Ch. Brand del.
[illegible] sc.

# Johann Georg Sulzers
# Theorie der Dichtkunſt.

Zum Gebrauch der Studirenden
bearbeitet
von
**Albrecht Kirchmayer,**
öffentlichem Lehrer der Beredſamkeit
auf dem Kurfürſtl. Schulhauſe zu München.

## Erſter Theil.

München,
Bey Joſeph Lentner. 1787.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Den
Durchlauchtigſten Prinzen
## Karl Ludwig Auguſt
und
## Pius,
Pfalzgrafen bey Rhein
und
Herzogen in Baiern ꝛc. ꝛc.

widmet dieſe Schrift

mit jenem patriotiſchen Eifer und mit jener feuerigen Herzensglut —, mit welcher vorigen Jahrs ganz Baierland die höchſte Geburtsfeyer

**der Durchlauchtigſten Prinzen**

in vollem Jubel und gefühlvolleſter Sehnſucht begangen hat, —

mit tiefſter Ehrfurcht und Unterthänigkeit

der Verfaſſer

4. Nov. 1787.

**Albrecht Kirchmayer,**
regul. Chorherr im Stifte Weyarn,
und d. Z. Lehrer der Redekunſt
in München.

# Vorbericht.

Da ich die Theorie der Beredſamkeit herausgab, machte ich meinen Freunden und Leſern das Verſprechen: „Woferne dieſes Werk bey Kunſtrichtern und auf öffentlichen Schulen Beyfall finden ſollte, ſo werde ich nach meiner Abſicht fortfahren, noch mehrere Theile der ſchönen Künſte, ganz nach Sulzer, zu liefern“; und meine Wünſche wurden ganz dadurch erfüllet, daß ſowol gelehrte Zeitungen und Recenſionen öffentlicher Schriften die Theorie und Praktik der Beredſamkeit günſtig und ſogar mit einem Vorzug, aus beygefügten Urſachen, annahmen, als öffentliche Schulen in und außer Baierland für ihr ordentliches Lehrbuch wählten.

# Vorbericht.

Ich habe nur über einige Punkte dieſer Theorie etwas weniges im voraus zu ſagen.

Die ganze Theorie der Dichtkunſt iſt in zween Theile geordnet, derer der erſte die allgemeine und beſondere Dichtkunſt, nämlich die **Fabel**, das **Schäfergedicht**, die **Satire**, die **Ode**, das **Lehrgedicht**, ſammt noch andern kleinern Dichtarten enthält; und der zweyte, der folgen ſollte, einzig das **Heldengedicht** und **Drama** in ſich begreift. Die Ordnung und Einrichtung dieſes Lehrbuches iſt alſo ganz ſo beſchaffen, wie es gleich im erſten §. angezeigt iſt.

Es mußten nothwendig einige Begriffe, was Dichtkunſt, Dichter, oder was Zweck und allgemeiner Gegenſtand dieſer Kunſt iſt, voran geſchickt werden; und dann, weil es allgemeine Grundſätze für alle Dichtarten giebt, ſo mußten im Allgemeinen viele Begriffe erkläret, viele Mittel und Vortheile des Dichters angegeben, viele Quellen der Erfindung eröffnet, und die verſchiedenen Arten des Ausdruckes angezeiget werden. Wenn dieſes im Allgemeinen ſo richtig hergeſtellet war, ſo konnte man zu allen den beſondern

ſondern Theilen der Dichtkunſt hinübergehen; und was dießfalls die Ordnung betrifft, ſo mag es jedem Lehrer frey ſtehen, die beſondern Dichtarten nach eigenem Belieben in ſeinen Lehrſtunden einzutheilen.

Man wird indeſſen, wenn man dieſe Theorie entweder allein, oder mit ſeinen Schülern lieſt, ein und das andere vermiſſen, das man hier zu finden glaubt. Es iſt von ſehr vielen allgemeinen Begriffen, z. B. von **Dichtungsart, Erdichtung, Gleichniſſen, Charakteren** ꝛc. nichts enthalten; und man kann deswegen gar leicht auf die Unvollſtändigkeit dieſes Werkes ſchließen. Aber Herr Sulzer verlangt ſelbſt in ſeiner allgemeinen Theorie (Art. Poetik), daß man nichts in die Theorie einer beſondern Kunſt bringe, was zum Allgemeinen der Künſte und der Aeſthetik gehört.

Es läßt ſich neben dem ſagen, daß in dieſem theoretiſchen Theil manchmal gar keine Muſter, manchmal nur ſtückweiſe angeführt ſeyn, welche doch in ſchönen Künſten die Hauptſache ausmachen. Aber in welche Größe würde ein

Schulbuch auswachſen, wenn man es nach allen Theilen oder Arten der Dichtkunſt mit Beyſpielen anhäufen wollte? Es ſcheint hinreichend zu ſeyn, wenn ſich die Theorie auf die beſten Autoren und Muſter von jedem Fache beruft; und wenn zugleich das Verſprechen hinzukömmt, auch einen praktiſchen Theil der Dichtkunſt — insbeſondere nach Sulzers Vorſchrift, zu liefern.

Dieß wars, was ich kurz im Vorbericht zu erinnern hatte. Nun wünſche ich nur, daß meine Bemühung, ſo klein ſie ſcheinen mag, ihren Endzweck erreiche; und daß jenes, was Poeſie angenehmes und nützliches hat, meine Freunde begierig mache, bald den zweyten Theil zu empfangen.

# Inhalt
## des erſten Theils
von der
## Theorie der Dichtkunſt.

### Einleitung.

. 1. Plan der ganzen Dichtkunſt. Seite 1
. 2. Erklärung der Poeſie und ihr Unterſchied von der Beredſamkeit. 5
§. 3. Von dem Dichter und ſeinen Eigenſchaften. 7
§. 4. Ein wichtiger Zuſatz für Dichter und Kritiker der Dichtkunſt. 13
§. 5. Von dem Endzweck und Nutzen der Poeſie. 21
§. 6. Statiſtiſche Anwendung. 23
§. 7. Geſchichte der Dichtkunſt. 24

### Allgemeine Theorie der Dichtkunſt.

§. 8. Beſtimmung des Begriffes, was Gedicht ſey. 43
§. 9. Stoff der Dichtkunſt. 48

# Inhalt.

§. 10. Ueber gegenwärtigen Gebrauch der Mythologie. Seite 50
§. 11. Poetiſche Denkart über den Stoff. 54
§. 12. Allgemeine Erfoderniſſe des poetiſchen Ausdruckes. 58
§. 13. Von der Laune und Beredſamkeit im Gedichte. 62
§. 14. Von der Sprache des Dichters. 63
§. 15. Poetiſche Malerey. 71
§. 16. Farben des Dichters. 80
§. 17. Erklärung und Abſicht des Bildes. 82
§. 18. Eigenſchaften des Bildes. 85
§. 19. Quellen und Mittel zur Erfindung der Bilder. 85
§. 20. Von dem Gebrauch und Mißbrauch der Bilder. 88
§. 21. Ueber Proſodie und Sylbenmaaß. 91
§. 22. Fuß des Sylbenmaaßes. 96
§. 23. Vers. 99
§. 24. Natur des Verſes. 99
§. 25. Vollkommenheit des Verſes. 102
§. 26. Von der Versart überhaupt. 107
§. 27. Jambiſche und Choriambiſche Versart. 112
§. 28. Hexametriſche Versart. 115
§. 29. Pentametriſche Versart. 118

§. 30.

§. 30. Alexandriniſcher Vers. · Seite 120
§. 31. Alkaiſche Versart. 122
§. 32. Abſchnitt des Verſes. 124
§. 33. Von dem Reim. 127
§. 34. Strophe. 132
§. 35. Gattungen des Gedichts. 135

## Beſondere Theorie der Dichtkunſt.

§. 36. Aeſopiſche Fabel. 138
§. 37. Abſicht und Nutzen der Fabel. 140
§. 38. Ueber die Erfindung der äſopiſchen Fabel. 143
§. 39. Ueber den Ausdruck der Fabel. 146
§. 40. Kurze Geſchichte der äſopiſchen Fabel. 148
§. 41. Poetiſche Erzählung. 151
§. 42. Stoff der poetiſchen Erzählung. 153
§. 43. Von dem Vortrag der poetiſchen Erzählung. 154

### Hirtengedicht.

§. 44. Charakter und Form dieſes Gedichts. 155
§. 45. Eigenſchaften des Idyllendichters. 156
§. 46. Stoff und Endzweck dieſer Dichtart. 158
§. 47. Geſchichte der Schäferpoeſie. 160

### Satire.

§. 48. Von dem Urſprung der Satire. 165
§. 49. Erklärung dieſer Dichtungsart. 169

§. 50.

§. 50. Stoff und Form. Seite 170
§. 51. Von dem Endzweck und Nutzen der Satire. 172
§. 52. Eigenſchaften des Satirendichters. 176
§. 53. Unterſchied des Satirenſchreibers und des moraliſchen Philoſophen. 179
§. 54. Hiſtoriſche Beylage der Satire. 18

## Epigramm.

§. 55. Erklärung. 184
§. 56. Form dieſes Gedichts. 185
§. 57. Von dem Endzweck und Nutzen. 187
§. 58. Von den Eigenſchaften des Sinngedichts. 188
§. 59. Hiſtoriſcher Beytrag dieſer Dichtart. 18
§. 60. Aufſchrift. 19
§. 61. Diſtichon. 19

## Lyriſche Dichtart.

§. 62. Ueber den Charakter der Ode. 19
§. 63. Stoff der Ode. 20
§. 64. Ueber den Ton und Plan. 20
§. 65. Praktiſche Anleitung zur Ode. 21
§. 66. Kraft und Wirkung der Ode. 21
§. 67. Kurze Geſchichte des lyriſchen Gedichts. 22

§. 68. Biographiſch-hiſtoriſche Beyträge.
— — von Pindar. . Seite 225
— — von Horaz. 230
§. 69. Die Hymne. 239

## Lied.

§. 70. Ueber den Charakter deſſelben. 241
§. 71. Von der Materie und Form des Liedes. 245
§. 72. Von dem Nutzen und Gebrauch verſchiedener Arten des Liedes. 246
§. 73. Eine Erinnerung an die Muſikliebhaber über das Lied. 253
§. 74. Hiſtoriſche Beylage. 254
§. 75. Dithyramben. 257
§. 76. Rondeau. 259
§. 77. Epodos. 260
§. 78. Sonnet. 262
§. 79. Parodie. 263
§. 80. Romanze. 265

## Elegie.

§. 81. Beſtimmung, Materie und Zweck der Elegie. 267
§. 82. Von der Versart der Elegie. 269
§. 83. Ueber den Gebrauch der Elegie. 270
§. 84. Etwas zur Geſchichte der Elegie. 271

## Heroide.

§. 85. Ueber den Urſprung, Charakter und Nutzen dieſer Dichtart. Seite 271
§. 86. Die Heroide in neuern Zeiten. 274

## Lehrgedicht.

§. 87. Erklärung, als eines Werkes der Poeſie. 275
§. 88. Charakter und Stoff des Lehrgedichts. 277
§. 89. Wichtigkeit und Nutzen des Lehrgedichts. 280
§. 90. Foderniſſe, Vorſchläge und beſondere Stoffanzeige dieſer Dichtart. 282

# Einleitung
# in die
# Theorie der Dichtkunſt.

## §. 1.
## Plan der ganzen Dichtkunſt. (°)

Eine ſo wichtige Kunſt, als die Poeſie iſt, verdient von Männern, die den feineſten Geſchmack mit der ſchärfſten Beurtheilung vereinigen, in ihrem pſychologiſchen Urſprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer beſten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deßwegen, daß durch die beſte Theorie dieſer Kunſt ein Dichter konnte gebildet werden; denn nur die Natur kann dieſes thun; ſondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Beſtimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem ſie fortgehen müſſen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, deſſen ihr Genie fähig iſt.

Obgleich ſehr viel zu dieſer Theorie dienendes geſchrieben iſt, ſo fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dicht-

---

(°) Mit Zuſatz verſchiedener Theorien dieſer Kunſt.

Dichtkunſt. Die, welche davon geſchrieben haben, fanden das, was ſie voraus ſetzen ſollten, die Theorie der ſchönen Künſte überhaupt, nicht vor ſich; deßwegen ließen ſie ſich in vielerley Beobachtungen und Unterſuchungen ein, die die Poeſie mit allen andern ſchönen Künſten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künſte, oder die Aeſthetik voraus ſetzet, ſo ſcheinet die Poetik insbeſondere folgende Unterſuchungen zu erfodern:

Zuerſt eine richtige Beſtimmung des eigenthümlichen Charakters der Poeſie, wodurch ſie zu einer beſondern Kunſt wird, und der beſondern Mittel, die ſie anwender, den allgemeinen Zweck der Künſte zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Beſtimmung ſeines abſonderlichen Genies zu betrachten ſeyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner, oder ein andrer Künſtler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichts feſt zu ſetzen und beſtimmt zu zeigen ſeyn, wodurch es ſich von jedem andern Werk der redenden Künſte unterſcheidet. — Es würde ſich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdruckes poetiſch iſt.

Hierauf müßte man verſuchen, die verſchiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu beſtimmen, und den beſondern Charakter einer jeden Gattung feſt zu ſetzen. — Man müßte den Urſprung der Gattung und

Arten in der Natur des poetiſchen Genies aufſuchen, und daher wieder die jeder Art vorzüglich angemeſſene Materie, die geſchickteſten Formen und den wahren Ton beſtimmen.

Bey jedem beſondern Theile dieſer Unterſuchungen müßte man eine beſtändige Rückſicht auf die praktiſche Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforſchung und Ausbildung ſeines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er ſeine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er ſeinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in ſeiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem ſolchen Syſtem fehlet, ſo haben über alle zur Poetik gehörige Materien verſchiedene große Männer alter und neuer Zeiten ſo viel einzele Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zuſammenhang ausführen wollte, die Arbeit ſchon ſehr würde erleichtert werden.

**Ariſtoteles** ſcheinet zuerſt die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil ſeiner Poetik, der auf unſere Zeiten gekommen iſt, zeuget, wie die meiſten Schriften dieſes großen Mannes, von ſcharfen philoſophiſchen Einſichten und feinem Geſchmack. Doch hat er, welches bey einem Genie, wie das ſeinige war, das immer von den erſten und allgemeineſten Grundſätzen anzufangen liebte, zu verwundern iſt, ſich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf ſeine Zeiten in der Poeſie hervorgebracht hatte.

Etwas allgemeiner und zugleich weiter ausſehend iſt das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigſten Lehren der Kunſt auf die vollkommenſte Weiſe vorgetragen ſind. Da es die größten Geheimniſſe der Kunſt anzeiget, ſo ſollte jeder Dichter dieſes Werk unaufhörlich ſtudiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geſchrieben, dem es nicht erlaubt war, ſich in genaue Entwicklung der Sachen einzulaſſen. Er ſpricht in dem Ton eines **Geſetzgebers**, deſſen Wille für Gründe dienet.

In dieſem Ton und mit nicht geringerer Scharfſinnigkeit haben in Frankreich **Boileau**, und in England **Pope** von der Dichtkunſt geſchrieben (*).

§. 2.

---

(*) Von den unzähligen in die Poetik einſchlagenden dogmatiſchen Schriften enthalten folgende das gründlichſte und wichtigſte, was über dieſe Materie bis dahin entwickelt worden:

1) Della ragion poetica libri due di Vicentio Gravina.
2) Muratori della perfetta Poeſia.
3) Reflexions ſur la Poeſie & la Peinture, par l'Abbé du Bos.
4) Die kritiſchen Werke von Bodmer und Breitinger.
5) Homes Grundſätze der Kritik.
6) Ramlers und Schlegels Batteux.
7) Weſtenrieder, u. m. a.

### §. 2.

## klärung der Poeſie, und ihr Unterſchied von der Beredſamkeit.

Poeſie iſt die Kunſt, den Vorſtellungen, die unter den
sdruck der Rede fallen, nach Beſchaffenheit der Ab-
ht den höchſten Grad der ſinnlichen Kraft zu geben.

Der Dichter hat dieſes mit dem Redner gemein,
ß er vermittelſt der Rede in andern gewiſſe Vorſtel-
ngen erwecket; aber die beſondere Art, wie jeder ſeinen
weck zu erreichen ſucht, macht den Unterſchied zwiſchen
Beredſamkeit und Dichtkunſt. Der Redner behan-
lt ſeinen Stoff als ein Menſch, der ſich beſitzet, der
ht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt;
r Dichter wird von ſeinem Gegenſtand lebhafter ge-
hret, er wird davon ſo hingeriſſen, daß er in Begei-
rung, oder doch in eine Träumung geräth, in welcher
ine Phantaſie freyer und lebhafter wirket. Daher
mmt es, daß er ſeinen Gegenſtand anders ſieht, als
ndere Menſchen; daß ihm das Vergangene und Zukünf-
ge, als gegenwärtig, — das blos Eingebildete, als
irklich vorhanden vorkommt; daß ſeine Vorſtellungskraft
urch die geringſte Veranlaſſung eine Menge Nebenbe-
riffe aufwecket, die ihn eben ſo lebhaft rühren, als die,
elche unmittelbar in ſeiner Materie liegen.

Die Rede des Dichters wird alſo ihrem Inhalt nach
ſinnlicher, und an Materie reicher; er miſchet unter das
wirklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein

des wirklichen giebt; die Vorſtellungen haben weniger Zuſammenhang, als in dem Vertrag des Redners.

Nicht nur die Materie wird durch dieſe ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derſelben gerührt wird, ſehr verſchieden behandelt; es zeiget ſich auch natürlicher Weiſe eine eben ſo große Verſchiedenheit in beyder Ausdruck. Der Ton des Redners, ſo ſtark, ſo nachdrücklich und pathetiſch er auch wird, iſt doch immer der Ton eines Menſchen, der weiß, was er ſpricht, und vor wem er ſpricht; aber der Ton des Dichters iſt durchaus, auch da, wo er blos ſanft fließt, ſchwärmeriſch und durch abgemeſſene Schritte, durch mehr Klang und Muſik von dem Ton der gemeinen Rede unterſchieden; es iſt der Ton eines Menſchen, der von ſeiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon ſpricht, deſſen Worte, wenn es auch gemeine Worte ſind, wenigſtens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruck des Redners iſt von des Dichters ſeinem ſtark unterſchieden. Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menſchen; dieſer findet den gemeinen Ausdruck ſelten ſtark genug; ungewöhnliche Figuren und Verſetzungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anſchauenden Erkenntniß malen, was der Redner dem Verſtand entwickelt, ſind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruck.

## §. 3.

## Von dem Dichter und ſeinen Eigenſchaften.

Mit dem Namen eines Dichters möchten wir nicht gerne ohne Unterſchied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geſchrieben, oder Verſe gemacht haben.

> — — Neque enim concludere verſum
> Dixeris eſſe ſatis (*).

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Verſen vertragen, macht ſo wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenſtände des Geſchmacks beraubet ſeyn, um ſich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verſe eine ſchönere Rede machen; als wenn ſie nach der gemeinen Art vergetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geſchieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters iſt, der in Verſen ſpricht, erſodert nothwendig auch außerordentliche Gedanken oder Empfindungen, aus denen man begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlaſſen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunſt ſuchen, die Rede durch wolabgemeſſene und wolklingende Verſe fortzuführen, ſondern in dem Vermögen den Geiſt und das Gemüth durch Vorſtellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erſodern,

---

(*) Horat. Serm. I. 4.

zu reizen. „Die Worte und Sylben in gewiſſe Geſetze zu dringen, und Verſe zu ſchreiben, ſagt **Opitz**, iſt das allerwenigſte, was in einem Poeten zu ſuchen iſt. Er muß ευφαντασιωτατος von ſinnreichen Einfällen und Erfindungen ſeyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey ſich erdenken können, ſoll anders ſeine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor ſteigen“ (*).

Eben dieſe Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt.

> Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
> Magna ſonaturum (**).

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas ſo außerordentliches und enthuſiaſtiſches, daß man ſie die Sprache der Götter genennt hat: deßwegen ſie auch eine außerordentliche Veranlaſſung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu ſuchen iſt. Es ſcheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Muſik, Geſang und Poeſie hervorgebracht habe. Wir werden alſo auf die Entdeckung des poetiſchen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrſcheinlichen Urſprung dieſer Künſte vor Augen haben (***). Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetiſche Sprache und die Luſt in abgemeſſenen

---

(*) Opitz von der deutſchen Poeterey.
(**) Horat. l. c.
(***) S. Art. Vers; Muſik; Singen; Tanz.

ſenen Verſen zu ſprechen und aus der Rede einen Geſang zu machen, hat entſtehen können. Will man den Urſprung jener drey verſchwiſterten Künſte begreifen, ſo muß man annehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorſtellungen vorhanden ſind, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen ſanften, aber die Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöſe oder politiſche Größe, ſich des Gemüthes ſo bemächtigen, daß es in eine heftige oder ſanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede herausſtrömen. Wer auf dieſe Weiſe von Gegenſtänden gerührt wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemeſſene Bewegung hat, die in der Muſik den Takt und den Rythmus ausmacht, der iſt der Menſch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetiſchen Genies wird alſo in einer ungewöhnlich ſtarken Fühlbarkeit der Seele zu ſuchen ſeyn, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet iſt. Die Eindrücke von Luſt und Unluſt ſind bey dem Dichter ſo ſtark, daß er ſich denſelben ganz überläßt, alle ſeine Aufmerkſamkeit auf das, was in ſeinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umſtände, die ihn umgeben, und Gegenſtände der Einbildungskraft wirken eben ſo ſtark auf ihn, als wenn ſie ſeine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die ſie veranlaſſet hat, ſich entweder heftig oder ſanft, ſowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strom der Worte, äußert.

Dieſes lebhafte Gefühl aber iſt zugleich mit einer eben ſo außerordentlichen Vorſtellungskraft verbunden, welche nach dem beſondern Genie des Dichters verſchieden iſt. Er beurtheilet alles nach der ihm eigenen Art, ſieht in dem Gegenſtand, der ihm intereſſant iſt, Beziehungen und Verhältniſſe, die ein geſetzter Sinn nicht würde entdeckt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth ſo lebhafte Eindrücke, daß ſeine ganze Seele davon eingenommen wurde (*). Mit einer außerordentlichen Wirkſamkeit des Geiſtes beſtrebte er ſich, Begebenheiten und Thaten, die ihn ſo ſehr reizten, ſich auf das lebhafteſte vorzuſtellen, ſtrengte ſeine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor ſich zu ſehen, ſtellte ſich ſelbſt vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Geraſſel der Waffen, fühlte jeden Eindruck, den die Umſtände auf jede dabey intereſſirte Hauptperſon machten. Um jeden Eindruck deſto lebhafter zu fühlen, war er itzt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er itzt wirklich in dieſe Perſonen wäre verwandelt worden; itzt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit Gelaſſenheit.

Mit

---

(*) Man bemerke hier die herrliche Erklärung in einem einzelen Beyſpiel.

Mit gleicher Leichtigkeit wurde er izt von dem Intereſſe der Griechen, dann der Trojaner beſeelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er ſich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit ſeiner Seele zur äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus ſolchen Entzückungen wieder zu ſich ſelbſt kam, ſo fühlte er eine unwiderſtehliche Begierde, das, was er geſehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in dieſen Sachen eine Wichtigkeit ſah, die der Größe ſeiner Empfindungen angemeſſen war; er wünſchte alle Stämme der Griechen vor ſich zu verſammeln, um ihnen alles, was er ſelbſt gefühlt hat, mitzutheilen. Dieſer Wunſch begeiſtert ihn aufs neue; und nun ſängt er in dem feyerlichen enthuſiaſtiſchen Ton eines Menſchen, der ſeiner Nation die wichtigſten Dinge zu erzählen hat, an.

Dieſe Eigenſchaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderſtehliche Begierde, das, was man ſelbſt ſo lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, ſind die wahren Anlagen zum poetiſchen Genie; ſie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüthes ſeyn, wenn ſie nicht einen ſcharfen Verſtand, eine ſehr geſunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geiſtes, ſich ſeiner ſelbſt und der Umſtände, darinn man iſt, bewußt zu ſeyn, zur Unterſtützung haben. Ohne dieſe Eigenſchaften arten jene in bloße Ausſchweifungen aus. Wie der Maler, der durch eine natürliche

Richtigkeit ſeines Auges und durch eine ſehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung beſitzt, mitten im heftigſten Feuer der Einbildungskraft, darinn er ſich ſelbſt vergißt, keinen Pinſelſtrich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umriſſes heraustritt, ſo verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls, das Nachdenken zu unterdrücken ſcheint. Er iſt ſo ſehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu ſagen, was ſich ſchicket, jeden Gegenſtand in Beziehungen, die eine geſunde Vernunft beſtimmt, zu ſehen, daß ihn auch denn, wenn er außer ſich iſt, die Vernunft nicht verläßt.

Alſo könnte man in wenig Worten ſagen, der groſſe Dichter ſey ein Menſch von ſtarker und weitausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geſchmack, von ſehr lebhafter Einbildungskraft und ſtarken Empfindungen. Die ungleiche Miſchung und die durch vielerley Grade veränderten Verhältniſſe dieſer Eigenſchaften, machen nebſt dem Temperament die Verſchiedenheit des dichteriſchen Genies aus. Anakreon iſt in ſeiner Art ſo gut ein Dichter, als Homer: aber des Thejers Seele wird nur von Gegenſtänden einer ſanften Wolluſt gereizt; ſie zünden darinn ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die ſanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieſer Wolluſt trunken ſchwärmet er mit feinem Geſchmack, wie eine Biene auf den blumichten Scenen ſeiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu ſaugen; und indem er dieſe angenehme Trunkenheit fühlt, wünſcht er, der ganzen Welt ſein Gefühl mitzutheilen. — Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von groſſen Gegenſtänden gerührt. Er ſieht alles in Beziehung auf ſtarke, männliche Tugend, weil er ſelbſt einen hohen Geiſt hat, mit patriotiſchem Eifer, mit kriegeriſchem Muth und mit Begierde zu jeder groſſen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menſchen immer von der Seite ihrer gröſten Stärke anſieht, ſo geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein ſtarkes Feuer; ſieht alles auf der ernſthafteſten, oder kühneſten, und wichtigſten Seite an; wird ſelbſt ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit dieſen groſſen Empfindungen und mit dieſer ſtarken Wirkſamkeit verbindet er einen durchdringenden Verſtand, einen unerſchöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel zum Zweck zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit ſolchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede ſinnliche Scene, mit den lebhafteſten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemälde ſichtbar darſtellt. Alſo zeiget er das dichteriſche Genie in ſeiner höchſten Größe.

## §. 4.

## Ein wichtiger Zuſatz für Dichter und Kritiker der Dichtkunſt.

Mit den Talenten eines wahren Dichters kann ein Menſch ſich ſelbſt zum Propheten, zum Lehrmeiſter und Wel-

Wolthäter ſeiner Nation, und ſogar aller geſitteten Nationen machen; denn unter allen Menſchen von Genie iſt es keinem ſo leicht, ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantaſie giebt jedem Gegenſtand einen unwiderſtehlichen Reiz, die Schärfe ſeiner Beurtheilungskraft und die Stärke ſeiner Empfindungen, die er auf das nachdrücklichſte äuſſert, überzeugen den Verſtand, und reiſſen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm ſtehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen, nachdem es die Umſtände mit ſich bringen; die Epopöe, das Drama, die Ode, das Lied, und manche andre Geſtalt, in die er ſeine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menſchen entdeckt oder geſagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muſter der Sitten, der Tugenden, großer Thaten, dieſes alles legt er wirkſam in den Geiſt und die Gemüther. Noch nirgend ſind die Menſchen weder ſo verſtändig, noch ſo gut, noch ſo geſittet, als ſie es ſeyn könnten. Alſo ſtehen dem Dichter noch überall Wege offen, ſich um ſie verdient zu machen.

Wer aber dieſes Verdienſt erlangen will, der muß auch jene großen Talente, von denen vorher geſprochen worden, auf die edelſte Weiſe anwenden: er muß ſie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menſchen zu wirken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantaſie, die lebhafte Rührung der Empfindung müſſen angewendet werden, die Menſchen mit ſanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht ſüß zu machen, ſie von ihrem wahren Intereſſe zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schickſals zu erleichtern, die Bitterkeit des Kummers zu verſüßen, die Leidenſchaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem Ruhm anzufachen. Wie **Orpheus**, mache er wilde Menſchen zahm; wie **Thales**, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorſam der Geſetze; wie **Tyrtäus**, mache er ſie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch ſeine Geſänge; wie **Homer**, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieſes ſind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer ſich aber begnüget, ſeine poetiſchen Talente blos anzuwenden, unſrer Phantaſie lachende und tanzende Bilder vorzumalen; Vorſtellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden; den wollen wir zwar als einen guten Geſellſchafter freundſchaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Geſang uns beluſtiget, ernähren; aber unſer Vertrauter ſoll er nie werden. Wir werden ſeinen Geſang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr ſagen, daß es kaum der Mühe werth iſt, eine ſo außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzückung, und ſogar in eine Art Raſerey zu gerathen, blos um andere zu ergötzen; wir werden eine Vergleichung zwiſchen ihm und dem **Solon** anſtellen, der vor ſeinen Bürgern auch als ein Schwärmer, in einer Art Raſerey erſcheinet, und ihnen eine Elegie verſingt, dabey aber die große Abſicht hat und auch erreicht, ihnen heilſame und ſehr wichtige Entſchlüſſe beyzubringen (*). Wir wollen ihm ſagen, daß auch Werke von großem und ernſthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können, daß der lehrreiche Homer,

Qui quid ſit pulchrum; quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chryſippo & Crantore dicit (**).

reizende Annehmlichkeiten zur Ergötzung der Einbildungskraft habe (***).

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wolgeſitteten und verſtändigen Menſchen gerne gönnen; ſo erſtreckt ſich dieſes nicht auf diejenigen, die uns mit eben ſo unwitzig, als unſittlichen Geſängen, gleich Fröſchen, die aus Sümpfen quaxen, beſchwerlich fallen. Die Zahl ſolcher Undichter iſt ſo groß,

---

(*) S. Plutarch in Solon.

(**) Horat. Epiſt. I. 2.

(***) Ha grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte ſua mi conduce a rimmirar, come con gli occhi propri, la famoſa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maraviglioſi giri d'Ulyſſe ramingo ſul mare — *Muratori della perfetta poeſia L. I. c. 14.*

groß, daß ſie die Poeſie überhaupt in die Gefahr ſetzen, als etwas verächtliches angeſehen zu werden; ſie ſind es, die der edelſten aller edlen Künſte die ſchweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber **Opitz** klagt, und die noch itzt dieſe göttliche Kunſt drücken. Der Vater der deutſchen Dichter ſagt, daß einige „aus der Poeterey, ich weis nicht, was für ein geringes Weſen machen, und ſie wo nicht gar wegwerfen, doch nicht ſonderlich achten, auch wol vorgeben, man wiſſe einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er ſich in dieſer angenehmen Thorheit und ruhigen Wolluſt ſo vertiefe, daß er die andern Künſte und Wiſſenſchaften, von welchen man rechten Nutz und wahre Ehre ſchöpfen kann, gemeiniglich hindan ſetze. Ja wenn ſie einen gar verächtlich haben wollen, ſo nennen ſie ihn einen Poeten: wie dem **Eraſmo Roterdamo** von groſſen Leuten geſchehen. — — Sie wiſſen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu ſagen, und erinnern, es ſey keiner ein guter Poet, er müſſe denn zugleich ein böſer Menſch ſeyn“ (*)

Dieſe

---

(*) Opitz von der deutſchen Poeterey im III. Kap.

Die Klagen, die der Jeſuit Strada über den Mißbrauch der Poeſie zu ſeiner Zeit führet, ſind auch itzt nicht unzeitig. Adeo deformia & fœda carminum portenta noſtra hæc ætas videt, adeo poſtremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriuntque de fæce; ut ſanctum poetæ olim nomen timide jam a bonis uſurpetur, perinde quaſi honeſto ingenuoque viro poetam ſalutari convicio, ac dehoneſtamento ſit. *Strada Proluſ. acad. Lib. I. prol. 3.*

Dieſe Vorwürfe ſcheinen einen groben Unverſtand oder tollkühne Schmähſucht zum Grund zu haben, ſobald man ſich erinnert, daß **Homer**, **Sophokles**, **Euripides**, und Männer von dieſer Art, Dichter geweſen ſind; aber was für eine große Liſte von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die dieſe Beſchuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann ſowol zur Beſchimpfung der ſchlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrücklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feinſten Kenner (*). „Ich muß geſtehen, ſagt er, daß ſchwerlich eine abgeſchmacktere Gattung Menſchen irgend wo zu finden iſt, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit weltönend zu ſprechen, wegen eines unüberlegten abgeſchmackten Witzes und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künſtler oder Baumeiſter in dieſer Art, ſowol Menſchen als Sitten ſchildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältniſſe geben kann„, iſt, wo ich nicht irre, ein ganz anders Geſchöpf. Denn ein ſolcher Dichter iſt in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem oberſten Künſtler oder der allgemeinen bildenden Natur, for-

met

---

(*) S. Schaftesbury Advice to an Author. Part. I. Sect. 3.

met er ein Ganzes, wol zuſammenhangend, und in ſich ſelbſt wol abgemeſſen, mit richtiger Anordnung und Zuſammenfügung ſeiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenſchaft, und kennet genau jeder derſelben Ton und Maaß, wodurch er ſie mit Richtigkeit ſchildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterſcheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der ſittliche Künſtler, der auf dieſe Weiſe dem Schöpfer nachahmen kann, und eine ſolche Kenntniß der innern Geſtalt und des Baues ſeiner Mitgeſchöpfe hat, wird, wie ich denke, ſchwerlich ſich ſelbſt mißkennen, oder über diejenigen Verhältniſſe unwiſſend ſeyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Diſſonanz und Disproportion aus. Und obgleich nichtswürdige Menſchen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können; ſo iſt es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und ſittliches Gefühl ſich da finden ſollen, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln."

Es iſt zu wünſchen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geſchmacks auf ſich genommen haben, die Dichter öfter und ernſtlicher, als ſie es thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu oft loben ſie den feinen Witz, den fließenden und angenehmen Ausdruck, ohne darauf zu ſehen, ob dieſe, an ſich zwar angenehme und nöthige Theile der poetiſchen Kunſt, auf eine Materie angewendet werden, die Menſchen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbeſtimmte und leicht wieder vorübergehende Aufwallungen der Empfindung zu thun iſt, intereſſant ſeyn kann. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feineſten und verſtändigſten Theil einer Nation etwas zu ſagen, das auf ſeine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß hat. Der Dichter, der ſich eines ſolchen Erfolges ſchmeicheln will, muß nothwendig über Menſchen, Sitten, Handlungen und Geſchäfte, entweder ſchärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er ſchreibt; oder er muß wenigſtens, wenn er ſie darinn nicht übertrifft, dem, was ſie ſchon wiſſen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Wirkſamkeit zu geben wiſſen, wenn ſie anders auf ſeinen Geſang hören ſollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn ſie auch mit jeder zum Ausdruck nöthigen Fertigkeit verbunden ſind; nur eine große Kenntniß des menſchlichen Herzens; eine ſcharfſinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine geſunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falſchen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunſt gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anſpruch auf die Hochachtung ſeiner Nation machen kann.

## §. 5.

## Von dem Endzweck und Nutzen der Poeſie.

Wichtig ſind die Wirkungen der Dichtkunſt, welche ſie auf die Gemüther der Menſchen hat, die ihr ein aufmerkſames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten ſehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entſtanden iſt, wieder in die Herzen dringt, ſo iſt der Dichter ein Meiſter über die Herzen der Menſchen. Nicht nur die Gedanken und Bilder ſelbſt, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindſamen Herzens; auch der Ausdruck und der Ton der ganzen Rede beſtätigen es, und laſſen es uns unmittelbar emfinden.

Die unerforſchliche Tiefe des menſchlichen Herzens zeiget ſich auch darinn, daß bisweilen Vorſtellungen, die ſehr ofte ohne alle Wirkung vor uns vorübergegangen, blos durch eine glückliche Wendung, ſelbſt nur durch den Ton der Worte, in denen ſie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, ſich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man ſchon tauſendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erſtaunliche Wirkung, blos weil ſie den Ton getroffen haben, der alle Saiten in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunſt iſt vermögend, uns die Vorſtellungen an die Hand zu geben, die in jedem beſondern Fall in dem Gemüthe das bewirken, was wir zu bewirken wünſchen.

Aber der Dichter, deſſen tieffühlendes Herz itzt von einem Gegenſtand durchdrungen iſt, äußert ſeinen Gemüthszuſtand auf eine Weiſe, die uns in dieſelbe Empfindung ſetzet. Fühlt er itzt ſelbſt einen unüberwindlichen Muth, ſo flößt er auch uns ihn ein; iſt er, von harten Schlägen des Schickſals getroffen, ſtandhaft, ſo werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtſchaffenheit, ſo wärmet er auch unſre Herzen mit derſelben Glut; ſehen wir ihn mit der freudigſten Erwartung dem Tod entgegen gehen, ſo erlöſcht auch in uns die Liebe zum Leben. Alſo kann die Poeſie jede Triebfeder der Seele in Wirkſamkeit ſetzen, und mit zauberiſcher Kraft über die Herzen der Menſchen herrſchen. Dieſe Wirkung hat ſie nicht nur denn, wenn ſie von feiner Kunſt und tiefforſchender Kritik unterſtützt wird: blos Natur und Genie ſind dazu ſchon hinlänglich. Die Dichter ſcheinen noch immer die Größten zu ſeyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunſt dem Genie ſich zur Gehülfin angeboten hat (*).

§. 6.

---

(*) La poeſie populaire & purement naturelle a des naivetés & des graces, par où elle ſe compare à la principale beauté de la poeſie parfaite ſelon l'art: comme il ſe void es villanelles de Gaſcongne & aux chanſons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont nous cognoiſſance d'aucune ſcience, ni même d'écriture. *Montagne L. I. c.* 54.

## §. 6.

## Statiſtiſche Anwendung.

Eine ſo wichtige Kunſt verdiente in der genaueſten Verbindung mit Religion und Politik zu ſtehen. Die menſchliche Natur iſt großer Dinge fähig, obgleich der Menſch ſelten große Dinge thut. Die Dichtkunſt von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, wirkſam machen. Wenn nach der Meynung eines der größten Philoſophen alle Künſte unter der Aufſicht und den Befehlen der Politik ſtehen ſollten (*), ſo würde die Dichtkunſt mit ihrer Schweſter der Beredſamkeit, als die wichtigſten, vorzüglich die Aufmerkſamkeit der Geſetzgeber verdienen.

Dieſes iſt auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falſche Politik aufgekommen, die meiſten Geſetze zum einſeitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geſchehen. Die jüdiſchen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andere Könige oder Geſetzgeber waren entweder ſelbſt Dichter, oder hatten zum Dienſt der Politik Dichter bey ſich. Man weiß, was für einen anſehnlichen Rang bey den verſchiedenen Celtiſchen Völkern die Barden gehabt haben. Aber itzt bemühet man ſich mehr, diejenigen Künſte zu ermuntern, und in ihren verſchiedenen Wirkungen zu lenken, die einem Volke das Uebergewicht der Macht

---

(*) S. Ariſtot. Ethicor. L. I. c. 2.

und des Reichthums zu geben ſcheinen. Die göttliche Kunſt die Gemüther der Menſchen zu lenken, den Verſtand mit Vorſtellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Wirkung die Seele ihre wahre Geſundheit und Stärke bekömmt, wird dem Zufall überlaſſen.

Wol dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmliſche Feuer, das die Muſe in ſeiner Seele angezündet hat, unſern Geiſt erleichtert, und unſer Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindſam werden, der durch ſeine reizende Geſänge heilſame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen wirkſam macht.

## §. 7.

## Geſchichte der Dichtkunſt.

Der Urſprung der Dichtkunſt iſt unmittelbar in der Natur des Menſchen zu ſuchen. Jedes Volk, das ſich zu irgend einer Kultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu ſchwingen gewußt, hat ſeine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlaſſungen gehabt, das, was ſie ſtärker als andre gedacht und empfunden, unter ſinnlichen Bildern und in harmoniſchen Reden ihnen vorzuſtellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon ſie durchdrungen iſt, mitzutheilen.

Ohne Zweifel ſind die erſten Dichter jeder Nation Menſchen von größerm Genie und wärmern Empfindungen,

gen, als andere, geweſen; Menſchen, die in ihrem Verſtand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdecket, deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten geſucht haben. Man hat auch in den Geſchichten der Völker, ob ſie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunſt und Empfindung ſich zu entwickeln angefangen haben, heraufſteigen, Spuren, daß die älteſten Dichter verſchiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die ſie entdeckt und deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Sätzen vorgetragen.

Sobald dieſer erſte Keim der Dichtkunſt die Menſchen auf die Mittel, nützliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerkſam gemacht hatte, entdeckten ſie auch, daß außer dem gut abgemeſſenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruck der Gedanken, und lebhafte Bilder, eine ähnliche Wirkung thun; und ſo wurde nach und nach die poetiſche Sprache entdecket und gebildet. Vermuthlich ſind die erſten poetiſchen Verſuche überall blos einzele Verſe, wie unſre meiſte Sprüchwörter, oder kurze aus zwey oder drey Verſen beſtehende Sätze geweſen. Als die Kunſt zunahm, erſand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Geſetze und was zur Religion gehörte, wurde in dieſe neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder, den patriotiſchen Muth zu ſtärken. Die edelſten Seelen von lebhaſtem

Genie wurden, blos durch die Muſen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und ſo wurde die Dichtkunſt zur Lehrerin und Führerin der Menſchen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieſer Kunſt auf die Gemüther zu wirken ſo lebhaft, daß ſie die glücklichen Menſchen, die ſie beſaßen, mit beſondern Vorzügen belohnten, und ſo kam die Ordnung der Propheten oder Barden auf.

## Beſondere Geſchichte der Dichtkunſt.

### α) Bey den Griechen.

Die wahre Geſchichte der Dichtkunſt nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geſchichte dieſer Kunſt bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geſchichte des menſchlichen Genies: aber ſie fehlt überall. Am meiſten weiß man von dieſer Geſchichte, in ſo fern ſie die Griechen betrifft.

Man kann ſie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben ſo viel Geſtalten, in denen ſie ſich gezeiget hat.

### 1. Epoche.

Die erſte Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, iſt die, darinn ſie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittenſprüche, oder auch ſehr kurze Aeußerungen irgend einer aufwallenden Leidenſchaft geweſen, die tauſend geſungen worden. In dieſer Zeit war ſie noch keine Kunſt; wer etwa bey einer Verſammlung ein außerordeutliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Geſang und Tanz, bey welchen der Gegenſtand der Leidenſchaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äußern ſich gegenwärtig bey den noch nicht geſitteten Völkern in Kanada die erſten Verſuche in Muſik, Tanz und Poeſie. Einige ſcharfſinnige Männer haben in der moſaiſchen Geſchichte der erſten Menſchen Spuren ſolcher unförmlichen Geſänge entdecket. **Ariſtoteles** ſcheinet eben dieſen Begriff vom Anfang der Kunſt gehabt zu haben, und nennt dieſe erſten Verſuche αὐτοσχεδιασματα (*) oder Werke, die aus Inſtinkt, ohne Abſicht, entſtanden ſind.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſchon in dieſer Zeit die poetiſchen Verſuche Spuren von dem verſchiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyriſchen, des epiſchen, und des dramatiſchen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des **Theſpis** iſt noch nicht ſehr weit von dieſen rohen Geſtalten der entſtehenden Dichtkunſt entfernt; dennoch verſichert **Plato**, daß die erſten Verſuche der Tragödie ſehr weit über die Zeiten des Theſpis heraufgeſtiegen (**). Das lyriſche ſcheinet natürli-

---

(*) Poetic. c. 4.

(**) Ἡ δε τραγῳδια ἐστι παλαιον ἐνθαδε, οὐχ, ὡς οἰονται, ἀπο Θεσπιδος ἀρξαμενη, οὐδ ἀπο Φρυνιχου. ἀλλ εἰ θελεις ἐννοησαι πανυ παλαιον αὐτο εὑρησεις ὀν της δε της πολεως εὑρημα.

Plat. in dialog. Minos.

cher Weiſe die älteſte Gattung zu ſeyn; da es durch den Ausbruch der Leidenſchaften verurſachet werden, und die Luſtbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glücklichen Streit anſtellt, können auch Spuren der nachher entſtandenen epiſchen Poeſie gezeiget haben.

### 2. Epoche.

Auf dieſe erſte Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reihe von Jahren, die zweyte, in welcher die ſcharfſinnigſten unter den Autoſchediaſmatiſten, oder den durch Inſtinkt gebildeten Poeten, über die Form und Wirkung der erſten Verſuche nachgedacht, und nun aus Abſichten, entweder ſich ein Anſehen unter dem Volke zu geben, oder daſſelbe nach ihrem Willen zu lenken, oder wirklich aus väterlicher Zuneigung ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, ſowol den Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet.

Die Dichter dieſer zweyten Zeit ſcheinen Lehrer, Geſetzgeber, Häupter und Führer der Völker geweſen zu ſeyn. In dieſe Zeiten möchte man, wiewol vielleicht ſchon etwas ſpäter herunter, die erſten Dichter ſetzen, die von den Griechen namhaft gemacht werden, und deren Geſänge unter der Nation aufbehalten worden. **Orpheus** beſang in dieſer Zeit die **Koſmogonie** oder den Urſprung der Welt, und ſein von den Aegyptiern gelerntes Syſtem der Theologie. **Muſäus**, ſein Schüler, beſang in der Redart der Orakel (in dunkeln Hexametern) denſelben Inhalt. **Eumolpus** faßte die Geheimziſſe der Ceres in ein Gedicht, und trug darinn alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. **Thamyris** beſang den Krieg der Titanen, ein allegoriſches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieſes Zeitpunktes einigermaßen mit den Propheten des jüdiſchen Volks vergleichen. Aus dieſer Zeit haben ſich verſchiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, ſind aber nicht bis zu uns gekommen.

### 3. Epoche.

Die dritte Zeit der Dichtkunſt iſt die, da ſie angefangen, als eine zu einer beſondern Lebensart gehörige Kunſt angeſehen zu werden, da die Sänger einen beſondern Stand ausmachten, und ſonſt nichts, als Sänger waren. Man könnte dieſe Zeit, die Zeit der Barden nennen. Dieſe waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerſchaften gehalten wurden, wie **Phämius** an dem Hofe des **Ulyſſes**, und **Demodokus** an dem Hofe des **Alcinous**. Sie ſangen bey feſtlichen Zuſammenkünften, ſowol zum Vergnügen, als zum Unterricht der Geſellſchaften, Lieder von allegoriſchem Inhalt über die Götterhiſtorie, oder von heroiſchem über die Thaten der Helden. Sie ſcheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die ſie unterhielten, geweſen zu ſeyn.

Dergleichen Sänger ſollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unſre Tage von den Häuptern der ſchottiſchen Stämme unterhalten worden ſeyn. An das Ende dieſer Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden ſetzen wir den Homer.

### 4. Epoche.

Die vierte Zeit iſt die, da durch Abſchaffung der königlichen Regierung in den meiſten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menſchen eingeführt worden, und keine Groſſen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da ſcheinet es abgekommen zu ſeyn, die Sänger als Menſchen von einem beſondern Stand, oder von beſonderer Lebensart zu betrachten. Aber die Geſänge der Barden waren noch übrig, und wurden geſungen. Weſſen Genie ſich gegen die Dichtkunſt lenkete, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu beſtellt zu ſeyn, und vermuthlich, ohne die ihm ſonſt gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte ſich, wie noch unter uns geſchieht, auf die Dichtkunſt, entweder blos beyläufig aus unwiderſtehlichem Trieb des Genies, oder um ſich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieſer Zeit in zwey Klaſſen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienſt der Religion, der Philoſophie und Politik; ein andrer blos zu ſeinem Vergnügen, und dieſe machten damals die Klaſſe der Menſchen aus, die itzt unter dem Namen der witzigen Köpfe, oder wie man ſie in Frankreich nennt, der ſchönen Geiſter bekannt ſind. Die erſtern ſahen die Dichtkunſt aus dem edlen Geſichtspunkt, als eine Lehmein der Menſchen an, die ihnen als Philoſophen oder Menſchen, die das Glück hatten, über ſittliche und politiſche Angelegenheiten richtiger, als der große Haufen zu urtheilen, und weiter hinauszuſehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die ſie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie **Heſiodus**, **Aeſopus**, **Solon**, **Epimenides**, **Simonides** und andre; oder auf Veranlaſſung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie **Aeſchylus**, **Sophokles**, **Euripides**, **Pindar** und andre. Dieſe haben die künſtliche Poeſie auf den höchſten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, **Anakreon**, **Sappho**, **Alkäus** und viel andre, haben zuerſt die Dichtkunſt blos zum Vergnügen, zur Beluſtigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man ſich die Dichtkunſt, ſo wie die **Venus** unter zwey Perſonen, einer himmliſchen und einer irdiſchen, vorſtellen; jene von erhabener, dieſe von buhleriſcher Schönheit.

So lange Griechenland ſeine Freyheit genoß, und die vorzüglichſten Genie ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf laſſen konnten, erhielt ſich die Dichtkunſt auf der Höhe, auf welcher ſie allen Künſten vorzuziehen iſt. Als aber mit der Freyheit auch die großen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrückt worden, mußte nothwendig auch die Dichtkunſt ihre beſte Kraft verlieren.

Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menſchen geſittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, ſchweifte man ſchon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar ſchädlich. Die Regenten, vornehmlich die **Ptolemäer** in Aegypten, beriefen die witzigſten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehmals, als Barden, auch nicht als Philoſophen und Rathgeber, ſondern blos als Perſonen von angenehmen Talenten, die man zu guten Geſellſchaftern brauchen konnte. Dieſes zeugte ein neues Geſchlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie **Anakreon**, noch aus edler Ruhmbegierde, wie **Sophokles** und ſeine Zeitverwandten, ſondern aus Mode, oder den Großen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmſucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verſchiedenen Dichtungsarten verſuchten. Unter dieſe gehören **Kallimachus**, **Theokritus**, **Apollonius** und viele andere, deren Schriften zum Theil noch vorhanden ſind.

Dieſe waren alſo Schriftſteller von der Art, wie ſi noch itzt Mode ſind, und ſuchten als ſolche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nützlich zu ſeyn, ſondern durc ihre Talente berühmt zu werden, und mit ihnen fien das ſilberne Zeitalter der Dichtkunſt an. Man muß geſtehen, daß ſie, ob ſie gleich nur aus Nachahmun Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter ſeh

gu

gut nachgeahmt haben. Sie ſtehen deßwegen unmittelbar nach den beſten Originaldichtern, und können als Muſter für die Neuen angeſehen werden. — Aber nach ihnen kam die griechiſche Dichtkunſt allmählig in Verfall, und ſank immer tiefer, wiewol ſie noch bis in die Zeiten der römiſchen Kaiſer beträchtliche Reſte ihrer ehemaligen Schönheit behalten hat.

**Anmerkung.** Es wäre für dieſes Werk zu weitläuftig, die verſchiedenen Zeiten der Dichtkunſt andrer Völker aufzuſuchen. Ihr Urſprung und ihre verſchiedene Schickſale ſind, da ſie von dem Genie der Menſchen abhangen, das im Grund immer daſſelbe bleibt, ohngefähr überall einerley. Nur die verſchiedenen Geſtalten der deutſchen Dichtkunſt dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

### β) Bey den Deutſchen.

Man weiß zuverläßig genug, daß die alten Deutſchen ihre Barden gehabt, obgleich itzt keine Spur von ihren Geſängen mehr übrig iſt. Die Geſänge Oßians, eines alten Kaledoniſchen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Recht auf unſre Barden ſchließen können, laſſen uns vermuthen, daß es den deutſchen Bardengeſängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte ſich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Größe und Schönheit ſittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder ſo biegſam, noch ſo reich, noch ſo wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor alle andern Völkern die Feinheit des Geſchmacks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in ſo vollem Maaß verliehen hat. So weit das griechiſche Klima an Lieblichkeit das, ſo unter einem weit nördlichern Himme liegt, übertrifft, ſo weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutſche Bardengeſängen vorgekommen. Man ſieht an den älteſten Ueberbleibſeln der deutſchen Sprache noch gar wenig von Wolklang und periodiſcher Einrichtung. S hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deu ſchen ſehr wenig von der Annehmlichkeit der Religio und der Sitten der glücklichen Völker, die ehemals unter dem griechiſchen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einfü rung des Chriſtenthums abgekommen ſind, ſcheinen a dre, vielleicht doch von den Häuptern der deutſche Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu ſeyn die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichte Heldenthaten beſungen, aber doch das Andenken älter Begebenheiten und perſönliche Verdienſte verſtorbene Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheiferung in G ſängen vorgetragen haben.

Der Anfang des bekannten alten Geſanges auf de heiligen Anno, welcher allem Anſchein nach eine G burt des XIII. Jahrhunderts iſt, giebt uns zu erkenne wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten g

ſu

ſungen haben. „**Wir hörten öfter**, ſagt der Dichter, **von alten Begebenheiten ſingen, wie ſchnelle Helden gefochten, wie ſie feſte Schlöſſer zerſtört, wie ſie Friede und Bündniß gebrochen, wie viel reiche Könige umgekommen. Nun iſt es Zeit, daß wir an unſer eigen Ende denken** (*). Es läßt ſich vielleicht aus dieſer Stelle auch ſchließen, daß Gedichte von geiſtlichem Inhalt noch nicht gewöhnlich geweſen, da der Dichter ſeinen Inhalt dem, wie es ſcheinet, gewöhnlichen kriegeriſchen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen ſetzet. Wenn man von dem Werk, deſſen ſo eben erwähnt worden iſt, auf den damaligen Zuſtand der deutſchen Dichtkunſt ſchließen kann, ſo hat es dieſen alten Dichtern weniger an poetiſchem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt.

Indeß ſieht man doch itzt, ſeit dem der unermüdete Eifer unſers um die deutſche Litteratur und den guten Geſchmack unſterblich verdienten **Bodmers**, die Maneſſiſche Sammlung ans Licht gebracht, und durch den Druck ausgebreitet hat, daß in dem XII. und XIII. Jahr-

---

(*) Wir horten je dikke ſingen
  Von alten dingen,
Wi ſuelle helide vuhten
  Wi ſi veſte burge brechen,
Wi ſich lieb in vuiniſceſte ſchieden,
  Wi riche Künige al zegiengen.
Nu iſt ciht, daz wir denken
  Wi wir ſelve ſülin enden.

hundert die blühendſte Zeit der deutſchen Dichtkunſt geweſen iſt. Die Kaiſer aus dem ſchwäbiſchen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geſchmack und eine groſe Liebe zur Dichtkunſt unter dem deutſchen Adel ziemlich herrſchend geworden. Die aus dieſen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte ſind in groſer Anzahl. Nur die Maneßiſche Sammlung (*) enthält Lieder von 140 Dichtern, darunter viele vom höchſten Rang ſind, als **Kaiſer Heinrich, König Konrad, König Wenzel von Böhmen**, viele Markgrafen und Fürſten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunſt einen groſen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

Und zwar nicht eine Dichtkunſt, die als eine fremde Waare griechiſchen oder lateiniſchen Urſprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, ſondern eine Dichtkunſt, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrſchenden Empfindungen der damaligen groſen Welt entſprungen iſt, die alſo ganz natürlicher

---

(*) Sammlung von Minneſingern aus dem ſchwäbiſchen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend &c. Zurich &c. Man unterſcheidet in der Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt den ſchwäbiſchen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Kaiſern aus dem Hauſe Schwaben, unter deren Regierung die deutſche Dichtkunſt in einer ausnehmenden Blüthe geſtanden hat. Allein mit Anfang des XIV. Jahrhunderts nahm ſie ſtark ab, die Gönner verloren ſich, und es folgte der Untergang dieſes Geſanges.

Weiſe einen eben ſo unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menſchen haben mußte, als die ehemalige Geſänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in dieſem ſchönen Zeitpunkt Deutſchlands herrſchten die höflichſten und galanteſten Sitten, die zärtlichſten Empfindungen ſowol der Liebe, als der Freundſchaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das ſchöne Geſchlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach dieſem Ton war der Geiſt der damaligen Dichter geſtimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerſt gegeben, durch ihr Genie verſchönert, in angenehmen Geſängen wieder mittheilten.

Es ſcheinet, daß damals, wenigſtens in Oberdeutſchland, kein Hof geweſen, an dem nicht Dichter gelebt haben. **Bodmer** ſagt ſehr angenehm von dieſem ſchönen Zeitpunkt der Dichtkunſt:

Hier iſt ein poetiſches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
Dichter in ſeinem Schooß zu erziehen.
Kein anmuthig Gefild liegt zwiſchen dem Rhein und der Limmat,
Da nicht ein Dichter die Minn' und den May ſang.

Und von der Muſe Helikons ſagt er in Beziehung auf dieſe Zeit:

Ihr dient ein fürſtliches Volk von Graven,
Werthen und Frien,
Der Ausbund des allemanniſchen Bluts.
Sie ſangen einſt um das Gefild des Rheins, der
Donau, der Elbe,
An Schwabens, an Oeſtreichs und Thürin-
gens Hof.

Damals war die Dichtkunſt, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindſamer Menſchen, deren Genie durch die Schönheit der griechiſchen und römiſchen Dichter, die ſie zufälliger Weiſe durch die Schulgelehrſamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; ſie war, wie ſie ihrer Natur nach ſeyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entſtandenes und auf dieſelben wieder zurückwirkendes Geſchäft.

Die erwähnte Sammlung der Minneſinger enthält zwar meiſtens Lieder von galantem Inhalt; aber dieſe Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunſt. Wir haben auch daher noch Werke von verſchiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moraliſche Gedichte und einige von epiſchem Inhalt und ritterlichen Thaten (*). Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Dichtkunſt dieſes Zeitpunkts ganz in dem Geſchmack der provenzaliſchen

---

(*) Eines der beträchtlichſten iſt das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

ſchen Dichter (*) geweſen, deren Werke noch häufig in den franzöſiſchen Bücherſammlungen vorhanden, und von denen **Johann von Noſtradam**, ein Bruder des bekannten Propheten, viele Nachrichten herausgegeben hat. In den epiſchen Gedichten dieſer Zeit hat man Mühe ſich über das Abentheuerliche, das darinn herrſcht, wegzuſetzen, auch herrſcht der Aberglaube in voller Stärke darinn; aber weder die Charaktere der handelnden Perſonen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des XIV. Jahrhunderts nahm die ſchwäbiſche Dichtkunſt ſtark ab, in der Mitte deſſelben war ſie ſchon ſehr ſchlecht, und der gute Geſang gieng unter. Weder der Haufe der im XV. und XVI. Jahrhundert entſtandenen Meiſterſänger, noch die Verfaſſer der ungeheuren dramatiſchen Stücke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geſchichte der Dichtkunſt einen Platz. Aber die Kirchenverbeſſerung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunſt einen günſtigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieſer Zeit geiſtliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieſer Gattung zukömmt; nur ſind ſie unter der großen

---

(*) Sind Dichter, die im XII. und XIII. Jahrhundert in der provenzaliſchen Sprache, die in **Provence** und **Languedok** von der lateiniſchen des Pöbels entſtanden, gedichtet, auch unter dem Namen *Troubadours* bekannt ſind, und wie es ſcheinet, nicht geringen Einfluß auf den Geſchmack und die Ausbreitung der deutſchen Poeſie in dem ſchwäbiſchen Zeitpunkt gehabt haben. — S. Art. **Provenz. Dichter.**

Menge ganz ſchlechter ſo einzeln, daß ſie keine Epoche in der Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt machen können, die man von den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter an bis in das XVI. Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in dieſe Zwiſchenzeit fallen, für erloſchen anſehen kann.

Die Sitten und der Geſchmack der Nation ſcheinen der Dichtkunſt entgegen geweſen zu ſeyn; man fand mehr Gefallen an theologiſchen Unterſuchungen, als an ſchönen Gegenſtänden der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger **Johann Fiſchart** und **Sebaſtian Brand**, die am Ende des XV. Jahrhunderts gelebt haben, beyde Männer von wahrem poetiſchen Genie, machten keinen Eindruck auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyſpiel beweiſet hinlänglich, daß die Sitten und der Geſchmack der damaligen Zeiten ſchlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunſt günſtig geweſen. Die groſſe Welt hatte das Gefühl dafür verloren; ſie gerieth dem Pöbel in die Hände (*), und ward von ihm ſo gemißhandelt, wie ſie noch in den Schriften **Hans Sachſens** ausſiehet.

In der erſten Hälfte des XVII. Jahrhunderts erſchien **Martin Opitz**, den die neuern Dichter Deutſchlands für den Vater der erneuerten Dichtkunſt halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, ſondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten, um es auszubilden,

---

(*) S. Sammlung kritiſcher, poetiſcher und andrer geiſtvoller Schriften, 7. St. ſ. 54.

den, und Geſchicklichkeit die Sprache dem ſtarken und richtigen Ausdruck der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu ſeyn.

Nach einer ſo langen Barbarey, in welche die deutſche Dichtkunſt verſunken geweſen, hätte dieſer groſſe Dichter nicht nur durch ſein Beyſpiel andre Köpfe zur ächten Poeſie wieder ermuntern, ſondern der Nation ſelbſt einen Geſchmack daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Faſt noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem **Opitz** ſo ſchöne Proben von ſtarken Gedanken, von einer natürlich flieſſenden und dabey ſehr nachdrücklichen Sprache gegeben, ſah Deutſchland eine Menge ſchlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringſte Aufmerkſamkeit verdienten. Und obgleich in dieſer Zeit hier und da einzele Spuren des ächten poetiſchen Geiſtes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines **Logau** und eines **Wernike** erſchienen; ſo bedeckte doch auf der einen Seite ein falſcher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geſchmack die ganze deutſche Litteratur.

Erſt gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig ſchönen und ſtarken Geiſter durch die Decke der Finſterniß hindurch, und zeigte Deutſchland in vortrefflichen Proben, ſowol das helle Licht der Kritik, als den wahren Geiſt der Dichtkunſt. **Bodmer**, **Haller**, **Hagedorn** ſind die erſten geweſen, die den Schimpf der Barbarey in Abſicht auf die Dichtkunſt, von Deutſchland weggenommen. Nun haben wir ſeit dreyßig Jahren manchen ſchönen Geiſt, manchen angenehmen, auch manchen ſtarkdenkenden Dichter unter uns geſehen; wir haben von einheimiſchen Dichtern Proben, daß der Geiſt, der den Homer, Pindar und Horaz belebet hat, unter dem deutſchem Himmel nicht fremd ſey. Alles ſcheinet uns gegenwärtig ein gutes Jahrhundert für die deutſche Dichtkunſt zu verſprechen. Aber der Geiſt und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch ſeinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunſt auf die Gemüther an ſich empfinden und weiter ausbreiten ſollte — wird dieſer Theil der Nation, ohne welchem die Dichtkunſt blos eine Beſchäftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anſcheinenden Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem anſehnlichſten Theile der Nation ſo allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter geweſen iſt? Werden unſre Dichter dieſem Theil der Nation wichtige Männer ſeyn? Werden wir Dichter ſehen, die es nicht deßwegen ſind, weil ihr noch junger Geiſt von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt worden, ſondern von dem Geiſte getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz ſeine ſtarken Oden an das römiſche Volk eingegeben hat (*)? Dieſe Frage muß die Zukunft beantworten.

---

(*) L. III. Od. 5 & 6. Epod. 7 & 16.

# Allgemeine Theorie der Dichtkunſt.

## §. 8.

## Beſtimmung des Begriffes, was Gedicht ſey.

Man hat ſchon vor ſehr langer Zeit her verſucht, den eigentlichen Begriff des Gedichts feſtzuſetzen, vermittelſt deſſen man das Werk der Dichtkunſt von dem, was die Beredſamkeit hervorbringt, unterſcheiden könnte; denn ſchon Ariſtoteles hat davon geſprochen: „Die gebundene und ungebundene Rede, ſagt dieſer Philoſoph, unterſcheiden den Geſchichtſchreiber und Dichter nicht genug; denn wenn man auch die Geſchichte des Herodotus in Verſen vertragen wollte, ſo würde ſie dennoch eine Geſchichte und kein Gedicht ſeyn. Dieſe beyden Gattungen ſind darinn weſentlich von einander unterſchieden, daß jene die Sachen erzählt, wie ſie geſchehen ſind, dieſe, wie ſie hätten geſchehen können" (*). Seitdem der griechiſche Kunſtrichter dieſe Frage, vielleicht zuerſt, aufgeworfen, und ſo gut, als er konnte, beantwortet hat, iſt ſie tauſendmal wiederholt, und jedesmal, wo nicht ganz, doch zum Theil unentſchieden gelaſſen worden. Denn auch die genaueſte und richtigſte Erklärung

---

(*) Ariſtot. Poet.

rung des Begriffs, die, welche Baumgarten gegeben hat (*), beſtimmt ihn nicht völlig, da in dem Begriffe des Vollkommenen noch immer viel unbeſtimmtes iſt.

Es kann aber auch nicht anders ſeyn; denn die gemeine Rede, die, welche ein Werk des Redners iſt, und die, die von der Dichtkunſt erzeuget wird, ſind Werke, die mehr durch Grade, als durch weſentliche Kennzeichen in verſchiedene Arten abgeſondert werden. In dergleichen Dingen aber laſſen ſich die Gränzen, wo die Arten aufhören oder anfangen, nicht unterſcheiden. Wer kann das Jahr angeben, wo der Jüngling zum Mann, und der Mann zum Greis wird? Darum darf es uns nicht befremden, daß man Werke der redenden Kunſt antrifft, von denen man ungewiß iſt, ob ſie der Beredſamkeit, oder der Dichtkunſt zugehören.

Deſſen ungeachtet aber iſt weder die Eintheilung der redenden Kunſt in gemeine Rede, Beredſamkeit und Dichtkunſt zu verwerfen (**), noch die Verſuche jede Art durch Kennzeichen zu beſtimmen, zu tadeln. Die Baumgartenſche Erklärung des Gedichts, daß es eine vollkommene ſinnliche Rede ſey, iſt ſo richtig und ſo beſtimmt, als ſie ſeyn kann, ob ſie gleich nicht in jedem Fall hinreicht, zu entſcheiden, ob ein Werk der Beredſamkeit oder der Dichtkunſt zuzuſchreiben ſey.

---

(*) Poema eſt ſenſitiva oratio perfecta. Vid. Baumgarten Diſſertatio de Poeſi & Poemate.

(**) S. Theorie der Beredſamkeit 1, 2 SS.

Vielleicht wäre die Erklärung etwas beſtimmter, wenn man ſagte: Das Gedicht ſey eine ſinnliche Rede, die jede Art der Vollkommenheit an ſich hat, die ihr Inhalt verträgt. Aber dadurch würde keiner ungebundenen Rede der Name des Gedichts zukommen, weil jede Rede den Wolklang, der aus dem Vers entſteht, verträgt.

Wir wollen indeß verſuchen, die gemeine Rede, die Beredſamkeit und die Dichtkunſt, jede durch ihr zukommende Kennzeichen, zu unterſcheiden (*).

Die gemeine Rede iſt gleichſam eine hiſtoriſche Erzählung deſſen, was wir denken. Sie ſucht ohne alle Veranſtaltungen ſich gerade zu auszudrücken, und iſt mit jedem Ausdruck zufrieden, wenn er nur beſtimmt und verſtändlich iſt.

Die Beredſamkeit iſt überlegter und künſtlicher; da ſie nicht blos die Abſicht hat, verſtändlich zu ſeyn, ſondern durch das, was ſie hervorbringt, etwas beſonders auszurichten ſucht, ſo überlegt ſie genau, was ſie zu dieſem beſondern Zweck zu ſagen hat; ſie ſucht von den Vorſtellungen, die ſich ihr darbieten, die beſten und ſchicklichſten aus, ordnet ſie, um ihnen mehr Kraft zu geben, wählet den beſten Ausdruck, giebt der Rede auch durch den Ton und Abfall der Worte eine äſthetiſche Kraft,

---

(*) Wir haben den Begriff der Dichtkunſt §. 1. beſtimmt; hier folgt eine noch deutlichere Erläuterung, um zu verſtehen, was Poeſie oder Gedicht ſey.

Kraft, hat unaufhörlich den Zuhörer, auf den ſie wirken will, vor Augen.

Die Dichtkunſt hat mehr den lebhaften Ausdruck ihrer Vorſtellung, als die beſondere Wirkung, die ſie auf andere thun ſoll, zum Augenmerk. Der Dichter iſt ſelbſt lebhaft gerührt, und von ſeinem Gegenſtand in Leidenſchaft, wenigſtens in Laune geſetzt: er kann der Begierde, ſeine Empfindung zu äußern, nicht widerſtehen; er wird hingeriſſen. Seine Hauptabſicht iſt, den Gegenſtand, der ihn rührt, lebhaft zu ſchildern, und zugleich den Eindruck, den er davon empfindet, zu äußern: er redet, wenn ihm auch niemand zuhören ſollte, weil ihn ſeine Empfindung nicht ſchweigen läßt. Er überläßt ſich den Eindrücken, die ſeine Materie auf ihn macht, ſo ſehr, daß man aus ſeinem Ton und aus ſeinem wenig überlegten Ausdruck merkt, er ſey ganz von ſeinem Gegenſtand eingenommen. Dieſes giebt ſeiner Rede etwas außerordentliches und phantaſtiſches, dergleichen Menſchen annehmen, die bey ſtarken Empfindungen ſich ſelbſt vergeſſen, und ſelbſt in Geſellſchaft ſo reden und handeln, als wenn ſie alleine wären.

Es ſcheinet, daß dieſer ſich mehr oder weniger äußernde phantaſtiſche Ton, den man in der Rede bemerkt, den eigentlichen Charakter des Gedichts ausmache, und daß die einigermaßen ſchwärmeriſche Gemüthsfaſſung, in welche lebhafte Köpfe bey Erblickung gewiſſer Gegenſtände geſetzt werden, die Quelle der Dichtkunſt ſey.

Ohne merkliche Leidenſchaft und Ueberwältigung von derſelben, ſcheinet natürlicher Weiſe kein Gedicht entſtehen zu können. Nur itzt, da die Poeſie zu einer gewöhnlichen Kunſt geworden iſt, thut die Nachahmung dieſes natürlichen Zuſtandes das, was in dem Stande der bloßen Natur nur die ſtarke Rührung thun würde.

Daher ſehen wir, daß die Dichter ſich noch oft anſtellen, als wenn ſie auch wider ihren Willen getrieben würden, ihr Herz auszuſchütten. Es iſt damit, wie mit dem Tanz, der in ſeinem Urſprung nichts anders, als ein leidenſchaftlicher, ſchwärmeriſcher Gang iſt. Wilde Völker, bey denen noch nichts zur Kunſt geworden, tanzen nie, als wenn ſie in Leidenſchaft geſetzt ſind: aber wo das Tanzen zur Kunſt geworden, da tanzt man auch mit kaltem Blute. Doch ſtellt man ſich immer dabey an, als wenn irgend ein kräftiger Gegenſtand uns in eine phantaſtiſche Gemüthslage geſetzt habe. Daß ſowol Poeſie, als Tanz eine ſolche Faſſung zum Grund haben, wird auch noch dadurch offenbar, daß beyde die Unterſtützung der Muſik bedürfen. Dieſe unterhält die Empfindung, und reizet die ſchon aufgebrachte Einbildungskraft noch mehr. Sie wieget das Gemüth in ſeiner eigenen Empfindung ein, daß der Dichter und Tänzer ſich völlig vergeſſen, und blos dem nachhängen, was ſie empfinden.

Aus dieſer Entwicklung des Urſprungs der Poeſie läßt ſich der wahre Charakter des Gedichts beſtimmen.

Wer der Gemüthsfaſſung, die eine ſo außerordentliche Rede, als das Gedicht iſt, natürlicher Weiſe hervorzubringen vermag, nachdenkt, wird finden, daß ſie ihr viel Eigenes und Charakteriſtiſches geben müſſe. Und eben darinn wird das Weſen des Gedichts zu ſuchen ſeyn.

## §. 9.

## Stoff der Dichtkunſt.

Der Gegenſtand der Dichtkunſt, oder die Materie, die ſie bearbeitet, iſt jede Vorſtellung des Geiſtes, die klar genug iſt, unter den Ausdruck der Rede zu fallen, und intereſſant genug, die Gemüther der Menſchen einzunehmen. Sie ſcheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredſamkeit. Dieſe muß das Intereſſante ihres Stoffs in der Materie ſelbſt ſuchen; da der Dichter durch die Wärme ſeiner Empfindung, Lebhaftigkeit ſeiner Einbildungskraft, und den ſonderbaren Geſichtspunkt, in welchen ihn ſeine Laune ſetzet, auch den ſchlechteſten Stoff intereſſant machen kann. Der Geſang einer Nachtigall, ſogar eines Inſekts (*), kann ihn ſo reizen, ſeine Einbildungskraft und ſein Herz ſo erwärmen, daß er in die angenehmſte Schwärmerey von ſanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantaſie vor ſeinen Augen ſieht; dieſes reizt ihn durch einen dieſer Empfindung angemeſſenen

---

(*) S. Anakreons Ode auf die Cicada.

ſeinen Geſang auch uns in den angenehmen Gemüthszuſtand zu ſetzen, darinn er ſich befindet.

So bildet der Dichter durch ſein Genie einen ſchlechten Stoff, den der Redner ungebraucht laſſen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der ſchon an ſich ſelbſt reich iſt, giebt er durch ſeine eigene Gedanken, Phantaſien und Empſindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht **Homer** bey Vorſtellung der Belagerung von Troja gefühlt, und **Klopſtok** bey dem Leiden und dem Tode Jeſu?

Nichts ſcheinet ſo geringe, das die Dichtkunſt nicht intereſſant, und nichts ſo groß, das ſie nicht noch weit mehr vergrößern kann. Denn eigentlich zeiget der Dichter ſeinen Gegenſtand nicht, wie er in der Welt vorhanden iſt, ſondern wie ſein fruchtbares Genie ihn bildet, wie ſeine Phantaſie ihn ſchmücket, und was ſein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mitgenieſſen. Wir ſehen durch ihn mehr die Scenen, die ſeine Phantaſie und ſein Herz beſchäftigen, als Scenen der Natur. Alſo wird einem Dichter, deſſen Kopf und Herz merkwürdig ſind, der geringſte Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung ſeines Charakters wählen; der einen großen und ernſthaften, der einen lieblichen, der einen traurigen und der einen fröhlichen. Aber in dieſer Wahl hat er, wenn ihn Verſtand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rückſicht auf die, die ſeine

Geſänge hören ſollen. Nicht jeder außerordentliche Zuſtand ſeiner Einbildungskraft oder ſeines Herzens iſt ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; ſowol ſeine eigene Ehre, als das, was er der Geſellſchaft, darinn er lebt, was er den Menſchen überhaupt ſchuldig iſt, leitet ſeine Wahl, und dadurch verſichert er ſich der Hochachtung und Dankbarkeit ſeiner Zeitgenoſſen und der ſpäteſten Nachwelt (*).

## §. 10.

## Ueber gegenwärtigen Gebrauch der Mythologie.

Gemeiniglich verſteht man unter dieſer Benennung — Mythologie — das Fabelſyſtem der Griechen oder der Römer. Da die alten Dichter einen ſehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, ſo iſt ſie auch von den Neuern, ſeitdem ſie in den verſchiedenen Dichtungsarten ſich die Griechen und Römer zu Muſtern gewählt haben, in die Werke der Poeſie aufgenommen worden.

Einige neuere Dicher ſcheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben ſo uneingeſchränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechiſchen und lateiniſchen Poeſie; andere ſcheinen ſie faſt gänzlich zu verwerfen.

---

(*) Eben hier, da wir von dem Stoff des Dichters reden, ſcheint uns der bequemſte Ort zu ſeyn, hiebey zu ſetzen, ob und wie der Dichter das Mythologiſche zu ſeinem Stoff gebrauchen könne.

Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfaſſer der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich unterſucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol beſtimmt, ſo daß wenig neues darüber zu ſagen iſt. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über dieſe Sache vorzutragen.

α) Mythologiſche Weſen, ſie ſeyen Perſonen oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen beſtimmten Charakter haben, können als einzele allegoriſche oder methaphoriſche Bilder ſo gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur oder die Künſte hervorbringen. Nur müſſen dabey, wie bey andern Bildern, die weſentlichen Regeln, daß ſie bekannt, und der Materie anſtändig ſeyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leſer ſchicken ſich unbekanntere mythologiſche Bilder nicht, und in einem geiſtlichen Gedichte können das Elyſium und der Tartarus nicht erſcheinen. Aber der Grund, warum ſie da verworfen werden, giebt auch tauſend andern aus der Natur oder Kunſt hergenommenen Bildern, die Ausſchließung aus ſolchen Gedichten.

β) Eben ſo frey kann man die Mythologie zum Stoff moraliſcher, oder blos luſtiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menſchen einfallen, **Hagedorns Philemon** und **Baucis**, oder **Bodmers Pygmalion**, oder **Wielands** Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, weil die handelnden Perſonen aus der Mythologie genommen ſind.

Ueberhaupt alſo, kann das ganze mythologiſche Fach, als eine Vorrathkammer angeſehen werden, aus der Perſonen und Sachen als Bilder, oder als Beyſpiele herzunehmen ſind, und ihr Gebrauch iſt nicht mehr eingeſchränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

7) Hingegen können mythologiſche Weſen nie, als wirkliche, die außer dem Bildlichen, was darinn liegt, eine wahrhafte Exiſtenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch ſagen: **Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proſerpina und den richtenden Aeakus geſehen hätte,** u. ſ. w. Wenigſtens hatten damals dieſe Weſen, in der Meynung des Pöbels, noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde durch eine ſolche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem wahren, einer ernſthaften Sache das Gepräge des Scherzes gegeben werden. Es ſcheinet überhaupt damit die Beſchaffenheit zu haben, wie mit der Einmiſchung allegoriſcher Perſonen in hiſtoriſche Gemälde (*). Es hat etwas anſtößiges, ſie mit den in der Natur vorhandenen Weſen in eine Klaſſe geſtellt zu ſehen. In der äſopiſchen Fabel ſprechen die Thiere mit ein-

---

(*) S. Art. Allegorie ꝛc.

einander, wie vernünftige Weſen; aber wer gegenwärtig in der Epopée einen Helden ſich mit ſeinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen ſeyn. Eine ähnliche Beſchaffenheit hat es mit der Mythologie, in ſo fern ſie hiſtoriſch behandelt wird.

Seit kurzem haben einige, die das groſe Anſehen Klopſtoks für ſich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordiſchen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glücklich. Was für ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Mythologie der Griechen, die ſo voll Annehmlichkeit, ſo voll reizender Bilder iſt, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elyſium mit allen ſeinen Lieblichkeiten, gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnſchädeln ihrer Feinde Bier und Brantewein trunken, vertauſchen können? Die angenehmen Früchte des griechiſchen Erdreichs ſtechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordiſchen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechiſchen Fabel, gegen die rohen der Celtiſchen.

„Aber wenn die mythologiſchen Perſonen nicht mehr in die Handlung unſers Heldengedichts, oder unſers Drama eingeführt werden können, ſo verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren.“ Das iſt wahr, und in dieſem Stücke ſind wir in dem Fall erwachſener Menſchen, die man nicht mehr durch Kindermärchen in Schrecken oder Erſtaunen ſetzen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein andres Wunderbare, als die noch kindiſche Phantaſie.

Dieſes männliche Wunderbare haben groſſe Dichter auch zu finden gewuſst. Iſt denn im verlornen Paradies, in der Meſſiade, in der Noachide weniger wunderbares, als in der Iliad, oder in der Odyſſee?

„Freylich nicht! aber philoſophiſche Köpfe haben Mühe ſich an die bibliſche Mythologie zu gewöhnen.“ — Das kann ſeyn; auch iſt die Dichtkunſt überhaupt nicht für ſolche philoſophiſche Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beſtändig von dem Verſtand in Feſſeln gehalten wird. „Alſo, — Erdichtung für Erdichtung, — hätte man ja beym Alten bleiben können.“ — Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen jetzt durchgehends erkannten Wahrheiten ſo gerade entgegen ſtünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: *Ficta ſint proxima veris* (*).

## §. 11.

## Poetiſche Denkart über den Stoff.

Jedes Gedicht iſt eine empfindungsvolle, oder doch lebhafte launige Rede, die durch einen, dem Dichter vor-

---

(*) Noch ganz rein die Sprache des Philoſophen der Natur! — Wollte der Mann, vom Lichte einer ganz heiligern Religion im Verſtande gebildet, im Herzen durch höhere Gottesgnade gerührt auftreten; wollte er nach den Grundſätzen des göttlich geoffenbarten Wortes ſprechen: ſo wäre der Griechen und Römer Mythologie ein unſinnig, bacchantiſch Phantaſm, worinn der wahre philoſophiſche Dichter nur Thorheit findet.

vorſchwebenden, Gegenſtand veranlaſſet worden, wobey er nichts anders zur Abſicht hat, oder zu haben ſcheinet, als das, was er fühlt, zu ſagen; weil ſein lebhaftes Gefühl ihm nicht zu ſchweigen verſtattet.

Hier zeigen ſich zweyerley Fälle, die den Inhalt der Rede beſtimmen. Entweder hängt der Dichter dem Gegenſtand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten, und drückt durch die Rede das aus, was er ſieht; oder er hängt nicht ſowol dem Gegenſtand nach, der ihn rühret, als der Wirkung, die er davon empfindet. Im erſten Fall malt der Dichter den Gegenſtand, im andern ſeine Empfindung darüber. Eine dritte Art des Stoffs zum Gedicht, kann nicht erdacht werden.

Nun müſſen wir das Verfahren des Dichters, und wie er ſich darinn von andern Menſchen, die auch von ſeiner Materie reden würden, unterſcheidet, in Betrachtung ziehen.

Wenn der Dichter ſich mit Betrachtung des Gegenſtandes abgiebt, ſo iſt ſeine Abſicht blos ſich denſelben ſo vorzuſtellen, wie er ihn nach ſeiner Gemüthslage am lebhafteſten rührt. Er will weder, wie der Philoſoph, ihn näher kennen lernen, noch wie der Geſchichtſchreiber ihn ſo beſchreiben, daß andre einen richtigen Begriff davon bekommen; nicht wie der Redner ſo, daß er unſer Urtheil darüber zu lenken, oder einzunehmen ſuchen ſollte. Seine Einbildungskraft wirkt da mehr, als der Beobachtungsgeiſt oder der Verſtand. Auch iſts nicht um die genaue Richtigkeit der Vorſtellung zu thun; er bildet ſich den Gegenſtand ſo aus, wie er ihm am beſten gefällt, eignet ihm alles zu, was er darinn zu ſehen wünſcht, unbekümmert, ob die Sachen wirklich ſo ſind; denn das Mögliche iſt ihm eben ſo gut, als das Wirkliche. Einiges vergrößert er, andere Dinge macht er kleiner, bis das Ganze ſo iſt, wie er es am liebſten zu ſehen wünſcht. Darinn handelt er, wie jeder Menſch, der ſich bey Vorſtellung angenehmer Begebenheiten in ſüße Träume der Phantaſie einwiegen will. Alles wird nach ſeinem Gefallen angeordnet; hier werden Umſtände weggelaſſen, dort andre hinzugeſetzt; jede Perſon bekömmt ihre Geſtalt und ihr Weſen, ſo wie jedes ſich nach ſeiner Einbildung ſchicket. So macht es auch der Dichter mit jedem Gegenſtand, den er zum Stoff ſeines Geſanges gewählt hat. Die Theile des Gegenſtandes, die ihn vorzüglich rühren, ſucht er auch mit vorzüglicher Lebhaftigkeit zu ſchildern; er ſucht alles hervor, was irgend dienen kann, ſie ſichtbar oder hörbar zu machen. Daher entſtehen bisweilen im Gedichte die umſtändlichſten Beſchreibungen, die bis auf die geringſten Kleinigkeiten gehen, weil ſolche Beſchreibungen am geſchickteſten ſind, den Gegenſtänden in der Einbildungskraft ein wirkliches Leben zu geben.

An dieſer Art zu verfahren erkennet man den Dichter ſehr bald, wenn man auch den Ton und den Ausdruck ganz ändern wollte. Man überſetze den Homer ſo ſchlecht, als man will, wenn nur die Folge ſeiner Vorſtellungen bleibet, ſo wird man den Dichter nie verkennen. Dieß iſt, was Horaz ſagt:

*Invenies etiam disjecti membra poetæ.*

Alſo muß jedem guten Gedichte, wenn ihm alle Kennzeichen, die es von der Sprache hat, benommen ſind, etwas übrig bleiben, das den Dichter verräth. Was in der ſchlechteſten Ueberſetzung gar alles Poetiſche verliert, iſt nie ein Gedicht geweſen, das alle nöthige Eigenſchaften gehabt hat.

Hält ſich der Dichter nicht ſowol bey dem Gegenſtand, als bey ſeiner Empfindung auf; ſo hat er auch da ſeinen, ihn bezeichnenden Gang. Bisweilen ſagt er uns deutlich, was ihn in die Laune oder Leidenſchaft geſetzt hat, die er äuſſert; andremal müſſen wirs errathen: aber in beyden Fällen unterſcheidet ſich ſeine Rede von der, die nicht poetiſch iſt, durch die Lebhaftigkeit der Empfindung, oder der Laune. Man merkt gar bald, daß er ſich nicht mehr beſitzt; ſein Vergnügen und ſein Verdruß iſt ſeiner Meiſter geworden. Ueberlegung und Vernunft müſſen der Empfindung weichen. Bald drehet er ſich auf denſelben Punkt der Empfindung herum, bald fällt er auf mancherley Nebenvorſtellungen, ſchweift ſchnell weit aus, und macht uns, durch die anſcheinende Unordnung in ſeinem Gemüthe, ſtutzen. Dieſe Unordnung aber iſt immer mit groſſer Lebhaftigkeit der Vorſtellung begleitet, bringet ſtarke und kühne Gedanken und ſehr lebhafte Bilder hervor, die den Zuhörer in Verwunderung ſetzen.

## §. 12.

## Allgemeine Erfoderniſſe des poetiſchen Ausdrucks.

Zuerſt muß der Ton der Rede den Charakter der Empfindung an ſich haben. Sie kann nicht ſo zufällig und ſo ungebunden fließen, als die gemeine Rede; denn da die Empfindung immer einerley iſt, und ſich immer gleichſam auf ſich ſelbſt herum dreht, ſo entſteht ganz natürlich etwas rhythmiſches darinn. Wer vor Freude hüpft und ſpringt, der wird, ſo lange die Empfindung währet, die einfach und immer einerley iſt, dieſelben Springe oft wiederholen, und ſo wird es auch mit den Sätzen der Rede gehen. Ihr Ton und Abfall iſt eine Wirkung der Empfindung, und da er zugleich auf die Sinne wirkt, ſo unterhält und ſtärkt er auch wiederum die Empfindung ſelbſt. (*) Man kann alſo ſagen, daß der Vers dem Gedichte natürlich ſey.

Weil aber ein rhythmiſcher Fall der Rede nur eine der verſchiedenen Wirkungen der poetiſchen Laune iſt, und weil ohne den, durch die hinzugekommene Kunſt regelmäßig gemachten Vers, die Rede einen ungekünſtelten Rhythmus haben kann; ſo berechtigt uns der Mangel der regelmäßigen Verſifikation noch nicht, einer die übrigen Kennzeichen des Gedichts habenden Rede, den Na-

men

---

(*) Hieraus läßt ſich einigermaßen der Urſprung des Verſes begreifen, der freylich im Anfang ſehr roh war, aber nachher durch Kunſt ſeine Formen bekommen hat.

men des Gedichts zu verſagen. Doch iſt unfehlbar in jeder Rede, die aus wirklicher dichteriſcher Laune entſtanden, das Periodiſche ganz anders, als in der gemeinen, oder auch in der blos beredten Rede. Alſo hat auch die ſogenannte poetiſche Proſe allemal etwas in ihren Abfällen, wodurch ſie ſich auszeichnet. Hieraus iſt alſo klar, daß der regelmäßige Vers, nachdem die Poeſie zur Kunſt geworden, bey jedem Gedicht ſich finden ſollte; jedoch der Mangel deſſelben, wenn nur ſonſt der Charakter des Gedichts vorhanden iſt, es von den Werken der Dichtkunſt nicht ausſchließe.

Aber der Vers iſt nicht das einzige, was zum Ton des Gedichts gehöret. Wer in voller Empfindung ſpricht, ſucht Wörter aus, deren Klang ihr angemeſſen iſt, und ſie unterhält; die Freude liebt volle und leichte Töne, die Traurigkeit gedehnte und eindringende. Daher wird der poetiſchen Sprache ein gewiſſer lebendiger Ausdruck eigen, der an ſich, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, die Gemühtslage des Dichters zu erkennen giebt. Dieſen Ausdruck muß das Gedicht haben, es ſey in gebundener oder ungebundener Rede verfaßt.

Noch zeiget ſich eine dritte Eigenſchaft der poetiſchen Rede, die wir auch noch zum Ton derſelben rechnen können. Weil der Dichter ganz mit ſeinem Gegenſtand beſchäftiget iſt, und nichts anders weder hört noch ſieht, ſo iſt ihm, wie einem Träumenden, jede Sache ganz gegenwärtig. Er macht zwiſchen dem Vergangangenen und Zukünftigen, zwiſchen dem Gegenwärtigen und Abweſenden keinen Unterſchied. Dieſes giebt ſeiner Rede, in Anſehung der Verbindungswörter, in Anſehung der Anordnung und der grammatiſchen Zuſammenſetzung, ein ganz eigenes Gepräge, das ſich beſſer empfinden als beſchreiben läßt. Anſtatt der vergangenen oder zukünftigen Zeit, braucht der Dichter oft die gegenwärtige. Bald läßt er die Verbindungswörter weg, bald aber braucht er andre, die zukünftigen Dinge als ſchon gegenwärtig vorzuſtellen; izt, anſtatt hierauf: er redet oft in der zweyten Perſon, wo die gemeine Rede die dritte braucht. Dergleichen Abweichungen von dem gewöhnlichen Ausdruck, die dem poetiſchen Ton eigen ſind, gehören nothwendig zum Ausdruck des Gedichts.

Dazu gehören aber noch mehr Dinge, als die nur den Ton betreffen. Die Figuren und Bilder ſind eine ſehr natürliche Wirkung der dichteriſchen Laune. Die mehr oder weniger erhitzte Einbildungskraft des Dichters giebt jedem Ding ein mehreres Leben und mehr Kraft, als eine ruhigere oder beträchtlichere Gemüthslage thut. Seine Hauptvorſtellungen drückt der Dichter nie durch Wörter aus, die der Verſtand erſt in allgemeine Begriffe zu überſetzen hat. Seine Vorſtellungen ſind nicht allgemeine oder abgezogene, ſondern einzele Fälle, und wirklich vorhandene Gegenſtände. Er bekleidet alles mit Materie, und giebt jeder Materie ihre

Farben, ihre Figur, und wo möglich, ihren Ton und andre fühlbare Eigenſchaften. Daher entſtehen die poetiſchen Farben und Gemälde (*).

Darinn beſteht, wie du Bos wol erinnert hat, der Hauptcharakter des Gedichts; „Die poetiſche Sprache, ſagt der Kunſtrichter, iſt es, die eigentlich den Dichter ausmacht, nicht der Abſchnitt und der Reim. Man kann, wie Horaz anmerkt, ein Dichter in ungebundener, und ein gemeiner Redner in Verſen ſeyn. — Dieſes iſt aber der wichtigſte und ſchwerſte Theil der Dichtkunſt, die Bilder zu erfinden, die das, was man ſagen will, ſchön malen; den eigentlichen Ausdruck, der den Gedanken ein ſinnliches Weſen giebt, in ſeiner Gewalt zu haben; dieſes iſts, wozu der Dichter ein göttliches Feuer nöthig hat, nicht das Reimen. — Nur ein zur Kunſt gebohrner Kopf kann ſeine Verſe durch Dichtung und Bilder beleben" (**).

Alſo zeiget uns die Sprache des Dichters überall einen Menſchen, den ſein Gegenſtand ſo ſehr eingenommen hat, daß er alles, was man ſich ſonſt blos vorſtellt, körperlich vor ſich ſieht, oder in ſeinem Gemüth, als gegenwärtig fühlt, und eben dieſes Sehen und Fühlen auch in uns zu erwecken ſucht. Daher entſteht ganz natür-

---

(*) Wovon wir gleich nachher ausführlichern Unterricht mittheilen werden.

(**) Reflexions critiques ſur la Poeſie & ſur la Peinture. T. I. Sect. XXXIII.

natürlich die Wirkung, daß wir durch das Gedicht in eben die Empfindungen geſetzt werden, die der Dichter hat. Dieſe Wirkung erfolget, wenn gleich der Dichter ſie nicht geſucht, ſondern blos für ſich ſelbſt gedichtet hat.

## §. 13.

## Von der Laune und Beredſamkeit im Gedichte.

Die poetiſche Laune iſt die eigentliche Quelle der Dichtkunſt. Soll das Gedicht einigen Werth haben, ſo muß dieſe Laune eine merkwürdige Veranlaſſung haben, denn ſchwache Gemüther von lebhafter Einbildungskraft, werden oft durch kindiſche Veranlaſſungen in Laune geſetzt; aber wer giebt ſich die Mühe darauf zu achten?

Hiernächſt aber muß dieſe Laune durch Beredſamkeit unterſtützt werden; denn wer das, was er denkt oder fühlt, nicht mit Leichtigkeit ſagen kann, der kann wol unſer Auge, aber nie unſer Ohr auf ſich ziehen: alſo muß der Dichter auch ein beredter Mann ſeyn, er muß Leichtigkeit und Reichthum des Ausdrucks haben. Endlich aber müſſen beyde, Laune und Beredſamkeit, von Verſtand und Genie unterſtützt werden. Die launige und fließende Rede muß Gedanken und Empfindungen vortragen, die etwas ungemeines, wichtiges und großes haben, die, wie Horaz ſich ausdrückt, des ſo weit geöffneten Mundes und des vollen Tones würdig ſind: *digna tanto hiatu!* Sonſt wird der Dichter lächerlich;

denn ſein Ton und Ausdruck kündiget allemal etwas merkwürdiges an.

Dadurch giebt ſich jeder Dichter für einen Mann aus, dem jedermann ein aufmerkſames Ohr leihen ſoll, als einem Menſchen, der etwas wichtiges vorzutragen hat. Darum ſagt Horaz mit dem größten Recht, daß weder Götter noch Menſchen dem Dichter erlauben dürfen, mittelmäßig zu ſeyn; weil bey der großen Veranſtaltung das Mittelmäßige höchſt unerträglich wird. Betrügt er unſre Erwartung, indem er uns in ſeinem begeiſterten Ton alltägliche Dinge ſagt, ſo verdienet er, daß man ihn von der Scene wegjagt.

## §. 14.

## Von der Sprache des Dichters.

Man ſieht überhaupt, daß ſowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen einen merklichen Einfluß auf ſeinen Ausdruck und ſeine Art zu ſprechen haben. Wie alſo die Sprache eines ſpaßhaften Menſchen im Ausdruck und in den Wendungen etwas von dieſem Charakter hat; ſo bekömmt ſie auch durch das poetiſche Genie überhaupt, dann beſonders durch die Art der Laune oder der Begeiſterung, darinn der Dichter ſich jedesmal befindet, ein beſonderes Gepräg, und wird zur poetiſchen Sprache.

Da überhaupt der Dichter ſich alles ſtärker und lebhafter vorſtellt, als andre Menſchen, indem ſeine feurige Einbildungkraft den lebloſen Dingen ſelbſt Leben giebt; ſo findet man in ſeiner Sprache auch dieſe Lebhaftigkeit, und eine alles belebende Phantaſie. Weil ſein Gemüthszuſtand währendem Dichten etwas außerordentliches hat, ſo hat es ſeine Sprache ebenfalls. Z. B. Welcher Menſch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfaſſung ſich, wenn er ſagen wollte, er verlaſſe den großen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge ſich mit dem höchſt nothdürftigen, ſo außerordentlich ausdrücken, wie Horaz:

… — Nil cupientium
Nudus caſtra peto & transfuga divitum
Partes linquere geſtio.

— Wer, als ein in dem höchſten poetiſchen Enthuſiaſmus geſetzter Menſch würde, anſtatt — Siehe! Cäſar, den man todt geſagt hatte, kömmt ſiegreich aus Spanien zurücke — ſich ſo feyerlich, als Horaz ausdrücken:

Herculis ritu modo dictus, o plebs
Morte venalem petiiſſe laurum
Cæſar hiſpana repetit penates
victor ab ora.

Es iſt nicht wol möglich, jede Wirkung des poetiſchen Geiſtes auf die Sprache anzuzeigen; ſie kann ſich auf jede Kleinigkeit derſelben erſtrecken. Vielweniger laſſen ſich eigentliche Gränzen beſtimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetiſche anfängt.

ſingt (*). Bisweilen wirket der poetiſche Geiſt nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdrucks, blos durch andre Ordnung vom Poetiſchen ins Proſaiſche kann herunter geſetzt werden. Folgende ſchöne Strophe

**Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,**
**Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,**
**Lockt mit Silbergetön ihn die Unſterblichkeit**
**In das eiſerne Feld umſonſt!**

könnte mit Beybehaltung jedes Worts blos durch veränderte Stellung derſelben in eine zwar edle, aber gar nicht poetiſche Proſe verwandelt werden: **Umſonſt locke ihn die Unſterblichkeit** u. ſ. w. Nur die Ausdrücke **Silbergetön** und **das eiſerne Feld**, müßten etwas herab geſtimmt werden.

Folgendes Beyſpiel zeigt, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine ſchöne poetiſche Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird ſagen, daß dieſe Rede poetiſch ſey: Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quæcunque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec

---

(*) Den eigentlichen förmlichen Vers kann man nicht hieher rechnen; weil er aus überlegter Kunſt entſtanden iſt; und weil die Sprache auch ohne ihn ſehr poetiſch ſeyn kann.

Nec ſi improba fortuna finxit Sinonem miſerum, finget etiam vanum, mendacemque: — und doch wird ſie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe, in eine ſchöne poetiſche Rede verwandelt:

Cuncta equidem tibi Rex, fuerint quæcunque, fatebor,
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo.
Hoc primum; nec ſi miſerum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget (*).

Andremale kömmt zu der ungewöhnlichen poetiſchen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch ſeine Sprache poetiſch wird, wie folgendes, darinn ſonſt kein Ausdruck, als das einzige Wort ſingen, poetiſch iſt:

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht,
   Denn ich liebe, ſo liebte
   Keiner! ſo werd ich geliebt!
Die ſanftern Schmerzen, welche zum Wiederſehn
Hinblicken, welche zum Wiederſehn
   Tief aufathmen, doch liſpelt
   Stammelnde Freude mit auf!
Die Schmerzen wollt ich ſingen (**). —

Durch

---

(*) Virg. L. II. v. 77 & ſeq.

(**) Klopſtoks Ode an Cidli S. prakt. Thl.

Durch gehörige Verſetzungen und Einſchaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter könnte man dieſe recht pindariſche Strophen in eine gute gar nichts poetiſches an ſich habende Rede verwandeln.

Dieſes ſind die einfacheſten, aber nicht die leichteſten Schritte zur poetiſchen Sprache. Man findet bey den erhabenſten Odendichtern, als bey **Pindar** und **Klopſtock**, nicht ſelten dergleichen Strophen, und doch lieſt man ſie mit Entzückung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetiſchen Ton geben.

Andremale wird die Sprache poetiſch durch Einmiſchung beſonders ausgeſuchter, ſehr ſtarker, oder ſehr maleriſcher, oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranſtaltung anzeigender Wörter. Horaz führt folgende Stelle des **Ennius** an:

— Poſtquam diſcordia *tetra*
Belli *ferratos* poſtes portasque refregit (*).

in welcher die mit andrer Schrift gedruckten Wörter eine merkliche Beſtrebung des Dichters, ſich ſtark auszudrücken, anzeigen. Zum Beyſpiel des Maleriſchen kann folgendes dienen, das auch der Proſopopöe ungeachtet nach poetiſch wäre:

Von

---

(*) Serm I. 4.

Von des ſchimmernden Sees Traubengeſtaden her,
Oder, floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft,
Komm und lehre mein Lied jugendlich heiter ſeyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beſeelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich (*).

In dieſe Klaſſe des Poetiſchen rechnen wir auch das blos Veranſtaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umſchreibung oder Beywörter einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. **Servius** ſagt: Amant poetæ rem unius ſermonis circumlocutionibus dicere, ut pro Troja dicunt urbem Trojæ: pro Buthroto, arcem Buthroti: ſic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zuletzt nimmt die poetiſche Sprache die lebhafteſten und leidenſchaftlichſten Figuren, die kräftigſten und kühneſten Tropen, und die ungewöhnlichſten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruck muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels **wird** itzt zum **Ocean der Welten**, die Erde zum **Tropfen am Eymer**, und das Vergnügen fühlende Herz **vergeht in Entzückung** (**). Lebloſe Dinge bekommen Leben

---

(*) Klopſtocks Ode an den Zürcherſee. S. prakt. Thl.
(**) S. Klopſtocks Ode die Frühlingsfeyer.

leben und Handlung, und die reineſten Vorſtellungen des Verſtandes werden in körperliche Gegenſtände verwandelt. Dadurch geſchieht es, daß alle Gedanken in blos ſinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieſer poetiſchen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es ſcheinet, daß ſchon Horaz darinn das Weſen der Dichtkunſt geſetzt habe (*), und die Neuern erkennen eben deßwegen eine proſaiſche Poeſie und eine poetiſche Proſe. „Dieſer Theil der Dichtkunſt — die Poeſie des Stils, — ſagt ein ſcharfſinniger Kunſtrichter, iſt der wichtigſte und zugleich der ſchwerſte. Die Bilder zu erfinden, welche das, was man ſagen will, ſchön malen; den eigentlichen Ausdruck zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Weſen giebt, dieſes (nicht der Reim) iſt die Kunſt, wozu ein göttliches Feuer nothwendig iſt. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und ſeinen Perſonen anſtändige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunſt gebohren iſt, kann ſeinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben“ (**).

Es iſt zwar das allgemeine Genie aller Menſchen, daß ſie Gedanken und Begriffen, um ſie recht zu faſſen, ein körperliches Weſen geben, und in ſo fern ſind wir alle, nur den abſtrakten Philoſophen ausgenommen,

---

(*) Serm. I. 4. 40 — 62.

(**) Du Bos Reflexions &c.

Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantaſie, Richtigkeit des Gefühls genug, ſeine Gedanken mit ſolchen Körpern zu bekleiden, die ſie zugleich in der genaueſten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorſtellen. Dieſes iſt den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennt werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetiſchen Sprache iſt es zuzuſchreiben, daß Gedanken, die wir ſelbſt tauſendmal auch ſchon gedacht haben, uns ſo inniglich ergötzen, wenn wir ſehen, wie neu und wie vollkommen ſie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchſt richtige Aehnlichkeiten zwiſchen dem Geiſtigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feineſte Scharfſinn entdecken, und der beredteſte Mund ausdrücken konnte. Die poetiſche Sprache iſt es alſo, die uns in den Gedichten am meiſten reizt.

Aber wir müſſen nicht vergeſſen anzumerken, daß das Poetiſche der Sprache nur das Kleid der Gedanken ſey, deſſen nur die Gedanken, die in ihrer nackenden Geſtalt nicht genug äſthetiſche Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorſtellungen, die ohne dieſen poetiſchen Schmuck Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poeſie der Sprache poetiſch ſind; daß inſonderheit die Sprache eines innigſt gerührten Herzens, der geradeſte einfacheſte Ausdruck ſtarker Empfindungen, dieſen Schmuck verſchmähen. Wo ſchöne Geſinnungen, ſtarke Empfindungen, oder

auch

uch wahre Machtſprüche der gemeinen Vernunft ſte-
en, bewegen ſie für ſich ſelbſt, auch in dem einfache-
len Ausdruck, hinlänglich. Darum iſt eine blumen-
riche oder ſonſt poetiſche Sprache bey Aeußerung der
mpfindungen oft ſehr nachtheilig, und allemal unna-
ürlich: und wo man an ſich groſſe Gegenſtände zu be-
chreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung
nd richtige Zeichnung ſehen; das Feine des Kolorits
hut wenig dabey.

## §. 15.

## Poetiſche Malerey.

Die Dichtkunſt hat ihre Art zu zeichnen und ihr Kolorit, wie die Malerey. Ueberhaupt iſt faſt jedes Gedicht ein **Gemälde**; doch wird dieſe Benennung nur den einzelen Stellen der Gedichte gegeben, wo ſinnliche und beſonders ſichtbare Gegenſtände, wie auf dem **Vorgrund**, näher ans Auge gebracht, und bis auf ganz kleine Theile ausgezeichnet werden.

Ein Gedicht gleicht einer gemalten Landſchaft, auf welcher der gröſte Theil der Gegenſtände in einer Entfernung ſtehet, in der ſie nur überhaupt geſehen werden, und, nur im Ganzen betrachtet, die allgemeine Vorſtellung eines fruchtbaren oder wilden, eines reichen oder eines magern, eines einſamen oder bewohnten Landes erwecken; einige beſondere Gegenſtände aber werden nahe an dem Vergrund einzeln wol ausgezeichnet, daß man ſie groß, wie in der Nähe ſieht, und auch die einzelen Theile daran unterſcheidet. Auf eben dieſe Weiſe verfährt auch der Dichter, der den größten Theil ſeiner Gegenſtände etwas allgemein und nur überhaupt bezeichnet, andre aber ſo genau und ſo umſtändlich, daß ſie uns näher als alles übrige vorkommen, ſo daß wir ſie gerade und ganz nahe vor uns zu ſehen vermeinen. Dieſen beſonders ausgezeichneten einzelen Theilen geben wir vorzüglich den Namen der Gemälde, ob er gleich auch dem ganzen Gedichte zukömmt.

In den Gedichten nehmen ſich dieſe Gemälde ſo aus, wie vor einem Wald oder Buſch, den man vor ſich ſieht, ein einzeler dem Auge nahe ſtehender Baum, an dem man jeden Aſt und Zweig, auch ſogar einzele Blätter unterſcheidet, da der Wald nur überhaupt als eine einzige Maſſe von Bäumen, in der man nichts, als die allgemeine Form und übrige Beſchaffenheit ſieht, ohne einen Baum darinn einzeln zu unterſcheiden, in die Augen fällt.

Indem man ein Gedicht, wie die Ilias, Aeneis, oder andre von dieſer Art lieſt, bildet man ſich ein, man ſehe die Sachen meiſtentheils in einiger Entfernung, als Sachen, von denen man ein bloßer Zuſchauer iſt. Hier und da aber findet man einzele Scenen, die man ſo zu ſehen glaubet, als wenn ſie dichte vor uns lägen, oder als wenn man ſelbſt unmittelbar dabey intereſſirt wäre. Dieſes ſind die eigentlichen poetiſchen Gemälde.

So ſehen wir im Anfang der Aeneis die Trojaner wie von weitem auf dem Meer fahren, um einen neuen Wohnplatz zu ſuchen; wir vernehmen, daß die Rachſucht Anſchläge gegen die Abentheurer mache, um ſie in ihrem Vorhaben zu hindern u. ſ. f. Dieß alles liegt gleichſam fern von uns, bis der Dichter das lebhafte Gemälde des Sturms, der ſie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu ſeyn, wir hören das Geſchrey der Männer, das Getöſe der Winde und Wellen u. ſ. f. und wir gerathen in Furcht und Schrecken, als wenn wir ſelbſt in dieſer Noth wären.

Dieſes iſt überhaupt die Beſchaffenheit und Wirkung einzeler poetiſcher Gemälde; man befindet ſich in der Nähe der beſchriebenen Scene, ſieht und fühlt jedes Einzele darinn, und empfindet eine ſo lebhafte Wirkung davon, als wenn man ſich die Sachen nicht blos in der Phantaſie vorſtellte, ſondern ſie durch die Gliedmaßen der Sinnen empfände. Wie ſich das Gedicht überhaupt von der gemeinen Rede dadurch unterſcheidet, daß es alles ſinnlich vorſtellt; ſo unterſcheiden ſich ſolche Gemälde von den übrigen Theilen des Gedichtes ſo, daß darinn eine weit größere Lebhaftigkeit herrſcht, die uns glauben macht, wir empfinden die Gegenſtände beynahe wirklich.

Alſo ſind dieſe Gemälde das Höchſte der Dichtkunſt, ſie haben die Eigenſchaften des Gedichts in einem höhern Grad, als die andern Theile deſſelben. Wenn

Horaz uns einen im Staate mächtigen, dabey üppigen und ungerechten Mann beſchreibet, und ihm vorwirft (*):

— — Sepulchri
Immemor, ſtruis domos;
Mariſque Baiis obſtrepentis urgues
Summovere littora,
Parum locuples continente ripa.
Quid, quod usque proximos
Revellis agri terminos, & ultra
Limites clientium
Salis avarus?

ſo giebt er uns zwar eine ſinnliche und ziemlich lebhafte Abbildung eines gewaltthätigen Schwelgers: aber durch das folgende kleine Gemälde,

— — pellitur paternos
In ſinu ferens Deos
Et uxor & vir, ſordidosque natos.

werden wir noch weit lebhafter gerührt. Wir ſehen nun, wie ein von ihm unterdrückter Landmann, nackend und blos von Haus und Hof vertrieben wird, und werden dadurch äuſſerſt auf den Tyrannen aufgebracht.

Die Natur dieſer Gemälde beſteht darinn, daß der Gegenſtand umſtändlicher, als es in der übrigen Materie des Gedichts geſchieht, ausgezeichnet, und durch einen

---

(*) Od. L. II. 18.

einen maleriſchen Ausdruck gleichſam mit lebendigen Farben bemalt wird. Der Dichter verfährt hierinn genau wie der Maler, der in einer Landſchaft den größten Theil der Gegenſtände nur überhaupt ſo vorſtellt, wie ſie in der Entfernung erſcheinen, und nur einige wenige Theile genau auszeichnet, und mit allen Schattirungen und Mittelfarben malt. So macht es Homer, wenn er Schlachten beſchreibet. Von weitem ſtellt er das Heer überhaupt vor, in welchem man wol die Wendungen und Bewegungen des ganzen Haufens, aber keinen einzelen Streiter gewahr wird; einige Hauptperſonen aber bringt er ganz nahe vors Geſicht; denn man hört ſie reden, ſieht ſie nicht nur einzeln und vom Heer abgeſondert, ſondern bemerkt genau ihre Rüſtung, ihre Stellung und ſogar einzele Geſichtszüge.

Es wird alſo überhaupt zu Verfertigung eines poetiſchen Gemäldes weiter nichts erfodert, als daß der Dichter ſeinen Gegenſtand genau und bisweilen nach den kleineſten Theilen zu beſchreiben, und dem Ausdruck die nöthigen poetiſchen Farben zu geben wiſſe. Ueberall, wo er dieſes thut, hat er ein poetiſches Gemälde gemacht. Aber das Feine der Kunſt beſteht darinn, daß er bey dem Gemälde kurz und nachdrücklich ſey, daß er ihm mit wenig meiſterhaften Zügen das wahre Leben zu geben wiſſe.

Es iſt eine ſchwere Kunſt ſichtbare Gegenſtände in wenig Worten zu beſchreiben, und doch iſt die Kürze dabey unumgänglich nothwendig; denn es würde höchſt langweilig und verdrüßlich ſeyn, jedes Einzele, das der Phantaſie vorſchweben muß, um einen Gegenſtand als ganz nahe zu ſehen, beſonders auszudrücken. Darum muß der Dichter hier Worte zu wählen wiſſen, die ſehr viel mehr Begriffe erwecken, als unmittelbar darinn liegen; er muß Ausdrücke und Wendungen finden, die plötzlich alle Nebenbegriffe erwecken, die ſich einzeln nicht ausdrücken laſſen. Darinn beſteht die eigentliche Kunſt der poetiſchen Malerey. Das vorher angeführte kleine Gemälde des Horaz, wird durch das einzige maleriſche Wort *Sordidos* ſehr lebhaft, man glaubt die mit Lumpen bedeckten und aus höchſter Armuth ſchmutzigen Kinder zu ſehen. Der kleine Umſtand *paternos in ſinu ferens Deos*, zeigt mit wenig Worten ſehr viel an. Die Vertriebenen ſind ehrliche, fromme Leute, ihnen iſt gar nichts mehr übrig gelaſſen, das ſie aus ihrer Wohnung wegtragen konnten, als die von ihren Aeltern ererbten elenden Bilder ihrer Hausgötter, und die tragen ſie, nebſt ihren Kindern auf den Armen weg, u. ſ. f.

Die Gemälde ſind überhaupt in der Dichtkunſt von der gröſten Wichtigkeit, weil ſie den Gegenſtänden die höchſte Deutlichkeit und Kraft geben. Was man nur obenhin und gleichſam von weitem ſieht, erweckt auch nur allgemeine und undeutliche Vorſtellungen, davon keine groſſe Wirkung zu erwarten iſt: jeder Eindruck, der im Gemüthe wirkſam ſeyn ſoll, muß von nahen Gegenſtänden verurſachet werden. Es iſt mit allen Arten der Vorſtellungen ſo, wie mit Erzählungen von glücklichen oder unglücklichen Begebenheiten, die uns immer nach der Entfernung des Orts, da ſie vorgefallen ſind, weniger rühren. Allgemeine Drangſalen und Unglücksfälle, wie Krieg, Peſt, Feuer und Waſſersnoth, die in weit entlegenen Ländern ſich ereignen, machen nur ſchwachen Eindruck: aber je näher die Scene der Noth uns liegt, deſto wirkſamer iſt die Vorſtellung, und wenn wir ſie ſelbſt ſehen, ſo empfinden wir die höchſte Wirkung davon. So iſt es mit allen Vorſtellungen beſchaffen.

Deßwegen ſoll der Dichter, wo er das Gemüth recht angreifen will, die dazu nöthigen Gegenſtände uns ſo nahe fürs Geſichte bringen, daß wir ſie dichte vor uns zu ſehen glauben: und darinn beſteht die Kunſt der poetiſchen Malerey. Wer dieſe nicht verſteht, der kann nie ſtarken Eindruck machen.

Es ſcheinet, daß das Weſentliche der Kunſt in der genauen Beobachtung der **allgemeinen Perſpektiv**, wenn man es ſo nennen darf, beſtehe, die jedem einzelen Theil des Gedichts ſeine Entfernung, ſeine Größe, ſeine Ausführlichkeit in Zeichnung und Farbe beſtimmt. Nur da, wo alle Regeln dieſer Perſpektiv genau beobachtet ſind, entſteht die vollkommene gute Wirkung des Ganzen. Dieſe Kunſt muß der Dichter von dem Landſchaftmaler lernen. Alles, was blos überhaupt dienet ſeine Landſchaft zu charakteriſiren, wird in die Entfernung geſetzt, die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das beſondere der Vorſtellung näher bezeichnen, ihre Haupttheile erſcheinen ſchon in einiger Deutlichkeit; die Hauptſachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Maler in ſeiner Landſchaft vorſtellen will, wird auf den vorderſten Grund ins Große gezeichnet. Die Perſonen ſind uns ſo nahe, daß wir ihre Geſichtsbildung ſehen, jede Geberde bemerken, und ſie faſt reden hören. Dieſes beobachtet auch der Dichter. So hat es **Thomſon** in ſeinen Schildereyen der Jahrszeiten gemacht. Jede Jahrszeit ſtellt uns eine ſehr ausgebreitete Landſchaft vor, deren allgemeiner Anblick auch die der Jahrszeit angemeſſenen allgemeinen Eindrücke macht. An verſchiedenen Stellen des Hauptgrundes aber, der zunächſt vor uns liegt, hat er die reizenden Gemälde vertheilt, derenthalben eigentlich die ganze Landſchaft gemalt werden.

Es iſt alſo eine Hauptſache, daß nur das Weſentliche der Vorſtellungen in beſonders ausgeführten Gemälden gezeichnet werde; weniger weſentliche Dinge müſſen flüchtiger behandelt werden, damit ſie, wie die Maler ſagen, zurücke treten. Es iſt ein merklicher Fehler, und verſchiedene gute deutſche Dichter haben ihn begangen, wenn ein Gedicht mit Gemälden überhäuft wird. Man ſehe die große Menge derſelben in **Kleiſts Frühling** und in **Zachariäs Tageszeiten**! So ſchön jedes

Gemälde an ſich iſt, ſo ſehr thut ihre Anhäufung dem Ganzen Schaden (*). Kein Maler, der die Kunſt in ihrem ganzen Umfange beſitzt, wird auf ſeinem Hauptgrund viel einzele, genau ausgemalte Gruppen anbringen. Im Gedichte über die Alpen ſcheinet **Haller** in Anſehung der Menge einzeler Gemälde, das äußerſte Maaß erreicht zu haben; nur etwas mehr würde ſchon Ueberfluß ſeyn. Seine Gemälde aber ſtellen noch immer Hauptſachen vor, die weſentlich zu ſeinem Inhalt gehören (**).

Man hat den Gedichten, darinn eine Mannigfaltigkeit von Gemälden vorkommt, den beſondern Namen der **maleriſchen Gedichte** gegeben; und ſie machen in der That eine eigne Gattung aus. Bey uns hat **Haller**, ſo wie in England **Thomſon**, dieſelbe aufgebracht. Sie muß aber, wie geſagt, mit großer Klugheit behandelt werden, damit nichts geringſchätziges als eine Hauptſache zu nahe vors Geſicht komme, und damit auch nicht die Menge der Gemälde eine Verwirrung verurſache. Die Landſchaften nehmen ſich nie gut aus, deren Hauptgrund mit Gruppen überhäuft iſt.

---

(*) Man hat in Frankreich unſre Dichter mit Recht gelobt, daß ſie ſehr gute Maler ſind; und mit eben dem Recht getadelt, daß ſie von dieſem wichtigen Talent einen Mißbrauch machen. — Dieſe Erinnerung ſetze ich vorzüglich deßwegen hinzu, weil junge Dichter glauben, durch poetiſche Gemälde ſey alles ausgerichtet.

(**) S. prakt. Thl.

In dem epiſchen Gedichte und in dem Lehrgedichte dienen einzele Gemälde gar ſehr, um dem Ganzen Leben und Stärke zu geben. Es gehört aber eine ſehr reife Beurtheilungskraft hinzu, daß ſie nicht zur Unzeit, ſondern da angebracht werden, wo ſie einem wichtigen Theil der Hauptvorſtellung zur Verſtärkung dienen. Hierinn hat **Homer** ſich als einen Mann von Verſtand gezeiget (*).

## §. 16.

## Farben des Dichters.

**Poetiſche Farben** nennt man alle die Hülfsmittel, deren ſich der Dichter bedient ſeinen Gegenſtand der Einbildungskraft ſo deutlich darzuſtellen, als wenn er vor unſern Augen gemalt wäre, Leben oder Bewegung hätte. Dazu gehören die Bilder, und alle Tropen und Figuren, wodurch die Einbildungskraft lebhafter gerührt wird, als ſie durch die eigentliche Beſchreibung, durch den natürlichen Ausdruck geworden wäre.

**Du Bos** meynt, daß die Farben der Dichtkunſt das Schickſal der Gedichte beſtimmen. Vermuthlich den-

---

(*) Ein guter Kopf ſollte es der Mühe werth achten, die einzelen Gemälde der Ilias, jedes nach dem Orte, den es im Ganzen und in den Haupttheilen einnimmt, und der Wirkung, die es da thut, in nähere Beurtheilung zu ziehen. — Und eben dieſe Grundſätze laſſen ſich auch fürs künftige für die redneriſche Kunſt, wo nicht ſelten Gemälde vorkommen, recht gut anwenden. — S. Art. **Gemälde**, am Ende; oder **Malerey**.

denken einige Dichter eben ſo, die in der poetiſchen Malerey weder Maaß, noch Ziel, noch Grade beobachten. Ihre Reden ſind ein beſtändiges Gewebe von Bildern und Tropen von der ſeltſamſten Art. Nicht nur Tugenden und Laſter, ſondern auch die zufälligſten Begriffe werden zu Perſonen erhöhet, ſo daß den Perſonen ſelbſt wenig zu thun übrig bleibet. Die eigenthümlichen Redensarten werden faſt überall vermieden, als wenn ſie ganz unbrauchbar wären.

Dieſe Ueppigkeit hat eine Armuth wichtigerer Vorſtellungen zum Grund; das Herz bleibt dabey kalt, und die Einbildungskraft wird ſo überhäuft, daß ſie ermüdet. Solcher Ueberfluß ſchadet, wie die Verſchwendung der Zierrathen am Kopfputz und der Kleidung, durch welche das Auge nicht hindurch dringen kann, um das Schöne im Geſicht und der ganzen Geſtalt zu ſehen. Selbſt in lyriſchen Stücken, die doch den poetiſchen Farben ihren eigentlichen Ort leihen, ſchicket ſich dieſe Ueppigkeit ſo wenig, als im Trauerſpiel und in dem heroiſchen Gedicht.

Der Dichter ſoll bedenken, daß aller dieſer Schmuck höhern und wichtigern Eindrücken muß untergeordnet ſeyn. Wozu dienete denn endlich die wol ausgezierteſte Außenſeite eines Gebäudes, wenn hinter derſelben keine Zimmer wären? Jeder Dichter ſollte bedenken, daß ein mit aller Einfalt vorgetragener, wichtiger, das Herz oder den Verſtand intereſſirender Gedanke eine gröſere Wirkung thut, als alle Bilder der Phantaſie.

Der rechte Gebrauch der poetiſchen Farben giebt uns von den Einſichten und dem Geſchmack eines Dichters den zuverläßigſten Begriff. Ein glänzendes Kolorit, ohne Stärke der Zeichnung, ohne natürliche Schilderung ſolcher Gegenſtände, die über die Einbildungskraft hineindringen, und wichtige Empfindungen zurücklaſſen, verräth einen an Kleinigkeiten hangenden Geſchmack. Der gänzliche Mangel poetiſcher Farben iſt noch eher zu ertragen, als ihr Ueberfluß.

Die größten Dichter, Homer und die tragiſchen Verfaſſer der Griechen haben darinn einen großen Geſchmack gezeiget, daß ſie die helleſten Farben auf die Stellen geſetzt, die zwar des Zuſammenhangs halber unumgänglich nothwendig geweſen, aber einen geringen Eindruck ohne dieſe Erhöhung würden gemacht haben. Wo man dem Verſtand und dem Herzen Ruheſtellen ſetzt, da kann die Einbildungskraft gerührt werden.

## Bilder des Dichters.

### §. 17.

### Erklärung und Abſicht des Bilds.

Bild heißt ein ſinnlicher Gegenſtand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beſchrieben wird, in ſo fern er durch ſeine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und ſo ſingt Haller:

**Ihr Wälder, wo kein Licht durch finſtre Tannen ſtralt,**
**Wo ſich in jedem Buſch die Nacht des Grabes malt, u. ſ. f.**
**Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.**

Die Bilder erwecken klare und lebhafte Vorſtellungen, die ſehr faßlich ſind, und darinn man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blick, erkennt: wenn ſie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abſtrakten Vorſtellungen haben, ſo können ſie alſo mit großem Vortheil an deren Stelle geſetzt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienſt, den eine gemalte Landſchaft thut, die man jemanden vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet iſt, folglich ſind ſie Gemälde der Gedanken.

Die Bilder veranlaſſen ein anſchauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; ſie geben den abſtrakten Vorſtellungen einen Körper, wodurch ſie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe ſchwerlich mit einem Blick könnten überſehen werden, laſſen ſich dadurch feſthalten. Alſo dienen die die Bilder überhaupt, die verſchiedenen Verrichtungen des Geiſtes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde entſteht, die Eindrücke deſto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrücken arm iſt, muß nothwendig das meiſte durch Bilder ausgedrückt werden; daher ſind die Reden der noch wenig geſitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrücken konnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorſtellungen äſthetiſch zu machen; daher die Dichter vorzüglich — und nach ihnen die Redner, — einen vielfältigen Gebrauch davon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äußerlichen Form und auch nach der Art, wie ſie angebracht werden, verſchiedene Namen. Sind ſie blos beſondere Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen ſoll, ſo werden ſie **Beyſpiele** genennt; ſind ſie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild geſtellt werden, ſo bekommen ſie nach Beſchaffenheit der Sache den Namen der **Vergleichung**, oder des **Gleichniſſes**, wobey die gewöhnliche Vergleichungswörter, **wie**, **als wie**, **gleichwie**, u. dgl. werden. Setzt man ſie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, ſo daß dieſe gar nicht dabey genennt wird; ſo bekommen ſie insgemein den Namen der **Allegorie**, auch bisweilen der **Fabel**, der **Parabel** oder des **allegoriſchen Bildes**. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und ſo gebraucht werden, daß die Hauptſache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenſchaften oder Wirkungen aber durch Bilder ausgedrückt werden, bekommen den Namen der **Metaphern**, wie wenn man ſagt: **Die Jugend verblühet bald.**

## §. 18.

## Eigenſchaften des Bildes.

Die Haupteigenſchaften eines Bildes ſind dieſe: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man ſich leicht und mit großer Klarheit vorſtellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; dieſe Aehnlichkeit muß ſchnell bemerkt werden können, ſobald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen iſt, muß nichts an ſich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen ſey. Man ſieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieſer Eigenſchaften der Bilder ein.

Wegen der letzten Eigenſchaft muß man am ſorgfältigſten ſeyn, weil der Mangel derſelben ſehr widrige Wirkung thun kann. Ernſthafte Vorſtellungen würden durch komiſche Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verderben werden. Nur bey ſcherzhaftem Vortrag iſt es nicht nur erlaubt, ſondern ſehr vortheilhaft, dieſe Regel zu überſchreiten, indem das Widerſprechende oder Widerartige zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften iſt.

## §. 19.

## Quellen und Mittel zur Erfindung der Bilder.

Die Quellen, woraus die Bilder geſchöpft werden, ſind mannigfaltig; — die lebloſe Natur; die Kunſtwerke; die Sitten der Thiere und der Menſchen; die Geſchichte;

die Mythologie, und endlich die Belebung lebloſer Dinge: — das Mittel aber zur Erfindung iſt eine weitläuftige Kenntniß dieſer Quellen mit einem ſcharfen Beobachtungsgeiſt und lebhaften Witz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glücklich ſeyn will, der muß außer ſich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforſchenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in ſich ſelbſt aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und ſich den Eindrücken derſelben eine Zeitlang überlaſſen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je größer der Beobachtungsgeiſt des Sichtbaren und Unſichtbaren iſt, deſto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemälden, die jede Vorſtellung des Geiſtes und jede Regung des Herzens zu ſichtbaren und fühlbaren Gegenſtänden machen. Denn die ſichtbare Welt iſt durchaus ein Bild der unſichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nicht durch etwas materielles abgebildet würde. Es iſt das eigentliche Werk der redenden Künſte, uns die unſichtbare Welt durch die ſichtbare bekannter zu machen. Alſo iſt die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmſte Studium des Dichters.

Die unabläßige Beobachtung der Natur und der Sitten iſt der eine Weg zur Erfindung der Bilder (*); die

---

(*) Dazu giebt Bodmer viel nützliche Lehren an die Hand, unter dem Titel: Kritiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemälde. K. I. u. III.

die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die lebloſe Dinge in lebendige Weſen verwandelt, iſt ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge und faſt alle Leidenſchaften zu handelnden körperlichen Weſen, die uns überall verfolgen (*). Die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft iſt die einzige Quelle dieſer Bilder (**).

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erſchaffung ſolcher Bilder hat, kann ſie durch fleißiges Leſen der Dichter, denen dieſe Gabe einigermaßen eigen war, noch ſehr verſtärken. So wie man bey vergnügten Menſchen vergnügt, und bey melancholiſchen ſchwermüthig wird, ſo wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal ſehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menſchen umgegangen ſind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig ſind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Leſen erſetzen.

---

(*) Scandit æratas vitioſa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, agente nimbo,
Ocior Euro.
— — Timor & minæ
Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit ærata triremi; &
Poſt equitem ſedet atra cura.

(**) S. Art. Belebung, die dem Redner, und vorzüglich dem Dichter nothwendig iſt.

## §. 20.

## Von dem Gebrauch und Mißbrauch der Bilder.

So vortrefflich der Nutzen der Bilder iſt, ſo ſind ſie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Dichter, die durchgehends am meiſten bewundert werden, haben ſie als koſtbare Würze mit behutſamer Sparſamkeit angebracht. Bey ſehr wichtigen Begriffen und Vorſtellungen, die man geradezu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrücken kann, werden ſie nothwendig; bey Nebenſachen aber ſind ſie bloße Zierrathen, womit man ſparſam umgehen muß. Sie ſind wie Juweelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deßwegen, daß ihr Ueberfluß, ſo wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunſt, allemal ein Vorbote des ſich zum Untergang neigenden Geſchmacks iſt (*).

Doch iſt es in gewiſſen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorſtellung, die an ſich ſelbſt einfach iſt, ſo lange wiederholt, und ſo genau auf alle Seiten gewendet werden muß,

---

(*) Es wäre ſehr nützlich, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, aus den Ueberbleibſeln der griechiſchen Litteratur zu zeigen, wie vom Homer bis auf die ſogenannten Plejaden, und von dieſen bis auf die griechiſchen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kaiſer angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beſtändig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geſchmack abgenommen hat.

muß, bis unſre ganze Vorſtellungskraft völlig davon eingenommen iſt, iſt die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verſchiedenen Geſtalten ausdrücken, das einzige Mittel zum Zweck zu gelangen. Davon findet man häufige Beyſpiele beym Horaz; ſo wie man beym **Ovidius** faſt überall Beyſpiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorſtellungen findet (*).

Auch da können Bilder mit Nachdruck aufgehäuft werden, wo man in ſtarkem Affekt, den man durch Worte äußern will, immer beſorget, man habe die Sachen noch nicht ſtark oder hinlänglich genug geſagt. In dieſem Falle befand ſich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit großem Unrechte mit der angeführten des Ovids in eine Klaſſe ſetzen würde:

Sed juremus in hæc: ſimul imis ſaxa renarint
  Vadis levata, ne redire ſit nefas,
Neu converſa domum pigeat dare lintea, quando
  Padus Matina laverit cacumina,
In mare ſeu celſus procurrerit Apenninus,
  Novaque Monſtra junxerit libidine

---

(*) Z. B.

Littera quot conchas, quot amœna roſaria flores,
  Quotve ſoporiferum grana papaver habet:
Silva feras quot alit, quot piſcibus unda natatur;
  Quot tenerum pennis aëra pulſat avis,
Tot premor adverſis — —
Triſt. V. 2.

Dieß aber fällt ziemlich ins — Läppiſche.

Mirus amor: juvet ut tigres ſubſidere cervis,
Adulteretur & columba Miluo:
Credula nec ravos timeant armenta leones,
Ametque ſalſa levis hircus littora (*).

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu ſagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derſelben wichtigen Vorſtellung zu unterhalten. Dieſer Fall kömmt am öfterſten in der Ode und in der Elegie vor.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Abſicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Wirkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione beym Euripides, zu der Andromache, die, um ihr Leben zu retten, an den Altar der Thetis geflohen war, ſagt: **Und wenn dich gleich geſchmolzen Bley umgäbe, ſo will ich dich doch von dieſer Stelle wegbringen** (**); ſo iſt dieſes Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchſten Kraft. Ueberlegung und Geſchmack müſſen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberſcheinet es, daß die Bilder, welche auf Verſtärkung oder Schwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher

ganz

---

(*) Epod. Od. 16.

(**) Eurip. Androm. v. 263.

ganz kurz ſeyn können, als die, wodurch man die Vorſtellungskraft zu lenken ſucht (*).

## §. 21.

## Ueber Proſodie und Sylbenmaaß.

Unter dem Ausdruck **Proſodie** verſteht man gegenwärtig den Theil der grammatiſchen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beſchaffenheit der daraus entſtehenden Sylbenfüße hauptſächlich für den mechaniſchen Bau der Verſe beſtimmt.

Vor vierzig Jahren ſchien die Proſodie der deutſchen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter ſchränkten ſich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meiſtens nur aus einer Art Sylbenfüßen beſtunden. Von dieſen ſelbſt brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechiſchen und lateiniſchen Jamben, Spondäen, Trochäen und Daktylen, dieſe Namen beylegte, und ein mittelmäßiges Gehör ſchien hinlänglich, dieſe Füße gehö-

rig

---

(*) Was vielleicht hier von dem Gebrauche der Bilder ermangelt, kann in dem rhetoriſchen Lehrbuch unter §§. **Allegorie, Metapher, Gleichniß**, nachgeſchlagen werden: oder noch vielmehr in dem Buch, das ich unter dem Titel, **Sulzers Aeſthetik** — in Bälde liefern werde.

**Anmerkung.** Nachdem der junge Dichter die allgemeinen Grundſätze der Dichtkunſt empfangen, wollen wir ihm noch das Mechaniſche über Sylben- und Versart mittheilen.

rig zu erkennen und zu unterſcheiden. Man ſah zwar wol, daß die deutſche Proſodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechiſchen oder lateiniſchen beſtimmte; aber der Unterſchied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten.

Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verſchiedene lyriſche Sylbenmaaße der Alten in die deutſche Dichtkunſt einzuführen, entſtunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte (*). Ich geſtehe, daß ich über keinen in die Dichtkunſt einſchlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu ſagen, als über dieſen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen.

Jedermann weiß, daß die Proſodie der Alten nur auf einen Grundſatz beruhte, nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, ſo wie noch gegenwärtig in der Muſik, die Geltung der Noten, von dem Akzent unabhänglich, und lediglich nach der Zeit abzumeſſen ſey. Dieſem zufolge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die ſogenannten *Ancipites*, oder gleichgültigen, waren doch in beſondern Fällen von der einen oder der andern Art.) Dieſe waren ihrer Dauer nach gerade halb ſo lang, als jene; beyde Arten unterſchie-

---

(*) Man ſehe darüber Oeſts Verſuch einer kritiſchen Proſodie: — deutſche Tonmeſſung 1766. — **Klopſtoks** Abhandlung über das Sylbenmaaß ꝛc. — Darinn findet man hinreichenden Unterricht der deutſchen Proſodie.

ſchieden ſich gerade ſo, wie in der Muſik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Proſodie der Al- en gründete ſich auf dieſe Geltung der Sylben, und ie mechaniſche Richtigkeit des Verſes kann genau mit em überein, was die Richtigkeit der Abmeſſung des Takts in der Muſik iſt.

So einfach ſcheinet unſere Proſodie nicht zu ſeyn; enn ſie ſcheinet ihre Elemente nicht blos von der Gel- ung ſondern auch von dem Akzent oder dem Nachdruck erzunehmen; ſo wie in der Muſik eine lange Note im uſſchlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches ſie m Niederſchlag hat, aber nicht von demſelben Nachdruck t, und in Abſicht auf die Note von gleicher Geltung m Niederſchlag, für eine kurze melodiſche Sylbe gehal- en wird (*). Unſere Dichter brauchen Sylben, die nach em Zeitmaaß offenbar kurz ſind, als lang, weil ſie in bſicht auf den Nachdruck eine innerliche Schwere ha- ben, wie man ſie in der Muſik ausdrückt. Außerdem äßt ſich auch ſchlechterdings nicht behaupten, daß unſre ngen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeit- maaße ſind, wie z. B. alle Viertel, oder halbe Noten erſelbigen Takts; ſo wie ſich dieſes auch von den kur- en nicht behaupten läßt (**).

Den

---

(*) So vortrefflich dieſe Erklärung für deutſche Proſodie iſt; ſo wenig werdens die meiſten Schüler, ohne Muſik, verſtehen.

(**) Es wäre zu wünſchen, daß ein Dichter von ſo fei- nem Ohr, wie Klopſtok oder Ramler, ſich der Mühe unter-

Den Begriff des Sylbenmaaßes ſchränken wir hier blos auf die Beſchaffenheit der Füße des Verſes, ohne Rückſicht auf ſeine Länge und andere Eigenſchaften, ein, und ſchreiben allen Verſen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beſchaffenheit ihrer Füße einerley iſt, wie verſchieden ſie ſonſt in ihrer Länge ſeyn mögen. Nach dieſer Bedeutung ſagen wir alſo, die **Alpen**, die **Satyren** und die meiſten **Oden** von Haller haben daſſelbe Sylbenmaaß, in ſo fern nämlich die Füße der Verſe durchgehends Jamben ſind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, **Jamben**, **Trochäen** u. ſ. f. beſteht; ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondäen, Daktylen u. a. in demſelben Vers zuſammenkommen. So viel ſey von der Bedeutung des Worts geſagt.

Unſre deutſche Dichter voriger Zeit wußten von ungleichartigem Sylbenmaaße wenig, und glaubten vermuthlich, daß unſre Sprache ſich dazu nicht ſchicke; und indem ſie in der lyriſchen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, ſo war es in der That auch ſchicklich, bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es ſcheinet, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum

Tha-

---

unterzöge, eine deutſche Proſodie zu ſchreiben. — Einige ſehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unſrer Proſodie wird man in der Bibliothek d. ſch. W. — 1. St. 10. B. antreffen.

Charakter des Liedes gehört, auch ein ſolches Sylbenmaaß erfodere.

Es iſt aber wahrſcheinlich, daß die nähere Betrachtung der beſondern Beſchaffenheit der Ode die Veränderung des Sylbenmaaßes veranlaſſet habe. Man machte lyriſche Verſe, in denen mehrere Arten der Füße abwechſelten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam, und dieſes ungleichartige Sylbenmaaß wurde auch in den zu einer Strophe gehörigen Verſen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verſchiedene Länge der Verſe die Abänderung verſchafft hatte. Nachdem die erſten Verſuche von Pyra, Langen, Ramler u. a. Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechiſchen Sylbenmaaßes von unſern lyriſchen Dichtern verſucht. Klopſtok und Ramler ſind darinn am glücklichſten geweſen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat ſeiner Natur nach mehr Mannigfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten deſſelben zu fühlen, als zu unſern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen, ſolche Gedichte, die auch für unwiſſende, völlig ungeübte Leſer beſtimmt ſind, nach unſern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unſers Erachtens wol bewieſen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verſchiedene Charaktere des

Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Fürchterlichen annehmen könne (*). Man muß ſich darum auch nicht einbilden, daß das trochäiſche oder jambiſche, oder ein anderes Sylbenmaaß ſich mit Ausſchluß anderer zu gewiſſen Charakteren allein ſchicke (**).

## §. 22.

## Fuß.

Fuß in der Dichtkunſt iſt ein kleines, aus zwey, höchſtens vier Sylben beſtehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Akzent hat.

Die Sylben ſind ſowol durch die Länge und Kürze der Zeit, als durch die Höhe und Tiefe des Tons, wenn ſie ausgeſprochen werden, von einander verſchieden. Die Griechen und Römer ſahen bey Beſtimmung ihrer Füße auf den erſten Unterſchied; — alle neuern Völker aber nehmen ſie hauptſächlich von der andern her (***).

---

(*) In ſeiner Abhandlung von der Harmonie des Verſes.

(**) Da ſich Herr Sulzer über die deutſche Proſodie ganz kurz und beynahe mit blos philoſophiſchen Anmerkungen erkläret, die zur vollkommenen Einſicht des deutſchen Sylbenmaaſſes für Anfänger der Dichtkunſt bey weitem nicht hinreichend ſind, ſo iſt ſowol Lehrern als Schülern anzurathen, daß ſie ſich in dieſer Abſicht das unvergleichliche Buch, welches unter dem Titel: **Verſuch einer deutſchen Proſodie dem Könige von Preußen gewidmet von Karl Philipp Moriz** — zu Berlin 1786. herausgekommen, verſchaffen, und daraus die ganze Theorie des deutſchen Sylbenmaaſſes nach einem neuen und ganz richtigen Syſtem ſtudiren.

(***) S. vorgehenden §.

Wir haben unſern Füßen eben die Namen gegeben, womit die Alten die ihrigen benennt haben; daher man ſich insgemein einbildet, daß wir in unſrer Dichtkunſt die Füße der Alten beybehalten haben.

Man muß aus allem, was wir von den älteſten Gedichten der Griechen wiſſen, ſchließen, daß urſprünglich der Vers blos für die Muſik iſt gemacht worden, und zwar ſo, daß jeder Fuß einen Takt ausgemacht hat. Bey dem Takt aber iſt die genaue Abmeſſung der Zeit das Weſentliche; daher in dem griechiſchen Fuß alles auf die Länge und Kürze der Sylben ankam. Zwey kurze Sylben mußten in eben der Zeit ausgeſprochen werden, als eine lange, ſo wie in unſerm Geſang zwey Viertelnoten gerade die Zeit wegnehmen, als eine halbe. Demnach kam in der griechiſchen Muſik urſprünglich auf jede Sylbe ein Ton. Ihre Töne oder Noten waren entweder halbe oder viertel Takte, nach unſrer Art zu reden.

Wiewohl ſich dieſes in den ſpätern Zeiten geändert hat, ſo finden wir doch, daß noch immer auf einen Fuß des Verſes ein Takt in der Muſik genommen worden. Horaz ſagt (*):

— Pollio regum
Facta canit pede ter percuſſo.

Wobey ein Scholiaſt anmerket, daß das Gedicht aus jambiſchen Trimetris beſtanden habe, ſo daß jeder Jambus ein Takt geweſen. Demnach haben die Alten bey ihren Füßen blos auf den Takt geſehen. Bey

---

(*) Serm. I. 10.

Bey den Neuern iſt es ganz anders, ob wir gleich die Benennungen der Alten beybehalten haben, und unſre Füße nach langen und kurzen Sylben rechnen. Denn es iſt offenbar, daß wir den höhern Ton eine lange Sylbe, den tiefern eine kurze nennen, ohne alle Rückſicht auf die Zeit. Daher kömmt es, daß unſre einſylbigen Wörter, ſie ſeyen ſo lang als ſie wollen, in ſich ganz unbeſtimmt ſind, und nach der Verbindung bald zu langen, bald zu kurzen Sylben gemacht werden. So ſind die Wörter **Macht**, **Kraft** u. dgl. in Anſehung der Zeit unſtreitig lange Sylben; aber nach unſern Verſen ſind ſie gleich geſchickt, lange oder kurze Sylben des Fußes vorzuſtellen.

Es iſt alſo eine bloße Einbildung, daß wir die Proſodie der Alten in unſrer Sprache haben. Da wir indeſſen die alten Benennungen auch bey uns eingeführt finden, ſo wollen wir ſie nicht ändern, und eine lange Sylbe die nennen, worauf der Akzent oder der Nachdruck in der Ausſprache liegt, eine kurze aber die, welche den Nachdruck nicht hat; ob wir gleich nicht in Abrede ſeyn wollen, daß auch Sylben ohne Akzent gar oft nicht wol anders, als lang ſeyn können, wie die letzten Sylben in den Wörtern **Wahrheit**, **Klarheit**, die wirkliche Spondäen ſind.

Es geht nicht wol an, daß man mehr als drey Sylben auf einen Fuß rechne; denn wir ſehen, daß in vierſylbigen Wörtern ſchon mehrentheils zwey Akzente geſetzt werden, ſo daß ſie ſchon nicht mehr, wie ein Fuß angeſehen werden. Doch gieng dieſes noch bisweilen an; aber fünfſylbige Füße ſind nicht mehr möglich (*).

## §. 23.

### Vers.

Das Weſen des Verſes beſteht darinn, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; ſeine Vollkommenheit aber darinn, daß beydes bey dem, der Sprach und dem Inhalt völlig angemeſſenen, Vortrag, ohne dem geringſten Anſtoß leicht merklich ſey. — Beydes bedarf einiger Erläuterung.

## §. 24.

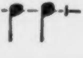
### Natur des Verſes.

Das **Weſen des Verſes beſtehet in gleichartigen Füßen, und im merklichen Schlußfalle.** — Gleichartig ſind die Füße, die aus gleich viel Zeiten beſtehen, und die Akzente auf denſelben Zeiten haben. So ſind der Spondäus und Daktylus gleichartig, davon die erſte ſchwer, die andre leicht iſt (**). In unſerer Sprache

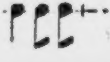
---

(*) Die in unſrer Poeſie meiſt vorkommenden Füße werden in beſondere nach den verſchiedenen Versarten in folgenden §§ erklärt werden.

(**) Z. B. Nach Setzung des Rhythmus:



oder



kann der Trochäus, wenn nur der Zuſammenhang der Worte, und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anſtößig zu ſeyn, wie ein Spondäus ausgeſprochen werden; beſonders da, wo er am Einſchnitt in dem Sinn der Worte ſteht. In dem Verſe:

> **Wißt es: jenſeit des Grabs iſt ein zweyfacher**
> **Fußſteig gebahnet.**

kann und ſoll man leſen **wißt es!** würde man in einem andern Zuſammenhang ſagen: **Ihr wißt es ſchon;** ſo würden dieſelben Sylben nothwendig, wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszuſprechen ſeyn: **Ihr $\overset{v\ \ v}{\overline{\text{wißt}}}$ $\overset{v}{\text{es}}$ ſchon** (*); der Jambus und Trochäus ſind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten beſtehen, davon zwey in eins zuſammen gezogen ſind v —, und — v; (beyde ſo viel als v v v): ſo ſind ſie darinn völlig verſchieden, daß die ſchwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig ſind alſo die Füße, die aus gleich viel Zeiten beſtehen, und den Nachdruck auf einerley Stellen haben, als $\overset{\prime}{-}\ -$ und $\overset{\prime}{-}\ v\ v$; $\overset{\prime}{-}\ v$ und $\overset{\prime}{v}\ v\ v$. Es ſcheinet zwar, daß es Verſe gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als — — | v — | — — | v — *In verba jurabas mea.* Allein dieſes geſchieht nur in Doppelfüßen, die wie der zuſammengeſetzte Takt in der Muſik anzuſehen ſind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße — — v — | — — v — | und beyde ſind gleich lang, und

---

(*) S. Art. **Vers**, die Anmerkung.

und durchaus gleichartig. Indeſſen könnten dergleichen Verſe, ohne langweilige Monotonie nicht viel hinter einander folgen. (*).

Der Schlußfall des Verſes kann auf ſehr verſchiedene Weiſe merklich gemacht werden. Ehedem bedienten ſich die Deutſchen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen Einſchnitts im Sinn, als der bequemſten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gaben den Griechen und den Römern andere Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erſte, oder die zwey erſten Sylben des folgenden Verſes unmöglich mit der letzten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zuſammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede geſtört würde; und dieſes haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes ohne Abtheilung geſchrieben fände:

**Und ein liebenswürdiges Paar, zwo befreundete Seelen,**
**Benjamin und Dudaim, umarmten einander und ſprachen.**

würde bald merken, daß es zwey Hexameter ſind. Denn es iſt nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verſes, mit zum erſten zu ziehen, ohne den metriſchen Gang ganz zu zerſtören.

---

(*) Dieſe Materie ſcheint ſo ſchwer zu ſeyn, daß ſie kaum ohne gute Kenntniß der Tonſetzung kann verſtanden werden.

Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen, das End eines rhythmiſchen Abſchnitts zu empfinden.

Dann iſt auch die Pauſe, oder eine im letzten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem letzten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen, als:

Komm Do|ris komm | zu je|nen Bu|chen

Da nach dem Gange des Verſes auf die letzte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erſte Sylbe des folgenden Verſes aber offenbar kurz iſt, ſo fühlet man hier die Pauſe, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylbe einnimmt. Eben ſo würde man das Ende merken, wenn man den Vers trochäiſch, mit vorgeſetzter kurzen Sylbe leſen, oder, wie man in der Muſik ſpricht, im Auftakt anfangen wollte; Komm | ꝛc. Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, ſo paßte er, als ein Jambus, nicht in die Bewegung. Alſo fühlet man auch das Ende des Verſes.

## §. 25.

## Vollkommenheit des Verſes.

Zur Vollkommenheit des Verſes, in ſo fern man ſie vom Ausdruck unabhänglich betrachtet, wird verſchiedenes erfodert.

Erſtlich muß der wahre metriſche Gang auf eine völlig ungezwungene Weiſe, ſobald man dem Geiſte der

Sprache und dem Inhalt gemäß lieſt, dem Ohr leicht vernehmlich ſeyn, ſo daß man, ohne den wahren Vortrag zu verletzen, ihn gar nicht unmetriſch leſen könnte. Jeder Redeſatz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter, und nach dem Sinn, den er ausdrückt, ſeine beſtimmte grammatiſche und rhetoriſche Akzente; werden dieſe gehörig beobachtet, ſo muß gleich das Metrum da ſtehen, wenn der, welcher lieſt, es auch nicht geſucht hätte. Hiezu dienet nun ſehr die Vorſichtigkeit, die Worte ſo zu wählen, daß ſie durch die Füße des Verſes an einander gekettet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pauſe ſetzen könne. In der freundſchaftlichen Sprache des täglichen Umganges, könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm ſagen: **Komm Doris, komm; — zu jenen Buchen,** — ſo daß dieſe Worte ihr Metrum völlig verlöhren. Der Grund davon iſt, weil mit dem dritten Worte ſich auch ein Fuß endiget. So genau kann uns der Vers ſelten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße aneinander gekettet würden; aber darauf muß der Dichter wenigſtens mit Fleiß ſehen, daß kein Einſchnitt im Sinn gerade am Ende eines Fußes ſtehe. **Haller** ſagt:

**Hier ſpannt, o Sterbliche, der Seele Sehnen an,**
**Wo Wiſſen ewig nützt, und Irren ſchaden kann.**

Nach dem Worte **Sterbliche** kann man, obgleich der Fuß zu Ende iſt, nicht ſtehen bleiben, man muß forteilen, und dadurch das Metrum empfinden, weil der

Sinn noch nicht beſtimmt iſt. Im zweyten Vers aber kann man bey dem Worte **nützt**, ſtehen bleiben, ſo lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet iſt. Deswegen zerfällt auch dieſer Vers in zwey Hälften, da er blos einen kleinern Ruhepunkt in der Mitte haben ſollte. Der Vollkommenheit des erſtern dieſer Verſe ſchadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Worts **Sterbliche** gegen ſeine wahre Ausſprache nachdrücklich oder ſchwer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verſes, ein ſo genau beſtimmtes Metrum, daß man ohne Verletzung des wahren Vortrags ihn nicht auf zweyerley metriſche Weiſe leſen könne. Herr Schlegel, der dieſes auch anmerkt, führet von dieſer Zweydeutigkeit des Metrums folgendes Beyſpiel an:

**Ich ſah, wie wir vordem, auf ein Orangenblatt.**

Der Vers iſt ein gewöhnlicher aber ſchlechter Alexandriner:

**Ich ſah | wie wir | vordem | auf ein | Oran|genblatt.**

Aber er iſt auch ein choriambiſcher Vers:

**Ich ſah | wie wir vordem | auf ein O|ranenblatt.**

Dieſe beyden zur Vollkommenheit des Verſes erfoderlichen Punkte hat Herr Schlegel ſehr gründlich abgehandelt, und mit Beyſpielen hinlänglich erläutert (*).

Drit-

---

(*) In ſeiner Abhandlung von der Harmonie des Verſes.

Drittens muß der Vers auch fließend und wolklingend ſeyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für ſich, ſondern auch in dem Zuſammenhang, darinn es vorkommt, leicht auszuſprechen iſt; wenn der Sinn deſſelben jedem Leſer von Gehör das Schwere und Leichte der Sylben ſo darbietet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältniß in Dauer und Nachdruck genau trifft; und wenn die Folge der Sylben ſo iſt, daß das Gehör bey jeder die folgende ſchon erwartet, ſo daß man nirgend ſtille ſtehen kann, bis man das Ende des Verſes erreicht hat.

Alle dieſe Dinge betreffen aber nur die mechaniſche Vollkommenheit des Verſes, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtände.

Zur innern Vollkommenheit des Verſes wird nun auch erfodert, daß ſein metriſcher Gang auch etwas empfinden laſſe, das den Eindruck des Sinnes unterſtützt. Man kann die äſthetiſche Kraft des Rhythmus am beſten in der Muſik fühlen, wo ſie auch ohne Worte richtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich iſt, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruck der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, ſo können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Muſik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man blos durch Rhythmus und ohne Worte verſtändlich mit dem Herzen ſprechen könne: zugleich aber wird er auch überzeuget werden, daß einerley Rhythmus, nach Beſchaffenheit der ſchnellen oder langſamen Bewegung, verſchiedenen Ausdruck bekömmt (*).

Das einzige, was ſich hier vielleicht beſtimmt ſagen läßt, betrifft die Länge und Kürze der Verſe. Denn es ſcheinet ausgemacht zu ſeyn, daß eine Folge von ganz kurzen Verſen ſich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, ſcherzhaften, auch zärtlichen Ausdruck: eine Folge von langen Verſen aber ſich zu ganz ernſthaften und feyerlichen Empfindungen ſchicke.

Das kürzeſte Maaß des Verſes, ſcheinet von zwey, und das längſte von ſechs, höchſtens von acht Füßen zu ſeyn. Wäre der Vers kürzer, ſo würde das Ohr ihn nicht als etwas Ganzes, ſondern als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wäre er länger, ſo könnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes faſſen. Wir ſehen daher, daß ſchon ein Vers von ſechs Füßen, ſo kurz ſie auch ſind, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einſchnitt haben muß, damit man nicht nöthig hat, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, ſondern den Vers in zwey Gliedern faſſen kann.

Da man zu einem Verſe mehr oder weniger Füße nehmen kann; da dieſe von einerley oder von verſchiedenen Arten ſeyn können; da endlich in dieſem zweyten Fall

---

(*) S. Art. **Muſik; Rhythmus.** — Erwähnte Abhandlung des Herrn Schlegel. — Klopſtok über dieſe Materie.

Fall die Füße in verſchiedener Ordnung ſtehen können, ſo entſteht daraus eine große Mannigfaltigkeit der Verſe, davon nur einige wenige Arten beſondere Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darinn durchaus oder vorzüglich gebrauchten Fuß, genennt; als jambiſche, trochäiſche Verſe: andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichts u. ſ. w.

Wir werden zuerſt von der Versart insgemein, dann von den beſondern Arten des Verſes handeln.

## §. 26.

## Von der Versart überhaupt.

Unter dieſem Ausdruck verſtehen wir nicht die metriſche Beſchaffenheit eines einzigen Verſes, wodurch er ſich von andern unterſcheidet, ſondern die metriſche und rhythmiſche Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein ſehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig ſey. Wer würde eine epiſche Erzählung in der kurzen anakreontiſchen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn alſo das Gedicht auch in ſeiner metriſchen Sprache vollkommen ſeyn ſoll, ſo muß eine ſchickliche Versart für daſſelbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle beſtimmt werden: und wenn dieſes auch angienge, ſo wird doch allem Anſehen nach niemand im Stande ſeyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu beſtimmen, die ſich am beſten dazu ſchickte. Man muß ſich alſo hier blos mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man ſich noch ſehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat ſich bis dahin in Anſehung der Gedichtsarten damit begnügen müſſen, ſie in gewiſſe, nur einigermaßen beſtimmte, Klaſſen oder Gattungen einzutheilen, als **lyriſche, epiſche, dramatiſche** u. ſ. w. und näher oder genauer laſſen ſich auch die Versarten nicht beſtimmen. Unſers Erachtens kömmt es bey der Beurtheilung, wie ſchicklich oder unſchicklich eine Versart für dieſe oder jene Gedichtart ſey, darauf an, daß man, ſo gut es angeht, ſich richtige Vorſtellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedicht herrſcht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geſchildert oder erweckt wird. Die verſchiedenen Tanzmelodien ſind im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine beſondere, oder doch beſonders ſchattirte Empfindung erweckt und unterhält. Nun iſt offenbar, daß es fröhliche, komiſche, zärtliche, ernſthafte, heftige, gemäßigte Tanzmelodien giebt; und ſchon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe; daß folglich ein trauriges Gedicht eine andre Versart erfodere, als ein luſtiges.

Doch muß man hiebey als eine ſehr weſentliche Beobachtung anmerken, daß die blos todte Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entſtehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonſtücken kömmt es hauptſächlich auf den jedem Stück eigenen und genau beſtimmten Grad der geſchwinden oder langſamen Bewegung, und die geringere oder ſtärkere Lebhaftigkeit in Anſchlagung oder dem Vortrag der Töne an. Eine Menuet hört ganz auf das zu ſeyn, was ſie ſeyn ſoll, wenn ſie merklich geſchwinder oder merklich langſamer, lebhafter oder matter, als ihr zukömmt, vorgetragen wird. Und eben dieſes zeiget ſich auch in der Versart. Folgende einzele Verſe:

**Gebt meiner Phyllis den Kranz!**
und:
**Dämpfet die ſchreckliche Glut!**

haben, wenn man nicht auf den Vortrag ſieht, vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erſte fröhlich, der zweyte fürchterlich: jener hat eine fröhliche, dieſer eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht blos auf die mechaniſche Anordnung ankömmt; und daß ein und eben dieſelbe Versart ſich zu ganz verſchiedenem Ausdruck ſchicken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlaſſet. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieſelbe Versart zu Oden von ſehr verſchiedenem Charakter gewählt hat. Alſo läßt ſich aus der todten Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beſchaffenheit und Folge ſeiner Füße durch Zeichen ausdrückt, noch ſehr wenig ſchließen. Man kann die Probe mit Klopſtoks Oden machen, deren Versart insgemein auf dieſe Art vorgezeichnet iſt. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein beſonderer Ton oder Ausdruck in jeder Ode herrſche; dieſer wird erſt durch den Vortrag beſtimmt.

Deßwegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine beſondere Regeln geben; es läßt ſich nur überhaupt ſagen, daß man den Werth oder die Schicklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung oder Laune, die im Gedichte herrſcht, beurtheilen müſſe. Beyſpiele können dieſes begreiflich machen.

Wer blos lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von ſeiner Materie in einem Grade gerührt ſeyn, daß er ſie in gebundener Rede vorträgt, aber das Rhythmiſche derſelben wird natürlicher Weiſe ſchwächer ſeyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er ſtärker gerührt wäre. Da ſeine Rede mehr vom Verſtand, als von der Empfindung geleitet wird, ſo wird wenig Geſang darinn ſeyn. Zu dergleichen Inhalt ſchicket ſich demnach eine freye Versart. Die ſchwache Laune des Dichters wird ohne genau beſtimmten Rhythmus durch metriſche Gleichförmigkeit ſchon genug unterſtützt. Kürzere und längere Verſe, wenn auch keiner dem andern rhythmiſch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaaße wird doch, wo nicht eine ganz ſtrenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrſchen; ſie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambiſch oder trochäiſch fortfließen.

Der epiſche Dichter, auch der lehrende, der ſeine Materie ſchon mit gleich anhaltender Feyerlichkeit vorträgt; fällt natürlicher Weiſe auf eine ſchon mehr gebundene Sprache, und ſucht ſchon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er ſpricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmiſchen Abſchnitten. Von dieſer Art iſt unſre alexandriniſche, und auch die griechiſche und lateiniſche epiſche Versart, die in Hexametern fließt.

Noch beſtimmter und tiefer iſt der lyriſche Dichter gerührt, deſſen Materie ſelbſt durchaus gleichartiger iſt. Er äußert blos Empfindung, und alles, was er ſagt, entſtehet nicht ſowol aus Nachdenken oder aus dem Verſtande, als aus Empfindung. Darum iſt ihm eine genauer abgepaßte oder ſtrengere Versart natürlich, die die Empfindung nicht nur unterhält, ſondern verſtärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, ſo ſchicket ſich die ſtrophiſche Eintheilung vollkommen gut dazu; denn ſtarke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu ſeyn, wenn ſie nicht immer neu unterſtützt oder genährt werden.

Der Odendichter befindet ſich in einer merklich andern Gemüthslage, als der ein Lied dichtet (*); darum iſt

---

(*) S. Art. Lied.

iſt es auch natürlich, daß die Versart verſchieden ſey. In beyden Fällen iſt die ſtrophiſche Eintheilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Verſen wird im Liede mehr Gleichförmigkeit ſeyn, als in der Ode; weil das Lied eine vollkommen gleichanhaltende Empfindung vorausſetzet.

Dieſe Anmerkungen ſcheinen aus der Natur der Sache zu folgen. Indeß kann nur ein **Klopſtok** dieſe Materie gründlich ausführen (*).

## §. 27.

## Jambiſche und Choriambiſche Versart.

Jambus iſt ein zweyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe kurz, die andre lang iſt, wie in den Wörtern: **geſagt, gethan**. Verſe, die aus ſolchen Füßen beſtehen, werden jambiſche Verſe genennt, und dieſen Namen behalten ſie, wenn gleich in einigen Verſen etwa ein Fuß anders iſt.

Die deutſche Sprache beſitzt einen großen Reichthum an zweyſylbigen Wörtern, die reine Jamben ſind; zugleich hat ſie viel Wörter, die ſich mit kurzen Sylben endigen, und viel die mit langen anfangen. Daher kömmt es, daß die jambiſchen und trochäiſchen Versarten die gewöhnlichſten in der deutſchen Dichtkunſt ſind.

---

(*) Man ſchlieſſe dieß aus den bekannten Fragmenten, die dieſer groſſe Dichter Deutſchlands über die Theorie des Versbaues und der Versarten herausgegeben hat.

Man ſollte denken, daß ein Gedicht, in dem man faſt durchgehends nichts, als Jamben hört, ungemein monotoniſch ſeyn müßte: gleichwol haben wir lange Gedichte in dieſer Versart, in denen der Ton oder Fall des Verſes nicht langweilig wird. Man hat verſchiedene Mittel, ſolchen Verſen das Monotoniſche zu benehmen. Man kann ihnen eine Verſchiedenheit der Länge oder der Anzahl von Füßen geben, wie in folgender Strophe:

So jemand ſpricht: Ich liebe Gott,
Und haßt doch ſeine Brüder;
Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
Und reißt ſie ganz darnieder.
Gott iſt die Lieb' und will daß ich
Den Nächſten liebe gleich als mich.

Die vier erſten Verſe ſind wechſelsweiſe, vier und dreyfüßig, und dem dreyfüßigen iſt eine kurze Sylbe am Ende angehängt; auf dieſe vier Verſe folgen wieder zwey gleiche vierfüßige. Wenn man nun bedenkt, daß der jambiſche Vers eine Länge von einem bis auf ſechs Füße haben, und daß er entweder ganz aus Jamben beſtehen, oder am Ende eine angeſetzte kurze Sylbe haben könne; ſo begreift man leicht, daß eine große Mannigfaltigkeit von jambiſchen Versarten für die lyriſche Dichtkunſt könne erdacht werden.

Für epiſche und dramatiſche Gedichte hält es ſchon ſchwerer blos jambiſche Verſe zu brauchen, ohne langweilig zu werden. Die Monotonie unſers alexandriniſchen Verſes hat unſre neuen Dichter vermocht zum epiſchen Gedicht den Hexameter zu brauchen. — Für das Drama hat man einen fünffüßigen jambiſchen Vers verſucht, dem man ſowol die Feſſeln des Reims, als den Abſchnitt benommen hat. Dadurch nähert ſich das Sylbenmaaß der ungebundenen Sprache; aber es verliert zugleich auch den abgemeſſenen Abfall faſt gänzlich, wo der Dichter nicht außerordentliche Sorgfalt anwendet, ſchön periodiſch zu ſchreiben. Ein Dichter, der ſich einbildete durch den freyen fünffüßigen jambiſchen Vers die Arbeit des melodiſchen Ausdrucks zu erleichtern, wird ſich gewiß betrogen finden. Inzwiſchen iſt nicht zu leugnen, daß der freye jambiſche Vers ſich zum dramatiſchen vorzüglich ſchicke. Wir ſehen, daß er faſt jeden Ton annehmen, bald ernſthaft und feyerlich, bald leicht und zärtlich einhergehen kann. Darum haben auch die Alten ihre dramatiſchen Stücke faſt durchgehends in Jamben geſchrieben.

Der **Choriambus** ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erſte und vierte lang, die zwey mittlern kurz ſind — *v v* —. Er theilet ſich alſo in zwey andere, einen Trochäus — *v*, und einen Jambus *v* —, und wird deßwegen auch **Trochäoiambus** genennt. Man kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe anſehen, wie in dem Ausdruck — **himmliſche Luſt.**

Von dieſem Fuß hat die choriambiſche Versart
hren Namen, welche in lyriſchen Gedichten von den Al-
en bisweilen gebraucht, und im Deutſchen, ſo viel uns
bekannt, von Klopſtok zuerſt glücklich verſucht worden.

Der Vers beſteht aus einem oder zwey Choriam-
ben, welche mit Spondäen vermiſcht ſind. Von dieſer
Art ſind die drey erſten Verſe jeder Strophe in der Ho-
raziſchen 24 Ode des 1. B:

Quis deſiderio ſit pudor aut modus — &c.

Klopſtok hat ſeine choriambiſche Verſe mit Trochäen ange-
ſungen, welche die Deutſchen oft für Spondäen brauchen:

Unberufen zum Scherz, welcher im Liede lacht,
Nicht gewöhnet zu ſehn, tanzende Grazien,
Wollt ich Lieder wie Schmidt ſingt,
Lieder ſingen wie Hagedorn.

## §. 28.

## Hexametriſche Versart.

Der Hexameter iſt ein Vers von ſechs- drey- und zweyſylbigen Füßen, der auch der heroiſche Vers genennt wird, weil die Griechen, die Erfinder deſſelben, ihn in ihren Heldengedichten gebraucht haben. Die lateiniſchen Dichter haben ihn den Griechen abgeborget, und vor nicht langer Zeit iſt er auch in der deutſchen Sprache mit glücklichem Erfolge verſucht worden.

Er verträgt zwey Arten der Füße, die Daktylen und Spondäen (*), an deſſen Stelle die Deutſchen auch, was ſie Trochäen nennen, gebrauchen. Beyde, und im deutſchen Hexameter alle drey Arten des Fußes, können verſchiedentlich abwechſeln, bald kann die eine, bald die andre darinn herrſchen. Dadurch bekömmt der Dichter eine große Freyheit den Vers nach ſeiner Abſicht bald eilender, bald langſamer zu machen, ihm bald einen hohen, bald einen gemäßigten oder gemeinen Ton zu geben. Er iſt nur an das einzige Geſetz gebunden, daß der fünfte Fuß ein Daktylus und der ſechſte ein Spondäus ſey, damit der Vers ſeinen Fall am Ende habe; wiewol auch dieſes Geſetz nicht ohne Ausnahme iſt.

Dieſer Vers hat vor allen andern wegen der Freyheit, die er dem Dichter verſtattet, große Vortheile. Man

---

(*) Der Daktylus iſt ein dreyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe lang, die andern beyden kurz ſind, wie in den Wörtern: **mächtige, ſterbliche.** Dieſer Fuß kömmt in der deutſchen Sprache, ſowol in der ungebundenen als gebundenen Rede ſehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieſer Fuß vorkäme, ſchickt er ſich nicht, weil der Vers durch ſeinen klappernden Gang gar bald eckelhaft wird. Einzele bis auf den letzten Fuß ganz daktyliſche Hexameter trifft man bey lateiniſchen und deutſchen Dichtern an. Z. B. *quadrupedante* &c. Virg. VIII.

Der Spondäus ein Fuß von zwey langen Sylben, als **Zukunft, Wahrheit.** Weder die Alten noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaaß von lauter Spondäen. — Bisweilen brauchen unſre Dichter die Spondäen da, wo ſie Trochäen nöthig hätten; aber nicht allezeit ohne Anſtoß.

Man iſt dabey nicht an beſtimmte Ruhepunkte gebunden; er nöthiget nicht zu müßigen Worten, weil er ſich ſelbſt nicht gleich bleiben darf; er verſtattet der Rede eine große Mannigfaltigkeit des Tones, und kann majeſtätiſch oder flüchtig ſeyn, einen prächtigern oder nachläſſigern Gang annehmen. Dadurch wird er zum Heldengedicht tüchtiger, als irgend ein anderer Vers. Denn der epiſche Dichter muß nothwendig den Ton, nach Maaßgebung ſeiner Materie, verſchiedentlich abändern.

Nach dem Urtheil des Diomedes, welches das Urtheil aller Menſchen iſt, die Gehör haben, iſt derjenige Hexameter der ſchönſte, deſſen Füße ſo in einander geſchlungen ſind, daß keiner weder mit einem Wort anfängt, noch aufhört, es ſey denn der erſte und letzte, ſo wie dieſer:

Oceanum interea ſurgens Aurora reliquit.
*Virg.*

Am ſchlechteſten iſt er, wenn die Wörter die Füße machen:

Præter cætera Romæ, mene poemata cenſes
Scribere? *Horat.*

Seine Länge erfodert, daß man ihm irgendwo einen kleinen Ruhepunkt oder Abſchnitt gebe, den man verſchiedentlich verſetzt.

Es wäre ſeltſam, wenn man itzt noch unterſuchen wollte, ob die deutſche Sprache fähig genug ſey, den griechiſchen Hexameter nachzuahmen, nachdem wir den Meſſias haben, ein Gedicht, das auch in dem Ton und Klang, mit der Ilias oder Aeneis um den Vorzug ſtreiten kann (*).

Es iſt denen, die ſich einfallen laſſen den deutſchen Hexameter zu brauchen, ſehr zu rathen, daß ſie mit großer Sorgfalt dasjenige überlegen, was Klopſtok in den Vorreden zu dem zweyten und dritten Theil des Meſſias, — Ramler in ſeiner Ueberſetzung des Batteux, — und Schlegel in ſeiner Abhandlung vom Reim, darüber angemerkt haben.

## §. 29.

## Pentametriſche Art.

**Pentameter**, ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte ſeinen Einſchnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andere Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und ſich eben ſo, wie die erſte endiget.

Nil

---

(*) Man muß **Klopſtok** und **Kleiſt**, die zu gleicher Zeit, und ohne daß einer von den Verſuchen des andern etwas wußte, verſucht haben, deutſche Hexameter zu machen, als die Erfinder derſelben anſehen; denn die wenigen Verſuche, die ältere Dichter darinn gemacht haben, können als nicht gemacht angeſehen werden. Der Hexameter, den Kleiſt zu ſeinem Frühling gewählt hat, fangt, wie man ſich in der Muſik ausdrückt, im Aufſchlag an. Denn er ſetzt dem erſten Fuß eine kurze Sylbe vor. Vermuthlich iſt er blos von ungefahr auf dieſen Einfall gekommen; denn eine genaue Ueberlegung würde ihn doch haben fühlen laſſen, daß dieſes den Gang des Gedichtes etwas monotoniſch macht, und auch der Mannigfaltigkeit des Rhythmus oder der Perioden ſchadet.

Nil mihi reſcribas | attamen ipſe veni.
Daurend Verlangen, und Ach! | keine Geliebte
dazu!

Er zerfällt alſo beſtändig in zwey halbe Verſe, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Diſtichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folgt, macht die elegiſche Versart der Alten aus (*). Sie muß für diejenigen, die den edlen Reim nicht gerne miſſen, weniger unangenehm ſeyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unſer Hexameter ſehr oft mit einer kurzen Sylbe ſchließt, der Pentameter aber mit einer langen, ſo wird durch die beſtändig abwechſelnde Folge des weiblichen und männlichen Schlußes, einigermaßen der Abgang des Reims erſetzt.

Verſchiedene Kunſtrichter ſind dem Pentameter nicht günſtig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechſelt er mit dem Hexameter beſtändig ab, und das etwas ins langweilige fallende Einerley kömmt mit der eigentlichen Elegie, die ſelbſt etwas ſich beſtändig auf einem Ton herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

---

(*) Im Deutſchen hat Klopſtok ſie zuerſt eingeführt.

## §. 30.

## Alexandriniſcher Vers.

Der **Alexandriner**, ein ſechsfüßiger jambiſcher Vers, der insgemein nach der ſechsten Sylbe einen männlichen Abſchnitt, und nach deutſchem Gebrauch wechſelsweiſe zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu ſehen iſt.

> Nicht den, der viel beſitzt, den ſoll man ſelig nennen;
> Der das, was Gott ihm ſchenkt, recht mit Vernunſt erkennen,
> Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
> Die er ihm ſelber macht, noch ärger, als den Tod.
>
> **Opitz.**

Dieſer Vers iſt eine Erfindung neuerer Zeit. Denn obgleich der ſechsfüßige jambiſche Vers den griechiſchen Trauerſpieldichtern ſehr gewöhnlich iſt, ſo iſt er doch von dieſem ganz unterſchieden; weil er ſich nicht ſo, wie er, durch den Abſchnitt in zwey gleiche Theile ſchneidet. Faſt alle heutigen Abendländer haben dieſen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten: deßwegen wird er auch der **heroiſche Vers** genennt.

Seinen Urſprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, **Alexander der Große** genennt,

nennt, das im zwölften Jahrhundert in franzöſiſcher Sprache von vier Verfaſſern, deren einer Alexander von Paris hieß, geſchrieben worden iſt. Dieſes ſoll das erſte Gedicht in zwölfſylbigen Verſen geweſen ſeyn; da die ältern Romanzen achtſylbige hatten (*).

Es iſt von verſchiedenen Kunſtrichtern angemerkt worden, daß dieſer Vers, ſo wie wir ihn beſchrieben haben, etwas langweilig und unbequem ſey, auch in der Folge einen eckelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede ſchließt. Opitz und die beſten Dichter nach ihm, haben dieſem Mangel dadurch etwas abzuhelfen geſucht, daß ſie den Schluß des Sinnes an verſchiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus geſetzt haben. Eben aus dieſem Grunde haben einige den Abſchnitt verſetzt. Gewiß iſt es, daß viel Kunſt dazu gehört, dieſen Vers in die Länge erträglich machen.

Er ſcheinet ſich zu Lehrgedichten, wo beſtändig wichtige und neue Begriffe den Geiſt rühren, noch beſſer zu ſchicken, als zur Epopöe; wo es unmöglich iſt, den Geiſt oder das Herz in jedem einzelen Vers hinlänglich zu beſchäftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt ſeyn würden, wenn nicht der Wollklang des Verſes ſie etwas erhöhte.

---

(*) S. Verſuch über Popens Genie 5ten Abſchn.

Am ſchlechteſten wird dieſer Vers, wenn der Abſchnitt ſich mit dem Ende reimt; denn dadurch wird er in zwey halbe Verſe getheilt, und man kann nicht mehr wiſſen, ob man kurze ſechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Duſch hat eine Veränderung in demſelben angebracht, indem er ihm weibliche Abſchnitte gegeben:

Wie zärtlich klagt der Vogel und ladet durch den Hayn,
Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig Weibchen ein!
Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
Das Laub ſich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
So endigt Vaterſorge die Tage des Geſangs,
Und Fleiß beſetzt die Stunden des ſüßen Müßiggangs!

## §. 31.

## Alcäiſche Versart.

Dieſe Versart hat von dem griechiſchen Dichter Alcäus ihren Namen bekommen (*). Sie beſteht aus vier Zeilen.

---

(*) Alcäus, aus der Inſel Lesbos, lebte um die 44 Olympias zugleich mit der Sappho. Er hat lyriſche Gedichte geſchrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entriſſen worden. Von ihm ſagt Horaz:

Er

Zeilen. Die beyden erſten ſind in der erſten Hälfte jambiſch, in der andern daktyliſch; die dritte Zeile iſt ein vierfüßiger jambiſcher Vers, und der vierte hat zwey Daktylen und zwey Trochäen. In dieſer Versart iſt die Ode des Horaz geſchrieben, die alſo anfängt:

Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem: non ſecus in bonis
Ab inſolenti temperatam
Lætitia, moriture Delli!
L. II. Od. 3.

Gleiche Versart iſt in folgender Strophe beobachtet:

Komm, goldne Zeit, die ſelten zu Sterblichen
Herunter ſteiget, laß dich erflehn, und komm
Zu uns, wo dir es ſchon im Hayne
Weht, und herab von dem Quell ſchon tönet.
Klopſtok.

§. 32.

---

Et te ſonantem plenius aureo
Alcæe plectro — —
Mirantur umbræ dicere. L. II. Od 13.

Er hat dem Geſchmack ſeiner Zeit und ſeines Landes zufolge viele Trink- und Liebeslieder gemacht. Aber dieß war nicht genug. Seine Muſe mußte ihm gegen die Tyrannen des **Perianders** ihre Dienſte leiſten, und auch gute Sitten befördern helfen. Dieſe Nachricht giebt Quintilian Inſt. L. X. c. 1. Seine Art zu denken ſcheint der ernſthaften Muſe angemeſſener geweſen zu ſeyn. Athenäus ſagt, er habe ſeine Lieder in der Trunkenheit geſchrieben.

Anmerkung. Die übrigen Versarten der Alten und Neuern, die in Sulzers Theorie ermangeln, können in Klopſtoks poetiſchen Fragmenten und Beyſpielen, oder in dem vorerwähnten Buch des Herrn Philipp Moriz nachgeleſen werden.

## §. 32.

## Abſchnitt des Verſes.

Abſchnitt des Verſes iſt ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verſe in zwey Hälften getheilt werden. Man leſe mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verſe:

Du bringſt früh oder ſpät ein jedes Vornehmen zum Ende;
Nichts kann dir widerſtehn, du überwindeſt es alles;
Gott von allem und jedem: Siehſt mit gleich ruhigen Augen
Haufen Ameiſen und Nationen vergehen; die Sternen
Wägen auf deiner Wage, was einer Mücke Gefieder (*).

ſo wird man bemerken, daß jeder von den beyden erſten Verſen in zwey Zeiten, wie ſich die Tonkünſtler ausdrücken, oder mit einer Abänderung der Stimme, geleſen wird. Sie ſcheinet auf der einen Hälfte des Verſes zu ſteigen, und auf der andern zu fallen. Im erſten Vers ſcheinet ſie allmählig zu ſteigen, bis man das Wort ſpät ausgeſprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verſes wieder fällt oder nachläßt.

Darinn

---

(*) Noachide III. Geſ.

Darinn gleichen ſolche Verſe einem Takt in der Muſik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt; die der Aufſchlag oder Niederſchlag genennt werden. Am merklichſten wird der Abſchnitt in unſern gewöhnlichen alexandriniſchen Verſen:

Die Seele macht ihr Glück: ihr ſind die äußern Sachen
Zur Luſt und zum Verdruß nur die Gelegenheit:
Ein wohl geſetzt Gemüth kann Galle ſüße machen,
Da ein verwähnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

Alle längere Versarten haben ihre Abſchnitte, welche der Wolklang nothwendig macht (*).

Da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied iſt, deſſen Theile nicht von einander abgelöſet ſind, ſo muß der Abſchnitt ſo ſeyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem erſten Theil deſſelben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieſes wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abſchnitt mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkte zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müſſe. In dem Vers:

Du

---

(*) Bey öffentlichen Vorleſungen wird man ſich darüber noch mehr zu erklären haben. — Von Lehrern aber und philoſophiſchen Leſern kann mit Nutzen der Art. Abſchnitt über deſſen Urſprung nachgeleſen werden.

Du bringſt früh oder ſpät — ein jedes Vorneh-
men zu Ende.

kann man ſich nach ſpät einen Augenblick verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verſes eine neue Modifikation zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgeſprochen iſt, daß man noch nicht zum Ende des Taktes ſey. Es iſt daher eine Unvollkommenheit des Abſchnitts, wenn derſelbe nicht nur einen Fuß, ſondern ſogar einen völligen Sinn endiget; wie in dem halben Vers: **Die Seele macht ihr Glück.** Denn da könnte ſich das Gefühl des Fortfahrens verlieren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wolklang, ohne es zu wiſſen, dieſen jambiſchen Vers, als einen trochäiſchen leſen würden, dem eine kurze Sylbe vorgeſetzt iſt.

Die | Seele | macht ihr | Glück; ihr | ſind die |
äußern | Sachen.

Auf dieſe Weiſe retten wir die völlige Trennung des Verſes in zwey Verſe. Man kann es alſo zur Regel machen, daß der Abſchnitt nicht an das Ende, ſondern in die Mitte eines Fußes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verurſachet, ſo iſt ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe ſtehe, weil ſich dieſe zum Verweilen am beſten ſchicket. Dieſes nennt man einen männlichen Abſchnitt. Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in dieſen Verſen:

**Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet durch den Hayn,**
**Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig Weibchen ein!**

ſo ſcheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er durch Einſchiebung einer, in ſein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verſes unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es ſcheinet aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruck einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abſchnitt wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müſſe genommen werden: *Finitis partibus orationis fiunt*, ſagt **Diomedes** von den Abſchnitten. Daher kömmt es, daß der Abſchnitt in den drey letzten, der oben aus der Noachide angezogenen Verſen ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes ſagt, daß die Griechen den Abſchnitt an vier verſchiedenen Stellen geſetzt haben. Allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann (*).

## §. 33.

## Ueber das, was wir Reim nennen.

Reim heißt der gleiche Laut der letzten oder der zwey letzten Sylben in zwey Verſen. — Er wird männlich

---

(*) Man ſehe auch Art. Einſchnitt.

genennt, wenn er nur auf der letzten langen Sylbe jedes der zwey Verſe liegt, wie Macht, Acht; weiblich wenn er auf den zwey letzten Sylben liegt, wie leben, geben. — Ehedem nennte man oft die Verſe ſelbſt Reimen, und allem Anſehen nach iſt dieſe Bedeutung älter, als die itzt gewöhnliche.

Verſchiedene Völker haben in dem Reim eine Schönheit gefunden, die ihm das Anſehen einer weſentlichen Eigenſchaft der Verſe gegeben hat. Die griechiſchen und römiſchen Dichter haben nicht nur den Reim nicht geſucht, ſondern als etwas fehlerhaftes vermieden (*). Aber in der Poeſie aller neuerer Völker, wurde er ehedem, und wird zum Theil noch itzo, als etwas weſentliches angeſehen (**).

Wem mit einer umſtändlichen Unterſuchung über die Herkunft des Reims gedient iſt, der kann ſie bey einem franzöſiſchen Schriftſteller finden (***). Die Meynung des Biſchofs Huet, daß die neuern Abendländer den Reim von den Arabern gelernt haben, iſt nicht ohne

Wahr-

---

(*) Bey dieſem im II. B. der Aeneis vorkommenden Verſe: Trojaque nunc ſtaret, Priamique arx alta maneres! macht **Servius** die Anmerkung:
*Stares* ſi legeris, *maneret* ſequitur, propter ὁμοιοτελευτον.

(**) Man leſe aber darüber eines unbekannten Schriftſtellers äſthetiſche Geſpräche über die größten dichteriſchen Kunſtvorurtheile — **Reim** und **Sylbenmaaß**; und man wird Grund finden, den Reim gänzlich wegzuſchaffen.

(***) Hiſtoire de la Poeſie franç. par M. Maſſieu.

Wahrſcheinlichkeit. Nachdem ſich dieſe in den mittägigen Gegenden Frankreichs niedergelaſſen, nahmen die erſten welſchen Dichter, die ſogenannten *Troubadours* den Reim von ihnen. Die alten Barden haben, ſo viel man aus dem Oſſian ſehen kann, nicht gereimt. Man kann aber einen ganz natürlichen Grund von dem Urſprung des Reims angeben. Sobald man kurzen Sätzen einen guten und für das Gedächtniß vortheilhaften Klang geben will, dieſer aber durch das bloße Sylbenmaaß nicht zu erhalten iſt, ſo bleibet allein der Reim dazu übrig. Daher finden wir ihn in viel alten aus zwey kurzen Sätzen beſtehenden Sprichwörtern, als: **Glück und Glas, wie bald bricht das.**

Dieſem Urſprunge zufolge, würde er ſich in Diſticha und überhaupt in ſolche Gedichte, wo allemal ein Sinn in zwey Verſe eingeſchloſſen iſt, am allernatürlichſten ſchicken. So ſollen noch itzt die Gedichte der Araber ſeyn. Man kann überhaupt ſagen, daß er zu Verſen, denen man entweder wegen der allzugroßen Kürze, oder wegen der Unbiegſamkeit der Sprache keinen Wolklang geben kann, das einzige Mittel iſt, ſie wolklingend zu machen. Daher darf man ſich nicht wundern, wenn er auch, wie **Baretti** verſichert (*), in der Poeſie der Negern angetroffen wird. **Gravina** merkt ſehr gründlich an, daß in Italien, nachdem man den ſeinen

---

(*) Baretti Reiſe nach Genua. 1. Thl.

feinen und gefälligen Fall des Verſes, der aus dem Sylbenmaaß entſteht, verlohren gehabt, man ſich an den Reim habe halten müſſen (*).

Vielleicht iſt er auch daher entſtanden, daß man ihn für das bequemſte Mittel gehalten, das Metrum oder das Maaß des Verſes zu beſtimmen. In Verſen, die durchaus einerley Füße haben, ſind nur vier Mittel, das Metrum zu beſtimmen, nämlich: 1.) Entweder, daß jeder Vers einen Satz der Rede ausmache; dieſes würde eine elende Monotonie verurſachen. 2.) Oder daß nur der letzte Fuß des Verſes ſich mit einem Worte endigte, die andern Füße aber alle zu zwey Wörtern gehörten, wie z. B.

Er heu|chelt ih|rer Zärt|lichkeit|

Dieſes würde die Verſifikation beynahe ganz unmöglich machen. 3.) Oder daß von zwey Verſen einer einen männlichen, der andre durch eine angehängte kurze Sylbe einen weiblichen Ausgang bekäme, wie hier:

Ich aber ſteh und ſtampf und glü|he
Und flieg im Geiſte hin zu ihn.

Aber dieſes würde die Versarten zu ſehr einſchränken. 4.) Endlich iſt der Reim das vierte Mittel, und ſchien

um

---

(*) E percio eſſendoſi generalmente nell' uſo commune perduta la diſtinzion delicata & gentile del verſo dalla proſa, per mezzo de piedi; s'introduſſe quella groſſolana, violenta & ſtomachevole delle deſinenze ſimili. *V. Ragion poetica L. II.*

um ſo viel bequemer, da er mit allen möglichen Versarten konnte verbunden werden. Er wird nothwendig, wo kein anderes Mittel da iſt, zuſammengeſetzte Rhythmen zu unterſcheiden (*). Wir halten es für zu geringe, als daß wir uns in eine nähere Unterſuchung, ſowol über den Werth, als über die Beſchaffenheit des Reims einlaſſen.

Wir wollen indeß den Reim, als ein Werk der Mode, als eine Decke, die man für die Schwäche und Fehler des Verſes zieht, als ein Hülfsmittel des Gedächtniſſes, als ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reizen, gelten laſſen. Aber wir können nicht verbergen, daß wir ihn für ein Gefängniß halten, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingeſperrt werden. Wir wollen ſogar zugeben, daß der Reim zur Zeit, da die Sprachen noch in ihrer erſten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Sätze in einem dem Ohr ſchmeichelnden Abfall vorzutragen, nothwendig geweſen; uns aber für dieſes Geſtändniß dadurch ſchadlos halten, daß wir ihn für überflüßig und gothiſch erklären, ſobald die Sprache ſo weit gekommen, daß man einzele, größere und kleinere Sätze nach Wolklang und Takt vortragen kann.

---

(*) S. Art. Rhythmus.

## §. 34.

## Strophe.

Dieß Wort bedeutete urſprünglich in den lyriſchen Gedichten der Griechen eine Folge von Verſen, die von einem Chor in einem Zug oder Marſch geſungen wurde; weil das Singen mit einem feyerlichen Umzug oder Gang des ſingenden Chores verbunden worden. Wenn der Chor ſich in ſeinem Zuge wendete; ſo fieng eine zweyte Folge von Verſen an, deren Anzahl und metriſche Einrichtung eben ſo war, wie in der erſten; alſo mußte der Chor eben ſo viel Schritte thun, um die zweyte Strophe zu ſingen, als er zur erſten nöthig hatte. Dieſe zweyte Folge wurde **Antiſtrophe** genennt. Wenn der Chor hierauf ſtillſtehend noch etliche Verſe ſang, ſo wurden dieſe zuſammen **Epodos** genennt, und waren in der metriſchen Einrichtung von Strophe und Antiſtrophe verſchieden. Wenn mit dieſen drey Sätzen das Lied noch nicht geendiget war; ſo wurden in der Folge die Verſe genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Sätze wiederholt. Dieſes kann man in den ſtrophiſchen Chören der griechiſchen Tragödien und in den Oden des Pindars ſehen.

Itzt giebt man den Namen der Strophe in unſern Oden und Liedern einer Periode von etlichen Verſen, die allen folgenden Perioden in Anſehung des Sylbenmaaſes und der Versart zur Lehre dienet. Nämlich drey, vier oder mehr Verſe, womit das Gedicht anfängt, dienen durch das ganze Lied in Abſicht auf das Sylbenmaaß und die Länge der Verſe dergeſtalt zur Lehre, daß hernach die Folge des Gedichts in jedem Abſchnitt von drey, vier oder mehr Verſen, genau ſo ſeyn muß, wie in den erſten. Folgende vier Verſe:

> **Freund! die Tugend iſt kein leerer Name,**
> **Aus dem Herzen keimt der Tugend Saame,**
> **Und ein Gott iſts, der der Berge Spitzen**
> **Röthet mit Blitzen.**

machen eine Strophe der Sapphiſchen Versart aus; ſo lange das Lied dauert, machen immer vier folgende Verſe eine Strophe, die in Abſicht des Sylbenmaaßes und der Länge der Verſe genau ſo iſt, wie dieſe.

Es giebt einfache und Doppelſtrophen. Die einfachen machen, wie die ſo eben angeführte, nur eine einzige Periode aus, die am Ende einen Hauptruhepunkt hat. Die Doppelſtrophe beſteht aus mehr Verſen, die zwey rhythmiſche Hauptabſchnitte ausmachen, wie folgende:

> **Welche Fluren! Welche Tänze!**
> **Welche ſchön geflochtne Kränze!**
> **Welch ein ſanftes Purpurlicht!**
> **Sanfter war die Morgenröthe,**
> **Die des Waldes Grün erhöhte**
> **Mir im ſchönſten Lenze nicht (*)!**

---

(*) Jakobi.

Obgleich die zweyte Hälfte genau dieſelbe metriſche Beſchaffenheit hat, als die erſte; ſo empfindet man doch, daß der Ton ſich etwas abändert.

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andere Verſe, und alsdenn unterſcheiden ſich die beyden Abſchnitte noch merklicher, wie hier:

> **Hier auf dieſem Aſchenkruge,**
> **Weint die Freundſchaft ihren Schmerz,**
> **Und mit diamantnem Pfluge**
> **Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.**
> **Finſterniß und Stille!**
> **Unter eurer Hülle,**
> **Lad' ich Erd' und Himmel zum Gehör.**
> **Klagen will ich: Ach, mein Liebling**
> **Iſt nicht mehr (*).**

Dieſe Doppelſtrophen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein ebenfalls aus zwey Theilen beſtehen, die ſich im Ton unterſcheiden. Bisweilen unterſcheidet ſich die zweyte Hälfte der Doppelſtrophe von der erſten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppelſtrophen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, beſonders, wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus ſich ändert, wie in der ſo eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode ſcheinet die Doppelſtrophe weniger zu vertragen.

§. 35.

---

(*) Karſchinn.

## §. 35.

## Gattungen des Gedichts oder Vorausſicht in die beſondere Theorie der Dichtkunſt.

Man hat verſchiedentlich verſucht, die mancherley Gattungen und Arten der Gedichte in ihre natürlichen Klaſſen und Abtheilungen zu bringen, ſich aber bis dahin noch nicht über den Grundſatz vereinigen können, der die Abzeichen jeder Art beſtimmen ſoll. Von großer Wichtigkeit möchte auch die beſte Eintheilung der Dichtungsarten nicht ſeyn, wiewol man ihr auch ihren Nutzen nicht ganz abſprechen kann.

Einer der franzöſiſchen Kunſtrichter (*), der wegen ſeiner fließenden und artigen Schreibart in Deutſchland vielleicht zu viel Eingang gefunden, ſtellt ſich an, als ob die Eintheilung der Gedichte in ihre natürlichen Gattungen, die leichteſte Sache von der Welt ſey. Aber einer ſeiner deutſchen Ueberſetzer hat ihn auf dieſer Stelle in ſeiner Blöße gezeigt (**).

Die Alten haben ſich hierüber eben nicht viel Mühe gegeben. So wie das Genie ihrer Dichter die verſchiedenen Gattungen der Gedichte hervorgebracht hatte, gaben ſie ihnen Namen, ohne ſich viel darum zu bekümmern, die innerlichen Kennzeichen jeder Gattung zu be-

---

(*) Batteux.

(**) Schlegels Abhandlung von der Eintheilung der Poeſie. 2. Th. ſeines überſetzten Batteux.

ſtimmen. Einige Arten erhielten ihren Namen blos von der äußern Form, andre von dem Inhalt. Doch iſt Ariſtoteles, nach ſeiner Art, hierüber ſubtil und methodiſch, obgleich ſeine Eintheilung zu nichts dienen kann. Da er das Weſen des Gedichts in der Nachahmung ſetzt, ſo beſtimmt er die Gattungen deſſelben aus der Beſchaffenheit der Nachahmung, und bekömmt dreyerley Gattungen. Die erſte wird durch die Inſtrumente der Nachahmung beſtimmt, die andre durch den Gegenſtand der Nachahmung, und die dritte durch die Art der Nachahmung.

Die Inſtrumente der Nachahmung ſind die Sprache, die Harmonie und der Rhythmus, und der Philoſoph beſtimmt verſchiedene Arten des Gedichts dadurch, daß ſie eines oder das andre oder mehrere Inſtrumente der Nachahmung brauchen. Die **Epopöe** macht nach ſeinen Begriffen eine beſondere Gattung aus, weil ſie blos die Sprache zum Inſtrument der Nachahmung braucht. Die **lyriſche** Art wird dadurch bezeichnet, daß ſie Sprache, Rhythmus und Harmonie braucht u. ſ. f. — Es iſt aber hieraus ſchon hinlänglich abzunehmen, daß aus dieſen Subtilitäten wenig Nutzen zu ziehen ſey.

Vielleicht könnte man eine fruchtbarere Eintheilung der Gedichte in die Hauptgattungen, aus den verſchiedenen Graden der dichteriſchen Laune hernehmen, und dann die untern Arten aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte. Man würde zum Beyſpiel

ſpiel finden, daß das lyriſche Gedicht allemal ein von gedachter Laune, ſie ſey ſanft oder heftig, ganz durchdrungenes Gemüth vorausſetzet, und daß es durchaus in einer Art von Schwärmerey müſſe gemacht werden. Die Heftigkeit der Schwärmerey würde ein Kennzeichen der hohen Ode, das Sanfte derſelben der Charakter des Liedes ſeyn können, u. ſ. f. Eine abwechſelnde Faſſung, die durch alle Grade durch abgeändert wird, die meiſte Zeit aber nur mit mittelmäßiger Stärke anhält, macht den Charakter der hohen Epopöe und der Tragödie aus. Allein, wie geſagt, es verlohnet ſich vielleicht der Mühe nicht, dergleichen Eintheilung zu ſuchen.

Der Hauptgattungen der Gedichte ſind die **lyriſchen**, die **dramatiſchen**, die **epiſchen** und die **lehrenden oder unterrichtenden** Gedichte. Da aber jede Gattung wieder Arten von ſehr verſchiedenem Charakter unter ſich begreift, ſo kann man in Bezeichnung der Hauptgattungen eben nicht ſehr methodiſch verfahren. Wir wollen jede beſondere Art unter den gewöhnlichen Benennungen derſelben einzutheilen, und ihren Charakter ſo gut, als ſichs thun läßt, anzugeben verſuchen.

* * *

## Beſondere Theorie der Dichtkunſt.

### §. 36.

### Aeſopiſche Fabel.

Die Erzählung einer geſchehenen Sache, in ſo fern ſie ein ſittliches Bild iſt, macht die äſopiſche Fabel aus. Nach Vorausſetzung des Begriffs, was **Bild** iſt (*), wird ſich dieſe Erklärung ohne viele Umſtände entwickeln laſſen.

1.) Die Fabel iſt nicht blos ein beſonderer Fall deſſen, was man allgemein ausdrücken will, wie das **Beyſpiel** iſt.

2) Sie iſt ein ſittliches **Bild**, das iſt, die Vorſtellung, die durch ſie anſchauend ſoll erkennt werden, betrifft allemal etwas aus dem ſittlichen Leben der Menſchen; ſie iſt ein allgemeiner moraliſcher Satz, oder auch nur ein Begriff von einem moraliſchen Weſen, von einem Charakter, von einer Handlung, von einer Sinnesart,

---

(*) Unter dem Begriff des Bildes verſtehet man überhaupt einen ſinnlichen Gegenſtand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beſchrieben wird, in ſo fern er durch ſeine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. S. Art. Bild. Die Bilder ſind entweder **Beyſpiele**, oder **Gleichniſſe**, oder **Fabeln** ꝛc.

et (*). Ueberhaupt alſo iſt die abgebildete Sache ein moraliſcher Satz, oder nur ein moraliſcher Begriff. Dieſes iſt von der Bedeutung der Fabel zu merken.

3.) Das Bild iſt eine Erzählung, und dadurch unterſcheidet ſich die Fabel von andern Bildern. Das, was der ſinnlichen Vorſtellung vorgelegt wird, iſt eine Sache, die als wirklich geſchehen erzählt wird; nicht eine blos mögliche Sache, die geſchehen könnte, wie viele Beyſpiele; nicht eine vorhandene Sache, die beſchrieben wird, wie viele Gleichniſſe.

Wir wollen uns mit dieſen drey Kennzeichen der Fabel begnügen; da es ohne dem ein vergebliches Bemühen iſt, wenn man durch allzu enge Beſtimmung der Begriffe von Werken der Kunſt, dem Genie Schranken zu ſetzen ſucht.

§. 37.

---

(*) Daß die Fabel nicht nothwendig einen allgemeinen Satz oder eine Lehre enthalten müſſe, ſondern auch blos die genaue Beſtimmung eines Begriffs, oder die Beſchaffenheit einer Handlung ausdrücke, erhellet hinlänglich aus dem einzigen Beyſpiel der Fabel, die der Prophet **Nathan** dem David erzählt, welche blos dienen ſollte, dieſem König einen ſehr einleuchtenden Begriff von der ſchändlichen Handlung, die er gegen den Urias begangen hatte, zu geben. — Die äſopiſche Fabel von den Fröſchen und den Stieren diente blos, um die Situation, in welcher ſich geringere Bürger befinden, wenn die Mächtigen ſich vermehren, recht lebhaft abzuſchildern.

## §. 37.

## Von der Abſicht und dem Nutzen der Fabel.

Die Abſicht der Fabel iſt eben die, die man bey allen Bildern hat; wichtige Begriffe und Vorſtellungen dem anſchauenden Erkenntniß ſehr lebhaft und mit großer äſthetiſcher Kraft vorzubilden. Sie iſt ein Werk des Genies, das wegen der Aehnlichkeit zwiſchen ſinnlichen Gegenſtänden und abgezogenen Vorſtellungen Vergnügen macht (*), das dieſen Vorſtellungen eine Kraft giebt, und das um ſo viel ſchätzbarer iſt, je wichtiger die Vorſtellung iſt, die dadurch dem Geiſt nicht blos zum Anſchauen vorgehalten, ſondern gleichſam unauslöſchlich eingepräget wird.

Man weiß, daß Begriffe und Grundſätze bey den Menſchen nicht praktiſch werden, als bis ſie dieſelben nicht blos erkennen, ſondern fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn ſie als eine unmittelbare Wirkung ſinnlicher Eindrücke, nicht als außer uns erkennt wird, ſondern dem Gemüthe gegenwärtig iſt. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menſchen erniedriget, indem man ihr betrunkene Sklaven vor das Geſicht brachte. Auf eine ähnliche Weiſe läßt die Fabel die Wahrheit empfinden.

Aber die Fabel erweckt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter, als das Beyſpiel. Die Aehnlichkeit zwiſchen

---

(*) S. Art. Aehnlichkeit; Bild; Allegorie.

hen dem Bild und dem Gegenbild iſt bey ihr entfern-
r, reizt alſo die Aufmerkſamkeit ſtärker (*), und be-
leitet den Eindruck mit Vergnügen.

Die äſopiſche Fabel iſt demnach ein Werk, wodurch
en Zweck der Kunſt auf die unmittelbareſte und kräf-
gſte Weiſe erreicht wird. Sie iſt keineswegs, wie ſie
ſweilen vorgeſtellt wird, eine Ermahnung, Kindern
e Wahrheit einzuprägen, ſondern eine auch dem ſtärk-
ſen männlichen Geiſt angemeſſene Nahrung. **Aeſopus**
ar ein Mann, und ſuchte Männer durch ſeine Fabeln
u belehren. Sie beſchäftiget ſich nicht blos mit gemei-
en Wahrheiten, ſondern auch mit ſolchen, die nur durch
rzügliche Stärke des Verſtandes entdeckt werden.

Sie ſcheinet in allen Abſichten das vornehmſte Mit-
el ſowol ſchon bekannte und leichte, als neue und ſchwere
raktiſche Wahrheiten der Vorſtellungskraft einzuverlei-
ben. Denn außer den Vortheilen, die ſie mit allen Bil-
dern gemein hat, beſitzt ſie noch eigene. Durch das
Seltſame, Neue, und oft Wunderbare wird die Auf-
merkſamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden
und außer unſern Angelegenheiten liegenden Geſichts-
punkt, woraus wir die Handlung ſehen, wird dem Ge-
müthe der Beyfall abgezwungen; dem Vorurtheil und
dem Selbſtbetrug wird der Weg verſperret. Wir ſehen
handelnde Weſen von einer Art, daß wir weder für ſie,
noch

---

(*) S. Art. Aehnlichkeit.

noch gegen ſie eingenommen ſind; wir empfinden blos Neugierde zu ſehen, wie ſie handeln, und fällen von dem, was wir ſehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns ſelbſt wahrnehmen. Wir ſehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unpartheyiſch ſind, fällen ein unwiderruſliches Urtheil davon, und merken erſt hernach, daß wir ſelbſt der Gegenſtand unſers Urtheils ſind (*).

Die Fabel gehört zu den lehrenden Gedichten, und nimmt unter ihnen einen deſto höhern Rang ein, je wichtiger die Wahrheit iſt, die ſie dem Gemüth einpräget. Fabeln von moraliſchem und politiſchem Jnhalt, die unter einem Volke ſo allgemein bekannt wären, als die gemeinen Sprichwörter ſind, könnten das Nachdenken und Reden über ſittliche und politiſche Gegenſtände ſehr erleichtern und abkürzen. Die bloße Erinnerung an eine Fabel kann die Stelle einer langen Rede vertreten. So wie glückliche methaphoriſche Ausdrücke weitläuftige Beſchreibungen erſparen, ſo kann oft ein Wort, das uns eine

---

(*) Man erzählt von einem Mann, der aus einem ungegründeten Widerwillen gegen ſeine Gemahlin, ſie häßlich und unausſtehlich gefunden, daß er plötzlich von dieſer Gemüthskrankheit geheilt worden, nachdem er ſie in einer Geſellſchaft gefunden, wo er ſie eine Zeitlang nicht gekennt, und ſie ohne Vorurtheil als eine ihm fremde Perſon beurtheilet hat. Unter dieſer fremden Geſtalt fand er ſie ſchön und liebenswürdig, und dieſes Urtheil konnte er auch nach der Entdeckung nimmermehr widerrufen. Dieſe Wirkung kann auch die Fabel, vermöge ihrer Allegorie, verurſachen.

e Fabel in den Sinn bringt, die Stelle einer weit-
ſtigen Belehrung vertreten. Wenn man überhaupt
denkt, wie ſehr die Vernunft durch die Kultur der
prachen gewinnt (*), ſo wird man auch einleuchtend
kennen, daß dieſe Dichtart derſelben noch weit größere
ortheile verſchaffen könne; denn eine Fabel, die an ſich
e Stelle einer weitläuftigen Abhandlung vertreten kann,
ird durch ein einziges Wort in der Vorſtellungskraft
bhaft erneuert.

## §. 38.

## Ueber die Erfindung der äſopiſchen Fabel.

Jn Anſehung der Erfindung iſt die Fabel **vollkommen,**
enn ſie zwey Eigenſchaften hat.

1.) Wenn die Vorſtellung, die ſie **erweckt**, der
eiſt der Fabel, der insgemein die Moral derſelben ge-
nnt wird, völlig beſtimmt, ſehr klar, und denen, für
welche

---

(*) Wem dieſe Anmerkungen, woraus die groſſe Wichtigkeit der Fabel einleuchtend ſoll erkennt werden, noch nicht überzeugend genug ſind, den verweiſen wir auf zwey Abhandlungen, die in den Schriften der königl. Akademie der Wiſſenſchaften zu Berlin befindlich ſind, wo das, was hier blos angezeigt wird, ausführlicher erklärt worden. Man ſehe in den Memoires de l'Academie für das Jahr 1758. in der Abhandlung, Analyſe de la raiſon betitelt, die 440 Seite; und in den Memoires für das Jahr 1767. die Abhandlung ſur l'influence reciproque du langage ſur la raiſon & de la raiſon ſur le langage.

welche die Fabel erfunden worden, wichtig iſt (*). Es giebt Fabeln, deren Moral blos beluſtigend iſt, indem ſie gewiſſe Charaktere oder Handlungen, die lächerlich ſind, in einem recht komiſchen Lichte zeigen; andre enthalten Wahrheiten, die blos auf das Welanſtändige und Schickliche in der Lebensart abzielen; einige ſind nur in Beziehung auf das Privatintereſſe der Menſchen wichtig; andre ſind wichtige politiſche Maximen; einige haben Einfluß auf die äußere Wolfahrt der Menſchen; andre zielen auf innere Vollkommenheit und eine Erhöhung des Geiſtes und des Herzens ab. Alſo kann die Fabel in Anſehung ihres Werths auf jeder Stufe der Werke des Geſchmacks ſtehen; von dem unterſten Grad der blos beluſtigenden bis auf den höchſten Stafel der dem ganzen menſchlichen Geſchlechte wichtigen Werke. Die Vollkommenheit der Erfindung muß aus der Gattung, wozu ſie gehört, und aus der Abſicht des Dichters beurtheilt werden. Ein Fabeldichter hat bisweilen keine höhere Abſichten, als der witzige Epigrammatiſt: da ein andrer ſich auf den höchſten Rang des epiſchen oder lyriſchen Dichters zu erheben ſucht. Die Erfindung oder Feſtſetzung der Moral der Fabel erfodert bisweilen blos einen witzigen Kopf, andremale einen gemeinen, aber richtig urtheilenden Moraliſten: ſie kann aber auch einen

ſehr

---

(*) Was ganz beſtimmte und klare Begriffe oder Sätze ſind, muß hier von dem Lehrer erkläret werden. Die Wichtigkeit dieſer Begriffe aber iſt aus dem Einfluß zu beurtheilen, den ſie auf die Handlungen der Menſchen haben können.

ſehr tief- und großdenkenden Philoſophen oder Staatsmann erfodern.

2.) Zu einer vollkommenen Erfindung der Fabel gehört hiernächſt die völlige Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, das iſt, die Handlung, welche erzählt wird, muß die darinn liegende Moral auf das vollkommenſte und beſtimmteſte zu erkennen geben (*). Bisweilen aber iſt es auch bey der vollkommenſten Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und Gegenbild dennoch nöthig, daß die Moral wenigſtens durch einen Wink angezeigt werde, weil es ſonſt nicht wol möglich iſt, ſie beſtimmt genug zu errathen; vorzüglich wenn das Gegenbild ſelbſt nur ein beſonderer Fall iſt, aus welchem denn erſt durch einen zweyten Schritt das Allgemeine muß herausgezogen werden. So bekömmt die Fabel des Aeſops von den Fröſchen und den Stieren dadurch ihre genaueſte Beſtimmung, daß uns geſagt wird, der philoſophiſche Dichter habe ſie bey Gelegenheit der Verheyrathung eines reichen, aber böſen und gewaltthätigen Mannes erzählt; da hingegen die Fabel von den Fröſchen, die einen König begehren, dergleichen Wink nicht nöthig hat.

Es dienet auch noch zur Vollkommenheit der Erfindung, daß das Bild von gemeinen, völlig bekannten Sachen

---

(*) Aus dem, was in den Artikeln Allegorie und Bild zu merken iſt, läßt ſich auch erkennen, daß die Erfindung der Fabel das Werk eines glücklichen Genies ſey.

chen hergenommen ſey, weil es alsdenn mit deſto gröſſerer Klarheit in die Augen fällt, und auch deſto leichter im Gedächtniß bleibet. Wenn unbekannte Thiere zur Handlung genommen werden; oder wenn die Handlung ſelbſt ein wenig bekanntes Intereſſe hat: ſo macht die ganze Sache weniger Eindruck, und kann nicht ſo leicht ins Gedächtniß zurück gebracht werden. Am beſten iſt es, wenn der Stoff zum Bilde von Gegenſtänden hergenommen wird, die wir täglich vor Augen haben.

Man kann nicht verlangen, daß auch die kleinſten Umſtände in der Erzählung bedeutend ſeyen; aber je mehr ſie es ſind, je vollkommener iſt die Fabel. Dieſes aber iſt nothwendig, daß die handelnden Weſen einen beſtimmten, und uns ſchon bekannten Charakter haben, wie der Fuchs, der durch ſeine Liſt; die Gans, die durch ihre Dummheit bekannt ſind: denn dadurch bekömmt die Erzählung Wahrheit, und kann auch viel kürzer werden, weil wir zu dem, was der Dichter erzählt, noch verſchiedenes, das zur Handlung gehört und bedeutend iſt, hinzudenken können. Dieſes ſey von der Erfindung der Fabel geſagt (*).

## §. 39.

## Ueber den Ausdruck der äſopiſchen Fabel.

Der Vortrag und Ausdruck derſelben trägt ſehr viel zu ihrer Vollkommenheit bey. Da iſt nichts ſo wichtig als Ein-

---

(*) S. Art. Fabel, 485 S.

Einfalt, Kürze und Naivität. Der Ton der Erzählung muß ſeine Stimmung von dem Charakter der Moral bekommen. Dieſe kann einen ganz ernſthaften, oder einen ganz luſtigen, einen gemeinen und, ſo zu ſagen, häuslichen und alltäglichen, oder einen hohen und feyerlichen Charakter haben; alſo muß in jedem Fall der Ton der Erzählung denſelben annehmen. Manche Fabel wird dadurch gut, daß ſie in einem kalten Ton erzählt wird; andern ſteht der luſtige, etwas ſchnackiſche, andern ſogar der erhabene, enthuſiaſtiſche Ton am beſten. Aber überall muß man die höchſte Klarheit und Einfalt zu erreichen ſuchen, damit der Leſer ohne Mühe und ohne Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit währender Erzählung nichts, als das Bild vor Augen habe, und daß ihm der erzählende Dichter dabey nie vors Geſicht komme.

Wenn man alle Schwierigkeiten, die ſich bey dem Vortrag der Fabel ereignen, bedenkt, ſo kann man mit Wahrheit davon ſagen: Parvum opus, at non tenuis gloria. Es ſcheinet eine Kleinigkeit zu ſeyn, eine ſo kleine Handlung zu erzählen; aber der gröſte Verſtand, und der feineſte, ſicherſte Geſchmack können dabey nicht vermißt werden, wenn der Vortrag vollkommen ſeyn ſoll (*).

---

(*) Man kann hierüber Leſſings zwote Abhandlung hinter ſeinen Fabeln nachleſen.

## §. 40.

## Kurze Geſchichte der äſopiſchen Fabel.

Dieſe Fabel iſt eine der älteſten, oder der erſten Früchte des redneriſchen Genies. Die Allegorie, aus der ſie vermuthlich entſtanden iſt, war ein aus Noth erfundener Kunſtgriff, ſich verſtändlich auszudrücken, da die Sprachen noch nicht reich genug waren, die Gedanken durch willkührliche Zeichen an den Tag zu legen. Man ſehe was **Warburton** hierüber angemerkt hat (*).

Die klügſten Köpfe eines noch etwas rohen Volkes, die über ſittliche und politiſche Angelegenheiten ſchärfer, als andre nachdenken, fallen natürlicher Weiſe, wenn ſie ihre Bemerkungen mittheilen wollen, auf die Fabel. Wo man etwa unter Menſchen vom niedrigſten Rang, die ſelten allgemeine Sätze ohne Bilder ausdrücken können, einen vorzüglich verſtändigen Mann antrifft, da wird man allemal finden, daß er Beyſpiele, Allegorie und halbreiſe Fabeln braucht, wenn er etwas allgemeines, das ſeine Beobachtung ihm angegeben, auszudrücken hat.

Alſo iſt die Fabel nicht die Erfindung irgend eines beſondern Volks oder eines beſondern Weltalters. Man hat um ihren Urſprung aufzuſuchen, nicht nöthig, wie bisweilen geſchieht, nach Indien oder Perſien zu gehen: ſie iſt in allen Ländern einheimiſch, obgleich die Gabe, vollkommene Fabeln zu machen, eine ſeltene Gabe iſt, und

---

(*) Warburt. göttliche Sendung Moſis im 1. Thl.

und einen ſeltenen, ſcharfen Verſtand erfodert. Der vollkommenſte Fabeldichter, den man kennt, iſt ohne Zweifel der phrygiſche Philoſoph Aeſopus, von dem wir gleich nachher einen biographiſchen Zug beyſetzen. — Die ſo erfindungsreichen Griechen haben ſich meiſtentheils begnügt, die Fabeln dieſes Mannes in gebundener und ungebundener Rede zu erzählen, und haben ſich ſelten getraut, neue zu erfinden. So haben es auch die Römer gemacht, deren vornehmſter Fabeldichter, **Phädrus**, wenig eigene Fabeln erfunden hat.

Die ſpätern Völker ſcheinen mehr Muth gehabt zu haben, ſich in dieſe Laufbahn zu wagen. Die Menge der deutſchen Fabeln, die in dem Zeitraum, da die alten ſchwäbiſchen Dichter geblüht haben, gedichtet worden, geben einen Beweis davon (*). In unſern Zeiten haben mehrere deutſche Dichter ſich vorzüglich in dieſer Art hervorgethan. Unter dieſen verdient **Hagedorn**, nicht blos darum, weil er in dem ſchönſten Zeitalter der deutſchen Dichtkunſt, der Zeit nach, der erſte geweſen, die oberſte Stelle; aber Gellert hat den Ruhm der deutſchen Fabel auch in fremde Länder ausgebreitet. Ein ſcharfſinniger Kopf hat eine neue und in gewiſſen Abſichten ſehr glücklich ausgedachte Gattung der Fabel erfunden. Er hat das Verhältniß des Bildes und Gegenbildes ganz umge-

---

(*) S. die Fabeln aus den Zeiten der Minneſinger, die Bodmer herausgegeben, — und die Vorrede zu Gellerts Fabeln.

lehrt; er ſetzt die Thiere an die Stelle der Menſchen, und dieſe vertreten bey ihm die Stelle der Thiere, von deren Handlungen der Stoff zur Fabel genommen wird (*).

Die bekannten Werke unſrer Kunſtrichter, darinn von der Natur und Beſchaffenheit der Fabel ausführlich gehandelt wird, hier anzuzeigen, würde überflüßig ſeyn.

**Biographiſche Note.** Aeſop iſt der älteſte bekannte Fabeldichter; er lebte zu den Zeiten des **Kröſus** und **Solons**. Die Nachrichten von ſeiner Perſon und ſeinem Leben haben einigen ſo unzuverläßig geſchienen, daß ſie ſogar auf die Gedanken gerathen, ein ſolcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch iſt es wahrſcheinlicher, daß **Aeſopus** eine wirkliche Perſon geweſen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtſchaft gelebt, hernach frey geworden, und in **Sardis**, am Hofe des **Kröſus** ſich aufgehalten habe.

Man findet ſeine wahre oder erdichtete Lebensgeſchichte an hundert Orten beſchrieben. **Planudes**, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel fabelhaftes davon zuſammengetragen. Unter den Neuern hat **Meziriac** die zuverläßigſten Nachrichten von dieſem Fabeldichter geſammelt.

---

(*) Ein Beyſpiel davon findet man in den kritiſchen Briefen, die 1746. in Zürich herausgekommen ſind, auf der 185 Seite. Ueberhaupt wird man in dem neunten, zehnten und eilften Brief dieſer Sammlung verſchiedene, ſehr gründliche Anmerkungen über die äſopiſche Fabel antreffen.

Seine Fabeln ſtunden bey den Griechen in großem Anſehen, welches ſie nun ſeit zweytauſend Jahren bey allen Völkern, die Wiſſenſchaften und Geſchmack beſitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der Fabel, die nach ihm die Aeſopiſche genennt wird. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſelbſt ſeine Fabeln nicht aufgeſchrieben, ſondern bey gewiſſen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle, blos erzählt habe. Wenigſtens ſind die griechiſchen Fabeln, die man für die ſeinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, ſein Ausdruck aber iſt verloren gegangen (*). **Sokrates** ſchätzte die äſopiſchen Fabeln ſo hoch, daß er ſie in Verſe eingekleidet hat. **Plato** ſagt: er habe dieſes, zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan (**).

## §. 41.

## Poetiſche Erzählung.

Sie iſt eine beſondere Art des Gedichts, womit die Neuern die Dichtkunſt bereichert haben; denn es ſcheinet nicht, daß den Alten dieſe Dichtungsart bekannt geweſen ſey (***).

---

(*) S. Vavaſſor de ludicra dictione.

(**) S. Fabel.

(***) Die Araber ſcheinen einen vorzüglichen Geſchmack an dieſer Dichtart zu haben; und unter ihren Erzählungen findet man in der That ſolche, die zu Muſtern dienen können. Vielleicht haben die Neuern dieſen Zweig der Dichtkunſt aus dem Orient nach Europa verpflanzt. Aber die Erzählungen von abentheuerlichen Liebeshandeln, darnach die franzöſiſchen Dichter ihre *Contes* gebildet haben, ſcheinen aus Indien herzukommen.

Die Erzählung kömmt darinn mit der äſopiſchen Fabel überein, daß ſie eine kurze Handlung in einem gemäßigten Ton, der weit unter dem epiſchen zurück bleibet, erzählt; ſie geht aber von ihr darinn ab, daß ſie nicht bedeutend iſt, wie die Fabel. Der Dichter hat ſeinen Endzweck bey der Erzählung erreicht, wenn der Leſer blos die erzählte Handlung in dem Lichte, darinn er ſie hat vorſtellen wollen, gefaßt hat, da der Fabeldichter eine Lehre zur Abſicht hat. Es läßt ſich zwar, wie einer unſerer beſten Kunſtrichter anmerkt (*), auch aus ihr, wie aus jeder Handlung, irgendwo eine Sittenlehre abſondern. Dennoch iſt ſie nicht etwan ein in eine ſinnliche Geſchichte verkleideter Lehrſatz; und das Allegoriſche iſt ihr auf keine Weiſe nothwendig. Sie iſt, ſagt er ferner, die heroiſche oder komiſche Epopee im Kleinen; die erſte Anlage dazu, nur die weſentlichſten Beſtandtheile derſelben in ihrer einfacheſten Form.

Man kann hinzuſetzen, daß ſie in dem Vortrag den gemäßigten Ton, der keine Begeiſterung kennt, annimmt. Denn es giebt auch dergleichen kleine Epopeen, die in dem hohen lyriſchen Ton vorgetragen werden, und deswegen nicht zu dieſer Gattung gehören, wie die Romanzen.

§. 42.

---

(*) Schlegel in der Abhandlung über die Eintheilung der Poeſie.

## §. 42.

## Von dem Stoff der poetiſchen Erzählung.

Dieſe Dichtungsart iſt in Anſehung des Inhalts einer großen Mannigfaltigkeit fähig; ſie kann Handlungen und Thaten, Leidenſchaften, herrſchende und vorübergehende Empfindungen, ganze Charaktere, Begebenheiten, Glücks- und Gemüthsumſtände ſchildern. Soll ſie aber mehr, als zum Zeitvertreib dienen, und mehr als vorübergehende Aufwallungen verſchiedener, angenehm durch einander laufender Empfindungen erwecken, ſo trifft man den Stoff dazu eben nicht auf allen Straßen an. Wenn der erzählende Dichter lehrreich ſeyn will, wenn ſeine Abſicht iſt, nur ſolche Geſchichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verſtand der Leſer wol beſtimmte und auf immer wirkſame Grundbegriffe oder Grundſätze zurücklaſſen; ſo muß er ſich weit und mit ſcharfen Blicken in dem ſittlichen Leben der Menſchen umſehen.

Auch der fleißigſte Beobachter der Menſchen iſt nur ſelten ſo glücklich, auf ſolche klaſſiſche Männer ſeiner eigenen oder der vergangenen Zeiten zu ſtoßen, deren Denkungsart und Handlungen, als **kanoniſche Lehren** für alle Menſchen anzuſehen ſind. Vernunft und Thorheit, Tugend und Laſter zeigen ſich zwar überall, aber höchſt ſelten in dem hellen Licht und in der Geſtalt, worinn ſie zur Lehre oder Warnung ſich dem Gemüth unvergeßlich und immer wirkſam einprägen. So müſſen aber die Beyſpiele ſeyn, die zu einer vollkommenen Erzählung den

Stoff ausmachen. Es wird nämlich hier vorausgeſetzt, daß die Erzählung in allen Abſichten vollkommen ſey, bey welcher jeder Leſer von geſunder Einſicht mit völliger Empfindung ſagt: **ſo muß ich denken — ſo muß ich handeln — — ſo muß ich niemal handeln, wenn ich noch etwas auf mich ſelbſt halten ſoll**, und die Erzählung muß unvergeßlich, als ein Muſter dem Geiſt eingeprägt werden.

Dergleichen Erzählungen wären dann allerdings ſehr ſchätzbare Werke, und man könnte den Neuern über die Erfindung dieſer Dichtart Glück wünſchen.

## §. 43.

## Von dem Vortrag der poetiſchen Erzählung.

Wenn der Inhalt glücklich gefunden oder gewählt iſt, ſo iſt noch die Schwierigkeit des guten Vortrags zu überſteigen, die nicht gering iſt. Das Erzählen iſt überhaupt eine ſehr ſchwere Sache; aber in Verſen zu erzählen, zumal wenn der Inhalt einfach iſt, und wenig Leidenſchaftliches hat, iſt höchſt ſchwer. Man kann gar zu leicht in das Gedehnte, Langweilige oder Müheſame fallen.

Einfalt, Kürze, und beſonders Naivität ſind die Haupteigenſchaften dieſer Gattung. Man findet daher nur ſelten Dichter, die ſich darinn hervorgethan haben. Unter uns haben, bey der beträchtlichen Anzahl guter Dichter, nur **Hagedorn**, **Gellert** und **Wieland** ſich hierinn einen Namen erworben. Aber **Wielands** moraliſche Erzählungen machen eine beſondere Gattung aus: ſie ſind meiſtentheils von zärtlichem und leidenſchaftlichem Inhalt, der das Erzählen weniger ſchwer macht.

## Idylle oder das Hirtengedicht.

### §. 44.

### Charakter und Form dieſes Gedichts.

Der allgemeine Charakter der Idylle iſt darinn zu ſuchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glücklichen Hirtenvolks übereinſtimmt.

Die Arten aber können vielfältig ſeyn, **epiſch**, **dramatiſch** und **lyriſch**. Wir haben in der That in allen drey Hauptgattungen ſchöne Muſter. Epiſch ſind die bekannten Hirtenromanen alter und neuerer Dichter. Dramatiſch der Paſtor Fido, Geßners Evander, und verſchiedene andere Stücke der Neuern. Die ſatyriſchen Stücke der Griechen können einigermaßen hieher gerechnet werden. Lyriſch ſind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern.

Es giebt noch eine Gattung der Hirtenlieder, die ganz **allegoriſch** iſt. Der Dichter, der von ſich ſelbſt, von ſeinen Angelegenheiten, von ſeinem Schickſal zu ſprechen hat, nimmt die Perſon eines Hirten an, und ſucht in dem Hirtenſtand die Bilder auf, die durch Aehnlichkeit dasjenige malen, was er ausdrücken will; ſo wie der Fabeldichter in der thieriſchen Welt die Bilder der ſittlichen

Handlungen ſucht. Dieſes giebt ihm die Bequemlichkeit von ſich ſelbſt, von ſeinen Freunden, Wohlthätern und von ſeinen Feinden, auf eine feine Art zu ſprechen, Lob und Tadel auf eine verdeckte und darum nachdrücklichere Weiſe auszutheilen. Vortreffliche Beyſpiele dieſer Art haben wir an einigen Eklogen des **Virgils**, vornehmlich an der erſten und zehnten; an den Idyllen der Frau **Deshoulieres**, die man nicht ohne innigſte Rührung leſen kann. Dieſe Gattung kann ſich bis zum erhabenſten Inhalt empor ſchwingen, wie wir an **Popens** Meſſias ſehen. Dieſes ſcheinet die feinſte Gattung der Allegorie zu ſeyn.

### §. 45.

## Situation und Eigenſchaften des Idyllendichters.

Der Dichter der Hirtenlieder verſetzt ſich ſowol für ſeine Perſon, als für ſeine Materie in den Hirtenſtand. Daher muß ſeinem Gedicht, ſowol in Abſicht auf die Materie, als auf die Form und den Vortrag, der Charakter dieſes Standes genau eingeprägt ſeyn. Man muß darinn eine Welt erkennen, in welcher die Natur allein Geſetze giebt. Durch keine bürgerliche Geſetze, durch keine willkührliche Regeln des Wolſtandes eingeſchränkt, überlaſſen die Menſchen ſich den Eindrücken der Natur, über welche ſie wenig nachdenken. Dieſe Menſchen kennen keine Bedürfniſſe, als die unmittelbaren Bedürfniſſe der Natur, keine Güter, als ihre Gaben, und was zum Zeitvertreib ihres müßigen Lebens dienet. Ihre Hauptleidenſchaft iſt Liebe, aber eine Liebe ohne Zwang, ohne Verſtellung, und ohne platoniſche Veredlung. Ihre Künſte ſind Leibesübungen, Geſang und Tanz. Ihr Reichthum iſt ſchönes und fruchtbares Vieh; ihre Geräthſchaft ein Hirtenſtab, eine Flöte und ein Becher. Alſo ſind die Hirtenlieder Gemälde aus der noch ungekünſtelten ſittlichen Natur, und deſto reizender, weil ſie uns den Menſchen in der liebenswürdigen Einfalt einer natürlichen Sinnesart vorſtellen.

Der Idyllendichter muß die Natur dieſer Art von Gedichte, ſo wie ſie bereits angegeben worden, kennen; aber es wird ihm nichts helfen, wenn er ſchon weiß, daß Idyllen Gemälde aus der unverdorbenen Natur ſind, daß die Sitten und Empfindungen der Hirten von allem gereinigt ſeyn müſſen, was bey polizirten Völkern unter den Namen der Gebräuche, des Wolſtandes, der Politeſſe und dergleichen, die freyen Wirkungen der Natur hindert; daß ſie von unſern ſchimäriſchen Gütern nur keine Ideen haben müſſen; daß ſie nichts davon wiſſen, ſich der zärtlichen Empfindungen zu ſchämen, wodurch der Schöpfer die Menſchen unter einander aufs engſte zu verbinden geſucht hat; mit einem Wort, daß ſich in ihren Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nackte Natur ohne alle Kunſt, Verſtellung, Zwang oder andere Verderbniß zeigen muß: — wenn er ſchon alle dieſe Regeln weiß, ſo wird er doch unfähig bleiben, ſeine Vorgänger nur zu erreichen, geſchweige dann, zu übertreffen, wenn ihn nicht ſein eigener ungekünſtelter Charakter, und ein unverdorbener Geſchmack und eine beſondere Zärtlichkeit der Empfindungen die Anlage zu den Gemälden, die er ſchildern ſoll, in ſich ſelbſt finden laſſen.

Es gehört gewiß ſehr viel dazu, in dieſer Dichtungsart glücklich zu ſeyn. Man muß nicht nur, wie Theokrit oder Geßner, in einem mit allen Schönheiten der Natur geſchmückten Lande leben, und ein glückliches Volk kennen; man muß eine Seele haben, die die harte Schaale, den Schorf der bürgerlichen Vorurtheile, abgeworfen hat, und die Natur in ihrer einfachen Schönheit zu empfinden weiß; man muß ein feines zärtliches Gefühl haben, um ſchon da gerührt zu werden, wo gröbere oder ſchon verhärtete Seelen, die nur erſchütternde Eindrücke fühlen, nichts empfinden; man muß ein an liebliche Töne gewöhntes Ohr haben, das in den Liedern den leichten und ſanften Ton der Schäferflöte zu treffen weiß.

## §. 46.

## Stoff und Endzweck dieſer Dichtungsart.

Dieſe Dichtungsart übertrifft alle andere an angenehmen und ſanften Gegenſtänden. Was in der lebloſen, in der thieriſchen und ſittlichen Natur den meiſten Reiz hat, iſt gerade der Gegenſtand der Hirtengedichte.

Wer glückliche Länder kennt, wo ein ſanftes Klima und eine Mannigfaltigkeit von abwechſelnden Gegenden, alle Reize der Natur in vollem Reichthum verbreitet; wo ein freyes, durch unnatürliche Geſetze nicht verdorbenes Volk, das blos die wenigen Bedürfniſſe der Natur kennt, zerſtreut, ein harmloſes und unſchuldiges Leben führet; der weiß, was für Erquickung die Seele genießt, wenn man von Zeit zu Zeit das durch ſo manchen Zwang mühesam gewordene Leben der bürgerlichen Welt verlaſſen, und einige Tage unter ſolchen Schülern der Natur, wie ſie Haller nennt, zubringen kann.

In ſolche Gegenden und unter ein ſolches Volk verſetzt uns der Schäferdichter; dadurch verſchafft er uns viel ſelige Stunden des ſanfteſten und unſchuldigſten Vergnügens; er lehret uns Gemüther kennen, und macht uns mit Sitten bekannt, die uns den Menſchen in der liebenswürdigen Einfalt der Natur zeigen. Da lernt man fühlen, wie wenig zum glücklichen Leben nothwendig iſt. Was Rouſſeau mit ſeiner bezaubernden Beredſamkeit nicht ausrichten konnte, die Welt zu überzeugen, daß der Menſch durch übel ausgedachte, unnatürliche Geſetze, laſterhaft und unglücklich werde, das kann der Hirtendichter uns empfinden laſſen.

Aber iſt es nicht eine Grauſamkeit, den Menſchen eine Lebensart und eine Glückſeligkeit, die ſie unwiederbringlich verloren haben, wieder kennen zu lehren? Nein. Der Unglückliche hält es nicht für ein Unglück, wenigſtens angenehme Träume zu haben. Und dann iſt das Urtheil der Verdammniß vielleicht noch nicht ſo unwiderruflich, wenigſtens nicht über alle einzele Menſchen ausgeſprochen. Vielleicht daß auch die ſanften Eindrücke der Schäferpoeſie überhaupt manches nur durch Vorurtheile verwilderte Gemüth wieder zu beſänftigen vermögen.

## §. 47.

## Geſchichte der Schäferpoeſie.

Wie alle Arten der Gedichte, die itzt unter uns bloße Nachahmungen verlorner Originale ſind, aus Uebungen oder Gebräuchen älterer Völker entſtanden ſind; ſo iſt es wahrſcheinlich, daß die erſten Hirtengedichte, nach natürlichen Liedern eines alten Hirtenvolks, durch die Kunſt gebildet worden.

Der Hirtenſtand iſt keine Erdichtung, er iſt der Stand der Natur vieler Völker geweſen, und iſt es auch noch itzt. Noch ſind Länder von geſitteten Hirtenvölkern bewohnt, die in einer faſt unumſchränkten Freyheit, und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben; wo muntere Köpfe vom Inſtinkte geleitet, ihre ſelbſtgemachten Flöten oder Schalmeyen klingen machen und Lieder dichten, welche von Fröhlichkeit, oder Liebe, oder Eiferſucht, ihnen eingegeben werden; die mit benachbarten Hirten wetteifernd ſingen; die bisweilen in größere Geſellſchaften zu Tänzen und Wettſtreiten zuſammen kommen. Das müßige Leben eines ſolchen Hirtenvolks, ſein beſtändiger Aufenthalt in den angenehmſten Gegenden, die lange Weile oder ein angenehmer Hang, welcher benachbarte Hirten und Hirtinnen zuſammenführt, veranlaſſet natürlicher Weiſe die Aeußerung verſchiedener Empfindungen, die nach vielen Verſuchen zu Liedern werden (*).

Die

---

(*) Kleghorns ſtellt uns in der Beſchreibung der Inſel Minorka ein ſolches Volk vor: „Unter ihnen iſt ein

zeeit

Die Muſe — ſagt einer unſrer berühmteſten und
hſten Dichter (*) — hat zu allen Zeiten die ländlichen
cenen und das kunſtloſe, freye und anmuthige Landle-
n geliebt. Vermuthlich hat eben dieſe glückliche Lebens-
t der älteſten Menſchen der Poeſie den Urſprung gege-
n. Die ſchöne Natur mit allen ihren lieblichen Ab-
echſelungen und die Freyheit, die uns in den ungeſtör-
n Genuß ihrer Gaben ſetzt, flößen dem Menſchen eine
öhlichkeit ein, die manchmal zu einem ſo hohen Grad
eigt, daß ſie ſeine ganze Seele begeiſtert, ſeine Einbil-
ngskraft erhitzt, und alle ſeine Gliedmaaßen mit reger
unterkeit durchdringet. In dieſem ſüßen Taumel an-
nehmer Empfindungen ergießt ſich unſre Stimme von
ch ſelbſt in ungelehrte Töne, die unſre Freude ausdrücken,
nd auch auf andre eine ſympathetiſche Wirkung thun.

Dieſes war ohne Zweifel der erſte Urſprung des Ge-
angs, welcher dann bald auch die Dichtkunſt hervorbrach-
, die anfangs nur in kunſtloſen Liedern beſtand, worinn
e Menſchen die Rührungen ausdrückten, welche die Na-
tur,

---

poetiſcher Wettſtreit von dieſer Art gebräuchlich. Einer ſingt, wie's ihm gefällt, einige aus dem Stegreif gemachte Verſe ab, und ſpielt dazu auf ſeiner Zyther. Ein anderer antwortet ihm ſogleich mit einer gleichen Anzahl der Verſe, und ſuchet ihn zu übertreffen, oder lächerlich zu machen. Und dieſer Streit währt ſo lange, bis der Witz der beyden Kämpfer erſchöpft iſt."

(*) Dieſer unbenannte Dichter hat ehemals Herrn Sulzer ſeine Gedanken über die Idylle zugeſandt.

tur, die Freyheit und die Liebe, die Quellen ihrer Glückſeligkeit, in ihnen hervorbrachten. Der Wetteifer mußte dieſe Erfindungen der Natur ſchnell zu immer höhern Graden der Vollkommenheit forttreiben. Was anfangs regelloſe Verſuche, oder vielmehr Wirkungen des Inſtinkts waren, wurde nach und nach zur Kunſt; man fieng an, über den Ausdruck der Empfindungen zu raffiniren, die Gemälde der ſchönen Gegenſtände, wovon man gerührt war, beſſer auszubilden, den geheimern Schönheiten derſelben nachzuſpüren, und die Worte auf eine wohlklingende Art zuſammen zu ordnen. Die aufgeweckten Köpfe, welche die Natur mit dem poetiſchen Geiſt vorzüglich begabet hatte, übertrafen in kurzem die übrigen ſo weit, daß man ſie für beſondere göttlich begeiſterte Leute hielt, denen es allein zukomme, Lieder und Gedichte zu machen, welche an Feſttagen und bey allerley freudigen Anläſſen geſungen werden konnten.

So entſtanden die Sänger und Dichter in dieſem einfältigen Zeitalter, und ihre Geſänge waren die wahren urſprünglichen Idyllen, von denen nichts auf uns gekommen iſt, entweder weil die Schreibkunſt viel ſpäter erfunden worden, als die Sing- und Dichtkunſt, oder weil die kriegeriſchen eiſernen Zeiten, welche dieſes goldene Weltalter verdrungen haben, auch dieſe anmuthigen Früchte deſſelben verderbet haben. Was wir Idyllen heiſſen, ſind blos Nachahmungen jener urſprünglichen Waldgeſänge, welche die Natur ſelbſt ihren Kindern eingab.

Sicilien iſt allem Anſehen nach das Land, in wel-
n die rohen Hirtenlieder zuerſt durch Geſchmack und
iſt zur Vollkommenheit gekommen ſind. Die meiſten
chiſchen Idyllendichter, deren Namen oder Lieder auf
gekommen ſind, waren Einwohner dieſer ehemals ſo
klichen Inſel; darum ſchreibt Virgil dieſe Dichtungs-
den ſicilianiſchen Muſen zu:

Sicelides Musæ paulo majora canamus. (*)

Theokrit aus Syrakus ſteht unter den Dichtern die-
Gattung eben an, wie Homer unter den epiſchen. Er
unter den Griechen die nachgeahmten Idyllen zu einer
ßen Vollkommenheit gebracht; er fand in ſeinem Zeit-
er noch viele Ueberbleibſel der nicht gefabelten goldnen
it; die Lebensart der Landleute war freyer, glücklicher
d angeſehener, als ſie heut zu Tage iſt. Er ſcheint
ewegen ſeine reizenden Gemälde vielmehr aus der wirk-
hen Natur, ſo wie er ſie vor Augen hatte, als der
chäferwelt, oder dem goldnen Zeitalter, welches ſeine
gne Phantaſie hätte erſchaffen müſſen, hergenommen zu
ben; und eben deswegen ſind ſeine Hirten nicht ſo un-
uldig und liebenswürdig, als ſie ſeyn konnten. Da-
gen konnte er, weil er nach einem Original zeichnete,
as er vor ſich hatte, eine Menge kleiner lebhafter Züge,
nd naiver Wendungen hineinbringen, die einem Dichter,
er nur nach Phantaſiebildern arbeitet, entwiſchen müſſen.

---

(*) Bucol. IV. 1.

Seine Idyllen ſind von unnachahmlicher Anmuthigkeit; und bey dem Leſen derſelben finden wir uns in das glückſeligſte Klima, in die reizendſten Gegenden des Erdbodens und unter ein Volk verſetzt, deſſen liebenswürdige Einfalt und ſorgeloſes Leben den Wunſch erweckt, unter ihm zu wohnen. Selbſt Virgil, der ſo empfindſame und ſo anmuthsvolle Dichter, iſt in einer großen Entfernung hinter ihm zurücke geblieben; aber noch ſehr weit hinter Virgil die meiſten Neuern (*).

Es hat unter den neuern italieniſchen und franzöſiſchen Dichtern viele gegeben, welche Gedichte unter dem Namen Idyllen gemacht haben; aber entweder thun ſie nichts weiter, als daß ſie den Virgil kopiren, der ſelbſt größtentheils ein freyer Ueberſetzer des Theokrits iſt, oder ſie machen ihre Hirten zu ſpitzfindigen Stutzern, und ihre Schäferinnen zu tiefſinnigen Meiſterinnen in der platoniſchen Liebe, oder gar zu *Dames du bel Air.* **Pope** hat bey den Engländern in vier Idyllen den Virgil nachgeahmt. Die deutſche Nation hat den erſten wahren und glücklichen Nachahmer des Theokrits aufzuweiſen, der, ohne ihn auszuſchreiben, oder in ſeine Fußſtapfen ängſtlich einzutreten, ihm darinn gleichet, daß er die ſchöne Einfalt der Natur meiſterlich geſchildert hat. Es ſcheint, daß er den Theokrit, der ſonſt in nichts übertroffen werden konnte, darinn übertroffen habe, daß er ſeine Hirten liebens-

---

(*) Geßner übertrifft die Neuern ſo, wie Theokrit die Alten übertroffen hat.

ebenswürdiger macht. Er, Geßner, iſt ein eben ſo ücklicher Maler der feinſten und naivſten Empfindunen und zärtlichſten Affekte, als der ſanften und lieblihen Scenen der Natur. Sein zarter Geſchmack hat ihn ne Menge kleiner Schönheiten in derſelben entdecken geacht, die ſeinen Gemälden alle Reize der Neuheit geben, enn auch gleich die Gegenſtände die alltäglichſten ſind. r iſt wirklich in die Schäferwelt, in das goldne Alter ngedrungen, und ſeine Idyllen würden vielleicht ganz llkommen ſeyn, wenn er die Scene derſelben nach Meotamien oder Chaldäa verſetzt, und anſtatt der ungennten Vielgötteren der Griechen, ſeinen Hirten die naliche Religion, mit einigem unſchuldigen Aberglauben miſcht, gegeben hätte.

## Satire.

### §. 48.

### Von dem Urſprung der Satire.

Die Satire (*) ſcheint mir etwas ſo merkwürdiges zu ben, daß ſie ein gründliches Nachforſchen ihres Urſprun-

---

*) Die Römer gaben gewiſſen Gedichten, darinn die Thorheiten und Laſter einzeler Perſonen und ganzer Stände ſcharf, beiſſend oder ſpöttiſch durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht geſetzt wurden, den Namen der Satire. Die Römer geben ſich für die Erfinder dieſer Art des Gedichtes aus; einige Neuere aber halten die Satire für griechiſchen Urſprungs. Wer eine ausführliche Unterſuchung hierüber verlangt, der mag Drydens Abhandlung von dem Urſprung und Fortgang der Satire; oder Flögels herrliches Werk darüber leſen.

ſprunges wol verdienet. Meine Kenntniß reicht zwar nicht allerdings dazu hin; indeſſen will ich das wenige, was ich hierüber zu ſagen im Stande bin, anführen.

Bey gewiſſen Feſten und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer war es eine alte Gewohnheit, die Zuſchauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu beluſtigen und zu unterhalten; Lucian ſagt ausdrücklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeſte ausgemacht haben. Es ſcheinet aber, daß dergleichen bey mehrern Feſten vorgekommen ſind. Herodot erzählt, daß bey den Epidauriern an einem gewiſſen Opferfeſt der Chor keine Mannsperſonen, ſondern blos Frauen mit Schimpfwörtern habe anfallen dürfen. Hier ſehen wir alſo, daß gewiſſe Perſonen, nämlich der Chor, zu erwähnten Schimpf- und Spottreden beſtellt geweſen. Es ſcheinet, daß dieſem Chor an gewiſſen Feſten beſonders aufgetragen geweſen, das Volk auf mancherley Art zu beluſtigen. Dieſes hat allem Anſehen nach den Urſprung der Komödie veranlaſſet. Denn wir ſehen nicht nur, daß die ältern Komödien des Ariſtophanes Beſchimpfungen bekannter Perſonen zum Grunde haben; ſondern wir finden auch noch in dem Kurkulio des Plautus die Spur der urſprünglichen Art der Komödie darinn, daß zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus hervortritt, und den Zuhörern viel ſchimpfliches vorrückt.

Es iſt ſchwer zu ſagen, auf was für eine politiſche oder pſychologiſche Veranlaſſung eine ſolche Gewohnheit aufgekommen iſt; aber wir treffen etwas ähnliches auch bey andern Völkern an. Die ſaturniſchen Verſe der alten Römer, und was Horaz feſcenniam licentiam nennt; da ebenfalls bey religiöſen Freudenfeſten ſchimpfliche Verſe geſungen, oder nur hergeſagt wurden; die Schimpflieder der Soldaten auf ihren Heerführer, die zu der Feyer des Triumphs gehörten, verrathen eine ähnliche Gewohnheit. Hieher rechnen wir auch die Faſtnachtsluſtbarkeiten der mittlern Zeiten; denn wir treffen dabey Poſſenreiſſer an, die jeden, der ihnen in Weg kömmt, durch Worte und ſelbſt durch Thaten beſchimpften; wovon ich ſelbſt in meiner Kindheit noch Ueberbleibſel geſehen habe. Ich vermuthe ſogar, daß dabey etwas geweſen, das mit dem Wagen des Theſpis große Aehnlichkeit gehabt. Ein aus jenen Zeiten übrig gebliebenes Wort, das itzt allmählig auch unbekannt wird, führt mich auf dieſe Vermuthung. In meiner Kindheit nannte man in meinem Vaterland ein luſtiges Muthwillentreiben bey Zuſammenkünften junger Leute eine Guggelfuhre, das iſt, nach der Etymologie des Worts, zum Poſſenreiſſer gedungene Narren, die auf einer Karre herumgeführt werden. Bey öffentlichen Kriegsübungen und auch bey andern Feyerlichkeiten iſt bis itzt an einigen Orten die ſehr alte Gewohnheit geblieben, daß ein beſtellter Poſſenreiſſer mit einer Guggel- oder Narrenkappe auf dem Kopf, und einer Harlekinspeitſche in der Hand, den Zug begleitet, und die Zuſchauer beſchimpft, ohne daß es ihm übel genommen wird. Und allem Anſehen nach hat dieſer bey Feſten beſtellte

Narr den Harlekin und Hannswurſt der Komödien veranlaſſet.

Ich glaube, daß dieſe Beobachtungen uns einiges Licht über den Urſprung aller Arten der alten Satire geben. Ein noch völlig rohes, dabey etwas lebhaftes und luſtiges Volk, weiß ſich bey Freudenfeſten kein beſſeres Vergnügen zu machen, als daß die Witzigſten der Geſellſchaft einander durch Anzüglichkeiten zu einem luſtigen Streit auffodern, einander verſpotten, und dadurch die ganze Geſellſchaft beluſtigen; die denn dafür ſorget, daß kein ernſtlicher Streit daraus werde (*). Dieſe, ganz rohen Menſchen gewöhnliche Luſtbarkeit herrſchet noch bis auf dieſen Tag überall, wo das noch rohe Volk Lebhaftigkeit und Muth genug, ſich luſtig zu machen, behalten hat.

Dieſes wäre alſo die erſte roheſte Geſtalt der Satire, deren Einführung ſich weder die Griechen, noch die Römer zueignen können; allem Anſehen nach iſt ſie allen Völkern des Erdbodens, die nicht zu phlegmatiſch ſind, gemein. So wie ſich nun bey einem Volke die allmählige Verfeinerung der Sitten einfindet, ſo wird ſie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einfluß haben. Alsdenn ent-

---

(*) Sollte nicht die Anmerkung auch hieher gehören, daß das deutſche Wort **Schimpf** durch dergleichen Luſtbarkeit auch die Bedeutung des Wortes **Spaß** angenommen hat? Man ſagt: **im Schimpf und Ernſt.**

entſtehen aus dieſer urſprünglichen Satire Komödien, oder andere ſatiriſche Schauſpiele (*), oder ſolche ſatiriſche Gedichte, dergleichen Pakuvius und Ennius gemacht, oder die Varroniſche, oder endlich die Horaziſche Satire, oder andere Arten.

## §. 49.

## Erklärung dieſer Dichtungsart.

Man kann überhaupt ſagen, die Satire, in ſo fern ſie als ein Werk des Geſchmacks betrachtet wird, ſey ein Werk, darinn Thorheiten, Laſter, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Geſellſchaft, darinn wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden, gegründete Dinge, auf eine ernſthafte oder ſpöttiſche Weiſe, aber mit beluſtigendem Witz und Laune gerüget, und den Menſchen zu ihrer Beſchämung und in der Abſicht, ſie zu beſſern, vorgehalten werden.

Wir ſchließen daher von der Satire die ſchimpflichen oder ſpöttiſchen Anfälle auf einzele Perſonen oder Stände, die blos von perſönlicher Feindſchaft herrühren, und Privatrache zum Grunde haben, aus. Wir ſehen auch nicht, daß die ſogenannten **Silli** der Griechen, die eigentliche Schmäh- und Rachgedichte waren, die beiſſenden Jamben des **Archilochus**, die Oden des **Horaz**, darinn er eine Kanidia oder andre Perſonen feindſelig anfällt, oder endlich die ſpöttiſchen Sinngedichte, wodurch **Martial** ſich

---

(*) S. A. Archilochus.

ſich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt werden.

## §. 50.

## Stoff und Form der Satire.

Der Stoff dieſer Dichtart iſt eine herrſchende Abweichung von Vernunft, Geſchmack, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anſtändigen Sitten, die zugleich Wichtigkeit genug hat, um öffentlich gerüget zu werden, damit die Menſchen dafür verwahrt, oder die, welche davon angeſteckt ſind, davon abgebracht werden. Wir fodern, daß dieſe Abweichungen herrſchend ſind; denn ein einziges, oder ſelten wiederkommendes Verſehen gegen Vernunft, Geſchmack, Sitten u. ſ. f. wird keinen vernünftigen Menſchen veranlaſſen, eine Satire dagegen zu ſchreiben. Aber ein eingewurzeltes Uebel, oder ein ſolches, das überhand zu nehmen drohet, iſt dieſer Bemühung ſchon werth.

Wir geben unſern Beyfall nicht gern ſolchen Satiren, die Thorheiten oder Laſter einzeler Menſchen, deren Wirkung keinen merklichen Einfluß auf die Geſellſchaft hat, zum Gegenſtand nehmen. Sie dienen zwar zur Beluſtigung, und können unter Werken, die blos Scherz und Ergötzung zum Zweck haben, und die witzige Köpfe, wie Horaz ſagt, in voller Muſe zum Spiel vornehmen (*), mit-

---

(*) Cantamus vacui. *Od. I.* 6.
Vacui ſub umbra luſimus. *Od. I.* 32.

mitgeben. Hiezu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewiſſen Gattung Menſchen allgemein gewordene Thorheiten, an einzelen Menſchen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwäzer iſt (*). Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und bekömmt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch rechnen wir unter die unbeträchtlichen Satiren die, deren Inhalt auſſer der Sphäre der Leſer, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht lieſt; oder wenn itzt jemand, nach lucianiſcher Art, auf die griechiſche Götterlehre Satiren ſchreiben wollte. Dieſe und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen: wir zählen ſie in die Klaſſe der blos ſcherzhaften Werke, deren einziger Zweck iſt, zu beluſtigen.

In Betracht der Form iſt überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meiſten andern Werke redender Künſte, ihre eigene Form habe. Sie zeiget ſich in Geſtalt eines Geſprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geſchichte, einer Epopöe, eines Drama, und ſogar eines Liedes. Molieres Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swifts Märchen von der Tonne u. ſ. w. ſind wahre Satiren.

Indeſſen hat es der Gebrauch eingeführt, daß man den Tartüffe eine Komödie, den Don Quixote einen Roman, und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem

---

(*) Sat. L. I. 9.

ihrem Inhalte nennt. Itzt eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern ſatiriſchen Stücken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen klaſſiſchen Art der Werke des Geſchmacks gehören.

## §. 51.

## Von dem Endzweck und Nutzen der Satire.

Der Endzweck der Satire iſt, dem Uebel, das ſie zum Inhalt gewählt hat, zu ſteuren, es zu verbannen, oder wenigſtens ſich dem weitern Einreiſſen deſſelben zu widerſetzen, und die Menſchen davon abzuſchrecken. Denn Privathaß oder Groll macht die Satire einigermaßen zum Pasquill. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen ſeyn, da man aus patriotiſcher Feindſchaft gegen große Böſewichte, kein anderes Mittel hat, das Publikum an ihnen zu rächen, als ſie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott preis zu geben (*). Aber wir ſprechen hier überhaupt, und nicht von ganz einzelen Fällen.

Wegen dieſes Endzwecks gehöret alſo die Satire unter die wichtigſten Werke des Geſchmacks, und man würde ihr ſehr unrecht thun, ſie blos in die Klaſſe der ſcherzhaften und beluſtigenden Werke zu ſtellen, denen ſie unendlich vorzuziehen iſt. Die wahre und wolausgeführte Satire iſt ein höchſt ſchätzbares Werk. Jede im Verſtand, Geſchmack, oder dem ſittlichen Gefühl herrſchende Unordnung, die ſich unter einem Volke oder unter ganzen Ständen

---

(*) S. Art. Lächerlich, am Ende.

den ausbreitet, iſt ein wichtiges Uebel, oft viel wichtiger, als eine blos vorübergehende Noth, wodurch die Menſchen nur eine Zeit lang ihrer Bedürfniſſe halber in Kummer und Leiden verſetzt werden. Wie wichtig man ſich auch immer gewiſſe, auf das äußerliche Wolſeyn eines Volkes abzielende Anſtalten vorſtellt; ſo werden wir bey genauerm Nachdenken über menſchliche Angelegenheiten allemal finden, daß innere Zerrüttungen, ſie herrſchen in dem Verſtand oder in dem Willen, ſehr fürchterliche Uebel ſind, die, ſobald ſie eine gewiſſe Größe und Ausbreitung gewonnen haben, ein ganzes Volk unwiederbringlich ins Verderben ſtürzen. Gar oft hat das, was man blos für lächerlich hält, die ſchwerſten Folgen für ein ganzes Volk gehabt.

Dieſe Wahrheit wird keinem nachdenkenden Beobachter der Menſchen bey der Geſchichte verſchiedener Völker unbemerkt geblieben ſeyn. Wer demnach ein Volk, oder nur einen Stand in der bürgerlichen Geſellſchaft, von irgend einer Thorheit, oder einer andern verderblichen Abweichung von dem geraden Weg der Natur und Vernunft, zurückbringen kann, hat ihm eine ſehr wichtige Wohlthat erzeiget.

Würde man alſo zu viel ſagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzweck der Satire Genüge leiſtet, für ein Geſchenk des Himmels ausgäbe, womit einer ganzen Nation höchſt wichtige Dienſte geleiſtet werden? Ich ſehe ſie als Wächter an, die ihre Mitbürger für jeder ſittlichen Gefahr auf das nachdrücklichſte warnen, und als öffentliche Streiter, die ſich jedem eingeriſſenen Uebel auf die wirkſamſte Weiſe widerſetzen. Sie vermögen mehr, als äußerliche Gewalt, die nur den Ausbruch des Uebels auf eine Zeit lang hemmet, aber die Wurzel deſſelben nicht abſchneidet. Es wäre wol möglich, Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieſes iſt für uns zu weitläuftig.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine beſondere Aufmerkſamkeit von Seiten der geſetzgebenden Macht in jedem Staat verdiente. So wie die Selbſtrache in Fällen, wo die Geſetze Genugthuung verſchaffen, und das Pasquill, das in Privatfeindſchaft gegründet iſt, nothwendig in jedem ordentlichen Staat verbothen ſind; ſo ſollte auf der andern Seite der redliche Satiriſt von den Geſetzen geſchützt werden.

Freylich würden ihr Schranken zu ſetzen ſeyn, die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Uebereilung geſchehen, alles vorübergehende Schlummern, das keine wichtigen Folgen hat, verdienet Nachſicht und freundſchaftliche Erinnerung; und alles Böſe, das durch Zuflucht zu den Geſetzen kann gehemmt werden, iſt von der Satire ausgeſchloſſen. Die perſönliche Satire würde große Einſchränkung erfodern. Niemand, als der aus Bosheit öffentlich ſündiget, oder deſſen Vergehungen ſeines Anſe-

hens

bens halber von ſchädlichen Folgen ſind, ſollte in Satiren genennt, oder offenbar bezeichnet werden (*).

Allein wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorſchlag zu einer Geſetzgebung für die Satire einlaſſen. Ich wollte nur erinnern, daß ſie nützlich wäre, zugleich aber, daß ſie große Vorſichtigkeit erfoderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nutzen ſeyn, denen, die ſich unter uns öffentlich als Richter und Beurtheiler deſſen, was im Reiche der Wiſſenſchaften und des Geſchmacks vorgeht, einige Grundmaximen in Abſicht auf die ſatiriſchen Züchtigungen, die ſie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzuſtellen. Doch es ſcheinet, daß man

den

---

(*) Es kömmt bey der Perſonalſatire ſehr viel auf den Charakter der Nation an; und hier verdient angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern perſönliche Anzüglichkeiten ungerochen dahingiengen, die gegenwärtig in den meiſten europäiſchen Ländern tödtliche Feindſchaft verurſachen würden. Es möchte der Mühe wol werth ſeyn, den Gründen eines ſo merklichen Unterſchieds zwiſchen jenen alten und den heutigen Sitten nachzuſpüren. Verräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Mir kömmt es ſo vor; denn es ſcheinet, daß ein geſetzter Mann um ſo viel weniger den Tadel empfinde, je mehr er ſich ſelbſt fühlet, und je mehr Freyheit er ſich ſelbſt nimmt, nach ſeiner eigenen Art zu handeln, ohne ſich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit ſcheinet etwas kleinſtädtiſches zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Lebensart enge eingeſchränkt iſt, heftige Feindſchaften über Kleinigkeiten entſtehen, die unter Perſonen, die einen größern Kreis überſehen, kaum ſcheele Mienen würden veranlaſſet haben.

den Misbrauch eingeſehen habe. Es iſt an unſern periodiſchen Schriften, worinn die neueſten Schriftſteller mit republikaniſcher Freyheit beurtheilet werden, über dieſen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die ſcharfſinnigen Kunſtrichter von dem ehemaligen Ariſtophaniſchen Muthwillen, auf eine beſcheidene Beurtheilung zurückgekommen ſind. Einzele hitzige Köpfe, die ſich dadurch ein Anſehen zu geben glauben, daß ſie mit Muthwillen ſchimpfen und ſpotten, wo ſie höchſtens ihre Meynung mit Beſcheidenheit und einiger Furchtſamkeit ſagen ſollten, muß man ihrem Sinn überlaſſen, bis ſie von ſelbſt verſtändiger werden.

## §. 52.

## Eigenſchaften des Satirendichters.

Die Satire erfodert ſowol einen ſtarken Denker, als einen Mann von warmem Gefühle. Groſſer Verſtand und Scharfſinn helfen ihm, jede Abweichung von der Natur genau zu bemerken, und richtig zu beurtheilen; ſie heben ihn in die Höhe, von der er die Menſchen überſehen, und auf ihren Wegen genau beobachten kann. Sein ſcharfes Auge entdecket die Folgen der Abweichungen, und ihre Wichtigkeit; er ſiehet das noch nicht vorhandene Verderben, und widerſetzet ſich ihm noch zu rechter Zeit. Seine höhern Einſichten ſetzen ihn in Stand, ſeinen Mitbürgern die Gefahr, die ihnen droht, und das Uebel, das ſchon an ihrer Wolfahrt, wie ein Wurm im Verborgenen naget, deutlich vor Augen zu legen; er weiß es gerade n das Licht zu ſetzen, in welchem es den gröſten Abſchen, oder den ſtärkſten Unwillen, oder die gewiſſeſte Verachtung, oder Spott und Gelächter erweckt.

Die Wärme des Herzens iſt ſeine Muſe, die ihn zu dem nützlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune ſetzt, die dem Thoren ſo ſchwer wird. Da er Wahrheit, Geſchmack und gute Sitten über alles liebet, ſo wird ihm auch keine Mühe zu ſchwer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu vertheidigen.

Dieſe Eigenſchaften aber hat er auch mit andern groſſen Künſtlern und Lehrern der Menſchen gemein. Jhm beſonders eigen aber iſt die Gabe der **ſatiriſchen Laune.** Wenn er, wie **Heraklitus**, über die Thorheiten und Verblendung des Menſchen zu weinen, oder auch, wie **Demokritus**, nur für ſich darüber zu lachen geneigt wäre, ſo würde er nicht als ein Zuchtmeiſter öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas ſcharfe Galle, oder die Luſt, laut aufzulachen, erfodert.

Der Satiriker muß etwas hitzigen Temperaments ſeyn, daß er ſich von der verdrießlichen oder lächerlichen Laune übernehmen oder dahinreiſſen läßt; er muß nicht traurig, ſondern böſe werden, wo er ſchwere Vergehungen ſieht, er muß von dem Narren nicht zu einer trockenen Verachtung, ſondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht blos ſeinem Verſtand ungereimt vorkommen, ſondern ſich ſeiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig komiſchen Geſtalt darſtellen, darüber er ſich nicht ſtill ergötzt, ſondern laut luſtig macht.

Iſt er von ſolcher Gemüthsart, ſo wird es ihm zur Luſt an der Satire gewiß nicht fehlen, und denn wird ihm auch, wenn er ſonſt die dem Dichter überhaupt nöthigen Gaben einer lebhaften Schilderung ſichtbarer und unſichtbarer Dinge hat, die Ausführung nicht mißlingen. Nur iſt ihm vorzüglich der feine Witz nöthig, geiſtreiche Aehnlichkeiten zu finden, und das, was die Thorheit dadurch, daß ſie gewöhnlich iſt, von ihrem Lächerlichen verlieret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber ſehr lächerliche Gegenſtände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zweck der Satire (*) bey dem Dichter ein warmes Intereſſe für Wahrheit, Geſchmack und Tugend vorausſetzet, und auf der andern Seite, daß Luſt zum Spott etwas von Verachtung der Menſchen und lachende Laune gemeiniglich mit etwas Leichtſinn verbunden ſind; ſo wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas ſeltenes ſeyn müſſe. Einige gerathen in wirkliche Bosheit, wie Ariſtophanes und Swift; andere gerathen in Poſſen, wie Scarron, und ſuchen blos uns luſtig zu machen. Man wird ſich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt ſind.

§. 53.

---

(*) S. vorigen §.

## §. 53.

## Unterſchied des Satirenſchreibers und des moraliſchen Philoſophen.

Der Satirenſchreiber hat mit dem moraliſchen Philoſophen das gemein, daß er, wie dieſer, eingeriſſene oder einreiſſende Schäden des ſittlichen Menſchen zu heilen ſucht; aber in den Mitteln ſind ſie verſchieden. Dieſer nimmt den ernſthaften, lehrenden, vermahnenden, warnenden Ton an, ſtellt das Uebel bisweilen nach ſeinem Urſprung, bisweilen in ſeiner allgemeinen Beſchaffenheit, oft in ſeinen ſchädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Ton des Lehrers vor.

Ganz anders verfährt gemeiniglich der Satiriſte. Ihn ſelbſt hat ſein Stoff entweder in verdrießliche, oder in ſpottende, oder blos luſtig ſcheinende Laune geſetzt, und dieſe theilet er ſeinem Leſer mit. Das Uebel, welches er angreift, kömmt ihm in gewiſſer Geſtalt und Farbe vor, die jene Laune veranlaſſen; alſo ſchimpft, oder ſpottet, oder lacht er, und beſchreibet ſeinen Gegenſtand nach dem, was darinn für ſeine Laune am meiſten auffallend iſt. Er verfährt dabey, wie jeder Künſtler, ſinnlich, nimmt ſtatt allgemeiner Vorſtellungen beſondere; es iſt nicht ſeine Art, die Thorheit oder das Laſter zu entwickeln, ſondern er ſchildert den Thoren und Laſterhaften nach der Abſicht, in welcher er die widrigſte, oder ſeltſamſte, oder lächerlichſte Geſtalt bekömmt. Der Satiriſte macht ſich auch nicht zum Geſetz, ſich ſehr genau an die Richtigkeit der Zeichnung zu binden, ſondern übertreibet auch wol die Sache ein wenig, und giebt oft eine ſeiner Laune gemäße Karrikatur, ſtatt der genauen Zeichnung. Dadurch ſucht er durch die Laune, in die er ſeinen Leſer verſetzet, ihn über die Ausſchweiſung, die er ſchildert, verdrießlich zu machen, oder ihn zu Verſpottung und Belachung derſelben zu bringen. So unterſcheiden ſich der Satiriker und der Moraliſt, bey einerley rühmlicher Abſicht, durch die Art der Ausführung.

Freylich ſind ſie nicht durchaus, in jeder Aeuſſerung einzeler Gedanken von einander ſo verſchieden, daß ſie gar nie einer des andern Bahn beträten. Der Satirenſchreiber wird bisweilen in einzelen Stellen ein Moraliſte, und dieſer geräth bisweilen in das Fach der Satire. So wenig aber dieſer, wenn er auch etwas unwillig wird, ſich feindſelig zeiget; ſo wenig nimmt jener den Ton eines väterlichen Lehrers an: auch da, wo er den Thoren belehret, thut er es als ein Zuchtmeiſter. Die Satire fährt nicht nothwendig in einem Ton durchaus fort; Unwillen, Spott und Lachen wechſeln bisweilen darinn mit einander ab; doch ſcheinet es, daß der lachende und ſpottende Ton ihr vorzüglich eigen ſey. Der ſchicklichſte Wahlſpruch des Satiriſten iſt: *Ridendo dicere verum.* Nur dieſes bleibt immer herrſchend, daß die Angriffe auf Unverſtand, Thorheit und Laſter wirklich feindſelig ſind, und daß dieſe in ihrer widrigen, oder lächerlichen, oder ſchimpflichen Geſtalt dargeſtellt werden. Der Satiriker verfährt wie ein Feind, der ſeinem Widerſacher den Tod geſchworen hat, und es ſo genau nicht nimmt, ob er ihm durch einen geraden Angriff, oder durch Fechterſtreiche beykömmt.

## §. 54.

## Hiſtoriſche Beylage der Satire.

Wenn man ſagt (*), daß die Satire bey den Römern aufgekommen ſey, ſo muß man es nur von der beſondern Art verſtehen, welche die Satire in einem kleinen Gedichte, das eine moraliſche, bald lehrende, bald ſtrafende Rede über die Sitten der Menſchen in Verſen iſt, behandelt. Denn Ariſtophanes war unſtreitig ein Satiriker. — Die ſehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Cäſarn haben drey vortreffliche Dichter in dieſer Gattung hervorgebracht. **Horaz** iſt mehr zum Lachen über Thorheiten, als zu ernſthaftern Angriffen der verderblichen Laſter geneigt. **Juvenal** iſt ſtrenger, zieht ſchärfer auf die verderbliche Unſittlichkeit ſeiner Zeit los, und weiß ſowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erwecken. **Perſius** fällt ſchon etwas ins Weinerliche, ſtraft und lehret mit ſtoiſchem Ernſt.

Ich habe nicht Luſt, dieſen §. mit Anführung und Beurtheilung aller ſatiriſchen Dichter der neuern Zeiten zu verlängern (**). Wir ſind in dieſem Stücke etwas

---

(*) S. 1 §. der Satire.

(**) Man mag den VI. Theil der Briefe zur Bildung des Geſchmacks, an einen jungen Herrn vom Stande, darüber nachleſen.

hinter den andern gelehrten europäiſchen Nationen zurücke. Von unſern Dichtern ſind **Kanitz** und **Haller** die einzigen, die ſich in der römiſchen Satire hervorgethan haben. **Liſkov**, **Roſt** und **Rabener**, vornehmlich der erſte, haben wahre ſatiriſche Talente gezeigt. Aber ſie haben ſich meiſtentheils an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Liſkov dreyßig Jahre ſpäter aufgetreten, ſo würde er, allem Anſehen nach, dem guten Geſchmack durch ſeine Satire weit wichtigere Dienſte geleiſtet haben.

Vielleicht erwecket ein guter Genius auch unter uns bald einige ſatiriſche Köpfe, die der Nation ihre wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unſittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beſchämende Weiſe vorhalten werden. An einzelen Spuren, daß in Deutſchland Köpfe, die der Sache gewachſen wären, bereits vorhanden ſind, fehlet es nicht.

**Biographiſche Note.** Archilochus war ein griechiſcher Dichter, der um die 29ſte Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der erſten Dichter. Er ſoll der Erfinder der jambiſchen Satire geweſen ſeyn.

Archilochum proprio rabies armavit Iambo. (*)

Seine Satiren müſſen außerordentlich beiſſend und boshaft geweſen ſeyn. Sie ſind deswegen zum Sprichwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als dieſe:

Cave

---

(*) Hor. de Art. 79.

Cave, cave; namque in malos aſperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambæ ſpretus infido gener. (*)

Ovid führt eine ähnliche Sprache (**):

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo ſanguine tela dabit.

Beyde Stellen zielen auf die Geſchichte eines Lykambes, der dem Dichter ſeine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm ſo übel mitgenommen worden, daß er ſich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechiſchen Anthologie ſind die drey Töchter dieſes ſo ſehr beleidigten Mannes dem Beyſpiel ihres Vaters gefolget. Dieſes Beyſpiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn ſie ſo viel Macht haben, Menſchen in Verzweiflung zu ſetzen, warum ſollten ſie dieſelbe nicht auch zu ihrer Beſſerung anwenden können. Die Lazedämonier haben die Bücher dieſes Dichters verboten (***). Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß dieſe Satiren ſehr unflätig geweſen ſeyn müſſen.

Das Buch der Epoden des Horaz iſt nach dem Muſter der archilochiſchen Jamben geſchrieben. Der Dichter ſagt:

— Parios ego primus Iambos
Oſtendi Latio, numeros animosque ſecutus
Archilochi. (****)

---

(*) Hor. Epod. VI. (**) Ib. 51.

(***) Lacedæmonii libros Archilochi e civitate ſua exportari juſſerunt. *Valer. Max.*

(****) Epiſt. I. 19, 23.

Man findet bey Bayle (Archil. Anm.) daß **Lorenzo Fabri** angemerkt, Archilochus habe zuerſt anſtatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers geweſen, andere Versarten verſucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, ſo viel verſchiedene lyriſche Versarten zu erfinden. Wiewol andere dem **Alkmann** dieſe Erfindung zuſchreiben (*).

## Das Epigramm.

### §. 55.

### Erklärung.

Das Epigramm oder Sinngedicht iſt ein kleines Gedicht, darinn der Dichter merkwürdige Perſonen oder Sachen nicht umſtändlich, ſondern gleichſam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem beſondern und ſeltenen Licht zeiget.

Die eigentliche Art dieſes Gedichtes hat unſer **Leſſing** zuerſt aus Betrachtung ſeines Urſprunges mit gehöriger Genauigkeit beſtimmt (**). Es ſcheinet nämlich aus den Aufſchriften auf Denkmäler entſtanden, wenigſtens dadurch veranlaſſet worden zu ſeyn. Wie nun Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Perſonen oder Sachen geſetzt werden, über deren beſondere und ſeltene Beſchaffen-

---

(*) S. Art. **Versart.**

(**) In ſeinen Anmerkungen über das Epigramma, im 1. Theil ſeiner vermiſchten Schriften, der 1771. in Berlin herausgekommen iſt.

ſenheit insgemein eine kurze Aufſchrift die nöthige Auskunft giebt; ſo iſt das Sinngedicht ein ähnliches poetiſches Monument, das wir mit einem einzigen Blick überſehen. Das bekannte Diſtichon

Infelix Dido! nulli bene nupta marito:
Hoc pereunte fugis; hoc fugiente peris.

bringt uns die berühmte Dido, als ein außerordentliches Beyſpiel einer durch Heyrath unglücklichen Perſon, vor Augen, und zeiget in ein paar Worten, worinn das Seltene ihres Schickſals beſtanden habe. Der erſte Vers iſt gleichſam die Statue oder das Denkmal, das uns die Perſon in merkwürdiger Stellung vor das Geſichte bringt, und der zweyte Vers iſt wie die Aufſchrift derſelben, die uns die Sache in zwey Worten erkläret. Dieſes iſt der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

## §. 56.

## Form dieſes Gedichtes.

Das Sinngedicht, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, hat zwey Theile, die Herr Leſſing **Erwartung** und **Aufſchluß** nennt, und die wir mit dem Monument und ſeiner Aufſchrift verglichen haben. Nur denn iſt es vollkommen, wenn es dieſe beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philoſophiſchen Schule das **Subjekt** und **Prädikat** nennen könnte, und wenn jeder genau, nachdrücklich und kurz gezeichnet iſt.

Indeſſen nimmt man die Sache nicht immer ſo ſehr genau, daß man nicht auch ſolche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter dieſe Art zählte; bisweilen beſteht es blos aus dem zweyten Theil, da der erſte durch die Ueberſchrift angezeiget wird. Man findet z. B. in den ſogenannten *Menagianis* folgendes:

**Ueber ein kleines Luſtwäldchen, das mit Waſſer umgeben iſt.**

Hic Cytherea tuo poteras cum Marte jacere,
Vulcanus prohibetur aquis, ſol pellitur umbris.

Dieſe zwey Verſe ſind eigentlich nur die Aufſchrift; das Denkmal oder die Sache ſelbſt wird durch die Ueberſchrift angezeiget. Das Sinngedicht wäre vollſtändig, wenn in ein paar vorhergehenden Verſen geſagt würde: **Dieſes Wäldchen iſt mit Waſſer umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweihet.** Von dieſer iſt auch folgendes aus der Anthologie:

Ἐκ ζωης με Θεοι ϑευξαν λιϑον. Ἐκ δε λιϑοιο
Ζωην Πραξιτελης ἐμπαλιν εἰργασατο.

Es iſt blos die Aufſchrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erſte Theil fehlt ihm. Andern fehlt der zweyte Theil; ſie zeigen uns blos die Sache, und überlaſſen uns, eine anſtändige Aufſchrift darauf zu machen. Von dieſer Art iſt folgendes von unſerm Kleiſt:

Als Pätus auf Befehl des Kaiſers ſterben ſollte,
Und ungern einen Tod ſich ſelber wählen wollte:
Durchſtach ſich Arria. Mit heiterem Geſicht
Gab ſie den Dolch dem Mann und ſprach: Es
ſchmerzet nicht.

Etwas mehr iſt folgendes; denn ob es gleich ſcheinet, als ſtellte es nur das Subjekt vor, ſo empfindet man doch, beſonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädikat oder die Aufſchrift ſchon in ſich ſchließet:

Δυλος Επικτητος γενομην, και σωματι πηρος.
Και πενιην 'Ιρος, και φιλος 'Αθανατοις.

So viel ſey von der Form dieſes Gedichts geſagt.

## §. 57.

## Von dem Endzweck und Nutzen dieſes Gedichtes.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Abſicht; ſo wie auch die Denkmäler ſelbſt nicht allemal einerley Endzweck haben. Einige dienen blos, das Andenken wirklich außerordentlicher Begebenheiten, Glücks- und Unglücksfälle im Andenken zu erhalten; andere haben Lob, und noch andere Schande zur Abſicht, und eben dieſes hat auch bey dem Sinngedichte ſtatt. Und da dieſe Denkmäler wenig Aufwand erfodern, ſo beehret man auch bloße Thoren damit, um den Klügern die Luſt zu machen, über ſie zu lachen. So zielt folgendes blos ab, das Andenken einer ganz beſondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten:

Una dies Fabios ad bellum miſerat omnes,
Ad bellum miſſos perdidit una dies.

In dieſe Klaſſe rechnen wir alle, die blos überraſchen, die durch das Seltſame der Sache Verwunderung, oder durch das Ungereimte und Närriſche Lachen erwecken.

Man ſieht aber, ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nacheiferung reizendes Lob, oder einen recht beiſſenden Spott und empfindlichen Tadel zur Abſicht haben, die wichtigern ſind. Von dieſer Seite betrachtet, kann das Sinngedicht, ſo klein es iſt, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung dieſe vier Verſe von Beſſer leſen?

Dies iſt das ſittſame Geſicht;
Dies iſt die Doris, die Geliebte,
Die ihren Kaniz eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und ſpottenden Sinngedichts iſt zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten ſollten. Und wie leichtſinnig müßte der nicht ſeyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den **Epiktet**, ohne heilſamen Eindruck davon zu fühlen, leſen könnte:

Dies iſt **Epiktet**, ein Sklave, lahm und höchſt arm, aber den Göttern werth.

## §. 53.

## Von den Eigenſchaften des Sinngedichts.

Aus allem angeführten laſſen ſich, ohne mühſames Nachdenken, die vornehmſten Eigenſchaften des Sinngedichtes abnehmen. Wir begnügen uns, die Hauptſachen ganz kurz anzuzeigen (*).

Da

---

(*) Gründlich auseinander geſetzt kann man ſie in den angeführten Anmerkungen des Herrn **Leſſings** finden.

Da dieſes Gedicht das kleinſte von allen iſt, ſo leidet es nicht den geringſten Flecken. Gedanken und Ausdrücke müſſen vollkommen beſtimmt, vollkommen richtig und paſſend ſeyn. Der Gegenſtand muß mit wenigen, aber meiſterhaften Zügen ſo gezeichnet ſeyn, daß wir ihn ſchnell, nach ſeiner Seltenheit oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge faſſen. Und wie bey wirklichen Denkmalen die Einfalt eine Haupttugend iſt, ſo muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, viel weniger überladen ſeyn (*).

Das Prädikat, oder was die Aufſchrift vorſtellt, muß uns die Sache in einem völlig intereſſanten Licht zeigen, es ſey als beſonders gut oder bös, oder blos ſelten, oder poſſierlich. Wir müſſen nothwendig dadurch überraſcht, oder doch ſtark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruck, oder naive Einfalt, oder Witz, oder ſeltſamer Kontraſt, aber allemal der vollkommenſte Ausdruck erfodert.

Und hieraus läßt ſich abnehmen, daß dieſes kleine Gedicht einen Meiſter in Gedanken und Ausdruck erfodere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers ſey.

## §. 59.

## Hiſtoriſcher Beytrag vom Sinngedicht.

Aus dem Alterthum haben wir viele ſehr ſchöne Sinngedichte in den beyden griechiſchen ſogenannten Anthologien. Aber

---

(*) Man kann das, was in dem Art. **Denkmal** geſagt wird, leicht hierauf anwenden.

Aber der Hauptepigrammatiſt, der dieſe Dichtart beſonders und einzig getrieben hat, iſt **Martial**. Unter uns haben ſich **Logau** und **Wernike** vorzüglich in dieſem Fache gezeiget, und der letztere beſonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es die Deutſchen in dieſer Art gebracht haben; obgleich zu ſeiner Zeit der deutſchen Sprache der leichte und geſchmeidige Ausdruck, den ſie zu unſern Zeiten bekommen hat, noch fehlte.

**Hagedorn** hat in dieſer, wie in mehrern Arten, auch in Anſehung des vollkommenen Ausdrucks, hierinn den Deutſchen die erſten Muſter gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von Herrn **Käſtner** herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieſer durch ernſthaftere Arbeiten berühmte Mann alle ſeine Vorgänger in dieſer Art würde übertroffen haben, wenn er ſich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu ſeinem Fache zu wählen. — (*)

§. 60.

---

(*) Das **Anagramm**, welches gar von einer Kleinigkeit, und in unſern Zeiten außer Mode gekommen iſt, will ich nur in einer Anmerkung beyſetzen.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Verſetzung der Buchſtaben eines andern Wortes oder Satzes herausgebracht hat, heißt **Anagramma**; ſo wie das Wort Amor in Roma verwandelt wird. Dieſes iſt eine Erfindung des ſpielenden Witzes. Es wurde ehedem inſonderheit alsdann gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menſchen durch Verſetzung der Buchſtaben ein Satz herausgebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derſelben Perſon enthielt. Von vielen will ich nur ein einziges Beyſpiel anführen.

Als

## §. 60.

## Aufſchrift.

Unter dieſem Namen verſtehen wir hier eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrückt wird. Man kann die Aufſchrift, ob ſie gleich nicht nothwendig in Verſen gemacht wird, als eine beſondere Art des **Sinngedichtes** anſehen, und ſie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen.

Die Aufſchrift ſoll, ihrer Abſicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeſte und nachdrücklichſte Weiſe ſagen.

---

Als König **Stanislaus** von Pohlen in ſeiner Jugend von Reiſen zurückkam, verſammelte ſich das ganze hohe Leszinskiſche Haus in Liſſa, um ſeinen Stammserben zu bewillkommen. Der nachherige preußiſche Hofprediger in Berlin, Herr **Jablonski**, welcher damals Rektor der Schule zu Liſſa war, hielt bey dieſer Gelegenheit einen **Aktus oratorius**, und ließ nachher dreyzehn, als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchſtaben dieſer zwey Wörter, *Domus Leſcinia*, in Gold geſchrieben war.

Nach dem erſten Ballet fanden ſich die Tänzer ſo geſtellt, daß die Ordnung ihrer Schilde die Worte *Domus Leſcinia* leſen ließ, die ſich nach dem andern Ballet in dieſe verwandelten; *Ades incolumis.*
Nach dem dritten in dieſe: *Omnis es lucida.*
Nach dem vierten: *Omnis ſis lucida.*
Nach dem fünften: *Mane ſidus loci.*
Nach dem ſechsten: *Sis columna Dei.*
Zum Beſchluß: *J! Scande ſolium.*

Wenn man bey dem Anagramm das Angenehme mit dem Schönen und Edlen, wie im vorigen Beyſpiel, verbindet, ſo wird es auch in unſern Zeiten zu gebrauchen ſeyn.

ſagen. Sie gehört deswegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Gröſſe ſchätzen ſoll; denn es iſt oft ſchwerer, eine vollkommene Aufſchrift, als eine groſſe Rede zu machen. Eine weitläufige Sache durch wenige Meiſterzüge bezeichnen, durch wenige Worte viel ſagen, iſt in redenden Künſten gerade das ſchwerſte. Da man weder Beſchreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft ſtark zu rühren, ſo müſſen die wenigen Ausdrücke von der gröſten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt ſeyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufſchrift zu machen, und noch gehört ein glücklicher Augenblick dazu. Wie viel man auch in der kürzeſten Aufſchrift ſagen könne, ſiehet man aus der, welche **Pouſſin** auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemälde geſetzt hat: **Auch ich war in Arkadien** (*).

Die Alten waren oft ſehr glücklich in Aufſchriften, und denen, welche in dieſer Art zu arbeiten haben, iſt zu rathen, daß ſie die Aufſchriften, welche **Pauſanias** in ſeiner Beſchreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den **griechiſchen Anthologien** findet, auch die beſten von denen, die man aus alten Denkmälern geſammelt hat, fleißig ſtudieren.

Auſſer der ſinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruck zu der Aufſchrift erfodert. Er muß Ein-

---

(*) Man leſe nach, was der Abt **Du Bos** *ſur la poeſie & la peinture* T. I. Sect. VI. angemerkt hat.

Einfalt, Stärke, Kürze verbinden, und von ſehr gutem Wolklang ſeyn, damit er deſto gewiſſer im Gedächtniß bleibt. Wo es angeht, ſollte die Aufſchrift in Verſen ſeyn, n halben Verſen, in ganzen einzelen, in zweyen oder vie-en, die man Hemiſtichia, Diſtichia, Tetraſtichia nennt. Weil man aber in einer ſo ſehr kurzen Rede wenig Frey-heit hat, ſo geht dieſes nicht allemal an. Anſtatt der Verſe muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende Sätze eintheilen. Es iſt daher eine beſondere Schreibart für die Aufſchriften entſtanden, welche man den *Stilus apidaris* nennt. Als ein Muſter einer guten Aufſchrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz ſtehenden Kapelle, darinn die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zu-ſammengelegt ſind, zu leſen iſt:

DEO. OPT. MAX.
CAROLI INCLYTI FORTISSIMI
DVCIS BVRGVNDIAE
EXERCITVS MVRATVM OBSIDENS
AB HELVETIIS CAESVS
HOC SVI MONVMENTVM RELIQVIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufſchrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden:

LAESO ET INVICTO MILITI.

Hingegen iſt auf einem der größten öffentlichen Gebäude dieſer Stadt eine deutſche Aufſchrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde (*).

Man

---

(*) Indeſſen könnte eine reichhaltige Sammlung der Auf-

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Maler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufſchriften erläuterten. Es läſt ſich leicht ſehen, daß ein Gemälde dadurch ſehr viel gewinnen kann. Aber es iſt ſchwer, ſie ſo ſchicklich anzubringen, als **Poußin** in dem angeführten Fall es gethan hat (*).

## §. 61.

## Diſtichon.

Iſt ein kleines Gedicht in zwey Verſen, welches einen merkwürdigen Gedanken oder ein Bild auf eine lebhafte Weiſe darſtellt. Es kann aber dieſe Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Verſen gegeben werden, die einen außer der Verbindung beſtehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyſpiele findet.

Das Diſtichon kann demnach eine Aufſchrift ſeyn, wie folgendes, das **Voltaire** an dem Fuß eines ausgehauenen Amors geſetzt hat:

> Qui que tu ſois, voici ton maitre,
> Il l'eſt, il le fut ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedicht ſeyn, wie dieſes, welches dem **Plato** zugeſchrieben wird (**):

Ter

---

ſchriften der Genealogie, Geſchichte und Litteratur einen großen Nutzen verſchaffen, wenn fleißige Beobachter oder gelehrte Reiſende dieſe Mühe auf ſich nehmen wollten.

(*) S. Art. **Aufſchrift.**

(**) Diog. Laert.

Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον;
Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches ſehr artig durch folgendes lateiniſche Diſtichon gegeben wird:

Suavia dans Agathoni animam ipſe in labra tenebam;
Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Diſtichon, wie hier, aus einem Hexameter und einem Pentameter beſteht, ſo ſcheinet es die bequemſte Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus dieſem Grunde haben ſchon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denkſprüche in ſolchen Diſtichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Diſticha des Dionyſius Kato ſind.

## Lyriſche Dichtart.

### §. 62.

### Ueber den Charakter der Ode.

Das kleine lyriſche Gedicht, dem die Alten dieſen Namen gegeben haben, erſcheinet in ſo mancherley Geſtalt, und nimmt ſo vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich ſcheinet, einen Begriff feſtzuſetzen, der jeder Ode zukömmt, und ſie zugleich von jeder andern Gattung unterſcheidet. Von der Eiche bis zum Roſenſtrauch ſind kaum ſo viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieſes Gedichtes von der hohen pindariſchen Ode bis auf die ſcherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es ſcheinet, daß die Griechen den Charakter dieſer Dichtungsart mehr durch die äuſſerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen beſtimmt haben. Die neuern Kunſtrichter geben Erklärungen davon, und beſtimmen ihren innern Charakter; aber wenn man ſich genau daran halten wollte, ſo müßte man manche Pindariſche und Horaziſche Ode von dieſer Gattung ausſchließen.

Nur darinn kommen alle Kunſtrichter mit einander überein, daß die Oden die höchſte Dichtungsart ausmachen; daß ſie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedichte ſind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menſchen unterſcheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet ſich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieſes iſt nicht ſo zu verſtehen, als ob zu jeder Ode mehr poetiſches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein gröſerer Dichter ſey, als Homer: ſondern ſo, daß die Art, wie der Odendichter in jedem beſondern Falle ſeine Gedanken und ſeine Empfindungen äuſert, mehr Poetiſches an ſich habe, als wenn derſelbe Gedanke, dieſelbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epiſchen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er ſagt, das ſagt er in einem poetiſchen Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein anderer Dichter. Mit einem Wort, er entfernt ſich in allen Stücken weiter von der gemeinen Art zu ſprechen, als jeder andere Dichter. Dieſes iſt ſein wahrer Charakter.

Deßwegen aber iſt nicht jede Ode erhaben oder hinreiſſend; aber jede iſt in ihrer Art, nach Maaßgebung deſſen, was ſie ausdrückt, höchſt poetiſch; ihr Ausdruck oder ihre Wendung hat allemal, wenn auch der Inhalt noch ſo klein, noch ſo gering iſt, etwas Auſſerordentliches, das den Zuhörer überraſcht, mehr oder weniger in Verwunderung ſetzet, oder doch ſehr einnimmt.

Um dieſes zu fühlen, leſe man die zwanzigſte Ode des erſten Buchs vom Horaz (*). — Mäcen hat ſich ſelbſt bey dem Dichter zu Gaſte; in der gemeinen Sprache würde dieſer ihm geantwortet haben: **Du kannſt kommen, wenn du mit ſchlechterm Wein, als deſſen du gewohnt biſt, vorlieb nehmen willſt.** Ein Dichter, der ſich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieſes etwas feiner und witziger ſagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen Sapphiſchen Ton verträgt; und indem er ihn in einer hohen poetiſchen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

---

(*) Vile potabis modicis Sabinum
Cantharis, Græca quod ego ipſe teſta
Conditum levi, datus in theatro
Cum tibi plauſus,
Care Mæcenas, eques, ut paterni
Fluminis ripæ, ſimul & jocoſa
Redderet laudes tibi Vaticani
Montis imago.
Cæcubam & prælo domitam Caleno
Tu bibes uvam: mea nec Falernæ
Temperant vites, neque Formiani
Pocula colles.

Es iſt alſo nicht die Größe des Gegenſtandes, der beſungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffes, darinn man den Charakter dieſes Gedichts zu ſuchen hat; es erhält ihn allein von dem beſondern und höchſt lebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte ſieht, darinn ſie die Phantaſie und die Empfindung reizet. So leicht es iſt, das Charakteriſche dieſer Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, ſo ſchwer iſt es, daſſelbe durch umſtändliche Beſchreibung zu entwickeln.

Da ſie die Frucht des höchſten Feuers der Begeiſterung, oder wenigſtens des lebhafteſten Anfalls der poetiſchen Laune iſt: ſo kann ſie keine beträchtliche Länge haben. Denn dieſer Gemüthszuſtand kann ſeiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem ſolchen Zuſtande alles überſieht, was nicht ſehr lebhaft rühret, ſo ſind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruck entweder erhaben, hyperboliſch, ſtark, und von lebhaftem Schwung, oder von beſonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Geſuchte fällt da nothwendig weg.

Darum iſt auch die Ordnung der Gedanken darinn zwar höchſt natürlich für dieſen außerordentlichen Zuſtand des Gemüthes, darinn man nichts ſucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorſtellungen von ſelbſt, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanke aus dem andern entſtanden iſt, nicht durch methodiſches

Nachdenken, ſondern der Lebhaftigkeit der Phantaſie und des Witzes gemäß. Es iſt darinn nicht die nothwendige Ordnung, wie in dem Gedanken, den ein zergliedernder oder zuſammenſetzender Verſtand entwickelt; aber eine den Geſetzen der Einbildungskraft und der Empfindung gemäße Ordnung, nach welcher der poetiſche Taumel des Dichters, insgemein ſich auf eine unerwartete Weiſe endiget, und in dem Zuhörer Ueberraſchung oder ſanftes Vergnügen zurückläßt.

Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und ſehr merkwürdige Schilderung des innern Zuſtandes, worein ein Dichter von vorzüglichem Genie durch eine beſondere Veranlaſſung auf eine kurze Zeit iſt geſetzt worden. — Man wird von dieſem ſonderbaren Gedicht einen ziemlich beſtimmten Begriff haben, wenn man ſich daſſelbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den häftigſten, ſchönſten oder lieblichſten Farben der Dichtkunſt ausgeſchmückte **Ausrufung** vorſtellt (*).

Wir müſſen aber nicht vergeſſen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein ſo außerordentlicher

---

(*) Gravina hat nach ſeiner Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyriſchen Gedichts angegeben. **Die lyriſchen Gedichte**, ſagt er, **ſind Schilderungen beſonderer Leidenſchaften, Neigungen, Tugenden, Laſter, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weiſe die menſchliche Natur hervorleuchtet.**

Zuſtand, wie der iſt, da man vor Fülle der Empfindung ſingt und ſpringet, (dieß iſt wirklich der natürliche Zuſtand, der die Ode hervorgebracht hat) auch einen auſſerordentlichen Ton und Klang verurſachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken, zu Hülfe (*). In der Gemüthslage, worinn der Odendichter ſich befindet, ſpricht man gerne in kurzen, ſehr klangreichen Worten, die bald länger, bald kürzer ſind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

Daher iſt zu vermuthen, daß jede wirkliche Ode, ſie ſey hebräiſchen, griechiſchen oder celtiſchen Urſprunges, in dem Klange mehr Muſik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieſes liegt in der Natur. Als man nachher die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunſt machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechiſchen Dichter fand mancherley Gattungen deſſelben (**). Die Anordnung der Verſe in Strophen, die nach einem Muſter wieder-

---

(*) S. Art. **Melodie.**

(**) Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutſchen lyriſchen Dichter ſehr eingeſchränkte Begriffe von den lyriſchen Versarten in ihrer Sprache. Faſt alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben oder Trochäen geſetzt; und die größte Mannigfaltigkeit ſuchte man darinn, daß der jambiſche oder trochäiſche Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. — Um das Jahr 1742. fiengen **Pyra** und **Lange** an, einige alte lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Versarten in der deutſchen Sprache zu verſuchen: die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat wiederholt werden, ſcheinet blos zufällig zu ſeyn, ob ſie gleich itzt beynahe zum Geſetz geworden.

## §. 63.

## Stoff der Ode.

Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine oder erhabene Gedanke, jeder Gegenſtand, von welcher Art er ſey, kann Stoff zur Ode geben; es kömmt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt hat. Wer, wie Klopſtok, ſo feyerlich denkt, von Empfindung ſo ganz durchdrungen wird, oder eine ſo hoch fliegende Phantaſie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein anderer kaum zu einiger Aufmerkſamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von ſo einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode Sponda (*), ich will nicht ſagen in ſo hohem feyerlichen, ſondern nur in irgend einem der Leyer oder der Flöte anſtändigen Tone, haben beſingen können? Der wahre Odendichter ſieht

---

hat **Ramler** die erſten Verſuche zu gröſſerer Vollkommenheit gebracht. **Klopſtok** und einige ſeiner Freunde ſind nicht nur nachgefolget, ſondern der Sänger des Meſſias, der zuerſt dem deutſchen Ohr den wahren Hexameter hat hören laſſen, hat auch einen groſen Reichthum vortreflicher lyriſcher Versarten, theils von den Griechen für unſere Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer ſie will kennen lernen, hat nur die Sammlung ſeiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrückt ſind.

(*) S. Praktik der Dichtkunſt.

einen Gegenſtand, der mancherley liebliche Phantaſien, oder auch wichtige Vorſtellungen, oder ſtarke Empfindungen in ihm erweckt: tauſend andere Menſchen ſehen denſelben Gegenſtand, mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf iſt mit einer Menge merkwürdiger Vorſtellungen angefüllt, die, wie das Pulver, ſehr leicht Feuer fangen, und auch andere daneben liegende ſchnell entzünden.

Der gewöhnlichſte Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht außerordentlichem Genie zum Singen erweckt, iſt von leidenſchaftlicher Art, und unter dieſen ſind die Freude, die Bewunderung und die Liebe die gemeinſten. Die beyden erſtern ſind allem Anſehen nach die älteſten Veranlaſſungen der Ode, ſo wie ſie es vermuthlich auch vom Geſang und Tanz ſind, die, wie es ſcheint, urſprünglich mit der Ode verbunden geweſen. Der noch halb wilde, ſo wie der noch unmündige Menſch äußerte dieſe Leidenſchaften durch Hüpfen, Frohlocken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menſchen in Heulen und Wehklagen ausbricht, ſcheinet hienächſt auch Oden veranlaſſet zu haben; durch Nachahmung ſolcher von der Natur ſelbſt eingegebenen Oden, iſt der Stoff derſelben mannigfaltiger geworden.

Man kann überhaupt die Ode, in Abſicht auf ihre Materie, in dreyerley Arten eintheilen. Einige ſind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beſchreibung oder Erzählung der Eigenſchaften des Gegenſtandes der

Ode; andere ſind phantaſiereich, und legen uns lebhafte Schilderungen, von einer feurigen Phantaſie entworfen, vor Augen; endlich iſt eine dritte Art empfindungsvoll. Am öfterſten aber iſt dieſer dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermiſcht.

Zu der erſten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgeſänge, wovon wir die älteſten Muſter in den Büchern Moſes und in den hebräiſchen Pſalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieſer Art, wiewol ſie in einem ganz andern Geiſt gedichtet ſind: insgemein aber ſind ſie nichts anders, als höchſt poetiſche Betrachtungen zum Lob gewiſſer Perſonen oder gewiſſer Sachen. In dieſen Oden zeigen die Dichter ſich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenſtände empfindungsvoll vortragen. Der darinn herrſchende Affekt iſt Bewunderung, und oft ſind ſie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantaſiereiche Beſchreibungen, oder Schilderungen gewiſſer Gegenſtände aus der ſichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blanduſiſche Quelle (*), Anakreons Ode auf die Cicada (**), und viel andere dieſes Dichters. Man ſieht, wie dergleichen Geſänge entſtehen. Der Poet wird von der Schönheit eines ſichtbaren Gegenſtandes mächtig gerühret, ſeine Phantaſie geräth in

Feuer,

---

(*) Horat. Od. 13. L. III.
(**) Anacreon. Od. 43.

Feuer, und er beſtrebt ſich das, was dieſe ihm vermalt, durch ſeinen Geſang zu ſchildern. Bisweilen iſt es ihm dabey blos um dieſe Schilderung zu thun, wodurch er ſich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenſtand in ihm verurſachet hat, nähret: andremal aber veranlaſſet das Gemälde bey ihm einen Wunſch, oder führet ihn auf eine Lehre, und dieſe ſetzt er als die Moral ſeines Gemäldes hinzu. Von dieſer Art iſt die Ode des Horaz an den Sextius (*), und viel andere dieſes Dichters.

Dieſe Art ſcheinet überhaupt die größte Mannigfaltigkeit des Inhalts für ſich zu haben. Denn die natürlichen Gegenſtände, wodurch die Sinne ſehr lebhaft gereizt werden, ſind unerſchöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer ſittlichen Wahrheit werden.

Dieſe Oden ſind auch vorzüglich eines überraſchenden Schwunges fähig, durch den der Dichter ſeiner Schilderung auf eine ſehr angenehme, meiſtens unerwartete Weiſe auf einen ſittlichen Gegenſtand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyſpiel anführen können (**). Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruck mitzutheilen, den dieſer Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir ſehr angenehm überraſcht, wenn wir ſehen, daß alles dieſes blos auf das Lob ſeines Weines abzielt; denn der Dichter ſetzet am Ende ſeiner Schilderung hinzu:

Jedoch

---

(*) L. I. Od. 4.

(**) S. praktiſch. Theil.

Jedoch mein lieber Bach
Mit meinem Wein ſollſt du dich nicht vermiſchen.

Die dritte Art des Stoffs iſt die empfindungsvolle. Der Odendichter kann von jeder Leidenſchaft bis zu dem Grade der Empfindung gerührt werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn beſinget er entweder den Gegenſtand der Empfindung, und zeiget uns an ihm das, was ſeine Liebe, ſein Verlangen, ſeine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite ſeinen Unwillen, Haß, Zorn und ſeine Verabſcheuung verurſachet; die Farben zu ſeinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, ſie ſind ſanft und lieblich, oder feurig, finſter und fürchterlich, nachdem die Leidenſchaft ſelbſt das Gepräg eines dieſer Charaktere trägt; oder er ſchildert den Zuſtand ſeines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenſchaft, die ihn beherrſcht, wobey er ſich begnüget, den Gegenſtand derſelben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu laſſen. Gar oft miſchet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung oder Beſtrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrieſſliche Apoſtrophen, in ſein Lied. Seine Lehren und Sprüche ſind allemal von der Leidenſchaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum ſind ſie zwar allemal nachdrücklich, dem in Affekt geſetzten Gemüthe ſehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend ſtark und wahr, andremal aber hyperboliſch, wie denn die Leidenſchaft insgemein alles vergrößert oder verkleinert, auch oft nur halb oder einſeitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung geſetzte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenſchaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite ſieht, wenn er ein Mann iſt, der tief und gründlich zu denken gewohnt iſt; da giebt die Empfindung ſeinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt ſie zu wahren Machtſprüchen, gegen die niemand ſich aufzulehnen getraut.

Am gewöhnlichſten ſind die Oden, darinn dieſer dreyfache Stoff abwechſelt; da der Dichter von einem Gegenſtand lebhaft gerühret, jede der verſchiedenen Seelenkräfte an demſelben übet; da Verſtand, Phantaſie und Empfindung bald abwechſeln, bald in einander fließen. In dieſen herrſcht eine höchſt angenehme Mannigfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenſtand erweckt, der uns da in einem mannigfaltigen Licht auf eine höchſt intereſſante Weiſe vorgeſtellt wird (*).

## §. 64.

## Ueber den Ton und Plan der Ode.

In dem Ton iſt ſie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder ſie iſt blos ernſthaft und pathetiſch, oder gar wol nur klein, launiſch oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und

---

(*) Ueber dieſe Materie kann man auch den Artikel **Lyriſch** nachleſen.

und ſtürmenden Pauke, bis auf den ſanften Ton der Flöte ſind; ſo vielfältig kann der Ton ſeyn, in welchem der Odendichter ſingt: und in dem Ton iſt die Ode bald durchaus gleich, bald ſteigend, bald fallend.

Eben ſo mannigfaltig iſt ſie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt ſie uns den Dichter in lebhafter Empfindung ſehen, deren Veranlaſſung wir nicht wiſſen, bis er ganz zuletzt den Gegenſtand kurz anzeiget, der ihn in dieſen außerordentlichen Zuſtand geſetzt hat. So iſt Klopſtoks Ode an Bodmer (*). Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetiſch an:

Der die Schickungen lenkt, heißet den frömmſten Wunſch
Mancher Seligkeit goldenes Bild
Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
Wo ein Sterblicher gehen will.

In dieſem Ton und in dieſer Materie über die verborgenen Wege der Vorſicht fährt der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu laſſen, wodurch dieſe feyerlich ernſthafte Betrachtung veranlaſſet worden. Ganz am Ende entdecken wir ſie, da der Dichter ſie kurz anzeiget, und nun ſchweiget. Er kömmt zuletzt auf dieſe Betrachtung:

Oft erfüllet er (Gott der das Schickſal geordnet) auch, was das erzitternde
Volle Herz kaum zu wünſchen wagt.

Wir

---

(*) S. praktiſcher Theil.

Wie von Träumen erwacht, ſehen wir denn unſer Glück,
Sehn's mit Augen, und glauben's kaum.

Und nun zeiget er uns erſt die Veranlaſſung aller dieſer Betrachtungen, indem er ſchließt:

**Dieſes Glücke ward mir, als ich zum erſtenmal**
**Bodmers Armen entgegen kam.**

Andremale läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenſtand, der ihn belebt, ſehen, verweilet ſich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Geſicht, und hält ſich bis ans Ende mit Aeußerung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlaſſet hat. Ein Beyſpiel davon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil (*). Der Dichter zeiget uns gleich ſeinen Gegenſtand, indem er mit dem Wunſch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte ſeiner Seele anvertraut iſt, glücklich fahren möge. Dann verläßt er dieſen Gegenſtand: die Sorge für ſeinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menſchen, die es zuerſt gewagt haben, die See zu befahren; dann kömmt er in dieſer Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit

der

---

(*) Sic te Diva potens Cypri,
Sic fratres Helenæ, lucida ſidera,
Ventorumque regat pater,
Obſtrictis aliis, præter Japyga;
Navis, quæ tibi creditum
Debes Virgilium, finibus Atticis
Reddas incolumem, precor,
Et ſerves animæ dimidium meæ.
u. ſ. f. *L. I. Od. 3.*

der Menſchen, die alles wagt, was ſie nicht wagen ſollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken ſchließt:

Cœlum ipſum petimus ſtultitia: neque
Per noſtrum patimur ſcelus
Iracunda Jovem ponere fulmina.

Hier iſt alſo der Plan der angeführten Klopſtokiſchen Ode grade umgekehrt. Beyde zeigen uns den Gegenſtand, der den Dichter ins Feuer geſetzt, nur einen Augenblick, und halten ſich durch die ganze Ode bey der Wirkung deſſelben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenſtand allein den ganzen Geſang aus. So iſt die zehnte Ode des Horaz im erſten Buche (*) ein Lobgeſang auf den Merkur, ohne die geringſte

---

(*) Mercuri facunde, nepos Atlantis,
Qui feros cultus hominum recentum
Voce formaſti catus, & decoræ
More palæſtræ:
Te canam, magni Jovis & Deorum
Nuntium, curvæque lyræ parentem;
Callidum, quidquid placuit, jocoſo
Condere furto.
Te, boves olim niſi reddidiſſes
Per dolum amotas, puerum minaci
Voce dum terret, viduus pharetra,
Riſit Apollo.
Quin & Atridas, duce te, ſuperbos
Ilio dives Priamus relicto,
Theſſalosque ignes & iniqua Trojæ
Caſtra fefellit.
Tu pias lætis animas reponis
Sedibus, virgaque levem coerces
Aurea turbam, ſuperis Deorum
Gratus & imis.

ringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; der Dichter wendet ſein Auge mit keinem einzigen Blick von ſeinem Gegenſtand ab.

Klopſtoks Ode, die **beyden Muſen** (*), iſt eine höchſt poetiſche Beſchreibung des Gegenſtandes, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; — und die meiſten Oden des Anakreons ſind liebliche Schilderungen eines Gegenſtandes, den der Dichter nicht einen Augenblick verläßt.

In andern Oden wechſeln Urſache und Wirkungen wechſelsweiſe ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausſchweifungen von ſeinem Gegenſtand, kömmt aber bald wieder auf ihn zurück. Oft aber ſehen wir ihn in einem poetiſchen Taumel, deſſen Veranlaſſung wir kaum errathen, und unter deſſen mannigfaltigen Wendungen wir kaum einen Zuſammenhang erblicken (**).

## §. 65.

## Praktiſche Anleitung zur Ode.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyſpiele zeigen, wie ein Gedanke, eine Vorſtellung, die

---

(*) S. praktiſcher Theil.

(**) Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch; worüber Herr Sulzer den ganzen Plan darleget, und, nach der Meynung Baxter's, zeiget, was vermuthlich zu dieſer Ode Gelegenheit gegeben habe. S. Art. Ode.

die Aeußerung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen dieſe Beyſpiele aus dem Horaz, als dem bekannteſten Odendichter, wählen.

Die eilfte Ode des erſten Buchs (*) iſt nichts anders, als dieſer Satz: **Es iſt klüger, das Gegenwärtige zu genießen, als ſich ängſtlich um das Künftige zu bekümmern.** Er iſt auf die kürzeſte und einfacheſte Weiſe in eine Ode verwandelt. Dieſe Verwandlung wird dadurch bewirkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den beſondern Fall dieſer Perſon mit Wärme und lebhafteſtem Intereſſe anwendet, daneben alles mit ſtarken poetiſchen Farben malet.

Die zehnte Ode des zweyten Buchs (**) iſt die ganz gemeine Lehre, „**daß ein weiſer Mann ſich weder**

---

(*) Tu ne quæſieris, ſcire nefas, quem mihi, quem tibi
Finem Di dederint, Leuconoe; nec Babylonios
Tentaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati!
Seu plures hiemes, ſeu tribuit Jupiter ultimam,
Quæ nunc oppoſitis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum. Sapias, vina liques, & ſpatio brevi
Spem longam reſeces. Dum loquimur, fugerit invida
Ætas. Carpe diem, quam minimum credula poſtero.

(**) Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urgendo, neque, dum procellas
Cautus horreſcis, nimium premendo
Litus iniquum.
Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

durch das anſcheinende Glück zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glücks kleinmüthig machen läßt", höchſt poetiſch vorgetragen und ausgebildet.

Der Dichter redet einen Freund an, dem er dieſe Lehre in einem warmen dringenden Ton einſchärft. Erſt wird ſie in einer kurzen ſehr maleriſchen Allegorie vorgetragen:

— — — neque altum
Semper urgendo, neque &c.

Dann folget eine affektvolle Anpreiſung eines durch Mäßigung glücklichen Lebens, ſehr kurz und lebhaft durch ein paar maleriſche Meiſterzüge ausgedrückt:

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, &c.

Schon

---

Sævius ventis agitatur ingens
Pinus: excelſæ graviore caſu
Decidunt turres: feriuntque ſummos
Fulmina montes.
Sperat infeſtis, metuit ſecundis
Alteram ſortem bene præparatum
Pectus. Informes hiemes reducit
Jupiter, idem
Submovet. Non, ſi male nunc, & olim
Sic erit: quondam cithara tacentem
Suſcitat Muſam, neque ſemper arcum
Tendit Apollo.
Rebus anguſtis animoſus atque
Fortis appare: ſapienter idem
Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela.

Schon dieſe beyde Strophen ſtellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter ſehr am Herzen, ſeinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort, zuerſt die heftige Unruhe, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchſt treffende allegoriſche Bilder zu ſchildern:

Sævius ventis agitatur ingens
Pinus: — — — &c.

hernach ſeinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiſer Mann bey widrigem und günſtigem Glücke deſſen Veränderlichkeit bedenkt, deſſen ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus zieht er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glück eine beſſere Zukunft hoffen laſſe:

— Non, ſi male nunc, & olim
Sic erit.

Zuletzt ſtellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernſthaften Geſchäften den Bogen ſpannt, ſondern auch bisweilen durch den Klang der Cyther ſich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiſer Mann ſich nicht ohne Unterlaß mit ſchweren Geſchäften abgiebt; und ſchließt endlich mit der Ermahnung, im widrigen Glücke ſich herzhaft, und im günſtigen ſich vorſichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer ſehr kurzen und vortrefflichen Allegorie geſchieht:

Rebus anguſtis animoſus — &c.

Hier ſieht man ſehr deutlich, wie eine gemeine Vorſtellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des erſten Buchs (*) ſehen wir, wie ein bloßer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeſtändigkeit in der Liebe giebt, zu einer ſehr ſchönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts ſagen, als dieſes einzige: „**Du biſt eine Unbeſtändige, die mich nicht mehr anlocken wird.**“ Die Wendung, die er dieſem Gedanken giebt, und der höchſt lebhafte Ausdruck macht ihn zur Ode: „**Wen magſt du nun gefeſſelt haben, o Pyrrha! — Ach der Unglückliche weiß nicht, wie bald du ihm untreu werden wirſt! Ich bin aus deinen Feſſeln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine naſſen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptun geweiht!**“

Man ſiehet aus dieſen Beyſpielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den ſtarken Affekt, in dem ſie vorgetragen

---

(*) Quis multa gracilis te puer in roſa
Perfuſus liquidis urget odoribus,
Grato, Pyrrha, ſub antro?
Cui flavam religas comam,
Simplex munditiis? Heu! quoties fidem
Mutatosque Deos flebit, & aſpera
Nigris æquora ventis
Emirabitur inſolens;
Qui nunc te fruitur credulus aurea:
Qui ſemper vacuam, ſemper amabilem
Sperat, neſcius auræ
Fallacis! Miſeri, quibus
Intentata nites! Me tabula ſacer
Votiva paries indicat uvida
Suſpendiſſe potenti
Veſtimenta maris Deo.

gen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand ſagen: **Seitdem Sybaris die Lydia liebt, haſſet er die freye Luft und die Leibesübungen ꝛc. So lag ehedem der Sohn der Thetis verſteckt**"; ſo weiß man nicht, ob er ein ſatiriſches Epigramm machen, oder blos die ſeltſame Wirkung der Liebe an dieſem Beyſpiel, in philoſophiſchem Ernſte zeigen will. Wenn aber dieſer Zuſtand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenſchaftliche Empfindung ſetzet; wenn er ausruft: „**Um aller Götter willen, o Lydia! warum ſtürzeſt du durch deine Liebe den Sybaris in's Elend? Warum haßt er die freye Luft?**" u. ſ. w.; ſo fühlt jeder ſogleich den Ton der Ode (*).

So kann auch eine bloße Schilderung eines Gegenſtandes, wenn ſich wahre Leidenſchaft und ſtarke dichte-

---

(*) Lydia dic, per omnes
 Te Deos oro, Sybarin cur properas amando
Perdere? cur apricum
 Oderit campum, patiens pulveris atque ſolis?
Cur neque militaris
 Inter æquales equitat, Gallica nec lupatis
Temperat ora frenis?
 Cur timet flavum Tiberim tangere? Cur olivum
Sanguine viperino
 Cautius vitat? neque jam livida geſtat armis
Brachia, ſæpe diſco,
 Sæpe trans finem jaculo nobilis expedito?
Quid latet, ut marinæ
 Filium dicunt Thetidis ſub lacrimoſa Trojæ
Funera, ne virilis
 Cultus in cædem & Lycias proriperet catervas?

riſche Laune darein miſcht, zur Ode werden. Nichts anders iſt die Ode an die Tyndaris, als eine bloße, mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Annehmlichkeit eines der Horaziſchen Landſitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünſchet (*). So entſtehen auch aus poetiſchen und bilderreichen Schilderungen des innern Zuſtandes, darein ein Menſch durch irgend eine Leidenſchaft geſetzt worden, die angenehmſten, die feurigſten, die zärtlichſten, die erhabenſten Oden.

Dieſes

---

(*) Velox amœnum ſæpe Lucretilem
Mutat Lycæo Faunus, & igneam
Defendit æſtatem capellis
Usque meis, pluviosque ventos.
Impune tutum per nemus arbutos
Quærunt latentes, & thyma deviæ
Olentis uxores mariti:
Nec virides metuunt colubras,
Nec Martiales hæduleæ lupos:
Utcunque dulci, Tyndari, fiſtula
Valles & Uſticæ cubantis
Lævia perſonuere ſaxa.
Di me tuentur: Dis pietas mea,
Et Muſa cordi eſt. Hic tibi copia
Manabit ad plenum benigno
Ruris honorum opulenta cornu.
Hic in reducta valle Caniculæ
Vitabis æſtus: & fide Teja
Dices laborantes in uno
Penelopem vitreamque Circen.
Hic innocentis pocula Lesbii
Duces ſub umbra: nec Semelejus
Cum Marte confundet Thyoneus
Prœlia: nec metues protervum
Suſpecta Cyrum, ne male diſpari
Incontinentes injiciat manus,
Et ſcindat hærentem coronam
Crinibus, immeritamque veſtem.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um von der Natur der Ode ſich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergeſſen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunſt, Zwang, oder aus bloßer Luſt nachzuahmen, ihr Genie in dem Ton der Ode ſtimmen, und das, was ſie mit ſo viel Affekt oder Laune ausdrücken, nicht wirklich fühlen. Aber der Dichter muß ſehr ſchlau ſeyn, und ſeine Ode mit erſtaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir ſeine verſtellte Empfindung für wahr halten ſollen. Es begegnet ihm ſehr leicht, daß das, was er ſagt, mit dem Ton, darinn es geſagt wird, nicht ſo vollkommen übereinſtimmt, als es in der wirklichen Empfindung geſchieht. Selbſt Horaz konnte ſich nicht allemal ſo verſtellen, daß man den Zwang nicht merkte: ſeine Ode an den Agrippa (*) iſt gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von ſeinem Unvermögen ſagt, nicht im Ernſt meynet. Von ſolchen Oden kann man nicht erwarten, daß ſie das Leben oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der wirklichen Begeiſterung geſchrieben worden. Da es eine der Eigenſchaften des dichteriſchen Genies iſt, ſich leicht zu entzünden; ſo kann auch die durch Kunſt oder Nachahmung entſtandene Ode der wahren, von der Natur eingegebenen, ſehr nahe kommen.

---

(*) L. I. Od. 6.

## §. 66.

## Kraft und Wirkung der Ode.

Empfindung und Laune haben etwas anſteckendes; in der Ode zeigen ſie ſich aber auf die lebhafteſte Weiſe; darum iſt dieſe Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreiſſend. Es waren lyriſche Dichter, von denen man ſagt, daß ſie die noch halb wilden Menſchen gezähmet, und unwiderſtehlich, obgleich mit ſanftem Zwange dahin geriſſen haben, wohin ſie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied (*), das eine beſondere Art derſelben iſt, dieſes vor viel andern Werken der ſchönen Künſte voraus, daß ſie ihre Kraft auch bey noch rohen Menſchen zeiget, da die Beredſamkeit, die Malerey, und überhaupt die aus verfeinertem Geſchmack entſtandene Kunſt viel weniger populär iſt.

Zwar ſcheinet es, daß die hohe Ode ſich ſehr von dem Charakter, wodurch ſie auf den groſſen Haufen wirket, entferne, da viel Pſalmen, Pindariſche und Horaziſche Oden oft den feineſten Kennern nicht verſtändlich genug ſind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieſer Entfernung der Zeit, bey der ſo unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen und ſehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches ſehr ſchwer ſcheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig geweſen. Dann iſt

auch

---

(*) S. §. Lied.

auch ein Unterſchied zu machen zwiſchen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey beſondern, einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menſchen intereſſirenden Veranlaſſungen, gedichtet worden. Jenen iſt das Populäre, Verſtändliche, weſentlich nothwendig; bey dieſen aber wird der Zweck erreicht, wenn ſie nur denen, für deren Ohr ſie gemacht ſind, verſtändlich ſind.

Von welcher Art aber die Ode ſey, wenn ſie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm wirklich in der Fülle der Empfindung oder des Feuers der Phantaſie gedichtet worden, ſo iſt ſie allemal wichtig. Sie iſt alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszuſtandes, in dem ſich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Wirkung gewiſſe merkwürdige Gegenſtände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede ſeltſame Wendung der Leidenſchaften und anderer Regungen des menſchlichen Gemüthes, die mannigfaltigen, zum Theil ſehr außerordentlichen Wirkungen der Phantaſie daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern gewöhnlichen Seiten anſehen. Manche Wahrheit, die uns ſonſt weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo ſie im außerordentlichen Licht, und durch Empfindung verſtärkt, erſcheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innerſten Grund der Seele: mancher Gegenſtand, der uns ſonſt wenig gereizt hat, wird uns durch die höchſt lebhafte Schilderung des lyriſchen Dichters merkwürdig und unvergeßlich; manche Empfindung, die wir ſonſt nur durch ein ſchwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode ſehr lebhaft und wirkſam in uns.

Alſo dienet überhaupt die lyriſche Poeſie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannigfaltige Weiſe einen neuen Schwung und neue Kräfte bekömmt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und geſtärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den erſten Rang unter den verſchiedenen Werken der Dichtkunſt Anſpruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die ſchätzbaren Nationalvorzüge (*).

## §. 67.

## Kurze Geſchichte des lyriſchen Gedichtes.

Die älteſten und zugleich vortrefflichſten Oden der alten Völker ſind ohne Zweifel die hebräiſchen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leſer auf die höchſt ſchätzbaren Abhandlungen darüber zu verweiſen, die wir dem berühmten **Lowth**, einem Mann von tiefer Einſicht und von großem Geſchmack, zu danken haben (**).

Die

---

(*) Hierüber verdient das 13. K. I. B. des **Gravina** nachgeleſen zu werden.

(**) Rob. Lowth de ſacra poeſi Hebræorum prælectiones Academicæ. Præl. XXV — XXVIII.

Die Griechen beſaßen einen groſſen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geſchmacks, alſo auch in dieſer; aber der gröſte Theil davon iſt verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechiſche Odendichter; dieſe ſind: **Alcäus**, **Sappho**, **Steſichorus**, **Ibikus**, **Bacchylides**, **Simonides**, **Alkmann**, **Anakreon** und **Pindar**. Die Oden der ſieben erſten ſind bis auf wenig einzele Stellen verloren. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine ſtarke Sammlung, obgleich eine noch gröſſere Menge ein Raub der Zeit geworden iſt. Aber der Stoff der übrig gebliebenen Pindariſchen Oden iſt für uns weniger intereſſant, weil darinn blos die Männer beſungen werden, die in den verſchiedenen öffentlichen Kampfſpielen der Griechen den Preis erhalten haben (*).

Man muß auch die tragiſchen Dichter der Griechen hieher rechnen; denn in jedem Trauerſpiel kommen Geſänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton ſind. Sie haben vor allen andern Oden dieſes im voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das beſte vorbereitet ſind, den Eindruck mit voller Kraft zu empfinden (**).

Die

---

(*) Man leſe die beſondere Biographie dieſes Dichters.

(**) Es wäre zu wünſchen, daß die Chöre — oder eigentlich die Oden — wieder in die Tragödie aufgenommen würden.

Es wäre hier noch ein Wunſch beyzuſetzen, daß ein in der griechiſchen Litteratur wol erfahrner Mann, von ſo reifem Urtheil und ſo feinem Geſchmack als **Lowth**, über

Die Römer ſind, wie in allen Zweigen der Künſte, ſo auch hierinn, weit hinter den Griechen zurück geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite ſtehen konnte; dieſes haben ſie ſelbſt eingeſtanden (*). Aber dieſer allein konnte ſtatt vieler dienen. Er wußte ſeine Leyer in jedem Ton zu ſtimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindariſchen, bis auf das liebliche Anakreontiſche und das ſchmelzende Sapphiſche Lied, glücklich bearbeitet.

Wir dürfen in dieſem Zweig der Dichtkunſt keine der heutigen Nationen beneiden. **Klopſtok** kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutſchen zurufen:

Schrecket noch andrer Geſang dich, o Sohn Teutons,
Als Griechengeſang; —
— So biſt du kein Deutſcher! ein Nachahmer
Belaſtet vom Joche, verkennſt du dich ſelber!

Dieſen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht ſich dem Homer und dem Pindar zur Seite ſtellen kann.

---

über die verſchiedenen Gattungen der griechiſchen Ode ſchriebe. Dieſes würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit, und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen ſeyn; weil alle Arten der Oden, vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeſchylus, vorkämen.

(*) Lyricorum Horatius fere ſolus legi dignus. *Quint. Inſtit. L. X. C.* 1, 69.

kann. Nichts iſt erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als ſeine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, ſchmelzender, als die von zärtlichem Inhalt. Nur Schade, daß dieſer wirklich unvergleichliche Dichter in ſeinen Oden von geiſtlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff ſeinen Flug ſo hoch nimmt, daß nur wenige ihm darinn folgen können.

Nächſt dieſem verdienet **Ramler** eine anſehnliche Stelle unter unſern einheimiſchen Odendichtern. Er hat das deutſche Ohr mit dem Wolklang der griechiſchen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der Horaziſchen Ode in der deutſchen vollkommen getroffen. Hierinn ſcheinet er ſeinen Ruhm geſucht zu haben; denn man entdecket leicht bey ihm den Vorſatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu ſeyn. Selbſt in der Wahl des Stoffs ſcheinet er des Römers Geſchmack zum Muſter genommen zu haben. Für die höhere Ode iſt Friedrich ſein Auguſt; zu der gemäßigten, vom ſanft empfindſamen oder blos phantaſiereichen Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchſt angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen beſtreut. Was kann anmuthiger und lieblicher ſeyn, als ſein **Amynt und Chloe**? Höchſt maleriſch und phantaſiereich iſt die **Sehnſucht nach dem Winter**, und mit einem höchſt glücklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter dieſe ſchöne Ode geendiget. Nichts iſt zärtlicher und von ſanfterm Ausdruck, als das wechſelſeitige Lied **Ptolomäus** und **Berenice** (*).

Auch **Lange** und **Pyra**, die es zuerſt gewagt haben, der deutſchen Ode ein griechiſches Sylbenmaaß zu geben, und **Uz** ſtehen mit Ehren in der Klaſſe der guten Odendichter. Dieſer letztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von wirklicher, nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken und Bildern, bald den hohen Ernſt, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. **Kramer** hat vorzüglich den Pſalm für ſeine Leyer gewählt; ſein Vers ſtrömt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrückliche Kürze des hebräiſchen Ausdrucks erreicht, ſo übertrifft er doch darinn meiſtentheils ſeine deutſchen Vorgänger.

Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Ode das Fach iſt, darinn die deutſche Dichtkunſt ſich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unſere Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem ſie zur beſten Anwendung ihrer Talente, die Menſchen und ihre Geſchäffte beſſer überſehen konnten (**)!

§. 68.

---

(*) Die erwähnten Oden kann man in dem praktiſchen Theil nachleſen.

(**) Es würde, wenn man bey öffentlichen Vorleſungen ſich darüber zu verweilen Zeit hätte, ſehr nützlich ſeyn, alle die Männer Deutſchlands, welche ſich mit der lyriſchen Dichtkunſt abgaben, auszuheben, und durch genaue Kritik über die dem Publikum gelieferten Werke, den Charakter ihrer Poeſie zu beſtimmen.

## §. 58.

## Biographiſch-hiſtoriſche Beyträge von den zween erſten lyriſchen Dichtern des Alterthums.

### Pindar.

Dieſer war ein griechiſcher lyriſcher Dichter, den die Alten durchgehends wegen ſeiner Vortrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weiſeſten. Die Griechen ſagten, Pan ſinge Pindars Lieder in den Wäldern; und das Orakel zu Delfi befahl den dortigen Einwohnern, daß ſie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden, dieſem Dichter einen Theil abgeben ſollten. Ganze Staaten waren ſtolz darauf, wenn er in ſeinen Oden ſie gelobt hatte. Für einige Verſe, die er zum Lob der Athenienſer gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieſer Stadt reichlich beſchenkt; ſondern ſie ließ ihm auch noch eine eherne Statue ſetzen: und als Alexander in dem heftigſten Zorn Theben, Pindars Geburtsſtadt, zerſtören ließ, befahl er, daß das Haus, worinn der Dichter gewohnt hatte, verſchont werde, und nahm deſſen Familie in ſeinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie ſehr er ihn verehre. Er vergleicht ſeinen Geſang einem gewaltigen, vom heftigen Regen aufgeſchwollenen Bergſtrom, der mit unwiderſtehlicher Gewalt alles mit ſich fortreißt. Ein anderer ſehr feiner römiſcher Kunſtrichter urtheilet alſo von ihm: „Von den neuern lyriſchen Dichtern iſt Pindar weit der erſte. Durch ſeinen hohen Geiſt, durch ſeine erhabene Pracht, durch ſeine figur- und ſpruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er iſt von einer ſo glücklichen, ſo reichen, und wie ein voller Strom fließenden Beredſamkeit, daß Horaz ihn deßhalb für unnachahmlich hält“ (*). Horaz ſchätzet die Ehre, vom Pindar beſungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde:

— Et centum potiore ſignis
Munere donat. (**)

Dieſer große Dichter lebte zu Theben in Böotien, ungefähr zwiſchen der 65ſten und 85ſten Olympias. Von ſeiner Erziehung, den Veranlaſſungen und Urſachen der Entwicklung und Ausbildung ſeines poetiſchen Genies iſt uns wenig bekannt: aber dieſes Wenige verdient mit Aufmerkſamkeit erwogen zu werden. Sein Vater ſoll ein Flötenſpieler geweſen ſeyn, und den Sohn in ſeiner Kunſt unterrichtet haben; von einem gewiſſen Laſus aber ſoll er die Kunſt, die Leyer zu ſpielen, gelernet haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag ſein eigenes dichteriſches Feuer angefacht haben. Wenn es wahr iſt, was Plutarch von ihm und der Korinna erzählt; ſo ſcheinet es, er habe anfänglich in ſeinen Gedichten mehr auf den Ausdruck, als auf die Erfindung gedacht. Denn dieſe ſchöne Dich-

---

(*) Quint. Inſt. L. X.
(**) Od. L. IV. 2.

Dichterinn ſoll ihm vorgeworfen haben, daß er in ſeinen Gedichten mehr beredten Ausdruck, als Dichtungskraft zeige: und darauf ſoll er ein Lied gemacht haben, darinn er ſeiner dichteriſchen Phantaſie nur zu ſehr den Lauf gelaſſen (*). Man meldet von ihm, er habe an der pythagoriſchen Philoſophie Geſchmack gefunden. Darinn konnte ſeine von Natur ſchon enthuſiaſtiſche Gemüthsart ſtarke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeſchreibers Pauſanias Zeiten zeigte man in dem Tempel zu Delfi einen Seſſel, auf welchem Pindar, ſo oft er dahin gekommen, ſeine Päane ſoll abgeſungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch ſehr viele andere Gedichte, Päanen, Bacchiſche Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerſpiele u. a. geſchrieben. Die bis auf unſere Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter beſingt darinn das Lob derer, die zu ſeiner Zeit in verſchiedenen öffentlichen Wettſpielen geſieget haben. Solche Siege waren damals höchſt wichtig, „die höchſte Ehre im Volke war, ein olympiſcher Sieger zu ſeyn, und es wurde dieſelbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt ſich (dadurch) Heil widerfahren; daher dieſe Perſonen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erſtreckten ſich auf ihre Kinder;

---

(*) Plutarch in dem Traktat: Ob die Athenienſer im Krieg oder im Frieden größer geweſen.

ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtiges Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher ſie die Koſten aufbrachten, und der Künſtler derſelben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun" (*). Dieſe Sieger alſo beehrte Pindar mit ſeinen Geſängen.

Für uns ſind jene Spiele ganz fremde Gegenſtände, und die Sieger völlig gleichgültige Perſonen. Aber die Art, wie der Dichter ſeinen Gegenſtand jedesmal beſingt; die Größe und Stärke ſeiner Beredſamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingeſtreuten Anmerkungen und Denkſprüche, und der hohe Ton der Begeiſterung, der ſelbſt den gemeinſten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenſtände in einem merkwürdigen Lichte darſtellt; dieſes macht auch uns den Dichter höchſt ſchätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechiſchen Sprache, und der griechiſchen Litteratur überhaupt, als ich beſitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall, aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft ſchnell abgebrochenen Ausdruck, und aus dem dieſem Dichter ganz eigenen Vortrag, hervorleuchtet. Was man überall zuerſt an ihm wahrnimmt, iſt gerade das, was auch an unſerm deutſchen Pindar, ich meyne Klopſtoken, zuerſt auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton,

---

(*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt.

Ton, wodurch ſelbſt ſolche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unſerer Aufmerkſamkeit eine ſtarke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeiſterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantaſie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu ſtimmen. Indem er uns mit Gegenſtänden unterhält, die für uns fremd, und nicht ſehr intereſſant ſind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und ſittliche Gegenſtände tief nachgedacht hat, und ſehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraft beſchäftigen; als einen Mann von dem feinſten ſittlichen Gefühl, und von der reicheſten und zugleich angenehmſten Phantaſie. Jeder Gegenſtand, auf den er ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, erſcheinet ſeiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorſtellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als ein anderer Menſch ihn würde geſehen haben; und denn unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und intereſſante Weiſe darüber. Gar oft aber wendet er den Flug ſeiner Betrachtungen ſo ſchnell, und ſpringt ſo weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterſtehe mich nicht, mich in eine Entwicklung des Charakters dieſes ſonderbaren Dichters einzulaſſen, die weit ſtärkere Kenner deſſelben nicht ohne Furchtſamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Verſuchen über die Litteratur und Moral des Herrn Clodius noch verſchiedene andere richtige Bemerkungen hierüber mit Vergnügen leſen.

## Horaz.

Man würde ſich einen zu niedrigen Begriff von einem der größten Dichter des Alterthums machen, wenn man ſich einbildete, daß Horaz aus bloßer Liebhaberey ein Dichter geworden, daß er, wie es etwa in unſern Zeiten zu geſchehen pflegt, ſeine Jugend und ſein reiferes Alter angewendet habe, poetiſche Gedanken und Bilder aufzuſuchen, und Sylben abzuzählen, um bey verſchiedenen Gelegenheiten ſeinen Mitbürgern etwas zu leſen zu geben, das ihnen gefiel, und ihm den Ruhm eines witzigen Kopfes erwürbe. Der Graf Schaftesbury hat richtig angemerkt, daß die alten und neuen Kunſtrichter, die dieſen Dichter mit ihren Anmerkungen erläutert haben, uns den großen Mann in ihm gar nicht gezeigt haben, der er wirklich geweſen iſt. Wenn man nur das, was er ſelbſt hier und da in ſeinen Gedichten von ſeinen perſönlichen Umſtänden und von ſeinem Charakter einfließen läßt, zuſammen nimmt, ſo zeiget er ſich in einem ſehr vortheilhaften Lichte.

Er war der Sohn eines freygelaſſenen, vermuthlich griechiſchen Mannes von Vermögen und rechtſchaffenem Weſen, der ihm eine gute Erziehung gegeben. Er drückt ſich darüber an verſchiedenen Orten ſehr deutlich aus; er ſchreibet es ſeinem Vater zu, daß er ein redlicher und beliebter Mann geworden:

— purus & inſons
— ſi & vivo carus amicis:
Cauſa fuit pater his. (*)

Seinem Lehrer danket er es, daß er ſich nicht von dem Strom der Laſter hat hinreiſſen laſſen:

— Inſuevit pater optimus hoc me,
Ut fugerem, exemplis vitiorum quæque notando. (**)

Er hatte verſchiedene Lehrer und Aufſeher; aber dieſer rechtſchaffene Vater verließ ſich nicht auf ſie, er war ſelbſt der beſte Aufſeher:

Ipſe mihi cuſtos incorruptiſſimus omnes
Circum doctores aderat. (***)

Nachdem er in Rom eine ſo gute Erziehung genoſſen, und, nach der damaligen Art, auch in den ſchönen Wiſſenſchaften unterrichtet worden, reiſte er nach Athen, wo er in der Schule der Akademiker das Studium der Philoſophie trieb. Indem er ſich da aufhielt, brach der bürgerliche Krieg aus, durch den Brutus die römiſche Republik zu retten ſuchte. Horaz nahm die Parthey der Freyheit aus patriotiſchen Geſinnungen und aus Hochachtung und Freundſchaft gegen den Brutus, dem er im Griechenland bekannt geworden. Dieſer einzige Umſtand, daß er vor dem Umſturz der Republik mit den Häuptern des Staates bekannt geweſen, und von ſo großen Männern zur Vertheidigung der Freyheit mit gebraucht worden, (denn es wurde ihm eine Legion anvertraut) muß

---

(*) Sat. I. 6.
(**) Sermon. I. 4.
(***) Ibid.

muß uns einen vortheilhaften Begriff von ihm geben. Er hatte Urſache, auch nachher ſich deſſen zu rühmen. Die Art, wie er davon ſpricht,

Me primis urbis, *belli* placuiſſe *domi*que. (*)
— Cum magnis vixiſſe invita fatebitur usque
Invidia. (**)

zeiget deutlich, daß er mit den größten Männern der ſterbenden Republik, ſowol vor, als in dem Krieg ſelbſt, in vertrautem Umgange gelebt habe. Darum wurde er auch, als eines der Häupter der Freyheit, nach der Schlacht bey Philippi in die Acht erkläret, und verlor ſeine Güter. Dieſes zwang ihn zu einem ruhigen Leben, und weil er nun nichts mehr für die Freyheit thun konnte, warf er ſich in die Arme der Muſen, ſo wie vor ihm Cicero in ähnlichen Umſtänden ſich ganz für das Studium der Philoſophie verwendet hatte. Alle dieſe Umſtände erzählt er ſelbſt, mit der ihm ganz eigenen Kürze:

Romæ nutriri mihi contigit, atque doceri
Iratus Grajis quantum nocuiſſet Achilles:
Adjecere bonæ paulo plus artis Athenæ;
Scilicet ut poſſem curvo dignoſcere rectum,
Atque inter ſilvas Academi quærere verum.
Dura ſed emovere loco me tempora grato;
Civilisque rudem belli tulit æſtus in arma,
Cæſaris Auguſti non reſponſura lacertis.
Unde ſimul primum me dimiſere Philippi
Deciſis humilem pennis, inopemque paterni

Et

---

(*) Epiſt. I. 20.
(**) Sat. II. 1.

Et laris & fundi, paupertas impulit audax
Ut verſus facerem. (*)

Er äußert hier im Vorbeygang ſeine Gedanken über den bürgerlichen Krieg, auf eine Weiſe, die uns nicht erlaubet, es ihm übel zu nehmen, daß er ſich mit dem Cäſar ausgeſöhnt habe. Er geſteht ihm hier nur eine überwiegende Macht zu, die er ſtillſchweigend der gerechten Sache der andern Parthey entgegen ſetzt. Man kann den beherzteſten Mann nicht tadeln, daß er der entſchiedenen Uebermacht nachgiebt, wenn er nur den Mächtigern nicht zugleich für den rechtmäßigen Herrn hält.

Man würde ſich ſehr irren, wenn man aus den letzten Worten dieſer Stelle ſchließen wollte, daß ihn der Hunger gezwungen habe, ein Dichter zu werden, um ſein Leben mit dem Gewinnſt von ſeinen Gedichten zu erhalten. Er will blos ſagen, daß die Veraubung ſeiner Güter und die Verbannung alle Wirkſamkeit für Geſchäffte bey ihm unmöglich gemacht, und ihn gezwungen haben, einem andern Hange zu folgen.

Seine erſten Verſuche in der Dichtkunſt waren die Satiren, wozu er durch das Beyſpiel des Lucilius aufgemuntert worden. Es war ſehr natürlich, daß ein ſo großdenkender Mann ſeinen Unwillen gegen die Thorheit und das Laſter ausließ. Dieſer Unwillen war ſeine Muſe, nicht der Kützel, als ein Poet ſich einen Namen zu machen.

---

(*) Epiſt. II. 2.

chen. Darum machte er anfänglich gar keinen Anſpruch auf den Namen eines Dichters:

— Ego me illorum, dederim quibus eſſe poetas,
Excerpam numero. (*)

Darum gab er ſich auch keine Mühe, als Dichter gelobt zu werden. Damals hatten die ſchönen Geiſter, wie noch itzt, ihre eigenen Methoden, ſich Beyfall zu erwerben, und ſich rühmen zu laſſen. Aber dieſe Schliche ſtunden ihm nicht an:

Non ego nobilium ſcriptorum auditor & ultor
Grammaticas ambire tribus & pulpita dignor. (**)

Er ſchrieb, weil es ihm nicht möglich war über die Thorheiten und Laſter zu ſchweigen.

— Seu me tranquilla ſenectus
Exſpectat, ſeu mors atris circumvolat alis;
Dives, inops, Romæ, ſeu ſors ita juſſerit, exul
Quisquis erit vitæ, ſcribam, color. (***)

Noch während den Unruhen des bürgerlichen Krieges erlangte er die Freyheit, wieder nach Rom zu kommen, kaufte ſich in eine bürgerliche Decurie ein, und ſeine Freunde, Virgilius und Varius, machten ihn mit dem Mäcenas bekannt. Anfangs that er ſehr ſchüchtern, und erſt neun Monathe nach der erſten Bekanntſchaft mit dieſem Liebling des Auguſts, wurde der Dichter unter die Zahl ſeiner Vertrauten aufgenommen (****). Dadurch wurde er auch bald dem Auguſt ſelbſt bekannt, der ihn ſehr hoch ſchätzte.

---

(*) Serm. I. 4.
(**) Epiſt. I. 19.
(***) Serm. II. 1.
(****) Serm. I. 6.

Man kann aus hundert Stellen ſeiner Gedichte ſchließen, daß in dem Umgange, den Horaz mit dem Mäcen und dem Auguſt gehabt, die Unterredungen meiſtentheils die damals ſchon ungemein große Verderbenheit der Sitten und die Thorheiten der Römer betreffen haben, und daß dieſes zu mancher Satire und Ode des Dichters Gelegenheit gegeben. Unter dem Schutze des Regenten konnte er ſehr dreiſte ſchreiben; darum wurde er ſehr beißend, und übertrat auch wol darinn die Schranken der bürgerlichen Geſetze, deswegen er ſich ſehr viele Feinde machte. Weil er aber vor Verfolgung ſicher war, ſo erweckte dieſes bey ihm mehr Unwillen, als Furcht. Von Zeit zu Zeit that er heftige Ausfälle gegen die herrſchenden Thorheiten und Laſter der Römer, und griff ſowol einzele Perſonen, als das ganze Publikum an.

Seine Lebensart war ſo, wie ſie ſich für einen Philoſophen ſchicket; er war ohne Ehrgeiz und vergnügt, daß ihm ſein Stand erlaubte, für ſich, von öffentlichen Geſchäfften und vom Hofe entfernt zu leben. Als ein wahrer Philoſoph fühlte er das Vergnügen und die großen Vortheile des Privatlebens:

Nollem onus — — portare moleſtum.
Nam mihi continuo major quærenda foret res,
Atque ſalutandi plures; ducendus & unus
Et comes alter, uti ne ſolus rusve peregreve
Exirem; plures calones atque caballi
Paſcendi; ducenda petorrita. (*)

Er

---

(*) Serm. I. 6.

Er empfand es, daß er in dieſem Stück viele Vortheile über die Großen hatte.

— Commodius quam tu præclare ſenator,
Millibus atque aliis vivo; quantumque libido eſt
Incedo ſolus; percontor quanti olus & far.

Mit einer ſolchen Sinnesart konnte er freylich auf die Römer, wie von einer Höhe, herunter ſehen, und ihnen ihre Thorheiten mit ſo viel Nachdruck vorwerfen.

Ein Mann von dieſer Art war dem Auguſt nicht nur zum Umgang und zu philoſophiſchen Ergötzlichkeiten wichtig, ſondern er ſah auch, daß er ihm zur Ausbreitung ſeines Ruhmes, und zur Unterſtützung ſeiner Politik große Dienſte leiſten konnte. Es geſchah auf ausdrückliches Verlangen des Regenten, daß Horaz ſeine und der Seinigen Siege beſang. Viele der ſchönſten Oden ſind aller Wahrſcheinlichkeit nach auf deſſen Angeben gemacht worden, um den Römern die Ruhe unter ſeiner Regierung, bisweilen auch, um ſeine Veranſtaltungen und Geſetze beliebt zu machen. Im Alter ſcheinet der Dichter ſich von dem Hofe etwas entfernet zu haben, um für ſich zu leben. Er hielt ſich damals meiſtens auf ſeinem ſabiniſchen Landgut oder in ſeinem tiburtiniſchen Luſthaus auf, lebte als ein Philoſoph, und kam viel ſeltener an den Hof, als man ihn da zu ſehen wünſchte.

Alles dieſes breitet ein ziemlich helles Licht über den ſitlichen Charakter dieſes Mannes aus. Er hatte Genie genug in der Dunkelheit eines niedrigen Standes ſich die Einſichten zu erwerben, und ſich zu einer Sinnesart zu bilden, die ihn den erſten Männern der Republik wichtig machten. Hätten die Vertheidiger der Freyheit geſiegt, ſo würde er ohne Zweifel ein anſehnlicher Mann, und eine Stütze des Staates geworden ſeyn. Nachdem die Bemühungen für die Erhaltung der Freyheit nicht nur völlig vergeblich geworden, ſondern ſogar dem Staat ſchädlich geweſen ſeyn würden; verlor er die Luſt zu Geſchäfften, und unterwarf ſich dem Schickſal. Er wurde von der herrſchenden Parthey geſucht, und verbarg ſich nicht vor ihr, wurde aber auch nicht ihr Schmeichler. Da er ſelbſt für den Staat nichts mehr thun konnte, wurde er erſt ein bloßer Zuſchauer. Seine ſcharfe Beurtheilungskraft und ſein richtiges Gefühl zeigten ihm den verdorbenen Charakter ſeiner Mitbürger in einem lebhaften Lichte. Da die patriotiſche Tugend nichts mehr helfen konnte, ſuchte er die Privattugend zu unterſtützen. Es erregte ſeine Galle, daß die Römer, nachdem ſie die politiſche Freyheit unwiederbringlich verloren hatten, ſich noch ſelbſt in die ſittliche Sklaverey der Leidenſchaften ſtürzten. Er ſah ein, daß auch unter der neuen Regierungsform ein Mittel übrig war, den Staat groß und die Bürger glücklich zu ſehen, wenn ſie nur ſelbſt es ſeyn wollten. Ein großer Theil ſeiner Gedichte zielt dahin ab, ſie davon zu überzeugen, und ſie von dem völligen Verderben zu retten; ſein eigenes Leben gab ihnen das Beyſpiel deſſen, was er von ihnen foderte. Dieſe große Art zu denken, mit einem ſehr lebhaften poetiſchen Genie verbunden, machten ihn zu einem Dichter, der auf den wahren Zweck der Kunſt arbeitete. Dieſen moraliſchen Schwung kann man, wie ein ſcharfſinniger Engländer ſehr richtig angemerkt hat, in allen Werken dieſes Dichters gewahr werden, und der Verfaſſer der Epiſteln blickt ſelbſt in den Oden hervor. Horaz iſt, ſagt dieſer Kunſtrichter (*), vom ganzen Alterthum der populärſte Schriftſteller, weil er an ſolchen Bildern reich iſt, die aus dem gemeinen Leben hergenommen ſind, und an ſolchen Anmerkungen, die die menſchlichen Herzen und Geſchäffte recht genau treffen. Man kann hinzuthun, — und weil er faſt überall den Zweck gehabt hat, nicht als ein witziger Kopf durch ſchöne Sachen ſeine Leſer zu beluſtigen, ſondern als ein das Publikum überſehender Philoſoph ihnen nützliche Sachen zu ſagen.

Freylich war er auch ein witziger Kopf, der manches geſchrieben, um mit ſeinen Freunden zu lachen. Man muß ihn aber nicht aus ſeinen, zum Zeitvertreib und zum Spaß geſchriebenen kleinen Liederchen, ſondern aus ſeinen gröſſern und ernſthaften Gedichten beurtheilen. Da ſieht man überall einen Mann, der von dem, was er andern belieben will, innig durchdrungen iſt, der deswegen jeden Gedanken mit der gröſten Lebhaftigkeit und Stärke ſagt. Man fühlet überall mehr ein warmes, ſtark empfindendes Herz und eine herrſchende Vernunft, als eine reiche und lachende Phantaſie. Darum wird er durch alle Zeiten der Lieblingsdichter ernſthafter und philoſophiſcher Männer bleiben.

§. 69.

---

(*) Der Verfaſſer des Verſuchs über Popens Genie.

## §. 69.

## Die Hymne.

Die Griechen nannten die Lobgeſänge auf die Götter, welche gemeiniglich bey feyerlichen Opfern abgeſungen, und durch den Ton der Flöten oder der Leyer unterſtützt wurden, ὕμνοι; und man iſt ſchon gewohnt, dieſes Wort auch im Deutſchen zu brauchen.

Die Hymne macht eine beſondere Gattung der Ode aus. Der darinn herrſchende Affekt iſt Andacht und anbethende Bewunderung; der Inhalt eine in dieſem Affekt vorgetragene Beſchreibung der Eigenſchaften und Werke des göttlichen Weſens; der Ton feyerlich und enthuſiaſtiſch. Die Hymnen der Griechen ſcheinen meiſtentheils die heroiſche Versart gehabt zu haben, welche ſich vorzüglich zu dem feyerlich erzählenden Ton, in dem ſie abgefaßt ſind, ſchicket. Sowol die, welche dem Homer zugeſchrieben werden, als die von Kallimachus, ſind von dieſer Art; doch hatten ſie vermuthlich auch ſolche, die in lyriſchen Strophen geſetzt waren (*), von welcher Art das *Carmen ſeculare* von Horaz iſt.

Die prächtigſten und erhabenſten Hymnen ſind die, welche wir in der Sammlung der Pſalmen Davids antreffen (**).

Unter

---

(*) In ipſis quoque hymnis Deorum per ſtropham & antiſtropham metra canoris verſibus adhibebantur. *Macrob. in ſom. Scip. L. II. c. 3.*

(**) S. den praktiſchen Theil.

Unter den heutigen gottesdienſtlichen Geſängen oder geiſtlichen Liedern (*) kommen auch einige vor, die man zu den *Hymnen rechnen kann.* — Woher es aber komme, daß wir bey den hohen Begriffen von den Gegenſtänden unſerer Anbethung in den Kirchengeſängen ſo gar wenig Hymnen haben, die dem gegenwärtigen Zuſtand der Erkenntniß, des Geſchmacks und der Dichtkunſt angemeſſen ſind, verdiente eine ernſtliche Ueberlegung. Sollte die Hymne, die den höchſten Gegenſtand unſerer Verehrung beſingt, auch das ſchwerſte Werk der Dichtkunſt seyn? Unſere Vorſtellungskraft kann mit keinem höhern, mit keinem einnehmendern Gegenſtand angefüllt ſeyn, als dem, den die Hymne beſingt; das Herz kann von keinen erquickendern Rührungen getroffen werden, als denen, die durch gottesdienſtliche Gegenſtände erweckt werden; die Seele kann keinen höhern Schwung bekommen, als der iſt, den die Hymne ihr geben könnte.

Aber es iſt höchſt ſchwer, von einem ſo hohen Gegenſtand mit Einfalt und zugleich mit der höchſten Wärme zu ſprechen; das Höchſte, deſſen unſere Vorſtellungskraft und unſere Empfindung fähig iſt, populär auszudrücken (**).

Lied.

---

(*) Von welchen man in unſerm Staate noch gar nicht einſieht, was ſie, öffentlich und allgemein in den Kirchen abgeſungen, zur Beförderung wahrer Herzensandacht beytragen, und mit welchem Rechte ſie dem gedankenloſen Saitenſpiel und Trompetenlärmen vorzuziehen, oder — wenigſtens gleich zu halten ſind. S. folgende §§. des Lieds.

(**) Dieſe Materie verdient in öffentlichen Vorleſungen noch mehr erweitert zu werden.

# Lied.

## §. 70.

## Ueber den Charakter deſſelben.

Man hat dieſen Namen ſo mancherley lyriſchen Gedichten gegeben, daß es ſchwer iſt, den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterſcheidet. Wir haben ſchon mehrmal erinnert, daß ſich die Gränzen zwiſchen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterſchieden ſind, nicht genau beſtimmen laſſen (*).

Die Ode und das Lied haben ſo viel gemeinſchaftliches, daß ſowol der eine, als der andere dieſer beyden Namen für gewiſſe Gedichte ſich gleich gut zu ſchicken ſcheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, ſind auch Lieder begriffen; und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopſtok unter der allgemeinen Aufſchrift **Oden**, herausgegeben hat (**). Will man aber das Lied von der Ode wirklich unterſcheiden, ſo könnten vielleicht folgende äuſſerliche und innerliche Kennzeichen für daſſelbe angenommen werden.

Zur

---

(*) S. §. 13. Gedicht.

(**) Z. B. der Schlachtgeſang, Heinrich der Vogler, Vaterlandslied, ꝛc. ſind beſſer Lieder, als Oden zu nennen. S. praktiſcher Theil.

Zur äußern Unterſcheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und ſo eingerichtet ſeyn, daß die Melodie einer Strophe ſich auch auf alle übrigen ſchickte; da die Ode entweder blos zum Leſen dienet, oder, wenn ſie ſoll geſungen werden, für jede Strophe einen beſondern Geſang erfodert. Nach dieſem angenommenen Grundſatz würde das Lied ſich von der Ode, in Abſicht auf das Aeußerliche oder Mechaniſche, ſehr merklich unterſcheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einſchnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen, oder noch beſſer würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede ſich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Kadenz des Geſanges dieſes erfodert. Die Ode bindet ſich nicht an dieſe Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einſchnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten ſich nicht nach den Perioden.

Ferner müßte in dem Liede die erſte Strophe in den Einſchnitten, Abſchnitten und Schlüſſen der Perioden, allen übrigen zum Muſter dienen. In der Ode hingegen würden die verſchiedenen Strophen ſich blos in Abſicht auf das mechaniſche Metrum gleich ſeyn, ohne alle Rückſicht auf das Rhythmiſche, das aus dem Sinn der Worte entſteht.

Endlich würde das Lied die Mannigfaltigkeit der Füße nicht zulaſſen, welche die Ode ſich erlaubt; ſondern in allen Verſen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein anders Metrum hätte, wie in der Sapphiſchen Ode. Denn eine ſolche Gleichförmigkeit iſt für den leichten Geſang ſehr vortheilhaft (*).

Mit dieſem äußerlichen Charakter des Liedes müßte dann auch der innere genau übereinſtimmen, und in Abſicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten ſeyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts geſagt werden; weil durchaus dieſelbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt ſich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton des andern, auch verſtattet ſie wol gar mehrere leidenſchaftliche Aeußerungen von verſchiedener Art, ſo daß eine Strophe ſanft fließt, da die andern ungeſtüm rauſchen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht ſtatt haben. So ſtark, oder ſo ſanft die Empfindung im Anfange deſſelben iſt, muß ſie durchaus fortgeſetzt werden.

Der Geiſt des eigentlichen Liedes, in ſo fern es von der Ode verſchieden iſt, ſcheinet überhaupt darinn zu beſtehen, daß der beſungene Gegenſtand durchaus derſelbe bleibet, damit das Gemüth dieſelbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden,

---

(*) Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenſchaften des Liedes, das ſich vollkommen für die Muſik ſchicket, findet ſich in der Vorrede zu den 1760. in Berlin bey Birnſtiel herausgekommenen Oden mit Melodien.

und damit der Gegenſtand der Empfindung von mehrern, aber immer daſſelbe wirkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es ſoll eine einzige leidenſchaftliche Empfindung eine Zeit lang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieſelbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrſchet wird, könnten faſt alle Vorſchriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, ſo dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verſchiedenen göttlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er ſich aber auch nicht die geringſte von den Ausſchweifungen auf andere Gegenſtände, die der Ode ſo gewöhnlich ſind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, ſo müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder Vorſtellung von der Glückſeligkeit der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andere Vorſtellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andere Dinge vorgetragen werden. — So, glaube ich, wird man den Charakter des Liedes ziemlich kennen.

## §. 71.

## Von der Materie und Form des Liedes.

Der Inhalt des Liedes kann von dreyerley Art ſeyn. Entweder ſchildert der Dichter ſeine vorhandene Empfindung, ſeine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. ſ. f.

oder er beſinget den Gegenſtand, der ihn oder andere in die leidenſchaftliche Empfindung ſetzen ſoll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen ſolcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten dieſe lehrenden Lieder nicht gern verworfen ſehen; obgleich unſer größter Dichter (*) ſie nicht zulaſſen will. Aus dieſen drey Arten entſteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern Art iſt.

Bey allen Arten muß der Ausdruck einfach, ungekünſtelt, und ſo viel immer möglich, durch das ganze Lied ſich ſelbſt gleich ſeyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zuſammengeordnet ſind, ausgedrückt werden. Die Schilderungen müſſen kurz und höchſt natürlich ſeyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerkſamkeit auf erforſchendes Nachdenken leiten, folglich von der Empfindung abführen könnte; deswegen muß ſowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruck mit allen Bildern bekannt und geläufig ſeyn. Wo der Dichter lehren, unterrichten oder überreden will, muß er höchſt populär ſeyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuverſichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruck geben. Zu dieſem kömmt noch hinzu, daß das Lied, ſowol in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichteſten Wolklang haben muß.

---

(*) Klopſtok in der Vorrede zu ſeinen verbeſſerten geiſtlichen Liedern.

## §. 72.

## Von dem Nutzen und Gebrauch verſchiedener Arten des Liedes.

Daß das Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menſchen völlig einzunehmen, iſt eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache; denn ſchon der Geſang, ohne vernehmliche Worte, hat eine große Kraft, Empfindung zu erwecken: kommen nun noch die eigentlichſten, auf denſelben Zweck abzielenden Vorſtellungen dazu, und wird beydes durch das Beſtreben des Singenden, ſeine Töne recht nachdrücklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr geſtärket; ſo bekömmt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der ſchönen Künſte nichts gleich kömmt. Denn das blos Mechaniſche des Singens führet ſchon etwas, den Affekt immer mehr verſtärkendes, mit ſich.

Die höchſte Wirkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menſchen zugleich feyerlich abgeſungen wird; weil alsdenn die leidenſchaftlichen Eindrücke am ſtärkſten werden, wenn mehrere zugleich ſie äußern.

Unter die wichtigſten Gelegenheiten, großen Nutzen aus den Liedern zu ziehen, ſind die gottesdienſtlichen Verſammlungen zu rechnen, zu deren Behuf unter allen geſitteten Völkern alter und neuer Zeiten, beſondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erweckung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anſtalten, iſt gewiß keine ſo wichtig, als dieſe.

yon dadurch allein, daß jedes Glied der Verſammlung
Lied ſelbſt mitſingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft
r die beſte Kirchenmuſik, die man blos anhört. Denn
iſt *ein erſtaunlicher Unterſchied* zwiſchen der Muſik, die
n hört, und der, zu deren Aufführung man ſelbſt mit-
eitet. Die geiſtlichen Lieder, die blos rührende Lehren
Religion in einem andächtigen Ton vortragen, be-
amen durch das Singen eine groſe Kraft; denn, in-
t wir ſingen, empfinden wir auch durch das bloſe
rweilen auf jedem Worte ſeine Kraft weit ſtärker, als
m Leſen.

Deswegen ſollten die, denen die Veranſtaltungen
ſen, was den öffentlichen Gottesdienſt betrifft, aufge-
gen ſind, ſich ein ernſtliches Geſchäffte daraus machen,
es, was hiezu gehöret, auf das beſte zu veranſtalten.
ſere Voraͤltern ſcheinen die Wichtigkeit dieſer Sache weit
chdrücklicher gefühlt zu haben, als man ſie itzt fühlt.
e Kirchenlieder, und das Abſingen derſelben, wurden
r Zeiten als eine wichtige Sache angeſehen, itzt aber
rd dieſes ſehr vernachläßiget. Zwar haben einige un-
er Dichter verſchiedene Kirchenlieder verbeſſert, auch
d ganz neue Sammlungen ſolcher Lieder gemacht wor-
n; und es fehlet in der That nicht an einer beträcht-
chen Anzahl alter und neuer ſehr guter geiſtlicher Lieder.
ber der Geſang ſelbſt wird bey dem Gottesdienſt faſt
rchgehends äußerſt vernachläßiget; ein Beweis, daß ſo
ancher Eiferer, der alles in Bewegung ſetzet, um ge-

wiſſe in die Religion einſchlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß, was für einen wichtigen Theil des Gottesdienſtes er überſieht, da er den Kirchengeſang mit Gleichgültigkeit in ſeinem Verfall liegen läßt (*).

Nächſt den geiſtlichen Liedern kommen die, welche auf Erweckung und Verſtärkung edler Nationalempfindungen abzielen, vorzüglich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegsgeſänge und Päane, die ſie allemal vor der Schlacht zur Unterſtützung des Muthes feyerlich abſangen, und ohne Zweifel hatten ſie auch noch andere auf Unterhaltung warmer patriotiſcher Empfindungen abzielende Lieder, die ſowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angeſtimmt wurden. Auch unſere Voreltern hatten beyde Gattungen; die Barden, deren Geſchäfft es war, ſolche Lieder zu dichten, und die Jugend im Abſingen derſelben zu unterrichten, machten einen ſehr anſehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Geſellſchaft aus.

Wenn

---

(*) Es iſt dieß ein ſehr wichtiger Gegenſtand, der von würdigen Religionsvorſtehern alle Aufmerkſamkeit verdienet. Denn da auf lebhafte Religionsübung nicht nur bey Kleinen, ſondern auch — und noch vielmehr bey Erwachſenen alles ankömmt; und da bey öffentlichen Kirchenverſammlungen geiſtliche, allgemein abgeſungene Lieder zur Erweckung und innerer Mittheilung der Andacht, die auch dann mit wiederholtem Geſang unter der Handarbeit fortgeſetzt wird, ungemein viel beytragen: ſo iſt zu wünſchen, daß die geiſtlichen Lieder eine Andachtsübung in den Kirchen, und der angenehme Geſang im menſchlichen Leben werden, wodurch der Geiſt Religionsſtärke, und das Herz erhabene Empfindungen der Tugend immer in ſich erhält.

n unſere Zeiten vor jenen einen Vorzug haben; ſo
t er gewiß nicht darinn, daß dieſe und noch andere
ſche Einrichtungen, die auf Beveſtigung der National-
ungen abzielen, itzt völlig in Vergeſſenheit gekom-
ſind. Aber wir müſſen die Sachen nehmen, wie ſie
ehen. Man muß itzt blos von wolgeſinnten, ohne
lichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem
arbeitenden Dichtern dergleichen Lieder erwarten (*).

Die dritte Stelle könnte man den ſitlichen Liedern ein-
en, welche Aufmunterungen zu allgemeinen menſch-
Pflichten, oder zu den beſondern Pflichten gewiſſer
de enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewiſſer
de und Lebensarten beſingen. Dieſe müſſen, wenn
nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren
den bloſſen Ermunterungen zur Freude vorgezogen
n. Noch ehe man ein: **Brüder! laßt uns luſtig**
, anſtimmt, welches allerdings auch ſeine Zeit hat,
man ein: **Brüder! laßt uns fleißig** oder red-
ſeyn, geſungen haben. Man findet, daß die Grie-
Lieder für alle Stände der bürgerlichen Geſellſchaft
für alle Lebensarten gehabt haben (**), die zwar,

---

**Gleim** hat durch ſeine Kriegslieder der Dichtkunſt Ehre
gemacht; und **Lavater**, durch deſſen Beyſpiel ermun-
tert, hat für ſeine Mitbürger patriotiſche Lieder gemacht,
darinn viel ſchätzbares iſt. Es iſt zu wünſchen, daß dieſe
Beyſpiele mehrere Dichter zur Nachfolge reizen.

Eine ziemlich vollſtändige Nachricht davon findet man in
einer Abhandlung des Herrn *la Nauze* über die Lieder
er Griechen, in dem 9ten Theile der Memoires de
l'Academie des Inſcriptions &c.

wie aus einigen Ueberbleibſeln derſelben zu ſchließen iſt, eben nicht immer von wichtigem Inhalt geweſen: aber darum ſollte eine ſo nützliche Sache nicht völlig verſäumt, ſondern mit Verbeſſerung des Inhalts nachgeahmt werden. Man wird ſchwerlich ein wirkſameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieſes iſt, die Geſinnungen und Sitten der Menſchen zu verbeſſern. Es wäre nur zu wünſchen, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine einnehmende und rührende Weiſe in Liedern behandelt würde. Hier öffnet ſich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe beſitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verſe einzukleiden.

Zunächſt an dieſe Gattung gränzen die ſanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit iſt. Klagelieder über den Tod einer geliebten Perſon; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine ſittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünſche; alles, was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelſten Art in das menſchliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieſer Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darinn ſeyn ſollte, als eine naive Aeußerung irgend einer unſchuldigen Empfindung, ſo ſind ſie wenigſtens höchſt angenehm.

Eine ganz beſondere Annehmlichkeit und Kraft, Empfindungen einzupflanzen, könnten ſolche Lieder haben,

ey Perſonen abwechſelnd ſingen, und mit einander
n Vorzug edler Empfindungen ſtreiten. Man weiß,
hr Skaliger von dem Horaziſchen Lied (*) gerührt
t: und doch iſt es im Grund blos naiv. So könnte
lopſtoks Elegie, Selmar und Selma, ein vor-
hes Lied in dieſer Art gemacht werden. Aber die
ndungen, die man äußert, müſſen natürlich, und
im Enthuſiasmus eingebildet; nicht blos auf vor-
hende Aufwallungen, ſondern auf dauerhafte, recht-
nen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des
kters gegründet ſeyn.

uletzt ſtehen die Lieder, die zum geſellſchaftlichen
ügen ermuntern. Dieſe, auch ſelbſt die artigen
ieder, wenn ſie nur die von der geſunden Vernunft
neten Gränzen einer wolgeſitteten Fröhlichkeit nicht
hreiten, ſind ſchätzbar. Die Fröhlichkeit gehört al-
gs unter die Wohlthaten des Lebens, und kann ei-
öchſt vortheilhaften Einfluß auf den Charakter der
chen haben. Der hypochondriſche Menſch iſt nicht
adurch unglücklich, daß er ſeine Tage mit Verdruß
gt; ihn verleitet der Verdruß ſehr oft, unmoraliſch
nken und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter
reude ſein Gemüth bisweilen erheitern könnten! (**)

Aber

---

Donec gratus eram tibi. *L. III. Od.* 19.

Die blos witzig Scherzhaften Lieder, worinn außer eini-
gen ſchalkhaften Einfällen nichts iſt, das zur Fröhlichkeit
ermun-

Aber es iſt nicht ſo leicht, als ſich der Schwarm junger unerfahrner Dichter einbildet, in dieſer Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menſchen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutſchland haben uns läppiſche Kindereyen, anſtatt ſcherzhafter Ergötzlichkeiten gegeben; andere haben ſich als eckelhafte, grobe Schwelger, oder einem wirklich lüderlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da ſie glaubten, eine anſtändige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu beſingen. Es iſt nichts geringes, auf eine gute Art über gewiſſe Dinge zu ſcherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feinern Welt zu treffen. Wer nicht luſtig wird, als wenn er im eigentlichen Verſtand ſchwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbſte des thieriſchen Genuſſes, der muß ſich nicht einbilden, mit Wein und Liebe ſcherzen zu können. Mancher junge deutſche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergötzen, und niemand achtet ſeiner, als etwa Menſchen von niedriger Sinnesart, die durch die ſchönen Wiſſenſchaften ſo weit erleuchtet worden, daß ſie wiſſen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor ſind. Aber — der groſſe Haufen unſerer vermeyntlich ſcherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß

---

ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung. — Noch weniger rechnen wir in die Klaſſe der nützlichen Lieder diejenigen, die perſönliche Satiren enthalten; wie ſo viele Vaudevilles der franzöſiſchen Dichter. Sie ſind ein Mißbrauch des Geſanges.

man ſich in umſtändlichen Tadel ihrer kindiſchen
wärmereyen einlaſſe (*).

## §. 73.

## e Erinnerung an die Muſikliebhaber über das Lied.

ſere heutigen Meiſter und Liebhaber der Muſik ſchei-
ſich gar zu wenig aus den Liedern zu machen. In
em Konzert hört man ſie ſingen: rauſchende Konzerte
nichtsbedeutenden Symphonien untermiſcht, und mit
rnarien abgewechſelt, ſind der gewöhnliche Stoff der
zerte, die deswegen von gar vielen Zuhörern mit
ichgültigkeit und Gähnen belohnt werden.

Glauben denn die Vorſteher und Anordner dieſer
zerte, daß ſie ſich verunehren würden, wenn ſie da-
Lieder ſingen ließen? Und können ſie nicht einſehen,
wichtig ſie dadurch das machen könnten, was itzt
ein Zeitvertreib iſt, und oft ſogar dieſes nicht ein-
wäre, wenn die Zuhörer ſich nicht noch auf eine an-
Weiſe dabey zu helfen wüßten? — Daß man ſich
Konzerten der Lieder ſchämet, beweißt, daß die Ton-
ſtler ſelbſt nicht mehr wiſſen, woher ihre Kunſt ent-
den iſt, und wozu ſie dienen ſoll; daß ſie lieber, wie
ltänzer und Taſchenſpieler, Bewunderung ihrer Ge-
ſchick-

---

**Hagedorn** kann in dieſer Art **guter Lieder** zum Mu-
ſter vorgeſtellt werden. Seine ſcherzhaften Lieder ſind
voll Geiſt, und verrathen einen Mann, der die Fröh-
lichkeit zu brauchen gewußt hat.

ſchicklichkeit in künſtlichen Dingen, als den hohen Ruhm ſuchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilſame und edle Empfindung rege zu machen (*).

## §. 74.

## Hiſtoriſche Beylage.

Das Lied ſcheint die erſte Frucht des aufkeimenden poetiſchen Genies zu ſeyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geiſt ſonſt noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat — bey noch halb wilden Völkern.

In dem älteſten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geſchichte der erſten Kindheit des menſchlichen Geſchlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforſcher Spuren der uralteſten Lieder gefunden, und **Herodotus** gedenkt, im zweyten Buche ſeiner Geſchichten, eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des erſten Königs von Aegypten gemacht worden.

Die Griechen waren überaus große Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Feſten, Spielen, Mahlzeiten, faſt bey allen Arten geſellſchaftlicher Zuſammenkünfte, wurde geſungen (**). Ein neuer Schriftſteller (***) ver-

---

(*) Dieſe Erinnerung ſcheint ſehr gut im eignen §. zu ſtehen, aus Furcht, ſie möchte ſonſt in einer untergeſetzten Anmerkung überſehen werden.

(**) Man findet darüber in der vorerwähnten Abhandlung des La Nanze umſtändliche Nachricht.

(***) Porter in ſeinen Anmerkungen über die Türken.

rſichert, daß die heutigen Griechen noch in dieſem Ge- hmack ſind. — Auch die ältern Araber waren große ederdichter (*).

Die Römer, die überhaupt ernſthafter, als die Grie- en waren, ſcheinen ſich weniger aus dem Singen ge- acht zu haben. Man nennt uns fünfzig Namen eben vieler Arten griechiſcher Lieder, deren jede ihre beſon- re Form und ihren beſondern Inhalt hatte, aber keinen rſprünglich römiſchen.

Unter den heutigen Völkern ſind die Italiener, Fran- ſen und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. n Deutſchland hingegen iſt der Geſchmack für dieſe Gat- ng ſehr ſchwach, und es iſt überaus ſelten, daß man Geſellſchaften ſingt. Dennoch haben unſere Dichter ieſe Art der Gedichte nicht verabſäumet. Herr **Ramler** at eine anſehnliche Sammlung unter dem Namen der **Lieder der Deutſchen** herausgegeben. Aber die mei- en ſcheinen mehr aus Nachahmung der Dichter anderer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entſtanden u ſeyn. Nur in geiſtlichen Liedern haben ſowol ältere Dichter, als auch einige neuere, ſich auf einer vortheil- haften Seite, und mehr, als bloße Nachahmer ge- eigt (**).

Bio-

---

(*) Der Barden der celtiſchen Völker iſt ſchon erwähnt worden.

(**) In dem praktiſchen Theile werden wir, ſo viel möglich iſt, die auserleſenſten Lieder von jeder Art liefern; und, wenn es unſern Freunden und Leſern beliebt, auch einige Melodien der Lieder hinzuſetzen.

## Biographiſche Note von Anakreon.

Er war ein griechiſcher Liederdichter, aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten Cyrus und Kambyſes gelebt, und ſich meiſtentheils an dem Hofe des Polykrates, Tyrannen der Inſel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeit lang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und ſiebenzig Lieder und einige Ueberſchriften von ihm. Jene ſind alle in dreyfüßigen Jamben, und ſcheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Geſang abgemeſſen. Ihr Inhalt iſt durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüſtlings, der ſein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und ſcherzhaft geblieben iſt.

Man muß alſo ſeine Lieder blos als artige Kleinigkeiten anſehen, die zum Abſingen in Geſellſchaften gemacht worden, wo die ſinnliche Luſt durch feinen Witz ſollte gewürzt werden. In dieſer Abſicht ſind ſie unvergleichlich. Eine große Munterkeit ohne alle ernſthafte Leidenſchaft, ein überaus feiner Witz, und die angenehmſte Art ſich auszudrücken, ſind überall darinn anzutreffen. Der Dichter ſieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menſchen nichts, als was ſich auf Wein und Liebe bezieht; alles iſt Scherz und Tändeley mit Beziehung auf dieſe beyden Gegenſtände. Seine Laune iſt die angenehmſte von der Welt, und lieblich, wie der ſchönſte

lingstag. Auf die allerleichteſte Art malt er tauſend
nehme Phantomen, die mit wollüſtigem Sumſen vor
rer Einbildungskraft herumflattern, und verſetzt uns
ine Welt, woraus aller Ernſt, alles Nachdenken ver-
net iſt, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten,
Seele wenig angreifenden Wolluſt herrſchen.

Hieraus iſt zu ſehen, daß dieſe Lieder nicht zum Le-
in einſamen und ernſthaften Stunden, die man beſſer
enden kann, ſondern als ein artiges Spiel zur Er-
terung in Geſellſchaften, und zur Erquickung des
les geſchrieben ſind. Sie ſind ein Blumengarten,
tauſend liebliche Gerüche herumflattern, aber keine
ge nahrhafte Frucht anzutreffen iſt.

## §. 75.

## Dithyramben.

ieſen Namen führen bey den Griechen gewiſſe Lieder
Oden, die dem Bacchus zu Ehren geſungen wurden.
von dieſer lyriſchen Dichtart nichts auf unſere Zeiten
mmen iſt, ſo läßt ſich auch nicht ganz beſtimmen,
urch ſie ſich von andern verwandten Arten ausgezeich-
hat. — Sie wurden bey den Opfern des Bacchus
er phrygiſchen Tonart abgeſungen, wenn die Sänger
betrunken waren (*); daher leicht zu urtheilen iſt,
daß

---

Athen. L. XIV.

daß ſowol das Gedicht, als die Muſik etwas ausſchweifendes und wildes müſſe gehabt haben. Vermuthlich hatten ſie auch etwas dunkles, das das Anſehen einer geheimen Bedeutung haben ſollte; denn **Ariſtophanes** ſetzet die Dithyrambendichter mit den Sophiſten, Wahrſagern und Marktſchreyern in eine Klaſſe, und hält ſie für Windbeutel, die mit großen und zuſammengeſetzten Worten nichts ſagen (*).

Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel Geheimnißvolles hatte, und da ohnedem betrunkene Leute weder ihre Ausdrücke noch ihre Gedanken genau abmeſſen; ſo war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrücken etwas ganz beſonders und zum Theil ausſchweifendes und verwegenes haben mußten. **Horaz** bezeichnet den Charakter der von **Pindar** verfertigten Dithyramben durch drey Züge:

> — per audaces nova Dithyrambos
> Verba devolvit, numerisque fertur
> Lege ſolutis. (**)

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des raſenden Tones derſelben; dann ſchreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That ſehr häufig müſſen vorgekommen ſeyn, da der dithyrambiſche Ausdruck zum Sprichwort geworden; endlich ſagt er, ſie binden ſich an kein Metrum. Ein alter Scholiaſt merkt hiebey

---

(*) In dem Luſtſpiel die **Wolken**, 1. Aufz. 4. Auftr.
(**) Od. L. IV. 2.

bey an, daß der Geſang mit einerley Stimme oder Ton vom Niederſchlag bis zum Aufſchlag fortgegangen. Aus dieſem allen aber läßt ſich doch die eigentliche Beſchaffenheit dieſer Lieder nicht genau erkennen. Pindar ſagt, ſie ſeyen in Korinth zuerſt aufgekommen, und Ariſtoteles giebt den **Arion** für ihren Erfinder an (*).

Der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunſt, nach welchem ſie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigſtens von ſolchen, wo eine hüpfende Begeiſterung ſtatt hätte, ausgeſchloſſen iſt, ſcheint die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unſern Dichtungsarten auszuſchließen. Wir wollen nicht in Abrede ſeyn, daß eine etwas unbeſchränkte Freude bisweilen gute Wirkung auf Leib und Gemüth haben kann; und alſo das Horaziſche *Dulce eſt deſipere in loco* — gern unterſchreiben; aber dazu ſind eben keine **Dithyramben** nothwendig.

## §. 76.

## Rondeau.

In der Poeſie iſt das Rondeau ein Lied von Doppelſtrophen, die ſo geſungen werden, daß nach der zweyten Hälfte die erſte wiederholt wird, ſo wie es in den meiſten Operarien gewöhnlich iſt. Wenn dieſe Wiederholung

---

(*) Ein deutſcher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel **Dithyramben** herausgegeben, derer Inhalt aber nicht Bacchus, ſondern Siege und Kriegesthaten ſind. Dieſe, ſind nur in ganz uneigentlichem Verſtande Dithyramben.

natürlich ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig in der zweyten Hälfte der Strophe etwas ſeyn, das die Wiederholung der erſten natürlich macht. Dieſes hat, wie Rouſſeau ſehr richtig anmerkt, nur in folgenden Fällen ſtatt.

„So oft eine im erſten Theil ausgedruckte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlaſſet, der im zweyten Theil ſie verſtärkt und unterſtützt; wenn die Beſchreibung eines Zuſtandes, die den erſten Theil ausmacht, eine im zweyten vorkommende Vergleichung aufkläret; wenn ein Gedanke im erſten Theil in dem zweyten bewieſen oder beſtätiget wird; wenn endlich im erſten Theile ein Vorſatz geäußert wird, davon im zweyten der Grund angegeben iſt; in allen dieſen Fällen iſt die Wiederholung natürlich, und alsdenn kann das Rondeau ein ſehr angenehmes kleines Gedicht ſeyn“ (*).

## §. 77.

## Epodos.

Ein griechiſcher Name, der gewiſſen Verſen oder auch ganzen Gedichten gegeben wird. So finden wir in den Gedichten des Horaz ein ganzes Buch, welches das Buch der Epoden genennt wird. Das Wort ſcheinet überhaupt etwas zu bedeuten, das als ein Zuſatz zu den vorhergehenden Verſen gehört. Einige Oden des Pindars, und viel Oden in den Chören der griechiſchen Trauerſpiele, ſind

---

(*) Dict. de Muſ. Art. Rondeau.

ſind ſo eingerichtet, daß erſt eine Strophe kömmt, die vermuthlich von einem Theil des Chors oder einer Perſon geſungen worden; auf dieſe folgt eine in der Versart ihr vollkommen ähnliche Strophe, die ohne Zweifel von dem andern Theil des Chors oder einer andern Perſon geſungen, und **Antiſtrophe** genennt worden. Geht nun die Ode noch weiter, ohne daß wieder der erſte Theil des Chors eine der erſten ähnliche Strophe ſingt; ſo folget ein dritter Satz, als der Schluß, welcher wieder ſeine eigene Versart und folglich ſeine eigene Melodie hat, und vielleicht vom ganzen Chor iſt geſungen worden. Dieſer Satz heißt **Epodos**. Eine ſolche Ode wurde von den Alten Epodica, ein **epodiſcher** Geſang genennt.

Daher haben vermuthlich auch diejenigen Oden den Namen der **epodiſchen** Oden bekommen, welche, wie die Horaziſchen Epoden, nach einem längern ſechsfüßigen jambiſchen Vers, einen kleinern vierfüßigen zum Schluß des Metrums haben. Ὅταν, ſagt der Grammatikus **Hephäſtion**, μεγάλῳ ςίχῳ περιττόν τι ἐπιφέρηται. **Wenn einem längern Vers noch etwas (ein kleinerer) übriges, ungleiches hinzugethan wird.** Er erläutert ſolches durch folgendes Beyſpiel aus einer Ode des **Archilochus** auf den **Lykambes**:

Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
τισσὰς παρήειρε φρένας,

Von dieſen beyden Verſen, welche das Metrum der Ode ausmachen, iſt der erſte der Hauptvers, der andere aber das hinzugekommene, oder das Epodos, welches den Sinn des Diſtichons endet; daher eine Ode, welche aus dieſem Metrum beſteht, eine epodiſche Ode genennt wird. Und ſo ſind die Epoden des Horaz. Der angeführte griechiſche Dichter ſcheinet zuerſt ſolche Oden gemacht zu haben; und da er ſie meiſtentheils zur Beſchimpfung und Beſcheltung des **Lykambes** gemacht hat, der ihm ſeine Tochter zur Ehe verweigert hatte; ſo hat auch Horaz ſeinen Epoden meiſtens den ſcheltenden Ton gegeben.

## §. 78.

## Sonnet.

Sonnet heißt ein kleines lyriſches Reimgedicht, das ſich vorzüglich durch ſeine äußere Form von andern unterſcheidet. Es beſteht aus vier Strophen, davon die zwey erſten von vier, die beyden andern von drey Verſen ſind, ſo daß das Ganze vierzehn Verſe hat. Die Reime der erſten Strophe müſſen eben ſo ſeyn, wie in der zweyten, und der erſte Vers muß nicht nur mit dem vierten, ſondern auch mit dem fünften; der zweyte mit dem dritten und auch mit dem ſechsten; der dritte mit dem zweyten und ſiebenten; und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden erſten Verſe; hernach kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieſes hat ſo ziemlich das Anſehen einer poetiſchen Tändeley. **Bodmer** vergleicht es ſcherzend mit dem

Bett des Prokruſts; denn der Dichter muß ſeine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwingen, und ſie alſo bald in die Länge ſtrecken, bald abkürzen.

Man hat heroiſche und verliebte Sonnete, auch einige moraliſchen Inhalts. Bey uns iſt es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien ſcheinet man noch darein verliebt zu ſeyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche **Petrarcha** dieſes Gedicht ſeinen Landsleuten ſo ſchätzbar gemacht.

## §. 79.

## Parodie.

Unter dieſem Ausdruck verſtanden die Griechen ſcherzhafte Gedichte, auch wol nur einzele Stellen, wozu ganze Verſe oder einzele Ausdrücke von ernſthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt wurden. So iſt das Gedicht des **Maton**, welches Athenäus aufbehalten, worinn eine Schwelgerey in Homeriſchen oder dem Homer nachgeahmten Verſen beſungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an:

Δειπνα μοι εννεπε μουσα πολυτροφα και μαλα
πολλα —

Nach des Ariſtoteles Bericht hat **Hegemon** von Thaſos ſie erfunden, nach dem Athenäus **Hipponax**. Gewiß iſt, daß das athenienſiſche Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieſelben ungemein geliebt hat.

Daher iſt Ariſtophanes voll von Parodien einzeler Verſe der beſten tragiſchen Dichter (*).

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt (**); aber erſt lange nach ihm ſind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhafteſten Erfindungen des ausſchweifenden Witzes (***). Man muß es weit im Leichtſinn gebracht haben, um an ſolchen Parodien Gefallen zu finden; und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der wirklich ernſthafte, ſogar erhabene Dinge lächerlich macht.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien ſchlechthin verwerfen. Sie ſind wenigſtens zur Hemmung gewiſſer erhabener Ausſchweifungen und des gelehrten, politiſchen und gottesdienſtlichen übertriebenen Fanatismus, ein gutes Mittel. Man kann kaum ſagen, ob es ſchädlicher

---

(*) **Heinrich Etienne** oder **Stephanus** hat eine beſondere Abhandlung davon geſchrieben.

(**) Auch Deutſchland hat vor kurzem durch Herrn **Blumauer** eine Parodie von gleicher Art erhalten, welche ſich von den meiſten Leſern lauten Beyfall erworben. Es zeigt ſich darinn ungemein viel Witz, Beobachtungsgeiſt, und das lebhafteſte Genie eines Dichters. — Indeſſen bin ich meiner Seits allezeit ſehr unzufrieden, wenn dergleichen ſchöne und herrliche Werke der Litteratur blos zum Luſtigmachen und zu einem niedrigen Spott mißgebraucht werden: und ich bin überdieß durch Erfahrung überzeugt, daß die Lektüre des parodirten Virgils manchen Jüngling zu einer gefährlichen Denkungsart über verſchiedene Religionspunkte verleitet hat.

(***) S. Art. Parodie.

licher ſey, über das Edle und Große mit einer fantaſtiſchen Einbildungskraft hinauszuſchweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtſinn die Schranken der Mäßigung im Luſtigen zu überſchreiten. Beydes iſt verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieſes iſt nur durch die ſtrenge Satire, und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrſamkeit und in dem Geſchmack giebt es einen pedantiſchen Fanatismus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel iſt (*). Aber ohne ſie zu ſo guten Abſichten anzuwenden, ſie blos zum Luſtigmachen brauchen, iſt ein höchſtverderblicher Mißbrauch.

## §. 80.

## Romanze.

Urſprünglich bedeutet das Wort **Romanze** eben das, was wir itzt durch **Roman** verſtehen (**). Es kommt von der **Romanſchen** oder verdorbenen lateiniſchen Sprache her, in welcher die provenzaliſchen Poeten zuerſt geſchrieben haben. Sie ſind zwar nicht die Erfinder der Romanzen, die in Spanien, England und andern Län-

---

(*) Ein Beyſpiel haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu.

(**) **Romanhaft** nennt man eigentlich dasjenige, was in dem Inhalt, Ton oder Ausdruck den Charakter hat, der in den ehemaligen Romanen herrſchend war, wie das Abentheuerliche, Verſtiegene in Handlungen, in Begebenheiten und Empfindungen. Das Natürliche iſt ungefähr gerade das Entgegengeſetzte des Romanhaften. Die Form des Vortrages iſt verſchieden.

dern ſchon vor dieſen Dichtern bekannt geweſen, nur dieſen Namen der Sache haben ſie veranlaſſet.

Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchſt naiven und etwas altväteriſchen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derſelben iſt eine Erzählung von leidenſchaftlichem, tragiſchen, verliebten oder auch blos beluſtigenden Inhalt.

Weil die Romanze zum Singen gemacht iſt, ſo iſt die Versart lyriſch, aber höchſt einfach, wie ſie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerley Sylbenmaaß und von kurzen Verſen. Gedanken und Ausdruck müſſen in der höchſten Einfalt und ſehr naiv ſeyn, wobey man ſich der gemeinſten, auch allenfalls etwas veralteten Ausdrücke und Wortfügungen bedienet, die auch den geringſten Menſchen leicht faßlich ſind.

Sollen die Romanzen Perſonen von Geſchmack gefallen, ſo müſſen ſie ſo viel vorzügliches haben, daß mehr als gemeiner Geſchmack zu deren Verfertigung erfodert wird. Sie müſſen uns in jene Zeiten verſetzen, wo die Menſchen überaus wenig über das Gemeine gehende Begriffe hatten, wo ſie bey großem Mangel wiſſenſchaftlicher oder genau überlegter Kenntniſſe doch nicht unverſtändig oder barbariſch waren. Wo Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Unwiſſenheit nichts anſtößiges haben; weil ſie dem übrigen, das zum Charakter der Zeiten und Sitten gehöret, in keinem Stücke widerſprechen: wo die Empfindungen den geraden einfältigen Weg der Natur gehen, das Urtheil aber über Gegenſtände des ſtrengen Nachdenkens, blos fremden Einſichten oder Verurtheilen folget. Dann muß man auch die Sprache und den Ton ſolcher Zeiten annehmen, — denken und ſprechen, nicht wie die albern und ungeſitteten, ſondern wie die verſtändigen und geſitteten Menſchen damals gedacht und geſprochen haben.

Wenn dieſes alles bey der Romanze getroffen iſt, ſo kann ſie groſes Vergnügen machen, und bis zu Thränen rühren. Es geht uns alsdenn, wie noch itzt, wenn wir uns unter einfältigen und nur in der Schule der Natur erzogenen, ſonſt nicht übel gearteten Menſchen finden, an deren Vergnügen und Leid wir oft herzlichen Antheil nehmen.

Unſere Dichter haben ſich angewöhnt, der Romanze einen ſcherzhaften Ton zu geben, und ſie ironiſch zu machen. Mich dünkt, daß dieſes dem wahren Charakter der Romanze gerade entgegen ſey. Eine ſcherzhafte Erzählung im lyriſchen Tone iſt noch keine Romanze (*).

## Elegie.

### §. 81.

### Beſtimmung, Materie und Zweck der Elegie.

Elegie bedeutet eigentlich ein **Klagelied**, welchen Namen man dieſer Art des Gedichtes geben konnte, wenn nicht

---

(*) Man ſehe Beyſpiele im praktiſchen Theil.
**Anmerkung.** Wie ſich gegenwärtig die **Romanze** von dem **Roman** unterſcheide; und was zu deſſen Güte und Vollkommenheit gehöre, wollen wir nachher, am gehörigen Orte, erklären.

nicht auch bisweilen vergnügte Empfindungen der Inhalt der Elegie wären. Der wahre Charakter derſelben ſcheint darinn zu beſtehen, daß der Dichter von einem ſanften Affekt der Traurigkeit oder einer ſanften mit viel Zärtlichkeit vermiſchten Freude ganz eingenommen iſt, und ſie auf eine einnehmende etwas ſchwazhafte Art äußert. Alle ſanften Leidenſchaften, die ſo tief ins Herz dringen, daß man ſich gern und lange damit beſchäftiget; die dem Geiſt ſo viel Faſſung laſſen, daß er den Gegenſtand von allen Seiten betrachten, und der Empfindung in jeder Wendung, die ſie annimmt, folgen kann, ſchicken ſich für die Elegie.

Sie bindet ſich nicht ſo genau an die Einheit der Empfindung, als die Ode; nimmt auch den lebhaften Schwung derſelben nicht: ihr Ausdruck iſt nicht ſo raſch, ſondern hat den kläglichen Ton, der mehr der Ton eines blos leidenden und vom Affekt überwältigten, als des wirkſamen Menſchen iſt. Er iſt im eigentlichen Verſtand einnehmend, da der Ton der Ode gar oft gebieteriſch, ſtürmiſch oder hinreiſſend iſt. Sehr richtig nennt der Verfaſſer über Popens Genie und Schriften die Elegie ein affektvolles Selbſtgeſpräch.

Alle ſanften Affekte alſo, wobey die Seele ſich ganz leidend fühlet; Klagen über Verluſt einer geliebten Perſon; über Untreue eines Freundes; über Ungerechtigkeit und Unterdrückung; über hartes Schickſal; Vergnügen über zärtliche Ausſöhnung; über ein wieder erlangtes

Gut; Aeußerungen der Dankbarkeit, der Andacht und jedes andern zärtlich vergnügten Affekts, ſind die eigentlichen Materien der Elegie.

Da die Gemüthsfaſſung bey der Elegie ganz Empfindung der einnehmenden Art iſt, ſo dringt ſie auch tief ins Herz, und iſt daher eine der ſchätzbarſten Gattungen der Gedichte, wo es darum zu thun iſt, die Gemüther zu beſänftigen, oder ſie völlig für einen Gegenſtand einzunehmen. Hingegen ſchicken ſich männliche, feurige und heroiſche Empfindungen nicht für ſie; ſie überläßt ſie der Ode.

## §. 82.

## Von der Versart der Elegie.

Die Griechen hatten für die Elegie eine beſondere Versart gewählt, die auch die Römer beybehalten haben; ſie beſtund abwechſelnd aus einem Hexameter und Pentameter, *verſibus impariter junctis*, wie Horaz ſich ausdrückt, und insgemein machten zwey Verſe zuſammen ein Diſtichen aus, darinn ein völliger Sinn war. Es ſcheinet auch, daß dieſe Versart ſich am beſten zum Affekt der Elegie ſchicke, dem ein ſanft enthuſiaſtiſches Herumſchwärmen von einem Bilde zum andern, und von einer Vorſtellung zur andern, faſt eigen ſcheinet. Indeſſen iſt die elegiſche Versart auch verſchiedentlich zu kleinen Gedichten gebraucht worden, die man nicht zu den Elegien rechnen kann.

Die neuern Völker haben, bey der Armuth ihrer Proſodie, der Elegie keine beſondere Versart geben können. Die Alexandriniſche ſcheint aber ſich vorzüglich dazu zu ſchicken. Seitdem man aber im Deutſchen die griechiſchen Sylbenmaaße eingeführt hat, ſind auch Elegien in der alten elegiſchen Versart gemacht worden (*).

## §. 83.

## Ueber den Gebrauch der Elegie.

Für die geiſtliche Dichtkunſt ſcheinet die Elegie den vorzüglichſten Nutzen zu haben; da ſie den ſanften Empfindungen der Religion überaus gut angemeſſen iſt: nur müßte man ſich darinn vor dem Schwärmeriſchen hüten, welches der vorzügliche Hang der Elegie zu ſeyn ſcheinet. Ueberhaupt kann ſie ſehr nützlich zu Beſänftigung der Gemüther angewendet werden. Denn es iſt gar nicht unwahrſcheinlich, daß ein etwas wilder Menſch, der den ſanften Affekten den Eingang in ſein Herz verſchloſſen hält, durch Elegien könnte gezähmet werden, zumal wenn ſie mit Muſik verbunden wären.

Zu wünſchen wär' es, daß ein recht geſchickter Tonſetzer einige Verſuche, Elegien in Muſik zu ſetzen, machte: das Recitativ mit einem blos begleitenden Baß; das mit begleitenden Inſtrumenten; das Arioſo und bisweilen das Arienmäßige ſelbſt könnten dabey ſehr angenehm abwechſeln. Es läßt ſich vermuthen, daß ein wolgera-

theuer

---

(*) Z. B. Klopſtocks Elegien. S. praktiſchen Theil.

ner Verſuch in dieſer Art dieſe neue Gattung elegi-
er Kantaten in Gang bringen würde.

## §. 84.

## Etwas zur Geſchichte der Elegie.

Man weiß nicht, welcher griechiſche Dichter die Elegie
ſgebracht habe, und man wußte es ſchon vor Alters nicht:

Quis tamen exiguos elegos emiſerit Auctor
Grammatici certant. (*)

nfänglich waren ſie blos für Klagen beſtimmt; aber man
hlte, daß ihr Ton ſich auch für zärtliche Freude ſchickte:

— — querimonia primum
Poſt etiam incluſa eſt voti ſententia compos.

Es iſt ohne Zweifel ein großer Verluſt, daß die grie-
iſchen Elegiendichter verloren gegangen ſind; obgleich
Quintilian glaubt, daß die lateiniſchen ihnen nichts
achgeben. In der That haben wir vortreffliche römiſche
Dichter in dieſer Art, den **Ovid**, **Katull**, **Properz** ꝛc.

## Heroide.

## §. 85.

## Ueber den Urſprung, Charakter und Nutzen dieſer Dichtart.

Eine beſondere Art der Elegie macht die ſogenannte
Heroide aus, ein kleines affektvolles Gedicht im Tone
der Elegie und in Form eines Schreibens an eine Perſon,
gegen welche man, ohne alle Zurückhaltung, ein gerühr-
tes Herz ausſchüttet. Man

---

(*) Hor. A. P. 75.

Man hat dieſe Dichtungsart dem **Ovidius** zu danken, der ohne Zweifel, wegen der bewunderungswürdigen Leichtigkeit, die er hatte, jede ſanfte Empfindung durch einen Strom verſchiedener Aeußerungen zu ſchildern, auf den Einfall gekommen iſt, den berühmteſten Perſonen aus den heroiſchen oder Heldenzeiten Schreiben unterzudichten, die mit verliebten Klagen angefüllt ſind. Die Penelope ſchreibet an ihren Ulyſſes, und giebt ihm ihr zärtliches Verlangen nach ſeiner Zurückkunft, ihre ängſtliche Beſorgniß wegen ſeines langen Ausbleibens, und was ſie von ihren Freyern auszuſtehen hat, mit voller Rührung zu erkennen.

„Es iſt kein geringes Verdienſt des Ovid's, ſagt ein ſehr ſcharfſinniger engliſcher Kunſtrichter (*), daß er die ſchöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charakteren Briefe zu ſchreiben. Es iſt eine große Verbeſſerung der griechiſchen Elegie, über welche die dramatiſche Natur jener Schreibart einen ungemeinen Vorzug erhielt. Eigentlich — wie wir bereits ſagten — iſt die Elegie nichts, als ein affektvolles Selbſtgeſpräch, worinn das Herz der Betrübniß und den Rührungen, davon es erfüllt iſt, Luſt ſchaffet: wird dieſes Geſpräch aber an eine beſtimmte — an eine aus der Geſchichte bekannte und berühmte Perſon gerichtet, ſo erhält es einen gewiſſen Grad des Intereſſe, daran es auch dem aufs beſte ausgeführ

---

(*) S. Verſuche über Popens Genie und Schriften, VI. Abſchnitt.

geführten Selbſtgeſpräche in einem Trauerſpiel allezeit fehlen muß. Unſere Ungeduld bey einem drückenden Schmerz, oder bey einer Gemüthsunruhe, oder bey einer von Zärtlichkeit herrührenden Freude, macht es ſehr natürlich, daß man ſich gegen diejenigen Perſonen voll Affekt beſchweret, von denen man glaubt, daß ſie uns ſolche Unruhen verurſachet haben, oder daß man ſeine innige Freude mit denen, die man liebt, zu theilen ſucht —. Man beweiſet aber hiebey vornehmlich ſeine ſcharfſinnige Beurtheilungskraft, wenn man die verhabende Klage, oder Ausgießung der Empfindung, gerade mit einem ſolchen Zeitpunkt eröffnet, welcher zu den zärtlichſten Empfindungen, und zu den plötzlichſten und lebhafteſten Ausbrüchen der Leidenſchaft Gelegenheit giebt.“

Wir haben dieſe etwas lange Stelle hier ganz hergeſetzt, weil darinn der eigentliche Geſichtspunkt, aus welchem man dieſe Dichtungsart beurtheilen muß, ſehr genau beſtimmt wird. Es iſt eine Hauptſache, daß der Dichter Perſonen wähle, die uns aus der Geſchichte hinlänglich bekannt ſind, und für die wir uns intereſſiren, und daß er ſie in ganz intereſſante Umſtände ſetze. Durch das erſtere gewinnt er den Vortheil, daß er die wichtigſten Umſtände über ihre Geſchichte blos anzeigen, und ſchon durch kleine Winke die Vorſtellungen auf die Dinge lenken kann, die man nothwendig wiſſen muß, um alles recht zu fühlen; und durch das andere gewinnt er zum voraus unſere ganze Aufmerkſamkeit.

Es iſt unſtreitig eine der vergnügteſten und anmuthsvolleſten Gemüthsbeſchäftigungen, ſich bekannte und intereſſante Perſonen in Umſtänden vorzuſtellen, die das Innerſte ihres Herzens durch mancherley Vorſtellungen aufrühren. Und welche Gelegenheit, uns Empfindung zu lehren, und die Bewegungen unſers eigenen Herzens zu lenken und zu berichtigen, könnte beſſer ſeyn, als die dieſe Dichtungsart anbietet? Sie iſt nicht nur einer ungemein viel größern Mannigfaltigkeit, ſondern auch einer ſehr viel vollkommnern Bearbeitung fähig, als der Erfinder darinn angebracht hat (*).

## §. 86.

## Die Heroide in neuern Zeiten.

Unter den Neuern haben die Engländer dieſe Dichtungsart wieder aufgebracht, und **Pope** hat in ſeiner Heroide, **Heloiſe an Abelard**, ein ſo vollkommenes und ſo reizendes Muſter dieſer Gattung gegeben, daß es einen allgemeinen Geſchmack an ſolchen Gedichten hätte hervorbringen ſollen (**).

Seit kurzem haben ſich einige franzöſiſche Dichter ſo ſehr in dieſe Dichtungsart verliebt, daß man bereits eine große Menge franzöſiſcher Heroiden ſieht, und leicht vorzuſehen iſt, daß in kurzem ein Mißbrauch davon werde gemacht werden.

Die

---

(*) Die Heroiden des **Ovids** ſind blos verliebt, und zu ſehr in einerley Ton und Charakter abgeſtimmt.

(**) S. praktiſcher Theil.

Die Deutſchen ſcheinet dieſe Gattung weniger gerührt haben; wir haben nur einige ſchwülſtige Verſuche erinn. Doch kann man einigermaßen **Wielands** Briefe r Verſtorbenen hieher rechnen. — Alſo iſt hier noch — uhm zu erwerben.

## Lehrgedicht.

### §. 87.

### Erklärung, als eines Werkes der Poeſie.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menſchen nütz-che Lehren geben, und dem Verſtand wichtige Wahrhei-en einprägen; deswegen iſt nicht jedes Gedicht, darinn s geſchieht, ein Lehrgedicht. Dieſer Name wird einer eſondern Gattung gegeben, die ſich von allen andern Gattungen dadurch unterſcheidet, daß ein ganzes Syſtem von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, ſondern als Hauptmaterie im Zuſammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterſtützt und ausgeführt wird.

Es ſcheinet zwar, daß der Unterricht oder der Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Befeſtigung derſelben, dem Geiſt der Dichtkunſt entgegen ſey, welcher hauptſächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit und die Abbildung des Einzelen erfodert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit und Deutlichkeit ſieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe oder Sätze vorzutragen hat. Beſonders erfodert die Unterſuchung des Wahren einen Gang, der ſich von dem Schwung des Dichters zu entfernen ſcheinet. Dieſes hat einige Kunſtrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poeſie auszuſchließen.

Freylich könnte ſich die Dichtkunſt mit dem Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn ſie nothwendig ſo müßten vorgetragen und bewieſen werden, wie **Euklides** oder **Wolf** es gethan haben. Es giebt aber gründliche Syſteme von Wahrheiten, die auf eine ſinnliche, dem anſchauenden Erkenntniß einleuchtende Weiſe können geſagt werden; wovon wir an **Horazens** und **Boileaus** Werken über die Dichtkunſt, an **Popens** Verſuch über den Menſchen, an **Hallers** Gedicht über den Urſprung des Uebels, und manchem andern Werke dieſer Gattung, vortreffliche Beyſpiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen ſehr ſchöner Gedichte nicht verſagen kann.

Obgleich die Entdeckung der Wahrheit oft das Werk eines kalten und geſetzten philoſophiſchen Nachdenkens iſt, ſo bleibet doch der nachdrückliche und eindringende Vortrag derſelben allemal ein Werk des Geſchmacks. Wahrheiten, welche durch die müheſamſte Zergliederung der Begriffe ſind entdeckt worden, können meiſtentheils auch dem blos anſchauenden Erkenntniß im Einzelen ſinnlich vorgeſtellt und einleuchtend vorgetragen werden. Geſchieht dieſes mit allen Reizungen des Vortrages, ſo entſtehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

## §. 88.

## Charakter und Stoff des Lehrgedichts.

Sein Charakter beſteht darinn, daß es ein Syſtem von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunſt bekleidet, vortrage. Der ſinnliche, mit Geſchmack verbundene Vortrag des Redners iſt hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux ſagen, daß überhaupt, Wahrheit in Verſe gebracht, ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch ſinnlicher iſt, als der Redner, malt den Gegenſtand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich iſt, die Begriffe und Vorſtellungen von dem, was in der körperlichen Welt am leichteſten und helleſten in die Sinnen fällt, um dem Geiſte dadurch die abgezogenen allgemeinen Vorſtellungen deſto lebhafter vorzubilden. Oft, wo der Redner den Gegenſtand blos nennt, weil ſchon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden.

Der höhere Grad der Sinnlichkeit verurſachet auch, daß der Dichter durchaus ſeinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an; ſondern auch da, wo er die abſtrakteſten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, ſondern ſtark fühlet; und da, wo ſie an Empfindung gränzet, überläßt er ſich bisweilen derſelben, und malet im Vorbeygang leidenſchaftliche Scenen, die mit ſeinem Inhalt verwandt ſind, in dem Ton des epiſchen

Dichters. Man kann überhaupt ſagen, daß das Lehrgedicht in ſeinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epiſchen Gedichte hat. Der lehrende Dichter iſt von einem Syſtem der Wahrheiten eben ſo gerührt und eingenommen, wie es der epiſche Dichter von einer großen Handlung iſt: er wird aber nicht ſo ganz davon hingeriſſen, wie der lyriſche Dichter. Nur hier und da fällt er ganz in das Leidenſchaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyriſchen Ton an, von dem er aber bald wieder auf ſeinen Inhalt kömmt.

In dem ganzen Umfange der Dichtkunſt iſt kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruck macht, die der Dichter nicht in den verſchiedenen Theilen des Gedichts anbringen konnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemälden, bald kleidet er ſie in rührende Erzählungen ein; bald in pathetiſche Ermahnungen: itzt führet er uns auf unſere eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen, dann läßt er ſie uns in andern Menſchen fühlen. Auf ſo mannigfaltige Weiſe kann er die Wahrheit einleuchtend und wirkſam machen.

Es ſcheinet, daß das Lehrgedicht, wie geſagt, zu ſeinem Inhalt ein ganzes Syſtem von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werke, das eine Menge einzeler, unter ſich nicht zuſammenhangender Lehren und Sittenſprüche, wie die Sprüche Salomo's, oder die Lehren des Jeſus Sirach, in zuſammenhangenden Verſen

ſen vortrüge, ſchwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. Sobald aber die vorgetragenen Wahrheiten als einzele Theile eines ganzen Syſtems zuſammenhangen, da kann ſinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenſchaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geſchmacks wird, im Ganzen ſtatt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, weil ohne dieſem kein Syſtem ſtatt hat. Der Dichter überſieht den ganzen Umfang ſeiner Materie, und ordnet aus den Theilen derſelben ein Ganzes, das ohne Mühe zu überſehen iſt, und die Vorſtellungskraft lebhaft rühret. — Vielleicht aber iſt zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüſſe erkannt werden, zum Inhalt habe.

Sollten in dieſe Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemälde von einem Syſtem vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darſtellen, wie **Thomſons** Gedichte von den Jahrszeiten, und **Kleiſts** Frühling? Wenigſtens ſcheinen ſie zunächſt an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieſer Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmſten Geſetze eines Staats in einem Syſtem vortrüge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beſchaffenheit und Zuſammenhang unterrichtet. An dieſe Art des Lehrgedichtes würde ſich auch das blos hiſtoriſche Gedicht anſchließen, das eine Reihe wahrer Begebenheiten enthielte. Alſo ſcheinet Batteux nicht ganz Unrecht zu haben, wenn er das blos hiſtoriſche Gedicht auch in dieſe Gattung ſetzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet ſie einſtimmig für ſolche, darinn zuſammenhangende Syſteme ſpekulativer Unterſuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des **Lukretius** von der Natur der Dinge, **Hallers** Gedicht vom Urſprung des Uebels, **Popens** vom Menſchen, **Wielands** von der Natur der Dinge, und andere mehr; andere tragen Theorien von Künſten, oder auch ganze Syſteme praktiſcher Regeln vor, wornach gewiſſe Geſchäffte ſollen getrieben werden, wie des Heſiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage, Virgils Georgika, Horaz und Boileau, von der Poetik; Du Frenoy und andere von der Malerkunſt: endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemälde natürlicher und ſittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Kleiſts Frühling ꝛc. Auch blos ſittliche Schilderungen des Menſchen, oder der allgemeinen moraliſchen Natur, ſind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch ſolche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutſchen Dichter, und ſeine Wolthäter der Stadt Zürch ſind, hieher rechnen.

## §. 89.

## Wichtigkeit und Nutzen des Lehrgedichtes.

Daß dieſe Gattung wichtig ſey, iſt bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung.

In jeder Art der menſchlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder geſellſchaftlichen Verbindung, iſt eine lebhafte und ſich ans Herz anſchließende Kenntniß, gewiſſer ſich auf dieſelbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtſchaffenen Betragens. Der Menſch, deſſen Herz von der Natur auf das beſte gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erſt durch ein gründliches Syſtem praktiſcher Wahrheiten wird der Menſch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menſchen. Nur dieſes ſtellt ihm jedes beſondere Geſchäfft, und jede Angelegenheit in dem wahren Geſichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und ſeine Entſchließungen auf das rechte Ziel lenket.

Es iſt das Werk der Philoſophie, dieſe Wahrheiten zu entdecken; aber die Dichtkunſt allein kann ihnen auf die beſte Weiſe die wirkſame Kraft geben. Was der reine Verſtand am deutlichſten begreift, wird am leichteſten wiederum ausgelöſcht, weil es an nichts ſinnlichem hängt. Der Dichter iſt nicht nur durchaus ſinnlich, ſondern ſucht unter den ſinnlichen Gegenſtänden die kräftigſten aus; an dieſe hänget er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden ſie nicht nur unvergeßlich, ſondern auch einnehmend, weil ſich die Empfindung einigermaßen damit vermiſcht.

— — Aus ihrem Bilderſchatz
Schmückt ſie ſie reizend aus, und nimmt der Gründe Platz. (*)

Der lehrende Dichter ſucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen ſinnlichen Gegenſtände die lebhafteſten aus; braucht ſie als Spiegel, darinn unſere Begriffe mit voller Klarheit abgemalt ſind, und dadurch unſere Urtheile feſtgeſetzt werden. Dadurch geſchieht es, daß wir uns derſelben bey gar mannigfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich nicht nur jedes einzele mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, ſondern auch ſein ganzes Syſtem in einem ſchönen, aber ſinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag ſelbſt durch alle Reizungen einnehmend macht; ſo muß jeder Menſch von Geſchmack Luſt bekommen, ihn nicht nur oft zu leſen, ſondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

## §. 90.

## Foderniſſe, Vorſchläge und beſondere Stoffanzeige dieſer Dichtart.

Aus dem, was bisher geſagt war, ſieht man, daß alle Dichtergaben zuſammen kommen müſſen, um in dieſer Gattung völlig glücklich zu ſeyn. Die fließendſte Harmonie des Verſes, die ſchönſten Farben des Ausdrucks, die kräftigſten Bilder, und im Ganzen die ſchlaueſte Kunſt der Anordnung, ſind hier mehr, als irgendwo nothwendig,

---

(*) Wielands Natur der Dinge, 2. B.

amit ſich alles recht lebhaft einpräge. — Lukretius
ur in einzelen Stellen ſeines Gedichts allen dieſen
ngen genug gethan; aber an den meiſten Orten
doch zu trocken; dahingegen Virgil ſich durchaus
nen großen Dichter gezeigt hat. Unter uns kann
r zum Muſter dienen, und in einigen, was die
e des Ausdrucks und die Wahl der Bilder betrifft,
**Witthof**, deſſen Vers aber nicht den erfoderlichen
ang hat. — **Wieland** hat ſich in ſeiner erſten Jugend
ſes Feld begeben, und es iſt zu wünſchen, daß er
einmal dahin zurückkehre, wo es ihm leicht ſeyn
, ſeinen beſten Vorgängern in allen Stücken gleich
nmen, in einigen aber ſie zu übertreffen. Er wäre
mmen im Stande, die Anmerkung eines unſerer
richter zu widerlegen, daß unſere Lehrdichter nur
vortrefflich ſeyn, wenn ſie abſtrakte Lehren der
veisheit vortragen; hingegen ſehr fallen, wenn ſie
zu den Sitten der Länder und Menſchen herab-
(*).

Ein Dichter von Wielands Geiſt könnte ſich einen
rblichen Namen machen, wenn er Leibnizen würde,
Lukretius dem Epikur iſt. Nie iſt ein erhabneres
em der Philoſophie erdacht worden, als das Leib-
he, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler
Lehren, die das höchſte enthalten, was der menſch-

liche

---

(*) S. Briefe über die neueſte Litteratur, im VIII. Theil, S. 165.

liche Verſtand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunſt gemacht zu ſeyn ſcheinet. Seine Begriffe von einzelen Weſen, und eines jeden beſonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; ſeine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, ſeine Stadt Gottes: — Was kann ein philoſophiſcher Poet größers wünſchen?

Auch könnte man einen vortrefflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weiſen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendſten Gemälden würde er nicht an die Hand geben?

Zu wünſchen wäre auch, daß ein dazu geſchickter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vornehmſten Wolthäter des menſchlichen Geſchlechts ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darinn zu lehren, in was für einem Zuſtande die Menſchen ſeyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchſten Grad, deſſen die menſchliche Natur fähig iſt, würden erreicht haben. Dann würde er allen großen Männern, die zum Beſten der Menſchen Künſte, Geſetze, Wiſſenſchaften erfunden haben, ihr verdientes Lob ertheilen, und dadurch andere Genie zur Nacheiferung reizen. — Ein ſehr herrlicher und reicher Stoff!! —

Selbſt einige beſondere, für das menſchliche Geſchlecht höchſt wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrſchaft über die Welt, von der Unſterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, ſind zwar von

n neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar
n dem Maaße, daß man damit zufrieden ſeyn könnte.
ſt alſo für die Dichter noch ein überaus fruchtbares
wie ganz neu zu bearbeiten (*).

lnf ſo vielmehr iſt zu wünſchen, daß die Kunſtrich-
cht ſo ſchnell ſeyn möchten, unſern jungen Dich-
die in verſchiedenen Kleinigkeiten ein ſchönes dich-
es Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemeſſe-
ob die Einbildung einzuflößen, als ob ſie itzt ſchon
Verzeichniß der großen Dichter gehören, die durch
Geſänge ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient
ht haben. Dieß iſt eben ſo viel, als wenn man
jungen Philoſophen deswegen, daß er etwa eine
hyſiſche Erklärung richtiger, als andere gegeben,
einige Sätze gründlicher, als bis dahin geſchehen iſt,
ſen hätte, neben Leibniz oder Wolf ſtellen wollte.

Die Alten hatten die Gewohnheit, denen auch die
en Neuern gefolgt ſind, ihre Lehrgedichte allemal
nden zuzuſchreiben, und Servius hält dieſes ſogar
othwendig; *quia præceptum & doctoris & diſcipuli*
*nam requirit.* Aber Virgil hat gewiß den Mäcenas
für ſeinen Schüler angeſehen (**).

---

Wer hiſtoriſche Nachrichten und verſchiedene kritiſche
Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der
Neuern zu haben wünſchet, wird auf Herrn Du-
ſchens Briefe zur Bildung des Geſchmacks verwieſen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satiren und die
lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon
handeln wir aber unter beſondern §§.

# Reviſion.

| Fehler | Korrektur | Seite |
|---|---|---|
| Nach | noch | 67 |
| beſelten | beſeelteren | 68 |
| urgues | urges | 74 |
| Ueber | Ueberhaupt | 115 |
| ſeiner | ſeine | 204 |

Johann Georg Sulzers

# Theorie der Dichtkunſt.

Zum Gebrauch der Studirenden
bearbeitet
von
**Albrecht Kirchmayer,**
öffentlichem Lehrer der Beredſamkeit
auf dem Kurfürſtl. Schulhauſe zu München.

## Zweyter Theil.

München,
Bey Joſeph Lentner. 1789.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

# Vorerinnerung.

Hier theile ich meinen wertheſten Freunden, die meine vorigen kleinen Arbeiten ſo günſtig aufgenommen haben, den zweyten Theil der Dichtkunſt mit; und verſpreche mir zugleich, den Endzweck, der vorzüglich auf den Nutzen der ſtudirenden Jugend abzielet, erreicht zu haben. Es ermangelte uns noch immer in unſern Schulen eine gute und vollſtändige Theorie dieſer Kunſt, insbeſondere der Epopöe und des Drama, welche den Hauptunterricht in dieſem Theile ausmachen: ich konnte mir aber nichts beſſers und vollkommneres vorſtellen, der Jugend in Betreff der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften in die Hände zu geben, als was uns der gelehrte Sulzer in ſeiner allgemeinen Theorie hinterlaſſen hat.

Die Ordnung, die ich dabey beobachtet habe, ſcheinet mir ſehr faßlich und dem Endzweck ſehr angemeſſen zu ſeyn. Ich fieng von den allgemeinen Unterrichten und Grundſätzen an, welche ſowol dem Heldengedicht als dem Drama gemein ſind; gieng dann zu dem, was das Beſondere dieſer zwey Fächer nach ihren verſchiedenen Arten ausmachet; fügte zuletzt kritiſche Anmerkungen in jedem Fache bey, welche Herr Sulzer über die Werke der alten epiſchen oder dramatiſchen Dichter gemacht hat. Hätte ich es ſelbſt gewagt, oder hätte ich, meiner Schwäche mißtrauend, aus den beßten Recenſionen und vorzüglichſten Litteraturzeitungen eine kluge Kritik auch über die Werke der Neuern hinzuſetzen wollen; ſo würde dieß Schulbuch zu weitſchichtig und zu koſtſpielig geworden ſeyn. Ich habe deßwegen Urſache, dieſes Geſchäft den Lehrern ſelbſt zu überlaſſen.

Indeſſen bin ich ſehr zufrieden, wenn das gelehrte Publikum meiner Mühe nur ſo viel Beyfall giebt, daß ich mit guten Abſichten, und nicht ohne Vortheil für die Jugend gearbeitet habe; dieß macht mir Hoffnung, daß ich allezeit große Männer im Kreiſe der Wiſſenſchaften, als meine theuerſten Freunde, deren Gewogenheit ich mich empfehle, erhalten werde.

München,
19. Windmonat 1788.

Der Verfaſſer.

# Inhalt
## des zweyten Theils
von der
## Theorie der Dichtkunſt.

---

### Allgemeine Theorie der Epopöe und des Drama.

Seite
§. 1. Erklärung und Endzweck der Fabel. 1
§. 2. Vorſchläge zur guten Fabel. 3
§. 3. Gebrauch der Fabel. 5
§. 4. Nutzen der Fabel. 8
§. 5. Erklärung, was Handlung ſey. 9
§. 6. Eigenſchaften derſelben. 10
§. 7. Knoten der Handlung. 15
§. 8. Natur des Knotens. 16
§. 9. Knüpfung und Auflöſung des Knotens. 19

§. 10.

Seite
§. 10. Ausgang der Handlung. 21
§. 11. Von den Epiſoden. 26
§. 12. Ueber das Wunderbare. 28
§. 13. Von den Maſchinen im epiſchen und dramatiſchen Gedichte. 34
§. 14. Von den Reden der handelnden Perſonen in beyder Dichtart. 36
§. 15. Von dem Charakter eines Helden. 40

## Beſondere Theorie.

### Heldengedicht.

§. 16. Erklärung dieſer Dichtart und deren Urſprung. 42
§. 17. Eigenſchaften der epiſchen Handlung — Einheit. 49
§. 18. Einfachheit der Handlung. 51
§. 19. Wichtigkeit und Größe der Handlung. 53
§. 20. Ueber das Lehrreiche der Epopöe. 54
§. 21. Anordnung der epiſchen Handlung. 56
§. 22. Ankündigung des Stoffs. 60
§. 23. Behandlung der Epopöe. 61
§. 24. Ton und Ausdruck des epiſchen Dichters. 64
§. 25. Nutzen der Epopöe. 66
§. 26. Hiſtoriſche Beylage. 67

Biographien

von

Seite
§. 27. Homer. 69
§. 28. Oſſian. 76
§. 29. Dante. 102

Kritiſche Anmerkungen

über

§. 30. Ilias. 104
§. 31. Odyſſee. 107
§. 32. Argonautika. 110
§. 33. Aeneide. 112
§. 34. Pharſalia. 116

## Dramaturgie.

### Von dem Schauſpiele insgemein.

§. 35. Nothwendigkeit und Nutzen des Schauſpiels. 123
§. 36. Statiſtiſche Erinnerung über das Schauſpiel. 127
§. 37. Vorſchläge zur Einrichtung guter Schauſpiele. 129
§. 38. Charakter und Foderniſſe eines guten Schauſpiels. 132
§. 39. Allgemeinſte Eintheilung des Schauſpiels. 136

Seite
α.) Erſte Gattung. 137
β.) Zweyte Gattung. 138
γ.) Dritte Gattung. 140
§. 40. Erklärung des Drama und Unterſchied von der Epopöe. 142

## Von den drey Einheiten des Drama.

§. 41. Einheit der Zeit. 143
§. 42. Einheit des Orts. 145
§. 43. Einheit der Handlung. 149
§. 44. Stoff des Drama. 150
§. 45. Anordnung der dramatiſchen Handlung. 151
§. 46. Vom Aufzug. 155
§. 47. Von der Zwiſchenzeit. 160
§. 48. Von dem Auftritt. 162
§. 49. Von dem Monolog. 164
§. 50. Von dem Ort der Vorſtellung. 167
§. 51. Von der dramatiſchen Ankündigung. 172
§. 52. Auflöſung der dramatiſchen Verwicklung. 174
§. 53. Schreibart des Dramatikers. 180
§. 54. Nutzen des Drama. 183
§. 55. Hiſtoriſcher Beytrag des Drama. 184
§. 56. Satiriſches Drama. 187

## Komödie.

Seite
§. 57. Erklärung, Abſicht und Stoff der Komödie. 190
§. 58. Eintheilung und Beſchaffenheit jeder Art. 193
§. 59. Komödie der Charaktere. 195
§. 60. Komödie der Sitten. 198
§. 61. Komödie merkwürdiger Situationen. 200
§. 62. Komödie ſeltſamer Begebenheiten. 200
§. 63. Ueber das Abſichtliche der Komödie. 201
§. 64. Eigenſchaften der Komödie. 202
§. 65. Erfoderniſſe des komiſchen Dichters. 209
§. 66. Nutzen der Komödie. 210
§. 67. Geſchichte der Komödie. 213
α.) Alte Komödie der Griechen. 214
β.) Mittlere. γ.) Neue. 218
δ.) Komödie der Römer. 219
ε.) —. —. der neuern Zeiten. 221

## Biographien der erſten komiſchen Dichter.

§. 68. Des Ariſtophanes. 223
§. 69. Des Plautus. 226
§. 70. Des Terentius. 235

## Tragödie.

§. 71. Charakter des Tragiſchen. 240

Seite
§. 72. Stoff und Endzweck der tragiſchen Bühne. 241
§. 73. Beſtimmung und Eintheilung der Tragödie. 244
§. 74. Trauerſpiel der Charaktere. 245
§. 75. — — der Leidenſchaft. 246
§. 76. — — der Begebenheit. 247
§. 77. — — der Unternehmung. 248
§. 78. Nutzen und Behandlung dieſer Hauptgattungen. 248
§. 79. Von den Sitten der handelnden Perſonen. 255
§. 80. Von der tragiſchen Schreibart. 261
§. 81. Zur Geſchichte des Trauerſpiels. 264
§. 82. Kritiſche Bemerkungen über die drey berühmteſten tragiſchen Dichter Griechenlands. 271
§. 83. Ueber die tragiſche Bühne der Römer. 292

## Oper.

§. 84. Vom Urſprung und gegenwärtigen Zuſtand der Oper. 297
§. 85. Urſachen des Anſtößigen und Fehlerhaften bey dem Operndichter. 299
§. 86. Grundſätze und Beyſpiele zur richtigen Bearbeitung der Oper. 303

## Operette.

Seite
§. 87. Vom Urſprung und gegenwärtigen Gebrauch der Operette. 310
§. 88. Stoff und Anweiſung zur komiſchen Operette. 310
§. 89. Vom Nutzen derſelben. 312
§. 90. Kantate. 312
§. 91. Ueber den Gebrauch und die Arten der Kantate. 314
§. 92. Oratorium. 317

## Ueber das Aeußere des Schauſpiels.

§. 93. Von der Form der alten und neuen Schaubühne. 321
§. 94. Von den Talenten und Eigenſchaften des Schauſpielers. 325
§. 95. Ueber Pantomime oder die Geberdenſprache im ſtummen Spiel. 333
§. 96. Rügung der Fehler und Grundſätze der beſſern Pantomime. 333

## Ballet.

§. 97. Erklärung. 339
§. 98. Ueber das Fehlerhafte unſerer Ballete. 340
§. 99. Vorſchläge zum guten Ballet. 341
§. 100. Vom Nutzen des Ballets. 342
§. 101. Ueber Kleidung im Schauſpiel. 344

# Allgemeine Theorie der Epopöe und des Drama.

## §. 1.

### Erklärung und Endzweck der Fabel.

Die Fabel iſt die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epiſchen und des dramatiſchen Gedichts ausmacht, ſie ſey wirklich geſchehen, oder blos erdichtet: oder was eins iſt — eine aus der Geſchichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den beſondern Abſichten des Dichters angeordnet (*). Sie iſt das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entſchließungen der handelnden Perſonen ſeiner Abſicht gemäß einflicht.

Sein eigentlicher Zweck iſt, die mannigfaltigen Aeußerungen der menſchlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu ſchildern, die Stärke und Schwäche des Menſchen, ſeine gute und ſchlechte Seite ſehen zu laſſen und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der

Seele

---

(*) Ariſtoteles nennt ſie συϛασιν των πραγματων, die Beſchaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle.

Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schickſals oder ſeiner eigenen Leidenſchaften iſt. Er ſucht Vorfälle und Begebenheiten von der Art, daß ſie alles, was von wirkender oder leidender Kraft in der menſchlichen Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedichte, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüſt, an dem die edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit ſie ihre Wirkſamkeit ausüben können.

Alſo iſt die Fabel nicht das Weſentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieſer Gedichte; ſie iſt nur da, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, ſeine Kenntniß der menſchlichen Natur auf die vortheilhafteſte Weiſe an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß **Homer** bey der Ilias die Abſicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was ſich vor Troja zugetragen? oder daß **Sophokles** ſeinen Oedipus geſchrieben habe, blos, um ſeinen Mitbürgern das Schauſpiel des unglücklichen Falles dieſes Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel iſt nicht, wie die Geſchichte, um ihrer ſelbſt willen da; ſie muß nach dem Grad ihrer Tüchtigkeit zu Entwicklung der Charaktere und Sinnesarten der darinn vorkommenden Perſonen beurtheilt werden.

Die beſte Fabel iſt die, welche dem Dichter die beſte Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigſte vor Augen zu legen. Jede wirkliche oder erdichtete Geſchichte oder Begebenheit, in dem Geſichtspunkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derſelben die Aeuſſerungen der verſchiedenen in dem menſchlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft können abgeſchildert werden, wird durch dieſen beſondern Geſichtspunkt, aus dem man ſie anſieht, zur Fabel.

## §. 2.

## Vorſchläge zur guten Fabel.

Der Grund der Fabel wird meiſtentheils aus der Geſchichte genommen, weil ganz erdichtete Perſonen und Handlungen unſre Aufmerkſamkeit weniger reizen, als ſolche, die wir für wirklich halten. Wo Perſonen und Handlungen völlig erdichtet ſind, da muß wenigſtens der Ort und die Zeit der Handlung ſo ſeyn, daß ſie in unſern ſchon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht beſtimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigſtens im Anfang, uns wenig reizen. Erſt wenn wir durch wiederholtes Leſen mit der Zeit, Ort und den Perſonen näher bekannt werden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber wirkliche Begebenheiten, gerade ſo, wie ſie ſich zugetragen haben, mit ihren beſondern Umſtänden, werden ſich ſehr ſelten zur Fabel brauchen laſſen. Die Sachen geſchehen ſelten in der Ordnung, wie der Dichter ſie braucht, und wie ſie uns am lebhafteſten rühren; es kommen darinn Dinge vor, die ſeiner Abſicht im Wege ſtehen; die Menſchen ſind dabey nicht allemal gerade in den Umſtänden, die ein völlig helles Licht über ihren Charakter verbreiten. Dieſen Mängeln abzuhelfen, richtet der Dichter die Geſchichte nach ſeiner Abſicht ein, er läßt einige Sachen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigſten Gegenſtände genauer aus, daß wir ſie vor unſern Augen zu ſehen glauben.

Der Dichter kommt durch zweyerley Wege zur Fabel; entweder fällt er zufälliger Weiſe darauf, eine ſich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichts zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geiſt, womit er dieſen Körper beleben will; oder er ſucht zur Ausführung eines Endzwecks, den er ſich vorgeſetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit durch Erfindung und Anordnung der Theile, nach ſeiner Abſicht einrichten.

Es iſt wahrſcheinlich, daß Virgil durch den erſten Weg auf ſeine Aeneis gekommen iſt. Er mag zufälliger Weiſe an die Niederlaſſung des Aeneas in Italien, und an die Folgen deſſelben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen ſeyn, daß dieſe Begebenheit eine ſehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Urſprung des römiſchen Reichs und die vom Schickſal ſelbſt den Juliern beſtimmte Herrſchaft darinn vorzuſtellen. Alſo erfand er zu der ſchon vorhandenen Geſchichte den Geiſt oder die Seele, womit er dieſen Körper hernach belebt hat.

Homer iſt vermuthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag ſich vorher vorgeſetzt haben, die berühmten Häupter der ehemaligen griechiſchen Völkerſchaften, und auch dieſe ſelbſt nach ihren Charaktern zu ſchildern, und ihre Thaten in ein helles Licht zu ſetzen. Dann mag ihm eingefallen ſeyn, daß er aus der Geſchichte des trojaniſchen Krieges, worinn alle verwickelt geweſen, denjenigen Punkt ausſuchen müſſe, der ihm die beſte Gelegenheit geben würde, jeden in ſeinem helleſten Lichte zu zeigen. Dieſes ſind die zwey Wege zur Fabel, wie insgemein zur Erfindung in den ſchönen Künſten (*).

## §. 3.

## Gebrauch der Fabel.

Sehr wichtig iſt es für den Dichter, durch welchen Weg er auf den Stoff der Fabel gekommen iſt, daß er ſeinen Werth genau und reiflich beurtheile. — Wenn die Fabel nicht gänzlich erdichtet iſt, ſo ſind mehr oder weniger weſentliche Dinge darinn, die er nicht ändern darf; da könnte es ſich gerade treffen, daß dieſes Weſentliche dem Geiſt des Gedichts im Weg ſtünde, oder daß es auch dem, was etwa zur Abſicht des Dichters nothwendig hinzugedichtet werden muß, hinderlich wäre, und ſo könnten ſich wichtige Fehler über das ganze Gedicht verbreiten.

---

(*) S. Art. **Erfindung**: oder in der Theorie der Beredſamkeit §. 9.

Zur Beurtheilung der Fabel aber wird eine genaue Beſtimmung des Geiſtes oder der Seele, die man dieſem Körper zu geben gedenkt, erfodert. Denn wenn da etwas ungewiſſes oder unbeſtimmtes bleibt, ſo wird die Erfindung deſſen, was zur Fabel gehört, ungewiß, und es iſt ein bloßer Zufall, wenn es geräth. Wir wollen nicht mit dem P. **Le Boſſu** behaupten, daß das Ganze der Fabel ein beſtimmter moraliſcher Satz ſeyn müſſe; dieſes iſt eine ſehr pedantiſche Einſchränkung: doch fodern wir, daß der Dichter den Charakter des Stücks wol beſtimme, daß er die Fabel von mehrern Seiten betrachte, bis er einen beſtimmten Eindruck von derſelben empfindet, den er auch andern mitzutheilen wünſchet. Dieſer Eindruck iſt das, was wir den Geiſt der Fabel nennen.

Beyſpiele, wie der beſondere Geſichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel anſehen, das Zufällige beſtimmt, haben wir an der von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Klytemneſtra. Aus dem Trauerſpiel des **Aeſchylus**, das den Namen **Koephoren** trägt, ſehen wir deutlich, daß den Dichter in dieſer Fabel vorzüglich die Vorſtellung der Strafe gerührt hat, welche frühe oder ſpät auf große Verbrechen erfolget. Die ganze Fabel iſt auf den finſtern Ton geſtimmt, der dieſer Vorſtellung gemäß iſt. Daher kömmt die Erdichtung des ſchreckhaften Traumes der Klytemneſtra, des ängſtlichen Verſöhnungsopfers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entſetzliche, was von dem Meuchelmord dieſes Königs erzählt wird, das böſe

Gewiſſen des Aegiſthus, und endlich, nach vollbrachter That des Oreſtes, die angehende Tollheit dieſes unglücklichen Sohnes. Der Dichter iſt durchaus von dem Haupteindruck geleitet worden.

**Sophokles** ſah die Sache aus einem andern Geſichtspunkte. Ihn rührten hauptſächlich der gottloſe Charakter der Klytemneſtra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er ſich die **Elektra** vorgeſtellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwicklung derſelben ab. Zu dem Ende hat er die **Chryſothemis** eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwickeln, und die ſchöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Aſche des Oreſtes enthielt, wodurch die andere Seite des Charakters der Elektra und zugleich der ſchändliche Charakter ihrer Mutter in das ſchönſte Licht geſetzt worden.

**Euripides** hat die Fabel wieder in einem andern Lichte geſehen. Ihn rührte hauptſächlich das Niederträchtige und Laſterhafte in dem ganzen Betragen der Klytemneſtra und ihres ehebrecheriſchen Gemahls. Um dieſe beyden Perſonen in der niederträchtigſten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Weſentlichen der Fabel die ſchöne Erdichtung von der Verheyrathung der Elektra an einen armen Landmann, hinzu gethan. Nichts war geſchickter, als dieſe Sache an ſich ſelbſt, und der tugendhafte und edle Charakter dieſes geringen Menſchen, um den Aegiſthus und die Klytemneſtra in dem verächtlich⸗ſten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird alſo die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter ſeine Fabel allemal aus einem gewiſſen Geſichtspunkt anzuſehen habe, um ſie zu ſeinem Verhaben geſchickt einzurichten, verſtändlich werden. Wenn der Dichter darinn glücklich geweſen iſt, ſo wird der ganze Plan ſeines Werkes ſelten mißlingen.

## §. 4.

## Nutzen der Fabel.

Die Fabel hat, in Abſicht der Sachen, die geſchehen, vor der Geſchichte den Vorzug, daß ſie uns durch Erdichtung beſonderer Umſtände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher, und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am ſtärkſten intereſſirt, vorſtellt; vornehmlich aber wie jedes am bequemſten iſt, die handelnden Perſonen von der merkwürdigſten Seite zu zeigen, und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu laſſen.

Deswegen merkt Ariſtoteles ſehr wol an, daß die Poeſie philoſophiſcher und überlegter ſey, als die Geſchichte (*). Daher kömmt es, daß wir durch die Geſchichte den Menſchen nur in einem ſchwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epiſchen

---

(*) Και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ἱστοριας ἐστιν. Poetik. c. 9.

epiſchen und dramatiſchen Gedicht aber in ſeiner ganzen Natur und in ſeinem vollen Leben erblicken.

## Handlung.

### §. 5.

### Erklärung derſelben.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel; die Handlung ſelbſt iſt das, wodurch die Fabel ihre Wirklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet iſt, in wenig Worte faſſen. „Währender Belagerung der Stadt Troja entzweiten ſich Agamemnon und Achilles ſo ſehr, daß dieſer ſich von dem Heere abſonderte, und nach Hauſe ziehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer ſo ſehr geſchwächt, daß es das Anſehen gewann, ſie würden die Belagerung aufheben müſſen. Sie ſuchten vergebens den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er ſich wieder mit ihnen vereinige; aber ein beſonderer Vorfall brachte ihn wieder zurück, und ſetzte ſeinen Heldenmuth in neues Feuer; dieſes veranlaßte den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieſer Held die ſtärkſte Vormauer der Trojaner war.“ Dieſes iſt alſo die Fabel der Ilias. Die Handlung iſt das, was geſchieht, oder wodurch dieſe Fabel die Wirklichkeit bekömmt; der Streit zwiſchen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechiſchen Heere, u. ſ. f. (*)

---

(*) Eben ſo haben wir drey griechiſche Tragödien (vorig. §.) von einer und eben derſelben Fabel; aber die Handlung iſt in jeder verſchieden.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunſtrichtern nicht allemal gehörig unterſchieden: man fodert oft von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich iſt die Fabel die geſchehene Sache, deren Anfang, Fortgang und Ende ſich der Künſtler dem Erfolge nach vorſtellt; die Handlung aber iſt das, wodurch ſie geſchieht, wodurch ſie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr Ende erreicht.

Eigentlich iſt es alſo nicht die Fabel, ſondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig iſt. Die Ilias iſt nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles ſich entzweyt haben, u. ſ. f. ein großes und wichtiges Werk, ſondern dadurch, daß die Sachen ſo geſchehen ſind, wie der Dichter ſie vorſtellt; nämlich durch die Handlung. So iſt auch keines der vorher erwähnten drey Trauerſpiele der Fabel halber merkwürdig; dieſelbe Sache könnte ſo vorgeſtellt werden, daß niemand großen Antheil daran nähme; aber durch die Handlung, durch das, was geſchieht, und die Art, wie es geſchieht, werden ſie wichtig.

## §. 6.

## Von den Eigenſchaften der Handlung.

a.

### Sie muß wahrſcheinlich und natürlich ſeyn.

Die erſte und nothwendigſte Eigenſchaft der Handlung iſt, daß ſie wahrſcheinlich und natürlich ſey, ſo, daß das, was geſchieht, aus den vorhergehenden Urſachen auf eine ungezwungene und verſtändliche Weiſe hat erfolgen müſſen. Denn wo dieſes nicht iſt, da fällt die Aufmerkſamkeit auf die Sachen, der Antheil, welchen man daran nehmen ſollte, hinweg. Man glaubt, der Künſtler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und ſich die Sachen fälſchlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geſchehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Perſonen und in der Lage der Sache entdecket. Dazu wird freylich erfodert, daß der Künſtler ein wahrer Kenner der Menſchen ſey. Hier hilft die feurigſte Einbildungskraft und die ſtärkſte Begeiſterung nichts; die Wahrheit der Handlung iſt blos ein Werk des Verſtandes und der gründlichen Kenntniß.

Insgemein iſt die Fabel dem Künſtler durch die Geſchichte gegeben, oder er hat ſie in ſeiner Phantaſie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in ſeinem Genie und Verſtand die nöthigen Mittel, die Handlung ſo zu veranſtalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weiſe aus den vorhandenen Urſachen ſich ſo, wie er ſie entworfen hat, entwickelt; ſo hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Anſehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bey jeder Handlung und bey jedem einzelen Theile derſelben ſind immer Kräfte, oder wirkende Urſachen und Wirkungen vorhanden, die einander auf das genaueſte angepaßt ſeyn müſſen. Man muß nicht groſſe Kräfte aufbieten, um kleine Wirkungen hervorzubringen, und eben ſo wenig aus geringen Kräften große Wirkungen entſtehen laſſen. In der Iliade bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menſchen das griechiſche Heer dem Untergange ſehr nahe; aber dieſer Menſch iſt Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt, dieſen Helden ſo groß zu ſchildern, als wir ihn ſehen, ſo wäre die Handlung der Iliade unnatürlich geworden.

## β.

## Die Handlung muß intereſſant ſeyn.

Die zweyte Eigenſchaft der Handlung iſt, daß ſie intereſſant ſey. Der Geiſt und das Herz deſſen, der der Handlung zuſieht, müſſen in unaufhörlicher Wirkſamkeit unterhalten werden. Dieſes kann auf mancherley Weiſe bewirkt werden.

Das Geſchäft, welches betrieben wird, kann an ſich ſelbſt ſo wichtig ſeyn, daß die handelnden Perſonen dabey nothwendig in die lebhafteſte Wirkſamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen Volkes betrifft; — oder es kann durch die dabey intereſſirten Perſonen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig ſind; oder es kann zufälliger Weiſe, durch aufgeſtoßene Schwierigkeit, durch eine ſeltſame Verwicklung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle, die Neugierde reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an ſich wenig merkwürdiges zu haben ſcheinen, durch das glückliche Genie des Künſtlers aber ungemein intereſſant werden.

aß einige trojaniſche Flüchtlinge ſich einſchiffen, um ſich
nderswo niederzulaſſen, iſt an ſich eine ganz unbeträcht-
he Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Geſichts-
unkt, in dem er ſie anſieht, eine ausnehmende Größe
nd Wichtigkeit gegeben. Dieſe wenige Abentheurer ſind
e Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen
rdboden beherrſchen ſoll; das künftig einem andern, da-
als aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich
eſchützten Volke, die Herrſchaft der Welt entreiſſen wird.
Dadurch bekömmt die Handlung der Aeneis eine erſtaun-
che Größe, der aber das mehr ſchöne, als große Genie
es Dichters nicht gewachſen war. Was würde nicht ein
Dichter von Miltons oder Klopſtoks Geiſte daraus ge-
macht haben! (*)

### 3.

### Sie muß ganz und vollſtändig ſeyn.

Die Handlung muß auch dieſe Eigenſchaft haben.
Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken,
ie Urſachen erkennen, die die handelnden Perſonen in
Bewegung ſetzen; man muß dabey Gelegenheit bekom-
nen, ſich in den eigentlichen Geſichtspunkt zu ſtellen,
aus dem die Handlung zu ſehen iſt; man muß ihren
Fort-

---

(*) Es würde für die ſchönen Künſte ein nützliches Unternehmen ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, die verſchiedenen Kunſtgriffe zu entdecken, wodurch große Künſtler unbeträchtliche Handlungen intereſſant gemacht haben; denn hierinn zeiget ſich das Genie im ſchönſten Lichte. S. Art. **Handlung.**

Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das, was ausgerichtet oder bewirket worden, ſo deutlich vor ſich ſehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Perſonen das geringſte mehr bey dem Geſchäfte zu thun habe.

Dieſes verurſachet bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten (*); daher auch die Meiſter der Kunſt nicht allemal glücklich genug ſind, alles, was zur Vollſtändigkeit der Handlung gehört, zu erreichen.

## 5.

## Es muß nur eine Handlung ſeyn.

Daß in einem Werk, es ſey ſo groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung ſeyn müſſe, iſt eine ſo offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hat, ſie anzuführen. — Die vollkommenſten Werke ſind unſtreitig die, bey denen die Aufmerkſamkeit vom Anfange bis zum Ende, ohne alle Zerſtreuung auf einen einzigen Gegenſtand gerichtet bleibet.

Darinn haben die Trauerſpiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meiſten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge ſieht man durch das ganze Stück denſelben Gegenſtand, von dem die Aufmerkſamkeit nicht einen Augenblick abgezogen wird. Wie ein verſtändiger Portraitmaler ſeine Bildniſſe immer ſo malet, daß das Auge

---

(*) Dieß erkläret ſich mehr in einem andern §. Ausgang.

Auge durch nichts von dem Geſicht und der Stellung der Perſon abgezogen wird; ſo muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptſache gehöret, in gedämpftem Lichte ſtehen, damit es nicht für ſich, ſondern nur in ſo fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet (*).

## §. 7.

## Knoten der Handlung.

Dieſes Wort — **Knoten** — wird in der Kunſtſprache insgemein gebraucht, um in der epiſchen und dramatiſchen Handlung eine ſolche Verwicklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entſtehen, wodurch die handelnden Perſonen veranlaſſet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um ſie zu überwinden, und die Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen.

In dieſem Sinn hat der Knoten bey den Werken der ſchönen Künſte eine doppelte, ſehr vortheilhafte Wirkung. — Das Werk ſelbſt wird dadurch reicher an Vorſtellungen. Handelnde Perſonen z. B. ſtrengen ihre Kräfte mehr an; ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget ſich dabey in einem vollen Lichte. — Der Künſtler hat nöthig, auch ſein Genie ſtärker anzuſtrengen, um Auswege zu finden. Dadurch wird alſo für den, der

---

(*) So gewiß dieſe Eigenſchaft der Handlung iſt, ſo muß ich doch bey der Dramaturgie noch einmal davon reden, weil die dramatiſchen Dichter ſo vielfältig dagegen handeln. S. ferners Art. Einheiten.

das Werk der Kunſt genießen ſoll, alles intereſſanter und lebhafter. — Darum iſt es nöthig, daß wir über eine ſo wichtige Sache uns hier etwas weitläufig einlaſſen.

## §. 8.

## Von der Natur des Knotens.

Zuerſt muß man auf die Beſchaffenheit des Knotens Achtung geben, der bey Handlungen verkommen kann. Er kann von zweyerley Art ſeyn.

Erſtlich kann die Handlung an ſich ſelbſt ein ſehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen ſeyn, wodurch der Knoten ſich von ſelbſt knüpfet; indem es höchſt ſchwer iſt, der Unternehmung einen glücklichen Ausgang zu geben. Von dieſer Art iſt der Hauptknoten der Odyſſee, wo die Heimreiſe des Ulyſſes und die Wegſchaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzelen Menſchen ein höchſt ſchweres Unternehmen war. — Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher, worauf der Dichter gleich Anfangs unſre Aufmerkſamkeit lenket:

*Tantae molis erat, Romanam condere gentem.*

Je gröſſer der Dichter dieſe Schwierigkeit zu machen weis, je mehr Gelegenheit hat er, die Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes und die Gröſſe ſeines Herzens zu zeigen. Hier liegt alſo die Schwierigkeit in der Bewirkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andere Art des Knotens, der nicht von Hinderniſſen entſteht, die ſich einer Handlung in Weg legen, ſondern wo die Schwierigkeit darinn liegt, daß uns die Größe der wirkenden Urſachen, das **Fundament**, worauf ſie ſich ſtützen, deutlich vor Augen geſtellt werde.

Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg ſelbſt, den ſie haben; oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht werden. Daß **Leonidas** mit ſeiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen Heere niedergemacht worden, hat in dem Erfolge ſelbſt nichts wunderbares; aber woher dieſer kleinen Schaar der Muth gekommen, gegen eine ſo ſehr überlegene Macht zu ſtreiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieſes begreiflich vorzuſtellen, erfodert Kunſt.

Die größte Handlung, ſelbſt das größte Wunderwerk, reizt unſre Aufmerkſamkeit nur, in ſo fern wir die Schwierigkeit derſelben einſehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können (*).

Bey Charakteren und Handlungen der Menſchen iſt es nicht hinlänglich, daß man ſie uns als groß vorſtellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte, und den Grund, worauf ſie ſich ſtützen, ſehen laſſen, damit wir wenigſtens einigermaßen begreifen, wie ſie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeſchwollen ſind. Dieſes macht den Knoten aus, der uns die Sachen intereſſant vorſtell

Er

---

(*) S. Art. **Knoten**.

Er entſteht insgemein aus einem Streit der Leidenſchaften, oder dem Zuſammenſtoß entgegen ſtreitender Intereſſen.

Von dieſer Art iſt der Hauptknoten in der Ilias. — Es iſt eine gemeine Sache, daß zween Befehlshaber bey einem Heer ſich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entſtehen. Oder, wenn man ſich die Sache ſo vorſtellen will: — Es war in der Begebenheit: daß Achilles und Agamemnon ſich entzweyt haben, daß der erſtere ſich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen; daß Achilles zuletzt ſich wieder ins Schlachtfeld begeben hat, u. ſ. f. nichts außerordentliches: aber der Dichter hat dieſe Begebenheit von gemeiner Art ſo zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwicklung der Sachen entſtund.

Von dieſer Art iſt auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. — Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier ſcheinet keine Verwicklung zu ſeyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer ſolchen Wuth des Haſſes gebracht werden? Hier entſteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Urſachen finden, den Haß des Mörders nach und nach anſchwellen, und bis zu dem entſetzlichſten Uebermaaß wachſen zu laſſen, der die Wirkung deſſelben begreiflich machte.

Das größte Beyſpiel eines Knoten von dieſer Art, iſt Klopſtols Behandlung des Todes Jeſu. — Es iſt eine gemeine Sache, daß ein Menſch unter dem Haß jener

Feinde erliegt, und unſchuldiger Weiſe hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Bewirkung des Ausganges der Handlung, ſondern darinn, daß eine gemein ſcheinende Sache, als die gröſte und wichtigſte aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geiſter Antheil nimmt, vorgeſtellt würde.

Dieſe Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptſache vor, in welchem Falle man ſie **Hauptknoten** nennen kann, ſondern auch in einzelen Theilen; aber ihrer Natur nach ſind ſie immer einerley. In der Iliade kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren beſondern Knoten, von der einen oder andern Art hat; und eben dieſes, worinn die Natur des Knotens beſteht, macht das Gedicht ſo durchaus intereſſant.

## §. 9.

## Von der Knüpfung und Auflöſung des Knotens.

In Anſehung der Knüpfung und Auflöſung des Knotens kömmt die Hauptſache darauf an, daß alle wirkenden Urſachen, es ſey, daß ſie Schwierigkeiten verurſachen, oder ſie überwinden, natürlich und wahrſcheinlich ſind. Die Schwierigkeiten müſſen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine ſind; ſie müſſen keine groſſe Hinderung machen, wo es leicht iſt, ihnen aus dem Wege zu gehen; groſſe Wirkungen müſſen nicht aus kleinen Urſachen entſtehen, es ſey denn, daß man deutlich ſehe, wie dieſe kleinen Urſachen außerordentliche Stärke bekommen haben.

Da muß vorzüglich ſich der Verſtand und die ſcharfe Beurtheilung des Künſtlers, ſeine tiefe Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geſchehen laſſen, ohne uns deutlich verſtehen zu geben, daß es nothwendig hat geſchehen müſſen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Perſonen natürlich erfolget (*).

Eigentlich beſteht die mechaniſche Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerſpiels eben darinn, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer feſter werde, daß dadurch eine allgemeine Anſtrengung aller wirkenden Kräfte entſtehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren,

---

(*) Zur Erläuterung dieſes wichtigen Lehrſatzes haben wir das vornehmſte Beyſpiel eines wolgeknüpften und glücklich aufgelöſten Knotens in erwähntem Gedichte der Iliade. — Der Hauptknoten iſt die Trennung des Achilles von dem Heere der Griechen, vermöge des Charakters der beyden kämpfenden hohen Perſonen. Die Folge iſt Schwächung der Griechen, woraus die gröſte Schwierigkeit entſteht; Achill will ſich, bey der höchſten Gefahr der Griechen, nicht beſänftigen laſſen. Hier ſcheint der Knoten unauflöslich.

Aber nun folgt auf eine ſehr natürliche Weiſe die Entwickelung oder Auflöſung. Achills Freund erhalt ſein Schwert, wagt ſich zum Heil ſeiner Mitbürger gegen die Feinde; aber — er fällt im Streit. Nun Achill durch den Verluſt ſeines Freundes in Wuth gebracht, kehrt blutathmend in den Streit zurück, erlegt den Hektor, den tapferſten der Trojer; die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptſchwierigkeit iſt gehoben.

Dieß einzige Muſter iſt erklecklich, zu zeigen, wie der Knoten gemacht, mehr verknüpfet, und endlich ganz auf eine natürliche Weiſe aufgelöſet werde.

mehren, auf der andern ſie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, ſchon in der Handlung oder in dem Charakter der Perſonen liegenden, aber vorher nicht genugſam erkannten Kräften der Ausſchlag ſich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung geendiget wird (*).

Gegen die Behandlung des Knotens wird doch im Trauerſpiel nicht ſelten gefehlt. Wir ſehen bisweilen gute und böſe Handlungen in einer faſt unbegreiflichen Größe, ohne die Urſachen dieſer Größe weder in dem Charakter, noch in den Umſtänden deutlich zu entdecken. Eine außerordentliche Entſchließung, ohne wichtige Veranlaſſung, ohne großen Kampf ſtarker Leidenſchaften, verliert das Intereſſante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden iſt, macht keine große Wirkung.

### §. 10.
### Ausgang der Handlung.

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, ſo, daß nun nichts mehr geſchehen

---

(*) Ein Beyſpiel von der erſten Art haben wir in der Noachide, wo ſich die natürlichſte Knüpfung und Auflöſung zeiget.

Von der zweyten Art in der Meſſiade, durch den Charakter des Philo, Kaiphas, Judas Iſchariot, woraus ſich die Hauptunternehmungen begreifen laſſen.

Wiederum aus Geßner in dem Tod des Abels, wo ſich der Urſprung und Wachsthum des Bruderhaſſes meiſterlich ſchildert.

S. Art. Knoten.

kann, das zu dieſer Handlung gehört, nennen wir den Ausgang der Handlung. In des Euripides Iphigenia in Aulis iſt die Verſchwindung dieſer Prinzeſſinn in dem Augenblick, da ſie ſoll geopfert werden, und die Erſcheinung einer Hindinn, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflöſung wird derſelbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede ſowohl epiſche, als dramatiſche Handlung einen Ausgang haben müſſe, iſt daraus offenbar; weil es unmöglich iſt, ein Zeuge einer intereſſanten Handlung zu ſeyn, und ſich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derſelben geſehen hat. Durch die Verwicklung wird man in Erwartung geſetzt, wie doch die Sachen zuletzt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget ſie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig.

Iſt der Ausgang vollkommen, ſo muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieſes oder jenes, das in der Handlung vorgekommen iſt, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat: er iſt der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zuletzt alle Vorſtellungen über die Handlung zuſammentreffen, und iſt unvollkommen, wenn er nicht alle unſre Erwartungen über die Perſonen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken iſt der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er ſoll eine immer dauren=

daurende Vorſtellung von einer guten oder böſen Wirkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurücklaſſen. In dieſem Falle iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß er wahrſcheinlich und natürlich ſey, weil ſonſt der ganze Zweck des Stücks verfehlt würde. In dem Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein im Grunde nicht böſer Jüngling durch Verführungen der Wolluſt zu großen Schandthaten verleitet werden, und zuletzt in die äußerſte Schmach gerathen könne. Dieſe Vorſtellung würde man nicht für wahr halten, ſie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrſcheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatiſche Vorſtellung die Zuſchauer mit der Ueberzeugung nach Hauſe ſchicken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtſchaffenheit verbunden, Mittel ſind, ſich aus den ſchwerſten Verlegenheiten heraus zu helfen; ſo muß der Ausgang der Handlung die höchſte Wahrſcheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen ſoll. Man muß deswegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten oder auf gewaltthätige Veränderungen, ſondern auf ſolche Auflöſungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in ſolchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Menſch erwarten konnte, auf den plötzlichen Tod einer Hauptperſon, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müſſen in der Handlung ſelbſt Urſachen liegen, die den Ausgang bewirken. Dabey muß er etwas außerordentliches oder ſonſt ſtark rührendes haben, damit ſein

Eindruck unauslöſchlich bleibe. Er iſt zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Luſtſpiel, wo es blos darauf ankömmt, den Zuſchauer ein Paar Stunden zu ergötzen, hat der Dichter ſich des Ausganges halber eben keine große Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglücken, ſo hat er ſeinen Endzweck erreicht; der Zuſchauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den poſſierlichen und unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deswegen hatten auch die mimiſchen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, ſagt Cicero (*), eſt jam exitus, non fabulae; in quo cum clauſula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde Scabella concrepant, aulaeum tollitur. Deswegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die größte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kömmt hier auf die Abſicht des Dichters an; aus dieſer muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang ſey, und worauf es dabey hauptſächlich ankomme. Wer den Tod des Cäſars vorſtellen will, kann zur Abſicht haben, einen Tyrannen zu ſchrecken; ſie kann aber auch ſeyn, die patriotiſchen Geſinnungen ſeiner Mörder im höchſten Lichte darzuſtellen. In beyden Fällen iſt der Ausgang zwar einerley; aber ſeine beſondere Handlung muß bey jeder Abſicht anders ſeyn.

Es iſt ganz unnöthig, ſich hierüber umſtändlich einzulaſſen; genug, daß der Dichter überhaupt aufmerkſam gemacht

---

(*) Orat. pro Caelio.

gemacht werde, den Ausgang genau nach ſeiner Abſicht einzurichten, und nach Beſchaffenheit des letzten Eindrucks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerſpiel iſt er überhaupt weit wichtiger, als im Luſtſpiel; weil die tragiſche Handlung an ſich wichtiger iſt, und große Erwartung erwecket. Man hat alſo eine Regel feſtſetzen wollen, daß das Trauerſpiel einen fatalen oder traurigen, das Luſtſpiel einen glücklichen Ausgang haben ſoll. So iſt er auch größtentheils. Allein zur Regel kann dieſes nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Abſicht des Dichters gemäß ſeyn muß. Will er Schrecken in den Gemüthern zurück laſſen, ſo muß er einen andern Ausgang ſuchen, als wenn er Zuverſicht und Standhaftigkeit in die Herzen ſeiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unſre Erwartung nicht völlig befriediget; ſo erweckt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüſſiges anhängt; wenn er den ſtarken Eindruck, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebenſachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder ſchwächt. Beym Ausgang einer ernſthaften Handlung muß der Zuſchauer voll Gefühl ſeyn; die Hauptperſonen müſſen in der Lage, worein ſie verſetzet worden, ſeine ganze Seele erfüllen. Dieſes ſoll der Dichter wol bedenken, und ſich ſorgfältig hüten, irgend etwas einfließen zu laſſen, was zu dieſer Vorſtellung unnütze iſt.

Aus allem dieſem erhellet, daß in ernſthaften Stücken der Ausgang, ſo ein kleiner Theil der Handlung er auch iſt, mit der genaueſten Ueberlegung müſſe behandelt werden.

## §. 11.

## Von den Epiſoden.

Epiſoden nannte man ehemals, nach des Ariſtoteles Bericht, die Scenen des Drama, die zwiſchen den Geſängen des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet urſprünglich etwas, das nach dem Geſang oder zwiſchen den Geſängen ſteht. Anfänglich beſtund die griechiſche Tragödie, ſo wie die Komödie, blos aus einem feſtlichen Geſang eines oder mehrerer Chöre: nachher aber ſtellte man zwiſchen den Geſängen eine Handlung vor, die daher den Namen Epiſode bekam.

Die Neuern drücken durch dieſes Wort ſowol in dem dramatiſchen als epiſchen Gedichte ſolche Vorſtellungen aus, die in den Zwiſchenraum, wo die Erzählung oder Vorſtellung der Handlung unterbrochen wird, eingeſchaltet werden. So giebt Homer im zweyten Buch der Iliade währender Zeit, daß beyde Heere ſich in Schlachtordnung ſtellen, davon er die Umſtände nicht erzählen wollte, eine Beſchreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im dritten Buch, da beyde Heere gegeneinander ſtehen, die Ankunft des Priamus erwarten, und feyerliche Opfer zurüſten, führt uns der Dichter inzwiſchen nach Troja zu der Helena. Dergleichen Zwiſchenvorſtellungen nennt man gegenwärtig Epiſoden (*).

Die Epiſoden lenken die Aufmerkſamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorſtellung ab, und verurſachen in der Handlung Ruheſtellen, auf welchen die Vorſtellungskraft ſich durch Gegenſtände einer andern Art erholt, oder weil es nicht möglich oder nicht ſchicklich war, ihr das, was inzwiſchen geſchieht, vorzulegen, mit etwas anderm beſchäftiget wird. In großen und etwas verwickelten Handlungen geſchieht es meiſtentheils, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgeſtellt, und im epiſchen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig ſtill ſtehe, wird unterdeſſen etwas Epiſodiſches in die Handlung oder Erzählung eingemiſcht.

Die Epiſoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden, nämlich da, wo zweyerley ganz intereſſante Vorſtellungen von entgegengeſetztem Charakter aufeinander folgen müßten. Da kann eine dazwiſchen geſetzte Epiſode den Geiſt und das Gemüth nach und nach in eine andere Faſſung bringen, und zu dem Folgenden vorbereiten (**).

---

(*) Bisweilen nennt man auch in Gemälden gewiſſe Nebenſachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptſache haben, epiſodiſche Auszierungen.

(**) Wie bey dem Tonkünſtler, der nach und nach wieder in einen neuen Ton hinübergehet.

Es würde aber ſehr unſchicklich ſeyn, wenn die Materie der Epiſode der Hauptmaterie ſehr fremd wäre: ſie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptſache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen; ſie muß in den Charakter der Hauptſache hineinpaſſen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorſtellung gewinnt, oder beſonders einige Erläuterung bekömmt, die ſonſt nicht wol ſchicklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Epiſoden ſo genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man ſie ohne Schaden nicht herausnehmen kann.

## §. 12.

## Ueber das Wunderbare.

Wunderbar iſt eigentlich, dem gemeinen Sprachgebrauche gemäß, alles, was Bewunderung erweckt oder verdienet. Doch ſcheinet das Wunderbare, das insgemein für den höchſten poetiſchen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopöe anzutreffen gewohnt iſt, von einer beſondern und vorzüglichen Art zu ſeyn. Wir bewundern alles, was unſre Erwartung und unſre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge ſchätzen, oder für die Aufmerkſamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent, jede Tugend, und jedes Laſter, deſſen Gröſſe weit über die gemeinen Schranken geht; kurz, jedes Außerordentliche in der körperlichen oder ſittlichen Welt erweckt Bewunderung: aber deswegen wird nicht jedes Außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Rede iſt.

Einige Kunſtrichter ſcheinen dieſes Wunderbare blos in dem Uebernatürlichen zu ſetzen, das durch wirkliche Wunderwerke der Allmacht geſchieht. Aber dadurch ſchränken ſie dieſen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge können ſo außerordentlich und ſo ſehr über unſre Erwartungen ſeyn, daß man ſie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermeßlichen ätheriſchen Weltgegenden, die Klopſtoks reiche Phantaſie erſchaffen hat, ſcheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer dieſem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenſtände ſchildert, die zu der wirklichen Welt oder Natur gehören, oder zu gehören ſcheinen, aber ſo völlig unerwartet und außerordentlich ſind, daß ſie uns die Natur in einer zwar nicht widerſprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höhern Geſtalt zeigen, und dadurch die Bewunderung hervorbringen; was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebet, aber ſie ſehr weit übertrifft. Denn ſo außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge ſind, die man uns erzählt oder beſchreibt, ſo ſetzen ſie uns nicht in Bewunderung, wenn wir gar keine Wahrheit oder natürliche Möglichkeit darinn entdecken. Die Aufſchneidereyen, dergleichen in Lucians wahrhafter Geſchichte vorkommen, und die unſern Begriffen ganz widerſprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirdiſchen Reiſen, werden ſchwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epiſche Dichter ſeinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß ſie völlig willkührlich, und gar nicht im Ernſte gemeynt ſind. Es koſtet der Einbildungskraft nichts, dergleichen außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung oder Verbindung mit der wirklichen Welt haben. Aber höchſt außerordentliche Nachrichten oder Dichtungen, die noch Realität oder Wahrheit zum Grund haben, die ſich mit der wirklichen Natur vertragen, aber unſre Erwartungen ſehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das ſie haben, möglich und einigermaßen wahrſcheinlich ſind, ſetzen uns in Bewunderung. Wunderbar wäre für Unwiſſende, eine wahrhafte Beſchreibung der unermeßlichen Größe und höchſt ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Aſtronomen davon haben. Wunderbar, wiewohl aus natürlichen und vorhandenen Urſachen begreiflich, iſt die Sündfluth, wie ſie in der Noachide beſchrieben iſt. Wunderbar wäre auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes die wahrhafte Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen beſtehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, ſo außerordentlich es iſt, ſich noch mit unſern Begriffen vertragen, und noch Wahrſcheinlichkeit behalten muß, iſt es ſchwer zu erreichen, obgleich jede wilde Phantaſie an außerordentlichen Vorſtellungen reich iſt. Die Einbildungskraft iſt allein nicht hinreichend genug zur Erfindung des Wunderbaren, ſie muß von Kenntniß der wirklichen, körperlichen und ſittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterſtützt werden, ſonſt werden ihre außerordentlichen Vorſtellungen ſchimäriſch, ausſchweifend und abgeſchmackt. Je ausgebreiteter die Kenntniß iſt, die der Dichter von der wirklichen Natur hat, ſo viel leichter wird ihm, wenn es ihm ſonſt nicht an Erfindung und Dichtungskraft fehlet, die Schöpfung des Wunderbaren. Wenn er ſchon mehr, als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer, als ſie, in die körperliche und geiſtliche Welt hineinſchaut, ſo giebt ihm dieſes Gelegenheit, ſeine Vorſtellungen noch mehr zu erhöhen, und ſie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopſtok ſo wenig von der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit ſo eingeſchränkte Begriffe gehabt, wie der griechiſche Barde, ſo würde ein großer Theil des Wunderbaren in ſeinem Meſſias weggeblieben ſeyn. Der Dichter, deſſen Kenntniſſe ſchon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntniſſe ſeiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Wolluſt des Geiſtes, die Bewunderung zu fühlen, wird dadurch angereizt, und auch in Stand geſetzt, andere durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit ſeltener in Oſſians Gedichten, als in den andern uns bekannten Epopöen; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwiſſenden Volke, und ſeine Kenntniſſe erſtreckten ſich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntniſſe ſeiner Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wiſſen mochte, als das Volk, unter dem er lebte, wenig Veranlaſſung, ſeine Vorſtellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer ſcheinet ungleich mehr Kenntniſſe der körperlichen und ſittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er ſeine Geſänge dichtete. Er ſcheinet viel fremde in ſeinem Lande noch verborgene Kenntniſſe gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, ſie durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm ſeine Kenntniß erleichterte, ſeine Zuhörer in Bewunderung zu ſetzen. Es erhellet hieraus, daß die blos körperliche Natur eben ſowol, als die unſichtbare Geiſterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und ſehr erhöhte Kenntniß des Möglichen oder Wirklichen aus beyden Welten, ſetzt uns in Bewunderung.

Das Wunderbare iſt eine der vorzüglichſten äſthetiſchen Eigenſchaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menſchen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kömmt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrſcheinlichkeit hinzu, ſo ſind ſie ſehr geneigt, das Erdichtete für wahr zu halten. Darum iſt es ein ſehr kräftiges Mittel, ſowol auf die Vorſtellungskraft, als auf die Empfindung zu wirken. Der Hang zu dem Außerordentlichen iſt ſo ſtark bey den Menſchen, daß er es nicht nur mit dem größten Wolgefallen anhört, ſondern in der Trunkenheit der Bewunderung ſich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare ſeine Wirkung thun ſoll, ſo muß es, wie wir ſchon angemerkt haben, glaubwürdig, und auch begreiflich ſeyn, damit man es nicht ſogleich verwerfe. Deßwegen muß der Dichter dabey genaue Rückſicht auf die Kenntniſſe der Perſonen, für die er dichtet, nehmen. Kindern und einem Volke, deſſen Zuſtand in Abſicht auf Kenntniſſe mit der Kindheit übereinkömmt, kann die äſopiſche Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns ſind dieſe Thiere nichts Wunderbares; wir wiſſen es, daß es der Dichter in dieſem Stück nicht im Ernſt meynet. So iſt beym Homer manches, das zu ſeiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in ſeine Zeit verſetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare, das aus der alten Götterlehre geſchöpft wird, ſo wenig mehr brauchen, als das, was ſich auf das Syſtem der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwiſſenden Völkern iſt ſie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus könnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare in dem Meſſias, das uns in angenehmes Erſtaunen ſetzt, bey einem ganz unwiſſenden Volke ſeiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringſte Wirkung thun. Unſre Begriffe und Kenntniſſe von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdeckungen der Aſtronomen zu danken haben, und die ſchon an ſich wunderbar ſind, erleichtern das

Begreifen der erſtaunlichen Vorſtellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwiſſenden Volk Eindruck machen können (*).

## §. 13.

## Von den Maſchinen im epiſchen und dramatiſchen Gedichte.

Durch das Wort Maſchine bezeichnet man die gan unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung i epiſchen und dramatiſchen Gedichten aufzulöſen, dergleichen Wunderwerke, Erſcheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von den Poeten erdichtete Vorfälle, und andere Dinge ſind, wodurch der Knoten meh zerſchnitten, als aufgelöst wird. Bisweilen dehnet ma die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemiſchte, und blos in dem Bedürfniß de Dichters gegründete Weſen oder Vorfälle aus; wie wen Voltaire in der Henriade die **Zwietracht**, oder wen man andere allegoriſche Weſen zu großen Veränderunge in die Handlung einführet. Aber eigentlich und urſprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflöſung de Knotens, und iſt daher entſtanden, daß die Alten die Erſcheinung der Götter in den dramatiſchen Vorſtellunge durch künſtliche Maſchinen veranſtaltet haben, daher da Sprichwort Deus ex Machina entſtanden iſt.

Di

---

(*) Daraus ſieht man alſo leicht, wie man das Wunderbare in den epiſchen und dramatiſchen Gedichten beu theilen, und ſelbſt gebrauchen müſſe.

Die geſunde Kritik verwirft dieſe Maſchinen als Erfindungen, die der Abſicht des epiſchen und dramatiſchen Gedichtes gerade entgegen ſind. Beyde ſollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyſpiele zeigen, was für glücklichen oder unglücklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zuſtand einzeler Menſchen, oder ganzer Geſellſchaften, durch große Tugenden, oder Laſter, oder Leidenſchaften bewirkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, iſt zu dieſer Abſicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menſchlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchſt begierig wird zu ſehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung aber wird nicht befriediget, wenn er nicht natürlich iſt, oder nicht durch die in den handelnden Perſonen liegenden Kräfte bewirkt wird.

Darum ſollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Urſachen, ob ſie gleich hiſtoriſch wahr ſind, zur Bewirkung des Ausganges brauchen; denn ſie erfüllen unſre Erwartung eben ſo wenig, als die Maſchinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglücksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchſt bedenklichen Lage ſähen, die ſich itzt bald entwickeln müßte; ſo würden wir in unſrer Erwartung wegen des Ausganges der Sachen uns ſehr betrogen finden, wenn ſie von ungefähr einen in der Erde verborgen geweſenen Schatz fände, der ſogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein ſolcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menſchen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum ſagt Ariſtoteles, der Dichter habe mehr darauf zu ſehen, ob die Sachen wahrſcheinlich, als ob ſie wahr ſeyen.

## §. 14.

## Reden im epiſchen und dramatiſchen Gedichte.

Die Reden der handelnden Perſonen in der Epopée und im Drama, die man insgemein *Orationes moratas* nennt, weil ſie die Sitten der Perſonen und ihre Geſinnungen anzeigen, verdienen eine beſondere Betrachtung. Man muß aber nicht jede Rede der handelnden Perſonen hieher rechnen; denn ſonſt gehörte das ganze Drama hieher, weil es durchaus aus Reden beſteht; ſondern nur die, wodurch die Perſonen ihren Charakter und ihre beſondere Sinnesart an den Tag legen, ſo daß man aus der Rede, wenn man einmal die Perſonen kennte, abnehmen könnte, welche von den handelnden Perſonen ſpricht.

Dieſe Reden machen den wichtigſten Theil der Epopée und des Drama aus; weil dadurch die Perſonen nach ihren Sitten, ihrer Sinnesart, und ihrem ganzen Charakter am beſten geſchildert werden; weil man aus dieſen Reden erkennt, was jeder iſt. In der Ilias iſt, wie Pope anmerkt, die Anzahl der Verſe, da der Dichter ſpricht oder erzählt, ſehr gering; den größten Theil des Gedichts machen die Reden aus. Deßwegen ſieht Ariſtoteles ſie als einen Hauptheil dieſer Gedichte an, und hält ſich weitläuftig bey ihrer Betrachtung auf. Eigentlich zeiget der Dichter ſich dadurch als einen Kenner der Menſchen, weil das Innerſte ihres Charakters am beſten durch die Reden geſchildert wird. Wenn man alle Reden einer der Hauptperſonen des Gedichts zuſammennimmt, ſo müſſen ſie ein ſehr genaues Portrait des eigenthümlichen Charakters derſelben ausmachen. Die Handlungen laſſen uns die Menſchen nur noch von außen ſehen, ob man gleich auch durch dieſes Aeußerliche in die Seelen hineinſehen kann: aber durch die Reden kann der Dichter uns unmittelbar das Innere ſehen und empfinden laſſen.

Aus dieſem Geſichtspunkt müſſen wir die Reden der handelnden Perſonen anſehen; alsdann iſt offenbar, daß ſie den wichtigſten Theil der Epopbe und des Drama ausmachen, auf welchen der Dichter die größte Sorgfalt wenden muß. Die Fabel zu erfinden, verſchiedene Verwicklungen, mannigfaltige Begebenheiten und Vorfälle auszudenken, wodurch der Zuhörer oder Zuſchauer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten, itzt in große Erwartung geſetzt, dann angenehm überraſcht wird; dieß iſt nur der geringſte Theil deſſen, was der Dichter wiſſen muß, und was für uns am wenigſten lehrreich iſt. Weit wichtiger für uns, und ſchwerer für den Dichter iſt es, bey allen Vorfällen und in jeder Lage der Sachen, die Perſonen durch das, was ſie dabey denken, empfinden und beſchließen, auf eine wahrhafte, natürliche Weiſe, völlig kennbar zu ſchildern.

Der Philoſoph giebt uns allgemeine Kenntniß des Menſchen; er entwickelt uns das Genie, alle Eigenſchaften, Neigungen, Leidenſchaften; zeiget uns jede Triebfeder, und entwickelt jede Falte der Seele, in ſo weit alle dieſe Dinge dem Menſchen gemein ſind.

Der Dichter aber zeiget uns die beſondere Beſchaffenheit dieſer allgemeinen Eigenſchaften, wie ſie im Achilles, im Hektor, im Ajax ſind, und wie ſie ſich bey beſondern Gelegenheiten äußern. Der Dichter der Epopöe und des Drama iſt nur in ſo fern groß, als er in dieſem Theil vorzüglich iſt. — Schwerlich iſt ein Dichter hierinn dem Homer zu vergleichen; und in dieſem Stück iſt Virgil, wie Pope bemerkt, erſtaunlich weit unter ihm. In der That finden wir gar viele Reden bey dieſem Dichter, die ſo wenig beſonders Charakteriſtiſches haben, daß ohngefähr jeder andere Menſch in ähnlichen Umſtänden ſo ſprechen würde, wie ſeine Perſonen ſprechen.

Was Ariſtoteles fodert, daß jede Rede dem Alter, Stand, Rang, den Geſchäften und Abſichten der Perſonen angemeſſen ſeyn müſſe; und was Horaz ſehr lebhaft lehret, wenn er ſagt:

Si dicentis erunt fortunis abſona dicta u. ſ. w. (*)

iſt noch das wenigſte und leichteſte. Das ſchwerſte iſt bey allem dieſem noch das Eigenthümliche des Charakters zu treffen. Hiezu gehöret nicht nur ein großer

Scharf-

---

(*) De Arte poet. v. 112. ſeqq.

Scharfſinn, der jeden Zug der beſondern Charaktere der Menſchen bemerkt, ſondern auch hinlängliche Erfahrung und Kenntniß der Menſchen.

Deßwegen erkennet man durchgehends die beyden Dichtarten, wo dergleichen Reden vorkommen, für das Höchſte der Poeſie. Man darf ſich gar nicht wundern, daß ein gutes Heldengedicht von einiger Größe das ſeltenſte Werk des menſchlichen Genies iſt; und daß die Nationen, die dergleichen in ihrer Sprache beſitzen, ſtolz darauf ſind.

Das Drama bekömmt eben daher ſeine gröſte Schwierigkeit, ob ſie gleich wegen der weit engern Schranken der Handlung und der geringen Anzahl der Perſonen, bey weitem ſo groß nicht iſt, wie in der Epopöe. — Inzwiſchen betrügen ſich doch diejenigen gar ſehr, denen die Verfertigung eines guten Drama ein Werk von mittelmäßiger Schwierigkeit ſcheinet. Ein guter Dichter, in welcher Art es ſey, iſt immer ein Mann von Gaben, die eben nicht gemein ſind. Aber wer darum, daß er in geringern Dichtungsarten glücklich geweſen, ſich in die Klaſſe der Homere und des Sophokles ſetzen wollte, würde einen gänzlichen Mangel der Urtheilskraft verrathen.

---

**Anmerkung.** Die Abhandlung der Charaktere, welche eigentlich ganz zur Aeſthetik der ſchönen Künſte gehöret, läßt ſich hier nicht ſtückweiſe herſetzen, ohne die Gedankenreihe in Sulzers Werke zu verſtümmeln. Man leſe indeſſen den Art. **Charakter.**

## §. 15.

## Ueber den Charakter eines Helden im epiſchen oder dramatiſchen Gedichte.

Held heißt gegenwärtig die Hauptperſon des Heldengedichts, wie Achilles in der Ilias, Ulyſſes in der Odyſſee, Aeneas in der Aeneide. Man braucht aber daſſelbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperſon im Drama. Der Held iſt alſo der, welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiſte ankömmt, und der alles belebt, der ſowol an der Handlung, als am Ausgang derſelben das größte Intereſſe hat.

Darum muß der Held des Stücks eine wichtige Perſon ſeyn, deren Gemüths-Charakter ſich auf eine merkwürdige Art äußert; und damit die Aufmerkſamkeit gleich vom Anfang des Gedichts gereizt werde, iſt es gut, wenn er eine in der Geſchichte berühmte Perſon iſt, von deren Charakter uns die Hauptzüge ſchon bekannt genug ſind. Wäre dieſes nicht, ſo würde der Dichter Mühe haben, ihn gleich von Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen.

Einige Kunſtrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Perſonen ſich nicht ſchicken, Helden der Epopöe oder des Drama zu ſeyn. Lord Schaftesbury behauptet ſogar, daß ein ſolcher Held für die Poeſie das größte Ungeheuer wäre (*).

Man muß ſich aber durch das Anſehen dieſes ſcharfſinnigen Mannes nicht verführen laſſen. Warum ſollte der ſterbende Sokrates (und wo iſt wohl jemals ein voll-

kommn

---

(*) Charackteriſtiks T. III. S. 262.

kommnerer Mann, als dieſer geweſen?) als Held des Trauerſpiels eine ungeheure Figur machen? Und wem iſt **Leonidas** in **Glovers** Epopöe, oder **Kodrus** in dem Trauerſpiel des Kroneks, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird ſagen dürfen, daß der **Prometheus** beym Aeſchylus eine abgeſchmackte Perſon ſey? Für einen ſo feinen Kenner, als der Lord unſtreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht ſeine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unſre Moraliſten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey ſtandhaft leidender Mann, ſelbſt für die Götter ein erhabener Gegenſtand ſey. Wenn dieſes auch übertrieben iſt, ſo können doch Menſchen einen ſolchen Mann groß und intereſſant finden, und alſo ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu ſehen. Iſt es denn eben ſo nothwendig, daß man in der Epopöe oder im Trauerſpiel immer durch die Heftigkeit der Leidenſchaften erſchüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrſchende Größe der Seele weniger, als Zorn, oder Wuth, oder Verzweiflung?

Aber ſo viel iſt gewiß, daß es unendlich ſchwerer iſt, einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer ſo intereſſanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenſchaften aufgebrachten; ſo wie ein Zeichner viel leichter den Ausbruch großer Leidenſchaften, als eine ſtille Größe der Seele ausdrücken kann.

# Beſondere Theorie.

## Das Heldengedicht.

### §. 16.

### Erklärung und Urſprung dieſes Gedichtes.

Wenn gleich der Name des Heldengedichts nach ſeiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epiſchen (*) Gedichte zukömmt, darinn Heldenthaten erzählt werden; ſo kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmſte der Gattung iſt, aus deſſen Nachahmung die andern Arten der Epopöe entſtanden ſind.

Der Charakter des Heldengedichts beſteht überhaupt darinn, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung oder Begebenheit umſtändlich erzählt, und das Merkwürdigſte darinn, es betreffe die Perſonen oder andere Sachen, ausführlich ſchildert und gleichſam vor Augen legt (**).

Man

---

(*) Das Wort **Epiſch** iſt aus dem Griechiſchen und Lateiniſchen in die deutſche Kunſtſprache aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur **Epopöe** oder zum Heldengedicht gehört; daher — ein **epiſcher Dichter**, eine **epiſche Handlung**, u. ſ. w.

(**) Wem dieſe Definition über das Heldengedicht noch zu unvollkommen und zu dunkel zu ſeyn ſcheinet, der wird ſie durch das folgende ins helleſte Licht geſetzt ſehen.

Man kann ſich den natürlichen Urſprung und den wahren Charakter dieſes Gedichts am leichteſten vorſtellen, wenn man auf das Achtung giebt, was man beym Leſen einer merkwürdigen Geſchichte empfindet.

Der Menſch iſt von Natur geneigt, großen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um alles, was ihn intereſſirt, ſo beſtimmt und ſo lebhaft zu faſſen, als es ihm möglich iſt. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläuftig und verwickelt iſt, ſo ſucht er das Weſentlichſte davon ſich in einer ſolchen Ordnung vorzuſtellen, daß er das Ganze auf einmal am leichteſten überſehen kann. Er iſt mit der Erzählung des Geſchichtſchreibers nicht zufrieden, ſondern denkt Umſtände hinzu, wie er ſie zu ſehen wünſcht; und ſeine Einbildungskraft leihet den Perſonen und Sachen Geſtalt und Farbe. Er ſelbſt ſtellt ſich dahin, wo er die merkwürdigſten Perſonen ganz nahe zu ſehen glaubt, wo er Stellungen, Gebärden und die Geſichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören, und jedes Wort verſtehen kann. Wo die Perſonen nicht reden, ſucht er aus ihren Mienen ihre Gedanken zu erkennen; er ſetzet ſich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruck, jede Empfindung, den die Sachen auf ſie machen, auch zu fühlen. Alſo geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenſchaften und in alle Arten der Gemüthsfaſſung, die die Umſtände mit ſich bringen; ſich ſelbſt vergißt er einigermaßen dabey, und iſt ganz von dem eingenommen, was er ſieht und hört.

Dieſes iſt das Betragen eines jeden empfindſamen Menſchen, ſo oft er ſich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder ſelbſt geſehen hat, wieder erinnert, um die Eindrücke, die ſie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu genieſſen. Wenn er ſelbſt den Verlauf der Sachen andern erzählet, ſo nimmt ſein Ton und ſein Ausdruck das Gepräge ſeiner Empfindung an, und er begnüget ſich nicht, wie der Geſchichtſchreiber, blos zu erzählen, ſondern verſucht alles ſo zu ſchildern, wie er es zu ſehen, und ſo auszudrücken, wie er es zu hören ſich bemühet.

Aus dieſem, jedem lebhaften Menſchen natürlichen Hange, merkwürdige Begebenheiten mit ſeinen Zuſätzen, Schilderungen und beſonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müſſen wir den Urſprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunſt würde ein empfindſamer und dabey ſehr beredter Menſch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und ſo mögen die älteſten Heldengedichte der Barden geweſen ſeyn. Kömmt noch Ueberlegung und Kunſt hinzu, ſo erhält die Erzählung einen feinern Ton und mehr Wolklang; das Ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältniſſe gegeneinander, und alles, was zu mehrerm Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geſchmack noch hineingebracht: und ſo entſteht die künſtliche Epopöe aus der natürlichen Erzählung eben ſo, wie die künſtlichen Gebäude aus den von Natur angegebenen Hütten. Zu dem Nothwendigen und zu dem, was die Empfindung ſelbſt an die Hand giebt, iſt das hinzugekommen, was ein überlegtes Nachdenken und ein verfeinerter Geſchmack zur Verſchönerung der Sachen zu erfinden vermögen.

Wer alſo eine gründliche Theorie des Heldengedichts ſchreiben will, muß zuerſt auf das Nothwendige oder Natürliche darinn ſehen, was der Kunſt vorhergegangen iſt; und hernach auf das, was die Kunſt zur Vervollkommnung der erſten natürlichen Verſuche hinzuthun kann. Allein die Kunſtrichter, von Ariſtoteles an, die die Beſchaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzele darinn, durch Regeln feſtzuſetzen ſich bemühet haben, ſind ſelten bis auf den erſten Grund der Sachen gegangen. Daher iſt dieſer Theil der Poetik, ſo wie mancher andere, mit vielen, zum Theil willkührlichen, zum Theil falſchen Regeln und Vorſchriften überhäuft worden.

Wir wollen aber jener Spur der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Weſentliche des Heldengedichts zu entdecken.

Der erſte Keim zum Heldengedicht, wie geſagt worden, liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Auftritte, die man mit Empfindung und mancherley Rührung geſehen hat, wieder zu erzählen, die verſchiedenen Eindrücke derſelben in uns ſelbſt zu erneuern, und in andern zu erwecken. Männer, die gemeinſchaftlich etwas merkwürdiges ausgeführt haben, kommen ſelten zuſammen, ohne davon zu ſprechen. Jeder erzählt den Theil der Geſchichte, der ihn am meiſten gerühret, oder an dem er vorzüglichen Antheil gehabt hat. Bey rohen Völkern veranlaſſet dieſes öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, beſonders aber glücklich verrichteter Thaten.

Bey ſolchen Feyerlichkeiten ſind die Gemüther ſchon zum voraus erhitzt und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die ſelbſt an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf, und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, ſehr umſtändlich und durch lebhafte Schilderungen der Perſonen und Sachen, das, deſſen ſie ſich erinnern. Es iſt höchſt wahrſcheinlich und zum Theil hiſtoriſch gewiß, daß bey verſchiedenen Völkern das Andenken groſſer Begebenheiten durch eine lange Reihe von Menſchenaltern hindurch alljährlich durch öffentliche Feſte gefeyert worden. Wenn bey ſolchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, ſo werden zum Erzählen derſelben diejenigen aufgetreten, oder von der Verſammlung aufgefodert worden ſeyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigſten gehalten wurden, ſehr lebhafte Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieſes mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu genieſſen, als Sprecher öffentlich aufgefodert zu werden, ſich in ſolchen epiſchen Verſuchen werden geübt haben, und daß man allmählig angefangen, die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten, als eine Kunſt zu treiben. So entſtund vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach Dichter entſtanden ſind, ſo wie von den älteſten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptſächlich auf die Erweckung lebhafter Empfindungen abgeſehen war, und dabey überlegt, was für große Kraft die Muſik, und ſogar das bloße Geräuſch hat, die Empfindungen zu unterſtützen; ſo wird man es ganz wahrſcheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Muſik unterſtützt worden; da ohnedem auch die roheſten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Muſik begleiten. Daher iſt denn das Metriſche in der Erzählung entſtanden.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die erſten Heldengedichte der Barden affektvolle Erzählungen einheimiſcher Heldenthaten geweſen, die bey öffentlichen Verſammlungen mehr abgeſungen, als blos erzählt worden; daß der Inhalt allemal ſchon bekannte Thaten geweſen, die nicht zum hiſtoriſchen Andenken genau erzählt, ſondern zur Erweckung lebhafter Empfindungen, und zur Einpflanzung ſtarker Nationalgeſinnungen, auf das lebhafteſte geſchildert worden. Alſo kam es dabey weniger auf eine leichte Entwicklung des Fadens der Geſchichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am ſtärkſten auf die Empfindung wirken. Vornehmlich aber mußten die Hauptperſonen, die Helden des Geſanges, ſo vollkommen, als möglich, geſchildert

ſchildert werden, daß jeder Zuhörer ſie in ihren wichtigſten Thaten gleichſam vor ſich zu ſehen glaubte.

Der Barde konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurde, zum Inhalt ſeines Geſanges nehmen; denn die Feſte wurden nur zum Andenken ſolcher einzeler Thaten gefeyert. Alſo waren dieſe Lieder nicht hiſtoriſche Geſänge, die eine Reihe verſchiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten ſie nicht ſehr lang ſeyn, weil ſie auf einmal abgeſungen wurden.

So viel läßt ſich durch Muthmaßungen von der urſprünglichen Beſchaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopöe, oder das durch Kunſt zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedicht entſtanden iſt (*).

*

Eigen-

---

(*) Aus dieſen philoſophiſchen Betrachtungen über den Urſprung des Heldengedichtes laſſen ſich alſo ganz deutlich die Hauptpunkte und weſentlichen Theile der Epopöe herausziehen; laſſen ſich die Materie dieſes Gedichts, die Eigenſchaften der epiſchen Handlung, die Charaktere der Hauptperſonen, der Vortrag im Epiſchen, u. ſ. w. erkennen: und auf dieſe Entwicklung des Urſprungs der Epopöe muß der Kunſtrichter, der dem epiſchen Dichter richtige Grundſätze geben will, immer, gleich als auf die Originalform, zurücke ſehen; ſonſt läuft er Gefahr, ihm Regeln als nothwendig vorzuſchreiben, die doch in der Natur dieſes Gedichtes nicht gegründet ſind. — Wir wollen dieß alles in beſondern §§. deutlicher und vollſtändiger erklären.

## Eigenſchaften der epiſchen Handlung.

### §. 17.

### Einheit der Handlung.

Die Einheit der Handlung iſt eine Foderung, die auf die urſprüngliche Beſchaffenheit dieſes Gedichtes gegründet iſt, weil es dem feyerlichen Andenken einzeler Thaten, oder einzeler Begebenheiten gewidmet war (*). Es läßt ſich vermuthen, daß in den urſprünglichen Heldengedichten die Handlung ſehr eingeſchränkt geweſen, und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzeler Zweykampf epiſch beſungen worden. Da das epiſche Gedicht hernach ein Werk der Kunſt geworden, bekam die Handlung zwar eine gröſſere Ausdehnung, aber die Einheit derſelben mußte beybehalten werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten ſollte.

Man kann aber auch ohne Rückſicht auf den Urſprung dieſes Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der epiſche Dichter will nicht unterrichten, ſondern rühren; ſein Herz und ſeine Einbildungskraft ſind von einem groſſen Gegenſtand in auſſerordentliche Wirkſamkeit geſetzt: von dieſem Gegenſtand erwärmet, ſpricht er von dem, was er ſieht und fühlt. Alſo iſt ſein Gegenſtand ſeiner Natur nach Eines.

Auch ſeine Abſicht macht die Einheit der Handlung nothwendig. Er nimmt ſich vor, durch genaue und um-

ſtänd-

---

(*) S. vorig. §.

ſtändliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menſchen in ſtarke Bewegung zu ſetzen, ihnen groſſe Empfindungen einzuflößen, und ſie, ſo viel an ihm liegt, zu großen Menſchen zu machen. Dieſe Abſichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptſachen ſehr umſtändlich und ausführlich ſchildern, damit der Zuhörer das Leidenſchaftliche und Sittliche derſelben auf das lebhafteſte fühle. Die Charaktere der Hauptperſonen müſſen ſich völlig entwickeln, und man muß ſie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann alſo nicht ſummariſch erzählen, ſondern muß meiſtentheils ſehr umſtändlich ſeyn. Wenn alſo das Heldengedicht nicht zu einer unermeßlichen Gröſſe anwachſen ſoll, ſo kann nur eine große Handlung darinn ſtatt haben.

Ueberdem hat es mit allen Werken der Kunſt dieß gemein, daß es deſto vollkommener iſt, je beſtimmter der Eindruck iſt, den es macht, und je ununterbrochener die Aufmerkſamkeit vom Anfange bis zum Ende auf die Gegenſtände gerichtet iſt. Dieſe Wirkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige ſich auf einen einzigen Punkt vereiniget; wo alles entweder aus einer einzigen Urſache entſteht, oder auf eine einzige Wirkung abzielet. Daher entſteht die vollkommene Einheit der Handlung. Man erkennet ſie am beßten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichtes ſich in wenig Worte zuſammenfaſſen läßt, ſo daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung iſt.

Was iſt einfacher, als die Handlung der Iliade oder der Odyſſee? Jede hat nur eine einzige wirkende Urſache, woraus alles entſteht: der ganze Inhalt der Iliade kann mit aller ſeiner Größe in wenig Worten vorgetragen werden, und eben dieſes hat bey der Odyſſee und bey der Aeneide ſtatt (*).

## §. 18.

## Einfachheit der Handlung.

Die Einheit der Handlung iſt nothwendig; und ſehr vortheilhaft iſt es, wenn ſie ſehr einfach iſt. Das Romanhafte oder die Menge und Mannigfaltigkeit ſeltſamer Begebenheiten, die blos die Einbildungskraft anfüllen, iſt dem wahren Geiſt der Epopöe zuwider. Die Hauptabſicht des Dichters geht auf die Schilderung groſſer Thaten, die er in dem Innern der Seele aufkeimen, und durch außerordentliche Seelenkräfte ſich entwickeln ſieht. Dieſes iſt eigentlich ſeine Materie; die Begebenheiten ſind der Grund oder die Tafel, auf welche er ſeine Schilderungen aufträgt (**).

Man kann das epiſche Gedicht mit einem hiſtoriſchen Gemälde vergleichen, in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Perſonen, deſſen, was ſie fühlen, und deſſen, wornach ſie ſtreben, die Hauptſache iſt. Aber der Maler

---

(*) S. die nachgeſetzten Kritiken über dieſe erſten Heldengedichte: oder die §§. der Fabel und der Handlung.

(**) S. §. Fabel. — Man muß alſo auch bey der Wahl der Epiſoden ſehr ſtrenge ſeyn. S. §. Epiſoden.

hat eine Scene nöthig, eine Landſchaft, einen Platz, wohin er ſeine Perſonen ſtellt; er würde ſehr gegen die Kunſt anſtoßen, wenn ſeine Landſchaft ſo reich an mannigfaltigen Gegenſtänden wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieſelben gereizt und von den Perſonen abgezogen würde. Eben dieſen Fehler würde der epiſche Dichter begehen, wenn er gar zu viel außer dem menſchlichen Gemüth liegende Materie in ſein Gedicht bringen wollte.

Darum iſt es ſehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn ſeine Handlung einfach iſt, und ſich ſo leicht entwickelt, daß die Einbildungskraft ohne Anſtrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er ſelbſt mehr Raum zu den Schilderungen, die das Weſentliche des Gedichtes ausmachen; und der Leſer wird weniger durch die Phantaſie zerſtreut.

In dieſem Stück hat die Iliade einen groſen Vorzug über die Aeneide. Dieſe beſchäftiget die Einbildungskraft weit mehr, als den Verſtand und das Herz; und der Dichter ſelbſt hatte ſo viel weniger Zeit und Kraft Menſchen zu ſchildern, je mehr er zu ſolchen Schilderungen anwenden mußte, die blos die Phantaſie beſchäftigen. Der epiſche Dichter muß ſich ſehr dafür in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft ſeines Leſers nicht ermüde. Der überſchwengliche Reichthum groſer Scenen von dieſer Art thut der hohen Meſſiade nicht geringen Schaden;

Leſer, die nicht ſelbſt die lebhafteſte Einbildungskraft haben, müſſen ſich in den Vorſtellungen der Phantaſie ſo verwickelt und verwirrt finden, daß ſie ſich nicht herauszuhelfen wiſſen. In der Odyſſee war dieſe Mannigfaltigkeit an ſinnlichen Scenen nothwendig; der Dichter hatte eigentlich nur einen Menſchen zu ſchildern, deſſen Charakter er bis auf den geringſten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch ſo mancherley Abentheuer hindurchführen.

## §. 19.

## Wichtigkeit und Größe der Handlung. (*)

Die epiſche Handlung muß wichtig ſeyn, um die Aufmerkſamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter ſeine Bemühung umſonſt verwendet, oder gar durch ſeinen pathetiſchen Ton lächerlich wird. Je höher ſeine Materie iſt, je feyerlicher kann ſein Ton ſeyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glück oder Unglück eines ganzen Volkes abhängt, [illegible] die eigentlichſten Gegenſtände der Epopöe.

Aber ſie müſſen auch eine äußerliche Größe haben. Was plötzlich entſteht und ſeine Wirkung plötzlich vollendet, kann zwar höchſt wichtig ſeyn, aber es ſchicket ſich nicht zur epiſchen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plötzlich verſinken: dieß wäre

---

(*) In dieſem §. wird auch der würdige Stoff der Epopöe beſtimmt, den man nach der Größe und Wichtigkeit der Handlung abmeſſen muß.

wäre eine höchſt wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epiſchen Gedichte ſchickt ſie ſich nicht, weil es ihr an Größe der Ausdehnung fehlet.

Darum fodert man mit Recht zum epiſchen Gedicht Eine Handlung, wo mannigfaltige Anſtrengung der Kräfte erfodert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen; wo die handelnden Perſonen in der höchſten Wirkſamkeit ſind; denn nur eine ſolche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit, alle Kräfte des menſchlichen Gemüthes zu entfalten. Darum hatten **Milton** und **Klopſtok**, obgleich jeder einen an ſich höchſt wichtigen Stoff gewählt hätte, nöthig, ihm durch die kühneſten Erdichtungen die Größe der Ausdehnung zu geben, ohne welche ihre Gegenſtände bloß ein lyriſcher Stoff geblieben wären.

Die Größe der Handlung beſteht demnach nicht in der Länge der Zeit, und in der Menge der Geſchäfte; eine Handlung von einem einzigen Tag kann größer ſeyn, als eine von vielen Jahren. Es kömmt darauf an, daß vielerley Menſchen auf eine intereſſante Weiſe ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und ſo entwickeln können, daß ſie ſich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

## §. 20.

## Muß die Epopöe auch lehrreich ſeyn?

Man fodert von dem epiſchen Dichter auch, daß er lehrreich ſey. Seine Abſicht iſt nicht, uns geſchehene Sachen zu erzählen, ſondern durch Vorbildung derſelben Lehren zu geben, unſre Geſinnungen zu erhöhen und zu erweitern.

Aber dieſes muß er nicht als ein Sittenlehrer, nicht als ein dogmatiſcher Philoſoph, ſondern nach ſeiner Art, wie ein Dichter thun,

Qui quid ſit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non
Planius ac melius Chryſippo & Crantore dicit.

Er lehret durch Beyſpiele, indem er Männer von großem Verſtand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unſern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretiſchen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Perſonen in den Mund legt. — Aus den Urtheilen und Handlungen der Perſonen muß man ihre Grundſätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Geſinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln ſoll; ſondern er läßt ſeine Perſonen ſo denken und handeln, daß wir Beyſpiele daran nehmen.

Einige Kunſtrichter haben uns bereden wollen, daß das epiſche Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich ſeyn müſſe. Dieſe Art des Lehrreichen muß man in der Geſchichte ſuchen; für den epiſchen Dichter iſt dieß eine Nebenſache.

In dem ganzen Faden der Geſchichte der Iliade liegt wenig lehrreiches; dieſes Gedicht in eine bloße Erzählung verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten: Aber die wahre ſittliche Kraft dieſer Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Perſonen; und daher kommt es, daß ganz Griechenland den Homer für den erſten Lehrer der Menſchen gehalten hat.

### §. 21.

### Von der Anordnung der epiſchen Handlung.

Der erſte und hauptſächlichſte Grundſatz der Anordnung iſt, daß die ganze Handlung in wolbeſtimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruheſtelle ſeyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich überſehen, und über das Folgende ſeine Erwartungen entwerfen kann.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorſtellung der ganzen Handlung, wenn ſie in wenig Perioden eingetheilt iſt, die ſo aufeinander folgen, daß man am Ende einer jeden beſtimmt ſieht, wie weit die Handlung fortgerückt iſt.

In Anſehung der Ordnung dieſer Perioden geben einige Kunſtrichter Regeln, die ſehr übel verſtanden werden könnten. So ſagt Batteux (*), daß der epiſche Dichter die Ordnung des Geſchichtſchreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten eine Schönheit wäre, die der epiſche Dichter ſuchen müſſe.

Der

---

(*) 2. Thl. 1. Abſchn. nach Ramler.

Der epiſche Dichter muß dem Geſchichtſchreiber in der Ordnung der Begebenheiten in ſo weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit ſeines Vortrages beſtehen kann. Es wäre ſeltſam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerſt erzählt werden, und die nächſte Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwicklungen enthält, muß nothwendig eher, als dieſe, vorgetragen werden.

Aber in ſo fern geht der epiſche Dichter von dem Geſchichtſchreiber ab, als es die Natur ſeines Vorhabens erfodert. Dieſer will uns vollſtändig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt ſo, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber ſtellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher ſie uns am kräftigſten rühret. Der Geſchichtſchreiber darf ſich deßwegen nicht ſcheuen, die entfernteſten Veranlaſſungen und Urſachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umſtändlich zu erzählen; dieß wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns ſchon bekannte Veranlaſſung oder Urſache nur kurz, damit wir ohne Umſchweife in die Hitze der Handlung hinein kommen.

So würde der Geſchichtſchreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beſchrieben hätte, bey der Zerſtörung der Stadt Troja angefangen haben, und ſeinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genaueſten Ordnung ſeiner Reiſe, gefolget ſeyn.

Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Abſicht war, dem Leſer die Niederlaſſung des Aeneas in Italien, deren Veranlaſſung bekannt war, von der merkwürdigſten Seite vorzuſtellen. Er fängt deshalben die Handlung nicht von ſeinem Auszug aus Troja, ſondern von da an, da die reiſenden Helden das Land ihrer Beſtimmung gleichſam ſchon im Geſichte hatten. Das vorhergehende gehört nicht zu ſeiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen iſt, nothwendig zur Handlung der Aeneide gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat; ſo müßte man aus eben dem Grunde auch ſagen, daß die Geſchichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derſelben ſey. Virgil fängt alſo ſein Gedicht nicht mitten in der Handlung, ſondern vom Anfang derſelben an.

Wir ſehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die weſentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie ſie auseinander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden iſt, deſto lebhafter wird das Ganze in die Vorſtellungskraft fallen. Darinn aber kann der Dichter von der Ordnung des Geſchichtſchreibers abgehen, daß er nur das Weſentlichſte in der beſten Ordnung hintereinander ſtellt, und gewiſſe Nebendinge, zum Schmuck des Ganzen, da anbringt, wo er die beſten

Ruheſtellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorſtellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epiſchen Handlung dieſe allgemeine Regel annehmen: „Die weſentlichſten Theile derſelben ſetze der Dichter in einer ſo natürlichen Ordnung hintereinander, daß die Vorſtellungskraft den Faden derſelben leicht finde, und das Ganze mit einem Blick überſehen könne: die der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollſtändigkeit derſelben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, ſuche er an ſolchen Orten einzuſchalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.“

Dieſe Anordnung der Epiſoden iſt eine Hauptſorge des Dichters. Sie müſſen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geſchieht nämlich bisweilen, daß zwiſchen einer Periode der Handlung und der nächſt folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beſchreibt, entweder weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In dieſe Stellen ordnet er die Epiſoden (*).

So hat Homer die ſchöne Epiſode von der Helena, im dritten Buche der Iliade, dahin gebracht, wo die Veranſtaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter

---

(*) S. S. Epiſoden.

ter nicht hat beſchreiben wollen, eine Lücke gelaſſen. — Eben ſo hat er auch die Epiſode vom Diomedes und Glaukus in die Lücke geſetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verurſachet hatte. Daß die beſten epiſchen Dichter ſo verfahren ſind, könnte durch viele Beyſpiele erwieſen werden, die wir übergehen, weil ſie bekannt genug ſind (*).

## §. 22.

## Von der epiſchen Ankündigung.

Ueber die epiſche Ankündigung haben wir nicht nöthig, uns in eine nähere Betrachtung einzulaſſen; indem ſie wenig Schwierigkeit hat, und man aus den großen Muſtern, die jedermann bekannt ſind, ſich hinlänglich davon unterrichten kann (**).

Die Beſcheidenheit und Einfalt ſind die zwey Eigenſchaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec ſic incipies, ut Scriptor cyclicus olim:
*Fortunam Priami cantabo, & nobile bellum.*
Quid dignum tanto feret hic promiſſor hiatu?
Parturiunt montes; naſcetur ridiculus mus.

Quanto

---

(*) Doch Lehrer werden bemühet ſeyn, noch mannigfaltige Beyſpiele dieſer Art aus dem Virgil, welcher vorzüglich als ein klaſſiſcher Dichter in Schulen erkläret wird, beyzufügen.

(**) Wenn man nach dem Beyſpiel der beſten Heldendichter ſo ein Werk beginnen will, läßt ſich der Inhalt der Ankündigung auf vier Punkte beziehen, die gleich Anfangs überhaupt müſſen erkannt werden, der **Held**, ſeine **Beſchwerniſſe** und **Urſachen** derſelben, und zuletzt der **glückliche Ausgang** oder das Ende der Handlung, wozu im Ausdrucke **Simplicität** erfodert wird.

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
*Dic mihi, Muſa, virum, captae poſt tempora Trojae,*
*Qui mores hominum multorum vidit & urbes &c.*
Non fumum ex fulgore, ſed ex fumo dare lucem
Cogitat.

## §. 23.

## Behandlung des epiſchen Stoffes.

Die epiſche Behandlung des Stoffs, in ſo fern ſie von der hiſtoriſchen verſchieden iſt, verdienet beſonders in Betrachtung gezogen zu werden.

Die Abſicht des Geſchichtſchreibers iſt, zu unterrichten; darum verfährt er ſo, als wenn die, für welche er ſchreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter kann aber ſchon vorausſetzen, daß ſeinem Leſer die Geſchichte der Handlung bekannt ſey. Sein Endzweck iſt nur, das, wovon wir bereits hiſtoriſch unterrichtet ſind, uns ſo vorzuzeichnen, wie es uns am lebhafteſten rühret: er ſorget alſo nur dafür, daß wir alles in dem Geſichtspunkt, in der Ordnung und in dem Lichte ſehen, wie der lebhafteſte Eindruck es erfodert (*).

Daher ſchildert er alles weit umſtändlicher und lebhafter, als der Geſchichtſchreiber; er berichtet uns nicht überhaupt, und in ſeiner Sprache, oder in ſeinem eigenen Ausdruck, wer die Perſonen ſind, und was ſie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun ſchon lange

---

(*) S. vorig. §. wovon hier eine kurze Wiederholung iſt.

lange vorbey wären: ſondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden, ſie zu ſehen; er läßt ſie vor unſern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu ſehen und ihre Reden ſelbſt zu hören glauben. Bey intereſſanten Gegenſtänden ordnet er, ehe er noch die Perſonen handeln läßt, den Ort der Scene und alles Sichtbare, ſo an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzuſtrengen, alle Aufmerkſamkeit auf das richten, was geſchieht. Hat er uns etwas zu beſchreiben, ſo wählet er die lebhafteſten Farben, und, wo es nöthig iſt, braucht er Gleichniſſe über Gleichniſſe —, um alles im völligen Leben darzuſtellen.

Hiezu gehört insbeſondere die hervorſtechende Schilderung der Hauptperſonen und der Hauptſachen, wodurch der epiſche Dichter ſich vornehmlich unterſcheidet. Seine vornehmſte Abſicht iſt, uns mit ganz merkwürdigen Perſonen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinnesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe ſehen zu laſſen, und folglich auch die Gegenſtände, die auf ſie wirken, nahe vor unſer Geſicht zu bringen. Nähme man dieſe genauen Schilderungen weg, ſo würde man das epiſche Gedicht beynahe zur hiſtoriſchen Erzählung machen.

Sie ſind alſo ein ganz weſentlicher Theil dieſer Dichtungsart; und darinn zeiget ſich der Dichter vornehmlich als einen Mann von Genie, und als einen Kenner der Menſchen, daß er jede Hauptperſon nach ihrem eigenthümthümlichen Charakter und beſonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundſätzen handeln läßt. — Wir lernen die Perſonen nicht durch Beſchreibungen ihrer Gemüthsart, ſondern durch ihre Handlungen und Reden kennen.

So ſind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat ſeinen beſondern perſönlichen Charakter, und ſein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die ſich bey jeder Gelegenheit, es ſey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichſte zeigen. Jeder bleibt durch die ganze Handlung, und bey ſo vielfältigen Gelegenheiten, ſich ſo vollkommen gleich, daß man ihn ſogleich erkennt; weil man alles, was er ſpricht und thut, keinem andern, als ihm ſelbſt zuſchreiben kann.

Es iſt unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und ſeltene Beurtheilungskraft, Kenntniß des Menſchen, und ein Genie, das ſich nach jeder Form bilden kann, hiezu erfodert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verſchiedenen Gemüthsarten, Grundſätze und Maximen der Menſchen kennen; dann muß er jeder den natürlichſten Anſtrich des National-Charakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er ſeine Perſonen verſetzt, zu geben wiſſen. Er muß alſo, wenn er ſeine Handlung aus entfernten Zeiten oder Ländern nimmt, mit verfloſſenen Weltaltern, mit fremden oder mit mehr vorhandenen Sitten, eben ſo genau bekannt ſeyn, als mit denen, die er vor ſich ſieht. Und damit jeder Charakter ſich hinlänglich entwickle, muß er die Handlung ſelbſt ſo einzurichten wiſſen, daß jede Hauptperſon in mannigfaltige Situationen komme; daß ſie wichtigere und geringere Geſchäfte habe; itzt ihre eigenen Entwürfe ausführe; dann andere unterſtütze oder hindere.

Hiezu kommt noch, daß alle dieſe Perſonen nicht nach dem gemeinen Maaße der menſchlichen Natur, ſondern nach einem höhern Ideal müſſen gebildet ſeyn. Denn da die Handlung an ſich groß und außerordentlich iſt, ſo müſſen auch die handelnden Perſonen groß ſeyn. Man muß ſogleich aus ihrem ganzen Weſen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem ſo hohen Ton von ihnen ſpricht. Würde er uns Menſchen von der gewöhnlichen Art zeigen, ſo würde ſein Vortrag übertrieben ſcheinen; und zuletzt würde das ganze Gedicht des Zwecks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen (*).

## §. 23.

## Vom Ton und Ausdruck des epiſchen Dichters.

Da der Dichter von dem Gegenſtand, den er beſingt, völlig eingenommen iſt, ſo iſt auch ſein Ton überaus pathetiſch, feyerlich und etwas enthuſiaſtiſch. Sein Ausdruck entfernt ſich von dem gemeinen Ausdruck durch ſtark und

---

(*) Aus dieſem §. läßt ſich zugleich ſehr deutlich die Beſchaffenheit der Charaktere von den handelnden Perſonen erklären.

nd vollklingende Wörter; er findet Ausdrücke, die höhere
Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen;
r vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, beſonders
ber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Re-
ensarten. Seine Wortfügung iſt ebenfalls von der ge-
öhnlichen unterſchieden. Und weil er alles, was er be-
ingt, in ſeiner Einbildungskraft als gegenwärtig, und
hr umſtändlich vor ſich ſieht, ſo iſt es ganz natürlich,
aß er viel mehr maleriſche Beywörter braucht, als der,
elcher hiſtoriſch erzählt.

Sein Ton hat auch darinn etwas charakteriſtiſches,
aß er überall das Gepräge der Empfindung annimmt,
ie er oder die Perſonen auf jeder Stelle fühlen. Man
rkennet ſchon an dem Ton, wenn er ſanft gerührt oder
n aufſchwellendem Affekt iſt. Wo die Handlung ganz
ebhaft wird, da iſt er in völligem Affekt, den man gleich
aus ſeinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeiſterung kömmt, da fällt er ins Abergläubiſche; denn ſtarke Leidenſchaften haben insgemein dieſe Wirkung. Alsdann ſcheinen ihm ohngefähre Zufälle von der Wirkung höherer Mächte herzurühren; lebloſen Weſen ſchreibet er Leben und Abſichten zu. Was bey dem Geſchichtſchreiber Schwulſt wäre, kann ihm ſehr natürlich ſeyn. Wo der Geſchichtſchreiber ſagen würde: „**Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden ſollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einſchlug, trieb ſeine Pferde zurück**"; da ſagt der Dichter in dem hohen enthuſiaſtiſchen Ton: „**Damals würde**

eine erſchreckliche Niederlage erfolgt ſeyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menſchen ſich ins Mittel geleget hätte. Schwer donnernd ſchoß er ſeinen Bliz — u. ſ. f." (*)

Ueberhaupt erfodert der hohe und pathetiſche Ton der Epopöe auch eine hohe und außerordentliche Sprache, welche durch die höchſte Proſe kaum zu erreichen iſt. Der Hexameter der Griechen ſcheinet dazu ſich vorzüglich zu zu ſchicken. Es verhält ſich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht ſchlechterdings nach dem Model der Alten müſſen gemacht werden, aber deſto ſchöner ſind, je näher ſie mit jenen Muſtern übereinkommen. Alſo iſt auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht weſentlich; aber kein anderer Vers hat die Vortheile deſſelben.

## §. 25.

## Vom Nutzen der Epopöe.

Die große Epopöe iſt ohne Zweifel das wichtigſte und höchſte Werk der ſchönen Künſte. Die Alten haben die Ilias und die Odyſſee für die Quellen gehalten, woraus Feldherren, Staatsmänner, Bürger und Hausväter die Weisheit ihres Standes ſchöpfen konnten; ſie fanden darinn die Muſter des Trauerſpiels und der Komödie; ſie glaubten, daß Redner, Maler und Bildhauer das Weſentlichſte ihrer Künſte daraus zu lernen haben: und dieß iſt in Wahrheit nicht übertrieben.

---

(*) S. prakt. Thl. von epiſchen Beyſpielen.

Es iſt keine Art der Wirkung von irgend einem Zweig der Künſte zu erwarten, die der epiſche Dichter nicht in ſeiner Gewalt hätte, und das Gute, was die verſchiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet ſich auf einmal in der Epopöe zuſammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künſten erwartet werden, die nicht der epiſche Dichter auf das vollkommenſte geben könnte? Und wo iſt jemal ein vollkommnerer Redner geweſen, als Homer? Was kann von Gemälden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beyſpiele beym Homer zu finden wären?

Hat nicht Phidias, der das höchſte Werk der bildenden Künſte hervorgebracht hat, geſtanden, daß er es dem Dichter ſchuldig ſey? Wo iſt irgend eine Vorſtellung, die die Seele erheben und zu der äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittelſt welcher die ſtärkſte Leidenſchaft im Zaum zu halten iſt, die nicht der epiſche Dichter natürlicher, als jeder andere, in das Gemüth prägen könnte?

Darum gebühret dem groſſen epiſchen Dichter der Vorzug über alle Künſtler, und dem Heldengedichte der Rang über jedes andere Werk der ſchönen Künſte.

## §. 26.

## Hiſtoriſche Beylage.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört, in dieſer hohen Dichtungsart glücklich zu ſeyn; ſo wird man ſich nicht verwundern, daß das gute Heldengedicht ſo ſelten iſt.

Die an großen Genien ſo reiche Nation der Griechen hat nur eine ſehr kleine Anzahl epiſcher Dichter gehabt, und Rom, das ſo viele zur Bewunderung große Männer gezeuget, hat doch nur Einen großen epiſchen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechiſchen und römiſchen Dichter, die nach Homer und Virgil ſich in dieſe Laufbahn gewagt haben, ſcheinen ziemlich weit rückwärts zu ſtehen.

Obgleich die Wiſſenſchaften und Künſte ſich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, ſo ſind dennoch gute epiſche Dichter eine ſehr ſeltene Erſcheinung.

Das an großen Männern ſo fruchtbare Frankreich, hat nur einen höchſt ſchwachen Verſuch eines epiſchen Gedichts aufzuweiſen. — Aber Italien, Engelland und Deutſchland haben epiſche Dichter gezeuget, davon einige mit Ehren neben Homer, andere neben Virgil ſtehen können. Der griechiſche Barde würde mit Vergnügen einen **Milton** und **Klopſtok** neben ſich ſehen, und Virgil würde die Geſellſchaft des Taſſo nicht verachten. Mit horchendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Arioſt zuhören, und **Bodmer** würde durch manches prächtige Gemälde aus der Natur und den Sitten, und durch die hohe Sinnesart ſeines **Noah** und **Sipha**, ſie in Verwunderung ſetzen.

## Beſondere biographiſche und äſthetiſche Anmerkungen über Heldendichter und Heldengedichte des Alterthums.

### §. 27.

### Homer.

Der älteſte griechiſche Dichter, deſſen Geſänge auf uns gekommen ſind. Er wird deßwegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunſt gehalten. Dieſes iſt aber nicht ſo zu verſtehen, daß er der erſte Dichter geweſen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er ſelbſt von Sängern thut, ſchließen, daß die Dichter ſchon vor ſeiner Zeit unter den Griechen ſehr häufig geweſen ſind; und auch weit ältere Völker, als die Griechen, haben ihre Dichter gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeſchränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige geweſen, der dieſen Namen in der vollkommenſten Bedeutung verdiente. Der griechiſche Maler Galaton hat, nach Aelians Bericht, ihn ſo abgemalt, daß aus ſeinem Munde eine Quelle floß, aus welcher alle Dichter geſchöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre kaſtaliſche Brunnen ſey,

— a quo ceu fonte perenni
Vatum pieriis ora rigantur aquis. (*)

Selbſt Ariſtoteles und Plato ſcheinen ihn für den einzigen

---

(*) Ovid. Amor. III. 9.

gen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andere ſich gebildet haben. Seine Geſänge wurden von der Zeit an, da der Dichter ſelbſt ſie abſang, bis auf den Untergang der Wiſſenſchaften und Künſte, für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künſte, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte ſie ſtudiren, und Erwachſene brauchten ſie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbſt zu der Zeit, da die Wiſſenſchaften in Griechenland im höchſten Flor ſtunden, ſah man eine eigene Klaſſe von Menſchen, die keinen andern Beruf hatten, als die Geſänge dieſes Dichters ſowol öffentlich, als in den Häuſern, nach der Kunſt abzuſingen.

Man muß den höchſten Begriff von dieſem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verſchiedenen Arten ihn für ihren vornehmſten Lehrmeiſter gehalten; daß Lykurgus ihn als einen Geſetzgeber, Aeſchynes und Demoſthenes als den größten Redner, Alexander der Große als den vornehmſten Lehrer des Kriegsweſens, Pindar, Moſchus und Virgilius als den vornehmſten Dichter verehret haben (*). Ein Dichter, den die erſten Köpfe der erſten Nation in der Welt ſo ſehr verehret haben, verdient allen Menſchen von Vernunft und Geſchmack bekannt zu ſeyn.

Von

---

(*) Eſt enim ſane mirabile Homerum legum ac reipubl. interpretem Lycurgo, oratorem Aeſchini & Demoſtheni, bellatorem Alexandro, poetam Virgilio, Pindaro, Moſcho probatum eſſe. *Clodius ſuper Quint. judicio de Homero.*

Von ſeinen perſönlichen Umſtänden weis man wenig zuverläßiges. Nach der gemeinſten Meynung fällt ſeine Lebenszeit ohngefähr 1000 Jahre vor dem Anfang der chriſtlichen Zeitrechnung, hundert und fünfzig bis zweyhundert Jahre ſpäter, als der trojaniſche Krieg, den er beſungen hat. Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt er ein Jonier aus Kleinaſien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft geweſen; denn ſeine Geſänge kündigen einen Mann an, der alle Wiſſenſchaft, alle Kenntniß der Länder, der Künſte und der Weltgeſchäfte gehabt, die zu ſeiner Zeit möglich geweſen. Es iſt auch wahrſcheinlich, daß er bey Verfertigung ſeiner Geſänge etwas Größeres zur Abſicht gehabt habe, als ſeinem dichteriſchen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß Homer zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen, verſchiedene Kolonien in ein Land zu ſchicken, in welchem ſie vor nicht langer Zeit den hartnäckigſten und berühmteſten Krieg geführt haben; ſo entſteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalintereſſe der aſiatiſchen Griechen die Hauptabſicht dieſer Geſänge geweſen ſey.

Wie dem aber ſey, ſo iſt bey itziger Beurtheilung derſelben allemal genau darauf zu ſehen, daß ſie uns ganz fremde ſind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in ſo fern ſie uns das Genie eines der größten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker, und der berühmteſten Helden des Alterthums, auf das natürlichſte ſchildern. Wir müſſen davon

von auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unſerer Zeiten von den Kriegsverrichtungen Alexanders urtheilt, wobey er nicht die itzigen Waffen, nicht die gegenwärtige Politik, ſondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung ziehet. So wie es einem erfahrnen Kriegsmann nicht ſchwer fallen würde, zu beſtimmen, wie Alexander nach der itzigen Verfaſſung würde gehandelt haben, ſo kann auch ein guter Kunſtrichter ſehen, wie eine Epopöe ſeyn würde, die itzt in dem Geiſte Homers verfaſſet wäre.

Man wundert ſich nicht ohne Grund, wie es den neuern Kunſtrichtern hat einfallen können, es dem Homer zur Laſt zu legen, daß er ſeine Götter und Menſchen anders handeln und reden läßt, als unſre Begriffe es zu erfodern ſcheinen, und daß ihm Sachen wichtig geſchienen, die wir für unwichtig halten. Dieß iſt eben ſo viel, als dem Alexander vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Kanonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. Homer ſchildert den Menſchen, wie er zu ſeiner Zeit geweſen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen, mit der Sprache, die er damals gehabt hat. Er iſt der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Ideal gearbeitet. Denn man ſieht wol, daß es ihm höchſt leicht geweſen wäre, die Perſonen beſſer oder ſchlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig, an das Ideal zu denken, da die Natur ſelbſt zu ſeiner Abſicht hinreichend war.

Wer dieſen Dichter in ſeinem wahren Lichte ſieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beyſtimmen, der ihn nicht blos wegen des poetiſchen Genies, ſondern auch wegen ſeiner Einſicht in Sachen des Lebens und der Politik allen andern Dichtern vorzieht (*). Wir wollen ſeinen poetiſchen Charakter mit den Worten des Gravina abbilden: „Homer iſt ein ſo viel mächtigerer und weiſerer Zauberer, da er ſeine Sprache nicht ſowol zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruck der Einbildungskraſt und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und ſeinen ganzen Fleiß darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudrücken. Bald ſcheinet er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald ſie aus dem Geſichte zu verlieren; aber dann kömmt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit miſcht er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrücke und Redensarten: als ein anderer Proteus nimmt er alle Geſtalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald ſchleicht er am Boden; bald donnert er, bald liſpelt er ſanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergeſtalt von ſeinen Verſen gerührt, daß er ſich unſrer Kräfte bemächtigt, und durch ſeine Worte der Kraft der Natur nacheifert“ (**).

---

(*) Ὁς ὐ μονον ἐν τῃ κατα την ποιησιν ἀρετῃ παντας ὑπερβεβληται — — ἀλλα σχεδοντι και τῃ κατα τον βιον ἐμπειριᾳ τον πολιτικον. Strabo L. I.

(**) Gravina L. I. C. IV. Man ſehe auch die meiſterhafte Schilderung dieſes Dichters in Schaftesburys advice to an Auth. P. I. Sect. 3. S. 196 u. 197.

Nicht ohne Bewunderung ſieht man die unendliche Mannigfaltigkeit der Dinge, die er beſchreibet; von den lieblichſten und gemeinſten Gegenſtänden in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichſten und erhabenſten: vornehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichſten Art ſchildert. Eben dieſes fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er ſeinen Perſonen beylegt. Kein unnützes, kein überflüſſiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zweck trifft, keine, auch nicht die geringſte Handlung, die nicht den beſtimmteſten Charakter anzeiget. Was jeder ſpricht oder thut, geſchieht ſo, wie es ſich für ihn ſchicket. Sein Ausdruck und ſein Vers ſind ſo, daß die Natur ſelbſt ſie auf den Lippen des Dichters zur beſten Bezeichnung der Sachen ſcheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er vornehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetiſchen Schwunges, oder der Herablaſſung zu der natürlichen Vorſtellung der Sachen; keine Wendung der Gedanken; kein Theil der poetiſchen Kunſt iſt, davon er nicht Muſter gegeben. Der epiſche Dichter, der dramatiſche, der lyriſche, und der Redner, können ihr Genie an dem ſeinigen ſchärfen. Dieſes große poetiſche Genie wird überall von Verſtand und Weisheit geleitet, um auf das zuverſichtlichſte auf ſeinem Wege fortzuſchreiten. Er zeiget dem Verſtand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünſteltes, nichts ſubtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes, nichts unbeſtimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum faſt ohne Ausnahme von dem Vater der Dichter geurtheilet. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszuſetzen gefunden. Man hat ihn beſchuldigt, daß er ungeſittet, unphiloſophiſch und unmoraliſch ſey. Man ſcheinet aber bey dieſen Vorwürfen vorauszuſetzen, daß Homer die Abſicht gehabt habe, nach den abſtrakten und gereinigten Begriffen der Philoſophie und Moral ſeine Zeitgenoſſen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philoſophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moraliſche Vollkommenheit des Menſchen nach dem höchſten Ideal gebildet habe. Iſt es ſeine Abſicht geweſen, einen idealiſchen Menſchen zu ſchildern, ſo hat er ſie ſchlecht ererfüllt. Hat er ſich aber vorgeſetzt, die Griechen als die größten Helden zu ſchildern, den verſchiedenen Stämmen derſelben den Stolz einer edlen Herkunft einzuflößen, ihren National-Charakter durch Erzählung der wichtigſten Thaten ihrer Vorfahren, feſter zu bilden; hat er dieſes nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltet war, und nach den damaligen Sitten gethan, ſo iſt ſehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es beſſer hätte thun können.

Man erkennt an dieſem Dichter noch deutliche Spuren von dem Charakter eines Barden (*). Er hat nichts von dem vorſichtigen Weſen eines gelernten Künſtlers; er ſingt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtkunſt iſt, ſondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten, die noch in friſchem Andenken waren, in dem Gedächtniß der Nation zu erhalten.

Daß ſchon ältere Werke der Dichtkunſt vor ihm vorhanden geweſen, nach denen er ſein Modell genommen, kann man nirgend merken; ſo ſehr fließt bey ihm der volle Strom aus ſeiner eigenen Quelle, ohne Spur einer künſtlichen Veranſtaltung.

## §. 28.

## Oſſian — im Vergleich mit dem griechiſchen Heldendichter.

Ein alter brittiſcher Barde, deſſen Geſänge in der alten galliſchen oder celtiſchen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern ſich ſo weit erhalten haben, daß der Schottländer Mak-Pherſon im Stande geweſen, eine beträchtliche Sammlung davon zuſammen zu tragen, die zuſammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer engliſchen Ueberſetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftſtellers

---

(*) S. Art. Dichtkunſt.

lers ſehr bekannte Sache geweſen, daß bey den alten Galliern die Barden eine beſondere und anſehnliche Klaſſe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es geweſen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu beſingen; ſo fiel niemanden ein, zu vermuthen, daß ſolche Lieder ſich könnten bis auf unſere Zeiten erhalten haben. Man hielt ſie durchgehends für verlohren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geſchichte mehr, als die Poeſie und der Geſchmack überhaupt, dadurch verlohren haben mochten.

Aber die Sammlung des Herrn **Mak-Pherſons** zeigte, wie ſehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen ſind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von ſo großer Schönheit, in ſolcher Menge und von ſolchem Alterthum vor Augen, daß gar viele dieſe außerordentliche Erſcheinung für einen Kunſtgriff des Betruges hielten. Es ſchien eben ſo unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbariſch gehalten hatte, ein Dichter ſollte gelebt haben, der den größten griechiſchen Dichtern den Rang ſtreitig machen konnte, als daß ſeine Gedichte durch ſo viele Jahrhunderte, durch blos mündliche Ueberlieferung ſich ſollten erhalten haben. Und doch iſt beydes durch die unläugbarſten Beweiſe außer allen Zweifel geſetzt. Wer nicht ſchon aus dem innern Charakter dieſer Gedichte ſich überzeugen kann, daß ſie authentiſch ſind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten geleſen, die der Edimburgiſche Profeſſor Blair ſeiner Abhandlung über die Oſſianiſchen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat.

Wir haben alſo an Oſſian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete und ſang, weil es ſein Amt mit ſich brachte: zu dieſem Amte aber hatte er nicht blos einen äußerlichen, ſondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur ſelbſt, die ihm das erfinderiſche, blumenreiche Genie und das empfindſame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde geweſen ſeyn. Er nahm die Harpfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, ſich einen Namen zu machen. Zu ſeiner Zeit waren Muſik und Poeſie nicht Künſte, die ein Muſe verſchaffender Reichthum zu ſeinem Zeitvertreib herbey ruft; ſie waren öffentliche, auf das innigſte mit der Politik und den Nationalſitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zweck die Ausbreitung der Tugend und Erhaltung der Freyheit war; Künſte, die ein weſentlicher Theil der Maſchine waren, wodurch der National-Charakter verbeſſert, oder wenigſtens in ſeiner Kraft erhalten, und der Staat in ſeiner Stärke befeſtigt werden ſollte.

Deßwegen iſt er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige ſeiner Art. Denn er hat als epiſcher Dichter vor andern den Vorzug, daß er bey den meiſten der großen Thaten, die er beſingt, nicht nur ein Augenzeuge, ſondern auch eine Hauptperſon geweſen. Die Helden, deren Charakter er ſchildert, waren gröſtentheils ihm von Perſon bekannt; die Vornehmſten durch langen Umgang, und durch Bande der Verwandtſchaft oder der Freundſchaft; andere durch die Handlungen, in die er ſelbſt verwickelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals, eines Königs verſchiedener Stämme der Kaledoniſchen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: ſein Vater aber war der berühmteſte Held ſeiner Zeit; ein beſſerer Achilles, dem kein Feind zu widerſtehen vermochte, und der ſelbſt über römiſche Heere geſieget hatte. Aus ſeinen Gedichten ſehen wir, daß zu ſeiner Zeit die alten Kaledoniſchen Celten auf dem höchſten Punkt der Tapferkeit geſtanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger, als Barbaren, obgleich ihre Verfaſſung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des geſellſchaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verſchiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder ſein unumſchränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlſtab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte ſeine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, ſo wenig, als von Landbau, Handlung, oder von Künſten, Geſetzen, Einrichtungen und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in gröſſern bürgerlichen Geſellſchaften zu veranlaſſen pflegen. Die Jagd iſt die einzige Beſchäftigung im Frieden; und freundſchaftliche Gaſtgebothe, wobey die Geſänge der Barden und des ſchönen Geſchlechtes allemal eine Hauptſache ſind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieſer noch ſo nahe an die Kindheit des menſchlichen Geſchlechtes gränzenden Einrichtung finden wir dieſe Kaledonier höchſt empfindſam für Ruhm und Ehre; wir treffen bey ihnen ſo ein feines Gefühl von Menſchlichkeit an, einen ſo feinen ſittlichen Geſchmack, und in Anſehung der Hauptleidenſchaft aller Völker, der Liebe zum ſchönen Geſchlecht, eine Sittſamkeit, eine Zärtlichkeit, und eine nicht gekünſtelte, ſondern natürliche Galanterie, daß ſie in allen dieſen Zügen, die die verſchiedenen National-Charaktere bezeichnen, mit den geſittetſten Völkern um den Vorzug ſtreiten können.

Dieſes allein muß uns den Dichter ſchon höchſt merkwürdig machen: aber wenn wir ihn erſt kennen gelernt haben, ſo finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für ſein Genie und für ſeinen Charakter, und mit Liebe für ſein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodiſche Unterſuchung über ſein Genie und über den Werth ſeiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieſes in einer vortrefflichen Schrift, die der Pater Denis ſeiner deutſchen Ueberſetzung der Oſſianiſchen Gedichte beygefügt, bereits beſſer, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich alſo für die, denen der Barde noch nicht bekannt ſeyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerkſamkeit geleſen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieſer einſichtsvolle Mann gezeiget hat, worinn der Celtiſche Barde mit Homer übereinkömmt, **Ceſarotti** aber in ſeiner italiäniſchen Ueberſetzung vielerley poetiſche Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen, ſeinem Urtheil nach, der Celte den Griechen übertrifft; ſo werde ich vorzüglich das anzeigen, worinn beyde von einander abgehen, und wodurch jeder ſeinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde ſich überhaupt ſehr betrügen, wenn man von unſerm Barden ſchlechte erzählende Lieder, ohne Poeſie, Enthuſiaſmus und ſittliche Schilderungen erwartete, wie etwa die hiſtoriſchen Lieder und Romanzen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden ſind. Oſſians Heldenlieder ſind wahre Poeſie, in der reifeſten Geſtalt. In ſeinen zwey großen Epopöen, **Fingal** und **Temora**, iſt Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeiſterung, höchſt maleriſche Schilderung des Sichtbaren, ſehr nachdrückliche und beſtimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruck der Empfindungen, der bey ernſthaften Gelegenheiten höchſt pathetiſch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen ſehr reizend iſt. In dieſen Stücken, die der wahren Poeſie zu allen Zeiten und unter allen Völkern weſentlich ſind, kann unſer Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget ſich natürlicher Weiſe, wie bey jedem andern, der beſondere perſönliche Charakter mit dem allgemeinen ſeiner Zeit vermiſchet. Deßwegen würde unſer Barde, wenn er gerade den perſönlichen Charakter Homers oder Virgils gehabt hätte, ſich dennoch in einer ganz andern Geſtalt zeigen. Und wir finden uns durch dieſe beſondere Geſtalt des Dichters ſehr angenehm überraſcht, da wir etwas ganz anderes ſehen, als das, deſſen wir gewohnt ſind. Im epiſchen Gedichte ſind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worinn ihm Virgil und die Neuern, jeder nach ſeinem beſondern Genie gefolget ſind, ſo ſehr gewohnt, daß wir uns bey der Leſung der Heldengedichte Oſſians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umſtändlich erwogen zu werden, worinn Homers Art von der Oſſianiſchen abgehe.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläufigen Unternehmungen aufgelegt, ſtandhaft, liſtig und verſchlagen war; aber ſie waren dabey mehr ruhmräthig und prahleriſch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geiſt und Phantaſie, als Empfindſamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenſchaften waren ſie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zweck. Sie beſaßen ſchon die meiſten Künſte der neuern Zeiten; hatten große Städte; beſaßen Reichthümer, die ſie habſüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Verſammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große

Redner und ſchöne Schwätzer. In der Religion höchſt abergläubiſch und feyerlich; in öffentlichen Geſchäften ceremonienreich und umſtändlich. Die ſanftern häuslichen Vergnügungen kannten ſie faſt gar nicht; das ſchöne Geſchlecht ſpielte bey ihnen eine ſchlechte Rolle. Befriedigung ſinnlicher Triebe und Beſtellung des Hausweſens waren hauptſächlich die Dinge, wozu dieß Geſchlecht ihnen beſtimmt ſchien.

Hält man ein ſolches Volk gegen das, ſo unter dem Oſſian gelebt hat; ſo wird man leicht begreifen, daß auch in den Geſängen von den Thaten und Unternehmungen dieſer beyden Völker ein himmelweiter Unterſchied ſeyn müſſe. Homer beſingt große, weitläufige Unternehmungen; Oſſian ſehr kurze und wenig verwickelte Kriegeszüge und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwicklung und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten ſtatt hatte. Wir ſehen da weder Belagerungen noch Zerſtörungen, noch weitläufige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben ſeiner Zeit miſcht Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menſchlichen Unternehmungen; bey Oſſian iſt alles blos menſchlich. Träume und Erſcheinungen verſtorbener Helden, die ſich aber nicht in die Handlung einmiſchen, vertreten bey ihm die Stelle des übernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feſte, weitläufige und förmlich ſtudirte Reden, ſehr umſtändliche Beſchreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenſtandes; ceremonienreiche Anreden und Bothſchaften; alles dieſes findet ſich beym Homer eben ſo natürlich, als es vom Oſſian übergangen wird. Selten ſtellt uns dieſer andere Gegenſtände vor das Geſicht, als die Perſonen ſelbſt und ihre Thaten; die Scenen, wo er ſie aufführet, ſind ein Thal mit einem durchſtrömenden Fluß; eine Seeküſte mit Felſen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachſen, eine natürliche Grotte, eine Halle oder ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden, wo die Waffen der Krieger und die Harpfen der Barden aufgehängt ſind. Jeder dieſer Gegenſtände wird in den wenigſten Worten, aber durch meiſterhafte und maleriſche Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; ſo daß wir ſelbſt uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr ſehen, als er ſagt. Eben dieſe Sparſamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er ſeine Perſonen ſprechen läßt. Alle Homeriſche Perſonen, bis auf ein Paar, ſind Redner oder gar Schwätzer; die Oſſianiſchen eilen ſo viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweiſen, kein umſtändliches Erzählen, ſondern kurze Eröffnung deſſen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigſten Bothſchaften, die ein Grieche mit ſehr viel ſchönen Worten und in künſtlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird in überaus wenig Worten, aber nachdrücklich und vollſtändig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten ſoll, erſcheint, und ſagt, ohne weitere Ehren-Anrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihn huldigen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er, und deine Gemahlinn, die Dogge mit Füßen des Windes.
Gieb ihm dieſen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer, und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorſam (*).

Dieſes iſt eine der längſten Reden bey Geſandtſchaften. Noch kürzer iſt die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrſcher von Lochlin.
Kukullin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Rückfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all ſein Geleit an.
Nie ſoll ein Fremder den reizenden Strahl von Dunskaich (**) beſitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem haſtigen Fuße
Meines Luaths (***) enteilen.

Bey Bothſchaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht ſprechen. Kairbar, ein Heerführer, ſendet den Barden Olla, (dieſe

---

(*) Fingal II. Buch. Ich führe die Stellen nach des Pater Denis Ueberſetzung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz iſt, als Macpherſons Proſe.

(**) Kukullins Gemahlinn.

(***) Sein Hund.

(dieſe ſind insgemein die Herolde) um nach der Gewohnheit dieſer Völker den Oſkar, einen feindlichen Heerführer, zum Feſte einzuladen. Aber weder Kairbar, noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter ſagt:

Itzo kam Olla mit ſeinem Geſang: zum Feſte Kairbars machte mein Oſkar ſich auf.

Die feyerlichſten Feſte werden in zwey Worten beſchrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Feſt. Die ganze Beſchreibung hievon iſt folgende:

Aber die Seite von Mora ſieht itzo die Führer zum Mahle
Alle verſammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tauſend
Eichen. Es wandelt die Kraft der Muſcheln (*) ins Runde. Den Kriegern
Glänzet die Seele von Luſt.

Dieſe Kürze herrſcht überall, es ſey, daß der Dichter ſelbſt ſpreche, oder daß er andere reden laſſe. Und darinn iſt der Vortrag mehr lyriſch, als homeriſch-epiſch. Denn ſo gar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man ſie errathen und ſelbſt hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein ſchneller, wahrhaftig lyriſcher Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oſſians Epopöe wahr, daß es dem Barden nicht ſowol um die umſtändliche, als um

---

(*) Das Getränk, das aus Muſcheln getrunken ward.

um eine nachdrückliche Schilderung der Haupthandlung ſelbſt und des Einzelen, zu thun war. Sein Zweck iſt allein die Schilderung ſeiner Helden; dieß war des Barden Amt: Homer läßt ſich in tauſend Dinge ein, die aus andern Abſichten da ſind. Daher entſteht meines Erachtens der größte Unterſchied in der Manier beyder Dichter. Oſſians Epopöe, als ein vor unſern Augen liegendes Gemälde betrachtet, iſt unendlich weniger reich an Gegenſtänden und an Mannigfaltigkeit der Farben, als die Homeriſche; aber die Zeichnung iſt dort kühner, Licht und Schatten, bey ſehr guter Haltung, abſtechender. Die ganze Epopöe des Barden beſteht aus wenig, und gegen die Homeriſche verglichen, ſehr einfachen Gruppen, und ſo mußte ſie ſeyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darinn zeichnet der Kaledonier ſich von dem joniſchen Sänger ſehr merklich aus, daß er ſehr oft lyriſche Anfälle bekommt, denen er ſich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe ſelbſt weniger nöthig hatte, ſich an die Erzählung zu halten. Oft kömmt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht ſowol epiſche Beſchreibungen oder Erzählungen deſſen ſind, was der Barde geſehen, als lyriſche, Oden- oder Elegienmäßige Aeuſſerungen deſſen, was er dabey empfunden hat. Nicht ſelten tritt er aus ſeiner Erzählung heraus, um mit ſich ſelbſt zu ſprechen. Aber eben dieſes giebt dem Gedichte große Lebhaftigkeit.

Ein ſehr beträchtlicher Unterſchied in der Lage zwiſchen der Homeriſchen und Oſſianiſchen Epopöe befindet ſich darinn, daß in dieſer das Intereſſe der ganzen Handlung weder ſo groß iſt, noch uns ſo beſtändig vor Augen ſchwebt, als in jener. Hier iſt es nicht um weit ausſehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerſtörungen großer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Intereſſe konnte bey ſo kleinen Völkern nicht ſtatt haben; ſondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurückgetrieben werde. Man wird alſo dabey weniger, als beym Homer angeſtrengt, ſich die Lage der Sachen in Abſicht auf das Ganze vorzuſtellen, mancherley Anſchläge durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verſtand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beſchäftigt. Darum endigt ſich die Handlung auch mit keiner wichtigen Kataſtrophe; der Feind iſt überwunden, und nun ſind Handlung und Gedichte zu Ende.

Der Nationalunterſchied zeiget ſich eben ſo ſtark in den Charakteren. Man findet bey Oſſians Helden keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechiſchen Temperament. Hier ſind geſetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menſchlich geſinnte Charaktere. Der Grieche iſt faſt allezeit auf ſeinen Feind erbittert, und im Streit giebt dieſe Erbitterung ihm Kräfte; die Kaledoniſchen Helden ſind faſt durchgehends gelaſſen, und ſtreiten ohne alle Erbitterung um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird ſchwerlich, weder in Gedichten noch in der Geſchichte, einen edlern Helden-Charakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reizenden Züge hier anzuführen, nicht widerſtehen. Auch für die, denen Oſſian wol bekannt iſt, wird es Wolluſt ſeyn, die Züge dieſes großen Charakters hier wieder zu finden.

Ich ſagte, Fingal ſey der beſſere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit ſich, und wenn ſchon alles verlohren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der ſtärkſten und kühnſten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu widerſtehen: dabey war er der beſte Menſch. Wie groß ſein Kriegsruhm geweſen ſey, und was für Schrecken ſeine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von Fingals Größe und von ſeines Sohnes Genie, ſie zu ſchildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopee **Temora** ausmacht, ſah der König, nach Gewohnheit ſeiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren außerordentlich tapfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwert des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entſchließt ſich nun ſelbſt in die Schlacht zu gehen, und thut dieſen Schluß, nach damaliger Kriegsart, dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an ſeinen Schild klopfet. Dieſes Zeichen wird von ſeinem und dem feindlichen Heere wol verſtanden, und der Dichter beſchreibet uns die Wirkung davon alſo:

Geiſter entwichen von jeglicher Seite (*), ſie rollten im Winde
Ihre Geſtalten zuſammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das ſchlänglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh' laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit ſich wälzende Blutſtrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth: blauſchildige Könige ſtiegen
Nieder zur Schlacht. Es blickten Geſchwader im Fliehen zurücke.
Endlich erhub ſich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüſten der Vögel
Zages Gekreiſch — (**)

Und

---

(*) Die Celten glaubten, die Luft ſey voll von Geiſtern verſtorbener Helden, die einen Körper von ſehr feiner Nebelmaterie hatten.

(**) Temora VII. B.

Und dieſer im Streit ſo fürchterliche Held hat ein Herz voll Großmuth, voll Zärtlichkeit und Beſcheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieſes Urtheil beſtätigen.

Swaran, König von Skandinavien, ein finſterer, trotziger und grauſamer Fürſt, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leiſten. Vor der Hauptſchlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundſchaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieſer hatte die Einladung brutal abgeſchlagen. Dieſen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen, und übergab ihn zween ſeiner Helden mit dieſer Empfehlung:

— Bewahret
Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke den zahlloſen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm iſt Meiſter im Kampfe, von altem
Heldengeſchlechte ſein Blut. Du meiner Verſuchteſten erſter,
Gaul! und Oſſian! du der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Angadekka! Durch eure Geſpräche
Schwinde ſein Trübſinn dahin. (*)

Aber der wilde Swaran war nicht zu beſänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gaſtmahl gezo-

gen

---

(*) Fingal V. Buch.

gen wurde, erſchien er in finſterer Traurigkeit da. Dieſes ſchmerzet unſern Helden, er ſagt:

Ullin (*) erhebe den Friedengeſang, — — — —
Hundert Harfen, die will ich hier nahe. Sie ſollen mir Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Freuden entlaſſen; denn keiner
Schied noch traurig von mir. (**)

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet, und ihn mit ſeinem Heere von ſich läßt, iſt ſo großmüthig, daß der wilde Swaran ſelbſt davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigſtens die Schiffe an, die ihre Mannſchaft verlohren hatten; aber es wird nicht angenommen.

Kein Fahrzeug
Sagte der König: noch irgend ein Land mit Hügeln beſetzet,
Nimmt ſich Fingal zur Gabe, genugſam mit ſeinen Gebirgen,
Seinen Wäldern und Hirſchen beglücket.

Auf die edelſte Art tröſtet er ihn noch:

Tilge dein Grämen, o Swaran, hinweg! Auch wenn ſie beſiegt ſind,
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die ſüdlichen Wolken ihr Antlitz; doch blicket ſie wieder
Ueber die graſichten Höhen herunter.

Er

---

(*) Der Hauptbarde Fingals.
(**) Fingal VI. Buch.

Er entläßt endlich ſeinen Ueberwundenen mit der Abſchiedsrede, die den beſcheidenen Helden in ſeiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe beſtiegen der Ruhm von Swaran und Fingal.
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Gefilde
Wird man mehr hören den Schall von unſern Schlachten. Die Gräber
Selbſten, die werden verſchwinden, und Jäger vergebens den Wohnſitz
Unſerer Ruhe die Flächen durchſuchen.

Eben dieſe Großmuth und Beſcheidenheit zeiget unſer Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte geweſen ſeyn. Um den höchſten Kontraſt in Charakteren zu fühlen, erinnere man ſich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet; weil dieſer ſeinen Freund im Streit erlegt hatte: und denn ſetze man Fingals Betragen gegen Kathmor, den irländiſchen Hektor, den erſterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Siege ſagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebteſten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige ſiegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Geſichte,
Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet ſich, daß Kathmor tödlich verwundet iſt. Er bezeuget ſein Verlangen, nahe bey ſeinem Wohnſitze begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redeſt vom Grabe? die Seele des Helden entſchwingt ſich!
Oſſian! Ueber den Geiſt von Kathmor, dem Freunde der Fremden,
Komme mit Strömen die Freude. (*)

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle. Aldo, einer ſeiner Vaſallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthoun, König von Sora in Skandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er ſich in die Königinn, entführt ſie, kömmt wieder nach Hauſe, und erkühnet ſich, bey Fingal gegen die ihm nachſetzenden Skandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu ſuchen. Dieſer empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du ſchwülſtiges Herz —
— Ich ſollte dich ſchützen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrſcher? — Wer wird mein Volk in ſeinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen Mahle? Nun Aldo,
Aldo! die niedrige Seele den Schimmer von Sora geraubt hat? —
Suche

---

(*) Nämlich! Oſſian ſoll den Kathmor gleich nach ſeinem Tode beſingen, weil nach dem Aberglauben ſelbiger Zeit, ein ſolcher Geſang des Verſtorbenen Seele gleich zum ſeligen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hub.

**Suche dein hüglichtes Heimath, unmächtige Rechte! Dort mögen**
**Deine Grotten dich bergen! Du dringſt uns die traurige Noth auf,**
**Wider den düſtern Gebieter von Sora zu kämpfen? O Trenmors (*)**
**Herrlicher Schatten! wenn kommt das lezte von Fingals Gefechten?**
**Mitten in Schlachten erblickt ich den Tag, und wandle zu meinem**
**Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrückte den Schwachen**
**Dieſer mein Arm. War jemand gewehrlos, dem ſchonte mein Eiſen.**
**Morven! Morven! die Stürme, die meine Gewölbe bedräuen,**
**Schweben vor mir! wenn einſtens in Treſſen mein Stammen dahin iſt;**
**Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die Feigen hier walten. (**)**

Solche Menſchlichkeit, und an einem ſolchen Helden! Auf eine höchſt rührende Weiſe zeiget er dieſe hohe Gemüthsart, da er izt ſeinen Enkel Oſkar, Oſſians Sohn, der eben die erſten Proben ſeiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichſam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewunderung und Rührung leſen:

**Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —**

Den

---

(*) Dieſer war Fingals Urältervater.

(**) In der Schlacht von Lora.

Den Bliz von deinem Stahl den ſah ich, und freute mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was ſie geweſen, das werde!

— — — — —

— O beuge bewaffnete Stolze,
Jüngling! und ſchone des ſchwächeren Arms. Begegne den Feinden
Deines Volkes wie reiſſende Ströme; doch flehet um Rettung
Jemand zu dir, dem ſey du wie Pflanzen umſchmeichelnde Lüftchen.
Alſo war Trenmor und Trathal geſinnt, ſo denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beſchüzte mein Arm, und hinter dem Blize
Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung bereitet. (*)

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die dieſen großen Charakter bezeichnen, anführen. Oſſian hat ſeinen erhabenen Vater in wenig Worten geſchildert:

— Du gleicheſt im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Strömen vom Berge. (**)

Weniger groß, aber doch noch bis nah ans Erhabene tapfer und edelgeſinnet ſind die meiſten von Oſſians Helden, ſowol von ſeiner, als von feindlichen Nationen Celtiſchen

---

(*) Fingal III. Buch.

(**) Temora IV. Buch.

tiſchen Stammes. Und bey dieſer allgemeinen Uebereinſtimmung treffen wir doch eine höchſt angenehme Mannigfaltigkeit ſehr wohl gegeneinander abſtechender Charaktere an. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere ſich nicht für die Epopee ſchicken (*), daß wir bey Oſſian wenig andere antreffen, und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgeriſſen. Bey Leſung ſeiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies verſetzt, ſo wie wir in der Ilias uns in beſtändigem Getümmel der hitzigſten und kühneſten Männer befinden.

Beſcheidenheit bey der höchſten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der größten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glück, erſtaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchſte Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erſcheinen, treffen wir bey den meiſten celtiſchen Helden an. Die letzte der erwähnten Geſinnungen iſt der herrſchende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchſtes Gut iſt ein ehrenvolles Grab, und ein bey demſelben geſungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch ſind dieſe gebohrne Krieger höchſt empfindſam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, ſchwarze über eine weiße Bruſt wallende Locken, eine ſchöne Stimme, erwecken in ihnen ein ſüßes, aber dabey ſehr ſittſa-

mes

---

(*) S. Charakter, S. 264.

mes Gefühl. Es kommen in Oſſians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmſte und ſittſamſte Weiſe behandelt. Doch herrſchet in dem Charakter und in den Unternehmungen ſeiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erſcheinen ſehr oft in der Rüſtung junger Helden, in der ſie dem Geliebten folgen. Aber höchſt angenehm und überraſchend iſt insgemein die Entdeckung, die ſie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein paar Beyſpiele hievon, die zugleic beweiſen, daß Oſſian auch im Angenehmen es mit de beſten Dichtern aufnehmen kann.

Fingal hatte ſeine Söhne, Oſſian (unſern Barden und Toſkar, ausgeſchickt, um an den Ufern des Kronaſtroms ein Siegeszeichen zu ſetzen. Als ſie damit beſchäftiget waren, wurden ſie von Karul, einem benachbarte Oberhaupte, zu einem Feſt eingeladen, dabey Toſkar ſi in Kolnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gäſte durch ihren Geſang und Harfenſpiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Jag angeſtellt. Der Zufall, mit dem der Dichter ſeinen Geſang ſchließt, wird von ihm alſo erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüſchen ein Jüngling entgegen. Ei
Schild und ein Speerſchaf
War ſein Gewehr. O du flüchtiger Stral! ſpra
Toſkar von Lutha:
Sage, was bringt dich hieher? Umwohnt in Ra
lamon der Frieden

Kolnadona die glänzende Saiten-Erweckerinn? Einſtens
Wohnte das glänzende Fräulein am waſſerreichen Kolamon!
Seufzte der Jüngling: Sie wohnte! doch izt durchſtreiſt ſie die Wüſten
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Blick verſandte, die Freyheit entführt hat.
Toſkar fiel ein: O erzählender Fremdling! und haſt du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Tritt du mir ab! — Er erhaſchte den Schild in Erbitterung — Ein zarter
Buſen empörte ſich hinter dem Schilde, dem Buſen des Schwanes,
Wenn er vom ſchnelleren Schwalle ſich hebet, an Weiſſe vergleichbar.
Kolnadona, die Saiten-Erweckerinn war es, des Herrſchers
Tochter. Sie warf ihr blaulichtes Aug auf Toſkarn und liebt ihn. (*)

Dieſe Entdeckung iſt, wie manche dieſer Art bey unſerm Barden, blos überraſchend und angenehm; folgende aber höchſt pathetiſch:

Romal, ein Schottiſcher Krieger, liebte Galvina, des mächtigen Konlochs

---

(*) Kolnadona.

Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender ſchwarz, als die Swinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Jagen verborgen. Es ziſchte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blicke
Fanden ſich oftmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk,
Ihres Geflüſters vertraulicher Inhalt war ſüß und gefällig.

Aber auch Gormal, Komals Feind, liebte die Schöne. Einſtmals trafen Komal und Galvina, die beym Jagen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zuſammen. Der Jüngling erblickt einen Hirſchen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte ſich etwas zu verweilen, bis er den Hirſchen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geſchichte erzählt der Barde ſo:

Komal! — — Ich fürchte den düſtern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er beſuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch feire, mein Theurer!
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirſchen entgegen.
Aber indeſſen entſchließt ſich die Tochter von Konloch den Treuſinn

Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedecket
Mit dem Geſchmeide des Kriegs verläßt ſie die Grotte. Nun glaubet
Komal den Gegner zu ſehn. Ihm pochet das Herz: er entfärbt ſich;
Finſter wirds um ihn her. Er belaſtet den Bogen; der Pfeil ziſcht.
Ach Galvina! ſie ſinkt in ihr Blut! Nun ſtürzt er zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Ronloch — Die einſamen Felſen
Starren verſtummt — Mein ſüßes Vergnügen wo biſt du? — Gieb Antwort. —
Endlich erblickt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil iſt darinnen —
Meine Galvina! dich hab ich erlegt? und vergeht ihr am Buſen. (*)

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kürze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlaſſen, da Komal ſie verkleidet ſieht. Dann ſagt uns der Dichter nicht, was dieſer, da er ſie in der Grotte vergeblich geſucht, geſagt habe. Wir ſehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen iſt. Dann iſt Komals Klage, ſo kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verſe würde hier nicht ein poetiſcher Schwätzer wie Ovid verſchwendet haben?

---

(*) Fingal II. Buch.

Der Lieblingsſtoff unſers Barden ſcheinet das Pathetiſche zu ſeyn, worinn er ganz vortrefflich iſt. Man wird in dieſer Art nicht leicht etwas ſchöners antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es iſt Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieſer vortrefflichen Bardengeſänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreiſen Luſt fühlet. Was hier geſagt worden, iſt ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, ſchnell die Hand darnach auszuſtrecken, und denen, die ihn ſchon aus der Hand gelegt, Luſt zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

## §. 29.

## Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in ſeiner Republik die vornehmſten Aemter, bevor er verwieſen ward. Er ſchrieb hernach ſein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatiſchen gehört, dem aber dieſer außerordentliche Geiſt eine ganz poetiſche Geſtalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unſelige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche ſie bey Milton bekommen haben, eben ſo wenig, als ſeine Teufel und ſeine ſeligen Geiſter die Größe der Miltoniſchen haben. Sein größtes Verdienſt iſt, daß er die Hölle, das Fegfeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verſchiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführt hat. Sein Werk iſt ein unerſchöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menſchen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innerſten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichſten Lehren mitgetheilt. Man muß ſehr allegorieſüchtig ſeyn, wenn man verſtecktere Geheimniſſe darinn ſuchen will. Man beſchuldiget dieſes Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abſtrakte und ſcholaſtiſche Materie erlaubet, ſo muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die große Welt, ſondern auch für die tiefſinnige, und insbeſondere für die Peripatetiker ſchreiben. Von dieſen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre geſagt hat. Die Sachen, die ich verſtehe, ſind göttlich, und ich glaube, daß auch die es ſind, die ich nicht verſtanden habe. Eine andere Art der Dunkelheit und Härte iſt durch die Nachläſſigkeit der folgenden Schriftſteller entſtanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen laſſen.

Seine lyriſchen Gedichte verdienen nicht weniger Achtung (*), als ſein großes Werk. Es leuchten darinn gewiſſe poetiſche Tugenden hervor, die in dem großen Gedichte ſeltener ſind. Was ſich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darinn entdecken (**). Er ſtarb 1321.

---

(*) Io per me non hominore ſtima delle ſue liriche poeſie &c. *Muratori Storia della lingua Ital.*

(**) S. Muratori Storia lingua ital.

Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geſchrieben.

## §. 30.

## Ueber die Iliade.

Ein Heldengedicht, darinn Homer die fatalen Folgen der Entzweyung zwiſchen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, beſingt. Die Perſonen des Gedichts fallen alſo in ein ſehr entferntes Weltalter, und der Dichter ſelbſt iſt uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, ſchildert Menſchen und Sachen, die uns in mancherley Abſichten ganz fremd ſind. Man wird dadurch mit Sitten, Künſten, Wiſſenſchaften, Politik und Staaten bekannt, die ſich von den unſrigen ſehr entfernen. Das Gedicht enthält eine bewundernswürdige Menge und Verſchiedenheiten von Begebenheiten, von kriegeriſchen und politiſchen Thaten, und macht uns mit ſehr viel Menſchen von merkwürdigen Charakteren genau bekannt. Wir lernen faſt alle Häupter der ſo zahlreichen griechiſchen Stämme und kleiner Völkerſchaften, jeden nach ſeinem eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten fließen in einer ſehr genauen Verknüpfung aus einander, und ſind mit der größten Geſchicklichkeit angebracht, dieſe in das volleſte Licht zu ſetzen. Die Charaktere ſind gleichſam der Reihe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichts ſcheinen gewidmet, gewiſſe beſondere Stücke in jedem auszuarbeiten.

Die meiſten Perſonen dieſes Gedichts ſind von hohem Muth, ungeſtümen Neigungen, voll von National- oder Familien-Stolz, und ſind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zuſammen verbunden. Alles, was Kühnheit, Rache, Eigenſinn, kriegeriſche Ruhmbegierde in Menſchen, die von keinem Zwang wiſſen, hervorbringen kann, erſcheint in dieſem wunderbaren Gedicht in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, mit den natürlichſten Farben, und durch die kräftigſte Zeichnung ausgedrückt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten Empfindungen einer noch halb wilden Nation. Eben ſo einfältig, wild und unabgemeſſen iſt auch das Genie des Dichters, der von ſeiner Materie ganz angefüllt ſich hinreiſſen läßt, und ſelten Zeit nimmt, ſich umzuſehen, oder ſeine Schritte abzumeſſen. Unbekümmert, ob ihm jemand zuhöre, und was andere dabey fühlen können, ſingt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man ſtellt ſich immer dabey vor, daß er alles, was er erzählt, itzt wirklich vor ſeinen Augen entſtehen ſehe, und allemal mit dem richtigſten Ausdruck beſchreibe. Er ſieht aber alles als ein Menſch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Perſonen, von den Künſten, und von den Ländern ſeiner Zeit nichts unbekannt iſt.

Der erſte Held der Ilias, auf deſſen Charakter ſich alles gründet, iſt Achilles, ein höchſt ungeſtümer, zorniger, trotziger und höchſt eigenſinniger Jüngling. Er ſtößt alles vor ſich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, deſto mehr glänzt er. So groß dieſer im kriegeriſchen Muth iſt, ſo groß iſt Ulyſſes in Politik und und Verſchlagenheit, und Neſtor in geſetzter Weisheit eines durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben dieſen ſehen wir eine ganze Schaar anderer Helden, deren jeder der Anführer eines beſondern Stammes iſt, und der ſeine ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle dieſe Helden, ſondern auch die Völker, die ſie anführen, die Länder, aus denen ſie hergekommen, vieles von ihren beſondern Sitten und Gebräuchen, kennen. Alle haben ſich vereiniget, einen mächtigen Staat zu zerſtören, den ſelbſt viele Götter aus allen Kräften unterſtützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, deſſen Haupt ein ehrwürdiger Greis iſt, für welchen eine Schaar Helden, die ſeine Söhne ſind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegeriſchem Muth, und an politiſcher Verſchlagenheit groß iſt, kömmt hier, bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leſer ſo vors Geſicht, daß er alles mit Augen zu ſehen, und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menſchliche Genie hat nichts hervorgebracht, das dieſem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildung gleich kömmt, und im Ganzen genommen wird die Ilias vermuthlich das erſte Werk des poetiſchen Genies blieben. Denn wenn auch ein zweyter oder größerer Homer aufſtehen ſollte, ſo würde es ihm, allem Anſehen nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, ſo viel berühmte Helden und Häupter ſo vieler wirklich merkwürdiger und mit ſo völliger innerer Freyheit handelnder Völker auf den Schauplatz treten zu laſſen.

## §. 31.

## Anzeige des Plans der Odyſſee.

Odyſſee, das zweyte epiſche Gedicht des Homers, iſt von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Dieſe beſchäftiget ſich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Perſonen; die Odyſſee geht auf das Privatleben, deſſen mannigfaltige Vorfälle, und die in demſelben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Perſonen ſchildert, ſo liegen in der Odyſſee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk ſollte moraliſch und politiſch ſeyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulyſſes ſelbſt wird in das gemeine Leben herunter geſetzt. Alſo iſt der ganze Ton der Odyſſee um ein merkliches tiefer geſtimmt, als in der Ilias. Aber wenn man ſie durchgeleſen hat, ſo iſt man von dem Charakter des Ulyſſes eben ſo immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias geleſen hat. Es iſt ſehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwiſchen beyden Gedichten in den verſchiedenen Abſichten des Dichters, und nicht in dem Abnehmen ſeines Genies liegt. Die Odyſſee ſollte ihre eigene Natur, ihren eigenen Plan haben. Hier iſt indeſſen dieſelbe Mannigfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derſelben, nach der Verſchiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Perſon. Alle Affekte und alle Grade derſelben hat der Poet in ſeiner Gewalt. Hier iſt überall daſſelbe Leben und dieſelbe Stärke der Ausbildung. In den Beſchreibungen, Bildern und Gleichniſſen herrſcht die Erfindungskraft beſtändig, und in dem Ausdruck leuchtet ſie in dem helleſten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu ſeiner Malerey. Alles, was er hat ſagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zuſammen zu ſetzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen iſt, und wo die Gemüthsbewegungen der Perſonen zu ihrer vollen Höhe erhaben werden.

Der Held dieſer Epopöe iſt ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchſten Lichte, bey unzähligen Vorfällen ſich immer gleich, bis auf den kleinſten Zug ausgezeichnet, in einer bewundernswürdigen Schilderung darſtellt. Die Fabel ſcheinet an ſich ſehr einfach und beträchtlich. Ulyſſes will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja wieder nach Hauſe ziehen. Aber er findet auf ſeiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich ſcheinende Schwierigkeiten, die er alle überſteigt. Er kömmt mehrmal in Umſtände, wo es unmöglich ſcheinet, daß er auf ſeinem Vorhaben beſtehen, oder Mittel finden werde, die Hinderniſſe zu überwinden.

Aber er iſt immer ſtandhaft, verſchlagen, liſtig und erfinderiſch genug, ſich ſelbſt zu helfen. Man erſtaunt über die Mannigfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerſchöpflichkeit ſeines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verſchlagenheit und Liſt wegzukommen.

Während der langen und höchſt mühſamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in ſein ſo lange Zeit von ihm verlaſſenes Haus ein, macht uns mit ſeiner Familie und mit allen ſeinen häuslichen Umſtänden bekannt. Sein Haus und ſein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längſt umgekommen ſey, oder gewiß nicht wieder erſcheinen werde, ſeine Gemahlinn zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, ſeinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und ſich ſeiner Herrſchaft und ſeiner Güter zu bemächtigen ſuchen. Nachdem alſo der Held durch tauſend Widerwärtigkeiten endlich in der armſeligſten Geſtalt in ſeinem Wohnſitz angekommen, entdecket die ihn nie verlaſſende Vorſichtigkeit neue Hinderniſſe, ſich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in ſeinem Hauſe ſchon lange den Meiſter geſpielet hatte, herauszutreiben, ſich und die Seinigen in Ruhe zu ſetzen. Da finden wir ihn aufs neue ſo ſcharfſinnig in Entdeckung jeder Gefahr, als erfinderiſch und bis zur Bewunderung geſchmeidig in Abwendung derſelben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieſes Plans wußte der Dichter, deſſen Genie nichts zu ſchwer war, eine unendliche Mannigfaltigkeit von Gegenſtänden aus der Natur und Kunſt, aus den Sitten und Beſchäftigungen der Menſchen, Gegenſtände der Betrachtung und Empfindung in ſeine Erzählung einzuflechten. Man bekömmt tauſend Dinge zu ſehen, die bald die Phantaſie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben, und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieſes eine Beziehung hat, beſtändig als den Hauptgegenſtand im Auge.

Wenn alſo die Ilias verlohren gegangen wäre, ſo würde die Odyſſee noch hinlänglich ſeyn, Homer als einen Dichter von bewundernswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

## §. 32.

## Die Argonautika.

Ein epiſches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der ſieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es iſt größtentheils in dem wirthſchaftlichen Tone geſchrieben, welchen der vertraulichſte Umgang ſolcher Perſonen, die in einem Schiff eingeſchloſſen ſind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden ſeyn, in welchem jede Perſon nach ihrem abſonderlichen Charakter erſcheint. Alle dieſe Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zuſammen. Eine Art von alter Gottſeligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienſte, Freundſchaft und Gefälligkeit gegeneinander. Jeder Held hat ſeine Rolle ſeinem Charakter gemäß, und alle dieſe Rollen beziehen ſich auf das Schiff und auf das geſuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurückgeführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden ſind, ohne es ſelbſt zu wiſſen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und lebloſen Stücke hat der Dichter, durch die Auszeichnung ſehr genauer Umſtände, ein helles und angenehmes Licht auf ſein Gedicht geworfen.

Für Leſer, welche die Geſtalt des menſchlichen Gemüthes und Verſtandes gerne bis in die entfernteſten Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Aernte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Plätzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es iſt ſchwer zu behaupten, daß der Römer geſiegt habe. Longinus giebt der Ilias den Vorzug vor der Argonautika, wie er ihn dieſem Gedichte vor der Odyſſee giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers geſagt, als daß die Argonautika und die Odyſſee nicht ſo brauſend ſeyn, als die Ilias.

Dieſe Materie hatten ſich auch verſchiedene römiſche Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich **Valerius Flakkus**, auf unſre Zeiten gekommen iſt. Seine Argonautika haben kein großes Aufſehen gemacht.

## §. 33.

## Ueber die Aeneide.

Ein epiſches Gedicht des Virgils, deſſen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas ſind, die auf ſeine Niederlaſſung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopöen, welche von allen Kennern bewundert, und ſo lange wird geleſen werden, als guter Geſchmack in der Welt ſeyn wird.

Der Plan dieſes Gedichts iſt überaus weitläufig, indem der Dichter nicht nur die Zerſtörung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges ſeines Helden, nebſt ſeinen weitläufigen Wanderungen in verſchiedene Länder; ſondern auch die auf ſeine Niederlaſſung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Dieſe Weitläufigkeit könnte uns den Verdacht erwecken, daß er einiges Mißtrauen in die ſchöpferiſche Kraft ſeines Genies geſetzet habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern mit nicht mehr Mannigfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geſchichte von wenigen Tagen. Dieſe Art der Kleinmüthigkeit zeiget ſich auch in den beſtändigen Nachahmungen des Griechen, die ſich ſowol auf ganze Epiſoden, als auf beſondere Begegniſſe, und ſogar auf einzele Verſe erſtrecket (*). Wo dieſer Hauptführer ihm fehlt, da hilft er ſich mit andern griechiſchen Dichtern. Vielleicht war ſeine Beſcheidenheit zu groß?

Man

---

(*) S. Della ragion poetica di Vinc. Gravina Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. & VI.

Man entdecket doch ein Genie in ihm, das ſtark genug möchte geweſen ſeyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten ſind in der ſchönſten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblick aus dem Geſicht verlieret. In dem Plan ſelbſt herrſcht eine ſehr feine Kunſt. Alles zielt auf die Hoheit des römiſchen Reichs, auf die Veranſtaltung der Götter, daſſelbe über alle Mächte zu erheben, und auf den beſondern Glanz des Hauſes der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget ſind. Ohne Zweifel hat der Dichter das Seinige mit beytragen wollen, dem römiſchen Volke die Herrſchaft der Cäſaren nicht nur erträglich, ſondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In ſo fern hat dieſes Gedicht wenig moraliſche Verdienſte, und Virgil konnte auch deßwegen den Römern niemal das werden, was Homer den Griechen geweſen iſt. Allein, wir beurtheilen hier nicht den Menſchen (*), ſondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Perſonen entwickeln ſich in der Aeneis nicht ſonderlich, und bey weitem nicht ſo, wie in der Ilias; woran zum Theil die große Weitläufigkeit der Materie Schuld iſt. Die, welche ſich am deutlichſten entwickeln, ſetzen uns in keine große Verwun-

derung

---

(*) Einige feine Betrachtungen über dieſen Dichter, aus einem moraliſchen Geſichtspunkt, findet man in zwey Todtengeſprächen, welche der neueſten Ausgabe der kritiſchen Briefe des Herrn Bodmers angehängt ſind.

derung oder Bewegung. Wir lernen Menſchen kennen, wie ſie ſind, mit denen wir leben, da uns Homer Menſchen vom Heldengeſchlechte zeiget. Die Reden beſtehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die ſich für andere Perſonen eben ſo gut ſchickten. Schlechte und gemeine Gedanken ſind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man ſieht gar wol, daß der Dichter ſelbſt das Mittelmäßige der Charaktere ſeiner Zeit angenommen, wo das Heroiſche der alten römiſchen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieſes Gedichts ſind nicht Schwachheiten des Dichters, ſondern ſeiner Zeit. Sehr ſelten erhebt ſich ein Genie über ſeine Zeit, und wenn es geſchieht, ſo erlangt es gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruck und in der Mechanik der Sprache iſt er unverbeſſerlich, man wünſcht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er iſt kürzer im Ausdruck als Homer; obgleich die lateiniſche Sprache ſchwieriger war, als die griechiſche, zu aller der Anmuth und Beugſamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter ſind immer nachdrücklich, maleriſch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe ſind enge zuſammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgeriſſen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poeſie der Sprache im höchſten Grade der Vollkommenheit beſeſſen.

Seine Schildereyen erheben ſich mehr durch die Höhe und den Glanz ſeiner Farben, als durch die Wahl der Umſtände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinſte

ſte und verborgenſte der Kunſt, in jedem beſondern Theil derſelben, hatte er völlig in ſeiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey ſich ſelbſt, und ſeines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus ſeiner Bahn weg. Er iſt der größte Künſtler, und ſein Genie iſt durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenſte und wunderbarſte Epopöe iſt, ſo iſt ſie doch die untadelhafteſte.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen, ſich bis zum Erhabenen zu ſchwingen, keinesweges abſprechen. Die Schilderey im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderſtehliche Gewalt vorſtellt, wodurch Troja ſollte in ihren Untergang geriſſen werden, iſt von ſehr erhabener Art. Neptun erſchüttert in den Tiefen die unterſten Fundamente der Stadt; Juno hält mit Gewalt den Griechen die Thore offen, und treibet ſie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; Pallas zerſtört ſelbſt die feſteſten Schlöſſer, und Jupiter reizt Götter und Menſchen zum Zorn gegen dieſe unglückliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemälde!

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieſes vortreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung iſt aufgeſtellt worden, als die Ilias und die Odyſſee in Griechenland. Homer war der vollkommenſte Dichter für die Griechen; aber Virgil war es nicht für die Römer, die zu ſeiner Zeit doch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menſchen von feinem Geſchmack und einem etwas ruhigen Temperament iſt, da ſeine Materie und ſeine Charaktere allgemeiner ſind, als die, welche Homer behandelt; ſo iſt auch ſein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der ſeinigen näher kömmt, allgemeiner geworden.

## §. 34.

## Pharſalia.

Da ich dieſes Gedicht nie in der Abſicht geleſen habe, um mir eine beſtimmte Vorſtellung von ſeiner Art und von ſeinem poetiſchen Charakter zu machen, ſo will ich, ſtatt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufſatz einrücken, den mir ein durch vielerley kritiſche Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeſchickt hat.

„Man hat dieſem erzählenden Gedicht des **Lucan** die Ehre einer Epopöe ſtreitig gemacht. Es iſt aber nicht darum hiſtoriſch, weil die Zeitordnung darinn nicht umgekehrt wird, welches auch in der Jlias nicht geſchieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einer Geſchichte geſchehen iſt; noch darum, weil es auf keine abſonderliche Sittenlehre gebaut iſt; indem es, wenn dieſes erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit ſich führet, gewiß in ſo ſtarkem Lichte zeiget, als immer die Jlias thut. Was obige Beſchuldigung rechtfertiget, iſt, daß es wenig Exempel in ſich hat, wiewol ſie nicht ganz fehlen, wo die Perſonen reden, ausgenommen

men in öffentlichen Verſammlungen, und daß die Reden, anſtatt aus dem beſondern Charakter der Perſonen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen ſind, und zu ſehr nach dem Redner ſchmecken; wiewol ſie ſonſt ſtark genug und der Römer würdig ſind. In der Epopöe müſſen öffentliche Geſchäfte und Reden ſelten vorkommen; hingegen die perſönlichen Geſinnungen, die beſondern Unterhandlungen und Berathſchlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entſtehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kömmt eigentlich der Hiſtorie zu; dieſes iſt der Dichtkunſt eigen.

Unter die Nachtheile der Pharſalia rechne ich nicht, daß wir genau wiſſen, daß eine Menge Umſtände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet ſind; denn die poetiſche Gewißheit wird vielmehr ſtärker, wenn ſie mit bekannten Sachen unterſetzt wird. Und ſobald der Poet ſich eines hiſtoriſchen Grunds zu ſeiner Arbeit bemächtiget; ſo darf man keine andere, als die poetiſche Gewißheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptperſonen noch jüngſt gelebt haben, daß wir ſelbſt oder unſere Aeltern ſie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für ſie beyzubringen. Hundert Hiſtorien von kleinen menſchlichen Schwachheiten, und von wirthſchaftlichen Umſtänden, die wir ſelbſt geſehen, oder von Augenzeugen gehört haben, ſetzen ſie zu den gewöhnlichen Menſchen herunter. Unſer Poet hat durch die groſſen Sachen, womit er den Leſer unterhält, denjenigen, die nahe bey ſeinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelaſſen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng, und bey den ſpätern Leſern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieſer Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharſalia groſſe poetiſche Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede ſeyn. Aber man ſieht nicht ſelten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeiſterung vertreten; daß er, nicht aus überſtrömender Empfindung, ſondern weil er es geſucht, ſich dem Groſſen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unſer Dichter in Frankreich verſchiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, ſo eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß ſie ihm nicht die erſte Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieſes war in der That von Leuten, nach deren Geſchmack die Henriade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

**Anmerkung.** Nach dem ernſthaften Heldengedicht kommen noch die komiſche Epopöe und der Roman vor. Da aber dieſe zwo Arten der Dichtkunſt in der allgemeinen Theorie des Herrn Sulzers nicht enthalten ſind; ſo iſt es nothwendig, dieſe Lücke in unſerm Vorleſebuch durch gegenwärtige Anmerkung in etwas zu erſetzen.

**I. Komiſche Epopöe.** 1. Wir können dieſe Dichtart poetiſche Erzählung einer Handlung nennen, die entweder in ihren Urſachen, oder in ihren Umſtänden, Hinderderniſſen und Folgen lächerlich und ſcherzhaft iſt; und die Abſicht hat, Thorheit zu züchtigen und beſſere Denk- und Handlungsart unter den Menſchen zu verbreiten. 2. Der Stoff kann alſo an ſich ſelbſt entweder komiſch oder ernſthaft ſeyn. Wählet der Dichter einen ſcherzhaften Gegenſtand, von welcher Art die komiſch-epiſchen Gedichte des Herrn Zachariä ſind; ſo bedient er ſich auch der beluſtigenden Ausführung und des ſcherzenden Vortrages: dabey hat er aber noch ein anders Mittel, das Komiſche zu erheben, wenn er das, was an ſich ſelbſt lächerlich und beynahe kindiſch iſt, im hohen epiſchen Ton vorzutragen ſucht. Iſt aber die Materie eines ſolchen Gedichtes, oder die Handlung an ſich wichtig und ernſthaft, ſo geht ſie dadurch, daß der Dichter die Urſachen, Wirkungen, Umſtände ꝛc. der Handlung auf der ſchwachen und lächerlichen Seite vorſtellet, in das Komiſche über, und würdiget das, was in der Handlung groß oder wichtig ſcheinet, durch den erniedrigenden, burlesken Vortrag herab. Uebrigens kann der Stoff wahr oder erdichtet, aus den Begebenheiten gegenwärtiger oder ehemaliger Zeiten, aus der Sphäre des gemeinen Lebens oder des höhern Standes gewählet ſeyn.

3. Die Handlung muß in der komiſchen wie in der heroiſchen Epopöe Einheit, Intereſſe und Vollſtändigkeit haben. Alles Unternehmen und Sprechen der theilnehmenden Perſonen muß ſich auf einen einzigen Hauptpunkt beziehen, woraus für den Leſer Beluſtigung und zugleich Unterricht entſtehet. 4. Die Schürzung des Knotens wird

deſto komiſcher, je mehr man kleine, geringe Urſachen oder Wirkungen, aus welchen die Hinderniſſe einer Handlung zu entſtehen pflegen, groß, wichtig und vielbedeutend vorzuſtellen weiß. Die Auflöſung muß ſich ähnlicher Mittel bedienen, um den Zweck des Scherzes und der Beluſtigung zu erreichen. 5. Wie die Denk- und Sinnesart der komiſchen Perſonen thöricht und lächerlich übertrieben iſt, ſo muß auch die Zeichnung ihrer Charaktere beſchaffen ſeyn; wobey man überhaupt, wie Horaz lehret, auf die Umſtände der Nation, des Alters, des Geſchlechtes, des Standes ꝛc. der handelnden Perſonen Acht zu geben hat.

6. **Was das Wunderbare** betrifft, läßt ſich behaupten, daß der komiſch-epiſche Dichter dießfalls die größte Freyheit genießet. Er kann a) die Mythologie oder das Religionsſyſtem der Alten gebrauchen; nicht, weil es Wahrſcheinlichkeit, ſondern mehr lachenswürdiges giebt: b) kann ſich des Fabelſyſtems von Geiſtern, Feen und Sylphen bedienen; denn was in den dummen Köpfen, welche die Perſonen dieſer Dichtart meiſtentheils ſind, ſich befindet, beſtehet eigentlich in phantaſtiſchen, abergläubiſchen Vorſtellungen, die ſich in Träumen und Erſcheinungen, in Mitwirkung mehr dann menſchlicher Weſen zeigen. c) Dieſe Dichtart nimmt auch im ganzen Umfang die Kunſt zu perſonifizieren an; es iſt kein ſo abſtrakter Begriff, der nicht in dieſer Art Sinnlichkeit, Leben, Thätigkeit und mächtig wirkende Kraft durch die Kunſt des Dichters erhalten kann. Liebe, Freundſchaft,

Treue, Wolluſt, glückliche Sage ꝛc. werden zu himmliſchen Gefährtinnen und Gottheiten: Zorn, Haß, Zwietracht gebähren Furien der Hölle. d) Was ſich richtiger Verſtand und gemäßigte Einbildungskraft nach der wahren Beſchaffenheit der Sachen und nach den wirklichen Geſetzen der Natur vorſtellet; dieſes wird in der komiſchen Epopöe manchmal über alles Erwarten und auf eine abentheuerliche Art entweder erhöhet oder erniedriget, wie es die Leidenſchaft einer tollen Perſon erfodert.

e) Die Schreibart kann entweder proſaiſch oder in in Verſen ſeyn. Wir Teutſchen nehmen ſowol den Hexameter als den Alexandriner an. Der Ausdruck muß ganz der Handlung und dem Charakter der Redenden angemeſſen ſeyn: folglich muß ſelbſt die Sprache etwas Charakteriſtiſches vom Scherz und Spotte haben. Deſwegen pflegt der Dichter Empfindungen und Leidenſchaften, wovon kein Grund des heftigen Beſtrebens da iſt, nicht ſelten im rührenden und pathetiſchen Ton zu äußern. Dazu dienen ſcherzvolle Gleichniſſe, bald durch das Große und Ernſthafte, bald durch das Naive und Burleſke: die Beſchreibungen kleiner, nichtsbedeutender Dinge im ganz erhabenen Ton ꝛc. f) Aus der Ankündigung, die voll Schwulſt iſt, erkennt man die Urſache des Scherzhaften und die Thorheit der Handlung. — Die Anrufung geſchieht entweder an die ſcherzhafte Muſe, oder an den Freund oder die Freundinn, die man zu unterhalten ſucht; oder es kann ſogar eine mythiſche Gottheit angerufen werden. g) Die Eintheilung der Geſänge und die Reihe der

Erzählung fodert die allgemeinen Eigenſchaften der Epopöe, nur mit dieſer Ausnahme, daß insgemein weniger Geſänge und eine mindere Ausdehnung in dieſer Dichtart iſt.

Dieſe Grundſätze, ſo kurz ſie hingeſchrieben ſind, ſcheinen doch hinreichender Plan einer vollkommenen Erklärung dieſes Faches zu ſeyn.

II. **Roman.** Hier iſt die Rede nicht von Mährchen und kleinen romantiſchen Erzählungen, ſondern von dem eigentlichen großen Roman, der ſehr viel Aehnlichkeit mit der Epopöe hat, und ſich in den ernſthaften und komiſchen theilt.

a) Der Stoff iſt manchmal hiſtoriſch; aber meiſtens erdichtet. In beyder Art gelten überhaupt die Eigenſchaften, die man von einer guten Erzählung fodert. b) Iſt die Handlung ernſthaft, ſo kömmt es auf ein großes Intereſſe an, Menſchen zu belehren, ſie mit der Welt und der menſchlichen Natur bekannt zu machen, das Gefühl zu verfeinern, und edle, erhabene Empfindungen zu erwecken. Bey dem komiſchen Roman iſt Hauptzweck Beluſtigung; untergeordneter Zweck Belehrung. c) Der Roman hat nicht ſo viel von dem Wunderbaren, nicht ſo viel von dem poetiſchen Schmuck, wie die Epopöe; wir haben ſie durchaus von deutſchen Klaſſikern in Proſe. d) Die Form ſelbſt liebt Abwechslung in hiſtoriſcher und dramatiſcher Schreibart.

Ein Lehrer wird dieſe Punkte durch fernere Erklärung und durch die beſten Beyſpiele zu erläutern wiſſen.

# Dramaturgie.

## Von dem Schauſpiele insgemein.

### §. 35.

### Von der Nothwendigkeit und dem Nutzen eines Schauſpiels.

Daß die Menſchen einen ſtarken Hang nach allen Gattungen der Schauſpiele haben, iſt zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierde und Lebhaftigkeit verſammelt ſich die Menge überall, wo ſie etwas beſonders und außerordentliches zu ſehen oder zu hören glaubet, ob ſie gleich kein anders Intereſſe dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang ſich in einem etwas lebhaften leidenſchaftlichen Zuſtand zu fühlen. Es war alſo ſehr natürlich, daß die ſchönen Künſte ſich dieſes natürlichen Hanges der Menſchen bedienten, ihnen künſtlich veranſtaltete Schauſpiele zu geben (*).

Sobald

---

(*) Die frommen Eiferer und religiöſen Moraliſten, die alle zum Zeitvertreib veranſtaltete Schauſpiele verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten dem Menſchen nützlich zu ſeyn, ſie den ſchönen Künſten zu benehmen ſuchen. Würden ſie die Sachen genauer überlegen, ſo würden ſie finden, daß es beſſer ſey, anſtatt die Schauſpiele zu hindern, auf Mittel zu denken, ſie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald die Menſchen durch das geſellſchaftliche Leben ihren Geſichtskreis erweitert, und ihre innere Wirkſamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenloſe Zuſtand, da weder der Geiſt noch die Empfindung durch äußere Gegenſtände gereizt, und in einige Wärme geſetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Menſch der ſich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen ſolchen Zuſtand der Gedankenloſigkeit ertragen: ſtellt er ſich aber bey dem ſchon etwas mehr gebildeten Menſchen oft ein, ſo verlieret dieſer dadurch ſeine Wirkſamkeit und die Wärme des Geiſtes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Weſen machen.

Alſo hat der Menſch kein wichtigeres Intereſſe, als die beſtändige Unterhaltung und Verſtärkung ſeiner innern Wirkſamkeit. Dadurch wird er immer verſtändiger, immer empfindſamer; vermehrt die Maſſe ſeiner Vorſtellungen, und damit auch die Fertigkeit, ſie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelen Menſchen begegnet, die, wenn ſie in einem einſamen Kabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungeſellig werden; das würde auch einem ganzen Volke widerfahren, das in thieriſcher Unthätigkeit lebte. — Nun ſind zu beſtändiger Unterhaltung der innern Wirkſamkeit nur zwey Mittel vorhanden, Geſchäfte und Zeitvertreib. Zu Geſchäften wird der Menſch durch die Noth getrieben; aber wenn ſie auch ſonſt nichts verdrießliches haben, ſo ermüden ſie zu ſehr, als daß man ihnen beſtändig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man ſie meiſtens einſam, oder doch in gar zu ſehr eingeſchränkter Geſellſchaft verrichten muß. Immer anhaltend würden ſie den Menſchen ungeſellig machen, und außerdem noch ſeinen ganzen Geſichtskreis gar zu eng einſchränken. Darum iſt es nothwendig, daß ſie mit angenehmen Zeitvertreib abwechſeln, und daß dieſer die Menſchen in größerer Anzahl zuſammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weiſe verſtattet.

Es iſt gewiß, daß der Menſch in keinerley Umſtänden lebhafterer Eindrücke und Empfindungen fähig iſt, als bey dem öffentlichen Schauſpiel. Der Geiſt iſt nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorſtellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen; ſondern erwartet dieſes mit Lebhaftigkeit, und man freuet ſich zum voraus darauf. Ein großer und höchſt wichtiger Vortheil, den ſich bey andern Gelegenheiten, wo die Menſchen aus Pflicht oder Zwang zuſammenkommen, ein Redner mit großer Mühe und Kunſt kaum verſchaffen kann. Hier iſt jeder ſchon zum voraus auf das, was er hören und ſehen wird, begierig, und zum ſtärkſten Eindruck vorbereitet.

Dann wird durch die Menge der Zuſchauer, und wo dieſes ſich zugleich einfindet, durch eine gewiſſe Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung und jeder Eindruck unglaublich verſtärkt. Große und feyerliche Verſammlungen haben dieſes an ſich, daß das, was man dabey ſieht und hört, in dem Verhältniß der Menge der Zuſchauer und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekömmt. Man ſollte denken, daß jeder einzele Zuſchauer das, was alle andere zu gleicher Zeit fühlen, in ſich vereinige. Nichts in der Welt iſt anſteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menſchen auf einmal wahrnimmt.

Alſo ſind unſtreitig öffentliche Schauſpiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten und mit einiger in die Augen fallender Veranſtaltung oder Parade gegeben werden, die vorzüglichſten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die ſtärkſten, lebhafteſten, folglich auch wirkſamſten Eindrücke zu machen. Ein alltägliches Schauſpiel, beſonders das, was zu ſichtbar das Gepräge einer ärmlichen Privatveranſtaltung hat, verlieret einen großen Theil dieſer Wirkung, beſonders wenn die Anzahl der Zuſchauer gering iſt (*).

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache ſich wirklich ſo verhalte, vorausſetzen, daß dem ſo vorbereiteten Zuſchauer ein Schauſpiel vorgeſtellt werde, das nach ſeinem Inhalt lehrreich und wichtig iſt; das ſeinem Verſtand wichtige Vorſtellungen, in ſeinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaft nützliche Geſin-

nun-

---

(*) In Griechenland und Rom wurden Anfangs die Schauſpiele blos bey Gelegenheit feyerlicher Feſttage gegeben; und da thun ſie die gröſte Wirkung: wo im Gegentheil unſre ſceniſche Schauſpiele, wegen geringer Veranſtaltung, vieles verlieren.

nungen und Bewegungen rege macht: daß er da Menſchen handeln ſehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundſätze und Geſinnungen er ſich zum Muſter oder zur Warnung nehmen kann; daß er Handlungen ſehe, deren einleuchtende Rechtſchaffenheit und edle Größe ſein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abſchreckende Beyſpiele von Niedrigkeit, Abſcheulichkeit und den traurigen Folgen des Laſters: — kann man alsdenn an der großen Wichtigkeit ſolcher Schauſpiele noch zweifeln?

## §. 36.

## Statiſtiſche Erinnerung über die Schauſpiele insgemein.

Was iſt alſo natürlicher, nützlicher, wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es iſt, für das Beßte der Geſellſchaft zu ſorgen, auch auf Mittel denken, derſelben angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib, der ſie in größere Geſellſchaften zuſammenbringt, zu verſchaffen. Ueberläßt man dieſes dem Zufalle, ſo werden allerhand ſchädliche Folgen daher entſtehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen; andere werden ſich von gewinnſüchtigen Menſchen entweder zu abgeſchmackten, unvernünftigen oder zu unſittlichen Schauſpielen verleiten laſſen, welche die ſchlimmſten Folgen haben. Alſo gebe man einem fleißigen und arbeitſamen Volke wol überlegte und nützliche Schauſpiele.

In groſſen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz oder halb müßigen Menſchen ſehr beträchtlich iſt, ſcheinen zweyerley Schauſpiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menſchen, und ein etwas ſelteners für die Menge, deren dringendere Arbeit nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feſte und Feyertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zuſammenkünfte, thun ſchon etwas zu geſellſchaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es iſt weder hinlänglich, noch nützlich genug. Beſondere Veranſtaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlaſſet werden, in größern Geſellſchaften zuſammen zu kommen, und da einen wahrhaft nützlichen und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, ſcheinen allerdings der Ueberlegung eines Geſetzgebers würdig zu ſeyn.

Seltſame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man ſoll alſo in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauſpieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf ausheckt! — Nur etwas Geduld! — wir wollen die Sachen ganz vernünftig überlegen.

Noch iſt hier vom Schauſpiel überhaupt, und nicht einzig von Komödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauſpieles genießt, die ich ſelbſt ſehr oft mit großem Vergnügen angeſehen habe;

theils die Gewohnheit, theils wirklich überlegte Veranſtaltungen des Geſetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Luſt zuſieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anſtand herrſcht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich ſolchen Arten von Schauſpielen einen ſehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther zuſchreibe: auch darinn nicht, daß ohne beläſtigenden Aufwand und mit einiger Ueberlegung und Klugheit, ſolche Schauſpiele allmählig etwas mehr Form und Nutzbarkeit erhalten könnten. Alſo iſt eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauſpielen geſagt wird, bloßes Hirngeſpinnſt eines in Träumerey verſunkenen Kopfes; wenigſtens nicht für die Länder, die das Glück genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu ſtehen (*).

## §. 37.

## Vorſchläge zur Einrichtung guter Schauſpiele.

Ohne Gründe und Gegengründe neben einander zu halten und abzuwägen, begnügen wir uns, einige ſehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuſchlagen, wodurch der gröſte Theil ſchädlicher Folgen, die den Schauſpielen itzt anhangen, vermieden würde. Leicht würden dieſe

Ein-

---

(*) Sulzer redet hier von der Nothwendigkeit und dem Nutzen des Schauſpiels überhaupt, um deſto gründlicher auf das zu ſchlieſſen, was er von den ſceniſchen Schauſpielen insbeſondere zu ſagen hat.

Einrichtungen ſeyn, wenn man einen ernſtlichen Vorſatz bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtiget ſind, vorausſetzt. Dieſes iſt freylich ein Hauptpunkt, deſſen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerſt wäre nöthig, daß die Schauſpiele von der geſetzgebenden Macht nicht blos als Privatanſtalten geduldet oder geſchützt, ſondern als wirklich wichtige öffentliche Einrichtungen beſorgt, und durch Geſetze gehörig eingeſchränkt würden. Dieſer Vorſchlag hat keine Schwierigkeit; weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfodert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauſpielen, wozu ſich allemal leicht Rath fände. Verſtändige und redliche Männer, die die Aufſicht, wenigſtens wechſelsweiſe und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fodern, auf ſich nähmen, würden ſich wol finden.

Die öffentlichen Schauſpiele müßten nur auf gewiſſe Tage eingeſchränkt werden, (— die täglichen Vorſtellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten laſſen wir hier aus der Acht —) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigſten Einwohner Geſchäfte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn ſelbſt gottesdienſtliche Feyertage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen ſich keine Schwierigkeiten; es ſey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß ſeyn. Aber dieſer Schwierigkeit, die nur in ſehr großen Städten vorkäme, iſt da ſo leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stück müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verſtändigen, redlichen und öffentlich dazu beſtellten Männern dazu für würdig oder ſchicklich gehalten worden. Auch über dieſen Punkt ſehe ich keine Schwierigkeit, beſonders, wenn dieſe Männer angewieſen wären, nicht zu entſcheiden, was vorgeſtellt, ſondern was nicht vorgeſtellt werden ſoll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, beſteht darinn, daß dieſen Männern einige wahrhaft gründliche Maximen, der Beurtheilung halber, vorgeſchrieben würden. Es läßt ſich doch wol, ohne ein Solon oder Lykurgus zu ſeyn, einſehen, was hier ſchädlich iſt, oder nicht. Eben dieſe Männer müßten die Aufſicht auf die Polizey des Schauſpieles haben, und die Schauſpieler unter ihnen, als ihrer beſondern Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauſpiel gehören, ſtehen.

Ich halte dafür, daß dieſe Vorſchläge allein ſchon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr itzt anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, ſondern ſie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druck der Armuth ſchmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erfoderlichen Aufwand zu beſtreiten. Aber es ſcheinet unnöthig, ſich über dieſen Punkt ausführlicher einzulaſſen.

## §. 38.

## Charakter und Erfoderniſſe eines guten Schauſpiels.

Der allgemeine Charakter des guten Schauſpieles beſteht darinn, daß ſehenswürdige Sachen einer Menge Menſchen zugleich vorgeſtellt werden, damit dieſe nicht nur einen ſehr vergnügten, ſondern auch zugleich in andern Abſichten nützlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgeſtellt wird, muß der Menge verſtändlich und faßlich ſeyn; muß nicht blos wenige Menſchen von beſonderm Stand und Lebensart, ſondern das ganze Publikum intereſſiren; muß ſchon durch das Aeußerliche die Sinne ſtark rühren, und ſchon dadurch intereſſant ſeyn. Was man ſieht, muß höchſt natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau beſtimmt ſeyn, damit man es ſchnell faſſe, und der Eindruck davon nicht erſt bey längerm Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenſchaften muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauſpiele nothwendig vor Augen haben. Man muß die verſammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblick aus dem Geſichte verlieren, ſich beſtändig an ihren Platz und in ihre ganze Lage ſtellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkömmt, die gehörige Wirkung thun werde. Ein Dichter, der für einſame Leſer ſchreibt, kann vortreffliche Dinge ſagen, und einen Ausdruck dazu wählen, der höchſt ſchicklich wäre, und beydes könnte in einem Schauſpiele ſehr unſchicklich ſeyn. So kann eine Handlung für den, der ſie epiſch oder hiſtoriſch behandeln wollte, vortrefflich, und — zum Drama ſehr unſchicklich ſeyn. Hier muß der weſentliche Theil der Handlung, auf den das meiſte ankömmt, nothwendig vor unſern Augen vorgehen, und nicht blos erzählet werden.

Dieſe Foderungen betreffen nur das Intereſſante und Anlockende des Schauſpieles. In ſo fern es nun zugleich ein den ſchönen Künſten würdiges und nützliches Werk ſeyn ſoll; muß es auch noch andere Foderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauſpieles nicht den unmittelbaren moraliſchen Nutzen, ſondern jene, als die weſentlichen Foderungen vor Augen haben. Der Schauplatz iſt vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt dieſen Charakter nur zufällig an (*). Aber das iſt weſentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich ſchädlich ſey. Der dramatiſche Dichter kann ſich alſo dieſes zur Maxime machen, daß er, um ſeinem Beruf gemäß zu handeln, die verſammelte Menge unſchädlich lebhaft zu beluſtigen, zugleich aber, ſo weit dieſes mit jenem beſtehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz:

*Omne tulit punctum, qui miſcuit utile dulci.*

---

(*) Ich wollte aber lieber ſagen, oder wenigſtens wünſchen, daß die Schaubühne (meinetwegen zufällig oder nicht) allezeit eine Schule der Sitten ſey.

Unſchädlich wird das Drama, wenn guter Geſchmack alles, was man dabey ſieht und hört; begleitet; wenn in Abſicht auf die äußern Sitten und die innere Gemüthsbeſchaffenheit, nichts unanſtändiges, nichts unſittliches, nichts laſterhaftes oder ſchändliches, als beluſtigend, angenehm oder vortheilhaft vorgeſtellt wird; wenn das, was den Zuſchauer hauptſächlich ergötzt, das, an deſſen Vorſtellung er das größte Wolgefallen hat, weder unſittlich, noch auf irgend eine Weiſe ſchädlich iſt.

Es gehört viel Verſtand, Kenntniß des Menſchen und große Erfahrung dazu, dieſen Foderungen genug zu thun. Denn viele Dinge, die ſehr intereſſant und unterhaltend ſind, ſcheinen oft unſchädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So iſt es nicht nur an ſich gar nicht ſchädlich, ſondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden: man intereſſirt ſich mit ungemeiner Rührung für die leidende Tugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglück, oder widrigen Schickſal unſchuldiger Menſchen. Wir ſehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauſpiele durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört in Wahrheit Vorſichtigkeit dazu, wenn ſie nicht vielen ſchädlich werden ſollen. Ein einziger beſonderer Fall wird die Wichtigkeit dieſer Anmerkung beſtätigen. Gute, aber dabey etwas ſchwache Gemüther, finden die größte Wolluſt an zärtlichem Mitleiden, und man hat zu befürchten, daß junge Perſonen von ſolchem Gemüthe durch rührend trau-

rige

tige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch ſie veranlaſſet worden, nicht abgeſchreckt, ſondern ſogar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr, als ein Beyſpiel anführen, da ſchwache Menſchen durch einen vermeyntlich erbaulichen und daher beneidenswürdigen Tod hingerichteter Miſſethäter verleitet worden, ſich einen ſolchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beyſpiele, daß offenbare und verabſcheuungswürdige Laſter blos aus Unvorſichtigkeit auf der Schaubühne etwas ſo luſtiges angenommen haben, daß unbedachtſame Menſchen nicht nur keinen Abſcheu, ſondern gar Reizung oder Anlockung dafür gefühlt haben (*).

So ſind, nach meinem Bedenken, alle liſtige und mit Genie ausgedachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die ſo häufig in Komödien vorkommen, auf ähnliche Weiſe für den zuſchauenden Pöbel ſchädlich, wenn gleich der Dichter die Vorſichtigkeit braucht, ſie zuletzt zu beſchämen. — Dieſes beweiſet nun hinlänglich, daß man groſſe Vorſichtigkeit anwenden müſſe, auch das mittelbar ſchädliche zu vermeiden.

---

(*) Ein merkwürdiges Beyſpiel davon haben wir an der berühmten komiſchen Oper, die unter dem Namen *The Beggars Opera* bekannt iſt; worinn die Lebensart und der Charakter des lüderlichſten Räubergeſindels auf eine ſehr komiſche Art geſchildert wird. Man erfuhr durch die öftere Vorſtellung dieſes Spiels, daß viele zu dieſer nichtswürdigen Lebensart dadurch verleitet worden. Deßwegen ward dieß Lieblingsſtück durch ein Geſetz von der Schaubühne verbannt. Aber gewiß, der Verfaſſer deſſelben hatte keine ſo ſchiefe Abſicht dabey.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhafte, dabey unſchädliche Beluſtigung die Haupteigenſchaft eines guten Schauſpiels ſey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieſes kann es durch vielerley Mittel werden, die ſo bekannt oder leicht zu entdecken ſind, daß ich es für überflüſſig halte, mich hierüber näher einzulaſſen.

Es ſcheinet auch, daß Stücke, die dieſen Vortheil haben, zu unſern Zeiten immer gemeiner werden, als ſie ehedem waren, da man die bloße Beluſtigung oder bloß leidenſchaftliche Erſchütterung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

## §. 39.

## Allgemeinſte Eintheilung des Schauſpiels.

Man könnte dreyerley Gattungen des Schauſpiels beſtimmen. Die erſte würde die blos beluſtigenden und unterhaltenden Schauſpiele begreifen, wobey man gar keine andere Abſicht hätte, als den guten Zeitvertreib. Die zweyte Gattung könnte aus ſolchen beſtehen, die zwar den äußern Schein der bloßen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus ſolchen beſtehen, die ein beſonders Nationalintereſſe zum Grunde hätten, und nur bey beſondern Feyerlichkeiten auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zweck abzielten.

Es iſt darum nützlich, dieſe Gattungen von einander zu unterſcheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die ſie behandeln, vor Augen haben können, um nicht blos aufs Unbeſtimmte zu arbeiten.

## Erſte Gattung des Schauſpiels.

Die von der erſten Gattung würden keine genau beſtimmte Wahl der Materie erfodern, und könnten auch in der Ausführung, in Abſicht auf Plan und Regelmäßigkeit, weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauſpiele könnten verſchiedene zu dieſer Gattung gezählt werden.

Alle Komödien, die blos luſtig ſind, ohne irgend eine beſondere Abſicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu ſchildern; alle Komödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, ſondern gleichſam aus einzeln, ſchwach zuſammenhangenden Scenen zuſammengeſetzt ſind, können in dieſe Klaſſe gerechnet werden. Auch die meiſten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde ſind ſie nichts anders, als ſchwach, auch oft gewaltſam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Geſang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu ſchönen theatraliſchen Malereyen ſollten Gelegenheit geben (*).

Es wäre leicht noch eine weit größere Mannigfaltigkeit dieſer Gattung des Schauſpieles einzuführen. Da es blos einen ergötzenden Zeitvertreib zum Grunde hat, ſo

---

(*) S. Art. Schauſpiel.

ſo iſt es gar nicht nothwendig, daß man ſich auf ſittliche oder leidenſchaftliche Handlungen der Menſchen dabey einſchränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, ſeltſame und wunderbare Begebenheiten, beſonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein ſehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit, uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, ſondern auch die ſonderbarſten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unſrigen ganz verſchiedenen Himmelsſtrich liegen, vorzuſtellen. In großen Städten, wo das Schauſpiel ein alltäglicher Zeitvertreib iſt, würde dieſe weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stücke ſehr erleichtern.

## Zweyte Gattung des Schauſpiels.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauſpielen diejenigen, die ſittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabſicht haben; die ſo eingerichtet ſind, daß der ganze Plan auf einen einzigen beſtimmten Punkt eines allgemein ſittlichen Unterrichts, oder einer beſtimmten allgemeinen leidenſchaftlichen Rührung abzielet. Dieſe müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß unter beſtändiger angenehmen Unterhaltung des Zuſchauers, alles auf den beſondern Zweck, den Zuſchauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten oder zu rühren, abzielet.

In dieſe Klaſſe gehören demnach die gewöhnlichen dramatiſchen Stücke, die Komödien und Tragödien.

Weil ihr Zweck ſchon weit genauer beſtimmt iſt, als in der erſten Gattung, ſo iſt auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung deſſelben hier ſchon mehrern Schwierigkeiten unterworfen. Es gehöret ſchon viel dazu, eine Handlung auszudenken oder anzuordnen, darinn alles einzele auf den beſondern Zweck des Dichters abzielet. Seiner Natur nach iſt alſo dieſe Gattung des Schauſpielers ſchon ſeltener, als die vorhergehende. Es wäre aber auch nicht rathſam, daß dergleichen Schauſpiele täglich aufgeführt würden. Ein wichtiges Drama von dieſer Gattung muß den, der es geſehen hat, lange beſchäftigen, und mancherley Vorſtellungen in ihm erwecken, zu deren völliger Entwicklung und Feſtſetzung in dem Gemüthe Zeit erfodert wird. Darum iſt es beſſer, daß es nur ſelten, als daß alle Tage ein neues vorgeſtellt werde.

Da ſie indeſſen nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erweckung allgemein menſchlicher Empfindungen abzielen, ſo iſt nicht nothwendig, daß der Inhalt blos national ſey. Es giebt Stücke, die in England und Frankreich eben ſo gute Wirkung thun, als in Deutſchland, und wo es überhaupt gleichgültig iſt, aus welchem Land und aus welcher Zeit der Stoff genommen ſey, wenn er nur die Menſchlichkeit überhaupt intereſſirt. Hingegen können auch ganz beſtimmte nationale Stücke aus fremden Ländern hier nichts helfen. Ganz franzöſiſche oder ganz engliſche Sitten würden unter uns für dieſe Gattung nichts taugen. Ein Stück von dieſer Art könnte in

Deutſchland nur unter die Schauſpiele der erſten Gattung gerechnet werden.

## Dritte Gattung des Schauſpiels.

Von der dritten Gattung haben wir wenige Beyſpiele. Inhalt und Ausführung müßten die Abſicht der Feyerlichkeit des Tages unterſtützen und befördern helfen. Jeder Staat hat ſeine öffentliche politiſche Feſte, zu deren Feyer die Gemüther ſich von ſelbſt etwas erwärmen, und wobey die Menſchen insgemein in mehr, als gewöhnliche Empfindſamkeit gerathen.

Wenn nun bey ſolchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauſpiel hinzukäme, das beſonders eingerichtet wäre, den beſondern Eindruck, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterſtützen; ſo könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man ſtelle ſich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Feſt zur Feyer der Epoche ſeiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauſpiel beſchloſſen würde, das beſonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verſtärken; ſo wird man leicht begreifen, was für groſe Wirkung ein ſolches Schauſpiel auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu iſt nun ſchlechterdings ein Nationalſtoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man ſtelle, ſagt Rouſſeau (*), in Bern,

---

(*) S. neue Heloiſe, II. Thl. 7. Br.

**Bern**, **Zürich** oder im Haag die ehemalige Tyranney des öſterreichiſchen Hauſes vor. — Aber des **Korneilles** Trauerſpiele ſchicken ſich zu Nationalfeſten nicht, und Pompejus oder Sertorius gehen einen pariſiſchen, berliniſchen oder einen andern deutſchen Bürger nichts an. Selbſt der Nationalſtoff müßte für jede Feyerlichkeit beſonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den beſondern Zweck derſelben haben. Alsdenn würde dieſe Gattung des Schauſpieles das vornehmſte und ſicherſte Mittel ſeyn, auf öffentliche Tugend abzielende Geſinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteſte fühlbar zu machen.

Dieſer höchſt ſchätzbare Vortheil, den man aus dem Schauſpiel ziehen könnte, wird durchgehends verſäumet. Selbſt an den Orten, wo wirklich bey gewiſſen großen Feyerlichkeiten Schauſpiele aufgeführt werden, läßt man ſich ſelten einfallen, ſie mit dem Feſt übereinſtimmend zu machen. Man hat bisweilen geſehen, daß ein öffentliches Feſt, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben wird, durch die Vorſtellung der Tartüffe von Moliere, oder eines Schauſpieles dieſer Art beſchloſſen worden. Wie abgeſchmackt eine ſolche Verbindung von unbedeutenden Luſtbarkeiten ſey, darf nicht erinnert werden.

Es ſcheinet überhaupt, daß die Geſetzgeber der ältern Welt weit beſſer, als es in neuern Zeiten geſchieht, eingeſehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feſte auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feſte beynahe in jedem einzelen Umſtande bedeutend und im Ganzen ſehr genau darauf eingerichtet geweſen, die Bürger des Staates in den Geſinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauſpiele dieſer Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfodern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige groſſe Köpfe fähig, ſolche zu entwerfen und auszuführen. Da ſie aber auch nur ſelten vorkommen, und da ein glücklich erfundenes Schauſpiel auch bey der Wiederkehr des groſſen Feſtes, wofür es gemacht worden, wieder gebraucht werden könnte, ſo dürfte man um ſo weniger beſorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darinn zu leiſten im Stande ſind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten (*).

## §. 40.

## Erklärung des Drama, und deſſelben Unterſchied von der Epopöe.

Man iſt ſchon gewohnt, ein zu wirklicher Vorſtellung einer Handlung verfertigtes Gedicht mit dem griechiſchen Worte Drama — eine Handlung — zu benennen. Daher iſt die dramatiſche Dichtkunſt der Theil der Kunſt, der ſich mit Verfertigung des Drama beſchäftiget.

Die

---

(*) S. Art. Schauſpiel, am Ende.

Die Handlungen der Menſchen, bey denen das Genie und das Herz ſich in ſo mannigfaltigem Lichte zeigen, ſind ohne Zweifel der intereſſanteſte Gegenſtand der Dichtkunſt. Die Epopöe erzählt dieſelben, doch ſo, daß ſie uns in den wichtigſten Vorfällen die handelnden Perſonen gleichſam abmalt, und daß wir uns einbilden, ſie handeln zu ſehen; die Schaubühne aber ſtellt uns wirklich handelnde Menſchen vors Geſicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeußerung ihrer Gedanken und Empfindungen.

Wenn alſo gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, ſo müßte die Art zu verfahren nothwendig ſehr verſchieden ſeyn. Denn der Hauptumſtand, daß wir bey der dramatiſchen Vorſtellung bey der Handlung gegenwärtig ſind, erfodert, daß ſie kurz ſey, daß alles in einem ununterbrochenen Zuſammenhang in Anſehung der Zeit und des Orts geſchehe.

## Von den drey Einheiten des Drama.

### §. 41.

### Einheit der Zeit.

Natürlicher Weiſe iſt die Handlung auf eine gewiſſe Kürze der Zeit eingeſchränkt, weil niemand Tage lang auf einer Stelle ſtehen, und einer Handlung mit unverwandtem Auge zuſehen kann. Ein paar Stunden hält man dieſes aus; währt es länger, ſo müſſen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können.

Daher iſt die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich ſind, die ganze Handlung zu ſehen. Ohngefähr ſo lange muß das Spiel der Handlung oder die Vorſtellung währen.

Aber die Handlung ſelbſt kann aus verſchiedenen Umſtänden ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie mehr Zeit erfoderte. Sobald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuſchauers geſchehen, ſo kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig iſt, daß gewiſſe Perſonen herbey gerufen, oder daß gewiſſe Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo ſonſt etwas außer dem Geſicht des Zuſchauers geſchehen ſoll, da kann man immer eine kürzere Zeit dazu ſetzen, als in der Natur nöthig iſt. Der Bote, der eine Meile weit weggeſchickt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuſchauer das Unmögliche dieſer Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlt. Aus dieſem Grunde hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgeſtellt werden, ohne die Zuſchauer das Unnatürliche dieſer Kürze fühlen zu laſſen.

Darinn waren die Alten mehr eingeſchränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber laſſen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das

Gefühl des Zeitmaaßes der Dinge, die inzwiſchen geſchehen. Allein, auf der andern Seite ſcheinet dieſe völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatiſchen Vorſtellung zu ſeyn; weil der Zuſchauer dadurch leichter aus der Täuſchung herauskömmt. — Noch ungeſchickter aber iſt es, daß der Zwiſchenraum, in welchem man von der Handlung nichts ſieht, mit ganz fremden Gegenſtänden, dergleichen die Ballete ſind, angefüllt wird. Dieſes iſt eine Barbarey, die unwiderſprechlich beweiſet, daß es uns bey dem Schauſpiel mehr um Luſtbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun iſt, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen iſt.

Die Regel alſo, welche befiehlt, die Handlung ſo einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, ſie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge anſehen könne, iſt nicht eine blos willkührliche Einſchränkung der dramatiſchen Kunſt, ſondern in der Natur der Sache gegründet, und iſt das, was die Kunſtrichter die Einheit der Zeit nennen.

## §. 42.

## Einheit des Ortes.

Soll die Handlung natürlich vorgeſtellt werden, ſo muß ſie ſo beſchaffen ſeyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Perſonen ſehen, nichts widerſprechendes ſey. Was ſeiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geſchehen muß, ſoll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geſchehen ſoll, nicht auf öffentlichem Platz vorgeſtellt werden. Man muß eine ſehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geſchehen, und der Oerter, wo ſie geſchehen, beobachten.

Darinn waren die Alten ſehr ſtreng, und man wird ſchwerlich etwas unſchickliches in dieſer Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierinn, wegen der insgemein ſehr ſchlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit (*). Man ſieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauſes, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Konferenzkabinets, und im Gegentheil ein Kabinet die Stelle eines Durchganges oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können ſo anſtößig werden, daß ſie die Aufmerkſamkeit auf die Hauptſachen merklich ſchwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatiſchen Vorſtellungen in Anſehung des Orts dieſe Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorſtellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuſchauers geſchah, natürlicher Weiſe geſchehen mußte; dieſen einzigen Ort behielten ſie unverändert die ganze Vorſtellung hindurch, und was als geſchehen erkannt werden mußte, das doch an dieſem Orte nicht geſchehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieſes nennen die Kunſtrichter die **Einheit des Orts.**

Die

---

(*) Nach Verſchiedenheit der Schaubühnen in Deutſchland, iſt hier allerdings ein Unterſchied zu machen.

Die Neuern binden ſich weniger an dieſe Regel; ſie ſtellen oft dem Auge des Zuſchauers die Handlung ſo vor, daß es unmöglich wird, denſelben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man ſieht bisweilen einen Theil derſelben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene währender Handlung oft verändert. Man kann ſich endlich über das, was hierinn unnatürlich iſt, wegſetzen; aber bey der Einheit des Orts iſt doch der ganze Faden der Vorſtellung ununterbrochen; die Reihe unſerer Vorſtellungen hat nicht ſo viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerkſamkeit wird beſtändig auf die Hauptſache geheftet. Und denn ſcheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat, den Zuſchauer bald an dieſen, bald an einen andern Ort zu führen. Der iſt unſtreitig geſchickter, der die Zuſchauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauſpiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, ſie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorſtellten, als die ſind, die von den Neuern gewählt werden. **Aeſchylus**, **Sophokles** und **Ariſtophanes** ſahen, daß eine ſehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geſchieht, durch die Perſonen und die ſich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchſt intereſſant ſeyn könne, und ſie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Anſehung des Aeußerlichen der Handlung, durch deſto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit deſſen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu erſetzen. Drey oder vier Perſonen konnten faſt, ohne von der Stelle zu rücken, den Zuſchauern ein wichtiges Schauſpiel vor Augen ſtellen.

Die Neuern ſcheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus wirklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit geſetzt zu ſeyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Perſonen, mehr Vorfälle, und ſogar Nebenhandlungen, oder ſogenannte Epiſoden nöthig, um ihre Zuſchauer in einer ununterbrochenen Aufmerkſamkeit zu unterhalten. Sie getrauen ſich ſelten eine oder zwey Hauptperſonen ſo groß zu bilden, daß man ſich mit ihrer Art bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beſchäftigen könnte; ſie haben noch andere Perſonen nöthig, um der ſinkenden Aufmerkſamkeit aufzuhelfen: mehrere Vorfälle, um ihrem Schauſpiel Leben zu geben, und können daher ſich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieſer Reichthum der Materie iſt im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu erſetzen ſucht, was den wenigen Hauptſachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungedultig ſind, ihre Vorſtellungen in abgemeſſenen Schranken zu halten (*).

## §. 43.

## Einheit der Handlung.

Die Einfalt der Handlung, wo nur ein einziges Intereſſe von Anfang bis zum Ende vorkömmt, das durch keine epiſodiſche Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, nennt man die Einheit der Handlung, und macht mit den Einheiten des Orts und der Zeit das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt. Ohne ſie kann die Handlung nicht natürlich genug ſeyn, und deßwegen halten ſie viele für eine weſentliche Eigenſchaft des dramatiſchen Gedichts. Wie ſie aber ſeinen eigentlichen Werth, wovon nachher ſoll geſprochen werden, nicht ausmachen, ſo iſt auch nicht zu läugnen, daß die Neuern intereſſante Stücke gemacht haben, denen dieſer Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß behaupten, daß dieſe Stücke noch mehr Verdienſt haben, und noch beſſer gefallen würden, wenn ihre Verfaſſer ſich die Mühe gegeben hätten, alles ſo einzurichten, daß die Uebertrettung der Einheiten nicht nöthig geweſen wäre.

Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuſchauer ein paar Stunden überaus angenehm, durch blos einzele

---

(*) In dem letztern Fall ſcheinet **Shakeſpear** geweſen zu zu ſeyn, der bey dem größten Vermögen, eine ſehr einfache Handlung höchſt intereſſant zu machen, ſich die Mühe nicht geben wollte, einfach zu ſeyn.

Scenen aus ganz verſchiedenen Trauerſpielen oder Komödien genommen, zu unterhalten. Aber dieß wäre denn kein Drama. Da wir alſo, indem wir von der Natur dieſer Dichtungsart ſprechen, ſagen, die drey Einheiten müſſen darinn beobachtet werden, ſo wird dieſes dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stücke gern ſehe, darinn ſie nicht beobachtet werden; denn dieſe Stücke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenſcenen wegließe, und nur die vornehmſten ohne Verbindung vorſtellte. Alsdenn aber wäre ein ſolches Stück kein Drama mehr, ſondern es wären einzele Theile eines Drama (*).

## §. 44.

## Stoff des Drama.

Die erſte Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines intereſſanten Inhalts. Er wählt einen Gegenſtand, der für Menſchen von Geſchmack und empfindſamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menſchen ſowol aus der Geſchichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, iſt die Materie zum Drama unerſchöpflich.

Aus der Geſchichte ſelbſt ſtellen ſich die größten oder die mächtigſten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder ſchlechtes Schickſal zu verdanken haben. Er

weiß

---

(*) Hier haben wir mit der Einheit der Handlung überhaupt die Vertheidigung dieſer Eigenſchaft des Drama verbinden wollen.

weiß ſie wieder ins Leben zurückzuführen, uns fürs Geſichte zu ſtellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigſten Thaten zu machen, daß wir die großen Seelen eines Themiſtokles, eines Alexanders, eines Cicero, und anderer klaſſiſcher Männer, in ihren Reden und Handlungen, ſich in unſerer Gegenwart entfalten ſehen.

Noch mehr kann er reizen, wenn er die gröſten Männer ſeiner eigenen Nation, aus den verfloſſenen Jahrhunderten, ſeinen Zuſchauern wieder vors Geſichte bringt.

Will er ſeine Materie aus der allgemeinen Naturgeſchichte des ſittlichen Menſchen nehmen, ſo hat er einen noch reichern Stoff. Die verſchiedenen Charaktere der Menſchen, ihre ſeltſamen Schickſale, ihre Leidenſchaften und deren Wirkungen, die mannigfaltigſten Lebensarten und Sitten der Völker und der verſchiedenen Stände der Menſchen, bieten ſich ihm zur Bearbeitung dar.

An intereſſantem Stoff kann es dem dramatiſchen Dichter nie fehlen, wenn er nur ſelbſt nach Beſchaffenheit ſeiner Materie eine große oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein großes Maaß von feinem Witz und guter Laune hat.

## §. 45.

## Anordnung der dramatiſchen Handlung.

Das erſte, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, iſt die glückliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umſtände, der Verwicklung und des Ausgangs

gangs der ganzen Handlung; hiernächſt aber wird eine gute Anordnung aller dieſer Dinge erfodert, nach welcher ſie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuſchauer die lebhafteſte Wirkung thun.

Dieſe erfolget, wenn die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupttheile der Handlung in ihrem Zuſammenhang wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zulezt das Beſondere ſich in eine einzige Hauptvorſtellung auflöst, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus laſſen ſich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatiſchen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wolbeſtimmten Charakter hat, damit der Zuſchauer vermittelſt dieſer Perioden den ganzen Zuſammenhang der Handlung vom Anfang bis zum Ende ſich leicht vorſtellen kann. Dieſe Perioden müſſen aber ſo geordnet werden, daß durch den erſten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwicklungen in der Fortſetzung derſelben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers reizen.

Es iſt gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorſtellungen erwecket, die uns gleich beym Eingang groſſe Angelegenheiten, kühne Vorſäze, neue und ungemeine Unternehmungen, ſeltſame

Charaktere verſprechen oder bemerken laſſen, uns in die beſte Verfaſſung ſetzet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder ſchwach iſt, die Aufmerkſamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptſache kömmt.

Der erſte Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Samenkorn, undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartung über den Verfolg und den Ausgang ſetzen. Denn jeder Gegenſtand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu verſprechen, erdrückt die Aufmerkſamkeit, anſtatt ſie zu erwecken.

Die alten und neuen Schauſpiele, welche die größte Wirkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weiſe an, die wir hier beſchreiben. Es iſt ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß ſie uns mit Nebenſachen, mit ungewiſſen Vorſtellungen, mit Zurüſtungen zur wahren Handlung ermüden, ehe ſie ſelbſt ihren Anfang nimmt. Die meiſten engliſchen Luſtſpiele haben dieſen Fehler an ſich.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; ſo müſſen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortſetzung und Verwicklung derſelben enthalten, über deren Anordnung man keine beſtimmte Form vorſchreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten ſo durchgeführet werden kann, daß der Zuſchauer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten wird. — Wir bemerken demnach hier nur dieſes, daß der Dichter ſorgfältig ſeyn muß, den Fortgang der Handlung nach gewiſſen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beſchaffenheit der Sache deutlich ſehen, um daraus ſeine Erwartungen für den folgenden zu beſtimmen. Man muß alſo bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zuſtand der Handlung, ſo weit ſie gekommen iſt, und was ihr noch fehlt, ganz beſtimmt bemerken können. Denn ohne dieſes geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerkſamkeit ſchwächet.

Es ſtreitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere der Haupthandlung untergeordnete Intriguen ſo in einander laufen, daß ſie oft abgebrochen, und nach einigen dazwiſchen geſetzten Auftritten wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerſtreuen die Aufmerkſamkeit zum großen Nachtheil der Haupthandlung. Dieſe muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müſſen nicht durch willkührlich eingeflochtene Verfälle, ſondern durch weſentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptſache nothwendig entſtehen, verurſachet werden. Es giebt Schauſpieldichter, die ſich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen ſeyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig iſt; ſo können die Haupttheile der Anordnung, ohne großen Nachtheil der Hauptſache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Dieſe einzige Anmerkung müſſen wir noch hinzuſetzen, daß die einfachſten Anordnungen, die jeder leicht überſehen

hen kann, die beſten ſcheinen. Künſtliche Verwicklungen und mannigfaltige Aufhaltungen ſcheinen zwar ihre nte Wirkung zu thun; allein wenn man ſie näher beachtet, ſo findet man, daß ſie nicht lange daurende Einrücke machen, ſo wie alle blos mechaniſche Anſtalten. ie weſentlichen Schönheiten des Schauſpiels, die unausſchliche Eindrücke machen, müſſen in den **Charakteren** nd Empfindungen der handelnden Perſonen liegen. on dieſen muß die Aufmerkſamkeit niemals abgezogen, och auf die mechaniſche Einrichtung geführet werden. eberhaupt ſind alle künſtlich ausgedachte Anordnungen chwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie das Weſentliche, das ihnen fehlt, erſetzen wollen.

## §. 46.

## Vom Aufzug.

Aufzug im Schauſpiel iſt ein Haupttheil der dramatiſchen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauſpielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer ſolchen Handlung, daß ſie unterbrochen, und daß der Ort, wo ſie vorgeht, von Perſonen leer werde. Man kann alſo weder die Aufzüge an ſich ſelbſt, noch ihre Anzahl in einem Drama aus der Natur der Handlung beſtimmen.

Wahrſcheinlich iſt es, daß die Aufzüge zufälliger Weiſe entſtanden ſind. Wenn es wahr iſt, daß die dramatiſchen Schauſpiele urſprünglich nur aus Chören beſtanden, und daß nachher eine Handlung zwiſchen die

Chöre iſt eingeführt worden, wie Ariſtoteles und faſt alle Alten verſichern; ſo hat man die Chöre als das Weſentliche, die Handlung als das Zufällige bey dieſen Spielen angeſehen, und deßwegen alles, was zwiſchen den Chören geſprochen wird, Epiſodien genennt (*). Darinn muß alſo der Urſprung, das Drama in verſchiedene Aufzüge abzutheilen, geſucht werden.

Wiewol nun dieſer Umſtand nur vom Trauerſpiele ausdrücklich berichtet wird, ſo iſt er doch vermuthlich auch vom Luſtſpiel wahr, in welchem urſprünglich auch Chöre geweſen, die nachher abgeſchafft worden ſind, weil man bemerkt hat, daß die Zuſchauer, denen die Unterbrechung zu lange dauerte, währendem Chor davon gegangen. Nach Abſchaffung der Chöre wurde eine bloße Zwiſchenzeit zwiſchen den Aufzügen gelaſſen, welche aber endlich auch abgeſchaffet worden, ſo daß in den lateiniſchen Luſtſpielen die Aufzüge ganz aneinander hangen, und oft ſehr ſchwer von einander zu unterſcheiden ſind.

Dieſem nach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu ſuchen:

Neve minor, neu ſit quinto productior actu
Fabula, quae poſci vult, & ſpectata reponi.

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die erſten Erfinder blos zufälliger Weiſe für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht

---

(*) S. §. 11. Epiſode.

gemacht haben. Alle dramatiſche Stücke der Alten ſind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerſpiel iſt allemal eine Zwiſchenzeit von einem zum andern; nur im lateiniſchen Luſtſpiel fehlt ſie bisweilen. Dieſe Zwiſchenzeit wurde durch den Geſang des Chors angefüllt; im Luſtſpiel wurde anfänglich darinn getanzt, welches doch nicht allezeit geſchehen iſt.

Darian aber unterſcheidet ſich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwiſchenraum nicht ſo weit fortrücken ließen, als die Neuern zu thun gewohnt ſind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgeſetzt, wo ſie am Ende des vorigen gelaſſen worden. Es giebt Trauerſpiele, die offenbar nur aus einem Aufzug beſtehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern laſſen vieles in dieſer Zeit hinter der Bühne geſchehen (*).

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyſeits geſetzet, ſo läßt ſich noch verſchiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nutzen der Aufzüge anführen.

Erſt-

---

(*) Man findet doch auch Beyſpiele bey den Alten, daß die Handlung zwiſchen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. Z. B. In den um Schutz flehenden des Euripides verſammelt Theſeus zwiſchen dem 2ten und 3ten Aufzug das atheniensiſche Volk, und dieſes faßt den Schluß, die Thebaner zu bekriegen, falls ſie die Leichname der erſchlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen laſſen.

Erſtlich iſt zu überlegen, ob es nicht für den Zuſchauer etwas ermüdend ſeyn würde, eine ſo lange Vorſtellung ununterbrochen anzuſehen. Da es höchſt wichtig iſt, daß ſeine Aufmerkſamkeit keinen Augenblick ſchlaff werde, ſo muß man auch äußerliche Mittel anwenden, ſie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieſes ſcheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwiſchenraum, inſonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwicklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und alſo die Aufmerkſamkeit reizet.

Hiernächſt iſt es dem Zweck des Schauſpiel gemäß, daß der Zuſchauer bisweilen Zeit hat, ſowol das Vorhergehende in eine Hauptvorſtellung zuſammen zu faſſen, über einzele Theile deſſelben nachzudenken, wozu ihm die Zwiſchenzeit Gelegenheit giebt. In der griechiſchen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Abſichten behülflich; und es iſt offenbar, daß die meiſten griechiſchen Chöre aus dieſem Geſichtspunkte verfertiget worden. Sie ſind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrücke ſich etwas ſetzen und befeſtigen können. Es iſt deßwegen ſehr übel gethan, wenn die Zwiſchenzeit mit ſolchen Vorſtellungen des Tanzes oder der Muſik beſetzt wird, die dieſe hindern (*).

Ein

---

(*) S. folgenden §. Zwiſchenzeit. — Das Orcheſter unſerer Nationalſchaubühne iſt doch meiſtentheils beſorgt, entweder mit der erhaltenen Empfindung zu harmoniren, oder das Herz für den künftigen Aufzug vorzubereiten.

Ein ſolcher Abſchnitt kann auch in gewiſſen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft ſich oft, daß der Dichter nur eine Perſon muß auftreten laſſen, die nicht anders, als allein erſcheinen kann. Dieſem Umſtande zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranſtaltet werden, oder eine Perſon, die allein auf der Schaubühne geblieben iſt, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgeſetzt werden, weggehen; z. B. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entſteht nothwendig ein Zwiſchenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgeſtellt werden: alsdenn iſt die Abbrechung gänzlich nothwendig. Z. B. der Ausgang des Trauerſpiels, die ſieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder; nachdem alles dazu fertig iſt, muß die Handlung nothwendig ſtill ſtehen, bis dieſer Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgeſtellt werden, vorbey iſt. Wenn der Dichter dieſen Raum, wie in einigen neuen Schauſpielen geſchieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen wollte, ſo würde er langweilig werden.

Aus dieſen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal ſo abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umſtände zum Grund hat.

Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang ſeyn ſollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben ſehr kurze und ſehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beſtändig angetroffen wird; ſo iſt doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

## §. 47.

## Von der Zwiſchenzeit.

Darunter verſtehen wir die Zeit, die im Drama zwiſchen zwey Aufzügen verſtreicht, und während welcher der Zuſchauer nichts von der Handlung ſieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwiſchen zwey Auftritten eine Lücke oder Zwiſchenzeit bliebe (*). Darum iſt es eine durchgehends angenommene Regel, daß während einem Aufzug die Schaubühne nie ſoll leer gelaſſen werden; hingegen bleibet ſie zwiſchen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechiſchen Schauſpielen, wie wir kurz vorher ſagten, geſchah dieſes nicht; die Zwiſchenzeit, in der die Handlung wirklich ſtill ſtund, war von dem Chor ausgefüllt, und dieſer unterhielt den Zuſchauer mit Gegenſtänden, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgeſetzt, wo ſie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuſchauer durfte ſich den Zwang nicht anthun, ſich einzubilden,

---

(*) S. Art. Lücke.

bilden, daß zwiſchen dem Schluß des vorhergehenden und dem Anfang des neuen Aufzuges eine beträchtlichere Zeit verfloſſen ſey, als wirklich geſchieht. Vielweniger wurde dieſe Zwiſchenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet (*).

Die beträchtlichen Zwiſchenzeiten, die ſich die neuern Dichter nicht ſelten erlauben, geben ihnen zwar die Bequemlichkeit, manches hinter dem Vorhang geſchehen zu laſſen, wodurch die Vorſtellung ſelbſt ſehr abgekürzt wird. Aber ſelten geſchieht es mit Vortheil für das Ganze. Währender Zwiſchenzeit beſchäftiget ſich der Zuſchauer meiſtentheils mit ganz fremden, das Schauſpiel gar nicht betreffenden Gegenſtänden, und dieſes kann nicht wol ohne Schaden der Wirkung geſchehen. Geſchieht inzwiſchen etwas wichtiges in der Handlung ſelbſt, ſo hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sache erzählen, die man lieber geſehen hätte, oder man muß gar erſt aus dem, was izt geſchieht, errathen, was in der Zwiſchenzeit vorgefallen iſt.

Es ſcheinet demnach, daß auch in dieſem Stücke die Einrichtung des griechiſchen Schauſpiels der unſrigen vorzuziehen ſey. Die Schaubühne wurde nicht nur nie leer, ſondern man ſah auch zwiſchen zwey Handlungen, wenigſtens im Trauerſpiel, nichts fremdes; und ſo wurde der Zuſchauer in einer ununterbrochenen Aufmerkſamkeit auf die Handlung unterhalten.

---

(*) S. den vorhergehenden §. Aufzug.

Die ungeſchickteſte Anwendung der Zwiſchenzeit aber geſchah ehedem durch die Zwiſchenſpiele oder Intermezzi, die eine beſondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meiſtens poſſirliche Handlung vorſtellten. — Aber nicht viel beſſer ſind in unſern Opern die Ballette zwiſchen den Aufzügen.

## §. 48.

## Von dem Auftritt.

Auftritt iſt der Theil der dramatiſchen Handlung, der ununterbrochen von denſelben Perſonen behandelt wird. Ein Auftritt iſt zu Ende, und ein neuer fängt an, ſobald eine Perſon von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt (*). Daß in den dramatiſchen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darinn erſcheinenden Perſonen voranſtehen, iſt eine Mode der Zeit, und hat weiter nichts auf ſich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stück, ihre Länge, die Anzahl der Perſonen — dieſe Punkte ſind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung, daß keine Perſon ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund weder weggehen, noch auftreten ſoll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer ſeyn, ſondern jeder Auftritt mit dem folgenden in enger Verbindung ſtehen ſoll.

Bey-

---

(*) Obwol auch dieß nicht genau beſtimmt wird, und vielmehr der Willkühr des Dichters zu überlaſſen iſt.

Beydes erfodert die Natur der Sache; doch werden dieſe Regeln, ſo wie alle andere, vielfältig übertreten. In den engliſchen Komödien kömmt dieſes beſonders oft vor, daß zwey Perſonen abtreten und die Bühne leer laſſen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden (*); ſo daß man lange nicht weiß, wie dieſe hieher kommen, oder in was für Verbindung ſie mit den vorigen ſtehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zuletzt läßt ſich für jeden Fehler eine Entſchuldigung finden. Gewiß aber iſt es, daß dergleichen nicht zuſammenhängende Auftritte die Aufmerkſamkeit zerſtreuen, und daher wirkliche Fehler ſind.

Aus allzu ängſtlicher Beobachtung des Zuſammenhanges begehen die franzöſiſchen und deutſchen Dichter einen andern Fehler, der wirklich anſtößig iſt. Sie laſſen oft die Ankunft einer neuen Perſon förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob ſie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieſes Mißtrauen in die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo die Ankündigung nöthig iſt; aber ſie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung iſt die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Perſonen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthie für ſich han-

delt,

---

(*) Auch wir Deutſche begehen gar oft dieſen Fehler mit den Engländern.

delt, als wenn die andere ſie noch nicht bemerket hätte, mit der größten Behutſamkeit anzubringen ſind. Insgemein ſind ſie abgeſchmackt; unſere Schaubühnen ſind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da giengen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen ſehr luſtig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zweyten Aufzugs im **Pänulus** ein gutes Beyſpiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts, oder ſehr wenig Worte geſprochen werden, ſind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewiſſen Gelegenheiten ſehr gute Wirkung thun, wenn nur der Dichter ſich auf die Geſchicklichkeit der Schauſpieler verlaſſen könnte. In der Oper wären ſie leichter zu behandeln, weil die Muſik der ſtummen Handlung zu Hülfe käme (*).

## §. 49.

## Von dem Monolog im Schauſpiel.

Wenn in einem Auftritt nur eine Perſon erſcheint, welche laut mit ſich ſelbſt ſpricht, ſo nennt man dieſes Selbſtgeſpräch nach dem Griechiſchen **Monolog**.

Man findet ſehr wenig dramatiſche Stücke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß ſie meiſtentheils wider die Wahrſcheinlichkeit

---

(*) Von der beſondern Gattung der Auftritte mit den höchſten Leidenſchaften S. §. 53. von der Schreibart des Dichters.

ſind; indem es überaus ſelten iſt, daß ein Menſch mit ſich ſelbſt laut ſpricht. Indeſſen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuſchauer von gewiſſen geheimen Gedanken und Anſchlägen der Perſonen unterrichtet, welches er auf keinerley Weiſe thun kann, wenn er ſie nicht laut mit ſich ſelbſt ſprechen läßt. Oft macht es auch dem Zuſchauer ein beſonders Vergnügen, einen Menſchen zu ſehen, der, weil er ſich allein glaubt, den ganzen Grund ſeines Herzens ausſchüttet, und ſeine geheimſte Gedanken an den Tag bringt.

Es iſt alſo unſtreitig, daß das Selbſtgeſpräch der dramatiſchen Dichtkunſt nicht müſſe unterſagt werden, weil es nothwendig und weil es angenehm iſt. Aber der Dichter muß ſich hüten, die Wahrſcheinlichkeit nicht allzuſehr zu beleidigen, ſonſt geht das Vergnügen verloren.

Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbſtgeſpräches natürlich machte. Es war gewöhnlich bey ihnen, daß Perſonen in wichtigen, beſonders traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um dieſe Auftritte ſo natürlich zu machen, als möglich iſt, muß ſowol der Dichter als der Schauſpieler das Seinige dazu beytragen. Der erſtere muß ſie niemal anbringen, als wo es, ſo viel möglich, natürlich oder unumgänglich nothwendig iſt. Natürlicher Weiſe ſpricht der Menſch laut mit ſich ſelbſt in ſtarken Affekten, da er ſich ſelbſt vergißt, oder da, wo er in ſehr wichtigen Angelegen:

genheiten keinen Menſchen hat, dem er ſich anvertrauen könnte. Es iſt eine ſehr natürliche Neigung aller Menſchen, daß ſie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie ſuchen auch ſogar gegen ihr Intereſſe Gelegenheit, davon zu ſprechen, und auch da, wo dieſes wirklich gefährlich wird, können ſie ſich nicht enthalten, wenigſtens von weitem etwas davon merken zu laſſen. In dergleichen Umſtänden kann der Dichter ohne Bedenken ſie allein reden laſſen. Wenn er dabey noch die Vorſichtigkeit gebraucht, dem Zuſchauer die beſchriebene Gemüthsverfaſſung der handelnden Perſon deutlich zu erkennen zu geben, ſo wird kein Menſch ſich am Selbſtgeſpräch ſtoßen.

Ferner wird das Alleinſprechen natürlich in großen Zerſtreuungen des Geiſtes, wenn der Menſch ſich in ſeinen Gedanken ſo ſehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Geſellſchaft ſey. In dieſem Fall iſt das Alleinſprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Luſtſpiel angebracht werden.

Außer dieſen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, ſolche Auftritte anzubringen (*).

§. 50.

---

(*) Der Schauſpieler kann das meiſte dazu beytragen, dieſelben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Weſen entweder einer unter drückenden Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Perſon annehmen. Wenn er ſich aber zur Schau hinſtellt, um recht merken zu laſſen, daß er des Zuſchauers wegen redet, ſo verdirbt er alles. Er muß in allen Stücken ſo handeln, als wenn er allein wäre.

## §. 50.

## Von der Scene, oder dem Ort zur Vorſtellung der Handlung.

Wir nehmen hier das Wort, Scene, nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzelen Theil des Drama, den man ſonſt **Auftritt** nennt; ſondern verſtehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauſpiels vorfällt.

In dieſem Sinne hat das Wort eine weitere oder engere Bedeutung, da es entweder das Land und den Ort, oder insbeſondere den Platz anzeiget; nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hauſe vorgeht. Wir wollen jenes die **allgemeine**, dieſes die **beſondere Scene** nennen.

α.) Im Trauerſpiel, das ſeinen Stoff meiſtentheils aus der Geſchichte nimmt, iſt die allgemeine Scene ſchon durch den Inhalt des Stücks beſtimmt. Die Komödie aber, deren Inhalt erdichtet iſt, oder die doch meiſtentheils erdichtete Perſonen wählet, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie iſt nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrſcheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Perſonen, und das, was geſchieht, dem Ort angemeſſen ſind; ſondern auch zur Täuſchung und zur Wirkung des Stücks kann die Scene das ihrige beytragen.

Verſchiedene Dichter laſſen die allgemeine Scene der Komödie völlig unbeſtimmt, und der Zuſchauer hat die

Wahl, in welches Land und in welche Stadt er ſich in der Einbildung verſetzen wolle.

Dieß ſcheint mir ein Mangel zu ſeyn. Wer ein Mährchen oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu ſagen, wo man ſich die Sache, die ſich nirgend zugetragen hat, als geſchehen vorſtellen ſoll. Aber die Komödie kann uns ſchon durch den Ort, wo ſie vorgefallen iſt, zum voraus intereſſiren; beſonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünſchten; und wenn uns die dort herrſchenden Sitten ſchon bekannt ſind: ſo kann die Uebereinſtimmung deſſen, was wir in der Vorſtellung ſehen, mit dem, was wir bereits wiſſen, viel zur Wahrſcheinlichkeit beytragen. Wenn die Komödie nicht blos beluſtigen, oder nicht blos allgemeine, allen Menſchen gleich nöthige Lehren geben, ſondern auf die beſondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben ſoll; ſo muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, ſondern in der Nähe genommen werden.

β.) Aber eine genauere Ueberlegung erfodert die Wahl der beſondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um ſo mehr, da nicht ſelten beträchtliche Unſchicklichkeiten über dieſen Punkt vorfallen.

Ich ſehe zwar wol, daß man wegen der großen Schwierigkeit der Sache nicht alles ſo genau nehmen kann; doch kann ich, ſo nachgebend ich auch mir zu ſeyn vornehme, mich nicht enthalten, etwas widriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich ſehe, daß ein

Verzimmer, oder ein Flur des Hauſes, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde iſt, bisweilen zu geheimen Berathſchlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathauſe ſo mancherley Perſonen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder ſich ſo begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich iſt.

Wir wollen von dem Weſentlichen des Drama nur ſo viel anführen, als nöthig iſt, um das, was zu der Wahl der beſondern Scenen gehöret, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben, aus der Beſchaffenheit der griechiſchen Trauerſpiele zu ſchließen, daß ihre Verfaſſer ſich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte, wichtige Handlung, ſo wie ſie an einem beſtimmten Ort hat vorfallen können, auf eine dem Zweck ihres Trauerſpiels gemäße Weiſe zu ſchildern. — Nach der allgemeinen Wahl der Materie ſcheinet ihre erſte Sorge auf die Wahl einer ſchicklichen Scene gerichtet geweſen zu ſeyn; da ſie es für ein Grundgeſetz hielten, dieſe Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen, etwas vorzuſtellen, oder dem Zuſchauer etwas von der Handlung ſehen zu laſſen, das an einem andern Orte vorgefallen war. Gehörte etwas, das außerhalb dieſer einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, ſo wußten ſie die Erzählung oder die bloße Erwähnung deſſelben, wenn dieſe ſchon hinlänglich war, den auf der Scene erſcheinenden Perſonen auf eine ſchickliche Weiſe in den

Mund zu legen. Nun gieng alſo ihre Hauptbemühung darauf, wie ſie dieſe einzige unveränderliche Scene, die gleichſam der Pol war, nach welchem ſie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen konnten. Daß ſie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kömmt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die beſondere Scene iſt der Pol, der ihren Lauf leitet; ſondern die Handlung, die Charaktere, und überhaupt das, was ſie vorzuſtellen ſich ſchon vorgenommen haben. Nach dieſem Bedürfniß muß die Scene, ſo oft es nöthig iſt, ſich verändern. Wir haben ſogar Stücke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter ſich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter ſeiner Hauptperſon recht zu ſchildern, aus ſeinen Thaten von mehrern Jahren das herauszuſuchen, was zu der Schilderung dienet (*). Kurz, bey den meiſten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des Beſondern in der Materie, ſondern dieſe ziehet die Scenen nach ſich; da bey den Alten die Scene jenes nach ſich zog.

Es iſt hier der Ort nicht, zu unterſuchen, welche von dieſen beyden Arten die beßte ſey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die letztere für die Gemächlichkeit des Dichters bequemer, als jene ſey, und daß ſie auch

---

(*) Hievon haben wir eine Probe an dem Stück: Göz von Berlichingen. Man muß aber dergleichen Stücke nicht als Muſter der Tragödie anſehen; ſonſt geht der wahre Geſchmack dieſer Kunſt bey uns gänzlich verloren.

auch weniger Erfindungskraft erfodere. Denn es iſt ungleich leichter, aus der Geſchichte eines Menſchen das herauszuſuchen, was ſeinen Charakter ins Licht ſetzet; oder wenn es die Geſchichte nicht darbietet, etwas in dieſer Abſicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als ſolche Sachen gerade für dieſe ſchon beſtimmte Scene, die für die ganze Handlung dieſelbe bleibet, auszudenken.

Dieſes beyſeite geſetzt, merken wir hier nur ſo viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beſtändige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieſes gehörig beobachtet, ſo iſt alsdenn der Dichter, ſobald man nur die Grundmaxime ſeines Verfahrens gut geheißen hat, (und ſie iſt wirklich als eine beſondere Art gar nicht zu verwerfen,) nicht mehr zu tadeln (*).

Wiewol dieſe Beobachtungen aus der verſchiedenen Art, wie die Alten und Neuern die Tragödie behandeln, gezo-

---

(*) Aber jene Behandlungsart kann man auf keine Weiſe zugeben, welche ſich eigentlich an gar kein Grundgeſetz mehr bindet; wo weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere die Wahl des Einzelen beſtimmen; wo der Dichter aufhört, Zeit und Ort in Betrachtung zu ziehen, und von der Handlung alles annimmt, wie es ihm gefällt, ohne einige Rückſicht auf die natürlichſten Grundſätze des Drama.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und ſeiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf laſſen möchten, (— und dieſe Ketzerey reißt bey uns immer mehr ein) bedenken nicht, daß dadurch zuletzt alle Kunſt aufgehoben wird, und daß man in den Künſten und Wiſſenſchaften, ſtatt vorwärts zu gehen, immer mehr rückwärts geht.

gezogen ſind, ſo iſt es leicht, alles auch auf die Komödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter ſich ſchlechterdings nach der Scene zu richten habe, es ſey nun, daß er ſie unveränderlich durch die ganze Handlung beybehält, oder vielfältig abändert. Dieſes ſchließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung ſeines Stückes hat, als unbrauchbar aus, ſo gut er ſonſt auch ſeyn möchte.

Aber eben darum, weil er Dichter iſt, fodert man von ihm, daß er anſtatt des hier unſchicklichen, was ihm eingefallen iſt, etwas eben ſo gutes, das ſich zugleich für dieſen Ort ſchicket, zu erfinden wiſſe.

## §. 51.

## Von der dramatiſchen Ankündigung.

Es trägt ſehr viel zur guten Wirkung eines Werks bey, wenn man gleich vom Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerkſamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In dramatiſchen Stücken kann dieſe vortheilhafte Lage des Geiſtes durch eine geſchickte Ankündigung des Inhalts — wie es auch in der Epopöe geſchieht — hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerkſamkeit die gehörige Spannung gegeben, und ſie wird zugleich dahin, wo es die Abſicht des Dichters erfodert, gerichtet.

Die dramatiſche Ankündigung hat viele Schwierigkeiten. Da der Dichter nicht ſelbſt ſpricht, und es unnatürnatürlich wäre, einer handelnden Perſon die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, ſo muß ſie durch Umwege geſchehen. Dazu kömmt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdeckt, deren Ungewißheit den Zuſchauer in beſtändiger Erwartung erhalten muß.

**Plautus**, der, wie in manchem andern Stücke, alſo auch hier, ſich an keine Regel band, hat ohne Umſchweif durch ſeine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meiſten Dichter aber haben dieſe Art, weil ſie außer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen; nur die engliſche Bühne hat die Prologen beybehalten.

Die Griechen, ſo wie die meiſten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derſelben anzukündigen geſucht. **Sophokles** iſt darinn am glücklichſten geweſen; dem **Euripides** aber hat es damit ſelten geglückt. Die Sache hat in der That große Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weiſe keine der handelnden Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, viel weniger was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden; ſo können ſie die Handlung auch nicht beſtimmt ankündigen. Hier iſt ſie eine noch zufällige künftige Sache, da ſie in der epiſchen Ankündigung als eine ſchon vergangene Sache erſcheint.

Es kann alſo im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlaſſung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebſt einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. — Die meiſten Neuern behandeln die Ankündigung ſo ſchlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlaſſung und über die Natur der Handlung bleibt.

Im Trauerſpiel ſollte man aus den erſten Reden der Perſonen ſogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung iſt, deren Ausgang zwar ungewiß iſt, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig ſeyn muß. Je genauer die Verwicklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkannt werden, je gewiſſer wird die Aufmerkſamkeit gereizt. Auch iſt es ſehr wichtig, daß dem Zuſchauer durch die Ankündigung gleich die Hauptperſonen von einer intereſſanten Seite vorgeſtellt werden. Man kann den Anfang des **Oedipus in Theben von Sophokles**, als ein vollkommenes Muſter der Ankündigung anpreiſen.

## §. 52.

## Auflöſung der dramatiſchen Verwicklung. (*)

Dadurch verſtehen wir die Hauptauflöſung, wodurch das ganze Stück ſein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechiſchen Worte **Kataſtrophe** genennt (**).

---

(*) Wir haben zwar §. 9. in der allgemeinen Theorie der Epopöe und des Drama etwas von der Auflöſung des Knotens geſagt; aber da dieß zu allgemein und für den dramatiſchen Dichter, der ſich dieſsfalls oft überſieht, nicht hinreichend iſt, haben wir hier von dieſer Sache einen beſondern Unterricht hinzugefügt.

(**) Cataſtrophe, converſio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. *Scalig. Poet.* L. I. c. 9.

Wie eine Berathſchlagung, wenn ſie ordentlich vollendet wird, einen Entſchluß hervorbringt; ſo hat jede Handlung einen Erfolg, nämlich es wird etwas bewirkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensſchluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf; und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reiſe gerichtet war, endiget dieſelbe.

In verwickelten Handlungen, wie die dramatiſchen ſind, finden ſich entweder Hinderniſſe und Schwierigkeiten, die ſich dem Erfolg entgegen ſtellen; oder es zeiget ſich in dem Charakter der Hauptperſonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glücksumſtänden entſtehen muß; wobey ſich aber ſo viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren.

Dasjenige, was dieſen Ausgang oder jenen Erfolg beſtimmt und auch begreiflich macht, iſt eigentlich die Auflöſung der Handlung. So iſt im **Oedipus in Theben** des **Sophokles** die völlige Entdeckung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus ſey, die Auflöſung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg beſtimmt, daß Oedipus den Thron verläßt, und ſich ſelbſt verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; — und ſo iſt in **Addiſons Kato** der Selbſtmord dieſes Helden die Auflöſung, wodurch der Ausgang der Sache beſtimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

**Die Auflöſung iſt vollkommen, wenn ſie natürlich und vollſtändig iſt, auch zu rechter Zeit geſchieht.**

α.) **Natürlich** iſt ſie, wenn ſie nicht nur aus der Handlung ſelbſt entſteht, ſondern ſo, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrſcheinliches in den Urſachen iſt, wodurch ſie bewirkt wird. Der Charakter des Kato macht ſeinen Entſchluß ſehr natürlich; eben ſo natürlich iſt die ſo oft vorkommende Auflöſung in Komödien, da ein Vater ſeinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt, und in etwas williget, was er zu hintertreiben geſucht hat; — daß ein liſtiger Mann, wie Ulyſſes, aller Hinderniſſe ungeachtet zu ſeinem Zweck kömmt; — daß eine tollkühne Unternehmung zuletzt etwas hervorbringt, das einen unglücklichen Ausgang bewirkt. Es kömmt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Zufälle habe, daß er keine Wirkung zeige, deren Urſache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menſchlichen Dinge nicht angemeſſen ſey.

Es iſt aber nicht genug, daß er ſelbſt die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der phyſiſchen oder ſittlichen Natur begreife; auch der Zuſchauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen ſchon von weitem gewiſſe Sachen einfließen laſſen, die hernach bey der Auflöſung alles begreiflicher machen. Dieſes nennet man die Auflöſung vorbereiten.

Wie in der Natur kein Sprung ſtatt hat, ſo muß auch der Dichter bey ſeinen Auflöſungen keinen machen. Läßt er eine Paſſion oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzuſehen war, plötzlich einen ſolchen finden, ſo geſchehe es ſo, daß aus der Lage der Sachen erſt nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können.

Es giebt bisweilen Auflöſungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen ſehr ſchön werden, weil das, was unmöglich geſchienen hat, deſto lebhaftere Eindrücke macht, wenn man es wirklich und aus begreiflichen Urſachen bewirkt findet. So ſcheinet es unnatürlich, daß ein Menſch plötzlich ſeine Sinnesart ändere, daß er aus einem Böſewicht ein rechtſchaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden ſich wirkliche Veränderungen dieſer Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Korneille ſeinem Trauerſpiel Rodogüne durch eine andere Auflöſung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Rachgier der Kleopatra auf den höchſten Gipfel kommen laſſen: dann hätte ſie durch eine Rückkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erſt über ihr Vorhaben geſtutzt; dieſes hätte ſie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit, und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle ſind in der Natur vorhanden (*).

Es

---

(*) S. Auflöſung des dramatiſchen Knotens.

Es verdienet noch angemerkt zu werden, daß die Alten verſchiedentlich Auflöſungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr ſeyn würden. **Plautus** und **Terenz** finden oft die Auflöſung dadurch, daß ein längſt vergeſſener oder für todt gehaltener Menſch plötzlich wieder erſcheint; daß ein Vater ſein Kind erkennet, das er längſt vergeſſen hatte. Dergleichen Auflöſungen ſind zwar noch itzt möglich; ſie müſſen aber, um wahrſcheinlich zu ſeyn, mit mehr Vorſicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Ausſetzung der Kinder, durch die Sklaverey, in welche man durch den Krieg oder Menſchenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker untereinander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Perſon nachzufragen, viel natürlicher waren, als ſie itzo ſind (*).

β.) Zur vollkommenen Auflöſung gehört auch die **Vollſtändigkeit**, die darinn beſteht, daß unſre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung ſo erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß ſich die einzeln Perſonen, die Vorfälle, die in der Handlung aufſtoßen, als ſo viel Linien vorſtellen, die entweder gerade oder krumm ſich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebro-

---

(*) Die unnatürlichſten Auflöſungen ſind die, welche man **Maſchinen** nennt. S. §. von den Maſchinen.

gebrochen werden, oder ſich verlieren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Geſichtspunkt hingehen. Die Charaktere müſſen völlig entwickelt ſeyn, daß der Zuſchauer nichts mehr davon zu wiſſen verlanget; die verſchiedenen Unternehmungen müſſen ihr Ende ſo erreichen, daß die Fortſetzung derſelben unmöglich wird, und das Schickſal der Perſonen muß durch die Auflöſung völlig beſtimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entſtehen kann.

Plautus hat verſchiedentlich gegen dieſe Vollſtändigkeit der Auflöſung gefehlt. So hat ſein Stück: Moſtellaria, eine ſo unvollſtändige Auflöſung, daß das Ende davon ganz abgeſchmackt wird.

Es iſt zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflöſung zuletzt alle Perſonen auf die Bühne vereiniget; genug, wenn dieſelbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unſere Erwartung über die Perſonen befriediget, ſie ſeyn zugegen oder nicht.

3.) Endlich muß die Auflöſung zu rechter Zeit geſchehen, nämlich, wenn unſere Erwartung auf das höchſte gekommen iſt. Nicht eher, weil ſie ſonſt nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig iſt (*): nicht ſpäter, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnimmt. Beydes iſt ſehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen bey der Auf-

---

(*) S. Art. Aufhaltung.

Auflöſung die ſtärkſten Eindrücke im Gemüthe zurückläßt (*).

Will man gegen die Wichtigkeit dieſer Regeln einwenden, daß viele Stücke ſehr gefallen, darinn dieſe Vorſchriften nicht beobachtet ſind; ſo kann man für allemal dieß zur Antwort nehmen, daß jene Stücke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch dieſe Regeln wären beobachtet worden.

## §. 53.

## Schreibart des Dramatikers.

Es iſt ſehr wichtig, daß der Schauſpieldichter bey Verfertigung ſeines Stückes keinen Augenblick vergeſſe, daß ſein Werk nicht zum Leſen geſchrieben ſey, ſondern bloſe Reden für ſolche Perſonen enthalte, die als handelnde Perſonen auf die Schaubühne treten. Dieſe Vorſtellung muß einen beſtimmten Einfluß auf ſein Werk haben. Hat ſie es nicht, ſo kann er vielleicht ein ſchönes Geſpräch ſchreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatiſchen Stücken manches beym Leſen ſehr gut gefällt, das auf der Bühne ſchlechte Wirkung thut; und daß bisweilen die einfachſten Dinge, die im Leſen beynahe überſehen werden, auf der Bühne von groſer Schönheit ſind. Die Urſache hievon iſt, weil das Drama, in ſo weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache iſt;

---

(*) S. §. 10. Vom epiſchen und dramatiſchen Ausgang.

iſt; die Handlung der Perſonen, und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein ſehr erfahrner Schauſpieler wäre im Stande, dem Dichter zu ſagen, was er ſowol überhaupt, als in beſondern Stellen, aus Rückſicht auf die Aufführung ſeines Stücks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hievon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für ſie abgepaßte Schreibart, die genau in dem Ton einer Perſon, die in einer Handlung begriffen iſt, geſtimmt ſeyn muß. **Euripides** konnte nicht wie **Demoſthenes**, und **Terenz** nicht wie **Cicero** ſchreiben. Auch in der höchſten tragiſchen Schreibart muß nichts den Geruch der Lampe des griechiſchen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftſteller oder dem Redner eigen ſind, müſſen da vermieden werden; weil die handelnden Perſonen weder Schriftſteller noch Redner ſind. Die langen und gekünſtelten Perioden ſind hier gänzlich zu vermeiden, ſo wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entſtehen; denn man ſpricht da ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauſpieler etwas ſauer wird, wozu ſein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorſtellung etwas dämpft, hebt ſogleich beym Zuſchauer die Täuſchung auf; er verliert die handelnde Perſon aus dem Geſichte, und erblickt den Dichter.

In Rückſicht der Aufführung, muß der dramatiſche Dichter ſich kürzer, als jeder andere Schriftſteller ausdrücken.

drücken. Aber ſeine Kürze muß nicht eine erkünſtelte oder erzwungene Kürze ſeyn, dergleichen einige Schriftſteller nach dem Muſter, das Tacitus gegeben hat, annehmen.

Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruck betrifft, von welchem kaum die beſten dramatiſchen Dichter frey ſind. Er beſteht darinn, daß ſie ihre Perſonen ſogar oft mehr ſagen laſſen, als der, mit dem ſie ſprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil deſſen, was geſagt wird, gehört oft blos zu dem Zuſchauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine beſſere Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Perſonen, denen er die Reden in den Mund legt, vor Augen; ſtellt er ſich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Mienen und der Ton ihrer Stimme auszudrücken vermögen; ſo wird er an ſehr viel Orten weniger ſagen, als ein anderer Schriftſteller, der eben daſſelbe hiſtoriſch, redneriſch oder poetiſch zu ſagen gehabt hätte. Denn ſelbſt die Winke und das ſogenannte ſtumme Spiel kommen ihm zu ſtatten.

Eine vorzügliche Aufmerkſamkeit von Seiten des dramatiſchen Dichters erfodern die Auftritte, wo außer den wirklich redenden Perſonen noch mehr andere zugegen ſeyn müſſen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Perſonen vorfallen, da doch vier oder fünf zugegen ſind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieſes gilt vornehmlich bey den Auftritten in ernſthaften Stücken, wo die handelnden Perſonen in die höchſte Leidenſchaft geſetzt ſind. Da hat der Dichter am wenigſten zu thun, weil der höchſte Grad ſtarker Leidenſchaften mehr ſtumm, als beredt macht. Mit deſto größerer Ueberlegung hat er auf die Wirkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiſte erwarten ſollte, mißlingen den Schauſpielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter verſieht es insgemein darinn, daß er verſchiedenen Perſonen Reden in den Mund legt, wo ſie ſchweigen ſollten, weil er den Auftritt nicht will ſtumm laſſen (*).

## §. 54.

## Vom Nutzen des Drama.

Das Drama muß dadurch wichtig werden, daß es uns helle Ausſichten in das Innere des menſchlichen Herzens giebt. Das gröſte Verdienſt des Dichters entſteht daher, daß er uns Menſchen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Gröſſe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder ſchrecklichen Wirkungen des Laſters

---

(*) Es wäre zu wünſchen, daß Kunſtrichter, welche die Schauſpiele fleiſſig beſuchen, auf diejenigen Stellen beſonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rückſicht auf die wirkliche Aufführung, etwas verſehen hat; und daß ſie ihre Bemerkungen zum Beſten der dramatiſchen Dichter bekannt machen. Denn es ſind vielleicht über keinen Theil der ſchönen Künſte weniger Beobachtungen, als über dieſen geſammelt worden.

oder der hinreiſſenden Leidenſchaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menſchen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich iſt, fühlbar macht. Er muß ſowol unſern Geiſt, als unſer Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beſchäftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Wirkſamkeit reizen.

Dieſes alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unſerer Seelenkräfte abzielen. Der Schrecken, der der Dichter in uns erweckt, muß dienen, uns vom Böſen zurückzuhalten; das Lachen muß uns ſelbſt vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menſchlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der ſchönen Harmonie der Empfindungen zu ſtimmen, darinn ſie für jedes Gute und Böſe, in dem Maaße, wie es ſolches verdienet, empfindſam wird.

Auf dieſe Weiſe wird das Drama eines der vornehmſten Werke der Dichtkunſt, und das Schauſpiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beſchäftigung denkender und empfindſamer Zuſchauer.

## §. 55.

## Hiſtoriſcher Beytrag zum Drama insgemein.

Es läßt ſich vermuthen, daß die dramatiſche Dichtkunſt von ihrer erſten rohen Geſtalt her, beynahe ſo alt ſey, als jede andere Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Verſammlungen leidenſchaftliche Scenen in Nachahmungen vorſtellen. Daraus aber iſt hernach, da die Dichtkunſt durch glückliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entſtanden (*). Es iſt ein bloßes Kompliment, das einige griechiſche Kunſtrichter dem Homer gemacht haben, wenn ſie vorgeben, daß die Iliade zu Erfindung des Trauerſpiels, und die Odyſſee zur Komödie die Veranlaſſung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Urſprung, den Caſaubon von den uralten Luſtbarkeiten herleitet, die die Menſchen natürlicher Weiſe nach vollendeter Einſammlung der Erdfrüchte angeſtellt haben (**). Man ſieht noch itzt an einigen Orten Deutſchlands unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauſpielen gehört hat, nach vollendeter Aernte eine Luſtbarkeit, die ſehr genau die roheſte Geſtalt der Komödie vorſtellt. Das Trauerſpiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbniſſe aufgekommen ſeyn.

Dem glücklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenſtand des Geſchmacks in ſeiner höchſten Vollkommenheit zu erblicken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht ſehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen eine Kunſt erwachſen iſt, die

---

(*) Es iſt in dem §. Dichtkunſt angemerkt worden, daß das Drama weit älter iſt, als man insgemein glaubt.

(**) Satyricae igitur poeſeos non ſecus ac Tragoediae & Comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetuſtiſſimi homines, collectis frugibus cogere ſoliti, ut — animum relaxarent ac jucunditati ſe darent. *De Satyr. poeſ. p. 9.*

uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menſchen intereſſantes haben, auf eine ſo lebhafte, ſo unterhaltende und ſo lehrreiche Art, zugleich ſo natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur ſelbſt zu ſehen glauben.

Bey den neuern abendländiſchen Völkern finden ſich ſchon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatiſchen Schauſpielern (*), und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewiſſer **Albertino Muſſato** aus Padua, der im Jahr 1329. in einem hohen Alter geſtorben iſt, zwey Trauerſpiele in der Manier des Seneka geſchrieben, die einige Regelmäßigkeit ſollen gehabt haben (**). Indeſſen iſt die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert faſt durchgehends ſehr barbariſch geweſen.

**Skaliger** berichtet uns (***), die dramatiſchen Schauſpiele ſeyen im ſechszehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit ſo ſchlechten Anſtalten aufgeführet worden, daß die Schaubühne ganz blos geweſen. Wer nicht mehr unter den redenden Perſonen ſtund, wurde für abweſend gehalten.

In Frankreich hat man den guten Geſchmack der Aufführung dieſer Schauſpiele dem Kardinal Richelieu zu danken, und alle übrige europäiſche Nationen haben hernach ſich nach dem Beyſpiel Frankreichs gerichtet. Dieſer

---

(*) Henault Abregé chronolog. An. 1160.

(**) Theatro Ital. T. I. p. 4.

(***) Poet. L. I. C. 21.

Dieſer Miniſter trug dem Abb. d'Aubignak auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauſpiele aus den Schriften der Alten zuſammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, ſo würde Frankreich vielleicht die Schauſpiele wieder in der Größe und Pracht geſehen haben, die ſie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er ſtarb, ehe der Abbé ſein Werk vollenden konnte. Was er über dieſe Materie geſchrieben, iſt hernach unter dem Titel: *La Pratique du Theatre*, herausgekommen.

Es fehlt inzwiſchen unſern Schauſpielern noch ſehr viel, um die Vollkommenheit der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unſere Dichter, aus Urſachen, die in die Augen fallen, noch ſehr weit hinter den Griechen zurückbleiben; ſo iſt unſere ganze Veranſtaltung zu dieſen Schauſpielen, in Vergleichung deſſen, was Athen in dieſer Art geſehen hat, armſelig. Unſere Schaubühnen ſind gegen den griechiſchen nicht viel beſſer, als Raritätenkaſten, und es iſt auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzuſtellen.

## §. 56.

## Satiriſches Drama.

Dieſes war bey den Griechen eine Art des Nachſpieles, das entweder zwiſchen zwey Trauerſpielen, oder nach denſelben aufgeführt worden. Der Charakter deſſelben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernſthaft, aber mit Scherz untermiſcht, in einem aufgeweckten Vortrag vorſtellte. Dieſes Drama hatte einen Chor, wie das Trauerſpiel, der aber allezeit aus Satiren beſtund. Sowol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas luſtiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Feld, oder in Wäldern, nahe an den Höhlen der Satiren (*).

Wie ausgelaſſen dieſes Schauſpiel geweſen ſey, läßt ſich aus dem **Cyklops des Euripides**, dem einzigen ſatiriſchen Drama, das übrig geblieben iſt, abnehmen; da dieſer ſokratiſche, ſonſt ſo weiſe und ſo ernſthafte Dichter ſeinen Satiren viel wollüſtige Reden, und ſogar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieſer Spiele gemäß, und nicht ſeinem eigenen Geſchmack zufolge, gethan hat.

Es iſt wahrſcheinlich, daß dieſes Drama das allerälteſte in Griechenland geweſen iſt, und es könnte wol ſeyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Komödie, ihren Urſprung daher genommen hätten, und daß es ſeinem Urſprung nach eine Herbſtluſtbarkeit nach Einſammlung des Weines geweſen. Aus dieſem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey Trauerſpielen ſeyn beybehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er

---

(*) Satyricae Scenae ornantur arboribus, ſpeluncis, montibus, reliquis agreſtibus rebus in topiarii operis ſpeciem deformatis. *Vitruv.* L. V. c. 8. — Dabey war alles dem muthwilligen und wollüſtigen Charakter der Satiren angemeſſen.

er ein oder mehrere Trauerſpiele aufführen ließ, auch ein ſatiriſches Drama dazu geben (*).

Die Römer hatten auch eine Art ſatiriſcher Luſtſpiele, die aber von den griechiſchen gänzlich unterſchieden waren. Die wenigen Spuren, welche man von ihrer Beſchaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Kaſaubons finden.

Wir bemerken nur dieſes einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römiſchen Skribenten zu erhellen ſcheinet, daß dieſes Schauſpiel bey den Römern wie eine Art der Faſtnachtsluſtbarkeit geweſen, da die ſpielenden Perſonen einander durchgezogen, ohne daß in dieſem Spiel eine wirkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius Andronicus poſt aliquot annos ab ſatiris auſus eſt primus argumento fabulam ſerere (**). Mit dieſem kommt überein, was V. Maximus ſagt: A ſatiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta ſpectantium animos tranſtulit.

* * *

Komödie.

---

(*) Ausführlichere Nachricht von dieſem Luſtſpiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche Js. Kaſaubon davon geſchrieben hat: *De Satyrica Græcorum poeſi & Romanorum Satyra*, L. II. Pariſ. 1605. 8.

(**) T. Liv. L. VII. c. 2.

# Komödie.

## §. 57.

## Erklärung, Abſicht und Stoff der Komödie.

Wenn man weder auf die urſprüngliche Beſchaffenheit der griechiſchen Komödie, noch auf irgend eine beſondere Form der gegenwärtigen ſieht, ſondern den Begriff derſelben ſo allgemein macht, als er ſeyn kann, ohne aus ſeiner beſondern Gattung zu treten; ſo kann man ſagen: **die Komödie ſey die Vorſtellung einer Handlung, die, ſowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey intereſſirten Perſonen, die Zuſchauer auf eine beluſtigende und lehrreiche Weiſe unterhält.** —

Daß ſie, wie ſo oft geſagt wird, blos die Abſicht habe, die Thorheiten der Menſchen lächerlich zu machen, iſt weder von der alten, noch von der heutigen Komödie wahr. Es giebt ſehr gute Komödien, die zwar ſehr beluſtigen, darinn aber keine Thorheit, in der Abſicht ſie lächerlich zu machen, vorgeſtellt wird. In vielen Stücken des **Plautus** liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den komiſchen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache ſelbſt: und wenn wir alles Beluſtigende und Ergötzende in den Komödien des **Terentius** auszeichnen wollten, ſo würde ſich finden, daß dieſer vortreffliche Komödienſchreiber ſehr ſelten dabey die Abſicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieſes kann eine der Abſichten ſeyn: und oft hat die Komödie die Zuſchauer auf Unkoſten der Thoren oder anderer Perſonen, die der Verfaſſer gehaßt hat, lachen gemacht; nur geſchieht dieſes nicht in jeder guten Komödie:

> — Non ſatis eſt riſu diducere rictum
> Auditoris; & eſt quaedam tamen hic quoque virtus (*).

Jede auf der Schaubühne vorgeſtellte Handlung, die Perſonen von Verſtand und Geſchmack angenehm unterhält, ohne ſie in ſtarke, ernſthafte Leidenſchaften zu ſetzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureiſſen, iſt eine gute Komödie. Je feiner und geiſtreicher aber, und je lehrreicher zugleich dieſes geſchieht, deſto größer iſt der Werth derſelben für Zuſchauer von feinem Geſchmack.

Will man alſo den Charakter und die Beſchaffenheit der Komödie näher beſtimmen; ſo darf man nur mit einiger Aufmerkſamkeit unterſuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menſchen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, intereſſant iſt.

Ariſto-

---

(*) Hor. Serm. I. 10.

Ariſtoteles giebt von der Komödie einen Begriff, der dem, was ſie zu ſeiner Zeit war, angemeſſen iſt. Er ſetzt ihr Weſen in der Vorſtellung deſſen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menſchen ungereimt, tadelhaft und verkehrt iſt. — Wir ſetzen es in der Abbildung deſſen, was das menſchliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben; wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes iſt, uns ſehr vergnügen können; und wir ſehen, daß ſchon die römiſche Komödie ſich dieſes edlern Stoffes bedienet hat.

Die ſittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir ſie mit Vergnügen anſehen. Selbſt die blos thieriſche Natur hat in Handlungen und Sitten ſchon etwas ergötzendes für uns: warum ſollte es nicht weit mehr intereſſant für uns ſeyn, Menſchen bey den ſo mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu ſehen? Jedes ſittliche Gemälde, das uns Menſchen nach ihren wahren Charaktern zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anſchläge, Unternehmungen der Menſchen ruhig beobachten können, iſt für einen nachdenkenden Zuſchauer ein ergötzender Anblick. Warum wollten wir dem Maler der Sitten verbieten, uns andere, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum ſollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menſchen mit weniger Luſt ſehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen ſeyn, wenn man uns die Thorheiten der Menſchen in ihrem wahren Lichte zeiget (*); ſollte es aber weniger nützlich ſeyn, uns durch Beyſpiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtſchaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend ſo zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrücke davon erhielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruck zum Vergnügen mache, als das Lächerliche; da wir ſehen, daß ſelbſt **Plautus** und **Moliere** nirgend vortrefflicher ſind, als wo ſie ernſthaft geweſen. Man laſſe alſo der ſpottenden und lachenden Komödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemälde ergötzet, die uns die menſchliche Natur auf der ſchönen und anmuthigen Seite zeiget (**).

Die Grundregel alſo, die der komiſche Dichter beſtändig vor Augen haben muß, iſt nicht die, nach welcher **Ariſtophanes** ſich allein ſcheinet gerichtet zu haben: **Spotte und erwecke Verachtung und Gelächter;** ſondern dieſe: **Male Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menſchen intereſſant ſind.**

Dem

---

(*) S. Art. **Lächerlich**, **Spott**.

(**) Wenn einige Kunſtrichter ſagen, daß die edlere Komödie die Schranken zwiſchen dem Tragiſchen und Komiſchen wegnehme, und zweydeutige Mittelarten entſtehen; ſo haben wir wenig darum zu fragen, weil dieſe Stücke nicht in dem Weſen, ſondern nur in Graden unterſchieden ſind.

Dem zufolge wird er über die Sitten der Menſchen in allen Ständen genaue Beobachtungen anſtellen, um ſie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darinn tadelhaft findet, wird er durch ſeinen Spott zu beſſern ſuchen; was er ſchön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Lichte zeigen, und wir werden durch ſeine Gemälde empfinden lernen, was in den Sitten frey, ſchön, edel, groß, und was darinn ungereimt, gezwungen, ſklaviſch, niedrig und lächerlich iſt. Wir werden unſre Zeitgenoſſen, und jeder ſich ſelbſt in einem Lichte ſehen, das uns verſtattet, ein unpartheyiſches Urtheil über unſre Sitten zu fällen. Er wird ſich ein Hauptſtudium daraus machen, die verſchiedenen Charaktere der Menſchen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieſelben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wolſtand, durch Pflicht und durch andere Umſtände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenſchaften und Situationen der Menſchen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denſelben höchſt aufmerkſam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenſchaften zeigen. Er wird ſowol dem Schalk als dem Heuchler die Maſke abreiſſen, und beyde in ihrer wahren Geſtalt vor unſer Geſicht bringen. Den rechtſchaffenen Mann aber wird er in den mancherley verwerrenen Umſtänden des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles dieß iſt Gegenſtand, der an ſich intereſſant iſt, und durch die Kunſt des Dichters es noch mehr werden kann: dann werden ihm auch die mancherley Zufälle des menſchlichen Lebens, das Verhalten der Menſchen von verſchiedener Gemüthsart bey denſelben, eine ſehr reiche Quelle zu den intereſſanteſten Gemälden geben.

## §. 58.

## Eintheilung und Beſchaffenheit jeder Art der Komödie.

Da der Stoff der Komödie ſo mannigfaltig iſt, daß verſchiedene merklich von einander abgehende Arten dieſes Schauſpiels daher entſtehen können; ſo wird es nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn dieſe Arten näher beſtimmt, und jeder Art beſondere Beſchaffenheit umſtändlich auseinander geſetzt wird.

## §. 59.

## Komödie der Charaktere.

Diejenigen, darinn hauptſächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankömmt, konnte man **Komödien der Charaktere** nennen. Von dieſer Art haben wir ſehr viele; wie den **Geizigen**, den **Ruhmräthigen**, den **Lügner**, den **Mann nach der Uhr**, den **Tartüffe** ꝛc. Dieſe Gattung allein iſt an Stoff beynahe unerſchöpflich, da die Miſchung der Charaktere ſelbſt unendlich verſchieden iſt. Es ſind noch ungemein viele Charaktere, die, ob ſie gleich intereſſant ſind, von keinem Dichter beſonders behandelt worden (*).

---

(*) Wie man für die Hiſtorienmaler aus der Geſchichte, aus den Dichtern und aus den Romanen intereſſante Scenen

Zu dieſer Gattung der Komödie iſt die Handlung ſo zu wählen, daß die Umſtände, in welche die Hauptperſon verſetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weiſe entgegen ſtehen; der Miſanthrop muß, wie Diderot ſagt, ſich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meiſten Kunſtrichter wollen haben, der komiſche Dichter ſoll entgegengeſetzte Charaktere neben einander ſtellen, damit ſie ſich durch den Gegenſatz deſto beſſer heben. Aber der angeführte ſcharfſinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß dieſe Regel keinen Grund habe, und daß der Kontraſt in dem Widerſtreitenden zu ſuchen ſey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenſchaften mit dem Charakter haben.

Vornehmlich aber iſt dieſes wichtig, daß in ſolchen Stücken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige unterworfen iſt. Dieſes iſt eine Einheit, die noch weit weſentlicher iſt, als die Einheit der Zeit und des Orts.

Die vollkommenſte Ausübung des Plans in einer Komödie dieſer Art würde dieſe ſeyn: Ein Menſch würde in eine Situation geſetzet, die einen völligen Konflikt mit ſeinem Charakter macht. Alſo müßte entweder der Charakter den Umſtänden nachgeben, oder in dieſen müßte durch die dem Charakter gemäßen Handlungen eine ſolche Wen-

---

zu hiſtoriſchen Gemälden zuſammengeſucht hat; eben ſo könnte es für die komiſche Schaubühne über noch nicht behandelte, merkwürdige Charaktere geſchehen.

Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende ſein Recht behielte; das iſt: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es iſt leicht zu ſehen, wie ein ſolcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Intereſſe vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechslung der Vorſtellungen noch überdem durch die Nebenperſonen erwachſen würden. Etwas von einer ſolchen Behandlung ſieht man in dem **Tartüffe** des Moliere; aber ſein **Geiziger** iſt gar nicht nach dieſer Art behandelt, und auch deßwegen ſehr weit unter jenem. Denn den Charakter ſo behandeln, daß alle Augenblicke eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter ſtreitet, entſtehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zuſammenhang habenden Scenen beſtehende Komödie.

Es iſt allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entſteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Perſonen iſt; denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So iſt das, was Terenz im **Eunuchus** in dem erſten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des **Thraſo** zu bezeichnen; aber es fällt ganz außer die Handlung.

Bey dieſer Art der Komödie kann man die Abſicht haben, durch ſeltſame Charaktere blos zu beluſtigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Alſo iſt die Komödie der Charaktere eines ſehr verſchiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

## §. 60.

## Komödie der Sitten.

Eine andere Art iſt die **Komödie der Sitten**, die zur Abſicht hat, ein wahres und lebhaftes Gemälde gewiſſer ſich auszeichnender Sitten vor das Auge der Zuſchauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorſtellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Komödie Sitten vorkommen, ſo würde man doch von denjenigen mit Recht eine beſondere Gattung machen, die ſolche Hauptgemälde gewiſſer Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So iſt z. B. die in England mit ſo großem Beyfall aufgenommene **Beggars Opera** des **Gay**, darinn die Sitten des niedrigſten Standes der Menſchen, der herumſchweifenden Bettler, gemalt werden. Die ſatiriſchen Schauſpiele der Griechen waren Komödien der Sitten, weil darinn die Sitten der Satiren abgebildet wurden.

Dieſe Art der Komödie iſt einer ſehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verſchiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmſten und intereſſanteſten Gegenſtände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünſchte, aber auch naive, liebenswürdige, uns bis zur Entzückung reizende Sitten. Es kann auch nicht ſo ſehr ſchwer ſeyn, die Handlung ſo zu wählen, daß die Sitten, die gemalt werden ſollen, durch dieſelben in einem guten Licht erſcheinen.

Was für großen Nutzen ſolche Gemälde, ohne das Ergötzende derſelben mitzurechnen, haben können, läßt ſich ſo leicht einſehen, daß es überflüßig wäre, dieſen Punkt aus einander zu ſetzen. Ein jeder ſieht, um nur ein einziges Beyſpiel anzuführen, wie wichtig es ſeyn könnte, die Sitten einer gewiſſen Klaſſe der nichtswürdigſten Menſchen, ſo wie Hogarth dieſelben in den berühmten Kupferſtichen, die unter dem *Harlots Progreſs* bekannt ſind, vorgeſtellt hat, auf die Schaubühne zu bringen (*). Dazu aber würde freylich erfodert, daß ſowol Dichter als Schauſpieler große Zeichner und Maler wären. Es ſcheinet, daß die Komödie der Sitten die wichtigſte Gattung des Drama ſey.

---

(*) Den Nutzen einer ſolchen Vorſtellung beſchreibt Terenz nach ſeiner Art vortrefflich:

Id vero eſt, quod ego mihi puto palmarium
Me repperiſſe, quomodo adoleſcentulus
Meretricum ingenia & mores poſſet notare:
Mature ut quum cognorit, perpetuo oderit.
Quae dum foris ſunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compoſitum quidquam, nec magis elegans:
Quae, cum amatore ſuo quum coenant, ligurriunt &c.

— — — — — —

Noſſe omnia haec, ſalus eſt adoleſcentulis.
*Eunuch. Act. V. Sc. 4.*

## §. 61.

## Komödie merkwürdiger Situationen.

Eine andere Gattung könnten die Komödien ausmachen, deren Hauptabſicht iſt, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was ſie Gutes oder Böſes hat, vorzuſtellen. Dahin gehörten ſowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menſchen; einer gewiſſen Lebensart; eines Standes; — als auch beſondere Situationen, darein man durch gute oder ſchlechte Handlungen verſetzt werden.

Es ſcheinet eben nicht gar ſchwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Lichte zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böſe des menſchlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als dieſe Gattung.

## §. 62.

## Komödie ſeltſamer Begebenheiten.

Die geringſte Art ſcheinet die Komödie zu ſeyn, darinn die Handlung weder in dem innern noch äußern Zuſtand der handelnden Perſonen gegründet iſt; ſondern durch ſeltſame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwicklungen intereſſant wird; da mancherley unerwartete, außerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen, und Verwirrungen verurſachen, die den

Geiſt in beſtändiger Aufmerkſamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflöſung ein Ende erreicht.

Dieſe Art iſt die leichteſte, und erfodert den wenigſten Verſtand. Denn es iſt ſehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verſchiedenen ſeltſamen Verwicklungen Gelegenheit geben. Indeſſen iſt dieſe Gattung zur Beluſtigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand ſehr artige Scenen auf die Bühne bringen (*).

## §. 63.

## Worinn der Werth der Komödie beſtehe?

Bey genauer Unterſuchung der Sachen läßt ſich zeigen, daß die Komödie ihren Werth nicht ſowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem beſten Stück, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und faſt aller Umſtände, ein ganz ſchlechtes Stück gemacht werden: ſo wie etwa ein unverſtändiger Ueberſetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darinn vorkommenden Begebenheiten und Beſchreibungen, eine elende

---

(*) Aus dieſer Eintheilung des Luſtſpiels läßt ſich nun hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem komiſchen Dichter offen ſtehe; was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieſer Zweig der Kunſt geben könne.

Epopoe; oder ein' ſchlechter Maler nach dem beſten Gemälde des Raphaels eine Kopie machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblick vergnügen könnte.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Planes bey weitem nicht die Hauptſache ſey. Dieſe Dinge machen den Körper der Komödie aus, der allerdings ſeine gute Geſtalt und wol abgemeſſene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Dieſe zeiget ſich in den Reden, in den Geſinnungen und in den auf das genaueſte beſtimmten Eindrücken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Perſonen machen.

Ein verſtändiger Zuſchauer beſucht die komiſche Schaubühne nicht ſowol wegen der merkwürdigen Situationen, oder ſeltſamen Vorfälle, die darinn vorkommen, dergleichen er ſich in der größten Mannigfaltigkeit ſelbſt erdenken kann; als um den Eindruck zu beobachten, den ſie auf Menſchen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebärden, die Geſichtszüge der Perſonen, ihre Reden und jede Aeußerung einer durch die Umſtände gereizten Seele wahrnehmen.

## §. 64.

## Eigenſchaften der Komödie.

**Erſte Eigenſchaft**: Alles, was die handelnden Perſonen reden oder thun, muß vollkommen natürlich ſeyn.

Der Zuſchauer muß bey jeder dramatiſchen Vorſtellung vergeſſen, daß er etwas durch Kunſt veranſtaltetes ſehe; nur dann, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauſpieler, als Schauſpieler hat, genießt er die Luſt der Vorſtellung ganz. Sobald ihm das geringſte vorkömmt, wobey er anſieht, ob der Dichter oder der Schauſpieler völlig in der Natur geblieben ſey, ſo wird er von dem Schauplatz der Natur auf eine durch Kunſt gemachte Bühne verſetzt, wo er aus einem Zuſchauer ein Kunſtrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruck, den das Schauſpiel auf ihn macht, plötzlich geſchwächt, weil er aus einer wirklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird.

Wenn ſchon die Ungewißheit, ob jedes, was wir ſehen und hören, wirklich vorhanden ſey, oder uns nur vorgeſpiegelt werde, eine ſo nachtheilige Wirkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt ſich erklären, warum wir ſo ſehr verdrüßlich werden, wenn man die handelnden Perſonen will luſtig ſeyn laſſen, wo nichts zu lachen iſt; oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewiſſen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menſchen, die weder ſeine Sinnesart haben, noch ſich in ſeiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeſchmackter ſeyn, als daß **Plautus** z. B. einem ernſthaften Liebhaber, dem ſeine Schöne entriſſen worden, dieſen froſtigen Scherz in den Mund legt:

*Ita mihi in pectore & in corde facit amor incendium,*
*Ni lacrumae os defendant, jam ardeat credo caput.*

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenſte Weiſe aus der Gemüthsart der redenden Perſon und den Umſtänden, darinn ſie iſt, folget, wird anſtößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Perſonen, ſondern auch der Ausdruck muß höchſt natürlich ſeyn.

Wir müſſen auf der Bühne jeden vollkommen ſo ſprechen hören, wie das Original, das er vorſtellet, ſprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünſtelter, oder verſtiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Perſon liegender Ausdruck, kann einen ganzen Auftritt verderben.

Beſonders muß dieß Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Perſonen mit einander ſprechen, getroffen ſeyn, wenn nicht das ganze Stück froſtig werden ſoll. Dieſes iſt eins der ſchwerſten Stücke der komiſchen Kunſt. Schon in dem gemeinen Umgang ſind gar wenig Menſchen, die in dem Ton der Ueberredung etwas intereſſantes haben. Die meiſten drücken ſich langweilig, unbeſtimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es oft, daß der Dichter, der es gern beſſer machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodiſche verfällt. Der in Deutſchland überhaupt noch ſo ſehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig intereſſante in den täglichen Geſellſchaften, iſt vielleicht ein Hauptgrund des noch ſchwachen Zuſtandes unſrer Komödie. Wiewol es in dieſem Stück den Schauſpielern meiſtentheils mehr, als den Dichtern mangelt.

Folgende Anmerkung des **Horaz** enthält das Weſentliche, was über die Schreibart und den Ton der Komödie kann geſagt werden:

Eſt breuitate opus, ut currat ſententia, neu ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures.
Et ſermone opus eſt modo triſti, ſæpe jocoſo
Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
Interdum Urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas conſulto. (*).

**Zweyte Eigenſchaft**: So nothwendig es iſt, daß in dieſer Gattung jedes einzele natürlich ſey, ſo ſehr wichtig iſt es auch, daß alles intereſſant ſey.

Weh dem komiſchen Dichter, deſſen Zuſchauer während der Vorſtellung nur einen langweiligen Augenblick haben. Und doch kann die Handlung ſelbſt nicht in jedem Augenblick ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig ſeyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenperſonen, kleinere der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle vor die Augen des Zuſchauers. Auch dieſe Nebenſachen müſſen, jede in ihrer Art, intereſſant ſeyn.

Man weiß, wie ſchlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn ſie ſich vergeſſen, dergleichen weniger wichtige Sachen intereſſant zu machen ſuchen. Sie miſchen fremde epiſo-

---

(*) Serm. I. 10.

epiſodiſche Scenen ein; ſie geben einigen Nebenperſonen poſſierliche Charaktere, damit ſie den Zuſchauer, ſo oft nichts zur Handlung gehöriges vorkömmt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entſtehen die meiſten im Grund abgeſchmackten Auftritte zwiſchen ſchalkhaften Bedienten; daher haben ſich gewiſſe poſſierliche Charaktere, der Harlekin, der Skarmuz u. dgl. als Dinge, die in jeder Komödie nothwendig wären, eingeſchlichen. — Daß dergleichen epiſodiſche Auftritte etwa in den Häuſern während der Zeit, da die Herrſchaft in einer intereſſanten Handlung begriffen iſt, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptperſonen in der Natur ſelbſt epiſodiſche Zwiſchenſcenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, ſelbe mit in ſeinen Plan zu nehmen (*). Er ſoll uns die Dinge nicht ſo, wie ſie täglich geſchehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebenſachen, ſondern ſo, wie ſie zu der lebhafteſten Beluſtigung und zum volleſten Vergnügen eines Zuſchauers von Verſtand und Geſchmack geſchehen ſollten, vorſtellen.

Dieſer Fehler, die leer ſcheinenden Stellen der Handlung mit epiſodiſchen Gegenſtänden auszufüllen, ſo wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kömmt insgemein von einem Mangel des Verſtandes und der guten Laune des Verfaſſers der Stücke, der entweder

dieſe

---

(*) Wie man mit den Hauptperſonen nicht mehr, als eine einzige Handlung vornehmen darf; ſo ſoll man auch keine Handlung von Nebenperſonen dazu nehmen, ausgenommen, ſie iſt ein Stück der Haupthandlung.

dieſe weſentlichen Eigenſchaften eines komiſchen Dichters nicht im gehörigen Grad beſitzt, oder ſie bisweilen nicht anwendet. Wer in dieſem Fache glücklich ſeyn will, der muß mehr, als irgend ein anderer Künſtler, reich an Gedanken und Vorſtellungen ſeyn. Wenn ihm bey den in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weiſe vorkommenden Sachen nichts beyfällt, als was jedem Menſchen dabey auch einfallen würde, wenn ſein Verſtand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verſtand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geſchieht, auf ſeine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrücke macht; ſo mag er die Zuſchauer damit verſchonen: dieſe wollen auf der Schaubühne Menſchen ſehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umſtänden ſich von der Seite des Verſtandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem intereſſantern Lichte zeigen, als der gemeine Haufe der Menſchen. Dergleichen Menſchen aber hört und ſieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geſchäfte und Verrichtungen, darinn man ſie ſieht, an ſich nichts intereſſantes haben, ſo werden doch die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden intereſſant. Verſtand, Witz, Laune, Charakter ſind Dinge, die überall, auch in den gemeinſten Auftritten des Lebens, unſre Aufmerkſamkeit reizen. Das geringſte, das ein poſſierlicher Menſch thut, beluſtiget; und ſo wird jedes Wort eines Menſchen von vorzüglichem Verſtande oder Witz, mit Vergnügen gehört.

Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn ſie nur wirklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es iſt ſogar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig ſtille ſteht, die einigermaßen nur *in fugam vacui*, damit die Scene nicht ganz leer iſt, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann ſie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Perſonen ihre Gedanken über das, was bereits geſchehen iſt, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geſchehen ſoll, über die Charaktere anderer Perſonen äußern läßt. Dieſe können Betrachtungen anſtellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem helleſten Licht erſcheinet. Freylich muß der Dichter Verſtand genug haben, anſtatt des Gemeinen und Alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, den moraliſchen oder philoſophiſchen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft zu geben, wodurch ſie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen ſind die eigentlichen Stellen, wo die richtigſten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verſtändigen Kunſtrichtern unter die wichtigſten Gegenſtände der Dichtkunſt gerechnet werden, in ihrem vollen Licht erſcheinen können.

Es iſt in der That kaum eine wichtige philoſophiſche oder moraliſche Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menſchen und Sitten, kaum eine von den praktiſchen Wahrheiten, die jeder Menſch beſtändig vor Augen haben ſollte, die der komiſche Dichter in ſolchen

Auftritten nicht ſollte in einem Lichte zeigen können, in welchem ſie höchſt überzeugend und treffend ſind. Für Zuſchauer, die etwas höheres als die Beluſtigung des Auges und der Phantaſie ſuchen, kann der ruhigſte Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Komiſchen muß jeder Augenblick mit Handlung angefüllt ſeyn.

## §. 65.

## Erfoderniſſe des komiſchen Dichters.

Wenn die Komödie nach ihrem wahren Begriff nichts anders iſt, als praktiſche Philoſophie durch Handlungen ausgedrückt, ſo kann nur der mit Fortgang für die komiſche Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters auch die Eigenſchaften eines wahren praktiſchen Philoſophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz ſagt:

— Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis. —

Denn blos poetiſche Talente ſind zu ſolcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze ſittliche Leben des Menſchen mit Leichtigkeit überſieht, weſſen Blicke nicht tief in die menſchliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgenſten Winkel des Herzens erforſchet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtſchaffenheit in allen Geſtalten und Formen kennt, und nicht alle pſychologiſchen und moraliſchen Urſachen des Unverſtandes, der Unſittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat; der kann kein vollkommener komiſcher Dichter ſeyn.

Darum wundere man ſich nicht über die Seltenheit der zu dieſer Gattung erfoderlichen Talente. Nur die erſten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieſes Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung iſt es unzulänglich, den Foderungen der komiſchen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Kabinet erlangt werden: man muß, um ſie zu bekommen, nothwendig die Menſchen in ihren mannigfaltigen Verhältniſſen und in den mancherley Geſchäften des Lebens geſehen haben, und auch ſelbſt mit in dieſelben verwickelt geweſen ſeyn. Wem dieſes mangelt, der kann ſeine ganze Lebenszeit alle Regeln der komiſchen Schaubühne ſtudirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu ſeyn. Die Regeln ſind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

## §. 66.

## Von dem Nutzen der Komödie.

Ueberhaupt iſt die Komödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten des menſchlichen Lebens ſehr viel bequemer, als das Trauerſpiel. Tragiſche Auftritte und Begebenheiten äußern ſich in dem Leben ſelten; da hingegen täglich Geſchäfte vorfallen, denen Verſtand, Klugheit, Mäßigung der Leidenſchaften, Kenntniß der Welt, Rechtſchaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünſchten Fortgang geben, oder darinn das Gegentheil dieſer Eigenſchaften

ſchaften Verwirrung und Unordnung verurſachet. Jedem Menſchen, der blos in den gewöhnlichen moraliſchen oder bürgerlichen Verbindungen ſtehet, kommen faſt täglich Fälle vor, bey denen ſein Betragen gegen andere und ſeine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unſer Körper täglich verſchiedenen Zufällen ausgeſetzt iſt, ſo iſt es auch unſer moraliſcher Zuſtand. Wir ſind keinen Tag vor Prozeſſen, vor Beleidigungen, die man uns anthut, vor Zwiſtigkeiten mit andern Menſchen, vor Feindſchaften, vor Betrügereyen ſicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art ſtandhaft zu ſeyn, und andern Menſchen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müſſen wir uns ſelbſt, bald andere beſänftigen; itzt andere von etwas überzeugen, dann von ihnen Vorſtellung annehmen, und mit Unpartheylichkeit unterſuchen; itzt andere Menſchen verſöhnen, dann uns verſöhnen laſſen.

Welcher Menſch von Vernunft und Nachdenken wird ſo gleichgültig, man möchte ſagen, ſo brutal ſeyn, daß er nicht wünſchte, für Geſchäfte und Vorfälle, von denen ſeine Ruhe, ſein guter Name, ſeine Ehre, und oft das ganze Glück ſeines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muſter vor ſich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe?

Vergeblich ſucht er in den Büchern der Moraliſten Unterricht und Rath; ſie reden zu allgemein; er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläßigkeit auf die ihm vorkommenden Fälle an. Nur die komiſche Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muſter des Guten und des Böſen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet ſie ihm die Fälle ſo genau mit allen Umſtänden beſtimmt vor, daß er nicht blos ſieht, was er zu thun hat, ſondern wie er es thun ſoll; ſie giebt ihm nicht blos das ſpekulative, ſondern das zum Leben allein nützliche praktiſche Urtheil.

Daß die komiſche Bühne nirgend ganz das iſt, was ſie ſeyn ſollte, iſt blos der Nachläßigkeit oder Unwiſſenheit derer zuzuſchreiben, die das Schickſal der Künſte in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieſer herrlichen Erfindung, die Menſchen zugleich zu beluſtigen und zu unterrichten, nicht einſehen. Dieſes benimmt aber der Wichtigkeit der Sache ſelbſt ſo wenig, als der ſchlechte Zuſtand der öffentlichen Anſtalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten ſollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßigkeit derer, welche die Länder regieren, Schuld hat, dieſen Veranſtaltungen ihre Wirkung benimmt.

Man ſieht die Bühne als eine Luſtbarkeit an. Da ſie es unſtreitig iſt, und ohne von ihrer beluſtigenden Kraft das geringſte zu verlieren, einen höchſt wichtigen

Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtſchaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kan; ſo iſt es eine eben ſo groſſe Barbarey, ſich dieſer Vortheile nicht zu bedienen, als es ſeyn würde, ein Kriegsheer zu bloſſen Luſtbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

## §. 67.

## Kurze Geſchichte der Komödie.

Man hat keine zuverläßige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des komiſchen Schauſpiels. Die Athenienſer eigneten ſich dieſelbe zu. Indeſſen hat **Ariſtoteles** ſchon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang deſſelben nicht ſo ſicher wiſſe, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieſer Philoſoph berichtet, daß **Epicharmus** und **Phormys**, beyde aus Sicilien, zuerſt eine beſtimmte Handlung in die Komödie eingeführt haben. In Athen aber ſoll **Krates**, der nur wenig Jahre vor dem **Ariſtophanes** gelebt hat, die förmliche Komödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag ſie alſo irgend eine Luſtbarkeit geweſen ſeyn, wie die heutigen Faſtnachtsluſtbarkeiten; wie denn faſt alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben.

Aus einer ſolchen Luſtbarkeit, wobey vielleicht, wie itzo noch an verſchiedenen Orten geſchieht, von einigen zum Poſſenreiſſen aufgelegten Perſonen öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antaſtende Reden geführt worden,

den, kann die Komödie ihren Anfang genommen haben. Die älteſte Form derſelben in Athen ſcheinet noch nahe an ein ſolches Poſſenſpiel zu gränzen. **Ariſtophanes** wirft ſeinen Vorgängern und ſelbſt ſeinen Zeitverwandten vor, daß ſie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stücke meiſtens aus Poſſen beſtehen. Wir werden bald einen Umſtand bemerken, der dieſen ſchlechten Anfang der Komödie in völlige Gewißheit ſetzen wird.

Es kann auch ſeyn, daß die Komödie ihren Urſprung von Freudenfeſten genommen, welche nach Einſammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke ſo natürlich ſind. Allem Vermuthen nach ſind die erſten Luſtſpiele, aus denen hernach die völlige Komödie entſtanden iſt, blos perſönliche Satiren geweſen, — vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um ſo viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Komödie anfänglich blos Perſonalſatiren zum Grund gehabt hat.

### a.)

### Die alte Komödie der Griechen.

In Athen hat die Komödie ſich in drey verſchiedenen Formen gezeiget. **Die alte Komödie**, nach der erſten uns bekannten Form, iſt um die 82ſte Olympias aufgekommen. **Horaz** nennt drey Dichter, die ſich darinn hervorgethan haben, den **Eupolis**, **Kratinus** und **Ariſtophanes**. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stücke, woraus wir uns einen Begriff von dieſer Komödie machen können.

Die Handlung iſt von wirklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Perſonen werden nach ihrem wahren Namen genennt, und vermittelſt der Maſken wurde ſogar ihre Geſtalt, ſo viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und ſogar bey der Vorſtellung gegenwärtige Perſonen auf. Dabey war ſie ganz ſatiriſch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es ſey in Staatsgeſchäften oder andern Angelegenheiten, begangen, oder wer übel gehandelt, die Geſchäfte der Republik nicht gut geführt, oder wem ſonſt der Dichter übel gewollt hat, der wurde darinn öffentlich zur Schau ausgeſtellt und gemißhandelt. Selbſt die Regierung, die politiſchen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beſchreibt dieſen Charakter der alten Komödie auf folgende Weiſe:

Eupolis atque Cratinus, Ariſtophanesque poetae
Atque alii quorum Comoedia priſca virorum eſt,
Siquis erat dignus deſcribi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut ſicarius, aut alioqui
Famoſus, multa cum libertate notabant. (*)

Demnach war dieſe Komödie eine beſtändige Satire über die Sitten und Handlungen der Zuſchauer.

Die mechaniſche Einrichtung der Fabel kömmt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptſache waren die beiſſenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienſer. Oft war der Inhalt allegoriſch:

---

(*) Serm. I. 4, 1-5.

Wolken, Fröſche, Vögel, Weſpen, wurden als Perſonen eingeführt.

Man wundert ſich itzo darüber, daß damals den Komödienſchreibern eine ſo ausgelaſſene Freyheit verſtattet worden, da es heut zu Tage einem ſehr übel bekommen würde, wenn er den geringſten Bürger auf der Schaubühne beſchimpfte. Insbeſondere kann man ſich kaum vorſtellen, daß **Ariſtophanes** ungeahndet das ganze atheniensiſche Volk, das iſt, ſeine Zuſchauer ſelbſt, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beiſſendſte Art vorgeworfen hat.

Man hat gemeynt, die Athenienſer hätten eine ſolche unwiderſtehliche Luſt an witzigen Spöttereyen gehabt, daß ſie es gut geheißen, auch wenn ſie noch ſo beleidigend geweſen, nur damit ſie lachen könnten. Der P. **Brümoy** meynet, daß den Dichtern dieſe Freyheit aus Politik verſtattet worden, und daß die Vornehmen ſich gerne mißhandeln laſſen, damit das Volk über dem Lachen vergeſſen möchte, ihre Aufführung ernſthafter anzuſehen.

Aber alle dieſe Auflöſungen ſcheinen nicht hinlänglich zu ſeyn, und zum Theil ſind ſie falſch. Denn daß dem Volke ſelbſt die perſönliche Satire anſtößig geweſen ſey, iſt daraus abzunehmen, daß dieſe Freyheit durch ein öffentliches Geſetz eingeſchränkt worden iſt. Daß es ſogar ſehr empfindlich geworden, wenn ein Dichter ſich unterſtanden, die Regierung zu tadeln, ſieht man aus dem Beyſpiel des Dichters **Anaximandrides**, der zum Tode verurtheilet worden, wegen eines einzigen ſatiriſchen Verſes gegen die Regierung, der doch viel weniger ſagt, als tauſend Stellen des Ariſtophanes (*).

Die wahre Auflöſung dieſer Sache ſcheinet aus der urſprünglichen Form und den erſten Rechten der Komödie zu entſtehen. Dieſe war dem Vermuthen nach, wie wir ſchon angemerkt, zuerſt nichts anders, als eine grobe Luſtbarkeit, die vermuthlich nur an **Bacchusfeſten** erlaubt geweſen, und darinn beſtanden, daß ein Trupp Luſtigmacher ſich an einen Ort hingeſtellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geſchwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzugreifen. Dieſer Muthwillen gehörte mit zu der Feſtfreyheit, und blieb hernach der ſogenannten alten Komödie, ſo daß Ariſtophanes auf der Schaubühne, an den feſtlichen Tagen, da die Komödien aufgeführt wurden, Dinge ſagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne ſchwere Strafe nicht würde geſagt haben. Man konnte ihn deßwegen nicht belangen, weil ein Geſetz oder eine alte Gewohnheit dieſe Freyheit rechtfertigte. Dieſe Muthmaßung wird noch dadurch beſtätiget, daß die Frey-

---

(*) Erwähnter Dichter ſoll in einer Komödie folgenden Vers des **Euripides**

Ἡ φυσις ἐβουλεθ' ἡ νομων ουδεν μελει.

auf folgende Weiſe parodirt haben:

Ἡ πολις ἐβουλεθ' ἡ νομων ουδεν μελει.

**Die Regierung hat es befohlen, und kehrt ſich nicht an die Geſetze.**

Welche Freyheit!! — —

heit der alten Komödie durch ein förmliches Geſetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig geweſen wäre, wenn ſie nicht vorher durch ein Geſetz oder etwas eben ſo mächtiges wäre gutgeheiſſen worden.

### β.)

### Mittlere Komödie der Griechen.

Erwähntes Geſetz brachte die zweyte Form der Komödie auf, welche die mittlere Komödie genennt wird.

Die nunmehr ariſtokratiſch gewordene Regierung in Athen verbot, wirklich lebende Perſonen aufzuführen. Man ſtellte alſo wahre Begebenheiten unter verdeckten oder fremden Namen vor, ſonſt behielt die Komödie die vorige beiſſende Art. Sie war alſo ſehr wenig von der erſten unterſchieden, weil die Handlung und Perſonen ſo geſchildert wurden, daß niemand ſie verkennen konnte.

Ariſtophanes und andere, die in der mittlern Komödie geſchrieben haben, wußten alſo das Geſetz zu hintergehen, und blieben eben ſo ausgelaſſen, wie vorher, nur mit dem Unterſchied, daß ihre Perſonen nicht mehr unter ihren wahren Namen erſchienen. Da alſo das Geſetz nicht kräftig genug war, die Ausgelaſſenheit der Dichter einzuſchränken, ſo wurde endlich durch ein neues Geſetz die Art der Komödie völlig verändert.

### γ.)

### Neue Komödie der Griechen.

Dieſes gab zu der neuen Komödie der Griechen Gelegenheit. Sie durfte keine wirkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Perſonen und Sachen mußten erdichtet ſeyn, ſo wie ſie in der heutigen Komödie ſind.

Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten ſehr viel weniger Reizung haben, als das Wirkliche, was man ſelbſt erlebt hat; ſo mußten die Dichter den Abgang dieſer Reizung durch die künſtlichen Verwicklungen und alle mechaniſche Bearbeitung des Plans erſetzen. Dadurch wurde alſo die Komödie erſt zu einem wahren Kunſtwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden.

Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Komödie erlangt, und wie es ſcheint, vortreffliche Meiſterſtücke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Vortrefflichkeit dieſes Dichters, und laſſen uns den Verluſt ſeiner Werke deſto lebhafter empfinden.

### δ.)

### Komödie der Römer.

Die Römer fiengen viel ſpäter, nämlich erſt im 514ten Jahre der Stadt, oder in der 135ſten Olympias an, dieſe Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen geſpielt, und wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Verſöhnung der erzürnten Götter angeſehen (*). Sie empfien-

---

(*) Ludi ſcenici inter alia coeleſtis irae placamina inſtituti dicuntur. Primi Scenici ex Hetruria acciti.

empfiengen ſie von den Etruſkern. Bey was für einer Gelegenheit aber dieſe ſie eingeführt, oder von welchem Volke ſie nach Etrurien gekommen ſey, iſt unbekannt.

Die erſten Komödiendichter in Rom waren **Livius Andronikus**, **Nävius**, und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauſpieler waren. Die Form ihrer Komödie iſt unbekannt. Cicero urtheilte, daß die Komödien des **Livius** nicht können zum zweytenmal geleſen werden (*). Kurz auf den Ennius folgten **Plautus** und **Cäcilius**; dieſe nahmen ihre Komödien, ſo wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen iſt, aus den griechiſchen Dichtern der neuern Komödie, die ſie zum Theil frey überſetzten. Zu des Auguſtus Zeiten war Afranius vorzüglich der Komödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterſchied ſich vom Terenz darinn, daß ſeine Perſonen Römer waren, da jener nur griechiſche Perſonen aufgeführt hat.

Die römiſche Komödie wurde nach Verſchiedenheit der Perſonen, in verſchiedene Arten eingetheilt. Sie hatten *Comoedias praetextas, trabeatas, togatas* und *tabernarias*. Die beyden erſtern hatten ihre Namen davon, daß ſie Perſonen, die in den vornehmſten öffentlichen Aemtern ſtunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorſtelleten. Die *Togata* führte Perſonen in der Toga auf, welches die Kleidung der

---

(*) Livianae fabulae non ſatis dignae, quae iterum legantur. *De clar. Orat.*

der vornehmen Privatperſonen war. In der *Tabernaria* wurden die Perſonen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieſer Komödie waren wieder zwey Arten, die *Atellana*, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die *Palliata* von dem griechiſchen Mantel, womit die ſpielenden Perſonen gekleidet waren, alſo genannt.

### 2.)

## Komödie der neuern Zeiten.

Von dem erſten Anfang der neuen Komödie wiſſen wir wenig zuverläſſiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien ſich etwas von der römiſchen Komödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geſchmack wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Komödie wieder nach und nach ſich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol ſeyn, daß ſie bey einigen neuern Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr ſo entſtanden iſt, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt ſich auch kaum der Mühe, in der Unterſuchung über den Urſprung und den Fortgang der Komödie unter den neuern Völkern über das ſechszehnte Jahrhundert hinaufzuſteigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieſes Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförmliche Poſſenſpiele gezeiget hat.

Indeſſen verdienet doch angemerkt zu werden, daß ſchon unter dem Papſt **Leo X.** der berühmte **Machiavel** ein paar Komödien verfertiget hat, in denen der Geiſt des **Terentius** nicht ganz vermißt wird, und daß ſogar eine noch ältere franzöſiſche Komödie, von der Gattung des niedrig Komiſchen, *L'Avocat Patelin* genannt, ſich noch auf der franzöſiſchen Schaubühne zu erhalten ſcheint.

Erſt mit dem XVII. Jahrhundert bekam die Komödie wieder eine erträgliche Geſtalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit derſelben in liſtigen Ränken, ſeltſamen Zufällen, Verkleidungen und Verkennung der Perſonen, und in nächtlichen Abentheuern geſucht wurde. In dieſer Art haben ſich vorzüglich die ſpaniſchen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Komödie in einer beſſern, und der Würde dieſes Schauſpiels anſtändigern Geſtalt hervor. In Frankreich brachte **Moliere** Stücke auf die Bühne, davon verſchiedene werden geſpielt werden, ſo lange die komiſche Schaubühne ſelbſt beſtehen wird.

Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Komödien vom ernſthaften, zärtlichen und ins Traurige fallenden Inhalt hervorgebracht. — Aber auch in dem höhern Komiſchen ſcheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Komödie ein Poſſenſpiel ſey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernſthafteſten Stücken luſtige Bediente und neckiſche Kammermädgen antrifft (*).

Biogra-

---

(*) Es wäre noch über die Beſchaffenheit der komiſchen Bühne in Deutſchland ſehr viel Intereſſantes hier beyzuziehen, und von mehrern komiſchen Dichtern, z. B. **Leßing**, **Weiße**, **Schiller**, **Engel** ꝛc. viel Ruhmwürdiges zu ſagen; aber, um die engen Gränzen zu beobachten, iſt es nothwendig, daß ich meine Leſer auf die komiſche Geſchichte des Herrn Friedrich Flögels (4. B.) hinweiſe, wo die Geſchichte durch alle Nationen fortläuft.

## Biographiſch-äſthetiſche Anmerkungen über die erſten komiſchen Dichter des Alterthums.

### §. 68.

### Ariſtophenes.

Ein griechiſcher Komödiendichter. Von ſeinen Lebensumſtänden weiß man wenig. Das athenienſiſche Bürgerrecht wurde ihm ſtreitig gemacht, aber er behauptete es. Zu ſeiner Zeit beſaß Athen die größten Männer; denn er war ein Zeitgenoſſe des Sokrates und Perikles.

Damals ſcheinet die Komödie noch keine ordentliche Geſtalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwicklung der Charaktere, war damals in der Komödie bekannt. Dieſes muß man beym Ariſtophanes nicht ſuchen. Die Form ſeiner Komödie iſt noch ſehr barbariſch, und mehr ein Poſſenſpiel, als eine Handlung, in welcher ſich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere entwickeln. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Komödie, wirkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuſchauern ſich befindende, zum Theil allegoriſche Perſonen auf. Der Inhalt der Handlung iſt allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meiſtentheils politiſch. Ausgelaſſener Muthwille, Perſonen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorſatz, das Volk, es koſte was es wolle, lachen zu machen, und ihm Faſtnachtspoſſen vorzuſpielen, ſcheinet damals der Charakter der komiſchen Bühne geweſen zu ſeyn.

Dieſe Fehler der Einrichtung ſind alſo nicht Fehler des Ariſtophanes, der ſich nach der, vielleicht zum Geſetz gewordenen Mode ſeiner Zeit richten mußte. Aber ſein iſt der unerſchöpfliche und alles durchdringende Witz, die höchſte Gabe zu ſpotten, darinn weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand gleich kömmt; die Sprache und der Ausdruck, den er im höchſten Grad der Vollkommenheit beſeſſen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeſchrieben wird, geſagt wird, daß die Grazien ſich ſo, wie er, ausdrücken würden. Sein iſt die rieſenmäßige Stärke, womit er die Demagogen und oft das ganze Volk ſelbſt angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man ſagte: daß in einer einzigen von ſeinen Komödien mehr Witz und Laune iſt, als man auf den meiſten neuern Bühnen in einem ganzen Jahre hört. Aber in einem Stücke ſind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der ſchlechteſten Hanswurſtbühne duldet. Man kann dieſen Dichter ſeiner Talente halber kaum genug loben, wegen des Mißbrauchs aber, den er bisweilen davon gemacht hat, auch kaum genug tadeln. Es iſt ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in ſeiner ſpottenden Laune iſt: ſein Spott greift Götter und Menſchen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben um; Aeſchilus, Sophokles und Euripides müſſen überall ſeine Spöttereyen aushalten. Es ſcheinet überhaupt, daß der Geiſt der damaligen Komödie geweſen ſey, große Männer dem Volke zum Spott preis zu geben.

Man darf ſich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarch ihn ſo ernſtlich getadelt hat (*). Dieſer Philoſoph, der bey einem guten Verſtand ein mit den beſten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man in unſerm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann ſeyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich ſchien. Wäre dieſer große Mann ein moraliſcher Menſch geweſen, ſo würde ihm der erſte Ruhm unter den Dichtern gebühren. Man nehme, ſagt ein großer Kunſtrichter (**), aus Ariſtophanes Werken die Flecken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, ſo bleibt eine bewundernswürdige Vortrefflichkeit übrig.

Man beſchuldiget ihn insgemein, daß er durch ſeine Komödie, die Wolken genannt, die Beurtheilung des Sokrates

---

(*) S. die Vergleichung des Ariſtophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

(**) Gravina della ragion poetica L. I. c. XX. Tolti dall' opere ſue quelli vizi, che naſcon da mente contaminata, rimangono della ſua poeſia virtù maraviglioſe: quali ſono l'invenzioni coſì varie, e naturali, i coſtumi coſì propri, che Platone ſtimò queſto poeta degno ritratto della republica d'Atene, onde lo propoſe a Dioniſio, che di quel governo era curioſo; gli aculei coſì penetranti, la felicità di tirare al ſuo propoſito, ſenza niuna apparenza di ſforzo, le coſe più lontane; i colpi tanto inaſpettati e convenienti; la fecondità, pienezza, e quel, che a noſtri orecchi, non può tutto penetrare, il ſale attico, di cui l'altre lingue ſono incapaci d'imitarne l'eſpreſſione.

krates vorbereitet habe. Aber der P. Brumoy hat gezeiget, daß dieſes gar nicht wahrſcheinlich ſey (*).

## §. 67.

## Plautus.

Ein bekannter römiſcher Komödiendichter und Schauſpieler. Man hält insgemein dafür, daß er ſich einige Zeit nach dem Anfange des zweyten puniſchen Krieges, das iſt, ohngefähr 200 Jahre vor der chriſtlichen Zeitrechnung hervorgethan habe; ſein Tod aber wird in die Zeit geſetzt, da der ältere Kato Cenſor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die komiſche Muſe ganz zu ſeinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stücke kann überhaupt (einzele Flecken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen) als ein Muſter einer guten Komödie angeſehen werden; alle zuſammen aber ſind authentiſche Dokumente des römiſchen Geſchmacks der damaligen Zeit. Daß ſie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateiniſcher Wohlredenheit ſeyn, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Hiſtoriſche von dieſem Dichter und ſeinen Werken zuſammengetragen leſen möchte, kann die in Berlin herausgekommenen Beyträge zur Hiſtorie des Theaters im I. Theil nachſehen. Plautus war aus Sarſina in Umbrien gebürtig. Er ſoll von ſehr geringer Herkunft geweſen ſeyn, und ein gar widriges Schickſal erfahren haben.

---

(*) Theatre des Grecs T. III. p. 46. & ſuiv.

haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftſteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Becker geweſen, ehe er ſich in Rom als Dichter und Schauſpieler gezeiget, iſt unzuverläßig; hingegen ſehr wahrſcheinlich, daß er ſich in ſeiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er alſo auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philoſoph Kleanthes, bey einem Müller oder Becker gedient hat; ſo mag es etwa zur Zeit einer groſen Theurung geweſen ſeyn.

Da von den Komödien, die vor Plautus Zeiten auf die römiſche Bühne gekommen ſind, nichts mehr vorhanden iſt, ſo läßt ſich nicht ſagen, in welchem Zuſtand er dieſes Schauſpiel gefunden, und was man ihm darinn zu verdanken habe. Allem Anſehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römiſche Komödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor ſeiner Zeit ſehr entfernt war. Einige Alten ſagen, er habe hundert und dreyßig Komödien geſchrieben. Es mag ſich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutſchen Poſſenreißer Eulenſpiegel, dem man alle gemein bekannten poßierlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuſchrieb. Denn ſchon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem Aulus Gellius ſehen, in der plautiniſchen Sammlung ſo viel ſchlechte Stücke, daß dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Dieſe wurden die Varroniſchen genannt, und ſind vermuthlich, wenigſtens gröſtentheils die, welche wir noch itzt haben. Dieſer Dichter hat ſich ſehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß ſeine Stücke noch unter dem Kaiſer Diokletian, und alſo beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, geſpielt werden.

Seine meiſten Stücke ſind freye Ueberſetzungen oder Nachahmungen griechiſcher Stücke, deren Verfaſſer er insgemein in den Prologen nennt. Wenn man dieſes bey Gelegenheit des ungünſtigen Urtheils, das Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt; ſo muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieſer gearbeitet hat, höchſt vortrefflich geweſen ſind, da in den Nachahmungen noch ſo viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt ſagen, daß alles, was die komiſche Bühne luſtig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Perſonen von höchſt poſſierlichen Charakteren, über die auch der ernſthafteſte Menſch lachen muß; andere von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unſern Unwillen erwecken, aber denn auch wieder dadurch, daß ſie nach Verdienſt gehöhnt und verſpottet, und überhaupt in ihrer ſchändlichen Blöße dargeſtellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die ſich bald aus Leichtſinn und Unbeſonnenheit, bald aus Liederlichkeit in ſchwere Verlegenheiten ſtürzen, darinn ſie entweder zu ihrer Beſſerung zu Schanden werden, oder daraus ſie durch die Verſchlagenheit und die Ränke eines

hgeſeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Ver-
nuft eines ehrlichen und verſtändigen Knechts, geriſſen
rden. Aber zu einem recht angenehmen Kontraſt fin-
t man bisweilen neben einem Narren einen ſehr ver-
ändigen, geraden und rechtſchaffenen Mann; neben ei-
r leichtfertigen Dirne ein Mädchen von ſehr ſchätzba-
m, intereſſantem und liebenswürdigem Charakter. An
n komiſchen Vorfällen, ſeltſamen Verwicklungen, lächer-
hen Irrungen, an ſehr liſtigen und zum Theile höchſt
ſſierlichen Intriguen und unerwarteten Aufſchließungen
er durchaus reich.

Seinen immer luſtigen Stoff behandelt Plautus in
ancherley Abſicht, wie ein großer Meiſter, der zwar
cht ſein oder nach Kunſtregeln, aber deſto glücklicher
ſeiner angebohrnen Laune arbeitet, und, wenn er auch
ſich als einen Poſſenreißer zeiget, bisweilen auch als
n nachdenkender, ſehr verſtändiger, ernſthafter und pa-
etiſcher Bürger erſcheinet, der ſeine Zuhörer zwar mei-
ntheils blos beluſtiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald
nſthaft, bald beiſſend große Wahrheiten ſagt. Sein
sdruck iſt durchgehends den Sachen höchſt angemeſſen:
Luſtigen ungemein launiſch, und mit ſo viel Original-
nfällen durchflochten, daß man faſt unaufhörlich da-
urch überraſcht wird. Was kann luſtiger ſeyn, als Fol-
ndes, aus dem Prolog des Pönulus:

Silete & tacete & animum advortite.
Audire jubet vos Imperator hiſtricus.
Bonoque ut animo ſedeant in ſubſelliis
Et qui eſurientes & qui ſaturi venerint

Im Ernſthaften iſt er geſetzt, kurz und nachdrücklich; obgleich ganz in dem natürlichſten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er ſehr gute, bisweilen ganz vortreffliche und einen ſcharfen Beobachter der Menſchen und der Sitten anzeigende Denkſprüche an. Dieſe nehmen oft die Form ſehr ernſthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, ſondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anſtändiger ſeyn, als folgende Geſinnungen:

Non ego illam mihi dotem duco eſſe quae dos dicitur:
Sed pudicitiam & pudorem & ſedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem & cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica ſim bonis, proſim probis. (*)

Sehr vortrefflich und höchſt rührend iſt die Art, wie in dem Perſer ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer ſchimpflichen Handlung abzubringen ſucht:

Quamquam res noſtrae ſunt, pater, pauperculae,
Modice & modeſte melius eſt vitam viuere:
Nam ſi ad paupertatem admigrant infamiae,
Grauior paupertas fit, fides ſubleſtior.

Als ſie ihm die Schande vorſtellte, in die er ſich ſtürzen würde, er aber dieſe Vorſtellung verachtete, ſagt ſie ihm:

Pater, hominum immortalis eſt infamia.
Etiam tum viuit, cum eſſe credas mortuam.

Und

---

(*) Amphitr.

Und wie kann man nachdrücklicher und mit mehr Wahr-
eit von öffentlicher Rechtſchaffenheit ſprechen, als unſer Verfaſſer in dieſer Stelle thut. Einer bekömmt auf die Frage :

— Ut munitum muro tibi viſum eſt oppidum?

ieſe Antwort :

Si incolae bene ſunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia & peculatus ex urbe & auaritia ſi exulant,
Quarta inuidia, quinta ambitio, ſexta obtrectatio,
Septima perjurium — indiligentia — injuria — ſcelus : —
Haec niſi aberunt, centuplex murus rebus ſervandis parum eſt. (*)

Wir führen dieſes blos zur Probe an; denn es wäre ſehr
eicht, eine große Sammlung von vortrefflichen Denkſprüchen und Lehren aus dem Plautus zuſammen zu tragen.

Von der Dreiſtigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten ſeiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erſcheinet zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und ſagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Perſonen wieder auftreten, den Zuſchauern ſagen, wo jede Art der Bürger, die ſie etwa zu ſprechen hätten, am gewiſſeſten anzutreffen ſey. Dann giebt er folgende Nachricht:

Qui perjurum conuenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem & glorioſum, apud Cloacinae ſacrum.

---

(*) Perſa.

Ditis damnoſos maritos ſub Baſilica quaerito.
Ibidem erunt ſcorta exoleta, quique ſtipulari ſolent.
Symbolarum Collatores apud forum piſcarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi oſtentatores meri.
Confidentes, garrulique & maleuoli ſupra Lacum
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipſi ſat habent, quod in ſe poſſit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi ſunt, qui dant, quique accipiunt foenore.
Pone aedem Caſtoris, ibi ſunt, ſubito quibus credas male.
In Tuſco vico, ibi ſunt homines, qui ipſi ſeſe venditant &c.

Man hat Urſache ſich zu wundern, daß die neuern komiſchen Dichter den großen Reichthum jeder Art der komiſchen Schönheiten, der in Plautus liegt, ſich ſo wenig zu Nutze gemacht haben. Ich kenne außer dem Ariſtophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen ſo ſehr in ſeiner Gewalt gehabt, als dieſer.

Dabey dürfen wir aber ſeine Fehler nicht verſchweigen. Nicht ohne Unwillen ſieht man, daß er ſich bisweilen bis zum Poſſenreißer erniedriget, der ſich die unanſtändigſten Dinge erlaubt, und die Schaubühne als einen Ort anſieht,

Ubi lepos, joci, riſus, vinum, ebrietas decent. (*)

Sogar

---

(*) Pſeudol. Prolog.

Sogar mitten im Ernſt, und wo es völlig widerſprechend iſt, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyſpiel davon anführen. Ein junger Menſch ſucht ein Mädchen, das er liebt, von dem Sklavenhändler, dem ſie gehört, loszukaufen. Dieſer war mit einigen Sklavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte ſich gerettet, und ſich in einen an der Küſte liegenden Tempel der Venus, als in eine ſichere Freyſtadt begeben. Hier will der Sklavenhändler ſie mit Gewalt von der Statue der Göttinn wegreiſſen. Der Knecht des verliebten Jünglings kömmt dazu, erſtaunet über die Gottloſigkeit des Sklavenhändlers u. ſ. w. Er ſucht eine ſeinem Herrn ſo wichtige Perſon zu retten, und wendet ſich deßhalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beyſtand anruft. Die Situation iſt hier völlig ernſthaft; beſonders aber iſt der Alte, deſſen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Perſon, die er nothwendig in ſein Intereſſe ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie ſo etwas Unſinniges dem Plautus habe einfallen können — miſcht dieſer Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu ſeinem Beyſtand ruft, die ärgſten Poſſen und niedrigſten Spöttereyen gegen den Alten ſelbſt, den er gewinnen will:

Te oro & quaeſo, ſi ſperas tibi
Hoc anno multum futurum ſirpe & Laſerpitium
Atque ab lippitudine uſque ſiccitas ut ſit tibi.

In dieſem abgeſchmackten Ton fährt er, als ein lebhafter deutſcher Hanswurſt, eine ganze Weile fort, ehe er ſeinen Antrag wirklich eröffnet.

Ueberhaupt ſind des Plautus Komödien bey allen Schönheiten voll Flecken, womit ſein komiſcher Muthwille ſie beſprizt, und die er abzuwiſchen ſich nicht die geringſte Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er ſie zur Beluſtigung des Pöbels brauchen konnte. Da ſeine Stücke insgemein griechiſchen Inhalts ſind, er aber ſich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, geſchieht es nicht ſelten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Geſichte hat, zugleich in Rom und in Athen iſt. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er ſich eben ſo wenig, als jener Maler, der in dem Gemälde von dem Einzuge Chriſti nach Jeruſalem die Eſelinn mit einer Decke behängt hat, worauf die Wappen der XIII. Schweizer Kantone geſtickt waren. In ſeinem Amphitruo wird einer Geldſorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen iſt. Bisweilen läßt er den Schauſpieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter oder Merkur, den er vorſtellt, zum Komödianten werden. Ungereimtheiten von dieſer und mehrern Arten kommen häufig beym Plautus vor. Deſſen ungeachtet wäre jede einzele ſeiner Komödien ſchon hinreichend, uns einen hohen Begriff von ſeinen Talenten für die komiſche Bühne zu geben.

## §. 70.

## Terentius.

Der bekannte römiſche Komödienſchreiber. Er war aus
thago gebürtig, und in ſeiner Kindheit ein Sklave des
iſchen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut er-
n, und noch ganz jung frey geſprochen hat. Er war
in der Kindheit, da Plautus ſtarb, und ſchon in ſeinem
en Jahr ſoll die Andria, ſein erſtes Stück, geſpielt
den ſeyn. Man erzählt bey dieſer Gelegenheit eine
ge Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der
brauch war, ſein Luſtſpiel Andria den Aedilen über-
bte, ſagte ihm der Aedil Cerius, der eben an der Ta-
war, er ſollte ſein Stück ihm vorleſen. Weil er un-
annt und ſchlecht gekleidet war, ſo wurde ihm neben
n Tiſch eine Bank hingeſetzt. Er hatte aber kaum ei-
e Verſe geleſen, als man ſo viel Achtung für ihn be-
n, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das
nze Stück nach aufgehobener Tafel zu leſen.

Er gewann bald groſſe Achtung. Lälius und Scipio,
ey der erſten Männer in Rom, waren ſeine Freunde,
d ſollen ihm bisweilen bey Verfertigung ſeiner Stücke
holfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieſes zur Laſt
gen, er aber rechnete ſichs zur Ehre, und lehnt deßhalb
dem Prolog zu den Adelphis die Beſchuldigung ſehr
wach von ſich ab. Einige haben geglaubt, daß die
eunde, von denen der Dichter am angezeigten Orte
richt, nicht Scipio und Lälius ſeyn können, weil ſie

damals noch zu jung geweſen, ſondern daß die vornehmen Männer, deren Beyſtand der Dichter nicht läugnet, **Q. Fabius Labeo** und **Max. Popilius**, beyde konſulariſche Männer und Dichter, ſind; oder ſie meynen, **Sulpitius Gallus**, ein gelehrter Mann, der dieſe Schauſpiele zuerſt in den konſulariſchen Spielen eingeführt, habe unſerm Dichter geholfen.

Nachdem er die ſechs Stücke, die wir noch haben, verfertiget hatte, reiſete er noch vor ſeinem 35ſten Jahre nach Griechenland, und auf dieſer Reiſe iſt er geſtorben. Einige ſagen, er ſey auf der See bey ſeiner Zurückreiſe verunglückt. Er ſoll in Griechenland 108 Komödien des Menanders überſetzt haben; ſie ſind, ſo wie die Originale, verloren. Man wollte ehedem wiſſen, daß von ſeinen ſechs Komödien der **Phormio** und die **Hecyra** aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen ſind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römiſchen Ritter verheyrathet worden.

Cäſar ſcheinet den Terenz gegen ſein Urbild, den Menander, ſchwach gefunden zu haben; wenn folgendes Sinngedicht, wie man ſagt, wirklich von dieſem Diktator iſt:

Tu quoque, tu in ſummis o dimidiate Menander
Poneris, & merito, puri ſermonis amator.
Lenibus atque utinam ſcriptis adjuncta foret vis
Comica, ut aequo virtus polleret honore
Cum Graecis, neque in hac deſpectus parte jaceres;
Unum hoc maceror & doleo, tibi deeſſe Terenti.

n wem übrigens dieſes kleine Gedicht ſeyn mag, ſo
net das Urtheil, das darinn von unſerm Dichter ge-
wird, ganz richtig zu ſeyn. So vortrefflich ſeine
aödien ſind, ſo fehlt es ihnen an dem komiſchen
ze, wenn man ſie auch nur mit den Plautiniſchen
leichet.

Seine Schreibart iſt höchſt gefällig, rein und über-
; ſeine Charaktere beſſer gezeichnet und ausgeführt,
des Plautus ſeine; er beſitzt ſich beſtändig, läßt ſich
en Augenblick vom poetiſchen Feuer oder von Laune
raſchen, weder etwas unbedachtſames zu ſagen, noch
n den reinſten Geſchmack anzuſtoßen. Aber bey ihm
mehr geredt, als gethan, welches beym Plautus
de umgekehrt iſt. Er überraſcht ſelten, aber er hört
t einen Augenblick auf unterhaltend zu ſeyn; denn
Reden und Handlungen, alle Schritte ſeiner Perſo-
, ſind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter an-
eſſen. Wo er ernſthaft iſt, nähert er ſich deßwegen
Tragiſchen nicht, und wo er komiſch iſt, iſt es
er auf eine edle Weiſe. Er iſt ein höchſt vernünfti-
Dichter; ſein iſt die komiſche Anſtändigkeit in den
en und Handlungen, ſo wie der komiſche Muthwil-
dem Plautus eigen iſt.

Seine größte Kunſt beſteht in Zeichnung der Cha-
ere, und **Donat** merkt wol an, daß es ihm ſogar
ngen, das Schwerſte mit Anſtand zu thun; Komi-
n, die nicht anſtößig ſind, einzuführen, etiam co-

tra praeſcripta comica meretrices interdum non malas introducere (*).

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichem der Charakter des Mitio in den Adelphis, beſonders die 5te Scene des IV. Aufzuges, ſind große Meiſterſtücke.

In Sittenſprüchen iſt er ſehr glücklich, und zeiget ſich als einen großen Kenner der Menſchen; er ſagt weder alltägliche, noch übertriebene Dinge, ſondern ſolche, die

---

(*) Nur eine Probe, daß er auch dieſe niedrigen Geſchöpfe aus dem Schlamm zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle:

Et cum egomet nunc mecum in animo vitam tuam conſidero
Atque voſtrum omnium, volgus qui ab ſeſe ſegregant:
Et vos eſſe iſtius modi & nos non eſſe, haud mirabile eſt.
Nam vobis expedit eſſe bonas: nos quibuscum res eſt, non ſinunt;
Quippe forma impulſi noſtra nos amatores colunt.
Ubi haec imminuta eſt, illi ſuum animum alio conferunt.
Niſi ſi proſpectum eſt interea aliquid, deſertae vivimus.
Vobis cum uno ſemel aetatem agere decretum eſt viro,
Cujus mos maxume eſt conſimilis voſtrum, hi ſe ad vos applicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini:
Ut numquam ulla amori voſtro incidere poſſit calamitas.

*Heautontim. Act. II. Sc. 3.*

die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung deſſen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er iſt weder ein ängſtlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten ſeiner Perſonen ſind in der höchſten Vollkommenheit nach einer ſchönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, deſſen Name mir unbekannt iſt, ſcheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben (*), wenn er die Liebe, ſo wie unſer Dichter ſie behandelt, der franzöſiſchen Theatergalanterie vorzieht.

Man kann überhaupt ſagen, Terenz ſey der komiſche Dichter aller Menſchen von ſeiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, ſo treffen wir ſie in dieſen Komödien an.

---

(*) Si vous avez des Amans à peindre, liſez l'eſclave africain: écoutez Phedris dans l'Eunuque & vous ſerez à jamais degouté de toutes ces galanteries miſerables & froides qui defigurent la plûpart de nos piéces. *Gaz. Litt. Oct.* 1765. p. 257.

# Tragödie.

## §. 71.

## Charakter des Tragiſchen. (*)

Der Hauptcharakter des Tragiſchen beſteht in der innern Größe oder Wichtigkeit der vorgeſtellten Gegenſtände. Die Perſonen müſſen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Geſellſchaft, darinn ſie leben, wichtig ſeyn. Die Handlung muß nicht auf ein geringes oder vorübergehendes Intereſſe gegründet ſeyn; ſondern die Wohlfahrt oder den gänzlichen Untergang groſer Perſonen oder gar ganzer Familien oder Geſellſchaften entſcheiden.

Die Alten haben, wie bekannt iſt, die Hauptperſonen niemals aus dem Privatſtand genommen; und noch gegenwärtig kömmt man durchgehends darinn überein, daß die tragiſche Bühne Perſonen von hohem, öffentlichem Cha-

---

(*) Das Wort tragiſch bedeutet etwas, das der Tragödie eigen iſt, oder ſich für dieſelbe gut ſchicket. In dieſem Sinne ſagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenſchaft ſey tragiſch. In etwas eingeſchränkterm Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglücksfälle veranlaſſet oder hervorgebracht werden, tragiſch genennt; weil man gewohnt iſt, dergleichen in dem Trauerſpiel zu ſehen. — Wir nehmen hier das Wort in dem erſtern allgemeinen Sinne, von dem, was ſich zur Tragödie ſchicket, oder ihr eigen iſt

Charakter erfodere. Man hat deßwegen dem pathetiſchen Drama, deſſen Hauptperſonen aus dem Privatſtand genommen ſind, den beſondern Namen des bürgerlichen Trauerſpiels gegeben, dem doch einige Kunſtrichter den Rang der Tragödie ſtreitig machen wollen.

Daß auch Privatperſonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Licht erſcheinen, oder von außerordentlichen Unglücksfällen betroffen werden können, wird niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter ſich gehörig entwickeln ſoll, ſo muß doch das Intereſſe, wodurch er in Wirkſamkeit geſetzt wird, von Wichtigkeit ſeyn; und Begebenheiten, die recht tragiſch ſeyn ſollen, müſſen entweder viel Menſchen zugleich, oder Perſonen von hohem Range betreffen.

## §. 72.

## Stoff und Endzweck der tragiſchen Bühne.

Soll die tragiſche Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreib dienen, ſo ſcheinet wenigſtens ſo viel gewiß zu ſeyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen ſey.

Es iſt ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger deſſelben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Intereſſe für etwas geringes halte; ohne dieſen Geiſt kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal ſtark und in ihrer Verfaſſung feſt ſeyn. Durch öftere Vorſtellung ſogenannter bürgerlicher Trauerſpiele aber würden die Zuſchauer ſich gewöhnen, an öffentlichen Angelegenheiten eben ſo ſtarken und warmen Antheil zu nehmen, als an ihren eigenen.

Wenn wir dem tragiſchen Schauſpiel ſein eigenes Ziel zu ſetzen hätten, ſo würden wir es ſo ſetzen, daß die Gemüther der Zuſchauer dadurch geſtärkt, zu großen und männlichen Geſinnungen geführet, und für die wichtigſten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anſtrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorſchlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauſpiel zu machen; und die Leidenſchaften der zärtlichern Art auf die komiſche Bühne einſchränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhm, den Eifer für das allgemeine Beſte, Abſcheu und Widerſetzung gegen Gewaltthätigkeit, Verachtung des Privatintereſſe — ſelbſt des Lebens, wenn es auf den Dienſt des Staats ankömmt, und andere große heroiſche Geſinnungen zur Grundlage der tragiſchen Schaubühne vorſchlagen.

Freylich gewinnen die Trauerſpiele von zärtlicherm Inhalt faſt durchgehends, beſonders in Deutſchland, den allgemeinſten Beyfall. Denn jeder Menſch iſt zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wolluſt eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kömmt es eben daher, daß faſt durchgehends im Trauerſpiel die Tugend leidend und durch eine traurige Kataſtrophe beſiegt vorgeſtellt wird. Sollte man es aber für die tragiſche Bühne weniger ſchicklich halten, daß die Tugend nach einem ſchweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glücklichen, aber doch großen und bewunderungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenſchaften, Begebenheiten, Lagen und Unternehmungen, die man vorzüglich tragiſch nennen kann; weil ſie ſich ſehr gut zur Tragödie ſchicken. Die finſtere Grauſamkeit eines Tyrannen; die Standhaftigkeit in höchſten Unglücksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die ſich bey wichtigen Gelegenheiten zeiget, ſind tragiſche Charaktere.

Zu tragiſchen Leidenſchaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eiferſucht, an Perſonen von großer Macht, oder wenn ſie überhaupt ſich unter großen und merkwürdigen Umſtänden zeigen. Die heftigſte Liebe kann nur unter ſeltenen Umſtänden wahrhaftig tragiſch ſeyn (*). Aber väterliche oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragiſche Situationen hervorbringen.

Tragiſch ſind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Geſellſchaften, ganzer Staaten ankömmt. Dergleichen Gegenſtände haben die wahre tragiſche Größe, wodurch die Zuſchauer unwiderſtehlich hingeriſſen oder erſchüttert werden.

---

(*) S. Art. Liebe.

## §. 73.

## Beſtimmung und Eintheilung der Tragödie.

Um den Begriff der Tragödie oder des Trauerſpiels nicht allzuſehr einzuſchränken, wollen wir jede theatraliſche Vorſtellung einer wichtigen und pathetiſchen Handlung hieher rechnen.

Nach dieſem Begriff wäre die Tragödie von der Komödie blos durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernſt ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigſtens nicht für gut, daß man ihren Charakter blos auf die Erweckung des Mitleidens und Schreckens einſchränke.

Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernſthaften und pathetiſchen Handlung kann das Trauerſpiel noch von verſchiedener Art ſeyn. Wir glauben wenigſtens, daß es nicht ganz ohne Nutzen ſeyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterſcheiden.

Zu der erſten Art rechnen wir ſolche, darinn ein tragiſcher Charakter den Hauptſtoff ausmachet; — die zweyte Art würde eine tragiſche Leidenſchaft, — die dritte eine tragiſche Unternehmung, — und die vierte eine ſolche Begebenheit behandeln. — — Zwar kommen Charaktere, Leidenſchaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerſpiel vor; dennoch aber unterſcheidet ſich eine Art von der andern dadurch, daß eines oder das andere dieſer vier Dinge das Fundament der ganzen Handlung iſt (*).

§. 74.

---

(*) Wir wollen uns darüber erklären, damit man jede Art zu behandeln wiſſe.

## §. 74.

## Trauerſpiel der Charaktere.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen olk entweder zur Bewunderung und Verehrung, oder um Schrecken, Abſcheu oder Haß entwickelt zu werden. ieß iſt ſo offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf.

Hat ſich ein Dichter vorgeſetzt, einen ſolchen Cha-akter im Trauerſpiel zu behandeln, ſo kömmt es auf ine kluge Wahl der Handlung an. Dieſe muß nicht othwendig groß ſeyn; denn auch in geringern Handlun-en kann ſich ein ſehr wichtiger Charakter entwickeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen **Kreon** n ſeiner **Antigone** in einem wahrhaftig tragiſchen Licht gezeiget, obgleich die Handlung des Stücks an ſich keine orzügliche Größe hat. Eine geringſcheinende Sache kann on wichtigen Folgen ſeyn. Alſo könnte der Miniſter eines igenſinnigen Monarchen das Aeußerſte verſuchen, ſeinen Herrn von einer an ſich wenig ſcheinbaren Sache wegen er ſchlimmen Folgen, die er davon vorausſieht, abzu-halten; und dadurch könnte der Dichter ſich die Gelegen-heit machen, einen ſehr großen Charakter in ein helles Licht zu ſetzen.

In dieſer Art des Trauerſpiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und ſie iſt deß-wegen ſchätzbar, weil ſie dem Dichter die Wahl der Hand-lung ſehr erleichtert. Man findet überall in der Geſchichte der Völker große Charaktere; aber ſelten ſind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorſtellung auf der Schaubühne ſchicklich wären. So ſind z. B. der Tod des **Kato**, oder die Entlaſſung der **Berenice** von dem Hofe des **Titus** keine Begebenheiten, die als ſolche ſich zur Tragödie ſchickten, wenn ſie nicht durch die Größe der Charaktere des Kato und Titus dazu erhoben würden.

Darinn beſteht alſo das Weſen dieſer Art, daß ſie ihre Größe oder Würde durch den Charakter der Perſonen, der ſich dabey in vollem Lichte zeiget, erhalten. So iſt der **Prometheus** des Aeſchylus ein ſonderbares Trauerſpiel, das blos durch den erſtaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. — So könnten der Tod des Sokrates, des Seneka, Stoff zu Tragödien dieſer Art geben. Die Handlung oder Begebenheit würde in keinem dieſer Fälle für die tragiſche Bühne groß genug ſeyn; aber der Charakter des Helden könnte ſo behandelt werden, daß das Stück die Größe und das Pathos, die zum Trauerſpiel erfodert werden, dadurch erhielten.

## §. 75.

### Trauerſpiel der Leidenſchaft.

Trauerſpiele von Leidenſchaften wären ſolche, an denen man die fatale Wirkung groſer, aber vorübergehender Leidenſchaften vor Augen legte, des Zorns, der Eiferſucht, der Rache, des Neides u. dgl.

Auch hier iſt die Begebenheit ſelbſt das wenigſte; nur muß freylich bey ſchädlichen oder gefährlichen Leidenſchaften die Fabel ſo eingerichtet ſeyn, daß dieſelben unglückliche Wirkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verſchiedene tragiſche Ausbrüche vorübergehender Leidenſchaften vor, die für das Trauerſpiel ſehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verurſachte; die Reue, die darauf folgte; die Raſerey, während welcher er Perſepolis in Brand ſteckte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenſchaften könnten auf eine wahrhaftig tragiſche Art behandelt werden (*).

## §. 76.

## Trauerſpiel der Begebenheit.

Zu Trauerſpielen von Begebenheiten müſſen wichtige Unglücksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die ſchon an ſich intereſſant genug ſind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verſchiedenen Wirkungen derſelben auf Perſonen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeigt.

Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Peſt, Verwüſtungen ganzer Länder, plötzlich einreiſſende allgemeine Noth, ſind Begebenheiten, die leicht zu behandeln ſind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmende Perſonen in ſehr merkwürdigen Gemüthsfaſſungen zeigen kann.

---

(*) Man kann nun ſelbſt auf intereſſantere Gegenſtände dieſer Art eine gute Anwendung machen, die mehr der deutſchen Schaubühne dient.

## §. 77.

## Trauerſpiel der Unternehmung.

Es giebt auch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrückung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projekts u. dgl. Dieſe Art iſt vielleicht die ſchwereſte ſowol in Behandlung der Charaktere, als in Anſehung des Mechaniſchen der Kunſt (*).

## §. 78.

## Von dem Nutzen und der Behandlungsart dieſer vier Hauptgattungen des Trauerſpiels.

### a.)

### Der Charaktere und Leidenſchaften.

Bey dieſen beyden Gattungen iſt der Nutzen offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenſchaften der Verehrung und Bewunderung der Zuſchauer, das Böſe der Verabſcheuung und dem Haß derſelben darzuſtellen.

Hier iſt alſo der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato über-

---

(*) Dieſe ſind die Hauptgattungen des Trauerſpiels. — Wenn der Dichter nur die Beſchaffenheit der dramatiſchen Handlung überhaupt wol ſtudirt, und die Gattung des Trauerſpiels richtig gewählt hat, ſo wird es für ihn nicht mehr ſchwer ſeyn, daſſelbe ordentlich und zweckmäßig zu behandeln. Wir wollen doch noch zu deſſen mehrerm Behuf einige nützliche Anmerkungen hinzuſetzen.

überhaupt gegen das Trauerſpiel macht, daß es durch Nachahmung böſer Sitten das Gemüth nach und nach an dieſelben gewöhne, und den billigen Abſcheu dafür ſchwäche, ihn nicht treffe (*). Er muß ſich hüten, Mitleiden für böſe Menſchen zu erwecken; das Laſter muß er mit Abſcheu, heftige Leidenſchaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten ſuchen. Abſcheu vor großen Laſtern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenſchaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibiſche oder gar Kindiſche vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnet werden. Die alten Dichter ſcheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenſchaften ſich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meiſten Neuern. Dieſe übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter ſcheint nur den Menſchen für grauſam zu halten, der alles um ſich herum ermordet; nur den für zaghaft, der die Luſt mit Heulen und Jammern erfüllt; nur den für ſtandhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tauſend Gefahren ſich mit der größten Unbeſonnenheit ſtürzet, und ganze Heere erlegen will. In dieſen Fehler iſt der große

---

(*) Plato hält überhaupt die heftigen Leidenſchaften für unanſtändig, und es ſcheinet, als wenn er blos deßwegen das Trauerſpiel verwerfe, weil man den Menſchen zu heftigen Leidenſchaften nicht reizen ſoll. Und nicht ohne Grund. Denn es giebt Leidenſchaften, die, wenn man ſie oft und ſtark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geiſtes ſchwächen, wie z. B. Zärtlichkeit und Traurigkeit, die aber hier ſelten Platz haben.

**Korneille** gar oft gefallen. Man ſieht leicht, daß eine ſolche Behandlung der Leidenſchaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, ſondern gar ſchädlich ſey. Eine prahleriſche Größe erweckt keine Bewunderung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenſchaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewunderung, Haß und Abſchen ſind die Leidenſchaften, welche die zwey erſtern Arten des Trauerſpiels in dem Zuſchauer erwecken ſollen. Sie müſſen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenſtände mit Gewalt, nicht durch Ueberliſtung, wie bey Kindern —, ſondern auf eine natürliche Weiſe, auf eine Art, die auf nachdenkende, männliche Gemüther wirkt, nach und nach erzeuget werden. Man muß uns das **Innere** der Charaktere und Leidenſchaften, nicht nur das **Aeußere** derſelben ſehen laſſen.

### β.)

### Der Begebenheiten.

Das Trauerſpiel der Begebenheiten kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige **Mark Aurel** ſagt in ſeinen moraliſchen Gedanken, das Trauerſpiel ſey zuerſt erfunden worden, um die Menſchen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich ſeyn, und ſie zu lehren, dieſelben mit Geduld zu ertragen (*); dieſes iſt ein Nutzen, den man aus dem Trauerſpiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewiſſer, als durch

---

(*) S. B. XI.

durch die Geſchichte, die uns alles von weitem zeiget, da das Schauſpiel, weil wir die Sachen vor uns ſehen, ungleich ſtärker auf uns wirket. Unglücksfälle, die zu unſern Zeiten in entlegenen Ländern geſchehen, rühren uns wenig; noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt ſind. Man hat deßwegen den wichtigſten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunſt leihen müſſen, welche uns die Gegenſtände näher für das Geſicht bringt. Dieſes iſt die Abſicht der Epopbe; aber das Schauſpiel bringt ſie uns wirklich vor Augen, und hat deßwegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglücksfälle lehrreiches an ſich haben, ſowol durch ſich ſelbſt, als durch das verſchiedene Betragen der Menſchen, das kann dieſes Trauerſpiel uns auf die vollkommenſte Art verſchaffen. Die Ungewißheit und Unzuverläſſigkeit aller menſchlichen Veranſtaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menſchen das Unglück ertragen, die Schwachheit, die andere dabey äußern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenſchaften und bloſſe Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernſthaften Vorfällen in dem Betragen des Menſchen wirken; was ein Menſch vor dem andern, ein Stand vor dem anderm, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in dieſem Trauerſpiel nicht gelehrt, ſondern unauslöſchlich in die Empfindung eingegraben (*).

Sollen

---

(*) Wenn **Ariſtoteles** ſagt, daß das Trauerſpiel durch Erweckung des Mitleidens und Schreckens, das Gemüth von

Sollen aber dieſe Vortheile durch das Trauerſpiel wirklich erhalten werden, ſo muß der Dichter die Leidenſchaften mit Verſtand behandeln, ſo wie die Griechen es unſtreitig gethan haben, deren Perſonen überhaupt geſetzter und männlicher ſind, als man ſie auf der heutigen Schaubühne ſieht. Wer mit weichlichen, zaghaften, durch Unglücksfälle außer ſich geſetzten Menſchen lebt, der verliert alle Stärke der Seele; und dieſe Wirkung könnte auch das Trauerſpiel haben, deſſen Perſonen zaghaft, weinerlich und jammernd ſind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erſte Art muß es der tragiſche Dichter fühlen laſſen.

Diejenigen irren ſehr, welche in dem Trauerſpiel den Zuſchauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren ſuchen, da die Großmuth und Gelaſſenheit bey dem Unglück edler iſt, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt (*). Wenn der Trauerſpieldichter ſeinem

Volke

---

von dieſen Leidenſchaften reinige; ſo haben die Ausleger viele Mühe, dieſer Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Aber in dieſer Art des Trauerſpiels iſt es nicht ſchwer zu erklären. Denn dieß Schauſpiel macht uns mit Unglücksfällen bekannt und vertraut, erweckt Mitleiden und Schrecken, aber eben dadurch macht es uns ſtark, ſie zu ertragen.

(*) Diejenigen, ſagt Plutarch, welche die Kornelia, die Mutter der Gracchen, für wahnwitzig gehalten, weil ſie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, ſind ſelbſt wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich geweſen.

Volke nützlich ſeyn will, ſo ſehe er auf groſe Tugenden, und laſſe ſeine Helden im Unglück edel und ſtandhaft, nicht aber zaghaft ſeyn.

Es läßt ſich hier fragen, woher es doch komme, daß die Neuern ſo gerne Unglücksfälle der Verliebten auf die tragiſche Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren ſie den Alten nicht wichtig, nicht ernſthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten ſie von dieſem Tragiſchen, daß es das Gemüth zu weichlich mache: und daher läßt ſich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung ſie zu erreichen geſucht haben.

Das Trauerſpiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weiſe behandelt werden; entweder kann das volle Unglück, das den Inhalt der Handlung ausmacht, ſchon von Anfang vorhanden ſeyn; oder es entſteht erſt durch die Handlung.

Im erſten Fall muß die Handlung ſo geführt werden, daß ſie mit dem Ausgang, den das Unglück hat, mit dem, was dadurch in dem Zuſtand der handelnden Perſonen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; ſo wie in dem **Oedipus zu Theben** des Sophokles, und im **Hippolitus** des **Euripides**, dem Ajax des Sophokles. — Im andern Fall entſteht das Unglück aus der Handlung, welche ſich eigentlich damit endiget. Dieſe Art ſcheinet von geringerm Werth zu ſeyn, als die erſtere.

### 3.)

### Der Unternehmungen.

Die Handlung dieſes Trauerſpiels beſteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. in der **Elektra**, in der **Jphigenia in Tauris**, und tauſend andern.

Es iſt leicht, die Wichtigkeit dieſer Gattung einzuſehen. Das Gemüth iſt gleich vom Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Perſonen werden die wichtigſten Gemüthskräfte angeſtrengt. Bald iſt die höchſte Klugheit, bald großer Verſtand, bald Verſchlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verläugnung ſeiner ſelbſt, bald eine andere große Eigenſchaft des Geiſtes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beſtändiger Wirkſamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden ſind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß; oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl ſchlägt. Kurz, was in dem Beſtreben der Menſchen groß und wichtig ſeyn kann, was Zufall und gute oder ſchlechte Aufführung bewirken oder veranlaſſen, kann in dieſer Gattung vorgeſtellt werden.

Dieſes Trauerſpiel kann zur Schule jeder heroiſchen Tugend werden; zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden ſind, jeden Zufall, der ſie befördert oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Urſache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieſer Gattung kann niemand zweifeln; ſo wenig als an der Schwierigkeit, die ſie hat. Denn keine Gattung erfodert mehr Verſtand und Ueberlegung, mehr Kenntniß der menſchlichen Geſchäfte und Kräfte, als dieſe (*).

## §. 79.

## Von den Sitten der handelnden Perſonen.

Darunter begreifen wir alles, was zum Charakter, der Denkart und den Quellen der Handlungen der Perſonen gehört.

Das erſte, was der Dichter in Anſehung der Sitten zu beobachten hat, iſt, ihnen eine gewiſſe Gröſe zu geben. Die Menſchen, die er handeln läßt, müſſen Menſchen von der erſten und oberſten Gattung ſeyn: nicht eben in Anſehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Gröſe geben, die zwar auch etwas zur Wirkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren

---

(*) Man ſieht alſo, wie das Trauerſpiel nützlich werden kann; aber die glückliche Ausführung iſt nur von ſolchen Männern zu erwarten, die über das gemeine Maaß der Denkart erhaben ſind. — Es ſcheint hier zur Bearbeitung eines tragiſchen Stückes nicht mehr nothwendig zu ſeyn, das zu wiederholen, was ſchon theils in der allgemeinen Theorie der Epopöe und des Drama, theils in den beſondern §§. der Schaubühne, von **Handlung** und ihren **Eigenſchaften**, von **Knoten** und **Auflöſung**, von **dramatiſcher Behandlung** u. ſ. w. geſagt worden. Allgemeine Grundſätze ſind für einen guten Kopf erklecklich, das zu bewirken, was zu einem Kunſtwerk erfoderlich iſt. Wir ſetzen alſo hier nur noch einige Artikel bey, die insbeſondere zur Tragödie gehören.

wahren Nachdruck giebt; ſondern Menſchen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überſchreiten. Es giebt unter Menſchen vom höchſten Rang kleine ſchwache Seelen, und unter dem gemeinſten Haufen Männer von großem und ſtarkem Gemüthe.

Die Größe in den Sitten iſt die Größe der Seele, ſowol im Guten, als im Böſen. Sie zeiget ſich in durchdringendem Verſtand, in ſtarkem männlichen Muth, in kühnen Entſchließungen, in Abſichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenſchaften. Im Trauerſpiel müſſen wenigſtens die Hauptperſonen Menſchen ſeyn, deren Kräfte, von welcher Art ſie ſeyn, große Veränderungen in Abſicht auf Glück und Unglück hervorzubringen im Stande ſind.

Es ſcheint, als wenn einige neuere tragiſche Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenſchaften ſetzen, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein ſchlechter Menſch, eine ſchwache Frauensperſon kann in heftige Leidenſchaften gerathen. Aber es können *vanae ſine viribus irae* ſeyn. Ein Kind, das ſich über eine Kleinigkeit erboßt, ein nichtsbedeutender Menſch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten ſucht, eine ſchwache Frauensperſon, die ſonſt in der Welt keine wichtige Rolle ſpielt, aber vor Liebe raſend worden, ſind keine tragiſche Gegenſtände. Es iſt nicht dieſe Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menſchen zeigen, deren Denkart, de-
Abſichten, deren Triebſedern der Handlungen uns
tig ſcheinen, und die im Stand ſind, Dinge zu ve-
en, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder
undeerung erwecken.

Es iſt alſo ganz natürlich, wiewol nicht ſchlechter-
s nothwendig, daß man zum Trauerſpiel Perſonen
höchſten Range nimmt. Denn dieſe haben natürli-
Weiſe größere Abſichten, als geringe Menſchen; ih-
ſind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig;
größern Geſchäfte, deren ſie gewohnt ſind, geben ih-
auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und
er, ihre Fehler und ihre Klugheit ſind von wichtigern
gen. Da es aber auch unter den Großen kleine Ge-
giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen
inigkeiten durch ſehr verwickelte Intriguen betrieben
den, ſo hat das Trauerſpiel deßwegen noch keine
öße, wenn hohe Perſonen darinn aufgeführt werden;
n auch dieſe können in ihren Sitten ohne alle Größe ſeyn.

Die Menſchen alſo, die man uns im Trauerſpiel
get, müſſen Menſchen von einer beträchtlichen morali-
en Größe ſeyn. In ihren Reden und Urtheilen muß
ein großer Verſtand, Kenntniß und Erfahrung der
elt zeigen; in ihren Abſichten muß nichts kleines ſeyn,
dern ſie müſſen auf Dinge gehen, die kein Menſch von
rſtand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männ-
e Stärke haben, ihre Leidenſchaften müſſen wichtige

Folgen verſprechen. Dieſes ſind die zur Größe der Sitten gehörigen Punkte, die wir den Dichtern zu ernſthafter und anhaltender Ueberlegung anheim ſtellen.

Vielleicht fällt hier der Zweifel vor, warum eine ſolche Größe der Sitten im Trauerſpiel eben nöthig iſt; warum man nicht ernſthafte Handlungen, ſo wie ſie etwa unter einem einfältigen, ſanftmüthigen Volke, das keine große Angelegenheiten kennt, ſo wie uns etwa die Dichter die Menſchen des goldenen Zeitalters oder einer Schäferwelt vorſtellen, auf die tragiſche Bühne bringen könnte?

Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerſpielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, ſich allerdings recht gut ſchicken würden. Aber in großen politiſchen Geſellſchaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menſchen das Schickſal vieler Tauſenden beſtimmen können; wo man gewohnt iſt, große Dinge zu ſehen, große Dinge zu begehren, ſehr verwickelte Gegenſtände zu betrachten; wo man Menſchen findet, die großer Dinge fähig ſind; wo man Fälle erlebt hat, die von erſtaunlichen Folgen geweſen: in einer ſolchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir ſie beſchrieben haben, auf die tragiſche Bühne, um bey dem Zuſchauer ernſthaftes Nachdenken und ſtarke Empfindungen zu erwecken. Die Menſchen, welche in großen politiſchen Geſellſchaften leben, ſind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; ſie nehmen in allem, wo ſie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung iſt, reizt ihre Aufmerkſamkeit nicht. Man muß ihnen alſo Sitten, die nach ihrer Art groß ſind, vorſtellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein beſonders Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkart ſeines Volkes abzumeſſen wiſſen. Wer in der Tragödie Nationalgegenſtände bearbeitete, der müßte dieſes nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Geſinnungen eines groſſen Monarchen, oder die Größe der Abſichten eines römiſchen Konſuls zu geben. — — Aber die ſchönen Künſte ſind in Abſicht ihrer Anwendung nicht in der Verfaſſung, daß ſie auf Nationalbedürfniſſe angewendet werden. Daher auch die genaue Abmeſſung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter ſich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abentheuerliche fällt; eine falſche Größe, die ins Kleine und ſogar ins Abgeſchmackte ausartet.

Die Gränzen, an denen das Groſſe aufhört, und ins Uebertriebene fällt, laſſen ſich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein geſunder Verſtand und eine ſcharfe Beurtheilungskraft des Dichters können allein ihn vor dieſem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raſerey, Zuverſichtlichkeit an Groſſprecherey, Verſtand an Spitzfindigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, ſo kann ihn niemand vor Ausſchweifungen bewahren.

Das Trauerſpiel erfodert einen Mann, der ſelbſt groß in ſeinen Sitten iſt. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeſchränkte, mit bloßer Schulkenntniß verſehene Leute, für ſolche, die mehr Einbildungskraft als Verſtand haben, die von Kleinigkeiten groſſes Weſen machen, ſchickt ſich der Kothurn nicht, und wenn ſie auch alle Regeln der Kritik vollkommen inne hätten. — Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen und ſelbſt groß zu handeln im Stande ſind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die hiſtoriſche, ſondern die politiſche. Was jede Perſon redet und thut, muß in ihrem Charakter und den Umſtänden gegründet ſeyn; man muß die Möglichkeit, daß ſie ſo denken, ſo empfinden und ſo handeln, einſehen können, ſonſt fällt die Täuſchung und die Theilnehmung, die zum Drama ſo nöthig ſind, ganz weg.

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten iſt, daß dieſelben mannigfaltig und mit guter Wahl gegen einander geſtellt oder kontraſtirt ſeyn müſſen. Die Verſchiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem ſie Schwierigkeiten und Beſtrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderſtellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

## §. 80.

## Von der tragiſchen Schreibart.

Es iſt ſehr leicht einzuſehen, daß der Dichter eine ſeiner vornehmſten Angelegenheiten aus der wahren tragiſchen Schreibart machen müſſe. Er hat auf zwey Dinge die genaueſte Aufmerkſamkeit zu gebrauchen: auf den Charakter der Perſon, die er reden läßt; und auf den Gemüthszuſtand, darinn ſie iſt.

Der Charakter beſtimmt einen großen Theil deſſen, was zum Ausdruck gehört. Ein kalter, ruhiger Menſch, der dabey ſtandhaft und unbeweglich iſt, ſpricht in einem ganz andern Ton und in andern Ausdrücken, als ein hitziger und unbeſtändiger Menſch. Der zaghafte, ſchwache Menſch ganz anders, als der kühne und entſchloſſene. Nichts iſt ſchwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen iſt, zu treffen, und hierinn wird der Dichter ſeine Stärke oder Schwäche am deutlichſten an den Tag legen.

Eine geſetzte, nachdrückliche und kurze Art zu reden ſchickt ſich für ernſthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreiſſende oder etwas gewaltſame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch beſondere Regeln läßt ſich das Sittliche der Schreibart nicht wol beſtimmen. Die beſte Gelegenheit, dieſe Materie zu ſtudiren, giebt **Homer**. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannigfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommenſten Muſter der Uebereinſtimmung des Sittlichen im Ausdruck mit dem Charakter.

Wir wollen hier nur einige allgemeine Bemerkungen noch beyſetzen.

Da im Trauerſpiel ein ernſthaftes Intereſſe alle Perſonen beſchäftiget, und da allezeit eine gewiſſe Größe in ihren Sitten ſeyn muß; ſo muß auch überhaupt die Schreibart dieſen beyden Dingen angemeſſen ſeyn. Ueberhaupt muß mehr Verſtand, als Einbildungskraft darinn herrſchen. Witz und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichniſſen ſchicken ſich nicht zum tragiſchen Ausdruck; denn es muß überhaupt nichts geſuchtes, nichts, was den Dichter ſehen läßt, darinn ſeyn. Die handelnden Perſonen ſind allzuſehr mit dem Intereſſe der Handlung beſchäftiget, als daß ſie den Ausdruck ſuchen ſollten.

Bey dieſer weiſen Einfalt muß der Ausdruck edel ſeyn, weil die Sitten ſo ſind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand ſucht in ſeinen Reden weniger vornehm zu thun, als wirklich vornehme und großdenkende Menſchen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und alſo auch in ihren Reden; ſie ſind ſowol mit Beywörtern, als mit Bildern ſparſamer, als andere Menſchen, weil in jeder Sache das Weſentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil ſie den geraden Ausdruck mehr, als gemeine Menſchen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht ſich nicht beſtimmt genug auszudrücken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil ſie ihn gleich das erſtemal beſtimmt auszudrücken wiſſen. Bey Kleinigkeiten halten ſie ſich nicht auf, folglich ſind ſie in ihren Reden nicht ſo ausführlich, als geringere Menſchen, am allerwenigſten ſind ſie in ihrem Ausdruck übertrieben. Das Große iſt ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drücken ſie ſich ernſthaft, aber nicht zitternd aus: das Schöne iſt ihnen nicht gleich vortrefflich, und das Widrige nicht gleich zerſtörend. — Alles dieß gehört zu dem edlen tragiſchen Ausdruck.

In Abſicht auf die Leidenſchaften hat der tragiſche Dichter den Einfluß jeder derſelben auf die Sprache, auf das ſorgfältigſte zu ſtudiren. Es laſſen ſich hierüber nur wenig allgemeine Regeln geben.

Starke Leidenſchaften, von welcher Art ſie ſeyn, lieben einen ſtarken, etwas hochgetriebenen Ausdruck; und alles zu ſehr abgemeſſene und genau zuſammenhangende in der Rede iſt ihnen entgegen; man fühlt darinn zu viel, als daß man auf die Art ſein Gefühl zu äußern Acht haben ſollte (*). Sind die ſtarken Leidenſchaften von vergnügter Art, ſo wird der Ton etwas trotzig oder ausgelaſſen (**).

Sind ſie verdrüßlicher Art, ſo wird der Ausdruck bey ſeiner Stärke kurz, ſehr nachdrücklich, und bekömmt auch

---

(*) Z. B. O Deorum quidquid in coelo regit terras & humanum genus. Obwol gegen die Grammatik.

(**) Folgende Verſe des Plautus dienen zum Beyſpiel:
Sibi ſua habeant regna reges, ſibi divitias divites,
Sibi honores, ſibi virtutes, ſibi pugnas, ſibi proelia.
Dum mihi abſtineant invidere, ſibi quisque
Habeant, quod ſuum eſt.
*Curcul. Act. I. Sc. 3.*

die Steifigkeit des Verdruſſes. **Philoktet** ſagt beym Sophokles: **Er — Ulyſſes — würde mich eben ſo gewiß bereden, vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen.** Bald darauf drückt ſich ſein bitterer Haß noch ſtärker aus: **Lieber wollte ich der Natur, die mich ſo elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.**

Man kann daraus leicht erkennen, welch groſſes Talent des Dichters erfodert werde, den Ton und die Art jedes leidenſchaftlichen Charakters genau zu treffen.

## §. 81.

## Zur Geſchichte des Trauerſpiels.

Ueber den Urſprung des Trauerſpiels iſt viel Fabelhaftes von den Alten geſchrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Eckel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Theſpis Karre macht, und dann ſo, wie Horaz, fortfährt, iſt die gewöhnlichſte; aber gewiß fabelhaft.

Der Menſch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von groſſen und ernſthaften Begebenheiten zu ſeyn, die Menſchen bey denſelben handeln und leiden zu ſehen. Darinn liegt der erſte Keim vom Urſprung des Trauerſpiels, das aus eben dieſem Grund älter, als die Komödie ſcheint.

Aller Vermuthung nach hat dieſes das tragiſche Schauſpiel bey mehrern Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgeſehen habe, veranlaſſet. Man muß alſo eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber ſehr alt ſcheinet es bey ihnen zu ſeyn.

**Stanley** führt in ſeinen Anmerkungen über den **Aeſchylus** eine Stelle aus einem alten Scholiaſten an, welcher ſagt, daß zu des **Oreſtes** Zeiten ein gewiſſer **Thomis** zuerſt dramatiſche Spiele den Griechen habe ſehen laſſen, ὃς πρωτος ἔζευξε τραγῳδικας μελῳδίας. **Suidas** nimmt für ausgemacht an, daß **Theſpis** der ſechszehnte in der Zeitfolge geweſen ſey; für den erſten giebt er einen gewiſſen **Epigenes** aus Sycion an, der mehr als hundert Jahre vor dem Théſpis geſtorbèn.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeſchylus der erſte gute Trauerſpieler geweſen, ſo nennt **Suidas** Stücke, die den **Prynichus**, einen berühmten Dichter, zum Urheber haben; und auch **Euſebius** nennt andere vor jenen. **Plato** ſagt ausdrücklich, daß die Tragödie lange vor **Theſpis** im Gebrauch geweſen (*).

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die feyerlichen Begräbniſſe groſſer Helden das Trauerſpiel veranlaſſet haben, da die vornehmſten Thaten des Verſtorbenen dabey vorgeſtellt werden. Wir finden, daß verſchiedene Dichter bey dem Grabe des **Theſeus** um den tragiſchen Preis geſtritten haben. Dieſe Art des Wettſtreites hat ſich lange unter den Griechen erhalten. **Artemiſia** hat bey dem Begräbniß ihres Gemahls Mauſolus Wettſtreite

---

(*) S. Plat. Alcib. II.

zu ſeinem Lobe halten laſſen, die vermuthlich aus Tragödien beſtanden ſind; denn Aul. Gellius ſagt, daß noch zu ſeiner Zeit eine Tragödie, **Mauſolus**, von dem **Theodektes**, der einer der Streiter war, verhanden geweſen ſey. Es herrſcht alſo in der Geſchichte dieſes Gedichts große Ungewißheit. Und wie ſoll man folgende Stelle des Ariſtoteles verſtehen? „**Dieſer** (Ariſtarchus) **war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerſt dem Drama die itzige Form gegeben.**“ (*)

Doch ſtimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darinn überein, daß die Geſänge des Chors, ſo wie im Trauerſpiel, alſo auch in andern Gattungen des Drama, urſprünglich der weſentlichſte Theil deſſelben geweſen. Deßwegen wurde die zwiſchen den Chören vorkommende **Handlung Epiſodium** genannt. Ariſtoteles ſagt, daß die älteſten Chöre von Satiren geſungen worden, und **Kaſaubon** (**) führt eine Stelle aus dem **Didymus** an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerſpiels urſprünglich Dithyramben oder Lieder auf den Bacchus abgeſungen haben.

Wenn man ſich hiebey erinnert, daß die Alten die Geſchichten einiger Götter bey gewiſſen heiligen Feſten durch allegoriſche Handlungen unter feyerlichen Geſängen vorgeſtellt haben, wie in Aegypten die Geſchichte des Oſiris

---

(*) Οὗτος δὲ Ἀρίσταρχος συγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ, ὃς πρωτος εις το νυν μηκος τα δραματα κατεστησεν.

(**) De ſatyrica poeſi.

Oſiris und der Iſis, in Syrien die Geſchichte der Venus und des Adonis, in Griechenland die Geſchichte der Ceres und Proſerpina, ingleichem des Bacchus; und noch dabey bedenkt, daß die Trauerſpiele ſowol als die andern dramatiſchen Spiele zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feſte gehört haben; ſo wird es wahrſcheinlich, daß das Drama überhaupt in ſeinem Urſprung nichts anders geweſen, als die Vorſtellung einer geheimen Geſchichte aus der Götterhiſtorie. Nach vielen Veränderungen hat ſich hernach, wie Ariſtoteles ausdrücklich berichtet, ſeine urſprüngliche Natur verlohren, und iſt das geworden, was es zu ſeiner Zeit geweſen (*). Und hieraus läßt ſich auch begreifen, woher die ſo große Verſchiedenheit in den alten Nachrichten über den Urſprung des Trauerſpiels entſtanden. Es iſt aber der Mühe nicht werth, hierüber weitläufiger zu ſeyn.

Vielleicht läßt ſich der anſcheinende Widerſpruch, der ſich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annimmt, die Tragödie ſey in ihrem Urſprung blos ein Geſang von traurigem Inhalt geweſen, dadurch eine Art Rhapſodiſten große Unglücksfälle fürs Geld beſungen haben. Lucian (**) führt ein altes Sprichwort an, das dieſes zu beſtätigen ſcheint, und aus welchem abzunehmen iſt, daß einige trojaniſche Flüchtlinge,

---

(*) Πολλας μεταβολας μεταβαλλουσα ἡ τραγῳδια ἐπαυσατο, ἐπει ἐσχε την ἑαυτης φυσιν.

(**) Luc. in den Fiſchen.

**vermuthlich an** einem Orte, da ſie **ſich nach** Zerſtörung **ihrer Stadt niedergelaſſen**, einen Tragödienſänger gemiethet **hatten**, um ſich die Zeit zu vertreiben, und daß dieſer, ohne zu wiſſen, wer ſie ſind, die Trauergeſchichte **von** der Zerſtörung Troja geſungen habe.

**Aus** den Trauerſpielen der Griechen, die wir noch **haben**, läßt ſich ſehen, daß ſie ihre letzte Form erſt zu den Zeiten des **Sophokles** bekommen haben. Denn die Trauerſpiele des **Aeſchylus**, der kurz vor dem **Sophokles gelebt hat**, ſind gegen das, was ſeine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, blos aus dem Groben gearbeitete Verſuche, aber Verſuche, an denen **bereits** die Hand eines großen Meiſters zu ſehen iſt.

**Man hält durchgehends** dafür, daß das Trauerſpiel, ſo wie **Sophokles** es bearbeitet hat, in der höchſten Vollkommenheit, deren es fähig iſt, erſcheine. Die Neuern **haben auch**, ſo weit ihr Genie und der Geſchmack es ihnen verſtattet haben, dieſe Form, doch mit Ausſchließung der Chöre, beybehalten. Ob durch dieſe Weglaſſung das Trauerſpiel gewonnen oder verlohren, wollen wir nicht unterſuchen, da man itzt durchgehends darinn übereinkömmt, daß im Trauerſpiel nicht mehr ſoll geſungen werden, die Chöre aber den Geſang nothwendig machen.

Darinn bilden ſich einige Neuere ein, dem Trauerſpiel Vortheile verſchafft zu ſehen, daß der Raum zwiſchen den Aufzügen, der ehemals durch die Geſänge des Chors ausgefüllt werden, itzt beſſer dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwiſchen fortrückt, welches bey den Alten nicht geſchehen. — Daß aber dieſes eine Verbeſſerung ſey, wird nicht jedermann eingeſtehen. Vielen kömmt es als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedecken. Es wäre zu verſuchen, was für eine Wirkung es thäte, wenn zwiſchen den Aufzügen Chöre erſchienen, die durch feyerliche Geſänge einige Eindrücke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich ſind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu ſehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen laſſen, etwas fremde (*).

Das griechiſche Trauerſpiel kömmt uns in Vergleichung des heutigen, beſonders des franzöſiſchen, vor, wie die griechiſchen Statuen eines **Phidias** gegen die von **Pigalen**, oder gegen die gemalten Bilder eines **Watteau**. Jenes zeiget bey der edelſten Einfalt und in ſeiner nakten Geſtalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die ſich der ganzen Seele bemächtiget; dieſe ſcheinen durch Lebhaftigkeit der Geberden und der Stellungen, und durch redende Mienen ſchön. Aber dieſe Geberden und Reden drücken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdrucks zurücklaſſen.

Daher wir den Verluſt ſo vieler hundert griechiſcher Trauerſpiele ſehr bedauren. Denn die Griechen haben eine

---

(*) Dieſe philoſophiſche Anmerkungen habe ich der Geſchichte nicht entziehen wollen, weil ſie zur beſſern Einſicht und vollkommnern Bearbeitung des Trauerſpiels ſehr vieles beyzutragen ſcheinen.

eine große Menge tragiſcher Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym **Fabricius** zu finden (*). Die Anzahl der Stücke beläuft ſich weit über tauſend, davon kaum noch dreyßig übrig ſind, welche den **Aeſchylus**, den **Sophokles** und den **Euripides** zu Verfaſſern haben.

Die Römer waren, wie es ſcheint, auch in dieſem Stück weit hinter den Griechen zurückgeblieben. Die einzigen römiſchen Trauerſpiele, die wir unter dem Namen des Seneka noch haben, ſind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechiſchen Stücke zurück, als die guten Stücke der Neuern. Doch ſcheint es, daß ſie auch gute Trauerſpiele gehabt haben, zu deren Vorſtellung man ſich mit großer Gewalt eindrang. „**Suche reich zu werden, ſagt Horaz, es ſey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerſpiele des Pupius in der Nähe ſehen könneſt** (**).

Es ſcheinet, daß unter den Neuern die Spanier zuerſt das Trauerſpiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen geſucht haben. Ein ſpaniſcher Schriftſteller (***) verſichert, daß ſchon im Jahr 1533. **Fernand Perez de Oliva** zwey gute Trauerſpiele, die **Rache des Agamemnon** und die **betrübte Hekuba**, geſchrieben habe.

In

---

(*) Bibl. Graec. L. II. C. 19.

(**) — — Rem facias, rem,
Si poſſis recte; ſi non, quocunque modo rem,
Ut propius ſpectes lacrimoſa poemata Pupi.

(***) Don Auguſt. de Montianoy Luyando.

In Frankreich ſind die erſten guten Trauerſpiele von P. Korneille auf die Bühne gebracht werden, und gleich nach ihm hat Racine ſie zu der Vollkommenheit gebracht, die ſie nachher in dieſem Lande nicht ſcheinen überſchritten zu haben; wiewol noch nach ihm viele, beſonders Krebillon und Voltaire viel gute Stücke geliefert haben, die, wenigſtens in einzelen Scenen, ſelbſt gegen die griechiſchen nicht zu verwerfen ſind.

Das gröſte tragiſche Genie unter den Neuern — vielleicht auch überhaupt — haben die Engländer an dem bewunderungswürdigen Shakeſpear gehabt, dem es aber bey dieſem großen Genie an gereinigtem Geſchmack gefehlt hat. In ſeinen beſten Stücken kommen neben Scenen von der höchſten tragiſchen Vollkommenheit ſolche vor, die ins Abentheuerliche fallen.

Deutſchland hat ſchon mehrere Jahre her auf ſeiner Schaubühne die vortrefflichſten Trauerſpiele geſehen; und kann ſich die Hoffnung machen, daß deutſche Dichter in dieſem Fache keiner Nation nachſtehen werden.

## §. 82.

## Hiſtoriſch-kritiſche Nachrichten über die drey berühmteſten tragiſchen Dichter Griechenlands.

### Aeſchylus.

Der älteſte von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern, von denen einige ganze Stücke übrig geblieben ſind. Die Nachrichten von ſeinem Leben ſind etwas zweifelhaft.

In der griechiſchen Lebensbeſchreibung, die ſeinen Werken insgemein vorausgeſetzt wird, heißt es: er ſey ein Zeitverwandter des Pindars geweſen, und in der 40ſten Olympias gebohren. So viel iſt gewiß, daß er zur Zeit des erſten perſiſchen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muthe, von einer freyen und kühnen Denkart geweſen, läßt ſich aus ſeinen Werken nicht undeutlich ſchließen. Nach ſeinem eigenen Vorgeben (*) iſt er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragiſcher Dichter zu werden; denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeſchlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerſpiele zu ſchreiben.

Von ſeinen Trauerſpielen ſind ſieben ganz übrig geblieben. In allen herrſcht, nach dem Geſtändniß aller alten und neuen Kunſtrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. **Phrynichus** nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Erſterer ſagt:

Et docuit magnumque loqui nitique Cothurno (**), und dieſer urtheilt, er ſey ſublimis & grauis & grandilpquus ſaepe usque ad vitium (***). Es ſcheinet, er habe ſich in ſeinen Trauerſpielen zur Regel vorgeſchrieben, was er dem **Prometheus** in den Mund legt:

Σεμνο-

---

(*) Pauſan. in Attic.
(**) De Arte 280.
(***) Inſtit. Orat. L. X.

Σεμνοϛομος δε και φρονηματος πλεως
Ὁ μυθος εϛιν. (*)

Sein Ausdruck iſt neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine ſtarke und volle Stimme. Er kömmt darinn unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländiſchen Sprachen am nächſten. Seine Ausdrücke ſind weder von dem Witz noch von der Ueberlegung gewählt; ſondern von der Empfindung eingegeben. Er ſucht vielmehr das Ohr mit ſtarken Schlägen zu erſchüttern, als ihm mit ſanften Tönen zu ſchmeicheln.

Alle ſeine Trauerſpiele ſind in dem Plan ſehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit ſeiner Zeit: wenig Handlung und mäßige Verwicklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Perſonen. Mit dieſen wenigen Anſtalten reizet er die Aufmerkſamkeit, und unterhält ſie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derſelben, den geringſten Zwang wahrnehmen: alles geſchieht auf die natürlichſte und einfachſte Weiſe. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerſtreuet; ſo wenden wir alle Aufmerkſamkeit auf die Perſonen.

Die Reden derſelben ſind allezeit groß und kühn. Man wird ſelten denken, daß die Perſonen in ihren Umſtänden und nach ihren Charakteren anders hätten reden können.

---

(*) vs. 952. Die Reden ſind voll Hoheit und dreiſter Zuverſichtlichkeit.

können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen ſie, nach der Abſicht des Dichters, einzunehmen: darinn verfehlt er ſeinen Endzweck niemal, und zeiget ſich als den ſtärkſten Redner. Er läßt uns im Guten und Böſen, nach der Moral ſeiner Zeit, nur große Charaktere ſehen: das zärtliche und ſanftreizende hat er entweder gar nicht gekannt, oder zum Trauerſpiel nicht für ſchicklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande geweſen wäre, ihm einen eben ſo hohen Schwung zu geben, als Shakeſpear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe iſt keine Spur in ſeinen Werken: er wollte nur Schrecken und Bewunderung erwecken. Die dieſen Dichter nicht kennen, mögen aus folgenden Proben ſich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter ſeines Prometheus iſt groß und äußerſt kühn. Dieſer iſt der größere Kato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Kaukaſus angeſchmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen vom Jupiter drohen, in Hoffnung, ſein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

**Prom.** Meyneſt du etwa, daß ich mich vor dieſen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurück, woher du gekommen biſt: denn von allem, worüber du mich ausfragen willſt, wirſt du nichts erfahren.

**Merk.** Durch ſolch hartnäckiges Großthun haſt du dich eben in dieß Elend geſtürzet.

**Prom.** Merke dir dieſes. Gegen deine Dienſtbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauſchen. Ich halte es für beſſer, dieſem Felſen zu dienen, als ein Dienſtbote deines Vaters Zevs zu ſeyn — So muß man gegen Stolze ſtolz ſeyn.

**Merk.** Du ſcheineſt dich an deinem Elend zu ergötzen.

**Prom.** Das thue ich — Möchten ſich meine Feinde eben ſo ergötzen — Dich zähle ich mit darunter.

**Merk.** Alſo beſchuldigeſt du auch mich wegen deines Falles?

**Prom.** Kurz und gut: Ich haſſe alle Götter; ſie haben alle Gutes von mir genoſſen (*), und vergeltens mir mit Böſem.

Kurz hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir! aus; darauf ſagt

**Merk.** Ein ſolches Wort hört man vom Jupiter niemal.

**Prom.** Die kommende Zeit wird alles lehren.

**Merk.** Ach! du haſt noch nicht gelernt klüger zu ſeyn?

---

(*) Ihm hatten die Götter hauptſächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

Prom. Sonſt würde ich ja mit dir Sklave nicht reden. (*)

Eben ſo groß und kühn iſt im zweyten Trauerſpiel, **die ſieben Helden von Theben** betitelt, der Charakter **des Eteokles**, wovon Folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geraſſel der feindlichen Waffen vor den Mauern der Stadt hörte, eilet ein Trupp Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um ſie um Rettung der Stadt anzuflehen. **Eteokles**, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem ſchwächern Geſchlecht ein ängſtliches Betragen ausſtehen. Er treibt ſie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen, zu Hauſe ihre Geſchäfte zu beſtellen. „Dienet das zur „Rettung der Stadt, daß ihr vor den Bildern der „Götter niederfallet, ein Geheul und Jammern „macht, welches beherzten Männern unleidlich iſt? „Müßt ihr durch euer ängſtliches Hin- und Herlaufen die Krieger muthlos machen? — Wird „der Steuermann ſein von Wellen geängſtigtes „Schiff retten, wenn er das Steuer verläßt, und „ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) läuft? „Könnet ihr durch Beten machen, daß unſere „Thürmer die feindlichen Waffen von ſelbſt zurück „treiben? — — Wenn ihr werdet Verwundete „und Todte ſehen, ſo hütet euch, ihnen entgegen „zu heulen. Im Kriege gehts nicht anders.“

---

(*) Prometh. v. 958-980.

Ein Kundſchafter berichtet ihm, daß **Tydäus** im Begriff iſt, auf eines der Thore zu ſtürmen, und beſchreibt zaghaft ſein fürchterliches Anſehen und ſeine ſchreckliche Waffen. **Eteokles** antwortet ganz kaltſinnig: „**Vor der Rüſtung fürchte ich mich nicht, die Wappen der Schilde werden uns nicht verwunden, „und die Federbüſche ſtechen uns nicht.**“ Als man ſagt, ſein Bruder **Polynikes** ſtehe zum Angriff des ſiebenten Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, ſich gegen ihn zu ſtellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen ſollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „**Weil denn eine Gottheit dieſe Sache „ernſtlich treibet, ſo möge das dem Phöbus ſo „verhaßte Geſchlecht des Lajus mit ſchnellem „Winde auf den Wellen des Kocytus zur Hölle „fahren,**“ und eilt den Fluch erfüllet zu ſehen.

Dieſes ſind meines Erachtens Meiſterzüge zur Schilderung großer Charaktere. **Ariſtophanes** ſucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um dieſem Spötter verehrungswürdig zu ſeyn? Die Scholiaſten merken an, daß die Rede der Kaſſandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichſte Stück in ſeinen Trauerſpielen gehalten worden.

Wir wollen indeſſen nicht in Abrede ſeyn, daß unſer Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In ſeiner **Niobe**, einem verlorenen Stücke, ließ er dieſe unglückliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Geſichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder ſitzen. In den **Eumeniden** drückt er die Wuth der Furien durch die eckelhafteſten und fürchterlichſten Töne aus. Man ſieht überhaupt durchgehends, daß er ſeine Zuſchauer recht hat erſchüttern wollen, und es läßt ſich merken, daß Gedanken, Worte, Töne und ein heftiger Vortrag übereingeſtimmt haben, dieſe Abſicht zu unterſtützen.

Seine Chöre beſtunden aus einer großen Anzahl Perſonen, ihre Geſänge ſind lang, und ſowol im Inhalt, als im Ausdruck und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es iſt zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyſpiel deſſen dienet eine Stelle in den **Danaiden** (*), dergleichen man ſonſt bey keinem Dichter findet. Man ſagt, es habe ein Aufzug des Chores in ſeinen Eumeniden das Volk in ſolchen Schrecken geſetzt, daß einige Kinder in Ohnmacht geſunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieſes iſt gar nicht unglaublich.

Aeſchylus hat ſich eben ſo ſehr um die gute Vorſtellung ſeiner Trauerſpiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne ſehr verbeſſert habe. In den erſten

---

(*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vs. 867. u. ſ. f. Σὺ δὲ ναὶ, ναὶ βάσιν τάχα &c.

erſten Zeiten ward ſie nur von Baumreiſern gemacht, hernach baute man Hütten mit verſchiedenen Abtheilungen. Aeſchylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemälde und Maſchinen nachahmen. **Vitruvius** meldet (*), **Agatharchus** habe zuerſt in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeſchylus gebaut, und eine Abhandlung davon geſchrieben. Dieſer wußte wol, daß das Trauerſpiel niemals ſeine ganze Wirkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinſtimmt. **Horaz** ſchreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Maſken zu:

— Perſonae pallaeque repertor honeſtae
Aeſchylus & modicis inſtrauit pulpita tignis. (**)

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Beſcheidenheit, daß ein Mann von dieſer Größe ſeine Trauerſpiele **Ueberbleibſel von den herrlichen Mahlzeiten des Homers** genennet hat (***). Eine andere Probe ſeiner Beſcheidenheit iſt es, daß er es ſich für einen höhern Ruhm geſchätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch ſein Genie andere übertroffen zu haben: wenn anders die Grabſchrift, die man ihm geſetzt, wie **Athenäus** vorgiebt (****), von ihm ſelbſt iſt.

**Von meinem nicht unrühmlichen Muthe wirſt**
**du, marathoniſcher Wald, zeugen, und du,**
**dickbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.**

---

(*) Lib. VII.
(**) De Arte vs. 278.
(***) Athen. L. VIII.
(****) Athen. L. XIV.

Was könnte man auf die Gräber unſerer meiſten neuern Dichter ſetzen, wenn ihrer poetiſchen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

## Sophokles.

Ein bekannter griechiſcher Trauerſpieldichter, von welchem ſieben Tragödien bis auf unſere Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwiſchen den Aeſchylus und den Euripides, den er noch überlebt haben ſoll. Die hiſtoriſchen Nachrichten von ihm laſſen ſich kurz zuſammen ziehen. Er war ein gebohrner Athenienſer von geringer Herkunft. Von den beſondern Veranlaſſungen, die ihn zum Trauerſpieldichter gemacht haben, wiſſen wir nichts. Die Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien ſoll ſich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmal ſoll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen ſeinen Stücken ſollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, ſeinen Mitbürgern am meiſten gefallen haben. Zur Belohnung für die erſtere ſoll er von dem Volke die Präfektur von Samos erhalten haben. Vermuthlich geſchah es auch mehr Ehren halber, als wegen ſeiner Geſchicklichkeit in Staatsgeſchäften, daß er dem Perikles zum Amtsgenoſſen in der höchſten Staatsbedienung iſt beygeſetzt worden. Er ſoll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, geſtorben ſeyn.

Man ſagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von ſo auserleſenen Verhältniſſen und ſo großer Schönheit gemacht, daß ſie den andern Künſtlern zum Muſter gedienet, und deßwegen die Regel genennt worden. Faſt jede der ſieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieſer Dichtungsart. Wenigſtens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht beſſer entwerfen könnte, als wenn man die Stücke dieſes Dichters zum Muſter dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut ſey, als die nach dieſem Muſter gemacht iſt.

Dem Plan und der Anordnung nach ſind dieſe Stücke vollkommen. Jedes ſtellt uns eine Handlung vor Augen, die vom Anfang bis zum Ende in unſerer Gegenwart ſo vorgeht, daß alles den höchſten Grad der Wahrheit, den natürlichſten und ungezwungenſten Zuſammenhang hat; ſo daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zuſammenhang der Sachen faſſen, und wie jedes geſchieht, einſehen. Die Handlung ſelbſt hat, wenn wir uns als Athenienſer betrachten, allemal etwas ſehr merkwürdiges, und intereſſirt ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, ſo daß es uns ſehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblick gehindert würden, das, was geſchieht, zu ſehen oder zu hören.

Seine Perſonen ſind eben ſo intereſſant, als die Handlungen. Jede hat ihren ſehr wolbeſtimmten eigenen

Charakter, dem alles, was ſie ſpricht und thut, vollkommen angemeſſen iſt. Alles, was wir von ihnen hören, und was wir ſie verrichten ſehen, hat das Gepräge der Natur, wie ſie ſich in den Umſtänden, und nach dem Charakter wirklich zeiget. Sie handeln und ſprechen nicht mit der ganz leidenſchaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Perſonen des Aeſchylus: ſie ſetzen nicht in Erſtaunen, und erſchüttern nicht; aber durchaus fühlt man ſich mit vom tragiſchen Ernſt begriffen. Ueberall iſt das Sittliche mit dem Leidenſchaftlichen verbunden, und beydes hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich ſtark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Geſinnungen, noch in den Leidenſchaften, ſtößt uns etwas auf, das uns zerſtreuet, oder auf Nebenſachen, oder auf den Dichter führet; weil nichts weder zur Unzeit geſchieht, noch übertrieben, noch ſonſt unangemeſſen, unrichtig oder unſchicklich iſt.

Dieſer Dichter ſtehet in allen Abſichten gerade in der Mitte zwiſchen der rohen Hoheit und Heftigkeit des Aeſchylus, und der höchſt rührenden zärtlichen Empfindſamkeit, und wortreichen, ſittlichen Weisheit des Euripides. Man iſt deßwegen ziemlich durchgehends darinn einig, ihm die erſte Stelle unter den tragiſchen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anſtößig, daß Quintilian es unentſchieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen ſey (*).

---

(*) Uter (Sophocles an Euripides) ſit poeta melior inter plurimos quaeritur. Idque ego ſane, quoniam ad praeſentem materiam nihil pertinet, injudicatum relinquo. Inſt. L. X. c. 1. 67.

So viel iſt gewiß, daß er das Herz nicht ſo tief verwundet, als ſein jüngerer Nacheiferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzele kleine Flecken kleben allerdings ſeinen Stücken noch hier und da an, die mit der größten Leichtigkeit abzuwiſchen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyſpiel des Spitzfindigen (*) aus ihm angeführt, und es ſcheinet ſogar, daß ihm in einem der beßten Stücke ein Wortſpiel entfahren ſey; wenigſtens kömmt mir folgendes ſo vor. Antigone und Iſmene ſehen die von dem Kreon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit ſehr ungleichen Augen an. Da die erſtere ſich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annimmt, ſagt ihr Iſmene:

Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις.

Du zeigeſt bey einer ſo kalten Sache viel Hitze. Wenigſtens ſcheinet es, daß hier ein ſchicklicheres Wort, als ψυχροῖσι hätte gewählt werden ſollen, um zu ſagen, die Sache ſey von keiner großen Wichtigkeit. Allein ſelbſt ſolche kleine Flecken ſind höchſt ſelten, und werden an einem Dichter, der faſt bis in Kleinigkeiten vollkommen iſt, kaum bemerkt.

## Euripides.

Ein tragiſcher Dichter in Athen, der jüngſte von den dreyen, von denen wir noch Trauerſpiele haben. Er iſt um

---

(*) S. Spitzfindigkeit.

um die 75ſte Olympias oder die Zeit gebohren, da die Athenienſer ſehr große Siege über den Xerxes erfochten haben. Sein Vater ſoll ihn erſt zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Athenienſern Pankratia genennt worden, und erſt, nachdem er in öffentlichen Spielen dieſer Leibesübungen den Sieg erhalten, ſoll er ſich auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweisheit, und war auch einer von den würdigſten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatiſche Stücke verfertiget, darunter acht ſatiriſch, die andern tragiſch geweſen. Von den erſtern iſt nur eins, nämlich der Cyklops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stücke. Er hat fünfzehnmal den Preis der dramatiſchen Dichtkunſt erhalten. Man ſagt, er habe aus Verdruß über die ſchlechte Aufführung ſeiner zwoten Frau Athen verlaſſen, ſich zu dem macedoniſchen König Archelaus begeben, und ſey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit ſpatzieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von deſſen Hunden in ſeinem ſiebzigſten Jahre zerriſſen worden.

Ariſtoteles räumet ihm unter allen Dichtern in Abſicht auf das tragiſche oder traurigmachende in ſeinen Vorſtellungen den erſten Platz ein. Er iſt in Anſehung der Größe in den Charakteren ſeiner handelnden Perſonen weit hinter dem Aeſchylus zurück. In Anſehung der Regelmäßigkeit ſeiner Trauerſpiele, und der Einfalt der Vorſtellung, ſo wie in Anſehung des Großen, iſt er auch dem

Sophokles nachzuſetzen. Er hat ſich wenig Mühe gegeben, den Plan ſeiner Fabeln vollkommen zu machen, und und in beſondern Fällen ſcheinet er ſich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Perſonen, der Zeit und den Umſtänden angemeſſen ſeyn, wenn ſie nur etwas Lehrreiches enthielten. Aber ſein nachläßiges Weſen hat, wie der P. Brümoy wol anmerkt, einen Reiz, der der Regelmäßigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt ſich mehr an die Natur, als an die Kunſt, und indem er ſchrieb, zog er mehr ſein empfindendes Herz, als ſeinen Verſtand zu Rathe.

Wenn ſeine Perſonen uns nicht ſo oft in Bewunderung ihrer Gröſſe ſetzen, als des Aeſchylus ſeine, und nicht ſo männlich ſind, als ſie Sophokles vorſtellt, ſo empfinden ſie Glück und Unglück ſtärker, und drücken ihre Empfindungen ſo aus, daß ſie in die verborgenſten Winkel unſers Herzens dringen, und uns zum höchſten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr wirklich in der Natur vorhandene als idealiſche oder erhöhete Charaktere, aber ſeine Zeichnungen ſind meiſterhaft.

In Erfindung tragiſcher Umſtände und trauriger Zufälle iſt er bis zur Verſchwendung reich. Von allem dem, was einen Menſchen bis zur traurigſten Empfindung rühren kann, ſcheinet ihm nichts entgangen zu ſeyn. Die zärtlichen Seiten des Herzens weiß er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchſten Grad zu treiben. Er erweckt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die handelnden Perſonen, als Hochachtung. Das Schreckliche und Große hat er nicht geſucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er ſich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beſchreibungen, und bis zum heroiſch Zärtlichen der Empfindungen ſchwingt. Von dem erſtern geben die Wunder, die Bacchus in Theben thut, in ſeinen Bacchantinnen einen Beweis, von dem andern wollen wir ein Paar Beyſpiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äußerſten Gefahr waren, dem Tyrannen Euryſthäus in die Hände zu fallen und von ihm ermordet zu werden, ſagt das Orakel dem Demophoon, es ſey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. Makaria, eine Tochter des Herkules, hört dieſes von dem Jolaus, und ſagt ihm: Iſt dann dieſes das einzige Mittel zu unſerer Errettung? **Jol.** Das einzige; denn im übrigen würden wir ganz glücklich ſeyn. **Mak.** So fürchte nur das feindliche Heer der Argiver nicht länger. Nämlich ſobald Makaria hört, daß ſie durch einen freywilligen Tod die Ihrigen retten könne, ſteht ſie nicht einen Augenblick an, ihr Leben anzubieten.

In demſelben Stück legt der Dichter dem alten Jolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alkmene will ihn abhalten, in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden ſollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darinn umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres beſten Beſchützers beraubet ſeyn. Er giebt ihr aber dieſe großmüthige Antwort: **„Des Herkules Söhne „werden die Sorge aller derer ſeyn, die am Leben „bleiben werden"**; wodurch er nicht allein die Geringſchätzung ſeines eignen Lebens, ſondern den großen Eindruck, den die Verdienſte des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelſte ausdrückt.

Uebrigens zeiget ſich dieſer zärtliche Dichter überall als einen würdigen Schüler des Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall verficht. Die Sittenſprüche, welche er häufig anbringt, gäben eine Sammlung der vornehmſten Lehren der Weltweisheit: ſo daß man gar deutlich bemerket, er habe es ſich als einen Hauptzweck vorgeſetzt, die Zuſchauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genug, den Aberglauben und die falſche Götterlehre ſeiner Zeit mit ſokratiſcher Stärke anzugreifen. In ſeiner Helena legt er einem Boten folgende Worte in den Mund (*): **„Ich ſehe, wie elend lügenhaft das ganze Weſen „der Wahrſager iſt. Weder in der Flamme des „Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt et„was Heilſames für den Menſchen, und es iſt „thöricht, nur zu vermuthen, daß die Vögel uns „zu Hülfe kommen. — Warum laſſen wir uns „denn wahrſagen? Laſſet uns durch Opfer Gu„tes von den Göttern erbitten, und den Wahr„ſagungen Abſchied geben. Noch iſt kein Fauler „durch**

---

(*) Hel. vs. 750. f. f.

„durch die Wahrſagung reich geworden. Klugheit und guter Rath ſind die beſten Wahrſager. „— — Wer die Götter zu Freunden hat, der „beſitzt die beſte Wahrſagerkunſt.“

Eben ſo kühn redet er wider die unſittliche Götterlehre ſeiner Zeit. In dem Trauerſpiel Jon ſagt dieſer Jüngling zum Apoll: „Wie kann dieſes recht ſeyn, „daß ihr, die den Sterblichen Geſetze geben, ſelbſt „unſittlich ſeyd? Denn wenn dieſe Geſchichten „wahr ſeyn ſollten, ſo werdet ihr von den Sterblichen wegen gewaltſamen Entführungen zur „Strafe gefodert werden, du und Neptun und „Jupiter, der im Himmel herrſcht. — — Es wäre „nicht billig, die Menſchen in den Fällen anzuklagen, da ſie nur die Schandthaten der Götter nachahmen; ſondern dieſe, die die Beyſpiele gegeben „haben.“ — Seine Götterlehre iſt den unverfälſchten Einſichten gemäß. Folgendes iſt ein vortreffliches Beyſpiel davon. — Was iſt der Reichthum des Thrones? ſagt Jokaſte in den Phönizierinnen. — — „Alle „Reichthümer gehören eigentlich nur den Göttern „zu, die Menſchen ſind blos die Verwalter und „Austheiler derſelben. Sie nehmen ſie wieder, ſo „oft es ihnen beliebt.“

Es wäre leicht, eben ſo herrliche Lehren und Wahrheiten über alle wichtigen Punkte der Sittenlehre aus dieſem philoſophiſchen Dichter anzuführen. Doch müſſen wir dabey auch bemerken, daß ihn die Liebe zu moraliſchen Sprüchen oft zur Unzeit übernommen hat, er bringt ſie oft ſo an, daß man die handelnde Perſon, der ſie in den Mund gelegt worden, aus dem Geſichte verliert, und nur den Dichter erblickt. Daher werden dergleichen Sprüche in dem Mund der Perſon oft unwahrſcheinlich. Wie wenig ſorgfältig er über dieſen Punkt geweſen, kann folgende Stelle hinlänglich zeigen. In der Tragödie, die er **die um Schutz Flehenden** betitelt, fällt Adraſt dem Theſeus zu Füßen, und ſagt unter andern: — **„Der, „welcher im Wolſtand iſt, ſieht, wenn er Verſtand „hat, auf die Armuth** — (die Abſicht des Dichters iſt, zu ſagen, daß man müſſe durch den Gegenſtand gerührt ſeyn, um demſelben gemäß zu handeln) **„ſo wie „es nöthig iſt, daß der Dichter, wenn er Lieder „macht, es mit Luſt thue; denn wenn er nicht in „der Luſt iſt und zu Hauſe Verdruß hat, ſo kann „er andere nicht vergnügen."** (*)

Man ſieht überhaupt aus jedem Trauerſpiel dieſes vortrefflichen Mannes, daß er ein ernſthafter, zärtlicher und etwas melancholiſcher Dichter geweſen. Man ſagt, daß er in ſeinem Hauſe viel Betrübniß und Verdruß gehabt, und es war ihm ohne Zweifel damals, als er das Trauerſpiel, woraus wir die letzte Stelle angeführt haben, etwas von dieſer Art begegnet. Er fand daher in tragi-

---

(*) Ικετιδ. vs. 180. f. f.

tragiſchen Vorſtellungen und im klagenden Ton ſeine Luſt. Sein Herz war äußerſt zärtlich, der Freude wenig offen, und ſeine Gemüthsart etwas verdrüßlich. Man giebt außer dem natürlichen Hang des Temperaments, auch verſchiedene Umſtände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er ſoll auf einer Reiſe eine Gemahlinn, die er zärtlich geliebet, zween Söhne und eine Tochter durch unvorſichtiges Eſſen giftiger Pilſe verlohren haben (*). Andere ſagen auch, er habe eine zweyte Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchſten Verdruß gemacht. Und dieſes wird dadurch wahrſcheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbeygehen läßt, ſeine wenige Achtung für das weibliche Geſchlecht an den Tag zu legen. Dieſe Materie ſcheinet ſeine Lieblingsart zu ſeyn, ſo, daß er bisweilen recht anſtößig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere iſt er der Natur getreu, wiewol er ſie nicht aus der heroiſchen, ſondern mehr aus der gemeinen Natur nimmt.

Er zeichnet aber meiſterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Perſonen, wenn man an einigen Orten ſeine übertriebene Liebe zu Sittenſprüchen ausnimmt, ſind insgemein höchſt natürlich, den Sachen, Umſtänden und Perſonen ſehr angemeſſen. Er zeigt darinn eine recht große Beredſamkeit, das Schicklichſte auf die beſte und oft nachdrücklichſte Weiſe zu ſagen. Ich kann mich nicht enthalten, nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules

---

(*) Athen. L. II.

les von der Wuth, darinn er ſeine Kinder umgebracht hat, wieder zu ſich ſelbſt gekommen, und voll ſchwarzen Grams ſich verlauten läßt, daß er ſich ſelbſt umbringen wolle, ſagt Theſeus zu ihm: — „Du redeſt wie einer aus dem Pöbel. Sagt dieſes Herkules, der „ſchon ſo viel überſtanden hat, der Wohlthäter „der Menſchen, und ihr gröſter Freund?

In der Mechanik der Trauerſpiele hat Euripides ſehr viel weniger Einfalt als Aeſchylus und Sophokles. Es iſt insgemein viel Mannigfaltigkeit und Verwicklung in den Vorfällen. Die genaueſte Beobachtung der Einheit in Anſehung der Zeit und des Orts hat er nicht ſo hoch geachtet, als die andern; deßwegen iſt auch nicht alles von ſo groſer Wahrſcheinlichkeit. In ſeiner Andromache geht Oreſtes von Phthia nach Delphi, bringt daſelbſt den Neoptolem um, und ein Bote kommt daher wieder nach Phthia, es zu ſagen. Dieß alles geſchieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen ſingt. Eben ſo wenig ſtreng iſt er in Beobachtung des lieblichen oder des Koſtume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeiſterinn der Phädra ſagen: — „Es ſey nichts vollkommenes in der „Welt, und ſelbſt die Gebäude der beſten Meiſter haben immer noch ihre Fehler; als wenn man zur Zeit des Theſeus ſchon ſehr über die Schönheiten der Baukunſt raffinirt hätte. Und es ſchmeckt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theſeus, wenn Hippolytus ſagt, er habe immer ſo keuſch gelebt, daß er nicht einmal die ſchlüpfrigen Gemälde anzuſehen gewohnt ſey, Er iſt der erſte und von den übrig gebliebenen tragiſchen Dichtern auch der einzige, der ſeine Trauerſpiele mit einer beſondern Art Eingang anfängt, darinn eine der handelnden Perſonen die Zuſchauer von dem Inhalt des Stücks unterrichtet, und mit einigen der Perſonen bekannt macht. Und hierinn hat er oft ſowol die Wahrſcheinlichkeit überſchritten, als zu viel geſagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Hoheit des Aeſchylus, noch an den kornichten, männlichen und feurigen Ausdruck des Sophokles. Aber er iſt überall angenehm, herzrührend, und, beſonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchſt beredt. Faſt überall iſt er, ſo weit wir von dem griechiſchen Vers urtheilen können, ſehr wolklingend und überaus beſorgt, den Klang des Verſes ſowol, als einzeler Worte, dem beſondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz, ſeine Tragödien ſind eines der koſtbarſten Ueberbleibſel des Alterthums, welche man niemals genug leſen kann. Unter den Neuern hat Racine ihn ſtark nachgeahmt, und beſonders ſeine zärtlichen Scenen, ſo oft es die Gelegenheit gab, ſich ſehr zu Nutze gemacht.

## §. 33.

## Bemerkungen über die tragiſche Schaubühne der Römer.

Es iſt hier nicht der Ort zu unterſuchen, ob der Philoſoph Seneka, oder ein anderer gleiches Namens, oder ob jeder von beyden einige dieſer Trauerſpiele verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke, und nicht den Verfaſſer.

Wenn dieſe zehn Trauerſpiele als Muſter der römiſchen Tragödie anzuſehen ſind, ſo berechtigen ſie uns zu urtheilen, daß die Römer in dieſer Kunſt weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurück geblieben ſind. Denn kein Menſch von geſundem Geſchmack wird ſie, wie **Skaliger**, den griechiſchen Trauerſpielen, die wir haben, vorziehen. **Lipſius** hat richtiger davon geurtheilt, wiewol er die **Medea** und die **Thebais** noch zu ſehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrſcht in allem ein Ton, der ſich beſſer zur Elegie, als zum Trauerſpiel ſchickt. Die Empfindungen ſind darinn nicht nur weit über die Natur getrieben, ſondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdrucks zu zeigen. Denn in den Reden der Perſonen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Perſonen ſelbſt, ſondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchſt witzig iſt, und deſſen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug geſagt zu haben. Seine Perſonen bleiben bey dem heftigſten Schmerz ſchwatzhaft und witzig; ſie wiegen alle Worte ab, machen Gemälde, die ſie auf das zierlichſte ausbilden, gerade, als wenn ſie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredſamkeit zu zeigen.

Die Charaktere ſind faſt alle übertrieben. **Herkules** iſt nicht der tapferſte aller Menſchen, ſondern ein abſurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey ſeiner anfangenden Raſerey ſagt er unge-

— Si fida es comes
Enſem parenti trade.
— Flammas — & vaſtum aggerem
Compone. In altos ipſe me immittam rogos.
— — — — Ubi ſaeuum eſt mare
Duc, ubi ſit altis prorutum ſaxis jugum,
Ubi torta rapidus ducat Iſmenus vada:
Duc ubi ferae ſint, ubi fretum, ubi praeceps locus.

So handelt und redet in dieſen Trauerſpielen die Verzweiflung, und ſo widerſprechen faſt alle Reden den Geſinnungen, die den Perſonen angedichtet werden.

Bey dem allen ſind hier und da große Schönheiten, die aber nicht ſelten unrecht angebracht ſind. Meiſterhaft gezeichnete Gemälde, die ſich aber ſelten weder zu den Perſonen, noch zu den Umſtänden ſchicken. Im einzeln findet man ſtarke, auch ſogar vortreffliche Gedanken, und dieſe meiſterhaft geſagt. Die Moral der Stoiker iſt an verſchiedenen Orten vortrefflich angebracht. Die Denkſprüche fahren oft wie Donnerſtrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindiſche Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfaſſer ſich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuck weggelaſſen, ſo wäre er einer der erſten tragiſchen Dichter geworden.

Den Dichtern, welche die Kunſt bereits nach guten Grundſätzen ſtudirt haben, kann man das Leſen dieſer Trauerſpiele empfehlen, damit ſie von den häufigen Fehlern gerührt, ſie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darinn iſt, die Stärke des Ausdrucks nachzuahmen ſuchen.

# Oper.

## §. 84.

## Ueber den Urſprung und gegenwärtigen Zuſtand der Oper.

Das Schauſpiel, dem man den Namen **Opera** gegeben hat, iſt eine nicht alte Erfindung des italieniſchen Witzes. Die griechiſche Tragödie hat dieß mit der Oper gemein, daß der Dialog derſelben nach gewiſſen Tonarten der Muſik, wie das Recitativ der Oper, deklamirt wurde, und daß die lyriſchen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich geſungen wurden. Aber es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlaſſung dazu von der alten Tragödie hergenommen haben.

Die Art, wie ſie durch allmählige Veränderungen entſtanden iſt, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Muſik und Tanz untermiſchten Schauſpiel, das groſſen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, iſt bekannt. **Algarotti** hält die **Daphne**, die **Euridice** und die **Ariadne**, die **Ottavio Rinucini** im Anfang des letztverfloſſenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die erſten wahren Opern, darinn dramatiſche Handlung, künſtliche Vorſtellungen verſchiedener Scenen durch Maſchinen, Geſang und Tanz, zur Einheit der Vorſtellung verbunden werden. Denn in den vorher erwähnten Luſtbarkeiten war noch keine ſolche Verbindung der verſchiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergötzlichkeit der Höfe bey beſondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbeſteigungen und freundſchaftlichen Beſuchen großer Herren. Aber ſie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk; weil die erſten Unternehmer derſelben merkten, daß dieſes Schauſpiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, ſeyn würde (*).

Indeſſen herrſcht bey dieſem außerordentlichen Schauſpiel ſo eine ſeltſame Vermiſchung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeſchmackten, daß ſchwer darüber richtig zu ſchreiben iſt.

In den beſten Opern ſieht und hört man Dinge, die ſo läppiſch und abgeſchmackt ſind, daß man denken ſollte, ſie ſeyn nur da, um Kinder oder einen kindiſch geſinnten Pöbel in Erſtaunen zu ſetzen; und mitten unter dieſem höchſt elenden, den Geſchmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief in's Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchſt reizende Weiſe mit ſüßer Wolluſt, mit dem zärtlichſten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf einer Scene,

den

---

(*) Aus dieſer Abſicht hat ſie ſich in die meiſten großen Städte Italiens verbreitet. Außer dem iſt ſie aber in wenig Orten ein gewöhnliches und dem ganzen Volke für Bezahlung offenſtehendes Schauſpiel. Wenn man eine Oper an großen Höfen aufführen läßt, ſo geſchieht es meiſtentheils nur in der Karnevalszeit oder in den Winterluſtbarkeiten zum bloßen Zeitvertreib.

bey der wir uns ſelbſt vergeſſen, und für die handelnden Perſonen mit dem lebhafteſten Intereſſe eingenommen werden, folget ſehr oft eine, wo uns eben dieſe Perſonen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeſchickteſte Weiſe den dummen Pöbel in Schrecken und Verwunderung zu ſetzen ſuchen.

Indem man von dem Unſinn, der ſich ſo oft in der Oper zeigt, beleidiget wird, kann man ſich nicht entſchließen, darüber nachzudenken: aber ſobald man ſich jene reizende Scenen der lebhafteſten Empfindung erinnert, wünſchet man, daß alle Menſchen von Geſchmack ſich vereinigen möchten, um dieſem großen Schauſpiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig iſt.

### §. 85.

## Urſachen des Anſtößigen und Fehlerhaften bey dem Operndichter.

Gegenwärtig haben zwar die Operndichter den fabelhaften Stoff, welchen ehemals die Italiener aus der alten Mythologie, dem Reich der Feen und Zauberer, oder aus den fabelhaften Ritterzeiten nahmen, nicht gänzlich weggeſchafft, aber ſie wechſeln doch auch mit dem wahren hiſtoriſchen Stoff, ſo wie das Trauerſpiel ihn wählet, ab (*). Aber in Behandlung dieſes Stoffs ſcheinet der Opern-

---

(*) Man kann überhaupt annehmen, daß der Trauerſpieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten; denn beyde ſtellen uns eine große, merkwürdige Handlung vor, wenn ſie den Stoff gut wählen.

Operndichter ſich zum Geſetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlaſſen.

Seine Maxime iſt, alles ſo zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechſelte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannigfaltigkeit ſtark ins Geſicht fallender Dinge in Verwunderung geſetzt werde, dieſe Dinge ſeyen ſo unnatürlich als ſie wollen, wenn nur das Auge des Zuſchauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenſtänden gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Geſpenſter, wilde Thiere und dergleichen Dinge müſſen, wo es irgend möglich, dem Zuſchauer vor Augen geſtellt werden. Da kann man ſich leicht vorſtellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter ſeinem Stoff anthun müſſe, um ſolchen Foderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Weſentliche der tragiſchen Handlung, die Entwicklung großer Charaktere und Leidenſchaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenſtand aufopfern müſſe.

Deßwegen trifft man in dem Plan der beßten Opern allemal unnatürliche, erzwungene oder gar abentheuerliche Dinge an. Dieß iſt die erſte Ungereimtheit, zu der die Mode auch den beßten Dichter zwingt. Und wenn es auch nur die einzige wäre!

Eine andere Urſache des Ungereimten in der Oper. — In jeder Oper ſollen die beßten Sänger auch am öfterſten ſingen; aber auch jeder mittelmäßige, und ſogar die ſchlechteſten, die einmal zum Schauſpiel gedungen ſind und bezahlt zählt werden, müſſen ſich doch ein- oder ein paarmal in großen Arien hören laſſen; die beyden erſten Sänger, nämlich der beſte Sänger und die beſte Sängerinn, müſſen nothwendig ein- oder mehrmal zugleich ſingen: alſo muß der Dichter **Duette** in die Oper bringen; oft auch **Terzette, Quartette** u. ſ. w. Noch mehr — Die erſten Sänger können ihre völlige Kunſt insgemein nur in einerley Charakter zeigen, der im zärtlichen **Adagio**, dieſer im feurigen **Allegro** u. ſ. w. Darum muß der Dichter ſeine Arien ſo einrichten, daß jeder in ſeiner Art glänzen könne.

Die Mannigfaltigkeit der daraus entſtehenden Ungereimtheiten iſt kaum zu überſehen. Eine oder zwey Sängerinnen müſſen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulaſſen, oder nicht. Wenn ſich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, ſo verwickelt er ſie in Liebeshändel, wenn ſie auch dem Inhalt des Stücks noch ſo ſehr zuwider wären. So mußte der beſte Operndichter **Metaſtaſio** ſelbſt, gegen alle Natur und Vernunft, in die Handlung, die ſich in Utika mit Kato's Tode endigte, zwey Frauenzimmer einflechten; die Wittwe des Pompejus und ſelbſt die Marcia, Kato's Tochter; und dieſe mußte ſogar in Cäſar verliebt ſeyn, und von einem Numidiſchen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen, ſich hören zu laſſen. Wie abgeſchmackt Liebeshändel in einer ſo finſtern Handlung ſtehen, fühlet auch der, der ſonſt weder der Ueberlegung, noch des Nachdenkens gewohnt iſt.

Damit jeder Sänger Gelegenheit habe, ſich hören zu laſſen, müſſen gar oft Sachen geſungen werden, bey denen keinem Menſchen, weder wachend noch träumend, nur die Vorſtellung vom Singen einfallen kann; froſtige oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verſtändigen, oder — welchem verrückten Menſchen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter verſuchter Krieger nicht blindlings zuſchlägt, ſondern ſeinen Muth zurückhält, bis er ſeinen Vortheil abgeſehen, ſingend vorzutragen (*); oder dieſe bey aufſtoßenden Widerwärtigkeiten froſtige Allegorie, daß der Weinſtock durch das Beſchneiden beſſer treibt, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft? (**) Dergleichen kindiſches Zeug kommt bald in jeder Oper vor.

Auch wird man ſelten eine ſehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkömmt, daß Perſonen, die wegen bereits vorhandener großen Gefahr, oder anderer wichtiger Urſachen halber, die höchſte Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, ſich währendem Ritornell ſehr langſam und ernſthaft hinſtellen, erſt recht aushuſten, und denn einen Geſang anfangen, in dem ſie bald jedes Wort ſechs- und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendſten Geſchäfte völlig vergißt. Hat man ir-

gend

---

(*) Adriano di Metaſtaſio. Att. II. S. 5. Saggio guerriero antico &c.

(**) Ebend. Att. III. S. 2. Piu bella, al tempo uſato &c.

gend anderswo mehr als hier Urſache, mit Horaz auszurufen:

*Spectatum admiſſi riſum teneatis amici!*

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewiſſer Materien. Wer eine oder zwey Opern geſehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern geſehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; dann ein zärtliches Abſchiednehmen in einem Duett, und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor (*).

## §. 86.

## Grundſätze und Beyſpiele für den Dichter zur richtigen Bearbeitung der Oper.

Der Dichter muß, ohne Rückſicht auf die Sänger, und ohne andere Vorſtellungen, die ihn gegenwärtig in ſo viel Ungereimtheiten verleiten, blos dieſes zum Grundſatz nehmen: „**Ein Trauerſpiel zu verfertigen, deſſen Inhalt und Gang ſich für die Hoheit, oder wenigſtens das Empfindungsvolle des lyriſchen Tones ſchickt.**“

Dazu iſt in Wahrheit jeder tragiſche Stoff ſchicklich, wenn nur dieß einzige dabey ſtatt haben kann, daß die Hand-

---

(*) Es könnten noch überdieß viele Urſachen des Ungereimten und Fehlerhaften in der Oper angegeben werden; aber weil ſie meiſtentheils von der Muſik, oder von den äußerlichen Veranſtaltungen dieſes Schauſpiels abhangen, wollen wir die Leſer, die in dieſem Werk nur die Unterrichte der Dichtkunſt erwarten, zu den beſondern Artikeln eines jeden Faches anweiſen.

Handlung einen nicht eilfertigen Gang und keine ſchweren Verwicklungen hat. Eilfertig kann der Gang nicht ſeyn, weil dieſes der Natur des Geſanges zuwider iſt, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die ſingende Laune entſteht, vorausſetzet (*). — Schwere Verwicklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verſtand, als die Empfindung beſchäftiget wird. Wo man Anſchläge macht, Plane verabredet, ſich berathſchlaget, da iſt man von dem Singen am weiteſten entfernt.

Alſo geht der Operndichter von dem Tragiſchen vornehmlich darinn ab, daß er nicht, wie dieſer, eine Handlung vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwicklungen, Anſchlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen; ſondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung geredet oder gethan wird, vorſtellet.

Um dieſes kurz und gut durch ein Beyſpiel zu erläutern, wollen wir **Klopſtoks Bardiet** oder **Hermanns Schlacht** anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unſer Ideal ſie zeiget. Der Dichter ſtellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht ſelbſt, ſondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wohlausgeſuchten Anzahl merkwürdiger Perſonen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es ſeinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwicklung, noch an wahrem dramatiſchen Ausgang.

---

(*) S. Art. Geſang.

Man darf nur obenhin Oſſians Fingal oder Temora leſen, um zu ſehen, wie auch daraus wahrer Opernſtoff zu ſchöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen.

In dem Gedichte Temora ſieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen ſich wenden, ſchicket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothſchaften von ihnen. — Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Geſänge anſtimmten, ſo kann ſich jeder leicht vorſtellen, wie natürlich die Handlung mit Geſang anfieng. — Ihr Fortgang, ihre mannigfaltigen Abwechslungen und Verwicklungen würden von Perſonen, die ſo weſentlich dabey intereſſirt ſind, und ſo mancherley abwechſelnde Leidenſchaften dabey fühlen, in dem wahren lyriſchen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern oder Chören geſchildert werden. — — Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir ſie bey Oſſian im angezogenen Gedichte wirklich finden, ſehr mannigfaltig abwechſelnde, wahrhaftig lyriſche Erzählungen von beſondern Vorfällen, epiſodiſche Geſchichten in dem höchſten lyriſchen Ton.

Man müßte dem Genie eines Dichters ſehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus dieſem Theil der erwähnten Epopöe eine recht ſchöne Oper machen könnte.

Ich führe dieſe zwey Beyſpiele nicht darum an, als ob ich den kriegeriſchen Stoff für den beſten und bequemſten zu dieſer Abſicht halte; ſondern, um vielmehr zu zeigen, wie ſogar dieſer, ſo einförmig er iſt, und ſo vorzüglich er für die Epopöe gemacht ſcheinet, ſich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden iſt, kann hiezu dienen. Es kömmt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu faſſen wiſſe, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannigfaltigkeit von Perſonen einzuführen wiſſe, die natürlicher Weiſe bey dem, was geſchieht oder geſchehen ſoll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, ſie zu äußern.

Eine ſolche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man ſich, wenn man Klopſtoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorſtellung machen kann. Außer wirklichen Begebenheiten kann jedes merkwürdige Feſt, jede große Feyerlichkeit dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Feſſeln, die der Tonſetzer, Sänger und Verzierer oder Dekorateur ihm bis dahin angelegt haben, freyſprechen, und ihm das einzige Geſetz auflegen, bey **Einheit des Stoffs durchaus lyriſch zu bleiben**, ſo wird er von ſelbſt Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers ſchicklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwiſchen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wiſſen.

Ich will, um denen, die ſich nicht leicht in neue Vorſchläge zu finden wiſſen, noch ein Beyſpiel einer nach dieſer Art behandelten Oper anführen.

Der Fürſt **Demetrius Kantemir** erzählt in ſeiner **Osmanniſchen Geſchichte**, daß der **Großſultan Murad** IV. bey Eroberung der Stadt **Bagdad** den grauſamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß während dem ſchrecklichen Blutbad ein gewiſſer Perſiſcher Muſikverſtändiger die Osmanniſchen Befehlshaber gebeten, ſeinen Tod etwas aufzuſchieben, und ihm zu verſtatten, nur ein Wort mit dem Kaiſer zu reden. Da er hierauf vor den Kaiſer gebracht worden, und dieſer ihm endlich befohlen, von ſeiner Geſchicklichkeit in der Muſik eine Probe zu machen; nahm er ein Scheſchta (das die Griechen **Pſalterion** nannten) in die Hand, und ſang dazu ein Klagelied von der **Eroberung Bagdads** und **Murads Lob** mit ſo anmuthiger Stimme und ſo viel Geſchicklichkeit, daß dem Kaiſer ſelbſt die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu ſchonen.

Dieſe Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgeſtellt werden. Der Dichter könnte ſich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit ſeiner Familie und einigen ſeiner Freunde, oder allerfalls etliche der vornehmſten Einwohner der Stadt ſich verſammelt befänden, um die ſchreckliche Kataſtrophe zu erwarten. Es ließ ſich gar leicht, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, eine ſehr natürliche Veranlaſſung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Bühne zu bringen.

Es wäre unnöthig, ſich hierüber in umſtändliche Vorſchläge einzulaſſen. — Der Virtuos, der hier die Hauptrolle ſpielt, entdecket ſeinen in Angſt und Schrecken geſetzten Freunden, was er ausgedacht, um einen Verſuch zu machen, ſie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile ſieht man von den andern handelnden Perſonen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene; und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenſchaften wechſelsweiſe durch ſie zu ſchildern. Man vernimmt, daß der Kaiſer den Mann vor ſich gelaſſen: einer ſchmeichelt ſich mit Hoffnung, ein anderer nimmt ſeine Zuflucht zum Gebeth, um einen glücklichen Ausgang zu erhalten; ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten oder von ſeinen Freunden in naher Erwartung des Todes ſchon Abſchied.

Nun kann der Dichter ſeine Zuſchauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallaſt, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, verſetzen, kann den Virtuoſen ſein Klaglied ſingen, den Kaiſer in voller Rührung ſeinen geänderten Entſchluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art die Dankbarkeit, und endlich das Frohlocken der Erretteten in ſehr rührenden Recitativen, Sologeſängen und Chören hören laſſen.

Wenn alſo Dichter von Genie ſich mit dem Opernſtoff abgeben würden, ſo könnten vielerley Handlungen dazu ausgeſucht, und die Sache ſelbſt auf ſehr mannigfaltige Weiſe behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unſere Oper ſo abentheuerlich macht.

Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich ſey, Menſchen bey einer ernſthaften Handlung durchaus ſingend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen geſtehen, daß man einem Menſchen, der nie eine gute Oper geſehen hat, durch richtige Vernunftſchlüſſe beweiſen könne, dieſes Schauſpiel ſey durchaus unnatürlich; aber der gröſte Vernünftler, der eine der beßten Grauniſchen oder Haſſiſchen Opern von guten Sängern vorgetragen, gehört hat, wird geſtehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftſchlüſſen abhängt. So ungereimt die Oper ſcheint, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verſtand ſich davon macht, entwickelt, ſo einnehmend iſt ſie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon geſehen hat (*).

---

(*) Wir haben bis daher von dem, was zum Unterrichte des Operndichters gehört, geſprochen. Es wäre aber zur Vollkommenheit der Oper noch vieles hinzuzuſetzen, was den Tonkünſtler, den Bau- und Balletmeiſter, die Einrichtung der Schaubühne, und die Kleidung betrift. Da es aber gegenwärtig unſere einzige Abſicht iſt, dem dramatiſchen Dichter in dieſem Fache Unterricht zu geben, ohne hier auf das, was andere Künſtler angeht, zu ſehen; ſo verweiſen wir den Leſer, der ſich mit vocern ähnten Materien bekannt machen will, auf die beſondern Artikel der allgemeinen Theorie.

# Operette.

## §. 87.

## Vom Urſprung und gegenwärtigen Gebrauch dieſes Luſtſpiels.

Wie die eigentliche Oper aus Vereinigung des Trauerſpiels mit der Muſik entſtanden iſt; ſo hat die Muſik, mit der Komödie vereinigt, die Operette hervorgebracht, die erſt vor etlich fünfzig Jahren aufgekommen iſt, aber ſeit kurzem ſich der deutſchen komiſchen Schaubühne ſo bemächtiget hat, daß ſie mit der eigentlichen Komödie gleichen Platz zu behaupten ſucht.

Anfänglich war ſie ein bloßes Poſſenſpiel zum Lachen, wozu die Deutſchen von dem italieniſchen Intermezzo und der Opera buffa den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonſetzer allein bemühet, recht poſſierlich zu ſeyn. Seit kurzem hat man verſucht, die Operette, die anfänglich blos komiſch war, etwas zu veredeln; und daraus entſteht itzt allmählig ein ganz neues muſikaliſches Drama, welches von gutem Werthe ſeyn wird, wenn es von geſchickten Dichtern und Tonſetzern einmal ſeine völlige Form wird bekommen haben.

## §. 38.

## Stoff und Bearbeitung der Operette.

Wie die große Oper wichtige und ſehr ernſthafte Gegenſtände bearbeitet, wobey ſtarke Leidenſchaften ins Spiel kommen, ſo kann die Muſik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, ſanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu ſchildern. Um dieſes mit einer ſchicklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Komödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens.

Wir haben bereits einige Proben von franzöſiſchen und deutſchen Operetten von gemäßigtem ſittlichen Inhalt, die zwiſchen der hohen tragiſchen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichſam in der Mitte ſtehen, und uns Hoffnung machen, daß dieſe Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit gelangen werde.

Die Operette nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes; kann ſich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menſchen vom Mittelſtand erheben.

Wir würden rathen, dieſem Drama der Muſik einen Ton zu geben, der ſich eben ſo weit von der Hoheit des Kothurns, als von der Niedrigkeit der komiſchen Maſke entfernt. Der Dialog der Handlung wäre proſaiſch, folglich ohne Muſik, wie es bereits eingeführt iſt; und an ſchicklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt ſelbſt hergenommen, theils als epiſodiſche Geſänge erſcheinen. Die Arien könnten durch die Handlung ſelbſt veranlaſſet, von jeder Art des lyriſchen Inhalts ſeyn; nur müßten ſie ſich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Auf dieſe Weiſe würde wirklich eine ſehr angenehme Art eines mehr ſitlichen, als leidenſchaftlichen Schauſpiels entſtehen, wobey Poeſie und Muſik vereiniget wären.

### §. 89.

### Von dem Nutzen der komiſchen Oper.

Außer dem unmittelbaren Nutzen, den ſie mit andern dramatiſchen Schauſpielen gemein hat, kömmt noch der beſondere Vortheil hinzu, daß dadurch eine Menge guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profeſſion zu ſeyn, gut ſingen kann, von der Schaubühne in Geſellſchaften und unter Familien verbreitet werden (*).

### §. 90.

### Die Kantate. (**)

Sie iſt ein kleines für die Muſik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darinn in verſchiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen

---

(*) Unter den ſchönen Operetten, die auf unſerer Nationalſchaubühne aufgeführt worden, und ſo vielen Muſikfreunden theils auf den Spaziergängen durch den Geſang, theils zu Hauſe auf dem Klavier ſo edles Vergnügen gemacht haben, hat vorzüglich das komiſche Muſikſpiel von Herrn Schubauer allgemeinen und oft wiederholten Beyfall von unſerm Publikum erhalten. Es iſt nur zu wünſchen, daß die deutſche Nation immer mehr mit ſo herrlichen Muſikſtücken beehret werde.

(**) Wenn dieſe Dichtart dem Lehrer nicht am gehörigen Orte ſteht, ſo kann er ſie ſelbſt reihen. Dem Leſer wirds eben gleich ſeyn. Mir iſts ſo für meine Methode bequem.

gen und Leidenſchaften ausgedrückt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenſtandes entſtehen. Der Dichter richtet ſeine Aufmerkſamkeit auf eine intereſſante Scene aus der Natur, aus dem menſchlichen Leben, aus der Moral, Politik und Religion. Aus Betrachtung dieſes Gegenſtandes entſtehen in ihm wichtige Gedanken, ernſthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in ſtarke Leidenſchaften ausbrechen. Wenn er nun dem ſich abändernden Zuſtand des Geiſtes und Herzens zufolge, das, was er ſieht, beſchreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrückt, den Ausbruch ſeiner Leidenſchaft ſchildert, und für jedes eine beſondere, der Sache angemeſſene Versart wählet, ſo entſtehet dadurch eine Kantate.

Sie fällt demnach nothwendig in verſchiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein anderer lehrend, ein anderer betrachtend, und ein anderer rührend ſeyn. Daher können in der Kantate **Recitative**, **Kavaten**, Arioſo, Ariette und Arien zugleich vorkommen; und von dieſen verſchiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter ſich bey einem Gegenſtand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müſſen nothwendig dabey vorkommen. Wir wollen hier nur allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verſchiedenen Geſtalten der Kantate machen (*).

---

(*) Die beſondern Theile der Kantate muß man aus andern Dichtungsarten herholen: vieles gehört zur beſondern Theorie der Muſik.

## §. 91.

## Ueber den Gebrauch und die Arten der Kantate.

Der vornehmſte Gebrauch der Kantate iſt bey dem öffentlichen Gottesdienſt, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu ſeinem Gegenſtand. Er muß dabey die Abſicht haben, das Volk auf die wichtigſten Theile ſeines Gegenſtandes aufmerkſam zu machen, daſſelbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilſamen Leidenſchaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß alſo der Dichter den Charakter der geiſtlichen Dichtung wol beobachten, und ſich vornehmlich in Acht nehmen, weder Wiz noch Kunſt, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenſtand ſeiner Betrachtung auf den Dichter oder auf Nebenſachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Beluſtigung diente, ſondern alles muß auf Erbauung übereinſtimmen.

Da die Kantate keine Handlung iſt, wie das Drama, ſondern eine Betrachtung über einen großen Gegenſtand, ſo muß ſie nicht weitläuftig ſeyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenſtand macht verwirrt, und ſchwächet die Hauptvorſtellung. Der Dichter ſoll nicht alles, was ſich über den Gegenſtand Gutes denken oder empfinden läßt; ſondern nur das Wichtigſte, das, was den Verſtand und das Herz am ſtärkſten rühret, anbringen.

gen. Es giebt Dichter, welche in Kantaten über das Leiden des Heilandes, oder über ſeine Geburt, in die kleinſten Umſtände ſich einlaſſen, jeden, wenn er auch noch ſo wenig auf ſich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man ſagt, bey den Haaren herbeyzubringen. Dadurch werden ſie froſtig. Es gehört in die Kantate nichts, als was groß und ſtark rührend iſt, und das Einfache muß dabey dem Verwickelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Kantaten dramatiſch, dieſes ſchickt ſich gar nicht; denn die Kantate iſt die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung ſelbſt. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Perſonen eingeführt werden, welche abwechſelnd reden oder ſingen, aber dieſes iſt kein Drama; denn jede von den redenden Perſonen drückt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus: dieſes macht keine Handlung. Wenn aber allegoriſche Perſonen eingeführt werden, ſo wird insgemein die ganze Vorſtellung froſtig. Aus dieſem Grunde rathen wir ſie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beſchreibungen mit Arien, die moraliſche Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Wirkung. Sie ſind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonſetzer nicht Gelegenheit genug, ſich kräftig und rührend auszudrücken (*). Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer hiſtoriſche Umſtände

---

(*) Rouſſeau *Dict. de Muſique* Art. Cantate.

ſtände zu Gemüthe zu führen, ſo kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er ſich anſtellt, als ob er die Sachen ſehe oder höre. So hat es **Ramler** in ſeiner Kantate über das Leiden des Heilands in dem erſten Recitativ gethan: ſo hat es **Rolli** in der ſchönen Kantate von Atis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteſte vorſtellt, was keine Erzählung würde gethan haben:

Ma gorgogliar la placida marina già ſento,
Ecco! già ſorge,
Ecco! già ſapre l'inargentata concha,
Ecco apparir la Diva!
E i zeffiretti alati
La guidan' alla riva.

Es giebt Kantaten, da der Dichter in ſeiner eigenen Perſon ſpricht, die man betrachtende nennen könnte, und andere, da er hiſtoriſche Perſonen ſprechen läßt, damit wir uns deſto lebhafter in ihre Umſtände und Faſſung ſetzen können. Dieſe kann man **hiſtoriſche** Kantaten nennen (*).

Die Kantate iſt eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol ſie ſchätzbare Vorzüge hat. Die geiſtliche Kantate iſt für den öffentlichen

Gottes-

---

(*) Das, was der Dichter bey der Kantate zu beobachten at, um ſie zur Muſik recht bequem zu machen, findet an in **Krauſens** vortrefflichem Werk von der **muſika-ſchem Poeſie**, K. 5.

Gottesdienſt ſehr wichtig. Andere von moraliſchem Inhalt, können bey andern feſtlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Konzerten, von ſehr großem Nutzen ſeyn, wenn der Dichter und der Tonſetzer jeder das ſeinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Kantaten: kleinere, für die Kammermuſik, darinn weder ein vielſtimmiger Geſang, noch vielſtimmige Begleitung verſchiedener Inſtrumente vorkömmt; und größere zur feyerlichen Kirchenmuſik, darinn Chöre, Chorale und andere vielſtimmige Geſänge, und eine ſtarke Beſetzung von verſchiedenen Inſtrumenten ſtatt hat (*).

## §. 92.

## Oratorium.

Darunter verſtehen wir ein mit Muſik aufgeführtes, geiſtliches, aber durchaus lyriſches und kurzes Drama, zum gottesdienſtlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyriſchen Drama zeiget an, daß hier keine ſich allmählig entwickelnde Handlung, mit Anſchlägen, Intriguen und durch einander laufenden Unternehmungen ſtatt habe, wie in dem für das Schauſpiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verſchiedene Perſonen an, die von einem erhabenen Gegenſtand der Reli-

---

(*) Dieſe heißen insgemein Oratoria, wovon im folgenden 92ſten §.

Religion, deſſen Feyer begangen wird, ſtark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine ſehr nachdrückliche Weiſe äußern. Die Abſicht dieſes Drama iſt, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratoriums iſt alſo allemal eine ſehr bekannte Sache, deren Andenken das Feſt gewidmet iſt. Folglich kann er durchaus lyriſch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig ſind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenſtand die Sänger in Empfindung geſetzt werden, und die Art, die beſondern Umſtände derſelben, unter denen der Gegenſtand ſich jedem zeigt. Dieß alles kann aus der Art, wie ſich die ſingenden Perſonen darüber auslaſſen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung oder die Auferſtehung, ſo macht dieſes darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyriſch geſchildert werden. So fängt Ramlers Oratorium vom Tode Jeſu mit dieſer höchſt rührenden lyriſchen Schilderung an:

Ihr Palmen in Gethſemane,
Wen hört ihr ſo verlaſſen trauren?
Wer iſt der ängſtlich Sterbende? — —
Iſt das mein Jeſus? u. ſ. f. (*)

Dieſes

---

(*) Nach der neueſten Ausgabe.

Dieſes iſt lyriſch erzählt oder geſchildert, und iſt die einzige für das Oratorium ſchickliche Weiſe, ob ſie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogiſche Reden haben da gar nicht ſtatt, weil ſie für die Muſik ſich gar nicht ſchicken, die weder Begriffe noch Gedanken, ſondern blos Empfindungen ſchildert. Es iſt höchſt abgeſchmackt, ſolche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „Da ſprach die Magd zu Petrus: auch du biſt einer von ihnen — Petrus antwortete: Nein, ich kenne ihn nicht“ in muſikaliſchen Tönen vorzutragen.

Alſo muß der Dichter im Oratorium den epiſchen und den gewöhnlichen dramatiſchen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen oder einen Gegenſtand ſchildern will, es im lyriſchen Tone thun. Von der lyriſchen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyſpiel gegeben; hier iſt eine von der lyriſchen Erzählung aus dem angeführten Stück:

— — Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich ſehe
Geſpitzte Keile! — Jeſus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wolthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchſchneidet
Die Spitze Nerv' und Ader, und Gebein. u. ſ. f.

Bey dem durchaus herrſchenden lyriſchen Ton hat dennoch mannigfaltige Abwechslung ſtatt. Das Recitativ, das Arioſo, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnwöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verſchiedentlich abgewechſelt, aufeinander folgen.

Eine ſehr weſentliche Sache hiebey iſt dieſes, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, dann noch etwas ſchwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menſchen von feuriger Andacht, und dann zärtliche, ſanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonſetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigſte Lehre, die man dem Dichter für dieſe Gattung geben kann, iſt dieſe, daß in den Empfindungen ſelbſt nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenſtandes entſteht, oder ſich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblick vergeſſen, daß die Perſonen, die er reden läßt, zu einer ſehr feyerlichen Gelegenheit verſammelt ſind, wo alles groß ſeyn muß. Man muß von den hohen Gegenſtänden, die man vor ſich hat, keine beſondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menſchen perſönlich iſt, machen, vielweniger ſich in allgemeine moraliſche Betrachtungen einlaſſen. So iſt die erſte Arie in dem erwähnten Ramleriſchen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Hör am Grabe den, der ſchwächer Troſt begehrt!

ob ſie gleich, bey einer andern Gelegenheit, ſchön und wichtig ſeyn möchte, hier nicht groß genug, da ſie aus einem blos beſondern Umſtand des hohen Gegenſtandes erwächſt. Wenn der Tod Jeſu als die Verſöhnung des ganzen menſchlichen Geſchlechtes angeſehen wird; ſo erweckt beſonders der erſte Blick auf dieſe unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger iſt die ſo ſchöne Arie:

Ihr weichgeſchaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. ſ. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich ſeyn ſoll.

Ich zeige dieſe Mängel deßwegen in dem beßten Oratorium, das ich kenne, an, damit es deſto deutlicher in die Augen fällt, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen ſind, da auch unſere beßten Dichter dagegen fehlen (*).

# Ueber das Aeußere des Schauſpiels.

## §. 93.

## Von der Art der alten und neuen Schaubühne.

Unter der Schaubühne verſtehen wir den Platz, auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuſchauer geſchieht, verrichtet wird; der deßwegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuſchauer ſteht, erhöhet iſt. Die Beſchaffenheit der Schaubühne hat einen großen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles

---

(*) Kenner der Muſik, wenn ſie dieſen Artikel nachſchlagen, finden eine recht genaue, aber doch ſehr freundliche Kritik über Grauns Oratorium.

alles ſo ſoll vorgeſtellt werden, wie es in der Natur wirklich geſchehen, ſo muß die Beſchaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, und die Schaubühne für jede Handlung beſonders eingerichtet werden. Alſo muß ſchon in der Anlage der Schaubühne dafür geſorget ſeyn, daß ſie auf mancherley Weiſe veränderlich ſey; weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verſchloſſener Ort, bald ein Garten oder ein offenes Land zur Vorſtellung ſeyn muß.

Hieraus iſt überhaupt zu ſehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beſtändiges hat, ein ſehr großer, breiter und tiefer Saal ſeyn ſollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und herzuſchiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene gemacht werden könnte.

Wenn dieſes ſeine Richtigkeit hat, ſo müſſen wir nothwendig an der Einrichtung ſowol der alten Schaubühne der Griechen und Römer, als der neuern verſchiedenes ausſetzen.

Jene war ſo beſchaffen, daß der hintere Grund ein feſtes Werk war, ſo daß die Bühne nach ihrer Tiefe oder Länge, die ohnedem gering war (*), nicht konnte erweitert werden. Dieſe hintere Wand ſtellte insgemein Außenſeiten

---

(*) Der Herr von Riedeſel ſagt in ſeiner Reiſe durch Sicilien und Großgriechenland (S. 152), daß er die Scene in dem Theater von Tavormina, dem alten Tauromintum, nur von 5 Neapolitaniſchen Palmen gefunden, welches freylich eine unbegreifliche Einſchränkung iſt.

ſeiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Perſonen durch drey verſchiedene Thüren hervortraten; und der Platz, wo ſie ſpielten, war insgemein eine Straße, ein Markt, oder ein Platz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

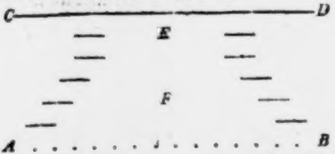
In unſern Bühnen macht meiſtens ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hintern Grund der Bühne aus. Dieſes giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vorderſten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernet; ſondern daß vermittels der darauf angebrachten Malerey die Scene ſich ſo weit erſtrecken kann, als man will.

Hingegen haben unſere Schaubühnen noch verſchiedene ſehr wichtige Fehler.

Erſtlich ſind ſie, einige Opernbühnen ausgenommen, viel zu ſchmal, ſo daß ſie zwar ſehr tief oder lang, aber nie keine breite Plätze vorſtellen können. Die Schauſpieler können ſich zwar in Anſehung der Tiefe insgemein weit genug von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuſchauer ſtehen ſie immer nahe neben einander, obgleich die Handlung oft das Gegentheil erfodert.

Dann hat unſere Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Straßen, öffentliche Plätze, und die innern Zimmer der Häuſer dieſelbe Breite haben; weil die Schaubühne ſich in der Breite nicht ſo, wie in der Länge, größer und kleiner machen läßt, ſondern immer gleich bleibet. Wäre unſere Bühne überhaupt viel breiter, als ſie wirklich iſt, ſo könnten die handelnden Perſonen ſich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur ſehr tiefe, ſondern, wenn die Malerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde, ſehr breite Plätze vorſtellen.

Freylich entſtünde denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wäre dieſer größtentheils dadurch abzuhelfen, daß die vorderſten zwey oder drey Wände perſpektiviſch geſchoben würden, wie die beyſtehende Figur zeiget.



*A B* ſtellet das vorderſte Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; *C D* den Vorhang im Grund. Die kleinern Striche die gemalten Wände; *E* ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die *F* gegenüber ſtehen, einen Vorſaal oder einen andern Platz vor dem Kabinet *E* vorſtellen. Die einzige Unbequemlichkeit hiebey wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen, und die Schauſpieler etwas lauter ſprechen müßten, um verſtanden zu werden.

Unter der Menge der dramatiſchen Stücke der Alten ſind wenige, die ſich auf unſern gar zu ſchmalen Bühnen auf eine ſchickliche Weiſe vorſtellen ließen, und auch von viel guten neuern Stücken wird die Vorſtellung dadurch, daß die ſpielenden Perſonen oft zu nahe auf einander ſtehen müſſen, ſehr unſchicklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die ſehr luſtig ſind, können auf unſern engen Bühnen gar nicht angebracht werden (*).

## §. 94.

## Von den Talenten und Eigenſchaften des Schauſpielers.

Der gute Schauſpieler kann in Anſehung ſeiner Talente, ſo wie jeder andere Künſtler, Anſpruch auf allgemeine Hochachtung machen. **Plato** fodert nicht nur von dem Dichter, ſondern auch von dem Rhapſodiſten, folglich dem Schauſpieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeiſterung ſeyn müſſe (**).

---

(*) Es iſt Schade, daß Herr von Riedeſel, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien geweſen iſt, nicht eine genaue Beſchreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Urſachen des ſich von der Scene ſo ſehr leicht bis auf die entlegenſten Stellen des Schauplatzes ausbreitenden Tones hätte gezogen werden können. Denn es iſt noch ein großer Mangel unſerer Bühnen, daß ſie den Ton der ſpielenden Perſonen eher ſchwächen, als verſtärken.

(**) In Jone.

„In der That ſcheinet ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauſpieler zu ſeyn, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner ſagt: „Wenn er nicht rührt, ſo wird er abgeſchmackt; denn die Miene, die Stimme und das ganze Anſehen eines in Affekt geſetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht wirklich gerührt worden, zum Geſpötte. Hier iſt keine Mittelſtraße; entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus.“ (*)

Der bekannte Ausſpruch des Demoſthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Aktion, oder des mündlichen Vortrages in der Beredſamkeit, iſt ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauſpieler; denn das, was bey ihm nur einen Theil der Kunſt ausmacht, iſt nach jenem Ausſpruche bey dem Redner das vornehmſte. Deßwegen hat auch Cicero ſich angelegen ſeyn laſſen, von dem Schauſpieler Roſcius in dieſem wichtigen Theile der Kunſt zu lernen (**).

---

(*) Nam & vultus & vox & illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque ſunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet iſta res medium: ſed aut lacrymas meretur aut riſum. *Quint. Inſt. L. VI. C. I.*

(**) Darüber hat ſehr gut der Verfaſſer jenes Werkes geſchrieben, das vor mehrern Jahren unter dem Titel: **der Schauſpieler**, herausgekommen iſt; deſſen fleißiges Leſen wir jedem Schauſpieler auf das nachdrücklichſte empfehlen.

Der Schauſpieler muß ſo gut, als der Dichter oder ein anderer Künſtler, zu ſeinem Beruf gebohren ſeyn, und kann, wo die Natur nicht das beßte an ihm gethan hat, ſo wenig, als ein anderer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künſtler, nur durch Uebung vollkommen.

Bey dieſer Kunſt kömmt es zwar hauptſächlich nur auf zwey Hauptpunkte an: auf den **mündlichen Vortrag**, und auf die **Sprache der Geberden**; aber jeder hat erſtaunliche Schwierigkeiten.

Die erſte Sorge wendet alſo der Schauſpieler auf den Vortrag der Rollen, die er übernimmt; weil dieſer zum wenigſten eben ſo viel zur Wirkung eines Drama beyträgt, als die Worte ſelbſt. Dieſes allein aber erfodert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne dieſe unmöglich iſt, ſich ſo vollkommen, als hier nöthig iſt, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu ſetzen, und ſeinen Worten allen Nachdruck und jeden Ton zu geben, den ſie in ſeinem Munde haben würden. Man muß, ſo zu ſagen, in die Seelen anderer Menſchen hineinſchauen können. Und doch iſt dieſes nur erſt ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrag. Denn der Schauſpieler muß das, was er in Abſicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdrucks fühlet, auch wirklich durch die Stimme leiſten können. Daß hiezu ungemein viel gehöre, kann man daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieſes Theils der Kunſt, von den Uebungen der Schauſpieler ſagt (*).

Noch mehr Schwierigkeit hat der andere Punkt. Zum mündlichen Vortrag ſind Worte vorgeſchrieben, denen man nur ihren wahren, dem Charakter der Perſon und den Umſtänden angemeſſenen Ton zu geben hat. Aber jeder Menſch hat auch da, wo er ſo ſpricht, wie ein anderer, ſeine eigene Geberden; nimmt eine beſondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier iſt es alſo nicht genug, daß der Schauſpieler alles dieſes mit den Worten übereinſtimmend macht; es muß mit dem ganzen Charakter der Perſon übereinſtimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchſt ehrlich u. ſ. f. iſt.

Ich geſtehe es, daß ich von den Talenten der Künſtler keinen mehr bewundere, als dieſen, ſein ganzes äußerliches Betragen nach jedem Charakter völlig ſchicklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeiſt, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menſchen, was für eine erſtaunliche Beugſamkeit des Geiſtes und des Körpers wird nicht hiezu erfodert?

Auf die Regeln, die die Meiſter dieſer Kunſt vorſchreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen — denn

---

(*) Et annos complures ſedentes declamitant, & quotidie antequam pronuntient vocem cubantes ſenſim excitant, eandemque, quum egerunt ſedentes ab acutiſſimo ſono ad graviſſimum recipiunt & quaſi quodammodo colligunt. *De Orat. L. I.*

denn dieſes kann man nicht durch Regeln lernen —, ſondern einen gewiſſen theatraliſchen Anſtand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meiſten franzöſiſchen Schauſpielern, die auch am fleißigſten nach dieſen Regeln gebildet werden, eine nicht gute Wirkung derſelben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu oft, daß ein Arm gerade nur ſo weit und ſo hoch ausgeſtreckt iſt, als die Regel es vorſchreibt; und daß die Stellung der Füße und der Gang ſelbſt, mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwiſchen den gefälligſten und ſchönſten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menſchen und des beſten Tänzers, iſt immer ein großer Unterſchied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viele Schauſpieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo ſie die Kunſt gelernet haben, an ſich, ſo wie man gar oft an einem neuen Kleide noch einige Spuren des Schneiders entdeckt. Dieß iſt für den feinern Geſchmack immer anſtößig.

Wie **Rikkoboni** ſogar habe behaupten können, der Schauſpieler müſſe ſich hüten, ſich zu ſehr in die Empfindung ſeiner Rolle hineinzuſetzen, aus Furcht, die Regeln darüber zu vergeſſen, verſtehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechiſche Schauſpieler Polus das wahre Mittel getroffen habe, ſeine Zuſchauer zu rühren. Er hatte die Rolle der Elektra vorzuſtellen, die ihren vermeyntlich geſtorbenen Bruder beweint, indem ſie ſeine Aſche in einer Urne trägt. Der Schauſpieler hatte einen geliebten Sohn verlohren, und um ſich in wahrhafte Traurigkeit zu verſetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne, darinn ſeines Sohnes Gebeine lagen, ſich bringen. Daß ihm dieſes vortrefflich geholfen, verſichert uns ein alter Schriftſteller (*). Je mehr alſo der Schauſpieler von dem wahren Gefühl ſeiner Rolle in ſich erwecken kann, je ſicherer wird er ſie auch ausdrücken, und Zuſchauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun iſt, werden es ihm ſehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszuſtrecken, oder die Füße weiter auseinander zu ſetzen, als der Tanzmeiſter es vorſchreibt.

Es iſt aber nicht genug, daß der Schauſpieler ſich in die Empfindung ſetze, die er ausdrücken ſoll: er muß ſie auch in dem beſondern Licht, in der beſtimmten Zeichnung des Charakters ausdrücken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet ſich anders, wie der gemeine Menſch. Sowol durch einen übertriebenen, als durch den falſchen Ausdruck wird das Gegentheil deſſen, was der Dichter geſucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edlen Stolz ſchildert, der Schauſpieler aber einen hochtrabenden Menſchen vorſtellt, ſo verändert ſich die Hoch-

---

(*) Polus lugubri habitu Electræ indutus urnam e ſepulcro tulit filii & quaſi Oreſtis amplexus, opplevit omnia non ſimulacris neque incitamentis, ſed luctu atque lamentis veris. *A. Gell. Noct. Att. L. VII. C. 5.*

achtung in Verachtung: wenn der Dichter einen ſtillen, tiefſitzenden Schmerz haben will, der Schauſpieler aber heult, ſo wird das Weinen in Lachen verwandelt. Der falſche Nachdruck verderbt alles.

Es gehört ſo ſehr viel dazu, im Ausdruck richtig zu ſeyn, daß man ſich über die kleine Anzahl vollkommener Schauſpieler gar nicht wundern darf.

Natur und Fleiß müſſen ſich zu ſeiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verſtand, jeden Charakter ſich auf das beſtimmteſte vorzuſtellen; eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Geſicht ſtellt; ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in ſich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium ſind dieſe Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter ſeiner Rolle auf das vollkommenſte ergründen, bis er die kleinſten Schattirungen deſſelben erkennt; die Handlung, in welcher dieſer Charakter ſich äußert, muß ihm in den kleinſten Umſtänden ganz vor Augen liegen; die beſondere Veranlaſſung zu dem Spiel der Leidenſchaften muß er auf das genaueſte erwägen, und alles ſo lange überlegen, bis er ſich ſelbſt vergißt, und ſich gleichſam in die Perſon verwandelt, die er vorſtellt.

Man hat die Frage aufgeworfen: ob es nöthig ſey, den Ausdruck deſto vollkommener zu erreichen, daß man die Natur etwas übertreibe? Der ältere Rikkoboni pflegte zu ſagen: wenn man rühren wolle, ſo müſſe man zwey Finger breit über das Natürliche hinausreichen. Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene froſtig zu werden, muß den Schauſpieler ſehr behutſam machen. Der jüngere Rikkeboni hat ſehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen ſtark genug iſt. Leute, welche ſich allen Eindrücken der Leidenſchaften ohne Verſtellung überlaſſen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdrucks. Kann der Schauſpieler dieſelbe erreichen, und mit dem edlen Weſen, das Perſonen von erhabnerm Stande an ſich zu haben pflegen, verbinden, ſo braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir bereits von der Nothwendigkeit, ſich ſelbſt in die Empfindungen, die man auszudrücken hat, zu verſetzen, geſagt haben, gilt hauptſächlich für denjenigen Theil des Ausdrucks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es iſt unmöglich, darüber Regeln zu geben; die Natur hat die Triebfedern, die ſie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Menſch, der unverſehens fällt, aus einer ſich ſelbſt unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Inſtinkt die Stellung annimmt, die ihn am ſicherſten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde; eben ſo wirkt ſie in allen Leidenſchaften auf die verſchiedenen Nerven des Körpers. Der Schauſpieler, der ſich in ein wichtiges Gefühl zu ſetzen weiß, wird ſich auch bey jedem Ausdruck richtig und natürlich geberden.

Von dem Ausdruck, in ſo fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, leſe man den letzten Theil in der Theorie der Beredſamkeit, welcher den Vortrag behandelt.

### §. 95.

## Ueber Pantomime oder die Geberdenſprache im ſtummen Spiel.

Wir reden hier nicht von dem dramatiſchen Schauſpiel, das durchaus ohne Reden vorgeſtellt wird; ſondern wir ſchränken alles, was gegenwärtig zu ſagen iſt, auf das eigentlich ſtumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Perſonen zu thun haben, währender Zeit, da ſie ſelbſt nicht ſprechen.

Dieſer Theil der Kunſt iſt ſehr wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaßen methodiſch behandelt werden ſoll, die Betrachtung einer ſo großen Menge beſonderer Fälle, aus deren Entwicklung die allgemeinen Grundſätze hergeleitet werden müſſen, daß es ſchwer fällt, dieſe Materie förmlich abzuhandeln. Man muß hier mit allgemeinen Anmerkungen zufrieden ſeyn, die auf eine wahre Theorie dieſes Theils abzielen.

### §. 96.

## Rügung der Fehler und Grundſätze einer beſſern Pantomime im dramatiſchen Schauſpiel.

Gegen keinen Theil der Kunſt wird, wenn ich nicht irre, öfter und ſchwerer gefehlet, als gegen dieſen, wo

Perſonen nicht redend auf der Bühne ſtehen, und doch an der Handlung wirklichen Antheil nehmen ſollen; und dieſer Fehler zeiget ſich vornehmlich in jenen Scenen, wo in Gegenwart mehrerer Perſonen eine allein etwas lange ſpricht, oder wo zwey das Geſpräch eine Zeitlang allein fortſetzen. Insgemein iſt ſo gar keine Wahrheit, ſo gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Perſonen, daß die Täuſchung, darinn man etwa geweſen iſt, plötzlich aufhört, und einen merklichen Verdruß, den eine ſehr falſche Kunſt und ein höchſt unnatürliches und erzwungenes Weſen verurſachen, zurückläßt.

Ein ſehr allgemeiner Fehler iſt es, daß die nicht redenden Perſonen, wenn das, was die redenden ſagen, ſie eigentlich nicht angeht, ſich in Parade hinſtellen, als ob dem Zuſchauer viel daran gelegen wäre, ſie immer zur Aufwartung parat zu ſehen. — Die Natur giebt es an die Hand, daß, wenn zwey Perſonen für ſich miteinander reden, das die andern gegenwärtigen nicht intereſſirt, dieſe inzwiſchen herumgehen, oder ſonſt ohne allen Zwang und ohne alle Rückſicht auf das, was die redenden angeht, ſich der Phantaſie deſſelben Augenblickes überlaſſen. Und dieſes ſollte doch eben nicht ſchwer ſeyn.

Diejenigen, die in einer ſolchen Scene nichts mehr zu ſprechen haben, dürfen ſich nur hinſetzen, wo ſie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Geſellſchaft allein nehmen, um ihm leiſe etwas zu ſagen. Da ſehe ich gar keine Schwierigkeit darinn, ſich auf der Bühne eben ſo natürlich zu betragen, als wenn man in wirklicher Geſellſchaft wäre.

Die hingegen, die noch zu ſprechen haben, dürfen ſich nur angewöhnen, währender Zeit, da ſie etwas anders thun, und ohne es ſich merken zu laſſen, genau auf die redenden Perſonen zu hören, damit ſie zu rechter Zeit einfallen können. Dieß iſt doch auch nicht ſehr ſchwer.

Mehr Ueberlegung und Kunſt erfodern die alle vorhandene Perſonen intereſſirenden Scenen, wobey etliche bloße Zuſchauer ſind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu ſagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und ſieht, Antheil nehmen, und dieſes muß auf eine höchſt natürliche Weiſe geſchehen.

Hier machen es ſich die meiſten Schauſpieler zur Regel, daß ſie bey ſcherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umſtände nothwendig machen, in zwey Gruppen zuſammenſtehen, und daß währender Scene an dieſen Gruppen wenig verändert werde. Aber die Regel verleitet ſie zum ärgſten Zwang. Wie es z. B. ſehr natürlich iſt, wenn eine geliebte Perſon in Ohnmacht hinſinket, daß alle dabey Gegenwärtige um ſie zuſammen laufen; ſo iſt es auch oft höchſt unnatürlich, daß ſie währender Ohnmacht um ſie herum bleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lange auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher iſt es, daß nach dem erſten Zuſammenlauf, und nachdem die Hülfe veranſtaltet worden, einer ſich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft,

wirft, um ſich ſeinem Schmerzen zu überlaſſen; ein anderer langſam an dem Ort der Scene, in Traurigkeit vertiefet, herumirrt; ein dritter abgeſondert vor ſich ſteht, und mit niedergeſenktem Haupte der Traurigkeit ſtill nachhängt, oder neben der leidenden Perſon ſteht, u. dgl. Hat er etwas zu reden, ſo kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey iſt dieſe, daß die Zuſchauer, ſo viel möglich, jede Hauptperſon im Geſichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, iſt es beſſer, dieſe Erfoderniß einmal fahren zu laſſen.

Erweckt aber eine intereſſante Scene lebhafte Leidenſchaften, Freude, Zorn, Furcht, Schrecken, wo es noch weit unnatürlicher iſt, daß die Perſonen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutſchen tragiſchen Bühne wird nicht ſelten gerade da, wo das Schrecken oder der Schmerz des Mitleidens am höchſten ſteigen ſollte, gelacht; und allemal iſt eine verkehrte Pantomime daran Schuld.

Der komiſchen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Luſtige Charaktere äußern ſich insgemein am ſtärkſten durch Geberde und Bewegung des Leibes; und davon hängt die Wirkung der meiſten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuſchauer höret. Man erinnere ſich der Scene zwiſchen Froſine und Harpagon, in dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerſt komiſch wird.

Sie iſt aber im Komiſchen viel leichter, als im Tragiſchen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche ſelbſt, bisweilen etwas Komiſches hat. Die meiſten komiſchen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas ſeltſam Mimiſches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menſchen als übertrieben oder unnatürlich abſticht.

Diderot ſchlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig iſt, den Schauſpielern die Pantomime vorſchreibe, und führet ſehr ſcheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieſes Mittel, ſobald die Vorſchrift umſtändlich iſt, den Schauſpielern ein neuer Zwang angethan würde, und dadurch die Urſachen der ſchlechten Pantomime ſich vermehren möchten. Denn die Furcht, die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entſtehende Zwang hat eben den größten Antheil an ſo viel ſchlechten Vorſtellungen; und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man ſich, um ſie natürlich zu machen, genau an eine Vorſchrift hat halten wollen.

Das beſte Mittel, die Schauſpieler zu unterrichten, ſcheinet mir dieſes zu ſeyn, daß Kenner des Schauſpiels die vornehmſten Scenen der bekannteſten Stücke auswählen, und über die Pantomime derſelben ihre Gedanken, mit guten Gründen unterſtützt, eröffnen. Jeder Dichter, der ein neues dramatiſches-Stück herausgiebt, könnte dieſes in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umſtändliche, noch entſcheidende oder ausſchließende Vorſchriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weiſe pantomimiſch gut ausgeführt werden.

Zuerſt alſo müßten über den wahren Charakter der Scene, die man beſonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darinn ſich äußernden Leidenſchaften genau und beſonders auch nach ihren äußerlichen Wirkungen betrachtet werden. Hierauf könnten beſondere Vorſchläge, die ins Umſtändliche fallen, gemacht werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieſer Scene könne angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme; und dann beſonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele kritiſche Beleuchtungen beſonderer Scenen würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen; Sammlungen ſolcher einzeln Abhandlungen in den Händen der Schauſpieler, würden dieſe zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunſt bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Beſondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlaſſen.

# Ballet.

## §. 97.

## Erklärung.

Wir verſtehen unter dieſem Ausdruck die Nachahmung einer intereſſanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen iſt es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegoriſche Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epiſche Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geiſt dieſer Handlung und die Aeuſſerung der verſchiedenen dabey vorkommenden Leidenſchaften durch bloße Stellung, Geberden und Bewegung, von Muſik begleitet, vorgeſtellt.

Man iſt zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber darüber verdient Noverre, der ſeine Kunſt mit dem Auge eines Philoſophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine beſtimmte Handlung, mit Verwicklungen und Auflöſungen deutlich und ohne Verwirrung vorſtellt, für eine bloße Luſtbarkeit (*).

---

(*) Tout ballet — qui ne me tracera pas avec netteté & ſans embarras l'action, qu'il repreſente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue; tout ballet, Der gemeine Tanz iſt eine Luſtbarkeit für die tanzenden Perſonen, und braucht nichts, als dieſes zu ſeyn: das Ballet iſt ein Tanz, der die Zuſchauer intereſſiren ſoll. Es muß alſo nothwendig etwas anders ſeyn, als der gemeine Tanz. Es iſt ein Schauſpiel, oder macht einen Theil deſſelben aus. Alſo muß es den allgemeinen Charakter des Schauſpieles an ſich haben.

## §. 98.

## Ueber das Fehlerhafte unſerer Ballete.

Wie die Ballete auf der Schaubühne gegenwärtig ſind, verdienen ſie ſchwerlich unter die Werke des Geſchmackes gezählt zu werden; ſo gar nichts geiſtreiches und überlegtes ſtellen ſie vor. Man ſieht ſeltſam gekleidete Perſonen, mit noch ſeltſamern Geberden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen auf der Schaubühne herumraſen; und niemand kann errathen, was dieſes Schwärmen vorſtellen ſoll.

Es iſt nichts ungereimters, als nach einer ernſthaften dramatiſchen Handlung eine ſo abgeſchmackte Luſtbarkeit auf der Bühne zu ſehen. — Das Ballet verdienet gewiß, daß ihm die Kritik zu Hülfe komme.

---

let, dont je ne ſentirai pas le plan, & qui ne m'offrira pas une expoſition, un nœud, un denouement, ne ſera plus qu'un ſimple divertiſſement de danſe. V. *Lettres ſur la danſe par M. Noverre.*

## §. 99.

## Vorſchläge zum guten Ballet.

Wollten wir darüber einen Vorſchlag geben, ſo müßten die erſten Verſuche von dem, was das leichteſte iſt, gemacht werden. Das Sittliche ſcheinet leichter, als das Leidenſchaftliche zu ſeyn. Ballete, die blos einen allgemeinen ſittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernſthaftigkeit, oder lieblichen Anſtand der Sitten ausdrücken, ohne eine beſondere Handlung vorzuſtellen, ſind das leichteſte.

Wenn man uns nach einem intereſſanten Drama, je nachdem es einen luſtigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze dieſe Empfindungen überhaupt, nach dem beſondern Gepräge der Sitten des Volkes, bey dem die Handlung geſchehen iſt, vorſtellt, ſo thut ein ſolcher Tanz ſeine gute Wirkung.

Aber beſondere Handlungen in dem Ballet vorſtellen, iſt höchſt ſchwer, weil es gar zu leicht ins Abgeſchmackte fällt. Es ſoll nicht die Handlung ſelbſt, ſondern gleichſam eine Allegorie derſelben ſeyn. Hat der Balletmeiſter eine beſtimmte Handlung gewählt, ſo muß er, wie der Maler, die vorzüglichen Augenblicke derſelben zuerſt aufſuchen. So viel deren in der Handlung ſind, ſo viel Abſätze oder Perioden muß ſein Ballet haben.

Dann muß er auf eine geſchickte maleriſche Vorſtellung ſolcher Augenblicke denken, welche eigentlich die

Hauptſache ſeiner Vorſtellung ausmachen. Was zwiſchen dieſen Augenblicken liegt, iſt von gemäßigtem Inhalt, wozu er ſchickliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Perſonen gemäß ſind. — Dabey ſollen die zur Mode gewordenen ſymmetriſchen Stellungen und Bewegungen der Perſonen eben ſo ſorgfältig vermieden werden, als der Maler ſie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Perſonen einerley Bewegung und Stellung haben, und ſo ausſehen, wie eine einzige tanzende Perſon, die man durch ein vielſeitiges Glas zehnfach ſieht (*).

## §. 100.

## Von dem Nutzen des Ballets.

Wozu kann das Ballet nützen? Vors erſte giebt es ſehr intereſſante Handlungen, die ſich zum eigentlichen Drama nicht ſchicken, weil es ihnen an der Größe oder Aus-

---

(*) Es läßt ſich aus den verſchiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß ſie auch bey ihnen von zweyerley Gattung waren; daß einige als Schauſpiele einer beſondern Art aufgeführt; andere aber als Theile der dramatiſchen Vorſtellungen auf der Bühne vorgeſtellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteriſtiſch; einige ſtellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andere waren Nachahmungen beſonderer Begebenheiten.

Im vorigen Jahrhundert wurden an einigen Höfen Schauſpiele unter dem Namen **Ballete** aufgeführt, welche mit Geſang und Reden untermengt waren. Durch Recitative wurde ſo viel als zum Verſtande der Handlung nöthig ſchien, geſagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. **Rouſſeau Art. Ballet.**

Ausdehnung fehlt. Valerius Maximus erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in ſeinem Landhauſe von Straßenräubern beſucht worden, die man nicht ohne den Wunſch leſen kann, die Hoheit dieſes großen Mannes, und die ſelbſt Räubern dadurch erweckte Ehrfurcht, in Mienen, Geberden und Bewegung zu ſehen (*). Dieſe Handlung, wie ſie wirklich iſt, ſchickt ſich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte ſie gerade die rechte Größe. Die Geſchichte enthält ſehr viele Handlungen dieſer Art.

Ueberdieß giebt es Empfindungen und Leidenſchaften, deren Aeußerungen eben nicht nothwendig in einer großen Handlung brauchen vorgeſtellt zu werden, wo ſo viel Nebendinge die Aufmerkſamkeit zu ſehr zerſtreuen; die man beſſer empfindet, wenn alles, was geſchieht, ſich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblick ſehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter ſeine Bürger zurückkömmt, und von dieſen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen

---

(*) Hæc poſtquam domeſtici Scipioni retulerunt, fores reſerari eosque intromitti juſſit: qui poſtes januæ tanquam aliquam religioſiſſimam aram, ſanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt, ac diu deoſculati, poſitis ante veſtibulum donis, quæ Deorum immortalium numini conſecrari ſolent, læti, quod Scipionem vidiſſe contigiſſet, ad lares revertunt. — Hoſtis iram admiratione ſui placavit; ſpectaculo præſentiæ ſuæ, latronum geſtientes oculos obſtupefecit. *Valer Max. L. II. C. 10.*

gen wird? Dergleichen Vorſtellungen können auf keine beſſere Weiſe, als durch den Schauſpieltanz, nachgeahmt werden.

Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künſtliche Sprünge und manierliche Schritte, um das Ballet nützlich zu gebrauchen.

## §. 101.

## Ueber Kleidung im Schauſpiel.

Die gute Wahl der Kleidung macht einen Theil der Wiſſenſchaft aus, die ein Schauſpieler beſitzen muß. — Umſtändlich wollen wir uns hier in dieſen Punkt nicht einlaſſen; ein paar allgemeine Grundſätze ſcheinen dieſe Sache hinlänglich in das gehörige Licht zu ſetzen. Die Kleidung muß überhaupt nach Beſchaffenheit der Umſtände ſchön und ſchicklich ſeyn.

Wir bemerken über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur ſo viel an, daß darinn nichts offenbar ungereimtes, unförmliches und unnatürliches ſeyn dürfe. Hieher rechnen wir überhaupt alles, was der menſchlichen Geſtalt, die von allen ſichtbaren Formen die ſchönſte iſt, ein unförmliches eckigtes Anſehen giebt. Der Schauſpieler muß jene Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menſchlichen Geſtalt verſtellet, und die Verhältniſſe der Theile völlig verderbt, wie z. B. der Kopfputz, der den Kopf noch einmal ſo groß macht, als er iſt ꝛc. Eben dieſe Regel ſchließt von der Kleidung alles ſteife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers iſt, daß er überall gelenkig und zu unendlich mannigfaltigen Wendungen geſchickt iſt.

Man ſchreibt ſonſt dem Schauſpieler vor, daß er ſich in ſeinen Vorſtellungen nach dem Ueblichen, oder dem ſogenannten **Koſtume** richten ſoll; und es iſt gut, daß er es bis auf einen gewiſſen Grad beobachtet: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenſtreitenden Geſchmack anzeiget, müſſen ſie das Uebliche verbeſſern (*).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Schauſpieler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Perſonen nach dem Zweck ſeiner Arbeit lächerlich vorzuſtellen hat, und die Kleidung eben eines der Mittel iſt, das weſentlich dazu gehört. Aber auch in dieſem Falle muß die Sache nicht zu ſehr ins Abgeſchmackte getrieben werden. Ganz verrückte Köpfe, die man überall ins Tollhaus ſetzen würde, ſind bey keinerley Gelegenheit ein Gegenſtand des Spotts; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht übertrieben werden, damit ſie nicht eckelhaft werde, da ſie nur lächerlich ſeyn ſoll (**).

Die

---

(*) Und gerade durch die verſchiedenen Kleidungen mancher Schaubühnen werden im Staat die ungereimteſten und unnützeſten Kleiderarten eingeführt.

(**) Es iſt um ſo viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauſpiele anordnen, dieſes ernſtlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich iſt, das ganz Alberne und Abgeſchmackte an die Stelle des blos Lächerlichen geſetzt zu ſehen.

Die Schicklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterſcheiden vielfältig den Stand und die Würden der Perſonen, und, ſelbſt die Geſchäfte oder die Handlung, darinn ſie begriffen ſind. Es iſt daher eine Unſchicklichkeit, welche aus der ehemaligen Barbarey hie und da in Schauſpielen übrig geblieben iſt, wo man noch bisweilen vornehmere Perſonen in völlig feyerlichem Staat ſieht, da ſie kaum aus dem Bette aufgeſtanden ſind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben.

Die Schauſpieler ſollen bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuſchung ſo völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuſchauer ſo anſtößig ſind, daß die ganze Wirkung, die ein Drama haben ſollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauſpieler ſcheinen zu glauben, daß in dramatiſchen Stücken von einiger Würde die Perſonen nie anders, als in gewiſſem Staat erſcheinen können. In der That iſt es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einer Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht ſagen, daß man auf der Bühne jemand ſo natürlich im Bette liegen laſſe, wie er es etwa in ſeiner Schlafkammer gewohnt iſt. Aber auch die allergewöhnlichſte Hauskleidung kann mit Anſtändigkeit und Würde verbunden ſeyn, wenn nur der, der dieſe Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken iſt, und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schicklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteriſtiſch iſt. Darauf hat der Schauſpieler insbeſondere Acht zu geben. Man iſt oft in Verlegenheit, ſeiner Perſon eine beſtimmte äußere Kenntlichkeit zu geben; und da kömmt das Charakteriſtiſche ſehr zu ſtatten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, ſogar Farbe des Gewandes, beſondere Arten des Schmucks, die völlig charakteriſtiſch ſind, und ſogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz beſondere Verhältniß derſelben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Dieſe muß der Schauſpieler aus der alten und neuen Geſchichte und von mehrern Nationen kennen.

# Reviſion.

| Fehler | Korrektur | Seite |
|---|---|---|
| geiſtliche | geiſtige | 31 |
| blieben | bleiben | 106 |
| andere | andern | 133 |
| verdirbt | verderbet | 166 |
| der der | den der | 184 |
| Entckung | Entzückung | 199 |

1/ - 116 L 8

# Allgemeine Theorie
der
# Schönen Künſte

in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

**Johann George Sulzer,**
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

## Erſter Theil.

[redacted]

Artillerie Bibliothek

Neue vermehrte zweyte Auflage.

---

Leipzig,
in der Weidmannſchen Buchhandlung, 1792.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

# Nachricht.

Der, bey der erſten, vermehrten, Ausgabe des Sulzerſchen Werkes, angenommene, und in dem folgenden, dazu geſchriebenen Vorbericht enthaltene Plan, liegt auch bey dieſer zweyten vermehrten Ausgabe zum Grunde. Die litterariſchen Notitzen ſelbſt haben, indeſſen, mancherley Berichtigungen und Zuſätze erhalten, und beynahe kein einziger Artikel iſt unverändert geblieben. Auſſer den, ſeit jener Auflage erſt erſchienenen, und den, in eben derſelben, übergangenen frühern, hierher gehörenden, und jetzt angeführten Schriften iſt in der gegenwärtigen nicht allein der Innhalt von den wichtigern, zur Theorie gehörigen Werken, und zum Theil ausführlich, angegeben, ſondern der Zuſtand und die Eigenheiten der ſchönen Litteratur, und der verſchiedenen Zweige derſelben bey den mehrſten Völkern, ſind umſtändlicher auseinander geſetzt, und verſchiedene Artikel, welche ganz ohne Zuſätze geblieben waren, mit Zuſätzen verſehen worden. Auch finden ſich bey verſchiedenen, die bildenden Künſte betreffenden, Artikeln, z. B. bey dem Art. **Aezkunſt**, u. d. m. Verbeſſerungen der, von dem H. Sulzer, beſchriebenen und angegebenen Behandlung des Mechaniſchen darin, welche von berühmten Künſtlern in dieſem Fache, als von H. Geyſer, u. a. m. ſich herſchreiben. Vorzüglich aber hat der Verfaſſer, bey dieſer neuen Ausgabe, Rückſicht auf die in Deutſchland minder bekannte, und doch merkwürdige Litteratur verſchiedener Völker, wie, z. B. der Spanier, genommen, und davon zum Theil ausführlichere Nachrichten, als von der Litteratur der übrigen Völker, gegeben. Der Artikel **Comödie**, kann, unter andern, hiefür zum Beweiſe dienen. Wenn gleich nicht alle komiſche ſpaniſche Dichter dabey angeführt ſind: ſo iſt denn doch die Anzahl, ſo wie die Titel, der, von den angeführten, geſchriebenen Stücke, hinzu gefügt. Freylich hat dadurch das Werk um vieles ſtärker werden müſſen. Der erſte Band allein enthält dreyzehn Bogen mehr, als in der vorhergehenden Auflage. Allein Veränderungen und Zuſätze dieſer Art ſind, bey einem Werke ſolchen Innhaltes unvermeidlich; und der Verfaſſer ſchmeichelt ſich, den Liebhabern der Litteratur dadurch keinen Mißdienſt erwieſen zu haben. — Auf Vollſtändigkeit, im ganzen Umfange des Wortes, machen dieſe Zuſätze, indeſſen, noch immer nicht Anſpruch. Wer kann ſie hier fordern, oder erwarten? Nur derjenige, welcher nicht weiß, was alles hieher gehört. Und da, wo aus dieſer Unvollſtändigkeit ein Mangel zu entſtehen ſcheint, war dieſem Mangel nicht abzuhelfen. So ſind, z. B. die muſikaliſchen Compoſitionen der verſchiedenen, bey den hieher gehörigen Artikeln angeführten, Tonkünſtler, nicht allemahl umſtändlich angezeigt; aber diejenigen, welche, bey Gelegenheit der erſten Auflage, dem Verfaſſer Vorwürfe hierüber gemacht haben, ſcheinen nicht zu wiſſen, daß die Titel, ſelbſt bey den gedruckten und geſtochenen Muſikalien, ſelten oder nie, den Innhalt, das Jahr der Erſcheinung, u. d. m. beſtimmt angeben, und daß folglich ſelten die Werke eines Tonkünſtlers, dadurch hinlänglich von einander unterſchieden, oder gehörig nachgewieſen, und genau characteriſirt werden können. Wer hievon nicht überzeugt iſt, mache Verſuche, z. B. mit den Artikeln, **Sonate**, **Symphonie**, u. d. m. und er wird ſehen, wie ganz unmöglich es fällt, dem ächten Litterator Genüge zu leiſten. Das Weſentliche bey litterariſchen Notitzen beſteht, meines Bedünkens, in der Richtigkeit und Genauigkeit derſelben; und daß der Verfaſſer es nicht an Mühe und Fleiß fehlen laſſen, diejenige Vollkommenheit, welche, in Rückſicht hierauf, in ſeinen Kräften ſtand, ſeiner Arbeit zu geben, wird eine Vergleichung zwiſchen dieſer, und der vorhergehenden Auflage lehren können.

Uebrigens werden die Zuſätze, wie es ſchon bey eben dieſer Auflage verſprochen war, ganz gewiß beſonders abgedruckt, aber nicht ehe, als nach Beendigung der gegenwärtigen, erſcheinen, damit die, während dem Drucke derſelben, erſchienenen oder noch überſehenen Schriften, welche auch dem letzten Theile des Werkes ſelbſt angehangen werden ſollen, hinzu gefügt und gehörig eingeſchaltet werden können.

Leipziger Oſtermeſſe 1792.

...ek
M...EN

# Vorbericht

## zu der erſten vermehrten Auflage.

Der Beyfall, welchen des Hrn. Sulzer allgemeine Theorie der ſchönen Künſte, im Ganzen, erhalten hat, veranlaßte die Verlags-Handlung, eine Verbeſſerung derſelben, bey dieſer neuen Auflage, zu wünſchen; allein die Achtung, welche Deutſchland dem Andenken des Verfaſſers ſchuldig iſt, und für das Werk ſelbſt bezeugt hat, ſchien keine andre Art von Verbeſſerung, als eine bloße Vermehrung, als einen Zuſatz litterariſcher Nachrichten, zu erlauben. Hr. Sulzer hatte ſich ſelbſt durch ſeine Theorie ein Denkmahl geſetzt; und Deutſchland hatte dieſem Werke einmahl ſeinen Beyfall geſchenkt: was war billiger, was natürlicher, als daß es, wenn es ſeinen Nahmen behielt, auch unverändert von andern Händen blieb? — Aber jene litterariſche Notitzen waren, gleich bey der Erſcheinung des Werkes, gewünſcht worden; ſie konnten gegeben werden, ohne die Arbeit des Hrn. Sulzer zu zerſtören, und es iſt ſo natürlich, ſie in einem Wörterbuche zu ſuchen; es blieb alſo nur die Frage übrig, wie ſie zu machen waren? Auf ſolche Art ſie abzufaſſen, wie der Recenſent dieſes Werkes, in der allgemeinen deutſchen Bibliothek B. 22. S. 12. ſie wünſchte, wäre unſtreitig das beſſere geweſen; allein dann hätten wenigſtens die Artikel ſelbſt, dieſem gemäß gearbeitet ſeyn müſſen. Wie war es möglich, bey dem Art. Comiſch, z. B. „die Hauptautoren, welche lehren, wie weit ſie lehren, wie ſie anzugreifen, wie ſie zu leſen ſind?“ anzuführen, da, in dem Artikel ſelbſt, nicht unterſucht, oder beſtimmt worden iſt, ob und in wie fern die bildenden Künſte, und die Muſik das Comiſche zulaſſen? Ob und wie es in dieſen wirkt, und wodurch es in ihnen bewirkt wird? Da in ihm nicht einmahl von allen Arten des Comiſchen in der Dichtkunſt, ſondern von nichts, als von den Perſonen des Luſtſpieles, die Rede iſt? Aus ſolchen Zuſätzen wäre vielleicht ein Artikel entſtanden, welcher den Sulzerſchen, der aber, wie gedacht, immer das Hauptwerk bleiben ſollte, hätte überflüßig machen können. — Und eben ſo überflüßig würden dieſe Zuſätze ſelbſt wieder geweſen ſeyn, wenn in ihnen keine, als die wichtigern, als die allenfalls jetzt noch brauchbaren und lesbaren Schriftſteller aller Art, und keine andern, als die allgemein berühmten Artiſten, u. d. m. wären angegeben worden; denn wem, dem, dieſes zu kennen, irgend angelegen ſeyn kann, iſt es noch unbekannt? Wer kennt wenigſtens nicht die wichtigſten Schriftſteller über Aeſthetik und Dichtkunſt, und die beſten Dichter, aus den Werken der Herren Schmid und Eſchenburg? Es blieb alſo nichts übrig, als für die Liebhaber der Litteratur der ſchönen Künſte, nicht für den bloßen Liebhaber dieſer Künſte ſelbſt, zu arbeiten; nichts übrig, als dasjenige zu ſammeln und anzuzeigen, was, wenn es genau unterſucht wird, die Behandlung und den Zuſtand derſelben, in einzeln Zeitpunkten und bey einzelnen Völkern, und ihren verſchiedenen Zuſtand, oder den Zuſtand einzeler Gattungen derſelben, bey verſchiedenen Völkern, u. ſ. w. auf irgend eine Art, in das Licht ſetzen, oder Licht über die Geſchichte derſelben verbreiten kann. Daß auf dieſe Geſchichte, dem Begriffe gemäß, welchen ich mir von ihr gemacht, mein Augenmerk, bey Abfaſſung dieſer Zuſätze, vorzüglich gerichtet geweſen; daß ich dieſe Geſchichte, und die Litteratur der ſchönen Künſte überhaupt, für Jeden, welcher ſich mit der Theorie derſelben abgeben will, für ganz unentbehrlich halte, bekenne ich gern. Und daß zu dieſer Geſchichte vieles mit gehört, was jetzt nicht mehr anwendbar iſt, vieles, was jetzt höchſt unbedeutend ſcheine, und, an und für ſich betrachtet, wenig Unterricht oder Vergnügen mehr gewährt, ſo wie, daß dieſe Geſchichte, im Ganzen, äußerſt vernachläßigt, und die Litteratur der ſchönen Künſte überhaupt ſehr flüchtig, ſehr obenhin behandelt wird, iſt, dünkt mir, auch erweislich genug. Nur geſtattete wieder die Natur des Werkes nicht, die Zuſätze, ganz jenem Zwecke gemäß, einzurichten. Der Raum verbot es, ſie ſowohl vollſtändig, als umſtändlich genug zu machen. Hätte ich, bei dem Artikel Comödie, z. B. die, nur von den angeführten Schriftſtellern, geſchriebenen Luſtſpiele, die verſchiedenen, nur mir bekannten Ausgaben und Ueberſetzungen derſelben: hätte ich alle, blos grammatiſche, Erläuterungsſchriften der alten Schriftſteller, und alle Erklärungen und Abbildungen aller einzeln alten Kunſtwerke u. d. m. beybringen; hätte ich die, nur angeführten, oder auch nur die wichtigſten dieſer Schriftſteller und Artiſten, ſo wie ihre Werke alle gehörig characteriſiren; hätte ich das eigenthümliche Verdienſt der erſtern, und die Umſtände, wodurch ſie es erlangten, ſo wie den beſondern Geiſt und Zweck der letztern, und die Mittel, wodurch, und ob dieſer Zweck erreicht worden iſt, und die Urſachen, warum dieſe Werke ſo und nicht anders ausfallen konnten, und den Einfluß, welchen ſie hatten: — hätte ich Alles dieſes genau, obgleich ſo kurz als möglich, beſtimmen wollen: ſo würden, auch wenn ich mir ſelbſt darüber Genüge zu thun vermocht, dieſe Zuſätze noch weitläuftiger geworden, und Rückweiſung auf andre Werke doch immer noch nothwendig geblieben ſeyn. Ich habe alſo oft nur, allgemein, was da iſt, obgleich ſo genau, als mir möglich geweſen, angezeigt; ich habe nur ſelten Urtheile, obgleich nie fremde, und nur, wenn ich ſie, mit Gewißheit fällen zu können, glaubte, eingewebt; mit einem Worte, ich habe mehr Materialien liefern, als dieſe Materialien immer ſelbſt gehörig verarbeiten, ich habe mehr Anleitung zu dem Studio der Geſchichte der Künſte geben, als dieſe Geſchichte ſelbſt darlegen können. So mußte ich, z. B. mich auf bloße Nahmenverzeichniſſe der berühmteſten Artiſten, und, hin und wieder, auf geringe Winke über ihr Verdienſt, einſchränken; allein, wer dieſe Verzeichniſſe für das, was ſie ſeyn konnten, und ſeyn ſollten, gleichſam als Faden zur Einführung in die Geſchichte dieſer Künſte anſieht, wird dann zur Kenntniß des übrigen, und auch derjenigen Künſtler gelangen, welche Einer und der Andre hier vielleicht noch vermiſſen kann.

Bey den eigentlichen Detailartikeln habe ich, zum Theil, einen andern Plan befolgt; ich habe bey ihnen mehr Rückſicht auf die eigentliche Theorie genommen; und bey den mehrſten, aus den verſchiedenen, mir bekannten, beſſern Schriftſtellern darüber, nur dasjenige nachgewieſen, was den, welcher ſich weiter unterrichten will, weiter bringen kann. — Auf die Kritik der Artikel ſelbſt habe ich mich aber ſelten eingelaſſen. Dazu war hier der Ort nicht. Auch iſt in dem vorhin angeführten Bande der allgemeinen deutſchen Bibliothek, ſo wie in der zweyten Abtheilung des Anhanges zu dem 25ten — 36ten B. dieſes Werkes, und in dem 15ten und 16ten B. der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, und in dem Philoſophen für die Welt, meines Bedünkens, ſo viel Wahres und Zweckmäßiges, zur Beſtimmung des Werthes der Theorie des Hrn. Sulzer, überhaupt geſagt worden, daß, wer einer Anleitung zur Beurtheilung derſelben bedarf, oder ſie ſucht, ſich dort Rathes erhohlen kann. Nur, wenn ein Artikel, wie z. B. der Artikel **Anſtändig**, offenbar, auf ſchielende, oder falſche Begriffe zu leiten ſchien, habe ich mir eine kleine Berichtigung, obgleich auch dann nur ſelten, erlaubt.

B.

Leipziger Oſtermeſſe 1786.

---

# Vorrede
## zu der erſten Ausgabe.

Der Menſch beſitzet zwey, wie es ſcheinet, von einander unabhängliche Vermögen, den Verſtand und das ſittliche Gefühl, auf deren Entwiklung die Glükſeligkeit des geſellſchaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verſtand hänget die Möglichkeit deſſelben ab, das ſittliche Gefühl aber giebt dieſem Leben das, ohne welches daſſelbe keinen Werth haben würde.

Daß die Menſchen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Thieren des Feldes herum irren, um eine kümmerliche Nahrung zu ſuchen; daß ſie beſtändige Wohnplätze und einen zuverläßigen Unterhalt haben; daß ſie in großen Geſellſchaften, und unter guten Geſetzen leben, iſt eine Wohlthat, die ſie dem Verſtand zu danken haben, der die mechaniſchen Künſte erfunden, Wiſſenſchaften und Geſetze ausgedacht hat. Sollen aber die Menſchen dieſe herrlichen Früchte des Verſtandes recht genießen, und in dem großen geſellſchaftlichen Leben glüklich ſeyn, ſo müſſen geſellſchaftliche Tugenden, ſo muß Gefühl für ſittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Man betrachte den Zuſtand vieler großen Völker, bey denen der Verſtand wohl angebaut iſt; wo die mechaniſchen Künſte und die Wiſſenſchaften zu einer beträchtlichen Vollkommenheit geſtiegen ſind, und frage ſich ſelbſt, ob dieſe Völker glücklich ſeyen? Bey der Unterſuchung, warum ſie es nicht ſind, findet man, daß es ihnen an den Nerven der Seele, an dem lebhaften Gefühl des Schönen und Guten fehlet; man findet ſie zu träg ſich der Unordnung zu widerſetzen, zu gefühllos den Mangel des Guten lebhaft zu empfinden, und zu unwirkſam, ihm da, wo ſie ihn noch empfinden möchten, abzuhelfen.

Zwar liegt der Saamen dieſes Gefühls, ſo wie des Verſtandes, in allen Gemüthern, und in einigen wenigen glüklichern Seelen keimet er auch von ſelbſt auf, und trägt Früchte: ſoll er aber überall aufgehen, ſo muß er ſorgfältig gewartet und gepfleget werden. Zur Wartung des Verſtandes hat man überall große und koſtbare Anſtalten gemacht; deſto mehr aber hat man die wahre Pflege des ſittlichen Gefühles verſäumet. Aus einem öfters wiederholten Genuß des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächſt die Begierde nach demſelben; und aus dem widrigen Eindruk, den das Häßliche und Böſe auf uns macht, entſteht der Widerwillen gegen alles, was der ſittlichen Ordnung entgegen iſt. Durch dieſe Begierde und dieſe Abneigung wird der Menſch zu der edlen Würkſamkeit gereizet, die unabläßig für die Beförderung des Guten und Hemmung des Böſen arbeitet.

Dieſe heilſamen Würkungen können die ſchönen Künſte haben, deren eigentliches Geſchäfft es iſt, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute, und eine ſtarke Abneigung gegen das Häßliche und Böſe zu erweken.

Aus dieſem Geſichtspunkt hab' ich bey Verfertigung des gegenwärtigen Werks die ſchönen Künſte angeſehen; und in dieſer Stellung erkannte ich nicht nur ihre Wichtigkeit, ſondern entdekte zugleich die wahren Grundſätze, nach welchen der Künſtler zu arbeiten hat, wenn er den Zwek ſicher erreichen ſoll. Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, nach was für einem Ziel ich dieſe Arbeit gelenkt habe. Zuerſt hab ich mir angelegen ſeyn laſſen auf das deutlichſte zu zeigen, daß die ſchönen Künſte jene große Würkung thun können, und daß die völlige Bewürkung der menſchlichen Glükſeligkeit, die durch die Cultur der mechaniſchen Künſte und der Wiſſenſchaften ihren Anfang bekommen hat, von der Vollkommenheit und der guten Anwendung der ſchönen Künſte müſſe erwartet werden. Hernach war meine zweyte Hauptſorge, den Künſtler von ſeinem hohen Beruf zu überzeugen, und ihn auf den Weg zu führen, auf welchem er fortgehen muß, um ſeine Beſtimmung zu erfüllen.

Man hat durch den falſchen Grundſatz, daß die ſchönen Künſte zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung dienen, ihren Werth erſtaunlich erniedriget, und aus den Muſen, die Nachbarinnen des Olympus ſind, irrdiſche Dirnen und witzige Buhlerinnen gemacht. Durch dieſen unglüklichen Einfall ſind die feſten Grundſätze, wornach der Künſtler arbeiten ſollte, zernichtet, und ſeine Schritte unſicher worden. Wir müſſen es dieſen verkehrten Begriffen zuſchreiben, daß die ſchönen Künſte bey vielen rechtſchaffenen Männern in Verachtung gekommen ſind; daß die Politik ſie ihrer Verſorge kaum würdig achtet, und ſie dem Zufall überläßt; daß ſie bey unſern gottesdienſtlichen Feſten und bey unſern politiſchen Feyerlichkeiten ſo gar unbedeutend ſind. Man hat dadurch dem Künſtler den Weg zum wahren Verdienſt gleichſam verrennt, und gemacht, daß er ſich vor den barbariſchen Künſtlern halb wilder Völker ſchämen muß, die durch ihre unharmoniſche Muſik, durch ihre unförmlichen Tänze und durch ihre ganz rohe Poeſie mehr ausrichten, als unſre feineſte Virtuoſen. Jene entflammen die Herzen ihrer Mitbürger mit patriotiſchem Feuer, da dieſe kaum eine vorübergehende Beluſtigung der Phantaſie zu bewürken vermögend ſind.

Es muß jeden rechtſchaffenen Philoſophen ſchmerzen, wenn er ſieht, wie die göttliche Kraft des von Geſchmak geleiteten Genies ſo gar übel angewendet wird. Man kann nicht ohne Betrübniß ſehen, was die Künſte würklich ſind, wenn man erkennt hat, was ſie ſeyn könnten. Man muß unwillig werden, wenn man ſiehet, daß Leute, die mit den Muſen nur Unzucht treiben, einen Anſpruch auf unſre Hochachtung machen dürfen? Wie langweilig, wie verdrüßlich und wie abgeſchmakt bisweilen unſre öffentlichen Feyerlichkeiten und Feſte, und wie ſo gar ſchwach unſre Schauſpiele ſeyen, empfindet jeder Menſch von einigem Gefühl. Und doch könnte man durch dergleichen Veranſtaltungen aus dem Menſchen machen, was man wollte. Es iſt in der Welt nichts, das die Gemüther ſo gar bis auf den innerſten Grund öffnet, und jedem Eindruk ſo einnehmende Kraft giebt, als öffentliche Feyerlichkeiten, und ſolche Veranſtaltungen, wo ein ganzes Volk zuſammen kommt. Und doch — wie brauchen die Künſtler dieſe Gelegenheiten die Gemüther der Menſchen, derer ſie da vollkommen Meiſter ſeyn können, zum Guten zu lenken? Wo lebt der Dichter, der bey einer ſolchen Gelegenheit ein ganzes Volk mit Eifer für die Rechte der Menſchlichkeit angeflammt, oder mit Haß gegen öffentliche Verbrecher erfüllt, oder ungerechte und boshafte Seelen mit Schaam und Schreken geſchlagen hat?

Es iſt nur ein Mittel den durch Wiſſenſchaften unterrichteten Menſchen auf die Höhe zu heben, die er zu erſteigen würklich im Stande iſt. Dieſes Mittel liegt in der Vervollkommnung und der wahren Anwendung der ſchönen Künſte. Noch iſt die höchſte Stufe in dem Tempel des Ruhms und des Verdienſtes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent ſtehen wird, der, aus göttlicher Begierde die Menſchen glüklich zu ſehen, mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glükſeligkeit, die Cultur des Verſtandes, und die ſittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wiſſenſchaften, dieſe durch die ſchönen Künſte, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben.

Man wird ſich nicht befremden laſſen, daß ich bey dem hohen Begriff, den ich von dem Werth der ſchönen Künſte habe, von der Ausbreitung des guten Geſchmaks an vielen Stellen dieſes Werks, als von einer Angelegenheit ſpreche, die der Sorge der Regenten eben ſo würdig iſt, als irgend eine andre öffentliche Veranſtaltung; auch wird man mir es nicht übel nehmen, daß ich den Verfall und die ſchlechte Anwendung der Künſte als ein die Menſchheit betreffendes Verderbniß beklage, und hier und da einen etwas ernſthaften Ton annehme. Entweder muß man mir zeigen, daß meine Begriffe von dem Weſen der ſchönen Künſte falſch und übertrieben ſind, oder man muß die Folgen, die ich daraus ziehe, gelten laſſen: ſtehen jene, ſo müſſen auch dieſe feſt ſtehen.

Hieraus wird man auch zugleich abnehmen, daß ich über die ſchönen Künſte als ein Philoſoph, und gar nicht als ein ſo genannter

Kunſtliebhaber, geſchrieben habe. Diejenigen, die mehr curiöſe, als nützliche Anmerkungen über Künſtler und Kunſtſachen hier ſuchen, werden ſich betrogen finden. Auch war es meine Abſicht nicht, die mechaniſchen Regeln der Kunſt zu ſammeln, und dem Künſtler, ſo zu ſagen, bey der Arbeit die Hand zu führen. Das Praktiſche in allen Künſten wird durch Uebung erlangt, und nicht durch Regeln erlernt. Zudem bin ich kein Künſtler, und weis wenig von den praktiſchen Geheimniſſen der Kunſt. Was ich hier und da davon ſage, ſteht mehr in der Abſicht da, jungen Künſtlern die Aufmerkſamkeit und den Fleiß zu ſchärfen, und den Liebhabern die Schwierigkeiten, die ſich bey der Ausübung zeigen, begreiflich zu machen, als den Künſtler zu unterrichten. Denn welcher Menſch von irgend einigem Nachdenken wird ſich einfallen laſſen, daß er, als ein in der Ausübung unerfahrner, denen, die ſchon eigene Uebung und Erfahrung haben, Regeln geben könnte?

Darin aber glaube ich dem Künſtler durch dieſe Arbeit nützlich zu ſeyn, daß ich ihn überall ſeines Berufs erinnere; daß ich ihn warne, ſeine Zeit nicht auf Kleinigkeiten zu verwenden; daß ich ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er ſein Genie ſchärfen, ſeinen Geſchmak verbeſſern, wie er ſtudiren, wie er ſich in Begeiſterung ſetzen, und was er überall bedenken ſoll, wenn er ſicher ſeyn will, ein gutes Werk zu machen. Dieſes ſind Sachen, worüber ich mir, ohne mich für einen Kunſtkenner auszugeben, verſchiedenes ganz nützliches geſagt zu haben ſchmeichle. Und darauf gründet ſich die Hoffnung, daß auch der Künſtler ſelbſt dieſes Werk für ſich nützlich finden werde.

Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiöſen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den ſchönen Künſten macht, ſondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geſchmaks haben ſoll, habe ich dadurch geſorget, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der ſchönen Künſte benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denſelben ziehen könne; daß ich ihm ſein Urtheil und ſeinen Geſchmak über das wahrhaftig Schöne und Große ſchärfe; daß ich ihm eine Hochſchätzung für gute, und einen Ekel für ſchlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unſichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterſcheiden kann. Auch ihm zu gefallen, habe ich viele Kunſtwörter erkläret, hier und da etwas von hiſtoriſchen Nachrichten eingeſtreut, und auch bisweilen von dem Verfahren der Künſtler etwas geſagt; damit er doch einigermaßen begreife, durch welche Mittel es dem Künſtler gelinget, das, was ſein Genie erfunden hat, in dem Werke darzuſtellen.

Dieſes waren alſo bey Verfertigung des Werks meine Abſichten. Wie weit ich ſie erreichen werde, wird die Zeit lehren. Ich ſelbſt ſehe es gar wohl ein, daß meine Arbeit nur noch ein ſchwacher Verſuch iſt, die ſchönen Künſte Kennern und Liebhabern in ihrem unverfälſchten Glanze zu zeigen. Wer von dieſem Werk eine Vollkommenheit erwartet, die mit der Länge der Zeit, die von ſeiner erſten Ankündigung bis itzt verfloſſen iſt, in einem Verhältniß ſteht, der wird es ſehr unter ſeiner Erwartung finden. Aber es ſey mir erlaubt, zu meiner Entſchuldigung dieſes zu ſagen, daß gerade in die Zeit, in welcher ich mich mit dieſer Arbeit beſchäfftiget habe, die unruhigſten Jahre meines Lebens, die wichtigſten Veränderungen meiner äußerlichen Umſtände, die mühſamſten Amtsverrichtungen, und noch dabey die größten Zerſtreuungen fallen; daß ich an dieſem Werke ganze Jahre lang nicht nur die Arbeit unterbrechen, ſondern es beynahe ganz aus dem Geſichte verlieren müſſen.

Dieſes könnte nun zwar einem durchaus ſchlechten Werke nicht zur Rechtfertigung dienen; aber es entſchuldiget die, einem ſonſt guten Werk anklebenden Unvollkommenheiten, zumal wenn man, wie ich, wichtige Gründe gehabt hat, die Herausgabe nicht länger zu verſchieben. Hätte ich dieſes gethan, und hätte ich das Werk ſo lange zurük behalten ſollen, bis ich damit zufrieden geweſen wäre, ſo würde es nie an den Tag gekommen ſeyn. Alſo mußte ich mich entſchließen, es entweder ganz zu unterdrüken, oder mit allen Mängeln, die es hat, herauszugeben. Dieſe Mängel und Unvollkommenheiten werden wenig Leſer ſo ausführlich darin erkennen, als ich ſelbſt. Aber ich will nicht mein eigner Tadler ſeyn, ſondern vielmehr, ſo weit es ſich ſchiket, den Tadel, der auf mich fallen könnte, von mir ablehnen.

Anfänglich hatte ich mir vorgeſetzt, keinen einzigen Artikel, der in einem ſolchen Werke natürlicher Weiſe geſucht wird, wegzulaſſen. Aber die öftern Unterbrechungen der Arbeit ließen mich bald ſehen, daß ich darauf nicht würde beſtehen können. Ich hatte weder Zeit genug mich einer gänzlichen Vollſtändigkeit zu verſichern, noch Kenntniß genug gar alle in jeden Zweig der Kunſt einſchlagende Artikel zu bearbeiten. Daher kommt es alſo, daß einige Artikel vorſetzlich, andre aus Verſehen, weggeblieben ſind, ob ſie gleich eben ſo viel Anſpruch auf den Platz hatten, als andre, die da ſtehen. Unter andern war ich erſt willens alle große Männer, deren Werke ich vor mich nehmen konnte, nach ihrem Genie zu charakteriſiren, jedem großen Redner und Dichter einen Artikel zu widmen, worüber man in dieſem Theile einige Verſuche in den Artikeln Aeſchylus, Euripides, Homer u. a. finden wird. Dieſes auszuführen war über meine Kräfte und über meine Zeit. Was aber darüber einmal entworfen war, ließ ich ſtehen, um etwa künftige Verbeſſerer dieſes Werks zu ermuntern, dieſen Mangel zu erſetzen.

Eine andre Unvollkommenheit des Werks liegt in der Ungleichheit, die man zwiſchen verſchiedenen Artikeln, ſowol in der Behandlung der Materien, als in der Schreibart, antreffen wird. Einige Artikel ſind länger, andre kürzer, als ich ſie gewünſcht hätte; in einigen herrſcht ein ſteifer dogmatiſcher Ton, andre ſind etwas andringlicher und wärmer vorgetragen; einige Materien ſind etwas methodiſch behandelt, da über andre nur einzele Anmerkungen gemacht werden. Dieſes alles habe ich eingeſehen, aber dem Uebelſtand, der aus dem Mangel der Gleichförmigkeit entſteht, nicht abhelfen können.

Noch eine Erinnerung, die ſich über die meiſten Artikel des Werks erſtreckt, muß ich zu Abwendung nachtheiliger Urtheile beybringen.

Ich habe in dem ganzen Werk den Charakter eines Philoſophen, und nicht eines Gelehrten, vielweniger eines bloſſen Sammlers angenommen. Meine Abſicht war gar nicht, alles zu ſammeln, was etwa gutes über jeden äſthetiſchen Gegenſtand geſchrieben worden. Warum ſollte ich im Artikel über die Comödie alle Comödien, und im Artikel Heldengedicht alle Epopöen die Muſterung paſſiren laſſen? Noch weniger nahm ich mir vor, alles Falſche, was gelehrt worden; und noch gelehrt wird, zu widerlegen. Meine Hauptſorge war bey jedem Gegenſtand den wahren Geſichtspunkt, aus dem man ihn betrachten muß, wenigſtens den, woraus ich ihn betrachte, feſtzuſetzen, und dann dasjenige, was ich ſelbſt in dieſer Stellung ſah, vorzutragen.

Nun bin ich weit entfernt zu glauben, daß ich alles geſehen und meine Materien erſchöpft habe, oder daß ich überall den rechten Punkt getroffen, oder überall völlig richtig geſehen habe. Ich bilde mir ſo wenig ein, das weitere Nachforſchen über die Gegenſtände des Geſchmaks überflüßig gemacht zu haben, daß ich hoffe, eine der angenehmſten Früchte meiner Arbeit werde die ſeyn, daß ſie neue Unterſuchungen veranlaſſen werde. Meinen Grundſätzen, worauf alle Unterſuchungen über Werke des Geſchmaks ſich ſtützen müſſen, verſpreche ich Beyfall, aber ich hoffe, daß der Gebrauch, den andre nach mir davon machen werden, den Künſten weit mehr aufhelfen werde, als das, was ich zu dieſem Behuf gethan habe.

Wenn ich hier und da, wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zuſtand der Künſte und des Geſchmaks ſpreche, etwas Unzufriedenheit äuſſere, ſo muß man dieſes nicht als Verachtung und Tadelſucht aufnehmen. Ich habe es darum hier zum voraus geſagt, daß ich ſehr hohe Begriffe von dem Werth der ſchönen Künſte und von dem Beruf eines Künſtlers habe. Wenn ich nun nach dieſen Grundſätzen einen ſo genannten witzigen Kopf, einen Menſchen, der feine Kleinigkeiten macht, nicht für einen wahren Dichter; einen Mann, der ſchön colorirt, oder fein zeichnet, darum noch nicht für den rechten Mahler halte; oder wenn ich der Nation, die viele Werke des Geſchmaks beſitzt, darin das Mechaniſche der Kunſt vollkommen, auch allenfalls die Erfindung geiſtreich iſt, wenn ich ihr, ſage ich, den wahren Beſitz der Kunſt abſpreche: ſo iſt es nicht Verkleinerung ihrer Talente, ſondern nothwendige Folgerung aus meinen Grundſätzen. Da ich dieſe einmal feſtgeſetzt glaubte, ſo hatte ich keinen Grund die Folgerungen, die daraus fließen, zu fürchten. Darum habe ich überall mit der Freymüthigkeit geſprochen, die einem Philoſophen geziemet.

Ich bitte zu bedenken, daß ich alles, was den guten Geſchmak betrifft, für eine ſehr wichtige Angelegenheit, und gar nicht, wie viele thun, für ein Spielwerk halte. Bey dieſer Art zu denken, halte ich es für ein Verbrechen, das Publikum, oder die Künſtler, durch Schmeicheleyen ſich günſtig zu machen. Da ich einmal deutlich einſehe, wie genau die ſittliche Bildung des Menſchen mit der Ausbreitung des guten Geſchmaks zuſammenhängt, ſo iſt es mir nicht möglich mit Gleichgültigkeit von Dingen zu reden, die nach meiner Einſicht den Geſchmak verderben, und die ſchönen Künſte von ihrem großen Zweck abführen.

In dem Reiche des Geſchmaks giebt es, ſo wie in der Philoſophie, verſchiedene Sekten und Schulen, die in ihren Grundſätzen und Lehren weit auseinander ſind, und wo die meiſten Anhänger der Häupter der Schulen, ohne weitere Unterſuchung, beym Loben und Tadeln nachſprechen, was dieſe einmal für gut gefunden haben. Ich habe vermuthlich oft gegen ſolche Schullehren angeſtoßen. Dieſes ſoll nun weiter nichts auf ſich haben, als daß ich mir die Freyheit nehme, auch meine Meynung zu ſagen, ſo wie es die, die vor mir anders geurtheilt haben, auch gethan. Hanc veniam damus petimusque viciſſim.

Sulzer.

# Vorrede

## zu der zweyten Ausgabe.

Ich vermuthe, daß die meiſten Leſer dieſes Werks bey einer neuen Ausgabe deſſelben beträchtliche Zuſätze zur Ausfüllung der darin befindlichen Lüken, und mancherley Veränderungen zu deutlicherer Beſtimmung, oder auch zur Verbeſſerung meiner Theorie erwarten; man wird aber beydes nur ſelten finden. Darum halte ich für nöthig die wahren Gründe davon anzuzeigen, damit man mich nicht eines eitlen Stolzes beſchuldige, als wenn ich dieſes Werk für vollſtändig hielte, oder die Mängel und Unvollkommenheiten deſſelben, die, wenn ich ſelbſt ſie nicht einſähe, hier und da in periodiſchen Schriften, worin dieſes Werk beurtheilet wird, mir deutlich genug vorgehalten worden, nicht, wenigſtens zum Theil, eingeſtünde. Schwerlich wird irgend einer meiner Leſer alle Lüken und alle Unrichtigkeiten, die in dieſer Theorie vorkommen, vollſtändiger und überzeugender einſehen, als ich ſelbſt. Aber ich befinde mich leider außer Stand, ihr mehr Vollkommenheit zu geben.

Ein fataler Zufall hat mich ſeit fünf Jahren meiner Geſundheit unwiederbringlich beraubet; und das beſtändig anhaltende Gefühl meiner Leibesſchwachheit, und die Veranſtaltungen, das Wenige, was mir von Geſundheit übrig geblieben, zu erhalten, machen mir jede Arbeit, die einige Anſtrengung der Kräfte erfodert, unmöglich, oder wenigſtens gefährlich.

Ich hoffe, daß dieſe Entſchuldigung, mein Werk bey dieſer zweyten Ausgabe nicht vollſtändiger und beſſer zu liefern, für gültig wird angenommen werden.

Sulzer.

# Zur Nachricht.

Da ſich in die deutſche Kunſtſprache viel fremde Wörter eingeſchlichen haben, die einigen Leſern geläufiger ſeyn möchten, als die, welche an ihrer ſtatt in dieſem Werke gebraucht worden: ſo ſchien es nöthig, folgendes Verzeichniß davon hier vorangehen zu laſſen. Wer alſo in dieſem Werk etwas unter einem fremden Kunſtwort aufſucht, ohne dieſes Wort in der alphabetiſchen Ordnung zu finden, kann dieſes fremde Kunſtwort in folgendem Verzeichniß aufſuchen, und ſehen, in was für einem Artikel von der Sache, die damit bezeichnet wird, geſprochen wird.

| Verzeichniß der fremden Kunſtwörter, die in dem I u. II Theile dieſes Werks keine beſondern Artikel haben. | Verzeichniß der eigentlichen Wörter, welche hier für die fremden Kunſtwörter gebraucht worden, oder der Artikel, in welchen das, was jene fremde Kunſtwörter betrifft, vorkommt. |
|---|---|
| **A.** | |
| Accompagnement. (Muſik.) | Begleitung. |
| Acteur. (Schauſpielkunſt.) | Schauſpieler. |
| Action. (Des Schauſpielers und des Redners.) | Vortrag. Spiel. |
| Affekt. | Leidenſchaft. |
| Amplification. (Beredſamkeit.) | Erweiterung. |
| Antitheſe. (Beredſamkeit.) | Gegenſatz. |
| Apoſtrophe. (Beredſamkeit.) | Anrede. |
| Applicatur. (Muſik.) | Anſetzung. |
| Arcade. (Baukunſt.) | Bogenſtellung. |
| Architrav. (Baukunſt.) | Unterbalken. |
| Attitüde. (Zeichnende Künſte.) | Stellung. Gebehrden. |
| **B.** | |
| Baluſter. (Baukunſt.) | Doken. |
| Baluſtrade. (Baukunſt.) | Dokengeländer. Geländer. |
| Baſament. (Baukunſt.) | Bilderſtuhl. Säulenſtuhl. |
| Baſe. Baſis. (Baukunſt.) | Fuß. |

| | |
|---|---|
| Bas-Relief. (Bildhauerkunſt.) | Flaches Schnitzwerk. |
| Bicinien. (Muſik.) | Zweyſtimmig. |
| Boſſages. (Baukunſt.) | Quader. |
| Bürleske. (Schöne Künſte.) | Poſſirlich. |

## C.

| | |
|---|---|
| Cäſur. (Dichtkunſt.) | Abſchnitt. |
| Canelüres. (Baukunſt.) | Krinnen. |
| Cantabel. (Muſik.) | Singend. |
| Capitel. (Baukunſt.) | Knauff. |
| Carnation. (Mahlerey.) | Fleiſchfarb. |
| Clair-Obſcur. (Mahlerey.) | Helldunkel. |
| Clauſel. (Muſik.) | Cadenz, Schluß. |
| Comes. (Muſik.) | Gefährte. |
| Compartiment. (Baukunſt.) | Felder. |
| Componiſte. (Muſik.) | Tonſetzer. |
| Compoſition. (Muſik.) | Satz. |
| Conſole. (Baukunſt.) | Kragſtein. |
| Contour. (Zeichnende Künſte.) | Umriß. |
| Contraſt. (Schöne Künſte.) | Gegenſatz. |
| Contraſubjekt. (Muſik.) | Gegenſatz. |
| Contretems. (Muſik.) | Verzögerung. |
| Corniſche. (Baukunſt.) | Kranz. |
| Correkt. (Schöne Künſte.) | Richtig. |
| Coſtume. (Mahlerey.) | Ueblich. |

## D.

| | |
|---|---|
| Declamation. (Redende Künſte.) | Vortrag. |
| Decoration. (Schaubühne.) | Verzierung. |
| Denouement. (Dichtkunſt.) | Entwiklung. |
| Dialogue. (Redende Künſte.) | Geſpräch. |
| Diminution. (Muſik.) | Theilung. |
| Diſpoſition. (Schöne Künſte) | Anordnung. |
| Drapperie. (Zeichnende Künſte.) | Gewand. Falten. |
| Dux. (Muſik.) | Führer. |

## E.

| | |
|---|---|
| Ekloge. (Dichtkunſt.) | Hirtengedicht. |
| Email. (Mahlerey.) | Schmelzmahlerey. |

Emphaſis.

| | | |
|---|---|---|
| Emphaſis. | (Redende Künſte.) | Nachdruk. |
| L'Enſemble. | (Schöne Künſte.) | Im Ganzen. |
| Entablement. | (Baukunſt.) | Gebälk. |
| Enthuſiasmus. | (Schöne Künſte.) | Begeiſterung. |
| Epigramm. | (Dichtkunſt.) | Sinngedicht. |
| Epithete. | (Redende Künſte.) | Beywort. |
| Epopée. | (Dichtkunſt.) | Heldengedicht. |
| Etage. | (Baukunſt.) | Geſchoß. |
| Exergue. | (Zeichnende Künſte.) | Abſeite. |
| Expoſition. | (Redende Künſte.) | Ankündigung. |
| Expreſſion. | (Schöne Künſte.) | Ausdruk. |

### F.

| | | |
|---|---|---|
| Faſſade. | (Baukunſt.) | Auſſenſeite. |
| Feſton. | (Baukunſt.) | Fruchtſchnur. |
| Fiction. | (Schöne Künſte.) | Erdichtung. Dichtungskraft. |
| Frontiſpice.<br>Fronton. | (Baukunſt.) | Giebel. |

### G.

| | | |
|---|---|---|
| Geſtus. | (Redende Künſte.) | Gebehrde. Anſtand. Vortrag. |
| Grazie. | (Schöne Künſte.) | Reiz. |

### J.

| | | |
|---|---|---|
| Idylle. | (Dichtkunſt.) | Hirtengedicht. |
| Imitation. | (Muſik.) | Nachahmung. |
| Impoſt. | (Baukunſt.) | Kämpfer. |
| Inverſion. | (Redende Künſte.) | Verſetzung. |
| Ironie.<br>Ironiſch. | (Redende Künſte.) | Spott. |

---

# A.

## A.

(Muſik.)

Der Name eines der ſieben Töne der heutigen diatoniſchen Tonleiter, ſonſt auch La genennt *). Dieſer Ton iſt in der Ordnung der ſechste, ſeit dem man gewohnt iſt, den unterſten Ton des Syſtems mit C zu bezeichnen. Die Alten, welche es eingeführt haben, die Töne und Sayten durch die Buchſtaben des Alphabeths zu bezeichnen, gaben natürlicher Weiſe, der tiefſten Sayte das Zeichen A und den folgenden die darauf folgende Buchſtaben, und bezeichneten die unterſte Octave der Töne alſo: A, B, C, D, E, F, G, a. Der bekannte Guido aus Arezzo, welcher im Anfange des eilften Jahrhunderts das Notenſyſtem erfunden haben ſoll, that zu dem damaligen Syſtem der Töne in der Tieffe, alſo unter A, noch einen hinzu, den er mit dem griechiſchen Gamma Γ bezeichnete. Folglich beſtund damals die unterſte Octave aus den Tönen: Γ, A, B, C, D, E, F, G. Nach der Zeit fand man, daß unter Γ auch der Ton F und ſogar die Töne E, D und C noch gebraucht werden könnten. Daher entſtund das heutige Syſtem, welches von C anfängt, und darinn der Ton A, welcher ehedem der erſte war, nun der ſechste iſt.

A. Bedeutet auch die Tonart, in welcher der Ton A der Grundton iſt. Die auf- und abſteigende Tonleiter der Tonarten A dur und A mol, wird, im Artikel **Tonart**, gefunden.

## Abdruk.

(Zeichnende Künſte.)

Jedes Werk, das durch Aufdruken eines weichen Körpers auf einen harten, die in dieſem Körper befindliche Form auf eine dauerhafte Art angenommen hat. In den zeichnenden Künſten hat man fürnehmlich zwey Gattungen Werke, die man mit dieſem Namen belegt.

Abdrüke von Kupferſtichen und Holzſchnitten. Wie die Abdrüke von den Kupferplatten gemacht werden, wird im Artikel **Kupferdruker** beſchrieben. Hier iſt blos von der Beſchaffenheit der Abdrüke die Rede. Von derſelbigen Kupferplatte können die Abdrüke von verſchiedener Güte ſeyn. Sowol durch das Aufreiben der Farbe auf die Platte, als durch das Preſſen derſelben, verliehrt ſie nach und nach etwas von ihrer Vollkommenheit. Die Stiche werden ſchwächer, die Platte nuzet ſich ab; zulezt verliehren ſich die feineſten Striche und die ſtärkſten werden ſtumpf. Alsdenn giebt die Platte nur ſchlechte Abdrüke. Sie können aber auch gleich anfänglich, da die Platte noch in ihrer Vollkommenheit iſt, durch unfleißige Beſorgung des Drukens ſchlecht werden.

---

*) S. Solmiſiren.

Die beſten Abdrüke müſſen unter den erſten hundert oder zweyhundert, die gemacht worden ſind, ausgeſucht werden. Dieſe ſtellen die Arbeit der Kupferſtecher in ihrer Vollkommenheit dar, und das feineſte in den halben Schatten, auch überhaupt in allem, was zur vollkommenen Haltung gehört, iſt darinn noch vorhanden. In den folgenden hunderten fängt die Platte an nach und nach ſchlechter zu werden, die ſtarken Striche werden ſtumpf und die feineſten zu ſchwach, oder verliehren ſich allmählig. Man kann alſo an dieſen Abdrüken weder die ganze Schönheit eines Kupferſtichs erkennen, noch von der Vollkommenheit des Gemähldes, nach welchem er gemacht iſt, urtheilen. Je feiner und vollkommener ein Gemähld in Abſicht auf die Harmonie der Farben und auf die Haltung iſt, je weſentlicher iſt es, daß man von dem Kupfer deſſelben die beſten Abdrüke habe. Die Gemählde, deren Werth blos von der Erfindung, Zeichnung und Anordnung herrührt, können auch aus ſchwächeren oder unvollkommenen Abdrüken noch beurtheilt werden.

Ueberhaupt iſt von Abdrüken zu wiſſen, daß geſtochene Platten mehr gute Abdrüke geben, als radirte, weil die Striche in dieſen niemals ſo tief, als in jenen ſind. Eine gut geſtochene Platte giebt insgemein an tauſend leidliche Abdrücke. Eine radirte, mehr oder weniger, nachdem ſie bearbeitet iſt, 400 bis 600.

Die ſchlechteſten Abdrüke ſind diejenigen, die von Platten gemacht ſind, die ſchon aufgeſtochen worden, oder in denen man den verſchwächten Strichen wieder durch den Grabſtichel nachgeholfen hat. Wer ein wenig Erfahrung in Beurtheilung der Kupferſtiche hat, entdeket ſehr leicht die Abdrüke, die von ſolchen Platten gemacht werden.

Es würde eine ſehr vortheilhafte Sache ſeyn, wenn man Platten machen könnte, die viel mehr Abdrüke aushielten. Dazu aber iſt kein ander Mittel, als ein Metall, das feſter als Kupfer iſt, zu nehmen. Es wäre zu verſuchen, ob nicht ſtählerne Platten, oder feine eiſerne zu brauchen wären*).

◆ ◆

(*) Was H. S. in Anſehung der verhältnißmäßigen Anzahl der möglichen, guten Abdrücke von geſtochenen und von geäzten Platten berichtet, iſt zwar die gewöhnliche, unter Gelehrten herrſchende, und in vielen Büchern befindliche Sage, wird aber von den Künſtlern ſelbſt keinesweges beſtätigt. Die Natur des Gegenſtandes, die Manier des Künſtlers, und dergleichen Dinge mehr, bringen ſehr mannichfaltige Unterſchiede hierin hervor. Wenn der eigentliche Kupferſtecher mit dem Grabſtichel nicht tief eingehen darf, entweder, weil er, wegen der Kleinheit ſeines Gegenſtandes, ſeine Schraffirungen nahe an einander legen muß, oder, weil ſein gelindes Original ihn nöthigt, ſie nur flach zu machen: ſo wird ſeine ganz geſtochene Platte weniger gute Abdrücke geben, als eine ganz radierte, deren Original dem Künſtler erlaubt hat, ſeine Züge tief einzuätzen. Von den bekannten, vom H. Fiquet geſtochenen Bildniſſen, die aus einem großen, in einen ſehr kleinen Raum gebracht, und worin alle feine Züge des

---

*) S. Kupferplatte.

Gemähldes beybehalten worden ſind, haben ſchwerlich mehr, als vier bis fünfhundert dergleichen Abdrücke gemacht werden können. Und eben ſo verhält es ſich allerdings auch mit geätzten Blättern, welche, zum Beyſp. Bleyſtiftzeichnungen darſtellen. Wohl aber kann eine geätzte, freye Federzeichnung eines Rembrand oder la Fage öfter, als tauſendmal, ohne Nachtheil für die Güte des Blattes, abgedruckt werden.

**Abdrüke von geſchnittenen Steinen und Schaumünzen.** Man macht ſie insgemein von feinem Siegellak. Dieſes geſchieht entweder in der Abſicht, ſie als Kunſtwerke, in Mangel der Originalien aufzubehalten, oder zum Behuf der Abgüſſe und der Paſten zu verſchiken. In beyden Fällen iſt ſehr nöthig, das feineſte Lak zu nehmen, und ſie auf Täfelchen von Holz zu machen, weil die Abdrüke auf Papier ſich insgemein werfen. Man kann ſie auch in Wachs machen; aber dieſe Materie wirft ſich ebenfalls, und da ſie ſehr bald weich wird, könnte die Wärme den Abdrüken leicht alle Schärfe benehmen. Eine beſondere Art von Abdrüken ſind die, welche man mit Schnelloth von Schaumünzen macht. Wir wollen das Verfahren kürzlich beſchreiben.

Das Schnelloth, oder die Maſſe zu dieſen Abdrüken, beſteht aus Bley und Zinn, die zu gleichen Theilen zuſammen gemiſcht ſind. Zuerſt wird das Bley geſchmolzen. Wenn es fließt, ſo wirft man etwas Fett darauf, daß es nicht zu Aſchen brenne: hernach wird das Zinn nach und nach beygemiſcht, die Maſſe wohl umgerühret und alsdenn abgegoſſen. Ehe man dieſes Metall braucht, iſt es gut, daß es vorher noch ein paarmal geſchmolzen und abgegoſſen werde, weil es dadurch ſanfter wird.

In dieſe Maſſe, die flüſſig gemacht worden, werden die Schaumünzen, oder die Formen und Abdrüke derſelben, wenn ſie anfängt zu erkalten, und ihre Flüßigkeit zu verliehren, abgedrukt, oder vielmehr abgeſchlagen. Dieſes erfodert gewiſſe Handgriffe und einige Vorſichtigkeit, die wir kürzlich anzeigen wollen.

Man nimmt einen Kaſten von Holz, etwa eine Elle lang und breit, in welchem das Abſchlagen geſchieht, damit das wegſpritzende Schnelloth von den Seiten des Kaſtens aufgehalten werde. Auf den Boden des Kaſtens leget man ein halbes Buch weiches Papier, auf welchem, als auf einem Bette, das Abſchlagen geſchieht. Die Schaumünze, welche man abdruken will, oder eine harte Form derſelben, wird mit feinem Thon, oder einer andern Materie auf ein Stük Holz, das man von oben bequem anfaſſen kann, feſt gemacht, oder allenfalls halb in das Holz eingelaſſen und daran befeſtiget.

Nun nimmt man ein kleines Stük ſtarkes geleimtes Papier, beuget es an dem Rande etwas in die Höhe, als ein kleines Schächtelchen, in welchem die abzuſchlagende Münze liegen könnte. Dieſes leget man auf das, an dem Boden des Kaſtens liegende, Papier, gießt es voll von dem geſchmolzenen Schnelloth, von welchem man mit einem weichen Cartenblatt die ſich oben ſetzende Haut ſanfte abſtreift.

Wenn man merkt, daß das Schnelloth anfängt zu erkalten, und ſeine Flüßigkeit zu verliehren: ſo ſchlägt man die abzudrukende Schaumünze ſenkrecht und ſo ſtark, als man kann, darauf: ſo drukt ſie ſich ſauber in das Loth ab. Bey dem Aufſchlagen ſpritzt ein Theil des Metalls herum: man muß deßhalb entweder das Geſicht wegkehren, oder eine Maske, mit Gläſern vor den Augen, vor ſich nehmen, auch die Hand mit einem Handſchuh verſehen, und überhaupt ſich ſo rüſten, daß man von dem herumſpritzenden heiſſen Metall keinen

Schaden leide. Dieſes Verfahren iſt uns von Herrn Lippert in Dreßden mitgetheilt worden.

Abdrüke geſchnittener Steine in Glas, werden Paſten genennt, und an ihrem Orte beſchrieben; von den Abdrüken derſelben in eine weiſſe thonartige Materie iſt in dem Artikel Abgüſſe das mehrere nachzuſehen.

# Abentheuerlich.

(Dichtkunſt.)

Eine Art des falſchen Wunderbahren, dem ſelbſt die poetiſche Wahrſcheinlichkeit fehlet. Von dieſer Art ſind die ungeheuren Heldenthaten und andre Begebenheiten, die man in den alten Ritterbüchern findet. Der eigentliche Charakter des Abentheuerlichen beſteht darinn, daß es aus einer Welt hergenommen iſt, wo alles ohne hinreichende Gründe geſchieht, wie in den Träumen. Dinge, die in der Ordnung der würklichen Natur unmöglich ſind, werden ordentliche Begebenheiten in der abentheuerlichen Welt.

Das Abentheuerliche findet ſich ſowol in Begebenheiten, als in Handlungen, in Sitten und in Charakteren. In den zeichnenden Künſten iſt das ſo genannte Groteske eine Art des Abentheuerlichen, und dahin gehören auch die chineſiſchen Mahlereyen, da Häuſer und Landſchaften in der Luft ſchweben.

Dieſe Gattung des Ungereimten herrſcht insgemein in den Träumen, wo die unmöglichſten Dinge würklich ſcheinen; aber jede erhitzte und vom Verſtande ganz verlaſſene Einbildungskraft, bringt abentheuerliche Vorſtellungen hervor. Es ſcheinet, daß die Völker der heiſſen Morgenländer, mehr, als andre, dieſen Ausſchweifungen der Einbildungskraft unterworfen ſeyn; denn der Hauptſitz des Abentheuerlichen iſt in den Romanen, in den Gedichten und ſo gar in der Theologie dieſer Völker. In den arabiſchen Erzählungen von tauſend und einer Nacht, iſt faſt alles in dieſer Art. Die abendländiſchen Völker ſcheinen durch ihre Bekanntſchaft mit den Arabern, auf das Abentheuerliche gekommen zu ſeyn, und Spanien, wo ehemals jene Völker ſich am meiſten ausgebreitet hatten, ſcheint das übrige Europa damit angeſtekt zu haben. Es iſt eine Zeit geweſen, wo dieſe Ausſchweifungen aus der Einbildungskraft in die Sitten und in die Geſinnungen übergegangen ſind; wo man abentheuerlich gehandelt hat.

Seitdem Vernunft und Geſchmak in den neuern Zeiten wieder empor gekommen, wird das Abentheuerliche von den Dichtern blos zur Beluſtigung nachgeahmt. Erzählungen aus der abentheuerlichen Welt hergenommen, ſind oft ſehr ergetzend und ein Labſal des Geiſtes in den Stunden, da man von Nachdenken ermüdet, dem Verſtand eine gänzliche Ruhe geben muß. Gute Werke von dieſer Art haben ihren Werth. Es ſcheinet, daß Hr. Wieland bey Bekanntmachung ſeines Idris die Abſicht gehabt, Deutſchland ein Werk dieſer Gattung zu liefern, das in ſeiner Art claßiſch werden ſollte, ſo wie es der Orlando furioſo des Arioſt in Italien iſt. Es fehlt in der That dieſem Werk nicht an glänzenden poetiſchen Schönheiten; doch ſcheint etwas mehr, als dieſes erforderlich zu ſeyn, um ein Buch bey einer ganzen Nation claßiſch zu machen.

So angenehm das Abentheuerliche in ſcherzhaften Werken werden kann, ſo widrig wird es, wenn in ernſthaften Werken, aus Mangel der Ueberlegung, das Groſſe und das Wunderbare dahin ausarten. Die Gränzen der einander gerade entgegen ſtehenden Dinge, liegen insgemein nahe an einander. Wenn der Dichter da, wo er das Groſſe oder das Wunderbare behandelt, das Nachdenken nur auf einen Augenblik verläßt, ſo ſchleicht ſich plötzlich das Abentheuerliche an ſolchen Orten ein, wo es höchſt anſtößig wird. Die Begierde, gewiſſe Gegenſtände recht groß vorzuſtellen, kann dieſe Würkung thun. Es wäre zu zeigen, daß dieſes ſelbſt dem groſſen Corneille begegnet iſt, der mehr als einmal das Groſſe ſeiner Helden, bis zum Abentheuerlichen getrieben hat. Das Groſſe und das Wunderbare hat ſeine Gränze, die zwar nicht durch eine beſtimmte Linie kann gezeichnet werden, die aber nicht leicht überſchritten wird, wenn die Einbildungskraft und die Empfindung vom Verſtande begleitet werden *).

◆ ◆

Zur Erwerbung richtiger Begriffe von dem eigentlichen Abenteurlichen (nicht Abentheuerlich) können, zum Theil wenigſtens, die Aufſätze des Grafen Caylus, ſur la Féerie des Anciens, comparée à celle des Modernes, im 11ten B. der Hiſt. und Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Duodezausg. und ſur l'Origine de l'anc. Chevalerie et des anc. Romans, ebend. im 29ten B. der Quartausg. — die Obſervations on the Fairy Queen of Spenſer by Th. Warton, Lond. 1772. 8. 2. B. (verglichen mit dem 3. 4. und 5ten der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. S. 21. u. f.) — Hurd's Letters on Chivalry and Romance in dem 3ten B. ſeiner Moral and Political Dial. Lond. 1776. 8. — die Memoires ſur l'anc. Chevalerie, p. Mr. de la Curne de St. Palaye, Par. 1769 — 1781. 12. 3 B. (auch in den Memoires de l'Acad. des Inſcript. befindlich) — Th. Wartons Diſſertat. on the origin of romantic fiction in Europe, vor dem 1ten Bande ſeiner History of Engliſh Poetry, Lond. 1775. 4. deutſch in dem 3. 4. und 5ten Band des Brittiſchen Muſeums, von H. Eſchenburg, Leipz. 1778. u. f. 8. (vergl. mit H. Sprengels Recenſion derſelben in den Betrachtungen über die neuen hiſtoriſchen Schriften, Altenb. 1776. 8. B. 1. St. 3. S. 43.) — und eben deſſelben Aufſatz: Ueber die Einführung der Galanterie durch die Ritterzeiten, in den gemeinnützigen Aufſätzen aus den Wiſſenſchaften für alle Stände, 1. 2. 3. 6. 7. 8tes St. Roſtock 1773. f. behülflich ſeyn. — Zur Vertheidigung des Syſtems von Zauberern in Taſſo's befreytem Jeruſalem ſchrieb H. Jacobi Vind. Torq. Taſſi, Gott. 1773. 4.

## Abgüſſe.

(Bildende Künſte.)

Man hat zum groſſen Vortheil der Kunſt, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künſte durch das Aufgieſſen einer flüſſigen, ſich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen. Dergleichen abgeformte Werke werden Abgüſſe genannt. Man hat ſie in Gyps, in Bley, in Schwefel und in Wachs. Gyps iſt die gemeineſte Materie dazu, weil ſie am wenigſten koſtet, und kalt kann abgegoſſen werden.

Man verfähret überhaupt dabey folgender maaſſen. Das Original, oder ein Theil deſſelben wird mit einer der bemeldten flüſſigen Materien übergoſſen, die man darauf verhärten läßt. Alsdenn nimmt man ſie ſorgfältig ab und bekommt dadurch das, was im Original vertieft iſt, erhoben, und das erhobene vertieft. Dieſer erſte Abguß wird die Form genennt. Macht man in dieſe Form wieder einen Abguß, ſo wird dieſer in Abſicht der Bildung dem Original vollkommen gleich, und er iſt der eigentliche Abguß.

Es iſt leicht zu begreifen, daß ganze Körper nicht auf einmal können abgeformt werden, weil ſie, da die

---

*) S. Uebertrieben.

Form ſie ganz umgeben würde, nicht können herausgenommen werden. Man hat deswegen eine Methode erdacht, ſie Stükweiſe abzuformen, und die Stüke der Formen wieder zuſammen zu ſetzen. Das mechaniſche Verfahren dabey und die nöthigen Handgriffe zu beſchreiben, würde hier zu weitläuftig, auch zum Theil unnütze ſeyn. Man findet in allen beträchtlichen Städten Italiener, die Gypsbilder verkaufen, von denen man dieſes lernen kann. Eine Beſchreibung des ganzen Verfahrens findet man in Felibiens Grundſätzen der Baukunſt.

Dieſe Abgüſſe und die Abdrüke, davon vorher gehandelt worden, leiſten den bildenden Künſten den Dienſt, welchen die Gelehrſamkeit von der Buchdrukerey hat: beyde vervielfältigen auf eine leichte Art die Werke der größten Meiſter. Der Gelehrte kann mit mäßigen Unkoſten die wichtigſten Werke der Gelehrſamkeit in ſein Cabinet, und der Künſtler eben ſo, das vornehmſte der bildenden Künſte in ſeine Werkſtelle zuſammen bringen. Durch die Abgüſſe werden die Schranken, in welchen die vornehmſten Werke bildender Künſte eingeſchloſſen geweſen, weggerükt, und Rom kann dadurch in allen Ländern zugleich ſeyn.

Nichts würde zur Ausbreitung der Kunſt vortheilhafter ſeyn, als wenn die Beſitzer der beſten Originalwerke die Verfertigung der Abgüſſe beförderten, oder auch nur erleichterten. Jede Academie der zeichnenden Künſte ſollte eine vollſtändige Sammlung der beſten Antiken haben, und würde ſie auch haben, wenn nicht die Abformung ſo oft gehindert würde. Ludwig der XIV. hatte das unermeßliche Anſehen, worinn er ſich durch ſeine Macht geſezt hatte, beynahe ganz nöthig, um für ſeine Academie die Abgüſſe der vornehmſten Antiken, die in Rom ſind, zu erhalten, und Friedrich der I. in Preuſſen mußte beträchtliche Summen verwenden, um nur einige der vornehmſten Antiken für die Mahleracademie in Berlin abformen zu laſſen, welche doch hernach durch einen unglüklichen Brand verlohren gegangen.

Abgüſſe von kleinen Werken, von geſchnittenen Steinen und Münzen, ſind leichter zu haben. Viele Beſitzer der Originale haben ſich ein Vergnügen daraus gemacht, ſie dazu herzugeben; und der unermüdete Fleiß einiger Liebhaber, nebſt der Begierde zu gewinnen verſchiedener Kunſthändler, haben ſolche Abgüſſe ungemein vermehrt. Man kann izt in Italien um eine mäßige Summe Geldes viele tauſend Schwefelabgüſſe von geſchnittenen Steinen haben. Es wäre unbillig, wenn wir hier nicht der ruhmwürdigen Bemühungen des verdienſtvollen Lipperts, in Dreſden, gedächten. Dieſer rechtſchaffene Mann hat mit bewundernswürdiger Arbeitſamkeit eine beynahe unzählige Menge Abdrüke von Antiken, Steinen und Münzen aus allen Cabinetten von Europa zuſammen gebracht. Durch die glükliche Erfindung einer Maſſe, welche ſowol dem Gyps, als dem Schwefel, weit vorzuziehen iſt, hat er ſich in Stand geſetzt, jedem Liebhaber, der es verlangt, ſeine Sammlung, oder eine Auswahl derſelben, um eine mäßige Summe zu überlaſſen. Mit dem Geſchmack des feinſten Kenners hat er aus ſeiner Sammlung über Zweytauſend der ſchönſten Stüke ausgeſucht, ſie in eine fürtreffliche Ordnung gebracht und in Europa ausgebreitet: ſo daß man ſie izt mit der Leichtigkeit haben kann, mit welcher man Bücher aus andern Ländern kommen läßt. Es iſt zu wünſchen, daß Herr Lippert eine ähnliche Sammlung antiker Münzen verfertigen und eben ſo ausbreiten möchte.

(*) Auſſer dem, was der, von H. S. angeführte franzöſiſche Schriftſteller, Felibien, in den Princ. de l'Archit. de la Sculpt. et de la Peint. Liv. II. Ch. 6. S. 245. der Ausg. von 1697. davon ſagt, und das wirklich, in Rückſicht auf das, wovon in dem Artikel eigentlich die Rede iſt, in ſehr wenigem beſteht, handelt der bekannte Oreſtrio . . . Wien 1774. 8. 2 Th. in dem 71. 72. und 73ſten Abſchnitt des zweyten Bandes S. 438 u. f. von Abgüſſen von Gyps, und Abdrücken von Glas und von Schwefel.

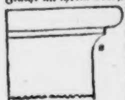
## Abhandlung.

(Redekunſt.)

Der Haupttheil oder der eigentliche Körper einer förmlichen Rede, in welchem die ganze Materie der Rede vorgetragen wird. Der Abhandlung geht der Eingang, wenn einer da iſt, vorher, und auf ſie folget der Beſchluß. Alles was von der Wahl der Materie, von der Anordnung, von den Beweisgründen, von der Widerlegung, in Abſicht auf die Rede, in denen verſchiedenen Artikeln hierüber geſagt worden, gehört zur Abhandlung.

## Ablauf.

(Baukunſt.)



Die Ausbeugung einer Linie oder Fläche an ihrem oberſten Ende. An den Säulen macht die Ausbeugung a der Fläche des Stammes gegen den Oberſaum, den Ablauf aus. Man bemerkt gar bald, woher der Ablauf entſtanden iſt: weil es offenbar iſt, daß ohne ihn der Saum nicht mehr, als ein Theil des Stammes, ſondern, als eine über ihm liegende Platte erſcheinen würde. Zugleich würde alsdenn der Stamm ſein oberes Ende verliehren und aufhören ein Ganzes zu ſeyn *). Aus eben dieſem Grunde muß der Unterſaum des Stammes allmählig an ihn ſchließen, oder Anlaufen; daher iſt der Anlauf entſtanden.

Die Würkung des Ablaufes und Anlaufes iſt die Vereinigung der Säume mit dem Körper des Stamms. Deßwegen iſt es unverſtändig, wenn ſie da gebraucht werden, wo keine Vereinigung ſeyn muß. Doch ſind die Baumeiſter verſchiedentlich in dieſen Fehler gefallen, da ſie den Unterbalken gegen den Fries anlaufen, gegen die Platte des Dekels ablaufen laſſen.

## Abſchnit.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort hat mehrere Bedeutungen, die man hier nicht nöthig hat unter einen Hauptbegriff zu bringen; wir betrachten deßwegen jede beſonders.

Abſchnit **des Verſes.** (Cäſur) Ein merkbarer Ruhepunkt, wodurch einige Verſe in zwey Hälften getheilt werden. Man leſe mit gehöriger Beobachtung des Klanges folgende Verſe:

> Du bringſt früh oder ſpät ein jedes Vornehmen zum Ende;
> Nichts kann dir widerſtehn, du überwindeſt es alles;
> Gott von allen und jedem: Siehſt mit gleich ruhigen Augen
> Haufen Ameiſen und Nationen vergehen; die Sternen
> Wägen auf deiner Waage, was einer Mücke Gefieder **).

ſo wird man bemerken, daß jeder von den beyden erſten Verſen in zwey Zeiten, wie ſich die Tonkünſtler ausdrüken, oder mit einer Abänderung der

---

*) S. Ganz.

**) Noachide III. Geſang.

der Stimme, geleſen wird. Sie ſcheinet auf der einen Hälfte des Verſes zu ſteigen und auf der andern zu fallen. Im erſten Vers ſcheint ſie allmählig zu ſteigen, bis man das Wort Glük ausgeſprochen hat, nach welchem eine kleine Ruhe, oder eine unveränderte Stimme bleibt, die in der andern Hälfte des Verſes wieder fällt oder nachläßt.

Darinn gleichen ſolche Verſe einem Takt in der Muſik, der ebenfalls in zwey Theile oder Zeiten zerfällt, die der Aufſchlag und Niederſchlag genennet werden. Am merklichſten wird der Abſchnit in unſern gewöhnlichen alexandriniſchen Verſen.

> Die Seele macht ihr Glük; ihr ſind die äuſſern Sachen
> Zur Luſt und zum Verdruß nur die Gelegenheit:
> Ein wohlgeſetzt Gemüth kann Galle ſüſſe machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

Alle längere Versarten haben ihre Abſchnite, welche der Wohlklang nothwendig macht. Ihren Urſprung müſſen wir um ſo viel mehr unterſuchen, da diejenigen unſrer Kunſtrichter, die den Wohlklang der Verſe bis auf die geringſte Kleinigkeit ſcheinen zergliedert zu haben, dieſen Punkt verſäumet haben.

Schon die ungebundene Rede (um ſo viel mehr die gebundene) hat etwas von dem Charakter der Muſik, oder des Tonmaßes an ſich. Worinn dieſes beſtehe, iſt an ſeinem Orte *) deutlich gezeiget worden. Eine Haupteigenſchaft der wohlklingenden Rede alſo, iſt das rythmiſche derſelben, wodurch ſie in Glieder abgetheilt wird. Daher entſtehen in der Muſik der Takt, die Einſchnitte und die Perioden, in dem Takt aber, die Zeiten des Auf- und Niederſchlages. Alles was von dem natürlichen Urſprung **) dieſer Dinge angemerkt worden, gilt auch von der gebundenen Rede, darinn der Vers mit dem Takt, der Abſchnit deſſelben mit den Zeiten des Takts, genau übereinkommen. Wie aber die ungebundene Rede weniger an einen beſtimmten Wohlklang gebunden iſt, als die Verſe, ſo ſind es dieſe viel weniger, als die Muſik. Daher ſie zwar ihre abgemeſſene Takte, aber nicht eben ihre gleichen Zeiten deſſelben haben. In dem Takt ſind die Zeiten überall durch das ganze Stük, darinn er herrſcht, vollkommen gleich, in dem Vers aber leidet der Abſchnit eine Veränderung. Hiedurch iſt alſo das Weſen und der Urſprung des Abſchnits beſtimmt.

Wer nicht auf die Natur der Muſik, in welcher der wahre Urſprung des Verſes und des Abſchnits gegründet iſt, zurük ſehen will, der kann ſich ſeinen Urſprung auch ſo vorſtellen. Wenn wir Verſe leſen, ſo müſſen wir der Stimme außer den Wendungen, die ihr ſchon in der ungebundenen Rede zukommen, noch eine andre geben, die dem Gange des Verſes eigen iſt. In kurzen Versarten iſt das Metrum hiezu hinlänglich, zumal, da dergleichen Verſe insgemein durch ihre Ungleichheit eine angenehme Abwechſelung machen. Längere Verſe aber, zumal ſolche, die einerley Füße haben, wie unſre Alexandriner, erfodern mehr Abwechſelung des Tons, der ſich erſt allmählig heben und denn wieder ſinken muß, ſo wie im Fortſchreiten der Fuß ſich hebt und wieder ſinkt.

Mit gleich ſtarkem Athem iſt es ohnedem nicht möglich einen Hexameter auszuſprechen. Dieſes, mit dem dunkeln Gefühl, daß ein ſolcher Vers zu lang ſey, um durchaus mit einerley Stimme vorgetragen zu werden, macht, daß wir jeder Hälfte ihre beſondere Schattirung der Stimme geben, wenn uns nur der Dichter die Gelegenheit dazu nicht gänzlich benommen hat. Sobald wir den Vers nicht mehr mit Wohlklang leſen, ſondern Scandiren, ſo verliehrt ſich der Abſchnit ganz.

---

*) Art. Wohlklang.

**) S. Muſik. Takt.

Allein da der Vers ein einziges unzertrennliches Glied iſt, deſſen Theile nicht von einander abgelöſt ſind, ſo muß der Abſchnit ſo ſeyn, daß man bey der kleinen Ruhe, nach dem erſten Theil deſſelben, fühlt, es gehöre noch ein andrer Theil dazu. Dieſes wird offenbar dadurch erhalten, daß der Abſchnit mitten in einen Fuß fällt; denn dadurch werden wir gehindert zu lange auf dem Ruhepunkt zu verweilen, und das Ohr fühlt, daß noch etwas folgen müſſe. In dem Vers:

> Du bringſt früh oder ſpäth — ein jedes
> Vornehmen zu Ende.

kann man ſich nach ſpäth einen Augenblik verweilen, um der Stimme zur andern Hälfte des Verſes eine neue Modification zu geben; aber man fühlt bey dem Verweilen, da der dritte Fuß noch nicht ganz ausgeſprochen iſt, daß man noch nicht zum Ende des Taktes ſey. Es iſt daher eine Unvollkommenheit des Abſchnits, wenn derſelbe nicht nur einen Fuß, ſondern ſogar einen völligen Sinn endiget: wie in dem halben Vers: Die Seele macht ihr Glük. Denn da könnte ſich das Gefühl des Fortfahrens verliehren, und würde ſich in der That verliehren, wenn wir nicht aus Liebe zum Wohlklang, ohne es zu wiſſen, dieſen jambiſchen Vers, als einen trochäiſchen leſen würden, dem eine kurze Sylbe vorgeſetzt iſt.

> Die | Seele | macht ihr | Glük; ihr | ſind
> die | äuſſern | Sachen.

Auf dieſe Weiſe retten wir die völlige Trennung des Verſes in zwey Verſe. Man kann es alſo zur Regel machen, daß der Abſchnit nicht an das Ende, ſondern in die Mitte eines Fuſſes falle.

Da er auch nothwendig ein Verweilen verurſachet, ſo iſt ferner natürlich, daß er nach einer langen Sylbe ſtehe, weil ſich dieſe zum Verweilen am beſten ſchiket. Dieſes nennt man einen männlichen Abſchnit. Fällt er nach einer kurzen Sylbe, wie in dieſen Verſen:

> Wie zärtlich klagt der Vogel, und ladet
> durch den Hayn,
> Den kaum der Lenz verjüngert, ſein künftig
> Weibchen ein!

ſo ſcheint es weniger natürlich, und würde beynahe ganz unmöglich fallen, wenn nicht der Dichter die Ruhe mit Gewalt hervorbrächte, indem er durch Einſchiebung einer, in ſein Metrum eigentlich nicht gehörigen, Sylbe, den Fluß des Verſes unterbricht. Dadurch aber verfällt er in den andern Abweg, und macht in der That aus einem Vers zwey.

Es ſcheint aber, als wenn die Dauer oder der Nachdruk einer langen Sylbe noch nicht einmal hinlänglich zum Abſchnit wäre, und daß er am Ende eines ganzen Wortes müßte genommen werden: finitis partibus orationis fiunt, ſagt Diomedes von den Abſchniten. Daher kommt es, daß der Abſchnit in den drey letzten, der oben aus der Noachide angezogenen Verſen ziemlich zweydeutig wird. Der Grammatiker Diomedes ſagt, daß die Griechen den Abſchnit an vier verſchiedenen Stellen geſetzet haben; allein die Regeln dienen hier zu nichts, wo der Dichter blos dem Gehör folgen kann.

* * *

Ueber den Urſprung des Abſchnittes im Verſe hat Batteux (J. A. Schlegels Ueberſ. S. 191 und S. 212, Ausg. vom J. 1770.) ſehr methodiſch — oder lieber unmethodiſch — philoſophirt; beſſer iſt, was er, wenn man es auf den Vers anwendet, in ſeinem gröſſern Werke (in H. Ramlers Ueberſ. B. 4. S. 135. 4te Ausg.) und was Marmontel in dem ſiebenten Kapitel der Poet. franc. (B. 1. S. 261 u. f. Par. 1763. 8.) davon ſagt. Hrn. Ramlers eigenes Kapitel in dem Werke des erſtern

(B. 1. S. 163) „von der deutſchen Verskunſt“ — ſo wie Hrn. Schlegels Abhandlung, „von der Harmonie des Verſes“ (bey ſ. Batteux B. 1. S. 477) — und der vierte Abſchnitt des achtzehnten Kapitels der Elements of Criticism von Home, können den vorſtehenden Artikel ergänzen helfen.. —

Abſchnite in der Baukunſt, ſind in der toſcaniſchen Ordnung einiger Baumeiſter hervorſtehende Theile an dem Fries, welche ſo wie die Dreyſchlitze der doriſchen Ordnung die Balkenköpfe des oberſten Bodens vorſtellen. Die Alten fielen nicht auf dieſe Abſchnite, die Scamozzi zuerſt, aber nur über jede Säule einen, angebracht hat. Dadurch hat er dieſer ohnedem ſchon kahlen Ordnung ein noch magerers Anſehen gegeben. Mit mehr Geſchmack hat Goldmann ſie durch den ganzen Fries angebracht, und ſie, weil ſie eben ſo, wie die Dreyſchlitze entſtanden, auch denſelbigen Regeln unterworfen *).

## Abſeite.

Iſt im gemeinen Sinn ein kleiner Raum oder Platz neben einem großen Hauptplan. Daher hat es in den ſchönen Künſten zwey beſondere Bedeutungen bekommen.

Abſeiten in der Baukunſt werden vornehmlich in den, nach gemeiner Art gebauten, Kirchen die beyden Theile genannt, welche rechts und links an dem Hauptraum, der das Schiff genennet wird, liegen, die man als Gänge anſehen kann, durch welche man, ohne durch das Schiff zu gehen, an welchen Ort deſſelben man will, kommen kann.

Abſeite einer Schaumünze, Exergue, ein unten an der einen Hauptſeite abgeſonderter Platz, auf welchem insgemein die Jahrzahl oder etwas von Nebenumſtänden der, auf der Münze vorgeſtellten Sache, angezeiget wird *).

## Abzeichnen, auch Durchzeichnen.

Eine Zeichnung vom Papier auf einen andern Grund, beſonders aber auf den Firnisgrund, zum Radiren, mechaniſch übertragen. Durch das mechaniſche iſt dieſe Arbeit vom eigentlichen Zeichnen mit freyer Hand verſchieden; denn beym Abzeichnen führt die Hand den Stift über alle Striche der Originalzeichnung hin.

Man verfährt hiebey auf verſchiedene Weiſe. Will man die Abzeichnung auf Papier haben, ſo legt man ein, mit fein geriebenem Rothſtein, oder Bleyſtift, oder etwas fett gemachten Ruß, auf einer Seite beſtrichenes Papier, zwiſchen das Original und das Blatt, auf welches die Abzeichnung kommen ſoll; mit einem feinen Stifte von Silber, Elfenbein oder hartem Holze, fährt man mit mäſſigem Druken über die Striche des Originals, welche ſich dadurch von dem gefärbten Papier auf das untere Blatt abdruken. Noch kürzer wäre es, wenn man ohne das Mittelblatt gleich die Originalzeichnung auf der unrechten Seite färbte. Auf dieſe Art wird die Zeichnung auch auf den Grund einer Kupferplatte getragen.

Was auf dieſe Art abgezeichnet iſt, wird, nachdem es geäzt und von der Platte abgedrukt worden, verkehrt vorgeſtellt. Nämlich, was im Original die rechte Seite ausmacht, iſt im Abdruk die linke. Und daher kommt es, daß in ſo manchem Kupfer die Degen an der rechten Hüfte hängen, oder mit der linken Hand gezogen werden. Will man dieſes vermeiden, ſo muß man die Originalzeichnung verkehrt auf den Grund tragen.

---

*) S. Dreyſchliz.

*) S. Schaumünze.

gen. Dieſes kann auf folgende Art geſchehen. Man beſtreicht ein feines Papier mit Terpentinſpiritus, davon wird es durchſichtig. Wenn es troken worden, ſo legt man daſſelbe auf die Originalzeichnung, die alsdenn ſehr klar durchſcheinet, ſo daß ſie mit Tuſch oder einer andern Farbe auf das Oelpapier kann abgezeichnet werden. Legt man nun dieſe Zeichnung verkehrt auf den Grund der Kupferplatte und zeichnet ſie, nach der vorher beſchriebenen Methode, noch einmal ab, ſo werden die Abdrüke ſo, wie die Originalzeichnung.

◆ ◆

(*) Das, von H. Sulzer zum Durchzeichnen (nicht Abzeichnen) angegebene und aus dem bekannten Werke des Abr. Boſſe (S. 19 und 23. Ausg. vom J. 1745) genommene, vor Zeiten alſo wohl übliche Verfahren würde, auf alle Fälle, die Zeichnung ſelbſt entſtellen, und läßt allenfals nur von Künſtlern ſich anwenden, welche ſelbſt die Zeichnung gemacht, und zu dieſem Behufe gleich eingerichtet haben. Auch das mäßigſte Drucken mit dem feinſten Stifte würde auf einer guten, und ſogar nicht auf ſehr dünnem Papier befindlichen Zeichnung, Striche zurück laſſen. Noch mehr aber würde dieſe durch das, von dem H. S. vorgeſchlagene Färben derſelben auf der unrechten Seite verdorben werden. Um ſolche alſo auf dasjenige Papier zu bringen, von welchem eigentlich ſie auf die Platte aufgetragen werden ſoll, bleibt dem Künſtler nichts übrig, als zu irgend einer Art von getränktem Oelpapier ſeine Zuflucht zu nehmen. Nur muß er ſolches vor dem Gebrauch ſorgfältig mit Semmel abreiben, weil das Oel ſonſt ſehr leicht in die Zeichnung ſelbſt übergehen, und ſie fleckigt machen kann. Das mit Terpentinſpiritus zubereitete, von H. S. erwähnte Papier führt noch überdem den Nachtheil mit ſich, daß es ſehr leichte bricht; auch faſſen die, darauf gemachten Striche nicht allein zu breit aus, ſondern der Rand dieſer Striche wird auch, ſelbſt bey dem gelindeſten Drucke, undurchſichtig, und erſchwert alſo das genaue und richtige Auftragen der Zeichnung auf die Platte. Allen dieſen Weitläuftigkeiten und Unbequemlichkeiten hilft das, in England, zum Durchzeichnen beſonders erfundene, und freylich in Deutſchland noch nicht allgemein bekannte, gölbliche, ſogenannte Oelpapier (Oil-paper) ab. Es ſcheint mit demjenigen Oelfirniß, deſſen man ſich zu der Ueberziehung der Luft-Ballons bedient, zubereitet zu ſeyn, und iſt nicht allein vollkommen durchſichtig, ſondern nimmt auch die feinſten Bleyſtiftſtriche an. —

Aber mit dieſem Durchzeichnen, oder mit dieſem Auftragen der Zeichnung auf ein dergleichen Papier, iſt das Auftragen derſelben auf die Platte, oder das eigentliche Aufzeichnen derſelben noch nicht gemacht. Die Platte des eigentlichen Kupferſtechers muß, zu dieſem Behufe, auf eben ſolche Art, als die, zum Aetzen oder Radiren beſtimmte, Platte gegründet werden; und, nachdem unter den, auf Oelpapier gemachten Umriß der Zeichnung, ein, mit Rothſtein beſtrichenes Blatt von dem allerfeinſten, aber geleimten, ſogenannten ſineſiſchen Papier dergeſtalt gelegt worden, daß die geröthete Seite deſſelben gegen die Platte gekehrt iſt, wird, vermittelſt einer, etwas ſtumpfen Nadel, und mit ſchwachen Drucken, der Umriß auf die Platte aufgetragen, oder ſichtbar darauf gemacht. Daß beyde Blätter vorher mit Wachs an die Seiten der Platte feſtgemacht, und, nach aufgetragenen Umriſſen mit Vorſicht weggenommen werden müſſen, vorzüglich wenn die Zeichnung ſehr ausgeführt iſt, ſo wie, daß der eigentliche Kupferſtecher, wenn er die, auf ſeiner Platte abgedruckten Umriſſe ſeiner Zeichnung, mit der Nadel darauf eingeriſſen hat, den vorher gedachten Grund wieder wegſchmelzt, iſt bekannt.

# Academien.

(Zeichnende Künſte.)

Oeffentliche Anſtalten, in welchen die Jugend in allem, was zum Zeichnen

nen gehört, unterrichtet wird. Sie werden inſgemein Mahleracademien genennet, obgleich nicht das eigentliche Mahlen, ſondern das Zeichnen darinnen fürnehmlich gelehrt wird. Dieſe Anſtalten ſind, ſo wie die Schulen der Gelehrſamkeit und der Wiſſenſchaften, mit einer hinlänglichen Anzahl Lehrer verſehen, die den Titel der Profeſſoren haben. Dieſe unterrichten die Jugend in allen Theilen der Zeichnungskunſt, vornehmlich aber in dem wichtigſten Theil derſelben, der Zeichnung der Figuren, oder der menſchlichen Geſtalt. Dieſe iſt der weſentliche Theil der Kunſt des Mahlers, des Bildhauers, des Stein- und Stempelſchneiders und auch des Kupferſtechers; deßwegen dienet die Academie den Schülern aller dieſer Künſte.

Ohne Kenntnis der Knochen, und der vornehmſten Muskeln des menſchlichen Körpers, kann die Zeichnungskunſt deſſelben nicht vollkommen ſeyn, und ohne die Wiſſenſchaft der Perſpective können weder hiſtoriſche Gemählde noch Landſchaften ganz richtig gezeichnet werden; deßwegen hat die Academie auch einen Lehrer der Anatomie und einen für die Wiſſenſchaft der Perſpective. Zu dieſen kommt endlich auch noch ein Lehrer der Baukunſt, weil gar oft ganze Gebäude, oder Theile derſelben, auf den Gemählden vorgeſtellt werden.

Dieſes ſind die nothwendigſten Lehrer, welche nicht nur die Regeln der Kunſt vortragen, ſondern die Jugend auch zur Ausübung derſelben anführen. Sollte eine ſolche Schule ganz vollkommen ſeyn, ſo müßten auch noch für andere, weniger mechaniſche Theile der Kunſt, Lehrer vorhanden ſeyn. Dergleichen wären: ein Lehrer der Alterthümer, der die Gebräuche, die Sitten, und alles was zum Ueblichen gehört, hinlänglich erklärte; ein Lehrer des Ausdruks der Leidenſchaften, dem auch zugleich der Unterricht über die Anordnung eines Gemähldes und über das, was zum Geſchmak gehört, könnte aufgetragen werden. Dieſe Lehrer fehlen den Academien insgemein, und die Theile der Kunſt, die ihnen hier zugeſchrieben ſind, werden auf den Academien nur beyläufig gelehrt.

Die Academie muß hiernächſt mit einem guten Vorrath von Sachen verſehen ſeyn, die zu Erlernung der Zeichnungskunſt nothwendig ſind. Dieſe beſtehen vornehmlich in folgenden Dingen: Zeichnungsbücher, in welchen zuerſt die einzele Theile der Figuren, die Form und Proportion der Köpfe, der Naſen, Ohren, Augen, u. ſ. f. hernach ganze Haupttheile, endlich ganze Figuren zum Nachzeichnen, in hinlänglicher Auswechslung befindlich ſind. Das Nachzeichnen dieſer Originale, iſt das erſte, worinn die Jugend geübet wird. Auf dieſe Zeichnungsbücher ſollten nun Zeichnungen von Figuren folgen, welche nach den vornehmſten Werken der Kunſt gemacht ſind; richtige Zeichnungen von Antiken; auserleſenen Figuren der größten Meiſter, eines Raphael, Michelangelo, der Carrache u. a. bey deren Nachzeichnung die Jugend ſchon etwas von den höhern Theilen der Kunſt lernt.

Das nächſte, was auf dieſen Vorrath von Zeichnungen folget, iſt ein Vorrath von Abgüſſen der vornehmſten Antiken, und auch von einigen neueren Werken der bildenden Künſte, ſowol in einzeln Theilen, als in ganzen Figuren und Gruppen, in deren Nachzeichnung die Jugend fleißig zu üben iſt, weil dadurch nicht nur das Augenmaaß und der Geſchmak an ſchönen Formen weiter geübt wird, ſondern auch zugleich die Kunſt des Lichts und Schattens, der mannigfaltigen Wendungen der Körper und der Verkürzungen kann erlernet werden.

Ferner muß die Academie lebendige Modele haben; Menſchen von ſchöner Bildung, die von einem der erſten Lehrer, auf einem etwas erhabenen Geſtelle, oder Tiſch, in veränderten Stellungen aufgeſtellt werden, damit die Schüler aus verſchiedenen Plätzen, und alſo in ſehr mancherley Anſichten dieſelben zeichnen können. Dabey können die Lehrer faſt alles, was die Beobachtung des Lichts und Schattens in einzeln Figuren betrifft, vollkommen zeigen. Denn die Einrichtung des Saales, wo das Model geſtellt wird, muß ſo ſeyn, daß ſelbiger ſowol von dem Tageslicht, als durch Lampen auf das vortheilhafteſte kann erleuchtet werden.

Endlich wird auch noch zu einer vollkommenen Academie ein beträchtlicher Vorrath von wichtigen Kupferſtichen und Gemählden erfodert, an welchen die Jugend alles, was zur Erfindung, Anordnung, zum Geſchmak, zur Haltung, zur Farbengebung gehört, gründlich ſtudiren könne. Wo die Gemählde ſelbſt der Academie mangeln, wäre es doch ſehr vortheilhaft, daß an dem Orte, wo die Academie iſt, eine Bildergallerie wäre, zu welcher die Academie einen freyen Zutritt hätte.

Man begreift leichte, daß eine ſolche Veranſtaltung in ihrer Vollkommenheit ſowol zur Anlegung als zur Unterhaltung, einen Aufwand erfodert, den nur groſſe und mächtige Fürſten bereiten können. Doch kann auch mit mittelmäßigen Koſten eine Academie eingerichtet und unterhalten werden, welcher nichts von den nothwendigſten Stüken der Einrichtung fehlet.

In einigen Academien iſt mit der eigentlichen Schule zugleich eine Künſtleracademie verbunden. Nämlich eine Geſellſchaft vorzüglich geſchikter Männer, die von einem Fürſten ſo begünſtiget werden, daß es jedem Künſtler zur Ehre und zum Vortheil gereicht, ein Mitglied der Geſellſchaft zu werden. Dieſe Künſtleracademie hat mit dem Unterricht der Jugend nichts zu thun; die Abſicht ihrer Stiftung iſt, einerſeits, durch die Vorzüge groſſe Künſtler zu belohnen, anderſeits, die Geſellſchaft zu Unterſuchungen über wichtige Theile der Kunſt aufzumuntern. Sie ſind für die Künſte das, was die Academien der Wiſſenſchaften für die Gelehrſamkeit. Von Zeit zu Zeit verſammlen ſich die Mitglieder, um über wichtige, die Kunſt betreffende, Materien ſich zu unterreden, um Unterſuchungen, Bemerkungen, Ausſichten über die Kunſt, vorzutragen. Es iſt aber bis itzt noch keine Künſtleracademie vorhanden, die einen ſolchen Plan ſo befolgte, als einige Academien der Wiſſenſchaften ſeit mehr als hundert Jahren zu thun gewohnt ſind.

Die älteſte Mahleracademie, von der man Nachricht hat, wiewol ſie dieſen Namen nicht geführet hat, iſt die von Florenz, die Geſellſchaft des heil. Lucas genennt. Sie nahm ihren Anfang ſchon im Jahr 1350, und wurde erſt von der Regierung unterſtützet, hernach von den Herzogen aus dem Hauſe Medicis in beſondern Schutz genommen. Die anſehnlichſte Academie der Künſte und Künſtler aber iſt in Frankreich von Ludewig dem XIV. errichtet worden. Von andern Academien, die an andern Orten mehr oder weniger blühen, kann der Herr von Hagedorn nachgeleſen werden *).

◆ ◆

Da die, von H. S. angeführte, und bekannte Lettre à un amateur de la pein-

---

*) Lettre à un amateur de la peinture p 323. f. f.

peinture, nur von ſehr wenigen dergleichen Akademien Nachricht giebt, und auch das, bey H. Reinholds Studium der Zeichenkunſt und Mahlerey, Gött. 1773. 8. und das bey H. Prangens Akademie der bildenden Künſte, Th. 2. S. 45 u. f. Halle 1787. 8. befindliche Verzeichniß derſelben keinesweges befriedigend iſt: ſo will ich das, mir hierüber bekannte, herſetzen. Zuerſt erhellt aus einem Briefe des Tom. Temanza an den Gr. Algarotti (in dem 5ten B. S. 327. der Raccolta di lettere ſulla pittura, ſcult. ed archit. Rom. 1766. 4.) daß die Venezianiſchen Mahler ſchon im J. 1345. und alſo früher, als die, von H. Sulzer angeführten Florentiniſchen Künſtler, eine dergleichen Innung, eben auch unter dem Schutze des H. Lukas errichtet haben. Zu Florenz iſt indeſſen auch noch eine beſondre Academie der Baukunſt von Giord. Nicki, im J. 1758 errichtet worden. Und dann befinden dergleichen Mahleracademien in Italien ſich, zu Rom, geſtiftet und eingerichtet von Fed. Zucchero, im J. 1593. Dieſe gieng aber mit dem Tode des Flam. Vacca, bereits im J. 1599. wieder ein (S. Orig. e progr. dell' Acad. del diſegno dei Pitt. Scult. ed Archit. di Roma, racc. da Dom. Alberti, Pav. 1603. 4. und die Bibl. dell eloquenza ital. von Fontanini, B. 2. S. 410. Ven. 1753. 4.) Im J. 1715 wurde ſie zuletzt wieder erneuert. (S. die Ordine e Statuti dell' Acad. del Diſegno di S. Luca di Rome, R. 1715. 4. und Notizie delle Acad. erette in Roma dall Papa Benedetto XIV. R. 1740. 12.) — Zu Mayland; das Jahr ihrer Stiftung iſt, wenigſtens mir, nicht bekannt; gewöhnlich wird Leonardo da Vinci († 1540) für ihren Urheber ausgegeben; ſie iſt aber, wahrſcheinlicher Weiſe, noch früher errichtet worden; daß ſie noch fortbeſteht, zeigt ſich aus der Reiſe des La Lande (Voy. d'un Franc. T. 1. S. 306. Par. 1769. 12.) — zu Bologna, geſtiftet im J. 1712. (ſ. Orazione per la prima ſolenne funzione del premio alle tre arti, Pitt. Scult. ed Arch. nell Acad. Clementina del Diſegno, di P. Ant. Sani, Bol. 1727. f. Atti legali per la fondazione dell' Inſtituto delle Scienze ed Arti liberali di Bologna, di Luig. Ferd. Marſigli, Bol. 1728. f. Inſtruzioni e avvertimenti a chi viene aggregato all' Acad. Clement. Bol. 1749. 4. ſo wie die Hiſt. de l'Academie appellé l'Inſtitut des Sciences et des Arts établie à Bologne, p. Mr. Limiers, Amſt. 1723. 8. und die Storia dell Acad. Clementina di Bologna . . da Giorp. Zanotti, Bol. 1736 — 1739. 4.) — zu Parma, geſt. 1716. und erneuert 1760. (ſ. Inſtituzioni della R. Academia di Pitt. Scult. ed Arch. inſtit. in Parma (1760.) 4.) — Padua, geſt. 1710. — zu Mantua, die ſogenannte Thereſianiſche Akademie geſt. im J. 1769. — zu Turin, geſt. 1777. (ſ. Regolamenti della Reale Academia di Pitt. e Scult. Tor. 1778. 4.) Auch iſt noch zu Rom die, im J. 1666 daſelbſt geſtiftete franzöſiſche Mahleracademie; und unſtreitig giebt es, in dieſem, an Akademien überhaupt ſo reichem, Lande deren noch mehrere. — — In Spanien iſt, zu Madrid eine Mahleracademie im J. 1752 geſtiftet worden (ſ. Abertura ſolemne de la Real Academia de las tres bellas artes, Pintura, Eſcultura y Architectura con el nombre di San Fernando, Mad. 1752. 4.) — — In Frankreich ſtiftete Ludwig der 14te die Pariſer Mahleracademie im J. 1648. und die Academie der Baukunſt im J. 1671. Aber zu Paris iſt auch noch eine, von den Künſtlern ſelbſt, im J. 1391 bereits errichtete Mahleracademie, ſo wie eine dergleichen, blos für die Manufaktur der bekannten Gobelins befindlich; — und zu Bordeaux iſt eine dergleichen im J. 1781. errichtet worden (ſ. Meuſels Miſcellaneen, Heft 15. S. 179.) — — In England kam die königliche Mahleracademie erſt im J. 1768 zu Stande (ſ. die Royal Charter incorporating the ſociety of Artiſts of Great Britain, welche bereits ums Jahr 1760 ſich zuſammen gethan hatten, Lond. 1766. 8. und Abſtract of the Inſtrument of Inſtitution of the Royal Academy of Arts in London, eſtabl. Dec. 10. 1768. Lond. 1769. 8. — die im J. 1754 zu Edinburg in Schottland geſtiftete ſcheint eingegangen zu ſeyn. — In den **Niederlanden** ſind deren ehedeſſen zu Gent, Brügge und Antwerpen geweſen; auch giebt es zu Amſterdam meines Wiſſens noch eine Zeichenſchule; und zu Brüſſel iſt ums J. 1770 wieder eine Mahlerecademie errichtet worden. — Die **Däniſche** wurde zu Coppenhagen ſchon im J. 1738 gegründet; erhielt aber im J. 1754 erſt ihre völlige Einrichtung (ſ. Confirmation et extenſion des Privilèges et Conceſſion accord. à l'Acad. Roy. de Peint. Sculpt. et Arch. p. S. M. le Roi .... Friedrichsburg 1747. 4. und Fundation for der Kongelig Danske Skildre, Bildhagger og Bygnings Acad. Kiob. 1754. 4. ſo wie Fondation de l'Acad. Roy. Dan. de Peint. Sc. et Archit. Copenh. 1764. 4.) — — In **Rußland** iſt zu Petersburg im J. 1757 eine geſtiftet, und im J. 1764 erneuert worden. — — In **Deutſchland** iſt die zu Nürnberg befindliche, die älteſte; ſie nahm im J. 1662 den Anfang (ſ. G. And. Will's Geſchichte derſelben, Alt. 1762. 4. und über ihren gegenwärtigen Zuſtand einen Aufſatz von Leonh. Andr. Möglich, in Herrn Meuſels Muſeum, Stück 5. S. 51. Mannh. 1788. 8). — Zu Berlin wurde die Academie der Künſte bereits im J. 1694 gegründet, aber erſt im J. 1699 völlig eingerichtet, und im J. 1786 wieder hergeſtellt (ſ. Beſchr. von Berlin. B. 2. S. 714. Ausg. von 1786) — die zu Dresden iſt im J. 1697 geſtiftet, und im J. 1764 mit Vermehrung der beyden Academien zu Leipzig und Meiſſen erneuert worden. (S. Lettre à un amateur de la peint. Dr. 1755. 8. S. 323 und die Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 8. S. 346) — die, zu Augsburg befindliche entſtand bereits im Jahre 1712. und wurde im Jahre 1779 erneuert (ſ. Oeffentlicher Vortrag, die Geſchichte der hieſigen Kunſtakademie, und die Angelegenheiten des Kunſtweſens überhaupt betreffend ... von Em. Biermann, Augsb. 1780. 4.) — die, zu Wien

gründete bereits Joſeph der erſte; aber Karl der 6te gab ihr, im J. 1726 die Vollendung (ſ. Lettre à un amateur de la peint. S. 336 und das Blatt Hh 3 dieſer Lettre) — Zu Mannheim iſt, im J. 1757 eine geſtiftet, und nachher nach Düſſeldorf verlegt worden. — Ueber eine, zu Maynz, im J. 1757 errichtete findet ſich in H. Meuſels Miſcell. Heft 22. S. 235 ein Dokument. — Zu Stuttgart wurde eine Academie der Künſte im J. 1761 errichtet, und im J. 1776 mit der Karlsſchule vereint. — Zu München iſt im J. 1770 eine dergleichen errichtet worden (ſ. Weſtenrieders Beſchr. .... München 1782. 8) — die, zu Caſſel befindliche wurde im J. 1775 gegründet (ſ. Heſſiſche Beyträge zur Gelehrſamkeit und Kunſt, Frankf. am M. 1784. 8. St. 3. S. 401) — und Zeichenſchulen ſind, zu Weimar, im J. 1777, — zu Frankfurt am M. im J. 1781 (ſ. Meuſels Miſcell. Heft 10. S. 253) — zu Lüttich, zu Hanau, u. a. O. m. geſtiftet worden. — —

Der **Nutzen**, und die **Vortheile** von dergleichen Veranſtaltungen werden in folgenden Schriften gezeigt: ſur l'utilité des etabliſſemens des ecoles gratuites de deſſein von Hrn. Descamps, Par. 1768. 12. deutſch in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 6. S. 219. verglichen mit dem, was in eben dieſer Biblioth. B. 4. S. 338 über die Anſtalten bey der Academie in Sachſen geſagt worden iſt. — Eſſai philoſophique ſur l'établiſſement des ecoles gratuites de deſſein ſur les arts méchaniques, p. Mr. Rozoi, Par. 1769. 12. — Mém. concern. l'ecole gratuite de deſſein, Par. 1774. 4. — Ueber die Nothwendigkeit einer Zeichenſchule und deren Einrichtung, die erſte von Chriſt. Friedr. Prangens Abhandl. über verſchiedene Gegenſtände der Kunſt, Halle 1782 — 1784. 8. 4 St. — Unter der Aufſchrift, Academia handelt der erſte Aufſatz in dem erſten Bande des Oreſtrio, Wien 1774. 8. von dem, was eine Academie iſt und ſeyn ſollte, — und vortrefliche Bemerkungen über dergleichen Anſtalten in des H. v. Ramdohr Werk, über Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 3. S. 135 u. f. Leipz. 1787. 8.

## Accent.

(Redende Künſte.)

Die Modification der Stimme, wodurch in der Rede, oder in dem Geſang, einige Töne ſich vor andern ausnehmen, und wodurch alſo überhaupt Abwechslung und Mannigfaltigkeit in die Stimme des Redenden kommen. Wenn alle Sylben mit gleicher Stärke und Höhe der Stimme ausgeſprochen würden, ſo wäre weder Annehmlichkeit noch Deutlichkeit in derſelben; ſogar die Bemerkung des Unterſchieds der Wörter würde wegfallen. Denn daß das Ohr die Rede in Wörter abtheilet, kommt blos von dem Accent her.

Die Accente ſind aber von verſchiedener Gattung, und haben ſowol in der künſtlichen Rede oder der Sprache, als in der natürlichen, oder dem Geſange, ſtatt; wir müſſen jede Gattung beſonders betrachten.

Jedes vielſylbige Wort hat auch auſſer der Rede, wenn es allein ausgeſprochen wird, einen Accent, deſſen Wirkung iſt, daſſelbe Wort von denen, die vor, oder nach ihm, ſtehen konnten, abzulöſen und für ſich zu einem Ganzen zu machen, indem es dadurch eine Erhöhung und Vertiefung, einen Anfang und ein Ende bekommt *) und alſo zu einem Worte wird. Dieſes läßt ſich fühlen, und bedarf alſo keiner weitern Ausführung. Dieſe Gattung wird der grammatiſche Accent genennet. Er wird in jeder Sprache blos durch den Gebrauch beſtimmt, deſſen Gründe ſchwerlich zu entdeken ſind. Dieſer Accent iſt eine der Urſachen, welche die Rede wohlklingend machen, indem er ſie in Glieder abtheilt, und dieſen Gliedern ſelbſt Mannigfaltigkeit giebt; da in verſchiedenen gleichſylbigen Wörtern der Accent verſchieden geſetzt wird. So ſind die vierſylbigen Wörter Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Philoſophiſch, Philoſophie, gleich große Glieder der Rede, aber von verſchiedenem Bau; indem eines den Accent auf der erſten, ein anders auf der zweiten, eines auf der dritten, und eines auf der vierten Sylbe hat.

Die nächſte Gattung des Accents iſt diejenige, welche zu deutlicher Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruk gewiſſer Begriffe beſtimmt; man nennt dieſes den oratoriſchen Accent. Einſylbige Wörter haben keinen grammatiſchen Accent, ſie bekommen den oratoriſchen, ſobald ſie Begriffe bezeichnen, auf welche die Aufmerkſamkeit beſonders muß geführt werden. In vielſylbigen Wörtern wird der grammatiſche Accent durch den oratoriſchen verſtärkt oder verſchwächt, oder gar aufgehoben und auf andre Sylben gelegt. In der Redensart: er ſey ſtark oder ſchwach, daran liegt nichts, bekommen die Wörter ſtark und ſchwach kaum einen merklichen Accent: Sagt man aber, iſt er auch ſtark genug? — oder: iſt er wol ſchwach genug? — ſo bekommen ſie durch den Accent einen Nachdruk. In dem Ausdruk: was unmöglich iſt, wünſcht kein verſtändiger Menſch, behält das Wort unmöglich ſeinen grammatiſchen Accent auf der erſten Sylbe, da in dieſem Ausdruk — unmöglich kann mein Freund mich verlaſſen? — der oratoriſche Accent auf die zweite Sylbe des Worts unmöglich kommt. Wer im Zorn ſagte — unmöglich, oder möglich, es gilt gleich viel — der würde den oratoriſchen Accent auf den grammatiſchen legen und die Sylbe un verſtärken. Eine beſondere Art des oratoriſchen Accents iſt der pathetiſche, welcher den oratoriſchen noch verſtärkt. Dieſer macht eigentlich ſich das aus, was wir den Ton nennen, davon beſonders gehandelt wird *). Man kann nämlich einerley Reden mit einerley oratoriſchen Accenten, dennoch ſo verſchieden vorbringen, daß ſie ganz entgegen geſetzte Charaktere annehmen.

---

*) S. Ganz.

Von der Beobachtung der Accente hängt ein groſſer Theil des Wolklangs ab. Der Redner und der Dichter, der ſeine Worte und Redensarten ſo zu ſetzen weis, daß alle Gattungen der Accente ſich nicht nur unter dem Leſen ſelbſt darbieten, ſondern mit den Gedanken ſelbſt ſo genau verbunden ſind, daß ſie nothwendig werden, iſt unfehlbar wolklingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verſchiedenen Accenten, als blos von der richtigen Beobachtung der Proſodie herkomme, ſcheinet eine ausgemachte Sache zu ſeyn.

◆ ◆

Hier iſt zuvörderſt die Eigenheit der deutſchen Sprache überhaupt zu bemerken, daß, nämlich der eigentliche Wortton in den mehrſilbigen Wörtern, immer auf der Stamm- oder Wurzelſilbe liegt, und hierüber vorzüglich H. Adelungs Lehrgebäude der deutſchen Sprache, Leipz. 1782. 8. Th. 1. S. 245 nachzuleſen. — Von dem Accent überhaupt, ſeinem Urſprunge, ſeinem Einfluſſe auf Declamation, handelt Condillac in dem Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines, Amſt. 1746. 8. im 2ten Th. S. 19 u. f. — und von eben dieſem Urſprunge deſſelben, oder des Tones, von ſeiner Wirkung auf die Entſtehung der Sylbenmaße, u. d. m. D. Webb in ſeinen Obſervations on the correſpondence between Poetry and Muſik, Lond. 1769. 8. (S. 63 in H. Eſchenburgs Ueberſ.) — Ueber die Zeit der Entſtehung, und alſo über die Natur des eigentlichen Accentes; über die verſchiedenen Folgen der Verſchiedenheit ſeiner Bildung auf die verſchiedenen Sprachen, und warum er nicht immer von der Quantität der Sylben abhängt; über den Unterſchied zwiſchen Accent und Quantität, u. d. m. finden ſich in der N. Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. B. 10. S. 69 u. f. vortrefliche Bemerkungen (von H. Garve.) — Daß die bloße Sprache eben ſo gut, als die Muſik, höhere und niedrigere Töne zuläßt, daß Voſſius in ſeiner bekannten Abhandlung de viribus rhythmi folglich ſehr unrecht gehabt hat, die Länge und den Accent für eines und daſſelbe anzuſehen, u. d. m. davon handelt H. Foſters Eſſay on the different nature of accent and quantity, with their uſe and application in the engliſh, latin and greek language, Eton 1763 und 1766. 8. — Was der Accent eigentlich in ältern Sprachen war; daß er nie mit der Quantität, oder dem Rhythmus verwechſelt werden müſſe; in wie fern der Accent in den neuern Sprachen zum Theil verſchieden von dem Accent in den alten Sprachen ſey, u. d. m. hat Monboddo in dem 2ten Buche des Origin and progreſs of language, Edinb. 1774. 8. S. 169 u. f. ſorgfältig unterſucht; und verſchiedene ſeiner Behauptungen, in der erſten Ausgabe ſ. Werkes, als daß die neuern Sprachen keinen dergleichen Accent, wie die griechiſche und lateiniſche haben, u. d. m. ſind in der — Proſodia rationalis, or an Eſſay towards Eſtabliſhing the melody and meaſure of ſpeech, to be expreſſed and perpetuated by peculiar ſymbols des Herrn Joſhua Steele, Lond. 1775. 4. verb. und verm. ebend. 1779. 4. geprüft und widerlegt werden. — In Jam. Harris Philol. Inquiries, Lond. 1781. 8. P. 2. Ch. 2. B. 1. S. 63 u. f. findet ſich eine Geſchichte der ältern Sprachen, mit Unterſuchungen über den Accent in den neuern, beſonders in der engliſchen Sprache. — Ueber den Accent in der griechiſchen Sprache, und in wie fern er muſikaliſcher Ton war, über ſeinen Einfluß auf Wohllaut und Annehmlichkeit der Rede, u. ſ. w. ſind im Dionyſius Halik. (περι συνθεσεως XI. Oper. T. II S. 16 u. f. Ed. Hudſ.) ſeine

---

*) S. Ton der Rede.

Bemerkungen enthalten; und eine gute Abhandlung darüber von dem Abt Arnaud findet ſich in dem 32ten B. S. 432 u. f. der Mem. de l'Academie des Inſcript. Quartausg. — Auch der verſtorbene Pr. Frdr. Wolfg. Reiz hat, unter der Aufſchrift: Prosodiae gr. Accentus Inclinatio, Lipſ. 1775 — 1782. 4. drey verſchiedene, hieher gehörige academiſche Schriften hinterlaſſen. — Von dem Accent in der lateiniſchen Sprache, und in wie fern er verſchieden von dem Accente der griechiſchen iſt, handelt Quinctilian, Lib. XII. 10. 33. S. 626. Ed. Gesn. Gott. 1738. 4. und, vorzüglich in Rückſicht auf deutſche Sprache gehören noch hieher: ein Theil des zehnten Abſchnittes aus J. J. Breitingers Fortſetzung der kritiſchen Dichtkunſt, Zür. 1740. 8. S. 345 u. f. — Joh. Heinr. Oeſt's Verſuch einer kritiſchen Proſodie, Frf. a. M. 1765. 8. — Die kleine Schrift, über die deutſche Tonmeſſung. 1766. 8. — Das Fragment von den Lebensaltern einer Sprache, aus der erſten Sammlung von Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, Riga 1767. 8. S. 27 u. f. vergl. mit dem 8. und 9ten St. aus der Sammlung für den Verſtand und das Herz, Brem. 1767. 8. und H. Herders Abhandl. über den Urſprung der Sprache, Berl. 1772. 8. S. 81 u. f. — aus der deutſchen gelehrten Republik, Hamb. 1774. 8. ein Abſchnitt, S. 345 u. f. — aus H. Klopſtocks Fragmenten über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1777. 8. vorzüglich das erſte Fragment — und der Verſuch einer deutſchen Proſodie, von K. Phil. Moritz, Berl. 1786. 8. S. 169 u. f. — S. übrigens die Artikel, **Harmonie, Proſodie, Rhythmus** u. d. m.

**Accent in der Muſik.** Die verſchiedenen Gründe, aus denen die Nothwendigkeit der Accente in der Sprache erkannt wird, können auch auf die Accente des Geſanges angewendet werden. Der Geſang iſt eine Sprache, die ihre Gedanken und ihre Perioden hat. Ohne Verſchiedenheit des Nachdruks der einzeln Töne und Mannigfaltigkeit darinn, das iſt ohne Accente, hat kein Geſang ſtatt *). Das Ohr muß bald gereizt, bald in ſeiner Spannung etwas gehemmet werden, izt eine größere, dann eine geringere Empfindung bey einerley Gattung des Ausdruks haben. Die Accente, welche ſowol einzele Töne erheben oder dämpfen, als ganzen Figuren mehr oder weniger Nachdruk geben, ſind die Mittel jene Würkungen zu erreichen.

Dieſe Accente ſind, wie die in der gemeinen Sprache, grammatiſche, oratoriſche und pathetiſche Accente; ſie müſſen alle erſt von dem Tonſetzer, hernach in dem Vortrag von dem Sänger oder Spieler, auf das genaueſte beobachtet werden. Die grammatiſchen Accente in der Muſik ſind die langen und kräftigen Töne, welche die Haupttöne jedes Accords ausmachen und die durch die Länge und durch den Nachdruk, durch die mehrere Fühlbarkeit, vor den andern, die durchgehende, den Accord nicht angehende Töne ſind, müſſen unterſchieden werden. Dieſe Töne fallen auf die gute Zeit des Takts. Es iſt aber ſchlechterdings nothwendig, daß ſie in Singeſtüken mit den Accenten der Sprache genau übereintreffen.

Die oratoriſchen und pathetiſchen Accente des Geſanges werden beobachtet, wenn auf die Wörter, welche die Hauptbegriffe andeuten, Figuren angebracht werden, die mit dem Ausdruk derſelben überein kommen, weniger bedeutende Begriffe aber mit ſolchen Tönen belegt werden, die blos zur Verbindung des Geſanges dienen; wenn die Hauptveränderungen der Harmonie auf dieſelben verlegt werden; wenn die kräftigſten Auszierungen des Geſanges, die nachdrüklichſten Verſtärkungen oder Dämpfungen der Stimmen, an die Stellen verlegt werden, wo der Ausdruk es erfodert.

---

*) S. Geſang.

In Singeſtüken muß demnach der Tonſetzer zuvoderſt die Accente ſeines Textes genau ſtudiren, weil die ſeinigen nothwendig damit übereinſtimmen müſſen. Erſt alsdenn, wenn er ſeinen Text mit allen Accenten, dem Ohr vollkommen eingeprägt hat, kann er auf ſeinen Geſang denken. Da aber der Lauf des Geſanges durch die Harmonie und den Takt ungemein vielmehr eingeſchränkt iſt, als der Lauf der Rede, ſo findet freylich der Tonſetzer ſtarke Schwierigkeiten, dieſe beyden Dinge mit dem Accent zu verbinden. Er hat aber auch wieder Mittel ſich heraus zu helfen: die Pauſen der Singeſtimme, da inzwiſchen die Inſtrumente ſeine Periode vollenden: die Wiederholung einiger Wörter, und andre ihm eigene Kunſtgriffe, kommen ihm zu Hülfe, wenn es ihm nur nicht an Genie fehlt, ſelbige recht anzuwenden.

Die Muſik hat unendlich mehr Mittel, als die Sprache, ein Wort und eine Redensart verſchiedentlich vor andern zu modificiren, das iſt, ſie hat eine Mannigfaltigkeit oratoriſcher und pathetiſcher Accente, da die Sprache nur wenige hat. Dieſes iſt einer der vornehmſten Gründe der vorzüglichen Stärke der Muſik über die bloſſe Poeſie. Aber deſto mehr Schwierigkeit hat auch der Tonſetzer, dieſe Accente mit den übrigen weſentlichen Eigenſchaften des Geſanges ſo zu verbinden, daß er nirgend weder gegen die Harmonie noch gegen den äuſſerſt genau abgemeſſenen Gang des Geſanges, anſtoſſe.

Auch der Tanz hat ſeine Accente, ohne welche er ein bloſſer Gang, oder eine unordentliche Folge von nicht zuſammenhangenden Schritten oder Sprüngen ſeyn würde. So ſind z. E. der Stoß oder frappé, die Beugung der Knie, oder das plié, der Sprung ohne Fortrükung, in dem Tanz, das, was die grammatiſchen Accente der Sprache ſind. Das Figürliche des ganzen Schrittes, mit allem was dazu gehört, kommt mit dem oratoriſchen, oder nach Beſchaffenheit auch mit dem pathetiſchen Accent überein. Man begreift aber, daß dieſe Accente nicht nur alle Schwierigkeiten der muſikaliſchen Accente, ſondern noch andre dem Tanz beſondere zu überwinden haben.

## Accord.

(Muſik.)

Iſt jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterſcheidbaren Tönen zuſammengeſetzter Klang; aber das Wort hat insgemein dieſe beſondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Muſik brauchbaren, oder regelmäßig zuſammengeſetzten Klang bedeutet. In unſrer Muſik hat jedes Tonſtük allemal eine, nach gewiſſen Regeln, auf einander folgende Reyhe ſolcher Klänge oder Accorde zum Grunde, durch welche der Geſang einzeler Stimmen, oder die Melodien zum Theil beſtimmt werden. Nur in ſofern die Tonſtüke aus verſchiedenen Stimmen beſtehen, erfodern ſie die Betrachtung der Accorde. Der einſtimmige Geſang hat keine Accorde zum Grund; ſie ſind erſt aus der Einführung der Harmonie und des vielſtimmigen Geſanges entſtanden. Deßwegen haben die griechiſchen Tonlehrer nichts von den Accorden geſchrieben.

Der erſte und weſentlichſte Theil der heutigen Setzkunſt beſteht in der Kenntnis aller brauchbaren Accorde und der Art, wie eine Reyhe derſelben in eine gute Verbindung zu bringen iſt. Aber nicht nur der Tonſetzer, ſondern auch der, welcher die Begleitung eines Tonſtüks auf ſich nimmt, muß dieſe Kenntnis haben. In dieſem Artikel wird die Beſchafſenheit der Accorde, jeden für ſich betrachtet, erklärt; das was zu ihrer Verbindung gehört, wird an einem andern Orte vorkommen *).

Man findet bey den Tonlehrern eine große Verſchiedenheit der Meinungen über die Anzahl, den Urſprung und den Gebrauch aller zur Muſik dienlichen Accorde. Dieſe Materie ſcheint überhaupt ſo ſehr verworren, daß man denken ſollte, es ſey unmöglich ſie methodiſch zu ordnen. Allem Anſehen nach haben die älteſten dreyſtimmigen Geſänge eine Folge conſonirender Accorde zum Grund gehabt. Die Begierde, die Harmonie reizender zu machen, hat ohne Zweifel die Tonſetzer vermocht, auf einigen Accorden einen Ton aus dem nächſt vorhergehenden beyzubehalten und ihn erſt, nachdem er das Gehör durch den Mißklang etwas gereizt hatte, in den conſonirenden Ton herüber gehen zu laſſen **). Nach und nach mögen ſie bemerkt haben, daß mehrere, und ſogar alle Töne des conſonirenden Accords ſo können verſetzt werden, daß der Fortgang des Geſanges dadurch angenehmer wird. Durch unzählige Proben dieſer Art iſt endlich eine ſehr große Anzahl verſchiedener Accorde in die Muſik eingeführt worden, über deren Werth und Gebrauch man noch nicht einſtimmig iſt, und worüber man insgemein das Gehör der erfahrnen Tonſetzer zum Richter anruft.

Bey dieſer Beſchaffenheit der Sache wäre es ſehr zu wünſchen, daß eine Methode entdekt würde, durch welche man alle brauchbare Accorde beſtimmen könnte. Der franzöſiſche Tonſetzer Rameau hat dieſes verſucht und hat bey vielen Beyfall gefunden. In der That ſcheinet er auch in manchen Stüken auf den eigentlichen Grund der Sachen gekommen zu ſeyn. Es würde für uns zu weitläuftig ſeyn, ſein Syſtem auseinander zu ſetzen, daher wir uns begnügen, die Schriften anzuzeigen, in denen man daſſelbe findet *). Noch tiefer ſcheint Tartini in den Grund der Sache gedrungen zu ſeyn, aus deſſen Syſtem ſich die Accorde und ihr Gebrauch herleiten ließen. Rouſſeau hat eine ſehr deutliche Entwiklung dieſes Syſtems gegeben **). Nach genauer Ueberlegung der Sachen ſcheint folgende Vorſtellung dieſer Materie ſich durch ihre Einfalt und Deutlichkeit vorzüglich zu empfehlen.

Man kann zuerſt annehmen, daß ein jedes Tonſtük blos auf eine Reyhe conſonirender Accorde gegründet ſey, und zu dieſer Vorausſetzung die brauchbaren Accorde aufſuchen; hernach kann man die Gründe erforſchen, aus denen wahrſcheinlicher Weiſe die Diſſonanzen in der Harmonie entſtanden ſind, und verſuchen, ob dadurch die Anzahl und Beſchaffenheit der diſſonirenden Accorde könne beſtimmt werden.

Die erwähnte Vorausſetzung hat nichts erzwungenes. Es iſt wahrſcheinlich, daß im Anfang, da der vielſtimmige Geſang aufgekommen, alles darinn blos conſonirend geweſen ſey: und man hat noch gute Stüke ohne Diſſonanzen. Es iſt überdem eine nicht nur wahre, ſondern wichtige und weſentliche Bemerkung, daß ein vollkommenes Tonſtük allemal ſo geſetzt ſeyn müſſe, daß, wenn alle Diſſonanzen ausgeſtrichen werden, das, was übrig bleibet, einen guten harmoniſchen Zuſammenhang habe. Darum iſt es ein weſentlicher Theil der Setzkunſt, daß man einen Geſang durch bloſſe conſonirende Harmonien durchzuführen wiſſe.

---

*) S. Fortſchreitung.

**) S. Diſſonanz. Verhalt.

*) Traité de l'harmonie etc. par Mr. Rameau 4to. Marpurgs Handbuch zum Generalbaß und der Compoſition. Deſſelben Ueberſetzung des Herrn d'Alemberts ſyſtematiſcher Einleitung in die Setzkunſt. Dictionaire de Muſique par J. J. Rouſſeau.

**) Art. Syſteme.

Nun nehmen alle Tonlehrer dieſes als einen. durch Erfahrung hinlänglich beſtätigten Grundſatz an, daß ein conſonirender Accord nur dreyſtimmig ſeyn könne. Darinn kommen alle überein, außer daß unlängſt ein groſſer Mathematiker zu behaupten geſucht hat, daß ſich auch ein conſonirender vierſtimmiger Accord finde *); dieſes aber kann gegenwärtige Unterſuchung nicht ſtöhren.

Ferner werden wir ſowol durch das Zeugniß des Ohrs, als durch die Unterſuchung des Urſprungs der Harmonie verſichert, daß unter allen möglichen dreyſtimmigen Accorden, derjenige, der aus der Terz, der Quint und Octave des Grundtones zuſammengeſetzt iſt, die vollkommenſte Harmonie habe **). Dieſer Accord wird deßwegen vorzüglich der harmoniſche **Dreyklang** genennt.

Nun hat **Rameau** zuerſt deutlich gezeiget, daß alle übrige conſonirende dreyſtimmige Accorde nichts anders, als eben dieſer Dreyklang ſeyn, deſſen Terz, oder Quinte in den Baß gelegt worden. Denn zu dem Dreyklang müſſen der Octave des Grundtones, noch zwey andre Töne hinzugefügt werden, die man aus dieſer Reyhe, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime erwähnter Octave, ausſuchen muß. Aus dieſer Reyhe werden ſowol die Secunden, als die Septime nothwendig ausgeſchloſſen, weil ſie beyde mit der Octave des Grundtones diſſoniren †); alſo bleiben die Terz, Quarte, Quinte und Sexte übrig. Von dieſen können nicht zwey an einander liegende, nämlich Terz und Quarte, Quarte und Quinte, Quinte und Sexte genommen werden, weil immer die höheren gegen die niedrigern Secunden ausmachen, folglich diſſoniren. Daher bleiben keine übrig, als 3 und 5, 3 und 6, 4 und 6. Im erſten Fall hat man den vollkommenen Dreyklang, im andern und dritten ſeine Verwechslungen *). Demnach iſt nur ein einziger conſonirender Grundaccord, nämlich der harmoniſche Dreyklang. Kennet man alſo deſſen Arten, die an einem andern Orte angezeiget werden **), ſo hat man eine vollſtändige Kenntniß aller conſonirenden Accorde. Und hiemit wäre der erſte Theil der Unterſuchung geendiget.

Mit Entdeckung aller brauchbaren diſſonirenden Accorde hat es etwas mehr Schwierigkeit. Hier muß nun zuerſt das bemerkt werden, was von dem Urſprung und dem Gebrauch der Diſſonanzen geſagt worden iſt ***). Daraus erhellet, daß der Accord der Septime der einzige nothwendige vierſtimmige oder diſſonirende Grundaccord iſt. Nimmt man nun alle Verwechslungen deſſelben, die in dem Artikel über dieſen Accord auseinander geſetzt worden ſind †), ſo hat man ein vollſtändiges Verzeichnis aller weſentlichen diſſonirenden Accorde.

Wenn man nun endlich die andre Gattung der Diſſonanzen betrachtet, die wir zufällige genennt haben ††); ſo darf man nur Stufenweiſe von allen conſonirenden und allen zum Septimenaccord gehörigen diſſonirenden Accorden einen, zwey oder mehrere Töne verrüken; alsdenn bekommt man, wie es ſcheinet, alle nur mögliche brauchbare Accorde, nebſt deren Verwechslungen.

---

*) Herr Euler in den Memoires de l'Acad. Roy. des Sciences et Belles-Lettres pour l'Année 1764. S. 177. f. f. Man ſehe den Art. Septime.

**) S. Harmonie.

†) S. Diſſonanz.

*) S. Verwechslung.

**) S. Art. Dreyklang.

***) S. Diſſonanz.

†) S. Septimenaccord.

††) S. Diſſonanz; Vorhalt; Verrükung.

Um alſo gar alle Accorde *) zuſammen zu haben, müßte man die Tabellen, die wir in den auf vorhergehender und dieſer Seite unten angezeigten Artikeln eingeſchaltet haben, zuſammen vereinigen **).

Von der beſten Art, die Accorde für den begleitenden Baß zu bezeichnen, wird im Artikel Bezifferung geſprochen werden.

Ein Accord iſt vollſtändig, wenn alle Töne, die ſeinem Urſprung nach dazu gehören, ſich darinn finden: unvollſtändig iſt er, wenn einige davon weggelaſſen werden. So beſteht der vollſtändige Septimenaccord aus der Terz, der Quinte, der Septime und der Octave. Dieſe aber ſowol, als eine der beyden andern, werden bisweilen weggelaſſen.

◆ ◆

Zu der Berichtigung und Schätzung dieſes Artikels im Ganzen, können die, in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 15. S. 226 darüber gemachten Bemerkungen dienen. — Das, von H. Sulzer in demſelben angeführte Syſtem des Giuſ. Tartini iſt vollſtändig in deſſen Trattato di Muſica ſecondo la vera ſcienza dell' Armonia, Pad. 1754. 4. und in ſ. Diſſertazioni de' principj dell Armonia muſicale, contenuta nell diatonico genere, Pad. 1767. 4. zu finden. — Uebrigens iſt das Verdienſt des Rameau, ſo groß es wirklich um die franzöſiſche Muſik ſeyn mag, um die Beſtimmung der Methode aller brauchbaren Accorde, weder ſo groß, noch ſo einzig, als es in dem Artikel dargeſtellt wird. Nicht ſo groß; denn ſein Syſtem der Harmonie ſelbſt (welches er zuerſt, im J. 1722, in dem, von H. Sulzer angeführten, in 4. gedruckten Traité vortrug, und welches von d'Alembert in den Elemens de Muſique theoretique et pratique, Par. 1752. 8. deutſch von Marpurg, Leipz. 1757. 4. nachher erläutert, oder faßlicher gemacht worden iſt) beruht keinesweges auf einer vollkommen gegründeten allgemeinen Erfahrung. So ſinnreich es alſo auch immer ſeyn, und ſo ſehr es immer auch das Studium und die Praxis der Harmonie erleichtern mag: ſo verdient es doch keinesweges demonſtrirt zu werden. Und eben ſo wenig iſt es neu. Um nur bey deutſchen Schriftſtellern ſtehen zu bleiben: ſo hat ſchon Heinechen in ſeiner, bereits 1711 erſchienenen, und 1728 zu Dresden in 4. wieder abgedruckten „Anweiſung zum Generalbaß in der Compoſition," die vorgebliche Rameauiſche Entdeckung, wenn nicht völlig, doch dem Weſentlichen nach gekannt. Auch hat ſchon ſelbſt ein franzöſiſcher Schriftſteller, H. Pierre Eſteve, in der Nouvelle decouverte du principe de l'harmonie, Par. 1750. 8. die Unzulänglichkeit deſſelben gezeigt, und ein anderer, H. J. A. Serre von Geneve, hat ein, aus dem Rameauiſchen und Tartiniſchen, zuſammen geſchmolzenes, neues Syſtem, in ſeinen Eſſais ſur les principes de l'harmonie, Par. 1753. 12. bekannt gemacht, ſo wie in ſeinen Obſervations ſur les principes de l'harmonie, Par. 1763. 8. zur Gnüge erwieſen, daß der Rameauiſche Generalbaß in ſehr vielen Fällen dieſen Nahmen nicht verdient, und daß das Tartiniſche eben ſo unvollkommen iſt, welches, wahrſcheinlicher Weiſe die kleine Schrift des Tartini, Riſpoſta . . . alla critica dell di lui trattato di Muſica . . . Ven. 1767. 8. und die vorher angeführten Diſſertazioni, als Erläuterungen ſeines erſtern Werkes veranlaßt hat. — Indeſſen befindet ſich in der Aſſemblée publique de la Soc. roy. des Sciences . . . de Montpellier, 1752. ein Memoire von H. Romieu über eine nouvelle découverte des ſons harmoniques graves, dont la réſonance eſt très ſenſible dans les accords des inſtrumens à vent, welches zu der Beſtätigung des Tartiniſchen Syſtems dienet. Was den Unterſchied zwiſchen dieſen beyden Syſtemen überhaupt anbetrift: ſo führen beyde zwar zu beynahe ähnlichen Schlüſſen, aber dieſes geſchiehet auf ganz verſchiedenen Wegen. In dem erſtern wird der Diskant aus dem Baſſe, in dem leztern der Baß aus dem Diskant gleichſam entwickelt, und ihr gegenſeitiger Werth hängt alſo von der Frage ab: ob der Geſang der Begleitung, oder die Begleitung des Geſanges wegen da ſey? — Uebrigens gehören zu der Vollendung dieſes Artikels vorzüglich, der — Traité des accords et de leur ſucceſſion p. Mr. l'Abbé Rouſſier, Par. 1764. 8 und Ebendeſſelben Harmonie pratique, ou Exemples pour le Traité des Accords, P. 1776. 4. (welche den eigentlichen Theoriſten vielleicht am erſten befriedigen möchten) — Le Manuel harmonique, ou tableau des accords harmoniques p. Mr. (Jean) Dubreuil, P. 1767. 8. (blos zur practiſchen Kenntniß der Accorde beförderlich) — Traité de la Muſique, concernant les tons, les harmonies, les *accords* et le diſcours muſical, p. Mr. de Bemetzrieder, Par. 1776. 8. — Die wahren Grundſätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem weſentlichen Septimenaccord und deren diſſonirenden Verhältniſſen herzuleiten und zu erklären ſind: ein Zuſatz zu der Kunſt des reinen Satzes, von J. P. Kirnberger, Berlin 1773. 4. — Und von den Accorden überhaupt handelt noch C. P. E. Bach, in dem 2ten Th. ſeines „Verſuches über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen.“ Berlin 1762. 4. ſo wie G. Friedr. Wolf im 2ten Th. ſeines „Unterrichtes im Clavierſpielen,“ Halle 1789. 8. 3 B. — Im 2ten B. von F. W. Marpurgs kritiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, Berl. 1755. 8. finden ſich Tabellen über alle drey- und vierſtimmige Accorde von Fr. W. Riedt; und in Rouſſeaus Wörterbuch der Muſik, bey dem Art. Accord dergleichen Tabellen von allen in der Muſik angenommenen Accorden, obgleich nach dem Syſtem des Rameau. —

---

*) Art. Dreyklang: Septimenaccord; Quartenaccord: Nonenaccord.

**) Solche Tabellen hat Hr. Kirnberger in dem ſchönen Werk, die Kunſt des reinen Satzes, 1. Th. S. 32. gegeben.

# Adagio.

## (Muſik.)

Dieſes italieniſche Wort bedeutet etwas mittelmäſſig langſames und wird den Tonſtüken vorgeſezt, welche mit ſchmachtendem und zärtlichem Affekt ſollen geſpielt oder geſungen werden. Ein ſolches Stük wird auch ſelbſt ein Adagio genennt.

Das Adagio ſchiket ſich zu einem langſamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenſchaften. Weil dabey jeder Ton deutlich und bedächtlich angegeben wird, ſo muß ein ſolches Stük nothwendig einfacher und ungekünſtelter ſeyn, als geſchwindere Sachen. Alle Leidenſchaften, deren Sprache langſam und bedächtlich iſt, ſind rührend. Daher muß der Tonſetzer in dem Adagio mehr für das Herz, als für die Einbildungskraft arbeiten. Künſtlich ausgedachte Figuren ſchiken ſich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt iſt, je weniger zeiget ſich der Wiz. In Anſehung der Harmonie erfodert dieſe Gattung den größten Fleis, weil die Fehler leicht bemerkt werden. Man thut übrigens wol, wenn man dergleichen Stüke nicht gar lang macht: ſie ermüden den Zuhörer leicht. Hierin verſehen es bisweilen die größten Meiſter, da ſie doch bedenken ſollten, daß ein einziger Augenblik Langerweil: das Vergnügen eines ganzen Stüks zerſtört.

Das Adagio erfodert eine beſonders gute Ausführung: nicht nur deßwegen, weil bey der Langſamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, ſondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrüklicher und kräftiger Ausdruk es ſchmakhaft macht. Der Spieler, welcher ſich nicht in einen ſanften zärtlichen Affekt ſetzen kann, der ihm den wahren Ton dieſer Gattung von ſelbſt angiebt, wird darinn nicht glüklich ſeyn.

Viel große Sänger und Spieler ſind im Adagio niemals glüklich geweſen. Herr Quanz hat in dem 14ten Hauptſtük ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen *) viel nüzliche Anmerkungen über den Vortrag dieſer Gattung.

* * *

**Adagio**, als Beywort betrachtet, bezeichnet, von den fünf Hauptgraden der Bewegung in der Muſik, wenn man von dem geſchwindeſten zu zählen anfängt, den vorlezten; und läßt nicht, wie das Preſto, Allegro, Andante und Largo, Unterabtheilungen zu.

## Aehnlichkeit.

(Schöne Künſte überhaupt.)

Die Würkung ſowol ganzer Werke der ſchönen Künſte, als einzeler Theile derſelben, kommt gar oft von der Aehnlichkeit her. Von ihr kommt das Vergnügen, das ein durch Kunſt nachgeahmter Gegenſtand erwekt; ihr hat man oft die große Würkung einiger Vorſtellungen der Beredſamkeit und Dichtkunſt zuzuſchreiben. Auf ihr beruhen die Annehmlichkeit und die Kraft der äſopiſchen Fabel, des Gleichniſſes, der Bilder, der Allegorie, der Metapher. Es gehört alſo zur Theorie der ſchönen Künſte, daß dieſer Gegenſtand genau unterſucht werde.

Daß die bloße Bemerkung der Aehnlichkeit uns angenehm ſey, erkennen wir aus dem Vergnügen, welches ſolche Nachahmungen erweken, deren Urbilder wir nicht gerne ſehen. Wir ergezen uns, ſagt Plutarchus **), an einer gemahlten Eydechſe, an einem Affen, oder gar wol an dem Geſicht eines Therſites, nicht der Schönheit, ſondern der Aehnlichkeit halber. Man betrachtet manches gemahlte Bild mit großem Vergnügen, von deſſen Urbild man die Augen wegwenden würde, ſo bald man es erbliket. Wollte man dagegen einwenden, daß das Vergnügen in den angeführten Fällen nicht von der Bemerkung der Aehnlichkeit herkomme, da es auch bey gut gemahlten Bildern ſtatt hat, deren Urbilder man nicht kennet, und alſo die Aehnlichkeit nicht bemerken kann; ſo wird eine nähere Ueberlegung der Sache dieſen Einwurf bald heben. Wenn wir gleich die Perſon, deren Bild wir betrachten, nicht kennen: ſo entdeken wir doch in dieſem einen Charakter, ein Leben, eine Seele, ein Temperament, dergleichen wir an lebenden Menſchen bemerkt haben; mithin eine Aehnlichkeit mit einem würklichen Menſchen, wiewol wir ihn nicht kennen. Eine von de Heem gemahlte Frucht oder Blume, die man einmal in der Natur gezeiget, zeiget ein vegetabiliſches Leben, in völliger Aehnlichkeit mit dem Leben andrer uns bekannten Blumen. Es iſt die Bemerkung dieſer Aehnlichkeit, die uns gefällt.

Es haben einige Kunſtrichter geglaubt, daß das Vergnügen aus der Bemerkung der Aehnlichkeit von der Bewunderung der Kunſt herrühre. Allerdings macht die Betrachtung der Kunſt an ſich ſelbſt auch Vergnügen *), aber in den gemeldten Fällen iſt noch ein Ergezen da, welches mit dieſem nichts gemein hat. Wir finden ja einen Gefallen an Aehnlichkeiten, die von keiner Kunſt herrühren; an einem Florentiniſchen Marmor, der eine Landſchaft vorſtellt, an einer Blume, welche große Aehnlichkeit mit einer Fliege hat *), und an vielen andern Dingen dieſer Art.

---

*) Berlin 1752. 4. N. Aufl. Bresl. 1780.

**) In der Abhandlung, wie man die Dichter leſen ſoll, — welche außer in den ſämtlichen Werken des Plutarch, auch einzeln, unter andern von J. C. Krebs. Leipz. 1746. 8. und 1779. 8. griech. und lat. herausgegeben worden iſt.

*) S. Künſtlich.

Demnach iſt die bloſſe Bemerkung der Aehnlichkeit, ohne alle Rükſicht auf die Kunſt, wodurch ſie entſtanden iſt, eine Urſache des Vergnügens. Es iſt auch nicht ſchwer zu zeigen, wie es entſtehe. Wir ſehen zwey ihrer Natur nach verſchiedene Dinge, einen würklichen Körper, und eine flach ausgeſpannte Leinwand mit Farben bedekt. Die Natur des einen ſcheinet der Natur des andern entgegen zu ſeyn. Dennoch entdeken wir in beyden ſo viel einerley, daß das eine eben die Empfindungen in dem Auge erwekt, als das andre. Dieſes einerley bey ſogar ungleichen Dingen, muß alſo nothwendig auf ſehr ungleiche Weiſe entſtehen. Der Geiſt ſtellt ſich, wiewol ganz dunkel, zwey Quellen oder Urſachen vor, deren Naturen einander entgegen ſind, die aber einerley Würkungen hervorbringen. Dieſes iſt uns etwas unerwartetes; zwey ihrer Natur nach ganz verſchiedene Einheiten, kommen in eben demſelben mannigfaltigen überein. Höhen und Tiefen auf einer Fläche, ſo gut als an einem würklichen Körper; ein Leben und eine Seele in einem Stein: dies muß uns nothwendig in eine angenehme Bewunderung ſetzen. Selbſt das groſſe Geheimnis von dem Reiz der Schönheit ſcheinet mir daher erklärbar, daß wir die Vollkommenheit eines Geiſtes in der Materie erbliken **). Auſſer dieſem unterhält die Bemerkung der Aehnlichkeit den Geiſt in der Würkſamkeit, welche allemal nothwendig von der angenehmen Empfindung begleitet wird ***). Eine beſtändige Vergleichung aller Theile zweyer Gegenſtände, und Bemerkung ihrer Uebereinſtimmung unterhält dieſe Würkſamkeit.

Die Wahrheit dieſer Anmerkungen wird durch Betrachtung einiger beſonderer Fälle beſtätiget, da die höchſte Aehnlichkeit nur wenig Vergnügen erwekt. Nichts iſt ähnlicher, als die Wachsabgüſſe von würklich lebenden Perſonen; dennoch gefallen ſie unendlich weniger als gut gemahlte Porträte. Der Abguß iſt ein würklicher Körper, und demnach fällt die Bewunderung der Uebereinſtimmung weg. Daß einerley Gegenſtände einerley Würkung in dem Auge hervorbringen, hat nichts auſſerordentliches. Wir verwundern uns nicht darüber, daß ein weißglüendes und alſo brennendes Eiſen, Licht von ſich ſtreut, ſo wie die Flamme; beydes kommt vom Feuer her. Aber wenn wir dieſelbe Würkung von einem kalten Körper, wie der Phosphorus iſt, ſehen; ſo empfinden wir darüber eine angenehme Bewunderung. Das Reizende der Aehnlichkeit kommt von der entgegen geſetzten Natur der Dinge her, darin man ſie bemerket.

Warum bewundern wir die Aehnlichkeit der Bilder im Spiegel ſo gar nicht, da ſie doch ſo ganz vollkommen iſt? Wir halten das Bild im Spiegel für einen eben ſo würklichen Gegenſtand, als das Urbild iſt. Ein dunkeles Gefühl, daß es eben daſſelbe ſey, überhebt uns ſogleich aller Vergleichung beyder Gegenſtände. Wir beſchäftigen uns ſo wenig damit, als mit der Vergleichung der Bilder in einem vielſeitigen Spiegel. Wir nehmen es für ausgemacht an, daß in dem einen nichts ſeyn könne, als was in allen andern iſt. Daher iſt dieſes kein Gegenſtand unſers Nachdenkens.

Dieſe deutliche Entwiklung der Art, wie die Bemerkung der Aehnlichkeit das Vergnügen hervorbringt, ſetzet uns in Stand, den Werth der Nachahmunahmungen in den Künſten zu beſtimmen und den Künſtlern ein Geheimnis zu entdeken. Je entfernter das nachgeahmte Bild ſeiner Natur nach von dem Urbild iſt, je lebhafter rühret die Aehnlichkeit. Dieſes iſt eine Anmerkung, deren ſich die Künſtler, und vorzüglich Redner und Dichter mit dem größten Nuzen bedienen können. Wenn ſie Aehnlichkeiten darſtellen können, die ganz außer der Natur ihrer Bilder liegen, und ihr ſo gar zu widerſprechen ſcheinen, ſo werden ſie den höchſten Beyfall erhalten. Der Mahler befleiße ſich nicht nur die Geſtalt und die Farben, das Licht und die Schatten ſeines Urbildes zu erreichen; man begreift bald, wie dieſe körperliche Dinge auch auf einer Fläche zu erhalten ſind: er wende den äußerſten Fleiß auf die Darſtellung ſolcher Sachen an, welche über die Würkung der Farbe zu gehen ſcheinen: er mache Dinge ſichtbar, die nicht für das Auge gemacht ſcheinen, die Wärme und Kälte, das Harte und Weiche, das Leben und den Geiſt: dadurch wird er uns in Bewunderung ſezen.

---

*) Orchis muſcam referens.

**) S. Schönheit.

***) S. Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen.

Dieſes iſt in allen Nachahmungen das höchſte. In der Muſik iſt es nichts außerordentliches, daß man die Höhe und Tiefe, die Geſchwindigkeit und Langſamkeit der Rede nachahmet. Daß man aber den Tönen Eigenſchaften geben kann, welche der tönende Körper, die Flöte oder die Saite nicht haben kann, daß ſie zärtlich ſeufzet, wollüſtig ſchmachtet, oder vor Schmerzen ſtöhnet, dieſes rühret uns bis zum Entzüken. Eben ſo ſehr gefället es uns, wenn es dem Tonſezer gelingt, durch bloße ungebildete Töne eine Art vernemlicher Sprache hervorzubringen, daß wir glauben eine empfindungsvolle Rede zu vernehmen. Daß man aber durch Töne das Rauſchen der Gewäſſer, oder das Rollen des Donners nachmachen kann, iſt eine ganz gleichgültige Sache. Beydes iſt eine Würkung der Töne, und alſo auch leicht durch Töne nachzuahmen.

In den Bildern der Sprache und in den Gleichniſſen kommt ein großer Theil des Vergnügens von dem weiten Abſtande des Bildes von ſeinem Urbilde her. Wer in der Natur einer Pflanze richtige Aehnlichkeiten mit moraliſchen Gegenſtänden entdekt, der hat etwas feineres bemerkt, als der, welcher daſſelbe in einem Thier bemerket hat. Das kleine Bild beym Virgil.

> Tum victu revocant vires, fusique per herbam
> Implentur veteris Bacchi . . . *)

iſt ſehr reizend. Es entdekt uns eine gar unerwartete Aehnlichkeit zwiſchen einem feſten und einem flüßigen Körper. Die müden Glieder der Männer von Troja fließen wie Waſſer auf das Gras hin. Dergleichen Beywörter, welche ſehr entfernte Aehnlichkeiten entdeken, geben der Rede eine große Lebhaftigkeit, und eben dieſes Leben bekommen die metaphoriſchen Ausdrüke von dieſer Art. Die Franzoſen ſagen: fondre ſur l'ennemi, auf den Feind hinfließen, wie ein gewaltiger Strohm.

Aus eben dieſem Grunde gefallen die Fabeln, worinn die handelnden Perſonen Thiere ſind, beſſer, als die Menſchlichen; denn die Aehnlichkeit zwiſchen Thieren und Menſchen iſt entfernter, als zwiſchen Menſchen und Menſchen. Ein Gleichniß gefällt mehr als ein Beyſpiel, und ein Gleichniß von ſehr entfernten Gegenſtänden mehr, als eins von nahen.

Dieſes aber iſt nicht ſo zu verſtehen, daß die Aehnlichkeiten ſelbſt entfernt ſeyn müſſen. Denn je genauer dieſe in beyden Gegenſtänden übereinſtimmen, je größer iſt die Würkung. Alles weit hergeholte und gezwungene vermindert oder zernichtet

---

*) Aen. I. 214.

nichtet ſogar das Vergnügen, welches man uns durch Entdekung der Aehnlichkeit machen will. Es iſt auch ſehr nothwendig, daß die Redner und Dichter in der Wahl der Bilder, der Gleichniſſe und Allegorien, deren weſentliche Vollkommenheit in der Aehnlichkeit beſteht, die Vorſichtigkeit brauchen, das Bekanntere dem Unbekannten vorzuziehen. Je genauer der Leſer den Gegenſtand, den man ihm vorlegt, kennt, je lebhafter fühlt er die Aehnlichkeit. Unwiſſenden Leſern muß man ganz bekannte Bilder vorlegen. Denn die Kürze, die dabey allemal nöthig iſt, erlaubet nicht, daß man alle kleine Umſtände beſchreibe; ſie müſſen völlig bekannt ſeyn. Homer hat alle ſeine Bilder und Gleichniſſe von ſehr bekannten Dingen genommen, weil er für das ganze Volk ſchrieb. Horaz wählt die ſeinigen aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte, aus der Fabel und aus mancherley beſondern Gewohnheiten ſeiner Zeit, die izt nur einem gelehrten Leſer bekannt ſind. Die beſte Ueberſetzung könnte von keinem Ungelehrten verſtanden werden.

Will der Redner oder der Dichter durch Aehnlichkeit lebhafte Vorſtellungen erweken; ſo bedenke er ſorgfältig, daß er ſeinen Zwek deſto beſſer erreicht, je ſchneller und genauer die Aehnlichkeit erkennt wird. Mithin muß er in der Wahl der Bilder allemal auf dieſe drey Dinge Achtung geben. Auf das Entfernte und Unerwartete des Gegenſtandes, auf die Menge der einzelnen Aehnlichkeiten, und auf die ſchnelle Erkenntnis derſelben.

Es iſt eine nüzliche Beſchäftigung für jeden Künſtler, auf Gegenſtände, die in dieſen drey Abſichten ihm dienen können, fleißig Achtung zu geben; keine Gelegenheit vorbey zu laſſen, die Eigenſchaften natürlicher Dinge, der Mineralien, der Pflanzen und der Thiere wol zu erforſchen, und das Aehnliche mit moraliſchen Gegenſtänden, das darinn liegen möchte, als richtige Entdekungen zum künftigen Gebrauch zu verwahren *).

So wie das Aehnliche eine Quelle der Schönheiten iſt, ſo iſt es auch eine Quelle des Froſtigen, wenn die Aehnlichkeiten erzwungen werden. Hingegen erweken feine Aehnlichkeiten, die zugleich etwas ungereimtes enthalten, wenn ſie aus Scherz zuſammen gebracht werden, die luſtige Art des Lachens. Hiervon werden wir in dem Artikel Lächerlich ausführlicher ſprechen.

Den wichtigſten Vortheil von der Aehnlichkeit ziehen die redenden Künſte. Vorſtellungen, die unmittelbar faſt gar nicht, oder wenigſtens nicht ohne große Weitläuftigkeit zu erweken waren, ſind dadurch leicht hervorzubringen. Durch die Aehnlichkeit kann ein ganzer Gemüthszuſtand, eine verwikelte Situation, eine weitläuftige Vorſtellung, überaus kurz ausgedrukt werden. Einen höchſtwichtigen Nutzen hat die Bemerkung der Aehnlichkeit für die zeichnenden Künſte, in Abſicht auf die Allegorie, wovon an ſeinem Orte beſonders gehandelt wird.

Die Entdekung der Aehnlichkeit, die nach Wolff das iſt, was man den Wiz nennt, iſt demnach einer der wichtigen Talente der Künſtler, da ſie ſo große Vortheile aus der Aehnlichkeit ziehen können **).

◆ ◆

Auſſer demjenigen, was über dieſen Artikel ſelbſt, in der neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Th. 15. S. 135. geſagt worden iſt, und dem, was ſich im Ariſtoteles (περι ποιητ. IV.) und in ſeinen Commentatoren, als Dacier, Curtius, u. a. m.

---

*) S. Nachahmung; Bild; Gleichniß; Metapher; Allegorie; Sinnbild.

**) S. Wiz.

u. a. m. über das eigne Vergnügen, welches aus der Aehnlichkeit entſteht, und wo die Quelle deſſelben zu ſuchen iſt, befindet, gehören zu dieſem Artikel: J. Elias Schlegels Abhandl. von der Nachahmung, und von der Unähnlichkeit der Nachahmung (Werke, Th. 3. S. 95 u. f. Kopenh. 1764. 8. und urſprünglich im 29. und 30ten St. der kritiſchen Beyträge, und im 1ten B. des mehrerwähnten neuen Bücherſaales abgedruckt) — das achte Kapitel aus den Elements of Criticism (B. 1. S. 272. Ausg. von 1769) — der neunte und zehnte Abſchnitt aus H. Riedels Theorie der ſch. Künſte (S. 138. 1te Ausg.) vergl. mit der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 7. S. 41. — der zwölfte Abſchnitt aus H. [illegible] Philoſophie der ſch. Künſte, Nürnb. 1784. 8. S. 379 — Joſ. Reynolds Abhandlungen von der zu genauen Nachahmung der Natur, und von der mahleriſchen Nachahmung in ſ. Seven Discourses, Lond. 1778. 8. S. 67 und 191 deutſch in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 16 und 21. S. 1. — und in wie fern die Alten häßliche Dinge ähnlich darſtellten, und die **bildenden** Künſte darauf ausgehen dürfen, oder nicht, H. Leſſings Laocoon, Berl. 1766 und 1788. 8. vergl. mit dem, was über und dagegen geſchrieben worden, vorzüglich die kritiſchen Wälder I. S. 74. — Auch können zu der Prüfung und Berichtigung der, von H. Sulzer vorgetragenen Begriffe über Aehnlichkeit in den verſchiedenen ſchönen Künſten, noch die **Zuſätze zu den Briefen über die Empfindung** von H. Mendelsſohn (Ph. Schriften, Th. 2. S. 17 u. f. Ausg. von 1771) — der 2te Abſchnitt aus der Plaſtik, Riga 1778. S. 29 u. f. — die 51te Anm. des H. Schlegels zu ſ. Batteux B. 1. S. 110. Ausg. von 1770 — der 12. bis 19te der Litteraturbriefe. Th. 1. S. 97 — die kritiſchen Wälder I. S. 219 u. f. dienen. — — Von den verſchiedenen Arbeiten über die **Aehnlichkeit der Bildniſſe** befindet ſich in dem 11ten B. der Bibliot. der ſch. Wiſſenſch. S. [illegible], eine aus dem Franzöſiſchen des H. [illegible] überſetzte Abhandlung; und wie der Mahler ſich in Anſehung der Aehnlichkeit der Bildniſſen zu verhalten habe, darüber iſt in Gerh. Laireſſe großem Mahlerbuche, Th. 3. S. 1 u. f. — in des de Piles Cours de peinture par principes, Amſt. 1767. 12. S. 204 u. f. — und in Richardſons Essai sur la Theorie de la peinture, Oeuvr. B. 1. S. 62. 80. näherer Unterricht zu finden. — Auch gehört, in Rückſicht hierauf noch der 31te Abſchnitt aus dem erſten Theile der Hagedornſchen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 435. hieher.

## Aeneis.

**Ein epiſches Gedicht des Virgils**, deſſen Inhalt die Unternehmungen des Aeneas ſind, die auf ſeine Niederlaſſung in Italien abzielen. Eine von den wenigen Epopeen, welche von allen Kennern bewundert, und ſo lange wird geleſen werden, als guter Geſchmack in der Welt ſeyn wird.

Der Plan dieſes Gedichts iſt überaus weitläuftig, indem der Dichter nicht nur die Zerſtöhrung der Stadt Troja, als die Gelegenheit des Auszuges ſeines Helden, nebſt ſeinen weitläuftigen Wanderungen in verſchiedene Länder; ſondern auch die auf ſeine Niederlaſſung in Italien erfolgten Kriege, hineingebracht hat. Dieſe Weitläuftigkeit könnte uns den Verdacht erwecken, daß er einiges Mißtrauen in die ſchöpferiſche Kraft ſeines Genies geſetzt habe. Er hat die Begebenheiten von vielen Jahren und Zeiten und Ländern, mit nicht mehr Mannichfaltigkeit behandelt, als Homer eine Geſchichte von wenigen Tagen. Dieſe Art der Kleinmüthigkeit zeiget ſich auch in den beſtändigen Nachahmungen des Griechen, die ſich ſowol auf ganze Epiſoden, als auf beſondere Begegniſſe, und ſogar auf einzele Verſe erſtrekt *). Wo dieſer Hauptführer ihm fehlt, da hilft er ſich mit andern griechiſchen Dichtern. Vielleicht war ſeine Beſcheidenheit zu groß? Man entdeket doch ein Genie in ihm, das ſtark genug möchte geweſen ſeyn, ein Original zu machen.

Die Begebenheiten ſind in der ſchönſten Verbindung, und folgen überall aus einer Quelle, die der Dichter keinen Augenblik aus dem Geſicht verliehret. In dem Plan ſelbſt herrſcht eine ſehr feine Kunſt. Alles zielt auf die Hoheit des römiſchen Reichs, auf die Veranſtaltung der Götter, daſſelbe über alle Mächte zu erheben, und auf den beſondern Glanz des Hauſes der Julier ab, welche beyde Dinge vollkommen vereiniget ſind. Ohne Zweifel hat der Dichter das ſeinige mit beytragen wollen, dem römiſchen Volke die Herrſchaft der Cäſaren nicht nur erträglich, ſondern angenehm und verehrungswürdig zu machen. In ſo fern hat dieſes Gedicht wenig moraliſche Verdienſte, und Virgil konnte auch deswegen den Römern niemal das werden, was Homer den Griechen geweſen iſt. Allein wir beurtheilen hier nicht den Menſchen **), ſondern den Dichter.

Die Charaktere der handelnden Perſonen entwikeln ſich in der Aeneis nicht ſonderlich, und bey weitem nicht ſo, wie in der Ilias; woran zum Theil die groſſe Weitläuftigkeit der Materie Schuld iſt. Die, welche ſich am deutlichſten entwikeln, ſetzen uns in keine groſſe Bewundrung oder Bewegung. Wir lernen Menſchen kennen, wie die ſind, mit denen wir leben, da uns Homer Menſchen vom Heldengeſchlechte zeiget. Die Reden beſtehen oft aus etwas allgemeinen Sprüchen, die ſich für andre Perſonen eben ſo gut ſchikten. Schlechte und gemeine Gedanken ſind zwar nicht da, aber auch wenig ganz hohe. Man ſieht gar wol, daß der Dichter ſelbſt das Mittelmäſſige der Charaktere ſeiner Zeit angenommen, wo das Heroiſche der alten römiſchen Tugend nicht mehr gangbar war. Die Schwachheiten dieſes Gedichts ſind nicht Schwachheiten des Dichters, ſondern ſeiner Zeit. Sehr ſelten erhebt ſich ein Genie über ſeine Zeit, und wenn es geſchicht, ſo erlangt er gewiß keinen Beyfall.

Im Ausdruk und in der Mechanik der Sprache iſt er unverbeſſerlich, man wünſcht bald jeden Vers auswendig zu behalten. Er iſt kürzer im Ausdruk als Homer; ob gleich die lateiniſche Sprache ſchwieriger war, als die griechiſche, zu aller der Anmuth und Beugſamkeit erhoben zu werden, die er ihr gegeben hat. Seine Beywörter ſind immer nachdrüklich, mahleriſch, und bezeichnen die Natur der Sache genau. Die Begriffe ſind enge zuſammen gepreßt, und man wird ohne Ruhe fortgeriſſen. Ueberhaupt hat der Dichter die Poeſie der Sprache im höchſten Grade der Vollkommenheit beſeſſen.

Seine Schildereyen erheben ſich mehr durch die Höhe und den Glanz der Farben, als durch die Wahl der Umſtände und durch die Höhe der Gedanken. Das feinſte und verborgenſte der Kunſt, in jedem beſondern Theil derſelben, hatte er völlig in ſeiner Gewalt. Dabey blieb er immer bey ſich ſelbſt, und ſeines Plans eingedenk. Die Hitze des Genies riß ihn niemals aus ſeiner Bahn weg.

---

*) S. Della ragion poetica di Vinc. Gravina Lib. I. c. 28. Macrob. Saturnal. Lib. V. et VI.

**) Einige feine Betrachtungen über dieſen Dichter, aus einem moraliſchen Geſichtspunkt, findet man in zwey Todtengeſprächen, welche der neueſten Ausgabe der neuen critiſchen Briefe des Herrn Bodmers angehängt ſind.

Er iſt der größte Künſtler, und ſein Genie iſt durch das Studium zu aller Vollkommenheit erhoben worden, deren es fähig war. Wenn die Aeneis nicht die erhabenſte und wunderbareſte Epopee iſt, ſo iſt ſie doch die untadelhafteſte.

Jedoch kann man dem Virgil das Vermögen ſich bis zum Erhabenen zu ſchwingen keinesweges abſprechen. Die Schilderung im zweyten Buche, da die Venus dem Aeneas die unwiderſtehliche Gewalt vorſtellt, wodurch Troja ſollte in ihren Untergang geriſſen werden, iſt von ſehr erhabener Art. Neptun erſchüttert in den Tiefen die unterſten Fundamente der Stadt; Juno hält mit Gewalt den Griechen die Thore offen, und treibet ſie in einer Art von Wuth von den Schiffen zum Sturm; Pallas zerſtöhrt ſelbſt die feſteſten Schlöſſer, und Jupiter reizt Götter und Menſchen zum Zorn gegen dieſe unglükliche Stadt. Ein großes und wunderbares Gemählde.

Eine der vorhergehenden Anmerkungen macht begreiflich, warum dieſes fürtreffliche Gedicht in Rom nicht zu der Verehrung iſt aufgeſtellt worden, als die Ilias und die Odyſſea in Griechenland. Homer war der vollkommenſte Dichter für die Griechen, aber Virgil war es nicht für die Römer, die zu ſeiner Zeit doch noch nicht alle Stärke ihres ehemaligen Charakters verlohren hatten. Da er aber der Dichter aller Menſchen von feinem Geſchmak und einem etwas ruhigen Temperament iſt, da ſeine Materie und ſeine Charaktere allgemeiner ſind, als die, welche Homer behandelt; ſo iſt auch ſein Ruhm unter den Neuern, deren Art zu denken der ſeinigen näher kommt, allgemeiner geworden.

◆ ◆

Die Edit. pr. pr. der Aeneis iſt zu Rom in dem J. 1467 — 1469 und zwar zwey verſchiedene Mahle (ſ. Angel. Quirini, Card. de opt. ſcript. edit. ad Paul. II. geſta S. 191) der Commentar des Maur. Servius Honor. aber zuerſt, und allein, Ven. 1471. f. gedruckt worden (ſ. Baruffaldi della Tipogr. Ferrareſe dall' anno 1471. all 1500. Ferr. 1777. 8. S. 19 und G. B. Audiffredi Cat. hiſt. crit. romanar. edit. R. 1783. 4. S. 71.) Beyde zuſammen ſind zuerſt, Florenz (1471 — 1472) und zwar die Aeneis nach der Mediceiſchen Handſchrift, erſchienen. Der Commentar des Domitius Calderini wurde zuerſt allein 1482, ſo wie, auf ähnliche Art, der Commentar des Pomponius Sabinus, zu Cremona, 1486. f. und mit dieſen, und mit den Commentarien des Donati und Landini zuſammen, die Aeneis, zuerſt Ven. 1489. f. gedruckt. Unter den Aldiniſchen Ausgaben iſt die dritte, ex emendat. A. Naugerii, 1514. 8. und die, nach dieſer gemachten, Ven. 1525 und 1527. f. die beſſere. Die erſtere, vom J. 1501. 8. zeichnet ſich nur dadurch aus, daß ſie das erſte, mit ſo genannten Curſivbuchſtaben gedruckte Buch iſt. Nach neuen noch nicht gebrauchten Handſchriften, gab Joh. Pierius, Rom 1521. f. Caſtigationes et Varietat. Virgil. Lectionis einzeln heraus, und dieſe ſind den Pariſer Ausgaben des Pierre Gaudeil (Vidovaeus) 1529. f. und des Rob. Stephanus, ebend. 1532. f. ſo wie den Venetianiſchen vom J. 1534. 8. 1544 und 1558 f. einverleibt. Aus dem Mediceiſchen Codex erſchien, Ven. 1583. 8. ſo wie aus dem Heidelbergiſchen die Commeliniſche Ausgabe im J. 1589 (vielleicht ſchon 1587) 8. ſo wie die ex offic. Sanctandreana in eben dieſem Jahre. Beyde aber ſo wie die gedachte, dritte Aldiniſche, wurden, bey den folgenden Ausgaben des Dichters nicht benüzt; vielmehr wurden dieſe immer mehr und mehr mit Erläuterungen, und Anmerkungen und Scholien überladen, und der Text des Dichters darin erſtikt. Den Anfang dazu machten ſchon die ſogenannten Ascenſianiſchen, oder des Joh. Badius Asc. deren erſte, Ven. 1500 f. erſchien, und unter welchen die merkwürdigſten dieſen die Pariſer vom J. 1500 und 1515. f. und die Lyoner, vom J. 1517. 1529. f. ſind. Auch die erſte Octavdrucke (oder von Joh. Pet. Roſſi) erſchien bereits 1500. 8. Die Juntiniſchen von Florenz, deren erſte vom J. 1510. 8. iſt, und wovon die zweyte, 1520. 8. die, nicht ſchlechten Bemerkungen des Benedetto enthält, nahmen, in den Venetianiſchen Drucken vom J. 1519. f. 1533. u. ſ. w. den Comment. des Aſcenſius auf, und der vollſtändige Commentar des Donatus wurde Neapel 1535. f. beſonders gedruckt, und von G. Fabricius, mit den Werken des Dichters und den Bemerkungen des Joh. Hartung zuſammen, Baſel 1551. f. herausgegeben. Ich übergehe die Commentare des Mancinelli, des Herm. Torrentinus, des Probus, des Jun. Philargyrius, u. a. m. weil ſie vorzüglich die übrigen Werke des Virgil angehen. Ueber die erſten ſechs Bücher der Aeneis gab indeſſen Lamb. Hortenſius, Baſ. 1559. f. und über die ſämmtlichen 12. Bücher, ebend. 1577. f. Enarrationes mit einer Explanatio der fünf erſten Bücher von Naſcimbaeni Naſcimbaenius heraus; und mit den Randanmerkungen des Paul. Manutius erſchien Virgil, Ven. 1558. 8. ſo wie mit eben dergleichen von Heinr. Stephanus (1577.) 8. Am meiſten aber litte der Dichter in den Ausg. des Joh. von Meyen (zuerſt, Ven. 1576. 8.) und die Verſuche ihn, mit den griechiſchen Dichtern, zu vergleichen, führeten immer noch nicht auf eine eigentlich dichteriſche Behandlung des Textes. Eher, als die Aeneis, wurden die Hirtengedichte und das Gedicht vom Landbau, auf dieſe Art, das heißt mit den ähnlichen Stellen aus dem Theokrit und dem Heſiodus von dem Eobanus Heſſus, Han. 1529. 8. herausgegeben. Erſt im J. 1568 erſchien des Fulvius Urſinus Virgilius collatione ſcript. graec. illuſtratus, Antv. 1568. 8. ein Büchelchen, das, mit dem andern Schriften von Lud. Caſp. Valckenaer, Leov. 1747. 8. wieder abgedruckt worden iſt. Und aus eben dieſer Quelle ſind denn auch die Erläuterungen des Valens Guellius der ſ. Ausg. des Dichters, Antv. 1575. f. ſo wie der Commentar des Lud. de la Cerda, der mit der Aeneis, Madrid 1608 — 1617. f. erſchien, und Lugd. B. 1619. f. 3 B. wieder gedruckt wurde, gefloſſen. Endlich fieng mit der Ausgabe des Nic. Heinſius, Amſtel. 1664. 12. 1671. 16. 1676. 8. 1688. 12. und öfterer eine neue Epoche für den Virgil an. Die Aufmerkſamkeit wurde auf die Unterſuchung und Berichtigung des Textes gerichtet, und, der Dichter endlich auch immer mehr und mehr als Dichter, nicht blos als lateiniſcher Schriftſteller betrachtet. Dieſes letztere Verdienſt läßt den Ausgaben des C. de la Rue, in uſum Delphini, Par. 1675. 4. Amſt. 1690. 4. und der Ausg. des F. Catrou, Par. 1716. 12. 6 B. und 1729. 8. 4 B. ſich nicht gänzlich abſprechen, wenn gleich ihre Urheber ſonſt nicht ſehr viel kritiſchen und grammatiſchen Scharfſinn gezeigt haben. Für Leſer, welche alles, was zur Erläuterung des Virgil geſchrieben worden, berichtigt zuſammen haben wollen, iſt durch die Burmanniſche Ausgabe des Dichters, Amſt. 1746. 4. 4 B. geſorgt; doch fehlt es dieſer auch nicht an einigen eigenen kritiſchen Erläuterungen, und an verbeſſerten Leſearten. Durch ihre Koſtbarkeit merkwürdig iſt noch die, aus der Mediceiſchen Handſchrift abgedruckte, und von Ant. Ambrogi beſorgte Ausgabe, Rom 1763 — 1765. f. 3 B. Unter andern befinden ſich auch die, von Piet. Sante Bartoli verfertigten, bereits lange vorher herausgegebenen, und aus dem Vaticaniſchen Codex gezogenen Kupferſtiche bey ihr. Aber das größte Verdienſt um den Dichter, und um die Leſer des Dichters, haben unſtreitig die Ausg. des H. Chr. Gottl. Heyne, Leipz. 1767 — 1775. und ebend. 1788 — 1789. 8. 4 B. Auch zeichnet die letztere ſich durch typographiſche Schönheit aus. Indeſſen iſt, ohne Benützung derſelben, auch noch zu Bern, 1782. 12. in 3 B. eine ganz gute, ex edit. Heinſii c. not. Ruaei, erſchienen. Als Handausgaben, ohne alle Erläuter. und Bemerkungen, empfehlen ſich, durch

Rich-

Niedlichkeit, oder Pracht des Druckes, die Londner, von Knapton und Sandby gedruckte, 1750. 8. und 12. 2 B. die Birminghamſche 1757. 4. die Glasgower 1758. 12. die Kehler 1784. 8. und die von P. Brunk, Straßb. 1785. 4.

**Ueberſetzt** iſt die Aeneis in das **Italieniſche** (ohne der Ueberſetzung einzeler Bücher zu gedenken) überhaupt ſechszehnmahl. Die älteſte, gedruckte dieſer Ueberſetzungen, iſt in Proſa, von einem Ungenannten, Ven. 1476. 4. erſchienen; Fontanini führt, indeſſen, in der Bibl. della Eloq. Ital. B. 2. S. 276. Ven. 1753. 4. in der Anmerkung eine ſchon im 14ten Jahrh. abgefaßte, auch proſaiſche an. Und auf eben dieſe Art iſt die Aeneis auch von Atanagio (Atanagras, ein gebohrner Grieche, unter deſſen Nahmen auch die vorher angezeigte, erſte, in der Bibl. Pinelliana, B. 106. und von Quadrio, in der Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. Meyl. 1749. 4. S. 700 angeführt werden, und welchem zu Folge ſie ein bloßer, zum Troſt des Conſtans, Sohn des Kaiſer Conſtantinus, gemachter Auszug iſt) Ven. 1478. 4. von Zoberini und Venuti, Ven. 1581. f. von Giov. Pizzioli, Livorno 1764. 8. überſetzt worden. In **Verſen**, und zwar in ſo genannten terze rime, gab ſie zuerſt Tom. Cambiatore, Ven. 1532. 8. (welche Arbeit ſich, in der folgenden Ausgabe, Ven. 1538. 8. wegen verſchiedener, daran gemachter Verbeſſerungen, Giov. P. Vaſio zueignete) und darauf Lud. Domenichini, Flor. 1556. 8. in ſo genannten verſi ſciolti (welche Arbeit ſich aber von zwölf verſchiedenen Schriftſtellern, als Aleſſ. Sanſedoni, Jppolito de' Medici, Bern. Borghesi, Lud. Martelli, Tom. Porcacchi, Aleſſ. Piccolomini, Giul. Betuſſi, Lion. Ghini, Bern. Minerbetti, Lud. Domenichini, Bern. Daniello, Paol. Mini herſchreibt) hierauf Aldobr. Cerretani, Flor. 1560. 8. in Octaven; Ann. Caro, Ven. 1581. 4. in verſi ſciolti; Herc. Udine, Ven. 1597. 4. in Octaven; Lelio Guidiccioni, Rom 1632. 8. in Octaven; Teod. Angelucci da Belfonte, Neap. 1649. 12. in verſi ſciolti, Bart. Beverini, Ven. 1680. 12. in Octaven; Pietr. Ant. Carrara, Ven. 1681. 12. eben ſo; Giac. Sitiello, Neap. 1699. 12. eben ſo; Ant. Ambrogi, Rom 1758. 12. 3 B. und Arn. Arnaldi i Tornieri, Rom 1779. 8. in Octaven überſetzt heraus. Zu dieſen kommt noch die traveſtirte Aeneis von Giovb. Lalli, Rom 1633. 8. Auch gehört noch der Enea di M. Lud. Dolce, tratto dall' Eneide di Virg. Ven. 1568. 4. hieher. Und in Fabricii Bibl. lat. B. 1. S. 362 und 363. Lipſ. 1773. 8. noch eine, von Tom. Averia, im Sicilianiſchen Dialecte, Palermo 1654. 12. und eine von Aleſſ. Sanſedoni, Ven. 1586. 8. angeführt worden, von welchen ich, bey den Italieniſchen Litteratoren keine Nachricht gefunden. Wenigſtens nennt Quadrio a. a. O. S. 696. und Fontanini S. 280. Anm. 1. den letztern nur als Verfaſſer des erſten Buches der Aeneis, in der von Lud. Domenichini herausgegebenen, und angezeigten Ueberſetzung. Die ſonſt noch überſetzten einzeln Bücher, ſo wie die, noch handſchriftlich vorhandenen Ueberſetzungen der ganzen Aeneis ſind in der Bibl. della Eloq. Ital. Ven. 1753. 4. S. 276. u. f. in des Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. Mil. 1749. 4. S. 694 u. f. und in der Bibl. degli Ant. grec. e lat. volgarizzati, da Iac. Mar. Paitoni, Ven. 1766 — 1767. 4. 5 Th. zu finden. Von den gedruckten wird die von Ann. Caro für die beſte gehalten; ſie iſt nachher noch ſehr oft, als Par. 1760. 8. 2. B. mit K. erſchienen, und über ihre Vortrefflichkeit findet ſich in des Pignoria Origine di Padova, Pad. 1625. 4. ein Verſuch, ſo wie noch Lettere .... Ven. 1741. 8. darüber geſchrieben worden ſind; aber die von Angelucci da Belfonte, Neap. 1649. iſt wenigſtens eben ſo gut. — In das **Spaniſche**: (zu Folge der Nachrichten des Velasquez und des H. Diez) dreymahl; in Proſa von Diego Lopez, Vallad. 1601. 4. in Verſen, von Greg. Hernandez Velasco, Antw. 1557. 12. verb. Alcala 1585. 8. und von Chr. de Meſa, Mad. 1615. 8. die vorletzte ſoll die beſſere ſeyn.

den. In dem Ensayo de una Bibl. de traductores Españoles . . . por D. I. Ant. Pellicer, Mad. 1778. 4. in welchem keine der angeführten ſich findet, iſt dafür S. 67 u. f. eine noch ungedruckte proſaiſche von Enrique de Aragon, Marq. de Villena, († 1434) und, S. 109 u. f. eine Ueberſ. der vier erſten Bücher von Joſ. Velicer de Oſſau († 1679) gedruckt ums J. 1624. und abgefaßt in dem ſo genannten verſo de romance, angezeigt. Der erſte Ueberſ. hat jeden Geſang in eine gewiſſe Anzahl Kapitel dergeſtalt abgetheilt, daß das Ganze eben ſo viel Kapitel ausmacht, als Tage im Jahre ſind. — Uebrigens iſt auch noch eine, von des Valles de Moumtech verfaßte travestirte Aeneis, Tol. 1648. gedruckt worden, ob dieſe gleich eigentlich im Gasconiſchen Dialecte abgefaßt iſt. — In das Franzöſiſche ſcheint die Aeneis früher, als in irgend eine andre, Europäiſche, Sprache überſetzt, oder, wenn nicht eigentlich überſetzt, doch in derſelben nachgeahmt worden zu ſeyn. Die Geſchichte von Troja war ein Lieblings-Gegenſtand der mittlern Zeiten. Nicht blos die Römer, ſondern auch die Gallier, hielten ſich für Abkömmlinge von den Trojanern. Der Vers aus dem Lucan:

Arvernique auſi Latio ſe fingere fratres
Sanguine ab Iliaco

iſt bekannt; und Leibnitz (Oper. I. 417. B. IV. S. 147) vermuthet, daß eine, von dem Proſper Tiro, mit dem Nahmen Pharamund, vorgenommene Verwandlung in Priamus, dieſe alte Sage bekräftigt habe. Fredegarius (mit Ausgang des achten Jahrhundertes) läßt die Franken geraden Weges aus Troja herkommen, und Paulus Diaconus führt die Grabſchrift einer Tochter des Pipins an, worin eben dieſer Abkunft gedacht wird. Dieſe Ueberlieferungen der alten galliſchen Völker ſind alſo wenigſtens älter, als die Sammlung der Edda, aus welcher Warton (Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 127. Anm. e.) den Urſprung dieſer Vorſtellungsart herleiten zu wollen ſcheint, und ſie erklärt vielleicht zugleich die Vorliebe der mittlern Zeitalter für diejenigen Ueberbleibſel der claſſiſchen Litteratur, welche dem Genie und den Kenntniſſen dieſes Zeitalters angemeſſen waren, und Nachrichten von Troja enthielten, für den Dares Phrygius, und den Dictys Cretenſis, ſo wie die Entſtehung der, ums Jahr 1287, von Guido von Colonna verfaßten, und in die mehreſten neuern Sprachen überſetzten, aus jenen beyden Schriftſtellern gezogenen Hiſtoria de bello Trojano, gedruckt zu Straßburg 1486 und 1489. f. Auch finden ſich, nicht allein in den mehreſten Romanen jener Zeit Rückſichten auf Troja, und Trojaniſche Dinge; ſondern es gab auch ſchon ſehr frühzeitig ganz eigene Romanen, oder Romanzen von dem Brutus. In dem Prolog zu der Romanze von dem Könige Richard (bey Warton, Hiſt. of Engl. Poetry, B. 1. S. 123) wird eine dergleichen genannt, und in der Bibl. des Romans des Lenglet du Fresnoy (B. 2, S. 238) iſt le Roman de l'Eris et de *l'Enide*, mis en rime par Chrétien de Troye angeführt. Aber freylich ſcheint, in allen dieſen Werken, die ganze Geſchichte, dem Geiſte dieſer Zeiten gemäß, behandelt worden zu ſeyn. So iſt, z. B. in der angeführten Hiſtoria de bello Trojano, das bekannte hölzerne Pferd in ein Pferd von Erz verwandelt; und aus dem Dichter der Aeneis iſt, in ordentlichen Geſchichtbüchern, als in dem Speculo hiſtor. des Vincent von Beauvais, aus dem 13ten Jahrhundert (Lib. IV. c. 61. fol. 66. e. Ven. 1591. f.) und in den Geſtis Romanor. welche vielleicht eben ſo alt ſind, (c. 57) ein Zauberer gemacht worden, eine Dichtung, die, wie H. Heyne ſchon bey dem, vorgeblich vom Donatus abgefaßten Leben des Dichters (Oper. V. T. I. S. CXVIII. Lipſ. 1767. 8.) bemerkt hat, auf eine mißverſtandene Stelle in dieſer Lebensbeſchreibung ſich gründet. Und nicht beſſer, aber anders, ſcheint die Sache ſich in den eigentlichen Romanzen von dem Brutus verhalten zu haben. Daß dieſe älter ſind, als die angeführten proſaiſchen, oder bloßen erzählenden Werke, zeigt ſich aus der oben gedachten Leben des Chretien de Troyes, der gegen das Ende des zwölften Jahrhundertes lebte. Wäre dieſes Gedicht aber auch von einem anderen Innhalte: ſo wiſſen wir denn doch, aus der nun abgedruckten Eneidt von Heinrich von Veldecken, ſo wohl, daß das Original derſelben in wälſcher (d. h. franzöſiſcher) Sprache (ſ. V. 12270) abgefaßt, und folglich im 12ten Jahrhundert ſchon da war, als daß es, obgleich Virgil ausdrücklich (V. 41 und 13210) als Urheber deſſelben genannt wird, bekannter Maßen keinesweges die lateiniſche Aeneis iſt. Eben ſo wenig iſt das proſaiſche, mit dem Titel: Le livre des Eneydes compilé par Virgile, Lyon 1483. f. mit K. gedruckte Werk eine eigentliche Ueberſetzung des römiſchen Dichters. Es hebt ſich mit Erzählung der Begebenheiten aus dem 2ten und 3ten Buche der Aeneis an, ohne daß man noch das mindeſte von dem Aeneas ſelbſt weiß; hierauf erſcheint dieſer, aber nur auf einen Augenblick, und wir leſen nun die Geſchichte der Dido, aber auf zweyfache Art: einmahl ſo ungefähr, wie Virgil, und dann wie Boccaz (aus welchem ganze Stellen eingeſchaltet ſind) ſie, in ſeiner Schrift, de Caſibus viror. et foeminar. illuſtr. erzählt. Nun erſt reiſt Aeneas von Troja ab, kommt ſchnell nach Carthago, und Dido verliebt ſich zwar in ihn; aber alles dieſes iſt nur im Auszuge erzählt. Darauf läßt der Ueberſetzer, nach dem tragiſchen Tode derſelben, die Juno, in einer Rede an die Proſerpina, eine ſehr ausführliche Zergliederung des Körpers der unglücklichen Königinn machen, und, nachdem Aeneas den Turnus beſiegt hat, erzählt er uns vieles von einer gemachten Eintheilung des Landes, und giebt uns eine Geſchichte der römiſchen Könige bis auf den Romulus, faſt auf eben die Art, aber etwas ausführlicher, als ſie in Veldeckens Eneidt ſich findet. Daß jenes Werk indeſſen nicht aus der Urſchrift des letztern gezogen worden, zeigt ſich darin, daß die, in dieſer beſchriebene, von dem Aeneas, mit der Sybille, in die Unterwelt gemachte Reiſe, in der erſtern gänzlich weggelaſſen worden iſt. Auf dieſe Ueberſetzung folgten eine Menge anderer, und obgleich proſaiſcher, denn doch eigentlicher Ueberſetzungen, als von Claude Maslingre, Paris 1618. 8. Von de la Mothe du Tertre und Pellel, Par. 1626. 8. Von Tournay, ebend. 1648. 4. Von Mich. de Marolles, Par. 1649. f. Von Et. Algay de Martignac, Par. 1681. 12. 3 B. Von Franc. Catrou, bey ſ. Ausgabe des Textes, ebend. 1716. 12. 6 B. einzeln, ebend. 1787. 12. 3 B. Von Jean Mallemanes, ebend. 1717. 12. 3 B. Von Jean Cl. Fabre, Lyon 1721. 12. 4 B. Jean B. de la Landelle de St. Remy, mit der Urſchrift, Par. 1736. 12. 4 B. Von Guyot des Fontaines, mit dem Text, Par. 1743. 8. 4 B. Von J. R. Lallemand, Par. 1749. 12. 4 B. Von vier verſchiedenen Profeſſoren zu Paris, ebend. 1771. 12. 4 B. Von le Blon, Par. 1782. 12. 3 B. Und H. Gie hat, mit der Ueberſ. der Hirtengedichte, Par. 1788. 12. den Anfang zu einer neuen Ueberſetzung des ganzen Virgil gemacht. Früher aber, als die erſte dieſer proſaiſchen Ueberſetzungen erſchien bereits die erſte poetiſche von Octavien de St. Gelais († 1502) Par. 1509. 1529. 1540. f. Ihr folgten die ähnlichen von Louis de Maſures, Lyon 1560. 4. Von den Gebrüdern Robert und Ant. d'Agneaux, Par. 1582. 4. Von P. Perrin, Par. 1648 — 1658. 4. 2. Th. 1664. 12. 2. Th. Von Jean Renaud de Segrais, Par. 1668 — 1681. 4. 2. Th. Lyon 1719. 8. 2 B. Von Mich. de Marolles, Par. 1673. 4. Und außer dieſen iſt die Aeneis noch von P. Scarron, aber nur die ſieben erſten Bücher, und der Anfang des achten, Par. 1648 — 1652. 4. (und in der Sammlung ſ. Werke, Par. 1737. 12.) traveſtirt, und dieſe Arbeit von den H. H. Jacq. Moreau und Teſſier d'Orville, bey dem Virgile traveſti, P. 1730. 1767. 12. aber ſehr unglücklich, fortgeſetzt worden. Von den Ueberſ. einzeler Bücher ſind in dem 5ten und 6ten B. der Bibl. franç. p. l'Abbé Goujet, Par. 1740 — 1756. 12. 18 B. Nachrichten zu finden. Unter den proſaiſchen möchte die von des Fontaines, und unter den poetiſchen die von Segrais wohl die beſte ſeyn. — In die Engliſche Sprache iſt die Aeneis zuerſt, aus der vorhin angezeigten, franzöſiſchen, zu Lyon 1483 erſchienenen verworrenen, oder verſtümmelten Umſchreibung, und wahrſcheinlicher Weiſe in Proſa überſetzt, und von Caxton 1490 gedruckt worden. Wenigſtens iſt das Original derſelben nicht, wie Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 2. S. 182) ſagt, metriſch abgefaßt. Von den folgenden Ueberſetzungen ſind mir noch zehn bekannt, als die von Gawen Douglas, einem Schottländer, ums J. 1512, und obgleich in ſchottiſchem Dialecte, doch von der damaligen engliſchen Sprache nicht verſchieden; von Th. Phaer und Th. Twyne 1558 — 1584. 4. 1596. 1607. 1620. 4. jedoch ſehr auslaſſend und umſchreibend; von John Ogilby († 1676) Cambr. 1646. 8. Lond. 1654. f. Von Rich. Maitland, Gr. v. Lauderdale, ums J. 1695 (denn daß ſie früher gemacht, und ſpäter gedruckt worden iſt, als die von Dryden, ergiebt ſich aus der Vorrede des letztern zu der ſeinigen) zweyte Ausg. Lond. 1737. 8. 2 B. Von J. Dryden 1697. f. 1782. 12. 3 B. Von Chr. Brady († 1726) Lond. 1716 — 1726. 8. 4 B. Von Joſ. Trapp († 1747) Lond. 1718. 4. 2 B. in reimfreyen Verſen; von Chriſtoph Pitt († 1748) Lond. 1728 — 1740. 4. 2 B. und mit den übrigen Werken des Virgil, überſetzt von Joſ. Warton, Lond. 1753. 8. 4 B. 1778. 8. 4 B. Von Alex. Strahan, Lond. 1753 — 1766. 8. 2 B. in reimfreyen Jamben. Von Andrews, 1766. 8. Außer dieſen völligen Ueberſetzungen der Aeneis ſoll Heinr. Howard, Gr. v. Surrey († 1546) noch die drey erſten Bücher derſelben überſetzt haben (ſ. Cibbers Lives of the Poets of Great Brit. and Irel. Vol. I. S. 54.) und Rob. Stannyhurſt hat die vier erſten Bücher derſelben, Lond. 1583 in Hexametern herausgegeben. Den Anfang zu einer neuen, guten, gereimten, Ueberſetzung hat J. Morriſon, Lond. 1787. 8. mit dem 1ten und 4ten Buche gemacht. Von Parodien kenne ich nur die Story of Aeneas and Dido burlesqued. Charlestown 1775. 4. In Fabricii Bibl. lat. B. 1. S. 356. Lipſ. 1773. iſt noch eine Traveſtirung der beyden erſten Bücher, Lond. 1664. 8. angeführt. Für die beſſern jener Ueberſetzungen, werden noch immer die von Dryden, ob ſie gleich freylich ſehr ungetreu iſt, und die von Strahan gehalten. Wenigſtens ſcheint ſo gar Johnſon, der erſtern, in ſeiner Lebensbeſchreibung ihres Verfaſſers, den Vorzug vor der viel getreuern von Pitt zu geben. — Deutſch iſt, wie gedacht, die Aeneis zuerſt von Heinr. v. Veldecken, mit Ausgang des 12ten Jahrhundertes, bearbeitet, und dieſe iſt, Berlin 1783. 4. gedruckt worden. Daß ſie nicht vollkommen das eigentliche Werk des Virgil iſt, darf nicht erſt erinnert werden. Hierauf folgte, wie der Titel lautet: Vergilii Maronis dreyzehen Aeneadiſche Bücher von Troianiſcher Zerſtörung, und Uffgang des Römiſchen Reiches, durch Doctor Murner, Straßb. von Joh. Grüningern 1515. f. und mit einigen Veränderungen in Rückſicht auf Sprache, und mit der Benennung des 13ten Buches nach ſeinem Urheber, Maffei, Frankf. 1562. Jena 1606. 8. Sie iſt in Verſen, hat beſondere Abtheilungen und die erſten Ausgaben ſind mit vielerley Holzſchnitten verziert. Aeneis Vergiliana, das iſt deß fürtrefflichen, Lateiniſchen Poeten P. V. M. XII. Bücher . . . in artige Reime verfaßt durch M. Joh. Sprengen „ . . . . erſtmals in offnem Truck publiciert. Augsb. 1610. 8. und die, da Spreng erſt im J. 1601. ſtarb, wohl nicht, wie irgend einer unſerer Litteratoren behauptet hat, ſchon im J. 1522. zuerſt gedruckt worden ſeyn kann. Von Bernh. Meletraus, Hamb. 1644. 8. proſaiſche Paraphraſe; von D. S. (Salemundonis) mit der Aufſchrift: Neu eingekleideter deutſcher Virgilius nach Art der Ariana und Arcadia, Starg. 1658. 12. in Proſe. Daß ſchon ein früherer Abdruck dieſer Ueberſetzung vorhanden ſeyn ſollte, iſt mir zweifelhaft. Wenigſtens erhellt aus der Zueignungsſchrift, „an die Königinn Deutſchinne," das heißt, die deutſche Sprache, daß der Verf. ſie erſt nach Endigung des dreyßigjährigen Krieges abgefaßt hat. Uebrigens iſt jedes Buch noch wieder in beſondre Abtheilungen gebracht, welchen lächerliche Anmerkungen angehängt worden ſind. Von Mich. Schirmern, Cölln an der Spree, 1668. 8. in Alexandrinern; von Johann Valentin, Frkft. 1660. 1697. 1704. 8. in eine, für ſein Zeitalter, ſehr gute Proſe; von Hanß von Zehmen, Leipz. 1688. 12. in Proſe, mit dem Text; von Longius und Cimarſus, Nürnb. 1697. 4. in Proſe, mit dem Text; von Theod. Lud. Lau, Elb. 1725. 4. in deutſcher Heldenpoeſie, wie der Titel ſagt; von Joh. Chriſtph. Schwarz, Regensb. 1742. 1761. 8. in ſo genannten Verſen; von Heinr. Herm. Klügge, Götting. 1749 1770. 8. 2 B. eben ſo; von Luc. Vinc. Seebuſen, Hamb. 1780. 1788. 8. 2 B. in Proſe und mit Anm. aus Lipperts Dactyl. Von Frz. Reg. Crauer, Luzern 1781. 8. 2 B. in ſo genannten Hexametern; von Thad. Blauern, Biber. 1783. 8. 2 B. eben ſo; von Joh. Fed. Herz, Leipz. 1784. 8. in Proſe; von C. D. Jani, Halle 1785. 8. 1ter Theil. Daß keine einzige dieſer ſiebzehn Ueberſetzungen dem Virgil Gerechtigkeit widerfahren läßt, bedarf nicht erſt eines Erweiſes; die wirklich leſbarſte iſt noch immer die von Joh. Valentin. Deſto glücklicher iſt die travestirte Aeneis, beſonders die erſten Theile, von A. Blumauer, Wien 1784. u. f. 8. 4 Th. gerathen. Von Ueberſetzungen einzeler Stücke aus derſelben finden ſich in Joh. G. Schummels Ueberſetzer-Bibliothek, Wittenb. 1774. 8. S. 130 einige Nachrichten.

Unter den vielen, die Aeneis beſonders erläuternden Schriften, ſind, außer den eigentlichen ältern Commentar. des Servius Maur. Honoratus, welche zuerſt einzeln (Venedig, nicht Regensburg, wie unter mehrern, H. Alter in ſ. Ueberſicht der gr. und röm. Claſſiker, Wien 1778. 8. S. 222. ſagt) 1471. f. Ferr. 1471. f. und vollſtändiger, mit den Werken des Dichters, Ven. 1600. f. abgedruckt worden ſind; und dem Comment. des Tib. Cl. Donatus, welcher, eben ſo, zuerſt Neap. 1535. f. und beſſer, mit den Werken des Dichters, Baſ. 1551. f. erſchien, meines Bedünkens, die wichtigſten, von den, in lateiniſcher Sprache geſchriebenen: Aur. Th. Macrobii Saturnal. Lib. III. IV. V. VI. — Barth. Marantae Lucullianar. Quaeſt. Lib. V. in quibus . . . praeſertim P. Virg. M. in ſcrib. poemat. artificium . . . deregitur, Baſ. 1564. f. (ein, beynahe ganz unbekannt gewordenes, und doch leſenswerthes Buch) — Lamb. Hortenſii Enarrat. in ſex pr. lib. Aen. Baſil. 1559. f. und Ebend. in XII. lib. Aen. V. Acced. Naſimb. Naſcimbaenii in VI. pr. libr. explanat. ebend. 1577. f. — Tarq. Gallutii Vindicat. Virgil. R. 1621. 4. — P. Benii Comment. Ven. 1623. f. — C. P. Correa, Comment. in P. Virg. M. Ulyſſ. 1640 — 1653. 4. 4 B. 1698. 4. 4 B. wovon die 3 letzten Bände den Commentar über die Aeneis enthalten. Diſſert. in Virgil. XLV. von Ben. Averrani, im 1ten Th. S. 119. ſ. W. Flor. 1717. f. 3 B. — und, um von neuern wenigſtens etwas anzuführen, De verecundia Virgilii von Adolph Klotz in ſ. Opuſc. var. arg. S. 240. u. f. vergl. mit dem 1ten der Kritiſchen Wälder, S. 123 u. f. — A. G. Walch Progr. Regul. Styli poet. ex V. Aeneid. evol. Schleuſ. 1787. 4. — In italieniſcher Sprache: Oſſervaz. ſopra l'opere di V. per diſcoprire ed inſegnare a porre in pratica gli artificj importantiſſimi dell' arte poetica . . . da Oraz. Toſcanella, Ven. 1566. 8. — Il Beſa, ovvero della Favola dell' Eneide Dial. da Malat. Porta, Rim. 1604. 4. — Comparaz. di Taſſo con Omero e Vergilio . . . da P. Beni, Pad. 1612. 4. — In ſpaniſcher Sprache: El Principe de los Poetas, Virgilio, contra las pretenciones de Lucano . . . por el P. Feyjoo, Mad. 1744. 4. — In franzöſiſcher Sprache: Lettre de

(Sam.) Bochart . . . ou Diſſert. ſur la Queſtion ſi Enée a jamais été en Italie, Caen. 1663. 4. — Diſc. academ. ſur la comparaiſon d'Homere et de Virgile, p. (René) Rapin . . . Par. 1667. 12. und im 2ten Bd. S. 91 f. Oeuvr. Haye 1725. 12. 3 B. lat. Hal. 1684. 12. und in dem Κριτικον Επιχειρημα des Jac. Palmerius, Lugd. B. 1704. 4. 1707. 8. — Quelques obſervat. . . . concernant un diſc. apologet. pour V. . . . p. l'Abbé Marolles, P. 1673. 4. — Diſc. Acad. ſur V. . . p. Pierre Aubert, in dem 2ten Th. des 10ten B. der Mem. de Litterat. et d'Hiſt. rec. p. le P. (Pierre Nic.) des Molets — Obſerv. ſur les caractères de l'Eneide, in dem 15ten B. No. 219. des Pour et Contre. — Conſider. ſur l'Eneide de V. von Cl. Fraguier, im 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Diſc. ſur la manière dont V. a imité Homère, von ebend. und ebendaſ. im 3ten B. — Diſc. ſur la fable de l'Eneide, von N. Batry, ebend. im 31ten B. — Sur l'Eneide, conſiderée par rapport à l'art de la guerre, von Segrais, ebend. im 24ten B. der Quartausg. — Des Boucliers d'Achile, d'Hercule et d'Enée, von Caylus, ebend. im 27ten B. der Quartausg. deutſch, im 2ten Bd. S. 231 f. Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1769. 4. — Ein Abſchnitt in des H. v. Voltaire Eſſai ſur le poeme epique, Oeuvr. T. X. S. 186. Ed. de Beaum. 12. — Plan de l'Eneide de V. ou expoſit. raiſonnée de l'economie de ce Poeme . . . p. Mr. Vicaire, P. 1788. 12. — In engliſcher Sprache: Lettres on Virgil's . . . . Art of verſe, by Manwaring, Lond. 1737. 8. — On the ſhield of Aeneas, von W. Whitehead, im Dodsleyſchen Muſeum, und im 3ten B. ſ. Poems, Lond. 1788. 8. — Rem. and Diſſert. on Virgil . . . by Holdsworth, publ. by Spence, Lond. 1768. 4. — Diſſert. and crit. remarks on Virg. Aeneis, by M. Martyn, Lond. 1770. 8. — Obſervat. on . . . . the primary Deſign of the Aeneid of Virgil . . . by Sam. Henley, Lond. 1788. 8. (Nach des Verf. Meynung hat V. durch ſein Gedicht ein abergläubiges, leichtſinniges Volk an die veränderte Regierungsform gewöhnen, und es überreden wollen, daß der, aus dem Hauſe des Cäſar, entſproßne Auguſt der längſt verſprochene, allgemeine Herr der Welt, und ein göttlicher Abkömmling vom Jupiter ſey.) Auch finden ſich noch, bey mehrern Ausgaben und Ueberſetzungen des Gedichtes, allerhand Abhandlungen; und die Urtheile verſchiedener Litteratoren darüber, und eine Menge anderer litter. Nachrichten ſind in Ad. Baillet Jugemens des Savans, im im 2ten Th. des 3ten Bd. S. 109. der Amſterd. Ausg. von 1725. und in Fabricii Bibl. lat. Lib. 1. C. 12. B. 1. S. 303. Lipſ. 1773. 8. geſammelt. —

Das, dem Cl. Donatus zugeſchriebene, mit Mährchen und Albernheiten angefüllte, und von P. Daniel bey ſ. Ausg. des Dichters, Par. 1600. f.) zuerſt verbeſſerte Leben des Virgil, findet ſich bey den mehreſten Ausgaben. Auſſer dem Greg. Gyraldus (Hiſt. poet. Baſ. 1545. 8. S. 445.) der ſich jener Albernheiten auch nicht mehr gänzlich ſchuldig macht, hat Bayle in ſ. Wörterbuch (deutſch in P. Bayle's Wörterbuch für Dichterfreunde, Lpz. 1780. 8.) Lud. Cruſius in ſ. Lives of the Rom. Poets, Lond. 1726. 8. 2 B. deutſch, Halle 1777. 8. im 2 Bd. im 2ten B. S. 110 d. Ueb. und verſchiedene Herausgeber und Ueberſetzer, als Ch. de la Rue, H. Heyne, J. Martyn (vor ſ. Ueberſ. der Georg. Lond. 1749 4.) Joſ. Warton (bey der Ausg. des Textes, und der engl. Ueberſ. deſſelben, Lond. 1753. 8. 4 B.) u. a. m. beſſere geliefert.

## Aeſchylus.

Der älteſte von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern, von denen einige ganze Stücke übrig geblieben ſind. Die Nachrichten von ſeinem Leben ſind etwas zweifelhaft. In der griechiſchen Lebensbeſchreibung, die ſeinen

nen Werken inſgemein vorgeſetzt wird, heißt es: er ſey ein Zeitverwandter des Pindars geweſen, und in der 4[illegible] Olympias gebohren. So viel iſt gewiß, daß er zur Zeit des erſten perſiſchen Krieges gelebt, und als ein tapferer Bürger bey Marathon für das Vaterland gefochten hat. Daß er ein Mann von erhabenem Muth, von einer freyen und kühnen Denkart geweſen, läßt ſich aus ſeinen Werken nicht undeutlich ſchließen. Nach ſeinem eigenen Vorgeben *) iſt er durch einen Traum ermuntert worden, ein tragiſcher Dichter zu werden: denn als er bey Bewachung eines Weinberges eingeſchlafen, hat ihm Bacchus im Traum befohlen, Trauerſpiele zu ſchreiben.

Von ſeinen Trauerſpielen ſind ſieben ganz übrig geblieben. In allen herrſcht, nach dem Geſtändniß aller alten und neuen Kunſtrichter, eine ungewöhnliche Größe der Schreibart und der Gedanken. Phrynichus nennt ihn των τραγικων μεγαλοφωνοτατον, und damit kommen die Urtheile des Horaz und Quintilians überein. Erſterer ſagt von ihm:

> Et docuit magnumque loqui nitique cothurno **).

und dieſer urtheilt, er ſey ſublimis et gravis et grandiloquus ſaepe usque ad vitium ***). Es ſcheinet, er habe ſich in ſeinen Trauerſpielen zur Regel vorgeſchrieben, was er dem Prometheus in den Mund legt:

> [illegible]
> [illegible] †).

Sein Ausdruk iſt neu, kühn, voll ungewöhnlicher Metaphern, und erfodert eine ſtarke und volle Stimme. Er kömmt darin unter allen Griechen der Kühnheit der morgenländiſchen Sprachen am nächſten. Seine Ausdrüke ſind weder von dem Wiz noch von der Ueberlegung gewählt; ſondern von der Empfindung eingegeben. Er ſucht vielmehr das Ohr mit ſtarken Schlägen zu erſchüttern, als ihm mit ſanften Tönen zu ſchmeicheln.

Alle ſeine Trauerſpiele ſind in dem Plan ſehr einfach, vielweniger aus Wahl, als aus der Gewohnheit ſeiner Zeit: wenig Handlung und mäſſige Verwiklungen: bisweilen hat er außer dem Chor nur drey redende Perſonen. Mit dieſen wenigen Anſtalten reizet er die Aufmerkſamkeit, und unterhält ſie vom Anfang bis zum Ende. Man wird weder im Auftritt auf die Bühne, noch im Weggehen von derſelben, den geringſten Zwang wahrnehmen: alles geſchieht auf die natürlichſte und einfacheſte Weiſe. Da die Menge der Begebenheiten uns nicht zerſtreuet; ſo wenden wir alle Aufmerkſamkeit auf die Perſonen.

Die Reden derſelben ſind allezeit groß und kühn. Man wird ſelten denken, daß die Perſonen in ihren Umſtänden und nach ihren Charaktern anders hätten reden können. Jedes Wort dienet uns für oder gegen ſie, nach der Abſicht des Dichters, einzunehmen: darinn verfehlt er ſeinen Endzwek niemal, und zeiget ſich als den ſtärkſten Redner. Er läßt uns im Guten und Böſen, nach der Moral ſeiner Zeit, nur große Charaktere ſehen: das zärtliche und ſanft reizende hat er entweder gar nicht gekennt, oder zum Trauerſpiel nicht für ſchicklich gehalten. Doch kann man vermuthen, daß er im Stande geweſen wäre, ihm einen eben ſo hohen Schwung zu geben, als Shakeſpear unter den Neuern gethan hat. Von Liebe iſt keine Spuhr in ſeinen Werken: er wollte nur Schreken und Bewunderung erweken. Die dieſen Dichter nicht kennen, mögen

---

*) Pauſan. in Attic.

**) De Arte Poët.

***) Inſtit. Orat. L. X.

†) [illegible] Die Reden ſind voll Hoheit und heiliger Zuverſichtlichkeit.

gen aus folgenden Proben ſich einigen Begriff von ihm machen.

Der Charakter ſeines Prometheus iſt groß und äuſſerſt kühn. Dieſer iſt der gröſſere Cato unter den Göttern. Man urtheile hievon aus folgenden Reden. Er war bereits an den Caucaſus angeſchmiedet, und Merkur mußte ihm noch mit härtern Strafen vom Jupiter drohen, in Hofnung, ſein unbezwingbares Herz zu gewinnen. Dabey fallen unter andern folgende Reden vor:

Prom. Meineſt du etwa, daß ich mich für dieſen neuen Göttern fürchte, oder daß ich mich ihnen unterwerfen werde? Davon bin ich gänzlich entfernt. Du — kehre eilig dahin zurücke, woher du gekommen biſt! Denn von allem, worüber du mich ausfragen willſt, wirſt du nichts erfahren.

Merk. Durch ſolch hartnäkiges Grosthun haſt du dich eben in dies Elend geſtürzt.

Prom. Merke dir dieſes. Gegen deine Dienſtbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauſchen. Ich halte es für beſſer dieſem Felſen zu dienen, als ein Dienſtbote deines Vaters Zevs zu ſeyn. — — So muß man gegen Stolze ſtolz ſeyn!

Merk. Du ſcheineſt dich an deinem Elend zu ergetzen.

Prom. Das thue ich — Möchten ſich meine Feinde eben ſo ergetzen — Dich zähle ich mit darunter.

Merk. Alſo beſchuldigeſt du auch mich wegen deines Falles?

Prom. Kurz und gut: Ich haſſe alle Götter; ſie haben alle Gutes von mir genoſſen*) und vergeltens mir mit Böſem.

Kurz, hierauf preßt der heftige Schmerz dem Prometheus ein klägliches O wehe mir aus; darauf ſagt

---

*) Ihm hatten die Götter hauptſächlich den Sieg über die Titanen zu danken.

Merk. Ein ſolches Wort hört man von Jupiter niemal.

Prom. Die kommende Zeit wird alles lehren.

Merk. Ach! du haſt noch nicht gelernt klüger zu ſeyn?

Prom. Sonſt würde ich ja mit dir Sclave nicht reden*).

Eben ſo groß und kühn iſt im zweyten Trauerſpiel, die ſieben Helden von Theben betitelt, der Charakter des Eteokles, wovon folgendes zur Probe dienen kann. Als man in Theben bereits das Geraſſel der feindlichen Waffen vor den Mauren der Stadt hörte, eilet ein Trup Frauen zu den Altären und Bildern der Götter, um ſie um Rettung der Stadt anzuflehen. Eteokles, der keine Furcht kennt, kann auch nicht einmal an dem ſchwächern Geſchlecht ein ängſtliches Betragen ausſtehen. Er treibt ſie zornig von den Altären weg, und befiehlt ihnen zu Hauſe ihre Geſchäfte zu beſtellen. „Dienet „das zur Rettung der Stadt, daß „ihr vor den Bildern der Götter „niederfallt, ein Geheul und Jammern macht, welches beherzten „Männern unleidlich iſt? Müßt „ihr durch euer ängſtliches Hin- „und Herlaufen die Krieger muthlos machen? — Wird der Steuermann ſein von Wellen geängſtigtes Schiff retten, wenn er das „Steuer verläßt, und ans Vordertheil (zu den Bildern der Götter) „läuft? Könnet ihr durch Beten „machen, daß unſre Thürmer die „feindlichen Waffen von ſelbſt zurück treiben? — — Wenn ihr „werdet Verwundete und Todte „ſehen, ſo hütet euch ihnen entgegen zu heulen. Im Kriege gehts „nicht anders.“

Ein Kundſchafter berichtet ihm, daß Tydäus im Begrif iſt, auf eines der Thore zu ſtürmen, und beſchreibt zaghaft

---

*) Prometh. v. 958-960.

zaghaft ſein fürchterliches Anſehen und ſeine ſchrekliche Waffen. Eteokles antwortet ganz kaltſinnig: „Für „der Rüſtung fürchte ich mich nicht, „die Wapen der Schilder werden „uns nicht verwunden, und die „Federbüſche ſtechen uns nicht.“ Als man ihm ſagt, ſein Bruder Polynices ſtehe zum Angrif des ſiebenden Thors fertig, und der Chor ihm abrathen will, ſich gegen ihn zu ſtellen, aus Furcht, der Fluch ihres Vaters (nach welchem beyde Brüder einander umbringen ſollten) würde da in Erfüllung kommen, antwortet er voll Wuth: „Weil denn eine „Gottheit dieſe Sache ernſtlich treibet, ſo möge das dem Phöbus ſo „verhaßte Geſchlecht des Lajus „mit ſchnellem Winde auf den „Wellen des Cocytus zur Hölle „fahren,“ und eilt den Fluch erfüllt zu ſehen.

Dieſes ſind meines Erachtens Meiſterzüge zu Schilderung großer Charaktere. Ariſtophanes ſucht ihn zwar wegen einer übertriebenen Strengigkeit in den Charakteren lächerlich zu machen; aber was war groß genug, um dieſem Spötter verehrungswürdig zu ſeyn? Die Scholiaſten merken an, daß die Rede der Caſſandra in dem Agamemnon von den Alten für das vorzüglichſte Stük in ſeinen Trauerſpielen gehalten worden.

Wir wollen indeſſen nicht in Abrede ſeyn, daß unſer Dichter nicht bisweilen die Sachen übertrieben habe. In ſeiner Niobe, einem verlohrnen Stüke, ließ er dieſe unglükliche Mutter bis an den dritten Tag mit verhülltem Geſichte, und ohne ein Wort zu reden, auf dem Grabmal ihrer Kinder ſitzen. In den Eumeniden drükt er die Wuth der Furien durch die ekelhafteſten und fürchterlichſten Töne aus. Man ſiehet überhaupt durchgehends, daß er ſeine Zuſchauer recht hat erſchüttern wollen, und es läßt ſich merken, daß Gedanken, Wörter, Töne und ein heftiger Vortrag übereingeſtimmt haben, dieſe Abſicht zu unterſtützen.

Seine Chöre beſtunden aus einer großen Menge Perſonen, ihre Geſänge ſind lang, und ſowol im Inhalt, als im Ausdruk und dem Ton der Worte, feyerlich, oder wild. Es iſt zu vermuthen, daß er die Sänger zu einem etwas übertriebenen Vortrag angehalten habe. Zum Beyſpiel deſſen dienet eine Stelle in den Danaiden *), dergleichen man ſonſt bey keinem Dichter findet. Man ſagt, es habe ein Aufzug des Chores in ſeinen Eumeniden das Volk in ſolches Schreken geſezt, daß einige Kinder in Ohnmacht geſunken, und Schwangere unzeitig gebohren haben. Dieſes iſt gar nicht unglaublich.

Aeſchylus hat ſich eben ſo ſehr um die gute Vorſtellung ſeiner Trauerſpiele, als um deren Verfertigung bekümmert. Die Alten berichten, daß er den Bau und die Auszierung der Schaubühne ſehr verbeſſert habe. In den erſten Zeiten ward ſie nur von Baumreiſern gemacht, hernach bauete man Hütten mit verſchiedenen Abtheilungen. Aeſchylus ließ prächtige Schaubühnen bauen, und die wahren Oerter der Scene durch Gemählde und Maſchinen nachahmen. Vitruvius meldet **), Agatharcus habe zuerſt in Athen eine ordentliche Bühne für den Aeſchylus gebaut, und eine Abhandlung davon geſchrieben. Dieſer wußte wol, daß das Trauerſpiel niemals ſeine ganze Wirkung thut, wenn nicht alles Aeußerliche mit dem Inhalt übereinſtimmt. Horaz ſchreibt ihm die Erfindung der erhabenen Bühne und der Maſken zu.

---

*) ΙΚΕΤΙΔΕΣ vſ. 867. u. ſ. f. [illegible] etc.

**) Lib. VII.

- - - Perſonae pallaeque repertor
honeſtae
Aeſchylus et modicis inſtravit pul-
pita tignis *).

Es zeuget übrigens von keiner gemeinen Beſcheidenheit, daß ein Mann von dieſer Größe ſeine Trauerſpiele Ueberbleibſele von den herrlichen Mahlzeiten des Homers genennt hat **). Eine andre Probe ſeiner Beſcheidenheit iſt es, daß er es ſich für einen höhern Ruhm geſchätzt, zu dem Sieg bey Marathon etwas beygetragen, als durch ſein Genie andre übertroffen zu haben: wenn anders die Grabſchrift, die man ihm geſetzt, wie Athenäus vorgiebt ***), von ihm ſelbſt iſt.

*Von meinem nicht unrühmlichen Muthe, wirſt du marathoniſcher Wald zeugen, und du dikbehaarter Meder, der ihn erfahren hat.*

Was könnte man auf die Gräber unſerer meiſten neuern Dichter ſetzen, wenn ihrer poetiſchen Arbeiten darauf nicht erwähnt werden dürfte?

◆ ◆

Der, von dem Aeſchylus geſchriebenen Trauerſpiele, ſollen, ſeinem ungenannten griechiſchen Biographen zu Folge, überhaupt ſiebenzig, und dem Suidas zu Folge, neunzig geweſen ſeyn; Fabricius hat indeſſen in ſ. Bibl. gr. (Lib. II. c. 16. §. 7.) blos von den verlohren gegangenen Stücken deſſelben, 96 nahmhaft gemacht. Die übrig gebliebenen heißen, der gefeſſelte Prometheus, die ſieben (Helden) vor Theben, die Perſer, Agamemnon, die Opfernden, die Eumeniden, die Flehenden, und dieſe ſind zuerſt von Aldus Manutius, Ven. 1518. 8. gr. aber nur ſechs, und dieſe ſehr unordentlich, herausgegeben worden. Beſſer, und mit den Scholien in einem beſondern Bande, erſchienen ſie, beſorgt durch Franz Robortel, Ven. 1552. 8. und ganz vollſtändig durch Pet. Victorius, Par. bey Heinr. Stephanus 1557. 4. Ohne die Scholien, ſchön und correct, durch Wilh. Canter, Antw. 1580. 12. Mit einer lat. Ueberſ. mit den Scholien, und den übrig gebliebenen Fragmenten der verlohren gegangenen Stücke, durch Th. Stanley, Lond. 1663. f. und, eben dieſe Ausg. vermehrt mit Anmerkungen, vorzüglich über die Sylbenmaße, durch Joh. Corn. Pauw, Haag 1745. 4. 2 B. Auch iſt noch ein Nachdruck derſelben zu Glasgow 1746. 8. und 12. in 2 B. jedoch in dem erſten Format correcter, als in dem andern, und blos der Text, herausgekommen; und Chriſt. Gottfried Schütz hat den Anfang zu einer neuen Ausgabe des Dichters, mit 2 Bänden, Halle 1782 — 1784. 8. gemacht, deren Vollendung alle Liebhaber der griechiſchen Muſe wünſchen. —

Ueberſetzt in das Italieniſche iſt von dem Aeſchylus nichts, als der Prometheus, zweymahl; von Melch. Ceſarotti, Pad. 1754. 8. und von Mich. Angel. Giacomelli, Rom. 1754. 4. — In das Franzöſiſche: In dem Theatre des Grecs, p. le P. Pierre Brumoy, Paris 1730. 4. 3 B. 1763. 12. 6 B. finden ſich nur magere Auszüge aus dem Aeſchylus; aber für die neue Ausgabe dieſes Theatre des Grecs, Par. 1785 — 1789. 12. 13 B. hat ihn H. du Theil vollſtändig überſetzt, und dieſe Ueberſetzung iſt mit einem Leben deſſelben von Rochefort, in den beyden erſten Bänden, ſo wie, einzeln, mit dem gr. Texte, und den wieder aufgefundenen Typen des Heinr. Stephanus, Par. 1789. 8. 3 B. abgedruckt worden. Auch hat ihn J. J. le Franc Pompignan, Par. 1770. 8. mit einer Abhandl. über die Sitten der griechiſchen Tragödie, und den Character des Agamemnon, vollſtändig, ſo wie ein Ungenannter die Opfernden, P. 1771. 8. überſetzt herausgegeben. — In das Engliſche: Die, von Brumoy, in ſ. Theatre des Grecs, befindlichen Auszüge aus dem Aeſchylus, ſind auch in der, von Miß Lenox, u. a. gemachten, engliſchen Ueberſetzung dieſes Werkes, Lond.

---

*) de Arte vſ. 279.

**) Athenaeus Lib. VIII.

***) Athen. L. XIV.

1759. 4. 2 B. und eine Ueberſ. des Prometheus, bey der, von Morell, Lond. 1773. 4. beſorgten, gr. und lat. Ausg. dieſes Stückes, befindlich. In reimfreyen Jamben gab den ganzen Aeſchylus Robert Potter, Lond. 1777. 4. und 8. 2 B. heraus. — In das Deutſche: die ſieben Helden vor Theben (die Thebais) und aus dem Prometheus ein weitläuftiger Auszug von Joh. El. Goldhagen, in dem 2ten und 3ten Th. ſ. gr. und röm. Anthologie, Brand. 1767. 8. der Prometheus, von Schloſſer, Baſel 1784. 8. der Agamemnon, von G. A. v. Halem, im 8ten St. des d. Muſeums, vom J. 1785. und eben derſelbe von D. Jeniſch, mit einer Vorr. über das Genie des Aeſchylus, und die Menſchendarſtellung der Alten, Berlin 1786. 8. Die Perſer, von J. T. L. Danz, Leipz. 1789. 8. Unter den, von F. Grillo überſetzten Chören aus den gr. Trauerſpieldichtern, Halb. 1778. 8. ſind auch Chöre des Aeſchylus befindlich. —

Ueber das Verdienſt deſſelben, um den Fortgang des griech. Trauerſpieles, iſt Veilot les, [illegible]. IV. und Horaz, ad Piſones, V. 278. mit ihren Commentatoren, nachzuſehen. Erläuterungen über ihn ſind, unter mehrern, geſchrieben worden, in lateiniſcher Sprache: von Joh. Meurſius, Aeſchylus, Soph. Eurip. ſeu de Tragoed. eorund. Lugd. B. 1619. 4. verm. in dem Gronovſchen Theſ. B. 10. S. 397. — Ein Ungenannter, Obſerv. in Aeſchyl. eiusque Schol. im 2ten Th. des 2ten B. der Miſcell. obſerv. — Fried. Lud. Abreſch, Obſervat. ad Aeſchyl. Prometh. vinct. und Praeterea, in Obſerv. ad Prometh. vinct. unter dem Nahmen Patrobaikus, in dem 7ten B. und dem 2ten Th. des achten B. der Miſcell. Obſervat. Animadverſiones ad Aeſchyl. . . . . . Libri duo, Medioburgi 1743 verm. mit einem Buche, Zwolle 1763. 8. — Joh. Gottfr. Hauptmann, Comment. de Aeſch. et ejus Trag. Gera. 1741. 4. — Benj. Heath, Notae, ſ. Lectiones ad Tragicor. vet. graec. Aeſchyli, Soph. Eurip. quae ſuperſunt, dramata, deperditarumque reliq. Oxon. 1762. 4. — Joh. Aug. Stark, Comment. de Aeſchylo et inprimis ejus tragoed. quae Prom. vinct. inſcripta eſt, Gött. 1765. 4. — Joh. Jac. Heinr. Naſt, Obſerv. in rem tragic. Graec. Stuttg. 1778. 4. — Ein Ungenannt. Spec. obſervat. in Aeſchyl. Agamemnone, Baſ. 1778. 8. — Chriſtn. Gottfr. Schütz, Commentat. in Aeſchyli Agam. libellus pr. Jen. 1779. 4. und Lib. primi pars pr. ebend. 1780. 4. — Joh. Carl Zeune, De varietate lect. in tres Aeſchyl. trag. prior. ex cod. Viteberg. Vit. 1780. 4. — In franzöſiſcher Sprache: von Cl. Sallier, Eclairciſſemens ſur la Trag. d'Agamemnon, in dem 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — von Biderman, Precis de reflex. . . . ſur les Perſes, ebend. im 29ten B. der Quartausg. — le Beau, Mem. ſur les Tragiques grecq. ebend. im 35ten B. der Quartausg. deutſch, im 3ten B. von H. Schirachs Magaz. der deutſchen Kritik, Halle, 1774. 8. — In deutſcher Sprache: von C. A. Clodius einige ganz gute Bemerkungen über den Aeſchylus, in ſ. Verſ. aus der Litter. und Moral, erſt. St. S. 61. Leipz. 1767. 8. —

In des Baillet Jug. des Sav. B. 3. Th. 1. S. 334. Amſt. 1725. 12. ſind die Urtheile verſchiedener Litteratoren, und in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. 16. mehrere litter. Nachrichten geſammelt. — Ein griechiſch geſchriebenes Leben des Dichters iſt bey den mehreſten Ausgaben, ſo wie eines in Greg. Gyraldi Hiſtor. Poet. S. 734. und in Tanaquil le Fevre's Abrégé des vies des poet. gr. Saum. 1664. verb. durch Reland, Amſt. 1700. 12. befindlich.

## Aeſopus.

Der älteſte bekannte Fabeldichter. Er lebte zu den Zeiten des Cröſus und Solons. Die Nachrichten von ſeiner Perſon und ſeinem Leben haben einigen ſo unzuverläſſig geſchienen, daß ſie ſo gar auf die Gedanken ſen gerathen, ein ſolcher Mann habe gar niemals gelebt. Doch iſt es wahrſcheinlicher, daß Aeſopus eine würkliche Perſon geweſen, daß er in Phrygien gebohren, eine Zeitlang in der Knechtſchaft gelebt, hernach frey geworden und in Sardis, am Hofe des Cräſus, ſich aufgehalten habe.

Man findet ſeine wahre oder erdichtete Lebensgeſchichte an hundert Orten beſchrieben. Planudes, ein Grieche, aus den mittlern Zeiten, hat viel Fabelhaftes davon zuſammen getragen. Unter den Neuern hat Meziriac die zuverläßigſten Nachrichten von dieſem Fabeldichter geſammelt *).

Seine Fabeln ſtunden bey den Griechen in groſſem Anſehen, welches ſie nun ſeit zwey tauſend Jahren bey allen Völkern, die Wiſſenſchaften und Geſchmak beſitzen, behauptet haben. Einige halten ihn für den Erfinder der Fabel, die nach ihm die Aeſopiſche genennt wird. Es iſt wahrſcheinlich, daß er ſelbſt ſeine Fabeln nicht aufgeſchrieben, ſondern bey gewiſſen Gelegenheiten, als lehrreiche und witzige Einfälle blos erzählt habe. Wenigſtens ſind die griechiſchen Fabeln, die man für die ſeinigen ausgiebt, nur der Erfindung nach von ihm, ſein Ausdruk aber iſt verlohren gegangen **). Sokrates ſchätzte die äſopiſchen Fabeln ſo hoch, daß er ſie in Verſe eingekleidet hat. Plato ſagt: er habe dieſes zufolge einiger wiederholten Träume, die er für göttlich gehalten habe, gethan *).

◆ ◆

Die, dem Aeſop zugeſchriebenen, griechiſchen, Fabeln, ſind, in der Urſprache zuerſt, unter dem Titel: Aeſopi Fabulae, cum eiusdem vita per Maximum Planudem; gr. cum lat. verſione Rinutii Theſſali. Ex iis fabulae ſelectae, gr. lat. edente Bono Accurſio Piſano, ſ. l. et a. 4. wahrſcheinlicher Weiſe, zu Meyland, ums J. 1480. gedruckt worden (S. Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 637. u. f. Anm. 4te Ausg.) und dieſe Sammlung enthält, der Zahl nach, 147 Fabeln; allein unter dieſen befinden ſich drey Tetraſticha des Ignatius Diaconus. Auch ſind von dieſer Ausgabe noch mehrere Nachdrücke vorhanden. Hierauf gab Aldus Manutius eben dieſe Fabeln, ohne jene drey Tetraſticha, aber mit zweyen vermehrt (der Zahl nach, zwar 149; worunter aber drey doppelt vorkommen) mit mehrern griechiſchen Schriftſtellern, Ven. 1505. f. gr. und lat. in zwey verſchiedenen Abdrücken, und eben dieſelben, ohne vieler frühern Ausgaben zu gedenken; J. M. Heuſinger, mit Zuziehung mehrerer Handſchriften, Eiſen. 1741. und 1756. 8. gr. und lat. heraus, welche mit einer Vorrede von Kloz, ebend. 1771. und 1776. 8. gr. auch wieder erſchienen ſind. — Nach einer andern Handſchrift, und mit verſchiedenen vermehrt, druckte ſie Robert Stephanus, Par. 1546. 4. gr. — und Iſ. Nic. Nevelet endlich machte aus fünf, oder vielmehr eigentlich nur aus einer neuen Handſchrift, deren, dem Titel nach, noch 136 vorher nicht (verſteht ſich, griechiſch) erſchienene, mit jenen 149, und mit 12, welche in der Ausgabe des Robert Stephanus ſich befinden, überhaupt 297, unter dem Titel, Mythologia Aeſopica . . . . Frcfr. 1610. 8. gr. und lat. bekannt. Dieſe ließ Joh. Hudſon, vermehrt mit dreyzehn Fabeln des Aphthonius, und mit denen, welche im

---

*) In einer zu Bourg 1632. 16. gedruckten, auch in der Sammlung ſ. Werke (a la Haye, 1716.) und in den Mem. de Litterature vom Sallengre (B. 1. S. 87.) u. a. a. O. m. befindlichen; lateiniſch, vor der Hudſonſchen Ausg. Aeſop. Fabeln (Oxf. 1718.) und vor Hauptmanns und der Baſler Ausgabe derſelben gedruckten; deutſch von J. A. Pfefferkorn (Acta philoſ. B. 3. S. 753); und engliſch von J. Toland (Aeſop. Fables, Lond. 1704. 8.) überſetzten Lebensbeſchreibung.

**) S. Vavaſſor de ludicra dictione.

*) S. Fabel.

Ariſtoteles, Plutarch, und andern griechiſchen Schriftſtellern, vorkommen, ſo wie mit denjenigen, welche in der Ausgabe des Stephanus noch mehr enthalten waren, Oxford 1718. 8. und Joh. Gottfr. Hauptmann, Leipz. 1741. 8. jedoch mit Weglaſſung jener drey doppelten, und einer, ſchon in der Aldiniſchen Ausgabe befindlichen Neveletiſchen (dort N. 4. hier N. 245.) an der Zahl 361. gr. und lat. drucken, von welcher Sammlung, für Liebhaber, eine neue Auflage zu Baſel, unter dem Titel: Collect. Aeſop. Fab. 1780. gr. und lat. erſchienen iſt. Auch hat H. Joh. Chriſtn. Gottl. Erneſti ſowohl die Aldiniſchen, ohne die drey, zweymahl erzählten, als 147 von der Neveletiſchen (mannichfaltig verbeſſert) und drey aus der Ausgabe des Rob. Stephanus, Leipz. 1781. 8. gr. und N. M. Ludewig deren, Gött. 1789. 8. mit einem gr. deutſchen Wörterbuch, und Joh. Dav. Büchling, Halle 1790. 8. auf eben ſolche Art, herausgegeben. Allein eine ganz vollſtändige Ausgabe aller aufgefundenen Aeſopiſchen Fabeln fehlt uns noch immer. Ungedruckt ſind deren, unter andern, noch, mehr oder weniger enthalten, 1) in der, im Marienkloſter zu Florenz befindlichen, von Montfaucon (Diar. italico, S. 366) erwähnten Handſchrift, aus welcher in den Novelle letterarie, Flor. 1779. N. 40. Proben gegeben worden ſind; 2) in der ſchon bekannten, von L. C. Valkenaer im 1ten Th. des 10ten B. S. 108 u. f. beſchriebenen, Vernonſchen; 3) in der, durch J. M. Heuſinger, und Gotth. Ephr. Leſſing angezeigten Augsburgiſchen (wovon wir, durch H. Reineken nähere Auskünfte zu erhalten, die Hofnung haben) — 4) in einer, von H. Matthäi, in der Vorrede zu den, von ihm herausgegebenen, Syntipae, Phil. Perſ. Fab. LXII. Lipſ. 1781. 8. S. X. angezeigten, zu Moskau gefundenen. Auch in Th. Tyrwhitt Diſſertat. de Babrio, Fabular. Aeſop. ſcript. Lond. 1776. 8. Erlang. 1785. 8. ſind, aus einer Bodleianiſchen Handſchrift verſchiedene abgedruckt, welche in den gemachten Sammlungen nicht vorkommen; und in der neuen (4te Aufl.) von Fabric. Bibl. gr. ſind, B. 1. S. 631 u. f. ſorgfältig die Handſchriften angezeigt, welche, bey einer neuen Ausgabe dieſer Fabeln noch zu benützen wären. Uebrigens hat H. Tyrwhitt, in der von ihm angezeigten Schrift es (S. 25 der Londn. Ausg.) ſehr wahrſcheinlich zu machen gewußt, daß Babrius die zu ſeiner, das heißt, ungefähr zur Zeit des August, unter dem Nahmen des Aeſop vorhandenen, vielleicht auch wirklich von ihm abgefaßten, und die, von andern Griechen, unter ſeinem Nahmen, erzählten Fabeln, in Choliamben (wie er ſie nennt) gebracht, und daß verſchiedne Federn, nicht Maximus Planudes allein, dieſe wieder, zu verſchiedenen Zeiten, in diejenige Proſe aufgelöſt haben, in welcher wir ſie jetzt beſitzen.

Ueberſetzt ſind die Aeſopiſchen Fabeln (der Zahl nach, mehr oder weniger, und mehr oder weniger frey, und verändert) früher, als in der griechiſchen Sprache, gedruckt geweſen. **Lateiniſch**, nähmlich, ſind ſechzig derſelben, in elegiſchem Sylbenmaße, bereits Rom 1475. 4. (ſ. G. B. Audiffredi Cat. hiſt. crit. romanar. edit. R. 1783. 4. S. 200 u. ſ.) und die, von Ranutius, (eigentlich Ranutio d'Arezzo, ſ. Gli Scritt. Ital. Breſc. 1753. f. Vol. 1. P. 2. S. 1020) gemachte, wörtliche Ueberſetzung von 96 derſelben, ſchon, Meyl. 1476. f. (ſ. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Mediol. 1745. f. B. 1. S. 544. und 565.) ſo wie die, wenn gleich nicht aus der Urſprache, doch aus dem Phädrus, gezogene, viel ältere Arbeit des Romulus, aus achtzig Fabeln beſtehend, mit der lateiniſchen Verſification von ſechzig derſelben, nebſt noch mehreren Fabeln, Ulm 1477 — 1483. f. und zugleich eine deutſche Ueberſetzung derſelben, von Heinr. Steinhöwel, erſchienen. Und bald nach der Ausgabe des Textes ſind dergleichen lateiniſche Ueberſetzungen, die, zum Theil, ſchon früher gemacht waren, als von Laur. Valla, u. a. noch mehrere gedruckt worden, wovon in der angeführten neuen Ausgabe von Fabricii Bibl, gr. Bd. 1. S. 641.

S. 641 u. f. in den Anmerkungen, ſich Nachrichten finden. Aus dieſen lateiniſchen Ueberſetzungen wurden ſie wahrſcheinlicher Weiſe in die neuern Sprachen übergetragen. Bekannt darin waren ſie ſo frühzeitig, daß, wie Vincent. von Beauvais erzählt, (Spec. hiſt. Lib. III. c. 8.) die Geiſtlichen, im dreyzehnten Jahrhundert, ſie fleißig auf der Kanzel anführten. Der italieniſchen dieſer Ueberſetzungen ſind dreyzehn; nur iſt bey ihnen zu bemerken, daß viele derſelben mehr in bloßen Nachbildungen und Nachahmungen, als in wirklichen Ueberſetzungen der eigentlichen Aeſopiſchen Fabeln beſtehen, und daß mehrere Fabeln in ihnen vorkommen, welche nicht in der griechiſchen Sprache ſich finden. Zuerſt gab Accio Zucco den ſo genannten Anonymus des Nevelet, der aber bey ihm 66 Fabeln enthält, in italieniſche Verſe überſetzt, und jede Fabel in zwey Sonnette eingekleidet, wovon das erſte, welches immer die Fabel ſelbſt iſt, Sonetto materiale, und das andre, welches die Moral in ſich faßt, Sonetto morale heißt, mit dem Titel: Accii Zucchi Summa . . . in Aeſopi Fab. interpretatio per Rhythmos . . . . Ver. 1479. 4. heraus, welche nachher noch ſehr oft, als Ven. 1491. 1493. 4. gedruckt worden ſind. Auch iſt der Eſopo hiſtoriado, Ven. 1497. 4. 1543. 8. kein anderes, als dieſes Werk. (S. Bibl. degli Aut. gr. e lat. volgarizati . . di Jac. Mar. Paitoni, Ven. 1766. 4. T. 2. S. 29 u. f. und des Quadrio Stor. e. rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. Mil. 1749. 4. S. 102.) Uebrigens hielt nicht blos Scaliger (Poet. Lib. VI. 4. S. 789. Ausg. von 1581.) dieſen Accius für den Verfaſſer der nur von ihm überſetzten lateiniſchen Fabeln, ſondern auch Quadrio, a. a. O. ſcheint ihn noch dafür zu halten. Hierauf erſchienen die Fabeln des Aeſop, lat. und ital. von Franc. Tuppo, Neap. 1482. 1485. f. Rom 1483. 4. Aquileia 1493. f.; von einem Ungenannten, Meyland, ital. 1504. 4. Von verſchiedenen, Ven. 1545. 8. Es ſind der Fabeln überhaupt vierhundert; und dieſe Sammlung iſt nachher noch ſehr oft, ebendaſelbſt, als 1575. 16. 1588. 8. 1607. 8. 1613. 8. 1681. 1660. 12. gedruckt worden. Von Giuſ. Landi, Ven. 1567. 8. ebend. 1774. 12. Von Ceſare Paveſi, unter dem Nahmen Targa, Ven. 1569. 12. 1575. 12. Der Fabeln ſind 150, und die Ueberſ. iſt in Verſen; von Gio. Mar. Verdizzotti, Ven. 1570. 4. mit ſchönen Holzſchnitten, und ebend. 1575. 1577. 1586. 1599. 4. Es ſind deren 100, und die Ueberſ. iſt ebenfals in Verſen; von Giul. Ceſ. Capacci, Neap. 1608. 8. Ven. 1619. 4. in Verſen; von Carlo Caſſarelli, unter dem Titel: Inſalata Meſcolanza . . . Brac. 1681. 4. eine Sammlung, welche aus Fabeln, Beyſpielen, luſtigen Mährchen beſteht, in ſieben Centurien abgetheilt, und in Octaven abgefaßt iſt; von Ang. Mar. Ricci, Flor. 1736. 8. die 145 ſo genannten Planudiſchen, in reimfreyen Verſen, mit dem Texte, und den, vom Phädrus und Avianus, dem Aeſop nacherzählten Fabeln, ſo wie mit einem ragionamento ſopra Eſopo e le di lui favole; von Giorg. Foſſati, Ven. 1744. 6 Th. f. und 4. mit K. eine Sammlung, in ital. und franzöſiſcher Sprache, welche aus 216 Fabeln beſteht, von Nic. de Caſtelli, Frkft. ohne Jahrzahl, 8. zweyhundert; von Carlo Baldani, Modena 1738. 8. in Martellianiſchen Verſen; von dem Abt Roberti, Baſ. 1773. 12. ſiebenzig, mit einem Diſcorſo. S. übrigens über dieſen letztern, den Art. Fabel; und, wegen ausführlicher Nachrichten über dieſe Ueberſetzungen, die bereits angeführte Bibl. degli trad. ital. von Paitone. — In ſpaniſcher Sprache: Maittaire IV. P. II. S. 628 führt eine in vier Büchern, verfertigt durch D. Henrico, Infante de Aragon, gedruckt, Burgos 1496 f. an, und Mayans, in ſ. Leben des Mig. Cervantes, S. 58. der Amſterd. Ausg. von 1755. 8. gedenkt einer, zu Sevilla, im J. 1535. gedruckten Ueberſetzung dieſer Fabeln. Die, von Simon Abril erſchien, mit dem Titel: fabulas de Eſopo en latin i Romance, traducidas del Griego . . . Zarag. 1575. 8. und ebendieſelbe iſt, ebend. 1647. 8

wieder abgedruckt worden (S. Enſayo de una Bibl. de Traductores Eſpañoles ... Mad. 1778. 4. S. 146.) Eine andre, in Verſen, welche auch noch andre Fabeln enthält, von Romero de Zepeda, ſoll, Sevilla 1590. 8. und noch eine andre, von Anton de Arte y Villafranca, Sevilla 1714. 8. gedruckt worden ſeyn. Auch iſt noch eine in der Plantiniſchen Druckerey im Jahre 1607. 12. herausgekommen. — In die franzöſiſche Sprache ſoll, ſchon zu den Zeiten des h. Ludewigs, ein Frauenzimmer, Nahmens Maria, die Aeſopiſchen Fabeln, und zwar aus der angelſächſiſchen Sprache, (S. Oeuvr. de Cl. Fauchet, Par. 1610. 4. Bl. 579. a) und, im dreyzehnten Jahrhundert, Guilh. de St. Didier, ſie in Verſe überſetzt haben. Aber die, meines Wiſſens, gedruckte, erſte Ueberſetzung iſt in Proſa, aus dem Lat. von einem Auguſtiner, Julian gemacht, und mit der Ueberſetzung der Fabeln des Avienus, u. a. m. Lyon 1484. f. erſchienen; und, nächſt ihr, ſind deren noch ſiebzehn andre vorhanden, von welchen mir näher bekannt ſind, die von Gill. Corrozet, einem gelehrten Buchhändler († 1568.) Par. 1548. 16. in Verſen. Von Jean Baudoin, Par. 1687. f. 1704. 8. Von Pierre Millet, Bourg 1632. 12. Von Raph. du Fresne, Par. 1659. und 1689. 4. Von J. Benſerade, Par. 1678. 8. in Quatrains gebracht; von Ant. Furetier, Par. 1694. Brüſſel 1700. 8. Von Bellegarde, nebſt den Fabeln des Philelphus, Gabrias, Avienus, Amſt. 1708 — 1709. 8. 2 B. Utr. 1782. 8. 2 B. Coppenh. 1784. 8. welche auch noch wieder, beſonders, ins Deutſche, Göttingen 1745. 8. überſetzt worden ſind. Wegen der eigenen franzöſiſchen Fabeldichter, ſ. den Art. **Fabel**. Uebrigens hat Chelet de Jetphor eine Sammlung aller möglichen Fabeldichter, in franzöſiſcher Sprache, in 24 Octavbänden angekündigt. — In das Engliſche, oder vielmehr in die Angelſächſiſche Mundart, ſoll ſchon der K. Alfred († 900) ſie überſetzt haben; ſie erſchienen indeſſen gedruckt, zuerſt, in einer, von Wynkin de Worde, nach den Cleziſchen Fabeln des, in der Ulmer Sammlung mit abgedruckten Anonymus, gemachten Ueberſetzung, und alſo 60 an der Zahl, Lond. 1503. 4. welchen aber bald eine, aus dem Franzöſiſchen gemachte völlige Ueberſetzung dieſer Sammlung folgte. Und hierauf gaben John Ogilby († 1676) Lond. 1651. 8. 1665. f. Rog. l'Eſtrange († 1705) Lond. 1687. f. 1692. 1699. f. mit K. 1708. 8. 1788. 8. 2 B. Ein Ungenannter, mit dem Titel: Aeſop naturalized. Lond. 1703. 12. aus 100 Fabeln beſtehend, welche, vermehrt, Lond. 1704. 8. 2 Bd. 1711. 8. 1784. 12. wieder erſchien, Sam. Croxall († 1751.) Lond. 1722. 8. 1738. 12. 1788. 12. Sam. Richardſon, Lond. 1757. 8. m. K. (eine bloße Verbeſſerung der Arbeit des l'Eſtrange, welche von G. Ephr. Leſſing ins Deutſche, Leipz. 1759. 8. überſetzt worden iſt) J. Drapper, Lond. 1774. 8. ſie überſetzt heraus. S. übrigens den Art. **Fabel**. — In das Deutſche: die, aus dem Avianus, und den verſificirten Fabeln des Romulus gezogene, gereimte Ueberſetzung von Bänner, ſoll, zuerſt Bamberg 1461. f. gedruckt worden ſeyn (S. über ſie Leſſings Beyträge zur Geſch. und Litter. Braunſchw. 1773. 8. S. 1 u. f. vergl. mit Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur, Nürnb. 1788. 4. S. 48. und den Art. Fabel.) Hierauf gab Heinr. Steinhöwel eine Ueberſetzung der lateiniſchen, aus dem Phädrus gezogenen Fabeln des Romulus (der hier Remicius heißt) des Aviani, Adelfonſi u. ſ. w. Ulm 1477 — 1483. f. heraus, welche H. Panzer in dem vorher angezeigten Werke S. 448 ausführlicher beſchrieben hat, und die nachher noch öfter, als Augsb. 1485. 1487. 1491. 1496. 1498. 1504. f. und verm. mit Seb. Brants Fabeln und Exempeln, Straßb. 1508. f. Freyb. 1555. 4. verb. und verändert, Frft. am M. 1608. 8. ſ. l. 1616. 8. gedruckt worden iſt. Dieſen folgte „Eſopus ganz neuw gemacht, und in Reimen gefaßt ... durch Burc. Waldis, Frft. 1548. 1565. 1584. 8, und „das Buch von der Tugent „und Weißheit, nemlich neun und vier„zig Fabeln, der mehrere Theil aus Eſopo „gezogen,

„ſetzen, und mit guten Rheimen ver„ſleret durch Eraſmum Alberum, Frft. „1550. 4. 1597. 8." Nath. Chyträus gab hundert derſelben, unter welchen ſich dreyzehn von Luthern überſetzt finden, ſammt einer . . . Vorrede deſſelben „vom Nutz und Brauch deſſelben Buchs," Roſtock 1571. 8. heraus, von welchen noch viele Auflagen, als zu Frft. 1572. 1578. 1586. 1589. erſchienen ſind. Eine andre Ueberſetzung von Hartnack, iſt Frft. 1703. 8. eine von Riederer, in Reimen, Cob. 1717. 8. eine von Jungendres, Nürnb. 1723. 8. 1768. 8. eine von Kriegel, Leipz. 1747. 8. gedruckt worden. Auch haben verſchiedene Ungenannte deren noch, Baſel 1616. 8. u. a. a. Orten mehr, geliefert, und auſſer den bereits angezeigten Ueberſetzungen der Arbeiten des Bellegarde, Gött. 1745. 8. und des Richardſon oder l'Eſtrange, iſt auch noch eine beſondre Ueberſetzung des Eſope en belle humeur, Hamb. 1707. 1740. 12. vorhanden. Die vollſtändigſte (deren Ueberſeber ich auch nicht kenne) iſt die Koppenhagener vom J. 1763. und 1783. 8. Und die beſte, aus dem griechiſchen wirklich gemachte, iſt, Quedlinb. 1789. 8. heraus gekommen. — Ueber die ungariſchen, polniſchen, däniſchen, ſchwediſchen Ueberſ. des Aeſop, ſ. Fabr. Bibl. gr. S. 659. 4te Aufl. —

Zu den Erläuterungsſchriften gehören, auſſer der bereits angezeigten Diſſert. des Tyrwhitt, ein Aufſatz des Bentley, bey Wottons reflect. upon anc. and mod. Learning, Lond. 1697. 8. 2te Aufl. verm. bey ſ. eigenen Diſſertat. upon Phalaris, Lond. 1696. 1777. 8. und lat. in ſ. von Dan. Lennep, Grön. 1770. 8. Leipz. 1781. 8. überſetzten Opuſc. — J. M. Heuſingers Diſſert. de gr. Aeſ. Fabulis, Ger. 1741. 8. — Die Leſſingſchen Abhandl. bey den Fabeln deſſelben, Berl. 1759. und 1778. ſo wie aus deſſen Beytr. zur Geſch. und Litteratur, Braunſchw. 1773 u. f. 8. das 1. und 2. St. des erſten, und das 21. und 22. St. des fünften Beytrages, aus deſſen verm. Schriften Th. 2. Berl. 1784. 8. S. 221. den Aufſatz, zur Geſchichte der Aeſopiſchen Fabel, und aus deſſen Kollectaneen zur Litteratur, Berl. 1790. 8. das, was S. 232 und 451. ſich findet. — Auch iſt darüber noch Vavaſſor, de ludicra dictione (S. 17. Ed. Kopp.) nachzuleſen; mehrere litter. Notizen enthält die angeführte Bibl. gr. Lib. II. c. 9. S. 618 u. f. und im Bayle, Art. Eſope, iſt das Leben deſſelben erzählt. —

Von den übrigen Fabeldichtern, nach dem Aeſop, und den Schriften, die Aeſopiſche Fabel betreffend, wird, bey dem Art. Fabel gehandelt werden.

## Aeſthetik.

Die Philoſophie der ſchönen Künſte, oder die Wiſſenſchaft, welche ſowol die allgemeine Theorie, als die Regeln der ſchönen Künſte aus der Natur des Geſchmaks herleitet. Das Wort bedeutet eigentlich die Wiſſenſchaft der Empfindungen, welche in der griechiſchen Sprache Αισθησις genennet werden. Die Hauptabſicht der ſchönen Künſte geht auf die Erwekung eines lebhaften Gefühls des Wahren und des Guten *), alſo muß die Theorie derſelben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnis und der Empfindungen gegründet ſeyn.

Ariſtoteles hat angemerkt, daß alle Künſte vor der Theorie geweſen ſeyn. Auch die beſondern Regeln ſind eher bekannt geweſen, als die allgemeinen Grundſätze, auf welche ſie gebauet ſind. Das glükliche Genie einiger Menſchen hat verſchiedene Werke hervor gebracht, welche gefielen, ehe man den Grund dieſes Wohlgefallens erkannte. Ariſtoteles iſt einer der erſten geweſen, der aus einzelnen Fällen Regeln hergeleitet; aber weder ſeine Dichtkunſt, noch ſeine Redekunſt, können als vollſtändige Theorien dieſer Künſte angeſehen werden. In den beſten

Reden

*) S. Künſte.

Reden und Gedichten der ältern Griechen und ſeiner Zeitverwandten, hatte er dasjenige genau bemerkt, was allemal gefällt, und daraus Regeln gemacht. Er blieb bey der Empfindung ſtehen, ohne ſich zu bemühen, den Grund derſelben zu entdeken, und ohne zu unterſuchen, ob die Redner oder Dichter alle Fächer der Kunſt erfüllt haben, oder nicht.

Die Kunſtrichter, welche nach dieſem griechiſchen Weltweiſen gekommen, haben ſeinen Fußſtapfen gefolgt, neue Bemerkungen gemacht, die Anzahl der Regeln vermehrt, ohne neue Grundſätze zu entdeken. Unter den Neuern hat du **Bos**, ſo viel ich weiß, zuerſt verſucht, die Theorie der Künſte auf einen allgemeinen Grundſatz zu bauen, und aus demſelben die Richtigkeit der Regeln zu zeigen *). Das Bedürfnis, das jeder Menſch in gewiſſen Umſtänden fühlt, ſeine Gemüthskräfte zu beſchäftigen, und ſeinen Empfindungen eine gewiſſe Thätigkeit zu geben, iſt das Fundament ſeiner Theorie. Er hat ſich aber begnügt, einige Hauptregeln auf dieſes Fundament zu bauen, und iſt im übrigen eben ſo empiriſch verfahren, wie ſeine Vorgänger. Doch iſt ſein Werk voll fürtrefflicher Anmerkungen und Regeln.

Unſer Baumgarten in Frankfurth iſt der erſte geweſen, der es gewagt hat, die ganze Philoſophie der ſchönen Künſte, welcher er den Namen Aeſthetik gegeben hat, aus philoſophiſchen Grundſätzen vorzutragen. Er ſezt die Wolfiſche Lehre, von dem Urſprung der angenehmen Empfindung, den dieſer Weltweiſe in der undeutlichen Erkenntnis der Vollkommenheit zu finden geglaubt hat, zum Voraus. In dem theoretiſchen Theil, dem einzigen, den er ans Licht geſtellt hat, handelt dieſer ſcharfſinnige Mann die ganze Lehre vom Schönen oder ſinnlich Vollkommenen in allen ſeinen verſchiedenen Arten ab, und zeiget überall die denſelben entgegengeſetzten Arten des Häßlichen. Es iſt aber zu bedauren, daß ſeine allzu eingeſchränkte Kenntnis der Künſte ihm nicht erlaubt hat, die Theorie weiter, als auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt auszudehnen. Er hat auch bey weitem nicht alle Geſtalten des Schönen beſchrieben.

Man muß deßwegen die Aeſthetik unter die noch wenig ausgearbeiteten philoſophiſchen Wiſſenſchaften zählen. Da das gegenwärtige Werk nach der Abſicht des Verfaſſers den ganzen Umfang dieſer Wiſſenſchaft enthalten ſollte, wiewol es keine ſyſtematiſche Geſtalt hat, ſo gehört die Entwiklung des Plans der Aeſthetik hieher.

Zuförderſt mußte die Abſicht und das Weſen der ſchönen Künſte feſtgeſetzt werden *). Nachdem gezeiget worden, daß die Lenkung des Gemüths, durch Erregung angenehmer und unangenehmer Empfindungen, die Hauptabſicht der ſchönen Künſte ſey, ſo mußte der Urſprung aller angenehmen und unangenehmen Empfindungen aus der Natur der Seele gezeiget, oder aus den Unterſuchungen der Weltweiſen angenommen werden **). Hiernächſt mußten nun die verſchiedenen Hauptgattungen der angenehmen und unangenehmen Gegenſtände angezeiget, und ihre Würkungen auf das Gemüth beſtimmt werden ***). Die beſonderen Arten des Angenehmen und Unangenehmen, bis auf die kleineſten Umſtände, ſo viel deren, ſowol durch die Theorie, als durch die aufmerk-

---

*) In dem bekannten ſchönen Werk: Reflexions ſur la poeſie et ſur la peinture.

*) S. Künſte.
**) S. Empfindung.
***) S. Aeſthetiſch; Kraft.

ſamſte Betrachtung der Werke des Geſchmaks, zu entdeken, oder auch blos zu errathen geweſen ſind, mußten in hundert beſondern Artikeln ſorgfältig zergliedert werden. Alle dieſe Artikel zuſammen machen den theoretiſchen Theil der Philoſophie der Künſte aus.

In dem praktiſchen Theile derſelben mußten die verſchiedenen Arten der ſchönen Künſte angezeiget, der beſondre Charakter und der Umfang einer jeden feſtgeſetzt werden *). Zugleich mußte die beſondere Wendung des Genies, die nähere Beſtimmung ſowol des angebohrnen, als des durch Nachforſchung und Unterricht angenommenen Geſchmaks, der zu jeder beſonders erfodert wird, beſchrieben, die vornehmſten Hülfsmittel, zu einer glüklichen Fertigkeit in jeder Kunſt zu gelangen, angezeiget werden **).

Jede ſchöne Kunſt bringt Werke hervor, welche in ihrer innerlichen Einrichtung und durch ihre näher beſtimmte Endzweke ſich von andern unterſcheiden. Alle Arten derſelben ſind beſonders beſchrieben. So iſt in Anſehung der Dichtkunſt die Natur des epiſchen, des lyriſchen, des lehrenden Gedichtes und anderer Arten; in Anſehung der Mahlerey das hiſtoriſche, das allegoriſche, das moraliſche und andre Gemählde, beſonders beſchrieben, und der Charakter jeder Art aus ſichern Grundſätzen beſtimmt worden.

Aus dieſen Quellen ſind denn endlich die Regeln zur Ausführung der Kunſtwerke hergeleitet worden; ſowol die allgemeinen, zur Erfindung, Anordnung und einförmigen Bearbeitung des Ganzen, als die beſondern von der Wahl oder Empfindung, von der Richtigkeit, der Uebereinſtimmung und der beſtimmten Würkung eines jeden einzelnen Theiles.

Dieſes iſt der Inhalt der ganzen Aeſthetik, einer Wiſſenſchaft, welche dem Künſtler in der Erfindung, Anordnung und Ausführung ſeines Werks nützlich zu Hülfe kommen, den Liebhaber in ſeiner Beurtheilung leiten, und zugleich fähiger machen kann, allen Nutzen, auf den die Werke der Kunſt abzielen, aus ihrem Genuß zu ziehen. Ein Nutzen, der die Abſichten der Weltweisheit und der Sittenlehre vollendet.

Die Aeſthetik gründet ſich, ſo wie jede andre Theorie, auf wenige und einfache Grundſätze. Man muß aus der Pſychologie wiſſen, wie die Empfindungen entſtehen, wie ſie angenehm oder unangenehm werden. Zwey oder drey Sätze, welche die allgemeine Auflöſung dieſer Fragen angiebt, ſind die Grundſätze der Aeſthetik. Aus dieſen wird auf der einen Seite die Natur der äſthetiſchen Gegenſtände beſtimmt; auf der andern aber die Art oder das Geſetz nach welchem ſie ſich dem Geiſte vorſtellen müſſen, oder die Lage des Gemüthes, um ihre Würkung zu empfinden. Dieſes alles kann auf wenige Sätze gebracht werden, welche hinlänglich wären, jeden guten Kopf bey Verfertigung eines Werks der Kunſt zu leiten.

Es iſt mit dieſer Wiſſenſchaft, wie mit der Vernunftlehre, deren Grundſätze wenig und einfach ſind. Ariſtoteles, der dieſe wenige Grundſätze auf alle mögliche beſondere Fälle angewendet, und alle mögliche Abweichungen davon entwikelt hat, gab der Philoſophie eine Vernunftlehre, die vollſtändig, aber wegen der groſſen Mannigfaltigkeit der Fälle, worauf die Grundſätze angewendet wurden, mit einer erſtaunlichen Menge Kunſtwörter und beſonderer Regeln angefüllt war. Der Schwarm der nach ihm gekommenen Philoſophen vom zweyten Rang, überſah das Einfache darinn, und die Terminologie vertrat die Stelle der Wiſſenſchaft.

---

*) S. Künſte; Dichtkunſt; Beredſamkeit; Muſik; Mahlerey u. ſ. f.

**) S. Genie; Einbildungskraft; Begeiſterung; Geſchmak; Erfindung u. ſ.

Soll die Aeſthetik nicht in einen bloßen Wortkram ausarten, welches Schickſal die Logik und die Moral unter den Händen der Scholaſtiker erfahren haben: ſo muß man ſehr ſorgfältig bey jeder Gelegenheit die abgezogenen Begriffe auf die beſondern Fälle, wodurch ſie veranlaſſet werden, und ohne welche ſie ſelbſt keine Realität haben, zurücke führen. Jedes Syſtem von allgemeinen Begriffen wird ohne dieſe Vorſichtigkeit zu einem bloßen Luftgebäude, in welchem ſeichte Köpfe bauen, niederreiſſen und viel alberne Veranſtaltungen machen, die den Verordnungen eines blödſinnigen Kopfes gleichen, der im Tollhaus ſich einbildet, ein Regent und Geſetzgeber zu ſeyn.

◆ ◆

Auſſer den, bey den Artikeln, Schönheit, Geſchmack, Künſte, und andern dieſer Art, angezeigten Werken, gehören hieher: von lateiniſchen Schriften: das Programm von Al. Gottl. Baumgarten: De nonnullis ad poema pertinentibus, Halae 1735. 4. und eben deſſelben, Aeſthetica, Traj. cis Viadr. 1750 — 1758. 8. 2 B. — Aeſthetica, ſeu doctrina boni guſtus, ex Philoſophia pulcri deducta in ſcientias et artes amoeniores, auct. Georg. Szerdahaley, Bud. 1779. 8. 2 B. — — Von italieniſchen: Saggio ſul buon guſto nelle belle arti, ove ſi ſpiegano gl' elementi della Eſtetica, di Gaud. Jagemann, Fir. 1771. 8. (aus deutſchen Schriftſtellern vorzüglich gezogen) — — Von franzöſiſchen: Reflexions critiques ſur la Poeſie et la Peinture, Par. Mr. l'Abbé (Jean Bapt.) Dubos, Par. 1719. 12. 2 B. verm. mit einem Bande, ebend. 1732. 12. 3 B. anders geordnet, ebend. 1740. 12. 3 B. 1755. 4. 3 B. Dresd. 1760. 8. 3 B. Engl. durch Nugent, Lond. 1743. 8. 3 B. deutſch, durch (Gottfr. Benj.) Funk, Kopenh. 1759. 8. 3 B. Voll feiner Bemerkungen, welche, wenn ſie gleich nicht das Weſen der Künſte an und für ſich ſehr erläutern ſollten, doch zu der richtigen Beurtheilung derſelben führen. Der V. erhebt, wie bekannt, die Empfindung zur einzigen Richterinn in Sachen des Geſchmackes; und hierwider erſchien, in dem 1ten Th. des 3ten Bds. der Mem. de litterat. et d'hiſt. rec. par le P. Des Molets, und in der Bibl. franc. ou Hiſt. litter. de la France, Julius und Auguſt des J. 1736. eine Diſſertation (von Jean Jacq. Bel) worin dieſe Behauptung geprüft, und durch das eigene Werk des H. Dubos widerlegt wird. In Schutz genommen, und näher beſtimmt iſt ſie, in einem Aufſatz, „von der Kritik der Empfindung," im 8ten Bd. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Leipz. 1762. 8. — Les beaux arts reduits à un même principe, P. 1746. 1753. 12. von Ch. Batteux; deutſch (durch P. E. Bertram) Gotha 1751. 8. In einem Auszuge, von J. C. Gottſched, Leipz. 1751. 4. Mit einem Anhange eigener Abhandl. (und vielen Anmerkungen) von Joh. Ad. Schlegel, Leipz. 1752. 8. verm. ebend. 1770. 8. 2 B. Das Original ſehr erweitert, und umgearbeitet, unter dem Titel: Cours de belles lettres, ou Principes de la Litterature, Par. 1746. 1755. 1764. 12. 4 B. und dieſes deutſch, und auf Deutſchland anwendbar gemacht, durch C. W. Ramler, Leipz. 1756. 8. 4 B. verm. 4te Aufl. ebend. 1774. 8. 4 B. Engliſch, Lond. 1761. 12. 4 B. So wenig auch immer die, in dieſem Werke, aufgeſtellten Grundſätze eine genaue Prüfung aushalten, und zu ſo viel verkehrtem Geſchmacke über Nachahmung es auch immer Anlaß unter uns gegeben haben mag: ſo hat es denn doch, meines Bedünkens, zur Bildung des Geſchmackes, und zum Nachdenken über das Weſen der ſchönen Künſte, nicht wenig beygetragen. — Sur le principe des beaux arts, et des belles lettres, ou ....

recherches ſur la cauſe du plaiſir, excité par les beaux arts, et les belles lettres, ein Aufſ. von H. Prevoſt, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'année 1785. Berl. 1787. 4. Eigentlich wird nur die Poeſie und Muſik, in Verbindung mit einander, und zwar, erſtlich, in Anſehung ihrer Verhältniſſe zu unſern Sinnen, und zweytens, in Anſehung ihres Verhältniſſes zu unſern geiſtigen Kräften, betrachtet; aber die Sache ſelbſt iſt, durch dieſe Unterſuchungen darüber, nicht eben deutlicher gemacht worden. — Elemens de Litterature, p. Mr. Marmontel, Par. 1787. 8. 6 B. und auch in ſ. Oeuv. der 5te — 10te B. Es iſt eine alphabetiſche Sammlung der, von dem Verf. für die bekannte Encyclopädie gelieferten Artikel, ohne tiefſinnige Unterſuchung über die Wiſſenſchaft des Schönen, und die Theorie der Künſte; voll von einſeitigen Urtheilen; aber auch zugleich voll von einzeln, feinen Bemerkungen. — Auch gehört noch hieher: Eſſai ſur le gout dans les choſes de la nature et de l'art, von Montesquieu, urſprünglich für die Encyclopädie beſtimmt, und in ſ. Oeuv. Gen. 1759. 12. 6 B. im 4ten B. S. 223. deutſch, in ſ. nachgelaſſenen Werken, Liegn. 1781. 8. S. 117 u. f. Die Schrift iſt eigentlich nur ein Fragment; der Verf. will in ihr die Gründe, aus welchen die ſämmtlichen ſchönen Künſte unſerer Seele Vergnügen verſchaffen, unterſuchen, und ſetzt den Geſchmack in die Fähigkeit, ſchnell und ſicher das Maß von Vergnügen zu entdecken, welches ein jeder Gegenſtand dem Menſchen eigentlich darbietet. — — Von engliſchen Werken: The polite Arts, or a Diſſertation on Poetry, Painting, Muſick, Architecture and Eloquence, Lond. 1749. 12. Der ungenannte Verf. verknüpft dieſe verſchiedenen ſchönen Künſte, auch vermittelſt des Grundſatzes der Nachahmung, jedoch ohne auf Batteux oder gar den Ariſtoteles beſondre Rückſicht zu nehmen, miteinander, ſagt, daß der Gegenſtand derſelben nicht die wahre, ſondern nur die wahrſcheinliche (probable) Natur ſey, daß, z. B. der Dichter, durch ſeine Erfindungen, (worin er die Seele und das Leben aller Dichterey ſetzt) und durch die Harmonie ſeiner Verſe, unſern Geiſt mit nachgemachten (counterfeit) Bildern, und unſer Herz mit erdichteten Empfindungen erfülle, und handelt, in 24 kurzen Kap. von dieſen verſchiedenen Künſten, und auch nebenher noch von der Tanzkunſt; am ausführlichſten aber von der Dichtkunſt. In Anſehung der Beredſamkeit und Baukunſt will er, daß ihre Schönheiten dem Nutzen untergeordnet ſeyn ſollen. — Elements of Criticism, Lond. 1760. 12. 3 B. verm. Edinb. 1769. 8. 2 B. Lond. 1785. 8. 2 B. von Heinr. Home, nachherigem Lord Kaimes; deutſch (durch Joh. Nic. Meinhard) Leipz. 1763 — 1766. 8. 3 B. Mit den Zuſätzen der vermehrten, engliſchen Ausgabe (durch H. Garve) ebend. 1772. 8. 2 B. und verb. (vorzüglich durch die Verſifikation der, von Home, eingerückten Stellen aus Dichtern) und verm. (mit Berichtigungen und Zuſätzen von G. Schatz) ebend. 1790 — 1791. 8. 3 Bd. Mit dieſem Werke fieng ſich, für die Theorie der ſchönen Künſte, gleichſam eine neue Epoche unter uns an: wir hatten vor lauter Grundſätzen, die menſchliche Natur ſelbſt beynahe gänzlich aus dem Geſichte verloren, und ſuchten, größtentheils, die Regeln der ſchönen Künſte, in Definitionen. In England ſelbſt hat das Werk, indeſſen, von mehr als einer Seite, Widerſpruch gefunden; unter andern hat Elphingſton, Animadverſions, Lond. 1771. 8. darüber drucken laſſen. — Eſſay on the Arts, commonly called imitatives, in den Poems conſiſting chiefly of translations from the Aſiatik Languages, Lond. 1773. 8. Altenb. 1774. 8. S. 151. von Will. Jones. Der Verf. ſucht darin zu zeigen, daß, wenn Poeſie und Muſik gleich eine Kraft, die menſchlichen Sitten nachzuahmen, beſitzen, ihre größte Wirkung denn doch nicht, aus Nachahmung, ſondern, in ſo fern aus Mitgefühl (ſympathy) entſpringe, als Leidenſchaften durch ſie ausgedrückt werden: daß die geringern Theile derſelben, vermittelſt ihrer Darſtellung natürlicher Gegenſtände, uns durch Täuſchung vergnügen, und daß die Darſtellung der Liebe, des Mitleides, des Verlangens, und der zärtlichen Leidenſchaften überhaupt, ſo wie die Beſchreibung reizender Gegenſtände, dasjenige, was man ſchön, und daß die Darſtellung des Haſſes, des Zornes, der Furcht, und aller ſchrecklichen Leidenſchaften, ſo wie die Beſchreibung unangenehmer Gegenſtände, das, was man erhaben nennt, hervor bringe — An Inquiry into the fine Arts, by Th. Robertſon, Lond. 1784. 4. 1ter Th. Der Verf. will die ſchönen Künſte, nach Maßgabe ihres Eindruckes, auf das Auge, das Ohr, und den Geiſt, betrachten; und hat mit der Muſik, in dieſem Bande, den Anfang gemacht. Ob eine Fortſetzung davon erſchienen iſt, weiß ich nicht; aber, was er von der Muſik ſagt, iſt, ohne Verhältniß zu ſeinem vorgeblichen Zwecke, aus andern zuſammen geſchrieben. — — Von deutſchen Schriften: Georg. Friedr. Meyers Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften, Halle 1748 — 1750. 8. 3 Thle. Auszug aus den Anfangsgr. aller ſch. Wiſſenſch. Halle 1757. 8. Betrachtungen über den erſten Grundſatz aller ſchönen Künſte und Wiſſenſch. Ebend. 1757. 8. Das erſte Meyerſche Werk, ob es gleich früher, wie Baumgartens lateiniſche Aeſthetik erſchien, iſt, bekannter Maßen, nichts, als eine weitere Ausſpinnung dieſer; und hat, wenn gleich dadurch weder Redner noch Dichter gebildet, und ſo gar nicht einmahl die richtige Beurtheilung redneriſcher oder dichteriſcher Werke befördert worden iſt, (wie denn dieſes wohl nie, durch bloße Aeſthetiken, bewirkt werden kann) nächſt jener, wenigſtens die Aufmerkſamkeit der akademiſchen Lehrer auf die ſchönen Künſte hingezogen, und die Beſchäftigung mit dieſen, mehr oder weniger, von dem Vorwurfe unbedeutender Spielerey retten helfen. An und für ſich ſelbſt, iſt der Werth des Werkes, ſehr geringe; und wird, durch den langweiligen Vortrag, noch geringer. Mangel an Geſchmack und feiner Empfindung, und ſo gar Mangel an Kenntniß von dem Weſen der Künſte, vorzüglich der ſo genannten bildenden Künſte, zeigt ſich, von der Vorrede an, darin. Es handelt, in drey Abtheilungen, „von der Erfindung ſchöner Gedanken“ (welche Abtheilung den gröſten Theil des Werkes einnimmt, und bis in die Mitte des 3ten Bandes geht, aber ſehr vielerley enthält, das gar nicht unter dieſe Aufſchrift gehört) „von der Aeſthetiſchen Methode, oder Anordnung der ſchönen Gedanken,“ und „von der äſthetiſchen Bezeichnung der ſchönen Gedanken.“ Die letzte der angezeigten Schriften ſtellt minder einen erſten Grundſatz auf, als daß ſie die Nützlichkeit deſſelben zeigt, und zur Erforſchung deſſelben auffordert. — Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der ſch. Wiſſenſch. und Künſte, von Moſes Mendelsſohn, in dem 1ten Bde. S. 231 der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und, unter dem Titel: Ueber die Hauptgrundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. in dem 2ten Th. S. 95 f. Philoſ. Schriften, Aufl. von 1771. franzöſ. in den Variétés litter. (von den H. H. Arnaud und Suard) Par. 1768. 12. 4 B. im 1ten B. S. 159. Mit feinerer Empfindung für das Schöne geſchrieben, und reicher an feinen Bemerkungen und Urtheilen, als das vorige; aber, als eigentliche Theorie wohl nicht befriedigend. Die Abtheilung der Zeichen der ſchönen Künſte, in willkührliche und natürliche, muß, meines Bedünkens, immer zu Irrungen führen. — Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften . . . von Frdr. Juſt Riedel, Jena 1767. 8. ebend. in Anſehung des Styles etwas verbeſſert, 1774. 8. Daß das Werk aus den Werken anderer Schriftſteller gezogen worden iſt, ſagt ſchon der Titel; und der Verf. hat nicht blos, durch Zurückbehaltung des zweyten Theiles, in welchem er die allgemeinen Grundſätze auf die verſchiedenen Gattungen der ſch. Künſte und Wiſſenſch. anwenden wollte, ſondern auch dadurch ſeine Arbeit ſich ſehr erleichtert, daß er, in dieſem Theile, alle Beyſpiele nur aus den ſo genannten redenden Künſten nimmt. — — Grundſätze des guten Geſchmacks, oder Anleitung zur Empfindung des Wahren und Schönen in den Werken des Geiſtes . . . . Leipz. 1770. 8. Für Anfänger, wie es noch auf dem Titel heißt, in den ſch. Wiſſenſchaften, aber wahrſcheinlicher Weiſe, von irgend einem Schüler geſchrieben. — Abhandlung von den erſten Grundſätzen in der Weltweisheit, und den ſchönen Wiſſenſchaften . . . von M. Gottl. Schlegel, Riga 1770. 8. und einige erläuternde Zuſätze dazu, in dem Schreiben an H. Fr. Nicolai, ebend. 1771. 8. Nachdem H. Schlegel, in dem 3ten Abſchnitt, auf eine ſehr unbeſtimmte Art, allerhand, wider den Grundſatz der Nachahmung, und der ſinnlichen Vollkommenheit, eingewandt hat, nennt er, endlich, S. 123. die ſinnliche Erkenntniß, oder das Vollkommenſinnliche, oder die möglichſte Schönheit, oder die angenehmſten Empfindungen, als den letzten Satz. Aber, mir wenigſtens, iſt es unmöglich, genau anzugeben, was der Verf. eigentlich will; und ihm ſelbſt ſcheint es, an deutlichen Begriffen gänzlich gefehlt zu haben. Vielleicht hat er, wie mehrere Schriftſteller über dieſe Materie, vorzüglich aus dieſem Zeitpunkte, geglaubt, daß man, in ſo fern Deutlichkeit ſich nicht mit Schönheit vertragen ſoll, auch über die ſchönen Künſte nicht deutlich und beſtimmt ſchreiben dürfe. — Kurzer Innbegriff der Aeſthetik, Redekunſt und Dichtkunſt, Königsb. 1771 — 1772. 8. 2 Th. (von Joh. Gotthelf Lindner) Dieſes Werk, das eigentlich nur eine Erweiterung von eben dieſes Verfaſſers Anweiſung zur guten Schreibart . . . Königsb. 1755. 8. und von ſeinem Lehrbuch der ſch. Wiſſenſch. inſonderheit der Proſe und Poeſie, Königsb. 1767 — 1768. 8. 2 Th. iſt, hat, auch wie bloßes academiſches Lehrbuch (als wozu es beſtimmt war), kein Verdienſt, weil es, ohne alle Auswahl und Ordnung, zuſammen geſchrieben worden iſt. — Ant. Friedr. Büſchings . . . Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften im Grundriß . . . Berl. und Hamb. 1772 — 1774. 8. 2 Stücke. Nur ein Theil des erſten Stückes, welcher die allgemeinen Grundſätze enthält, und der, einzeln, unter dem Titel: Aeſthetiſche Lehrſätze und Regeln, Hamb. 1770. 8. 1776. 8. wieder abgedruckt worden iſt, gehört hieher. Nach einigen wenigen §§. über das Schöne, den Geſchmack, das Genie, u. d. m. ſucht der Verf. das, was H. Sulzer von der dreyfachen Kraft der ſchönen Künſte geſagt hat, in eben ſo wenigen §§. zu erläutern. — Joh. Juſt. Herwigs . . . Grundriß der eleganten Litteratur . . . Würzb. 1774. 8. Auch zu Vorleſungen über die Theorie der ſchönen Künſte, aber mit mehrerer Auswahl zuſammen geſchrieben, als das Werk des H. Lindners. — Lehrbuch zur Bildung des Verſtandes und des Geſchmacks, von C. G. Schütz, Halle 1776 — 1778. 8. 2 B. Im erſten Theile iſt das Allgemeine von der Aeſthetik mitgenommen, und ganz gut vorgetragen. — Allgemeine äſthetiſche Grundſätze, mit Anwendung auf Dichtkunſt und Beredſamkeit, Berl. 1782. 8. Das Buch ſoll zur Bildung des Geſchmackes für Anfänger geſchrieben ſeyn; aber, durch allgemeine, abgezogene Grundſätze (auch wenn ſie noch ſo richtig und noch ſo fruchtbar wären) dürfte der Geſchmack ſchwerlich gebildet werden können. Der Grundſatz, auf welchem die Schrift beruht, iſt, daß nur dasjenige uns gefallen, oder wirklich ſchön ſeyn kann, was innere Güte hat. — Theorie der ſchönen Wiſſenſch. von J. A. Eberhard, Halle 1783. 8. ebend. 1789. 8. 3te Aufl. — Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften . . . von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783. 8. verm. ebend. 1789. 8. — Philoſophie der ſchönen Künſte, von Joh. Chriſtoph. König, Nürnb. 1784. 8. Der Verf. welcher bereits einen „Verſuch eines populären Lehrbuchs des guten Geſchmacks, Nürnb. 1780. 8.“ geſchrieben hat, will Betrachtungen über den Urſprung, die Natur, Urſachen, Wirkungen, Grade, verſchiedene Geſtalten und Darſtellungen des Schönen und Häßlichen, und die daraus unmittelbar folgenden Vorſchriften zur Berichtigung unſers natürlichen Geſchmackes, liefern, und handelt, in zwanzig Abſchnitten, von Schönheit, von Einheit und Mannichfaltigkeit, von der äſthetiſchen Wahrheit, von der Nachahmung, von der Täuſchung, vom Großen und Erhabenen, vom Neuen, vom Unerwarteten, vom Wunderbaren, von der Aehnlichkeit und dem Contraſt, vom Lächerlichen, von der Laune, vom Naiven, von der Einfalt oder Simplicität, vom Intereſſanten, vom Correcten, vom Geſchmack, und vom Genie. Aber das Neue, was in ſeinen Betrachtungen darüber enthalten ſeyn kann, ſcheint keine Prüfung auszuhalten, und verliert vielleicht noch durch die Art, auf welche er es vorträgt, manches von ſeinem Werthe. — Grundbegriffe zur Philoſophie über den Geſchmack, von Gotth. Sam. Steinbart .... Züll. 1785. 8. Dieſem erſten Hefte, welches die allgemeine Theorie ſämmtlicher ſchönen Künſte, und die beſondre Theorie der Tonkunſt enthält, iſt, ſo viel ich weiß, kein zweytes gefolgt. Es iſt gänzlich aus den vorher angeführten Schriften, vorzüglich aber aus dem Werke des H. Sulzers ſelbſt, gezogen, und auf ganz gute Art, zum Behufe academiſcher Vorleſungen, geordnet. Allein freylich an genau beſtimmten Begriffen ſcheint es auch ihm zu fehlen. — Aeſthetik, oder allgemeine Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften ... von (Philipp) Gäng, Salzb. 1785. 8. Die Einleitung handelt, in zwey Hauptſtücken, von dem Weſen der Aeſthetik und den metaphyſiſchen Grundſätzen derſelben, das heißt, von der Empfindung überhaupt, oder dem ſo genannten untern Erkenntnißvermögen, und von dem äſthetiſchen Genie: der erſte Theil enthält die Erfindungslehre, oder Abſchnitte von dem Weſen der Schönheit, und von der Erkenntniß derſelben; von dem Natürlichen; von dem Neuen und Unerwarteten, von Witz und Scharfſinn; von dem Großen und Erhabenen; der zweyte Theil begreift die Ordnungslehre, und der dritte Theil die Zeichenlehre, oder Abſchnitte von dem äſthetiſchen Ausdrucke überhaupt, und von den Vollkommenheiten deſſelben in ſich. — Grundriß der Theorie und Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften, von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. Die Erwartung, welche durch den Abſchnitt über Aeſthetik, in der Reviſion der Philoſophie, Göttingen 1772. 8. S. 226 u. f. mit Recht erweckt worden war, iſt, durch dieſes Werk vielleicht nicht befriedigt, und wohl keine der Schwierigkeiten, welche gegen die Bildung einer Aeſthetik in dem erſtern gezeigt wurden, in dem letztern gehoben worden. Nur die erſten eilf Kapitel deſſelben, welche nicht mehr als drey Bogen einnehmen, gehören hieher, und enthalten allerhand über den Begriff der Aeſthetik, und den Unterſchied der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften; über die Natur der Schönheit; über das Imaginativ Schöne; über das Verſtändlich Schöne; über die verſchiedenen Arten des Sittlich Schönen, und Sittlich Häßlichen; über Schicklichkeit und Unſchicklichkeit, über Ehrbarkeit und Anſtand, über Wohlſtand, Uebelſtand und Coſtüme; über den Geſchmack; über Pathos, oder den Ausdruck von Leidenſchaften in Sprachen, Ton und Rythmus; über Grazie oder Liebreiz, über Einfalt, über das Naive, und die Wirkungen des Contraſtes und der Vergleichung; über Intereſſe, Handlung und Täuſchung; über Nachahmung, ſchöne Natur und Ideale. — Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, von K. Phil. Moritz, Brſchwg. 1788. 8. Der Verf. hat den Begriff von der Nachahmung des eigentlichen Schönen aus dem Begriffe der Nachahmung des eigentlichen Guten zu entwickeln geſucht, und glaubt, daß das Schöne, im Allgemeinen, auf keine andre Art zu erkennen iſt, als in ſo fern wie es dem Nützlichen entgegen ſtellen, und ſcharf davon unterſcheiden, und daß nur die Vorſtellung von dem, was das Schöne nicht zu ſeyn braucht, um ſchön zu ſeyn, uns auf einen nicht unrichtigen Begriff davon führen könne. Dieſem gemäß iſt es ihm, ein für ſich beſtehendes Ganzes, das in die Sinne fällt, oder von der Einbildungskraft umfaßt zu werden vermag, das eigentlich nicht erkannt, ſondern nur hervorgebracht, oder empfunden werden kann. Und, weil es ſich, als ſolches, folglich nur um ſein Selbſt Willen, von der Hand des Künſtlers greifen, und willig und folgſam bilden läßt: ſo iſt die Vorſtellung von demjenigen Genuſſe des Schönen, welchen es, wenn es vollendet iſt, gewähren wird, wofern ſie der erſte und ſtärkſte Antrieb zur Bildung deſſelben in der Seele des Artiſten wird, das größte Hinderniß zu einer vollkommenen Bildung deſſelben. Die Kraft zu dieſer ſo wohl, als das Vermögen, das Schöne zu genießen, ſetzt er in das feinere Gewebe der Organiſation, in ſo fern dieſe, in allen Berührungspunkten, ein vollſtändiger, oder doch faſt vollſtändiger, Abdruck von den Verhältniſſen des großen Ganzen der Natur iſt; und das letztere, oder der Geſchmack, der wahre Genuß des Schönen, kann nur durch ruhige Betrachtung der Natur und Kunſt, als eines einzigen großen Ganzen, ohne alle Rückſicht auf Nutzen oder Schaden, gebildet werden. Von eben dieſem Verfaſſer finden ſich „Grundlinien zu einer vollſtändigen Theorie der ſchönen „Künſte," in dem 2ten St. des dritten Bandes der Monatsſchrift der Berliner Academie der Künſte. Ueber einen andern Aufſatz von ihm, ſ. den Art. Schönheit. — **Andreas Heinr. Schotts Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften, Tübingen** 1789 — 1790. 8. 2 Thle. Der Verfaſſer handelt, im erſten Theile, nach einer Einleitung, worin der Begriff und die Eintheilung des Schönen, die Eintheilung und der Begriff der ſch. Künſte, die allgemeinen Eigenſchaften des Künſtlers, u. d. feſtgeſetzt werden, im 1ten Hauptſtücke, vom Schönen überhaupt, oder von der Schönheit der Gedanken, von der Schönheit des Ausdruckes, und von den Mitteln der Lebhaftigkeit, zu welchen er das Neue, Unerwartete, Wunderbare, Figuren und Bilder aller Art rechnet: im 2ten Hauptſtücke von den Hauptarten des Schönen, d. h. von dem Schönen im engern Sinne, vom Rührenden im engern Sinne, vom Großen und Erhabenen, und vom Lächerlichen; im 3ten Hauptſt. von der Schönheit der Zuſammenſetzung; und im zweyten Theile ſeines Werkes, von der Natur des Geſchmackes; von den Gründen der Verſchiedenheit und von dem Werthe und den Beförderungsmitteln deſſelben. Das bereits bekannte iſt, meines Bedünkens, in dieſem Werke, mit Auswahl und Prüfung, vorgetragen. — **Die erſten Grundſätze der ſchönen Künſte überhaupt, und der ſchönen Schreibart insbeſondre, von Eul. Schneider, Bonn** 1790. 8. In der erſten Abtheilung wird, in vier Hauptſtücken, und kurzen §§. von der Natur und dem gemeinſchaftlichen Zwecke der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften; von der äſthetiſchen Seelenlehre; von der äſthetiſchen Kraft und deren Quellen; und von der Aufſuchung und Benutzung dieſer Quellen gehandelt; die zweyte Abtheilung führet die Ueberſchrift, Aeſthetiſche Sprachlehre, und das Werk unterſcheidet ſich, als Lehrbuch, dadurch von andern, daß die allgemeinen Grundſätze des Styles darin der Redekunſt und Dichtkunſt zuvor gehen. — **Syſtem der Aeſthetik, erſter Band, von K. Heinr. Heydenreich, Leipz.** 1790. 8. H. H. hatte bereits in dem 3ten Bd. von H. Cäſars Denkwürdigkeiten aus der philoſophiſchen Welt, Leipz. 1786. 8. S. 231. „Ideen über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte" geliefert, worin er den gemeinſchaftlichen Grund aller Kunſtwerke in Empfindung, welche in Darſtellung übergeht, ſetzte. In der Aeſthetik ſelbſt werden, in der erſten Betrachtung, die Unterſchiede in den Urtheilen der Alten und Neuern über die Kunſtwerke, und die Urſachen dieſer Unterſchiede, aus der Verſchiedenheit in bürgerlicher Verfaſſung, Religion, u. d. m. entwickelt; in der zweyten die Wirkungen gezeigt, welche die Kunſtwerke dadurch hervorbringen, daß ſie unſre Empfindung und Phantaſie überhaupt in Thätigkeit ſetzen; die dritte handelt von Baumgartens Verdienſt um die Philoſophie des Schönen, und von den Mängeln ſeines äſthetiſchen Syſtems; in der vierten werden

den diejenigen Gattungen von Schönheit angegeben, bey welchen uns gewiſſe Geſetze des Verſtandes und der practiſchen Vernunft zum Beyfall und Wohlgefallen beſtimmen; und hieraus die Möglichkeit der Vernunftprincipien für den Geſchmack gefolgert; und in dem dazu gehörigen Excurs die Begriffe verſchiedener Schriftſteller von der Schönheit, beſonders des H. Moriz, geprüft: in der fünften wird das Weſen der ſchönen Künſte überhaupt, aus dem letzten, höchſten Zwecke jeder Kunſtdarſtellung beſtimmt, jedes Werk der ſchönen Kunſt als die Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der Empfindſamkeit erklärt; und hieraus nun Tonkunſt, Tanzkunſt, bildende Künſte, Gartenkunſt, Dichtkunſt und Schauſpielkunſt abgeleitet; der dazu gehörige 1te Excurs enthält Prüfungen der, von dem Weſen der Künſte anderweitig aufgeſtellten Principien, der 2te nähere Beſtimmungen des Weſens der Tonkunſt, Tanzkunſt, und Dichtkunſt, und der 3te die Gründe, warum weder die eigentliche Rede noch die Baukunſt zu den ſchönen Künſten zu zählen ſind, und dieſe ſich eigentlich nicht in Künſte und Wiſſenſchaften abtheilen laſſen; die ſechſte Betrachtung iſt in ſo ferne eine Erläuterung der fünften, als in ihr die Frage, ob es noch eine Kunſt geben könne, welche, wie die Muſik durch Harmonie und Melodie der Töne, ſo durch eine ähnliche Zuſammenſetzung von Farben, auf das Herz zu wirken vermöge, unterſucht, und aus dem vorher feſtgeſetzten Weſen der Tonkunſt, erwieſen wird, daß ein Farbenclavier nicht fähig ſey, auf ſolche Art, wie die Töne, unſre Empfindung und Phantaſie in Thätigkeit zu ſetzen; in der ſiebenten Betrachtung wird das Eigenthümliche der verſchiedenen ſchönen Künſte, aus der Verſchiedenheit des Zuſtandes der Empfindſamkeit, welche die verſchiedenen ſchönen Kunſtwerke hervor bringt, und aus den verſchiedenen Mitteln derſelben zu der Erreichung ihres Zweckes, ſo wie die Gränzen der verſchiedenen ſchönen Künſte aus dieſen ihren Mitteln, und dieſem gemäß die verſchiedenen Dichtungsarten beſtimmt; der 1te, zu dieſer Betrachtung gehörende Excurs enthält eine nähere Ueberſicht der Deduction der verſchiedenen Dichtungsarten, welche der Verfaſſer in zwey Gattungen überhaupt in ſo fern eintheilt, als ein Ideengang, oder ein dichteriſcher Stoff, von dem Dichter entweder mit dem Ausdruck eigener Leidenſchaft, oder ohne denſelben bearbeitet werden kann; der 2te Excurs handelt allgemein von dem Verhältniſſe zwiſchen den verſchiedenen Dichtungsarten und den verſchiedenen Sylbenmaßen; der 3te von dem Unterſchiede zwiſchen Ode, Elegie und Lied; der 4te von der Fabel und dem Epigramm; in der achten Betrachtung (in dem Werke iſt ſie noch einmahl, die ſiebente überſchrieben) wird der vorher feſtgeſetzte Begriff vom Kunſtwerke, vermittelſt einer genauern Beſtimmung deſſen, was Empfindſamkeit iſt, ausführlicher entwickelt; und in der neunten (der achten) die Möglichkeit allgemein geltender Vernunftprincipien für die Beſchaffenheiten der Werke der ſchönen Künſte daraus, daß, jede Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der gerührten Empfindſamkeit ſich auf eine Reihe bewußter Handlungen eines vernünftigen Weſens, wegen eines Zweckes, gründet, hergeleitet, und die, von der Vernunft, in Beziehung auf jene Werke, aufgeworfenen Fragen, ſo wie der Innhalt der folgenden Theile des Werkes angegeben. — Critik der Urtheilskraft von Imm. Kant, Berlin 1790. 8. In der Einleitung wird, das Princip der formalen Zweckmäßigkeit der Natur, als ein transſcendentales Princip der Urtheilskraft aufgeſtellt, und gezeigt, daß, mit dem Begriffe von jenem, das Gefühl von Luſt verbunden, und daß die letztere blos in der Form des Gegenſtandes für die Reflexion gegründet, und ein Urtheil über einen Gegenſtand, deſſen Form der Grund einer Luſt (oder ſchön) iſt, als allgemein gültig angeſehen werden kann; daß demnach der Geſchmack, oder das Vermögen, durch eine ſolche Luſt zu urtheilen, obgleich dieſes Urtheil auf keine Gültigkeit a priori Anſpruch machen darf, denn doch in ſo fern der Critik unterworfen iſt, als der Grund zu jener Luſt in der allgemeinen Bedingung der reflectirenden Urtheile, nähmlich in der zweckmäßigen Uebereinſtimmung eines Gegenſtandes mit dem Verhältniß der Erkenntnißvermögen unter ſich, liegt; daß aber, weil auch eine Zweckmäßigkeit des Subiectes in Anſehung der Gegenſtände, und nicht blos ihrer Form, ſondern ſelbſt ihrer Unform nach, Statt findet, das Geſchmacksurtheil nicht blos auf das Schöne, ſondern zugleich, als aus einem Geiſtesgefühl entſprungen, auf das Erhabene bezogen, und ſo jene Critik der äſthetiſchen Urtheilskraft in zwey Haupttheile zerfallen muß. Dieſem gemäß, enthält das Werk, im erſten Abſchnitt, eine Analytik des Schönen und des Erhabenen, nebſt der Deduction der äſthetiſchen Urtheile; und im zweyten, eine Dialektik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Schön iſt, was ohne alles Intereſſe, und, ohne Begriff, allgemein wohlgefällt, deſſen Form, in ſo fern ſie ohne Vorſtellung eines Zweckes an ihm ſich wahrnehmen läßt, und Zweckmäßigkeit hat, und was, als ein Gegenſtand eines nothwendigen Wohlgefallens, erkannt wird. Das Erhabene kommt darin mit dem Schönen überein, daß es, wie dieſes, für ſich gefällt, und kein Sinnes- noch ein logiſch beſtimmendes, ſondern ein Reflexionsurtheil vorausſetzt. Aber es unterſcheidet zugleich von demſelben ſich darin, daß es auch an einem formloſen Gegenſtande, in ſo fern Unbegränztheit an demſelben, oder durch deſſen Veranlaſſung, vorgeſtellt, und doch Totalität derſelben hinzugedacht wird, zu finden iſt, da das Schöne nur die Form des Gegenſtandes, die in der Begränzung beſteht, betrift, und daß das Wohlgefallen daran, demnach, nicht ſo, wie bey dem letztern, ein bloßes Gefühl des Lebens, wobey das Gemüth in ruhiger Contemplation bleibt, bey ſich führt, ſondern aus dem Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf ſo gleich folgenden deſto ſtärkern Ergießung derſelben entſpringt. Der wichtigſte und innre Unterſchied zwiſchen beyden beſteht, indeſſen, wohl darin, daß, wenn die Schönheit eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenſtand für unſre Urtheilskraft gleichſam vorher beſtimmt zu ſeyn ſcheint, beſitzt, dasjenige, was in uns, ohne zu vernünfteln, blos in der Auffaſſung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach ſo gar zweckwidrig für unſre Urtheilskraft, unangemeſſen unſerm Darſtellungsvermögen, und gleichſam gewaltthätig für die Einbildungskraft erſcheinen kann. Und deswegen muß denn auch der Grund zum Erhabenen nicht, wie zu dem Schönen, auſſer, ſondern in uns, und in der Denkungsart aufgeſucht werden, die in die Vorſtellung Erhabenheit hineinbringt; und nur das, was durch ſeinen Widerſtand gegen das Intereſſe der Sinne unmittelbar gefällt, kann erhaben ſeyn. Es theilt ſich in das Mathematiſch- und Dynamiſch-Erhabene. Die, mit dem Gefühl deſſelben verbundene Bewegung nähmlich kann, durch die Einbildungskraft, entweder auf das Erkenntniß- oder auf das Begehrungsvermögen gezogen werden. In der Deduction der äſthetiſchen Urtheile wird, zuerſt, gezeigt, daß die Anmaßungen derſelben, ſich eigentlich nur in Beziehung auf ſchöne Gegenſtände, und zwar in ſo fern rechtfertigen laſſen, als das Schöne doch immer im Objecte, und in ſeiner Geſtalt ſeinen Grund hat, und daß die allgemeinen Regeln für dieſelben, welche, als gültig für Jedermann dargeſtellt werden, auf der Allgemeinheit des Wohlgefallens an ſchönen Gegenſtänden beruhen. Dieſem gemäß wird der Geſchmack, als eine Art von Sensus communis, oder, als das Vermögen erklärt, die Mittheilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebenen Vorſtellungen (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden ſind, a priori zu beurtheilen, und die ſchöne Kunſt (eigentlich ſchöne Wiſſenſchaften kann es nicht geben) in eine Vorſtellungsart geſetzt, die für ſich ſelbſt zweckmäßig iſt, und zugleich ohne Zweck dennoch die Cultur der Gemüthskräfte zur geſelligen Mittheilung befördert. Genie iſt das Talent, welches der Kunſt die Regel giebt; weil aber bey jeder Kunſt, etwas als Zweck gedacht werden muß, und, um einen Zweck ins Werk zu richten, beſtimmte Regeln erforderlich ſind: ſo kann das Genie nur den Stoff zu Producten der ſchönen Kunſt hergeben; die Verarbeitung dieſes Stoffs aber, und die Form erfordert ein durch die Schulen gebildetes Talent, erfordert Geſchmack, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft beſtehen kann, um zu wiſſen, worüber und wie weit es ſich verbreiten ſoll, um zweckmäßig zu bleiben u. ſ. w. Die Gemüthskräfte, deren Vereinigung das Genie ausmacht, ſind Einbildungskraft, Verſtand und Geiſt, oder das Talent, das, bey einer gewiſſen Vorſtellung, Unnennbare in dem Gemüthszuſtande auszudrücken und allgemein mittheilbar zu machen. Eine Eintheilung der Künſte wird, nach der Analogie des Ausdruckes, deſſen die Menſchen ſich bedienen, um ſich, ſo vollkommen als möglich, einander mitzutheilen, vorgeſchlagen, und dieſemnach dreyerley Arten derſelben, die redende, die bildende und die Kunſt des ſchönen Spieles der Empfindungen, feſtgeſetzt. Zu den bildenden Künſten werden auch Luſtgärtnerey, und Schauſpielkunſt gerechnet, die Kunſt des ſchönen Spieles der Empfindungen begreift Muſik und Farbenkunſt in ſich. Der erſte Rang unter ihnen wird der Dichtkunſt, und der zweyte den bildenden Künſten in ſo fern angewieſen, als ſie dem Gemüth eine größere Cultur verſchaffen, und die Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntniſſe zuſammen kommen müſſen, mehr erweitern, wie die Muſik, welche zwar das Gemüth mannichfaltiger und inniglicher, aber vorübergehender, wie jene bewegt, und mehr Genuß, wie Cultur, verſchaft. Die Dialektik der äſthetiſchen Urtheilskraft räumt die, aus der Verſchiedenheit des Geſchmackes, gezogenen Folgerungen gegen die Anſprüche einer Allgemeingültigkeit der Geſchmacksurtheile dadurch fort, daß ſie dieſe auf einen Begriff gegründet zeigt (auf den Grund von der ſubjectiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urtheilskraft) aus welchem zwar in Anſehung des Objectes, nichts erkannt und bewieſen werden kann, der ihnen aber doch Gültigkeit für Jedermann (obgleich nur als einzelen, die Anſchauung unmittelbar begleitenden Urtheilen) in ſo fern verſchaft, als der Beſtimmungsgrund derſelben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das überſinnliche Subſtrat der Menſchheit ſich anſehen läßt. Ein beſtimmtes, objectives Princip des Geſchmackes, nach welchem die Urtheile deſſelben geleitet, geprüft und bewieſen werden könnten, iſt ſchlechterdings unmöglich; denn es wäre alsdenn kein Geſchmacksurtheil. Und nur das ſubjective Princip, nämlich die unbeſtimmte Idee des Ueberſinnlichen in uns, kann als der einzige Schlüſſel der Enträthſelung dieſes, uns ſelbſt ſeinen Quellen nach, verborgenen Vermögens zwar angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden. Unſre obere Erkenntnißvermögen ſtimmen, indeſſen, mit dieſem Ueberſinnlichen zuſammen, und ohne daſſelbe würden zwiſchen ihrer Natur, verglichen mit den Anſprüchen des Geſchmackes, Widerſprüche erwachſen. Das Schöne gefällt nur als Symbol des Sittlich Guten; und aus dieſem Grunde gefällt es mit einem Anſpruch auf jedes andern Beyſtimmung. Bey dem Wohlgefallen, welches dadurch erweckt wird, iſt das Gemüth ſich zugleich einer gewiſſen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Luſt durch Sinneneindrücke bewuſt, und die Urtheilskraft ſieht ſich dabey nicht, wie ſonſt in empiriſcher Beurtheilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgeſetze unterworfen. Die Analogie zwiſchen ihr, in ſo fern ſie, in Anſehung der Gegenſtände eines ſo reinen Wohlgefallens, ſich ſelbſt das Geſetz giebt, und der Vernunft, als Geſetzgeberinn des Begehrungsvermögens, iſt ſchon daran ſichtbar, daß wir ſchöne Gegenſtände der Natur, oder der Kunſt, oft mit Nahmen, die eine ſittliche Beurtheilung zum Grunde zu legen ſcheinen, und, z. B.

Gebäude oder Bäume majeſtätiſch, und prächtig, Geſilde lachend und fröhlich, Farben unſchuldig, beſcheiden, zärtlich nennen; und der Geſchmack macht gleichſam den Uebergang vom Sinnenreiz zum habituellen moraliſchen Intereſſe. Eigentlich lehren aber läßt das Schöne ſich nicht, weil es keine Wiſſenſchaft des Schönen geben kann; und das Urtheil des Geſchmacks nicht durch Principien beſtimmbar iſt. Der Meiſter muß jenes vormachen; und die allgemeinen Regeln, unter welche er zuletzt ſein Verfahren bringt, können eher dienen, die Hauptmomente deſſelben gelegentlich in Erinnerung zu bringen, als ſie vorzuſchreiben. Freylich aber kann nur ſcharfe Critik es verhüten, daß Beyſpiele nicht ſo fort für Urbilder, und für Muſter gehalten werden, welche keiner noch höhern Norm und keiner eigenen Beurtheilung unterworfen wären. Die Kunſt muß immer ein Ideal vor Augen haben, ob ſie es gleich nie in ihrer Ausübung erreicht; und nur die Cultur der Gemüthskräfte durch diejenigen Vorkenntniſſe, welche man Humaniora nennt, (vermuthlich, weil Humanität einerſeits das allgemeine Theilnehmungsgefühl, andererſeits das Vermögen, ſich innigſt und allgemein mittheilen zu können, bedeutet) iſt die Propädevtik zu aller ſchönen Kunſt. Nur ein Volk, nur ein Zeitalter, in welchem der rege Trieb zur geſetzlichen Geſelligkeit, mit den großen Schwierigkeiten rang, welche die ſchwere Aufgabe, Freyheit mit einem Zwange (mehr der Achtung und Unterwerfung aus Pflicht, als Furcht) zu vereinigen, umgeben, nur ein ſolches Zeitalter, nur ein ſolches Volk konnte, die Kunſt der wechſelſeitigen Mittheilung der Ideen des ausgebildetſten Theils mit dem rohern, konnte die Abſtimmung der Erweiterung und Verfeinerung der erſtern zur natürlichen Einfalt und Originalität der letztern, und auf dieſe Art dasjenige Mittel zwiſchen der höhern Cultur und der genügſamen Natur zuerſt erfinden, welches den richtigen, nach keinen allgemeinen Regeln anzugebenden Maßſtab auch für den Geſchmack, als allgemeinen Menſchenſinn, ausmacht. — —

Noch handeln von der Aeſthetik, ein Aufſatz in dem Journal für Freunde der Religion und Litteratur für das Jahr 1780. Augsb. 8. — und ſo genannte: Aeſthetiſche Geſpräche über die größten Dichter, Kunſtvorurtheile, Maſchinenwerk, Reim und Sylbenmaß, ſind, Bresl. 1786. 8. erſchienen, worin nicht blos der Gebrauch der Mythologie, ſondern auch der Reim und das Sylbenmaß verworfen werden. — —

Auch gehört noch, in Anſehung der Geſchichte der Aeſthetik, M. Andr. Wille's Oratio de Aeſthetica Veter. Alt. 1756. 4. hieher.

## Aeſthetiſch.

(Schöne Künſte überhaupt.)

Die Eigenſchaft einer Sache, wodurch ſie ein Gegenſtand des Gefühls, und alſo geſchikt wird, in den Werken der ſchönen Künſte gebraucht zu werden. Die Ausdrüke: ein äſthetiſcher Gedanke, ein äſthetiſches Bild u. d. gl. bezeichnen ſolche Gedanken und Bilder, die bequem ſind, in einem Werk des Geſchmaks Plaz zu finden. Die Ausdrüke: poetiſch, mahleriſch, redneriſch und dergleichen, bezeichnen ſo viel beſondere Arten des Aeſthetiſchen.

Zum äſthetiſchen Stoff gehört alles, was vermögend iſt, eine, die Aufmerkſamkeit der Seele an ſich ziehende, Empfindung hervor zu bringen *). Solche Empfindungen können aber nicht ohne die ſelbſtthätige Mitwirkſamkeit der Seele hervor gebracht werden **). Alſo werden ſie durch den äſthetiſchen Stoff mehr veranlaſſet, als hervorgebracht. Der Künſtler verliehrt ſeine Arbeit, wenn die, für welche ſie gemacht ſind, die Fähigkeit nicht haben, davon ge-

---

*) S. Kraft, Empfindung.

**) S. Geſchmak.

rührt zu werden. Alſo hat zwar der Künſtler den Charakter und das Genie der Perſonen, für welche er arbeitet, genau zu erwägen: dieſes aber hindert nicht, daß er nicht auch, auf der andern Seite, die Beſchaffenheit des Aeſthetiſchen überhaupt ſich genau müſſe bekannt machen. Das Aeſthetiſche in einem Gegenſtand erwekt die Empfindung nicht allemal; aber der Mangel deſſelben ſchließt allemal und ohne Ausnahme den Gegenſtand von den Werken der Künſte aus. Bringt die Kenntniß des Aeſthetiſchen den Künſtler nicht allemal zu ſeinem Zwek, ſo verwahrt ſie ihn doch vor der Schuld die Erreichung deſſelben ſelbſt zu hindern.

Die Gegenſtände, die geſchikt ſind Empfindungen zu veranlaſſen, können in drey Gattungen eingetheilt werden. Sie ſtellen ſich entweder dem Verſtande dar, oder der Einbildungskraft, oder ſie würken unmittelbar auf die Begehrungskräfte der Seele. Aus ſo viel verſchiedenen Gattungen beſteht der äſthetiſche Stoff. Die nähere Betrachtung jeder Gattung iſt an einem andern Orte vorgenommen worden *).

Wir bemerken hier nur überhaupt, daß man oft ſehr unrecht das Schöne für die einzige Gattung des äſthetiſchen Stoffs angiebt. Dahin zielet das vermeinte Grundgeſetz der ſchönen Künſte ab: Man ſoll die Natur im Schöne nachahmen. Das Häßliche hat einen eben ſo gegründeten Anſpruch auf die Künſte, als das Schöne. Furcht, Abſcheu und andre widrige Empfindungen zu erweken, gehört eben ſo gewiß zum Endzwek der Künſte, als die Erwekung des Vergnügens. Jene widrigen Empfindungen aber werden nicht durch das Schöne hervorgebracht. Es iſt alſo nothwendig, daß der Begriff des Aeſthetiſchen auf alle Arten der Empfindungen ausgedehnt werde.

Noch iſt dem Künſtler das Nachdenken über den Werth des äſthetiſchen Stoffs zu empfehlen. Dieſen bekömmt er nicht aus der Stärke der durch ihn veranlaßten Empfindung, ſondern aus dem Guten, das durch ſelbige bewürkt wird. Man kann Ekel und Abſcheu oder Vergnügen erweken, die auf weiter nichts abzielen, als daß überhaupt die Thätigkeit der Seele gereizt werde. Aber eben dieſe Empfindungen können durch Gegenſtände veranlaſſet werden, an denen der Ekel oder das Vergnügen höchſt wichtig iſt. Es dienet zu nichts, einen Menſchen durch ein plötzliches Geſchrey, als ob ein groſſes Unglük entſtanden ſey, zu erſchreken; aber ihm Schreken über eine begangene Miſſethat zu erweken, iſt etwas Wichtiges. Auf dieſen Werth des äſthetiſchen Stoffs muß der Künſtler, der auf wahren Ruhm Anſpruch macht, ſeine Aufmerkſamkeit richten, und ihn muß er in der ganzen Natur und in allen Winkeln der Philoſophie und der Moral aufſuchen.

Blos in der körperlichen und ſittlichen Natur einige angenehme Blumen zuſammen zu tragen, das Gefällige, das Beluſtigende, das Ergezende aus allen Quellen hervor zu bringen, iſt eine ſehr geringe Veranſtaltung zur Herbeyſchaffung des äſthetiſchen Stoffs. Eine Sammlung von Schmetterlingen und ſchön gefärbten Muſcheln macht kein Cabinet aus, aus welchem der Reichthum und die allmächtige Kraft der Natur könnte bewieſen werden.

## Aezen. Aezkunſt.

Die Kunſt, vermittelſt eines ſcharfen Waſſers die Zeichnung auf metallene Tafeln einzugraben, von welchen ſie hernach auf Papier abgedrukt

---

*) S. Kraft.

gedrukt wird. Das Aezen iſt eine Art, ohne Grabſtichel zu ſtechen, und iſt zum Gebrauch der Kupferſtecherkunſt erfunden worden.

Die Hauptumſtände des Aezens ſind folgende. Man nimmt eine wohl geglättete und fein polirte Tafel, faſt allezeit von feinem Kupfer. Dieſe überzieht man mit einer dünnen Haut von Firnis, welche man hernach mit dem Rauch einer Lampe ſchwärzt, oder mit einem andern matten Grund überziehet. Auf dieſen Grund wird die Zeichnung ganz leicht mit Bleyſtift oder Röthel aufgetragen, oder auf eine andre Art des Abzeichnens darauf gebracht.

Nach dieſer Zeichnung wird mit einer ſcharfen Radirnadel der Firnis bis auf das Kupfer weggeriſſen, auch wird wol etwas in das Kupfer hineingerizt. Dieſe Verrichtung wird eigentlich das Radiren genennt *).

Alsdenn wird um den Rand der Tafel ein Bord von Wachs gemacht, und das Aezwaſſer auf die Tafel gegoſſen. Dieſes friſſt alle aufgeriſſene Striche in das Kupfer ein, ohne den Firnis ſelbſt anzugreifen, und dieſes wird eigentlich das Aezen genennt. Wenn es tief genug eingefreſſen hat, ſo wird das Aezwaſſer von der Tafel abgeſpühlt, der Firnis abgenommen, und damit iſt die Tafel fertig.

Jede der beſchriebenen Verrichtungen erfodert gewiſſe Handgriffe, die in beſondern Artikeln umſtändlicher beſchrieben werden **). Das Beſondere aber, was bey dem eigentlichen Aezen in Acht zu nehmen iſt, wollen wir hier umſtändlicher beſchreiben.

Die Vollkommenheit des Aezens beſteht darin, daß das Waſſer jeden Strich der Radirnadel mit der Stärke oder Schwäche ausfreſſe, welche die Haltung des Ganzen erfodert. Hiezu trägt zwar ſchon das Radiren ſelbſt das Vornehmſte bey, indem man mit der Nadel einige Striche breiter oder feiner, ſtärker oder ſchwächer in das Kupfer eingräbt: allein das Aezen ſelbſt muß dieſe Vorſichtigkeit unterſtützen, indem das Schwache flacher, das Starke tiefer eingeäzt werden muß. Dieſes erfodert groſſe Vorſichtigkeit bey dem Aezen.

Die Schwierigkeiten, die ſich dabey zeigen, kommen ſowol von dem Aezwaſſer, als von andern Umſtänden her. Selten kann man den Grad der Schärfe des Waſſers vorher beſtimmen: daſſelbige Waſſer iſt ſchärfer oder ſchwächer, nach Beſchaffenheit der Luft und beſonders der Wärme derſelben. Bisweilen iſt eine halbe Minute der Zeit zu viel, und ſchon im Stande alles zu verderben.

Es iſt überhaupt nothwendig, daß auf den ſchwachen Stellen das Waſſer eine kürzere Zeit freſſe, als auf den ſtarken. Damit man dieſes erhalte, ſo läßt man das Waſſer erſt nur ſo lange würken, als etwa zu den ſchwachen Stellen nöthig iſt; alsdenn läßt man es ablaufen, und dekt dieſelben mit einer fetten Materie, welche die Würkung des Waſſers hemmet, zu: wenn dieſes geſchehen iſt, ſo kann es auf die ſtärkern Stellen wieder aufs neue angegoſſen werden. Wenn man dieſes ſorgfältig beobachtet, ſo wird die Tafel ihre gehörige Haltung bekommen.

Doch darf man auch die allerkräftigſten Stellen nicht allzu lange der Würkung des Waſſers überlaſſen. Es friſſt ſowol in die Breite als in die Tiefe, ſo daß durch ein zu langes Freſſen die ſtärkern Striche, die nahe an einander liegen, ganz in einander flieſſen, welches denn eine üble Würkung thut. Es iſt deßwegen nöthig, daß man, ehe dieſes geſchieht, die Würkung des Waſſers kenne, und, wenn die Striche noch nicht ſtark genug ſind, daß man ſie durch den Grabſtichel hernach kräftiger mache: wie denn überhaupt der Grabſtichel den geäzten Platten allemal ſehr zu Hülfe kommen kann. Der Grabſtichel dringt tiefer in das Kupfer als Aezwaſſer, ſeine Striche ſind ſchärfer, und geben beym Abdruk die Farbe ſchwärzer. Daher können durch Vermiſchung der beyden Gattungen vortheilhafte Würkungen hervorgebracht werden. Ganz feine Stellen, als leichte Wolken in der Landſchaft, und was ſonſt ſehr zart ſeyn muß, wird auch beſſer, nachdem das Aezen geſchehen iſt, mit dem feinſten Grabſtichel gemacht.

---

*) Vom lateiniſchen radere.

**) S. Gründen; Abzeichnen; Radiren; Firnis.

Das Aezwaſſer kann gemeines Scheidewaſſer ſeyn, deſſen Schärfe durch gemeines Waſſer etwas gemildert worden. Da es aber auch einige Firniſſe angreift, ſo iſt es etwas gefährlich. Das beſte Waſſer zum Aezen wird aus abgezogenem Weineſſig, Salmiak, gemeinem Salz und Grünſpan gemacht. Der Eßig wird in einen wohl glaſurten, oder beſſer in einen porcellainen Topf gegoſſen, darein auch die andern Materien, nachdem man ſie klein geſtoßen, die beyden erſten jede zu ſechs Theilen, der Grünſpan aber zu vieren, geſchüttet werden. Dieſe Miſchung wird bey gutem Feuer ein paarmal aufgekocht und wohl umgerührt; hernach abgeklärt und zum Gebrauch aufbehalten. Eine einzige Probe iſt hinreichend, um zu ſehen, ob dieſes Waſſer zu ſtark oder zu ſchwach iſt. Im erſten Fall gießt man mehr Eßig zu*).

Die Aezkunſt iſt neuer, als die Kunſt, mit dem Grabſtichel in Kupfer zu ſtechen. Einige ſchreiben die Erfindung derſelben dem Albrecht Dürer zu. Die Sache iſt aber ungewiß. Einer der erſten, die ſich darinn hervor gethan haben, iſt Simon Friſius, ein Holländer. Er führte die Nadel mit großer Fertigkeit, und kam dem Feinen des Grabſtichels ſehr nahe. Abraham Boſſe hat in einem beſondern Werke die Handgriffe dieſer Kunſt beſchrieben*). Eine umſtändliche Beſchreibung derſelben findet man auch in dem franzöſiſchen Dictionaire encyclopedique.

Dieſe Erfindung iſt beynahe noch wichtiger als die Kunſt, mit dem Grabſtichel zu ſtechen. In der Zeit, da eine Tafel durch dieſe leztere Art fertig wird, kann man beynahe hundert geäzte Tafeln verfertigen. Dadurch wird alſo die Ausbreitung der Kunſt ſehr erleichtert. Und da jeder, der gut zeichnen kann, in kurzer Zeit die Aezkunſt vollkommen lernt, ſo ſind die Mahler ſelbſt im Stande, ihre Werke in Kupfer zu bringen, die denn unſtreitig mehr von dem urſprünglichen Geiſt und der Originalvollkommenheit behalten, als wenn ſie von andern ängſtlich nachgemacht werden. Dergleichen von den Mahlern ſelbſt geäzte Stüke werden von Kennern allemal denen vorgezogen, die blos von Kupferſtechern verfertiget ſind. Hiezu kommt noch dieſer wichtige Vortheil, daß die Radirnadel allemal mit mehr Freyheit geführt wird, und eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Zeichnens ausdrüken kann, als der Grabſtichel. Die Zeichnung der Nadel kann der Natur des Gegenſtandes beſſer angemeſſen werden, als die Stiche des Grabſtichels.

Gewiſſe Sachen, die der Grabſtichel niemals mit ihrem gehörigen Charakter darzuſtellen weiß, beſonders Landſchaften, Viehſtüke und alles, wo viel Rauhes, Mattes und Abgebrochenes vorkömmt; wo freye oder unbeſtimmte Umriſſe mit beſtän-

dig

---

*) S. Dictionn. de peinture par Mr. l'Abbe Pernety. Art. Eau forte.

*) La Maniére de graver à l'eau forte et au burin par Abrah. Boſſe, revûe et augmentée par Mr. Cochin le fils.

die veränderten Krümmungen nöthig ſind; da wird allemal mit der Nadel vollkommener gearbeitet, als mit dem Grabſtichel. Wenn alſo ein Gemählde, das ſich durch eine freye und feurige Zeichnung, durch einen ſehr natürlichen Charakter, durch eine mehr geiſtreiche, als verfloſſene, Haltung und Harmonie hervor thut, ſoll in Kupfer gebracht werden, ſo iſt das Aezen dem Stechen allemal vorzuziehen. Aber die geſtochenen Platten haben vor den geäzten dieſen Vortheil, daß ſie mehr gute Abdrüke geben. Denn von einer gut geſtochenen Platte muß man ſechs- bis achthundert haben, da die geäzten ſchon im vierten Hundert merklich abnehmen.

Ferner muß man auch wieder geſtehen, daß durch bloßes Aezen viel Gemählde, in Abſicht auf die Haltung und Harmonie, niemals vollkommen können dargeſtellt werden; denn zu geſchweigen, daß gewiſſe ganz feine und leichte Dinge der Gefahr des Aezens nicht können überlaſſen werden, ſo kann man auch den ſtarken Theilen in den Vorgründen durch das bloße Aezen ſelten die nöthige Stärke geben. Die Hülfe des Grabſtichels iſt dabey unvermeidlich. Die vollkommenſten Kupferſtiche ſind alſo unſtreitig diejenigen, worinn beyde Arten, je nachdem es die verſchiedenen Theile des Gemähldes erfodern, verbunden werden.

Die Künſtler, deren geäzte Platten am höchſten geſchäzt werden, ſind unter den ältern, **Peter Teſta**, **Salvator Roſa**, die **Carrache**, **Rembrand**, **Matthäus Merian**, **Stephan della Bella**, **Callot**, **Hooghe**, **le Clerc**; unter den neuern, **Cochin** und die deutſchen Künſtler, **Schmidt**, der eben ſo fürtrefflich in der Radirnadel, als im Grabſtichel iſt; **Weil**, deſſen eigene Manier eben ſo angenehm iſt, als ſeine Erfindungen geiſtreich ſind; **Geyſer** in Leipzig, der eine ſanfte und ſehr gefällige Art zu radiren beſizt. Vorzüglich aber ſind die geäzten kleinen Stüke von **Daniel Chodowiecky**, wegen der ſchönen Zeichnung und des höchſt lebhaften und richtigen Ausdruks, hochzuſchäzen.

◆ ◆

Vielleicht giebt es einen deutlichern Begriff von Aezkunſt, wenn wir ſolche für die Kunſt, vermittelſt einer ſo genannten **Radiernadel**, eine Zeichnung auf eine Kupfertafel einzugraben, erklären. Denn ſo viel dabey immer von dem Gebrauch, oder der Anwendung des Aezwaſſers (welches, vorgeblich, tiefer und reiner, als bloßes Scheidewaſſer, einfreſſen ſoll) abhängen mag: ſo würde dieſes für ſich allein, doch nichts auf einer Kupferplatte hervor bringen. Auch könnte das Wort, **Firniß** (welches unſtreitig nach dem franzöſiſchen Vernis gebraucht worden iſt) für **Aezgrund**, als welches das eigentliche, allgemein angenommene, und geltende, deutſche Kunſtwort iſt, leicht zu Mißverſtändniſſen führen; wenigſtens bildet nur der ſo genannte Mahler-Firniß eine ſolche Haut, wovon H. S. ſpricht. — Was, in Anſehung der bloßen Zubereitung der Platte noch zu erinnern iſt, wird, bey dem Art. **Gründen** angezeigt werden. Hier bemerke ich nur noch, daß man das Schwediſche und Ungariſche Kupfer, ſo wie die, in England daraus zubereiteten Platten für die beſſern hält, weil man ihnen in dieſem Lande dadurch, daß man ſie zwiſchen zwey Walzen durchzieht, eine durchaus gleiche Stärke oder Dicke zu geben weiß, und daß dergleichen von Eiſen nicht mehr gebräuchlich ſind. — Von dem **Aufzeichnen** iſt bey dem Art. Abzeichnen gehandelt worden; und das **Radieren** hat ſeinen eigenen Artikel. In Anſehung des leztern glaube ich, indeſſen, hier ſchon bemerken zu müſſen, daß mit ihm die Arbeit des eigentlichen Artiſten, wodurch ſeine Kunſt zu ſchöner Kunſt wird, angeht. Um ſeiner Platte die künſtleriſche

Vollkommenheit zu ertheilen, muß er, bald mit wechſelnder Nadel, den Gegenſtänden angenehme Leichtigkeit zu ertheilen wiſſen, und zu dieſem Zwecke nur die Oberfläche des Kupfers mit der Nadel berühren, bald bey Gegenſtänden, welche mehr Kraft und Nachdruck erfordern, in das Kupfer ſelbſt eingreifen, und, mit beſtändiger Hinſicht auf die Wirkung des Aezwaſſers, arbeiten. Hierüber laſſen ſich ſchlechterdings ihm keine Regeln vorſchreiben, oder Grundſätze beſtimmen. Seine eigene Einſicht muß ihn lehren, ob er den Charakter ſeines Originals und die einzeln Theile deſſelben, mit breiten oder dünnen, mit weiten oder engen, mit tiefen oder flachen, mit krummen oder geraden Strichen, oder mit Punkten oder mit Linien, am vollkommenſten darſtellen kann. — Was das eigentliche Aezen, oder den Gebrauch des Scheide- oder Aezwaſſers anbetrift: ſo verhindert man das Einfreſſen deſſelben an denjenigen Stellen, auf welche es nicht mehr wirken ſoll, am beſten dadurch, daß man, nachdem man das Waſſer von der Platte abgegoſſen, und ſie hat trocknen laſſen, dieſe Stellen mit einem dazu bereiteten, minder flüſſigern Conſiſtenz, vermittelſt eines Pinſels, beſtreicht. Daß das Aezwaſſer nachher wieder über die ganze Platte, nicht, wie H. S. ſagt, bloß auf die ſtärkern Stellen gegoſſen wird, oder nur gegoſſen werden kann, verſteht ſich von ſelbſt. Auch wird der Firniß, oder beſſer der Aezgrund, nicht bloß weggenommen, wie es im Texte heißt, ſondern weggeſchmolzen. Wenn, nämlich, der Aezkünſtler glaubt, daß das Scheide- oder Aezwaſſer die verlangte Wirkung gethan, gießt er es ab, läßt die Platte trocknen, beſtreicht ſie mit ein wenig Baumöl, und legt ſie wieder über Kohlen, durch die Wärme ſchmelzt alsdann der Grund mit dem Oele dergeſtalt zuſammen, daß er mit einem leinenen Lappen weggewiſcht werden kann. — Wenn H. S. ferner verſchiedentlich ſagt, daß ganz feine und leichte Stellen ſich nur mit dem Grabſtichel machen laſſen: ſo ſcheint er dieſe mit der ſo genannten, kalten Nadel (ſ. den Art. Radiren) verwechſelt zu haben. Dieſe, die letztere, iſt es, mit welcher die ſanften Uebergänge bis zum höchſten Lichte ſeit der Zeit gearbeitet werden, daß die ſo genannte kupferſtecheriſche Manier im Aezen, vorzüglich von den franzöſiſchen Künſtlern, vervollkommt worden iſt. Der Grabſtichel wird nur gebraucht, um den zu matten Stellen mehrere Tiefe und Kraft, und den zu rauh gefreſſenen mehrere Reinigkeit zu geben. Die Verbindung beyder, des Grabſtichels mit der Nadel, bleibt indeſſen, beſonders bey Landſchaften, und auch bey hiſtoriſchen Gegenſtänden, immer nothwendig. — Eben ſo unrichtig, und unbeſtimmt, behauptet H. S. daß, in eben dem Zeitraume, worin eine einzige Platte zu ſtechen iſt, wohl hundert geäzt werden können, und es würde nicht eben zu verwundern ſeyn, wenn dieſer Ausſpruch den Künſtlern Aergerniß gegeben hätte. Die, zu dem Radiren und Aezen erforderliche Zeit hängt von der Art ab, wie der Aezkünſtler, ob in fleißiger, ſo genannter kupferſtecheriſcher, oder leichter, ſo genannter mahleriſcher Manier, (ſ. den Art. Radiren) arbeitet; und hat er, mit dem eigentlichen Kupferſtecher, (wie wir es hier annehmen müſſen) ein und daſſelbe Urbild auf die Platte zu bringen, und verwendet er gleiche Geduld mit ihm auf ſeine Arbeit: ſo macht zwar die, in Vergleichung mit dem Grabſtichel, leichtere Führung der Nadel, in Anſehung der, zu der Vollendung der Platte, erforderlichen Zeit, einen, allein wirklich ſehr kleinen, Unterſchied. Auch werden in dieſem Falle, beyde Platten leicht zu verwechſeln ſeyn. In der ſo genannten mahleriſchen Manier kann unſtreitig viel geſchwinder, als mit dem Grabſtichel gearbeitet werden; aber auch hier giebt es ſo viele Abänderungen, daß ſchlechterdings ſich nichts Beſtimmtes darüber behaupten läßt. — Was H. S. von der Verſchiedenheit der Anzahl möglich guter Abdrücke von geſtochenen und geäzten Platten ſagt, iſt bereits bey dem Art. Abdruck (S. 2. b) näher beſtimmt worden. — —

Ausführlicher handeln von der Aetzkunſt, in franzöſiſcher Sprache: Traité des manieres de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes, et des vernis durs et mols, ensemble de la façon d'en imprimer les planches et d'en construire la presse, p. Abr. Bosse, Par. 1645. 8. mit K. Mit etwas verändertem Titel, und vielen Zuſätzen über den ſo genannten weichen Aetzgrund, (ſ. den Art. Gründen) über die eigentliche Kupferſtecherey, und über die ſchwarze Kunſt, durch den jüngern Cochin, Par. 1745. 8. mit K. und noch vermehrt mit Nachweiſungen über die bunten Kupfer, und über die Kreide- und getuſchte Manier (maniere de crayon und gravure en lavis) ebend. 1758. 8. mit K. Deutſch, nach der erſten Ausgabe, und alſo ſehr unvollſtändig, und zugleich höchſt elend überſetzt, aber mit einem „Anhange von der Herolds-Mahl- und Reißkunſt, und einem „kunſtverſtändigen Discurs von der edlen Mahlerey.“ durch Ge. Böcklern, und mit einer Ueberſetzung von H. Gautier's Kunſt zu tuſchen, verbunden, Nürnb. 1652. 1745. 1765. 8. Beſſer, und nach der zweyten Ausgabe, durch G. Th. Nitſche, unter dem Titel, „die Kunſt in Kupfer zu ſtechen ... Dresd. 1765. 8. — In engliſcher Sprache: In der Ars pictoria, or an Academy, treating of Drawing .... Etching, by Alex Browne, Lond. 1669. 1675. f. S. 97 u. f. — in der Sculptura historico-technica, or the History and Art of Engraving .... Lond. 1747. 1770. 8. S. 47 u. f. der letzten Ausg. — Auch finden ſich noch Anmerkungen dazu in der Handmaid to the Arts, L. 1764. 8. 2 B. und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. — In deutſcher Sprache: Jude. Heinrichs Kunſtbüchlein, wie man auf Marmelſtein, Kupfer ... etzen und künſtlich vergulden ſoll. Leipz. 1593. 8. — —

Die Erfindung des Aetzens wird gewöhnlich Albrecht Dürern († 1528) zugeſchrieben, und fällt alſo ein halbes Jahrhundert ſpäter, als die Erfindung des eigentlichen Kupferſtechens. Indeſſen haben z. B. Joh. Fried. Chriſt (Anzeige und Ausl. der Monogr. Leipz. 1747. 8. S. 123) Meermann (Orig. Typogr. C. IX. S. 196) u. a. m. bald Dürers Lehrer, Mich. Wolgemut, bald andere Künſtler als die Erfinder dieſer Kunſt angegeben. So viel iſt aber immer ausgemacht, daß ſie deutſchen Urſprunges iſt, und daß die Italiener vergeblich verſuchen, den Franc. Parmigiano zum Urheber derſelben zu machen. Dieſer hat, wahrſcheinlicher Weiſe, nicht eher, als ums J. 1530 in dieſer Manier gearbeitet, und Sandrart (Acad. .... Art. pict. P. II. Lib. III. c. 1. S. 227. Norimb. 1683. f.) führt von dem deutſchen Künſtler geätzte Blätter, welche ſchon in dem J. 1515 verfertigt worden ſind, und G. Wolf. Knorr (Allgemeine Künſtlerhiſtorie ... Nürnb. 1759. 4. bey Dürers Leben, No. 89) einen heiligen Hieronymus vom J. 1510 an. Die vollſtändigſte Nachricht von ſeinen Arbeiten iſt in dem „Verzeichniß aller Kupfer- und Eiſenſtiche Albr. Dürers, Frft. am M. 1778. 8.“ von H. S. Hüsgen zu finden; auch iſt eine verm. Ausgabe von dieſer Schrift in H. Meuſels Miſcellaneen (Heft 25. S. 50) angekündigt worden. Wäre er aber auch nicht der Erfinder: ſo gehört er doch zu denen, welche das Aetzen ſehr vervollkommt haben. — Der Zeitpunkt, in welchem, oder der Künſtler, welcher, zuerſt, den Grabſtichel bey geätzten Arbeiten gebraucht hat, läßt ſich vielleicht nicht genau beſtimmen. Aber, in dem laufenden Jahrhundert verband ein engliſcher Künſtler, George White, zuerſt das Aetzen mit der ſchwarzen Kunſt. —

Nächſt Albr. Dürer, haben die vorzüglichſten, eigentlich geätzten Blätter, geliefert, unter den Deutſchen (welche hier, in ſo fern das Aetzen deutſchen Urſprunges iſt, mit Rechte voran ſtehen) Joh. Wilh. Bauer († 1640) Matth. Merian († 1650) Wenz. Hollar († 1676. Descript. of the Works of ... W. Hollar, by G. Vertue, Lond. 1752. und 1759. 4.) Jon. Umbach (1640) Joh. Heinr. Roos († 1685.) Joh. Jac. von [illegible] († 1692) Fr. Grimoux (1700) Phil. Roos († 1705) Ad. Meyer († 1713) Joh. Melchior Roos († 1731) P. v. Bemmel († 1754) Jos. Roos († 1740) G. Phil. Rugendas († 1742) Joh. [illegible] Weiſs († 1745) Joh. Kern († 1750) Alex. Thiele († 1752) Phil. Andr. Kilian († 1759) Phil. Ferd. [illegible] († 1761) Joh. El. Riedinger († 1767) Fr. Edm. Weirotter († 1771) Chriſt. W. E. Dietrich († 1774. Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in den Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen I. Th. S. [illegible] auch J. G. Meuſels Miſcell. Heft 1. S. 44. und die neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, Th. 1. S. 11 u. f.) Georg Friedr. Schmidt († 1775. Catal. rais. de l'oeuvre de feu G. F. S. en deux parties, Londr. (Leipſic) 1789. 8. S. auch die neuen Nachr. von Künſtl. und Kunſtſ. Th. 1. S. 90 u. f.) Chr. Ludw. v. Hagedorn († 1780) Jos. Wagner († ) Sal. Geſsner († 1788) Dan. Chodowiecki (ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in J. G. Meuſels Miſcell. Heft 1. S. 18. H. 9. S. 133. H. 10 S. 221. H. 30. S. 363) — Dunker — C. G. Geyſer — J. L. v. Göz — Carl Guttenberg — Jac. Phil. und Gr. Hackert — Angel. Kaufmann — Ferd. Kobel — Phil. Jac. Loutherburg — Joh. Wilh. Meil — A. Fr. Oeſer — Chr. Bernh. Rode (ein Verz. ſ. Blätter findet ſich im 3ten H. S. 78 von J. G. Meuſels Muſeum für Künſtl. und Kunſtliebh.) — Joh. Ulr. Schellenberg — J. H. Tiſchbein (ein Verz. ſ. Blätter findet ſich im 4ten B. S. 279 der N. Bibl. der ſch. W. und Kü.) — C. Weirotter — J. G. Wille — W. [illegible] u. a. m. — Unter den Niederländern: Sim. Friſius (1640) Pet. Quaſtmann (1640) Corn. Schut (1640) J. Suyderhoef (1640) J. v. Vliet (1640) Ant. v. Dyck († 1641) Joh. Lis (1644) Joh. Both († 1650) P. Potter († 1654) Pet. v. [illegible] (1650) [illegible] Wittewerk (1650) Jac. [illegible] (1660) Fr. Gerbers († 1661) Ant. Waterloo (1660) Luc. v. Uden († 1660) Corn. Bega († 1664) Theod. v. Thulden (1662) Joh. Viſſcher (1669. Cat. de l'oeuvre de J. V. par R. Hecquet, Par. 1751. 12.) Corn. Viſſcher (1669. Cat. des eſtampes de C. V. par R. Hecquet, Par. 1751. 12. und verbeſſert, als dritter Theil des Diction. des graveurs anc. et mod. p. Fr. Baſan, Par. 1767. 12. 3 B.) Adr. v. d. Velde († 1672) Pet. v. Laar († 1673) Paul Rembrand v. Ryn († 1670. Cat. raiſonné de toutes les pieces qui forment l'oeuvre de R. par M. M. Gerſaint, Helle et Glomy, P. 1751. 12. Supplem. p. P. Yver, Amſt. 1756. 12. und Catal. de la . . . ſeule complete Collect. des eſtampes de R. par Am. de Burgy, Haye 1755. 8. der mit Gewiſsheit angegebenen Blätter ſind 342.) Albr. v. Everdingen († 1675) C. du Jardin († 1678) Jac. Jordaens († 1678) A. Stoop (1678) Joh. v. d. Velde (1679) A. Zermann (1680) Melch. Küſel († 1683) Nic. Berghem († 1683. Beredeneerde Cat. van alle de Prenten van Nic. Berghem . . . door Hend. Winter, Amſt. 1767. 8.) Adr. v. Oſtade († 1685) Adr. Genoels († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) R. Roghmann († 1685) Joh. Biſchop (Epiſcopius † 1686) Th. Wyck († 1686) Jac. Ruysdaal († 1687) Dav. Teniers († 1690) Herm. Swanefeld († 1690) Adr. v. d. Cabel († 1695) Ant. Fr. Baudewyns (bekannt unter dem Nahmen Boutouin († 1700) Corn. du Sart († 1704) Rom. de Hooghe († 1708) Gerh. Laireſſe († 1711) Joh. Luyken († 1712) Joh. Glauber († 1726) Joh. v. Huchtenburg († 1733) Joh. Punt (1768) C. Ploos v. Amſtel, u. a. m. — — Unter den Franzoſen: Die Aezkünſtler dieſer Nation haben um die nette und fleiſſige Ausführung der radirten Blätter, oder um die ſo genannte kupferſtecheriſche Manier, und in Anſehung der Verbeſſerung der Luftperſpectiv und der Abſtufung der verſchiedenen Gründe, überhaupt ein groſſes Verdienſt; die vorzüglichſten unter ihnen ſind: Et. du Perac († 1601) Jacq. Callot († 1635. Er führte den ſo genannten harten Aezgrund ein, der aber nachher aus dem Gebrauch gekommen iſt) Jean Morin († 1650) Fr. Perrier († 1650) Lor. de la Hire († 1656) Jean Boulanger (1660) Mich. Dorigny († 1661) Seb. Bourdon († 1671) Et. Baudet († 1671) Fr. Chauveau († 1676) Ab. Boſſe († 1678) Gab. Perelle (1660) Fr. Tortebat († 1690) Js. Silveſtre († 1691) Claudine Stella († 1697) Jean B. Monnoyer († 1699) Eliſabeth Cheron († 1711) Seb. le Clerc († 1714. Cat. de l'oeuvre de Seb. le Clerc, p. Mr. Jombert, Par. 1774. 12. 2 B.) Ant. Watteau († 1720) Ant. Coypel († 1722) Bern. Picart († 1733) C. Nic. Cochin († 1754) Jean B. Oudry († 1755) Jean Ph. le Bas († 1760) Pierre Chedel († 1762) Jean Moyreau († 1762) Phil. Cl. Ge. v. Caylus († 1765) Nic. Ch. Silveſtre († 1767) Ch. Hutin († 1776) Jean B. le Prince († 1781) Ch. Nic. Cochin († 1790. Cat. de l'oeuvre d'eſtamp. de Ch. N. C. fils, p. Mr. Jombert, P. 1770. 8.) Lor. Cars († ) P. Phil. Choffard († ) Jac. Aliamet († ) Phil. Parizeau St. Aubin — Demarteau — J. de Fonmeril — Ant. Marcenay de Ghuy — Rich. de St. Non (Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in H. Meuſels Muſeum, St. 6. S. 36 u. f.) — Fr. Vivares — — Unter den Italienern: Agoſtino Veneziano († 1536) Frc. Mazzuoli, Parmegiano gen. († 1540) Marc. v. Ravenna (1540) Jac. Robuſti, Tintoret gen. († 1594) Aug. Caracci († 1602) Annib. Caracci († 1609) Feder. Barocci († 1612) Bart. Schidone († 1616) Cam. Procaccini († 1626) Frz. Villamena († 1626) Jac. Palma († 1628) Raph. Schiaminoſſi (1630) Guido Reni († 1642) Giov. Lanfranco († 1647) Piet. Teſta († 1648) Giuſ. Ribera (1649) Giov. Fr. Barbiere († 1666) Stef. della Bella (Cat. de l'oeuvre d'Et. della B. p. Jombert, Par. 1772. 8.) Giov. Fr. Barbieri, Guercino gen. († 1666) Piet. Sant. Bartoli († 1670) Giov. Ben. Caſtiglione († 1670) Salv. Roſa († 1673) Gaſp. Dughet, Pouſſin gen. († 1675) Luc. Giordano († 1705) Carlo Maratti († 1713) Jac. und Piet. Aquila (1720) Marco Ricci († 1729) Giamb. Tiepolo († 1770) Giuſ. Zuccarelli († 1771) Franc. Bartolozzi — Bern. Bellotto, Canaletti gen. — Franc. Cunego — Giamb. Piraneſi — Giamb. Volpato. — — Unter den Engländern: Franc. Barlow († 1702) Hen. Maret (1712) Jon. Richardſon (1720) Art. Pond († 1758) Will. Hogarth († 1764. Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in den Biogr. Anecdotes of W. H. Lond. 1781. 8. deutſch. Leipz. 1783. 8.) Th. Worlidge († 1766) Rich. Earlom — Will. Woollet. — — Nachrichten von mehr oder weniger Blättern dieſer Künſtler finden ſich, zum Theil, in den Catal. du Cabinet de Mr. Marolles, Par. 1666 — 1672. 2 Part. 12. — Cabinet des Singularités d'Arch. de Peint. Sculpt. et Gravure, p. Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Brux. 1702. 12. 3 B. — Deſcript. du Cab. de Mr. Lorangère, p. Mr. Gerſaint, Par. 1744. 12. — Cat. du Chev. de la Roque, von ebend. Par. 1745. 12. — Cat. raiſonné du cabinet de Mr. de Pontpertuis, von ebend. Par. 1747. 8. — Cat. du cabinet de Mr. Mariette, par Mr. (Franc.) Baſan, Par. 1758. 8. — Cat. raiſonné des eſtampes de Mr. de Julienne, par P. Remy, Par. 1767. 12. — Notices générales des Graveurs diviſés par nations .... ſuivies d'un Catal. raiſonné d'une collection choiſie d'eſtampes, p. M. Huber, Leipſ. 1787. 8. — Joh. Caſp. Füeßlin Raiſonnirendes Verz. der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke ... Zür. 1771. 8. — Dict. des Artiſtes, dont nous avons des eſtampes ... Leipſ. 1778 — 1789. 8. 4 B. A — Diz. von dem ehemaligen Geh. R. v. Heinecken. — Auch gehören noch hieher: verſchiedene franzöſiſche Journale, als der Merc. de France, der Avant-Coureur, die Affiches, Annonces etc. de Paris, die Bibliographie Pariſienne, u. d. m. vorzüglich aber das Journal des Gravures de Paris — Die Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. und fr. Künſte, Leipz. 1759 — 1765. 8. 12 B. — Neue Bibl. der ſch. W. und fr. K. ebend. 1766 u. f. a. bis jetzt 41 B. — Nachrichten von Künſtlern und

Kunſt, Leipz. 1768 — 1769. 8. 2 B. und Neue Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. ebend. 1786. 8. — Idée gen. d'une collection compl. d'eſtampes ... Leipſ. 1771. 8. — Chriſtph. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte ... Nürnb. 1775 — 1789. 8. 17 Th. — Miſcellaneen artiſtiſchen Innhaltes von Joh. G. Meuſel, Erf. 1779 — 1787. 8. 30 Hefte. — Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, von ebend. Mannheim 1787. 8. bis jetzt 12 St. —

Beſondere Nachrichten von den Künſtlern in den, mit der eigentlichen Aetzkunſt näher verbundenen Arten der Kupferſtecherey, als in der ſogenannten Kreide-, der getuſchten und der punktirten Manier, u. d. m. ſind bey dem Art. **Kupferſtecherkunſt** zu ſuchen. — —

Lebensbeſchreibungen von den angeführten und mehrern Aetzkünſtlern, und Beyträge zu der Geſchichte der Aetzkunſt, liefern noch beſonders, in italieniſcher Sprache: Cominciamento e progreſſo dell' arte d'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maeſtri della ſteſſa profeſſione, da Fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. mit Zuſ. von Dom. Mar. Manni, ebend. 1767. 4. — Notizie iſtor. degli intagliatori ... di Giov. Gori Gandinelli, Ven. 1767. f. Sienna 1771. 8. 3 B. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. W. Band 17. S. 232 u. f. — Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli uomini i più illuſtri in pittura, ſcultura ed archit. da P. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. Nap. 1733. 4. Unter dem Titel: Supplemento alla ſerie dei Trecento elogi degli uomini illuſtri ... Fir. 1776. 4. 1 B. (ſehr verwirrt eingerichtet) — Und in verſchiedenen, der bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Lebensbeſchreibungen von Mahlern ſind desgleichen noch von Aetzkünſtlern enthalten. — In franzöſiſcher Sprache: Abrégé hiſtor. de l'origine et des progrès de la gravure ... p. le Major H(umbert) Berl. 1752. 8. — Dictionnaire des graveurs anc. et mod. ... avec une notice des principales eſtampes qu'ils ont gravées ... p. Franc. Baſan, Par. 1767. 8. 3 Th. — Die Anecdotes des beaux arts, contenant tout ce que la Peint. la Sculpt. la Gravure, l'Archit. la Litter. la Muſique etc. la vie des Artiſtes offrent le plus piquant ... Par. 1776 — 1780. 8. 3 B. ſind eine ächte franzöſiſche Compilation. — — In engliſcher Sprache: Sculptura, or the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper ... by John Evelyn ... Lond. 1662. 12. 1755. 1759. 8. — Catal. of Engravers, who have been born, or reſided in England, by Hor. Walpole from the MSS. of George Vertue, Lond. 1763. 4. 1782. 8. (Geht nur bis gegen die Mitte dieſes Jahrhundertes) — A Chronologic. Series of Engravers from the invention of the art to the Beginning of this Century, Cambr. 1770. 8. (ſehr mager) — A biographical Dictionary, cont. an hiſtor. account of all the Engravers, from the earlieſt period of the arts of Engraving to the preſent time, and a ſhort liſt of their moſt eſteemed works, ... by Joh. Strutt, Lond. 1785. 4. 2 B. — — In deutſcher Sprache: Joh. Chr. Schumanns Alchimedon, d. i. Deutſchlands fürtrefflicher und hochberühmter Virtuoſen in der Sculptur, Kupferſtecher und Aetzkunſt aufgeführter Ruhm und Ehrenpreiß, Dresd. 1684. 4. — G. Wolfg. Knorr Allg. Künſtlerhiſtorie, oder berühmter Künſtler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759. 4. mit K. — Allg. Künſtlerlexicon .... (von J. R. Füeßli) Zür. 1763 — 1767. 4. 4 Th. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Anſ. Elwert Kleines Künſtler-Lexicon, Gießen 1785. 8. — Teutſches Künſtlerlexicon ... von J. G. Meuſel, Lemgo 1778 — 1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von allen gegenwärtig in Dresden lebenden zeichnenden Künſtlern ...., von Heinr. Keller, Leipz. 1788. 8. — Wegen mehrerer Werke, worin Nachrichten von Aetzkünſtlern zu finden ſind, ſ.

die Art. **Kupferſtecher** und **Kupferſtecherkunſt**. —

Von den Eigenheiten des Aetzens, ſeinen Vorzügen und Nachtheilen, in Vergleichung mit den übrigen Arten der Kupferſtecherey, wird in dem Eſſay on prints, Lond. 1767. 8. deutſch, Leipz. 1768. 8. (Ch. 2. S. 42. der 2ten engliſchen Ausgabe) gehandelt. — —

## Alcäus.

Ein griechiſcher Dichter aus der Inſel Lesbos, der um die Zeit der 44 Olympias mit der Sappho zugleich gelebt. Er hat lyriſche Gedichte geſchrieben, von denen nur wenige Stellen dem Untergang entriſſen worden. Er muß einer der fürtrefflichſten Dichter geweſen ſeyn. Horaz ſagt von ihm:

> Et te ſonantem plenius aureo
> Alcaee plectro — — —
> — — — —
> Mirantur umbrae dicere *).

Er hat dem Geſchmak ſeiner Zeit und ſeines Landes zufolge viel Trinklieder und Liebeslieder gemacht.

> Liberum et Muſas Veneremque et illi
> Semper haerentem puerum canebat **).

Allein dies war nicht des Dichters einziges Verdienſt. Die Neigung, von Wein und Liebe zu ſingen, war bey ihm mit höhern Geſinnungen verbunden. Seine Muſe mußte ihm gegen die Tyrannen des Perianders ihre Dienſte leiſten, und auch gute Sitten befördern helfen. Dieſe Nachricht giebt Quintilian von ihm: In parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos inſectatur. Multum etiam moribus confert — — in luſus et amores deſcendit, *majoribus tamen aptior* ***). Es ſcheint, daß ſeine Art zu denken der ernſthaftern Muſe angemeſſener geweſen, als der ſchwelgeriſchen und verbuhlten, und daß er dieſer nur in luſtiger Geſellſchaft und beym Trunke gedienet. Denn Athenäus ſagt ausdrüklich, er habe ſeine Lieder in der Trunkenheit geſchrieben *).

Die **Alcäiſche Versart** hat von dieſem Dichter den Namen bekommen. Sie beſteht aus vier Zeilen. Die beyden erſten ſind in der erſten Hälfte jambiſch, in der andern dactyliſch; die dritte Zeile iſt ein vierfüßiger jambiſcher Vers, und der vierte hat zwey Dactylen und zwey Trocheen. In dieſer Versart iſt die Ode des Horaz geſchrieben, die alſo anfängt:

> Aequam memento rebus in arduis **).

Es ſind noch verſchiedene andre Dichter dieſes Namens geweſen, von welchen Bayle in ſeinem Wörterbuch die Nachrichten geſammelt hat.

◆ ◆

Die, von dem Alcäus übrig gebliebenen, wenigen Fragmente hat Mich. Neander, in ſeiner Gnomol. ſive Ariſtolog. Pindaric. Baſil. 1556. 8. zuerſt — vollſtändiger aber Fulvius Urſinus, in der Sammlung der gr. Dichterinnen und Lyriker, Antw. 1568. 8. heraus gegeben. Auch finden ſie ſich in dem Corpore Poet. graec. Gen. 1614. f. u. a. a. O. mehr. — Franzöſiſch überſetzt ſind ſie, mit Fragmenten von mehrern griechiſchen Dichtern, unter dem Titel: Les ſentences illuſtres des Poetes .... gr. et lat. Par. 1580. 12. erſchienen. — Als Erläuterungen dazu hat Chrſt. Dav. Jani einem Programme, De Alc. ejusque Fragm. Hal. 1781. 4. geſchrieben — und einige litter. Notizen finden ſich in Fabric. Bibl. lat. Lib. II. c. XV. §. 9. —

---

*) L. II. od. 13.

**) L. I. od. 32.

***) Inſt. Lib. X. c. 1.

*) Deipnoſ. L. X.

**) L. II. od. 3.

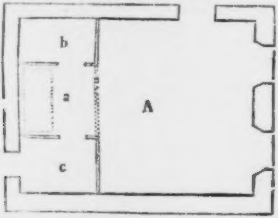
# Alcove.

(Baukunſt.)

Ein Wort, das aus dem Arabiſchen El-Kauf hergeleitet wird. Es bedeutet eine Vertiefung in einer Mauer, oder einen beſondern abgeſchlagenen Raum eines Zimmers, darinn ein Bette ſtehen kann. Der Alcove dienet dazu, daß ein Schlafzimmer reinlich gehalten wird, indem das Bette und die andern dazu gehörigen Anſtalten dadurch vom Zimmer abgeſondert werden. Die gewöhnliche Art, die Alcoven anzubringen, iſt folgende:

In einem etwas tiefen Zimmer wird den Fenſtern gegen über von Taſelwerk ein Verſchlag, entweder gerade, oder nach einer ausgeſchweiften Linie, gemacht, ſo daß der abgeſchlagene Raum ſieben bis neun Fuß tief wird. Dieſer Verſchlag bleibet in der Mitte zum Eingang in den Alcove offen, und bekommt da eine Fenſterthür, oder auch nur einen Vorhang. Zu beyden Seiten des Alcovens werden noch kleinere Verſchläge gemacht, die zu Nachtbequemlichkeiten und zu kleinen Garderoben dienen können. Dabey iſt es eine große Bequemlichkeit, wenn einer dieſer Verſchläge einen kleinen Ausgang bekommen kann. An der Deke des Zimmers wird das Geſims, ſo wie es an den andern Wänden des Zimmers iſt, auch an dem Verſchlag gezogen.

Hiebenſtehende Figur wird dieſes deutlich machen. A iſt das Zimmer, a der den Fenſtern gegen über liegende Alcove, b und c kleine Verſchläge neben demſelben.



Wenn der Eingang zu dem Alcove ſehr weit iſt, ſo pflegt man ihn auch durch ein Dokengeländer von Holz abzuſchließen, an welchem ein Stük wie eine Thür auf und zu geht. Kleine Alcoven ſind zum täglichen Gebrauch nicht zu empfehlen, weil es nicht wol möglich iſt, friſche Luft hinein zu bringen, die doch eine zur Geſundheit ſo nothwendige Sache iſt.

(*) Von Anlegung der Alcoven handelt, unter mehrern, Jean Frc. Blondel, in dem 2ten B. S. 117. f. Werkes, De la diſtribution des Maiſons de plaiſance .... Par. 1738. 4. — und eben derſelbe, ausführlicher, in dem 4ten B. S. 237 u. f. ſeines Cours d'Architecture .... Par. 1772. 8.

Alexan-

## Alexandriniſcher Vers.

Ein ſechsfüßiger jambiſcher Vers, der insgemein nach der ſechsten Sylbe einen männlichen Abſchnit, und nach deutſchem Gebrauch wechſelsweiſe zwey weibliche und zwey männliche Ausgänge hat, wie aus folgender Stelle zu ſehen iſt:

> Nicht den, der viel beſizt, den ſoll man ſelig nennen;
> Der das, was Gott ihm ſchenkt, recht mit Vernunft erkennen,
> Und Armuth tragen kann, und fürchtet Schand und Spott,
> Die er ihm ſelber macht, noch ärger als den Tod.
>
> Opitz.

Dieſer Vers iſt eine Erfindung neuerer Zeiten. Denn obgleich der ſechsfüßige jambiſche Vers den griechiſchen Trauerſpieldichtern ſehr gewöhnlich iſt, ſo iſt er doch von dieſem ganz unterſchieden; weil er ſich nicht ſo, wie er, durch den Abſchnit in zwey gleiche Theile ſchneidet. Faſt alle heutigen Abendländer haben dieſen Vers angenommen, und brauchen ihn zu etwas langen, lehrenden oder erzählenden Gedichten; deßwegen wird er auch der heroiſche Vers genennt. Seinen Urſprung leitet man insgemein von einem erzählenden Gedichte her, Alexander der Große, genennt, das im zwölften Jahrhundert in franzöſiſcher Sprache von vier Verfaſſern, deren einer Alexander von Paris hieß, geſchrieben worden iſt. Dieſes ſoll das erſte Gedicht in zwölfſylbigen Verſen geweſen ſeyn: da die ältern Romanzen achtſylbige hatten *).

Es iſt von verſchiedenen Kunſtrichtern angemerkt worden, daß dieſer Vers, ſo wie wir ihn beſchrieben haben, etwas langweilig und unbequem ſey, auch in der Folge einen ekelhaften Gleichton in das Gedicht bringe; zumal, wenn man, wie einige ganz unüberlegt rathen, mit jedem Vers einen Sinn der Rede ſchließt. Opiz und die beſten Dichter nach ihm, haben dieſem Mangel dadurch etwas abzuhelfen geſucht, daß ſie den Schluß des Sinnes an verſchiedene Stellen, bald im zweyten, bald im dritten Vers, oder noch weiter hinaus geſezt haben. Eben aus dieſem Grunde haben einige drey Abſchnit geſezt. Gewiß iſt es, daß viel Kunſt dazu gehört, dieſen Vers in die Länge erträglich zu machen.

Er ſcheinet ſich zu Lehrgedichten, wo beſtändig wichtige und neue Begriffe den Geiſt rühren, noch beſſer zu ſchiken, als zur Epopee: wo es unmöglich iſt, den Geiſt oder das Herz in jedem einzeln Vers hinlänglich zu beſchäfftigen; wo es nothwendig Stellen geben muß, die matt ſeyn würden, wenn nicht der Wohlklang des Verſes ſie etwas erhöhete.

Am ſchlechteſten wird dieſer Vers, wenn der Abſchnit ſich mit dem Ende reimt. Denn dadurch wird er in zwey halbe Verſe getheilet, und man kann nicht mehr wiſſen, ob man kurze ſechsfüßige Jamben oder Alexandriner hört. Herr Duſch hat eine Veränderung in demſelben angebracht, indem er ihm weibliche Abſchnite gegeben:

> Wie zärtlich klagt der Vogel und ladet durch den Hayn,
> Den Raum der Lenz verjünget, ſein künftig Weibchen ein!
> Doch, wenn durchs heiße Feld die Sommerwinde keichen,
> Das Laub ſich dunkler färbt, die dürren Aehren bleichen;
> So endigt Vaterſorge die Tage des Geſangs
> Und Fleiß beſetzt die Stunden des ſüßen Müßiggangs!
>
> Wiſſenſch. VII. Buch.

◆ ◆

Eine Veränderung in dem Abſchnitte des Alexandriners, um dieſen mannich-

---

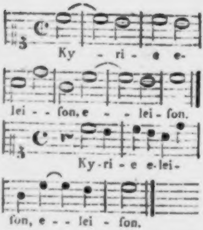
*) S. Verſuch über Popens Genie und Schriften, gegen dem Ende des V. Abſchn.

faſtiger zu machen, ſchlug Joh. El. Schlegel (Schreiben über die Komödie, in ſ. Werk. B. 3. S. 89) vor. — Auch gehört hieher, was H. Ramler (in ſ. Batteux I. S. 180 d. n. A.) von den iambiſchen Versarten überhaupt — Joh. Ad. Schlegel (in ſ. Abhandlungen bey dem Batteux, II. S. 477 d. n. A.) von dem Alexandriner — H. Klopſtock (in dem erſten Fragm. über Sprache und Dichtkunſt, Hamburg 1779. 8. S. 11 u. f.) von der Einheit der iambiſchen Versart — H. Bürger (in dem deutſchen Merkur, Octobr. 1776. S. 45) zu Gunſten deſſelben (vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 22. S. 51.) ſagt. —

## Alla Breve.

(Muſik.)

Dieſe einem Tonſtük vorgeſchriebenen Worte bezeichnen eine beſondre Gattung der Bewegung, wodurch ein Takt gerade noch einmal ſo geſchwind muß geſpielt werden, als ſonſt zu geſchehen pflegt: nämlich eine ganze Taktnote ſo geſchwind als ſonſt eine halbe, eine halbe ſo geſchwind wie ein Viertel. Der Allabrevetakt beſteht alſo eigentlich aus einer ganzen oder zwey halben Taktnoten, die aber eben ſo geſchwind geſungen werden, als wenn es zwey Viertel wären. Dadurch bekommt alſo der ganze Geſang nicht nur einen ſchnellen Gang, ſondern gleiche Füße, die alle aus zwey Zeiten beſtehen, einer ſchweeren und einer leichten — ◡ | — ◡ |, welches den Geſang einfacher und ernſthafter macht, als wenn er eben ſo geſchwind durch kürzere Noten wäre vorgetragen worden. Folgendes Beyſpiel wird die Sache klar machen, da derſelbe Geſang im erſten Beyſpiel im Allabrevetakt, der durch das Zeichen 𝄵 oder durch 2, oder auch alſo: 2, angedeutet wird, im andern aber nach dem gemeinen Takt, deſſen Zeichen 𝄴 iſt, geſezt worden.



In dem erſten Geſang werden alle Sylben, welche auf die erſten Noten eines Takts kommen, durchaus gleich ſchweer oder mit gleich ſtarken Accenten ausgeſprochen, alſo ſind ſechs ſolche ſchwere Accente in dem Geſange; da in dem andern nur viere ſind, ky. e. ſon, ſon, indem die, welche auf die dritte Note jedes Takts fallen, ob ſie gleich auch einen Accent haben, dennoch weniger Nachdruk bekommen *); woraus leicht abzunehmen iſt, daß der Allabrevetakt dem Geſang einen andern Charakter giebt.

Es giebt aber auch Fälle, wo den Tonſtüken das Zeichen des Allabreve 𝄵 vorgeſezt wird, blos um anzuzeigen, daß jeder Note nur die Hälfte der ihr ſonſt gewöhnlichen Dauer müſſe gegeben werden. Dadurch erhält man eine Abkürzung im Schreiben, da man eine ſolche Note anſtatt dieſer ſetzen kann. Das eigentliche wahre Allabreve hat durchgehends halbe Taktnoten, und wird deßwegen am beſten durch 2 angedeutet.

Alle-

---

*) S. Zeiten.

# Allegorie.

(Redende und zeichnende Künſte.)

Ein natürliches Zeichen, oder ein Bild, in ſo fern es an die Stelle der bezeichneten Sache geſezt wird. Sowol in der Rede, als in den zeichnenden Künſten werden aus mancherley Abſichten Gegenſtände dargeſtellt, durch welche andre Dinge vermittelſt der Aehnlichkeit, die ſie mit jenen Gegenſtänden haben, können erkennt werden. Das bekannte Sprüchwort: **Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm**, ſtellt uns einen Gegenſtand aus der körperlichen Welt vor, durch welchen wir eine andre Sache errathen ſollen: nämlich, daß Kinder gemeiniglich nach den Aeltern arten. Wenn das Bild und das Gegenbild zugleich dargeſtellt werden: ſo hat man eine **Vergleichung** oder ein **Gleichniß**; wird aber das Gegenbild ganz weggelaſſen, ſo hat man die Allegorie.

Dieſe Verwechslung des Bildes mit ſeinem Gegenbild wird auf mancherley Weiſe veranlaſſet. Sie geſchicht aus Noth, wenn es nicht möglich iſt, die bezeichnete Sache ſelbſt darzuſtellen, wie in dem Falle, da die zeichnenden Künſte allgemeine Begriffe darſtellen ſollen, die kein Gegenſtand des Geſichts ſind: aus **Vorſichtigkeit**, wenn man ſich nicht getraut, die Sache ſelbſt vorzulegen, und ſie lieber will errathen laſſen; wie in dem Falle, da Horaz den Römern einen neuen bürgerlichen Krieg abrathen will, und aus Vorſichtigkeit blos ein Schiff anredet, dem er die Gefahr zu ſcheitern vorſtellt *): aus äſthetiſchen Abſichten, der Vorſtellung vermittelſt des Bildes mehr Klarheit, oder mehr Nachdruk, oder überhaupt mehr äſthetiſche Kraft zu geben. Wenn Haller ſagt:

> Nach deinen Raupenſtand und einen Tropfen Zeit,
> Den nicht zu deinem Zwek, die nicht zur Ewigkeit;

ſo drükt er durch dieſe allegoriſchen Bilder das, was er von der eigentlichen Beſtimmung und Kürze des gegenwärtigen Lebens hat ſagen wollen, ſehr viel kürzer, nachdrüklicher und ſinnlicher aus, als es ohne Allegorie hätte geſchehen können.

Wir wollen zuerſt die Allegorie in den **redenden Künſten** betrachten.

Hier ſind dreyerley Dinge zu unterſuchen. Die Beſchaffenheit und Würkung der Allegorie überhaupt; ihre verſchiedenen Gattungen; jeder Gattung beſondere Beſchaffenheit und Anwendung; endlich die Quellen, woraus ſie geſchöpft werden.

Ueberhaupt liegt in jeder Allegorie ein Bild, aus welchem die Sache, die man ſagen will, beſtimmt und mit Vortheil kann erkennt werden. Beſtimmt und mit Gewißheit; weil ſonſt die Allegorie ein Räthſel: mit Vortheil; weil ſie ſonſt unnütz wäre. Daher entſtehen die zwey weſentlichen Eigenſchaften der Allegorie: die genaue Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde: damit dieſes durch jenes ſich dem Verſtande ſogleich darſtelle; und die äſthetiſche Kraft des Bildes, durch deren beſondere Beſchaffenheit die Art der Allegorie beſtimmt wird. Was hier über die Aehnlichkeit und die äſthetiſche Kraft der Allegorie anzumerken wäre, iſt bey der allgemeinen Betrachtung der Bilder angeführt worden, und hier nicht zu wiederholen *). Außer dieſen weſentlichen Eigenſchaften der allegoriſchen Bilder muß die Allegorie noch zwey andre haben: ſie muß weder zu weit getrieben, noch einen Zuſatz von dem eigentlichen Ausdruk haben. Beydes giebt ihr etwas Ungereimtes. Die Alten haben den menſchlichen Körper die Kleine Welt *) genennt. Die Allegorie iſt richtig; wer ſie aber ſo brauchen wollte, daß er die Aehnlichkeit über die weſentlichen Theile der Vergleichung ausdehnte; wer dieſer kleinen Welt ihre Planeten, Berge und Thäler, Einwohner, geben wollte, der würde die Allegorie ins Lächerliche ausdehnen. So könnte man die fürtreffliche Allegorie des Plato, in welcher die Leidenſchaften mit Pferden, die vor einen Wagen geſpannt ſind, die Vernunft aber mit dem Kutſcher, verglichen werden, durch die weite Ausdehnung gänzlich verderben; denn weder die Deichſel des Wagens, noch deſſen Räder, noch andre in dem Bild vorkommenden Theile haben ihr Gegenbild in der Seele. Es iſt demnach bey jeder Allegorie wol in Acht zu nehmen, daß dieſe Nebenſachen, denen im Gegenbild nichts entſpricht, entweder gar nicht genennt, oder doch nicht mit Nachdruk angezeiget werden.

---

*) Horat. Od. L. I. od. 14.

*) S. Bild.

Ein eben ſo ungeſchikter Fehler iſt es, wenn die Allegorie nur halb ausgeführt wird, und ſich mit dem eigentlichen Ausdruk endiget. Pope ſagt ganz fürtrefflich: Trinke mit vollen Zügen aus der Pieriſchen Quelle, oder laſſe ſie ungekoſtet. Hier berauſchen mäßige Züge, und nur ein ſtarkes Trinken macht wieder nüchtern **). Wie lächerlich wäre es, wenn man die Allegorie ſo endigen wollte: Hier berauſchen mäßige Züge, aber ein ſtarkes Trinken vollendet die Gründlichkeit der Erkenntniß?

Endlich muß das Bild rein, und nicht aus mehrern Gegenſtänden zugleich zuſammen geſetzt ſeyn. Eine Sache könnte durch mehr als ein Bild dem anſchauenden Erkenntniß vollkommen dargeſtellt werden; aber die Vermiſchung zwey ſolcher Bilder in eins macht verwirrt. Man muß nicht, wie Quintilian *) ſich ausdrukt, mit Sturm anfangen, und mit Feuerflammen aufhören. Dieſes iſt von der Beſchaffenheit der Allegorie zu merken.

Die Würkung der Allegorie iſt überhaupt eben die, welche jedes Bild hat; daß ſie abgezogene Vorſtellungen dem anſchauenden Erkenntniß ſinnlich darſtellt. Nur hat ſie dieſen Vortheil in einem höheren Grad, als die andern Gattungen der Bilder, weil ihr die Kürze, die aus Weglaſſung des Gegenbildes entſteht, eine größere Lebhaftigkeit giebt, und weil aus eben dem Grunde die ganze Aufmerkſamkeit erſt blos auf die genaue Vorſtellung des Bildes gerichtet iſt, das Gegenbild aber hernach deſto genauer und ſchneller in ſeiner vollen Klarheit da ſteht. Wollte man dieſe ſchöne Allegorie.

— Mir ward der Becher voll Wermuth,
Kaum am Rande mit Honig beſtrichen, zu trinken gegeben **);

in ein Gleichniß verwandeln, ſo würde ſie viel von ihrer Lebhaftigkeit verliehren. Sie iſt alſo die kräftigſte Art des Bildes. Daher denn auch die Gleichniſſe, die der Allegorie am nächſten kommen, die lebhafteſten ſind ***).

Von dem Gebrauch der Allegorie iſt überhaupt zu merken, daß man ihn nicht übertreiben müſſe. Sie iſt, als eine Würze, ſparſam zu brauchen: ihr Ueberfluß würde den Geſchmak für das Einfache ganz benehmen; zu geſchweigen, daß die Anhäufung der Bilder den Geiſt verwirrt, und, anſtatt einer großen

---

*) Microcoſmus.

**) Drink deep or taſte not the pierian ſpring:
There ſhallow draughts intoxicate the brain
And drinking largely ſober us again.
Eſſai on Criticiſm. v. 218.

*) Inſt. Or. VIII. 6; 50.

**) Bodmers Jacob im IV. Geſang.

***) S. Gleichniß.

Klarheit, zulezt ein verworrenes Gemenge ſinnlicher Gegenſtände zurük läßt. In dieſen Fehler iſt der ſonſt ſo fürtrefliche Young in ſeinen Nachtgedanken nur gar zu oft gefallen.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen können wir die beſondern Arten der Allegorie betrachten, die aus der Verſchiedenheit des Endzweks oder der Würkung derſelben entſtehen.

Allem Anſehen nach hat die Nothwendigkeit den Gebrauch der Allegorie eingeführt. Als die Sprache noch keine Wörter hatte, allgemeine Begriffe auszudrüken, gab man einem heftigen und rachgierigen Menſchen den Namen eines Hundes, oder eines andern Thieres, an dem man ähnliche Eigenſchaften entdekt hatte. Damals war die Abſicht der Allegorie blos, den Ausdruk der Sache möglich zu machen. Dergleichen Allegorien ſind häufig in der Sprache geblieben, und haben gänzlich die Art der eigentlichen Ausdrüke angenommen.

Der nächſte Gebrauch derſelben wird in der Abſicht gemacht, daß die ganze Vorſtellung der Sache, ohne eine beſondere äſthetiſche Kraft anzunehmen, eine feinere Wendung bekomme, daß ſie auf eine von der gemeinen Art ſich unterſcheidende Weiſe geſagt werde; wodurch demjenigen, mit dem man redet, gleichſam ein Compliment gemacht wird. Dieſe Abſicht hat Virgil in einigen ſeiner Eklogen gehabt. Der Dichter hätte ſeine Dankbarkeit gegen den Auguſtus, und alles, was er ſonſt durch dieſe Allegorien ſagt, eben ſo nachdrüklich, und noch ſtärker, geradezu ſagen können: aber ſo fein und mit ſo gutem Wiz nicht, als es durch die Allegorie geſchehen iſt. Dergleichen Wendung nehmen geiſtreiche Perſonen allemal, wenn ſie jemand loben oder tadeln wollen. Geradezu hat beydes etwas gar zu gemeines.

Noch wichtiger wird der Gebrauch der Allegorie, wenn zu der feinen Wendung noch die Abſicht hinzukömmt, das Gegenbild oder den Sinn der Allegorie ſo lange zu verbergen, bis das Urtheil darüber vor dem Einfluß aller Verblendung geſichert iſt; welches man auf eine ähnliche Weiſe auch durch die äſopiſche Fabel erhält. Von dieſer Art iſt die bekannte Rede, wodurch der Conſul *Menenius Agrippa*, das römiſche Volk in einem Aufruhr beſänftiget hat *).

In dieſen beyden Arten kömmt es nicht auf eine vollkommene, ſich auf die Nebenumſtände erſtrekende Aehnlichkeit an. Jeden beſondern Umſtand darinn bedeutend machen wollen, würde die Allegorie in ein Kinderſpiel verwandeln. Es iſt zur Abſicht hinlänglich, wenn die Sache, die man ſagen will, nach dem Hauptſaz anſchauend in dem Bilde liegt.

Man braucht bisweilen die Allegorie in der Abſicht, der Vorſtellung, ohne andre Vortheile, blos Klarheit oder Sinnlichkeit zu geben, damit ſie faßlicher und unvergeßlicher bleibe. Was Haller ſehr kurz auf eine philoſophiſche Art mit dieſen Worten ausdrükt: *Mit dem Genuß wächſt die Begierde*, hat Horaz in dieſe Allegorie eingekleidet:

Creſcit indulgens ſibi dirus hydrops
Nec ſitim pellit, niſi cauſa morbi
Fugerit venis et aquoſus albo
Corpore languor **).

Jener Ausdruk iſt für den Philoſophen, dieſer für jedermann. Was jener dem Verſtande ſagt, mahlt dieſer der Einbildungskraft deutlich ab.

---

*) T. Liv. Hiſt. II. 32.

**) Od. L. II. 2.

Allegorien von dieſer Art ſind höchſt nöthig, ſo oft als allgemeine, wichtige Wahrheiten unvergeßlich ſollen eingeprägt werden. Dieſes hat die allegoriſchen Sprüchwörter veranlaſſet, die alle in dieſe Gattung gehören. Hiebey kömmt die Hauptſache auf die Klarheit des Bildes an, und daß es zu deſto gewiſſerer Faſſung der Sache von gemeinen Dingen hergenommen, und mit einigen ſehr kurzen aber meiſterhaften Zügen gezeichnet ſey, wie in dieſem Beyſpiele:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus, et celſae graviore caſu
Decidunt turres; feriuntque ſummos
Fulmina montes *).

Dergleichen Allegorien dienen aber nur, bekannte Wahrheiten dem Gedächtniſſe einzuprägen. Dieſe haben das ſinnliche Kleid um ſo mehr nöthig, da ſie als gemeine und ohne die geringſte Anſtrengung faßliche Vorſtellungen, wie ſich Winkelmann ſehr artig ausdrükt, wie ein Schiff im Waſſer, nur augenblikliche Spuhren hinterlaſſen; da hingegen das, was uns einige Beſtrebung des Geiſtes gekoſtet hat, ſicherer im Gedächtniſſe bleibet.

Man kann einen noch höhern Zwek der Allegorie haben, nämlich die Sache ſtärker und nachdrüklicher zu ſagen, zugleich aber ihr auch ein gröſſeres Licht zu geben. Von dieſer Art iſt die eben angeführte Halleriſche Allegorie vom Raupenſtand, und dieſe von Young: Meine Freuden, o Philander! ſind mit dir verſchwunden; dein lezter Athem löſte die Bezauberung auf, und die entzauberte Erde verlohr alle ihre Herrlichkeit **). Je genauer man das Bild unterſucht, je mehr Leben und Kraft bekommt es, und je mehr Begriffe, die ſich auf das Gegenbild beziehen. Dieſe Art der Allegorie hat die höchſte Kraft; denn ſie verbindet Sinnlichkeit, Nachdruk, Kürze, Reichthum und Deutlichkeit, und gehört deßhalb zu den höchſten poetiſchen Schönheiten. Sie hat bisweilen eine beynahe beweiſende Kraft. Denn Wahrheiten, deren man ſich nicht ſowol durch einen deutlichen Beweis, als ein ſchnelles Ueberſchauen vieler einzelnen Umſtände verſichern muß, die alſo keines würklichen Beweiſes fähig ſind, können durch ſolche Allegorien die Art des Beweiſes bekommen, deſſen ſie fähig ſind. Für dieſe Gattung der Allegorie iſt überhaupt die Anmerkung nicht zu verſäumen, die über die beſondere Kraft der entfernten Aehnlichkeiten gemacht worden iſt *). Denn ſchon dieſes allein giebt ihr eine groſſe Lebhaftigkeit. Die bereits angeführte angenehme Allegorie von einem kummervollen Leben erhält blos dadurch ihre Schönheit, daß das Bild eine ſehr entfernte, und dennoch ſehr richtige Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde hat.

Etwas weniger wichtig iſt die Allegorie, die hauptſächlich die Kürze des Ausdruks zum Endzwek hat. Von dieſer Art iſt folgendes:

Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela **).

Auch dieſe von Bodmer:

— Der Tod war in allen Geſtalten vorhanden,
Hieng in der Luft, und wühlt' in der Erd, und ſtürmte vom Meer her;
Wo man hin ſah, da droht' allgegenwärtig ſein Antlitz ***).

Endlich giebt es noch eine Gattung Allegorie, die man die Geheimnisvolle oder Prophetiſche nennen möchte, weil viele Weiſſagungen in ſelbiger vorgetragen worden. Sie hält das Mittel zwiſchen der leichtern Allegorie und dem Räthſel, und dienet, dem Vortrag eine Feyerlichkeit zu geben. Sie läßt uns nur etwas von dem Gegenbild merken, und ſtellt einen Theil deſſelben in heilige Dunkelheit. Dieſe Gattung ſchikt ſich demnach in feyerliche und wichtige Handlungen, an denen höhere Weſen Antheil nehmen. Hauptſächlich kann ſie in dem hohen Trauerſpiel ſehr gute Würkung thun.

---

*) Od. L. II. 10.

**) Nachtgedanken 1. Nacht.
Mine dy'd with thee Philander! thy last ſigh
Diſſolv'd the charm; the diſenchanted Earth
Loſt all her Luſtre.

*) S. Aehnlichkeit.

**) Hor. Od. L. II. 10.

***) Noachide VIII. Geſang.

Dieſes möchten (auſſer der Allegorie, die allgemeine Begriffe in handelnde Perſonen verwandelt, davon hernach beſonders wird geſprochen werden) die verſchiedenen Gattungen der Allegorie ſeyn.

Die Quellen, woraus ſie geſchöpft wird, ſind die Natur, die Sitten und Gebräuche der Völker, die Wiſſenſchaften und Künſte: das Mittel aber ſie aus dieſen Quellen zu ſchöpfen iſt der Wiz. Wie der menſchliche Körper ein Bild der Seele iſt, ſo iſt überhaupt die ſichtbare Natur ein Bild der Geiſterwelt; von allem, was in dieſer vorhanden iſt, findet ſich in jener etwas ähnliches. Die vollkommenſte Allegorie, die auſſer der Sinnlichkeit verſchiedene äſthetiſche Kräfte vereiniget, biethet ſich einem ſcharfſinnigen Beobachter der Natur an, der nicht blos bey dem äuſſerlichen ſtehen bleibt, ſondern in das unſichtbare der Körperwelt eindringen kann. Dieſes Studium iſt alſo dem Dichter beſtens zu empfehlen. Die neuern Geſchichtſchreiber der Natur haben den unermeßlichen Schauplaz derſelben uns in einer Ordnung und Klarheit vor Augen gelegt, die den Alten unbekannt geweſen. Aber nur philoſophiſche Dichter können auf dieſem Feld erndten, und ihnen wird es nicht ſchwer in dieſem Stük die Alten weit zu übertreffen. Ein neuerer Fabeldichter *) iſt durch dieſes Mittel in einer ſo ſehr bearbeiteten Gattung noch ein Original worden. Aber unſere Odendichter haben wahrhaftig dieſe Quelle noch nicht recht genuzet.

Die Sitten und Gebräuche ſind fürnehmlich die Quelle, woraus die leichtere Gattung der Allegorie, die hauptſächlich die Kürze und Faßlichkeit zur Abſicht hat, kann geſchöpft werden. Von den häufigen Allegorien des Horaz ſind die meiſten daher genommen. Die Gebräuche der noch halb rohen Völker haben inſonderheit noch ſehr viel bedeutendes, das gute Allegorien darbiethet. So findet man z. B. daß die alten Celten die Gewohnheit gehabt, indem ſie ein fremdes Land betraten, ihre Spieße mit der Spitze vorwärts zu tragen, wenn ſie als Feinde kamen, und umgekehrt, wenn ſie nichts feindliches vorhatten. Dieſe Lage des Spießes biethet ſich von ſelbſt, als eine Allegorie der feindlichen oder friedlichen Geſinnungen dar. So hat Aeſchylus eine ſchöne Allegorie von der Gewohnheit der alten Seefahrer, die Bilder ihrer Schutzgötter auf dem Vordertheil der Schiffe zu ſetzen, hergenommen **).

Die Wiſſenſchaften und vorzüglich die Künſte, die blos mit körperlichen Dingen umgehen, enthalten endlich einen groſſen Reichthum von Sachen, die zur Allegorie dienlich ſind. Sie ſind dazu um ſo viel geſchikter, je bekannter ſie ſind, und je leichter ſie insgemein können gefaßt werden. Wer die Verrichtungen der Künſtler und die Werke der Kunſt in der Abſicht, das, was darinn bedeutend ſeyn kann, zu bemerken, genau betrachten wollte; der würde Dichtern und Rednern gute Dienſte leiſten können. Unter unſern Dichtern ſind

---

*) Herr Meyer von Knonau.

**) S. [illegible].

Hagedorn und **Bodmer** am meiſten befliſſen geweſen, aus dieſer Quelle zu ſchöpfen. Anſpielungen, Bilder, Gleichniſſe und Allegorien von Künſten und Wiſſenſchaften genommen, finden ſich ſehr oft bey ihnen.

Man ziehe überhaupt aus dieſen Anmerkungen die Lehre, daß das Studium der Naturlehre, der Sitten und Gewohnheiten vieler Völker, der Wiſſenſchaften und Künſte, einen ſehr vortheilhaften Einfluß, nicht nur auf die Erfindung der Materie, ſondern auch auf den glüklichen Ausdruk habe.

Izt müſſen wir noch die allegoriſchen Perſonen, die ſo oft in den Werken der Dichter vorkommen, als eine ganz eigene Gattung in Betrachtung ziehen. Sie zeichnet ſich dadurch ab, daß der Dichter aus Namen, oder aus Begriffen, welche durch dieſe Namen bezeichnet werden, handelnde Perſonen macht. So werden Tugenden und Eigenſchaften, Liebe, Haß, Zwietracht, Weisheit, in Perſonen verwandelt: dieſes geſchieht auf mancherley Weiſe. Entweder blos mittelbar und im Vorbeygehen, da dem abgezogenen Begrif durch ein oder ein paar Worte eine Beſtimmung gegeben wird, die nur handelnden Weſen zukommt; wie wenn der Prophet ſagt vor ihm her geht die Peſt; oder unmittelbar, wenn ein ſolcher abgezogener Begrif einen völlig ausgebildeten Körper bekommt, auf den der Dichter unſer Aug mit Verweilen richtet, wie in dieſem Beyſpiel:

> Te ſemper anteit ſaeva neceſſitas
> Clavos trabales et cuneos manu
> Geſtans ahena, nec ſeverus
> Vncus abeſt, liquidumque plumbum *).

Endlich werden ſolchen Bildern aneinanderhängende Handlungen zugeſchrieben, ſie werden mit andern handelnden Perſonen in der Epopee, bisweilen auch im Drama eingeführt. So haben die Eris oder die Zwietracht, die Fama oder das Gerücht, Amor oder die Liebe und ſo viel andre allegoriſche Weſen bey alten und neuen Dichtern ihren Antheil an den Handlungen bekommen. Hieher gehören einigermaßen auch die ganz erdichteten Weſen, die Sylphen, Gnomen, Dryaden, Faunen u. d. gl. Darüber werden die Dichter ſo vielfältig getadelt, gerechtfertiget, entſchuldiget und gelobet, daß der Gebrauch dieſer Bilder noch unter die zweydeutigen Kunſtgriffe der Dichtkunſt zu gehören ſcheinet. Von dem Gebrauch dieſer Bilder in der Mahlerey, wo ſie nothwendig werden, wird im nächſten Artikel geſprochen. Es iſt wahrſcheinlich, daß ſie anfänglich aus den zeichnenden Künſten in die Dichtkunſt herüber gekommen ſeyen: vielleicht auch aus den Hieroglyphen. Höchſt wahrſcheinlich iſt es, daß die meiſten Götter der alten heidniſchen Welt, ſo wie viele ihrer mythologiſchen Bilder, urſprünglich ſolche allegoriſche Perſonen geweſen ſind. Beym Homer finden wir keinen weſentlichen Unterſchied zwiſchen blos allegoriſchen Schattenbildern, dergleichen die Iris, die Fama, die Aurora, die Stunden, der Traum unſtreitig ſind, und den Göttern, die nach den Begriffen ſeiner Zeit, eine zuverläßigere Würklichkeit zu haben ſcheinen. Es ſcheinet ſogar, daß Homer zuweilen den Jupiter und die Juno ſchlechthin nur als allegoriſche Perſonen anſehe.

Ueber alle dieſe Weſen merken wir zuvorderſt an, daß ſie in ſo fern von der Allegorie verſchieden ſind, als ſie nicht eine Verwechslung des Bildes und der abgebildeten Sache, ſondern die abgebildete Sache ſelbſt, in einer körperlichen Geſtalt ſind. Sie ſind nicht Zeichen einer Sache, ſondern die Sache ſelbſt. Indeſſen können ſie die Kraft der Allegorie erhalten, wenn der Körper, in welchen ſie eingehüllt werden, die Beſchaffenheit hat, daß das Weſen der eingebildeten Sache mit äſthetiſcher Kraft daraus erkennt wird. Das fürtrefflichſte Beyſpiel dieſer Art giebt uns Miltons allegoriſches Bild von der Sünde. Der Dichter ſtellt eine zwar nicht würkliche, aber der Einbildungskraft begreifliche Geſtalt vor, deren Anſchauen uns eben den Abſcheu, eben den Ekel, und ſolche Vorſtellungen erwekt, welche aus überlegter Betrachtung der Sünde, die durch dieſen erdichteten Gegenſtand abgebildet wird, langſamer und bey weitem nicht ſo lebhaft, würden erwekt werden. Von dieſer Art iſt das Bild der Zwietracht, das Homer ſo kurz und ſo meiſterhaft gemahlt hat *), und ähnliche Erdichtungen, die bey alten und neuen Dichtern vorkommen.

---

*) Hor. Od. L. I. 35.

Es giebt aber auch gemeinere allegoriſche Bilder, die weniger von dieſer allegoriſchen Kraft haben. Aurora mit ihren Roſenfingern, die beym Homer ſo oft vorkömmt; die ſchnellfliegende Iris; ſelbſt Amor, die Veneres und Cupidines des Tibulls, thun in der Dichtkunſt weit geringere Dienſte, als in den zeichnenden Künſten: ſie ſind oft nicht viel mehr als blos ungewöhnlichere und etwas beſſer klingende Namen, als die eigentlichen Wörter.

Noch andre ſolche Weſen haben eigentlich gar keine beſtimmte Geſtalt, ſondern ſetzen die Einbildungskraft blos in den Wahn, daß ſie lebende Weſen ſind, die einen gewiſſen nicht genau zu beſtimmenden Charakter haben, oder die nicht einmal beſtimmten Begriffen entſprechen. Von dieſer Art ſind die zu Perſonen gemachte Flüſſe, Städte, Länder, die Genii einzelner Menſchen und ganzer Nationen, die Nymphen, die Sylphen und dergleichen Hirngeſpinſte.

Alle dieſe Weſen werden entweder blos deßwegen angeführt, daß ſie, ſo wie die Allegorien, abgezogene Begriffe ſinnlich machen ſollen, oder man bedient ſich ihrer, um die Handlungen entweder wunderbarer zu machen, oder blos zu Maſchinen, Verwiklungen hervor zu bringen, oder aufzulöſen.

Ueber die Zuläßigkeit des erſten Gebrauchs ſcheint kein Zweifel mehr übrig zu ſeyn, nachdem faſt alle alten und neuen Dichter ſich derſelben bedient haben. In dieſer Abſicht fallen dergleichen Bilder in die Claſſe der eigentlichen Allegorien, die aus keiner der drey angezeigten Quellen geſchöpft, ſondern durch die Phantaſie des Dichters hervorgebracht worden. Was alſo bereits von den Gattungen der Allegorie, von ihrem Gebrauche und von ihrer Beſchaffenheit erinnert worden, kann ohne Mühe auf ſie angewendet werden. Braucht es aber ſchon große Scharfſinnigkeit, eigentliche Allegorien von großer Kraft in der Natur oder Kunſt aufzuſuchen, ſo erfodern dieſe noch außerdem eine lebhafte Dichtungskraft, einen ſchöpferiſchen Geiſt, durch welchen Milton die Sünde, und Homer die Zwietracht, ſichtbar gemacht haben.

Die geringeren Bilder, deren Zeichnung von keiner großen Kraft iſt, können, wenn ſie nur recht angewendet werden, die Vorſtellungen blos durch das Leben, das ſie hineinbringen, angenehmer und einnehmender machen, wie an ſeinem Orte angemerkt worden *). Auch können ſie überhaupt der Sprache des Dichters einigermaßen den Ton der Begeiſterung geben. Aber nur der feine Geſchmak erreicht dieſe Vortheile. Umſonſt

---

*) Il. IV. vſ. 440.

*) S. Belebung.

ſonſt führen Dichter von gemeinem Geſchmak Amores und Cupidines Schaarenweis auf, ſie bleiben deſſen ungeachtet abgeſchmakt.

Ueber den Gebrauch allegoriſcher Weſen, als Perſonen, die an den Haupthandlungen Theil nehmen, ſind die Kunſtrichter nicht einig. Er iſt hauptſächlich durch die Neuern aufgekommen. Wenigſtens findet man nur ſelten Beyſpiele davon bey den Alten, und ihr Gebrauch iſt gleichſam nur im Vorbeygehen. Nur Aeſchylus hat die Furien, als Hauptperſonen im Trauerſpiel aufgeführt, und Ariſtophanes den Mars. Da aber dieſe Weſen in der Religion des Volks würkliche Weſen waren, ſo konnte dieſes deſto weniger bedenklich ſeyn. In der Fabel haben die Alten dergleichen Weſen ohne Bedenken gebraucht, wiewol ein Alter auch davon als von einer unnatürlichen Sache ſpricht *). Es kann wol ſeyn, daß der barbariſche Geſchmak, der noch vor zwey Jahrhunderten herrſchte, den Gebrauch dieſer Weſen eingeführt hat, da in den abgeſchmakten dramatiſchen Schauſpielen ſelbiger Zeit eine Menge allegoriſcher Perſonen handelnd eingeführt worden. Milton hat in ſeinem verlohrnen Paradieſe ſich derſelben als ein ſchöpferiſcher Geiſt bedient. Nach ihm hat Voltaire in ſeiner Henriade, ungeachtet er den engliſchen Dichter einer zu großen Kühnheit beſchuldiget, einen noch kühnern Gebrauch von der Zwietracht, als einer allegoriſchen Perſon, gemacht.

Zu dieſem Gebrauche der allegoriſchen Weſen müſſen wir auch die Anrufungen an die Muſen rechnen, über deren Zuläßigkeit man uneinig iſt.

Diejenigen Kunſtrichter, die den Gebrauch der zu Perſonen gemachten allegoriſchen Weſen erlauben, aber gar ſehr einſchränken *), ſcheinen für beydes hinlängliche Gründe zu haben. Es wäre ungereimt, ſie gänzlich zu verbieten, da ſie ſchon in der gemeinen Rede vorkommen. Man ſagt überall: der Tod hat ihn übereilt, und hundert ſolcher Ausdrüke, die daher entſtehen, daß wir auch den abgezogenſten Begriffen immer etwas Sinnliches anhängen; weßhalb kurze Ausdehnungen ſolcher Metaphern gar nichts Anſtößiges haben. Aber die Täuſchung, die uns allgemeine Begriffe als körperliche Gegenſtände vorſtellt, erhält ſich nur in der ſchnellen Fortrükung der Gedanken; durch allzu langes Verweilen wird ſie aufgehoben: alsdenn finden wir das ungereimte in der Sache. Daher iſt es ein kluger Rath, daß man ſich nicht zu lange bey ſolchen allegoriſchen Weſen verweilen ſolle.

Solche kurze Handlungen, wie in folgenden Beyſpielen:

Als er mit ſtillem Gemüth die große Verheißung durchdenket.

— — — — — — —

Siehe! da lauſchte der Tod, im Hinterhalte verborgen,
Sah ihn in ſtiller Betrachtung die Wege des Höchſten erforſchen:
Einer von ſeinen ſanfteſten Pfeilen, in Balſam getunket,
Trifft ihn ins Herz **).

Und:

Unter dem Winſeln der Sünder vergaß die Flut nicht zu ſteigen.
Nicht ſie mit ehernen Hörnern zu faſſen und dahin zu reißen,
Wo der Tod ſie mit unerſättlicher Mordluſt erwartet.
Selbigen Tag gelang ihm das Würgen der Thier' und der Menſchen;
Niemals zuvor und niemals hernach gelang es ihm beſſer;
Denn er erwürgt mit jeglichem Streich Myriaden Geſchöpfe.
Als er ſie alle gewürgt, ſo ſprach er: wie iſt es ſo wenig ***).

---

*) Prisco illo dicendi et horrido modo. Liv. L. II. c. 32.

*) S. Breitingers crit. Dichtkunſt 1 Th. 6 Abſchn.

**) Noachide VIII. Geſang.

***) Noachide IX. Geſ.

Dergleichen kurze Handlungen, ſag' ich, laſſen uns nicht Zeit, aus der Täuſchung, daß bloße Begriffe handelnde Weſen ſeyn, heraus zu kommen. Was der Dichter ihnen zuſchreibt, kommt mit dem überein, was wir uns von ihnen einbilden, und giebt unſerer Einbildung mehr Lebhaftigkeit.

Aber ſich lange dabey verweilen, ihre Handlungen entwikeln, und ſogar mancherley Nebenumſtände hereinbringen, die das Gefühl von der Unmöglichkeit der Sache erweken, dieſes macht die ganze Sache anſtößig. Daher läßt ſich begreifen, wie ſo viel Perſonen von Geſchmak es unleidlich finden, daß Voltaire die Zweytracht große Reiſen thun, und mit der Politik in Unterhandlung treten läßt. Durch ſolche Weitläuftigkeit läßt man dem Leſer Zeit ſich zu beſinnen und aus der hier ſo nothwendigen Täuſchung zu kommen. Es begegnet alsdenn jedermann, was ſeichten Köpfen, deren Einbildungskraft ohne Lebenswärme iſt, ſchon bey ungewöhnlichen Metaphern begegnet, die bey dem Ausdruk, Der Tod fraß Menſchen und Vieh, fragen, ob er denn einen Mund und einen Magen habe. Freylich wird dem, der das, was die Einbildungskraft im Ganzen ſinnlich faſſen ſoll, nachdenklich zergliedern will, auch die gemeinſte Metapher anſtößig. Aber auch der wärmſten Einbildungskraft geſchieht dieſes, wenn man ihr die allegoriſchen Perſonen zu lange im Geſichte läßt, und ſie, durch das Umſtändliche in der Vorſtellung, zwingt ins Nachdenken zu kommen.

Man ſucht die Sache durch die Nothwendigkeit zu rechtfertigen, die Handlung durch Einmiſchung ſolcher Weſen wunderbar zu machen. Die Alten, ſagt man, konnten ihre Gottheiten dazu brauchen, aber izt wäre es unanſtändig, das höchſte Weſen in politiſche Händel zu verwikeln; alſo fiele ohne jene allegoriſche Weſen das Wunderbare, das der Epopee ſo weſentlich iſt, weg. Allein wenn dieſes ſeine völlige Richtigkeit hätte, welches wir doch nicht zugeben können, ſo würde dadurch eine ſchlechterdings anſtößige Sache zwar entſchuldiget, aber nicht bewieſen, daß ſie ſchön ſey. Das Große und Wunderbare der Ilias kommt wahrlich nicht blos von der eingemiſchten Handlung der Götter her, und in Oßians Epopeen ſind weder Götter noch allegoriſche Weſen.

Ganz erdichtete Weſen, Sylphen, Genii und dergleichen werden uneigentlich allegoriſche Weſen genennt; ſie ſind es nur in den zeichnenden Künſten. Die Betrachtungen über ihren Gebrauch finden ſich an einem andern Orte, und werden hier nicht wiederholt *).

◆ ◆

Zu der richtigen Beurtheilung des vorhergehenden Artikels überhaupt, empfehle ich die Recenſion deſſelben, in der Allg. deutſchen Bibl. B. 22. S. 21. — Von der, Allegorien hervorbringenden Kraft der Seele, als von einer, zu den Beſtandtheilen des Genies, gehörenden Eigenſchaft, wird, in dem Eſſay on Original Genius, Lond. 1767. 8. S. 171 u. f. — Von der, in der Beſchaffenheit des menſchlichen Geiſtes, gegründeten Nothwendigkeit, immer zu allegoriſiren, in H. Herders Aufſ. Ueber Bild, Dichtung und Fabel, in den zerſtreuten Blättern, 3te Samml. S. 87 u. f. — Von dem Unterſchiede in der Darſtellung allegoriſcher Perſonen zwiſchen Dichtkunſt und Mahlerey, in Leſſings Laocoon, S. 113 u. f. der 1ten Ausg. (vergl. mit dem erſten der kritiſchen Wälder, 11 und 12. S. 106 u. f.) — Von dem Weſen, und dem Urſprunge der Allegorie aus der menſchlichen Seele, und in wie fern Allegorie alſo überhaupt zu den lyriſchen Dichtarten zu zählen ſey, in H.

Heydens

---

*) S. Mythologie.

Heydenreichs Syſtem der Aeſthetik, B. 1. S. 274 u. f. — Von der allegoriſchen Dichterey überhaupt in einem Eſſay von Hughes, vor den Works of Edm. Spenſer, Lond. 1715. 12. — Von den Schwierigkeiten bey ganz allegoriſchen Gedichten, in dem 2ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, S. 158 der 2ten Aufl. — Von der Allegorie, oder den allegoriſchen Perſonen in der Epopee, in dem Spectator, B. IV. No. 315, in Home's Elements of Criticism, Ch. XXII. B. 2. S. 385. Ausg. von 1769. (vergl. mit dem 16ten Abſch. aus H. Riedels Theorie der ſch. Künſte, vorzüglich S. 195 u. f. der erſten Aufl.) in den Neuen kritiſchen Briefen, S. 254 der 2ten Aufl. Zür. 1768. 8. und in A. Schlegels Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poeſie, bey ſ. Batteux, B. 2. S. 299 der letzten Aufl. — Von den allegoriſchen Perſonen im Drama, in den reflex. crit. ſur la poeſie et ſur la peinture, B. 1. Abſch. 25. S. 208. der dresdner Ausg. — Von der Allegorie in Rückſicht auf Aeſopiſche Fabel, in Leſſings Abhandl. von dem Weſen der Fabel, vergl. mit der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 7. S. 40. — Von der Darſtellung aller Art von Allegorie in der Rede, in Campbells Philoſophy of Rhetorik, Bd. 2. S. 148. — Von der Allegorie, als bloſſer Sprachfigur, in Home's Elem. of Critic. B. 2. S. 175 und in wie fern ſie ſich in Gleichniß und Metapher verwandeln laſſe, oder nicht, woher ſie die Bilder zu nehmen, und welchen Gemüthszuſtand ſie vorausſetzt, in der Recenſion des vorhergehenden Art. in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 15. S. 40 u. f. gehandelt. — —

Zu den, von der Allegorie hiſtoriſch handelnden, und allegoriſche Dichtungen erläuternden Schriften, gehören: das vierte Buch aus Warburtons Divine legislation, welches einzeln, franzöſiſch überſetzt von Leonard de Malpeines, unter dem Titel: Eſſay ſur les Hieroglyphes des Egyptiens . . . Par. 1744. 12. 2 B. mit einigen Zuſätzen gedruckt worden iſt. — Der erſte Band von Court de Gebelin Monde primitif analyſé et comparé avec le monde moderne, Par. 1774. 4. welcher von dem allegoriſchen und ſymboliſchen Geiſte der Alten überhaupt handelt. — Des H. Heyne Proluſio de cauſis fabular. ſeu mythor. phyſicis, Gott. 1764. f. und in dem 2ten B. ſ. Opuſc. academ. S. 184 u. f. Ebendeſſelben Comment. de orig. et cauſis fabular. homeric. in den Novis Comment. Societ. Gött. B. 8. deutſch in dem 27ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. womit ich zugleich die, zur Verſtändlichkeit der allegoriſchen Dichtungen in den alten Dichtern, ſehr brauchbare Bibliotheca Apollodori, welche Ebend. mit Noten, Gött. 1782 — 1783. 8. 4 Thl. herausgegeben hat, verbinde. — Polymetis, or Enquiry concerning the agreements between the Roman poets and the remains of the anc. Artiſts, in ten books by Joſ. Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. mit K. In einen Auszug gebracht von Tindal, Lond 1765. 8. Deutſch, mit mancherley Veränderungen, von Joſ. Burkhard und H. Hoſtädter, unter dem Titel: Von der Uebereinſtimmung der Werke der Dichter mit den Werken der Künſtler, Wien 1774 — 1776. 8. 2 B. — Die zehnte und eilfte Vorleſung aus Rob. Lowth De ſacra Poeſi Hebraeor. (Th. 1. S. 205. der Göttingſchen Ausg.) verglichen mit H. Herder's Werk, vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie, B. 2. S. 9. 13 u. a. St. m. — Der zehnte Abſchnitt aus den Obſervations on the Fairy Queen of Spenſer, by Th. Warton, im 2ten B. S. 87. der Ausg. von 1762. 8. welcher, allgemein, den, bey der Wiederauflebung der Wiſſenſchaften allgemeinen Hang zu allegoriſchen Dichtereyen erläutert. — —

Der Urſprung dieſes Hanges iſt, meines Bedünkens, in dem Geiſte der Religion dieſer Zeit, in der Leſung derjenigen Schriftſteller, auf welche dieſer Geiſt vorzüglich führte, und welche ſchon ſelbſt mit ihm erfüllt waren, des Boethius, Prudentius u. d. m. und in dem Zuſtande der Geiſtesbildung überhaupt zu ſuchen. Wenigſtens waren in der Dichtkunſt der frühern Völker, beſonders in den blühenden Zeitpunkten derſelben, die Muſter dazu, oder vorſetzliche, ganz allegoriſche Werke, nicht anzutreffen. Wenn auch viele der einzeln Dichtungen des Homers, urſprünglich, eigentliche Allegorien waren: ſo hören ſie denn doch unter ſeiner Behandlung auf, Allegorien zu ſeyn, und werden zu wirklichen Thatſachen; nur Scholiaſten, und Grammatiker haben ihm den Vorſatz, allegoriſiren zu wollen, andichten können. Späterhin erſcheint zwar noch, in dem Prometheus des Aeſchylus, die Stärke und Macht (κρατος και βια) als handelnd; ſo wie, in dem Ariſtophanes, mehr als eine allegoriſche Perſon; und unter den ſpätern, römiſchen Dichtern hat auch Claudian, in dem Gedichte, De Nuptiis Honoriae et Mariae (op. B. 1. S. 133. Ed. Gesn.) ſo gar eine abſichtliche Allegorie geliefert, aber nur aus einer, zugleich die ganze Moral umfaſſenden Religion, hat, meines Bedünkens, jene, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, dichteriſche Lehrſucht, welche in den Allegorien jener Zeiten und in jeder Allegorie, mehr oder weniger, herrſcht, zu entwickeln vermocht; nur durch ſie konnte Rückſicht auf wirkliche Begebenheiten, und wirkliche Empfindungen geſchwächt, und der Dichter vielleicht verleitet werden, eben ſo ſehr ſeinen Scharfſinn und ſeine Erfindungsgabe, als die Sache ſelbſt, ſeinen Leſern, oder Zuhörern zeigen zu wollen. Auch laſſen Sünde, Tod, und dergleichen Begriffe, ſich nicht ſo leicht, wie die Gottheiten des Alterthums, in handelnde Weſen, verwandeln. Es bedurfte alſo zu der Bewirkung dieſer Erſcheinung, nicht erſt, wie Warton will, der Araber, und des, dieſen vorgeblich eigenen Hanges zu Aeſopiſchen Fabeln, oder des Morgenländiſchen Geiſtes überhaupt, anders, als in ſo fern dieſer, mehr oder weniger, ſchon in jener Religion ſelbſt herrſcht. Noch weniger kann das Ritterweſen an und für ſich, wie eben dieſer Schriftſteller zu glauben ſcheint, den Hang zum Allegoriſiren begünſtigt haben. Wenn der Ritter gleich öfterer, gleichſam vermummt, erſchien: ſo wollte er doch nie etwas anders darſtellen, als was er wirklich war. Aber wohl zeigt ſchon in den Schriften der Kirchenväter, beſonders im Hermas, ſich der Geiſt des Allegoriſirens. Und es iſt bekannt, daß, aus religiöſem Stoffe, und zu religiöſen Feyerlichkeiten, die erſten, eigentlichen Schauſpiele der Europäiſchen Völker, im zwölften Jahrhunderte, zuſammen geſetzt wurden, und daß in ihnen (in den ſo genannten Myſterien) immer allegoriſche Perſonen, wie, z. B. Sünde, Tod, Hoffnung, Glaube, Liebe u. d. m. auftreten. Aus dieſen entwickelten ſich die Moralitäten, die eigentlich durchaus allegoriſch ſind. Wie hätte alſo auch nicht, aus eben dieſer Quelle, die epiſche Allegorie entſpringen ſollen? Freylich iſt aber dieſes nur in dem Maße erfolgt, worin die Ueberbleibſel der griechiſchen und römiſchen Poeſie nicht zu Muſtern genommen wurden. Und daher wird es, meines Bedünkens, begreiflich, warum die Italiener, im Ganzen, nicht ſo viel, durchaus allegoriſche Gedichte, als die andern abendländiſchen Völker, in dieſem Zeitpunkte, erhalten haben. Zwar iſt der Geiſt der Allegorie ſichtbar genug in dem Werke des Dante. Die ganze Anlage deſſelben athmet, mehr oder weniger, dieſen Geiſt. Religion, Gnade, Liebe leiten wenigſtens die Begebenheiten ein. Und Petrarch ſchrieb, bekannter Maßen, die trionfi d'amore, della castità, della morte, della fama, del tempo et della divinità (bey den verſchiedenen Ausgaben ſeiner rime befindlich; deutſch, Cöthen 1643. 8.) die unſtreitig nicht zu dem beſſern Theil ſeiner Gedichte gehören. Auch zeigt ſich die allgemeine Herrſchaft jenes Geiſtes in noch viel ſpätern Zeiten zur Gnüge daran, daß das befreyte Jeruſalem ſich allegoriſiren laſſen mußte. Allein die nähere Bekanntſchaft mit den Claſſikern, zu welcher die Italiener unſtreitig früher als die übrigen jener Völker gelangten, war dem Allegoriſiren zu wenig günſtig, als daß es hätte durchaus herrſchend werden, oder lange ſich erhalten können. Wenigſtens ſind mir nicht viel allegoriſche Gedichte von Italienern bekannt. In den Werken des Metaſtaſio (B. 7. S. 361 der Turiner Ausgabe) findet ſich noch eine dergleichen, la ſtrada della gloria, ſogno. —

Ganz anders gieng die Sache bey den Franzoſen. Sie hatten nicht allein, ſehr frühe, poetiſche und proſaiſche Ueberſetzungen und Nachahmungen von der Schrift des Boethius (ſ. die Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 7. S. 293. B. 18. S. 741. der Quartausg. und Maittaire's Annal. typogr. B. 1. S. 171) wie die Conſolations des Moines von Eccard, ums J. 1120, die Conſolations de la Theologie von Gerſon; ſondern ganz eigne, ähnlich allegoriſche Gedichte. Huon de Meri ſchrieb, ums J. 1228 eines dergleichen, unter dem Titel, Tournoyement d'Antechriſt, worin alle Tugenden und alle Laſter (die letztern unter der Fahne des, auf der Erde erſchienenen, Antichriſts) handelnd, und kämpfend mit einander, aufgeführt werden; und, der ums J. 1300 verfaßte Roman de Richard de l'Isle, iſt beynahe von derſelben Art. Schamhaftigkeit, und Sinnenluſt (Puterie) hatten einen Zweykampf darin, bey welchem die erſtere, von der letztern, in die Seine geſtürzt wird. Vorzüglich aber zeigt ſich dieſer Hang zum Allegoriſiren in dem berühmten Roman de la Roſe, angefangen von Wilh. von Lorris, der ums J. 1260 ſtarb, und deſſen Antheil daran in ungefähr vier tauſend Verſen beſteht, und vollendet ums Jahr 1300 von Jean de Meun, deſſen Fortſetzung mehr, als acht tauſend Verſe enthält. Die Gefahren und Schwierigkeiten, welche ein Liebhaber zu überſtehen hat, ehe er zum Beſitze ſeines Gegenſtandes gelangt, werden, unter den Bildern von ungeheuern Seen, ſteilen hohen Mauern, Thürmen von Diamant, bezauberten Schlöſſern, u. d. m. deren Bewohner bald günſtige, bald ungünſtige, Gottheiten, als Liebe, Mitleid, Frömmigkeit u. d. ſo wie Verläumdung, Eiferſucht u. a. m. ſind, darge-
ſtellt; und auf welche der Held, bey der
Aufſuchen einer Roſe ſtößt, die er endlic
in einem köſtlichen Garten findet. Ab
alles dieſes träumet der Dichter; an e
nem ſchönen Frühlingsmorgen, in ſeine
zwanzigſten Jahre, ſchläft er ein; un
in dem Augenblick, worin er die Roſe fi
det, wacht er auf; der erſte Theil zei
viel dichteriſches Genie; die allegoriſche
Weſen ſind, größtentheils, ſehr glückli
characteriſirt, und ſehr umſtändlich au
gemahlt; noch waren ſie nie ſo vollkom
men dargeſtellt worden; und die For
ſetzung deſſelben iſt reich an Satire, b
ſonders über die Geiſtlichkeit und das wei
liche Geſchlecht. Ueber das Aufſehe
welches er, von der letztern Seite betrachte
machte, iſt, bey dem Art. Satire, e
nige Nachricht zu finden; hier begnüge i
mich mit der allgemeinen Bemerkung, da
eben ſo wie er von dem Geiſte des Al
goriſirens zeugt, er dieſen unfehlbar näh
te. Man legte ihm wieder einen ander
geheimern, Sinn unter. Die geſuch
Roſe ſollte bald die Gnade, bald d
Weisheit, bald die Jungfrau Maria, ba
die ewige Seligkeit, bald ſo gar d
Stein der Weiſen, ſeyn. Aber, meine
Bedünkens vorzüglich merkwürdig, in A
ſehung der Geſchichte des Geſchmack
überhaupt, iſt es, daß Petrarch dieſes G
dicht für ein kaltes, kunſtloſes, ungerein
tes Product erklärte, und als einen B
weis, wie weit die Franzoſen hinter d
Italienern zurücke wären, anführte (
ſ. Carmina, Lib. I. Ep. 30.). Die er
Ausg. deſſelben, ohne Ort und Jahr
zahl, iſt, Paris, fol. mit dem Tit
Le Roman de la Roſe, ou tout l'a
d'amour eſt encloſe, gedruckt; Cl. M
rot hatte den Einfall, es, in Rückſic
auf Sprache verändert, Par. 1527.
herauszugeben; und in dieſer Verſtümm
lung iſt es öfterer, als Par. 1529.
1536 f. 1538. 8. erſchienen; auch ließ Je
Molinet es, in Proſa aufgelöſt, L
1503 und 1521. f. drucken; die beſte, m
verfälſchte, von Lenglet du Fresnoy b
ſorgte, Ausgabe, iſt die von Amſterda
1735. 8. 3 B. und als eine beſondre E

läute

Läuterungsſchrift dazu iſt das Supplement au précédent gloſſaire du Roman de la Roſe, avec des notes crit. et hiſtor. une diſſertat. ſur les auteurs de ce Roman, et des variantes, Dijon 1737. 12. zu betrachten. — Eben der Geiſt, worin dieſes Gedicht abgefaßt worden, herrſcht auch in einem gegen daſſelbe, zur Vertheidigung des weiblichen Geſchlechtes, von Martin Franc, gegen die Mitte des 15ten Jahrhundertes, geſchriebenen, Champion des Dames . . . . Par. 1530. f. Es beſteht aus drey Büchern, und die darin handelnden Perſonen ſind, Malebouche, Franc-vouloir, Eſperance, Foy, Charité, l'amour, Bouche d'or, Brief Conſeil, l'Eſtourdi, Verité, Vilain penſer u. d. m. Malebouche belagert darin das Schloß der Liebe, und ſtirbt vor Wuth, weil die Wahrheit (denn der Gang des Gedichtes iſt ganz proceßartig) von der Wahrheit zuletzt gekrönt wird. An und für ſich ſelbſt iſt es ohne dichteriſchen Geiſt. Auch iſt von eben dieſem Reimer noch eine ähnliche Arbeit, L'eſtrif de Fortune et de vertu, vorhanden. Freylich aber verlor der Geiſt des Allegoriſirens ſich allmählig; und, wenn gleich ein fleißigeres Studium der Claſſiker dieſes nicht bewirkt haben ſollte: ſo mußte es, meines Bedünkens, doch die natürliche Folge des, immer mehr die Oberhand gewinnenden Geſchmackes an kleinen Galanterien ſeyn. Unſtreitig wurde dieſer Geſchmack, durch die, zu Toulouſe, im J. 1323 geſtiftete Jeux floraux ſehr befördert. Er war der Poeſie der Provenzalen immer eigen geweſen; und dieſe hatte, durch den Ruhm der italieniſchen Dichter, welche ſich nach ihr gebildet haben ſollten, noch mehr Anſehn gewonnen. In der letztern Hälfte des vierzehnten Jahrhundertes entſtanden eine Menge neuer Dichtarten, als der Chant royal, Ballade, Lai, Virelai, Triolet, Rondeau, und alle dieſe, wie Pasquier ſie nennt, Mignardiſes, welche, dem Maſſieu (Hiſt. de la Poeſie franc. S. 218) zu Folge, vorzüglich durch Froiſſard eingeführet wurden, und deren Gegenſtand nichts anders; als die Darſtellung der Empfindungen wirklicher Weſen ſeyn konnte. Indeſſen zeigen die Spuren jenes Geiſtes ſich immer noch in ſpätern Zeiten. In den Gedichten des Villon (1500) findet ſich ein Dialogue entre Meſſieurs de Male-paye et Baillevent; Jean Molinet († 1507) ſchrieb Debat de la chair et du poiſſon, debat D'Avril et de Mai, u. d. m. Jean le Maire einen Temple d'honneur et de vertu; Clement Marot († 1544) einen Temple de Cupido (in ſ. Oeuvr. B. 1. S. 158. Haye 1731. 12.) Louiſe Labe († 1566. Oeuvr. Lyon 1762. 12.) Le Debat de Folie et d'Amour, die Geſchichte des bekannten Streites zwiſchen der Liebe und der Thorheit, welche ſich damit endigt, daß die letztere die Führerinn der erſtern wird, dramatiſch behandelt; Phil. Habert († 1637) einen, nicht übel verſificirten, Temple de la mort, u. a. m. Vorzüglich aber wurde, in den neuern Zeiten, dieſe Dichtart noch von Jean B. Rouſſeau († 1741) bearbeitet, und es hat franzöſiſche Litteratoren gegeben, (wozu auch der Verf. der Trois Siecles de la litterature franc. Art. Rouſſeau, gehört) welche ihn, ganz nach franzöſiſcher Art, den Schöpfer derſelben, entweder aus Unwiſſenheit, oder vielleicht deswegen ſo nennen, weil er ſeine Gedichte gerade zu Allegorien genennt hat. Sie beſtehen aus zwey Büchern (ſ. ſ. Oeuvr. Par. 1743. 4. 3 B. Lond. 1748. 12. 4 B. Par. 1753. 12. 4 B.) Auch Voltaire hat einige mit glücklichem Witze geſchrieben, wie le Temple du Gout, le Temple de l'amitie, im 12ten Bd. Thelème et Macare, in den Contes de Guill. Vadé (gedruckt im J. 1764) im 14ten B. (Ausg. v. Beaumarchais) Und in den Opuſc. de Mr. Feutry, Par. 1771. 12. befindet ſich ein Temple de la mort; in den Reveries . . Par. 1771. 8. ein Gedicht dieſer Art, unter der Aufſchrift, Erato; im Jahre 1779 erſchien, Par. 8. ein Temple de Memoire, ou Viſion d'un Solitaire; Baunier ſchrieb, über die Geburt des Dauphins, Homage à la Patrie, Par. 1780. 8. die ganz allegoriſch iſt, und Pouſſin de Zilles, La gloire, Par. 1781. 4. —

Eben ſo, wie bey den Franzoſen, gieng es, in Anſehung dieſer Dichtart, in England. Sie war hier, wie dort, lange Zeit, herrſchend, und kam eigentlich aus jenem Lande in dieſes hinüber. Zwar führt Warton (Obſerv. on the Fairy Queen, B. 2. S. 103 und Hiſtory of Engl. Poetry. B. 1. S. 214) einen, ſchon ums J. 1312 lebenden, engliſchen, Dichter, Adam Davy, an, welcher ein Gedicht in dieſer Manier, unter dem Titel Viſions, geſchrieben hat; allein dieſes ſcheint wenig Eindruck auf ſeine Landesleute gemacht zu haben; wenigſtens iſt es nie gedruckt worden. Auch iſt noch ein anderes, frühes allegoriſches Gedicht, The Viſion of Pierce Plowman vorhanden, das freylich (wofern nicht, wie es bey Handſchriften öfterer der Fall geweſen iſt, Veränderungen mit einer Stelle, die Warton in der erſtern Schrift, B. 2. S. 214. angeführt hat, vorgenommen worden ſind) erſt in dem J. 1350 — 1370 abgefaßt ſeyn kann, welches aber denn doch, zu Folge der, von Warton ſelbſt, an den angeführten Orten gegebenen Characteriſtik ſeiner Verſification, keine Spuren von Bekanntſchaft mit der damaligen, franzöſiſchen Poeſie zeigt. Bekanntermaßen iſt es eine bittere Satire, vorzüglich auf die Geiſtlichkeit (ſ. den Art. Satire) Die darin auftretenden Weſen ſind Geiz, Betteleyen, Simonie, Theologie, Gewiſſen, Neid, Faulheit, Thugut, Thubeſſer (Dowell, Dobet) und d. m. welche P. Plowman, in einem Traumgeſichte, handelnd ſieht. Es beſteht aus zwanzig verſchiedenen, nicht mit einander verbundenen Theilen (Paſſus nennt ſie der Verf.) als ſo oft P. Plowman einſchläft. Als Verfaſſer wird gewöhnlich Rob. Longelande, oder Langelande genannt: aber Wood (Hiſt. et Antiq. Univ. Oxf. S. 106. b. 2.) nennt ihn auch Malverne, und gedruckt iſt das Werk, Lond. 1550. 4. dreymahl in einem Jahre erſchienen. Auch iſt noch eine Ausgabe vom J. 1561. 4. vorhanden; und in Wartons Hiſt. of Engl. Poet. Bd. 1. S. 267 finden ſich weitläuftige Auszüge. Von ähnlicher Art iſt ferner noch ein, in eben dieſem Zeitpunkte, unter dem Titel, Death and life, geſchriebenes Gedicht, worin Leben und Tod, als ein paar Damen, handelnd eingeführt werden. Vorzüglich in Anſehn gebracht, wurde, indeſſen, die allegoriſche Dichterey erſt durch Chaucer; und dieſer bildete ſich, und die Poeſie ſeiner Zeit, und ſeines Volkes, nach franzöſiſchen und italieniſchen Muſtern. Unter dieſen iſt der vorher angeführte Roman de la Roſe befindlich, wovon Chaucer den erſtern Theil gänzlich, und die Fortſetzung gleichſam in einem Auszuge überſetzte, oder vielmehr nachahmte. Wenigſtens hat er einige Allegorien wirklich verſchönert. Ganze Stellen dieſer Art, welche dem Gedicht mehr Kraft und Vollendung geben, ſind hinzu geſetzt, und verſchiedene allegoriſche Weſen vollkommener ausgemahlt. Die Dichtung, z. B. daß Krankheit, Schwermuth u. d. m. in dem Pallaſte des hohen Alters, ihr Gericht halten, und Tag und Nacht beſchäftiget ſind, dieſem zuzurufen, daß der Tod, gewafnet, vor dem Thore ſteht, gehört dem Chaucer. Doch das Genie des engliſchen Dichters, in Rückſicht hierauf, zeigt ſich in den mehreſten ſeiner übrigen Gedichte. Sein Houſe, oder, wie es in den erſten Ausgaben heißt, Boke of Fame, das Pope nicht eben glücklich, meines Bedünkens, verſchönert hat, (S. ſ. Works, B. 2. S. 41. Lond. 1757. 8.) iſt, ob es gleich auch Nachahmungen aus dem Ovid enthält, durchaus allegoriſch; und ſein Dreme, eines der früheſten ſ. Gedichte, iſt von eben dieſer Art. Chaucer ſt. 1400. und gedruckt ſind die angeführten Gedichte, in ſ. Werken, 1526. f. 1532. 1561. 1597. 1687. f. — John Gower, († 1408) ſein Freund und Zeitgenoſſe, ſchrieb ums J. 1397 ein ähnliches Gedicht, in acht Geſängen, Confeſſio Amantis, or the Lovers confeſſion, gedruckt 1483. und 1554. 4. welches, wenn es gleich nicht durchaus eine eigentliche Allegorie, doch eine ſichtliche Nachahmung des Roman de la roſe iſt. Die darin vorkommenden allegoriſchen Weſen ſind Müßiggang, Dieberey und Nachläſſigkeit, Geſchöpfe der Trägheit. An dichteriſchem Werthe, oder an glücklicher Darſtellung dieſer Weſen, ſteht es aber den Gedichten des Chaucer ſehr weit nach. Der V. ſchränkt ſich auf eine kalte Beſchreibung der Wirkungen dieſer Weſen, und auf Aufzählung ihrer Eigenheiten ein, und iſt überhaupt mehr Moraliſt, als Dichter. — John Lydgate (1430). Unter ſeinen vielen Gedichten ſind nicht allein verſchiedene gänzlich allegoriſch, als der, aus dem Franzöſiſchen, und urſprünglich, gar aus dem deutſchen, gezogene Dance of death, ſondern ſeine größern, erzählenden, Gedichte enthalten auch viele einzele Allegorien. In ſeinen, aus dem Lateiniſchen des Boccaz (De caſibus viror. et feminar. illuſtr.) geſchöpften Tragedies ... of all ſuch princes as fell from theyr eſtates, Lond. ſ. a. f. findet ſich eine wirklich poetiſch erhabene Darſtellung der Glücksgöttinn, und eine weitläuftige Disputation zwiſchen ihr und der Armuth; und in ſ. Storie of Thebes (bey Chaucers Gedichten 1561. f. 1687. f.) heißt es, unter andern, daß, bey der Verheurathung des Oedip, die Muſen deswegen nicht gegenwärtig waren, weil ſie bey der Hochzeit der Weisheit und Beredſamkeit ſich befanden (eine Anſpielung auf die bekannte Schrift des Marcianus Capella) dafür aber werden, bey jener, Zwietracht und Aufruhr, Betrug, Schrecken, Neid u. d. m. gegenwärtig eingeführt. — Steph. Hawes (1480) wird, wenigſtens von Warton (Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 2. S. 211) für den Verfaſſer des, von andern, dem Lydgate zugeſchriebenen Temple of Glaſs, gedr. Lond. 1500. 8. ſ. a. 4. ausgegeben. Im Grunde iſt, indeſſen, dieſes Gedicht nichts, als eine Nachahmung des, von Chaucer geſchriebenen, bereits angeführten, Houſe of Fame; der Dichter wird, wie dort, in einem Traumgeſicht, (Viſion) in dieſen Tempel, welcher auf einem rauhen Felſen von Eiſe ſteht, und deſſen Wände mit Geſchichten aus dem Virgil, aus dem Ovid, aus dem Romane vom Könige Arthur und aus Chaucers Gedichten bemahlt ſind, geführt. Aber er hat denn auch in ſ. Paſſetyme of pleaſure; or the Hiſtorie of graunde amoure, and La bel pucel ... Lond. 1517. 1554. 1555. 4. ein eigenes Gedicht dieſer Art geliefert. Graunde Amoure, der Held des Gedichtes, entdeckt, bey einem Spatziergange auf einer angenehmen Wieſe einen Pfad, welcher ihn zu einem herrlichen Bilde bringt, deſſen beyde, ausgeſtreckte, Arme ihm zwey Wege, einen, welcher zur Betrachtung, den andern, welcher zum thätigen Leben, und von dieſem zu der Burg der Schönheit führt, zeigen. Er wählt den letztern, auf welchem er, zuletzt, von weitem ein anderes Bild, mit der Innſchrift: „Dieſes iſt der Pfad zu der Burg „der Gelehrſamkeit, (Doctrine) welche „zu erreichen, Trägheit vermieden werden muß," entdeckt. Zu den Füßen dieſes Bildes ſchläft er ein, und wird, früh, durch den lauten Schall eines Hornes erweckt. Nun entdeckt er ein ſchönes Frauenzimmer, das, auf einem Zelter, welches der Pegaſus ſelbſt iſt, und umgeben von einem Kreiſe von flammenden Zungen, auf ihn zureitet; ihr Nahme iſt Fama; neben ihr laufen zwey Windſpiele, (ein, aus den Sitten der Zeit, hergenommenes, Bild) deren goldene Halsbänder mit den Worten Grace und Governaunce bezeichnet ſind; von ihr vernimmt er, daß eine höchſt vollkommene Dame, La Bell Pucell genannt, in einer, auf einem entzückenden Eylande, gelegenen Burg wohnt, zu welcher man aber nicht, ohne große Gefahren und Schwierigkeiten gelangen kann. Um dieſe zu beſiegen, räth ſie ihm, ſeinen Weg zur Burg der Gelehrſamkeit zu nehmen, wo er die ſieben Wiſſenſchaften finden, und in dem Zimmer der Muſik, zuerſt jene ſchöne Dame ſehen wird. Sie verläßt ihn; aber die beyden Windſpiele bleiben; nun gelangt er zu der Burg der Gelehrſamkeit, die, von feinem Kupfer erbaut, auf einem rauhen Felſen liegt, und deren Mauren mit goldenen Figuren von Thieren, und deren hohe Thürme mit goldenen Bildern verziert ſind. Er wird von der Thürhüterinn, Countenance, eingelaſſen; ſie bringt ihn in einen Hof, wo er, aus einer prächtigen Quelle, ein angenehm duftendes Waſſer trinkt, und nun in eine Halle, auf deren mit Tapeten bekleideten Wänden, ſeine künftigen Thaten bey dieſer Unternehmung, ſich dargeſtellt finden. Die Schloßbedienten dieſer Burg ſind Vernunft, Beobachtung, Mäßigkeit, Freygebigkeit, u. ſ. w. Nachdem er der Gelehrſamkeit ſein Vorhaben entdeckt, und dieſe ihn köſtlich bewirthet, wird er zu ihren ſieben Töchtern, der Grammatik, Logik, Rhetorik, Arithmetik, und endlich zur Muſik gebracht, welche er in einem cryſtallenen Zimmer, und bey ihr Bell Pucell antrifft. Er erklärt dieſer ſo gleich ſeine Liebe, und ſucht am folgenden Morgen, begleitet von gutem Rath (Counſel) ſie auf. Die Thürhüterinn des Gartens, Courteſy, giebt ihm die Nachricht, daß ſie, in einer Laube, beſchäftigt mit dem Winden von Kränzen iſt. Hier erhält er endlich eine Verſicherung von Gegenliebe, aber auch eine Nachricht von allen den Ungeheuern, welche er zu überwinden haben wird. Um dieſen deſto ſicherer entgegen gehen zu können, beſchließt er noch Unterricht von der Aſtronomie ſich geben zu laſſen, und dann die Burg der Ritterey (Chivalry) aufzuſuchen. Dieſe entdeckt er an einem Abgrunde von Stahl, mit mächtigen Schanzen umgeben. An dem Thore ſind ein Helm, ein Schild, und ein wunderbares Horn befeſtigt; er bläſt in dieſes Horn, wird hinein, und am folgenden Morgen von dem Thürhüter Standhaftigkeit (Stedfaſtneſs) zu dem Kriegesgott geführt, der ihm ſeinen Beyſtand verſpricht, aber mit der Glücksgöttinn darüber in einen Streit geräth. Indeſſen wird Graunde Amoure hier noch zum Ritter geſchlagen, und ſetzt nun ſeine Reiſe weiter zum Tempel der Liebesgöttinn fort, als auf welchen der Kriegesgott ihn verwieſen hatte. Sehr bald ſtößt er auf eine, in einen Narrenhabit gekleidete Perſon, Nahmens Gobilive, welche ihn lange von der Falſchheit der Weiber unterhält, und zu dem Tempel der Liebesgöttinn begleitet. Hier findet er die Weisheit (Sapience), welche für ihn eine Bittſchrift an die Venus macht; und dieſe ſchickt nun, durch den Cupido, ein Schreiben an Bell Pücell. Er ſelbſt, in Geſellſchaft von Gobilive, wird, auf dem Wege zu dieſer, von der Zucht (Correction) mit einer Peitſche in der Hand eingeholt, und ſein Gefährte, welcher in der Burg der Keuſchheit als Gefangener geſeſſen, und ſich, fälſchlich, Gobilive genannt hat, weil er eigentlich Böſer Leumund (falſe report) heißt, derb gezüchtigt, er aber auf jene Burg eingeladen, deren Thürſteherinn die Dame Meſure (Maß und Ziel) iſt. Am folgenden Morgen zeigt man ihm hier einen wunderbaren Thurm, welcher von der Schamhaftigkeit (Shamfaſtneſſe) bewohnt wird; und nachdem er hier Abſchied genommen hat, gelangt er zu einem Brunnen, an welchem ein Schild und ein Horn hängen. Auf das Blaſen dieſes Hornes erſcheint ein ungeheurer Rieſe, deſſen drey Köpfe die Inſchrift: Falſchheit, Einbildung und Treuloſigkeit (Falſehood, Imagination und Perjury) führen; dieſen erlegt er mit ſeinem Schwerte Claraprudence, und wird nun von drey ſchönen Frauen, Eitelkeit, Gutthat und Treue (Vanity, Good-operation und Fidelity) zu ihrer Burg, wo die Thürſteherinn Achtſamkeit (Obſervance) ihn empfängt, gebracht, und von ſeinen Wunden geheilt. Bey der Fortſetzung ſeiner Unternehmung begegnet ihm zuerſt die Beharrlichkeit, und giebt ihm die Nachricht, daß, ungeachtet Geringſchätzung und Fremdigkeit (Diſdain und Strangeneſs) ſich viel Mühe gegeben, Bell Pücell wankend zu machen, doch Friede und Mitleid ſeine Sache auf das beſte vertheidigt hätten, und daß ſie, die Beharrlichkeit, ihm mit einem Schilde, welchen ſie ihm überreicht, entgegen geſchickt ſey. Bey ihrem Vetter, Comfort (Troſt) bringt er die

Nacht zu; und unter der Begleitung von beyden, hat er nun einen ſiebenköpfigten Rieſen, auf deſſen ſieben Helmen die ſieben Nahmen, Verſtellung, Verzug, Troſtloſigkeit, Wankelmuth, Neid, Läſterſucht und Zweyzüngigkeit wehen, zu bekämpfen, durch deſſen Beſiegung er fünf, von dieſem belagerte ſchöne Damen, Standhaftigkeit, zärtliches Verlangen, Gefälligkeit, u. ſ. w. befreyt. Dieſe ſchönen Damen waren durch Geringſchätzung von Bell Pücell vertrieben worden, und ziehen mit ihm. Der Zug geht durch fürchterliche Wüſten, beſetzt mit wilden Thieren, und bringt ſie endlich in eine ſtrahlende Gegend, von wo ſie den Pallaſt von Bell Pücell, jenſeit eines ſtürmenden Oceans, und in der Inſel ſelbſt einen ſchrecklichen Drachen, der gleich dem Donner brüllt, und Flammen athmet, entdecken. Der Held erfährt, daß dieſes Ungeheuer von den beyden Zauberinnen, Geringſchätzung und Fremdigkeit, zur Strafe für Bell Pücell, aus ſieben Metallen gebildet, und von einem Demon bewohnt ſey. In einem benachbarten Tempel der Pallas erhält er, indeſſen, ein Schächtelchen mit einer wunderbaren Salbe, und Geduld ſchickt ihm mit zwey Damen, das Schif Vollkommenheit hinüber, welches ihn, und ſeine Geſellſchaft, glücklich in das Eyland hinüber bringt. Nachdem er, wie Jaſon, ſein Schwert, mit der erhaltenen Salbe beſtrichen hat, erlegt er das Ungeheuer, aus deſſen Körper ein ſo ſchwarzer Geiſt fliegt, daß die ganze Inſel davon verfinſtert wird. Aber kaum hat dieſer Dampf ſich verzogen, ſo entdeckt er endlich den prächtigen Pallaſt von Bell Pücell, an deſſen Thoren er feyerlich von Friede, Mitleid, Gerechtigkeit, Vernunft, Gnade und Gedächtniß empfangen, und worin er, am folgenden Tage, mit ſeiner Geliebten, durch Lex eccleſiae, gänzlich nach chriſtlichen Gebräuchen, verheurathet wird. Nach Verlauf vieler, in vollkommener Glückſeligkeit durchlebter, Jahre, tritt eines Morgens ein alter Mann, Nahmens hohes Alter an einem Stabe, in ſein Zimmer, berührt mit dieſem Stabe ſeine Bruſt, und ſagt ihm: Gehorche! Bald darauf erſcheinen Verſchlagenheit, und Geiz, und nun fängt der Held an, Schätze zu ſammeln. Endlich kommt der Tod, der ihn die Welt und ſeine Schätze verlaſſen heißt, wozu Reue und Gewiſſen ihn vorbereiten. Mitleid und Liebe begleiten ihn zur Erde; Erinnerung ſetzt ihm die Grabſchrift, und Zeit und Ewigkeit, weiß gekleidet und mit einer dreyfachen goldnen Krone geziert, halten in dem Tempel eine Ermahnung. Daß dieſes Gedicht eine lebhafte Einbildungskraft zeigt, bedarf keines Erweiſes. Auch die Verſification, in Stanzen, iſt, für ſeine Zeit, nicht ſchlecht; und ſein Innhalt ſchien mir zu einem ſchicklichen Beyſpiele von den Eigenthümlichkeiten der Allegorie jener Zeiten dienen zu können. — John Skelton († 1529). Unter ſeinen Gedichten ſind die beſſern, ſein Crowne of Lawrell und Bowge of Court, beyde von allegoriſcher Art. Von beyden finden ſich Auszüge in Wartons Hiſt. of Engl. Poetry, B. 2. S. 347 u. f. — Nicht lange nachher, oder vielleicht gar ſchon früher, ſchrieb Alex. Barclay († 1552) ſein, aus dem Deutſchen des Seb. Brandt, gezogenes Ship of fools, in Octaven gedr. Lond. 1509. 1570. f. welches, ob es gleich durchaus Satire (ſ. dieſen Artikel) und ohne ſonderlichen Aufwand dichteriſcher Einbildungskraft geſchrieben iſt, dennoch eine allegoriſche Form hat. Auch hat der Engländer in ſeine Schäfergedichte Dichtungen dieſer Art verflochten, wie, z. B. ein Lied von der Burg der Tugend und der Ehre. — Wilh. Dunbar, ein Schottländer, Verfaſſer eines Gedichtes, The Thiſtle and the Roſe, das viele allegoriſche Stellen hat, und eines andern, welches den Titel, The golden Terge (Schild) führt, und durchaus allegoriſch iſt, fällt ungefähr in dieſen Zeitpunkt. In dem erſtern erſcheinen, unter andern, die Monate, und Dame Natur handelnd; und das letztere hat den Zweck, den unmerklichen und allmähligen Einfluß einer, mit zu viel Nachſicht behandelten, Liebe auf die Verpunkt zu zeigen. Der Dichter ſieht, in einem Traumgeſicht, ein Schif, beladen mit hundert ſchönen, reich und ſchön, aber frey bekleideten Damen, an einer blühenden Wieſe landen, und bald darauf ein anderes, angefüllt mit männlichen Gottheiten und mit Helden ebendaſelbſt ankommen. Wie der Dichter, aus Neugierde, ſich nähert, befiehlt die Liebesgöttinn ihren Scharfſchützen ihn in Verhaft zu nehmen; Schönheit, unter dem Beyſtande zarter Jugend, Unſchuld, Beſcheidenheit, u. ſ. w. machen den erſten Angriff, aber das goldne Schild der Vernunft ſchützt ihn. Auch Geduld, Standhaftigkeit, Sanftblick, u. d. m. und Würde, Muth, Reichthümer, Adel, Ehre greifen ihn vergeblich an, bis Verſtellung die Schönheit, begleitet von Gegenwart, (oder Umgang, Preſence) Lieblichkeit (Cherishing) und ſanftem Ton (Fair calling) zum zweyten Angriff bringen. Die erſtere blendet die Vernunft durch ein magiſches Pulver; dieſe taumelt nieder, und der Dichter wird von der Schönheit zum Gefangenen macht. Bald aber verſchwindet ſie mit ihrem ganzen Gefolge, und Gefahr überliefert ihn dem Kummer zum Gewahrſam. Nun ſtößt Eolus in ſein Horn, die Scene verändert ſich; die Gottheiten ſchiffen ſich ein, eilen davon, und feyern, mit Freudenſchüſſen, ihren Sieg. Auch hat eben dieſer Dichter noch ein anderes Gedicht dieſer Art, The Daunce, in komiſchem Style, verfertigt, worin die ſieben Todſünden tanzend eingeführt werden. Gedruckt ſind dieſe Gedichte, meines Wiſſens, ſämmtlich in den Anc. Scottiſh Poems, Edinb. 1770. 8. und im Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 2. S. 257 u. f.) finden ſich Auszüge daraus. — Gawen Douglas († 1521), auch ein Schottländer. Unter ſ. Gedichten findet ſich ein Palice of Honour, Lond. 1553. Edinb. 1579. 4. worin das Beſtreben berühmter Männer zu dieſem, auf einem ſteilen, und unzugänglichen Felſen gelegenen Sitz der Ehre zu gelangen, geſchildert wird. — Dav. Lyndſay, ebenfalls ein Schottländer, ungefähr aus dieſem Zeitpunkte, ſchrieb ein Gedicht, The Dreme, in welchem dem, unter dem Sauſen der Winde, an der Seeküſte eingeſchlafenen Dichter, ein ausnehmend ſchönes Frauenzimmer erſcheint, welches ſich Erinnerung (Remembrance) nennt, und ihn zuerſt in die Hölle, dann ins Fegefeuer, welche beyde im Mittelpunkt der Erde liegen, hierauf, durch Erde, Feuer und Waſſer, und durch die Planeten, in den Himmel, und endlich auch in das Paradies führt. Auch der Staat von Schottland (Commonwealth) erſcheint redend darin. Seine ſämmtlichen Werke ſind Lond. 1586. 4. Edinb. 1709. 12. gedruckt. — Th. Sackville, Gr. v. Dorſet († 1608). Seine Einleitung zu dem Mirrour of Magiſtrates, Lond. 1559. 4. 1610. 4. iſt ganz in der Manier der Allegorie. Der Kummer (Sorrow) führt den Dichter in das Reich der Schatten; in der Halle der Hölle findet er die Gewiſſensbiſſe, Schrecken, Rachſucht, Geiz, Sorge, das hohe Alter, Krankheit, Hunger u. d. m. welche ſämmtlich ſehr glücklich characteriſirt ſind. In Warton's Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 221. ſind Auszüge daraus, und das Leben des Verf. in Cibbers Lives of the Poets .... B. 1. S. 55. befindlich. — Edm. Spenſer († 1598). Daß die Darſtellungsart der allegoriſchen Perſonen in dem vorhergehenden Gedicht, das Muſter der Fairy-Queen, geweſen, ergiebt der Augenſchein. Spenſer hat ſeine Geſchöpfe nicht mit mehrerer Kraft und Wahrheit, und Vollkommenheit dargeſtellt, als Sackville die ſeinigen. Aber freylich iſt ſein Gedicht von einem weit größern Umfange. An einem zwölftägigen Feſte, welches die Feyenköniginn giebt, werden dieſer, an jedem Tage, zwölf verſchiedene Klagen vorgebracht; und, um dieſen abzuhelfen, ſchickt ſie zwölf Ritter aus, deren jeder das Muſter irgend einer Tugend, als Heiligkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Keuſchheit, u. ſ. w. iſt, und deſſen Thaten immer ein beſonderes Buch füllen. Der Hauptheld iſt Prinz Arthur, welcher allen jenen Rittern, in ihren Unternehmungen, beybeſteht, um zum Beſitz der Prinzeſſinn Gloriana (des wahren Ruhmes) zu gelangen. Uebrigens liegt den Allegorien des Gedichtes nicht immer ein wirklicher Sinn zu Grunde; oder nicht immer läßt bey ihnen ſich etwas denken. So wird, z. B. in der Schilderung der Königinn Alma (Seele, B. II. Cant. 9. Str. 21. u. f.) der Körper als ihre Burg, und die verſchiedenen Theile deſſelben, als die Theile dieſer Burg, die Zunge als der Thürzieher, die Naſe als das Fallgatter, der Mund als das Thor, und die Zähne, als die Wache darin dargeſtellt, welche, indem die Königinn bey ihnen vorbeygeht, aufſtehen, und ihr ihre Ehrfurcht bezeugen. Eben ſo finden in der Schilderung der Küche in dieſer Burg (des Magens, und Unterleibes) ſich Dinge aus den wirklichen Küchen der Zeit, welche keinesweges das Gegenbild der, von dem Dichter abgezweckten Darſtellung dieſes Theiles des menſchlichen Körpers ſind. Und im 5ten Geſ. des 4ten Buches, Strophe 32 u. f. kommt Scudamore zu dem Wohnſitze des Kummers, das heißt, er wird aus einem glücklichen ein unglücklicher Menſch; allein der Dichter hat ihn ſchon vorher als einen höchſt leidenden dargeſtellt. Beſonders aber macht die Vermiſchung der allegoriſchen Weſen dieſer Art mit den Weſen, und den Bildern aus der chriſtlichen Offenbarung eine unangenehme Wirkung. Seine Dueſſa (B. I. Cant. 7. Str. 16 u. f.) iſt aus den Begriffen von einer romantiſchen Zauberinn, und dem rothen Drachen und der großen, in Scharlach gekleideten Hure, aus der Apokalypſe zuſammen geſetzt; in der Burg des Orgoglio (B. I. Cant. 8. Str. 36) findet Arthur, unter einem Altar, „die Seelen derjenigen, welche er„würget waren, um des Wortes Gottes „Willen," die unaufhörlich Gott um Rache anrufen; ein Eremite zeigt, von einem Berge, welcher, wie der Dichter ſagt, höher als der erhabene Olymp oder Parnaſſus iſt, dem rothbekreuzten Ritter das neue Jeruſalem; und in dem Gebiethe von Una's Vater finden wir den Baum der Erkenntniß und des Lebens, aus welchem ein heilbringendes Waſſer entſtrömt. Mehrere Bemerkungen über die dichteriſche Ausführung ſ. Allegorien finden ſich im 10ten Buche des Polymetis; und beſondre Remarks on Spenſer's Poems, Lond. 1734. hat Jortin, ſo wie Obſervat. on the Fairy Queen . . . Lond. 1760. 8. 2 B. verm. 1762. 8. 2 B. hat Warton geſchrieben. Auch Hughes hat ſ. Ausgabe der Werke des Dichters, Lond. 1715. 12. 6 B. Remarks on the Fairy Queen vorgeſetzt, und in den Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. erſte Samml. S. 21. 47 u. f. finden ſich feine Anmerkungen über den Plan derſelben. S. übrigens den Art. Heldengedicht. — Durch Spenſer wurde, einer Seits, die allegoriſche Dichterey, in England, in Rückſicht auf Umfang, zur Vollkommenheit gebracht; aber, anderer Seits, verlor ſich mit ihm auch der Geiſt derſelben, und der Geſchmack daran. Wenigſtens zeigen die ſpätern Gedichte dieſer Art nicht mehr ſo viel Anhänglichkeit daran. Fletchers Purple Island, oder die Menſchen-Inſel, gedruckt Lond. 1633. 4. worin alle Theile des Menſchen, geiſtige und körperliche, allegoriſch dargeſtellt werden, und die Leidenſchaften und Begierden deſſelben mit ſeinen guten, von dem Verſtande angeführten, Eigenſchaften kämpfen, und die Schlacht verlieren, hat nicht Fülle und Wärme der Darſtellung. Von Zeit zu Zeit ſind, indeſſen, noch immer allegoriſche Gedichte erſchienen. — Th. Parnell († 1717) ſchrieb eine Allegory on Man, welche zu den beſten ſ. Gedichte gehört. Auch Visions in Proſe ſind in der Samml. ſ. Schriften, Lond. 1770. 8. ſo wie ſein Leben in Johnſons Lives . . . B. 2. S. 285. Ausg. von 1783. befindlich. — Sheffield, Herz. v. Buckingham († 1720). In ſ. Werken, Lond. 1723. 4. 2 B. 1753. 8. 6 B. iſt ein Temple of death; deutſch, in den Beluſtigungen des Verſtandes und Herzens, Berl. 1759. 8. Es iſt eine Nachahmung eines franzöſiſchen, mir nicht näher bekannten Gedichtes, und nimmt unter Shenſtoneſchen Gedichten die erſte Stelle ein: aber Johnſon, in den Lives of the Engl. Poets, B. 2 S. 418. Lond. 1781. 8. hat das dichteriſche Verdienſt ſeines Verf. überhaupt, meines Bedünkens, ſehr richtig charakteriſirt. Noch eine Lebensbeſchr. deſſelben findet ſich in Cibbers Lives . . . B. 1. S. 285 u. f. — In Dodsley's Collection of Poems by ſeveral Hands, findet ſich, B. 3. S. 7. Ausg. von 1758. 8. The Choice of Hercules von Lowth, in Stanzen abgefaßt; und ebend. S. 121. The Education of Achilles, von Bedingfield, in eben der Form. — The pallace of ſuperſtition, by D. Denton, Lond. 1762. 8. — Providence, an allegorical Poem, by J. Ogilvie, Lond. 1762. 4. und in den nachherigen Samml. ſ. Gedichte, als Lond. 1769. 8. 2 B. 1771. 8. 2 B. Der Zweck des Verf. iſt mehr zu lehren, und zu unterrichten, als die Einbildungskraft zu unterhalten. Es beſteht aus Unterredungen zwiſchen der Betrachtung und dem Dichter: die erſtere läßt, durch die Phantaſie, die verſchiedenen Auftritte in der Natur dem letztern vergegenwärtigen, und dieſes nennt der Verf. Allegorien. — In den Poems by Mr. Cawthorn, Lond. 1771. 4. und verſchiedene allegoriſche Gedichte, als der Tempel des Hymen, Witz und Gelehrſamkeit, u. d. m. — H. Brooke († ). Die Collection of the P. by H. B. Lond. 1778. 8. 4 B. enthält, unter der Aufſchrift, Fables, im 2ten B. S. 3 u. f. Dichtereyen dieſer Art, als The Temple of Hymen, und Love and Vanity, auf eine ſcherzhafte Art erzählt. — The Jeſuit, an allegor. Poem, with Air and Choruſſes, by Mr. Mariot, L. 1774. 4. — The paſſions perſonify'd in familiar fables, Lond. 1774. 8. — Melampus, or the religious groves . . . in IV. books, by G. Ridley, Lond. 1781. 4. — Life, an allegor. Poem in IV books, Lond. 1783. 12. (ein unbedeutendes Product) — The diſtreſs of Integrity and virtue in III. Cant. by Ambr. Pittmann, 1783. 4. Sehr gemeint, als ausgeführt. — Innocence, an alleg. P. by Mar. Young, Lond. 1790. 4. — — Auch finden ſich in den engliſchen Wochenſchriften, beſonders im Spectator, viele, ſehr glückliche, proſaiſche Allegorien. Von größern Aufſätzen dieſer Art, gehören viele Schriften von Swift, als das berüchtigte Tale of a Tub, Lond. 1704. 8. und nachher noch ſehr oft in der Sammlung ſ. Werke, deutſch, von Waſer, Zür. 1769. 8. von Risbeck, Zür. 1787. 8. The life of John Bull, u. a. m. hieher. — —

In Deutſchland ſcheint die allegoriſche, ſo wie mehrere Dichtarten, in frühern Zeiten nicht mit ſo viel Fortgang, als bey den andern abendländiſchen Völkern, betrieben worden zu ſeyn. Wenigſtens ſind wenige Denkmale der Art vorhanden. Nicht, daß unſre Minneſänger gänzlich ohne alle allegoriſche Dichtungen wären; aber, wenn ſie dieſe auch nicht, wie ihre ganzen Gedichte, aus fremden Sprachen genommen hätten: ſo haben ſie denn deren doch nur in ſo fern, als ohne ſolche keine dichteriſche Darſtellung überhaupt ſich denken läßt. Hier iſt aber eigentlich die Rede von ganzen Gedichten in allegoriſcher Form, von vorſetzlicher, abſichtlicher allegoriſcher Dichterey. Und auch jene ſind ſelten in ihnen, und erſcheinen immer in höchſt magerer Geſtalt. Fülle und Reichthum der Einbildungskraft ſcheint ihren Urhebern gänzlich gemangelt zu haben. Das einzige, ganz allegoriſche Gedicht aus dieſem Zeitpunkte, iſt der Got Amur, Berl. 1787. 4. Doch auch dieſes iſt, als allegoriſches Product, ohne ſonderliche Bedeutung. In einem Traumgeſicht wird der eingeſchlafene, von der Liebe gefolterte, auf dieſe ſchmähende, und von dem Gegenſtande ſeines Herzens verſchmähte Dichter, in eine anmuthige Ebne verſetzt, in welcher ein blutrother See, und an dieſem eine große koſtbare Säule ſich findet, auf welcher oben ein Kind ſitzt, welches er, endlich, als den Liebesgott (Cupido) erkennt. Er läßt ſich mit ihm in ein Geſpräch ein, worin ihm dieſer die Bedeutung ſeiner Flügel, und des Speres, und der Fakel, welche ihm der Dichter in die Hände giebt, und die Urſache, warum er blind und nakend iſt, und was die koſtbare Säule, und der blutrothe See bedeutet, auf ſeine Fragen erklärt. Nun erſcheint „Vro Minne," auf einem, von Tauben gezogenen, mit lateiniſchen Innſchriften, und mit Gemählden gezierten Wagen, geſchmückt mit einer Krone, auf welcher, unter andern, viel Vögel ſitzen und ſingen, und ſitzend darin auf einem künſtlichen, von Cyclopen verfertigten, eben auch mit gereimten lateiniſchen Innſchriften verſehenen Seſſel. Die Beſchreibung ihres ganzen Aufzuges und Putzes nimmt viele Zeilen ein, und der, meines Bedünkens, merkwürdigſte Zug darin iſt, daß der Dichter, unter jenen Gemählden, auch das ſeinige erblickt. Dieſes giebt ihm Troſt; und wie er der Liebesgöttinn, von ihrem Sohne, als der Mann, „der ihr hat wider ſeit" dargeſtellt wird, ſchickt dieſe ihm einen Pfeil ins Herz, der ihn wieder mit Liebe für ſeinen Gegenſtand erfüllt. Er wirft ſich nun der Göttinn zu Füßen, bittet ſie um die Heilung ſeiner Wunden, und erhält den Rath, ſeiner Geliebten zu ſchreiben, und nur nicht abzulaſſen, weil, wer aushält, immer bey Frauen ſeinen Zweck erreicht: durch ſeine Briefe (nicht durch Thaten) gewinnt er auch endlich ihr Herz; es erfolgt eine Unterredung — und der Dichter ſiegt. — Ein anderes allegoriſches Gedicht, wahrſcheinlich aus dieſem Zeitpunkte, der Krieg der Seele und des Leibes, liegt handſchriftlich zu Wien. — Reineke de Voß, Lüb. 1498. 4. obgleich wahrſcheinlicher Weiſe nur Ueberſetzung, gehört in ſo fern hieher, als die darin auftretenden Thiere gewiſſe Begebenheiten der Zeit darſtellen ſollen. S. übrigens die Art. **Fabel** und **Satire**. — Seb. Brandt († 1520) Das Narrenſchiff . . . Baſel 1494. 4. Nürnb. 1494. 8. Reutl. 1494. 4. Die mehreren ältern Ausg. ſind in G. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur S. 215. angezeigt. Schon in eben dem Jahre, worin es zuerſt erſchien, wurde es, zu Straßb. mit dem Titel: das nüw Schiff von Narragonia . . . . erlengert . . . Straßb. 1494. 4. und mit dieſen Vermehrungen, welche ſich aber nicht von Brandt ſelbſt herſchreiben, Augsb. 1495. 1498. Roſtock 1519. gedruckt. Als Allegorie zeugt es von keiner großen Dichtungskraft. S. übrigens den Art. **Satire**. — Johann von Morſheim (Spiegel des Regiments in der Fürſten Höfe, da Fraw Untrew gewaltig iſt, Oppenh. 1515. 4. Unter dieſem allegoriſchen Titel iſt eine Schilderung des in allen Ständen herrſchenden Verderbens enthalten) — Melch. Pfinzing († 1536) Die Geuerlicheiten und einsteils der Geſchichten des loblichen ſtreytparen und hochberümbten Helds und Ritters Herr Tewrdannckhs, (Nürnberg, oder vielmehr Augsburg 1517.) f. mit K. gehören allerdings hieher, ſo unbedeutend auch die allegoriſche Darſtellung iſt. Das Gerücht, unter dem Nahmen Ernhold, und die Jugend, die männlichen Jahre, und das Alter, unter der Benennung von den Hauptleuten, Fürwittig, Unfalo und Neydthart erſcheinen handelnd darin; das erſtere wird dem Helden zugeſellt, und die leztern verleiten ihn, auf ſeinem Zuge zu der Königinn Ehrenreich, zu allerhand Gefährlichkeiten und ſtürzen ihn in allerhand Unfälle, wodurch ſie ſeine Vermählung zu hintertreiben gedenken. Auch der Nahme des Helden, ſo wie der Königinn, iſt in ſo fern allegoriſch, als, bekannter Maßen, Teuerdank den Kaiſer Maximilian, und Ehrenreich die Prinzeſſinn von Burgund bedeutet. S. übrigens den Art. **Heldengedicht**. — Mit dem Teuerdank verbinde ich zugleich den Weiß Kunig . . . von Marx Treitzſaurwein . . . . . Wien 1775. f. mit K. der, in gleichem Zeitpunkte, und, obgleich in Proſa, und ohne allegoriſche Weſen, abgefaßt, dennoch die Geſchichte Maximilians, und ſeines Vaters, unter erdichteten Nahmen, und mit räthſelhaften Anſpielungen, enthält. — In den Beyträgen zur Geſchichte der deutſchen Sprache und Litteratur, Lond. 1777. 8. iſt, Th. 1. S. 295 ein kleines allegoriſches Gedicht von Zwingli, der Laby-

rinth,

ſtuth, eingerückt. — Ebendaſelbſt, S. 297 iſt das Weltgeſang angeführt, welches hieher gehört, ich aber nicht näher kenne. — Von den loſen Füchſen dieſer Welt, Dresden 1595. der Gänſe-König 1607. 8. der Eſelskönig, 1608. 8. Ich verbinde dieſe drey mit einander, obgleich das erſtere eine Ueberſetzung aus dem Brabantiſchen ſeyn ſoll, und das letztere in Proſe geſchrieben iſt, weil in allen dreyen, unter dem Nahmen von Thieren, menſchliche Thorheiten und Laſter dargeſtellt werden. — Georg Rollenhagen († 1609). Auch ſein „Froſchmeuſeler. Der Froſch „und Meuſe wunderbare Hoffhaltunge… in dreyen Büchern … Magdeb. 1595. 8. (frühere Ausgaben ſind mir nicht bekannt) iſt eine Darſtellung eben der Art, worin die Thiere menſchliche Rollen ſpielen, und menſchliche Thorheiten begehen. Das 2te Buch iſt in ſo fern das intereſſanteſte, als es, mit Beziehung auf geiſt- und weltliches Regiment, ein genauer verbundenes Ganzes ausmacht, und die mehreſte Handlung enthält. Das erſte Buch handelt von dem Hausſtande, das dritte von Kriegesſachen. — Joh. Freinsheim († 1660) Sein Teutſcher Tugendſpiegel, oder Geſang von dem Stamm und Thaten des alten und neuen Herkules, Straßb. 1639. 4. gehört in ſo fern hieher, als Bernhard von Weimar darin, unter dem Bilde des Herkules, beſungen wird. — Joh. Mich. Moſcheroſch († 1669). Seine, unter dem Nahmen, Philander von Sittewald, herausgegebenen „Wunderliche Satyriſche vnnd warhafftige Geſichte, Straßb. 1642. 8. Leyden 1646. 12. Straßburg 1650. 8. ſind zwar, wie ſchon der Titel ſagt, aus dem Spaniſchen des Quevedo, oder vielmehr aus einer franzöſiſchen Ueberſetzung verſchiedener ſeiner Aufſätze unter dem Titel: Viſions de Quevedo, gezogen, und in Proſa abgefaßt; aber ſie verdienen wegen der auf Deutſchland darin gemachten Anwendung, immer hier einen Platz. Dieſer Geſichter ſind überhaupt vierzehn, und ich will hier bemerken, daß dieſe Art von Dichtung, oder daß Traumgeſichter, wie man bereits geſehen haben wird, eine ſehr gewöhnliche Wendung der Satire und Allegorie dieſer Zeit war. S. übrigens den Art. Satire. — Jac. Imm. Pyra († 1744). Nach langen Zwiſchenräumen, gab Pyra wieder ein allegoriſches Gedicht, den Tempel der wahren Dichtkunſt, Halle 1737. 4. und in der 2ten Ausg. der Freundſchaftlichen Lieder, 1749. 8. 1 Th. Das Gedicht beſteht aus fünf Geſängen, in reimfreyen Alexandrinern. Die Dichtkunſt ſelbſt führt den Verf. in ihren Tempel, in deſſen Vorhofe er die Künſte und Wiſſenſchaften, und an deſſen Säulen er die Geſetze der Dichtkunſt angeſchlagen findet. In der Halle entſpringen vier Quellen, Reinigkeit, Flüſſigkeit, u. ſ. w. Das Leben des Verf. iſt in dem Nekrolog, Berl. 1785. 8. S. 201 u. f. befindlich. — Joh. El. Schlegel († 1749). Im 4ten Th. ſ. W. S. 92 findet ſich ein, im J. 1741 geſchriebenes in eine Epiſtel eingekleidetes Hochzeitgedicht, welches den Titel: Krieg der Schönheit und des Verſtandes führt. — Unter den neuern Dichtern haben verſchiedene, J. N. Götz (Werke, Mannh. 1785. 8. 3 Th.) Gottl. Conr. Pfeffel (Poetiſche Verſuche, Baſ. 1789 — 1790. 8. 3 Th. unter andern Th. 3. S. 82. ein Traumgeſicht) u. a. m. kleinere allegoriſche Gedichte geliefert. Auch würde man allenfalls einige Ramlerſche Oden in ſo fern hieher rechnen können, als der Dichter zuweilen die Thaten ſeines großen Friedrichs gänzlich unter Bildern der Vorwelt, darſtellt. — Von proſaiſchen Aufſätzen gehören noch das erſte Stück aus dem Philoſophen für die Welt, Leipzig 1775. 8. — und aus H. Herders zerſtreuten Blättern, Gotha 1785 — 1787. 8. 3 Samml. die Paramythien (I. S. 161) die Bilder und Träume, und die Blätter der Vorzeit (III. S. 1 und 191.) hieher. — —

Uebrigens kann, zu H. G. Rath, die Naturgeſchichte zu Allegorien zu gebrauchen, noch der Eſſay on the application of natural Hiſtory to Poetry, by J. Aikin, Warringt. 1777. 8.

deutſch, mit Zuſätzen, Leipz. 1779. 8. gute Dienſte leiſten. — —

**Allegorie in zeichnenden Künſten.** Eigentlich können dieſe Künſte nur einzele Dinge, und von Begebenheiten nur das, was auf einmal, oder in einem untheilbaren Augenblik hervorgebracht wird, vorſtellen. Durch die Allegorie wird darin das Unmögliche möglich gemacht. Allgemeine Begriffe werden durch einzele Gegenſtände, und auf einander folgende Dinge auf einmal, vorgeſtellt. Die Allegorie in den zeichnenden Künſten iſt von der höchſten Wichtigkeit, weil ſie dadurch ihre höchſte Kraft erreichen. Zwar giebt es Liebhaber, die eine ſtarke Abneigung gegen die Allegorie in der Mahlerey haben; und es iſt nicht zu leugnen, daß die meiſten allegoriſchen Gemählde dieſe Abneigung zu rechtfertigen ſcheinen. Entweder ſind ſie ohne Geiſt und Kraft blos von willkührlichen, mehr hieroglyphiſchen, als würklich allegoriſchen Bildern, zuſammengeſetzt, oder ſo unverſtändlich, daß nur ein Oedipus ihre Bedeutung errathen kann. Dieſes aber beweiſt blos, daß ſchlechte Allegorien keinen Werth haben. Würden Kenner der Natur und des Alterthums den Künſtlern beyſtehen, ſo könnte dieſe Art leicht zu einer gröſſern Vollkommenheit gebracht werden. Wir wollen uns deßwegen nicht verdrüſſen laſſen, dieſe Sache in die genaueſte Unterſuchung zu nehmen.

Hier iſt die Allegorie die Vorſtellung des Allgemeinen durch das Einzele, oder Beſondere. Einen beſondern Fall vorſtellen, da ein Menſch gerecht oder wohlthätig handelt, dies iſt der gemeine oder natürliche Ausdruk der zeichnenden Künſte; aber die Gerechtigkeit oder Wohlthätigkeit allgemein und durch natürliche Zeichen vorſtellen, iſt Allegorie. Sie iſt aber nicht blos auf Begriffe eingeſchränkt, ſondern erſtrekt ſich auch auf ganze Vorſtellungen, darinn verſchiedene Begriffe in Eins verbunden werden; ſie kann allgemeine Wahrheiten vorſtellen, und wird dadurch zu einer würklichen Sprache. Sie iſt von der Sprache weſentlich durch die Natur der Zeichen unterſchieden, die in der Sprache willkührlich, in der Allegorie natürlich ſind. Daher iſt die Sprache nur denen verſtändlich, die von der Bedeutung der Wörter unterrichtet ſind; die Allegorie muß, ohne Unterricht über die Bedeutung, verſtändlich ſeyn. Sie iſt eine allgemeine Sprache, allen Menſchen von Nachdenken verſtändlich, wenn ſie gleich keinen Unterricht darinn gehabt haben.

Man muß ſie nicht mit der Bilderſprache verwechſeln, die durch willkührliche Zeichen ſpricht. Dieſer wollen wir den Namen der Hieroglyphen zueignen. Sie kommt mit der gemeinen Sprache darinn überein, daß ſie nur denen verſtändlich iſt, welchen die Bedeutung ihrer Zeichen erklärt worden iſt. Es iſt um ſo viel nöthiger, dieſe Begriffe genau zu faſſen, da ſie oft ſelbſt von Kennern verwechſelt werden. Ein ſolcher hat, zum Beyſpiel, eine Erfindung des Auguſtin Carrache, als eine ſchöne Allegorie gelobt, die keine Allegorie, ſondern eine Hieroglyphe, oder ein ſo genanntes Rebus, ein bloſſes Wortſpiel iſt. Das Gemählde ſtellt den Gott Pan vor, den Amor überwunden hat, und dieſes ſoll den allgemeinen Satz ausdrüken, die Liebe überwindet alles *). Die ganze Erfindung gründet ſich darauf, daß der Name des Gottes Pan in der griechiſchen Sprache alles bedeutet.

---

*) Richardſon. Deſcription des tableaux Tom. III. Part. I. p. 30.

Dergleichen Hieroglyphen ſchlieſſen wir von der Allegorie aus.

Doch müſſen wir, um dem Gebrauch, und vielleicht auch der Nothwendigkeit, etwas nachzugeben, hierüber nicht allzuſtrenge ſeyn. Es iſt manches hieroglyphiſches Bild ſo unwiderruflich in die Allegorie aufgenommen worden, daß es durchgehends für würklich allegoriſch gehalten wird. Eine weibliche Figur mit Spieß und Schild, einem Helm auf dem Kopfe, auf welchem eine Nachteule ſizt, und mit einem Bruſtharniſch, iſt kein natürliches Zeichen der Weisheit, und alſo keine wahre Allegorie; indeſſen iſt es unwiderruflich dafür angenommen. Man iſt es gewohnt, vielen blos hieroglyphiſchen Zeichen der Alten den Rang der wahren allegoriſchen Bilder zu laſſen, weil wir von Kindheit auf ſo daran gewohnt werden, daß ſie uns wie natürliche Zeichen vorkommen.

Bey dieſer Gelegenheit iſt hier auch noch vorläufig zu erinnern, daß in der Abſicht, in welcher die redenden und zeichnenden Künſte die Allegorie brauchen, ſich ein Unterſchied findet, der dieſen etwas mehr Freyheit als jenen erlaubt. Die Rede kann ſich überall des eigentlichen Ausdruks bedienen, und geht deßwegen davon nicht ab, als wenn es mit merklichem Vortheil geſchieht. Es würde ein Fehler ſeyn, die allegoriſche Sprache zu brauchen, wo ſie nichts anders ausrichtet, als die gemeine Sprache. Die zeichnenden Künſte haben für allgemeine Begriffe und Säze keine eigentliche Sprache. Alſo iſt ihnen erlaubt, wenn es auch ohne Verſtärkung des Nachdruks geſchieht, allegoriſch zu ſeyn, und ihre Zeichen blos in die Stelle der gemeinen Sprache zu ſezen. Es iſt nicht allemal ein Fehler, wenn ihre Allegorie die Sachen nicht ſtärker ſagt, als der gemeine Ausdruk der Rede. Wenn z. B. auf einer alten römiſchen Schaumünze das Reich unter einer zu Boden geſunkenen Perſon vorgeſtellt wird, die durch den Kaiſer Veſpaſianus wieder aufgerichtet wird, ſo ſagt dieſe Allegorie nicht das geringſte mehr, auch mit nicht mehr Kraft, als der eigentliche Ausdruk der Sprache, er hat das gefallene Reich wieder hergeſtellt, ſagen würde. Hier muß dem Zeichner ſchon zum Verdienſt angerechnet werden, was bey dem Redner noch keiner wäre. Man muß alſo in zeichnenden Künſten das ſchon für Allegorie gelten laſſen, was in den redenden noch gemeiner Ausdruk wäre. Indeſſen verdienen immer diejenigen Allegorien unſere vorzügliche Achtung, welche allgemeine Sachen nicht blos verſtändlich, ſondern auch noch mit Kraft und äſthetiſchem Vortheile ausdrüken.

Nun wollen wir die Gattungen der Allegorie näher betrachten. Nach dem Unterſchied ihrer Bedeutung ſind ſie von zweyerley Art: entweder ſtellen ſie uns blos einen einzigen unzertrennbaren Gegenſtand vor, ein unſichtbares Weſen, einen Begriff, eine Eigenſchaft — oder ſie verbinden deren mehrere, um eine Handlung, eine geſchehene Sache, oder eine aus vielen Begriffen zuſammengeſezte Vorſtellung auszudrüken. Die erſte Art wollen wir allegoriſche Bilder, die andere Art allegoriſche Vorſtellungen nennen. Sehen wir auf den Unterſchied in der Materie der Allegorie, ſo iſt ſie auch von zwey Arten. Die eine nimmt ihre Bilder ganz aus der Natur, indem ſie z. B. die Arbeitſamkeit durch eine Biene vorſtellt; die andere erdichtet die Bilder ganz oder zum Theil. Jener ſollte man den Namen des Sinnbildes geben, dieſer aber den Namen der eigentlichen Allegorie.

Wir betrachten alſo zuerſt die allegoriſchen Bilder, ſie ſeyn Sinnbilder oder eigentliche Allegorien. Die gemeinſte Gattung derſelben iſt die, die weiter keinen Vortheil hat, als daß ſie die Vorſtellung der Sache möglich macht. Sie thun nichts mehr, als ein lateiniſches Wort in der deutſchen Sprache, wenn dieſe keines hat, dieſelbe Sache auszudrüken. So ſagt uns das Bild einer Frauensperſon, mit einer geſchloſſenen Krone auf dem Kopf und in einem mit goldenen Lilien bezeichneten Mantel, nichts mehr, als das Wort Frankreich ſagen würde. Sie ſind von zweyerley Art: ſolche die blos die Namen der Sache bezeichnen, oder ſie ſchlechtweg nennen, wie z. E. der Froſch und der Eidex in zwey Joniſchen antiken Voluten, welche die Baumeiſter Batrachus und Saurus bezeichnen ſollen *); oder ſie zeigen die Sache durch eine ihrer Eigenſchaften an, wie die Vorſtellung der Stadt Damaskus durch das Bild einer Frauensperſon, die Pflaumen in der Hand hält **), welche Frucht dieſer Stadt vorzüglich eigen war. Von dieſen Arten ſind ungemein viel allegoriſche Bilder: ſie ſind im Grunde bloße Hieroglyphen; die aber deßhalb, wie kurz vorher iſt angemerkt worden, nicht zu verwerfen ſind. Die Noth hat ſie eingeführt.

Einen höhern Rang verdienen die Bilder, die uns nicht blos ſchlechthin die Namen und das Sichtbare der Dinge anzeigen, ſondern zugleich etwas von ihrer Beſchaffenheit vorbilden. Sie gleichen den vielbedeutenden Wörtern, deren Ableitung oder Zuſammenſetzung uns ſchon einigermaßen die Erklärung der Sache giebt, ſind natürlich bedeutende Zeichen. So iſt das Sinnbild der Seele oder der Unſterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrüken. Es zeigt nicht blos die Unſterblichkeit an, ſondern auch, daß die Seele erſt denn in ihr rechtes Leben komme, nachdem ſie die Hülle des Körpers abgelegt hat. Das allegoriſche Bild der Gerechtigkeit mit verbundenen Augen und der Waage in der Hand drükt nicht blos das Wort Gerechtigkeit aus, ſondern auch die Eigenſchaft derſelben, daß ſie ſich durch kein Anſehen und keinen Schein verblenden laſſe, daß ſie nicht voreilig ſey, ſondern das Recht auf das Genaueſte abwäge.

Daß dieſe Bilder jenen weit vorzuziehen ſeyen, darf nicht erinnert werden. Eine wichtigere Bemerkung aber iſt es, daß der Künſtler, dem es nicht an Genie fehlt, einem an ſich wenig bedeutenden Bilde durch Anbringung charakteriſtiſcher Züge, eine natürliche Bedeutung geben könnte. So hat Pouſſin auf eine geiſtreiche Art den Nil bezeichnet, indem er ihm den Kopf in Schilf verſtekt hat, um anzuzeigen, daß ſein Urſprung noch nicht entdekt worden. Bilder von Sachen, die ſinnliche Eigenſchaften haben, von Ländern, Städten, Flüſſen, können auf dieſe Weiſe durch Zuſätze bedeutender gemacht werden. Es geht auch mit ſolchen an, die blos abgezogene Begriffe vorſtellen. So hat ein griechiſcher Künſtler, Namens Bupalus, die Fortuna, oder das Glük auf dieſe vielbedeutende Art abgebildet, daß er ihr eine Sonnenuhr oder einen Gnomon auf den Kopf und ein Horn des Ueberfluſſes in die Hand gegeben *). Unter den geſchnittenen Steinen, die Mariette herausgegeben hat, iſt einer mit einem Bilde, das für eine vielbedeutende Allegorie der Dichtkunſt kann gebraucht werden. Ein Genius ſteht auf einem Gryph; die rechte Hand lehnt ſich auf eine Leyer, die auf einem, auf einen Würfel geſetzten, Dreyfuß ſteht. Der Würfel kann die Richtigkeit der Gedan-

---

*) S. Winkelm. Anm. über die Baukunſt der Alten.

**) Winkelm. Alleg. S. 72.

*) Pauſanias L. IV.

Bayerische Staatsbibliothek

Gedanken, der Dreyfuß die Begeiſterung, die Leyer die Harmonie bedeuten; die drey weſentlichen Eigenſchaften eines Gedichts *).

Diejenigen allegoriſchen Bilder, die aus menſchlichen Figuren beſtehen, können durch Stellung, Charakter und Handlung die höchſte allegoriſche Vollkommenheit erreichen. Durch dieſes Mittel können die an ſich ſo wenig bedeutenden Allegorien der Städte und Länder, ſobald ſie bey beſondern Gelegenheiten gebraucht werden, höchſt nachdrüklich ſeyn, wenn der Künſtler den Ausdruk in ſeiner Gewalt hat; wenn etwas von dem Geiſt in ihm wohnt, durch welchen Ariſtides geführt, den Charakter des athenienſiſchen Volks in einer einzigen Figur ausgedrükt hat. Wie große und mannigfaltige Kraft liegt nicht in dem Bild der Verläumdung, das Apelles gemahlt hat **)? Und wie höchſt fürchterlich iſt nicht das Bild des Krieges beym Ariſtophanes ***), da Mars, ein ſonſt wenig bedeutendes Bild, in einem ungeheuren Mörſel Städte und ganze Länder zermalmet?

Freylich gehört zu dergleichen Bildern ein Genie, das nur Künſtlern vom erſten Range zu Theil geworden. Unter der unzählbaren Menge allegoriſcher Bilder auf den Münzen der Alten finden ſich nur wenige, und unter denen, die Winkelmann in ſeinem Werk von der Allegorie in ein Verzeichnis geſammelt hat, kein einziges, von großer äſthetiſcher Kraft. Das höchſte in dieſer Gattung trift man in den Bildern der Gottheiten an, die einigermaßen unter die allegoriſchen Bilder können gerechnet werden †). Des Phidias Jupiter war nichts anders, als ein allegoriſches Bild der Gottheit, und der berühmte Apollo im Belvedere, was iſt er anders als eine vollkommene Allegorie der Sonne, deren immerwährende Jugend, deren reizende Lieblichkeit und niemals ermüdende Würkſamkeit, in dieſem wundervollen Bilde dem Auge zu ſehen gegeben werden?

Künſtler ſollen hieraus lernen, wie ſelbſt ſolche Bilder, die an ſich von ſchwacher Bedeutung ſind, durch das wahre Genie zum höchſten Ausdruk können erhoben werden. Sie ſollen aber zugleich erkennen, daß die Bilder dieſe hohe Kraft nicht durch ſchwache Zeichen, die man attributa nennet, erhalten. Sie ſollen lernen, daß es nicht genug iſt der Gerechtigkeit die Waage in die Hand zu geben; ſondern die Themis mit dem ihr eigenen göttlichen Charakter zu bezeichnen, wie Jupiter und Apollo in jenen erhabenen Bildern mit dem ihrigen bezeichnet worden. Nicht der witzige Künſtler, der kleine und ſubtile Aehnlichkeiten bemerket, ſondern der große Geiſt, der jede Eigenſchaft des Geiſtes, jede Empfindung der Seele ſichtbar machen kann; iſt in ſolchen Erfindungen glüklich.

Zwar gehört auch das kleinere der Zeichenkunſt zur glüklichen Allegorie, um auf das weſentliche zu führen, und die Deutung zu erleichtern. Wir wollen das Bild des Mondes auf der Stirne der Diana nicht verwerfen; es leitet uns auf die Deutung; nur muß der Künſtler ſich nicht einbilden, damit der Allegorie Genüge geleiſtet zu haben, und ſich übrigens mit jeder weiblichen Figur, die dieſes Zeichen trägt, begnügen. Dieſe kleinere, ohne weitere Kraft redende Zeichen, ſind in dem allegoriſchen Bilde um ſo viel nöthiger, da die zeichnenden Künſte ſonſt, bey ihren kräftigſten Bildern, uns oft in Ungewißheit laſſen würden. Würde es einem Künſtler auch noch ſo ſehr glüken, in dem Bilde des Saturnus die Zeit auszudrüken, ſo wird ihm noch überdem das Stundenglas, oder ein anderes Zeichen dieſer Art, nicht unnütze ſeyn: weil erſt dieſes uns gleichſam den Namen des Bildes angiebt, deſſen Eigenſchaften hernach aus ſeinem Charakter zu erkennen ſind. Der Zeichner iſt hierinn ungemein viel eingeſchränkter, als der Dichter. Dieſer bringt ſeine Allegorie in dem Zuſammenhang an, der leicht auf die Deutung derſelben führet: jener muß gar zu oft ſein Bild allein hinſetzen, wo auſſer ihm nichts iſt, das ſeine Deutung erleichtert. Darum muß er nothwendig auf Nebenſachen ſehen, die dieſes thun. Nur muß er, wie geſagt, ſich damit nicht begnügen, ſondern auf das Groſſe im Ausdruk arbeiten. Wenn das, was man uns von der Geſchiklichkeit der alten Mahler und Bildhauer berichtet, wahr iſt: ſo haben viele derſelben den Geiſt gehabt, Bilder, wie wir ſie hier fodern, würklich zu machen; ſo muß ihnen in der Allegorie, dem ſchwerſten Theile der Kunſt, nichts unmöglich geweſen ſeyn. Konnte Euphranor den Paris ſo mahlen, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte *); ſo müßte wahrlich dem Euphranor in der Allegorie nichts zu ſchwer geweſen ſeyn. Wir haben an einem andern Orte **) unſre Meynung über dieſe und ähnliche Nachrichten von der Kunſt der Alten geſagt. Aber es iſt in Wahrheit dem Genie mehr möglich, als der Verſtand begreift, und deßwegen nicht ohne Nutzen, daß unſre Künſtler durch das Beyſpiel der alten, wenn es auch übertrieben iſt, gereizt werden. Kunſtrichter müſſen es machen, wie der Philoſoph Diogenes in der Moral; ſie können immer den Ton etwas zu hoch angeben *).

---

*) Mariette, Pierres gravées n. 17.

**) S. Lucians Beſchreibung davon.

***) In dem Luſtſpiel der Friede.

†) S. Statuen.

Es wäre zu wünſchen, daß jemand die allegoriſchen Bilder der Alten aus allen Schriften und Cabinetten zuſammen ſuchte, und daraus eine beſſere Iconologie machte, als die Ripa gegeben hat. Oft fehlt einem Künſtler von Genie nichts, als daß er wiſſe, was andern vor ihm ſchon möglich geweſen. Hätten doch Leſſing und Klotz, die ſo manchen Schriftſteller durchſuchten, um einen eben nicht ſehr wichtigen Streit fortzuſetzen, ihre Bemühungen hierauf gewendet!

Den nächſten Rang nach den einzeln allegoriſchen Bildern nehmen die allegoriſchen Vorſtellungen ein, welche gewiſſe Lehren, oder allgemeine Sätze ausdrüken. Hier gilt der ſo gar oft zur Unzeit angeführte Ausſpruch des Horaz:

Segnius irritant animos demiſſa per aurem
Quam quae ſunt oculis ſubiecta fidelibus: —

Wenn übrigens ein allegoriſches Gemählde eine Wahrheit mit nicht mehr Kraft ſagt, als es durch den Ausdruk der Rede würde geſchehen ſeyn, ſo hat es den Vortheil der Lebhaftigkeit; weil wir hier ſehen, was wir dort blos in Verſtande, oder in der Einbildungskraft, dem bloſſen Schatten der Sinnen, vor uns haben. Kommt zu dieſem Vortheil der allegoriſchen Vorſtellung noch die innerliche Vollkommenheit derſelben, ſo wird ihre Würkung ſo ſtark, daß ſie alle poetiſche Kraft weit übertrift, und hierinn liegt eben der höchſte Endzweck der Kunſt.

Es ſey mir vergönnt, hier eine Anmerkung zu machen, die vermuthlich

---

*) Euphranoris Alexander Paris eſt, in quo laudatur, quod omnia ſimul intelligentur, judex Dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector. Plin. XXXIV. 8.

**) S. Antik.

*) S. Diog. Laert. in dem Leben des Diogenes.

ſich noch an mehrern Orten dieſes Werks vorkommen wird, aber nicht zu oft wiederholt werden kann. Es iſt ein groſſer Mißbrauch der Kunſt, daß noch ſo ſehr durchgehends ein vollkommener Pinſel mehr, als eine vollkommene Erfindung gelobt wird. Dieſes heißt Mittel ohne Rükſicht auf den Endzwek ſchäzen. Die meiſten Kenner gleichen dem Geizhals, der ſich blos im Beſiz eines Mittels, das er niemals zu gebrauchen gedenket, ſelig preißt. Die glükliche Erfindung einer wichtigen Allegorie giebt einem Gemählde einen gröſſern Werth, als es ſelbſt von Titians Pinſel erlangen würde, wenn dieſer nicht mit höherm Verdienſt verbunden iſt. Aber die Laufbahn, die nach dieſem Ruhme führet, kann nur von Genien der erſten Gröſſe glüklich betreten werden. Wenige ſind hierinn glüklich geweſen, und dieſer Theil der Kunſt iſt wahrlich die ſchwache Seite der neuen Zeichner, und noch mehr Blöße zeigen die Liebhaber hierinn. Man fähret noch immer fort, die elenden und zum Theil kindiſchen Erfindungen des Otto Venius, welche wichtige Lehren des Horaz ausdrüken ſollen, zu loben. Merke es, Sammler der Kupfer! Ich ſage nicht, daß Venius ein ſchlechter Zeichner geweſen, ſondern daß ſeine Horaziſchen Sinnbilder elende Erfindungen ſeyen.

Man kann die ausgeführteren allegoriſchen Vorſtellungen in Anſehung des Inhalts in drey Gattungen eintheilen. In phyſiſche, in moraliſche, und in hiſtoriſche. Es iſt der Mühe werth, hierüber etwas umſtändlich zu ſeyn. Phyſiſche Vorſtellungen ſind ſolche, da ein Gegenſtand aus der Natur in einem etwas ausführlichen allegoriſchen Gemählde vorgeſtellt wird. Eine Jahrszeit, die Nacht, oder eine andre Tageszeit; eines der drey Reiche der Natur; die Natur ſelbſt, im Ganzen betrachtet, und dergleichen. Wir ſprechen hier nicht von blos einzeln Bildern ſolcher Gegenſtände, ſondern von ausführlichen Vorſtellungen, die im Gemählde das ſind, was Kleiſts Frühling, oder Zachariä Tageszeiten, in der Dichtkunſt. Solche Gemählde ſtellen einige der wichtigſten Eigenſchaften des Gegenſtandes, den ſie mahlen, vor. Hätte Pesne ſeinen Vorſaz ausgeführt, ein Dekengemählde, das er in Rheinsberg *), gemahlt hat, und darinn der Anbruch des Tages vorgeſtellt iſt, in Kupfer äzen zu laſſen, ſo würde daſſelbe hier als ein ſchönes Beyſpiel dieſer Art können angeführt werden. Dergleichen Vorſtellungen können eben ſo ausführliche Bilder natürlicher Gegenſtände geben, als die ſind, die Dichter uns vormahlen. Sie ſind gemahlte Gedichte, deren Inhalt aus der ſichtbaren Natur genommen, aber mit ſittlichen und pathetiſchen Gegenſtänden untermenget iſt.

Die zweyte Gattung dieſer Vorſtellungen kann die moraliſche genennet werden. Sie ſtellt allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der ſittlichen Welt vor. So iſt die Beobachtung, daß Dichtkunſt und Muſik groſſe Kraft haben, die Liebe hervor zu bringen, auf einem geſchnittenen Stein **) allegoriſch alſo vorgeſtellt. Amor bittet den Apollo inſtändig und etwas ungedultig, ihm ſeine Leyer zu geben. Auf einem andern bekannten Stein reitet Amor auf einem Tyger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildeſten Gemüther zahm mache. Dieſe Allegorie kann mehr oder weniger ausführlich ſeyn. Das ſchon erwähnte Gemählde von der Verläumdung iſt ausführlich, und giebt uns durch mancherley lebhafte Züge die Schändlichkeit dieſes Laſters zu fühlen. Solche Gemählde ſind von den Allegorien der Rede nur darinn unterſchieden, daß ſie dem Auge vorbilden, was die andern der Einbildungskraft durch Wörter vorſtellen. Die Anmerkung, die dem Pythagoras zugeſchrieben wird, daß in den Staaten, die eine Zeit lang im Wolſtande geweſen, zuerſt die Ueppigkeit ſich einſchleicht, hierauf der Ueberdruß, denn unnatürliche Ausſchweifungen, auf welche zulezt der Untergang folget, iſt ſchon ein Gemählde. Der Mahler darf es nur aus der Einbildungskraft auf die Leinwand bringen.

---

*) So klein dieſer Ort iſt, ſo bekannt muß er dadurch ſeyn, daß einer der größten itztlebenden Monarchen ſich daſelbſt zu den groſſen Thaten vorbereitet hat, die hernach vor unſern Augen ausgeführet worden ſind.

**) Mariette N. 14.

Die dritte Gattung endlich iſt die hiſtoriſche; da Begebenheiten entweder blos angezeiget, oder umſtändlicher vorgeſtellt werden. Im erſten Falle entſteht die gemeine hiſtoriſche Allegorie, dergleichen man ſo häufig auf den Münzen der Alten und Neuen antrifft: der andre Fall giebt die höhere hiſtoriſche Allegorie, zu welcher die bekannten Gemählde des Le Brün, worauf einige Thaten Ludwigs XIV. vorgeſtellt ſind, gehören. Dieſe Allegorie ſcheint das höchſte und ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn, das nur Mahler vom erſten Range erreichen. Schon in redenden Künſten iſt dieſes das ſchwerſte, daß eine groſe Begebenheit oder Handlung, in einem merkwürdigen Geſichtspunkte gefaßt, durch eine einzige Periode der Rede ſo ausgedrukt werde, daß wir durch Hülfe eines Hauptbegriffs das Beſondere derſelben überſehen können.

Wer darinn glüklich ſeyn will, der muß nicht nur, wie der groſe Redner, ungemein viel zuſammen zu faſſen, ſondern es noch überdies ſichtbar zu machen wiſſen. Darinn liegt der Grund der ſo ſehr groſſen Seltenheit vortrefflicher Allegorien dieſer Art, deren Kunſt etwas näher entwikelt zu werden verdienet. Die allegoriſche Vorſtellung einer Begebenheit hat eigentlich nichts erzählendes; denn ſie ſtellt nicht ſowol die Begebenheit, als eine wichtige viel ſagende Anmerkung über dieſelbe vor, dergleichen etwa groſe Geſchichtſchreiber machen, da ſie eine Begebenheit in einem beſonders merkwürdigen Geſichtspunkt vorſtellen, wie es Tacitus oft thut, als: breves et infauſtos populi romani amores *). Ihr Endzwek geht nicht auf die Ueberlieferung der Geſchichte, dieſes kann auf eine leichtere und beſſere Art geſchehen; ſondern auf die Darſtellung derſelben in einem ſehr lebhaften Geſichtspunkte. Dieſes Geſchäfft iſt für den Geſchichtſchreiber ſchon ſehr ſchwer, für den Mahler iſt es ein Gipfel der Kunſt, den die gröſten Meiſter ſelten glüklich erreichen. Die Geſchichte, welche dabey zum Grunde gelegt wird, muß ſehr bekannt, zugleich aber entweder in ihren Abſichten, oder in ihren Umſtänden, oder in ihren Folgen, etwas allgemein merkwürdiges haben. Dieſes Allgemeine macht eigentlich das Weſen der Allegorie aus.

In der Gallerie von Düſſeldorf iſt ein Gemählde von Raphael, das einen Jüngling in dikem Gebüſche an einer Quelle ſizend vorſtellt, aus welcher er Waſſer geſchöpft, das er in einer Schaale vor ſich hält. So weit iſt dieſes Stük blos hiſtoriſch, und mehr kann ein gemeiner Mahler auch mit Titians Pinſel nicht ausdrüken. Aber Raphael wußte in dieſer einzelnen Figur hohe Gedanken, ein ſo erhabenes Nachdenken über eine Schaale voll Waſſer auszudrüken, daß man in dem Jüngling Johannes den Täufer erkennt, der in der Wüſte ſeinen göttlichen Beruf über-

---

*) Tac. Annal. II. 41.

überdenkt, und izt glaubt man, seine erhabene Gedanken über die Taufe ſelbſt zu empfinden. Dieſes gränzet nun ſchon an die hohe Allegorie. Wer nur Körper mahlen kann, muß ſich daran nicht wagen. Wenn er auch für jeden einzeln Begriff ein noch ſo richtiges Bild hätte, ſo würde der doch nur eine leſerliche Hieroglyphe, aber keine Allegorie darſtellen. Dieſe muß nicht den Buchſtaben der Geſchichte, ſondern ihren Geiſt geben.

Darauf kommt es alſo zuerſt an, daß der Künſtler in dem Körper der Begebenheit, die er allegoriſch vorſtellen will, eine Seele entdeke, und denn, daß er das unſichtbare Weſen derſelben ſichtbar mache. So müßte uns ein allegoriſches Gemählde von Alexanders Eroberungen des perſiſchen Reichs, nicht Schlachten und Feldzüge, ſondern entweder edle Rachgier, die, von einem übermüthigen Fürſten, an einem freyen Volke verübte Gewaltthätigkeit zu rächen; oder ausſchweifende Herrſchſucht mit allen ihren üblen Folgen, wenn ſie einen ſchon mächtigen Fürſten von großem Verſtande bewohnet; oder etwas dergleichen vorſtellen, das uns gleich in einen Geſichtspunkt ſtellt, aus welchem wir die Sache im Ganzen überſehen können. Hat der Künſtler die Seele ſeiner Geſchichte erſt entdekt, ſo wird es ihm nicht ſchwer werden, das Beſondere, wodurch die Begebenheit angezeigt werden kann, zu erfinden. Perſonen, Zeiten, Oerter laſſen ſich endlich ohne Namen und Schrift noch wol kenntlich machen.

Wenn es wahr iſt, was uns die Alten von dem Mahler Ariſtides ſagen, daß er in einem einzigen Bilde den, aus widerſprechenden Zügen zuſammengeſezten, Charakter des atheniensiſchen Volks richtig ausgedrükt habe; ſo dürfen wir hoffen, daß uns einmal die Kunſt allegoriſche Gemählde, wie etwa die folgenden dem Inhalte nach wären, liefern möchte. Die Verbeſſerung der Sitten durch die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften; das große Werk der Kirchenverbeſſerung in ſeinen wichtigſten Folgen, oder in ſeinen Urſachen; die Entdekung der neuen Welt durch den Columbus in einigen der wichtigſten Würkungen derſelben. Dergleichen Vorſtellungen ſind nicht gemahlte Erzählungen, wie ſo viel halb allegoriſche und halb hiſtoriſche Gemählde, ſondern Vorſtellungen von der Natur oder von der Würkung gewiſſer Handlungen. So viel war hier über die Beſchaffenheit der Allegorie, über ihre Arten und über den Werth derſelben zu ſagen. Folgende Anmerkungen beziehen ſich auf die Erfindung und auf den Gebrauch derſelben.

Die Vollkommenheit der Allegorie hänget größtentheils von der glüklichen Erfindung einzeler allegoriſcher Bilder ab. Eine Sammlung der beſten, die ſchon vorhanden ſind, mit genauer Beurtheilung ihres Werths, würde dieſen ſo wichtigen Theil der Kunſt ſehr erleichtern. **Winkelmann** hat einen Anfang dazu gemacht; aber es fehlt noch immer an der Entwiklung einleuchtender Grundſätze zu Erfindung der Bilder. Für denjenigen, der auf dieſem Pfad gründlichen Ruhm zu erwerben ſucht, möchten folgende Anmerkungen von einigem Nuzen ſeyn.

Bloße Hieroglyphen, die aus Noth gebraucht werden, laſſen ſich am leichteſten erfinden. Ein Wapenſchild, eine äußerliche in die Augen fallende Sache, iſt dazu ſchon hinlänglich. Doch ſollten bloße Anſpielungen auf Namen, wie ein Mann zu Pferde, um den Namen Philippus anzuzeigen*), wenn ſie gleich in den Antiken häufig vorkommen, verbannet werden. Dergleichen Bilder konnten nur zu der Zeit entſchuldiget werden, als man noch nicht ſchreiben konnte, und ſollten auch itzt nicht gebraucht werden, als da, wo die Schrift oder ein anderes Zeichen ſchlechterdings unmöglich iſt. Unter die Hieroglyphen, die in der Allegorie gute Dienſte thun, rechnen wir auch ſolche Zeichen, welche zwar keine natürliche, aber eine in den Gebräuchen gegründete Bedeutung haben. So ſind Zepter und Kronen, Könige und Regenten zu bezeichnen, Widderköpfe und Opferſchaalen in den doriſchen Frieſen, wodurch Tempel angedeutet werden, Kriegsarmaturen auf Zeughäuſer und dergleichen Bilder dieſer Art haben keine Schwürigkeit. Eine gute Bekanntſchaft mit den Gebräuchen der Völker giebt ſie von ſelbſt an die Hand.

---

*) S. Winkelmann von der Allegorie S. 99. wo noch viel dergleichen mit dem Namen der Allegorie beehrte Kunſtſtüke vorkommen.

Wahre allegoriſche Bilder, welche eine Eigenſchaft der Sache, die ſie vorſtellen, ausdrüken, ſind ſchwer zu erfinden. Dazu gehört, daß man die Begriffe der Sachen, welche vorzuſtellen ſind, deutlich entwikle, und in ihrer größten Einfalt ſehe, beſonders das Eigenthümliche, was die Sache am gewiſſeſten bezeichnet, deutlich faſſe. So hat jede Tugend außer dem, was ſie mit den übrigen gemein hat, etwas Eigenthümliches und Bezeichnendes, entweder in ihrem Urſprung oder in ihrer Würkung; für dieſe muß der Künſtler ein Zeichen finden. Hiezu dienet, was anderswo *) von Erfindung der Bilder überhaupt iſt angemerkt worden. Alle dort angeführten Arten der Bilder haben hier ſtatt.

Einige allegoriſche Bilder haben die Natur der Beyſpiele, wie Oreſtes und Pylades, als ein Bild der Freundſchaft; andere der Gleichniſſe, wie ein Schiff mit aufgeblaſenen Segeln, als ein Bild des glüklichen Fortganges; andere der eigentlichen Allegorie, wie ein Sieb, das zum Waſſerſchöpfen gebraucht wird, als ein Bild einer eitlen Unternehmung. Die Wahl dieſer Gattungen der allegoriſchen Bilder wird durch die beſondern Umſtände, darinn man ſie braucht, beſtimmt. So könnte zum Exempel in einem Gemählde, da zwey Männer ſich über einen vor ihnen ſtehenden Jüngling ernſtlich unterreden, der Inhalt ihrer Unterredung durch die Allegorie des Beyſpiels deutlich ausgedrükt werden, wenn einer der beyden Männer auf ein in dem Zimmer hangendes Gemählde deutete, das den Achilles vorſtellt, als Ulyſſes an dem Hofe des Lykomedes ihn ausforſcht. Denn dadurch würde angedeutet, daß die Unterredung den natürlichen Beruf des Jünglings zu einer gewiſſen Lebensart zum Inhalt habe. Hingegen drükt ein einziges allegoriſches Bild des Schmetterlings, auf den Sokrates, in ernſten Betrachtungen vertieft, ſeine Augen heftet, hinlänglich aus, daß er über die Unſterblichkeit denke.

So muß die Wahl der Bilder allemal durch den Gebrauch derſelben beſtimmt werden. Bilder der eigentlichen Allegorie bekommen ihre Bedeutung fürnehmlich, wenn ſie nicht für ſich da ſtehen, ſondern geſchikt mit andern Gegenſtänden verbunden ſind. So können Mahnköpfe verſchiedene Bedeutungen haben. In einen Kranz um die Schläfe einer ruhenden Perſon gewunden, bedeuten ſie den Schlaf. Es wäre aber auch leicht, ſie in anderer Verbindung zum Bilde der Fruchtbarkeit zu machen.

Alſo gehört es zur Erfindung der Bilder, daß man ihren Gebrauch genau vor Augen habe. Diejenigen ſcheinen die beſten zu ſeyn, welche als Attributa, oder Kennzeichen, menſchlichen Figuren beygelegt werden; weil

---

*) S. Bild.

weil ſie auf dieſe Art mit der Vorſtellung einer Handlung können begleitet werden, wodurch ihre Bedeutung viel gröſſer und auch kräftiger wird. So könnte die Eitelkeit, ſich andern zur Bewunderung darzuſtellen, durch das Bild eines Pfauen wol ausgedrukt werden; aber brauchbarer wird die Allegorie, wenn man eine weibliche Figur dazu wählt, an der man die Pfauenfedern als ein Abzeichen anbringt. Denn dadurch hat man Gelegenheit, durch den Ausdruk des Charakters, durch Stellung und Handlung die Allegorie viel beſtimmter und nachdrüklicher zu machen; deßwegen haben die griechiſchen Künſtler ſo viel allegoriſche Perſonen erdacht. Ein ſehr ſchönes Beyſpiel iſt das oben erwähnte Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz.

Von der glüklichen Erfindung einzeler Bilder hängt auch die Erfindung ganzer Vorſtellungen ab, ſie ſeyn von der phyſiſchen, moraliſchen oder hiſtoriſchen Gattung. Dieſe Vorſtellungen müſſen nothwendig durch handelnde Perſonen angedeutet werden; denn eine aus bloſſen Zeichen zuſammengeſezte Vorſtellung, nach Art der hieroglyphiſchen Schrift auf ägyptiſchen Denkmälern, verdient den Namen eines allegoriſchen Gemähldes niemals. Es würde vergeblich ſeyn, beſondre Regeln zu Erfindung ſolcher Gemählde geben zu wollen. Inzwiſchen kann es doch nüzlich ſeyn, wenn der Künſtler die drey Hauptwege zur Erfindung der Allegorie fleiſſig überdenkt, und ſich übet, durch dieſelben zu allegoriſchen Vorſtellungen zu gelangen.

Der erſte und leichteſte iſt der Weg des Beyſpiels; da von der Sache, welche man allgemein vorſtellen will, blos beſondere Fälle, als Beyſpiele vorgebildet werden, welche, entweder durch den Ort, oder durch gewiſſe Nebenumſtände, leicht eine allgemeine Bedeutung bekommen können. Ein alter Mahler oder Bildhauer durfte nur in einem Tempel der Fortuna, den Dionyſius in Corinth, den Cyrus an der Spize eines Heeres, den Marius, wie er ſich in einem Sumpf verſtekt, Beliſarius, der um Almoſen bittet, oder andere, eben ſo treffende, beſondere Fälle groſſer Glüksveränderungen, vorſtellen; ſo war die Allegorie ſchon da. Der Ort allein verwandelte dieſe beſondere Fälle in allgemeine Vorſtellungen über die Macht des Glüks, dem nichts zu hoch iſt, um niedergedrükt; nichts zu niedrig, um erhöhet zu werden. Eine von den erwähnten Vorſtellungen, blos in einem Zimmer gemahlt, macht noch keine Allegorie aus. Doch würde es einem nachdenkenden Künſtler nicht ſchwer werden, ſie zur Allegorie zu machen. Ein Tempel der Fortuna, irgendwo in dem Gemählde ſelbſt gut angebracht, auch blos allegoriſche Verzierungen des Ramens, der das Gemählde einfaßt, wären dazu hinlänglich.

Der Weg des Gleichniſſes iſt ſchon ſchwerer. Der Künſtler muß erſt ein gutes Gleichniß erfinden, das ſeinen Gedanken wohl ausdrüket, hernach aber durch eine andre Erfindung die Deutung deſſelben anzeigen. Ein Gemähld, auf welchem zu ſehen wäre, wie ein Sturmwind eine gewaltige Eiche niederreißt, hingegen kleinere ſchlanke Bäume und Sträucher blos etwas niederbeuget, könnte als eine bloſſe Landſchaft angeſehen werden. Es würde aber zur Allegorie werden, wenn auf demſelben Gemählde Perſonen vorgeſtellt würden, an denen man deutlich merkte, daß ſie die Vorſtellung als ein Gleichniß auf die allgemeine Lehre anwenden, daß den Widerwärtigkeiten eine gemäßigte, nachgebende Gemüthsart, und nicht ein ſtolzer widerſezlicher Sinn, entgegen zu ſezen ſey. Eine mittelmäßige Erfindungskraft kann durch dieſen Weg zu ſchönen allegoriſchen Gemählden kommen.

Der dritte Weg durch bloße Sinnbilder, iſt der ſchwerſte, aber auch, wenn er glüklich betreten wird, der vollkommenſte; indem er am weiteſten führet. Wer durch dieſen Weg die Gewalt und die mancherley ſeltſamen Würkungen des Glüks vorſtellen wollte, müßte es durch lauter erdichtete Bilder thun, neben denen nichts wahres oder eigentliches ſtünde, wie in den beyden vorhergehenden Beyſpielen. Daher werden dergleichen Vorſtellungen, reine Allegorien genennt. Das Glük würde z. E. als eine Göttin auf einem Thron ſitzen. Man würde ihr ſolche Attributa geben, wodurch verſchiedene Züge ihrer Macht ſowol, als ihres Eigenſinnes angedeutet würden. Ein Zauberſtab in der Hand, könnte die ſchnelle und wunderbare Würkungen ihrer Macht ausdrüken. Ihren Thron könnte man ſchwebend, und von den verſchiedenen, in allegoriſcher Geſtalt erſcheinenden Winden getragen, vorſtellen, um ſowol die Schnelligkeit, als die Unbeſtändigkeit ihrer Wendungen auszudrüken. In dem Geſicht und in der Stellung könnte Wankelmuth, Eigenſinn, Frechheit und Unbeſonnenheit ausgedrükt werden. Wollte man die Vorſtellung ausführlicher machen, ſo könnte in verſchiedenen Nebenbildern noch viel angezeigt werden. In dem Gefolge der Göttin könnten Reichthum und Armuth, Hoheit und Sclaverey, und verſchiedene Bilder dieſer Art erſcheinen. Vor ihr her könnte die Sicherheit ziehen oder etwas ähnliches, um anzuzeigen, daß das Glük unerwartet kömmt, und verſchiedenes von dieſer Art.

An dergleichen allegoriſche Vorſtellungen aber muß ſich kein Künſtler wagen, als der ſich getrauet in das Heiligthum der Kunſt zu dringen, wo Apelles und Raphael zu allen Geheimniſſen derſelben ſind eingeweyhet worden. Denn hier gilt fürnehmlich, was Horaz von den Dichtern ſagt:

— mediocribus eſſe Poetis
Non homines, non dii, non conceſſere columnae.

Eben deßwegen, weil die reine Allegorie, wenn ſie gut iſt, das Höchſte der Kunſt ausmacht, ſo wird ſie, wenn ſie in ihrer Art ſchlecht iſt, zum verächtlichſten derſelben.

Der Gebrauch der Allegorie iſt vielfältig. Die Baukunſt bedient ſich ihrer, um ihren Werken Zeichen ihrer Beſtimmung einzuprägen. So wird ſie in den Verzierungen des doriſchen Frieſes gebraucht, wo die Widderköpfe und Opferſchaalen ſich zu Tempeln; Schilder und Waffen, wie an dem Fries des Berliniſchen Zeughauſes, zu Kriegsgebäuden; Wapenſchilder, Zepter und Kronen, wie an dem Fries des Berliniſches Schloſſes, zu Palläſten der Monarchen, ſchiken. Durch dergleichen allegoriſche Verzierungen, die an verſchiedenen Theilen der Gebäude anzubringen ſind, können ſelbige auch zugleich einen beſtimmten Charakter, und, wenn es erlaubt iſt, ſich ſo auszudrüken, ihre eigentliche Phyſionomie bekommen. In dieſer Kunſt aber kann die Allegorie nicht nur in Zierrathen, ſondern auch in ganzen Werken angebracht werden. Statuen und Gemählde, in Tempeln, in Gerichtshöfen und andern öffentlichen Gebäuden, können mit groſſem Vortheil angebracht werden, um den Hauptzwek der Künſte zu erreichen *).

Die Alten haben die Allegorie häufig zur Bezeichnung ihrer Geräthſchaften angebracht; Leuchter, Lampen, alle Arten der Gefäße, Tiſche, Stühle, wurden vielfältig mit allegoriſchen Bildern ausgeziert. Solche Allegorien haben freylich keinen beträcht-

---

*) S. Künſte.

beträchtlichen Nutzen; ſie dienen inzwiſchen doch dazu, daß ſie auch die gemeineſten Sachen intereſſant machen; daß die Vorſtellungskraft auch bey den gleichgültigſten Beſchäftigungen etwas gereizt wird; welches doch auch ein Zwek der ſchönen Künſte iſt *).

Inzwiſchen haben die hieroglyphiſchen und allegoriſchen Verzierungen ſolcher, zum täglichen Gebrauche dienender, Sachen den wichtigen Nutzen, daß ſie dem Mahler ſehr oft in ſeinen allegoriſchen Arbeiten groſſe Dienſte thun, die Perſonen oder auch allegoriſche Bilder zu bezeichnen. Ein Schäferſtab auf einem Grabmal kann ſchon hinlänglich ſeyn, die Perſon anzudeuten, die darunter liegt, und bey Vorſtellung einer Handlung kann oft eine ſolche Kleinigkeit der ganzen Vorſtellung eine Deutlichkeit geben, die ſie ſonſt nicht haben würde.

Am öfterſten kömmt die Allegorie auf Schaumünzen vor; wiewol ſie, ſeitdem die Schrift erfunden worden, dort am wenigſten nöthig iſt. Denn in den meiſten Fällen wird die Sache, die man ſagen will, durch wenig der Münze eingeprägte Buchſtaben beſſer geſagt, als durch Bilder. Wichtiger iſt ſie, wenn der Künſtler ſo glüklich iſt, eine vielbedeutende Allegorie auf ſeine Münze zu bringen, die das, was die Schrift blos anzeiget, auf eine lebhafte und umſtändliche Weiſe ausdrükt. Dergleichen Vorſtellungen aber ſind ſelten **).

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem Gebrauch der Allegorie auf Grabmälern, und auf Ehrenmälern. Blos einige hiſtoriſche Umſtände zu bezeichnen, kann die Schrift vortheilhafter, als ein Bild ſeyn. Der auf dem Grabſtein des Diogenes eingegrabene Name hätte ſich eben ſo gewiß darauf erhalten, als das Bild eines Hundes, und hätte gewiſſer die Perſon bezeichnet. Nur eine abergläubiſche Verehrung der Alten kann dergleichen Allegorien auf Denkmälern ſchön finden *). Soll ſie auf ſolchen Werken einen Werth haben, ſo muß ſie vielbedeutend ſeyn, und mehr ſagen, als eine Schrift hätte ſagen können, oder es mit gröſſerer Kraft ſagen. Ein ſehr ſchönes Beyſpiel eines Denkmals, das mehr ſagt, als eine Schrift würde geſagt haben, iſt das, welches der Bildhauer Nahl in der Kirche zu Hindelbank, einem Dorfe unweit Bern in der Schweiz, geſetzt hat **). Ueberhaupt können diejenigen Vorſtellungen die kräftigſte Bedeutung haben, in denen Figuren von menſchlicher Bildung angebracht ſind; weil der Ausdruk des Geſichtes allein oft mehr ſagen kann, als alle Worte.

Dahin gehören alſo auch die Statuen der heidniſchen Gottheiten, welche, wie ſchon geſagt, im Grunde nichts als Allegorien ſind, und die entweder in Tempeln, oder andern öffentlichen Orten, als ſymboliſche Vorſtellungen zu beſtimmtem Endzwek aufgeſtellt werden †).

Endlich macht auch die Mahlerey für ſich ſelbſt einen vielfältigen Gebrauch von der Allegorie, durch ganz allegoriſche Gemählde, oder durch Einmiſchung der Allegorie in hiſtoriſche Vorſtellungen. Die erſtern können einen groſſen Werth bekommen, wenn ſie wichtige Gegenſtände des Geiſtes oder des Herzens, auf eine höchſt lebhafte Art dem Auge darſtellen, um den Eindruk derſelben deſto ſtärker zu machen. Gemählde von dieſer Art, die von einigem Werth wären, ſind zwar, wie ſchon angemerkt

---

*) S. Künſte.

**) S. Schaumünze.

*) S. Winkelmann von der Alleg. V Cap. Beyſpiele von allegoriſchen Vorſtellungen auf Grabmälern findet man häufig beym Pauſanias.

**) S. Denkmal.

†) S. Statuen.

merkt worden, ſehr ſelten, und dieſer höchſt wichtige Theil der Kunſt iſt noch zu unvollkommen, und erwartet Künſtler von beſonders glüklichem Genie, um ſich empor zu heben.

Die Einmiſchung der Allegorie in hiſtoriſche Gemählde iſt von zweyerley Art. Entweder eine bloße ſymboliſche Bezeichnung der Perſonen, der Oerter, der Zeiten, oder eine Einführung allegoriſcher Perſonen unter die hiſtoriſchen. Ueber die erſtere Gattung iſt bereits kurz hiebevor geſprochen worden. Wir merken hier noch dieſes an, daß es allemal beſſer iſt, den Mangel guter ſymboliſcher Zeichen lieber durch eine wol angebrachte Schrift, als durch erzwungene Hieroglyphen zu erſetzen. So haben es Raphael und Pouſſin gemacht; jener in einem Gemählde der farneſiſchen Gallerie, wo man die Hauptperſon, und folglich den Inhalt des Gemähldes hätte verkennen können, wenn nicht der Mahler durch Anbringung der Schrift: genus unde latinum; deutlich angezeiget hätte, daß das Gemählde die Venus mit dem Anchiſes vorſtelle. Eben ſo vortheilhaft hat der franzöſiſche Mahler den eigentlichen Geiſt eines ſeiner Gemählde durch dieſe, auf ein vorgeſtelltes Grabmal geſchriebene Worte: Auch ich war in Arcadia, angezeiget *). Die andere Gattung wird von einem feinen Kunſtrichter **), als etwas widerſinniſches und unnatürliches, gänzlich verworfen. Man kann ſeine Gründe an dem angeführten Orte nachleſen. Sie ſind ſo ſtark, daß man ihm ſchwerlich den Beyfall verſagen kann. Indeſſen iſt dieſes, ſo wie die Einmiſchung der Mythologie in die heutigen Oden †) eine Sache des Gefühls, die man denen laſſen kann, die ſich daran vergnügen.

Doch ſcheinet dieſes auf der andern Seite eine gegründete Foderung zu ſeyn, daß allegoriſche Perſonen nicht ſollten Antheil an der Handlung nehmen. Es ſcheinet, daß das, was oben von dem Gebrauche der allegoriſchen Weſen in dem Gedichte iſt erinnert worden, auch dem Mahler zur Regel dienen könnte. Wie nun ein Dichter, der einen ſchlauen Liebesſtreich beſchrieben hat, gar wol hinzu ſetzen könnte, daß Venus und die Liebesgötter ſich darüber gefreuet haben; ſo könnte auch ein Mahler, wenn er einen ſolchen Streich hiſtoriſch und von bekannten Perſonen vorgeſtellt hätte, wie es ſcheinet, ohne Anſtoß den geiſtreichen Einfall dabey anbringen, wodurch Alban ſeinem Gemählde von dem Raub der Proſerpina ein großes Leben gegeben hat. Man ſieht auf dieſem Gemählde den Pluto mit der entführten Proſerpina davon eilen. In der Luft ſieht man einige Liebesgötter, die durch ihr Tanzen und allerhand kindiſchen Muthwillen eine große Freude zu erkennen geben. Auf der andern Seite ſieht man die Venus, zu welcher Amor voll Freude hinfliegt, um ſie glükwünſchend zu küſſen *). Dieſes iſt gewiß eine der artigſten Einmiſchungen allegoriſcher Perſonen in ein hiſtoriſches Gemählde, welches wol ſchwerlich von irgend einem Kenner wird gemißbilliget werden. Sie kann zum Muſter dienen, wie eine ſo ſchlüpfrige Sache mit vollkommenem Beyfalle könne behandelt werden. Hätte Rubens in der Gallerie von Luxenburg die Einmiſchung der Allegorie mit ſo viel Geiſt behandelt, als Alban gezeiget hat, ſo würde du Bos vermuthlich weniger Abneigung

---

*) S. du Bos Refl. ſur la poeſie et la peint. T. I. ſect. 6.
**) S. Du Bos.
†) S. Mythologie.

*) S. Gemählde der Königlichen Gallerie zu Dresden.

gung gegen dieſe Gattung der Gemählde geäußert haben.

◆ ◆

Von der Allegorie in den zeichnenden Künſten überhaupt, beſonders aber in der **Mahlerey**, handeln unter mehrern: Giov. P. Lomazzo, im 7ten Buche ſ. Trattato dell' arte della Pittura .... S. 527. der Ausg. von 1585. 4. in 33 Kap. worin er die, den verſchiedenen Gottheiten des Alterthumes zu gebenden Geſtalten zu beſtimmen ſucht. Ger. Laireſſe, unter der Aufſchrift: „Von der Anordnung der Bilder, welche die Sinne bezeichnen," in ſ. Großen Mahlerbuche, im 11ten Kap. des 2ten Buches, Bd. 2. S. 109 u. f. — R. de Piles, von ihrer Erfindung und den Eigenſchaften derſelben, in ſ. Cours de Peint. S. 56 u. f. der Amſterd. Ausg. von 1766. 12. — Du Bos, von allegoriſchen Perſonen, und allegoriſchen Perſonen überhaupt, in den reflex. crit. .... B. I. Abſchn. XXIV. S. 176. der Dresdner Ausg. — Joh. Winkelmann, von dem Nutzen, und den Vorzügen der Allegorie, in der Schrift von der Nachahmung der griech. Werke, S. 79. 2te Ausg. — H. v. Hagedorn, von den Geſetzen der Allegorie; von ihrer Entſtehung in der Kunſt, in wie fern Mahler ganz neue allegoriſche Perſonen ſchaffen können; von den Schwierigkeiten ganz allegoriſcher Zuſammenſetzungen; von dem behutſamen Gebrauche derſelben; von den Gebäuden, bey welcher ſie unentbehrlich iſt, in ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 152 u. f. und S. 458 u. f. — Fr. Chriſtph. v. Scheyb, handelt, unter der Aufſchrift: „Die Allegorie, oder die heimliche Bedeutung," im 15ten Abſ. ſ. Oreſtrio, Th. 1. S. 166. von der Wirkung allegoriſcher Perſonen überhaupt, und ihrer Wirkung in Verbindung mit wirklichen Perſonen; von der nöthigen Vorſicht und Mäßigung darin; von den Fällen, worin Allegorie nothwendig iſt, und d. m. — Von der Behutſamkeit im Gebrauche der Allegorie in bibliſchen Gemählden, wird in der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften Bd. 10. S. 99. — Von der Allegorie in der **Bildhauerey**, in der Plaſtik, S. 127 u. f. — Von der Allegorie auf **Münzen**, in den kritiſchen Wäldern III. S. 87. und im Laokoon, S. 16. Anm. h. gehandelt. — Ein Aufſatz über Allegorie von H. Moritz, im 2ten St. des 3ten Bds. der Monatſchr. der Berliner Academie der Künſte. — Auch ſind hieher noch die zwey Diſſertationen: Artificem ea, quae ſibi non conveniunt, fingentem poetae monitorem proponit, Vitt. 1764. 4. von Benj. Gottl. Laur. Boden zu zählen. — Vielleicht würde alles Raiſonnement über Allegorie, und über allegoriſche Darſtellungen eine beſtimmtere Richtung erhalten, wenn man dieſe Benennung ſolcher Darſtellungen (welche, im Vorbeygehn geſagt, von den frühern Italieniſchen Künſtlern ſelbſt nie, ſondern an deren Stelle immer das Wort iſtoria von ihnen gebraucht wurde) mit der Benennung **mahleriſche Dichtung** vertauſchte. Eigentlich allegoriſiren kann der bildende Künſtler nicht. Nur, durch die Stelle, welche ſein Werk einnimmt, nur durch ſeinen Zweck dabey, nur durch die Veranlaſſung dazu, wird es Allegorie. Aber durch alles dieſes iſt das **Werk ſelbſt** es noch nicht; es iſt Darſtellung irgend einer, wahren, oder erdichteten, Begebenheit, irgend eines Gedankens; und weit entfernt, jene, oder dieſen, zu verhüllen, oder unter einem andern Bilde zu zeigen, ſoll es ſolche vielmehr, in der Geſtalt, welche der bildende Künſtler ihnen zu geben vermag, ganz eigentlich verſinnlichen, vergegenwärtigen, anſchaulich machen. Der berühmte Neptun des Rubens iſt nur in ſo fern Allegorie, als er Anſpielung auf die glückliche Ueberfahrt eines Gouverneurs der Niederlande war. Iſt nun aber die Allegorie in den bildenden Künſten blos **Dichtung**: ſo fragt es ſich, ob der bildende Künſtler, bey Darſtellung gewiſſer wirklicher Begebenheiten, nicht dichten dürfe? Ob er, bey allen, dichten könne? Ob Darſtellung einzeler, großer und guter, Gedanken ſich mit dem

Weſen ſeiner Kunſt, und, unter welchen Bedingungen, ſie ſich damit verträgt? u. ſ. w. Zu der Unterſuchung, und Auflöſung dieſer Fragen gebricht hier der Raum; ſo viel iſt aber gewis, daß, mit Hülfe des Begriffes von Dichtung viele Kunſtwerke ſich glücklicher, als es ſo oft geſchieht, erklären laſſen, oder viel verſtändlicher werden. Auch iſt es wohl keinem Zweifel unterworfen, daß der wirkliche, wahre Künſtler eben ſo gut, als der eigentliche Dichter, bey allen ſeinen Werken, mehr oder weniger, Dichter iſt. — —

Zu der Kenntniß, und zu der Darſtellung ſogenannter allegoriſcher Perſonen und allegoriſcher Kunſtwerke, können, auſſer mehrern, folgende Schriften dienen: Philoſtratorum Imagines, und Calliſtrati Deſcript. ſtatuar. in den Philoſtrat. Oper. S. 715 u. f. Ed. Olear. franzöſiſch, mit den ſämmtlichen Werken derſelben, von Blaiſe Vigenere, Tourn. 1596. f. Par. 1611. 4. und die beyden angeführten Schriften, einzeln, mit Anm. von Th. Embry, Images, ou tabl. de platte peinture ... Par. 1615. 1629. 1637. f. deutſch, mit den ſämmtlichen Werken, von Dav. Chriſtn. Seybold, Lemgo 1776. 8. Die erſtern beſtehen, bekannter Maßen, aus 81 Beſchreibungen von, vorgeblichen, oder wirklichen, Abbildungen größtentheils mythologiſcher Perſonen, und die letztern aus 14 Beſchreibungen von dergleichen Statuen. — P. Ovidii N. Metamorph. Lib. XV. Wegen der Ausg. Ueberſetzungen, und Erläuterungsſchr. ſ. den Art. **Erzählung**; hier kommen ſie nur in ſo fern in Betracht, als ſie die Quelle ſind, aus welcher die Künſtler ſo oft die Gegenſtände ihrer Arbeiten gezogen haben. Folglich gehört hier nichts zu ihnen, als, Les Metamorphoſes d'Ovide en 140 eſtampes, p. MM. Baſan et le Mire. Par. 1768 — 1769. 4. — Ein ähnliches, aber weniger bekanntes, und bändigeres, obgleich, freylich, auch nicht ganz ſo mahleriſch geſchriebenes Werk, iſt die Genealogia Deorum Lib. XV. und De Montium, Sylvar. Lacuum, Fluvior. Stagnor. et marium Lib. vom Giov. Boccacio, (Ven. 1472) f. Reg. 1481. f. Baſil. 1532. f. Ital. das erſtere von Giuſ. Betuſſi, 1547. 1556. 1564. 4. das letztere von Nic. Liburnio, ſ. l. et a. 4. und Flor. 1598. 8. — Hieroglyphica, ſ. de Sacris Aegyptior. aliarumque gentium litteris commentar. Lib. LVIII. Auct. Jon. Pier. Valerianus Bolzanius († 1558) Die erſten Ausg. ſind mir nicht bekannt; zu Frft. iſt es 1678. 4. 1 Th. mit K. verm. mit zwey Büchern von Cöl. Auguſt. Curio, und mit einem Zuſatz von 6 neuen Büchern alphabetiſch geordneter, und aus ältern und neuern Schriftſtellern geſammelter Hieroglyphen, gedruckt worden. Einen Auszug daraus gab Heinr. Schwallenberg, unter dem Titel: Aphoriſmi hieroglyphici 1592. und 1606. 8. heraus. Auch ſind davon eine italieniſche und zwey franzöſiſche Ueberſetzungen vorhanden. Winkelmann (Verſuch einer Allegorie S. 23) ſagt davon: die Abſicht ihres Verf. war, vorzüglich die ſymboliſchen Zeichen der Aegypter, mehr aber diejenigen, welche ſich in alten Schriften, als auf Werken der Kunſt erhalten haben, zu erklären. Auſſer dieſen hat er einige Bilder der Griechen aus ihren Scribenten geſammelt, allein aus alten Denkmahlen iſt nichts bey ihm zu finden, und was er anzeigt, iſt mehrentheils auf ſeichte Muthmaßungen gegründet, und was gut iſt, verliert ſich, unter unnöthigem Gewäſche, um ein großes Buch zu ſchreiben. — Le Imagine degli Dei degli Antichi, di Vinc. Cartari, Ven. 1566. 4. Mit Kupfern und verm. durch Ceſ. Malfatti, erſchien es zuerſt, Padov. 1609. 4. Darauf ſehr verm. und verbeſſert durch Lor. Pignoria, Padua 1615. 4. (beſte Ausg.) 1626. 4. Ven. 1647. 4. Lat. unter dem Titel, Pantheum Antiquor. durch Ant. Verderius, Lugd. B. 1581. 4. Rot. ad Tuber. 1683. 4. Frcft. 1687. 4. Franz. durch eben denſelben, Lyon 1581. 4. Tournon 1606. 8. mit K. Deutſch, durch Paul Hachenberg, mit vorgeblichen Erläuter. Mainz 1687. Frft. 1690.

1680. 4. mit K. Auch die Sandrartiſche Iconologia Deor. oder Abbildung der Götter der Alten, Nürnb. 1680. f. und im 9ten Bd. der neuen Ausg. ſ. Werke, die aus einigen 30 Kupferbl. beſtehend, iſt, wie Sandrart ſelbſt ſagt, gänzlich aus dem Werke des Cartari gezogen. Und bey den oben angezeigten ſpätern Paduaniſchen Ausgaben des Originals ſind zugleich die, von H. v. Murr, in ſ. Bibl. de Peint. de Peint. etc. S. 508, als ein beſonderes, erſt im J. 1647. 4. zu Venedig gedrucktes Werk, angezeigten Allegorie di Ceſare Malfatti befindlich. — Della forma della Muſe, cavata dagli autori greci e latini, da Giamp. Lomazzo, Mil. 1591. 4. — Iconologia, ovvero deſcrizione di diverſe imagini di vertù, vizi, affetti, paſſioni, arti, diſcipline, elementi, corpi celeſti, cavate dall' Antichità . . . di Ceſ. Ripa, Rom. 1593. 4. verm. Sienna 1613. 4. Mit Zuſ. Pad. 1618. 1625. 4. Mit neuen Vermehrungen, als z. B. den, einzeln vorher erſchienenen Geroliſici morali des P. Ricci, und mit Anm. und Erläuter. durch Ceſ. Orlandi, Perugia 1764. 1766. 4. 5 B. mit K. Franz. der Text durch Jean Baudoin, der dieſen verkürzte, und Moralitäten hinzufügte, und die Kupfer von J. de Bie, Par. 1636. 1644. f. 1667. 1677. 1681. 4. in 2 Th. Amſterd. 1698. 12. 2 Th. Deutſch, durch D. P. Pers, Frft. 1669. 4. Durch J. G. Hertel, nach den erſten, vermehrten, Ausgabe, Augsb. (o. J.) f. Nürnb. 1732. 4. Engl. unter dem Titel, Collection of emblematical Figures, by George Richardſon, Lond. 1777. 4. Auch iſt ebendeſſelben Complete Syſtem of Iconology, Lond. 1785. 4. 2 B. aus dem Werke des Ripa, ſo viel ich weiß, gezogen. Dieſes Buch, iſt leider, noch immer, im Ganzen das Handbuch der Künſtler; und doch iſt Winkelmanns Urtheil davon wohl nicht zu hart. Er ſagt, in ſ. Verſuch einer Allegorie, S. 23. davon: „Ripa's Beleſenheit in ſeiner Iconologie iſt mehrentheils aus dem Werke des (vorhin angezeigten) Valerianus genommen; das übrige iſt theils aus Büchern, die von Sinnbildern handeln, als Alciatus, Typotius, u. ſ. f. genommen, ein großes Theil aber iſt auf ſeinem eigenen Grunde, oder vielmehr in ſeinem Gehirne erwachſen. Seine Bilder ſind dergeſtalt erdacht und entworfen, als wenn keine alten Denkmaale in der Welt wären, und man ſollte glauben, er habe weder von Statuen, noch von erhobenen Werken, noch von Münzen und geſchnittenen Steinen Nachricht gehabt. Seine Bilder ſind höchſtens bey Illuminationen und wenige in Gemählden, anzubringen. Man könnte viele Einfälle deſſelben nicht lächerlicher erdenken; und ich glaube, wenn ihm z. B. das welſche Sprichwort, in ein Sieb piſſen, das iſt vergebliche Dinge thun, eingefallen wäre, er würde auch dieſes figürlich gemacht haben." — Tableaux du temple des Muſes . . pour repreſenter les vertus, et les vices . . . . Par. 1655. f. Unter dem Titel, Temple des Muſes, Amſt. 1733. f. und mit der Aufſchrift: Collection originale des tableaux les plus intéreſſans des metamorphoſes d'Ovide . . . . Par. 1770. f. 60 Bl. Der, in der letzten Ausgabe ſehr verkürzte, dabey befindliche Text iſt von dem Abt Marolles; die Gemählde, nach welchen ſie geſtochen worden, ſind von Abr. Diepenbeck, und die Kupfer von Bloemart. Auf dem Titel des Amſterdamer Nachſtiches, wird B. Picard fälſchlich, als der Urheber der Zeichnungen angegeben. — Das 9te Kap. des 10ten Buches in Ge. Laireſſe Großem Mahlerbuch, B. 2. S. 285. handelt von „einigen, auf beſondre Perſonen gerichteten Vorbildungen, welche füglich mit ſtillliegenden Sachen ausgeführet werden mögen." — Teutſche Mythologie, oder Beſchreibung aller erdichteten heydniſchen Götter und Göttinnen, Sulzb. 1718. 8. — Treſor de Fables choiſies des plus excellens Mythologiſtes, p. J. Louis Kraft, Brux. 1733. 150 Bl. — Romeyn de Hooghe Van de Hieroglyphen of Merkbeelden der Ouden Volkeren . . . . door Andr. Heinr. Weſterhoſterhovius, Amſt. 1735. f. mit Kupf. Deutſch mit Siegm. Jac. Baumgartens Vorrede, Amſt. 1744. 4. mit K. Auch iſt die Science hieroglyphique, ou Explication des figures ſymboliques des Anc. Amſt. 1746. 4. mit K. meines Wiſſens eben dieſes Werk, welches, wie die Gemählde ſeines Urhebers, von einer üppigen, überfüllten Einbildungskraft zeugt. In der Vorrede giebt Baumgarten Nachricht von den Büchern, welche von den Aegyptiſchen Allegorien handeln, die aber nicht näher hieher gehören. Das Buch beſteht aus 65 Kap. in welchen das, vor jedem derſelben befindliche Kupfer erklärt wird. — Polymetis, or Enquiry concern. the agreements between the works of the Roman poets and the remains of the ancient Artiſts, by I. Spenſe, Lond. 1747. f. (Ueber die mehreren Ausgaben, Auszüge und Ueberſ. ſ. den vorhergehenden Artikel) — Diction. iconologique, ou introduction à la connoiſſance des Peintures, Sculpt. Eſtamp. Medailles, Pierres gr. Emblemes, Deviſes . . . p. Mr. d. P. (Honoré la Combe de Prezel) Par. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Deutſch, ebend. 1759. 8. — Dictionaire Mytho-Hermetique dans lequel on trouve les Allegories fabuleuſes des Poetes, les Metaphores, les Enigmes etc. p. Ant. Joſ. Pernetty, Par. 1758. 8. — Iconologie, tirée de divers Auteurs . . . p. J. B. Boudard, Parm. 1759. f. 3 B. Vienne 1766. 8. 3 B. Iſt ital. und franzöſiſch abgefaßt, und enthält 630 iconol. Vorſtellungen. Winkelmann, a. a. O. ſagt, daß dieſes Werk kein geneigter Urtheil verdiene, als die Schriften des Valerianus und des Ripa. „Es enthält wenig ſelbſt erfundene Bilder; die mehreſten ſind aus dem Ripa genommen, und in lang geſpaltene Figuren nach neuer Tracht, und in dem Mode-Stil gezeichnet, eingekleidet." Auch zeigt er das Unzulängliche und Unbefriedigende der Bilder in einzeln Beyſpielen. — Dizionario delle Favole, per l'intelligenza de' Poeti, de' Quadri e delle Statue . . . Tor. 1761. 8. (Eigentlich nur für Schulen geſchrieben) — Almanac iconol. . . . . p. Mr. Gravelot, Par. 1764 — 1769. 12. 5 Th. — Verſuch einer Allegorie, beſonders für die Kunſt . . . Dresden 1766. 4. von Joh. Winkelmann. Daß durch dieſes Werk das Bedürfniß der Künſtler nicht befriediget worden, iſt bekannt. Der V. hat ſich mehr in Widerlegung und Berichtigung der Erklärungen und Meynungen Anderer verloren, als daß er glückliche Bilder für die Darſtellung aufgeſucht hätte. S. übrigens die Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 5. S. 217 u. f. — Nouvelle Iconologie hiſtor. par J. Chret. de la Foſſe, cont. les attributs hieroglyphiques, qui ont pour objets les IV Elemens, les IV Saiſons, les IV part. du monde, les differens complexions de l'homme etc. Par. 1768. f. 111 Bl. — Eine Folge von 216 Iconol. Blättern, worauf die Tugenden, die Laſter, die Künſte, und die Gottheiten der Fabel dargeſtellt ſind, von Huquier, erſchien, Par. 1769. f. — Wie die Alten den Tod gebildet . . . . von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1770. 4. vergl. mit H. Herders Schrift: Wie die Alten den Tod gebildet? Hannover 1774. 8. und verm. in der 2ten Samml. der zerſtreuten Blätter, Gotha 1786. 8. S. 273 u. f. — Le Manuel des Artiſtes et des amateurs, ou Dict. hiſtor. et mythol. des emblemes, allegories, attributs . . . . relativement au coſtume, aux moeurs, aux uſages, Par. 1770. 12. 4 B. — Iconarii univerſ. Tentamen, ſ. rerum omnium imagines, in aere eleg. inciſae ac ordine litterar. diſpoſitae, R. 1776. 4. 4 B. — Iconologie diſſ. et gr. p. Mr. (Phil.) Parizeau, Par. 1777. f. — Gli Elementi rappreſentati in IV Deita e li ſentimenti del corpo, invent. di Adr. Collaert, intagl. da Guil. Lauri, R. 1783. fol. — Encyclopedie der alten Geſchichte, Götterlehre, Fabeln und Allegorien, von Chr. Fdr. Braune, Halle 1780. 8. — Allegoriſche Perſonen, zum Gebrauch der bildenden Künſte, von Wilh. Ramler und Bernh. Rode, Berl. 1788. 4. Urſprüngl. in den beyden erſten Bänden der Academie der Künſte .... zu Berlin befindlich. — — Auch können hieher noch von Nutzen ſeyn, Mem. ſur Venus, p. Larcher, Par. 1775. 8. — Diſſertat. ſur les attributs de Venus ... p. Mr. l'Abbé Chau, Par. 1776. 4. Ueber die Attribute der Venus ... von C. Richter, Wien 1783. 8. (aus jenem gezogen) — Nemeſis, ein lehrendes Sinnbild, von J. G. Herder, in der 2ten Samml. ſ. zerſtreuten Blätter, S. 213. und Perſepolis, eine Muthmaßung, in der 3ten Sammlung, S. 301 u. f. — Ueber Flügel und geflügelte Gottheiten, von C. L. Junker, Erf. 1786. 8. Jupiter, eine Antike .... von ebend. Nürnb. 1788. 8. und Erläuter. dazu in dem 9ten St. S. 191. von H. Meuſels Muſeum, Mannheim 1789. 8. — Ueber die Horen und die Grazien .... Jena 1787. 8. — Ueber den δημος, oder ob es möglich geweſen, das athenienſiſche Volk in einer Figur darzuſtellen, von einem Künſtler, in dem 8ten St. S. 99. von H. Meuſels Muſeum, Mannh. 1789. 8. —

S. übrigens die Art. Mythologie, Sinnbild und Ueblich.

## Allegro.

(Muſik.)

Bedeutet hurtig, und wird den Tonſtüken vorgeſezt, welche etwas geſchwind und mit Munterkeit ſollen vorgetragen werden. Weil aber verſchiedene Grade des hurtigen ſind, ehe man auf das ganz ſchnelle kommt, ſo werden dieſelben noch durch andere Beſtimmungen dieſes Worts angezeiget. Allegro di molto, oder allegro aſſai, bezeichnet das ganz hurtige, das dem ſchnellen oder Preſto nahe kommt, und allegretto das weniger hurtige. Aber meiſt jedes Stük, dem allegro beygeſchrieben iſt, hat deßwegen doch ſeinen beſondern Grad der Geſchwindigkeit, den ein geſchikter Spieler aus dem Ausdruk und aus der Art der Noten errathen muß.

Das Allegro, oder der hurtige Geſang, ſchiket ſich zu dem Ausdruke der munteren Leidenſchaften, der noch nicht ganz ausgelaſſenen Freude, eines mäßigen Zornes, des Spottes, und allenfalls zu der bloßen Schwazhaftigkeit, zum fröhlichen Scherz. Er findet ſich aber unter den verſchiedenen Arten des Allegro nicht blos in Anſehung der Geſchwindigkeit, ſondern des Ausdruks, ein merklicher Unterſchied; indem ein Stük mit derſelbigen Geſchwindigkeit luſtig, dreiſte, prächtig oder ſchmeichelnd kann vorgetragen werden.

Man braucht dieſes Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewegung ſoll geſpielt werden, ein Allegro nennt.

## Allemande.

(Muſik.)

Dieſen Namen führen zweyerley Gattungen kleiner Tonſtüke. Die eine Gattung macht insgemein einen Theil der ſogenannten Suiten für das Clavier und andre Inſtrumente. Sie iſt in vier Vierteltakt geſezt, hat einen etwas ernſthaften Gang, und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterſtüzt. Der Name zeiget an, daß ſie von deutſcher Erfindung iſt.

Die andere Gattung iſt eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer ſehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrükt. Sie hat viel Aehnlichkeit mit dem franzöſiſchen Tambourin.

Man giebt auch den Namen Allemande dem ſchwäbiſchen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke ſehr gebräuchlich iſt. Aber nicht richtig; denn dieſer hat ¾ Takt. Er hat etwas ſehr artiges, und fröhliches.

Sehr oft ſieht man in bemeldten Gegenden ungelehrte Tänzer, die ihre Allemande mit einer Annehmlichkeit tanzen, die viel Einnehmendes hat, und dem Zuſchauer groſſes Vergnügen macht. Dieſe Allemande iſt ein wahrer Tanz der Fröhlichkeit.

## Allgemein.

(Schöne Künſte.)

Was allen Dingen, die zu einer Gattung gehören, gemein iſt. Es wird dem Beſondern entgegen geſetzt, welches nur einzelnen, oder zu einer Gattung gehörigen Dingen zukömmt. Die Betrachtung des Allgemeinen und des Beſondern gehört deßwegen zur Theorie der ſchönen Künſte, weil es in gar viel Fällen nothwendig iſt, das Allgemeine durch das Beſondere auszudrüken. Hierauf ſcheinet Horaz in der Anmerkung: difficile eſt proprie communia dicere *), zu zielen. Das Allgemeine iſt aus zweyerley Gründen unäſthetiſch: weil es durch abgezogene, und alſo von der Sinnlichkeit entfernte Begriffe vorgetragen wird; und denn auch, weil es oft zu gemein iſt, und deßhalb die Vorſtellungskraft nicht genug reizt.

Das Allgemeine befindet ſich blos in dem Verſtande; die Sinnen werden nur von einzeln Dingen gerührt: daher kann das Allgemeine niemal ſinnlich vorgetragen werden, als wenn es in dem Beſondern geſagt wird. Hieraus entſtehen ſo mancherley Kunſtgriffe, das Allgemeine beſonders zu ſagen; dergleichen ſind die Bilder, die Beyſpiele, die Gleichniſſe, die Allegorie, wo das Allgemeine der anſchauenden Erkenntnis in dem Beſondern vorgelegt wird. Dabey iſt denn überhaupt zu merken, daß das Allgemeine ſich um ſo viel gewiſſer eindrükt, je neuer und reizender das Beſondere iſt, aus dem es erkennt wird.

Ein andrer weniger gemeiner Kunſtgriff, das Allgemeine beſonders zu ſagen, beſteht darinn, daß das Beſondere durch einen nothwendigen Schluß auf das Allgemeine führe, wie in dieſem Ausdruk:

> Ach! ich ſahe der Tugenden lezte vom
> Erdreich geflohen *).

Wobey man nothwendig das Allgemeine denken muß: nun war gar keine Tugend mehr auf Erden.

Es iſt kaum nöthig zu erinnern, daß beyde Kunſtgriffe, das Allgemeine beſonders zu ſagen, eben nicht bey jedem gemeinen Gedanken, ſondern nur bey ſolchen zu brauchen ſeyn, die ihrer Wichtigkeit halber einen ſtärkern Eindruk machen müſſen.

◆ ◆

Von der Nothwendigkeit, das Allgemeine, in Rückſicht auf Schreibart überhaupt, in das Beſondre zu verwandeln, handelt Home, in den Elements of Criticism, Bd. 2. S. 325 der 4ten Ausg. in dem Kapitel von Erzählung und Beſchreibung, vergl. mit dem 4ten Kap. Bd. 1. S. 236. — Auch findet in dem Verſuch über den Roman, Liegn. 1774. 8. S. 500, ſich etwas darüber. — Von der Allgemeinheit, in Rückſicht auf dramatiſche Charactere handelt vortreflich G. E. Leſſings Hamburgiſche Dramaturgie, Th. 2. S. 274. Leipz. Ausg. ſo wie R. Hurd in dem Aufſatze über die verſchiedenen Gebiete der dramat. Poeſie, bey ſ. Commentar über Horazens Brief an die Piſonen, Th. 2. S. 25 u. f. d. Ueb. vergl. mit dem Commentar ſelbſt über die Verſe: reſpicere exemplar vitae morumque jubebo Th. 1. S. 226. d. Ueb. — — Uebrigens geht die, von H. Sulzer angeführte Stelle des Horaz eigentlich nicht auf das, wovon in dem Artikel die Rede iſt, ſondern auf Erfindung dramatiſcher oder tragiſcher Charactere, wie es der Zuſammen-

---

*) De Arte v. 128.

*) Bodm. Sündfluth II. Geſ.

dung zur Gnüge zeigt, und auch jeder Erklärer und Ueberſetzer derſelben deutlich genug gezeigt hat. —

## Alt.

(Muſik.)

Bedeutet eine Stimme in der Muſik, die der höchſten Menſchenſtimme am nächſten kommt. Man giebt dem Alt in ſeiner höchſten Ausdehnung den Umfang von dem kleinen f bis ins zweygeſtrichene c. Von bemeldtem f bis ins eingeſtrichene a wird er der tiefe Alt, von dem kleinen a aber bis ins zweygeſtrichene c der hohe Alt genennt. Selten kann eine Mannsſtimme den Alt ohne Härte ſingen. In den Kirchen der proteſtantiſchen Schweiz, wo durchgehends vierſtimmig geſungen wird, führen die jungen Mannsperſonen den Alt, aber insgemein ſo, daß die Stimmen etwas übertrieben werden, daher man von weitem nur den Baß und den Alt höret. Der Altſchlüſſel iſt der c Schlüſſel auf der dritten Linie

## Die Alten.

Wenn man bey Gelegenheit der ſchönen Künſte die Alten nennt, ſo verſteht man dadurch die alten Völker, bey denen ſie vorzüglich geblühet haben; fürnehmlich die Griechen und Römer. Dieſe haben ſich durch einen feinen Geſchmak und durch fürtreffliche Werke der ſchönen Künſte vor allen andern hervor gethan. Es läßt ſich gar nicht läugnen, daß ſie es zu einer Vollkommenheit gebracht haben, welche die Neuern ſelten erreichen. Einige Kunſtrichter haben ſo laut von den Vorzügen der Alten geſprochen, daß andere die ganze neuere Welt dadurch für beleidigt gehalten, und deßwegen einen heftigen Streit angefangen haben, welcher in Frankreich mit groſſer Hitze einige Jahre lang iſt geführt werden.

In dieſen Streit wollen wir uns nicht einlaſſen; er iſt mit ſo wenigem nicht auszumachen, als Perrault geglaubt, der in einem kleinen Werk *) ſich unterſtanden hat zu zeigen, daß die Neuern in allen Stüken den Alten nicht nur gleich kommen, ſondern ſie ſo gar übertreffen. Wir begnügen uns, dem Zwek dieſes Werks gemäß, einige allgemeine Anmerkungen über den Geſchmak der Alten zu machen. Und weil wir in andern Artikeln von den bildenden Künſten der Alten geſprochen **), ſo wollen wir hier blos bey dem bleiben, was die Beredſamkeit und Dichtkunſt betrifft.

Obgleich die Grundſätze des Geſchmaks für alle Zeiten dieſelbigen ſind; weil ſie ſich auf die unveränderlichen Eigenſchaften des Geiſtes gründen: ſo iſt dennoch eine groſſe Verſchiedenheit in den zufälligen Geſtalten des Schönen. Bey Beurtheilung der Alten müſſen wir nothwendig auf dieſes Zufällige Acht haben. Es kann ein Werk der Beredſamkeit und Dichtkunſt, von demjenigen, was bey den Neuern für das ſchönſte gehalten wird, ſehr verſchieden, und dennoch vollkommen ſchön ſeyn. Wenn wir darauf nicht Acht haben, ſo werden wir viel falſche Urtheile fällen. Die Schönheit eines perſiſchen Kleides kann nicht nach der europäiſchen Mode beurtheilet werden: man muß dabey die perſiſche Form, als die Richtſchnur der Beurtheilung, nothwendig vor Augen haben.

Die Form, welche die Alten ihren Werken des Geſchmaks gegeben, geht ſehr oft von der heutigen Form weit ab; ob gleich das Weſentliche dieſer Werke einerley iſt. Wir reden hier hauptſächlich von den Werken, die nicht blos zum Vergnügen und Zeitvertreib geſchrieben ſind, ſondern von ſolchen, bey denen eine moraliſche Abſicht zum Grunde liegt, welche durch eine, nach dem Geſchmake der Zeiten angemeſſene, Form erreicht wird.

---

*) Parallele des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les ſciences 4 Vol. 12.

**) S. Antik.

So hatten die griechiſchen Dichter bey ihren Trauerſpielen nicht blos die Abſicht, ihre Zuſchauer ein Paar Stunden lang in eine angenehme Verwirrung verſchiedener Empfindungen zu ſetzen, dadurch ihre Geſchiklichkeit zu zeigen, und ſich perſönliche Hochachtung, oder andre Vortheile, zu erwerben; die gewöhnliche Abſicht der neuen Dichter. Dieſe Verſchiedenheit in den Abſichten mußte nothwendig einen großen Unterſchied in der Ausführung hervorbringen.

Es iſt aber kaum eine Art des Gedichtes, oder der ungebundenen Rede, die nicht urſprünglich zum Behuf der Religion, oder der Politik eingeführt worden wäre. Darnach muß vieles in der zufälligen Form derſelben beurtheilt werden. Ohne dieſen Leitfaden, wird man ſehr falſche und unbillige Urtheile über die Werke der Alten fällen. So finden viele Neuere etwas unnatürliches in den Chören des alten Trauerſpiels. Wenn ſie aber bedächten, daß die feſtlichen Geſänge derſelben das weſentlichſte der älteſten Trauerſpiele, und die Handlung etwas zufälliges geweſen *); ſo würden ſie finden, daß die Dichter, in deren Willkühr es nicht ſtund, Veränderungen mit den Chören vorzunehmen, mit allem möglichen Geſchmak und mit großer Weisheit, die Chöre mit der Handlung in Eines verbunden haben.

Eben ſo findet man in den redenden Künſten der Alten Dinge, die auf das beſte und vernünftigſte in den Hauptabſichten der Verfaſſer gegründet ſind, und alſo nothwendig zur Vollkommenheit ihrer Werke gehören; ob gleich dieſelbigen Sachen in den Werken der Neuern einen Uebelſtand verurſachen würden. Wenn wir den vierten Auftritt des erſten Aufzuges in der Antigone des Sophokles leſen, ſo wird es uns anſtößig und froſtig ſcheinen, daß der Soldat, welcher dem Creon die Zeitung von der Beerdigung des Polynices hinterbringt, ſich ſo ſeltſam dabey gebehrdet. Ein Unwiſſender könnte leicht auf die Gedanken gerathen, der Dichter habe da poßirlich ſeyn wollen. Wenn wir aber bedenken, daß den athenienſiſchen Dichtern bey allen Gelegenheiten die politiſche Pflicht obgelegen, ihren Mitbürgern einen Abſcheu für die Monarchie beyzubringen, ſo werden wir finden, daß dieſer Auftritt da fürtrefflich iſt. Er mahlt das ausſchweifende Weſen, wozu der deſpotiſche Geiſt gewiſſer Monarchen ihre Sclaven verleitet, mit meiſterhaften Zügen.

Wie man bey den Werken des Geſchmaks die Abſichten, denen nothwendig alles andre untergeordnet ſeyn muß, nicht darf aus der Acht laſſen; ſo muß man bey dem Leſen der Alten ihre Sitten, ihre Geſetze und ihre Gebräuche, beſtändig vor Augen haben. Ohne Rükſicht auf dieſe kann kein Urtheil vernünftig ausfallen. Wenn man nicht bedenkt, was für wichtige Sachen bey den Griechen die öffentlichen Wettſtreite und beſonders das Pferderennen geweſen; ſo wird man meynen, Sophokles habe in der Elektra einen großen Fehler begangen, da er bey der erdichteten Erzählung vom Tode des Oreſtes, ſich in eine ſo weitläuftige Beſchreibung eines ſolchen Streits einläßt. Doch iſt die-

---

*) S. Chor. Epiſode.

ſes eine Stelle, die ſeinen Zuſchauern unſtreitig vorzüglich hat gefallen müſſen.

Zu den Zeiten des Homers war es in dem Umgange der Menſchen noch nicht gebräuchlich, gegen ſeine Empfindungen eine Sprache zu führen, die wir die Sprache der Höflichkeit nennen. Jedermann drükte ſich ohne Umſchweife natürlich aus, und wenn er es nöthig fand, dem andern einen Verweis zu geben, ſo geſchah es nicht durch Umwege; er drükte ſich geradezu aus, ob er gleich keine Bitterkeit im Herzen hatte. Man muß alſo dergleichen Reden, wovon in der Ilias häufige Beyſpiele ſind, nicht wollen nach den heutigen Sitten beurtheilen. Wie konnte Homer eine Natur mahlen, die zu ſeiner Zeit noch nicht vorhanden war?

Bey eben dieſem Dichter kommt manchem die gravitätiſche Art, durch förmliche und etwas feyerliche Reden im Umgang ſich gegen einander zu erklären, ſehr ſeltſam vor. Die gemaſſen Berichte oder Botſchaften, die ein Herold im Namen eines Heerführers bringt, werden mit Feyerlichkeit vorgetragen *): aber dieſes iſt vollkommen in den Sitten derſelbigen Zeiten; der Dichter wäre durch einen andern Vortrag unnatürlich geworden. Alſo iſt das eine würkliche Schönheit bey ihm, was manchem tadelhaft ſcheinet. Wer nicht bedenkt, daß nach den Sitten der Alten gewiſſe uns ſehr geringe Sachen, jenen überaus wichtig geweſen, der wird den Homer und den von ihm geſchilderten Achill für Kinder halten, wenn er lieſt, mit was für Vorſtellungen Minerva dieſen Helden über den Verluſt der Beute, die ihm Agamemnon abgenommen hatte, zu beſänftigen ſucht.

Wir können aber kein beſſeres Beyſpiel anführen, die Nothwendigkeit zu zeigen, die Sitten der Alten, bey Beurtheilung ihrer Werke vor Augen zu haben, als die Rede des Neſtors im II. Buch der Ilias, wodurch er die Griechen von der Aufhebung der Belagerung abmahnet. Dieſer ehrwürdige Greis ſagt ſeinen Soldaten: er wolle nicht hoffen, daß ſie eher nach Hauſe ſegeln werden, als bis jeder von Ihnen bey der Frau eines Trojaners würde geſchlafen haben.

> Τω μη τις πριν ἐπειγεσθω οἰκονδε νεεσθαι
> Πριν τινα παρ' τρωων ἀλοχῳ κατακοιμηθηναι *).

Dieſes wäre der ſchändlichſte Bewegrund, den ein Heerführer in unſern Zeiten brauchen könnte. Und den legt Homer dem älteſten und weiſeſten Feldherrn in den Mund. Dennoch kann man hier dem Dichter nichts zur Laſt legen. Man muß bedenken, daß nicht nur zu ſeiner Zeit, ſondern noch viel ſpäter, die geſetzmäſſige Gewohnheit geherrſchet, daß die Einwohner einer im Kriege eroberten Stadt Sclaven der Sieger geworden; daß beſonders die Frauen als eine Beute ausgetheilt worden, von der ſich jeder eine oder mehrere Beyſchläferinnen ausſuchte; daß die Belagerten ſich allemal auf dieſen Fall gefaßt machen mußten. Der Dichter hat dieſe Sitten nicht eingeführt, ſondern gefunden. Dieſelbe Bewandtnis hat es mit der Stelle, wo Agamemnon den Menelaus ſchikt, daß er den Adraſt, der ſich ihm ergeben hat, als ſeinen Gefangenen annehmen will, und daß er dieſen Feind ſo gar mit eigener Hand umbringt. So wie in unſeren Zeiten ein Heerführer ſich durch eine ſolche That mit Schande bedeken würde, ſo wäre auch ein Dichter, der ihn ſo handeln ließe, höchlich zu tadeln.

Wenn man dergleichen Betrachtungen, die zu gründlicher Beurthei-

lung

---

*) Man ſehe z. B. im IV. B. der Ilias den 204 u. f. V.

*) vs. 354. 355.

lung der Alten müſſen voraus geſetzt werden, vor Augen hat; ſo wird man ihnen gewiß Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Zwar nehmen wir gar nicht auf uns, zu behaupten, daß alle ihre Werke gänzlich ohne Tadel ſeyn: aber dieſes ſcheinet ausgemacht zu ſeyn, daß ihr Geſchmak überhaupt natürlicher und männlicher geweſen, als der Geſchmak der meiſten Neuern; daß ihre Werke den unſrigen darinn weit vorzuziehen; daß ſie von weſentlicherm Nutzen geweſen; daß ſie mehr Würkungen auf die Bildung einer männlichen Denkart gehabt; daß ſie das Gründliche weniger durch zufällige Zierrathen verdunkelt: und wie überhaupt in ihrer ganzen Litteratur weniger Betrachtung und hingegen mehr Anwendung auf den würklichen Gebrauch war, als in unſern Zeiten; ſo ſcheinen ihre Werke weit tüchtigere Staatsmänner, gute Bürger und tapfere Soldaten zu bilden, als die Werke neuerer Zeiten. Bey ihnen war in ihrem Leben, wie in ihren Künſten, alles praktiſch; bey uns denken wir ſelbſt über Sitten und Pflichten nur ſpekulativiſch; da, wo jene handelten, begnügen wir uns, zu denken; jene waren durchaus Herz; wir ſind durchaus Geiſt oder Witz.

Man empfiehlt deßwegen ein fleiſſiges Leſen der Alten nicht ohne wichtige Gründe. Es iſt unmöglich, ſich mit ihnen genau bekannt zu machen, ohne in ſeinem Geſchmak und in ſeiner Denkart eine ſehr vortheilhafte und männliche Wendung anzunehmen. Sie haben ungleich mehr für den praktiſchen Verſtand, als für die Beluſtigung des Geiſtes gearbeitet; die Empfindungen haben ſie nicht weiter getrieben, als ſie nützlich ſind; das Uebertriebene derſelben, womit einige unter uns ſich einen Ruhm zu erwerben geſucht haben, kannten ſie nicht.

In den goldenen Zeiten der griechiſchen Freyheit waren die Künſte unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren beſtimmten Zwek. Dieſer leitete die Künſtler in ihren Empfindungen, und ſetzte ſie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zwek giengen ſie ohne Umſchweif zu, und da ſie ihre Geſetze, ihre Sitten und die Beſchaffenheit des menſchlichen Herzens immer vor Augen hatten; ſo konnten ſie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, ſich als Glieder des Staats anzuſehen. Dieſes gab ihren Vorſtellungen allemal etwas praktiſches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte. Wenn alſo ein junger Grieche zu arbeiten anfieng, ſo war es ſo gleich für den Staat. Man darf ſich deßwegen nicht befremden laſſen, daß in allen ihren Werken eine männliche Stärke, eine reife Ueberlegung und beſtimmte Abſichten hervorleuchten, die ſo oft in den Werken der Neuern fehlen. Bey unſrer Erziehung gewöhnt man der Jugend eine eingeſchränktere Denkart an. Nicht die Vernunft, ſondern die Mode, wird ihr zur Richtſchnur vorgeſchrieben; man darf nicht eher reden oder handeln, bis man ſich durch ein ängſtliches Umſichſehen verſichert hat, daß man dadurch niemanden mißfallen werde. Unſere Jugend ſiehet ſich blos, als einer Familie zugehörend, an, und ihr groſſer Verdienſt iſt, den Häuptern ihrer Familie zu gefallen, die Augen auf ſich zu ziehen und nach der Mode zu leben. Die Alten hielten bey der Erziehung ſtreng auf alles, was zur bürgerlichen Tugend gehört, und waren nachſichtig in dem, was die allgemeine menſchliche Tugend betrifft. Wir kehren dieſes um. Von dieſem kindiſchen Geiſte zeiget ſich insgemein vieles in den Schriften unſerer Dichter und Redner, deren Abſichten ſelten über ihren kleinen Zirkel hinaus reichen.

So bringt der beſte Kopf oft ſehr mittelmäßige Sachen hervor, weil es ihm an großer Denkungsart fehlt. Denn darum, und nicht an Genie übertreffen uns die Alten, ſo wie Quintilian ſchon von ſeiner Zeit angemerkt hat. Nec enim nos tarditatis natura damnavit; ſed dicendi mutavimus genus et ultra nobis, quam oportebat, indulſimus. Ita non tam ingenio illi nos ſuperarunt, quam propoſito *).

Man kann ſich von der großen Denkungsart der Alten und von ihrem wahrhaftig männlichen Geiſt kaum eine allzu große Vorſtellung machen; ſie verdienen unſre Bewunderung, und wegen ihrer ungehinderten Freyheit zu denken, kann man ſie beneiden.

Hingegen iſt es eine ganz unüberlegte Ehrfurcht für ſie, wenn man glaubt, daß auch die Formen ihrer Werke unſre einzige Muſter ſeyn müßten. Dieſes heißt wahrlich den Kern wegwerfen, und die Schaale aufbehalten. Dieſe Formen ſind ihren Sitten und ihrer Zeit angemeſſen: die Epopee, das Drama, die Ode, zeigen nur in ihrem Geiſt und Inhalt, nicht aber in ihrer Form, Männer, welche werth ſind, unſere Meiſter zu ſeyn. In dem Weſentlichen ſind Homer und Oßian Barden von einerley Gattung, aber ungemein verſchieden ſind ſie in dem Zufälligen, und beſonders in der Form. Welcher von beyden ſoll darum unſer Führer ſeyn? Keiner; die Form iſt zufällig und unſrer Wahl überlaſſen, wenn nur die Materie groß, und die Form ihr nicht widerſprechend iſt. Einige Neuere ſcheinen ſo ſehr für die Formen der Alten eingenommen zu ſeyn, daß wenig daran fehlt, daß ſie nicht zur Regel machen, die Epopee müſſe vier und zwanzig Geſänge haben. Hätte nur die Aeneis ſo viel, ſo wäre die Regel vermuthlich da.

* * *

Um Geſchmack an den Schriften der Alten zu finden, und Geſchmack und Geiſt durch ſie zu bilden, iſt, vor allen Dingen, die Verſtändlichkeit derſelben nothwendig; und wenn gleich das fleißige Leſen derſelben, und eine genaue Kenntniß der Sprachen, in welchen ſie geſchrieben haben, der ſicherſte und vielleicht der einzige Weg hiezu iſt: ſo ſind wir doch alle, mehr oder weniger, genöthigt, zu den, aus ihnen ſelbſt gezogenen Hülfsmitteln, welche über ihre Gebräuche, Geſetze, Einrichtungen, Sitten u. d. m. Aufſchlüſſe geben, unſre Zuflucht zu nehmen. Der Werke dieſer Art ſind ſehr viele, obgleich, meines Bedünkens, über viele einzele Punkte noch nichts Befriedigendes geſagt, und über andre wieder viel mehr, als nöthig wäre, zuſammen getragen worden iſt. Ich ſchränke mich hier auf die, verhältnißmäßig, beſſern, gröſſern oder kleinern, ein; und füge noch hinzu, daß die Anmerkungen bey den verſchiedenen beſſern Ausgaben der Claſſiker, das Weſentliche aus ihnen zum Theil, enthalten, und daß die vorzüglichſten Erläuterungsſchriften einzeler Schriftſteller, bey ihren verſchiedenen Artikeln, vorkommen werden.

Zu der Verſtändlichkeit des Innhaltes der griechiſchen Schriftſteller überhaupt, gehören: Iac. Gronovii Theſaurus graec. Antiquit. . . . Lugd. B. 1697 — 1702. Ven. 1732. f. 12 B. (Ein Verzeichniß der in dieſem Werke geſammelten Schriften findet ſich, unter andern, in Fabricii Bibliogr. antiquar. und P. Burmann hat einen Catalog. . . . libror. qui in Theſaur. Rom. Graec. Italic. et Siculo continentur, Leid. 1725. 8. drucken laſſen) — Archaeologiae Attic. Lib. VII. or ſeven Books of the attik Antiquities, by Fr. Rous, Lond. 1637.

---

*) Inſt. L. II. c. 5.

1637. 4. mit Verm. von Zach. Bogan 1695. 4. und nachher noch öfterer. Das Werk iſt zwar, durch Potters beſſere Arbeit, aus dem Umlaufe gekommen; aber Potter ſelbſt hat mehr aus ihm, als aus andern Büchern, oder aus den Quellen ſelbſt, geſchöpft. — Ioa. Phil. Pfeifferi Lib. IV. Antiq. graecar. gentil. ſacrar. polit. militar. etc. Regiom. 1689. 4. 1707. 4. Schon als erſter Verſuch über dieſe Materie in Deutſchland merkwürdig; aber auch an ſich ſelbſt noch nicht ganz unbrauchbar. — Archaeologia graeca, or the Antiquities of Greece, by J. Potter, Oxf. 1699. 8. 2 Bd. Lateiniſch, ſehr vermehrt, als der 12te Band des angeführten Gronoviſchen Theſaurus; und eben ſo, Ven. 1733. 4. 2 B. Aber dieſe lat. Ueberſetzung iſt nicht zum beſten gerathen. Engliſch, mit den Verm. Lond. 1706. 8. 2 B. 1776. 8. 2 B. (neunte Ausg.) Deutſch mit Anm. und Zuſ. von J. Jac. Rambach, Halle 1775 — 1778. 8. 3 B. (Meines Bedünkens, das, im Ganzen, brauchbarſte Buch, ob es gleich keinesweges vollkommen befriedigend iſt.) — Antiquitat. Graecar. praecipue atticar. deſcriptio brevis, Fran. 1714. 12. von Lamb. Bos; ex edit. Frid. Leisneri, Lipſ. 1749 und 1767. 8. — Franzöſiſch von la Grange, Par. 1769. 8. Antiquitat. graec. praecipue atticar. deſcriptio brevis, Auct. Sigism. Havercampio, Lugd. B. 1740. 8. — Les Moeurs et les uſages des Grecs, p. Mr. Menard, Lyon 1743. 12. — — In Anſehung der römiſchen Schriftſteller: Ioa. G. Graevii Theſ. Antiquit. Romanar. . . Traj. ad R. 1694 — 1699. Ven. 1732. f. 12 B. — Alb. Heinr. de Sallengre Nov. Theſ. Antiq. Romanar. . . . Hag. 1716 — 1719. f. 3 B. (Wegen des Innhaltes beyder, ſ. den vorher angezeigten Catalog. P. Burmanni, Leid. 1725. 8.) — Ioa. Roſini Antiquit. Romanar. corpus abſolutiſſimum . . . Baſil. 1583. f. C. not. Th. Dempſteri, cui acced. P. Manutii Lib. II. de Legib. et de Senatu, et And. Schotti animadv. Traj. ad Rhen. 1701. 4. Amſt. 1743. — Burc. Gotth. Struvii Syntagma Antiquit. Romanar. . . . Ien. 1701. 4. — Chr. Cellarii Compend. Antiquit. Rom. Hal. 1701. 8. C. adnot. I. E. I. Walchii, ebend. 1774. 8. — Rituum qui olim apud Romanos obtinuerunt, ſuccincta enarratio, Auct. G. H. Nieuport. Traj. ad Rh. 1712. 8. ebend. 1734. 8. Berl. 1767. 8. Chr. Gottl. Schwarzii obſervat. ad G. H. Nieuportii Compend. Alt. 1757. 8. und Anmerk. . . . . von C. J. G. Heymann, Dresd. 1786. 8. — Romae ant. Notitia, or the Antiquit. of Rome, by Baſ. Kennet, London 1731. 8. — Des moeurs et des uſages des Romains, Par. 1744. 12. 2 B. (von Fabre de Merſans) — Moeurs et coutumes des Romains, p. Mr. Bridault, Par. 1753. 12. 2 B. — I. F. Gruneri Introduct. in Antiquit. Roman. Ien. 1746. 17[illegible]2. 8. — Von den Sitten und Gebräuchen der Römer, Bresl. 1772. 8. — G. Ch. Maternus von Cilano Ausführliche Abhandlung der römiſchen Alterthümer, herausg. von G. Chr. Adler, Alt. 1775 — 1776. 8. 4 Th. mit K. (ſchlecht genug gerathen.) — Ueber Sitten und Lebensart der Römer in verſchiedenen Zeiten der Republik, von Joh. Heinr. Ludewig Meierotto, Berl. 1776. 8. 2 Th. (Ein Werk, deſſen Fortſetzung ſehr zu wünſchen iſt) — Introduzione allo ſtudio delle Romane Antich. del Canon. D. Nic. Ventimeglia, Rom. 1781. 8. 2 B. — — Zu der Verſtändlichkeit des Innhaltes der griechiſchen ſo wohl als römiſchen Schriftſteller überhaupt: Ioa. Poleni Theſaur. utriusque Antiquit. Romanar. Graecarumque nova Suppl. Ven. 1737. f. 5 B. — Archaeologia litterar. Auct. Ioa. Aug. Erneſti, Lipſ. 1768. 8. verb. und vermehrt durch Martini, ebend. 1790. 8. — Joh. Frdr. Chriſt . . . Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, herausg. von Joh. Karl Zeune, Leipz. 1776. 8. — Handbuch der klaſſiſchen Litteratur, enthaltend 1) Archäologie 2) Notiz der Klaſſiker, 3) Mythologie, 4)

Griech. Alterth. c) Römiſche Alterthümer, von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783 und 1787. 8. (als der, ſehr vermehrte und verbeſſerte, 2. Th. von B. Hederichs Anleit. zu den vornehmſten, hiſtor. Wiſſenſch.) — Archäologie der Litteratur und Kunſt, von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1787. 8. — —

Von einigen, zur Kenntniß des Alterthumes nöthigen Stücken, als von der **Religion** der alten Völker überhaupt, handeln, beſonders unter mehrern: Diſcours de la Religion des anc. Rom. p. Guill. du Choul, Leyde 1556. f. Weſel 1672. 4. lat. Amſterd. 1685. 4. — Traité des anc. ceremonies, p. Mr. Jonas Porrée, Par. 1662. 8. — Joh. Gottfr. Lakemacher Antiquit. graec. ſacr. Helmſt. 1734 und 1744. 8. — Chr. Fedr. Bruning Compend. Antiquit. graec. e profanis ſacrar. Frcft. 1734. 1745. 1759. 8. — Explication de divers Monumens ſinguliers qui ont rapport à la religion des plus anc. peuples .... p. le R. P. Dom (Martin) ... Par. 1739. 4. (Obgleich das Werk, ohne Sinn für die eigentlichen Kunſtwerke geſchrieben iſt: ſo enthält es denn doch, in Rückſicht auf religiöſe Gebräuche, manche brauchbare Erläuterung.) — Diſſertat. ſur la difference des deux anc. religions, la gr. et la romaine, Londres 1755. 12. — — Von den **Orakeln**: Georg. Moebii Tractatus De oraculor. ethnicor. orig. propagat. et duratione, Frcft. 1692. 8. — Ant. v. Dale De Oraculis veter. Ethnicor. Lib. Amſtel. 1683. 8. verm. ebend. 1700. 4. woraus Fontenelle ſ. bekannte Hiſt. des Oracles, Par. 1686. 12. Deutſch von Gottſched, in ſ. Auserleſenen Schriften, Leipz. 1751. 1760. 8. gezogen. Verſuch einer Geſchichte der vornehmſten Orakel, Bern 1775. 8. — — Von den **Myſterien**: Das erſte darüber, von Neuern geſchriebene Werk, nähmlich des J. Meurſius Eleuſinia, ſ. de Cereris Eleuſ. Sacris (deſſen erſte Ausgabe mir nicht bekannt iſt) findet ſich, bereits vermehrt, im 7ten B. S. 109 des Gronoviſchen Theſaurus, und im 2ten B. der Werke des Urhebers, Flor. 1744. 4. — Admiranda ethnicae Theolog. myſteria propalata ... a Io. Fried. Hervart ab Hohenburg, Monach. 1626. 4. — Der IVte Abſchnitt im 1ten B. von Warburtons Divine Legislation of Moſes — Eine Abhandl. im 3ten B. S. 164 von Chriſtph. Meiners vermiſchten philoſophiſchen Schriften, Leipz. 1776. 8. — Ueber die alten und neuen Myſterien, Berl. 1782. 8. (Wird H. Joh. Aug. Stark zugeſchrieben, und ſcheint mit allerhand Nebenabſichten verfaßt zu ſeyn) Mem. pour ſervir à la religion ſecrete des anc. peuples, p. Mr. de Sainte Croix, Par. 1784. 8. Deutſch, mit Weglaſſung der, in dem Original befindlichen, lateiniſchen Abhandlung von Villoiſon, Gotha 1790. 8. — Briefe über die Myſterien, Nürnb. 1784. 8. Daß, in dieſen verſchiedenen Schriften, indeſſen nicht die eigentliche Entſtehungsart der Religionen des Alterthumes, und der wahre Geiſt derſelben entwickelt, ſondern nur vorzüglich die Gebräuche derſelben dargeſtellt worden ſind, darf ich nicht erſt hinzuſetzen. Vortrefliche Winke über jenes finden ſich in den verſchiedenen, zum Theil bey dem Artikel Allegorie, ſchon angezeigten, zum Theil, bey dieſem in der Folge, noch vorkommenden Schriften des H. Heyne. S. auch den Art. **Mythologie**. — —

Von den **Geſetzen** der alten Griechen und Römer: Auſſer den, in den angezeigten Sammlungen des Gronovius, Grävius, Sallengre u. ſ. w. befindlichen, von dieſen Geſetzen handelnden, Schriften, und dem, was in den angeführten Archäologien darüber enthalten iſt, ſind, unter den mancherley, beſonders darüber geſchriebenen Schriften, meines Bedünkens, die merkwürdigſten: De l'origine des Loix, des Arts et des Sciences et de leurs progrès chez les anc. Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 B. von Ant. Yves Goguet; deutſch durch Ge. Chriſtph. Hamberger, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Sam. Petiti ad

Leges atticas Commentar. Par. 1635. f. und mit Anmerk. von Palmer, Salvinus und Ducker, u. a. m. im 3ten Bd. der Iurisprud. Rom. et Attic. Lugd. B. 1738. f. — Themis, ſeu de Ortu legis aeternae ſecundum ſententiam Graecor. liber ſingul. Auct. Io. Frid. Hombergio, Marb. Catt. 1725. 4. — De ortu et progreſſu iuris civ. apud Rom. Auct. Vinc. Gravina, Neap. 1702. 12. Lipſ. 1703. 8. — Hiſt. du Droit Romain, p. Cl. Ioſ. Ferrière, Par. 1718. 12. — Io. Gottl. Heineccii, Hiſt. Iur. Civ. Rom. Hal. 1733. 8. verb. und verm. durch Joh. Dan. Ritter, Amſtel. 1748. 8. — Io. Aug. Bachii Hiſt. Iurisprud. Rom. Lib. IV. Lipſ. 1754. 8. Luccae 1762. 8. — The Hiſtory of the legal Polity of the Roman State, and of the Riſe, Progreſs and Extent of the Roman Laws, by Th. Bever, Lond. 1781. 4. Deutſch, Leipz. 1786. 8. — —

Von der **Geographie der Alten**: Auſſer den Geographen der Alten ſelbſt, als des Strabo (apd. Aldum 1516. gr. f. ed. pr. Ex rec. Caſaub. Par. 1620. f. gr. und lat. Amſtel. 1707. f. 2 B. gr. und lat. Ital. Ferr. 1562. 1565. 4. Deutſch von Abr. Jac. Penzel, Lemgo 1775. 8. 2 B.) — des Cl. Ptolomäus (Geogr. in ſ. Werken, R. 1490. f. Einzeln, Amſt. 1619. f. gr. und lat.) — des Stephanus Byzantinus (deſſen Ueberbleibſel mit Anm. von Steph. Pinedo, Amſtel. 1678. f. C. comment. Abr. Berkelii, et Iac. Gronov. obſerv. Lugd. B. 1688. 1694. f. erſchienen, und wozu die Anmerkungen des Luc. Holſtenius, einzeln, Lugd. B. 1684. gedruckt worden ſind) — des Pomponius Mela (De ſitu orbis, Lib. III. Mediol. 1472. f. C. Not. Var. Lugd. B. 1685. 8. 1722. 8. 2 B. d. A. 1748. 8. 2 B. Ital. Ven. 1557. 1605. 8. Spaniſch, Madr. 1644. 4. Deutſch, Gieſſen 1774. 8.) und den kleinern, von Joh. Hudſon, Oxon. 1698. 1703. 1712. in vier Octavbänden, herausgegebenen, Schriftſtellern dieſer Art, — auſſer dieſen handeln davon: Phil. Cluveri Introd. in univ. Geogr. tam veter. quam novam, Lib. IV. Lond. 1711. 4. Amſtel. 1729. 4. — Chr. Cellarii Notitia Orb. Antiq. . . . Lipſ. 1701 — 1706. 4. 2 Bd. Cantabr. (Amſtel.) 1703 — 1706. 4. 2 B. — Geographie univ. hiſtor. chronol. p. Jean Noblot, Par. 1725. 8. 6 B. — Geographie der Griechen und Römer . . . von M. Conr. Mannert, Nürnb. 1788. 8. — —

Die, in dieſen verſchiedenen Werken enthaltenen Nachrichten, ſind, ferner, größtentheils in folgenden Wörterbüchern zu finden: Sam. Pitiſci Lexic. Antiquit. Romanar. in quo ritus et antiquit. cum Graec. ac Rom. communes, tum Romanor. peculiares, ſacr. et prof. publ. et priv. civ. ac milit. exponuntur, Leov. 1713. f. Ven. 1719. f. 3 Bd. Hag. C. 1737. f. 3 Bd. — Diction. des Antiq. Gr. et Rom. p. Pierre Danet, Par. 1698. 4. Amſtel. 1701. 4. (Zwar für den Dauphin, und faßlich genug, aber auch ſehr flüchtig geſchrieben) — Benj. Hederichs gründliches Antiquitäten-Lexicon, Leipz. 1743. 8. — Diction. des Antiq. Romaines, Par. 1766. 8. 3 B. — Dict. pour l'intelligence des auteurs claſſiques, gr. et rom. tant ſacr. que profanes, conten. la Geogr. l'Hiſtoire, la Fable et les Antiq. p. Mr. (Francois) Sabbathier, Chal. 1766 — 1768. 8. 34 B. Text und 2 B. Kupfer, aus welchem ein Auszug, unter dem Titel: Dict. hiſt. et crit. des Ant. gr. et rom. Yverdun 1775 u. f. 8. 9 B. erſchienen iſt. — Andr. Benj. Bergſträßers Realwörterbuch über die claſſiſchen Schriftſteller der Gr. und Lat. Halle 1772 — 1781. 8. 7 B. (Ein bis jetzt unvollendetes, nur bis zu den Buchſtaben Equu gehendes Werk) — Les Siècles payens, ou Dict. mythol. her. polit. litter. et geogr. de l'Antiquité payenne . . . pour ſervir à l'interpretation des Auteurs anc. . . . par Mr. l'Abbé S (Sabatier) de Caſtres, Par. 1784. 12. 9 B. — —

Ferner enthalten mancherley Beyträge zu der Erläuterung und Verſtändlichkeit des Innhaltes der Alten: Gaudentii Roberti Miſcell. Italica erudita, Parm. 1690 — 1694. 4. 4 Bde. — Hiſt. de l'Academie Royale des Inſcript. et belles lettres avec les Mem. de Litterat. tirés des regiſtres de cette academie, Par. 1717 — 1786. 4. 43 B. Amſt. 1719 u. f. 12. bis jetzt 66 B. Deutſch, elf Theile davon, Wien 1749 — 1757. 8. Auszüge daraus, Leipz. 1781. 8. 2 B. mit Anm. von H. Hofr. Heyne; und wovon mehrere Bände erſchienen ſeyn würden, wenn das Buch mehrere Liebhaber gefunden hätte. — Raccolta d'opuſc. ſcient. e filolog. rac. da Ang. Calogera, Ven. 1728 — 1757. 8. 51 B. Nuova raccolta Ven. 1755 — 1758. 8. 4 B. — Saggi di diſſertazione accad. . . . lette nella Acad. Etruſca della Città di Cortona, Rom. 1735 — 1751. 4. 6 B. mit K. — Comment. Lipſiens. litter. Lipſ. 1752. 8. 2 B. — Io. Aug. Erneſti Opuſc. orat. philol. Lugd. B. 1764. 8. 1776. 8. Rich. Bentleii Opuſc. philol. ex verſ. Dan. Lennep, Gron. 1770. 8. Lipſ. 1781. 8. (Bekannter Maßen ſind dieſe verſchiedenen Aufſ. viel früher, und in engliſcher Sprache, gedruckt; aber ich habe geglaubt, daß ſie hier ihre Stelle am ſchicklichſten einnehmen) — J. J. Rambachs archäologiſche Unterſuchungen, Halle 1778. 8. — Chr. G. Heynii Opuſc. academica, Gott. 1785 — 1788. 8. 3 Bd. und a. m. — — Auch gehören noch hieher diejenigen Werke, welche, nach Anleitung von Kunſtwerken und Denkmählen, das Alterthum erläutern, als: L'Antiquité expliquée et repreſentée en Figures, . . . p. Bern. Montfaucon, Par. 1719. f. und 1722. f. 10 Th. in 5 B. und die Supplem. dazu, ebend. 1724. f. 5 Bd. In einen Auszug gebracht durch Joh. Jac. Schatz, Deutſch, Nürnb. 1750 und 1756. f. Lat. ebend. 1757. f. (Die Vorzüge und die Mängel des Werkes ſind, unter andern, in G. Baumgartens Nachr. von einer Halliſchen Bibl. Th. 11. S. 226 u. f. angezeigt) — ſo wie diejenigen, welche, durch Kunſtwerke, die Schriftſteller der Alten, faßlicher zu machen geſucht haben, als Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreements between the works of the Roman poets, and the remains of the anc. Artiſts, by Ioſ. Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Tindal, unter dem Titel, Guide to claſſical Learning, Lond. 1765. 1786. 8. Umgearbeitet, Deutſch, von Joſ. Burkard, und F. J. Hofſtäter, Wien 1775. 1776. 8. 2 B. Diejenigen Werke indeſſen, worin Kunſtwerke, vorzüglich als Kunſtwerke, dargeſtellt und erläutert werden, ſind bey dem Art. Antik zu finden. — —

Mit der Verſtändlichkeit der Schriften der Alten ſelbſt, oder mit ihnen, in Rückſicht auf Sprache beſchäftigen ſich vorzüglich: Adr. Turnebi Adverſ. Tomi. III. Arg. 1509. f. — Lud. Coel. Richeri (patria Rhodigini) Lect. Antiquae, Ven. 1516. f. Baſ. 1542. 1599. f. Gen. 1610. f. — Alex. ab Alexandro Miſcell. Lib. VI. Rom. 1552. Mit Erläuter. von Andr. Tiraquell, Frkft. 1594. fol. und mit Anm. von D. Gothofr. und Chriſtoph. Colet u. a. m. Lugd. B. 1673. 8. 2 B. — Pet. Victorii Lection. variar. Lib. XXV. Lugd. B. 1554. 4. — Iani Gruteri Lampas, ſ. Fax art. liberal. Frcft. 1602 — 1612. 8. überhaupt 7 B. — Andr. Schotti Obſerv. philol. . . . Antv. 1614. 4. — Iani Rutgerſii lect. variar. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. — Caſp. Barthii Commentar. Lib. LX. Frcft. 1624. f. — Sam. v. Petiti Miſcell. Lib. IX. Par. 1630. Ebend. Lect. variar. Lib. IV. ebend. 1633. 4. Ebend. Obſervat. Lib. III. ebend. 1642. 4. — Io. Frd. Gronovii Obſervat. Lugd. B. 1662. 8. cur. Frdr. Platnero, Lipſ. 1755. 8. — Iac. Palmeri Exercit. in aut. Gr. Lugd. B. 1668. 8. — Gisb. Cuperi Obſervat. Lib. III. Traj. ad Rh. 1670. 8. mit K. — Io. Herm. Schminckii Synt. crit. var. auctor. Marb. 1717. 4. — Pet. Weſſelingi Obſerv. var. Lib. III. Amſt. 1727. 8. — Ge. d'Arnaud Spec. animad. crit. Amſt. 1730. 8. — Miſcellaneae obſervat.

in Auct. vet. . . . Amſtel. 1732 — 1740. 8. 10 B. — Miſcell. obſerv. crit. novae in Auct. vet. . . . . Amſt. 1740. 8. 12 Th. — Henr. Valeſii Emendat. Lib. V. et de critica, Lib. II. . . . Ed. Pet. Burmanno, Amſt. 1740. 4. — Rich. Dawes Miſcell. crit. in ſect. V. diſpert. Cant. 1745. 8. ex ed. Th. Burgeſs, Oxon. 1781. 8. — Io. Iac. Reiske Animadv. ad Auct. graec. Lipſ. 1757 — 1763. 8. 4 B. — Io. Schraderi Obſervat. Lib. Franeq. 1761. 4. — G. B. Schirach Clavis poet. claſſic. Hal. 1768. 8. 2 B. — Io. G. Schneideri Anal. crit. in ſcript. gr. et lat. Traj. ad Viadr. 1777. 8. — Th. Burgeſs Conſpectus Crit. obſerv. in Script. gr. et lat. Lugd. B. 1788. 8. — und v. a. m. — —

Wegen mehrerer, zur Erläuterung des Alterthumes geſchriebenen Werke, iſt Io. Alb. Fabricii Bibliogr. Antiquaria, Hamb. 1713. 4. 1716. 4. ex ed. P. Schaffshauſen, ebend. 1760. 4. zu Rathe zu ziehen.

Litterariſche Nachrichten von den Schriften derſelben enthalten: Io. Alb. Fabricii Bibliotheca Graeca . . . Hamb. 1705. 4. ebend. 1718. 4. 14 Th. cur. Gottl. Chr. Harleſio, ebend. 1790. 4. bis jetzt nur ein Theil. — Io. Alb. Fabricii Bibliotheca Latina . . . Hamb. 1696. 8. cur. Io. A. Erneſti, Lipſ. 1773. 8. 3 B. — Theoph. Chr. Harles Introductio in Hiſtor. Linguae gr. Alt. 1778. 8. — Ebend. Introductio in Hiſt. ling. lat. Brem. 1764. 8. 1772. 8. — View of the various editions of the Claſſiks . . . by Edw. Harwood, Lond. 1775. 8. Ital. mit Zuſ. von Maff. Pinelli, Ven. 1780. 8. Deutſch, (mit eben dergleichen, etwas flüchtig gearbeiteten) von Fr. Carl Alter, Wien 1778. 8. — Bibl. degli Autori ant. gr. e lat. volgar. . . . opera di Iac. Mar. Paitoni, Ven. 1766 — 1767. 4. 5 Th. — J. G. Schummel Ueberſetzer-Bibliothek . . . Wittenb. 1774. 8. wozu ſich einige Zuſ. in dem 4ten Heft des 2ten Jahrg. der Quartalſchrift, Für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Dresden 1785. 8. S. 87 u. f. finden. — Commentar. de Litteris et Auctor. Gr. atque Lat. ſcriptorumque edit. Auct. Chriſt. Dan. Beckio, Lipſ. 1789. 8. (bis jetzt nur der erſte Abſchn. des erſten Theiles) — Auch kann noch die Bibl. Gr. et Lat. complectens fere omnes Graeciae et Lat. vet. . . . . Berl. 1784. 8. des Gr. Reviczky hieher gerechnet werden. — —

Von Journalen gehören, vorzüglich hieher: Bibliothek der alten Litteratur und Kunſt, Gött. 1786 u. f. 8. bis jetzt 7 Stücke — Humaniſtiſches Magazin . . . . herausg. von Fdr. Aug. Wiedeburg, Helmſt. 1787 u. f. 8. bis jetzt 2 und ein halber Jahrgang. — —

Von den Eigenheiten, und Vorzügen, und dem eigentlichen Geiſte der Alten, handeln, meines Bedünkens, am Beſten: Der 33. 35. und 36te Abſchnitt aus dem 2ten Bd. der, bey dem Art. Aeſthetik angeführten, Reflex. crit. ſur la Poeſie et ſur la Peint. von dem Abt Dubos — Introduction to the Claſſiks by A. Blackwall, Lond. 1727. 8. Lateiniſch durch G. Heinr. Ayrer, unter dem Titel: De praeſtantia Claſſicor. Auct. . . . Lipſ. 1735. 8. — On the Claſſiks, by G. Manwaring, Lond. 1737. 8. — An Eſſay on the compoſition and manner of writing of the Antient . . . . Glasg. 1748. 8. Deutſch in der Samml. vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſenſch. und fr. Kſte. Berl. 1759 u. f. 8. Th. 3. S. 177 u. f. Th. 4. S. 1 u. f. — Von den Urſachen des Vorzuges der Alten vor den Neuern in den ſchönen Wiſſenſchaften, beſonders in der Poeſie und Beredſamkeit: eine Vorleſung von Chriſt. Fürchtegott Gellert, gehalten im J. 1767. im 5ten Th. ſ. ſämmtl. Schriften. — Betrachtung einiger Verſchiedenheiten in den Werken der älteſten und neueſten Schriftſteller, beſonders der Dichter, von C. Garve, im 10ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und in der Sammlung ſ. Abhandlungen, Leipz. 1779. 8. S. 116 u. f. (das Bündigſte, was bis jetzt noch über dieſe Materie geſchrieben worden.)

worden.) — Von dem Nutzen und der Schönheit der griechiſchen Litteratur, eine Eingangsrede von Prof. Bella, Wien 1777. 8. und im 1ſten B. S. 245 der Litter. Chronik, Bern. 1785. 8. — Comparative merit of the Anc. and the Moderns die 35te der Lectures des H. Blair, im 2ten B. S. 246 der Quartausg. vom J. 1783. — Ueber den Geſchmack der Alten in Tropen und Vergleichungen, im 2ten B. S. 213 u. f. des Humaniſtiſchen Magazins von H. Wiedeburg, Helmſt. 1787. 8. — Ueber die Vergleichung der Alten, beſonders der griechiſchen mit der deutſchen und neuern Litteratur, von Gottfr. Ernſt Groddeck, Berl. 1788. 8. — Ueber Menſchenbildung und Geiſtesbildung . . . eine Einleitung zu einem philoſophiſch-kritiſchen Werke, genannt, Geiſt der Alten, von D. Jeniſch, Berl. 1789. 8. — Verſuch einer Vergleichung der deutſchen Dichter mit den Griechen und Römern, von J. G. Trendelenburg und J. J. Hottinger, im 4. und 5ten B. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft in Mannheim, Mannh. 1789. — Auch finden ſich im 7ten der Litteraturbriefe, Th. 1. S. 49 — in den Fragmenten und den critiſchen Wäldern (von H. Herder) einzele, feine, hieher gehörige Bemerkungen — —

In einer ganz andern Abſicht, nähmlich um entweder die Alten blos herabzuwürdigen, oder ſie gänzlich über die Neuern zu erheben, iſt, indeſſen, über ihr Verdienſt, noch viel mehr geſchrieben worden, und was dieſen Zweck hat, habe ich geglaubt, beſonders zuſammen faſſen zu müſſen. Nicht in Frankreich entſtand, wie man gewöhnlich zu glauben pflegt, der Streit über ihre Vorzüge, ob er gleich dort, wie alle Streitigkeiten, mit der mehreſten Lebhaftigkeit geführt worden iſt. Nähmlich, bald nach Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften, und ſo bald man mit den Werken der Alten genauer und allgemeiner bekannt geworden war, führten die Unterſchiede zwiſchen ihren und den Dichtungen des Taſſo und Arioſt zuerſt ſehr natürlich zu den bekannten Vergleichungen des P. Beni zwiſchen dieſen Dichtern und dem Homer und Virgil; und je nachdem nun Vorliebe für das Alte oder das Neue, für das Fremde oder das Einheimiſche, u. d. m. in den verſchiedenen Schriftſtellern obwaltete, je nachdem fielen auch ihre Urtheile aus. Rückſicht auf die, aus verſchiedenen Zeiten, und aus verſchiedenen Arten und Graden von Geiſtesbildung, nothwendig entſpringenden Verſchiedenheiten, und Rückſicht auf den Geiſt und das Weſen der Producte der Alten und Neuern, wurden dabey nicht genommen. Einer der erſten, welcher ausführliche Vergleichungen dieſer Art anſtellte, war der bekannte Aleſſ. Taſſoni. Das ganze 10te Buch ſeiner Penſieri diverſi, Carpi 1620. 4. Ven. 1627. 4. handelt, in 27 Kap. von dem Unterſchiede zwiſchen den Alten und Neuern, und ſo wohl in Anſehung der Wiſſenſchaften, als in Anſehung der Künſte, des Ackerbaues, der Bekleidung, des Kriegsweſens u. ſ. w. und er erklärt darin ſich, größtentheils, für die letztern. Zwar ſetzt er dieſe, z. B. den erſtern im Trauerſpiel und im Luſtſpiel nach; aber von dem Homer ſagt er, daß er pieno di ſciapitezze ſey, und zieht ihm den Taſſo und Arioſt vor; und als einen Beweis von der Größe und Stärke der Beredſamkeit der Neuern führt er, unter andern, das Beyſpiel des bekannten Johann von Leyden an, der durch dieſe ſich zum Könige von Münſter gemacht habe. Daß ſeine Behauptungen manchen Widerſpruch, vorzüglich von Seiten der Philologen, fanden, läßt ſich aus einer, bald darauf erſchienenen Schrift des Sec. Lancelotte, L'oggidi, ovvero gl'ingegni moderni non inferiori à paſſati, Ven. 1658. 8. ſchließen. Allein hiemit war auch, ſo viel ich weiß, der Streit, im Ganzen, geendigt. — — In Frankreich begann er eigentlich erſt im J. 1687, als in welchem Ch. Perrault ſein Gedicht, Le Siecle de Louis le Grand in der franzöſiſchen Akademie vorlas, und auch drucken ließ, und worauf in dem folgenden Jahre eben dieſes Schriftſtellers Parallele des Anc. et Mod. en ce qui regarde les Arts et les Sciences erſchien, das nachher noch öfter, als Par. 1692. 12. 4 B. Amſt. 1693. 12. 4 Bd. herausgekommen iſt. Einer der erſten, welcher gegen die, darin vorgetragenen, Behauptungen ſich erhob, war der holländiſche Prof. Francius, in einer, zu Amſterdam, im J. 1689 gehaltenen lateiniſchen Rede, über welche Perrault, zu Vertheidigung ſeiner Sache, einen, in dem Mercure (J. 1790. Mon. Mert) gedruckten Brief an Menage ſchrieb, und die einen Dial. du Sr. Devin entre Apollon et la Muſe Polimnie (gedruckt in eben dieſem Mercure, J. 1790. Mon. November) in Verſen, und zu Gunſten des Perrault, veranlaßte. Die wichtigſten, übrigen, bey dieſer Gelegenheit erſchienenen Schriften ſind folgende: Diſc. ſur les Anciens, p. Mr. de Longepierre, Par. 1687. 12. — Digreſſion ſur les Anc. et les Modernes, von Bern. Fontenelle, bey ſ. Poeſies paſtorales, Par. 1688. 12. und im 3ten Bd. S. 133 der Amſterdamer Ausg. ſ. Werke 1716. 12. Deutſch, in ſ. Auserleſenen Schriften, Leipz. 1760. 8. (3te Aufl.) S. 606. — Si les Anc. ont été plus ſavans que les Modernes, et comment on peut apprecier le merite des uns et des autres, von dem Abt Gedoyn, in dem 9ten Bd. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Lettre de Mr. (P. Dan.) Huet à Mr. Perrault ſur le mérite des Anc. et des Modernes, geſchr. im J. 1692. und gedr. in den Pièces fugit. d'Hiſt. et de Litterat. Par. 1702. 12. und im 1ten B. ſ. Diſſertat. Par. 1712. 12. Defenſe des Anc. contre les Mod. von ebendemſ. in den Huetian. Par. 1722. 12. S. 26. — Reflex. Crit. ſur quelques paſſages de Longin von Boileau bey ſ. Ueberſ. des Longin, Par. 1694. 12. und bey allen folgenden Ausgaben derſelben. — Diſſertat. ſur quelques endroits d'Homère von Franç. Seraph. Regnier Desmarais, vor ſ. Ueberſetzung des 1ten Buches der Iliade, Par. 1700. 8. (worin die, von Perrault gemachte Ueberſetzung einiger Stellen des Homer geprüft wird) — Diſc. de la fameuſe Queſtion ſur le Merite des Anc. et des Modernes prononcé en 1704. von Jacq. de Tourneil in ſ. W. Par. 1721. 4. B. 1. S. 31. Bemerkungen darüber von Fr. de la Mothe Fenelon, in ſ. Reflex. ſur la Rhetorique, S. 77 u. f. der Amſt. Ausg. von 1730. — La defenſe des Anc. contre le Poeme de Mr. Perrault; und Les beautés de l'anc. eloquence oppoſées aux affectations de la moderne, von Boiſſimain, welche ebenfalls in dieſem Zeitpunkte erſchienen, ſind mir nicht näher bekannt. Auch wurde dieſer Streit, bey Gelegenheit der Ueberſetzung des Homer von Mde. Dacier, wieder erneuert, gieng aber dieſen Dichter nur allein an, und wird daher bey ſ. Artikel erzählt werden. Von Zeit zu Zeit ſind, indeſſen, immer noch in Frankreich dergleichen Anfälle auf die Litteratur der Alten überhaupt gemacht worden. So ſchrieb ein Chevalier de St. Mars Obſervat. crit. ſur la Litterature des Anciens, Par. 1755. 12. welche nichts, als wahre Ungereimtheiten und Albernheiten enthalten. — — In England ſchrieb Wilh. Temple einen Eſſay upon the ancient and modern Learning, der in ſ. Miſcellanies, Lond. 1696. 8. S. 1 u. f. aber auch ſchon, franzöſiſch, in ſ. Oeuvr. mel. Utr. 1693. 12. S. 1 u. f. ſich findet, und alſo noch früher in England gedruckt worden ſeyn muß. Wilh. Wotton ſchrieb dagegen ſ. Reflect. on anc. and modern Learning, Lond. 1694. 1697. 1705. 8.; und Swift wurde dadurch zu ſ. bekannten Battle of the Books, gedruckt zuerſt ums J. 1704. veranlaßt, ob dieſe gleich wohl nichts, als eine Nachahmung eines, mir nicht näher bekannten, franzöſiſchen, Combat de Livres iſt. Weiter gieng der Streit aber nicht. Einige Rückſicht darauf iſt, indeſſen, wohl, in J. Denins Advancement and reformation of modern poetry, Lond. 1701 8. genommen worden. Addiſons Diſcourſe upon anc. and modern Learning, iſt erſt nach deſſen Tode, Lond. 1739. 4. Franzöſiſch im 14ten Bde. der Bibl. Britannique S. 118 herausgekommen; beſſere Aufſätze aber über dieſe Materie von ihm, finden ſich in dem Spectator. — — In Deutſchland iſt es nie zu einem Streite dieſer Art gediehen, ob gleich verſchiedene unſrer Schriftſteller, einige mit Rückſicht auf die, anderwärts, deswegen obwaltenden Zwiſte, abgefaßte hieher gehörige, Aufſätze hinterlaſſen haben. G. Olearius war der erſte, welcher, Leipz. 1690. 4. ein lat. Programm darüber drucken ließ; Matth. Nic. Korthold ſchrieb eine Oratio de antiqua Eloquentia, recentiori perperam poſtpoſita a Car. Perralto, Lipſ. 1700. 4. — Haller hielt eine Rede: Quantum Antiqui eruditione et induſtria antecellant Modernos, Bern. 1734. 4. — G. Heinr. Ayrer fügte ſeiner, vorhin angezeigten lat. Ueberſetzung der Blackwallſchen Schrift, eine Diſſertat. de comparatione eruditionis antiquae et recentior. bey. — Joh. Bened. Carpzow richtete an Dan. Hanks, einen Lübeckiſchen Rathsherrn, eine Epiſtola votiva . . . de antiq. et recentior. doctrinae comparat. Helmſt. 1748. 4. — In den Oberlauſitziſchen Beyträgen zur Gelehrſamkeit, Th. 1. S. 559 finden ſich, Joh. Gottl. Biedermanns kurze Gedanken von der Frage: Ob man, unter den Gelehrten, die ältern oder neuern höher achten müſſe? — u. a. m. — —

Uebrigens ſind noch über die Art, wie man die Alten leſen müſſe, verſchiedene Schriften vorhanden, als Henr. Feltons: Diſſertation on Reading the Claſſics . . . Lond. 1730. 8. — und H. Sulzer ſelbſt hat: Gedanken über die beſte Art, die claſſiſchen Schriftſteller mit der Jugend zu leſen, Berl. 1765. 8. und im 2ten Bd. S. vermiſchten Schriften, Leipz. 1781. 8. S. 215 heraus gegeben. Auch finden ſich in dem bekannten Traité de la maniere d'enſeigner et d'etudier les belles lettres . . . p. Mr. (Charl.) Rollin, Par. 1728. 12. 4 B. Deutſch, durch Joh. Joach. Schwabe, Leipz. 1738. 8. 4 Th. einige gute Winke dazu. —

# Amphitheater.

Ein Gebäude, welches zu den Kampfſchauſpielen der Römer aufgeführt worden. Das ganze Gebäude war nach einem runden oder ovalen Grundriß angelegt, und ohne Dach. Um den Mittelpunkt des Grundes herum war ein großer runder oder ovaler Platz, mit Sand belegt, und daher Arena genennt. Dieſer war die eigentliche Bühne der Kämpfer. Rund um dieſen Platz herum waren Gewölber, die unter anderm auch dazu dieneten, die wilden Thiere, die in den Spielen ſollten gebraucht werden, darinn zu verwahren.

Zunächſt über dieſen Gewölbern gieng eine Gallerie rings um die Arena herum, auf welche die vornehmſten Zuſchauer traten. Von dieſer Gallerie an erhoben ſich die Sitze oder ſteinerne Bänke rings herum ſtufenweiſe über einander; jede höhere in einem vom Mittelpunkte etwas entfernten Umfange bis an die oberſte Gallerie des Gebäudes. Auf dieſe Weiſe hatte das ganze Gebäude die Figur eines Bechers, deſſen Höhlung ſich gegen den Grund zu immer verſchmälert, und die Bühne war von allen Plätzen ganz zu überſehen.

Die unterſten Reihen der Sitze waren für die reichen und angeſehenen Bürger; die oberſten für den Pöbel. Vermuthlich war das Geſetz, Lex Roſcia genennt, ſowol für das Amphitheater, als für das Theater, daß die vierzehn unterſten Reihen der Sitze nur den Vornehmern vorbehalten ſeyn ſollten *). Wer weniger als vierhundert tauſend Seſterzien im Vermögen hatte, gehörte zu keiner der vierzehn Ordnungen der Bürger, ſondern zum Pöbel. Daher ſagt Horaz *):

---

*) Lex Roſcia eſt, qua cavetur, ut proximis ab Orcheſtra quatuordecim gradibus ſpectent, quibus eſt quadringentorum ſeſtertiorum, ſagt ein alter Scholiaſt des Horaz. Ep. I. 57.

> Si quadringentis, ſex ſeptem millia deſunt
> — — — —
> Plebs eris.

Dieſe Gebäude waren ſo groß, daß vor 30 bis 80 tauſend Zuſchauer Platz war.

Lange Zeit waren es nur hölzerne Gebäude, und es läßt ſich vermuthen, daß das Amphitheatrum Flavianum, davon noch itzt ein großer Theil ſteht, und unter dem Namen Coliſaeum bekannt iſt, das erſte ganz maſſive Gebäude von dieſer Art geweſen ſey. Es macht ein Oval aus von 700 Rheinländiſchen Fußen in die Länge, 500 in die Breite, iſt 160 Fuß hoch, und wird in vier Geſchoſſe abgetheilt, deren jedes Arcaden von beſonderer Säulenordnung hat. Durch die unterſten Arcaden waren die Eingänge, und in dem Raume zwiſchen der äußerſten Mauer und den Gewölben um die Arena waren die Treppen und verſchiedene Gänge, welche von außen durch das zwiſchen den Pfeilern einfallende Licht erleuchtet wurden.

Weil dergleichen Gebäude in unſern Tagen nicht mehr gebräuchlich ſind, ſo enthalten wir uns einer nähern Beſchreibung derſelben. Wer hierüber nähere Nachricht verlangt, kann ſie in dem Traktat, den Lipſius über die Amphitheatra **) geſchrieben hat, ausführlich bekommen.

Man nennt gegenwärtig in unſern Schauſpielhäuſern den Platz, der der Bühne gegen über mit allmählig in die Höhe ſteigenden Bänken angefüllt iſt, das Amphitheater, weil dieſer Platz in der franzöſiſchen Sprache dieſen Namen führt.

◆ ◆

Außer dem, von dem H. S. angeführten Werke des Lipſius, handeln noch von den Amphitheatern überhaupt: De Circo Rom. ludiſque circenſ. de venatione Circi et *Amphitheatri*, von Jul. Caeſ. Bulenger, im 9ten Bde. S. 577 des Gräviſchen Theſaurus — Degli Anfiteatri, e ſingolarmente del Veroneſe, libri due, del March. Scip. Maffei, Ver. 1728. 12. mit K. welche Schrift ſich auch im 4ten Th. von eben dieſes Verf. Verona illuſtrata, und lat. im 5ten Bd. des Poleniſchen Theſaurus S. 1 u. f. befindet. Engliſch gab ſie Alex. Gordon, unter dem Titel: Complete Hiſtory of Amphitheatres, Lond. 1730. 8. heraus. — Lettera ſopra gli antichi Teatri ed Anfiteatri, von Giov. Poleno bey dem Diſcorſo ſopra il Teatro Olimpico di Andr. Palladio in Vicenza da Giov. Montenari, Pad. 1733. 8. worin er, gegen den Verf. dieſer Schrift, behauptet, daß die Theater von den Amphitheatern verſchieden geweſen, welches der letztere, in einem beſondern Briefe, bey der folgenden Ausgabe ſ. Werkes, Vic. 1735. 8. widerlegt. Auch ſind beyde Briefe noch einzeln, Vic. 1738. 8. gedruckt. Ferner handelt davon noch ein Aufſatz in 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. von Boindin. —

Von einzeln Amphitheatern und Theatern, oder den Ueberbleibſeln derſelben, enthalten Beſchreibungen und Abbildungen, und zwar von dem Römiſchen, Libro di M. Pyrrho Ligori delle Antichita di Roma, nel quale ſi tratta de' Circi, *Teatri* ed *Anfiteatri*, Ven. 1553. 8. Lat. mit dem Titel: Effigies antiquae Romae . . . Rom. 1561. 8. — Iac. Lauri Antiq. Urbis Splendor, ſ. *Amphitheatra*, *Theatra*, Circi etc. in Aes inc. Rom. 1612. f. verm. 1641. f. —

---

*) Epiſt. L. I. ep. I. vſ. 57.

**) De Amphitheatro liber, in quo forma ipſa loci expreſſa, et ratio ſpectandi, ut et de Amphitheatris extra Romam libellus, Antv. 1585. 4. Veſal. 1670. 8. Im 9ten B. von Graevii Theſ. S. 1269.

L'Anfiteatro Flavio deſcritto e delineato di Carlo Fontana, Haa. 1725. f. mit K. und Diſſertaz. ſopra l'Anfiteatro Flavio di Roma, volgarmente detto il Coliſeo, di Giov. Marangoni R. 1746. 4. — Auch ſind von eben dieſem noch Abbildungen, im 2ten Bd. der Sandrartſchen Academie, in des Barbault Rome ancienne, in den, von G. Chriſtph. Kilian, nach Barbault gelieferten Alterthümern, u. d. m. — — Von dem zu Verona ſ. die vorher angeführte Schrift des Maffei, ſo wie Torelli Saraynæ De origine et amplitudine Veronae Libr. Ver. 1540. f. und Onuphrii Panvinii Antiq. Veronenſes, Pat. 1648. f. — — Von den Toskaniſchen: Diſſertazioni intorno agli anfiteatri della Toſcana, e principalmente dell Aretino, da Lor. Guazzeſi, in dem 2ten B. S. 79 der Saggi di diſſert. della Acad. di Cortona, R. 1738. 4. und in dem 20ten B. S. 427 der Raccolta d'opuſculi ſcient. et filolog. des P. Calogerà. — Oſſervazioni di Ottav. Bocchi ſopra un teatro ſcoperto in Adria, Ven. 1739. 4. mit K. und in dem 3ten B. der Saggi di diſſert. della Acad. di Cortona, ſo wie in des Scarfo Varii ant. Monum. Ven. 1739. 4. — Notizie iſtor. intorno al Parlaſcio, ovvero Anfiteatro di Firenze, da Dom. Mar. Manni, Bol. 1746. 4. — Die Vorrede zu den Lezione di Antich. Toſcane, Fir. 1766. 8. — — Von dem zu Pola: Relazione delle ſcoperte fatte nell Anfiteatro di Pola, da Giantin. Carlirubbi, Ven. 1750. 4. — — Von dem zu Brixen, oder Breſcia: die Monum. Brix. in dem 4ten Bd. S. 11. des Theſaur. Ital. — Storia della Citta di Breſcia, da El. Cavriolo, Ven. 1744. — Iſtor. della Citta di Breſcia, di Gianmar. Biemmi, Breſc. 1748. 4. 2 B. — — Von dem zu Trieſte: Stor. ant. e mod. . . . della Citta di Trieſte, del P. Irenico della Croce, Ven. 1698. f. im 3ten Kap. des 3ten Buches, S. 245. — — Von dem zu Gubio: Rovine dell Teatro di Gubio 1730. f. von dem Neffen Paſſionei beſorgt. — — Von dem zu Capua: Alex. Mazochii Commentarius in mutilum Camp. Amphith. Titulum . . . Neap. 1727. 4. mit K. und im 9ten Bd. S. 485 des Poleniſchen Theſaurus. — — Von dem zu Padua: Origine di Padova da Lor. Pignoria. Pad. 1625. 4. S. 84 u. f. — — Von dem zu Pozzuoli: La vera Antichità di Pozzuolo . . . da Giul. Ceſ. Capaccio, R. 1652. 8. — Avanzi dell' Antichità eſiſtenti in Pozzuolo. . . . dal P. Paolo Ant. Paoli, Neap. 1768. f. 107 Bl. — — Von dem zu Pompeji finden ſich einige Nachr. in Joh. Winkelmanns Sendſchr. von den Herkulaniſchen Entdeckungen, Dresden 1762. 4. S. 11 u. f. — — Von dem zu Herkulanum: Ebendaſelbſt, S. 23. und in Ebend. Nachr. von den neueſten Herkulaniſchen Entdeckungen, Dresden 1764. 4. S. 6 u f. — — Von dem zu Catanea in Sicilien: Ios. Bapt. de Groſſis Decachordum Catanenſe, im 10ten Bd. des Theſ. Sicil. S. 176. — Diſſamina traſcorſiva del . . . . Anfiteatro di Catania da Giac. Mar. Paterno, Palermo 1770. 4. mit K. — —

Von den Ueberbleibſeln eines Theaters zu Sagunt in Spanien: Ioach. Alcar. Grammont Epiſtola de Theatro Saguntino, ſ. de Zachantaeo Viſorio, Rom. 1716. 8. Grammont eignete ſich dieſe Beſchreibung nur zu; ſie war eigentlich das, nur in etwas veränderte, Werk des Em. Martin (ſ. die Vorrede zum 5ten B. des Poleniſchen Theſaurus, S. X) unter deſſen Nahmen ſie auch in Montfaucons Antiquité expl. B. 3. Th. 2. S. 231. ſo wie in dem gedachten Theſaurus, B. 5. S. 389. und in ſ. Epiſtolis, Amſtel. 1738. 4. B. 1. S. 1. ſich findet. — Ioſ. Imm. Minianae Dial. de Theatro Sagunt. in dem angeführten Theſaurus, B. 5. S. 401. — —

Von den Ueberbleibſeln von dergleichen Gebäuden in Frankreich: Galliae Antiquit. Select. Auct. Scip. Maffei, Par. 1733. 4. Ver. 1734. 4. S. 113 welche

Nachrichten auch in den Poleniſchen Theſaurus, B. 5. S. 313 und 365 eingerückt worden ſind. Auſſer dieſen geben beſondre Nachrichten von dem zu **Arles**: Deſcription des Arènes, ou de l'Amphitheatre d'Arles, p. Joſ. Guy, Jeſ. Arl. 1665. 4. — Antiquités d'Arles, p. Mr. Seguin, Arl. 1687. 4. — — Von dem zu **Bourdeaux**: ein Aufſ. von la Baſtie, in dem 6ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Sylloge Epiſtol. Burman. B. 2. S. 190. — — Von dem zu **Frejus**: S. Leontius Epiſ. et Mart. ſuis Forojulienſibus reſtit. Auſt. Lud. Dufour, S. I. Aven. 1638. 8. — — Von dem zu **Lyon**: Hiſt. litter. de la ville de Lyon .... p. le P. de la Colonia, Lyon 1728 — 1730. 4. 2 B. B. 1. S. 171. — — Von dem zu **Nimes**: Diſc. hiſtor. de l'ant. Cité de Nimes de Jean de Poldo d'Albenas, Lyon 1560. f. S. 119. — Iac. Graſſeri Diſſert. De Antiquit. Nemauſenſibus, Par. 1607. 8. und bey deſſen Poemat. Baſil. 1614. S. 208, ſo wie im 5ten B. S. 1059 des Salengreſchen Theſaurus. — Hiſt. de la Ville de Nimes et de ſes Antiq. p. Henry Gautier, Par. 1720. 8. — Ein Brief in den Mem. de Trevoux, Janv. 1739. S. 1216. — Auch ſind die Ueberbleibſel deſſelben in neuern Zeiten von Ch. Louis Cleriſſeau, in den Antiquités de la France, Par. 1788. f. I Part. Pl. X. u. f. abgebildet worden; und wahrſcheinlicher Weiſe ſind noch Nachrichten von dieſem, und mehrern, in den Notices and Deſcript. of the Antiq. of the Provincia Romana of Gaul, now Provence, Languedoc and Dauphiné by G. Pownall, Lond. 1787. 4. zu finden. — — Von dem zu **Douay** in der Grafſchaft Anjou: L'Europe ſavante Octobr. 1718. S. 198. — — Auch ſind dergleichen Ueberbleibſel noch zu **Baſel** (S. Io. Dan. Schoepflini Alſatia illuſtr. Colmar. 1751. f. B. 1. S. 163) u. a. a. O. m. —

Auch giebt, von verſchiedenen der erwähnten Amphitheater, die Schrift: Degli Antiteatri, et particolarmente del Flavio di Roma, di quello d'Italica della Spagna, e di quello di Pola nell Istria, Mil. 1788. 4. noch Nachrichten und Erläuterungen.

# Anagramma.

Ein Wort, oder ein einfacher Satz der Rede, den man durch Verſetzung der Buchſtaben eines andern Wortes, oder Satzes herausgebracht hat; ſo wie das Wort Amor durch Umkehrung der Buchſtaben in Roma verwandelt wird. Dieſes iſt eine Erfindung des ſpielenden Witzes der Neuern. Er wurde ehedem inſonderheit alsdenn gebraucht, wenn aus dem Namen eines Menſchen durch Verſetzung der Buchſtaben ein Satz heraus gebracht wurde, der ein Lob oder einen Tadel derſelben Perſon enthielt. Dieſe mühſame Kleinigkeit iſt endlich zu unſern Zeiten ziemlich aus der Mode gekommen. Indeſſen iſt nicht zu läugnen, daß es bisweilen angenehme Anagramma geben könne. Folgende verdienen vielleicht hier angeführt zu werden.

Ein gewiſſer Prediger in Ungarn hatte etliche alte Freunde bey ſich zum Eſſen. Er hieß Tobianus, und hatte nicht lange vorher ſeine Frau verlohren, die er um ſo viel weniger betrauerte, weil ſie ihm ein gutes Vermögen nachgelaſſen hatte, von dem er, ſo lange ſie gelebt, kaum den geringſten Genuß gehabt hatte. Nachdem dieſe ehrwürdige Geſellſchaft von gutem Weine etwas munter worden, fieng man, nach Art der damaligen Zeiten, an, Anagrammen zu machen. Einer nahm den Namen Tobianus zum Text, und ſagte, das Glas in der Hand:

Obit Anus.
Der andere: Abit Onus.
Der dritte: Tua Nobis
Sunto; abl.
Der vierte: Vbi ſonat
Tuba Sion.

Tobianus: Ita bonus (optavit) Tobianus.

Von einer edlern und geiſtreichern Art iſt folgendes:

Als der König Stanislaus von Pohlen in ſeiner Jugend von Reiſen zurüke kam, verſammelte ſich das ganze hohe Leſcinskiſche Haus in Liſſa, um ſeinen Stammerben zu bewillkommen. Der nachherige preuſſiſche Hofprediger in Berlin, Herr Jablonsky, welcher damals Rector der Schule zu Liſſa war, hielt bey dieſer Gelegenheit einen Actum oratorium, zu deſſen Beſchluß er dreyzehn als junge Helden gekleidete Tänzer auftreten ließ, einige Ballete zu tanzen. Jeder hatte einen Schild, auf welchem einer der Buchſtaben dieſer zwey Wörter, DOMVS LESCINIA, in Gold geſchrieben war.

Nach dem erſten Ballet fanden ſich die Tänzer ſo geſtellt, daß die Ordnung ihrer Schilder die Worte Domus Lescinia leſen ließe, die ſich nach dem andern Ballet in dieſe verwandelten:

Ades incolumis.
Nach dem dritten in dieſe: Omnis es lucida.
Nach dem vierten: Omne ſis lucida.
Nach dem fünften: Mane ſidus loci.
Nach dem ſechsten: Sis columna Dei.
Und zum Beſchluß: I! Scande ſolium.

Welches letztere als eine Art der Prophezeyhung kann angeſehen werden.

◆ ◆

# Anakreon.

Ein griechiſcher Liederdichter aus der Stadt Thejos in Jonien gebürtig. Er hat zu den Zeiten des Cyrus und Cambyſes gelebt, und ſich meiſtentheils an dem Hofe des Polycrates, Tyrannen der Inſel Samos, aufgehalten, wiewol er auch eine Zeitlang in Athen an dem Hofe des Tyrannen Hipparchus gelebt hat. Man hat noch ein und ſiebenzig Lieder und einige Ueberſchriften, die ihm zugeſchrieben werden; wiewol einige feine Kunſtrichter wichtige Zweifel gegen die Aechtheit vieler darunter vorgebracht haben. Jene ſind alle in dreyfüßigen Jamben, und ſcheinen recht eigen zu einem leichten fröhlichen Geſang

---

(*) Da der Artikel einmahl da ſteht: mögen auch wohl ein paar dazu gehörige Schriften da ſtehen; als: Andr. Wilkii Epiſt. II. ad P. Weſenbecium De Anagrammatiſmo, Erphord. 1603. 8. — Er. Puteani De Anagrammat. Diatr. Brux. 1643. 12. — Z. Celſpirii De Anagr. Lib. II. Ratisb. 1713. 8. — — Uebrigens iſt dieſe, gröſtentheils kindiſche Spielerey älter, als man gewöhnlich glaubt. Es iſt, aus dem Commentar des Tzetzes zu der Caſſandra des Lykophron, bekannt, daß dieſer ſich die Gunſt des Ptolomäus Philad. und der Arſinoe, dadurch daß er aus dem Πτολεμαῖος ein ἀπὸ μέλιτος, und aus Ἀρσινόη ein ἴον Ἥρας machte, erworben haben ſoll. Vorzüglich haben die Jüdiſchen Cabbaliſten dergleichen Künſte getrieben. Die Themura, oder der dritte Theil der Cabbala, beruht gänzlich auf dergleichen Buchſtaben-Veränderungen oder Verſetzungen; und es iſt gar nicht unwahrſcheinlich, daß, wie ſchon Edm. Dickinſon in ſ. Delph. Phoenicizant. . . . . Frcft. 1699. 8. glaubte, der Grieche dieſes Kunſtſtückchen von Juden in Aegypten gelernt haben könnte. — Die franzöſiſchen Kunſtrichter, welche (wie z. B. Sabatier in den Trois Siècles, Art. Dorat oder die Verf. der Annal. poet. B. 4. S. 276) dem Dorat († 1588) entweder die Einführung dieſer Spielerey in Frankreich, oder gar die Erfindung derſelben überhaupt, zuſchreiben, ſcheinen nicht einmahl zu wiſſen, daß ſich im Rabelais bereits dergleichen finden. — —

ſang abgemeſſen. Ihr Inhalt iſt durchgehends die Fröhlichkeit, die den Genuß der Liebe und des Weines begleitet. Sie bezeichnen den Charakter eines feinen Wollüſtlings, der ſein ganzes Leben dem Bacchus und der Venus gewidmet hat, dabey aber immer vergnügt und ſcherzhaft geblieben iſt.

Man muß alſo ſeine Lieder blos als artige Kleinigkeiten anſehen, die zum Abſingen in Geſellſchaften gemacht worden, wo die ſinnliche Luſt durch feinen Wiz ſollte gewürzt werden. In dieſer Abſicht ſind ſie unvergleichlich. Eine groſſe Munterkeit ohne alle ernſthafte Leidenſchaft, ein überaus feiner Wiz, und die angenehmſte Art ſich auszudrüken, ſind überall darinn anzutreffen. Der Dichter ſieht in der ganzen Welt und in allen Händeln der Menſchen nichts, als was ſich auf Wein und Liebe beziehet; alles iſt Scherz und Tändeley mit Beziehung auf dieſe beyden Gegenſtände. Seine Laune iſt die angenehmſte von der Welt, und lieblich, wie der ſchönſte Frühlingstag. Auf die allerleichteſte Art mahlt er tauſend angenehme Phantomen, die mit wollüſtigem Sumſen vor unſrer Einbildungskraft herumflattern, und verſezt uns in eine Welt, woraus aller Ernſt, alles Nachdenken verbannet iſt, wo nichts als Schwärmereyen einer leichten, die Seele wenig angreifenden Wolluſt herrſchen.

Hieraus iſt zu ſehen, daß dieſe Lieder nicht zum Leſen in einſamen und ernſthaften Stunden, die man beſſer anwenden kann, ſondern als ein artiges Spiel zur Ermunterung in Geſellſchaften, und zur Erquikung des Geiſtes geſchrieben ſind. Sie ſind ein Blumengarten, wo tauſend liebliche Gerüche herumflattern, aber keine einzige nahrhafte Frucht anzutreffen iſt.

Anakreontiſche Lieder werden alle die genennt, welche in dem Geiſte des Anakreons geſchrieben ſind. Ihr leichter Inhalt erfodert eine leichte und kurze Versart, ſo wie Anakreon ſie gebraucht hat. Insgemein wird ein dreyfüßiger jambiſcher Vers mit einer übrigen kurzen Sylbe am Ende gewählt. Gleim iſt der erſte Deutſche, der glüklich in der Art des Anakreons gedichtet hat. Der Beyfall, womit ſeine ſcherzhaften Lieder aufgenommen worden, hat eine Menge elender Nachfolger hervorgebracht, welche eine Zeitlang den deutſchen Parnaß, wie ein Schwarm von Ungeziefer, umgeben und verfinſtert haben.

Daß man an den allermeiſten anakreontiſchen Gedichten der Neuern den Geiſt des Anakreons, ſein ſcherzhaftes Weſen, und ſeinen feinen ungekünſtelten Wiz vermißt, iſt nicht das einzige, das man gegen dieſe Seuche einzuwenden hat. Die meiſten Neuern ſind in dem Fall jenes Jünglings, der den Philoſophen Panätius gefragt hat, ob es einem Weiſen auch wol anſtehe, ſich zu verlieben. Die Antwort des Weiſen enthält eine groſſe Lehre. Was dem Weiſen geziemet, davon wollen wir ein andermal ſprechen; was mich und dich betrifft, die beyde noch lange keine Weiſen ſind, ſo ſchikt es ſich für uns nicht, uns damit abzugeben *).

◆

Die erſte Ausgabe der Gedichte des Anakreon, durch Heinr. Stephanus beſorgt, erſchien Par. 1554. 4. gr. und lat. und eben derſelbe druckte ihn, mit einigen Veränderungen, und verm. mit Fragmenten, in der Sammlung der lyriſchen Dichter; Par. 1556. Die folgenden, merkwürdigſten Ausgaben ſind die von Paris

---

*) De Sapiente videbimus: mihi et tibi, qui adhuc a Sapiente longe abſumus, non eſt committendum, ut incidamus in rem commotam, impotentem, alteri emancipatam, vilem ſibi. Senecae Ep. CXVI.

1624. 8. gr. von Jean Bethoul Rance', Par. 1639. 1647. 8. (Eigentlich beſorgte nicht der, damahls erſt 12 oder 13 Jahr alte, nachher durch ſeine Reform des Ordens de la Trappe ſo berühmte Rance', ſondern ſein Lehrer, dieſe Ausgabe.) Von Tan. Fabre, Saumur 1660. 12. gr. und lat. Von der Dacier, mit einer proſaiſchen, franz. Ueberſ. Par. 1681. 12. Amſt. 1716. 12. Von Longepierre, mit einer franz. metr. Ueberſ. Par. 1684. 12. Amſt. 1692. 12. Von Wilh. Baxter, Lond. 1695. 8. 1710. 12. gr. und lat. (Baxter war der erſte, welcher von dem, in der erſten Stephaniſchen Ausgabe gegebenen Texte, der bis dahin, ziemlich allgemein, war beybehalten worden, und öfters ſehr willkührlich, abwich.) Von Joſ. Barnes, Cambr. 1705. 8. Lond. 1734. 8. gr. und lat. (Mit Verbeſſerungen nach einer Vatikaniſchen Handſchrift, mit Veränderungen des Textes nach Scaligers, Salmaſius und Dan. Heinſius Muthmaßungen, und allerhand Erläuterungen über die Sylbenmaße, ſo wie mit den, ſorgfältig geſammelten, Fragmenten; der erſte Abdruck iſt der correcteſte.) Von Maittaire, Lond. 1725 und 1740. 4. gr. und lat. Von Jo. Corn. Pauw, Utr. 1732. 4. (Mit Anm. worin er die Gedichte ſehr herabzuwürdigen ſucht, und worüber ihn Dorville, in der Vannus critica, ſehr bitter, zurechte wies. S. auch die Bibl. raiſonnée, B. 8. Th. 1. Art. 4.) Von Joh. Fedr. Fiſcher, nach der 3ten Baxteriſchen Ausg. Leipz. 1754 und 1776. 8. gr. Von Rich. Fr. Phil. Brunk, in den Analect. Veter. Poet. gr. B. 1. S. 79. (vorzüglich nach den Baxteriſchen Leſearten, welche Ausgabe nachher noch öfterer, als Straßb. 1778. 12. und 1786. 18. Erl. 1781. 8. abgedruckt worden iſt.) Von Spaletti, Rom 1781. f. (nach der, von Barnes ſchon benutzten, Handſchrift, ſehr prächtig) Von Bodoni, Parma, aus der königlichen Druckerey, mit Uncial- und Quadratlettern gedr. 1784. 8. 1785. 4. gr. nebſt einem Diſcorſo über den Dichter, und die verſchiedenen Ausgaben deſſelben. Auch gehören zu den guten Handausgaben noch die Glasgower 1751. 24. 1757. 16. beſonders die letztere, wegen der Nettigkeit und Richtigkeit des Druckes. —

Ueberſetzt iſt Anakreon in das Italieniſche: von Frc. Ant. Cappone, Ven. 1670. 12. Von Bart. Corſini, Par. 1672. 12. Von Mich. Angel. Torcigliani, in dem Echo corteſe, Lucca 1680. 12. Von Regnier Desmarais, Par. 1693. 8. Fir. 1695. 12. Von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1695. 12. in gereimten Verſen, und ebend. 1723. 12. noch einmahl in reimfreyen Verſen; von Aleſſ. Marchetti, Lucca 1707. 4. Von verſchiedenen, (Da vari) Mil. 1731. 12. (Dieſe verſchiedenen ſind Riſc. Stampa, Franc. Lorenzini, Giamb. Ciapetti, Giov. Salvi, Dom. Petroſellini) Von Paolo Rolli, Londr. 1739. 8. Von Cidalmo Orio, Ven. 1753. 8. Von Pilogene Eleuterio, d. h. Giuſ. Pagnini, Ven. 1766. 8. Von Ceſ. Gaetani, Rom 1775. 8. Von Saverio de' Rogati, Colle 1782. 8. Eine Sammlung von fünf dieſer Ueberſ. nebſt dem Text und der lat. Ueberſ. des Barnes erſchien zu Ven. 1736. 4. Für die beſſern werden die von Salvini und Rolli gehalten. Auch finden ſich noch Ueberſ. vieler einzeln Oden des Anakreon im erſten Bande der Proſe e Rime di Ant. Conti, Ven. 1739. 4. ſo wie in den Rime di Carlo Mar. Maggi, Mil. 1688. 8. 4 Th. und in a. m. und Mar. Valguernera († 1634) ſoll auch noch eine völlige Ueberſetzung abgefaßt haben. — In das Spaniſche: dem H. Dietz und Velazquez zu Folge, von Eſteban Man. Villegas, im 4ten Buche des 1ten Th. ſ. Eroticas, Najera 1617. 4. welche Ueberſ. auch im 2ten B. des Parnaſo Español, Mad. 1770. 8. S. 67 u. f. wieder abgedruckt worden iſt. — In das Franzöſiſche: von Remy Belleau, Par. 1556. 12. (welche Rich. Renvoiſy 1559 in Muſik ſetzte) Von einem Ungenannten (Dufour, einem Arzte) . . . Par. 1660. 12. Von Anna le Fevre, Par. 1681, 12. Von Hil. Bern. Longepierre, Par. 1684. 12. Von Ant. de la Foſſe, Par. 1704. 12. Von Franc. Gacon (Poete ſans fard) Rotterd. 1712. 8. Von Copperonier Par. 1735.

1755. 8. Von Poinſinet de Sivry, nebſt Sappho, Moſchus, Bion, Tyrtäus, Par. 1758. 8. und in den Muſes grecques, Par. 1772. 8. Von Sauvigny, Par. 1762. 12. (Nähmlich ſeine Odes anacreontiques; aber dieſe ſind eigentlich mehr Nachahmung, als Ueberſetzung; und nicht einmahl immer Nachahmungen im Geiſte des Anakreon; ich führe ſie an, weil ich ſie den Ueberſ. beygezählt finde. Vorgeſetzt ſind ihnen einige Betrachtungen über den Dichter, und die Dichtart überhaupt, welche manches Gute enthalten) Von einem Ungenannten C. (Moutonnet de Clairfons) nebſt Sappho, Bion und Moſchus, in Proſa, Paphos (Par.) 1773. 8. Verm. mit dem Ged. des Muſäus, und einigen Idyllen des Theokrit, Par. 1779. 4. und 8. mit ſch. Kupfern. Die von Poinſinet de Sivry in Verſen iſt zwar etwas frey; kommt aber dem Geiſt des Originals am nächſten. Die von Baillet (Jugemens des Sav. B. V. Th. 1. S. 310. Amſt. Ausg. vom J. 1725) von Voltaire (in dem Siècle de L. XIV) u. a. m. dem Rancé zugeſchriebene, iſt wenigſtens nie gedruckt worden. Daß, übrigens, mehrere franzöſiſche Dichter einzele Oden des Anakreon überſetzt, oder nachgeahmt haben, verſteht ſich von ſelbſt. Es finden ſich deren 18 in den Poeſ. des Regnier Desmarais, Par. 1730. 12. eben ſo viele bey der Ueberſ. des Bouhier von dem 4ten Buch der Eneide; im Mercure, u. a. a. O. m. — In das Engliſche: von Abr. Cowley († 1667). Seine Ueberſetzung findet ſich bey allen Sammlungen ſ. Gedichte, und gehört, ob ſie gleich eigentlich nur Umſchreibung der Anakreontiſchen Lieder iſt, immer noch zu den beſſern. Freylich hat ſie nicht die Simplicität des Originals; aber von der Lebhaftigkeit derſelben iſt nichts verloren gegangen. Selbſt Johnſon giebt ihr dieſes Lob. Von Th. Stanley, Lond. 1651. f. mit dem Bion und Moſchus zuſammen; von Addiſon, Lond. 1735. 12. (Daß dieſe Ueberſetzung nicht, wie einige unſerer Litteratoren zu glauben ſcheinen, die Arbeit des Verf. des Cato und des Zuſchauers ſeyn könne, erhellt ſich nicht ſo wohl daraus, daß ſie erſt ſo viele Jahre nach deſſelben Tode gedruckt worden, als daraus, daß keiner ſeiner Biographen, weder Tickell, noch Cibber, noch Johnſon, derſelben gedenken, und daß von ihr ſich nichts in der Sammlung ſeiner Schriften, ob dieſe gleich ſonſt mancherley Ueberſetzungen aus dem Ovid und Virgil enthalten, findet. Auch ſind die, bey ihr befindlichen, und größtentheils der Dacier und dem Longepierre abgeborgten, Anm. von ſolcher Beſchaffenheit, daß jener Engländer nur als Jüngling, ſie zu überſetzen hätte der Mühe werth halten können) Von einem Ungenannten, Cambr. 1761. 12. nebſt Sappho, Bion, Moſchus und Muſäus; meines Bedünkens die beſte, welche die Engländer beſitzen; von Green, Lond. 1768. 12. nebſt Sappho, und einigen Stücken aus Bion und Moſchus; von D. K. Urquhart, Lond. 1787. 8. Die von H. Schmid (Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 345) angezeigten Ueberſetzungen von Fawkes und Pilkington ſind mir nicht näher bekannt; in engliſchen Litteratoren habe ich nur eine noch vom J. 1683. 12. aber ohne Nahmen des Ueberſetzers, angeführt gefunden. — In das Deutſche iſt Anakreon überſetzt: (von J. P. Uz, und J. N. Götz), in Verſen mit Anm. welche noch jetzt ihren Werth haben, Carlsruhe 1746. 8. 1760. 8. (Von Joh. Heinr. Frdr. Meinecke) in die Versarten des Originals, nebſt der Sappho, Leipz. 1776. 8. Von Joh. Fr. Degen, Anſpach 1782. 8. Von G. F. G. Wahl mit der Sappho, Erf. 1783. 8. Von einem Ungen. nebſt Bion und Moſchus; Berl. 1787. 8. Glückliche Ueberſetzungen und Nachahmungen einzeler Oden finden ſich in den Gedichten von C. W. Müller, Gotth. Ephr. Leſſing, und Frdr. Wilh. Gleim; beſonders gehören, auſſer deſſen, von H. G. bereits angeführten ſcherzhaften Liedern, Berl. 1744. 8. ſeine ſieben kleinen Gedichte nach Anakreons Manier, Berl. 1764. 12. und ſ. Lieder nach dem Anakreon, Berl. und Braunſchw. 1766. 8. wenn gleich ein Theil derſelben nur dem Innhalt, nicht der Ausführung nach, aus dem Anakreon genommen ſeyn ſollte, hieher. Auch finden ſich noch Ueberſetzungen in Philanders von der Linde (Joh. Burk. Mencke († 1732)) Scherzh. Ged. Leipz. 1710. 8. und in ebend. Galanten Gedichten, Leipz. 1723. 8. in Fried. Lukemanns Ged. Hamb. 1738. 8. in dem 5ten St. der Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, S. 152 u. f. in Trillers poet. Betrachtungen, Hamb. 1779. 8. im 4ten St. des 3ten B. und im 3ten St. des 4ten B. der Bremiſchen Beyträge; in Conr. Gottl. Antons treuen Ueberſ. b. d. gr. und lat. Ged. Leipz. 1771. 8. im 1ten Th. des Taſchenbuches für Dichter, und in der Blumenleſe, (wahrſcheinlich ein Werk von K. W. Ramler) in den Ged. der Grafen zu Stolberg. Leipz. 1779. 8. und Nachahmungen in noch mehrern, bey dem Art. Lied angeführten, Dichtern. — —

Erläuterungsſchriften über den Anakreon, in lateiniſcher Sprache: Außer dem, was J. V. Lamb. Bos, in ſ. Animadv. ad ſcript. quosd. gr. et lat. Fran. 1715. 8. S. 71 u. f. Tib. Hemſterhuis, bey ſ. Ausg. des Ariſtoph. Plutus, Harl. 1744. 8. u. a. m. über ſeine Gedichte bemerkt haben, finden ſich Animadv. in Anacr. im 1ten Th. des 4ten B. der Miſcell. Obſervat. — und hat Chriſtn. Grell († 1732) aus eine beſondre Diſſert. Περὶ χαριεντισμῶν Ἀνακρέοντος, ſ. de eo quod in Anacr. venuſtum et delicatum eſt, Lipſ. 1720. 4. — und Joh. C. Fenner, Animadv. ad Anacr. . . . . Lipſ. 1775. 8. heraus. — — In franzöſiſcher Sprache: Correct. de quelques endroits d'Anacr. p. l'Abbe (Franc.) Sevin in dem 12ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 130 der Quartausg. — Rem. de critique ſur quelques endroits detachés d'Anacr. . . . in der Bibl. crit. de la Republ. des lettres. Th. 11. Art. 4 und 10 — — In engliſcher Sprache: Diſſert. on the Odes of An. by D. H. Urquhart, Lond. 1790. 8. — — In deutſcher Sprache: In dem Liebhaber der ſchönen Wiſſenſchaften, Jena 1747. 8. 2 B. finden ſich, B. 1. S. 60 u. f. und S. 179 u. f. einige ganz gute Bemerkungen über die Dichtart überhaupt, und Prüfungen einiger deutſchen Nachahmungen und Ueberſetzungen. — In den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur I. S. 338 iſt der eigenthümliche Character dieſer Dichtart ſehr glücklich entworfen. — Anmerkungen über den Anakreon, Leipz. 1770. 8. (Von J. Gottl. Schneider,) in welchen nicht blos der Sinn des Dichters erläutert, ſondern auch, zum Theil, die Ueberſ. und Nachahmungen deſſelben geprüft werden.) — Ueber die Philoſophie des Anakreon, ein Verſ. von M. Joh. Fedr. Degen, Erl. 1776. 8. — Vorleſungen über einige anakreontiſche Lieder von Aug. Chriſtn. Borheck, Magd. 1778 — 1782. 8. Neun Stücke. — Auch läßt ſich, was H. Clodius in ſ. Verſ. aus der Litter. und Moral, 1tes St. Leipz. 1767. 8. S. 40 über Anakreon ſagt, hieher rechnen. — Ueber die Aechtheit der Anakr. Gedichte iſt die Baumiſche Ausg. des Dichters mit dem, was darüber in der Vann. crit. des Dorville, Amſt. 1737. 8. geſagt worden iſt, und die Vorrede zu der Fiſcherſchen Ausg. v. J. 1776. zu vergleichen. — — Litter. Notizen liefert Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. XV. §. 12. — —

Das, allgemein für das beſte gehaltene Leben des Dichters iſt von Joſ. Barnes, bey ſ. Ausgaben befindlich; auch Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.

## Anatomie.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet in der Mahlerkunſt eine Kenntniß der äußern und innern Theile des menſchlichen Körpers, in ſo weit ſie zu richtiger Zeichnung der Figuren in allerhand Stellungen und Bewegungen nothwendig iſt. Es ſind fürnehmlich zwey Umſtände, welche die Anatomie einem Zeichner nothwendig machen. Die Verhältniſſe der Glieder ändern ſich wegen der Knochen in etwas ab, je nachdem

dem die Glieder eine Lage annehmen. So iſt die Länge des Arms von der Schulter bis an die Spitze des kleinen Fingers anders, wenn der Arm gerade ausgeſtreckt, als wenn er gebogen iſt. Dieſes kommt von den Gelenken der Knochen her, welche man deßwegen genau kennen muß, um dem Arm in allen Wendungen das richtige Verhältniß zu geben. Von den Muskeln iſt bekannt, daß ſie bisweilen rund und wie aufgeblaſen, bisweilen flach und ſchlaff ſind, nachdem ſie in würklicher Verrichtung oder in Ruhe ſind. Daher kömmt es, daß eine Stelle des Körpers bisweilen erhoben und heraus ſtehend, oder flach und bisweilen vertieft iſt. Hieraus iſt klar, daß jede Stellung und jede Bewegung ihre eigenen Verhältniſſe und Umriſſe hat, welche der Zeichner nicht treffen kann, wenn er nicht eine hinlängliche Kenntniß von der Lage der Muskeln, von ihrer Verrichtung und von der eigentlichen Beſchaffenheit der Knochen hat. Fürnehmlich muß er die Anatomie des Geſichts genau ſtudiren, weil darin eine Menge kleiner Muskeln ſind, welche in den verſchiedenen Affekten die Geſichtszüge ändern.

Die Anatomie iſt dem Zeichner um ſo viel nöthiger, da es nicht möglich iſt, den Mangel derſelben durch die academiſchen Zeichnungen nach der Natur zu erſetzen. Es kommen gar viel Stellungen vor, welche man blos aus dem Kopfe zu machen hat, wobey man ohne genaue Kenntniß der Anatomie nothwendig in Fehler fällt. Der berühmte de Piles hat zum Gebrauch der Künſtler eine kurze Einleitung zur Anatomie unter einem angenommenen Namen herausgegeben *).

Es iſt aber hiebey den Künſtlern zu rathen, daß ſie ihre Kenntniß in dieſem Stük nicht mißbrauchen. Einige haben, um ihre Wiſſenſchaft in der Anatomie zu zeigen, die Muskeln ſo ſtark ausgedrükt, daß ihre Figuren wie geſchunden ausſehen. Es muß in der Zeichnung der Muskeln nichts übertriebenes ſeyn.

◆ ◆

Von Zeichnung der Muskeln, Knochen u. d. m. überhaupt handelt der Florent. Mahler, Aleſſ. Allori in dem Dialogo ſopra l'arte del diſegnare le figure, principiando da' muſcoli, oſſa, nervi, vene, membra e figura perfetta, Firenze 1590. 4. — Wovon eigentlich dem Künſtler die Kenntniß der Anatomie vorzüglich unentbehrlich ſey, hat Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey S. 269) allgemein, nach des Vinci Traité de la Peinture (Ch. 90. S. 18. Par. 1651. fol.) angedeutet; und in wie fern jener zuweilen von dem, was ſie lehrt, abgehen müſſe, in einem ſehr glücklichen Beyſpiele, ſo wie die Unentbehrlichkeit ihrer Kenntniß, ſelbſt bey großer Bekanntſchaft mit der Antike (S. 80 u. f.) gezeigt. — Wie weit die Kenntniß und der Gebrauch des Künſtlers darin gehen müſſe, iſt in den Sentiments des plus habiles peintres ſur la pratique de la peinture et de la ſculpture, par H. Teſtelin, S. 79 u. f. (bey dem Gedicht des le Mierre, Amſt. 1770. 12.) etwas näher beſtimmt. — Von der Anatomie überhaupt, von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß, u. d. m. handelt auch de Piles noch in dem Cours de peinture par

---

*) Abregé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture, publié par Franç. Tortebat. Par. 1667. fol. aus dem Veſalius gezogen. — Deutſch gab Sam. Th. Gericke das Werk, unter dem Titel: Kurze Verfaſſung der Anatomie, wie ſelbige zur Mahlerey und Bildhauerey erfordert wird, Berlin 1706. Fol. aber, in Rückſicht auf die Zeichnungen, ſehr verhunzt, heraus; auch Leipzig 1760. 4. mit H. Teſtelins Anmerkungen der fürtreflichſten Mahler über die Zeichen- und Mahlerkunſt.

par principes, S. 18 und 112 (Par. 1758. 12.) — Von der Nothwendigkeit ihrer Kenntniß zur Zuſammenſetzung eines Ganzen (Enſemble) handelt Watelet in den, ſeiner Art de peindre angehängten reflexions, S. 90 u. f. (Amſt. 1761. 12.) — Ein „Unterricht, was die zur Zeichenkunſt gehörige Anatomie, Mahler und Bildhauer zu erlernen haben, von G. H. Werner,“ kam zu Erfurt 1780. 8. heraus. —

Die beſten Anweiſungen und Abbildungen zu der, dem Künſtler nöthigen Kenntniß der Anatomie liefern folgende Schriften: Andr. Vesalii de humani corporis fabrica, Lib. VII. Baſil. (1543) fol. verm. ebend. 1555. fol. (Die Zeichnungen dazu von Titian und Joh. v. Calcar) in ſ. Werken, Leyd. 1725. fol. die Epitome dieſes Werkes, Baſil. 1543. f. (mit etwas veränderten, und überhaupt nur 9 Figuren) deutſch, unter dem Titel: von des Menſchen Anatomey, ein kurzer Auszug aus D. A. Veſalii Büchern, durch D. Andr. Turinum verdolmetſcht, Frankf. 1551 und 1566 fol. und vollſtändiger unter folgendem: Andr. Veſals . . . Zergliederung des menſchlichen Körpers, auf Mahlerey und Bildhauerkunſt gerichtet; die Figuren von Titian gezeichnet, Augsb. 1706 und 1764. fol. 14 Bl. (ſowohl aus dem größern Werke, als aus der Epitome genommen) — Barth. Euſtachii (†1574) Tabul. Anatom. Coll. Albini, 1714. f. Ungeachtet dieſes Werk erſt in dem angezeigten Jahre von Lanciſius heraus gegeben wurde, ſo ſind die Kupfer denn doch dazu bereits im J. 1552 geſtochen worden; und ungeachtet es für den Künſtler nicht ſo nützlich als das Werk des Veſalius iſt: ſo kann er denn doch an dem 20ten bis 30ten Platte ſehen, wie die Muſkeln, nach abgezogener Haut, liegen. — Jul. Caſſerii Placent. . . . Tab. anat. LXXVIII. c. ſupplem. XX. tabulae, Dan. Bucretio, Ven. 1627. f. Die Zeichnungen von Ed. Fialetti, und die Kupfer von Franc. Valeſius ſehr ſchön geſtochen, aus welchen der Künſtler, wenn gleich nicht die ihm nöthigen anatomiſchen Kenntniſſe, doch lernen kann, wie anatomiſche Bilder gezeichnet werden müſſen. Der Ausgaben dieſes Werkes ſind übrigens in dieſem Jahre drey erſchienen; die, welche keinen in Kupfer geſtochenen Titel, und keine Zueignungsſchrift hat, iſt die beſſere. Die folgenden ſind, in Anſehung der Kupfer, ſämmtlich ſchlecht. Auch des John Brown Myographia nova, Lond. 1684. f. iſt im Grunde eben dieſes, aber verſtümmeltes, Werk; und obgleich die Kupfer, Berl. 1704. zum Gebrauch für Künſtler nachgeſtochen worden ſind: ſo können ſie für dieſe doch nicht den geringſten Nutzen haben. — Tab. anatom. a celeb. pictore Petro Berretino, Corton. del. et inc. . . . Rom. 1741. f. Auch dieſes Werk iſt eigentlich ſchon ums J. 1618. verfertigt worden; wird aber hier nur angeführt, um die Künſtler zu benachrichtigen, daß es nicht ſo wohl für ſie, als für Anatomiker brauchbar iſt; wenigſtens kann es nur denjenigen, welche bereits einige anatomiſche Kenntniß beſitzen, und nur in ſo fern Nutzen verſchaffen, als die mehreſten myologiſchen Figuren darin Lagen und Stellungen haben, wodurch die Actionen einiger Muſkeln deutlich werden. — Anatomia dei Pittori di Carlo Ceſio, R. ſ. a. f. 16 Bl. 2 Skelette, und 14 myol. Figuren; auf D. Preißlers Veranlaſſung von Pet. Decimann, Nürnb. 1706 nachgeſtochen, und dieſer deutlich gedruckt, aber, in Anſehung der Richtigkeit, noch unter dem, ſchon von der Natur und Wahrheit abweichenden Original. Auch von J. F. Leopold iſt es, Augsb. 1706. f. herausgegeben worden. — Amé Bourdon, Nouv. Tables anatom. Cambray 1678. f. Das Werk, welches aus acht dergleichen Tafeln beſteht, gehört zu den ſeltenen, aber nicht zu richtigen und brauchbaren. — God. Bidloo . . . Anat. corporis hum. . . . . Amſtel. 1685. f. Der Kupferblätter ſind 105, welche von Laireſſe gezeichnet, und, wahrſcheinlicher Weiſe, von Blooteling und den Gebrüdern Gunſt geſtochen worden ſind. Da, in dieſem Werke ſich keine ganze myologiſche Figuren finden, ſondern die Muſkeln bloß in einzeln Theilen, und nicht immer in ihrer natürlichen Verbindung darin dargeſtellt werden; ſo kann der Künſtler daraus nicht ſo gut, als aus dem Veſalius, die ihm nöthige Kenntniß der äußern Theile des menſchlichen Körpers erlangen. — The Anatomy of humane bodies .... by Will. Cowper, Lond. 1697. u. 1737. f. lat. ebend. 1739 und Utr. 1750. f. iſt, im Grunde nichts, als das vorhergehende, mit 9, nicht ſehr richtig gezeichneten Blättern vermehrte Werk. Die, unter dieſen befindlichen myologiſchen Figuren ſind nach einem Gyps-Abguß gemacht. Ich verbinde mit ihm zugleich eben dieſes Verfaſſers — Myotomia reformata, or an Anatomical Treatiſe on the Muſcles of the human body, Lond. 1724. f. in welchem die XI. XII. und XIII Tafel, S. 104 u. f. zum Gebrauch für Künſtler eingerichtet worden ſind — Anatomia per uſo ed intelligenza del diſegno, ricercata non ſolo ſu gl' oſſi e muſcoli del corpo umano, ma dimoſtrata ancora ſu le ſtatue più inſigne di Roma, delin. .... per iſtudio della Acad. di Francia ſotto la direzzione di Carlo Errard ... prep. dal D. Bern. Genga .... data in Luce da Dom. Roſſi, R. 1691. f. Das Werk beſteht aus 41 Kupfertafeln, und 17, auch in Kupfer geſtochenen Blättern Erklärungen, wovon die erſtern 28 anat. Fig. und die letztern die ſchönſten Statuen des Alterthumes darſtellen. Auch dieſes Werk, ſo vortrefflich es iſt, macht den Veſalius für den Künſtler in ſo fern nicht unentbehrlich, als in jenem ſich nicht ganze Skelette, ſondern nur die einzeln Knochen des Kopfes, Rumpfes, Armes und des Fußes finden, und als die darin befindlichen myologiſchen Figuren nicht nach der Natur, ſondern nach einem akademiſchen Model, gezeichnet worden, als wodurch ſie, auch wenn jenes von präparirten Körpern abgeformt iſt, unfehlbar, etwas von ihrer Wahrheit verlieren müſſen. In Anſehung der einzeln, ſo wohl oſteologiſchen, als myologiſchen Theile, hat es, indeſſen, Vorzüge vor dem Veſalius. — Anatomy of the human body, by W. Cheſelden, Lond. 1726. 8. verb. 1741. 8. mit 40 Kupfern und eben dieſes Verfaſſers Oſteographia, Lond. 1733. Die Figuren zu beyden ſind durch die ſo genannte Camera obſcura gezeichnet; und, in dem erſten können die 1ſte und 2te Tafel, welche den geſchundenen Marſyas, und den Herkules, indem er den Antäus empor hebt, darſtellen, ſo wie die acht einzeln myologiſchen Figuren, dem Künſtler nützlich werden. — Sigfr. Bern. Albini Tab. Sceleti et Muſculor. corporis hum. Lugd. B. 1747. f. und Ebendeſſelben Tab. oſſium humanor. ebend. 1753. f. Die Kupfer ſind von Wandelaar geſtochen, und das erſtre Werk kann unſtreitig dem Künſtler eine gründliche Kenntniß der muſkulöſen Theile verſchaffen, ob er gleich nie die Muſkeln auf ſolche Art, wie ſie darin dargeſtellt werden, in ſeinen Figuren, und zwar deswegen nicht nachahmen kann, weil ſie, in der Natur nie ſo allein, ohne Häute, Fett, Drüſen, Adern, u. ſ. w. liegen. — Aus dieſem Werke iſt die Myographie ou Deſcription des muſcles du corps humain, par Mr. Tarin, P. 1753. 4. und Ebendeſſelben Oſteographie ..... Par. 1753. 4. gezogen. Beyde verdienen, indeſſen, beſonders bemerkt zu werden, weil nicht allein die Kupfer dazu ſehr ſauber verfertigt ſind, ſondern weil auch der Verf. in der Einleitung zu dem letztern, die Verhältniſſe des äußern Körpers der Kinder gegen Erwachſene, des weiblichen Geſchlechtes gegen das männliche, und die Regeln angiebt, nach welchen die alten und neuern Künſtler dieſe Verhältniſſe beſtimmt haben, und alles dieſes mit Ausmeſſungen des Apoll im Belvedere, des [illegible], und der Mediceiſchen Venus erläutert. Die, aus eben dieſen Werken des Albinus genommene — Vorſtellung der Gebeine und Muſkeln des menſchlichen Körpers ... von Georg Lichtenſteger, Nürnb. 1767 und 1776. f. lat. und deutſch, iſt nicht ſo gut gerathen; und die engliſchen Nachdrücke jener Werke, ſind werk unter dem Original. — Alb. Hallers Icon. anatomicar. Faſc. I — VII. Gott. 1743 — 1756. f. Wenn gleich der Künſtler die ihm nöthige anatomiſche Kenntniß nicht aus dieſem Werke erlangen kann: ſo können doch die, von J. C. Rollin und J. F. Kaltenhofer dazu verfertigten Zeichnungen, und die von J. D. Heumann, J. v. d. Spiegel, J. C. Schröder, Mich. Rößler, und J. C. G. Fritſch geſtochenen Kupfer ihn lehren, wie anatomiſche Gegenſtände abzubilden ſind. — Anatomy of Painting, by G. Brisbane, Lond. 1769. fol. — Etudes d'Anatomie à l'uſage des Peintres, p. Ch. Monnet, gr. p. Demarteau (Par. ſ. a.) f. überh. 42 Bl. in Kreidenmanier. Der Verf. giebt, in dem Avertiſſement, ſich das Anſehn, als ob er der erſte ſey, welcher die, dem Künſtler nöthige Kenntniß der Anatomie, lehre; und aus der Behauptung, daß beſonders noch keine anatomiſchen Abbildungen von Kopf, Hand und Fuß vorhanden wären, zeigt ſich auch wirklich, daß er nicht einmahl das vorher angezeigte, italiäniſche Werk ſeines Landsmannes, Errard, kennt. Auch hat er auf die Darſtellung dieſer Theile die mehreſten Blätter verwendet. — G. L. Rickels Abbildung der Knochen und Muskeln des menſchlichen Körpers, Augsb. 1783. f. 4 Bl. — Die von C. v. Murr, in ſ. Biblioth. de Peinture, S. 461 angezeigte Anatomia ridotta all uſo de Pittori, di Jac. Moro, Ven. 1679. f. iſt mir nicht näher bekannt; und die übrigen ſonſt noch von dieſem Verf. in dem Kapitel von der Anatomie, angeführten Werke, ſind nicht für den Künſtler, ſondern für den Zergliederer und Arzt brauchbar, hätten ſich noch mit vielen vermehren laſſen, und betreffen zum Theil gar nicht einmahl eigentlich die Anatomie, wie, z. B. die S. 462 angezeigte Halleriſche Phyſiologie. — —

Wohl aber gehören noch hieher, die, von verſchiedenen Künſtlern, in Holz, oder Gips, geformten anatomiſchen einzeln Figuren, deren eine, unter andern, dem Mich. Angelo zugeſchrieben wird, und müſſen eine andre, auch in Kupfer geſtochene, von Bouchardon ſich herſchreibt. Aber, ſo vielen Nutzen ſie auch in ſo fern gewiß haben, als ſie gleichſam Körper ſind: ſo ſind ſie denn doch der Gefahr ausgeſetzt, bey dem Abformen, durch das Eintrocknen des Gipſes, etwas verdreht und verzogen zu werden, und die Gleichheit und Schönheit in der Ründung der Theile zu verlieren. — —

Viele, anatomiſche, beſondre Abbildungen, in bunten Kupfern mit mehr oder weniger Erklärung, ſind, unter mehrern, geliefert worden: von Jac. Chriſtph. le Blond († 1741). Joh. Admiral (1746) Jacq. Gautier 1) Eſſai d'anatomie, en tableaux imprimés, qui repreſentent au naturel, tous les muſcles de la face, du col, de la tête, de la langue, et du larinx ... Par. 1745. f. 8 Bl. 2) Suite de l'eſſai de l'Anatomie, ebend. 1745. f. 12 Bl. welche auch den Titel: La Myologie du tronc et des extremités führt; 3) Anatomie de la Tête ... Par. 1748. f. 8 Bl. 4) Anatom. gen. des viſcères .... avec l'Angiologie et la Neurologie de chaque partie du corps humain, ebend. 1752. f. 18 Bl. Auch ſind die, bey den erſtern mit dem Titel, Myologie complete ... Par. 1746. f. ausgegeben worden. 5) Expoſit. anatom. de la ſtructure du corps humain en vingt Planch. ... pour ſervir de ſupplément à celles qu'on a données au public .... Par. 1770. f.) Arnaud Eloy Gautier, Sohn des vorigen: Cours complet d'Anatomie, Par. 1773 — 1774. f. in 4 Abth. Das Urtheil Hallers, über die, ſonſt koſtbaren Arbeiten des Vaters, in Rückſicht auf Richtigkeit, fiel nicht günſtig aus; in wie weit es von den Arbeiten des Sohnes gilt, müſſen Zergliederer beſtimmen. — —

Ueber die Geſchichte der anatomiſchen Zeichnungen — über den Einfluß der beſſern Kenntniß der Anatomie in die Mahlerey der Neuern überhaupt, und in die Werke einzler Künſtler beſonders; über die Schwierigkeiten, richtige anatomiſche

Zeichnungen zu machen, u. d. m. ſind ſehr leſenswerthe Nachrichten und Bemerkungen, in dem „Verzeichniß einer Sammlung von Bildniſſen gröſtentheils berühmter Aerzte, . . . von C. W. Moehſen, Berl. 1771. 4." in der, S. 91 u. f. befindlichen Abhandlung „von der Verbindung der Arzneygelahrtheit mit den bildenden Künſten" enthalten. — Uebrigens iſt es bekannt, daß Leonardo da Vinci eigentlich der erſte war, welcher ſich der Kenntniß der Anatomie unter den Neuern befliß, und dieſe Kenntniß, beſonders in ſ. ſpätern Werken, zeigte.

## Andante.

(Muſik.)

Bedeutet in der Muſik einen Taktgang, der zwiſchen dem Geſchwinden und Langſamen die Mitte hält. In dem Andante werden alle Töne deutlich und von einander wol abgezeichnet angegeben. Dieſer Gang ſchiket ſich alſo zu einem gelaſſenen, ruhigen Inhalt, ingleichem zu Aufzügen und Märſchen.

## Anfang.

(Schöne Künſte.)

Ariſtoteles, welcher angemerkt hat, daß jeder Gegenſtand, der ein ſchönes Ganzes ausmacht, einen Anfang und ein Ende habe, ſagt: der Anfang ſey dasjenige, dem in derſelben Sache nichts vorher gehen könne, und was allen andern Dingen vorher gehen müſſe *). Der Anfang der Begebenheiten, welche die ganze Handlung der Ilias ausmachen, iſt der Streit zwiſchen Achilles und Agamemnon; denn alles, was nachher geſchehen iſt, war eine Folge dieſes Streits: hingegen gehört das, was dieſem Streit vorher gegangen, nicht zu dieſer Handlung. Man kann die ganze Handlung vollkommen begreifen, wenn man auch von dem, was dieſem Anfang vorher gegangen iſt, keine Nachricht hat: es liegt ganz außer der Kette dieſer Begebenheit.

Ohne einen Anfang kann man ſich demnach keine Reyhe von Dingen vollkommen vorſtellen; weil man nicht begreift, warum die Sachen da ſind. Es gehöret nothwendig zu der Vollkommenheit eines Werks von Geſchmak, daß es einen beſtimmten Anfang habe. Wenn Homer die Begebenheiten der Ilias beſungen hätte, ohne uns zu ſagen, warum Achilles ſich von dem Heer entfernt habe, und warum er gegen den Agamemnon aufgebracht worden, ſo würde uns das Vornehmſte der Handlung gefehlt haben: dieſes aber der Erzählung vorher geſezt, giebt uns den vollen Aufſchluß zu der Sache; und wir bekommen dadurch eine vollſtändige Vorſtellung deſſen, was der Dichter hat beſingen wollen; wir werden völlig befriediget, nachdem wir den Anfang, den Fortgang und das Ende der Sache erkennt haben.

Hieraus folget, daß der epiſche Dichter, welcher eine vollſtändige Handlung erzählt, oder der dramatiſche, der ſie uns auf der Schaubühne vorſtellt, ſorgfältig ſeyn müſſen, den Anfang der Handlung deutlich vor Augen zu legen. Dabey aber haben ſie einige Vorſichtigkeit nöthig, weil dieſes mit mehr oder weniger guter Würkung geſchehen kann. Die Sache iſt der Mühe werth ausführlich entwikelt zu werden.

Weil der Anfang das erſte in der Sache iſt, dem nichts, was zu derſelben gehört, vorhergehen kann, ſo muß die Handlung mit nichts anfangen, was würklich vor ihr geweſen iſt. Dieſes wäre ein verwerflicher Ueberfluß. Die Vorſtellungskraft würde mit etwas fremden, das zur Sache nicht gehört, beſchäftiget. In dieſen Fehler iſt Euripides bisweilen gefallen. In der Hekuba läßt er zum Anfange der Handlung dieſe

---

*) περὶ ποιητ. VII.

Königin auftreten und kläglich thun, noch ehe der Zuſchauer weiß, welches Elend, das eigentlich der Inhalt des Stüks iſt, ihr bevorſteht. Der wahre Anfang dieſer Handlung iſt der Entſchluß der Griechen, die Tochter dieſer Königin auf dem Grabe des Achilles zu opfern. Dieſes hat uns der Dichter gleich ſollen bekannt machen. Denn alle Klagen der Hekuba, über die ihr vorher begegneten Unglüksfälle, gehören nicht zu dieſer Sache. Eben ſo läßt er in der Iphigenia bey den Tauriern, dieſe Prinzeßin zum Anfang der Handlung erſcheinen, ehe ſie weiß, daß Oreſtes und Pylades angekommen; da doch die Handlung erſt durch ihre Ankunft den Anfang nimmt. Dergleichen Eingänge ſind würklich von der Handlung abgeriſſen und alſo der Einheit der Vorſtellung entgegen.

Ein andrer Fehler iſt es in epiſchen und dramatiſchen Gedichten, wenn man den Anfang mit ſehr entfernten Veranlaſſungen zu der Handlung macht. Es würde ungereimt ſeyn, wenn man, wie Horaz ſagt *), die Erzählung des Trojaniſchen Krieges von dem Ey anfangen wollte, aus welchem Helena in die Welt gekommen. Denn daraus erkennt man die Urſache des Krieges nicht unmittelbar. Dergleichen Umſchweife geben der Vorſtellung eine Unvollkommenheit, die ſcharfſinnigen Leſern anſtößig iſt. Der Dichter muß demnach, ohne auszuholen, gleich zur Sache kommen, und ſein Werk beym unmittelbaren Anfang der Handlung anheben.

Zwar hangen in der Welt gar alle Begebenheiten ſo an einander, daß in ſtrengem metaphyſiſchen Sinn keine, die mitten aus der Geſchichte der Welt herausgenommen wird, ein für ſich beſtehendes Ganzes ausmacht. Allein da der Dichter ſeine Handlung als eine völlig abgeſonderte Sache vorzuſtellen hat: ſo muß er einen ſolchen Anfang ſuchen, der unſre Vorſtellung befriedige, und uns nichts vorhergegangenes zu ſuchen übrig laſſe. Hat er ein Mißtrauen in die Fruchtbarkeit ſeiner Erfindungskraft, ſo nimmt er einen entfernten Anfang, damit die Menge der Begebenheiten den Mangel der Erfindungen erſetze. Vielleicht würde Homer die Aeneis von der Ankunft des Helden in Italien angefangen haben. Virgil glaubte einen entfernten Anfang nöthig zu haben. So würde ein minder fruchtbarer Dichter ſich kaum getraut haben, die Meßiade, wie Klopſtock gethan hat, mit dem lezten Einzug des Erlöſers nach Jeruſalem anzufangen.

Dem Dichter bleibt alſo immer die Freyheit, den Anfang ſeiner Handlung näher oder entfernter von dem Ende zu nehmen. Nur muß er dieſes genau beobachten, daß er dem Gedicht einen wahren Anfang gebe, der weder außer der Handlung liege, noch unvollſtändig ſey. Je näher der Anfang der Handlung an dem Ende derſelben liegt, je enger kann das Ganze zuſammen getrieben werden, daß es mit einem Blike zu überſehen ſey. Iſt der Anfang vom Ende ſehr entfernt, ſo wird das Werk zu weit ausgedehnt, oder es entſtehen in der Handlung große Lüken, welche der Lebhaftigkeit der Vorſtellung viel Schaden thun.

Die dramatiſche Handlung erfodert nothwendig, daß der Anfang nahe am Ende genommen werde. Wenn der Dichter dieſes verſäumt, ſo iſt er genöthiget, entweder die ganze Handlung einzuſchränken, daß er uns gleichſam nur einen Auszug davon ſehen läßt, oder er muß einen großen Theil hinter der Bühne geſchehen laſſen. In beyden Fällen iſt es unmöglich, daß ſich die Charaktere der Perſonen hinlänglich entwikeln. Die Alten haben dieſes faſt alle-

---

*) ad Piſones v. 147.

allemal ſehr genau beobachtet, und eben deßwegen ſehen wir überall ſo gut entwikelte Charaktere in ihren dramatiſchen Stüken. Wir können ſie auch darinn den Neuern als Muſter empfehlen, daß ſie in Beſtimmung des Anfangs meiſtens ſehr ſorgfältig geweſen. Sie legen uns gemeiniglich bey dem erſten Auftritt den Anfang der Handlung ſo deutlich vor Augen, daß wir gleich von dem Inhalte derſelben und von dem Charakter der Hauptperſonen hinlänglich unterrichtet werden. Dieſes wird in viel neuen Stüken ſo ſehr verſäumt, daß wir oft eine lange Zeit nicht wiſſen, worauf es bey der Handlung ankommt. Man wird dieſes inſonderheit lebhaft fühlen, wenn man den Anfang des **Oedipus** in dem Trauerſpiele des **Sophokles** mit dem Anfange vergleicht, den Voltaire ſeinem Oedip gegeben.

In der Muſik muß jedes Tonſtük ſo anfangen, daß das Gehör auf nichts vorhergehendes geführet werde. Die Harmonie muß vollkommen conſonirend und vollſtändig ſeyn, der Gang oder die Figur nicht abgebrochen. So viel immer möglich, muß gleich die erſte Periode den Charakter des ganzen Stüks enthalten. Indeſſen giebt es doch Gelegenheiten, beſonders wenn Arien auf Recitative folgen, und dieſelbe Empfindung in der Arie nur fortgeſetzt wird, daß der beſtimmte Anfang unnöthig wird. In dem Tanze muß ebenfalls ein beſtimmter Anfang geſetzt werden, damit man nicht glaube, man ſehe nur ein Stük deſſelben. Dieſes geſchieht bisweilen in den Balletten, da die Tänzer mit einem Sprung aus den Culiſſen hervor kommen, und uns glauben machen, daß der Tanz, den wir ſehen, nur eine Fortſetzung der Handlung ſey, die außer unſerm Geſichte ihren Anfang genommen hat.

Es iſt überhaupt in allen Werken des Geſchmaks nöthig, den Anfang ſo zu machen, daß man natürlicher Weiſe nicht auf den Gedanken kommen könne, was dieſer Sache, die wir itzt ſehen oder hören, könnte vorher gegangen ſeyn. Denn dieſe Frage würde offenbar anzeigen, daß man uns nicht ein Ganzes, ſondern nur ein Stük vorſtelle. **Hermogenes** erinnert, daß es ſehr unſchiklich und bäuriſch ſey, wenn man in einer Abhandlung gleich in die Sache hineinſpringt *). In einer förmlichen Rede, darinn etwas abgehandelt wird, iſt nicht der Eingang, ſondern der Vortrag der Sache, der eigentliche Anfang.

In den Werken der Kunſt, die ſich auf einmal darſtellen, wie alle Werke der zeichnenden und bildenden Künſte ſind, ſcheinet zwar weder Anfang noch Ende zu ſeyn. Dennoch iſt unumgänglich nothwendig, daß ſie mit einer Art von Anfang und Ende, als ganz beſchränkte und für ſich beſtehende Dinge, in die Augen fallen **).

◆ ◆

Meines Bedünkens hat H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, in ſo fern dieſer die redenden Künſte betrift, nicht genau und beſtimmt genug, den Anfang der eigentlichen **Begebenheit**, welche den Innhalt, oder die Veranlaſſung eines Gedichtes ſeyn kann, von dem Anfange des eigentlichen **Gedichtes** ſelbſt, das heißt, von demjenigen Punkte unterſchieden, von welchem der Dichter gleichſam ſein Tempo nimmt. Freylich kann der letztere zuweilen, in Gedichten epiſcher Art, mit jenem Eines ſeyn: er kann aber auch, mehr oder weniger, entfernt von ihm liegen; und Unterſuchungen, warum dieſes, ſelbſt in epiſchen Gedichten, nicht immer zuträglich iſt, ſo wie über den Unterſchied, welcher, in Rückſicht hierauf, im Ganzen, zwiſchen dem hiſtoriſchen Schauſpiel der Engländer, und den

---

*) Hermog. de Invent. L. II. c. 1.

**) S. Ganz.

Schauſpielen gewöhnlichen Schlage ſich findet, und ob, und welche es Dichtarten giebt, welche einen abgebrochenen Anfang zulaſſen, und gar natürlich und nothwendig machen? und dergl. mehrere würden hier, glaube ich, an ihrer rechten Stelle geweſen ſeyn. — Beſtimmte Nachweiſungen hierüber laſſen ſich nicht geben; die Leſer müſſen ſie, aus den folgenden Schriften, ſelbſt auszumitteln ſuchen. Zuerſt gehört dahin, was die Commentatoren des Ariſtoteles über die von H. S. angeführte Stelle deſſelben geſagt haben; das Beſte darüber hat Dacier bey ſeiner Ueberſetzung der Poetik (S. 103. Ed. d'Amſt. 1733. 12.) und H. Curtius bey der ſeinigen (S. 111 u. f.) zuſammen getragen; es iſt aber, in keinem Betracht, viel. — Weit ausführlicher, aber weitläuftiger, handelt davon Boſſu in dem Traité du Poeme epique (Liv. 2. Ch. 11. S. 156. Ed. de Par. 1692.) — Ueber das, was eigentlich der Anfangspunkt in einem Gedichte überhaupt iſt, Batteux (Einleit. in die ſch. Wiſſenſch. Th. 2. Abſchn. 1. Art. 3. Cap. 3. vergl. S. 21 u. f. Ausg. 4.) — Warum der Dichter, beſonders der epiſche, nicht von dem Punkte, wo ſich die eigentliche Begebenheit ſeines Gedichtes erhebt, ſondern von einem, welcher dem Zweck und Ziel deſſelben, und dem Ausgange näher liegt, anfangen müſſe, Hurd in ſ. Commentar über den 148. Vers des Horaz (I. 124 der deutſchen Ueberſ.) — Du point ou doit commencer l'action d'une fable comique, das 9te Kap. des 1ten Buches der Art de la Comedie des Cailhava (B. 1. S. 172 u. f.) wo zugleich die Nichtigkeit der Regel des d'Aubignac, (welche auch H. S. angenommen zu haben ſcheint) daß nähmlich die dramatiſche Handlung ihren Anfang dem Ende ſo nahe als möglich nehmen müſſe, durch treffende Beyſpiele erwieſen wird. — Ueber den, dem lyriſchen Gedichte, eigenen Anfang, v. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. (1tes Hauptſt. S. 227 u. f.) — — Warum Hekuba, indem ſie auftritt, nicht anders, als klagend auftreten könne, lehrt den aufmerkſamen Leſer der Inhalt und Zuſammenhang des Stückes. Wenn Iphigenia bey den Tauriern nicht eher aufträte, als Oreſt und Pylades: ſo würden dieſe mit keinem ſo großen Intereſſe für den Zuſchauer, als es jetzt geſchieht, auftreten können. — —

# Angemeſſen.

(Schöne Künſte.)

Das Zufällige in einer Sache, das mit dem Weſentlichen ſehr genau überein kommt, und ihm dadurch eigen wird. Ein angemeſſener Ausdruk iſt der, darinn alle Worte ſo gewählt werden, wie ſie ſich zum Weſen am genaueſten ſchiken. Ein langſamer Ausdruk iſt der langſamen Vorſtellung angemeſſen; ein ſchneller der lebhaften. Niedrige Wörter ſind niedrigen, und hohe erhabenen Vorſtellungen angemeſſen. Ein Beyſpiel eines ſehr angemeſſenen Ausdruks giebt uns folgende Stelle des Sophokles in der Elektra. Dieſe Prinzeſſin ſagt zu ihrer Schweſter *):

> — — Σοι δε πλουσια
> Τραπεζα κεισθω, και περιρρειτω βιος.
> Εμοι γαρ εστω τ'ουμε μη λυπειν μονον
> Βοσκημα.

Dir werde eine koſtbare Tafel gedekt, und Ueberfluß herrſche in deiner Lebensart; mein Brod aber ſey blos zur Nothdurft. Der fürſtlichen Lebensart der Chryſothemis ſind die Worte, koſtbare Tafel, angemeſſen; der niedrige Ausdruk, des täglichen Brodes, (Βοσκημα, Futters) der unterdrükten Elektra.

Es iſt ſehr weſentlich, daß ſich jeder Künſtler auf das Angemeſſene äuſerſt befleiße. Denn entweder iſt das Zufällige ſo unbeſtimmt, daß es ſich zu verſchiedenen Sachen ſchikt; oder es iſt gar der Sache unangemeſſen. In dieſem lezten Falle iſt es anſtößig, weil es ungereimt iſt; im

---

*) Electr. vſ. 363.

im andern Falle aber vermißt man wenigſtens den Reiz, der vom Angemeſſenen herkommt. Zwar werden Künſtler von feinem Geſchmake ſelten in den Fehler des Unangemeſſenen verfallen; aber das genau Angemeſſene erfodert groſſe Scharfſinnigkeit und feines Gefühl. Eben darum aber giebt es den Werken des Geſchmaks eine groſſe Schönheit.

Man ſieht bisweilen Menſchen, bey denen alles Zufällige, ihre Figur, ihre Geſichtszüge, Gebehrden, jeder kleinſte Anſtand, ſo genau mit dem, was ſie ſind, übereinſtimmen, daß man ſie mit dem gröſten Vergnügen betrachtet. So muß in jedem vollkommenen Werke der Kunſt alles angemeſſen ſeyn. Alsdenn wird man es immer mit neuem Vergnügen genieſſen. Denn der Geiſt wird nimmer geſättiget, ſeine Uebereinſtimmungen zu bemerken.

Wiewol alle Künſtler ſich auf das Angemeſſene äuſſerſt befleiſſen müſſen, ſo iſt es doch den Schauſpielern vorzüglich nöthig. Wenn ſie gefallen wollen, ſo muß in ihrer ganzen Perſon nichts ſeyn, das dem Stand und Charakter der Perſon, die ſie vorſtellen, nicht genau angemeſſen ſey.

## Angenehm.

(Schöne Künſte.)

Man hört überall ſagen, das Angenehme ſey der Zwek aller Werke der ſchönen Künſte. Dieſes iſt eben ſo wahr, als wenn man ſagte: der Wollklang ſey der Zwek der Dichtkunſt, oder die Harmonie der Zwek der Muſik. Angenehm muß jedes Werk dieſer Künſte ſeyn, weil man es ſonſt nicht achten würde: aber dieſe Eigenſchaft macht ſein Weſen nicht aus; ſie gehört ſo dazu, wie das gute Anſehen, die Reinlichkeit und Annehmlichkeit zu einem Gebäude gehören, deſſen Weſen in etwas ganz anderm beſteht.

Soll der Künſtler nicht durch unrichtige Vorſtellungen über das Weſen der ſchönen Künſte auf Abwege gerathen, ſo muß er ſich über den Gebrauch des Angenehmen von der Natur unterrichten laſſen, der groſſen Lehrerin aller Künſtler. Sie arbeitet allemal auf Vollkommenheit; aber ſie giebt ihr die Annehmlichkeit zur beſtändigen Gefährtin. Jedes Werk der Natur hat ſeine Vollkommenheit, wodurch es das iſt, was es hat ſeyn ſollen, und ſeine Annehmlichkeit, wodurch es die Sinnen reizt: ſo muß jedes Werk der ſchönen Künſte ſeyn, die eigentlich durch Einmiſchung des Angenehmen in das Nützliche entſtanden ſind*). Jedem ihrer Werke muß etwas wichtiges übrig bleiben, wenn ihm alles Angenehme, was es durch die Kunſt an ſich hat, benommen wird. Das Gedicht, dem nichts übrig bleibet, wenn die Harmonie des Verſes, die Schönheit des Ausdruks, das Kleid der Bilder, davon genommen werden, iſt kein lobwürdiges Werk.

Dieſes iſt der wahre Geſichtspunkt, aus welchem jeder Künſtler das Angenehme betrachten muß. Hat er das Weſentliche als ein weiſer und verſtändiger Mann feſtgeſetzt, ſo ſehe er ſich nach dem Angenehmen um, womit er das Nützliche als mit einem ſchönen Gewand umgeben könne. Hat er einen Gegenſtand gefunden, der wichtig genug iſt, die Aufmerkſamkeit verſtändiger Menſchen zu beſchäfftigen, ſo ſuche er ihm alle Annehmlichkeiten zu geben, die ihn der Vorſtellungskraft reizender machen können. So können wir uns das Verfahren der Natur vorſtellen. Sie hat alle Theile des menſchlichen Körpers zu ihrem Gebrauch ſo vollkommen gebildet, daß aus dem Ganzen die bewundernswürdige Maſchine entſtehen konnte, die der Geiſt zu ſeinem Dienſte

*) S. Künſte.

Dienſte nöthig hatte: denn hat ſie alle dieſe Theile in eine angenehme Form vereiniget, ſelbige mit einer, alles lieblich zuſammen bindenden Haut, überzogen, und auch dieſe mit angenehmen Farben und einem reizenden Weſen verſchiedentlich überſtreut.

Alſo iſt die Erforſchung und genaue Kenntniß des Angenehmen zwar ein weſentlicher Theil der Kunſt, aber nicht der einzige. Der Künſtler muß zuerſt ein Mann von Verſtand, ein weiſer und guter Mann, und hernach eben ſo nothwendig ein Mann von Geſchmak ſeyn. Er hat zwey Wege, die Kenntniß des Angenehmen zu erwerben, und beyde ſind ihm nothwendig. Was die feineſten Kunſtrichter, vom Ariſtoteles an, bis auf itzt, von dem, was angenehm oder unangenehm iſt, bemerkt haben, mache er ſich bekannt, und nehme ſeine eigene Erfahrung noch dazu: hernach bemühe er ſich eine Theorie des Angenehmen zu machen, die bey dem Wankenden und Widerſprechenden der Beobachtungen ihm zu Hülfe komme, die entweder ſeine Zweifel rechtfertige, oder auflöſe.

Zum Fundament dieſer Theorie bemerke er, daß ein Gegenſtand dadurch angenehm wird, daß er die Würkſamkeit der Seele reizt, und daß dieſes auf zweyerley Art geſchieht; entweder durch die Vorſtellungskraft, oder durch die Begehrungskraft. Bey näherer Unterſuchung dieſer beyden Gattungen der Würkſamkeit wird er die Arten derjenigen Eigenſchaften der Dinge entdeken, die angenehm ſind. So wird er finden, daß die Vorſtellungskraft gereizt wird durch Vollkommenheit, durch Ordnung, durch Deutlichkeit, durch Wahrheit, durch Schönheit, durch Neuigkeit und verſchiedene andere äſthetiſche Eigenſchaften; die Begehrungskraft aber durch das Affektreiche, durch das Zärtliche, durch das Rührende, durch das Feyerliche, durch das Groſſe, durch das Wunderbare, durch das Erhabene und andre Eigenſchaften dieſer Art, über welche an ſehr vielen Stellen dieſes Werks nähere Unterſuchungen angeſtellt worden, die zuſammen genommen eine, wiewol unvollkommene Theorie des Angenehmen ausmachen.

## Angſt.

Der höchſte Grad der Furcht, und alſo eine ſehr wichtige Leidenſchaft. Da ſie nicht ſo plötzlich und ſo vorübergehend iſt, wie der Schreken, ſondern lange anhalten, und die Seele in ihren innerſten Winkeln durchwühlen kann; ſo iſt ſchwerlich irgend eine andre Leidenſchaft, die ſo daurende Eindrüke in dem Gemüthe zurük läßt. Sie iſt deßwegen höchſt wichtig, weil ſie das kräftigſte Mittel iſt, einen immerwährenden Abſcheu für dasjenige zu erweken, welches dieſe unerträglichſte aller Leidenſchaften verurſachet hat.

Von allen Künſtlern kann der tragiſche Dichter den beſten Gebrauch davon machen, weil er uns das innere und äuſſere derſelben vor Augen legen, und vermittelſt der Täuſchung dieſe Leidenſchaft in einem ziemlich hohen Grad in uns erweken kann. Selten können die zeichnenden Künſte ſich zu dem Grad der Vollkommenheit erheben, daß ſie die Angſt erweken können. Kaum iſt Raphaels groſſes Genie dazu hinreichend.

In dem epiſchen Gedicht hat Klopſtok dieſe Leidenſchaft ſowol an dem Abbadona, als an dem Judas Iſcharioth mit einer wahren Meiſterhand behandelt. Auch in der Noachide kommen verſchiedene ſehr ſchöne Bearbeitungen dieſer Leidenſchaft vor, beſonders im zehnten Geſang, da unter andern die Scene, wo Lamech einem im Todesſchlummer liegenden Sünder aufwekt, der beym Aufwachen glaubt, daß der Tag des Gerichts erſchienen ſey, eine meiſterhafte Erfindung iſt, die auch Füßli in der, dem zehnten Geſang vorgeſezten, Zeichnung ſehr glüklich ausgedrükt hat.

Im Trauerſpiel hat Aeſchylus in den Eumeniden die Angſt auf das höchſte getrieben; und unter den Neuern hat Shakeſpear ſie an verſchiedenen Orten ſo ausnehmend vorgeſtellt, daß es kaum möglich ſcheint, ihn zu übertreffen.

An die Behandlung dieſer Leidenſchaft darf ſich kein mittelmäßiger Kopf wagen; ſie erfodert einen groſſen Meiſter.

## Ankündigung.

(Redende Künſte.)

Es trägt ſehr viel zur guten Würkung eines Werks bey, wenn man gleich von Anfang einige Hauptbegriffe gefaßt hat, welche die Aufmerkſamkeit durch das ganze Werk hindurch lenken und unterhalten. In redenden Künſten kann dieſe vortheilhafte Lage des Geiſtes durch eine geſchikte Ankündigung des Inhalts hervorgebracht werden. Dadurch wird der Aufmerkſamkeit die nöthige Spannung gegeben, und ſie wird zugleich dahin, wo es die Abſicht des Künſtlers erfodert, gerichtet.

Daher iſt es gekommen, daß die Redner, die tragiſchen und epiſchen Dichter, insgemein gleich anfangs ihre Materie auf die vortheilhafteſte Weiſe anzukündigen geſucht haben. In der Ankündigung liegt das ganze Werk ſo eingewikelt, wie nach der Beobachtung der neuern Naturlehrer, die künftige Pflanze mit ihren Blättern, Blumen und Früchten in dem Keim des Saamenkorns liegt. Deßwegen iſt dieſer ſo kleine Theil eines Gedichts oder einer Rede, höchſt wichtig und erfodert eine groſſe Kunſt.

Ueber die epiſche Ankündigung haben wir am wenigſten nöthig uns in eine nähere Betrachtung einzulaſſen; da ſie viel weniger Schwierigkeit hat, als die dramatiſche, und man aus den groſſen Muſtern, die jedermann bekannt ſind, ſich hinlänglich davon unterrichten kann. Die Beſcheidenheit und Einfalt ſind die zwey Eigenſchaften, die Horaz zur Ankündigung fodert.

Nec ſic incipies, ut ſcriptor cyclicus olim:
*Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum.*
Quid dignum tanto feret hic promiſſor hiatu?
Parturiunt montes: naſcetur ridiculus mus.

Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte?
„Dic mihi, Muſa, virum, captae poſt tempora Trojae,
„Qui mores hominum multorum vidit et urbes.
Non fumum ex fulgore, ſed ex fumo dare lucem
Cogitat *).

Die dramatiſche Ankündigung hat Schwierigkeiten von mehr, als einer Art. Da der Dichter nicht ſelbſt ſpricht, und es unnatürlich wäre einer handelnden Perſon die Ankündigung geradezu in den Mund zu legen, ſo muß ſie durch Umwege geſchehen. Dazu kommt noch, daß man gar bald zu viel von der Sache entdekt, deren Ungewißheit den Zuſchauer in beſtändiger Erwartung erhalten muß **).

Plautus, der, wie in manchem andern Stük, alſo auch hier, ſich an keine Regel band, hat ohne Umſchweif durch ſeine Prologen die Ankündigung gemacht. Die meiſten Dichter aber haben dieſe Art, weil ſie auſſer der Handlung liegt, nicht ohne Grund verworfen: nur die engliſche Bühne hat die Prologen beybehalten.

---

*) Hor. de Arte vſ. 136 u. f.

**) Pars argumenti explicatur, pars reticetur, ad populi expectationem tenendam. Donatus.

Die Griechen, ſo wie die meiſten Neuern, haben den Inhalt der Handlung durch den Anfang derſelben anzukündigen geſucht. **Sophokles** iſt darinn am glücklichſten geweſen; dem **Euripides** aber hat es damit ſelten geglükt. Die Sache hat in der That groſſe Schwierigkeit. Denn da natürlicher Weiſe keine der handelnden Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, viel weniger, was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, ſo können ſie die Handlung auch nicht beſtimmt ankündigen. Hier iſt ſie eine noch zufällige künftige Sache, da ſie in der epiſchen Ankündigung, als eine ſchon vergangene Sache erſcheint. Es kann alſo im Drama weiter nichts angekündiget werden, als die Veranlaſſung und der Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, nebſt einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges. Dabey kann jeder die Schwierigkeit der Sache empfinden. Die meiſten Neuern behandeln die Ankündigung ſo ſchlecht, daß man lange in Verwirrung und Ungewißheit über die Veranlaſſung und über die Natur der Handlung bleibet.

Im Trauerſpiel ſollte man aus den erſten Reden der Perſonen ſogleich erkennen, daß man am Anfang einer wichtigen Handlung iſt, deren Ausgang zwar ungewiß iſt, aber, von welcher Seite er kommen möge, merkwürdig ſeyn muß. Je genauer die Verwiklung der Sachen, die Schwierigkeiten und Gefahren, die der Fortgang der Handlung heranbringen wird, durch die Ankündigung erkennt werden, je gewiſſer wird die Aufmerkſamkeit gereizt. Auch iſt es ſehr wichtig, daß dem Zuſchauer durch die Ankündigung gleich die Hauptperſonen von einer intereſſanten Seite vorgeſtellt werden.

Man kann den Anfang des **Oedipus in Theben** von **Sophokles**, als ein vollkommenes Muſter der Ankündigung anpreiſen.

Von der Ankündigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget *), iſt unnöthig viel zu ſagen. Sie hat für einen würklich beredten Mann wenig Schwierigkeit. Das was dabey zu bedenken iſt, beſonders, ob man den Schluß der Rede vorher anzeigen, oder verbergen ſoll, entdekt ſich einem Mann von gutem Urtheil gar bald. Einiges Nachdenken über die verſchiedenen Ankündigungen, wie ſie vom Demoſthenes oder Cicero behandelt worden, wird wenig Ungewißheit in der Sache laſſen.

Nothwendiger iſt es vielleicht dieſes zu erinnern, daß in der Rede oft die Ankündigung eines beſondern Theils derſelben, der auf die Abhandlung eines vorhergegangenen Theiles folget, nothwendig wird. Dieſes nennt Cicero: Propoſitio quid ſis dicturus, et ab eo, quod eſt dictum, ſejunctio **). In dieſen beſondern Ankündigungen ſind unter den Neuern die franzöſiſchen Schriftſteller die beſten Muſter. **Winkelmann** hat auch in dem blos dogmatiſchen Vortrag verſucht, die alte griechiſche Art: So viel hievon: — nun davon, wieder einzuführen, welches nicht zu verwerfen iſt. Nur für förmliche Reden iſt dieſe Formel zu kurz.

◆ ◆

H. Sulzer verſteht unter dem Worte, Ankündigung, eigentlich die Expoſition; allein das deutſche Wort begreift nicht eigentlich alles in ſich, was das franzöſiſche ſagt, denn dieſes heißt ſowohl die Anzeige deſſen, was da vorgehen ſoll, als deſſen, was vorher gegangen, und zur Verſtändlichkeit des Folgenden zu wiſſen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich iſt. In der erſtern Bedeutung wird es von den Franzoſen vorzüglich von epiſchen Gedichten, in der letztern von dramatiſchen gebraucht. Cailhava z. B. (l'Art du Theatre I. 138) ſagt, daß die Expoſition uns lehren müſſe, quel eſt le lieu, où l'action ſe paſſe, nous mettre au fait des évènemens qui l'ont précédé, et nous préparer (das heißt hier, die Begebenheiten einleiten, nicht ſie blos anzeigen, ankündigen) à ceux qui doivent ſervir à ſes développemens. Und daß préparer in der Sprache der franzöſiſchen Theatertheorie nichts anders heiße, beweiſt das achte Kap. des zweyten Buches von Hedelins Pratique du Theatre (S. 115. Ed. d'Amſterd. 1715.) Diejenige Schwierigkeit alſo, welche Hr. S. bey der Ankündigung findet, „daß, da keine der handelnden Perſonen vorher ſehen kann, was für eine Wendung, vielweniger was für einen Ausgang die Sachen nehmen werden, er auch die Handlungen nicht beſtimmt ankündigen könne," iſt keinesweges die Hauptſchwierigkeit; und die Stelle beweiſt nur, daß Hr. S. entweder verleitet durch die eigentliche Bedeutung des deutſchen Wortes, nicht immer dem ihm, von ihm ſelbſt untergelegten Begriffe treu geblieben iſt; oder daß er vielleicht das, was Leſſing von einem Theile des Prologen der Alten, und beſonders des Euripides ſagt, (Dramat. N. 48) für das ganze Geſchäft des Prologen (denn auf der griechiſchen tragiſchen Bühne enthielt der Prologus das was jetzt die Expoſition enthält) angeſehen hat. Aber nur der Prolog, in ſo fern eine Gottheit ihn machte, konnte den Ausgang ankündigen; und nicht die bloße Ankündigung deſſelben allein war der Innhalt des Prologen. So zweckmäßig für das Trauerſpiel alſo die Prologen des Euripides immer ſeyn mögen, und ſo wenig ich die ihnen entgegen ſtehenden Ueberraſchungen der Franzoſen in Schutz nehmen mag: ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß Prolog, oder Expoſition, mehr ſind, als was Hr. S. ſie ſeyn läßt. Und wenn, bey der Beſchaffenheit unſers Theaters, und bey der Art unſerer Cultur, jene, den Prologen des Euripides zukommende Eigenthümlichkeit, den Ausgang vorher zu ſagen, wohl wegfallen müßten; und wenn, was Leſſing von den Vortheilen dieſer Vorherſagung lehrt, wohl nicht ſo zu verſtehen iſt, als ob nur die Expoſition allein ſie enthalten könne: — ſo würde freylich, ſchon zur Berichtigung eines beſtimmten Begriffes von der dramatiſchen Expoſition, und zur Theorie derſelben, manches in dem vorhergehenden Artikel, ganz unzulänglich, und vieles gar nicht zu finden ſeyn; zu geſchweigen, wenn man darin Aufklärung verlangte, warum das erzählende Gedicht z. B. eine eigentliche Ankündigung des Innhaltes eher und mehr fodert, als das dramatiſche? warum, und wie die dramatiſche Expoſition allmählig immer mehr und mehr mit der Handlung ſelbſt verwebt worden? und die Vortheile und Nachtheile hievon; warum, und ob das Luſtſpiel eine andere Art von Expoſition zuläßt, als das Trauerſpiel? u. d. m. Auch finden ſich für dieſe Lücken, beſonders für die letztern, wieder nicht, ſo viel ich weiß, beſtimmte Nachweiſungen: ich begnüge mich alſo, in Anſehung der erſtern, auf folgende Bücher zu verweiſen: in ſo fern der Prologus des griechiſchen Trauerſpieles die Expoſition der Neuern iſt, auf das, was die Commentatoren des Ariſtoteles über ſeine Lehre hievon (περι ποιητ. XII) zuſammen getragen haben; es iſt aber nicht ſehr viel. Dacier, in ſ. Ueberſetzung (S. 176. Edit. d'Amſterd. 1733) ſchränkt ſich blos auf die Widerlegung der Ungereimtheiten ein, welche Aubignac, bey dieſer Gelegenheit, dem Ariſtoteles andichtet (Prat. du Theatre Liv. III. ch. 1. S. 143 u. f. Ed. d'Amſt. 1715. 8.) und Curtius, bey der ſeinigen (S. 177 u. f.) thut erſtlich nur eben das, obgleich nicht ſo bündig, ſo anſchaulich; und lehrt nebenher (S. 181) etwas, das uns billig ein Aubignac ſollte lehren können, lehrt, daß der erſte Act, welcher jetzt die Stelle des Prologen vertritt, nichts von der

---

*) Propoſitio.

**) De Orat. L. III.

Handlung ſelbſt und — Batteux (Einleit. in die ſchönen Wiſſenſchaften, B. 2. S. 255. 4te Aufl.) was Alles in der Ankündigung (dem erſten Akte) enthalten ſeyn müſſe. — Cailhava in dem 7ten Kap. des 1ten B. ſeiner Art de la Comedie (B. 1. S. 138 u. f.) handelt de l'Exposition (dramatique) überhaupt, von ihren verſchiedenen Arten, ihren Eigenſchaften, u. d. m. und Diderot, hinter ſeinem Hausvater, S. 251. der 2ten Ausg. der deutſchen Ueberſetzung.

Was die eigentliche Ankündigung, die epiſche Expoſition, anbetrift; ſo hat wohl Leſſing in den Briefen über den Meſſias (verm. Schriften Th. 4. S. 40 u. f.) die beſte Erläuterung der von Hrn. Sulzer angeführten Stelle des Horaz gegeben. — Unter der Benennung, Propoſition, handelt davon Boſſü (in dem Traité du poeme epique, Liv. 3. Ch. 3. S. 190. Ed. de Par. 1693.) ſo wie Batteux, im 2ten B. ſ. Einleit. S. 111. 4te Aufl.

Ueber die lyriſche Ankündigung, und die Eigenheiten derſelben iſt H. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (2tes Hauptſt. S. 277 u. f.) nachzuleſen. — Uebrigens iſt der gegenwärtige Prolog der engliſchen Luſtſpiele keinesweges mehr das, was die Prologen im Plautus ſind; das entdeckt man leicht, wenn man ſie auch nur flüchtig vergleicht.

## Anlage.

(Schöne Künſte.)

Die Darſtellung der weſentlichſten Theile eines Werks, wodurch es im Ganzen beſtimmt wird. Jedes gröſſere Werk der Kunſt erfodert eine dreyfache Arbeit. Die Anlage, von welcher hier die Rede iſt, die Ausführung, und die Ausarbeitung, von denen beſonders wird gehandelt werden.

In der Anlage wird der Plan des Werks, mit den Haupttheilen deſſelben beſtimmt, die Ausführung giebt jedem Haupttheil ſeine Geſtalt, und die Ausarbeitung bearbeitet die kleinern Verbindungen, und füget die kleineſten Theile völlig, jeden in ſeinem rechten Verhältniß, und beſter Form zuſammen. Wenn die Anlage vollendet iſt, ſo muß nichts weſentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält ſchon alles wichtige der Gedanken, und erfodert deßwegen das meiſte Genie. Darum bekommt ein Werk ſeinen gröſten Werth von der Anlage. Sie bildet die Seele deſſelben, und ſetzt alles feſte, was zu ſeinem innerlichen Charakter, und zu der Würkung, die es thun ſoll, gehöret. Deßwegen können auch grobe oder ſchlecht bearbeitete Werke, der guten Anlage halber ſehr ſchäzbar ſeyn. So waren nach dem Zeugniß des Pauſanias die Werke des Dädalus; ſie fielen etwas unförmlich in das Auge, doch entdekte man in allen etwas groſſes und erhabenes *).

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, nicht nur die gröſte Anſtrengung des Geiſtes auf die Anlage, als den wichtigſten Theil, zu wenden, ſondern auch nicht eher an die andern Theile der Arbeit zu gehen, bis dieſer glüklich und zu ſeiner eignen Befriedigung zu Stande gebracht iſt. Schwerlich wird ein Werk zu einer über das mittelmäßige ſteigenden Vollkommenheit kommen, wenn die Anlage nicht vor der Ausführung vollkommen geweſen. Die Unvollkommenheit der Anlage benimmt dem Künſtler das Feuer und ſogar den Muth zur Ausführung. Einzele Schönheiten ſind nicht vermögend, die Fehler der Anlage zu bedeken. Beſſer iſt es allemal, ein Werk von unvollkommener Anlage ganz zu verwerfen, als durch mühſame Ausführung und Ausarbeitung, etwas unvollkommenes zu machen.

---

*) Δαίδαλος ὁπόσα εἰργάσατο, ἀτοπώτερα μέν ἐστιν ἐς τὴν ὄψιν, ἐπιπρέπει δὲ ὅμως καὶ ἔνθεον τούτοις. Pauſan. Corinth.

Es ſcheinet eine der wichtigſten Regeln der Kunſt zu ſeyn, ſich nicht eher an die Bearbeitung eines Werks zu machen, bis man mit der Anlage deſſelben vollkommen zufrieden iſt. Denn dieſe Zufriedenheit giebt Kräfte zur Ausführung *).

## Anlauf.

(Baukunſt.)

Die Einbeugung einer Linie oder Fläche von ihrem unterſten Ende herauf, wodurch eine Fläche oder ein Körper etwas dünner wird, als er am Fuß iſt **).

## Anlegen.

(Mahlerkunſt.)

Die erſten Farben eines Gemähldes auftragen, welche hernach bey der Ausarbeitung wieder von andern Farben bedekt werden.

Das gute und inſonderheit das kräftige Colorit kann nicht wol durch eine einzige Auftragung der Farben erreicht werden, ausgenommen in ſolchen Stüken, die weit aus dem Auge zu ſtehen kommen; in welchem Fall die Farben ſehr dik neben einander aufgetragen werden, daß ſie ihre volle Würkung behalten. Bey Gemählden aber, die man in der Nähe ſehen ſoll, müſſen die Farben mehr in einander fließen, und können auf einmal nicht gar dik aufgetragen werden. Auch andere Umſtände erfodern oft, daß eine Farbe über eine andere gedekt werde, ſo daß die untere etwas durchſcheine †). In dieſem Falle muß das ganze Stük mehr, als einmal übermahlt werden. Die erſte Auftragung der Farben, wird das Anlegen genennt.

Das Anlegen iſt ein wichtiger Theil des Mahlens; denn wenn dabey etwas weſentliches verſehen wird, ſo kann das Colorit niemals vollkommen werden. Wie aber überhaupt keine ſchlechterdings feſtgeſetzte Regeln der Farbengebung vorhanden ſind, ſondern jeder Mahler durch Uebung und Verſuche ſich eine beſondre Methode angewöhnt hat; ſo läßt ſich auch nicht beſtimmt ſagen, wie der Mahler beym Anlegen verfahren ſoll.

Der ſicherſte Weg, ein Gemählde gut anzulegen, ſcheint dieſer zu ſeyn, daß man mit einem etwas breiten Pinſel zuerſt die Lichter, denn die Schatten gleich ſtark neben einander ſetze, und hernach auf den Gränzen zwiſchen beyden gelinde hin und her fahre, um ſie etwas mit einander zu vereinigen. Dieſe erſte Anlage muß den Grund einer guten Haltung und Verfließung der Lichter und Schatten geben. Und dieſe wird man ſchwerlich erhalten, wenn man es in der erſten Anlage verfehlt hat. Laireſſe giebt den Rath *), man ſoll dieſe angelegten Stellen durch eine dünne Hornſcheibe anſehen, um deſto ſicherer von der guten Vereinigung des Lichts und Schattens zu urtheilen. Es hat ohngefehr dieſelbe Würkung, wenn man etwas weit von dem angelegten Gemählde zurük tritt, um dieſe Vereinigung deſto beſſer zu bemerken. Es iſt ſehr weſentlich, daß man bey der erſten Anlage nicht eher ruhe, bis im Ganzen die gehörige Haltung und eine gute Harmonie der Haupttheile erreicht iſt.

Bey der Anlage muß der Mahler ſo viel möglich das völlige Colorit ſchon in der Einbildungskraft haben, damit er die Stellen, die mehr oder weniger laſirt werden müſſen, gehörig anlege. Hiſtoriſche Gemählde werden am beſten da angefangen, wo die größte Maſſe des Lichts zu-

---

*) S. Anordnung.

**) S. Ablauf.

†) S. Laſiren.

*) In dem 1ten B. K. 2. des großen Mahlerbuches S. 12. Nürnb. 1728. 4.

ſammen kommt; hingegen ſcheinet es in Landſchaften ein Vortheil zu ſeyn, wenn die Luft und die Hintergründe zuerſt angelegt werden.

◆ ◆

Ausführlicher, aber doch anwendbarer, als an der, von H. Sulzer, aus dem Laireſſe, angeführten Stelle, handelt dieſer vom Anlegen, nähmlich von der Wirkung verſchiedener, übereinander aufgetragener Farben, in dem 11ten Kap. des 2ten B. ſ. großen Mahlerbuches (S. 45. Nürnb. Ausg. von 1728) — und de Piles in den Elemens de Peint. (S. 107. im 3ten B. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12.) unter der Aufſchrift: Maniere d'eſquiſſer et d'ebaucher un tableau. —

## Anmuthigkeit.

(Schöne Künſte.)

Die Eigenſchaft eines Gegenſtandes, wodurch er, im Ganzen betrachtet, das Gemüth mit einem ſanften und ſtillen Vergnügen rührt. So ſchreibt man einem ſchönen Frühlingstag eine Anmuthigkeit zu. Es giebt ſehr ſchöne Gegenſtände, die nicht anmuthig ſind. Denn alles, was das Gemüth mit ſehr lebhaftem Vergnügen, oder mit Bewunderung und Begierde erfüllt, hat dieſe Eigenſchaft nicht. Sie ſcheinet, wie der Herr von Hagedorn *) bereits angemerkt hat, nahe an das zu gränzen, was man den Reiz oder die Grazie zu nennen pflegt. Sie gewinnt das ganze Gemüth, und erregt eine ſehr ſanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.

Die Anmuthigkeit ſcheinet aus ſolchen Schönheiten zu entſtehen, die man nicht beſonders unterſcheidet, weil keine ſich beſonders ausnimmt; ſie verfließen alle zuſammen in ein harmoniſches Ganzes. Man nennt deßwegen in der Mahlerey das Colorit anmuthig, wo weder ſehr ſtarke Lichter noch ſtarke Schatten ſind, ſondern wo viel helle und angenehme Farben in einer ſanften Harmonie ſtehen. Unter den Mahlern hat Corregio die höchſte Anmuthigkeit erreicht, und iſt darinn für den erſten Meiſter zu halten, ſo wie Raphael im Ausdruke. Faſt in eben dieſem Verhältniſſe ſtehen unter den Dichtern, Virgil, der Meiſter der Anmuthigkeit, und Homer, des Ausdruks.

Anmuthig ſeyn iſt alſo der beſondre Charakter einer gewiſſen Art des Schönen, wodurch es ſich von dem ſchönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterſcheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und ſtillen am meiſten: denn in ihnen findet ſich die meiſte Ruhe.

Die Anmuthigkeit erreicht kein Künſtler, als der, dem die Natur eine ſanfte, gefällige Seele gegeben hat. Nicht die größten, ſondern die liebenswürdigſten Künſtler, ſind dazu geſchikt. Dergleichen waren in redenden Künſten Virgil und Addiſon; in zeichnenden, Corregio und Claude Lorrain: in der Muſik, Graun, deſſen liebenswürdige Seele ſich auch ſelbſt da zeiget, wo er zornig ſeyn will.

◆ ◆

Zur Vollendung dieſes Artikels, in Rückſicht auf das, was Anmuth überhaupt iſt, wie ſie wirkt, und warum ſie ſo und nicht anders wirkt, kann der eilfte der Mendelsſohniſchen Br. über die Empfindung, in ſ. Phil. Schriften, Berl. 1771. Th. 1. S. 90 — das eilfte Kap. in der neuen Auflage der Elements of Criticism (Dignity and Grace, B. 1. S. 349. Ausg. von 1769) — der XVII. Abſchnitt in H. Riedels Theorie der ſch. K. und W. (über die Grazie, S. 210. 2te Aufl.) und der 349 — 411 §. aus dem 1ten Th. von J. A. Eberhards Theorie der ſch. Wiſſ. etwas bey-

---

*) S. Betrachtung über die Mahlerey. S. 29.

beytragen. — Auch handelt von den Grazien überhaupt noch, obgleich etwas zu ſchwärmeriſch, der P. André in der neuen Ausgabe ſ. Eſſai ſur le Beau (Par. 1763. 2 Th. 1. S. 116) — Burke, obgleich nur von der körperlichen Grazie, und ſehr kurz, in der Philoſophiſchen Unterſuchung über . . . das Erhabene und Schöne (Th. 3. Abſchn. 22. S. 197 der d. Ueberſ.) — Marcenay, in dem Eſſai ſur la beauté, Par. 1770. 8. S. 24 u. f. — — Von der Grazie, in Rückſicht auf Kunſtwerke, und vorzüglich Mahlereÿ, de Piles, in der Idee du peintre parfait (S. 162 und 407. in dem 3ten B. ſ. Oeuv. div. Amſt. 1667. 12.) — „Von der Grazie, in den Werken der Kunſt," Winkelmann in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und fr. K. (5ter B. S. 13 u. f.) welcher Aufſ. ſich, franzöſiſch, in dem 3ten B. S. 554 der Variétés litter. Par. etwas verändert, findet; und eben derſelbe von ihr, als der Eigenſchaft des ſchönen Styls, von ihrem Weſen, und in wie fern ſie in den Werken verſchiedener Zeitpunkte der Kunſt, mehr oder weniger ſichtbar geweſen iſt, in ſ. Geſchichte der Kunſt (S. 229 u. f. erſte Ausg.) Coypel in ſ. Diſcours, Par. 1721. 4. S. 75 u. f. — Watelet, allgemein, in den reflex. ſur la peinture (S. 111. Ed. d'Amſterd. 1761) — Hagedorn, „von dem Reiz, oder der Grazie, ins beſondre," in den Betrachtungen über die Mahlerey (1. B. 81.) — Das 14te Kap. im 1ten Th. des Köremon, Wien 1770. 8. S. 150. — Mengs von dem Stile grazioſo, in dem Br. an D. Ant. Ponz (Opere T. 2. S. 44 und 58) und von der Grazie überhaupt, und im Colorit, in dem Helldunkel, und in der Compoſition in dem 2 — 3ten B. der Lezione pratiche di pittura (ebend. S. 281.) — — Von dem Vorzuge der Dichtkunſt vor der Mahlerey, in Rückſicht auf eigentliche Grazie, oder Reiz, Leſſing im Laokoon, S. 216. 1te Ausg. — — „Ueber die redende Anmuth" hat H. Joh. Friedr. Degen, zwey Aufſätze, Anſp. 1779 — 1782. 4. herausgegeben. — —

# Anordnung.

(Schöne Künſte.)

Anordnen heißt jedem Dinge ſeinen Ort anweiſen, und daher verſteht man, was in einem Werk der Kunſt die Anordnung ſey.

Daß ein ganzes Werk, nach Beſchaffenheit der Abſicht, ſich der Einbildungskraft auf die vortheilhafteſte Weiſe darſtellet; daß es als ein unzertrennliches Ganzes erſcheinet, in dem weder Mangel noch Ueberfluß iſt; daß jeder Theil durch den Ort, wo er ſteht, die beſte Würkung thut; daß man das Ganze mit Vergnügen überſieht, und in der Vorſtellung deſſelben jeden Haupttheil wol bemerkt, oder bey Betrachtung jedes einzeln Theils auf eine natürliche Weiſe zu der Vorſtellung des Ganzen geführt wird; dieſes ſind Würkungen der guten Anordnung. Ohne ſie kann kein Werk, im Ganzen betrachtet, vollkommen ſeyn, was für einzele Schönheit es immer haben mag.

Einzele Schönheiten bringen zwar bisweilen Werken der ſchlechteſten Anordnung den Ruhm fürtrefflicher Werke zuwege. In dieſem Falle ſind verſchiedene Trauerſpiele des Shakeſpear; Gemählde des unſterblichen Raphaels, und viele Werke andrer Künſtler. Man lobt zu unbeſtimmt, und legt die Fürtrefflichkeit der einzeln Theile dem Ganzen bey. Dieſes aber ſoll keinen Künſtler abhalten, den äuſſerſten Fleis auf eine gute Anordnung zu wenden. Einzele Schönheiten, die wir itzt in übel geordneten Werken bewundern, würden uns weit mehr reizen, wenn das Ganze vollkommener wäre.

Man laſſe ſich durch die Nachſicht, die man für ſchlechte Anordnungen bisweilen zeiget, nicht verführen. Dieſer Theil der Kunſt iſt doch höchſt wichtig. Zwar bleibt ein nach allen Regeln angeordnetes Werk, deſſen einzele Theile ohne Kraft und ohne

Reizung ſind, allemal ein ſchlechtes Werk. Hingegen thun ſchöne Theile auch nur bey der beſten Anordnung ihre volle Würkung: ſo wie ein ſchönes Geſicht nur von der Schönheit der ganzen Perſon die volle Kraft des Reizes bekommt.

Die Anordnung macht nächſt der Erfindung ohne Zweifel den wichtigſten Theil der Kunſt aus. Iſt der Künſtler in dieſen beyden Stüken glüklich geweſen, ſo wird es ihm bey Ausarbeitung ſeines Werks niemal an dem gehörigen Feuer der Einbildungskraft fehlen, ohne welche kein Werk erträglich wird. Der gute Einfluß, den die Schönheit des Plans auf ſeinen Geiſt macht, erleichtert ihm alle Arbeit. Dies erfuhr der griechiſche Comicus Menander. Als er einsmals, kurz vor dem Feſte des Bacchus, von einem Freund gefragt wurde, warum er noch kein Luſtſpiel verfertiget habe, da doch das Feſt ſo nahe ſey, antwortete er: **Ich bin fertig; denn beyde, die Erfindung und Anordnung, habe ich bereits im Kopfe** *).

Es iſt begreiflich, daß ein Künſtler, der die Haupttheile ſeines Werks, wegen ihrer guten Anordnung, ſich mit Vergnügen vorſtellt, und das Ganze in ſeinen Theilen immer überſehen kann, mit der Freyheit und Luſt arbeitet, ohne welche kein Werk einen glüklichen Fortgang haben kann. Hingegen muß auch das ängſtliche Weſen, das er bey der Ungewißheit oder bey der Unſicherheit ſeines Plans nothwendig empfindet, einen übeln Einfluß auf ſeine Arbeit haben. Wir rathen daher jedem Künſtler, daß er die glüklichſten Augenblike, wo er ſeinen Geiſt durch das himmliſche Feuer der Muſen am meiſten erhizt fühlt, auf die Anordnung und Verfertigung ſeines Plans anwende. Die glüklich erhizte Einbildungskraft thut dabey unendlich mehr Vortheil als die Regeln. Denn insgemein ſieht ſie in Werken des Geſchmaks mehr und beſſer als die Vernunft ſelbſt.

Die Anordnung eines jeden Werks muß durch ſeine Abſicht, oder durch die Würkung, welche es thun ſoll, beſtimmt werden. Dieſes haben alle mit einander gemein, daß ſie, im Ganzen betrachtet, unſre Aufmerkſamkeit reizen, und daß die Theile in der Ordnung erſcheinen müſſen, die jedem ſeine beſtimmte Würkung giebt. Denn nur aus dieſer Abſicht werden einzele Gegenſtände in ein Ganzes verbunden. Jedes Werk des Geſchmaks, ſo weitläuftig es auch iſt, muß eine einzige Hauptvorſtellung erweken: ſeine Theile müſſen dieſe Hauptvorſtellung ausführlich und lebhaft machen. Denn ohne dieſes iſt das Werk kein Ganzes, ſondern eine Zuſammenhäufung mehrerer Werke. Macht der Künſtler ſich an die Arbeit, ehe er eine beſtimmte Hauptvorſtellung des Ganzen hat, oder ehe ſie ihm deutlich genug iſt, ſo wird er in der Anordnung niemals glüklich ſeyn.

Das Ganze fällt unſtreitig am beſten in die Einbildungskraft, das aus wenigen, wol zuſammenhangenden Haupttheilen beſteht, deren jeder das, was er mannigfaltiges hat, wieder in kleinern Hauptpartheyen vorſtellt. So zeiget uns der menſchliche Körper, das vollkommenſte Ganze in Abſicht auf Figur, nur wenige Haupttheile, ob er gleich aus unzähligen Gliedern beſteht. Jeder Haupttheil ſcheinet anfänglich wieder ein unzertrennliches Ganzes auszumachen, bis man bey genauer Betrachtung bemerkt, daß er aus ſehr vielen kleinen Theilen zuſammengeſezt ſey, davon jeder die beſte Stelle, ſowol in Abſicht auf ſeinen Gebrauch, als auf die engſte Verbindung mit dem Ganzen

---

*) Plutarch. In der Abhandlung, ob die Athenienſer im Krieg oder in den Künſten gröſſer geweſen.

zen einnimmt. An dieſem vollkommenen Bau kann man nichts verſetzen, keine Theile weder weiter aus einander dehnen, noch enger zuſammen bringen, ohne das Anſehen des Ganzen zu verletzen. So iſt jedes vollkommene Werk der Kunſt. Man glaubt, es ſey unmöglich irgend einen Theil zu verſetzen; jedes ſcheinet da, wo es iſt, nothwendig; kein Theil kann gefaßt werden, ohne daß das Ganze zugleich ſich dem Anſchauen darſtelle.

Es ſind hauptſächlich drey Dinge, welche die Anordnung eines Werks vollkommen machen. Die genaue Verbindung aller Theile; eine hinlängliche Abwechslung oder Mannigfaltigkeit in den auf einander folgenden Theilen; und die Verwiklung der Vorſtellungen. Dieſem zufolge hat der Künſtler bey Anordnung ſeines Plans beſtändig darauf Acht zu haben, daß die Einbildungskraft zwar immer mit dem Hauptinhalte beſchäftiget ſey, und von jedem einzeln Theil immer natürlicher Weiſe auf das Ganze zurük geführt werde, daß aber zugleich die Einbildungskraft und das Herz mit abwechſelnden Gegenſtänden mannigfaltig beſchäftiget ſeyen, und daß die Entwiklung der Hauptſache gehörig aufgehalten werde, um die Neugierde immer mehr zu reizen, bis daß ſich am Ende alles wieder in eine einzige Hauptvorſtellung vereiniget.

Wichtige Fehler gegen die gute Anordnung ſind es, wenn der Plan, wegen der groſſen Menge einzeler Theile, ſchwer zu überſehen iſt; wenn es ſchwer wird, die Abſicht und das Weſentliche der Vorſtellung zu erkennen; wenn man ganze Haupttheile, dem Werk ohne Schaden, verſetzen, vergröſſern, oder verkleinern kann; wenn Nebenſachen, oder untergeordnete Theile mehr in die Augen fallen, als weſentliche.

Damit wir uns aber nicht allzu lange bey allgemeinen Betrachtungen aufhalten, deren Anwendung zu unbeſtimmt ſcheinen könnte; ſo wollen wir die Anordnung in den verſchiedenen Werken des Geſchmaks beſonders betrachten.

**Anordnung in der Baukunſt.** Dieſe geht ſowol auf die ganze Figur und das Anſehen der Auſſenſeiten, als auf die innere Austheilung der Zimmer. Die Abſicht und der Gebrauch des Gebäudes ſetzen ſeine Gröſſe, die Anzahl und Beſchaffenheit der Zimmer feſt. Allein dieſe können auf gar verſchiedene Weiſe in ein Ganzes zuſammen verbunden werden. Dieſe Anordnung iſt ein Werk des Geſchmaks, und das Vornehmſte, was ein Baumeiſter wiſſen muß.

Die Anordnung der Figur, oder ganzen Maſſe des Gebäudes, iſt dadurch ziemlich eingeſchränkt, daß man nicht wohl andre Figuren wählen kann, als die aus dem Vierekigten und Runden zuſammengeſezt ſind. Es iſt eine ungereimte Ausſchweifung, wenn man einem Gebäude die Figur einer Vaſe, oder gar, wie unlängſt ein franzöſiſcher Baumeiſter ſich hat einfallen laſſen, eines Thieres geben will. Die unzähligen unnüzen Winkel, die eine ſehr zuſammengeſezte und nach Krümmungen gezogene Figur des Ganzen nothwendig hervorbringt, verurſachen unnöthige Unkoſten, ſie wieder zu verbergen. Wie es überhaupt ein groſſer Fehler iſt, wenn man in Werken der Kunſt die Aufmerkſamkeit auf Nebenſachen ziehet, ſo iſt es insbeſondere in der Baukunſt gegen die Vernunft, wenn man das Weſentliche eines Gebäudes durch das Seltſame der äuſſern Figur verſteken, und einem Haus das Anſehen eines Blumentopfes oder einer Muſchel geben wollte.

Die erſte Sorge des Baumeiſters muß auf die Bequemlichkeit und Annehmlichkeit der innern Einrichtung, als des Weſentlichſten, gerichtet ſeyn; die äußere Figur nach den einfacheſten Regeln, die aber der innern Austheilung immer untergeordnet ſeyn ſollen, beſtimmt werden. Ein Baumeiſter von wahrem Geſchmak wird ſelten andre, als die einfacheſten Formen, des Viereks oder der Rundung wählen, und Sorge tragen, daß das Ganze mit ſeinen Nebentheilen auf einmal in die Augen falle.

Zu kleinen Gebäuden und Wohnhäuſern, die keine gar große Menge und Mannigfaltigkeit der Zimmer erfodern, ſcheinet die Figur des Würfels die beſte zu ſeyn. Denn unter allen vierekigten Figuren iſt ſie die, welche bey dem kleineſten äußern Umfang, inwendig den größten Raum einſchließt. Man hat alſo dabey den Vortheil, daß die Zimmer auf die kürzeſte und bequemſte Weiſe können neben einander geſetzt werden. Von außen aber läßt die große Einfalt der Form dem Auge die Freyheit, ſich ſogleich nach dem Weſentlichen der Außenſeiten, der Richtigkeit der Linien, den Verhältniſſen der Theile und der Symmetrie, umzuſehen und daran Vergnügen zu finden. Alle lang gedehnte Viereke, da das Gebäude ſchon zwey oder mehrmal breiter, als tief iſt, ſind zu verwerfen. Denn dadurch geräth man nicht nur in eine unnöthige Weitläuftigkeit der Mauren, ſondern die Theile der Außenſeiten werden zu weit aus einander geſtreut und inwendig werden die Zimmer in einen zu großen Raum verſetzt.

Erfodert das Gebäude ſchon eine große Anzahl der Zimmer, ſo daß inwendig verſchiedene Reviere davon, für mancherley Gattungen der Perſonen nöthig ſind: ſo thut man wol, das Ganze in drey oder mehr Viereke zu theilen, und dem Hauptvierek, welches die Franzoſen das Corps de logis, die Hauptwohnung nennen, noch kleinere beyzuſetzen, die insgemein Flügel genennt werden. Die alten italieniſchen Baumeiſter ſetzten um die Hauptwohnung noch drey Flügel in ein Vierek herum, ſo daß alle vier Theile des Gebäudes einen vierekigten Hof einſchloſſen. Dieſe Anordnung hat viel Pracht und Bequemlichkeit. Allein dabey haben die vier Seiten nach dem Hofe keine Ausſicht, und wenn man gerade vor einer Außenſeite des Gebäudes ſteht, ſo ſieht man nur den vierten Theil deſſelben auf einmal.

Die franzöſiſchen Baumeiſter haben dieſe Art ſo verändert, daß ſie den einen Flügel, der der Hauptwohnung gegen über ſteht, weglaſſen, und anſtatt deſſen eine bloße Mauer, oder ein Gitter, vorziehen. Dadurch erhält man von drey Seiten eine Ausſicht auf die Straßen, und bey dem Eingange des Hofes überſieht man auf einmal die drey Hauptaußenſeiten des Gebäudes, welches dadurch ein reicheres Anſehen bekömmt, als die, welche auf die welſche Art gebauet ſind. Hingegen fällt alsdenn alle unmittelbare Gemeinſchaft zwiſchen den zwey Flügeln weg.

Man pflegt aber auch der Hauptwohnung die Flügel ſo anzuhängen, daß ſie mit ihr in einer geraden Linie fortlaufen. Dieſes iſt eine gute Anordnung, wenn die Flügel nicht allzu lang ſind; denn dadurch würde die ganze Außenſeite zu ſehr gedehnt werden.

Die große Menge der Menſchen, welche in Palläſten großer Herren wohnen müſſen, und die große Verſchiedenheit ihrer Verrichtungen, erfodern größere Anſtalten und künſtlichere Anordnungen der ganzen Form derſelben. Es geht nicht wol an, daß ein ſolches Gebäude in eine einzige Maſſe zuſammengeordnet werde. Die Hauptſache kömmt dabey darauf an, daß diejenigen Theile und Zimmer, die zu den verſchiedenen häuslichen

lichen Verrichtungen und für die Wohnung der Unterbedienten beſtimmt ſind, an bequeme Stellen gebracht werden, ohne der Pracht des Ganzen zu ſchaden; daß jeder Haupttheil zur Vermehrung des groſſen Anſehens beytrage, und dennoch einigermaſſen für ſich abgeſondert ſey. Die gute Wahl der Hauptform eines groſſen Pallaſtes iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der Baukunſt.

Nachdem der Baumeiſter die Form des ganzen Gebäudes feſtgeſezt hat, muß er auf die Anordnung der Auſſenſeite denken. Bey dieſer kömmt es blos auf das gute Anſehen des Gebäudes an. Die meiſten beſondern Regeln, die dabey zu beobachten ſind, wird man in den Artikeln, **Symmetrie**, **Auſſenſeite**, **Regelmäßigkeit**, **Verhältniß**, **Säulenordnung**, **Gebäude**, angeführt finden. Wir wollen deßwegen hier über die Anordnung der Auſſenſeite nur ein paar allgemeine Anmerkungen den Baumeiſtern zur Ueberlegung vortragen.

Ueberhaupt empfehlen wir hiezu die möglichſte Einfalt, nach Maßgebung der Ordnung, die man gewählt hat. Dieſe iſt der gröſten Pracht nicht entgegen, ſondern vielmehr eine Unterſtützung derſelben. Eine zu groſſe Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Auſſenſeite, zumal, wenn ſie in kleinen Theilen geſucht wird, vermindert die Pracht, welche allemal etwas groſſes vorausſezt, und ſie zertheilt die Aufmerkſamkeit auf das Ganze. Man kann hierinn keine beſſere Muſter erwählen, als die Gebäude aus der goldenen Zeit der alten Baukunſt *).

Erfodert es die Gröſſe des Gebäudes, daß die verſchiedenen Haupttheile der Auſſenſeite durch eine Verſchiedenheit in der Anordnung von einander abgezeichnet werden, ſo will der gute Geſchmak, daß die ganze Auſſenſeite in wenig, aber groſſe Partheyen abgetheilt werde, davon die mittlere, wo der Haupteingang iſt, durch einen mehrern Reichthum das Auge an ſich ziehen ſoll. Verſchiedene Hervorſtechungen und mehrere Giebel an einer Auſſenſeite ſchaden dem guten Anſehen. Eine ſtille Gröſſe, die ohne Verblendung ins Auge fällt, iſt auch hier der höchſte Grad des Schönen.

Doch iſt ein mageres Anſehen nicht mit der edlen Einfalt zu verwechſeln. Ein ſehr groſſes Gebäude, an deſſen Auſſenſeite ſich kein Theil von dem andern unterſcheidet, dem es dabey an Pracht fehlt, wird mager. Die Tempel der Alten, welche ringsherum mit einer oder zwey Reihen Säulen umgeben waren, ſind einfach, aber wegen der Pracht der Säulengänge nicht mager, auch für ihre Gröſſe nicht zu einförmig: aber eine Auſſenſeite, von zweyhundert und mehr Fuß lang, darinn ſich keine Haupttheile unterſcheiden, hat ein mageres Anſehen.

Indeſſen iſt jedem Baumeiſter zu rathen, ſich auch bey den prächtigſten Gebäuden niemals weit von der größten Einfalt zu entfernen. Die höchſte Pracht kann gar wol damit beſtehen. Dieſe muß aber allemal in groſſen Hauptpartheyen geſucht werden. Nichts iſt prächtiger, als die Anordnung des groſſen Vorhofes vor der Peterskirche in Rom, ob es ihm gleich gar nicht an Einfalt fehlet. So giebt der in einem halben Kreis herum laufende Säulengang in Sansſouci, der den Vorhof einſchließt, der ganzen Anordnung eine gewiſſe Gröſſe, ohne welche das Gebäude wenig Anſehen haben würde.

Ueberhaupt muß die Anordnung der Auſſenſeite dem Charakter des ganzen Gebäudes gemäß ſeyn. Es wäre ungereimt, eine Kirche und ein Ballhaus nach einerley Charakter zu machen, oder ein Zeughaus in dem

---

*) S. Zierrathen.

Geſchmak eines Pallaſtes zu ordnen. Dieſer kann alle Arten der guten Verzierungen vertragen, jenes aber nur die, welche den Charakter der Stärke und der ernſthafteſten Einfalt beſonders an ſich haben.

In Anſehung der innern Anordnung oder Austheilung der Zimmer hat der Baumeiſter die gröſte Ueberlegung und eine genaue Kenntniß der Sitten des Landes und der Perſonen nöthig. In den groſſen Gebäuden, die in verſchiedene Wohnungen abgetheilt werden müſſen, wo der Herr und die Dame, die Söhne und die Töchter, höhere und geringere Bediente, jeder ſein beſonderes Revier haben müſſen, hat man die Ueberlegung nöthig, daß die Zimmer eines jeden Reviers, ſo wie es die Lebensart der Einwohner erfodert, durch eigene Eingänge, beſondere Vorſäle oder Corridore, auch allenfalls durch kleinere Treppen abgeſondert, und nach Beſchaffenheit ihrer Gröſſe in den engeſten Bezirk eingeſchloſſen werden. Die Paradezimmer müſſen mitten im Gebäude, die Wohnzimmer aber etwas entfernt davon angelegt werden. Das ganze Revier, wo die täglichen häuslichen Verrichtungen geſchehen, welches die Franzoſen les offices nennen, muß am ſorgfältigſten von dem beſten Theil des Hauſes abgeſondert werden, doch ſo, daß man durch verſtektere Wege aus den Wohnzimmern bequem dahin kommen könne. Die beſte Art ſcheinet die, daß ſie halb unter die Erde kommen, wenn nur der Grund nicht zu feucht iſt.

Es iſt kaum nöthig, zu erinnern, daß die Staatszimmer groß und hoch, und die täglichen Wohnzimmer, der Aufenthalt einzeler Perſonen, kleiner ſeyn müſſen, und daß Perſonen von gewiſſem Range ihre Zimmer ſo angeordnet haben müſſen, daß ſie allezeit jemand von ihren Bedienten in der Nähe haben können; ingleichem, daß vor den Zimmern, da man ſich gewöhnlich aufhält, Vorzimmer ſeyn müſſen. Dergleichen Bequemlichkeiten werden ſo durchgehends geſucht, daß ſie auch dem unerfahrenſten Baumeiſter bekannt ſind. In den Häuſern vornehmer Perſonen iſt es nöthig, daß zunächſt an dem Haupteingang ein Raum für einen Thürhüter oder andern Bedienten angelegt ſey, welcher die Ankommenden melden oder zurecht weiſen könne.

Die gröſte Schwierigkeit bey der innern Anordnung machen die Ausgänge und die Durchgänge von einem Revier des Gebäudes zu dem andern. Es iſt ſowol wegen beſorglicher Feuersgefahr, als verſchiedener Bequemlichkeiten halben nothwendig, daß jedes Revier, das, nach Beſchaffenheit der Gröſſe des ganzen Gebäudes, aus vier bis ſechs Zimmern beſteht, einerſeits einen kurzen Ausgang, anderſeits einen bequemen Durchgang nach andern Revieren habe. Sucht man dieſe Vortheile durch Corridore zu erhalten, die zwiſchen zwey Reihen von Zimmern durchgehen: ſo iſt man insgemein verlegen, dieſen Gängen hinlängliches Licht zu geben; auſſerdem haben ſie noch die Unbequemlichkeit, daß man in allen Zimmern das Hin- und Hergehen in den Corridoren höret; legt man lange Gänge oder Gallerien gegen eine der Auſſenſeiten des Gebäudes an: ſo entſteht dadurch die Unbequemlichkeit, entweder, daß man aus dieſen Gängen durch die Fenſter der Zimmer hinein ſieht, oder daß die Thüren derſelben dem Zugang der freyen Luft zu ſehr blos ſtehen.

Die vollkommenſte Anordnung ſcheinet demnach wol dieſe zu ſeyn, daß zwiſchen den verſchiedenen Revieren kleine Flure angelegt werden, auf welche man von auſſen durch beſondere Treppen kommt; daß jedes Revier, an einem Ende nur einen einzigen Ausgang auf dieſen, am andern Ende aber, wieder einen auf einen andern Flur habe. Die mittlern Zimmer eines jeden Reviers aber ſind überall von andern Zimmern eingeſchloſſen.

Der Baumeiſter, der in dieſem Theil ſeiner Kunſt hinlängliche Geſchiklichkeit erlangen will, muß, auſſer einer weitläuftigen Kenntniß der vornehmſten Gebäude verſchiedener Länder, auch genau von den Sitten, den Verrichtungen und der Lebensart der Perſonen unterrichtet ſeyn, für welche er bauet, damit keine Art der Bequemlichkeit, deren ſie gewohnt ſind, vergeſſen werde. Eine groſſe Mannigfaltigkeit verſchiedener Anordnungen findet man inſonderheit in ältern und neuern Gebäuden in Frankreich; beſonders wird ein verſtändiger Baumeiſter in dieſem Stük aus genauer Betrachtung der Sammlung groſſer Gebäude lernen können, die der franzöſiſche Baumeiſter du Cerceau herausgegeben hat *). Eine Sammlung ſolcher Gebäude, die das üblichſte verſchiedener Nationen enthielte, da ein chineſiſches, perſiſches, türkiſches, italieniſches, franzöſiſches, engliſches Haus, jedes mit einer etwas umſtändlichen Beſchreibung des Gebrauchs der verſchiedenen innern Theile, vorgeſtellt würde, müßte einem angehenden Baumeiſter ſehr nützlich ſeyn; daraus würde er manche gute Regel der Anordnung lernen.

Anordnung in der Mahlerkunſt. Kein Werk des Geſchmaks kann ohne eine gute Anordnung vollkommen ſchön ſeyn, aber die Vollkommenheit des Gemähldes ſcheinet am unmittelbarſten von derſelben abzuhangen. Wenn der Mahler darinn nicht glüklich geweſen, ſo bleibt ihm kaum noch ein Mittel übrig, ſeine Vorſtellung recht begreiflich zu machen. Ein übel angeordnetes Gemählde läßt uns entweder in einer gänzlichen Unwiſſenheit ſeines Inhalts, oder giebt uns doch nur eine ganz unvollkommene Vorſtellung deſſelben.

Man muß aber in dem Gemählde die dichteriſche Anordnung von der mahleriſchen unterſcheiden; jede hat ihre beſondre Beſchaffenheit. Durch jene verſtehen wir die Ordnung, in welcher uns die Perſonen und die Handlung vors Geſichte gelegt werden; durch dieſe aber die Ordnung in den Maſſen des Hellen und Dunkeln, des Lichts und Schattens in Abſicht auf die Haltung und Harmonie. Man weiß, daß zu jeder beſondre Talente erfodert werden, und daß Gemählde in Abſicht auf die eine Anordnung vollkommen ſeyn können, wenn ſie wegen der andern ſehr ſchwach ſind. Wir können den Paul Veroneſe zum Beyſpiel anführen, der die dichteriſche Anordnung in Gemählden, darinn die mahleriſche Anordnung vollkommen iſt, ſehr ſchlecht beobachtet hat. Seine Hochzeit zu Cana iſt voll Fehler.

Die poetiſche Anordnung beſtimmt die Ordnung der vorzuſtellenden Sache alſo, daß die ganze Vorſtellung deutlich und lebhaft erkennt werde. Da man aber keine Sache erkennen kann, als durch ihr Weſen, ſo muß in jedem Gemählde die Hauptſache, der Grund der ganzen Vorſtellung, zuerſt in die Augen fallen. Denn nach dieſem muß alles andere beurtheilet werden.

Demnach erfodert die Anordnung eines hiſtoriſchen Gemähldes, daß die Hauptperſonen mit dem, was ihre Handlung bezeichnet, zuerſt ins Auge fallen. Sie müſſen von den Nebenperſonen durch beſondre Gruppen, die das Auge gleich an ſich ziehen, unterſchieden ſeyn. Dieſe vorſtechende Bezeichnung der Hauptgruppe kann ſowol durch die Gröſſe der Figuren, als

---

*) Les plus excellens batimens de France, par Jac. And. du Cerceau Architecte, a Paris 1607. 2 Vol. fol. Zuerſt Par. 1576. fol. erſchienen.

als durch die Zuſammenhaltung des Hauptlichts auf derſelben, und die vorzügliche Stelle, worauf ſie erſcheinen, erhalten werden. Es wäre ein ſehr groſſer Fehler gegen die Anordnung, wenn man die Hauptperſonen mit Mühe aus der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gegenſtände heraus ſuchen müßte. Beſteht die Hauptgruppe aus mehrern Perſonen, ſo muß die Hauptperſon ſogleich das Auge an ſich ziehen. Dieſes iſt der Mittelpunkt, auf welchen alles übrige hingeführt wird.

Man begreift leichte, daß der Mahler hierinn nicht wol glüklich ſeyn könne, wenn er nicht die Würkung ſeines Gemähldes ſich auf das deutlichſte vorſtellt. So lange er ſelbſt bey der Vorſtellung ſeines Inhalts nichts beſtimmtes empfindet, ſo wird er auch nichts beſtimmtes ausdrüken. Er muß nothwendig die Geſchichte, die er vorſtellen will, in einem gewiſſen Geſichtspunkt betrachten, und demſelben zufolge von einem beſtimmten Eindruk, als der Würkung dieſer Vorſtellung, gerührt werden. Die Handlung ſelbſt, oder die Hauptperſon, muß durch ihren Charakter Ehrfurcht, oder Mitleiden, oder Unwillen, oder irgend eine andre Empfindung erweken. Dieſe muß der Künſtler nothwendig zuerſt fühlen, und den Grund dieſes Gefühls in ſeiner eigenen Vorſtellung entdeken; denn ſonſt wird er unmöglich ſeinen Inhalt ſo vorſtellen, daß er auf andre eine beſtimmte Würkung thue. Iſt er aber ſeiner eigenen Empfindung gewiß, bemerkt er, wodurch ſie in ihm entſteht: ſo wird er auch ohne Mühe die Gegenſtände, welche ſie erregen, gehörig darſtellen.

Mit den Hauptperſonen müſſen hernach die übrigen ſo verbunden werden, daß ſie zu der einzigen Hauptvorſtellung das ihrige mit beytragen, und nicht anders, als Theile eines einzigen Gegenſtandes, und als Glieder eines einzigen Körpers, erſcheinen. Erfodert die Erfindung des Gemähldes eine Mannigfaltigkeit der Perſonen und der untergeordneten Handlungen: ſo müſſen ſie nicht zufällig hingeſtellt werden, daß das Auge ungewiß wird, worauf es in dieſer Verwirrung zu ſehen habe. Was die Hauptvorſtellung am meiſten verſtärket, ſoll in einer Gruppe ſtehen, die zunächſt mit der Hauptgruppe verbunden iſt, das andre immer entfernter, ſo wie es das Intereſſe bey der Handlung erfodert. Von der beſondern Beſchaffenheit der Gruppen iſt an einem andern Orte geſprochen worden. Hiebey thut der Mahler wol, wenn er die allgemeine Regel, die wir oben gegeben, wenig und große Haupttheile zu machen, vor Augen hat.

Alle Gruppen zuſammen müſſen auf einmal wol in die Augen fallen, und im Ganzen keine unangenehme Zerſtreuung machen. Das Auge muß ohne Ungewißheit von einer auf die andre geleitet werden, und keine muß ſo abgeſondert ſeyn, daß ſie nicht leicht auf die Hauptvorſtellung zurükführe *).

Da der Mahler ſelbſt nichts unnützes oder überflüßiges in ſeine Vorſtellung bringen ſoll, ſo muß auch alles dem Auge merkbar ſeyn. Er unterſuche deßwegen ſorgfältig, ob jedes ſo geſetzt iſt, daß kein Theil leicht könne vergeſſen oder überſehen werden. Dieſes aber wird nicht leicht geſchehen, wenn alles ſo zuſammen geordnet iſt, daß in dem Ganzen eine dem Auge unangenehme Lüke entſtünde, ſobald ein Theil fehlen ſollte.

Daraus folget dieſe für die gute Anordnung wichtige Regel, daß alle Gruppen zuſammen eine Hauptmaſſe von einer einfachen Form ausmachen müſſen, in welcher jeder Man-

---

*) S. Gruppe.

gel leicht zu bemerken iſt. In dieſer Anmerkung hat ohne Zweifel die Regel ihren Grund, die einige Kunſtrichter geben, daß man alle Gruppen ſo viel möglich in eine pyramidiſche Form zuſammen bringen ſoll. Freylich ſind viel ſchätzbare Gemählde nicht auf dieſe Art angeordnet. Aber eben deßwegen ſind ſie auch weniger vollkommen.

In dieſem Stük aber muß die mahleriſche Anordnung der poetiſchen zu Hülfe kommen, wie wir bald ſehen werden. Nur dieſes wollen wir noch als ein gutes Mittel, die Anordnung der Einbildungskraft ſicherer einzuprägen, vorſchlagen, daß der Mahler keine einzige Gruppe anbringe, in welcher nicht irgend eine Figur etwas beſonders an ſich habe. So wie man in einer Ode nicht leicht eine Strophe vergißt, wenn in jeder ein ſehr lebhaftes Bild, oder ein glänzender Gedanken iſt: ſo wird man auch nicht leicht eine Gruppe des Gemähldes vergeſſen, wenn ſie ſich durch etwas recht ausgezeichnetes unterſcheidet.

Für die poetiſche Anordnung hat der Mahler vorzüglich Raphaels Werke zu ſtudiren. Den Weg, worauf er zur Vollkommenheit dieſes Theils der Kunſt gekommen iſt, beſchreibet ein großer Künſtler alſo: „Wenn Raphael ein Bild erſann, ſo dachte er erſt an die Bedeutung deſſelben, nämlich: was es vorſtellen ſollte; folgends: wie vielerley Regungen in dem gebildeten Menſchen ſeyn könnten; welche die ſtärkſten und ſchwächſten wären; in was für Menſchen dieſe oder jene angebracht, und was für Menſchen und wie viele da eingeführt werden könnten: wo jeder, nämlich wie nahe und fern er von der Hauptbedeutung ſtehen müßte, dieſes oder jenes Gefühl zu haben. So dachte er, ob ſein Werk groß oder klein ſeyn würde. Wenn ſein Werk ſehr groß war: wie viel die Hauptgeſchichte oder die Bedeutung der Hauptgruppen die andern angehen könnte; ob die Geſchichte augenbliklich oder langwierig war; ob ſie in ihrer Beſchreibung ſehr bedeutend; ob vorher etwas geſchehen, ſo die itzige Handlung angeht, und ob aus dieſer bald eine andre Geſchichte fließt; ob es eine ſanfte ordentliche Geſchichte, oder eine ſtürmiſche unordentliche, traurig ſtille, oder traurig verwirrte wäre. Wenn Raphael dieſes erſt bedacht hatte, ſo wählete er das nothwendigſte, darnach richtete er ſeine Hauptabſicht, und dieſe machte er deutlich: alsdenn ſetzte er ſtaffelweiſe alle Gedanken nach ihrer Würde, immer die nothwendigen vor den unnöthigen. Blieb alſo ſein Werk mangelhaft, ſo blieb nur das geringere weg, und das ſchönſte war da; da bey andern Künſtlern oft das nöthigſte fehlet, und die Artigkeiten im unnützen geſucht ſind *)."

Thut man zu dieſen Anmerkungen noch dieſes hinzu, daß, um einige Verwiklung in die Handlung zu bringen, wodurch ſie mehr Lebhaftigkeit bekommt, die Gruppen ſo anzuordnen ſind, daß eine hinlängliche Abwechslung in den Charaktern ſey, ſo wird das, was wir hier angemerkt haben, das wichtigſte ſeyn, was der Künſtler bey der poetiſchen Anordnung in Acht zu nehmen hat.

Wir müſſen aber nicht unbemerkt laſſen, daß es zwey Hauptgattungen der dichteriſchen Anordnung gebe, die einander gerade entgegen geſetzt ſind. Die eine, welche die gewöhnlichſte iſt, ſtellt das Weſentliche der Hand-

---

*) S. (Mengs) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. S. 61. 62. Dieſes kleine, aber höchſt wichtige Werk, iſt jedem Mahler beſtens zu empfehlen. Es enthält mehr Gutes, als viel große Werke über die zeichnenden Künſte.

Handlung in der Hauptgruppe vor, und ſetzet in einigen Nebengruppen die Folgen derſelben vor Augen; nach der andern aber werden die Folgen in der Hauptgruppe dargeſtellt, und die Handlung, welche dieſe Folge hervorgebracht, wird in der Entfernung, als ſchon vollendet, angedeutet. Von dieſer letztern Art iſt das Gemählde des Albano von dem Raub der Proſerpina, welches im Artikel Allegorie beſchrieben worden. Dieſe Anordnung hat mehr Verwiklung, als die andre, weil man erſt die Würkung gewahr wird, ehe man ihre Urſache entdekt. Wenn ein Mahler denſelben Inhalt mehr als einmal zu bearbeiten hat, ſo kann er ſich der Abwechslung halber, bald der einen, bald der andern Methode bedienen.

Die mahleriſche Anordnung hat zum Theil eben den Endzwek, den die poetiſche hat. Sie muß die ganze Vorſtellung wichtig, reizend, und ſo viel möglich iſt, unvergeßlich machen. Nur daß ſie ſich andrer Mittel bedienet, zu demſelben Endzwek zu gelangen. Ihre Vollkommenheit beſteht überhaupt in der Vereinigung des Ganzen, in eine einzige Hauptmaſſe von angenehm harmonirenden Farben, hellen und dunkeln Stellen, die zuſammen eine gute Form ausmachen, ſo daß das Auge nicht nur durch die Lokung der Farben von dem Haupttheil unvermerkt auf alle Nebentheile, wie es die Abſicht der Vorſtellung erfodert, geführet werde, ſondern auch das Ganze ſich der Einbildungskraft tief eindrüke.

Wenn wir dieſe allgemeine Regel entwikeln, ſo werden wir finden, daß ſie folgende beſondere in ſich begreift.

Wie in der dichteriſchen Anordnung die Gegenſtände in Gruppen abgetheilt ſind, ſo müſſen in der mahleriſchen die hellen und dunkeln Theile gruppirt ſeyn, oder Maſſen ausmachen *). Die ſtärkſten Lichter und Schatten und die ausgeführteſte Zeichnung müſſen ſich mitten auf der Hauptgruppe befinden. Denn da das Auge allemal zuerſt auf das deutlichſte geführet wird, ſo muß dieſe Deutlichkeit nothwendig da angebracht werden, wohin das Auge zuerſt ſehen ſoll.

Von der Hauptgruppe muß die Deutlichkeit nach und nach abnehmen, ſo daß ſie von den Gruppen, welche zunächſt an den vornehmſten ſind, bis auf die entfernteſten allmählig geſchwächt werde.

Man kennet keine Maſſe, auf der das Auge mehr Ruhe finde, als auf der pyramidenförmigen. Dieſe Form muß der Mahler vorzüglich zu ſeiner Hauptmaſſe wählen. Es iſt aber nicht nöthig, daß die Spitze der Pyramide allemal in die Höhe gehe. Die Maſſe, welche die Form der liegenden Pyramide hat, iſt eben ſo vortheilhaft, als die, welche nach der ſtehenden geformt iſt. Nach dieſer Form ſcheinet die Ründe der Kugel dem Auge die meiſte Ruhe zu geben. Daher kann der Mahler dieſe wählen, wenn jene die Freyheit ſeiner Anordnung einſchränken ſollte.

Der Grund des Gemähldes, oder alles das, was hinter der Maſſe der geſammten Gruppen iſt, muß nach Beſchaffenheit der Maſſe des hellen und dunkeln, welche die Gruppen ins Auge ſchiken, entweder im hellen oder dunkeln ſo gehalten werden, daß die Maſſen ſich von dem Grund hinlänglich abſondern. Wenn nämlich die Gruppen zuſammen genommen eine helle Maſſe ausmachen, ſo muß der Grund etwas dunkel ſeyn; iſt aber die Maſſe überhaupt dunkel, ſo muß der Grund heller ſeyn.

Man wird finden, daß allemal die Gemählde, wo das Licht auf der Hauptgruppe in eine einzige Maſſe zu-

ſammen-

---

*) S. Maſſen.

ſammengebracht iſt, und gegen das Ende des Gebäudes aller Gruppen beſtändig abnimmt, ſo daß das helle und dunkle eine unzertrennliche Maſſe ausmachen, die beſte Würkung thun. Man erhält dadurch auch bey reichen und weitläuftigen Vorſtellungen eine Einfalt, die das Auge auf eine unvergeßliche Weiſe rühret.

Man hat Gemählde von groſſen Meiſtern, die aus zwey Hauptmaſſen beſtehen, da die eine dunkel, die andre helle iſt. Dieſe Anordnung ſcheinet doch allemal der Einheit des Gemähldes zu ſchaden. Allenfalls könnte man ſie in ſolchen Fällen brauchen, wo die Natur der Vorſtellung zwey Handlungen erfoderte, deren eine der andern untergeordnet wäre. Wie dem aber ſey, ſo wird ein ſolches Gemählde niemals den lebhaften Eindruk machen, als wenn es nur aus einer Maſſe beſtünde.

Jede Gruppe muß ſich durch etwas beſonders ſowol in den Farben, als in der Zeichnung und dem Charakter, unterſcheiden, damit ſie unter den andern nicht unbemerkt bleibe. Denen, die in den ſtärkſten Schatten kommen, kann man durch helle Farben in den Kleidungen aufhelfen, damit das Auge dadurch hinlänglich gerühret werde.

Es ſoll kein einziger Theil von der ganzen Maſſe der Gruppen abgeſondert bleiben. Wenn demnach die Anordnung es unumgänglich erfoderte, daß eine Gruppe beſonders geſezt werden müßte; ſo muß ſie wenigſtens durch einen unzertrennlichen Zuſammenhang der Farben, des zwiſchen ihr und der Hauptmaſſe liegenden Grundes verbunden werden; es ſey, daß ein Schlagſchatten das Auge dahin führe, oder daß ein zufälliger Gegenſtand die Verbindung unterhalte. Nur hüte ſich der Mahler vor dem Fehler, in welchen groſſe Meiſter, wie **Tintoret**, **Paul Veroneſe** und andre verfallen, die entlegene Gruppen, vermittelſt ganz ungeſchikter, dem Charakter der Vorſtellung ganz unanſtändigen Figuren, verbunden haben.

Auch davor hat er ſich in Acht zu nehmen, daß die Hauptmaſſe nirgend durch den Rahm des Gemähldes abgebrochen werde; denn dieſes würde die Vorſtellung unvollkommen machen. Die Maſſen müſſen nothwendig ſo ſeyn, daß das Auge befriediget, und von dem höchſten Licht nach und nach auf ſchwächere fortgeleitet werde. Sollte aber die Maſſe des höchſten Lichtes ſo nahe an dem Rande liegen, daß ſie auf einer Seite durch den Rahm abgeſchnitten würde, ſo müßte nothwendig das Ganze unvollkommen erſcheinen. Eben ſo wenig darf man die Hauptgruppe ſo nahe an den Rand bringen, daß nicht alle Figuren ganz können ausgezeichnet werden.

Es verdienet bey der Anordnung auch ſorgfältig überlegt zu werden, daß keine Verwirrung in der Vorſtellung entſtehe. Jede Perſon ſoll, nach ihrem Antheil an der Handlung, nicht nur einen guten Plaz, ſondern auch eine ſchikliche Wendung haben, daß diejenigen Theile des Körpers, Geſicht, Arme, oder Füße, die das meiſte bey der Vorſtellung ausdrüken, nicht verſtekt werden.

So nothwendig es iſt, alles dichte zuſammen zu halten, ſo muß dieſes doch nicht zum Nachtheil der Deutlichkeit geſchehen. Eben darinn beſteht die groſſe Kunſt der Anordnung, daß eine einzige Maſſe ohne Verwirrung dargeſtellt werde. Man ſieht bisweilen Gemählde, wo alles ſo verwirrt iſt, daß man kaum errathen kann, zu welchem Körper die Hände oder Füße gehören, die man in den Gruppen zerſtreut ſieht. Es giebt Mahler, die, um dieſen Fehler zu vermeiden, alle Figuren, die in ihre Vorſtellung kommen ſollen, in Wachs bilden und auf einer Tafel ſo zuſammen ordnen, wie es die Vorſtellung erfodert. Alsdenn entwerfen ſie das Gemählde nach dieſem Modell; eine Methode, welche dem Künſtler die Arbeit ſehr erleichtern muß. Denn ſo genau er ſich auch den Plaz vorſtellt, auf welchem die Geſchichte vorgeht, den Augenpunkt, aus welchem ſie geſehen wird, die Seite woher das Licht einfällt, und den Stand einer jeder Figur; ſo iſt es faſt unmöglich, daß er blos aus der Einbildungskraft alles richtig beobachte.

Anordnung in der dramatiſchen Handlung. Der Endzwek des Drama iſt die Erwekung einer lebhaften Vorſtellung des Guten und Böſen in den Sitten der Menſchen, in den Begebenheiten der Welt, und den verſchiedenen Hauptſtänden *). Das erſte, was zur Vollkommenheit des Drama gehört, iſt die glükliche Erfindung der Vorfälle, der Charaktere, der Umſtände, der Verwiklung und des Ausganges der ganzen Handlung; hiernächſt aber wird eine gute Anordnung aller dieſer Dinge erfodert, nach welcher ſie durch die Ordnung, wornach alles auf einander folget, auf den Zuſchauer die lebhafteſte Würkung thun.

Dieſe erfolget, wenn die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende lebhaft unterhalten wird; wenn die Haupttheile der Handlung in ihrem Zuſammenhange wol in die Einbildungskraft fallen; und wenn zulezt das beſondere ſich in eine einzige Hauptvorſtellung auflöſt, wodurch die ganze Handlung ihr Ende erreicht.

Hieraus laſſen ſich ohne Mühe folgende Regeln der guten dramatiſchen Anordnung herleiten.

Die ganze Handlung muß in wenige Hauptperioden eingetheilt werden, deren jede ihren wohlbeſtimmten Charakter hat, damit der Zuſchauer vermittelſt dieſer Perioden den ganzen Zuſammenhang der Handlung vom Anfange bis zum Ende ſich leicht vorſtellen könne. Dieſe Perioden aber müſſen ſo geordnet werden, daß durch den erſten der wahre Anfang der Handlung, ihre Wichtigkeit, die Schwierigkeiten und Verwiklungen in der Fortſetzung derſelben, und die Nothwendigkeit eines merkwürdigen Ausganges, in die Augen fallen, und die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers reizen.

Es iſt gewiß, daß ein Drama, das gleich vom Anfang lebhafte und merkwürdige Vorſtellungen erweket, die uns gleich beym Eingang groſe Angelegenheiten, kühne Vorſätze, neue und ungemeine Unternehmungen, ſeltſame Charaktere verſprechen, oder bemerken laſſen, uns in die beſte Verfaſſung ſezet; da hingegen, wenn der Anfang verworren oder ſchwach iſt, wo wir lange zu warten haben, ehe wir merken, warum es zu thun iſt, die Aufmerkſamkeit ermüdet, ehe man zur Hauptſache kommt.

Der erſte Aufzug des Drama muß wie ein befruchtetes Saamenkorn, undeutliche aber doch zu bemerkende Spuren der ganzen Handlung haben, und uns in Erwartungen über den Verfolg und den Ausgang ſetzen. Denn jeder Gegenſtand, den wir eine Zeitlang betrachten, ohne uns viel davon zu verſprechen, erdrükt die Aufmerkſamkeit, anſtatt ſie zu erweken.

Die alten und neuen Schauſpiele, welche die gröſte Würkung gethan haben, fangen auf die vortheilhafte Weiſe an, die wir hier beſchreiben. Es iſt ein Fehler, den die Neuern oft begehen, daß ſie uns mit Nebenſachen, mit ungewiſſen Vorſtellungen, mit Zurüſtungen zur wahren Handlung ermüden, ehe ſie ſelbſt ihren Anfang nimmt. Die meiſten engliſchen Luſtſpiele haben dieſen Fehler an ſich.

---

*) S. Drama.

Nachdem die Handlung auf die angezeigte Art ihren Anfang genommen; ſo müſſen die folgenden Aufzüge, die dem letzten vorher gehen, die Fortſetzung und Verwiklung derſelben enthalten, über deren Anordnung man keine beſtimmte Form vorſchreiben kann; weil eine Handlung auf unzählige Arten ſo durchgeführet werden kann, daß der Zuſchauer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten wird. Wir bemerken demnach hier nur dieſes, daß der Dichter ſorgfältig ſeyn müſſe, den Fortgang der Handlung nach gewiſſen Perioden zu ordnen. Beym Ende eines jeden Aufzuges muß man die Lage und Beſchaffenheit der Sache deutlich ſehen, um daraus ſeine Erwartungen für den folgenden zu beſtimmen. Man muß alſo bey dem Ende einer jeden Periode den ganzen Zuſtand der Handlung, ſo weit ſie gekommen iſt, und was ihr noch fehlt, ganz beſtimmt bemerken können. Denn ohne dieſes geräth man nothwendig in eine Verwirrung, welche die Aufmerkſamkeit ſchwächet.

Es ſtreitet gegen die gute Anordnung, wenn mehrere, der Haupthandlung untergeordnete Intriguen ſo in einander laufen, daß ſie oft abgebrochen, und nach einigen dazwiſchen geſetzten Auftritten, wieder vorgenommen werden. Dergleichen Unterbrechungen zerſtreuen die Aufmerkſamkeit zum groſſen Nachtheil der Haupthandlung. Dieſe muß in einem fortgehen, und die Aufhaltungen müſſen nicht durch willkührlich eingeflochtene Vorfälle, ſondern durch weſentliche Schwierigkeiten, welche aus der Hauptſache nothwendig entſtehen, verurſachet werden. Es giebt Schauſpieldichter, die ſich eher nach den abentheuerlichen Einfällen des Amadis, als nach der edlen Einfalt des Sophokles, bilden. Da in dem Drama nothwendig alles in einander gedrungen ſeyn muß, weil die Handlung kurz und merkwürdig iſt: ſo können die Haupttheile der Anordnung, ohne groſſen Nachtheil der Hauptſache, durch nichts zufälliges unterbrochen werden.

Von einigen beſondern Kunſtgriffen der Anordnung haben wir in den Artikeln, **Einheit**, **Verwiklung**, **Contraſt**, **Aufhaltung**, **Verbindung** und **Wahrſcheinlichkeit**, verſchiedenes angeführt, dahin wir den Leſer verweiſen. Nur dieſe allgemeine Anmerkung müſſen wir hinzu ſetzen, daß die einfacheſten Anordnungen, die jeder leicht überſehen kann, die beſten ſcheinen. Künſtliche Verwiklungen und mannigfaltige Aufhaltungen ſcheinen zwar ihre gute Würkung zu thun: allein wenn man ſie näher betrachtet, ſo findet man, daß ſie nicht lange daurende Eindrüke machen, ſo wie alle blos mechaniſche Anſtalten. Die weſentlichen Schönheiten des Schauſpiels, die unauslöſchliche Eindrüke machen, müſſen in den Charakteren und Empfindungen der handelnden Perſonen liegen. Von dieſen muß die Aufmerkſamkeit niemals abgezogen, noch auf die mechaniſche Einrichtung geführt werden. Ueberhaupt ſind alle künſtlich ausgedachte Anordnungen ſchwache Hülfsmittel, wodurch Dichter ohne Genie, das Weſentliche, das ihnen fehlt, erſetzen wollen.

Die Anordnung der Schaubühne überhaupt, und jedes Auftritts insbeſondere, in Abſicht auf die Ausführung, verdienet eine beſondere Aufmerkſamkeit *).

Die Anordnung der epiſchen Handlung ſcheinet wenigern Schwierigkeiten unterworfen zu ſeyn, als man im Drama findet; weil die Handlung der Epopee mehr ausgedehnt iſt. Dabey hat der Dichter den Vortheil, daß er die Läſer und

---

*) S. Schaubühne; Auftritt.

Ruheſtellen der Handlung mit Erzählungen ausfüllen kann, welche der dramatiſche Dichter nicht ohne große Behutſamkeit anbringen darf.

Sonſt muß die epiſche Handlung überhaupt nach denſelben Grundſätzen angeordnet werden, die wir in dem vorhergehenden Artikel ausgeführt haben. Das Hauptſächlichſte davon iſt, daß die ganze Handlung in wol beſtimmte Perioden abgetheilt werde. Das Ende einer jeden Periode muß eine Ruheſtelle ſeyn, auf welcher man das Vorhergegangene deutlich überſehen, und über das folgende ſeine Erwartungen entwerfen könne.

Es dienet viel zu einer lebhaften und deutlichen Vorſtellung der ganzen Handlung, wenn ſie in wenig Perioden eingetheilt iſt, die ſo auf einander folgen, daß man am Ende einer jeden beſtimmt ſieht, wie weit die Handlung fortgerükt iſt.

In Anſehung der Ordnung dieſer Perioden geben einige Kunſtrichter Regeln, die ſehr übel verſtanden werden könnten. So ſagt Batteux *), daß der epiſche Dichter die Ordnung des Geſchichtſchreibers umkehre, und die Erzählung nahe am Ende der Handlung anfange. Man könnte dadurch auf den Wahn gerathen, daß die größte Unordnung in der Folge der Begebenheiten, eine Schönheit wäre, die der epiſche Dichter ſuchen müſſe.

Indeſſen iſt gewiß, daß keine Unordnung in einem ſchönen Werke ſtatt hat. Der epiſche Dichter muß dem Geſchichtſchreiber in der Ordnung der Begebenheiten in ſo weit folgen, als es mit der Lebhaftigkeit ſeines Vortrages beſtehen kann. Es wäre ſeltſam, wenn er uns eine Begebenheit von hinten her erzählen wollte. Der Anfang der Handlung muß nothwendig zuerſt erzählt werden, und die nächſte Folge der angefangenen Handlung, die den Grund der folgenden Verwiklung enthält, muß nothwendig eher, als dieſe, vorgetragen werden.

Aber inſofern geht der epiſche Dichter von dem Geſchichtſchreiber ab, als die Natur ſeines Vorhabens erfodert. Dieſer will uns vollſtändig von einer Begebenheit unterrichten, und verfährt ſo, als wenn uns die ganze Sache unbekannt wäre; jener aber ſtellt uns eine bekannte Sache in der Form vor, in welcher ſie uns am kräftigſten rühret. Der Geſchichtſchreiber darf ſich deßwegen nicht ſcheuen, die entfernteſten Veranlaſſungen und die Urſachen, die dem Ausbruch der Handlung vorher gegangen, umſtändlich zu erzählen. Dieſes wäre für den Dichter ein zu matter Anfang. Er führt uns gleich zum Anfang der Handlung, und erwähnt die uns ſchon bekannte Veranlaſſung, oder Urſache, nur kurz, damit wir ohne Umſchweife in die Hitze der Handlung herein kommen.

So würde der Geſchichtſchreiber, der den Zug des Aeneas nach Italien beſchrieben hätte, bey der Zerſtörung der Stadt Troja angefangen, und ſeinem Helden vom Auszug aus der brennenden Stadt, in der genaueſten Ordnung ſeiner Reiſe, gefolget ſeyn. Der Dichter aber mußte ganz anders verfahren, ohne deßwegen die Ordnung der Dinge umzukehren. Seine Abſicht war, dem Leſer die Niederlaſſung des Aeneas in Italien, deren Veranlaſſung bekannt war, von der merkwürdigſten Seite vorzuſtellen. Er fängt deßhalb die Handlung nicht von ſeinem Auszug aus Troja, ſondern von da an, da die reiſenden Helden das Land ihrer Beſtimmung gleichſam ſchon im Geſichte hatten. Das vorhergehende

---

*) S. Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften II Theil. I. Abſchn. S. 118 nach der erſten Ausgabe der Ramleriſchen Ueberſetzung.

hende gehört nicht zu ſeiner Handlung, ob er gleich im Verfolg viel davon erzählt. Wenn man daraus urtheilen wollte, daß das, was der Abfahrt aus Sicilien vorher gegangen iſt, nothwendig zur Handlung der Aeneis gehörte, weil es der Dichter nachgeholt hat, ſo müßte man aus eben dem Grunde auch ſagen, daß die Geſchichte des hölzernen Pferdes ein nothwendiger Theil derſelben wäre. Virgil fängt alſo ſein Gedicht nicht mitten in der Handlung, ſondern vom Anfang derſelben, an.

Wir ſehen auch nicht wol, wie man von der Regel abweichen könnte, die weſentlichen Perioden der Handlung in der Ordnung vorzutragen, wie ſie aus einander folgen. Denn je mehr Deutlichkeit und natürliche Verbindung in den Hauptperioden iſt, je lebhafter wird das Ganze in die Vorſtellungskraft fallen. Darinn aber kann der Dichter von der Ordnung des Geſchichtſchreibers abgehen, daß er nur das Weſentlichſte in der beſten Ordnung hinter einander ſtellt, und gewiſſe Nebendinge, zum Schmuk des Ganzen, da anbringt, wo er die beſten Ruheſtellen der Haupthandlung findet, da wo die Lebhaftigkeit der Vorſtellung eine Mäßigung erfodert.

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir überhaupt von der Anordnung der epiſchen Handlung dieſe allgemeine Regel annehmen: Die weſentlichſten Theile derſelben ſetze der Dichter in einer ſo natürlichen Ordnung hinter einander, daß die Vorſtellungskraft den Faden derſelben leicht finde und das Ganze mit einem Blik überſehen könne; die, der Haupthandlung untergeordneten Begebenheiten, die blos zu mehrerer Vollſtändigkeit derſelben und zur Vermehrung der Mannigfaltigkeit gehören, ſuche er an ſolchen Orten einzuſchalten, wo die Haupthandlung nothwendig muß aufgehalten werden.

Dieſe Anordnung der Epiſoden iſt eine Hauptſorge des Dichters. Sie müſſen nur da angebracht werden, wo die Handlung dadurch nicht aufgehalten wird. Es geſchieht nämlich bisweilen, daß zwiſchen einer Periode der Handlung und der nächſt folgenden etwas vorgeht, das der Dichter nicht beſchreibt, entweder, weil es zu langweilig, oder zu gemein wäre. Er will aber auch nicht gern gleich von einem zum andern übergehen. In dieſe Stellen ordnet er die Epiſoden. So hat Homer die ſchöne Epiſode von der Helena, im III. Buch der Ilias, dahin gebracht, wo die Veranſtaltung zu einem feyerlichen Opfer, die der Dichter nicht hat beſchreiben wollen, eine Lüke gelaſſen. Eben ſo hat er die Epiſode vom Diomedes und Glaucus in die Lüke geſetzt, die Hektors Hingang nach der Stadt verurſachet hatte. Daß die beſten epiſchen Dichter ſo verfahren ſind, könnte durch viele Beyſpiele erwieſen werden, die wir übergehen, weil ſie bekannt genug ſind.

Die Anordnung einer Rede bleibet uns nun noch zu betrachten übrig. Die Kunſt der Anordnung beſteht darinn, ſagt Batteux *), „daß man „alle Stüke, die die Erfindung geliefert hat, nach der Beſchaffenheit „und zum Vortheil der Sache, die „man abhandelt, in Ordnung ſtelle. „Die Fruchtbarkeit des Geiſtes, ſetzt „er hinzu, pranget am meiſten in „der Erfindung; Klugheit und Urtheilskraft in der Anordnung.“

Der Endzwek einer Rede iſt allemal, entweder unſre Vorſtellungskraft, oder unſre Neigungen, einer gewiſſen Abſicht gemäß, zu lenken.

---

*) Einleit. in die ſchönen Wiſſenſchaften IV. Th. S. 32, nach der Ramleriſchen Ueberſetzung.

Ihr Inhalt iſt alſo allemal ein Gegenſtand unſrer Erkenntniß, oder unſrer Neigungen. Dieſen Gegenſtand muß uns der Redner ſo vorſtellen, daß er natürlicher Weiſe hoffen kann, wir werden am Ende ſeiner Rede ſo davon denken, oder ſo dagegen geſinnet ſeyn, wie er ſelbſt iſt, oder zu ſeyn ſcheinet. Dieß iſt die Hauptſumme der Kunſt des Redners.

Nun kömmt allerdings ſehr viel darauf an, daß der Redner das, was er zu ſagen hat, in der beſten Ordnung vortrage. In der unterrichtenden Rede muß die Ordnung den Hauptgegenſtand deutlich und einleuchtend machen, und in der rührenden Rede muß ſie ſeine Würkung auf unſre Neigungen vermehren.

Wir wollen hier nichts von der Ordnung der Haupttheile der Rede ſagen, nach welcher auf den Eingang die Abhandlung oder Ausführung der Sache, und denn der Schluß der Rede folget: davon haben wir anderswo geſprochen *), und es kann ohnedem keinem nachdenkenden Redner entgehen. „Denn daß „man eins und das andre von der „Hauptſache voraus ſchike, daß man „darauf dieſe ſelbſt vortrage; ferner, „ſie theils durch eigene Beweiſe „theils durch Widerlegung der Ge„gengründe gehörig ausführe; end„lich auf eine geſchikte und nach„drükliche Art beſchließe, dieſe Ord„nung lehret die Natur ſelbſt **).“ Der wichtigſte und ſchwerſte Theil der Anordnung einer Rede iſt die Folge der Vorſtellungen in dem Haupttheil, den man die Abhandlung der Rede nennet.

Ueberhaupt muß die Anordnung einer Rede ſo natürlich und ungezwungen ſeyn, daß jeder Zuhörer dabey denken muß, man könne ſich die Sache nicht wol anders vorſtellen. Jedes folgende muß ſo aus dem vorhergehenden entſtehen, daß keinem Zuhörer einfallen kann, es könnte die Reihe der Vorſtellungen anders ſeyn. Sobald man irgend wo einen Zwang oder etwas geſuchtes in der Folge der Säze wahrnimmt; ſo wird man zerſtreut, und denkt, die Sache hätte ſich auf eine gewiſſe andre Art entwikeln ſollen. Eine für den Lehrer höchſt ſchädliche Würkung in ſeinem Zuhörer.

Dieſe vollkommen freye und nothwendig ſcheinende Folge der Vorſtellungen kann der Redner unmöglich anders erreichen, als wenn er ſeine Materie ſehr oft durchgedacht und von allen Seiten betrachtet hat. Es muß ihm alles mögliche, was dabey kann geſagt werden, vor Augen liegen; alsdenn wählt er in Abſicht auf die Ordnung das beſte. Er macht verſchiedene Entwürfe oder Skizen, die nur das Gerippe der Rede auf verſchiedene Weiſe angeordnet enthalten, und wenn er ſie alle genugſam betrachtet, ſo kann er erſt alsdenn wählen.

Es giebt aber zwey einander entgegengeſezte Arten der Anordnung, die man die Analytiſche und die Synthetiſche nennen kann. Dieſe ſezet gleich im Anfang der Abhandlung, oder in dem Vortrage, die Hauptvorſtellung, worauf der ganze Zwek der Rede geht, voraus, und beſtätiget ſie durch die Abhandlung ſo, daß ſie am Ende in den Gemüthern der Zuhörer die nöthige Gewißheit und Lebhaftigkeit behält. Jene, oder die analytiſche Art, kehrt dieſe Ordnung um. Sie ſtellt die Theile des Ganzen erſt vor, und vereinigt ſie am Ende in eine, ſeiner Abſicht gemäße, Hauptvorſtellung. Jede Art hat ihre Vortheile. Die erſte greift uns offenbar an; wir ſehen, wohin man uns führen will, und in jeder Periode der Rede, wie weit man uns geführet hat: die andre geht verdeckt; wir wiſſen nicht, wohin man mit uns will. Wir können nicht ſehen, was man über uns gewonnen hat, biß wir ans Ende kommen, da alles vorhergehende auf einmal in einen einzigen Angrif geſammelt wird, und ſeine Würkung auf einmal thut.

---

*) S. Rede.

**) Cicero in dem III. Geſpräch von dem Redner S. [illegible] der Heinzingen Ueberſetzung.

Man muß es dem Urtheil des Redners überlaſſen, welche von dieſen Arten der Anordnung er in jedem beſondern Fall zu wählen habe. So viel ſcheinet allemal ſicher zu ſeyn, daß in berathſchlagenden Reden, wo die Zuhörer mit ſtarken Vorurtheilen gegen einen Entſchluß, den der Redner durchtreiben will, eingenommen ſind, die analytiſche Methode die beſte ſey.

In beyden Fällen aber beſteht die ganze Abhandlung der Rede aus einigen Hauptvorſtellungen, deren jede insbeſondre gut ausgeführt werden muß. Von dieſen muß man die zuerſt ſtellen, die am unmittelbarſten aus dem Vortrag der Hauptſache fließt, damit der Zuhörer merke, daß man geradezu mit ihm verfähret und ihn nicht hintergehen will.

Ueber die **Anordnung der Beweiſe** haben wir in einem beſondern Artikel das Nöthige angemerkt, und in einem andern iſt von der beſten Anbringung der **Widerlegung** geſprochen worden.

◆ ◆

Von der Anordnung der Werke der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte überhaupt handelt, wenigſtens der Ueberſchrift nach, Meyer in dem zweyten Haupttheil der theoretiſchen Aeſthetik (Anfangsgr. aller ſchönen Wiſſenſch. 2ter Th. S. 268. erſte Ausg.) — H. Eberhard in dem 2ten Abſch. S. 108 u. f. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. unter der Aufſchrift: „von der äſthetiſchen Ordnung" — H. Gäng, in ſ. Aeſthetik, S. 187 — 204. — Hr. Andr. Heinr. Schott, in ſ. Theorie, S. 166 u. f. —

Statt des von H. Sulzer, zur Einſicht in die **Anordnung der Baukunſt**, empfohlenen, ſehr alten, Werkes des du Cerceau, dürften vielleicht folgende Werke beſſern Unterricht gewähren: Cours d'Architecture, qui comprend les ordres di Vignole avec des Commentaires et les figures et les deſcriptions de ſes plus beaux batimens et de ceux de Michel Ange, par C. A. d'Aviler, enrichi de nouvelles planches par P. J. Mariette, Par. 1760. 4. und vermehrt und verbeſſert, unter dem Titel: Livre nouveau, ou règles des cinq Ordres d'Architecture par J. B. de Vignole, nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. (Blondel) . . . avec pluſieurs morceaux de Michel Ange, Vitruve, Manſard, et autres célèbres Architectes tant anciens que modernes . . . Par. 1767. fol. mit 104 K. — De la diſtribution des Maiſons de plaiſance . . . . par Jean Frcs. Blondel, Par. 1737. 4. 2 B. — Cours d'Architecture, ou Traité de la decoration, *diſtribution* et conſtructions des Batimens, commencé par J. F. Blondel et continué par M. Patte, Par. 1771 — 1777. 8. 12 Th. in 9 B. wovon die 3 letzten die Kupfer enthalten; beſonders im 3. 5. und 6ten Kap. des 4ten und im 16ten Kap. des 5ten Bds. — Und in ſo ferne die Anordnung auf Bequemlichkeit geht: Nouveau traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir, par Mr. Cordemoy . . Par. 1714. 4. — Auch gehöret noch, in ſo ferne die Anordnung ſich aus vorliegenden Zeichnungen ſchon gemachter Gebäude vielleicht am glücklichſten abſtrahiren läßt, des Jean Frc. Blondel Architecture françoiſe, oder Sammlungen von Riſſen und Proſpecten der Kirchen, königlichen Schlöſſer, Palläſte, Hotels, und anſehnlichſten Gebäude von Paris ſowohl, als von den übrigen königl. Luſtſchlöſſern, um dieſe Stadt, oder in andern Gegenden von

Frankreich gelegen, Par. 1752-1756. f. 4 B. und andere Werke mehr von denen her, welche bey dem Artikel, **Baukunſt**, ſich angezeigt finden. — —

Von der Anordnung der Gärten Jean Fr. Blondel, in ſeinem geſchätzten Werke De la diſtribution des Maiſons de Plaiſance, Par. 1737. 4. 2 B. bey jeder Art der, von ihm behandelten Gebäude, nach Maßgabe der Größe und der übrigen Eigenſchaften derſelben. — und der 2te und 3te Th. von H. Hirſchfelds Theorie der Gartenkunſt, Leipz. 1779. 4. 5 Bd.

Von der **Anordnung**, in Rückſicht auf **Mahlerey**, handeln Leo B. Alberti, im 2ten Buche ſ. Werkes, de pictura (S. 17 in der, dem Vitruvius des Laet, Amſterd. 1649 f. angehängten Ausg.) — Franc. Junius, in dem erſten §. des 4ten Kap. im 3ten B. ſeines Werkes de pictura Veterum. — Ger. Laireſſe, in dem 2ten Buche des großen Mahlerbuches (S. 49 u. f. Nürnb. 1728. 4.) und zwar unter folgenden Aufſchriften: 1) Was vor Gedanken bey einem Mahler zu dem Ordiniren erfordert werden. 2) Von dem Ordiniren. 3) Ordinirung der Geſchichte. 4) Wie man ſchöne Kupferſtücke, Academienbilder, und Modelle in dem Mahlen gebrauchen ſoll. 5) Von der Wahrſcheinlichkeit und wahrſcheinlichen Art in einer Ordonnanz mit vielen, oder wenigen Figuren. 6) Beobachtungen wegen Ordinirung der (beyden) Geſchlechte neben einander . . . 8) Von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren. 9) Anmerkungen über einigen Widerſtand, in Vertheilung der Geſchichte. 10) Von der Reichlichkeit und Natürlichkeit in dem Ordiniren einer Hiſtorie. 11) Von Ordinirung der Bilder, welche Sinnbedeutungen enthalten. 12) Ordnung der Bewegungen, wie ſie aus den Kräften nach einander fließen. . . . 17) Grundregeln, wie kleine Figuren, in einem großen Raume, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren ſeyn. 19) Von dem Ordiniren der Hiſtorien, Contrefaits, Einſiedeleyen in einem kurzen Begriff . . . 20) Von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titel-Platte. 21) Nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säle, Gallerien, und anderer Oerter, wohin man eine Hiſtorie in verſchiedenen Stücken fortzuſetzen geſonnen iſt. Und im 4ten Kap. des achten Buches (Th. 2. S. 57) von der Ordinanz der colorirten Steine neben und bey einander, ſowohl inner, als auſſer dem Hauſe . . . im 5ten Kap. von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmerarbeit, ſowohl inner als auſſer Hauſe, und was vor Ordnung darin zu beobachten iſt. Im 5ten Kap. des zwölften Buches (Th. 2. S. 287) von Ordinirung der Blumen, und ihren Farben, in Feſtonen und Bouqueten. Im 6ten Kap. Beyſpiele der Ordinirung und Stellung der Blumen. — — de Piles, unter der Aufſchrift, de la diſpoſition, in dem Cours de peinture par principes (Oeuv. div. T. 2. S. 73 u. f.) unter eben dieſer Aufſchrift in der Diſſertation ſur les ouvrages des plus fameux peintres (ebend. T. IV. S. 258) und in den Anmerkungen zu ſ. Ueberſ. des du Fresnoy (ebend. T. V. S. 139) — Du Puy du Grez, in ſ. Traite ſur la Peint. Toul. 1699. 4. in der 4ten Diſſert. unter der Aufſchrift, De la compoſition, S. 283 u. f. — Teſtelin, in den Sentimens des plus habiles peintres (S. 26. bey dem Gedicht des le Mierre, Amſt. 1770) — Coypel, in ſ. Diſcours, Par. 1721. 4. S. 70 u. f. — Dubos in den reflex. crit. ſur la poeſie et la peinture (T. I. Sect. 31 und 32. S. 257. Dresdn. Ausg.) — Richardſon, in dem Eſſai ſur la theorie de la peinture (S. 94. Amſt. Ausg. 1728) — Hagedorn, in dem zweyten Buche ſeiner Betracht. über die Mahlerey, „von der Zuſammenſetzung des Gemähldes," (S. 154 u. f.) unter folgenden Aufſchriften: Von der Verbindung des Dichteriſchen, und des Mechaniſchen bey dem erſten Plane des Gemähldes; die Einheiten; Beobachtungen der mechaniſchen und dichteriſchen Wahrſcheinlichkeit überhaupt . . . Ungleichheit und Entgegenſtellung der mannichfaltigen Gegenſtände in einem Gemählde: von dem angenehmen Ebenmaße; die Gruppen; die Vertheilung ins Beſondere; von der Ruhe in einem Gemählde überhaupt, und von der Sparſamkeit mit den Gruppen und Figuren für die Stille und Würde eines Gemähldes.“ Auch finden ſich einzele Bemerkungen über die Anordnung noch in der folgenden, dritten Abtheilung dieſes Buches, „von den Verſchiedenheiten in den Gegenſtänden der Erfindung und Anordnung,“ ſo wie in dem Anhange N. LVII. (S. 314) welcher „von den Gaben und Werken des H. Hogarths und den Caricaturen überhaupt, ingleichen von der Anordnung der Gemählde nach der Hogarthiſchen Zergliederung der Schönheit,“ handelt. — — Algarotti, in dem Saggio ſopra la Pittura (S. 148. der d. Ueberſ.) — D. Webb, in der Inquiry into the beauties of painting. Dial. VII. (S. 134. der d. Ueberſ.) — Derſelbe, N. XXIII. (Th. I. S. 246) von der Anordnung der Figuren. — R. Mengs in der Parte terza der riflessioni ſu la bellezza, und zwar in den conſiderazioni ſopra la Compoſizione di Raffaelo, di Correggio e di Tiziano (Opere, T. I. S. 59) ſo wie auch über die Compoſition dieſer Künſtler, (ebend. S. 168. 170. 183) ferner noch in den lezioni pratiche di pittura, von der Compoſition überhaupt, und von der Grazie in der Compoſition (§. VII. und §. XI. T. 2. S. 275 und 289) und ſein Herausgeber, Nic. de Azara, bey Gelegenheit der erſten Schrift, (T. 1. S. 107) von der Schönheit der Compoſition. — —

Ueber die Anordnung der dramatiſchen Handlung ſind, in ſo fern Anordnung der Begebenheiten, und Fabel, oder Plan auf Eines hinauslaufen, nachzuleſen, im Ariſtoteles das, was er über die Fabel überhaupt ſagt (περὶ ποιητ. VI. 7. VII. VIII. IX. X.) mit ſeinen Commentatoren, als Dacier (S. 91. Amſt. Ausg. von 1733.) Curtius (S. 121 u. f.) wo auch zugleich die, von Pemberton in den Obſervations on Poetry (Lond. 1738. 8.) und von Bodmer, in den critiſchen Briefen (Zürich 1746. 8. S. 74 und 177) gegen die Ariſtoteliſche Lehre, „daß die Fabel der vorzüglichſte Theil des Trauerſpieles ſey,“ gemachten Einwendungen, widerlegt werden. — Von dieſer Anordnung handelt auch Horaz (ad Piſones V. 42 u. f. V. 146 u. f.) und Erläuterungen darüber haben ſeine Commentatoren, als Hurd (I. 62 und 123 d. Ueberſ.) Batteux (Einl. in die ſch. Wiſſ. S. 266 und 294 vierte Aufl.) u. a. m. geliefert. — Wie das Genie, und wie der Witz die dramatiſchen Handlungen anordnen, hat Leſſing in der Dramaturgie (N. XXX u. f.) ſehr anſchaulich gezeigt; wo auch zugleich, an ſehr vielen Stellen (als Th. 1. S. 266 u. f. Th. 2. S. 140 u. f.) ſehr brauchbare Anweiſungen und Winke zu der Anordnung in Kunſtwerken überhaupt zu finden ſind. — Daß nicht die Anordnung der Begebenheiten, nicht der Plan eines Werkes, ſondern die Schönheiten des Detail, das Geſchick der Werke der Dichtkunſt entſcheiden, ſucht Dubos in den reflex. crit. ſur la poeſie et la peint. (T. 1. Sect. 33. Dresdn. Ausg. S. 266 u. f.) erweislich zu machen; allein, weder ſeine Beyſpiele noch ſeine Gründe, erweiſen dieſes, in Anſehung des Drama, hinlänglich; daß man, in andern Dichtungsarten, vorzüglich in den erzählenden, und hier beſonders in ſcherzhaft erzählenden, leicht die Unvollkommenheiten des Planes über den einzeln Schönheiten vergeſſen, oder überſehen könne, beweiſt unter andern der Orlando furioſo; und wer lieſt nicht den Idris, ob er gleich nicht vollendet iſt, mit Vergnügen? Allein zwiſchen der Handlung, in dieſen beyden Dichtungsarten, findet, ſo wie in mehreren Stücken, ſo auch in Anſehung der Anordnung der Begebenheiten, ein großer Unterſchied Statt, welchen H. Sulzer, und meines Wiſſens, kein Kunſtrichter, beſtimmt und deutlich genug angegeben hat, und den, ausführlich zu zeigen, hier nicht der Ort iſt; er ergiebt ſich, indeſſen, aus der bloſen Vergleichung der Worte: Drama und Erzählung, von ſelbſt. — Zu der dramatiſchen Anordnung gehören noch, aus Be-

belins Pratique du Theatre, das 4. 5. 6te und 9te Kap. des zweyten Buches, de la continuité d'action, des hiſtoires à deux fils, dont l'une eſt nommée Epiſode par les modernes, de la préparation des incidens, du denouement, ou de la cataſtrophe et iſſue du poeme dramatique (S. 74. 89. 115. 122. im 1ſten B. der Amſterd. Ausg. 1715. 8.) — Aus der Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. von Batteux, was er von der **Einheit der Handlung** ſagt (1ter B. S. 311 u. f. 4te Aufl.) — Aus Diderots Abhandlung über die dramatiſche Dichtkunſt, hinter ſeinem Hausvater, was über den Unterſchied in der Anordnung zwiſchen ernſthaften und luſtigen Komödien, über die, aus Verſchiedenheit der Genres, entſpringende Verſchiedenheit, in dieſer Anordnung, über den Vorzug derſelben vor bloſſen Tiraden, u. d. m. (Th. 2. S. 189 u. f. d. Theaters in der 2ten Auflage der deutſchen Ueberſ.) bemerkt worden iſt, — aus Home's Elements of Criticiſm, ein Theil des 22ten Kap. (S. 305) und ein Theil des 23ten, (4te Ausg. von 1769) — aus der Art de la Comedie, von Cailhava, die Kapitel, de l'Action, du noeud, des Incidens (VIII. S. 165. 1 B.) des Scenes (XII. 223. ebend.) de la liaiſon des ſcenes (XIII. 250. ebend.) des Actes (XV. 274. ebend.) de l'entreacte (XVI. 289. ebend.) de la gradation (XIX. 341. ebend.) de l'unité de fable ou d'action (S. 359. ebend.) ein Theil des Capitels de l'interêt (S. 389) des Capitels des ſurpriſes (S. 501) des Kap. de la cataſtrophe ou du Denouement (XXXI. 542) und aus dem zweyten Bande, das Kap. des pieces d'intrigue en general (X. 113) de l'action dans les pieces à caractère (XXXIX. S. 448) du denouement des pièces à caractère (XL. 458) des Epiſodes, manière de les lier aux caractères principaux, et de placer les caractères acceſſoires, u. a. m. — Auch findet ſich in der Schrift des L. Clement, De la Tragedie, Amſt. 1784. 8. Th. 2. S. 45 unter der Aufſchrift: Des moyens eſſentiels à l'Economie dramatique ſehr viel nützliches hierüber, ob es gleich nur Zergliederungen Voltairiſcher Stücke enthält. — —

Von der **Anordnung der epiſchen Handlung** wird am ausführlichſten in dem Traité du poeme epique des Boſſu, in dem 6 und 7ten Kap. des erſten, und im 5 — 15ten Kap. des 2ten Buches gehandelt. — Wie das, was Batteux (Einleit. in die ſch. Wiſſ. 2ter Th. S. 190 u. f.) darüber ſagt, mißverſtanden werden könne, begreife ich nicht gut; denn hiſtoriſche und dichteriſche Zeitfolge und Ordnung ſind, und müſſen (ſehr wenige einzele Fälle abgerechnet) immer und ewig verſchieden bleiben. Uebrigens findet ſich im Batteux (ebend. S. 260) noch ein hier einſchlagendes Kap. über die Anordnung der Sachen in der Iliade. —

Was die **Anordnung einer Rede** überhaupt anbetrift: ſo hätte H. Sulzer vielleicht hier, oder vorher, wo er zu der Anordnung in den **redenden Künſten** übergieng, **Anordnung der Worte in Abſicht auf Bedeutung und Schall**, welche gewöhnlich auch unter dem Nahmen, **Compoſition**, begriffen wird, und um deſto eher beſonders behandeln ſollen, da ſie nur zu ſehr von den Neuern, und beſonders von uns Deutſchen, vernachläſſigt wird, und die Sache ſelbſt ſich nicht in den, dahin einſchlagenden Artikeln, als Styl, Ausdruck, Figur u. d. m. gehörig zur Anſchauung bringen läßt. Wie wichtig ſie den Griechen geweſen, beweiſt das Werk des Dionyſius von Halikarnaß (περι συνθεσεως ονοματων im 2ten Th. ſ. W. Ed. Hudſ. S. 1. und, unter andern, einzeln herausgegeben von Jac. Upton, Lond. 1702. 8) über welches ſich unter andern, in dem 2 und 3ten Th. des Origin and progreſs of language (Lond. 1775. 8.) ganz gute Bemerkungen finden. — Von beſondern Werken, oder Abhandlungen der Neuern, weiß ich nur des J. Lawſons Lectures concerning Oratory, Lond. 1749. 8 die 14te anzuführen. Auch ſchlägt das Werk des J. Ogilvie: Philoſophical and critical obſervations on the nature, characters and various ſpecies of Compoſition, Lond. 1774. 8. 2 B. in dieſe Materie, im Ganzen, in ſo fern ein, als es von dem Style überhaupt handelt, ob es gleich auch hierüber nicht ſehr viel Befriedigendes enthält. — — Von der Anordnung der Materie, oder der Gedanken, in Rückſicht auf öffentliche Rede, haben, in eigenen Schriften, beſonders gehandelt, Hermogenes (περὶ τῶν στάσεων, einzeln herausgegeben mit Erläuterungen von Joh. Sturm, Straßburg 1570. 8.) eben dieſer Sturm (Partition. dialectic. Lib. IV. Argent. 1576. 8.) Marc Dorhorn (Ideae oration. Lipſ. 1661. 8.) u. a. m. — Als ein Theil der Redekunſt hat dieſe Materie natürlich ihren Platz in allen Anweiſungen dazu, und in allen Abhandlungen finden müſſen; ſo handelt Cicero (oder, wer der Verf. der vier Bücher an den Herennius ſeyn mag) davon in dem 9ten und 10ten Kap. des 3ten Buches dieſes Werkes (Op. Vol. 1. S. 64. Ed. Ern.) und im 2ten der Bücher de Oratore, 76. (ebend. S. 418 u. f.) — der Verf. der principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. d. Hamb. 1757. 8. (in dem ganzen vierten Buche) — der vorerwähnte Lawſon, in der 20ten u. f. Vorleſung (mit bloßer Rückſicht auf Kanzelberedſamkeit) — Prieſtley in dem zweyten Theile ſeiner Vorleſungen über Redekunſt und Kritik (6 — 10te Vorleſ. S. 33 u. f. der d. Ueberſ.) — Hugh Blair, in ſ. Lectures on Rhet. and belles lettres (XXXI. 2 B. S. 51 u. f.) — Batteux in ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. (4ter B. S. 156 u. f.) — Condillac, in ſ. Unterricht aller Wiſſenſchaften (2ter Theil, 3tes und 4tes Buch S. 388. der deutſchen Ueberſ. Bern 1777) — und, damit ich doch wenigſtens eines Deutſchen gedenke, Gottſched im Xten Hauptſt. ſ. ausführlichen Redekunſt (S. 226. der 5ten Aufl.) u. a. m. — Allein alle dieſe Schriftſteller, den H. Sulzer mit inbegriffen, haben ſich, den einzigen Prieſtley, und zum Theil den Hrn. Condillac, abgerechnet, mehr oder weniger, auf eigentliche öffentliche Reden eingeſchränkt, und nicht die mindeſte Rückſicht auf die Kunſt der Compoſition in andern Arten von Schriften, ſo wenig ſie auch erkannt iſt, und ſo ſehr ſie auch vernachläßigt wird, genommen. Auch iſt mir kein Schriftſteller bekannt, der dieſe Materie im weiteſten Umfange behandelt hätte. Von den Vorzügen der einen vor der andern (der Meth. initiativae vor der magiſtralis) und von ihren Eigenſchaften, handelt Baco in ſ. Werke de Augment. ſcientiar. (Lib. VI. cap. 2. S. 163. Oper. B. 1. Lond. 1740. f.) — und H. Engel ausführlicher in ſ. Schrift über Handlung, Geſpräch und Erzählung (N. Bibl. der ſch. Wiſſ. 16. 179 u. f.) wo auch Leßings Vortreflichkeit in der Kunſt der Compoſition (die ſchon in der Allg. Bibl. 10. bey Gelegenheit des Laokoon, ſehr gut ins Licht geſetzt war) ihr gebührendes Lob erhält. Ueberhaupt dürfte das Studium der letztern Schriften dieſes wirklich großen Mannes vielleicht die lehrreichſte Anweiſung zur Kunſt der Compoſition geben. — —

## Anrede.

(Redende Künſte.)

Eine Figur, deren ſich ſowohl Redner, als Dichter bedienen, ihren Vorſtellungen neue Kraft zu geben. Dieſe Figur beſteht eigentlich darinn, daß die Rede plötzlich ihre Wendung verläßt, und mitten in einer Erzählung, oder Betrachtung, voll Affekt eine Perſon anredet. Sie iſt von den Griechen apoſtrophe, welches Wegwendung bedeutet, genennt worden; weil in gerichtlichen Reden durch dieſe Figur die Rede von dem Richter abgewandt und an eine andre Perſon gerichtet wird. Bey folgender Stelle in Virgils Beſchreibung von Italien:

> Haec genus acre virûm, Marſos pubemque Sabellam
> Aſſuetumque malo Ligurem Volſcosque verutos

Extulit: haec Decios, Marios,
magnosque Camillos,
Scipiadas duros bello, et te maxime
Caesar *)!

empfindet man bey der, in den letzten Worten liegenden Anrede, einen Schlag, der plötzlich die Aufmerkſamkeit aufs neue reizt.

Die Anrede würket überhaupt ſchnell und ſtark; aber ihre Würkung iſt nach des Redners oder Dichters Abſicht ſehr verſchieden. Sie kann Mitleiden, Zorn, Verachtung, und jeden andern Affekt erweken. Sie muß aber ſparſam gebraucht werden, damit ſie ihre Kraft nicht verliere.

◆ ◆

Wenn, und wo die Anrede natürlich, daß ſie nicht immer gerade an eine Perſon gerichtet iſt, u. d. m. lehrt, unter Mehrern, Home, in den Elements of Criticism (Ch. XX. Sect. 2. im 3 B. S. 211. Ausg. von 1769.) — H. Joh. Chriſtph. Adelung, im I. B. Ueber den deutſchen Styl B. 1. S. 416. der 3ten Aufl. —

## Anſatz.

(Muſik.)

Mit dieſem Kunſtwort bezeichnet man insbeſondere die Art, wie der Flötenſpieler die Flöte an den Mund ſetzet, und die Lippen beym Blaſen bildet. Der Ton wird durch den Anſatz voll oder mager, lieblich oder rauh, ſo daß der Anſatz als ein wichtiger Theil des guten Flötenſpielens muß angeſehen werden. Quanz hat deßwegen in ſeinem Verſuch über das Flötenſpielen in dem Hauptſtüke weitläuftig davon gehandelt. Es iſt zwar verſchiedenes in ſeiner Lehre vom Anſatz, worüber ihm von Kennern widerſprochen worden; beſonders ſcheinet das, was die Stärke und Schwäche der Luft betrifft, unrichtig. Deſſen ungeachtet wird ſich ein Liebhaber vieles daraus zu Nutze machen können.

## Anſchlag.

(Baukunſt.)

Iſt in der Verkleidung, oder an den Gewänden der Thüren der Falz, an welchem die zugeſchloſſene Thür anliegt. An den Schwellen macht man nicht gern einen Anſchlag, aus Beſorgung, man möchte im Heraus- oder Hereingehen, mit dem Fuß daran ſtoßen. Aber um den Windzug zu verhüten, ſollten wenigſtens die äuſſerſten Thüren an den Schwellen einen Anſchlag haben, der aber nicht über drey Viertel Zoll hoch ſeyn muß.

Anſchlag nennt man auch die, dem Bau vorhergehende Berechnung der Koſten deſſelben. Es iſt ein nothwendiger und wichtiger Theil der, einem Baumeiſter nöthigen, Kenntniß, daß er richtige Anſchläge zu machen wiſſe. Mancher Bau iſt deßwegen unvollendet geblieben, weil er größere Summen gekoſtet hat, als man geglaubt hatte. Wenn ein Anſchlag ſo richtig gemacht iſt, als nur möglich ſcheinet, ſo thut man doch wol, ſich auf ein Drittel deſſelben mehr gefaßt zu machen.

## Anſchlagende Noten.

Werden in einem Tonſtük diejenigen Noten oder Töne genennt, auf welche ein Accent geſetzt wird; ſie werden den durchgehenden, die ohne allen Accent vorgetragen werden, entgegengeſetzt. Alſo ſind ordentlicher Weiſe alle Töne, die in die guten Zeiten des Takts fallen, anſchlagend *). In vielen zu einer Figur verbundenen Noten iſt die erſte, dritte, fünfte,

---

*) Georg. L. II. 169.

*) S. Zeiten.

fünfte, eine anſchlagende, die andern ſind durchgehende Noten *).

Nur die anſchlagenden Töne werden zur Harmonie gerechnet, und in der Fortſchreitung derſelben in Betrachtung gezogen, weil die durchgehenden Töne, ſowol wegen ihrer geſchwinden Bewegung, als wegen des Mangels an Nachdruk, keinen merklichen Einfluß auf die Harmonie haben.

## Anſehen.

(Schöne Künſte.)

Der Charakter der äußerlichen Form einer Sache. Man ſagt von einem Gebäude, es habe ein gutes oder ſchlechtes, ein edles oder gemeines Anſehen. Bey Perſonen iſt das Anſehen das, was in der franzöſiſchen Sprache Air genennt wird. Es entſteht aus dem Ganzen der Form, und iſt von dem Charakter, der aus einzeln Theilen entſteht, verſchieden. Das Geſicht eines Menſchen zeiget bisweilen einen andern Charakter, als derjenige iſt, den ſeine ganze Perſon ausdrükt.

Da die unbelebten Formen an einem andern Orte betrachtet worden ſind **); ſo iſt hier die Rede blos von der menſchlichen Geſtalt, in ſo fern ihr Anſehen ein Gegenſtand der Kunſt iſt. Für den Mahler, den Bildhauer und den Schauſpieler, iſt das Studium des Anſehens der wichtigſte Theil der Kunſt; dem Redner und dem epiſchen Dichter, iſt ſelbiges unentbehrlich.

Schon an ſich ſelbſt betrachtet, iſt das Anſehen ein wichtiger Gegenſtand der Kunſte; weil es eine ſehr merkwürdige Sache iſt, Eigenſchaften eines denkenden und empfindenden Weſens, in körperlichen Formen zu entdeken †). Alſo kann der Künſtler, dem es gelinget einen Gemüthscharakter, oder auch nur einen vorübergehenden Gemüthszuſtand, durch das Anſehen der Perſonen genau abzubilden, gewiſſe Rechnung auf unſern Beyfall machen. Selbſt die bäuriſchen Figuren eines Brauers, Teniers oder Oſtade, und der von Hogarth gezeichnete Pöbel *), erweken einigermaßen Bewundrung; auch würde ein Schauſpiel, in welchem jede Perſon durch ihr Anſehen ihren Charakter, oder ihren Gemüthszuſtand, beſtimmt zu erkennen gäbe, ſchon allein dadurch gefallen.

Weit wichtiger wird die Würkung des Anſehens in Werken, die auf etwas höheres, als die bloße Beluſtigung iſt, abzielen. Wir werden für oder wider Perſonen, Handlungen und Geſinnungen, durch das äußerliche Anſehen, mit unwiderſtehlicher Kraft eingenommen. So wird uns Therſites ſchon durch ſein Anſehen verächtlich, ehe er noch etwas gethan oder geredet hat.

Der Künſtler alſo, der dieſen Theil der Kunſt in ſeiner Gewalt hat, iſt Meiſter über unſre Empfindungen. Die höchſte Würkung der Kunſt liegt in dieſem Theile. Man ſehe, in welche Entzükung Winkelmann über das Anſehen eines bloßen Rumpfs gerâth, und erkenne daraus die Wichtigkeit des Anſehens.

Es iſt aber nur den gröſten Künſtlern gegeben, hierinn glüklich zu ſeyn; Regeln wären hier vollkommen unnüze, wo das Genie allein würken muß. Das einzige was man hierüber ſagen kann, wenn man den Künſtler das Studium der Natur empfiehlt, hilft ihm doch nichts, wenn er nicht eine höchſt empfindliche Seele hat, die ſich mit der gröſten Leichtigkeit gänzlich in jeden Zuſtand ſetzen, und ihrem Körper jede

---

*) S. Durchgang.

**) S. Form.

†) S. Aehnlichkeit.

*) S. Hog. Kupfer zu Buttlers Hudibras.

Geſtalt geben kann. Man trifft bisweilen Menſchen von ſehr mittelmäßigen Gaben an, die mit der größten Leichtigkeit das Anſehen jeder Perſon annehmen. Dieſe ſind gebohrne Schauſpieler.

Doch iſt nicht zu zweifeln, daß nicht einige fleißige Uebung auch mittelmäßige Anlagen zu dieſem Talent, merklich verſtärken ſollte. Der Künſtler, den eine genaue Aufmerkſamkeit auf das Anſehen überall begleitet; der alle Claſſen der Menſchen, der viele Völker geſehen, und nicht blos ins Auge, ſondern feſt in die Einbildungskraft gefaßt hat, wird darinn nicht ganz unglüklich ſeyn; zumal wenn er ſich unaufhörlich übet, ſich ſelbſt in jeden Gemüthszuſtand zu ſetzen. Die Einbildungskraft will, wie alle andre Fähigkeiten, beſtändig geübet ſeyn.

Der Ausdruk des Anſehens, den der epiſche Dichter in ſeiner Gewalt haben muß, iſt vielleicht das ſchwereſte ſeiner Kunſt. Da ihm nicht erlaubt iſt, in Beſchreibung des Anſehens umſtändlich zu ſeyn, ſo muß er mit wenig Zügen ſehr viel auszudrüken wiſſen.

Dem Redner iſt die Kunſt, ſich jede Art des Anſehens zu geben, von der höchſten Wichtigkeit. Denn dadurch wird er beredter, als durch die Rede ſelbſt. Wir empfehlen dem angehenden Redner dasjenige fleißig zu erwegen, was über die Wichtigkeit der Faſſung iſt erinnert worden *). Er muß eben ſo gut, als der Schauſpieler, ein Proteus oder ein Ulyſſes ſeyn, der alle Geſtalten anzunehmen weiß. Denn mitten in der Rede muß er, ſo oft er den Ton oder die Materie ändert, auch das, ſich dazu ſchikende, Anſehen annehmen.

◆

Wie der Dichter das, häßliche oder ſchöne, Anſehen gebrauchen könne, um, was er die Perſonen ſagen oder thun läßt, zu verſtärken, oder zu ſchwächen, hat Leſſing (Laocoon S. 216) an ein paar vortreflichen Beyſpielen aus dem Shakeſpear, — ſo wie an mehrern Stellen dieſes Werkes gezeigt, wie der Dichter es anzufangen habe, um das Anſehen ſeiner Perſonen anſchaulich und wirkſam darzuſtellen. — Wie der Dichter es anzufangen habe, um Zuſtände des Geiſtes, durch Züge des Anſehens, durch äußere Zeichen, anſchaulich zu machen, hat Hr. Engel, in den Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten (S. 192 u. f.) in vortreflich gewählten Beyſpielen gelehrt. — — Was das Anſehen, in Rükſicht auf bildende Künſte, anbetrift: ſo iſt es natürlich, daß, da dieſe nur durch das Anſehen den Zuſtand des Geiſtes darzuſtellen vermögen, die Künſtler, wofern ſie überall Seele ſchildern wollen, es nicht genug, aber verbunden mit dem Studio des innern Characters ſelbſt ſtudiren können; vielleicht hätte H. Sulzer aber dieſe wichtige Lehre anſchaulicher und intereſſanter gemacht, wenn er, in einzeln, individuellen, aus einzeln Gemählden, oder Statuen, genommenen Beyſpielen, gezeigt hätte, wo, und wo nicht, Künſtler den Gemüthszuſtand durch das Anſehen glüklich geſchildert haben? Da dieſe ganze Sache eigentlich zu dem Art. **Ausdruck** gehört: ſo werden in den Notizen zu dieſem Artikel diejenigen Werke angeführt werden, worin dieſe Materie weitläuftig behandelt iſt. — Ueber das, von dem Redner anzunehmende Anſehen iſt, aus den, bey dem Art. **Anſtand** angeführten Werken, vorzüglich die Stelle aus dem Cicero (de Orat. III. 56. Op. Vol. 1. p. 494. Ed. Ern.) nachzuleſen. — Uebrigens ſcheint mir der Artikel zu denjenigen zu gehören, welche entweder gar nicht, oder doch nur durch zu viele Nachweiſungen zur Vollkommenheit zu bringen ſind. Selbſt das Wort, Anſehen, wenn es, wie hier, ohne alles Beywort gebraucht wird, führt ſchon auf einen andern Begriff, als ihm hier untergelegt worden iſt. —

---

*) S. Faſſung.

## Anſetzung der Finger.

(Muſik.)

Die Art auf den verſchiedenen Inſtrumenten der Muſik, auf denen die Töne durch die Anſetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen. Auf dem Clavier, der Orgel, der Violine, der Flöte, Hoboe, iſt die Anſetzung der Finger eine wichtige Sache, ſowol um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit, zu ſpielen.

Es iſt daher ein ſehr nöthiges Stük zu dem richtigen und vollkommenen Spielen, daß man ſich die beſte Anſetzung der Finger angewöhne. Jedes Inſtrument erfodert darinn beſondere Regeln, die man nur von den gröſten Meiſtern in der Ausübung erwarten kann. Quanz hat in ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen ſeine Methode vorgetragen, und Bach in ſeiner Anweiſung zum Clavierſpielen hat daſſelbe in Abſicht auf dieſes Inſtrument gethan, wozu lange vor ihm der ehemalige Organiſt des Königs von Frankreich Couperin ihm vorgearbeitet hat *). Es iſt uns unbekannt, ob jemand den Liebhabern anderer Inſtrumente denſelben Dienſt geleiſtet habe oder nicht.

Anfänger in der Muſik haben um ſo viel ſorgfältiger darauf zu ſehen, ſich die beſte Anſetzung der Finger anzugewöhnen, als es ſehr ſchwer iſt die einmal angenommene Art, wenn man ſie unbequem findet, wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche ſich zu einer ſchlechten Anſetzung gewöhnt haben, ſelten alle Stüke mit vollkommener Fertigkeit ſpielen können.

◆ ◆

(*) Die Anſetzung der Finger iſt, von den frühern Schriftſtellern der Neuern über die Muſik, ſie nicht ſo wichtig, als jetzt, und wahrſcheinlich deswegen für nicht ſo wichtig angeſehen worden (wie man es noch aus des Prätorius Syntagm. B. 2. S. 44. abnehmen kann) weil man weder ſo geſchwinde ſpielte, noch in ſo ſchwere Tonarten ſich vertiefte, oder ſo ſehr auf gute Manieren ſah, als in den ſpätern Zeiten. Für den Liebhaber der Geſchichte der Muſik wird es eine angenehme Beſchäftigung ſeyn, zu vergleichen, was Mattheſon, in ſ. Organiſtenprobe (im 2ten §. des 2ten Thls.) und in ſ. kleinen Generalbaßſchule (§. 11. der 2ten Aufl.) — Lambert, in ſ. Princ. de Clavecin (Ch. IX.) — Mizler, in den Anfangsgründen des Generalbaſſes — C. G. Humanus (Hartong) in ſ. Muſic. theor. pract. Nürnb. 1749 4 (im 2ten Th.) — F. W. Marpurg, in ſ. Kunſt das Clavier zu ſpielen, Berl. 1750. 4. — Wolf in ſ. Unterricht im Clavierſpielen (im 7ten Abſchn. der 2ten Aufl. Halle 1784. 8.) u. a. m. davon ſagen. — — Joh. Nic. Tiſcher, in ſ. Sammlung anmuthiger Clavierſtücke, Nürnb. hat die Fingerordnung über die Noten geſetzt. — — Das von H. S. empfohlene Werk des Couperin iſt, übrigens, von Bach, in ſeinem angeführten Werke, §. 88. nicht eben, als das beſte, beurtheilt worden.

Wegen der übrigen Inſtrumente, ſ. den Art. Inſtrumentalmuſik. —

## Anſtand.

(Redekunſt.)

Die Uebereinſtimmung der Stellung, der Gebehrden und der Stimme des Redners in einer Rede von gemäßigtem Inhalt, mit dem Charakter der Rede. Der Anſtand hat blos in dem gemäßigten Inhalt ſtatt; denn wo dieſer heftig iſt, und ſtarke Leidenſchaften zum Grunde hat, daß der Vortrag feurig wird: da wird der vollkommenſten Uebereinſtimmung des Vortrags mit dem Inhalt niemals der Name des Anſtandes gegeben. Er bleibet dem geſetzten Weſen und einer ruhigen Gemüthsverfaſſung eigen.

---

*) L'Art de toucher le clavecin par Mr. Couperin, à Paris 1717.

In einer Rede von ernſthaftem Inhalt zeiget ſich der Anſtand in einer ernſthaften und ruhigen Stellung, in mäßigen Bewegungen, einer männlichen und etwas langſamen Stimme, und einer geraden Kopfſtellung und etwas niedergezogenen Augenbrahmen. Iſt der Inhalt vergnügt, aber von gemäßigter Freude; ſo beſtehet der Anſtand in einer mäßig muntern Stellung, in angenehmen und ſanften Bewegungen des Körpers, in einem etwas mehr aufgerichteten Kopfe, offenen und fröhlichen Bliken, und einer angenehmen hellen Stimme. Ueberhaupt ſind Beſcheidenheit, Mäßigung der Stimme und aller Bewegungen, die weſentlichſten Stüke des Anſtandes: hingegen hebt alles weit getriebene und heftige den Anſtand auf. Eine ſtille Größe, die uns beſtändig in einer ruhigen Faſſung läßt, und alle Aufmerkſamkeit, ohne die geringſte Zerſtreuung, auf das Weſen der Sache heftet, machet die Vollkommenheit des Anſtandes aus.

Daß der Anſtand eine große Kraft auf die Gemüther der Zuhörer habe, iſt eine bekannte Sache; aber ſie wird nicht allemal in genugſame Ueberlegung gezogen. Der Mangel deſſelben vermindert die Würkung der Rede ſo ſehr, daß er ſie beynahe ganz aufhebt.

Eines der vornehmſten Mittel, den Anſtand im Reden zu erreichen, iſt die Sicherheit des Redners. Wenn er ſeine Rede mit der beſten Sorgfalt ſo ausgearbeitet hat, daß er ſich ihrer verſichern kann: ſo erweckt dieſes ein Zutrauen auf ſeinen Vortrag; dieſes aber überhebt ihn aller ängſtlichen Beſtrebung; es läßt ſeine Seele in der Ruhe, die dem Anſtand weſentlich iſt. Wenn aber der Redner in die Stärke ſeiner Vorſtellungen ein Mißtrauen ſetzet, alsdenn ſucht er die ihr mangelnde Kraft durch den Vortrag zu erſetzen; er will mit Stimme und Gebehrden die Würkung erzwingen, und verlieret darüber den Anſtand.

Der Redner bedenke allemal, daß die Hauptſache der Rede in der Materie liegt, und daß der Vortrag ſie nur verſtärkt, aber ihren Mangel niemals erſetzet. Deßwegen vermeide er die unnützen Beſtrebungen, ſeinen Worten durch den Vortrag eine Kraft zu geben, die ihnen mangelt. Der Pantomime, der kein ander Mittel hat, verſtändlich zu ſeyn, als die Gebehrden, muß darinn die ganze Kraft der Vorſtellung ſetzen; der Redner aber muß dadurch eine ſchon vorhandene Kraft blos unterſtützen.

Große Fehler gegen den Anſtand ſind, eine übertriebene Stimme auf einer Seite, und eine ganz nachläßige auf der andern; ein zu ſchneller Vortrag ſchadet ihm mehr, als wenn er zu langſam iſt. Am allermeiſten aber ſchadet ihm die Unbeſcheidenheit des Redners, wenn er ſeine Zuhörer mit dreiſten Blicken gleichſam muſtert, oder zu ſeiner Bewundrung auffodert; wenn er einen zu freyen oder gar kühnen Ton annimmt. Der Anſtand will, daß der Redner ſeine Sache, und nicht ſeine Perſon ſehen laſſe; daß er beſcheiden und gerade vor ſich hin ſehe, und wenn es nöthig iſt, ſich ſanft und beſcheiden gegen eine andre Seite hinwende. Doch muß er auch nicht zaghaft ſeyn, ſondern ein mäßiges Zutrauen in ſeine Vorſtellungen von ſich bliken laſſen. Er muß ſeine Zuhörer als eine Verſammlung anſehen, welcher er Hochachtung ſchuldig iſt, aber nicht als unerbittliche Richter, die ihn ungehört verurtheilen.

Ein angehender Redner, der dieſes wol und ernſtlich überlegt, wird bald zu einem gewiſſen Anſtand in ſeinem Vortrage kommen. Aber die Vollkommenheit deſſelben iſt vielleicht der ſchwerſte Theil deſſen, was zum Vortrage gehört.

◆ ◆

Von dem Anſtande, als einem Theile der redneriſchen Action, wird in allen, über dieſe geſchriebenen Werken, gehandelt. Auſſer dem aber, was Cicero (de Orat. III. 56 u. f. Op. V. I. p. 494. Ed. Ern.) und Quintilian (Lib. XI. 3. S. 560. Ed. G.) davon ſagen, erörtern folgende Werke ſeinen Gegenſtand beſonders: In lateiniſcher Sprache: Nic. Friſchlini Methodus declamandi, Argent. 1606. 8. — Lud. Creſolli .... De perfecta oratoris Actione et pronunciatione, Lib. III. Lutet. 1620. 4. — Actio Oratoris, ſ. de geſtu et voce, Lib. II. Aut. Io. Lucas, Par. 1675. 8. — D. G. Morhof, De Eloquentia in tacendo, Kilon. 1684. 4. — G. C. Kirchmayer, De Oratore parrheſiaſte, Vit. 1686. 4. — G. Chr. Brendel De Chironomia perorantium, Lipſ. 1693. 4. — Fr. Francii, De rat. declamandi Orat. Amſtel. 1696. 8. und Ebendeſſelben Eloquentiae exter. ſpecim. II. Amſtel. 1700. 8. — De Actionis Orat. neceſſit. et praeſt. ſcr. Paul Overbeck, Regiom. 1696. 4. — I. G. Bergeri Diatr. hiſtor. de Hypocriſi orator. ſeu eloquentia corporis, Vit. 1713. 4. — De oratore timido, Auct. I. G. Krafe, Erl. 1765. 4. — — In franzöſiſcher Sprache: De l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geſte, p. Mr. (Val.) Conrart, Par. 1657. 12. 1676. 12. Lyon 1686. 12. Lat. durch Melch. Schmid, mit Einmiſchung deſſen, was in den Schriften des Cicero und Quintilian ſich darüber findet, Helmſt. 1690. 4. Deutſch, Jena 1709. 8. Das Werk iſt, bekannter Maßen, von dem reformirten Prediger, Mich. le Faucheur, und Conrart verbeſſerte nur den Styl, und gab es heraus. Es hat noch jetzt ſeinen Werth, und iſt von den folgenden Schriftſtellern über dieſe Materie, oft benützt worden. — Eſſai ſur les bienſéances oratoires, Amſt. 1753. 8. 2 B. (von Edm. Mallet † 1755) — L'eloquence du corps, ou l'action du Predicateur, Par. 1762. 12. (von Jos. Ant. Dinouart.) Uebrigens will ich hier noch bemerken, daß die, von D. v. Murr, in ſ. Bibliotheca rhetorica, in dem 20ten Kap., welches die Schriften De actione et pronunciatione enthält, (S. 174. des 11ten Th. ſ. Journals zur Kunſtgeſch. und Litteratur), angezeigten Reflex. ſur l'eloquence des Predicateurs, p. Mr. Arnaud, Par. 1695. 12. nicht ein Wort von der redneriſchen Handlung, und von dem redneriſchen Vortrage enthalten, ſondern wider die, von Phil. Goibaud Dubois, in der Vorrede zu ſ. Ueberſetzung der Reden des H. Auguſtin, Par. 1694. 8. 2 B. geäuſſerten Meynungen über die geiſtliche Beredſamkeit gerichtet ſind; und daß die, von ihm, ebend. S. 176. angeführte Schrift (des Jeſuiten Rapin) Du grand et du ſublime dans les moeurs, avec quelques obſervat. ſur l'eloquence des bienſéances, Par. 1686. 12. eben ſo wenig hieher gehört. Das erſtere iſt, bekannter Maßen, nichts, als eine jeſuitiſche Wendung, um den Präſidenten Lamoignon, und Turenne, Condé und Ludwig den 14ten zu loben; und die Obſervations, welche eigentlich die Grundlage des erſtern ſind, handeln nur von den bienſéances der Rede ſelbſt, als worunter der Jeſuit die Rückſicht auf Zeit und Umſtände, oder die vollkommene Uebereinſtimmung zwiſchen dem, was der Redner, und den Ausdrücken mit welchen er es ſagt, verſteht. — — In engliſcher Sprache: Rules for ſpeaking and Action, in a Letter to a Friend. Lond. (ſ. a.) 8. — The Art of ſpeaking, Containing I. An Eſſay in which are given rules for expreſſing properly the principal paſſions and humours, which occur in reading, or publick ſpeaking .... Lond. 1762. und 1763. 8. — An Eſſay towards pointing out in a ſhort and plain method, the eloquence and action proper for the

pulpit, Lond. 1765. 8. — — In deutſcher Sprache: Der, von Natur, und nicht von angenommenen Affecten liebliche und angenehme Prediger auf der Canzel, von Joh. Ph. Ziegel, Frft. 1768. 8. — Regeln von dem äußerlichen Vortrage in der Redekunſt, in dem Vermiſchten Magazin, B. 1, St. 2 S. 349. (Sie ſind, meines Wiſſens, aus dem Engliſchen, aber ich weiß nicht, aus welcher Schrift, gezogen) — Joh. Friedr. Löwens, Gedanken von der Beredſamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8. — — Auch wird noch, in den Anweiſungen zu der Redekunſt überhaupt, als in den Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 6ten Buche) — in Lawſons Lectures, Lond. 1759. 8. (in der 22ten Vorleſung, S. 360 der deutſchen Ueberſ.) — in Gottſcheds Redekunſt (im 10ten Hauptſtück, S. 312. der 3ten Aufl. u. a. m. davon gehandelt. —

Wegen mehrerer hieher gehöriger Schriften, ſ. den Art. **Vortrag** und **Stellung.**

## Anſtändig.

(Schöne Künſte.)

Die Uebereinſtimmung des Zufälligen in ſittlichen Dingen, mit dem Weſentlichen derſelben. Jede Uebereinſtimmung des Zufälligen mit dem Weſentlichen iſt eine nothwendige Eigenſchaft der Werke des Geſchmaks; ſie vermehrt ihre Vollkommenheit, und das Gegentheil hat allemal etwas unangenehmes: in ſittlichen Dingen aber iſt dieſe Uebereinſtimmung um ſo viel nothwendiger, da das Gegentheil anſtößig iſt. Es iſt darinn, was das Uebliche (il coſtume) in den Gebräuchen und Moden iſt. Die Fehler gegen das Uebliche ſtreiten gegen die zufällige Wahrheit unſrer Vorſtellungen; aber die Fehler gegen das Anſtändige beleidigen unſre Empfindungen, und ſind darum um ſo viel wichtiger. Der Mahler, welcher bey der Einſetzung des Abendmahls unter der Tafel einen Hund und eine Katze vorſtellt, die ſich um einen Knochen zanken, erweckt zufällige Empfindungen, welche der Ernſthaftigkeit der Hauptſache ganz zuwider ſind und ſehr anſtößig werden. Eben ſo anſtößig iſt es, wenn bey ernſthaften Handlungen, Perſonen von poſſirlichem Weſen, Kinder die mit Hunden ſpielen, oder dieſe Thiere, welche die Scene verunreinigen, mit eingeführt werden; wie dieſes vielfältig von unbedachtſamen Mahlern geſchehen iſt.

Ungeachtet dergleichen Fehler gegen das Anſtändige meiſtentheils von den Mahlern begangen werden, ſo ſind die andern Künſte gar nicht frey davon. In der Baukunſt ſieht man oft chriſtliche Tempel mit Zierrathen des heidniſchen Gottesdienſtes, oder Häuſer gemeiner Menſchen mit Trophäen behangen; Gebäude von einem ernſthaften Charakter, mit Verzierungen der ausſchweifendſten und wollüſtigſten Einbildungskraft. Auch große Dichter fallen bisweilen in dieſen Fehler. Ein Beyſpiel davon giebt uns Milton, der dem erhabenſten Weſen eine Sprache in den Mund legt, die einem finſtern Schultheologen beſſer anſtände, wie Pope ſehr richtig angemerkt hat. Von dem Unanſtändigen der geiſtlichen Redner, ſowol in Sachen, als in Worten und dem ganzen Vortrag, bedürfen wir keiner Beyſpiele, deren eine Menge jedem Menſchen von Geſchmak bekannt ſeyn müſſen.

Das Anſtändige wird nicht blos durch Vermeidung des Unanſtändigen erhalten, obgleich auch hier die Anmerkung des Horaz gilt:

Virtus eſt vitio caruiſſe.

Es muß ſich durch Einmiſchung ſo vollkommen übereinſtimmender Zufälligkeiten bemerken laſſen, daß die Würkung deſſelben lebhaft empfunden wird.

Dieſes geſchiehet, wenn durch das Zufällige die Würkung des Weſentlichen verſtärkt wird, welches die bloße Vermeidung des Unanſtändigen niemals thut. Einen ſolchen Erfolg hat es, wenn es dem Künſtler gelingt, durch das Zufällige eine unerwartete Empfindung zu erweken, die mit der, worauf das Weſentliche geht, übereinſtimmt; denn dadurch bekommt unſre Aufmerkſamkeit einen neuen Stoß, welcher uns das Ganze lebhafter macht. Eine ſolche Würkung thut ein zufälliger Umſtand in einem Gemählde von Raphael, welches die Anbetung des Heilandes von den Hirten vorſtellt. Einer dieſer geringen, dem Anſehen nach der einfältigſte und ſchlechteſte, welcher ſich kaum getraut nahe heran zu treten, bezeuget ſeine Ehrfurcht dadurch, daß er ſeine Müze abnimmt. Dieſes iſt vielleicht gegen das Uebliche: aber für dieſe Perſonen von der gröſten Anſtändigkeit, und thut die beſte Würkung auf das Ganze.

So wiſſen Künſtler von glüklichem Genie und gründlicher Beurtheilung dem Weſentlichen zufällige Dinge an die Seite zu ſezen, durch welche ſie den Ausdruk verſtärken, indem ſie das höchſt Anſtändige dabey beobachten.

Einige Neuere haben an den Alten manches unanſtändig gefunden, was keinem von den Alten anſtößig geweſen. Das heftige Betragen einiger Helden der Ilias gegen andere, ſcheinet vielen unanſtändig, weil ſie es nach unſern Sitten, nicht nach den Sitten jener Helden beurtheilen. Eben dieſes Urtheil muß man von der höchſt unanſtändig ſcheinenden Vermahnung des Neſtors fällen, die wir in dem Artikel über die Alten angeführt haben. Es ſtreitet keinesweges gegen die Art der Sitten, welche durch die ganze Ilias zum Grund aller Vorſtellung gelegt werden. Das Betragen des Herkules in dem Trauerſpiel des Euripides Alceſtis, da er in dem Hauſe des Adraſtus, zu der Zeit da dieſer in der höchſten Trauer war, munter zecht, iſt nicht ganz anſtändig, wiewol doch verſchiedenes zu deſſen Vertheidigung kann geſagt werden.

Nur Künſtler von großem Verſtand erreichen das Anſtändige überall; denn das bloße Genie iſt dazu nicht hinreichend. Homer iſt der gröſte Meiſter darinn. Vermuthlich iſt es deßwegen, daß Horaz ihn denjenigen nennt, qui nil molitur inepte. Denn in Wahrheit, man findet bey der unendlichen Menge der Gegenſtände, die er beſchreibt, nicht nur nichts unanſtändiges; ſondern alles, bis auf die kleinſten Nebenumſtände, iſt immer ſo, wie es ſeyn mußte. Dieſes gehört unſtreitig mit zum Höchſten der Kunſt. Und da eine ſtarke Beurtheilungskraft vielleicht ſeltener iſt, als ein ſtarkes Genie: ſo iſt die völlige Beobachtung des Anſtändigen in Werken der Kunſt ſeltener, als irgend eine andre gute Eigenſchaft derſelben.

◆ ◆

Etwas weniges von dem, was dieſem Artikel fehlt, iſt in dem 10ten Kap. von Home's Elements of Criticism (Vol. 1. S. 337 u. f. Ausg. von 1769) und in Hrn. Riedels Theorie der ſch. K. und W. in dem XIV. Abſchnitt (S. 240) zu finden. — Uebrigens ſcheint H. Sulzer durch die angenommene Erklärung der Schule von dem Anſtändigen, verleitet worden zu ſeyn, Dinge für zufällig zu erklären, die dieſes, in Rückſicht auf den bloßen Begriff von der Sache, bey welcher er ſie als zufällig angiebt, oder auf die Erzeugung derſelben in der wirklichen Welt, freylich ſind, die hier freylich wegfallen oder bleiben, ſo, oder anders ſeyn können, welche aber in der Kunſt keinesweges mehr zufällig ſind. Die Gründe dieſer Behauptung liegen in dem Begriffe von Kunſtwerk, welcher dem H. S. vielleicht nicht bey Ausarbeitung eines jeden Artikels, ganz gegenwärtig geweſen iſt, aber bis auf welchen die Sache zurück zu führen, mir der Raum nicht erlaubt. An einem Beyſpiele will ich indeſſen die Richtigkeit der obigen Bemerkung zeigen. Hr. Sulzer ſtellt den, bey der Anbetung der Hirten von Raphael, in der Entfernung befindlichen, einfältigen Hirten, welcher ſeine Ehrfurcht, durch Abnehmung ſeiner Mütze, bezeugt, als zufällig dar; und allerdings läßt ſich eine Hirten-Anbetung ſo abſtrakt denken, und kann auch eine ſolche Anbetung in der Natur ſich ereignet haben, ohne daß dieſer Hirte, und auf ſolche Art, dabey gegenwärtig geweſen wäre; allerdings erfordert die Begebenheit allein dieſen Hirten nicht; er kann wegfallen, oder da bleiben; allein, welcher große Künſtler, oder Dichter, ſtellt denn dar, blos um darzuſtellen? Welchem iſt denn Darſtellung Zweck? Und nicht vielmehr Mittel? Mittel, alle die Vorſtellungen und Empfindungen zu erwecken, welche eine ſolche Begebenheit in der Natur erwecken kann? — Hierauf arbeitet er los; dieſes iſt ſein Zweck; und dieſen Zweck kann er nicht erreichen, ohne ſein Werk der Wahrheit, der wahren Natur, ſo nahe, als möglich, zu bringen, ohne ihm den höchſten Grad der Täuſchung zu geben, ohne es ſo individuel, als möglich, zu machen. Kein Ding in der Natur ereignet ſich aber, ohne daß nicht Umſtände es begleiteten, welche, in Rückſicht auf die Ereignung, oder auf das Ding ſelbſt, freylich gleichgültig ſind, welche freylich, dieſem unbeſchadet, da ſeyn, oder wegbleiben könnten, und welche, in ſo fern alſo, zufällig heißen, die aber auch ſchon in der Natur die Wirkung deſſelben modificiren und beſtimmen. Ein und derſelbe Baum, allein, oder mit mehrern, mit gleichartigen, oder mit ungleichartigen, auf dieſe oder auf jene Art mit ihnen gepaart, ſo, oder anders beleuchtet, auf einer dürren Haide, oder auf einer blühenden Wieſe befindlich, u. ſ. w. wirkt jedesmahl anders auf den Beſchauer; und, obgleich die eigentlich anbetenden Hirten, allein, und für ſich betrachtet, vermittelſt des Daſeyns dieſes Blöden und Einfältigern, keinen andern Eindruck machen, nicht anders wirken: ſo wirken ſie, vermittelſt deſſelben, doch tiefer; das heißt: ſo ſcheint das Gemählde um deſto eher die wahre Begebenheit darzuſtellen. Dieſer Hirte iſt alſo, für das Künſtler-Ganze, keinesweges zufällig, kann keinesweges wegfallen oder dableiben, ſo wenig er auch zu dem Natur-Ganzen der Begebenheit erforderlich iſt; er iſt, zur Wirkung des erſtern ſchlechterdings nothwendig, folglich ſehr weſentlich. Ohne ihn hätte das Gemählde nicht das Anſehn der Wahrheit, welches gegenwärtig es hat. Und nicht blos dieſes, ſondern auch der Reiz der Mannichfaltigkeit, oder Abwechſelung, welchen es durch dieſe Gegenſtellung der Figuren, durch dieſe Verſchiedenheit des Ausdruckes der Ehrfurcht, erhält, würde, ohne dieſen Hirten, ihm mangeln; es würde eintönig erſcheinen. Blos anſtändig aber wird es dadurch gar nicht. Man ſieht leicht, wohin dieſes weiter führt, und daß dadurch keinesweges unſchicklich gewählte Nebenumſtände, wie die in eben dieſem Artikel angeführten Hund und Katze ſind, in Schutz genommen werden; denn nicht von dieſen oder jenen, ſondern von ſolchen Nebenumſtänden (wie wir ſie in der Natur nennen, aber billig in Kunſtwerken nicht immer nennen ſollten) — von ſolchen Nebenumſtänden überhaupt, ſage ich, iſt die Rede. — — Da falſche, oder unbeſtimmt und falſch ausgedrückte, Begriffe, nirgends, und am wenigſten in Theorien, gelitten werden ſollten, weil ſie den größten Theil des Nutzens, welchen dieſe noch haben könnten, geradezu vereiteln: ſo habe ich, dieſe Anmerkung mir zu erlauben, kein Bedenken getragen. Man kann zugleich daraus ſehen, wie ſchief und ſchwankend und einſeitig das Raiſonnement über die Künſte ausfällt, wenn man Begriffe aus der Schule gänzlich auf ſie anwenden will. Uebrigens verlange ich hierdurch gar nicht den Artikel gänzlich berichtigt, oder vollendet zu haben; dazu gehörte ein ganz eigener Artikel. —

## Anſtößig.

(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort gemeiniglich, um dasjenige anzudeuten, was den ſittlichen Grundbegriffen entgegen iſt; es ſchiket ſich aber eben ſo gut, einen in der Theorie der ſchönen Künſte wichtigen Begriff auszudrüken, für den man noch kein Wort angenommen hat. Es zeigen ſich nämlich in den Werken der Kunſt bisweilen ſolche Fehler, die den nothwendigſten Grundbegriffen entgegen ſind, die man deßwegen mit dem Namen des Anſtößigen belegen kann; ſolche Fehler alſo, über welche niemals ein Zweifel entſtehen kann, weil ſie geradezu dem entgegen ſind, was jedermann erwartet.

So iſt es in einem Gebäude anſtößig, wenn eine Säule, die nothwendig ſenkrecht ſtehen muß, überhängt; oder wenn ein Boden, der nothwendig wagerecht liegen ſollte, ſich ſenkt. So auch in andern Sachen iſt das Anſtößige allezeit dem Weſen der Sachen gerade entgegen. Es geſchieht öfterer, als man es vermuthen ſollte, daß Künſtler das Weſen der Sachen aus dem Geſichte verliehren, und alsdenn mit Zuverſichtlichkeit ganz anſtößige Sachen zulaſſen. Am öfterſten trifft man dieſes in der Baukunſt an, wo auch gute Baumeiſter die wahre Natur, oder die urſprüngliche Beſchaffenheit einiger Sachen aus der Acht laſſen. Daher kommt es, daß man ſo oft das, was ſeiner Natur nach ganz iſt, gebrochen, was nothwendig gerade ſeyn ſollte, krumm, was ſtark ſeyn ſollte, ſchwach macht. Gebrochene Giebel, verkröpfte Gebälke, Säulen oder Pfeiler, die nichts tragen, oder von nichts getragen werden. Am meiſten kommt das Anſtößige in den Verzierungen vor. Man verwandelt Stürze über Camine, die nothwendig ein Gebälke vorſtellen müſſen, in zwey gegen einander laufende Schnürkel, die in der Mitte durch eine Muſchel, oder auch wol durch Eiszapfen mit einander verbunden ſind, und man läßt Laſten auf Laubwerk ruhen.

Aber die Baumeiſter ſind nicht die einzigen, die in das Anſtößige fallen. Man trifft es auch in andern Künſten an. Die Mahler drängen oft eine Menge Perſonen in einem Raum zuſammen, wo ſie ſchlechterdings nicht Platz haben können; ſie bringen Licht dahin, wo es unmöglich hinfallen kann; ſie zeichnen Figuren in unmöglichen Stellungen. Dahin gehören auch alle Fehler gegen die Perſpektive, weil ſie alle dem nothwendigen entgegen ſind.

In den Schauſpielen trifft man das Anſtößige oft an. Plautus verſetzt ſeine Zuhörer bisweilen aus Athen nach Rom, oder läßt ſie vielmehr zu gleicher Zeit an beyden Orten ſeyn; auch iſt oft eine handelnde Perſon zugleich der, den er vorſtellt, und auch das, was er würklich iſt, ein bloſſer Comödiant. So iſt es anſtößig, wenn Sachen, die ſchlechterdings Geheimniſſe ſeyn ſollen, laut ausgerufen werden; wenn in Selbſtgeſprächen die Perſonen das Wort an die Zuſchauer richten, wodurch ſie zugleich allein und doch auch in Geſellſchaft ſind; und überhaupt wenn der Schauſpieler, es ſey wenn es wolle, geradezu, oder durch Seitenblicke, die Zuſchauer angaffet.

Das Anſtößige gehört unter die wichtigſten Fehler, beſonders deßwegen, weil es die Täuſchung, die ſo oft der vornehmſte Grund der guten Würkung eines Werks iſt, gänzlich zernichtet. Es beleidiget die Vorſtellungskraft ſo ſehr, daß man gezwungen wird, das Auge von dem beleidigenden Gegenſtand wegzuwenden. So wie bisweilen ein einziger kleiner Spaß eine ſehr ernſthafte Scene lächerlich machen kann: ſo kann auch das Anſtößige, in einem einzigen Theile, die Würkung eines ſonſt guten Werks völlig aufheben.

Geſchikte Künſtler fallen blos aus Unachtſamkeit in dieſen Fehler, den ſie alſo durch eine ſtrenge Aufmerkſamkeit auf die Natur jedes einzelen Theiles ihrer Werke leicht vermeiden. Wer nur auf die Würkung des Ganzen ſieht, und ſich die Mühe nicht giebt, jedem einzeln Theil in beſondere Aufmerkſamkeit zu nehmen, kann leicht darein fallen.

## Antik.

(Zeichnende Künſte.)

So werden die Werke der zeichnenden Künſte genennt, die ganz oder in Trümmern von den Völkern auf uns gekommen ſind, bey welchen die Künſte ehedem geblühet haben. Es ſind geſchnittene Steine, Münzen, Statuen, geſchnitzte und geformte Werke, Gemählde, Gebäude und Trümmer derſelben, die in dieſe Claſſe gehören. Werke aus allen Zeiten der Kunſt, von ihrem Anfang, bis zum Flor und ihrem Verfalle. Die, welche aus dem ſchönſten Zeitpunkt der Kunſt in Griechenland übrig geblieben, und einige andere, die ſpäter nach jenen gemacht worden, werden für vollkommene oder doch der Vollkommenheit ſich nähernde Muſter gehalten. Wenn Künſtler, oder Lehrer der Kunſt, mit Bewunderung von den Antiken ſprechen, ſo iſt es nur von dieſen wenigen Stüken zu verſtehen. Denn unter den Antiken finden ſich nur allzuviel, die von der abnehmenden Kunſt in den ſpätern Zeiten des Alterthums zeugen.

Man bewundert an den Antiken folgende weſentliche Stüke der Kunſt. Die Schönheit der Formen überhaupt: die höchſte Schönheit der menſchlichen Geſtalt, und beſonders der Köpfe: die Größe und Hoheit des Anſehens und der Charaktere; den richtigſten und zugleich edeln und großen Ausdruk der Leidenſchaften, der aber allezeit der Schönheit untergeordnet iſt. Kein Ausdruk iſt bey den Alten ſo ſtark, daß er der Schönheit ſchadet. Sie ſind überhaupt mehr dem Ideal als der Natur gefolget. Alles, was einen beſondern Menſchen anzeiget, wurde von ihnen verworfen. Ihre Hauptabſicht gieng dahin, daß jedes Bild das, was es ſeyn ſollte, ganz ſey; aber ohne Vermiſchung mit etwas anderm. Jupiter iſt ganz Hoheit; Herkules ganz Stärke. Was nicht nothwendig zum Charakter gehört, darauf ward von ihnen auch nicht geſehen. Wer in dieſen vier Stüken der Kunſt groß werden will, muß unermüdet die beſten Antiken ſtudiren, und durch fleißiges Betrachten und Zeichnen derſelben ſeinen Geſchmak zu der Richtigkeit und Größe der griechiſchen Künſtler erheben. Die Mahler und Bildhauer der römiſchen Schule, welche die beſte Gelegenheit gehabt haben, dieſe großen Modelle zu ſtudiren, haben deßwegen alle andre Schulen der neuern Zeiten in dieſen Stüken übertroffen.

Es iſt jedem Künſtler zu rathen, Winkelmanns fürtrefliche Schriften zu ſtudiren, darinn er den vorzüglichſten Werth der Antiken in das beſte Licht geſetzt hat; und alsdenn dieſe Werke, ſo viel er deren habhaft werden kann, ſelbſt ſo lange zu betrachten, bis er ihren vorzüglichen Werth fühlt. Es gilt auch hievon, was Horaz dem Dichter empfiehlt:

> — Vos exemplaria graeca
> Nocturna verſate manu, verſate diurna.

Von Statuen ſind in Rom und Florenz die beſten. Von geſchnittenen Steinen finden ſich in allen Ländern von Europa wichtige Sammlungen, ſo wie von Münzen. Von Gebäuden ſind in Griechenland und Italien die wichtigſten Ueberbleibſel. Wer das Glük nicht hat, die Originale ſelbſt zu ſehen, der muß ſie wenigſtens in Abgüſſen und Zeichnungen ſtudiren, wiewol dieſe leztern insgemein wenig von der Schönheit und dem Groſſen der Originale haben. Die Lippertſche Sammlung der Abgüſſe geſchnittener Steine iſt das wichtigſte, was jeder in dieſer Art haben kann. Und es iſt ſehr zu wünſchen, daß jemand zum beſten der Kunſt ſolche Abdrüke der beſten antiken Münzen machte. Die antiken Gebäude kann man aus des Godets und des Herrn le Roi Zeichnungen; die Statuen aus Biſchops, van Dalens, Periers und Preiſlers Sammlungen derſelben kennen lernen. Von geſchnittenen Steinen hat Herr Mariette die gröſte Sammlung herausgegeben, und die fürnehmſten Steine, auf denen die Namen der Künſtler eingegraben ſind, hat Herr Stoſch durch ſeine Beſchreibung und Kupfer bekannt gemacht. Die antiken Gemählde kann man aus den Kupfern von den im Herkulano gefundenen Gemählden und aus der Sammlung kennen lernen, die der Herr Graf von Caylus herausgegeben hat.

Die Werke der Alten überhaupt ſind in ſich ſehr unterſchieden an Güte und Bedeutung (Ausdruk), aber nicht an Geſchmak. Es ſind drey Hauptclaſſen der alten Denkmale: nämlich in allen Statuen, ſo uns übrig geblieben, ſind drey unterſchiedene Grade der Schönheit. Die geringſten unter dieſen haben allemal den Geſchmak der Schönheit, aber nur in den unentbehrlichen Theilen; die vom andern Grade haben die Schönheit in den nützlichen Theilen; und die vom höchſten Grade haben ſie von dem Unentbehrlichen an, biß auf das Ueberflüßige, und ſind deßwegen vollkommen ſchön — die ſchönſten vom höchſten Grade ſind der Laocoon und der Torſo vom Belvedere; die ſchönſten vom andern Grade der Apollo und der Gladiator von Borgheſe; vom dritten aber ſind unzählbare *).

Das Studium der Antiken wird nicht nur von allen groſſen Kennern der neuern Zeit, für den nothwendigſten Theil der Bemühungen eines Künſtlers gehalten; die gröſten Künſtler ſelbſt, Raphael und Michelangelo, ſind dadurch zu der Gröſſe gekommen, die wir an ihnen bewundern. Dieſes macht alles, was zur Empfehlung dieſes Studiums noch könnte geſagt werden, überflüßig. Diejenigen, welche über den vorzüglichen Werth der guten Antiken noch einigen Zweifel erweken möchten, ſind izt ſo durchgehends überſtimmt, daß die Nothwendigkeit dieſelben zu ſtudiren, um den wahren Geſchmak des Schönen zu bekommen, als ein Grundſaz anzuſehen iſt.

Aber auch dieſes Studium kann ſeichten Köpfen nichts helfen. Es kömmt hier nicht auf die Umriſſe und Verhältniſſe, ſondern auf den Geiſt an, der im Antiken liegt. Dieſen zu entdeken, muß man ſich vor allen Dingen bemühen. Weſſen Geiſt nach öfterer Betrachtung der beſten Antiken, nicht in Entzükung geräth; wer nicht in dem ſichtbaren derſelben unſichtbare Vollkommenheit fühlt, der lege die Reißfeder weg; ihm hilft das Antike nicht.

Man kann freylich zugeben, daß ſowol von alten als neuen Kennern manches, was ſie von der Fürtreflichkeit des Antiken ſagen, übertrieben ſey. Es iſt zu fühlen, daß nicht alles, was Plinius von dem Paris des Euphranors ſagt, wahr ſeyn könne,

---

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. (von Mengs) S. 79. f.

könne *), und man braucht eben nicht mit Webb gar alles in den Beſchreibungen der Alten buchſtäblich zu nehmen **). Es bleibt allemal an den noch itzt vorhandenen Werken genug für unſere Bewunderung übrig.

Da vorausgeſetzt werden kann, daß Winkelmanns Schriften, darinn alles, was hieher gehört, enthalten iſt, ſich in jedes Künſtlers und Kenners Händen befinden: ſo kann alles übrige, was hievon zu ſagen wäre, übergangen werden.

◆ ◆

Die, von H. Sulzer, vorzüglich, und mit Recht, zur Kenntniß des Geiſtes und der Geſchichte der Kunſt empfohlenen, hieher gehörigen Schriften Winkelmanns ſind folgende: Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunſt, Dresden 1754. 4. Sendſchreiben über die Gedanken von der Nachahmung ... und Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung ..., bey der 2ten Ausg. des erſtern Werkes, Dresden 1756. 4. Franz. Par. 1765. 4. und in dem 4ten B. S. 285 der Variétés litter. Engliſch, Lond. 1766. 8. Auch ſind ſie, italieniſch, vorhanden. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt; von der Grazie in den Werken der Kunſt, Beſchreibung des Torſo im Belvedere zu Rom, und Anmerkungen über die Baukunſt der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, im 5ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 1 u. f. und S. 223 u. f. Anmerkungen über die Baukunſt der Alten, Leipz. 1762. 4. Geſchichte der Kunſt des Alterthums, Dresden 1764. 4. mit K. und Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt des Alterthums, ebend. 1767. 4. Neue Ausgabe, mit Einwebung dieſer, Wien 1776. 4. (ſehr übel gerathen) Italieniſch, von dem Abt Amoretti, Meyl. 1779. 4. 2 B. Von C. Fea, Rom 1783 — 1784. 4. 3 B. (Mit den Winkelmanniſchen Schriften über die Baukunſt, und einigen ſ. Briefe, ſo wie mit vielen Anm. und vorgeblichen Verbeſſerungen, und Abhandl. des Ueberſ.) Franz. nach der erſten Ausgabe, von Sellius und Robinet, Par. 1766. 8. 2 Bd. Yverd. 1784. 12. 2 B. Vollſtändig von M. Huber, mit neuen Kupfern, Leipz. 1781. 4. 3 B. (bis jetzt die beſte Ausg. des Werkes) Mit Anmerk. aus den ital. Ueberſ. in der prächtigen Ausg. der Oeuv. de M. Winckelmann, Par. 1790. 4. 7 B. mit 250 Kupfern (in welcher, nächſt Winkelmanns Schriften, überhaupt alles, was über ſeine Werke, und, bey Gelegenheit derſelben, geſchrieben worden, zuſammen gerafft iſt.) — Zu richtiger Beurtheilung des Geſchichtlichen dieſes Werkes gehören: C. G. Heyne Berichtigung und Erläuterung der Winkelmanniſchen Geſchichte der Kunſt des Alterthumes, im 1ſten Bde. der deutſchen Schriften der Göttingiſchen Societät, Gött. 1771. 8. Ebend. Abhandlung über die Künſtler-Epochen beym Plinius, in ſ. Antiquar. Aufſätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. womit ich zugleich Ebendeſſ. Lobſchrift auf Winkelmann, Caſſel 1778. und im 1ten Bde. der Litterar. Chronik Bern 1785. 8. S. 1 u. f. verbinde — G. Ephr. Leſſings Anm. zu W. Geſch. der Kunſt, in der Berliner Monatsſchrift, Jun. 1788. — Auch iſt meines Wiſſens die „Geſchichte der Kunſt im Auszuge von Joh. Andr. G. Bergsträßer, Han. 1778. 4." aus Winkelm. Werk genommen. — —

Außer dieſen ſind von den, über die Geſchichte und die Eigenheiten der Kunſt des Alterthumes überhaupt geſchriebenen, mir bekannten Werken, die merkwürdigſten: Franc. Iunii De Pictura Veter. Lib. III. Amſtel. 1637. 4. Verm. mit dem Verz. der alten Künſtler, und ihrer, von Schriftſtellern, angeführter Werke, Rotterd. 1694. f. Engl. nach der 1ten Ausg. Lond. 1638. 4. Deutſch, eben ſo, Breſl. 1760. 8. (Das Werk handelt eigentlich nur in ſo fern von der Mahlerey der Alten, als die, in den griechiſchen und römiſchen Schriftſtellern, bis auf die Kirchenväter herab, befindlichen, von der Mahlerey handelnden, oder darauf anwendbaren Stellen, darin geſammelt, und unter gewiſſe, mehr auf die Theorie, als die Geſchichte der Mahlerey zweckende, Rubriken, gebracht worden ſind. Ohnſtreitig iſt das Verzeichniß der nützlichere Theil des Werkes; und es iſt daher unbegreiflich, warum es, bey der deutſchen Ueberſetzung mangelt.) — Hiſtoire des Arts qui ont rapport au deſſein, div. en III. livres, ou il eſt traité de leur origine, de leur progrès, de leur chute et de leur retabliſſement p. Mr. (Pierre) Monier, Par. 1698. 8. 1705. 12. Engliſch, Lond. 1699. 8. (Enthält mehr allgemeine Declamation, als eigentlichen Unterricht; wenigſtens lehrt es keine der Feinheiten der alten Kunſtwerke kennen.) — Hiſtoire de la Peinture ancienne, extraite de l'Hiſtoire naturelle de Pline, avec le texte latin, corrigé ſur les MSS. de Voſſius et ſur la première edition de Veniſe, et trad. en franc. p. D. D. (Dav. Durand) Lond. 1725. f. — Treatiſe on ancient Painting, containing Obſervations on the riſe, progreſs and decline of that Art amongſt the Greeks and Romans ... by G. Turnbull, Lond. 1740. f. mit K. (Auch Turnbull war nicht Kunſtkenner; indeſſen gewährt ſein Werk, meines Bedünkens, noch immer mehr Unterricht, als Winkelmann, bekannter Maſſen, ihm zuſchreibt.) — Verſchiedene Aufſätze des Gr. v. Caylus, in den Mem. de l'Academie des Inſcript. et belles Lettres, welche, deutſch, durch H. Meuſel, mit dem Titel: Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. gedruckt worden ſind. (Obgleich der Gr. Caylus ſelbſt Künſtler war: ſo ſcheint ihm denn doch die ſchärfere Einſicht in das Weſen der Kunſt, und in das, was ſie wirklich vermag oder nicht vermag, und worauf ſie gerichtet ſeyn ſollte, gemangelt zu haben.) — Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, von D. Ant. Friedr. Büſching, Hamb. 1781. 8. (Zum Unterrichte in Schulen geſchrieben) Recherches ſur l'origine, l'eſprit, et les progrès des Arts de la Grece, ſur leur connection avec les Arts et la Religion des anc. peuples de l'Inde, de la Perſe, du reſte de l'Aſie, de l'Europe et de l'Egypte, Londr. 1785. 4. mit Innbegriff des Supplements, 3 B. und 25 Kpf. — Della Patria degli Arti del Diſegno, del Conte J. B. Gherard d'Arco, Crem. 1785. 8. (Das Buch enthält nichts merkwürdiges, als daß der V. den Urſprung dieſer Künſte in Italien findet.) — — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, L'Antiquité expliquée et repreſentée en Figures . . p. D. Bernard de Montfaucon, lat. und franz. Par. 1719 — 1724. f. mit Innbegriff der Supplemente, 15 Th. mit Kupf. Neue Aufl. ebend. 1722. f. In einem deutſchen, und lat. Ausz. Nürnb. 1750 und 1756. f. (Bekannter Maßen war es dem Verf. nicht ſo wohl um Erklärung der alten Kunſtwerke, als um Erklärung der Religion, Sitten und Gebräuche des Alterthumes, zu thun; die zahlreichen, bey ſ. Werke befindlichen Abbildungen von Alterthümern ſollten alſo eigentlich blos Erläuterungen deſſen ſeyn, was er über jene Gegenſtände ſagt. Als bloße Kunſtwerke hat er ſie nie betrachtet.) — De l'origine des Loix, des Arts et des Sciences chez les anc. Peuples. Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 B. Von Ant. Yves Goguet; deutſch von G. C. Hamberger, Lemgo 1760. 4. 3 B.

---

*) S. die im Art. Allegorie angeführte Stelle deſſelben.

**) S. An Inquiry into the Beauties of Painting.

Ferner enthalten Erläuterungen der Kunſt der Alten überhaupt, oder einzeler Kunſtwerke, oder führen doch zu der Kenntniß derſelben im Allgemeinen: Comment. de ſculptura, Caelatura gem. ſculptura et pictura Antiquorum, der 3te und 4te Th. von Lud. Demontioſii (Mont-Joſieu) Gallus Romae Hoſpes . . Rom. 1585. 4. bey der Dactyliothek des Gorläus, Antw. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, Amſt. 1649. f. und im 9ten B. S. 777 des Gronovſchen

Theſaurus. — Reflex. ſur la Peint. et ſur la ſculpture des Anc. bey den Obſervat. ſur les Antiquités d'Herculanum, p. MM. Cochin et Bellicard, Par. 1755. 12. mit K. — Aus des H. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, die VI. und VII. über das, was Antike iſt, was ſie lehrt, wie ihre Schönheit mit der ſchönen Natur zu verbinden iſt, u. d. m. — Ueber das Studium des Alterthumes von C. Heſe. Klotz, Halle 1766. 8. (Ohngeachtet der Verf. ſelbſt nicht recht gewußt zu haben ſcheint, was er will, ſo mag ſein Werk denn doch, als ein Beyſpiel von Kunſtrichterey, hier ſtehen.) — An Inquiry into the cauſes of the extraordinary excellency of ancient Greece in the Arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza, „Von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblüht haben?" in dem 1ten B. ſeiner Ausg. der Notizie de' Profeſſori del Diſegno . . . di Fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Wie die Alten den Tod gebildet . . von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1769. 4. Vergl. mit H. Herders Aufſatz über eben dieſe Materie, Hannov. 1774. 4. und verm. in der 2ten Samml. ſ. zerſtreuten Blätter, S. 273. — Diſcorſo ſopra gl'Antichi e vari monumenti loro . . . di G. Caſanova, Lipſ. 1770. 4. Deutſch in dem 11ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Ueber den Kaſten des Cypſelus . . . . eine Vorleſ. von Chriſt. Gottl. Heyne, Gött. 1770. 8. Eben dieſes Verf. Einleitung in das Studium der Antike, Gött. 1772. 8. Eben deſſelben Antiquariſche Aufſätze, Leipz. 1778 — 1779. 8. 2 Stücke. Und ebendeſſelben: Monumentor. Etruſc. artis ad Genera ſua et tempora revocator. illuſtrat. Spec. II. in dem 2ten Th. des 4ten Bds. S. 61. und im 2ten Th. des 1ten Bds. S. 37 der Nov. Commentar. Societ. Götting. Deutſch, im 18. 19. und 20ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Mem. ſur Venus, p. Mr. Larcher, Par. 1775. 8. und Diſſertat. ſur les Attributs de Venus . . p. Mr. l'Abbé de Chau, Par. 1776. 4. — J. J. Rambachs Archäologiſche Unterſuchungen, Halle 1778. 8. — Ueber die Attribute der Venus, von E. Richter, Wien 1783. 8. — Nemeſis, ein lehrendes Sinnbild, in der Samml. von H. Herders zerſtreuten Blättern S. 213. Perſepolis, eine Muthmaßung, von Ebend. in der 3ten Samml. S. 300. — Ueber Flügel und geflügelte Gottheiten, von C. L. Junker, Frft. a. M. 1786. 8. Jupiter, eine Antike, von ebend. Nürnb. 1788. 8. — Ueber die Horen und Grazien, Jena 1787. 8. — Gedanken eines Künſtlers über den Unterſchied des Geiſtes und Gebrauchs der alten und neuen Kunſt, in dem 4ten St. des Meuſelſchen Muſeums für Künſtler und Kunſtliebhaber, Mannh. 1788. 8. — — Auch gehören noch hieher: L'utilité des Voyages, qui concerne la connoiſſance des Med. Inſcript. Stat. Dieux Lares, Peint. anc. les Bas-reliefs, Pierres prec. et gr. p. Baudelot de Dairval, Par. 1692. 8. 2 B. Rouen 1727. 8. 2 B. — Io. Aug. Erneſti Archaeologia literaria, Lipſ. 1768. 8. mit vielen Zuſätzen, beſonders über Kunſt und Kunſtwerke verm. von G. Heinr. Martini, ebend. 1790. 8. — Joh. Friedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, mit Anm. von Joh. Karl Zeune, Leipz. 1776. 8. — Archäologie der Litteratur und Kunſt, von Joh. Joach. Eſchenburg, Berl. 1783. verb. ebend. 1787. 8. (einzeln, aus deſſen Handbuch der claſſiſchen Litteratur, abgedruckt.) — A Treatiſe on the Studies of Antiquities .. by Th. Pownall, Lond. 1782. 8. (Eigentlich würde nur der 2te und 3te Th. des Werkes hieher gehören; aber ich weiß nicht, ob ſie erſchienen ſind. Uebrigens zeigt der Entwurf immer von einem denkenden Kopfe) An Eſſay on the Study of Antiquities, Lond. 1783. 8. von Burgeß. — — Wegen mehrerer, hieher gehörigen Schriften, ſ. die Art. Bauart, Bildhauerey, geſchnittene Steine, Perſpektiv, Schaumünze.

Allgemeine Nachrichten von Kunſtwerken der Alten finden ſich in des Pauſanias Beſchreibung von Griechenland (Ed. pr. Ven. ap. Ald. 1516. f. gr. Ex rec. Khunii, Lipſ. 1696. f. gr. und lat. Ital. von Alf. Bonacivoli, Mant. 1593. Franzöſiſch von Gedoyn, Par. 1733. 12. 4 B. Deutſch, von Goldhagen, Berl. 1766. 8. 2 B.) — In den Werken der Philoſtraten (Ed. pr. Ven. 1503. f. gr. Ex rec. Olearii, Lipſ. 1709. f. gr. und lat. Franzöſiſch von Bl. Vigenere, Bourd. 1596. und was hieher gehört, mit Anm. und Verbeſſerungen von Th. Embry, unter dem Titel, Les images ou tabl. de platte peinture des deux Philoſtrates, et les Stat. de Caliſtrate, Par. 1615. 1637. f. mit K. Deutſch, ſämmtl. von Seybold, Lemgo 1776. 8. (Daß übrigens die, in dem erſten beſchriebenen Gemählde nicht ſo, wie ſie beſchrieben worden ſind, haben exiſtiren können, lehren die Beſchreibungen ſelbſt; aber, ob dieſem ungeachtet ihnen denn doch nicht wirkliche Gemählde zum Grunde liegen, iſt immer noch eine andre Frage?) — In dem 33ten — 37ten Buch der Naturgeſchichte des Plinius (Ed. pr. Ven. 1469. f. Variot. et Dalec. Frcf. 1608. 8. Elzev. Lugd. B. 1635. 12. 3 B. Var. et Gronov. Lugd. B. 1669. 8. 3 B. In uſum Delph. c. n. Hard. Par. 1685. 4. 5 B. 1723. f. 3 B. Ex edit. Io. G. Fr. Franzii, Lipſ. 1777 — 1789. 8. 9 B. Excerpta, quae ad Artes ſpectant .... a Chr. G. Heyne, Gott. 1790. 8. Ital. von Lod. Domenichi, Ven. 1561. 1603. 4. Franzöſiſch, von Ant. Du Pinet, Lyon 1566. f. 2 B. Beſſer von Poinſinet de Sivry, Par. 1771 — 1781. 4. 12 B. und das 34te — 36te Buch, mit vielen Anm. von Et. Falconet, Amſterd. 1772. 8. 2 B. und im 3ten und 4ten B. ſ. Oeuvr. Lauſ. 1781. 8. 6 B. wozu auch noch die Paſſages de Pline, im 5ten und einige Auſſ. im 6ten B. gehören. Deutſch, der ganze Plinius, von Joh. Dan. Denſo, Roſt. 1764 — 1765. 4. 2 B. Von Gottfr. Groſſe, Frkf. 1781 — 1788. 8. 12 B. Auch gehören, als Erläuterungsſchriften des Plinius, hieher ein großer Theil der vorher bereits angeführten Abhandlungen des Gr. Caylus; das Mem. ſur la maniere dont Pline a traité de la Peint. von de la Nauze, in dem 25ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und der Auſſ. über die Künſtlerepochen bey dem Plinius, aus der 1ten Samml. S. 165 u. f. der Antiquar. Aufſätze des Hr. Heyne, Leipz. 1778. 8.) —

Beſchreibungen oder doch, Anzeigen und zum Theil Abbildungen, und Erklärungen von noch vorhandenen Kunſtwerken der Alten, ſind, in ſehr vielen Werken geliefert werden. Ich glaube, indeſſen, bemerken zu müſſen, daß auch in den beſten Abbildungen dieſer Kunſtwerke, wenigſtens ſehr viel von dem eigentlichen Ausdrucke, in ſo fern ſie deſſen fähig ſind, verloren gehen muß; und Winkelmann, welcher dieſes beſſer, als jemand einſehen konnte, und auch einſah, hatte, z. B. folglich ſehr Unrecht, dem Dubos ein Verbrechen daraus zu machen, (Vorr. zur Geſchichte der Kunſt S. XII. 1te Aufl.) wenn dieſer in dem Geſichte irgend einer Statue ein argliſtiges Lächeln fand, obgleich darin keine Spur davon anzutreffen iſt. Schon die Zeichnungen fallen ſelten ganz treu und richtig aus, und noch mehr geht gewöhnlich unter dem Grabſtichel und der Radiernadel verloren. Ganz richtige Begriffe von der Kunſt des Alterthumes in ihrem ganzen Umfange, ſind alſo wohl nur durch das Studium dieſer Werke ſelbſt, oder durch ſehr gute Abgüſſe und Abdrücke derſelben, zu erlangen. Ein Verzeichniß derjenigen Schriften, indeſſen, in welchen dergleichen abgebildet, und erläutert, oder zum Theil nur beſchrieben worden ſind, wird wenigſtens das Wichtigſte, was überhaupt davon noch übrig iſt, allgemein kennen lehren. Ich fange mit denen an, welche 1) **Alterthümer aller Art, als Statuen, flachen Schnitzwerk, Geräthe, Gemählde, Münzen, Gemmen, Inſchriften u. ſ. w.** oder doch mehrere Arten derſelben, und zwar ganze, noch gegenwärtig, oder doch ehemals vorhandene, Sammlungen in Rom enthalten: Rom. Collegii S. I. Muſeum, ab Ath. Kirchero inſtr. deſcr. a Georg. de Sepibus, Amſtel. 1678. f. mit K. Verm. und beſchrieben von Phil. Bonanni, R. 1709. f. mit K. — Muſei Kircheriani Aerea, not. illuſtr. (a P. Contucci) R. 1763 — 1765. f. 2 B. mit 42 Kpfrt. — Muſeo Capitolino, o ſia deſcrizione delle Statue, Buſte, Baſſirelievi, Urne ſepolcr. Iſcriz. etc. che ſi cuſtodiſcono . . . nel Campidoglio, R. 1750. 4. Muſeum Capitolinum, R. 1747 — 1782. f. 4 B. wovon die drey erſten 270 Statuen, und der vierte, auf 69 Bl. Basreliefs, Gefäße, und ein Moſaik, abgebildet, liefern. Il Muſeo Pio Clementino, deſcr. da Giamb. Viſconti, R. 1782. f. Bis jetzt 3 Bände, wovon der erſte 54 Stat. der zweyte 52 Stat. und Gruppen, und der dritte (oder vielmehr der vierte; denn der eigentliche dritte iſt noch nicht ausgegeben) Bas-Reliefs enthält. — Monumenta vetera, quae in Hortis Coelimontanis et in Aedibus Matthaeiorum adſervantur . . . adnot. illuſtr. a R. Venuti et a I. Chr. Amadutio, Vol. I. Statuas, Vol. II. Protomias, Hermas, Clypeos et Anagl. Vol. III. Sarcoph. et Inſcr. compreh. Rom. 1779. f. 3 B. mit 280 Kpfrn. — Galleria Giuſtiniana, R. 1631. f. 2 Th. 329 Bl. (Aus Sandrarts Sculpturae Vet. Admiranda, ſ. Delineatio vera perfectiſſimar. eminentiſſimar. Statuar. Nor. 1680. f. 46 Bl. und im 4ten B. der neuen Ausg. 1 — 38 ſind hieher genommen.) — Aedes Barbarinae ad Quirinalem a Com. Hier. Tetio deſcr. R. 1642. und 1647. f. mit 50 Kupfern (worin ſich freylich aber auch viel Abbildungen neuerer Gemählde befinden) — Auch finden ſich von dieſen, und mehrern dergleichen Sammlungen zu Rom, Nachrichten und zum Theil Abbildungen einzeler Stücke daraus, in den verſchiedenen Beſchreibungen dieſer Stadt, deren eine ſehr große Menge ſind, und wovon ich mich mit der Anführung der beyden neueſten: Deſcriz. delle Antichità di Roma, da R. Venuti, R. 1763. 4. 2 B. mit K. und La Ville de Rome, ou Deſcript. de cette Ville, div. en IV. Vol. et ornée de 425 pl. R. 1778. f. 4 B. begnüge. Vorzüglich aber gehört hieher das Werk des Hr. Frd. W. Baſ. von Ramdohr: Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom . . . . Leipz. 1787. 8. 3 Th. S. übrigens die Folge. — — Sammlungen dieſer Art in andern Städten Italiens: Le Antichità d'Ercolano eſpoſte . . . Nap. 1757 — 1771. f. mit Innbegr. des Catal. von Bayardi, 7 B. wovon die 4 erſten Abbildungen von Gemählden, und der 5te und 6te Abbildungen von Werken in Bronze enthalten. Nachgeſtochen in England, aber nur, ſo viel ich weiß, der 1te B. von Martin und Lettice, 1773. 4. In Frankreich ſämmtl. von Franc. David, Par. 1780 u. f. 4. überh. 570 Bl. In Deutſchland, die Umriſſe der Gemählde von G. Chriſtoph. Kilian, mit Erklär. von Chriſtoph. Gottl. Murr, Augsb. 1777 — 1782. f. 5 Th. Auch gehört noch hieher: Prodromo delle Antichità d'Ercolano di Ott. Ant. Bayardi, Nap. 1752. 4. 5 Th. mit K. (Wegen mehrerer, im Ganzen hieher gehöriger Schriften, ſ. Fabric. Bibliogr. Antiquar. C. III. S. 105 u. f. der 3ten Ausg.) — Spiegazione delle Sculture che ſono nell Palazzo Albani, di Urbino, da Franc. Bianchini, R. 1724. f. mit K. — Muſeo o Galleria di Manfr. Settala, deſcr. in lat. da P. M. Terzago, ed in ital. dal P. Fr. Scarabelli, Tort. 1666. 4. (Bey dem Mariette iſt blos die lateiniſche Beſchreibung mit der Jahrszahl 1664. 4. angeführt gefunden.) — Muſeo Coſpiniano, deſcr. da Lor. Legati, Bol. 1677. f. mit Holzſchn. — Muſeum Florentinum, exhib. inſigniora vetuſtatis Monumenta, quae Flor. ſunt, obſerv. Ant. Fr. Gorii, Flor. 1731 — 1743. f. 6 B. mit K. (Die folgenden 5 B. gehören nicht hieher; die erſten beyden der angezeigten enthalten, auf 200

Blättern, geſchnittene Steine; der 3te 7e Stat. und der 4te — 6te Münzen auf 115 Bl.) Le Muſeum de Florence, ou Collect. des Pierres gr. Medailles, Stat. etc. qui ſe trouvent à Florence, principalement dans le cabinet du Grand Duc, gr. p. (Franc.) David, Par. 1781 — 1788. 4. 6 B. mit 600 Kpfrt. Tabl. Stat. Basrel. et Camées de la Gall. de Florence et du Palais Pitti, deſſ. p. Wicar, et gr. ſous la direction de Mr. La Combe, avec des explic. p. Mr. Mongez, Par. 1789. f. bis jetzt 5 Lieſer. Auch Giuſ. Bardi zu Florenz hat angefangen, die daſelbſt befindlichen Statuen und Basreliefs, in Kupfer geſtochen, herauszugeben; ich weiß aber nicht, wie viel davon fertig geworden ſind. Ferner gehöret zu der Florentiniſchen Sammlung noch: Diſſertation ſur les Statues appart. à la Famille de Niobe, p. Angel. Febroni, Flor. 1779. f. mit 19 Kpfrt. franz. und ital. Imgl. Ragguaglio delle Antich. nella Gall. Med. Imper. di Firenze, da Giov. Bianchi, Fir. 1759. 8. und des Giuſ. Bencivenni Saggio iſtor. ſopra la Real Gal. de Fir. Fir. 1780. 8. 2 B. — Muſeum Etruſcum, exhib. veter. Etruſcor. Monumenta, aer. tab. C. C. nunc primum edita et illuſtr. obſerv. Ant. Franc. Gorii, Flor. 1737 — 1743. f. 3 B. mit 5 Abhandl. von J. B. Paſſeri; in einen Auszug gebracht von Nic. Schwebel, Nürnb. 1771. f. mit K. Des ähnlichen Innhaltes wegen iſt mit ihm zu verbinden: Muſei Guarnacci Antiq. Monum. Etruſca . . . ed. et illuſtr. ab Ant. Franc. Gorio, Flor. 1744. f. mit K. und das Muſeum Cortonenſe, in quo veter. Monum. cont. Anaglypha, Thoreumata, Gemmae etc. quae in Acad. Etruſca . . . adſerv. in plur. tab. aen. diſtrib. a Fr. Valeſio, Ant. Fr. Gorio et Rud. Venutio not. illuſtr. Rom. 1750. f. mit 85 Kpfrt. Auch gehören, im Ganzen noch hiezu: Curt. Inghirami Etruſcar. Antiquit. Fragm. Frcft. 1673. f. mit K. Th. Dempſteri de Etrur. Regal. Lib. VII. c. Th. Cooke, Flor. 1723. f. 2 B. mit K. c. Phil. Buonarotti, ebend. f. 3 B. und in Th. Dempſteri Libr. de Etruria reg. Paralipomena . . Auct. I. B. Paſſeri, Luc. 1767. f. mit Kupf. (Wegen mehrerer Etruſciſcher Kunſtwerke, ſ. die Folge.) — Muſeo di Mons. Treviſano, Veſc. di Verona (1. 2) f. mit Kupf. Franc. Calceolarii Muſ. a Ben. Ceruto inc. et ab Andr. Chieſco deſcr. ac perf. Ver. 1622. f. mit K. Note ovvero Mem. del Muſeo di Lod. Moſcardo, deſcr. in III libri, Pad. 1650. 1656. f. Ver. 1672. f. mit K. Muſeum Veronenſe, h. e. Antiquar. Inſcript. atque Anaglyphar. Coll. Ver. 1749. f. mit K. Diſſert. ſul Muſ. Veron. ed altre Antichità, da Giuſ. Bartoli, Ver. 1745. 4. mit Kupf. — Deſcrizione delle Antichità, ſacr. e prof. della Citta d'Aquileja, opera adorn. da circa 300. Fig. rappreſ. Deità, Inſcritt. Urne, Vaſi, Idoli, Statue, Archimauſolei, Medagl. etc. racc. diſ. ed illuſtr. da Giandr. Bertoli, Ven. 1739. f. — Marmora Piſaurenſia illuſtr. ab Annib. Olivierio, Piſ. 1738. f. mit Kupf. — Marmora Taurinenſia Diſſert. et Not. (Ant. Rivautellae et I. P. Ricolvi) illuſtr. Aug. Taur. 1743 — 1747. 4. 2 B. mit K. — Sert. Urſini Monumenta Patavina, coll. explic. et ſuis iconibus expr. Pat. 1652. f. — Raccolta delle Statue ant. Gr. e Rom. nell' Antiſala della Libreria di San. Marco . . . pubbl. ed illuſtr. da Antonmar. Girol. ed Antonmar. Aleſſ. Zanetti, Ven. 1740 — 1743. f. 2 B. Monum. Graec. ex Muſeo I. Nanii (zu Venedig) R. 1785. 4. — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Antichità Siciliane, ſpieg. dall P. Pancrazio, Nap. 1751. f. 4 Th. in 2 B. mit K. — Delle Antichità Siracuſane da Giac. Bonanni, Pal. 1717. f. 2 B. mit K. — Storia di Aleſa, ant. citta di Sicilia, col rapporto de ſuoi più inſigni Monumenti cioè, Statue, Medaglie, iſcriz. racc. da Selimante Dragontes, Palermo 1753. 4. mit Kupf. — — Sammlungen dieſer Art auſſerhalb Italien, und zwar in Spanien: Gemme, Marmi, Bronzi etc. di Liv. Odeſcalchi [illegible] R. 1749. f. — Grandezas y Antiguedades de la Isla y Ciudad de Cadiz, con Monedas y Stat. piedras . . . por I. Bapt. Suarez de Salazar, Cad. 1610. 4. — — In Frankreich: Diſc. et Roole des Med. et autres Antiq. tant en Pierreries et Grav. qu'en Relief . . . pluſ. Statues de terre cuite à l'Egypt. et pluſieurs rares Antiq. dans le cab. d'Ant. Agard, Antiq. . . de la Ville d'Arles, P. 1611. 8. — Cabinet de la Biblioth. de S. Genevieve, cont. des Medailles, Pierres gr. etc, decrites p. Cl. du Molinet, Par. 1692. f. 2 Th. mit K. — Stat. et Buſtes ant. des Maiſ. Royales, 1. Partie, Par. 1679. f. 18 Bl. mit 15 Stat. und 3 Büſten, von Cl. Melan geſtochen und von Andr. Felibien beſchr. Stat. du Roi, anc. et mod. f. (Der alten Statuen ſind 48, und dieſe ſind von Edelink, Audran, Le Pautre, Chauveau, Melan und Baudet geſt.) Termes, Buſtes, Sphinx et Vaſes du Roi f. 50 Bl. und von eben dieſen Meiſtern. Auch finden ſich dieſe Werke noch abgebildet in dem Rec. des Fig. Groupes, Thermes, Font. Vaſes, Statues et autres Ornemens de Verſ. p. Simon Thomaſſin, Par. 1694. 8. Amſt. 1695 und 1724. 4. 218 Bl. — Cat. raiſonné des Tabl. *Sculptures* etc. du Cab. du D. de Tallard, p. MM. Remy et Glomy, Par. 1756. 12. — Cat. raiſonné des Tabl. *Groupes* et *Figures de Bronze* qui compoſent le Cab. de feu Mr. Gaignat, p. P. Remy, Par. 1768. 12. — Muſeum Schoepflini, recens. Ier. Iac. Oberlin . . . Arg. 1770 u. f. 4. mit K. deſſen gröſſter Theil aber ſchon in der Alſatia illuſtrata, Colmar 1751. f. (weil dieſe Alterthümer nämlich im Elſaß gefunden werden) beſchrieben iſt. — (Wegen mehrerer Alterthümer ſ. die Folge.) — — In England: Deſcriz. delle Pitture, Statue, Buſte e d'altre curioſità, eſiſtente nella Villa di Mil. Pembroke a Wilton. Fir. 1754. 8. (Das engl. Original dieſer Schrift, von Rich. Cowdry iſt 1751. 8. erſchienen, mir aber nicht näher bekannt.) A Deſcript. of the Antiq. and Curioſities in Wilton houſe illuſtr. with XXV Engrav. of ſome of the Capital Statues, Buſtos and Relievos, by J. Kennedy, Saliſb. 1769. 4. (Kennedy gab bereits eine kleinere Beſchreibung dieſer Sammlung im J. 1758. 8. heraus, welche nachher noch öfterer gedruckt worden iſt) Aedes Pembrochianae: Or a critical Account of the Statues, Buſtos, Relievos, Paintings, Medals etc. at Wilton houſe . . by Mr. Richardſon, Lond. 1774. 8. (Die beſte Beſchreibung dieſer koſtbaren Sammlung, welche, unter andern, 56 Gruppen und Statuen, 173 Büſten, und noch mehr Altäre, Vaſen, Urnen, Sarkophagen enthält. Auch ſind von den, darin befindlichen Statuen 40 von Car. Cecch, mit dem Titel, Statues at Wilton, Lond. 4. aber ſehr ſchlecht geätzt worden.) Wegen der Münzen ſ. die Folge. — Marmora Oxonienſia . . . ex ed. Chandleri, Oxf. 1736. f. 2 Th. mit 59 Kpfrt. worauf Statuen, Büſten, Urnen und Gefäße abgebildet ſind. (Wegen der frühern Ausg. ſ. den Art. Aufſchrift) — Kempiana vetuſtatis Monumenta, quar. altera pars Simulacra Statuas, Signa, Lares, Inſcript. Vaſa, Lucernas, Amul. Lapid. Gemmas, Annulos: altera Nummos cont. Lond. 1720. 8. — Antiquitat. Mideletonianae, ſ. Germana quaedam Antiquit. Monumenta . . . diſſert. inſtr. a Cony. Middleton, Cantabr. 1745. mit K. (Die merkwürdigſten der, darin befindlichen Stücke, die güldne Bulle, und ein Gemählde auf Glas, hat bereits Ficorini in der Bolla d'oro di fanciulli . . Romani, R. 1732. 4. mit K. erläutert.) — Meadianum Muſeum, ſ. Cat. Numor. vet. aevi monumentor. et Gemmar. . . . quae Rich. Mead. comparaverat, Lond. 1755. 8. — — In

Holland: Recherches curieuſes d'Antiq. cont. pluſieurs Bas-reliefs, Stat. Inſcript. Urnes, Bagues, Med. anc. et mod. dans la Chambre des raretés de la ville d'Utrecht, p. Nic. Chevalier, Utr. 1709. f. mit K. (Auch von des Verf. eigener Sammlung iſt, unter dieſem Titel, ein bloſes Verzeichniß, Utr. 1709. 8. gedruckt.) — Antiquitat. Neomagenſes, ſ. Notitia rerum antiquar. quas comparaverat Ios. Smetius, in qua Annuli, Gemmae, Lampades, Arae, Marmora, Statuae, Vaſa expl. et var. Romanor. Numiſm. illuſtr. Noviom. 1678. 4. mit K. — Theſaur. Numismat. Inſcript. Marmor. Gemmar. Caroli Heidani . . Lugd. B. 1697. 8. — Ios. Speelmann Gaza Graec. Romanor. Numism. nec non Gemmar. Simulacr. Statuar. Marmor. etc. Amſtel. 1698. 8. — Series Numism. c. elencho Gemmar. Statuar. aliarumque id genus Antiquit. quas congeſſit Guill. de Crahier. Aug. Eburn. 1721. 8. — Cat. Numism. antiq. . . . ur et Gemmar. . . Alb. Bolch, Hag. Com. 1729. 8. — Muſeum Vilenbrockianum, compl. Numism. ant. Gemmas, Icones, Statuas, Anaglypha, Inſcript. Lucern. et Vaſa, c. praef. Sig. Havercampii, ſ. l. et a. 8. — Muſeum Wildianum, cujus Pars prima Numism. ant. P. II. Stat. et Gem. ant. compreh. deſcr. a Sigisb. Havercamp. Amſtel. 1741. 8. — — In Deutſchland: Theſaurus ex Theſ. Palatino ſelect. ſ. Gemmar. et Numiſm. quae in Electorali Cimneliar. continentur deſcriptio a Laur. Begero, Heidelb. 1685. f. mit K. — Theſaurus Brandenburgic. c. Commentar. Laur. Begeri Col. March. 1696 — 1701. f. 3 B. mit K. wovon der erſte und dritte geſchnittene Steine, der zweyte Münzen enthält. Lucernae Veter. ſepulcrales Icon. a I. P. Bellorio edit. in lat. verſ. ed. L. Begero, Berol. 1702. f. und auch bey dem dritten Bande des angeführten Theſaurus befindlich. (S. übrigens noch den Art. Geſchnittene Steine.) Etat et Deſcript. des Statues, tant coloſſales que de grandeur naturelle et de demi nature, Buſtes, grand, moy. et demi-buſt. Bas-reliefs, Urnes . . . tant gr. que rom. . . . apportées en France par feu Mr. le Cardinal de Polignac, Par. 1742. 8. gegenwärtig in Potsdam und Charlottenburg, wovon aber auch noch ein anderes Verzeichniß, Deſcript. et Explicat. des Groupes, Statues, Buſtes et Demibuſtes, qui forment la Collection du R. de Pr. p. Oeſterreich, Berl. 1774. 8. Deutſch von D. J. G. Krünitz, Berl. 1775. 8. vorhanden iſt. Auch iſt ein Theil derſelben, unter dem Titel: Prem. Partie des Antiquit. dans la Collect. . . . de Sans Souci, cont. XII. pl. d'après les plus beaux Buſtes, Demibuſt. et Thermes, deſſ. et gr. p. Andr. L. Krüger, Berl. 1769. f. Sec. Part. Danz. 1772. f. erſchienen. Auch finden ſich Nachr. über dieſe Sammlung in Fr. Nicolais Beſchreibung von Berlin und Potsdam, B. 3. S. 1010 u. f. und S. 1200 u. f. der 3ten Aufl.) — Rec. des Marbres ant. qui ſe trouvent dans la Gallerie du Roi de Pologne, p. B. le Plat, Dresd. 1733. f. 230 Bl. — Muſei Franciani Deſcriptio, Pars prior Numiſm. et Gemmas, Pars poſt. Signa, Capita et Imag. Anaglypha, Vaſa etc. compreh. c. W. Reizii et Henr. Martini, Lipſ. 1781. 8. Ueber das Kaiſerl. K. Cabinet, ſ. die Folge, und den Art. Geſchnittene Steine. — —

II. Werke, worin einzele, größtentheils an verſchiedenen Orten zerſtreute Alterthümer aller, oder doch mehrerer Art, vorzüglich aber eigentliche Werke der Bildhauerkunſt abgebildet, und zum Theil erläutert worden ſind: Speculum Roman. Magnificentiae, Ant. La Frerii formis, R. 1552. f. 118 Bl. — I. B. de Cavalleriis Antiquar. Statuar. Urbis Romae, Lib. II. R. 1574. 4. Lib. IV. Rom. 1585 — 1594. f. überh. 200 Bl. — Statue ant. che ſono poſte in div.

luoghi . . di Roma, Ven. 1576. 4. von Girol. Porro. — Lud. Demontioſii Gallus, Romae Hoſpes, ubi multa Romanor. Monumenta explicantur, R. 1584. 4. mit K. (Nur der, vorhin ſchon angeführte, 3te und 4te Th. dieſes Werkes, welcher von Statuen, Gemmen und Bildern der Alten handelt, und worin verſchiedene derſelben abgebildet ſind, gehört hieher; die beyden erſten Th. handeln von den Gebäuden der Alten.) — Iani Iac. Boiſſardi Antiquit. Rom. c. f. Theod. de Brie, Frcft. 1597. 1627. 1692. f. 6 Th. in 4 B. Auch ſind verſchiedene der Kupfer des Brie, als die neun Muſen u. a. m. einzeln abgedruckt, und auch der Text in das Deutſche, Frft. 1641. f. überſetzt worden. — Hundert alte Statuen von Frz. Perrier, Rom 1638. f. 1649. f. ohne beſondern Titel; und mit dem Titel: Signor. et Statuar. Symb. Perreriana, eleg. coelo exſculpta von Pet. Schenk, Amſt. 1702. f. die erſtern Ausgaben ſind, indeſſen, bey weitem, die beſſern. (Bekanntermaßen iſt der Moſes des Michel Angelo mit unter dieſen Statuen begriffen, und die Figures ant. dess. à Rome, p. Frc. Perrier, 8. 20 Bl. enthalten nichts, als verſchiedene derſelben. Vielleicht iſt auch die Antiquar. Statuar. Urb. Romae Icones, R. ex Typogr. Gottfr. de Scaichis, R. 1621. f. und 4. 2 Th. welche ich nicht näher kenne, eben dieſes Werk.) Von eben dieſem Künſtler ſind die Icones et Segmenta illuſtr. e Marmore Tabular. Romae extant. R. 1645. 1738. f. welche funfzig verſchiedene Basreliefs darſtellen. — Unter den Werken des Phil. Thomaſſin findet ſich eine Sammlung von 52 alten, zu ſ. Zeit, (ums J. 1620) in Rom befindlichen Statuen. — Paradigmata Graphices variorum artific. a Ian. de Biſchop. Hag. Com. 1671. f. 102 Bl. Amſt. ſ. a. f. 113 Bl. Beyde Sammlungen, die in mehrern Stücken von einander abweichen, enthalten verſchiedne alte Statuen. — Miſcellanea erud. Antiquit. in quibus Marmora, Statuae, Muſiva, Toreumata, Gemmae, Numism. referuntur ex illuſtr. c. et ſtudio Iac. Sponii, Frcſt. et Venet. 1679. f. Nur das erſte Buch oder Kapitel; vollſt. Lugd. B. 1685. f. mit K. und größtentheils eben daſſelbe, franzöſiſch, unter dem Titel: Recherches curieuſes d'Antiquit. contenant pluſieurs diſſertat. ſur des Medailles, Bas-reliefs, Statues, Moſaiques et Inſcript. etc. Lyon 1683. 4. mit K. — Romanum Muſeum, ſ. Theſaurus eruditae Antiquitatis, in quo Gemmae, Idola, Inſign. Sacerdotum, Inſtrum. ſacrificiis inſervient. Lucernae, Bullae, Armillae, Fibulae, Clav. Annuli, Teſſerae, Styli, Strigil. Phialae lacrym. Inſtrum. muſical. Signa militar. Marmora, etc. Centum et ſeptuag. Tabul. dilucidantur, cur. . . Mich. Ang. Cauſaei ſ. de la Chauſſé, Rom. 1690. f. 2 B. Ebend. 1707. (die beſte Ausg.) 1736. 1747. f. 2 B. und im 5ten 10ten und 12ten B. des Gräviſchen Theſaurus; franz. durch Lorrain, Amſt. 1706. f. — Admiranda Romanar. Antiquit. ac vet. Sculpturae Veſtigia, anaglypt. oper. elabor. . . . tum in urbibus et vetuſtis ruinis, cum in Capitolio, Aedibus et Hortis viror. princ. . . . a P. S. Bartoli del. inc. et Not. I. P. Bellori illuſtr. (Rom. ſ. a) fol. Ebend. 1693. f. 83 Bl. (Ein, von Künſtlern, in Anſehung der Güte der Darſtellung, geſchätztes Werk, welches auch Sandrart, jedoch mit Ausnahme von ungefähr 30 Blättern, und dafür eben ſo viel andern, aus den, von Bartoli auch geſtochenen Triumpfbogen, Nürnb. 1693. f. 79 Bl. herausgab, und das ſich auch im 5ten Th. der neuen Ausg. ſ. W. befindet. Ein anderes, ähnliches Werk von P. S. Bartoli, welches im Diction. des Artiſtes . . . Leipſ. 1788. 8. B. 2. S. 171. mit dem Titel: Romanae Magnitudinis Monumenta, 134 Bl. Querfol. angeführt wird, iſt mir nicht näher bekannt.) — Raccolta di Statue ant. e mod. . . . colle ſpoſizioni di P. Aleſſ. Maffei, R. 1704. f. mit 162 Kupfert. — Recueil de Sculpt. ant. gr. et rom.

trouv. dans les Ruines entre Rome et Fraſcati, deſſ. par le Sr. (Lamb. Sigism.) Adam, gr. p. Fehrt, Par. 1729. 1754. f. 60 Bl. — Ioh. Iuſt. Preiſsler Stat. ant. del. ab Edm. Bouchardon, Nor. 1732. f. 50 Bl. (Eines der beſſern Werke dieſer Art) — Stat. inſignior. . . . a Ios. Iuſt. Preiſsler del. aeri inc. a G. Mart. Preiſsler, Nor. 1736. f. 21 Bl. — Collectan. Antiquit. Roman. (Statuae, Gemmae, Picturae) C. Tab. inc. et a R. Venuti not. explic. exhib. Ant. Borioni, R. 1736. f. (Verſchiedene, darüber geführte Streitſchriften ſind in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, S. 328 u. f. angeführt.) — Sculture e Pitture ſacre, eſtratte dai Cimetieri de Roma . . . . colle ſpiegazione (von Bottari) Rom. 1736 — 1754. f. 3 B. (Sie waren bereits in der Roma ſotteranea di Ant. Boſio, R. 1632. f. 1651. f. bekannt gemacht.) — Rec. d'Antiquités Egypt. Etruſq. Grecq. Rom. et Gauloiſes de Mr. le Comte de Caylus, Par. 1753 — 1767. 4. 7 Th. Deutſch, Nürnb. 1766 u. f. 4. 4 Th. (Der Rec. des Antiq. des Gaules . . . par Mr. de la Sauvagère, Par. 1770. 4. welcher gewöhnlich als eine Folge dieſes Werkes angegeben wird, gehört gar nicht hieher.) — Les plus beaux Monumens de Rome anc. ou Recueil des plus beaux morceaux de l'Antiquité. . . . deſſ. et gr. en 120 Pl. Par. 1762. f. (von Barbault) Deutſch, geſt. von G. Chriſtoph Kilian, Augsb. 1767. f. 54 Bl. (Das Werk enthält, auſſer Abbildungen und Gebäuden, einige Altäre, Statuen und Gemählde, ſo wie verſchiedene Basreliefs) Als eine Folge davon erſchien: Rec. de divers Monumens anc. repandus en pluſieurs endroits de l'Italie, et a Rome, deſſ. p. Barbault et gr. en 166 Pl. Par. 1770. f. S. auch noch den Art. Flaches Schnitzwerk. — Monumenti antichi, cioè Pitture, Gemme intagl. Camei, Statue e moltiſſime Paſſirelievi, ſpieg. ed. illuſtr. dal. S. Ab. Giov. Winkelmann, R. 1767. fol. 2 B. mit 208 Kpfrt. Deutſch, 1ter Th. Berl. 1780. f. mit 40 Kpfrt. — Raccolta d'antiche Statue, Buſti, Baſſirelievi ed altre ſculture, reſtaurate da Bart. Cavaceppi, R. 1768 f. 60 Bl. (Einen gröſſern Nutzen würde dieſes Werk haben, wenn darin die Ergänzungen wären bemerkt worden.) — Recueil d'Antiquités ou Voyages d'Italie, Par. 1770. 4. 60 Bl. (Gefäſſe, Dreyfüſſe, Altäre, u. d. m.) — A Collection of twendy antiques Statues drawn after the Originals in Italy, by Rich. Dalton, engr. by Ravenet, Grignon, Wagner Baron etc. Lond. 1770. (Aus welchen aber wohl Niemand den Geiſt der Originale kennen lernen wird) — Elegantior. Stat. ant. in variis Romanor. Palatiis aſſerv. c. Dom. Magnan, R. 1776. 4. — Vierzig alte Statuen von Giov. B. Piraneſi. — Voyages pittor. de Naples et de Sicile, Par. 1781 — 1784. f. 5 Theile in 4 B. mit 400 Kpfrt. Auſſer den Abbildungen und Beſchreibungen von neuern Gebäuden und Gemählden, ſind eine Menge Herkulaniſcher Alterthümer, als das Theater, verſchiedene Gemählde, Arbeiten von Bronze, Gefäſſe, u. d. m. darin in Kupfer gebracht.) — Voyage pittoreſque de la Sicile, p. Mr. Houel, Par. 1783 u. f. f. Ob mehr, als 27 Lieſer. jede von 6 Blatt bis jetzt erſchienen ſind, weiß ich nicht?) — Chſtn. Frdr. Prangens Magazin der Alterthümer, oder Abbildungen von den vornehmſten geſchnittenen Steinen, Büſten, Statuen, Gruppen, erhabenen und vertieften Arbeiten, Gemählden, Vaſen und Geräthſchaften, Halle 1783 — 1784. f. 24 Bl. — Monumenti antichi inediti, R. 1785. f. (Ob ſie fortgeſetzt worden, weiß ich nicht?) — Collection des plus beaux ouvrages de l'Antiquité, Statues, Buſtes, Groupes, Basreliefs, Vaſes, Trophées, Ornemens d'Architecture etc. Choiſis parmi les Monumens des Etruſq. Grecs, et Romains, gr. p. Willemin, Par. 1787. (Ob mehr, als die zwey erſten Lagen fertig geworden ſind, iſt mir nicht bekannt. — —

III) Beſondre Beſchreibungen und Abbildungen von Geräthen aller Art. Blos literariſch handeln, unter mehrern, davon: Nic. Guibertus De murrhinis Vaſis, Diſſert. Francof. 1597. 8. — Fort. Licetus, De Lucernis Veter. recondit. Lib. VI. Ut. 1652. f. — Ioach. Felleri Diatr. de Lucernis Antiquor. ſubterr. Lipſ. 1661. 4. — Oct. Ferrarius de Lucernis recond. Veter. Patav. 1686. 4. und im 12ten Bande des Grävischen Theſaurus, S. 953. — Dan. Guil. Molleri de perennibus Veter. Lucernis, Diſſert. Alt. 1705. 4. — Oſſervazioni ſopra alcuni frammenti di vaſi Antichi di vetro, ornate di Figure, trovate ne Cimeteri di Roma, da fil. Buonarroti, Fir. 1716. 4. — Io. Fr. Chriſt De murrhinis Veter. Diſſert. et de Vaſculis Corrull. Lipſ. 1743. 4. — Auch findet ſich in den Philoſophical Tranſact. vom Jahre 1684. S. 806 ein Aufſatz von Rob. Plott; und in der Galleria di Minerva, Ven. 1696 — 1717. f. 7 B. im 6ten B. ein paar Briefe von Fr. Caroli, und Giamb. Urſati. — — Abbildungen liefern: Le Antiche Lucerne ſepolcrali . . . diſegnate et intagl. da P. S. Bartoli, e. oſſervaz. da G. P. Bellori, R. 1691. 1704. 1729. f. 112 Bl. Lat. Lugd. B. 1728. f. und in dem 12ten B. S. 1. des Gronovſchen Theſaurus. (Wenn, wie gewöhnlich behauptet wird, P. S. Bartoli, bereits 1680 geſtorben, und das Werk nicht erſt nach ſeinem Tode ausgegeben worden iſt: ſo muß eine frühere, als die angezeigte erſte Ausg. davon verhanden ſeyn) — Muſei Paſſerii Lucernae fictiles, Piſ. 1739 — 1751. f. 3 Bde. — Raccolta de vaſi diverſi formati da illuſtri artefici antichi . . . da Lor. Fil. Roſſi. Rom. 1713. f. 51 Kpft. — Collection of Etruſcan, Greek and Roman Antiq. from the Collection of the H. W. Hamilton . . . (engliſch und franzöſiſch) 1ter Band. Nap. und Par. 1766. (1768.) f. mit 107 Kpfrt. worauf ſo wohl die Formen, als die Mahlereyen von überhaupt 32 Etruſciſchen Gefäßen abgebildet worden ſind. 2ter Band, ebend. 1770. f. mit 130 Kpfrt. von 38 Gef. (wobey ſich zugleich eine Abhandl. von dem Gebr. der Gefäße bey den Alten, von der Art, wie ſie gemahlt ſind, u. d. m. befindet) 3ter Band, 1775. f. mit eben ſo viel Kpfrn. (nebſt einer Geſch. der Bildhauerkunſt.) Ob, und wenn der 4te verſprochene Band erſchienen iſt, weiß ich nicht; wohl aber hat F. David die erſtern Bde. in 4. und 8. Par. 1786 u. f. nachgeſtochen.

IV) Beſondre Abbildungen von Mahlereyen der Alten. Auſſer der wichtigen Sammlung derſelben in der Antichità d'Ercolano, und in dem vorhin angezeigten Werke von den Etruſciſchen Gefäßen: Commentar. in veterem picturam Nymphaeum refer. von Luc. Holſtenius, R. 1676. f. und im Grävischen Theſaurus, B. IV. S. 1797. (Es war im Pallaſte Barbarini befindlich, ſoll aber jetzt ſo verdorben ſeyn, daß es nicht mehr gezeigt wird.) — Le Pitture antiche delle Grotte di Roma, e del Sepolcro de' Naſoni . . . diſegn. ed intagl. alla ſimilitudine degli ant. originali da P. S. Bartoli . . . . ed illuſtr. da G. P. Bellori, ed. a Mich. Ang. Cauſeo, R. 1680. Verm. und verb. ebend. 1706. f. Lat. im 12ten B. S. 1041. des Gräviſchen Theſaurus, und einzeln, Rom 1738 und 1750. f. 94 Bl. — Rec. de Peintures ant. imitées fidelement pour les couleurs et pour le trait d'après les deſſeins coloriés faits p. P. S. Bartoli, P. 1757. f. verm. mit 17 Bl. Par. 1784. f. (Mariette und Caylus, welche urſprünglich den Abdruck derſelben beſorgten ließen nur 30 Exemplare abziehen, daher das Werk anfänglich ſelten war. Es ſtellt Freſko-Mahlereyen aus der ſo genannten Caſa di Tito und aus andern Ruinen dar.) — Picturae Etruſcor. in Vaſculis . . . . expl. et illuſtr. a I. B. Paſſerio, R. 1767 — 1775. f. 3 B. mit 300 Kpfrt. — Le antiche Camere delle Terme di Tito, e le loro pitture reſtituite, diſ. intagl. ed color. da Lud. Mirri, deſcr. dell' Ab. Giuſ. Carletti, Rom. 1776. f. — Collection des Peint. ant. qui ornoient les Palais, Thermes, Mauſolées, Chambres ſepulcral. des Emp. Tite, Trajan, Adrien et Conſtantin, gr. en 31 pl. dans le gout du deſſein rehauſſé, avec leur deſcript. hiſtor. Rome 1782. f. — Pitture antiche ritrovato nella ſcavo aperto di Ordine di Pio VI. in una vigna, an. 1780. inc. et pubbl. da Giov. Caſſini, R. 1783. f. (ſchwarz und roth abgedruckt) — Deſcription des Bains de Titus, ou Collect. des Peint. trouv. dans les Ruines des Thermes de cet Empereur, gr. ſous la direction de Mr. Ponce, Par. 1786. f. (Ob mehr als die drey erſten Lieferungen fertig geworden ſind, iſt mir nicht bekannt.) — — Auch gehören, in ſo fern der größte Theil aller dieſer Alterthümer noch immer in Italien befindlich iſt, die Beſchreibungen verſchiedener dahin gemachten Reiſen hieher; von welchen ich mich, mit Anführung folgender begnüge: Travels by Blainville, Lond. 1747. 4. 3 B. Deutſch, Lemgo 1765. 4. 3 B. — J. G. Keyßlers Reiſen, Han. 1751. 4. 2 B. — Voyage d'un François (de la Lande) en Italie fait dans les Années 1765 et 1766. Ven. et Par. 1769. 12. 8 B. Yverd. 1770. 8. 9 B. (aus welchen vorzüglich die hiſtoriſch kritiſche Nachrichten von Italien ... von J. J. Volkmann, Leipz. 1770 — 1771. 8. 3 B. verm. 1777. 8. 3 B. mit Zuſätzen aus H. Bernoullis Reiſebeſchreibung, wodurch das Buch nicht viel gewonnen hat, gezogen worden ſind) — Des Freyh. v. Riedeſel Reiſe durch Sicilien und Groß-Griechenland, Zür. 1771. 8. u. a. m. — —

V) Beſondre Beſchreibungen und Abbildungen von alten Münzen: als zuerſt von den Sammlungen derſelben. Von der im Vatikan: (Albanum Muſaeum, h. e. Antiqua Numism. maximi moduli, aurea, argentea, aerea, ex Muſ. Alex. Card. Albani in Vaticanam Bibl. a Clemente XII. . . . translata, et a Rud. Venuti notis illuſtrata, Rom. 1739 — 1744. f. 2 Th. mit K. — Von der Königlich Neapolitaniſchen, in dem Pallaſte Capo di Monte: I Ceſari in oro ed argento, in medaglioni, in metallo grande ed in metallo mezzano, raccolti nel Farneſe Muſeo e pubblic. colle loro congrue interpretazioni di Paol. Pedruſi, e Pietro Piovene, Parm. 1694 — 1727. f. 10 Bde. (Mehrere Nachrichten von dieſem übrigens ſehr reichen Cabinette ſind mir nicht bekannt) Von der zu Piſa: Numism. aerea ſelect. maximi Mod. e Muſeo Piſano, ol. Corrario, Venet. (1741.) f. mit K. wozu Ab. Mozzoleni Commentar. . . in Monaſt. Bened. Caſini 1740. f. und Animadverſiones [illegible] ebend. 1741 — 1744. f. herausgab. — Von der Venetianiſchen: Theſaur. Numism. antiquor. et recentior. ex auro, arg. et aere, a D. Petro Mauroceno coll. et Reipubl. Venet. legatus, Ven. 1683. 4. mit K. — Von der Florentiniſchen: dem vorhin angeführten Saggio iſtorico des Bencivenni, Flor. 1779. 8. 2 B. zu Folge, ſollen die alten Münzen darin ſich auf 14000 belaufen; aber, außer den, in dem 4ten — 6ten B. des bereits gedachten Muſei Florentini, welches auch den beſondern Titel: Antiq. Numism. aur. arg. . . . et aerea . . . führt, beſchriebenen und abgebildeten, iſt, meines Wiſſens, kein beſonderes Verzeichniß vorhanden. — Von der Königlich Franzöſiſchen: Eine eigentliche umſtändliche Beſchreibung davon iſt mir nicht bekannt; aber in Kupfer geſtochen ſind von Boiſſiere 41 Bl. f. und, als Folge davon, von P. Giffart, 61 Bl. f. erſchienen, welche zu der Collection des Eſtampes du Cabinet du Roi gehören; die erſtern hat Lor. Beger, mit dem lat. Titel: Numismat. mod. max. ex Cimeliarcho Lud. XIV. ad exemplar. Pariſ. ſervato et ord. Numism. et numero XLI tabular. Eleuther. (Berol.) 1704. f. nachgeſtochen. — Von der K. K. Sammlung zu Wien: Numism. aerea max. mod. primique duodecim Auguſti ex auro, dudum Romae in

Coenobio Carthuſiae nunc Viennae Auſtr. in Gaza Caeſarea, R. 1727. f. mit K. c. annotat. N. I. N. Vien. Auſtr. 1750. f. Numiſm. Cimelii Caeſar Auſtr. Vindobonenſis . . . quor. rarior. icon. caet. Cat. exhibet. c. Val. du Val et Eraſm. Froelich. Vind. 1754 — 1755. f. 2 Th. Catal. Muſ. Caeſ. Vindobon. nummor. vet. diſtrib. in partes duas, quar. prior. monetas urb. populor. reg. altera Romanor. complectitur . . . deſcr. Ioſ. Eckhell, Vien. 1779. f. 2 B. mit 8 Kpfrt. Syll. 1. Numor. vet. anecd. Theſ. Caeſar. c. comment. I. Eckhel, Vien. 1786. 4. — Von der **K. Preußiſchen:** S. den vorher angezeigten Theſ. Brand. ſelect. Col. March. 1696 — 1701. f. 3 B. mit K. — Von der **K. Däniſchen:** Olig. Iacobaei Deſcript. Muſ. Chriſt. V. Hafn. 1696. f. mit Kupf. Verm. durch Joh. Laurens, ebend. 1716. fol. — Von der (ehemahligen) **Sammlung der Königin Chriſtina:** Medailles du Cab. de la R. Chriſtine, gr. p. P. S. Bartolo avec les Comment. de Sig. Havercamp, (lat. und franzöſ.) Haye 1742. f. mit 63 Kpfrt. Num. ant. aur. argent. et aer. in Theſ. Chriſtinae . . . aſſerv. a Franc. Camelo in ord. redact. R. 1690. 4. Alex. de Lazarae Chriſtinae, Suec. Reginae, Imperat. Caeſarumque a Pompejo ad Carol. M. Numiſm. ſeries, Par. 1669. 4. — Von der Herz. **Würtenbergiſchen:** Cimeliarch. ſ. Theſ. Numiſm. tam antiq. quam modernor. aureor. argenteor. et aeneor. Duc. Wurt. Stuttg. 1709. f. — Von der Herzoglich **Weymariſchen:** Sal. Francii Explicat. brev. Numophyl. Wilhelmo Erneſtino, Vin. 1722. f. mit K. — Von der Herz. **Gothaiſchen:** Gotha nummar. ſiſt. Theſ. Friderici Numiſm. antiq. . . . c. Sig. Liebe, Amſt. 1730. fol. mit K. Auch iſt die Medaillenſammlung des D. v. Schachmann dahin gekommen; und folglich gehört noch der Catal. raiſonné d'une Collection de Medailles 1774. 4. mit K. dazu. — Von der **Pfälziſchen:** S. den vorher angezeigten Theſ. ex Theſ. Palat. ſelect. von Laur. Beger, Heidelb. 1685. f. — Von der **Oxfordiſchen:** Numor. antiquor. ſcriniis Bodlejanis reconditor. Catal. . . . cur. Th. Wiſe, Oxon. 1750. ebend. 1784. f. mit K. — — **Privat-Sammlungen nach dem Alphabeth:** I. Bapt. Altini Num. Urb. graec. Reg. Viror. illuſtr. Familiar. roman. romanorumque Imperat. . . . Par. 1640. f. — Numiſm. quaedam cujusc. formae et Metalli Muſ. Honorii Arigoni, Ven. Tarv. 1741 — 1745. f. 3 B. mit K. (gehört zu den wichtigern) — Raccolta di Medagl. ant. Imperiali, da Pell. Aſcani, Moden. 1677. 12. — Catal. Numiſm. antiq. ex auro, arg. et aere lac. de Bary, Amſtel. (ſ. a.) 4. mit K. — Numiſm. rarior. Becceleriana, conſign. et expl. D. Capello, Hamb. 1684. f. Ebend. 1750, f. mit K. — Ioh. Guil. de Berger Muſeum, ex Num. ant. Gemmis inſculpt. exſculptisque. conſt. Lipſ. 1754. 8. — Catal. du Cab. des Medailles de Mr. Bonrepos, Amſt. 1700. 8. — Catal. Numiſm. Antiq. ex auro, arg. et aere, ut et Gemmar. lapidumque, pretioſ. Alb. Boſch, Hag. Com. 1719. 8. — Numophylac. Burkhardianum . . . . Helmſt. 1740 — 1745. 8. 2 B. (Wofern irgend ein ächter eherner Otto vorhanden iſt: ſo hat er ſich in dieſer Sammlung befunden.) — Laur. v. Camper Catal. veter. et recentior. Numiſmat. Amſtel. 1724. 8. — Selectiora Numiſm. in aere max. moduli e Muſeo Franc. de Camps, c. interpret. D. Vaillant, Par. 1695. 4. mit K. — Scelta de' Medaglioni più rari nella Bibl. del Card. Gasp. Carpegna, R. 1679. 4. mit K. (Und Erläuter. von Gio. P. Bellori) Ebend. ſ. a. 4. mit Bem. von Ph. Buonarotti. Lat. c. Ioſ. Monterchii Comment. Amſt. 1685. 12. (Carpegna war einer der erſten, welcher bloß ſo genannte Medaillons ſammelte; in der erſten Ausgabe der angezeigten Schrift ſind deren 23, in der zweyten 129 abgebildet.) — Cat. des Medailles du cabinet de Nic. Chevalier, Amſt. (ſ. a.) 4. Cat. des medailles doubles du cab. de Nic. Chevalier, Utr. 1707. 4. — H. Clauſens Münzcabinet, Hamb. 1738. 4. — Guil. de Craſſier Ser. Numismat. antiquor. tam graecor. quam romanor. ... Aug. Ebur. 1721. 8. — Imperator. romanor. Numism. aurea a Iul. Caeſ. ad Heraclium ... edita ex Muſ. Caroli Duc. Croÿi et Arſchotani, p. Io. de Bie in aes inc. et a Ioa. Hemmelario .. explicata. Antv. 1614. 1627. 4. Berol. 1705. 4. (durch Laur. Beger) Vermehrt, und mit dem Titel Imperat. Romanor. Numism. aurea, argentea, aerea a I. Caeſ. uſque ad Valentinianum ... Antv. 1617. f. (bey Andr. Schotts lat. Ueberſ. der Dialogen des Aguſtini) Ferner, mit der Aufſchrift: Imper. rom. Num. aur. arg. aerea a Romulo et Iul. Caeſ. uſque ad Iuſtinianum ... c. Com. Alb. Rubenii, Antv. 1654. f. (Die neuen Zuſ. ſind aus dem Muſeo des Nic. Roccoſ gezogen) Ebendieſelben, c. Laur. Begeri annot. Berol. 1700. f. und endlich c. Rud. Smids Romanor. Imperat. Pinacotheca, rec. Sig. Havercamp, Amſt. 1738. 4. — Gisb. Cuperi Gazophylacium Monetar. priſcar. et recentior. Amſt. 1718. 8. — Cat. Numism. antiquor. ex auro, arg. et aere, Roman. et Graec. quae coll. Chriſt. Com. de Daneſchiold, Hafn. (ſ. a.) 4. — Eggelianum Numophylac. ſ. Catal. nummor. tam antiquor. q. recentior. quos I. H. Eggelingus collegit, Brem. 1714. 8. — Numophylac. Ehrencronianum, cont. apparat. antiquor. aeque ac recent. Numism. a Frd. Adolph. Hanſen ab Ehrencron collector. ſ. l. et a. 4. — Numism. elegant. Muſei Abbat. St. Genoveſae, ex aere, bey der 2ten Ausg. der Select. Numism. antiq. e Muſ. Pet. Seguini, Lut. Par. 1684. 4. S. auch das vorher angeführte Cabinet de la Bibl. de St. Genevieve. — Compendio delle Medaglie che ſi trovano nello ſtudio di Franc. Giacomelli, in Maſſa 1717. 8. — Nummophylac. I. Zach. Gleichmanni, ſ. l. 1732. 8. — Glockianum Numophyl. ſ. Collect. veter. Nummor. tam Graecor. quam Romanor. Ant. Phil. Glockii, Frcft. ad M. 1735. 8. — Cat. Numism. antiq. omnis moduli, Graecor. Romanor. etc. quae colleg. Ioan. Grammius, Hafn. 1758. 8. — Catal. Numism. antiquor. quae coll. N. de Hahn, Wirceb. 1753. 4. — Conſpectus Numor. t. antiquor. q. recentior. omnis metalli atque moduli a Phil. I. Hartmanno collector. R. ſ. a. f. — Theſ. Numismat. ... Carol. Heidani, Lugd. B. 1697. 8. — Catal. Thecae numismat. Heſſelcanae, cont. numism. aur. arg. et aerea t. vet. q. recention. Amſtel. 1747. 8. — Numophylac. Hollandreianum, conſcr. a I. I. Scheuchzero, Tigur. 1717. 8. — Numophyl. Hudemannianum, Glückſt. 1715. 8. 2 Th. — Nummor. veter. Populor. et urb. Graec. qui in Muſeo G. Hunter aſſervantur, Deſcript. Auct. Combe, Lond. 1782. 4. mit 68 Kpfrt. — Conſignat. rarior. Numism. ant. med. et rec. aevi, quae Alb. Frdr. Hynitſch coll. Ber. (ſ. a.) 8. — Enumerat. Num. ... graec. et romanor. A. I. Ithe. Bern. 1777. 4. — Münz-Cabinet von alten Münzen, geſammelt durch Heinr. Kaufmann, Hamb. 1747. 8. — Sam. Kupferi Collect. Numism. veter. et recent. Bern. 1750. 8. — Ind. Nummor. Val. Ern. Loeſcheri, cont. nummos ant. graec. et roman. Dresd. 1752. f. — Nummophylac. Chr. Theoph. Ludovici .... Vitteb. 1731 — 1743. 8. 2 Th. — Nummophyl. Luederianum ant. et recent. ... Hamb. (1678.) f. — Series Numism. antiq. graec. et roman. quae congeſſit Henr. Adr. a Mark (Hag. Comit. 1727.) 8. — Muſeum Mazzuchellianum (zu Breſcia ſ. Voy. d'un François B. 8. S. 402. 2te Ausg.) Ven. 1763. f. 2 B. — Nummi Imperat. romanor. ex auro atque argento quae venal. praeſt. apud Mecherinum et Diodatum, Flor. 1747. 4. Nummophyl. Ger. Wolt. Molani et Ioa. Chr. Boemeri, Cell. 1744. 8. — Muſeum Mullianum, ſ. Index Nummor.

mor. graec. et romanor. quos colleg. Theod. Moll, Amſtel. 1755. 8. — Muſ. Modelianum, ſ. Num. antiq. cont. reg. Maced. Aegypt. Syr. Oſtrogoth. num. et veter. populor. Urb. Caeſ. Tyrannor. numiſm. max. mod. et nonnull. familiar. roman. a Iac. Muſellio coll. et ed. Ver. 1751. f. 3 Th. Numiſm. recens acquiſita, Ver. 1760. f. — Neuhauſianum Muſ. ſ. Nummi graec. rom. etc. coll. a Meinh. Neuhauſ. Ber. 1737. 4. — Muſ. Nicolianum, ſ. Imperat. romanor. Reg. Populor. et Urbium Numiſm. quae Florent. in Muſeo Ph. Nicolini adſervantur, Deſcript. (Flor.) 1718. 4. — Numiſm. Heroon. Equitis Odam ... R. 1742. 4. — N. Odeſcal. Numiſm. graeca non ante vulgata, quae Anton. Benedictus e ſuo maxime et Amicor. Muſeis ſelegit, R. 1778. 8. mit K. — Iac. Oiſelii Theſaur. ſelector. Numiſmat. antiq. quo praeter imagines et ſeriem Imperat. Rom. a C. Iul. Caeſ. ad Conſtantinum M. uſque quidquid fere monumentor. ex romana antiquitate in numis veter. extat, recenſetur in eil. Amſtel. 1677. 4. — Theſaurus Numiſmat. e Muſeo Car. Patini (Amſtel.) 1672. 4. mit K. — Numiſm. antiq. in tres partes div. colleg. et aeri incidi curav. Thomas, Pembrochiae et Montis Gomerici Comes, Lond. 1732. und 1746. 4. 316 Bl. — Cat. Numiſm. antiq. t. graec. q. romanor. congeſt. a Casp. de Pfau, Stuttg. 1745. 8. — Catal. Muſei numiſm. Scheuchzero-Peyeriani, in quo rariora tantum huj. Muſ. numiſmata deſcribuntur, cetera indicantur ... ſ. l. et a. 8. — Io. Fidr. Schoepperlini Numi rarior. aut attriti ... Onold. 1757. 8. — Guil. Schroederi Theſ. Nummor. ant. et recent. Hamb. 1729 — 1731. 8. 2 Th. — Selecta Numiſm. ant. e Muſ. Pet. Seguini ... Par. 1666. 4. mit Kupf. Verm. ebend. 1684. 4. — Io. [illegible] Gaza Graecor. Romanor. et recentior. Numiſm. ... Amſt. 1698. 8. — Ott. Sperlingii Theſ. Numiſm. antiq. Hamb. 1717. 4. — Catal. van een Cabinet met Medailles, verz. door Corn. Aſc. van Sypeſteyn, t'Haerlem 1745. 8. — Muſei Theupoli antiq. Numiſm. olim coll. a Ioa. Dam. Theupolo, auct. et ed. a Laurentio .. et Federico ... fratribus, Ven. 1736. 4. 2 Th. mit K. (gehört zu den wichtigern) — Turnonenſis Colleg. Soc. I. Nummi vet. Aven. 1731. 8. — Catal. abregé des Medailles du cab. de Mr. Duvaü, Troy. 1758. 12. — Muſeum Vilenbrockianum, compl. Numiſm. antiq. ... ſ. l. et a. 8. — Numophylac. Acad. Upſalienſis, P. 1. Numiſm. quae famil. roman. audiunt, expl. Auct. Ev. Ziervogel. Upſ. 1753. 4. — Cat. Numiſm. t. graec. c. romanor. ex omni aere .. Corn. Alex. de Vrienz, Gott. 1754. 8. — Cat. von alten, raren, griechiſch- und römiſchen Münzen ... geſ. von Joh. G. v. Wichmannshauſen, ſ. l. 1747. 8. — Selecta Numiſm. ant. ex Muſeo Iac. de Wilde, Amſtel. 1692. 4. mit Kupf. Wildianum Muſ. cuius pars prima Numiſm. antiq. ... compreh. Amſtel. 1741. 8. — Cat. van antique, goude, ſilvere en koppere Med. uit het Cabinet van Nic. Witſen, Amſt. 1728. 8. — Catal. Bibliothecae Numiſmatum ac operis priſci theſ. Ioa. de Witt, Amſtel. 1701. 8. — Frid. Sig. Witzleben Select. quaed. Numiſm. graec. hactenus inedita, Lipſ. 1754. 4. — Cat. van een uitmuntend Cab. met antique en moderne Med. nagelaten by Abr. Zelk v. Wouw Gravenh. 1714. 8. — Chr. Wren Numiſm. antiq. Sylloge popul. graec. municipiis et colon. rom. cuſ. Lond. 1708. 4. — — Werke, worin zweytens die übrig gebliebenen, in verſchiedenen Sammlungen zerſtreuten, Münzen der alten, hier vorzüglich in Betracht kommenden, Völker, mit Rückſicht auf ihre Geſchichte, beſonders geſammelt, und größtentheils auch abgebildet worden ſind: Hiſtoria Ptolomaeor. Aegypt. Reg. ad fidem

Numiſmat. accom. per Io. Foy Vaillant, Amſtel. 1701. f. mit K. — Seleucidarum Imp. ſ. Hiſtor. Regum Syriae per Io. Foy Vaillant, Par. 1681. 4. Hag. Com. 1732. f. mit Kupf. Annales Reg. et Rer. Syriae, num. veter. illuſtr. ab obitu Alex. M. ad Cnej. Pompejum adv. Auct. Eraſm. Froelich, Viennae 1744. f. mit K. Deſcript. Nummor. Antiochiae Syr. ſ. Specimen Artis crit. nummariae, Auct. I. Eckhell, Vien. 1786. 4. — Arſacidarum et Achaemenidar. Imper. ſ. Reg. Parthor. Ponti, Boſphori etc. Hiſt. ad fidem numiſm. accom. p. Io. Foy Vaillant, P. 1725. 4. 2 B. mit K. Ebend. (oder vielmehr Leipzig) 1728. 8. 2 Bde. Hiſt. des Rois de Thrace et de ceux du Boſphore Cimmerien, eclairci p. des Medailles, p. Mr. Cary, Par. 1752. 4. mit K. — Numiſmat. Reg. Macedoniae omnia . . . hactenus edita, additis ineditis et nondum deſcriptis, tab. aen. repraeſ. digeſſit, deſcripſ. Ioa. Iac. Geſnerus. Praefixa ſunt Proleg. de Theſ. univerſali omnium Numiſm. Graec. et Rom. . . . Cap. de Numiſmat. graec. praeſt. uſu et raritate et le Catal. des Med. gr. du Cab. de Mr. de Formont de la Tour, Tig. 1738. f. — Reg. veter. Numiſm. anecd. aut perrara not. illuſtr. ſtud. Fr. Ant. Com. de Khevenhuller, Vien. (1752) 4. mit Kupf. Nova acceſſio ad Numiſm. Reg. Veter. anecd. aut perrara, Auct. Eraſm. Froelich, Vien. (1756) 4. mit Kupf. Notitia elementar. Numiſm. antiq. illor. quae Urb. liberum, Reg. et Princip. ac perſonar. illuſtr. appellantur, Auct. Er. Froelich, Vien. 1758. 4. mit K. — Ioa. Iac. Geſneri Numiſm. Reg. Syriae, Aegypti, Arſacidar. Populor. et Urb. Graec. Imper. rom. lat. et gr. Tig. 1735. f. mit K. Appendic. ad Numiſm. gr. Populor. et urbium, a Iac. Geſnero tab. aen. repraeſent. cura et ſtud. Aloyſii Com. Chriſtiani . . . Vien. 1769. 4. (2te Aufl.) — Recueil de Medailles de Rois . . . et de Medailles de Peuples et de Villes . . . qui n'ont point encore été publ. ou qui ſont peu connues, mit den dazu gehörigen Supplementen und Zuſ. Par. 1762 — 1778. 4. 12 B. mit K. Numi vet. anecdoti, ex Muſ. Caeſar. Vindob. Florent. Granelliano, Vitzaiano, etc. coll. et illuſtr. I. Eckhell, Vind. 1775. 4. 2 Th. Populor. et Reg. Numi veter. inediti, coll. et illuſtr. a Franc. Neumanno, Vindob. 1779. 4. — Hubert. Goltzii Sicilia et Magna Graec. ſ. Hiſtor. Urbium et Populor. Graec. . . . Lib. 1. Brug. Flandr. 1576. f. mit 118 Sicil. und 216 Münzen von Gr. Gr. C. ſchol. Andr. Schottii, Antv. 1618. f. und im 4ten B. ſ. ſämmtl. Werke, ebend. 1645. f. 4 B. 1708. f. 5 B. ſo wie im 6ten B. des Theſaur. Sic. — Graec. ejusque Inſular. Numiſm. ab Hub. Goltzio quond. ſculpta, et Lud. Nonnii Comment. illuſtr. Antv. 1620. f. und im 3ten B. der ſ. W. mit mehr, als 330 M. — Proſperi Pariſii rarior. magn. Graec. Numiſm. Phil. II. et Phil. III. Hiſpan. Reg. obl. . . . cur. I. G. Volckamero (Norimb.) 1673. f. mit K. — Auch liefern noch Beyträge zu den Münzen von Groß-Griechenland überhaupt die: Sicilia deſcr. con Medaglie da Fil. Paruta, Palermo 1601. f. mit Zuſ. von Leon. Agoſtini, Rom 1649. f. Verm. von Marc. Maier, Lyon 1697. f. Lateiniſch, mit vielen Zuſ. von Sigisb. Havercamp, Lugd. B. 1723. f. 3 B. mit Kupf. und im 6ten — 8ten Bd. des Theſ. Sic. Beſondre Correzione ed Aggiunte gab der Pr. von Torremuzza, Pal. 1770 — 1774. 8. 5 Th. heraus; und von eben dieſem erſchienen: Siciliae Populor. et Urb. Reg. et Tyr. Nummi, Sarac. epocham anteced. Pan. 1781. f. mit 107 (nicht zum beſten gerathenen) Kupfern. Ferner finden ſich noch Sicilianiſche Münzen in der Dichiarazione della pianta dell' ant. Siracuſa . . . da Vinc. Mirabella, Nap. 1613. 4. 1633. 4. mit K. lat. im 11ten Th. des Theſ. Sic. In des Piet. Carrera Memor. hiſtoriche della Citta di Catanea, Cat. 1639. f. 2 B. Lat. im 10ten B. des Theſ. Sic. In des Agoſt. Inveges Annali della Citta di Palermo . . . fin all anno 1280. Pal. 1649. f. 3 B. Lat. im 14ten Th. des Theſ. Sic. In der Stor. di Aleſa, ant. Citta di Sicilia . . . da Selin. Dragontes, Pal. 1753. 4. mit K. und im 2ten Theil von I. Phil. d'Orville Sicula . . . Amſt. 1764. f. 2 Th. mit K. Jngleichen gehört hieher, Il Regno di Napoli e di Calabria, deſcr. con Medaglie da Mario Maier, nella Haya 1723. f. mit K. Bruttia Numiſmatica, ſ. Bruttiae, hod. Calabriae, populor. Numiſm. . . . . a Dom. Magnan, Rom. 1773. f. mit 124 Kupfern. Lucania Numiſm. ſ. Lucaniae populor. Numiſm. . . . a Dom. Magnan, Rom. 1775. 4. mit K. Ioa. Harduini Nummi ant. Populor. ac urb. illuſtrati, Par. 1684. 4. Auch in ſ. Opuſc. ſelect. Amſtel. 1709. f. S. 1 u. f. — Del Teſoro Britannico Parte I. ovvero il Muſeo numario ove ſi contengono le medaglie greche e latine in ogni metallo e forma, Lond. 1719. 4. 2 B. Ital. und Engliſch; lat. durch Aloyſius, Gr. Chriſtiani (Khevenhüller) und Joſ. Khell, Wien 1762 — 1764. 4. 2 B. mit Kupf. (Das Werk enthält größtentheils nichts, als gr. Münzen; aber iſt, leider! ſehr ſchlecht gerathen) — Numiſm. Imperat. Auguſtor. et Caeſar. a populis romanae ditionis, *graece* loquentibus ex omni modulo percuſſa . . . coll. a Ioa. Foy Vaillant, Par. 1698. 4. Verm. Amſtel. 1700. f. Appendicula dazu von Er. Fröhlich 1734. 8. mit Kupf. und in ſ. Quatuor Tent. in re numar. veter. ebend. 1737. 4. Appendic. duae novae, von ebendemſ. Vien. 1744. 8. mit K. und bey ſ. Schrift De famil. Vaballathi Num. Vind. 1762. 4. (Noch anſehnliche Zuſätze dazu ſind in dem Kaiſerlichen Cabinette enthalten.) — Numiſm. aer. Imper. Auguſt. et Caeſar. in Coloniis Municip. et Urbibus jure lat. donat. ex omni modulo percuſſa, coll. a Ioa. Foy Vaillant, Par. 1688. f. 1697. f. Ioa. Harduini Antirrheticus de Numis ant. Coloniar. et Municipior. a Ioa. Foy Vaillant edit. Par. 1689. 4. — Miſcell. Numiſmat. in quibus exhibentur Populor. inſigniorumque Viror. Numiſm. omnia in var. per Europam Numophyl. acc. deſcr. a Dom. Magnan, R. 1772. 4. 4 B. mit K. — — Hub. Goltzii Faſti Magiſtratuum et Triumph. romanor. ab urbe condita ad Aug. obitum . . . Brug. Flandr. 1566. f. mit 748 M. und im 2ten B. der ſämmtl. Werke. — Familiae Romanae quae reperiuntur in ant. numiſmatibus, ab urbe condita ad tempora divi Auguſti. Ex Bibl. Fulvii Urſini, adſ. XXX. fam. ex Libr. Ant. Auguſtini, Rom. 1577. f. Car. Patin reſtit. recogn. aux. Paris. 1663. f. Ohne die Erklärung in Queerfol. (von 110 Geſchlechtern) — Abr. Gorlaei Theſ. Numiſm. romanor. aureor. argent. et aereor. ad Familias ejus urbis ſpectant. uſque ad obitum Aug. Acc. ejusd. Paralipomena, ſeu typi nummor. roman. quos a Fulv. Urſino partim non editos, part. non ita editos poſſidet (Antv.) 1605. f. Amſtel. 1608. f. mit K. — Nummi antiq. Familiar. romanor. perpet. interpret. illuſtr. a Ioa. Foy Vaillant, Amſt. 1703. f. 2 B. (Von 220 Geſchlechtern und mit 1800 M.) — Theſ. Morellianus, ſ. Familiar. rom. Numiſm. omnia . . . . accur. delineata, et juxta ordinem F. Urſini et C. Patini diſpoſita ab Andr. Morellio. Acc. Numi miſcell. urbis Romae, Hiſpan. et Goltziani dubiae fidei omnes c. Comment. Sig. Havercampi, Amſtel. 1734. f. 2 B. C. comment. Schlegelii, Haverc. et Gorii . . . et praef. Pet. Weſſelingii, Amſt. 1752. f. 3 B. (Von 206 Geſchl. mit 1550 M. — — Le Immagini, con tutti i riverſi trovati . . . . de gl' Imperatori, tratte dalle medaglie . . . da En. Vico, Lib. 1. Ven. 1548. 4. Lat. Parma 1554. 4. Aen. Vici, ex Libr. XXIII Commentar. in vetera

Imp. Numiſm. Lib. I. (von Cäſars Münzen) Ven. 1562. 4. und c. Io. B. Duvallii, Par. 1619. 4. Reliqua Libror. Aen. Vici ad Imperat. (bis auf den Lucius Verus) Hiſtor. ex ant. nummis pertinent. a Iac. Franco ed. Ven. 1601. 4. und c. I. B. Duvallii, Par. 1630. 4. Auch gehören hieher die Annotat. in XII. prior. Caeſ. Numiſm. ab And. Vico olim edita, nov. additis eorund. Caeſ. Imag. maj. forma aere inc. c. I. P. Bellorii, R. 1730. f. (Wegen der Bildniſſe der Kaiſerinnen von eben dieſem Schriftſteller, ſ. den Art. Portrait) — Hub. Goltzii C. Iul. Caeſar, ſ. Hiſtor. Imperat. Caeſarumque romanor. . . Lib. I. Brug. Fl. 1563. f. mit 57 Kpfrt. Ebendeſſelben Caeſar Auguſtus ſ. Hiſt. Imp. Caeſar. romanor. . . Lib. II. Brug. Fl. 1574. fol. mit 83 Kupfer. Beyde Werke, verm. mit 66 Münzen des Tiberius, (aus dem Cabinet des Nic. Roccok) und mit Erläuter. von Lud. Nonnius, Antv. 1620. f. und im 2ten Bande der ſämmtl. W. — Ad Occonis Numiſm. Imperat. rom. a Pomp. Magno ad Heraclium, Antv. 1579. 4. Sehr verm. Aug. 1601. 4. oder ohne Kupfer; mit Kupfern und vielen Zuſ. und Erläuter. von Franc. Mezzabarba, Mediol. 1683. f. Cura Phil. Argelati, ebend. 1730. f. — Lev. Hulſii Ser. Imper. rom. Numiſm. a I. C. ad Rud. II. Frcft. 1603. 8. mit K. — G. Chanlers Nieuwe Keyſers Chronica, van Jul. Ceſ. tot op dem K. Matthias, t'Amſterd. 1617. f. mit K. — Medailles . . . ant. d'Imperatrices rom. p. Bapt. le Meneſtrier, Dij. 1625. fol. 1627. 1642. 4. — Comment. hiſtor. contenans l'Hiſt. des Emp. Imper. Ceſ. et Tyran de l'Empire Rom. p. Jean Triſtan 1635. f. Sehr verm. ebend. 1644. f. 3 B. mit 1300 — 1400. M. Il Bonino ovvero Avertini al Triſtano intorno agli errori delle Medaglie nel Tomo primo de ſuoi Comment. hiſtorici ſ. l. e. a. 4. von Franc. Angeloni — L'Iſtoria Auguſta da Giul. Ceſare Conſtantino il M. illuſtrata con la verita degli ant. Medaglie da Franc. Angeloni, Roma 1641. f. Verb. und verm. durch G. P. Bellori, ebend. 1685. f. — Hiſt. des Emp. Rom. depuis J. Ceſar juſqu'à Poſthumus, avec toutes les Med. qu'ils ont fait battre, p. J. B. Haultin, Par. 1645. f. — Les Céſars de l'Emp. Julien, p. Ez. Spanheim, Heidelb. 1660. Par. 1683. Amſt. 1728. 4. mit mehr als 300 Röm. Münzen; Lat. und Franz. nebſt Spanh. Abhandl. De uſu nummor. in Phyſiogn. von Heuſinger, Gotha 1736. 8. — Imperator. romanor. Numiſm. a Iul. Caeſ. ad Heraclium ex aere med. et inf. formae, deſcr. et enarrata p. Car. Patinum, Argent. 1671. fol. Amſtel. 1697. f. — Aegid. Lacarry Hiſt. rom. a Iul. Caeſ. ad Conſtant. M. per numiſm. illuſtr. Acced. Ser. et num. reg. Syr. Aegypti, Sicil. et Maced. etc. Claram. 1671. 4. — Numiſm. Imper. rom. praeſtantiora a Iul. Caeſ. ad Poſthumum et Tyrannos p. Io. Foy Vaillant, Par. 1674. 4. 2 B. 1692. 4. 2 B. Verb. und verm. ebend. 1694. 4. 2 B. Cum append. a Poſthumo ad Conſt. M. edit. I. Fr. Balduino, Rom. 1743. 4. 3 B. Supplemente dazu von Joſ. Khell, Vind. 1767. 4. — Chr. Wermuth Numiſm. omnium Imper. rom. mnemonica, Goth. 1715. 8. mit Kupf. — Anſ. Banduri Numiſm. Imperat. rom. a Troj. Dec. ad Palaeologos . . . Par. 1718. f. 2 B. Lettres ſur les Med. du Cab. de Mr. Grainville et qui manquent a celui d'Anſelme Banduri, im Merc. de France, J. 1723. S. 1098. J. 1724. S. 2132 und 2507. Numiſm. quaedam aurea declinantis Imper. in Banduriano opere non deſcr. von Er. Fröhlich in A. F. Gorii Symbol. litter. Dec. 1. T. VII. S. 134. und Catal. numor. aureor. auguſtal. qui in Vaillanto et Bandurio deſiderantur, von ebend. und ebendaſ. — Hiſt. Romaine depuis la fondation de Rome avec . . . pluſieurs med. antent. p. MM. Catrou et Rouille, Par. 1725 u. f. 4. 21 Bde. — The

Medallic Hiſtory of Rome . . . by W. Cook, Lond. 1781. 4. 2 B. mit 61 Kpfrt. wovon jedes ungefähr 20 M. enthält. — Auch gehören zu den Werken von den römiſchen Münzen noch: Conſt. Landi in veter. numiſmat. roman. miſcell. explicat. Lugd. B. 1660. 4. und, mit dem Titel: Selectior. Numiſm. praec. romanor. expoſit. . . Lugd. B. 1695. 4. mit K. — Jngleichen die, vorhin angeführten Beſchreibungen der Cabinette des Franc. de Camps, des Herz. von Arſchott, u. a. m. — S. auch noch den Art. Portrait. — — Hiſtor. Byzantina dupl. Commentar. illuſtr. quor. prior. Famil. et Stemmata Imp. cum eorund. Augg. Numiſmat. . . . complectitur . . . . Auct. Car. du Freſne D. du Cange, Par. 1680. f. (ein Werk, welches Banduri ſehr benützt zu haben ſcheint) De Imp. Conſtantonop. ſeu de inferior. aevi vel imperii, uti vocant, Numiſm. Diſſert. ſ. l. e. a. f. mit K. von ebend. und auch bey dem 2ten Bde. ſ. Gloſſarii med. et inf. Latinit. — — Von den alten ſpaniſchen Münzen handeln noch beſonders: Muſeo de las Medallas deſconocidas Eſpañolas, por D. Vinc. Juan de Laſtanoſa, en Hueſca 1645. 4. mit K. (Der Verf. behauptet, daß die darin von ihm beſchriebenen, und zum Theil abgebildeten Münzen von derjenigen Art ſind, welche Livius Argentum ſignatum Oſcenſe nennt.) Zu der Verſtändlichkeit derſelben führen: Diſſertat. hiſtor. ſur les monnoyes ant. d'Eſpagne, p. Mr. Mahudel, Par. 1725. 4. mit K. und der Enſayo ſobre los Alphabetos de las Letras deſconocidas que ſe encuentran en las mas antiguas medallas de Eſpaña por D. L. J. Velazquez, En Madr. 1752. 4. — Coleccion de las Medallas de los Municipios, Colonias y otros pueblos de Eſpaña por H. Florez y Setien, Madr. 1757. 4. 2 B. und dazu gehörige Supplemento . . . y Coleccion de las med. de los Reyes Godos, ebend. 1772. 4. — — Auch gehören, auf gewiſſe Art noch hieher: das Muſeum Cuficum Borgianum Velitris, illuſtr. Iac. G. Adler, Butzow 1781. 4. Rom. 1782. 4. mit 12 Kpfrt. arabiſcher Münzen. — — Die, zu gehöriger Benützung der alten Münzen, nöthigen Werke, finden ſich bey dem Art. Schaumünzen. — —

Die Ueberbleibſel von alter Baukunſt, Gemmen und Cameen, Inſchriften, Muſivarbeiten ſind bey den Art. Aufſchrift, Bauart, Geſchnittene Steine, Moſaiſch angezeigt.

# Antiphonien.

(Muſik.)

So nennte man ehedem in der Kirchenmuſik die Geſänge, durch welche das Volk oder die Gemeine dem Prieſter, oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, wie dieſes bisweilen noch itzt bey dem römiſch-catholiſchen Gottesdienſt geſchieht. Sie ſollen, nach dem Berichte des Sokrates, ſchon von dem heiligen Ignatius, einem apoſtoliſchen Kirchenvater, eingeführt worden ſeyn. Daher iſt es denn gekommen, daß die Geſänge ſelbſt den Namen Antiphonien, oder Antiphona, bekommen haben, und daß die Bücher, worinn dieſe Geſänge geſammelt waren, Antiphonaria genennt wurden, welches ohngefähr das bedeutet, was man gegenwärtig ein Geſangbuch nennt.

# Aramena.

Ein deutſcher Roman eines durchlauchtigen Verfaſſers *). Die Verwicklungen, wovon er voll iſt, werden durch ſchwache Faden geknüpfet; die Perſonen handeln nach Einfällen, die weder in ihrem Charakter noch in dem Affekte liegen. Aber die Auflöſung des Hauptknotens hat etwas reizen-

---

*) Des Herzogs Anton Ulrichs von Braunſchweig.

reizendes, indem Aramena durch denſelben Weg, den ſie fürchtete und vermied, zur Ruhe gebracht wird. Dieß Werk hat den Verdienſt, daß man uns ganz nahe zu den Perſonen hinbringt; daß der Dichter wenig in ſeiner eignen Perſon redet. Ein gleicher, netter und lebhafter Ausdruk; die Vorſtellung der Affekte in einem nahen Lichte; Reichthum und Seltenheit in den Begegniſſen. Aller Nachtheil deſſelben beſteht in dem Verſtiegenen und Unnatürlichen in der Liebe, in den Sitten der Perſonen und der Zeiten, in den unzureichenden Gründen der Handlungen, und in den ganz unwahrſcheinlichen Vergehungen der Perſonen. Die Sprache hat noch Wörter und Wendungen, die man ſeit dem, zu großem Schaden der Lebhaftigkeit und des Nachdruks, vernachläßiget hat.

◆ ◆

(*) Dieſer, von H. S. angeführte Roman erſchien, mit dem Titel: Die Durchlauchte Syrerinn Aramena, Nürnb. 1678 u. f. f. 5 Th. mit Kupf. Ob aber das, von unſerm V. ihm ertheilte Lob von mehreren Leſern ihm gegeben werden dürfte, daran läßt ſich zweifeln? Das Werk iſt ganz in der Manier der, in der letztern Hälfte des 17ten Jahrhundertes, auch in Deutſchland Mode gewordenen Romane der Scudery und des Calprenede; und der höhere Rang ſeines Verf. hat es, wahrlich nicht ſehr weit über die ähnlichen Producte des Phil. Zeſen, Chriſtph. v. Grimmelshauſen u. a. m. erhoben. So gut, und ſo heilſam es iſt, wenn die Fürſten die, ihrem Stande, und ihren Verhältniſſen, angemeſſenen Kenntniſſe von Geſchichte und Staatsverfaſſungen beſitzen, und ſo lehrreich Schriften von ihnen darüber werden können: ſo ſelten verträgt ſich doch die eigentliche dichteriſche Muſe mit ihrem Amt und ihrem Beruf. — Uebrigens iſt, von eben dieſem Verf. noch ein ähnliches Werk: Octavia, Nürnb. 1685 — 1707. 8. 6 Th. Verm. Brſchw. 1712. 8. 7 Th. vorhanden; und einige Nachr. von ſ. übrigen Schriften finden ſich in J. C. Adelung Fortſ. und Ergänzung zu C. G. Jöchers Gelehrten-Lexicon, Art. Anton. —

# Arcadia.

Eine Geſellſchaft geiſtreicher Köpfe, die gegen dem Ende des vorigen Jahrhunderts zur Herſtellung des guten Geſchmaks in Rom aufgerichtet worden. Die Mitglieder nehmen arcadiſche Namen an, und halten ihre Zuſammenkünfte in einem gepflanzten Luſtwald, den ſie den Parrhaſiſchen nennen. Ihren Vorſteher nennen ſie den oberſten Hirten; dieſer hat ſeine Verweſer unter ſich. In ihrem Siegel führen ſie die Syrinx, die Hirtenflöte des Pans. Die Aufnahme in die Geſellſchaft kann nach fünferley Arten geſchehen. Sie iſt überaus zahlreich, und begreift Perſonen vom vornehmſten Stande, geiſtliche und weltliche, auch von beyden Geſchlechtern. Durch ſie bekommt ſie ihr Anſehen. Die Mutter Arcadia, in Rom, hat ihre Colonien durch ganz Italien verbreitet.

Ohne Zweifel haben die ſchäferiſchen Verkappungen der Geſellſchaft, der Pomp und die Aufzüge, die ſie ſehr liebt, eben ſo viel beygetragen, ſie in Ruf zu bringen, als die poetiſchen Vorleſungen des Guidi, des Zappi, des Mozeri.

◆ ◆

Daß dieſe, von Crescimbeni, im Jahr 1690 geſtiftete Geſellſchaft, nicht, wie H. S. zu glauben ſcheint, der italieniſchen ſchönen Litteratur aufgeholfen habe, ſondern höchſtens eine bloſe Spielerey ſey, haben ſelbſt Italiener, als Baretti, in der Frusta letter. Rover. 1763. 8. Bettinelli, u. a. m. hinlänglich erwieſen. — Uebrigens hat ſie es nicht an Geſchichtſchreibern ihrer Thaten fehlen laſſen. Crescimbeni ſelbſt verfaßte eine Iſtoria d'Arcadia, R. 1709. 4. verm. ebend. 1711. 4. und eine Breve notizia dello Stato ant. e mod. dell' Adunanza degli Arcadi, R. 1712. 12. und im 6ten B. ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, S. 327. Ausg. von 1730. Auch findet ſich in ſ. Stato della Baſilica di S. Maria in Rome, R. 1719. 4. L. 3. c. 2. S. 110 ein Ausz. aus ihrer Geſchichte; und in dem angeführten Bande ſ. Geſchichte der Dichtkunſt, S. 243 und 319. die Abbildungen ihrer Sinnbilder, und ein Verzeichniß aller ihrer damaligen Mitglieder, und ihrer angenommenen Schäfernamen. Ferner ſind, von ihm, und andern Mitgliedern, Vite degli Arcadi . . . Rom. 1708 — 1721. 4. 4 Th. — Notizie degli Arcadi morti, Rom. 1720 — 1721. 8. 3 B. — Notizia dell nuovo Teatro degli Arcadi, aperto in R. l'anno 1726. del S. Vitt. Giovardi, R. 1727. 4. und ein Auszug daraus in des Crescimbeni Storia della volgar Poeſ. B. 6. S. 343. Ausg. von 1730 — und Memorie iſtor. degli Arcadi, di M. G. M. R. 1761. 8. vorhanden. — Und der 11te Band der Var. litteraires, Par. 1768 enthält, S. 176 einen Aufſatz, De l'etabliſſement de l'Acad. des Arcades, ſo wie die neuen critiſchen Briefe, Zür. 1763. 8. (n. Aufl.) S. 99 und der erſte Band von H. Bernoulli's Zuſ. zu den neueſten Reiſebeſchreibungen nach Italien, Leipz. 1777. 8. Nachrichten von denſelben — —

Von den Sammlungen ihrer Schriften ſind mir bekannt: Carmina Arcad. Rom. 1721. 8. — Rime . . . Rom. 1716 — 1762. 8. 14 Th. — Proſe . . . R. 1719. 8. 3 B. — Adunanza degli Arcadi . . . R. 1767. f. (Auf eine überſtandene Krankheit der KK. Maria Thereſia) — Adunanza . . . in morte del Cav. Ant. R. Mengs, R. 1780. 8. — I. Giuochi Olimpi . . . celebr. in memoria di Metaſtaſio, R. 1784. 8. — —

## Archelaus.

Ein griechiſcher Dichter, von welchem uns nichts übrig geblieben iſt. Wir führen ihn deßwegen an, weil er eine beſondere Dichtart gewählt hat, die ſich ein neuerer könnte zu Nutze machen. **Diogenes Laertius** ſagt von ihm: ὁ τὰ ἰδιοφυῆ ποιήσας. Casaubon merkt hierüber an, daß nach dem Zeugniß des Antigonus Caryſtius dieſer Dichter eine Sammlung von Sinngedichten geſchrieben habe, in welchen die außerordentlichſten und merkwürdigſten Seltenheiten der natürlichen Dinge beſchrieben worden. Dieſes verdienet um ſo viel mehr angemerkt zu werden, da in unſern Zeiten die Materie zu dieſer Dichtart ſehr viel reicher iſt, als Archelaus ſie gefunden hat.

◆ ◆

**Voſſius**, in ſ. W. de Hiſt. Graec. (l. 3. S. 329) hat ſo ziemlich alles geſammelt, was die Alten von dem Archelaus, der zur Zeit Alexanders, und nachher in Aegypten lebte, geſagt — ſcheint aber dieſes alles ſelbſt wieder vergeſſen zu haben, wo er von ihm, als Dichter (De Poet. Gr. S. 23.) handelt. Auch Bayle gedenkt ſeiner in der Anm. C. zu dem Art. Archelaus des Weltweiſen. Das, was von ſeinen oben gedachten Inſchriften übrig iſt, findet ſich in H. Brunks Analect. B. 2. S. 58. B. 3. S. 303. und kann einen Begriff von ſeiner, von H. S. gedachten, Dichtart geben. —

## Archilochus.

Ein griechiſcher Dichter, der um die 29 Olympias gelebt hat. Er hat bey den Alten das Lob eines der erſten Dichter. Er ſoll der Erfinder der jambiſchen Satyre ſeyn.

> Archilochum proprio rabies armavit Iambo *).

Seine Satyren müſſen außerordentlich beißend und boshaft geweſen ſeyn. Sie ſind deßhalb zum Sprüchwort geworden. Horaz findet keine ärgere Drohung, als dieſe:

---

*) Hor. de Art. 79.

Cave, cave! namque in malos aſperrimus
Parata tollo cornua;
Qualis Lycambae ſpretus infido gener *).

Ovidius führt eine ähnliche Sprache **).

— In te mihi liber Iambus
Tincta Lycambeo ſanguine tela dabit.

Beyde Stellen zielen auf die Geſchichte eines **Lycambes**, der dem Dichter ſeine Tochter Neobule zur Ehe verweigert, und dafür von ihm ſo übel mitgenommen worden, daß er ſich aus Verdruß erhenkt hat. Nach einigen Sinngedichten in der griechiſchen Anthologie ſind die drey Töchter dieſes ſo ſehr beleidigten Mannes dem Beyſpiel ihres Vaters gefolget. Dieſes Beyſpiel kann den Dichtern zu einer großen Lehre dienen. Wenn ſie ſo viel Macht haben, Menſchen in Verzweiflung zu ſetzen, warum ſollten ſie dieſelbe nicht auch zu ihrer Beſſerung anwenden können. Die Lacedämonier haben die Bücher dieſes Dichters verboten †). Aus einer Stelle des Valerius Maximus erhellet zugleich, daß dieſe Satyren ſehr unflätig müſſen geweſen ſeyn.

Das Buch der Epoden des Horaz iſt nach dem Muſter der archilochiſchen Jamben geſchrieben. Der Dichter ſagt:

Parios ego primus Iambos
Oſtendi Latio, numeros animosque ſecutus
Archilochi ††).

Man findet beym Bayle (Archil. Anmerk. k) daß **Lorenzo Fabri** angemerkt, Archilochus habe zuerſt anſtatt des Hexameters, der bis dahin der einzige übliche Vers geweſen, andre Versarten verſucht, und dadurch den Griechen Gelegenheit gegeben, ſo viel verſchiedene lyriſche Versarten zu erfinden. Wiewol andere dem Alcmann dieſe Erfindung zuſchreiben *).

◆ ◆

Daß ſo gar ſchon vor dem Homer das iambiſche Sylbenmaß zu Schmähgedichten gebraucht worden iſt, erhellt ſehr deutlich aus der Poetik des Ariſtoteles (Cap. IV.) obgleich der Margites, dem Hephäſtion zu Folge, nicht durchaus in Jamben abgefaßt war. Aber freylich ſcheint Archilochus zuerſt dergleichen Gedichte in lyriſcher Form gemacht, oder die Epode, wie es Marius Victorinus (De art. gramm. Lib. III. S. 2564. Ed. P.) ausdrücklich ſagt, erfunden, und das jambiſche Sylbenmaaß überhaupt vervollkommt, oder mannichfaltiger gemacht zu haben. Auch ſtimmt, was andre alte Schriftſteller, als Plutarch (De Muſic. op. B. 2, S. 1140 u. f. Frckt. 1620. f.) Diomedes (Lib. 3. S. 502. Ed. P.) Terentianus (S. 2422. Ed. P.) Quintilian (Lib. X. c. 1. S. 457. Ed. Gesn.) Vell. Paterculus (Lib. I. c. 5. S. 35. Ed. Burm.) von jener ihm zugeſchriebenen, oder ſeinen rhythmiſchen Erfindungen überhaupt berichten, hiemit, wenn man es genau erwägt, ſo ziemlich überein. Dadurch wird, indeſſen, dem dichteriſchen Verdienſte deſſelben nichts benommen. Es iſt, zuerſt, bekannt, daß das ganze Alterthum ihn für einen der erſten Dichter anſah; und daß er nicht blos Schmähgedichte, ſondern Oden, Elegien, u. d. m. hinterlaſſen hat. Unter andern gedenkt Pindar (Olymp. IX) und ſ. Scholiaſt einer, bey der Krönung derjenigen Olympiſchen Sieger, welche ſich ſelbſt, entweder nicht beſingen laſſen wollten, oder nicht beſingen laſſen konnten, geſungenen, von dem Archilochus, zur Ehre des Herkules verfertigten Ode; und Longin (C. X. §. 7.) führt führet eine Beſchreibung eines Schiffbruches von ihm, als ein Beyſpiel des Erhabenen an. Und denn brauchen wir es nicht erſt aus dem, von H. S. angeführten Lorenzo Fabri (der, was er bemerkt hat, blos aus einer Stelle in Euclids Harmonie, und aus einer andern, im 14ten Buche des Strabo, folgerte) zu lernen, ſondern wiſſen es aus der, vorhin angezeigten Stelle im Plutarch, daß Archilochus die lyriſchen Sylbenmaße vervielfältigte. Uebrigens findet ein Theil der, von ihm auf uns gekommenen Fragmente ſich bey der Basler Ausg. des Callimachus 1532. 4. und das mehrere in H. Brunks Analect. B. 1. S. 40. und Lect. et Emendat. S. 235. Und außer dem, im Bayle befindlichen Artikel, hat auch Gyraldus (Hist. Poet. S. 916. Baſ. 1548. 8.) ſein Leben, ſo wie die H. H. Sevin und Burette zwey Abhandl. über ihn, im 10ten B. der Mem. de l'Academie des Inscript. Quartausg. und C. L. D. Huch einen Verſuch über die Verdienſte des Archilochus um die Satyre . . . Zerbſt 1767. 8. geſchrieben; und in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. XV. §. 16 ſind allerhand litterar. Nachrichten zuſammen getragen. — —

---

*) Hor. Epod. VI.

**) Ibid. 51.

†) Lacedaemonii Libros Archilochi e civitate ſua exportare iuſſerunt. Valer. Max.

††) Epiſt. I. 19. 23.

*) S. Versart.

## Argonautica.

Ein epiſches Gedicht des Apollonius Rhodius, eines der ſieben Dichter, die an dem Hofe des Ptolemäus Philadelphus gelebt haben. Es iſt größtentheils in dem wirthſchaftlichen Ton geſchrieben, welchen der vertraulichſte Umgang ſolcher Perſonen, die in einem Schiff eingeſchloſſen ſind, erfodert. Man kann mit dem Lichte zufrieden ſeyn, in welchem jede Perſon nach ihrem abſonderlichen Charakter erſcheint. Alle dieſe Charaktere laufen in einigen allgemeinen Zügen zuſammen. Eine Art von alter Gottſeligkeit oder Ehrfurcht für die Götter, Eifer in ihrem Dienſte, Freundſchaft und Gefälligkeit gegen einander. Jeder Held hat ſeine Rolle ſeinem Charakter gemäß, und alle dieſe Rollen beziehen ſich auf das Schiff und auf das geſuchte Vlies. Dadurch werden wir immer auf die allgemeine Angelegenheit zurük geführt, und dadurch bekömmt das Werk eine Einheit. Juno hat die Hand in der Unternehmung, und leitet ihre Fahrt. Die Helden ſind, ohne es ſelbſt zu wiſſen, ihre Werkzeuge. In der Ausbildung der belebten und lebloſen Stüke hat der Dichter durch die Auszeichnung ſehr genauer Umſtände ein helles und angenehmes Licht auf ſein Gedicht geworfen. Für Leſer, welche die Geſtalt des menſchlichen Gemüthes und Verſtandes gerne bis in die entfernteſte Zeiten verfolgen, liegt hier eine reiche Erndte, vornehmlich von Glaubenslehren, Stiftungen der Tempel, Opfergebräuchen und heiligen Pläzen. Virgil hat mit dem Apollonius gerungen, indem er die Liebe der Dido nach der Liebe der Medea gebildet hat. Es iſt ſchweer zu behaupten, daß der Römer geſiegt habe. Longinus giebt der Jlias den Vorzug vor der Argonautica, wie er ihn dieſem Gedichte vor der Odyſſea giebt. Er hat aber kaum etwas mehrers geſagt, als daß die Argonautica und die Odyſſea nicht ſo brauſend ſeyn, als die Jlias.

Dieſe Materie hatten ſich auch verſchiedene römiſche Dichter gewählt, von denen aber nur einer, nämlich Valerius Flaccus, auf unſre Zeiten gekommen iſt. Seine Argonautica haben kein großes Aufſehen gemacht.

◆ ◆

Der, auf uns gekommenen Gedichte des Alterthumes, welche den Nahmen Argonautika führen, ſind eigentlich drey. Das, vorgeblich, älteſte derſelben, wenn gleich nicht Orpheus der Urheber deſſelben iſt, geht doch unter dem Nahmen deſſelben; und ſo geringe ſein eigentliches dich-

terisches

terliches Verdienſt auch immer ſeyn mag, und ſo wenig es auch eigentlich Argonautika heißen ſollte (weil, im Grunde, nur diejenigen Begebenheiten des Zuges der Argonauten darin beſungen werden, die ſich auf den Orpheus und auf Orphiſche Lehren und Gebräuche beziehen) ſo kann es denn doch hier nicht gänzlich unerwähnt bleiben. Es iſt, wie gedacht, mehr trokne Reiſebeſchreibung, als Gedicht; ohne ſonderlichen Aufwand dichteriſcher Einbildungskraft, ohne Darſtellung und Entwickelung der verſchiedenen Charactere der Argonauten, ohne Ausmahlung ihrer verſchiedenen Abentheuer, ohne alle dichteriſche Bilder ſo gar in denen Stellen geſchrieben, in welchen die Theilnehmung des Orpheus an dieſem Zuge geſchildert wird. Und gerade diejenigen Begebenheiten, welche den wirklichen Dichter eigentlich begeiſtert haben würden, z. B. die Begebenheiten auf der Inſel Lemnos, V. 475 u. f. ſo wie ſo gar diejenigen, welche den Ausgang des ganzen Zuges herbey führen, als die, dem Jaſon auferlegten und von ihm ausgeführten Thaten, V. 856 u. f. ſind blos allgemein angedeutet. — Uebrigens iſt dieſes Gedicht, zuerſt, Flor. 1500. 4. gr. Vened. 1517. 8. gr. Baſ. 1523. 8. gr. und lat. Par. 1566. f. gr. Von Heinr. Stephanus mit den übrigen griechiſchen, epiſchen Dichtern, Utr. 1689. 12. gr. und lat. Leipz. 1764. 8. gr. und lat. Von Matth. Gesner (vergl. mit der Beurtheilung derſelben in den Göttingiſchen Zeitungen, und Io. Schraderi Emendat. Leov. 1776. 4. S. IV. d. V.) herausgegeben, und von K. G. Küttner, Miet. 1773. 8. Altenb. 1786. 8. in das Deutſche überſezt worden. Zu den Erläuterungsſchriften gehören vorzüglich, aus Joh. Gottl. Schneiders Analect. crit. . . Traj. ad Viadr. 1777. 8. der Abſchnitt, De dubio carm. Orphicor. Auctoritate et vetuſtate, und Dav. Ruhnkens Epiſt. crit. II. Lugd. B. 1751. 8. beſonders in der 2ten Ausgabe, bey dem Homeriſchen Hymnus in Cererem, Lugd. B. 1782. 8. Die Meynung des erſtern ſcheint, indeſſen, die mehreſten Gründe für ſich zu haben. Das Sprache und Ton allein, nicht, wie der leztere behauptet, für ein höheres Alter des Gedichtes entſcheiden, lehrt, ſelbſt, wenn die Neuern vollkommen gültige Richter über die Sprache der Alten ſeyn könnten, das Beyſpiel des unglücklichen Chatterton; und dann iſt ja ſchon bemerkt worden (von d'Orville, in ſ. Sicula, Amſtel. 1767. f. S. 244.) daß der Verf. des Gedichtes mehrern Gegenſtänden Nahmen giebt, welche ſie erſt lange nach den Homeriſchen Zeiten erhielten. — Noch handeln von dem vorgeblichen Verfaſſer des Gedichtes, und dem Gedichte: I. G. Hauptmanni Proluſ. III. De Orpheo, Ger. 1757. 4. — Io. Schrader. in ſ. Obſervat. Lib. Fran. 1761. 4. (Von einzeln Verſ. des Gedichtes.) — J. F. Jarius, in der Epiſt. crit. in aliquot Orphei, et Apoll. Rh. Argonautic. locos, Erl. 1772. 4. — In dem 5ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 117. findet ſich ein Leben des Orpheus von Fraguier, und in dem 12. 16. 23. und 27ten Bd. eben dieſer Mem. Quartausg. verſchiedene andre, ihn betreffende, Aufſäze. — Auch in Gyraldi Hiſt. Poet. Baſ. 1545. 8. S. 159 iſt das Leben deſſelben erzählt; — und in Fabric. Bibl. Gr. Lib. I. c. 18 — 20. litterariſche Nachrichten über ihn, und ſ. Schriften geſammelt. S. übrigens noch den Art. Hymne. — —

Das zweyte der übrig gebliebenen Gedichte des Alterthumes von dem Zuge der Argonauten iſt das, von H. S. oben characteriſirte Werk des Apollonius Rhodius. Die erſte Ausgabe deſſelben erſchien, Flor. 1496. 4. gr. Von den folgenden Ausgaben ſind die beſſern, die Venetianiſche, ap. Aldum, 1521. 8. gr. mit den Scholien; die Pariſer 1541. 12. gr. die von Heinr. Stephanus 1574. 4. gr. mit den Scholien; die von Rich. Frdr. Phil. Brunk, Arg. 1780. 8. gr. Die erſte, welcher eine lateiniſche Ueberſezung beygefügt worden, iſt die von Jo. Hartung, Baſ. 1550. 8. Die, von mehrern ſonſt gepreiſene, Hoelzliniſche, Lugd. B. 1641. 8. gr. und lat. iſt durch das, von

Dav. Ruhnken, (in den Epiſt. crit.) von Harwood, (in ſ. View of the var. edit. of the Claſſiks) und von R. F. Brunck, (in der Vorrede zu ſ. Ausgabe des Dichters) über ſie gefällte Urtheil, richtig geſchätzt werden; und die von J. Shaw, Oxon. 1777. 4. und 8. 2 B. gr. und lat. ſcheint, nach den Proben, welche H. B. davon gegeben, kein großes Verdienſt um den Dichter zu haben. — Ueberſetzt in das Italieniſche, iſt das Gedicht Treviſo 1670. 12. In das Engliſche, ein Theil deſſelben, unter dem Titel: The Loves of Jaſon and Medea, Lond. 1770. 4. von J. Ekins, und gänzlich, von Green 1780. 8. 2 B. und (beſſer) von Fawkes, Lond. 1780. 8. In das Deutſche: einzele Stellen in dem kurzen Unterricht in den ſch. Wiſſenſch. für das Frauenzimmer, Chemnitz 1778. 8. von H. Hobl; und gänzlich von J. J. Bodmer, Zür. 1779. 8. — Außer dem, bey dem vorigen Gedicht, angezeigten, hieher zum Theil mitgehörigen Erläuterungsſchriften findet ſich in dem [illegible] des Jac. Palmerius, Lugd. B. 1704. und 1707. 8. eine Vergleichung zwiſchen dem Apollonius, und dem Ovidius von Jac. Tollius, und in dem 2ten B. des 4ten Th. der Miſcell. Obſervat. . . . Amſtel. 1734. 8. S. 190 u. f. Obſervat. in Apoll. Rh. c. (Iac. Ph. Dorville) caſtigat. von Jortin. Auch L. Arnoud Lection. graec. . . . ., Hag. Com. 1730. enthalten Bemerkungen über einzele Stellen des Dichters. — Das Leben deſſelben, erzählt Greg. Gyraldi, in den Vit. Poetar. Baſ. 1545. 8. S. 290. und mehrere litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. Gr. Lib. III. c. 21. —

Das dritte der, von der Unternehmung der Argonauten handelnden, und noch vorhandenen Gedichte, iſt das Lateiniſche vom Valerius Flaccus, welches zuerſt Bonon. 1474. f. gedruckt wurde. Nach einer andern Handſchrift, und mit einem Commentar gab es Joh. Bapt. Pius, ebend. 1519. f. und hierauf Lud. Carrio, Antw. 1565. 8. 1566. 12. Nic. Heinſius, Amſt. 1680. 12. P. Burmann, Utr. 1702. 12. und beſſer, Lugd. B. 1724. 4. und endlich, Chriſt. Harles, Altenb. 1781. 8. mit den Anmerkungen der vorhergehenden Herausgeber, und den Berichtigungen und Verbeſſerungen neuerer Philologen heraus. Auch finden ſich noch Erläuterungen einzeler Stellen in Io. Schraderi Libr. Obſervat. Fran. 1761. 4. ſo wie in eben deſſelben Lib. Emendat. Leov. 1776. 4. u. a. m. Ueberſetzt iſt dieſes Gedicht nur in das Italieniſche von Maſſim. Buzio, im 14ten und 15ten B. des Corpor. omnium veter. Poetar. latinor. c. eorund. ital. verſione, Mediol. 1731 — 1754. 4. 31 Th. welche Ueberſetzung, ſo viel ich weiß, auch einzeln, ebend. 1746. 4. 2 B. gedruckt worden iſt. — Das Leben des Dichters befindet ſich in Cruſius Lebensbeſchr. röm. Dichter, B. 2. S. 1 u. f. d. d. Ueberſ. und litter. Notizen in Fabric. Bibl. Lat. Lib. II. c. 14. — —

Noch gehören, zu der Erläuterung der Gedichte über dieſen Gegenſtand überhaupt: Della Spedizione degli Argonauti in Colco, Lib. IV. da Gianrinaldo Carli, Ven. 1745. 4. — G. E. Grodoeck, über die Argonautika des Apollonius Rhodius, im 2ten St. S. 61. der Bibl. der alten Litter. und Kunſt, (in ſo fern, nähmlich, dieſer, noch nicht vollendete Aufſatz, bis jetzt nur Nachrichten von den Vorgängern des Apoll. enthält) — De Geogr. Argonaut. Comm. Auct. Traug. G. Schoenemann, Gött. 1788. 4.

## Arie.

### (Muſik.)

Vom italiäniſchen Aria. Dieſes Wort wird ſowol in der Dichtkunſt, als in der Muſik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder Syſtem von etlichen kurzen lyriſchen Verſen, die insgemein aus zwey Abtheilungen beſteht, um von einem einzigen Sänger abgeſungen zu werden. In der Muſik aber iſt die Arie das Singeſtück, oder bemuſikte Stro-

phe

ehe zum Singen in Noten geſetzt, oder würklich abgeſungen.

Manchmal werden die Empfindungen (in einem muſikaliſchen Drama) ſo ſtark, und die Gemüthsbewegung wird ſo groß, daß wir eher nicht zufrieden ſind, bis wir uns derſelben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeſchüttet haben. Dieſes geſchieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyriſches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, ließt er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichſam in einem kurzen Inbegriff ſchildern, oder doch dem Muſikus zu deſſen völliger Darſtellung Anlaß und Gelegenheit geben *). Dieſe wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie.

Weil ſie für einen förmlichen, mit allen Verzierungen der Muſik geſchmükten Geſang verfertiget wird, ſo iſt offenbar, daß ihr Inhalt eine Ergießung des Herzens ſeyn müſſe. Denn nur in dergleichen Fällen iſt es einem Menſchen natürlich, ſeine Sprache in einen Geſang zu verwandeln. Die Arie iſt von der Ode und der Elegie nur darinn unterſchieden, daß ſie die Empfindung kürzer und gleichſam nur auf einen Punkt zuſammengedrängt ſchildert.

Sie erfodert demnach einen groſſen Dichter, der den ganzen Umfang einer Empfindung in wenig, aber ſehr wohlfließenden Ausdrüken zu ſchildern vermag. Eine zu heftige und zugleich unruhige Leidenſchaft, die überall Gelegenheit ſucht, auf verſchiedene Weiſe auszuſchweifen, ſchiket ſich zur Arie nicht, weil die Einheit der Empfindung, die hier nöthig iſt, in dieſem Fall nicht wol könnte beybehalten werden. Daher der angeführte Schriftſteller gründlich erinnert *), daß die Aeuſſerung ſolcher ſtröhmenden Leidenſchaften beſſer in den ſo genannten Accompagnamenten ausgedrükt werde.

Alle beſondere Regeln, welche der Dichter bey Verfertigung der Arie in Acht zu nehmen hat, ſind im achten Hauptſtüke des angeführten Werks ſo vollkommen gründlich und deutlich ausgeführet, daß uns nichts hiezu zu thun übrig bleibet. Wir begnügen uns alſo den Leſer dorthin zu weiſen. Dieß einzige wollen wir anführen, daß die Arie aus zwey Theilen, oder eben ſo viel Säzen beſtehe. Der erſte enthält die allgemeine Aeuſſerung der Empfindung; der andere aber eine beſondere Wendung derſelben. Oder wenn der erſte das Beſondere der Empfindung ausdrükt, ſo enthält der andere das Allgemeine derſelben. Denn auf dieſe Weiſe hat der Tonſezer Gelegenheit, den Ausdruk am vollkommenſten zu bearbeiten. Ueberhaupt iſt die Arie am vollkommenſten, wenn der erſte Theil mit dem zweyten einen Gegenſaz ausmacht.

Es wäre zu wünſchen, daß die Tonſezer eine eben ſo gründliche Anleitung für ihre Bearbeitung der Arie hätten, als die iſt, welche man den Dichtern gegeben hat. Aber in dieſem Stük, wie in ſehr vielen andern, iſt die Theorie des Tonſezens überaus verſäumt worden.

In Anſehung der äuſſerlichen Form der Arie haben die welſchen Tonſezer eine Mode eingeführet, die beynahe zum Geſez geworden iſt. Zuerſt machen die Inſtrumente ein Vorſpiel, das Ritornel genannt, in welchem der Hauptausdruk der Arie kürzlich vorgetragen wird; hierauf tritt die Singeſtimme ein, und ſingt den erſten Theil der Arie ohne groſſe Ausdehnung ab; wiederholt hernach die Säze und zergliedert ſie; alsdenn

---

*) Krauſe von der muſikaliſchen Poeſie. S. 29.

*) Am angezogenen Orte, S. 132.

ruht die Stimme etliche Takte lang, damit der Sänger wieder frey Athem holen könne. Während dieſer Zeit machen die Inſtrumente ein kurzes Zwiſchenſpiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdruks wiederholt werden; hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des erſten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält ſich vornehmlich bey dem Weſentlichſten der Empfindung auf; alsdenn ſchließt er den Geſang des erſten Theils; die Inſtrumente aber fahren fort den Ausdruk immer mehr zu bekräftigen, und ſchließen endlich den erſten Theil der Arie.

Der andre Theil wird hernach ohne das viele Wiederholen und Zergliedern, das im erſten Theil ſtatt gehabt, hinter einander abgeſungen, nur daß die Inſtrumente ab und zu, bey kurzen Pauſen der Singeſtimme den Ausdruk mehr bekräftigen. Wenn der Sänger ganz fertig iſt, ſo machen die Inſtrumente wieder ein Ritornel, nach welchem der erſte Theil der Arie noch einmal eben wie zuvor wiederholet wird. Dies iſt die allgemeine Form der heutigen Arien.

Man muß geſtehen, daß ſie dem Zwek der Muſik ſehr gemäß und vernünftig ausgedacht iſt. Das Ritornel läßt dem Sänger, der durch das vorhergehende Recitativ etwas ermüdet worden iſt, Zeit, Athem zu holen und ſich zu einem guten Geſang vorzubereiten; zugleich wird der Zuhörer in die gehörige Faſſung und nöthige Aufmerkſamkeit geſetzt. Indeſſen bindet ſich der Tonſetzer nicht allemal an dieſe Gewohnheit; ſondern läßt bisweilen die Singſtimme, ohne alle Vorbereitung, anfangen. Dieſes iſt bey gewiſſen Gelegenheiten, wo die Affekte recht heftig ſind, von ſehr guter Würkung, wie jedermann in der Opera Cinna, welche in Berlin aufgeführt worden, bey der ſchönen Aria, O Numi, conſiglio in tanto periglio, empfunden hat.

Daß der erſte Theil der Arie anfänglich ununterbrochen abgeſungen wird, wobey die Inſtrumente meiſtens ſchweigen und nur hie und da der Stimme einen Nachdruk geben, hat auch ſeinen guten Grund. Denn auf dieſe Weiſe überſieht man den erſten Theil geſchwind und wird in die gehörige Faſſung geſetzt, das zu empfinden, was der Dichter und der Tonſetzer uns wollen empfinden machen. Erſt alsdenn ſieht man, worauf es in der Arie hauptſächlich ankommt. Darum wiederholt alsdenn der Sänger die kräftigſten Ausdrüke, bringt ſie in verſchiedenen Tonarten und mit veränderten Wendungen vor.

Dieſes iſt der Natur der Empfindungen gemäß, die immer wieder auf denſelben Hauptgegenſtand, der ſie hervorgebracht hat, zurük kommen und ihn aus allen Anſichten betrachten. Eben dadurch aber bekommt auch der Zuhörer Zeit, ſich völlig in den Affekt zu ſetzen. Wenn der Sänger den Schluß gemacht hat, ſo geben die Inſtrumente der Empfindung noch den letzten Nachdruk.

Weil der zweyte Theil der Arie insgemein nur eine beſondere Anwendung des erſten iſt, in welchem die Empfindung ſchon erſchöpft worden, ſo wird dieſer Theil mit weniger Umſtänden abgeſungen, und insgemein giebt der Tonſetzer durch die Veränderung der Tonart, oder des Zeitmaßes, in dieſem Theil dem Ausdruk eine neue Wendung.

Die Wiederholung des erſten Theils, welches das Da Capo genennt wird, hat vermuthlich keinen andern Grund, als die Begierde, das, was man einmal gut ausgedrükt hat, noch einmal hören zu laſſen. In der Muſik geht alles ziemlich ſchnell vorbey. Die Wiederholung macht, daß wir die Hauptausdrüke der Arie deſto beſſer behalten. Damit ſie aber nicht unnatürlich werde, de, ſo müſſen beyde, der Dichter und der Tonſetzer, die Arie ſo anordnen, daß das würkliche Ende derſelben im Ausgang des erſten Theils ſich befinde. Dieſes iſt eine leichte Sache, da bey dem erſten Vortrag dies Ende den zweyten Theil unnatürlich machen könnte. Am natürlichſten wird die Wiederholung, wenn der zweyte Theil ſo beſchaffen iſt, daß man am Ende deſſelben natürlicher Weiſe in eine Erwartung geſetzt wird, die durch die Wiederholung des erſten erfüllet wird. Dieſes hat Herr Ramler in ſeiner Paßion in der Arie: **Du Held auf den die Köcher ꝛc.** wol beachtet. Denn der zweyte Theil endiget ſich mit der Frage: **Wer wird alsdenn mein Tröſter ſeyn?** Darauf folget durch die Wiederholung die Antwort: **Du Held u. ſ. f.**

Es giebt doch beſondere Fälle, wo die Ueberlegung dem Tonſetzer von der beſchriebenen Form der Arie abzuweichen befiehlt. Nur ſchlechte Künſtler, die keine Regel, als die Gewohnheit, kennen, binden ſich überall an das Gewöhnliche. Daher ſehen wir bisweilen, daß in Arien, wo der Dichter nichts hineingebracht hat, das einer beſondern Aufmerkſamkeit werth wäre, der Tonſetzer nichts bedeutende Ausdrüke eben ſo oft wiederholt, und ſchwache Empfindungen eben ſo zergliedert, als andre mit wichtigen gethan haben. Dadurch aber werden ſie abgeſchmakt und froſtig. Eben ſo einfältig werden von vielen die nachdrüklichen Erhöhungen des Ausdruks durch die Inſtrumente angebracht. Sie haben geſehen, daß es eine ſehr gute Würkung thut, wenn an gewiſſen Orten, wo der Geſang ſein mögliches zum Ausdruk gethan hat und denn etwas pauſirt, die Inſtrumente den Ausdruk fortſetzen und noch höher bringen. Dieſes verleitete ſie, ohne alle Ueberlegung die Stimme bisweilen pauſiren zu laſſen, während welcher Zeit ſie die Inſtrumente einige nichts bedeutende oder gar dem Ausdruk entgegenſtreitende Zierrathen und Schnörkel, anbringen laſſen.

*) Am allermeiſten werden die Ausdehnungen oder Läufe übertrieben; davon aber haben wir in einem beſondern Artikel geſprochen.

Ein gründlicher Tonſetzer bindet ſich an keine Form ſo, daß er ſich nicht, nach Beſchaffenheit der Sache davon entfernte. Er ſieht allemal auf das Weſentliche des Ausdruks. Erfodert dieſer ſtarke und wenige Aeußerungen, ſo ſetzt er ſeinen Geſang ſtark, einfach und ohne Modeverzierungen. Eilt der, dem der Ausdruk der Empfindung in den Mund gelegt wird, in ſeinen Vorſtellungen, ſo verweilt er nicht in ſeinem Geſang. Iſt aber die Empfindung ſelbſt ſo, daß man natürlicher Weiſe wortreich dabey iſt, ſo zergliedert er alles in gehörigem Maaße. In ernſthaften und etwas verdrießlichen Affekten, hütet er ſich vor Ausdehnungen und vor Läufen, wenn die Worte auch noch ſo geſchikt dazu wären. Die Inſtrumente läßt er kein Geräuſche machen, wo eine Stille erfodert wird, läßt ſie nicht ſanft gehen, wo die Empfindung brauſend iſt. Er verſchwendet den Reichthum ſeiner Inſtrumente nicht ſo, daß er glaubt, es müſſen alle mitſpielen, ſondern nimmt nur gerade die, welche der Ausdruk erfodert.

Was ſonſt ein durch den guten Geſchmak geleiteter Tonſetzer überhaupt bey glüklicher Erfindung und Ausarbeitung der Arien überlegt, iſt in dem Artikel, **Ausdruk** und **Singſtük**, ſchon ausgeführt worden.

Von dem beſondern Studio des Sängers zu einem vollkommenen Vortrag der Arie hat Toſi eine weitkünftige Abhandlung gegeben*). Wir begnügen uns, dem Sänger folgende Anmerkungen zur ernſthafteſten Ueberlegung zu empfehlen.

Vor allen Dingen bedenke er, daß er nicht darum ſingt, um den Zuhörer für ſeine Geſchiklichkeit einzunehmen, ſondern ihm das Bild eines von Empfindung durchdrungenen Menſchen auf das vollkommenſte darzuſtellen. Je mehr es ihm gelingt, den Zuhörer vergeſſen zu machen, daß er nur einen Schauſpieler oder Sänger vor ſich hat, je gröſſer wird ſein Ruhm werden. Die verſtändigern Zuhörer wollen nicht ſeine Kehle, ſondern ſein Herz bewundern. Sobald ſie merken, daß er ſie von der Sache ſelbſt abführen, und ihnen die Bewunderung ſeiner Kunſt abzwingen will, ſo werden ſie froſtig.

Deßwegen wende er die ernſthafteſte Bemühung an, den wahren Charakter der Arie ganz zu faſſen, jeden Gedanken des Dichters und Tonſezers auf das ſicherſte zu ergreifen; dieſem zufolge jede Sylbe und jeden Ton in ſeinem wahren Lichte darzuſtellen. Hat er überdem die Geſchiklichkeit, durch ſelbſt hinzu geſezte Töne den Ausdruk zu verſtärken, ſo bringe er ſie an, aber nicht eher, bis er gewiß iſt, daß ſie dieſe Würkung haben. Kann er dieſes nicht, ſo halte er ſich lediglich an dem, was ihm vorgeſchrieben iſt. Er hat noch genug an der beſten Wendung der ihm vorgezeichneten Töne zu ſtudiren. Ein einziger einfacher Ton, der in die Seele dringt, iſt mehr werth, als eine ganze Reihe künſtlicher Läufe, die nichts ſagen, als daß ſie ſchwer zu machen ſind.

Da H. S. einmahl die Ableitung des Wortes, Arie geben wollen: ſo will ich nur erinnern, daß Rouſſeau, in ſ. Muſikaliſchen Wörterbuch, dieſe Ableitung ein wenig gründlicher geliefert hat; und da der Artikel blos von der Opernarie überhaupt handelt: ſo hätte des Duet, und des Terzet, wenigſtens im Allgemeinen, gedacht werden ſollen. — Auſſer dem, was unſer Krauſe, in dem angeführten Werke, von der natürlichen Herbeyführung der Arie, in dem Singſpiele, ſagt, ſind in dem Eſſai ſur l'union de la Poeſie et de la Muſique, Par. 1765. 12. Deutſch im 6ten B. der Unterhaltungen, gute Bemerkungen darüber zu finden, welche von Marmontel, bey dem Art. Air, in der Encyclopedie, und in ſ. Elemens de Litterature, ſehr benüzt worden ſind. In allen dieſen Aufſäzen ſcheint aber vergeſſen worden zu ſeyn, daß der Ausdruck, auch der größten Gemüthsbewegung, und die Art und Weiſe dieſes Ausdruckes, in der Natur, nicht von der innern Größe derſelben allein, ſondern immer von den ſie begleitenden, äuſſern Umſtänden, mit abhängt, und von dieſer modificirt wird. Die wenige Rückſicht hierauf hat unſtreitig, ſelbſt den beſten Singſpielen, den Vorwurf der Unnatürlichkeit von Seiten derjenigen zuziehen müſſen, welche über die Natur der menſchlichen Leidenſchaften nachgedacht haben, und von der Darſtellung derſelben, Wahrheit verlangen. Daß wider dieſe Wahrheit nur zu oft geſündigt worden iſt, würde ſich ſehr leicht erweiſen laſſen; und es fällt wirklich ein wenig ins Lächerliche, wenn man, unter andern, die Arien in unſern Opern durch die Chöre in den Trauerſpielen der Alten rechtfertigen will. Wäre auch die Muſik zu dieſen vollkommen ſo beſchaffen geweſen, wie ſie es bey jenen iſt: ſo ſtand denn doch das Chor der Alten in einem ganz andern Verhältniſſe zu dem Ganzen der Handlung, als, die Hauptperſonen in irgend einem Drama, zu dem Ganzen deſſelben ſtehen können. Auch wird, wahrlich, dadurch, daß die Zuſchauer einer Oper,

---

*) S. deſſen Anleitung zur Singkunſt, nach Herrn Agricola Ueberſezung. S. 172. u. f. f.

bey dem Recitative oft Langeweile empfinden, und ſich nach der Arie ſehnen, nicht erwieſen, daß die Theilnehmung an dem Drama von der letztern abhängt. So richtig dieſe Bemerkung an und für ſich ſelbſt iſt: ſo läßt ſie doch ſich nur auf das Singſpiel, als Singſpiel, nicht als Drama, anwenden. Wer ſieht denn nicht, daß bey jener Empfindung, nicht die Handlung, ſondern nur die Muſik, in Betracht kommt? daß ſie nur aus der Vergleichung der verſchiedenen Arten dieſer letztern entſpringt? Und wird denn auch das Singſpiel je der Handlung, oder nicht vielmehr nur der Muſik wegen, beſucht? Erhielte das Drama überhaupt, und als ſolches, nur durch die Arie Intereſſe: ſo müßte ein Drama, welches gar keine Muſik hat, auch ohne alles Intereſſe ſeyn. Indeſſen iſt die Arie in dem Singſpiel der Neuern ſo alt, als das Singſpiel ſelbſt, und nicht erſt, wie verſchiedene Litteratoren behauptet haben, von Cicognini, in ſeinem Jaſon, im J. 1649 hinzu geſetzt worden. H. Arteaga, in ſ. Geſchichte der Ital. Oper, B. 1. S. 258 u. f. d. d. Ueberſ. hat dieſes ausführlich erzeigt. Aber freylich ſind mit dem Verhältniſſe derſelben zum Ganzen des Singeſpieles mancherley Veränderungen vorgegangen. In den früheſten Opern ſcheint kein Da Capo Statt gefunden zu haben. Wenigſtens führt Brown, in ſ. Betrachtungen über Poeſie und Muſik, S. 330 d. d. Ueberſ. eine Oper des Colonna, aus der Mitte des 17ten Jahrh. an, welche keines dergleichen, und die, von Scarlatti, im J. 1693 geſetzte Teodora, welche nicht bey allen Arien dergleichen hat. —

Was die Setzkunſt der Arie anbetrift: ſo will ich wenigſtens diejenigen Werke, welche von der Singcompoſition überhaupt handeln, oder darauf überhaupt Bezug haben, hier anzeigen, als: Anleitung zur Singcompoſition, von F. W. Marpurg, Berl. 1759. 4. — Von der muſikaliſchen Declamation (von Jac. Schubak) Gött. 1775. 8. — Harmoniſches Sylbenmaß, Dichtern melodiſcher Werke gewidmet, und angehenden Singcomponiſten zur Einſicht mit platten Beyſpielen, geſprächsweiſe abgefaßt, von Joſ. Riepel, Regensb. 1776. f. 2 Th. — J. P. Kirnberger Anleitung zur Singecompoſition . . . . Berlin 1782. 4. (Die übrigen, in H. Gruners Litteratur der Muſik, Nürnb. 1783. 8. S. 46. §. 18. als hieher gehörig, angezeigten Schriften handeln nicht von der eigentlichen Singe-Compoſition) — La Poetique de la Muſique p. Mr. le Comte de la Cepède, Lyon 1784. 12. 2 B. — Einzeln, zum Theil, ſeine Bemerkungen über die Theorie der Arie finden ſich in Algarotti's Verſ. über die Oper, S. 245 d. U. — in des Planelli Werk, Dell' Opera in Muſica, Nap. 1772. 8. S. 145 u. f. — in der Schrift des H. Chabanon, Obſervat. ſur la Muſique et principalement ſur la Metaphyſique de l'art, Par. 1780. 12. Deutſch von J. A. Hiller, Leipz. 1781. 8. vorzüglich, in der zweyten, ſehr vermehrten Ausgabe derſelben, unter dem Titel: De la Muſique conſiderée en elle même, et dans ſes rapports avec la parole, les langues, la Poeſie et le Théatre, Par. 1785. 8. 411 S. — Wer, indeſſen, etwas ganz Brauchbares für die Compoſition der deutſchen Arie liefern wollte, müßte vorzüglich unterſuchen, ob und in wie fern unſre Sprache ſo gut, als z. B. die italieniſche, alle die Verſetzungen, Wiederhohlungen, und Verbindungen der verſchiedenen Worte einer Arie, wodurch die kunſtreiche, muſikaliſche Ausbildung einer italieniſchen Opernarie ſo ſehr begünſtiget wird, verträgt? Ob wir nicht leichter, als die Italiener, den Sinn und Zuſammenhang derſelben, durch eine dergleichen Ausbildung, aus dem Geſichte verlieren, und verlieren müſſen? Ob wir hierüber, durch die Muſik, entſchädigt werden? u. d. m. Ohne Rückſicht auf die Natur und die Eigenheiten einer Sprache, wird, bey dieſem Theil der ſchönen Künſte, alles Raiſonnement zu leerem Geſchwätz; und das, was man gewöhnlich das Muſikaliſche einer Sprache nennt, entſcheidet, bey weitem, die Sache nicht allein. — —

## Ariette.

Eine kleine Arie, die nur aus einem Theil beſteht. Der Dichter bringt ſie an die Stellen, wo die Handlung einen gemäßigten Grad der Gemüthsbewegung hervorbringt, die eben nicht lang anhalten, noch einen ſehr tiefen Eindruk machen ſoll. Der Tonſetzer folgt ſeinem Beyſpiel. Er dehnet den Ausdruk weniger aus, als in der Arie, er zergliedert die Empfindungen nicht, und läßt den Ausdruk etwas ſchnell vor uns vorüber fahren. Dieſes ausgenommen, wendet er ſonſt wegen der Richtigkeit des Ausdruks eben dieſelbige Sorgfalt an, als auf die Arie. Die Ariette wird in den Opern zu ſehr verſäumt, da man durchgehends nur große Arien macht. Eine Abwechslung von Arien und Arietten wäre um ſo viel beſſer, da es gar oft wider den guten Geſchmak ſtreitet, daß geringere oder bald vorübergehende Empfindungen, in eben der Ausdehnung ſollen vorgeſtellt werden, als die, welche die Hauptempfindungen des Drama ausmachen.

## Arioſo.

Ein ſehr einfacher Geſang, der noch als ein ſich auszeichnender Theil des Recitatives kann angeſehen werden. Wenn nämlich in dem Recitativ etwas vorkommt, das in einer mehr abgemeſſenen Bewegung ſoll vorgetragen werden, als das übrige; ein Wunſch, ein lehrreicher Spruch, ein rührendes Gemählde, dabey man ſich aber nicht lange aufzuhalten hat: ſo verändert der Tonſetzer den ungemeßnen Gang des Recitatives, und giebt dem Geſang einen deutlich bemerkten Takt. Die Worte werden ſelten oder gar nicht wiederholt; es kommen darinn keine Läufe, keine Schlußcadenzen, keine Zergliederungen der Ausdrüke vor. Mithin iſt das Arioſo eine höchſt einfache Arie. Es thut ſehr gute Würkung, indem es das, was ein langes Recitativ zu langweiliges haben könnte, angenehm unterbricht, und mit dem ausgearbeiteten der Arie einen zufälligen Contraſt macht. Zu einer ſtillen feyerlichen Empfindung ſcheint das Arioſo weit tüchtiger zu ſeyn, als alle andere Geſangarten; und eine furchtſame Aeuſſerung ſeiner Geſinnungen kann nicht wol anders, als durch daſſelbe ausgedrükt werden. Ueberhaupt dienet es zu allen ſtillen und wenig wortreichen Empfindungen. So wie der Tonſetzer das Arioſo mit viel Einfalt ſetzet, ſo muß auch der Sänger ſich in dem Vortrag der äuſſerſten Einfalt, mit dem beſten Nachdruk verbunden, befleiſſen.

## Ariſtophanes.

Ein griechiſcher Comödiendichter. Von ſeinen Lebensumſtänden weiß man wenig. Das athenienſiſche Bürgerrecht wurde ihm ſtreitig gemacht, aber er behauptete es. Zu ſeiner Zeit beſaß Athen die größten Männer, denn er war ein Zeitgenoſſe des Sokrates und Perikles.

Damals ſcheint die Comödie noch keine ordentliche Geſtalt gehabt zu haben. Weder die Anordnung der Handlung, noch eine ordentliche Einrichtung der Bühne, noch die Wahrheit und Entwiklung der Charaktere, war damals in der Comödie bekannt. Dieſes muß man beym Ariſtophanes nicht ſuchen. Die Form ſeiner Comödie iſt noch ſehr barbariſch und mehr ein Poſſenſpiel, als eine Handlung, in welcher ſich Begebenheiten, Unternehmungen oder Charaktere, entwiklen. Er führt zum Theil, nach dem Gebrauch der alten Comödie, würkliche, damals in Athen lebende und unter den Zuſchauern ſich befindende, zum Theil allegoriſche

Perſonen auf. Der Inhalt der Handlung iſt allemal etwas aus den damaligen Begebenheiten der Stadt, und meiſtentheils politiſch. Ausgelaſſener Muthwillen, Perſonen von Athen durchzuziehen; ein unbedingter Vorſatz, das Volk, es koſte, was es wolle, lachen zu machen, und ihm Faſtnachtspoſſen vorzuſpielen, ſcheinet damals der Charakter der comiſchen Bühne geweſen zu ſeyn.

Dieſe Fehler der Einrichtung ſind alſo nicht Fehler des Ariſtophanes, der ſich nach der, vielleicht zum Geſetz gewordenen, Mode ſeiner Zeit richten mußte. Aber ſein iſt der unerſchöpfliche und alles durchdringende Wiz, die höchſte Gabe zu ſpotten, darinn ihm weder Lucian, noch unter den Neuern Swift, noch irgend jemand, gleich kommt; die Sprache und der Ausdruk, den er im höchſten Grad der Vollkommenheit beſeſſen hat. Daher in einem Sinngedichte, welches dem Plato zugeſchrieben wird, geſagt wird, daß die Grazien ſich ſo, wie er, ausdrüken würden. Sein iſt die rieſenmäßige Stärke, womit er die Demagogen in Athen und oft das ganze Volk ſelbſt angegriffen hat. Es wäre vielleicht nicht übertrieben, wenn man ſagt: daß in einer einzigen von ſeinen Comödien, mehr Wiz und Laune iſt, als man auf den meiſten neuern Bühnen in einem ganzen Jahr hört. Aber in einem Stük ſind auch mehr Grobheiten und Zoten, als man itzt auf der ſchlechteſten Hauswurſtbühne duldet. Man kann dieſen Dichter ſeiner Talente halber kaum genug loben, und wegen des Mißbrauchs, den er bisweilen davon gemacht hat, kaum genug tadeln. Es iſt ihm nichts ehrwürdig genug, wenn er in ſeiner ſpottenden Laune iſt: ſein Spott greift Götter und Menſchen an. Mit dem Sokrates geht er, wie mit einem Lotterbuben, um; Aeſchylus, Sophokles und Euripides müſſen überall ſeine Spöttereyen aushalten. Es ſcheinet überhaupt, daß der Geiſt der damaligen Comödie geweſen ſey, große Männer dem Volke zum Spott Preiß zu geben.

Man darf ſich deßwegen nicht wundern, daß der ehrliche Plutarchus ihn ſo ernſtlich getadelt hat *). Dieſer Philoſoph, der bey einem guten Verſtand ein mit den beſten Empfindungen erfülltes Herz hatte, das man an unſerm Dichter ganz vermißt, mußte nothwendig unwillig auf den Mann ſeyn, dem alles Gute und Heilige gleichgültig oder gar verächtlich ſchien. Wäre dieſer große Mann ein moraliſcher Menſch geweſen, ſo würde ihm der erſte Ruhm unter allen Dichtern gehören. Man nehme, ſagt ein großer Kunſtrichter **), aus Ariſtophanes Werken die Fleken weg, die in einem unreinen Herzen ihren Grund haben, ſo bleibet eine bewundernswürdige Fürtreflichkeit übrig.

Man beſchuldiget ihn insgemein, daß er durch ſeine Comödie, die Wolken genennt, die Verurtheilung des Sokrates vorbereitet habe. Aber der

---

*) S. die Vergleichung des Ariſtophanes und Menander, in Plutarchs kleinen Werken.

**) Gravina della ragion poetica l. I. c. XX. Tolti dall' opere ſue queſti vizi, che naſcon da mente contaminata, rimangono della ſua poeſia virtù maraviglioſe: quali ſono l'invenzioni così varie, e naturali, i coſtumi così propri, che Platone ſtimò queſto poeta degno ritratto della republica d'Atene, onde lo propoſe a Dioniſio, che di quel governo era curioſo; gli aculei così penetranti, la felicità di tirare al ſuo propoſito, ſenza niuna apparenza di ſforzo, le coſe più lontane; i colpi tanto inaſpettati e convenienti; la fecondità, pienezza, e quel, che a noſtri orecchi, non può tutto penetrare, il ſale attico, di cui l'altre lingue ſono incapaci d'unirne l'eſpreſſione.

der Pater Brumoi hat gezeiget, daß dieſes gar nicht wahrſcheinlich ſey *).

Es entſteht über die Comödien dieſes außerordentlichen Geiſtes noch ein Zweifel, den meines Wiſſens niemand aufgelöſt hat. Wie hat ihm eine ſo große Schmähſucht gegen die vornehmſten Männer des Staates, gegen das ganze Volk ſelbſt, und ſogar gegen die Götter, ſo ungerochen hingehen können? Ohne Zweifel liegt der Grund davon in der urſprünglichen Einrichtung der alten Comödie, die allem Anſehen nach aus ſolchen Schmähungen und Durchhechlungen der angeſehenſten Männer beſtanden hat; die alſo eben ſo wenig ſtrafbar waren, als die Schimpfreden, welche die römiſchen Soldaten in den Triumphliedern gegen ihre Feldherren ſich erlaubten. Dieſes Schimpfen mag in der urſprünglichen Form der griechiſchen Comödie ſo gegründet geweſen ſeyn, wie noch itzt im Carneval unter der Maske manches erlaubt iſt, das ſonſt nicht würde geduldet werden. Lucianus ſagt ausdrücklich, daß die Spöttereyen einen Theil der Feſte des Bacchus ausgemacht haben **). Für dieſe Feſte aber waren die Comödien beſtimmt. Auch bey andern Feſten machten die Schimpfreden und Verſpottungen einen Theil der Ceremonien aus. Herodotus meldet, daß bey den Epidauriern an einem gewiſſen Opferfeſte der Chor keine Mannsperſonen, ſondern nur das weibliche Geſchlecht mit Schimpfworten habe anfallen dürfen ***). Dieſes ſcheinet noch dadurch beſtätiget zu werden, daß nachher die Form der alten Comödie durch ein förmliches Geſetz iſt aufgehoben worden. In dem Curculio des Plautus treffen wir noch eine Spuhr der urſprünglichen Einrichtung der Comödie an. Zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug tritt der Anführer des Chors auf, und wirft den Römern viel ſchimpfliche Dinge vor. Alſo waren Schimpfreden der alten Comödie weſentlich.

◆ ◆

Er ſoll der Luſtſpiele 54 geſchrieben haben, wovon nur noch eilf, Plutus, die Wolken, die Fröſche, die Ritter, die Acharnenſer, die Weſpen, der Friede, die Vögel, die Rednerinnen, das Feſt der Ceres und Lyſiſtrata übrig ſind. Gedruckt ſind ſolche zuerſt, Ven. 1498. f. gr. mit den Scholien, aber nur neun derſelben, erſchienen; die beyden fehlenden (das Feſt der Ceres und Lyſiſtrata) wurden der folgenden Ausg. Flor. 1515. 8. gr. hinzu geſetzt; und unter den andern Abdrücken derſelben ſind die merkwürdigſten: die Baſeler, cur. Sim. Grynaei, 1532. 4. gr. in welcher zuerſt alle eilf Stücke vereint worden ſind; c. Sigism. Geleni, Baſ. 1547. f. gr. mit den Scholien; c. conject. Joſ. Scal. et Ariſtoph. fragm., Lugd. B. 1624. 12. gr. und lat. C. not. Tan. Fabri, Amſtel. 1670. 12. gr. und lat. Ex rec. Lud. Kuſteri, Amſtel. 1710. f. gr. und lat. mit den Scholien; c. Steph. Bergleri, Lugd. B. 1760. 4. 2 B. gr. und lat. mit Fragm. von verloren gegangenen Stücken; Stud. Rich. Franc. Phil. Brunck, Argent. 1783. 4. und 8. in 3 B. oder 9 Theilen, gr. und lat. mit den Fragm. bey welcher die Litteratoren aber die Scholien ungern vermiſſen. Eine beſondere Ausgabe dieſer iſt, indeſſen, von einem andern Gelehrten, zu erwarten; eine neue Ausgabe des Dichters hat Invernizzi geben wollen. Auch ſind Ausgaben von verſchiedenen einzeln Stücken deſſelben vorhanden. — —

Ueberſetzt iſt Ariſtophanes in das Italieniſche, vollſtändig von Bartol. und Piet. Roſitini, Ven. 1544. 8. Einzeln, der Plutus, von Mich. Angel. Carmeli, Ven. 1751. 8. und ebenderſelbe von J. B. Terucci, Flor. 1751. 4. Die

---

*) Theatre des Grecs T. III. p. 46. et ſuiv.

**) Luc. in den Fiſchern.

***) Herodot. L. V.

Wolken, von eben dieſem Loweel, Flor. 1754. 4. beyde in Verſen; und eben dieſes Luſtſpiel von Franc. Griſellini, bey ſ. Socrate, Tragic. Ven. 1755. 8. — In das Spaniſche: Die, von Sim. Abril gemachte Ueberſetzung des Plutus, ſcheint dem Enſayo de una Biblioth. de Traductores Eſpañoles, S. 153 zu Folge, nicht gedruckt zu ſeyn. — In das Franzöſiſche: Eine, in Fabr. Bibl. Gr. Lib. II. c. 21., S. 706. und von Quadrio, in dem 2ten Th. des 3ten Bandes, S. 181. ſ. Stor. e ragione d'ogni poeſia angeführte Ueberſ. des Plutus von J. Ant. Baif, Par. 1578. 8. iſt, eben ſo wenig, als die, in dem erſtern Werke, S. 706 und 707. angezeigte Ueberſ. derſelben, von Du Verdier, und die Ueberſetzung der Wolken von la Rivey, in keinem, der mir bekannten, franzöſiſchen Litteratoren zu finden. Wohl aber ſind noch Fragmente einer Ueberſ. des Plutus von Ronſard, in dem Rec. des Sonnets... Par. 1617. 12. und in deſſen Oeuvr. Par. 1623. f. anzutreffen. Beyde dieſe Stücke ſind indeſſen, gänzlich von Mde. Dacier, P. 1684. 12. Altenb. 1762. 8. und die Vögel, von Boivin, bey ſ. Oedip des Sophocles, Par. 1729. 12. überſetzt worden. In der erſten Ausg. des Theatre des Grecs, Par. 1730. 4. 3 B. von Brumoy finden ſich blos Auszüge aus den Luſtſpielen des Ariſtophanes; in der neuen Ausgabe deſſelben, Par. 1785 — 1789. 8. 13 Bde. nimmt eine vollſtändige Ueberſetzung derſelben, von einem Ungen. die letzten Bände ein; und Poinſinet de Sivry hat, nachdem er ſchon den Plutus im J. 1773. in den Muses grecques einzeln überſetzt hatte, den ganzen Ariſtophanes mit den Fragm. des Menander und Philemon, Par. 1784. 8. 4 B. überſetzt herausgegeben. — In das Engliſche: Unter der Aufſchrift, The World's Idol iſt der Plutus von einem H. H. 1650. 8. und eben dieſes Luſtſpiel von Lew. Theobald 1715. 12. ſo wie, von Heinr. Fielding und Young zuſammen, 1742. 8. überſetzt worden; die Wolken befinden ſich in Th. Stanley History of Philoſophy ... Lond. 1708. f. S. 99. und auch Lew. Theobald hat ſie 1715. 12. und White, 1778. 8. ſo wie C. Dunſter die Fröſche, 1785. 4. herausgegeben. Auch beſitzen die Engländer eine Ueberſ. der, in dem Theatre des Grecs des P. Brumoy befindlichen Auszüge aus den Luſtſpielen des Ariſtophanes. — In das Deutſche: Schon im J. 1613 ſind die Wolken, (von Fröreiſen) Frft. 8. in Verſen; und eben dieſes Luſtſpiel iſt von J. C. Goldhagen, im 3ten Th. ſ. Anthologie, ſo wie von J. J. Herwig, Bamb. 1772. 8. überſetzt worden; der Plutus findet ſich, im 2ten Theile von Goldhagens Anthologie, ſo wie ein Auszug daraus im 6ten St. der Bemühungen zur Beförderung der Kritik; die Vögel, aus dem Franz. des Boivin überſetzt, in dem Journal für Freunde der Religion und Litterat. Augsb. 1779. 8. Die Fröſche im 3ten Th. von J. G. Schloſſers Kleinen Schriften, Baſ. 1783. 8. und Auszüge aus allen Stücken, mit Geſchmack und Einſicht gemacht, im 2ten und 3ten St. von Chr. Aug. Clodius Verſ. aus der Litteratur und Moral, Leipz. 1767 — 1768. 8. — —

**Erläuterungsſchriften** über den Ariſtophanes: Die erſte Stelle unter dieſen kommt wohl der Vergleichung zwiſchen dieſem Dichter und dem Menander, von Plutarch (in ſ. W. B. 2. S. 853. Frcft. 1620. f.) zu, ob ſie gleich mehr Declamation, als Erläuterung iſt. In lateiniſcher Sprache hat außer den, blos einzele Stellen in ſ. Luſtſpielen betreffenden Bemerkungen in J. J. Reiske Animadv. . . . Lipſ. 1750. 8. und in den Miſcell. Obſerv. B. 3. Th. 1 und B. 7. Th. 1. — Nic. Friſchlin eine Apologia pro Ariſtophane, bey ſ. metriſchen Ueberſ. der 5 erſten Luſtſpiele deſſelben, Frankf. 1586 und 1597. 8. — Joh. Gottl. Willamow eine Abhandlung De Ethopoeia com. Ariſtoph. Berol. 1766. 8. (zur Vertheidigung des Dichters gegen die Vorwürfe des Batteux) — Joh. Floder eine Diſſert. explic. Antiquit. Ariſtophaneas, Upſ. 1768. 4. — G. C. Harles vier verſchiedene Progr. De Conſilio Ariſtoph. in conſcrib. Comoed. Nubes des inſcriptes, Fol. 1787 u. f. f. (zur Rettung des Dichters in Anſehung des Todes des Sokrates) geſchrieben. Auch ſoll noch von Joh. Gottfr. Hauptmann ein Aufſ. De Ariſtophane geſchrieben worden ſeyn. — In franzöſiſcher Sprache: Das, was Brumoy in ſ. Théatre des Grecs, über den Ton in den Luſtſpielen des Ariſtophanes geſagt hatte, veranlaßte Remarques ſur le Syſtème nouveau ... touchant la Manière cavalière dont A. traite les Dieux, in dem 19ten B. Art. 8. der Bibl. franç. ou Hiſt. litter. de la France, über welche Critiques, in dem 20ten B. Art. 4. erſchienen. — In dem 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. iſt eine Abhandl. des H. Boivin über die Vögel, und in dem 30ten B. der Quartausg. zwey Aufſätze von H. le Beau über den wahren Zweck des Ariſt. bey ſeinen Rednerinnen, und über den Plutus deſſelben, und die, der ſo genannten mittlern Komödie, zukommenden Charaktere. — In deutſcher Sprache: In dem, oben angeführten, Journal für Freunde der Religion finden ſich Ariſtophaniſche Briefe von J. J. Hermig, welche vorzüglich von einer Münchner Handſchrift deſſelben handeln, — und in dem 47ten Bde. S. 1 u. f. der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, ein Aufſatz über den Verfall, welchen Athen den Luſtſpielen des A. ſchenkte. — — Uebrigens will ich hier noch, nach Hemſterhuis (in ſ. Vorbericht zum Plutus, Harl. 1744. 8.) bemerken, daß Ariſtophanes, außer ſeinem Verdienſt, in Rückſicht auf Erfindung und Sprache, auch noch dieſes hat, daß man, wie ſchon Plato geſagt, den wahren Zuſtand von Athen zu ſeiner Zeit, aus ihm allein kennen lernen könne; und empfiehle, zu der richtigen Beurtheilung der zu großen Freyheit, welche im Ariſtophanes herrſchen ſoll, unter andern, aus Browns Betrachtungen über die Poeſie und Muſik, den 7ten Abſchnitt (S. 212. d. d. Ueberſ.) und Hurds Commentar über den 274. Vers des Horaz ad Piſones (Th. 1. S. 204. d. d. Ueberſ.) — oder, da die Neuern alle aus dem Caſaubonus geſchöpft haben, lieber deſſen Werk: De Satyric. Graec. Poeſi et Romanor. Satyra .. Lib. II. Par. 1605. 8. Harl. 1774. 8. —

Ein griechiſch abgefaßtes Leben des Dichters findet ſich bey den Scholien, und den mehreſten Ausg. deſſelben; auch Gr. Gyraldi Hiſt. Poet. Baſ. 1545. 8. S. 81. ſo wie Nic. Friſchlin (bey der vorhin gedachten metriſchen Ueberſ. der fünf erſten Luſtſp. des A.) haben dergleichen geſchrieben, und Küſter hat das letztere in ſ. Ausg. aufgenommen. — Ein Verzeichniß der verloren gegangenen Stücke des Ariſtophanes, Nachrichten von mehrern Ausgaben u. d. m. liefert Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 21. — —

## Arithmetiſche Theilung.

(Muſik.)

**Die ältern Tonlehrer ſprechen vielfältig von der arithmetiſchen und von der harmoniſchen Theilung der Intervallen; deßwegen bedürfen dieſe Wörter einer Erklärung, und um ſo viel mehr, da ſie itzt anfangen, aus der Mode zu kommen.**

Es iſt natürlich zu vermuthen, daß die größern Intervallen in der Muſik eher bekannt geweſen ſind, als die kleinen, und daß die Octave eher als die Quinte, dieſe eher als die Terz, bekannt geweſen ſey. Die Alten verſuchten zwiſchen die Töne, welche ein größeres Intervall ausmachen, noch einen oder mehr Töne hinein zu ſetzen, und dieſes thaten ſie auf zweyerley Weiſe; daher denn die arithmetiſche und die harmoniſche Theilung der Intervallen entſtanden iſt.

Dieſes zu verſtehen, muß man ſich die Länge der Sayten, deren Töne ein Intervall ausmachen, in Zahlen vorſtellen. Zwey Sayten, eine 60 Theile (z. E. Zolle) lang, die andre dreyßig, geben, wie bekannt,

kannt, das Intervall einer Octave *). Will man zwiſchen dieſe beyden Töne noch einen in die Mitte ſetzen, ſo muß zwiſchen beyden Sayten von 60 und von 30 Theilen, eine angenommen werden, deren Länge mitten zwiſchen 60 und 30 fällt. Dieſe wird arithmetiſch beſtimmt, wenn die Zahl das arithmetiſche Mittel hält, das iſt, wenn ſie um eben ſo viel Theile von 60 als von 30 abſteht, oder wenn ſie 45 Theile hat. Will man aber das Intervall harmoniſch ausfüllen, ſo muß die mittlere Zahl das harmoniſche Mittel ſeyn **), nämlich 40.

Demnach ſtellen die drey Zahlen, 60, 45, 30, eine Octave vor, die arithmetiſch getheilt iſt, und die Zahlen, 60, 40, 30, eine harmoniſch getheilte Octave. Im erſten Fall iſt das Intervall, 60: 45 oder 4: 3 eine Quarte; das andre 45: 30 oder 3: 2 eine Quinte; im andern Fall iſt 60: 40 oder 3: 2 eine Quinte; und 40: 30 oder 4: 3 eine Quarte. Daher ſagte man, die Octave C-c werde durch die Quarte F arithmetiſch, und durch die Quinte G harmoniſch getheilt, und die arithmetiſche Theilung der Octave gebe die Quarte unten C-F und die Quinte oben F-c; die harmoniſche aber gebe dieſe Intervalle umgekehrt: erſt die Quinte C-G, und denn die Quarte G-c.

Auf dieſe doppelte Weiſe pflegte man ehedem alle größeren Intervalle auszufüllen. Die Quinte 60: 40, arithmetiſch getheilt, giebt 60: 50: 40, oder die kleinere Terz $\frac{5}{6}$ unten, und die größere $\frac{4}{5}$ oben; hingegen harmoniſch getheilt giebt ſie 60: 48: 40, die größere Terz $\frac{4}{5}$ unten, und die kleinere $\frac{5}{6}$ oben.

Auf eben dieſe Art kann man auch den Raum der Octave durch zwey neue Töne ausfüllen, ſowol arithmetiſch, als harmoniſch. Im erſten Fall bekömmt man 60: 50: 40: 30, oder die kleine Terz $\frac{5}{6}$, die Quinte $\frac{4}{6}$ oder $\frac{2}{3}$ und die Octave 60: 30 oder $\frac{1}{2}$; im andern Fall aber 60: 48: 40: 30, oder die groſſe Terz 60: 48 oder $\frac{4}{5}$, die Quinte 60: 40 oder $\frac{2}{3}$ und die Octave. Hieraus entſtand die Anmerkung, daß die arithmetiſche Theilung der Octave durch zwey Töne die weiche oder kleine Tonart, die harmoniſche aber, die harte oder groſſe Tonart, angebe.

Da die Quinte ein vollkommeneres Intervall iſt, als die Quarte, die größere Terz vollkommener, als die kleinere, ſo haben die ältern Tonlehrer überhaupt geſagt; die harmoniſche Theilung ſey für die Muſik beſſer, als die arithmetiſche.

Da überhaupt dieſe Art, ſich den Urſprung der Intervalle vorzuſtellen, von den Neuern ſelten gebraucht wird, ſo hat dieſe Erklärung itzt weiter nichts mehr auf ſich, als daß man dadurch die Sprache der ältern Tonlehrer verſtehen lernt.

## Attike.

(Baukunſt.)

Ein niedriges oder halbes Stokwerk auf einem ganzen oder höhern, nach der ehemaligen Bauart in Athen.

In der heutigen Baukunſt kommen zweyerley Attiken vor. Man macht ſie entweder über dem Hauptgeſims, ſo daß ſie mehr zu dem Dache, als zu dem eigentlichen Körper des Gebäudes gehören; oder man ſetzt ſie unter dem Hauptgeſims, ſo daß ſie ein würkliches Geſchoß oder Stokwerk ausmachen. Von der erſtern Art muß man es herleiten, daß ein über dem Hauptgeſims ſtehendes Geländer bisweilen auch Attike genennt wird, wiewol dieſem der Name nicht eigentlich zukömmt. Eine ganz herumgehende Attike wird die genennt, die um das ganze Gebäude geht. Man macht aber auch ſolche, die

---

*) S. Harmonie.

**) S. Harmoniſch.

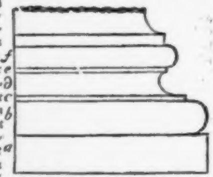
nur über einem Theil der Hauptſeite ſtehen.

Die Attike wird in großen Gebäuden oder Palläſten über dem Hauptgeſchoß geſetzt, wenn man nicht zwey volle Geſchoſſe braucht, und wird insgemein halb ſo hoch, als das Hauptgeſchoß, gemacht. Wo man hinlänglichen Platz hat, ſich auszudehnen, kann man alle Hauptzimmer in ein Geſchoß zuſammenbringen. Alsdenn wäre es eine ganz unnütze Sache, die geringern Zimmer, für Bediente und den perſönlichen Gebrauch, in eben der Höhe zu machen. Folglich thut man in dieſem Falle ſehr wol, eine Attike über das Hauptgeſchoß zu ſetzen. Dadurch bekömmt auch das Gebäude von Außen ein gutes Anſehen, indem es nicht zu hoch wird, und die Pracht des Hauptgeſchoſſes durch den Gegenſatz der Attike noch vermehrt wird. In dieſem Fall aber müſſen die Säulen und Pilaſter durchaus bis an das Hauptgeſims gehen, wie an dem Opernhauſe in Berlin; denn es ſteht nicht gut, wenn die Attike durch ein Geſims oder Gebälke von dem Hauptgeſchoß getrennt iſt.

Man macht auch bisweilen eine Attike zwiſchen zwey Hauptgeſchoſſen, oder hohen Stokwerken, damit die Bedienten gerade über den Zimmern der Herrſchaft ihre Wohnungen in dieſer Attike nehmen können. Eine ſolche iſt z. E. zwiſchen dem Hauptgeſchoß an dem königlichen Schloß in Berlin; in Italien findet man ſie vielfältig an Palläſten und Häuſern der Vornehmen. Dergleichen Attiken ſind zwar ſehr bequem; ſie verſtellen aber das Anſehen des Gebäudes etwas, oder müſſen, wie auf dem berliniſchen Schloſſe, ſehr niedrig gemacht werden.

## Attiſcher Säulenfuß.

Eine beſondre und ſchöne Art des Säulenfußes, der in Athen aufgekommen, und daher ſeinen Namen hat. Er beſteht aus einem viereckigten Unterſatz a, einem Pfühl b, einem Riemlein c, einer Einziehung d, noch einem Riemlein e, auf welches ein Pfühl f folget. Die Verhältniſſe der Höhen dieſer Theile, von unten auf gerechnet, ſind folgende: 6, 4½, ½, 3, ½, 3½, 1½. Dieſer Fuß iſt ſowol in der alten als neuen Baukunſt der gewöhnlichſte; und wird unter allen Arten von Säulen, die toſcaniſche ausgenommen, gebraucht. Es ſcheinet, daß die Baumeiſter in Athen dieſen Fuß für die joniſche Säule anſtatt des eigentlichen joniſchen Fußes zuerſt geſetzt haben *).



## Avantüre.

(Dichtkunſt.)

Iſt bey den Heldendichtern des ſchwäbiſchen Zeitpunktes eine Muſe, die ſie ordentlicher Weiſe angerufen, und der ſie um ihren Beyſtand gedankt haben. Das Wort iſt von den Provenzalen genommen, die vermuthlich den Deutſchen vorgegangen, eine Perſon daraus zu machen. Sie iſt alſo die Muſe der abentheuerlichen Begebenheiten, dieſelbe, welche Arioſto zu ſeinem Orlando Furioſo und Wieland zu ſeinem Idris hätte anrufen können.

---

*) S. Joniſch.

## Aufführung des Drama.

Man ſagt von einem Drama, es ſey gut oder ſchlecht aufgeführt worden; deßwegen ſcheint das Wort **Aufführung** ſchiklich, die Vorſtellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt gröſtentheils von der Geſchiklichkeit der Schauſpieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter ſelbſt kann viel dazu beytragen. Von dem, was zur Kunſt des Schauſpielers gehört, kommt in manchem Artikel dieſes Werks verſchiedenes vor: hier iſt blos von dem Antheil die Rede, den der Dichter an dieſer Sache hat.

Es iſt ſehr wichtig, daß er bey Verfertigung ſeines Stükes keinen Augenblik vergeſſe, daß ſein Werk nicht zum Leſen geſchrieben ſey, ſondern bloße Reden für ſolche Perſonen enthalte, die als handelnde Perſonen auf die Schaubühne treten. Dieſe Vorſtellung muß einen beſtimmten Einfluß auf ſein Werk haben. Hat ſie es nicht: ſo kann er vielleicht ein ſchönes Geſpräch ſchreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatiſchen Stüken manches beym Leſen ſehr gut gefällt, das auf der Bühne ſchlechte Würkung thut; und daß bisweilen die einfacheſten Dinge, die im Leſen beynahe überſehen werden, auf der Bühne von groſſer Schönheit ſind. Die Urſache hievon iſt, weil das Drama, in ſo weit der Dichter es verfertiget, nur ein Theil der Sache iſt; die Handlung der Perſonen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus.

Nur ein ſehr erfahrner Schauſpieler wäre im Stande dem Dichter zu ſagen, was er ſowol überhaupt, als in beſondern Stellen aus Rükſicht auf die Aufführung ſeines Stüks, in Acht zu nehmen habe. Wir können hiervon nur unvollkommene Winke geben.

Ueberhaupt erfodert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für ſie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Perſon, die in einer Handlung begriffen iſt, geſtimmt ſeyn muß. **Euripides** konnte nicht wie **Demoſthenes**, und **Terenz** nicht wie **Cicero** ſchreiben. Auch in der höchſten tragiſchen Schreibart, muß nichts den Geruch der Lampe des griechiſchen Redners verrathen. Alle Wörter, die blos dem Schriftſteller, oder dem Redner eigen ſind, müſſen da vermieden werden; weil die handelnden Perſonen weder Schriftſteller noch Redner ſind. Die langen und gekünſtelten Perioden ſind hier gänzlich zu vermeiden, ſo wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entſtehen; denn man ſpricht ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauſpieler etwas ſauer wird, wozu ſein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorſtellung etwas dämpft, hebt ſogleich beym Zuſchauer die Täuſchung auf; er verliehrt die handelnde Perſon aus dem Geſichte und erblikt den Dichter.

In Rükſicht auf die Aufführung, muß der dramatiſche Dichter ſich kürzer, als jeder andre Schriftſteller, ausdrüken. Aber ſeine Kürze muß nicht eine erkünſtelte oder erzwungene Kürze ſeyn, dergleichen einige Schriftſteller, nach dem Muſter, das **Tacitus** gegeben hat, annehmen. Hieher können wir einen Fehler rechnen, wiewol er mehr die Sachen, als den Ausdruk betrifft, von welchem kaum die beſten dramatiſchen Dichter frey ſind. Er beſteht darinn, daß ſie ihre Perſonen ſo gar oft mehr ſagen laſſen, als der, mit dem ſie ſprechen, zu hören nöthig hat. Ein Theil deſſen, was geſagt wird, gehört oft blos für den Zuſchauer, um ihn von etwas zu unterrichten, das der Dichter ihm auf eine beſſere

Art zu erkennen zu geben, kein Mittel wußte.

Hat der Dichter die Perſonen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, ſtellt er ſich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme auszudrüken vermögen, ſo wird er an ſehr viel Orten weniger ſagen, als ein andrer Schriftſteller, der eben daſſelbe hiſtoriſch, redneriſch oder poetiſch zu ſagen gehabt hätte. Denn ſelbſt die Winke und das ſogenannte ſtumme Spiel kommen ihm zu ſtatten.

Eine vorzügliche Aufmerkſamkeit von Seiten des dramatiſchen Dichters erfodern die Auftritte, wo auſſer den würklich redenden Perſonen noch mehr andre zugegen ſeyn müſſen. Sie werden gar zu bald langweilig, wenn die Reden eigentlich nur unter zwey Perſonen vorfallen, da doch vier oder fünfe zugegen ſind, die alsdenn überaus magere Figur machen.

Dieſes gilt fürnehmlich von den Auftritten in ernſthaften Stüken, wo die handelnden Perſonen in die höchſte Leidenſchaft geſezt ſind. Da hat der Dichter am wenigſten zu thun, weil der höchſte Grad ſtarker Leidenſchaften mehr ſtumm, als beredt macht. Mit deſto gröſſerer Ueberlegung hat er auf die Würkung, welche die Sache bey der Aufführung haben wird, Acht zu geben. Dergleichen Auftritte, von denen man das meiſte erwarten ſollte, mißlingen den Schauſpielern gar zu oft, und nicht allemal durch ihre Schuld allein. Der Dichter verſieht es insgemein darinn, daß er verſchiedenen Perſonen Reden in den Mund legt, wo ſie ſchweigen ſollten, weil er den Auftritt nicht will ſtumm laſſen.

Es iſt zu wünſchen, daß Kunſtrichter, welche die Schauſpiele fleißig beſuchen, auf diejenigen Stellen beſonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rükſicht auf die würkliche Aufführung, etwas verſehen hat, und daß ſie ihre Bemerkungen zum Beſten der dramatiſchen Dichter bekannt machen. Denn es ſind vielleicht über keinen Theil der ſchönen Künſte weniger Beobachtungen, als über dieſen geſammelt worden.

◆ ◆

Da Hr. S. in dem vorſtehenden Artikel, eigentlich blos von der Einrichtung des Dialogen, und zwar nur in Rückſicht ſeiner Wirkung auf die Zuſchauer, gehandelt, und nicht vorher unterſucht hat, weder, in wie fern das Geſpräch, wenn es ſonſt dem Charakter, dem Zweck, und der Lage der unterredenden Perſonen gemäß iſt, gute oder böſe Wirkung auf die Zuſchauer hervorbringen, noch ob und wenn der Dichter das, was jene, dem was dieſe von ihm fodern, aufopfern muß: ſo laſſen ſich hier auch nur ſolche Nachweiſungen geben, die auf den dramatiſchen Dialog überhaupt gehen. Diderot handelt davon in der, hinter ſeinem Hausvater, befindlichen Abhandlung (S. 283 u. f. der Ueberſ. 2te Auflage.) — Cailhava in dem XIten Kap. des erſten Theiles ſeiner Art de la Comedie (S. 204) — und Leſſing, vorzüglich an einem Orte, wo man es nicht ſuchen ſollte, in ſ. Anti-Göz 2tes St. — — Wenn übrigens H. Sulzer ſagt, daß der dramatiſche Dichter überhaupt ſich kürzer faſſen könne, als der Erzähler: ſo empfehle ich, zur Vorbeugung alles Irrthums, welcher hieraus entſtehen könnte, die Schrift des Hrn. Engel über Handlung, Geſpräch und Erzählung (Neue Bibl. der ſch. W. B. 16. vorzüglich S. 240 u. f.) — Was die zuſammengeſetzten Auftritte, und auch diejenigen anbetrift, wo mehr, als zwey Perſonen, mit ein und derſelben Sache beſchäftigt ſind: ſo finden ſich, in der vorhin angeführten Abhandlung des Diderot (S. 232 u. f.) einige gute Winke darüber; auch in Hrn. Eſchenburgs Ueberſetzung des

Hurd

Kurd (I. 397) iſt die damit, ſchon für das Drama verknüpfte Schwierigkeit gerügt, und H. Leſſings Urtheil darüber beygebracht.

## Aufhaltung.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet bequem, um einen in den ſchönen Künſten verſchiedentlich vorkommenden Kunſtgriff zu benennen. Er beſteht in einer geſchikten Verzögerung der Auflöſung einer Verwiklung, die man ganz nahe glaubt. In dem Trauerſpiel des Euripides, Iphigenia in Tauris, glaubt man, daß die Erkenntniß der Iphigenia und des Oreſtes ſogleich erfolgen, und alſo ein Hauptknoten werde aufgelöſt werden, ſobald jeder des andern Namen hören werde. Aber der Dichter wußte die völlige Erkenntniß aufzuhalten; und die Aufhaltung ſogar durch einige Auftritte durchzuführen. Eine ſolche Aufhaltung finden wir auch im VII Buche der Ilias. Hektor fodert einen der Griechen zum Zweykampf auf; Menelaus nimmt die Auffoderung an: man wird begierig, den Streit anzuſehen: aber Agamemnon und Neſtor kommen dazwiſchen, halten den Menelaus zurüke, der endlich von ſeinem Vorſatz abſteht, und die Sache dem Ajax überläßt. Dadurch wird unſre Erwartung aufgehalten, und die Begierde, die Entwiklung der Sache zu ſehen, noch mehr gereizt.

In dieſer Reizung beſteht demnach die Würkung der Aufhaltung, und eben dadurch wird das Vergnügen bey der Entwiklung deſto größer. Ein Werk kann zwar ſo beſchaffen ſeyn, daß die Vorſtellungen ohne Aufhaltung, wie ein ſanfter und immer gleich fließender Strohm, fort gehen; dergleichen Werke aber reizen weniger, als die, darinn Verwiklungen und Aufhaltungen vorkommen; es ſey denn, daß alles in der höchſten Natur und Einfalt auf einander folge. In allen andern Fällen ſind Verwiklungen und Aufhaltungen nöthig, und von groſſer Würkung.

Die Aufhaltung betrifft nicht nur groſe Hauptverwiklungen eines Werks, ſie hat auch in kleinen Theilen ſtatt. Selbſt in einzeln Gedanken kann ſie vorkommen. So iſt in folgender Stelle des Horaz eine merkliche Aufhaltung:

> Poſcimur. Si quid vacui ſub umbra
> Luſimus tecum, quod et hunc in annum
> Vivat et plures: age, dic Latinum
> Barbite carmen *).

Das erſte Wort, Poſcimur, erwekt die Erwartung, was das ſeyn möchte, wozu der Dichter aufgefodert wird, und macht alſo einen Knoten; dieſer wird durch alles, was zwiſchen Poſcimur und age dic ſteht, aufgehalten, und dadurch wird die Erwartung gröſſer.

Auch in der Muſik giebt es gröſſere und kleinere Aufhaltungen. In den gröſſern wird ein Gedanke ſo behandelt, daß er gerade an der Stelle, wo man glaubt, er werde durch den Schluß ſein Ende erreichen, aufs neue eine andre Wendung bekömmt **). Kleinere Aufhaltungen kommen beſtändig bey Auflöſungen der Diſſonanzen vor, da ein diſſonirender Accord, deſſen Auflöſung man erwartet, erſt noch durch andre Diſſonanzen geführt und hernach aufgelöſt wird.

Bey jeder Verwiklung iſt nothwendig eine Aufhaltung. Hier iſt nur von der die Rede, welche der Künſtler aus Ueberlegung verlängert, um die Vorſtellungskraft deſto mehr zu reizen. Er muß ſich dieſes Kunſtgrifs nicht allzuoft bedienen, ſonſt ermüdet er. Die Aufhaltung iſt von derjenigen Gattung Schönheiten, die ſparſam und mit genauer Beurtheilung, wo ſie nöthig ſeyn möchte, gebraucht werden muß. In der Muſik wird der, welcher immer den kürzeſten Weg zum Schluß eilet, unſchmakhaft und wäſſerig; der aber, der niemals anders, als durch mancherley Umwege ſchlieſt, wird nicht weniger langweilig und verdrüßlich. Es laſſen ſich hierüber keine Regeln feſtſetzen. Ein ſcharfes Urtheil iſt die beſte Regel, und der Kunſtrichter kann nichts mehr thun, als den Künſtler vermahnen, aufmerkſam auf den Gebrauch und Mißbrauch der Kunſtgriffe zu ſeyn, damit er nicht aus Unachtſamkeit fehle.

---

*) Hor. Od. I. 32.

**) S. Cadenz.

Die Aufhaltung muß nicht mit der Unterbrechung des Endes einer Vorſtellung verwechſelt werden. Jene läßt uns die Sache, deren Verwiklung uns beſchäfftiget, nicht aus dem Geſichte verliehren, ſie iſt ein Theil davon; dieſe aber bricht ſie ab, und ſezt etwas anders dazwiſchen. Dadurch entſtehet eine widrige Würkung, weil der Zuſammenhang der Vorſtellungen würklich zerriſſen wird. Nichts iſt verdrüßlicher, als eine Geſchichte zu leſen, wo, wie in dem Roman vom Amadis, die Begebenheiten, wenn man denkt, daß ſie ſich nun entwikeln werden, abgebrochen, und wegen einer neuen Geſchichte ganz aus dem Geſichte verlohren werden. Die Epiſoden, wenn ſie recht geſchikt angebracht werden, gehören einigermaßen auch zu der Aufhaltung *).

---

*) S. Epiſode.

## Auflöſung.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in der Kunſtſprache verſchiedentlich gebraucht, und kann, wegen der Wichtigkeit der Sache, die es ausdrükt, zum Kunſtwort gemacht werden. Auflöſung bedeutet überhaupt die Herſtellung der Freyheit und Ordnung nach vorhergegangener Verwiklung. Dergleichen Auflöſungen kommen in Werken der ſchönen Künſte verſchiedentlich vor. In der Muſik wird die Harmonie oft verrükt; daher entſtehen die Diſſonanzen, die eine würkliche Unordnung ſind, aus welcher durch die Auflöſung, die Ordnung und völlige Harmonie wieder hergeſtellet wird. In der dramatiſchen Handlung iſt allemal Verwiklung; verſchiedenes ſtreitet gegen einander; am Ende der Handlung entwikelt ſich alles durch die Auflöſung, die deßwegen in der franzöſiſchen Sprache Dénouement, (Entwiklung des Knotens) genennt wird. Aber auch jede andre Handlung, und beynahe jede Vorſtellung, darinn vieles zugleich zu dem Ganzen einer Sache gehört, hat eine Verwiklung, und kann deßwegen einer Auflöſung fähig ſeyn. Alſo kommen dieſe beyden Sachen faſt überall vor.

Man kann keine Herſtellung der Ordnung ſehen oder empfinden, ohne dadurch angenehm gerührt zu werden. Daher kommen Verwiklungen und Auflöſungen ſo vielfältig in den Werken der Kunſt vor, weil ſie ihnen Kraft und Reizung geben. Der Urſprung alles Vergnügens iſt in der Thätigkeit unſers Geiſtes zu ſuchen; dieſe fühlen wir zu wenig, wenn unſre Vorſtellungen unaufgehalten in einem ſanften Laufe fortgehen; denn da iſt nirgend eine Anſtrengung nöthig, durch welche wir uns unſerer Thätigkeit bewußt ſind. Dieſe empfinden wir nur bey Hinderniſſen, bey gegen einander laufenden Vorſtellungen, beym Streit der Elemente, die auf uns würken. Da bemüht ſich der Geiſt die Ordnung wieder herzuſtellen: je ſchneller und vollkommener dieſes geſchieht, wenn nur vorher die Anſtrengung aufs höchſte geſtiegen iſt, je gröſſer iſt das Vergnügen.

Weiter wollen wir die allgemeine Betrachtung dieſer Sache nicht treiben; ſondern von den Auflöſungen ſprechen, worüber Kunſtverſtändige ſchon längſt beſondere Betrachtungen angeſtellt haben.

## Auflöſung der dramatiſchen Verwiklung.

Dadurch verſteht man die Hauptauflöſung, wodurch das ganze Stük ſein Ende erreicht. Sie wird auch nach einem griechiſchen Worte **Cataſtrophe** genennt *). Wie eine Berathſchlagung, wenn ſie ordentlich vollendet wird, einen Entſchluß hervorbringt, ſo hat jede Handlung einen Erfolg; nämlich es wird etwas bewürkt, das alle weitere Bemühung und Unternehmung über die Sache unmöglich macht. Ein Friedensſchluß hebt auf einmal alle Unternehmungen des Krieges auf, und die Ankunft an dem Orte, wohin die Reiſe gerichtet war, endiget dieſelbe. In verwikelten Handlungen, wie die dramatiſchen ſind, finden ſich entweder Hinderniſſe und Schwierigkeiten, die ſich dem Erfolg entgegen ſtellen, oder es zeiget ſich in dem Charakter der Hauptperſonen etwas, wodurch eine merkwürdige Veränderung in ihren Glüksumſtänden entſtehen muß; wobey ſich aber ſo viel Schwierigkeiten zeigen, daß man begierig wird, den Ausgang der Sache zu erfahren. Dasjenige, was dieſen Ausgang oder jenen Erfolg beſtimmt und auch begreiflich macht, iſt eigentlich die Auflöſung der Handlung. So iſt im Oedipus in Theben des Sophokles die völlige Entdekung, daß jener der Sohn und Mörder des Lajus ſey, die Auflöſung der Handlung; denn dadurch wird der Erfolg beſtimmt, daß Oedipus den Thron verläßt und ſich ſelbſt verbannt, wodurch die ganze Sache ihr völliges Ende erreicht; und ſo iſt in Addiſons Cato der Selbſtmord dieſes Helden die Auflöſung, wodurch der Ausgang der Sache beſtimmt, und die ganze Handlung völlig geendiget wird.

Die Auflöſung iſt vollkommen, wenn ſie natürlich und vollſtändig iſt, auch zu rechter Zeit geſchieht. Natürlich iſt ſie, wenn ſie nicht nur aus der Handlung ſelbſt entſteht, ſondern ſo, daß nichts übertriebenes, nichts unwahrſcheinliches in den Urſachen iſt, wodurch ſie bewürkt wird. Der Charakter des Cato macht ſeinen Entſchluß ſehr natürlich: eben ſo natürlich iſt die ſo oft vorkommende Auflöſung in Comödien, da ein Vater ſeinem Sohn aus Zärtlichkeit nachgiebt und in etwas williget, was er zu hintertreiben geſucht hat; daß ein liſtiger Mann, wie Ulyſſes, aller Hinderniſſe ungeachtet zu ſeinem Zwek kommt; daß eine tollkühne Unternehmung zulezt etwas hervorbringt, das einen unglüklichen Ausgang bewürkt. Es kommt hiebey darauf an, daß der Dichter eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Zufälle habe, daß er keine Würkung zeige, deren Urſache nicht hinlänglich dazu wäre; daß er keinen Zufall heran bringe, der dem natürlichen Lauf der menſchlichen Dinge nicht angemeſſen ſey. Es iſt aber nicht genug, daß er ſelbſt die Möglichkeit der Sache nach dem ordentlichen Lauf der phyſiſchen oder ſittlichen Natur begreife; auch der Zuſchauer muß ihn begreifen. Deßwegen muß der Dichter bisweilen ſchon von weitem gewiſſe Sachen einfließen laſſen, die hernach bey der Auflöſung alles begreiflicher machen. Dieſes nennt man die Auflöſung vorbereiten.

---

*) Cataſtrophe conversio negotii exagitati in tranquillitatem non expectatam. Scalig. Poet. L. I. c. 9.

Wie in der Natur kein Sprung ſtatt hat, ſo muß auch der Dichter bey ſeinen Auflöſungen keinen machen. Läßt er eine Paſſion, oder eine Unternehmung, für die kein guter Ausweg vorzuſehen war, plötzlich einen ſolchen finden, ſo geſchehe es ſo, daß aus der Lage der Sachen erſt nach dem Erfolg begreiflich werde, wie die Sachen haben kommen können. Es giebt bisweilen Auflöſungen, die ans Unnatürliche gränzen, und eben deßwegen ſehr ſchön werden; weil das, was unmöglich geſchienen hat, deſto lebhaftere Eindrüke macht, wenn man es würklich und aus begreiflichen Urſachen bewürkt findet. So ſcheinet es unnatürlich, daß ein Menſch plötzlich ſeine Sinnesart ändere, daß er aus einem Böſewicht ein rechtſchaffener Mann, aus einem Tyrannen ein billiger und gütiger Regent werde. Dennoch finden ſich würkliche Veränderungen dieſer Art in der Natur. So hätte es angehen können, daß Corneille ſeinem Trauerſpiele Rodogüne durch eine andre Auflöſung einen guten Ausgang gegeben hätte. Er hätte die Bosheit und Nachgier der Cleopatra auf den höchſten Gipfel kommen laſſen. Denn hätte ſie durch eine Rükkehr auf die mütterliche Zärtlichkeit erſt über ihr Vorhaben geſtutzt; dieſes hätte ſie zu einigem Nachdenken über ihre ungeheure Bosheit und endlich gar zur Reue gebracht. Dergleichen Fälle ſind in der Natur vorhanden. Der Dichter hatte ſogar dieſe Auflöſung im dritten Auftritt des vierten Aufzugs vorbereitet, da er die Cleopatra zum Antiochus ſagen läßt:

> Vos larmes dans mon cœur ont trop d'intelligence,
> Elles ont presque éteint cette ardeur de vengeance.
> Je ne puis refuſer des ſoupirs à vos pleurs.
> Je ſens que je ſuis mère auprès de vos douleurs.
> C'en eſt fait, je me rends et ma colére expire,
> Rodogune eſt à vous, auſſi bien que l'empire,

Da man Beyſpiele von bewundrungswürdigen Veränderungen der Sinnesart der Menſchen hat, ſo könnten dergleichen zu Auflöſungen bisweilen verſucht werden.

Es verdient wegen der Comödie angemerkt zu werden, daß die Alten verſchiedentlich Auflöſungen gefunden haben, die zu ihrer Zeit natürlich waren, die es itzt nicht mehr ſeyn würden. Plautus und Terenz finden oft die Auflöſung dadurch, daß ein längſt vergeſſener, oder für todt gehaltener Menſch plötzlich wieder erſcheint; daß ein Vater ſein Kind erkennet, das er längſt vergeſſen hatte. Dergleichen Auflöſungen ſind zwar noch itzt möglich; ſie müſſen aber, um wahrſcheinlich zu ſeyn, mit mehr Vorſicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Ausſetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menſchenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrenen Perſon nachzufragen, viel natürlicher waren, als ſie itzo ſind.

Die unnatürlichen Auflöſungen ſind die, welche man Maſchinen nennt, davon in einem beſondern Artikel geſprochen worden.

Zur vollkommenen Auflöſung gehört auch die Vollſtändigkeit, die darinn beſteht, daß unſre ganze Erwartung von der Sache befriediget, und das Ende der Handlung ſo erreicht wird, daß wir gar nichts mehr erwarten können. Man muß ſich die einzeln Perſonen, die Vorfälle, die in der Handlung aufſtoßen, als ſo viel Linien vorſtellen, die entweder gerade oder krumm ſich zuletzt in einen einzigen Punkt vereinigen; keine muß abgebrochen werden, oder ſich verliehren, noch auf einen andern, als den allgemeinen Geſichtspunkt hingehen. Die Charaktere müſſen völlig entwikelt ſeyn, daß der Zuſchauer nichts mehr davon zu wiſſen verlanget; die verſchiedenen Unternehmungen müſſen ihr Ende ſo erreichen, daß die Fortſetzung derſelben unmöglich wird, und das Schikſal der Perſonen muß durch die Auflöſung völlig beſtimmt werden, daß keine Frage mehr darüber entſtehen kann. Plautus hat verſchiedentlich gegen dieſe Vollſtändigkeit der Auflöſung gefehlt. So hat ſein Stük, das er Moſtellaria genennt hat, eine ſo unvollſtändige Auflöſung, daß das Ende davon ganz abgeſchmakt wird.

Es iſt zwar eben nicht nöthig, wie einige meynen, daß die Auflöſung zuletzt alle Perſonen auf die Bühne vereinige; genug, wenn dieſelbe nur alle weitere Unternehmung hemmt, und unſre Erwartung über die Perſonen befriediget, ſie ſeyn zugegen oder nicht.

Endlich muß die Auflöſung zu rechter Zeit geſchehen; nämlich, wenn unſre Erwartung auf das höchſte gekommen iſt. Nicht eher, weil ſie ſonſt nicht Reizung genug hat; daher bisweilen eine Aufhaltung nothwendig iſt *); nicht ſpäter, damit die Lebhaftigkeit der Erwartung nicht wieder abnehme. Beydes iſt ſehr wichtig, weil die Lebhaftigkeit der Vorſtellungen bey der Auflöſung die ſtärkſten Eindrüke im Gemüthe zurük läßt.

Vom Ausgange, der durch die Auflöſung bewürkt wird, iſt beſonders geſprochen worden *).

Will man gegen die Wichtigkeit aller dieſer Anmerkungen, ſo wie gegen alles, was die Regeln der Vollkommenheit eines Werks betrifft, einwenden, daß viele Stüke ſehr gefallen, darinn dieſe Vorſchriften nicht beobachtet ſind: ſo kann man einmal für allemal dieſes zur Antwort nehmen, daß jene Stüke noch mehr gefallen würden, wenn dabey auch noch dieſe Regeln wären beobachtet worden.

Was hier von der Auflöſung der dramatiſchen Handlung angemerkt iſt, kann auch auf die epiſche Handlung angewendet werden. Die Kunſtrichter haben davon weniger geſchrieben, weil der Dichter in dieſer weniger Zwang fühlt, und alſo allen Foderungen leichter genug thun kann.

◆ ◆

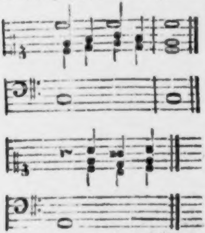
Von der Auflöſung im Drama handeln noch: Ariſtoteles περι ποιητ. (XII, wo die Rede nähmlich vom Exodus iſt, und XVIII.) und mithin ſ. Commentatoren, als Dacier (S. 181 und 327. Ed. d'Amſt. 1733.) Curtius (S. 180. 471 u. f.) ſo wie Aubignac, im 9ten Kap. des 2ten B. ſeiner Pratique du Theatre (S. 122. 1 B. Amſt. 1715. 8.) — Cailhava, in dem 31ten Kap. des 1ten und im 40ten Kap. des 2ten Theils ſ. Art de la Comedie (1. 502. 2. 468.) — — Von der Auflöſung in dem epiſchen Gedichte handelt Boſſu in dem Traité du Poeme epique in dem 12ten und 13ten Kap. des 2ten Buches (S. 149 u. f. Amſterd. 1693. 12.) — Von der dramatiſchen ſowohl, als epiſchen Auflöſung, Batteux in ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſ. im 6ten Kap. des 3ten Art. Abſchn. 1. Th. 2. (S. 33. 4te Ausg.)

---

*) S. Aufhaltung.

*) S. Ausgang.

**Auflöſung der Diſſonanz in der Muſik.** Hier wird das Wort Auflöſung in einer ganz beſondern engen Bedeutung genommen; denn nicht eine jede Herſtellung der völligen Harmonie, ſondern nur eine gewiſſe Gattung derſelben bekömmt den Namen der Auflöſung. In den beyden hiebey geſchriebenen Beyſpielen



wird die Harmonie durch Diſſonanzen zerrüttet, da in dem zweyten und vierten Viertel des erſten Takts zwey Diſſonanzen anſtatt der Conſonanzen ſtehen, ſogleich aber wieder in Conſonanzen durch ſteigen oder fallen eintreten; in dem andern Beyſpiel aber werden gar alle Conſonanzen in Diſſonanzen verwandelt, die aber gleich wieder in die Conſonanzen zurüktreten. Dergleichen Fälle aber werden nicht zu den Auflöſungen gerechnet *). Dieſe Diſſonanzen erſcheinen ohne Vorbereitung, und verſchwinden auch plözlich wieder; indem ſie nur in geſchwinden Bewegungen ſtatt haben, wo das Ohr kaum Zeit hat ſich wieder nach der reinen Harmonie zu ſehnen. Die eigentlichen Auflöſungen betreffen nur diejenigen Diſſonanzen, die durch Bindungen vorbereitet worden, und folglich wieder entbunden oder aufgelöſt werden müſſen. Weil dieſe Diſſonanzen entweder wegen ihrer längern Dauer, oder wegen des darauf liegenden Nachdruks, merklichen Eindruk machen, und dem Gehör ein würkliches Verlangen nach der Herſtellung der Ordnung erweken: ſo muß dieſe Herſtellung auf eine befriedigende Weiſe geſchehen. Daher ſind die Regeln von der Auflöſung der Diſſonanzen entſtanden. Je langſamer die Bewegung iſt, und je daurender oder nachdrüklicher der Eindruk der Diſſonanzen geweſen iſt, je genauer muß man ſich bey ihrer Auflöſung an dieſe Regeln binden. Ein kleines Verſehen dabey wird einem wohlgeübten Ohr ſehr empfindlich.

Dieſe Regeln ſind von den ältern Tonſetzern gröſtentheils für die langſamen Choräle und für die nachdrükliche Allabreve-Bewegung erfunden worden, wo die Harmonie mit groſſer Genauigkeit will behandelt ſeyn. Daß groſſe Meiſter in geſchwinden Sachen, und in dem, was man die galante Schreibart nennt, ſich nicht allemal pünktlich an dieſe Regeln binden; (wiewol auch da die gröſten Meiſter ſich am wenigſten Freyheiten erlauben) ſoll Anfänger, oder minder geübtere, nicht zur Nachläſſigkeit verleiten. Es iſt allemal ſicherer, ſich die Regeln ganz geläufig zu machen, damit ſie nicht zur Unzeit übertreten werden.

Bey Auflöſung der Diſſonanzen iſt eigentlich nur eine einzige Regel zu beobachten. Jede Diſſonanz tritt bey der Auflöſung in die nächſte diatoniſche Stufe unter ſich, ſo daß ſie daſelbſt zu einer Conſonanz wird. Dieſe lezte Bedingung beſtimmt die Fortſchreitung oder das Stillliegen des Baſſes, wenn die Diſſonanz in den obern Stimmen iſt; und der obern Stimmen, wenn die Diſſonanz im Baß iſt. Wie dieſe Regel der Auflöſung in allen Fällen beobachtet werde, erhellet aus der Tabelle der Diſſonanzen *). Von der groſſen Septime, die aufwärts geht, iſt anderswo geſprochen worden **).

---

*) S. Durchgang; Verwechslung.

Rameau und die, welche ſeine Theorie annehmen, haben Diſſonanzen, welche bey der Auflöſung einen diatoniſchen Grad herauf treten. Dieſe ſind bis izt von den deutſchen Harmoniſten nicht angenommen †).

## Aufputzen der Gemählde.

Es iſt eine für die Liebhaber der Mahlerey wichtige Sache, wenn Gemählde, die durch Alter und andere Zufälligkeiten ſchadhaft, oder durch Staub und Unreinigkeiten verdunkelt worden, wieder zu ihrer erſten Schönheit können hergeſtellt werden. Dieſes Aufputzen der Gemählde hat man in der neuern Zeit ſehr hoch gebracht, und dadurch manches ſchöne Stük, das ſchon als verdorben, oder faſt ausgelöſcht, in einen Winkel geſezt, und der Vergeſſenheit übergeben worden, wieder in die Bildergallerien und zu groſſem Anſehen gebracht. Man hat ſogar Mittel gefunden, die Gemählde von dem Grund, er ſey Leinewand oder Holz, abzunehmen, und auf einen neuen überzutragen. Eine für die Erhaltung der Gemählde wichtige Erfindung.

Zu dem Aufputzen gehören verſchiedene wichtige Handgriffe, und überhaupt eine groſſe Vorſichtigkeit. Wenn ein in der Sache nur halb erfahrner Mann ſich daran waget, ſo läuft er Gefahr, das Gemählde zu verderben. Diejenigen Liebhaber, die gute, in ſchlechten Zuſtand gerathene, Stüke beſitzen, müſſen ſich ſehr wol vorſehen, daß ſie ſelbige durch ungeſchikte Aufputzer nicht noch mehr verderben laſſen. Es iſt deßwegen gut, daß die ganze Sache unter den Händen der beſten und erfahrenſten Künſtler, als eine Art Geheimniß bleibe, an welches ſich keiner wagen ſoll, der darinn nicht vollkommen unterrichtet iſt. Es iſt zwar viel davon bekannt worden *), aber niemanden zu rathen, die Künſte an guten Gemählden zu probiren.

Der Mahler, Schulze, in Berlin, der ſeit vielen Jahren dieſe Kunſt mit dem glüklichſten Erfolg ausübet, iſt in dieſen Gegenden der einzige, dem man auch die beſten Sachen mit Zuverſicht anvertrauen kann. Auch beſizt Herr Riedel, churfürſtl. Gallerie-Inſpektor in Dresden, vorzügliche Geſchiklichkeit in dieſer Kunſt.

◆ ◆

Auſer der, von Hrn. Sulzer, angeführten Anweiſung zum Aufputzen der Gemählde, welche eigentlich aus dem Handmaid to the Arts, Lond. 1758. 8. genommen iſt, hat man noch, von Lud. Criſpi, einen Brief über dieſe Materie in den Lettere ſulla Pittura, Scoltura etc. — Bemerkungen über die damit geſpielten Betrügereyen, und die Folgen für den Werth der Gemählde, finden ſich in dem Gentlem. Magaz. 1764. S. 514.

## Aufriß.

(Baukunſt.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, oder eines einzeln Theils deſſelben, in der die Umriſſe aller Theile, die auf einmal ins Auge fallen können, nach ihrer wahren verhältnißmäßigen Gröſſe angezeiget werden. Dieſe Zeichnung iſt von der perſpektiviſchen Zeichnung darinn unterſchieden, daß weder ein gewiſſer Augenpunkt, noch eine Anſicht, dazu genommen iſt; da die perſpektiviſche Zeichnung das

---

*) S. Diſſonanz.

**) S. Septime.

†) S. Diſſonanz; Sexte.

*) S. Bibliothek der ſchönen Wiſſenſch. IV. Theil.

das Aeußere oder Innere eines Gebäudes ſo vorſtellt, wie es aus einem gewiſſen Geſichtspunkt in die Augen fällt.

Der Aufriß, etwas groß gezeichnet, dienet dem Baumeiſter und den Werkleuten zur beſtändigen Richtſchnur in Beſtimmung aller Theile. Denn nach dieſem Riß nehmen ſie alle Höhen und Breiten eines jeden Theiles.

## Aufſchlag.

(Muſik.)

Die ſchwache Zeit des Takts, da der, ſo den Takt ſchlägt, die Hand oder den Fuß aufhebt. In dem Takt von zwey Zeiten fällt der Aufſchlag in die zweyte Zeit; in die dritte, wenn der Takt drey Zeiten hat; und in die zweyte und vierte, wenn er aus vier Zeiten beſteht*). Man ſagt von einem Tonſtük, es fange im Aufſchlag an, wenn es kurz oder ohne Accent mit der lezten Zeit eines Taktes anfängt, auf welche ſogleich der Anfang des zweyten Taktes folget. So muß ein Geſang anfangen, deſſen Text jambiſch iſt, weil es nicht angeht, daß ein Jambus einen Takt ausmache; denn die erſte Sylbe oder der erſte Ton des Takts iſt immer nothwendig lang. Alſo behandelt die Muſik die jambiſche Versart, als wenn ſie trochäiſch mit einer vorgeſezten kurzen Sylbe wäre. Anſtatt

Komm Do | ris komm | zu je | nen
Bu | chen.

ließt der Tonſezer:

Komm | Doris | komm zu | jenen |
Buchen **).

## Aufſchrift.

(Beredſamkeit.)

Eine kurze Rede, wodurch eine merkwürdige Sache auf einem Denkmal ausgedrukt wird*). Man kann die Aufſchrift, ob ſie gleich nicht nothwendig in Verſen gemacht wird, als eine beſondre Art des Sinngedichtes anſehen, und ſie ein Sinngedicht zu einem Denkmal nennen. Die Aufſchrift ſoll, ihrer Abſicht gemäß, etwas ganz merkwürdiges, auf die kürzeſte und nachdrüklichſte Weiſe ſagen. Sie gehört deßwegen unter die Werke, deren Wichtigkeit man nicht nach ihrer Größe ſchäzen ſoll; denn es iſt oft ſchwerer eine vollkommene Aufſchrift, als eine große Rede zu machen. Eine weitläuftige Sache durch wenige Meiſterzüge bezeichnen, durch wenig Worte viel ſagen, iſt in redenden Künſten gerade das ſchwereſte. Da man weder Beſchreibungen, noch ausgeführte Bilder brauchen kann, die Einbildungskraft ſtark zu rühren, ſo müſſen die wenigen Ausdrüke, von der größten Fruchtbarkeit, Stärke und Einfalt ſeyn. Es kann nur einem recht guten Genie gelingen, eine vollkommene Aufſchrift zu machen, und noch gehört ein glüklicher Augenblik dazu. Wie viel man auch in der kürzeſten Aufſchrift ſagen könne, ſieht man aus der, welche Pouſſin auf das Grabmal einer Schäferin in einem berühmten Gemählde geſezt hat: Auch ich war in Arcadien. Man leſe nach, was der Abt du Bos **) hierüber angemerkt hat.

Die Alten waren oft ſehr glüklich in Aufſchriften: und denen, welche in dieſer Art zu arbeiten haben, iſt zu rathen, daß ſie die Aufſchriften, welche Pauſanias in ſeiner Beſchreibung Griechenlands aufbehalten hat, die, welche man in den griechiſchen Anthologien findet, auch die beſten von denen, die man aus alten Denkmälern geſammlet hat, fleißig ſtudiren.

---

*) S. Takt.
**) S. Takt; Zeiten.

*) S. Denkmal.
**) Reflexions ſur la poëſie et la peinture T. I. Sect. VI.

Auſſer der ſinnreichen Erfindung wird auch ein vollkommener Ausdruk zu der Aufſchrift erfodert. Er muß Einfalt, Stärke, Kürze verbinden und von ſehr gutem Wolklang ſeyn, damit er deſto gewiſſer im Gedächtniß bleibe. Wo es angeht, ſollte die Aufſchrift in Verſen ſeyn, in halben Verſen, in ganzen einzeln, in zweyen oder vieren, die man Hemiſtichia, Diſticha, Tetraſticha, nennt *). Weil man aber in einer ſo ſehr kurzen Rede wenig Freyheit hat, ſo geht dieſes nicht allemal an. Anſtatt der Verſe muß man die Rede in kurze, wol ins Gehör fallende, Sätze eintheilen. Es iſt daher eine beſondre Schreibart für die Aufſchriften entſtanden, welche man den Stylum lapidarem nennt. Als ein Muſter einer guten Aufſchrift, kann die angeführt werden, welche auf der bey Murten in der Schweiz ſtehenden Capelle, darinn die Gebeine der dort in der bekannten Schlacht gebliebenen Burgunder zuſammengelegt ſind, zu leſen iſt:

DEO. OPT. MAX
CAROLI INCLYTI FORTISSIMI
DUCIS BURGUNDIAE EXER-
CITUS MURATUM
OBSIDENS AB HELVETIIS
CAESUS
HOC SUI MONUMENTUM RE-
LIQUIT.

Wegen der edlen Einfalt verdienet auch die Aufſchrift an dem Invalidenhaus bey Berlin angeführt zu werden: LAESO ET INVICTO MILITI. Hingegen iſt auf einem der gröſten öffentlichen Gebäude dieſer Stadt eine deutſche Aufſchrift, die einem Handwerksmanne zur Schande gereichen würde.

Man hat bisweilen die Frage aufgeworfen, ob es nicht wol gethan wäre, wenn die Mahler ihre Werke, nach Art der Denkmäler, durch Aufſchriften erläuterten. Es läßt ſich leicht ſehen, daß ein Gemählde dadurch ſehr viel gewinnen kann *). Aber es iſt ſchwer ſie ſo ſchiklich anzubringen, als Pouſſin in dem angeführten Fall es gethan hat. Doch ſind ſehr viel Wege dazu. Sie können auf Gebäude, auf Denkmäler, auf Gefäße, und andre Nebenſachen des Gemähldes angebracht werden. Wem ein Kupferſtich von Fueßli, der 1768 in London herausgekommen iſt, darauf Dion, wie er in Syrakuſa ein Geſpenſt ſieht, vorgeſtellt wird, zu Geſichte kommt, der kann darauf vielerley gute Wege, Aufſchriften anzubringen, auf einmal ſehen. Die Sache iſt wichtig, und verdienet eine genaue Ueberlegung **).

◆ † ◆

**Anweiſungen zu Aufſchriften** ſind verſchiedene vorhanden; aber die Verfaſſer der, mir bekannten, ſind, gröſtentheils, auf Witzeleyen und Künſteleyen dabey verfallen. Indeſſen gehören ſie zu der Litteratur dieſes Artikels, und ſind folgende, von italieniſchen Schriftſtellern: L'Epitafio, Dial. nel quale ſi inſegna il modo di comporre gli Epitafi all'antica, di Franc. Pola, Ver. 1626. 4. — Il Cannocchiale Ariſtotelico, o ſia Idea dell' arguta ed ingegnoſa elocutione, che ſerve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e ſymbolica . . . . del C. D. Eman. Theſauro . . . Taur. 1654. verm. Ven. 1682. 4. Bologn. 1675. 4. Lat. durch Caſp. Cörber, Frcft. 1698. 4. Leipz. 1714. 4. (Das Buch ſoll eigentlich ein Commentar über das 3te Buch der Rhetorik des Ariſtoteles ſeyn, aber der Verf. hat geglaubt das Sinnreiche nicht beſſer erklären zu können, als wenn er ſelbſt ſinnreich, d. h. in einem gezierten, geſchrobenem Styl darüber ſchriebe. Den alten Inſchriften ſpricht er,

---

*) S. Vers.

*) S. du Bos Reflex. etc. T. I. Sect. 11.

**) S. Allegorie; Hiſtorie.

er, wegen ihrer Simplicität, alles Verdienſt ab. Er hat zugleich, als Beyſpiele zu ſ. Theorie, eine Sammlung lateiniſcher Aufſchriften auf alle mögliche Gegenſtände heraus gegeben, welche zu Turin 1666. 12. zu Rom [illegible]. 4. zu Berlin (Col. Brand.) [illegible]. f. (4te Aufl.) zu Frft. und Leipz. c. not. Em. Phil. Panealbi, [illegible]. 4. gedruckt worden iſt. Eine vollſtändige Sammlung ſ. Werke iſt, in neuern Zeiten, zu Turin, in 3 Folian. gemacht worden.) — Epigraphica, ſ. Idea Inſcriptionesque quodvis genus pangendi ratio, ubi de Inſcript. . . . facili methodo diſſeritur, ſubjectisque exemplis . . . praecepta dilucidantur, Auct. Oct. Boldonio . . . Aug. Per. 1660. f. (Der Verf. hat beynahe die ganze Redekunſt in ſ. Plan hinein gezogen, und ein äuſſerſt weitſchweifiges, langweiliges Werk geliefert. Uebrigens hat auch er, als Beyſpiel zu ſ. Theorie, Epigraphae relig. memorial. mortuales et encomiaſticae, R. 1670. 4. drucken laſſen.) — Ars nova argutiar. . . . in duas partes diviſa, prima eſt epigr. altera Inſcription. argutar. Auct. Iac. Maſenio, Mod. 1660. 12. Col. Agr. 1668. 8. 1687. 12. (Ganz in der Manier des angezeigten Cannocchiale; beſonders läßt der Verf. ſ. Witz in Innſchriften auf D. Luthern aus.) — Epigrafia, o ſia l'arte di comporre le Iſcrizione latine, ridotte a regole da Gasp. Buganza, Mant. 1774. 4. — De Stylo Inſcript. lat. Lib. III. a Steph. Ant. Morcelli, R. 1780. f. mit K. (Zum Nachſchlagen, als ein Exempelbuch, gut.) — — Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Traité des Inſcriptions, p. Iacq. Ravenau, Par. 1666. 12. — Diſc. ſur le Style des Inſcript. von Boileau, in ſ. W. (B. 2. S. 219 der Par. Ausg. von 1757. 12.) Veranlaßt durch die prahleriſchen Innſchriften, welche Charpentier zu den Gemählden des Le Brun in der Gallerie zu Verſailles gemacht hatte, und gegen den Pomp derſelben gerüget, aber mit unbedeutenden Gründen verſehen. — Defenſe de la Langue franc. p. Mr. (François) Charpentier, Par. 1676. 12. und De l'excellence de la langue franc. von ebend. Par. 1683. 12. Beyde gehören nur in ſo fern hieher, als der V. darin behauptet, daß die Innſchriften in den Landesſprachen gemacht werden müſſen, und daß die franzöſiſche Sprache hiezu geſchickt ſey. Die erſte wurde durch die Meynung des Abt Bourzeis, und der erſten Mitglieder der, im J. 1663. geſtifteten Acad. des Inſcriptions et Belles Lettres, welche ſich für das Gegentheil erklärt hatten, veranlaßt; die zweyte iſt gegen die — Oratio de Monum. public. latine inſcribendis, Auct. Ioa. Lucas, Par. 1677. 4. und des Vorſts Comment. de praeſt. Auct. claſſic. Lipſ. 1735. 8. gerichtet. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Chr. Weiſii De Poeſi hodierno-politicor. ſ. de argutis Inſcriptionibus Lib. II. Weiſſ. 1678. 8. Ien. 1738. 8. — Dan. G. Morhofs Comment. de Diſcipl. argutiar. ſ. l. 1693. 12. (Sie kam, erſt nach des Verf. Tode, heraus, und ſcheint zu erweiſen, daß auch er keinen Sinn für die Einfalt der alten Aufſchriften hatte.) — De Stylo lapidari, Auct. Matth. Aſp, Upſ. 1737. 8. — — Uebrigens wäre vielleicht die Unterſuchung der Frage: „in wie fern Aufſchriften in der Landesſprache abzufaſſen, oder nicht abzufaſſen ſind?“ in dem vorher gehenden Artikel an ihrer Stelle geweſen. Doch H. S. ſcheint hierüber ſchon mit mehreren, ſeine Partie gefaßt, und der lateiniſchen Sprache den Vorzug gegeben zu haben; es ſey mir alſo erlaubt die, gewöhnlich, hiefür gebrauchten Gründe ein wenig näher zu prüfen. Die vorgebliche Allgemeinheit dieſer Sprache hat ſehr enge Gränzen. Derer, welche in jedem einzelnen Lande ſie nicht verſtehen, ſind immer noch mehrere, als derer, welchen ſie, in Europa überhaupt, bekannt iſt; und meines Bedünkens iſt es doch beſſer, daß der einzele Fremde frage, was irgend eine Sache bedeute, als ſehr viele Einheimiſche. Oder wollen wir überhaupt nur, der erſtern wegen, Denkmähler ſetzen? — Nun, ſo müſſen wir auch nicht verlangen, daß ſie, auf irgend eine Art auf das **Volk**, für welches, und unter welchem ſie geſetzt worden ſind, wirken, müſſen nicht über die Gleichgültigkeit deſſelben gegen ſie klagen. Schon durch Rückſicht auf andre Kunſtgeſetze werden ſie ihm oft fremde genug gemacht. Der deutſche Mann in römiſcher Kleidung kann, unmöglich, in dem Deutſchen ſo viel Theilnehmung erwecken, als der Römer, in römiſcher Tracht, in dem Römer erweckte; und man muß über das Band, welches, durch äußere Gleichheit, und durch Gleichheit der Sprache, unter den Menſchen hervorgebracht wird, wenig nachgedacht haben, um jene Gleichgültigkeit nicht ſehr natürlich zu finden. So lange wir noch immer die einzeln Glieder eines Volkes, ſo ganz zweckwidrig, von einander trennen, iſt es thöricht, gemeinſchaftlichen Geiſt von ihnen zu fordern. — Nicht beſſer werden die Aufſchriften in todten Sprachen dadurch vertheidigt, daß die lebenden Sprachen ſich ändern, daß ſie veraltern, u. d. m. Eine deutſche Aufſchrift aus dem 12ten Jahrhundert würde immer, jetzt noch, mehreren Deutſchen verſtändlich ſeyn, als es die gemeine Lateiniſche iſt; und, wofern ſie ſonſt die, ihr zukommenden Eigenſchaften beſäße, durch veränderte Mundart, nichts von ihrer Güte verloren haben. Auch hätten, dieſem Einfall zu Folge, ja Griechen und Römer dergleichen nie in ihrer Sprache machen dürfen. Aber nicht genug, daß die neuere lateiniſche Aufſchrift nicht durch dieſe Gründe gerechtfertigt werden kann, ſtehen ihr würklich auch noch wichtige Gründe entgegen. Abgerechnet daß, wie gedacht, der ganze Zweck derſelben größtentheils verloren geht, drückt ſie ſelten das, was ſie eigentlich ausdrücken, oder darſtellen ſoll und will, wirklich und beſtimmt aus; ſie wird oft nur für gut gehalten, weil ſie, entweder, ſich nicht anders machen ließ, oder weil ſie nicht, ſcharf und genau, geprüft wird. Ihr fremdes Anſehen bedeckt ihre Mängel. Die Schuld dieſer Mängel liegt, zum Theil, in den Gegenſtänden ſelbſt, zum Theil, in der, immer nicht ganz vollkommen möglichen Kenntniß einer todten Sprache. Für Dinge und Begriffe, welche die Römer nicht hatten, konnten ſie auch keine Wörter haben; und Wörter, mit welchen ſie einzele, vermeintlich wirkliche, Weſen bezeichneten, ſind, z. B. in neuern Zeiten, ſehr oft, und ſogar in den beſten Aufſchriften, zur Bezeichnung von bloſen Allgemeinbegriffen gebraucht worden. Beſonders hat dieſes Geſchick den Arcus und die Muſen getroffen. Ueberhaupt würde die Nachwelt, wenn ſie Aufklärung über unſer Sitten, Gebräuche, Einrichtungen, u. d. m. in unſern lateiniſchen Aufſchriften allein eben ſo ſuchen ſollte, wie wir dergleichen Aufklärung in den Aufſchriften der Vorwelt ſuchen und finden, zum Theil eben ſo falſche Begriffe erhalten, als wir, wenn wir den Glauben der erſten Chriſten, nach dem, von Fabretti (Inſcript. ant. R. 1699. f. S. 168) bemerkten Gebrauche derſelben, auf der Rückſeite alter römiſcher Innſchriften, eine chriſtliche zu ſetzen, beurtheilen wollten. Wenigſtens würden die alten Römer, falls ſie wieder kämen, uns, dem größten Theil dieſer Aufſchriften nach, für etwas ganz anders, als was wir ſind und ſeyn wollen, halten müſſen. — Die Frage wäre alſo nur, ob in den neuern Sprachen ſelbſt unüberſteigliche Hinderniſſe gegen gute Aufſchriften liegen? Allein es bedarf, meines Bedünkens, keiner tiefen Unterſuchung, um ſehr balde wahrzunehmen, daß die letztern nicht ſo wohl durch die Eigenheiten der erſtern, als durch unſre, von ſo vielen Seiten lächerliche, Rang- und Complimentenſucht, oder durch die Quelle derſelben, unmöglich gemacht werden, daß die Schwierigkeiten dabey überhaupt nicht, wie H. G. behauptet, ſo ſehr aus der Sache ſelbſt, als aus unſerer Denkart, entſpringen, und daß nicht blos das, was er dazu für nöthig hält, ein gutes Genie, und ein glücklicher Augenblick, ſondern daß vorzüglich ein reiner, geſunder moraliſcher Sinn dazu erforderlich iſt. Wir glauben noch immer, nirgends, ohne dieſe Verbeugungen irgend einer Art, wegkommen zu können; das Aeußre des Menſchen, nicht ſein innrer Werth, nicht das, was er an und für ſich ſelbſt, ſondern das, was er durch ſeine bürgerlichen Verhältniſſe iſt, kommt noch allenthalben, auch ſo gar auf ſeinem Leichenſteine, zuerſt in Betracht; wir ſuchen nur immer unſre Höflichkeit, und ſehr ſelten Gefühl für moraliſche Würde, zu zeigen; wir wollen nie ſo wohl Andre als uns ſelbſt ſehen laſſen; und ein ſolch kleinlicher Geiſt wird, in keiner Sprache, eine gute Aufſchrift hervorbringen. Auch bilden wir, vergeblich, uns ein, dieſem Geiſte, durch die lateiniſche Sprache allein, gleichſam zu entgehen, oder ihn weniger darin an Tag zu legen. Schon der Gebrauch derſelben in dieſer Sache beweiſt, meines Gedünkens, ſein Daſeyn. Sollte nicht er, vorzüglich, uns antreiben, an Rückſicht auf Fremde hiebey zu denken? Und ſollten wir durch die lateiniſche Aufſchrift, oder durch die Vertheidigung derſelben, nicht öfterer blos unſre Bekanntſchaft mit den alten Sprachen haben an Tag legen, oder uns, vor dem großen Haufen unſrer eigenen Landesleute gleichſam haben auszeichnen wollen? Wenigſtens wird einem großen Theil unſrer Gelehrten, und vielleicht nicht ohne Grund, vorgeworfen, daß er nur gelehrt, oder vorzugsweiſe gelehrt ſeyn will, daß Gelehrſamkeit für ihn nicht blos Mittel, ſondern Zweck iſt. Doch der Bewegungsgrund hiezu ſey auch, welcher er wolle: die Sache ſelbſt verräth nur zu oft jene Eigenthümlichkeit unſrer Geiſtesbildung. Nicht wenige unſrer neuern lateiniſchen Aufſchriften ſind durch ſie eben ſo oft lächerlich und eckelhaft, als die Deutſchen matt und ſchaal und langweilig geworden; und wirken dadurch, daß ſie lateiniſch ſind, nur um deſto widriger. — Freylich liegt die Schuld hievon nicht in dieſer Sprache ſelbſt. Es läßt ſich nicht läugnen, daß ſie, vermittelſt der ihr eigenen Gedrängtheit des Ausdruckes, im Ganzen, Vorzüge hiezu beſitzt, ſo wie ſich nicht läugnen läßt, daß die unſrige — und bey ihr ſtehen zu bleiben — vermöge der Artikel, der Zeit- und Hülfswörter, die Aufſchrift leicht weitſchweifig machen kann. Aber, jenes Verdienſt der lateiniſchen Sprache beruht für uns auf einer Art von Täuſchung, oder vielmehr es beſteht eigentlich nur darin, daß die lateiniſche Aufſchrift deswegen weniger Raum einnimmt. An Kürze des Sinnes ſelbſt gewinnt ſie, für uns, dadurch nichts. Wir mögen nun auch ſagen, was wir wollen: ſo verſtehen wir ſolche nur immer dadurch, daß wir ſie, ob wir uns deſſen gleich vielleicht ſelten bewußt ſind, ſtillſchweigend in unſre Mutterſprache übertragen. In einer todten Sprache denkt, eigentlich, auch ſo gar derjenige nicht, welcher keine einzige lebende ordentlich zu reden weiß. Die beyden Wörter z. B. Tertium Conſul, oder Conſul Terr. beſtehen für uns immer aus den vieren: „zum dritten Mahle Conſul," oder wohl noch aus mehrern; und das einzige Terminavit heißt für uns immer: „er hat beendigt." Auf Beſchränkung dieſer äußern Weitſchweifigkeit, oder auf Sparung des Raumes, würden wir alſo bedacht ſeyn müſſen; und was hindert uns nun, zu dieſem Zwecke, gewiſſe einzele Wörter, ein für allemahl, eben ſo abzukürzen, als die Römer deren abkürzten? Nicht allein mit den Artikeln, ſondern auch mit den mehreſten unſrer ſo genannten Ehrentitel — wofern wir dieſe durchaus fahren laſſen wollen — würde dieſes ſehr leicht, und auf eine allgemeine, allen verſtändliche Art, möglich ſeyn. Iſt nur erſt unſre Denkart berichtigt, die Sprache wird ſchon folgen. Dieſe hat ſo gar einige Eigenſchaften, welche uns zu guten Aufſchriften nöthigen, oder doch ſchlechte verhüten könnten. Unſre Superlativen z. B. ſind größtentheils ſo übellautend, daß ſie Jeden, der nur ein wenig Ohr hat, vor aller Uebertreibung zu bewahren vermögen. Doch ſie ſey denn auch weniger, als die lateiniſche, geſchickt hiezu: kann durch dieſen, ihren Mangel an Geſchicktheit, ihr die Schicklichkeit dazu gänzlich genommen werden?

Würden wir uns wohl getrauen, in römiſcher Tracht, ſo gut ſie uns auch ſtehen möchte, vor unſern Mitbürgern, im täglichem Leben, zu erſcheinen? Oder glauben wir nur den, der lateiniſchen Sprache, in Rückſicht hierauf, gegebnen Vorzug vor denen rechtfertigen zu können, welchen wir dadurch Zeichen von Achtung zu geben uns einbilden? Sollten Griechen und Römer nicht über uns lachen, wenn ſie uns ihnen ſo vieles blos nachmachen ſähen? Wir reden ſo oft, ſo viel von ihrem großen Geſchmack — und machen aus dem Schönen unaufhörlich ein Spielwerk, nehmen immer zuerſt Rückſicht auf Kunſtkenner und Kunſtliebhaber; handeln immer ſo, als ob wir nichts, als dieſes wären, und dieſes zuerſt ſeyn wollten. Wir befolgen die Manier, nicht die Grundſätze dieſer Völker. Immerhin opfre der Künſtler, der ſich ſelbſt, der für ſich allein ein Denkmahl ſetzt, der Kunſtſchönheit alles auf; wer wird es ihm verargen? Aber das öffentliche Denkmahl, das Denkmahl, welches für das gemeine Weſen geſetzt wird, oder, als von dem gemeinen Weſen geſetzt, angeſehen werden ſoll, zeige, von allen Seiten, auch ſeine Beziehung auf das gemeine Weſen. Auf dieſes zu wirken, muß der Zweck deſſelben, und dieſen Beziehungen muß Schönheit untergeordnet ſeyn. Eigentlich kann es nur, vermittelſt jener Beziehung wirklich ſchön werden. Wenigſtens darf, was blos durch ſich allein wirkt, blos bey ſich allein den Zuſchauer feſte hält, was nicht eine Menge edler Nebenbegriffe zu erwecken vermag, was nicht Spuren, oder in ſo fern es nicht, Spuren des wirklich denkenden Geiſtes trägt, keine Anſprüche auf hohe Schönheit, oder Größe, machen. Und es wäre denn doch, beynahe, mehr als Thorheit, wenn wir, durch Nachmacherey griechiſcher oder römiſcher Denkmähler allein, griechiſchen oder römiſchen Geiſt, überhaupt, hervor bringen, oder die Neuern zu Alten gänzlich machen zu können, wähneten, ſo wie es, im Ganzen, wohl ſehr zweckwidrig ſeyn würde, ſie durchaus, und in allen Fällen, wieder dazu machen zu wollen. Auch beſtand der Geſchmack dieſer Völker nicht in dem Geſchmacke in ihren Kunſtwerken, ſondern er zeigte ſich nur darin. —

Daß, übrigens, ein großer Theil der, von ihnen auf uns gekommenen Aufſchriften, immer noch, als die beſte Anleitung zu der Theorie derſelben angeſehen werden könne, behauptet, meines Bedünkens, H. S. mit vollkommenem Recht, obgleich freylich zu wünſchen wäre, daß ein Mann, wie z. B. J. C. Adelung, in ſ. Werke über den Styl, auch etwas über den Styl der Aufſchrift geſagt hätte. Eine Nachricht von den verſchiedenen, mehr oder weniger, allgemeinen, oder beſondern, Sammlungen jener wird indeſſen immer hier an rechter Stelle ſtehen. Die erſtern, welche ſich hiemit beſchäftigten, wären Cyriacus von Ancona, Joh. Marcanova von Padua, und Felice Feliciano von Verona, welche ſämmtlich im 15ten Jahrh lebten. Aber nur die Sammlung des erſtern iſt der Welt, und zwar nicht eher, als ums J. 1600 von Car. Moroni, Bibliothekar des damaligen Cardinales Barbarini, bekannt gemacht worden; ſie verdient, indeſſen, immer, ihres Alters wegen, hier den erſten Platz, und führt den Titel: Epigrammata gr. et lat. reperta per Illyricum a Cyriaco Anconit. s. l. e. a. f. Rom. 1747. f. Auch gehört noch, in Rückſicht auf die Geſchichte dieſer Sammlung, deſſen, von Laur. Mehus herausgegebenes Itinerarium. Flor. 1742. 8. ſo wie ſein Commentar. Nova Fragm. not. illustr. ab Hannib. de Abat. Oliverio, Pis. 1763. f. hieher. Das erſte gedruckte Werk dieſer Art aber war: — Conr. Peutingeri Rom. vetustat. Fragm. Aug. Vind. 1505. f. (Es enthält die, um Augsburg herum, aufgefundenen Aufſchriften; aber es ſcheinen mancherley Unrichtigkeiten darin eingeſchlichen zu ſeyn.) — Collectanea Antiquitat. in urbe atque Agro Moguntino repertar. Mog. in Aed. Io. Schoeffer 1520 und 1525. f. mit Holzſchn. (Joh. Huttich war, bekannter Maßen, Verfaſſer dieſes Werkes) — Iac. Mazochii Epigr. ant. Urbis, Rom. 1521. f. mit Holzſchn. — Pet. Apiani et Barth. Amantii Inſcript. S. S. vetuſtat. non tant. Rom. ſed totius fere orbis, Ingolſt. 1534. f. (Auch dieſe Sammlung wimmelt, wie mehrere der vorigen, von untergeſchobenen Aufſchriften und Unrichtigkeiten.) — Conſulum, Dictator. Cenſorumque Rom. ſeries, una c. ipſor. triumphis .... p. Barth. Marlianum, Rom. 1549. 8. c. Franc. Robortelli, Ven. 1555. 8. — Sigiſ. Rybiſch Monumenta Sepulcror. c. Epigr. Ingen. et doctrina excell. viror... ex Archet. expr. et in aes inc. p. Tob. Fendt ſ. l. 1574. f. Frcft. 1589. f. — Mart. Smetii Inſcript. antiq. per Europam paſſim obviae, c. auctar. Iuſti Lipſii, Lugd. B. 1588. f. — Steph. Zamoſii Analecta lapid. vetuſt. et nonnullar. in Dacia Antiquit. Patav. 1593. 8. — Ian. Gruteri Inſcript. Romanar. Corpus, ex offic. Commel. 1603. f. 2 B. not. Marq. Gudii emend. cura Ioa. Georg. Graevii, Amſtel. 1707. f. 2 B. oder 4 Th. mit K. (Daß dieſe 2te Aufl. durch Druckfehler äußerſt entſtellt iſt, iſt bekannt) — Ge. Gualtheri Collect. Inſcript. et tabular. Siciliae, atque Bruttiorum, c. animadv. Meſſ. 1624. 4. — Marmora Arundelliana, ſ. Saxa graece inciſa ... public. ... Ioa. Seldenius, Lond. 1628. 4. unter dem Titel: Marmora Oxonienſia ... rec. et perp. comment. illuſtr. Humphry Prideaux ... Ox. 1676. f. mit allerhand Abh. verm. und von Maittaire herausgeg. Lond. 1732. f. ex rec. I. Chandleri, Oxon. 1763. f. mit K. und in 3 Theilen, wovon der 2te und 3te Theil 245 Aufſchr. enthält. (Die Aechtheit der pariſchen Chronik iſt, in neuern Zeiten, von Engländern, beſtritten und vertheidigt worden. Zu den erſtern gehört Robertſon, welcher einen Aufſatz gegen ſie herausgab, den Hewlett beantwortete, und gegen welchen auch Rich. Gough Bemerkungen in den 9ten B. der Archaeologia, or Miſcell. Tracts relat. to Antiquity einrücken ließ. Auch unter uns hat F. A. C. Wagner ſich ihrer in der Schrift: Die pariſche Chronik, griechiſch, überſ. und erläut. nebſt Bemerk. über ihre Aechtheit, Gött. 1790. 8. angenommen; und in den beyden erſten Stücken des Wiedeburgiſchen Humaniſtiſchen Magazines für das J. 1789 findet ſich eine andre Ueberſ. derſelben.) — Sertorii Urſati Monumenta Patavina, coll. explic. et ſuis iconibus expreſſa, Pat. 1652. f. Die, vom J. 1612. angeführte Ausgabe iſt mir nicht bekannt; der Aehnlichkeit des Inhaltes wegen, verbinde ich damit gleich: Li Marmi Eruditi, ovvero Lettere ſopra alcune antiche Inſcrizioni, di Sert. Urſato, Pad. 1659 — 1719. 4. als in welchem letztern Jahre erſt der 2te Theil erſchien. Auch gehören noch hieher: Gli Arronzi, ovvero de' Marmi antichi, Pad. 1655. 4. — Octav. Falconerii Inſcript. athleticae, cum. auctar. veter. Inſcript. ex marmor. Afric. R. 1668. 4. — Ioa. B. Ferretii Muſae lapidar. ſ. Antiq. in marmor. carmina c. explicat. Ver. 1672. f. — I. H. Noriſii Cenotaphia Piſana Caji et Lucii Caeſar. diſſertat. illuſtrata, Ven. 1681. f. — Th. Reineſii Syntagma Inſcript. antiquar. inprimis Romae vet. c. Commentar. Lipſ. 1682. f. — C. Caeſ. Malvaſiae Marmor. Felſinea, viror. doctor. expoſit. robor. et aucta, Bon. 1690. f. mit K. — I. Malat. Garuffi Lucerna lapidar. Arimini 1691. 4. — Guil. Fleetwood Inſcript. antiquar. Sylloge, Lond. 1691. 8. — Inſcript. graecae Palmyrenor. c. ſchol. et Annott. Edw. Bernardi et Th. Smithii, Traj. ad R. 1698. 8. wozu noch Iac. Rhenferdi Periculum Palmyr. ſ. Litter. veter. Palmyr. Spec. Franeq. 1704. 4. und De Inſcript. Palmyr. quae in Muſeo Capit. aſſerv. interpret. Epiſtol. F. A. Ant. Georgii, R. 1782. 8. gehört. — Raph. Fabretti Inſcript. ant. quae in aedibus paternis aſſervantur, Explicat. R. 1699 und 1702. f. — Phil. a Turre Monum. veter. Antii,

h. e. Inſcript. M. Aquilii, et Tab. Solis Mithrae, R. 1704. 4. Ich ſetze gleich hinzu: Fr. Bianchini Epiſt. de Lapide Antiati, in qua agitur de villa Hadriani, R. 1698. 4. und Ioſ. Roc. Vulpii Tab. Antiana, e ruinis veter. Antii effoſſa, R. 1726. 4. — Iſcrizione antiche della Citta di Palermo, da Gaet. Noto, ed. Marſala, Pal. 1781. 8. womit die Antiche Iſcrizione di Palermo, Pal. 1765. zu verbinden ſind. Auch gehören, im Ganzen, hieher: Iac. Ph. d'Orville Sicula quibus Sicil. veteris rudera, additis Antiquit. Tab. illuſtrentur. Amſtel. 1764. f. 2 Th. ſo wie des Prinzen von Torremuzza Siciliae et adjacent. inſular. vet. Inſcript. nova Collectio, Panor. 1769. 4. — Camera ed Inſcrizioni ſepulcrali de' Liberi, Servi ed Ufficiali della Caſa di Auguſto, ſcop. nella via Appia, ed illuſtr. da Franc. Bianchini, R. 1727. f. mit K. — Inſcript. ant. graecae et romanae, quae extant in Etruriae urbib. c. Ant. Mar. Salvini et Ant. Fr. Gorii not. Flor. 1727 — 1734. f. 3 B. mit K. — Io. B. Donii Inſcript. ant. c. not. et ind. Ant. Franc. Gorii; acc. Deor. Arae c. obſervat. Flor. 1731. f. mit K. — Ant. Inſcript. c. graec. tum lat. olim a Marq. Gudio coll. nuper a Io. Koolio digeſtae, nunc a Franc. Heſſelio ed. c. eor. annotatt. Leov. 1731. f. — Marmora Piſaurenſia, not. Annib. de Abatib. Oliverii illuſtr. Piſ. 1738. f. mit K. — Lud. Ant. Muratorii Nov. Theſaurus vet. Inſcript. Mediol. 1739 — 1742. f. 4 B. mit K. Das Werk fand, bekannter Maßen, ſehr viel Gegner, und auch einige Vertheidiger. Ich ſchränke mich auf Io. Caſp. Hagenbuchii Diatr. de graec. Theſauri novi Murator. marmor. quibusd. metric. Tig. 1744. 8. ebend. Epiſtol. Epigr. in quibus ant. Inſcript. explic. Tig. 1747. 4. auf P. Weſſelingii Lib. ad Inſcript. in Corpore Murator. edit. in qua P. Sulpicii Quir. et Cenſus Syriaci cenſus eſt. Ultraj. 1745. 4. und auf Chph. Saxii Lapid. vetuſtor. Epigr. et periculum animadv. in aliquot claſſ. Marmor. Syntagm. Lipſ. 1746. 4. ſtb. Ein Zuſatz Ad nov. Theſ. vet. Inſcript. Muratorii, von Seb. Donati erſchien Lucca 1764. f. — Marmora Taurinenſia, diſſertat. et not. (Ant. Rivautellae et Pauli Ricolvi) illuſtr. . . . Aug. Taur. 1743 — 1747. 4. 2 B. mit K. — Muſeum Veronenſe, h. e. Ant. Inſcript. atque Anaglyphor. Collectio, Ver. 1749. f. wozu noch des Ciuſ. Bartoli Diſſertaz. . . . del publ. Muſeo d'iſcrizione eretto in Verona . . . Ver. 1745. 4. gehört. — I. M. Bonadae Anthologia, ſ. Collect. omnium veter. Inſcript. poeticar. t. graec. q. latinar. in ant. lapidibus ſculptar. Rom. 1751. 4. 2 B. — Inſcript. Atticae, nunc demum ex ſchedis Maffei edit. lat. interpretat. illuſtr. ab. Edm. Corſini, Flor. 1752. 4. — Rich. Pococke et S. Milles Inſcript. Ant. Graecae et latino . . . ſ. l. 1752. f. S. auch deſſen Deſcript. of the Eaſt, Lond. 1743. f. 2 Bd. *Deutſch*, Erl. 1754. 4. — Inſcrizioni ant. diſpoſte per ordine di varie claſſi, ed illuſtr. con alcune annotazioni da Bened. Paſſionei, Luc. 1763. f. — Gaſp. Al. Oderici Diſſert. et Annot. in aliquot ineditas Veterum Inſcriptiones . . . Rom. 1765. 4. — Della Citta di Aveja ne' Veſtini, ed altri luoghi di ant. Memoria, Diſſertaz. di Vito Mar. Giovenazzi, nel quale . . . XXIII. iſcriz. vengono illuſtr. . . . Rom. 1773. 4. — Inſcript. antiq. pleraeque nondum editae, in Aſia minori et Graec. praeſertim Athenis coll. . . . Edid. Rich. Chandler . . . Oxon. 1774. f. — Inſcript. Romanar. faſc. c. explicat. notar. Par. 1774. 8. — Muſei Capitolini ant. Inſcript. a Franc. Eug. Guaſco . . . nunc primum conjunctim editae . . . Rom. 1775 — 1778. f. 3 B. — Raccolta di div. antiche inſcrizioni . . . ritrovati negli Stadi del Re di Sardegna . . . di Eugen. de Levis, Tor. 1781. 4. — Inſcriz. ant. della villa

Albani, publ. di Gaetano, R. 1785. 4. — Aber auſſer dieſen, eigentlichen Sammlungen von Inſchriften, ſind deren nicht allein in vielen, bereits bey dem Art. Antik angezeigten Werken, als in Boiſſards Antiquit. Urbis Romae, in Jac. Spons Miſcell. Antiq. erud. in Montfaucons Ant. expliquée, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. in des Caylus Recueil d'Antiquités, u. a. m. zu finden, ſondern auf ſie geben noch beſonders: Les illuſtres Obſervat. ant. du Sr. Gab. Symeon en ſon dernier voyage d'Italie l'an. 1557. Lyon 1558. 4. Ital. ebend. 1558. 4. mit K. — Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grece et du Levant, p. Jacq. Spon et Georg Wheler, Leyde 1675. 12. 3 B. Deutſch Nürnb. 1690. f. Engl. Lond. 1682 f. — Auch liefern deren noch: Bern. Scardeonii De antiquitate Urbis Patavii ... Lib. III. Baſil. 1560. f. und im 6ten Bande des Burmanniſchen Theſaurus. — G. Fabricii Roma et Antiq. Lib. III. ex aere, marmor. lap. membranisve veter. coll. Baſ. 1560. 1587. 8. — C. Inghirami Fragm. Etruſcar. antiq. Frcft. 1637. f. (deren Aechtheit freylich durch des Leo Allatius Animadv. Par. 1640. 4. und den ſ. Animadv. in libr. Alph. Ciccarellii ... R. 1642. 12. ſehr verdächtig geworden iſt.) — Onuphrii Panvinii Antiq. Veron. Lib. VIII. Ver. 1648. f. (Das Werk iſt, bekannter Maßen, älter; aber die erſte Ausg. iſt mir nicht bekannt.) — Roma ſotterranea di Ant. Boſio, R. 1632. f. 1650. f. mit K. und Pauli Aringhi Roma ſubterranea, R. 1651. f. 2 B. — Le Memorie Breſciane di Ott. Roſſi, Breſc. 1616. 4. verm. Breſc. 1693. 4. — Oſſervaz. ſopra i Cimeteri di Roma, da M. Boldetti, Rom. 1720. f. — Edm. Chiſhull Antiquitat. Aſiat. Chriſtian. aeram anteced. ... Lond. 1728. f. mit K. — Theſaur. Antiquitat. Beneventar. .... Ioa. de Vita, Rom. 1754. f. 2 B. — Alex. Sym. Mazochii Commentar. in Herculan. Muſei aeneas Tab. Hercul. Neap. 1754. f. 2 B. — Saggio di Lingua Etruſca, Rom. 1789. 8. 3 Th. von Luigi Lanzi — u. v. a. m. — Und Giuſ. Cortani geht mit einer vollſtändigen Sammlung aller, bis jetzt aufgefundenen um. [illegible]

In der Verſtändlichkeit derſelben können folgende Werke führen: in Anſehung der griechiſchen, Graecorum Siglae lapidariae a Scip. Maffei coll. et explicatae, Ver. 1746. 8. und eben deſſelben Artis crit. lapidariae quae extant, ex ejus Autogr. a ... Ioa. Frc. Seguierio fideliter exſcripta, et a Seb. Donato edita ... Luc. 1765. f. — Ed. Corſini Notae Graecor. ſ. Vocum et Numeror. Compendia, quae in vet. tab. obſerv. .... Flor. 1749. f. — — In Anſehung der lateiniſchen: der (vorgeblich alte) Grammatiker M. Valerius Probus, De Notis Romanor. interpret. in Putſchens Grammat. S. 1494 u. f. und einzeln, Ven. 1499 und 1518. 4. Par. 1510. 8. ex ed. Henr. Ernſt, Sor. 1647. 4. — Sert. Urſati Commentar. de Not. Romanor. Pat. 1672. f. Hag. Com. 1736. 8. — Ioa. Nicolai De Siglis Veter. omnibus ... Lugd. B. 1703 und 1706. 4. — Iſtituzione antiq. lapidaria, o ſia introduzione allo Studio delle ant. iſcrizioni, in III Libri, Rom. 1770. 8. von dem Jeſ. Fr. Ant. Zaccaria. — — Auch gehören, im Ganzen, noch hieher: Bern. de Montfaucon Palaeographia graeca, ſ. De ortu et progreſſu Litter. gr. Par. 1708. f. mit K. — D. P. Carpentier Alphabetum Tironianum, ſ. Method. Notas Tir. explicandi, Lut. Par. 1747. f. mit K. — Der Nouveau Traité diplomatique ... Par. 1750 — 1765. 4. 6 B. (beſonders der 3te B.) u. a. m. U. über die Geſchichte und Litter. dieſer Verkürzungen, Fabricii Bibl. lat. Lib. II. C. IX. T. II. S. 113. Anm. b. Edit. Ern. — —

Von dem Nutzen der Aufſchriften handeln: Franc. Oudendorpii Orat. de veter. Inſcript. et Monumentor. Uſu ... Lugd. B. 1745. 4. — I. F. Eiſenharti Comm. de Auctorit. et Uſu Inſcript. in Jure, Helmſt. 1750. 4.

Ein vollkommenes Werk der Art fehlt uns aber; bekannter Maßen wollte es Gudius ſchreiben. — —

Allerhand litterariſche Nachrichten darüber finden ſich im 10ten Kap. des 2ten Theiles von Juvenel de Carlencas Eſſais ſur l'Hiſt. des Belles Lettres, des Sciences et des Arts (S. 126 d. d. Ueberſ. eines der beſten Capitel in dieſem ſonſt ziemlich ſeichten Werkchen) — in dem 2ten Abſchnitt von Joh. Frdr. Chriſt Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, S. 48 u. f. — in Io. Aug. Erneſti Archaeol. litteraria S. 36 und 210 der 2ten Aufl. Lipſ. 1790. 8. — —

Da, indeſſen, in dem vorſtehenden Artikel, die Rede von Aufſchrift überhaupt iſt: ſo gehörte allerdings auch die Litteratur der neuern Aufſchriften hieher. Der davon gemachten Sammlungen ſind ſehr viele; aber freylich enthalten die mehreſten nichts, als Grabſchriften. Die, mir bekannten, ſind: Chr. Tom. Schoſſeri Inſcript. nobiliores totius Europae, ut plurimum funerales . . . Halberſt. 1520. 8. — Luc. Loſſii Epit. Princ. Duc. et Viror. in Saxonia infer. illuſtr. Witeb. 1580. 8. — Barth. Burchelati Epitaphior. Dial. VII. ad illuſtrior. Civ. Tarviſii Memor. Ven. 1583. 4. — Nath. Chytraei Inſcript. max. recent. Monumenta, ſ. l. 1599. 8. — Sim. Grunaei Baſiliens. Monumentor. Epigr. Lign. 1602. 8. womit ich gleich Io. Groſſii Baſilea ſepulta, retecta, ſ. Urbis et Agri Baſil. Monum. ſepulchr. ol. a Io. Groſſio coll. et ad Ann. 1661. cont. a Io. Toniola, Baſ. 1661. 4. — Balth. Menzii Synt. Epitaphor. Witebergens. Magd. 1604. 8. — Reges, Reginae, Nob. et alii in Eccl. coll. B. Petri Weſtmonaſter. ſepulti, usque ad A. 1606. Lond. 1606. 4. — I. A. Ackeri Inſcript. et Elogia, Ien. 1608. 8. — Melch. Adami Apogr. Monumentor. Heidelbergens. Haid. 1612. 4. — P. Andr. Canonherii Flores illuſtr. Epitaph. Antv. 1613. 8. — Franc. Swertii Monum. ſepulcr. Duc. Brabantiae, Antv. 1613. 8. Ebendeſſelben Delic. Chriſt. Orbis ſel. Colon. Agr. 1625. 8. und ebend. Collect. Epitaph. joco-ſerior. var. lingua ſcript. Col. 1645. 8. — Val. Arithmaei Epitaph. Londinenſia, Franeq. 1618. 12. — Dan. Praſchii Epitaph. Auguſta Vindel. Aug. Vind. 1624 — 1626. 4. 3 Theile. — M. Zuer. Boxhornii Monumenta illuſtr. viror. et Elogia, Amſt. 1638. f. — Io. Bapt. Urſi Inſcript. Neap. 1643. f. — Urbis Patavini Inſcript. c. Phil. Tomaſini, Pat. 1644. 4. verm. von J. Salomoni, ebend. 1701. Agri Patavini Inſcript. ſac. et prof. c. Phil. Tomaſini, Pat. 1654. 4. verm. von J. Salomoni, ebend. 1696. 4. — Inſcript. ant. Baſilicae S. Pauli ad viam Oſtienſem, Rom. 1654. f. — Phil. Labbe Theſaur. Epitaph. veter. et recentior. Par. 1666. 8. — Pet. Io. Reſenii Inſcript. Hafnienſes, lat. dan. et germ. Hafn. 1668. 4. — Dodonis Richeae (Otto Richer) Theatr. funebre, exh. Epit. nova, ant. ſeria et jocoſa, Salisb. 1673. 4. 4 Th. — Baſilica Bruxellenſis, Amſtel. 1677. 8. — Phileleutheri Timereten Collectio Monumentor. rerumque max. inſign. Belgii foederati, Amſtel. 1684. 8. — Sal. Stepners Inſcript. Lipſienſes, Leipz. 1686. 4. — Epit. Budiſſinenſia lat. Dr. 1696. 8. — Io. Chriſtph. Boehmeri Inſcript. ſepulchr. Helmſtadienſes, Helmſt. 1710. 8. — — Joh. Gottfr. Michaelis Dreſdniſche Inſcriptiones und Epitaphia, Dreſd. 1714. 4. — Amad. de Benignis Inſcript. varior. int. Ital. Monumentor. Streg. Sil. 1715. 8. — Io. Aug. Guidarelli Inſcript. nonnullae... Peruſ. 1721. 8. — Io. Phil. Slevogtii Inſcript. varii generis, Ien. 1724. 4. — I. C. Nemeiz Inſcript. ſingular. Faſciculus, Lipſ. 1726. 8. — Joſ. G. Gräblers Beſchreibung des Churfürſtl. Begräbniſſes und der 5 Kirchen zu Freyberg mit den daſelbſt befindlichen Epit. und Inſcript. Dreſd. 1730. 8. — Toldervy's Epitaphs, Lond. 1754. 12. 2 V. — Select Collect. of Epitaphs, Lond. 1759. 12. — Rec.

d'Epit. ſerieuſes, badines, ſatir. et burl. p. Mr. de la Place, Brux. 1782. 12. 3 Bde. — Auch können noch zu den neuern Aufſchriften eigentlich die in dem vorher angezeigten unterirrdiſchen Rom des Ant. Boſio und Pauli Aringhi, und in dem Werke des Boldetti gerechnet werden.

## Auftritt.

(Schauſpiel.)

Der Theil der dramatiſchen Handlung, der ununterbrochen von denſelbigen Perſonen behandelt wird. Ein Auftritt iſt zu Ende, und ein neuer fängt an, ſobald eine Perſon von der Bühne geht, oder zu den gegenwärtigen noch eine hinzukömmt. Wenigſtens iſt dieſes die itzige Bedeutung des Worts. Wir finden zwar in einer Comödie des Plautus, daß ein ſolcher Auftritt in drey Scenen vertheilt iſt *). Taubmann merkt dabey an, daß dieſes vermuthlich deßwegen geſchehen, weil die Reden der Perſonen in dieſem Auftritt zweymal durch Tanz und Geſang unterbrochen worden. Daß in den dramatiſchen Werken alter und neuer Dichter die Handlung in Auftritte abgetheilt wird, und jedem die Namen der darinn erſcheinenden Perſonen voran ſtehen, iſt eine Mode der neuern Zeit, und hat weiter nichts auf ſich.

Die Anzahl der Auftritte in einem Aufzug oder in dem ganzen Stük, ihre Länge, die Anzahl der Perſonen, dieſe Punkte ſind keiner andern Regel unterworfen, als der allgemeinen Regel der ganzen Handlung; daß keine Perſon ohne hinreichenden, in der Handlung liegenden Grund, weder weggehen noch auftreten ſoll; und daß vom Anfange eines Aufzuges bis ans Ende die Bühne niemals leer ſeyn, ſondern jeder Auftritt mit dem folgenden in einer Verbindung ſtehen ſoll. Beydes erfodert die Natur der Sache. Doch werden dieſe Regeln, ſo wie alle andere, vielfältig übertreten. In den engliſchen Comödien kömmt dieſes beſonders oft vor, daß zwey Perſonen abtreten und die Bühne leer laſſen, zwey andere hierauf eintreten, die von ganz andern Sachen reden; ſo daß man lange nicht weiß, wie dieſe hieher kommen, oder in was für Verbindung ſie mit den vorigen ſtehen. Die Gewohnheit macht alles erträglich, und zulezt läßt ſich für jeden Fehler eine Entſchuldigung finden. Gewiß aber iſt es, daß dergleichen nicht zuſammenhängende Auftritte die Aufmerkſamkeit zerſtreuen, und daher würkliche Fehler ſind.

Aus allzuängſtlicher Beobachtung des Zuſammenhangs begehen die franzöſiſchen und deutſchen Dichter einen andern Fehler, der würklich anſtößig iſt. Sie laſſen oft die Ankunft einer neuen Perſon förmlich ankündigen, wo es gar nicht nöthig wäre; als ob ſie befürchteten, man würde den neu auftretenden nicht gewahr werden, oder nicht kennen. Dieſes Mißtrauen in die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers beleidiget ihn. Es kann freylich Fälle geben, wo dieſe Ankündigung nöthig iſt; aber ſie wird gar zu oft ohne Noth gebraucht.

Eine wichtigere Anmerkung iſt die, daß die doppelten Auftritte, da zweyerley handelnde Perſonen einander nicht gewahr werden, oder da jede Parthey für ſich handelt, als wenn die andere ſie noch nicht bemerkt hätte, mit der größten Behutſamkeit anzubringen ſind. Insgemein ſind ſie abgeſchmakt. Unſere Schaubühnen ſind dazu viel zu klein. Die Alten hatten weit größere Bühnen, da nahmen die doppelten Auftritte vollkommen an, und waren bisweilen ſehr luſtig, wovon Plautus in dem zweyten Auftritt des zwey-

---

*) Stichus Act. V. Scen. 5. 6. 7.

zweyten Aufzugs im Poenulus ein gutes Beyſpiel giebt.

Stumme Auftritte, wo gar nichts oder ſehr wenig Worte geſprochen werden, ſind nicht im Gebrauch, könnten aber bey gewiſſen Gelegenheiten ſehr gute Würkung thun; wenn nur der Dichter ſich auf die Geſchicklichkeit der Schauſpieler verlaſſen könnte. In der Oper wären ſie leichter zu behandeln; weil die Muſik der ſtummen Handlung zu Hülfe käme. Der beſondern Gattung der Auftritte, wo alle Leidenſchaften auf das höchſte geſtiegen ſind, iſt anderswo gedacht worden *).

◆ ◆

Was Hr. Sulzer in dieſem Artikel von der nothwendigen, oder, wie er ſich ausdrückt, aus der Natur der Sache, hergeleiteten Verbindung der verſchiedenen Auftritte ſagt, iſt wohl nicht aus der Natur der Sache, ſondern aus dem franzöſiſchen Drama, und den Kunſtrichtern dieſer Nation abſtrahirt; denn wenn, wie die Erfahrung es lehrt, die Täuſchung nicht, durch das Gegentheil gemindert, und, auch in der Natur, eine ganze Handlung ſehr oft ausgeführet wird, ohne daß alle Augenblicke, oder alle Theile derſelben, auf dieſe Art mit einander verbunden, oder aneinander gekettet wären: ſo kann die Vorſchrift unmöglich in der Natur der Sache gegründet ſeyn. Unſtreitig iſt dieſe ganze Lehre, aus dem allgemeinen Begriff einer Handlung entſtanden; aber allgemeine ſkelettirte Begriffe muß man ja nicht gänzlich auf Darſtellungen von Dingen, welche ſich wirklich ereignet haben, oder die wir, vor unſern Augen ſich ſollen ereignen ſehen, anwenden; das iſt nichts, als falſcher Gebrauch der Philoſophie, von welchem, wie mir dünkt, in der Theorie der Künſte, nur zu viel Spuren zu finden ſind. Wenigſtens läßt ſich dieſe Lehre ſchlechterdings nicht aus den Beyſpielen der Alten herleiten; und wenn Hr. S. es bloß als eine Eigenthümlichkeit der engliſchen Bühne anſieht, daß zwey Perſonen abtreten, und zwey andere auftreten, ohne daß zwiſchen dem, was dieſe und was jene ſagen, eine Verbindung wäre: ſo ſcheint er ſich hier gar nicht der, auf uns gekommenen, Werke der Griechen und Römer erinnert zu haben. Zwar war bey Stücken, deren Scene gewöhnlich ein öffentlicher Platz iſt, dieſes vielleicht natürlicher, als bey ſolchen, welche in geſchloſſenen Zimmern oder Häuſern ſpielen; allein ſelbſt Corneille ſah dieſe Verbindung nur für Zierde, nicht für Regel an; und Diderot in ſeiner Abhandlung über die dramatiſche Dichtkunſt hinter ſeinem Hausvater (S. 296 der Ueb. 2ter Ausg.) ſagt: „Terenz läßt das Theater wohl dreymal hinter einander leer, und das mißfällt mir, beſonders in den letzten Aufzügen ganz und gar nicht; . . . . es ſcheint eine große Verwirrung anzuzeigen.“ — Auch haben unſre mit dieſen Künſten ſo hochprahlenden Nachbarn jenſeits des Rheins nichts, als den Schein derſelben, wie es Leſſing in ſeiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Voltairiſchen Merope (1. S. 317) anſchaulich genug gemacht hat. Die Sache ſcheint überhaupt nur dann ihren Werth zu haben, wenn ſie der wirklichen völligen Darſtellung der Begebenheit oder des Charakters, welche der Dichter unternommen hat, gar keinen Eintrag thut; dieſe muß ſie untergeordnet bleiben. Freylich aber darf, wer dieſes nicht kann, jenes nicht vernachläſſigen; denn, was ſtellte er alsdenn noch von einer Handlung dar, wenn er nicht das Gerippe davon darzuſtellen weiß? — Uebrigens iſt, was Hr. S. ſagt, (wie man es leicht denken kann) eben das, was Aubignac im 5ten Kap. des 3ten B. ſ. Prat. du Theatre (I. 190. Amſt. 1715. 8.) ausführlicher lehrt. Das Wichtigere bey der Sache, wie nehmlich einzele verſchiedene Auftritte anzulegen, und durchzuführen ſind, u. d. m. iſt gänzlich darin übergangen. Diderot handelt davon an dem angeführten Orte (S. 299 u. f.). Was Cailhava in dem 12ten Kap. des erſten Theils ſeines

---

*) S. Ausführung.

ſeiner Art de la Comedie (S. 223) ſo wie in dem folgenden davon ſagt, geht ganz auf die vorbetrachtete Verbindung der Scenen. Auch Gottens in ſeiner Einleitung (a. S. 2,3 u. f.) trägt die Sache eben ſo vor. —

## Aufzug.

(Schauſpiel.)

Ein Haupttheil der dramatiſchen Handlung, nach welchem die Bühne von den Schauſpielern leer wird. Es liegt eben nicht nothwendig in der Natur einer ſolchen Handlung, daß ſie unterbrochen, und daß der Ort, wo ſie vorgeht, von Perſonen leer werde. Man kann alſo weder die Aufzüge an ſich ſelbſt, noch ihre Anzahl, in einem Drama aus der Natur der Handlung beſtimmen. Wahrſcheinlich iſt es, daß die Aufzüge zufälliger Weiſe entſtanden ſind. Wenn es wahr iſt, daß die dramatiſchen Schauſpiele urſprünglich nur aus Chören beſtanden, und daß nachher eine Handlung zwiſchen die Chöre iſt eingeführt worden, wie Ariſtoteles und faſt alle Alten verſichern: ſo hat man die Chöre als das Weſentliche, die Handlung als das Zufällige, bey dieſen Spielen angeſehen, und deßwegen alles, was zwiſchen den Chören geſprochen wird, Epiſodia genennt. Darinn muß alſo der Urſprung, das Drama in verſchiedene Aufzüge abzutheilen, geſucht werden. Wiewol nun dieſer Umſtand nur vom Trauerſpiele ausdrücklich berichtet wird, ſo iſt er doch vermuthlich auch vom Luſtſpiel wahr, in welchem auch urſprünglich Chöre geweſen, die nachher abgeſchafft worden ſind, weil man bemerkt hat, daß die Zuſchauer, denen die Unterbrechung zu lange währete, während dem Chor davon gegangen. Aus einer Stelle des Vitruvius läßt ſich abnehmen, daß die Chöre würklich einen Theil der griechiſchen Comödie ausgemacht haben *). Nach Abſchaffung der Chöre wurde eine bloſſe Zwiſchenzeit zwiſchen den Aufzügen gelaſſen, welche aber endlich auch abgeſchafft worden, ſo daß in den lateiniſchen Luſtſpielen die Aufzüge ganz an einander hangen, und oft ſehr ſchwer von einander zu unterſcheiden ſind. Doch findet man auch im Gegentheil Anzeigen, daß zwiſchen den Aufzügen ſich Muſik hören laſſen. So ſagt Pſeudolus beym Plautus, als er nach dem erſten Aufzug von der Bühne geht:

> Tibicen vos interea hic delectaverit **).

Dieſemnach wäre es vergeblich, in der Natur der Sache einen Grund für die Regel des Horaz zu ſuchen:

> Neve minor, neu ſit quinto productior actu
> Fabula, quae poſci vult, et ſpectata reponi †).

Man kann bey mehrern Gelegenheiten merken, daß die Alten dasjenige, was die erſten Erfinder blos zufälliger Weiſe für gut gefunden, zu einer nothwendigen Regel gemacht haben. Alle dramatiſchen Stüke der Alten ſind offenbar in fünf Aufzügen. Im Trauerſpiel iſt allemal eine Zwiſchenzeit von einem zum andern; nur im lateiniſchen Luſtſpiel fehlt ſie bisweilen. Dieſe Zwiſchenzeit wurde durch den Geſang des Chors angefüllt; im Luſtſpiel wurde anfänglich darinn getanzt, welches doch nicht allezeit geſchehen iſt. Darinn aber unterſcheidet ſich der Gebrauch der Alten von dem heutigen, daß jene die Handlung in dem Zwiſchenraum nicht ſo weit fortrüken lieſſen, als die Neuern zu thun gewohnt ſind. Denn gemeiniglich wird im alten Drama, bey jedem neuen Aufzug, die Handlung da fortgeſezt, wo ſie am Ende des vorigen gelaſſen worden. Es giebt Trauerſpiele, die offenbar nur aus einem Aufzug beſtehen würden, wenn man die Chöre daraus wegließe. Die Neuern laſſen vieles in dieſer Zeit hinter der Bühne geſchehen.

---

*) Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum, diviſerunt ſpatia fabularum, ita — — — intercapedinibus levant actorum pronunciationem. Vitruv. Lib. V. praefat.

**) S. auch den Art. Chor.

†) De Art. 189. 190.

Doch findet man auch Beyſpiele bey den Alten, daß die Handlung zwiſchen zwey Aufzügen hinter der Bühne fortgeht. In den um Schuz flehenden des Euripides verſammlet Theſeus zwiſchen dem zweyten und dritten Aufzug das atheniensiſche Volk, und dieſes faßt den Schluß die Thebaner zu bekriegen, falls ſie die Leichname der erſchlagenen Argiver nicht wollten zum Begräbniß verabfolgen laſſen.

Die Gewohnheit, das Drama in fünf oder in drey Aufzüge einzutheilen, beyſeits geſezet, ſo läßt ſich noch verſchiedenes über die Nothwendigkeit oder den Nuzen der Aufzüge anführen. Erſtlich iſt zu überlegen, ob es nicht für den Zuſchauer ermüdend ſeyn würde, eine ſo lange Vorſtellung ununterbrochen anzuſehen. Da es höchſt wichtig iſt, daß ſeine Aufmerkſamkeit keinen Augenblik ſchlaff werde, ſo muß man auch äuſſerliche Mittel anwenden, ſie in der Lebhaftigkeit zu unterhalten. Dieſes ſcheinet eine kleine Unterbrechung zu thun. Dazu kömmt noch, daß jeder Zwiſchenraum, inſonderheit, wenn der Aufzug in einer Verwiklung zu Ende geht, eine Aufhaltung macht, und alſo die Aufmerkſamkeit reizet.

Hiernächſt iſt es dem Zwek des Schauſpiels gemäß, daß der Zuſchauer bisweilen Zeit habe, ſowol das vorhergehende in eine Hauptvorſtellung zuſammen zu faſſen, als über einzele Theile deſſelben nachzudenken; wozu ihm die Zwiſchenzeit Gelegenheit giebt. In der griechiſchen Tragödie war ihm der Chor zu beyden Abſichten behülflich, und es iſt offenbar, daß die meiſten griechiſchen Chöre aus dieſem Geſichtspunkt verfertiget worden. Sie ſind Ruhepunkte, wo die gemachten Eindrüke ſich etwas ſezen und befeſtigen können. Es iſt deßwegen ſehr übel gethan, wenn die Zwiſchenzeit mit ſolchen Vorſtellungen des Tanzes oder der Muſik beſezt wird, die dieſe hindern *).

Ein ſolcher Abſchnitt kann auch in gewiſſen Fällen für die Handlung nothwendig werden. Es trifft ſich oft, daß der Dichter nur eine Perſon muß auftreten laſſen, die nicht anders, als allein erſcheinen kann. Dieſem Umſtande zu gefallen muß bisweilen eine Unterbrechung veranſtaltet werden, oder eine Perſon, die allein auf der Schaubühne geblieben iſt, muß nothwendig, ehe die Handlung weiter kann fortgeſezt werden, weggehen, z. E. einige Erkundigung einzuziehen: alsdenn entſteht nothwendig ein Zwiſchenraum. Bisweilen beruhet der Fortgang der Handlung auf Sachen, die auf der Bühne gar nicht können vorgeſtellt werden: alsdenn iſt die Unterbrechung gänzlich nothwendig. Z. E. der Ausgang des Trauerſpiels, die ſieben Helden von Theben, beruhet auf dem Streit der beyden Brüder. Nachdem alles dazu fertig iſt, muß die Handlung nothwendig ſtill ſtehen, bis dieſer Streit, der auf der Bühne nicht konnte vorgeſtellt werden, vorbey iſt. Wenn der Dichter dieſen Raum, wie in einigen neuen Schauſpielen geſchieht, blos mit Reden über allgemeine Moralen, oder locos communes anfüllen

---

*) S. Zwiſchenzeit.

wollte, ſo würde er langweilig werden *).

Aus dieſen Betrachtungen muß die Eintheilung der Aufzüge hergeleitet werden. Die Handlung muß allemal ſo abgebrochen werden, daß die Aufhaltung einen der erwähnten Umſtände zum Grunde habe. Von der willkührlichen Regel und Gewohnheit einiger Neuern, daß alle Aufzüge ohngefähr gleich lang ſeyn ſollen, weiß die Natur nichts, und die Alten haben nicht daran gedacht. Sie haben ſehr kurze und ſehr lange Aufzüge in einem Gedichte.

Wiewol die Anzahl der fünf Aufzüge bey den Alten beſtändig angetroffen wird, ſo iſt doch eine geringere Zahl kein Fehler wider irgend eine gegründete Regel.

◆ ◆

Von den einzeln Aufzügen des Drama handelt weitläuftiger Aubignac in dem 7ten und 8ten Kap. des 3ten B. ſeiner Pratique du Theatre (1. S. 193 u. f.) — Cailhava, im 15 und 16ten Kap. ſ. Art de la Comedie (Th. 1. S. 274 u. f.) —

## Aufzug.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, welches in den Schauſpielen bey wichtigen und feyerlichen Aufzügen und den Tänzen geſpielt wird. Weil in der Oper und den Tänzen Aug und Ohr immer zugleich beſchäfftiget werden, ſo hatte man für die Fälle, wo weiter nichts geſchieht, als daß die ſpielenden Perſonen mit gewiſſem Pomp auf die Schaubühne ziehen, oder auf derſelben ſich feyerlich von einem Orte zum andern hinbegeben, ſolche Tonſtüke nöthig, welche dieſen feyerlichen Gang auch dem Ohr vorbildeten.

Das Weſen des Aufzuges iſt eine feyerliche Pracht, die dem Charakter des Aufzuges und der Gelegenheit, bey welcher er geſchieht, angemeſſen ſey. Dazu gehört eine ſtarke Beſezung aller Stimmen, groſſe Vollſtändigkeit der Harmonien, und ein feyerlicher ſtark abgemeſſener Takt. Nur ein guter Harmoniſte kann ſich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges an dieſe Gattung machen.

## Augenblik.

(Mahlerey.)

Der Zeitpunkt in einer Begebenheit, den der Hiſtorienmahler zu ſeiner Vorſtellung gewählt hat. Weil nämlich in dem Gemählde keine Folge von Begebenheiten ſtatt findet, ſondern alles ſtill ſtehet, ſo kann von einer Geſchichte in dem Gemählde nur ein einziger untheilbarer Punkt der Zeit vorgeſtellt werden, das iſt, der Mahler drükt eine gewiſſe Scene aus, wie ſie in einem von ihm gewählten Augenblik geweſen iſt.

Die Wahl des Augenbliks iſt ein wichtiger Theil der Erfindung des hiſtoriſchen Gemähldes. Denn jeder Augenblik einer wichtigen Handlung hat ſeine beſondern Umſtände, und giebt den Perſonen beſondere Empfindungen. Der Mahler, der ſich z. E. überhaupt vorgeſezt hat, Chriſtum am Kreuz zu mahlen, kann entweder den Augenblik wählen, da er angeheftet wird, oder den, da der Heiland mit ſeinen Verwandten in einer gewiſſen Gemüthsruhe vom Kreuz herunter ſpricht, oder, da er voll Schmerzen und Seelenangſt iſt, oder, da er ruft: es iſt vollbracht, u. ſ. f. Jeder dieſer Augenblike kann dem Gemählde einen beſondern Charakter, eine beſondre Anordnung, ihm eigene Erfindungen, Stellungen, Leidenſchaften u. ſ. f. geben.

Der Mahler muß deßwegen, nach der Wahl der Materie, der Wahl des Augenbliks ernſtlich nachdenken. Er muß der Geſchichte, die er vorſtellen

---

*) S. Pratique du theatre par l'abbé d'Aubignac L. III. ch. 6.

ſtellen will, durch alle Augenblike nachgehen, ſich bey jedem alle Umſtände wol vorſtellen, und erſt alsdenn von allen den wählen, der ſich zu ſeiner Abſicht am beſten ſchiket. Sowol die mahleriſche als die poetiſche Anordnung hängen von dem gewählten Augenblik ab.

Bey einem gemeinen und ſehr oft wiederholten Inhalt kann das Werk durch die glükliche Wahl des Augenbliks, das Anſehen der Neuigkeit bekommen. Zum Exempel: der Mahler würde ſehr viel Neues anbringen können, der für ſeinen gekreuzigten, oder ſterbenden Chriſtus den Augenblik wählte, da das Erdbeben entſteht.

◆ ◆

Der von Hrn. Sulzer vorgeſchlagene Augenblick, in ſo fern er von dem Mahler zu nutzen war, iſt ſchon von Coypel genutzt worden; und iſt ähnlich in ſo fern eben derſelbe, als in ihm zugleich die Sonne verfinſtert wird, und die Todten auferſtehen. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gen Himmel gerichteten Geſichtern der Umſtehenden herrſchen, öffnen ſich, mitten unter ihnen, die Gräber, und ein Todter ſteigt daraus empor. — Beyläufig wäre eine Unterſuchung, dünkt mich, ob ein, im Anfange oder in der Mitte, oder ganz am Ende einer Begebenheit, liegender Augenblick Vorzüge habe? — Ob und wenn der Mahler bey einem aus der Geſchichte gewählten Augenblick, nicht noch von der Art, wie er in der Geſchichte liegt, oder erzählt wird, gänzlich abgehen könne? u. d. m. an ihrer Stelle geweſen. — Ueber die Wahl des Augenblickes finden ſich im Laocoon (S. 178 1ſte Ausg.) Bemerkungen, ſo wie in dem 12ten Kap. des 2ten B. von Lairesſe großem Mahlerbuche, lehrreiche Winke.

**Augenblik.** (Schauſpiel.) Auch die Schauſpieler und die für die Bühne arbeitenden Dichter müſſen gewiſſe Augenblike ſich beſonders empfohlen ſeyn laſſen. Dergleichen giebt es in wichtigen Handlungen, wo die Bewegungen der Gemüther am merkwürdigſten ſind; wo es wichtig iſt, daß der Zuſchauer Zeit habe, alles genau zu bemerken, um zur vollſtändigen Rührung zu kommen. Sowol Dichter als Schauſpieler haben darauf zu denken, dem Zuſchauer dieſe Zeit zu geben. Denn wenn man ſie zu ſchnell ſollte vorbeygehen laſſen, ſo würde der Eindruk nicht ſtark genug ſeyn. Der Mahler hat bey ſolchen Augenbliken den Vortheil, daß er alles feſt hält, und dem Auge Zeit läßt, jede Mine und jede Gebehrde wohl zu bemerken. Der Schauſpieler muß nothwendig die Perſonen in ſolchen Augenbliken in das beſte Licht ſetzen, und auf das vortheilhafteſte gruppiren. Er muß dabey in die Schule des Mahlers gehen. Es giebt Trauerſpiele, wo einige ſtumme Augenblike, da die ganze Handlung gehemmt ſcheint, und jeder nur innerlich mit ſich ſelbſt zu thun hat, von der größeſten Würkung ſind.

## Augenmaaß.

(Zeichnende Künſte.)

Die Fertigkeit, Formen, Größe und Verhältniſſe mit ſolcher Genauigkeit ins Auge zu faſſen, daß die Einbildungskraft eine ganz genaue Vorſtellung davon hat. In zeichnenden Künſten iſt das Augenmaaß das erſte und unentbehrlichſte Talent. Wo dieſes fehlt, da hilft weder Zirkel noch Maaßſtab. Der Zeichner muß, wie Michel Angelo ſich auszudrüken pflegte, den Zirkel im Auge und nicht in der Hand haben; und einer der größten Mahler ſagt: die erſte Bemühung eines Anfängers ſoll ſeyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; ſo daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können *). Nach eben dieſes groſſen Meiſters Urtheil, hat Raphael ſelbſt einen guten Theil ſeiner Gröſſe dem Augenmaaß zu danken. Es ſetzt den Zeichner nicht nur in Stand, jeden Gegenſtand nachzuahmen, ſondern ihm auch einen Grad der Wahrheit zu geben, der mit groſſer Kraft rühret **). Wer einmal von den in Papier ausgeſchnittenen Bildern des bekannten Huberts von Genf etwas geſehen hat, wird die groſſe Wichtigkeit des Augenmaaßes lebhaft fühlen. Mit einer bewundernswürdigen Wahrheit weiß dieſer auſſerordentliche Künſtler jeden Gegenſtand blos durch Ausſchneiden in Papier, ohne vorhergegangene Zeichnung, darzuſtellen.

Die Natur muß dazu, wie zu jedem Talente, die Anlage geben; aber eine lange Uebung ſcheinet doch allemal viel dazu beyzutragen. Faſt alle Mahler, die zur Zeit der Wiederherſtellung der Kunſt gelebt haben, beſaßen das Augenmaaß in einem ziemlich hohen Grad. Man ſieht viele Zeichnungen und Gemählde aus Albrecht Dürers Zeiten, die ſich durch eine ſehr ſtarke Wahrheit empfehlen, ſchlecht gemahlte Portraite, die blos von der Wahrheit der Zeichnung einen groſſen Werth haben. Die Richtigkeit des Auges, ſagt Mengs, hatten alle Mahler dieſer Zeit; hätten alle ſo gut als Raphael gewählt: ſo würden ſie alle ſo gut als er gezeichnet haben †). Dieſes iſt eine höchſt wichtige Anmerkung für alle, die ſich auf zeichnende Künſte legen. Sich unaufhörlich im Augenmaaß üben, iſt ſchon die Hälfte der Kunſt. Dahin zielt ohne Zweifel auch der dem Apelles zugeſchriebene Wahlſpruch: Nulla dies ſine linea.

## Augenpunkt.

(Mahlerey)

Der Punkt in einem nach der Perſpektive gezeichneten Gemählde, auf welchen die Richtung des Auges geht *). Man ſetze, o z ſey die Tafel, auf welche die Zeichnung zu verfertigen, das Auge ſey in i, und die Linie i s die Richtung der Axe des Auges, ſo iſt s der Augenpunkt. Wenn man ein Gemählde betrachtet, ſo iſt es natürlich, daß man ſich gerade davor ſtellt, und das Auge nach der horizontalen Linie richtet: und ſo betrachtet man auch insgemein jeden Gegenſtand.

Aus dem, was wir in dem Artikel, Geſichtspunkt, geſagt haben, erhellt, daß der Augenpunkt insgemein mitten in der Tafel genommen wird. Dieſes geſchiehet allemal, wenn die Gegenſtände, ſo rechter und linker Hand über und unter dem Horizont liegen, gleich gut müſſen ins Auge fallen. Man geht aber von dieſer Regel nur in den Fällen ab, wo man einen von dieſen vier Theilen dem Geſichte vorzüglich darſtellen will. Wenn man z. E. mitten am Eingange einer Gaſſe ſteht, und die eine Seite derſelben vorzüglich betrachten will, ſo kehrt man ſich etwas gegen dieſelbe hin, und wenn man die Gaſſe ſo zeichnen wollte, ſo würde man den Augenpunkt nicht in der Mitte, ſondern näher gegen die Seite nehmen, welche vorzüglich ins Auge fallen ſoll. Weil aber die Linie i s allezeit ſenkrecht auf die Tafel fällt **), ſo ſteht alsdenn die Tafel ſchief gegen die Straſſe.

## Ausarbeitung.

(Schöne Künſte.)

Die letzte, aber nicht unwichtigſte Arbeit des Künſtlers, an ſeinem Werk.

---

*) Mengs über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey. Vorrede S. XIV.

**) S. Wahrheit.

†) In dem angeführten Werk. S. 49.

*) S. Fig. Perſpektiv.

**) S. Perſpektiv.

Durch die Anlage werden die Haupttheile deſſelben blos nach dem Weſentlichen ihrer Beſchaffenheit beſtimmt und geordnet; durch die Ausführung und Ausbildung werden die kleinern Theile der Haupttheile richtig beſtimmt, wodurch das Werk vollſtändig wird; durch die Ausarbeitung aber wird alles Zufällige jedes einzelen Theiles auf das völligſte beſtimmt, und dadurch das Werk vollendet. In einem Portrait würde nach der bloſſen Anlage das Bild im Ganzen betrachtet, in Anſehung der Zeichnung, das völlige Anſehen der Perſon bereits haben; jeder Haupttheil würde überhaupt in Anſehung des Colorits das Licht und die Farbe haben, die ihr zukommt: nach der Ausführung würde auch jeder einzele Theil in ſeiner wahren Verhältniß und Form gezeichnet ſeyn, ſein gehöriges Licht und die wahre Farbe haben; aber die genaueſte Verbindung der kleineſten Theile unter einander, die Mittellichter, Widerſcheine und die feineren Tinten, wodurch das Bild die eigentliche Wahrheit und Natur bekommt, fehlen noch: dieſe werden durch die Ausarbeitung hineingebracht. Wenn durch die erſten Arbeiten das Bild ähnlich wird: ſo bekommt es nur durch die völlige Ausarbeitung das Leben, wodurch es nicht mehr wie ein Bild, ſondern wie die Sache ſelbſt erſcheint.

Durch die Anlage iſt der Charakter des Werks bereits beſtimmt; zu der Hauptwürkung, die es thun ſoll, ſind die würkenden Kräfte vorhanden, durch die Ausführung werden dieſe Kräfte näher beſtimmt und bekommen ihre eigentliche Verhältniſſe unter einander; durch die Ausarbeitung wird ihre Würkung erleichtert, werden alle Hinderniſſe gehoben, bekommt das Werk eine Vollkommenheit, zu welcher ſich in dieſer Art nichts hinzudenken läßt. Ohne ſie alſo kann kein Werk ganz vollkommen ſeyn. Iſt ſie nicht der wichtigſte Theil der Arbeit des Künſtlers, ſo iſt ſie doch der, durch den die andern ihre höchſte Wichtigkeit erreichen.

Da wo zur völligen Würkung eine Täuſchung nothwendig iſt, wie in Gemählden und im Schauſpiel, da iſt die genaueſte Ausarbeitung von der höchſten Nothwendigkeit, weil ſie das meiſte zu der Täuſchung beyträgt. In den redenden Künſten wird der höchſte Ton der Wahrheit, der Einfalt, der Leichtigkeit nur durch die vollkommene Ausarbeitung erhalten.

Es giebt Werke, die ohne die vollkommene Ausarbeitung einen groſſen Werth haben. Sichtbare Gegenſtände, die weit aus dem Geſichte geſezt werden, bedürfen ihrer nicht, ſie würde ſo gar ſchädlich ſeyn; und in der Muſik will auch ein ſehr ſtark beſeztes, mithin auch in einer groſſen Entfernung zu hörendes Tonſtük, nicht ſo ausgearbeitet ſeyn, wie ein Trio. Ueberhaupt wird in allen Stüken, wodurch ſtarke Empfindungen ſollen erregt werden, eine genaue Ausarbeitung unnöthig; am nöthigſten aber in Werken, deren Charakter Anmuthigkeit und Ruhe iſt.

Ausgearbeitete Werke erſcheinen niemals in den erſten Zeiten der Kunſt; das Groſſe kömmt früher, als das Schöne: wo aber die Ausarbeitung für das Weſentlichſte der Künſte gehalten wird, da ſind ſie ihrem Untergange nahe.

Einige franzöſiſche Schriftſteller glauben, daß ihre Nation gegenwärtig in dieſem Fall ſey. In der That iſt vielleicht niemals ein Volk geweſen, wenn man die griechiſchen Rhetoren unter den römiſchen Kaiſern ausnimmt, das in den redenden Künſten die Ausarbeitung ſo weit getrieben hat, als die franzöſiſchen Schriftſteller thun. Was ſie zu vie thun, das thun die deutſchen zu wenig. Die wenigſten deutſchen Schriftſteller ſehen die Ausarbeitung als einen Theil der Kunſt an. Man könnte ſich darüber tröſten, wenn nur dieſer Mangel, wie etwa beym Aeſchylus, durch höhere Vollkommenheiten erſezt würde.

Doch iſt dieſes nicht ſo zu verſtehen, als wenn jene fürtrefflichen Eigenſchaften nicht ohne lange und mühſame Bearbeitung könnten erhalten werden. Die Ausarbeitung iſt nicht allezeit ſchweer, auch nicht immer von den übrigen Arbeiten der Künſtler abgeſondert. Es giebt Werke, die durch eine einzige Bearbeitung vollkommen werden; aber ſie ſind ſelten. Die letzte Vollkommenheit hängt von ſo viel Kleinigkeiten ab, daß nur eine lang anhaltende Betrachtung und ein ſehr öfteres Ueberdenken ſelbige bemerkt. So lange man von den Haupttheilen, die die gröſte Kraft haben, eingenommen iſt, ſo lange wird die Aufmerkſamkeit den kleinern Theilen entzogen. Wer eine ſehr reizende Perſon zum erſtenmal ſieht, wird einige kleine Mängel ſowol in ihrem Geſichte, als in ihren Manieren, nicht beobachten. Die Stärke der Empfindung läßt ihm keine Muße dazu. So urtheilen wir auch von den Werken der Kunſt. Der Künſtler, der in der Hitze der Einbildungskraft arbeitet, hat nur auf die Hauptſachen Acht; die feinern Theile entgehen ihm. Nur auf einem vollkommen ſtillen Waſſer bildet ſich ein Gegenſtand in der vollkommenſten Aehnlichkeit ab; und eben ſo kann nur das ganz ruhige Gemüth des Künſtlers jeden kleinen Mangel in ſeinem Werk entdeken, und jede kleine Schönheit hinein bringen.

Gar oft haben die vollkommenſten Werke das Anſehen, als wenn ſie ohne alle Mühe der Ausarbeitung, mehr auf einmal geſchaffen, als durch öftere Bearbeitung nach und nach entſtanden wären. Aber man glaube nicht, daß dieſe Leichtigkeit ohne Mühe erhalten worden. Insgemein iſt das, was am leichteſten begriffen wird, dem Künſtler am ſchwerſten worden. Man ſehe hierüber, was der ſcharfſinnige Verfaſſer des Verſuchs über Popens Genie und Schriften ſagt *). Folgendes iſt daraus genommen: „Moliere ſoll ganze Tage über ein ſchikliches Beywort, oder über einen Reim zugebracht haben, ob in ſeinen Verſen gleich alle Flüßigkeit und Freyheit des natürlichen Geſprächs herrſchet. — Man erzählt, Addiſon ſey erſtaunlich eigen in Ausputzung ſeiner proſaiſchen Arbeiten geweſen, daß er, nachdem der ganze Abdruk einer Auflage beynahe geſchehen war, den Druk verhindern wollte, um eine neue Präpoſition oder Conjunktion einzuſchalten.“ Horaz hielt die Bemerkung alles deſſen, was zur vollkommenen Ausarbeitung gehört, für ſo wenig leicht, daß er dem Künſtler das Nonum prematur in annum anräth.

Die Nothwendigkeit einer langen Zurükhaltung des Werks, das vollkommen erſcheinen ſoll, läßt ſich am leichteſten daher begreifen. Nur an den Dingen, die uns durch den täglichen Gebrauch ſehr geläufig worden, erkennen wir jeden kleinen Mangel, und jede kleine Vollkommenheit. Alſo auch in Werken des Geſchmaks. Erſt alsdenn, wenn man ſie, wie man es nennt, auswendig kann, iſt man im Stande, alle Kleinigkeiten zu bemerken. Dieſes aber iſt eben das, worauf es bey der Ausarbeitung ankömmt. Wer alſo in der

Aus-

---

*) Man kann dieſes in der bey Nicolai, in Berlin, herausgekommenen Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften, nachleſen. S. den VI. Th. S. 136 u. f. f.

Ausarbeitung nichts verſäumen will, muß ſein Werk, nachdem es durch die Ausführung alle ſeine Theile bekommen hat, noch eine hinlängliche Zeit in ſeinem Buſen herumtragen; damit er es oft ſowol im Ganzen, als in den Theilen überſehen könne. Nur dieſe genaue Bekanntſchaft mit ſeinem Werke ſezet den Künſtler in Stand, die Ausarbeitung deſſelben glüklich zu vollführen.

Eine wichtige Sache dabey iſt das kalte Blut. So wichtig das Feuer der Einbildungskraft beym Entwurf eines Werks iſt, ſo ſchädlich iſt es der Ausarbeitung; davon wird der Philoſoph pſychologiſche Gründe angeben. Eine erhizte Phantaſie ſieht in jedem Gegenſtand mehr, als würklich darinn iſt. Der Künſtler alſo, der mit Feuer entwirft, läßt manches aus; weil er es ſieht, ohne daß es würklich vorhanden iſt. Könnte er die, für welche er arbeitet, beym Anſchauen ſeines Werks in eben die Faſſung ſezen, in welcher er bey Verfertigung deſſelben geweſen iſt, ſo würde die Ausarbeitung überflüßig werden.

Man behalte alſo jedes Werk ſo lange an ſich, bis man es ohne merkliche Regung der väterlichen Zärtlichkeit, ohne Erneuerung des lebhaften Gefühls, in welchem es entworfen worden iſt, ganz überſehen kann; bis es uns ſelbſt einigermaßen fremd geworden iſt. Alsdenn iſt das Urtheil davon frey, und die Ausarbeitung möglich.

Dieſer Theil der Kunſt hat aber auch ſeine Abwege. Man kann ein Meſſer, um ihm die höchſte Schärfe zu geben, ſo lange ſchleifen, bis aller Stahl weggeſchliſſen iſt; und ſo kann durch eine übertriebene Ausarbeitung ein Werk viel von den höhern Kräften, die es gehabt hat, verlieren. Wer glaubt, daß er jede Kleinigkeit, die er fühlt, ausdrüken wolle, der irret ſich, und wird durch die dahin abzielende Ausarbeitung ſein Werk verderben. Es kömmt darauf an, daß auch von den kleinern Schönheiten nur die weſentlichſten glüklich in ein Werk gebracht werden; dieſe machen, daß man ſich die andern hinzu denkt. Eine Anekdote, die ich von einem guten Künſtler habe, iſt hier an ihrer Stelle.

Ein Mahler hatte ein Gemählde von David Teiniers copirt; und fand, nachdem er allen möglichen Fleis darauf gewendet hatte, ſeine Copie ohne Haltung. Stük für Stük, jeden Theil, für ſich betrachtet, fand man nicht, daß etwas fehlte; dennoch fehlte dem Ganzen faſt alles. Man ruft das Auge eines Freundes zu Hülfe, ſezt Original und Copie neben einander, damit ein unpartheyiſches Auge entdeke, was dieſer fehle. Hier zeiget ſich eine Ungleichheit in einem unerheblich ſcheinenden Umſtand. Im Vorgrund des Originals hieng ein Stük weiße Leinewand an einer Stange, und dieſer kleine Umſtand war in der Copie ausgelaſſen. Der Kenner kam auf die Vermuthung, daß dieſes ein wichtiger Umſtand ſeyn möchte. Man klebte in der Copie nur etwas weiſſes Papier an die Stelle, wo die Leinewand weggelaſſen war; ſogleich bekam das ganze Gemähld eine Haltung, die ihm eine wiederholte Bearbeitung nicht hätte geben können. In einer Landſchaft von Rembrandt iſt gegen einen ſehr dunkeln Wald, vor welchem ein davon ganz beſchattetes Waſſer liegt, eine weiße Waſſermeeve in der Luft vorgeſtellt, die gegen das ſehr dunkle Grüne des Waldes abſticht. Dieſer kleine Umſtand giebt dem Gemählde ein ſonderbares Leben, welches ſich verliert, ſobald man dieſen kleinen weißen Flek bedeket.

Wer bey der Ausarbeitung ſo glüklich iſt, wenige kleine Schönheiten von dieſer Art anzubringen, der giebt dem Werk die höchſte Vollkommenheit, die durch die Menge derſelben vielmehr gehindert als befördert wird. So wie es in der Muſik gar oft nicht auf die Menge der kleinen Verzierungen ankommt, um die höchſte Schönheit des Ausdruks zu erreichen, ſondern auf einen kleinen Vorſchlag, oder auf eine Bebung der Stimme, oder gar auf eine kleine Pauſe, ſo iſt es auch in andern Werken. In der glüklichen Wahl der Kleinigkeiten, und nicht in der Menge derſelben, beſteht die vollkommene Ausarbeitung.

◆ ◆

Zu welcher Art von Gemählden ſich Ausführlichkeit am beſten ſchicket, und welches die Eigenſchaften einer geiſtvollen Ausführung ſind, hat Hagedorn in den Betrachtungen über die Mahlerey, S. 423 und 719 u. f. gezeigt. — Von dem Genie und der mechaniſchen Ausführung handelt Joſ. Reinolds in einer, im 31ten B. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. überſetzten, im J. 1782 gehaltenen Rede. — —

## Ausbildung.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſer Benennung begreifen wir die Bearbeitung eines Gegenſtandes der Kunſt, wodurch er die zufälligen Schönheiten bekommt, die ihn eigentlich zum äſthetiſchen Gegenſtand machen. Indem der Künſtler einen Gegenſtand ausbildet, thut er das daran, was der Juwelierer an dem Diamant thut, den er ſchleift und faßt. Ohne dieſe Arbeit gehört der koſtbare Stein blos zum Reichthum; durch ſie wird er erſt zum Juweel. So kann ein Gedanken, der wegen ſeiner Wahrheit einen Theil des philoſophiſchen Reichthums ausmacht, durch die Ausbildung zu einem Werk der Kunſt werden. Auf dieſe Weiſe iſt mancher Gedanken unter den Händen des Horaz und durch ſeine Ausbildung zur Ode geworden *). Selbſt die Epopee kann einigermaßen als eine durch den Dichter ausgebildete Geſchichte angeſehen werden. Der Künſtler iſt in den meiſten Fällen nichts anders, als einer, der gemeine Gegenſtände durch Ausbildung zu Gegenſtänden der Kunſt macht; ſeine meiſte Arbeit iſt alſo Ausbildung. Doch iſt ſie auch nicht allezeit nöthig.

Es giebt Gegenſtände, die ſchon in ihrer Natur betrachtet, ohne die Bearbeitung des Künſtlers, nach ihrer Art hinlängliche äſthetiſche Kraft haben, folglich der Ausbildung ſo wenig bedürfen, daß ſie ihnen vielmehr ſchädlich wäre. Der Portraitmahler, der ein Geſicht von vorzüglicher Schönheit gemahlt hat, wird ſich ſehr hüten, ſeinem Gemählde irgend einige zufällige Schönheiten einzumiſchen. Aus eben dem Grunde hat van Dyk, der in ſeinen Köpfen die Wahrheit der Natur in einem hohen Grad erreicht hat, ſich meiſtentheils der Ausbildungen enthalten. Seine Portraite haben ohne dieſes genug Schönheiten um zu gefallen. Ein Mahler von Nachdenken wird eine Geſchichte, die an ſich rührend iſt, in der größten Einfalt darſtellen, ſo wie der Dichter, der zum Trauerſpiele eine in ihrer Einfalt rührende Fabel gewählt, ſie ohne epiſodiſche Verzierung behandelt.

Die Ausbildung gehört unter diejenigen Arbeiten des Künſtlers, die Verſtand und ein ſcharfes Urtheil erfodern. So ſchön immer eine Nebenſache ſeyn mag, ſo iſt ſie allemal von übler Würkung, wenn ſie da angebracht wird, wo ſie nicht nothwendig war. Der Wahlſpruch eines alten Weltweiſen: **Nichts zu viel**, ſoll der Wahlſpruch jedes

---

*) S. Ode.

Künſtlers ſeyn. In den Werken der Kunſt iſt das, was nicht hilft, allemal ſchädlich. Es iſt beynahe das gewiſſeſte Kennzeichen eines Künſtlers vom erſten Rang, daß man keine unnöthigen Ausbildungen bey ihm findet. Sie ſind ſparſamer bey Homer, als bey Virgil; bey Sophokles, als bey Euripides; bey Demoſthenes, als bey Cicero. Wenn irgend in der Ausübung der Kunſt etwas iſt, das blos dem Verſtand des Künſtlers zu überlaſſen iſt, und wo Regeln unnütze ſind, ſo iſt es dieſes. Verſtand und Geſchmak haben, iſt die einzige Regel hierzu.

Indeſſen kann doch überhaupt dieſes mit Gewißheit angemerkt werden, daß in Werken von gemäßigtem Inhalt die Ausbildungen eher ſtatt haben, als in ſolchen, wo die Kräfte auf das ſtärkſte angeſpannt werden. Wer in gemäßigtem Affekte ſpricht, kann eher auf Ausbildung ſeines Gegenſtandes denken, als der von einer heftigen Leidenſchaft hingeriſſen wird; wer mittelmäßige Gegenſtände beſchreibt, eher, als der große gewählt hat. Wer einen großen Mann nennt, braucht dazu nichts als ſeinen Namen; aber bey einem Namen von geringerm Gewichte ſteht ein vortheilhaftes Beywort nicht übel.

Da die Ausbildung allemal auf eine Verſtärkung der Vorſtellung abzielt, ſo bezieht ſie ſich immer auf eine der drey Arten der äſthetiſchen Kraft, die Vorſtellungskraft, oder die Einbildungskraft, oder die Begehrungskraft. Sehr angenehm ſind überhaupt die Ausbildungen, deren Materie aus einer andern Gattung hergenommen iſt, als die Hauptmaterie, zu deren Verſchönerung ſie dienen. So miſcht Virgil in den Georgicis unter ſeine lehrende Materie, pathetiſche Auszierungen; Thomſon in ſeinen Jahreszeiten moraliſche und pathetiſche Ausbildungen in ſeine Gemählde der lebloſen Natur; Homer Nebenſachen von ſanftem Inhalt, als Verzierungen kriegeriſcher Scenen. Wir wollen die verſchiedenen Beyſpiele von glüklichen Ausbildungen nach dieſen drey Gattungen anführen.

Wenn Haller den Satz vorträgt, daß ein Menſch zu gering ſey, zu verlangen, daß ſeinetwegen der Lauf der Natur ſoll geändert werden, ſo macht er ihn durch eine vollkommene Ausbildung einleuchtender.

Sieh Welten über dir, gezählt mit Millionen,
— — —
Der Raum und was ihn füllt, was heut und geſtern hat;
Menſch, Engel, Körper, Geiſt; iſt alles eine Stadt:
Du biſt ein Bürger auch. Sieh ſelbſt, wie geringe!
Und gleichwol machſt du dich zum Mittelpunkt der Dinge *).

Zu der Ausbildung, welche die Deutlichkeit vermehret, gehören überhaupt alle Bilder, Vergleichungen und Gleichniſſe, worüber es unnöthig wäre, Beyſpiele anzuführen; folgendes kann ſtatt aller dienen. Der eben angeführte Dichter will die Unermeßlichkeit der Ewigkeit dem Verſtand einigermaßen begreiflich machen. Er ſagt: die Gedanken ſelbſt, ſo ſchnell ſie ſind, können ihr Ende nicht erreichen; und dieſem giebt er folge Ausbildung:

Die ſchnellen Flügel der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und ſelbſt des Lichtes Flügel langſam ſind,
Ermüden über dir.

Eine andre Art der Ausbildung hat eine lebhaftere Ergreifung der Einbildungskraft zur Abſicht. Es giebt eine große Mannigfaltigkeit der Mittel dieſes zu bewürken. Wir wollen nur einiger, die am ſeltenſten vorkommen,

---

*) Antwort an Herrn Bodmer.

kommen, aber die glüklichſte Würkung thun, erwähnen.

Oft giebt ein einziger gering ſcheinender Umſtand einer ganzen Vorſtellung eine Sinnlichkeit, ſogar ein Leben, das durch weitläuftige Veranſtaltungen nicht zu erreichen geweſen wäre. Dieſes gehört unter die glüklichſten Ausbildungen. Häufige Beyſpiele davon treffen wir in der Ilias an. So iſt der kleine Umſtand, da der vom Diomedes verwundete Aeneas auf die Knie ſinkt, und ſich auf ſeinen an die Erde geſetzten Arm auflehnet. Die drey oder vier Worte, die der Dichter hiezu braucht, geben dem Gemählde ein Leben, daß wir glauben, izt den verwundeten Helden würklich vor uns zu ſehen. Eine beſonders große Kraft haben dergleichen kleine Umſtände, wenn unter den Vorſtellungen, die hauptſächlich einen der Sinne beſchäfftigen, unvermuthet etwas vorkömmt, das auf einen andern Sinn würket. Darum läßt Homer, wenn das Auge vom Anſehen eines Kampfes geſättiget iſt, insgemein auch das Ohr davon etwas empfinden. Man hat die Helden ſtreiten geſehen; nun fällt der eine, und durch das Geraſſel ſeiner Waffen wird das Gehör gereizt, wodurch die ganze Vorſtellung ein ungemeines Leben bekömmt.

Eine ſonderbar glükliche Ausbildung dieſer Art iſt in der Noachide, da, wo Og mit ſeinem Schiffe vor der Arche vorbey fährt. Die in der Arche eingeſchloſſenen Menſchen unterhalten ſich mit Geſprächen; der Leſer glaubt mit ihnen, daß nun eine tödtliche Stille über dem ganzen Erdboden verbreitet, und außer der Arche nichts lebendiges mehr übrig ſey. Mitten in dieſer Vorſtellung vernimmt man außer der Arche das Bellen eines Hundes. Ein wunderbarer Umſtand, der die Einbildungskraft plözlich in die größte Würkſamkeit ſezet!

Das Kunſtſtük, durch Rührung eines andern Sinnes der Vorſtellung mehr Leben zu geben, hat Pouſſin in ſeinem Gemählde, von der Krankheit der Philiſter, glüklich angebracht. Nachdem das Auge von dem Anſchauen der todten und ſterbenden Menſchen hinlänglich gerühret worden, kömmt man auf Gegenſtände, die auch den Geruch angreifen. Eine Ausbildung von großer Stärke.

Hieher gehören auch die Ausbildungen, da unter lebloſe Gegenſtände, welche die Hauptvorſtellung ausmachen, als Nebenſachen, empfindende Weſen eingemiſcht werden, wie in folgendem Gemählde:

> Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
> Arboribusque comae.
> Mutat terra vices et decreſcentia ripas
> Flumina praetereunt:
> *Gratia cum Nymphis geminisque ſororibus audet*
> *Ducere nuda choros* *).

Durch häufige Ausbildungen dieſer Art haben Thomſon und Kleiſt ihre Gemählde der Natur ausgeſchmükt. Am glüklichſten bedienen ſich die Landſchaftmahler dieſer Art der Ausbildung. Nicht jede ſo genannte Staffirung der Landſchaft mit Figuren gehört hieher, ſondern nur die, wodurch eine oder ein paar Figuren die Hauptvorſtellung in ihrer Art mehr Stärke und Leben bekömmt. Landſchaften können, wie hiſtoriſche Gemählde, ihren ſittlichen und pathetiſchen Charakter haben. Einen ſolchen Charakter durch eine oder ein paar Figuren fühlbarer zu machen, gehört unter die glüklichen Ausbildungen der Mahlerey. In einſame Orte, und mit Kleiſten zu reden, in Schatten voller Empfindung, ſchiken ſich fürtreflich Figuren, die in tiefer Betrachtung, heiliger oder verliebter lieber Art, verſenkt ſind; ſo wie in offene und fruchtbare Gegenden, Figuren, die Freude und Fröhlichkeit athmen; und in fürchterliche, melancholiſche Gegenden, Figuren, die Kummer und Schwermuth zeigen.

---

*) Hor. Od. IV. 7.

Die wichtigſten und vielleicht die ſchwerſten Ausbildungen ſind die, wodurch päthetiſche Vorſtellungen verſtärkt werden. In den Werken der Kunſt zeigen ſich die Leidenſchaften auf eine doppelte Art. Entweder werden die Würkungen und die Aeußerungen derſelben an Perſonen, die im Affekte ſind, vorgeſtellt; oder der Künſtler legt die Gegenſtände, wodurch ſie hervorgebracht werden, vor Augen *). In beyden Fällen kann die Materie an ſich ſelbſt, und ſo wie ſie ohne alle Ausbildung ſich der Vorſtellungskraft darbietet, von hinlänglicher Stärke ſeyn. In dieſen Fällen muß ſich der Künſtler der Ausbildung enthalten. Was Cäſar in ſeinem Herzen empfunden hat, als er den Brutus unter ſeinen Mördern erblikt, wird durch das einzige Wort: Auch du, mein Sohn! das ihm der Schmerz ausgepreßt hat, ſo ſtark ausgedrükt, daß alles, was zur Ausbildung dieſer Leidenſchaft könnte hinzugethan werden, die Sache nur ſchwächen würde. Der Künſtler, der ſo glüklich iſt, durch einen einzigen Zug eine heftige Leidenſchaft in ihrer ganzen Stärke auszudrüken, muß ſich aller fernern Ausbildungen derſelben enthalten. So hat der alte Künſtler, der den Laocoon gebildet, die Größe ſeines Leidens durch das ſichtbare hinlänglich ausgedrükt, und enthielte ſich deßwegen, das laute Schreyen anzuzeigen. Die heftigſten Leidenſchaften äußern ſich nur auf eine ganz einfache Weiſe. So iſt es auch mit den Gegenſtänden, durch welche die Leidenſchaften erregt werden. Wenn ſie in ihrer einfacheſten Geſtalt ſtark genug ſind, ſo müſſen ſie weiter nicht ausgebildet werden. Agamemnon erwekte in dem berühmten Gemählde des Thimanthes Mitleiden genug, ob er gleich mit bedektem Angeſicht bey dem Opfer ſeiner Tochter ſtund. Was konnte ſein Geſicht mehr ſagen, als die bloße Vorſtellung ſeiner Gegenwart ſchon ſagt?

Die Leidenſchaften von ſanfterer Art, bey denen die Seele noch einige Freyheit behält, Traurigkeit und Zärtlichkeit, Fröhlichkeit, auch Liebe und Haß, wenn ſie nicht bis zur Raſerey gehen, vertragen die Ausbildung. Eben dieſes iſt von den Urſachen der Leidenſchaften zu merken, die nur alsdenn durch eine geſchikte Ausbildung zu entwikeln ſind, wenn ſie nicht plötzlich durch heftige Schläge würken.

Als ein vollkommenes Muſter der Ausbildung einer zärtlich traurigen Scene, durch Entwiklung beſonderer Umſtände, kann der Auftritt in der Alceſtis des Euripides empfohlen werden, wo ſie von ihrem Gemahl, von ihren Kindern und von ihren Hausbedienten Abſchied nimmt. Weil dieſes nicht nur dem Dichter, ſondern auch dem Mahler für ähnliche Fälle in Anſehung der guten Wahl beſonderer Umſtände zum Muſter dienen kann, ſo wird es nicht unnütze ſeyn, dieſes ganze vollkommen ausgebildete Gemählde hieher zu ſetzen.

„Als ſie fühlte, daß der fatale Tag gekommen ſey, badete ſie ihren ſchönen Leib in reinem Flußwaſſer, und zog ſich hernach feſtlich an. Denn trat ſie vor den Heerd der Veſta und betete: O Göttin! da ich nun unter die Erde gehe, ſo höre meine letzte demüthige Bitte; ſey die Vormünderin meiner Wayſen. Gieb dem eine zärtliche Gattin, dieſer einen edelmüthigen Gemahl; laß ſie nicht, wie die, die ſie gebohren hat, vor der Zeit ſterben; ſondern ein langes und glükſeliges Leben in vollem Wohlſtan-

---

*) S. Leidenſchaft.

de, in ihrem väterlichen Lande, vollenden.

„Sie beſuchte alle Altäre, ſo viel in dem Hauſe des Admetus ſind, bekränzte ſie mit Myrtenzweigen, und verehrte die Götter. Dieſes that ſie ohne Weinen, und ohne einen Seufzer hören zu laſſen. Ihr ſchönes Geſicht zeigte keine Spur des ihr bevorſtehenden Schikſals.

„Als ſie aber hierauf in ihr Zimmer und an ihr Bette gegangen war, floſſen häufige Thränen, und man hörte ſie folgendes ſagen: Du eheliches Bett, in dem ich den jungfräulichen Gürtel für den Mann aufgelöſt habe, für den ich izt ſterbe, ſey mir zum leztenmale gegrüßt; noch haſſe ich dich nicht, wiewol du mich umbringſt. Von dir wird eine andre Frau Beſiz nehmen, nicht keuſcher, noch treuer, als ich — aber wol glüklicher.

„Dann warf ſie ſich auf das Bette hin, küßte und benezte es mit ihren Thränen — dann müde vom Weinen ſtund ſie auf, verließ das Zimmer, kam wieder zurüke, und ſo gieng ſie oft aus und ein, und warf ſich oft auf das Bette hin.

„Ihre Kinder hiengen an ihrem Gewand, und weinten. Sie nahm eins um das andre in den Arm, küßte ſie oft, und ſo, als wenn jeder Kuß der lezte wäre.

„Alle Bediente des Hauſes weinten, und beklagten ihre Gebieterin; ſie reichte jedem die Hand, nennte jeden, auch den geringſten mit Namen, grüßte ſie, und wurde von jedem gegrüßt.“

Dieſes iſt ohne Zweifel ein Muſter eines vollkommen ausgebildeten Gemähldes.

Eine ſorgfältige Ueberlegung verdienet auch die Ausbildung der Perſonen und der Charaktere, ſowol in Gedichten, als in Gemählden. Von Hauptperſonen iſt hier nicht die Rede, weil dieſe entweder zum voraus hinlänglich bekannt ſind, oder, da ſie durch die ganze Handlung am öfterſten erſcheinen, natürlicher Weiſe uns hinlänglich bekannt werden. Aber ſolche, die fremd ſind, die nur in epiſodiſchen Stüken, oder als Nebenperſonen vorkommen, dieſe müſſen durch eine geſchikte Ausbildung intereſſant werden. Der Künſtler muß uns Gelegenheit geben, mit dem Auge ſo lange auf ihnen zu verweilen, bis wir ihre Perſon und ihren Charakter hinlänglich gefaßt haben. Keine Perſon muß im Gedichte flüchtig, wie ein Schattenbild, vor den Augen vorüberfahren, noch in dem Gemählde ſo müßig ſeyn, daß wir nicht eine Zeitlang bey ihr verweilen. Hiezu hat der Künſtler mancherley Mittel, die nicht alle können entwikelt werden. Es wird genug ſeyn, einige Beyſpiele davon anzuführen.

Zur Ausbildung der Perſonen thun gewiſſe beſondere Umſtände, die man nicht vermuthet, und die das Anſehen geheimer Nachrichten haben, welche die Franzoſen Anecdoten nennen, eine angenehme Würkung. In dieſem Kunſtgriff iſt Klopſtok insgemein ſehr glüklich. Homer iſt ganz voll ſolcher Ausbildungen, deren ganze Würkung wir aber nicht fühlen, weil die Zeiten, für die er geſchrieben hat, zu weit von uns entfernt ſind. Iſt es Zufall oder Abſicht dieſes Dichters, daß in folgender Stelle der zweyte Vers ſo reich an Sylben und an Ton iſt?

— Βῆ δ' Ἄβαντα μετῴχετο, καὶ Πολύιδον
Υἱέας Εὐρυδάμαντος, ὀνειροπόλοιο γέροντος *).

Der Dichter ſtellt uns hier zwey neue Perſonen vor, von denen er nichts anders zu ſagen hat, als daß ihr Vater, Eurydamas, ein Traumdeuter geweſen ſey. Dieſe kleine Anekdote ſchleppt er durch einen lan-

gen

---

*) Il. E v. 148 149.

gen ſehr wohlklingenden Vers durch, und ſcheinet uns Gelegenheit geben zu wollen, die Perſonen recht ins Geſichte zu faſſen.

Eine beſondere glückliche Ausbildung iſt die, deren ſich Milton bedient, da er Perſonen, die uns fremd ſcheinen, durch gewiſſe Umſtände auf einmal als bekannt vorſtellt. Verſchiedene ſeiner aufrühreriſchen Geiſter, von denen wir anfänglich nichts, als die Namen wiſſen, kommen uns hernach plötzlich als bekannte Götzen vor, die das Heidenthum angebetet hat.

Bey allen Arten der Ausbildung hat man ſich überhaupt vor dem überflüßigen in Acht zu nehmen, wodurch Ovidius faſt allezeit fehlt, und das ihn ſo oft matt oder froſtig macht. In Handlungen, wo der Dichter forteilen muß, werden ſie gefährlich, und müſſen mit der Kunſt des Homers behandelt werden; wo die Handlung natürlicher Weiſe etwas aufgehalten wird, da kann man nach Homers und Virgils Beyſpiel ſich in etwas umſtändlichere Ausbildungen einlaſſen.

◆ ◆

Da bey den ſämmtlichen ſchönen Künſten eine doppelte Ausbildung Statt hat; eine für die Sinne, auf welche ſie zunächſt wirken, und eine für den Geiſt: ſo ſcheinet dieſer Artikel, da dieſe Fälle nicht darin genug unterſchieden, da darin nicht beſtimmt iſt, welcher Art von Ausbildung, und unter welchen Umſtänden ihr der Vorzug gehört, u. d. m. mangelhaft zu ſeyn. Beydes iſt ſehr oft nicht Eines. In einem Gemählde, z. B. kann zu der bloßen Ausbildung des Gedankens, zur völligen Beſchäftigung und Befriedigung der Phantaſie, in Rückſicht auf die dargeſtellte Sache ſelbſt und allein, eine Figur, oder ein ſonſt darin angebrachter Gegenſtand, nichts beytragen, und doch zur Befriedigung des Auges überhaupt ſchlechterdings, mithin zur Ausbildung des Gemähldes, als dieſes Gemähldes, und dadurch auch zur Befriedigung des Geiſtes, erfordert werden; das Gemählde kann für das Auge gleichſam eine Lücke haben, und ohne daß dadurch der Haltung, oder irgend einem andern Erforderniß deſſelben etwas abgienge; ein Redner, ein Dichter kann ſeine Vorſtellungen völlig ausgebildet vortragen, und doch das Ohr beleidigen; ſo wie er auch wieder durch eine klingende, glückliche Verſifikation, durch gut gebildete und verkettete Perioden die Mängel in der richtigen, völligen Ausbildung der Gedanken verbergen kann. — Dieſes führt auf eine andre Lücke in dieſem Artikel: auf die Frage, ob, und wenn die Ausbildung einzeler Theile dem Ganzen, und wenn die Ausbildung des Ganzen den einzeln Theilen, ſo wie, ob und wenn die eigentliche Wahrheit, bey der Ausbildung, nicht zuweilen der Kunſt gleichſam aufgeopfert werden muß? — und dieſes auf eine dritte: auf die Frage nähmlich, ob nicht die Mittel, die Eigenheiten, das Weſen der verſchiedenen Künſte, und der verſchiedenen Zweige einer Kunſt, gleichſam verſchiedene Arten von Ausbildungen nothwendig machen? gleichſam der Ausbildung ein verſchiedenes Ziel ſetzen? Daß Laocoon, z. B. nicht ſchreyend dargeſtellt iſt, wird wohl dadurch nicht ganz begreiflich, daß ſein Leiden, ohne [illegible] Umſtand, ſchon hinlänglich ausgedruckt war; und diejenige Art der Ausbildung, welche dem höhern lyriſchen Gedichte zukömmt, iſt dem dramatiſchen nicht eigen; ſo wie oft wieder in dieſem durch ein einziges Wort, der Gedanke des Redenden hinlänglich ausgebildet wird, ohne daß der epiſche Dichter, auch wenn er die Perſon redend einführte, ſich ſo kurz faſſen dürfte, oder könnte. — Doch dieſes alles ſollen nichts als Fragen ſeyn; zu ihrer Unterſuchung und Auflöſung iſt hier der Ort nicht. Auch wüßte ich wenig befriedigende, eigentliche Nachweiſungen darüber zu geben, weil die Aeſthetiker und Theoretiker ſich bis jetzt noch nicht in ein Detail, und auf Vergleichungen der Art eingelaſſen haben. Sehr allgemein wird von Ausführung und Ausbildung in H. A. Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. Th. 1. S. 270 u. f. gehandelt. — Von der Ausbildung des Luſtſpieles, welche er l'embonpoint de la piece nennt, handelt Cailhava in dem 42ten Kap. des 2. B. ſ. Art de la Comedie (2. S. 475.) — und wie das Genie ſie dem Drama überhaupt, ſo wie jeder Dichtart, giebt, zeigt Leſſing in ſeiner Dramaturgie, bey Gelegenheit der Rodogune des Corneille (2. 245 u. f.)

## Ausdruk.

(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort in der Kunſtſprache, wenn man von Vorſtellungen ſpricht, die vermittelſt äußerlicher Zeichen in dem Gemüthe erregt werden, und giebt dieſen Namen bald dem Zeichen, als der Urſache der Vorſtellung, bald ſeiner Würkung. Die Wörter und Redensarten der Sprache erweken gewiſſe Vorſtellungen, deßwegen ſchreibt man ihnen einen Ausdruk zu: aber ſie ſelbſt werden auch Ausdrüke, das iſt, Mittel zum Ausdruk genennt. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der Mittel, die die ſchönen Künſte haben, Vorſtellungen zu erweken, gewiedmet.

Dieſe Mittel ſind in den redenden Künſten die Wörter und die Säze der Rede; in der Muſik die Töne und die daraus zuſammengeſezten Tonſäze, in den zeichnenden Künſten Geſichtszüge, Gebehrden, ſelbſt die Geſichtsfarbe; im Tanz Stellung, Gebehrden und Bewegung.

Der Zwek aller ſchönen Künſte iſt die Erwekung gewiſſer Vorſtellungen und Empfindungen; daher die ganze Arbeit des Künſtlers in glüklicher Erfindung dieſer Vorſtellungen, und im guten Ausdruk derſelben beſteht. Alſo iſt die Kunſt des Ausdruks die Hälfte deſſen, was ein Künſtler beſizen muß. Es würde ihm nichts helfen, die fürtreflichſten Vorſtellungen erfunden zu haben, wenn er ſie nicht ausdruken könnte.

Da die Mittel zum Ausdruke ſo ſehr verſchieden ſind, ſo verdienet jede Gattung beſonders betrachtet zu werden. Der beſte Unterricht über den Ausdruk redender Künſte kann dem Mahler zu nichts dienen; wir wollen deßwegen die verſchiedenen Gattungen des Ausdruks beſonders vornehmen.

### Ausdruk in der Sprache.

Der Redner oder Dichter, der in ſeiner Kunſt vollkommen ſeyn will, muß auch den Ausdruk völlig in ſeiner Gewalt haben; er muß im Stande ſeyn, den Begriff, die Vorſtellung, die er erweken will, vermittelſt ſeiner Wörter und Redensarten in dem Maaße, wie es ſeine Abſicht erfodert, zu erreichen. Eine ſehr ſchwere Sache, beſonders in den Sprachen, die noch nicht ganz ausgebildet, die noch nicht zu dem Reichthum geſtiegen ſind, der für jedes Bedürfniß hinreichend iſt!

Der Ausdruk iſt vollkommen, wenn die Wörter und Redensarten gerade das bedeuten, was ſie bedeuten ſollen, zugleich aber dem Charakter der Vorſtellung, wozu die Begriffe, als Theile, gehören, gemäß ſind. Wenn ſowol einzele Wörter, als ganze Säze der Rede dieſe doppelte Eigenſchaft haben, ſo iſt der Ausdruk ſo, wie er ſeyn ſoll.

In jedem Ausdruk iſt alſo zuerſt auf die Bedeutung, und hernach auf den Charakter zu ſehen; beydes aber muß ſowol bey einzeln Wörtern, als bey ganzen Säzen in Betrachtung gezogen werden. Schon in der gemeinen Rede muß der Ausdruk in Abſicht auf die Bedeutung richtig, beſtimmt, klar, und von verhältnißmäßiger Kürze ſeyn; in der kunſtmäßigen Rede müſſen ſich dieſe Eigenſchaften in einem höhern Grad finden. Sogar der bloße Ton der

Wörter muß dieſe Eigenſchaft ſchon an ſich haben. Dieſes alles verdienet näher entwikelt zu werden.

Wörter, als bloße Töne betrachtet, müſſen nichts unbeſtimmtes, nichts undeutliches, nichts allzugedrängtes noch ſchleppendes haben. Der Geiſt empfindet nur in dem Maaße, in welchem die Sinnen gerührt werden. Was für das Auge undeutlich gezeichnet iſt, erwekt in dem Geiſte keine deutliche Vorſtellung; alſo vernehmen wir auch die durch das Gehör kommenden Begriffe richtiger, klarer und beſtimmter, wenn die Töne, die ſie erweken, dieſe Eigenſchaften haben, als wenn ſie ihnen fehlen. Eine zweydeutige Sylbe, über deren Elemente oder Buchſtaben man ungewiß iſt, wird nicht gut gefaßt, und ſo auch ganze Wörter nicht, die aus ſolchen Sylben beſtehen; ſo geht es auch mit ſchweren Wörtern, die man kaum ausſprechen kann; deßwegen gehört die Beobachtung des Wolklangs zum vollkommenen Ausdruk *).

Wenn der Ausdruk richtig, beſtimmt und klar iſt, ſo erwekt er nicht nur gerade die Begriffe, die er erweken ſoll; ſondern es geſchieht, wenn dieſe Eigenſchaften in einem gewiſſen Grad vorhanden ſind, mit äſthetiſcher Kraft, weil alles Vollkommene einen Reiz bey ſich führet. Ohne Abſicht auf die Wichtigkeit der Dinge, die man uns ſagt, empfinden wir Vergnügen, wenn wir jedes Ding mit ſeinem Namen nennen hören. Selbſt in dem Fall, da wir einen Gegenſtand ſehen, und eine richtige Vorſtellung davon haben, iſt es uns angenehm, wenn ſelbiger gut beſchrieben wird. Um ſo vielmehr reizt es die Vorſtellungskraft, wenn ein Redner das, was unbeſtimmt, verworren und zum Theil dunkel in unſern Vorſtellungen liegt, durch einen guten Ausdruk entwikelt. Wer kann folgende in den wichtigſten und beſtimmteſten Ausdrüken verfaßte Beſchreibung von der Eitelkeit des menſchlichen Lebens, ohne Vergnügen leſen?

Hier reißt ein ſchwach Geſchlecht, mit immer vollem Herzen,
Von eingebildter Ruh und allzuwahrem Schmerzen,
Wo nagende Begierd und falſche Hoffnung wallt,
Zur ernſten Ewigkeit. Im kurzen Aufenthalt
Des nimmer ruhigen und ungefühlten Lebens
Schnapt ihr betrogner Geiſt nach ächtem Gut vergebens *).

Dieſe Vollkommenheit des Ausdruks iſt vielleicht der wichtigſte Theil der Kunſt des Redners und des Dichters. Wer ſie beſitzt, iſt ſicher, daß er allemal ſagen kann, was er ſagen will.

Die Rede iſt die gröſte Erfindung des menſchlichen Verſtandes, gegen die alle andre für nichts zu rechnen ſind. Selbſt die Vernunft, die Empfindungen und die Sitten, wodurch der Menſch ſich aus der Claſſe irdiſcher Weſen zu einem höhern Rang herauf ſchwingt, hangen davon ab. Wer die Sprache vollkommener macht, der hebt den Menſchen einen Grad höher. Schon dadurch allein verdienen die Beredſamkeit und Dichtkunſt die höchſte Achtung.

Es ſind zwey Mittel zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen; die Kenntniß aller Wörter der Sprache und eine philoſophiſche Kenntniß ihrer Bedeutung. Beyde müſſen mit einander verbunden werden. Es hilft nichts, daß man beſtimmt denke, wenn man die Wörter nicht findet, jeden Begrif auszudrüken; noch weniger hilft es alle Wörter zu wiſſen, wenn man ihrer Bedeutung nicht gewiß iſt. Das Studium der Sprache in dieſer doppelten Abſicht, iſt von der gröſten Nothwendigkeit. Wer ſich

---

*) S. Wolklang.

*) Haller im Gedichte vom Urſprung des Uebels.

ſich immer richtig ausdrüken will, der muß durch den Umgang oder durch das Leſen einen Reichthum an Wörtern und Redensarten *) geſammelt, und alle mit Scharfſinnigkeit beurtheilt haben. Dadurch haben ſich alle groſſe Redner und Dichter hervorgethan.

Die Richtigkeit, die erſte nothwendige Eigenſchaft des Ausdruks, betrift nicht blos Wörter, ſondern die Säze und die Wendungen derſelben. Nur ein Wort unrecht geſtellt, nur eine nicht genau überlegte Anwendung eines Vorworts, kann dem ganzen Saz etwas unrichtiges geben. Wenn die Karſchin ſagt:

— — am Tage,
Den ein erſchaffender Gott,
Nach der vollendeten Schöpfung,
Hochheilig machte der Ruh!

So giebt das Wörtchen ein anſtatt des Artikels, dem ganzen Saz etwas unbeſtimmtes, das der gröſten Richtigkeit des Ausdruks entgegen iſt. Es kommt hiebey oft auf faſt unmerkliche Kleinigkeiten an. Auch dem Scharfſinnigſten entſchlüpft etwas unrichtiges, wie mit Beyſpielen aus den beſten neuern Dichtern zu beweiſen wäre. Daß wir dieſes an alten weniger bemerken, kommt vermuthlich daher, daß wir ihre Sprachen nicht genug verſtehen, um von kleinen Unrichtigkeiten des Ausdruks zu urtheilen. Nur eine genaue Ausarbeitung kann uns von dieſer Seite her ſicher ſtellen.

Die den erwähnten guten Eigenſchaften des Ausdruks entgegen ſtehenden Mängel machen, daß der Redner bisweilen ſeinen Zwek verfehlt und etwas anders ſagt, als er hat ſagen wollen. Sollte auch der Leſer durch mehr Scharfſinn, als der Verfaſſer gehabt hat, ihn des unrichtigen Ausdruks ungeachtet verſtehen, ſo wird er doch unangenehm. Wir können bey folgender Stelle:

— — kaum ſpielt die Ranunkel
Auf der Rabatte mit ſolchen hellen abwechſelnden Farben,
Als der durchſichtige Ton, von Meiſterhänden beſeelet.

endlich merken, was der Dichter mit dem ganz unrichtigen Ausdruke beſeelet, hat ſagen wollen. Deſſen ungeachtet iſt er er uns zuwider. Wenn ein andrer Dichter ſagt:

Den, der Neptun und der Aeol gebändigt,
— — — —
Verhüllt das Grab.

ſo merken wir, daß er ſagen will, ſein Name ſey nicht bis auf uns gekommen; aber wir fühlen, daß der Ausdruk dieſes nicht ſagt; deßwegen iſt er uns anſtößig.

Die Klarheit iſt eine andre nothwendige, nach Quintilian die vornehmſte *), Eigenſchaft des Ausdruks. Redner und Dichter müſſen den Geiſt der Zuhörer in einer beſtändigen Aufmerkſamkeit erhalten. Dazu iſt die Klarheit des Ausdruks allezeit nothwendig **). Wo ſie fehlt, da gehen nicht blos die Vorſtellungen verlohren, die in Nebel eingehüllt ſind; auch die, welche gleich darauf folgen, werden wegen Mangel der Aufmerkſamkeit ſchwächer. Die Rede wird klar, wenn jedes Wort einen genau bekannten Sinn hat, und wenn die Wörter ſo geſezt ſind, daß die Verbindung der Begriffe leicht zu faſſen iſt. Beydes ſezt die gröſte Klarheit in den Gedanken des Redners voraus. Es iſt deßwegen eine wichtige Regel, daß man nichts eher auszudrüken ſuche, bis man es mit der gröſten Klarheit ſelbſt gefaßt habe. Die Gedanken, die wir andern mittheilen wollen, müſſen, wie ein ſchönes Gemählde, deutlich in unſerer Vorſtellung liegen. So hat Homer ohne Zweifel jeden Gegenſtand, den er beſchreibt, in dem helleſten Lichte vor ſeinen Augen gehabt. Nur der, welcher hell denkt, kann ſich deutlich ausdrüken. Dieſes lernt man nicht durch Regeln: von der Natur haben gewiſſe Geiſter die unſchätzbare Eigenſchaft, ſich nicht eher zu beruhigen, bis ſie alles, was ihnen vorkömmt, deutlich erkennt haben. Wenn man ſolche Schriftſteller lieſt, die die Gabe der Deutlichkeit in einem hohen Grade haben, wenn man ſieht, wie ſie ſo viel Gedanken, die wir auch ſchon gehabt, aber nicht ſo deutlich gefaßt hatten, mit dem helleſten Lichte darſtellen, ſo kömmt man auf den Gedanken, daß ſolche Genies ſich von andern blos dadurch unterſcheiden, daß ſie jeder Sache ſo lange nachdenken, ſich bey jedem Gegenſtande ſo lange verweilen, bis ſie alles auf das genaueſte gefaßt haben. Dieſe Gabe des genauen Nachforſchens, in Abſicht auf allgemeine Begriffe, macht vornehmlich das philoſophiſche Genie aus; in Abſicht auf ſinnliche Gegenſtände aber, das Genie des Künſtlers. In der Rede müſſen zur Deutlichkeit des Ausdruks beyde zuſammen kommen.

---

*) Copia Verborum.

*) Nobis prima ſit Virtus perſpicuitas. L. VIII. c. 2, 22.

**) S. Klarheit.

Ein gutes Mittel, das zum deutlichen Ausdruk nöthige Talent zu ſtärken, iſt das fleißige Leſen der Schriftſteller, die es ſelbſt in einem hohen Grad beſeſſen haben. Für den Ausdruk ſinnlicher Gegenſtände, Homer und Virgil, Sophokles und Euripides; für den Ausdruk ſittlicher und philoſophiſcher Gegenſtände, Ariſtophanes, Plautus, Horaz, Cicero, Quintilian, und unter den neuern, Voltaire und Rouſſeau aus Genf, und von den unſrigen Wieland *).

Dem, der hell denkt, wird es ſelten am hellen Ausdruk fehlen. Doch iſt hierüber noch verſchiedenes zu erinnern. Quintilian faßt die Eigenſchaften des deutlichen Ausdruks in dieſe wenige Worte zuſammen: eigentliche Wörter, gute Ordnung, einen nicht allzulange aufgeſchobenen Schluß des Satzes, nichts mangelndes und nichts überflüßiges *). Die eigentlichen Wörter ſind doch nicht allemal ohne Ausnahme zum hellen Ausdruk nothwendig. Denn oft wird ein Begriff durch ein uneigentliches Wort deutlicher gezeichnet, und heller gemahlt, als durch das eigentliche; wie wenn Haller ſagt:

Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

Der eigentliche Ausdruk dienet fürnehmlich in ganz einfachen Vorſtellungen zur Deutlichkeit; aber wo die Begriffe ſehr zuſammengeſetzt, und die Vorſtellung etwas weitläuftig iſt, da dienet ein metaphoriſcher und mahleriſcher Ausdruk ungemein zur Deutlichkeit. Er überhebt uns der umſtändlichen Entwiklung, die wegen ihrer Länge der Deutlichkeit ſchadet. Denn viel auf einmal kann nur vermittelſt eines Bildes klar gefaßt werden. Es iſt eine Regel, die kaum eine Ausnahme leidet, daß Begriffe und Gedanken, die aus viel einzeln Vorſtellungen zuſammengeſetzt ſind, nur durch glükliche Bilder klar ausgedrükt werden. Welcher eigentliche Ausdruk könnte das, was Cicero nundinationem iuris ac fortunarum nennt **), eben ſo deutlich ausdrüken?

---

*) Und, wenigſtens, eben ſo ſehr G. Ephr. Leſſing; deſſen Ausdruk gewiß allen deutſchen Proſaiſten zum Muſter dienen kann. Es iſt wohl nicht zu viel geſagt, wenn man behauptet, daß kein deutſcher Schriftſteller ſo ſehr Meiſter der Sprache war, als dieſer große Mann.

*) Propria verba, rectus ordo, non in longum dilata concluſio; nihil neque deſit, neque ſuperfluat. Ita ſermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. Inſt. L. VIII. c. 2, 22.

**) De lege agr. Or. I.

Das wichtigſte in Quintilians Regel iſt wol dieſes: daß ſowol der Mangel als der Ueberfluß im Ausdruk zu vermeiden ſey. Nebenbegriffe, die in der Sache nichts bezeichnen, oder die jedem aufmerkſamen Zuhörer ohnedem beyfallen, beſonders ausdrüken, iſt Ueberfluß; nothwendige Begriffe weglaſſen, iſt Mangel.

Wörter, die neu, oder wenig bekannt, oder aus andern Sprachen geborget ſind, können der Deutlichkeit des Ausdruks ſchaden; wiewol ſie es nicht allezeit thun. Wenn die Karſchin ſagt:

Kein Menſchenarm erhält das Gäule bändig,

ſo iſt der Ausdruk ganz neu, aber nicht undeutlich.

Da es nicht wol möglich iſt, auch vielleicht unnütze wäre, gar alle Arten der Fälle anzuführen, in welchen die Deutlichkeit Schaden leidet, ſo wollen wir hierüber nicht weitläuftiger ſeyn. Auf alle Fragen, die hierüber könnten gemacht werden, kann die einzige allgemeine Antwort dienen: hell denken.

Die lezte nothwendige Eigenſchaft des Ausdruks iſt die Reinigkeit, oder die grammatiſche Richtigkeit deſſelben. Was außer dem Gebrauch iſt, kann wegen ſeiner Neuigkeit gute Würkung thun; aber was gerade gegen den Gebrauch iſt, hat allemal etwas anſtößiges, weil es dem widerſpricht, was wir ſchon für ausgemacht halten. Deßwegen muß der Ausdruk allemal rein ſeyn.

Dieſes ſind alſo die nothwendigen Eigenſchaften, die jeder Ausdruk allemal haben muß. Richtig, beſtimmt, klar und rein muß er immer ſeyn, ſonſt hat er etwas widriges. Allein deßwegen iſt er nicht in allen Abſichten vollkommen. Die griechiſchen Grammatiker zählen uns eine Menge Fehler vor, die den Ausdruk verſtellen können. Die vornehmſten ſind folgende: Das κακόφατον, der häßliche Klang, der widrige Nebenbegriffe erweken kann. Quintilian giebt den Ausdruk, ductare exercitum, zum Beyſpiel hievon an; ſo wäre im Deutſchen der Ausdruk, Strik, anſtatt Ketten oder Banden, wenn man nicht mit Fleiß widrige Begriffe erweken will. Die Αἰσχρολογία, wenn der Ausdruk ungeziemende oder zu üppige Begriffe mit ſich führet. Ταπείνωσις, der niedrige Ausdruk, der der Würde und Größe einer Sache ſchadet; wie dieſes: Saxea eſt verruca in ſummo montis vertice; eine ſteinerne Warze anſtatt eines felſigten Hügels. So iſt der Ausdruk:

Sieh! an ſeiner Ordnung goldnen Seilen
Muß der Frühling neu herunter eilen.

anſtatt goldenen Ketten. Von dieſer Art könnte man eine beträchtliche Sammlung aus deutſchen Dichtern machen. Auch das Gegentheil iſt fehlerhaft, da kleine oder gemeine Dinge mit hohen Worten ausgedrükt werden. Nur im Lächerlichen thut dieſes gute Würkung. Μείωσις iſt der mangelhafte Ausdruk, in dem zu dem völligen Sinn etwas fehlet; dieſes fällt ins Pöbelhafte. Ταυτολογία, wenn dieſelbe Sache mit mehrern, den Sinn nicht verſtärkenden Ausdrüken, geſagt wird. Einen ſolchen Ausdruk legt Homer, vielleicht aus Ueberlegung, dem Pandarus in den Mund: ἕνδεκα δίφροι, καλοί, πρωτοπαγεῖς, νεοτευχέες*). Ὁμοιολογία, der einfärbige Ausdruk, der wegen ſeines immer gleichen Ganges verdrießlich wird. Dieſes ſcheinet aber mehr ein Fehler der ganzen Schreibart, als einzeler Ausdrüke zu ſeyn. Μακρολογία, der weitſchweifende Ausdruk, wie dieſer vom Livius: Legati non impetrata pace retro domum, unde venerant, abiechierunt. Kann nicht auch folgendes des Virgils hieher gerechnet werden?

---

*) Il. E. v. 194. 195.

> Quem ſi fata virum ſervant, ſi veſcitur aura
> Aetherea, nec adhuc crudelibus occubat umbris.

Πλεονασμος, der unnütze Ueberfluß müßiger Beywörter, wie: dies hab ich mit meinen beyden Augen geſehen. Περιεργια, was unnützer Weiſe mühſam iſt, wie dieſes:

> Er, dem des erſten Menſchen zweyten Sohnes,
> Des Abels, fromme Muſe ward.

Κακοζηλον, der gezierte Ausdruk.

Man würde zu weitläuftig ſeyn, wenn man alle Fehler des Ausdruks beſtimmen und mit Beyſpielen erläutern wollte. Das Angeführte iſt blos in der Abſicht hieher geſetzt worden, daß junge Redner und Dichter ſehen ſollten, auf wie ſo gar mancherley Weiſe man im Ausdruk fehlen könne; wie nothwendig es ſey, die äußerſte Sorgfalt auf dieſen Theil der Kunſt zu wenden. Uns Deutſchen iſt dieſes um ſo viel nöthiger, da wir in dieſem Stük ungemein weit hinter unſern Zeitgenoſſen in Frankreich, Italien und England, zurüke ſind. Sorgfältig haben ſich inſonderheit junge deutſche Dichter und Redner vor dem übertriebenen Ausdruk in Acht zu nehmen, da auch einige ſonſt gute Schriftſteller ſich dieſes ſo angewöhnt haben, daß ihnen nichts allerliebſt, nichts unvergleichlich, nichts erſtaunlich genug iſt.

Es iſt ſchon viel, wenn man die Fehler des Ausdruks vermeidet: aber genug iſt es für die redenden Künſte nicht: man muß ihm auch äſthetiſche Eigenſchaften zu geben wiſſen, und ſolche, die ſich zur Materie und zu den beſondern Umſtänden ſchiken. Dieſe Eigenſchaften ſind überhaupt von dreyerley Art. Sie greifen den Verſtand, oder die Einbildungskraft, oder das Herz an *).

Der Verſtand wird gerührt durch das, was in einem vorzüglichen Grad wahr, angemeſſen, hell, neu, naiv, fein iſt. Jede dieſer Eigenſchaften giebt dem Ausdruk äſthetiſche Kraft. Beſondere Beyſpiele davon ſind in den unter angezogenen Benennungen ſtehenden Artikeln anzutreffen.

Die Einbildungskraft ergötzet ſich an dem Ausdruk, der mahleriſch, witzig, in allerhand ſtarke oder liebliche Bilder eingekleidet iſt; wovon Beyſpiele unter dieſen Wörtern zu ſuchen ſind. Eine beſondere hieher gehörige Gattung angenehmer Ausdrüke ſind die, welche durch faſt unmerkliche Nebenbegriffe angenehm werden. Quintilian ſagt: er fühle, daß in dem Ausdruk:

> — Caeſa jungebant foedera porca **).

das Wort porca eine Annehmlichkeit habe, die das porco nicht hätte. Der Grund liegt ohne Zweifel darinn, das das weibliche Geſchlecht der Wörter, wegen einer uns angebohrnen Galanterie, auch etwas ſanfteres in der Einbildungskraft erwekt, als das männliche. Daher wird gewiß in allen Fällen, wo die Wörter Reh, Hirſch, Hündin, der Bedeutung nach gleichgültig wären, das letzte angenehmer ſeyn, als die andern. Dieſes hat auch ein Scholiaſt über folgende Stelle des Horaz angemerkt:

> Nunc et in umbroſis Fauno decet immolare lucis,
> Seu poſcat agna ſive malit haedo †).

Wo er über das Wort Agna ſagt: Neſcio quomodo quaedam elocu-

---

*) S. Kraft.

**) Aen. VIII. 641.

†) Od. L. I. 4.

tiones per foemininum genus gratiores fiunt.

Hieher gehört auch, daß die Griechen, ſo wie auch die Deutſchen, bisweilen in dem unbeſtimmten Geſchlecht weiblicher Namen, eine Annehmlichkeit finden. Dem Deutſchen iſt der Ausdruk: das ſchöne Kind, das liebe Mädchen, angenehmer als dieſe: die ſchöne Perſon, die liebe Tochter; und den Griechen ſcheinen ſolche weibliche Namen, wie **Leontium**, **Muſarion** u. d. gl. angenehmer, als die von weiblicher Endigung.

Das Herz findet den Ausdruk angenehm, der etwas leidenſchaftliches hat, der zärtlich, pathetiſch, ſanft, heftig, und jeder Leidenſchaft angemeſſen iſt.

In Anſehung des Charakters iſt der Ausdruk entweder niedrig, gemein, oder edel, oder groß, oder erhaben, ernſthaft oder comiſch, und ſo kann auch der Ton ganzer Redensarten ſeyn. Von dieſen verſchiedenen Charakteren, die der Ausdruk bey einerley Bedeutung annehmen kann, iſt in ſo viel beſondern Artikeln umſtändlich genug geſprochen worden.

Der Ausdruk, der ſchon durch den bloßen Klang einen beſondern Charakter annimmt, wird von einigen Kunſtrichtern der lebendige Ausdruk genennt, und iſt auch beſonders betrachtet worden.

◆ ◆

Unter der Aufſchrift: „Von der äſthetiſchen Bezeichnung der Gedanken,“ iſt, in H. Meyers Aeſthetik, Th. 3. S. 333. deſſen Theorie über Ausdruck enthalten. — Ueber **Ausdruck** überhaupt findet ſich in Riedels Theorie ein wenig befriedigender Abſchnitt (der 20te S. 377. 1te Aufl.) — In G. S. Steinbarts Grundbegriffen zur Philoſophie über den Geſchmack handelt der 68 §. Von der Darſtellung des erfundenen Werkes, zu deren Vollkommenheit er einen reichen Vorrath von Ausdrücken; eine genaue und beſtimmte Kenntniß der Bedeutung und eine Fertigkeit im Gebrauche derſelben fordert. — In H. Eberhards Theorie der 4te Abſchnitt des erſten Theiles (S. 125 der 1ten Aufl.) von dem äſthetiſch vollkommenen Ausdruck. — In Gängs Aeſthetik der 3te Th. (S. 299) in zwey Abſchnitten, und zwar der erſte dieſer Abſchnitte, von dem äſthetiſchen Ausdrucke überhaupt, welchen der Verf. als die ſinnlichen Züge, wodurch uns die Schönheit ſichtbar wird, erklärt und im zweyten von den Vollkommenheiten des äſthetiſchen Ausdruckes, welche er wieder in die Vollkommenheiten deſſelben an und für ſich, und als Zeichen der Sache theilt. Die erſtern ſezt er in ſinnliche Mannichfaltigkeit, ſinnliche Einheit, und Richtigkeit (Correctheit); die zweyten, in Wahrheit, Klarheit und Gewißheit (Beſtimmtheit). Auſſerdem ſchreibt er dem Ausdrucke auch noch Größe, Reichthum, Erhabenheit, Naivetät, u. d. m. zu. — In Andr. H. Schotts Theorie handelt der 2te Abſchnitt des erſten Hauptſtückes, S. 194 von der Schönheit des Ausdruckes, die entweder abſolut oder relativ, oder beides zugleich ſeyn kann. Die Erforderniſſe dazu ſind Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit; Richtigkeit und Eigenthümlichkeit des Ausdruckes; Würde; Klarheit, Lebhaftigkeit und Präciſion; Wohlklang; Schicklichkeit deſſelben; Periode; Numerus; Sylbenmaß und Reim. — In den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur (III. S. 90 u. f.) finden ſich vortrefliche Bemerkungen über den Ausdruck, in wie fern der Gedanke daran ſchon klebt, in wie fern der eine von dem andern gar nicht zu trennen iſt, u. d. m. — Home unterſucht im XVII. Kap. S. 402. der 4ten Ausg. die Sprache der Leidenſchaften — Ogilvie hat in ſ. Philoſophical and Critical Obſervat. on the Nature, characters and various ſpecies of compoſition, Lond. 1774. 8. 2 B. verſucht, den verſchiedenen Antheil, welchen Verſtand, Einbildungskraft, Beurtheilungskraft und Gedächtniß an den verſchiedenen Arten der Compoſition haben, und in wie fern dieſe ſimpel, deutlich, zierlich, erhaben, kräftig und correct iſt, zu beſtimmen. — Das 3te Kap. des 3ten Buches in der Art de ſentir et de juger en matière de gout (S. 158 der Straßb. Ausg. von 1788) führt die Ueberſchrift, De l'expreſſion, und enthält Bemerkungen über die Richtigkeit des Ausdruckes, und über die Mittel, zum guten Ausdrucke zu gelangen. — Von dem Unterſchiede zwiſchen poetiſchem und proſaiſchem Ausdruck handelt Klopſtock im Nordiſchen Zuſchauer, in einem Aufſatze, welcher ſich im 2ten Th. S. 96 der Sammlung ſ. kleinen Schriften, Leipz. 1771. 8. befindet; und von dem ëdlen (edlen) Ausdruck Ebenderſelbe, in der erſten Fortſetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Von dem Ausdrucke im Drama, und vorzüglich im Trauerſpiele, G. E. Leſſing, in ſ. Dramaturgie Th. 2. S. 49 (Leipz. Nachdruck) vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 10. S. 219. — Von dem Einfluſſe der offenen Vokalen in die Stärke und Lebhaftigkeit des poetiſchen Ausdruckes, eine Abh. aus dem Däniſchen des H. Carſtens, im 4ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Reflex. ſur l'Elocution oratoire, et ſur le Style en général finden ſich im 2ten B. S. 323 der Mel. de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſophie des d'Alembert. — — Auſſer dieſen allgemeinen Unterſuchungen über den Ausdruck, finden ſich ſpeciellere (welche aber faſt alle, mehr oder weniger, wie auch ſchon ein Theil der vorhergehenden, nur auf Schreibart ſehen, weil die Unterſchiede zwiſchen beyden, ſo viel ich weiß, noch nirgends ganz genau beſtimmt worden ſind) im Ariſtoteles von der Dichtkunſt Kap. XIX u. f. und mithin in ſ. Erklärern, deren Meynungen in der Ueberſ. des Dacier von jener Schrift, S. 357. des Curtius, S. 287. und des Th. Twining (Lond. 1789. 4.) S. 413 u. f. ſo ziemlich geſammelt worden ſind, und im 3ten Buche ſ. Rhetorik, Kap. 1 — XII. (ſ. den Art. Redekunſt) — in dem Werke des Demetrius Phaler. περι ἑρμηνειας (1ſte Ausg. von Aldus mit mehrern gr. Rhetoren, Ven. 1508. f. gr. Stud. Io. Simonii, Roſt. 1601. 12. gr. und lat. Ex rec. Th. Gale, Oxon. 1676. 8. und von Joh. Frdr. Fiſcher, Lipſ. 1773. 8. gr. und lat. Glasg. 1743. 4. Altenb. 1779. 12. Ital. von Pet. Segni, Flor. 1603. 4. Von Marco Adriani, Flor. 1738. 8. und von Franc. Panigarola paraphraſirt, unter dem Titel, Il Predicatore, Ven. 1609. 4.) — im Hermogenes. περι ιδεων Lib. II. (zuerſt mit mehrern gr. Rhet. Ven. 1508. f. gr. C. int. et ſch. a Io. Sturmio, Arg. 1571. 8. Ital. von Giul. Camillo Delminio, Udine 1594. 4. Ven. 1602 und 1608. 8.) — im Cicero (im 4ten B. der S. an den Herennius, Op. T. I. S. 78. Im 2ten B. De Orat. ebend. S. 441 u. f. Im Orat. XIX u. f. S. 607.) — im Quinctilian (VIII u. f. S. 356. Ed. Gesn.) — im Lawſon (12te und 13te Vorl. Th. 1. S. 260 u. ff. — im Campbell (Philoſ. of Rhet. Th. 1. S. 339) — im Blair (Lect. X. B. 1. S. 183) — im Batteux (Einleit. B. 4. S. 63 u. f.) — in den Princ. pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 B. (im 2ten Buche) — im Condillac (in dem 2ten Th. ſ. Unterr. aller Wiſſenſch. Bern 1777. 8.) — in Breitingers crit. Dichtkunſt, deren ganzer 2ter Theil von der poetiſchen Mahlerey, in Rückſicht auf den Ausdruck handelt. — in M. Joh. Kinderlings Grundſ. der Beredſamkeit, Magd. 1771. 8. 2 B. im 2ten Buche, u. a. m. welche bey dem Art. Schreibart, als wohin ſie eigentlich gehören, angeführt worden ſind. — — Uebrigens ſcheint Quinctilian wirklich Recht zu haben, wenn er Klarheit oder Deutlichkeit (perſpicuitas) die erſte Eigenſchaft des Ausdruckes nennt; vielleicht könnte man ſie gar die einzige nennen; denn alle andre Eigenſchaften deſſelben ſind, wenigſtens in den redenden Künſten, wohl nur Unterarten, und vieles was dem Ausdruck zur Laſt gelegt wird, liegt ſchon in den Vorſtellungen. Wenn H. S. z. B. den übertriebenen Ausdruck tadelt: ſo trift dieſes ſchon bey Gedanken. Wer alle Dinge allerliebſt, und unvergleichlich und erſtaunlich nennt, muß ſie, merkt, ſich ſo vorſtellen —

## Ausdruk in zeichnenden Künſten.

Man ſagt von dem Zeichner, er ſey im Ausdruk ſtark, wenn ſeine Figuren Leben, Gedanken und Empfindung zu haben ſcheinen. Durch den Ausdruk der Zeichnung wird der unſichtbare Geiſt ſichtbar. Dieſe erhabene Kunſt iſt eine Erfindung der Natur. Nur dem unendlichen Genie war es möglich, der Materie Empfindung zu geben. Dadurch wird die Mahlerey zu der wunderbareſten Kunſt, weil ſie blos durch Farben jede Empfindung der Seele rege machen kann: bloße Schatten werden durch die Zauberey des Ausdruks in denkende und empfindende Weſen verwandelt. Ohne dieſe Kunſt iſt ein gemahltes und geſchnitztes Bild eine öde Form, die keinem denkenden Weſen gefallen kann; durch ſie wird es zu einem handelnden Weſen, mit dem wir unſer Herz theilen.

Die größte Beſtrebung des zeichnenden Künſtlers muß auf dieſen Theil gerichtet ſeyn, ohne welchen alles übrige nichts iſt. Calliſtratus nennte die Bildhauerey die Kunſt Sitten auszudrüken *), und zeigte dadurch an, daß der Ausdruk der eigentliche Zwek dieſer Kunſt ſey. Nach den würklichen Scenen des menſchlichen Lebens und deren vollkommenen Vorſtellung auf der Schaubühne, würkt nichts ſo ſehr auf den Geiſt, als Gemählde von vollkommenem Ausdruk. Sie erweken in dem Geiſt Beſtrebungen nach Vollkommenheit, und flößen dem Herzen Empfindungen ein. Wie ein Jüngling durch die Kraft der Schönheit zu einer Liebe gereizt wird, die ſeine ganze Seele einnimmt, ſo wird durch die Kraft des Ausdruks jeder empfindende Menſch mit Bewunderung des Großen, mit Liebe zum Guten, mit Abſcheu für das Böſe, erfüllt. Themiſtokles konnte bey dem Andenken an die Siegeszeichen des Miltiades nicht ſchlafen, ſo ſehr wurde dadurch ſeine Seele mit edler Ruhmbegierde entflammt; wie vielmehr muß nicht ein edles Herz empfinden, wenn nicht blos ein Zeichen der Größe einer Seele, ſondern die Seele ſelbſt, vors Geſichte geſtellt wird. Kann die Tugend, die blos als ein Schattenbild in unſrer Einbildungskraft ſchwebet, die ſtärkſte Bewunderung erweken, was muß nicht denn geſchehen, wenn ſie in ſichtbarer Geſtalt, und in hellem Lichte vor uns ſteht? Wenn wir in den würklichen Scenen des Lebens das Glük haben, Menſchen in dem Augenblik zu ſehen, da ihre Seele mit großen Empfindungen erfüllt iſt, ſo gehen dieſe Scenen ſchnell vor dem Geſichte vorbey; aber der Künſtler hält dieſe koſtbaren Augenblike für uns feſt. Unſer Auge kann ſo lang darauf verweilen, bis es geſättiget iſt, wenn hier eine Sättigung ſtatt hat; wir genießen den Gegenſtand ſo lange, bis er ſeine völlige Würkung auf uns gethan hat.

Aber durch welchen Weg, durch welche Stufen gelanget der Künſtler zu dieſem höchſten Gipfel der Kunſt, die ihn zum Meiſter aller Herzen macht? Dahin führet kein Weg, den jeder betreten kann; denn gemeinen Augen iſt er nicht ſichtbar. Wem nicht die Natur eine Seele gegeben hat, die jede Gattung des Guten tief fühlt, und die ſein Auge ſchärft jedes zu ſehen, der würde ſich umſonſt beſtreben, in dieſem Theile der Kunſt groß zu werden. Die Sinnen bringen nichts in die Seele; ſie erweken nur das, was ſchon ſchlafend darinn gelegen hat.

---

*) Ἠθοποιητικὴν τέχνην.

Umſonſt ſieht ein Auge, das von einer unempfindlichen Seele regiert wird, die reizendſte Schönheit; es entdeket nichts darinn. Die Natur allein bildet den großen Künſtler; aber Uebung und Fleiß machen ihn vollkommen.

Die erſten Schritte zu dieſer Vollkommenheit thut die Beobachtung, ohne welche alles, was in unſrer Seele eingewikelt liegt, auf immer ohne Würkung bleiben würde. Das Gute, deſſen Keim in uns liegt, fängt an ſich zu entwikeln, ſobald wir es an andern entwikelt ſehen. Die Beobachtung der Tugend iſt der fruchtbare Sonnenſchein, der den Saamen unſrer eignen Tugend aufkeimen macht. Der Künſtler muß ſich bemühen, die menſchliche Natur überall, wo ſie ſich am beſten entwikelt hat, zu beobachten. Man darf ſich nicht wundern, warum die griechiſchen Künſtler ſo groß im Ausdruk geweſen ſind, da es offenbar iſt, daß bey keinem Volk alle natürlichen Anlagen der Seele ſich ſo frey und ſo völlig, als bey dieſem, entwikelt haben. Wenn unter den Grönländern ein gröſſerer Phidias oder Raphael gebohren würde, ſo würde er gewiß keine einzige feine Empfindung auszudrüken lernen. Eine genaue Bekanntſchaft mit Menſchen, bey denen jede große Anlage ausgebildet iſt, macht den erſten Schritt zu der Vollkommenheit aus, von der hier die Rede iſt. Was der Künſtler nicht im Leben ſehen kann, muß er aus der Geſchichte erfahren, und durch die Gemählde der Dichter. Dadurch muß ſein Geiſt gebildet und ſeine Phantaſie erhizt werden. So ward Phidias nach ſeinem eignen Geſtändniß durch den Homer tüchtig gemacht, ſeinen Jupiter zu bilden. Der allein, welcher ſeine Seele durch dieſe Mittel zur Empfindung gebildet hat, kann ſich ſchmeicheln, zu einiger Vollkommenheit des Ausdruks zu gelangen. Indem er ſelbſt voll Empfindung iſt, wird ſeine Phantaſie ihm die Bilder, an denen das, was er fühlt, ſichtbar iſt, vors Geſichte ſtellen. Alsdenn darf er nur nachzeichnen. Durch Suchen, durch Ueberlegen und durch Abmeſſen findet man den Ausdruk nicht; nur die vom Herzen erwärmte Einbildungskraft ſieht ihn.

Hiezu muß noch ein erhöhter Geſchmak kommen, der unter viel gleich bedeutenden Dingen dasjenige wählt, was den Perſonen und Umſtänden gemäß iſt. Ein König zürnt anders, als ein gemeiner Menſch; und der Schmerz eines männlichen ſtarken Gemüths äußert ſich ganz anders, als wenn er eine ſchwache weibliche Seele durchdringt. Nicht nur das muß der Künſtler fühlen, ſondern auch noch das, was dem Ausdruk etwas anſtößiges oder widriges geben würde. Denn ſo wie der Tonſetzer auch in den Diſſonanzen auf Ordnung und Regelmäßigkeit ſehen muß, ſo iſt in dem Ausdruk des Zeichners alles zufällige widrige zu vermeiden. Ein Geſichte muß, um einen widrigen Affekt auszudrüken, nicht häßlich werden. Das Schöne der Formen iſt in zeichnenden Künſten, ſo wie die richtige Harmonie in der Muſik, von jedem Ausdruk unzertrennlich. Das ſchönſte Geſicht kann ſich eben ſo gut nach allen Leidenſchaften verändern, als ein weniger ſchönes; darum muß dieſes jenem niemals vorgezogen werden.

Der feineſte Geſchmak wird dazu erfodert, daß man in dem Ausdruk das Weſentliche von dem Zufälligen unterſcheide. Ein Menſch von wenig Empfindung merkt die Leidenſchaften der Freude, des Zornes oder des Schmerzens nicht eher, bis ſelbige ſich durch Geſchrey oder Schimpfen äuſſern, da Perſonen von feinerm Geſchmak, ohne dieſe zufälligen

Aeuſſerungen fühlen, was ſie zu fühlen haben *).

Auſſer dieſen innern Fähigkeiten zum guten Ausdruk müſſen auch noch andre vorhanden ſeyn. Es iſt nicht genug, daß der Künſtler durch die Phantaſie ſehe, was er zu zeichnen hat; er muß das, was er ſieht, auch andern ſichtbar machen können. Dazu macht ihn nur ein vollkommenes Augenmaaß und eine vollkommene Fertigkeit der Hand geſchikt. Alſo können nur große Zeichner in jedem Ausdruk glüklich ſeyn. Das Auge muß die kleineſten Veränderungen der Formen entdeken, und die Hand muß ſie ausdruken können.

Derowegen müſſen beyde unaufhörlich geübt werden. Dem Anfänger der Kunſt kann es helfen, wenn er ſich das zu Nutze macht, was gute Meiſter über das Beſondere, wodurch die Leidenſchaften ſich auf den Geſichtern und in der Haltung des Körpers unterſcheiden, ausführlich angemerkt haben. Wenn er Le Brüns nach allen Leidenſchaften charakteriſirte Köpfe fleißig betrachtet und zeichnet, ſo wird ſein Augenmaaß dabey gewinnen. Er wird lernen, worauf er bey jedem Affekte vorzüglich zu ſehen habe; welche Leidenſchaft ſich vornehmlich im Auge, welche in dem Munde ſich äußert. Er muß ſich die Bemerkungen der Meiſter über den Einfluß derſelben auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unſers Körpers beſitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner ſprechen; von den Händen kann man beynahe ſagen, daß ſie ſelbſt ſprechen. Können wir nicht, ſagt ein Kunſtrichter, mit den Händen fodern, verſprechen, rufen, verabſcheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten *)? Auch einzele Muskeln des Rumpfs, beſonders die an der Bruſt und an dem Unterleibe ſind, haben ihren eigenen Ausdruk.

Alles dieſes genau zu beobachten, muß des Künſtlers unabläßliches Studium ſeyn. Er muß zu dem Ende keine Gelegenheit vorbey laſſen, bey den Auftritten des Lebens zu ſeyn, wo ſich die Leidenſchaften der Menſchen am meiſten äuſſern; Auftritte, wo ein ganzes Volk ſich verſammelt; wo er Freude, Furcht, Schreken, Andacht, in tauſend Geſichtern und Stellungen ſehen kann.

Mit dieſer Beobachtung der Natur verbinde er das Studium der Antiken, wo der Ausdruk am vollkommenſten erreicht, und auch in den ſchlechteſten Stüken nicht ganz verſäumt iſt. In den Werken der Neuern müſſen des Michel Angelo, und fürnehmlich Raphaels, beſte Werke ihm täglich vor Augen ſchweben. Dieſe Werke ſind durch die tiefſinnigen Beobachtungen großer Geiſter zu der Vollkommenheit geſtiegen, die wir an ihnen bewundern; ſie ſtudiren, erleichtert den Weg zu eben dieſer Vollkommenheit. Auch Deutſchland kann auf einen Mann ſtolz ſeyn, der im guten Ausdruke als ein Anführer kann gebraucht werden. Dieſer iſt Schlüter, deſſen Verdienſte ſo wenig bekannt ſind, und deſſen Werke nur Berlin beſitzt **).

---

*) S. Leidenſchaft.

*) S. Iunius de pictura Veterum L. III. c. 4.

**) Ein verdienſtvoller berliniſcher Künſtler, Herr Bernhard Rode, hat mit rühmlichem Eifer ſein möglichſtes gethan, dieſen großen Mann bekannter zu machen. Er hat ſowol ſeine Larven, die das berliniſche Zeughaus zieren, als verſchiedene andre Werke auf eine geiſtreiche Art geäzt. Möchte er doch fortfahren, auch die übrigen großen Werke dieſes fürtreflichen Mannes bekannter zu machen!

Auſſer demjenigen, was über den Ausdruck in den zeichnenden Künſten, in folgenden, über dieſe überhaupt geſchriebenen Werken ſich findet, als z. B. in des L. da Vinci Traité de la Peinture, 50. 95. 166. 182. 183. 187. 245. 246. 251. 255. 256ſte u. a. Kap. mehr — in dem 2ten Buche des Trattato dell Arte della pittura des Lomazzo, S. 105 u. f. welches del Sito, Poſitione, Decoro, Moto, Furia e gratia delle Figure in 23 Kap. handelt — in des Felibien Entret. ſur les vies et les ouvrages des Peint. B. 3. S. 103 u. f. (Amſt. Ausg. von 1706.) — in des Teſtelins Sentimens des plus habiles Peintres (S. 56 u. f. bey dem Ged. des le Mierre, Amſterd. Ausg. von 1770.) in des Laireſſe groſſem Mahlerbuche, im 7ten Kap. des 1ten Buches — in des de Piles Cours de peinture, unter der Aufſchrift, des Caracteres (Oeuvr. div. B. 2. S. 144 u. f.) und in ſeiner Idee du peintre parfait (ebend. B. 3. S. 354.) — in des Richardſon Traité de la Peinture (B. 1. S. 69. Amſt. 1728. 8.) — in den, der Art de peindre des Watelet angehängten reflexions (S. 133. Amſt. 1761.) — in des Hrn. v. Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey, in der 43. 44. und 53ten Betr. von dem Ausdrucke der Leidenſchaften, oder der Neigungen und Abneigungen des Menſchen; Stufen der Leidenſchaften, der Theilnehmung, und ihres Ausdruckes; von dem Ausdruck überhaupt, und der Ausführung insbeſondre (in Anſehung der Farbengebung) — in des Algarotti Verſuch über die Mahlerey (S. 150 d. Ueberſetzung) — im Deſtelo (1. XVI. S. 183.) — in Kéremons Natur und Kunſt, Kap. 19 — 21. des 1ten Bds. S. 239. — in Chriſt. Frdr. Prangens Acad. der bildenden Künſte, Th. 1. Abſchn. 5. B. 1. S. 117. — in Reynolds Rede von dem groſſen Styl (S. 18. d. Ueberſ. N. Bibl. 17 B. S. 18.) — Mengs, in dem 9ten Th. des Werkchens über Schönheit und Geſchmack in der Mahlerey, bey Gelegenheit der Betrachtungen über die Anordnung in den Werken des Raphael, Correggio und Titian (Op. T. 1. S. 59.) und auf dieſe Veranlaſſung, ſein Herausgeber (ebend. S. 109.) — in des Dübos reflex. crit. (B. 1. S. 260. Dreſdn. Ausg.) — in dem 1ten B. der Collection of Etruſc. Greek and Rom. Antiq. Nap. 1766. f. — in der felſina pittrice, ein an den Verfaſſer Malvaſia, geſchriebener Brief, (Parte IV.) u. a. m. — Auſſer dieſen, können, als eigene darüber geſchriebene Werke angeſehen, oder doch, zur Vervollkommnung darin gebraucht werden: Ioh. B. Portae N. de humana Phyſiognomia Lib. VIII. Hanov. 1593. 8. aber nur 4 Bücher; vollſt. Neapel 1602. f. mit K. ein franzöſ. Auszug daraus, unter dem Titel: la Phyſiognomie humaine, ou Jean Baptiſte Porta, Neapolitain (ohne Jahreszahl) — Traité de la phyſiognomie, ou Livre de Portraiture pour ceux qui commencent à deſſiner par Ch. le Brun, Par. f. ohne Jahresz. mit K. (gröſtentheils gezogen aus dem vorhin angeführten Werke des Porta) — Methode pour apprendre a deſſiner les paſſions, propoſée dans une conference ſur l'expreſſion générale et particulière, p. Mr. le Brun, Par. 1667. 8. Amſt. 1702. 8. Deutſch, Augsb. 1704. 8. 1718. 4. Jena 1784. 8. mit 43 K. wobey ſich gewöhnlich auch noch (wenigſtens bey der Amſterdamer Ausgabe) der Arége d'une conference ſur la phiſionomie befindet, verglichen mit der „Erinnerung über den Ausdruck neuerer Künſtler," von Winkelmann in deſſen Geſchichte der Kunſt (S. 171. Dreſdn. Ausg.) — Caractères des paſſions p. Marin Cure de la Chambre, Amſt. 1658 — 1663. 8. 5 Bde. — The ſchool of Raphael, or the Student's Guide to Expreſſion in hiſtorical Painting, illuſtrated by exemples, engr. by Duchange and others, under the Inſpect. of S. Nic. Dorigny, from his own Drawings after the moſt celebrated Heads in the Cartons at *Hamptoncourt*. To which are added the outlines of each Head and alſo ſeveral Places of the moſt celebrate antique Statues . . . with inſtructions for young Students in the Art of deſigning, and the paſſions . . . deſcr. and explained by Benj. Ralph. Lond. 1759. f. 102 Bl. Kpfr. und 14 Bl. Text. — Eine Rede des André Bardon, welche, Auszugsweiſe, ſich im 7ten B. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 165 findet. — Lettres ſur les caractères en Peinture, Par. 1753. 12. — Auch findet ſich in Gualt Rivinus Eigentlichem Bericht der vornehmſten der Architectur angehörigen mathematiſchen und mechaniſchen Künſte, Nürnb. 1547. f. Bl. 29 — 36. „Der ganzen Phiſionomia kurzer Auszug . . . . „Dardurch eins yeden Menſchen eygenſchaft und Art der ſitten und gemüts, „nit allein erlernt . . . ſondern ein yedes „Bild darnach . . . gebildet und formiert „werden ſoll, u. ſ. w. — Vielleicht würde auch das Studium der Büffonſchen Naturgeſchichte, und d. Bücher mehr, wichtige Beyträge zur Vervollkommnung des Ausdruckes in den bildenden Künſten liefern. — —

## Ausdruk in der Schauſpielkunſt.

Das Studium des vollkommenen Ausdruks hat ſowol der Schauſpieler als der Tänzer mit dem zeichnenden und bildenden Künſtler gemein. Gewiſſermaaßen iſt es jenen noch nothwendiger, weil ihre ganze Kunſt darinn beſteht. Ein Tänzer ohne Ausdruk iſt ein bloſſer Luftſpringer; und ein Schauſpieler, dem er fehlt, iſt gar nichts. Er verdirbt alles Gute, was der Dichter ihm in den Mund legt, und beleidiget, anſtatt zu ergötzen oder zu reizen. Was alſo vorher über das Studium des Ausdruks und über die Betrachtung der Natur und der Kunſt geſagt worden, wollen wir dieſem mit dem vorzüglichſten Nachdruk geſagt haben. Er muß jede Empfindung in ſich zu fühlen im Stande ſeyn, kein bedeutender Blik, kein kräftiger Zug des Geſichts, keine Gebehrde, nicht die geringſte Bewegung der Gliedmaaſſen, die er an andern wahrnehmen kann, muß ihm unbemerkt vorüber gehen. Alles, was er zum Behuf des Ausdruks in der Natur und Kunſt entdeken kann, muß er ſeiner Einbildungskraft tief einprägen, und durch unermüdete Uebung nachzuahmen trachten.

Das vorzüglichſte Mittel zu einem vollkommenen Ausdruk ſcheint dieſes zu ſeyn, daß der Schauſpieler ſich ſelbſt ſo ſtark, als möglich iſt, in die Empfindung der Perſonen ſetze, welche er vorſtellt. Der jüngere Riccoboni aber widerſpricht dieſem, und nennt es einen glänzenden Irrthum. Ich habe, ſagt er, allezeit als was gewiſſes angenommen, daß man, wenn man das Unglük hat, das was man ausdrükt, würklich zu empfinden, auſſer Stand geſetzt wird, zu ſpielen *). Ganz anders dachte jener alte Schauſpieler, der in der Elektra des Sophokles die Aſche ſeines Sohnes in der Urne hatte, um den Schmerz dieſer Prinzeſſin, da man ihr die Gebeine des Oreſtes bringt, deſto vollkommener auszudrüken. Der angeführte franzöſiſche Schauſpieler muß dafür halten, daß man durch deutlich beſtimmte Regeln alles nachmachen könne. Es ſcheinet aber, daß ein Menſch, der in eine gewiſſe Leidenſchaft geſetzt iſt, ſie durch viel kleine, niemals deutlich zu merkende Kennzeichen äuſſere, die, zuſammengenommen, den wahren Ausdruk der Natur ausmachen. Alles geht mechaniſch ohne unſer Bewußtſeyn zu. Da uns nun alle die Kräfte, wodurch jede Muſkel des Leibes gezogen wird, wenn wir gewiſſe Leidenſchaften fühlen, unbekannt ſind, ſo kann

---

*) S. die Schauſpielkunſt in Leſſings Beyträgen zur Hiſtorie des Theaters im 1 Th. S. 506.

kann der Vorſatz zu ihrer Würkung nichts beytragen. Es giebt keine Theorie, nach welcher wir unſerm Geſichte die Traurigkeit einprägen können. Sind wir aber würklich traurig, ſo ſetzt ſich alles von ſelbſt in die gehörige Geſtalt.

Wir ſcheuen uns alſo nicht, gegen das Anſehen eines Meiſters in der Kunſt den Schauſpielern zu empfehlen, daß ſie ſich unaufhörlich befleißen ſollen, ſich in alle Arten der Empfindungen zu ſetzen. Finden ſie ihre Seele nicht weich genug, mit den Weinenden zu weinen, mit dem Zornigen aufgebracht zu ſeyn, ſo thun ſie wol, wenn ſie ſolche Rollen, für die ſie das nöthige Gefühl nicht haben, niemals auf ſich nehmen. Ein Menſch, der vorzüglich zu ſanften, zärtlichen und gefälligen Neigungen aufgelegt iſt, muß ſich nicht unterſtehen, die Rolle eines Wüterichs zu ſpielen.

Der Schauſpieler, dem die Natur eine Fähigkeit alles zu empfinden verliehen hat, kann dieſelbe durch fleißige Uebung erweitern. Er muß die Werke der beſten Dichter ohne Unterlaß leſen, und jeder merkwürdigen Scene ſo lange nachhängen, bis ſeine Einbildungskraft dieſelbe ihm auf das lebhafteſte vermahlt. Denn dadurch wird er ſelbſt in die Leidenſchaft verſetzt werden. Dabey bleibet ihm immer noch ſo viel Nachdenken übrig, daß er auf den guten Ausdruk denken kann.

Ungeachtet aber in der Natur gleiche Urſachen auch gleiche Würkungen haben, ſo ſind dieſe doch, in Abſicht auf die Aeußerungen der Leidenſchaften, bey verſchiedenen Menſchen verſchieden. Eine große Seele äußert jede Empfindung größer und edler, als eine kleine. Zwey Menſchen von verſchiedenen Charakteren, in gleichem Grad traurig oder freudig, legen ihr Gefühl ungleich an den Tag. Es iſt demnach nicht genug, daß der Schauſpieler ſich in die Empfindung ſetze, die er ausdrüken ſoll: er muß ſie in dem beſondern Licht, in der beſtimmten Zeichnung des Charakters ausdrüken, den er angenommen hat. Der Held trauert und freuet ſich anders, wie der gemeine Menſch. So wol durch einen übertriebenen als durch den falſchen Ausdruk wird das Gegentheil deſſen, was der Dichter geſucht hat, erhalten. Wenn der Dichter edeln Stolz ſchildert, der Schauſpieler aber einen hochtrabenden Menſchen vorſtellt, ſo verändert ſich die Hochachtung in Verachtung. Wenn der Dichter einen ſtillen tiefſitzenden Schmerz haben will, der Schauſpieler aber heult, ſo wird das Weinen in Lachen verwandelt. Auch der falſche Nachdruk verderbt alles.

Es gehöret ſo ſehr viel dazu, im Ausdruk richtig zu ſeyn, daß man ſich über die kleine Anzahl vollkommener Schauſpieler gar nicht wundern darf. Natur und Fleiß müſſen ſich zu ſeiner Bildung vereinigen. Von jener hat er einen feinen durchdringenden Verſtand, jeden Charakter ſich auf das beſtimmteſte vorzuſtellen, eine lebhafte Einbildungskraft, die ihm alles mit lebendigen Farben vor das Geſicht ſtellt, ein fühlendes Herz, das jede Empfindung in ſich hervorbringen kann. Aber ohne Fleiß und Studium ſind dieſe Gaben nicht hinreichend, ihn vollkommen zu machen. Er muß den Charakter ſeiner Rolle auf das vollkommenſte ergründen, bis er die kleinſten Schattirungen deſſelben erkennt; die Handlung, in welcher dieſer Charakter ſich äußert, muß ihm in ihren kleineſten Umſtänden ganz vor Augen liegen; die beſondere Veranlaſſung zu dem Spiel der Leidenſchaften muß er auf das genaueſte erwägen, und alles ſo lange überlegen, biß er ſich ſelbſt vergißt, und ſich gleichſam in die Perſon verwandelt, die er vorſtellt.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob es nöthig ſey, den Ausdruk deſto vollkommener zu erreichen, die Natur etwas zu übertreiben. Der ältere Riccoboni pflegte zu ſagen, wenn man rühren wolle, ſo müſſe man zwey Finger breit über das Natürliche geben *). Allein die Gefahr, durch das Uebertriebene froſtig zu werden, muß den Schauſpieler ſehr behutſam machen. Der jüngere Riccoboni hat ſehr wol angemerkt, daß die Natur ohne alle Uebertreibung vollkommen ſtark genug iſt; und der Hr. Gſſraine, den man ohne ſehr zu irren für den beſten der itzigen franzöſiſchen Schauſpieler halten kann, beſtätiget dieſes durch ſein Beyſpiel. Leute, welche ſich allen Eindrüken der Leidenſchaften ohne Verſtellung überlaſſen, dergleichen man unter dem gemeinen Volke genug antrifft, zeigen uns hinlängliche Stärke des Ausdruks. Kann der Schauſpieler dieſelbe erreichen, und mit dem edlen Weſen, das Perſonen von erhabnerm Stande an ſich zu haben pflegen, verbinden, ſo braucht er nichts zu übertreiben.

Was wir vorher von der Nothwendigkeit, ſich ſelbſt in die Empfindungen, die man auszudrüken hat, zu verſetzen, geſagt haben, gilt hauptſächlich für denjenigen Theil des Ausdruks, der in der Stellung des ganzen Körpers und in der Bewegung der Gliedmaaßen liegt. Es iſt unmöglich, darüber Regeln zu geben. Die Natur hat die Triebfedern, die ſie dabey braucht, uns verborgen. So wie ein Menſch, der unverſehens fällt, aus einer ſich ſelbſt unbewußten Furcht, Schaden zu nehmen, durch den Inſtinkt die Stellung annimmt, die ihn am ſicherſten bewahret; eine Stellung, welche er durch keine Ueberlegung erfinden würde: eben ſo würkt ſie in allen Leidenſchaften auf die verſchiedenen Nerven des Körpers. Der Schauſpieler, der ſich in ein richtiges Gefühl zu ſetzen weiß, wird ſich auch bey jedem Ausdruk richtig und natürlich gebehrden.

Von dem Ausdruk, in ſo fern er von der Stimme und der Sprache abhängt, haben wir anderswo geſprochen *).

Unter allen Künſtlern hat der Tänzer das ſchwerſte Studium, zum vollkommenen Ausdruk zu gelangen. Er kann ſich nicht an die Natur halten; denn die Bewegungen, die er machen muß, findet er darinn nicht. Er muß ſie nach den Anzeigungen, die er in der Natur findet, nachahmen, und in einer ganz andern Art wieder darſtellen. Alle ſeine Schritte und Bewegungen ſind künſtlich, ſie kommen in der Natur niemals vor, und dennoch müſſen ſie den Charakter der Natur an ſich haben. Man muß aus jeder Bewegung des Tänzers erkennen, was für eine Empfindung ihn treibt. Seine Schritte ſind die Worte, welche uns ſagen, was in ſeinem Herzen vorgeht.

Es iſt den großen Schwierigkeiten, die dieſe Sache hat, zuzuſchreiben, daß man ſo wenig vollkommenes in dieſer Kunſt zu ſehen bekömmt. Die Tänzer ſind mehr gewohnt, künſtliche Bewegungen, ſchwere Sprünge und kaum nachzumachende Gebehrdungen des Körpers auszudenken, als den wahren Ausdruk der Natur nachzuahmen. Nicht nur jede Hauptleidenſchaft, ſondern beynahe jede Schattirung derſelben Leidenſchaft, hat ihren eigenen Ausdruk in der Stellung und Bewegung des Körpers. Dieſe ſind die wahren Elemente, das Alphabet des ächten Tanzens, oder dieſe Kunſt beruhet auf gar keinen Grundſätzen. Dieſe Elemente aufzuſuchen, ſie in ordentlichen

---

*) Riccoboni im angeführten Orte. S. 509.

*) S. Vortrag.

lichen und zuſammenhängenden Bewegungen wieder darzuſtellen, aus verſchiedenen zuſammenhängenden Bewegungen ein ganzes Ballet zuſammen zu ſetzen, das eine beſtimmte Handlung ausdrükt, iſt das eigentliche Werk des Tänzers.

* * *

Ueber Ausdruk in der eigentlichen Schauſpielkunſt ſind vorzüglich Hrn. Engels Ideen zu einer Mimik (Berl. 1784 — 1786. 8. 2 Theile) nachzuleſen. — Uebrigens handeln davon alle, bey dem Art. Schauſpielkunſt, angeführte theor. Schriften über dieſe Kunſt.

## Ausdruk in der Muſik.

Der richtige Ausdruk der Empfindungen und Leidenſchaften in allen ihren beſondern Schattirungen iſt das vornehmſte, wo nicht gar das einzige Verdienſt eines vollkommenen Tonſtükes. Ein ſolches Werk, das blos unſre Einbildungskraft mit einer Reihe harmoniſcher Töne anfüllt, ohne unſer Herz zu beſchäfftigen, gleichet einem von der untergehenden Sonne ſchön bemahlten Himmel. Die liebliche Vermiſchung mannigfaltiger Farben ergötzt uns; aber in den Figuren der Wolken ſehen wir nichts, das unſer Herz beſchäfftigen könnte. Bemerken wir aber in dem Geſang, auſſer der vollkommenen Fortſtröhmung der Töne, eine Sprache, die uns die Aeuſſerungen eines fühlenden Herzens verräth, ſo dienet die angenehme Unterhaltung des Gehörs der Seele gleichſam zu einem Ruhebette, auf welchem ſie ſich allen Empfindungen überläßt, die der Ausdruk des Geſanges in ihr hervorbringt. Die Harmonie ſammelt alle unſre Aufmerkſamkeit, reizet das Ohr, ſich ganz dem höhern Gefühl, das die Nerven der Seele angreift, zu überlaſſen.

Der Ausdruk iſt die Seele der Muſik: ohne ihn iſt ſie blos ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird ſie zur nachdrüklichſten Rede, die unwiderſtehlich auf unſer Herz würket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich, denn beherzt und ſtandhaft zu ſeyn. Bald reizet ſie uns zum Mitleiden, bald zur Bewundrung. Einmal ſtärket und erhöhet ſie unſre Seelenkräfte; und ein andermal feſſelt ſie alle, daß ſie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlangt der Tonſetzer dieſe Zauberkraft, ſo gewaltig über unſer Herz zu herrſchen? Die Natur muß den Grund zu dieſer Herrſchaft in ſeiner Seele gelegt haben. Dieſe muß ſich ſelbſt zu allen Arten der Empfindungen und Leidenſchaften ſtimmen können. Denn nur dasjenige, was er ſelbſt lebhaft fühlt, wird er glüklich ausdrüken. Das Beyſpiel der zwey Tonſetzer, welche in Deutſchland am meiſten bewundert werden, Grauns und Haſſens, beweißt die Würkung des Temperaments auf die Kunſt. Dem erſtern hatte die Natur eine Seele von Zärtlichkeit, Sanftmuth und Gefälligkeit gegeben. Wiewol er nun alle Geheimniſſe der Kunſt in ſeiner Gewalt hatte, ſo war ihm nur der Ausdruk des Zärtlichen, des Einnehmenden und Gefälligen eigen, und mehr als einmal ſcheiterte er, wenn er das Kühne, das Stolze, das Entſchloſſene auszudrüken hatte. Haſſe hingegen, dem die Natur einen höhern Muth, kühnere Empfindungen, feurigere Begierden gegeben hat, iſt in allem, was ſeinem Charakter nahe kömmt, weit glüklicher, als in dem Zärtlichen und Gefälligen.

Es iſt ſehr wichtig, daß der Künſtler ſich ſelbſt kenne, und wenn es bey ihm ſteht, nichts unternehme, das gegen ſeinen Charakter ſtreitet. Allein dieſes hängt nicht allemal von ſeiner Willkühr ab. So wie ein epiſcher Dichter ſich in alle, ſelbſt einander entgegengeſezte, Empfindungen muß ſezen können, indem er jezt einen friedfertigen, oder gar feigen, denn einen verwegenen Mann muß ſprechen machen, ſo begegnet es auch dem Tonſezer. Er muß alſo da, wo ihm die Natur weniger Beyſtand leiſtet, ſich durch Fleiß und Uebung helfen.

Hiezu dienet überhaupt das, was wir in dem vorhergehenden Artikel den Künſtlern zur Uebung empfohlen haben. Außerdem aber muß der Muſikus ſich ein beſonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenſchaften zu erforſchen. Er muß die Menſchen nur in dieſem Geſichtspunkt ſehen. Jede Leidenſchaft hat nicht blos in Abſicht auf die Gedanken, ſondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geſchwinde und Langſame, den Accent der Rede, ihren beſondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdekt oft in Reden, deren Worte er nicht verſteht, einen richtigen Verſtand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja ſo gar unterſcheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief ſizende Zärtlichkeit, eine ſtarke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueſte Erforſchung des natürlichen Ausdruks muß der Muſikus die äußerſte Sorgfalt wenden; denn wiewol der Geſang unendlich von der Rede verſchieden iſt, ſo hat dieſe doch allezeit etwas, welches der Geſang nachahmen kann. Die Freude ſpricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geſchwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des Starken und Schwächern, des Höhern und Tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert ſich in langſamen Reden, tiefer aus der Bruſt geholten, aber weniger hellen Tönen. Und ſo hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieſes muß der Tonſezer auf das allerbeſtimmteſte beobachten, und ſich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdruks.

Hiernächſt befleiße er ſich, die Würkungen der verſchiedenen Leidenſchaften in dem Gemüthe ſelbſt, die Folge der Gedanken und Empfindungen genau zu erkennen. In jeder Leidenſchaft treffen wir eine Folge von Vorſtellungen an, welche mit der Bewegung etwas ähnliches hat, wie das bloße Wort, Gemüthsbewegung, wodurch man jede Leidenſchaft ausdrükt, ſchon anzeiget. Es giebt Leidenſchaften, in denen die Vorſtellungen, wie ein ſanfter Bach, einförmig fortfließen; bey andern ſtröhmen ſie ſchneller, mit einem mäßigen Geräuſche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen gleicht die Folge der Vorſtellungen den durch ſtarken Regen aufgeſchwollenen wilden Bächen, die ungeſtüm daher rauſchen, und alles mit ſich fortreißen, was ihnen im Wege ſteht. Bisweilen gleicht das Gemüth in ſeinen Vorſtellungen der wilden See, die izt gewaltig gegen das Ufer anſchlägt, denn zurüke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen.

Die Muſik iſt vollkommen geſchikt, alle dieſe Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem Ohr die Bewegungen der Seele fühlbar zu machen, wenn ſie nur dem Tonſezer hinlänglich bekannt ſind, und er Wiſſenſchaft genug beſizt, jede Bewegung durch Harmonie und Geſang nachzuahmen. Hiezu hat er Mittel von gar vielerley Art in ſeiner Gewalt, wenn es ihm nur nicht an Kunſt fehlt. Dieſe Mittel ſind: 1) die bloße Fortſchreitung der Harmonie, ohne Abſicht auf den Takt, welche in ſanften und angenehmen Affekten leicht und ungezwungen, ohne große Verwiklungen und ſchwere Aufhaltungen; in widrigen, zumal heftigen Affekten aber, unterbrochen, mit öftern Ausweichungen in entferntere Tonarten, mit größern Verwiklungen, viel und ungewöhnlichen Diſſonanzen und Aufhaltungen, mit ſchnellen Auflöſungen fortſchreiten muß. 2) Der Takt, durch den ſchon allein die allgemeine Beſchaffenheit aller Arten der Bewegung kann nachgeahmet werden. 3) Die Melodie und der Rythmus, welche, an ſich ſelbſt betrachtet, ebenfalls allein ſchon fähig ſind, die Sprache aller Leidenſchaften abzubilden. 4) Die Abänderungen in der Stärke und Schwäche der Töne, die auch ſehr viel zum Ausdruk beytragen; 5) die Begleitung und beſonders die Wahl und Abwechslung der begleitenden Inſtrumente; und endlich 6) die Ausweichungen und Verweilungen in andern Tönen.

Alle dieſe Vortheile muß der Tonſetzer wol überlegen, und die Würkung jeder Veränderung mit ſcharfer Beurtheilung erforſchen; dadurch wird er in Stand geſetzt, jede Leidenſchaft auf das beſtimmteſte und kräftigſte auszudrüken. Wir haben Beyſpiele, daß Leidenſchaften, die ſich nur durch ganz feine Schattirungen von andern ihrer Art unterſcheiden, die Kunſt der Muſik nicht überſteigen. So hat der fürtreffliche Graun in der Operette, Europa Galante betittelt, in der Arie Dalle labbre del mio Bene, die Art der Zärtlichkeit, welche mit gänzlicher Ergebung in den Willen des Gebieters verbunden, und dem Ottomanniſchen Serail vorzüglich eigen iſt, vollkommen ausgedrukt. Ein groſſer Beweis von den Fähigkeiten der Muſik, den ſchwerſten Ausdruk zu erreichen.

Aber die öftern Fehler gegen den Ausdruk, welche ſowol dieſer große Mann, als andre Tonſetzer vom erſten Range, begehen, zeigen auch die Nothwendigkeit der allergenaueſten Ueberlegung und des äußerſten Fleißes, den der vollkommene Ausdruk erfodert. Wir wollen dem, der dieſes Weſentlichſte der Kunſt zu erreichen ſucht, über das bereits angeführte noch folgende Anmerkungen zu ſeiner Ueberlegung empfehlen.

Jedes Tonſtük, es ſey ein würklicher von Worten begleiteter Geſang, oder nur für die Inſtrumente geſetzt, muß einen beſtimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von beſtimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonſetzer ſeine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter ſeines Stüks feſtgeſetzt hat. Er muß wiſſen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtſamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen ſey. Wenn er auch durch einen Zufall ſein Thema erfunden, oder wenn es ihm von ohngefehr eingefallen iſt, ſo unterſuche er den Charakter deſſelben, damit er ihn auch bey der Ausführung beybehalten könne.

Hat er den Charakter des Stüks feſtgeſetzt, ſo muß er ſich ſelbſt in die Empfindung ſetzen, die er in andern hervorbringen will. Das beſte iſt, daß er ſich eine Handlung, eine Begebenheit, einen Zuſtand vorſtelle, in welchem ſich dieſelbe natürlicher Weiſe in dem Lichte zeiget, worinn er ſie vortragen will; und wenn ſeine Einbildungskraft dabey in das nöthige Feuer geſetzt worden, alsdenn arbeite er, und hüte ſich, irgend eine Periode, oder eine Figur einzumiſchen, die außer dem Charakter ſeines Stüks liegt.

Die Liebe zu gewiſſen angenehm klingenden und auch in Abſicht auf den Ausdruk glüklich erfundenen Sätzen verleitet die meiſten Tonſetzer, dieſelben gar zu oft zu wiederholen. Man muß aber bedenken, daß dieſe Wiederholungen dem Ausdruk oft ganz entgegen ſind. Sie ſchiken ſich nur zu gewiſſen Empfindungen und Leidenſchaften, in denen das Gemüth ſich gleichſam immer nur um einen Punkt herum bewegt. Es giebt aber auch andre, wo die Vorſtellungen ſich beſtändig ändern, nach und nach ſtärker, oder auch ſchwächer werden, oder gar allgemach in andre übergehen. In dieſen Fällen ſind öftere Wiederholungen deſſelben Ausdruks unnatürlich.

Sind dem Tonſetzer die Worte vorgeſchrieben, auf welche er den Geſang einrichten ſoll, ſo erforſche er zuerſt den wahren Geiſt und Charakter derſelben; die eigentliche Gemüthsfaſſung, in welcher ſich eine ſolche Rede äuſſert. Er überlege genau die Umſtände des Redenden und ſeine Abſicht; dadurch ſetze er den allgemeinen Charakter des Geſanges feſt. Er wähle die tüchtigſte Tonart, die angemeſſene Bewegung, den Rythmus, den die Empfindung würklich hat; die Intervalle, wie ſie der anwachſenden oder ſinkenden Leidenſchaft am natürlichſten ſind. Dieſes Charakteriſtiſche muß durch das ganze Stük herrſchen; aber vorzüglich an Stellen, wo ein beſonderer Nachdruk in den Worten liegt.

In beſondere, umſtändliche Betrachtung einzeler Dinge, laſſen wir uns hier nicht ein. Die Abſicht iſt hier nur, den Meiſter der Kunſt aufmerkſam und behutſam zu machen. Was die beſondern Würkungen der Tonart, der Bewegung, des Rythmus, der Intervalle, auf den Ausdruk betrifft, davon iſt in den beſondern Artikeln über dieſe Kunſtwörter verſchiedenes angemerkt worden.

Es iſt auch guten Meiſtern in der Kunſt begegnet, in zweyerley ganz ungereimte Fehler gegen den Ausdruk zu fallen. Der eine iſt, daß ſie den Ausdruk auf einzele Wörter angewendet haben, welche ſie auſſer dem Zuſammenhang genommen; da ſie denn eine Empfindung erweken, welche der Hauptempfindung, die im Ganzen herrſcht, zuwider iſt. In der Rede drükt man oft eine Sache durch ihr Gegentheil aus, indem man eine Verneinung dazu ſetzt. Anſtatt: ſeyd nun wieder fröhlich, ſagt man auch wol: weinet, oder trauret nicht mehr. Die Verneinung, nicht mehr, iſt ein abgezogener Begriff, den die Muſik nicht ausdrüken kann. Sie muß alſo den ganzen Gedanken zuſammen nehmen, und etwas tröſtendes ausdrüken. Wollte man den Ausdruk blos auf das Wort weinet oder trauret legen, ſo würde man gerade das Gegentheil deſſen ſagen, was man ſagen ſoll. Und doch haben groſſe Meiſter dieſen Fehler begangen.

Der andre Fehler, der über den rührendſten Geſang einen Froſt ſtreut, der alles verderbt, entſteht aus der unzeitigen Begierde, Dinge zu mahlen, die entweder ganz auſſer dem Gebiete der Muſik liegen, oder doch an dem Orte, wo man ſie bey Gelegenheiten gewiſſer Worte anbringt, eine ſehr widrige Würkung thun. Wir haben aber davon in einem beſondern Artikel geſprochen *).

◆ ◆

Von dem Ausdruck in der Muſik handeln beſonders Ch. Aviſons Eſſay on muſical expreſſion, Lond. 1753. 8. verm. und verb. 1775. 8. Deutſch, Leipz. 1775. 8. (Der Verf. handelt, im 1ten Theile, von der Gewalt und Wirkungen der Muſik und von der Aehnlichkeit der Muſik mit der Mahlerey; im zweyten, von der zu ſorgfältigen Anhänglichkeit an die Melodie, und Verſäumung der Harmonie, von der zu ſorgfältigen Beobachtung der Harmonie und Vernachläſſigung der Melodie, und von dem muſikaliſchen Ausdrucke, in ſo fern er den Komponiſten

---

*) S. Gemähld in der [illegible] Muſik.

ſten angeht; in dem dritten Theile von dem ausdrückenden Vortrage der Muſik überhaupt, und von dem ausdrucksvollen Vortrage der Muſik in beſondern Stimmen.) — De l'expreſſion en Muſique p. Mr. l'Abbé Morellet, Par. 1769. 12. (Der Verf. gründet einen großen Theil deſſen, was er ſagt, darauf, daß, weil die Muſik ſich eben des Organes bediene, als die Sprache, ſie auch eine wirkliche Sprache, und dieſer vollkommen gleich ſey. Uebrigens beſtreitet er, ſo wie Aviſon, die ungeſchickten Nachahmungen in der Muſik.) — L'Expreſſion muſicale miſe au rang des chimères, p. Mr. Boyé, Par. 1779. 12. (Die Hauptſätze dieſer kleinen Schrift ſind, daß der Hauptzweck der Muſik iſt, dem Menſchen angenehme körperliche Empfindungen zu verſchaffen, daß ſie eines verſchiedenartigen Charakteres fähig iſt; daß ſie den Worten analog ſeyn, aber nichts ausdrücken kann; daß diejenige, welche dem Ausdrucke am nächſten kommt, langweilig wird; daß ſie an Empfindungen zu erinnern, oder ſie wieder aufzuwecken, aber nie darzuſtellen vermag; daß die Tanzmuſik den Vorzug vor allen übrigen Muſikarten verdient.) — Traité ſur la Muſique et ſur les moyens d'en perfectionner l'expreſſion, p. Mr. le Pileur d'Apligny, P. 1779. 8. (Ein ziemlich flüchtig geſchriebenes Werk, worin die Harmonie gänzlich der Melodie aufgeopfert wird.) — Ueber die muſikaliſche Mahlerey . . . von J. J. Engel, Berl. 1780. 8. — Von dem muſikaliſchen Ausdruck der verſchiedenen Klangfüße, und den Arten deſſelben wird in dem 60ten u. f. der Kritiſchen Briefe über die Tonkunſt, Berl. 1759 u. f. 8. — und von dem Ausdruck in der Vokalmuſik, und was dieſes iſt und heißt, in der Schrift über das Recitativ (Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 11. S. 219 u. f.) gehandelt. — —

## Ausgang.

(Dramatiſche und epiſche Dichtkunſt.)

Diejenige Begebenheit, wodurch eine Handlung ihr völliges Ende erreicht, ſo daß nun nichts mehr geſchehen kann, das zu dieſer Handlung gehöret. In des Euripides Iphigenia in Aulis, iſt die Verſchwindung dieſer Prinzeſſin in dem Augenblike, da ſie ſoll geopfert werden, und die Erſcheinung einer Hindin, die an ihrer Stelle geopfert wird, der Ausgang der ganzen Handlung. Durch die Auflöſung wird derſelbe vorbereitet; nach ihm aber kann nichts mehr erwartet werden.

Daß jede, ſowol epiſche, als dramatiſche Handlung einen Ausgang haben müſſe, iſt daraus offenbar, weil es unmöglich iſt ein Zeuge einer intereſſanten Handlung zu ſeyn, und ſich eher zu beruhigen, als bis man das Ende derſelben geſehen hat. Durch die Verwiklung wird man in Erwartung geſetzt, wie doch die Sachen zuletzt auseinander gehen werden; der Ausgang befriediget ſie, und läßt der Neugierde nichts mehr zu erwarten übrig. Iſt der Ausgang vollkommen, ſo muß keine Frage mehr übrig bleiben, wie dieſes oder jenes, das in der Handlung vorgekommen iſt, noch ablaufen werde. Er muß eine befriedigende Antwort auf alle Fragen enthalten, die man zum voraus bey der Handlung gemacht hat; er iſt der eigentliche Vereinigungspunkt, in welchem zuletzt alle Vorſtellungen über die Handlung zuſammen treffen, und iſt unvollkommen, wenn er nicht alle unſre Erwartungen über die Perſonen und Sachen befriediget.

Bey vielen Werken iſt der Ausgang das, warum das ganze Werk verfertiget worden: er ſoll eine immer daurende Vorſtellung von einer guten oder böſen Würkung eines Charakters, oder einer Unternehmung im Gemüthe zurüke laſſen In dieſem Falle iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß er wahrſcheinlich und natürlich ſey, weil ſonſt der ganze Zwek des Stüks verfehlt würde. In dem

Kaufmann von London zielt alles darauf ab, zu zeigen, daß ein, im Grunde nicht böſer Jüngling, durch Verführungen der Wolluſt zu groſſen Schandthaten verleitet werden, und zuletzt in die äuſſerſte Schmach gerathen könne. Dieſe Vorſtellung würde man nicht für wahr halten, ſie würde in dem Gemüthe nicht haften, wenn der Ausgang erzwungen und unwahrſcheinlich wäre. Wollte man durch eine dramatiſche Vorſtellung die Zuſchauer mit der Ueberzeugung nach Hauſe ſchiken, daß Standhaftigkeit und Muth, mit Rechtſchaffenheit verbunden, Mittel ſind, ſich aus den ſchwereſten Verlegenheiten herauszuhelfen: ſo muß der Ausgang der Handlung die höchſte Wahrſcheinlichkeit haben, weil er den Beweis der Sache ausmachen ſoll. Man muß deswegen den Ausgang nicht auf zufällige Begebenheiten, oder auf gewaltthätige Veränderungen, ſondern auf ſolche Auflöſungen gründen, die in der Natur der Sachen liegen. Es wäre in ſolchen Fällen ungereimt, ihn auf ein Erdbeben, das kein Menſch erwarten konnte, auf den plözlichen Tod einer Hauptperſon, oder auf dergleichen Zufälle zu gründen. Es müſſen in der Handlung ſelbſt Urſachen liegen, die den Ausgang bewürken. Dabey muß er etwas auſſerordentliches oder ſonſt ſtark rührendes haben, damit ſein Eindruk unauslöſchlich bleibe.

Er iſt zwar nicht in allen Arten der Handlungen gleich wichtig. In demjenigen Luſtſpiel, wo es blos darauf ankommt, den Zuſchauer ein paar Stunden zu ergözen, hat der Dichter ſich des Ausganges halber eben keine groſſe Sorge zu machen. Sollte er ihm auch mißglüken, ſo hat er ſeinen Endzwek erreicht; der Zuſchauer hat gelacht; und lacht vielleicht über den poſſirlichen oder unnatürlichen Ausgang noch mehr. Deßwegen hatten auch die mimiſchen Spiele der Römer keinen ordentlichen Ausgang. Mimi ergo, ſagt Cicero *), eſt jam exitus, non fabulae; in quo cum clauſula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde ſcabella concrepant, aulaeum tollitur. Deßwegen haben auch Plautus und Moliere eben nicht allemal die gröſte Sorgfalt auf den Ausgang gewendet.

Es kommt hier auf die Abſicht des Dichters an; aus dieſer muß er urtheilen, wie wichtig oder gleichgültig der Ausgang ſey, und worauf es dabey hauptſächlich ankomme. Wer den Tod des Cäſars vorſtellen will, kann zur Abſicht haben, einen Tyrannen zu ſchreken; ſie kann aber auch ſeyn, die patriotiſchen Geſinnungen ſeiner Mörder im höchſten Lichte darzuſtellen. In beyden Fällen iſt der Ausgang zwar einerley; aber ſeine beſondre Behandlung muß bey jeder Abſicht anders ſeyn. Es iſt ganz unnöthig, ſich hierüber umſtändlich einzulaſſen; genug daß der Dichter überhaupt aufmerkſam gemacht werde, den Ausgang genau nach ſeiner Abſicht einzurichten, und nach Beſchaffenheit des lezten Eindruks, den er machen will, ihm die gehörige Lenkung zu geben. Im Trauerſpiel iſt er überhaupt weit wichtiger, als im Luſtſpiel, weil die tragiſche Handlung an ſich wichtiger iſt, und groſſe Erwartung erweket.

Man hat als eine Regel feſtſetzen wollen, daß das Trauerſpiel einen fatalen oder traurigen, das Luſtſpiel einen glüklichen Ausgang haben ſoll. So iſt er auch gröſtentheils. Allein zur Regel kann dieſes nicht gemacht werden, weil der Ausgang der Abſicht des Dichters gemäß ſeyn muß. Will er Schreken in den Gemüthern zurüke laſſen, ſo muß er einen andern

---

*) Orat. pro Caelio.

dern Ausgang ſuchen, als wenn er Zuverſicht und Standhaftigkeit in die Herzen ſeiner Zuhörer bringen will.

So wie es uns verdrüßlich fällt, wenn der Ausgang einer Sache unſre Erwartung nicht völlig befriediget, ſo erwekt es Ueberdruß, wenn der Dichter dem wahren Ende der Handlung noch etwas überflüßiges anhängt; wenn er den ſtarken Eindruk, den der Ausgang auf die Gemüther gemacht hat, durch unwichtige Nebenſachen, oder durch Anmerkungen und Schlußreden, wieder ſchwächt. Beym Ausgang einer ernſthaften Handlung muß der Zuſchauer voll Gefühl ſeyn; die Hauptperſonen müſſen in der Lage, worinn ſie verſetzt worden, ſeine ganze Seele erfüllen. Dieſes ſoll der Dichter wol bedenken, und ſich ſorgfältig hüten, irgend etwas einflieſſen zu laſſen, was zu dieſer Vorſtellung unnütze iſt.

Aus allem dieſem erhellet, daß in ernſthaften Stüken der Ausgang, ſo ein kleiner Theil der Handlung er auch iſt, mit der genaueſten Ueberlegung müſſe behandelt werden. Mit dieſem Artikel iſt der von der Auflöſung zu vergleichen.

◆ ◆

Daß Eine Nation, bey dem Ausgange, mehr „Anmerkungen und Schlußreden," wie Hr. Sulzer ſich ausdrückt, verträgt, als die andre, hat Leſſing in ſ. Dramaturgie (Th. 1. S. 123 u. f.) in Beyſpielen gezeigt. — Ob man den Ausgang dem Zuſchauer, oder Leſer, verbergen müſſe, iſt, mit allen Folgen, welche es haben kann, ebendaſelbſt (Th. 1. S. 377 u. f. vergl. mit N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 10. S. 213 u. f.) vortreflich entwickelt; auch vorher ſchon von Diderot in ſ. Abhandl. von der dramat. Dichtkunſt (hinter ſeinem Hausvater S. 239 u. f. d. Ueberſ. 2te Ausg.) berührt worden. — Uebrigens gehören, ſo wie zu dem Artikel ſelbſt der Art. Auflöſung gehört, auch die bey dieſem angeführten Schriften hierher.

## Ausladung.

(Baukunſt.)

Das Maaß, um welches ein Glied an einem Geſims weiter heraus ſteht, als das nächſt vorhergehende oder nachfolgende. Die Ausladungen geben den Geſimſen das hauptſächlichſte Anſehen. An den Fußgeſimſen welche eine Feſtigkeit haben müſſen, ſteht das unterſte Glied nothwendig am weiteſten heraus, und die andern werden nach und nach eingezogen. Das Gegentheil muß ſich an den obern Geſimſen finden, welche zur Bedekung dienen, und das dem Fuß entgegengeſetzte Ende ausmachen.

Es iſt ein Hauptgrundſatz zur Beſtimmung der Ausladungen, daß ſie mit der Höhe oder Stärke des Gliedes, woran ſie ſind, ein gutes Verhältniß haben müſſen: die Stärke des Gliedes aber wird durch die ganze Höhe des Geſimſes beſtimmt, und hat folglich ebenfalls eine Beziehung auf die Ausladung. Die Goldmanniſchen Verhältniſſe können zur Regel angeprieſen werden. Nämlich die Ausladung verhält ſich zur Höhe:

| | |
|---|---|
| in der Kinleiſte und dem Riemlein wie | 1 zu 1. |
| im Wulſt | 2 — 3. |
| in der ablaufenden Leiſte und im Reif | 1 — 2. |
| im Ablauf in den niedrigen Ordnungen | 3 — 4. |
| im Band | 3 — 5. |
| in der Glokenleiſte | 4 — 5. |

Die beſondern Ausladungen in den Gebälken, Hauptgeſimſen und andern Verzierungen der verſchiedenen Ordnungen, werden durch die Beſtimmung der Auslaufung in den Artikeln, darinn dieſe Theile insbeſondre beſchrieben ſind, angegeben.

## Auslaufung.

(Baukunſt.)

Die Weite, um welche der äuſſerſte Rand eines Gliedes von der Achſe der Säule heraus tritt. Die Beſtimmungen der Auslaufung der verſchiedenen Glieder werden bey Beſchreibung der Säulenordnungen gegeben.

## Ausrufung.

(Redekunſt.)

Eine Figur der Rede, welche eine Art des Geſchreyes iſt, wodurch man die Heftigkeit einer Leidenſchaft durch die Stärke des Tones an den Tag legt. Die Sprache hat zweyerley Mittel die Leidenſchaften auszudrüken, die Worte, als bedeutende Zeichen deſſen, was in uns vorgeht; und denn blos Töne, die keine deutliche Begriffe mit ſich führen, ſondern blos durch die Heftigkeit der Empfindung mechaniſch ausgeſtoßen werden, wie die Töne O! und Ach! In heftigen Leidenſchaften beſtrebt ſich die Seele ihre Empfindung auf alle mögliche Weiſe an den Tag zu legen, und fühlt während der Rede oft, daß die willkührlichen Zeichen dazu nicht hinreichen; daher ſtößt ſie gleichſam ſolche Töne aus, die überhaupt die Heftigkeit des Gefühls natürlicher Weiſe anzeigen.

Die Ausrufung entſpringt alſo ganz natürlich aus allen ſtarken Empfindungen, ſie ſeyen angenehm, oder widrig. Die Töne, welche die Natur in ſolchen Umſtänden aus uns erpreßt, ſind nach der Beſchaffenheit der Empfindung verſchieden. Es giebt Töne des Schmerzens, der Freude, der Bewunderung, der Verſchmähung. Die deutſche Sprache iſt in dieſem Stük eine der ärmſten; die griechiſche aber die reichſte. Auſſer dem angeführten O! und Ach! haben wir ſelten andre Ausrufungstöne. Die Neuern haben das Hah! zum Ausdruk des Zorns hinzugethan. Der Mangel ſolcher charakteriſirten Töne wird bisweilen durch die Apoſtrophe erſetzt; wenn man plötzlich ein höheres Weſen zur Hülfe oder zum Zeugen anruft. Ihr Götter! Himmel! oder wie Haller thut:

O Bern! O Vaterland! O Werte!

Die Ausrufung dienet demnach die Stärke der Leidenſchaft, oder vielmehr in derſelben die lebhafteſten Augenblike, die heftigſten Stöße der Empfindung anzuzeigen, indem ſie uns eine ſehr lebhafte Vorſtellung von ihrer Gewalt giebt, die den Redenden zwingt die ordentliche Rede in eine Art des Geſchreyes zu verwandeln. Man ſieht aber hieraus zugleich, daß ſie in den redenden Leidenſchaften nur ſelten vorkommen könne. Sie iſt einigermaßen mit dem Blitze zu vergleichen, der während dem Rollen des Donners die Empfindung plötzlich rühret und gleich wieder verſchwindet. Sie muß nur da angebracht werden, wo die Begriffe, die in der Sprache liegen, nicht mehr hinlänglich ſind, die Heftigkeit der Empfindung auszudrüken, oder wo die Empfindung ſo plötzlich entſtehe, daß man nicht Zeit haben kann, ſich auf Worte zu beſinnen.

Der Redner oder Dichter, der in der Sprache der Leidenſchaften redet, muß ſich wohl in Acht nehmen, daß er die Ausrufung nicht allzuſehr häufe, noch ſie anderswo, als in den heftigſten Augenbliken, anbringe; denn durch den Mißbrauch derſelben fällt man in das froſtige. Es iſt ganz wider die Natur, daß die überwältigende Anfälle der Leidenſchaft oft kommen, oder lange anhalten. Sobald man aber merkt, daß ein Scribent den Mangel der Begriffe mit Ausrufen erſetzen will, ſo wird man kalt. Sie würken nur alsdenn, wenn man uns ſo viel verſtändliches von der Gemüthslage geſagt hat, daß wir die Stärke der Empfindung begreifen. Daher kömmt es, daß die Ausrufung bisweilen ihre Natur ganz verändert, und ironiſch wird, ſo wie in dieſer Stelle aus Hallers Ode, über die Ehre:

> O! edler Lohn für meine Mühe,
> Wenn ich mich in der Zeitung leſe,
> Bey einem Schelmen, oben an.

Dieſe Figur thut ihre beſte Würkung, wenn der Redner ſeinen Satz aufs äuſſerſte gebracht hat, und denn dadurch alles von neuem beſtätiget. Z. E. illud queror, tam me ab iis eſſe contemptum, ut haec portenta, me Conſule potiſſimum cogitarent. Atque in omnibus his agris aedificiisque vendendis permittuntur Decemviris, ut vendant quibuscunque in locis videntur. O! perturbatam rationem, o! libidinem refrenandam, o! conſilia diſſoluta atque perdita. Cic. II. de L. Agr.

Ganz andre Würkung thut es, wenn die Ausrufung der Vorſtellung der Sache vorher geht. Sie bereitet den Zuhörer zu einem ſehr lebhaften Ausdruk, und reizt ſeine Vorſtellungskraft, genau auf das, was kommen ſoll, Achtung zu geben. Erfolget aber alsdenn nicht etwas ganz wichtiges, ſo wird die Rede froſtig.

◆ ◆

Ueber den Ausdruck des Ausrufs in der Muſik iſt die Abhandlung über das Recitativ in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. (B. 11. S. 223.) nachzuleſen. — Ueber den Ausruf in der Rede ſ. Joh. Chriſtoph. Adelung über den deutſchen Styl, S. 446 der 3ten Aufl.

## Ausſchweifung.

(Schöne Künſte.)

Eine kurze Unterbrechung der eigentlichen Folge der Begriffe durch Einführung fremder Vorſtellungen, welche der Hauptſache nur mittelbar nützlich ſind. Die Alten betrachteten die Ausſchweifung, welche bey den griechiſchen Grammatikern παρεκβασις genennt wird, nur als einen rhetoriſchen Kunſtgriff. Quintilian ſagt deßhalb, ſie ſey die Einmiſchung fremder, aber der Hauptſache nützlicher Vorſtellungen. Alienae rei, ſed ad utilitatem cauſae pertinentis, extra ordinem excurrens tractatio. Daher rechnet er den Kunſtgriff, da der Redner mitten in der Hauptſache etwas einmiſcht, das der Sache zwar fremd iſt, aber den Richter auf eine vortheilhafte Weiſe für dieſelbe einnimmt.

Allein die Ausſchweifung erſtreckt ſich weiter, und wird auch von Dichtern und andern Künſtlern gebraucht. So hat Milton im Anfang des IV. B. eine Ausſchweifung angebracht, da er uns von ſeinem Inhalt auf ſein verlohrnes Geſicht bringt.

Jede Ausſchweifung unterbricht den Zuſammenhang der Hauptvorſtellungen, und muß demnach mit groſſer Behutſamkeit angebracht werden, wenn ſie nicht nur der Hauptſache nicht ſchaden, ſondern Vortheil bringen ſoll. Sie thut die beſte Würkung, wenn man vermuthen kann, daß durch das, was zur Hauptſache gehört, die Vorſtellung, die man hat erwecken wollen, ganz oder größtentheils bewürkt iſt. Alsdenn muß man ihr etwas Zeit laſſen, ihre völlige Kraft zu erhalten. Wenn man in dieſem Fall nichts mehr zu ſagen hat, ſo kann man durch eine Ausſchweifung den Leſer oder Zuhörer in der guten Verfaſſung, darinn man ihn geſetzt hat, unterhalten, und ihr den letzten Nachdruk geben.

So wie die Ueberzeugung nicht allemal aus der Kraft der Beweiſe entſtehe, ſondern oft von einem vortheilhaften Einfluß des Herzens auf die Vorſtellungskraft: ſo kann eine geſchikte Ausſchweifung, wodurch das Herz an der rechten Sehne gerühret wird, den Vorſtellungen einen großen Nachdruk geben.

In ſcherzhaften Werken, die blos das Ergötzen zur Abſicht haben, kann man am leichteſten ausſchweifen. La Fontaine hat ſeinen Fabeln und ſeinen Hiſtörchen die größte Annehmlichkeit durch artige Ausſchweifungen gegeben. In Werken von ernſthafterm Inhalt können die Ausſchweifungen bisweilen auch als Ruhepunkte angeſehen werden, in denen die Aufmerkſamkeit etwas ausruhet, um nicht ganz ermüdet zu werden.

Bisweilen gehört die Ausſchweifung, als ein charakteriſirender Zug, nothwendig zur Sache. Wenn man einen einfältigen gemeinen Menſchen in einer Erzählung redend einführt, und ihm Ausſchweifungen in den Mund legt, ſo dienen ſie ungemein zur lebhaften Schilderung deſſelben. Denn ſolchen Leuten ſind die Ausſchweifungen ganz natürlich.

Eben ſo natürlich iſt die Ausſchweifung einem Menſchen, der von einer einzigen Vorſtellung ſtark gerühret, ſich derſelben ganz überläßt, und dadurch in eine Art von Träumereyen geräth, worinn keine enge Verbindungen mehr ſtatt haben. Dies iſt oft der Fall der Odendichter. Die plötzlichen Ausweichungen auf ſehr entfernte Gegenſtände ſind eine Art der Ausſchweifung, welche der Ode ganz eigen iſt.

In Werken, wo die Vorſtellungen ſehr gedrängt ſind, wie im Trauerſpiel, haben die Ausſchweifungen ſchwerlich ſtatt. Es iſt verdrüßlich, wenn man bey intereſſanten Scenen, wo man in beſtändiger Erwartung des folgenden iſt, durch Ausſchweifungen in der Folge ſeiner Vorſtellungen immer unterbrochen wird.

Es giebt ſcheinbare, obgleich immer kurze Ausſchweifungen, aber Abweichungen, ſelbſt im Trauerſpiele, wodurch man dem Ziel und Zweck der Scene nicht allein näher gebracht, ſondern wodurch auch allein dem Dialog Leben und Wahrheit gegeben wird. Ein Nebenbegriff eines Wortes veranlaßt ſie; und von einem Nebenbegriffe eines andern Wortes wird wieder eingelenkt. — Uebrigens ſcheinen zu den Ausſchweifungen mit auch eigentlich die a parte, die bey Seite zu gehören; und von dieſen handelt, unter andern, Aubignac in ſ. Prat. du Theatre (Liv. I. Chap. IX. S. 234. Amſt. Ausg. von 1715.) und Cailhava in ſ. Art de la Comedie (T. I. Ch. XXVII. S. 446.)

## Außenſeite.

(Baukunſt.)

Eine der Hauptſeiten eines Gebäudes, die man von außen überſieht. Ein viereckiges ganz freyſtehendes Gebäude hat alſo vier Außenſeiten. Die vornehmſte iſt die, welche gegen den beſten Platz von außen geſtellt iſt, und an der der Haupteingang zum Gebäude iſt. Eine gute Außenſeite trägt das meiſte zu dem Anſehen eines Gebäudes bey. Die Maſſe deſſelben iſt auch in den größten und prächtigſten Gebäuden etwas ſo einfaches, daß das Auge bald davon abgelenkt, und auf die beſondre Betrachtung der Außenſeite gerichtet wird.

Dem Gebäude von außen ein gutes Anſehen zu geben, iſt ein wichtiger Theil der Kunſt. Die Außenſeiten müſſen gleich den Charakter des Gebäudes an ſich tragen, und außer der allgemeinen Empfindung des Wolgefallens, welches aus der Regelmäßigkeit, Ordnung, Uebereinſtimmung der Theile entſteht, die beſondern Empfindungen der Größe oder Pracht, des Reichthums, der Anmuthigkeit erwecken. Der Geſchmak, der in den Außenſeiten herrſcht, muß den Stand deſſen, der das Haus bewohnt, oder die Beſtimmung des Gebäudes anzeigen. Ein Tempel muß ſich an ſeinen Außenſeiten anders zeigen, als ein Zeughaus; dieſes anders als ein Vorrathshaus, oder als ein Pallaſt, oder als das Haus eines Privatmannes.

Die meiſten Regeln der Baukunſt gehen auf die Schönheit der Außenſeiten, weil ſie vorzüglich in die Augen fallen. Folgende Anmerkungen können als die erſten Grundſätze angeſehen werden, die man bey der Anordnung und Verzierung der Außenſeiten zum beſtändigen Leitfaden brauchen muß.

Von einer ihr angemeſſenen Entfernung, die dem Auge noch verſtattet, auch die kleinern Theile zu unterſcheiden, muß ſie auf einmal, als ein feſtes, regelmäßiges und wohlgeordnetes Ganzes, in die Augen fallen. Dieſem Grundſatz zufolge, muß ſie einen der Höhe angemeſſenen Fuß, und ein ſolches Gebälke haben *). Ferner muß alles ſeine angemeſſene Größe und Stärke haben; das Gebäude muß weder zu viel noch zu wenig mit Fenſtern durchgebrochen ſeyn, weil im erſten Fall das Anſehen der Feſtigkeit geſchwächt wird; im andern aber das Ganze zu plump ſcheinet. Dieſem zufolge müſſen auch die Säulen, wenn man ſie anbringt, weder zu enge noch zu weit aus einander ſtehen **).

Alle herunterlaufende Linien müſſen genau ſenkrecht, und alle queer überlaufende genau waagerecht gehen. Jede dieſer Linien muß ihren beſtimmten Anfang und ihr beſtimmtes Ende haben, ſo daß keine ſich mitten an der Außenſeite verlieret. Alle Achſen der Säulen und Pfeiler, die in verſchiedenen Geſchoſſen über einander ſtehen, müſſen eine einzige Linie ausmachen, ſo wie die Mittellinien aller waagerecht laufenden Glieder von einer Höhe.

Iſt die Außenſeite von einer beträchtlichen Größe, ſo muß ſie in mehrere Haupttheile oder Parthien eingetheilt ſeyn. Von dieſen muß eine gerade in der Mitte, als die Hauptparthie ſtehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge gleich an ſich ziehe. Auf dieſe Weiſe entſteht recht in der Mitte der Außenſeite eine Mittellinie, von welcher das Auge die übrigen Theile durchſchauet, und die Uebereinſtimmung, Symmetrie und Eurythmie abmißt. Dieſe Haupttheile müſſen ein gutes Verhältniß gegen einander haben, welches ſchwerlich das Verhältniß von 1 zu 2 überſchreiten kann. Sind die Theile neben der Mitte zu groß, ſo muß man ſie wieder in kleinere abtheilen.

Die Außenſeiten leiden keine kleinen Zierrathen, zumal, wenn ſie nicht als Theile andrer Theile, (als der Säulen oder Pfeiler) betrachtet werden. Denn zu geſchweigen, daß ſie in der Entfernung, aus welcher das Gebäude muß angeſehen werden, verſchwinden, ſo thun ſie noch die ſchädliche Würkung, daß ſie das Auge zerſtreuen, vom Ganzen abführen, und auf einzele Theile richten, mit denen man das Ganze nicht mehr vergleichen kann. Es iſt überhaupt ein höchſtwichtiger Grundſatz, daß kein kleiner Theil, keine einzele Säule, kein Fenſter, kein angehäuftes Schnitzwerk, ſo hervorſteche, daß man verführt werden könnte, die Betrachtung des Ganzen fahren zu laſſen, um ſeine Aufmerkſamkeit auf das Einzele zu richten. Wenn an einer Außenſeite die Haupttheile ſich die Waage ſo halten, daß keiner davon das Auge auf ſich zieht, bis es den Eindruk des Ganzen genoſſen hat; wenn denn auch die kleinen Theile das

---

*) S. Ganz.

**) S. Säulenweite.

Auge an ſich locken, bis die Haupttheile gefaßt ſind: ſo iſt ſie in ihrer Art vollkommen.

Daß die Außenſeite die Art und den Geſchmak, auch die beſondere Beſtimmung des ganzen Gebäudes anzeigen müſſe, iſt ſchon erinnert worden. Die Ueberlegung dieſes Punkts iſt den Baumeiſtern um ſo mehr zu empfehlen, als die Fehler, die man gegen dieſen Grundſaz des guten Geſchmaks begeht, gar nicht ſelten ſind. Ueberhaupt aber iſt zu wünſchen, daß man von den heutigen allzu ſehr mit Zierrathen überhäuften Außenſeiten wieder auf die Einfalt der Griechen zurükkehre, die mehr auf das Große, auf das blos Regelmäßige und Ordentliche, als auf den aus der Menge der Theile entſtehenden Reichthum geſehen haben. Man muß immer bedenken, daß die Außenſeiten mehr dienen, von weitem einen guten Begriff vom Ganzen zu erweken, als den Zuſchauer davor ſtille ſtehen zu machen, um jede Säule oder jedes Fenſter, oder wol gar noch kleinere Theile, Stunden lang anzuſehen.

So wie die innere Anordnung uns mißfallen würde, wenn ſie winklicht, und wenn zwiſchen den großen Zimmern viel kleinere unregelmäßige Verſchläge wären, ſo muß auch einem von gutem Geſchmake geleiteten Auge die Anordnung einer Außenſeite mißfallen, auf deren Fläche viel kleines und winklichtes zu ſehen iſt *).

◆ ◆

(*) Von der Einrichtung der Außenſeite der Gebäude handeln, unter mehrern, Camus le Mezieres, in dem Genie de l'Architecture . . . Par. 1780. 8. Deutſch im Gothai. Taſchb. 1784. Magaz. für die bürgerl. Baukunſt, Weimar 1789. 4. B. 1. Th. 1. S. 100. — Jean Franc. Blondel, im 1ten B. ſ. W. De la Distribution des Maiſons de Plaiſance, und zwar de la Decoration des Façades von ſehr vielerley Arten von Gebäuden — und ebenderſelbe in dem Cours d'Architect. B. 1. vorzüglich Kap. 8. S. 421 u. f. wo er die Außenſeiten einzeler Gebäude, beſonders die Seitenwände derſelben, unterſucht.

## Ausweichung.

(Muſik.)

Ausweichen heißt in der Muſik aus dem Ton, worinn man eine Zeitlang den Geſang und die Harmonie geführt hat *), in einen andern Ton herüber gehen. Dieſes geſchieht in der heutigen Muſik in jedem Tonſtük, und in den längern Stüken vielmal, ſowol um die nöthige Abwechslung empfinden zu laſſen, als um den Ausdruk deſto vollkommener zu erreichen.

Insgemein bleibt der Geſang anfänglich eine Zeitlang in dem Tone, worinn er anfängt; hernach weicht er nach und nach in verſchiedene andre Töne aus; und endiget ſich zulezt wieder in dem Hauptton, aus welchem das Stük geſezt iſt.

Jeder Ton hat ſeinen eigenen Charakter, ein Gepräge, wodurch er ſich von allen andern unterſcheidet. Das Ohr fühlt dieſes, ſo bald der Ton, worinn modulirt worden, verlaſſen, und gegen einen andern vertauſcht wird. Aber ein Ton ſticht gegen einen andern mehr oder weniger ab; und darinn verhalten ſie ſich, wie die Farben, unter denen ebenfalls mehr oder weniger Uebereinkunft oder Verwandtſchaft iſt. Führt man den Geſang ſo durch verſchiedene Töne, daß immer der folgende wenig von dem vorhergehenden abſticht, ſo empfindet das Ohr eine angenehme Abwechſelung, in welcher nichts abgebrochenes, nichts hartes, nichts ohne den genaueſten Zuſammenhang iſt. Dergleichen Geſang ſchikt ſich zu ſanften und ſtillen Empfindungen. Hingegen würden ſolche, da der Affekt oft und plötzlich abwechſelt, ſehr wol durch einen Geſang können ausgedrukt werden, der den Ton oft und plötzlich ändert, und da die auf einander folgenden Töne ſtark gegen einander abſtechen.

---

*) S. Anordnung.

*) S. Ton.

Da überhaupt das Gehör in der Muſik niemals beleidiget werden darf, ſo muß man dieſe Uebergänge in andre Töne, oder die Ausweichungen allemal ſo zu machen wiſſen, daß nichts gezwungenes, nichts abgeriſſenes darinn ſey: wiewol auch dieſes in Fällen, da ein widriger Affekt es erfoderte, mit Vortheil könnte gebraucht werden.

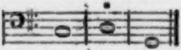
Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen ſind hier zwey Punkte auszumachen. 1) Wie weicht man aus einer Tonart in eine andre aus? 2) Was hat man in Anſehung der Wahl der Tonart, in die man ausweichen will, und der Zeit, in der man ſich darinn aufhalten kann, zu überlegen?

1) Jede Tonart hat, wie bekannt, die ihr eigene Tonleiter, wodurch ſie ſich von allen andern unterſcheidet. Man bleibt in einem Ton, ſo lange man keine andre Töne hören läßt, als die in der Tonleiter deſſelben liegen; ſo bald aber ein andrer Ton gehört wird, ſo bekömmt das Ohr einen Wink, daß man die bisherige Tonart verlaſſen, und in eine andre gehen wolle. Wenn man in C dur ſpielt, und läßt irgendwo Fis oder Gis hören, ſo empfindet das Ohr, daß die bisherige Tonart ſoll verlaſſen werden; weil in der C dur eigenen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, weder Fis noch Gis vorkömmt.

Dieſer bloße Wink aber iſt noch kein würklicher Uebergang in einen andern Ton; doch kündiget er die Ausweichung an. Dieſe Ankündigung muß nun ſo geſchehen, daß der Ton, dahin man gehen will, bezeichnet werde, oder daß das Ohr ihn erwarte. Folget auf dieſe Erwartung ein Accord, der der neuern Tonart eigenthümlich zugehört, ſo iſt die Ausweichung vollendet, und man befindet ſich nun völlig in dem neuen Ton, in welchem man nun fort moduliren kann.

Hier iſt nun wieder die Frage, wie man den neuen Ton, dahin man answeichen will, ankündige? Dieſes kann auf mehrerley Weiſe geſchehen, und iſt verſchieden, nach Beſchaffenheit des Tones, darinn man iſt. Der halbe Ton unter dem Haupttone, den man das ſubſemitonium modi nennt, hat eine große Kraft, die Erwartung des nächſten halben Tones über ſich zu erweken. Auf den Ton Fis erwartet das Ohr G, auf Cis D u. ſ. f. Daher haben die franzöſiſchen Tonlehrer dieſen Ton Note ſenſible, die den Ton bezeichnende Note, genennt *).

Wenn alſo während der Modulation in einer Tonart ein Intervall um einen halben Ton höher genommen wird, als es ſich in der Tonleiter befindet, ſo erwartet das Ohr, daß der Grundton des nächſten Accordes der Ton ſeyn werde, der einen halben Ton über dem erhöhten Intervall liegt, wie in folgendem Beyſpiel:

A 

Man modulirt in C dur; die große Terz über den zweyten Ton D, iſt der Tonleiter C dur fremd, und erwekt die Erwartung einer Ausweichung, und zwar natürlicher Weiſe in den halben Ton über den fremden Ton Fis. Folget nun in der nächſten Harmonie der Grundton G mit ſeinem Accord;

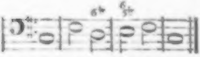
---

*) S. Leitton.

cord; ſo iſt die Erwartung erfüllt, und man iſt in G dur ausgewichen.

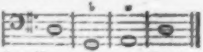
Wenn alſo der Ton, in welchen man ausweichen will, in der Tonleiter deſſen, darinn man würklich iſt, ſein Subſemitonium nicht hat, ſo dienet dieſes, als ein fremder Ton, eine Ausweichung anzukündigen. Iſt man in C dur, ſo hat keiner von den Tönen, D, E, G und A, ihren halben Unterton in der Leiter, folglich dienen die vorkommenden fremden Töne Cis, Fis, Dis, Gis, jeder den Ton anzukündigen, deſſen große Septime er iſt, Cis kündiget D an, Fis aber G u. ſ. f.

Hat aber der Ton, in den man ausweichen will, ſeine große Septime ſchon in dem Ton, darinn man iſt, ſo dienet ſie nicht zu dieſer Ankündigung. So hat der Ton F, ſeine große Septime E ſchon in der Tonart C dur. Will man nun in dieſer den Ton F ankündigen, ſo kann dieſes nicht durch E verrichtet werden, weil es dem Ton, darinn man iſt, nicht fremd iſt. Hingegen hat F ſeine Quarte in der Tonleiter C dur nicht. Folglich kann dieſe dienen, den Ton F anzukündigen, wie in folgendem Beyſpiel:



Die kleine Sexte in dem dritten Accord läßt vermuthen, daß die Modulation nach F dur gehen ſoll, deſſen Quarte dieſer fremde Ton iſt. Dieſes wird durch den folgenden Accord noch mehr beſtätiget, da es offenbar wird, daß dieſer fremde Ton nicht ſeine Unterſexte D bezeichnen ſoll, wozu Cis nöthig wäre, ſondern den Ton F, deſſen Quarte er iſt.

Will man in einen Ton ausweichen, der die kleine Tonart hat, ſo kann auch die Sexte, welche in dieſen Tonarten klein iſt, zur Bezeichnung derſelben dienen. Wenn in C dur folgendes vorkäme:



ſo weiß man, indem der Accord D angeſchlagen wird, noch nicht, ob dieſes der Accord auf dem zweyten Ton des Haupttones C, oder der Accord eines neuen Grundtones D moll ſeyn ſoll. Da aber in dem folgenden Accord die kleine Terz b vorkommt, welche die kleine oder natürliche Sexte zu D moll iſt: ſo erwartet man, daß in dieſem neuen Ton ſoll fortgefahren werden, welches durch den folgenden Accord, da die große Terz, als der halbe Unterton von D vorkommt, völlig beſtätiget wird.

Es iſt alſo gezeiget worden, auf was Art der Ton, dahin man ausweichen will, könne angekündiget werden. Dieſes geſchieht allemal durch ein, dem Ton darinn man iſt, fremdes ♯ oder b.

Man weicht aber in der That nicht allemal in die Töne aus, die auf dieſe Weiſe angekündigt werden. Bisweilen begnügt man ſich, ſie blos zu berühren, und doch in dem Ton, darinn man iſt, fortzufahren. Wenn alſo die Ausweichung auf die Art, wie beſchrieben worden, angekündigt iſt: ſo muß ſie vollendet und der neue Ton völlig feſtgeſetzt werden. Dieſes geſchieht dadurch, daß man von dem Accord, auf welchem der neue Ton angekündiget worden, durch eine Cadenz in ſelbigen ſchließt. So wird in dem obigen mit A bezeichneten Beyſpiel, der Ton G dur durch die große Terz auf D angekündiget, und durch die Cadenz feſtgeſetzt. Hiemit iſt alſo die erſte Frage, wie man aus einer Tonart in eine andre ausweiche, beantwortet: nämlich man kündiget den neuen Ton durch ein, dem Ton darinn man iſt, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches, Intervall an, und macht hernach eine Cadenz in den angekündigten Ton.

Will man ſich indeſſen in dem neuen Tone nicht aufhalten, ſondern davon gleich wieder in einen andern gehen, ſo geſchieht der Schluß nicht völlig, ſondern man vermeidet ihn. Wie dieſes geſchehe, iſt an ſeinem Orte gezeiget worden *).

2) Was hat man aber in Anſehung der Wahl des Tones, dahin man gehen will, und der Zeit, darinn man ſich in demſelben aufhalten kann, in Acht zu nehmen? Hiebey muß man vor allen Dingen zwey Grundſätze annehmen, wodurch die Auflöſung dieſer Frage beſtimmt wird. Der erſte iſt dieſer: daß die auf einander folgenden Töne nicht zu ſtark gegen einander abſtechen ſollen, wodurch eine zu ſchnelle Veränderung des Charakters entſtehen würde; es ſey denn, daß der beſondre Ausdruk es erfodert. Der zweyte Grundſatz: daß der Hauptton, woraus ein Stük geht, bey den Ausweichungen in andre Töne niemal gänzlich aus dem Gehör zu verlieren ſey. Geſchähe dieſes, ſo wäre eigentlich die Harmonie des Ganzen zerriſſen: die Theile hätten nicht mehr den gehörigen Zuſammenhang, und es würde eine eben ſo ſchlechte Würkung thun, als wenn ein Gemählde in der einen Hälfte aus einem andern Ton gemahlt wäre, als in der andern. Nach dem erſten Grundſatz wird alſo erfodert, daß man, wo nicht ein höheres Geſetz des Ausdruks es anders erfodert, immer in die nächſt verwandten Töne ausweichen ſoll. Deßwegen gehört die Betrachtung von der Verwandtſchaft der Töne, von der beſonders gehandelt worden iſt *), hieher. Dabey iſt auch die Länge des Stüks in Betrachtung zu ziehen. In ganz kurzen Stücken, dergleichen kleine Lieder ſind, hat man nicht nöthig, in viele Töne auszuweichen. Man begnügt ſich mit einer oder zwey Ausweichungen, von da man wieder in den Hauptton zurüke gehe und endiget. Iſt ein Stük ſehr lang, wie die Concerte zu ſeyn pflegen, ſo kann man in mehrere, und ſo gar in alle Töne, die die Tonleiter enthält, ausweichen, wenn man nur immer von jedem auf einen nahe verwandten geht. Siehet man den Ton, dahin man ausgewichen iſt, wieder als einen neuen Grundton an, welches mit einigen Einſchränkungen angehet, ſo kann man wieder aus dieſem in alle andre, die ſeine Tonleiter enthält, ausweichen. Daher entſteht eine ungemein ſtarke Mannigfaltigkeit der harmoniſchen Schattirungen.

Will man ſich aber bey der Mannigfaltigkeit der Ausweichungen nicht verlieren; ſo muß man den zweyten vorher angeführten Grundſatz nicht aus den Augen laſſen. Dieſer wird den Tonſetzer vor zwey Fehlern verwahren. Er wird ihn hindern, ſich in den von der Haupttonart entfernten, wiewol unmittelbar mit ihm verwandten, Tönen zu lange aufzuhalten. Denn dadurch würde man den Hauptton zu ſehr aus dem Gehör verlieren. So wird der Hauptton C dur durch F dur ziemlich ausgelöſcht, weil der die Tonart bezeichnende Ton, das Subſemitonium h, in F dur ausgelöſcht, und in b verwandelt wird. Noch mehr geſchieht dieſes durch D moll, wo eben dieſes b als die Sexte nöthig iſt, zugleich aber auch das C in Cis verwandelt wird. Wollte man ſich alſo, wenn der

---

*) S. Cadenz.

*) S. Verwandtſchaft der Töne; Tonſyſtem.

der Hauptton C dur iſt, in F dur oder D moll ſeine ſetzen, ſo würde man den Hauptton gänzlich verlieren.

Noch wichtiger iſt es, daß man aus keinem unmittelbar mit dem Hauptton verwandten Ton in ſolche ausweiche, die faſt alle natürliche Intervalle des Haupttones aufheben. Wollte man z. E. von C dur erſt in A moll übergehen, welches leicht und ohne alle Härte geſchehen kann, von dieſem aber hernach in ſeine Quinte ausweichen, welches ganz ungezwungen geſchehen könnte, ſo würde durch die dem E dur natürlichen Töne, Cis, Dis, Fis und Gis, das Gefühl des Haupttons C dur würklich ganz ausgelöſcht werden. Da man auch allemal wieder auf denſelben zurüke kommen muß, ſo würde eine ſo ſehr entfernte Tonart dieſes Zurükkehren ſehr ſchwer machen.

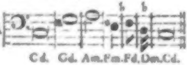
Hieraus folget alſo, daß man die Töne, dahin man aus dem Haupttone unmittelbar ausgewichen iſt, niemals ganz als ſolche Töne anſehen könne, die nun die Stelle des Hauptons vertreten, es ſey denn in ganz langen Stüken, wo man Zeit hat, von denſelben ſtufenweiſe wieder in den Hauptton zurük zu kehren.

Man muß ſo gar in den Tönen, dahin man ausgewichen iſt, bisweilen einige ihnen natürliche Intervalle ändern, um ſie der Haupttonart gemäßer zu machen. So muß man in D moll, wenn die Haupttonart C dur iſt, zuweilen C anſtatt des zu D gehörigen Cis, und bey F dur h ſtatt des b nehmen, um das Gehör immer in dem Gefühl des Haupttones zu erhalten.

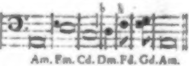
In welchen Ton man ausgewichen ſey, thut man wol, ſo viel möglich, den Accord des Haupttones oder ſeiner Dominante von Zeit zu Zeit hören zu laſſen. Deßhalb iſt man noch nicht wieder in den Hauptton zurüke gegangen, denn dazu wird ein Schluß erfodert. So kann in einem Stük, deſſen Hauptton C dur iſt, währender Modulation in den Tönen, dahin man ausgewichen iſt, eben dieſes C dur, als der fünfte Ton von F, als der vierte von G, als der dritte von A, wieder vorkommen.

Dieſes iſt das wichtigſte, was in Anſehung der gewöhnlichen Ausweichungen zu beobachten iſt. Damit man die natürlichſten Ausweichungen ſowol als die ſchiklichſten Verweilungen in jedem Tone, mit einem Blik überſehen könne, haben wir, nach dem Beyſpiel, das Rouſſeau gegeben hat, folgendes als ein Modell beygefügt:

A



B



Das mit A bezeichnete Syſtem iſt als ein Modell anzuſehen, in welche Töne man unmittelbar aus dem Ton C dur ausweichen, und wie lange man ſich verweilen könne, und dieſes kann auf alle andre Durtöne angewendet werden. Die natürlichſte Ausweichung iſt in ſeine Quinte, oder G dur; nach dieſer iſt die in die Sexte A moll die natürlichſte u. ſ. f. die härteſte iſt in die Secunde D moll.

Die Geltung der Noten zeiget an, wie lange man ſich in jeder Tonart im Verhältniß gegen den Hauptton aufhalten könne. Hätte man vom Anfang acht Takte lang in dem递 Haupttone modulirt, ſo ſchiken ſich vier Takte für die Dominante deſſelben, zwey für die Sexte, einer für die Terz, ein halber für die Quarte, und nur ein Viertelſtakt für die Secunde.

Ein ähnliches Muſter für die Ausweichungen, wenn der Hauptton in der weichen Tonart iſt, ſtellt das Syſtem B vor.

In Anſehung der Tonart der Töne, dahin man ausweicht, nämlich, ob der neue Ton die harte oder weiche Tonart haben ſoll, iſt die natürlichſte und auf die Verwandtſchaft gegründete Regel dieſe: daß die Quinte und Quarte die Art des Haupttones haben; die andern aber die entgegen geſetzte. Alſo weicht man aus C dur in F dur und G dur aus, andre Töne aber nehmen die kleine oder weiche Tonart an. Der Grund dieſer Regel iſt leicht einzuſehen. Nämlich allen großen Tonarten iſt die große Septime, und die große Sexte natürlich *). Die Sexte wird die Terz, wenn man vom Grundton in ſeine Quarte ausweicht; weicht man aber in die Quinte aus, ſo wird die Septime zur Terz. Eben ſo läßt ſich auch das übrige begreifen.

Damit auch dasjenige, was vorher von der beſtändigen Erneuerung des Gefühls von dem Hauptton angemerkt worden iſt, deutlicher in die Augen falle, kann man ſich noch folgenden Abriß der Nebenausweichungen vorſtellen:

### Hauptton.

C dur.

| C dur. | A moll. | E moll. | F dur. | D moll. |
|---|---|---|---|---|
| A moll. | H• | Fis• | G• | E• |
| H• | C dur. | G dur. | A moll. | F dur. |
| C dur. | D moll. | A moll. | B• | G• |
| D• | E moll. | H• | C dur. | A moll. |
| E moll. | F dur. | C dur. | D moll. | B• |
| Fis• | G dur. | D• | E• | C dur. |

Die oberſte Reihe zeigt die Hauptausweichungen an, oder die Töne, in welche man aus C dur unmittelbar ausweichen kann. Unter jedem ſind die Nebenausweichungen verzeichnet. So kann man, nachdem man aus C dur nach G dur ausgewichen, aus dieſem wieder unmittelbar in die unter ihm verzeichneten Töne ausweichen. Nur muß man, damit die Haupttonart nicht ganz ausgelöſcht werde, in Acht nehmen, daß die mit • bezeichnete Töne bey dieſer Nebenausweichung ihre Terzen und Quinten ſo behalten, wie die Tonleiter C dur ſie angiebt. Wäre man z. B. von C dur nach G dur ausgewichen, und wollte nun von da nach D ausweichen, ſo müßte dieſes itzt D moll ſeyn, weil F und nicht Fis der Haupttonart C zugehört. Man kann alſo überhaupt ſagen, daß man die mit • bezeichneten Töne (als ſolche betrachtet, auf die man durch Nebenausweichungen kömmt) nicht wol nehmen könne, ohne die Haupttonart vergeſſen zu machen. Von den plötzlichen Ausweichungen durch enharmoniſche Gänge wird in einem beſondern Artikel geſprochen *).

## Authentiſch.

(Muſik.)

Eine der beyden Tonarten der ältern Muſik **); nämlich die, welche von dem Grundton anfieng, ihren Umfang bis in deſſen Octave heraufnahm, und in dem Grundton den Schluß machte; da hingegen die andere, die plagal Tonart, von der Quinte des Grundtones bis in ſeine Octave heraufſtieg, und auch in dieſer Quinte den Schluß machte. Dieſes iſt in dem angezogenen Artikel ausführlicher erläutert worden.

---

*) S. Tonart.

*) S. Enharmoniſch.

**) S. Tonart.

◆ ◆ ◆

# B.

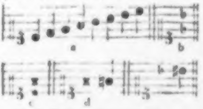
## B.

(Muſik.)

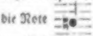
Mit dieſem Buchſtaben bezeichnete man ehedem den zweyten Ton der diatoniſchen Tonleiter, oder nach der itzigen Art zu zählen den ſiebenden *). Er war in der ältern Muſik der einzige Ton, der zwey Sayten hatte, die um einen kleinen halben Ton verſchieden waren. Die niedrigere wurde durch das kleine runde B, ♭; die höhere durch ein großes viereckiges B, das itzt mit ♮ angezeiget wird, ausgedrukt. Itzt wird der eine dieſer Töne ſchlechtweg B, der andre H genennt.

So oft ehemals ein Geſang in Noten geſetzt wurde, mußte nothwendig auf der ſiebenden Stufe das Zeichen ♭ oder ♮ ſtehen, damit man wiſſen konnte, welche von den beyden Sayten B ſollte gegriffen werden, die tiefere ♭ oder die höhere ♮.

Da in der heutigen Muſik auch jeder der übrigen ſechs diatoniſchen Töne ebenfalls zwey Sayten hat, nämlich C hat C und Cis, D hat D und Dis u. ſ. f. ſo hat man dieſe beyden Zeichen auch für andre Töne, aber mit einer Veränderung beybehalten. Wenn nämlich dem aus fünf Linien beſtehenden Notenſyſtem, auſſer dem Schlüſſel kein Zeichen vorſtehe; wie hier bey a:



ſo bedeuten die ſieben Noten der Octave die Töne C, D, E, F, G, A, H; ſtehet aber das Zeichen ♭ auf dem Notenſyſtem, ſo zeiget es an, daß man den Ton, der auf der, mit ♭ bezeichneten, Stufe ſteht, um einen halben Ton tiefer nehmen müſſe; als bey b, auf der dritten Stufe, nicht den Ton E, ſondern Dis, auf der ſiebenden nicht H, ſondern B. Eben dieſe Bedeutung hat das runde ♭, ſo oft es einer beſondern Note vorgeſetzt wird. Iſt das Zeichen ♯ auf einer oder mehrern Stufen des Notenſyſtems vorgezeichnet, wie bey c, ſo bedeutet es, daß von den Tönen, die auf dieſelbe Stufe fallen, der höhere müſſe genommen werden, z. E. nicht F, ſondern Fis, nicht C, ſondern Cis, u. ſ. f. Will man nun mitten im Stük einen ſolchen Ton wieder ändern, und die Würkung der vorgezeichneten ♭ oder ♯ wieder aufheben, ſo ſetzt man das viereckigte B oder ♮ vor, wie bey d,

wo die Note  nun nicht Fis, ſondern F bedeutet, und die Note, nicht B, ſondern H.

B dur und B moll, bedeuten die beyden Tonarten, deren Grundton B iſt.*).

## Balkon.

(Baukunſt.)

Ein an der Auſſenſeite eines Gebäudes erhabener freyſtehender Austritt vor den Fenſtern. Die Balkone dienen hauptſächlich dazu, daß man aus einem Zimmer gerade in die offene Luft austreten kann, um ſich daſelbſt deſto bequemer überall umzuſehen. Zu dem Ende ſind ſie zur Sicherheit gegen das Herunterfallen mit einem Geländer verſehen.

---

*) S. Syſtem; Tonleiter; H.

*) S. Tonart.

Man bringt ſie insgemein an dem erſten Geſchoß in die Mitte der Auſſenſeite an, um dieſem Theil dadurch mehr Anſehen zu geben. Die größten faſſen drey Fenſter in ihre Länge. Sie werden entweder frey, auf ſtarke aus der Mauer hervortretende Kragſteine oder Balken geſetzt, oder auch durch Thermen, Carpatiden, oder auch ordentliche Säulen unterſtützt, und gerade über den Eingang angeordnet. In dieſem letzten Fall bekommt der Haupteingang des Gebäudes dadurch ein prächtigeres Anſehen. Man begeht aber dabey vielfältig den Fehler, daß man das kleine Gebälke der Säulen ausbricht, um den Eingang nicht zu verdunkeln. Weil dieſes einer der ungeſchikteſten Fehler iſt *), ſo ſollte er ſchlechterdings vermieden werden. Findet man, daß ein durchgehendes Gebälke den Eingang würklich verfinſtern würde, ſo lege man die Platte des Balkons als den Unterbalken über die Säulen weg, und laſſe entweder die beyden andern Theile des Gebälkes weg, oder man baue ſie über die Platte, und ſetze alsdenn das Geländer darauf; ſo bleibet jedes in ſeiner Natur.

Es iſt ſeltſam, daß auch die geſchikteſten Baumeiſter, ſo gar an der vornehmſten Stelle der Gebäude, durch ſolche ungereimte Ausſchneidung der Gebälke den guten Geſchmak ſo gerade vor den Kopf ſtoßen, wie unter andern auch an dem Haupteingang in den zweyten Hof des Schloſſes in Berlin geſchehen iſt.

Gegen die, in dieſem Artikel gethanen Vorſchläge, finden ſich unter andern Erinnerungen, ſo wie zugleich beſſere Vorſchläge, in der Recenſion dieſes Werkes in der allgemeinen deutſchen Bibl. B. 22. S. 61.

## Ballet.

(Muſik.)

Iſt die Nachahmung einer intereſſanten Handlung durch den Tanz. Einigermaßen iſt es eine durch den Tanz hervorgebrachte allegoriſche Handlung. Den Raub der Helena erzählt der epiſche Dichter; im Drama wird er mit allen dabey vorgefallenen Intriguen und Reden nachgeahmt; durch das Ballet wird der Geiſt dieſer Handlung und die Aeuſſerung der verſchiedenen dabey vorkommenden Leidenſchaften durch bloſſe Stellung, Gebehrden und Bewegung, von Muſik begleitet, vorgeſtellt. Man iſt zwar gewohnt, jedem figurirten Tanz auf der Schaubühne den Namen des Ballets zu geben; aber hierüber verdient **Noverre**, der ſeine Kunſt mit dem Auge eines Philoſophen beleuchtet hat, gehört zu werden. Er hält jeden Tanz, der nicht eine beſtimmte Handlung, mit Verwiklungen und Auflöſungen deutlich und ohne Verwirrung vorſtellt, für eine bloſſe Luſtbarkeit *).

Der gemeine Tanz iſt eine Luſtbarkeit für die tanzenden Perſonen, und braucht nichts, als dieſes zu ſeyn: das Ballet iſt ein Tanz, der die Zuſchauer intereſſiren ſoll. Es muß alſo nothwendig etwas anders ſeyn, als der gemeine Tanz. Es iſt ein Schauſpiel, oder macht einen Theil deſſelben aus. Alſo muß es den allgemeinen Charakter des Schauſpiels an ſich haben *).

---

*) S. Gebälke.

*) Tout ballet — — qui ne me tracera pas avec netteté et ſans embarras l'action, qu'il répréſente; dont je ne pourrois deviner l'intrigue. tout ballet, dont je ne ſentirai pas le plan, et qui ne m'offrira pas une expoſition, un noeud, un denouement, ne ſera plus qu'un ſimple divertiſſement de danſe. Vid. Lettres ſur la danſe par Mr. Noverre.

Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig ſind, verdienen ſie ſchwerlich unter die Werke des Geſchmaks gezählt zu werden; ſo gar nichts geiſtreiches und überlegtes ſtellen ſie vor. Man ſieht ſeltſam gekleidete Perſonen, mit noch ſeltſamern Gebehrden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumraſen, und niemand kann errathen, was dieſes Schwärmen vorſtellen ſoll. Es iſt nichts ungereimters, als nach einer ernſthaften dramatiſchen Handlung eine ſo abgeſchmakte Luſtbarkeit auf der Bühne zu ſehen. Es ſcheinet alſo kaum der Mühe werth, daß dieſe Materie in einem ernſthaften Werk in beſondre Ueberlegung genommen werde.

Da es aber nicht unmöglich iſt, dieſen Theil der Schauſpielkunſt zu veredeln, um dem Ballet einen anſehnlichen Rang unter den Werken des Geſchmaks zu geben, wenn es nur Balletmeiſter gäbe, die, wie Noverre, dächten, ſo wollen wir es hier nicht ausſchlieſſen. Die Mittel, welche der Mahler hat, wichtige Werke des Geſchmaks hervorzubringen, hat auch der Balletmeiſter, und noch dazu in einem weitern Umfange. Der Mahler und der Schauſpieler bringen Scenen aus dem moraliſchen Leben vor unſre Augen, die ſehr wichtige Eindrüke auf uns machen; dergleichen Vorſtellungen hat auch der Balletmeiſter in ſeiner Gewalt **). Er verdienet alſo eben ſo gut, als jene, daß die Critik ihm zu Hülfe komme.

Daß jede intereſſante Handlung durch ein blos ſtummes Spiel könne ſo vorgeſtellt werden, daß der Zuſchauer einen ſtarken Antheil daran nimmt, beweiſen die hiſtoriſchen Gemählde. Dieſe ſtellen einen einzigen Augenblik einer ſolchen Handlung vor; das Ballet aber kann eine Folge ſolcher Vorſtellungen enthalten, wo alles ein ganz andres Leben bekommt. Die Muſik, von welcher es beſtändig begleitet wird, verſtärkt die Empfindung, vermehrt den Antheil an der Handlung, und vertritt dabey die Stelle der Sprache.

Aber warum ſoll man eine intereſſante Handlung durch ein ſtummes Spiel vorſtellen, da das Drama ſie vollkommener vorſtellen kann? wer wird nicht lieber jede Handlung, ſo wie ſie geſchehen iſt, als durch den Tanz nachgeahmt ſehen? wozu kann alſo das Ballet nützen? Wenn dieſe Zweifel nicht könnten gehoben werden, ſo müßten wir das Ballet von den Werken der ſchönen Künſte ausſchlieſſen.

Man kann verſchiedenes zur Beantwortung dieſer Zweifel anführen. Vors erſte giebt es ſehr intereſſante Handlungen, die ſich zum eigentlichen Drama nicht ſchiken, weil es ihnen an der Gröſſe oder Ausdehnung fehlt. **Valerius Maximus** erzählt eine Anekdote von dem ältern Scipio, dem Afrikaner, der in ſeinem Landhauſe von Straſſenräubern beſucht worden, die man nicht ohne den Wunſch leſen kann, die Hoheit dieſes groſſen Mannes, und die, ſelbſt Räubern, dadurch erweckte Ehrfurcht, in Minen, Gebehrden und Bewegung vorgeſtellt zu ſehen *).

---

*) S. Schauſpiel.

**) S. Tanzkunſt.

*) Valer. Max. l. II. c. 10. Nam poſtquam domeſtici Scipioni retulerunt, fores reſerari eosque intromitti juſſit: qui poſtes januae tanquam aliquam religioſiſſimam aram, ſanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deoſculati,

Dieſe Handlung ſchikt ſich nicht für das Drama; aber zum Ballet hätte ſie gerade die rechte Gröſſe. Die Geſchichte enthält ſehr viel Handlungen dieſer Art.

Hiernächſt giebt es Empfindungen und Leidenſchaften, deren Aeuſſerungen eben nicht nothwendig in einer groſſen Handlung brauchen vorgeſtellt zu werden, wo ſo viel Nebendinge die Aufmerkſamkeit zu ſehr zerſtreuen; die man beſſer empfindet, wenn alles, was geſchieht, ſich ganz allein und unmittelbar darauf bezieht. Wer würde nicht gern einen Helden in dem Augenblik ſehen, da er von einem Siege, wodurch er ein Volk gerettet, unter ſeine Bürger zurük kömmt, und von dieſen mit der Freude, dem Dank und der Ehrfurcht, die er verdient, empfangen wird? Dergleichen Vorſtellungen können auf keine beſſre Weiſe, als durch den Schauſpieltanz, nachgeahmt werden. Aber freylich gehört etwas ganz anders dazu, als künſtliche Sprünge und manierliche Schritte.

Es iſt gar nicht zu leugnen, daß unſre heutigen Sitten, die alle öffentliche Feyerlichkeiten, als würkliche bürgerliche Handlungen, aufgehoben haben, dergleichen Vorſtellungen beynahe unmöglich machen. Die heutigen Schauſpiele haben nicht die geringſte Beziehung auf öffentliche Nationalſitten. Doch hebt dieſes die Hoffnung nicht ganz auf, daß Männer von auſſerordentlichem Genie nicht ſollten, wenigſtens bey gewiſſen Gelegenheiten, dem Schauſpiel überhaupt, und einzeln Veranſtaltungen deſſelben eine wichtigere Wendung geben können.

Inzwiſchen könnten die Schauſpiele, als bloſſe Privatanſtalten betrachtet, ſo wie ſie gegenwärtig ſind, durch würklich gute Ballete dennoch merklich gewinnen, wenn dieſe in eine wahre Verbindung mit der Hauptvorſtellung gebracht würden. Der Tänzer hat gerade das in ſeiner Gewalt, wodurch die Leidenſchaften ſich am kräftigſten ändern. Wenn er nach geendigtem Drama, oder zwiſchen den Aufzügen, die Eindrüke, die alsdenn die ſtärkſten ſeyn müſſen, durch die Mittel, die er hat, unterhält, und den Gegenſtand, der nun den Geiſt oder das Herz beſchäftiget, in neuen Geſichtspunkten zeiget, ſo kann er ſehr viel zur Würkung des Stükes beytragen. In ſo fern alſo die Schauſpiele überhaupt wichtig ſeyn können, kann es auch das Ballet ſeyn. Aber freylich müßte es eine andere Form bekommen, als es gegenwärtig hat. Dieſe zu erfinden iſt keine geringe Sache.

Die Verſuche müßten von dem, was das leichteſte iſt, anfangen. Das Sittliche ſcheinet leichter, als das Leidenſchaftliche zu ſeyn. Ballete, die blos einen allgemeinen ſittlichen Charakter haben, die Fröhlichkeit, oder Ernſthaftigkeit, oder lieblichen Anſtand der Sitten ausdrüken, ohne eine beſonder Handlung vorzuſtellen, ſind das leichteſte. Wenn man uns nach einem intereſſanten Drama, je nachdem es einen luſtigen, oder fröhlichen, oder traurigen Ausgang gehabt hat, in einem Tanze dieſe Empfindungen überhaupt, nach dem beſondern Gepräge der Sitten des Volks, bey dem die Handlung geſchehen iſt, vorſtellt, ſo thut ein ſolcher Tanz ſeine gute Würkung.

Aber beſondre Handlungen in dem Ballet vorzuſtellen iſt höchſt ſchwer, weil es gar zu leicht in Abgeſchmakte fällt. Es ſoll nicht die Handlung ſelbſt, ſondern gleichſam eine Alle-

---

ſculati, poſitis ante veſtibulum donis, quae Deorum immortalium numini conſecrari ſolent, laeti, quod Scipionem vidiſſe contigiſſet, ad lares reverterunt — — Hoſtis nam admiratione ſui placavit; ſpectaculo praeſentiae ſuae, latronum geſtientes oculos obſtupefecit.

Allegorie derſelben ſeyn. Hat der Balletmeiſter eine beſtimmte Handlung gewählt, ſo muß er, wie der Mahler, die vorzüglichen Augenblike derſelben zuerſt aufſuchen. So viel deren in der Handlung ſind, ſo viel Abſätze oder Perioden muß ſein Ballet haben. Denn muß er auf eine geſchikte mahleriſche Vorſtellung ſolcher Augenblike denken, welche eigentlich die Hauptſache ſeiner Vorſtellung ausmachen. Was zwiſchen dieſen Augenbliken liegt, iſt von gemäßigtem Inhalt, wozu er ſchikliche Bewegungen und Tänze erfinden muß, die dem Charakter und den Sitten der Perſonen gemäß ſind. Dabey ſollten die zur Mode gewordenen ſymmetriſchen Stellungen und Bewegungen der Perſonen eben ſo ſorgfältig vermieden werden, als der Mahler ſie vermeidet. Es kann nichts helfen, wenn alle Perſonen einerley Bewegung und Stellung haben, und ſo ausſehen, wie eine einzige tanzende Perſon, die man durch ein vielſeitiges Glas zehnfach ſieht.

Man hat in dem vorigen Jahrhundert an einigen Höfen Schauſpiele aufgeführt, die den Namen Ballete gehabt. Sie waren aber mit Geſang und mit Reden untermengt. Durch Recitative wurde ſo viel, als zum Verſtande der Handlung nöthig ſchien, geſagt, und das Tanzen wurde durch Arien unterbrochen. Davon hat Menetrier ein beſonders Werk geſchrieben *). Verſchiedene ſehr wichtige Anmerkungen darüber kann man bey Rouſſeau finden **). Es läßt ſich aus den verſchiedenen Nachrichten, die wir von den Balleten der alten Griechen haben, muthmaßen, daß ſie auch bey ihnen von zweyerley Gattung geweſen; daß einige als Schauſpiele einer beſondern Art aufgeführt, andre aber, als Theile der dramatiſchen Vorſtellungen auf der Bühne vorgeſtellt worden. Die Ballete der Alten waren ganz charakteriſtiſch; einige ſtellten Nationalhandlungen oder Gebräuche vor; andre waren Nachahmungen beſonderer Begebenheiten.

◆ ◆

Um ſich von den, in dem vorſtehenden Artikel, angeführten, dort genannten Balletten der Alten, richtige Vorſtellungen zu machen, iſt, unter mehrern, Lucian (περὶ ὀρχήσεως im 4ten B. ſ. Schriften S. 334 der Mitauer Ausg. Deutſch in der Sammlung verm. Schriften, Berl. 1779 u. f. 8. B. 1. S. 383) — Athenäus (Deipn. Lib. I und XIV.) — Apulejus (Metamor. Lib. X. c. 10) u. a. m. nachzuleſen. Was ſich in dieſen, und mehrern Schriften der Alten hierüber findet, haben Joh. Wilberg in ſ. Diſſertat. de Orcheſtra, ſ. de Saltationibus Veter. Upsal. 1685. 8. — Joh. Meurſius, in ſ. Orcheſtra, ſ. de Saltationibus Veter. im 8ten Bde. S. 1234 des Gronovſchen Theſaurus — Jean B. Burette, in ſ. Deux Mem. pour ſervir à l'Hiſtoire de la Danſe des Anciens, im 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Pierre Bonnet Bourdelot, in ſ. Hiſt. de la Danſe anc. et moderne . . . Par. 1724. 12. — L. Cahuſac, in ſ. Traité hiſtor. de la Danſe anc. et mod. Par. 1754. 12. 3 Bd. Deutſch in dem 8ten und 9ten B. der Samml. vermiſchter Schriften, Berl. 1759 u. f. 8. — Piet. Ant. Gattoni, in dem Dial. ſopra le antichi ſaltazioni, in dem 30ten B. S. 1 der Raccolta d'opuſc. ſcient. et filol. Mil. ſo ziemlich geſammelt. Bey genauer Erwägung deſſelben zeigt ſich aber ziemlich anſchaulich, daß ihr Tanz dieſer Art immer noch ſehr verſchieden von dem war, was die Neuern nachher Ballet genannt haben. Jener war eben ſo ſehr Declamation, Mimik, als Tanz; die vorzuſtellende Sache wurde darin nicht blos, wie in dem Ballet der Neuern, durch eine allgemeine Bewegung des ganzen Körpers, oder allenfalls durch eine, dieſer allgemeinen Bewegung deſſelben, angemeſſene, mit ihr harmonirende, und ihr untergeordnete Bewegung der einzeln Gliedmaßen, ſondern durch die beziehungs- und bedeutungsvolle Bewegung der letztern, ausgedrückt; ſie ſcheinen auch hier nur darauf bedacht geweſen zu ſeyn, die Sache ſelbſt, und nicht ihre Kunſt, nicht blos ſchöne, angenehme Bewegungen, ſehen zu laſſen. Mit einem Worte, ihre Tänze dieſer Art waren — Pantomimen; und der Begriff, welchen ſie mit dem Worte ὄρχησις, ſaltatio, verbanden, war nicht immer der, welchen wir mit dem Worte Tanz, Danſe, verbinden. Indeſſen heißen, bey dem Lucian, ja jene Tänze auch auf die vorher benannte Art. Nur war die Bewegung des Körpers dabey abgemeſſen, und wurde von der Muſik geleitet, welches wieder nicht immer der Fall bey unſern gewöhnlichen ſogenannten Pantomimen iſt. Auch ſtellten ſie, dieſem gemäß, alle Arten von Handlung dar; und Noverre ſelbſt geſteht (Briefe über die Tanzkunſt. Hamb. 1769. 8. S. 18) „daß die Kunſt der Pantomime „(als welche Benennung er auch ſeinen „Balletten giebt) heut zu Tage weit eingeſchränkter iſt, als ſie unter der Regierung des Auguſtus war; daß es eine „Menge Dinge giebt, die ſich, vermittelſt der Gebehrden, keinesweges „ausdrücken laſſen, daß alles, was ruhige Unterredung heißt, darin nicht mehr „Statt finden kann.“ In ſeinen eigenen Balletten (deren Werth ich gar nicht verkenne, oder herabwürdigen will) läuft alles doch immer mehr auf mahleriſche Stellungen der handelnden Perſonen, als auf völlige Verdeutlichung der Sache ſelbſt hinaus; und, meines Bedünkens, würden wenige ſeiner Ballette, wenn man den Innhalt derſelben nicht vorher genau weiß, ganz vollkommen, und in allen ihren Theilen verſtändlich und begreiflich ſeyn. Daß ſie mit den Pantomimen der Alten nicht zu vergleichen ſind, werden folgende Werke den Leſer lehren: Octavii Ferrarii Diſſertat. de Mimis et Pantomimis, Guelph. (1714) 8. und im 2ten B. des Sallengreſchen Theſaurus, S. 677. — Nic. Calliachii de Ludis ſcenic. Mimor. et Pantomim. Synt. Patav. 1713. 4. und bey Sallengre, ebend. S. 699. — Hiſtory of the Mimes and Pantomimes . . . by J. Weaver, Lond. 1728. 8. — Recherches hiſtor. et crit. ſur les Mimes et les Pantomimes . . . p. Mr. Boulanger de Rivery, Par. 1751. 12. — Der 16te Abſchnitt der Reflex. crit. ſur la Poeſie et la Peint. des Dübos, mit Zuziehung des 13ten und 14ten S. 209 der Dresd. Ausg. — Abhandlung von den Pantomimen, hiſtor. und crit. ausgef. Hamb. 1749. 8. Auch finden ſich noch bey dem Bayle, in den Artikeln Bathylle d'Alexandrie, und Pylade, ſo wie in des Quadrio Storia e Rag. d'ogni Poeſia, B. 3. Th. 2. S. 252 — 275 ganz gute Nachrichten. Das große Verdienſt des Noverre iſt, daß er die hölzernen Symmetrien und Tanzmeiſtermanieren aus dem Ballet verbannte. Sogar ſeine, auch von H. S. angenommene Vergleichung zwiſchen dem Ballet, und dem hiſtoriſchen Gemählde, und die daraus, für jenes, gezogenen Folgerungen, ſcheinen keine ſcharfe Prüfung auszuhalten; wenigſtens dürften dergleichen Aehnlichkeiten nicht ſehr brauchbar in einer Theorie ſeyn. —

---

*) Traité des Ballets par le P. Meneſtrier.

**) Dictionaire de Muſique Article Ballet.

Das Ballet der mittlern Zeiten unterſchied ſich von der Pantomime der Alten nicht blos dadurch, daß es mit Rede untermiſcht war, (eigentlicher Geſang war nicht immer damit verknüpft) ſondern auch dadurch, daß nichts mehr von jener, mit dem erſtern unzertrennlich verknüpften Geſtikulation, dabey Statt fand. Nachrichten davon, und Anweiſungen dazu ſind in der Idée des Spectacles anc. et nouv. p. Mr. l'Abbé de Pure, Par. 1668. 12. und in des Cl. Franc. Meneſtrier Schrift, Des Ballets anc. et modernes, ſelon les règles du Theatre, Par. 1682. vorzüglich aber nur von franzöſiſchen zu finden. Die glänzendſten und ſchönſten hat der Turiner Hof gegeben. Ihr Erfinder war ein Graf Aglio. Von deutſchen ſind mir nur zwey, von David Schirmern verfertigte, und zu Dresden, in den J. 1650 und 1655 von dem Hofe aufgeführte bekannt. Das erſte heißt ein Ballet vom Paris, und der Helena; das zweyte das Ballet der Glückſeligkeit. Cahuſac ſagt von ihnen überhaupt: ſie hatten zwar viel Bewegung, aber keine Handlung; der Tanz mahlte einige Perſonen der Fabel und Geſchichte; allein das Gemählde glich dem gewöhnlichen Gemählde, welches nur einen Augenblick darſtellen kann. — Der zuſammengeſezte Tanz, derjenige der die Leidenſchaften ausdrückt, konnte nur im Vorbeygehn darin Platz finden." — —

Gegen das Ende des ſiebzehnten, und den Anfang des achtzehnten Jahrhundertes, hörte das Ballet, in ſo fern es bloßer Tanz iſt, oder das, was man ſo nannte, in Frankreich auf, etwas für ſich allein beſtehendes dieſer Art zu ſeyn. Es wurde mit dem eigentlichen muſikaliſchen Drama oder mit Geſang verbunden; der Tanz wurde den Worten ganz untergeordnet, und ſollte die Handlung gleichſam nur in Bewegung bringen, ſie beleben, ſie vollſtändiger machen. So entſtand diejenige Dichtart, welche bey den Franzoſen noch izt Ballet heißt. Quinault war der Erfinder dieſer Anwendung des Tanzes, und das Feſt des Bachus und der Liebe, im J. 1672, das erſte Werk von dieſer Gattung. Er nannte es indeſſen noch nicht Ballet, ſondern Paſtorale, verfertigte aber, in der Folge, zwey Stücke unter jenem Titel, den Triumph der Liebe, und den Tempel des Friedens. Allein in allen führt weder der Tanz eigentlich die Handlung, noch die Handlung eigentlich den Tanz herbey: die auftretenden Perſonen haben keinen eigenen Zweck; ſie erſcheinen nicht, um irgend eine Handlung für ſich ſelbſt auszuführen; ſie ſind Werkzeuge in der Hand des Dichters, um die Zuſchauer zu vergnügen, und Ludwig dem 14ten Schmeicheleyen zu ſagen. Wirklich ſelbſtſtändige Weſen führete erſt La Motte, im J. 1697, in das Ballet ein. In ſeiner Europe galante, welche in dieſem Jahre erſchien, und wozu Campra die Muſik machte, entſpringt Tanz und Geſang aus der eigenen Gemüthsſtimmung der handelnden Perſonen; ſie wollen durch jene entweder Liebe erwecken oder bezeugen u. d. m. Dieſes Stück wurde in der Folge, im Ganzen, Muſter des Ballettes, und der Charakter deſſelben dadurch dahin beſtimmt, daß, ſo wie in der Oper, Tanz und Geſang und Vergnügungen ſich aus dem Stoffe der Handlung entwickeln, ſo in dem Ballet, ſich aus dem Tanze und Geſange, eine Handlung entwickeln muß. Jene ſind alſo die Grundlage dieſer. Aber die Handlung ſelbſt hat deswegen weder in den Stücken des La Motte noch in den Stücken ſeiner Nachahmer, nicht Einheit; die verſchiedenen Entreen machen kein, unter ſich, und durch ſich ſelbſt verbundenes Ganze, ſondern eben ſo viel kleine Handlungen aus, welche nur durch gleiche Zwecke, oder allgemeine gleiche Beziehungen, die mit den verſchiedenen einzelen Handlungen nichts gemein haben, mit einander verknüpft worden ſind. Auch iſt der Tanz, auf keine Art, charakteriſtiſch darin; das heißt, er ſtellt keine beſondre Handlung dar, noch unterſcheiden ſich, z. B. in der Europe galante, die vier darin auftretenden Nationen durch die Eigenheiten deſſelben von einander; man tanzt darin, um zu tanzen, und man muß ein Franzoſe ſeyn, um dem La Motte dieſe Erfindung ſo hoch anzurechnen, wie es geſchehen iſt. Sie leitete, indeſſen, ſehr bald zu ähnlichen. Schon im J. 1699 verfertigte Regnard das Carneval von Venedig, welches Campra in Muſik ſezte, und in welchem, an einen doppelten Liebeshandel, unter gewöhnlichen Menſchenkindern, verſchiedene Vergnügungen des Carnevals, und alſo auch Tänze geknüpft ſind, ohne daß ſie mit der Handlung ſelbſt auf andre Art in Verbindung ſtehen, als in ſo fern dieſe ſich zur Zeit des Carnevals zuträgt. Er hieß das Stück Comedie-Ballet; und obgleich viel frühere Stücke der franzöſiſchen

Bühne, welche Zwiſchenſpiele hatten, wie Pſyche, die Prinzeſſinn von Elis, und ſo gar George Dandin, und der eingebildete Kranke, ſchon dieſen Nahmen führen, ſo iſt er denn doch nachher nur derjenigen Gattung, von welcher der Tanz ſich nicht ſo, wie von jenen, die ohne ihn können vorgeſtellt werden, gänzlich trennen läßt, geblieben. Aber dieſes Stück wirkte minder, als ein ähnliches Stück eben dieſes la Motte, le Carnaval et la Folie. Vielleicht verdient daſſelbe auch, wenn blos von theatraliſchen Vergnügungen die Rede iſt, den Vorzug. Der Tanz wird darin durch die handelnden Perſonen ſelbſt ausgeführet, oder doch veranlaßt; und dieſes wird dadurch wahrſcheinlich genug, daß dieſe Perſonen übernatürliche und allegoriſche Weſen, der Gott Plutus, die Jugend, die Thorheit und das Carnaval ſind, obgleich der Dichter auch wirkliche Weſen, wie einen Trupp Matroſen, einen Dichter, einen Muſikus, u. d. m. als Untergebene der Thorheit mit eingeführet hat. — Eine dritte Gattung des Ballettes iſt die Paſtorale Ballet, deren Erfindung ſich auch von la Motte herſchreibt. Zwar nannte, wie gedacht, ſchon Quinault ſein vorzüglich aus Tänzen zuſammengeſetztes Feſt des Bachus und der Liebe auch Paſtorale; aber in der Iſſé des la Motte, die bereits im J. 1697 und nachher im J. 1708 auf dem Theater erſchien, hängt der Tanz mehr mit der Handlung der Perſonen zuſammen, oder vielmehr das Stück hat eine, für ſich ſelbſt beſtehende, Handlung, und die darin tanzenden Schäfer, Faunen, Satyren, Driaden, u. ſ. w. verbinden damit einen eigenen Zweck. Uebrigens haben alle dieſe Gattungen, in der Folge, verſchiedene Abänderungen erlitten oder Zuſätze erhalten. So führete, z. B. Danchet, im J. 1710 in den, von Campra geſetzten, Fêtes Venitiennes komiſche Entreen oder Tänze, und, ich weiß nicht, wer, Helden, Könige, Fürſten in das Ballet ein, welches, zur Unterſcheidung von dem gewöhnlichen, nun Ballet heroique genannt wurde. Zu der wichtigſten Verbeſſerung machte Fuzelier mit ſeinen, im J. 1723 geſchriebenen, und von Colin de Blamont geſetzten Fêtes grecques et romaines, einen Anfang. Er verſuchte darin den Tanz wirklich darſtellend zu machen, oder einen Theil der Handlung wirklich tanzen zu laſſen. Aber, er brachte dieſen Tanz unſchicklich an. Er ließ, z. B. den Kampf der Ringer in den Olympiſchen Spielen dadurch vorſtellen, indem dieſer Kampf, der eigenen Anlage ſeines Stückes nach, ſchon geendigt war. Den wichtigſten Schritt aber that Cahuſac mit ſeinen, im Jahr 1747 geſpielten und von Rameau geſetzten Fêtes de l'Hymen et de l'Amour. Er verband darin nicht allein das Wunderbare, oder Maſchinerien mit dem Ballet, ſondern der Tanz in ſeinem Stücke iſt auch zu gleicher Zeit ein weſentlicher, nothwendiger Theil des Innhaltes. Allein, das Stück ſchien nicht Beyfall zu finden; und der wirklich handelnde oder Handlung ausdrückende Tanz iſt dadurch nicht auf dem lyriſchen Theater eingeführet werden. An Tanzgedichten aller Art, das heißt an Ballets und Comedies-Ballets, und Paſtorales-Ballets, hat es indeſſen nicht gefehlt. Auſſer den bereits benannten Dichtern haben J. Frcs. Duché († 1704) Joſ. de Lariout († 1725) de la Bruere († 1750) Mich. de Bonneval († ) Jean Fr. de la Noue († 1760) Fr. Aug. de Moncrif († 1770) Fr. Arouet de Voltaire († 1778) Pierre Ch. Roy († ) Friedr. Marmontel († 1788) Sedaine, Brunet, Monnier, Coudrau, Desfontaines, u. v. m. deren noch von irgend einer Art geſchrieben; und auſſer den angeführten Componiſten haben Blaiſe, der Marq. v. Braſſac, Bois-Mortier, Colaſſe, J. J. Mouret, Gervais, Fr. Francoeur, Bourgeois, Mondonville, Grenet, de la Garde, Fr. Rebel, Royne, Mich. Monteclair, de la Barre, Ch. Gotl. Rob. des Broſſes, J. G. Foulquier, Monſigny, Floquet, Agolan, u. a. m. dergleichen geſetzt. Sogar erhalten haben von den ältern ſich nur wenige auf dem Theater; auſſer der Europe galante, ſpielt man von dieſen nur noch les Elemens, les Amours des Dieux, den Zelindor Roi des Sylphes, und die Fetes grecques et romaines; und Männer von Geſchmack dürften wohl überhaupt das Urtheil, welches Rouſſeau in ſ. Dict. de Muſique, Art. Ballet, von ihnen gefällt hat, unterſchreiben. Daß übrigens auch in den eigentlichen, franzöſiſchen ſowohl als italieniſchen Opern, noch immer Tänze, oder Ballette, als Zwiſchenſpiele geblieben ſind, verſteht ſich von ſelbſt. Selten aber ſtehen ſie in eigentlicher, genauer Verbindung mit dem Stücke, oder ſind vollkommen gut darin angebracht. Und noch übler wirkt es, daß nicht die handelnden Perſonen, ſondern andre ſie ausführen. Auch herrſcht in ihnen immer, wenn man die Kleidung der Tänzer ausnimmt, die größte Einförmigkeit. — —

Endlich verſuchte Noverre aus dem Tanze allein, etwas für ſich beſtehendes zu machen, oder blos durch ihn ganze Handlungen darzuſtellen. Seine Lettres ſur la Danſe et ſur les Ballets, Londr. et Stuttg. 1760. 8. Deutſch. Hamb. 1769. 8. ſind bekannt. Auch hat er nachher noch verſchiedene Programme von einzelen Balletten drucken laſſen, welche, meines Wiſſens, bey der engliſchen Ueberſ. jener Briefe, Lond. 1783. 8. 1 B. befindlich ſind. Imgleichen gehören noch die „Bemerkungen über Pantomime und Ballet," in den Baieriſchen Beyträgen zur ſchönen und nützlichen Litteratur, München 1779. 8. — ſo wie die Remarks on the favourite Ballad of Cupid and Pſyche . . . Lond. 1788. 12. hieher. Vorgearbeitet hatten ihm, als Schriftſteller, indeſſen, bereits Cahuſac in dem angeführten Traité, Diderot in ſ. Abhandlungen über die dramatiſche Dichtkunſt, Rouſſeau, u. a. m. Sogar eine Tänzerinn, M. Sale, hatte bereits im J. 1734 den Pygmalion, die Ariadne, u. a. m. ziemlich glücklich, tanzend, dargeſtellt. Und an ſo genannten Pantomimen überhaupt, beſonders bey der italieniſchen Komödie, hätte es nie gefehlt. —

Uebrigens will ich, zur Vollendung des Artikels, noch hinzuſetzen, daß faſt alle Völker, auch die roheſten, dergleichen ſtumme Schauſpiele gehabt haben. „Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutſchen," giebt eine Abhandl. im 3ten B. S. 327 des neuen Bücherſaales der ſch. Wiſſenſch. und fr. Künſte von Gander, einige Nachricht. Auch hat man ſogar Ballet de chevaux. — —

## Band.

### (Baukunſt.)

Iſt ein groſſes plattes Glied, welches an Gebälken und Geſimſen unter andern Gliedern, oder an andern Orten einzeln angebracht wird. In der doriſchen Ordnung haben die im Gebälke vorkommenden Bänder ihre beſtimmten Abmeſſungen. In verſchiedenen Gebäuden werden die Geſchoſſe durch breite Bänder an der Außenſeite abgetheilet. Sie ſchiken ſich aber nur da, wo weder Säulen noch Pfeiler durch die ganze Höhe der Auſſenſeite herauf gehen; denn die Bänder müſſen ununterbrochen durch die ganze Außenſeite weglaufen *).

## Baß.

### (Muſik.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man überhaupt den Umfang der tiefſten Stimme eines Tonſtüks; denn das Wort kommt von dem italiäniſchen baſſo, tief, her: insbeſondre aber wird dieſe Benennung demjenigen Theil eines Tonſtüks gegeben, welcher die Reihe der tiefſten Töne enthält, gegen welche die höhern, als dazu gehörige Intervalle abgemeſſen werden. Dieſes recht zu verſtehen, iſt zu merken, daß jedes Tonſtük aus einer oder aus mehr zugleich ſingenden oder ſpielenden Stimmen oder Parthien beſtehe. Die Parthie, welche

---

*) S. Geſchoß.

che nur die tiefſten Töne der menſchlichen Stimme hervorbringt, wird der Baß genennt; es ſey, daß ſie allein den Geſang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich ſingen. Ein ſolcher aus den tiefſten Tönen beſtehender Geſang wird ein ſingender Baß genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen würklichen Geſang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen beſtehende Geſang, eine Harmonie macht. Ein ſolcher Baß alſo iſt der Grund der Harmonie: die Töne, die er angiebt, füllen, als die tiefſten Töne, das Ohr alſo, daß es die höhern Töne, die den eigentlichen Geſang ausmachen, damit, als mit dem Grund, worauf ſie gebaut ſind, oder, als mit der Quelle, woraus ſie entſpringen, vergleicht, woraus eigentlich das Gefühl der Harmonie entſteht.

Es iſt an einem andern Ort angemerkt worden *), daß, wenn eine Sayte oder Pfeife in derjenigen Tiefe, welche die Baßtöne haben, erklingt, ſelbige zugleich viel andre Töne von verſchiedener Höhe vernehmen laſſe, davon der tiefſte um eine Octave höher iſt, als der Haupt- oder Grundton der Sayte. Wenn man den Grundton durch 1 vorſtellt, oder die Länge der Sayte, die ihn hervorbringt, 1 nennt, ſo ſind die andern höhern Töne, die man zugleich hört, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. u. ſ. f. Nun iſt bekannt, daß der Klang der tiefſten Töne am längſten anhält, die höhern aber bald verſchwinden. Indem alſo der Ton 1 fortklinget, kann man verſchiedene höhere Töne nach einander anſchlagen, wodurch ein Geſang gebildet wird, der ohne Abſicht auf den Charakter ſeiner Melodie, mit dem Grundtone, der das Ohr erfüllt hat, harmoniret. Dadurch bekömmt alſo der Geſang ſeine harmoniſchen Annehmlichkeiten. Hieraus läßt ſich ſowol der Urſprung des Baſſes, als ſeine Würkung in dem Tonſtüke begreifen. Indem nämlich die hohen Stimmen einen melodiſchen Geſang führen, ſchlägt der Baß die tiefen Töne an, aus deren Harmonie die obern ſingenden Töne genommen ſind, und dadurch bekömmt der Geſang eine neue Kraft, ſowohl zur Annehmlichkeit, als zum guten Ausdruk.

Ein ſolcher Baß, der eigentlich keinen Geſang, ſondern blos die Harmonie führet, wird izt als eine, jedem Tonſtüke weſentliche, Parthie angeſehen; und dadurch ſcheinet die Muſik der neuern Zeiten ſich hauptſächlich von der Muſik der Alten, die dieſen Baß allem Anſehen nach nicht gekannt haben, zu unterſcheiden. Wer ſich alſo von der Beſchaffenheit der neuern Muſik einen rechten Begriff machen will, muß ſich vorſtellen, daß eine Reihe dieſer Töne in einer Folge hintereinander mit Nachdruk angeſchlagen werden, und daß während der Zeit, da jeder dieſer Töne das Ohr beſchäftiget, von einer oder mehrern obern Stimmen verſchiedene andere Töne, die mit den tiefern eine harmoniſche Verbindung haben, einen Theil des Geſanges fortführen. Das Gehör iſt demnach beſtändig mit zwey Gegenſtänden beſchäftiget, nämlich mit der Folge der tiefen Baßtöne, und mit der Folge der höhern den Geſang bildenden Töne, die mit den tiefern verſchiedentlich harmoniren, und zugleich durch ihren beſondern Gang den Geſang ausmachen.

Die beſchriebene Reihe der tiefſten Töne des Tonſtüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichſam zum Maaße der Harmonie dienet: der ſingende Baß hingegen iſt ein Geſang, deſſen Töne in dem Um-

---

*) S. Harmonie.

Umfange der tiefſten Menſchenſtimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat: doch kann er auch bey ſeiner Melodie zugleich die Stelle des begleitenden Baſſes vertreten.

Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Muſik der Baß die wichtigſte Parthie ſey, welcher alle Stimmen untergeordnet ſind: eigentlich entſtehen ſie aus dem Baſſe, weil der Geſang keinen Hauptton angeben kann, der nicht in der Harmonie des Baſſes gegründet iſt. Wenn der Tonſetzer die Folge der Baßtöne gut gewählt, und die Töne der obern Stimmen regelmäßig daraus hergeleitet hat, ſo iſt ſein Satz rein. Ohne Baß kann zwar ein Geſang auch viel Schönheit haben; aber durch ihn wird er erſt vollkommen, weil alsdenn die Harmonie noch zum guten Ausdruk des Geſanges hinzukommt.

Der Abſtand des Baſſes von den obern Stimmen verdienet genau überlegt zu werden. Die Erfahrung, daß mit dem Ton 1 zugleich die Töne, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ u. ſ. f. klingen, zeiget offenbar, daß die ſingenden Stimmen dem begleitenden Baß niemal näher, als eine Octave kommen ſollen, weil ſonſt nothwendig die Harmonie geſtöhrt wird. Wenn man z. E. im Baſſe die große Terz und die Quinte des Grundtones noch hinzuſetzen wollte: ſo würde jeder von dieſen, ſo wie der Grundton ſelbſt, noch ſeine Terz und ſeine Quinte vernehmlich hören laſſen; daher würden, wie jeder berechnen kann, mit der Terz und Quinte des Grundtones ſehr diſſonirende Töne herauskommen, und alle Harmonie zerſtöhrt werden. Je tiefer demnach die ſingenden oder concertirenden Stimmen heruntergehen, je tiefer müſſen auch alle Töne des begleitenden Baſſes genommen werden. Es iſt daher ein ungereimter Fehler, wenn in Orgeln ſchon den tiefſten Stimmen auch ihre Quinten und Terzen zugefügt werden.

Hingegen muß der begleitende Baß auch nicht allzuſehr von den obern Stimmen entfernt ſeyn, weil das Ohr ihre Verhältniſſe nicht mehr genau genug faßt. Indem eine tiefe Sayte klinget, vernimmt man ihre Octave, deren Quinte und die große Terz der zweyten Octave vernehmlich, das iſt, zu dem Tone 1 die Töne $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$. Alle übrigen $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. ſ. f. werden nicht mehr deutlich vernommen, ob ſie gleich unfehlbar mit klingen. Wollte man alſo den Baß um 3 oder mehr Octaven von den obern Stimmen entfernen, ſo würde man der Klarheit der Harmonie dadurch großen Schaden thun. Will man den Geſang bis auf die höchſten Töne gehen laſſen, und dennoch einen tiefen Baß dazu nehmen, ſo müſſen auch die dazwiſchen liegenden Octaven ihre Stimmen haben, mit denen man die Harmonie des höchſten vergleichen könne.

Aus der angeführten Erfahrung folget auch noch dieſe wichtige Regel für den Tonſetzer, daß die nächſten Stimmen am Baſſe in Anſehung der Harmonie weit ſorgfältiger müſſen behandelt werden, als die ſehr entfernten. Denn die ſtärkſten Diſſonanzen ſind in einer großen Entfernung vom Baſſe von geringer Würkung, weil ihre Vergleichung mit dem Baſſe ſchwer wird; da hingegen die leichteſte Diſſonanz, die nur eine Octave über dem Baſſe liegt, ſehr empfindlich iſt.

Es läßt ſich aus dem Angemerkten leicht abnehmen, daß die einfacheſten Bäſſe die beſten ſind; daß ein begleitender Baß nur alsdenn einer Auszierung fähig iſt, wenn etwa die obern Stimmen inne halten; daß die gehakten Bäſſe, wo jeder Grundton, anſtatt anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Würkung gegen ihn thun können, oft angeſchlagen wird, meiſtens von ſehr ſchlechter Würkung ſeyn müſſen; daß endlich der Baß allemal eine herrſchende Stärke haben und nach Beſchaffenheit der obern Stimmen gut beſezt ſeyn müſſe; denn nichts ſchwächt die Muſik mehr, als wenn der Baß durch die obern Stimmen verdunkelt wird.

Singende Bäſſe ſind in vielſtimmigen Sachen eine überaus ſchwere Sache. Denn weil der Baß, um die Fehler gegen die Harmonie zu vermeiden, meiſtentheils ſteigen muß, wenn die obern Stimmen fallen, und ſo umgekehrt *): ſo kann man ſehr leichte gegen den Ausdruk anſtoßen. Von zwey Menſchen, die einerley Empfindung ausdrüken, muß der eine die Stimme erheben, wenn der andre ſie ſinken läßt. Alſo iſt ein guter ſingender Baß allemal für ein Meiſterſtük zu halten.

Von dem, was der Spieler, der den begleitenden Baß führet, in Acht zu nehmen hat, wird im Artikel Begleitung gehandelt. Hieher gehört noch verſchiedenes, was in den Artikeln Generalbaß, Beſezung, Grundbaß, gebundener Baß, Conterbaß, angemerkt worden.

# Bataillen.

(Mahlerey.)

So nennen die Liebhaber der Mahlereyen die Gemählde, auf welchen Schlachten, Scharmüzel und andre Gefechte vorgeſtellt werden. So wie die poetiſche Beſchreibungen der Schlachten und Gefechte dem epiſchen Gedicht ein großes Leben geben, ſo ſind ſie auch ein guter Gegenſtand der Mahlerey. Der Menſch liebet ſowol das, was ihn erſchüttert und ſeine Einbildungskraft geſpannt hält, als die Art des Außerordentlichen, das bey Schlachten gewöhnlich iſt. Da ſie Handlungen empfindender Weſen ſind, ſo können ſie auch als moraliſche Gegenſtände angeſehen werden. Der Mahler, dem es an hinlänglichem Genie nicht fehlt, kann dabey mehr thun, als blos die Phantaſie erſchüttern. Er kann mehrerley Paſſionen und Charaktere ſchildern. Aber es wird ihm ſchwer, in Schlachten die ganze Handlung auf ein ſo beſtimmtes Ziel hin zu führen, wie es in der Hiſtorie geſchieht. Die vollkommene Einheit ſcheinet dieſen Gemählden zu fehlen. Man ſieht Beſtrebungen und Gegenbeſtrebungen, die auf etwas äußerliches abzielen, das dem Zuſchauer nicht recht bekannt iſt. Daher haben dieſe Stüke ſehr ſelten das Einnehmende eines guten hiſtoriſchen Gemähldes, deſſen Handlung genau beſtimmt iſt.

Doch kann es auch beſondre Fälle geben, wo eine Bataille in dieſem Stük der Hiſtorie gleich kömmt. Von dieſer Art wäre die Vorſtellung eines Gefechtes um einen todten Körper, da die eine Parthey den Leichnam ihres Heerführers vor dem Feind beſchützen wollte. Ueberhaupt wird ein recht großes Genie auch in ſolchen Sachen allemal ein Leben und eine Moral in das Gemählde bringen, davon in den Stüken der gemeinen Mahler keine Spuhr anzutreffen iſt.

Dieſe Art erfodert ein großes Feuer. Denn die Lebhaftigkeit und Heftigkeit der Handlungen und Stellungen ſind dabey das vornehmſte. Sehr merkwürdige oder ſehr rührende Situationen wird nur ein Mahler von großem Genie darinn anbringen können. Der Bataillenmahler muß eine feurige und kühne Zeichnung, und ein Colorit von derſelben Beſchaffenheit haben. Ueber das Beſondre, was der Bataillenmahler zu bemerken hat, giebt Leonh. de Vinci einen ſehr lehrreichen Unterricht, den kein Mahler ohne Nutzen leſen wird *).

In

---

*) S. Bewegung.

*) S. Traité de la peinture par Leonhard de Vinci. Chap. LXVII.

In dem gröſten Styl ſind die Bataillen des Alexanders von Le Brün gemahlt, welche jedermann durch die berühmten Kupferſtiche des Audran bekannt ſind; wiewol die Originale anfangen ſelten zu werden. Der Holländer, Schoonebek, hat ſie auch geſtochen, aber ſehr verdorben.

◆ ◆

Bataillen ſind, unter mehreren, gemahlt worden von: Piet. della Francesca († 1580) Fil. d'Angeli († 1704) Mart. Frere († 1610) Eſ. van de Velde (1630) Ant. Tempeſta († 1630) Paul Stevens († 1618) Robert van Hoeck (1640) Giov. Piet. Poſſenti (1640) Paul v. Ros (1640) Corn. v. Wael (1640) Vinc. Leckerbetien, Manciol gen. (1650) Joh. Peters (Seegefechte 1650) Corn. Heinr. Vroom (Seegefechte 1650) Val. Coſtelli († 1659) Mich. Angelo Cerquozzi, delle Bataglie gen. († 1660) Joh. Aſſelyn († 1660) Juan de la Corte (1660) Pet. Snayers (1661) Casp. v. Eyck (Seetreffen 1660) Aniello Falcone, das Orakel der Bataillen gen. († 1665) Joh. v. Lin, Stilheid gen. (1667) Jacq. Courtois, Bourguignon gen. († 1676) Carl Herbel (1680) Ch. Le Brün († 1690) Heinr. Verſchuring († 1690) Ant. Frz. v. d. Meulen († 1690) Rom. Lank (1690) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1693) Pandolf Reschi (1700) Conſt. Frank (1700) Piet. Graziani (1700) Corn. Verhuyk († 1702) Joſ. Parrocel († 1704) Wilh. van de Velde (Seegefechte † 1707) Franc. Monti, Brescianino delle Bataglie genannt, († 1710) Georg v. Hammel († 1723) Ant. Calza († 1725) Chriſtian Reuter († 1729) Joh. v. Hugtenburg († 1733) Giul. Parmigiano († 1734) Jean B. und Phil. Martin (1735) Georg Phil. Rugendas († 1742) Franc. Simonini (1744) Joach. Fr. Beich († 1748) Ch. Parrocel († 1752) Fr. Mar. Raineri († 1758) Rob. Paton (Seegefechte 1759) Aug. Querfurt († 1761) Joh. Pet. Verduſſen († 1763) Hiac. de la Peigne (1770).

## Bauart.

Der beſondre Geſchmak, wodurch ſich die Gebäude verſchiedener Völker von einander unterſcheiden. In dieſem Sinn ſagt man: die griechiſche, römiſche, gothiſche, italiäniſche, franzöſiſche, Bauart. Von der griechiſchen und römiſchen Bauart können wir eigentlich nur aus ihren Tempeln urtheilen. Das vorzüglichſte daran, das den Charakter dieſer alten Bauarten ausmacht, iſt eine edle Einfalt und Gröſſe in den Formen; eine Schönheit, die aus den einfacheſten Verhältniſſen der Haupttheile entſteht; eine nur aus groſſen Verzierungen durch Säulen entſtehende Pracht; und eine Genauigkeit, die keine einzige Regel übertritt. Wiewol in den ſpätern Zeiten des Alterthums dieſe Pracht auch in kleinern Verzierungen geſucht worden *). Die italiäniſche Bauart, ſo wie ſie von Palladio, Barocchio, Vignola und andern ältern Meiſtern eingeführt worden, verbindet Gröſſe und Pracht mit Einfalt, läßt aber viel Nachläßigkeit in einzeln Theilen ſehen, und ſcheinet, die Nachläßigkeiten ausgenommen, der Bauart der Alten nahe zu kommen. Die franzöſiſche Bauart hat weniger Gröſſe und Einfalt, aber mehr Zierlichkeit und Annehmlichkeit, iſt auch in kleinen Theilen genauer. Die gothiſche zeigt eine mit Zierrathen und unendlichen Kleinigkeiten überhäufte Gröſſe und Pracht, bey welcher die guten Verhältniſſe gänzlich aus den Augen geſezt ſind, und die nicht ſelten etwas Abentheuerliches hat.

Wenn man fragt, welche Bauart die beſte ſey; ſo könnte man antworten: für Tempel, Triumphbogen und groſſe Monumente ſey die alte Bauart die beſte; für Palläſte die italiäniſche, aber mit der griechiſchen Genauig-

---

*) S. Baukunſt.

Genauigkeit verbunden; zu Wohnhäuſern aber die franzöſiſche.

◆ ◆

Von der Bauart der alten Völker überhaupt: Joh. Bernh. Fiſchers Entwurf einer hiſtoriſchen Architektur, in Abbildung unterſchiedlicher Gebäude des Alterthums und fremder Völker, Wien 1721. Leipz. 1725. f. und Bücher mit 60 Kupfern. — — der alten Aegypter handeln, oder geben Nachrichten: Deſcription of the Pyramids in Aegypt, by John Greaves, Lond. 1646. 8. — The Egyptian Hiſtory, treating of the Pyramids . . . written originally in the Arabian tongue, by Murtadi . . . . done in Engl. by J. Davies, Lond. 1672. 8. — Ol. Celſii Hiſtoriola Pyramidum Aegypti, Upſ. 1725. 8. — G. Phil. Krauſe Theoria Pyramidum, Frcft. 1757. 8. — Der erſte Band von Pockocks Deſcript. of the Eaſt . . . Lond. 1743. f. Deutſch von J. Frdr. Breyer, Erl. 1754 und 1771. 4. — Voyage d'Egypte et de Nubie, p. Mr. Fred. Louis Norden, Copp. 1757. f. mit Kpf. Engl. von Pet. Templemann, Lond. 1757. f. 2 B. mit K. und mit weniger Kupfern, ebend. 1757. 8. 2 B. Ebenſo, Deutſch, von Joh. Er. Ch. Steffens, Breßl. 1779. 8. 2 B. — Ueber zwey (Aegyptiſche) Gebäude aus einem Steine . . ., eine Abhandl. von Caylus, in deſſen Abh. zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1768 — 1769. 4. 2 B. S. 354. — Dell' Architettura Egiziana, Diſſert. d'un Corriſpondente dell' Academia delle Scienze di Parigi, Parm. 1786. 4. — Ueber die Baukunſt der Aegypter, eine Abhandlung von C. L. Stieglitz, in dem 34ten Bde. S. 177 der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. welche auch einzeln abgedruckt worden iſt. — — Ueber die, zu Rom noch befindlichen Obelisken, deren neune von einiger Bedeutung ſind: Degli Obeliſchi di Roma, da Mercati, R. 1589. 4. — Della Traſportazione dell' Obeliſco di Vaticano . . . dal Cav. Dom. Fontana, R. 1590. f. Neap. 1604. f. Lib. II. in cui ſi ragiona di alcune fabriche fatte in Roma e in Napoli dal Cav. D. Fontana, Nap. 1604. f. Die Fortſchaffung und Aufrichtung dieſes Obelisks war ſo merkwürdig, daß ſie zu vielen, zum Theil ſchon früher erſchienenen, Schriften, Anlaß gab, von welchen ich bloß mit Anführung des Obeliſcus Vatic. . . . p. Petr. Galeſinium, R. 1587. 4. der Epiſt. Hier. Catenae de magno Obeliſco Circ. R. 1587. 4. und des Phil. Angeli De Obeliſco Comm. im 4ten Bd. S. 1893. des Gräviſchen Theſaurus begnüge. — Ath. Kircheri Obeliſcus Pamphilius, . . . R. 1650. f. — Ebendeſſelben Obeliſci Aegypt. nuperrime inter Iſaei R. Rudera effoſſi Interpret. R. 1666. f. — Dell' Obeliſco di C. Auguſto, di Ant. Mar. Bandini . . . R. 1750. f. mit K. G. Stuarti Epiſt. de Obel. C. Aug. R. 1750. 4. — Erklärung einer Aegyptiſchen Spitzſäule, welche die Säule des H. Johannes in Rom genannt wird, Berlin 1768. 8. — —

Von der Bauart der alten Perſer: The ancient and royal Pallace of Perſepolis, deſtroyed by Alexander the Great . . . illuſtr. and deſcri. in XXII Copper-plates, Lond. 1739. f. (ein mittelmäßiges Werk) — Andre geben Nachrichten von dieſen Ruinen, oder handeln davon: die Voyages de Mr. Chardin en Perſe, im 9ten Bd. S. 79 der Amſt. Ausg. von 1711. 8. — Die Voy. de Corn. le Bruyn, Amſt. 1718. f. S. 261 u. f. — Ein Auff. des Gr. Caylus, deutſch in deſſen Abh. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768 u. f. 4. B. 2. S. 57. — Karſt. Niebuhrs Reiſebeſchr. nach Arabien, Koppenh. 1772 u. f. 4. Bd. 2. S. 121 u. f. Auch ſteht noch ein Aufſatz darüber von ihm im deutſchen Muſ. März 1788. — Perſepolis, von H. Herder, im 3ten Th. S. 301 f. Zerſtreuten Blätter, Gotha 1787. 8. und auch einzeln abgedruckt. — Eine, beynahe eben ſo ſonderbare Meynung, als Saverio Minervino, in ſ. Etimologia dell Monte Volture, S. 151. über den Innhalt der Homeriſchen Gedichte

dichte [illegible], trug S. S. Witte in einer eigenen Schrift, ſo wohl über dieſe Ruinen, als die Aegyptiſchen Pyramiden vor, welche zu widerlegen, Carſt. Niebuhr ſich, im Neuen deutſchen Muſeum, December 1790 die Mühe gegeben hat. — Mehrere Schriften, die von dieſen Trümmern handeln, ſind in Guthries allgem. Weltgeſchichte, Th. 1. S. 232 der Heyniſchen deutſchen Ausg. und in J. G. Meuſels Bibl. hiſtor. B. 2. Th. 2. S. 41 u. f. angezeigt. — —

Von der Bauart der **alten Griechen und Römer überhaupt**: Ratio Architecturae ant. Par. 1542. 4. — Leo Allatius de Aedificiis Rom. ſ. Romanae aedificat. c. Lael. Biſci Patav. 1644. 8. — Paralele des dix principaux Auteurs qui ont ecrit ſur les cinq Ordres d'Architect. oder wie es in der zweyten Auflage heißt, und auch eigentlich heißen muß, Parallele de l'Archit. ant. et de la moderne ... Par. 1650. f. mit 48 Kupf. von Freart de Chambray; verm. ebend. 1702. f. und mit den Grundr. des Cl. Perrault, des Ch. Errard, u. d. m. in dem 4ten Bd. der Bibl. portat. de l'Architect. Par. 1766. 8. Engl. von Evelyn, Lond. 1664. 1707. 1733. f. — Diſſertat. touchant l'Architect. ant. et l'Architect. gothique von Felibien, bey den Entretiens ſur les Vies .. des Peintr. et Archit. im 6ten B. S. 226 der Ausg. v. Trevoux. — J. Schüblers Tabellen über die alte Baukunſt, Nürnb. 1732. f. — Memoire ſur l'Architect. des Anc. von Caylus, in dem 23ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Deutſch in den Abh. zur Geſch. und Kunſt, Altenb. 1768 u. f. 4. B. 1. S. 303. — Betrachtungen über den wahren Geſchmack der Alten in der Baukunſt, und üb. deſſelben Verfall in den neuern Zeiten, in dem 4ten B. S. 411 des neuen Bücherſaales der ſch. Wiſſenſchaft. — L'Architect. des Anciens ... p. Mr. Silvy, Par. 1769. f. (Ob mehr als dieſer Band, welcher blos Anmerkungen über die doriſche Ordnung enthält, fertig geworden, weiß ich nicht?) — Della magnificenza d'Architettura de Romani, R. f. mit 40 Kpf. von Piraneſi. (Er behauptet, daß die Römer darin die Griechen übertroffen hätten. Ein Brief, über dieſes Werk von Mariette, findet ſich im 4ten B. S. 264 der Variétés litter. und Piraneſi ſchrieb dagegen Oſſervazioni, R. 1764. f. mit K. — Anmerk. über die Baukunſt der Alten, entw. v. Joh. Winkelmann, Leipz. 1762. 4. Franz. Par. 1783. 8. (S. übrigens den Art. Antik.) — Obſervations ſur les Edifices des anc. Peuples .... Par. 1768. 8. von le Roi. — The Grecian Orders of Architect. delineated and explained from the Antiq of Athens, by Steph. Riou, Lond. (1768) f. mit K. — Gaſpari, Pict. Ven. Tab. XII. quae Veterum et Recent. aedificandi rationem ... exhib. .... Ven. 1771. f. — — Von einzeln ihrer Gebäude, als 1) von den **Tempeln** derſelben: De Templis Ethnicor. von Jul. Ceſ. Bulenger, im 7ten B. S. 30 des Gräviſchen Theſ. — De Romanor. Templis von Jul. Minutolus, im 1ten Bd. S. 100 des Sallengreſchen Theſ. — De partibus Templi auguralis Tol. 1637. 8. von Joh. Bapt. Belli, im 5ten Bd. S. 543 des Gräviſchen Theſ. — De Templis Antiquor. Diſſert. Ioſ. Kööl, Lugd. B. 1695. 4. — De' Tempj degli Antichi, ein Aufſatz von Phil. Venuti, im 2ten B. S. 211 der Saggi di Diſſert. dell' Acad. di Cortona. — Diſſertaz. ſopra al Tempio di Diana da Efeſo da Poleni, ebend. im 1ten B. und einzeln R. 1742. 4. Ueber eben dieſen Tempel eine Abhandl. von Caylus, in den gedachten Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, B. 1. S. 1. — Account of a Roman Temple, von Stuckely, in den Philoſ. Transact. vom J. 1720. — Ueber die Baukunſt der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, von Joh. Winkelmann, in dem 5ten B. S. 223 der Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. — Die Lettere ſull' Architettura, des P. Paolo Ant. Paoli an den Abt Fea, in dem 3ten B. ſ. Ueberſetzung der Winkelmanniſchen Geſch. der

Kunſt, S. 129. handelt größtentheils von der Bauart der Tempel. — Beſondre Abbildungen davon liefern: Scelta di vari Tempietti ed Sepolcri ant. di Roma, diſ. da Giamb. Montano, con le piante et alzate in Proſpettiva, da Giamb. Soria, R. 1608. f. 1638. f. 1691. f. 50 Bl. in zwey verſchiedenen Sammlungen. S. übrigens den Art. Baukunſt. — Das 2te Buch des 2ten Bandes von Montfaucons Antiquité expl. Vol. 2. Part. 1. S. 45. (Ein groſſer Theil derſelben iſt aus dem vorher angeführten Werk des Soria genommen, welches, wenigſtens in Anſehung der Auſriſſe, nicht viel Glaubwürdigkeit hat.) — Plans, Coupes, Profils, Elevations geometrales et perſpectives de trois Temples ant. de Poeſtum, meſ. et deſſ. p. J. G. Soufflot, publ. p. G. M. Dumont, Par. 1764. f. 7 Bl. und bey deſſen Recueil 1767. f. — Temples anc. et modernes, ou Obſervat. hiſtor. et crit. ſur les Monumens d'Architecture grecq. et goth. p. Mr. L. M. Par. 1774. 8. mit K. — Raccolta di Tempi ant. di Franc. Piraneſe, R. 1780. f. — L'ordine dorico, oſſia il Tempio d'Ercole nella Citta di Cori da Giov. Ant. Antoni, R. 1785. f. 4 Bl. — — II) Von ihren **Bädern**: De Thermis et Balneis Veter. von J. B. Caſalius, im 9ten Bd. S. 631 des Gronovſchen Theſ. — De Thermis Vet. von Andr. Baccius, im 12ten B. S. 291 des Gräviſchen Theſ. — De Balneis Antiquor. von Laur. Joubert, im 1ten B. S. 973 des Sallengreſchen Theſ. — De Balneis, Lib. von Jul. Ceſ. Capacci, im 9ten B. des Burmannſchen Theſ. — Terme Diocletiane, diſ. da S. Oya, intagl. da Hier. Cock, R. 1558. f. 28 Bl. — De Thermis Herculanis nuper in Dacia repertis, Diſſertat. bey Caryophili De Antiq. Marmorib. Opuſc. Traj. ad Rh. 1743. 4. — The Baths of the Romans .... by Ch. Cameron, Lond. 1772. f. 75 Bl. — Ueber die Bäder des Titus, ſ. den Art. Antik, S. 195. a. und wegen mehrerer Schriften über die Bäder der Alten (ob ſie gleich nur medicinisch darin betrachtet worden ſind) Io. Alb. Fabricii Bibliogr. Antiquar. C. XXII. §. 14. S. 1004. Ed. tert. — — III) Von ihren **Gymnaſien**: Ein Auſſ. des Laur. Joubert, im 1ten B. S. 933 des Sallengreſchen Theſ. — Ein ähnlicher Auſſ. von Dom. Auliſius, ebend. B. 3. S. 889. — — IV) Von ihren **Theatern**: Auſſer den, bey dem Art. Amphitheater bereits angezeigten, hieher gehörigen, Schriften: De Theatro... Auct. Iul. C. Bulengero Tric. 1603. 8. mit K. und im 9ten B. S. 895 des Gräviſchen Theſ. — Diſc. ſur la Forme et la Conſtruction du Theatre des Anc. von Nic. Boindin, in dem 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Mem. ſur le Théatre de C. Scribonius Curio, vom Caylus, in dem 23ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Deutſch in den Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1768 u. f. 4. B. 1. S. 281. — Auch finden ſich dergleichen noch verſchiedentlich abgebildet, vorzüglich in Houels Voyage de Sicile (16te Liefer.) u. a. m. S. übrigens noch den Art. Schaubühne. — — V) Von ihren **Waſſerleitungen**: Sext. Iul. Frontinus De Aquaeductibus Urb. Romae, Lib. II. Flor. 1513. ex rec. Poleni, Pat. 1722. 4. mit K. und auch im 4ten B. S. 1625 des Gräviſchen Theſ. — De Aquis et Aquaeduct. Vet. Romae, Diſſert. III. von Raph. Fabretti, mit K. ebend. S. 1677. Einzeln, Rom 1680. 4. — Corſo delle Acque antiche, portate da lontani ſopra XIV. acquidotti ... da Alb. Caſſio, R. 1756. 4. 2 B. mit Kupf. — — VI) Von ihren **Grabmählern**: De Romanor. ſepulchr. von Jul. Minutolus, im 1ten B. S. 126 des Sallengreſchen Theſaurus. — Sepulchri Facies M. T. Ciceronis ... in Zacyntho Inſula rep. et a F. Deſiderio Lignamineo editi, Ven. 1557. 4. De Pyramide C. Ceſtii Epul. von Oct. Falconieri, im 4ten B. S. 1461 des Gräv. Theſ. — Henr. Noriſii Cenotaphia Piſana Caji et Lucii Caeſ. ... Ven. 1681.

1681. f. und im 8ten Bde. des Gutmanniſchen Theſ. — De Mauſolei Archit. von Dom. Auliſius, im 3ten B. S. 249 des Sallengreſchen Theſ. Sur le Mauſolée von Caylus, in dem 26ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Quartausg. Deutſch in den Abhandl. zur Geſch. und Kunſt, Altenb. 1768 u. f. 4. im 2ten Th. S. 1 u. f. — Antiche Sepolchre, ovvero Mauſolei, Rom. ed Etruſchi, da P. S. Bartoli, R. 1680 und 1727. f. 123 Bl. lat. im 12ten Bd. S. 1 u. f des Gronovſchen Theſ. — Monumentum, ſ. Columbarium Libertorum et Servor. Liv. Auguſtae, et Caeſar. Rom. detect. in Via Appia, deſcr. et in XX aere inc. tab. illuſtr. ab Ant. Gorio, adj. not. Ant. Mar. Salvini, Flor. 1727. f. und im 3ten B. S. 1 u. f. des Poleniſchen Theſ. — Camera ed Iſcrizioni ſepolcr. de' Liberti, Servi ed Ufficiali della Caſa di Auguſta, ſcop. nella via Appia, illuſtr. da Franc. Bianchini, R. 1727. f. mit K. — Camere ſepolcr. de Liberti ed Liberte di Livia Auguſta . . . ed altri ſepolcri, dil. . . . da P. Ghezzi, intagl. da Fr. Aquila, R. 1731. f. 40 Bl. — — VII) Von ihren Denkmählern andrer Art, als von Triumphbogen und Ehrenpforten: De Triumphis Vet. Romanor. ſcr. Ioa. Barth. Marlianus, R. 1549. Ven. 1555. 4. — Panvini Onuphrii Faſti et Triumphi Romanor. . . . Ven. 1557. f. c. not. Io. Argoli et addit. Nic. Pinelli, Par. 1642. f. c. not. Ioa. Henr. Maderi, Helmſt. 1675. 4. und im 11ten B. S. 1136 des Gräviſchen Theſ. mit K. — Franc. Modii Pandectae Triumph. Frcft. 1586. f. 2 Th. mit K. — De Triumphis, Spol. bell. Tropaeis, Arcub. triumph. et Pompa Triumphi Lib. von Jul. Ceſ. Bulenger, im 9ten B. S. 857 des Gronovſchen Theſ. — Vel. Mabochus, De Triumpho R. Alcmar. 1681. 8. — Ioa. Schaede De Triumpho R. Holm. 1693. 8. — Io. Nicolai Romanor. Triumph. ſolenn. Frcft. 1696. 8. — Lebr. P. Ploetzneri Comm. De Arcubus triumphal. Lipſ. 1750. 8. — Veter. Arcus Auguſtor. Triumphis inſ. ex reliq. quae adhuc Romae ſuperſunt . . . not. Io. B. Bellorii illuſtr. R. 1690. f. 52 Bl. — Arcus L. Septimii Severi Anaglypha c. explicat. Ioſ. Mar. Suareſii, R. 1676. f. — Eine Abbildung des, dem Auguſt, bey Suſa errichteten Triumphbogens findet ſich in dem Nouveau Theatre de Piemont et de Savoye, Amſt. 1725. fol. und, einzeln, gab eine Beſchreibung und Abbildung deſſelben, Paol. Ant. Maſſazza, Turin 1750. f. heraus. — Arcus Trajano dedicatus Beneventi porta aurea dictus . . . . R. 1739 und 1770. f. 9 Bl. — L'arc de Triomphe de Titus Veſpaſien, Par. 1770. f. — Sopra il gia antico arco, detto volgarmente di Portogallo, Diſſert. di Marc. Severoli in dem 1ten B. der Saggi di Diſſert. della Academ. di Cortona. Ueberhaupt ſind der vorhandenen Triumphbogen, oder vielmehr Ueberbleibſel von noch 12 vorhanden. S. übrigens in der Folge das Werk des Cleriſſeau und den Art. Flaches Schnitzwerk. — Von ihren Ehrenſäulen: Alf. Ciacconi Hiſtor. utriusque Belli dacici a Trajano C. geſti, ex ſimulacris, quae in Columna ejusd. viſuntur, coll. R. 1616. f. mit 130 Kpfrt. Colonna Trajana . . . . diſegn. ed intagl. . . . da P. S. Bartoli, coll' eſpoſizione di Ciacconio compend. da G. P. Bellori, R. (ſ. a.) 128 Bl. Querfol. Raph. Fabretti Suntagma de Columna Trajana, R. 1683. 1690. f. mit K. Columna Trajana . . . ab Andr. Morellio adcur. del. et in aere inc. nova deſcript. et obſervat. ill. cura et ſtudio Ant. Fr. Gorii Amſtel. 1752. f. — La Colonna di Marco Aurelio, ove è ſcolpita l'Iſtoria della guerra e victor. Marcomannica inc. da P. S. Bartoli, e ſpieg. da G. P. Bellori, R. ſ. a. Querf. 78 Bl. (Auch finden ſich von dieſer, und der vorhergehenden, Abbildungen in Sandrarts W. Mit lat.

Titel, ebend. 1704. Querſ. 80 Bl. — Io. Vignolii De Columna Imp. Antonini P. Diſſertat. R. 1705. 4. Ioſ. Caſtellionis De Columna Triumph. Imp. Antonini Comment. im 4ten B. S. 1937 des Gräviſchen Theſ. Piedeſtallo co'i baſſi rilievi ed iſcrizione della Colonna du' Antonino Pio . . . intagl. de Franc. Aquila, R. 1704. f. 5 Bl. Calcografia della Col. Antoniniana, div. in CL tav. ovvero la veduta, elevaz. lo ſpaccato ed i baſſi rilievi di queſto . . . monumento, R. 1779. 4. 3 Th. — Deſcription de la Colonne hiſtor. dreſſée à l'honneur de l'Empereur Theodoſe, deſſ. p. Gent. Bellin, expl. p. Cl. Fr. Meneſtrier, et gr. p. Jer. Valler, Par. 1702. f. — Von der Columna roſtrata iſt mir keine beſondre Beſchreibung und Abbildung bekannt. — — VIII) Von ihren **Landhäuſern**: De villar. antiquar. apud Rom. Structura von G. Grenius, im 6ten B. S. 681 des Sallengreſchen Theſ. — Les Plans et les Deſcriptions des Maiſons de Campagnes de Pline, Par. 1690. 8. von Felibien; auch bey ſ. Entretiens ſur les Vies . . . des Peintr. et Archit. . . . im 6ten B. S. 110 der Ausg. von Trevoux, und, unter dem Titel, Delices des Maiſons de Camp. appell. le Laurentin et la Maiſon de Toſcane, Amſt. 1736. 8. mit der, ſchon in der Idea dell' Archit. univerſale des Scamozzi befindl. Abbildung derſelben zuſammen gedruckt. Wahrſcheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhauſe und Garten, Laurentin gen. von Fedr. Aug. Krubſacius, Leipz. 1760. 8. — The Villa's of the Ancient, illuſtr. by Rob. Caſtell, Lond. 1728. f. — Diſſertaz. . . . d'una antica Villa, ſcop. ſul doſſo del Tuſculo . . . da R. Zuzzeri, Ven. 1746. 4. — Diſſert. ſopra la Villa di Orazio Flacco, da Dom. de Sanctis, R. 1761. 4. Decouverte de la Maiſon de Campagne d'Horace, p. Mr. Capmartin de Chaupy, Rome 1767 — 1769. 8. 3 Th. — Ruins of the Pallace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by Rob. Adams, Lond. 1764. f. mit 61 Kpfrt. — Ein Plan von der Villa Adriani, Flor. 1780. f. 6 Bl. — Auch finden ſich Nachr. und Abbildungen von dergl. in den Oeuvr. d'Architect. . . . de Mr. Peyre, Par. 1765. f. — — IX) Von ihren **Wohnhäuſern**: De Romanor. Domibus, von Jul. Minutolus, im 1ten Bd. S. 71 des Sallengreſchen Theſ. — Il Palazzo de' Ceſari, illuſtr. da Fr. Bianchini, Ver. 1738. f. mit K. Lat. und Ital. — X) Beſchreibungen und Abbildungen von noch vorhandenen **Ueberbleibſeln der alten Bauart, in einzeln Ländern oder Städten**: The Ruins of Palmyra, otherwiſe Tedmor in the Deſert by Dawkins and Wood, Lond. 1753. f. mit 5 Kpfrt. — The Ruins of Balbeck, otherwiſe Heliopolis, in Coelo-Syria, von ebend. Lond. 1757. f. mit 46 Kpfrt. Deutſch, von C. Fedr. Brucker, Augsb. 1769 und 1782. f. — Von **Griechenland**: Ionian Antiquities . . . by R. Chandler, M. A. N. Revett and W. Pars, Lond. 1769. f. mit 28 Kpfrt. — Les Ruines des plus beaux Monumens de la Grece . . . . p. Mr. le Roi, Par. 1758. f. 2 Th. verb. 1769. f. 2 Th. mit 61 Kpfrn. Voyage pittoreſque de la Grèce, (von dem Grafen Choiſeul Gouffier) Par. 1782. f. bis jetzt nur ein Band, mit 126 Kpfrt. Deutſch, größtentheils nur der Text, Gotha 1780 u. f. 8. — The Ruins of Athens, by R. Sayer, Lond. 1759. f. mit 12 Kupfrt. Deutſch, Augsb. 1764 und 1782. f. The Antiquities of Athens, meſured and delineated, by J. Stuart and Nic. Revett, Lond. 1762 — 1790. f. 2 Bde. mit Kpfr. — — Von **Italien überhaupt**: I Veſtigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo etc da Egid. Sadeler, Praga 1616. 50 Bl. Querf. — Vet. Latii Antiq. Veſtigia, Urbis Moenia, Pontes, Templa, Balnea etc. aen. tab. inc. R. 1751. f. — Repreſentation des plus celebres Monumens de l'Antiquité en Italie, deſſ. p. C. Cleriſſeau, gr. p. D. Cunego, Londr. 1766. f. (Dieſe Denkmähler ſind, der Bogen des Trajan zu Benevent, das Innere des Tempels der Eintracht, der Tempel des Serapis zu Puzzuoli, ein altes Grabmahl, der Tempel des Anton. und der Fauſta, der Bogen zu Pola in Iſtrien, der Tempel zu Pola, das Thor von Rimini, Arco felice gen. der Bogen des Sept. Severus und Caracalla, der Tempel des Jupiter Stator, der Tempel der Venus auf der Küſte von Baja, und das Grabmahl Virgils) — Veteris Latii Antiquitatum ampliſſima collectio, in qua . . . Urbes, Villae, Templa, Balnea, Pontes, Piſcinae . . . deſcrib. et plus quam CXL tab. aen. exhib. . . . Rom. 1769 und 1780. Querf. 2 B. von Rod. Venuti. — Collection de Monumens d'Architect. . . . Par. 1781. f. 50 Bl. von Renard — — Von einzelen Städten, als von Rom: Speculum romanae magnificentiae, Ant. Lafrerii Formis, R. 1552. f. 118 Bl. ebend. c. Duchetti P. de Nobilibus, 1561 — 1585. f. 109 Bl. worunter ſich aber auch viel Statuen befinden — I Veſtigi dell' Antichità di Roma, rac. e ritratti in perſpectiva . . . da Stef. du Perac. R. 1569 — 1575 und 1653. 46 Bl. Querf. — Urbis Romae Aedificior. illuſtr. quae ſuperſunt Reliquiae, a Io. Ant. Doſio, ut hodie cernuntur, ſtilo ferreo deſcr. et ab Io. B. de Cavalleriis aen. tab. inc. Repraeſentat. ſ. l. 1569. f. 50 Bl. — Le Antichità della Città di Roma, di And. Palladio, Ven. 1570. 8. R. 1576 und 1600. 8. — Diſc. ſopra le Antichità di Roma, da Vinc. Scamozzi, con XL. tav. intagl. da B. Pittoni, Ven. 1583. f. — Der 1te und 2te Th. von Lud. Demontioſii Gallus Romae Hoſpes . . . R. 1585. 4. handelt von den alten Gebäuden zu Rom. — Alexand. Donati Roma vetus et recens, R. 1633. 4. Amſtel. 1695. 4. und im 3ten Bde. S. 469 des Grävischen Theſ. — Roma antica, Lib. VIII. da Fam. Nardini, R. 1666 und 1704. 4. — Verm. mit der Beſchreibung des neuen Roms von Venuti, R. 1767. 8. 2 B. mit K. Das erſtere Werk allein, R. 1771. 8. 4 B. mit K. Lat. von Jac. Tollius, in dem angeführten Theſaurus, B. IV. S. 877. mit K. — Fragmenta veſtigii veteris Romae ex Lapidibus Farneſianis . . . c. not. Per. Bellorii, R. 1673 und 1682. f. und im 4ten Bd. S. 1955 des Grävischen Theſ. Verm. mit Anm. von Amaduzzi, und ſechs neuen Platten, ebend. 1764. f. mit 26 Kpfrt. — Les Edifices antiques de Rome, deſſ. et meſurés très exactement, par Ant. Des Godets, Par. 1682. 1697 und 1779. f. Engl. von Marſhall, Lond. 1771. f. mit 137 Kupf. — Ioa. Ciampini Veter. Monumenta, in quibus praecipue muſiva opera, ſacrar. profanarumque aedium ſtructura . . . diſſert. et icon. illuſtr. R. 1690 — 1699. f. 2 B. ebend. 1743 — 1747. f. 2 Bde. — Monumenta Rom. Magnitudinis, quae urbem illam velut redivivam exhibent, c. de Rubeis, R. 1699. 138 Bl. Querfol. von P. S. Bartoli. — Bonav. ab Overbeke Reliq. ant. Urbis Romae, a Mich. ab Overbeke ed. Amſtel. 1708 und 1763. f. Ital. von Amiconi, Londr. 1739. f. 3 Th. mit 146 Bl. — Le Veſtigi e Rarità di Roma ant. ric. e ſpieg. da Franc. de' Ficoroni, R. 1744. 4. mit K. — Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, da Giuſ. Vaſi . . con una ſpiegazione del P. Giuſ. Bianchini, R. 1748 und 1761. kl. Fol. 10 B. — Antichità Rom. de' tempi della Republ. e de' primi Imperatori, diſ. ed inc. da Giamb. Piraneſi, R. 1748 — 1756. f. 250 Bl. 4 Thle. — Le Rovine dell' Caſtello dell Acqua Giulia . . . da Giov. B. Piraneſi, R. 1761. f. 48 Bl. — Il Campo Marzio dell' antica Roma, von ebend. Rom 1762. f. mit 48 K. — Les plus beaux Monumens de Rome anc. . . . deſſ. et gr. en CXX pl. Par. 1761 und 1775. f. von Barbault, nachgeſt. von G. Chr. Kilian, Augsb. 1767. f. — Journal de Rome, ou

Collection des anc. Monumens, qui exiſtent dans cette Capitale . . . . Par. 1766. f. — Veduti degli antichi Veſtigi di Roma, di Al. Giovannoli, R. (ſ. a.) 106 Bl. Querf. — Nuova Racc. degli megliore Vedute antiche e mod. di Roma, da Giov. Caſſini, R. 1771. f. 80 Bl. — Auch giebt es, auſſer den, vorher bereits angeführeten, noch viele Beſchreibungen von Rom überhaupt, ſo wie von den römiſchen Alterthümern, in welchen ſich Nachrichten von den Ueberbleibſeln der alten Baukunſt daſelbſt finden. S. die Art. Amphitheater, S. 127. b. und Antik, S. 188. b. — — Von andern Städten Italiens: Antichità di Cora, deſcr. ed inc. da Giov. B. Piraneſi, R. 1764. f. 11 Bl. — Le Antichità d'Albano e di Caſtel Gandolfo . . . da Giov. B. Piraneſi, R. 1764. f. 40 Bl. — Sei Vedute delle Ruine di Peſto . . . Nap. 1765. f. The Ruins of Poeſtum, or Poſidonia, Lond. 1767. f. 4 Bl. The Ruins of Poeſtum . . . by Th. Major, Lond. 1768. f. mit 24 Kpfrt. Engl. und Franz. Nachgeſtochen von Albr. Heinr. Baumgärtner, Würzb. 1781. f. 30 Bl. Avanzi dell' Antichità eſiſt. a Pozzuoli, Cuma e Baja, Nap. 1768. f. 107 Bl. wovon aber nur 69 dergleichen Ueberbleibſel darſtellen, lat. und Ital. von P. Ant. Paoli, wozu noch 6 beſondre Abhandlungen von ebendemſ. unter dem Titel: Rovine delle Citta di Peſto . . . R. 1784. f. lat. und ital. mit vielen Kupfern erſchienen, unter welchen ſich 45 Bl. mit Ueberbleibſeln alter Baukunſt befinden. S. auch noch die, vorher angezeigten Blätter von den Tempeln. — Lettera ſopra l'antico Edificio di Ravenna, detto volgarmente la Rotonda, del C. Pa. Gamba Ghiſelli, R. 1765. 4. — Delle Antichità di Rimini, da Tom. Temanza, Lib. II. Ven. 1741. f. mit K. — In den Obſervat. ſur Herculanum, p. Mr. Bellicard, Par. 1754. 8. finden ſich Beſchreibungen und Abbildungen von einigen daſelbſt entdeckten Gebäuden. Auch hat Hamilton von den Ueberreſten und Trümmern dieſer Gebäude ein eigenes Werk herausgeben wollen; aber, ob es erſchienen iſt, weiß ich nicht. — — Von Sicilien: In des P. Pancrazi Antichità Sicil. Nap. 1751. f. 4 Th. in 2 Bd. finden ſich Abbildungen von Ueberbleibſeln alter Gebäude in Sicilien; beſſer in des d'Orville Sicula . . . Amſt. 1764. f. vorzüglich aber in den, bey dem Art. Antik, S. 193. b. angezeigten beyden Voyages pittor. — — Von Frankreich: Antiquités de la France, p. Ch. L. Cleriſſeau, Par. 1778. f. — Notices and Deſcriptions of the Antiq. of the Provincia Romana of Gaul, now Provence, Languedoc and Dauphiné, by Gov. Pownall, Lond. 1787. 4. mit K. — — Uebrigens findet ſich in Fabricii Bibliogr. antiq. C. XXII. §. 12 — 14. ein Verzeichniß von Schriftſtellern und Schriften, welche über die Bauart der Alten geſchrieben haben. — —

Von der gothiſchen Bauart: Ein Brief über die gothiſche Baukunſt, in den Mem. de Trevoux, Auguſt 1759. Deutſch, im Hamburger Magaz. B. 24. St. 4. — Saggio ſopra l'Architettura gothica, Liv. 1766. 8. — Von deutſcher Baukunſt 1773. 8. Imgl. im 4ten B. S. 95 von J. W. Göthens Schriften, Berl. 1779. 8. und in G. Huths allg. Magazin für die bürgerliche Baukunſt, Th. 1. S. 84. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 14. S. 287. — Geſchichte der gothiſchen Baukunſt, aus dem Engl. in dem 4ten B. der Auswahl der nützlichſten und unterhaltendſten Aufſ. aus den Brittiſchen Magazinen, Leipz. 1786. 8. — Ueber die Entſtehung und den Fortgang der gothiſchen Baukunſt . . . von Pownall, in dem 9ten B. der Archaeologia, or Miſcell Tracts, Lond. 1789. 4. — In dem 34ten der Briefe über Rom . . von Chriſtn. Traug. Weinlich, Dresden 1787. 4. findet ſich etwas hierüber, welches in G. Huths allg. Magaz. der bürgerl. Baukunſt, Th. 1, S. 80 eingerückt worden iſt. — — Auch gehören noch hieher: Hiſt. de la

Diſpoſition et des Formes differentes que les Chrétiens ont données à leur Temples, Par. 1759 und 1764. 8. von le Roi, Deutſch bey des Abt Laugier Anmerk. über die Baukunſt, Leipz. 1768. 8. — Hiſtoriſch-Architect. Beobacht. über die Bauart der chriſtl. Kirchen, von A. Hirt, in dem 11ten Th. der Zeitſchrift: Italien und Deutſchland, Berl. 1789. 8. — M. Oſ. Schadaei ausführliche Beſchreibung des Münſters in Straßburg, Straßb. 1617. 4. Straßburger Münſter- oder Thurmbüchlein . . . von J. G. H. Behr, Straßb. 1744. 8. — Beſchreibung der Münſter Kirche zu Baſel, Baſ. 1788. 8. — —

Von der Bauart der neuern europäiſchen Völker überhaupt: Vues et Perſpectives des plus beaux Chateaux, Palais et Jardins de l'Europe, p. Schenck, Amſt. Querfol. 3 B. — Collection de Villes, Chateaux, Edifices, Theatres, Places publ. Colonnades, et ce qu'il y a de plus remarquable dans toute l'Europe, avec leur explicat. . . . . Par. 1765 f. (Ob mehr, als dieſer erſte Theil erſchienen iſt, weiß ich nicht.) — Plans et Elevations de div. Batimens en Europe, f. a. 50 Bl. — — Von der Bauart der Italiener, und zwar von Rom überhaupt: Il nuovo Teatro delle Fabriche ed Edificii in Proſpettiva di Roma moderna, Lib. IV. dato in luce da Gio. Giac. Roſſi . . . Roma 1665 — 1699. Querfol. 88 Bl. — Studio d'Architettura civile ſopra gli Ornamenti di Porte e Fineſtre, tratti da alcune fabbriche di Roma . . . publ. da Dom. Roſſi, R. 1702 — 1721. f. 3 B. mit 287 Kpfrn. (Ein Theil davon nachgeſtochen zu Augsburg, f. a. — Vedute varie di Roma ant. e moderna, diſ. ed intagl. da celebri Autori, R. 1745. f. — Vedute di Roma da Giov. B. Piraneſi, 112 Bl. Querfol. — Les plus beaux Edifices de Rome moderne, ou Rec. des plus belles Vues des principales Egliſes, Places, Palais, Fontaines . . . deſſ. p. Jean Barbault . . R. 1763. f. 44 Bl. (Sehr ſchlecht gerathen) — Nouveau Rec. des Vues des principales Egliſes, Places, Rues et Palais de Rome moderne et des plus beaux Monumens de Rome anc. dans l'etat qu'ils ſe trouvent aujourd hui . . . R. 1776. f. 61 Bl. — Nouv. Rec. des Vues des plus beaux reſtes de Rome anc. et des plus belles Egliſes, Places, et Fontaines de Rome moderne 4. 50 Bl. — Architect. Monumente, geſ. und gez. zu Rom von G. M. Oppenort, f. 24 Bl. — Le Fabbriche di Roma, in alzate da Siſto V. da Franc. Collignon, Rom. 1650. f. — Vedute delle Fabbriche di Roma, fatto fare da Aleſſandro VII. diſ. ed intagl. da Giamb. Falda, R. 1665. f. — Von Kirchen zu Rom beſonders: Inſign. Romae Templor. Proſpectus . . . c. Plantis ac Menſuris a Io. Iac. de Rubeis, Romae 1683 und 1780. f. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt das Werk aber älter; denn es iſt eben daſſelbige, welches von Sandrart, beynahe unter eben demſelben Titel, vielleicht ſchon im J. 1679 und hernach, als der 2te Th. ſ. Alten und Neuen Roms, 1685. f. herausgegeben wurde, und das ſich im 1ten B. der n. Ausgabe ſ. W. befindet; es beſteht aus 73 Bl. worauf 47 Kirchen abgebildet ſind. — L'Architettura della Baſilica di S. Pietro in Vaticano, Opera di Brad. Lazzari, Mich. Angel. Buonarotti, Carlo Maderni . . . da Giov. B. Coſtaguti, R. 1624 und 1648. f. 30 Bl. Il Tempio Vaticano . . . da Carlo Fontana, R. 1694. f. mit K. Lat. und Ital. Templi Vaticani Hiſtoria a P. Phil. Bonanni . . R. 1696 und 1700. f. (Enthält die innern Verzierungen der Kirche) Deſſeins de toutes les Parties de S. Pierre de Rome, p. le S. Jacq. de Tarade, Par. 1713. f. 13 Bl. Memorie iſtor. della grand Cupola di S. Pietro da M. Poleni, Pad. 1748. f. mit 100 Kupf. Suite des Profils de l'Egliſe de S. Pierre, p. Mr. Dumont, Par. 1765. f. 14 Bl. Suite des principales parties de l'Egliſe de S. Pierre, von ebend. Par. 1765. f. 64 Bl. Architettura ed Ornati della Loggia del Vaticano opera del celebre Raffaele Sanzio . . . R. 1783. f. 20 Bl. Auch gehören hieher noch die Sacrar. Vaticanae Baſil. Cryptar. Monumenta, aen. tab. inc. a P. L. Dionyſio, Commentar. illuſtr. Ang. Gabrielis, R. 1773. f. mit 78 Kpfrn. (eines Werkes hierüber, von M. Ann. Boldetti nicht zu gedenken) Ferner ſind von dieſer Kirche, und dem Vatican überhaupt, verſchiedene beſondere Beſchreibungen vorhanden, von welchen ich mich, mit der Anzeige der folgenden begnüge: Della Baſilica di S. Pietro in Vaticano, Lib. II, opera di Raf. Sindone e Ant. Martinetti, R. 1750. 8. 2 B. Nuova Deſcriz. del Vaticano o ſia della S. S. Baſilica di S. Pietro, da Giov. P. Chattario, R. 1762. 12. 3 B. mit Kupf. Deſcrizione dell Palazzo Apoſtol. Vaticano, Op. poſth. d'Agoſt. Taja, accreſc. (da Giov. Bottari) R. 1750. 8. — Deſcriptio Templi S. Mariae Majoris, Auct. P. de Angelis, R. 1621. f. — Opera del Cav. Franc. Boromino, cavata da ſuoi originali, cioè la chieſa e la Fabbrica della Sapienza di Roma . . . data in Luce da Seb. Giamini, R. 1720. f. 46 Bl. — Ebendeſſelben Oratorio e Fabbrica per l'abitaz. de' P. P. dell'Oratorio di S. Filippo Neri . . . . da Seb. Giamini, R. 1725. f. lat. und ital. mit 67 Bl. — Auch gehören noch zu den Kirchen die Diſegni di Altari e Cappelle nelle Chieſe di Roma de' più celebri Architetti, da Gian. Giac. Roſſi, R. fol. 50 Bl. aus welchen die Sandrartiſchen Altaria et Sacella varia Templor. Romae, 40 Bl. die zuerſt in der Academia, dann im 1ten Th. des alten und n. Roms, und endlich im 2ten B. der n. Ausg. ſ. W. erſchienen, gezogen worden ſind. Und allgemeine Beſchreibung davon liefert, das — Studio d'Architettura, Pittura e Scult. nelle Chieſe di Roma da Fil. Titi, R. 1674. 1721. 1763. 12. — — Von Palläſten zu Rom beſonders: Palatia Procerum Urbis Romae . . a Hier. Francini, R. 1582. f. — Palazzi di Roma de' più celebri Archit. diſ. da Piet. Ferrerio Lib. II. Querfol. 100 Bl. aus welchen Sandrart ſ. Palatia Romana, Nor. 1694. f. und im 3ten B. der n. Ausg. ſ. W. in 74 Bl. beſtehend, genommen hat. — Nuovi Diſegni dell' Architetture e Piante de' Palazzi di Roma de' più celebri Archit. diſegn. ed intagl. da Giov. B. Falda, dati in luce da Gio. Giac. Roſſi, R. fol. 142 Bl. — Teatro degli Palazzi in proſpettiva di Roma moderna, diſ. e intagl. da Aleſſ. Specchi, c. direttione e cura di Dom. de' Roſſi. R. 1699. Querf. 142 Bl. — Aereae Capitol. et adjacent. Portic. Scalar. Tribunal. ex Mich. Ang. Buonarotti Archit. R. 1567. f. Porticus et Palatii Capitol. Aſpectus, R. 1568. f. Capitolii Romani Effigies von C. Buette, Par. 1649. f. 10 Bl. (Nachrichten von mehrern Blättern, welche Gebäude des Michel Angelo darſtellen, liefern die Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen. Leipz. 1768. 8. S. 429. Auch ſind Abbildungen davon in dem Cours d'Architecture, qui comprend les Ordres de Vignole, Par. 1760. 4. 2 B. von Mariette zu finden.) — Villa Borgheſe . . . deſcr. da Iac. Manilli . . R. 1650. 8. Lat. von Haverkamp im 8ten B. des Burmanniſchen Theſ. Villa Borgheſe . . . da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Villa Pamphylia, eiusque Pallatium, c. ſ. Proſpectibus, et ejusd. Villae Deſcr. R. f. a. f. 64 Bl. Ob dieſes die, von Dom. Barriera, auf 84 Bl. Fol. herausgegebene Abbildung dieſer Villa iſt, weiß ich nicht? — Von eben dieſem Künſtler ſind Ausſichten von der Villa Aldobrandini, auf 7 Bl. Fol. ſo wie von Domenico Fiorentino die Villa Aldobrandina a Tuſculano mit ihren Gärten und Brunnen 1647. f. 20 Bl. geliefert worden. — Die, in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. V. S. 165. Leipz. 1762. 8. angezeigte Abbildung des Pallaſtes Caprarola, iſt mir nicht näher bekannt. — — Von Brunnen zu **Rom:** Fontane div. di Roma, Tivoli e Fraſcati, int. da Dom. Barriera, e Giov. Maggi, R. 1618. Vier ganze und 24 halbe Blätter. — Fontane di Roma nelle Piazzi e Luoghi publ. diſegn. ed intagl. da Giov. B. Falda, 33 Bl. Querfol. — Fontane nelle Ville di Fraſcati, diſ. ed int. da Giov. B. Falda, 18 Bl. Querf. — Fontane de Palazzi e de Giardini di Roma, co' loro proſpetti ed ornam. diſ. ed intagl. da Giov. Franc. Venturini, 28 Bl. Querfol. — Aus den drey letztern Sammlungen ſind die Sandrartſchen römiſchen Brunnen, Nürnb. 1685. f. und im 3ten Th. der n. Ausg. ſ. W. 42 Bl. welche 27 Brunnen darſtellen, genommen. — Fontane del Giardino Eſtenſe in Tivoli, co' loro Proſpetti e Vedute, e colla caſcata del fiume Aniene, detto volgarmente il Teverone, diſ. ed int. da G. F. Venturini 29 Bl. — Auch werden die 4 letztern Sammlungen, welche überhaupt 108 Bl. enthalten, unter einem gemeinſchaftlichen Titel von den römiſchen Buchhändlern verkauft. — Fontaines des Environs de Tivoli, Par. 1770. f. — — Von den **Gärten zu Rom,** ſ. d. Art. Gartenkunſt. — Noch gehört zu der Baukunſt von **Rom** überhaupt: Briefe (56) über Rom ... von Chrſtn. Traugott Weinlig. Dresden 1782 — 1787. 4. 3 B. — Und von den Beſchreibungen des neuen Roms: Accurata e ſuccinta Deſcrizione topogr. ed iſtor. di Roma moderna, op. poſth. dell' Ab. Rid. Venuti ... R. 1766. 4. mit 54 Kupf. — Uebrigens ſind von ſehr vielen Anſichten, alten und neuen Gebäuden noch die Anſichten und Proſpecte von ſehr vielen Künſtlern geſtochen worden, welche anzuführen der Raum nicht verbietet. — — Von der **Bauart zu Neapel:** Facciate delle Chieſe, Palazzi etc. della Citta di Napoli, Nap. f. 2 Längl. Q. — Dichiarazione dei Diſegni del Reale Palazzo di Caſerta ... Nap. 1756. f. 14 Kpfbl. und 19 S. Beſchr. Der Architect war Luigi Vanvitelli. — Grand Golfe de Naples, ou Rec. des plus beaux palais de la dite Ville, par Mr. Giraud 1771. f. 10 Bl. — Von **Florenz:** Studio d'Architettura Civ. delle Fabriche di Firenze ... colle miſure, piante modini e profili da Ferd. Ruggieri, Fir. 1722 u. f. 4 Th. mit 277 Kpfrt. Die 2te Ausg. führt den Titel: Scelta di Architett. ant. e moderne della Citta di Firenze, opera del cel. F. Ruggieri ..., publ. da Giuſ. Bouchard, Fir. 1755. f. 4 Bde. — Scelta di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chieſe e Pallazzi della Citta di Firenza. Fl. f. — Vedute delle Ville ed d'altri Luoghi della Toſcana, Fir. 1757. Querfol. 51 Bl. — Deſcriz. e Studi dell' inſigne Fabrica di S. Maria del Fiore ..., int. da Bern. Sanſ. Sgrilli, Fir. 1733. f. — Deſcrizione delle Fontane e fabbriche dell Pratelino, del S. Bern. Sanſ. Sgrilli, Fir. 1762. f. 12 Bl. — La Libreria Medico-Laurenziana, Archit. di Mich. Angelo Buonarotti ... Fir. 1739 und 1759. f. mit 22 Kpfrt. — — Von **Venedig:** Le Fabriche e Vedute di Venezia in Proſpettiva, diſ. ... ed int. da Luca Carlevariis, Ven. 1703. f. 103 Bl. — Teatro delle Fabbriche più conſpicue in proſpettiva della Citta di Venezia, Ven. ſ. a. f. 4 Th. Palazzi di Venetia, Querfol. 307 Bl. — L'auguſta ducale Baſilica dell' Evang. S. Marco ... colle notizie dell ſuo Inalzamento, Architettura ... Ven. 1761. f. mit 11 Kupfrt. — Magnificentior. ... Urbis Venetior. Proſpectus, quos olim Mich. Marieſchi depinxit ..., Ven. 1741. f. 17 Bl. — Le delizie del Fiume Brenta, eſpreſſe ne' Palazzi e Caſini ſituati ſopra le ſue ſponde ... da Coſta ..., Ven. 1750. f. — — Von **Genua:** I Palazzi di Genova ... da P. P. Rubens, Antv. 1622. 1652. 1708. 1755. f. 2 B. 139 Bl. (Es wird auch mit dem franzöſ. Titel: Architect. Ital. cont. les Plans et Elevat. des plus beaux edifices

ces de Gênes verkauft) — — Von **Meyland**: Piante della Città, Piazze etc. di Milano ... da Giov. B. Peſti, Mil. 1707. f. — De praeclaris Mediolani Aedif. a Pet. Gratiolio, Med. 1738. 4. mit v. K. — — Von **Piſa**: Ioſ. Martini Theatrum Baſilicae Piſanae ... R. 1705 — 1723. f. 2 Bd. mit 32 Kpfrt. — — Von **Turin**: Deſcriz. dell Palazzo, detto la Veneria .. diſ. da Amadeo, C. di Caſtellamonte, Tor. 1672. f. 62 Bl. — Modello della Chieſa di S. Filippo, inv. da Ivvara, Tor. 1758. f. — Von **Vicenza**: Bey dieſer Stadt läßt ſich der Anfang mit denjenigen Werken machen, welche die **Gebäude einzeler italieniſcher Baumeiſter** überhaupt darſtellen, als des **Palladio**: Le Fabriche e i Diſegni di Andr. Palladio ... publ. da Ottav. Bert. Scamozzi, Vic. 1776 — 1784. f. 5 Th. Diſcorſo del Teatro di Ant. Palladio in Vicenza, Pad. 1733 und 1749. 8. Deſcription du Théatre de la Ville de Vicenze ... levé et deſſ. p. Mr. Patte, Par. 1780. 4. — Des **Vignola**: Opere d'Architettura di Iac. Barozzio da Vignola, rac. e poſte in luce da Franc. Villamena, Rom. 1617 und 1753. f. 180 Bl. — —

Von der **Bauart in Spanien**: Theatrum Hiſpaniae, exhib. Urbes, Villas etc. edente P. van den Berge, Amſt. f. 58 Bl.

Von der **Bauart in Frankreich** überhaupt: Les plus excellens Baſtimens de France, ... p. Jacq. Androuet du Cerceau, Par. 1576 und 1615. f. 3 B. — Vues des plus beaux Batimens de France, Par. chez Mariette, Querfol. 310 Bl. Ob dieſes die, von dem H. v. Murr, in ſ. Biblioth. de Peinture, S. 637 angeführte Architecture franc. .. p. Mr. Mariette, Par. 1727. f. 3 B. iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen. — Plans et Elevations de diverſes Edifices en France et en Allemagne f. 103 Bl. — Paris et la Province, ou Choix des plus beaux Monumens d'Architect. anc. et moderne en France, deſſ. p. Sergent et Peſſard, gr. p. J. A. le Campion. f. — — Von **Paris** beſonders: Rec. des Plans, Profils et Elevations de pluſieurs Palais, Chateaux, Egliſes, und Rec. de pluſieurs portes des principaux Hôtels et Maiſons de Paris, et des plus conſiderables Autels des Egliſes, deſ. et gr. p. Jean St. Marot, fol. und 4. mehr als 190 Bl. (Ein Verz. dieſer Blätter findet ſich in dem Cabinet des Singularités d'Architecture, Peint. Sculpt. etc. par Florent le Comte, B. 1. S. 184 der größern Ausg. von 1702.) — Augment. des nouveaux Batimens de Paris, p. P. Muet, Par. 1647. f. — Architect. françoiſe, ou Rec. des Plans, Elevat. Coupes et Profils des Egliſes, Maiſons Roy. Palais, Hôtels et Edifices les plus conſiderables de Paris p. J. Fr. Blondel, Par. 1752 — 1756. f. 6 Thle. mit 499 Kpfrn. — Plans et Elevat. des Edifices, qui ſe trouvent à Paris et a Verſailles fol. 34 Bl. — Vues des plus beaux Monumens et Edifices de Paris, p. Durand, 50 Bl. — Theatre des plus beaux Monumens de Paris, compr. ſes Palais et Hôtels, Par. 1770. f. — Vues de Paris et de Verſailles, p. Rigaud, Querfol. 61 Bl. — Deſcription générale de l'Hôtel Roy. des Invalides. Par. 1683. f. mit 18 Kpfrt. Plans Elevat. Vues, Coup. Profils, von eben dieſem Hotel, 1687. f. 20 Bl. Deſcript. de l'Egliſe Roy. des Invalides, p. M. Felibien 1702. 12. 1706. f. mit K. Hiſt. de l'Hotel R. des Invalides ... p. J. J. Granet, P. 1736. f. Hiſt. de l'Hôtel Royal des Invalides, p. Mr. l'Abbé Perau ... contenant les Plans, Coupes et Elevat. geometr. de cet Edifice, deſſ. et gr. p. Mr. Cochin, Par. 1756. f. mit 103 Kupfrn. — Tableau de la Maiſon des Enfans trouvés à Paris, p. M. M. Natoire et Feſſard, Par. f. — Von den (ehmahligen) königlichen Schlöſſern beſonders: Vues des Maiſons Royales . . . . f. 46 Bl. — Plans, Profils, Elevat. et Vues de differentes Maiſons Royales, f. 26 Bl. — Vues, Plans, Coupes et Elevat. du Chateau de Verſailles mit Inbegriff der Statuen, Vaſen ꝛc. 72 Bl. aber nur 44 in Beziehung auf Bauart) — Plans, Elevat. et Vues du Chateau de Verſailles, f. 24 Bl. — Grottes, Labyrinthes, Fontaines et Baſſins de Verſailles f. 53 Bl. — Deſcript. de la Grotte de Verſailles, Par. 1679. f. 20 Bl. Nachgeſt. von Krauß, Augsb. f. 20 Bl. — Le Labyrinthe de Verſailles, 8. 40 Bl. — Plans, Elevat. et Vues des Chateaux du Louvre et des Tuilleries, f. 40 Bl. — Verſailles immortaliſé . . . p. le Sr. Jean B. Monicart . . Par. 1720. 4. mit Kupf. von verſchiedenen Meiſtern. (Dieſe ſämmtlichen Werke gehören eigentlich zu dem ſo genannten Cabinet du Roi de France, aber, auſſer dieſen ſind auch noch, von le Pautre, Plans gen. de Verſailles, f. 13 Bl. — Ferner, Plans, Profils et Elev. de Verſailles, avec les Boſquets et les Font. deſſ. p. Girard, Par. 1716. f. — Vues, Perſpect. et Plan du Chateau, et des Fontaines et Caſcades au jardin de Verſailles, p. M. M. Menant, Salle etc. f. — Vues des beaux endroits des Jardins et Maiſ. Roy. et du Chateau de Verſ. von Demortain f. 16 Bl. — — Auch glaube ich von den mancherley Beſchreibungen von Paris, wenigſtens einige hier anzeigen zu müſſen: Deſcription nouv. de ce qu'il y a de plus remarquable dans Paris, p. Germ. Brice P. 1684. 12. ebend. 1717. 8. 3 B. 1752. 8. 4 B. mit K. — Paris anc. et nouv. p. le Maire, Par. 1685. 12. 3 B. — Deſcription de Paris, de Verſailles, de Marly, de Meudon, de St. Cloud etc. par Piganiol de la Force, Par. 1717 u. f. 8. 8 B. mit K. — Almanac pittor. et hiſtor. des riches Monumens de la Ville de Paris, et de ce qu'il y a de plus curieux en Architecture, Peint. Sculpt. et Grav. . . . p. Mr. Hubert, P. 1763 u. 1780. 12. 2 B. —

**Von der Bauart in England:** Oxonia illuſtrata, ſ. omnium cel. iſtius Univerſit. Collegior. aular. . . . nec non totius Urbis Scenographia, del. et ſculpt. Dav. Loggan, Oxon. 1675. f. Deſcription of the Radcliffe Library at Oxford, by J. Gibbs, Lond. 1747. f. — Vitruvius Britannicus, or the Britiſh Architect, cont. the Plans, Elevations and Sections of the regular Buildings, both public and private . . . by Colin Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717 — 1725. f. 5 B. — Britannia Illuſtrata, or Views of the Royal Palaces, as alſo of the principal Seats of the Nobility and Gentry of Great Britain . . . Lond. 1720. f. 2 B. 182 Bl. — The moſt notables Antiq. of Great Britain, by Inigo Jones, Lond. 1725. f. — Views of all the Cathedrals of England and Wales, and other Buildings, by Cole f. 52 Bl. — Plans, Elevat. Sect. Chimney Pieces and Ceilings of Houghton-hall, built by S. R. Walpole, del. by Ware, Lond. 1735 und 1760. f. 35 Bl. — Plans, Elevat. and other Ornaments of the Manſionhouſe at Doncaſter, by Paine, Lond. 1751. f. — Plans, Elevat. and Sect. of Holkham in Norfolk publ. by Brettingham, Lond. 1761 und 1773. f. (Kent war der Baumeiſter; und das Gebäude iſt ſein beſtes Werk.) — Plans, Elevat. Sect. and perſpect. Views of the Gardens and Buildings at Kew, by W. Chambers, Lond. 1763. f. — Plans, Elevat. and Sections of Buildings, execut. in the Counties of Norfolk, Suffolk, Yorkſhire etc. by John Soane, f. 47 Bl. — Plans, Elevat. and Sections of the Houſe of Correction for the County of Middleſex . . . by Ch. Middleton, f. 53 Bl. — Elevat. of the new Bridge at Black Friars mit den Plans, Elevat. and Sections of the Machines and Centering, by R. Baldwin, f. — London and Weſtminſter improved, illuſtrated by Plans . . . . by J. Gwynn, Lond. 1766. — Critical Obſervat. on the Buildings and Improvements of London. Lond. 1771. 4. — A critical review of the public Buildings in London 1783. 8. — — Unter den dieſen Beſchreibungen iſt John Entiks New and accurate Hiſtory and Survey of London, Weſtminſter, Southwarth, Lond. 1767. 8. 4 B. meines Wiſſens, eine der beſſern. — — Auch ſind eine Menge Ausſichten von den engliſchen Landhäuſern, Ruinen u. d. m. in Kupfer gebracht. — —

Von der Bauart in Holland: Afbeelſels der Voornaemſte Gebouwen uyt alle die Ph. Vingboons geordineert heeft te Amſterdam, Amſterd. 1648. 1664. 1864. 1715. f. 2 B. mit 80 Kpf. — Afbildung vant Stadthuys van Amſterdam, in dertig coopere Platen, geordineert door Jac. v. Campen get. door Jac. Vennekool, Amſt. 1661. f. 30 Bl. Architecture, Peinture et Sculpt. de la Maiſon de Ville d'Amſterdam, repr. en CIX fig. . . . Amſt. 1719. f. Vues et Proſp. de la Ville d'Amſt. p. P. Schenk, 4. 100 Bl. — Plans et Vues perſpect. du fameux Parc et Maiſons de Plaiſance de Sorgvliet, f. 45 Bl. — Les Agrémens de la Campagne, ou Remarques ſur la Conſtruction des Maiſons de Campagne . . . des Jardins de Plaiſance etc. Leyde 1750. 4. — —

Von der Bauart in Dännemark: Der Däniſche Vitruvius, enthaltend Grundriſſe, Aufr. und Durchſchnitte der merkw. Gebäude des Königreiches Dännemark, Koppenh. 1746. f. 2 B. däniſch, deutſch und franzſch. — Hafnia hodierna, oder Beſchr. von Copenhagen, Kopenh. 1749. 4. mit K. dän. deutſch und frzſch. — —

Von der Bauart in Schweden: Suecia antiqua et hodierna f. 3 Bd. mit 352 Kpfrn — —

Von der Bauart in Deutſchland, und zwar zu Wien: J. E. Fiſchers von Erlach Anfang einiger Vorſtellungen der vornehmſten Gebäude in der Stadt und Vorſtädten zu Wien, Querfol. 29 Bl. Abbildung aller Kirchen und Klöſter u. ſ. w. in Wien, v. Sal. Kleiner und J. A. Pfeffel, Augsb. 1724 — 1737. f. 4 Th. 132 Bl. Plan der Stadt Wien und der Vorſtädte, von Nagel, Wien 1770. f. 16 Bl. Proſpecte von Wien, von K. Schütz und Joh. Ziegler, f. 36 Bl. — Von den Beſchreibungen Wiens wird die von Weiskern, Wien 1770. 8. für die beſſere gehalten — — Zu Berlin, und in den preußiſchen Ländern überhaupt: Elevations des Königl. Reſidenz-Schloſſes, von Schlüter. 6 Bl. Grund- und Aufriß der kathol. Kirche zu Berlin, f. 6 Bl. Plans de la Sale Royale de l'Opera, pat. p. le B. de Knobelsdorf, Berl. 1743. Querf. 15 Bl. Sammlung der beſten Ausſichten von Berlin, von Roſenberg, Berl. 1785. f. — Grundriß von Berlin von Hildner, unter der Aufſicht des Feldm. von Schmettau, 1748. f. 4 Bl. — Abbildung des K. Preuß. Luſtſchloſſes Charlottenburg, ſammt dem Garten, von Decker, f. 21 Bl. — Plan des Pallaſtes und Gartens von Sans-Souci und des neuen Schloſſes, von F. G. Salzmann f. — Vues des Palais et Maiſons de Plaiſance du R. de Pruſſe, deſſ. p. J. B. Broebes, Augsb. 1733. f. 47 Bl. — Verſchiedene Proſpecte und Vorſtellungen von Berlin, Potsdam, Schwet. u. ſ. w. von Schleuen. f. 68 Bl. — A. L. Krügers Proſpecte von Potsdam und Sans-Souci, f. 12 Bl. — Auswahl der vornehmſten, ſchönſten und merkwürdigſten Luſtſchlöſſer und Gebäuden in den K. Preuß. Staaten f. L. 1789. f. — Die „Beſchreibung der Königlichen Reſidenzſtädte von Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. und 1786. 8. 3 B.“ von Frdr. Nicolai, iſt, als ein Muſter ſolcher Beſchreibungen, bekannt. Und von der Bauart daſelbſt handeln noch beſonders: Kritiſche Anmerk. den Zuſtand der Baukunſt in Berlin und Potsdam betreffend, Berl. 1776. 8. und Ludw. Mangers Baugeſchichte von Potsdam, beſonders unter Friedrich dem 2ten. Berl. 1789. 8. 3 B. — Ferner gehören noch zu der Bauart in den preußiſchen Ländern:

Hennerts Grundriß des prinzlichen Gartens zu Reinsberg, 1777. f. — Plans et Vues du Chateau, du Jardin, et de la Ville de Reinsberg, p. Ekel, f. 9 Bl. — J. P. Werners Accurater Abriß und Vorſtellung der berühmteſten Plätze und Gebäude in Breslau, f. 29 Bl. — Beſchreibung des neu erbauten Komödienhauſes in Breslau, Berl. 1783. 4. mit K. — Zu Dresden und in Sachſen überhaupt: Proſpecte von dem Luſtſchloſſe Pillnitz, von der Feſt. Königſtein, Dresden, Meiſſen, Sonnenſtein, von Alex. Thiele, f. 10 Bl. — Abriß der Dresdner Schloßkirche, von Gaet. Chiaveri. Dresd. 1739. f. 7 Bl. — Abriß des churfürſtlichen Gartens und der Orangerie des Zwingers zu Dresden, von Matth. Dan. Poeppelmann, Dresden 1729. f. 24 Bl. — S. übrigens A. W. Haſches Beſchreibung der .... Reſidenzſtadt Dresden, 1781. 8. — — Zu Augsburg: Auguſta Vindelicor. illiusque Portae, Templa, Aedificia et Caſernae, Aug. V. 1682. 4. 2 Th. Baſilica St. Ulrici et Afrae Aug. Vindelicor. deſcr. a Bern. Hertfelder ... c. f. Kageri et W. Kiliani. Aug. Vind. 1627. f. Das Rathhaus daſelbſt, von Prinz gedruckt 1730. Querfol. 16 Bl. — — Zu Deſſau: Beſchreibung des Fürſtl. Anhalt-Deſſauiſchen Landhauſes und engliſchen Gartens zu Wörlitz, von Aug. Rode, Deſſau 1788. 8. mit 1 Kpfr. — — Auſſer dieſen giebt es von den meiſten fürſtlichen Schlöſſern, und von vielen Gebäuden in verſchiedenen Städten noch einzele Grundriſſe und Aufriſſe, welche anzuführen mir der Raum verbietet; unter andern ſind in M. Merians Topographie die Anſichten von ſehr vielen oberdeutſchen Städten, ſo wie Abbildungen einzeler Architecturwerke zu finden. „Betrachtungen und Einfälle über die Bauart der Privatgebäude in Deutſchland mit 60 Kupfern.“ erſchienen, Augsb. 1779. f. — ſo wie gründliche Nachricht von dem Bauweſen in Franken, Schwabach 1775. 4. mit K. — —

Von der Bauart einiger aſiatiſchen Länder: Deſigns of Chineſe Buildings, Furniture etc. ... engraved by the beſt Hands, from the originals drawn in China, by Will. Chambers, Lond. 1757. f. — Comparative View of the ancient Monuments of India, Lond. 1786. 8. — Monumente Indiſcher Geſchichte und Kunſt, aus dem Engl. des Will. Hodges, von Brun und Riem, Berl. 1789. Querfol. — Auch finden ſich Nachrichten dieſer Art in mehrern Reiſebeſchreibungen; ſo wie in der Archaeologia, or Miſcell. Tracts relat. to Antiq. u. d. m.

Wegen anderer, zur Geſchichte der Baukunſt gehörigen Werke, ſ. den Art. Baukunſt.

# Baukunſt.

Wir betrachten hier die Baukunſt nur in ſo fern der Geſchmak einen Antheil daran hat; das Mechaniſche darinn, obgleich jeder Baumeiſter daſſelbe genau verſtehen muß, gehört nicht hieher. Dieſes, nebſt dem Wiſſenſchaftlichen, das der Baumeiſter aus der Mathematik ſchöpfen muß, davon abgeſondert, ſo bleibt noch genug übrig, um dieſer Kunſt einen Rang unter den ſchönen Künſten zu geben. Das Genie, wodurch jedes gute Werk der Kunſt ſeine Wichtigkeit und innerliche Größe, oder die Kraft bekommt, ſich der Aufmerkſamkeit zu bemächtigen, den Geiſt oder das Herz einzunehmen; den guten Geſchmak, wodurch es Schönheit, Annehmlichkeit, Schiklichkeit, und überhaupt einen gewiſſen Reiz bekommt, der die Einbildungskraft feſſelt: dieſe Talente muß der Baumeiſter ſo gut, als jeder andre Künſtler beſitzen. Eben der Geiſt, wodurch Homer oder Raphael groß worden, muß auch den Baumeiſter beleben, wenn er in ſeiner Kunſt groß ſeyn ſoll. Alles, was er, durch dieſen Geiſt geleitet, hervorbringt, iſt ein wahres Werk der ſchönen Künſte. Die Nothdurft, zu deren Behuf ein

Gebäud aufgeführet wird, beſtimmt deſſen Haupttheile; durch mechaniſche und mathematiſche Regeln bekommt es ſeine Feſtigkeit; aber aus Sachen, die die Nothdurft erfunden, ein Ganzes zuſammen zu ſezen, das in allen ſeinen Theilen jedes Bedürfniß unſrer Vorſtellungskraft befriediget; deſſen überlegte Betrachtung den Geiſt beſtändig in einer vortheilhaften Würkung erhält; das durch ſein Anſehen Empfindungen von mancherley Art erweket; das dem Gemüthe Bewundrung, Ehrfurcht, Andacht, feyerliche Rührung einpräget: dieſes ſind Würkungen des durch Geſchmak geleiteten Genies; und dadurch erwirbt ſich ein großer Baumeiſter einen anſehnlichen Rang unter den Künſtlern.

Wie dieſe Kunſt in ihren Urſachen ſo edel, als irgend eine andre iſt: ſo kann ſie auch ihren Rang durch ihre Würkungen behaupten. Woher hat der Menſch überhaupt ſeine Begriffe von Ordnung, von Schönheit, von Harmonie und Uebereinſtimmung; gewiß nüzliche und wichtige Begriffe? Woher hat er die erſten Empfindungen von Annehmlichkeit, von Lieblichkeit, von Bewundrung der Größe, und ſelbſt von Ehrfurcht für höhere Kräfte, als aus überlegter Betrachtung körperlicher Gegenſtände, die der Bau der Welt ihm vor Augen ſtellt? Sieht man nicht, daß der erſte Anwachs der menſchlichen Vollkommenheit der Schönheit, Annehmlichkeit, Bequemlichkeit und andern vortheilhaften Eindrüken der Gegend, die man bewohnet, zuzuſchreiben ſey? Und trägt nicht ein elendes, von allen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten entblößtes Land, das meiſte zu der Barbarey und dem viehiſchen Zuſtand ſeiner Einwohner bey? Wenn dieſes nicht kann geleugnet werden, ſo kann man auch der Baukunſt, die jeden nüzlichen Eindruk, den die Schönheit einer Gegend machen kann, auch durch ihre Veranſtaltung, nach einer andern Art, hervorbringet, den Nuzen zur Cultur des Geiſtes und des Gemüthes nicht abſprechen.

Wer irgend einen Geſchmak an Ordnung, Schönheit und Pracht in blos körperlichen Gegenſtänden hat, der leſe die Nachricht, welche Pauſanias von Athen giebt, und überlege hernach, was für Würkungen es auf einen Athenienſer müſſe gehabt haben, in einer ſolchen Stadt zu wohnen. Der würde gewiß eine geringe Kenntniß der menſchlichen Natur verrathen, der nicht begreifen könnte, wie viel vortheilhafte Würkung auf die Veredlung des Menſchen dergleichen Gegenſtände haben können. Iſt die Nation, die in den beſten Gebäuden wohnt, nicht eben die vollkommenſte; und giebt es in Ländern, wo nur elende Hütten ſind, Menſchen, die nichts weniger als barbariſch ſind: ſo folget daraus nicht, daß jene nicht viel Gutes an ſich haben, das ſie in andern Wohnungen nicht haben würden; und daß dieſe nicht noch vollkommener ſeyn würden, wenn ſie den guten Einfluß dieſer Kunſt auch empfunden hätten. So wenig man indeſſen ſagen kann, daß die Baukunſt eben die wichtigſte Kunſt zur Cultur des Menſchen ſey, ſo wenig kann man ihr den Antheil, den ſie nebſt andern Künſten an dieſer allen wichtigen Sache hat, ganz abſprechen.

Das Weſen der Baukunſt, in ſo fern ſie die Frucht des vom Geſchmak geleiteten Genies iſt, beſteht darinn, daß ſie den Gebäuden alle äſthetiſche Vollkommenheit gebe, deren ſie, nach ihrer Beſtimmung, fähig ſind. Vollkommenheit, Ordnung, Schiklichkeit der innern Einrichtung; Schönheit der Form, ein ſchiklicher Charakter, Ordnung, Regelmäßigkeit, guter Geſchmak in den Verzierungen von außen und innen: dieſes ſind die Eigenſchaften, die der Baumeiſter jedem Gebäude geben muß.

Alſo muß er, wenn ihm die eigentliche Beſtimmung deſſelben angezeiget wird, die Haupttheile in der ſchiklichſten Größe, jeden, wie er zum Gebrauch am vollkommenſten iſt, erfinden, die gefundenen Haupttheile hernach in ein Ganzes zuſammen verbinden, und anordnen, daß nicht nur jeder Theil ſeinen ſchiklichen Ort bekomme, ſondern das Ganze, auswendig und inwendig, ein wol überlegtes, bequemes, ſeinem Charakter und ſeiner Beſtimmung richtig entſprechendes, und nach ſeiner Form wol in die Augen fallendes Werk ausmache. Jeder einzele Theil muß bis auf die geringſte Kleinigkeit ſo ſeyn, wie er ſich zu dem, was er ſeyn ſoll, am beſten ſchikt. Es muß überall Verſtand, Ueberlegung und guter Geſchmak aus dem Werk hervorleuchten. Alles unnütze, alles unbeſtimmte, alles widerſprechende, alles verworrene, muß auf das ſorgfältigſte vermieden werden. Wenn das Aug durch die gute Form des Ganzen gereizt worden, ſo muß es ſogleich auf die weſentlichen Haupttheile geleitet werden, ſelbige wol unterſcheiden können, und wenn es davon geſättiget iſt, auf die kleinern Theile geleitet werden, deren Beſtimmung, Nothwendigkeit und Schiklichkeit zum Ganzen einleuchtend fühlen. In dem Ganzen muß eine ſolche Harmonie, ein ſolches Gleichgewicht der Theile ſeyn, daß kein Theil zum Schaden des Ganzen weder hervorſteche, noch durch Mangel und Unvollkommenheit die Aufmerkſamkeit ſtöhre. Kurz, alle Weisheit und aller Geſchmak, den man an dem äußern und innern Bau des menſchlichen Körpers bewundert, darin alles vollkommen iſt, muß nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes auch in einem vollkommenen Gebäude zu bemerken ſeyn.

Alſo hat der Baumeiſter, wie jeder andre Künſtler, die Natur für ſeine eigentliche Schule zu halten. Jeder organiſirte Körper iſt ein Gebäude; jeder innere Theil iſt vollkommen zu dem Gebrauch, wozu er beſtimmt iſt, tüchtig; alle zuſammen aber ſind in der bequemſten und engeſten Verbindung; das Ganze hat zugleich in ſeiner Art die beſte äußerliche Form, und iſt durch gute Verhältniſſe, durch genaue Uebereinſtimmung der Theile, durch Glanz und Farbe angenehm. Dieſe Eigenſchaften hat auch jedes vollkommene Gebäude. Man könnte deswegen mit einigem Schein behaupten, daß dem Baumeiſter die Erfindungskraft und das Genie noch nöthiger ſind, als dem Mahler; denn dieſer kann ſchon durch eine pünktliche Nachahmung der Natur gute Werke hervorbringen, da der andre nicht die Werke der Natur, ſondern das Genie und den Geiſt derſelben nachzuahmen hat, wozu mehr, als ein blos leibliches Auge nöthig iſt. Der Mahler erfindet ſeine Formen nicht, ſie ſind ſchon in der Natur vorhanden; aber der Baumeiſter muß ſie erſchaffen.

Deswegen gereicht die Vollkommenheit der Baukunſt einer Nation zu nicht geringerer Ehre, als die iſt, die ſie durch andre Talente erwerben kann. Elende Gebäude, die bey einer gewiſſen Größe weder Bequemlichkeit noch Regelmäßigkeit haben; bey denen widerſinniſche Veranſtaltungen, abentheuerliche Verhältniſſe, Unfleiß der Arbeit, und andre Mängel dieſer Art durchgehends herrſchen, ſind ein untrüglicher Beweis von dem Unverſtand und dem ſchlechten Gemüthszuſtand einer Nation. Vortheilhafte Begriffe hingegen muß man von der Denkungsart eines Volkes bekommen, das auch in ſeinen geringſten Gebäuden und in den kleineſten Theilen derſelben, wahren Geſchmak, Ueberlegung, Schiklichkeit und edle Einfalt zeiget. Bey den Thebanern war ein Geſetz, nach welchem ein Mahler, der ein ſchlechtes Werk verfertiget hatte, um Geld geſtraft wurde *). Wichtiger wär es, in einem geſitteten Staat Geſetze zur Verhütung grober Fehler gegen die Baukunſt einzuführen. Ihre Aufnahm und ihr Einfluß auf die geringſten Privatgebäude iſt gewiß der Aufmerkſamkeit eines Geſetzgebers nicht unwürdig; und ſo gut, nach dem Urtheil der ehemaligen Spartaner, die Muſik einen Einfluß auf die Sitten haben kann, ſo gewiß kann die Baukunſt dieſes thun. Schlechte, ohne Ordnung und Verſtand entworfene und aufgeführte, oder mit närriſchen, abentheuerlichen, oder ausſchweifenden Zierrathen überladene Gebäude, die in einem Lande allgemein ſind, haben unfehlbar eine ſchlimme Würkung auf die Denkungsart des Volks.

Der gute Geſchmak der Baukunſt iſt im Grunde eben der, der ſich ſowol in andern Künſten, als in dem ganzen ſittlichen Leben der Menſchen vortheilhaft äußert. Seine Würkung iſt, daß in einem Gebäude nichts unüberlegtes, nichts unverſtändiges, nichts, das der Richtigkeit der Vorſtellungskräfte zuwider iſt, angetroffen werde; daß jeder einzele Theil ſich zum Ganzen wohl ſchike; daß das Anſehen und der Charakter, oder das Gepräge des Gebäudes, mit ſeiner Beſtimmung wol übereinkomme; daß kein Theil und keine Zierrath daran ſey, von der man nicht ohne Umſchweif ſagen könne, warum ſie da ſey; daß die edle Einfalt dem Ueberfluß an Zierrathen vorgezogen werde; daß endlich aus jedem einzeln Theile Fleiß und Verſtand deutlich hervorleuchten. An den wenigen Gebäuden, die von der guten Zeit der griechiſchen Baukunſt übrig geblieben ſind, zeigen ſich alle dieſe Eigenſchaften deutlich; ſie können als Muſter des reinen Geſchmaks angeſehen werden.

Die erſten Bemühungen in dieſer Kunſt entſtehen natürlicher Weiſe bey jedem Volke, ſobald es ſich aus der gröbſten Barbarey losgeriſſen, Muße zum Nachdenken und Begriffe von Ordnung, Bequemlichkeit und Schiklichkeit, bekommen hat. Denn es iſt dem Menſchen natürlich, das Ordentliche der Unordnung vorzuziehen. Alſo fällt der Urſprung der Baukunſt in die entfernteſten Zeiten, und iſt nicht bey einem Volk allein anzutreffen. Es würde angenehm und lehrreich ſeyn, die Hauptarten des Geſchmaks in der Baukunſt, durch Aufzeichnung einiger Hauptgebäude der, dieſe Kunſt übenden, aber ſonſt keine Gemeinſchaft unter ſich habenden, Nationen, vor Augen zu legen. Es würde ſich viel von dem Nationalcharakter derſelben daraus beſtimmen laſſen. Man würde zwar in allen dieſelben Grundgeſetze, aber auf ſehr verſchiedene Weiſe angewendet, finden.

Der Geſchmak, den die neuern Europäer angenommen haben, iſt im Grunde derſelbe, der ehedem in Griechenland und in Italien geherrſcht hat. Er ſcheinet, wie die erſten Anfänge verſchiedener andrer Künſte, nicht auf griechiſchem Boden erzeuget, ſondern aus Phönizien und Egypten dahin gekommen zu ſeyn; aber durch das feine Gefühl und den männlichen Verſtand der Griechen ſeine Vollkommenheit erreicht zu haben. In Egypten trifft man noch Ruinen von Gebäuden an, die allem Anſehen nach älter, als der Anfang der eigentlichen Geſchichte ſind. An denſelben iſt ſchon der griechiſche Geſchmak, auch ſo gar in kleinern Verzierun-

---

*) S. Aelianus Var. hiſt. L. IV. c. 4.

zierungen zu entdecken *). Von phönizischen, babyloniſchen und perſiſchen Gebäuden hat ſich nichts aus dem hohen Alterthum erhalten. Da aber der ſalomoniſche Tempel ohne Zweifel dem Geſchmake der phönizischen Bauart gebaut; ſo kann man auch von dieſer ſagen, daß ſie mit der egyptiſchen überein gekommen.

Man muß alſo den Orient, und vermuthlich die Länder dieſſeits des Euphrats, als den Geburtsort derjenigen Bauart anſehen, welche von den Griechen auf den höchſten Grad der Vollkommenheit erhoben worden. Dieſe ſcheinen die Kunſt noch in einem etwas rohen Zuſtande bekommen zu haben. Denn noch ſind anſehnliche Ruinen griechiſcher Gebäude vorhanden, die weit über die gute Zeit des Geſchmaks heraufſteigen, wie die Ruinen von Päſtum am ſalernitaniſchen Meerbuſen, und von Agrigent in Sicilien **). Dieſe Bauart hat in Griechenland und in Italien verſchiedene beſondere Wendungen, als ſo viel Schattirungen bekommen, die man hernach mit dem Namen der Ordnungen bezeichnet hat. Die Hetrurier und Dorier ſind der alten Einfalt und Rohigkeit am nächſten geblieben. Die Jonier ſcheinen etwas mehr Annehmlichkeit und eine Art von Weichlichkeit hineingebracht zu haben. Hernach aber, als Griechenland der Hauptſitz aller ſchönen Künſte geworden war, kam noch mehr Zierlichkeit und ſo gar etwas Ueppigkeit hinein, wie an der corinthiſchen Ordnung zu ſehen; dieſes haben die ſpätern Römer noch weiter getrieben †).

Noch itzt wird allemal, wo Säulen oder Pfeiler angebracht werden, eine dieſer fünf alten Ordnungen zur Richtſchnur gewählt. Sie ſind ſo gut ausgedacht, daß man, ohne Gefahr die Sachen ſchlechter zu machen, ſich nicht weit von den Formen und Verhältniſſen der Alten entfernen kann. Es iſt nicht mehr zu erwarten, daß eine, von dieſen Ordnungen würklich verſchiedene, und dennoch gute Gattung, werde erfunden werden. Die Römer ſcheinen ſchon alle mögliche Verſuche hierüber erſchöpft zu haben. Sie nahmen ſich ernſtlich vor, Rom durch die Schönheit der Gebäude über alle Städte der Welt zu erheben, und es iſt angenehm zu leſen, was Strabo hievon erzählt *). Dennoch haben dieſe außerordentlichen Beſtrebungen von den beſten aus allen Theilen Griechenlandes verſammelten Baumeiſtern nichts, als die einzige römiſche Ordnung herausgebracht, die doch nur aus einer Vereinigung der corinthiſchen und joniſchen beſtehe.

Nach Erlöſchung der Familie der Cäſaren fieng in Rom die Baukunſt an zu fallen. Man verließ nach und nach die edle Einfalt der Griechen, und überhäufte alles mit Zierrathen. Die Gebäude nahmen den Charakter der Sitten, die allen großen deſpotiſchen Höfen gemein ſind, an; ein Gepränge, das die Augen verblenden ſollte, kam in die Stelle der wahren Hoheit und Größe. Von dieſer Art ſind verſchiedene noch aus dieſen Zeiten vorhandene Werke, als: die Triumphbogen der Kayſer Severus, des M. Aur. Antoninus, des Conſtantinus; beſonders aber die Bäder des Diokletianus. So wie das Reich an Hoheit abnahm, ſank auch die Baukunſt. Die Römer brachten ſie auch nach Conſtantinopel, wo ſie ſich viele Jahrhunderte in einem Stande der Mittelmäßigkeit erhalten hat. In Italien wurde man immer mehr und mehr für die guten Verhältniſſe gleichgültig, und verlor ſie zulezt ganz. Als ſich nach dem Untergang des Reichs, die Gothen, Longobarden, und hernach die Saracenen in ihren eroberten Ländern feſtgeſezt hatten, unternahmen ſie große Gebäude, an denen nur noch wenige Spuren des guten Geſchmaks übrig blieben; faſt alle Regeln der Schönheit wurden aus den Augen geſezt; deſto mehr aber wurde das Mühſame, das Gezierte, das Seltſame und einigermaßen Abentheuerliche geſucht.

---

*) S. corinthiſche Säule; Knauf; doriſche Säule.

**) S. die Vorrede zu Winkelmanns Geſchichte der Baukunſt, und neue Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften.

†) S. Ordnungen.

*) Geogr. L. V.

Mitten in dieſen Zeiten des barbariſchen Geſchmaks der Baukunſt wurden die meiſten Städte in Deutſchland, und die meiſten Kirchen im ganzen Occident gebauet, an denen wir das Gepräge einer über alle Regeln ausgeſchweiften Bauart noch izt ſehen. Dieſe Gebäude ſezen durch ihre Große, durch die unermeßliche Verſchwendung der Zierrathen, durch die gänzliche Vernachläſſigung der Verhältniſſe, in Erſtaunen. Doch finden ſich noch hin und wieder Spuren des nicht ganz verlöſchten Geſchmaks. An der Marcuskirche in Venedig, die zwiſchen den Jahren 977 und 1071 gebauet worden, iſt noch etwas von wahrer Pracht und von guten Verhältniſſen übrig; und in derſelben Stadt iſt die Kirche Santa Maria formoſa beynahe noch im antiken Geſchmak, im Jahr 1350, von Paulo Barbetta gebauet.

Aus den großen Gebäuden der mittlern Zeiten, die in verſchiedenen Städten Italiens noch zu ſehen ſind, läßt ſich ziemlich deutlich ſehen, wie durch dieſe Zeiten ſich noch immer etwas von dem guten Geſchmak der Baukunſt erhalten hat. Im Jahre 1013 wurde die Kirche zu St. Miniat in Florenz angelegt, die in einem erträglichen Geſchmak gebauet iſt; und im Jahre 1016 wurde der Grund zu dem Dohm in Piſa gelegt. Der Baumeiſter deſſelben war ein Grieche aus Dulichium, den die Italiener Buſchetto nennen. Die Piſaner, die damals einen großen Handel nach Griechenland trieben, ließen marmorne Säulen von alter Arbeit daher bringen, die an dieſem Gebäude angebracht wurden. Bey dieſer Gelegenheit ließen ſie auch Mahler und Bildhauer aus Griechenland kommen. Um dieſelbe Zeit fieng man auch in Rom, Bologna und Florenz an zu bauen. Um das Jahr 1216 bauete ein gewiſſer Marchione, der zugleich ein Bildhauer war, die ſchöne Capelle von Marmor in der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom.

Einer der größten Baumeiſter der mittlern Zeiten war ein Deutſcher, den man den Meiſter Jacob nennte. Er ſezte ſich in Florenz, wo er das große Franciſkanerkloſter gebauet hat. Sein Sohn, den die Welſchen Arnolfo Lapo nennen, bauete die Kirche des heiligen Kreuzes in Florenz, und gab die Zeichnung zu der prächtigen Kirche di Santa Maria del fiore. Dieſer ſtarb im Jahre 1300.

Die kleinen Reſte des guten Geſchmaks breiteten ſich doch in dieſen Zeiten nicht außerhalb Italien aus. An allen den erſtaunlichen Gebäuden dieſer Zeit, die noch izt von dem ehemaligen Reichthum der Niederlande zeugen, iſt bey der unbegreiflichen Verſchwendung der Arbeit wenig geſundes. Dieſes muß man auch von dem Münſter in Straßburg ſagen, welches im dreyzehnten Jahrhundert aufgeführt worden, und unter die erſtaunlichſten Gebäude der Welt gehört. Der Baumeiſter deſſelben war ein gewiſſer Erwin von Steinbach. Die Münſterkirche in Ulm zeiget ſchon Spuren eines beſſern Geſchmaks, und würklich iſt der Porticus vor dem Haupteingang derſelben von einer edlen Große.

Aber in dem funfzehnten Jahrhundert fieng ſie [illegible] an, ſich aus den alten Trümmern wieder empor zu heben; die Städte erholten ſich von den barbariſchen Zerrüttungen, welche durch die Staatsverwirrungen angerichtet worden waren. Bey dem häufigen Bauen, das nach der wieder hergeſtellten Ruhe unternommen wurde, fieng man wieder an, auf die Schönheit zu ſehen; man ſah nun die alten Ueberbleibſel mit Nachdenken an, und maaß die Verhältniſſe an denſelben. Ein gewiſſer Ser Brunelleſchi, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, war einer der erſten, die ſich die Mühe gegeben, in Rom, mit dem Maaßſtab in der Hand, auf den Trümmern der alten Gebäude herum zu gehen. Von dieſer Zeit an wurde die Aufmerkſamkeit auf dieſe Muſter immer größer, bis am Ende dieſes und am Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, Alberti, Serlio, Palladio, Michel Angelo, Vignola und andre Männer erſchienen, die ſich außerordentliche Mühe gegeben, jede Regel zu entdeken, durch welche die Gebäude der Alten ihre Schönheit bekommen haben. Und ſo wurde die Baukunſt wieder hergeſtellt.

Doch erſchien ſie nicht in ihrer ehemaligen Reinigkeit. Auch die ſpätern Gebäude des alten Roms, die ſchon viel Fehler hatten, beſonders die diocletianiſchen Bäder, wurden zu Muſtern genommen. Selbſt die größten Baumeiſter, Palladio und Michel Angelo, nahmen die Fehler des unter den Kaiſern ſchon ſinkenden Geſchmaks unter ihre Regeln auf, und das Anſehen dieſer großen Männer gab ihnen ein Gewicht, das ſich bey vielen bis auf dieſen Tag erhalten hat. Inzwiſchen breitete ſich der gute Geſchmak aus Italien nach und nach auch in die übrigen Länder von Europa aus. Gegenwärtig findet man von Rußland bis nach Portugal, und von Stokholm bis nach Rom, aber nur hier und da, Gebäude, die zwar nicht ganz untadelhaft, aber doch größtentheils in dem wahren Geſchmak aufgeführt ſind. Doch ſind ſie ſo einzeln, daß man nicht ſagen kann, die wahre Baukunſt ſey durch Europa gemein worden. Noch ſind genug anſehnliche Städte, wo man die Spuren guter Baumeiſter faſt gänzlich vermißt. Indeſſen, da faſt alle Ueberbleibſel der griechiſchen und römiſchen Baukunſt abgezeichnet, und überall ausgebreitet ſind, fehlet es den neuern Baumeiſtern an nichts mehr, ſich in den wahren Geſchmak des Alterthums zu ſetzen, als an überlegter Betrachtung derſelben. Wir wollen dieſen Artikel mit einigen Betrachtungen über die Theorie der Baukunſt beſchließen.

Der Gebrauch, wozu jedes Gebäude beſtimmt iſt, giebt dem Baumeiſter faſt allemal die Größe deſſelben und die Menge der Zimmer, oder inwendigen Haupttheile an, wenn er nur, von einem geſunden Urtheil geleitet, fühlt, was ſich in jedem Fall für die Perſonen, Zeiten und Umſtände ſchiket. Sein Werk iſt es, die erfundenen Theile wol zuſammen zu ſetzen, ihre beſten Verhältniſſe zu beſtimmen, dem ganzen Gebäude eine bequeme und ſchöne Form zu geben, deſſen äußerliches Anſehen ſowol als alles inwendige, nach der beſondern Art des Gebäudes, angenehm und ſchön zu machen. Bey dieſer Arbeit muß er durch gewiſſe Grundſätze geleitet werden, die ſein Urtheil über das Schöne und Angenehme ſicher machen; er muß gewiſſe Erfahrungen haben, die ihm da, wo ſeine Grundſätze nicht beſtimmt genug ſind, das Schöne hinlänglich zu erkennen geben. Hieraus entſteht die Theorie der Baukunſt. Man bemerke zuvoderſt, daß es gewiſſe Regeln giebt, welche bey jedem Gebäude überhaupt, und bey jedem Theile deſſelben müſſen beobachtet werden, wenn man nicht anſtößige und beleidigende Fehler begehen will. Dieſe Regeln wollen wir die nothwendigen Regeln nennen. Andre aber ſind von der Beſchaffenheit, daß ihre gänzliche Verabſäumung zwar keinen Fehler veranlaſſen, aber einen gänzlichen Mangel der Schönheit hervorbringen würde. Dieſe nennen wir zufällige Regeln. Die Theorie der Baukunſt muß demnach zuerſt diejenigen Regeln angeben, wodurch ein Gebäude ſowol im Ganzen, als in ſeinen Theilen richtig, ordentlich, natürlich und ohne Fehler wird. Dieſe ſind gröſtentheils in den folgenden Artikeln begriffen: Richtigkeit, Regelmäßigkeit, Zuſammenhang, Ordnung, Gleichförmigkeit, Eurythmie. Denn die Eigenſchaften, welche durch dieſe Wörter bezeichnet werden, ſind alle jedem Gebäude ſo weſentlich, daß man niemals dagegen anſtoßen kann, ohne ein aufmerkſames Auge zu beleidigen.

Wenn aber alles Anſtößige in einem Gebäude vermieden worden, ſo iſt es deßhalb noch nicht ſchön. Denn dazu gehört nicht nur, daß das Auge nicht beleidiget werde, ſondern daß das Gebäude angenehm in die Augen falle. Dieſes erfodert zuerſt eine genaue Verbindung des Mannichfaltigen in Eines *), welches durch die Verſchiedenheit der Theile, und durch mannichfaltige und gute Verhältniſſe derſelben hervorgebracht wird. Die Theorie der Baukunſt muß demnach zeigen, wie das Ganze des Gebäudes durch mancherley verſchiedene Theile, die wol übereinſtimmen und ſchöne Verhältniſſe gegen einander haben, zuſammen geſetzt werde.

Diejenigen, welche über die Baukunſt geſchrieben haben, ſind nicht genau genug geweſen, den Unterſchied dieſer beyderley Arten der Regeln zu bemerken, und haben daher der Baukunſt zu enge Schranken geſetzt.

Die meiſten Baumeiſter ſprechen von den Verhältniſſen der Theile in den Säulenordnungen, und von den Verzierungen derſelben auf eine ſolche Art, die manchen vermuthen läßt, daß alle Regeln darüber ſchlechterdings nothwendig und beſtimmt ſeyn. Sie halten die Abweichungen von dieſen Regeln für weſentliche Fehler, da ſie doch oft ganz unſchädlich, oder wol gar nützlich ſind. Es wäre nach der Meynung vieler Baumeiſter ein ſchweres Vergehen, wenn man die Zierrathen, welche nach der griechiſchen Baukunſt dem doriſchen Fries zukommen, dem corinthiſchen oder joniſchen geben wollte. Viele gehen ſo weit, daß ſie auch in den geringſten Kleinigkeiten nichts verändert wiſſen wollen. Vitruvius befiehlt z. E. man ſoll in dem doriſchen Fries die Breite der Dreyſchlitze zwey Drittel der Höhe, und die Metopen gerade ſo breit als hoch machen. Brächte ein Baumeiſter alle mögliche Schönheit in ein Gebäude, veränderte aber dieſe vitruviſche Verhältniſſe, ſo würde mancher ihn eines unverzeihlichen Fehlers beſchuldigen.

Dies iſt ein Vorurtheil, das den Geſchmak zu ſehr einſchränkt. Nur die Regel iſt gänzlich beſtimmt und unveränderlich, deren Verabſäumung einen Fehler hervorbringt, der der natürlichen, allgemeinen Art aller Menſchen zu denken und zu empfinden zuwider iſt, und der das Auge nothwendig beleidiget. Auf dieſe Regeln muß man ſchlechterdings halten, denn ſie ſind unverletzlich. Da hingegen in der Natur kein Grund vorhanden iſt, warum in einem Fries Dreyſchlitze, in einem andern aber andre Zierrathen ſeyn ſol-

---

*) S. Schön.

len; warum das corinthiſche Capital dieß, und nicht zwey Reihen Blätter haben ſoll, ſo muß man dieſe zufällige Schönheiten nicht in nothwendige Regeln faſſen. Gleichwol vergiebt man insgemein einem Baumeiſter eher einen abgebrochenen Giebel, der ein Fehler wider die Natur iſt, als einen Dreyſchlitz, der auſſer dem vermuthlichen Verhältniß iſt; da doch dieſes oft eine Schönheit und kein Fehler iſt.

Die nothwendigen Regeln ſind in der Natur unſrer Vorſtellungen gegründet, die zufälligen ſind die Frucht des Augenmaaßes und eines Gefühls, deſſen eigentliche Schranken nicht zu beſtimmen ſind. Eine lange Erfahrung lehret, daß die griechiſchen Baumeiſter ein feines Auge gehabt haben, daß ihre Verhältniſſe gefallen, daß ihre Verzierungen angenehm ſind. Aber niemand iſt im Stand, zu beweiſen, daß ſie die einzigen guten ſind. Von verſchiedenen Verzierungen wiſſen wir, daß ſie ganz zufällig ſind, und daß man oft angenehmere an ihre Stelle ſetzen könne. Sich gänzlich an die Regeln der Alten binden wollen, heißt eben ſo viel, als urtheilen, daß keine weibliche Figur ſchön ſeyn könne, die nicht in allen Stüken der mediceiſchen Venus gleicht, und keine männliche, die nicht alle Verhältniſſe des Apollo im Belvedere hat.

Wir rathen demnach denen, welche über die Theorie der Baukunſt ſchreiben, daß ſie zuvoderſt die nothwendigen Regeln ausführlich und wol auseinander ſetzen, und deren Beobachtung genau einſchärfen; weil es niemal erlaubt iſt, davon abzugehen. Die zufälligen Regeln können ſie aus den beſten Werken des Alterthums, aus dem Vitruvius und den beſten neuern Baumeiſtern nehmen, ohne deren genaueſte Beobachtung als ſchlechterdings nothwendig anzupreiſen. Man muß ſie nur als ungefehr richtige Gränzen anſehen, welche man niemal weit überſchreiten kann, ohne in gefährliche Abwege zu gerathen. Für ſchlechte Baumeiſter, die ſelbſt kein Augenmaaß und wenig Geſchmak haben, iſt es ſehr gut, wenn ſie ſich genau an dieſe Regeln binden. Die aber ein feines Aug und einen ſichern Geſchmak haben, können ſie ſehr oft ohne Gefahr verlaſſen.

In allen Artikeln, wo wir von zufälligen Regeln zu ſprechen haben, werden wir uns hauptſächlich an die halten, welche Goldmann angegeben hat. Man wird ſchwerlich einen Baumeiſter finden, der ſeine Kunſt mit einem ſo ſcharfen Nachdenken bearbeitet hat, als dieſer. Die allgemeinen, ſowol nothwendigen, als zufälligen Regeln müſſen auf folgende Hauptſtüke beſonders angewendet werden. 1) Auf die Anordnung oder Figur und Form der Gebäude überhaupt. 2) Auf die innere Eintheilung. 3) Auf die Verzierung beſonderer Theile. Wenn alſo die Theorie in ihrem ganzen Umfange vorgetragen wird, ſo enthält ſie folgende Hauptſtüke: 1) Allgemeine Unterſuchungen über die Vollkommenheit und Schönheit eines Gebäudes. 2) Regeln über die Anordnung. 3) Regeln über die Eintheilung. 4) Betrachtungen und Regeln über die Schönheit der Außenſeiten (Façaden.) 5) Betrachtungen und Beſchreibungen der verſchiedenen Säulenordnungen. 6) Von den kleinen Verzierungen der Glieder. 7) Von den inwendigen Verzierungen. Das Mechaniſche der Baukunſt übergehen wir hier.

✦ ✦

Von den Schriften der Alten, über die Baukunſt, iſt keine übrig, als des M. Vitruvii Poll. Lib. X. welche zuerſt, corrigente Ios. Sulpitio, ſ. l. e. a. f. erſchienen; c. Gul. Philandri castigat. Argent. 1550. 4. Lugd. B. 1552. 4. C. Comment. Dan. Barbari, Ven. 1567. f. C. not. castigat. et observat. G. Philandri integris, Dan. Barbari excerpt. et Cl. Salmasii passim insertis; praemittuntur Elem. Archit. coll. a Wottono . . . acc. Lex. Vitruv. Bern. Baldi, et ejusd. Scamilli impares Vitruv. . . . coll. et dig. a Jo. de Laet, Amſt. 1649. kl. Fol. (S. N.) — Auch iſt ein, urſprünglich lateiniſcher Auszug (Epitome) vorhanden, welchen W. Pollet, Par. 1540. 4. herausgab, und den Manche für das Werk eines alten Schriftſtellers hielt. — — Ueberſetzt iſt Vitruvius, in das Italieniſche, von zwey Ungenannten (wovon der erſte Ceſare Ceſarino ſeyn ſoll) Como 1521 und Ven. 1524. f. in halb lateiniſcher, halb ital. Sprache; von Giamb. Caporali, aber nur die 5 erſten Bücher, Perugia 1536. 4. mit einem Commentar; von Dan. Barbaro, Ven. 1556. f. und verb. ebend. 1567 und 1641. 4. mit einem Commentar; von Bern. Galiani, Neapel 1758. f. lat. und ital. (ſehr gut.) — In das Spaniſche: von Joſ. Ortiz y Sanz, Mad. 1787. f. mit 56 Kpfrn. und einem Commentar. Es muß, indeſſen, ein ſpaniſcher Auszug aus dem Vitruv, ſchon ſehr frühe vorhanden geweſen ſeyn, weil ein, in der Folge vorkommender, franzöſiſcher Auszug, aus dem ſpaniſchen gemacht worden iſt. — In das Franzöſiſche: von Jean Martin, Par. 1547. f. Gen. 1618. 4. Von Jul. Mauclerc, Par. 1648. f. Von Cl. Perrault, Par. 1673. f. verb. 1684. f. Auszugsweiſe überſetzt, unter dem Titel: Raison d'Architecture, extr. de Vitruve et autres anc. Architecteurs, [illegible] et [illegible], Par. 1542. 4. (aus dem Span. gemacht) und ein anderer Auszug von Jean Gardet und Dom. Bertin, Epitome ou Extrait abregé des X Liv. d'Architect. Toul. 1556. 4. Auch Perrault lieferte einen franzöſiſchen Auszug mit der Aufſchrift: Architecture generale de Vitruve, reduite en Abregé, Par. 1674. 12. 1768. 8. Amſt. 1681. 12. mit Kupf. und dieſer Auszug iſt wieder von C. Cataneo, Ven. 1711 und 1747. 8. in das Ital. ſo wie Prag 1757. 8. in das Deutſche, und, Lond. 1703. nebſt einem Auszuge aus dem Vignola, in das Engliſche überſetzt worden. — Das Werk des Vitruvius ſelbſt, engliſch von J. Pricke, Lond. 1669. f. (wahrſcheinlicher Weiſe aus dem Franzöſ. de Mauclerc) von Robert Caſtel, Lond. 1730. f. 2 B. mit den Commentaren mehrerer, beſonders des Inigo Jones; von W. Newton, Lond. 1770. f. — Deutſch, von Gualt. H. Rivius, Nürnb. 1548. f. Baſ. 1575 und 1614. f. — — Erläuterungsſchriften über den Vitruv: Einen beſondern Commentar, in italiäniſcher Sprache, ſoll Sylv. Mauroceno, Ven. 1491 haben drucken laſſen, welchen ich nicht näher anzugeben weiß. — G. Philandri in X Lib. M. Vit. P. De Archit. Annotat. R. 1544. 8. — In den Epistole di Cl. Ptolomei, Ven. 1547. 4. handelt eine, an August. de' Landi, von dem Vitruv. — Gli oscuri e difficili passi di Vitruvio alla chiara intelligenza trad. per Giov. Bertano, Mant. 1558. f. — M. Vit. P. Vita ejusque verbor. significat. s. perpet. in Vit. Comment. Auct. Bern. Baldo, Aug. Vindel. 1612. 4. Scamilli impares Vitruv. von ebend. ebend. 1612. 4. und bey der Ausgabe des Laet. — Vit. Voluta Jonica hactenus amissa restit. a Nic. Goldmanno, bey der Ausgabe des Laet. — Exercit. Vitruvianae, h. e. Jos. Poleni Commentar. crit. de M. Vit. P. X Libror. editionibus, nec non de eor. editor. atque de aliis qui Vit. quocumque modo explic. aut illustr. Pat. 1739. f. mit K. — Commentaire sur Vitruve . . . par Newton, Par. 1780. f. (Wahrſcheinlicher Weiſe aus der engl. Ueberſ. deſſelben gezogen) — Abaton reseratum, s. Genuina declarat. duor. loc. cap. ult. Lib. III. Architecturae M. Vitr. P. . . . scil. de adject. ad Stylobatas cum podio, s. ad Podium ipsum, per Scamillos impares, et it. de secunda adject. in

Epiſtyliis faciendis. Scrib. Franc. Ortiz, R. 1781. 8. mit K. — —

Schriften von Neuern über die Baukunſt, und zwar von Italienern über die Baukunſt überhaupt: Diſparere in Materia d'Architettura e Proſp. con pareri di eccellenti e famoſi architetti, che gli riſolvono, di Mart. Baſſi, Breſc. 1572. 4. — L'Idea de' Pittori, Scult. ed Architetti, del Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. und in dem 6ten Bd. der Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scult. ed Arch. R. 1768. 4. S. 510 u. f. — Dial. d'Architettura ſom. di Lod. Corticelli, Bol. 1695. 8. — Diſcorſi d'Architettura, del S. Nelli, e due Ragionamenti di Cecchini ſopra le Cupole, Fir. 1753. 4. — Von den Dial. ſopra le tre Arti del Diſegno, Lucca 1754. 8. handelt der 3te vorzüglich von der Baukunſt, und von den, aus der Unwiſſenheit, dem Eigenſinn u. ſ. w. der Bauherren entſtehenden Unvollkommenheiten derſelben. — Saggio ſopra l'Architettura, von Algarotti, im 2ten Bd. ſ. Opere, Cremona 1779. 8. m. K. Deutſch, durch R. E. Raſpe, Caſſel 1769. 8. Lettere ſopra l'Architettura, von ebendemſ. ebend. im 7ten Bde. — Trattato ſopra gli errori degli Architetti . . . . di Teof. Gallaccini, Ven. 1767. f. oſſervaz. di Ant. Viſentini . . che ſervano di continuazione, ebend. 1771. f. — Eine Abhandlung über Baukunſt, von Giov. Piacenza, im 2ten Bde. ſ. Ausgabe der Werke des Baldinucci, Tur. 1769. 4. — Saggio ſopra l'Architettura, vor des Milizia Memorie degli Archit. ant. e mod. R. 1768. 4. Parm. 1781. 8. 2 Bd. — Dell' Architettura Dial. di Erm. Pini, Mil. 1770. 4. — Der 3te Abſchn. in der Arte di vedere . . Ven. 1781. 8. handelt v. d. Archit. — Saggio ragionato ſull' origine ed eſſenza dell' Architett. civile, Neap. 1789. 8. — Auch gehört im Ganzen das abentheuerliche Buch, Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non niſi ſomnium eſſe docet, atque obiter plurima ſcitu quam digna commemorat, Ven. 1499. f. und ebend. mit einem italieniſchen Titel, 1545. f. mit ſchönen Holzſchn. wozu Raphael die Zeichnungen gemacht haben ſoll, hieher. Der Styl iſt ein Gemengſel von griechiſchen, lat. hebräiſchen, arabiſchen, italieniſchen u. d. m. Wörtern und Phraſen; und es gab eine Zeit, wo die Künſtler aller Art (auch die Alchymiſten) die Geheimniſſe ihrer Kunſt, in dieſem ganz unverſtändlichen Traume ſuchten. Die Architecten beſonders fanden eine Beſtreitung des gothiſchen Geſchmackes darin; und aus dieſem Grunde wurde es von J. Gougeon, Par. 1561. f. in das Franzöſiſche überſetzt, und mit einem Commentar von Beroalde, Par. 1600. f. herausgegeben. Mehrere Nachrichten davon finden ſich in Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. B. 2. S. 164 u. f. Ausg. von 1753. — — Eigentliche Anweiſungen zur Baukunſt, von Italienern: Leon. Bapt. Alberti, De re aedificatoria, Flor. 1485. f. Par. 1512. 4. in zehn Büchern. Ital. von Piet. Lauro, Ven. 1546. 8. von Coſ. Bartoli, Flor. 1550. f. verb. Monteregg. 1565. f. Ven. 1565. 4. Franzöſ. von Martin, Par. 1553. f. Spaniſch von Fr. Lozano, Mad. 1582. 4. Engliſch (und ital.) von Leoni, nebſt den beyden Schriften des Alberti von der Mahlerey und Bildhauerey, Lond. 1726 und 1739. f. 2 Bd. — L'Architettura di Giamb. Caporali, con un Commento ſopra Vitruvio, Ven. 1536. f. mit K. (Da ich dieſes Werk ſelbſt nie geſehen; ſo kann ich auch nicht beſtimmen, ob es etwas anders, als die, vorhin von Caporali angezeigte Ueberſetzung des Vitruvius, enthält?) — L'Architettura di Baſt. Serlio, in ſieben Büchern, wovon das 4te (welches von den fünf Ordnungen handelt) zuerſt, und allein, Ven. 1537. f. Franzöſ. Antw. 1545. f. das 3te (welches alte römiſche, italieniſche und auswärtige Gebäude darſtellt) ebend. 1540. das 1te und 2te (welches die geometriſchen und perſpectiviſchen Anfangsgründe in ſich begreift) Paris 1545. f. (ital. und franz.) das 5te (welches Entwürfe zu Kirchen enthält) ebend. 1547. f. (ital. und franz.) das 6te (welches den Titel: Libro eſtraordinario d'Archit. in cui ſi dimoſtrano trenta Porte d'opera ruſtica .... führt) Lyon 1551. f. das 7te (welches, unter andern, vorzüglich Bewohnungen zu Palläſten enthält) erſt nach des Verf. Tode, Frkft. 1575. f. (ital. und lat.) erſchien. – Geſammelt ſind ſie, Ven. 1584. 4. ebend. 1600 und 1619. 4. Ven. 1619. f. Par. 1645. f. gedruckt. Holländiſch von Pet. Koek von Aelſt, Antw. 1549. f. aber nur 5 Bücher; Deutſch, eben ſo viel, und aus der holländiſchen Ueberſ. gezogen, Baſel 1609. f. Auch Franz Loiers Archit. pract. nov. oder Neue practiſche Baukunſt, Frft. 1672. f. 2 Th. iſt nichts anders, als Wort für Wort, das Werk des Serlio, ohne daß Loier deſſelben mit einer Sylbe gedacht hat." (Serlio war der erſte, welcher die übrig gebliebenen Gebäude der Alten genau maß, und darnach ſeine Theorie einrichtete) — Architettura di Ant. Labacco, con la quale ſi figurano alcune notabili Antichità di Roma, R. 1552. f. Ven. 1576. f. — I quattro Libri d'Architettura, di Piet. Cataneo, Ven. 1554. f. Vermehrt mit 4 Büchern, ebend. 1567. fol. — I Quattro Libri dell' Architettura di Andrea Palladio, ne' quali, dopo un breve trattato de' cinque ordine, e di quelli avvertimenti, che ſono più neceſſarii nell fabricare, ſi tratta delle caſe private, delle vie, de' ponti, delle piazze, de' i Xiſti, e de' Tempi, Ven. 1570. f. (Eine, ebendaſelbſt, mit eben dieſer Jahrszahl, bey Franceſchini erſchienene Ausgabe, iſt erſt in neuern Zeiten gemacht worden) ebend. 1581. 1616. 1642. 1711. 1769. f. Das erſte dieſer 4 Bücher handelt von der Baukunſt überhaupt, und den fünf Säulenordnungen; das 2te von den Gebäuden, welche Palladio angelegt; das 3te von Brücken, und öffentlichen Gebäuden; das 4te enthält römiſche, und andre italieniſche Kirchen. In das Franzöſiſche iſt das Werk durch P. le Muet, Amſt. 1646. 1682. 8. und durch Freart de Chambray, Par. 1651. f. (mit ſchönen Holzſchnitten) 1679. 4. und mit Zuſätzen von Leoni, Haag 1726. f. 2 Bde. überſetzt worden. Auch findet es ſich im 2ten B. der Bibl. portative d'Architect. elementaire ... p. Ch. Ant. Jombert, Par. 1764 u. f. 8. Engliſch: Lond. 1676. f. Ferner, durch Richard, mit einem Anhange von Thüren und Fenſtern, Lond. 1705. 4. mit 70 Kpfrt. Durch Leoni, engl. und ital. mit den Anmerk. des Inigo Jones, Lond. 1715. f. Ital. Engl. und Franz. 1742. f. 5 Bde. Durch Campbell, aber nur ſo viel ich weiß, das 1te Buch, 1728. f. Durch Cole, auch nur das 1te Buch, 1736. f. Durch Jam. Ware, Lond. 1738 und 1755. f. Durch J. Miller mit vielen Zuſätzen, Lond. 1759. f. Deutſch durch G. Andr. Böckler, aber nur die beyden erſten Bücher, Nürnb. 1698 f. — Della Architettura di Giov. Ant. Ruſconi ... ſecondo i precetti di Vitruvio, Ven. 1590. f. mit 160 Holzſchn. (berühmt, wegen der Schönheit derſelben) ebend. 1660. f. (ſehr ſchlecht.) Weil der Verf. dem Vitruv beynahe Schritt für Schritt folgt, und ihn bloß erläutert: ſo wird ſein Werk gewöhnlich zu den Ueberſetzungen des Vitruv gerechnet; iſt es aber eigentlich nicht. — Regola delle cinque ordini d'Architettura, di Jac. Barocio da Vignola, Ven. ſ. a. f. mit 32 Kpfrt. ([illegible]) ebend. ſ. a. mit 47 Kpfrt. ebend. 1596. f. Rom. 1602. f. Sienna 1635. f. R. 1732. 4. ebend. mit dem Titel: Manuale d'Architettura, 1780. f. (Vielleicht iſt es der Mühe werth, das Urtheil eines neuern italieniſchen Architecten über das Werk des Vignola zu hören? Milizia ſagt in ſ. Vite: Quel ſuo libro ... ha prodotto all' Architettura più male che bene. Il Vign. per render le regole più generali e più facile alla pratica, ha di quando in quando alterate le più belle proporzioni dell' Antico. Nel compartimento di certi membri, ed in alcune ſue modanature dà più toſto nell ſecco, e per colpa di que' ſuoi piedeſtalli ſi alzi la colonna, non vi ſignoreggia. Non vi è ſiſtema d'Archit. più facile di quel del Vignola, ma quella facilità è procacciata a ſpeſe dell' Architettura ſteſſa) Ueberſetzt worden iſt es Spaniſch: durch [illegible], Mad. [illegible]. f. Franzöſiſch durch P. le Muet, Amſt. 1640. f. durch Ch. Aug. d'Aviler, und mit einem weitläuftigen Commentar, Par. 1691. 4. 2 B. und die Ueberſ. mit dem Titel: Cours d'Architecture qui comprend les Règles de Vignole, et les figures et deſcriptions de Mich. Ange .... Par. 1720. 4. 2 B. nebſt einem Supplement dazu von Al. Jean Bapt. Leblond, f. a. mit K. und ebend. 1750 — 1756. 4. 3 B. ferner, avec les figures et les deſcriptions de ſes plus beaux batimens, Par. 17[illegible]. 4. von P. J. Mariette herausgegeben; und endlich, unter der Aufſchrift: Livre nouveau, ou règles des V ordres d'Architecture .... nouvellement revû, corrigé et augmenté par M. B (londel) avec pluſieurs morceaux de Michel-Ange, Vitruve, Manſard et autres célèbr. Archit. Par. 1767. f. mit 104 Kupf. wieder gedruckt worden iſt. Im 1ten Th. der Bibl. portat. d'Architecture, Par. 1764. 8. iſt eine andre Ueberſetzung, mit einigen Erläuter. befindlich. Engliſch durch Leet, Lond. 1666. f. durch G. Moxon, Lond. 167[illegible]. 8. Deutſch durch Joh. W. [illegible] f. und nach der franzöſiſchen Bearbeitung des d'Aviler, mit Anm. vermehrt, durch Leonh. Chr. Sturm, Amſt. 1699. f. Augsb. 1725 und 1747. 4. 2 B. durch Joh. Rud. Fäſch, Nürnb. f. a. 4. mit 40 Kupf. und einer Fortſ. von Don. [illegible], ebend. 1750. 4. mit 52 K. L'Architettura di Giov. B. Montani, R. 1608. 16[illegible]. 1638. 1691. f. überhaupt 5 Theile oder Bücher und 206 Bl. Außer den, bey dem Art. Baukunſt angezeigten Tempietti und Sepolcri ant. (überhaupt [illegible]) finden ſich hier, über die Verhältniſſe der 5 Ordnungen, 57 Bl. von Diverſi ornamenti cappriccioſi per depoſiti e altari, 30 Bl. und Tabernacoli diverſi 57 Bl. — Nuova ed ultima Aggiunta delle Porte d'Architettura di Michelangelo Buonarotti, R. 1610. f. — Idea dell' Architettura univerſale di Vinc. Scamozzi, div. in X Libri, Ven. 1615. f. 2 B. Piazz. 1687. f. 2 B. (Ungeachtet des Titels, beſteht das Werk nur aus 6 Büchern; der erſte Band enthält das 1te — 3te, der zweyte das 6te — 8te, wovon das 1te von der Vortrefflichkeit der Architectur, und den, zu der Bildung des Architects nothwendigen Eigenſchaften; das 2te vom Luftſtrich, von den Eigenſchaften des Bodens, von der Figur der Städte und Feſtungen; das 3te von Privat- und Landgebäuden, vom Waſſer, und den Maſchinen es zu heben, das 6te von den fünf Ordnungen; das 7te von den Baumaterialien, und das 8te von dem Grunde der Gebäude, und vom Maſchinenweſen handelt) Franzöſiſch, aber nur das 6te Buch von Ch. d'Aviler, Par. 1685. f. Völlig, aber nur das, was die Baukunſt eigentlich angeht, unter dem Titel, Oeuvr. d'Architecture .... Leyde 1713. f. von Sam. Du Ry und im 3ten Th. der Bibl. port. d'Architect. aber auch nur Auszugsweiſe, oder vielmehr nur die verbeſſerte Ueberſ. des Du Ry, und anders (in 4 Bücher) eingetheilt. Engliſch durch J. Brown, Lond. 1660. 4. Durch Leybourne, 1734. 4. Holländiſch, durch Sim. Bosboom, Amſt. 1686. f. Deutſch, mit der Aufſchrift: Vinc. Sc. Grundregeln der Baukunſt, Amſt. 1664. f. Nürnb. 1678. f. und, unter dem Titel: Klärliche Beſchreibung der fünf Säulenordnungen, und der ganzen Baukunſt, aus dem ſechſten und dritten Buche des V. Sc. Sulzb. 1678. f. — Manuale d'Architettura ... di Giov. Branca, Aſc. 1629. 8. R. 1718. 1772. 16. — Della Simmetria dei cinque Ordine dell' Architettura di Giuſ. Viola-Zanini, Padova 1629. 4. ebend. 1677. 4. — Architettura ruſtica ... di Oraz. Perucci, Reggio 1634. f. — Architett. civile di C. Ceſ. Oſio, Mil. 1661. f. — Architett. civ. ridotta a metodo facile e breve, da Conſt. Amicevole, Tor. 1675. f. — Nuova Architett. civile e mil. di Aleſſ. Capra, Bol. 1672 u. f. 4. 3 B. Cremona 1717. f. 2 B. — Inſtruttione architett. . . . di Bern. Leoncini, R. 1679. 4. — Diſegni originali d'Architettura, di Ant. Gaſpari, ſ. l. et a. f. 3 B. — Economia delle Fabbriche di Giamb. Spinelli, Rom. 1698 und 1708. 4. — L'Architettura di Franc. Lucio Durantino, con un Commento ſopra Vitruvio ſ. l. e. a. f. — Studio d'Architettura della invenzione di Fil. Vaſconi, e da lui inciſo in rame, Rom. ſ. a. f. — Architettura civile preparata ſulla Geometria, e ridotta alle Proſpettive . . da Ferdinando Galli Bibiena, Par. 1711. f. welches, meines Wiſſens auch, unter dem Titel: Varie Opere di Proſpettiva verkauft wird. Es enthält einige 60 Bl. worunter ſich Entwürfe zu Theatern und Amphitheatern befinden; die mehreſten Blätter ſind von C. A. Buffagnotti geſt. 2) Architetture e Proſpettive da Camera e da Teatro, Bol. f. 71 Bl. Mit den Werken des Vaters, glaube ich die Werke des Sohns verbinden zu müſſen, als Architetture e Proſpettive varie di Giuſeppe Galli Bibiena, Augsb. 1740. f. von Andr. Pfeffel herausg. 5 Th. jeder von 10 Bl. Pianta e Spaccato del nuovo Teatro di Bologna, da Antonio Galli Bibiena, 1763. f. 2 Bl. Noch ſind von dem Sohne des letztern, von Carlo Galli Bib. einige architectoniſche, vorzüglich Verzierungen der Bühne betreffende, Blätter durch J. G. Thelot u. a. geſtochen worden. — Le cinque Ordini d'Architettura civile da Mich. Sanmicheli, rilevati dalle ſue fabbriche dal C. Aleſſ. Pompei, Ver. 1735. f. (Die, in dem Werke angeſtellten Vergleichungen zwiſchen den Arbeiten des Sanmicheli, und den Lehren und Arbeiten des Vitruv, Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi und Vignola, und der darin herrſchende reine Geſchmack, machen es ſehr lehrreich, es ſcheint aber wenig bekannt zu ſeyn.) — Architett. civ. dal P. Guarino Guarini, Tor. 1737. f. (Seine Schrift iſt beſſer, als ſeine Gebäude, welche alle als Muſter des Uebertriebenen und Gezwungenen dargeſtellt werden) — Opere varie d'Architettura, Proſpettive, Grotteſche etc. inv. da Giov. B. Piraneſi, R. 1743 u. f. f. 4 Th. Alcune vedute d'Archi trionfali, von ebend. R. 1748. f. 26 Bl. — I tre ordini d'Architettura, Dorico, Jonico e Corintio, preſi dalle fabbriche più celebri dell'antica Roma, e poſti in uſo con un nuovo eſattiſſimo metodo, di Neralco, Rom. 1744. f. — Iſtruzione pratiche per l'Ingegnero civile da Giuſ. Ant. Alberti, Ven. 1748. 4. mit K. Trattato della miſura delle Fabriche di Giuſ. Ant. Alberti c. note e agg. di Bald. Orſini, Per. 1790. 8. (Da ich das letztere Werk nicht geſehen: ſo weiß ich nicht, in wie fern, und ob es, von dem erſtern verſchieden iſt?) — Inſtituzione pratica dell'Architettura civile per la decorazione de publici e privati edif. . . di Paolo Feder. Bianchi, Mil. 1770. 4. 2 B. — Delle Caſe de Contadini, tratt. architett. di Ferd. Morozzi, Ven. 1770. 8. — Dell'Architettura . . di Mar. Gioffredo . . . . Nap. 1771. f. 2 B. — Inſtitut. d'Architettura civile . . . di Nic. Carletti, Nap. 1772. 4. 2 B. — Principj di Architettura civ. Fir. 1781 u. f. 4 3 B. Deutſch, Leipz. 1784 — 1788. 8. 3 B. — Elementi di Architettura Lodoliana, o ſia l'arte del fabbricare con ſolidità e con eleganza non cappricioſa, R. 1786. 8. — — Auch werden folgende, ohne Jahrzahl gedruckte, ſich größtentheils auf architectoniſche Verzierungen beziehende Werke, hier an ihrer Stelle ſtehen: L'Architettura di Andr. Ballari, Ven. fol. — Invenzione d'Architettura di Carlo Buffagnotti (1690) Bol. f. 25 Bl. — Varie Architetture di Franc. Fanelli, f. — Und eben ſo wird das Novo Teatro de' Machine ed Edificii, per varie operazioni, da Zonca, Pad. 1620. f. ſo wie das, wegen der Erfindung von Maſchinen ſo berühmten Zabaglia Contignationes ac Pontes una c. quibusdam ingen. praxib. ac deſcript. translat. Obeliſci Vatic. . . . R. 1743. f. mit Kupf. latein. und italiän. hier einen Platz verdienen. — —

Von ſpaniſchen Schriften über die Baukunſt iſt mir keine, als die Varia Commenſuracion para la Eſcult. y la Arquitectura por D. Juan de Arphey Villafañe, Mad. 1675. 4 bekannt. — —

Franzöſiſche Schriften über die Baukunſt überhaupt: Diverſité des Termes dont on uſe en l'Architecture, p. Hugues Sambin, Lyon 1572. f. — Raiſonnement abregé ſur les Tableaux, Basreliefs, et autres Ornemens, que l'on peut placer et faire ſur les diverſes ſuperficies des Baſtimens, von Abr. Boſſe, 1666, in einer, ohne einen beſondern Titel, in 8. gedruckten Sammlung kleiner Aufſätze von ihm S. 57 u. f. — Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent, avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces Arts, p. Mr. (André) Felibien . . . Par. 1669. 1690. 1697. 4. mit 65 Kpfrt. (Das Werk beſteht, auſſer dem angehängten Wörterbuche, aus drey Büchern, die wieder in verſchiedne Kapitel abgetheilt ſind. Das von der Baukunſt, welches das erſte iſt, enthält deren 22. Es werden aber die zu dieſer Kunſt gehörigen Dinge mehr darin erklärt, als die Grundſätze derſelben aufgeſtellet, oder entwickelt.) — Reſolution des IV princ. Problemes de l'Architecture, p. Franc. Blondel, im 5ten B. der Mem. de l'Academie des Sciences, und einzeln, Par. 1673. f. — Mem. crit. d'Architecture, Par. 1702. 8. von Fremin. — Diſcours ſur les connoiſſances nec. pour les Archit. P. 1747. 8. von Jean Fr. Blondel, und ſur la neceſſité de l'etude de l'Architect. Par. 1754. 8. von ebend. Auch finden ſich in ſeinem Cours d'Archit. allerhand dergl. allgemeine Abhandlungen, als in der Einleit. zum 1ten Bd. Par. 1771. 8. Diſſert. ſur l'utilité de l'Arch. und ſur les Moyens d'acquerir les talens neceſſ. à un Architect. in der Vorrede des 2ten De la neceſſité de l'etude des ordres d'Architecture; vor dem 3ten Diſſert. ſur l'utilité de joindre à l'etude de l'Archit. celle des Scienc. et des Arts und vor dem 4ten Diſſert. ſur differentes parties de l'Archit. — Traité du Beau eſſentiel dans les Arts, appliqué particulierement à l'Architecture et demontré phyſiquement et par l'expérience . . . par Mr. C. E. Briſeux, Par. 1752. f. 2 Th. mit 98 Kpfrt. — Eſſai ſur l'Architecture . . . . avec un Diction. des Termes, Par. 1753 und 1756. 8. Deutſch, Jena 1756. 8. Frkf. 1758. 8. von Laugier. Examen d'un Eſſai ſur l'Architect. Par. 1754. 8. von la Font, und Remarques ſur quelques Livres nouveaux, concernant la beauté et le bon gout de l'Architecture, p. Mr. Frezier, P. 1754. 8. worin die Behauptungen des Laugier zum Theil beſtritten wurden. — Obſervations ſur l'Architecture p. Mr. l'Abbé Laugier, Par. 1765. 12. Deutſch, Leipz. 1768. 8. (Das Werk beſteht aus ſieben Abſchnitten, welche wieder in verſchiedene Kapitel zerfallen, und worin von den erſten Gründen der Verhältniſſe; von den Unbequemlichkeiten der architectoniſchen Ordnungen; von der Schwierigkeit, die gothiſchen Kirchen zu verzieren; von der Art, den Plan eines Gebäudes geſchickt anzulegen; von den Monumenten zur Ehre groſer Männer; von der Möglichkeit einer neuen architectoniſchen Säulenordnung (welche er nicht allein für möglich hält, ſondern wozu er ſo gar Vorſchläge thut) und von den Gewölben und Dächern gehandelt wird.) Remarques ſur un livre, intitulé Obſervat. ſur l'archit. de Mr. l'Abbé Laugier, p. Mr. G. Par. 1768. 8. — Diſc. ſur l'Architecture, p. Mr. Patte, Par. 1754. 8. und Memoires ſur les objets les plus importans de l'Architecture, von ebend. Par. 1769. 4. mit 27 K. — In dem Recueil de quelques pièces qui concernent les Arts, von Cochin, Par. 1757. 12. findet ſich, S. 13 eine Lettre d'une Société d'Architectes, S. 70 ein Mem. ſur l'Archit. und S. 87 ein Mem. ſur les Autels des Egliſes, ſo wie S. 95 eines ſur les Théatres, worin die Unvollkommenheiten und Mängel der franzöſ. Baukunſt gerügt werden. — Diſc. ſur la Peinture et l'Architecture, Par. 1765. 12. 2 Th. — Eſſai ſur la Theorie de l'Architecture, von Le Roi, bey den Ruines des plus beaux Monumens de la Grece, Par. 1758. f. verm. bey der 2ten Ausg. von 1769. f. Deutſch, nach der erſten, in der Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, B. 10. S. 1. B. 11. S. 1. — Der 5te Band der Biblioth. portative d'Architecture.. Par. enthält Grundſätze der Baukunſt, Mahl. und Bildh. — Reflect. ſur l'Architect. p. Mr. Hube, Königsb. 1765. 8. — Ichnographie, ou Diſc. ſur les IV Arts d'Architecture, Peint. Sculpt. et Grav. . . . p. Mr. Herbert, Par. 1767 u. f. 8. 5 Th. — Elemens d'Architecture, p. Panſeron, Par. 1772. 4. — Nouv. Elemens d'Archit. von ebend. Par. 1776. 4. — Mem. ſur une decouverte dans l'art de bâtir, faite p. le Sr. Loriot, Par. 1774. 8. — Le Genie de l'Architecture, ou l'Analogie de cet Art avec nos ſenſations, p. Mr. Camus de Mezieres, Par. 1780. 8. Deutſch, in G. Huths Allg. Magazin für die bürgerliche Baukunſt, B. 1. Th. 1. S. 97. Th. 2. S. 66 u. f. — Auch gehört die Collection des grands prix, que l'Acad. Roy. d'Architecture propoſe et couronne tous les Ans noch hieher. — — Eigentliche Anweiſungen zur Baukunſt: Livre d'Architecture de Jaques Androuet du Cerceau, contenant le plans et deſſaigns de cinquante baſtimens tous differens . . . . Par. 1559. 1576. 1615. f. 2 Th. (Die Aufriſſe ſind ganz im gothiſchen Geſchmack; und die innere Einrichtung beſteht hauptſächlich in der Kunſt, eine Anzahl Vierecke von verſchiedener Länge und Breite, nebſt einigen Modelen an einander zu ſetzen.) — Reigle générale d'Architecture des cinq Manières de colonnes, p. Mr. (Jean) Bullant, Par. 1564. f. — De l'Architecture IX Liv. p. Philibert de Lormes, Par. 1561. f. Roh. 1648. f. Par. 1668. f. Nouvelles inventions pour bien bâſtir et à petits frais, von ebend. Par. 1567. 8. — Reglement générale d'Architecture par le Sr. (Jacq.) de la Broſſe, Par. 1619. f. — L'Architecture françoiſe des Baſtimens particuliers p. Mr. (Louis) Savot, Par. 1630. 4. avec fig. et notes p. Frcs. Blondel, Par. 1673 und 1685. 8. — L'Architecture d'Alexandre Francini, Par. 1631. f. mit 45 Kpfrn. — Manière de bien bâſtir pour toutes ſortes de perſonnes, p. Pierre le Muet, Par. 1632. 1663. 1681. f. 2 Th. Engliſch durch Price, Lond. 1668 und 1675. f. Inventions pour l'art de bien bâſtir, von ebend. bey ſ. Ueberſ. des Palladio, Amſt. 1646. 4. einzeln, Par. 1771. 8. — Traité de l'Architecture, ſuivant Vitruve, deſſeigné p. Mr. J. Mauclerc, P. 1648. f. Engliſch, Lond. 1669. fol. — Les Oeuvr. d'Architecture d'Antoine le Pautre, Par. 1652. f. Metz 1751. f. 3 Th. Ueberhaupt 8 Diſc. und 60 Kpfrbl. — Traité des manières de deſſiner les Ordres de l'Archit. ant. en toutes leurs parties, p. Abr. Boſſe, Par. 1664. f. mit 80 Kpfrn. Von eben dieſem Verf. ſind: Repreſentations geom. de pluſieurs parties de Baſtimens, faites par les règles de l'Architecture ant. Par. ſ. a. f. mit K. — Cours d'Architecture enſeigné dans l'Acad. d'Archit. p. Mr. (Franc.) Blondel, Par. 1675 — 1683. f. 5 Th. ebend. 1698. f. 2 B. — Theatre de l'Architecture civile p. Mr. (Charl. Phil.) Dieuſſart, Par. ſ. a. f. Deutſch (meines Wiſſens, durch Leonh. Dientzenhofer) Güſtrow 1682. f. Bamberg 1697. f. — Ordonnance des cinq eſpèces de Colonnes, ſelon la methode des Anciens, p. Mr. (Claude) Perrault, Par. 1683. f. Engliſch, Lond. 1708 und 1722. f. — Architecture pratique qui comprend le detail de la conſtruction et du toisé des ouvrages de maçonnerie, charpenterie, menuiserie, p. Pierre Bullet, Par. 1691. 8. 2 Th. ebend. 1722. 1741. verm. 1755. 8. 1774. 8. — Abregé de l'Archit. civ. p. J. Balth. Lauterbach, Amſt. 1699. 8. Deutſch, Leipzig, 1714. 8. — L'art de Charpenterie de Mathurin Jouſſe, p. D. L. H. Par. 1702. f. (Ohnſtreitig iſt das Werk älter, weil ſchon Felibien deſſen in der Vorrede zu ſ. Principes gedenkt: aber die erſte Ausgabe deſſelben iſt mir nicht bekannt) — Nouveau Traité de toute l'Architecture, ou l'art de bâtir ... p. Mr. Cordemoy, Par. 1706. 8. 1714. 4. — Parallele des cinq Ordres d'Architecture, p. Mr. (Alex. Jean Bapt.) Le Blond, Par. 1710. 4. — Oeuvr. d'Architecture de Mr. Cuvillies, cont. des Plans de Batim. des Decorations, deſſeins de meubles etc. Par. f. 3 Th. überhaupt 327 Bl. — Traité d'Architect. avec des remarques et des obſervat. tres utiles, p. Ja. le Clerc, Par. 1714. 8. Engliſch, Lond. 1732. 8. 2 B. Deutſch, Nürnb. 1759. 4. 2 B. mit 181 Kpfrn. — Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes ſortes de perſonnes tant pour les maiſons des particuliers que pour les Palais, cont. cinq Traités 1) De la Conſtruction et de l'employ des materiaux 2) De la diſtribution de toutes ſortes de places 3) De la maniere de faire les devis 4) Du Toisé des Bâtimens ſelon la Coutume de Paris 5) des Us et Coutumes concernant les bâtimens et raports des Jurez Experts, Par. 1728. 4. 2 B. 1764. 4. 2 B. mit 144 Kpfrn. Der wichtigſte Theil des Werkes beſteht, meines Bedünkens, aus den Anweiſungen zur innern Abtheilung, deren 60 ſind. Der ungenannte Verfaſſer, welcher [illegible] ſelbſt angegeben worden iſt, ſoll der Architect le Roux, oder, nach andern, H. Tiercelet ſeyn. — Nouveau Traité d'Architecture, contenant les cinq Ordres, ſuivant les quatre auteurs les plus approuvés, Vignole, Palladio, Phil. de Lormes e Scamozzi ... p. P. Nativelle, Par. 1729. f. 2 B. — De la diſtribution des Maiſons de plaiſance, et de la decoration des edifices en général, p. Jacq. Franc. Blondel ... Par. 1737. 4. 2 B. mit 160 Kpfr. Der erſte Band enthält 3 Theile, worin von der Vertheilung und Verzierung verſchiedener Arten von Gebäuden, nach Maßgabe ihrer Größe und Beſtimmung, ſo wie, von den dazu gehörigen Gärten (nach franzöſiſchem Geſchmack) gehandelt wird; der zweyte beſteht aus 2 Theilen, deren erſterer ſich mit den äußern, und der andre mit den innern Verzierungen überhaupt beſchäfftiget. (Wegen mehrerer ſ. Werke, ſ. die Folge) — L'art de bâtir des Maiſons de campagne, où l'on traite de leur diſtribution, de leur conſtruction, et de leur decoration, p. Ch. Ant. Briſeux, Par. 1743. 4. 2 B. ebend. 1761. 4. 2 B. — L'Architecture, ou principes gen. de cet art, avec les plans, elevations et profils de quelques batimens, faits p. Germ. Boffrand, Par. 1745. f. franz. und lat. Von P. Patte herausg. ebend. 1753. f. mit 57 Kupf. — Eſſai ſur les ordres d'Architecture, ... p. Mr. (Phil. Ernſt) Babel, Par. 1747. f. — Syſtême nouveau et complet de Deſſeins d'Architecture en un Recueil de plans et d'elevations de deſſeins pour des maiſons commodes et ornés, Lond. 1749. 4. mit 46 Kpfrn. — Etudes d'Architectures de France et d'Italie, p. Mr. Patte, Par. 1754 u. f. f. — Recueil des Eſquiſſes d'Architecture, de Mr. (Phil.) de la Gueſpiere, Par. 1765. f. — Recueil element. d'Architecture contenant pluſieurs Etudes des Ordres d'Architecture ... par Mr. Neufforge, Par. 1757 u. f. f. 12 Th. in 6 B. überhaupt 906 Bl. wozu noch ein Supplement von 26 Heften, jedes von 6 Bl. fol. erſchien. — Rec. de differens projets d'Architect. de Charpente et autres, conc. la Conſtruction des ponts . . . p. feu Mr. Pitrou, . . . Par. 1759. mit 35 Abbild. auf 71 Bl. Das Werk beſteht aus 2 Th. und wird, in ſo fern es hauptſächlich Werke von Holz betrift, ſo wohl wegen der Neuigkeit der Grundidee, als wegen des Unterrichtes über einzele Zuſammenfügungen, für ſehr gut gehalten. — Oeuvr. des gravures d'Architecture de Mr. Dumont, Par. 1762 — 1776. f. (S. auch den Art. Schaubühne) — Oeuvr. d'Architecture, contenant differens projets d'edifices publics et particuliers, et pluſieurs bâtimens, conſtruits p. Mr. Peyre, Par. 1765. f. — Traité des Ordres d'Architecture, p. Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — L'art du Trait de Charpenterie, par le Sr. Nic. Fourneau, P. 1768. f. mit 50 Kpf. — Traité d'Architecture, ou Proportions des trois Ordres grecs ſur un modèle de douze parties, p. Jean Antoine, Trev. 1768 und ebend. 1780. 4. — Les Oeuvres d'Architecture de Pierre Contant d'Yvry, Par. 1770. f. 2 Th. 70 Bl. — Cours d'Architecture, ou Traité de la Decoration, Diſtribution et Conſtruction des Batimens . . . p. J. F. Blondel . . . continué p. Mr. Patte, Par. 1771 — 1777. 8. 6 Bände Text (wovon die beyden letztern von H. Patte ſind) und 3 Bde. mit 361 Kpfr. Die vier erſtern enthalten die Vorleſungen des H. Blondel für Anfänger der Architectur, und ſcheinen, als ſolche, wirklich vielen Werth zu haben. Nur werden ihm Weitſchweifigkeit und Wiederholungen Schuld gegeben. — Le Vignole moderne, ou Traité elementaire d'Architecture, Par. 1772. 4. — Traité d'Architecture pratique . . . p. J. F. Monroy, Par. 1785. 8. — Elemens d'Architecture . . . avec un vocabul. des termes, p. M. P. D. L. F. Par. 1787. 8. — Ecole d'Architecture rurale, ou leçons par leſquelles on apprendra ſoi-même à bâtir ſolidement les maiſons de pluſieurs etages avec la terre ſeule, ou autres materiaux des plus communs, et du plus vil prix, p. Franc. Cointeraux, Par. 1790. 8. — — Auch ſind noch, von mehrern franzöſiſchen Artiſten, einzele architectoniſche Blätter geliefert worden, als von Pelletier allerhand Gebäude 12 Bl. Querfol. — Von dem jüngern Juſte Franç. Boucher: Elevat. d'un batiment de XI. et de XIV toiſ. de face, 6 Bl. fol. Elevations de Pavillons, fol. 6 Bl. Recueil de Fontaines, f. 14 Bl. — Von le Canu, Pl. et Elevat. de Font. f. 6 Bl. — Von Dumont und Gelier: Suite de Fontaines de gouts differens, 1770 4. 6 Bl. — Rec. de Fontaines Chinoiſes — de Tentes chin. — de Baraques chin. —

Engliſche Schriften über die Baukunſt überhaupt: Lectures on Architecture, conſiſting of rules, founded upon Harmony and arithmetical Proportion . . . by Rob Morris, Lond. 1734. 8. 2 B. 1759. 8. 2 B. — Diſſertat. upon the order of Columns, and their appendages, by Wood, Lond. 1760. 8. — In den Polite Arts, Lond. 1749. 12. handelt das XXIV Kap. — und in den Elements of Criticiſm des Home eben dieſes Kap. mit von der Baukunſt — ſo wie ein Abſchnitt in den Moral and Litterary Eſſays von Knox, Lond. 1777. 8. — — Eigentliche Anweiſungen zur Baukunſt: Deſcription of the five orders of Columns, according to' the Ancient, Lond. 1600. f. (Der Verf. wird Bloome genannt; und das Werk iſt alſo, wahrſcheinlicher Weiſe, unter Deutſche, in der Folge vorkommende, Hans Blum, deſſen Werk wenigſtens ins Holl. und Franz. überſetzt wurde.) — The Theorie and Practice of Architecture, or Vitruvius and Vignola abridg'd. Lond. 1703. 8. — Elements of Architecture by A. Wotton, L. 1620. f. Lat. bey dem Vitruvius des Laet. — The Architects Store houſe, by Mr. Pricke, Lond. 1674. f. — Gothic Architecture, improved by rules and Proportions . . by B Langley. (Die erſte Ausg. iſt mir nicht bekannt;

die vor mir liegende iſt Lond. 1747. 4. mit 61 Kpfrn. gedruckt; aber meines Wiſſens, war dieſe die erſte von Langley's Schriften; er will darin die Verhältniſſe der Architectur auf die Verhältniſſe der griechiſchen und römiſchen zurück führen, und hat dadurch ſonderbare, unförmliche Mittelmaaße, ſeine neuen fünf Säulenordnungen, herausgebracht. Mit dieſer will ich gleich die übrigen, mir bekannten, Schriften dieſes Architecten verbinden, als: 2) Sure Guide to Builders, or the Principles and Practice of Architecture, by B. Langley 1726. 4. verm. durch [illegible], und unter dem Titel: Principles of ancient Maſonry, or the Syſtem of Building completed, and Architecture univerſally demonſtrated, Lond. 1736. f. 2 Th. mit 471 Kpfrn. 3) The City and Country Builders ... Treaſury in Deſigns 1740. 4. (Auch von dieſem Werke ſind die frühern Ausg. mir nicht bekannt.) 4) The Builders Aſſiſtent, Lond. 8. 2 B. 5) The Young Builders Rudiments, Lond. 1730. 4. 6) The Builder's Jewel. Lond. 8. mit 100 Kpfrn. welche im J. 1764 wieder abgedruckt worden ſind. 7) The Builders Director, or Benchmate, being a Pocket Treaſury of the Grec. Rom. and Gothic Orders of Arch. made eaſy to the meaneſt capacity by near five hunderd exempl. engr. on 184 copper plates, Lond. 1751. 1763. 8. 8) The Builders Compleat Cheſt-book, or Key to the five Orders 12. und 4. und in dem letztern Format im J. 1738 mit 77 Kpfrt. 9) Ornamental Parts of Architecture with upwards of 400 grand Deſigns, 4. Uebrigens kann es leicht möglich ſeyn, daß, da ich nur einen kleinen Theil dieſer Schriften geſehen, in ihre Anzeige ſich Irrthümer eingeſchlichen haben. — The Art of ſound Building, demonſtrated in geometrical Problems, by W. Halfpenny, Lond. 1725. f. Und von eben dieſem Verfaſſer ſind noch: 1) The Marrow of Architecture, Lond. 1728. 4. mit 15 Kpfen. 2) Practicable Architecture, or ſure Guide to the rules of Science, Lond. 1730. 8. mit 48 Kpfen. 4) Uſefull Architecture for erecting Parſonnage houſes, Farmhouſes, Inns, Bridges, Lond 1760. 8. mit 20 Kpfen. (Die erſte Ausg. iſt mir nicht bekannt.) 5) Rural Architecture in the Chineſe taſte, being Deſigns entirely new for the Decoration of Gardens, Parks, Foreſts, Inſides of the Houſe etc. on LX copperplates. 8. 4 Th. welche nachher noch öfterer abgedruckt worden ſind. Auch habe ich noch ein Werk von ihm, Five Orders of Architecture, Doors etc. 8. angeführt gefunden. — The Deſigns of Inigo Jones of an intended Palace at Whitehall, and for others, public and private Buildings, publ. by W. Kent, Lond. 1727 und 1770. f. 2 B. by Hardy, 1744. f. — Book of Architecture, containing Deſigns of Buildings and Ornaments, by James Gibbs 1728. f. Von ebendemſelben Verfaſſer ſind: Rules for drawing the ſeveral Parts of Architecture, L. 1732. f. — A Plan of civil Architecture in V. Books, by M. Fiſcher, Lond. 1730. f. mit 20 Kpfrn. — Magazine of Architecture, Perſpective and Sculpture, by Edw. Oakley, L. 1731. f. 96 Kpfrt. Every Man a compleat Builder, or eaſy rules and proport. for drawing and Working the ſeveral parts of Archit. von ebend. Lond. 8. — Proportional Archit. or the five Orders regulated by equal parts, by Robinſon, L. 1736. 8. — Palladio Londinenſis, or the London Art of Building by W. Salmon, improved by Hoppus, Lond. 1738 und 1773. 4. (Das Werk iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, älter; aber die frühern Ausgaben ſind mir nicht bekannt.) Von eben dieſem Salmon ſind noch: The London and Country Builder's Vademecum, Lond. 1736. 8. und The Builder's Eſtimator 12. — The Gentleman's and Builders Repoſitory, or Archit. by Hoppus, Lond. 1737 und 1760. 4.

mit 90 Kpfrn. — The complete Body of Architecture by Mr. Ware, Lond. 1718. f. Vollſtändiger 1756 und 1768. f. 122 Bl. — Select Architecture, being regular Deſigns of Plans and Elevations, well ſuited to both Town and Country, by Rob. Morris, Lond. 1740. mit 50 Kpfrt. Von ebendemſelben Verfaſſer iſt, Architecture improved, in a Collection of uſefull deſigns from ſlight and gracefull receſſes, lodges and other decorations, in Parks, Gardens, Woods or Forreſts, to the Portico, Bath, Obſervatory and interior Ornaments of ſuperb Building . . . Lond. 1750. 1757. 8. 50 Kupfrt. — The Brittiſh Carpenter, by Mr. Price, Lond. 1753. 1765. 4. mit 62 Kpfrt. — 1) The brittiſh Architecture, or the Builder's Treaſure of Staircaſes, Lond. 1758. f. 60 Bl. 2) Deſigns in Carpentry, Lond. 1759. 4. 55 Bl. 3) A Collection of deſigns in Architecture containing new plans and elevations of houſes for general uſe, Lond. (1784) f. 2 B. mit 120 Kpfrn. Sämmtlich von Abr. Swan. — Deſigns and Eſtimates of Farm houſe . . . by Dan. Garret, Lond. 1759. f. mit 9 Kpfrn. (iſt die 2te Aufl.) — The Gentleman's and Farmers Architect. . . . containing a great variety of uſefull and genteel deſigns, being correct Plans and elevations of parſonnage and farmhouſes, by Th. Lightoler, Lond. 1764. 4. mit 25 Kpfrt. — The Builders Pocket Treaſure, cont. the Theory and practical part of Architecture, with new Deſigns of Frontiſpieces, Chimney-pieces, Baſes, Capitals etc. by W. Pain, Lond. 8. mit 44 Bl. ebend. verm. 1785. 8. Noch ſind von demſelben Verf. 2) The practical Builder, or Workmanns General Aſſiſtent, ſhewing the moſt approved and eaſy methods for drawing and working the whole or ſeparate part of any building etc. Lond. 1774. 1776. 4. 83 Bl. 3) The Carpenters and Joiners-Repoſitory, or a new ſyſtem of Lines and Proportions for Doors, Windows, Chimneys, Cornices etc. 1778. f. 69 Bl. 4) The Carpenters Pocket Directory, cont. the beſt methods of framing timbers of all figur. and dimenſions etc. 8. 24 Bl. 5) Plans, Elevat. and Sect. of Noblemen and Gentlemen houſes, 1783 — 1784. f. 2 Theile. 6) The Brittiſh Palladio, or the Builders General Aſſiſtent, demonſtrating, in the moſt eaſy and practical method, all the principal rules of Architecture, from the ground plan to the ornamental ſmith etc. Lond. 1789. f. 42 Bl. Uebrigens iſt es bekannt, daß dieſe Werke, zum Theil, zwey Brüder, William und James Pain, zu Verfaſſern haben; auch ſind, wenigſtens von den erſtern dieſer Werke, frühere Ausgaben vorhanden, welche ich aber nicht nachzuweiſen vermag. — The Temple Builders moſt uſefull Companion, containing Original Deſigns in the Greek, Roman and Gothic Taſte, by T. C. Overton, Lond. 1766. 4. 50 Bl. — Groteſque Architecture, or rural Amuſement, conſiſting of plans, elevations and ſections for huts, ſummer and winter hermitages, retreats, terminaries, chineſe, gothic and natural grottoes, caſcades etc. by W. Wright, Lond. 1767. 8. 28 Bl. — An Eſſay on the Orders of Architecture, in which are contained ſome conſiderable alterations in their proportions, ſeveral obſervat. on the propriety of their uſe and the new introduction of a new great order, called the Brittanic . . . by Pet. de la Roche, Lond. 1768. f. — Treatiſe of the decorative part of Civil Architecture, adorn. with 53 Plates . . . by W. Chambers, Lond. 1768 und 1791. f. (3te Aufl.) — Ornamental Architecture, conſiſting of original Deſigns for plans, elevations and ſections, beginning with the farmehouſe, and aſcending to the moſt magnificent Villa, by Mr. Crunden, Lond. 1770. 4. 22 Bl. — Treatiſe of the five Orders of Archit. by Mr. Richardſon, Lond. fol. — Architecture, by Mr. Rawlins, Lond. 4. 60 Bl. — The Works in Architecture of Robert and James Adam, Lond. 1773 — 1776. f. Bis No. 5. jede von 8 Bl. The Carpenters Treaſure, a Collection of deſigns for temples, with their plans, Gates, Doors, Rails and Bridges in the gothic taſte, with Centers at large for ſtriking gothic Curves and Mouldings, and ſome ſpecimens of rails in the Chineſe taſte, forming a complete ſyſtem for rural decoration, by N. Wallis, Lond. 1773. 8. 16 Bl. — The modern Joiner, or a Collection of original deſigns in the preſent taſte, for Chimney pieces and Door Cafes, with their Mouldings and Enrichements at large, Frizes, Tablets, Ornaments for Pilaſters, Baſes, Sub-baſes, and Cornices for Rooms etc. with a Table ſhewing the proportions of Chimneys, with their entablatures, to rooms of any ſize, von ebend. Lond. 4. — The Builders Magazine . . . . by a Society of Architects, Lond. 1774. 4. 2 B. mit K. — A Key to civil Architecture, or the Univerſal Britiſh Builder, by Mr. Skaife, Lond. 1776 und 1788. 8. — The Rules of Gothic Architecture, by M. Roger, Lond. 1778. 8. — Original Deſigns in Architecture, conſiſting of Plans, Elevat. and Sect. for Villas, Manſions, Townhouſes . . by James Lewis, Lond. 1780. f. — Original Deſigns in Architecture . . . by Will. Thomas, Lond. 1783. f. 28 Bl. — Deſigns in Architecture, conſiſt of plans and elevat. for Temples, Bath, Caſines, Pavillons, Garden Seats, Obeliſks etc. for decorating pleaſure grounds, Parks etc. by John Soane, Lond. 8. 38 Bl. — The Country-Gentlemans Architect, in a great variety of new Deſigns for Cottages, Farm Houſes, Country Houſes, Villas, Lodges for Park or Garden Entrances, and ornamental wooden Gates, with plans of the offices, belonging to each deſign . . . by J. Miller, L. 1789. 4. 32 Bl. — Plans of Cottages by John Wood, Lond. 4. — The rudiments of anc. Architecture . . . cont. an hiſtor. Account of the five Orders, alſo Vitruvius on the Temples and Intercolumniations of the Anc. calculated for the uſe of thoſe, who wiſh to attain a ſummary knowledge of Arch. with a Dictionary of termes, Lond. 1789. 8. — Elementa Architecturae civilis . . . or the Elements of civil Architecture, according to Vitruvius and other Ancients, and the moſt approved authors, eſpecially Palladio by H. Aldrich, transl. by R. Smyth, Lond. 1789. 8. mit 55 Kpfrt. (Das Original iſt mir nicht bekannt.) — — Auch gehören im Ganzen noch hieher: A new and accurate method of delineating all the Parts of the different orders in Architect. by means of an Inſtrument, by Th. Malie from the original Italian, Lond. 1737. f. — Deſcription and uſe of a new Inſtrument, called the Architectonic Sector, by which any part of Architecture may be drawn with facility and exactneſs . . . illuſtr. with 25 Plates by Joſ. Kirby, Lond. f. — Ferner: A Collection of Deſigns of elegant and uſefull Houſehold Furniture . . . by Mr. Chippendale, Lond. 1755 — 1762. f. 2 B. 200 Bl. — The Cabinet-Maker and Upholſterer's Guide, or Repoſitory of deſigns for every Article of Houſehold Furniture . . . Chairs, Stools, Sofas, Confidente, Ducheſſe, Sideboards, Pedeſtals, Vaſes, etc. etc. by A. Heppelwhite, Lond. f. 126 Bl. — The Joiner's and Cabinet-makers Darling, cont. ſixty different deſigns, for all Sorts of Frets, Frizes etc. 8. — The Carpenters Companion, cont. thirty-three Deſigns for all Sorts of Chineſe

Railing and Gates. 8. — The Carpenter's compleat guide to the whole ſyſtem of gothic Railing, cont thirty-two new Deſigns. 8. — The Carpenter's and Joiners Vade-mecum, by Rob. Clavering. 8. —

Anweiſungen zur Baukunſt in holländiſcher Sprache: Ein architectoniſches Werk von Pet. Koek von Aelſt († 1553) iſt mir nur in einer franzöſiſchen Ueberſetzung, welche den Titel, L'Architecture de Mr. Cock, Par. ſ. a. f. führt, vorgekommen. — Joh. Vredemanns Architectura . . . Antv. 1577. f. Deutſch, Arnh. 1606. f. — De aldervermaertſte antique Aedificien, en de Regeln of de vyf manieren van Aedificien, Amſt. 1606. f. — De allgemene Boukunde van Wilh. Goeree, Amſt. 1681. 8. — Das, von Sim. Boosbom, über die fünf Säulenordnungen geſchriebene Werk, iſt, urſprünglich, in holländiſcher Sprache abgefaßt, und Amſterdam, ſ. a. f. gedruckt; mir iſt es indeſſen nur aus der engl. Ueberſ. Lond. 1670. f. bekannt. — De Architekture Weerken van Pet. Poſt, Leid 1715. f. mit 75 Kpfr. — Theatrum machinar. univerſale . . of de nieuwe allgemeene Bouwkunde door Tieleman van der Horſt, Amſt. 1739. 4. mit 30 Kpf. in fol. Deutſch, Nürnb. durchaus fol. (Das Werk handelt eigentlich nur vom Treppenbau.) — Architect. civilis van Jac. Poley, Amſt. 1770. 4. mit 20 K. in fol. — —

Ueber die Baukunſt überhaupt, in deutſcher Sprache: Jn Rödemans Natur und Kunſt, Leipz. 1770. 8. handelt davon der XIIte Abſchn. des 2ten Th. S. 410. Jm Oeſtrio der LVIII und LIX Abſchn. des 2ten Bds. S. 244 u. f. — Jn Chriſtn. Fedr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. der XVII Abſchn. des 1ten Bds. S. 246. — Briefe über Rom, verſchiedenen, die Werke der Kunſt betreffenden, Jnhaltes . . . von C. T. Weinlich, Dresden 1782—1787. 4. 3 B. mit 25 Kpfrn. — Unterſuchungen über den Character der Gebäude, über die Verbindung der Baukunſt mit den ſchönen Künſten, und über die Wirkungen, welche durch dieſelben hervor gebracht werden ſollen, Deſſau 1785. Leipz. 1789. 8. mit K. — Ueber die Verwandtſchaft der Baukunſt und Gartenkunſt, von H. Hennert, in der Berl. Monatsſchrift, April 1786. — Ueber Regelmäßigkeit, Bequemlichkeit und Eleganz in bürgerl. Wohnhäuſern im Journal der Mode, Mon. October 1788. — Anweiſungen zur Baukunſt: Gualt. H. Rivii der fürnembſten, nothwendigſten, der ganzen Architectur angehörigen, mathematiſchen Künſt eygentlicher Bericht, und vaſt klare, verſtändliche Unterrichtung zu rechtem verſtandt der lehr Vitruvii, Nürnb. 1547. f. 1558. f. Baſel 1582. f. — Hs. Blums Antiquitat. Architecturae, d. i. ein kunſtreich Buch von allerhand Antiquitäten, zum Verſtand der fünf Säulen gehörig, Zür. 1558. 1596. f. Holländiſch und Fryſch. mit Kupfern von N. J. Viſſcher, Amſt. 1647. f. Auch iſt das, unter den engliſchen Anweiſungen zur Baukunſt, angeführte, erſte Werk, wahrſcheinlicher Weiſe, eine Ueberſetzung von dieſem. — Wendel Dieterlein's Austheilung, Symmetrie und Proportion der fünf Säulen, und aller daraus folgenden Kunſtarbeit, Straſb. 1594. f. Nürnb. 1598 und 1655. f. mit 209 K. — Joh. Jac. Erelmanns . . . . Archit. civ. oder bürgerliche Baukunſt, Cöln 1600. f. — Gabr. Kramer verfertigte um dieſe Zeit, 24 Bl. archit. Vorſtellungen. — Dan. Meyer gab 1609 eine Reihe architectoniſcher Blätter, (50) von den Gebrüdern de Bry geſt. heraus, welche gewöhnlich den Titel führen: L'Architecture de Mr. Meyer, ou Demonſtration de toutes ſortes d'ornemens, f. Jm J. 1664 ſind ſie auch zu Heidelberg mit dieſer Aufſchrift erſchienen. — Joſ. Furtenbachs Archit. civ. enthaltend Paläſte, Kirchen, Altäre, Spitäler, Ulm 1628. f. Ebendeſſelben Archit. univ. Kriegs- Stadt- und Waſſergebäude zu erbauen, Ulm 1635. f. Ebend. Garten-Paläſtleins Gebäu, Ulm 1640. f. Augsb. 1667. 4.

Ebend. Mauerhofs Gebäu, Ulm 1641. f. Seine Kirchengeb. und auch noch beſonders, Augsb. 1649. 4. abgedruckt worden. — De Stylometris, oder von dem Gebrauch der Maaßſtäbe, nach den fünf Säulenordnungen, von Nic. Goldmann, Lugd. B. 1662. f. lat. und deutſch. (S. übrigens die Folge) — G. Andr. Böcklers Compendium Archit. civ. Frcft. 1648. 4. 2) Ebendeſſelben Architectura curioſa nova, exponens fundamenta hydragogica, luſus fontium, eq. ductus ſpecus artificiales etc. Nor. 1662. f. 3) Ebend. Civil Architectur, Frankft. 1663. f. 4) Ebendeſſelben Neues und vollkommenes Säulenbuch, ebend. 1684. f. — Joach. von Sandrart Academia Tedeſca della Architettura, Scult. e Pitt. oder Deutſche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlerey-künſte, Nürnb. 1675 — 1679. f. 2 B. und in den 3 erſten Bänden der neuen Ausg. d. W. Nürnb. 1768 u. f. f. 8 Bde. (Das Weſentliche d. Werkes, in Rückſicht auf Baukunſt, beſteht in den, bereits in dem Art. Bauart angezeigten Abbildungen römiſcher Kirchen, Altäre, Palläſte, und Brunnen.) — Prodromus Architect. Goldmannianae . . . von Leonh. Chriſtn. Sturm, Augsb. 1694 und 1714. Querf. mit 26 Kpfrn. II) Nic. Goldmanns vollſt. Anweiſung zur Civil-Baukunſt . . . verm. von Leonh. Chriſtn. Sturm, Wolfenb. 1696. f. Leipz. 1708. f. mit 74 Kpfrn. III) Ausübung der Anweiſung zu der Civil-Baukunſt Nic. Goldmanns, beſtehend in neun Anmerkungen (in der 2ten wird von der neuen, ſechsten, oder ſo genannten deutſchen Ordnung gehandelt) von ebend. Wolfenb. 1696. f. Leipz. 1714. f. mit 20 Kupfern. IV) Der auserleſenſte, und nach den Regeln der antiken Baukunſt ſo wohl, als nach dem heutigen Guſto verneuerte Goldmann . . . durch Leonh. Chriſtn. Sturm, Augsb. 1714 — 1721. f. 3 B. mit 366 Kpf. Dieſes Werk beſteht eigentlich aus 22 beſondern, zum Theil nachher noch wieder einzeln abgedruckten, Abhandlungen, von welchen folgende hieher gehören; als 1) Kurze Vorſtellung der ganzen Civil-Baukunſt, worin die vornehmſten Kunſtwörter in 5 Sprachen angeführet, und die allgemeinſten und nöthigſten Regeln erkläret werden, Augsb. (1718) f. ebend. 1745. f. mit 11 Kpfrn. 2) Anweiſung alle Arten von bürgerlichen Wohnhäuſern wohl anzugeben, Augsb. 1715. f. mit 15 Kpfrn. 3) Anweiſung von Landwohnungen und Mayereien, ſonderlich vor die von Adel, Augsb. 1715. f. mit 9 Kpfrn. 4) Vollſtändige Anweiſung, alle Arten von regulären Prachtgebäuden zu erfinden, auszutheilen, und auszuzieren, benebſt einer gedoppelten Vorſtellung der ſechs Ordnungen der Baukunſt, Augsb. 1716. f. mit K. 5) Anweiſung, die Bogenſtellungen, nach der Civil-Baukunſt, von Siegesbogen oder Ehrenpforten zu machen, Augsb. 1718. f. mit 17 Kpfrn. 6) Anweiſung, alle Arten von Kirchen wohl anzugeben, Augsb. 1718. f. mit 22 Kpfrn. 7) Anweiſung großer Herren Palläſte ſchön und prächtig anzugeben; inſonderheit auch von fürſtlichen Luſtgärten, ebend. 1718. f. mit Kpfrn. 8) Anweiſung Regierungs- Land- Rath- Kaufhäuſer und Börſen ſtark und zierlich anzugeben, ebend. 1718. f. mit 13 Kpfrn. 9) Architectoniſche Reiſe-Anmerkungen (durch einen großen Theil von Deutſchland, und durch die Niederlande bis Paris) ebend. 1719. f. 10) Vollſtändige Anweiſung, Stadtthore, Brücken, Zeughäuſer . . . Caſernen, Baraquen Proviant-häuſer gehörig anzugeben . . . und bey Gelegenheit die Austheilung des bäuriſchen Werkes, oder der Boſſagen an den Bogenſtellungen, wie auch der vielfachen Treppen deutlich angewieſen wird, Augsb. 1719. f. mit K. 11) Die unentbehrliche Regel der Symmetrie . . . ebend. 1720. f. mit 10 Kpfrn. 12) Vollſtändige Anweiſung einer Austheilung der Gebäude . . . . ebend. 1720. f. mit 7 Kpf. 13) Vollſtändige Anweiſung, allerhand öffentliche Zucht- und Liebesgebäude . . . wohl anzugeben, ebend. 1720. f. mit 15 Kupfern. 14) Vollſtändige Anweiſung, Grabmahle . . . wie auch Paradebetten, und Caſtra doloris . . . anzugeben, ebend. 1720. f. mit K. 15) Anleitung, Schiffhäuſer, oder Arſenale . . ., gehörig anzugeben, ebend. 1720. f. mit K. 16) Anweiſung, Waſſerkünſte und Brunnen anzugeben, ebend. 1720. f. mit 10 Kpfrn. Die übrigen, darin enthaltenen Aufſätze gehen die Waſſer- und Kriegsbaukunſt an. Auch gehören zu den Goldmann-Sturmiſchen Werken noch: J. Jac. Schüblers noch mehr erweiterte Sturmiſch-Goldmanniſche Baukunſt, mit Sachen und Möbeln, welche zur innwendigen Auszierung dienen können, Augsb. f. 11 Hefte. Und von Leonh. Chriſt. Sturm ſelbſt deſſen Conſtruction der 6 Säulenordnungen zur regulären Civilbaukunſt, Nürnb. f. o. J. mit 5 Kpfrn. — Wieneriſches Architectur-Kunſt- und Säulenbuch durch Joh. Indau, Augsb. (1686) f. (1689) 4. 20 Bl. — Dav. Hartmanns bürgerliche Wohnungs-Baukunſt, Baſel 1688. f. — Joh. Chriſt. Semlers Parallelismus der älteſten und berühmteſten Baumeiſter in IX Tabellen . . . Leipz. 1696. f. ebend. 1734 f. — Paul Deckers ausführliche Anleitung zur Civil-Baukunſt, Nürnb. (1704.) f. 3 Th. mit 60 Kpfern. (Der erſte Theil handelt von Aufreiſſung der fünf Säulen; der zweyte von Portalen, Grabmahlen und Meublirung der Zimmer; der dritte von unterſchiedlichen Gebäuden) 2) Ebendeſſelben Fürſtlicher Baumeiſter, Augsb. 1711 — 1716. Querfol. mit Innbegriff des Anhanges 3 Th. — Joh. Wilhelms . . . Archit. civ. Nürnb. (1705) f. 2 Th. mit 74 Kpfrn. — Joh. Vogels moderne Baukunſt, mit Vorſtellung accurater Modellen, Dachwerke, u. ſ. w. Hamb. 1708 und 1726. f. mit 58 Kpfrn. — Architect. theoretico pract. oder neu inventirte Stadt-, Land- und andre Gebäude . . . Leipz. 1720. f. — Joh. Rud. Fäſchens Verſuche architectoniſcher Werke, Nürnb. Der erſte Verſuch, aus 5 Theilen beſtehend, handelt von Verzierung der Fenſter und Thüren, von Portalen, und von Dach-, Kapp- und Kirchenfenſtern, Schornſteinen, f. u. 4. mit 450 Kupf. Der andre Verſuch, auch in 5 Th. enthält bürgerliche Gebäude; Militärgebäude in Veſtungen, Stadt-Thore, Corps de Garde, und Invalidenhäuſer; Militärgebäude an Veſtungen, und prächtige Luſt- und Gartenhäuſer, Nürnb. 1722 — 1729. Querfol. mit 135 Kupfern. (S. auch vorher, Vignola) — Architect. civ. beſtehend in unterſchiedlichen Gebäuden der beſten und neueſten Art, nach dem franzöſiſchen Guſto, mit gehörigen Grund- und Aufriſſen, ſammt dazu erforderlichen Durchſchnitten . . . von J. J. Steinburger, Nürnb. f. a. Querfol. 24 Bl. — Der vollkommene Zimmermann, oder vollſtändige Anweiſung zur Baukunſt, worin von Verbindung der Dachwerker, und derſelben Proportion, von Schiftung auf dem Lehrgeſpärr, welſchen Hauben, Thorhauben, ingl. von den Bogen, Treppen, Brücken . . . gehandelt wird. Frft. a. M. 1729. und (mit einem neu gedruckten Titel) ebend. 1789. f. 22 Kpfr. und 5 Bg. Text. — Joh. Jac. Schüblers Unterricht zur Verfertigung der vollſtändigen Säulenordnung, Nürnb. f. a. f. 1 Th. 2) Ebend. Fortſ. des Unterrichts in der völligen Civil-Baukunſt . . . . Nürnb. 1728. f. Beyde Schriften, unter dem Titel: J. J. Schüblers architectoniſche Werke, Nürnb. 1736. f. in verſchiedenen Lagen, wovon die erſte in drey Theile abgetheilt iſt, und „von der vollſtändigen Säulenordnung, nach der heutigen bürgerlichen Baukunſt, nebſt vielen dahin einſchlagenden Verzierungen deutlichen Unterricht“ giebt, mit 48 Kpfrn.; die zweyte Lage iſt ein Anhang zu dieſer, und enthält neue Riſſe zu Garten-Portalen auf 6 Bl. Die dritte und vierte (welche den 2ten Band ausmachen) beſteht aus dem „beſten und vollſtändigſten Abriſſe eines viereckigten und adlichen Wohnhauſes nach der Vernunft und durch Beweiſe, die in der Antiken Elementar-Geometrie gegründet ſind,“ mit 24 Kpfrn. 3) Ebendeſſelben Kurzer Entwurf von der 1ten — 5ten Continuation von den nöthigen Partialbegriffen, welche in der antiquen Geometria elementari, durch das nützliche Diogramma quadrangulare, den ganzen Umfang der Civil-Baukunſt vorſtellig machen, Nürnb. 1732. f. 4) Huit Tables de l'Architecture en France .... welche das Verhältniß aller Theile eines Gebäudes in 24 Ruthen enthalten, nebſt einem Gemälde von der griechiſchen Bauart nach der verbeſſerten Goldmanniſchen Baukunſt gezeichnet, Nürnb. 1743 und 1786. f. 5) Kurz. Anweiſungsproben zu den nöthigſten Begriffen der vollſt. Civilbaukunſt, in ... (5) Karten ... orthogr. und perſpectiviſch verfaßt, Nürnb. ſ. a. f. Auch gehört noch im Ganzen hieher, 6) deſſen Anweiſung zur Zimmermannskunſt, Nürnb. 1731. und 1781 — 1782. f. 2 Abtheil. mit 74 Kpfrn. worin „von den antiken und modernen proportionirten Dächern die nöthige Projection ... vorgeſtellt und daraus die italieniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Hang- und Sprengwerke ... begreiflich gemacht, und gezeigt wird, wie ... allerhand Wiederkehre, Werkſätze, Schiftungen, Kuppeln, Hang- und Zugbrücken, imgl. die verſchiedenen Arten von Treppen, und ... und allerhand gerade, runde oder geſchobene, und gewundene Treppen-Zargen, aufgeſattelte Ruhebalken, Geländer, Verzierungen und Laubwerk, wie auch viereckigte, achteckigte, runde, und länglichrunde Laternen und Kuppeln," zu verfertigen ſind. Ferner 7) Ebend. Sciagraphia artis lignariae, oder nützliche Erfindung zu der ſichern fundamentalen Holzverbindung ... Nürnb. 1736. f. Uebrigens ſind bereits vorher ſ. Anweiſungen zu Geräthe und Verzierungen (die freylich ſchwerlich mehr gefallen dürften) angeführt.) Wegen ſeiner übrigen Werke ſ. die Art. Fenſter, Freſco, Kirche, Perſpectiv, Verzierung, Zeichnung. — Benj. Hederichs Bemühungen in der Bürgerlichen und Kriegs-Baukunſt, Leipz. 1730 und 1756. 8. — Joh. Chriſtph. von Naumanns Archit. pract. oder die wirkliche und tüchtige Baukunſt ſo wohl bey Palatiis, als auch bürgerlichen Häuſern, Bud. 1736. 4. — M. Richters neues Baubuch in verſchiedenen, vorher noch nicht zuſammen edirten, Angaben in der Civilbaukunſt beſtehend, Leipz. 1737. 4. — Jugels Gründliche Anweiſung zur Baukunſt, Berl. 1744. 8. 2 B. — Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Baukunſt ... von Joh. Friedr. Penther, Augsb. 1744 — 1748. f. 4 Th. Göttingen 1749. f. — Joh. Dav. Steingrubers Architect. civ. Nürnb. 1750. f. Von eben dieſem Verf. ſind noch: 2) Practica bürgerlicher Baukunſt, Frft. und Leipz. 1765 und, mit einem neuen Titel, Nürnb. 1773. 4. 3 Th. mit 74 Kpfrn. 3) Architectoniſche irregul. und reguläre Grund- und Aufriſſe, nach dem lat. Alphabeth. Nürnb. 1773. f. — M. Nonnenmachers architectoniſcher Tiſchler, oder Architectur-Kunſt- und Säulenbuch, Nürnb. 1751. f. — Joh. Lor. Dan. Suckow erſte Gründe der bürgerlichen Baukunſt, Jena 1751. 4. verm. ebend. 1763. 4. — Gründliche Anweiſung zur Civil-Baukunſt, von einem Liebhaber, Frft. und Leipz. 1752. 4. — Geometriſcher Maßſtab der weſentlichen Abtheilungen und Verhältniſſe der Säulenordnungen, aus dem Quadrat der doriſchen Ordnung, für alle übrige Ordnungen, nach Pythagoriſcher Lehrart hergeleitet von J. G. Bergmüller, Augsb. 1752. f. mit 23 Kpfrn. — Vorſtellung einiger modernen Gebäude, zur Pracht, zur Zierde und zur Bequemlichkeit eingerichtet durch Joh. Sänger, Nürnb. Querfol. 18 Bl. — Gründliche Anweiſung zur Civil-Baukunſt, von H. Chriſtph. Wagener, Dresden 1755 — 1768. f. 2 Th. — Chr. Riegeri, S. I. Univerſ. Architect. civ. Elementa, Vind. 1757. 4. — Aufrichtige Anweiſung zur bürgerlichen Baukunſt, von J. G. M. Gotha 1759. verb. ebend. 1786. 8. 2 Th. mit 6 K. — J. G. Leopolds Oeconomiſche Civil-Baukunſt, Leipz. 1759. 8. — Elementa Architecturae civ. Auct. Io. Bapt. Izzo, Vind. 1760. 1764. 8. Franz. ebend. 1772. 8. 2 B. Deutſch, ebend. 1773. 8. — Schillingers Zimmerbaukunſt, Nürnb. 1760. 4. 2 Th. — J. G. Angermanns allgemeine, practiſche Civil-Baukunſt, Halle 1766. 8. Anleitung zur Verfertigung ſchöner Zimmerwerkriſſe, von Luk. Voch, Augsb. 1766. 8. Von eben dieſem ſein Verfaſſer ſind noch 2) Deutliche Anweiſung zur Verfertigung der Bauriſſe, wie ſolche, ohne mündlichen Unterricht, von ſelbſt zu erlernen, Augsb. 1778. 8. 3) Unterricht in Aufreißung der fünf Säulenordnungen nach dem 12theiligen Model, ebend. 1778. mit 21 Kpfrn. verb. mit einer böhmiſchen Ueberſ. Prag 1783. 8. 4) Anwendung der fünf Säulenordnungen, Fortſ. des vorigen, ebend. 1779. 8. 5) Würkliche Baupractik der bürgerlichen Baukunſt, ebend. 1780. 8. 6) Bürgerliche Baukunſt, zum Beſten junger Architecten, Maurer, u. d. m. ebend. 1780 — 1782. 8. 4 Th. Der erſte Theil handelt von der innerlichen Einrichtung der bürgerlichen Wohngebäude, mit 16 Kpfrn.; der zweyte von Hoſpitälern, Lazarethen, Waiſen- Armen- und Findelhäuſern, mit 9 Kpfrn. 7) Jac. Barozzi von Vignola Kunſt, die fünf architectoniſchen Säulenordnungen auf mechaniſche Art aufzureißen, ebend. 1781. 8. mit 20 Kupfern. (Wegen ſ. übrigen, in andre Theile der Baukunſt einſchlagenden Schriften, ſ. J. G. Meuſels Gelehrtes Teutſchland) — Anweiſung zur Zimmermannskunſt, von Chriſtn. Gottl. Reuß, Leipz. 1764 f. verm. ebend. 1789. f. — C. Walters Zimmermannskunſt, Augsb. 1769. f. — J. C. F. Keferſteins Anfangsgründe der bürgerlichen Baukunſt für Landleute, Leipz. 1776. 8. — J. W. Langens Zufällige Gedanken über die nothwendige und bequeme, wirthſchaftliche, Bauart auf dem Lande, Berl. 1779. 8. — A. Chr. Mayers kurze Anweiſung zur practiſchen bürgerlichen Baukunſt, Nürnb. 1782 — 1784. 4. 2 Th. mit 30 K. (Der erſte Theil handelt von der äußern Schönheit, Veſtigkeit und Dauerhaftigkeit der Gebäude, der 2te von der bequemen, innern Eintheilung derſelben.) — Die Verbindung und Uebereinanderſtellung der Säulen, oder Anweiſung, wie bey der Baukunſt die fünf Säulenordnungen, auf eine ſehr leichte und bequeme Art, nach einer gegründeten Regel, ſo wohl bey geraden, als Cirkelrunden Figuren, über einander zu ſetzen und zu verbinden ſind, von Sam. Locke, Dresd. 1783. f. mit 60 Kpfrn. — Kurzer und deutlicher Unterricht, zu Zeichnung und Anlegung der Wohn- und Landwirthſchafts-Gebäude . . . von J. C. Huth, Halle 1787. 4. mit 38 Kupfern. — Der bürgerliche Baumeiſter, oder Verſuch eines Unterrichtes für Bauliebhaber, beſonders in Rückſicht auf bequeme, und regelmäßige innere Einrichtung der bürgerlichen Wohngebäude, von Fr. C. Schmidt, Gotha 1790. f. mit 75 Kpfrn. — Erſte Linien der Häuſer-Baukunſt . . . . für Liebhaber . . Leipz. 1790. 8. — Privat-Unterricht in der Civil-Architectur . . zum Selbſtunterricht für Jedermann, von Günther, Leipz. 1790. 8. — Auch ſind, von mehreren deutſchen Künſtlern, einzele architectoniſche Blätter geliefert worden, als von Nette: Adliche Land- und Luſthäuſer nach modernem Geſchmack — von J. B. Fiſcher, Obelisken, Tempel u. d. m. Querfol. 7 Bl. — Von J. M. Hoppenhaupt: Gebäude und archit. Verzier. gr. Fol. 20 Bl. kl. Fol. 19 Bl. u. a. m. — — Uebrigens hat der Innhalt des vorſtehenden Artikels ſo wohl, als der eigentliche Zweck des ganzen Sulzerſchen Werkes, es nothwendig gemacht, eine Menge der, den mechaniſchen Theil der Baukunſt, betreffenden Schriften zu übergehen. Es ſind indeſſen, bey einigen der folgenden Artikel, verſchiedene derſelben angeführt. Von dieſen Artikeln, ſ. **Dach, Camin, Decke, Fenſter, Gewölbe, Kirche, Ordnung, Perſpectiv, Portal, Schaubühne, Thüre, Verzierung** u. a. m.

**Von der Geſchichte der Baukunſt:** Auſſer dem, was darüber, in den verſchiedenen Geſchichten der Künſte überhaupt, als in Monier Hiſtoire des Arts qui ont du rapport au deſſein . . . Par. 1698. 8. in Winkelmanns Geſch. der Kunſt des Alterthumes, S. 77. 137. 388. 432. der 1ten Ausgabe; in des Juvenel de Carlencas Eſſai ſur l'Hiſt. des belles Lettres, Lyon 1744. 12. 4 B. (Th. 1. S. 347 der deutſchen Ueberſ.) In dem Goguet, De l'origine des Loix, des Arts, et des Sciences . . .

Par. 1758. 4. 3 B. (Th. 1. S. 133. Th. 2. S. 113. 177. Th. 3. S. 73. der deutſchen Ueberſ.) In des Saverien Hiſt. de l'Eſprit humain .... Par. 1766. 8. In des Tiraboſchi Storia della Letteratura Italiana, Mod. 1772 — 1780. 4. 8 Bd. (B. 1. S. 19. 97. 267. 326. B. 2. S. 426. 493. 546. B. 3. Th. 1. S. 254. 518. Th. 2. S. 477. Th. 3. S. 648 des Jagemanniſchen Auszuges) In D. A. F. Büſchings Entw. einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, Hamb. 1781. 8. S. 195. 252. 349. 421. In dem Verſuch einer Geſchichte der Cultur des menſchlichen Geſchlechtes, Leipz. 1782. 8. S. 83. 145. 211. 271. 340. 405 geſagt wird — auſſer dieſen, handeln beſonders davon: De l'origine de l'Architecture in dem Extraord. du Mercure galant, vom J. 1679. B. 6. S. 266. — The Origin of Building, by M. Wood, Lond. 1741. f. mit 30 K. — Storia dell' Architettura, nella quale, oltre le vite degli Architetti ſi eſamino le vicende, i progreſſi, la decadenza, il riſorgimento e la perfezione dell' arte . . . da Giorg. Foſſati, Ven. 1747. 8. (iſt nicht viel mehr, als das, bey dem Art. Baumeiſter, vorkommende Werk des Felibien) — Bibliografia ſtorico critica dell' Architettura civile ed Arti ſubalterne, dell' Abate Ang. Comolli, Rom. 1788. 4. 2 B. — Verſuch einer Geſchichte der ſchönen Architectur von Lüder, im 5ten und 6ten St. des zweyten, und im 1ten und 2ten St. des dritten Bandes der Monatsſchrift der Berl. Acad. der Künſte. — Dav. Vogel in Zürich hat eine allgemeine Geſchichte der Bau- und Verzierungskunſt angekündigt. — Allerhand Beyträge zur Geſchichte der Baukunſt überhaupt ſind in dem 3ten Bande der Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peint. la Sculpt. la Grav. l'Architecture etc. offrent de plus curieux . . . Par. 1776. 8. 3 B. enthalten. — — Ueber die Geſchichte der Baukunſt bey einzeln Völkern, Rem. ſur l'etat de l'Architecture civile dans les tems d'Homere von Sallier, in dem 27ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — In Joh. Fedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtw. des Alterth. Leipz. 1776. 8. handelt der 3te Abſchn. und in Io. A. Erneſti Archaeol. lit. das 2te Kap. von der Baukunſt der Alten; — und im 3ten B. der, von J. J. Rambach überſetzten Griechiſchen Archäologie von J. Potter findet ſich, von dem erſtern, S. 347. eine Abhandlung über die Baukunſt der Griechen — Ueber die Baukunſt in Italien, mancherley Nachr. in der Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scult. ed Architettura. R. 1754 — 1773. 4. 7 Bd. — Von der Baukunſt in Frankreich: des Florent le Comte Cabinet des Singularités d'Architecture, de Peinture, Sculpt. etc, im 1ten B. S. 12. f. Diſc. ſur les progrès de l'Architecture en France, von Pingeron, vor ſeinen, aus dem Ital. überſetzten Vies des fameux Architectes . . . Par. 1771. 12. 2 B. — — Ueber die Geſchichte der Baukunſt in England finden ſich in der Einleitung von W. Chambers angeführtem Treatiſe on Civil Architecture, ſo wie in den Anecdotes of Painting in England . . . . Lond. 1762 — 1771. (1780) 4. 4 B. oder mit Innbegriff des Cat. of Engravers, 5 Bde. mit K. 1782. 8. 4 B. und in den Antiq. of England and Wales, by Fr. Groſe, Lond. 1773 — 1786. 4. mit Innbegr. der Supplemente 6 Bd. mancherley Nachrichten. — S. übrigens den Art. Bauart.

Wörterbücher über die Baukunſt, in lateiniſcher Sprache: Franc. Mar. Grapaldi De partibus aedium Dictionarius loge lepidiſſimus nec minus fructuoſus, Parma (1494) 1501. 1506. 1516. 4. Argent. 1508. 4. — Vocabulum Architect. aedificat. a Carolo Aquino, R. 1734. 4. — — In franzöſiſcher Sprache: Bey den, vorher angeführten Principes de l'Architecture . . . p. Mr. Felibien, Par. 1669. 1690. 1697. 4. findet ſich ein Dictionnaire des Termes. — Diction. d'Architect. civile et hydraul. et des arts qui en dependent, p. Ch. Daviler, Par. 1693. 4. neu herausg. von Alex. Savérien 1740 und 1755. 4 — Dict. etymologique des termes de l'Architecture par (Den. Franc.) Gazelier, Par. 1753. 12. — Dict. d'Architecture civile, milit. naut. anc. et mod. et de tous les arts qui en dependent, avec les termes expl. en francois, lat. ital. eſpagn. angl. et allemand, p. M. C. F. Roland de Virloys, Par. 1773 und 1780. 4. 3 Bde. mit Kupf. — — In deutſcher Sprache: Der erſte Theil von J. F. Penthers Anleitung zur bürgerlichen Baukunſt beſteht in einem Lexicon archit. oder Erklärung der üblichſten, deutſchen, franz. und ital. Kunſtwörter der bürgerlichen Baukunſt, welches auch wieder einzeln, Augsburg 1762. abgedruckt worden iſt. — Allgem. Bau-Lexicon, oder Erklärung der teutſchen und franzöſiſchen Kunſtwörter in der Baukunſt, von Luk. Voch, Augsb. 1781. 8. — Der 3te Abſchnitt in Schmidts Bürgerlichem Baumeiſter, Gotha 1790. f. enthält ein architect. Wörterbuch, oder kurzgefaßte Erklär. der, in der bürgerlichen, Mühlen- und Waſſerbaukunſt vorkommenden deutſchen, lat. franz. und ital. Kunſtwörter. — — In engliſcher Sprache: The Builders Dict. ſhewing Qualities, Quantities, Proportions, and Value of the Materials etc. by Mr. Neve, L. a. 8.

Auch haben wir von G. Huth ein allgem. Magazin der bürgerlichen Baukunſt, Weimar 1789. 8. bis jetzt einen Band, erhalten. — —

Uebrigens wird man, bey einer nur flüchtigen Bekanntſchaft mit dieſen verſchiedenen Werken über die Baukunſt, gewahr, daß im Ganzen, die Rückſicht auf bloße Verzierungen, darin immer größer wird. Und von den neuern Gebäuden ſelbſt ſagt ein italieniſcher Architect: Dovunque ſi rivolga lo ſguardo ſi vede la noſtra Architettura peccare ſempre per ecceſſo di ornamenti, non mai per difetto. Non abbiamo mai voluto comprendere, che gli ornati han da naſcere dal neceſſario, che debbono eſſer ſignificanti, e che col meno ſi fa meglio. Auch ſteht er gar nicht an, zu behaupten, daß ſo gar das neuere Rom, in Rückſicht auf Bauart, ſo weit unter dem alten Rom (zu geſchweigen unter Athen) ſtehe, als ein mechaniſcher Kupferſtecher unter Raphael. Die Urſachen dieſer großen Unterſchiede aufzuſuchen, iſt hier der Ort nicht; ſollte aber nicht unſre ewige Spielerey mit dem Worte, Schön, und die allgemeine Anwendung deſſelben auf die Baukunſt, eine dieſer Urſachen ſeyn? Wenigſtens iſt es auffallend, daß die Griechen da, wo ſie von denjenigen Künſten reden, welche wir jetzt die ſchönen Künſte nennen, z. B. Ariſtoteles, nie der Baukunſt gedenken, ob gleich zu ſeiner Zeit, die Propyläa, und das Parthenon, und das Odeum ſchon erbaut waren. Auch hat ein neuerer engliſcher Schriftſteller, Th. Twining, es, in einer der, ſeiner Ueberſetzung der Dichtkunſt des Ariſtoteles, Lond. 1789. 4. vorgeſetzten Abhandlungen S. 60. Anmerk. n. ſo gar ungereimt gefunden, die Baukunſt mit den übrigen ſchönen Künſten in eine Claſſe zu ſetzen. — —

## Baumeiſter.

Wer den Namen eines guten Baumeiſters in ſeiner ganzen Bedeutung verdienen will, muß nicht nur reich an natürlichen Talenten ſeyn, ſondern auch aus den meiſten Künſten und Wiſſenſchaften viel gelernt haben. Es kann von gutem Nutzen ſeyn, wenn wir die Eigenſchaften des Baumeiſters, die wir in dieſen wenigen Worten anzeigen, etwas umſtändlicher beſchreiben.

Wir fodern zuerſt von dem Baumeiſter eine gründliche und weitläuftige Kenntniß der Sitten und Lebensart der vornehmſten Völker, und desjenigen insbeſondere, unter welchem er lebt. Dieſe hilft ihm zuvorderſt, jedes Gebäude nach dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers einzurichten. Jede Claſſe der Menſchen hat ihre eigene Verrichtungen, Bequemlichkeiten und äußerliche Bedürfniſſe, die der Baumeiſter genau kennen und in Ueberlegung ziehen muß, wenn er in der Einrichtung der Gebäude nicht große Fehler begehen will. Die Großen müſſen nicht nur mehr Platz zum Wohnen haben, als der gemeine Bürger; dieſer größere Platz muß anders eingetheilt ſeyn, als der kleinere des andern. In einem Hauſe, worinn viele Bediente ſind, kann und muß vieles anders gemacht werden, als in dem, wo nur einer oder zwey ſind. Dergleichen Umſtände, wodurch die Gebäude verſchiedener Eigenthümer ſich von einander unterſcheiden müſſen, ſind vielerley. Der Baumeiſter muß ſie alle in Erwägung ziehen, wenn er nicht ungereimte Fehler begehen will.

Hiernächſt kann er durch dieſe Kenntniß oft ſolche Einrichtungen machen, die würklich auf den guten Geſchmak und das Gründliche in der Lebensart verſchiedener Stände ihren Einfluß haben. Es iſt gewiß, daß die Menſchen ſehr oft an gewiſſe Vortheile und gute Veranſtaltungen in ihrer Lebensart niemals denken würden, wenn nicht zufällige Gelegenheiten ſie dahin leiteten. Der Baumeiſter, der alles Gründliche und Vernünftige in der Lebensart verſchiedener Völker bemerkt hat, wird in der Angabe ſeiner Gebäude Sachen anbringen, wodurch der Bewohner verleitet wird, gute, von ihm vorher verſäumte, Gewohnheiten nachzumachen.

Dieſe Kenntniß kann der Baumeiſter aber nicht anwenden, wenn es ihm an gründlicher Beurtheilung des Nützlichen, des Anſtändigen und des Geziemenden fehlt. Ohne dieſes wird er, wie ſchon mehrmals geſchehen, den gemeinen Bürger, der reich iſt, verleiten, vieles, das nur den Großen zukommt, auf eine lächerliche Weiſe nachzumachen; oder den Großen in den Zwang des gemeinen Mannes einſchränken wollen. Eine geſunde Beurtheilungskraft des Sittlichen in der Lebensart, iſt demnach eine nothwendige Eigenſchaft des guten Baumeiſters.

Wir fodern drittens von ihm ein gutes Genie, das iſt, eine Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, damit er nicht nur alles, was er zu einem Gebäude für nothwendig hält, geſchikt anbringen, ſondern dieſelben Sachen nach dem perſönlichen Geſchmak der Eigenthümer, nach der beſondern Beſchaffenheit der Oerter, des Platzes und der Zeiten auf verſchiedene Weiſe ausrichten könne. Wenn er für jede Art der Gebäude nur ein oder zwey Modelle hätte, ſo würde er oft ganz ungereimte Dinge machen.

Das gute Genie, mit einer gründlichen Beurtheilung verbunden, muß ihm in den Fällen zu Hülfe kommen, wo mehrere Bedürfniſſe gegen einander ſtreiten. Denn da muß er das Wichtigſte von dem Geringern zu unterſcheiden wiſſen. Er muß Schwierigkeiten durch außerordentliche Mittel heben können. Er muß durch gute Erfindungen ſich glüklich aus Schwierigkeiten heraushelfen.

Ferner iſt ihm ein feiner Geſchmak in allen Arten des Schönen nothwendig, damit er nicht nur das ganze Gebäude ſchön, oder prächtig, oder erhaben ausführen, ſondern jede einzele Schönheit, wodurch die Würkung des Ganzen vermehrt wird, anbringen könne.

Endlich muß er verſchiedene mathematiſche Wiſſenſchaften, das Weſentlichſte aus der Kenntniß der Natur, die Mechanik, und alle ſowol ſchöne als mechaniſche Künſte verſtehen, deren Hülfe er in der Ausführung eines Gebäudes benöthiget iſt. Ohne die Fertigkeit im Rechnen kann er die Eintheilungen, Proportionen, die Menge der Bedürfniſſe zum Bau, die Feſtigkeit der Theile niemals ordentlich beſtimmen. Ohne den mechaniſchen Geiſt wird er vieles ſchlecht angeben, den einen Theil zu ſtark, den andern zu ſchwach machen. Ohne die ſchönen Künſte, inſonderheit die Zeichnung, wird er viele Verzierungen entweder gar verſäumen, oder von ſchlechtem Geſchmak machen. Ohne die Kenntniß mechaniſcher Künſte wird er Sachen angeben, die in der Ausführung entweder unmöglich, oder doch ſehr unvollkommen ſeyn werden. Denn der Baumeiſter iſt faſt immer betrogen, der ſich auf den Geſchmak, den Verſtand, oder die Geſchiklichkeit der Arbeiter verläßt. Er muß ſchlechterdings alles entweder ſelbſt angeben, oder doch in der Ausführung mit einem wachſamen und beſſernden Auge beſorgen. Ohne Kenntniß der Phyſik wird er vieles verſehen, und gegen die Geſundheit der Einwohner, gegen die Dauerhaftigkeit und Feſtigkeit des Gebäudes, gegen die gute Lage in Anſehung der Winde und des Wetters, gegen die ſchnelle Abführung des Rauchs und der Ausdünſtungen, gegen die Bequemlichkeit in Abſicht auf Wärme und Kälte, anſtoßen.

Aus dieſen Betrachtungen laſſen ſich folgende Vorſchriften, die den Baumeiſter in ſeinem Studiren führen ſollen, herleiten. Er muß zuvoderſt durch Erlernung der Hiſtorie und der philoſophiſchen Wiſſenſchaften ſeine Seelenkräfte fleißig üben und ſtärken, auch ſich die nöthige Gründlichkeit und Scharfſinnigkeit verſchaffen. Der künftige Baumeiſter muß ſo gut wie der Dichter von Jugend auf in Künſten und Wiſſenſchaften geübt werden. Nachdem er die allgemeinen Wiſſenſchaften hinlänglich getrieben, muß er ſich insbeſondre in den mathematiſchen Wiſſenſchaften gründlich unterrichten laſſen; ſich auf das Zeichnen legen, welches er ſo treiben muß, als wenn er ein Mahler werden wollte, damit er nicht nur dadurch einen feinen Geſchmak für das Schöne in Figuren und Zierrathen bekomme, ſondern, im Fall es nothig iſt, dergleichen Sachen auch ſelbſt angeben könne.

Wenn er ſich dieſe vorläufige Wiſſenſchaften und Künſte erworben hat, ſo muß er ſeinen Fleiß vornehmlich auf die Betrachtung der vornehmſten Gebäude richten, welche in den verſchiedenen Ländern von Europa zerſtreut ſind. Zuerſt muß er die verſchiedenen Schriften der vornehmſten Baumeiſter mit großem Fleiß leſen, ſich ihre Regeln bekannt machen, und nach denſelben zeichnen. Hierauf ſchafft er ſich von den Zeichnungen ſchöner Gebäude, Gärten und ganzer Städte an, ſo viel er habhaft werden kann. Dieſe betrachtet er mit einem nachforſchenden Auge, zuerſt nach ihrem ganzen Anſehen, wobey er genau auf die Empfindung, die ſie in ihm erweken, Acht haben muß. Hernach betrachtet er jeden Theil insbeſondre in ſeiner Verhältniß zum Ganzen, in ſeiner Stellung, in ſeiner Figur, in ſeinen Verzierungen und in den Verhältniſſen ſeiner kleinen Theile, mit Zirkel und Maaßſtab in der Hand.

Bey dieſen Unterſuchungen iſt es ſehr weſentlich, daß er beſtändig auf die allgemeinen Grundſätze der Baukunſt zurükſehe, und jeden Theil des Gebäudes gleichſam frage: warum biſt du da? wie erfüllſt du deinen Endzwek? was thuſt du zum Anſehen, zur Feſtigkeit, zur Bequemlichkeit, zur Zierde?, thuſt du deiner Beſtimmung vollkommen und auf das beſte genug? Hiebey iſt es überaus nothwendig, daß der Baumeiſter ſich auch durch kein Anſehen verblenden laſſe. Sieht er etwas, davon kein hinlänglicher Grund vorhanden iſt, oder das ſeiner Beſtimmung kein Genügen thut, oder das gar wider nothwendige Regeln, oder doch gegen den Geſchmak ſtreitet, ſo ſoll ihn weder die Ehrfurcht für das Alterthum, noch das Anſehen eines Palladio, noch der allgemeine Gebrauch abhalten, es zu verwerfen, und ſich ſelbſt dafür zu warnen. Die beſten neuen Baumeiſter haben grobe Fehler begangen, und gewiſſe den guten Geſchmak beleidigende Dinge haben faſt überall Vergebung gefunden.

Wenn der Baumeiſter ſich durch Schriften und Zeichnungen eine gute Kenntniß erworben hat, ſo reiſe er, wenn er kann, nach Italien und Frankreich, und verſäume nirgend, die beſten Gebäude ſowol von außen als innen genau zu betrachten; die Ausübung der Regeln darinn zu entdeken, und das Gute, das ihm noch nicht bekannt geweſen, daran zu erkennen. Bey dieſen Reiſen muß er nicht blos einzele Gebäude an ſich betrachten, ſondern ſie im Zuſammenhange mit dem Plaz, worauf ſie ſtehen, und in der Verbindung mit andern nach allen Regeln unterſuchen.

Von einem vollkommenen Baumeiſter aber fodern wir nicht blos die Fähigkeit, einzele Gebäude anzugeben. Dies iſt das, was er am leichteſten lernen kann. Er muß ganze Pläze ſchön zu bauen, ganze Städte anzulegen, und denſelben von innen und von außen alle mögliche Bequemlichkeiten und Schönheiten zu geben wiſſen. Dazu gehören Einſichten, die ins Große gehen, und die einen Mann von mehr als gewöhnlichem Genie erfodern. Seine Einſichten müſſen ſich von der gemeinen Hauswirthſchaft der Bürger bis auf die Haushaltung der Großen, ſowol in den Städten als auf dem Lande, von da bis zum Hofhalten der Fürſten, und endlich bis zu dem Großen der Policeywiſſenſchaft ganzer Städte und Länder erſtreken. Nur derjenige, der ſich ſolcher weitläuftigen Kenntniß bewußt iſt, muß ſich unterſtehen, der Baumeiſter eines großen Herrn zu werden.

In der Weitläuftigkeit der Talente und der Kenntniſſe eines vollkommenen Baumeiſters, und in der koſtbaren Art, ſie zu erlangen, liegt ohne Zweifel der Grund, warum er ſeltener, als ein großer Mahler oder ein großer Dichter iſt. Billig ſollte in jedem Staat eine Einrichtung gemacht ſeyn, große Baumeiſter zu ziehen, und dieſer zufolge ſollten aus der Baumeiſterſchule die fähigſten ausgeſucht, und in ihrer Kunſt auf öffentliche Unkoſten ausgebildet werden. Denn jedem Staat iſt daran gelegen, daß eine Anzahl guter und redlicher Baumeiſter geſezt werde, welche reichlich bezahlt werden. Dagegen müßten ſie verbunden ſeyn, gegen mäßige Erkenntlichkeit jedem Privatmanne in Bauſachen beyzuſtehen, damit er nicht in Gefahr komme, durch den Unverſtand, oder die Gewinnſucht der Arbeitsleute, einen beträchtlichen Verluſt an ſeinem Vermögen zu leiden.

◆ ◆

Ein Verzeichniß von griechiſchen und römiſchen Baumeiſtern, Mahlern, u. ſ. w. findet ſich bey der zweyten Ausgabe des Junius, De Pictura Veter. Rot. 1694. f.

Lebensbeſchreibungen von Baumeiſtern ſind in folgenden Werken geſammelt worden: Recueil hiſtorique de la vie et des Ouvrages des plus celèbres Architectes p. Mr. (Jean Franc.) Felibien des Avaux, Par. 1687. 4. und nachher, als 5ter B. bey den Entretiens ſur les Vies . . . des . . Peintres, Amſt. 1706. Trevoux 1725. und Haye 1736. 12. 6 B. (Es iſt in vier Bücher abgetheilt; und geht von den früheſten Zeiten bis an das Ende des 14ten Jahrh.) Deutſch von J. P. Marperger, vermehrt mit einem 5ten Buche, welches Nachrichten

richten von den Baumeiſtern aus dem 15ten, 16ten und 17ten Jahrh. giebt, und mit einem ſehr mangelhaften, und flüchtig abgefaßten Verzeichniß von Schriften über die Architectur, welches aber, dieſem ungeachtet, noch immer fleißig von neuern Schriftſtellern, als unter andern in der Akademie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. S. 2. S. 259 u. f. zum Theil abgeſchrieben worden iſt, Hamb. 1711. 12. — Le vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo, precedute da un ſaggio ſopra l'Architettura, Rom. 1768. 4. Ven. 1778. 4. und unter dem Titel: Memorie degli Architetti antichi e moderni, da Franc. Milizia, Parm. 1781. 8. 2 Bde. (Das Werk iſt in drey Bücher abgetheilt, wovon das erſte die alten griechiſchen und römiſchen Baumeiſter, das zweyte die Baumeiſter von den Zeiten Conſtantin des Großen bis in das 14te Jahrh. und das dritte die Baumeiſter aus dem 15ten, 16ten, 17ten und 18ten Jahrh. enthält. Der Verf. hat ſich beeifert, unpartheyiſch zu ſeyn; man ſieht allenthalben den denkenden Kopf. Von deutſchen Baumeiſtern kommen, außer Fiſcher von Erlach, wenige vor) Franzöſ. von Pingeron, mit Weglaſſung des Verſuches, und Hinzufügung der Geſchichte der Engliſchen Architectur aus dem Werke des Chambers, Par. 1771. 12. 2 B. (Das Werk verdiente auch, allein von einem, der Sache kundigen, und fleißigen Manne, mit Zuziehung der Schrift des Felibien, und der nachfolgenden des d'Argenville, und mit Hinzufügung von Lebensbeſchreibungen mehrerer Deutſchen Baumeiſter, ins Deutſche überſetzt zu werden. Freylich aber würde es in ſo fern eine mühſame Arbeit ſeyn, als wir an Nachrichten von einheimiſchen Architecten äußerſt arm ſind) — Vies des fameux Architectes et Sculpt. depuis la renaiſſance des Lettres, avec la deſcript. de leurs ouvrages, Par. 1787. 8. 2 B. —

Außer dieſen liefern Nachrichten von Architecten aller Zeit und aller Völker: Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli uomini i più illuſtri in Pitt. Scult. ed Architettura, da F. Pellegrino Antonio Orlandi, Bol. 1704. 4. 1719. 4. Fir. 1731. Nap. 1733. Ven. 1761. 4. und unter dem Titel: Supplemento alla Serie dei Trecento Elogi e Ritratti degli Uomini illuſtri nella Pitt. Scult. ed Architettura (ſ. die Folge) Fir. 1776. 4. 2 B. (Das Werk iſt nicht allein höchſt flüchtig geſchrieben, ſondern auch höchſt verwirrt gedruckt. Unter andern folgen die ſämmtlichen Künſtler ihren Taufnahmen nach aufeinander. Das angehängte Verzeichniß von Schriften über die bildenden Künſte, beſonders über die Mahlerey, iſt nicht beſſer.) — Vite de' Pitt. Scult. ed Architetti moderni . . . da Lione Paſcoli, Rom. 1730—1734. 4. 2 B. (mit ſehr verſtümmelten Nahmen der Ausländer.) — Serie degli Uomini i più illuſtri nella Pitt. Scult. ed Architettura, con i loro elogi e ritratti inc. in rame . . Fir. 1769 — 1775. 4. 12 Th. (Der, darin aufgenommenen Ausländer ſind aber ſehr wenige.) — Allgemeines Künſtlerlexicon (von J. R. Füeßli) Zür. 1763 — 1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Dict. des Artiſtes, ou Notice hiſtor. et raiſ. des Architectes, Peintr. Grav. p. l'Abbé de Fontenay, Par. 1776. 8. 2 B. — — Von italieniſchen Baumeiſtern, und ausführlicher, die Vite de' più eccellenti *Architetti*, pittori e ſcultori Italiani da Cimabue inſino al 1550 . . . da G. Vaſari, Fir. 1550. 4. 2 B. verm. bis zum Jahre 1567. ebend. 1568. 4. 3 B. (mit K.) N. Auflage, Livorno und Florenz 1767 — 1772. 4. 7 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* le quali ſeguitano quelli di Giorg. Vaſari, inſino al 1642 . . . da Giov. Baglioni, Rom. 1642. 4. Nap. 1735. 4. — Raccolta de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Modeneſi, di D. L. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Le Vite de' pittori, de' ſcultori e degli *Architetti* moderni . . da I. P. Bellori, Rom. 1672. 4. ebend. 1728. 4. — Vite de' pittori, ſcultori ed *Architetti* Genoveſi . . . da Raf. Soprani, ptoni, Gen. 1674. 4. verm. von C. Giuſ. Ratti, ebend. 1768. 4. 2 B. — Notizie de' Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (bis 1670) dove ſi moſtra, come e perche la pittura, la ſcultura e l'*Architettura* … ſi ſono ridotte all' antica lor perfezione … di Fil. Baldinucci, Fir. 1681 — 1728. 4. 6 B. mit Anm. von Dom. Mar. Manni, und den übrigen Schriften des Verfaſſers, Flor. 1765 — 1772. 4. 21 B. mit Abhandl. und Zuſ. von Giuſ. Piacenza, Turin 1767 u. f. 4. 8 B. — Le Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* Veroneſi … del Sign. Fr. Bart. C. dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Vite de Pittori, Scultori ed *Architetti Perugini* … da Lione Paſcoli, Rom. 1732. 4. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti Napoletani* … di Bern. Domenici, Nap. 1742. 4. 3 B. — Vite de' Pittori, Scultori ed *Architetti* che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 ſino al 1673. di Giov. Bat. Paſſeri, Roma 1772. 4. — Vite de' più celebri *Architetti* e Scultori *Veneziani*, che fiorirono nel ſecolo decimoſeſto … da T. Temanza, Ven. 1778. 4. — — Von deutſchen Baumeiſtern finden ſich, mehrere Nachrichten, in G. W. Knorrs allgemeiner Künſtlerhiſtorie … Nürnb. 1759. 4. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768 — 1769. 8. 2 B. — in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. — von ſächſiſchen Baumeiſtern in dem Magazin der ſächſ. Geſchichte, Dresden 1784. 8. S. 63 u. f. und an andern Orten mehr. — Von den Berliniſchen: Nachrichten von den Baumeiſtern, Bildh. u. ſ. w. welche ſeit dem 13ten Jahrh. in Berlin geweſen ſind, Berlin 1786. 8. — —

Die berühmteſten Baumeiſter der Neuern ſind: Buchetto, oder Buſchetto (griechiſcher Abkunft, Erbauer der Kirche zu Piſa 1016) Arnolfo di Lapo oder di Cambio (von deutſcher Abkunft, und ſelbſt nach dem Zeugniß des Vaſari I. 244 u. f. d. Ausg. der Wiederherſteller der guten Baukunſt in Italien, und mithin in Europa † 1300) Giov. Piſano († 1320) Erwin von Steinbach († 1318) Johann von Steinbach († 1339) Fil. Calendario (1355) Andr. Orgagna (einer der erſten, der die cirkelförmigen Bogen ſtatt der ſcharfen Winkel einführte, † 1389) Joh. Amelius (1422) Fil. Brunelleſchi (der erſte, welcher ſich dem herrſchenden gothiſchen Geſchmack mit Macht entgegen ſtellte, und die berühmte Kuppel der Kirche Maria del Fiore zu Florenz erbauete, † 1444) Giul. da Majano († 1447) Michelozzo Michele (der erſte, welcher, bey Paläſten, Pracht, Reichthum glücklicher Verzierungen und innere Bequemlichkeit angebracht hat, 1460) Leo Bapt. Alberti († 1472, L. B. Alberti a Pomp. Pozzettio laudatus. Acc. ej. Vita, Flor. 1789. 4.) Franc. di Giorgio Martini (1480) Donat. Bramante Lazzari (ſetzte fort, was Brunelleſchi, zur Vervollkommnung der Baukunſt, angefangen hatte; war, unter mehrern, der erſte, der die verſchiedenen Glieder der Architectur auf die glücklichſte Art in Harmonie zu bringen wußte, † 1514) Giov. Franc. Mormando († 1522) Andr. Conducci (Erfinder vieler glücklicher Maſchinen zur Bewegung großer Laſten, † 1529) Andr. Riccio Brioſco († 1532) Balth. Peruzzi (führte die antiken, ganz aus der Mode gekommenen Verzierungen in der Baukunſt wieder ein; † 1536) Seb. Serlio († 1540) Lorenz Lotto, Lorenzetto gen. (war der erſte, welcher übrig gebliebene Trümmer alter röm. Gebäude bey Erbauung neuer glücklich anbrachte; † 1541) Ant. Giamberti († 1546) Giov. Bat. Bertano (1550) Ant. Labacco (1552) Michele San Michele († 1559) Anton del Ponte (1560) Alonſo Berruguete (brachte aus Italien den guten Geſchmack in der Baukunſt nach Spanien; † 1561) Michel Angelo Buonarotti († 1564) Viet. Cataneo (1567) Juan Bat. Monnegro (gab den Bau des Eſcurial an; † 1567) Ferd. Manlio († 1570) Jac. Tatti, Sanſovino gen. († 1570) Jean Goujon († 1572) Giac. Barozzio da Vignola († 1573) Galeazo Aleſſi († 1573)

Phili

Philibert de Lorme (hat das mehreſte beygetragen, den gothiſchen Geſchmack in der Baukunſt aus Frankreich zu verbannen; † 1577) Pierre Leſcot († 1578) Andr. Palladio († 1580) Jac. della Porta (1580) Vinc. Scamozzi († 1588) Louis de Foix (die Franzoſen hätten dieſen ihren Baumeiſter gern zum Erbauer des Eſcurial gemacht; allein es hat ihnen nicht glücken wollen; † 1590) Bapt. Ammanati († 1592) Vinc. Seregno († 1594) Juan de Herrera (Vollender des Eſcurials; † 1597) Dion. Boldo († 1604) Domenico Fontana († 1607) Aleſſ. Vittoria († 1608) Jacq. de la Broſſe (1610) Jacq. Androuet du Cerceau (1611) Onor. Lunghi († 1619) Carlo Maderno († 1620) Clem. Meteſeau (1630) Cornel. Danckerts (ſoll die Manier, ſteinerne Brücken ohne Hemmung des Waſſers zu erbauen, erfunden haben; † 1634) Elias Holl (1636) Jacq. le Mercier (1640) Dom. Zampieri, Dominichino gen. († 1641) Jac. Ricardo († 1650) Inigo Jones (machte in England die erſten Verſuche, den guten, alten Geſchmack in der Baukunſt einzuführen; † 1652) Jac. van Campen, H. von Rambroeck († 1657) Paolo Bianchi († 1657) Nic. Goldmann († 1661) Franc. Manſard († 1666) Franc. Borromini († 1667) Pierre le Muet († 1669) Balth. Longhena († 1670) Louis le Vau († 1670) Nicod. Teſſin (führte in Schweden den guten Geſchmack in der Baukunſt ein; † 1674) Viehring (1680) Giov. Lor. Bernini, Vita del Cav. Bernini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1682. 4. († 1680) Lud. Bernini († 1682) Franc. Blondel († 1686) C. Perrault († 1688) Ant. le Pautre († 1691) Carlo Rainaldi († 1691) Giov. Jac. Monti († 1692) Giov. Ant. de' Roſſi († 1695) Franc. d'Orbay († 1697) Giul. Sardi († 1699) Chr. Aug. d'Aviler († 1700) Jacq. de l'Isle (1700) Will. Bruce (1701) Wyne (1705) Jul. Manſard Hardouin († 1708) Andr. von Schlüter (1710) Carlo Fontana († 1714) Leond. Chriſt. Sturm († 1719) Alex. Jean B. le Blond († 1719) Joh. Bern. Fiſcher von Erlachen († 1724) Chriſtoph. Wreen († 1723) Jean Aubert († 1725) Joh. Fried. Eoſander, Freyh. von Göthe († 1729) Lor. Aug. Walke (1730) de la Maire (1730) Thom. Ripley (1730) Richard, Graf v. Burlington (1730) Colin Campbell (1734) Fil. Juvara († 1734) Rob. de Cotte († 1735) Guillot Aubry (1737) Aleſſ. Galilei († 1737) Franc. Galli, Bibiena gen. († 1739) Andr. Ambroſini (1740) Aſſurance (1740) Le Roux († 1740) Guid. Nic. Oppenort († 1742) John van Gott († 1745) Jac. Leoni († 1746) Will. Kent († 1748) Paol. Amalo (1750) Nic. Zabaglia († 1750) Jacq. Gouſſot (1750) Mouret (1751) Nic. d'Ulin († 1751) C. Freyh. v. Haerlemann († 1753) Hans Georg Freyh. von Knobelsdorf († 1753) Germ. Boffrand († 1754) Jam. Gibbs († 1754) Jean Chr. Garn. d'Isle († 1755) Conte d'Alfieri (1760) Joh. Gottfr. Büring (1760) Lor. v. Thura († 1760) Edm. Bouchardon († 1762) Carlo Murena († 1764) Giov. Nic. Servandoni († 1766) Jean Antoine (1768) Lud. Vanvitelli († 1773) Jacq. Franc. Blondel († 1774) Enea Arnaldi — Girol. dal Pozzo. — Le Roy — Patte — Jam. Adams — Robert Adams — Jam. Paine — William Paine — Thomas — Abr. Swan — John Soane — Ch. Middleton — v. Erdmannsdorf — Langhanns —

## Bauſtellung.

Man hat bey Anlegung eines Gebäudes verſchiedenes, ſowol in Anſehung des Ortes oder Platzes, worauf daſſelbe ſtehen ſoll, als der Richtung gegen die Himmelsgegenden, die man ihm geben will, in Ueberlegung zu nehmen.

Bey der Wahl des Platzes iſt ſowol auf die Feſtigkeit des Grundes, als auf die geſunde und bequeme Lage zu ſehen. Ungeſund iſt die Lage an Orten, die an ſich niedrig und feuchte, auch an ſolchen, die zu eingeſchloſſen ſind, und die von Winden nicht können beſtrichen werden. Eine allzuhohe Lage führt die Unbequemlichkeit mit ſich, daß das Gebäude dem Wind und Wetter allzuſehr ausgeſetzt wird. Eine mittelmäßige Höhe und trokene Lage iſt die geſundeſte und angenehmſte. Vornehmlich iſt auf einen guten Abfluß aller Unreinigkeiten wol zu ſehen. Landhäuſer ſollen, wo möglich, nicht auf ebenen und von Bäumen entblößten Feldern angelegt werden; denn die Kunſt kann den Abgang der Mannigfaltigkeit, des Schattens, der kühlenden Gewäſſer, niemals hinlänglich erſetzen. Auch iſt bey Landhäuſern auf die Fruchtbarkeit des Bodens hauptſächlich zu ſehen, damit die Gärten und Büſche, die allemal bey einem ſolchen Hauſe ſeyn müſſen, zur gehörigen Schönheit kommen können.

In Städten iſt bey großen öffentlichen Gebäuden die Wahl des Orts wichtig. Sie ſollen auf freyen und großen Plätzen ſtehen, wo man ſie überſehen kann, und wo der Zugang von allen Seiten leicht wird. Rathhäuſer und ſolche Gebäude, wo jede Claſſe des Volks tägliche Geſchäffte hat, ſollen, ſo viel möglich, in der Mitte der Stadt geſetzt werden.

Ein großer Theil der Bequemlichkeit, beſonders in freyſtehenden Gebäuden, hängt von der Stellung derſelben gegen die Himmelsgegenden ab. Hauptſeiten, an denen die vornehmſten Zimmer ſind, müſſen, ſo viel möglich iſt, von Winden und einſchlagenden Regen abgewendet, auch vor der großen Sonnenhitze verwahrt ſeyn. In unſern nördlichen Gegenden iſt die Nordweſtgegend die, daher die heftigſten Winde kommen, und die den ſtärkſten Schlagregen ausgeſetzt ſind. Ein Haus, deſſen Hauptſeite nach dieſer Gegend gewendet iſt, hat hier zu Lande die ſchlechteſte Stellung.

Ein guter Baumeiſter muß alles, was zu der Lage und Stellung gehört, nach der Lebensart, wo er lebt, wol überlegen, damit er jeden Fehler in der Bauſtellung vermeide, welches um ſo viel wichtiger iſt, weil ſie nicht mehr zu verbeſſern ſind.

## Bebung.

(Muſik.)

Die Bebung eines Tones iſt eine überaus ſchnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche deſſelben, während ſeiner Dauer, wodurch er, ohne ſein Verhältniß gegen andre zu verlieren, etwas mannigfaltiges bekommt. Daß ein Ton derſelbe bleibe, wenn er in ſeiner Dauer oder Aushaltung wechſelsweiſe etwas ſtärker oder ſchwächer wird, iſt eine bekannte Sache. Daß er aber auch eine ähnliche Abwechslung der Höhe und Tiefe leiden könne, ohne ſeine Natur zu verändern, möchte zweifelhaft ſcheinen. Wenn man aber bedenkt, daß ein Intervall, z. E. eine Quinte, um ein merkliches von dem reinen Verhältniß 2 : 3 abweichen, und dennoch die Stelle einer reinen Quinte vertreten könne: ſo wird man auch leicht begreifen, daß jeder Ton, ohne ſeinen Namen zu verlieren, etwas höher und tiefer werden könne; zumal wenn dieſe Abwechslung ſo ſchnell geſchieht, daß man ſeine reine vollkommene Höhe nie aus dem Gehör verliert.

Bey der Bebung der Töne wechſelt das ſtärkere und ſchwächere, das höhere und tiefere mit ſolcher Schnelligkeit ab, daß die Abwechslung ſelbſt nicht deutlich wird; und dieſes giebt dem Tone etwas ſanftes, und gleichſam wellenförmiges. Der bebende Ton iſt von dem mit der größten Genauigkeit in einerley Höhe und Stärke fortdaurenden eben ſo unterſchieden, wie ein ſanfter Umriß im Gemählde von einem harten, der nach dem Lineal oder mit dem Zirkel gezogen wäre. Wie in der Mahlerey ren ſolche Umriſſe der ganzen Vorſtellung eine Härtigkeit geben, ſanfte und beynahe ungewiß ſcheinende aber alles weich und natürlich machen, ſo iſt es auch in dem Geſange. Jeder etwas anhaltende Ton wird ſteif und hart, wenn ihm nicht die Bebung ein ſanfteres Weſen giebt. Dieſes iſt eine der Urſachen, warum eine Melodie auf einem Clavier, deſſen Sayten durch Federn geſchnellt werden, niemal ſo ſanft kann geſpielt werden, als auf der Violin oder auf der Flöte, welche den Tönen die Bebung geben kann.

Die menſchliche Stimme hat den Vorzug, den ſie ſo offenbar vor allen andern Inſtrumenten hat, gröſtentheils den ſanften Bebungen zu danken, die ſie allen anhaltenden Tönen giebt. Es iſt ein weſentliches Stük des guten Singens und Spielens, daß man lerne jeden Ton mit ſolcher Bebung aushalten. Im Singen iſt es am leichteſten, weil die Natur ſelbſt die Werkzeuge der Stimme ſo gebildet hat, daß ſie bey keinem anhaltenden Ton in derſelben ſteifen Spannung bleiben. Auf Inſtrumenten aber erfodert die Bebung weit mehr Kunſt. Am leichteſten ſcheint ſie auf der Violin durch das ſchnelle hin und her wälzen des die Sayte niederdrükenden Fingers erhalten zu werden.

## Begeiſterung.

(Schöne Künſte.)

Alle Künſtler von einigem Genie verſichern, daß ſie bisweilen eine auſſerordentliche Würkſamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorſtellungen ſich ohne groſe Beſtrebung entwikeln, und die beſten Gedanken mit ſolchem Ueberfluß zuſtrohmen, als wenn ſie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieſes iſt ohne Zweifel das, was man die Begeiſterung nennt. Befindet ſich ein Künſtler in dieſem Zuſtande, ſo erſcheinet ihm ſein Gegenſtand in einem ungewöhnlichen Lichte; ſein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelanget ohne Arbeit zum beſten Ausdruk deſſen, was es erfunden; dem begeiſterten Dichter ſtröhmen die fürtrefflichſten Gedanken und Vorſtellungen ungeſucht zu; der Redner urtheilt mit der gröſten Gründlichkeit, fühlt mit der höchſten Lebhaftigkeit, und die Worte zum ſtärkſten und lebhafteſten Ausdruk werden ihm auf die Zunge gelegt. Der begeiſterte Mahler findet das Bild, das er geſucht hat, vor ſeine Stirne gemahlt, und in der gröſten Kraft, er darf nur nachzeichnen; ſelbſt ſeine Hand ſcheinet von einer auſſerordentlichen Kunſt geleitet, und mit jeder Bewegung der Finger bekömmt das Werk einen neuen Grad des Lebens.

Was ſoll man aus einer ſo ſonderbaren Erſcheinung machen, die dem Philoſophen in ihrem Urſprung, und dem Künſtler in ihrer Würkung ſo ſehr wichtig iſt? Woher kömmt dieſe auſſerordentliche Würkſamkeit der Seele, und wie kann ſie ſo glükliche Würkungen haben?

Dieſe erhöhete Würkſamkeit zeiget ſich entweder in den Begehrungskräften, oder in den Vorſtellungskräften der Seele, in jeden mit beſonderm Erfolg. In jenen durch andächtige, oder politiſche, oder zärtliche, oder wollüſtige Schwärmereyen; in dieſen durch erhöhte Fähigkeiten des Genies, durch Reichthum, Gründlichkeit, Stärke und Glanz der Vorſtellungen und Gedanken. Alſo iſt die Begeiſterung von doppelter Art: die eine würkt vorzüglich auf die Empfindung, die andre auf die Vorſtellung.

Beyde haben ihren Urſprung in einem lebhaften Eindruk, den ein Gegenſtand von beſondrer äſthetiſcher

Kraft in der Seele macht. Iſt dieſer Gegenſtand undeutlich, daß die Vorſtellungskraft wenig darinn entwikeln kann; iſt das Gefühl ſeiner Würkung lebhafter, als die Kenntniß ſeiner Beſchaffenheit, von welcher Art die Gegenſtände der gemeinſten Leidenſchaften ſind: ſo wird alle Aufmerkſamkeit auf die Empfindung gerichtet, die ganze Kraft der Seele vereiniget ſich zu dem lebhafteſten Gefühl. Zeiget ſich aber der Gegenſtand, der den ſtarken Eindruk gemacht hat, in einer hellen Geſtalt, die der Geiſt in ihren mannigfaltigen Theilen überſehen kann, ſo wird mit der Empfindung auch die Vorſtellungskraft gereizt, und mit Gewalt auf den Gegenſtand geheftet; Verſtand und Einbildungskraft beſtreben ſich, denſelben völlig und mit der größten Deutlichkeit und Lebhaftigkeit zu faſſen. Im erſten Fall entſteht der Enthuſiasmus des Herzens, im andern Falle die Begeiſterung des Genies. Beyde verdienen, etwas umſtändlicher in ihrer Natur und in ihren Würkungen betrachtet zu werden.

Der Enthuſiasmus des Herzens, oder die erhöhte Würkſamkeit der Seele, die ſich hauptſächlich in Empfindungen äußert, wird von wichtigen Gegenſtänden erwekt, in denen wir nichts deutlich ſehen, bey denen die Vorſtellungskraft nichts zu thun findet, wo die Aufmerkſamkeit von dem Gegenſtand ſelbſt abgezogen, und auf das, was die Seele fühlt, auf ihr eigenes Beſtreben gerichtet wird *). Dabey verliert der Geiſt den Gegenſtand aus dem Geſichte, und fühlt deſto lebhafter ſeine Würkung. Alsdenn wird die Seele ganz Gefühl: ſie ſieht nichts mehr als außer ſich, ſondern alles in ihr ſelbſt. Alle Vorſtellungen von Dingen, die außer ihr ſind, fallen ins Dunkele; ſie ſinkt in einen Traum, der die Würkungen des Verſtandes größtentheils hemmet, die Empfindung aber deſto lebhafter macht. In dieſem Zuſtand iſt ſie weder einer genauen Ueberlegung noch eines richtigen Urtheils fähig; deſto freyer und lebhafter aber äußern ſich die Neigungen, und deſto ungebundener entwikeln ſich alle Triebfedern der Begehrungskräfte.

Da die Vorſtellungskraft nun nicht mehr vermögend iſt, das würklich vorhandene von dem blos eingebildeten zu unterſcheiden, ſo erſcheinet das blos mögliche als würklich; ſelbſt das Unmögliche wird möglich; der Zuſammenhang der Dinge wird nicht mehr durch das Urtheil, ſondern nach der Empfindung geſchäzt; das Abweſende wird gegenwärtig, und das Zukünftige iſt ſchon izt würklich. Was jemals mit einiger Beziehung auf die gegenwärtige Empfindung in der Seele gelegen, kommt izt wieder hervor.

In dieſer Art der Begeiſterung liegt nichts klar in der Seele, als die Empfindung, und alles, was eine nahe oder entfernte Beziehung darauf hat. Daher entſteht die ungemeine Leichtigkeit, das, was in der Empfindung liegt, auszudrüken; die Lebhaftigkeit und Stärke des Ausdruks; die ſüße Schwazhaftigkeit in zärtlichen Affekten; der wilde, erſtaunliche, oder herzrührende Ausdruk in heftigen Leidenſchaften; die große Mannigfaltigkeit lieblicher oder ſtarker Bilder; die vielfältigen Schattirungen der Empfindung; die ſeltſamen und träumeriſchen Verbindungen der Gegenſtände; der, jeder Empfin-

---

*) Man kann hierüber den Artikel, Empfindung, nachſehen. Ausführlicher aber iſt dieſe Materie in einem Aufſatz abgehandelt worden, der ſich in den Memoires der Königl. Preuß. Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1764, unter dieſem Titel befindet: Obſervations ſur les divers etats, où l'ame ſe trouve en exerçant ſes facultés primitives, celle d'appercevoir et celle de ſentir.

Empfindung ſo genau angemeſſene, Ton, und alles, was ſonſten in dieſer Art der Begeiſterung ſich offenbaret.

Dichter, die in dieſem Zuſtand ihre Empfindungen äuſſern wollen, ergreifen die Leyer, und ſingen Hymnen, Oden oder Elegien. Nirgend ſieht man alle dieſe Würkungen lebhafter, als in den Oden und Elegien der Propheten des jüdiſchen Volks.

Dieſer Zuſtand hat ſeine verſchiedenen Grade und mancherley Schattirung, ſowol nach der Stärke und Art der Empfindung, als nach der Gemüthsart der fühlenden Perſon. Bisweilen zeiget ſich die Empfindung mit der Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreiſſenden Strohms; der Dichter fühlt ſich von einer höhern Macht fortgeriſſen, wie Horaz, wenn er ausruft:

Quo me Bacche rapis tui
Plenum? — —

In dieſer Begeiſterung reißt er auch uns gewaltig mit ſich fort, ſetzt uns in Erſtaunen, oder in Schrecken, oder in ausgelaſſene Freude. Andremale iſt ſie ein ſanft ſchmelzendes Feuer, das die ganze Seele in Wolluſt oder Zärtlichkeit zerflieſſen macht. Alsdenn flieſſen die Worte, wie ein ſanfter Strohm, aber mit einem Ueberfluß von Gedanken und Vorſtellungen. Daher entſtehen die Oden und Elegien der ſanftern Gattung, die den Leſer mit Zärtlichkeit, oder leichtem Vergnügen, oder ſüſſer Traurigkeit erfüllen.

Fällt dieſe Begeiſterung auf eine Seele, die in ihrem ordentlichen Zuſtand eine geſunde Urtheilskraft und wolgeordnete Empfindungen beſitzt: ſo bleibet auch ihren Schwärmereyen etwas von dem Gepräge einer ordentlichen Natur übrig; befällt ſie aber Menſchen von geringem Verſtand und von unordentlichen Leidenſchaften: ſo können ihre Würkungen nicht anders, als abentheuerlich und voll Narrheit ſeyn.

Es iſt nicht ſchwer zu beſtimmen, durch was für Gegenſtände und in was für Umſtänden dieſe Art des Enthuſiasmus entſtehe. Man kennt die gewöhnlichen Veranlaſſungen ſtarker Leidenſchaften, der Freude, der Traurigkeit, der Zärtlichkeit, der Ehrbegierde. Erſcheinet ein leidenſchaftlicher Gegenſtand in einem hellen Lichte, und rührt er ein Gemüthe, das ſchon für ſich zu der Leidenſchaft, worauf er ſich beziehet, geneigt iſt: ſo entſteht plötzlich die erhöhete Würkſamkeit, die der Grund des Enthuſiasmus iſt.[*] Bey reizbaren Seelen, die gewiſſe Empfindungen, von welcher Art ſie ſeyn, oft und bey mancherley Gelegenheiten gehabt haben, werden ſelbige bisweilen von einer gering ſcheinenden Urſache mit groſſer Lebhaftigkeit wieder rege. Wer lange unter dem Druk einer Widerwärtigkeit geſeufzet, und ſelbigen von vielen Seiten her empfunden hat; wer lange in Traurigkeit über einen ſchmerzhaften Verluſt vertieft geweſen; wer Empfindungen, von welcher Art ſie ſeyn, lange in ſeinem Herzen genährt hat: der erfährt den vollen Ausbruch derſelben, als einen plötzlichen Sturm, ſobald eine auch blos zufällige Gelegenheit nur eine einzige dahin gehörige Vorſtellung recht klar macht. Wie ein einziger Funken ſchnell einen groſſen Brand erregt, wenn die Materien vorher erhitzt geweſen; ſo kann die geringſte Vorſtellung von einer gewiſſen Lebhaftigkeit eine Menge in der Seele liegender Empfindungen plötzlich aufweken. Auf dieſe Art wird auch bey Dichtern, die Empfindungen von gewiſſer Art lange in ihrem Buſen genährt haben, der volle Enthuſiasmus erwekt, ſo bald ein damit verbundener Gegenſtand, durch welche Veranlaſſung es ſeyn mag, in einem ſehr lebhaften Lichte erſcheinet.

net. Horaz ſieht ſeinen Freund, Virgil, in ein Schiff ſteigen, und wünſcht ihm eine glükliche Reiſe. Auf einmal fällt ihm dabey die Gefahr einer ſolchen Reiſe ein, die Zärtlichkeit für ſeinen Freund ſezt ihn in Schreken; er verwünſcht die Erfindung ſolcher verwegenen Reiſen, und nun wacht plözlich in ihm alles auf, was er jemals über die Verwegenheit der Menſchen gedacht oder empfunden hat. So iſt der Enthuſiasmus der bekannten Ode an den Virgil entſtanden [*].

Die andre Art der Begeiſterung äußert ähnliche Erſcheinungen in der Vorſtellungskraft. Sie hat ihren Grund in einem ſtarken Reiz, der dieſe Kraft ſchnell angreift. Sie kann von der Größe, dem Reichthum, oder der Schönheit des Gegenſtandes entſtehen. Soll dieſer vorzüglich auf den Geiſt, und nicht blos auf die Empfindung, würken, ſo muß er eine deutliche Entwiklung zulaſſen. Die Vorſtellungskraft muß das Mannigfaltige darinn erbliken, und davon gereizt werden, alles in größerer Klarheit zu ſehen. Daraus entſtehet eine außerordentliche Anſtrengung aller Kräfte, und, wenn es erlaubt iſt ſich ſo auszudruken, eine vermehrte Elaſticität der Seele, die nun groß genug zu ſeyn wünſchet, einen ſolchen Gegenſtand völlig zu faſſen. Der Geiſt rafft alle ſeine Kräfte zuſammen, reißt ſie von allen andern Gegenſtänden ab, und beſtrebt ſich nur deutlich zu ſehen. Dieſen Zuſtand beſchreibt einer unſrer größten Philoſophen in folgenden Worten: Pſychologia potet, in tali impetu totam quidem animam vires ſuas intendere, maxime tamen facultates inferiores, ita ut omnis quaſi fundus animae ſurgat, non nihil altius et majus aliquid ſpiret, promtiusque ſuppeditet, quorum obliti, quae non experti, quae praevidere non poſſe nobis ipſis, multo magis aliis, videbamur [*].

Niemand hat die Tiefen der menſchlichen Seele hinlänglich ergründet, um dieſes völlig zu erklären. Doch verdient das Wenige, was die Beobachtung hierüber an die Hand giebt, genau erwogen zu werden.

Aus der Theorie der Empfindungen läßt ſich begreifen, wie gewiſſe Gegenſtände eine Begierde erweken, ſie ganz zu faſſen und zu entwikeln, und wie die Aufmerkſamkeit, durch ein anhaltendes Beſtreben, vorzüglich darauf gerichtet werde. Man weiß auch, daß nicht nur die innerliche Beſchaffenheit einer Sache, ſondern auch blos zufällig damit verbundene Vortheile, dergleichen Ehre und Ruhm ſind, große Kraft haben, die Würkſamkeit der Seele ganz auf ſolche Gegenſtände zu heften.

Hat der Geiſt einmal eine ſolche beſtimmte, durch anhaltende Kraft unterſtüzte, Richtung bekommen, ſo iſt ſein Beſtreben nicht nur ſtark, ſondern auch anhaltend. Der gefaßte Gegenſtand ſchwebt ihm unaufhörlich vor Augen; alle andre Vorſtellungen werden nur in der Beziehung auf denſelben erwogen. So wie der Geizige in allem, was ſeine Sinnen rühret, nichts als den Geldwerth, der Ruhmſüchtige nichts, als was ſeiner Eitelkeit ſchmeichelt, gewahr wird: ſo ſieht der Künſtler, den ein Gegenſtand ſtark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denſelben; nichts entgeht ihm, was er zu merken und zu faſſen, nach ſeinem Genie, vermögend iſt. Daß er den Gegenſtand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen ſieht, iſt ſehr natürlich. Wie eine völlige Gleichgültigkeit gegen eine Sache alle Aufmerkſamkeit auf dieſelbe benimmt, daß auch das offenbareſte darinn unbemerkt bleibet; ſo wird auf der andern Seite durch das Intereſſe das Auge ſo geſchärft, daß man auch das unmerklichſte gewahr wird.

---

[*] Lib. I. Od. 3.

[*] Aeſthetica, § 80.

Nun iſt es eine aus der Erfahrung bekannte, wiewol ſchwer zu erklärende Sache, daß die Gedanken und Vorſtellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenſtandes entſtehen, ſie ſeyen klar oder dunkel, ſich in der Seele aufſammeln, daſelbſt wie Saamenkörner in fruchtbarem Boden unbemerkt keimen, ſich nach und nach entwikeln, und zulezt bey Gelegenheit plötzlich an den Tag kommen. Alsdenn ſehen wir den Gegenſtand, zu dem ſie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom, vor unſrer Stirne geſchwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Geſtalt vor uns. Dieſes iſt der eigentliche Zeitpunkt der Begeiſterung.

Nun ſieht man ſeinen Gegenſtand in einem ungewöhnlichen Lichte; man ſieht in ihm Dinge, die man noch nie geſehen; was man ſchon ſo lange zu ſehen gewünſcht, erſcheinet izt ohne Anſtrengung; man iſt geneigt zu glauben, ein wohlthätiges Weſen von höherer Art habe unſre Sinnen geſchärft, oder habe auf eine übernatürliche Weiſe den gewünſchten Gegenſtand vor unſre Einbildungskraft geſtellt.

Aber dieſer glükliche Augenblik, wie wird er hervorgebracht? wie erlangt der Künſtler dieſen Beyſtand der Muſe?

— Welcher Macht des Gebets von unſträflichen Lippen,
Welchem ſanften unſchuldigen Zittern der Bruſt wird gegeben,
Daß die Himmliſche ihn in ſtillen Nächten beſuchet,
Oder bey einſamen Quellen verſchwiegene Worte zu ihm haucht *)?

Wir wollen dem Künſtler den glüklichen Wahn von dem Beyſtand einer höhern Kraft nicht benehmen; inzwiſchen aber dem Philoſophen, der weniger gläubig iſt, folgendes ins Ohr ſagen.

Bey der unaufhörlichen Anſtrengung der Vorſtellungskräfte auf einen einzigen Gegenſtand geſchieht es wol, und vielleicht auch von ohngefehr, ſo gar im Traume, daß ein ungewöhnlich heller Gedanken davon hervorkommt. Die große Begierde, mit der man den Gegenſtand ſchon ſo lange in einem hellern Lichte zu ſehen gewünſcht, wird nun plötzlich auf das lebhafteſte gereizt; nun werden alle Nerven geſpannt; die Aufmerkſamkeit wird jedem andern Gegenſtand entzogen; alle Vorſtellungen, die nicht mit der einzigen intereſſanten verbunden ſind, ſinken in die Dunkelheit. Selbſt die Würkung der äußern Sinnen wird ſo geſchwächt, daß der Geiſt daher keine Zerſtreuung zu befürchten hat. Deſto heller und lebhafter wird nun jeder Begriff, der ſich auf den Hauptgegenſtand beziehet; izt treten alle geſammelte Vorſtellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerſtreuung gänzlich aufhöret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünſte eingehüllt geſehen, in der Klarheit des helleſten Tages vor unſern Augen ſteht: ſo ſieht der Künſtler in dem ſüßen Traum der Begeiſterung, den gewünſchten Gegenſtand vor ſeinem Geſichte; er vernimmt Töne, wenn alles ſtill iſt, und fühlt einen Körper, der blos in ſeiner Einbildung die Würklichkeit hat.

Hieraus nun läßt ſich allerdings begreifen, woher die erhöhten Seelenkräfte in dem Zuſtand der Begeiſterung ihre Stärke bekommen, und warum dieſe einen ſo vortheilhaften Einfluß auf die Werke des Geſchmaks habe; woher es komme, daß jede einzele Vorſtellung ein ungewöhnliches Leben bekomme; warum abwe-

---

*) Bodmer.

ſende Dinge, als gegenwärtig, vergangene oder zukünftige, als izt vorhanden erſcheinen. Hat aber der Künſtler in der Begeiſterung ſo lebhafte und ſo vollkommene Vorſtellungen, ſo wird es ihm auch leicht, ſie nach Maaßgebung ſeiner Kunſt, es ſey durch Worte, oder durch Zeichnung und Farbe, oder durch bloſſe Töne zu äuſſern.

Einem Werk, oder einem Theil deſſelben, das in der Begeiſterung verfertiget worden, ſind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künſtler ſeinen Gegenſtand geſehen hat, eingepräget. Alles ſcheinet aus einer reichen Quelle zu fließen, jedes Wort, jeder Strich iſt kräftig, und würkt gerade das, was er würken ſoll. Man merkt es, daß dem Künſtler alles leicht geweſen, daß er nichts geſucht, ſondern jedes an ſeinem Orte gefunden hat, daß er ungeduldig geweſen iſt, einen Gegenſtand, der ſeine ganze Seele ſo lebhaft erfüllt hatte, außer ſich darzuſtellen.

Man findet darinn nichts mit Sorgfalt abgemeſſenes, nichts das durch gezwungene Verbindungen ſich an das nächſte anſchließt. Alles folget Schlag auf Schlag; wir werden mit in das Feuer hingeriſſen, das in der Seele des Künſtlers brennt, oder in das ſanfte Entzüken geſezt, das ihn außer ſich ſelbſt gebracht hat.

Der Künſtler, dem es nicht an Verſtand und Genie fehlt, kann des guten Fortganges ſeines Werks verſichert ſeyn, ſobald er in Begeiſterung geſezt iſt; denn er hat alsdenn für nichts mehr zu ſorgen: er darf ſich nur ſeiner Empfindung überlaſſen. Alles, was er auszudrüken hat, liegt in ſeiner Phantaſie deutlich vor ihm. Ohne Vorſaz und Ueberlegung ordnet ſeine Seele jeden Theil auf das beſte an, bildet jeden auf das lebhafteſte aus. Seine Feder oder Pinſel, ſeine Hand oder ſein Mund, ſind nicht ſchnell genug, das darzuſtellen, was ihm dargeboten wird. Es ſah einmal jemand dem Michel Angelo zu, als er an einem Marmorbild arbeitete. In dem Blik des Künſtlers war etwas wildes, der Hammer ſtürzte in ſeiner ſtarken Fauſt mit Macht auf den Meißel, und die abgeſchlagene Stüke Marmor flogen weit durch die Luft. Man hätte denken ſollen, daß der ganze Blok auf jeden Schlag hätte in Stüken gehen ſollen*). Damals war dieſer große Künſtler in der Begeiſterung. Er ſah das Bild, welches er darſtellen wollte, ſchon in dem Marmorblok; ungeduldig es heraus zu bringen, ſchlug er kühn die überflüßigen Theile weg, und war ſicher, nichts von dem Bilde, das er ſah, wegzuhauen. So feurig und ſo ſicher iſt jeder Künſtler, dem die Begeiſterung ein Bild in die Phantaſie gemahlt hat.

Der Grund aller Begeiſterung liegt in einem ſtarken Reiz des Gegenſtandes, der die ganze Kraft der Aufmerkſamkeit auf ſich vereiniget. Daher ſind dieſe zwey Dinge allemal dazu nöthig: ein Gegenſtand, dem es nicht an Reiz fehlt, und von Seiten des Künſtlers eine empfindende reizbare Seele. Ein widriger, magerer, kahler Gegenſtand löſcht das Feuer des Genies aus; aber auch der herrlichſte Gegenſtand iſt kaum vermögend eine träge Seele zu erwärmen. Die erſte Veranlaſſung zur Begeiſterung hängt alſo von der Wahl einer großen oder reizenden Materie ab; die andre iſt eine Gabe der Natur, die durch Uebung kann verſtärkt werden.

Den gänzlichen Mangel des feinern Gefühls, für das Schöne der

Phan-

---

*) Dieſe Anekdote findet ſich in einem der Briefe berühmter Künſtler, welche vor wenig Jahren in Italien herausgekommen, und, wo ich nicht irre, in dem 3ten Theil der Sammlung.

Phantaſie, für das Vollkommene des Verſtandes, für das ſittliche Große, kann kein Unterricht und keine Uebung erſetzen. Wer bey Betrachtung des Apollo im Belvedere nichts mehr fühlt, als bey den Bildern, womit neue Künſtler den Gärten der Großen eine Zierde zu geben ſich vergeblich bemühen; wem ein Claudius ſo ſchätzbar als Trajan iſt, der muß ſich aller ſchönen Künſte enthalten; denn er wird niemal von dem himmliſchen Feuer der Muſe begeiſtert werden. Hat er aber eine feinere Seele, die das Schöne und Große zu fühlen vermag, ſo muß er dieſe Gabe der Natur durch fleißige Uebung verſtärken. Es gehört zu unſerm Vorhaben, daß wir den Künſtlern alle uns bekannte Mittel dazu an die Hand geben. Das meiſte haben wir in dem Artikel Geſchmak ausgeführt. Denn eben die Mittel, welche den angebohrnen Geſchmak verſtärken und erweitern, erhöhen die Fühlbarkeit der Seele.

Weil in der Begeiſterung alle Kraft der Aufmerkſamkeit ſo nachdrüklich auf einen einzigen Gegenſtand gerichtet iſt, daß alle andern zugleich vorhandenen Vorſtellungen der Seele in die Dunkelheit fallen, ſo iſt hiernächſt die Fertigkeit, ſeine Aufmerkſamkeit gänzlich auf einen einzigen Gegenſtand einzuſchränken, auch ein Mittel zur Begeiſterung. Dieſe Fertigkeit aber erlangt man durch ſcharfes und fleißiges Nachdenken. Man weiß aus dem berühmten Beyſpiel des Archimedes, dem man verſchiedene andre von neuern Mathematikern beyfügen könnte, daß ein ſcharfes Nachdenken über abgezogene Wahrheiten die Aufmerkſamkeit ſo ſehr feſſelt, daß auch die ſtärkſten Erſchütterungen der äuſſerlichen Sinnen unmerklich werden. Wer ſich demnach im ſcharfen Nachdenken fleißig geübt hat, der erlangt dieſe Fertigkeit, ſeine Aufmerkſamkeit zu feſſeln, und wird bey vorkommenden Fällen deſto leichter in die Begeiſterung verſetzt werden.

Dieſe ſtrenge Aufmerkſamkeit wird oft durch die Stille der mitternächtlichen Ruh, oder durch die Einſamkeit, erleichtert. Daher finden wir oft, daß ſolche äuſſerliche Umſtände die Begeiſterung ſehr befördern.

Zu dieſen weſentlichen und allgemeinen Mitteln der Begeiſterung kommen noch einige beſondre, zum Theil zufällige Mittel: wie viel das Temperament des Künſtlers dazu beytrage, läßt ſich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholiſcher Menſchen, über die Raſerey ſolcher, deren Geblüt durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen iſt, abnehmen. Eine ähnliche Würkung hat jede auſſerordentliche Antreibung oder Hemmung des Geblüts: der Wein, geſellſchaftliche Freuden, die Liebe, der Zorn oder andre heftige Leidenſchaften geben den Grund zur Begeiſterung. Ueberhaupt kann dieſelbe durch alles, was uns in ſo ſtarke Empfindungen ſetzt, daß die Nerven des Körpers in eine merkliche Erſchütterung kommen, hervorgebracht werden, weil in dieſen Fällen die ganze Seele allein von dem Gegenſtand unſrer Vorſtellung eingenommen wird.

Eine genaue Aufmerkſamkeit auf uns ſelbſt läßt uns bemerken, daß jede Urſache, welche das Geblüte zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibe, die Würkſamkeit unſrer Seelenkräfte vermehre. Man iſt witziger, lebhafter, ſcharfſinniger, empfindlicher, wenn durch Reiten oder Gehen das Geblüte etwas angetrieben worden, oder wenn es durch einen mäßigen Ueberfluß ſtarker Getränke dieſelbe Würkung erfahren hat. Daher kommt es ohne Zweifel, daß man im Reden, nachdem man ſich ein wenig erhitzt hat, viel beredter wird, als man anfänglich geweſen.

ſen. Menſchen von empfindlichen Nerven kann die Muſik, auch in ſo fern ſie nur harmoniſch iſt, in ungemeine Leidenſchaft ſetzen, und wuͤrklich begeiſtern.

Und hieraus laͤßt ſich erklaͤren, warum aus ganz entgegengeſetzten Urſachen, als die außerordentliche Stille und ein großer feyerlicher Lerm ſind, gleiche Wuͤrkungen, in Abſicht auf die Begeiſterung entſtehen koͤnnen. Jene ladet die Seele durch Wegraͤumung alles deſſen, was ſie zerſtreuen konnte, zur Aufmerkſamkeit auf den einzigen Gegenſtand ein; dieſer aber treibt ſie mit gewaltigen Stoͤßen, gegen die alle uͤbrige Vorſtellungen verſchwinden, auf den einzigen Gegenſtand hin.

Endlich ſind auch die edle Ruhmbegierde, die Luſt die Aufmerkſamkeit aller Menſchen auf ſich zu ziehen, Liebe zum Vaterland, ein lebhaftes Gefuͤhl der Rechtſchaffenheit, gute Mittel zur Begeiſterung. Kommen ſo ſtarke bewegende Kraͤfte zu einem gluͤklichen Genie, und zu einem von geſunder Vernunft wol geſaͤttigten Verſtand, zu einer wol geordneten Einbildungskraft, ſo entſtehen alsdenn die herrlichſten Fruͤchte der Begeiſterung, die in den Werken der groͤßten Kuͤnſtler bewundert werden.

◆ ◆

Ueber Begeiſterung, oder Enthuſiasmus, iſt, vom Jo des Plato (welcher, unter andern, einzeln, von Marc. Wilh. Muͤller, Hamb. 1782. 8. lat. und gr. aber nie, wie in der vorigen Ausgabe dieſes Werkes angezeigt war, von Fr. W. Wolf herausgegeben, und von F. Sydenham, Lond. 1759. 4. verb. ebend. 1767. 4. in das Engliſche uͤberſetzt worden iſt, und uͤber welchen ſich, in dem 32ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. eine Abhandlung von dem Abt Arnaud befindet) — von dieſem Jo angefangen, ſehr viel geſchrieben, und die Sache ſelbſt von ſehr verſchiedenen Seiten betrachtet worden. Freylich duͤrften aber, in den wenigſten dieſer Schriften, ſich eigentliche Erlaͤuterungen uͤber den vorhergehenden Artikel finden. Ich will, indeſſen, um die Litteratur des Artikels vollſtaͤndig zu machen, das, was mir davon bekannt iſt, hieher ſetzen. In lateiniſcher Sprache: De Enth. ſeu Furore poet. Diſſertat. Auct. Dan. Morhoff, bey ſ. Lect. in Claudiani de Raptu Proſerpinae Lib. Roſtoch. 1680. 4. und in ſ. Diſſertat. Acad. Hamb. 1699. 4. S. 71 u. f. — Dial. litterar. de Poetis et Prophetis, Auct. Iac. Borremans, Amſtel. 1678. 8. — De furore poetico, von Pierre Petit, als Vorrede zu ſ. Selectt. Poem. Par. 1683. 8. — Diatr. de Enth. poet. Auct. Henr. Muhlio (eigentlich wohl von Seb. Kortholt) Kilon. 1696. 4. — De Enthuſ. oratorio, Diſſ. Henr. Gottl. Wagener, Vit. 1713. 4. — De Enthuſ. poet. Diſſ. Auct. Gottl. Hanſch, Lipſ. 1716. 4. (Nichts, als Erlaͤuterung der Platoniſchen Ideen daruͤber) — Diſſertat. de Enthuſ. Veter. Sophiſtar. et Orat. Auct. I. G. Walchio, Ien. 1720. 4. und in ſ. Parerg. Acad. Lipſ. 1721. 8. S. 366. — De Enth. poet. Orat. P. Burmanni Sec. Amſtel. 1749. 4. — Auch haben noch Joach. Keller und [illegible] lateiniſche Diſſertationen daruͤber geſchrieben, welche mir nicht naͤher bekannt ſind. — — In italieniſcher Sprache: Diſcorſo della diverſità de' furori poetici, von Franc. Patrici, gedr. in der Citta felice, Ven. 1553. 8. und bey ſ. Schrift Della Poetica, Ferrara 1586. 4. — Diſcorſo del furor poetico, von Lor. Giac. Tebalducci Maleſpini, in ſeinen Orazione e Diſcorſi, Fir. 1597. 4. — Dial. del furor poetico, di Girol. Frachetta, Pad. 1581. 4. — In den Diſcorſi poet. des Fauſto Summo, Pad. 1600. 4. handelt der neunte, — und in den Proſe volgari des Aug. Maſcardi, Ven. 1630. 12. der zehnte Diſcorſo des erſten Theiles davon. — De' Fantaſmi poetici . . . dell' Abate Conti, Mil. 1740. 8. —

Ragionamento filoſofico ſu l'eſtro poetico, di D. Soria, Piſa 1766. 8. — Dell' Entuſiasmo delle belle arti, Mil. 1769. 8. von Sav. Bettinelli, und auch in deſſen Opere, Ven. 1783. 8. 8 Bde. Deutſch, Bern 1778. 8. — Auch handeln davon noch: Udeno Niſieli, in dem 2ten Proginn. des 5ten Bds. S. 104. ſ. Proginn. poet. Fir. 1695. 4. 5 B. — Quadrio, in ſ. W. Della Stor. e Rag. d'ogni poeſia, in dem 3ten Kap. der 3ten Diſtinz. des 1ten Buches, B. 1. S. 302. — Muratori in dem Werke Della perfetta poeſia, im 17ten Kap. des 1ten Buches, S. 167. der Ausg. von 1748. — u. a. m. — — In franzöſiſcher Sprache: Außer dem, was Condillac, in dem Eſſai ſur l'origine des Connoiſſances humaines, T. I. Sect. II. ch. XI. §. 104. S. 195 der Amſt. Ausg. v. 1746 — Batteux, in dem Cours de Belles Lettr. Part. II. Sect. IV. S. 24. Par. 1755. 12. darüber ſagen, — wird, in dem 3ten Kap. des 2ten Buches der Art de ſentir et de juger en matière de goût S. 99 der Straßb. Ausg. von 1788 unterſucht, woher der Enthuſiasmus entſteht? Ob aus der Betrachtung des Gegenſtandes, oder aus der Seele allein? Ob er Regeln hat? Ob vielleicht Unregelmäßigkeit ſeine Regel ſey? Welche Gränzen dieſe Unregelmäßigkeit (Deſordre) habe? Ob die Schönheiten des Enthuſiasmus allen Menſchen verſtändlich ſeyn müſſen? — De l'Enthouſiasme, ein Aufſ. von Beauſobre, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, Ann. 1779. — — In engliſcher Sprache: A Treatiſe conc. Enthuſiasme, as it is an effect of Nature, but is miſtaken by many for either Divine Inſpiration, or diabolical poſſeſſion, by Mer. Caſaubon, Lond. 1655. 8. Lat. durch J. F. Mayer, Leipz. 1708 und 1724. 4. (Das Werk enthält 6 Kapitel: Of Enthuſ. in general; Of divinatory Enth. Of contemplative and phil. Enth. Of Rhetor. Enth. Of poet. Enth. Of precatory Enth.) — Von der Letter concerning Enthuſiasme des Shaftsbury (gewöhnlich das erſte Stück in der Samml. ſ. Schriften) gehört nur der Anfang hieher. — Was in den Letters of Fitzosborne, Lond. 1752. 1776. 8. d. Leipz. 1754. 8. und in den Letters . . . on retirement, melancholy and enthouſiasm, Lond. 1762. 8. von Langhorn vorkommt, iſt wenig, und geht mehr auf Schwärmerey. — — In deutſcher Sprache: Ein Aufſatz darüber in dem 4ten Th. der vermiſchten Beyträge zur Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Bresl. 1763. 8. — Joh. Chr. Brieglebs Betrachtung über den hiſtoriſchen Enthuſiasmus, Altenb. 1771. 8. — Ein Aufſ. in dem 2ten St. N. XIII. der neuen Miſcellaneen, Leipz. 1775. 8. (Zum Theil nach dem Art. Enthouſiasme in der Encyclop. und der vorhin angeführten Briefe des Langhorn, zum Theil eigene, ſcharfſinnige und einleuchtende Ideen) — Ueber die Schönheiten des poetiſchen Enthuſiasmus, von F. G. H. Halle 1776. 8. — Ein Aufſ. in dem 4ten Bde. des deutſchen Muſeums, vom J. 1782. S. 387. — Ein Aufſ. in den vermiſchten Schriften von Joh. G. Wiggers, Leipz. 1784. 8. — Ein Aufſatz (der 17te) im 2ten B. der litter. Chronik, Bern 1786. 8. S. 324.

## Begleitung.

(Muſik.)

Der Vortrag derjenigen Stimmen, welche die Hauptſtimmen unterſtützen, beſonders des Generalbaſſes, der die ganze Harmonie, worauf das Tonſtük beruhet, anſchlägt. Jedes Tonſtük hat, nach der itzigen Beſchaffenheit der Muſik, eine oder mehrere Hauptſtimmen, die den eigentlichen Geſang oder die Melodie führen. Dieſer werden insgemein noch andre Stimmen beygefügt, welche jene Hauptſtimmen beſtändig durch harmoniſche Töne begleiten. Unter dieſen begleitenden Stimmen iſt der Baß die vorzüglichſte; beſonders der Generalbaß, der außer den Grundtönen, worauf die ganze Harmonie

monie beruhet, auch noch die übrigen zur völligen Harmonie gehörigen Töne anſchlägt, wie auf Orgeln, Clavieren und Harfen geſchieht.

Durch die gute Begleitung erhält alſo ein Tonſtük ſeine wahre Vollkommenheit; ſo wie es durch eine ſchlechte alle Schönheit verlieren kann. Der Tonſezer ſchreibt jeder begleitenden Stimme alles, was ihr zukommt, vor; nur in dem Generalbaß wird blos das Weſentlichſte angezeiget, vieles aber der Ueberlegung des Spielers überlaſſen; weil es nicht möglich iſt, ihm jeden Ton zur Harmonie vorzuſchreiben, ohne ſeine ganze Parthie zu verwirren.

Was der Tonſezer in Abſicht auf die begleitenden Stimmen bey dem Saze ſelbſt zu beobachten hat, gehört nicht hieher, und iſt an den Orten, wo die Regeln des Sazes entwikelt worden ſind, zu finden. Die Rede iſt hier blos von dem, was diejenigen zu beobachten haben, welchen die begleitenden Stimmen zur Ausführung aufgetragen ſind. Dieſen ſind (den Generalbaßiſten ausgenommen) alle Töne, die ſie zu ſpielen haben, genau vorgeſchrieben; alſo kommt es bey ihrer Begleitung blos auf eine wol überlegte Ausführung des vorgeſchriebenen an.

Aber auch dazu wird ſo viel Geſchmak und Ueberlegung erfodert, daß der vollkommene Begleiter allemal den Namen eines Virtuoſen verdienet. Er muß die Natur, und in jedem Falle die beſondere Beſchaffenheit des Inſtruments, oder der Stimme, welche die Hauptparthie hat, vollkommen kennen; denn darnach muß er ſein Inſtrument zu ſtimmen, und jeden Ton auf demſelben zu temperiren, auch jede Note in der erfoderlichen Stärke anzugeben wiſſen.

Des Takts muß er ſo vollkommen Meiſter ſeyn, daß er ſich mit der größten Richtigkeit allezeit nach der Hauptſtimme richtet, auch da, wo dieſe etwa fehlet; weil durch kluges Nachgeben der begleitenden Stimmen die Fehler ſelbſt ziemlich bedekt werden können.

Er muß ſo viel Geſchmak haben, daß er jede Schönheit der Melodie fühlt, und die Abſichten des Sezers bey jeder Note erkennt; denn nur alsdenn kann er beurtheilen, was ſeine Töne eigentlich zur Schönheit des Ganzen beytragen, und mit welchem Nachdruk oder welcher Leichtigkeit er jeden angeben ſoll, wo er die Töne der Hauptſtimme unterſtüzen, oder ſelbigen blos zur Schattirung dienen ſoll.

Es iſt ein großes Vorurtheil, zu glauben, daß jeder gemeiner Spieler geſchikt genug ſey, eine begleitende Stimme zu führen. Aus dem angeführten iſt offenbar, daß dazu Leute erfodert werden, die weit mehr verſtehen müſſen, als Noten leſen und Noten treffen. Dennoch herrſcht das berührte Vorurtheil ſo ſehr, daß eine gute Begleitung eine eben ſo ſeltene Sache iſt, als eine in allen Stüken vollkommene Compoſition.

Ein vollkommener Begleiter iſt vielleicht eine weit ſeltenere Sache, als ein vollkommener Soloſpieler. Da man alſo nur ſelten voraus ſehen kann, daß die Begleiter aus eigner Einſicht und aus Gefühl, was ihnen obliegt, in Acht nehmen, ſo iſt wenigſtens darauf zu dringen, daß ſie vorſichtig genug werden, nichts zu verderben.

Davor können ſie ſich am ſicherſten verwahren, wenn ſie ſich genau an dem halten, was der Tonſezer ihrer Parthie vorgeſchrieben hat; wenn ſie nichts dazu thun, und nichts davon weglaſſen. Sie müſſen ſich dieſes tief einprägen, daß ſie mit ihren Stimmen weder herrſchen, noch ſich hervor thun, ſondern der Hauptſtimme dienen ſollen. Sie thun am beſten, ſich aller Manieren, aller Zierrathen zu enthalten, jede Note, ſo wie ſie ſteht, richtig, mit gemäßigter Stärke, und in der richtigſten Haltung, ſo anzugeben, daß man ihre Parthie nicht beſonders bemerkt, daß ſelbige ſich hinter der Hauptſtimme gleichſam verſteckt.

Vorzüglich müſſen ſich die Baſſiſten der äußerſten Reinigkeit, ſo wie der höchſten Einfalt, befleißen. Nichts wird unerträglicher, als wenn ein Baſſiſte ſich durch Zierrathen zeigen will. Er löſcht dadurch ganze Stellen der Melodie wie mit einem Schwamm aus: nicht zu gedenken, daß dem Baſſiſten das Zierlichthun eben ſo anſteht, als wenn ein alter Mann ſich ſchminken, oder mit Bändern behängen wollte.

Der Baß iſt die wichtigſte aller begleitenden Stimmen: denn jeder kleinſte Fehler deſſelben verderbt viel, und jede kleinſte Schönheit erhebt die Hauptſtimme; alſo iſt im Baſſe nichts klein. Darum ſollte er nur Spielern von dem feinſten Geſchmak anvertrauet werden. Das gewiſſeſte Zeichen, daß ein Capellmeiſter den wahren Geſchmak der Muſik nicht habe, iſt dieſes, wenn er die Bäſſe ſchlechten Spielern anvertrauet.

Wer die beſondern Regeln der Begleitung für alle Arten der Inſtrumenten näher erforſchen will, der kann in Quanzens Anweiſung die Flöte zu ſpielen, den ganzen XVII. Abſchnitt nachleſen.

Der begleitende Generalbaß hat ſeine Schwierigkeiten. Man ſoll die vollſtändige Harmonie anſchlagen. Dieſe kann der Spieler nicht anders, als durch die vor ſich habende Partitur, oder durch die Bezifferung des Baſſes wiſſen. Hat er das erſte, ſo iſt es in geſchwinden Sachen ſehr ſchwer, alle Stimmen zu überſehen. Zu dieſer Fertigkeit gelangen nur wenige: hat er einen bezifferten Baß vor ſich, ſo macht ihn ſowol die Unvollkommenheit der üblichen Bezifferung, wovon in einem beſondern Artikel geſprochen worden, als die andern Schwierigkeiten, verwirrt. Wer die groſſen Schwierigkeiten dieſer Sache einzuſehen wünſcht, der mag Bachs Werk von der Begleitung des Generalbaſſes nachſehen. Sich in die beſondern Regeln der Begleitung einzulaſſen, erfoderte allein ein ganzes Buch. Sehr wichtig ſind folgende allgemeine Regeln.

Weil der Generalbaſſiſte nur die Harmonie anzugeben hat, ſo muß er ſich aller Zierrathen, die nicht weſentlich zur Harmonie gehören, enthalten, und ſich überhaupt allezeit der Einfalt befleißen.

Den Baß muß er ſchlechtweg anſchlagen, und weder Ausfüllungen dazu greifen, noch die Noten, die der Sezer vorgeſchrieben hat, theilen. Sind ihm ganze oder halbe Noten vorgeſchrieben, ſo muß er ſie nicht in Viertel verwandeln. Daraus entſtünde ein Klimpern, das der Majeſtät der Harmonie ſchaden, und auch oft den Geſang verderben würde. Daß dem Baß keine ausfüllende Harmonie hinzugefügt werden müſſe, giebt die Natur bey Erzeugung der Harmonie ſelbſt an die Hand, da ſie zwiſchen dem Grundton 1 und ſeiner Octave ½ keinen Ton angiebt *). Es iſt auch gar leicht zu ſehen, daß Ausfüllungen in der Tiefe ſeltſam diſſonirende Töne hervorbringen würden.

Wegen der obern Stimmen hat der Begleiter darauf zu ſehen, daß er die Hauptſtimme in einer ſchiklichen Höhe begleite. Einen hohen Diſcant ſoll er nicht in der Gegend des Alts, noch einen Tenor in der Höhe einer Diſcantſtimme begleiten; ſondern in jedem Fall ſich in der Gegend der Hauptſtimme aufhalten.

---

*) S. Harmonie.

In Anſehung aller übrigen Regeln eines guten Vortrags iſt jedem Liebhaber zu rathen, daß er das 29. Capitel des Bachiſchen Werks mit der genaueſten Ueberlegung ſtudiere *).

◆ ◆

Ueber die Begleitung ſind in italiäniſcher Sprache geſchrieben: Regole per il baſſo continuo . . . di Galeazzo Sabbatini, Rom. 1699. 4. — L'armonico pratico al Cembalo . . . di Franc. Gasparini, Ven. 1708. 1715. 4. — Regole armoniche, o ſiano precetti ragionati per apprendere . . . l'accompagnamento del Baſſo ſopra gli Strumenti da Taſto, come l'Organo, il Cembalo etc. di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — In franzöſiſcher Sprache: Bey der Methode pour la Theorbe, p. Ch. Fleury, Par. 1678. 8. finden ſich Principes de Muſique, aus einer Tabelle, mit beygefügten Regeln beſtehend, vermittelſt welcher man den Baß mit, und ohne Zahlen, in ſehr kurzer Zeit, ſich von ſelbſt lernen können — Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue, et des autres inſtrumens, p. Mich. de St. Lambert, Par. 1680 und 1702. 8. — Traité d'accompagnement, et de Compoſition ſelon la regle des Octaves de la Muſique, ouvrage . . . utile pour la transpoſition à ceux qui ſe melent du Chant et des Inſtrumens d'accord, ou d'une partie ſeule, et pour apprendre à chiffrer la Baſſe continue, p. le Sr. Campion, Amſt. 1710. 8. — Principes de l'accompagnement du Clavecin, expoſés dans des tables, p. J. Frcs. d'Andrieu, Par. 1719. 8. — Traité de l'accompagnement par Mr. de Laire, Par. 1729. 4. — Diſſertation ſur les differentes methodes de l'Accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue, p. J. B. Rameau, Par. 1732. 4. und Diſſertat. ſur les différentes methodes de l'accompagnement, von ebend. Par. 1742. 4. — L'art de l'accompagnement, ou Methode nouvelle et commode, pour apprendre à executer promptement, et avec gout, la Baſſe continue ſur le Clavecin, p. Mr. Geminiani (urſprünglich, ſo viel ich weiß, engliſch geſchrieben; aber in dem Originale mir nicht bekannt.) — Methode pour l'accompagnement du Clavecin, et bonne pour les perſonnes qui pincent la Harpe, p. Mr. Garnier. — Abrégé des régles de compoſition et d'accompagnement, p. Mr. de Viſmes — Traité theoretique et pratique de l'accompagnement du Clavecin, p. Mr. de la Porte, Par. 1753. 4. — Eſſai ſur l'accompagnement de Clavecin, p. Mr. Clement, Par. 1759. 8. — Ob eine, von H. Rodolphe, einem Deutſchen, angekündigte Theorie der Begleitung (ſ. Cramers Magazin der Muſik B. 1. S. 834) heraus gekommen iſt, weiß ich nicht. — — In deutſcher Sprache: Anweiſungen dazu kommen in den mehreſten Anweiſungen zum Clavierſpielen, als in — Heinr. Langs Anfangsgründen zum Clavierſpielen und zum Generalbaß, Onolzb. 1774. 4. — im 2ten Th. von G. S. Löhleins Clavierſchule, Züll. 1781. 4. — ſo wie auch in Leop. Mozarts . . . Gründlicher Violinſchule, Augsb. 1756 und 1770. 4. ver. — Und in der Kirnbergerſchen Kunſt des reinen Satzes handelt der erſte Abſchnitt der erſten Abtheilung des 2ten Thls. von den verſchiedenen Arten der harmoniſchen Begleitung zu einer gegebenen Melodie. — — Zur Vollendung des Begriffes von Begleitung überhaupt können die Artikel, Accompagnement und Accompagner dienen. — —

S. übrigens den Artikel Generalbaß.

---

*) Carl Phil. Em. Bachs Verſuch über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen. II. Theil, S. 242 u. f.

# Behandlung.

(Zeichnende Künſte.)

Durch die Behandlung verſtehet man die, jedem Künſtler beſondre, Art, den Pinſel und andre Werkzeuge des Zeichnens zu führen, in ſo fern ſie dem Werk einen eigenen Charakter eindrükt. So kann der Kupferſtecher ein Geſicht durch Punkte, oder durch kleine abgeſonderte Striche, oder durch Schraffirungen, oder durch gerade herunterlaufende Parallellinien, wie Pitteri thut, oder durch eine einzige im Zirkel herumlaufende Linie, nach Mellans und Turneiſers Art, herausbringen. Eben ſo kann der Mahler die mechaniſche Führung des Pinſels auf vielerley Arten abändern: einer ſezet die Farben kühn neben einander, und überläßt der Entfernung, in welcher das Gemählde ſoll geſehen werden, dieſe Farben in einander zu ſchmelzen: ein andrer arbeitet ſie mit dem Pinſel ſo in einander, daß keine beſonders kann erkennt werden. Faſt jeder Mahler hat ſeine eigne Art zu verfahren, aus welcher ſeine Hand kann erkennt werden.

Derſelbige Gegenſtand kann auf mehr als eine Art gut behandelt werden; doch iſt die Behandlung nicht allemal gleichgültig. Eine Hauptbetrachtung verdienet ihre Beziehung auf den Ausdruk. Sie kann etwas charakteriſtiſches in Abſicht auf denſelben haben, und in ſo fern muß ſie ihm gemäß ſeyn. Es wär ein groſſer Fehler, wenn eine Behandlung, die den Charakter der Anmuthigkeit mit ſich führet, zu einem Gemählde von ſtrengem heftigem Inhalt gewählt würde; ſo wie es unſchiklich wäre, eine kühne Behandlung, die Feuer und Heftigkeit verräth, zu einem Gemählde von ſanftem Inhalt zu wählen. Dies iſt die vornehmſte Betrachtung, die der Künſtler zu machen hat. Vollkommene Meiſter der Kunſt müſſen ihre Hand jedem Inhalt gemäß regieren, und wie ein groſſer Kenner von Wille ſagt: mit Rigaud Rigaud und mit Netſchern Netſcher ſeyn können *). Auch hierinn hat der Künſtler die Natur zur Lehrerin anzunehmen, die jedem der beyden Geſchlechter ihre eigene Schönheit gegeben, und das ernſtere Geſicht des Mannes nie mit den lieblichen Farben der weiblichen Schönheit beſtreut. Wie der Dichter ſeinem Vers Weichlichkeit oder eine ſtrengere Harmonie giebt, ſo muß auch der Mahler, und ſo der Kupferſtecher verfahren. Wer nur eine einzige Art der Behandlung in ſeiner Gewalt hat, muß auch blos Arbeiten von einer Gattung des Inhalts machen. Ein Mieris oder Gerhard Dow muß keine Schlachten, und ein Bourguignon keine Scenen eines blos lieblichen Inhalts mahlen.

Und ſo wird auch ein verſtändiger Kupferſtecher, der ſich einmal eine Behandlung angewöhnt hat, ſich wol hüten Gemählde zu unternehmen, deren Charakter ſeiner Behandlung zuwider iſt. In den ſchönen Künſten iſt nichts mannigfaltigers, als die Behandlungen des Grabſtichels und der Radirnadel; dabey ſind verſchiedene Arten ſo genau charakteriſtiſch, daß man mit einiger Zuverläßigkeit ſagen kann, ſie ſeyen zu gewiſſen Gattungen des Inhalts die beſten. So kann man gewiß ſagen, daß die Behandlung des Waterlo zu der Art der Landſchaft, die er gewählt hat, die beſte, und daß Callots Behandlung zu kleinen Figuren von lebhaftem Charakter, die beſte ſey.

Dieſe Materie verdient von einem groſſen Kenner in ihrer ganzen Ausdehnung bearbeitet zu werden. Diejenigen, die groſſen Gallerien vorge-

---

*) Betrachtungen über die Mahlerey von Herrn von Hagedorn. S. 766.

ſezt ſind, und große Kupferſammlungen unter Händen haben, könnten die beſten Beyträge dazu liefern: die Arten der Behandlung, die in ihrer Gattung vollkommen ſind, ſollten auf das ſorgfältigſte bemerkt und ſowol ihr Charakter, als die beſondre Art des Ausdruks, dazu er ſich ſchikt, beſtimmt werden.

Nächſt dem Ausdruk muß die Behandlung auch in Rükſicht auf die äußerlichen Umſtände in Erwägung gezogen werden. Was beſtimmt iſt in der Ferne geſehen zu werden, es ſey klein oder groß, muß dieſem Umſtande gemäß behandelt werden, und ſo auch nach andern zufälligen Bedingungen. Dieſe Betrachtung aber iſt leichter als die erſtere, und faſt jeder Kenner, der über die ausübende Mahlerey geſchrieben hat, iſt über dieſen Punkt mit Nutzen nachzuleſen. Man ſehe unter andern Richardſons Traité de la peinture, in dem Abſchnitt von der Behandlung *); Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey, die 53, 54 und 55 Betrachtung; Laireſſens Mahlerbuch und die fürtreflichen Anmerkungen des L. da Vinci, die franzöſiſch unter dem Titel: Traité de la peinture, herausgekommen ſind. In dieſen beyden Werken ſind die Anmerkungen über die Behandlung ſehr zerſtreut, aber von ſo großer Wichtigkeit, daß es ſich der Mühe wol lohnet, ſie zuſammen zu ſuchen.

Wegen der Kupferſtiche kann Florent le Comte in dem 1. Theil; die neue von Cochin beſorgte Ausgabe von Abr. Boſſens Werk, und die aus dem Engliſchen überſetzte Abhandlung von Kupferſtichen, welche kürzlich (1768) in Leipzig herausgekommen iſt, nachgeleſen werden.

# Beißend.

(Redende Künſte.)

Was einen ſcharfen mit Spott begleiteten Verweis enthält. Das Beißende zielt darauf ab, denjenigen, gegen den es gerichtet iſt, verächtlich zu machen, und ihn empfindlich zu beleidigen. Es hat demnach ſeinen eigentlichen Siz in der Satyre, und in den Reden, wo man nöthig hat, eine Perſon äußerſt verächtlich zu machen. Ein Beyſpiel einer ſehr beißenden Rede kann folgende Stelle geben **): Quid ad haec Naevius? Ridet ſcil. noſtram amentiam, qui in vita ſua rationem ſummi officii deſideremus, et inſtituta bonorum virorum requiramus. Quid mihi, inquit, cum iſta ſumma ſanctimonia ac diligentia? Viderint, inquit, iſta officia viri boni u. ſ. f. Wenn der Spott ſo iſt, daß er auf keinerley Weiſe kann widerlegt oder beantwortet werden, wenn er dem Gegner alle Mittel, ſich zu vertheidigen, benimmt, ſo iſt er höchſt beißend.

Die Würkung deſſelben iſt, den Gegner nicht blos dem Spott und der Verachtung auszuſetzen, ſondern ihn auch zum Stillſchweigen zu bringen. Das Beißende iſt demnach ein ſehr kräftiges Mittel gegen einen boshaften und laſterhaften Gegner. Was ſonſt von ſeiner Würkung und Anwendung zu ſagen iſt, wird in dem Artikel, Spott, weiter ausgeführt.

# Belebung.

(Redende Künſte.)

Eine Figur der Rede, die lebloſe Weſen, oder bloße Begriffe, als lebendige und handelnde Perſonen vorſtellt. Sie hat, wie alle Figuren, ihren Urſprung in einer ſtarken Lei-

---

*) S. 131. Amſt. Ausg. von 1728.

**) Cicero pro P. Quintio.

denſchaft, in welcher Berge und Thäler, Luft und Himmel, als lebendige und denkende Weſen angerufen werden, oder in einer höchſt lebhaften Einbildungskraft, die jedem Begriff einen Körper, jedem Körper ein Leben und eine Seele giebt; die den Blik eines ſchönen Auges als einen Pfeil, der tief in die Bruſt gedrungen iſt, fühlet, in einem reizenden Auge die Grazien *), auf einer ſchönen Bruſt eine Schaar Liebesgötter ſieht. Aus dieſer Quelle entſtehen die allegoriſchen Weſen, deren Gebrauch ſich ſo weit in der Dichtkunſt ausgebreitet hat **). Jedermann fühlt, wie ſtark und ſinnlich die Rede dadurch werde, daß Dinge, die ſonſt nur im Verſtande liegen, der Einbildungskraft und einigermaßen den Sinnen körperlich vorgeſtellt werden.

◆ ◆

Von der Belebung in den redenden Künſten überhaupt, oder von den Mitteln, welche der Rede überhaupt Leben geben, und deren wohl mehrere, als die bloſe Proſopopee ſind, handelt, unter mehreren, **Campbell** in dem 3ten Buche ſeiner Philosophy of Rhetorik, Lond. 1776. 8. (B. 2. S. 157.) — — Von der eigentlichen Figur, Home, im 8ten Abſchn. des 20ten Kap. (B. 2. S. 229. vierte Ausg.) der auch, mit Verweiſung auf den erſten Band ſeines Werkes, die Entſtehung der Figur aus der Natur der menſchlichen Seele entwickelt, und deſſen ganzes 20tes Kap. im Grunde hierher gehört. — Prieſtley in der 27ten Vorleſ. (S. 261 der deutſchen Ueberſ.) der auch, in den vorhergehenden Vorleſungen des 3ten Theils, Manches, das zur Belebung überhaupt gehört, beygebracht hat. — — Belebung in den bildenden Künſten, deren Herr **Sulzer** gar nicht gedenkt, wird durch das, was, im weiteſten Umfang, bey ihnen Ausdruck heißt, erhalten; und die bey dieſem Artikel angeführten Schriften ſind demnach auch bey dieſem zu Rathe zu ziehen. Eine andere Art von Belebung wird den Werken dieſer Künſte durch das, was man Staffirung nennt, gegeben, ſiehe daher dieſen Artikel.

## Beleuchtung.

(Zeichnende Künſte.)

Der Zufluß des Lichts, wodurch eine Sache ſichtbar wird. In der Natur kann ein Gegenſtand durch das Licht auf gar vielerley Art beleuchtet werden, und nach jeder Art thut er ſeine beſondre Würkung auf das Auge. Durch die Art der Beleuchtung kann eine Landſchaft mehr oder weniger Schönheit bekommen, nachdem ſie entweder im Ganzen oder in Theilen mehr oder weniger Klarheit erhält. Oft iſt die Würkung von verſchiedenen Arten der Beleuchtung ſo ſehr verſchieden, daß man ſich kaum bereden kann, dieſelbe Sache zu ſehen; da blos das Licht ſie ſo angenehm oder ſo gleichgültig macht.

Es würde ein vergebliches Unternehmen ſeyn, die Würkungen der verſchiedenen Beleuchtung eines Gegenſtandes ausführlich beſchreiben zu wollen. Die Abſicht dieſes Artikels geht blos dahin, die angehenden Künſtler zu einer genauen Aufmerkſamkeit auf dieſe Sache zu bringen. Denn die Kenntniß derſelben iſt ein wichtiger Theil der Kunſt des Mahlers.

Ueber dieſe verſchiedenen Würkungen kann man ſich am beſten unterrichten, wenn man einerley Gegenſtand unter vielerley verſchiedenen Beleuchtungen oft betrachtet; wenn z. B. eine Gegend bey ſehr heller und bey trüber Luft, bey ſtarkem Sonnenſchein und gemäßigtem Tageslicht, bey hoch und niedrig ſtehender

---

*) Οἰνωπας ὀσσοις χαριτας Ἀφροδιτης ἐχων. Eurip. Bacch. vs. 236.

**) S. Allegorie auf die 73 u. f. S.

Sonne, bey vorwerts, ſeitwerts und rükwerts einfallendem Lichte betrachtet wird.

Bey jedem dieſer veränderten Umſtände ſieht man ein anderes Gemählde. Was nun vorzüglich in jedem dieſer Gemählde gefällt oder mißfällt, wo irgend eine vortheilhafte oder ſchlechte Würkung der Beleuchtung ſich offenbaret, da erforſche der Mahler die Urſache derſelben. Es wäre eine höchſt wichtige Uebung für ihn, denſelbigen Gegenſtand unter den vielerley Arten der Beleuchtung zu zeichnen und zu ſchattiren, dieſe Zeichnungen ſtets gegen einander zu halten, und ſo lange daran zu ſtudiren, bis jede geringſte Verſchiedenheit derſelben nach ihren Urſachen und Würkungen ihm völlig bekannt würde. Nur dadurch kann er eine vollkommene Kenntniß der Beleuchtung erlangen. Die Kunſt würde höher getrieben ſeyn, als ſie würklich iſt, wenn die, welche ſie ausüben, den gehörigen Fleiß zu Erforſchung ihrer Geheimniſſe anwendeten.

Dieſem Studiren in der Natur kann man auch durch künſtliche Veranſtaltungen zu Hülfe kommen. Sehr vortheilhaft wäre es für eine Mahleracademie in dieſer beſondern Abſicht, wenn dieſelbe eine kleine Schaubühne hätte, auf welcher verſchiedene Modele durch leichte Veranſtaltungen jeder Art der Beleuchtung ausgeſezt werden könnten. Die Lichter müßten bald in der Höhe, bald in der Tiefe, bald gerade von vornen, bald von den Seiten ſtehn. Der hintere Grund könnte durch Vorhänge von verſchiedener Helligkeit und verſchiedenen Farben gemacht werden.

Zum wenigſten iſt jedem Mahler zu rathen, daß er dergleichen Veranſtaltungen in ſeinem Arbeitszimmer mache. Dieſes müßte ſo liegen, daß er die Sonne und das Tageslicht von allen möglichen Seiten und aus jeder Höhe bekommen könnte. Jedes Fenſter aber müßte nach Gefallen eröffnet und verſchloſſen werden können. Die Wand, vor welcher die Gegenſtände liegen, müßte man mit verſchiedenen Tüchern behängen können. Auf dieſe Weiſe würde jede Art der Beleuchtung auf das genaueſte erkennt werden.

Ohne dergleichen Veranſtaltungen wird der Mahler ſchwerlich zu der Einſicht über die Beleuchtung kommen, die zur Erreichung der vollkommenen natürlichen Darſtellung der Sache erfodert wird.

◆ ◆

Von der Beleuchtung handelt Laireſſe in den erſten 19 Kap. des 3ten Buches ſeines großen Mahlerbuches B. 2. Abth. 2. S. 3 u. f. Ausg. von 1784. — Hr. v. Hagedorn in der 45. 46 und 47 Betr. — — Mehrere hieher gehörige Schriften werden ſich bey den Art. **Helldunkel**, **Schattirung**, angezeigt finden. —

# Beredſamkeit.

Nach dem allgemeinen Begriffe von den ſchönen Künſten, der in dieſem ganzen Werk überall zum Grunde gelegt worden iſt, ſollen ſie durch ihre Werke auf die Gemüther der Menſchen daurende und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrüke machen *). Dieſe Beſtimmung ſcheinet die Beredſamkeit in dem weiteſten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht ſo tief in die Seele dringende, noch ſo lebhafte Eindrüke, wie die Künſte, die eigentlich die Reizung der äußern Sinnen zum unmittelbaren Zwek haben; dafür aber kann ſie alle nur mögliche Arten klarer Vorſtellungen erweken, die ganz außer dem Gebiete jener reizendern Künſte ſind. Alſo verdient

---

*) S. Künſte.

dient dieſe Kunſt auch vorzüglich, in ihrer wahren Natur, in ihren Urſachen und Würkungen, in ihrer mannigfaltigen Anwendung und in den verſchiedenen äußerlichen Veränderungen, die ſie erlitten hat, mit Aufmerkſamkeit betrachtet zu werden.

Wie der ein Mahler iſt, der jeden ſichtbaren Gegenſtand durch Zeichnung und Farben ſo nachzuahmen weiß, daß das Bild eben die Vorſtellungen erwekt, die er ſelbſt von dem Urbild hat; ſo ſchreibt man dem Beredſamkeit zu, der das, was er denkt, und empfindet, durch die gemeine Rede ſo auszudrüken weiß, daß dadurch auch in andern dieſelben Vorſtellungen und Empfindungen erwekt werden. Dieſes kann nicht geſchehen, wenn er nicht ſelbſt mit großer Klarheit und Lebhaftigkeit denkt und empfindet: demnach beſizt der Redner die Fähigkeit, ſeine eigenen Vorſtellungen zu einem vorzüglichen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu erheben, und ſie durch die Rede auszudrüken; und darinn beſteht die wahre Anlage zur Beredſamkeit.

Man fodert aber von dem Mahler nicht nur die Geſchiklichkeit, jeden Gegenſtand, ſo wie er ihn ſieht, auszudrüken; er muß ihn ſo nachahmen können, daß er nach ſeiner Art am vortheilhafteſten in die Augen fällt, und den lebhafteſten Eindruk macht. Eben ſo fodert man auch von dem Redner, daß er ſeinen Gegenſtand in dem vortheilhafteſten Licht und ſo zeige, wie er in ſeiner Art die ſtärkſte Würkung zum Unterricht, oder zur Ueberzeugung, oder zur Rührung, thun wird.

Mithin iſt die vollkommene Beredſamkeit die Fertigkeit, jeden Gegenſtand, der unter den Ausdruk der Rede fällt, ſich ſo vorzuſtellen, daß er den ſtärkſten Eindruk mache, und denſelben dieſer Vorſtellung gemäß durch die gemeine Rede auszudrüken. Von ihrer Schweſter, der Dichtkunſt, unterſcheidet ſie ſich darinn, daß ſie ſowol in ihren Vorſtellungen ſelbſt, als in dem Ausdruk derſelben, weniger ſinnlich iſt, als jene, und weniger äußerlichen Schmuk ſucht. Von der ihr verwandten Philoſophie aber geht ſie darinn ab, daß ſie bey klaren Vorſtellungen ſtehen bleibt, da jene die höchſte Deutlichkeit ſucht; daß ſie ſo gar das, was die Philoſophie deutlich entwikelt hat, wieder ſinnlich macht, damit es fühlbar und würkſam werde. Von der bloßen Wolredenheit geht die Beredſamkeit in ihren Abſichten ab. Jene ſucht blos zu gefallen oder zu ergözen; ſie ſieht ihren Gegenſtand blos von der angenehmen und beluſtigenden Seite an, miſcht allerhand fremde Zierrathen zu ihrer beſondern Abſicht in dieſelbe; da dieſe allemal den beſtimmten Zwek hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren. Die Zierrathen, die ſie braucht, müſſen blos zur Erreichung dieſer Abſicht dienen. Sie geht tief in die Betrachtung der Dinge hinein, ſo weit die innern Sinnen einzudringen vermögend ſind; da jene ſich mehr an dem Aeußerlichen derſelben hält. Ohne durchdringenden Verſtand kann man nicht beredt ſeyn; aber die bloße Wolredenheit beſitzen auch Menſchen, die ſelten die wahre innere Beſchaffenheit der Dinge einſehen. Das Talent, alles, was man ſich vorſtellt, leicht und angenehm auszudrüken, iſt das einzige, was die Wolredenheit erfodert; es iſt aber nur ein geringer Theil deſſen, was zur Beredſamkeit gehört.

Die Abſicht, die die Beredſamkeit allemal hat, zu unterrichten, oder zu überzeugen, oder zu rühren, ſucht ſie durch den geraden Weg der Natur zu erreichen. Im Unterricht ſezt ſie die wahre Beſchaffenheit der Sachen in das helleſte Licht, ohne Schmuk und ohne Zuſatz; hat ſie zu überzeugen, ſo nimmt ſie ihre Beweiſe aus der Natur der Sache, ohne Spitzfündigkeiten; ſie zerſtreuet die Nebel der Unwiſſenheit und des Vorurtheils; benimmt dem Falſchen den Schein des Wahren, und reißt dem Böſen geradezu die Larve des Guten mit Gewalt ab. Sie fühlt den Grad der Wichtigkeit ihres Gegenſtandes, und überläßt ſich dem Gefühl des Wahren und Guten; ſie giebt keiner Sache mehr Gewicht oder Würde, als ihr zukommt. Aus jener Empfindung entſteht der Grad der Lebhaftigkeit und des Feuers, womit ſie an die Gemüther dringet. Die Ueberzeugung ſucht ſie nicht zu erzwingen, noch die Rührung durch Uebertäubung zu erweken. Da ſie ſich dem Gefühl ihrer Vorſtellungen ganz überläßt, hat ſie ſelten nöthig, den Ausdruk zu ſuchen; die Worte fließen in vollem Strohm ſanft oder heftig, lieblich oder ernſthaft, ſchlecht und einfach, oder hoch und erhaben, wie die Natur der Sache es erfodert. Wer ihre Rede hört, vergißt den Ausdruk, ſieht und empfindet nichts, als die Sachen; ſeine Aufmerkſamkeit wird niemals auf den Redner, ſondern unaufhörlich auf die Sachen geleitet.

Nach der Natur ihres Inhalts und dem Charakter der Zuhörer iſt ſie bisweilen philoſophiſch, gelehrt, und in ihren Schritten genau abgemeſſen *); oder populär, mehr ſinnlich, weniger gelehrt, und ſucht die Vorſtellungskraft und Empfindung zugleich zu rühren *); nur ſophiſtiſch und ausſchweifend iſt ſie niemals **).

Zu dieſer Kunſt werden viele und große, ſowol angebohrne, als erworbene Gemüthsgaben erfodert, die an einem andern Orte in nähere Betrachtung gezogen worden †). Von den Mitteln aber, wodurch der Redner ſeinen Vorſtellungen die Kraft giebt, wird in dem Artikel, **Redekunſt**, gehandelt.

Man kann der Beredſamkeit den erſten Rang unter den ſchönen Künſten nicht abſprechen. Sie iſt offenbar das vollkommenſte Mittel, die Menſchen verſtändiger, geſitteter, beſſer und glüklicher zu machen. Durch ſie haben die erſten Weiſen die zerſtreuten Menſchen zum geſellſchaftlichen Leben verſammelt, ihnen Sitten und Geſetze beliebt gemacht; durch ſie ſind Plato, Xenophon, Cicero, Rouſſeau, zu Lehrern der Menſchen worden. Sie unterrichtet einzele Menſchen und ganze Geſellſchaften von ihrem wahren Intereſſe; durch ſie werden die Empfindungen der Ehre, der Menſchlichkeit und der Liebe des Vaterlandes in den Gemüthern rege gemacht.

---

*) Horum (Philosophorum) Oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenses habet. Loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt quam incitare. Sic de rebus placatis ac minime turbulentis docendi caussa non capiendi loquuntur: ut in eo ipso, quod delectationem aliquam dicendi aucupentur, plus nonnullis quam necesse sit facere videantur. Cicero in Orat. So ſagt ohne Zweifel Dionyſius aus Halicarnaſſus, der den Dialogen des Plato tadelt, daß die Schreibart nicht philoſophiſch genug ſey.

*) Est igitur haec facultas in eo, quem volumus eloquentem esse, ut definire rem possit, neque id faciat tam presse et anguste, quam in illis eruditissimis disputationibus fieri solet: sed cum explanatius, tum etiam uberius et ad commune iudicium popularemque intelligentiam accommodatius — cum res postulabit, genus universum in species certas, ut nulla neque praetermittatur neque redundet, partiatur ac dividat. Ibid.

**) Omnes eosdem volunt flores, quos Orator adhibet in caussis, persequi. Sed hoc differunt, quod, cum sit propositum, non perturbare animos sed placare potius, nec tam persuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius; concinnas magis sententias exquirunt, quam probabiles. A re saepe discedunt, intexunt fabulas, verba apertius transferunt, eaque disponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adversa contrariis, saepissime similiter extrema definiunt. Ib. An dieſer Beſchreibung wird man noch itzt die Beredſamkeit einiger franzöſiſchen Scribenten erkennen.

†) S. Redner.

Männer von vorzüglichen Gemüthsgaben, die überall das Wahre und Gute ſehen, von demſelben lebhaft gerührt werden, die dabey die Gabe haben, alles, was ſie erkennen und empfinden, auch andern fühlbar zu machen, die die Kunſt beſitzen, von der man mit Wahrheit ſagt: daß ſie die Sinnen der Menſchen lenkt und die Gemüther beſänftiget *); können ſolche Männer nicht als Geſchenke des Himmels angeſehen werden? als Lehrer und Vorſteher der Menſchen, beſtimmt jede gemeinnützige Kenntniß, jede gute Geſinnung unter einem ganzen Volk auszubreiten?

In der Beredſamkeit findet die ächte Politik das wichtigſte Mittel den Staat glüklich zu machen. Aeuſſerlicher Zwang macht keine gute Bürger; durch ihn iſt der Staat eine lebloſe Maſchine, die nicht länger geht, als ſo lang eine fremde Kraft auf ſie drükt; durch die Beredſamkeit bekommt ſie eine innere lebendige Kraft, wodurch ſie unaufhaltbar fortgeht. In den Händen eines weiſen Regenten iſt ſie ein Zauberſtab, der eine wüſte Gegend in ein Paradies verwandelt, ein träges Volk arbeitſam, ein feiges beherzt, ein unverſtändiges verſtändig macht. Steht ſie dem Philoſophen bey, ſo breitet ſich Vernunft und Einſicht über ein ganzes Volk aus; leiſtet ſie ihre Hülfe dem Moraliſten, ſo nehmen Geſinnungen der Rechtſchaffenheit, der Redlichkeit und der Großmuth, die Stelle der Unſittlichkeit, des Eigennutzes und aller verderblichen Leidenſchaften ein: durch ſie wird alsdenn ein wildes, ruchloſes, frevelhaftes Volk, geſittet und tugendhaft. Durch ſie unterſtützt konnte der unſterbliche Tullius einen wilden, äuſſerſt aufgebrachten Pöbel, beſänftigen *). Durch ſie brachte dieſer Patriot das römiſche Volk dahin, daß es eine Sache, die es ſeit Jahrhunderten gewünſcht und für das größte Glük angeſehen hatte, freywillig verwarf **). Und hätte nicht das Schikſal Roms Untergang beſchloſſen, ſo wäre es durch die Beredſamkeit dieſes einzigen Mannes gerettet worden.

Dieſe Kraft hat die Beredſamkeit nicht nur alsdenn, wenn ſie ſich in einem feyerlichen Aufzuge vor einem ganzen Volke zeiget, und große öffentliche Reden hält. Oft hat ein einziges Wort, zu rechter Zeit geſprochen, mehr Kraft, als eine lange Rede. Die weitläuftigen Reden, dergleichen Thucydides und Livius den Heerführern in den Mund legen, ſind ſelten ſo würkſam, als ein zuverſichtliches Wort im rechten Augenblik und im wahren Ton der Zuverſicht geſprochen; wie das, wodurch ein griechiſcher Heerführer, den man durch die überlegene Anzahl der Feinde ſchreken wollte, ſeinem Heere Muth gab: **Es iſt nicht unſre Art zu fragen, wie ſtark der Feind ſey, ſondern wo wir ihn antreffen können.**

Alſo kann die Beredſamkeit, auch ohne Veranſtaltung, mitten in den Geſchäfften, durch wenig Worte die größte Würkung thun. Durch dieſe Art der Beredſamkeit hat Socrates durch eine einzige Unterredung aus einem ausſchweifenden Jüngling beynahe einen Heiligen gemacht *). So kann ein wahrhaftig beredter Mann nicht blos Entſchließungen erweken, ſondern zugleich antreibende Kräfte zur Ausführung derſelben in das Gemüth legen. Die Beredſamkeit des Umganges, die Sokrates in einem ſo hohen Grad beſaß, iſt ſo wichtig, als die, die in öffentlichen Verſammlungen erſcheint, oder in öffentlichen Schriften ſpricht. Deßwegen ſollte ſie, wie in Sparta, ein Augenmerk bey der Erziehung ſeyn. Es ſind unzählige Gelegenheiten, wo ſie höchſt wichtig iſt: und wo iſt der Menſch, der nicht täglich nöthig hätte, andern etwas zu berichten, oder etwas begreiflich zu machen, oder ſie von irrigen auf richtigere Gedanken zu bringen, oder ſie zu etwas zu bereden, oder gute Geſinnungen in ihnen zu erweken, oder Leidenſchaften zu beſänftigen? Nur die wahre Beredſamkeit kann dieſes thun.

---

*) Regit dictis animos et pectora mulcet. Virg. Aen. I. 153.

*) S. Plutarch im Cicero.

**) Te dicente legem agrariam, hoc est alimenta sua, abdicaverunt tribus. Plin. Hist. Nat. L. VII. c. 30.

Aus dieſen Betrachtungen erhellet nun, daß ein weiſer Geſetzgeber für die Aufnahme dieſer wichtigen Kunſt überhaupt, und für die gute Anwendung derſelben, niemals gleichgültig ſeyn wird. Alle ſchönen Künſte ſind einem Staat nützlich, dieſe allein iſt nothwendig, wenn ein Volk nicht in der Barbarey bleiben, oder wieder dahin verſinken ſoll. „Warum geben „wir uns doch ſo viel Mühe,“ (ſagt ein großer Dichter) „alle Künſte als „nothwendige Dinge zu lernen, und „verſäumen die Kunſt der Ueberredung, als die einzige Führerin der „Menſchen **).“ Welchem Regenten der Flor oder der Verfall, der Gebrauch oder Mißbrauch der Beredſamkeit gleichgültig iſt, dem iſt auch die Wolfahrt ſeines Volks gleichgültig; er iſt gewiß nicht der Vater ſeines Landes, ſondern höchſtens ein Hirte, der eine Heerde weidet, um Nutzen und Einkünfte von derſelben zu haben; er hat weder den Vorſatz, ſein Volk verſtändig und geſittet zu ſehen, noch den Willen, daſſelbe gut zu regieren.

Nach der gegenwärtigen Lage der Sachen ſind nur wenige Staaten, die zu den Geſchäfften der Regierung öffentlich auftretende Redner nöthig hätten. Aber welcher Geſetzgeber hat nicht nöthig, bisweilen durch Schriften mit ſeinem Volke zu reden? Wo iſt ein geſittetes Volk, bey dem nicht wenigſtens in ſittlichen Angelegenheiten öffentliche Redner aus Beruf auftreten, oder öffentliche Schriftſteller ohne Beruf erſcheinen? Dem Geſetzgeber, der nicht ein Tyrann iſt, muß daran gelegen ſeyn, daß ſein Volk von der Nothwendigkeit und dem Nutzen ſeiner Verordnungen, ſeiner Befehle, ſeiner Veranſtaltungen, ſeiner Foderungen überzeuget werde. Auch die unumſchränkteſte Gewalt kann durch Erwekung der Furcht nicht allemal zu ihrem Zwek kommen, der in vielen Fällen nur durch den freyen Willen des Volks erreicht wird. Dieſer kann blos durch Ueberredung erhalten werden. Dem Regenten aber, der nach dem glänzenden Ruhm, ein Vater und Wohlthäter der Völker zu ſeyn, ſtrebt, iſt auch daran gelegen, daß alle öffentliche, berufene und unberufene Lehrer des Volks, von der wahren Beredſamkeit unterſtützt werden. Nur alsdenn können ſie den vortheilhafteſten Einfluß auf den Charakter des ganzen Volks haben. Eigentlich ſind ſie es nur, durch die die Vernunft ausgebreitet, die Finſterniß der Unwiſſenheit vertrieben, der Unflat des Aberglaubens vertilget, und das ſittliche Gefühl von jedem Guten in den Gemüthern rege gemacht wird.

Daß man die Beredſamkeit von den meiſten Gerichtshöfen abgewieſen hat, dagegen läßt ſich mit Recht nichts einwenden. Richter müſſen erleuchtete und einſichtsvolle Perſonen ſeyn, die nicht handeln, ſondern nur einſehen müſſen, wo die Wahrheit und das Recht liegt: dazu haben ſie keines Redners Hülfe nöthig. Nur wo ein ganzes Volk, und ein Volk von nicht großer Einſicht, urtheilen, oder zu einem einſtimmigen Zwek handeln ſoll, da muß es Männer haben, die an ſeiner Statt unterſuchen, abwiegen, und die überwiegenden Gründe ihm vorlegen.

---

*) S. Diog. Laert. in Socr. L. V.

**) Eurip. in Hecuba verſ. 814. ſeq.

Vermuthlich iſt auch der Mißbrauch, der ſehr oft von der Beredſamkeit gemacht worden, die Haupturſache, daß verſchiedene Geſetzgeber ſie aus den Gerichtshöfen verbannt haben: denn je größer ihre Kraft iſt, je ſchädlicher wird ihr Mißbrauch: und wie das kräftigſte Arzneymittel in den Händen eines Unwiſſenden zum Gift wird, ſo wird die Beredſamkeit in den Händen eines Boshaften zum Werkzeug der Ungerechtigkeit und der Unterdrükung. Ohne Zweifel war es die Beſorgung des Mißbrauchs, die den Geſetzgeber in Creta bewogen hat, ſie als eine Verführerin des Volks aus ſeinem Staate zu verbannen *). Dieſe Vorſicht aber war zu weit getrieben: es giebt Mittel den Mißbrauch zu verhindern, oder wenigſtens ihn ſehr einzuſchränken.

Der Urſprung dieſer Kunſt muß in den erſten Zeiten des geſellſchaftlichen Lebens geſucht werden. So bald unter einem Volke die Sprache in etwas gebildet iſt, ſo entſteht aus großen geſellſchaftlichen Angelegenheiten das Beſtreben, in dem die Beredſamkeit ihren Urſprung hat. Ein Patriot ſucht die Gedanken des Volks nach ſeiner Einſicht zu lenken. Man kann alſo die Erfindung dieſer Kunſt keiner beſondern Zeit und keinem Volke beſonders zuſchreiben. Sie iſt eine Frucht der Natur, jedem Boden einheimiſch; nur nimmt ſie etwas von dem Charakter des Himmelsſtrichs, unter dem ſie hervorkommt, an. Welche Völker aber die Gabe zu reden in eine förmliche Kunſt verwandelt haben, können wir nicht ſagen. Vielleicht haben die aſiatiſchen Griechen dieſes gethan. Wenn es wahr iſt, was man von den Verordnungen des **Thales** in Creta, und des **Lykurgus** in Sparta ſagt *): ſo ſcheint die Beredſamkeit ſchon zu ihren Zeiten eine förmliche Kunſt geweſen zu ſeyn, deren Regeln gelehrt worden ſind. Daß aber ſchon vor dieſer Zeit die Kunſt zu reden geblüht habe, beweiſt Homer, der vollkommenſte Redner. Die Reden, die er ſeinen Helden in den Mund legt, ſind nach Maaßgebung der Perſonen und der Umſtände vollkommen. Ob aber ſchon zu ſeiner Zeit Schulen der Beredſamkeit, oder beſondre Lehrer derſelben geweſen ſeyen, läßt ſich nicht ſagen. Den Philoſophen **Bias** ſtellt **Diogenes Laertius** als einen großen gerichtlichen Redner vor; woraus ſich wenigſtens abnehmen läßt, daß die öffentliche Beredſamkeit nicht erſt, wie einige vorgeben, zu den Zeiten des **Perikles** in Flor gekommen. Sie ſcheint vielmehr zu den Zeiten dieſes Staatsmannes in Athen ihren höchſten Gipfel erreicht zu haben. Man ſagt von ihm, daß er das Volk zu allem, was er ſich vorgeſetzt hatte, habe bereden können. Ein ſehr naives Zeugniß davon liegt in einer Antwort, die **Thucydides** dem ſpartaniſchen König **Archidamus** auf die Frage gegeben: wer von ihnen beyden, Perikles oder Thucydides, ſtärker im Ringen ſey: „das iſt „ſchwer zu ſagen;“ (war die Antwort,) „denn wenn ich ihn im Ringen zu „Boden geworfen habe, ſo kann er

---

*) S. Sextus Emp. adverſ. Mathem. L. II

*) Sextus l. c.

„doch die Zuſchauer bereden, daß ich „nicht ihn, ſondern er mich umgeworfen habe *.“

Natürlicher Weiſe mußte in Athen, nachdem einmal die Democratie da eingeführt war, die Beredſamkeit die wichtigſte Kunſt werden, weil man durch ſie beynahe zum unumſchränkten Herrn des Staats wurde, wie Perikles würklich geweſen iſt. Damals alſo, und noch eine ziemliche Zeit nachher, war Athen voll Rhetoren, bey denen die vornehmere Jugend die Staatsberedſamkeit lernte. Alſo kam die Beredſamkeit bey dieſem, ohnedem mit dem glüklichſten Genie begabten Volke, auf den höchſten Grad der Vollkommenheit. Wer nur einige Vorzüge des Genies in ſich empfand, der wurde ein Redner, oder er ſuchte die Theorie dieſer Kunſt ins Licht zu ſetzen. Die theoretiſchen Werke aus den damaligen Zeiten ſind alle, bis auf die Rhetorik des Ariſtoteles, für uns verloren. Hingegen ſind noch Meiſterſtüke von würklichen Werken der öffentlichen Beredſamkeit aus den goldenen Zeiten derſelben übrig, die man in der Geſchichte des Thucydides, und in den Werken des Iſokrates, des Demoſthenes und des Aeſchines findet. Vom Iſokrates ſagt man, er ſey der erſte, der das Studium des Mechaniſchen im Ausdruk, des Wohlklanges und der künſtlichen Einrichtung der Perioden, eingeführt habe.

Ein ganz außerordentliches Beſtreben nach der höchſten Vollkommenheit dieſer Kunſt äußerte ſich vornehmlich in Athen, als die politiſchen Umſtände Griechenlandes der Freyheit dieſes Staats den Untergang drohten. Eine ſo äußerſt wichtige Sache erwekte natürlicher Weiſe alles, was irgend an Kräften in den Gemüthern der Patrioten vorhanden war. Damals thaten ſich insbeſondre Demoſthenes und Phocion hervor, die eifrigſten Verfechter der Freyheit; jener durch Reden, dieſer durch Reden und Thaten. Von jenem ſagt man, er ſey der fürtrefflichſte; von dieſem, er ſey der nachdrüklichſte Redner geweſen. Man kann nicht ohne Bewundrung ſehen, mit was für unermüdeter Würkſamkeit, mit welcher Anſtrengung des Geiſtes, mit welcher Hitze der Empfindung, Demoſthenes jede Triebfeder des menſchlichen Herzens zu reizen geſucht hat, um die ſinkende Freyheit aufrecht zu halten. Vielleicht hat niemals ein Menſch für die Rechte der Menſchlichkeit weder mit ſo viel Genie, noch mit ſo viel Eifer gefochten. Seine Reden ſind das fürtrefflichſte Denkmal des Verſtandes und der patriotiſchen Geſinnungen.

Ueberhaupt herrſcht in den Ueberbleibſeln der Beredſamkeit derſelben Zeit eben der Geſchmak, den man in andern griechiſchen Werken der ſchönen Künſte aus dieſem Zeitalter ſieht. Eine ganz männliche Stärke des Verſtandes, der überall das ſieht, was am geradeſten und ſicherſten zum Zwek führet, der über alle Ränke und Spitzfündigkeit des Witzes und der täuſchenden Einbildungskraft wegſchreitet; und ein Herz, das die wahre Größe und Stärke der menſchlichen Natur empfindet, das von nichts kleinem gerührt wird. Auch die Gattung der Beredſamkeit, die ruhigere Gegenſtände zum Inhalt hat, die den Philoſophen, den Geſchichtſchreibern und den Moraliſten eigen iſt, war in dieſer goldenen Zeit, die vom Perikles bis auf den Phocion gedauert hat, in ihrer höchſten Schönheit, wovon die Werke des Plato und des Xenophon hinlänglich zeugen. Eben ſo ſcheint auch die Beredſamkeit des Umganges damals im höchſten Flor geweſen zu ſeyn, wovon man tauſend Beyſpiele in den Werken des Plutarchus antrifft.

---

*) Plutarch. in Pericl.

antrifft. Alſo können die Griechen auch in dieſem als die Lehrmeiſter aller ſpätern Völker angeſehen werden.

Mit der Freyheit fiel in Athen auch die groſſe Beredſamkeit, und entartete in eine angenehme Kunſt, die mehr zum Zeitvertreib und zur Beluſtigung der Einbildungskraft, als zur Ausbreitung des Guten angewendet wurde. Noch in den guten Zeiten hatten ſchon die verſchiedenen Sekten der Philoſophen angefangen, einen ſchädlichen Einfluß auf die Beredſamkeit zu haben. Die Hochachtung, in welcher einige Philoſophen ſtunden, gab auch ſeichten Köpfen die Ruhmſucht, ſich durch Behauptung allerhand ſeltſamer Meynungen einen Namen zu machen. Die Sophiſterey ſchlich ſich unvermerkt in die Kunſt der Rede ein. Man ſah nicht mehr auf richtige Beweiſe des Wahren, ſondern auf erſchlichene und auf Spitzfündigkeit gegründete Behauptung deſſen, was man für wahr ausgab. Als nachher das Volk ſeinen Antheil an der Regierung verloren hatte, fielen auch die ſtarken Triebfedern zu dieſer Kunſt. Sie wurde gemißbraucht, den Tyrannen zu ſchmeicheln, oder das Volk, das keine wichtigen Geſchäffte mehr hatte, in ſeinem Müſſiggang zu beluſtigen. Oeffentliche Reden über wichtige Staatsangelegenheiten hatten nicht mehr ſtatt, ſie wurden aber in den Schulen der Redner der Jugend, die kein Gefühl der Freyheit und nicht die geringſte Kenntniß der Politik hatte, zur Uebung in der Wolredenheit aufgegeben.

Da indeſſen alle Kunſtgriffe der Redner, alle Farben der Beredſamkeit, welche die goldne Zeit der Freyheit hervorgebracht hatte, übrig geblieben waren, die Seele aber, nämlich die groſſen und wichtigen Angelegenheiten, worüber geredt werden ſollte, fehlten: ſo entſtund die zierliche, der Phantaſie ſchmeichelnde Beredſamkeit der neuen Griechen, die ſich nur in den Schulen Athens erhalten, und nachher von da nach Rom ausgebreitet hatte. Die Kraft des Genies, welche die alten Redner angewendet hatten, die wichtigſten Angelegenheiten in ihrem wahren Lichte vorzuſtellen, dem ganzen Volke Empfindungen einzuflößen, oder bey ihm Entſchließungen hervor zu bringen, wurde nun angewendet, den Reden von erdichtetem Inhalt Zierlichkeit, Annehmlichkeit und Wolklang zu geben. Die Lehrer der Beredſamkeit, die ehedem die jungen Redner in der Staatskunſt und in der Wiſſenſchaft, ſich der Gemüther zu bemächtigen, unterrichtet hatten, wurden Grammatiker, und lehrten ſchöne Redensarten, angenehme Bilder, und witzige Einfälle in die Rede zu bringen. In ihren Schulen wurde nichts mehr von Staatsintereſſe, von der Regierungskunſt, ſondern von Tropen und Figuren der Rede geſprochen. Homer wurde nicht mehr als ein Lehrer der Heerführer und Regenten, ſondern als ein Grammatiker angeſehen: man ſuchte in der Ilias alle mögliche Figuren der Rede, und fand bisweilen acht bis zehen verſchiedene Figuren in einer einzigen Redensart. Kurz, die Beredſamkeit entartete in den Schulen der Rhetoren gerade ſo, wie lange hernach die Philoſophie unter den Händen der Scholaſtiker, in einen bloßen Wortkram. Nur hier und da waren noch einzele geſündere Köpfe, welche die Ueberbleibſel der wahren Kunſt zu reden auf philoſophiſche Materien anwendeten.

Dieſes Schikſal hat die Beredſamkeit unter dem Volke gehabt, dem die Natur vor allen andern Völkern alle, zu den Künſten nothwendige, Talente in reichem Maaße zugetheilt hatte.

Auf eine ganz ähnliche Weiſe iſt die Beredſamkeit auch in Rom aufgekeimt, zur vollen Reife erwachſen, und wieder verwelkt. Die erſten Redner des römiſchen Volks hatten keinen Lehrmeiſter, als ihren guten und ſcharfen Verſtand, von dem Eifer für das allgemeine Beſte begleitet. Die kurze Rede des Tiberius Gracchus, die Plutarchus aufbehalten hat *), iſt ein Meiſterſtük einer ſtarken natürlichen Beredſamkeit. Lange hatten die römiſchen Redner keinen andern Lehrer dieſer Kunſt, als die Natur. Als ſie nachher mit den Griechen bekannt wurden, lernten ſie von ihnen, die Beredſamkeit als eine Kunſt zu ſtudiren und zu üben. Man lernte ſie, wie in Athen, um dadurch einen Einfluß auf die Entſchließungen des Senats und des Volks zu haben, oder wichtigen Rechtsſachen, deren Entſcheidung oft vom ganzen Volke abhieng, eine günſtige Wendung zu geben. Das Anſehen und die Macht, die man ſich in Rom durch die Beredſamkeit geben konnte, brachte dieſe Kunſt in große Achtung. Man ſah Redner entſtehen, die ſich neben dem Perikles und Demoſthenes hätten zeigen können. Zu dem höchſten Ziel kam ſie ebenfalls in dem Zeitpunkt, da die Freyheit gegen die Unterdrükung der Republik kämpfte. Eben die erhabenen Beſtrebungen, die der athenienſiſche Redner anwendete, den Fall der griechiſchen Freyheit aufzuhalten, wendete auch Cicero an, Rom denſelbigen Dienſt zu thun. Der Untergang der Freyheit bewürkte in Rom, gerade wie in Griechenland, dieſelbe Ausartung der Beredſamkeit, nur mit dem Unterſchied, daß die Römer, deren Genie weniger zur Spitzfündigkeit geneigt war, ſich niemals bis zu den unendlichen Kleinigkeiten der Rhetorik herunter gelaſſen, an welche ſich die ſpätern griechiſchen Rhetoren hielten.

Mit Cicero ſtarb das Große dieſer Kunſt; aber wie ſich in einem todten Leichnam die Wärme noch eine Zeitlang hält, ſo hielt ſich auch etwas von dem ſcheinbaren Leben derſelben nach dieſes großen Mannes Tode **). Obgleich die politiſche Beredſamkeit mit der Freyheit ihren völligen Untergang fand; ſo erhielt ſich doch die gerichtliche noch lange Zeit; auch blieb überhaupt unter der Regierung der Cäſarn und einiger nachfolgender Kaiſer ein Theil der Hochachtung, die man in den letzten Zeiten der Republik für dieſe Kunſt hatte. Gut ſprechen zu können war noch eine Zeitlang ein Talent, welches zu beſitzen ſelbſt die unumſchränkten Herren der Welt für keine Kleinigkeit hielten. Allein das große Intereſſe, das allein der Beredſamkeit das wahre Leben geben kann, war weg; und auch das wenigere Intereſſe, wodurch die gerichtliche Beredſamkeit ſich erhalten hatte, fiel auch immer mehr, und endlich verſank dieſe Kunſt, wie ein todter Leichnam in eine ekelhafte Verweſung.

---

*) S. Plutarch in den Gracchen.

**) Der Jeſuit Strada wendet ein Gleichniß, deſſen ſich Plutarchus bedient hatte, um den Verfall der griechiſchen Monarchie nach Alexanders Tode abzubilden, ſcharfſinnig auf den Verfall der Beredſamkeit nach Ciceros Tode an. Vt abeunte anima cadavera non conſiſtunt — — ſic Alexandro fugiente exercitus ille palpitabat — — Perdiccas, Seleucus atque Antigonus, tanquam ſpiritibus etiamnum calidis — — tandem flaccescens exercitus et cadaveris more tabidus, vermium inſtar ex ſeſe procreavit degeneres Reges — ſemianimes. Ita ſane ſublato Cicerone — ſtatim eloquentiae corpus, quod ab illo animabatur, elanguit; et quamvis Oratores aliquot, Perſii, Senecae, Plinii, tanquam plena adhuc animae membra, cadentem calentemque ſpiritum reciperent — brevi tamen in mera Oratorum cadavera degeneratum eſt. Proluſ. Academ. Lib. I. 1.

Als man in den neuern Zeiten wieder anfieng, die Wiſſenſchaften und Künſte der Alten aus dem Staube hervor zu ſuchen, war die Beredſamkeit eine der erſten, die die Achtung der Neuern auf ſich zog. Aus der Aſche der griechiſchen und römiſchen Redner entſtund etwas, das man als eine Frucht der alten Kunſt zu reden anſehen konnte, ob es gleich nur eine ſchwache und entfernte Aehnlichkeit mit ihr hatte. Dieſe Abartung war eine natürliche Folge des minder fruchtbaren Bodens. Die Neuern lernten die Beredſamkeit wieder hochſchätzen, aber zu der Vollkommenheit, auf welcher ſie bey den Alten war, konnten ſie dieſelbe nicht bringen; denn die groſſen Triebfedern, wodurch dieſe Kunſt bey den Alten ihre Stärke erhalten hatte, waren nicht mehr vorhanden. Durch die Beredſamkeit kann man in den neuern Zeiten Ehre und Anſehen bey einem ſehr kleinen Theil ſeiner Nation erhalten: aber politiſche Macht, Einfluß auf die Entſchlieſſungen der Regenten, auf das Schikſal ganzer Völker, iſt kaum mehr daher zu erwarten. Alſo wird auch ein Genie, wie Demoſthenes oder Cicero geweſen, niemal zu der Gröſſe kommen, die wir an dieſen Männern bewundern.

Das ſtärkſte Beſtreben, durch Beredſamkeit groß zu werden, ſcheint in den neuern Zeiten ſich in Frankreich zu äuſſern, wo man durch dieſe Kunſt ſich wenigſtens einen groſſen Namen machen, und bey vielen zu groſſem Anſehen kommen kann. Da, wo es dem Eifer für das gemeine Beſte, und für die Erhaltung eines Reſts der Freyheit noch vergönnt iſt, gegen die Unterdrükung zu kämpfen, in einigen Parlamenten, ſieht man noch bisweilen Werke hervorkommen, die ſelbſt Athen und Rom nicht würden gering geſchäzt haben. Es iſt auch in dieſem Lande nicht ganz unerhört, daß die Beredſamkeit, die ihre Stimme blos in Schriften erhebt, von einigem Einfluß auf allgemeine Staatsentſchlieſſungen geweſen ſey. Allein blos durch Schriften reden, macht nur einen Theil der Kunſt aus. Demoſthenes ſelbſt hat den mündlichen Vortrag für den wichtigſten Theil derſelben gehalten. Alſo können die, welche nur durch Schriften mit ihrer Nation reden, die Kunſt niemal in ihrer Stärke brauchen.

Deutſchland ſcheinet (es ſey ohne Beleidigung geſagt) in ſeiner gegenwärtigen Verfaſſung, ein für die Beredſamkeit ziemlich unfruchtbarer Boden zu ſeyn. Zu ſagen, daß es den Deutſchen an Genie dazu fehle, wäre ohne Zweifel eine grobe Unwahrheit; daß aber dem Deutſchen, der von der Natur die Talente des Redners empfangen hat, die Triebfedern, ſich zu einer gewiſſen Gröſſe zu ſchwingen, ganz fehlen, iſt eine Wahrheit, die niemand leugnen kann. Unſre Höfe ſind für die deutſche Beredſamkeit unempfindlich; unſre Städte haben eine allzugeringe Anzahl Einwohner, die von ſchönen Künſten gerührt werden; und die wenigen, die das Gefühl dafür haben, ſind nicht von dem Anſehen, um Eindruk auf das Publikum zu machen. Wie wenig Kraft kann alſo Lob oder Tadel auf ein männliches Gemüthe haben, da beyde von ſo wenigen und ſo unbeträchtlichen Menſchen herkommen können? In Athen war das ganze Volk das, was in Deutſchland die kaum zu merkende Zahl guter Kenner iſt; es hatte Geſchmak *). Die bekannte Anekdote von Theophraſtus,

---

*) Quorum ſemper fuit prudens ſincerumque judicium, nihil ut poſſent, niſi incorruptum audire et elegans; ſagt Cicero von den Athenienſern. Er ſezt hinzu: Eorum religioni cum ſerviret Orator, nullum verbum inſolens — nullum odioſum ponere audebat. Cic. Orat.

ſtus, der wegen ſeines Accents von einem gemeinen Weib iſt getadelt worden, beweiſt, daß in Athen der gemeinſte Menſch ein Ohr und ein Gefühl für die Schönheiten der Rede gehabt, das in Deutſchland nur die wenigen Kenner haben. Noch verträgt das deutſche Ohr alles, ſo wie das deutſche Aug, wenn es nur nicht gegen eine Nationalmode ſtreitet. In ſchönen Künſten aber iſt noch nichts zur Mode worden. In Athen war eine ungewöhnliche Gebehrde des Redners, eine nicht ganz attiſche Redensart, eben ſo anſtößig, als dem deutſchen Volk eine ungewöhnliche Form des Hutes wäre *). Sah das ganze Volk in Athen auf Kleinigkeiten, wie viel mehr mußte der Redner in wichtigen Dingen ſorgfältig ſeyn.

Ein Hauptgrund, warum bey jenen Alten, ſowol alle ſchöne Künſte überhaupt, als die Beredſamkeit insbeſondere, zu einem höhern Grad der Vollkommenheit gekommen, liegt in der öffentlichen und feyerlichen Anwendung derſelben, wodurch der Redner die wahre Begeiſterung empfindet. Dieſes fehlt auch in den größten Städten Deutſchlands ganz, da ſelbſt die Feyerlichkeiten der Religion alles Feſtliche und die Einbildungskraft ergreifende, verloren haben.

Hiezu kommt noch, daß durch weitere Ausbreitung der ſtrengen Wiſſenſchaften der Verſtand mehr gewonnen, die Einbildungskraft aber und die Empfindung viel verloren haben. Wir ſind in unſerm ganzen Betragen trokener, kaltblütiger, bedächtlicher geworden. Es würde gegenwärtig lächerlich ſeyn, wenn ein Beklagter, um ſeiner Vertheidigung mehr Gewicht zu geben, die Portraite ſeiner Voraltern in die Gerichtsſtube brächte: in Rom war dieſes nichts außerordentliches. Der philoſophiſche Geiſt unſrer Zeiten fodert, daß man ſich an das Weſentliche ſeiner Materie halte: dieſes aber iſt dem Geiſt der Beredſamkeit entgegen. Die Vertheidigung des Cn. Plancius, die Cicero in einer langen Rede ausgeführet hat, würde von den guten Advocaten unſrer Zeit in zwanzig Worten vollkommen vollführet werden, und dem, der mehr als dieſe zwanzig nöthige Worte dazu anwenden wollte, würde es übel genommen werden. Dieſer Geiſt der trokenen Gründlichkeit iſt der Beredſamkeit ganz entgegen.

Bey dieſen der Beredſamkeit ſo ungünſtigen Umſtänden, müſſen wir uns begnügen, wenigſtens eine ganz kleine Anzahl Schriftſteller zu haben, (und dieſe hat Deutſchland, wiewol erſt ſeit kurzem) an denen man die zur Beredſamkeit nöthigen Talente nicht vermißt, und die die Hoffnung unterhalten, daß dieſe wichtige Kunſt auch unter dem deutſchen Himmel ſich in ihrer Stärke zeigen werde, ſobald die Umſtände der Nation es zulaſſen werden.

◆ ◆

Die eigentlichen Anweiſungen zur Beredſamkeit, werden ſich, bey dem Art. Redekunſt finden. —

Unter den vielen, davon allgemein handelnden Schriften, welche, mehr oder weniger, etwas beytragen können, den Begriff davon näher zu beſtimmen — obgleich in den mehreſten, der mir bekannten, eben ſo, wie in dem vorher gehenden Artikel, immer die Beredſamkeit des eigentlichen Redners, und die Beredſamkeit des Dichters, des Geſchichtſchreibers, u. ſ. w. in eines geworfen, oder doch nicht beſtimmt von einander unterſchieden worden ſind — ſcheinen, nächſt dem

Phädrus

---

*) — ut Aeſchini ne Demoſthenes quidem videatur attice dicere — Itaque ſe purgans jocatur Demoſthenes: Negat in eo poſitas eſſe fortunas Graeciae, hac an illuc manum porrexerit. Ibid.

Phädrus des Plato (welcher, meines Bedünkens, eher hieher, als, wohin man ihn gewöhnlich zu ſehen pflegt, unter die eigentlichen Rhetoriken, gehört) die wichtigern zu ſeyn: in lateiniſcher Sprache: Eraſmi Roter. de duplici copia verbor. et rerum lib. Baſ. 1517. 8. Lugd. B. 1655. 8. — De Eloquentia, Dial. von M. A. Majoragius, in ſ. Oration. Col. Agrip. 1619. 8. S. 732. De convenientia ac diſcrimine Orator. ac Poetens . . . Auct. Chriſt. Schradero, Helmſt. 1661. 4. — De Eloquentia Medici, ſcripſ. Io. Chr. Brecht, Argent. 1678. 8. — Eloquentiae civilis Idea, Auct. Io. Iac. Haak, Ien. 1688. 4. — Eloquentia ſub exemplo veter. Germanor. deſcripta, auct. Io. Hier. Wiegleb, Ien. 1690. 4. — De Eloquentia . . . auct. Sam. Bartier, Baſ. 1696. 4 — De eo quod in Eloquentia divinum eſt, ſcr. Mich. Schreiber, Regiom. 1696. 4. — De Eloquent. c. Iurisprudent. nexu, auct. Caſp. Corber, Helmſt. 1696. 4. — De uſu ac neceſſitate Eloquent. von ebend. und ebendaſelbſt 1698. 4 — De iis, quae requiruntur ad Eloquentiam, auct. Chr. Kahl, Lipſ. 1696. 4. — De Eloquentia Politici, ſcr. Io. Henr. Boecler, in ſ. Diſſert. Acad. Argentor. 1701. 4. — De Eloq. ſacrae Idea, auct. Io. Chr. Boehmer, Helmſt. 1708. 4. — De uſu et neceſſitate Eloq. in rebus ſacris tract. ſcr. Alex. Burgos, Rom. 1710. 4. — De ſolutae ligataeque Orationis limitibus, ſcr. Io. Val. Pietſch, Reg. 1718. 4. — De Eloq. civ. Auct. Erh. Reuſch, Helmſt. 1727. 4. — De Eloq heroica, ſcr. Io. Matth. Kaeuſlin, Kil. 1731. 4. — De Eloq. Medici, Auct. Chr. Aug. Heumann, Gott 1731. 4. — Io. Fr. Hauptmanni, de intima Eloq. cum Dialect. conjunct. Epiſt. Lipſ. 1737. 4. — Io. Aug. Erneſti De Eloq. in Philoſophia uſu, Lipſ. 1738. 4. — Ebendeſſelben Progr. De grata negligentia Orat. Lipſ. 1741. 4. und in den Opuſc. orator. Lugd. B. 1762. 8. — De genere Eloq. Diſſert. Auct. Iac. Chr. Hecker, Gott. 1748 4. — De poeticae dictionis ab orator. diſcrimine, Orat. Io. Frid. Schoepperlin, Ien. 1753. 4 — Paul. Chelucci a S. Ioſepho Oratio de uſu et neceſſ. Eloquentiae in foro et hodiernis judiciis, De Eloq. cum ceteris diſcipl. conjungenda, und De Studio Poetar. ad Eloq. neceſſ. in ſ. Orat. S. 60. 107 und 124. Ulm. 1756. 8. — De cognatione Hiſtor. et Eloq. cum Poeſi, Diſſert. Auct. Sam. Frid. Nath. Morus, Lipſ. 1761. 4. — De populari dicendi genere, Progr. Chr. Ad. Klotzii, Gott. 1762. 4. — De Philoſ. ab Eloq. ſtudio non ſejungenda, Orat. Aug. Car. Briegleb, Ien. 1771. 4. — De confinio Poeſ. et Eloq. regundo, ſcr. F. W. Goetzius, Lipſ. 1774. 4. — De eo quod antiq. Poetae, Hiſtor. et Philoſ. ad Eloquent. effingendam contulerint, Diſp. Auct. Chr. Traug. Voigt, Lipſ. 1782. 4. — —

In italieniſcher Sprache: Ragionamenti della lingua Toſcana di Bern. Tomitano, ove ſi prova la Filoſofia eſſer neceſſaria all perfetto oratore e poeta, Pad. 1542. 8. 3 Bücher; verm. unter dem Titel: Quattro Libri della lingua Toſcana, ebend. 1570. 8. — Due Trattati da Giul. Camillo, l'uno delle materie, che poſſono venire ſotto lo Stile del Eloquente, e l'altro della Imitaz. Ven. 1554. 4. (Die letztere Abhandl. iſt gegen den Ciceronian. des Eraſmus gerichtet.) — Della Eloq. Dial. . . . di Dan. Barbaro . . . Ven. 1557. 4. — Eſame della Retor. antica, ed uſo della moderna . . di Giul. Becelli, Ver. 1735. 4. 2 B. — Della dignità della Eloq. volgare . . . da Lud. Ant. Muratori, Ven. 1750. 8. Lat. durch G. Trautwein, Oenip. 1757. 8. — In des Xav. Bettinelli Saggio ſull' Eloquenza (Opere, Ven. 1782. 8. im 2ten B.) handelt das 1te und 2te Kap. S. 7 u. f. Dell Eloquenza in generale und Dell Eloq. in particulare. — —

In franzöſiſcher Sprache: Traité de l'Eloquence franç. et des raiſons, pourquoi elle eſt demeurée ſi baſſe, p. Guil. du Vair, Par. 1614. 8. und in ſ. Oeuvr. Rouen 1621. 8. S. 501. (Der Verf. ſchränkt ſich auf bloße gerichtliche Beredſamkeit ein; und findet die erwähnten Urſachen darin, daß es an großen Angelegenheiten, und wichtigen Belohnungen, ſo wie dem franzöſiſchen Adel an Neigung zum Studio der Beredſamkeit fehlt, und daß die Beredſamkeit große Talente und viel Uebung erfodert. Der übrige Theil ſeines Werkes enthält eine Analyſe der beyden berühmten Reden des Aeſchines und Demoſthenes für die Krone und der Rede des Cicero für den Milon.) — Pourtrait de l'Eloquence, p. Mr Dupré, Par. 1621. 8. — Tableau de l'orateur franç. Lyon 1624. 12. — Conſiderations ſur l'eloquence franc. par Frc. de la Mothe le Vayer, Par. 1638. 12. und im 2ten B. S. 183. ſ. Oeuvr. Dresd. 1756. 8. (Nur in der Harmonie der Perioden findet er die Franzoſen den Alten gleich. Wer ſollte dieſes von einem Schriftſteller, der ſo gut, wie le Vayer, die alten Sprachen kannte, glauben!) — In den Oeuvr. div. de Mr. (Jean Louis Guez) de Balſac, († 1654) Par. 1644. 4. 1664. 12. handelt der Diſc. ſixieme, von der großen Beredſamkeit, welche er der Eloquence de montre et de vanité, die in den ſpätern Zeiten Griechenlandes Mode wurde, entgegen ſetzt; von jener behauptet er, daß ſie durch die Kunſt allein nicht erlangt werden, und daß man alle Vorſchriften des Ariſtoteles auswendig wiſſen könne, ohne deswegen ein beſſerer Redner zu ſeyn. — In den Derniers Entretiens de Mr. du Mas. avec Mr. Balzac, Par. 1656. 4. handelt das vierte und fünfte Geſpräch von der Beredſamkeit. In dem erſtern will B. daß die Neuern gänzlich auf alle gerichtliche Beredſamkeit Verzicht thun, und an der geiſtlichen allein ſich halten, zu dieſer aber die Vorſchriften blos aus den Werken der Kirchenväter ſchöpfen ſollen, weil es einem Chriſten nicht gezieme, ſich von Heiden den Regeln vorſchreiben zu laſſen. In dem zweyten ermahnt er die franzöſiſchen Schriftſteller, die Schriften der Akademie zum Muſter zu nehmen, damit die Reinheit der Sprache erhalten werde. Uebrigens will ich gleich hier bemerken, daß über Balzac's Verdienſte um die franzöſiſche Beredſamkeit viel Streit geführet worden iſt. Diejenigen, welche blos das Ohr zum Richter machten, glaubten ihn nicht genug erheben zu können; und es war eine Zeit, wo er als ein allgemeines Muſter angeſehen wurde. Noch Trublet war ſein eifriger Lobredner (S. Eſſais ſur div. ſujets de Litter. Par. 1762. 12. B. 1. S. 227 u. f.) ſo wie Sabatier (Les trois Siecles, Art. Balzac). Auch läßt es ſich wohl nicht läugnen, daß er der franzöſiſchen Proſa zuerſt Wohlklang gegeben hat. Vor ihm dachte man an Styl gar nicht; man glaubte genug gethan zu haben, wenn man nur nicht barbariſch ſich ausdrückte. Aber, meines Bedünkens, iſt ſein Styl immer manierirt, immer erkünſtelt, nie natürlich. Immer beſchäftigt ihn der Ausdruck, und die Kunſt, nie die Sache ſelbſt, von welcher er ſpricht. Sein größtes Verdienſt iſt alſo wohl, daß er den Preis für Werke der Beredſamkeit bey der franzöſiſchen Akademie ſtiftete. — Entretiens ſur l'Eloquence de la Chaire et du Barreau, p. Gab. Gueret, Par. 1666. 12. (Er ſchließt das Pathetiſche von der gerichtlichen Rede aus, lehnt ſich wider das häufige Anführen anderer Schriftſteller, welches noch lange nachher allgemein Mode war, und durch den Preſ. de Thou, der es liebte, und durch den Advokaten Briſſon zur Mode wurde, auf, und glaubt, daß der geiſtliche Redner viele Vortheile vor dem weltlichen habe.) — Reflex. ſur l'uſage de l'Eloquence de ce tems en général, p. René Rapin, Par. 1672. 12. und im 2ten B. S. 1 u. f. ſ. Oeuvr. Haye 1725. 12. (Den Verfall der geiſtlichen Beredſamkeit ſchreibt der Verf. der wenigen Freyheit der geiſtlichen Redner, den geringen Belohnungen, welche ſie zu erwar-

erwarten haben, ihren vielen Beſchäftigungen, u. d. m. zu; und zum Gewerbe der Beredſamkeit empfiehlt er das Studium der alten Rhetoriker, und des menſchlichen Herzens; ſpitzfündige Dialektik verwirft er gänzlich, u. ſ. w. Aber, was er von den Alten ſagt, beweiſt, daß er ſie ſehr flüchtig geleſen, und ſehr ſchlecht verſtanden hat. Und Antitheſen, Beywörter, u. d. ſcheinen ihm die große Beredſamkeit auszumachen.) — Von eben dieſem Verfaſſer ſind die zwey, im Ganzen, hieher gehörigen Schriften: Du Grand et Sublime dans les moeurs et dans les differentes conditions des hommes, Par. 1686. 12. und in den vorhin angez. Oeuvr. B. 2. S. 419. ſo wie die Obſervations ſur l'Eloquence des bienséances, ebend. S. 482. deren Innhalt bey dem Art. Anſtand, S. 177 angezeigt worden iſt. — Sur l'Eloquence anc. et moderne, Diſc. p. Mr. de Simpron, und ein ähnlicher Diſcours von le Ceſne de Coutance, im 17ten B. des Extraordinaire du Mercure, Januar 1682. — Les beautés de l'anc. Eloquence, oppoſées aux affectations des Modernes, p. le Sr. Boiſſimon, Par. 1688. 12. (Der Verf. beſchuldigt die neuere Beredſamkeit des falſchen Pathetiſchen, des Unſchmackhaften, des Beſtrebens nach bloßem Wortgeklingel, u. d. m. allein er trägt dieſe Beſchuldigungen auf eine ſehr unſchmackhafte Art vor.) — L'Eloquence de la Chaire et du Barreau . . . p. l'Abbe de Bretteville, Par. 1689. 12. (Das, aus 5 Th. beſtehende Werk iſt beynahe eine vollſtändige Rhetorik; nur unterſcheidet ſie dadurch ſich, daß der Verfaſſer mehr Beyſpiele, als Regeln, und vorzüglich viele und lange Beyſpiele aus gerichtlichen Reden des le Maitre und Patru anführt.) — Penſées de la vraye et de la fauſſe Eloquence in den Parrhaſian. Amſt. 1699. 12. Deutſch, Altenb. 1722. 8. — Dial. ſur l'Eloquence en général, et ſur celle de la chaire en particulier, p. Franc. de Salignac de la Motte Fenelon, Par. 1718. 12. Deutſch, Halle 1724. 8. (Obgleich erſt nach des Verfaſſers Tode gedruckt, doch wohl ein Werk ſeiner Jugend. Es fehlt ihm allenthalben an Beſtimmtheit. Der Schimmer, der falſche Witz, die Antitheſen werden darin getadelt, und zeigen ſich doch in der Schreibart an vielen Stellen, und werden oft, in den angeführten Beyſpielen, bewundert. Uebrigens theilt Fenelon die Beredſamkeit in dreyerley Gattungen, in diejenige, welche zur Wahrheit, in diejenige, welche zum Irrthum überreden, und in diejenige ein, welche blos gefallen will, und beweiſen, mahlen und rühren ſind, auch ihm zu Folge, die Zwecke, welche der Redner ſich zu ſetzen hat.) — Les agrémens du langage, reduits à leurs principes, par Le. Simon de Gamache, Par. 1718. 12. (Der Verf. verlangt zur Beredſamkeit, nur Richtigkeit, Lebhaftigkeit und Glanz des Styles; und handelt von jedem dieſer drey Stücke in einem beſondern Theile ſeines Werkes.) — Das 11te Kap. in dem Traité du Beau des Crouſaz, Par. 1714. 12. 2 B. handelt De la beauté de l'Eloquence, welche der Verf. in die Uebereinſtimmung mit ihrem Zwecke ſetzt. Zwiſchen den Leidenſchaften z. B., welche der Redner erwecken will, und den Ausdrücken, die er dazu gebraucht, ſoll Uebereinſtimmung und Verhältniß ſeyn, u. ſ. w. — Das dritte Buch, oder der 2te Band von Ch. Rollins Manière d'etudier et d'enſeigner les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. Deutſch durch J. J. Schwabe, Leipz. 1738. 8. 4 Th. beſteht zwar aus einer, beynahe völligen, Anweiſung zur Redekunſt; geht indeſſen aber doch mehr auf Beredſamkeit überhaupt. Die Begriffe der Alten darüber ſind darin geſammelt, und erläutert, obgleich freylich öfterer in einem etwas zu gekünſtelten, bilderreichen Style. Gegen einige Behauptungen Rollins, z. B. daß man, um Redner zu bilden, nicht ſo wohl junge Leute mit Regeln überhäufen, als gute Muſter ihnen in die Hände geben, daß der Redner Rückſicht auf ſeine Zuhörer nehmen, oder ſich nach dem Geiſt mach derſelben bequemen müſſe, ſchrieb Balth. Gibert — Observations . . . . Par. 1727. 12. worin er wenigſtens zeigt, daß die, von Rollin empfohlenen Muſter nicht Muſter mit Rechte heißen können. — Disc. ſur l'Eloquence, avec des Reflex. prelim. ſur le même ſujet, Par. 1723. 12. von Jean B. Van Hoeke. (Ganz gute, aber bekannte, und ohne Zuſammenhang geſagte Sachen.) — Disc. ſur l'Eloquence, p. Jos. d'Olivet, bey ſ. Ueberſ. der Catilinarien des Cicero, Par. 1736. 12. (Das erſte, was der Verf. zur Beredſamkeit erfordert, iſt Reinigkeit, das zweyte Klarheit und Deutlichkeit der Sprache. Nachdrücklich tadelt er erkünſtelte, räthſelhafte, weit her geholte Ausdrücke, und eben ſo ſehr tadelt er auf dem Wortſpiel.) — Connoiſſance des défauts et des beautés de l'Eloquence et de la Poeſie, Haye 1751. 12. — Reflex. ſur l'Eloquence en général, et ſur celle de la Chaire en particulier, von dem Abt Trublet, vor den Panegyr. 1755. 12. und einzeln, Par. 1763. 12. (Er ſetzt die Beredſamkeit überhaupt in die Kunſt, oder die Gabe, ſich gut auszudrücken, ohne Rückſicht auf die Sachen ſelbſt. Das Ganze beſteht aus einzelen, zum Theil ganz guten, und auch aus geſuchten Gedanken.) — Obſervat. ſur l'Eloquence de la Chaire, et ſur les differentes methodes de prêcher, Lyon 1757. 8. von dem Abt Morel. — De l'Eloq. du Barreau, p. Mr. Gin, Par. 1767. 12. — Sur certains Paradoxes par rapport à l'Eloquence, p. Mr. Borelly, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'année 1781. veranlaßt durch die Erklärung, welche der Abt Auger, im 2ten B. ſ. Ueberſetzung des Demoſthenes, von der Beredſamkeit gegeben, daß ſie nähmlich die Kunſt ſey, den Willen auf der Stelle zu beſtimmen, und daß nur derjenige den Nahmen eines Redners verdiene, welcher augenblickliche Entſchließungen oder Beſtimmungen des Willens zu bewirken im Stande iſt — Obſerv. ſur l'Eloquence de la Chaire . . . p. Mr. Froidard . . . Lyon 1787. 8. — Auch gehört, im Ganzen noch, der 3te Theil, oder der vierte Band des Cours des belles Lettres von Batteux (ſ. den Art. Aeſthetik) ob er gleich beynahe eine ganze, eigentliche, Rhetorik iſt — ſo wie das erſte Buch der Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 12. 3 B. (worin von der Beredſamkeit überhaupt gehandelt, und ihre verſchiedenen Arten und Gattungen unterſucht werden) — und aus Condillac's Unterricht aller Wiſſenſch. das 4te Kap. des 4ten Buches, Th. 2. S. 476. d. Ueberſ. hieher. — —

In engliſcher Sprache: Eſſay of Eloquence von Dav. Hume; Deutſch im 4ten Th. ſ. vermiſchten Schriften (handelt von den Unterſchieden zwiſchen der Beredſamkeit der Alten und der Neuern, vorzüglich der Engländer, und den Urſachen dieſer Unterſchiede) — A Portrait of Oratory . . . by Dr. Gardener, Lond. 1768. 8. — In den Lectures des Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. Baſel 1788. 8. 3 B. Deutſch, Liegn. 1785. 8. 4 B. handelt die 25 — 34te Vorleſung von den verſchiedenen Gattungen der Beredſ. von der Geſchichte derſelben, u. d. m. — Thoughts on the Compoſition . . . of a Sermon, von G. Gregory, bey ſ. Sermons, Lond. 1787. 8. — —

In deutſcher Sprache: Vernünftige Gedanken, und Urtheile von der Beredſamkeit, Frankf. 1727. 8. — Heinr. Braun von der Kunſt zu denken, als dem Grunde der wahren Beredſamkeit, Augsb. 1765. 4. — Wie weit ſich der Nutzen der Regeln in der Beredſamkeit und Poeſie erſtrecke, eine Rede von Ch. F. Gellert, im 5ten Th. S. 133 ſ. Sämmtlichen Schriften. — Von den Gränzen des Poetiſchen in den Werken der Beredſamkeit, von Nic. Joh. Nortbeck, Jena 1767. 8. — —

Zu der Kenntniß der **Geſchichte**, der Eigenheiten und des **Geiſtes** der Beredſamkeit bey den verſchiedenen Völkern liefern Beyträge, und zwar in Anſehung der Griechen beſonders: Verſchiedene Geſpräche des Plato, als Gorgias (Deutſch, Zür. 1775. 8.) Hippias, Protagoras. — Lud. Creſollii Theatr. Veter. Rhetor. Orator. Declamator. quos in Graecia nominabant Sophiſtas, expoſit. Lib. V. in quibus omnis eorum diſciplina, et dicendi et docendi ratio, moresque produntur, vitia damnantur . . . Par. 1620. 8. und im 10ten B. S. 1 u. f. des Gronoviſchen Theſaurus. — De Sophiſtar. Eloquentia, Diſſ. G. Nic. Kriegk, Jen. 1702. 4. — De praemiis veter. Sophiſtar. Rhetor. et Orat. Diſſ. Io. G. Walchii, Jen. 1719. 4. und in ſ. Parerg. acad. Lipſ. 1721. 8. S. 171. — Diſſertations ſur l'Origine et les Progrès de la Rhetorique dans la Grece, 12 an der Zahl, von Jacq. Hardion, in dem 15ten, 19ten, 21ten, 25ten, 30ten und 36ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — De Veter. Eloquentia, Diſſ. Erh. Reuſch, Helmſt. 1723. 4. — — In Anſehung der Römer: De cauſis corruptae Eloquentiae, Dial. gewöhnlich bey dem Tacitus abgedruckt, und einzeln von Jac. Heinr. Naſt, Halle 1787. 8. herausg. Franz. von Morabin, P. 1722. 8. Engliſch, im 74 von Fitzosborne's Letters, Deutſch, im 2ten B. von Gottſcheds Redekunſt, in der 4ten und den folg. Ausg. — Conſiderations ſur les Progrès des belles lettres chez les Romains et les cauſes de leur decadence, p. Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutſch von C. W. Dieterich, Bresl. 1755. 8. Von J. C. Stockhauſen, nebſt einer Abhandl. über die Biblioth. der Römer, Han. 1755. 8. — Diſc. ſur l'Eloquence Romaine, in dem 4ten Bd. S. 258 der Varietés litter. — De praeſidiis Eloquentiae Rom. eine Diſſ. von Chriſt. Aug. Clodius, und in ſ. Diſſertat. Lipſ. 1787. 8. — Das 22te Kap. des Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. enthält eine kurze Geſchichte der griechiſchen und römiſchen Beredſamkeit. — — In Anſehung der alten und neuen Völker zugleich: Traité de l'Origine et du Progrès de la Rhetorique chez les Hebreux, Grecs, Romains et François, p. Jean Franc. Grandis, Par. 1656. 12. — Das 16te Kap. des erſten Abſchnittes des 2ten Theils von Io. Clerici Ars critica, Bd. 1. S. 471. Amſtel. 1697. 8. und eine Brevis Hiſtoria ſtudior. rhetor. quibus difficillimum cognitu factum eſt, quid cogitarint de pluribus rebus celeberrimi ſcriptores, worin ſich beſonders über die Beredſamkeit der Kirchenväter und der geiſtlichen Redner ſehr freymüthige Bemerkungen finden. — De fatis orator. Artis inter Graec. Romanos et Germanos, Diſſert. von J. G. Walch, vor Chr. Cellarii Orat. Lipſ. 1714. 8. — De fatis Eloquentiae, drey Progr. von Chr. Gottl. Wilisch, Annaeb. 1721 — 1723. 4. — De Paralleliſmo Orator. veter. et recent. Diſſ. Auct. Mart. Alp, Upſ. 1735. 8. — Eſame della Retorica antica, ed uſo della moderna, Ver. 1735. 4. 2 B. — Vor Ch. Gottſcheds Ausführlicher Redekunſt, Leipz. 1739 und 1743. 8. findet ſich eine hiſtoriſche Einleitung von dem Urſprunge und Wachsthume der Beredſamkeit bey den Alten, und dem (damahligen) Zuſtande derſelben in Deutſchland. — In des Juvenel des Carlencas Eſſais ſur l'Hiſt. des belles Lettres . . . Lyon 1744. 12. 4 B. handelt das 4te — 7te Kap. des erſten Abſchnittes, B. 1. S. 125 der deutſchen Ueberſ. von der Geſchichte der Beredſamkeit unter Alten und Neuen. — und Joh. Andr. Fabricius, in ſ. Abriß einer allgemeinen Hiſtorie der Gelehrſamkeit, Leipz. 1752 — 1754. 8. handelt, S. 261 u. f. des erſten, S. 253 u. f. des zweyten, und S. 206 des dritten Bandes davon. — In Lawſons Lectures concerning Oratory, Lond. 1758. 8. die 2te, 5te und 6te Vorleſung. — Von dem Unterſchiede der Beredſamkeit der Alten und Neuern, von Joh. Chriſtn. Briegleb, Gött. 1767. 4. — Manuel des jeunes Orateurs, ou Tabl. hiſtor. et method. de l'Eloq. chez les Grecs, Rom. et François, p. Mr. Lanjuinais, Par. 1777. 12. 2 B. — Vergleichung der alten und neuen Redekunſt von F. D. Eller, Lemgo 1785. 8. — — Von der Beredſamkeit der neuern Völker beſonders: Diſc. ſur les Progrès de l'Eloq. de la Chaire et ſur les Manieres et l'eſprit des Orateurs des premiers Siècles, p. Moine d'Orgival, Par. 1700. 12. — Von dem Saggio ſull' Eloquenza des Xav. Bettinelli, in ſ. Opere, B. 8. findet ſich, S. 153 ein Anhang von der Beredſamkeit, beſonders der geiſtlichen Beredſamkeit, der Italiener. — Von der Rhetor. franç. des René Barry, Par. 1653. 8. ein Diſc. ſur la Rhetorique françoiſe p. Jean Fres. le Grand, welcher auch einzeln, Par. 1657. 4. abgedruckt worden iſt. — Viele Bemerkungen über die neuere franzöſiſche Beredſamkeit ſind in den Trois Siecles de la Litterat. franç. Par. 1772. 12. 3 B. verm. 1778. 12. 4 B. beſonders in dem Art. Thomas enthalten. Vorzüglich hält der Verf. daher ſich auf, daß die neuern Redner alle ihre Metaphern aus den Wiſſenſchaften, aus Chemie, Geometrie, Metaphyſik, u. d. nehmen, und daß ihre Reden von Maſſes, Calculs, Chocs, Données, Reſultats, Centres, Forces, Reaction, Reſſorts, Formes, u. d. wimmeln, daß alles darin vaſte und immenſe heißt, allenthalben Chaines, Principes vorkommen. — Zur Geſchichte der Beredſamkeit in Deutſchland liefern Materialien: Beyträge zur critiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit, Leipz. 1732 — 1744. 8. 32 St. oder acht Bde. — Der deutſchen Geſellſchaft zu Leipzig Nachrichten, welche die Sprache, Beredſamkeit und Dichtkunſt der Deutſchen betreffen, Leipz. 1740 — 1744. 8. 4 St. — Beyträge zur Geſchichte der deutſchen Sprache und Nationallitteratur, London (Bern) 1777. 8. 2 B. von Leonh. Meiſter, Heidelb. 1780. 8. 2 B. — Hauptepochen der deutſchen Sprache ſeit dem achten Jahrhundert, von ebend. in dem 2ten Bde. der Schriften der deutſchen Geſellſch. zu Mannheim, Mannh. 1787. 8. u. a. m. — —

S. übrigens die Art. **Lobrede**, **Redner**, **Redekunſt**.

# Beſchluß.

(Beredſamkeit.)

Iſt in einer Rede eine kurze Zurükführung auf den Inhalt, wodurch dasjenige, was weitläuftig vorgetragen worden, in eine Hauptvorſtellung vereiniget wird, durch welche man den Endzwek der Rede unmittelbar zu erreichen ſucht. Von der Nothwendigkeit der Zurükführung vieler verbundenen Vorſtellungen, auf eine einzige, haben wir in einem beſondern Artikel gehandelt. Bey einer weitläuftigen Rede iſt dieſelbe am allernöthigſten und erfodert, wegen der Menge der Sachen, die gröſte Kunſt. Daher Quintilian wol anmerkt, daß hier mehr, als in irgend einem andern Theil einer Rede, die ganze Stärke der Beredſamkeit nöthig ſey*); und Cicero berichtet, daß bey den Gelegenheiten, wo verſchiedene Perſonen verſchiedene Theile der Reden verfertiget haben, ihm insgemein der Beſchluß aufgetragen worden. Der Beſchluß muß, ſo viel möglich iſt, das ganze Weſen der Ausführung ins Kurze faſſen: alles, was durch die Rede ſtükweiſe das Gemüth gerührt hat, oder der Einbildungskraft vorgeſtellt worden, muß darum auf einmal würken. Die nachdrüklichſten Worte, die kräftigſten Wendungen, die bündigſten Vorſtellungen, müſſen dabey angewendet werden.

Eigentlich iſt der Beſchluß der Rede dasjenige, um deſſentwillen die ganze Rede gemacht worden iſt. Dieſe enthält einen Hauptſatz: z. B. Titius iſt des Hochverraths ſchuldig, weil er dieſes oder jenes gethan hat. Sobald die Sache einer weitläuftigen Ausführung bedarf, ſo wird der Satz nur nach und nach, oder ſtükweiſe bewieſen. Keine von den beſondern Abhandlungen der Rede beweiſt ihn ganz, oder hinlänglich. Nur alle beſondere Theile derſelben, in eine einzige Hauptvorſtellung geſammelt, machen den Hauptſaz nebſt deſſen Beweis aus. Daher iſt klar, daß der Beſchluß das weſentlichſte Stük der Rede ſey. Ohne ihn iſt ſie wie ein Vernunftſchluß, dem der Hinterſaz fehlt.

---

*) At hic, ſi uſquam, totos eloquentiae aperire fontes licet. Inſt. L. VI. gegen das Ende des I. Cap.

Hieraus läßt ſich überhaupt abnehmen, wie der Beſchluß jeder Rede müſſe beſchaffen ſeyn. Er muß einer Landcharte gleichen, welche in einem kleinen Raum alle die Länder und Oerter, wodurch man auf einer langen Reiſe gekommen iſt, jedes nach ſeiner Lage und Verbindung, dem Auge auf einmal darſtellt. Cicero verlanget in dem Beſchluß einer gerichtlichen Rede drey Dinge, die er enumerationem, indignationem, conqueſtionem nennt, oder die kurze Wiederhohlung der Beweiſe, die Vermehrung ihrer Wichtigkeit durch die Verabſcheuung deſſen, was der Gegentheil verlangt, und die Klage über die Ungerechtigkeit deſſelben.

Der pathetiſche Theil, oder die zwey leztern, durften vor den atheniensiſchen Gerichten nicht vorkommen. Die Richter ſollten blos unterrichtet und nicht gerührt werden. Daher wurden eigene Herolde beſtellt, die den Redner ſchweigen hieſſen, ſo bald er ins Pathetiſche verfiel. Aus eben dieſer Urſache ſaßen die Richter des Areopagus im Finſtern, weil ſie ſich durch die klägliche Gebehrden der Beklagten nicht wollten von der Unpartheiligkeit abreiſſen laſſen.

◆ ◆

# Beſchreibung.

(Beredſamkeit; Dichtkunſt.)

Eine beſondere Gattung der Rede, wodurch die Beſchaffenheit einer Sache umſtändlich angezeiget wird. Es kommen ſowol in der Beredſamkeit, als in der Dichtkunſt Fälle, Sachen zu beſchreiben, vor, wo die Beſchreibungen wichtig ſind, und wol überlegt werden müſſen. Daher pflegen die Lehrer der Redner und der Dichter die Beſchreibung, als eine zur Kunſt gehörige Sache, in beſondere Betrachtung zu nehmen.

Die Beſchreibung betrifft entweder die allgemeine Beſchaffenheit einer Gattung, oder die beſondere Beſchaffenheit eines einzelen Dinges. Im erſten Fall vertritt ſie die Stelle einer Erklärung, im andern Fall iſt ſie ein Gemählde, wodurch wir die Beſchaffenheit einer geſchehenen oder würklich vorhandenen Sache erkennen.

Die erſtere Art der Beſchreibung kommt in ſolchen Reden vor, wo man aus allgemeinen Begriffen beweiſen, oder den Zuhörer durch Schlüſſe überzeugen will. Jeder Beweis über die Beſchaffenheit einer Sache muß nothwendig aus allgemeinen Begriffen hergeleitet werden. Wer von einer Handlung beweiſen will, daß ſie gerecht oder ungerecht ſey, muß den Beweis aus der Natur der Gerechtigkeit hernehmen. Der Philoſoph beſtimmt die allgemeine Natur der Sache durch Erklärungen. Dieſe ſchiken ſich ſelten für den Redner, er giebt ſie durch Beſchreibungen zu erkennen. Die Erklärung giebt das Weſen der Sache zu erkennen; die Beſchreibung aber legt von dem Weſen der Sache nur ſo viel an den Tag, als in dem Falle, wo ſie gebraucht wird, nöthig iſt. Daher ſagt Cicero: Vocabuli ſententia, breviter et ad utilitatem cauſae accommodate, deſcribetur. Von dieſer

---

(*) Davon wird, unter mehrern, in dem 4ten Buche der Principes pour la lecture des Orateurs — und in der 30ten Vorleſung des Blair On Rhet. and Belles Letters, B. 2. S. 292 der Quartausg. gehandelt. —

ſer Art der Beſchreibung iſt in dem Artikel, Beweggründe, geſprochen worden.

Die andre Art der Beſchreibung zeiget die Beſchaffenheit einer vorhandenen oder geſchehenen Sache an. Sie iſt ein Gemählde, wodurch etwas als gegenwärtig vor Augen gelegt wird. Sie kommt bey Rednern und Dichtern oft vor, und theilt ſich wieder in zwey Arten, da ſie entweder die Beſchaffenheit einer auf einmal vorhandenen Sache, z. B. einer Gegend; oder einer ſich nach und nach äuſſernden Sache, z. E. einer Begebenheit, ausdrükt. Die erſtere Art kommt faſt in allen Stüken mit einem Gemählde überein, und bekommt alſo auch gar oft den Namen eines Gemähldes. Bey Verfertigung einer ſolchen Beſchreibung aber ſtoßen dem Redner und dem Dichter Schwierigkeiten auf, die der Mahler nicht hat. Dieſer ſtellt das, was auf einmal in die Augen fällt, auch auf einmal vor; jene können es nicht anders, als nach und nach vorſtellen: zudem ſieht das Auge unzählige Dinge, die die Rede nicht beſchreiben kann, wenn ſie nicht höchſt langweilig werden ſoll. Dabey aber muß der Redner, ſo wie der Dichter, ſich an die Regeln halten, die dem Mahler wegen der Anordnung und Gruppirung ſeines Gemähldes vorgeſchrieben ſind. Eine ſolche Beſchreibung iſt allemal eine ſehr ſchwere Sache und gelingt nur großen Rednern und Dichtern. Es iſt deßwegen denen, die ſich auf die redenden Künſte legen, ſehr zu rathen, daß ſie ſich hierinn fleißig üben. In Beſchreibungen von Perſonen, ihrem Anſehen, ihrer Stellung und Haltung kann Homer zum Muſter genommen werden, weil kein Menſch darinn glüklicher iſt, als er. In Beſchreibung der Gegenden könnten aus dem Kleiſt vollkommene Muſter angeführt werden; eben ſo glüklich iſt er in Beſchreibung von der Lage gewiſſer Sachen, z. E. der Stellung zweyer Heere beym Anfang einer Schlacht. Höchſt wichtig und auch überaus ſchwer ſind die Beſchreibungen gewiſſer Lagen bey Begebenheiten, da man verſchiedene Perſonen nach dem Intereſſe, welches jeder an der Handlung nimmt, nach den beſondern Empfindungen, die jeder dabey fühlt, nach jedes Stellung und Gebehrdung dabey, ſo zu beſchreiben hat, daß aus dieſer Beſchreibung ein vollkommenes Gemählde entſtehe. Dieſes iſt eine Hauptſache in der Kunſt des epiſchen Dichters. Aber auch dem Redner iſt ſie bey gar vielen Gelegenheiten nöthig; denn bey Erzählung der geſchehenen Sachen geben ſolche Gemählde bisweilen den größten Nachdruk und die ſtärkſte Rührung.

Weniger ſchwer ſind die Beſchreibungen ſolcher Gegenſtände, die ſich nach und nach entwikeln, wenn nämlich nicht allzu viel Dinge auf einmal geſchehen: denn in dieſem Fall iſt die Beſchreibung unſtreitig am ſchwerſten; wie z. E. die Beſchreibung einer großen Schlacht, die Beſchreibung eines, ein ganzes Land verwüſtenden, Zufalls, einer Ueberſchwemmung, einer Peſt, eines Erdbebens. An dergleichen Beſchreibungen können nur Genies der erſten Größe ſich mit Hoffnung eines glüklichen Erfolges wagen.

Wer dieſe Materie und die beſonderen Kunſtgriffe der Beſchreibung ausführlich ſtudieren will, der wird in Bodmers Werk von den poetiſchen Gemählden *) die vornehmſten Theile dieſer ſchweren Kunſt entwikelt finden. Hier merken wir nur an, daß die

---

*) Kritiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8.

die Beſchreibung ein und eben derſelbigen Sache, nach den verſchiedenen Abſichten des Redners und des Dichters, von ganz verſchiedener Beſchaffenheit ſeyn müſſe. Will man durch die Beſchreibung unterrichten, ſo muß ſie ganz anders ſeyn, als wenn man rühren, oder beluſtigen will. Der Redner, oder Dichter muß ſich allemal, ſo wie der Mahler, den Zwek des Gemähldes, den beſtimmten Eindruk, den es machen ſoll, ſo lebhaft als möglich vorſtellen, damit das Gepräge ſeiner Beſchreibung dem Charakter der Sachen genau angemeſſen ſey.

◆ ◆

Von Beſchreibung (und Erzählung) überhaupt handelt das 21te Kap. der Elements of Criticism, Th. 2. S. 325. 4te Ausg. — und das 13te Kap. des 1ten Bds. der Art of Poetry on a new Plan, S. 128. Lond. 1762. 8. — Vortrefliche Winke, wie der Dichter beſchreiben müſſe, finden ſich im Laokoon, vergl. mit den critiſchen Wäldern I. S. 195 u. f. und in J. J. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, S. 131 u. f. — Auch gehören hieher der 124te u. f. §§. der Theorie der ſch. Wiſſenſch. von Joh. Aug. Eberhard, S. 167. der 1ten Ausg. — ſo wie aus dem Entwurf einer Theorie und Litter. der ſch. Wiſſenſch. von Joh. J. Eſchenburg, S. 114. der Ausg. von 1789. — und der gröſte Theil der 40ten Vorleſung des Blair On Rhet. and Belles Letters, B. 2. S. 371. der Quartausg. — Ferner findet ſich, vor den Saiſons des Lambert, Par. 1769. 8. ein Diſcours über die beſchreibende Poeſie. — — Von den Beſchreibungen im epiſchen Gedichte handelt beſonders Boſſu in dem Traité du Poeme Epique Liv. iii. Ch. 2. S. 380. Par. 1693. 12.

Wegen der beſchreibenden Gedichte, ſ. den Artikel **Gemählde** (redende Künſte) — —

## Beſetzung.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort drükt man die Veranſtaltungen aus, die bey Aufführung einer Muſik wegen der Menge der Inſtrumente und Sänger für jede Stimme oder Parthie des Tonſtüks gemacht werden. Man ſagt, eine Parthie, z. B. der Baß, ſey gut oder ſchlecht beſetzt, wenn die Anzahl der, den Baß ſingenden oder ſpielenden, Perſonen hinlänglich, oder nicht hinlänglich iſt, oder wenn ihre Fähigkeiten zum Singen oder Spielen gut oder ſchlecht ſind.

Die Beſetzung in Abſicht auf die Menge der ſingenden und ſpielenden Perſonen kann nicht nach allgemeinen Regeln beſtimmt werden. Es kömmt auf den Ort, wo die Muſik aufgeführt wird, und auf die beſondere Beſchaffenheit der Tonſtüke, an. In einer groſſen Kirche, oder auf einer groſſen Schaubühne können nicht leicht zu viel ſeyn; man kann ſechszig, hundert und noch mehr Sänger und Spieler dazu nehmen. Eine genaue Ueberlegung aber gehört dazu, das Verhältniß der Inſtrumente ſo zu beſtimmen, daß jede Parthie des Tonſtüks ſich gehörig unterſcheide, und keine die andre verdunkle.

Das Wichtigſte iſt hiebey das Verhältniß der Bäſſe gegen die obern Stimmen, damit der Baß allezeit über alle andre Stimmen herrſche, weil dieſes ſeine Natur iſt *). Im übrigen muß man ſich hiebey nach dem richten, was Kenner aus einer langen Erfahrung für gut finden. Man ſehe alſo über dieſe Materie, was Quanz in ſeiner Anleitung zur Flöte hierüber angemerkt hat.

◆ ◆

Etwas von dem, was in dieſem Artikel fehlt, und durch das, darin angeführte

---

*) S. Baß.

Werk des Quanz nicht völlig gelehrt wird, ebenfalls die Beſtimmung des Verhältniſſes, wie eine Muſik zu bewegen iſt, findet ſich in dem Art. Orcheſtre des Franzöſiſchen Wörterbuches und der Encyclopedie.

## Beſtätigung.

(Beredſamkeit.)

Ein Haupttheil einer lehrenden Rede, in welchem der Hauptſatz derſelben, als unbezweifelt dargeſtellt wird. Die Abſicht jeder Rede von dieſer Art geht allemal dahin, daß das Urtheil des Zuhörers feſtgeſetzt werde. Das Urtheil betrift entweder die Würklichkeit einer Sache, oder ihre Beſchaffenheit. Es giebt alſo zwey Arten von Hauptſätzen in unterſuchenden Reden. Entweder wird darinn die Würklichkeit einer Sache behauptet oder geläugnet; oder es wird von einer Sache, deren Würklichkeit ausgemacht iſt, eine gewiſſe Beſchaffenheit behauptet, oder dieſe wird ihr abgeſprochen. In beyden Fällen müſſen Gründe angeführt, Gegengründe widerlegt, und Zweifel gehoben werden; dadurch wird nämlich der Hauptſatz des Redners beſtätiget, und deswegen heißt der Theil der Rede, worinn dieſes geſchieht, die Beſtätigung.

Sie iſt demnach der vornehmſte Theil ſolcher Reden; der, worauf alles ankommt. Zur Beſtätigung gehören die Beweiſe, die Widerlegung der Gegenbeweiſe und Hebung der Zweifel. Von jedem Stük wird in einem beſondern Artikel geſprochen.

## Bewegung.

(Schöne Künſte.)

Iſt einer der Gegenſtände der ſchönen Künſte, ſo wie der Ton, die Farben und die Figur. Die Tanzkunſt gründet ſich größtentheils auf Bewegung, die Muſik ahmet ſie glüklich nach, und in den zeichnenden Künſten kommt viel ſchönes von der Vorſtellung der Bewegung her. Das Eigenthümliche der Bewegung ſind die verſchiedenen Grade des Langſamen und Geſchwinden, und darinn allein liegen ſchon Gründe, wodurch die Bewegung der Schönheit fähig wird; weil dabey Mannigfaltigkeit und Abwechslung bey der Einförmigkeit ſtatt findet. Wir haben an einem andern Orte *) angemerkt, wie aus der bloßen Bewegung etwas entſtehen kann, das mit dem taktmäßigen Geſang eine Aehnlichkeit hat. Wenn man in der Bewegung ein gewiſſes Zeitmaß zur Einheit annimmt, ſo ſind die Grade der Geſchwindigkeit, wie Glieder eines Ganzen anzuſehen; die Zeit, in welcher die Bewegung geſchieht, und der Raum, durch welchen ſie geſchieht, können als das Ganze angeſehen werden, welches aus ſehr mannigfaltigen verbundenen Theilen beſteht, und alſo der Schönheit fähig iſt.

Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit ſich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, ſondern auch Handlungen ohne Leidenſchaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruk deſſen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierinn liegt der Grund eines großen Theils der Kunſt, die Leidenſchaften und andre Gemuthsfaſſungen durch den Takt in der Muſik und in dem Tanz auszudrüken.

Es iſt aber hiebey anzumerken, daß die Bewegung allemal den Begriff der Figur mit ſich führe. Denn da ſie nothwendig nach gewiſſen Linien geſchieht, ſo kann eine ſehr veränderte Bewegung den Begriff einer mannigfaltigen Figur erweken. Eben ſo kann im Gegentheil die bloße Figur nur den Begriff der Bewegung erweken, aus der ſie entſtanden iſt, oder entſtehen kann.

---

*) S. Takt.

Aus dieſem läßt ſich begreifen, wie in der Bewegung gar mannigfaltige Schönheiten liegen können, wie der Begriff derſelben in uns erwekt werde, wie folglich durch das Anſchauen der Bewegung Luſt und Unluſt, Empfindungen und Leidenſchaften können hervorgebracht werden. Die Theorie, welche das Schöne in der Bewegung überhaupt unterſucht, wäre die allgemeine Tanzkunſt, wovon die beſondere Kunſt des Tanzens, und ſo gar ein Theil der Tonkunſt, nur beſondere Anwendungen wären. Die ſchöne Bewegung iſt von der ſchönen Figur nur darinn unterſchieden, daß hier die Theile auf einmal neben einander ſind, dort aber nach und nach auf einander folgen. Die ſchöne Bewegung iſt eine ſich beſtändig ändernde ſchöne Figur.

Damit wir die Schönheit der Bewegung deutlicher und richtiger erkennen, dürfen wir uns nur ein Syſtem verſchiedener verbundenen Körper vorſtellen, deren jeder ſeine eigene Bewegung hat, ſich mit eigener Geſchwindigkeit nach eigenen Linien und nach eigenen Richtungen bewegt. Man wird begreifen, daß bey der Einheit eines ſolchen Syſtems eine ſehr große Mannigfaltigkeit möglich ſey. Setzen wir nun noch hinzu, daß dieſe Körper an Größe und Figur ſo verſchieden ſeyen, als an Bewegung, ſo bilden ſich Begriffe von der höchſten Schönheit, die aus Bewegung und Figur zugleich entſtehen.

Hierinn liegt der eigentliche Grund, der uns die Tanzkunſt unter die ſchönen Künſte zählen macht. Denn da iſt das Schöne der Figur und Bewegung vereinigt. Wir können ohne Unterſuchung und Nachdenken uns von der großen Macht der mit Bewegung verbundenen Figur überzeugen, wenn wir jemals den Reiz einer vollkommenen Tänzerin, und anderſeits das Abſcheuliche in gewiſſen krampfigten Bewegungen eines ſchon an ſich mißgebohrnen Körpers empfunden haben. Es giebt Menſchen, die von Natur aufgelegt ſind, immer die angenehmſten, reizendſten Stellungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; alles lenkt ſich bey ihnen nach dem beſten Geſchmak. So müſſen vollkommene Redner und vollkommene Schauſpieler gebildet ſeyn. Hingegen giebt es auch lebende Mißgeburten, die etwas ſo gar widriges, ekelhaftes oder fürchterliches in der Verziehung der Gliedmaßen an ſich haben, daß man ſie nur einmal ſehen darf, um hernach auf immer bey jedem erneuerten Andenken derſelben, Furcht oder Ekel zu empfinden. Gewiſſe elende Menſchen erweken unſer Mitleiden durch wenige Gebehrden weit lebhafter, als die beweglichſte Rede thun würde.

Dieſes ſoll jeden Künſtler auf das Angenehme und Widrige in der Bewegung aufmerkſam machen. Nicht blos den Tänzer, deſſen eigentliches Studium ſie iſt, ſondern auch den Tonſetzer, den Mahler und den Dichter. Denn daher werden ſie bisweilen die höchſte Kraft ihrer Vorſtellungen nehmen können. Raphael hat nicht nur den höchſten Reiz der Bewegung, ſondern auch das höchſt widrige derſelben in der Natur entdeket. Von dem letzten geben der Beſeſſene in ſeiner Verklärung des Heilands, und der ſterbende Ananias deutlichen Beweis.(*)

◆ ◆

(*) Von der Bewegung in der Mahlerey handeln, Lomazzo, im 2ten Buche ſ. Trattato della Pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 105. — Laireſſe, im 8ten und 9ten Kap. des 1ten Buches ſ. großen Mahlerbuches, S. 32 Ausg. von 1784. —

Hagedorn in der 41ten und 42ten ſ. Betrachtungen über die Mahlerey. S. 554 u. f.

## Bewegung.

(Muſik.)

Wenn man von der Bewegung eines Tonſtüks ſpricht, ſo verſteht man den Grad der Geſchwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks geſpielt wird. Jedes Tonſtük hat, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die es ausdrükt, einen geſchwindern oder langſamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langſamen, den mäßigen und den geſchwinden, unterſcheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verſchiedenen Grade, und der Tonſetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einem italiäniſchen Wort an. Die geſchwinden Bewegungen werden durch Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro di molto, Allegro, Allegretto, die mäßigen durch Andante, Andantino, die langſamen durch Largo, Larghetto, Adagio, ausgedrukt. Von dieſen beſondern Graden der Bewegung iſt unter dieſen Namen das mehrere zu finden.

Hier iſt überhaupt anzumerken, daß ein Tonſetzer zum richtigen Ausdruk der Muſik nicht nur die Gattung der Leidenſchaft oder Empfindung, die er vorſtellen will, ſondern deren beſondere Schattirung, nach den Umſtänden, ſich mit genauer Ueberlegung vorſtellen müſſe, ehe er die Bewegung ſeines Stüks bezeichnet. Dieſelbe Leidenſchaft ſpricht und würkt, nach den Umſtänden, bald ſchneller, bald langſamer. Ueberhaupt ſchikt ſich zu fröhlichen Leidenſchaften die geſchwindere, zu zärtlichen die langſamere Bewegung, zu mäßigen aber die gemäßigte. Aber die Geſtalt einer Leidenſchaft läßt oft unbeſtimmt, ob die Bewegung ſehr langſam, oder ſehr geſchwind ſeyn ſoll. Der Zorn erfodert eine geſchwinde, und der heftige Schmerz gar oft eine langſame Bewegung. Dergleichen Umſtände müſſen genau überlegt werden, damit im Ausdruk nicht gegen die Natur angeſtoßen werde.

Niemand, als der, welcher ein Stük ſelbſt geſezt hat, iſt im Stande den richtigſten Grad der Bewegung deſſelben anzugeben. Ein kleiner Grad darüber oder darunter kann der Würkung des Stüks viel Schaden thun. So viel Wörter man auch hiezu ausgedacht hat, ſo ſind ſie dennoch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch würkliche Abmeſſung der Zeit, in welcher das ganze Stük geſpielt werden ſoll, angezeigt werden. Wer ſich ein Verdienſt daraus macht, ein Stük von einem großen Meiſter vollkommen vorzutragen, der thut wol, daſſelbe in der Art der vorgeſchriebenen Bewegung ſehr oft, bald etwas geſchwinder, bald etwas langſamer zu ſpielen, und jedesmal genau auf die Würkung deſſelben Achtung zu geben, damit er hernach bey dem vortheilhafteſten Grad bleiben könne.

Verſchiedene ſehr gute Anmerkungen hierüber giebt Quanz in ſeiner Anleitung zur Flöte im XVII. Abſchn. in der VII. Abtheil. §. 45. u. ff.

**Bewegung.** Bedeutet in der Muſik auch noch die Fortrükung des Geſanges in den Stimmen, in Abſicht auf das Steigen und Fallen. Ueber dieſe Bewegung geben die Tonlehrer verſchiedene Regeln, wodurch man die fehlerhafte Fortſchreitung durch Quinten und Octaven vermeiden kann. Dieſe Regeln findet man in dem Artikel Fortſchreitung; hier aber werden die Arten der Bewegung erklärt.

Die gerade Bewegung wird die genennt, da zwey Stimmen zugleich ſteigen oder fallen. Die Seitenbewegung die, da die eine Stimme auf derſelbigen Höhe bleibt, die andre aber ſteigt oder fällt; die Gegenbewegung aber die, da die eine Stimme ſteigt, indem die andre fällt.

## Beweis.

(Beredſamkeit.)

Die Kunſt, einen Beweis zu führen, ſcheinet der wichtigſte Theil der Beredſamkeit zu ſeyn. In gerichtlichen Reden kommt auf die Beweiſe alles an, in berathſchlagenden ſehr vieles: aber auch auſſer dieſen Hauptgelegenheiten hat man faſt überall nöthig das Urtheil andrer zu lenken, oder ſein eigenes zu rechtfertigen. Eigentlich beſteht die ganze Beredſamkeit darinn, daß man ſich ſowol des Urtheils, als der Empfindungen der Menſchen durch die Rede bemächtige. Das erſte geſchieht durch überführende Beweiſe. Hiebey kommt es auf zwey Hauptſtüke an, nämlich auf die Erfindung oder Ausforſchung der **Beweisgründe**, und auf die richtige Anwendung und Ausführung derſelben. Einige alte Lehrer der Redner haben jeden dieſer beyden Punkte in beſondern Abhandlungen ausgeführt. Die Wiſſenſchaft der Erfindung und Erforſchung der Beweisgründe wurde Topica genennt, und die, welche die Ausführung derſelben lehrt, bekam den Namen Dialectica. Von der erſtern wird in dem Artikel **Beweisgründe** gehandelt, und von der andern in dem Artikel **Beweisarten**. Ariſtoteles und Cicero haben über beyde gründlich geſchrieben, und die ſtoiſche Schule, wie Cicero ſagt, hat ſich allein in der zweyten hervorgethan.

Hier bleibet übrig von dem zu ſprechen, was der Redner überhaupt bey den Beweiſen zu bedenken hat. In jedem Beweis werden zwey Eigenſchaften erfodert. Wahrheit, oder doch Wahrſcheinlichkeit, und Deutlichkeit, oder wenigſtens große Klarheit.

Die Wahrheit der Sache hängt zwar nicht von dem Redner ab, ſie muß in der Sache ſelbſt liegen; aber bey ihm ſteht es ſie zu erforſchen und andern fühlbar zu machen. So lang er die Wahrheit der Sache, die er behaupten will, nicht ſelbſt einſieht, ſo iſt es vergeblich den Beweis zu unternehmen; und wenn er ſogar vom Gegentheil überzeuget iſt, ſo muß er dieſes ſich nicht einfallen laſſen. Wenn alſo der Redner ſich in vorkommenden Fällen nicht bloßſtellen will, ſo muß er überhaupt, bey Erlernung der Kunſt und in ſeinen Bemühungen in derſelben vollkommener zu werden, ſich eine große Gründlichkeit angewöhnen, und ſich vor aller Spitzfindigkeit, der falſchen Gründlichkeit kleiner Geiſter, mit äußerſter Sorgfalt hüten.

Zu dem Ende muß er ſich in gründlichen Wiſſenſchaften fleißig üben, damit er ſich ein ſcharfes Nachdenken angewöhne und aus ſeinem eigenen Gefühl wiſſe, was wahre Ueberzeugung ſey. Hiernächſt befleiße er ſich auch überhaupt durch beſtändiges Nachdenken die Gründlichkeit des Geſchmaks zu bekommen, wodurch in jeder Sache das Große und Wichtige von dem Kleinen und Unerheblichen richtig unterſchieden wird. Er gewöhne ſich, jede Vorſtellung auf die Waage der geſunden Vernunft zu legen, um zu ſehen, ob ſie ein merkliches Gewicht habe. Das, was würklich wichtig iſt, halte er allein werth, überdacht und dem Gedächtniß anvertraut zu werden; alles andre laſſe er fahren.

Am allermeiſten hüte er ſich für Spitzfindigkeit, wodurch irgend ein Schein für das Anſehen einer Sache erzwungen wird, deſſen Richtigkeit eher durch die geſunde Vernunft zu fühlen, als durch den Verſtand deutlich aus einander zu ſetzen iſt. Es iſt beſſer, daß man die Sachen, die nicht einen überwiegenden, ſehr fühlbaren Grad der Wahrheit haben, für unausgemacht halte, wenn man ſich gleich darinn betrüge, als daß man, von leichtem Scheine regiert, alles Scheinbare annehme, aus Furcht ſich etwas gutes entgehen zu laſſen.

Unumgänglich nothwendig iſt es, um ein gründlicher Redner zu ſeyn, daß man keine falſche Sache zu beweiſen übernehme, auch keine, zu deren Erhärtung man nicht offenbare Gründe vor ſich ſieht. Denn in dieſen Fällen muß man Beweiſe erzwingen oder erſchleichen. Erkennt man die Sache mit überlegender Vernunft für wahr, ſo wird man durch genugſames Nachdenken allemal auch einen richtigen Beweis dafür finden.

Dieſen Geſchmak der Gründlichkeit muß man durch fleißiges Leſen der vorzüglich gründlichen Reden der beſten griechiſchen und römiſchen Redner und Philoſophen erheben. Fürnehmlich müſſen die beſten Reden des Demoſthenes und Cicero vielfältig geleſen werden.

Zu der Gründlichkeit in den Beweiſen muß auch die Deutlichkeit hinzukommen. Zwar nicht die philoſophiſche Deutlichkeit, die jede Vorſtellung bis auf die einfachen Begriffe zergliedert, ſondern die äſthetiſche Deutlichkeit, die bey dem klaren Gefühl der Sachen ſtehen bleibt. Der Redner bleibet in einzeln Begriffen bey der anſchauenden Erkenntniß ſtehen, ſucht aber denſelben einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit zu geben *). Dieſe Fertigkeit deutlich zu ſeyn, bekommt man nicht ohne große Bemühung und lange Uebung. Die meiſten Menſchen haben aus einer angebohrnen Trägheit des Geiſtes ſich angewöhnt, mit klaren und dabey verworrenen Begriffen und Vorſtellungen zufrieden zu ſeyn. Dieſe unglükliche Trägheit muß der gute Redner ſchlechterdings überwunden haben. Er muß niemal zufrieden ſeyn, bis er jeder Vorſtellung, die ſeinen Geiſt zu beſchäfftigen würdig genug iſt, den höchſten Grad der Deutlichkeit, der er fähig iſt, gegeben hat. Zu dem Ende muß er ſich unnachläſſig in den Verſuchen üben, alles deutlich zu ſehen, und das, was er ſelbſt ſo ſieht, mit der höchſten Klarheit auszudrüken.

Eine wichtige Sache bey den Beweiſen iſt auch der Ton, in welchem ſie vorgetragen werden. Man bemerkt bisweilen einen gewiſſen Ton der Wahrheit und der Ueberzeugung von Seiten des Redners, der uns ſanft, aber unwiderſtehlich, zum Beyfall nöthiget, wenn wir auch ſonſt die Stärke des Beweiſes nicht einſehen, ja ſelbſt da, wo gar kein Beweis angegeben wird. Denn ſo wie wir geneigt ſind, mit dem Traurigen zu trauren und mit dem Lachenden zu lachen, ſo fühlen wir auch einen Hang demjenigen Beyfall zu geben, wovon wir andre überzeuget ſehen. Es wird nicht überflüſſig ſeyn hier ein Beyſpiel anzuführen, darinn dieſer Ton der Wahrheit ſich klar bemerken läßt, da man ohnedem ihn nicht beſchreiben, ſondern nur an Beyſpielen merklich machen kann.

In der Andromache des Euripides wird dieſe unglükliche Prinzeſſin von der Hermione beſchuldiget, daß ſie durch allerhand Künſte die Zuneigung des Neoptolemus gewonnen, und ihn ihr, als der rechtmäßigen Gemahlin und der Tochter des Menelaus, entzogen habe. Andromache beweißt ihre Unſchuld in folgender Rede.

„Sage mir doch, du junge, unerfahrne Königin, worauf ſollte ſich „mein Vorſatz, dich aus dem rechtmäßigen Ehebett zu vertreiben,

---

*) S. Ueberzeugung.

„gründen können? Iſt etwa itzt Sparta geringer, als die phrygiſche Troja, und geht dieſe jener an Glükſeligkeit vor? Bin ich etwa frey, oder jung, oder zur Wolluſt gebildet? Kann ich etwa aus Stolz auf die Macht meiner (in der Aſche liegenden) Vaterſtadt, oder auf meine (umgebrachte) Freunde, es verſuchen, an deiner Statt in deinem Hauſe zu herrſchen? Sollte ich etwa Luſt haben deine Unfruchtbarkeit hier zu erſetzen und Kinder zu gebähren, mir zur größten Laſt, und daß ſie dir künftig zu Sclaven dienten? Bilde ich mir etwa ein, daß die Griechen des Hektors halber mich ſo ſehr lieben, daß ſie meine Kinder, wenn du keine haſt, zu Königen dieſes Landes machen? u. ſ. w. *)“ Jedermann fühlt den Ton der Wahrheit, womit Andromache hier ihre Unſchuld beweiſt.

Wenn dieſer Ton der Wahrheit zugleich durch den würklichen Ton der Stimme, durch die Stellung und Gebehrdung des Redners unterſtützt wird, daß der Zuhörer fühlt, er rede aus innerſter Ueberzeugung, ſo wird ſein Beweis ſeine volle Würkung thun. So lange der Zuhörer ohne Vorurtheil iſt, wird man ihn ſehr geneigt finden, dem Beyfall zu geben, der etwas auch ohne Beweis in dem Ton der Wahrheit verſichert. Bemerken wir an dem Redner eine beſcheidene Zuverſichtlichkeit in ſeine eigene Ueberzeugung, und ein natürliches einfaches Weſen, womit er uns deſſen verſichert, ſo erſetzt unſer Herz, was dem Verſtand fehlt, und wir glauben, ohne zu ſehen. Läßt aber der Redner das geringſte merken, daß er unſern Beyfall erzwingen will, ſo widerſteht die Neigung der Ueberzeugung. Gar oft ſchadet er ſeinem Beweis, wenn er ſich bey klaren Sachen zu lange aufhält, um ſie noch deutlicher zu machen. Die wahre Gründlichkeit iſt einfach und kurz. Gewiſſe Gründe ſprechen durch die Sache ſelbſt am lauteſten, und ihre Stimme wird durch übertriebenes Bemühen des Redners geſchwächt. Hieher gehört auch, was wir im nächſten Artikel von den pathetiſchen Beweiſen anmerken.

Durch die Art des Vortrages kann der Redner einem Beweis ſehr aufhelfen, oder ſchaden. Der ſtärkſte Beweis kann durch einen ſchlechten und ſchwachen Vortrag ſeine Kraft verlieren. Das Klare kann durch die Ausſprache und den Ton dunkel, das Kurze langweilig, und das Lebhafte ſchwach werden. Vornehmlich hat der Redner genau zu überlegen, wo eigentlich in ſeiner Rede der Ort iſt, da natürlicher Weiſe verſchiedene vorgetragene Gründe ihre Würkung nun auf einmal thun ſollen. Da muß er alle Kunſt anwenden ſie gut zu vereinigen, den Verſtand, die Einbildungskraft und das Herz des Zuhörers auf einmal lebhaft anzugreifen.

Bey der Beſtätigung des Satzes, wozu mehrerley Beweiſe angeführt werden, kommt auch oft viel auf die Ordnung an, darinn ſie einander folgen. Die Frage iſt oft unterſucht worden, ob die ſtarken oder die ſchwächern Gründe zuerſt ſollen aufgeſtellt werden. Quintilian räthet von den ſchwächern den Anfang zu machen *). Allein, die Sache ſcheinet mir nicht außer allem Zweifel. Wenn ein ſcharfſinniger Zuhörer einige ſchwache Beweiſe hinter einander anhört, ſo kann er leicht verdrüßlich werden und die Aufmerkſamkeit auf ſtärkere verlieren. Auf der andern Seite kann man ſagen,

---

*) Eurip. Androm. V. 190-200.

*) Prout ratio cauſae cujusque poſtulabit, ordinabuntur, uno (ut ego cenſeo) excepto, ne a potentiſſimis ad leviſſima decreſcat oratio.

daß die letzten Eindrüke immer die wichtigſten ſind. Man findet alſo bey den groſſen Rednern Beyſpiele von beyden entgegenſtehenden Ordnungen.

Am ſicherſten ſcheinet es zu ſeyn, daß man die Hauptbeweiſe zuerſt vorbringe. Hat man wahrſcheinlicher Weiſe damit den Zuhörer nahe an die Ueberzeugung gebracht, ſo häufe man ſchnell noch verſchiedene geringere Beweiſe zuſammen und laſſe ſie in geſchloſſenen Gliedern den Zuhörer anfallen, ſo wird die Würkung nach Wunſch ausfallen.

Zur Erläuterung dieſer Regel wollen wir ſetzen, man habe eine geſchehene Sache durch Zeugniſſe erhärtet, oder einen Saz durch andre Gründe ſo wahrſcheinlich gemacht, daß dem Zuhörer nur noch wenige Zweifel übrig ſeyn können. Nun ſeze man gleich noch verſchiedene kleinere Gründe nach, welche zeigen, daß die Sache der Natur der Perſonen, den Zeiten, den Umſtänden u. ſ. f. gemäß ſey, ſo wird aller Zweifel verſchwinden. Eben dies will ohne Zweifel Quintilian durch folgende Regel ſagen. Die ſtärkern Beweiſe, ſagt er, muß man einzeln wol ausführen, die ſchwächern aber aneinander drengen. — Wenn man einen beſchuldiget, er habe einer Erbſchaft halber einen Mord begangen, und hätte z. B. den Hauptbeweis durch wahrſcheinliche Zeugniſſe geführt; ſo kann man, wenn die Umſtände ſo ſind, folgende Gründe noch hinzufügen: Du hatteſt Anwartſchaft darauf, du wareſt in Noth und damals von deinen Gläubigern am ſtärkſten getrieben; dann hatteſt du deinen Erblaſſer damals beleidiget, und wußteſt, daß er das Teſtament ändern wollte. Man bemerkt leicht, daß ſolche geſchloſſene Gründe eine Sache auſſer Zweifel ſetzen müſſen, von welcher man ſchon durch andre ſtärkere Anzeigen beynahe überzeuget worden.

Sind aber die Beweiſe ſo beſchaffen, daß die ſchwächern den ſtärkern zur Grundlage dienen, daß ſie erſt dem Zuhörer vorläufig einige Zweifel benehmen, ihn in die Denkungsart ſetzen, die zur Würkung der ſtärkſten Beweiſe nöthig iſt, ſo muß die erwähnte Ordnung nothwendig umgekehrt werden.

## Beweisarten.

Es iſt nicht genug, daß der Redner die Gründe gefunden habe, aus welchen die Wahrheit oder Wahrſcheinlichkeit einer Sache erkennt wird; er muß dieſe Gründe ſo zu behandeln und ſo vorzutragen wiſſen, daß ſie ihre völlige Würkung thun; dieſes iſt eigentlich das vornehmſte in der Kunſt zu beweiſen *). Die Beweisgründe hat der Redner mit dem Philoſophen und mit dem gemeinen Mann gemein; aber ihre Behandlung, die Art ſich ihrer zu bedienen, iſt ihm eigen. Dadurch kann er ſich als einen groſſen Redner zeigen, daß er ſo gründlich als der Weltweiſe, obgleich nicht ſo abſtrakt und nicht ſo genau methodiſch; ſo einfach, als der gemeine Mann, aber nicht ſo nachläßig und ſo wankend, in ſeinen Beweiſen iſt.

Zu dieſer redneriſchen Behandlung der Beweiſe gehören verſchiedene Dinge: die Form des Beweiſes an ſich ſelbſt; die Auszierung und Ausführung; der Ton und Vortrag deſſelben. Hier iſt von dem erſten Punkt, nämlich der Form des Beweiſes, die Rede.

Die Beweisarten ſind für den Redner dieſelben, die der Philoſoph braucht: alle Arten der Vernunftſchlüſſe

---

*) Eſt prudentiae paene mediocris, quid dicendum ſit videre; alterum eſt, in quo oratoris vis illa divina virtusque cernitur, ea quae dicenda ſunt copioſe, ornate, varieque poſſe dicere. Cicero.

ſchlüſſe nach ihren mannigfaltigen Formen und Geſtalten. Jede Rede, oder ein Theil derſelben, darinn der Beweis einer Sache ausgeführt wird, muß ſich in einen Vernunftſchluß auflöſen laſſen, der, wenn der Redner gründlich geweſen iſt, ſowol in der Materie, als in der Form ſeine völlige Richtigkeit habe. Nun giebt es, wie bekannt, ungemein viel Arten ſolcher Vernunftſchlüſſe, deren jeder ſeine eigene Form und Geſtalt hat. Der Redner muß diejenige zu wählen wiſſen, die der beſondern Beſchaffenheit ſeiner Materie am gemäßeſten und zugleich für ſeine Zuhörer die einleuchtendeſte iſt. Der Philoſoph ſieht in der Wahl der Beweisart auf Kürze und Deutlichkeit, der Redner aber auf Klarheit und Sinnlichkeit.

Alſo iſt der Grundriß einer jeden Abhandlung der beweiſenden Rede, oder eines Haupttheils derſelben, allemal ein Vernunftſchluß von drey oder von zwey Sätzen. Dieſen zu erfinden iſt die erſte Arbeit des Redners. Wenn Cicero gegen den Cäcilius beweiſen will, daß er und nicht dieſer zum Ankläger des Verres müſſe beſtellt werden, ſo macht er dieſen Vernunftſchluß. „Wen der Beleidigte zum Ankläger ſeines Feindes „haben will, der muß ihm auch gegeben werden. Nun verlangen die „Einwohner Siciliens mich und keinen andern: alſo muß ich die Klage „gegen den Verres führen." Der erſte Theil der Rede iſt eine Ausführung dieſes Vernunftſchluſſes, und ſo verhält es ſich mit jeder beweiſenden Rede.

Da es unendlich weitläuftig ſeyn würde, Regeln für die Wahl jeder beſondern Form der Vernunftſchlüſſe zu ſuchen, ſo begnügen wir uns, die zwey Hauptarten der Beweiſe näher zu betrachten, und das Weſentlichſte, was der Redner dabey zu bedenken hat, anzuführen.

Die zwey Hauptarten der Beweiſe ſind die, welche Cicero mit dem Namen Inductio und Ratiocinatio bezeichnet *). Die erſtere beſteht darinn, daß man aus ähnlichen Fällen ſchließt, die andere ſchließt aus der nothwendigen Verbindung der Begriffe.

Die Induction beſteht alſo darinn, daß man für die Wahrheit, welche man beweiſen will, Fälle aufſucht, in welchen dieſelbe ganz unzweifelhaft und offenbar iſt, hernach aus dieſen beſondern Fällen entweder einen allgemeinen, oder auf einen andern beſondern, jenen ähnlichen Fall, paſſenden Schluß macht. Dergleichen iſt dieſes:

„Wenn ein junger Menſch von einem Flötenſpieler in ſeiner Kunſt ſo „unterrichtet worden iſt, daß er ſchon „ſehr gut geſpielet hat, hernach aber „von einem ſchlechten Spieler wieder „verdorben worden iſt: kann man „denn die Schuld, daß er ſchlecht „ſpielt, auf den erſten Meiſter legen? „— Keinesweges. Oder wenn ein „Hofmeiſter ſeinem Untergebenen gute und beſcheidene Sitten angewöhnt hat, dieſer aber ſich hernach „durch andere wieder zu ſchlechten „und groben Sitten hat verführen „laſſen, wird man dieſer Sitten halber den erſten Hofmeiſter beſchuldigen? — Gewiß nicht. So wird „man auch dem Sokrates die Schuld „nicht beymeſſen können, daß die „Jünglinge, denen er Luſt zur Tugend gemacht hat, nachher von andern verführet worden **)." Dieſes iſt die Beweisart, deren ſich Sokrates mit ſo glücklichem Erfolg bedient hat. Ihr gröſter Vortheil beſteht darinn, daß ſie die Erkenntniß der Wahrheit in ein Gefühl derſelben verwandelt. Sie ſchikt ſich ſowol für

---

*) Omnis igitur ratiocinatio aut per inductionem tractanda eſt, aut per ratiocinationem. de Invent. L. I.

**) S. Xenophons Memor. Socr. L. I.

für einfältige als gelehrte Zuhörer; jenen wird ſie durch ihre Faßlichkeit angenehm, dieſen durch das lebhafte Gefühl der Wahrheit und durch den Reiz der Aehnlichkeit *). Mit der Fabel und mit der Allegorie kommt ſie darinn überein, daß ſie ein lebhaftes und unwandelbares Gefühl der Wahrheit erweket.

Die Induction kann verſchiedene Geſtalten annehmen. Sokrates kleidet ſie faſt allezeit in Fragen ein, ſo wie es ſich zur Bequemlichkeit des Umganges am beſten ſchiket. Die Moraliſten geben ihr auch eine andere Form, indem ſie einen oder mehr ähnliche Fälle, an denen die Wahrheit leicht zu fühlen iſt, als Beſchreibungen, Gemählde oder Erzählungen, anbringen und ſo zeichnen, daß der Zuhörer alles vor ſich zu ſehen glaubt.

Bey Behandlung dieſer Beweisart hat der Redner vornehmlich auf folgende Dinge zu ſehen: 1. daß die Wahrheit, wovon er überzeugen will, in den ähnlichen Fällen, die er anführt, völlig offenbar ſey. 2. Daß dieſe Fälle eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Falle haben, über welchen eigentlich das Urtheil des Zuhörers ſoll feſtgeſetzt werden. 3. Daß dieſer nicht gleich merke, wohin die angeführten ähnlichen Fälle zielen, damit er deſto freyer von allem Vorurtheil ſich dem Gefühl des Wahren überlaſſe.

Dazu gehören beſondere redneriſche Gaben, die vielleicht ſeltener ſind als irgend ein anderes Talent des Redners. So wenig glänzendes die vollkommene Induction hat, ſo ſchwer iſt es, dieſelbe zu erreichen. Wer nicht vorzüglich die Gabe hat, von den gemeineſten Dingen, nicht nur ohne Niedrigkeit, ſondern intereſſant zu ſprechen, muß ſich nicht daran wagen; denn die ähnlichen Fälle müſſen nothwendig von Dingen hergenommen werden, die täglich vorkommen, die alſo nicht den geringſten Reiz haben, als den ſie durch die Kunſt des Redners bekommen.

Die zweyte Hauptart der Beweiſe iſt die, welche durch Entwiklung der Begriffe zum Zwek kommt. (Ratiocinatio.) Dieſe haben die Geſtalt eines förmlichen und vollſtändigen Vernunftſchluſſes (Syllogiſmus), der aus zwey Vorderſätzen und dem daraus fließenden Schlußſatz beſtehet. Dieſe Beweisart iſt demnach nicht ſo popular, als die erſtere; ſie iſt mehr philoſophiſch, als redneriſch. Die ganze Abhandlung der Rede, in der ein ſolcher Beweis geführet wird, muß ſich auf drey Sätze bringen laſſen. Die beyden Vorderſätze müſſen, wie aus der Vernunftlehre bekannt iſt, unläugbar ſeyn, wenn die Ueberzeugung folgen ſoll. Daher entſtehen alſo bey dieſer Beweisart die fünf Theile der Abhandlung, deren Nothwendigkeit Cicero gegen einige Lehrer der Redner behauptet *). Der erſte Theil enthält den deutlichen Vortrag des Oberſatzes. Der zweyte Theil enthält die vollkommene Beſtätigung dieſes Satzes. Wenn dieſe ſo vollendet iſt, daß kein Zweifel übrig bleiben kann, ſo folget der Unterſatz, als der dritte Theil; hierauf deſſen Beſtätigung, die den vierten Theil ausmacht; und endlich der Schluß, als der fünfte Theil. Der zweyte und vierte Theil ſind die wichtigſten; deßwegen auch die Redner allemal den größten Fleiß auf dieſelben wenden.

Dieſe Beweisart behandelt der Redner anders als der Philoſoph, indem er die Begriffe nie bis auf ihre einfacheſten Theile entwikelt. Er bleibt bey blos klaren Begriffen ſtehen, wenn er ſie nur dem anſchauenden

---

*) S. Aehnlichkeit.

*) De Invent. L. I.

den Erkenntniß fühlbar genug machen kann. Hauptſächlich aber unterſcheidet er ſich durch die Erweiterung ſeiner Sätze und durch die Art, die Begriffe feſtzuſetzen. Der Philoſoph begnüget ſich, jeden der drey Sätze ſeiner Vernunftſchlüſſe kurz und beſtimmt durch das Subjekt und das Prädicat auszudrüken. Der Redner denkt den Satz auf mehrere Arten, durch Umſchreibung und durch Erweiterung aus; er wiederholt ihn mit andern Worten und in andern Wendungen: er ſucht ihn nicht nur dem Verſtand, ſondern ſo viel möglich auch der Einbildungskraft und dem Gefühl einzuprägen. In Entwiklung der Begriffe bleibt der Redner bey dem Zuſammengeſetzten ſtehen, wo der Philoſoph alles, bis auf das Einfache, zergliedert: eine Beſchreibung, ein Gemählde, ein Beyſpiel, oder ein Bild dienet ihm ſtatt einer Erklärung, wenn nur der Begriff dadurch einen großen Grad der Klarheit bekommt. Der Philoſoph begnüget ſich mit einem Beweisgrund zur Beſtätigung eines Satzes, er ſcheinet gegen ſeine Zuhörer ganz gleichgültig zu ſeyn; der Redner führt mehrere an, um das ganze Gemüth von der Wahrheit der Sache einzunehmen; ihm iſt daran gelegen, daß ſeine Zuhörer ſo lange bey jeder Sache verweilen, bis ſie ſich mit aller möglichen Kraft dem Gemüthe eingeprägt hat. Er läßt kein Mittel unverſucht, der Wahrheit neue Kraft zu geben, und füget einen pathetiſchen Beweis hinzu. Dieſer beſteht darinn, daß in dem Zuhörer ſolche Leidenſchaften erwekt werden, die für den Schluß ſprechen, Mitleiden mit dem Beklagten, Zorn gegen den Ankläger ꝛc. So macht er aus einem Vernunftſchluß, den der Philoſoph in einem Athem vorbringt, eine lange Rede, in welcher wechſelsweiſe Verſtand, Einbildungskraft und Empfindung für die Wahrheit der Sachen intereſſirt werden.

## Beweisgründe.

Zugeſtandene oder offenbare Wahrheiten, aus welchen der Beweis anderer, in Zweifel gezogener, Wahrheiten hergeleitet oder wahrſcheinlich gemacht wird. Wenn in einer Klagſache jemand eines Diebſtahls beſchuldiget wird, und der Ankläger die Wahrheit der Beſchuldigung damit erweiſen will, daß der Beklagte ſeit der Zeit des geſchehenen Diebſtahls reich iſt, da er ſonſt arm geweſen, ſo iſt dieſe ſchnelle Veränderung der Armuth in Reichthum der Grund des Beweiſes. Die Erfindung der Beweisgründe iſt ein wichtiger Theil der Beredſamkeit: deßwegen haben auch die alten Lehrer der Redner, beſonders Ariſtoteles und Cicero, weitläuftig von dieſer Sache geſchrieben.

Die Erfindung der Beweisgründe wird dadurch ſehr erleichtert, daß man dem Redner die Quellen anzeiget, aus welchen in verſchiedenen Fällen die Beweisgründe zu ſchöpfen ſind.

Es giebt überhaupt zwey Wege, eine Sache zu erweiſen: die Erfahrung, und die Vernunftſchlüſſe. Beweiſe durch Vernunftſchlüſſe nennten die Alten überlegte, durch Kunſt geführte Beweiſe, da ſie die, welche aus der Erfahrung genommen werden, unkünſtliche hießen. Dieſe ſind Zeugniſſe, Documente und Schriften. Die Quellen der andern ſind mannigfaltig, und, bedürfen einer nähern Erforſchung.

Es giebt ebenfalls zwey Hauptwege, eine Sache vernunftmäßig zu beweiſen: ein gerader, der ohne alle Umſchweiſe zum Zweck führet, und ein Umweg, welcher vorher auf andere Wahrheiten leitet, von denen hernach ein gerader Weg zu derjenigen hinführet, die zu erweiſen iſt. Man betritt den geraden Weg, wenn man den Beweis unmittelbar aus der Natur der Sache, wovon die Rede iſt, herleitet, und man nimmt den Umweg, wenn man etwas, das außer der Hauptſache liegt, zum Grunde des Beweiſes legt, und hernach hieraus durch natürliche Verbindung zur Hauptſache kömmt. In Fragen, die gewiſſe Vorfälle, oder geſchehene Sachen betreffen, kann man oft aus genauer Betrachtung der vorgegebenen Sache und ihrer Umſtände zeigen, daß das Vorgeben falſch iſt. Dies iſt der gerade Weg zu beweiſen. Liegt in der Sache ſelbſt nichts, woraus der Beweis könnte geführt werden, ſo findet ſich oft, zu demſelben Behuf, etwas außer ihr. Man beweiſt nämlich, daß die Sache, wenn ſie wahr wäre, dieſe oder jene Folge hätte nach ſich ziehen müſſen, und zeiget, daß dieſes nicht geſchehn. Daraus ſchließt man, daß alſo das Vorgeben falſch ſey; dies iſt ein Umweg. Eben dieſes hat auch in Fällen ſtatt, wo die Beſchaffenheit einer Sache unterſucht wird. Nämlich die Beſchaffenheit der Sache, welche man erhärten will, wird entweder aus der Natur der Sache geradezu erwieſen, oder man erweißt die Nothwendigkeit einer andern Sache, und zeigt hernach, daß aus dieſer auch jene nothwendig folge.

Wir müſſen aber, um dieſe Sache näher zu beleuchten, die beſondern Fälle dieſer beyden Hauptgattungen der vernunftmäßigen Beweiſe betrachten. Dasjenige, was man beweiſen will, läßt ſich allemal auf einen einfachen Satz bringen, in welchem von einer Sache etwas geſagt wird; das iſt, nach den Ausdrüken der Schulen zu reden, wo ein Subjectum und ein Praedicatum iſt. Mithin kann der Redner ſich umſehen, ob die Natur des einen oder des andern ihm den beſten Grund zum Beweis abgebe. Er wird bald ſehen, welche von beyden ihn am ſicherſten zum Zwek führen. Wir wollen ſetzen, der Redner habe unternommen, einen der Verrätherey gegen den Staat angeklagten zu vertheidigen: ſo iſt der Satz, den er zu beweiſen hat, dieſer: Dieſer Mann hat den Staat nicht verrathen. Der Beweis ſoll aus der Natur der Sache genommen werden.

Hiebey iſt offenbar, daß der Redner entweder den Begriff des Staats, oder den Begriff des Verraths zum Grunde legen kann. Findet er, daß die That, wenn ſie gegen den Staat unternommen wäre, würklich eine Verrätherey wäre, ſo muß er ſuchen zu beweiſen, daß ſie nicht gegen den Staat, ſondern gegen gewiſſe Perſonen unternommen worden; z. E. gegen einige Glieder der Regierung, die man nicht mit dem wahren Souverain verwechſeln muß. Iſt aber der Fall ſo, daß die Handlung würklich den Staat betrifft: ſo muß der Redner ſeinen Beweis aus der Natur der Handlung hernehmen und zeigen, daß ſie fälſchlich eine Verrätherey genennt werde.

Ein nachdenkender Redner kann ſelten lange im Zweifel ſtehen, ob er ſeinen Beweis aus der Natur des Subjecti oder das Praedicati hernehmen ſoll; denn nach genauer Unterſuchung der Sache, wird er bald finden, aus welchem die größte Ueberzeugung zu bewürken möglich ſey. Weiß er zum voraus, auf welches von beyden der Ankläger hauptſächlich die Klage gründen wird: ſo iſt ſeine Wahl oft dadurch beſtimmt. Können ihm beyde zu Beweisgründen dienen, und er iſt ungewiß, worauf der Ankläger hauptſächlich beſtehen wird: ſo kann er einen doppelten Beweis führen, den einen aus der Natur des Subjecti, den andern von dem Praedicato hergenommen.

Bey einem aus der Natur der Sache hergenommenen Beweis ſetzt Cicero drey beſondere Fälle. Entweder gründet ſich der Beweis auf die ganze Natur und das Weſen der Sache, ſo daß der Redner beweiſen kann, das Weſen derſelben mache ſein Vorgeben nothwendig; oder wenn das Weſen der Sache nicht kann beſtimmt werden, ſo nimmt man alle ihre Eigenſchaften beſonders und zeiget, wie jede den Satz beſtätiget: oder die Hauptſache kommt nur auf eine einzige Eigenſchaft der Sache an, ſo hält man ſich an dieſer allein. Im erſten Fall iſt alſo der Beweisgrund die Sacherklärung (definitio rei); im zweyten die Zergliederung der Sache, wodurch alle ihre Eigenſchaften angegeben werden (partium enumeratio); endlich im dritten Fall iſt der Beweisgrund eine Worterklärung, da man aus dem Namen der Sache, wodurch ihr eine gewiſſe Eigenſchaft beygelegt wird, den Beweis herleitet (ex notatione). Folgende drey Beyſpiele werden dieſe drey Arten der Beweisgründe erläutern.

**Beweis, der aus der Erklärung der Sache hergenommen iſt.** „Wenn „die Majeſtät des römiſchen Staats „in ſeinem Anſehen und in ſeiner „Würde beſteht, ſo beleidigt der dieſe „Majeſtät, welcher den Feinden des „römiſchen Volks ſein Heer überliefert; nicht der, welcher denjenigen, „der dieſes gethan hat, dem Volke „zur Beſtrafung einliefert." Hier wird der Beweis auf die Erklärung des Begriffs Majeſtät gegründet.

Beweis aus der Zergliederung der Sache. „In dieſen Umſtänden waren nur drey Wege möglich. Entweder, man mußte dem Befehl des „Senats gehorchen; oder man mußte eine neue Berathſchlagung veranlaſſen; oder man mußte endlich nach „ſeinem eigenen Gutdünken handeln. „Eine neue Berathſchlagung zu veranlaſſen, hieß ſich zu viel herausnehmen; nach Gutdünken zu handeln, wäre Vermeſſenheit: alſo blieb „nichts übrig, als dem Befehl des „Senats zu gehorchen."

Beweis aus der Worterklärung. „Wenn der ein Conſul genennt wird, „welcher dem Vaterland mit gutem „Rath und mit That beyſteht: was „hat denn Opimius anders gethan?"

Kann man auf keinem dieſer geraden und kurzen Wege zum Beweis der Sache kommen, weder durch das Subjectum noch durch das Prædicatum des Hauptſatzes, ſo muß man ſich außer der Sache nach irgend einer Wahrheit umſehen, mit welcher der zu erweiſende Satz in einer ſolchen Verbindung ſteht, daß er ſelbſt aus jener herzuleiten ſey. Hier iſt es nun unmöglich, alle einzele Fälle ſolcher Verbindungen herzuſetzen. Cicero giebt deren dreyzehn an; und Ariſtoteles, der jede Frage durch alle Abtheilungen erſchöpfen wollte, zählt über dreyhundert. Wir überlaſſen jedem dieſe Dinge in den Topicis dieſer Lehrer ſelbſt nachzuſehen.

Iſt der Redner ein Mann, der ſich lang in Unterſuchung der Wahrheit geübt hat, ſo werden ihm ohne künſtliche Hülfsmittel die Dinge einfallen, welche mit ſeiner Hauptfrage in Verbindung ſtehen; beſonders, wenn er ſich überhaupt auf die Art, wie wir im Art. Erfindung gezeigt haben, im Erfinden geübt hat. Wir wollen alſo hier nicht weiter gehen, als daß wir dieſe Materie mit einem guten Beyſpiel erläutern.

Es iſt keine Wahrheit, ſie gehöre in die Claſſe der Begebenheiten, oder unter die Erforſchungen der Vernunft, die nicht entweder in weſentlichen oder zufälligen Dingen mit andern Wahrheiten in irgend einer Art der Beziehung ſtehe. Es müſſen andre Dinge ihr vorgehen, oder zugleich neben ihr ſeyn, oder darauf folgen. Eine Begebenheit muß Veranlaſſung, Gelegenheit, Urſachen gehabt haben; ſie ſteht mit der Zeit und andern zugleich vorhandenen Umſtänden in Verbindung; ſie hat endlich ihre Folgen. So muß auch ein Satz der Vernunft ſeine Gründe haben, aus denen er begreiflich wird; es müſſen andre Wahrheiten zuvor erkannt geweſen ſeyn, ehe er hat können erkannt werden; er muß gewiſſe Folgen haben. Iſt der Satz unſtreitig wahr, ſo müſſen alle die, welche ihm entgegen ſtehen, falſch ſeyn; alle die aber, welche er vorausſetzt, wahr.

Wenn alſo die deutlichen Begriffe von dem Subjecto und Praedicato des Hauptſatzes entweder fehlen, oder nicht ausführlich genug ſind, die Sache zu beweiſen; oder wenn in einer geſchehenen Sache nichts widerſprechendes iſt, wenn ſie nicht kann geleugnet werden, um einen Beklagten zu retten; wenn ſein Charakter nichts zu ſeiner Vertheidigung an die Hand giebt: ſo muß man alsdenn auf alle Dinge acht haben, die mit der Hauptſache in irgend einer Verbindung ſtehen, oder eine Beziehung auf ſie haben.

Wir wollen demnach in einer Frage, die von Vernunftſchlüſſen abhängt, ſetzen, man wolle erweiſen, daß eine beſtimmte That nicht gegen die Geſetze ſtreite, und man habe ſich vergeblich bemüht, in der Natur der Handlung, und in dem Sinn der Geſetze, etwas zur Entſchuldigung zu entdecken, ſo wird man auf andre Sachen, worauf die Geſetze oder die Handlung ſich beziehen, denken müſſen. Man beweiſt z. E. daß die Handlung einerley iſt, mit einer andern bekannten, welche jedermann für unſchuldig und rechtmäßig gehalten hat. Oder man beweiſt aus Beyſpielen, daß das Geſetz auf eine gewiſſe Weiſe müſſe verſtanden werden, und zeiget daraus, daß es auf den Fall, wovon geredet wird, nicht gehe. Man kann bisweilen auch aus den offenbar ſchlimmen Folgen, die ein Geſetz haben müßte, wenn es auf gewiſſe Weiſe verſtanden würde, zeigen, daß es auf den vorhabenden Fall nicht gehe.

Eben ſo geht es mit Begebenheiten. Man beweiſt, daß der Beklagte damals, als ſie geſchehen, an einem entlegenen Ort geweſen; daß er unmittelbar vorher, oder nachher, Sachen gethan, wodurch diejenige, der man ihn beſchuldiget, unmöglich oder höchſt unwahrſcheinlich wird.

◆ ◆

(*) Zu dieſem, und den beyden vorhergehenden Artikeln, können benützt werden: De differentia argumentor. rhetor. a logicis, Auct. Paul. Doering, Vit. 1713. 4. — Von der Form, Wahl, Verbindung und Ordnung der Beweiſe handelt das 4te Buch der Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. — Von dem Vortrage und Führung der Beweiſe, Batteux, in ſ. Cours de Litter. B. 4. S. 56 der Ramlerſchen Ueberſ. — Lawſon, in der 21ten ſ. Vorleſ. über die Beredſamkeit, Th. 2. S. 206 d. Ueberſ. — Prieſtley in der 7ten und 8ten ſ. Vorleſ. über Redekunſt und Kritik, S. 42. d. U. — Auch gehört noch das 4te — 6te Kap. des 1ten Bandes der Philoſ. of Rhet. des G. Campbell, S. 95 u. f. Lond. 1776. 8. hieher, in welchen Of the Relation which Eloquence bears to Logic and Grammar; of the different ſources of Evidence, and the different ſubjects, to which they are reſpectively adapted; and of the Nature and Uſe of the ſcholaſtic Art of ſyllogizing enthalten iſt. — —

## Bewundrung.

(Schöne Künſte.)

Eine lebhafte Empfindung der Seele, die aus Betrachtung einer Sache entſteht, welche unſre Erwartung übertrifft. Man wird finden, daß bey der Bewundrung immer ein Beſtreben des Geiſtes iſt, die Gründe der Sache, die uns in Verwundrung ſezet, zu begreifen. Je verborgener ſie ſind, deſto gröſſer wird die Bewundrung, und ſie kommt auf den höchſten Grad, wenn etwas unſern Begriffen widerſprechend ſcheinendes dabey iſt. Wenn man mit Herrn Home zwey Arten dieſer Empfindung unterſcheiden, und mit ſeinem Ueberſezer *) mit den Namen Verwundrung und Bewundrung belegen will, ſo würde ich der Empfindung, welche aus einer gegen unſre Vermuthung ſich ereignenden Begebenheit entſteht, den Namen Verwundrung beylegen, und die Empfindung, welche aus Betrachtung einer auſſerordentlichen und unbegreiflichen Kraft entſteht, Bewundrung nennen. Man könnte dieſe einen Affekt des Geiſtes nennen: denn ſie hat mit den Affekten dieſes gemein, daß ſie mit einem lebhaften Beſtreben ſeine Begriffe zu der Gröſſe, die man vor ſich ſieht, zu erheben verbunden iſt. Vermuthlich hat Descartes deßhalben die Bewundrung unter die Leidenſchaften gezählt. Wolf aber hat ſie darum davon ausgeſchloſſen, weil dieſes lebhafte Gefühl mit keiner offenbaren Zuneigung oder Abneigung gegen die bewunderte Sache verbunden iſt, ob ſich gleich etwas dieſem ähnliches dabey zu zeigen ſcheinet.

Wie dem aber ſeyn mag: ſo iſt dieſes offenbar, daß die Bewundrung eine der lebhafteſten Empfindungen ſey, die zur Beförderung des Guten, und zur Vermeidung des Böſen fürtreffliche Dienſte thun kann. Und in ſo fern iſt ſie eine von den Empfindungen, welche die Künſte vorzüglich müſſen zu erweken ſuchen. Sie wird aber eben ſo wol durch einen hohen Grad des Böſen, als des Guten hervorgebracht. Die auſſerordentliche Bosheit, des Satans bey Milton, und Klopſtok, oder gewiſſer Menſchen in den Trauerſpielen des Shakeſpear, ſezet uns eben ſo ſtark in Bewundrung, als die erhabenen Charaktere der Helden in dem Guten. Jenes würkt Abſcheu und Verwünſchung, dieſes Ehrfurcht und Beſtreben zur Nachahmung des Guten. Dieſes alles iſt ſo offenbar und ſo bekannt, daß es keiner weitern Ausführung bedarf.

Wir können alſo gleich dieſe Regel feſtſezen, daß der Künſtler die Gelegenheit, uns in Bewundrung zu ſezen, niemal muß ungenuzt vorbey gehen laſſen. Die Gelegenheiten zeigen ſich überall, wo groſſe Charaktere und groſſe Handlungen können vorgeſtellt werden: im epiſchen Gedicht, im Trauerſpiel, in der Ode, im hiſtoriſchen Gemählde, in Abbildung einzeler Perſonen durch den Pinſel oder durch den Meiſſel, und in ernſthaften Arten der Muſik. Die beſondern Quellen des Wunderbaren haben wir an einem andern Orte beſchrieben *).

Der Künſtler, welcher Bewundrung erregen will, muß nicht nur die Quellen des Wunderbaren kennen, er muß ſelbſt groß denken und groß fühlen: gemeine Künſtler erreichen dieſen Grad der Würkung niemal. Wem die Natur die Gröſſe der Seele nicht gegeben hat, der unternehme es nicht, uns in Bewundrung zu ſezen. Der, dem in der Natur alles ſcherzt und lacht, oder dem in den Handlungen der Menſchen und in den Begebenheiten, alles eine poſſierliche Seite hat; der, der überall Wiz und ein feines Spiel der Phantaſie ſucht; wen eine angenehme Blume oder eine liebliche Gegend mehr rühret, als ein rauſchendes Waſſer oder ein wildes Felsgebürge: alle dieſe würden ſich vergeblich bemühen, unſre Bewundrung zu erweken.

---

*) S. Homes Grundſätze der Critik 1 Th. S. 343. der deutſchen Ueberſezung von 1763.

*) S. Wunderbar.

ſen. Hat aber die Natur die Anlage zum Großen in die Seele geleget, ſo kann ein ernſtliches Nachdenken über die größten Gegenſtände in der Natur und in den Sitten, eine fleißige Uebung alles auf große Geſichtspunkte zu führen, der Umgang mit großmüthigen Männern, fleißiges und ernſthaftes Studium der erhabenſten Werke der Künſte, deſto fähiger machen, durch ſeine Werke Bewunderung zu erweken.

◆ ◆

Von Bewunderung handelt, nächſt dem, von Hrn. Sulzer, angeführten Home, noch Hr. Riedel in ſeiner Theorie XI. S. 155 u. f. alte Ausg. — S. übrigens den Artikel Erhaben.

## Beyſpiel.

(Redende Künſte.)

Jede Vorſtellung des Allgemeinen durch das Beſondere, kann in weitläuftigem Sinn ein Beyſpiel genennet werden; in ſo fern gehören die äſopiſche Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyſpiel. In der engern Bedeutung aber iſt es ein beſonderer Fall, in der Abſicht angeführt, daß das Allgemeine der Art oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.

Man bedient ſich des Beyſpiels ſowol in der gemeinen und täglichen Rede, als in dogmatiſchen Schriften ſehr häufig, um allgemeine Säze, Regeln, Erfahrungen durch daſſelbe zu erläutern; ſo wie die Rechenmeiſter, wenn ſie eine Regel geben, ſogleich einen beſondern Fall anführen, an dem ſie dieſelbe Stük für Stük erklären. Die Redner und Dichter haben ſelten nöthig, Beyſpiele in dieſer Abſicht anzuführen, weil ſie ſelten ſolche allgemeine und abſtrakte Dinge vorbringen, die ohne Beyſpiele nicht deutlich genug gefaßt würden. Dennoch brauchen ſie das Beyſpiel ſehr häufig, um dasjenige, was an ſich ſelbſt ſchon verſtändlich genug iſt, mit äſthetiſcher Kraft zu ſagen und recht ſinnlich zu machen.

Die Anmerkung, daß jeder des andern Zuſtand für beſſer hält, als den ſeinigen, iſt an ſich ſchon verſtändlich genug; dennoch drükte Horaz ſie durch Beyſpiele aus:

O! fortunati mercatores, gravis annis
Miles ait, multo iam fractus membra labore.
Contra Mercator, navim jactantibus auſtris,
Militia eſt potior. — —
Agricolam laudat juris legumque peritus.
— —
Ille — —
Solos felices viventes clamat in urbe *).

Die Würkung des äſthetiſchen Beyſpiels iſt verſchieden. Es kann dienen, die allgemeine Wahrheit, zu deren Behuf es angeführt worden iſt, auf eine äſthetiſche Art zu beweiſen, indem es uns Fälle zu Gemüthe führt, die wir erlebt haben, die uns alſo die Wahrheit fühlbar machen. Von dieſer Art iſt das angeführte. Denn wer einige Erfahrung hat, muß dergleichen Reden würklich gehört haben. Dieſe Art, Wahrheiten, die jeder aus beſondern Fällen unmittelbar abnehmen kann, durch Anführung ſolcher Fälle, als Beyſpiele, einzuprägen, iſt durch die ganze Beredſamkeit und Dichtkunſt von ſehr groſſem Nuzen. Im Grunde iſt es eine Beweisart durch Induction **), und die beſte Art zu überzeugen. Dergleichen Beyſpiele kann man beweiſende Beyſpiele nennen; insgemein werden viele nach einander angeführt. Man kann ſie hinter dem Saz, deſſen Beweis

---

*) Serm. I. 1.

**) S. Beweisarten.

weis ſie ſind, anführen, oder demſelben vorhergehen laſſen. Die Geſchiklichkeit, ſolche Beyſpiele gut zu wählen, und (nach Beſchaffenheit der Umſtände) kurz oder naiv, oder nachdrüklich, oder mahleriſch vorzutragen, iſt eines der wichtigſten Talente der Moraliſten.

Bisweilen dienen ſolche Beyſpiele, wenn mehrere hinter einander kommen, blos dazu, daß der Leſer Zeit habe, ſich die allgemeine Wahrheit, an welcher er ohnedem nicht zweifeln würde, durch die Wiederholung derſelben, deſto ſicherer einzuprägen, damit ſie unvergeßlich bleibe. Daher werden bisweilen die gemeineſten und bekannteſten Wahrheiten von mehrern Beyſpielen begleitet, nur daß der Leſer ſich dabey aufhalte. Was iſt bekannter, als daß der, der einmal geſtorben iſt, für immer todt iſt? Aber Horaz führt Beyſpiele davon an:

Cum ſemel occideris, et de te ſplendida Minos
Fecerit arbitria,
Non Torquate genus, non te facundia, non te
Reſtituet pietas:
Infernis neque enim tenebris Diana pudicum
Liberat Hippolytum;
Nec Lethaea valet Theſeus abrumpere caro
Vincula Pirithoo *).

Man könnte dieſe Beyſpiele verweilende Beyſpiele nennen; weil ſie durch die Verweilung bey einer bekannten Wahrheit ſie tiefer einprägen. Man trifft nirgend mehr Beyſpiele dieſer Art an, als beym Ovidius, dem gleich bey jedem allgemeinen Satz hundert beſondre Fälle ins Gedächtniß kommen.

Bisweilen dienet das Beyſpiel, der Wahrheit, die es enthält, einen Schmuk zu geben, wodurch ſie reizender wird. So braucht Horaz, anſtatt der vorher angeführten lehrenden Beyſpiele, für dieſelbe Wahrheit ein andermal naive, mahleriſche:

Optat ephippia bos piger; optat arare caballus.

Von dieſer Art ſind auch dieſe Beyſpiele des La Fontaine von der Wahrheit, daß jeder Menſch ſucht ſich über ſeinen Stand zu erheben:

Tout bourgeois veut batir comme les grands Seigneurs,
Tout petit prince a des Ambaſſadeurs,
Tout Marquis veut avoir des pages.

Dieſe Art des Beyſpiels, das der Vorſtellung eine beſonders kräftige Geſtalt oder Farbe giebt, um ſie dem Gemüthe deſto lebhafter einzuprägen, hat wieder gar vielerley Formen, die ſich nicht alle entwikeln laſſen. So hat folgende Art des Beyſpiels eine ungemeine Kraft. Horaz will die allgemeine Lehre anbringen, daß Ueppigkeit und großer Aufwand ſich nicht einmal durch großen Reichthum entſchuldigen laſſen. Anſtatt blos allgemein zu ſagen: das Geld könnte beſſer angewendet werden, ſagt er dieſes in Beyſpielen, die er noch dazu in dringenden Fragen vorträgt:

Cur eget indignus quiſquam, te divite? quare
Templa ruunt antiqua Deum? Cur, improbe, carae,
Non aliquid patriae tanto emetiris acervo *)?

Die Beyſpiele können nach der beſondern Abſicht, die man dabey hat, allgemeiner ſeyn, oder aus ganz einzeln Fällen genommen werden; ſie können erdichtet oder wahr ſeyn. Darüber laſſen ſich keine Regeln geben; Redner und Dichter müſſen fühlen, was ſich zu ihrer Abſicht am beſten ſchiket. Eine beſondre Kraft haben die

---

*) Od. Lib. IV. 7.

*) Sermon. II. 2. 103.

die Fälle, da man erſt allgemeine Beyſpiele anführt, und dieſelben denn noch mit einem einzelen, dem Zuhörer gegenwärtig vor Augen liegenden Fall bekräftiget. So kann ein Redner, der von Unglücksfällen geſprochen hat, und denn ſich ſelbſt noch als ein beſonders Beyſpiel anführt, gewiß ſeyn, Mitleiden zu erwecken. Man erwäge, wie rührend folgendes iſt: Cum ſaepe antea, iudices, ex aliorum miſeriis et ex meis curis laboribusque quotidianis, fortunatos eos homines iudicarim, qui remoti a ſtudiis ambitionis otium ac tranquillitatem vitae ſecuti ſunt, tum vero in his L. Muraenae tantis tamque improviſis periculis, ita ſum animo affectus, ut non queam ſatis, neque communem omnium noſtrum conditionem, neque huius eventum fortunamque miſerari: qui primum, dum ex honoribus continuis familiae maiorumque ſuorum, unum aſcendere gradum dignitatis conatus eſt, venit in periculum, ne et ea quae relicta, et haec quae ab ipſo parata ſunt, amittat. Deinde propter ſtudium novae laudis, etiam in veteris diſcrimen adducitur *).

Je näher vor unſern Augen die Fälle liegen, die als Beyſpiele angeführt werden, deſto größer iſt ihre Kraft, fürnehmlich aber iſt dieſes von rührenden und pathetiſchen Beyſpielen zu verſtehen. So wie ein Unglücksfall, der in einem entfernten Lande ſich zugetragen hat, uns weniger rührt, als der in unſerm Vaterlande geſchehen, und der am allermeiſten, der ſich in unſrer Nachbarſchaft und vor unſern Augen ereignet; ſo iſt es auch mit den Beyſpielen.

## Beywort.

(Redende Künſte.)

Ein Wort, welches einem andern, das den Hauptbegriff der Vorſtellung enthält, hinzugefüget wird, um dem Hauptbegriff eine äſthetiſche Einſchränkung zu geben. In folgender Beſchreibung, die Haller von einem Spiel des Landmanns, in den Alpen giebet,

Dort fliegt ein ſchwerer Stein nach dem geſteckten Ziele,
Von ſtarker Hand beſeelt, durch die zertrennte Luft,

ſind die durch andere Schrift ausgezeichnete Worte, Beywörter. Man kann ſie weglaſſen, ohne daß die Hauptvorſtellung dadurch in ihren weſentlichen Theilen Schaden leidet: allein ſie dienen, dieſe Hauptvorſtellung durch Nebenbegriffe äſthetiſch, das iſt, ſinnlicher zu machen.

Es giebt eine andre Art Beywörter, die man grammatiſche nennen könnte, weil ſie das ſind, was die Grammatiker Adjectiva nennen, und die man mit den äſthetiſchen nicht verwechſeln muß. Sie ſind nothwendig zu dem eigentlichen Sinn der Rede, die äſthetiſchen aber zufällige Beſtimmungen deſſelben. Wenn der angeführte Dichter ſagt:

Denn ein geſetzt Gemüth kann Galle ſüße machen,
Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut.

ſo ſind die Wörter geſetzt und verwöhnt, grammatiſche, nicht äſthetiſche Beywörter. Denn ſie ſind zu dem Ausdruk des Hauptbegriffs nothwendig: er fehlt ganz, die Rede hat keinen Sinn mehr, wenn man ſie wegläßt.

Außer dieſen beyden Arten giebt es noch eine dritte, welche die Grammatiker Nomina patronymica nennen, die hauptſächlich dazu dienen, die Namen der Perſonen mit einem Ehrentitel zu begleiten. So iſt der Ausdruk Pius Aeneas, πότνια Ἥρη u. d. gl. Dieſe werden faſt allezeit gebraucht, ſo oft die Hauptnamen der Perſonen genennt werden, ohne daß

---

*) Cic. Or. pro Muraena c. 17.

daß man dabey eine beſondre äſthetiſche Abſicht hat.

Die äſthetiſchen Beywörter, welchen man ſonſt den Namen Epitheta giebt, dienen demnach, Vorſtellungen, die ohne ſie ſchon durch die Hauptwörter richtig bezeichnet ſind, durch Nebenbegriffe einen äſthetiſchen Werth zu geben. Wenn man in ihrer Wahl glüklich iſt, ſo kommt oft die gröſte Kraft der Vorſtellung von ihnen her. Z. Ex.

> Illi robur et aes triplex
> Circa pectus erat, qui *fragilem* truci
> Commiſit pelago ratem.
>
> Hor. I. 3.

Sie gehören überhaupt in die Claſſe der Ausbildungen, von denen wir in einem eigenen Artikel gehandelt haben.

Eben die Grundſätze, nach welchen ein verſtändiger Künſtler die Ausbildungen beurtheilt, dienen uns, den rechten Gebrauch und die Beſchaffenheit der Beywörter zu beſtimmen. Man kann leicht zu viel oder zu wenig darinn thun; und ſo wie die Ausbildung uns überhaupt von dem Verſtand des Künſtlers einen vortheilhaften oder nachtheiligen Begriff giebt, ſo thut es, in Anſehung des Dichters, der Gebrauch dieſer Beywörter.

Wie etwa groſſe Männer nicht beſſer, als mit ihren bloſſen Namen, können genennet werden, ſo giebt es auch Vorſtellungen, die ſchon in ihrer Anlage, in ihren weſentlichſten Theilen groß und vollkommen äſthetiſch ſind, und deswegen in dem Ausdruk keine Auszierung durch Beywörter nöthig haben: vielmehr würden ſie dadurch geſchwächt werden. Um dieſe Anmerkung zu erläutern, wollen wir folgende Stelle, aus Herrn Ramlers Paſſions-Cantate, dem Leſer vorhalten:

> Gethſemane! Gethſemane! wen hören deine Mauren
> So bange, ſo verlaſſen trauren!
> Iſt das mein Jeſus?
> Beſter aller Menſchenkinder!
> Du zagſt, du zitterſt gleich dem Sünder,
> Dem man ſein Todesurtheil ſpricht.

Dieſe ganze Vorſtellung hat etwas Groſſes, das durch keine Nebenbegriffe kann verſtärkt werden. Hätte der Dichter etwa geſagt: Und dies iſt mein göttlicher Jeſus? — Du zitterſt gleich dem elenden Sünder, dem man ſein gerechtes und fürchterliches Todesurtheil ankündiget: — ſo hätte aller Aufwand dieſer Beywörter, die Vorſtellung nicht nur nicht verſtärkt, ſondern geſchwächt.

Wenn Cäſar, da er den Brutus unter ſeinen Mördern erblikt, ihm zuruft: Auch du Brutus, ſo ſagt dieſes, alles was der Diktator hier ſagen will, in der vollkommenſten Stärke; und wenn man dem Brutus ein Beywort geben wollte: Auch du mein väterlich geliebter, mein ſo ſehr verpflichteter Brutus, ſo würde die Stärke der Rede nicht das geringſte gewinnen. In dergleichen Fällen muß man ſich der Beywörter gänzlich enthalten.

Auch in dem entgegengeſetzten Fall, bey Vorſtellungen, welche nur des Zuſammenhangs halber da ſind, und die der Dichter mit Fleiß etwas aus den Augen wegſetzt, würde man die Beywörter ſehr zur Unzeit anbringen. Die Mahler ſetzen oft in einem Hintergrund, oder im ſtärkſten Schatten einzele Figuren oder Gruppen hin, die blos des Zuſammenhangs halber, oder eine ſonſt leere Stelle auszufüllen, da ſind. Dieſe können ſie durch keinen lebhaften Pinſelſtrich erheben, weil ſie ſonſt zu ſtarke Würkung thäten, und das Auge von weſentlichen Gegenſtänden abzögen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es mit einigen Vorſtellungen in redenden Künſten. Was ſeiner Natur nach in der Dämmerung liegen muß, das ſoll nicht ans Licht gebracht werden. Wenn ein Dichter uns auf die Handlungen eines ſtreitenden Helden aufmerkſam machen will, ſo muß er ſich hüten, durch ein unzeitiges Beywort die Aufmerkſamkeit auf das Geraſſel ſeines Wagens, oder das Stampfen ſeines Pferdes, zu lenken.

Die gröſte Vorſichtigkeit im Gebrauch der Beywörter, hat man da nöthig, wo man andre Perſonen redend einführt. Man muß auf das genaueſte erwägen, wie viel einzele Begriffe nothwendig in den Vorſtellungen der redenden Perſon liegen, und gerade nur ſo viel ausdrüken. Man muß allezeit daran denken, daß die Beywörter den Hauptwörtern untergeordnet ſind. Wo dieſe ſchon alles ſagen, was an dieſem Orte, nach dieſen Umſtänden, hinreichend iſt, da muß jedes Beywort vermieden werden.

In der Geſchichte des Geſchmaks älterer und neuerer Zeiten findet man, daß ein Ueberfluß der Beywörter allemal die erſte Anzeige des ſich verderbenden Geſchmaks geweſen iſt. In Griechenland, in Rom und in Frankreich, hat ſich dieſer Ueberfluß gezeiget, ſo bald die goldnen Zeiten der Dichtkunſt und Beredſamkeit anfiengen, einer verdorbenen Periode Plaz zu machen.

Dieſemnach muß der Gebrauch der Beywörter, auf die Fälle eingeſchränkt werden, wo die Vorſtellung durch die Hauptbegriffe noch nicht äſthetiſch genug iſt. Und damit wir ihren Gebrauch deſto beſtimmter anzeigen können, müſſen wir uns erinnern, daß der äſthetiſche Stoff von dreyerley Art iſt, daß er entweder die Phantaſie mit lebhaften Bildern anfüllt, oder dem Verſtand helle und große Begriffe darbietet, oder die Empfindung erregt.

Nach dieſer dreyfachen Abſicht müſſen die Beywörter gewählt werden. Entweder zeichnen ſie uns die Sachen ſinnlich vor, oder ſie erheben und verſtärken unſre Begriffe, oder ſie reizen die Empfindungen.

Sinnliche und mahleriſche Beywörter ſind da, wo man würklich durch die Rede mahlen will, ganz unentbehrlich, weil ohne ſie das Gemählde entweder die kleinen Umſtände nicht ausdrükt, oder durch weitläuftigere Bezeichnung derſelben ſehr langweilig ſeyn würde. Man überlege, um dieſe Anmerkung völlig zu faſſen, folgende Stelle:

Er treibt den trägen Schwarm von ſchwer beleibten Kühen,
Mit freudigem Gebrüll, durch den bethauten Steg:
Sie irren langſam um, wo Klee und Muttern blühen,
Und mähn das zarte Gras mit ſcharfen Zungen weg.

Läßt man die Beywörter weg, ſo fehlt dem Gemählde das wahre Leben; will man die Umſtände, die durch ſie bezeichnet werden, anders vorſtellen, ſo wird man langweilig.

Will man nicht mahlen, ſondern etwas ſtark, neu, kurz, oder naiv ſagen: ſo können auch dazu die Beywörter die beſten Mittel abgeben. Will man rühren, durch welche Gattung des Leidenſchaftlichen es ſey, ſo können wohlgewählte Beywörter ungemeine Dienſte dabey thun.

Ueberhaupt alſo ſind ſie zu gar allen Gattungen der äſthetiſchen Kraft die beſte Würze, die den Hauptvorſtellungen den gröſten Nachdruk geben. Hingegen iſt auch nichts abgeſchmakteres, als eine von ſchwachen, unbeſtimmten, oder müßigen Beywörtern angefüllte Schreibart. Auch die iſt zu verwerfen, da die Beywörter zwar nicht müßig ſind, aber Nebenbegriffe ausdrüken, die den Hauptzwek nichts angehen, ſondern blos den Wiz und beſondere Einfälle des Redners oder Dichters anzeigen ſollen.

Wie die Dichtkunſt überhaupt ſinnlicher iſt, als die Beredſamkeit, ſo bedienet ſie ſich der Beywörter häufiger,

ger, als dieſe. Deſto mehr aber muß der Dichter ſich hüten, daß ihn der Vers nicht verleite ſich derſelben ohne Noth zu bedienen. Dazu kann inſonderheit der Hexameter leicht verführen. Beyſpiele davon ſind ſo leicht anzutreffen, daß es unnöthig iſt ſolche hier anzuführen.

## Bezifferung.

(Muſik.)

Die Bezeichnung der Accorde des Generalbaſſes, durch Ziffern oder durch andre Zeichen. Derjenige, welcher den Generalbaß ſpielt, ſchlägt mit der linken Hand die Töne des Baſſes an, mit der rechten Hand aber die, zu den Baßtönen gehörigen, Accorde. Man iſt gewohnt, nur die Baßtöne durch Noten auszudrüken, die Accorde aber durch Ziffern, welche über die Baßnoten geſezt werden. Es giebt zwar Spieler, die ſich berühmen, den Generalbaß ohne Bezifferung richtig zu ſpielen; allein dieſes iſt nur alsdenn möglich, wenn ſie die Partitur des Tonſtüks vor ſich haben. Da es eine ganz bekannte Sache iſt, daß über einerley Baß mehrere, ganz von einander abgehende, Harmonien können genommen werden: ſo iſt offenbar, daß der Generalbaßſpieler ohne Bezifferung nicht wiſſen kann, welche von allen möglichen Harmonien der Tonſetzer gewählt hat, und es geſchieht nur von ohngefehr, wenn er die wahre trifft. Wir wollen denen, die ſich berühmen, einen unbezifferten Generalbaß richtig zu ſpielen, das Urtheil eines der größten Meiſter zur Warnung anführen. „Wir ſehen allenthalben, (ſagt er) daß zu einem guten Accompagnement noch ſehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung ſo iſt, wie ſie ſeyn ſoll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anfoderung, unbezifferte Bäſſe zu accompagniren; und man ſieht zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergeſtalt abzufertigen, daß man nur einigermaßen zufrieden ſeyn konnte *).“ Es iſt alſo nicht zu zweifeln, daß die Bezifferung des Generalbaſſes eine ganz nothwendige Sache ſey.

Deßwegen iſt auch zu wünſchen, daß die größten Meiſter ſich vereinigen möchten, die vollkommenſte Bezifferung ausfindig zu machen, und dieſelbe alsdenn durchgehends einzuführen. Denn noch itzt iſt die Methode zu beziffern nicht nur unvollkommen, ſondern auch wankend, indem einerley Accorde nicht immer auf einerley Art bezeichnet werden.

Die gewöhnlichen Bezifferungen werden hier nicht angeführt, weil ſie, jede in dem Artikel von dem Accord, den ſie bezeichnet, beſonders angezeiget worden. Alſo wird hier nur dasjenige angeführt, was die Bezifferung überhaupt betrifft.

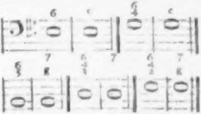
Die Unvollkommenheit derſelben erhellet daraus, daß es auch bey den mit größtem Fleiß bezifferten Bäſſen ſo ſehr ſchwer iſt, alle Fehler zu vermeiden. Der Begleiter muß, außer den vor ſich habenden Zeichen, noch gar zu viel beſondre Regeln in acht nehmen, um nicht zu fehlen. Denn zur guten Begleitung wird nicht blos erfodert, daß man zu jeder Baßnote den rechten Accord nehme, ſondern, daß er in der ſchiklichſten Höhe, und in der ſchiklichſten Geſtalt genommen werde. Bis itzt iſt noch keine Bezifferung bekannt, die dieſe beyden Umſtände andeutet. So begnüget man ſich z. B. den Sextenaccord durch die Ziffer 6 anzudeuten; ob aber die Sexte oben, oder unten, oder in der Mitte liegen ſoll, ob ſie verdoppelt werden ſoll, ob man die Terz dabey verdoppeln, oder ob man die Octave dazu nehmen ſoll, wird durch keine

---

*) S. Bach über die wahre Art das Clavier zu ſpielen. II. Theil. S. [illegible].

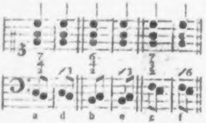
Bezifferung angedeutet. Daher entſtehet die Nothwendigkeit der erſtaunlichen Menge von Regeln, die auch bey bezifferten Bäſſen noch in acht zu nehmen ſind. Eine andre Unvollkommenheit iſt die Menge der Zeichen, die oft zu einem einzigen Accord erfodert werden, von denen noch dazu jedes durch ♯ oder ♭ oder ♮ kann verändert werden; da es denn kaum möglich iſt, in der nöthigen Geſchwindigkeit ſich in alles zu finden.

Es wäre vielleicht nicht unmöglich, diesen Unvollkommenheiten der Bezifferung abzuhelfen, wenn nur die beſten Meiſter ſich die Sache mit Ernſt angelegen ſeyn ließen. Wir wünſchten vornehmlich, daß ein Kunſtverſtändiger verſuchen möchte, ob nicht die Bezifferungen dadurch zu erleichtern wären, daß man über der Baßnote, ſo oft es angeht, mit einem Buchſtaben den Ton anzeigte, deſſen Dreyklang, oder Sexten- oder Septimenaccord, den eigentlichen zum Baß gehörigen Accord ausmacht. Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern:



Der gemeine Sextenaccord in der erſten Abtheilung könnte ſo angedeutet werden, wie in der zweyten Abtheilung zu ſehen iſt, wo der Buchſtabe c andeutet, daß die rechte Hand den zu c gehörigen Dreyklang anſchlägt. Der Quartſextenaccord der dritten Abtheilung würde ebenfalls durch c angezeiget; der $\frac{6}{5}$ Accord auf H könnte durch $\frac{7}{g}$ angedeutet werden, weil der Septimenaccord von G, mit der rechten Hand gegriffen, den $\frac{6}{5}$ Accord zu H ausmacht. So würde alſo daſſelbe Zeichen $\frac{7}{g}$ anſtatt der drey verſchiedenen Bezifferungen $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, dienen können. Wir überlaſſen den Meiſtern der Kunſt, dieſer Sache nachzudenken, und das Urtheil zu fällen, ob auf eine ſolche Art die ſo gar große Anzahl der Bezifferungen oder ſogenannten Signaturen nicht zu vermeiden, und dadurch die ganze Sache zu erleichtern wäre.

Oft werden die Bezifferungen entweder aus Mangel der Ueberlegung, oder auch wol aus Vorbedacht, um den Sachen ein gelehrtes Anſehen zu geben, ohne Noth vermehret, da ſie auf durchgehende Baßnoten gelegt werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet:



Es iſt ganz ungereimt, die Bezifferungen ſo anzubringen, wie hier bey a, b und c, da die bezifferten Noten nur durchgehend ſind. Verſtändige Tonſetzer ſchreiben dieſe Fälle wie bey d, e und f ſteht, um anzuzeigen, daß die zur zweyten Note gehörige Harmonie, gleich auf der erſten angeſchlagen werde.

Dieſe ganze Materie von der vollkommenſten Bezifferung verdient von einem erfahrnen Tonſetzer vom Grund aus unterſucht zu werden, damit einmal eine ſo gar wichtige Sache zu einer größern Vollkommenheit könne gebracht werden.

◆ ◆

Eine Anweiſung zur Bezifferung findet ſich, unter mehrern, in Heinechens

Anweiſung zum Generalbaß. — Auch handelt die Diſſertation ſur les différentes methodes de l'accompagnement, p. Mr. Rameau, Par. 1742. 4. davon. — In dem 2ten Theil des Sentiment d'un Harmoniphile . . . Par. 1756. 8. ſind neue Zeichen zur Bezifferung angegeben, welche daſelbſt dem H. Morambert zugeſchrieben werden, aber eigentlich von dem Abt Rouſſier ſich herſchreiben, der denn auch in ſ. Exemples pour le Traité des Accords, Par. 1767. 4. Gebrauch davon gemacht hat. Ihre erſtere Erſcheinung veranlaßte einen kleinen Streit, der im Mercure, Mon. October 1756 und Januar, April und September 1757 geführt wurde. — Ums J. 1765 machte ein Franzoſe, Le Dran, eine neue Art von Bezifferung bekannt, von welcher in dem Eſſai ſur la Muſique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 B. B. 3. S. 617 Nachricht gegeben wird; und im J. 1770 gab eben derſelbe Compoſitions ſur les Signes Do, Di, Da, pour l'indication des Accords en Muſique, heraus.

## Bild.

### (Redende Künſte.)

Ein ſinnlicher Gegenſtand, der in der Rede entweder blos genennt, oder ausführlich beſchrieben wird, in ſo fern er durch ſeine Aehnlichkeit mit einer andern Sache bedeutend wird. So wird der Schlaf ein Bild des Todes, der Frühling ein Bild der Jugend genennt, und ſo ſingt Haller:

> Ihr Wälder, wo kein Licht durch finſtre Tannen ſtrahlt,
> Wo ſich in jedem Buſch die Nacht des Grabes mahlt u. ſ. f.
> Seyd mir ein Bild der Ewigkeit.

Die Bilder erweken klare und lebhafte Vorſtellungen, die ſehr faßlich ſind, und darinn man viel auf einmal, wie mit einem einzigen Blik, erkennt. Wenn ſie eine fühlbare Aehnlichkeit mit abſtrakten Vorſtellungen haben, ſo können ſie alſo mit groſſem Vortheil an deren Stelle geſezt werden. Sie thun alsdenn in der Rede den Dienſt, den eine gemahlte Landſchaft thut, die man jemandem vorlegt, um ihm einen Begriff von der Gegend zu machen, die dadurch abgebildet iſt; folglich ſind ſie Gemählde der Gedanken.

Die Bilder veranlaſſen ein anſchauendes Erkenntniß der abgebildeten Sachen; ſie geben den abſtrakten Vorſtellungen einen Körper, wodurch ſie faßlich werden. Gedanken, die wegen der Menge der dazu gehörigen Begriffe ſchwerlich mit einem Blik konnten überſehen werden, laſſen ſich dadurch feſthalten. Alſo dienen die Bilder überhaupt, die verſchiedenen Verrichtungen des Geiſtes zu erleichtern. Hiezu kommt noch, daß das Vergnügen, welches allemal aus Bemerkung der Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbilde entſteht, die Eindrüke deſto lebhafter und unvergeßlicher macht.

So lang eine Sprache an allgemeinen Ausdrüken arm iſt, muß nothwendig das meiſte durch Bilder ausgedrükt werden: daher ſind die Reden der noch wenig geſitteten Völker durchaus mit Bildern angefüllt. Aber auch da, wo man die Gedanken allgemein ausdrüken könnte, werden die Bilder gebraucht, um die Vorſtellungen äſthetiſch zu machen: daher die Dichter vorzüglich, und nach ihnen die Redner, einen vielfältigen Gebrauch davon machen.

Sie bekommen aber nach ihrer äuſſerlichen Form und auch nach der Art, wie ſie angebracht werden, verſchiedene Namen. Sind ſie blos beſondere Fälle, an denen man das Allgemeine leichter erkennen ſoll, ſo werden ſie Beyſpiele genennt; ſind ſie Dinge von einer andern Art, die neben das Gegenbild geſtellt werden, ſo bekommen ſie nach Beſchaffenheit der Sache den Namen der Vergleichung oder des Gleichniſſes, wobey die gewöhnliche Vergleichungswörter wie, alswie, gleichwie, u. d. gl. gebraucht werden. Sezt man ſie aber ganz an die Stelle der abgebildeten Sache, ſo daß dieſe gar nicht dabey genennt wird; ſo bekommen ſie insgemein den Namen der Allegorie, auch bisweilen der Fabel, der Parabel, oder des allegoriſchen Bildes. Diejenigen Bilder, die nur beyläufig, ohne die Vergleichungsformeln, und ſo gebraucht werden, daß die Hauptſache ihren eigentlichen Namen behält, ihre Eigenſchaften oder Würkungen aber durch Bilder ausgedrükt werden, bekommen den Namen der Metaphern, wie wenn man ſagt: Die Jugend verblüht bald.

Die Haupteigenſchaften eines Bildes ſind dieſe: Es muß von bekannten Dingen hergenommen werden, die man ſich leicht und mit großer Klarheit vorſtellt; es muß eine genaue Aehnlichkeit mit dem Gegenbild haben; dieſe Aehnlichkeit muß ſchnell bemerkt werden können, ſo bald man das ganze Bild gefaßt hat; die Gattung der Dinge, woraus es genommen iſt, muß nichts an ſich haben, das dem Charakter des Gegenbildes entgegen ſey. Man ſieht ohne Mühe die Nothwendigkeit dieſer Eigenſchaften der Bilder ein.

Wegen der lezten Eigenſchaft muß man am ſorgfältigſten ſeyn, weil der Mangel derſelben ſehr widrige Würkung thun kann. Ernſthafte Vorſtellungen würden durch comiſche Bilder, hohe Dinge durch niedrige, ganz verdorben werden. Nur bey ſcherzhaftem Vortrag iſt es nicht nur erlaubt, ſondern ſehr vortheilhaft, dieſe Regel zu überſchreiten, indem das Widerſprechende oder Widerartige zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, eine Hauptquelle des Scherzhaften iſt, wie an ſeinem Orte gezeiget wird.

Die Quellen, woraus die Bilder geſchöpft werden, ſind mannigfaltig: die lebloſe Natur; die Kunſtwerke; die Sitten der Thiere und der Menſchen; die Geſchichte; die Mythologie; und endlich die Belebung lebloſer Dinge: das Mittel aber zur Erfindung iſt eine weitläuftige Kenntniß dieſer Quellen, mit einem ſcharfen Beobachtungsgeiſt und lebhaftem Wiz verbunden. Wer in Erfindung der Bilder glüklich ſeyn will, der muß außer ſich mit einem verweilenden, alles bemerkenden und durchforſchenden Auge Natur und Sitten unaufhörlich beobachten; in ſich ſelbſt aber jeden bis zur Klarheit hervorkommenden Begriff, jede aufkeimende Empfindung bemerken, und ſich den Eindrüken derſelben eine Zeitlang überlaſſen. Denn dadurch bemerkt man die Aehnlichkeit der Dinge. Je größer der Beobachtungsgeiſt des Sichtbaren und Unſichtbaren iſt, deſto reicher wird die Einbildungskraft an Bildern und Gemählden, die jede Vorſtellung des Geiſtes und jede Regung des Herzens zu ſichtbaren und fühlbaren Gegenſtänden machen. Denn die ſichtbare Welt iſt durchaus ein Bild der unſichtbaren, in welcher nichts liegt und nichts vorgeht, das nicht durch etwas materielles abgebildet würde. Es iſt das eigentliche Werk der redenden Künſte, uns die unſichtbare Welt durch die ſichtbare bekannter zu machen. Alſo iſt die Erfindung vollkommener Bilder beynahe das vornehmſte Studium des Dichters.

Die unabläſſige Beobachtung der Natur und der Sitten, zu welcher Bodmer viel nüzliche Lehren an die Hand giebt *), iſt der eine Weg zur Erfindung der Bilder; die Dichtungskraft, die abgezogenen Begriffen einen Körper giebt, die lebloſe

Dinge

---

*) Critiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde im 1ſten und 3ten Kapitel.

Dinge in lebendige Weſen verwandelt, iſt ein andrer Weg. So macht Horaz die Sorge, und faſt alle Leidenſchaften, zu handelnden körperlichen Weſen, die uns überall verfolgen *). Die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft iſt die einzige Quelle dieſer Bilder **).

Wer einige natürliche Anlage zur Erfindung und Erſchaffung ſolcher Bilder hat, kann ſie durch fleißiges Leſen der Dichter und Redner, denen dieſe Gabe einigermaßen eigen war, noch ſehr verſtärken. So wie man bey vergnügten Menſchen vergnügt, und bey melancholiſchen ſchwermüthig wird, ſo wird man auch bey witzigen witzig, wenn man nur irgend einen Funken Witz hat. Man wird daher allemal ſehen, daß diejenigen, die viel mit witzigen Menſchen umgegangen ſind, über das Maaß ihrer natürlichen Anlage witzig ſind. Wem der Umgang fehlt, der muß ihn durch das Leſen erſetzen.

So fürtrefflich der Nutzen der Bilder iſt, ſo ſind ſie, wie alle Dinge, dem Mißbrauch unterworfen. Die Redner und Dichter, die durchgehends am meiſten bewundert werden, haben ſie als koſtbare Würze mit behutſamer Sparſamkeit angebracht. Bey ſehr wichtigen Begriffen und Vorſtellungen, die man geradezu nicht mit der gehörigen Stärke und Lebhaftigkeit ausdrüken kann, werden ſie nothwendig; bey Nebenſachen aber ſind ſie bloße Zierrathen, womit man ſparſam umgehen muß. Sie ſind wie Juwelen, die man nur an wenigen Stellen anbringen darf. Man findet deßwegen, daß ihr Ueberfluß, ſo wie der Ueberfluß der Verzierungen in der Baukunſt, allemal ein Vorbote des ſich zum Untergang neigenden Geſchmaks iſt.

Es wäre angenehm und nützlich, wenn ſich jemand die Mühe geben wollte, aus den Ueberbleibſeln der griechiſchen Litteratur zu zeigen, wie von Homer bis auf die ſogenannten Pleyaden, und von dieſen bis auf die griechiſchen Rhetoren, von denen Rom zur Zeit der Kayſer angefüllt war, der Gebrauch der auszierenden Bilder beſtändig in dem Maaße zugenommen, in welchem der männliche und gute Geſchmak abgenommen hat.

Doch iſt es in gewiſſen Fällen gut, wenn Bilder auf Bilder gehäuft werden. In Oden, wo eine einzige Vorſtellung, die an ſich ſelbſt einfach iſt, ſo lange wiederholt, und ſo genau auf alle Seiten gewendet werden muß, bis unſre ganze Vorſtellungskraft völlig davon eingenommen iſt, iſt die Anhäufung der Bilder, die einerley Sache in verſchiedenen Geſtalten ausdrüken, das einzige Mittel zum Zwek zu gelangen. Davon findet man häufige Beyſpiele beym Horaz: ſo wie man beym Ovidius faſt überall Beyſpiele von Anhäufung der Bilder bey gemeinen, oder doch nur beyläufigen Vorſtellungen findet, wie z. E. in der Stelle:

> Littora quot conchas, quot amoena roſaria flores,
> Quotve ſoporiferum grana papaver habet;
> Silva feras quot alit, quot piſcibus unda natatur,
> Quot tenerum pennis aëra pulſat avis,
> Tot premor adverſis *).

Dieſe fällt etwas in Läppiſche.

Auch da können Bilder mit Nachdruk aufgehäuft werden, wo man

---

*) Scandit aeratas vitioſa naves
Cura; nec turmas equitum relinquit,
Ocior cervis, et agente nimbos
Ocior Euro.
— Timor et minae
Scandunt eodem quo dominus; neque
Decedit aerata triremi; et
Poſt equitem ſedet atra cura.

**) S. Belebung; Dichtungskraft.

*) Triſt. V. 2.

im ſtarken Affekt, den man durch Worte äuſſern will, immer beſorget, man habe die Sachen noch nicht ſtark oder hinlänglich genug geſagt. In dieſem Falle befand ſich Horaz bey der folgenden Stelle, die man mit großem Unrecht mit der vorhergehenden aus dem Ovidius, in eine Claſſe ſetzen würde.

> Sed juremus in haec: ſimul imis
> ſaxa renarint
> Vadis levata, ne redire ſit nefas,
> Neu converſa domum pigeat dare
> lintea, quando
> Padus Matina laverit cacumina,
> In mare ſeu celſus procurrerit
> Apenninus,
> Novaque monſtra junxerit libidine
> Mirus amor, juvet ut tigres ſub-
> ſidere cervis,
> Adulteretur et columba milvo:
> Credula nec ravos timeant armen-
> ta leones,
> Ametque ſalſa levis hircus lit-
> tora *).

Dergleichen Anhäufung der Bilder dienet auch, wenn man nichts mehr über eine Sache zu ſagen hat, den Zuhörer eine Zeitlang in derſelben wichtigen Vorſtellung zu unterhalten. Dieſer Fall kommt am öfterſten in der Ode und in der Elegie vor. Redner befinden ſich bey pathetiſchen Stellen oft in demſelben.

Auch die Form der Bilder, ihre Kürze oder Ausführlichkeit, muß aus der Abſicht, die man hat, beurtheilt werden. Denn bisweilen thut ein durch wenig Züge gezeichnetes Bild alle Würkung, die man verlangt, da es andremale muß ausgezeichnet werden. Wenn Hermione, beym Euripides, zu der Andromache, die, um ihr Leben zu erretten, an den Altar der Thetis geflohen war, ſagt: Und wenn dich gleich geſchmolzen Bley umgäbe, ſo will ich dich doch von dieſer Stelle wegbringen **); ſo iſt dieſes Bild, ob es gleich nur angedeutet wird, von der höchſten Kraft. Hermione hatte ſich vorgenommen, die Andromache aus dem geheiligten Ort ihrer Zuflucht, wo es nicht erlaubt war Hand anzulegen, durch ein ander Mittel herauszulocken. Sie wollte den Sohn dieſer unglüklichen Königin dahin bringen, und ihn vor den Augen der Mutter zu ermorden drohn, wofern ſie den Altar der Thetis nicht verlaſſen würde. Dieſes Mittel ſah ſie für ſo unfehlbar an, daß es ſeine Würkung thun müßte, wenn auch geſchmolzen Bley um den Altar flöſſe. Ueberlegung und Geſchmak müſſen dem Dichter das Maaß der Ausführlichkeit an die Hand geben. Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Bilder, welche auf Verſtärkung oder Verſchwächung einer Empfindung abzielen, allemal eher ganz kurz ſeyn können, als die, wodurch man die Vorſtellungskraft zu lenken ſuche. Dieſe Materie von dem Gebrauch der Bilder, ihren verſchiedenen Würkungen und den daher entſtehenden Formen und Gattungen derſelben, verdient überhaupt von den Kunſtrichtern in ein völliges Licht geſetzt zu werden. Was hier der allgemeinen Betrachtung der Bilder fehlt, iſt einigermaßen in den Artikeln über die beſondern Arten derſelben erſezt worden *).

◆ ◆

Zur Vollendung dieſes Artikels können die, darüber in der allgemeinen Biblioth. (B. 22. S. 30) und in der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (B. 15. S. 38 u. f.) gemachten Bemerkungen eine Weiſung geben. — „Ueber Bild, Dichtung und Fabel," findet ſich in der dritten Sammlung der zerſtreuten Blätter von J. G. Herder, Gotha 1787. 8. S. 87. ein lehrreicher Aufſaz.

Bild,

---

*) Epod. Od. 16.

**) Eurip. Androm. v. 265.

*) S. Allegorie; Beyſpiel; Gleichniß; Metapher.

## Bild.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet in ſeiner urſprünglichen Bedeutung einen körperlichen Gegenſtand zu bezeichnen, der durch Kunſt eine ordentliche Form und Geſtalt bekommen hat; denn einer unförmlichen Maſſe eine ordentliche Geſtalt geben, heißt eigentlich bilden. Man kann demnach alles, was durch die Kunſt eine ſolche Geſtalt bekommen hat, es ſey aus Stein gehauen, oder aus Holz geſchnitzt, oder aus einer weichen Materie geformt, oder aus einer ſchmelzenden gegoſſen, ein Bild nennen; doch ſcheinet es, daß man vorzüglich den Bildern von menſchlicher und thieriſcher Geſtalt dieſen Namen zueigne.

Hiernächſt wird dieſer Namen auch überhaupt den Gemählden gegeben, indem man groſe Sammlungen von Gemählden Bildergallerien nennt. Aus demſelben Grund werden auch die Kupferſtiche bisweilen Bilder genennt. Aber auch bey Gemählden und Kupferſtichen ſcheinet die menſchliche Geſtalt einen beſondern Anſpruch auf den Namen des Bildes zu machen. Bisweilen drükt man das, was man gemeiniglich mit dem franzöſiſchen Wort Portrait nennt, beſonders auch durch das Wort Bild, noch gemeiner aber durch Bildniß aus.

## Bildende Künſte.

Mit dieſem allgemeinen Namen bezeichnet man alle Künſte, welche ſichtbare Gegenſtände nicht blos durch Zeichnung und Farben, ſondern in wahrer körperlichen Geſtalt nachahmen. Dieſe ſind die **Bildhauerkunſt**, die **Steinſchneiderkunſt**, die **Stempelſchneiderkunſt**, die **Stukkaturkunſt**, von deren jeder an ihrem Orte beſonders gehandelt wird. Sie ſind alſo ſo nahe mit einander verwandt, daß ſie, ſo viel wir aus der Geſchichte wiſſen, zugleich aufgekommen, zur Vollkommenheit geſtiegen, und auch wieder gefallen ſind, wie aus den hiſtoriſchen Nachrichten, die wir in den Artikeln **Bildhauerkunſt**, **geſchnittene Steine**, **Schaumünzen**, angeführt haben, zu ſehen iſt.

## Bilderblinde.

(Baukunſt.)

Iſt in einer Mauer eine blinde, das iſt, nicht ganz durchgebrochene, Vertiefung, zu dem Endzwek gemacht, daß Statuen oder andre Bilder darinn ſtehen können. Man nennt ſie durchgehends mehr mit dem franzöſiſchen Namen Niſche (Niche). Sie werden an den Außenſeiten der Gebäude, oder auch inwendig an den Wänden angebracht, die man mit Statuen verzieren will, damit dieſe beſſer, als wenn ſie frey ſtünden, vor Schaden geſichert ſeyen. Ihre Tiefe und Höhe iſt alſo allemal nach dem Werk abzumeſſen, das man hineinſetzen will. Man bringt ſie gegenwärtig nicht mehr ſo häufig an, als ehedem, da man die Gebäude mehr, als gegenwärtig geſchieht, mit Bildern der Heiligen verziert hat. Sie ſchiken ſich auch nur da, wo das Maſſive einer Mauer durch etwas Mannigfaltigkeit zu unterbrechen iſt, und beſonders zwiſchen Wandpfeiler, wie an den vier Eingängen des Berliniſchen Opernhauſes.

◆ ◆

(*) Wo Bilderblinden (Niches) eigentlich hingehören, und von den Verhältniſſen, welche ihnen zukommen, wird, unter mehreren, in dem Cours d'Architecture . . . der HH. J. F. Blondel und Patte (ſ. den Art. **Baukunſt**) Bd. 1. S. 310. B. 3. S. 183 u. f. gehandelt. — Beſondre Elevations de Niches hat der jüngere Boucher, fol. 6 Bl. herausgegeben. — Uebrigens will ich noch bemerken, daß die Franzoſen ihr Niche, aus dem italieniſchen nicchio (Meermuſchel), als mit deren Abbildung der Hintertheil der Niſchen gewöhnlich verziert wird, hergenommen haben. —

## Bilderſtuhl.

(Baukunſt.)

Viereckigte Steine an den drey Spitzen eines Giebels, auf welche Statuen geſetzt werden. Es war nach der Bauart der Alten gewöhnlich, auf die drey Eken der Giebel Statuen zu ſetzen, und dieſe mußten nothwendig, um ganz geſehen zu werden, nicht unmittelbar auf das Hauptgeſims, ſondern auf einen erhöhten Grundſtein geſetzt werden. Sie werden insgemein ganz glatt, ohne Fußgeſims und Dekel, in der Dike der Säulen oder Pilaſter, über welchen ſie ſtehen, gemacht; die Höhe aber muß nach dem Giebel abgemeſſen werden. Vitruvius giebt ihnen die ganze Höhe des Giebelfeldes; Scamozzi macht ſie der ganzen Ausladung des Hauptgeſimſes gleich. In dieſem Fall würde man in einer Weite von dem Gebäude, die ſeiner ganzen Höhe gleich iſt, das ganze Bild ſehen können.

Was hier geſagt worden, geht blos auf die Bilderſtühle auf den Giebeln der Gebäude, die Vitruvius Acroteria nennt. Man macht aber auch ſolche Bilderſtühle für Statuen, die auf freyem Boden, oder in Bilderblinden ſtehen, denen man auch die Namen Baſamente, Poſtamente, giebt. Man macht ſie würflicht oder cylindriſch, blos glatt oder mit Fußgeſimſen und Dekeln, und hat ſie keiner Regel unterworfen.

## Bildhauerkunſt.

Wiewol der Name dieſer Kunſt anzuzeigen ſcheinet, daß ſie nur Bilder aus harten Materien aushauet, ſo gehört auch das Formen der Bilder in weiche Materien, und das Gießen derſelben in Metalle, dazu. Nicht nur ſteinerne und hölzerne Bilder, ſondern auch aus Thon, Gyps und Metall geformte, oder gegoſſene, ſind Werke dieſer Kunſt. Sie beſchäfftiget ſich zwar mit Verfertigung allerley Arten von Bildern, hauptſächlich aber mit ſolchen, die Menſchen oder Thiere in ihrer ganzen körperlichen Geſtalt vorſtellen.

Wenn dieſe Kunſt würdig ſeyn ſoll, eine Geſpielin der Beredſamkeit und der Dichtkunſt zu ſeyn, ſo muß ſie nicht blos bey der Beluſtigung des Auges ſtehen bleiben, und ihre Werke müſſen nicht blos zur Pracht, oder zur Verzierung der Gebäude und der Gärten dienen, ſondern ſtarke, daurende und vortheilhafte Eindrüke auf die Gemüther der Menſchen machen. Dieſes kann ſie auch ſo gut, als irgend eine der andern ſchönen Künſte thun, ob ſie gleich in den Mitteln weit eingeſchränkter iſt, als die meiſten andern.

Die wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände iſt der Menſch. Nicht wegen der Zierlichkeit ſeiner Form, wenn dieſe gleich das ſchönſte aller ſichtbaren Dinge wäre; ſondern deßwegen, weil dieſe Form ein Bild der Seele iſt; weil ſie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Geſtalt darſtellt. Der Leib des Menſchen iſt nichts anders, als ſeine ſichtbar gemachte Seele. Alſo bildet dieſe Kunſt Seelen, mit allem, was ſie intereſſantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele ſelbſt aber ſcheint ein Bild des höchſten Weſens, des erhabenſten, vollkommenſten und beſten Gegenſtandes zu ſeyn. Dieſe Kunſt kann demnach das Höchſte, was der Menſch zu denken und zu empfinden im Stand iſt, dem Geſichte darſtellen. Man ſagt von dem Jupiter des Phidias, es habe ihn niemand anſehen können, ohne von der Majeſtät des göttlichen Weſens gerührt zu werden. Wer alſo die Kunſt beſizt, wie Phidias ſie beſeſſen hat, der kann alles, was groß und edel iſt, abbilden, und dadurch in jedem fühlbaren Herzen Rührungen von der höchſten Wichtigkeit erweken.

Daß die Bildhauerkunſt nicht zu dieſer Abſicht iſt erfunden worden, daß ſie ſelten zu einem höhern Zwek, als zur Ergetzung des Auges, oder zur Pracht angewendet wird, kann ihre höhere Beſtimmung nicht aufheben, noch vereiteln. Da überhaupt die Abſicht dieſes Werks nicht iſt, die ſchönen Künſte in der Geſtalt zu zeigen, die ſie würklich haben, ſondern diejenigen merkbar zu machen, die ſie haben können, ſo ſehen wir hier mehr auf das Mögliche, als auf das Würkliche. Warum ſollten wir anſtehen, einer Sache dasjenige zuzueignen, was würklich in ihrer Natur liegt? Warum ſollten wir bey einem geringen Gebrauch ſtehen bleiben, ſo lange ein wichtigerer möglich iſt? Dieſer höhere Gebrauch iſt hier um ſo viel mehr zu ſuchen, da die Bildhauerkunſt größere Anſtalten und mehr Aufwand, als andre Künſte erfodert. Ihre Werke ſind koſtbar und höchſt mühſam: alſo muß auch der Zwek derſelben groß ſeyn.

Sie ſoll alſo nicht eine flüchtige Ueberraſchung der Einbildungskraft, nicht eine bloße Ergetzlichkeit des Auges, nicht die Bewunderung der Geſchiklichkeit und des Reichthums, ſondern etwas größeres zum Endzwek haben. Sie ſucht tiefe Eindrüke des Guten, des Erhabenen und des Großen zu machen, die nach der Betrachtung des Bildes auf immer in der Seele übrig bleiben. Erſt zieht ſie das Aug durch die harmoniſche Schönheit der Formen auf ſich; denn reizt ſie daſſelbe durch den Ausdruk zu ernſthafterer Betrachtung. Es ſieht nun Gedanken, Empfindungen, Größe des Geiſtes, und Kräfte, daraus jede Tugend entſteht, angedeutet, dringt durch das Aeußerliche in das Innere, und ſtellt ſich ein denkendes und empfindendes Weſen vor, das den Marmor belebt. Denn beſtreben ſich Geiſt und Herz, die Vollkommenheit, deren Begriff durch das Bild erwekt worden iſt, ganz zu faſſen, ihre eigene Gedanken und Empfindungen darnach zu ſtimmen; die ganze Seele ſtrebt nun nach einem höhern Grade der Vollkommenheit. Dieſes iſt ohne Zweifel eine Würkung, die von vollkommenen Werken der Bildhauerkunſt zu erwarten iſt *). Alſo weiß ein Phidias Seelen erhöhende Kräfte in den Marmor zu legen; iſt vermögend, jede Vollkommenheit des Geiſtes, jede Tugend und jede Empfindung des Herzens, den Sinnen fühlbar zu machen. Was kann aber zur Beſtrebung nach innerlicher Vollkommenheit nüzlicher ſeyn, als wenn wir dieſelbe fühlen? Unter allen ſichtbaren Dingen iſt der Menſch ohne allen Zweifel der wichtigſte Gegenſtand des Auges; in ihm aber können alle menſchliche Tugenden ſichtbar werden — vielleicht auch übermenſchliche; wenn nur die Muſe dem Künſtler ein höheres Ideal in ſeine Phantaſie gelegt hat. Was alſo der Moraliſt mit ungemeiner Mühe dem Verſtand vorſtellt, große Muſter jeder Vollkommenheit, das giebt der bildende Künſtler, wenn ihm nur die Geheimniſſe ſeiner Kunſt geoffenbaret ſind, dem Auge zu ſehen. Dieſes aber iſt das Höchſte der Kunſt.

Auch in ihren geringern Werken, ſelbſt da, wo ſie blos zur Verzierung der Städte, der Gärten, der Gebäude und der Wohnungen arbeitet, iſt ſie noch eine nüzliche Kunſt, wenn ſie nur von dem guten Geſchmak gelei-

---

*) S. Statue.

tet wird. Das Schöne, ſelbſt in lebloſen Formen, das Schikliche, ſelbſt in gleichgültigen Dingen, das Ordentliche, das Angenehme und andre Eigenſchaften dieſer Art, haben allemal einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther *). Verzogene Geſtalten aber, von denen das Auge nichts begreift; Formen, die die Natur verkennt; elende Nachahmungen natürlicher Dinge; Vermiſchung widerſtreitender Naturen, ſind Mißgeburten der Kunſt, und Gegenſtände, an die ſich das Auge nicht ohne ſchädliche Würkung auf die Denkungsart, gewöhnet.

Die Bildhauerkunſt kann alſo ihren Rang unter andern ſchönen Künſten mit völligem Recht behaupten. Mittelmäßig ſcheinet ſie von überaus geringem Nuzen zu ſeyn; aber in ihrer Vollkommenheit darf ſie keiner andern nachſtehen. Würkt ſie gleich nicht auf ſo mancherley Art auf die Gemüther, als die Dichtkunſt, ſo iſt ihre Würkung deſto nachdrüklicher.

Von dem Urſprung dieſer Kunſt weiß man nichts zuverläſſiges. Aus der H. Schrift iſt bekannt, daß ſchon zu den Zeiten der Patriarchen Bilder der Götter in Meſopotamien vorhanden geweſen. Dergleichen mögen bey mehrern Völkern ſelbiger Zeit im Gebrauch geweſen ſeyn. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Verehrung der Götter ſichtbare Bilder derſelben veranlaſſet, und daß durch dieſe die Bildhauerkunſt nach und nach aufgekommen ſey: wiewol auch der Einfall, durch Hieroglyphen etwas auszudrüken, die Gelegenheit dazu mag gegeben haben. Bey verſchiedenen Völkern mag ſie durch verſchiedene Veranlaſſungen entſtanden ſeyn.

Aus dem Namen, womit die Griechen die Statuen bezeichneten, (αγαλμα,) könnte man vermuthen, daß die Bildhauerey urſprünglich blos in Verzierungen beſtanden habe. Geſchnizte Werke wurden deßwegen Zierrathen genennt, und dieſer Name blieb auch den Statuen. Vermuthlich wurden Altäre und Hayne zuerſt mit würklich natürlichen Blumenkränzen ausgezieret. Als hernach anſtatt der Hayne Tempel, und anſtatt der aus abgeſtochenem Raſen aufgeführten Altäre, ſteinerne gebaut worden, hat man auch die Zierrathen derſelben von Holz und Stein geſchnizt, oder ausgehauen. Die älteſten Statuen ſcheinen bloße Termen geweſen zu ſeyn, und allem Anſehen nach haben dieſe die Gelegenheit zu Verfertigung ganzer Figuren gegeben. S. Termen.

Unter den alten, aus der Geſchichte bekannten Völkern, haben die Aegyptier, die Phönicier, die Griechen, ſowol in Kleinaſien, als in dem eigentlichen Griechenland, und die Hetrurier, dieſe Kunſt vorzüglich ausgeübet; aber die Griechen, und nächſt dieſen die Hetrurier, haben ſie zur höchſten Vollkommenheit gebracht. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, die in jedes Liebhabers Händen iſt, enthält die richtigſten Nachrichten und Bemerkungen über den Urſprung, den Flor und den Verfall derſelben.

Es ſcheinet, daß die Aegyptier blos einen religioſen Gebrauch davon gemacht haben, dabey aber bey der hieroglyphiſchen Bedeutung der Bilder ſtehen geblieben ſeyn. Wenigſtens iſt kein ägyptiſches Bild bekannt, das außer ſeiner hieroglyphiſchen Bedeutung etwas vorzügliches hätte. Die Phönicier haben ſie allem Anſehen nach auch zur Auszierung ihrer Gebäude, und zur Verſchönerung der Geräthſchaften gebraucht, und zugleich zum Vortheil der Handlung angewendet. Eigentliche Werke der Bildhauerkunſt von dieſem Volke haben ſich nicht erhalten. Einen weitern Umfang ſcheinet die Kunſt bey den Hetruriern gehabt zu haben.

Sie

---

*) S. Baukunſt.

Sie hatten nicht nur vielerley Bilder der Gottheiten, von hieroglyphiſcher Bedeutung, und mancherley Bilder, wodurch ihre religiöſe Begriffe ſinnlich vorgeſtellt wurden; auch politiſche und ſittliche Gegenſtände beſchäfftigten die bildenden Künſte. Eine Menge hiſtoriſcher Bilder aus der älteſten Geſchichte ihrer Stammväter, und unzähliche Vorſtellungen, die ſich auf das Sittliche in ihrem Charakter und in ihrer Lebensart beziehen, ſind noch itzt vorhanden. Die bildenden Künſte ſcheinen überhaupt bey dieſem Volke von einem ſo ausgebreiteten Gebrauch geweſen zu ſeyn, daß ſelbſt die gemeineſten Geräthe, die gewöhnlichſten zum täglichen Gebrauch dienenden Gefäße, ein Gepräge davon hatten. Was man von Werken der mechaniſchen Künſte in die Hände bekam, hatte etwas bildliches an ſich, das gewiſſe religiöſe, oder politiſche, oder ſittliche Begriffe erwekte. Auf dieſe Weiſe konnten die bildenden Künſte einen unaufhörlichen Einfluß auf die Gemüther haben. Allein auch dieſes geiſtreiche Volk ſcheinet die wichtigſte Art der Kraft in den Werken der bildenden Künſte, wenig gekennt zu haben. Ihre Vorſtellungen hatten wenig mehr als hieroglyphiſche Bedeutung. Nur den Griechen war es vorbehalten, das Höchſte in der Kunſt zu erreichen. Sie allein ſcheinen empfunden zu haben, daß nicht nur menſchliche, ſondern ſo gar göttliche Eigenſchaften dem Auge konnten empfindbar gemacht werden. Alſo erhob ſich die Bildhauerey unter den Händen der griechiſchen Künſtler nach und nach zu dem höchſten Gipfel der Vollkommenheit, bis ſich Phidias getraute, die Hoheit Gottes in erhöhter menſchlicher Bildung auszudrüken. Wie weit es den griechiſchen Künſtlern gelungen, nicht nur erhabene menſchliche Seelen, ſondern ſo gar höhere Kräfte ſichtbar zu machen, können wir aus verſchiedenen übrig gebliebenen Werken der griechiſchen Kunſt abnehmen. Der Gebrauch, den die Griechen von den bildenden Künſten machten, iſt der höchſte, den man davon machen kann. Denn von allem, was in ihrer Götterlehre, in ihrer Geſchichte und überhaupt in dem menſchlichen Charakter groß iſt, ſuchten ſie in ihren Mitbürgern eine Empfindung zu erweken, indem ſie in den Statuen der Götter, der Helden und der tugendhaften Männer nicht ſowol ihre körperliche Geſtalt, als die Größe des Geiſtes abbildeten. Dieſes war die höchſte, wiewol nicht die einzige Beſtimmung der Kunſt. Gegenſtänden, in denen ihrer Natur nach keine moraliſche Kräfte liegen, konnte die bildende Kunſt auch keine geben; aber ſie gab ihnen, was ſie geben konnte, Schönheit und Schiklichkeit der Formen.

Die Römer hatten dieſe Kunſt anfänglich ohne Zweifel von ihren Nachbarn, den Hetruriern, bekommen, und, wie es ſcheinet, einen mäßigen Gebrauch davon gemacht, indem ſie Bilder zur ſymboliſchen Vorſtellung ihrer Gottheiten, und andre, um das Andenken ihrer Voreltern und einiger ihrer verdienten Männer zu erhalten, aufſtellten. Lange hernach aber, da ſie erſt in den griechiſchen Colonien, hernach in Griechenland ſelbſt, ihre Eroberungen ausgebreitet, lernten ſie die Werke der Griechen kennen. Es ſcheinet aber, daß ſie dieſelben blos als einen Gegenſtand der Pracht, oder höchſtens als Monumente der Kunſt und des Geſchmaks und auf die Weiſe geliebet haben, wie etwa gegenwärtig die ſo genannten Liebhaber alle Werke der zeichnenden Künſte lieben. Der urſprüngliche Gebrauch der Bilder wurde aus dem Geſichte verloren, und man ſah ſie gröſtentheils als Zierrathen an, wodurch man den öffentlichen Plätzen, den Gebäuden, den Sälen und Gallerien ein Anſehen geben konnte. So wie die Ueppigkeit in Rom überhand nahm, ſtieg auch zugleich dieſe Liebhaberey an den Werken der griechiſchen Kunſt, die zuletzt bis zur Raſerey ausartete. Man weiß, daß der gute Cicero ſelbſt nicht ganz frey davon war.

Man hat alſo in dieſem Zweig der Kunſt die Römer mehr wie bloße Liebhaber, als wie Künſtler anzuſehen. Sie plünderten ganz Griechenland aus, um durch die geraubten Werke der Kunſt ihre Cabinetter zu bereichern *); ſo wie itzt mancher Naturalienſammler aus Oſten und Weſten Schmetterlinge und Muſcheln einſammelt, nicht um die Natur kennen zu lernen, ſondern ein reiches Cabinet zu haben. Schon daraus allein könnte man vermuthen, daß Rom keine Bildhauer von der erſten Größe wird gezogen haben, denn dieſes iſt nur da möglich, wo die Künſte zu ihrer höchſten Beſtimmung angewendet werden. Jedermann kennt die ſchönen Verſe, durch welche Virgil die Römer wegen Mangels dieſer Kunſt tröſtet:

> Excudent alii ſpirantia mollius aera:
>
> — — — — —
>
> Tu regere imperio populos Romane memento **)!

Man kann hieraus den nicht unwichtigen Schluß ziehen, daß die höchſte Liebhaberey, und die reichſten Kunſtſammlungen eben keinen großen Einfluß auf die Erhebung der Kunſt haben. An keinem Orte der Welt ſind jemal mehr ſchöne Werke der bildenden Künſte zuſammen geweſen, als in Rom, das zu den Zeiten des Auguſtus vermuthlich mehr Bilder aus Erzt und Marmor, als lebendige Menſchen gehabt hat; und nirgend iſt die Liebhaberey ſtärker geweſen: dennoch hat Rom wenig gute Künſtler hervorgebracht. Selbſt unter der Regierung des Auguſtus waren die meiſten Bildhauer in Rom Griechen. Dieſe ſcheinen mehr die Werke ihrer ehemaligen großen Meiſter nachgeahmet, als ſelbſt große Werke erfunden zu haben. Indeſſen erhielt ſich die Kunſt unter den Kayſern, in dem Grad der Vollkommenheit, den ſie unter Auguſtus gehabt hatte, noch eine ziemliche Zeit hindurch. **Winkelmann** ſetzt ihren Verfall in die Regierung des Severus, und ihren Untergang noch vor Conſtantinus dem Großen.

Nachher war die Verehrung der Bilder in der chriſtlichen Kirche eine Gelegenheit, wenigſtens das Mechaniſche der Bildhauerkunſt von dem gänzlichen Untergange zu retten. Es wurden durch alle Zeiten der Barbarey, die auf die Zerſtöhrung des abendländiſchen Reichs folgten, noch immer Bilder gehauen; und etwas, das dem Schatten der Kunſt ähnlich iſt, erhielt ſich. Kayſer **Theodoſius** der Große hat eine Ehrenſäule, nach Art der trajaniſchen, ſetzen laſſen, auf welcher Bildhauerarbeit ſeyn ſoll, in der man den guten Geſchmak nicht gänzlich vermißt: die Academie der Mahler in Paris ſoll eine Zeichnung davon haben *).

Es ſind alſo in Griechenland und vielleicht in Rom, alle Jahrhunderte durch, die von dem Untergang Roms, bis auf die Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften, verfloſſen ſind, Bildhauer geweſen; aber ihre Werke verdienten nicht auf uns zu kommen; oder

---

*) Marcellus — — ornamenta urbis, ſigna tabulasque, quibus abundabant Syracuſae, Romam devexit. Hoſtium quidem illa ſpolia et parta jure belli. *Caeterum inde primum initium mirandi Graecarum artium opera licentiaeque hujus ſacra profanaque omnia vulgo ſpoliandi factum eſt.* Liv. L. XXV. 40.

**) Aen. VI.

*) Hiſtoire des arts qui ont rapport au deſſein par Mr. *Monier*.

oder wenn ſie ſich erhalten haben, ſo verdienen ſie wenigſtens unſre Aufmerkſamkeit nicht. Es fehlet uns an einer gründlichen Geſchichte von der Wiederherſtellung dieſer Kunſt, ſo weit ſie wiederhergeſtellt iſt. Sie hat in Italien angefangen, ſich wieder aus dem Staub empor zu heben. Die Gelegenheit dazu ſcheinen die reichen Handlungsſtädte dieſes Landes, beſonders Piſa, gegeben zu haben. Der erworbene Reichthum machte ihnen Luſt zu bauen; man ließ Baumeiſter und Bildhauer aus Griechenland kommen, und man brachte auch antikes Schnitzwerk, aus den Trümmern der ehemaligen griechiſchen Gebäude, nach Italien. Man erwähnt namentlich eines gewiſſen Nicolaus aus Piſa, vom 12ten Jahrhundert, der von den Griechen die Bildhauerkunſt gelernt, und ſeinen Geſchmak nach dem, was er von dem Antiken geſehen hat, ſoll gebildet haben. Um dieſelbe Zeit ſoll auch in Rom, in Bologna und in Florenz, die Kunſt aufs neue aufgekeimt haben. Auch wird ein Andreas von Piſa um dieſelbe Zeit als ein guter Bildhauer genennt. Um das Jahr 1216 verfertigte ein gewiſſer Marchione das Grabmal Pabſt Honorius III. in einer zu Santa Maria Maggiore gehörigen Capelle, welches ſchon Spuren des wiederkommenden guten Geſchmaks zeigen ſoll. Zu Anfang des 15ten Jahrhunderts finden wir ſchon einen Mann, deſſen Arbeit ſelbſt Michel Angelo ſoll bewundert haben; nämlich Lorenzi Ghiberti, der aus einem Goldarbeiter ein Bildhauer und Stempelſchneider geworden. Von ihm ſind die aus Erz gegoſſenen Thüren der Kirche des heil. Johannis des Täufers in Florenz, die Michel Angelo für würdig erklärt hat, an dem Eingange des Paradieſes zu ſtehen. Um dieſelbe Zeit lebten auch in Florenz noch andre geſchikte Bildhauer, Donat oder il Donatello, Bruneleſchi und Andr. Verochio. Von dieſem iſt das gegoſſene Bild zu Pferde, des Bartolomeo Cleone von Bergamo, das in Venedig auf dem Plaz des heil. Johannis und des heil. Paulus ſteht. Bald nach dieſen kam Michel Angelo, den man mit Recht unter die größten Bildhauer der neuern Zeit ſezet. Durch ihn ward alſo dieſe Kunſt einigermaßen in Italien wieder hergeſtellt, und von da breitete ſie ſich auch hernach in andre Länder, dieſſeits der Alpen, aus.

Allein den Glanz und die Größe, die ſie vormals in Griechenland gehabt hat, konnte ſie aus mehrern Urſachen, unter den Händen der Neuern nicht wieder bekommen. Athen hat wahrſcheinlicher Weiſe ſo viel Bildhauer gehabt, als gegenwärtig in ganz Europa ſind. Was iſt aber natürlicher, als daß unter hundert Menſchen, die ſich auf eine Kunſt legen, eher ein großer Kopf ſich findet, als unter zehen? Und daß, bey einerley Genie, die Nacheiferung, und die daher entſtehende vollkommene Entwiklung der Talente ſtärker ſeyn müſſe, wo viel Künſtler zuſammen ſind, als wo ſie einzeln leben? Daraus allein läßt ſich ſchon abnehmen, daß die Neuern in dieſer Kunſt überhaupt hinter den Griechen zurükbleiben.

Ein andrer ſehr ſtarker Grund, der den Vorzug der Griechen über die Neuern vermuthen ließe, wenn wir ihn nicht durch die Erfahrung wüßten, liegt in dem Gebrauch der Kunſt. Es ſcheinet ſehr widerſinnig, und doch iſt es wahr, daß die eingebildeten Gottheiten der Griechen den Künſtlern mehr Stoff zum großen Ausdruk gegeben haben, als die Heiligen geben, die von den Chriſten verehrt werden, (denn die Gottheit ſelbſt abzubilden, unterſteht ſich niemand mehr,) deren Tugenden mehr ſtille Privattugenden, als große und heldenmüthige Beſtrebungen der Seele geweſen ſind. Welcher von beyden

Künſtlern natürlicher Weiſe zu gröſſern Gedanken werde gereizt werden, der, der einen Herkules, oder der andre, der einen heiligen Anachoreten zu bilden hat, läßt ſich ohne alle Mühe erkennen. Eben ſo große Vortheile lagen auch in der politiſchen Anwendung der Kunſt unter den Griechen. Niemand, der nicht in der Geſchichte der Menſchlichkeit ganz fremd iſt, kann daran zweifeln, daß die Bildhauer in Athen größere Helden, und überhaupt größere Männer, und beyde in größerer Zahl, vor ihren Augen gehabt, als irgend ein neuer Künſtler haben konnte; daß die Thaten und Tugenden dieſer Männer, natürlicher Weiſe, die Einbildungskraft und das Herz der damaligen Künſtler weit mehr müſſen erwärmt haben, als ähnliche Fälle gegenwärtig thun würden.

Was von den Rednern in Athen angeführt worden *), gilt auch von den Bildhauern. Jedermann war ein Kenner, und der Künſtler hatte das Lob und den Tadel aller ſeiner Mitbürger zu erwarten. Ein ganzes Publikum, unter deſſen Augen er beſtändig war, hatte auch ſeine Arbeit täglich vor Augen, und wußte ſie zu beurtheilen. Daß auch dieſes eine große Würkung auf die Künſtler muß gehabt haben, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Das [illegible], iſt nicht nur von der Menge der Künſtler zu verſtehen, ſondern vornehmlich von der Nahrung, die der Genie, zu Erhebung der Talente, von der Hochachtung bekommt, die man Künſtlern erweiſt.

Daß endlich auch die Bildung des Menſchen, oder die Natur, deren Studium dem Künſtler die Begriffe an die Hand giebt, die ſein Genie hernach veredelt, und bis zum Ideal erhöhet, in Griechenland vollkommener geweſen, und durch die griechiſchen Sitten ſich freyer entwikelt habe, als es unter den neuern Völkern geſchieht, iſt von Winkelmann gründlich dargethan worden.

Wenn alſo in dieſer Kunſt, wie in ſo manchen andern Dingen, die Griechen unſre Meiſter ſind, ſo iſt es nicht dem Mangel an Genie, ſondern verſchiedenen, theils natürlichen, theils zufälligen Urſachen zuzuſchreiben, die den Griechen günſtiger als uns geweſen ſind.

Wiewol nun die Neuern würklich einige große Bildhauer gehabt haben, ſo kann man doch eigentlich nicht ſagen, daß die Bildhauerkunſt jemal in den neuern Zeiten, in würklichem Flor geweſen ſey: denn dazu gehört in der That mehr, als daß etwa alle zehen Jahre in irgend einer Hauptkirche, oder in einer großen Hauptſtadt, ein Bild von einiger Wichtigkeit, zur öffentlichen Verehrung aufgeſtellt werde. Daß bey günſtigen Umſtänden ein Michel Angelo, und auch unſre Deutſche, ein Schlüter und ein Balthaſar Permoſer, ſich zu der Größe der guten griechiſchen Bildhauer würden erhoben haben, daran läßt ſich mit Grund nicht zweifeln.

◆ ◆

Ein Verzeichniß derjenigen Schriftſteller unter den Alten, welche über Mahlerey und Bildhauerey geſchrieben haben, findet ſich bey dem Junius, De pictura Veter. Lib. II. c. 3. und in Fabricii Bibl. gr. Lib. III. c. 24. §. 10. —

Von der Theorie und Geſchichte der Bildhauerey überhaupt handeln, unter den Neuern, in lateiniſcher Sprache: Pomponii Gaurici, De Sculptura, ſ. Statuaria vet. Dial. Flor. 1504. 8. Antv. 1528. 8. Nor. 1542. 1690. 4. und im 9ten B. S. 725 des Gronovſchen Theſaurus, ſo wie Auszugsweiſe bey dem Vitruvius des Laet. — L. B. de Albertis Flor. De Sculptura Lib. Bas. 1540. 8. Ital. bey der italieniſchen Ausg. der Abhandl. des Leon. da Vinci von

---

*) S. Beredſamkeit.

von der Mahlerey, Par. 1651. f. Engl. bey der engl. Ueberſ. ſ. Werkes von der Baukunſt von Leoni, Lond. 1726. f. 2 Bde. — De Caelatura et Sculptura Veter. Epiſtola, von Aldus Manutius, in den Quaeſt. per Epiſtol. Ven. 1576. 8. Im 4ten Bde. von Gruteri Lamp. und im 9ten B. S. 803 des Gronoviſchen Theſ. Von ebend. findet ſich in dem Salengre'ſchen Theſ. B. 1. S. 815. und in dem 8ten B. der Anecd. litter. R. 1774. 8. ein Aufſatz De Signo et Statua. — — Das 3te und 4te Buch von Lud. Demontioſii Gallus Romae Hoſpes . . . Rom. 1585. 4. welcher, unter der Aufſchrift: Commentar. de Sculptura, Caelat. Gemmar. Scalptura et Pictura Antiq. bey der Dactyliothek des Gorläus, Antw. 1609. 4. bey dem Vitruvius des Laet, und im 9ten B. S. 777 u. f. des Gronoviſchen Theſaurus abgedruckt worden iſt. — Iul. C. Bulengeri de Pictur. Plaſtice et Statuaria, Lib. II. in ſ. Opuſc. Lugd. B. 1621. 8. Einzeln, ebend. 1627. 8. und im 9ten Bde. S. 809 des Gronoviſchen Theſaurus. Engl. von Th. Malie, Lond. 1657. f. — P. P. Rubenii de Imitatione Statuar. graec. ſchediasma, in des de Piles Cours de Peinture, Par. 1708. 12. 1760. 12. (S. den Art. Mahlerey) — De Marmoribus, de Toreutice, und de Plaſtice, das 1te Kap. des erſten, und das 5te und 6te Kap. des zweyten Theiles, in Io. Aug. Erneſti Archaeol. liter. Lipſ. 1768. und mit vielen Zuſ. von G. H. Martini, ebend. 1790. 8. — C. G. Heynii Commentat. duae ſuper Veter. Ebore, eburneisque Signis im 1ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. Deutſch im 15ten Bde. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften; und Erläuter. dazu in eben deſſelben antiquar. Aufſ. St. 1. S. 149. — Ebendeſſelben Monumentor. Etruſc. Artis ad genera ſua et tempora revoc. illuſtratio, im 4ten und 5ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. Deutſch, im 18ten, 19ten und 20ten Bde. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. mit den Notizie circa la Scoltura degli Antichi e i vari ſuoi Stili, bey dem Saggio di Lingua etruſca, Rom. 1789. 8. 3 Theile. —

In italieniſcher Sprache: Il Diſegno del S. (Ant. Frc.) Doni ove ſi tratta della Scoltura e Pitt. de' Colori, de' Getti, de' Modegli, con molte coſe appertinenti, Ven. 1549. 8. — In der, den Vite de' più eccellenti Arch. Pitt. e Scultori Italiani von Vaſari, vorgeſetzten Introduzione alle tre Arti del diſegno, handelt das 4te - 14te Kap. (S. 75-94. der Ausg. von 1767. S. den Art. Mahlerey) von der Bildhauerey. — Due Trattati, uno dalle otte principale parti d'oreficeria, l'altero in materie dell'arte della Scultura, dove ſi vedono infiniti ſegreti per lavorare le figure di marmo, e del gettarle di bronzo, da Benv. Cellini, Fir. 1568. 4. ebend. verm. mit einem Diſc. ſopra i principj e'l modo d'imparare l'arte del diſegno, 1731. 4. (Der, die Bildhauerey angehende Traktat handelt, in ſechs Kapiteln, De varj modi di far le ſtatue di terra per gettarle di bronzo, delle loro camice di cera, torniche e coperture di ſtagnuolo; dell preparare la terra di che primo ſi fanno dette Statue e qual ſia più a propoſito, de' cavi di geſſo; dell'armadure di ferro; degli ſfiatatoi, e del modo di cuoiere le forme; dell modo di metter le forme nella foſſe, e delle miſure di eſſa foſſa; del porre gli ſfiatatoi, e del riempiere la detta foſſa; del por le ſpine; del murare il canale, delle diligenze da uſarſi in preparare il bronzo, e del riparare a diverſi accidenti, che in ſimile caſi poſſono intervenire; delle fornaci a gettar bronzi, e loro parti e miſure; delle qualità delle terre da murarle e intonacarle, e del modo di ſtruggere il bronzo, della qualità di diverſi marmi atti a fare ſtatue, del fare i modelli di terra e del modo, che ſi debbe tenere per entrare a lavorare co' ferri ne' detti marmi; del modo di condurre i Coloſſi, e del ritrovare i modelli da braccia piccole a braccia grandi per mezzo di una nuova regola, breve diſcorſo intorno all'arte del diſegno, dove ſi concluде, che la Scultura prevaglia alla Pittura, e che migliori Architetti diverranno quelli, che più perfetti Scultori ſaranno.) Auch ſind, von Celini, noch bey den Lezione di M. Bened. Varchi . . . ſopra diverſe materie poetiche e filoſof. Fir. 1549. und ebend. 1590. 4. ein Brief über den Vorzug der Bildhauerey vor der Mahlerey; und, über eben dieſe Materie, oder eigentlich über die Vortrefflichkeit der Bildhauerey, eine kleine Abhandlung von ihm, bey den Eſequie di Michel-Angelo Buonarotti . . . Fir. 1564. 4. befindlich. Ueberhaupt war die Frage, welcher von dieſen beyden Künſten der Vorrang gebühre? damahls ein Gegenſtand allgemeiner Unterredung; und der angeführte Varchi hielt darüber zwey Vorleſungen, die in ſeinem vorher angezeigten Werke, nebſt einigen Briefen darüber von Michel Angelo, Tribolo, Pontormo, u. a. m. abgedruckt worden ſind. — In den Diſcorſi ſopra le Antichità Rom. di Vinc. Scamozzi, Ven. 1582. f. mit 40 K. wird von den verſchiedenen Arten des Marmors zu Statuen gehandelt. — Il Ripoſo di Raffaele Borghini, in cui ſi favella della Pitt. e della Scultura, e de' più illuſtri Pitt. e Scultori ant. e mod. . . Fir. 1584. 4. verb. durch Mar. Biscioni, ebend. 1730. 4. — Diſcorſo intorno alla Scultura e Pitt. . . . di Aleſſ. Lami, Crem. 1584. 4. — L'Idea de' Pitt. Scultori e Archit. Lib. due dal Cav. Fed. Zuccaro, Tor. 1607. 4. und in dem 6ten B. S. 33 u. f. der Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scultura ed Arch. R. 1754 — 1773. 4. 7 Bde. — Avvertimenti e regole ſopra l'Arch. civ. e mil. la Pitt. Scultura e Proſpettiva, da Piet. Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Le Pompe della Scultura, da Giamb. Moroni, Ferr. 1640. 12. — Trattato della Pittura, e Scultura, uſo ed abuſo loro, compoſto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un Pittore (Piet. da Cortona) . . . . Fir. 1652. 4. (Das Werk, welches, in einem Gebethe, dem Evangeliſten Lucas zugeſchrieben iſt, enthält, in 6 Kap. eine Art von Moral für die Künſtler, und die Liebhaber der Künſte. Es wird darin z. B. unterſucht, ob der Mahler oder Bildhauer nackte Figuren machen, und ein Liebhaber ſie aufſtellen, ob jener an Feyertagen arbeiten, und dieſer ſich ſelbſt abbilden laſſen dürfe? u. d. m. Der Verf. iſt ein ſolcher Eiferer, daß er durchaus keine Statuen von heidniſchen Gottheiten, keine von denjenigen römiſchen Kaiſern, welche der chriſtlichen Religion nicht wohl wollten, oder von Ketzern leiden will.) — Diſcorſo delle Statue . . . da Giov. Andr. Borboni, Rom. 1661. 4. — Lettera, nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti di Pitt. Scultura etc. von Fil. Baldinucci an den Marcheſe Vinc. Capponi, Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und in der Raccolta di alcune opuſc. da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — Sfogamenti d'ingegno ſopra la Pitt. e la Scultura, dal P. Fr. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Raccolta di lettere ſulla Pitt. Scultura ed Archit. ſcritte da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal Sec. XV all XVII. R. 1754 — 1775. 4. 7 B. — Dialoghi ſopra le tre Arti del diſegno, Luc. 1754. 8. (von Giov. Bottari; der Geſpräche ſind 5, und die unterredenden Perſonen Giov. P. Bellori und Carlo Maratta; ſie handeln größtentheils von den für die Künſtler ſowohl als für die Kunſt, daraus entſpringenden Unannehmlichkeiten, und Beſchränkungen, daß ein großer Theil derjenigen, für welche die erſtern arbeiten, mit der letztern unbekannt, und zugleich voller Eigendünkel, Eigenſinn und Eigennutz ſind.) In der Arte di vedere nelle belle arti del diſegno ſecondo i principij di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Deutſch von Chr. Fr. Prange, Halle 1785. 8. handelt der 1te Abſchn. S. 1 — 90 von der Bildhauerey und enthält Beſchreibungen der vornehmſten, ältern und neuern Statuen und Betrachtungen über die Kunſt überhaupt — Bey dem Saggio di Lingua Etruſca, Rom. 1789. 8. 3 Th. von Luigi Lanzi finden ſich Notizie circa la Scultura degli Antichi, e i vari ſuoi ſtili. — —

In ſpaniſcher Sprache: Varia Commenſuracion para la Eſcultura y Archit. por D. Juan de Arphey Villefane, Mad. 1675. 4. —

In franzöſiſcher Sprache: Conferences de l'Acad. Roy. de Peint. et Sculpture pendant l'annee 1667. p. Mr. Felibien, Par. 1668. 4. und im 5ten Th. S. 289 der Ausg. ſ. Entret. ſur les Vies . . des . . Peintres, Trev. 1725. 12. (Der Unterredungen ſind ſieben, wovon aber nur die dritte eigentlich die Bildhauerey angeht, und Betrachtungen über den Laocoon enthält.) — Des Principes de l'Archit. de la Sculpture, de la Peint. et des arts qui en dependent . . . p. Mr. Felibien, Par. 1669. 1690. 1697. 4. mit K. (Von der eigentlichen Bildhauerey handeln die ſechs erſten Kap. des 2ten Buches und zwar, De la Sculpt. en general; De la maniere de modeler et de faire les fig. de terre et de cire; de la Sculpt. en bois; de la ſculpt. en marbre et autres pierres; de la maniere de jetter les figures en bronze, des fig. de plomb, de plaſtre et de ſtuc, die übrigen Kapitel dieſes Buches betreffen die Steinſchneiderkunſt und Kupferſtecherkunſt.) — Sentimens des plus habiles Peintres ſur la Pratique de la Peint. et de la Sculpture, mis en table de preceptes avec pluſieurs diſc. acad. p. Henry Teſtelin, Par. 1680. f. und bey dem Gedichte des Le Mierre, La Peinture en III Ch. Amſt. 1770. 12. Deutſch von Sandrart, Nürnb. 1690. f. und im 6ten B. der neuen Ausg. ſ. W. (Das, was die Bildhauerey beſonders angeht, findet ſich nur in dem Diſc. ſur les Proportions S. 37 und 44 der leztern Ausg. — Füeßli gedenkt, in ſ. allg. Künſtler-Lexicon Art. Anguier († 1686) eines, von dieſem Künſtler, über die Bildhauerey, in 14 Geſpr. geſchriebenen Werkes, welches ich nicht näher kenne. — Traité des Statues p. Mr. Franc. Lemée, Par. 1688. 8. — Manuſcrit pour connoitre les Méd. et les Statues anciennes, p. Nic. de Porcionaro et IV des plus ſavans et fameux Antiq. d'Italie, Nap. 1713. 4. — De la Sculpture, du talent qu'elle demande, et de l'art des Bas-reliefs von Dubos, im 39ten Abſchn. des 1ten Thls. ſ. Reflex. crit. ſur la Poeſie et ſur la Peint. — Diſc. ſur le beau Ideal des Peintr. Sculpteurs et Poet. p. Lamb. Herm. Ten Kate, bey der franz. Ueberſetzung der Werke des engl. Mahlers Richardſon, Amſt. 1728. 8. Engl. Lond. 1769. 8. — Lettre ſur la Peintr. Sculpture et Archit. . . . Amſt. 1749. 8. — Eſſai ſur la Peint. Sculpture, et Arch. p. Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. — Nouv. ſujets de Peint. et de Sculpture, Par. 1755. 12. — In dem Recueil de quelques pièces concernant les Arts . . Par. 1757. 12. findet ſich S. 165 ein Mem. ſur la Sculpture, welches eine feine Kritik verſchiedener Werke der franzöſiſchen Bildhauerey enthält. — In dem 27ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausg. iſt ein Aufſ. des Gr. Caylus: Ueber die Mittel, die Farbe in den Marmor zu bringen, und die Züge dauerhaft zu machen; Deutſch im 1ten B. S. 167 ſ. Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Alt. 1768. 4. — Ueber die Verwandtſchaft der Mahlerey und Bildhauerkunſt, eine, in der K. Franz. Academie, im J. 1759 gehaltene Vorleſung; Deutſch vor dem 9ten Bde. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Reflex. ſur la Sculpture par Et. Falconet, Par. 1761. 12. und im 1ten B. der Samml. ſ. W. Lauſanne 1781. 8. 6 B. Deutſch vor dem 1ten B. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Von eben dieſem Verf. ſind folgende, in der gedachten Sammlung befindliche, die Bildhauerey mehr oder weniger angehende Schriften: a) Projèt d'une Statue équeſtre (Peter des

Grecken) 3) Obſervat. ſur un petit Ecrit. . de Mr. Shaftesbury (den Ausſ. deſſelben, The Judgment of Hercules, gewöhnlich in dem 3ten B. ſ. Characteriſtics abgedr.) 4) Quelques paſſages de Ciceron, qui prouvent, dit-on, qu'il étoit connoiſſeur. 5) Lettre à une eſpèce d'aveugle. 6) Obſervat. ſur la Statue de Marc-Aurele, einzeln, Amſt. 1771. 12. Lond. 1777. 8. 7) Parallele des proport. du Chev. de Marc-Aurele et de celles du beau naturel. 8) Briefe von- und an Cochin, Diderot, Mengs, und allerhand kleine Aufsätze, über Webbs Schrift, über Leſſings Laokoon, über einen von Algarottis Lettere pittoriche in Anſehung der Colonna Trajana, ſämmtlich im 2ten B. und wovon verſchiedene, unter dem Titel: Pieces written by Mr. Falconet and Mr. Diderot on Sculpture in general, and particularly on the Statue of Peter the Great, Lond. 1777. 8. ins Engliſche überſ. worden ſind. 9) Notes ſur trois Livres de Pline l'anc. où il traite de la Peint. et de la Sculpture, mit der Ueberſ. dieſer Bücher (des 34ten — 36ten) im 3ten und 4ten B. der Samml. 10) Sur deux Peint. de Polygnote. 11) Quelques Idées ſur le Beau dans l'art. 12) Du tableau de Timanthe. 13) Sur deux Ouvrages de Phidias. 14) Lettere de Mr. Guglielmi, Peintr. Rom. 15) Paſſages de Pline (um zu beweiſen, daß Plinius nicht viel von der Mahlerey und Bildh. verſtanden) ſämmtl. im 5ten Bd. 16) Sur la Peint. des Anc. 17) Entret. d'un Voyageur avec un Statuaire. 18) Sec. Entretien. 19) Sur les Fontes en bronze, nebſt noch einigen andern kleinen Aufſ. ſämmtl. im 6ten B. der Oeuvr. Ob die neuere Ausg. ſ. Werke mehrere Aufſ. enthält, iſt mir nicht bekannt. — In den Variétés litter. B. 2. S. 393 findet ſich ein Brief über die vorhin angezeigte Raccolta di lettere, worin die, in dieſer befindlichen Ideen über die Unterſchiede und Vorzüge zwiſchen Mahl. und Bildh. in einen Auszug gebracht worden ſind. — Eſſai ſur la Sculpture, bey dem Traité de Peinture des André Bardon, Par. 1765. 12. 2 B. Auch gehört noch eben dieſes Verfaſſers Hiſt. univerſelle traitée relativement aux arts de peindre, de ſculpter . . Par. 1769. 12. 3 Th. hieher. — Ichnographie, ou Dict. ſur les quatre Arts d'Arch. Peint. Sculpture et Grav. avec des notes hiſtor. cosmogr. chronol. geneal. et Monogr. Chiffres, Lettres initial. logogr. . . . p. Mr. Herbert, Par. 1767. 12. 5 B. — De l'Uſage des Statues, chez les Anciens: Eſſai hiſtor. Brux. 1768. 4. mit K. (Eine in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 7. S. 113 angezeigte Pariſer Ausg. des Werkes in 8. iſt mir ſonſt nicht vorgekommen. Es beſteht aus 3 Theilen; in dem erſten, welcher 19 Kap. enthält, handelt der Verf. De l'origine des Statues; de l'abus que la ſuperſtition fit des monumens ſacrés; Progr. des Boetiles de l'état de ſignes informes à celui de ſimulacres à figure humaine; de l'origine de ſimulacres des Dieux dans la Grèce; de la Propagation des Simulacres des Dieux en differ. Contrées; de quelques max. de relig. et de polit. qui retardèrent le progrès et la perfection des Simulac. des Dieux; des progrès et des avantages recipr. de la ſculpture et de l'idolatrie, des differ. epoques du progres de l'art ſtatuaire; des progres et de la multiplication des Simulacr. des Statues ſacrées au moyen des Lares et des Penates; de la multiplication des Stat. cauſées par les Stat. votives, du progrès des Statues dans le rapport qu'elles ont avec les premières matières dont on les fabriqua; progrès des Stat. par l'uſage des metaux, du progrès du luxe des Stat. d'or et d'argent, raiſons de differentes deviſes dont on chargea les Stat. des Dieux, des prodiges et des miracles attrib. aux Statues; princ. de polit. et de religion touchant la poſſeſſion et la privation des Stat. des Dieux, des marques de reſpect et des honneurs qu'on rendoit aux Stat. des Dieux,

Dieux; de l'introduction des Stat. civil. dans le culte religieux, des formalités en vertu desquels les Stat. des hommes diſtingués parvenoient aux honneurs divins: in dem zweyten Theile, welcher 21 Kap. in ſich begreift: Theorie de la Morale des Stat. honorifiques; des Stat. honorif. dans la Grèce; des Stat. honorif. à Rome, des Stat. triomphales, des Stat. pour honorer les talens; des Stat. en l'honneur des femmes; des Stat. que les Cliens dreſſoient à leurs patrons, des Stat. produites par la tendreſſe naturelle, ou par la piété paternelle ou filiale; des Stat. conſiderés comme Monumens de faits extraord. et remarquables, des Inſcript. dont on accompagnoit les Statues; des régles dans l'érection des Stat. et des formalités que l'on pratiquoit, des lieux où l'on pouvoit placer des Statues; princ. différens dans la conceſſion et érection des Stat. dans les pays libres et dans les pays gouvernés par un ſeul, de l'abus des Stat. honorifiques; des honneurs qu'on rendoit aux Stat. des hommes illuſtr. et des privil. dont jouiſſoient en partic. celles des Souverains; ſanction en faveur des Statues, des traitements ignominieux qu'on faiſoit ſubir aux Stat. de ceux qui étoient regardés comme criminels, du droit que les conquérans s'arrogeoient ſur les Stat. des pays conquis, du goût des Stat. comme ornements des édifices; des ſoins qu'on apportoit à la conſervat. des Statues; des collection d'antiq. et des Stat. faites par l'amour de l'étude, in dem dritten Theile, in 5 Kap. De Sculpt. de l'Antiquité, de la maniére ou du caractère des ouvrages de Sculpt. chez les différentes nations; du coſtume, des differ. eſpec. de Stat. et leur diverſe Nomenclature, des revol. de l'art ſtat. de la diminution et de la decadence des Stat. et de leur chute; das Ganze ſchließt ſich mit ein paar Briefen von dem Ritter Montaigu über die Aegyptiſchen Gottheiten. Der Hr. Guasco wird als Verfaſſer deſſelben genannt.) — Lettre ſur la Sculpture à Mr. Theod. de Smeth p. Mr. Hemſterhuis le fils, Amſt. 1768. 4. mit K. Deutſch im 1ten Th. ſ. verm. philoſ. Schriften, Leipz. 1782. 8. — Obſervations hiſtor. et crit. ſur les erreurs des Peint. Sculpteurs etc. dans la repréſentation des ſujets tirés de l'hiſtoire ſainte . . . avec des éclairciſſemens pour les rendre plus exacts, Par. 1771. 12. Deutſch, Leipz. 1772. 8. — Origine de la Sculpture, ein Aufſ. von J. Frc. Blondel, der ſ. Cours d'Architect. Par. 1771 u. f. 8. B. 1. S. 158. welcher auch noch, mit Rückſ. auf Baukunſt davon, in eben dieſem Werke, ebend. S. 336 u. f. und B. 3 S. 100 u. f. handelt. — — Auch gehören hieher einige Schriften, in welchen von der Ausarbeitung einzeler Werke der Bildhauerkunſt Nachricht gegeben wird, in ſo fern zu der Theorie derſelben, als ſie zu ähnlichen Ausarbeitungen Unterricht geben können, wie, Diſc. ſur la Statue equeſtre de Frédéric Guillaume, erigée ſur le pont neuf à Berlin, p. Ch. Ancillon, Berl. 1703. f. — Deſcript. de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un ſeul jet la Statue equeſtre de Louis XIV. en 1699. Par. 1743. f. von Germ. Boffrand. — Deſcript. des travaux, qui ont précédés, accompagnés, et ſuivis la fonte en bronze d'un ſeul jet de la Statue equeſtre de Louis XV. Par. 1768. f. — Deſcript. de la Statue equeſtre, que la compagnie des Indes orientales (zu Coppenhagen) a conſacré à la gloire de Frederic V. avec les explications des motifs qui ont determiné le choix des différentes parties qu'on a ſuivi dans la compoſition de ce monument, Coppenh. 1771. f. von Jacq. Franç. Joſ. Saly, franzöſiſch, deutſch und däniſch. — —

In engliſcher Sprache: Bey der Collect. of Etrusc. Greek and Roman Antiq. from the Cabinet of Mr. Hamilton findet ſich, in dem 1ten Bd.

Nap. 1766. f. ein Aufſatz über Sculptur und Mahlerey, welcher über den Ausdruck darin, ganz gute Sachen enthält, und bey dem 3ten B. 1771. f. eine Geſchichte der Bildhauerey bey den Griechen. — A Letter on Poet. Paint. and Sculpture, Lond. 1768. 8. von S. Allut. — —

In holländiſcher Sprache: Das zehnte Buch von Gerh. von Lairesse Schilderboek, Harl. 1740. 4. Deutſch, Nürnb. 1728. 1784. 4. (S. den Art. Mahlerey) handelt von der Bildhauerey überhaupt. — —

In deutſcher Sprache: Joach. de Sandrart Admiranda artis Statuar. Nor. 1680. f. und im 2ten Bd. der Sammtl. W. (des Textes iſt ſehr wenig, und dieſes iſt weniger für den Künſtler als für den Liebhaber lehrreich.) — Der, in dem 2ten St. der Beytr. zur Crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache . . . Leipz. 1732. 8. S. 221 angezeigte Tractat von Statuen, von Theod. Lud. Lau, iſt mir nicht näher bekannt. — Die Winkelmanniſchen, hieher gehörigen Schriften, finden ſich, bey dem Art. Antik, S. 184 angezeigt. — Die erſte Abhandlung des 2ten Bds. von Freemans Natur und Kunſt in Gemählden, Bildhauereyen u. ſ. w. Wien 1779. 8. handelt, in 35 S. von der Bildhauerey. — A. F. Büſchings Geſchichte und Grundſätze der ſch. Künſte und Wiſſenſch. im Grundriſſe: Erſtes Stück, welches die Geſch. und Grundſ. der Bildhauerkunſt enthält, Berl. 1772. 8. Und 2) Ebend. Entw. einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, Hamb. 1781. 8. welcher in den Briefen für Mahler, Zeichner . . Bildhauer . . von Carl Lang, Frft. a. M. 1790. 8. mit einigen Zuſätzen in einen Auszug gebracht worden iſt. — Philoſophie der Bildhauer . . von Ernſt Lud. Dan. Huth, Braunſchw. 1775. 8. (Das Wort Philoſophie darf aber keinen verleiten, hier wahre Philoſophie der Bildhauerkunſt zu ſuchen) — Nach Falconet, und über Falconet, und dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe: zwey Aufſ. bey der d. Ueberſ. von Merciers Verſuch über die Schauſpielkunſt, Leipz. 1776. 8. — Der 5te und 6te Abſchn. in Joh. Fdr. Chriſts Abhandl. über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthumes, Leipz. 1776. 8. — In dem 3ten Bde. der, von J. J. Rambach überſetzten Griechiſchen Archäologie von J. Potter findet ſich, S. 424 eine Abhandlung von der Bildhauerey der Griechen. — Plaſtik, einige Wahrnehmungen über Form und Geſtalt, aus Pygmalions bildendem Traume (Riga) 1778. 8. — Der dreyzehnte Abſchnitt des 2ten Thl. von Chr. Fdr. Prangens Entw. einer Akademie der bildenden Künſte, B. 1. S. 371 handelt von (dem Mechaniſchen) der Bildhauerkunſt. — Entwurf einer Prüfung aus der Geſchichte der Bildhauerkunſt im Alterth. von Fel. Hofſtätter, Wien 1772. 8. — — S. übrigens, in Rückſicht auf die, zwiſchen Mahlerey und Bildhauerkunſt befindliche Verwandtſchaft, die, bey dem Art. Mahlerey angeführten Schriften. — —

Mehrere Schriften, welche blos die Geſchichte der bildenden Künſte überhaupt, und alſo auch die Geſchichte der Bildhauerkunſt vorzüglich bey den Alten mit angehen, ſind, bey dem Art. Antik S. 185 u. f. angezeigt. — Hier kommen noch dazu: der 3te Abſchn. des 1ten Kap. in dem Eſſai ſur l'Hiſt. des belles Lettres, des Sciences et des Arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1749. 12. 4 Th. (S. 358. des 1ten Th. der d. Ueberſ.) — Auch wird von der Bildhauerkunſt noch in des Saverien Hiſt. des Progrès de l'eſprit humain, Par. 1766. 8. u. a. m. gehandelt; — und in dem 3ten B. der Anecdotes des beaux Arts . . . . Par. 1776. 8. 3 B. finden ſich mancherley, ſie betreffende, Anekdoten. — —

Nachrichten von einzelen Kunſtwerken der Bildhauerkunſt, und Bildhauern der Alten liefern: Calliſtrati Ἐκφράσεις, ſ. Deſcript. Statuar. bey den Werken der Philoſtraten, Ed. pr. Ven. 1503. f. gr. Von Olearius, Lipſ. 1709. f. gr. und lat. Franzöſiſch, von Bl. Vigenere, Tourn. 1596. und dieſe Beſchreibungen, mit Verb. und Anm. von Ph. Embry, Par. 1615. 1637. f. mit Kupf. Deutſch, ſämmtl. von Dav. Chriſt. Seybold, Lemgo 1776. 8. — Wegen des Pauſanias und Plinius, ſ. den Art. Antik, S. 167. — Zu den Erläuterungsſchriften des letztern gehören hier beſonders, von den verſchiedenen Aufſätzen des Gr. Caylus: 1) Erläuter. einiger Stellen des Plinius, welche die Kunſt der Zeichnung betreffen. 2) Von der Bildhauerkunſt und den Bildhauern der Alten. 3) Anm. über einige Kap. des 34ten Kap. des Plinius. 4) Von der Bildgraberkunſt der Alten, in dem 19ten, 25ten und 31ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Quartausg. Deutſch, in ſ. Abhandlungen zur Geſchichte und zur Kunſt, Altenb. 1768. 4. 2 B. B. 1. S. 118-251. B. 2. S. 151. 307. — — Auch handeln, bloß litterariſch, von verſchiedenen Gattungen der Statuen der Alten noch: Edm. Figrelii de Statuis illuſtr. Romanor. lib. ſing. Holm. 1656. 8. (So weitſchweifig dieſes Werk auch iſt: ſo enthält es denn doch vielerley Materialien, welche von neuern Schriftſtellern mannichfaltig benutzt worden ſind.) — Io. Henr. Schlemmii de Imagin. Veter. atrienſibus, praelim. et cubicular. Diſſertat. Ien. 1664. 4. — Frid. Mulleri Delineat. Libr. XL. quos molitus eſt de Statuis Romanor. et praecipue de natura Statuar. quibus priſci Romani bene meritos honorabant, Gieſſae 1664. 4. — In dem Journal des Savans vom J. 1686. S. 193 findet ſich eine Abhandlung von Raſſiant, über die Statuen der Alten. — Io. Nicolai Diſſ. de Mercuriis et Hermis, Francf. 1701. 12. — Chr. Gottfr. Barthii De Imaginibus Veter. in Biblioth. vel alibi poſitis, Hal. 1708. 4. — In den Mem. de Trevoux, vom J. 1706. S. 490 findet ſich eine Abhandlung von Bozee über die Statuen, Schaumünzen, u. d. m. zu Ehren des Verdienſtes bey den Alten. — Iac. Gronovii De Imagin. et Stat. Principum, Diſſert. Lugd. B. 1708. 4. — Io. Munchii De Stat. veter. Romanor. Diſſert. Hafniae 1714. 4. — Von den Diſſertat. des Ben. Averani in Thucydidem (Opera, Flor. 1717. f. 3 Bde.) handelt eine (die 46te) de Hermis. — Frid. Gotth. Freytagii de Statuis τετραγώνοις Veter. Diſſert. Lipſ. 1745. 4. und ebendeſſelben Orator. et Rhetor. Graecor. quibus Statuae honoris cauſa poſitae fuerunt, Decas, ebend. 1752. 8. — Geor. Gottfr. Boerneri de Stat. Achilleis Diſſert. Lipſ. 1759. 4. — u. v. a. m. — —

Die Abbildungen der noch vorhandenen Werke der Bildhauerkunſt der Alten ſind, bey dem Art. Antik, S. 168 u. f. und Flaches Schnitzwerk zu finden. Zu den bloßen Beſchreibungen derſelben gehört noch: Account of Statues, Buſtos, Baſſo-relievos, . . . in Italy, with remarks, by Mr. Richardſon, Lond. 1722. 8. 1 Th. Franz. als der 3te Th. ſ. Traité de la Peinture, Amſt. 1728. 8. — —

Von den Werken der Bildhauerkunſt der Neuern, geben Nachrichten: Cabinet des Singularités d'Arch. Peint. Sculpture et Grav. . . . . p. Florent le Comte, Par. 1699. 12. 3 B. Brux. 1702. 12. 3 B. (Im 3ten B. S. 108 der letztern Ausgabe; aber nur von Werken der franz. Bildhauerey.) — Catal. hiſtor. du Cabinet de . . . Sculpture françoiſe de Mr. de la Live de July, Par. 1764. 12. — Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV. précédés d'un tableau du progrès des Arts et des Sciences ſous ce regne, ainſi que d'une deſcription des honneurs et des Monumens de gloire accordés aux grands hommes tant chez les Anciens que chez les Modernes, et ſuivis d'un choix des principaux projets qui ont été propoſés pour placer la Statue du Roi . . . p. Mr. Patte, Par. 1765. f. mit 57 Kpfrt. Auch iſt noch ein Supplement dazu erſchienen. — Antiquités Nation. ou Rec. de Monumens pour ſervir à l'Hiſt. . . . de l'Empire françois, tels que Tombeaux, Inſcript. Statues, Vitraux, Freſques etc. tir. des abbayes, mograveres, Chor. p. Aubin Louis Millin, Par. 1791. 4. 4 Bd. mit 120 Kpfrn. — —

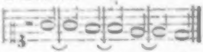
Von Bildhauern u. ſ. w. der Alten findet ſich ein Verzeichniß bey der 36ten Buch. von dem Werke des Junius, De pictura Vet. Rot. 1694. f. — Von Bildhauern der Neuern ſieh, außer den, bey dem Art. Baumeiſter angeführten, hieher gehörenden Werken, noch Nachrichten und Lebensbeſchreibungen, und zwar von italiäniſchen: Vite de più insigni Pittori e Scultori Ferrareſi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1707. 4. — Notizie intorno alla vita ed alle opere de Pitt. Scultori ed Intagl. di Baſſano, da Giamb. Verci, Vall. 1775. 8. — Catal. iſtor. de Pitt. e Scultori Ferrareſi, e dell loro opere . . . Fer. 1782 — 1783. 8. 4 B. — Von ſpaniſchen: Vidas de los Pintores y Eſtatuarios eminentes Eſpañoles por D. A. P. Velasco, als der 3te Th. ſ. Muſeo pictorico, Mad. 1724. f. Einzeln, Lond. 1742. 8. Franzöſ. Par. 1749. 12. Deutſch, Dresd. 1781. 8. — Von deutſchen: Joh. Chr. Schumanns Alchimedon, d. i. Deutſchlands vortreflicher und hochberühmter Virtuoſen in der Sculptur - Kunſt, Lieder und Erfund gepreiſeter Ruhm, und Ehrenpreis, Dresd. 1664. 4. — Joh. C. Füßlins Geſchichte der beſten Künſtler in der Schweiz, Zürich 1769 — 1774. 8. 5 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen, das Leben und die Werke aller hieſigen Mahler, Bildhauer . . . betreffend . . . von Hrn. Hüsgen, Frankf. am M. 1780. 8. — — Auch finden ſich noch hieher gehörige Nachrichten in Chr. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte . . . Nürnb. 1775 — 1789. 8. 17 St. — in den „Miſcellaneen artiſtiſchen Inhaltes von Joh. G. Meuſel," Erf. 1779 — 1789. 8. 30 Hefte. — in der „Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſchichte der Stadt Augsburg" . . . von P. v. Stetten dem jüngern, Augsb. 1779. 8. — in den Geſchich. Beſchreibungen von Berlin, Dresden, Wien — u. d. m. — —

Die berühmteſten Bildhauer der Neuern ſind: Nic. Piſano (von den Italienern ritrovatore del buon guſto nella ſcultura genannt, hatte griech. Lehrm. † 1270) Giov. Piſano († 1320) Angelo und Agoſtino Saneſe (1340) Andreas Ugolino († 1345) Andr. Orgagna († 1389) Michelo Aiguani († 1400) Jac. della Quercia († 1418) Nanni d'Antonio di Banco († 1421) Luca della Robbia (Erfinder der Manier, Bilder von gebackener Erde zu verfertigen, welche er mit Farben anſtrich, und im Feuer ſo gut zu glaſiren wußte, daß der größte Theil des damahls cultivirten Europa ſie ihm abkaufte; † 1440) Matth. Civitali (1440) Lorenz Ghiberti († 1455) Donatello, Donat di Betto Bardi gen. († 1466) Giov. Ant. Amadei (1470) Deſiderio da Settignano († 1485) Ant. Roſſelino, Gamberelli gen. († 1490) Giac. Bellano (1498) Ant. Abondio (1500) Giov. Franc. Ruſtichi (1528) Alb. Dürer († 1528) Andr. Conducci († 1529) Andr. Riccio Brioſco († 1532) Alphonſo Lombardo († 1536) Girolamo Santa Croce († 1537) Agoſt. Buſto, Bambaja gen. (1538) Lor. Lotto, Lorenzetto genannt (dem Vaſari zu Folge der erſte Reſtaurator alter Statuen † 1541) Bacio Agnolo († 1543) Proſp. Clemente (1548) Jacq. d'Angouleme (1550) Girol. Campagna (1550) Leo Leoni (1550) Sim. Moſca († 1554) Ant. Begarelli († 1555) Giov. Bandini, di Benedetto gen. (1555) Jacß. Zotto (1555) Franc. della Camilla (1559) Bac. Bandinelli († 1559) Daneſe Cattaneo (1560) Aleſſ. Minganti (1560) Franc. Moſca, Moſchino gen. (1560) Alonſo Berrugiete († 1561) Mich. Angelo Buonarotti († 1564) Andreas und Lazarus Calamech (1564) Stoldo Lorenzo di Gino (1565) Giac. Tatti, Sanſovino genannt († 1570) Pierino da Vinci (1570) Benvenuto Cellini (Vita ſcritta da lui ſteſſo, Colonia (Nap. 1730) 4. Engl. von Th. Nugent, Lond. 1771. 8. 2 Bde. † 1570) Jean Goujeon († 1572) Gaſp. Becerra († 1576) Gugl. della Porta († 1577) Giov. Domenico d'Auria († 1585) Franc. Ferrucci, Tadda gen. (ſoll die Kunſt, vermittelſt eines, aus verſchiedenen Kräutern abgekochten Waſſers die Meiſſel ſo abzuhärten, daß man damit in Porphyr arbeiten können, erfunden haben; † 1585) Annib. Fontana († 1587) Germ. Pilon (führte in Frankreich den guten Geſchmack in der Bildhauerey ein; † 1590) Proſpero Breſciano († 1592) Gio. Bat. Lorenzi († 1593) Giul. du Pré (1600) Giov. da Bologna († 1608) Aleſſ. Vittoria († 1608) Ant. Gentile da Faenza († 1609) Franc. Cordiere, Franciosino gen. († 1612) Juan de Juni († 1614) Oraz. Cenſore († 1622) Car. Maraſaglia (1630) George Petel († 1635) Clem. Molli (1640) Juan Montannes († 1640) Piet. Giac. Tacca († 1640) Franc. Quesnoy, Il Fiammingo gen. († 1644) Franc. Mochi († 1646) Monin Adamo (1650) Franc. Baratta (1650) Piet. Bacci (1650) Arch. Ortenus (1650) Aleſſ. Algardi (1654) Nic. Blaſet († 1656) Giov. Bat. Viſſeni († 1657) Franc. Anguyer († 1669) Jos. de Arce († 1666) Franc. Baratta († 1666) Joaq. Sarrazin (hat an dem guten Geſchmacke in der Bildhauerey in Frankreich beträchtlichen Antheil; † 1666) Nic. Mölich (1669) Giov. Bat. Volpi (1670) Jean Warin († 1672) Melch. Barthel († 1674) Balth. Marſy († 1674) Mich. Maglia (1670) Ande. Falcone († 1680) Giov. Lor. Bernini († 1680) Gasp. Marſy († 1681) Ceſ. l'Amoureux (1682) Lud. Bernini (1682) Gottfr. Leygebe († 1683) Piet. Paolo Naldini († 1684) Franc. Ferrata († 1686) le Gros (1690) Lor. Ottone (1691) Matth. Rauchmüller (1693) Carl v. d. Bouaderten († 1694) Louis le Comte († 1694) Pierre Puget († 1695) Giov. Bat. Foggini (1700) Laur. Magniere († 1700) Jean Bat. Tuby († 1700) Dom. Guidi († 1701) Filip. Parodi († 1708) And. Schlüter (1710) Domin. Rallo (1710) Franz Pet. Verbeeken († 1711) Franc. Girardon († 1715) Georg. Gottfr. Weydenmeyer († 1716) Pierre le Gros († 1719) Jean Pelletier († 1719) Ant. Coyſevox († 1720) Oraz. Marinali († 1720) Ren. Charpentier († 1723) Gen. Mazzoli († 1725) Franc. Barrois († 1726) Franc. du Mont († 1726) Camillo Rusconi († 1728) Angelo Gabr. Pio (1730) Balth. Permoſer († 1732) Ande. Fantoni († 1734) Bernh. Vendel († 1736) Raſ. Benat († 1740) Giul. Mazza († 1740) Georg. Raph. Donner († 1741) Rob. le Lorrain († 1743) Nic. Couſtou († 1744) Ren. Fremin († 1744) Piet. Maſſetti († 1744) Pier. le Pautre († 1744) Alex. v. Papenhoven (1745) Ant. Corradini († 1752) Jean Louis le Moyne († 1755) Lamb. Adam († 1759) Edm. Bouchardon († 1762) Ren. Mich. Slodtz († 1764) Franc. Schiaffino († 1765) Jean B. Boudard († 1768) Jean B. Pigalle (S. Eloge histor. . . Par. 1787. 12.) Joh. Aug. Nahl — Nic. Adam — Mich. Adam — Et. Falkonnet — Franz Xav. Meſſerſchmied — Cl. Michel — Jacq. Franc. Saily — Joh. Val. Sonnenſchein — Taſſaert — Allegrain, Banks, Mdr. Damer — Roſſi, Hickley Bacon, u. a. m.

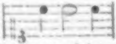
# Bindung.

(Muſik.)

Die Fortdauer eines auf der ſchlechten Zeit des Takts angeſchlagenen Tones, bis in die gute Zeit. Der Name kommt ohne Zweifel daher, daß man wegen der gewöhnlichen Eintheilungen der Takte den, auf dem Aufſchlag des vorhergehenden Takts angeſchlagenen, und bis in den Niederſchlag des folgenden Takts fortdauernden Ton, mit zwey Noten geſchrieben, die man durch einen darüber geſetzten Bogen wieder in eine verbunden:

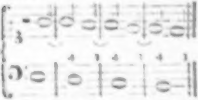


obgleich dieſe Verbindung wegfällt, wenn die Bindung mitten in einem Takt vorkommt, wie hier:



Die Bindung verurſachet nothwendig eine kleine Zerrüttung in dem

Gange des Takts, weil der Niederſchlag, oder die gute Zeit bey der Bindung, ihren gehörigen Accent oder Nachdruk nicht bekommen kann. Alſo werden in der Stimme, wo Bindungen ſind, die Zeiten des Takts einigermaßen verkehrt, da ſie in den andern ordentlich bleiben.

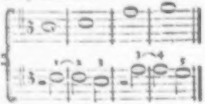


Hier wird im Baſſe, bey jedem Niederſchlag, der Ton mit Nachdruk angegeben; in der obern Stimme aber bekommt der Aufſchlag einigen Nachdruk durch das Anſchlagen eines neuen Tones, da der Niederſchlag, wegen bloßer Fortſezung des Tones, ohne Nachdruk bleibt.

Daraus läßt ſich begreifen, daß die Bindungen dem Geſang etwas charakteriſtiſches geben können. Insbeſondre ſcheinet es, daß an den Stellen, wo in der Empfindung mehr Verlegenheit, als Freymüthigkeit iſt, eine Folge ſolcher Bindungen ſehr zu ſtatten kommen könne. In Duetten, wo die Empfindungen beyder Perſonen, etwas gegen einander laufendes haben, könnten ſie mit ungemeinem Vortheil gebraucht werden.

Am meiſten aber werden die Bindungen der Harmonie wegen gebraucht, da ſie das beſte Mittel ſind, die Diſſonanzen einzuführen *). Die gebundene Note macht die Diſſonanz aus, die dadurch vorbereitet iſt, daß ſie auf der vorhergehenden Zeit liegt, und dadurch, daß ſie in den nächſten Grad unter ſich tritt, aufgelöſt wird.

Geſchieht die Bindung in der obern Stimme, wie in dem vorher angeführten Beyſpiele, ſo wird durch die Auflöſung das Intervall kleiner, die Quarte wird zur Terz u. ſ. w. Wird aber die Bindung in der tiefern Stimme gemacht, wie in folgendem Beyſpiel, ſo werden die Intervalle durch die Auflöſung größer, die Secunden zu Terzen, die Quarten zu Quinten.



Es iſt bey der Bindung der Diſſonanzen eine weſentliche Regel, wiewol die Tonlehrer ihrer ſelten erwähnen, daß die Dauer der Diſſonanz nicht größer ſey, als der vorhergehenden Conſonanz, wodurch ſie vorbereitet worden iſt. Die Ruhe, die durch die Auflöſung entſteht, muß nothwendig, wenigſtens ſo lange dauern, als die Unruhe, auf welche ſie folget, gedauert hat; widrigenfalls iſt die Auflöſung unvollkommen.

## Bogen.

(Baukunſt.)

Ein Stük einer Mauer, das rund über eine Oefnung weg geführet iſt. Anfänglich wurden alle Oefnungen an Gebäuden, Thüren und Fenſtern, von oben mit Holz oder mit großen Stüken Stein, auch wol gar mit metallenen Balken zugedekt; bis man auf die ſchöne Erfindung gekommen iſt, Bogen von kleinen Steinen darüber zu führen. Man findet wenig Beyſpiele, daß die Alten kleinere Oefnungen, dergleichen Thüren und Fenſter ſind, mit Bogen überwölbet haben. Die vierekigte Form der Oefnungen iſt ohne Zweifel von beſſerm Geſchmak, und ſoll alſo überall vor-

---

*) S. Diſſonanzen.

vorgezogen werden, wo nicht die Nothwendigkeit einen Bogen erfodert. Es läßt ſich kaum ſagen, woher bey den Neuern der Geſchmak an runden Thüren und Fenſtern gekommen iſt, beſonders da man gegenwärtig die Steine ſo zu hauen weiß, daß auch ziemlich weite Oefnungen gerade zugemauert werden können, ohne daß von dem Druk der aufliegenden Mauer irgend eine Gefahr zu beſorgen wäre.

Am unſchiklichſten iſt der ſo gewöhnliche Fehler der meiſten Baumeiſter, daß ſie ſo gar runde und viereckige Fenſter in einander miſchen, und einem Gebäude mehr Anſehen zu geben glauben, wenn ſie etwa die Mitte einer Außenſeite durch runde Fenſter von den Seiten unterſcheiden. Einem an die edle Einfalt der Alten gewöhnten Auge iſt es ſchon anſtößig, mitten in einem Gebäude, zwiſchen viereckigten Fenſtern, eine gewölbte Thür zu ſehen. Der wahre Geſchmak ſcheint ſchlechterdings alle Bogen übern Thüren und Fenſtern zu verwerfen, und ſie nur aus Noth zu dulden, wo ſie unentbehrlich ſind, wie bey Bogenſtellungen, wovon in dem nächſten Artikel gehandelt wird.

Ganz unerträglich iſt es, Bogen auf Säulen geſtellt zu ſehen, da man ſich der Vorſtellung, daß die Säulen durch den Druk des Bogens von einander getrieben werden, nicht erwehren kann. Es iſt kaum begreiflich, wie gute Baumeiſter in einen ſo gar ungereimten Fehler haben verfallen können, den man oft an den prächtigſten Gebäuden, wie z. E. an dem Königl. Schloß in Berlin, mit Verdruß wahrnimmt.

Die Form der Bogen, und die Art, die Steine dazu zu hauen, die Stärke der Bogen, die Wiederlage dazu, und andere zu dem blos mechaniſchen gehörigen Punkte, werden hier übergangen.

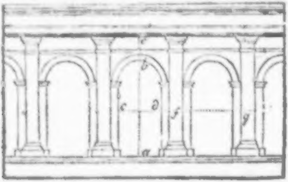
◆ ◆

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden ſich bey dem Art. Gewölbe.

## Bogenſtellung.

(Baukunſt.)

Dieſen Namen haben die deutſchen Baumeiſter den Werken gegeben, die man gemeiniglich mit dem franzöſiſchen Namen Arkaden nennt. Man verſteht dadurch eine Reihe von Bogen zwiſchen Pfeilern, die entweder einen bedekten Gang ausmachen, oder eine Waſſerleitung, oder eine Brüke tragen, wovon man ſich aus der hiebey gefügten Zeichnung einigen Begriff machen kann.



In der Baukunſt kommen vielerley Gelegenheiten vor, ſolche Bogenſtellungen anzubringen. Erſtlich wo ein freyſtehender von oben bedekter Spaziergang oder Porticus mit gewölbter Deke anzulegen iſt, dergleichen die vornehmen Römer ehedem in der Nähe ihrer Häuſer angelegt haben *); oder wenn man einen ſolchen Gang an einem Gebäude, es ſey von auſſen, oder inwendig um den Hof herum anlegen will, damit man im trokenen an den Häuſern herumgehen könne. In den meiſten Klöſtern ſind ſolche Gänge um den Hof herum; vorn an den Häuſern findet man ſie in verſchiedenen Städten, wie in Berlin auf dem Mühlendamm, und an der ſogenannten Stechbahn. Die Römer legten auch oft ihre ſchönen Waſſerleitungen über ſolche Bogenſtellungen. Man kann zwar ſolche bedekte Gänge auch zwiſchen zwey Reihen Säulen, die das Dach tragen, anlegen, wie die halbrunde Säulenlaube um den Hof in Sansſouci iſt. Allein alsdenn kann die Deke, wegen Mangel der Widerlage nicht gewölbet werden, ſondern muß flach, entweder von ſehr großen Steinen gemacht werden, wie an der Säulenlaube der Vorderſeite des Berliniſchen Opernhauſes, welches ſehr koſtbar iſt, oder von Holz, welches keine Dauer hat. Soll die Deke gewölbet werden, welches allemal das beſte iſt, ſo muß das Gewölbe nothwendig auf ſehr ſtarken Pfeilern ruhen. Bey Gebäuden, wo man nicht viel auf die Zierlichkeit ſieht, werden die Pfeiler ſchlechtweg viereckigt aufgemauert, und allemal über zwey Pfeiler ein Bogen geſchloſſen; ſieht man aber auf die Zierlichkeit, ſo werden die Pfeiler mit Wandpfeilern, wie in der hier ſtehenden Figur, oder auch mit halb aus der Mauer ſtehenden Säulen verziert. Die beſten Baumeiſter haben bey den Bogenſtellungen folgende Regeln beobachtet, von denen man ohne wichtige, aus der Nothwendigkeit entſtehende Urſachen, nicht abgehen ſoll.

Die Höhe der Oefnung a b von dem Fußboden bis an den Scheitel des Bogens, ſoll der doppelten Breite c d gleich ſeyn. Die Nebenpfeiler werden ein Model breit gemacht; zum Bogen wird ein voller halber Cirkel genommen, und vom Scheitel des Bogens bis an den Unterbalken, wird b e zwey Model genommen. Dieſe Verhältniſſe geben den Bogenſtellungen das ſchönſte Anſehen, und darnach muß nun alles übrige beſtimmt werden. Ein einziges Beyſpiel wird hinlänglich ſeyn, zu zeigen, wie die Eintheilungen zu machen ſeyen.

Es ſoll eine Bogenſtellung mit doriſchen Pfeilern gemacht werden. Weil die doriſchen Pfeiler mit zwey Unterſäzen 18 Model hoch ſind *), vom Unterbalken an bis auf den Scheitel des Bogens, im Lichten aber zwey Model gerechnet werden, ſo blieben für die Höhe der Oefnungen (a b in der Figur) 16 Model übrig; mithin würde die Weite c d 8 Model ſeyn müſſen. Nun muß an jeder Seite ein Model für die Breite des Nebenpfeilers, und ebenfalls ein Model für die halbe Deke des Pfeilers gerechnet werden; daher entſteht die Pfeilerweite f g von 12 Modeln.

Doch können dieſe Verhältniſſe nicht allemal beobachtet werden. An dem Coliſäum in Rom, wo drey Bogenſtellungen übereinander ſtehen, ſind folgende Verhältniſſe beobachtet worden: die unterſte iſt von doriſcher Ordnung, die Säulenweite 14 Model und 11 Minuten; die Breite der Nebenpfeiler beynahe 2 Model; die Weite der Oefnungen 9 Model 28¼ Min. die Höhe nur 16 Model 11 Min. Die zweyte Ordnung iſt joniſch mit Säulenſtühlen, die aber mit

---

*) S. Säulenlaube.

*) S. Doriſch.

mit der Breitung der Oefnung in einem fortlaufen. Die Säulenweite und die Breite der Nebenpfeiler, und die Weite der Oefnungen, ſind wie vorher. Die Höhe iſt nur 14 Model 28 Min. und faſt eben ſo iſt auch die dritte Ordnung.

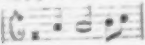
Der äuſſerſte Pfeiler einer Bogenſtellung muß nothwendig ſtärker ſeyn, als die andern, damit er die Spannung des Bogens aushalte. Deswegen ſezt man auch insgemein zwey Wandpfeiler oder Säulen auf der Eke neben einander. Von den Einfaſſungen der Bogen, von den Kämpfern und Schlußſteinen, iſt in beſondern Artikeln geſprochen worden.

Eine gothiſche und ziemlich abgeſchmakte Art von Bogenſtellungen ſieht man an dem Herzoglichen Pallaſt in Venedig, wo die Bogen auf ſchlechten viereckigten Pfeilern ſtehen, davon jeder mit zwey kleinen Säulchen verzieret iſt, die bis an die Kämpfer der Bogen reichen.

## Bourree.

(Muſik)

Eine beſondere Gattung eines Tonſtüks zum Tanzen. Sein Charakter iſt mäßige Freude. Der Takt iſt von ¢ und fängt mit einem Viertel im Aufſchlag an. Die Bourree hat, wie die meiſten Tänze, zwey Theile, von 4 oder 8 Takten. Es kommt dabey oft vor, daß der zweyte Theil der erſten Zeit des Takts, durch eine Bindung auf eine halbe Taktnote, mit dem erſten Theil der zweyten Zeit zuſammengezogen wird, als



## Brabandiſche Schule.

Wird ſonſt auch die flamändiſche Schule genennt. Sie begreift eine Folge von vielen fürtreflichen Mahlern, die in Braband und Flandern die Kunſt gelernt und getrieben haben. Vermuthlich hat der Reichthum und eine ziemlich ruhige Regierung verurſachet, daß in den Niederlanden und vornehmlich in den beyden bemeldeten Provinzen, die ſchönen Künſte ſehr früh und mit großem Eifer getrieben worden. Schon im 14ten Jahrhundert haben ſie gute Mahler gehabt, denen man, den gemeinen Nachrichten zufolge, die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken hat. Von derſelben Zeit an hat es in dieſen Ländern niemals an Mahlern gefehlt, die, vornehmlich durch eine vorzügliche Vollkommenheit der Farbengebung, andern zum Muſter dienen können. Gegenwärtig aber iſt dieſe Schule faſt ganz eingegangen.

Wer von dem Werth der Künſtler aus dieſer Schule, beſonders der zwey großen Lichter derſelben, Rubens und van Dyk, richtig urtheilen will, muß nothwendig in dem Lande ſelbſt geweſen ſeyn; denn wer blos die, außer den Niederlanden zerſtreute Gemählde derſelben, geſehen hat, der kann ſich nur einen ſehr unvollkommenen Begriff von der Stärke dieſer Künſtler machen.

◆ ◆

Die berühmteſten Meiſter der Brabandiſchen oder Niederländiſchen Schule ſind: Joh. v. Brügge oder v. Eyck († 1441) John v. Mabuſe († 1562) Franz Pourbus († 1580) Math. Bril (1584) Heinr. Steenwyck († 1603) Mart. v. Vos († 1604) Joh. Stradan († 1605) Franz Pourbus d. Sohn († 1622) Barth. Spranger (    ) Math. Bril († 1626) Rol. Savery († 1639) Pet. Paul Rubens († 1640) Adrian Brauw († 1640) Ant. Vandyck († 1641) Joh. Breughel († 1642) Joh. Biel († 1644) Dav. Teniers († 1649) Gaſp. Crayers († 1651) Franz Snyders [illegible] (†16[illegible]) Jac. [illegible] (†1669) [illegible] (†16[illegible]) Theod. v. Thulden (†1669) [illegible] (†16[illegible]) Pet. Boels ([illegible]) [illegible] (†1674) Jac. Jordans (†16[illegible]) Eraſmus Quellinus (†1678) Franz Milet (†1680) Herm. Schwanefeld (†1690) Anton Franz v. d. Meer (†1690) Joh. v. d. Meer (†1691) Dav. Teniers der Sohn (†1694) Nic. Vleughels (†1737). — —

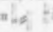
◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

# C.

## C.

(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnet man den erſten oder unterſten Ton jeder Octave unſrer heutigen Tonleiter. Die Alten fiengen mit A an, und ſezten die Töne in dieſer Ordnung: A, B,*) C, D, E, F, G; da wir ſie in dieſe ſezen: C, D, E, F, G, A, H. Man kann doch für die unſre Tonleiter einen guten Grund angeben. Erſtlich ſtellt ſie die gröſſere, und alſo die vollkommnere Tonart vor, weil C, E die große Terz iſt, da die Tonleiter A, H, C die kleine und unvollkommnere Tonart vorſtellt. Zweytens iſt ſie auch vollkommener, als die [illegible], die von G anfängt **); denn obgleich dieſe auch die große Tonart abbildet, ſo iſt doch hier die Terz G, H, durch A arithmetiſch, das iſt, unvollkommener getheilt, da die Terz C, E, durch D harmoniſch getheilt iſt †). So wird man alſo finden, daß es nicht möglich iſt, dem diatoniſchen Syſtem der Töne eine vollkommnere Ordnung zu geben, als die, welche von C anfängt.

C bedeutet auch einen Schlüſſel, der durch eines von dieſen beyden Zeichen  angedeutet wird, welche anzeigen, daß auf der Linie, die durch dieſen Schlüſſel geht, die Noten des Tons C ſtehen *).

## Cabinet.

(Baukunſt.)

Ein kleineres, und in dem innern Raum einer Wohnung liegendes, zu ruhigen Verrichtungen beſtimmtes Zimmer. Man hat Cabinetter zum Schlafen, zum Studiren, zu geheimen Conferenzen; und bey groſſen Sammlungen der Werke der Natur oder der Kunſt giebt man insgemein den, an den groſſen Sälen liegenden, kleinen Zimmern, darinn kleinere und ausgeſuchte Stüke aufbehalten ſind, den Namen der Cabinetter; daher denn durch eine Verwechslung der Namen, die Sammlungen oder Kunſtſachen ſelbſt, auch Cabinetter genennet werden. Ein Cabinet liegt alſo, ſeiner Beſtimmung zufolge, allemal hinter gröſſern Zimmern, und iſt von den Lauben und Fluhren, die zum gemeinen Gebrauch ſind, am weiteſten entfernt; weil die Verrichtungen, die man darinn vornimmt, Stille erfodern. In den Wohnungen der Groſſen müſſen in der Nähe der Audienzzimmer auch geheime Cabinetter ſeyn, zu denen man durch Nebentreppen unbemerkt kommen kann; und es wäre ein wichtiger

---

*) Unſer heutiges H.

**) S. [illegible]

†) S. Arithmetiſch; Harmoniſch.

*) S. Schlüſſel.

Fehler, wenn ein Baumeiſter in den Häuſern der Großen dieſes verſäumte.

◆ ◆

(*) Von Anordnung und Anlegung der Cabinette, handelt, unter mehrern, J. Fr. Blondel, im 1. Th. De la Distribution des Maiſons de Plaiſance etc. Par. 1737. 4. 2 B. B. 1. S. 36, und ebenderſelbe in dem Cours d'Architecture, B. IV. S. 257 u. f. — ſo wie, von Anlegung der Garten-Cabinette, ebendaſelbſt, S. 44 und S. 72.

# Cadenz.

(Muſik.)

Dasjenige, wodurch in dem Geſang das Gefühl des Endes, oder auch blos einer Ruheſtelle, eines Abſchnitts oder Einſchnitts erweckt wird. Der Geſang muß, wie die Rede, aus mancherley Gliedern beſtehen *), die durch Einſchnitte, durch längere oder kürzere Ruheſtellen, von einander abgeſondert ſind. In der Rede werden dieſe Glieder Einſchnitte und Perioden genennt, die man durch verſchiedene Zeichen, als , : ; ? ! . anzudeuten pflegt. Die Glieder aber entſtehen nicht durch dieſe Zeichen, ſondern aus der Anordnung der Begriffe, nach welcher in der Rede, an den Stellen, wo dieſe Zeichen ſtehen, ein mehr oder weniger vollſtändiger Sinn ſich endiget: zugleich aber auch aus der Folge der Töne; denn in dem Vortrag der Rede werden dieſe Ruheſtellen, durch den ſtärkern oder ſchwächern Abfall der Stimme, und durch längere oder kürzere Verweilungen, auf der letzten Sylbe fühlbar gemacht. Dieſes ſind eigentliche Cadenzen der Rede, und daraus läßt ſich ſchon begreifen, was die Cadenzen in der Muſik ſind.

In einem Tonſtük vertritt die Harmonie einigermaßen die Stelle der Begriffe der Rede; die Melodie aber des Tones der Sylben. Wie nun die Einſchnitte und Perioden der Rede, ſowol von den Begriffen, als von dem Ton der Worte abhangen, ſo iſt es auch in der Muſik. Wir haben alſo hier die Cadenzen, ſowol in der Harmonie, als in der Melodie zu betrachten, und mit den erſten den Anfang zu machen.

Es giebt alſo, ſowol in der Rede, als in der Sprache der Muſik, zweyerley Glieder: in der Rede entſtehen ſie entweder von der Ordnung der Begriffe, oder von der Ordnung der Töne; und in der Muſik, entweder von der Ordnung der Accorde, oder von der Ordnung der einzeln Töne der Melodie. Die erſtern beyden Gattungen ſind die weſentlichſten, und die andern müſſen ihnen untergeordnet ſeyn. Ein harmoniſches Glied iſt eine Folge zuſammenhängender Accorde, auf deren letztem man ohne fernere Erwartung ſtehen bleiben, oder doch eine Zeitlang ruhen kann. Dasjenige nun, was in der Harmonie das Gefühl dieſes Stilleſtehens verurſachet, wird eine harmoniſche Cadenz genennt. Die Würkungen der Cadenzen ſind von verſchiedener Art; entweder bringen ſie das Gehör in eine völlige Ruhe, ſo daß es ſchlechterdings nun weiter nichts erwarten kann; oder ſie verurſachen einen Stillſtand, bey dem man, ohne einen Mangel zu fühlen, nicht gänzlich aufhören, aber doch eine Zeitlang ſtillſtehen kann. Die, welche die erſtere Würkung thun, werden ganze oder völlige Cadenzen genennt, von den andern werden einige halbe, andere unterbrochene Cadenzen genennt. Wir wollen jede Art näher betrachten.

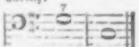
1. Zur vollkommenen Ruhe wird nothwendig eine vollkommen conſonirende Harmonie erfodert, weil jeder diſſonirende Ton etwas beunruhigendes hat; alſo muß der letzte Accord der ganzen Cadenz nothwendig der vollkommene Dreyklang ſeyn. Aber nicht jeder Dreyklang ſetzt in gleich

---

*) S. Glied; Abſchnitt; Satz; Periode.

völlige Ruhe. Wer nur einigermaßen empfinden kann, was eine Tonart, oder ein Ton, darinn man ſpielt, iſt, der fühlt auch, daß die völligſte Beruhigung nur durch den Dreyklang auf dem Grundton verurſacht wird; alſo muß der letzte Accord der ganzen Cadenz den Dreyklang auf dem Grundton haben, aus deſſen Tonleiter die vorhergehenden Accorde genommen ſind. Jedes Tonſtük wird aus einem gewiſſen Ton geſezt, aus welchem die Harmonie zwar in andre Töne ausweicht, zulezt aber in den Hauptton zurükgeführt wird*). Die vollkommenſte Ruhe kann nicht eher hergeſtellt werden, bis die Modulation aus den Nebentönen wieder in den Hauptton, von dem das Gehör vorzüglich eingenommen iſt, zurükgeführt worden. Alſo kann ein ganzes Stük nicht anders, als mit dem vollkommenen Dreyklang auf ſeinem Grundton endigen. Dieſer Schluß wird die Finalcadenz, oder die Hauptcadenz eines Tonſtüks genennt. Geſchieht der Schluß aber vermittelſt des Dreyklanges auf dem Grundton einer Nebentonart, dahin man ausgewichen iſt, ſo wird dadurch nur eine Mittelcadenz verurſachet, womit eine Periode kann geendiget werden.

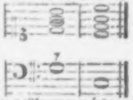
Die Vollkommenheit des Schluſſes aber hängt nicht allein von dem letzten, ſondern zum Theil auch von dem vorletzten Accord ab, durch welchen das Verlangen nach der Ruhe erwekt wird. Alſo muß der vorletzte Accord, durch den die Ruhe angekündiget wird, nothwendig etwas unvollkommenes haben, das die Erwartung des letzten erweket, und er muß in der engeſten Verbindung mit dem letzten Accord ſtehen. Dieſes kann auf keine vollkommnere Art geſchehen, als wenn der vorletzte Accord auf der Quinte oder Dominante des Tons, darinn man iſt, genommen wird, weil die Rükkehr von der Dominante auf den Grundton der natürlichſte Schritt iſt, den die Harmonie thun kann: alſo iſt überhaupt dieſes die Form der ganzen oder völligen Cadenz:



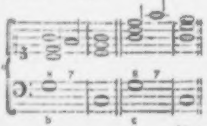
Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones ſchon durch den Accord des vorletzten deſto gewiſſer erwekt werde, wird auf dieſen der Septimenaccord genommen *), weil alsdenn die Harmonie unumgänglich um eine Quinte fallen muß.

Hiebey aber iſt auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen zu ſehen, indem auch darinn jeder letzte Ton durch den vorletzten kann beſtimmt werden. Die große Terz des vorletzten Tones macht das Subſemitonium des folgenden Grundtones aus, und geht alſo nothwendig beym Schluſſe in die Octave. Die Septime im vorletzten Accord macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und geht alſo nothwendig in deſſen Terz über. Mithin wird der vollkommenſte Schluß dieſer ſeyn:

a



weniger vollkommen würde er in dieſen Geſtalten ſeyn:

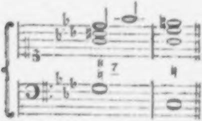


---

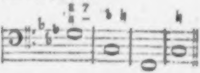
*) S. Ausweichung.

*) S. Dißonanz.

Hierbey verdient angemerkt zu werden, daß die Alten in den Cadenzen, da die Terz in der Oberſtimme ſchließt, allemal die groſſe Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erfoderte; alſo:

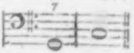


Der Grund dieſer Abweichung lag ohne Zweifel in der ſchlechten Temperatur ihrer Orgeln, nach welcher viel kleine Terzen ſo ſchlecht klangen, daß ſie freylich zum Schluß untauglich waren. Da dieſer Fall itzt nicht mehr ſtatt hat, ſo ſchließt man auch ohne Bedenken mit der kleinen Terz. Wollte man in Kirchenſachen, aus Liebe zum Alterthum, im Schluß die Tonart ändern, ſo könnte es am füglichſten alſo geſchehen:

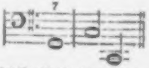


Noch weniger vollkommen aber wäre dieſe Cadenz, wenn der letzte Schritt durch Heraufſteigen von der Dominante auf den Hauptton geſchähe:

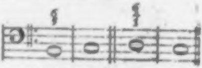
c



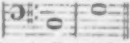
Denn obgleich dieſe Accorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley ſind, ſo kann doch dieſe Cadenz nicht wol eine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, ſondern auf dieſen ſelbſt führet; folglich die Ruhe nicht durch Steigen, ſondern durch Fallen hervorgebracht wird. Doch könnte dieſer Schluß auf folgende Weiſe vollkommen gemacht werden:



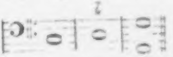
Dieſes iſt alſo die Form der ganzen harmoniſchen Cadenz, die in ihrer vollkommenſten Geſtalt, am Ende des ganzen Stüks nicht nur wie bey a erſcheinen, ſondern mit dem Dreyklang auf dem Hauptton, woraus das Stük geſetzt iſt, endigen muß. Wird ſie aber mitten im Stük zu Endigung einer ganzen harmoniſchen Periode gebraucht, ſo endiget ſie ſich mit dem Dreyklang des Grundtones, dahin man ausgewichen war, und darinn man ſich eine Zeitlang aufgehalten hat: dabey nimmt ſie in den obern Stimmen die unvollkommnere Geſtalt, wie bey b und c, an. Dieſer Schluß kann auch durch Verwechslung des vorletzten Accords, oder des Accords der Dominante etwas geſchwächt werden, als:



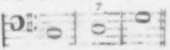
2. Die halbe Cadenz ſetzet in eine nicht völlige Ruhe, ſondern befriediget zwar das Gehör durch eine ganz conſonirende Harmonie, bey welcher man aber deßwegen nicht ganz ruhen kann, weil ſie nicht auf dem Grundton liegt, darinn man modulirt, ſondern auf der nächſten Conſonanz, nämlich der Quinte oder der Dominante deſſelben. Ihre Form iſt alſo dieſe:



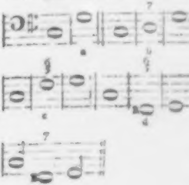
Um die wahre Natur dieſer halben Cadenz zu begreifen, ſtelle man ſich vor, man hätte aus dem Hauptton C in ſeine Dominante ſchließen wollen. Dieſes würde man durch den geradeſten Weg alſo bewerkſtelligen:



Auf dem lezten dieſer drey Accorde wäre man nun würklich in G. der Ton C wäre verlaſſen, und die Cadenz wäre ganz. Nähme man aber auf den zweyten Accord, anſtatt der großen Terz, die das Subſemitonium von G iſt, die kleine Terz, die der Haupttonart C dur eigen iſt, ſo würde auf dem lezten Accord ungewiß, ob man würklich nach G dur ausgewichen wäre, oder, ob man in C bleibe, und nur den Dreyklang ſeiner Quinte wolle hören laſſen, um hernach in der Haupttonart wieder fortzufahren. Demnach iſt offenbar, daß durch dieſe Fortſchreitung

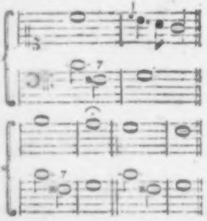


keine würkliche Ruhe, ſondern nur ein Stillſtand verurſachet wird, der aber, wegen der ſich dabey äußernden Ungewißheit, nicht lange dauren kann. Dieſes iſt die Natur der halben Cadenz, die, wie die ganze, mehr oder weniger Kraft haben kann, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet:

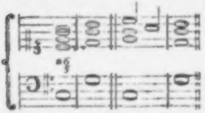


Läßt man den Mittelaccord ganz weg, wie bey a, ſo iſt die Ungewißheit am ſtärkſten und folglich der halbe Schluß am ſchwächſten; nimmt man aber dieſen Mittelaccord mit der kleinen Terz, wie bey b, ſo gleicht die halbe Cadenz etwas mehr einem Schluß in den Ton G. Von eben dieſem iſt die Form bey c blos eine Verwechslung. Würde man die Cadenz aber ſo machen, wie bey d und e; ſo wäre man ſchon nach G würklich ausgewichen. Da aber dieſes doch nicht in der Form der ganzen Cadenz geſchehen iſt, und man von da ohne Zwang wieder in den Ton C zurüke kann, ſo bleibt auch dieſe Cadenz noch weit von der Stärke der ganzen entfernt.

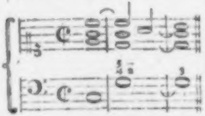
Mit dieſen halben Cadenzen kann man kein Stük, aber doch Hauptabſchnitte deſſelben endigen. Von den drey hiernächſt verzeichneten Arten dieſer halben Cadenz, ſezt die erſte am meiſten in Ruhe, die andre weniger, die dritte am wenigſten.



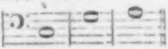
Die heutigen franzöſiſchen Tonſetzer nehmen mit Rameau an, daß dieſe halbe Cadenz, welcher ſie den Namen der unvollkommenen, auch der irregulären Cadenz geben, durch die, dem Dreyklang des vorlezten Tones hinzugethane, große Sexte müſſe angeküngekündiget werden, welche ſie auf dem folgenden Accord um einen Grad in die Höhe treten laſſen, wo ſie alsdenn zur groſſen Terz wird; alſo:



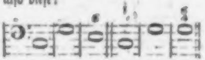
Die Deutſchen aber, denen dieſe diſſonirende Sexte nicht gefällt, laſſen ſie als einen Durchgang hören, wie im zweyten Beyſpiel; nur in geſchwindem Zeitmaaße laſſen ſie die Auflöſung dieſer Sexte, ſo wie auch im nachſtehenden Exempel bey dem Saz $\substack{4\\2}$ der Secunde über ſich gelten: aber in langſamer Bewegung wird $\substack{4\\2}$ allemal wie die Verwechslung des Septimenaccords aufgelöſet.



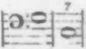
3. Die unterbrochene Cadenz entſtehet dadurch, daß die Erwartung eines Schluſſes erwekt, das Gehör aber durch einen unerwarteten Accord getäuſcht wird, als:



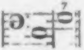
da man nach dem Accord, auf der Dominante den Schluß in den Hauptton erwartet, an deſſen Stelle aber den Accord auf der Sexte hört. Dieſer Gang wird deßwegen von den Italienern Cadenza d'inganno, die betrügeriſche Cadenz, genennt. Ihre Würkung iſt eine Ueberraſchung, bey welcher man eine Zeitlang ſtille ſteht, dabey aber das Gefühl, daß ein fernerer Aufſchluß erfolgen ſoll, behält. Man kann dadurch das Gefühl einer Verwunderung, eine Frage, oder die Erwartung einer Antwort ausdruken. Einigermaßen gehören auch die Verwechslungen der Accorde auf dem Grundton der ganzen Cadenz hieher; weil dadurch ebenfalls die Erwartung betrogen wird, wiewol die dadurch verurſachte Täuſchung weit weniger Kraft hat, als in der betrügeriſchen Cadenz. Dergleichen Schlüſſe ſind alſo dieſe:



Man kann ſowol der ganzen, als der halben Cadenz, ihre ſchlieſſende oder ruherwekende Kraft ganz benehmen, wenn man auf dem lezten Grundton den Septimenaccord nimmt, als:



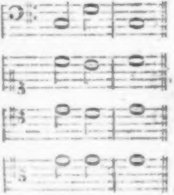
oder



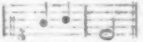
Eine ſolche Fortſchreitung wird eine vermiedene Cadenz genennt. Im Grund aber kann ſie gar nicht unter die Cadenzen gezählt werden, weil ſie alle Ruhe oder alles Stillſtehen unmöglich macht; indem das Ohr, ſo bald es die Diſſonanz vernimmt, auch nach ihrer Auflöſung begierig wird. Ihre Würkung iſt gerade das Gegentheil von dem, was die Cadenz würkt; nämlich eine, ohne alle Aufhaltung fortſchreitende Bewegung, wodurch der genaueſte Zuſammenhang des harmoniſchen Ganges erhalten wird. Findet man, daß, des Ausdruks halber, bey der halben Cadenz eine Aufhaltung nöthig ſey, ſo wird die 7 hinzugethan, und denn die Aufhaltung mit dieſem Zeichen, 𝄐 oder 𝄑 angedeutet. Dieſes macht alſo eine beſondre Gattung der halben Cadenz aus *). Auch die Verwechslungen des Septimenaccords auf der Dominante leiden dieſe Fermaten.

Bis dahin haben wir die Cadenz blos in Abſicht auf die Harmonie betrachtet, in ſo fern ſie einen harmoniſchen, gröſſern oder kleinern Ruhepunkt verſchaffet. Damit man ſich einen deſto deutlichern Begriff von den Cadenzen der Melodie machen könne, bedenke man, daß ein Abſchnitt der Rede, der dem Sinne nach völlig genüget wäre, ſo ungeſchikt könnte geleſen werden, daß das Ohr nach dem lezten Wort noch immer etwas erwartete. Eben ſo könnte ein Abſchnitt harmoniſch geendiget, durch den Geſang aber als unvollendet vorgetragen ſeyn. Daher entſteht alſo die Betrachtung der melodiſchen Cadenz.

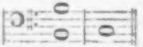
Es iſt ſogleich offenbar, daß der lezte Ton einer melodiſchen Cadenz nothwendig mit dem Grundton, aus deſſen Tonleiter die Töne genommen ſind, conſoniren müſſe, und daß das Gefühl der Ruhe um ſo viel gewiſſer entſtehet, je vollkommener die Conſonanz iſt. Alſo wird der lezte Ton entweder der Einklang, oder die Octave, oder die Quinte, oder die Terz des Grundtones ſeyn. Dieſer lezte Ton muß im Niederſchlag des Taktes eintreten, weil er auf dieſe Art fühlbarer wird; und aus eben dem Grunde muß die Stimme, wenn die Ruhe völlig ſeyn ſoll, darauf liegen bleiben, und ſich nach und nach verlieren. Endlich wird die Ruhe auch dadurch fühlbarer, wenn dem lezten Ton einer vorhergehet, der das Gefühl des Schlußtones zum voraus erwekt; dieſes nennt man die Vorbereitung der Cadenz: dieſe muß alſo im Aufſchlag des vorlezten Takts geſchehen. Daher ſind folgende Hauptgattungen der melodiſchen Schlüſſe entſtanden.



Die erſte ſcheinet die vollkommenſte zu ſeyn, weil ſie im Uniſonus der vollkommenſten Conſonanz ſchließt, und alſo den Geſang an die Quelle, woraus er gefloſſen iſt, wieder zurük geführt hat, und zwar durch den Fall einer Quinte, der ohnedem etwas beruhigendes hat. Dieſe Cadenz wird die Baßcadenz genennt, weil ſie dieſer Stimme vorzüglich zukommt, obgleich bisweilen auch die obern Stimmen, nach dieſer Formel in die Octave des Grundtones ſchließen, als:



Dieſe Baßcadenz nimmt bisweilen, durch Verwechslung des vorlezten Accords, dieſe Geſtalt an:



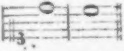
Die zweyte Hauptform ſchließt durch die groſſe Septime des Grundtones in ſeine Octave, die vollkommenſte Conſonanz nach dem Einklang, und hat nächſt der vorhergehenden die gröſte Kraft zur Beruhigung, welche durch das Subſemitonium, das dem lezten Ton vorhergeht, natürlicher Weiſe erwartet wird. Dieſer wird

der

---

*) S. Fermate.

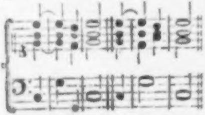
der Name der Diſcantclauſel gegeben, weil die oberſte Stimme insgemein ſo ſchließt. Sie nimmt bisweilen auch dieſe, aber weniger kräftige Form an:



Die dritte Form wird die Tenorcadenz genannt, weil dieſe Stimme insgemein ſo ſchließt. Dieſe ſtellt die Ruhe nicht vollkommen her, da ſie mit der Terz aufhöret, und könnte alſo für ſich allein nur einen kleinen Ruhepunkt machen.

Die vierte hat den Namen der Altcadenz bekommen, weil in vielſtimmigen Sachen der Alt insgemein im Hauptſchluſſe dieſen Ausgang des Geſanges hat. Für ſich ſelbſt würde ſie, obgleich die Quinte, womit ſie ſich endiget, eine vollkommene Conſonanz iſt, keine würkliche Ruhe, ſondern blos einen Aufhalt oder Stillſtand erwecken.

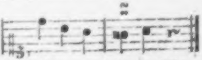
Dieſe Cadenzen werden in vierſtimmigen Geſängen, zum völligen Schluß des Geſanges mit einander verbunden, und daraus entſteht die vollkommenſte Art der vielſtimmigen Finalcadenz.



Ein vielſtimmiger Schluß bekommt die Hauptkraft von den Cadenzen der beyden äuſſerſten Stimmen, und wird am vollkommenſten, wenn dieſe durch die Baß- und Diſcantcadenzen ſchließen. Von dieſer vollkommenſten Form kann man auf vielerley Weiſe abweichen, und dadurch die Ruhe des Schluſſes immer unvollkommener machen, je nachdem es die Natur der Cadenz erfodert.

Da ſelbſt die vollkommenſte Cadenz, und alſo um ſo viel mehr die andern geſchwächt werden, wenn der Geſang auf der letzten Note nicht ſo lange liegen bleibt, bis das Gefühl der Ruhe in etwas beſtätiget wird, ſondern ſogleich auf andre Töne fortſchreitet: ſo entſtehet auch daher ein Mittel, eine Cadenz zu ſchwächen.

Es iſt vorher als eine Eigenſchaft der Cadenz geſetzt worden, daß der letzte Ton derſelben im Niederſchlag des Takts, folglich der vorletzte im Aufſchlag des vorhergehenden kommen müſſe; dieſes iſt in der That die gewöhnlichſte Art, und hat eine Aehnlichkeit mit dem, was man in dem Vers den männlichen Abſchnitt *) nennt. Doch giebt es auch Cadenzen, wo dieſe Ordnung umgekehrt und der vorletzte Ton in den Niederſchlag kommt, als:



Dieſe kommen mit dem weiblichen Abſchnitt des Verſes überein. In einigen Tänzen werden die Finalcadenzen mit dieſem weiblichen Ausgang gemacht, der etwas beſonders an ſich hat, das ſich leicht zu einem ſcherzhaften Ausdruk anwenden läßt. Ein ſolcher Schluß gleicht einigermaßen dem plötzlichen Stilleſtehen mit einem, zum folgenden Schritt ſchon aufgehobenen, Fuße.

Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn ſie, nachdem das Gefühl derſelben einmal erweckt worden iſt, aufgehalten wird. Daher ſind bey den Cadenzen verſchiedene Arten der Aufhaltungen entſtanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen ſucht:

---

*) S. Abſchnitt oben S. 5.

ſucht: die Triller, die figurirten Cadenzen und die Orgelpunkte. Von dieſem und dem Triller bey der Cadenz iſt in den beſondern Artikeln darüber geſprochen worden, hier ſind alſo noch die figurirten Cadenzen zu betrachten. Davon giebt Herr Agricola in ſeinen Anmerkungen über Toſis Anleitung zur Singekunſt dieſe Nachricht.

„In den alten Zeiten wurden die Hauptſchlüſſe — nur ſo ausgeführet, wie ſie dem Takte gemäß geſchrieben werden. Auf der mittelſten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen, wenn nämlich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an den letzten Takt langſamer zu ſingen, und ſich etwas aufzuhalten. Endlich ſuchte man dieſe Aufhaltung durch allerhand willkührliche Paſſagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren der Stimmen auszuführen möglich ſind, auszuſchmücken — Dieſe werden itzt vorzugsweiſe Cadenzen genennt. Sie ſollen zwiſchen den Jahren 1710 und 1716 ihren Urſprung genommen haben.“

Dieſes ſind alſo die Cadenzen, in welche ſich gegenwärtig, ſowol die Sänger als die Spieler, ſo ſehr verliebt haben, daß man glauben ſollte, ſie ſingen oder ſpielen ein Stük nur deßwegen, damit ſie am Ende ihre Fertigkeit durch die ſeltſamſten Läufe, und Sprünge zeigen können. Es giebt Perſonen von Geſchmak, denen dieſe Cadenzen äußerſt zuwider ſind, und die ſie mit den Luftſprüngen der Seiltänzer in eine Claſſe ſetzen. Selbſt der Caſtrat Toſi, ein Meiſter der Kunſt, ſcheinet nicht viel günſtiger davon zu urtheilen. Allem Anſehen nach aber werden ſie, was man auch immer dagegen ſagen möchte, gleich andern zu den Moden gehörigen Dingen, ſo lang im Gebrauch bleiben, bis ihr fataler Zeitpunkt kommen wird. Herr Agricola hat an dem angezeigten Orte die Gründe für und gegen dieſe Cadenzen geſammelt, die man daſelbſt nachleſen kann. Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptſchluſſes eine Aufhaltung von guter Würkung und in der Natur der Sache gegründet ſey, kann jeder fühlen. Alſo verwirft der gute Geſchmak dieſe Cadenzen nicht ſchlechterdings, ſondern mißbilliget nur das Uebertriebene derſelben, beſonders aber die ſeltſamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzwek haben, als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen.

◆ ◆

(*) Zu der Litteratur dieſes Artikels gehört: El 1 Libro, nel qual ſi tratta delle gloſe ſopra le cadenze ed altre ſorte de' punti, da Diego Ortiz, Toletano, Rom. 1553. 4.

## Camin.

(Baukunſt.)

Ein offener Feuerheerd an einer Wand eines Zimmers, zu deſſen Wärmung er dienet. Die Camine verſtatten, daß man im Zimmer ein offenes Feuer genießen kann, ſonſt aber ſind ſie in kalten Ländern zur Wärmung der Zimmer nicht hinreichend, wo man nicht eine gar zu große Menge Holz oder Kohlen verbrennen will. Da ſie aber gleichwol den ſehr guten Nutzen haben, durch Abführung der Ausdünſtungen in den Zimmern eine reine Luft zu unterhalten; und da überdies das Feuer im Zimmer unter die wenigen Schönheiten der Natur gehört, deren Genuß kalten Ländern im Winter übrig bleibet: ſo iſt die Unterſuchung über die beſte Art Camine anzulegen, ein nicht ganz unwichtiger Punkt in der Baukunſt. Folgende Anmerkungen werden nach, denkenden Baumeiſtern nicht ganz überflüßig ſcheinen.

Die vornehmſte Eigenſchaft eines guten Camines iſt dieſe, daß er bey einem hinlänglichen Zug, um allen Rauch abzuführen, einen nicht gar zu ſtarken Zug in dem Zimmer verurſache, welches der Fehler faſt aller Camine iſt, die eine weite Oefnung über dem Feuerheerd haben. Ein etwas ſtarkes Feuer verurſachet einen Zug in dem Zimmer, der beynahe einem Wind gleichet, wodurch auch zugleich alle warme Luft aus dem Zimmer weggeführet wird. Dieſem Fehler wird dadurch abgeholfen, daß die Röhre oder der Schornſtein, gegen den Heerd des Camines ins enge gezogen wird. Ich habe ſelbſt einige Camine über den Sturz zuwölben, und nur mitten in dem Gewölbe eine Oefnung von 5 Zoll ins Gevierte machen laſſen, und dieſe Art ſehr vortheilhaft gefunden. Nur muß dabey veranſtaltet werden, daß die Schornſteinfeger von oben in die Röhre kommen können, und gegen das untere Ende müſſen die Röhren, als eine umgekehrte Pyramide, nach und nach enger werden, daß der herunterfallende Ruß nirgends aufſitze, ſondern auf den Heerd herunterfallen könne. Die Oefnung wird durch einen über den Sturz angebrachten Schieber, ſobald das Feuer ausgebrennt iſt, zugemacht. An ſolchen Caminen habe ich oft beobachtet, daß der Schieber bey ziemlich ſtarkem Feuer, bis auf zwey Finger breit konnte eingeſchoben werden, ſo daß die ganze Oefnung nur 5 Zoll lang und etwa 2 Zoll breit geblieben, ohne daß der Camin rauchte. Aber in dieſen Caminen muß das Holz an der Feuermauer in die Höhe geſtellt, und in der Mitte gut zuſammengehalten werden. Alſo kann man eine enge Oefnung als eine weſentliche Eigenſchaft eines guten Camines anſehen. Hiernächſt wird die Würkung eines Camines ſehr vermindert, wenn er tief in die Mauer gelegt wird. In dieſem Fall genießt man faſt keine Wärme, als die unmittelbar von dem Feuer kommt, weil die Mauren ſelbſt wenig erwärmt werden. Darum iſt es gut daß die Röhre nicht ganz in die Dike der Mauer, ſondern gegen das Zimmer herausgelegt werde, ſo daß drey Seiten deſſelben in das Zimmer herausſtehen. Weil dieſe durch das Feuer erwärmet werden, welches, da man ſie nicht mehr als einen halben Stein (fünf Zoll) ſtark zu machen braucht, allemal geſchieht: ſo thun ſie einigermaßen den Dienſt eines Ofens, und unterhalten die Wärme im Zimmer, wenn gleich das Feuer bereits ausgegangen iſt.

In Anſehung der Bekleidung und Verzierung der Camine, wird ein verſtändiger Baumeiſter zwiſchen dem ſchwerfälligen Geſchmak der ältern Baumeiſter, welche die Camine mit Säulen oder Wandpfeilern, und einem darüber gelegten förmlichen Gebälke, bekleidet hatten, und der unverſtändigen Ausſchweifung vieler Neuern, die Schnörkel mancherley Art, Muſcheln und Laubwerk dabey anbringen, leichte die Mittelſtraße halten. Einfache Gewände, ohne viel Glieder, und ein gerader, mit einem guten Geſims verſehener Sturz darüber, ohne alles Schnitzwerk, iſt ohne Zweifel das ſchiklichſte dazu.

◆ ◆

(*) Von Anlegung und Verzierung der Camine handeln, unter mehrern, in franzöſiſcher Sprache: Livre d'Autels et de Cheminées, p. Barbet, gr. p. Abr. Boſſe, Par. 1633. f. 21 Bl. — Die Architect. moderne, ou l'art de bien bâtir, Par. 1718. 4. 1 B. B. 6. Ch. 23. S. 62 — Jean Frc. Blondel, in ſ. W. De la Distribution des Maiſons de Plaiſance, B. 1. S. 109. (De la precaution qu'il faut prendre pour placer deux cheminées dans une même piece) B. 2. S. 67 u. f. (De la decoration des cheminées, wo man denn auch lernt, daß der Architect Cotte der erſte war, welcher die Verzierung derſelben mit Spiegeln einführte) — Ebenderſelbe in dem Cours d'Architect. B. V. S. 64. De la decoration des Chem. und S. 396 De la Conſtruction des Chem. — Einzele Schriften darüber: La Mecanique du feu, ou Traité de nouv. Chem. p. Mr. G. Amſt. 1714. 8. mit K. — Caminologie, ou Traité des Chem. Dijon, 1756. 8. mit K. — Nouv. Conſtruct. de Chem. p. Mr. Genneté, Par. 1759. 8. Liege 1760. 8. — — In engliſcher Sprache: An Eſſay on the Conſtruction and Building of chimneys, incl. an Enquiry into the common cauſes of their ſmoking, and the moſt effectual remedies for removing this nuiſance, with a table to proportion chimnies to the ſize of the room, by Rob. Clavering, Lond. f. a. 8. A practical Treatiſe on Chimneys, cont. full directions for preventing, or removing ſmoke, Lond. 1776. 8. — Obſervations on the cauſes and cure of ſmoky Chimnies, by Benj. Franklin, Lond. 1787. 8. (Aus dem 2ten B. der Americ. Philoſ. Tranſact. gezogen) — Auch gehört im Ganzen noch hieher: Nature, Philoſophy and Art in Friendſhip . . . an entire new Plan of conſtructing Chimneys ſo as the Smoke cannot reverberate, and plains methods by which ſmoky chimneys bécured . . by W. Cauty f. a. 8. — — In deutſcher Sprache: Ueber das Rauchvertreiben bey Caminen, eine Abhandl. in dem 1ten Th. der Schriften der Leipziger Oeconomiſchen Geſellſchaft. — —

Anweiſungen zu Verzierungen enthalten: Raccolta de Pitturi da Annibale ed Agoſtino Carracci ne' Camini che in varie caſe di Bologna ſi trovano, intagl. da Carlo Ant. Piſarri, f. 7 Bl. und Camini dipinti di Lodovico Carracci, int. da C. Ant. Piſarri f. 12 Bl. — Diverſe Maniere d'adornare i Cammini, R. 1769. f. 66 Bl. von G. B. Piraneſi, mit Beſchreibungen in ital. franz. und deutſcher Sprache. — — Nouv. Chemin. gr. ſur les deſſeins de Mr. Francard, p. Langlois, kl. Fol. 44 Bl. — Chem. à la moderne, von dem jüngern Boucher, f. 6 Bl. — Chemin. avec leurs trumeaux, p. Mr. La Londe, f. 6 Bl. — Elevations, de Chemin. dans le gout ant. von Julsſieur, f. 4 Bl. — Suite de deſſeins de Chem. p. P. Bullet, gr. p. Nollin, f. 8 Bl. — — Deſigns for Chimney-pieces, by Weſtmacott, f. 20 Bl. — A Book of Tablets done to the full Size commonly uſed for Chimney-pieces, by. J. Pether, f. — Twelve Deſigns of Chimney-pieces, by M. Jees and Eginton, f. — The Chimney-pieces Maker Aſſiſtant, by Mr. Crunden 1766. 4. — Twelwe Deſ. for Chimney-pieces, by P. Columbani, f. — CL. new *Deſigns* for Chimney Pieces, by Swain 1768. 8. — Chimney Piec. cont. XXXIII. Deſ. of Etruſc. Greek and Roman Archit. by Richardſon, f. — Auch finden ſich deren, in dem, bey dem Art. Baukunſt angezeigten Carpenter's and Joiners Repoſitory, by W. Pain, und in dem Modern Joiner, by N. Wallis. — — Nouv. Livre de Cheminées, inv. p. Schübler, f. 6 Bl. das auch mit einem deutſchen Titel verkauft wird. — Kamin-Verzierungen von P. Decker, f. 6 Bl. —

## Cammermuſik.

Der verſchiedene Gebrauch, den man von der Muſik macht, erfodert auch beſondere Beſtimmungen gewiſſer Regeln. Die Kirchenmuſik muß natürlicher Weiſe einen andern Charakter haben, als die, welche für die Schaubühne gemacht iſt, und dieſe muß ſich wieder von der Cammermuſik unterſcheiden. Man kann dieſe ſo betrachten,

ten, als wenn ſie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergetzung für einige Liebhaber aufgeführt werde. Beyde Geſichtspunkte erfodern für die zur Cammermuſik geſezten Tonſtüke, ein ihnen eigenes Gepräge, von welchem Kunſtverſtändige bisweilen unter dem Namen des Cammerſtils ſprechen."

Da die Cammermuſik für Kenner und Liebhaber iſt, ſo können die Stüke gelehrter und künſtlicher geſezt ſeyn, als die zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt ſind, wo alles mehr einfach und kantabel ſeyn muß, damit jedermann es faſſe. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Sezer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenſtimmen ſo genau abzumeſſen; hingegen in der Cammermuſik muß, da wegen der geringen Beſezung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden. Ueberhaupt alſo wird in der öffentlichen Muſik, wo man allemal einen beſtimmten Zwek hat, mehr darauf zu ſehen ſeyn, daß der Ausdruk auf die einfacheſte und ſicherſte Weiſe erhalten werde; und in der Cammermuſik wird man ſich des äuſſerſt reinen Sazes, eines feinern Ausdruks und künſtlicherer Wendungen bedienen müſſen. Dieſes widerſpricht einigermaßen der allgemeinen Maxime, daß man in Kirchenſachen ungemein ſcharf und genau im Saz ſeyn müſſe, und hingegen in ſo genannten galanten Sachen, wozu man die Muſik des Theaters, und auch die Concerte rechnet, es nicht ſo genau nehmen dürfe.

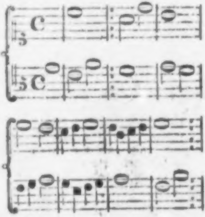
Weil die Cammermuſik nicht ſo durchdringend ſeyn darf, als die Kirchenmuſik, ſo werden die Inſtrumente dazu auch insgemein etwas weniger hochgeſtimmt; daher wird der Cammerton von dem Chorton unterſchieden.

# Canon.

## (Muſik.)

In der Muſik der alten Griechen bedeutete dieſes Wort das, was man itzt ein Monochord nennt, nämlich eine geſpannte Sayte, auf einem Brete, worauf die Länge der Sayte ſo eingetheilt war, daß man leicht alle gebräuchliche Intervalle darauf haben konnte *).

Gegenwärtig bedeutet es ein zwey- oder mehrſtimmiges Tonſtük, darinn eine Parthie oder Stimme, nach der andern eintritt, und denſelben Saz, oder daſſelbe Thema, höher oder tiefer ſingt, und beſtändig wiederholt, dergeſtalt, daß ein ſolcher Geſang nie zu Ende kommt, ſondern ſo lange fortgeſezt werden kann, als man will, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



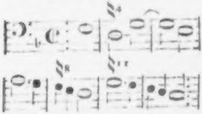
Dieſer Canon iſt zweyſtimmig; der Alt fängt den Geſang an; einen Takt ſpäter, und eine Quarte höher, fängt der Diſcant denſelben Geſang an. Nach dem achten Takt wiederholt jede Stimme ihren Geſang, und ſo ſingt der Diſcant beſtändig die Melodie des Alts einen Takt ſpäter und eine Quarte höher, ſo lange, als man

---

*) S. Monochord.

wiſſ. Weil ein ſolcher Geſang niemals zu Ende kommt, ſo wird er von einigen eine Kreisfuge, oder ein unaufhörlicher Canon genennt. (Canon perpetuus.) Auf dieſe Art kann der Canon in mehrern Stimmen geſezt werden, davon immer eine ſpäter als die andre eintritt, und den Geſang um ein beſtimmtes Intervall höher oder tiefer wiederholt.

Man kann alſo einen ſolchen Canon, ſo viel Stimmen er haben mag, auf ein einziges Syſtem ſchreiben, wenn man nur die Zeit des Eintritts der übrigen Stimmen, und die Höhe, darauf ſie eintreten, anzeiget, wie in dieſem Beyſpiel:



Bey dem Zeichen 𝄋4 tritt die zweyte Stimme eine Quarte höher, bey 𝄋8 die dritte eine Octave höher, und bey 𝄋11 die vierte eine Undecime höher ein. Dieſe kurze Bezeichnung enthält alſo die vollſtändige Regel, oder Vorſchrift eines vierſtimmigen Geſanges, und hat eben davon den Namen Canon bekommen, welches Wort eine Regel oder Vorſchrift bedeutet.

Wenn in einem ordentlichen Tonſtük einzelne Stellen von dieſer Art vorkommen, da eine Stimme nur eine kurze Stelle einer andern Stimme wiederholt, ſo giebt man auch ſolchen einzeln Stellen bisweilen den Namen Canon: gemeiniglich aber werden ſie canoniſche Nachahmungen genennt.

Ehedem, da die Liebhaber des Sanges einander in künſtlichen Aufgaben übten, legten ſie einander ſolche Canons, ohne die, zu völliger Auflöſung der Stimmen nöthigen, Zeichen vor, und begnügten ſich blos, etwa die Anzahl der Stimmen feſte zu ſetzen. Dieſes waren muſikaliſche Räthſel, die einer dem andern aufgab, und daher kommt der Ausdruk, einen Canon auflöſen.

Der Canon wird auch ſo gemacht, daß jede Stimme, bey jeder Wiederholung des Satzes, denſelben um ein gewiſſes Intervall höher nimmt. Man hat z. E. ſolche, da das Thema zwölfmal wiederholt wird, jedesmal den nächſten halben Ton der Tonleiter ſeines Grundtones höher, und ſo, daß das Thema durch alle zwölf Töne ſeiner Tonart durchgeführt wird. Ein ſolcher Canon wird in der Kunſtſprache Canon per tonos genennt.

Wenn aber auch die nachahmenden Stimmen das Thema der erſten nicht genau wiederholen, ſondern nur unter gewiſſen ganz beſtimmten Bedingungen, ſo behält das Stük doch den Namen des Canons. Dergleichen Bedingungen ſind z. B. daß das Thema in der Nachahmung die Gattung der Noten ändere, und aus Vierteln Achtel oder halbe Takte mache, dadurch die Arten herauskommen, die man Canones per diminutionem und Canones per augmentationem nennt; — daß die nachahmende Stimme ſich der führenden entgegen bewege, daher Canon in motu contrario — u. ſ. f. Man hat ſo gar ſolche, da die nachahmende Stimme das Thema rükwärts ſingt, indem die führende ordentlich fortgeht, oder ſolche, da eine Stimme ihren Geſang führt, wie er auf dem Papier geſchrieben iſt, da die andre daſſelbe ſo vorträgt, wie die Noten liegen würden, wenn man das Papier umkehrte. Von dieſen und noch viel andern Arten des Canons, können Liebhaber in Marpurgs Abhandlung von der Fuge *) nicht nur

---

*) Berl. 1753 — 1754. 4. 2 Th.

nur vielfältige Beyſpiele, ſondern auch die zu ihrer Verfertigung dienenden Regeln finden.

Obgleich viel von dieſer Materie in die Claſſe der Dinge gehört, die Martialis difficiles nugas nennt, ſo iſt doch nicht zu leugnen, daß nicht die Kunſt des Canons würklich ein wichtiger Theil der Setzkunſt ſey. Denn

1. giebt es Gelegenheiten, wo der Setzer zu dem beſten Ausdruk ſeines Textes würklich canoniſche Nachahmungen nöthig hat. In vielſtimmigen Sachen, Arien, Symfonien, Concerten, beſonders aber in Duetten und Terzetten, kommen dergleichen überall vor, die allerdings nur der Setzer, der ſich in dergleichen, vielen altväteriſch ſcheinenden, Sachen geübt hat, ohne Fehler machen wird.

2. Wenn in verſchiedenen Stimmen ſeine Nachahmungen, bald freyere, bald gebundenere, vorkommen, ſo wird dadurch die wahre Einheit des Geſanges beybehalten. Da hingegen ein ſeltſames Gemiſch entſtehen würde, wenn man jeder Stimme, und bald in jedem Takt, eine andre Geſtalt der Melodie geben wollte. Darinn aber iſt nur der recht glüklich, der ſich in dem canoniſchen Satz wol geübt hat.

3. Ueberhaupt aber giebt dieſe Uebung dem Setzer eine Fertigkeit, auf alle mögliche Weiſe eine Harmonie und Melodie zu verwechſeln, und immer rein zu erhalten, welches ihm unfehlbar dazu dienet, ſich aus allen vorkommenden Schwierigkeiten heraus zu helfen.

Alſo würde es der Muſik gewiß nicht zum Vortheil gereichen, wenn dergleichen Uebungen gänzlich abkommen ſollten. Es wäre leicht zu zeigen, daß der unſterbliche Graun ſeine Duette und Terzette in den berliniſchen Opern, welche unter die fürtreflichſten Werke der Muſik, die man jemals geſehen hat, gehören, nicht in dieſer groſſen Vollkommenheit würde verfertiget haben, wenn ihm die Künſte des canoniſchen Contrapunkts unbekannt geweſen wären. Allein ſeine Zeit damit allein zubringen und ſich ſelbſt bereden, daß allein darinn die wahre Kunſt des Componiſten beſtehe, iſt freylich eine Thorheit, die man den Liebhabern des muſikaliſchen Satzes benehmen muß.

◆ ◆

Practiſcher Beweis, wie aus einem, nach dem wahren Fundamente der Natur künſteleyen geſetzten Canone perpetuo in Hypo-Diapente quatuor Vocum viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch an Harmonie, unterſchiedene Canones perpetui zu machen ſeyn . . . von Gottfr. Heinr. Stölzel, Gera 1725. 4. — Das 5te Kap. des Anhanges zum Handbuche bey dem Generalbaß und der Compoſition . . . von F. W. Marpurg, Berl. 1761. 4. handelt von der canoniſchen Nachahmung. — S. übrigens die Art. Intervall, Monochord, Temperatur.

# Cantate.

(Dichtkunſt; Muſik.)

Ein kleines für die Muſik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darinn in verſchiedenen Versarten Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenſchaften ausgedrükt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenſtandes entſtehen. Der Dichter richtet ſeine Aufmerkſamkeit auf eine intereſſante Scene aus der Natur, aus dem menſchlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieſes Gegenſtandes entſtehen in ihm wichtige Gedanken, ernſthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in ſtarke Leidenſchaften ausbrechen. Wenn er nun, dem ſich abändernden Zuſtand des

Geiſtes und Herzens zufolge, das, was er ſieht, beſchreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrükt, den Ausbruch ſeiner Leidenſchaft ſchildert, und für jedes eine beſondre, der Sache angemeſſene Versart wählet, ſo entſtehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verſchiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend ſeyn. Daher können in der Cantate Recitative, Cavaten, Arioſo, Ariette, und Arien zugleich vorkommen; und von dieſen verſchiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter ſich bey einem Gegenſtand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müſſen nothwendig dabey vorkommen. Da wir die verſchiedenen Dichtungsarten der beſondern Theile der Cantate in beſondern Artikeln beſchrieben haben, ſo wollen wir hier nur einige allgemeine Anmerkungen über den Gebrauch und die verſchiedenen Geſtalten der Cantate machen.

Der vornehmſte Gebrauch der Cantaten iſt bey dem öffentlichen Gottesdienſt, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu ſeinem Gegenſtand. Er muß dabey die Abſicht haben, das Volk auf die wichtigſten Theile ſeines Gegenſtandes aufmerkſam zu machen, daſſelbe auf wichtige Betrachtungen und Lehren zu führen, lebhafte Empfindungen rege zu machen, und überhaupt das ganze Gemüth mit einer heilſamen Leidenſchaft zu erfüllen. Ueberhaupt muß alſo der Dichter den Charakter der geiſtlichen Dichtung wol beobachten, und ſich vornehmlich in Acht nehmen, weder Wiz, noch Kunſt, noch irgend etwas zu zeigen, wodurch der Zuhörer von dem Gegenſtand ſeiner Betrachtung auf den Dichter, oder auf Nebenſachen könnte abgeführt werden. Es muß nichts vorkommen, was blos zur Beluſtigung diente, ſondern alles muß auf Erbauung übereinſtimmen.

Da die Cantate keine Handlung iſt, wie das Drama, ſondern eine Betrachtung über einen großen Gegenſtand, ſo muß ſie nicht weitläuftig ſeyn. Denn Weitläuftigkeit über einen einzigen Gegenſtand macht verwirrt, und ſchwächet die Hauptvorſtellung. Der Dichter ſoll nicht alles, was ſich über den Gegenſtand gutes denken oder empfinden läßt, ſondern nur das wichtigſte, das, was den Verſtand und das Herz am ſtärkſten rühret, anbringen. Es giebt Dichter, welche in Cantaten über das Leiden des Heilandes, oder über ſeine Geburt, in die kleinſten Umſtände ſich einlaſſen; jeden, wenn er auch noch ſo wenig auf ſich hat, bemerken machen, Betrachtungen darüber, wie man ſagt, bey den Haaren herbey zu bringen. Dadurch werden ſie froſtig. Es gehört in die Cantate nichts, als was groß und ſtark rührend iſt, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.

Einige machen ihre Cantaten dramatiſch; dieſes ſchikt ſich gar nicht; denn die Cantate iſt die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung ſelbſt. Es geht wol an, daß zwey oder auch drey Perſonen eingeführt werden, welche abwechſelnd reden oder ſingen; aber dieſes iſt kein Drama. Denn jede von den redenden Perſonen drükt ihre eigene Empfindungen und Betrachtungen aus. Dieſes macht keine Handlung. Wenn aber allegoriſche Perſonen eingeführt werden, ſo wird insgemein die ganze Vorſtellung froſtig. Aus dieſem Grunde rathen wir ſie dem Dichter gänzlich ab.

Auch thun Erzählungen, Beſchreibungen mit Arien, die moraliſche

Anmerkungen und Maximen enthalten, keine gute Würkung. Sie ſind der Lebhaftigkeit der Empfindungen entgegen, und geben dem Tonſezer nicht Gelegenheit genug, ſich kräftig und rührend auszudruken *). Findet der Dichter nöthig, dem Zuhörer hiſtoriſche Umſtände zu Gemüthe zu führen, ſo kann er es auf eine weit lebhaftere Art, als durch Erzählungen thun. Er kann ihm die Sache lebhaft vor Augen bringen, indem er ſich anſtellt, als ob er die Sachen ſähe und hörte. So hat es Ramler in ſeiner Cantate über das Leiden des Heilandes in dem erſten Recitativ gethan. So hat es Rolli in der ſchönen Cantate von Acis und Galathee gethan, da er im folgenden Recitativ auf das lebhafteſte vorſtellt, was keine Erzählung würde gethan haben.

Ma gorgogliar la placida marina già lento,
Ecco! già ſorge,
Ecco! già ſopre l'inargentata concha,
Ecco apparir la Diva!
E i zeffiretti alati
La guidan' alla riva.

Es giebt Cantaten, da der Dichter in ſeiner eigenen Perſon ſpricht, die man betrachtende nennen könnte, und andre, da er hiſtoriſche Perſonen ſprechen läßt, damit wir uns deſto lebhafter in ihre Umſtände und Faſſung ſezen können. Dieſe kann man hiſtoriſche Cantaten nennen. Einen weitläuftigen Unterricht über alles, was der Dichter bey der Cantate zu beobachten hat, um ſie zur Muſik recht bequem zu machen, findet man in Krauſens fürtreflichem Werk von der muſikaliſchen Poeſie **).

Die Cantate iſt eine von den Dichtungsarten, welche den Alten unbekannt geblieben, wiewol ſie ſchäzbare Vorzüge hat. Die geiſtliche Cantate iſt, für den öffentlichen Gottesdienſt ſehr wichtig. Andre von moraliſchem Inhalt, können bey andern feſtlichen Gelegenheiten, oder auch nur blos in Concerten, von ſehr großem Nuzen ſeyn, wenn der Dichter und der Tonſezer jeder das Seinige dabey gethan haben.

Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten: kleinere, für die Cammermuſik, darinn weder ein vielſtimmiger Geſang, noch vielſtimmige Begleitung verſchiedener Inſtrumente vorkommen; und größere zur feyerlichen Kirchenmuſik, darinn Chöre, Choräle und andre vielſtimmige Geſänge und eine ſtarke Beſezung von verſchiedenen Inſtrumenten ſtatt hat. Dieſe werden insgemein Oratoria genennt. Bey dieſen hat der Tonſezer überhaupt in Anſehung des guten Geſchmaks dasjenige zu beobachten, was von der Kirchenmuſik iſt erinnert worden. Die kleinern Cantaten erfodern einen überaus reinen und in allen Stüken vollkommenen Saz, als ſolche Stüke, in denen jeder kleine Fehler anſtößig wird, und bey denen der Mangel der Handlung und der theatraliſchen Vorſtellung durch innerliche Schönheiten muß erſezt werden.

◆ ◆

Daß die eigentliche **Cantate**, oder das, was wir ſo nennen, italieniſchen Urſprunges iſt, ſagt ſchon der Nahme. Wenigſtens finden wir, unter den, auf uns gekommenen lyriſchen Poeſien der Alten, keine ganz eigentlichen Muſter derſelben, ob es gleich ſonſt wahrſcheinlich iſt, daß die verſchiedenartigen Strophen der Pindariſchen Geſänge z. B. verſchiedenartige Muſik hatten. Als Gedicht, entwickelte die Cantate ſich aus dem, was die Italiener **Madrigal** nennen, oder damahls

---

*) Celles qui ſont en récit et les airs en Maximes, ſont toujours froides et mauvaiſes; le Muſicien doit les rebuter. Rouſſeau Dict. de Muſique Article Cantate

**) Im fünften Hauptſtük.

nannten. Dieſe Dichtart, deren H. Sulzer gar nicht gedacht hat, ſoll, den Italieniſchen Kunſtrichtern, ſo wie dem Menage (Dict. etymol.) zu Folge, ihre Benennung von Mandra (Heerde, Haufe) erhalten haben, und hieß auch älterer Mandriale. So viel iſt gewiß, daß ihr Innhalt, urſprünglich, ganz ländlich war. Doni, in ſ. Werke De la Melodie, ſagt, unter mehrern, S. 119 ausdrücklich: Madrigali . . . in cose materiale, vili e humili e vili componimenti s'usavano. Ob es aber, wie ein neuerer engliſcher Kunſtrichter (Robertſon, On the fine Arts, S. 349.) will, aus dem Provenzaliſchen Deſcord, welches in der Hiſt. litt. des Troubadours, B. 1. S. 40. une composition d'une certaine diversité et variation dans le chant (vergl. mit Creſcimbeni's iſtoria della volgar Poeſia, B. 2. S. 127. Ausg. von 1730) genannt wird, entſtanden, und ob das Deſcord, wie Quadrio (Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. II. Lib. 2. S. 320) behauptet, ſchon in ſo fern eine eigentliche Cantate geweſen ſey, als es aus verſchiedenartigen Arien beſtanden habe, kann ich um deſto minder beſtimmen, da es in der gedachten Hiſt. des Troub. a. a. O. un genre de composition inconnue heißt. — Das Madrigal ſelbſt beſtand, urſprünglich, der Form nach aus fünf oder acht bis eilf oder ſechzehn Zeilen, deren Länge und Reime aber nicht beſtimmt geweſen zu ſeyn ſcheinen. Giov. B. Strozzi der ältere machte es ganz regeliren, und es erhielt verſchiedene Geſtalten, ſo wie man verſchiedenen Innhalt dazu nahm. Die längern nannte man Madrigalaſſen, und diejenigen, welche ernſthaften Innhaltes waren, Madrigalonen. Auch gab es Madrigali a Corone, welche aus achtzeiligen Stanzen beſtanden, deren zweyte ſich mit dem letzten Verſe der erſtern anfieng, und deren letzte ſich mit dem erſten Verſe der erſtern endigte. Die Dichter, welche deren geſchrieben, ſind, bey dem Quadrio (a. a. O. S. 315 u. f.) angezeigt; und beſondre Anweiſungen dazu haben, unter mehrern, Fil. Maſſini, in ſ. Lezione, Perug. 1588. und Giov. B. Strozzi der jüng. in ſ. Orationi e Lezione, Rom. 1635. 8. geliefert. — In Muſik wurden ſie ſchon frühe geſetzt. Natürlich war von der Poeſie der Neuern, eben ſo wie von der Poeſie der Alten, bey ihrer Entſtehung, der Geſang unzertrennlich; Quadrio (a. a. O. S. 321) führt ſchon eine dergleichen Compoſition vom J. 1300 an. Aber freylich ſcheinen Vorzugsweiſe nur die ſo genannten Ballate urſprünglich eigentlich geſetzt worden zu ſeyn; und die Italiener ſchreiben dem ältern Lorenzo de' Medici das Verdienſt zu, die beſondre Compoſition mehrerer lyriſcher Dichtungsarten veranlaßt zu haben. Nun ſtanden Dichter auf, welche, blos zu dieſem Zwecke Gedichte verfertigten. Ein Verzeichniß von den muſikaliſchen Compoſitionen derſelben findet ſich bey dem Quadrio (a. a. O. S. 328 u. f.) und unter dieſen ſind nicht wenige Sammlungen von Madrigalen, deren älteſte vom J. 1567 iſt. „Der dabey gebrauchte muſikaliſche Styl," ſagt Arteaga (in der Geſchichte der Italieniſchen Oper, B. 1. S. 244. Anm. 80. d. d. Ueberſ.) „war urſprünglich ein taktmäßiges Recitativ. Nachher wurde er „aber geſangreicher, und verwandelte ſich „endlich gar in einen ſehr ausgearbeiteten „Fugenſtyl. Die Motetten ſind gewiſſer „Maßen an deſſen Stelle getreten. Die „Art des Madrigalgeſanges wurde ſo gar „auf Inſtrumente übergetragen; daher „findet man aus dem 16ten und 17ten „Jahrh. auch Madrigale für die Orgel „und andre Inſtrumente." Und, eben dieſer Schriftſteller giebt, a. a. O. S. 240 mehrere Nachrichten von dem Fortgang dieſer muſikaliſchen Compoſitionen. Auch haben wir, unter eben dieſer Aufſchrift dergleichen, wovon ich nur Gev. Lud. Agricolas Geiſtliche Madrigalien, Gotha 1675. f. anführen will. Und eben ſo haben wir von Caſp. Ziegler eine Schrift, „von den Madrigalen, wie ſie, nach der Italieniſchen Manier, in unſrer Sprache auszuarbeiten, nebſt etlichen Exempeln, Witt. 1685. 8. erhalten. —

In eben dem Maße, indeſſen, worin mehrere Arten von Gedichten ganz eigentlich, von beſondern Componiſten, geſetzt wurden, erhielten dieſe ſämmtlich den Nahmen — **Canto**, aus welchem endlich, in dem ſiebzehnten Jahrhundert der Nahme **Cantate** für eine beſondre Gattung derſelben entſtand. So viel iſt gewis, daß der Nahme Cantate noch nicht in des Minturno Arte poetica, Ven. 1564. 4. vorkommt. Natürlich genug war aber ihre Entſtehung. Jedes Gedicht beſteht, mehr oder weniger, aus Erzählung und Empfindung zugleich, oder vielmehr, es giebt des dichteriſchen Stoffes ſehr viel, der ſich nicht, ohne hinzugefügte Erzählung, behandeln läßt. Der Ausdruck der lebhaften Empfindung iſt, ohne Bekanntſchaft mit der Veranlaſſung dazu, gleichſam räthſelhaft, beſonders, wenn durch den Gegenſtand, ſehr vielerley und mancherley Empfindungen geweckt werden können. Und dann giebt es einzelne Situationen, deren Empfindungen der Dichter entweder nicht in eigener Perſon ausdrücken kann, oder an welchen mehrere Perſonen Theil nehmen. Jenes iſt z. B. der Fall mit Begebenheiten aus der Mythologie; dieſes mit öffentlichen Feyerlichkeiten, u. d. m. Sollen nun dergleichen Darſtellungen in Muſik gebracht, und ihrem innern Gehalte gemäß, geſetzt werden: ſo muß natürlicher Weiſe der erzählende Theil derſelben (das Recitativ) einen andern Ausdruck erhalten, als der mehr belebte, oder als die Darſtellung der Empfindung, die Arie. Wer aber zuerſt Gedichte in dieſer Form, das heißt Gedichte verfertigte, in welchen Erzählung von Empfindung getrennt, oder welche in Recitativ und Arie beſonders abgetheilt ſind, wird von keinem der Geſchichtſchreiber der italieniſchen Poeſie genau beſtimmt. Chiabrera und Tronſarelli werden, unter den erſten genannt; und Barbara Strozzi ſoll, zu Venedig im J. 1653 deren zuerſt geſetzt haben. (S. Eſſai ſur la Muſiq. anc. e mod. B. IV. S. 460 u. f.) Derſelben ſind dergleichen, in der Folge, ſehr viele, und von ſehr mancherley Art geworden. Man hat nähmlich auch Gedichte zuweilen ſo genannt, worin mehrere, beſtimmte, Perſonen nahmentlich in einer ſchon beſtimmten, angenommenen Situation, auftreten, ohne daß ſie übrigens einen andern Zweck, als den Ausdruck ihrer Empfindung, und ohne daß das Gedicht alſo eigentliche Handlung hätte. Die, zum Grunde gelegte Situation bleibt darin immer dieſelbe; und das was die eine Perſon ſingt, beſtimmt nicht gerade die Empfindungen und Vorſtellungen der andern. Sie ſind ſämmtlich nur immer Repräſentanten, oder der Innhalt iſt die Vorſtellung von einer vergangenen Handlung und nicht die Handlung ſelbſt. Gewöhnlich nennt man dieſe indeſſen, wenn ſie weltlichen Innhaltes ſind, eben ſo, wie die Oper, Drammi muſicali, und diejenigen, welche auf Religion ſich beziehen, Oratorio. (S. den Art. **Oratorium**.) Rouſſeau irrt ſich alſo, wenn er in ſ. Diction. de Muſique Art. Cantate, ſagt, daß die gegenwärtige Cantate in Italien ein **wirkliches muſikaliſchen Drama** ſey. Ein ganz eigentliches Drama, als worin frey, und eigen wirkende Perſonen auftreten, welche eine beſondre Abſicht erreichen wollen, iſt ſie nie, oder von dieſem iſt ſie immer verſchieden geweſen; und dann exiſtirt ſie zugleich auch noch gegenwärtig daſelbſt in ihrer einfachen gewöhnlichen Geſtalt. Auſſer dem bereits angeführten Gabr. Chiabrera († 1638. Canzone, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Verm. Rom. 1718. 8. 3 B. Ven. 1757. 12. 5 B.) — und Ottavio Tronſarelli (deſſen Creazione del mondo, und Fetonte, Ven. 1632. 8. von den Italienern zu den Cantaten gerechnet werden, ob der Verf. ihnen gleich den gedachten Nahmen von Drammi muſicali gegeben hat) haben dergleichen noch vorzüglich verfaßt: Fulvio Teſti († 1646. Poeſ. lir. Modena 1643 — 1648. 4. 5 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th.) — Carlo Mar. Maggi (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — Franc. Lemene († 1704. Poeſ. div.

Mil. 1692. 4. 1709. 8. 2 Bde.) — Girol. Gigli († 1722. Poeſ. ſacre, profane e facete, Ven. 1722. 8.) — Apoſtolo Zeno († 1750. Opere, Ven. 1744. 8. 10 B.) — Carlo Rolli († 1762. Canz. e Cantate Lib. II. Lond. 1727. 8. mit der Muſik. Poet. Compon. Ven. 1761. 8. 2 B.) — Pietro Metaſtaſio († 1782 ſ. den Art. Oper) — Matth. Dammani (Poeſ. Fir. 1766. 8. 2 B. die beynahe nichts, als Cantaten enthalten) — [illegible] Roni (Opere, Fir. 1766. 8.) — Calſabigi u. a. m. Ueberhaupt klagen ſo wohl Creſcimbeni (a. a. O. B. 1. S. 300) als Quadrio (a. a. O. S. 332 u. a. St. m.) über einen Ueberfluß daran. — — Die Muſik dazu iſt von Maur. Cazzati — Bonifac. Graziani — Gio. Ant. Perti — Giac. Cel. Predieri — Jac. Cariſſimi (welcher die erſten geiſtlichen geſetzt haben ſoll) — M. Ant. Ceſti — Luigi — Cavalli, Legrenzi — Caprolini — Paſqualini — Bandini — Aleſſandro Scarlatti (welcher, unter den Componiſten der Cantaten, der fruchtbarſte und originalſte iſt) — u. v. a. m. geſetzt. Mehrere Nachrichten liefern Creſcimbeni, in ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, B. 1. S. 296 und 312. Ausg. von 1731 — Quadrio, in der Stor. e Ragione d'ogni Poeſia, Vol. II. Lib. 2. S. 332 u. f. — Ch. Burney, in der General Hiſt. of Muſik, B. IV. Kap. 4. — —

In ſpaniſcher Sprache ſind mir keine eigentlichen Cantaten bekannt; und die Villancichi, welche, als ſolche, von Quadrio (a. a. O. S. 320) oder als Madrigale mit Arien, characteriſirt werden, haben keinesweges dieſe Beſchaffenheit. — —

In franzöſiſcher Sprache ſchrieb, ſo viel ich weis, Jean B. Rouſſeau († 1741. Oeuvr. Par. 1722. 12. 2 B. 1743. 4. 2 B. Lond. 1748. 12. 4 B. Par. 1753. 12. 4 B.) die erſten, welche auch immer noch für die beſten gehalten werden; und nächſt ihm, La Motte Houdard († 1731. im 8ten B. ſ. Oeuvr. Par. 1754. 12. 10 B. B. 8. S. 9 Cantates tirées de l'Ecriture ſainte) — Louis Fuzelier († 1752) — Ch. Franc. Panard († 1765) — u. a. m. Eine Sammlung gab Bachelier, unter dem Titel: Rec. de Cantates, contenant celles, qui ſe chantent dans les Concerts, Par. 1724. 12. heraus. — In Muſik ſind deren vorzüglich von Louis Nic. Clairembaut († 1749) geſetzt worden. Aber die Dichtungsart überhaupt ſcheint nicht viel Beyfall gefunden zu haben. In dem Eſſai ſur la Muſique anc. et mod. heißt es, B. 3. S. 406. Ce genre eſt entièrement paſſé de mode. Und in den verſchiedenen franzöſiſchen Werken über die Dichtkunſt wird ſie höchſt ſelten in Erwähnung gezogen. Nur in den Elemens de poeſie franc. Par. 1752. 18. 3 B. kommt B. 3. S. 167 etwas darüber vor. Uebrigens haben die Franzoſen, auſſer der gewöhnlichen Cantate, noch eine kleinere Gattung, welche Cantatille von ihnen genannt wird, und nur aus Einem Recitativ und aus Einer Arie beſteht. — —

Von engliſchen Gedichten ſind, vorzüglich hieher zu rechnen: Hymn to Harmony von Will. Congreve (in den verſch. Samml. ſ. W. Deutſch im 3ten B. von Ch. F. Weiße Lyr. Gedichten) — Alexander's Feaſt, von John Dryden (in ſ. W. Deutſch, ebend. u. von C. W. Ramler, bey ſ. Lyr. Gedichten) — Ode on St. Cecilia's Day von Al. Pope (in ſ. Werken, Deutſch in Chr. F. Weiße Lyr. Ged. a. a. O.) und dieſe ſind von Eccles und Händel in Muſik geſetzt worden. Gegründete Bemerkungen über die beyden letztern, als muſikaliſche Gedichte betrachtet, finden ſich, unter andern, in Browns Betracht. über Poeſie und Muſik, S. 384 u. f. d. d. Ueberſ. Indeſſen hat, wie man ſieht, keiner dieſer Dichter, ſein Werk Cantate genannt. — —

In deutſcher Sprache ſind deren ſehr viel geſchrieben worden. Ich übergehe die von Menantes und Dichtern dieſer Art. Kaum verdienen auch die in J. El. Schlegels Werken (Th. 4. S. 203 u. f.) welche urſprünglich zum Theil in den bekannten Beluſtigungen und Beyträgen ſtanden, und von J. A. Scheibe in Muſik geſetzt worden ſind, angeführt zu werden. Weit beſſere aber haben deren geliefert: H. W. von Gerſtenberg (Ariadne auf Naxos, in Muſ. geſ. von J. A. Scheibe, nebſt einem Sendſchreiben vom Recitativ . . . Leipz. 1765. von Reichardt) — C. W. Ramler (in ſ. lyr. Gedichten, Berl. 1772. 8. und ohnſtreitig die vollkommenſten) — Dan. Schiebeler († 1771. Muſikal. Gedichte, Hamb. 1769. 8. Auserl. Gedichte, ebend. 1773. 8.) — A. Niemeyer (Ged. Leipz. 1778. 4) — J. G. Jacobi (Auf das Geburtsfeſt des Königes in den J. 1771 und 1772. Am Charfreytage, 1772) — J. C. Lavater (Auferſtehung der Gerechten, Zür. 1773. 8.) — Auch haben deren noch D. B. Münter (Geiſtl. Cantaten, Gött. 1769. 8) — Joh. S. Patzke (Muſikal. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) u. v. a. m. geſchrieben, und, unter unſern Componiſten, Graun — Fleiſcher — Hiller — Krauſe — Telemann, Weinlig, G. Benda, Schulz, Fedr Benda u. a. m. deren geſetzt. — — Theoretiſch handeln davon noch: Joh. Chriſtph. Gottſched, in ſ. Dichtkunſt, S. 465 der 4ten Aufl. — A. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 168. 2te Aufl. — J. J. Eſchenburg, in ſ. Entw. einer Theorie und Litter. der ſch. Wiſſenſch. S. 205 der 2ten Aufl. welcher, in dem 6ten Bde. der dazu gehörigen Beyſpielſammlung auch eine Auswahl derſelben hat abdrucken laſſen. —

S. übrigens die Art. Lyriſch und Oratorium.

## Capelle.

### (Baukunſt.)

Iſt ein kleines geiſtliches Gebäude, das zum Privatgottesdienſt erbauet iſt. Es giebt freyſtehende Capellen, die nichts anders, als kleine Kirchen ſind; in Häuſern oder Palläſten ſolcher Perſonen gebauete, die das Vorrecht eines Privatgottesdienſts haben; noch andere Capellen ſind beſondere, an den Abſeiten groſſer Kirchen angebauete, und mit einem Altar verſehene Abtheilungen, darinn bey beſondern Gelegenheiten Privatmeſſen geleſen werden. In groſſen Hauptkirchen findet man bisweilen verſchiedene ſolche Capellen zugleich angebracht.

## Capelle.

### (Muſik.)

Aus der eigentlichen vorher erklärten Bedeutung dieſes Worts, iſt die uneigentliche entſtanden, nach welcher man die Geſellſchaften der Tonkünſtler, die von Groſſen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmuſik zu machen, Capellen nennt. Man giebt ſo gar dieſen Namen auch ſolchen Geſellſchaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermuſik beſtellt ſind. Der Vorſteher oder das vornehmſte Glied einer ſolchen Geſellſchaft wird der Capellmeiſter genennt. Seine Verrichtung iſt, alles, was aufgeführt werden ſoll, herbey zu ſchaffen, es ſey, daß er die Sachen ſelbſt componirt, oder anderswoher genommen habe; ferner liegt ihm ob, die ganze Ausführung der Muſik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey ſpielt. Alſo muß er, wenn er ſeinem Amte Genüge thun ſoll, ein ſtarker Componiſte ſeyn und alle Theile der Muſik dergeſtalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er ſey Sänger oder Spieler, Vorſchriften und Unterricht zu vollkommner Ausführung des Ganzen zu geben im Stande ſey. Mattheſon hat in ſeinem vollkommenen Capellmeiſter *), einem zwar ſchlecht und etwas pöbelhaft geſchriebenen, aber ſehr viel Gutes enthaltenden Werk, alle Eigenſchaften eines guten Capellmeiſters, gründlich ange-

---

*) Hamburg 1739. Fol.

angegeben, die, des ſchlechten Vortrags, und der verſchiedentlich eingeſtreuten unnützen Anmerkungen ungeachtet, jedem, der ein ſolcher zu ſeyn glaubt, zu ernſtlicher Ueberlegung zu empfehlen ſind.

Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, ſowol Soloſänger, als andre zur Beſezung der vielſtimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Inſtrumente. Nach ihm wird eine gut beſezte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Perſonen beſtehen können.

Wer die beſondre Einrichtung einer Capelle näher zu wiſſen verlangt, kann in Herrn Marpurgs hiſtoriſch-critiſchen Beyträgen zur Aufnahme der Muſik, die Liſten verſchiedener Capellen, beſonders die von der Salzburgiſchen, im 3ten Stük des III Bandes nachſehen.

◆ ◆

Auſſer der, von H. S. angeführten Schrift von Joh. Mattheſon (Hamb. 1739. f.) gehört hieher: „Einige der vornehmſten Pflichten des Capellmeiſters oder Muſikdirectors, von Lud. Carl Junker, Winterth. 1782. 8. — — Zur Geſchichte der, in den Capellen Italiens getroffenen Einrichtungen, enthalten Beyträge, und geben wahre Anweiſungen: Oſſervazioni per ben regolare il Coro de' Cantori della Capella Pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che ſtraordinarie, da And. Adami da Bolſena, R. 1711. 4. —

# Carricatur.

(Zeichnende Künſte.)

Eine Zeichnung, darinn das Beſondre in der Bildung, die einzele Perſonen charakteriſirt, übertrieben und ins Poßirliche übergetragen worden. Dieſe urſprüngliche Bedeutung des Worts iſt hernach auch auf jede übertriebene Vorſtellung des Poſſierlichen ausgedehnt worden. So ſagt man von einem übertriebenen comiſchen Charakter im Luſtſpiel, es ſey eine Carricatur. In dem Artikel poſſirlich haben wir überhaupt unſre Meinungen von dieſen Vorſtellungen geäußert. Hier merken wir insbeſondre von den Carricaturen der zeichnenden Künſte an, daß ſie dieſe äſthetiſche Eigenſchaft haben, durch das Beſondere, Unerwartete und Lebhafte, das ſie an ſich haben, ſtarke und daurende Eindrüke in der Phantaſie zurüke zu laſſen. Sie ſind demnach nicht, wie einige zu ſtrenge Kunſtrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfodert wird, kann eine gute Carricatur ſehr dienlich ſeyn. **Homers** Beſchreibung des **Therſites** und verſchiedene Züge in der **Odyſſee** von den Freyern der Penelope gränzen ſehr nahe daran.

Wir wollen alſo den zeichnenden Künſtlern die Carricaturen, als Uebungen, gerne erlauben. Vermuthlich hat ſich der ſonſt ernſthafte **Leonhard von Vinci** in dieſer Abſicht damit abgegeben. In der Ambroſianiſchen Bibliothek zu Meiland ſind, unter viel andern Handzeichnungen dieſes groſſen Mannes, auch ſchöne Carricaturen von ihm zu ſehen. Einige davon hat der Herr Graf von Caylus ſtechen laſſen. Und man weiß, daß auch Hannibal Carrache ſich damit beſchäftiget hat, ob er gleich ſonſt unter die erſten gehört, die in dem groſſen und ernſthaften Geſchmak gearbeitet haben. Unter den Neuern hat Ghezzi es in einzeln Figuren und Bildniſſen, an denen man die Perſonen genau kennt, und in ganzen Vorſtellungen Hogarth, allen andern zuvorgethan. Die Kupfer, welche lezterer zu dem Hudibras gemacht hat, ſind Meiſterſtüke, die den geiſtreichen Vorſtellungen des Dichters noch mehr Leben mittheilen, und zugleich beweiſen, wie dieſe Art der Arbeit mit Nutzen könne angewendet werden.

◆ ◆

Zur Beſtimmung des Begriffes von Carricatur überhaupt, und des Unterſchiedes derſelben in den redenden und bildenden Künſten, kann die Anm. 4. des 75 §. S. 106. von Hrn. Eberhards Theorie der ſchönen Wiſſenſch. etwas beytragen. — Wie weit man in der Carricatur gehen könne, davon handelt de Piles, in dem Cours de Peinture S. 29 u. f. Amſterd. Ausg. von 1767. — Von den Gaben und Werken des Hrn. Hogarth und den Carricaturen überhaupt ... handelt die 57 Betr. S. 214 in dem Werke des Hrn. v. Hagedorn, — zu welcher ich hinzu ſetze, daß, in einem großen, und dem beſſeren Theile der Hogarthiſchen Werke, die Carricatur mehr in Uebertreibung der ihnen zum Grunde liegenden Idee, als der eigentlichen Figuren beruht. — Von der Zeichnung der Carricaturen überhaupt: Rules for Carricature with an Eſſay on comic Painting, by Capt. Groſe, Lond. 1788. 8. — —

Zur Geſchichte der Carricatur kann vielleicht etwas beytragen: Chr. Henr. Bergeri Commentatio de perſonis, vulgo Larvis ſ. Maſcheris, Frcft. 1723. 4. mit Kupf. — —

Carricaturen ſind gemahlt und gezeichnet worden von: Pet. Quaſt (in Kupfer geſtochen, 26 Bl. 1638 und 1653. 4. er lebte um das Jahr 1640) — Giov. Bat. Brazze (1635) — Bac. Biondi († 1656) — Salomon von Danzig (1695) — Fauſt. Bocchi (1700) — Pet. Franc. Mola (1700) — Pietro Leone Ghezzi († 1755. Raccolta di XXIV Caricature diſegnate colla penna del celebre Cav. P. L. Ghezzi, conſervate nel Gabinetto di S. M. il Re di Polonia, Dresda 1750. fol. Potsd. 1766. f. von Math. Oeſterreich — Th. Patch († 1760) — Wilh. Hogarth († 1764. S. Biogr. Anecd. of Will. Hogarth, Lond. 1782 und 1784. 8. deutſch, Leipz. 1783. 8.) — Jacq. Saille (Recueil de Caricatures deſſinées par Jean Saly et gravées par A. L. de la Live, Par. f.) — Hugo Collet — Paul Collet. — J. Alex. Chevalier (Prem. et ſec. cah. de charges à l'eau forte, 6 Bl. Nouv. cah. 6 Bl. — —

Die, von Hrn. S. erwähnten, von dem G. Caylus geätzten und herausgegebenen Carricaturen des Leon. da Vinci führen den Titel: Recueil de têtes de caracteres et de charges (59 Bl.) und ſind noch einmahl von Mariette herausgegeb. worden, avec une lettre ... au ſujet de ces deſſeins, Par. 1730. 4. 59 Bl. nachgeſtochen von J. A. B. Augsb. fol. — Auch hat Hollar, wenn ich mich nicht irre, ſechs Blätter nach ſolchen, von L. da Vinci gezeichneten Köpfen in Kupfer geäzt; und im Jahre 1786 erſchienen: Da Vinci's 64 celebrat. Caricat. from Drawings, by Hollar, out of the Portland Muſeum, 4. — Von Annibale Carracci werden, in der Bibl. de Peint. Sculpt. etc. p. Mr. Chr. Th. de Murr, Ch. XXI. S. 571. Figure diverſe al numero d' 80, diſ. da Annib. Caracci, ed intagl. da Sim. Giulino, Pariſino, R. 1646. f. angeführt; da aber, in dem Dict. des Artiſtes des H. v. Heinecke, welches ein, ſonſt ſehr genaues, und vollſtändiges Verzeichniß der Werke dieſes Künſtlers enthält, deren nicht gedacht wird, und ſie mir weiter nicht bekannt ſind: ſo kann ich darüber nichts beſtimmen — Von neuern engliſchen Künſtlern ſind übrigens viele, hieher gehörige Blätter geliefert worden, vorzüglich nach Zeichnungen von Will. Bunbury, Ramberg, u. a. m. als A long Minuet, A Tour to foreign Parts, The Recruiting Officer, und v. a. m.

## Carton.

(Mahlerkunſt.)

Eine Zeichnung auf ſtarkes Papier. Man giebt dieſen Namen beſonders den Zeichnungen, welche ſowol für die Mahlerey auf friſchen Kalk (in Fresco) als für die Tapetenwürker gemacht werden. Im erſten Fall wird die Zeichnung an die Mauer gelegt, damit die Umriſſe darnach können gemacht werden *). In dem andern Fall werden die Cartone hinter oder unter den Einſchlag der Tapete gelegt, damit alles nach der Zeichnung derſelben könne verfertiget werden, deßwegen auch dieſe Cartone mit Farben ausgeführt ſeyn müſſen. In England werden noch einige Originalcartone aufbehalten, welche Raphael für Tapeten gemacht hat. Dieſe berühmte Stüke, welche ſieben Geſchichten aus dem N. Teſt. vorſtellen, ſind von dem König Carl I. gekauft, und nachher in dem Pallaſt von Hamptoncourt aufbewahrt worden, wo ſie noch zu ſehen ſind. Sie gehören unter die vollkommenſten Arbeiten des Raphaels, folglich unter die vollkommenſten Werke der Mahlerkunſt. Eine umſtändliche hiſtoriſche und critiſche Beſchreibung derſelben giebt Richardſon. Dorigny hat ſie nach den Originalen gezeichnet und geſtochen. Von dieſen Stüken ſind auch verſchiedene Nachſtiche gemacht worden.

◆ ◆

(*) Die, von H. S. angeführten Cartons des Raphael ſind verſchiedentlich in Kupfer gebracht worden. Mehrere Auskunft darüber geben die Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Th. 2. S. 352. — Von Cartons überhaupt handelt Giov. B. Armenini, im 6ten Kap. des 2ten Buches ſ. Precetti della Pittura, Ven. 1687. 4. S. 60. unter der Aufſchrift: Di quanta importanza ſia a far bene i Cartoni, della utilità e effetti loro, in quanti modi e con che materia ſi fanno, e qual ſiano le vie più ſpedite, e facili, e indi come ſi calcano, e ſpolverano nelle opere ſenza offenderli, e come ſi imitano in quelle.

## Cartuſche.

(Zeichnende Künſte.)

Eine gemahlte oder geſchnitzte Zierrath, welche einen angehefteten Wapenſchild vorſtellt, darinn ein Wapen, oder ein Sinnbild, oder eine Schrift kann geſetzt werden. Vermuthlich ſind ſie zuerſt in der Baukunſt aufgekommen, da man über Thüren, oder an den Giebeln der Häuſer, ſolche Schilde mit dem Wapen des Eigenthümers hingeſetzt hat. Von da hat ſich ihr Gebrauch weiter erſtrekt, ſo daß man ſie jezo an ſehr verſchiedenen Oertern über Thüren, Fenſtern, an den Stürzen der Camine, und an allen Arten der Einfaſſungen, ingleichen überall, wo Aufſchriften ſollen oder könnten geſezt werden, anbringt. Ihre Form hat nichts beſtimmtes. Die Künſtler ſchweifen in keiner Sache mehr aus als in dieſer Zierrath, wo ſie ihrer Phantaſie vollen Lauf laſſen. Ihr Gebrauch wird ſehr übertrieben; denn unwiſſende Verzierer und Bildhauer bringen ſie überall an, um nur nichts unverziert zu laſſen. In ihrer Form ſind ſie ſo ausſchweifend, daß man oft nicht errathen kann, was es ſeyn ſoll; viele halten es vor eine Schönheit der Cartuſche Flügel anzuhängen, daß es ſcheinen ſoll, als wenn ſie davon fliegen wolle. So weit kommt man in der Ausſchweifung, wenn man einmal von dem wahren Gebrauch und den Abſichten der Verzierungen abgewichen iſt.

◆ ◆

Entwürfe und Zeichnungen von Cartuſchen ſind von ſehr vielen Künſtlern geliefert worden, als von Stefano della Bella (Libro di div. Cartelle e Scudi d'Arme, f. 15 Bl. Rac. di varii cappr. e nuove invenz. di Cartelle, 1646. 18

---

*) S. Kalkmahlerey.

15 Bl. verſch. Größe Nouvelles Invent. de Cartouches, 1647. 8.) — Livre de Cartouches d'aprés Mr. Charmeton, gr. p. Germ. Andran — Chiffres, Cartouches, Compart. etc. p. Renard, f. 46 Bl. — Livre de Cartouches reg. par Cuvillies, f. 6 Bl. — Rec. d'Ornemens et de Cartouches, p. J. de la Joue, Par. 1770. f. 21 Bl. — von P. Decker (Schilder für Bildh. und Goldſchm. f. 5 Bl.) — von J. Chr. Weigel (Etliche curiöſe neu inventirte Schild, 21 Bl.) — von Habermann (Schilder, Laubwerk, f. 8 Bl.) — von J. Bauer, 4. 4 Bl. — von Wachsmuth, f. 4 Bl. — von Lorenz, f. 4 Bl. — **Sammlungen**: Collection de 36 jolies Cartouches, Par. 1770. 4. — Collect. de Cartouches d'aprés plusieurs grands Maitres, R. 1770. f. 82 Bl. — Abbildungen von neu inventirten Schildern für unterſchiedliche Künſtler, 1765. f. 8 Bl. —

## Caryatiden.

(Baukunſt.)

Sind in der Baukunſt Säulen oder Stützen nach der Geſtalt weiblicher Figuren ausgehauen, denen man eigentlich den Namen der Bildſäulen geben ſollte, weil ſie zugleich Bilder und Säulen ſind. Sie ſind bey folgender Gelegenheit in die Baukunſt eingeführet worden. Weil die Stadt Carya in dem Peloponneſus ſich zu den Perſern geſchlagen, da dieſe gekommen Griechenland zu erobern, ſo wurde nach der Niederlage der Perſer dieſe abtrünnige Stadt von den Griechen angenommen; alle Männer wurden umgebracht, und das weibliche Geſchlecht in die Sclaverey verurtheilt. Das Andenken dieſer Sache wollten die griechiſchen Baumeiſter dadurch verewigen, daß ſie Bildſäulen in der Tracht der caryatiſchen Frauen in den Gebäuden anbrachten, und ſie als Sclaven vorſtellten, welche die ſchwereſten Laſten tragen müſſen. Sie werden zu Unterſtützung hervorſtehender Theile, (dergleichen die Baltone oder die Chöre in Muſik- und Tanzſälen, erhabenen Gallerien — ſind) oder auch wol der Gebälke gebraucht. Insgemein werden ſie ohne Aerme, mit einem beſondern Putz von geflochtenen Haaren, mit langem dicht an dem Leib anliegenden Gewand vorgeſtellt. Einige Baumeiſter ſetzen ſie auf ordentliche Säulenfüße, und legen doriſche Capitäle darauf. Das Unnatürliche dieſer Bildſäulen wird oft durch die Schönheit der Figuren erträglich gemacht, und nur die edle Liebe zur Freyheit, welche die Griechen belebt hat, kann die Art von Wuth entſchuldigen, welche dieſe Zierrathen eingeführet hat. Eine Nachahmung der Caryatiden ſind die Perſer, eine andre Art Bildſäulen.

◆ ◆

Beſondre Abbildungen von Caryatiden, ſind, unter andern, von Joh. Fred. Brieß gezeichnet, und von Ger. von Jode, unter dem Titel: Caryatidum, Termes vocant, ſive Atlantidum multiformium ad quemlibet Architecturae ordinem, accommodatar. Cent. I. 16 Bl. in Kupfer geſtochen, herausgegeben werden. — Uebrigens handelt von dem Gebrauch der Caryatiden in der Baukunſt, unter mehrern, J. Fres. Blondel, in dem Cours d'Architect. civile, B. 1. S. 198 und S. 345.

## Charakter.

(Schöne Künſte.)

Das Eigenthümliche oder Unterſcheidende in einer Sache, wodurch ſie ſich von andern ihrer Art auszeichnet.

Die ſchönen Künſte, welche Gegenſtände aus der ſichtbaren und unſichtbaren Natur zur Betrachtung darſtellen, müſſen jeden ſo bezeichnen, daß die Gattung, zu der er gehöret, oder auch das Beſondre, wodurch er von jedem andern ſeiner Art unterſchieden wird, kann erkennt werden. Demnach iſt die genaue Bemerkung des Charakteriſtiſchen, ein Haupttheil der Kunſt. Der Mahler muß jedem Gegenſtand in allem, was an ihm ſichtbar iſt, den Charakter ſeiner Gattung, oder auch, (wie in Portraiten) den einzeln Charakter, wodurch er ſich von allen Dingen ſeiner Art auszeichnet, zu geben wiſſen, und ſo muß jeder andre Künſtler die Charaktere der Dinge bezeichnen können.

Es gehöret demnach vorzüglich zu dem Genie des Künſtlers, daß er in Gegenſtänden der Sinnen und der Einbildungskraft, das Charakteriſtiſche bemerke. Dazu aber wird ein überaus ſcharfer Beobachtungsgeiſt erfodert, den man, für ſichtbare Dinge beſonders, ein ſcharfes mahleriſches Auge nennt. Wie der Mahler, ſobald er einen Gegenſtand recht in das Auge gefaßt hat, ſogleich die weſentlichen Züge deſſelben durch die Zeichnung darſtellen kann, ſo muß jeder Künſtler in ſeiner Art das Unterſcheidende der Sachen ſchnell faſſen und ausdrüken können. Und in dieſer Fähigkeit ſcheinet die Anlage des Genies für die ſchönen Künſte zu beſtehen; ſo daß vielleicht aus der Fähigkeit, die Charaktere der Dinge zu bemerken, der richtigſte Schluß auf des Künſtlers Genie könnte gemacht werden.

Unter den mannigfaltigen Gegenſtänden, welche die ſchönen Künſte uns vor Augen legen, ſind die Charaktere denkender Weſen ohne Zweifel die wichtigſten; folglich iſt der Ausdruk, oder die Abbildung ſittlicher Charaktere das wichtigſte Geſchäfft der Kunſt, und beſonders die vorzüglichſte Gabe der Dichter. In den wichtigſten Dichtungsarten, der Epopee und dem Drama, ſind die Charaktere der handelnden Perſonen die Hauptſache. Wenn ſie richtig gezeichnet und wol ausgedrukt ſind, ſo laſſen ſie uns in das Innere der Menſchen hineinſchauen, und verſtatten uns, jede Würkung der äuſſern Gegenſtände auf ſie, vorher zu ſehen, die daher entſtehenden Empfindungen, die Entſchließungen, jede Triebfeder, woraus die Handlungen entſpringen, genau zu erkennen. Sie ſind eigentliche Abbildungen der Seelen, die wahren Gegenſtände, davon die gemahlten Portraite nur die Schattenbilder ſind. Der Dichter, der die Gabe hat, die ſittlichen Charaktere richtig und lebhaft zu zeichnen, lehret uns die Menſchen recht kennen, und führet uns dadurch auch zu der Kenntniß unſer ſelbſt. Aber noch wichtiger iſt die Würkung, welche wolgezeichnete Charaktere auf unſre Seelenkräfte haben. Denn, wie wir uns mit den Traurigen betrüben, ſo geſchieht eine ſolche Zueignung aller andern Empfindungen, wenn ſie lebhaft geſchildert ſind *). Jede lebhafte Vorſtellung von dem Gemüthszuſtand andrer Menſchen läßt uns das, was in ihnen vorgeht, eben ſo fühlen, als wenn es in uns ſelbſt vorgienge; dadurch werden die Gedanken und Empfindungen andrer Menſchen einigermaßen Modificationen unſrer Seele; wir werden heftig mit dem Achilles, vorſichtig mit dem Ulyſſes, und unerſchroken mit dem Hektor.

Alſo können die Dichter durch die Charaktere der Perſonen, mit ungemeiner Kraft auf die Gemüther würken. Diejenigen, die wir für gut halten, haben den ſtärkſten Reiz auf uns; wir nehmen alle Kräfte zuſammen, um eben ſo zu empfinden, wie die Perſonen, für deren Charakter wir eingenommen ſind. Diejenigen, die uns mißfallen, erweken den lebhaften

---

*) S. Theilnehmung.

haften Abſcheu, weil eben dadurch, daß wir gleichſam gezwungen werden, die Empfindungen derſelben auch in uns zu fühlen, der innere Streit in dem Gemüthe entſteht.

Die vornehmſte Sorge des epiſchen und dramatiſchen Dichters, muß alſo auf die Charaktere der Perſonen gerichtet ſeyn. Deßwegen können nur groſſe Kenner der Menſchen ſich an dieſe Gattungen wagen. Der epiſche Dichter hat wegen der Menge und Verſchiedenheit der Begebenheiten, Vorfälle und Perſonen, die ſeine weitläuftige Handlung ihm an die Hand giebt, Gelegenheit, die perſönlichen Charaktere ſeiner Hauptperſonen ganz zu entwikeln, der dramatiſche Dichter hingegen, deſſen Handlung nur auf einen ſehr beſtimmten Gegenſtand eingeſchränkt iſt, hat vornehmlich einzele Züge in den Charakteren der Menſchen, Tugenden, Laſter, Leidenſchaften zu ſchildern: denn es iſt ſelten möglich, in einer ſo kurzen Zeit, als die iſt, auf welche die Handlung des Drama eingeſchränkt wird, und bey einer einzigen Gelegenheit, den ganzen Charakter des Menſchen kennen zu lernen.

Es giebt Menſchen, die in ihren Handlungen, und in ihrer Art zu denken, gar keinen beſtimmten Charakter zeigen, die einigermaſſen den Windfahnen gleichen, die für jede Wendung und Stellung gleichgültig ſind, und ſich alſo nach allen Gegenden gleich herumtreiben laſſen. Es ſcheinet, als wenn es ſolchen Menſchen an eigener innerlicher Kraft fehlte, aus welcher ihre Gedanken, Entſchlieſſungen und Handlungen entſtehen. Sie warten ganz gleichgültig auf das, was geſchieht, empfangen davon augenblikliche Eindrüke, die ſich ſogleich wieder auslöſchen, wenn die Urſache derſelben zu würken aufhört. Mechaniſche Weſen von dieſer Art ſind für den Dichter unbrauchbar: er ſucht diejenigen Menſchen aus, in deren Art zu denken, zu empfinden, zu handeln, ſich etwas merkwürdiges findet. ſolche, in denen herrſchende Triebe, und ein eigenthümlicher ſich auszeichnender Schwung des Geiſtes oder des Herzens iſt, welche Beſtandtheile des Charakters ſich bey jeder Gelegenheit auf eine ihnen eigene Art äuſſern.

Menſchen von ſolchen Charakteren in mancherley Umſtände und Verbindungen geſetzt, ſind die Seele derjenigen Werke der Kunſt, die Handlungen zum Grund haben, beſonders des epiſchen Gedichts. Dadurch kann eine ſehr einfache Handlung intereſſant werden, und einen Reiz bekommen, den bey dem Mangel guter Charaktere keine Verwiklung, auch keine Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle erſetzen kann. Die Wahrheit dieſer Anmerkung recht zu fühlen, darf man nur die meiſten Trauerſpiele der Griechen betrachten, die gröſtentheils bey einer ſehr groſſen Einfalt des Plans durch die Charaktere höchſt intereſſant ſind. Die ganze Fabel des Prometheus vom Aeſchylus, kann in wenig Worten ausgedrukt werden, und dennoch iſt dieſes Trauerſpiel höchſt intereſſant. Unter den Werken der Neuern geben die empfindſamen Reiſen des Sterne den deutlichſten Beweis, wie die gemeineſten und alltäglichſten Begebenheiten, durch die Charaktere der Perſonen, im höchſten Grad intereſſant werden. Wer für Kinder und für ſchwache Köpfe ſchreibt, der mag immer ſein Werk durch tauſend ſeltſame Begebenheiten und Abentheuer unterhaltend zu machen ſuchen; aber für Männer müſſen die Charaktere den vorzüglichſten Theil des Werks ausmachen. Dieſes ſey auch dem Hiſtorienmahler geſagt. Will er nicht blos dem Pöbel gefallen, ſo ſuche er den Werth ſeines Werks nicht in der Weitläuftigkeit seiner Erfindung, nicht in der Menge seiner Figuren und Gruppen, ſondern in der Stärke und Mannigfaltigkeit der Charaktere. Wem es nicht gegeben iſt, die Menſchen zu ergründen, eines jeden beſonderes Genie, Temperament, ſeine Gemüthskräfte (in dem, was ſie Eigenthümliches haben) genau zu beobachten, auch die beſondere Schattirung derſelben, die von der Erziehung, von den Sitten, der Zeit und andern beſondern Umſtänden herkommen, daran zu unterſcheiden, dem fehlet die vornehmſte Eigenſchaft eines epiſchen und dramatiſchen Dichters. Deſſen Hauptwerk bleibt allemal die Darſtellung der Charaktere; hat er ſich dieſer verſichert, ſo iſt bald jede Begebenheit gut genug, und jede Lage der Sachen bequem ſie zu entwikeln; wenigſtens iſt eine mittelmäßige Einbildungskraft hinreichend, ein Gewebe der Fabel zu erdenken, das zu intereſſanten Aeußerungen der Charaktere Gelegenheit giebt.

Jeder Charakter, der wolbeſtimmt und einleuchtend iſt, das iſt, wahr und in der Natur vorhanden iſt, dabey ſich von dem alltäglichen ausgezeichnet, kann von dem Dichter mit Nutzen gebraucht werden. Nur vor willkührlichen, bloß aus der Phantaſie zuſammengeſetzten Charakteren, muß er ſich hüten; weil ſie nie intereſſant ſind. Wer ſeinen Perſonen gute oder ſchlechte, hohe oder niedrige Geſinnungen beylegt, ſo wie es ihm bey den vorfallenden Gelegenheiten einfällt, der hat darum keinen Charakter gezeichnet. Wer den Charakter eines Menſchen vollkommen kennte, müßte daraus deſſen Empfindung, Handlungen und ganzes Betragen, in jedem beſtimmt gegebenen Fall vorherſehen können; denn die Beſtandtheile des Charakters, wenn man ſich ſo ausdruken kann, enthalten die Gründe jeder Handlung oder jeder Aeußerung der Gemüthskräfte. Alle würkſamen Triebe der Seele zuſammen genommen, jeder in einem gewiſſen Maaße, jeder durch das Temperament des Menſchen, durch ſeine Erziehung, durch ſeine Kenntniß, durch die Sitten ſeines Standes und der Zeiten modificirt, machen den Charakter des Menſchen aus, aus welchem ſeine Art zu empfinden und zu handeln beſtimmt kann erkennt werden. Läßt man die Perſonen Geſinnungen, Reden oder Handlungen äußern, deren Entſtehung aus ihrem Charakter ſich nicht begreifen läßt; oder ſolche, aus denen, wenn der Charakter noch nicht bekannt iſt, die Grundtriebe oder die würklich vorhandenen Urſachen, aus denen ſie entſtanden ſind, ſich nicht erkennen laſſen, ſo haben die Perſonen keinen würklichen Charakter; ihre Handlungen ſind etwas von ungefähr entſtandenes. Es hat mit den Gemüthskräften eben die Bewandniß, wie mit den Kräften der körperlichen Welt, daß Würkung und Urſache in dem genaueſten Verhältniß der Gleichheit ſind. Ein Menſch, der es allezeit mit einer Menge andrer Menſchen aufnähme, und ganze Heere in die Flucht ſchlagen würde, könnte uns niemals, als ein höchſt tapferer Menſch vorgeſtellt werden; er wäre ein Unding, etwas, das nur in der Phantaſie des Dichters entſtanden iſt. Und wenn man uns in einem Roman einen Menſchen abbildete, der überall, wo er hinkommt, königliche Geſchenke austheilet, der ganze Familien reich machet, ſo würde uns dieſes gar wenig rühren, da wir die Quelle nicht erkennen, aus welcher aller dieſer Reichthum fließet. So wie würkliche Wunderwerke am wenigſten wunderbar ſind, weil wir von den Kräften, wodurch ſie bewürkt werden, gar nichts erkennen, ſo iſt es auch mit jeder Aeußerung menſchlicher

Kräfte, ſie ſeyen auf das Gute oder Böſe gerichtet, deren Grund und Quelle wir nirgend entdeken können.

Es iſt alſo eine ſehr weſentliche Sache, daß man ſich in dem, was handelnden Perſonen zugeſchrieben wird, vor dem willkürlichen, romanhaften und abentheuerlichen in acht nehme: denn dieſe Sachen ſind in keinem Charakter gegründet. Wie der Mahler ſich lediglich an die Natur halten, und z. E. jedem Baume, nicht nur die Art der Blühte oder Frucht zueignen muß, die ihm natürlich iſt, ſondern ſie auch nur an denjenigen Arten der Zweige, an denen ſie würklich wachſen, nicht aber an willkührlichen Stellen, anbringen darf; ſo muß es auch der Dichter mit jeder Aeußerung des Gemüths halten, die eben ſo natürliche Würkungen des Charakters ſind, als Blühten und Früchte Würkungen der beſondern Natur eines Baumes.

Ueberdem müſſen alle Geſinnungen, Reden und Handlungen, die den Perſonen zugeſchrieben werden, nicht nur allgemein wahr ſeyn, ſondern nach allen, den Perſonen eigenen Modificationen, genau abgemeſſen werden, denn niemand hat blos den allgemeinen Charakter ſeiner Art. Der Dichter muß nicht nach Art derer, die ehemals die Ritterbücher geſchrieben haben, arbeiten, wo alle Ritter gleich tapfer ſind, ſondern ſo wie Homer, bey welchem die Tapferkeit des Achilles eine andre Tapferkeit iſt, als die, die man am Hektor, oder am Ajax, oder am Diomedes ſieht. Wie man den Löwen aus einer Klaue erkennt, ſo muß man aus jeder beſondern Rede einer Perſon ihren Charakter erkennen, weil in der That jedes, was ihr eigen iſt, etwas zu gänzlicher Beſtimmung derſelben beygetragen hat.

Jeder Charakter aber wird durch dreyerley Gattungen würkender Urſachen beſtimmt. Durch das, was der Nation und dem Zeitalter, darinn man lebt, eigen iſt; durch den Stand, die Lebensart und das Alter; und endlich durch das beſondre perſönliche jedes Menſchen, nämlich ſein Genie, ſein Temperament, und alles übrige, was ihn zu einer beſondern Perſon macht. Mithin muß jede Aeußerung des Charakters mit allen den würkenden Urſachen auf denſelben genau übereinkommen. Wer alſo Perſonen aus einem entfernten Zeitalter, aus einer ganz fremden Nation, zu behandeln hat, dem wird es nothwendig ſehr viel ſchwerer eines jeden Charakter zu treffen. Oſſian mahlte Perſonen ſeiner Zeit, ſeiner Nation, ſeines Standes und zum Theil ſeiner eigenen Familie, und fand alſo in der genauen Bezeichnung derſelben die wenigſten Schwierigkeiten. Auch Homer hat ſeine Perſonen von einem nicht ſehr entfernten Zeitalter, und aus einer ihm nicht fremden Nation genommen. In der Aeneis iſt es ſchon ſtark zu merken, daß der Dichter ſich nicht ganz in die Zeiten, Sitten und den Stand ſeiner Perſonen hat ſetzen können. Kein Dichter hat darinn mehr Behutſamkeit nöthig gehabt, als der Dichter des Noah, da er ſeine Handlungen aus dem entfernteſten Zeitalter und den fremdeſten Sitten genommen hat. Dennoch iſt er in ſeinen Charakteren ſehr glüklich, und auch da, wo er mit gutem Vorbedacht Begebenheiten der ſpätern Welt in jene entfernte Zeiten hinaufgeſetzt *), hat er ihnen den Anſtrich jenes entfernten Weltalters zu geben gewußt. Mit bewundrungswürdiger Geſchiklichkeit hat ſich Klopſtok ganz in die Sitten und Sinnesart der Zeiten ſetzen können, in welche ſeine Handlung fällt.

---

*) S. Wielands Abhandlung über den Noah S. 15.

In großen epiſchen Handlungen, wo viel merkwürdige Perſonen vorkommen, muß auch eine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erſcheinen. Dieſe muß aber nicht blos in derjenigen Verſchiedenheit geſucht werden, die in dem weſentlichen Charakter liegt, wie etwa beym Homer die Charaktere des Achilles, des Neſtors und des Ulyſſes ſind, da keiner einen Zug mit dem andern gemein hat; ſondern auch einerley weſentliches muß durch Genie, durch Temperament, durch Alter und andre zufällige Beſtimmungen, in den verſchiedenen Perſonen eine angenehme Mannigfaltigkeit erhalten.

Von denen, die durch die Hauptzüge ſich unterſcheiden, kann man einen ſehr guten Gebrauch machen, wenn man entgegengeſetzte Charaktere bey einerley Vorfällen neben einander ſtellt, damit ſie einen Gegenſatz oder Contraſt ausmachen; denn dadurch werden ſie deſto lebhafter bezeichnet. Wenn ein Mann von geradem, offenherzigen und freyen Weſen, neben einem zurükhaltenden, ein verwegener und hitziger, neben einem vorſichtigen und bedächtigen Mann erſcheinet, ſo werden unſtreitig alle Aeußerungen des einen, durch das, was man von dem andern ſieht, beſſer bemerkt werden.

Eine beſonders gute Würkung kann dadurch erhalten werden, daß unter den handelnden Perſonen ſolche ſind, die unſer Urtheil über das Betragen der Hauptperſonen unterſtützen, oder lenken. Dieſes geſchieht z. B. wenn bey einer ganz wichtigen Lage der Sachen, wo die handelnden Perſonen alle in Leidenſchaften gerathen, auch ſolche eingeführt werden, die bey etwas kälterm Geblüte bleiben, und alles, was vorgeht, mit großer Richtigkeit und ſcharfer Beurtheilungskraft einſehen. Denn alsdenn würken ſtarke und recht entſcheidende Urtheile der Vernunft mehr auf uns, als wenn wir ſie neben hitziger Bewunderung oder lebhafter Verabſcheuung ſehen. Wenn wir in Shakeſpears Richard jedermann in der heftigſten Verabſcheuung der wüthenden Bosheit dieſes Tyrannen ſehen, ſo fehlet es an einem gelaſſenen Menſchen, der durch nachdrükliche Aeußerungen überlegter Urtheile, den Empfindungen der andern, noch mehr Kraft auf uns mittheilte.

Inzwiſchen muß das, was hier von dem Gegenſatz der Charaktere, und beſonders von dem Gegenſatz der Leidenſchaft und der Vernunft angemerkt wird, nicht ſo verſtanden werden, daß jeder Charakter beſtändig einen entgegengeſetzten, ſo wie der Körper einen Schatten, neben ſich haben ſoll. Dieſes würde zu gekünſtelt und zu gezwungen ſeyn. Nicht jeder Charakter darf einen entgegengeſetzten neben ſich haben, und wo man Perſonen von entgegengeſetztem Charakter einführt, dürfen ſie eben nicht unzertrennlich beyſammen ſeyn. Ein Dichter von geſundem Urtheil, wird die Contraſte ſo zu behandeln wiſſen, daß weder Zwang noch Kunſt dabey zu merken ſind, und daß nur die wichtigſten Eindrüke, die man von den Charakteren zu erwarten hat, in der größten Stärke und im helleſten Licht erſcheinen.

Einer der ſcharfſinnigſten Kunſtrichter unter den Neuern *) will, man ſoll im Drama den Contraſt nicht in den Charakteren unter ſich, ſondern in dem Entgegengeſetzten der Charaktere und der Umſtände, in welche die Perſonen verſetzt werden, ſuchen. Er ſagt ungemein viel Gutes und Gründliches von der Unſchiklichkeit der gegen einander geſetzten Charaktere. Im Grund aber ſcheinen ſeine Anmerkungen nur den Mißbrauch, und das Uebertriebene in dieſer Sache,

---

*) Diderot de la poeſie dramatique.

che, zu widerrathen, worauf auch unſre vorhergehende Anmerkung abzielt. Freylich muß der Dichter die Entwiklung und den Eindruk der Charaktere dadurch zu erhalten ſuchen, daß er dieſelben in mancherley und in einander entgegenſtehende Umſtände bringt; auch muß er ſich hüten, die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers auf einen Hauptcharakter, durch einen eben ſo intereſſanten ihm entgegengeſezten zu ſchwächen. Allein dieſes hindert ihn keinesweges, einen Hauptcharakter durch einen ihm entgegengeſezten, in ein helleres Licht zu ſetzen, wenn er nur Verſtand genug hat, dieſes auf eine gute Art zu thun.

Einige Kunſtrichter haben vollkommen gute Charaktere, ſowol für das Drama, als für die Epopee, als etwas ungereimtes gänzlich verworfen *). Wenn man eine ſolche Vollkommenheit verſteht, die kein Menſch erreichen kann, und die doch einem Menſchen zugeſchrieben wird, ſo hat man vollkommen Recht, ſie zu verbieten; denn das Gedicht muß nichts unmögliches, auch nichts unwahrſcheinliches enthalten. Wollte man aber auch nicht haben, daß die höchſte menſchliche Vollkommenheit, ſo wie ſie zu erreichen möglich iſt, einer handelnden Perſon ſollte zugeſchrieben werden, ſo würde man ſchwerlich einen guten Grund für ein ſolches Verbot anführen können. Die Furcht, daß ein ſolcher Charakter nicht intereſſant genug ſey, weil die Leidenſchaften dabey zu wenig ins Spiel kommen, iſt nicht gegründet. Man ſtelle ſich vor, daß ein Dichter den Tod des Sokrates zum Inhalt eines Drama nähme. Um bey der genauen hiſtoriſchen Wahrheit zu bleiben, könnte er dem Sokrates bey dieſer Handlung keine menſchliche Schwachheit beylegen; denn ſein Betragen war in der That dabey vollkommen. Wie wenig aber dieſe Vollkommenheit der Rührung ſchade, ſieht man aus der Art des Drama, das Plato und Xenophon davon gemacht haben. Kein Menſch von Empfindung kann ſie ohne die höchſte Rührung leſen. Es iſt alſo nicht abzuſehen, wie man vorgeben könne, vollkommen tugendhafte Charaktere ſeyen nicht intereſſant genug. Freylich muß man nicht ſolche Charaktere willkührlich zuſammen ſetzen: die Vollkommenheit muß die Würkung ſolcher Urſachen ſeyn, die in dem Menſchen möglich ſind; man muß ſehen können, aus was für Grundſätzen, aus was für Gemüthskräften ſie entſtanden iſt. Man findet in der Lebensbeſchreibung, die Plutarch vom Marcus Antonius gemacht hat, hin und wieder Züge von Großmuth und Vernunft, die gar nicht aus dem Charakter des Antonius zu folgen ſcheinen, ſo daß man gar nicht weiß, wie ſie bey einem ſolchen Menſchen möglich geweſen ſind. So wahr ſie auch ſeyn mögen, ſo wäre keinem Dichter zu rathen, ſie ſo, wie Plutarchus thut, anzuführen. Man müßte nothwendig dieſen Mann vorher von einer Seite zeigen, woraus bey ſeinem ſchlechten Charakter, die Möglichkeit ſolcher einzeln großen Züge deutlich erkennt würde. Eben ſo müßte ein Dichter, der einen vollkommenen Charakter vorſtellen wollte, die Beſtimmung der näheren, nicht blos metaphyſiſchen, Möglichkeit deſſelben nicht verabſäumen, ſonſt würde er keinen Glauben finden, und dadurch würde der Charakter intereſſant werden.

Man ſollte denken, daß die Epopee und das Drama blos deßwegen ausgedacht worden, damit man Gelegenheit habe, die Charaktere der Menſchen in ein völliges Licht zu ſetzen. Wenigſtens ſcheinet es nicht möglich, zu dieſer Abſicht etwas bequeme-

---

*) Shaftesbury's characteriſtics Tom. III S. 260. u. f. f. Briefe über die neueſte Litteratur VII Th. S. 117. ff.

quemeres zu erfinden. Die Geſchichtſchreiber haben hiezu bey weitem die Bequemlichkeit nicht, die die Dichter haben, denn es ſchikt ſich für ſie nicht, ihren Leſern jeden beſondern Umſtand der Geſchichte ſo abzumahlen, als ob ſie alles mit Augen ſähen, und jede Rede ſelbſt anhörten; dieſes iſt den Dichtern eigen. Vorzüglich aber iſt die Epopee zu völliger Entwiklung der Charaktere dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die hier ſtatt haben; die Perſonen des Drama werden nicht ſo, wie in der Epopee,

Per varios caſus, per tot diſcrimina rerum

ans Ende der Handlung gebracht.

Daher ſieht man im Drama nicht ſowol den ganzen Charakter einer Perſon, als beſondere Züge deſſelben, beſondere Leidenſchaften oder Geſinnungen entwikelt. Der epiſche Dichter hingegen hat Gelegenheit, uns ſeine Hauptperſonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen. Es giebt aber zwey Wege die Charaktere zu bezeichnen. Der eine iſt unmittelbar die würkliche Abbildung derſelben, ſo wie der Geſchichtſchreiber Salluſtius es gethan hat; der andere iſt mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellen, Gebehrden, ſo wie dieſelben bey jeder Gelegenheit ſich äuſſern. Dieſer Weg iſt dem Dichter eigen und dem erſten weit vorzuziehen. Der erſte giebt uns eine abſtrakte Beſchreibung von einer Sache, die wir ſelbſt nicht ſehen; der andere aber ſtellt uns die Sache ſelbſt nach allen ihren beſondern Beſtimmungen vor Augen und dadurch empfinden wir würklich, was wir auf die andere Art durch den Verſtand uns vorſtellen. Wir lernen dadurch die Menſchen ſo kennen, als wenn wir würklich mit ihnen gelebt hätten.

Es erhellet hieraus, daß der wichtigſte Theil der Kunſt des epiſchen und des dramatiſchen Dichters der iſt, daß ſie Begebenheiten, Vorfälle und Situationen erfinden, bey denen die handelnden Perſonen ihren Gemüthszuſtand, und jede Triebfeder ihrer Seelen entwikeln.

Alſo iſt auch nur dem epiſchen Dichter vergönnet, den ganzen Charakter der Perſonen zu entfalten. Man iſt durchgehends darüber einig, daß in dieſem Theile der Kunſt dem Homer noch niemand gleich gekommen iſt. Es iſt auch zu vermuthen, daß kein Dichter neuerer Zeiten, wenn er auch dem Homer an Genie gleich wäre, hierinn eben ſo glüklich, wie er, ſeyn könnte. Zu den Zeiten des Vaters der Dichter handelten die Menſchen noch freyer, und äuſſerten jeden Gedanken und jede Empfindung ungehinderter, als es gegenwärtig geſchieht. Wir fühlen nicht nur mancherley Arten von Banden, die eine völlige und ganz freye Entwiklung der Triebfeder des Geiſtes hemmen, wir liegen auch noch unter dem Druk der Mode und bilden uns ein, daß wir ſo handeln, ſo reden, uns ſo ſtellen müſſen, wie gewiſſe andre Menſchen, die gleichſam den Ton angeben, nach dem ſich alle andre richten müſſen. Man ſieht überaus wenig freye Menſchen, die blos nach ihren eignen Empfindungen handeln, und ſich unterſtehen, keine andre Richtſchnur, als ihre Einſichten und ihr Gefühl anzunehmen. Bey einem von allen Seiten her ſo ſehr eingeſchränkten Weſen, iſt es höchſt ſchwer den natürlichen Menſchen kennen zu lernen und zu ſehen, wie weit ſeine Kräfte reichen.

Dieſe Schwierigkeit müſſen beſonders auch die Mahler und Bildhauer empfinden, die ebenfalls nöthig haben Charaktere zu bezeichnen. Es wird ihnen ungemein ſchwer die Natur zu beobachten, die aus dem anſehnlichſten Theil der menſchlichen Geſellſchaft als etwas unſchikliches verbannt iſt, wo der Traurige ſich zwingen muß, die Mine des Vergnügten anzunehmen, und wo es nicht erlaubt iſt, das, was man innerlich fühlt, auch äußerlich zu zeigen. In dem ehemaligen Griechenland, wo jeder Bürger die Freyheit nahm, ſich gerade ſo zu zeigen, wie er war, und keinen andern Menſchen für ſein Muſter hielt, war es dem Zeichner leicht, jede Empfindung in den Geſichtern der Menſchen und in ihren Gebehrden zu ſehen. Daher kommt es ohne Zweifel, und nicht von einem geringern Maaße des Genies, daß die zeichnenden Künſte unter den Händen der Neuern, die Vollkommenheit des Ausdruks nicht mehr haben, die man an den Alten bewundert. Auch iſt vielleicht darinn die Urſache zu ſuchen, warum man auf der deutſchen und franzöſiſchen Schaubühne ſo wenig originales, ſowol in den Charakteren, als in der Art, wie ſie vorgeſtellt werden, antrift. Daß dieſes auf der engliſchen Schaubühne weniger ſelten iſt, rühret daher, daß die Britten in der That in ihrem ganzen Leben ſich weniger Zwang anthun, als die meiſten andern Nationen, und daß ſie weniger Ehrfurcht für das Gewöhnliche und Uebliche haben, als andre.

◆ ◆

Was der Charakter überhaupt im Menſchen iſt, davon handelt, unter andern, ein Aufſatz in dem Werkchen: Ueber die moraliſche Schönheit. Altenb. 1772. 8. — — Von der Beſchaffenheit der dichteriſchen Charaktere überhaupt, außer den, von Hrn. Sulzer darüber angeführten Schriften: Hr. Garve, in der Abhandl. über das Intereſſante (Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. XIII. S. 45 u. f. — — Von den Characteren in epiſchen Gedichten, das 4te Buch in des Boſſu Traité du Poeme epique (S. 355 u. f. Ausg. von 1693) — Batteux, im 2ten B. ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. (S. 94 4te Ausg.) — — Von den dramatiſchen Characteren: Ariſtoteles in ſeiner Poetik im 15ten und einem Theil der beyden folgenden Kap. ſo wie an ein paar Stellen im 9ten, verglichen mit Leſſings Dramaturgie N. 74. — Diderot in den Unterredungen hinter dem natürlichen Sohne S. 218 u. f. 237, und in der Dichtk. hinter ſ. Hausvater S. 350 u. f. d. deutſchen Ueberſ. 2te Ausg. — Hurd in ſ. Abhandl. über die verſchiedenen Gebiete des Drama S. 42 der Eſchenb. Ueberſ. — Von den Characteren, in Rückſicht auf die Comödie, Cailhava, weitläuftig, im 2ten B. ſ. Art de la Comedie, Kap. 20 - 42. S. 151 u. f. — — Zur Bildung, ſo wie zur richtigen Beurtheilung von Character überhaupt, kann vielleicht W. Richardſon's Philoſophical Analyſis and Illuſtration of ſome of Shakeſpeare's remarkable Characters, Lond. 1772. 8. deutſch, Leipz. 1775. 2ter Th. Lond. 1783. 8. u. a. m. dienen. — —

# Chor.

## (Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß dieſes griechiſche Wort urſprünglich einen Trup Menſchen, zu einem feſtlichen Aufzug verſammlet, bedeute, einen Trup feſtlicher Sänger, oder Tänzer. Die Alten, welche bey allen öffentlichen Handlungen den Pomp und das Feyerliche liebten, ſuchten es unter andern auch dadurch zu erhalten, daß ſie gewiſſe Handlungen einem ſolchen Trup Menſchen auftrugen. An ihren Feſttagen hatten ſie Chöre von Sängern und Tänzern, wodurch ſie dem Feſt ein feyerliches Anſehen gaben. Dergleichen Chöre hatten ſie auch in ihren Tragödien und Comödien. Von den ſingenden Chören der Alten haben wir noch itzt die Benennungen, da wir durch das Wort Chor einen Trup Sänger, oder den von ihm aber einen Geſang, oder auch den Ort in den Kirchen, wo er ſtehet, bezeichnen. Es iſt deßwegen nöthig, daß wir von jeder Bedeutung beſonders ſprechen.

**Chor in der Tragödie der Alten.** Es erhellet aus den Nachrichten, die uns die Alten von dem Urſprung der Tragödie und Comödie geben, daß beyde aus den Chören von Sängern, die bey den Feſten des Bacchus gebräuchlich waren, entſtanden ſind. Man hat keine ausführliche Nachricht davon, weil es urſprünglich mit dieſen Chorgeſängen für eine Geringfügigkeit geachtet habe. Doch weiß man, daß ſie von zweyerley Gattung geweſen, dithyrambiſche und phalliſche Geſänge, jene von einem hochtrabenden Ton und Inhalt, dieſe ausgelaſſen und muthwillig. Ariſtoteles ſagt, daß durch jene die Tragödie, durch dieſe aber die Comödie veranlaſſet werden. Wie es damit eigentlich zugegangen ſey, läßt ſich nicht genau beſtimmen; wahrſcheinlich aber iſt es, daß es einer, dem die Einrichtung des Feſtes aufgetragen geweſen, verſucht habe den Geſang des Chors durch die Vorſtellung einer Handlung, oder auch wol blos durch Erzählung derſelben, zu unterbrechen, und daß der dithyrambiſche Geſang durch eine große, außerordentliche, der phalliſche aber durch eine poſſirliche und muthwillige Handlung unterbrochen worden. Da der erſte Einfall, den Geſang des Chors durch Erzählung oder Vorſtellung einer Handlung zu unterbrechen, und dadurch das Feſt ergötzender zu machen, Beyfall erhalten hat, mögen hernach andere der Sache weiter nachgedacht, und ſolche Handlungen dazu gewählt haben, die nach und nach zu den regelmäßigen Vorſtellungen auf der Schaubühne Gelegenheit gegeben haben.

Es läßt ſich hieraus mit Gewißheit ſchließen, daß in den erſten Zeiten, da die Tragödie und Comödie aufgekommen, der Geſang des Chores die Hauptſache geweſen, die hernach, wie in andern Dingen oft zu geſchehen pflegt, von dem, was anfänglich eine Nebenſache war, verdrängt worden. Denn in den alten Tragödien und Comödien, die wir noch haben, ſind die Chöre allerdings die Nebenſache, und man weiß auch, daß ſie endlich aus der Comödie ganz verdrängt worden.

So wie wir die Chöre in den noch übrigen Tragödien der Alten finden, beſtehen ſie aus einer Geſellſchaft ſolcher Perſonen, männlichen oder weiblichen Geſchlechts, die bey der ganzen Handlung meiſtentheils als Zuſchauer gegenwärtig ſind, ohne jemals die Schaubühne zu verlaſſen. Von Zeit zu Zeit, wenn die Handlung ſtille ſteht, ſingen ſie Lieder ab, deren Inhalt ſich auf die Handlung beziehet. Bisweilen nehmen ſie auch an der Handlung ſelbſt einen Antheil, äußern gegen die handelnden Perſonen ihre Geſinnungen durch Rath, Vermahnung oder Troſt. Die Perſonen des Chores ſind bisweilen ein Trup von dem Volke, bey dem die Handlung vorgeht, wie in dem Oedipus in Theben, da das ganze Volk, das die Prieſter an ſeiner Spitze hat, den Chor ausmacht; bisweilen ſind ſie die Aelteſten aus dem Volke, oder die Räthe des Königs, oder die Hausgenoſſen der Hauptperſon, wie die Aufwärterinnen einer Königin. Der Chor beſteht aber auch bisweilen aus Perſonen, die ganz zufällig, als bloße Zuſchauer zu der Handlung gekommen ſind, wie in der Iphigenia in Aulis des Euripides, wo ein Trup Frauen, welche die Neugierde das Lager der Griechen zu ſehen, auf den Schauplatz geführt hat, den Chor ausmachen. Doch giebt es auch Chöre, die als Hauptperſonen der

Handlung erſcheinen, wie die Eumeniden des Aeſchylus und die Danaiden *) deſſelben Dichters.

Die Hauptverrichtung des Chors iſt, wie geſagt, der Geſang zwiſchen den Handlungen, der allemal moraliſchen Inhalts iſt und dienet, entweder den Affekt zu ſtärken, oder gewiſſe Empfindungen über das, was in der Handlung vorkommt, auszudrüken. Der Chor konnte aus dem Trauerſpiel niemals wegbleiben, weil er ihm weſentlich war; ob es gleich, wenn das Trauerſpiel, wie in den nachfolgenden Zeiten geſchehen iſt, blos als eine wichtige Handlung angeſehen wird, ſeiner gar nicht bedarf und er deswegen aus den neuern Trauerſpielen ganz wegbleibet. Ja er konnte, dieſem erſten Urſprung zufolge, auch nicht einmal die Bühne verlaſſen, ſondern mußte nothwendig als die Hauptſache immer zugegen ſeyn, weil die Handlung eigentlich das Epiſodiſche des Schauſpiels war.

Aus dieſem Geſichtspunkt muß man den Gebrauch der Chöre beurtheilen, und das Unwahrſcheinliche, das bisweilen darinn iſt, ſeinem Urſprung, und nicht dem Dichter zuſchreiben. Wenn es von der Willkühr des Dichters abgehangen hätte, mit dem Chor, ſo wie mit den übrigen Perſonen zu verfahren, ſo wäre es ein unverzeihlicher Fehler, daß Euripides in der Iphigenia in Aulis, eine Schaar fremder und ganz unbekannter Frauensperſonen, gleich zu Vertrauten der Clytemneſtra und der übrigen Hauptperſonen gemacht hat. Weil aber der Chor nothwendig zugegen ſeyn mußte, mithin ein Zeuge aller Reden und Handlungen war, ſo mußten die Dichter ihn als vollkommen verſchwiegen und unpartheyiſch anſehen. Doch ſcheint es, daß ſchon Sophokles verſucht habe, den Chor ganz abtreten zu laſſen, denn in ſeinem Ajax theilet er ſich, als ein Bote vom Teucer kommt, und die handelnden Perſonen vermahnet, den aus dem Zelt gegangenen Ajax zu ſuchen, in zwey Theile, und hilft den andern ihn aufſuchen; ſo daß kurz nachher, im Anfang des vierten Aufzuges, Ajax ganz allein auf der Bühne erſcheint. Man muß ſich verwundern, daß Euripides ſich dieſer Freyheit nicht bedient hat. Die handelnden Perſonen entdeken in Gegenwart des Chors ihre geheimſten Gedanken, eben ſo, wie wenn ſie ganz allein wären; der Chor verräth ſie ſo wenig, als der Zuſchauer; er iſt der Vertraute beyder Partheyen, auch wenn die Perſonen gegen einander handeln. Weil er alſo nothwendig unpartheyiſch ſeyn mußte, ſo nimmt er, wenn er ſich in die Handlung einmiſcht, allemal die Parthey der Billigkeit, doch ohne etwas zu verrathen. Er redet zum Frieden, er nimmt ſich der Unterdrükten an, er ſucht die Gemüther zu beſänftigen, miſcht ſeine Klagen mit unter die Thränen der Leidenden. Indeſſen bleibt eine ſolche Theilnehmung an der Handlung meiſtentheils eine Nebenſache. Die Hauptſache iſt der Pomp des Aufzuges, und der feyerliche Geſang zwiſchen den Aufzügen.

Anfänglich beſtund der Chor in dem griechiſchen Trauerſpiel aus vielen Perſonen, die ſich bisweilen auf funfzig erſtrekten. Auf Befehl der Obrigkeit mußte Aeſchylus dieſe Zahl bis auf 15 herunter ſetzen, nachdem man geſehen, daß ein ſo großer Pomp, wie bey der Vorſtellung der Eumeniden geſchehen, zu ſtarke Würkung auf die Gemüther gethan *). Der Chor hatte einen Vorſteher, der Coryphäus genennt wurde: wenn der Chor Antheil an der Handlung nahm, ſo redete dieſer allein im Namen aller andern, daher die handelnden Perſonen den Chor immer in der einzeln Zahl anre-

---

*) In der Tragödie Ικετιδες.

*) S. Aeſchylus.

anreden. Bisweilen aber theilte ſich der Chor in zwey Truppe, die beyde abwechſelnd ſangen.

Die Neuern haben die Chöre im Trauerſpiel abgeſchafft, ſo wie ſie überhaupt viel in der Pracht deſſelben hinter den Alten zurüke bleiben. Indeſſen iſt gewiß, daß ſie mit groſſem Vortheil könnten beybehalten werden, zumal da man jetzo von dem Zwang frey wäre, ihn beſtändig auf der Bühne zu behalten. Die heutigen Opern ſcheinen noch die nächſte Nachahmung des Trauerſpiels zu ſeyn. Einige Engländer haben verſucht die Chöre wieder einzuführen, und ſelbſt Racine hat es in der Athalia gethan.

Auch im Luſtſpiel hatten die Alten anfänglich Chöre, die aber zeitig abgeſchafft worden. In der alten atheniensiſchen Comödie war die Beſorgung des Chors einem Mann aufgetragen, der allemal durch eine öffentliche Wahl dazu ernennt worden; dieſer mußte die Sänger des Chors bezahlen. Als aber jener, welcher Choragos genennt wurde, abgeſchafft worden, giengen auch die Chöre ein, weil niemand die Sänger bezahlen wollte *).

Auch die Lieder, welche der Chor abgeſungen hat, werden Chöre genennt. Sie machen einen wichtigen Theil deſſen aus, was uns von der lyriſchen Poeſie der Griechen übrig geblieben iſt. Sie ſind, ſo wie die pindariſchen Oden, in Strophen und Antiſtrophen eingetheilt, und beſtehen meiſt aus ſehr kurzen lyriſchen Verſen. Es ſcheinet, daß die Dichter auf dieſe Chöre den größten Fleiß gewendet, und dabey hauptſächlich zum Augenmerk gehabt haben, ſie zu Nationalgeſängen zu machen; wie man denn verſchiedentlich Spuren findet, daß viele dieſe Lieder auswendig gekonnt, und wie ſich etwa Gelegenheit dazu gezeiget, abgeſungen haben. Was für Kraft dieſe Geſänge auf die Gemüther gehabt haben, läßt ſich aus folgenden zwey Anekdoten abnehmen. Plutarchus berichtet *), daß viele von den unglüklichen Athenienſern, die nach der berühmten Niederlage, die Nicias in Sicilien erlitten, zu Sclaven gemacht worden, durch Abſingung der rührenden Lieder des Euripides ihre Freyheit wieder bekommen haben. Sie lernten, ſagt er, die kleinen Stüke aus ſeinen Tragödien, welche von Reiſenden dahin gebracht wurden, auswendig, und machten ſie auch andern bekannt. Viele von denen, die in ihr Vaterland wieder zurük gekommen ſind, ſollen den Euripides auf das zärtlichſte umarmt und ihm erzählt haben, wie ſie einige ſeiner Lieder ihren Herren vorgeſungen, und dadurch theils ihre Freyheit wieder bekommen, theils nach der Schlacht, in der Irre, den nöthigen Unterhalt gefunden haben. Eben dieſer Geſchichtſchreiber erzählt auch folgendes **): Nach der Eroberung Athens durch Lyſander, wurde in Vorſchlag gebracht, nicht nur alle Athenienſer zu Sclaven zu machen, ſondern ein Thebaner rieth an, daß man Athen gänzlich zerſtöhren ſollte. Als hierauf die Anführer der Feinde zur Tafel gegangen waren, ſang ein gewiſſer Phocenſer den Chor aus des Euripides Elektra, der mit dieſen Worten anfängt:

O! Tochter des Agamemnons Elektra,
Ich komm in deine bäuriſche Hütte.

Dieſes Lied erweckte ſo ſtarkes Mitleiden bey den Zuhörern, daß die Stadt verſchont wurde.

Daher

---

*) Die Stelle, welche ſich in dem Fragment des Platonius, von den drey Comödien der Griechen, hierüber findet, hat Theobald in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Shakeſpears angeführt und verbeſſert.

*) In dem Leben des Nicias.

**) Im Lyſander.

Auſſer dem, was Ariſtoteles, in ſ. Poetik, Kap. 12. ſo wie Horaz, in der Epiſtel an die Piſonen, und bey dieſer Gelegenheit, ihre Ausleger und Ueberſetzer, von dem Chor, in dem Drama der Alten, ſagen, handeln davon: Ant. Minturno, in ſ. Arte poetica . . . Ven. 1564. 4. S. 99 u. f. — Franc. Patrici, im 9ten Buche ſ. Poetica . . . iſtoriale, Ferr. 1586. 4. S. 355 u. f. (ſehr ausführlich, als De' Chori compagni dell' antiche poeſie; uſi de' chori; chori feſtivi, chori in agone; perſone de' chori; arte de' chori; chori con poeſie; figure di chori; chorago; demoſione; corifeo; epimeleti; chorostatre.) — Ubeno Niſieli, in den Proginnasmi poet. B. 3. Prog. 45. S. 118 u. f. Fir. 1695. 4. — Fav. Quadrio (in dem 3ten Kap. des 1ten Buches des 3ten Bds. ſ. Storia e Rag. d'ogni poeſia, S. 337 — 358) — Vatry (Diſſertat. où l'on traite des avantages que la Trag. anc. retiroit de ſes choeurs, im 11ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, im 10 St. S. 85 der Samml. Crit. Poet. und geiſtvollen Schriften, Zür. 1742. 8. — Hedelin d'Aubignac (im 4ten Kap. des 3ten Buches ſ. Pratique du Theatre, B. 1. S. 177. Amſt. 1715. 8.) — Brumoy (in dem Diſc. ſur l'origine de la Trag. anc. im 1ten B. ſ. Theatre des Grecs, S. 109. Ausg. von 1763) — Der Verf. der Diſſertat. ſur la Tragedie ancienne et moderne, Par. 1767. 12. — Fr. Marmontel (in ſ. Poetique, B. 2. S. 204. ite Ausg.) — Franklin (in ſ. Diſſertation on the Tragedy of the Ancients, Lond. 1762. 8. und bey ſ. Ueberſ. des Sophokles) — Hurd (in ſ. Commentar über den 193 V. der Epiſtel an die Piſonen, und ſ. Ueberſ. J. J. Eſchenburg, B. 1. S. 399) — Brown (in ſ. Hiſtory of the origin and progreſs of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 156 u. 477. d. d. Ueberſ.) — De Chori Graec. trag. natura et indole, Diſſert. Auct. Arn. Lud. Heeren, Gött. 1784. 4. — Chorus Graecor. Tragic. qualis fuerit, et quare uſus ejus hodie revocari nequeat, ſcr. Car. Dav. Ilgenius, Lipſ. 1788. 4. — Auch handelt davon Fr. Sneedorf, in ſ. Schrift De Hymnis Vet. Graec. Hafn. 1786. 8. §. 5. S. 19. — — Ueber die Muſik der dramatiſchen Chöre der Alten, findet ſich etwas in J. N. Forkels allg. Geſch. der Muſik, B. 1. S. 411 u. f. — —

Chöre aus den griechiſchen Trauerſpielen überſ. von Fedr. Grillo, ſind, Hall. 1770. 8. erſchienen. — —

## Chor in der heutigen Muſik.

Bedeutet einen vier- oder mehrſtimmigen figurirten oder arienmäßigen Geſang. Er dienet, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren, zumal wenn jede Parthie mit einer Menge von Stimmen beſetzt iſt. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in großen Oratorien und in den Opern vor. Der Text dazu enthält etwas, das natürlicher Weiſe von dem ganzen Volke, welches bey der Handlung intereſſirt iſt, auf einmal geſprochen wird: freudigen Zuruf, oder ehrfurchtsvolle Anbetung. Ueberhaupt, weil bey dem Chor alle Perſonen einerley Worte ſingen, ſo kann er von dem Dichter nur da angebracht werden, wo der Gegenſtand natürlicher Weiſe auf gar alle Anweſende einerley Würkung macht, ſo daß keiner die Aeußerung derſelben verbergen kann. Man kann ſich leicht vorſtellen, daß bey einer feyerlichen Handlung, wenn durch das, was geſchieht, das Gemüth zu gewiſſen Empfindungen gut vorbereitet iſt, ein plötzlicher Ausbruch deſſelben in einer Menge von Menſchen die ſtärkſte Würkung machen müſſe. Es iſt ohnedem eine ſehr bekannte Sache, daß jede Empfindung, die wir an vielen Menſchen zugleich ſehen, unwiderſtehlich auf uns würkt. Wer einen oder zwey Menſchen in irgend einer Leidenſchaft ſieht, kann noch mit einiger Ruhe ihnen zuſehen; wenn aber eine ganze Menge durch dieſelbe Leidenſchaft in Bewegung geſetzt iſt, ſo wird man mit unwiderſtehlicher Gewalt zur Freude, Furcht oder Schreken hingeriſſen.

Der Dichter alſo, der den Text zu einer feyerlichen Muſik macht, muß mit Ueberlegung die Gelegenheit wahrnehmen, wo er mit Vortheil einen Chor anbringen kann. Der Text des Chors muß ſehr einfach, in kurzen und wohlklingenden Säzen abgefaßt, beſonders aber der Sinn derſelben äuſſerſt leicht und einfach ſeyn; denn das Feine und Tiefſinnige ſchikt ſich nicht für die Menge. Was man eigentlich überlegte Gedanken nennt, würde dabey unnatürlich und auch überflüßig ſeyn

Daß die Chöre nur ſelten und in einem langen Stük, wie die Oper iſt, kaum an zwey oder drey Stellen anzubringen ſeyn, iſt eine Anmerkung, die jedem einleuchten wird. So ſehr ſtarke Eindrüke, wie dieſe ſind, die man von Chören erwarten kann, können nur ſelten vorkommen; und da ſie wegen ihrer Stärke auch anhaltend ſind, ſo iſt das Ende der Handlung vorzüglich der Ort, wo ſie anzubringen ſind. Denn in dieſem Fall wird der Zuhörer mit dem ſtärkſten Eindruk, der hernach durch nichts folgendes zerſtreut wird, nach Hauſe geſchikt.

Es kommen aber in großen Singſpielen mehrere Gelegenheiten vor, wo alle bey der Handlung intereſſirte Perſonen, oder ein großer Theil derſelben zugleich ihre Gedanken äußern, wo alſo der Tonſetzer einen vielſtimmigen Geſang ſetzen muß. Deßwegen ſind nicht alle dieſe Geſänge Chöre. Dieſen Namen giebt man z. B. den Geſängen nicht, wo der ganze Trup der Sänger etwa eine Meinung äußert, oder einen Spruch in gelaſſener Gemüthsfaſſung ſingt, wo der Tonſetzer insgemein den Geſang fugenmäßig einrichtet. Zum eigentlichen Chor gehört etwas affektreiches, ein lyriſches Sylbenmaaß, und ein nach allen Regeln der Melodie und des Rhythmus eingerichteter Geſang, wo jede Stimme ihren eigenen Gang hat.

Der Chor iſt eine der ſchwerſten Arbeiten des Tonſetzers, der dazu die Harmonie vollkommen in ſeiner Gewalt haben muß, weil bey der ſehr ſtarken Beſetzung der Stimmen, und dem ziemlich einfachen Geſange, die Fehler wider die Harmonie ſehr fühlbar werden. Ueberhaupt muß er dabey die Regeln des vielſtimmigen Satzes *) wohl in Acht nehmen, ſelbige aber nach einigen, dem Chor beſondern, Regeln auszuüben wiſſen. Man findet hierüber verſchiedene gründliche Anmerkungen in dem unten angezogenen Werk **). Der größte Fleiß muß auf die beyden äuſſerſten Stimmen verwendet werden, die gegen einander, wenn man die Mittelſtimmen wegließe, eben ſo, wie ein blos zweyſtimmiger Geſang müſſen beſchaffen ſeyn, ſo daß nirgend ein Fehler zu merken ſeyn müßte, wenn die Mittelſtimmen ganz überhört würden. Der Tonſetzer hat ſich nicht nur ſchweren und künſtlichen Gängen und Fortſchreitungen, deren genauen Vortrag man nie von einem ganzen Trup Sänger erwarten kann, ſondern auch vor einer zu weiten Auseinanderſetzung und zu nahen Vereinigung der Harmonie in acht zu nehmen. Er muß wol bedenken, daß unter der Menge ſeiner Sänger nicht alle Stimmen von gleichem Umfang ſeyn können. Er ſollte ſichs zur Regel machen, daß keine Stimme ihr Notenſyſtem um mehr

---

*) S. Vielſtimmig.

**) Expoſition de la theorie et de la pratique de la Muſique par Mr. de Bethizy Ch. XVII. art. 3.

als eine Linie überſchreite, weil ohne dieſe Vorſichtigkeit es leicht kommen kann, daß einige Stimmen auf gewiſſen Stellen ausfallen, welches den Geſang ſehr mangelhaft machen würde.

Diejenigen Chöre, darinn die Stimmen abwechſeln, und denn wieder zugleich einfallen, ſcheinen die angenehmſten zu ſeyn. Auch kann bisweilen eine beſonders gute Würkung aus dem Pauſiren der Stimmen entſtehen, da denn die Inſtrumente den Eindruk, den der Geſang gemacht hat, auf eine ihm eigene Art fortſezen und verſtärken.

Bey Beſezung der Stimmen und der ganzen Anordnung der Sänger iſt auch viel Ueberlegung nöthig. Das hauptſächlichſte iſt, daß die äußerſten Stimmen vorzüglich gut beſezt ſeyen, weil das meiſte, wie ſchon erinnert worden, auf dieſe ankommt. Es würde unerträglich ſeyn, wenn eine von dieſen durch andre Stimmen ſollte verdunkelt werden; weil man nothwendig Diſſonanzen hören müßte, deren Auflöſung überhört würde. Je ſtärker übrigens die Stimmen beſezt ſind, wenn nur alles verhältnißmäßig iſt, je größer muß nothwendig die Würkung des Chors ſeyn. Der einfacheſte Geſang, wenn er nur im Saz rein iſt, kann durch eine große Menge der Stimmen die gewaltigſte Würkung thun. Es ſcheinet in der That, daß auch hierinn die Geſeze der Bewegung der Körper ſtatt haben, und daß hundert Stimmen nicht blos auf das Ohr, ſondern auf das Herz zehnmal mehr Eindruk machen, als zehen Stimmen. Es iſt zu vermuthen, daß durch Chöre die Empfindungen auf das äußerſte könnten verſtärkt werden. Man weiß ziemlich gewiß, daß den Griechen die Kraft der Harmonie in ihren Chören gefehlt hat, und daß ihre Sänger im Einklang und in Octaven geſungen haben. Der uns unglaubliche Eindruk, den ſie gemacht haben, könnte gar wol blos eine Würkung von der Menge der Stimmen geweſen ſeyn. Dieſes zu begreifen, darf man nur bedenken, wie unendlich fürchterlicher ein Feldgeſchrey eines ganzen Heeres ſey, als ein ähnliches Geſchrey von wenig Menſchen.

Wir wollen über die Chöre nur noch anmerken, daß hiebey mehr, als irgend zu einem andern Theile der Kunſt, große Erfahrung von Seite des Capellmeiſters erfodert werde. Wer nicht ungemein oft, bey verſchiedenen Gelegenheiten und an ganz verſchiedenen Orten, in Kirchen, auf der Schaubühne, und im Freyen, große Chöre, von abgeänderten Pläzen und Stellungen gehört hat, der wird nie alle Vortheile kennen lernen, die ſowol den Saz, als die Ausführung der Chöre vollkommener machen. Alſo müſſen ſich Unerfahrne, ſo viel möglich, enthalten, die Muſik in aller ihrer Pracht, ſo wie in Chören geſchieht, zeigen zu wollen. Unter den Deutſchen ſind Händel und Graun die größten Meiſter hierinn. Ihre Chöre verdienen mit der größten Ueberlegung ſtudirt zu werden.

**Chor** wird auch die Geſellſchaft der Sänger ſelbſt, die zu Aufführung einer großen Muſik beſtimmt ſind, genennt. Ihr Vorſteher wird in Deutſchland insgemein der Praefectus Chori genennt,

**Chor** in den Kirchen, auch in großen Muſikſälen, iſt der Ort, wo der Chor der Sänger ſteht, um die Muſik aufzuführen. Es würde vortheilhaft für die Muſik ſeyn, wenn ein Kenner von feinem Gehör und weitläuftiger Erfahrung, ſeine Beobachtungen über die vortheilhafte oder nachtheilige Einrichtung der zur Muſik beſtimmten Gebäude an den Tag geben würde. Denn noch zur Zeit, ſcheinen die Baumeiſter keine beſtimmſe Regeln zu haben, nach denen die Chöre ſicher anzulegen wären.

* *

(*) Zu dieſer, und der vorhergehenden Erklärung des Wortes Chor gehören: Traité des Choeurs von Guil. Paradin, Beauj. 1566 8. — Directorium Chori, ad uſum S. S. Baſilicae Vaticanae Auct. Io. Guiderri, R. 1582. 8. — De Chori Eccleſiaſtici Antiquitate, Neceſſitate etc. Auct. Th. Hurtado, Col. 1655. f. — —

## Choral.

(Muſik.)

Ein ſehr einfacher Geſang, der blos aus Haupttönen ohne Verzierung beſteht, und von langſamer etwas feyerlicher Bewegung. Er iſt geſetzt, um in Kirchen von der ganzen Gemeinde abgeſungen zu werden. Man nennt ihn auch den Gregorianiſchen Geſang, weil Pabſt Gregorius der Große ihn eingeführt haben ſoll. Die Franzoſen nennen ihn plain chant und die Italiäner Canto firmo. Er iſt der einfacheſte Geſang, der möglich iſt, und ſchikt ſich zu ſtillen, und etwas ruhigen Betrachtungen und Empfindungen, die insgemein den Charakter der Kirchenlieder ausmachen. Er iſt einer großen Rührung fähig, und ſcheinet zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu ſeyn, als der figurirte melismatiſche Geſang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, ſehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken *). Wenn er aber ſeine ganze Kraft behalten ſoll, ſo muß durch den Geſang der Fall der Verſe, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verloren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemeſſene rythmiſche Weſen, welches unſre heutigen figurirten Tonſtüke gemeiniglich gar zu ſehr der Tanzmuſik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.

In den ältern Zeiten war er einſtimmig, und die alten Melodien ſind eigentlich das, was der Cantus firmus genennt wird. Gegenwärtig wird der Choral allemal vierſtimmig geſetzt, und jede der vier Stimmen iſt eine Hauptſtimme. Dieſes macht ſeine Verfertigung, obgleich gar wenig Erfindung dazu gehört, dem, der nicht ein vollkommener Harmoniſte iſt, ſehr ſchwer; weil bey dem langſamen und nachdrüklichen Gange deſſelben, auch die kleineſte Unrichtigkeit in der Harmonie ſehr fühlbar wird. Man muß dabey mit den Diſſonanzen ſparſam ſeyn, die ſich ohnedem zu dem ſanften Affekt des Kirchengeſanges nicht ſo gut, als zu unruhigen Leidenſchaften ſchiken. Es iſt möglich, daß ein blos zweyſtimmiger Choral, da die Harmonie der Mittelſtimmen etwa, wo es nöthig iſt, durch die Orgel ausgefüllt würde, noch beſſere Würkung thäte. Denn da die Stimmen doch, um harmoniſche Fehler zu vermeiden, ſich gegen einander bewegen müſſen: ſo ſcheinet es nicht natürlich, daß bey einerley Empfindung einer mit der Stimme ſteigt, da der andre fällt, und der dritte auf derſelben Höhe ſtehen bleibt.

Der beſte Choralgeſang ſcheinet der zu ſeyn, der am einfacheſten, durch kleinere diatoniſche Intervalle fortſchreitet, und die wenigſten Diſſonanzen hat, dabey aber die Geltung der Sylben auf das genaueſte beobachtet wird.

In den Chorälen richtet man ſich noch nach den alten Tonarten, den ſechs authentiſchen und ſo viel plagaliſchen. Man kann nicht leugnen, daß nicht dadurch, wenn nur übrigens gut temperirte Orgeln vorhanden ſind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Geſanges erhalten werde, als wenn man, nach einer gleichſchwebenden Temperatur, alles auf die izt in der andern Muſik üblichen zwey Tonarten bringen wollte *).

---

*) S. Lieder.

Es wäre ein groſes Vorurtheil, ſich einzubilden, daß ein ſtarker Meiſter der Kunſt ſich dadurch erniedrige, wenn er ſich mit Verfertigung der Choräle abgäbe; denn ſie ſind nicht nur wegen ihrer groſen Würkung zu tiefer Rührung des Herzens, ſondern auch wegen der vollkommenen Kenntniß aller harmoniſchen Schönheiten, und ſtrenger Beobachtung der Regeln der Harmonie, der Mühe eines groſen Meiſters würdig. Mancher, der ein gutes Solo oder auch wol ein Concert machen kann, würde nicht im Stande ſeyn, einen erträglichen Choral zu verfertigen.

Auch die Ausführung des Chorals, ſowol in den Stimmen, als auf der Orgel, iſt nichts ſchlechtes. Wer nicht jedem Ton ſeinen Nachdruk und ſeine beſtimmte Modification zu geben, und die äuſerſte Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendſten Geſang verderben. Je entblößter ein Geſang von melodiſchen Auszierungen und Schönheiten iſt, deſto kräftiger, nachdrüklicher und in ſeiner Art beſtimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Geſang Kraft haben ſoll. Der Begleiter hat groſe Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach ſey und in ſeinen Schranken bleibe. Es kommt hiebey gewiß nicht darauf an, daß man nur beyde Hände recht voll Töne faſſe; dieſes verderbt vielmehr die Schönheit des Geſanges. Vornehmlich muß man ſich für meliſmatiſchen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeſchikte Organiſten dem Choralgeſang aufzuhelfen glauben, da ſie ihn doch dadurch gänzlich verderben.

Ich habe irgendwo geleſen, daß einige der Melodien geiſtlicher Hymnen, die noch izt in der römiſchen Kirche geſungen werden, alte griechiſche Melodien ſeyn ſollen, auf die man, weil ſie einmal aus dem Heidenthum her noch unter dem Volk herumgegangen, geiſtliche Texte gemacht habe. Da ich dieſer Tradition in einem gewiſſen Cloſter in Mayland erwähnte, waren einige, die ſie beſtätigten und mir ſo gar Hoffnung machten, mir ein paar dergleichen Melodien aus alten Antiphonarien zu verſchaffen. Ich habe aber zur Zeit nichts davon bekommen.

◆ ◆

Der Choralgeſang hat eine groſe Anzahl von Schriftſtellern beſchäftigt. Von den, darüber geſchriebenen, theoretiſchen und hiſtoriſchen, Werken ſind mir bekannt: Von Italienern: Regula Muſic. Planae, Auct. Bonaventura de Brixia, Ven. 1501. 4. 1523. 1545. 8. Nor. 1580. — Compendiolo di molti dubbj, ſegrete e ſentenze intorno al Canto fermo e figurato, da Piet. Aaron, Mil. 1537. 4. — Introduzione faciliſſima ed noviſſima di Canto fermo e figurato .... di Vincenzio Luſitano, R. 1533. Ven. 1561. 4. — Regole per il Canto fermo, da D. Piet. Cerone, Nap. 1609. 4. — Cartella muſicale del Canto figur. fermo e contrap. dell P. D. Adriano Banchieri, Ven. 1614. 4. (Dieſes iſt bereits die 3te Ausg. allein die Jahrzahl der erſtern weiß ich nicht zu beſtimmen.) Le Regole del Canto fermo ... di Cam. Perego, Mil. 1622. 4. — Pratica del Canto piano o Canto fermo, dell P. Orazio Capoſele, Nap. 1625. f. — Breve metodo di Canto fermo, dell P. Fabr. Tetamanzi, Mil. 1636. 4. — Primi Tuoni: Introduzione nell Canto fermo, di D. Mar. Dionigi, Dott. da Paoli, Parma 1648 und ebend. verm. 1667. 4. — Breve Inſtruzione per il Canto fermo, dell P. Giuſ. Mar. Stella, R. 1665. 4. — Compen-

---

*) S. Tonart.

pendio per imparare le regole del Canto fermo dell P. Angel. Pellaris . . . Ven. 1667. 8. — Via retta della voce corale, ovvero Oſſervationi nell Canto fermo, dell P. Giul. Ceſ. Marinelli, Bol. 1671. 8. — Regole generale di Canto fermo, di D. Piet. Fabriti, R. 1678. 4. (2te Ausg. die Jahrzahl der erſtern iſt mir nicht bekannt.) — Il Cantore addottrinato, ovvero Regole del Canto corale, di D. Mat. Coferati, Fir. 1682. verm. ebend. 1708. 8. — Breve diſcorſo ſopra le regole di Canto fermo, dell P. D. Maurizio Zapata, Parm. 1682. 4. — Il Direttorio dell Canto fermo, dell P. M. Lor. Penna, Modena 1689. 4. — Canto armonico, o Canto fermo dell P. Andrea di Modena, Mod. 1690. 8. — Il Cantore Eccleſiaſtico, dall P. Giuſ. Frezza, Pad. 1698. 4. — Regolette dell Canto fermo, . . dell P. Sim. Zappa, Ven. 1700. 4. — Inſtruzione corali, dell P. Dom. Scorpioni, Benev. 1702. 8. — Scuola corale dell P. Franc. Mar. Vallara, Mod. 1707. 8. — Regole pell Canto fermo eccleſiaſtico, di D. Carlo Ant. Portaferrari, Mod. 1732. 4. — Introduzione abbreviata di Muſica piana, o Canto fermo, dell P. Piet. Cinciarino . . . Ven. 1755. 4. — —

Von ſpaniſchen Schriftſtellern: Arte de Canto Llano por Did. di Puerto, Salam. 1504. 4. — Arte de Canto Llano . . . por Bart. Molina, Val. 1509. f. — Arte de Canto Llano, Contrap. y Organo, por G. Martin de Viſcargui, Sar. 1512. 8. — Lux bella del Canto Llano, por Dom. Mar. Duran, Toledo 1590. 4. Comento ſobra la Lux bella, von ebend. Salam. 1498. 4. — Arte de Canto Llano por Franc. Montanos, Salam. 1610. 4. aument. por D. Joſ. de Torres, Mad. 1728. 4. — El Porque de la Muſica, Canto Llano. . . por Andr. Lorente, Alcala 1672. 4. — —

Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Introduction à la Muſique, p. Jean le Gendre, Par. 1554. 8. — Directoire du Chant Gregorien, p. Franc. Millet, Lyon 1666. — Nouv. Methode pour apprendre le plain chant, p. J. D. V. Par. 1668. 4. — La Science et la Pratique du plain Chant . . . . par un Religieux Benéd. de la Congregation de St. Maur (Jumilhac) Par. 1673. 4. (Ein, überhaupt, und zu der Geſchichte der Muſik beſonders, brauchbares Werk.) — Diſſertat. ſur le Chant Grégorien, p. le Sr. Gab. Guil. de Nivers, Par. 1683. 8. (iſt mehr hiſtor. als theoretiſch; und enthält gute Beytr. zur Geſch. der Muſik.) — Methodes faciles pour apprendre . . . . les vrais Principes du plain Chant, et de la Muſique, p. Franc. Lancelot, Par. 1685. 8. — Trois methodes faciles, pour apprendre le plain Chant, Lyon 1700. 8. — Le Maitre des Novices dans l'art de chanter, ou règles générales pour le plain Chant, p. Mr. Remi Carré, Par. 1744. 4. — Methodes pour apprendre les règles du plain Chant, et de la Pſalmodie, p. Mr. la Feillée, Par. 1748. 4. — Traité critique du plain chant, uſité aujourd'hui dans l'Egliſe, Par. 1749. 12. (Von Couſin de Contamine) — Methode nouvelle pour apprendre le plain Chant, p. Mr. Oudeux, Par. 1776. 8. (Iſt die 2te Ausg. die Jahrz. der erſtern iſt mir nicht bekannt. — —

Von deutſchen Schriftſtellern: Flores Muſicae omnis Cantus Gregoriani, Argent. 1488. 4. (Hugo, ein Prieſter zu Reutlingen, ſchrieb dieſes Werk ums J. 1300; ein Deutſcher wäre alſo wenigſtens der zuerſt über dieſe Materie gedruckte Schriftſteller.) — Ars bene cantandi choralem cantum, Auct. Iac. Zabern, Mog. 1500. 12. — Lilium Muſicae planae Auct. Mich. Reinsbeck, Aug. Vind. 1500. 4. — Clariſſima planae atque choralis Muſicae Interpretatio, c. certiſſimis regulis atque exemplor. annotationibus et figur. multum ſplendidis, Auct. Balth. Praſpergio, Baſ. 1501. 4. — Libellus de Muſica Gregoriana, figurat. et Contrap. ſimpl. c. exempl. . . . ſcripſ. Sim. a Quercu, Landsh. 1516. 4. — Compendium Muſices, tam figurati quam plani cantus, ad formam Dialogi . . . Auct. Lampadio Luneb. Bern. 1539. 12. — Scholia in Muſicam planam Wenceslai Philomatis de Nova Domo, ex var. Muſicor. ſcriptis coll. a Mart. Agricola (Vitteb. 1540) 8. (Das Werk, zu welchem ſie gehören, ſoll Wien 1512 und Straſb. 1543 gedruckt worden, und in Verſen geſchrieben ſeyn.) — De Muſica chorali . . ſcripſ. I. a. Spangenberg, Vitteb. 1542. 8. Bellum muſicale inter plani et menſurabilis Cantus Reges, Auct. Cl. Sebaſtiano, Argentor. 1563. 8. — Wenn Bernh. Schreyers Muſica choral. theoret. pract. oder Nützliche Unterweiſung zum Choralgeſang, erſchienen iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen. — Mäulers vollkommener Unterricht, die edle Choralmuſik aus dem Grunde zu erlernen, 4. — Franc. Xav. Murſchhäuſers Fundamentaliſche Handleitung zur Figural- und Choral-Muſik, München 1707. f. — Uebrigens wird in den mehreſten Anweiſungen zur Setzkunſt, wie, z. B. im 13ten Hauptſt. von Mattheſons vollkommenem Capellmeiſter, u. a. m. davon gehandelt; und — in Jac. Adlungs Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, handelt das 15te Kap. (S. 793 der 2ten Aufl.) vom Choral und den Melodien überhaupt, von der beſten Art den Choral zu ſpielen, von dem Vorſpiel auf einen Choral, u. d. m. — — Uebrigens wird vielleicht folgende Stelle aus Wilh. Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen zur Aufnahme der Muſik den Begriff von Choralgeſang für die bloſen Liebhaber näher beſtimmen: „Aller Geſang zerfällt in Choral- und Menſuralgeſang. Der Choralgeſang, welcher mit dem Anfange der chriſtlichen Religion ſeinen Urſprung genommen, iſt ein Geſang, worin alle Tonzeichen, der Zeitgröße nach, einander gleich ſind; Menſuralgeſang heißt, was aus Noten von verſchiedener Größe beſteht. Die gleiche Zeitgröße der Tonzeichen des Choralgeſanges gilt, indeſſen, nur von der äuſſerlichen Darſtellung der Töne; denn wirklich abgeſungen iſt er allezeit mit Noten von ungleicher Zeitgröße worden; aber dieſe Zeitgröße wird nicht, wie ein Menſuralgeſang, nach einem gewiſſen beſtimmten Maße, ſondern nach der bloſen, proſaiſchen Quantität der Worte ausgeführt. — Auch wird, ſeit verſchiedenen Jahrhunderten, der Choralgeſang mit Noten von verſchiedener Geltung bezeichnet. — Der Menſuralgeſang iſt derjenige, wo jeder Ton, vermittelſt des Taktes, in einen gewiſſen Zeitraum auf das ſtrengſte eingeſchloſſen wird. Er iſt entweder alt, oder neu. Der alte enthält nicht mehr, als zweyerley Arten von Zeitgröße, eine lange und eine kurze, und beſteht darin, daß jede lange Sylbe gerade noch einmahl ſo viel gilt, als eine kurze. In der Singmuſik hat man aber, zur Andeutung dieſer langen und kurzen Sylben, niemahls Zeichen gehabt. Der neue Menſuralgeſang, der mit dem Urſprunge derjenigen Noten, oder Tonzeichen ſeinen Anfang genommen hat, wodurch zu gleicher Zeit der Werth, und die Höhe eines Tones angedeutet wird, (als welches unſre heutigen Noten ſind) wird insgemein ſchlechtweg der Figuralgeſang (deſſen Erfinder ſchon Franco aus Lüttich, oder wahrſcheinlicher, Jean de Muris, ums J. 1330 war) genannt, und enthält nicht allein lange und kurze, ſondern auch längere und kürzere Zeiten, — — obgleich die kurze darin eben ſo viel Zeit, ja noch längere, als die lange einnehmen kann.“ — —

Ausgeführte Choräle haben, unter mehrern, geſetzt: Samuel Scheidt (1624) Andr. Armsdorf († 1699) Nic. Ad. Strunk († 1700) Joh. Pachelbell († 1706) Joh. Chriſtph. Graf († 1709) Joh. Fridr. Alberti († 1710) Joh. Sam. Beyer (Muſikal. Vorrath, in 3 Th. 1716 — 1719. 4.) Joh. Conr. Roſenbuſch (1720) Friedr.

Wilh. Zachau († 1721) Joh. Ad. Reinke († 1722) Joh. Heinich (Wohlinſtruirter und vollkommener Organiſt, oder neu varirte Choralgeſänge . . . Bresl. und Leipz. 1726. 4.) Joh. Heinr. Buttſtedt († 1727) Joh. Mich. Müller (Varirte Chorale und Pſalmen, Frft. 1735 — 1737. 4. 2 Th.) Mich. Heinr. Arnold († 1738) Joh. Gottfr. Walther († 1748) Joh. Bernh. Bach († 1749) G. Phil. Telemann († ) Joh. Sebaſt. Bach († 1750. Vierſt. Choralgeſänge. Einſtimm. Choralgeſ. revidirt von C. P. E. Bach, Leipz. 4 Th. Quer.) Georg Böhm, Dietr. Buxtehude, G. Friedr. Kaufmann, Joh. Tob. Krebs, Schröter, Joh. Casp. Simon, Vogler, Chriſtn. Kühnau (Choralvorſpiele . . . Berl. 1788. 4.) und v. a. mehr. — —

Nachrichten von den Werken, welche unſre Kirchenmelodieen enthalten, finden ſich in Jac. Adlungs angeführten Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, S. 803 u. f. der 2ten Aufl. Zu ihnen kommt, unter mehrern noch: J. J. Kleins Vollſtändiges Choralbuch . . . . nebſt einem Vorbericht von der Choralmuſik, Leipz. 1785. 4. — D. C. Aumanns Choralbuch für das neue Hamburg. Geſangb. Hamb. 1788. 4. — J. W. Kühlers Choralmelodien . . . Nürnb. 1788 Querq. — J. H. N. Roſe Choralbuch von 90 Choralmelod. . . . . Quedl. 1790. 4. Bemerken will ich aber hier noch, daß Johann Walther (Sängermeiſter, wie er ſich nennt) das erſte Geſangbuch, Wittenb. 1524. drucken ließ, welches deutſche Lieder (obgleich nur acht an der Zahl) nebſt 37 lat. Kirchenliedern enthält. In der 2ten Aufl. vom J. 1554 befinden ſich bereits 43 deutſche. Nächſt ihm hatte Conrad Rupf den mehreſten Antheil an den neuen Melodien zu dieſen Liedern: und Lukas Loſſius gab ſie zuerſt richtig und genau heraus. (S. Klugens Hiſtorie des Nordhauſiſchen Geſangbuches, Kap. 1. S. 7. und M. Prätorius Syntagma Muſic. S. 447) — —

S. übrigens, in Rückſicht auf die Geſchichte des Chorales überhaupt, den Art. Kirchenmuſik, — und J. N. Forkels Allg. Geſchichte der Muſik, Einleitung S. 45. §. 88. — —

## Choregraphie.

(Tanzkunſt.)

Die Kunſt die Tänze durch Zeichen anzudeuten, ſo wie der Geſang durch Noten angedeutet wird. Wer einen Tanz völlig beſchreiben wollte, der müßte folgende Dinge beſchreiben: 1. Den Weg, den jeder Tänzer nimmt, welches die Figur genennt wird. 2. Die Glieder oder die Theile dieſes Weges, die zu jedem Takt der Muſik gehören. 3. Die kleinern Theile des Takts, nämlich, was in jeder Zeit und auf jede Note geſchieht. 4. Die Stellungen der Füße, der Aerme und des Leibes. 5. Die Bewegungen. Für alles dieſes nun müſſen Zeichen vorhanden ſeyn.

Die Figur und auf derſelben die Länge der Glieder zu zeichnen, hat nicht die geringſte Schwierigkeit, weil man jeden Weg durch Linien bezeichnen kann. Damit man begreife, wie die übrigen Zeichen entſtanden ſind, und wie ſie alles, was nothwendig iſt, ausdruken, wollen wir folgendes bemerken. Die Elemente des Tanzes ſind die Stellungen der Füſſe, die Stellungen der Aerme, die Bewegungen ohne Fortrüken, die Bewegungen mit Fortrüken, oder die Schritte. Alles was dazu gehöret, muß nicht nur können durch Zeichen angedeutet werden, ſondern die Geſchwindigkeit, in welcher die Bewegungen zu machen ſind, muß noch über dem angemerkt ſeyn.

Für jedes dieſer Elemente ſind beſtimmte Zeichen erfunden, aus deren Zuſammenhang der ganze Tanz eben ſo verſtändlich wird, als ein Tonſtük dem Spieler durch die Noten wird.

Die Erfindung dieſer Kunſt iſt nicht ſehr alt, und dennoch durch einige Ungewißheit verdunkelt: Die erſte Veranlaſſung dazu ſcheinet Thoinet Arbeau, ein Franzoſe, gegeben zu haben, der 1588 ein Werk unter dem Titel Orcheſographie herausgegeben. Seine Erfindung beſtund darinn, daß er in dem, zu jedem Tanz gehörigen Tonſtük, unter den Noten die Schritte anmerkte. Aber für die Figur und das übrige hat er keine Zeichen. Dieſe Erfindung blieb alſo ohngefehr ein ganzes Jahrhundert ungebraucht, bis Feuillet, ein Tanzmeiſter in Paris, ſeine Choregraphie herausgegeben, darinn dieſe Kunſt in ihrem völligen Licht erſcheinet *). Dieſer Tanzmeiſter eignet ſich die ganze Erfindung derſelben zu: andre aber geben ihm Schuld, er habe die Sache dem berühmten Tanzmeiſter Beauchamps durch einen gelehrten Diebſtahl entwendet.

◆ ◆

Das, von H. Sulzer, angeführte Werk des Feuillet iſt überſezt in Tauberts Vollkommenen Tanzmeiſter, Leipz. 1709. 4. befindlich. Ein Auszug daraus erſchien unter dem Titel: Die Kunſt nach der Choregraphie zu tanzen . . . . von C. J. v. F. Braunſchweig 1768. 8. mit K. — Das neueſte, mir darüber bekannte Werk iſt die: Kurze und leichte Anweiſung die Compagnietänze in Choregraphie zu ſezen, und Ad. Wolfg. Winterſchmid, N't. 1758. 8.

S. übrigens die Art. Geſellſchaftstänze, und Tanz.

## Choriambus.

(Dichtkunſt.)

Ein Sylbenfuß von vier Sylben, davon die erſte und vierte lang, die zwey mittlere kurz ſind — ◡ ◡ —. Er theilt ſich alſo in zwey andere, einen Trochäus — ◡ und einen Jambus ◡ —, und wird deßwegen auch Trochäo-Jambus genennt. Man kann ihn auch als einen Daktylus mit einer angehängten langen Sylbe anſehen, wie in dem Ausdruk himmliſche Luſt. Von dieſem Fuß hat

Die choriambiſche Versart ihren Namen, welche in lyriſchen Gedichten von den Alten bisweilen gebraucht, und im Deutſchen, ſo viel uns bekannt, von Klopſtok zuerſt glüklich verſucht worden. Der Vers beſteht aus einem oder aus zwey Choriamben, welche mit Spondäen vermiſcht ſind. Von dieſer Art ſind die drey erſten Verſe jeder Stophe in der Horaziſchen 24 Ode des 1 Buchs:

> Quis deſiderio ſit pudor aut modus.

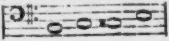
Klopſtok hat ſeine choriambiſche Verſe mit Trochäen angefangen, welche die Deutſchen oft für Spondäen brauchen.

> Unberufen zum Scherz, welcher im Liebe lacht.
> Nicht gewöhnet zu ſehn, tanzende Grazien,
> Wollt ich Lieder wie Schmidt ſingt,
> Lieder ſingen wie Hagedorn.

## Chromatiſch.

(Muſik.)

Dieſen Namen gaben die Alten einem ihrer Hauptſyſtemen der Muſik, in welchem die vollkommene Quarte vier Sayten hatte, dergeſtalt geſtimmt, daß die zweyte gegen die erſte, und die dritte gegen die zweyte, Intervalle ausmachten, die etwas kleiner waren, als ein halber Ton, die vierte gegen die dritte aber ein Intervall, das ohngefehr mit unſrer kleinen Terz übereinkommt. Alſo könnten folgende Töne der heutigen Tonleiter



---

*) Der Titel des Buchs iſt dieſer: Chorégraphie ou l'art d'écrire la danſe par caractères, figures et ſignes demonſtratifs etc. par Mr. Feuillet, Maître de Danſe. Die zweyte Ausgabe iſt von 1701.

ohngefehr die vier Töne eines chromatiſchen Tetrachords vorſtellen. Dieſes Syſtem aber hatte noch verſchiedene Arten. Ariſtoxenus ſetzt drey Arten des chromatiſchen Geſchlechts, die er die weiche, die hemioliſche und die toniſche nennt. Die Verhältniſſe der Intervalle dieſer drey Arten beſtimmt er ſo. Er theilet die reine Quarte in Gedanken in 60 Theile, und nimmt für die drey Intervalle folgende Verhältniſſe:

Für die chromatiſche weiche Art 8; 8; 44.
— — hemioliſche 9; 9; 42.
— — toniſche 12; 12; 36.

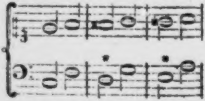
Alſo waren in dem weichen chromatiſchen die zwey erſten Intervalle ohngefehr Dritteltöne, und das dritte etwas größer als eine kleine Terz; in dem toniſchen aber waren die zwey erſten Intervalle halbe Töne, und das dritte ein Intervall von einem ganzen und einem halben Ton, etwas kleiner als unſre kleine Terz.

Ptolemäus giebt nur zwey Arten des chromatiſchen Syſtems an, das weiche oder alte, und das harte. Für jenes giebt er folgende Intervalle: $\frac{28}{27}$; $\frac{15}{14}$; $\frac{6}{5}$: für dieſes aber folgende: $\frac{22}{21}$; $\frac{12}{11}$; $\frac{7}{6}$.

Da wir überhaupt nicht mit Gewißheit ſagen können, wie die Alten ihre Tonleitern zum muſikaliſchen Satz gebraucht haben, ſo läßt ſich auch der Gebrauch dieſer chromatiſchen Syſtemen nicht beſtimmen.

In der heutigen Muſik haben wir eigentlich nur das diatoniſche Geſchlecht beybehalten: indeſſen geſchieht es doch oft, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatoniſche Leiter des Grundtones, darinn man ſingt, gehören. Dieſe werden alsdenn chromatiſche Töne genennt. Beſonders nennt man diejenigen Stellen des Geſanges chromatiſch, wo derſelbe durch verſchiedene halbe Töne hintereinander ſteigt oder fällt. Ein ſolcher Gang drukt alſo natürlicher Weiſe allemal etwas aus, das dem freyen Weſen der größern diatoniſchen Fortſchreitung entgegen iſt, und dienet insbeſondere, ſolche Leidenſchaften auszudruken, die das Gemüth in eine Beklemmung ſetzen, und etwas Trauriges haben, Schmerz und Betrübniß, Schreken, Furcht und auch Wuth. Da aber die chromatiſche Fortſchreitung im Grunde die Schönheit des Geſanges und der Harmonie hemmet, ſo muß ſie in einem Stük nicht allzuoft, ſondern nur an den Stellen angebracht werden, wo der Affekt beſonders auszuzeichnen iſt. Ganze Stüke in chromatiſchen Fortſchreitungen haben etwas gezwungenes.

Die chromatiſchen Fortſchreitungen erfodern einen beſondern Gang des Grundbaſſes. Aufſteigende Fortſchreitungen entſtehen natürlicher Weiſe, wenn der Baß wechſelsweiſe um eine Terz fällt, und um eine Quarte ſteigt, wie in dieſem Exempel:



Abſteigende Fortſchreitungen werden durch hintereinander folgende Dominanten im Baſſe veranlaſſet. Dieſe chromatiſchen Gänge haben ihre Einſchränkungen. Von dem Tone, von welchem man ſie anfängt, kann man nicht mehr, als höchſtens fünf Stufen fortſchreiten; in einem Durton z. E. von der Terz bis zur Sexte. Denn weder die kleine Terz, noch die Sexte, dürfen in dieſer Tonart vorkommen. Ueberhaupt können in ſolchen Gängen nur diejenigen fremde halbe Töne angebracht werden, die Subſemitonia ſolcher Töne ſind, dahin man ausweichen könnte.

Man giebt auch der heutigen Tonleiter, nach welcher die Octave in zwölf Intervalle, jedes von einem größern oder kleinern halben Ton, eingetheilt iſt, den Namen des diatoniſch-chromatiſchen Syſtems. Im Grund iſt es blos ein aus vielen diatoniſchen Leitern der harten Tonart zuſammengeſetztes Syſtem, welches entſtehet, wenn zu jedem, der diatoniſchen Stufe des C dur zugehörigen Tone, ebenfalls ſeine diatoniſchen Stufen der harten Tonart hinzugethan, alle daher entſtehende Töne aber, in den Bezirk einer Octave gebracht werden. Daher entſtehet nur beyläufig, daß allemal zwiſchen zwey auf einander folgende ganze diatoniſche Tone noch ein halber Ton eingeſchaltet wird, der denn, als ein chromatiſcher Ton desjenigen Grundtones, zu welchem er diatoniſch nicht gehört, angeſehen werden kann. Und ſo können wir, ob wir gleich im Grunde nur ein einziges, und zwar das harte diatoniſche Klanggeſchlecht haben, ſowol chromatiſch fortſchreiten, als auch aus der weichen Tonart ſpielen. Bey den Alten war das chromatiſche Geſchlecht nicht zufällig wie bey uns, ſondern machte ein eigenes, beſondern Geſetzen unterworfenes Geſchlecht aus, das andre Stufen hatte, als das, was wir ſo nennen.

## Ciaconne auch Chaconne.

(Muſik.)

Ein zum Tanz gemachtes Tonſtük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung iſt mäßig und der Takt ſehr deutlich ausgedrükt. Die Ciaconne beſteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darinn obligat ſeyn, das iſt, nach einer gewiſſen Anzahl Takte denſelben Geſang wiederholen ſoll; wiewol dieſes nicht mehr ſo oft geſchieht. Schon der Name zeiget an, daß dieſes Tonſtük italieniſchen Urſprungs iſt. Es ſchikt ſich zu gemeinen, aus vielen Strophen beſtehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden.

## Cis.

(Muſik.)

Der Name einer der zwölf Töne der heutigen Tonleiter. Es iſt nach unſrer Art die Töne zu benennen, der zweyte in der Tonleiter, und einen ſolchen halben Ton höher als C, der durch das Verhältniß 18: 19, nach der von uns angenommenen Temperatur aber durch 243: 256, ausgedrukt wird. Wo man die alte Benennung der Töne beybehalten hat, wird er ut diesis genennt. Die Benennungen Cis dur und Cis mol, bedeuten die diatoniſchen Tonleitern, in denen Cis der Grundton iſt; die erſte nach der harten, die andere nach der weichen Tonart. Es wird aber ſelten in dieſen Tonarten geſetzt.

## Claßiſch.

(Redende Künſte.)

Claßiſche Schriftſteller werden diejenigen genennt, die als Muſter der guten und feinern Schreibart können angeſehen werden: denn claßiſch bedeutet in dieſem Ausdruk ſo viel, als von der erſten oder oberſten Claſſe. Wer Sachen ſchreibt, die gründlich gedacht und ſo ausgedrukt ſind, daß Perſonen von reifem Verſtand und gutem Geſchmak nicht nur an jedem Gedanken, ſondern auch an jedem einzeln Ausdruk Gefallen haben, der gehört in dieſe Claſſe. Nur die Nationen können ſolche Schriftſteller haben, bey denen die Vernunft ſich auf einen hohen Grad entwikelt hat; wo das geſellſchaftliche Leben und der tägliche Umgang zu einer Vollkommenmenheit geſtiegen iſt, daß der Verſtand und der feine Geſchmak die Sinnlichkeit weit überwiegt. Nur alsdenn fangen die Menſchen an, an Gegenſtänden, die blos auf den Verſtand und auf die feinern Empfindungen würken, ein Vergnügen zu haben. Dieſes würkt bey denen, die vorzüglichen Verſtand und Geſchmak haben, das Beſtreben, auch die Gegenſtände, die nicht ſtark auf die Sinnen würken, mit Aufmerkſamkeit zu betrachten, die feinern Beziehungen der Dinge zu bemerken, und dadurch für die Vergnügungen des geſellſchaftlichen Lebens ein neues Feld zu erofnen, das wegen der unendlichen Mannigfaltigkeit der Gegenſtände unerſchöpflich iſt. Sie entdeken in der Geiſterwelt, in den Gedanken und Empfindungen, eine neue Natur, eine Welt, die an intereſſanten Begebenheiten, an mannigfaltigen Verwiklungen, an fürtreflichen Ausſichten, weit fruchtbarer, und an Vergnügungen weit reicher iſt, als die gröbere, blos auf die äußern Sinnen würkende Natur. Wer einmal mit dieſer unſichtbaren Welt bekannt worden, der führt alles, was zur feineſten Ergözlichkeit, zur angenehmſten Unterhaltung nöthig iſt, beſtändig mit ſich, und entfaltet in dem geſellſchaftlichen Leben mancherley Scenen dieſer unſichtbaren Natur, er macht die, welche mit ihm umgehen, aufmerkſam darauf, und ſo breitet ſich ein feiner Geſchmak an Gegenſtänden des Verſtandes und des Wizes nach und nach in der menſchlichen Geſellſchaft aus. Man lernt Dinge hochſchäzen, die in einem rohern Zuſtand, ganz unbemerkt geblieben ſind; man ſieht diejenigen, welche die neuen Quellen dieſes feinen Vergnügens eröfnet haben, als wohlthätige und für die Geſellſchaft wichtige Männer an. Durch dieſe Ehre ermuntert verdoppeln ſie ihre Kräfte, dringen immer tiefer in die Beobachtung der ſittlichen Welt hinein, und wenden die äußerſte Sorgfalt an, alles was ſie bemerkt haben, andern auf die vollkommenſte Art mitzutheilen. So breitet ſich Verſtand und Geſchmak nach und nach über die feinen Geſellſchaften aus. Alsdenn erſcheinen die Schriftſteller, die auch für die Nachwelt claßiſch bleiben, weil ſie aus der unveränderlichen Quelle alles Guten und Schönen, der Natur, geſchöpft haben.

Es ſcheinet, daß der Menſch ein gewiſſes Maaß von Verſtandeskräften habe, in die Beſchaffenheit ſittlicher Gegenſtände einzudringen, welches er nicht überſchreiten kann, und daß die beſten Köpfe jeder Nation, die ſich die Cultur des Verſtandes ernſtlich hat angelegen ſeyn laſſen, den höchſten Grad dieſes Maaßes erreichen. Daher geſchieht es denn, daß die Schriften dieſer Männer, in welcher Nation und in welchem Jahrhundert ſie gelebt haben mögen, jeder andern Nation, die ohngefehr auch den höchſten Grad der Vernunft erreicht hat, nothwendig gefallen müſſen. Dieſe ſind alsdenn die wahren claßiſchen Schriftſteller für alle Völker.

Der beſte Schriftſteller einer Nation aber, die jenen hohen Grad der Cultur noch nicht erreicht hat, kann ſeiner Nation ſehr gefallen, kann einen allgemeinen Ruhm bey ſeinen Zeitverwandten haben, ohne in die Zahl der claßiſchen Schriftſteller zu gehören. Nicht die beſten jeder Nation ſind claßiſche Schriftſteller, ſondern die beſten der Nation, welche die Cultur der Vernunft auf das höchſte gebracht hat.

Auch nicht die Cultur des Verſtandes, die nur auf das abſtrakte Denken geht, die alle Begriffe bis auf das einfacheſte auflöſet, bildet ſolche Schriftſteller; denn unter allen Scholaſtikern findet ſich keiner. Alſo ſo können die ſtrengen Wiſſenſchaften unter einem Volke auf einen hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen ſeyn, ohne daß ſie einen einzigen claſſiſchen Schriftſteller hat. Der claſſiſche Verſtand geht nicht auf das Abſtrakte; er ſetzt das Mannigfaltige in einer Sache nicht aus einander, ſondern weiß es in ſeiner Mannigfaltigkeit einfach zu ſagen, und es dem anſchauenden Erkenntniß klar darzuſtellen. Er macht mehr feine, ein durchdringendes Auge erfodernde Beobachtungen, als richtige auf die Entwiklung der Begriffe gegründete Schlüſſe. Der abſtrakte Denker ſagt mit viel Worten wenig, weil er blos die höchſte Gewißheit zum Augenmerk hat: der claßiſche Denker ſagt in wenig Worten viel, und giebt uns durch einen kurzen und leicht zu faſſenden Spruch, das Reſultat eines langen und ſcharfen Nachdenkens.

Der ſcharfe Beobachtungsgeiſt, der die Haupteigenſchaft eines claßiſchen Kopfs iſt, entwikelt ſich nicht durch das Studium der abſtrakten Wiſſenſchaften; wird nicht durch die Arbeit im Cabinet ausgebildet, ſondern in der Welt, unter Geſchäften, und vornehmlich durch den Umgang mit Menſchen, die denſelben ſchon beſitzen. Nicht die Schulen, ſondern die Geſellſchaft, da wo ſie ſich am meiſten mit großen Gegenſtänden beſchäftiget, wo die ſchnelle Anſtrengung der Verſtandeskräfte, nothwendig wird, wo man vieles auf einmal überſehen, und ſich angewöhnen muß, auch ohne methodiſches Nachdenken gründlich zu ſeyn, geben dem Geiſt die Stärke, die männliche Kühnheit und die Sicherheit, welche zum claßiſchen Denken nöthig iſt. Doch kann ein glükliches Genie, durch den bloßen lebendigen oder todten Umgang mit wahrhaftig claßiſchen Köpfen, ſich ſelbſt zum claßiſchen Schriftſteller bilden.

Wenn dieſe Anmerkungen ihre Richtigkeit haben, ſo können dabey die Gründe angegeben werden, warum ohne irgend einen Mangel an Genie, bis itzt noch ſo wenig deutſche Schriftſteller ſich hervorgethan haben, von denen man vermuthen kann, daß ſie, ſowol bey der deutſchen Nachwelt, als auch bey andern Nationen, als claßiſche Schriftſteller werden angeſehen werden.

Daß überhaupt aller Orten mehr claßiſche Dichter, als andre claßiſche Schriftſteller erſcheinen, läßt ſich leicht begreifen. Die Einbildungskraft und die Empfindungen zeigen ſich allemal früher, als der Verſtand und der Beobachtungsgeiſt; alſo können ſie in einer Nation auch eher zur Vollkommenheit kommen, als die Talente, die nur auf eine gewiſſe Größe des Verſtandes gegründet ſind. Daher iſt es, wie Cicero angemerkt hat *), leichter, einen großen Dichter, als einen großen Redner anzutreffen.

## Colorit.

(Mahlerey.)

Mit dieſem Namen bezeichnet man den Theil der Mahlerey, der jedem Gegenſtand die Farben zu geben weiß, die er haben muß, damit das Ganze, als ein in der Natur vorhandener Gegenſtand in die Augen falle. In dieſem Sinn kann man den Begriff des Worts Colorit durch Farbengebung ausdrüken. Man verſteht aber auch durch dieſen Ausdruk, die Beſchaffenheit aller im Gemählde ſichtbaren Farben in ihrem Zuſammenhang und in ihrer Würkung auf das Colorit.

Durch das Colorit unterſcheidet ſich das Gemählde von der bloßen Zeich-

---

*) Multo tamen pauciores oratores quam poetae boni reperientur. Cic. de Orat. Lib. I.

Zeichnung und dem Kupferſtich. Wäre in der ſichtbaren Natur alles einfärbig, wie in den Kupferſtichen, ſo würde ſie ohne Zweifel eines groſſen Theils ihrer Schönheit beraubt ſeyn. Denn in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer iſt, als der, der von der Schönheit der Formen herrühret. In der lebloſen Natur übertrift die untergehende Sonne jede andre Schönheit, und der lachenden Morgenröthe kommt an Anmuthigkeit nichts gleich. Selbſt in der höhern Natur ſtreitet der Reiz der Farben auf einem jugendlichen ſchönen Geſichte, mit dem Reiz der Bildung um den Vorzug. Auch andre Arten der Kräfte, die in Bildung und Form liegen, finden ſich vielleicht eben ſo ſtark in den Farben. Die Todenbläſſe allein iſt vermögend, Mitleiden zu erweken, und gewiſſe widerſtehende, die höchſte Mißharmonie erwekende Farben, Abſcheu.

Diejenigen, welche eine ausſchlieſſende Liebe zur Zeichnung haben, und deßwegen das Colorit gering ſchätzen, verkennen die Schönheit in Farben, und bedenken nicht, daß in den Künſten der höchſte Grad der Kraft von der Täuſchung herkomme *), die nur durch den vollkommenſten Ausdruk der Wahrheit, alſo, in ſichtbaren Dingen, durch das vollkommene Colorit, erreicht wird: Man ſieht den Laocoon in Marmor, und wird durch dieſen Anblik mit mancherley Empfindungen durchdrungen: aber wenn itzt dieſes Bild zu leben anfienge; wenn wir die Bläſſe der Todesangſt im Geſicht und am ganzen Leibe, die blutrünſtigen Streifen auf der Haut; wenn wir die Spuren des ſchäumenden Gifts der Schlange **) durch ekelhafte Farben ausgedrukt ſähen: alsdenn würden wir auch das heftige Keuchen zu hören glauben, und der ganze Eindruk würde alsdenn die höchſte Stärke haben. Die Niobe in Marmor erwekt das tiefſte Mitleiden; aber wenn man ſie mit der Farbe des Todesſchrekens, mit dem ſtarren und unausſprechlich verwirrten Auge ſähe, ſo könnte niemand den Anblik aushalten. Man ſtelle ſich bey dem, was Apollo im Belvedere entzükendes hat, noch die Farbe einer göttlichen Jugend, und den Glanz, der dem Vater des Lichts zukommt, vor: was würde man alsdenn empfinden? Alſo bleibt dem vollkommenen Colorit ſein Werth auch bey dem höchſten Reiz der Form: es iſt ein eben ſo weſentlicher Theil der Kunſt als die Zeichnung.

Aber worinn beſteht ſeine Vollkommenheit? durch welchen Weg, durch welches Studium gelangt der Mahler zu ſicherer Kenntniß aller Kräfte deſſelben? Dies iſt vielleicht die ſchwerſte Aufgabe aus der ganzen Kunſt. Ohne Zweifel wäre es dem Titian ſelbſt unmöglich geweſen, das, was er über die Schönheit und die Kraft des Colorits empfunden hat, auszudrüken. Da es uns ſo ſehr ſchwer wird, von der Schönheit in Formen irgend etwas beſtimmtes zu erkennen, ob es gleich möglich iſt, von Formen manchen deutlichen Begriff zu faſſen, ſo wird es völlig unmöglich, die Schönheit, die von Miſchung und Harmonie der Farben entſteht, zu beſchreiben. Wir ſind, wie ein groſſer Kenner ſich ausdrükt, mit den Verhältniſſen des menſchlichen Körpers lange nicht ſo unbekannt, als mit den täglichen Erſcheinungen in der Natur, und mit den Spuren eines wohlthätigen Lichtes in Abſicht auf die Mahlerey *). Niemand frage, wie die Farben Liebe, Wolluſt, die lieblichſte Empfindung einer ſanften Ruhe, ein paradieſiſches Gefühl in der Seele bewürken. Man kann es fühlen, aber nicht beſchreiben.

---

*) S. Täuſchung.

**) Perfuſus ſanie vittas, atroque veneno. Virg.

*) S. von Hagedorn Betr. über die Mahlerey IV Buch, 25 Betr.

Um ſo viel ſchwerer wird das Studium des Colorits. Es iſt hier noch nicht die Frage von der Auftragung der Farben, ſondern von der Bildung des Auges, zu ſicherm Gefühl der Schönheit in denſelben. Denn ſo wie der, dem das Gefühl des Schönen in Formen fehlt, durch keine Uebung im Zeichnen ein Raphael werden kann, ſo wird auch, ohne das Gefühl des Schönen in Farben, keine Uebung mit dem Pinſel einen Titian oder Correggio bilden. Wer nicht blos ein Zeichner, ſondern ein Mahler werden will, der bilde alſo zuerſt ſein Auge zum Gefühl des ſchönen Colorits.

Dazu hat ihm die Natur eine Schule eröfnet, wo er für jede Gattung des Schönen die vollkommenſten Muſter in allen möglichen Geſtalten ſieht. In dieſer Schule muß er ſeine Blike ſchärfen, ſo wie der griechiſche Zeichner die ſeinigen in den Gymnaſien, auf den Kampfplätzen, bey feyerlichen Aufzügen, wo ihm die ſchönſten Formen der menſchlichen Geſtalt tauſendfach vor Augen ſchwebten, geſchärfet hat. Wer in den glüklichen Ländern, wo die Natur in jugendlicher Schönheit erſcheinet, und an Mannigfaltigkeit der ſchönſten Gegenden unerſchöpflich iſt, den ſchönen Ausſichten zu allen Tages- und Jahrszeiten, in ſtiller Betrachtung und mit Empfindungen eines Liebhabers nachgeht, itzt in einem einſamen Thal, denn auf einem Hügel, wo eine weite Ausſicht mit dem mannigfaltigſten Glanz der Farben bemahlt, vor ihm liegt, ſich hinſetzt, ſich den ſüßen Eindrüken dieſer paradieſiſchen Scenen ganz überläßt, und denn mit forſchenden Bliken die Mannigfaltigkeit, die wunderbare Miſchung und vielfältige Gruppirung der Farben überdenkt; der wird erſt empfinden, hernach auch erkennen lernen, wie aus bloßer Miſchung der Farben eine Schönheit entſteht, die mit jeder andern Schönheit um den Vorzug ſtreitet.

Durch wiederholte Beobachtungen wird er endlich etwas von den Urſachen, die ſo angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen, kennen lernen. Er wird bemerken, daß eine Scene, aus einem Standort überſehen, mit denſelben Gegenſtänden angeſtellt, einmal himmliſch ſchön, ein andermal ohne Kraft iſt. Dennoch liegen einigermaßen dieſelben Farben an denſelbigen Stellen. Er wird zwey Urſachen davon entdeken. Die eine in der Art oder Würkung des Lichts ſelbſt, die andre in den Einfällen deſſelben.

Die höchſte Schönheit des Lichts iſt allein in der Quelle deſſelben anzutreffen; aber unſer Auge iſt zu ſchwach, den Glanz dieſer Schönheit zu ertragen. Gleich der Gottheit, muß ſie, wenn ſie nicht blenden ſoll, mit einem irdiſchen Schleyer bedekt werden. Heller Sonnenſchein, durch eine von Dünſten leere Luft verbreitet, wirft ein zu ſcharfes Licht über die Gegenden, und die Schatten werden zu hart. Durch dikes, den ganzen Himmel umgebendes Gewölke bedekt, wird das reizendſte des Sonnenlichts ganz ausgelöſcht, alles iſt in den irdiſchen Farben ohne Kraft. In dem größten Reiz erſcheinet die Gegend, wenn ſie unmittelbar von den hinlänglich gemilderten Sonnenſtralen beleuchtet, und die Dunkelheit der Schatten von dem Lichte, welches das helle Gewölke des Himmels zurükwirft, gemildert wird. Dieſes bringt den Mahler auf die Betrachtung des durch einen ſanften Ton gemilderten Lichtes, als einer Haupturſache der Schönheit in Farben *). Hieraus lernt er ferner, daß ſowol eine ganze Scene, als jeder Haupttheil derſelben, die Schönheit ſeines Colorits von zwey Hauptlichtern bekomme, dem unmittelbaren, aber wolgemäßigten, einen ſanften Ton erweckenden Sonnenlicht; und dem, dem Schatten gegenüber ſtehenden Himmel, der durch einen ſanften Wiederſchein den dunkeln und ſchattigen Stellen Mannigfaltigkeit und Anmuth giebt **).

Auch in der Richtung des auf die Scene einſtrömenden Lichts, entdeket der Beobachter eine Haupturſache der Schönheit. Manche Gegend erſcheint bey gleich hellem Himmel, zu einer Stunde des Tages in dem beſten Reiz, und iſt zu einer andern Stunde ohne alle Schönheit. Wenige Beobachtungen ſolcher Veränderungen, werden den Mahler bald auf dieſe, bald auf eine andere Haupturſache der Schönheit in Farben führen. Er wird lernen, daß der Gegenſtand alsdenn am ſchönſten iſt, wenn das einfallende Licht denſelben in zwey gegen einander wolabgemeſſene Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkele abtheilet. Er wird erkennen, daß nur alsdenn das Auge mit Wolgefallen auf einer Gegend ruhet, wenn die verſchiedenen Farben deſſelben, in ſo fern ſie hell und dunkel ſind, nicht unordentlich durcheinander zerſtreuet, ſondern in zwey Hauptgruppen oder Maſſen vertheilt ſind, ſo daß an einem Orte das Helle, an einem andern das Dunkele, beyde gegen einander gelagert ſind. Dieſes wird ihn alſo zuerſt überhaupt auf die Betrachtung des Helldunkeln †) und der Maſſen ††), bald hernach aber auf noch tiefer verſtekte Geheimniſſe der Schönheit in Farben führen.

Er wird nun beobachten lernen, wie die beyden Hauptmaſſen mit einander um den Vorzug der Mannigfaltigkeit, und der, jeder eigenen Schönheit, ſtreiten. Das Helle wird ihn durch Anmuthigkeit und die Lieblichkeit ſchöner und in der beſten Harmonie neben einander ſtehender Farben einnehmen; das Dunkle aber wird ihn durch eine ſtrengere Schönheit rühren; durch die Mannigfaltigkeit der Farben, durch ihr Feuer, durch die wunderbare Vermiſchung glänzender und dunkeler Theile, in Bewundrung ſetzen. Unter tauſend unnennbaren, durch mancherley Wiederſcheine noch mehr vervielfältigten Farben, wird er hier und da von blitzenden Stellen gegen den dunkeln Grund auf das lebhafteſte gerührt. Er empfindet, daß dadurch das Ganze, Leben und Würkſamkeit bekommt.

Mit ſolchen Begriffen von der Schönheit in Farben, geht er von der Betrachtung der Natur auf die Betrachtung der Kunſt. Er ſieht, wie die beſten Meiſter der Venetianiſchen und Niederländiſchen Schulen, die Schönheit der Natur durch eine glükliche Wahl und Miſchung der Farben auf Holz und Leinwand getragen haben. In dem einen bewundert er die höchſte Wahrheit; er glaubt die Natur ſelbſt vor ſich zu ſehen; im andern findet er ſogar die Schönheit der Farben bis zum Ideal erhoben. Denn fängt er an zu erforſchen, durch welche Mittel es dieſen Künſtlern gelungen, eine ſolche Zauberey hervorzubringen. Da lernt er erkennen, daß das vollkommene Colorit eben ſowol ein großes Genie erfodere, als die vollkommene Zeichnung der Formen; daß das Mahlen nicht ſowol ein Werk einer geübten Hand, als eines glüklichen Genies, einer auf ſcharfſinnige Beobachtungen ge-

---

*) S. Ton.
**) S. Licht.
†) S. Helldunkel.
††) S. Maſſen.

gründeten tiefen Einſicht, und eines immer das Beſte wählenden Geſchmaks ſey.

Wenn der Mahler ſeinen Geſchmak für die Wahrheit und Schönheit des Colorits durch die Beobachtung der Natur und der Kunſt gebildet hat, ſo bedienet er ſich auch dieſer beyden Mittel, die ſchwere Kunſt der Farbengebung zu ſtudiren. Mit dem durch Genie und Verſtand geſchärften Auge eines **Leonhardo da Vinci**, beobachtet er jede beſondere Würkung der Farben in der Natur, und bringt das Ungewiſſe und Zweifelhafte ſeiner Bemerkungen durch Verſuche zur Gewißheit.

Zuerſt erforſchet er, wie blos durch Licht und Schatten dasjenige bewürkt wird, was man die **Haltung** nennt *). Denn erforſcht er, wie durch hellere und dunklere Farben eine Würkung kann hervorgebracht werden, die mit der übereinkommt, die durch Licht und Schatten entſteht **). Die Beobachtungen hierüber ſammelt er in der Natur, und vermehrt ſie durch Verſuche. Denn ſammelt er die Fälle, wo ein heller Körper gegen einen dunkeln Grund geſtellt, oder ein dunkler gegen einen hellen die wunderbare Würkung thut, Gegenſtände wie durch eine Zauberkraft zu entfernen †). Denn beobachtet er überhaupt die Modificationen, welche die Farben durch Entfernung vom Auge bekommen, wie jeder Körper nach und nach, ſo wie er ſich vom Auge entfernt, immer etwas mehr von der Färbung der Luft annimmt, und wie zuletzt Körper von ganz verſchiedenen Farben in großen Entfernungen, mit der allgemeinen Farbe der duftenden Luft bekleidet werden ††).

Ein langes und ernſtliches Studium erfodert hiernächſt die Erforſchung der Urſachen, wodurch die **Harmonie der Farben** bewürkt wird. Dieſe wird er hauptſächlich dadurch erforſchen lernen, daß er beobachtet, wie ein Gegenſtand durch ſeine Farbe und durch ſein Licht aus einer Maſſe andrer hervortritt und ſich gleichſam ablöſet, und der Vereinigung mit den andern widerſteht. Denn dieſes wird ihn auf die Spur bringen, wie durch eine entgegengeſetzte Würkung verſchiedene Körper in eine Maſſe zuſammenfließen. Dadurch wird er lernen, wie hier eine Erhöhung, dort Mäßigung, ſowol des Lichts, als der beſondern Farben nöthig ſey.

Am ſchwerſten aber wird er zur genauen Kenntniß der allmähligen Mäſſigung der Farbe jedes Körpers, von der Stelle an, die das ſtärkſte Licht hat, bis dahin, wo der ſtärkſte Schatten iſt, kommen. Dieſe Kenntniß der **Mittelfarben** *) iſt vielleicht der ſchwerſte Theil der Kunſt des Colorits. Ehe man nicht mit dem ſchärfſten Auge unzählige Beobachtungen, ſowol aus der Natur als aus der Arbeit der größten Meiſter geſammelt hat, kann man ſich in dieſem Stük, nicht viel verſprechen. Denn kommt endlich noch die Beobachtung der **Wiederſcheine** **), wodurch die höchſte Wahrheit mit der größten Mannigfaltigkeit verbunden, entſtehet. Zwar iſt dieſer Theil in der Theorie mehr weitläuftig als ſchwer. Man kann ſich durch leichte Verſuche helfen. Aber in der Ausführung koſtet es unendliche Sorgfalt.

Der Menſch iſt der wichtigſte Gegenſtand der Mahlerey; alſo wird auch vom Colorit der Theil, der dieſen Gegenſtand insbeſondre betrifft, vorzüglich zu ſtudiren ſeyn*). Zum Glüke hatte man da die vollkommenſten Muſter in der Kunſt vor ſich. Titian hat dieſen Theil zur höchſten Schönheit und bis zum Ideal getrieben; und man kann, ohne die Sache zu übertreiben, ſagen, er habe die Natur übertroffen. Van Dyk aber hat ſie in ihrer Vollkommenheit erreicht. Beyde ſollen in dieſem Stük die Lehrer des Coloriſten ſeyn.

---

*) S. Haltung.

**) S. Helldunkel.

†) S. Druker; Zurükweichen.

††) S. Luftperſpectiv.

*) S. Mittelfarben.

**) S. Wiederſchein.

Wenn man bedenket, daß zu allen, zum Colorit nöthigen Kenntniſſen, wovon hier ein kurzer Abriß gegeben worden, noch die aus langer Uebung entſtehende Kenntniß der Farben **), die man braucht, ihre Behandlung und Miſchung, ihre Dauer und die durch die Zeit darinn verurſachte Veränderung, die Handgriffe des Pinſels hinzukommen müſſen, ſo wird man begreifen, wie ſchwer es ſey, in dieſem Theil der Kunſt groß zu werden. Hier iſt die Maxime des Apelles, nulla dies ſine linea, mehr als irgendwo nöthig, und nirgend iſt die Kunſt unerſchöpflicher, als hier. Mit Vergnügen erinnere ich mich hier, wie ich den berühmten Ant. Peiſne, einen der beſten Coloriſten unſrer Zeit, in einem Alter von etlichen und ſiebenzig Jahren, ſo oft mit dem Fleiß und Eifer eines Jünglings, der noch alles zu lernen hat, für einen höhern Grad der Vollkommenheit des Colorits habe ſtudiren und arbeiten geſehen.

Das Colorit kann bey ſeiner Vollkommenheit verſchiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit deſſelben bis zum Idealen gebracht. Van Dyk und viele Niederländer, die bekannt genug ſind, haben darinn das Natürliche in der höchſten Vollkommenheit erreicht; und Rubens hat auch über die Natur etwas von dem Feuer ſeines Genies hinzugethan. In einigen ſeiner beſten Stüke gränzet ſein Colorit an das Wunderbare. Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg, und viele andre Landſchaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für Rembrandts bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine beſondere merkwürdige Art aus. Es giebt auch ein ſtrenges und ernſthaftes Colorit: gründlich könnte man das nennen, darinn wenig ganz helles, unter dem hellbraunen aber eine angenehme Miſchung von blau, grünlich und hellrothem iſt. Zum Muſter dieſer Gattung könnte man Titians Gemählde von der Sendung des heil. Geiſtes in der Kirche Santa Maria della ſalute in Venedig, das ich aber nur nach einer Copey beurtheile, anführen.

Eine vollkommenere Claſſification des Colorits würde, wenn es auch nur zur Erleichterung des Ausdruks der Sprache wäre, nicht überflüßig ſeyn. Wo man die Sachen nicht ſelbſt vor Augen haben kann, da ſind die Namen von großem Nutzen. Man würde bisweilen dem Mahler gerne ſagen, daß er zu dieſem Inhalt ein Colorit von einer gewiſſen Art wählen ſollte, wenn nur die Art beſtimmt könnte genennt werden. Dieſes würde zwar ſeine Kunſt nicht vermehren; aber wenn er die Kunſt beſitzt, ſo würde er dieſelbe bisweilen auf eine vortheilhafte Weiſe beſtimmen.

◆ ◆

Auſſer den, bey dem Art. Farben angeführten, hieher, im Ganzen, gehörigen Werken, handeln davon, in lateiniſcher Sprache: L. B. Alberti, im 1ten und 2ten Buche ſ. Schrift De Pictura, S. 18 u. f. und S. 29 u. f. Baſ. 1540. 8. — J. Scheffer, in ſ. Graphice, Nor. 1669. 8. §. 41 — 64. S. 154 u. f. — —

---

*) S. Fleiſchfarbe.

**) S. Farben.

In italieniſcher Sprache: Vaſari, in der Introduzione alle trè Arti del diſegno, vor ſ. Vite, im 18ten Kap. S. 105 des erſten Bds. der Ausg. von 1767 4. — Lud. Dolce, in dem Dialogo della Pittura, intitol. L'Aretino . . . Ven. 1557. 8. Fir. 1735. 8. S. 215 u. f. der letztern Ausg. — Paolo Lomazzo, in dem 3ten Buche ſ. Trattato dell Arte della Pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 187 u. f. in neunzehn Kap. della virtù del Colorire; della neceſſità del Colorire; che coſa ſia colore; quali ſiano le materie, nelle quali ſi trovano i colori; quali colori a ciaſcuna ſperie di dipingere ſi confacciano; delle amicitie ed inimicitie de' colori naturali; quali colori e meſchie facciano l'un colore con l'altro; della convenienza c'hanno frà loro i colori chiari ed oſcuri; de' colori traſparenti, e come ſi adoprano; dell' ordine che ſi tiene in fare i cangianti; de gl'effetti che cauſano i colori; del color nero; del color bianco; del color roſſo; del color pavonazzo; del color giallo; del color verde; del color turchino; di alcuni altri colori. — Franc. Lana, in dem 3ten Kap. ſ. Prodromo all Arte Maeſtra, Breſc. 1670. f. welches Deutſch von J. J. Eſchenburg, ſich in G. Ephr. Leſſings Collectaneen, Berl. 1790. 8. Art Kolorit findet. — Giov. B. Armenini, in dem 7ten - 9ten Kap. des 2ten Buches ſ. Precetti della Pittura, Ven. 1678. 4. S. 61 u. f. und zwar, Delle diſtintioni e ſpecie de' colori, et delle loro-particolar nature, come diverſamente s'acconciano per far migliori effetti nell' opere; con quali e quanti liquori s'adoprano; in che modo ſe tenno le meſtiche, per trovare qualſi voglia tinta, e ſpecialmente delle carni, con le diverſe ſorti loro, ſecondo che il naturale ci dimoſtra delle perſone, e come debbano reſtar nel fine, di tre modi principali à lavorarli, e prima del lavoro a freſco; Come ſi acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi a ſecco, con qual via ſi lavorano meglio; de' i diverſi liquori che ſi adoprano, oltre i colori communi, con qual facilità ſi finiſce bene ogni coſa, e come ſe ne ſerve hoggidi gli eccellenti Pittori; De i diverſi modi del colorire a oglio tratti da i più eccellenti Pittori, qual fu lo Inventor di eſſo, delle compoſitioni più atte per le impridure, dell' ordine intorno a tritar i colori che non vengono offeſi l'un l'altro, di più ſorte neri, con altri ritrovati di colori, del vero modo per far i panni velati, di molte utile vernice, lequale ajutano i colori e mantengono belle le pitture — Algarotti in dem Saggio ſopra la Pittura, S. 91. d. d. Ueberſ. Caſſel 1769. 8. — R. Mengs, in den Lezione pratiche di Pitture, §. 4. 6. 9. im 2ten B. ſ. Opere, S. 251 u. f. — —

In franzöſiſcher Sprache: Die Conferences de l'Academie Roy. de Peint. et Sculpt. . . . p. Henry Teſtelin, S. 118 der Amſterd. Ausg. von 1770. 12. — Dial. ſur le Coloris, Par. 1624. 1699. 12. von Roger de Piles, und in deſſen Rec. de differens ouvrages ſur la Peinture . . Par. 1755. 12. ſo wie im 4ten B. S. 167 ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12. 5 Bde. In Form einer Abhandlung gebracht, in ſ. Cours de Peinture, im 2ten B. dieſer Oeuvr. S. 237. — Dupuy Du Grez in der 5ten Diſſert. ſ. Traité ſur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 177 u. f. — Ant. Coypel, in ſ. Diſc. de Peint. et Sculpt. Par. 1721. 4. S. 87 u. f. — Die, der Art de peindre des Watelet angehängten Reflex. S. 117 der Amſterd. Ausg. von 1761. — Reflexions ſur le Coloris, von H. Oudry, in dem Amateur, Par. 1762. 12. — Abhandl. über die Wirkung des Lichtes in dem Schatten, in Abſicht auf die Mahlerey, aus dem Franz. des H. C. überſ. in dem 2ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (das Original iſt mir nicht bekannt.) — Traité des couleurs materielles et de la manière de colorer, relativement aux differens arts et métiers, p. Mr. le Pileur d'Apligny, Par. 1779. 12. Deutſch, Augsb. 1781. 8. — Obſervations ſur les ombres colorées, contenant une ſuite d'experiences ſur les differentes couleurs des ombres, ſur les moyens de rendre les ombres colorées, et ſur les cauſes de la difference de leurs couleurs, p. H. F. T. Par. 1783. 12. — Ob ein, von Marcenay Deghye angekündigter Traité du Coloris erſchienen iſt, weiß ich nicht. — —

In engliſcher Sprache: Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting, reduced to Mechanical Practice, under eaſy precepts, and infallible rules by J. Chr. le Blon, Lond. 1737. 4. mit 5 Kupf. engl. und franz. Nachgedruckt in der Art d'imprimer les tableaux . . . Par. 1756 und 1768. 8. mit einem Kupfer. (Ob das Werk bereits, wie Füßli will, 1722 erſchienen, oder ob das Nouv. Genre de Peinture . . . Lond. 1721. 4. ein anderes Werk iſt, weiß ich nicht, da ich das letztere nicht geſehen. Das erſtere handelt: Of Preliminaries (in Anſehung des Colorits) To attain the practical part, of an univerſal, eaſy and expeditious manner of mixing colours, to findout or to compoſe the Mezzatinta, or half ſhade; to find or compoſe the capital ſhade or the reflected ſhades, of broken lights. S. übrigens den Art. Kupferſtecherkunſt.) — Richardſon, in ſ. Theory of Painting, im 1ten Bde. der franz. Ueberſ. ſ. W. S. 124 u. f. wo er die Sätze ausführt: Que le Coloris doit varier, ſelon le ſujet, ſelon le tems, et ſelon les lieux; que c'eſt dans la beauté naturelle et dans la variéte, de même que dans l'harmonie, et dans l'agrément d'une couleur avec l'autre que conſiſte la beauté du coloris; qu'il faut que les couleurs ſoient miſes enſemble de ſorte qu'elles s'aident reciproquement; qu'il faut obſerver le naturel, et la maniere, dont les meilleurs Coloriſtes ſont imité. — D. Webb in dem Enquiry into the Beauties of Painting, im 5ten Geſpr. S. 70. d. d. Ueberſ. —

In holländiſcher Sprache: Gerard ter Brugge Illuminir- und Erleuchtereykunſt, durch Joh. Lange, Hamb. 1678. 8. (das Original iſt mir nicht bekannt.) — Gerh. Laireſſe, in dem 4ten Buche ſ. großen Mahlerbuches, unter folgenden Aufſchriften: Von den Couleuren und derſelben Ordnung; von den Eigenſchaften, Arten und Couleuren der Gewändter; von der Couleur der Gewänder und derſelben ſchicklichen Vermiſchung bey und auf einander; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund in der Nähe und Ferne derſelben; von der Harmonie und Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, nebſt dem Lichte gegen Dunkel, und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wohlſtändigkeit in den ungleichen und gegenſtreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, und ſo umgekehrt, von dem Beſtäuben der Objecten. — —

In deutſcher Sprache: Valent. Boltz Farb- und Illuminirbuch, Baſ. 1549. 8. Augsb. 1675. 8. Nürnb. 1730. 8. — Die, mit vielen raren und curiöſen Geheimniſſen angefüllte Illuminirkunſt, von J. D. Pictorio, Nürnb. 1713 und 1730. 8. — v. Hagedorn, in ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, im 4ten Buche, S. 639-749. in zwey Abtheilungen, von dem Helldunkeln oder der Zuſammenſtimmung des Lichts (und des Schattens) und den (hellen und dunkeln Local) Farben; und von der Farbengebung und Ausführung insbeſondre. — Köreman, im 16ten Kap. des erſten Bandes, S. 169 u. f. — Oreſtrio im 18ten Abſchn. des erſten Theiles, S. 201 u. f. — Chr. Fr. Prange, im Eilften Abſchnitt des 1ten Bandes ſ. Akademie der bildenden Künſte, in neun Kap. unter folgenden Aufſchriften: von der Natur und den Eigenſchaften der Farben; von der Farbengebung überhaupt; von dem Einfluß des Lichts und Schattens auf die Farben; von dem Einfluß der Luft auf die Farben; von den Widerſcheinen;

nen; von der Brechung der Farben; von der Harmonie und Vereinigung der Farben; wie man durch den Gebrauch und Miſchung der Farben die eigentliche Farbe dieſes oder jenes Gegenſtandes hervorbringen ſoll; von der Behandlung oder Manier in der Farbengebung, u. a. m. — —

S. übrigens, auſſer dem, bereits benannten Artikel **Farben**, die Artikel **Licht, Schatten, Widerſchein** u. d. m. — —

## Comiſch.

(Schöne Künſte.)

In dem eigentlichſten Sinn bedeutet dieſes Wort die Eigenſchaft einer Sache, in ſo fern ſie ſich auf die Comödie beziehet, wie in den Ausdrüken, die comiſche Schaubühne, ein comiſcher Dichter. Daher verſteht man durch comiſche Charaktere, comiſche Situationen, ſolche, die ſich zur Comödie gut ſchiken. Die comiſche Materie iſt die, welche ſich zur Comödie ſchiket, und die izt, da dieſes Schauſpiel ſo verſchiedene Geſtalten angenommen hat, in das niedrige, mittlere und hohe Comiſche eingetheilt wird. Das niedrige Comiſche iſt eigentlich das Poſſierliche, das durch ſeine Ungereimtheit lächerlich iſt. Zum mittlern Comiſchen gehört die Materie, die durch feinen Wiz, ſo wie er unter Perſonen von guter Lebensart im Gang iſt, durch Handlungen und Sitten der feinern Welt, und das, was die Römer Urbanität nennten, ergözend und angenehm wird. Das hohe Comiſche iſt der Inhalt und Ton der Comödie, der ans Trauerſpiel gränzet, und wo ſchon ſtarke und ernſthafte Leidenſchaften ins Spiel kommen. Weil man faſt durchgehends der Meinung iſt, daß das Weſentliche der Comödie in dem Luſtigen und Lächerlichen beſtehe, ſo hat der Ausdruk comiſch die beſondre Bedeutung bekommen, kraft deren es etwas luſtiges und lächerliches bedeutet. Dieſes gehört zur Erklärung des Worts. In Anſehung der Sache ſelbſt wird das, was unmittelbar die Comödie betrifft, in dem beſondern Artikel darüber, und das, was das Lächerliche betrifft, in dem Artikel **Lächerlich** und **Scherzhaft** vorkommen.

◆ ◆

Ob H. S. ſich, in dieſem Artikel, auf eine bloſe Definition des Komiſchen, in dem eigentlichſten Sinne einſchränken ſollen, laſſe ich dahin geſtellt ſeyn. Wenigſtens gebrauchen wir das Wort Komiſch nicht blos von Dramen, ſondern auch von epiſchen Gedichten und Erzählungen allerley Art; auch giebt es komiſche Lieder, Sinngedichte, u. d. m. ſo wie komiſche Werke in Proſa. — Und dann kann auch in den übrigen ſchönen Künſten, der Künſtler entweder mit- oder ohne Vorſatz, Lachen erwecken. „In einem öffentlichen „Concerte, das Lolli gab,“ ſagt H. Reichard, im 3ten St. S. 158 f. Kunſtmagazins, „waren auch Kinder zugegen; „dieſe lachten in einem komiſchen Concertſatze ſo herzlich und anhaltend, daß man „die ſtarke Wirkung der häufigen comiſchen Accente und Sprünge gar nicht „verkennen konnte. Lolli iſt hierin der „erſte geweſen, der uns gezeigt hat, daß „die Inſtrumentalmuſik an und für ſich „des höchſten komiſchen Ausdruckes fähig „iſt. Blos in komiſchen Schauſpielen, „zu einer komiſchen Handlung und komiſchen Worten ſolche Töne anwenden, die „das Komiſche noch erheben, ſtärken, beleben, das beweiſt noch nicht, daß es „eine, an und für ſich komiſche Muſik „gäbe.“ Und wer kennt nicht, wenigſtens die komiſchen Blätter von und nach Hogarth, Chodowiecki, Bunbury u. v. a. m.? Wer muß nicht über die Werke der Bildhauer, welche von den Prinzen von Patagonien, zu Folge Brydone und Borch, in und vor ſeinem Pallaſte, aufgeſtellt worden ſind, oder über die Thiere und Geſtalten aus Buchsbaum, oder aus anderm Strauchwerk, lachen, die oft die

Gärten haben zieren ſollen? — Dieſes alles weiter auseinander zu ſetzen, iſt, indeſſen, hier der Ort nicht. — —

In Anſehung der redenden Künſte kann das Mangelhafte des vorſtehenden Artikels, zum Theil, durch die Geſchichte der komiſchen Litteratur von Carl Frdr. Flögel, Liegn. 1784-1787. 8. 4 B. und deſſen Geſchichte des Groteskekomiſchen, ebend. 1788. 8. (ein Werk, welches, ungeachtet manches darin nicht, unmittelbar, aus den erſten Quellen geſchöpft zu ſeyn ſcheinet, doch die Materie ſo ziemlich erſchöpft) ergänzt werden. — Von dem Komiſchen überhaupt handelt auch noch das 2ſte Kap. des 1ten Bds. in Cailhava Art de la Comedie, 2te Ausgabe. — —

# Comma.

(Muſik.)

Iſt ein kleines Intervall, das zwar in dem Geſang nicht gebraucht wird, aber bey Betrachtung der Intervalle verſchiedentlich vorkommt, auch nicht immer einerley Größe hat. Das gemeine Comma iſt der Unterſchied zwiſchen dem großen Ton $\frac{8}{9}$ und dem kleinen $\frac{9}{10}$, und wird deßwegen mit $\frac{80}{81}$ ausgedrukt. Dieſes wird auch das Comma des Didymus und das Comma ſyntonum genennt, und iſt dasjenige, was man insgemein unter dem Wort Comma verſteht. Neun ſolche Intervalle, oder neun Sayten, deren jede nur ein Comma höher, als die vorhergehende wäre, würden etwas mehr, als den Raum eines groſſen Tones ausmachen. Daher pfleget man zu ſagen, ein Comma ſey ohngefehr der achte oder neunte Theil eines ganzen Tons.

Das Pythagoriſche Comma, welches auch Comma ditonicum genennt wird, iſt der Unterſchied zwiſchen der reinen Octave eines Tons und dem Ton, der entſtehet, wenn man dieſe Octave durch eine Folge von 12 reinen Quinten beſtimmen wollte. Nämlich wenn man zu einem Grundton C, für den man die Zahl 1 ſezet, ſeine reine Quinte G nimmt, ſo iſt dieſe $\frac{2}{3}$. Davon wieder die Quinte genommen, giebt d $= \frac{4}{9}$, oder um eine Octave tiefer D $= \frac{8}{9}$. Hievon wieder die Quinte A $= \frac{16}{27}$. Deſſen Quinte e $= \frac{32}{81}$ oder eine Octave tiefer E $= \frac{64}{81}$ u. ſ. f. Sezet man dieſes bis auf zwölf Quinten fort, ſo wird der lezte Ton etwas höher als die Octave von C, nämlich $\frac{262144}{531441}$ anſtatt $\frac{262144}{524288}$. Alſo ſind dieſe beyden Töne um ein Intervall, das durch $\frac{524288}{531441}$ ausgedrukt, und das pythagoriſche Comma genennt wird, unterſchieden.

Eine dritte Art iſt das kleine Comma, das durch $\frac{2025}{2048}$ ausgedrukt wird: es iſt der Unterſchied zwiſchen der reinen Octave von C und dem c, welches durch folgende Stimmung heraus kommt. Von C nehme man die reine große Terz (E), davon wieder die reine groſſe Terz (gis), davon die reine Quinte (dis), davon wieder die reine Quinte (b); von dieſen noch einmal die reine Quinte (f), und endlich noch einmal die reine Quinte (c). Dieſes ſo gefundene c iſt um das kleine Comma $\frac{2025}{2048}$ niedriger, als das wahre c, das die Octave von C iſt. Dieſes Comma aber wird insgemein Diaſchisma, oder das doppelte Schisma genennt, weil man auch dem halben Comma den Namen Schisma giebt.

# Comödie.

(Redende Künſte.)

Wenn man weder auf die urſprüngliche Beſchaffenheit der griechiſchen Comödie, noch auf irgend eine beſondere Form der gegenwärtigen ſieht, ſondern den Begriff derſelben ſo allgemein macht, als er ſeyn kann, ohne aus ſeiner beſondern Gattung zu treten, ſo kann man ſagen: die Comödie ſey die Vorſtellung einer Handlung, die, ſowol durch die dabey vorkommenden Vorfälle, als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey intereſſirten Perſonen, die Zuſchauer auf eine beluſtigende und lehrreiche Weiſe unterhält. Daß ſie, wie ſo oft geſagt wird, blos die Abſicht habe, die Thorheiten der Menſchen lächerlich zu machen, iſt weder von der alten noch von der heutigen Comödie wahr. Es giebt ſehr gute Comödien, die zwar ſehr beluſtigen, darinn aber keine Thorheit, in der Abſicht ſie lächerlich zu machen, vorgeſtellt wird. In vielen Stüken des Plautus liegt das hier und da vorkommende Lächerliche mehr in den comiſchen, bisweilen übertriebenen Einfällen des Dichters, als in der Sache ſelbſt: und wenn wir alles Beluſtigende und Ergötzende in den Comödien des Terentius auszeichnen wollten, ſo würde ſich finden, daß dieſer fürtrefliche Comödienſchreiber ſehr ſelten dabey die Abſicht gehabt hat, Thorheiten lächerlich zu machen. Dieſes kann eine der Abſichten ſeyn: und oft hat die Comödie die Zuſchauer auf Unkoſten der Thoren oder andrer Perſonen, die der Verfaſſer gehaßt hat, lachen gemacht; nur geſchieht dieſes nicht in jeder guten Comödie.

> — Non ſatis eſt riſu diducere rictum
> Auditoris: et eſt quaedam tamen
> hic quoque Virtus *).

Jede auf der Schaubühne vorgeſtellte Handlung, die Perſonen von Verſtand und Geſchmak angenehm unterhält, ohne ſie in ſtarke ernſthafte Leidenſchaften zu ſetzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureißen, iſt eine gute Comödie. Je feiner und geiſtreicher aber, und je lehrreicher dieſes zugleich geſchieht, deſto größer iſt der Werth derſelben für Zuſchauer von feinem Geſchmak.

Will man alſo den Charakter und die Beſchaffenheit der Comödie näher beſtimmen, ſo darf man nur mit einiger Aufmerkſamkeit unterſuchen, was uns in den Handlungen, in den Sitten, in den Charakteren und dem Betragen der Menſchen auf eine lehrreiche Art unterhält, und, ohne den Grund des Herzens aufzurühren, intereſſant iſt.

**Ariſtoteles** giebt von der Comödie einen Begriff, der dem, was ſie zu ſeiner Zeit war, angemeſſen iſt. Er ſetzt ihr Weſen in der Vorſtellung deſſen, was in dem Charakter und in den Handlungen der Menſchen ungereimt, tadelhaft und verkehrt iſt. Wir ſetzen es in der Abbildung deſſen, was das menſchliche Leben, was die Charaktere, die Sitten, die Handlungen ergötzendes und unterhaltendes haben. Wir haben hinlängliche Erfahrung, daß vernünftige und tugendhafte Handlungen, natürliche Sitten, Charaktere, in denen nichts ungereimtes, nichts verkehrtes iſt, uns ſehr vergnügen können; und wir ſehen, daß ſchon die römiſche Comödie ſich dieſes edlern Stoffes bedienet hat. Die ſittliche Welt hat mehrere Seiten, von denen wir ſie mit Vergnügen anſehen. Selbſt die blos thieriſche Natur hat in Handlungen und Sitten ſchon etwas ergötzendes für uns: warum ſollte es nicht weit mehr intereſſant für uns ſeyn, Menſchen bey den ſo mannigfaltigen Vorfallenheiten des Lebens handeln zu ſehen? Jedes ſittliche Gemählde, das uns Menſchen nach ihren wahren Charakteren zeiget, jede Scene des Lebens, wobey wir die Empfindungen, Gedanken, Anſchläge, Unternehmungen der Menſchen ruhig beobachten können, iſt für einen nachdenkenden Zuſchauer ein ergötzender Anblik. Warum wollten wir dem

---

*) Hor. ſerm. I. 10.

Mahler der Sitten verbieten, uns andre, als lächerliche Scenen vorzulegen? Warum ſollten wir die liebenswürdige und die vernünftige Seite des Menſchen mit weniger Luſt ſehen, als die verkehrte und ungereimte?

Es kann von ungemeinem Nutzen ſeyn, wenn man uns die Thorheiten der Menſchen in ihrem wahren Lichte zeiget *); ſollte es aber weniger nützlich ſeyn, uns durch Beyſpiele von vernünftigem Betragen, von edler Sinnesart, von Rechtſchaffenheit, von jeder im täglichen Leben nöthigen Tugend ſo zu rühren, daß wir dauerhafte Eindrüke davon behielten? Man kann unmöglich befürchten, daß das Schöne und Gute weniger Eindruk zum Vergnügen mache, als das Lächerliche, da wir ſehen, daß ſelbſt **Plautus** und **Moliere** nirgend fürtreflicher ſind, als wo ſie ernſthaft geweſen. Man laſſe alſo der ſpottenden und lachenden Comödie ihren Werth, und behalte die Schaubühne auch für diejenige offen, die ohne Lachen, durch edlere Gemählde ergötzet, die uns die menſchliche Natur auf der ſchönen und anmuthigen Seite zeiget.

Auch laſſe ſich niemand durch die Beſorgniß einiger Kunſtrichter, daß durch die edlere Comödie die Schranken zwiſchen dem Tragiſchen und dem Comiſchen weggenommen werden und zweydeutige Mittelarten entſtehen, die man weder zur Comödie noch Tragödie rechnen könne, irre machen. Die Natur kennt ſolche Schranken nicht. So wenig man uns ſagen kann, wo das Hohe ſich von dem Niedrigen, das Große von dem Kleinen trennt, oder auf welcher Stelle das Lied an die Ode, oder die Ode an das Lied gränzet, ſo wenig hat die Critik das Recht nach den Gränzen zwiſchen der Comödie und der Tragödie zu fragen. Sie ſind nicht in dem Weſen, ſondern in Graden unterſchieden.

Die Grundregel, die der comiſche Dichter beſtändig vor Augen haben muß, iſt nicht die, nach welcher Ariſtophanes ſich allein ſcheint gerichtet zu haben: **Spotte und erwekte Verachtung und Gelächter**; ſondern dieſe: **Mahle Sitten und zeichne Charaktere, die für denkende und empfindende Menſchen intereſſant ſind.** Dem zu folge wird er über die Sitten der Menſchen in allen Ständen genaue Beobachtungen anſtellen, um ſie mit Wahrheit und Lebhaftigkeit abzubilden. Was er darinn tadelhaft findet, wird er durch feinen Spott zu beſſern ſuchen, was er ſchön und edel bemerkt, wird er in einem reizenden Licht zeigen, und wir werden durch ſeine Gemählde empfinden lernen, was in den Sitten frey, ſchön, edel, groß, und was darinn ungereimt, gezwungen, ſclaviſch, niedrig und lächerlich iſt. Wir werden unſre Zeitgenoſſen, und jeder ſich ſelbſt in einem Lichte ſehen, das uns verſtattet, ein unpartheyiſches Urtheil über unſre Sitten zu fällen. Er wird ſich ein Hauptſtudium daraus machen, die verſchiedenen Charaktere der Menſchen genau kennen zu lernen; er wird bemerken, wie dieſelben durch die Lebensart, durch die äußerlichen Verbindungen, durch den Wohlſtand, durch Pflicht und durch andere Umſtände modificirt werden. Er wird Charakter, Pflicht, Leidenſchaften und Situationen der Menſchen gegen einander in Streit bringen, und uns auf denſelben höchſt aufmerkſam machen. Oft wird er uns den Streit der Vernunft gegen die Leidenſchaften zeigen. Er wird ſowol dem Schalk als dem Heuchler die Maske abreiſſen, und beyde in ihrer wahren Geſtalt für unſer Geſicht bringen. Den rechtſchaffenen Mann aber wird er in den mancherley verworrenen Umſtänden des Lebens in einem Lichte zeigen, wodurch wir von Hochachtung gegen ihn durchdrungen werden. Alles Gegenſtände, die an ſich höchſt intereſſant ſind, und durch die Kunſt des Dichters es noch mehr werden. Denn werden ihm auch die mancherley Zufälle des menſchlichen Lebens, das Verhalten der Menſchen von verſchiedener Gemüthsart bey denſelben, eine ſehr reiche Quelle zu den intereſſanteſten Gemählden geben.

---

*) S. Lächerlich; Spott.

Der Stoff zur Comödie iſt ſo mannigfaltig, daß verſchiedene merklich von einander abgehende Arten dieſes Schauſpiels daher entſtehen können. Es würde nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn dieſe Arten näher beſtimmt, und jeder Art beſondere Beſchaffenheit umſtändlich aus einander geſetzt würde. Diejenigen, darinn hauptſächlich alles auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters ankommt, könnte man Comödien der Charaktere nennen. Von dieſer Art haben wir ſehr viele: wie den Geizigen, den Ruhmräthigen, den Lügner, den Mann nach der Uhr, u. d. gl. Dieſe Gattung allein iſt an Stoff beynahe unerſchöpflich, da die Miſchung der Charaktere ſelbſt unendlich verſchieden iſt. Es ſind noch ungemein viel Charaktere, die, ob ſie gleich intereſſant ſind, von keinem Dichter beſonders behandelt worden.

Man hat für die Hiſtorienmahler aus der Geſchichte, aus den Dichtern und aus den Romanen intereſſante Scenen zu hiſtoriſchen Gemählden zuſammen geſucht: weit wichtiger wäre es für die comiſche Schaubühne, noch nicht behandelte merkwürdige Charaktere zu ſammeln.

Zu dieſer Gattung der Comödie iſt die Handlung ſo zu wählen, daß die Umſtände, in welche die Hauptperſon verſetzt wird, ihrem Charakter auf mancherley Weiſe entgegen ſtehen: der Miſanthrop muß, wie Diderot ſagt, ſich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die meiſten Kunſtrichter wollen haben, der comiſche Dichter ſoll entgegengeſetzte Charakter neben einander ſtellen, damit ſie ſich durch den Gegenſatz deſto beſſer heben: aber der angeführte ſcharfſinnige Mann hat gründlich gezeiget, daß dieſe Regel keinen Grund habe, und daß der Contraſt in dem Widerſtreitenden zu ſuchen ſey, das die Situationen, die vorübergehenden Leidenſchaften mit dem Charakter haben. Vornehmlich aber iſt dieſes wichtig, daß in ſolchen Stüken nicht mehr, als ein Hauptcharakter vorkomme, dem alles übrige untergeordnet ſey. Dieſes iſt eine Einheit, die noch weit weſentlicher iſt, als die Einheit der Zeit und des Orts. Die vollkommenſte Ausführung des Plans in einer Comödie dieſer Art würde dieſe ſeyn. Ein Menſch würde in eine Situation geſetzet, die einen völligen Conflikt mit ſeinem Charakter machte. Alſo müßte entweder der Charakter den Umſtänden nachgeben, oder in dieſen müßte durch die, dem Charakter gemäße Handlungen, eine ſolche Wendung hervorgebracht werden, daß der Charakter am Ende ſein Recht behielte; das iſt: entweder würde der Charakter über die Situation der Sachen, oder die Sachen über den Charakter den Sieg erhalten.

Es iſt leicht zu ſehen, wie ein ſolcher Plan, wenn er recht gut ausgeführt wird, ein immerwährendes Intereſſe vom Anfang bis zum Ende in der Handlung unterhält, und wie mannigfaltige Abwechſelungen der Vorſtellungen noch überdem, durch die Nebenperſonen erwachſen würden. Etwas von einer ſolchen Behandlung ſieht man in dem Tartüffe des Moliere; aber ſein Geiziger iſt gar nicht nach dieſer Art behandelt, und auch dieſerhalb ſehr weit unter jenem. Denn den Charakter ſo behandeln, daß alle Augenblike eine neue, in der Haupthandlung nicht gegründete Situation, die mit dem Charakter ſtreitet, entſtehet, giebt eine aus blos einzeln, keinen wahren Zuſammenhang habenden Scenen beſtehende Comödie. Es iſt allemal ein Fehler gegen die Einheit der Handlung, wenn der Dichter etwas anbringt, das nicht aus der Lage der Sachen in der Haupthandlung entſteht, wenn es gleich genau in dem Charakter der handelnden Perſonen iſt: denn es führet immer von der Haupthandlung ab. So iſt das, was Terenz im Eunuchus in dem erſten Auftritt der dritten Handlung anbringt, zwar gut, um den Charakter des Thraſo zu bezeichnen; aber es fällt ganz auſſer der Handlung.

Bey dieſer Art der Comödie kann man die Abſicht haben, durch ſeltſame Charaktere blos zu beluſtigen, oder häßliche verhaßt und verächtlich, oder edle und gute in ihrem liebenswürdigen Lichte zu zeigen. Alſo iſt die Comödie der Charaktere eines ſehr verſchiedenen Charakters und vieler Mannigfaltigkeit fähig.

Eine andre Art iſt die Comödie der Sitten, die zur Abſicht hat, ein wahrhaftes und lebhaftes Gemählde gewiſſer ſich auszeichnender Sitten, vor das Auge der Zuſchauer zu bringen. So kann man die Sitten des Hofes, die Sitten der Reichen, die Sitten ganzer Völker vorſtellen. Denn obgleich in allen Gattungen der Comödie Sitten vorkommen, ſo würde man doch von denjenigen mit Recht eine beſondere Gattung machen, die ſolche Hauptgemählde gewiſſer Sitten zum Hauptaugenmerk hätten. So iſt z. E. die in England mit ſo großem Beyfall aufgenommene Beggars Opera des Gay, darinn die Sitten des niedrigſten Standes der Menſchen, der herumſchweifenden Bettler gemahlt werden. Die ſatyriſchen Schauſpiele der Griechen waren Comödien der Sitten, weil darinn die Sitten der Satyren abgebildet wurden.

Dieſe Art der Comödie iſt einer ſehr großen Annehmlichkeit und einer großen Mannigfaltigkeit des Charakters fähig. Die Sitten verſchiedener Stände und Völker gehören unter die angenehmſten und intereſſanteſten Gegenſtände der Betrachtung. Es giebt lächerliche, verwünſchte, aber auch naive, liebenswürdige, und bis zur Entzükung reizende Sitten. Es kann auch nicht ſo ſehr ſchwer ſeyn, die Handlung ſo zu wählen, daß die Sitten, die gemahlt werden ſollen, durch dieſelben in einem guten Licht erſcheinen. Was für großen Nutzen ſolche Gemählde, ohne das Ergötzende derſelben mitzurechnen, haben können, läßt ſich ſo leicht einſehen, daß es überflüßig wäre, dieſen Punkt aus einander zu ſetzen. Ein jeder ſieht, um nur ein einziges Beyſpiel anzuführen, wie wichtig es ſeyn könnte, die Sitten einer gewiſſen Claſſe der nichtswürdigſten Menſchen, ſo wie Hogarth dieſelben in den berühmten Kupferſtichen, die unter dem Harlots Progreſs bekannt ſind, vorgeſtellt hat, auf die Schaubühne zu bringen. Den Nutzen einer ſolchen Vorſtellung beſchreibet Terentius nach ſeiner Art fürtreflich, in folgender Stelle:

Id vero eſt, quod ego mihi puto palmarium
Me repperiſſe, quo modo adoleſcentulus
Meretricum ingenia et mores poſſet notare:
Mature ut cum cognorit, perpetuo oderit.
Quae dum foris ſunt, nihil videtur mundius,
Nec magis compoſitum quidquam nec magis elegans:
Quae, cum amatore ſuo cum coenant, liguriunt.

Harum videre ingluviem, ſordes, inopiam,
Quam inhoneſtae ſolae ſint domi, atque avidae cibi
Quo pacto ex jure heſterno, panem atrum vorent:
Noſſe omnia haec, ſalus eſt adoleſcentulis *).

Dazu aber würde freylich erfodert, daß ſowol Dichter als Schauſpieler, groſſe Zeichner und Mahler wären. Es ſcheinet, daß die Comödie der Sitten die wichtigſte Gattung des Drama ſey.

Eine andre Gattung könnten die Comödien ausmachen, deren Hauptabſicht iſt, eine einzige merkwürdige Situation in allem, was ſie Gutes oder Böſes hat, vorzuſtellen. Dahin gehörten ſowol allgemeine Situationen, wie die wäre, da ein Vater einige ungerathene Kinder hätte; die Situation eines dürftigen Menſchen; einer gewiſſen Lebensart; eines Standes; als auch beſondere Situationen, darinn man durch gute oder ſchlechte Handlungen verſezt worden.

Es ſcheinet eben nicht gar ſchwer, für jede Situation eine Handlung auszudenken, wobey der Dichter Gelegenheit bekommen könnte, die gewählte Situation in einem lebhaften Licht zu zeigen. Nichts aber würde mehr beytragen, das Gute und Böſe des menſchlichen Lebens lebhaft zu erkennen, als dieſe Gattung.

Die geringſte Art ſcheinet die Comödie zu ſeyn, darinn die Handlung weder in dem innern noch äuſſern Zuſtand der handelnden Perſonen gegründet iſt, ſondern durch ſeltſame Begebenheiten, wunderbare Zufälle und Verwiklungen intereſſant wird; da mancherley unerwartete, auſſerordentliche und zum Theil abentheuerliche Dinge nach einander erfolgen und Verwirrungen verurſachen, die den Geiſt in beſtändiger Aufmerkſamkeit unterhalten, und da die ganze Handlung durch eine unerwartete Auflöſung ein End erreicht. Dieſe Art iſt die leichteſte, und erfodert den wenigſten Verſtand. Denn es iſt ſehr leicht, eine Menge durch einander laufender Zufälle zu erdenken, die eine Handlung, die man eben hat vornehmen wollen, verwirren, und daher zu verſchiedenen ſeltſamen Verwiklungen Gelegenheit geben. Indeſſen iſt dieſe Gattung zur Beluſtigung und zur Abwechslung gut, und kann allerhand ſehr artige Scenen auf die Bühne bringen.

Aus dieſen wenigen Anmerkungen läßt ſich hinlänglich abnehmen, was für ein weites Feld einem comiſchen Dichter offen ſteht, was für mannigfaltiges Vergnügen und was für Nutzen dieſer Zweig der Kunſt geben kann.

Alle vorhergehenden Anmerkungen betreffen den Inhalt der Comödie überhaupt. Bey genauer Unterſuchung der Sachen würde ſich vielleicht zeigen, daß dieſelbe ihren Werth nicht ſowol von der Hauptmaterie, als von der guten Behandlung bekomme. Von dem beſten Stük, das jemals auf die Bühne gebracht worden, könnte mit Beybehaltung der Fabel, der Anordnung und faſt aller Umſtände, ein ganz ſchlechtes Stük gemacht werden: ſo wie etwa ein unverſtändiger Ueberſetzer aus der Ilias, mit Beybehaltung aller darinn vorkommenden Begebenheiten und Beſchreibungen, eine elende Epopee, oder ein ſchlechter Mahler nach dem beſten Gemählde des Raphaels eine Copey machen würde, die das Auge eines Kenners keinen Augenblik vergnügen könnte.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die Erfindung und Einrichtung der Fabel und des Plans bey weitem nicht die Hauptſache ſey. Dieſe Dinge

---

*) Eunuch. Act. V. ſc. 4.

machen den Körper der Comödie aus, der allerdings ſeine gute Geſtalt und wohlabgemeſſene Glieder, aber auch ein Leben und eine denkende und empfindende Seele haben muß. Dieſe zeiget ſich in den Reden, in den Geſinnungen und in den auf das genaueſte beſtimmten Eindruken, welche die vorkommenden Sachen auf die Gemüther der handelnden Perſonen machen. Ein verſtändiger Zuſchauer beſucht die comiſche Schaubühne nicht ſowohl wegen der merkwürdigen Situationen oder ſeltſamen Vorfälle, die darinn vorkommen, dergleichen er ſich in der größten Mannigfaltigkeit ſelbſt erdenken kann, als um den Eindruk zu beobachten, den ſie auf Menſchen, deren Genie und Gemüthsart etwas merkwürdiges hat, machen. Er will die Stellung, die Gebehrden, die Geſichtszüge der Perſonen, ihre Reden und jede Aeußerung einer, durch die Umſtände gereizten Seele, wahrnehmen.

Aus dieſen Betrachtungen entſtehen die wahren Regeln und Maximen, nach denen der comiſche Dichter zu arbeiten hat. Die allgemeinſte und wichtigſte Regel ſcheinet die zu ſeyn, daß alles, was die handelnden Perſonen reden oder thun, vollkommen natürlich ſey. Der Zuſchauer muß bey jeder dramatiſchen Vorſtellung vergeſſen, daß er etwas durch Kunſt veranſtaltetes ſehe; nur denn, wenn er gar keinen Begriff, weder von dem Dichter, noch von dem Schauſpieler, als Schauſpieler hat, genießt er die Luſt der Vorſtellung ganz. Sobald ihm das geringſte vorkommt, wobey er anſteht, ob der Dichter oder der Schauſpieler völlig in der Natur geblieben ſey, ſo wird er von dem Schauplaz der Natur auf eine durch Kunſt gemachte Bühne verſezt, wo er aus einem Zuſchauer ein Kunſtrichter wird. Dadurch wird jeder Eindruk, den das Schauſpiel auf ihn macht, plözlich geſchwächt, weil er aus einer würklichen Welt in eine eingebildete herüber gebracht wird *).

Wenn ſchon die Ungewißheit, ob jedes, was wir ſehen und hören, würklich vorhanden ſey, oder uns nur vorgeſpiegelt werde, eine ſo nachtheilige Würkung thut; wie vielmehr wird denn nicht das offenbar Unnatürliche beleidigen? Daher läßt ſich erklären, warum wir ſo ſehr verdrießlich werden, wenn man die handelnden Perſonen will luſtig ſeyn laſſen, wo nichts zu lachen iſt, oder wenn der Dichter überhaupt etwas von uns erzwingen will; wenn er Einfälle, Gedanken und Empfindungen, die er etwa bey gewiſſen Gelegenheiten gehabt hat, andern Menſchen, die weder ſeine Sinnesart haben, noch ſich in ſeiner Lage befinden, in den Mund legen will. Was kann abgeſchmakter ſeyn, als daß Plautus z. B. einem ernſthaften Liebhaber, dem ſeine Schöne entriſſen worden, dieſen froſtigen Scherz in den Mund legt:

> *Ita mihi in pectore et in corde facit amor incendium,*
> *Ni lacrumae os defendant, jam ardent credo caput.*

Jede Rede, jedes Wort, das nicht auf die ungezwungenſte Weiſe aus der Gemüthsart der redenden Perſon, und den Umſtänden, darinn ſie iſt, folget, wird anſtößig.

Aber nicht blos die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Perſonen, ſondern auch der Ausdruk ihrer Reden muß höchſt natürlich ſeyn. Wir müſſen auf der Bühne jeden vollkommen ſo ſprechen hören, wie das Original, das er vorſtellet, ſprechen würde. Ein einziger zu hoher, zu gekünſtelter oder verſtiegener, oder nicht in dem Charakter der redenden Perſon liegender Ausdruk, kann einen

---

*) S. Natürlich.

nen ganzen Auftritt verderben. Beſonders muß dieſes Natürliche in dem Ton der Unterredung, da mehrere Perſonen mit einander ſprechen, getroffen ſeyn, wenn nicht das ganze Stük froſtig werden ſoll. Dieſes iſt eines der ſchwereſten Stüke der comiſchen Kunſt. Schon in dem gemeinen Umgang ſind gar wenig Menſchen, die in dem Ton der Unterredung etwas intereſſantes haben. Die meiſten drüken ſich langweilig, unbeſtimmt und ganz kraftlos aus. Daher kommt es oft, daß der Dichter, der es gern beſſer machen will, ins Unnatürliche, Gezwungene oder Methodiſche verfällt. Der in Deutſchland überhaupt noch ſo ſehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig intereſſante in den täglichen Geſellſchaften, iſt vielleicht ein Hauptgrund des noch ſchwachen Zuſtandes unſerer Comödie. Wiewol es in dieſem Stük den Schauſpielern noch mehr, als den Dichtern mangelt. Folgende Anmerkungen des Horaz enthalten das Weſentliche, was über die Schreibart und den Ton in der Comödie kann geſagt werden.

Est brevitate opus, ut currat ſententia neu ſe
Impediat verbis laſſas onerantibus aures.
Et ſermone opus eſt modo triſti, ſaepe jocoſo
Defendente vicem modo Rhetoris, atque Poetae
Interdum urbani, parcentis viribus, atque
Extenuantis eas conſulto *).

So nothwendig es iſt, daß in dieſer Gattung jedes einzele natürlich ſey, ſo ſehr wichtig iſt es auch, daß alles intereſſant ſey. Weh dem comiſchen Dichter, deſſen Zuſchauer währender Vorſtellung nur einen langweiligen Augenblik haben. Und doch kann die Handlung ſelbſt nicht in jedem Augenblik ihrer Dauer lebhaft oder merkwürdig ſeyn. Es kommen nothwendig geringere Auftritte, Nebenperſonen, kleinere, der Handlung keine Hauptwendung gebende Vorfälle, vor die Augen des Zuſchauers. Auch dieſe Nebenſachen müſſen, jede in ihrer Art, intereſſant ſeyn.

Man weiß, wie ſchlechte Dichter, und bisweilen auch gute, wenn ſie ſich vergeſſen, dergleichen weniger wichtige Sachen intereſſant zu machen ſuchen. Sie miſchen fremde epiſodiſche Scenen ein; ſie geben einigen Nebenperſonen poſſirliche Charaktere, damit ſie den Zuſchauer, ſo oft nichts zur Handlung gehöriges vorkommt, durch ihre Einfälle unterhalten können. Daher entſtehen die meiſten im Grund, abgeſchmakten Auftritte zwiſchen ſchalkhaften Bedienten: daher haben ſich gewiſſe poſſirliche Charaktere, der Harlekin, der Scarmuz u. d. g. als Dinge, die in jeder Comödie nothwendig wären, eingeſchlichen. Daß dergleichen epiſodiſche Auftritte, etwa in den Häuſern, währender Zeit, da die Herrſchaft in einer intereſſanten Handlung begriffen iſt, vorfallen; oder daß auch bey den Hauptperſonen, in der Natur ſelbſt epiſodiſche Zwiſchenſcenen vorkommen, rechtfertiget den Dichter nicht, ſelbige mit in ſeinen Plan zu nehmen. Er ſoll uns die Dinge nicht ſo, wie ſie täglich geſchehen, mit allen gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Nebenſachen, ſondern ſo, wie ſie zur lebhafteſten Beluſtigung und zum volleſten Vergnügen eines Zuſchauers von Verſtand und Geſchmak geſchehen ſollten, vorſtellen.

Dieſer Fehler, die leer ſcheinenden Stellen der Handlung mit epiſodiſchen Gegenſtänden auszufüllen, ſo wie der andre, wodurch die Scenen langweilig werden, kommt insgemein von einem Mangel des Verſtandes

---

*) Sermon. I. 10.

ſtandes und der guten Laune des Verfaſſers der Stüke, der entweder dieſe weſentlichen Eigenſchaften eines comiſchen Dichters nicht im gehörigen Grad beſitzt, oder ſie bisweilen nicht anwendet. Wer in dieſem Fache glüklich ſeyn will, der muß mehr, als irgend ein andrer Künſtler, reich an Gedanken und Vorſtellungen ſeyn. Wenn ihm bey den, in dem Verlauf der Handlung natürlicher Weiſe vorkommenden Sachen, nichts beyfällt, als was jedem Menſchen dabey auch beyfallen würde, wenn ſein Verſtand nicht tiefer, als ein gewöhnlicher Verſtand, in die Sachen hineindringt, wenn das, was geſchieht, auf ſeine Einbildungskraft und Empfindungen keine andre, als gewöhnliche oder alltägliche Eindrüke macht: ſo mag er die Zuſchauer damit verſchonen; dieſe wollen auf der Schaubühne Menſchen ſehen, die bey allen Vorfällen, in allen Situationen und Umſtänden ſich von der Seite des Verſtandes, des Witzes oder der Empfindungen in einem intereſſanteren Lichte zeigen, als der gemeine Haufe der Menſchen. Dergleichen Menſchen aber hört und ſieht man immer gerne; denn wenn gleich die Geſchäffte und Verrichtungen, darinn man ſie ſieht, an ſich nichts intereſſantes haben, ſo werden die Auftritte durch ihre Art zu denken und zu empfinden intereſſant. Verſtand, Witz, Laune, Charakter, ſind Dinge, die überall, auch in den gemeineſten Auftritten des Lebens, unſre Aufmerkſamkeit reizen. Das geringſte, das ein poſſirlicher Menſch thut, beluſtiget; und ſo wird jedes Wort eines Menſchen von vorzüglichem Verſtand oder Witz, mit Vergnügen gehört. Daraus folget denn, daß auch die Nebenauftritte, wenn ſie nur würklich in der Handlung liegen, unterhaltend genug werden können. Es iſt ſo gar möglich, Auftritte, wo die Handlung völlig ſtille ſteht, die einigermaßen nur in fugam vacui, damit die Scene nicht ganz leer ſey, eingeführt werden, ganz wichtig zu machen. Man kann ſie dazu anwenden, daß man eine oder ein paar Perſonen ihre Gedanken über das, was bereits geſchehen iſt, oder über die gegenwärtige Lage der Sachen, oder über das, was noch geſchehen ſoll, über die Charaktere anderer Perſonen äußern läßt. Dieſe können Betrachtungen anſtellen, wodurch das Lehrreiche und Unterrichtende, das in der Handlung liegt, in dem helleſten Lichte erſcheinet. Freylich muß der Dichter Verſtand genug haben, anſtatt des gemeinen und alltäglichen, feine und treffende Anmerkungen zu machen, den moraliſchen oder philoſophiſchen Wahrheiten ein Licht und eine Kraft geben, wodurch ſie auf immer lebhaft und unvergeßlich bleiben. Dergleichen Scenen ſind die eigentlichen Stellen, wo die richtigſten Sentenzen, Maximen und Beobachtungen, die von allen verſtändigen Kunſtrichtern unter die wichtigſten Gegenſtände der Dichtkunſt gerechnet werden *), in ihrem vollen Licht erſcheinen können. Es iſt in der That kaum eine wichtige philoſophiſche oder moraliſche Wahrheit, oder Lebensregel, oder Beobachtung über Menſchen und Sitten, kaum eine von den praktiſchen Wahrheiten, die jeder Menſch beſtändig vor Augen haben ſollte, die der comiſche Dichter in ſolchen Auftritten nicht ſollte in einem Lichte zeigen können, in welchem ſie höchſt überzeugend und treffend ſind. Man ſehe unter andern, als ein Beyſpiel dieſer Sache, die fürtreffliche Scene, womit in dem Perſer des Plautus der dritte Aufzug anfängt. Ein niederträchtiger Schmarutzer will ſeine Tochter zu einem Schritt bewegen, den ſie verabſcheuet. Die verſchie-

denen

---

*) S. Denkſprüche.

denen Vorſtellungen, die das Mädchen ihrem unwürdigen Vater auf die einfacheſte und naiveſte Art thut, enthalten verſchiedene wichtige Punkte der reineſten Moral, und ſind auf eine Art vorgetragen, die man ohne ſtarke Rührung nicht leſen kann. Wer eine Scene von comiſcher Handlung einer ſo reizenden, aus blos ruhigen Reden beſtehenden, wie dieſe iſt, vorziehen kann, muß gar wenig ſittliches Gefühl haben. Für Zuſchauer, die etwas höheres als die Beluſtigung des Auges und der Phantaſie ſuchen, kann der ruhigſte Auftritt wichtig werden. Nur in dem niedrig Comiſchen muß jeder Augenblik mit Handlung angefüllt ſeyn.

Ueberhaupt iſt die Comödie zu lehrreichen und unterrichtenden Auftritten von dieſer Art ſehr viel bequemer als das Trauerſpiel. Tragiſche Auftritte und Begebenheiten äuſſern ſich in dem Leben ſelten; da hingegen täglich Geſchäffte vorfallen, denen Verſtand, Klugheit, Mäſſigung der Leidenſchaften, Kenntniß der Welt, Rechtſchaffenheit, jede einzele Tugend, einen erwünſchten Fortgang geben, oder darinn das Gegentheil dieſer Eigenſchaften Verwirrung und Unordnung verurſachet. Jedem Menſchen, der blos in den gewöhnlichen moraliſchen oder bürgerlichen Verbindungen ſtehet, kommen faſt täglich Fälle vor, bey denen ſein Betragen gegen andere und ſeine ganze Art zu denken und zu handeln von einiger Wichtigkeit wird. So wie unſer Körper täglich verſchiedenen Zufällen ausgeſezt iſt, ſo iſt es auch unſer moraliſcher Zuſtand: wir ſind keinen Tag vor Proceſſen, vor Beleidigungen, die man uns anthut, vor Zwiſtigkeiten mit andern Menſchen, vor Feindſchaften, vor Betrügereyen, ſicher; und kaum vergeht ein Tag, da wir nicht nöthig haben, um mancherley Verdruß oder Verwirrung zu vermeiden, bald aus Klugheit nachzugeben, bald mit guter Art ſtandhaft zu ſeyn, und andern Menſchen, die wir nicht beleidigen dürfen, oder doch nicht beleidigen wollen, entgegen zu handeln. Bald müſſen wir uns ſelbſt, bald andere beſänftigen; izt andere von etwas überzeugen, denn von ihnen Vorſtellungen annehmen und mit Unpartheylichkeit unterſuchen; izt andre Menſchen verſöhnen, denn uns verſöhnen laſſen; veniam dare petereque viciſſim.

Welcher Menſch von Vernunft und Nachdenken wird ſo gleichgültig, man möchte ſagen, ſo brutal ſeyn, daß er nicht wünſchte, für Geſchäffte und Vorfälle, von denen ſeine Ruhe, ſein guter Name, ſeine Ehre, und oft das ganze Glük ſeines Lebens abhängt, richtige und wolgezeichnete Muſter vor ſich zu haben, die ihm auf eine einleuchtende Art zeigen, was er hier zu thun und dort zu vermeiden habe? Vergeblich ſucht er in den Büchern der Moraliſten Unterricht und Rath; ſie reden zu allgemein, er wendet ihre Lehren nicht mit Zuverläſſigkeit auf die ihm vorkommende Fälle an. Nur die comiſche Bühne kann ihm für jeden Auftritt des Lebens die wahren Muſter des Guten und des Böſen, des Vernünftigen und Unvernünftigen geben; dabey zeichnet ſie ihm die Fälle ſo genau mit allen Umſtänden beſtimmt vor, daß er nicht blos ſieht, was er zu thun hat, ſondern wie er es thun ſoll; ſie giebt ihm nicht blos das ſpekulative, ſondern das zum Leben allein nüzliche praktiſche Urtheil.

Es kann niemand zweifeln, daß alle dieſe wichtige Gegenſtände, deren hier Erwähnung geſchieht, nicht die eigentliche Materie der Comödie ſeyen: alſo kommt es nur auf den Verſtand und das Genie des comiſchen Dichters an, durch eine gute Behandlung derſelben höchſt lehrreich, und folglich für nachdenkende Menſchen

ſchen höchſt intereſſant zu ſeyn. Wie aber nach dieſen Begriffen die Comödie nichts anders iſt, als die praktiſche Philoſophie durch Handlungen ausgedrükt, ſo kann nur der mit Fortgang für die comiſche Bühne arbeiten, der außer den Talenten des Dichters, auch die Eigenſchaften eines wahren praktiſchen Philoſophen hat. Hier gilt es vorzüglich, was Horaz ſagt:

— Neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis. —

Denn blos poetiſche Talente ſind zu ſolcher Arbeit von gar geringer Hülfe. Wer nicht das ganze ſittliche Leben des Menſchen mit Leichtigkeit überſieht, weſſen Blike nicht tief in die menſchliche Natur hineingedrungen, wer nicht die verborgenſten Winkel des Herzens erforſchet hat, wer nicht wahre Weisheit, Tugend und Rechtſchaffenheit in allen Geſtalten und Formen kennt, und nicht alle pſychologiſchen und moraliſchen Urſachen des Unverſtandes, der Unſittlichkeit und jeder Thorheit ergründet hat, der kann kein vollkommener comiſcher Dichter ſeyn.

Darum wundre man ſich nicht über die Seltenheit der zu dieſer Gattung erfoderlichen Talente. Nur die erſten Köpfe einer Nation haben Stärke genug, dieſes Feld zu bearbeiten. Noch kommt es hier nicht auf das Genie allein an; denn ohne große Erfahrung iſt es unzulänglich, den Foderungen der comiſchen Bühne genug zu thun. Die hiezu nöthige Kenntniß kann durch kein Studium im Cabinet erlangt werden: man muß, um ſie zu bekommen, nothwendig die Menſchen in ihren mannigfaltigen Verhältniſſen und in den mancherley Geſchäfften des Lebens geſehen haben, und auch ſelbſt mit in dieſelben verwikelt geweſen ſeyn. Wem dieſes mangelt, der kann ſeine ganze Lebenszeit alle Regeln der comiſchen Schaubühne ſtudirt haben, ohne eine wahrhaftig gute Scene hervorzubringen im Stande zu ſeyn. Die Regeln ſind nur für den gut, der die nöthigen Materien zu einer regelmäßigen Bearbeitung vorräthig hat.

Es wäre nach dem, was bereits hier und da in dieſem Artikel über die Natur der Comödie angemerkt worden, ſehr überflüßig, noch beſonders von ihrem Nutzen zu ſprechen, da aus dem angeführten ſchon hinlänglich erhellet, daß keine andre Dichtungsart ihr den Vorzug der Wichtigkeit ſtreitig machen könne. Daß die comiſche Bühne nirgend, und in Deutſchland am wenigſten, das iſt was ſie ſeyn ſollte, iſt blos der Nachläßigkeit derer zuzuſchreiben, die das Schikſal der Künſte in ihren Händen haben, und die Wichtigkeit dieſer herrlichen Erfindung, die Menſchen zugleich zu beluſtigen und zu unterrichten, nicht einſehen. Dieſes benimmt aber der Wichtigkeit der Sache ſelbſt ſo wenig, als der ſchlechte Zuſtand der öffentlichen Anſtalten, wodurch die Bürger des Staats zur wahren Moralität, und die Jugend zur Zucht, Vernunft und Sitten ſollten angeführt werden, an dem die unbegreifliche Nachläßigkeit derer, die die Länder regieren, Schuld hat, dieſen Veranſtaltungen ihre Würde benimmt. Man ſieht die Bühne als eine Luſtbarkeit an. Da ſie es unſtreitig iſt, und, ohne von ihrer beluſtigenden Kraft das geringſte zu verlieren, einen höchſt wichtigen Einfluß zur Ausbreitung der Vernunft und Rechtſchaffenheit, zur Vertilgung der Thorheit und zur Heilung der Verderbniß haben kann: ſo iſt es eine eben ſo große Barbarey, ſich dieſer Vortheile nicht zu bedienen, als es ſeyn würde, ein Kriegsheer zu bloßen Luſtbarkeiten zu halten, und ihm deßwegen blos hölzerne Waffen zu geben.

Man hat keine zuverläſſige Nachrichten von der Zeit und dem Orte der Erfindung des comiſchen Schauſpiels. Die Athenienſer eigneten ſich dieſelbe zu. Indeſſen hat Ariſtoteles ſchon angemerkt, daß man den eigentlichen Anfang und Fortgang deſſelben nicht ſo ſicher wiſſe, als den, welchen die Tragödie gehabt hat. Eben dieſer Philoſoph berichtet, daß Epicharmus und Phormys, beyde aus Sicilien, zuerſt eine beſtimmte Handlung in die Comödie eingeführt haben. In Athen aber ſoll Crates, der nur wenig Jahre vor dem Ariſtophanes gelebt hat, die förmliche Comödie, die eine Handlung hat, von jenen nachgeahmt haben. Vor ihnen mag ſie alſo irgend eine Luſtbarkeit geweſen ſeyn, wie die heutigen Faſtnachts- oder Aſchermittwochs-Luſtbarkeiten: wie denn faſt alle freye Völker zu allen Zeiten etwas dergleichen gehabt haben. Aus einer ſolchen Luſtbarkeit, wobey vielleicht, wie jetzo noch an verſchiedenen Orten geſchieht, von einigen zum Poſſenreißen aufgelegten Perſonen, öffentlich allerhand die Vorbeygehenden antaſtende Reden geführt worden, kann die Comödie ihren Anfang genommen haben. Die älteſte Form derſelben in Athen ſcheinet noch nahe an ein ſolches Poſſenſpiel zu gränzen. Ariſtophanes wirft ſeinen Vorgängern und ſelbſt ſeinen Zeitverwandten vor, daß ſie Gaukeleyen machen, um Kinder zum Lachen zu bringen, und daß ihre Stüke meiſt aus Poſſen beſtehen. Wir werden bald einen Umſtand bemerken, der dieſen ſchlechten Anfang der Comödie in völlige Gewißheit ſetzen wird. Es kann auch ſeyn, daß die Comödie ihren Urſprung von Freudenfeſten genommen, welche nach Einſammlung der Feldfrüchte einem freyen Volke ſo natürlich ſind. Allem Vermuthen nach ſind die erſten Luſtſpiele, aus denen hernach die völlige Comödie entſtanden iſt, blos perſönliche Satyren geweſen; vielleicht der Knechte gegen ihre Herren. Man kann um ſo viel weniger hieran zweifeln, da die förmliche Comödie anfänglich blos Perſonalſatyren zum Grund gehabt hat.

In Athen hat die Comödie ſich in drey verſchiedenen Formen gezeiget. Die alte Comödie, nach der erſten uns bekannten Form, iſt um die 82 Olympias aufgekommen. Horaz nennt drey Dichter, die ſich darinn hervorgethan haben; den Eupolis, Cratinus und Ariſtophanes. Wir haben nur von dem letzten noch einige Stüke, woraus wir uns einen Begriff von dieſer Comödie machen können. Die Handlung iſt von würklichen, damals neuen Begebenheiten hergenommen, die Perſonen werden nach ihren wahren Namen genennet, und vermittelſt der Masken wurde ſogar ihre Geſtalt, ſo viel möglich, nachgeahmt. Sie führte lebende und ſogar bey der Vorſtellung gegenwärtige Perſonen auf. Dabey war ſie ganz ſatyriſch. Wer irgend eine wichtige Thorheit, es ſey in Staatsgeſchäfften, oder in andern Angelegenheiten begangen, oder wer übel gehandelt, die Geſchäffte der Republik nicht gut geführt, oder wen ſonſt der Dichter übel gewollt hat, der wurde darinn öffentlich zur Schau ausgeſtellt und gemißhandelt. Selbſt die Regierung, die politiſchen Einrichtungen und die Religion wurden bisweilen verlacht. Horaz beſchreibt dieſen Charakter der alten Comödie auf folgende Weiſe:

> Eupolis atque Cratinus, Ariſtophaneſque poetae,
> Atque alii quorum Comoedia priſca virorum eſt,
> Si quis erat dignus deſcribi, quod malus aut fur,
> Quod moechus foret, aut ſicarius, aut alioqui

Famoſus, multa cum libertate notabant *).

Demnach war dieſe Comödie eine beſtändige Satyre über die Sitten und Handlungen der Zuſchauer. Die mechaniſche Einrichtung der Fabel kommt dabey wenig in Betrachtung. Die Hauptſache waren die beiſſenden Spöttereyen über den Charakter und über die Aufführung der Athenienſer. Oft war der Inhalt allegoriſch: Wolken, Fröſche, Vögel, Weſpen, wurden als Perſonen eingeführt.

Man wundert ſich jetzo darüber, daß damals den Comödienſchreibern eine ſo ausgelaſſene Freyheit verſtattet worden, da es heute zu Tage einem ſehr übel bekommen würde, wenn er den geringſten Bürger auf der Schaubühne beſchimpfte. Insbeſondre kann man ſich kaum vorſtellen, daß Ariſtophanes ungeahndet das ganze athenienſiſche Volk, das iſt, ſeine Zuſchauer ſelbſt, gemißhandelt, ihnen ihre Narrheit auf die beiſſendſte Art vorgeworfen hat. Man hat gemeint, die Athenienſer hätten eine ſolche unwiderſtehliche Luſt an witzigen Spöttereyen gehabt, daß ſie es gut geheiſſen, auch wenn ſie noch ſo beleidigend geweſen, nur damit ſie lachen konnten. Der Pater Brümoy meinet, daß den Dichtern dieſe Freyheit aus Politik verſtattet worden, und daß die Vornehmen ſich gerne mißhandeln laſſen, damit das Volk über dem Lachen vergeſſen möchte, ihre Aufführung ernſthafter anzuſehn. Aber alle dieſe Auflöſungen ſcheinen nicht hinlänglich zu ſeyn, und zum Theil ſind ſie falſch. Denn daß dem Volke ſelbſt die perſönliche Satyre anſtößig geweſen ſey, iſt daraus abzunehmen, daß dieſe Freyheit durch ein öffentliches Geſetz iſt eingeſchränkt worden. Daß es ſogar ſehr empfindlich geworden ſey, wenn ein Dichter ſich unterſtanden, die Regierung zu tadeln, ſieht man aus dem Beyſpiel des Dichters Anaximandrides, der zum Tode verurtheilt worden, wegen eines einzigen ſatyriſchen Verſes gegen die Regierung, der doch viel weniger ſagt, als tauſend Stellen des Ariſtophanes. Erwähnter Dichter ſoll in einer Comödie folgenden Vers des Euripides

Ἡ φύσις ἐβούλεθ᾽, ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

auf folgende Weiſe parodirt haben:

Ἡ πόλις ἐβούλεθ᾽, ᾗ νόμων οὐδὲν μέλει.

> Die Regierung hat es befohlen,
> und kehrt ſich nicht an die
> Geſetze.

Woher hatte denn Ariſtophanes ſo viel Freyheit?

Die wahre Auflöſung dieſer Sache ſcheinet aus der urſprünglichen Form und den erſten Rechten der Comödie herzuleiten zu ſeyn. Dieſe war dem Vermuthen nach, wie wir ſchon angemerkt, zuerſt nichts anders, als eine grobe Luſtbarkeit, die vermuthlich nur an Bacchusfeſten *) erlaubt geweſen, und darinn beſtanden, daß ein Trup Luſtigmacher ſich an einem Ort hingeſtellt, oder vielleicht durch die Straßen der Stadt geſchwärmt, um die Vorbeygehenden mit Schimpfwörtern anzureizen. Dieſer Muthwillen gehörte mit zu der Feſtfreyheit, und blieb hernach der ſogenannten alten Comödie; ſo daß Ariſtophanes auf der Schaubühne, an den feſtlichen Tagen, da die Comödien aufgeführt wurden, Dinge ſagen durfte, die er gewiß auf der Straße, oder an andern Tagen, ohne ſchwere Strafe nicht würde geſagt haben. Man konnte ihn deßhalb nicht belangen, weil ein Geſetz oder eine alte Gewohnheit dieſe Freyheit rechtfertigte. Dieſe Muthmaſſung wird noch dadurch beſtätiget, daß die Freyheit der alten Comödie durch ein förm-

---

*) Serm. I. 4. 1-5.

*) S. Art. Ariſtophanes.

förmliches Geſetz aufgehoben worden, welches nicht nöthig geweſen wäre, wenn ſie nicht vorher durch ein Geſetz oder etwas eben ſo mächtiges, wäre gut geheiſſen worden.

Erwähntes Geſetz brachte die zweyte Form der Comödie auf, welche die mittlere Comödie genennt wird. Die nunmehr ariſtocratiſch gewordene Regierung in Athen verbot, würklich lebende Perſonen aufzuführen. Man ſtellte alſo wahre Begebenheiten unter verdekten oder fremden Namen vor, ſonſt behielt die Comödie die vorige beiſſende Art. Sie war alſo ſehr wenig von der erſten unterſchieden, weil die Handlung und Perſonen ſo geſchildert wurden, daß niemand ſie verkennen konnte. **Ariſtophanes** und andre, die in der mittlern Comödie geſchrieben haben, wußten alſo das Geſetz zu hintergehen, und blieben eben ſo ausgelaſſen wie vorher; nur mit dem Unterſchied, daß ihre Perſonen nicht mehr unter ihren wahren Namen erſchienen. Da alſo das Geſetz nicht kräftig genug war, die Ausgelaſſenheit der Dichter einzuſchränken, ſo wurde endlich durch ein neues Geſetz die Art der Comödie völlig verändert.

Dieſes gab zu der neuen Comödie der Griechen Gelegenheit. Die durfte keine würkliche Begebenheit mehr zum Grund der Handlung nehmen. Die Perſonen und Sachen mußten erdichtet ſeyn, ſo wie ſie in der heutigen Comödie ſind. Da nun dergleichen erdichtete Begebenheiten ſehr viel weniger Reizung haben, als das Würkliche, was man ſelbſt erlebt hat, ſo mußten die Dichter den Abgang dieſer Reizung durch die künſtlichen Verwiklungen und alle mechaniſche Bearbeitung des Plans erſetzen. Dadurch wurde alſo die Comödie erſt zu einem wahren Kunſtwerk, das nach einem Plan und nach Regeln mußte bearbeitet werden. Unter den Griechen hat **Menander** den größten Ruhm in der neuen Comödie erlangt, und, wie es ſcheint, fürtrefliche Meiſterſtüke auf die Bühne gebracht. Die Fragmente davon geben uns einen hohen Begriff von der Fürtreflichkeit dieſes Dichters, und laſſen uns den Verluſt ſeiner Werke deſto lebhafter empfinden.

Es ſcheinet, daß in dem eigentlichen Griechenland nur Athen die rechte Comödie gehabt habe. Ich beſinne mich nicht, irgendwo geleſen zu haben, wie lange ſie gedauret. Die Römer fiengen erſt viel ſpäter, nämlich im 514 Jahr der Stadt, oder in der 135 **Olympias** an, dieſe Spiele einzuführen. Sie wurden auch an heiligen Feyertagen geſpielt, und, wie **Livius** berichtet, als Mittel zur Verſöhnung der erzürnten Götter angeſehen *). Sie empfiengen ſie von den Etruskern. Bey was für einer Gelegenheit aber dieſe ſie eingeführt, oder von welchem Volke ſie nach Etrurien gekommen ſeyn, iſt unbekannt. Die erſten Comödiendichter in Rom waren **Livius Andronicus**, **Nävius** und nach ihm **Ennius**, welche zugleich Dichter und Schauſpieler waren. Die Form ihrer Comödie iſt unbekannt. **Cicero** urtheilte, daß die Comödien des **Livius** nicht könnten zum zweytenmal geleſen werden **). Kurz auf den Ennius folgten **Plautus** und **Cäcilius**; dieſe nahmen ihre Comödien, ſo wie **Terentius**, der nach ihnen gekommen iſt, aus den griechiſchen Dichtern der neuern Comödie, die ſie zum Theil frey überſetzten. Zu des **Auguſtus** Zeiten war **Afranius** vorzüglich der Comödie halber berühmt, von dem aber nichts übrig geblieben. Er unterſcheidete ſich vom **Terentius** dar-

---

*) Ludi ſcenici inter alia coeleſtis irae placamina inſtituti dicuntur. Primi ſcenici ex Hetruria acciti

**) Livianae fabulae non ſatis dignae quae iterum legantur, de Clar. Orator.

inn, daß ſeine Perſonen Römer waren, da jener nur griechiſche Perſonen aufgeführet hat.

Die römiſche Comödie wurde, nach der Verſchiedenheit der Perſonen, in verſchiedene Arten eingetheilt. Sie hatten Comoedias praetextas, trabeatas, togatas und tabernarias. Die beyden erſten hatten ihre Namen davon, daß ſie Perſonen, die in den vornehmſten öffentlichen Aemtern ſtunden, und die ihrer Kleidung halber Praetextati und Trabeati hießen, vorſtelleten. Die Togata führete Perſonen in der Toga auf, welches die Kleidung der vornehmen Privatperſonen war. In der Tabernaria wurden die Perſonen aus dem gemeinen Haufen genommen. Von dieſer Comödie waren wieder zwey Arten, die Atellana, welche ihren Namen von der Stadt Atella hatte, und die Palliata von dem griechiſchen Mantel, womit die ſpielenden Perſonen gekleidet waren, alſo genennt.

Von dem erſten Anfang der neuern Comödie wiſſen wir wenig zuverläſſiges. Wir vermuthen, daß entweder in Italien ſich etwas von der römiſchen Comödie durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten erhalten habe, und daß nachher, da der Geſchmak wieder anfieng etwas empor zu kommen, die Comödie wieder nach und nach ſich der alten Form genähert habe. Es kann aber auch wol ſeyn, daß ſie bey einigen neuen Völkern ohne Nachahmung, ohngefähr ſo entſtanden iſt, wie ehemals in Griechenland. Es verlohnt ſich auch kaum der Mühe, in der Unterſuchung über den Urſprung und den Fortgang der Comödie unter den neuern Völkern, über das ſechzehnte Jahrhundert hinauf zu ſteigen, da man weiß, daß die Schaubühne dieſes Jahrhunderts nichts, als elende und ganz unförmliche Poſſenſpiele gezeiget hat. Indeſſen verdienet doch angemerkt zu werden, daß ſchon unter dem Pabſt Leo X. der berühmte Machiavel ein Paar Comödien verfertiget hat, in denen der Geiſt des Terentius nicht ganz vermißt wird, und daß ſogar eine noch ältere franzöſiſche Comödie, von der Gattung des niedrig Comiſchen, l'Avocat Patelin genannt, ſich noch bis auf dieſen Tag auf der franzöſiſchen Schaubühne erhält. Erſt mit dem ſiebenzehnten Jahrhundert bekam die Comödie wieder eine erträgliche Geſtalt; wiewol anfänglich die größte Schönheit derſelben in liſtigen Ränken, ſeltſamen Zufällen, Verkleidung und Verkennung der Perſonen, und in nächtlichen Abentheuern geſucht wurde. In dieſer Art haben ſich vorzüglich die ſpaniſchen Dichter hervorgethan.

Endlich kam um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Comödie in einer beſſern, und der Würde dieſes Schauſpiels anſtändigern, Geſtalt hervor. In Frankreich brachte Moliere Stüke auf die Bühne, davon verſchiedene werden geſpielt werden, ſo lange die comiſche Schaubühne ſelbſt beſtehen wird. Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernſthaftem, zärtlichem und ins Traurige fallendem Inhalt hervorgebracht. Aber auch in dem höhern Comiſchen ſcheint man noch nicht überall das Vorurtheil, daß die Comödie ein Poſſenſpiel ſey, abgelegt zu haben, da man noch immer in den ernſthafteſten Stüken luſtige Bediente und näſiſche Cammermädchen antrifft.

◆ ◆

Von der Komödie überhaupt handeln, außer dem, was Ariſtoteles, in ſ. Poetik, im 2ten, 4ten, 5ten u. a. Kap. (ſ. den Art. Dichtkunſt, Poetik) davon ſagt, unter mehrern, in lateiniſcher Sprache: Evanthii et Donati de Trag. et Comoedia Commentatiunculae, in dem 8ten B. S. 1680 des Gronovischen Theſaurus, bey dem Weſterhowſchen Terenz, Hag. Comit. 1726. 4. 2 B.

a B. u. an andern Orten mehr. — L. Victorii Fauſti de Comoedia Libellus, bey dem Lindenbornſchen Terenz, u. a. a. O. m. — Io. Bapt. Caſalii de Trag. et Comoedia lucubratio, im 8ten B. S. 1598 des Gronovſchen Theſ. — De Comoedia, ejusque apparatu omni et partibus Comment. von Lil. Greg. Giraldus, in ſ. Hiſtor. Poetar. Baſil. 1545. 8. S. 667 in den Erudit. aliq. de Comoedia et comic. verſ. Comment. Baſ. 1568. 8. S. 10 u. f. und im 8ten B. S. 1474 des Gronovſchen Theſaurus. — Explicatio eorum omnium, quae ad Comoediae artificium pertinent von Franc. Robortelli, bey ſ. Explicat. in Libr. Ariſtot. de Poetica, Flor. 1548. f. 1555. f. — De comicis verſibus, Diatriba von Joach. Camerarius, bey ſ. Ausg. des Plautus, Baſ. 1551 und 1558. 8. in den Erudit. aliquor. de Comoedia et comic. verſib. Commentat. . . Baſ. 1568. S. 106. und im 8ten B. S. 1578 des Gronov. Theſ. — Ant. Viperani, in ſ. Poetica, Antv. 1579. 8. im 12ten – 16ten Kap. des 2ten Buches, S. 112 u. f. De origine Com. deque ejus generibus; de notatione et definitione Comoediae; de forma Comoediae; de partibus Comoediae; Trag. et Com. inter ſe conferuntur, quidquid ſit Tragicom. explicatur. — De Comoedia et Trag. ejusque apparatu omni et partibus, und De verſibus comic. tractatus, von Jul. Cæſ. Scaliger, aus deſſen Poetik (Gen.) 1561. f. gezogen, und in den angezeigten Comment. S. 32. ſo wie in dem 8ten Bande des Gronovſchen Theſ. S. 1494 abgedruckt. — Ex Ariſtotele Ars comica, von Ant. Riccoboni, bey ſ. Poetica. Poeticam Ariſtotel. p. paraphraſim explicans . . Vic. 1585. 4. — Diſputatio in qua oſtenditur, praeſtare Comoediam atque Tragoed. metrorum vinculis ſolvere, nec poſſe ſatis, niſi ſoluta oratione, aut illar. decorem ac dignitatem retineri, aut honeſtam inde voluptatem, ſolidamque utilitatem percipi, von Paolo Beni, Pad. 1600. 4. — Gegen dieſe Schrift iſt der Scenophylax . . des Luc. Scarano, Ven. 1601. 4. gerichtet. — De Comoedia, Commentar. von Torq. Gallucci, bey ſ. Vind. Virgil. Rom. 1621. 4. — Die 23te der Praelect. Poeticar. des Joſ. Trapp, Oxon. 1718. 4. — De Comoediis Epiſtol. von Marc. Ant. Ferrari, in ſ. Epiſtol. Ven. 1738. 4. S. 219. — Pro Comoedia commovente, ſcripſ. Chr. F. Gellert, Lipſ. 1751. 4. Deutſch, im 1ten St. von G. E. Leſſings Theatr. Bibl. und bey C. F. Gellerts Abh. v. d. Fabeln, Leipz. 1773. 8.

In italieniſcher Sprache: Giamb. Giraldi Cintio, in ſ. Diſcorſi intorno all comporre de' Romanzi, delle Commedie etc. Ven. 1554. 4. — Ant. Minturno in ſ. Poet. Toſc. Ven. 1564. 8. S. 110 u. f. — Diſcorſo intorno all Componimento delle Comedie, von Bern. Pino, bey der Eroſtomachia des Sforza d'Oddi, Ven. 1586. 8. — Diſcorſo intorno alla compoſizione delle Comedie von Fabric. Ganicerino bey der Komödie De' Furori des Niccolo Degli Angeli, Nap. 1590. 12. — Diſcorſo in cui . . . . . . ſi moſtra, come ſi poſſono ſcrivere lodevolmente le Comedie e le Trag. in proſa, e di molti precetti di cotal arte copioſamente ſi ragiona, da Agoſt. Michele, Vin. 1592. 4. — Riſpoſta (auf die vorhergehende, und die, unter den lateiniſchen Werken angezeigte Schrift des P. Beni) in difeſa dell metro . . . in particolare nelle Trag. e Comedie . . di Fauſt. Summo, Pad. 1601. 4. Auch handelt der ſechſte ſ. Diſc. poet. Pad. 1600. 4. davon. — Della Comedia, eine Abh. des Oraz. Marta, in ſ. Proſe, Nap. 1616. 4. — Udeno Niſieli, in ſ. Proginnasmi poet. N. 30. 31. 32. des dritten Bds. S. 79 u. f. N. 62 und 64. des vierten Bds. S. 182 und 186. und N. 13. 14. 15. des fünften Bds. S. 64 u. f. der Ausg. von 1695. — Adriano Politi, in ſ. Lettere, Vi . 1624. 8. S. 335. — Giov. B. Gagliano, in den Annotazioni, bey ſ. Komödie l'Uccellatojo, Ven. 1627. 4. — Della Comedia, come cominciaſſe, delle parti, del fine e delle ſpecie di eſſe von Agoſt. Maſcardi, der ſechſte Diſc. der parte prima ſ. Proſe volgari, Ven. 1630. 12. — Il Partenio, Dial. da Giov. Bat. Savaro del Pizzo, R. 1655. 4. (Zur Vertheidigung der Komoedie in Verſen.) — Didaſcalia, overo Dottrina comica di Gir. Bartolomei . . . Fir. 1658. 4. — Della Comedia Italiana, e delle ſue regole ed attinenze, conferenze tra un Cavaliero, e l'autore delle lettere critiche. Ven. 1752. 8. von Joſ. Ant. Conſtantini. — Oſſervaz. contro critiche ſovra un Trattato della Comedia Ital. . . . Ven. 1752. 8. von Giov. Ant. Bianchi, unter dem Nahmen Lauriſo Tragienſe. — Della forza comica, Mant. 1782. 8. von Giamb. Gherardo d'Arco. — Der 2te Th. des 3ten Bdes. der Stor. e Ragione d'ogni Poeſia, des Fr. Quadrio, Mil. 1744. 4. handelt, theoretiſch und hiſtoriſch, von dem Luſtſpiel, und den verſchiedenen Arten deſſelben — —

In ſpaniſcher Sprache: Nueva arte de hazer comedias en eſte tiempo por Frey Lopo de Vega Carpio in ſ. Rimas humanas, Mad. 1602. 4. franz. unter dem Titel, Nouvel pratique du Theatre von dem Abt Charnes, in den Pieces fugit. d'hiſt. et de litter. Par. 1704. 12. — Idea de la Comedia de Caſtilla, por Joſ. Pellizer de Salas de Tovar. Mad. 1639. 4. — Diſſertacion, o Prologo ſobre las Comedias de Eſpaña, von Ant. Naſarre y Ferriz, vor den Comedias y Entremeſes di Mig. de Cervantes Saavedra, Mad. 1749. 4. 2 Bde. —

In franzöſiſcher Sprache: Du caractere et de l'inſtruction de la Comedie, von L. de Balzac, in ſ. W. Par. 1664. 12. — Projet d'un traité ſur la Comedie, von Fenelon, in der Lettre à Mrs. de l'Acad. franc. oder ſ. Reflex. ſur la Rhetor. et ſur la Poet. S. 57 der Amſterd. Ausg. von 1730. — Reflex. ſur nos Comédies franc. excepté celles de Molière, et ſur les Comédies italiennes et françoiſes, von Ch. de St. Evremont, in dem 3ten Bde. der Samml. ſ. W. Lond. 1725. 12. — Du Bos in ſ. Reflex. crit. ſur la Poeſie, et ſur la Peint. Sect. XXI. Du choix des ſujets de la Comédie. Où il en faut mettre la Scène. Des Comed. Rom. S. 151 des 1ten Bds. der Dresdn. Ausg. — Diſc. ſur la Comédie, ou Traité hiſtor. et dogmatique des Jeux de Théatre, et autres divertiſſemens, p. P. le Brun, Par. 1731. 12. — Obſervat. ſur la Comédie, et ſur le genie de Molière, p. L. Riccoboni, Par. 1736. 12. — Lettre ſur la Melanide, Par 1741. 12. (Zur Vertheidigung des rührenden Luſtſpieles) — Ch. Batteux, in dem Cours de Belles Lettres, T. II. Sect. 2, Art. 3. S. 311 der Ausg. von 1755. und ebend. S. 379 der Raml. Ueberſ. 4te Aufl. — Reflex. ſur le Comique larmoyant, p. Mr. M. d. C. (Chaſſiron) Par. 1749. 8. und im 3ten Bde. des Rec. de l'Acad. de Rochelle; deutſch im 1ten St. S. 1 u. f. von Gotth. Ephr. Leſſings theatral. Bibliothek. — Le bâtard legitimé, ou le triomphe du Comique larmoyant, Par. 1751. 12. von Garnier. Louis Racine in dem 5ten Kap. des 3ten Bds. ſ. Remarques ſur les Trag. de Jean Racine, S. 130 der Amſterd. Ausg. von 1752, unter der Aufſchrift: En quoi conſiſte le plaiſir de la Comédie et de ce ſel qui aſſaiſonnoit les Comed. grecques. — Das 16te Kap. im 2ten Bde. von Fr. Marmontels Poet. franc. S. 471. Par. 1763. 8. — De la nature et des fins de la Comédie von Ch. Batteux, in den Mém. de l'Acad. des Inſcript. und in den Quatre Mémoires de Mr. l'Abbé Batteux . . . Geneve (Berl.) 1781. 8. S. 155. — De l'art de la Comédie, ou Detail raiſonné des divers parties de la Comédie et de ſes differens genres . . . p. Mr. de Cailhava, Par. 1772. 8. 4 B.

(Nur die beyden erſten Bände geben eigentlich die Theorie der Komödie überhaupt an; der erſte handelt, in 31 Kap. Du choix d'un ſujet, de l'etat, de la fortune, de l'age, du rang, du nom des perſonnages; du choix du lieu de la ſcène; du choix du titre; des vers et de la proſe de la Comédie; des prologues; de l'expoſition; de l'action, du noeud, des incidens; du point où doit commencer l'action d'une fable comique, de la diction; du dialogue; des ſcènes, de la liaiſon des ſcènes; des monologues; des actes; de l'entr'acte, de l'art de prevenir les critiques, de la decence et de l'indecence, de la gradation; des unités; de l'amour; de l'interêt; des reconnoiſſances; des tableaux; de l'illuſion théatrale; de la vraiſemblance; des aparté; du comique, du plaiſant, des cauſes du rire; des mépriſes, des equivoques, de ce qu'on appelle qui proquo; des ſurpriſes; de la cataſtrophe et du dénoument; und der zweyte, in 43 Kap. Des différens genres (de la Comédie) en général; des coméd. heroiques; des pièces à ſpectacle; des coméd. ballets; des pièces à ſcenes detachées; des pièces à ſcenes detachées dans leſquelles une divinité préſide; des coméd. allegoriques, du genre gracieux; du genre larmoyant; des pièces d'intrigue en général; des pièces intrig. par un valet; des pièc. intrig. par une ſoubrette; des pièc. intr. par les maitres; des pièc. intrig. par pluſieurs perſonnages; pièc. intrig. par une reſſemblance, pièc. intrig. par un evenement ignoré des acteurs; pièc. intrig. par une choſe inanimée; pièc. intrig. par des noms; pièc. intrig. par un deguiſement; pièc. intr. par le hazard; du genre mixte; des pièc. à caractère; de ce que nous entendons par caractère, du choix des caractères; des caract. generaux; des caract. nationaux, du caract. des profeſſions; les caract. des hommes n'ont pas plus changé, que ceux des profeſſions, des caractères propres aux perſonnes d'un certain rang; des caract. propres à tous les rangs; des caract. de tous les ſiécles et de ceux du moment; des caract. principaux ou ſimples, des caract. acceſſoires, des caract. compoſés; examen de quelques caractères; on peut faire uſage de tous les caractères; du contraſte des caractères, de l'oppoſition des caractères; du titre des pièces à caractère; de l'expoſition des caractères; de l'action dans les pièces à caractere; du dénouement des pièces à caractere; des epiſodes, manière de les lier aux caract. principaux et de placer les caractères acceſſoires, embonpoint d'une pièce; de l'art d'epuiſer un ſujet, un caractère; du but moral. Die beyden folgenden Bände enthalten Unterſuchungen über die Nachahmungen Molieres und einiger andern franzöſiſchen, neuern komiſchen Dichter. Die Ueberſchriften der Kap. verſprechen mehr, als die Kap. enthalten; tief eingedrungen iſt der Verf. nirgends; indeſſen iſt ſein Werk denn doch das ausführlichſte, was über die Komödie geſchrieben worden iſt. Eine neue Ausg. erſchien 1786. 8. 2 B.) — Domairon, im 2ten B. S. 106 f. Principes generaux des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. — —

In engliſcher Sprache: Diſſertation on Comedy, Lond. 1750. 8. — R. Hurds Abhandlung über die verſchiedenen Gebiete der dramatiſchen Poeſie, bey ſ. Commentar über die Epiſtel des Horaz an die Piſonen und an den Auguſtus, Lond. 1753 und 1766. 8. 3 B. Deutſch, im 2ten B. S. 85 u. f. der Eſchenburgiſchen Ueberſ. in vier Abſchn. über das Gebiet der Trag. und Komödie; Ueber das Genie der Komödie; über Fontenelle's Begr. von der Komödie; über das Gebiete des Poſſenſpieles. — Das 4te Kap. in Th. Wilk's General View of the Stage, Lond. 1759. 8 handelt, S. 57 u. f. of Comedy, its end etc. — Das 11te Kap. in der Art of poetry on a new plan, Lond. 1761. 8. 1 B. B. 2. S. 160 (von geringer Bedeutung) — On the Province of Comedy von J. Aikin, in ſ. Miſcell. Pieces, Lond. 1773. 8. Altenb. 1775. 8. — Das 19te — 29te Kap. in W. Cooks Elements of dramatic Criticism, Lond. 1775. 8. S. 118 u. f. Of Tragi-comedy; of the origin and progreſs of comedy, of the laws of comedy, etc. — Eſſay on Comedy, by R. Walwyn, Lond. 1782. 8. Deutſch vor dem 28ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — H. Blair, in der 47ten Vorleſ. des 2ten Bds. ſ. Lectures on Rhet. and Belles Lettres, S. 328 der Ausg. von 1783. 4. 2 B. — —

In deutſcher Sprache: In J. C. Gottſcheds Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt handelt das 11te Kap. des 2ten Th. von Komödien. — Verſuch eines Beweiſes, daß eine gereimte Komödie nicht gut ſeyn könne, von G. B. Straube, im 23ten St. der Beyträge zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache. — Schreiben über die Komödie in Verſen, von Joh. El. Schlegel, ebend. im 24ten St. und auch im 3ten Bde. ſ. W. S. 65. — Andre Vertheidigung der nicht gereimten Komödie, im 26ten St. der gedachten Beyträge. (Eine tiefer gehende Unterſuchung über dieſe Materie findet ſich in J. J. Engels Ideen zu einer Mimik, Th. 2. Br. 34.) — Unterſuchung, ob man in den Luſtſpielen den Character übertreiben ſolle, in den Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 266. — Von den Perſonen und Vorwürfen der Komödie, von M. C. Curtius, bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles, Han. 1753. 8. — Vom Verfalle des Comiſchen im Luſtſpiel, ein Aufſ. im 7ten B. der Unterhaltungen, Hamb. 1769. 8. und auch, wofern ich mich nicht irre, im 3ten Bde. der Litter. Chronik, Bern 1788. 8. — J. A. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſchaften, Halle 1783. 8. S. 198 u. f. — J. J. Eſchenburg, in ſ. Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 226 der Ausg. von 1789. — Ueber den Zweck des Luſtſpieles, eine Abh. von J. F. Jünger, vor ſ. Luſtſp. Verſtand und Leichtſinn, Leipz. 1786. 8. — C. Meiners, im 16ten Kap. S. 170 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Lemgo 1787. 8. —

S. übrigens die, bey dem Art. Drama angeführten Schriften, als welche, größtentheils, im Ganzen hieher gehören. — —

Der Urſprung des Luſtſpieles ſelbſt liegt, meines Bedünkens, in dem natürlichen Hange des Menſchen, etwas anders, als er wirklich ſelbſt iſt, vorzuſtellen. Dieſer Hang offenbart ſich, ſo bald ſeine Einbildungskraft in Thätigkeit geſetzt wird; und dieſem gemäß finden wir bey öffentlichen Feyerlichkeiten und Luſtbarkeiten, vorzüglich aber, wie es ſich von ſelbſt verſteht, bey religiöſen Feyerlichkeiten, und alſo ſchon in dem roheſten Zuſtande der Menſchheit, allenthalben die erſten Keime aller Arten des Drama. Jedes Volk hat wenigſtens etwas ihm ähnliches aufzuweiſen, und bey jedem iſt es, urſprünglich, mit der Religion verbunden, oder eine religiöſe Luſtbarkeit geweſen. Freylich aber ſchreibt das Luſtſpiel der neuern, gebildeten, Völker (als welche hier vorzüglich nur in Betracht kommen) ſich, in ſeiner beſſern Geſtalt, eigentlich von einem einzeln Volke her. Obgleich, nähmlich, jedes derſelben, urſprünglich, ſeine, ihm eigenthümlichen Feſtlichkeiten gehabt, und jene Keime ſich auch, nach Maßgabe der Art und der Grade ſeiner Geiſtesbildung, ſehr verſchiedentlich gezeigt, und ſehr mannichfaltig entwickelt, ſo wie, durch ſeine beſondre Verfaſſung, durch ſeinen Zuſtand der Sitten, u. d. D. m. gleichſam ihre beſondre Farbe erhalten haben: ſo iſt doch die griechiſche Komödie ſichtlich das Muſter ihres Luſtſpieles geweſen, und hat ihm dieſe ſeine beſſere Geſtalt gegeben. Schon durch die gewöhnliche Benennung deſſelben (Komödie) wird dieſes erwieſen. Mag das Wort von Schmauſen, Singen, Tanzen, oder von Dorfſchaft gebildet ſeyn; es zeigt immer ſeinen Urſprung bey dieſem Volke an; und mehrere Beweiſe hiefür werden ſich in der Folge finden. Nicht, daß es, bey den Griechen, ſogleich in ſeiner Vollkommenheit erſchienen wäre. Jener erſte Keim deſſelben glich hier, ſo wie bey andern Völkern, demjenigen, was es nachher geworden iſt, ſehr wenig. Es war die allmählige Frucht roher, aus dem Stegreif gemachter, Spottlieder, welche von gemeinen Landleuten, in Thierhäute gehüllt, und das Antlitz mit Weinhefen beſchmiert, bey den Feſten des Bacchus geſungen, oder vielleicht luſtiger Schwänke, und Erzählungen von lächerlichen Vorfällen, welche zwiſchen die, von andern geſungenen Lieder eingemiſcht wurden, (S. Ariſtot. Poet. c. 3 und 4. Horaz an die Piſonen, V. 275. Athenäus Deipnos. Lib. II, S. 40. Lugd. B. 1657. f. und die Commentatoren der erſten.) und die mit der ſpätern eigentlichen Komödie nichts gemein hatten, als daß die Sänger, unter angenommenen, oder andern, fremden Geſtalten, über die Thorheiten und Gebrechen Andrer Lachen erwecken wollten. Daß diejenigen, welche auf dieſe Art ihre Fröhlichkeit ausließen, dabey, mehr oder weniger, maſkirt auftraten, das heißt, ſich in lächerliche Weſen, in Satyren, verkleideten, und ſo wohl durch das, was ſie über- oder von Andern ſagten, als durch das, was ſie ſelbſt vorſtellten, zu beluſtigen ſuchten, erhellt zur Gnüge daraus, daß alles dieſes bey den Feſten eines Gottes vorfiel, zu deſſen Gefolge die Weſen dieſer Art gehörten, und daß das nachherige Satyrſpiel (als deſſen Grundlage, der Chor, aus dergleichen Weſen beſtand) allgemein für die allerälteſte Art des griechiſchen Drama ausgegeben wird. (S. Caſaub. de Satyr. Poeſ. c. 1. S. 17 u. f. Ed. Ramb.) Auch fanden dergleichen Verkleidungen noch viel ſpäter Statt, (S. Euripid. Bacchae, V. 111 u. f. Phoen. V. 798 und den Scholiaſten zu dieſer Stelle) ſo wie, in viel ſpätern Zeiten noch, dieſe Feſte mit ausgelaſſenen Spöttereyen verbunden waren (S. Ariſtoph. Ran. vorzüglich V. 387 u. f.) Indeſſen hatte die Feyer derſelben doch ſchon etwas dramatiſches. Wahrſcheinlicher Weiſe wurden in den, bey ihr üblichen Tänzen, die beſondern Veranlaſſungen zu dieſen Feyerlichkeiten, oder ſonſt irgend eine der Begebenheiten des Bachus, dargeſtellt, oder ſollten doch durch ſie dargeſtellt werden, und das Ganze war alſo ſchon, wenn nicht eine Handlung, doch ein Schauſpiel, welches durch lächerliche Perſonen, gleichſam aufgeführt wurde, und mit Verſpottung von Thorheiten und Gebrechen Anderer verknüpft war. Freylich aber wollten die Darſtellenden noch nicht ſo wohl über, als durch ſich, und nur über Andre, Lachen erwecken; und auf dieſe Art entſtand das ſatyriſche Drama, welches alſo, und wenn wir den Begriff von Luſtſpiel im weiteſten Umfange nehmen, als die älteſte oder erſte Gattung deſſelben in Griechenland anzuſehen iſt, und auch noch in ſpätern Zeiten dieſen Charakter beybehielt. (S. Caſaub. a. a. O. c. 3. S. 91 u. f. und die fernere Geſchichte deſſelben, bey den Art. Satyriſches Schauſpiel und Trauerſpiel.) Aus ihm entwickelte ſich, Zweifelsohne ſehr balde, und wenigſtens ehe als es zu derjenigen regelmäßigen Geſtalt gelangte, in welcher wir es in dem Cyklopen des Euripides finden — — die zweyte Gattung des Luſtſpieles, oder die eigentliche griechiſche Komödie, das heißt, die Vorſtellung ſolcher Perſonen, welche über ſich Lachen erregen ſollten, als wodurch die letztere, meines Bedünkens, ſich eigentlich von dem erſten unterſcheidet, ob die Kunſtrichter gleich ſie bis jetzt dadurch noch nicht von ihm unterſchieden haben. In ihr treten nähmlich diejenigen ſelbſt auf, welche, urſprünglich, bey jenen Feſten nur von andern verſpottet wurden; oder ſie beſteht vielmehr aus belachenswerthen Perſonen, und jenes beſtand nur aus lächerlichen. Wer aber zuerſt Menſchen, in eigener Perſon, Dinge ſagen, oder thun ließ, welche ſie den Zuſchauern lächerlich machen mußten, oder bey welcher der verſchiedenen griechiſchen Völkerſchaften dieſes zuerſt geſchah, läßt nicht mit Gewißheit ſich beſtimmen.

Zwar gedenkt Ariſtoteles (Poet. c. 5.) ausdrücklich des Epicharmus und Phormis unter den Sicilianern, und des Krates unter den Athenienſern, als der Erfinder deſſen, was die Handlung der Komödie, oder die Fabel derſelben, heißt; und Suidas und der noch ungedruckte Commentator des Thrac. Dionyſius (ſ. R. Bentleii Opusc. philol. Lipſ. 1781. 8. S. 257 u. f.) nennen den Suſarion von Megara als Urheber der Komödie; allein wahrſcheinlicher Weiſe waren mit jenen Erzählungen von lächerlichen Vorfällen, und mit jenen Verſpottungen von andern, ſchon Nachahmungen der Thorheiten und Gebrechen derſelben, in ſo fern ſich dieſe ſinnlich machen ließen, verbunden; und hiemit war der erſte Schritt auch zu der Bildung dieſes Drama gethan. Der zweyte mußte nun von ſelbſt bald erfolgen. Es war ſehr natürlich, daß diejenigen, welche bis jetzt nur lächerliche Vorfälle von andern erzählt hatten, dieſe endlich von ſich ſelbſt erzählten, oder ſich ſelbſt zuſchrieben, und ſo die bloße Erzählung in das umſchufen, was wir jetzt Monolog nennen, oder ſich ſelbſt in diejenige Perſon verwandelten, welche ſie lächerlich machen wollten. Der Vorfall wurde dadurch anſchaulicher, und mußte folglich mehr Vergnügen erwecken. Daß ſich dieſes vollkommen mit den Fortſchritten des Drama überhaupt verträgt, ſieht man noch an der Art und Weiſe, mit welcher ſich die Hekuba, die Phönizierinnen, die Bachantinnen, und a. St. m. des Euripides eröfnen. Wenn auch das vollkommen von dieſen Eröfnungen gilt, was Leſſing (Dramat. No. 48 und 49) behauptet hat, ſo zeigen ſich doch ſichtlich die erſten Anfänge der dramatiſchen Kunſt darin. So gut, wie Polydor, z. B. die Zuſchauer berichtet, woher er kommt, und wie er dahin gekommen iſt, u. ſ. w. eben ſo gut konnte auch eine andre Perſon eine ganze, luſtige oder lächerliche Geſchichte von ſich den Zuſchauern mittheilen; und brachte dieſe Art der Erzählung ſchon dem eigentlichen Drama näher, wenn ſie die, jedem darin berührten Vorfall gemäſſe Empfindung immer auszudrücken, und diejenigen, welche ſie darin redend oder handelnd einzuführen genöthigt war, oder einzuführen für gut fand, durch Geberde und Ton der Stimme nachzumachen ſuchte. Genug, daß dadurch allein begreiflich wird, wie das Drama, anfänglich, nur Einen Schauſpieler haben, oder nur aus Einer Perſon beſtehen, und doch ſchon Drama heißen konnte. Auch wiſſen wir aus der Art und Weiſe, wie, z. B. vordem die Paſſion in der chriſtlichen Kirche abgeſungen wurde, und wie, dem Loubere zu Folge (Descript. du Royaume de Siam. Amſt. 1714. 8. 2 B.) die Chineſiſche Komödie geſpielt wird, daß Erzählung und Drama ſich vereinen laſſen, und bey rohen Völkern immer mit einander vereint ſind. Und wie hätte denn auch erſt Krates die Komödie in dramatiſche Form gebracht, wenn die Erfinder der komiſchen Masken, und Prologen, ſo wie diejenigen, welche zuerſt mehre komiſche Schauſpieler einführeten, unbekannt waren? Noch mehr erhellt dieſes aus dem, was Ariſtoteles von dieſem Dichter ſelbſt ſagt. Er ſoll zuerſt von der iambiſchen Art der Komödie (ἰαμβικῆς ἰδέας) abgegangen ſeyn; und wenn man nun auch nicht aus einer andern Stelle in den Schriften des Philoſophen (De Republ. Lib. VII. c. 17.) wo, Jamben und Komödien zu ſehen, den Knaben unterſagt wird (τοὺς δὲ νεωτέρους οὔτ' ἰάμβων, οὔτε κωμῳδίας θεατὰς νομοθετητέον) ſchließen will, daß es, noch zu ſeiner Zeit, eine beſondre dramatiſche Dichtart, Jamben genannt, gegeben habe: ſo läßt jener Ausdruck, im Zuſammenhange, ſich wenigſtens doch nicht auf das, was ſonſt auch durch Jamben bezeichnet wird, auf bloße Satire ziehen. Ferner ſoll Krates den Innhalt und die Fabel der Komödie zuerſt allgemein gemacht haben (καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους); folglich muß dieſe Fabel, wenn er eine ſolche Veränderung mit ihr vornehmen ſollte, denn doch vor ihm ſchon da, oder die Thorheiten und Gebrechen, welche verſpottet wurden, müſſen ſchon, wie nur noch blos Freywillige (Ἐθελονταί) aus dieſer Verſpottung eine Luſtbarkeit machten, in Handlung geſezt, und die Komödie eine Art von Kunſtwerk geweſen ſeyn. Auch iſt es ja höchſt wahrſcheinlich, daß bey jenen Feſten ſich, ſehr balde, gewiſſe Perſonen gleichſam mit Vorrecht zu dieſer Luſtigmacherey anmaßten, und ſo zum voraus auf Mittel zu der Erreichung ihres Endzweckes ſannen, oder eine Art von Entwurf zu ihren Poſſen machten, und eine Art von Plan hinein brachten. Von der übrigen Beſchaffenheit dieſes dramatiſchen Volksſpieles iſt uns aber nichts weiter bekannt; aus den, dem Krates zugeſchriebenen Verbeſſerungen deſſelben, und aus dem, dem Worte καθόλου zum Grunde liegenden Begriffe (S. Leſſings Dramaturgie, No. 89 u. f.) läßt ſich nur ſchließen, daß ſein Innhalt aus einer beſondern, wirklichen Begebenheit beſtand. — Mit etwas größerer Gewisheit laſſen ſich die Eigenheiten der, daraus entſprungenen, ſo genannten ältern, griechiſchen Komödie beſtimmen. Schon die angeführten und einige Stellen mehr des Ariſtoteles (als Kap. 9. wo von der Benennung der Perſonen die Rede iſt) hätten die Kunſtrichter lehren ſollen, daß nicht, wie ſo viele unter ihnen geſagt haben, die Fabel dieſer Komödie eine eigentliche wirkliche Begebenheit, oder daß ſie durchaus perſönlich war. Sie enthielt nur Anſpielungen auf dergleichen Begebenheiten, wurde nur dadurch veranlaßt. Noch mehr iſt dieſes an den übrig gebliebenen Stücken zu ſehen. Sicherlich hat Sokrates ſich nie, in einem Korbe, in die Luft empor ziehen laſſen, um deſto ruhiger und freyer nachzudenken, oder ſich mit ſeinen Vorſtellungen von der Erde loszureißen, und zu höhern Gegenſtänden zu erheben; noch haben Aeſchylus und Euripides ihre Verſe auf einer Wagſchaale abwiegen können, um den gegenſeitigen Werth derſelben zu entſcheiden. Ueberhaupt iſt die gewöhnliche Abtheilung der griechiſchen Komödie in dreyerley verſchiedene Arten, mancherley Schwierigkeiten unterworfen. Auch hier, wie allenthalben, giebt es nicht genaue, beſtimmte Gränzen: die verſchiedenen Arten fließen in einander. Was wir, mit einiger Gewisheit wiſſen, iſt, daß, in der gedachten, ſo genannten ältern Komödie, Nahmen wahrer, lebender, Perſonen, gebraucht wurden, und daß Cratinus dieſe zuerſt, aber nur die Nahmen gemeiner Menſchen, und Ariſtophanes die Nahmen der Vornehmern auf die Bühne brachte. Allein deswegen bezeichneten dieſe Nahmen wirklicher Menſchen, nicht dieſe Menſchen wirklich, oder den wirklichen Charakter derſelben; das heißt, die Satire dieſer Art der Komödie war nicht mehr ganz eigentliche, perſönliche, Satire, wie ſie es, wahrſcheinlicher Weiſe, vor dem Krates, oder ehe, als der Staat ſich ihrer annahm, geweſen war; die, auf der Bühne den Nahmen Sokrates führende Perſon, war nicht der wirkliche Sokrates; oder nicht ſo wohl Sokrates ſelbſt, als ſein Nahme wurde in den Wolken lächerlich gemacht, wie es Leſſing (a. a. O. No. 90 u. f.) anſchaulich genug gezeigt hat. Und zugleich führten nicht alle Perſonen derſelben die Nahmen wirklich lebender Menſchen. Wenigſtens wiſſen wir, z. B. nicht, daß es je einen Athenienſer, welcher Strepſiades geheißen, gegeben habe. Auch enthielten andre komiſche Dichter, welche zu dieſem Zeitpunkte gehören, ſich, wie z. B. Pherekrates, aller Anzüglichkeiten, und ſie können alſo wohl nicht einmahl ſolche Nahmen gebraucht haben. Indeſſen gehört die Ausgelaſſenheit der ältern griechiſchen Komödie immer noch zu ihren charakteriſtiſchen Merkmahlen; und iſt um deſto merkwürdiger, da die Dichter derſelben, weit entfernt ihren Muthwillen blos mit Privatperſonen zu treiben, das Volk, und die Regierung ſelbſt angriffen. Oeffentliche Begebenheiten, oder Männer, welche an der Spitze derſelben ſtanden, ſcheinen ſo gar ihr Hauptgegenſtand geweſen zu ſeyn. Sähen wir dieſes auch nicht aus den übrig gebliebenen Stücken des Ariſtophanes: ſo könnten wir es aus dem Xenophon (De Republ. Athen. c. 2. §. 10. Oper. B. 2. S. 585. Ed. Thim.)

wiſſen. Und nur in einem, ſo ganz demokratiſchen Staate, als Athen, konnte ein Luſtſpiel dieſer Art entſtehen, und eine Zeitlang ſich erhalten. Bey einem Volke, wo jeder, welcher wirklicher Bürger war, gleichſam Theil an der Regierung hatte, konnte auch der komiſche Dichter, ſo bald er das Bürgerrecht beſaß, ſeine Meynung über dieſelbe frey äußern; und vielleicht machte Kleon nur dem Ariſtophanes jenes Recht ſtreitig, um ihn, wegen ſeiner Babylonier, deſto ſicherer anzuklagen. Die Ausgelaſſenheit der religiöſen Feſte, wodurch H. Sulzer, u. a. m. jene Kühnheit in ſo fern vorzüglich erklären zu können glauben, als das Drama aus dieſen Feſten entſprang, wird ſelbſt nur durch ſolche Verfaſſung begreiflich; und das, in dem Texte, angeführte Beyſpiel von der Strenge der Regierung gegen diejenigen, welche ſich Spöttereyen über ſie erlaubten, beweiſt nichts für ſeine Meynung. Er, ſo wie C. F. Flögel, welcher (in ſ. Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 51.) ihm die Geſchichte des unglücklichen Anaximandrides (eigentlich Anaxandrides) ohne alle Prüfung nachgeſchrieben, haben vergeſſen, daß dieſer Dichter zur mittlern Komödie gehört, oder zu einer Zeit (um die 100ten Olymp.) lebte, da Spöttereyen dieſer Art ſchon längſt, durch Geſetze, ausdrücklich unterſagt waren. Wie hätten denn auch, wofern bloß durch die Natur der religiöſen Feſte, jene Freyheit wäre der Komödie verſchafft worden, Anaxandrides können zum Tode verurtheilt werden, da der, von H. S. gedachte Vers ja ebenfalls in einer Komödie vorkam? Durfte dieſe, blos, weil ſie aus jenen Feſten entſprang, oder mit ihnen zuſammen hieng, ſich an Alles wagen: ſo durfte ſie es auch zu aller Zeit; denn ſie war zu der einen nicht mehr, als zu der andern, daraus entſprungen. Vielleicht hätte aber, ſelbſt in jenem frühen Zeitpunkte, kein anderer Dichter ſich, ſo viel als Ariſtophanes, ſo ganz ungeahndet, erlauben dürfen. Sein, ſo [illegible] zum Lieblinge des Volkes. Es iſt bekannt, daß er die Aufrechthaltung der völligen Freyheit deſſelben ſich ſehr angelegen ſeyn ließ, und daß er deswegen den Kranz von Olivenblättern erhielt. Unter ſolchen Umſtänden konnte er zwar angeklagt, aber ſchwerlich zur Strafe gezogen werden. Eine der Eigenheiten der ältern Komödie, ſo wie des griechiſchen Drama überhaupt, ſchreibt ſich aber wohl nur von jenem ihrem Urſprunge her. Es wurde dadurch ein, wirklich bürgerliches, oder politiſches, mit der Verfaſſung ſelbſt, genau verbundenes, in ihr ſelbſt gegründetes Schauſpiel; und wenn, was ſich nicht läugnen läßt, ſelbſt der größte Theil der ſchönen Künſte bey den Griechen den Geſetzen unterworfen war: ſo iſt der Grund davon meines Bedünkens nur darin zu ſuchen, daß alle, mehr, oder weniger, in dieſer Verknüpfung ſtanden, und, ſo lange dieſe Verfaſſung gänzlich blieb, was ſie urſprünglich war, nicht von ihr ſich füglich trennen ließen. Bey keinem andern Volke hat dieſes Statt gehabt; alle können, mit oder ohne Komödie, fortbeſtehen: aber Athen mußte erſt, mehr oder weniger, aufhören, das alte eigentliche Athen zu ſeyn, ehe dieſes Schauſpiel daſelbſt eingehen konnte. Und eben jenem Umſtande hat das letztere noch eine andre Eigenheit zu verdanken. Dieſes iſt der Chor. Und die Natur des Drama ſelbſt erfordert es ſo wenig, einen ganzen großen Haufen von Menſchen, als Theilhaber daran anzunehmen, und dieſen Haufen, in ſo fern er immer auf der Bühne blieb, zur Grundlage deſſelben zu machen, daß man, auf den erſten Anblick, nicht ungeneigt iſt, der Meynung des Engländers Brown (ſ. deſſen Hiſtory of the Riſe and Progreſs of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 126. und in J. J. Eſchenburgs Ueberſ. S. 483.) beyzupflichten, und den Chor, in dem regelmäßigen, auf der Bühne aufgeführten Drama, blos, als den urſprünglichen Zuſchauer der, bey den religiöſen Feyerlichkeiten, vorgenommenen, oder mit ihnen verbundenen Luſtbarkeiten, oder vielmehr das Ganze dieſes Drama, als eine veredelte und verſchönerte Darſtellung alles desjenigen zu betrachten, was bey jenen Feſten vorgieng. Dieſem gemäß wären alſo auf der Bühne zu Athen nicht blos Handlungen, welche ſich ereignet hätten, ſondern gleichſam nur die, bey den gedachten Feſten davon gemachten Darſtellungen, verſchönert aufgeführet worden, oder das, künſtlich ausgebildete, von dem Staat aufgenommene, Drama gleichſam blos die Vorſtellung einer, ehemahls rohern Vorſtellung deſſelben geweſen. Auch ſagen die, wider dieſe Behauptung gemachten Einwendungen der engliſchen Kunſtrichter (in Eſchenb. Ueberſ. a. a. O.) ſehr wenig. Wenn es, z. B. in alten Schriftſtellern heißt, daß das ſatyriſche Schauſpiel und die Tragödie urſprünglich aus nichts, als dem Chor beſtanden, und keine eigentlichen Schauſpieler gehabt habe: ſo ſieht jeder, daß hier nicht von dem Trauerſpiel, und dem ſatyriſchen Schauſpiel, als Drama, die Rede ſeyn könne. Eine Handlung, ohne handelnde, oder ohne Perſonen, welche ſolche darſtellen, läßt ſich nicht denken. Zwar war die Schauſpielerkunſt, wahrſcheinlicher Weiſe, urſprünglich nicht ſogleich ein eigenes, beſonderes Handwerk; aber wenn auch der Chor ſelbſt, oder vielmehr ein Theil deſſelben, anfänglich, die eigentlichen Schauſpieler gemacht, oder dieſe zu jenen gehört hätten, und durch nichts Aeußeres, als Masken, u. d. m. davon verſchieden geweſen, oder das Drama, von einzeln Perſonen des Chores, wäre geſungen, nicht blos declamirt worden: ſo mußte es doch, wenn es, was es hieß, ſeyn, und eine Handlung wirklich darſtellen ſollte, Repräſentanten haben. Ferner mag immerhin aus den, von einem Haufen von Menſchen abgeſungenen, Liedern das Drama entwickelt worden ſeyn; wie folgte denn hieraus, daß jener Haufe auch noch, als mitſpielende Perſon, Theil daran behalten mußte? Sogar, wenn, wie es ſich nicht zweifeln läßt, wirkliche Begebenheiten der Innhalt dieſer Lieder, und dieſe zugleich ſo dramatiſch, als möglich abgefaßt waren, das heißt, aus Wechſelgeſängen beſtanden, oder, z. B. wie der vom Strabo (Lib. IX. S. 415) erwähnte Plan, wirkliche Nachahmungen von Vorfällen enthielten: ſo war zwar der Uebergang davon zu dem Drama ſehr leicht; und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß der Innhalt zu den erſten, rohen Verſuchen darin, aus dergleichen Liedern genommen, oder jenes durch dieſe veranlaßt worden iſt; allein, wenn hieraus ſich ergeben ſollte, daß eine Begebenheit ſich auf der Bühne nicht anders, als mit Einmiſchung derjenigen, welche ſie zuvor beſungen oder abgeſungen haben, aufführen ließe: ſo hätte ja in allen, aus den Homeriſchen Gedichten gezogenen Schauſpielen, wenn nicht Homer ſelbſt, doch wenigſtens einer oder mehrere Rhapſoden auftreten müſſen. Freylich aber verträgt jene Meynung des H. Brown ſich nicht damit, daß der Chor, bey jedem Stücke, aus andern, oder, bey verſchiedenen Stücken aus verſchiedenen Perſonen, bald aus Landleuten, bald aus Frauen, bald aus Eingeweihten, bald aus Rittern, bald ſogar aus allegoriſchen Weſen, Wolken, Vögeln, u. d. m. ſo wie, bey dem Trauerſpiele, aus Perſonen beſtand, welche, mehr oder weniger näher, zu dem Innhalte des Stückes gehörten, und daß er, zu Folge der Browniſchen Hypotheſe, immer nur aus einerley Perſonen hätte beſtehen, und immer nur jene Liederſänger vorſtellen können. Das Wahrſcheinlichſte bleibt alſo, daß dieſe Verbindung eines ganzen Haufens von Menſchen mit einer Handlung, welche eigentlich von andern Menſchen ausgeführt wird, aus dem Zuſtande der Sitten des Volkes entſprang, bey welchem eine Nachahmung dieſer Handlung auf der Bühne erſchien. Dieſes, ſo wie jedes frühere, und beſonders freye Volk, lebte gleichſam mehr auf öffentlichen Plätzen, als in ſeinen Häuſern. Auch gehen die, von den dramatiſchen Dichtern deſſelben dargeſtellten Handlungen immer unter freyem Himmel, und nicht, wie auf unſern Bühnen, innerhalb vier Wänden, vor, und mußten alſo auch in der Natur, immer unter einer Menge Zeugen vorgehen; oder, mit andern Worten,

ten, der Chor gehörte in Rückſicht hierauf, zu den weſentlichen Theilen des griechiſchen Drama, und war um deſto natürlicher, wenn die Handlung eine öffentliche Begebenheit, oder öffentliche Perſonen vorſtellte. Vielleicht trug, indeſſen, zu ſeiner Beybehaltung auf der Bühne, auch ſeine natürliche Verknüpfung mit dem erſten Keime des Drama das ſeinige in ſo fern bey, als das Volk ſich einmahl daran gewöhnt hatte, und als die Schauſpiele vorzüglich nur bey den Feſten des Bacchus gegeben wurden, und dieſem beſonders gewidmet waren. Noch wahrſcheinlicher wird dieſes durch die, dem Chore eigenen Tänze, und durch die, von ihm beſonders geſungenen Lieder. Schwerlich laſſen dieſe ſich befriedigend erklären, wenn wir ihn als bloßen Zuſchauer der Handlung, an und für ſich allein betrachtet, annehmen. Wie glücklich die Dichter ſich aber dieſes Umſtandes bedienten, wie ſchicklich er ihre Stücke in eigentliche Schauſpiele verwandelte, welche Mannichfaltigkeit und Abwechſelung er dieſen verſchaffte, wie- und welche Regeln für die mechaniſche Einrichtung des griechiſchen Drama daraus entſprungen: alles dieſes, u. d. m. umſtändlich, auseinander zu ſetzen, geſtattet der Raum nicht. Manches davon iſt in den, bey dem Art. **Chor** angeführten, Schriften erläutert. — Die zweyte Art des eigentlichen griechiſchen Luſtſpieles, oder die ſo genannte, mittlere Komödie entſtand in der 95ten Olymp. oder ungefähr 400 J. vor der chriſtlichen Zeitrechnung, zu der Zeit, wie Athen unter dem Joch der dreyßig Tyrannen ſeufzte. Nicht das Volk, wie H. S. im Texte ſagt, fand die Satire der ältern Komödie anſtößig, und ſchränkte ſie durch ein öffentliches Geſetz ein, ſondern jene Tyrannen unterſagten, vermittelſt eines dergleichen Geſetzes, den komiſchen Dichtern, die Nahmen wirklicher Menſchen auf die Bühne zu bringen, oder gaben, wie der Grammatiker Platonius (περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν, bey den Vetuſtiſſ. Comoedor. Quinquag. Sentent., p. Iac. Hertel, Baſ. 1560. 8.) ſagt, jedem, welcher offenbar von ihnen verſpottet wurde, das Recht, ſie deswegen gerichtlich zu belangen; und die Furcht hievor, und das, dem Eupolis zu Theil gewordene Geſchick, brachte ſie nun dahin, nicht mehr, wie ſonſt, ihre Perſonen nach lebenden ſchlechten Heerführern, ungerechten Richtern, und andern ſchlechten Menſchen zu benennen. Aber, daß dieſes Geſetz, ſo bald Athen wieder frey war, nicht für ganz gültig mehr gehalten wurde, und daß folglich, genau geſprochen, mit ihm nicht die Epoche der mittlern Komödie anfangen oder dieſe ſich nicht, durch Enthaltung von Nahmen lebender Menſchen, von jener unterſcheiden kann, zeigt ſich zur Gnüge daran, daß noch in der ſo genannten neuern griechiſchen Komödie dergleichen Nahmen vorkommen. Auch hat H. S. ſelbſt ſchon bemerkt, daß, wo die Dichter der mittlern Komödien dergleichen nicht gebrauchten, ſie, doch immer noch unter erdichteten Nahmen, wahre Perſonen und wahre Begebenheiten darſtellten, oder vielmehr die Fabeln ihrer Stücke aus Anſpielungen darauf zuſammen ſetzten. Indeſſen ſcheinen ſie denn doch, ſeit dieſem Geſetz, im Ganzen andre Gegenſtände der Verſpottung gewählt zu haben. Dem vorher angeführten Grammatiker Platonius zu Folge nahmen ſie nun den Innhalt zu ihren Stücken aus den Mythen, oder aus denjenigen Dichtern, welche ſolche beſungen hatten, und ſtellten das, was von dieſen, als ehrwürdig oder rührend, war dargeſtellt worden, lächerlich und niedrig dar. Nicht daß die eigentliche, dramatiſche, Parodie einzeler Dichter und einzeler dichteriſcher Werke erſt damahls entſtanden wäre. Schon vor der Erſcheinung jenes Geſetzes gab es dergleichen Stücke. Die Gigantomachie des Hegemon z. B. welchen Ariſtoteles (Poet. c. 2.) für den Erfinder derſelben ausgiebt, und den er, wahrſcheinlicher Weiſe, nur deswegen ſo heißt, weil er, im Wettſtreite mit andern Parodiſten, zuerſt den Sieg davon trug, (ſ. Athen. Deipn. Lib. XV. S. 699. d. a. Ausg.) wurde viel früher dargeſtellt. Aber nach dem

Plutus des Ariſtophanes, der, ſo wie wir ihn jetzt beſitzen, bekannter Maßen aus dieſem Zeitpunkte iſt, zu urtheilen, behandelten ſie dergleichen Gegenſtände ohne eigentliche, beſondre Rückſicht auf ihre Vorgänger. Sie ſetzten vielleicht nicht ſowohl die Kunſtwerke derſelben, als nur den Innhalt dieſer Kunſtwerke, in ein anderes Licht, oder traveſtirten nur die Helden derſelben, und hiezu bedurfte es denn nicht ſolcher Anſpielungen, als der Parodie eigen ſind, obgleich freylich auch ſchon dadurch die Verfaſſer jener Kunſtwerke im Ganzen parodirt wurden. Nach einer Stelle in dem Evanthius (De Trag. et Com. vor dem Zeuniſchen Terenz S. XXVII.) könnte man glauben, daß in dieſe mittlere Komödie faſt immer Satyren mit in die Handlung eingeflochten geweſen. Eine andre Wirkung jenes Geſetzes aber war, daß, wie aus dem angeführten griechiſchen Schriftſteller zu erhellen ſcheint, die Masken nun, was ſie ſonſt waren, Portraits zu ſeyn aufhörten, (nicht gar erſt überhaupt aufkamen, wie Flögel in ſ. Geſchichte der kom. Litter. B. I. S. 342. B. IV. S. 63 behauptet) und daß der Chor wegfiel. Wenigſtens ſagt die, aus dem Hermogenes (περι των στασεων in dem Kap. περι συλλογ. S. 97. Ed. Fr. Porti, apd. Ioa. Crisp. 1569. 8.) ſo oft, und noch von J. J. Rambach, bey ſ. Ausgabe des Caſaubonus De Satyr. Poeſ. S. 215 Anm. p. angeführte Stelle, meines Bedünkens, nicht, daß jene erſt nach dem gedachten Geſetze, einzeln, wirkliche Perſonen darzuſtellen anfiengen. Auch würde dieſes ſich ja auf keine Art mit dem vertragen, was, bey Gelegenheit der Ritter des Ariſtophanes, von der Maske des Kleon erzählt wird. Und was den Chor anbetrift: ſo hat wenigſtens der Aioloſikon des Ariſtophanes, welcher in dieſen Zeitpunkt gehört, keinen gehabt. Freylich waren aber die Geſänge deſſelben, ſchon frühzeitiger, wenigſtens im Trauerſpiele (S. Ariſtot. Poet. c. 19. und Ariſtoph. Av. V. 786.) öfters ſo ſchlecht mit der Handlung des Ganzen verbunden, oder ſtanden in ſo weniger Beziehung damit, daß es eben kein Wunder geweſen wäre, wenn er von ſelbſt aufgehört hätte, und daß es ſehr natürlich zugieng, wenn, wie ein alter lateiniſcher Schriftſteller, Evanthius, (vor dem Lindenborgiſchen Terenz, Leipz. 1775. 8. S. XXVIII.) erzählt, die verwöhnten Zuſchauer auch in der Komödie, jene Geſänge nicht abwarteten, ſondern während denſelben das Theater verließen. Vielleicht nahmen aber denn doch die Reichern und Vornehmern, welche eigentlich die Koſten zu dem Chore hergaben, und zugleich am mehreſten der Gefahr ausgeſetzt waren, in der Komödie verſpottet zu werden, von dieſem Geſetze um deſto ehe die Veranlaſſung, jene Koſten zu verweigern, da vorzüglich der Chor zu dergleichen Verſpottungen gebraucht wurde. — Die dritte Gattung, oder die ſo genannte neuere griechiſche Komödie bildete ſich allmählig, aber doch ſehr balde, aus der mittlern von ſelbſt, obgleich auch hiezu obrigkeitliche Befehle etwas beygetragen zu haben ſcheinen. Es ſoll nähmlich zur Zeit Alexanders, und alſo zu einer Zeit, da es um die demokratiſche Regierungsform gänzlich geſchehen war, durch ein neues Geſetz auch endlich unterſagt worden ſeyn, nur den Innhalt der Komödie aus wahren Begebenheiten zu nehmen, oder dieſe, unter irgend einer Hülle, auf das Theater zu bringen. Und der öfterer angeführte Platonius ſagt, daß Menander, um dem Argwohn zu entgehen, als ob er irgend jemand perſönlich darſtelle, die Masken in wahre Carricatur verwandelt habe. Daß, indeſſen, auch dieſe neuere Komödie noch mit unter perſönlich, oder daß nicht alles in ihr erdichtet war, iſt bereits vorher bemerkt worden; und daß einer der berühmteſten Dichter derſelben, Philemon, ein, bereits von dem Ariſtophanes geſchriebnes Stück dazu einzurichten wußte, iſt aus dem Leben des letztern bekannt. Um alſo die weſentliche Unterſchiede zwiſchen ihr, und den vorhergehenden Arten genau beſtimmen zu können, müßten uns ganze Stücke von ihr übrig geblieben ſeyn. Nach dem zu urtheilen, was wir von ihr wiſſen, und, von der ältern, im Ariſtophanes beſitzen, war in jener mehr die Fabel, und in dieſer mehr der Charakter, das Hauptwerk. So viel iſt ſichtlich, daß die Handlung, in der letztern, dem Zwecke, Menſchen darzuſtellen, untergeordnet, oder nur dazu erfunden iſt, und daß die ältere Komödie alſo, Vorzugsweiſe, aus ſo genannten Charakter-Stücken beſtand. Alles was die Denkart der von dem Dichter gewählten Perſonen in ein lächerliches Licht zu ſetzen vermochte, iſt dem Ariſtophanes willkommen. Und wenn ſich gleich die, von ihm dazu gewählten Mittel, an und für ſich allein, nicht immer, wenigſtens nicht, bey dem Zuſtande unſerer Sitten, rechtfertigen laſſen, und wenn ſie gleich, öfters, nicht blos erfunden, ſondern ganz eigentlich erdichtet, das heißt, bloße Bilder von menſchlichen Handlungen, oder Allegorieen ſind: ſo hören ſie deswegen doch nicht auf, ſehr zweckmäſſig zu ſeyn, und können, blos als Mittel betrachtet, noch jetzt zu Muſtern der Erfindung dienen, zu Muſtern, die nicht nachgemacht, ſondern ſtudiert ſeyn wollen, um an ihnen erfinden zu lernen. Wer ſieht nicht, daß er nur, durch dergleichen Dichtungen, jenen Zweck zu erreichen war? Oder wer getraut ſich, beſſere, als Mittel beſſere, an ihre Stelle zu ſetzen? Auch fehlt es ihnen, in Rückſicht auf die Eigenheiten der Dichtart überhaupt, keinesweges an Werth. Sie ſind größtentheils noch für uns lächerlich; und waren unſtreitig, für die Griechen, bey einer ganz andern Art von Cultur, es noch weit mehr. Wer blos Poſſen in ihnen ſieht, und dieſem gemäß, wie ſo viele Kunſtrichter, die Stücke des Ariſtophanes, Poſſenſpiele (Farcen) nennt, hat ſie, wahrſcheinlicher Weiſe, nur immer an ſich ſelbſt, und nie aus dem Geſichtspunkt betrachtet, aus welchem allein ſie doch betrachtet werden müſſen. Mit der neuern Komödie ſcheint das, was wir jetzt Intriguenſtücke nennen, eigentlich den Anfang genommen zu haben. Und in dem griechiſchen Luſtſpiel mußte, bey ganz erdichteteten Characteren, die Fabel vielleicht um deſto eher das Hauptwerk werden, da, den gedachten Geſetzen zu Folge, dieſe Charactere nicht ſo wohl von ihrer bürgerlichen, als häuslichen Seite gefaßt werden durften, und, falls die Griechen auch, an feinen Unterſchieden in ihren moraliſchen Characteren, reicher geweſen wären, doch Begebenheiten, welche nur dieſe hätten anſchaulich machen ſollen, oder dergleichen Charactere ſelbſt nicht Reiz genug für ſie, wenigſtens noch nicht in dieſem Zeitpunkte, haben konnten, als daß der Dichter wohl gethan hätte, jene dieſen gänzlich unterzuordnen. Ob aber dadurch, wie man beynahe glauben muß, Liebeshändel der Hauptſtoff, oder die Grundlage der Stücke geworden, läßt, bey unſerer wenigen Bekanntſchaft mit dem Innhalt, und der Beſchaffenheit derſelben, ſich nicht beſtimmen; und es iſt immer zu bedauern, daß nicht wenigſtens die, auf uns gekommenen Claſſificationen des komiſchen Theaters der Griechen, nach einem andern Maßſtabe gemacht worden ſind. Wahrſcheinlicher Weiſe beſaßen ſie ſchon alle Gattungen der Komödie der Neuern, von dem ſo genannten heroiſchen Luſtſpiele an, bis auf das Poſſenſpiel herab. Daß ſie, z. B. ſehr frühzeitig bereits ganze dramatiſche Parodien hatten, iſt vorher bemerkt worden. Und mehrere, zum Theil vor dem Hegemon lebende, oder doch ältere Dichter, wie z. B. Epicharmus, Kratinus, u. a. m. ſcheinen dergleichen Stücke bereits geſchrieben, nicht blos einzele Stellen aus andern Dichtern, wie Ariſtophanes, parodirt zu haben (S. Athen. Deipn. Lib. XV. S. 698.) Sogar in mehr, als einer Geſtalt, ſcheint die dramatiſche Parodie von ihnen getrieben worden zu ſeyn. Es läßt, nähmlich, kaum ſich zweifeln, daß die Dichtart, welche unter der Benennung von Hilarotragödie, und Phlyakographie vorkommt, im Grunde etwas anders, als Parodie geweſen. Wenigſtens heißt, bey dem Athenäus, der komiſche Dichter Sopater bald φλυακογράφος (Lib. III. S. 86. Lib. XIII. S. 644.) bald παρῳδὸς (Lib. IV. S. 183)

S. 183) und Caſaubonus (Animadv. in Athen. S. 167) hat aus dem Suidas und dem Stephanus die Stellen beygebracht, wodurch die Gleichheit dieſer Dichtart im Ganzen, erwieſen wird. (S. auch C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litterat. B. 1. S. 365 u. f.) Hätte nun aber, in der Art und Weiſe dieſer dramatiſchen Parodien ſich gar kein Unterſchied gefunden, wie hätten ſie verſchiedene Nahmen führen, und wie hätte Suidas den Rhinton Erfinder der Hilarotragödie nennen können, da er das wohl wiſſen mußte, was Ariſtoteles von dem Hegemon ſagt? Oder wäre die Verſchiedenheit der Benennung blos aus der Verſchiedenheit der griechiſchen Mundarten entſtanden? Und wie konnten, ferner, in der mittlern Komödie, Könige, Fürſten und ganze Völkerſchaften, wie es die Titel der übrig gebliebenen Stücke zum Theil beſagen, auf das Theater gebracht werden, ohne daß nicht, mehr oder weniger, das, was die Neuern heroiſche Komödie nennen, daraus entſtehen mußte? Auch haben ſie Gattungen gehabt, oder griechiſche Stücke haben Nahmen geführet, von deren Beſchaffenheit uns nichts bekannt iſt. Hieher gehört die, dem Alcäus, (Suidas, voc. Ἀλκαῖος) zugeſchriebene **Komötragödie** (κωμωτραγῳδία) ſo wie die **Biologiſchen** Komödien des Philiſtion. (Suidas, v. Φιλιστίων) deren noch übrige Fragmente von Nic. Rigault, Par. 1612. 8. geſammelt, und die auch bey J. Rutgers Var. Lect. Lugd. B. 1618. 4. befindlich, ſo wie von Nic. Morell mit einer lateiniſchen metriſchen Ueberſetzung, Par. 1614. 8. herausgegeben worden ſind. Was wir mit Gewisheit wiſſen, iſt, daß die Zahl ihrer komiſchen Dichter ſehr groß war. Das, bey dem Fabricius, Bibl. Gr. Lib. II. C. 22. befindliche Verzeichniß derjenigen, von welchen ſich noch Nachrichten finden, begreift beynahe 300 Nahmen. Uebrig geblieben iſt uns nichts, als einige Stücke des **Ariſtophanes** (ſ. deſſen Artikel) und Fragmente von ſehr vielen, deren Wilh. Morell, von 42, Paris 1553. 8. gr. und lat. — Jac. Hertel unter dem Titel, Vetuſtiſſimor. ſapientiſſ. Comicor. Quinquaginta ... Sententiae. Baſ. (1560.) 8. gr. u. lat. Brix. 1612. lat. und neu aufgelegt mit dem Titel: Biblioth. Quinquag. vetuſtiſſ. Comic. .. Veron. 1616. 8. — Heinr. Stephanus, unter dem Titel: Comicor. graecorum latinorumque Sentent. Par. 1569. 16. gr. und lat. wovon die griechiſchen wieder, Frankf. 1579. 8. gr. und lat. erſchienen ſind. — H. Grotius, mit der Aufſchrift: Excerpta ex Trag. et Comoediis gr. ... Par. 1626. 4. gr. und lat. — J. Clericus, Menandri et Philemonis Fragm. Amſtel. 1709. 8. gr. und lat. herausgegeben hat. Auch finden ſich deren noch in den, von R. Winterton, Cambr. 1628. 1635. 8. und von R. F. P. Brunk, Straßb. 1784. 8. u. a. m. geſammelten Sentenzen der griechiſchen Dichter; und von der griechiſchen Komödie handeln noch beſonders, der Grammatiker Platonius (περὶ διαφορᾶς τῶν παρ' Ἕλλησι κωμῳδιῶν und περὶ διαφορᾶς χαρακτήρων, bey der erſten und mehrern Ausgaben des Ariſtophanes, ſo wie bey der oben angeführten Hertelſchen Sammlung.) — Fr. Vavaſſor, in ſ. Schrift, De ludicra dictione, im 4ten - 6ten Kap. des erſten Abſchnitts. De Comicis Poetis, de Ariſtoph. und De Menandro, S. 68 u. f. Ed. Kapp. — Brumoy, in deſſen Theatre des Grecs, ſich, im 5ten Bde. S. 247 der Ausg. von 1763 ein Diſcours ſur la Commedie grecque, und, im 6ten B. S. 300 eine Concluſion derſelben findet. — Brown in ſ. Hiſt. of the riſe and progreſs of Poetry, Lond. 1764. 8. S. 211 u. f. der Eſchenburgiſchen Ueberſ. — Piet. Signorelli, im 6ten Kap. des 1ten Buches ſ. Krit. Geſch. des Theaters, B. 1. S. 135 d. d. Ueberſ. Bern 1783. 8. — C. F. Flögel, in ſ. Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 28 u. f. — — Uebrigens will ich noch bemerken, daß, nicht, wie d. S. im Texte zu ſagen ſcheint, die Athenienſer allein eine Komödie gehabt haben. Wenigſtens kann ſie den Sicilianern in ſo fern nicht abgebrochen werden, als ſie zuerſt dort in eine Art regelmäßiger Form gebracht worden ſeyn ſoll. Und ſelbſt die Megarenſer machten Anſpruch darauf, obgleich freylich ihre Komödie zu einem Sprichworte Anlaß gab. Auch waren nicht einmahl alle Dichter der neuern Komödie, wie Diphilus, Poſidippus, u. a. m. gebohrne Athenienſer. — —

Auſſer dem eigentlichen Luſtſpiel, hatten aber die Griechen noch andre Arten von dramatiſchen Beluſtigungen, welche ſich nur zur Komödie rechnen laſſen. Zu dieſen gehören erſtlich die Mimen. Sie ſcheinen deren von mehr als einer Art gehabt zu haben: wenigſtens kommen dergleichen unter verſchiedenen Benennungen vor: aber ich bekenne gern, daß es ſchwer wird, ſich von allen einen beſtimmten, deutlichen Begriff zu machen. So gar die Urſache, warum ſie, Vorzugsweiſe, Mimen hießen, läßt nicht, beſtimmt, ſich angeben: und über die Beſchaffenheit dieſer Dichtart überhaupt giebt das, was Ariſtoteles von den Mimen des Sophron und des Xenarchus (Poet. c. 1.) ſagt, ſehr wenig Auskunft. Daß ſie, wie Dacier in ſ. Anmerk. zum Ariſtoteles behauptet, aus einem Gemiſche von Erzählung und Geſpräch beſtand, läßt ſich durch nichts erweiſen. Etwas mehr Licht darüber erhalten wir dadurch, daß die 15te Idylle des Theokrit (S. Theocr. Dec. Eidyllia, ex rec. Valckenaer. Lugd. B. 1773. 8. S. 188 u. f.) eine Nachahmung einer der Mimen des Sophron ſeyn ſoll. Dieſem gemäß wäre nicht ſo wohl, unmittelbar, eine Handlung, als ein Geſpräch darüber, oder vielmehr eine Handlung über, und bey Gelegenheit einer andern Handlung darin dargeſtellt, oder, von den Perſonen des Stückes ſelbſt, eine andre Handlung darin gleichſam nachgemacht worden: und hieraus würde ihre Benennung ſich vielleicht am füglichſten herleiten laſſen. Die, eigentlich darin handelnden Perſonen hätten keinen andern Zweck gehabt, als irgend eine andre Handlung zu ſehen: und was ihnen bey dieſer Gelegenheit begegnet, was ſie gehört, gedacht, wäre der Innhalt der Mime, oder die Perſonen ſelbſt darin mehr, gleichſam leidend als thätig, geweſen. Wenigſtens iſt die angeführte Idylle des Theokrit von ſolcher Beſchaffenheit. Natürlich ließen aber auch verſchiedene der, in der einen Handlung begriffenen Perſonen, ſich in die andre Handlung einmiſchen oder redend einführen, ſo wie Tanz und Geſänge, damit verbinden. Ob aber alle Arten der, von den alten Schriftſtellern erwähnten Mimen eben dieſe Einrichtung gehabt, um aus ähnlichen, gemeinen Perſonen, beſtanden haben, und ob zu den Mimen überhaupt auch die vorher erwähnte Phlyakographie und Hilarotragödie zu rechnen ſind, muß ich der Entſcheidung Anderer überlaſſen; ich will mich mit der Anzeige dieſer Arten begnügen. Dem Plutarch zu Folge (Sympoſ. Lib. VII Probl. 8. Oper. B. 2. S. 712. E. Francf. 1620. f.) gab es, 1) ernſthafte, oder größtentheils niedergeſchriebene (ὑποθέσεις) und ſcherzhafte (παίγνια) und wenn, in dieſer Stelle, gleich nur von römiſchen Mimen die Rede zu ſeyn ſcheinet: ſo iſt denn doch kein Zweifel, daß die Griechen deren nicht gleichfals von beyden Arten gehabt haben ſollten. (S. Ulpian. ad Demoſth. Olynth. S. 36.) Die erſtern waren länger, und ſcheinen zuſammengeſetzter geweſen zu ſeyn (vergl. mit eben dieſem Schriftſteller, De Solert. Animal. Oper. B. 2. S. 973. E.) die letztern waren ſchlüpfrigen Innhaltes; und dergleichen laſſen ſich den Griechen um deſto minder abſprechen, wenn man die Poſſen (Φλύακας) des Sotades zu den Mimen rechnet. (S. Athen. Lib. XIV. S. 620.) 2) Gab es, ſo genannte, männliche und weibliche Mimen (μίμους ἀνδρείους καὶ γυναικείους. S. Athen. Lib. III. S. 87. und den Pollux, Onomaſt. Lib. IV. c. 24. §. 174. wo dem Sophron dergleichen zugeſchrieben werden). Worin eigentlich der Unterſchied zwiſchen beyden beſtand, oder aus welchen Eigenheiten dieſe verſchiedene Benennung derſelben entſprang, weiß ich nicht mit Gewißheit

zu

n beſtimmen. Kanen, in den weibli-
chen, z. B. blos weibliche, und, in den
nnlichen, blos männliche Perſonen vor:
o würde die, von dem Theokrit, in ſei-
nen Syrakuſierinnen, nachgeahmte Mime
es Sophron, weder eine männliche, noch
ine weibliche haben ſeyn können, weil,
wenigſtens in der Nachahmung, Perſo-
nen beyderley Geſchlechtes, aufgeführt
werden. Vielleicht hieng aber auch dieſe
Benennung von den, vorzugsweiſe, darin
andelnden Perſonen ab? Oder vielleicht
waren die Mimen des Sophron ſelbſt nur
mmer aus Perſonen einerley Geſchlechtes
uſammengeſetzt? 3) Hieß eine Art derſel-
en Mimijamben für deren Urheber der
eſetzgeber der Arkadier, Cercidas, aus-
egeben wird. (S. Steph. in Μεγαλη πολις.
nd den Vales. ad Ammian. Marc. Lib.
XXX. c. 4.) Ob die Verſchiedenheit zwi-
chen ihnen und den andern Mimen, blos
us der Versart entſtand, läßt, ſo wahr-
cheinlich es ſeyn mag, ſich wohl nicht
anz ausmachen, ob es gleich gewis zu
eyn ſcheinet, daß die Mimen des So-
hron nur in einer abgemeſſenen Proſe ab-
efaßt waren. (S. die Adnot. in Arg.
Adoniaz. Theocr. von L. C. Valkenaer,
en ſ. Theokrit, S. 200 u. f.) 4) Der,
o genannten Biologiſchen, dem Phili-
ſtion zugeſchriebenen, und von verſchiede-
nen Schriftſtellern für Mimen gehaltenen,
Komödien, glaube ich, wenigſtens, in ſo
ern erwähnen zu müſſen, als ſie, mei-
nes Bedünkens, nicht eigentliche Mimen
der als die, von einem ſpätern Phili-
ſtion geſchriebenen, und aus verſchiede-
nen Schriftſtellern bekannten Mimen,
nicht eigentliche Komödien waren. 5) Mi-
miſche Schauſpieler kommen unter ſehr
ielerley Benennungen, vor; wenigſtens
aben die Neuern, vom Scaliger (Poet.
Lib. I, c. 10) an, ſich gar kein Beden-
ken gemacht, dieſen Nahmen den, im
Athenäus (Lib XIV. S. 620 u. f.) er-
ähnten Hilaroden oder Simoden, Ly-
ſioden, Kinädologen, Auloden, Dykäli-
ſten, Phallophoren, Autokabdalen, Phlya-
ken, Ithyphallen, u. ſ. w. beyzulegen.
Aber — was ſonderbar genug iſt! —

keinesweges im Texte des Athenäus, ſondern nur in der lateiniſchen Ueberſetzung, wird von ihnen das Wort *Mime*, gebraucht, und ſie werden unmittelbar hinter den Liedertänzern und Rhapſoden, mit einem συνεχῶς ἡμῖν ἐπιφαίνονται eingeführt. So gar aus dem, was von denen, welche, der Beſchreibung nach, noch am erſten für Vorſteller von irgend einer Handlung anzuſehen ſind, von den Dykäliſten, oder vielmehr von der Veranlaſſung zu ihrer Benennung (S. 621. E.) geſagt wird, (ὡς ἂν τις ευτελεις ἐστι και μιμητας) erhellt, meines Bedünkens, daß weder dieſe noch jene, eigentliche dramatiſche Gedichte haben aufführen können. Nur die Magoden (ebend. C.) ſcheinen zuweilen ſich darauf eingelaſſen zu haben. Auch beweiſt der, den mehreſten zugeſchriebene Auf- und Anzug, ſo wie das, was ausdrücklich von ihnen erzählt wird, daß ihr Geſchäft in der Abſingung von lyriſchen oder epiſchen Gedichten allerhand Art beſtand; und ſie laſſen höchſtens in ſo fern zu den Schauſpielern ſich zählen, als ſie größtentheils, in einer beſondern Kleidung, oder auch in Masken dabey auftraten, und ihre Declamation mit Geberdenſpiel, vielleicht begleiteten. Mit der allgemeinen Anzeige jenes Irrthumes alſo iſt, meines Bedünkens, hier genug von ihnen geſagt, wer mehr zu wiſſen wünſcht, kann es, bey dem Athenäus (a. a. O.) in Scaligers Poetik (Lib. I. c. 10.) bey dem Voſſius (Inſtitut. Poet. Lib. II. c. 21 u. f.) bey dem Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 179 u. f.) und andern, bey dem Artikel **Ballet**, S. 293 angeführten Schriftſtellern finden. Ueberhaupt handelt aber von den Mimen der Griechen noch, Brumoy, in dem Theatre des Grecs, B. 6. S. 319 u. f. Ausg. von 1763. Und in dem Verſuch über das Bukoliſche Gedicht, vor der Arethuſa. Berl. 1789. 4. S. 14 u. f. kommt mancherley, dahin gehöriges, vor. — Die zweyte Art der, zu der Komödie der Griechen gehörenden dramatiſchen Luſtbarkeiten, war die Pantomime, oder die Kunſt, durch

bloße

bloße Bewegung und Gebehrdenſpiel, ohne alle Worte, aber unter der Begleitung muſikaliſcher Inſtrumente, und nach einem Zeitmaße, irgend eine Handlung, oder Begebenheit darzuſtellen. Zwar hat, ſeit dem Zoſimus (Hiſt. Lib. I. ) dem Suidas (v. Ὀρχησις und Ἀθηνοδωρος) u. a. m. immer einer dem andern es nachgeſchrieben, daß dieſe erſt unter dem Auguſt erfunden, und alſo in Griechenland auf keine Art getrieben worden ſey. Aber ſchon aus der Stelle des Ariſtoteles (Poet. c. 1.), daß die Tänzer, vermittelſt des Rhythmus (d. h. einer abgemeſſenen, taktmäßigen Bewegung) und der Gebehrden allein, Sitten, Leidenſchaften und Handlungen nachahmen, erhellt zur Gnüge, daß es den Griechen wenigſtens nicht an Begriffen davon gefehlt haben kann; und hoffentlich wird man, weil das Wort Pantomime (παντομιμος) zu dieſer Zeit noch nicht gemacht war, deswegen allein ihnen nicht auch die Sache ſelbſt, überhaupt abſprechen. Indeſſen ſcheint ſie freylich in Griechenland noch nicht diejenige Geſtalt, welche ſie nachher in Rom und Italien unter der Regierung des Auguſt erhielt, gehabt zu haben, noch eine beſondere, für ſich ſelbſt beſtehende, von allen übrigen getrennte theatraliſche Luſtbarkeit geweſen oder von beſondern Künſtlern auf öffentlichen Theatern ausgeübt worden zu ſeyn. Nur gleichſam die Keime deſſen, was ſie unter den Römern wurde, finden ſich bey den Griechen. Nicht daß die erſtern gerade von den letztern dieſe Keime erhalten, und weiter fortgebildet hätten, wie J. J. Rambach in ſ. Abhandlung von der Orcheſtik der Griechen (im 3ten B. der Potterſchen Archäologie S. 612) ſagt. Die Pantomime entwickelte bey den Römern ſichtlich, ſich aus dem viel ältern Gebrauche, die Deklamation und Geſtikulation, in den theatraliſchen Stücken, zu theilen, einem Gebrauche, der keinesweges, wie der genannte Schriftſteller (a. a. O. S. 631.) zu wähnen ſcheint, auf dem eigentlichen griechiſchen Theater, und bey den eigentlichen griechiſchen Dramen. Statt fand. Aber jene Keime, jene Verſuche in der Pantomime ſind deswegen nicht minder da geweſen. Zuvörderſt gehören, meines Bedünkens, zu ihnen, die, bey verſchiedenen religiöſen Feſten der Griechen vorkommenden Aufzüge. Es iſt bekannt, daß dieſe, mehr oder weniger, die Begebenheiten des Gottes, deſſen Feſt gefeyert wurde, darſtellten, oder darſtellen ſollten; und was waren ſie alſo anders, als eine, zwar rohe, aber dennoch wahre Pantomime? Zweytens wird, im Athenäus (Lib. I. S. 22) von dem Teleſtes erzählt, daß dieſer, durch Gebehrde und Bewegung (δι' ὀρχήσεως) den Innhalt der Sieben Helden vor Theben des Aeſchylus dargeſtellt habe; und, wenn ſich gleich aus dieſer Stelle auch ergiebt, daß er nur das, was wir jetzt Balletmeiſter nennen, bey dieſem Stücke des Aeſchylus war, und folglich nur die Action des Chores, und vielleicht der Schauſpieler geleitet, obgleich noch immer (wie man aus den Worten des Athenäus ſchließen muß) in jenem mitgeſpielt haben, und ſo gar an der Spitze deſſelben geweſen ſeyn kann: ſo ergiebt ſich doch auch daraus, daß dieſe, von ihm geſetzte, und mit ausgeführte Action, ohne alle Rückſicht auf die Worte des Dichters, den Innhalt des Stückes, oder derjenigen Theile deſſelben, welche er figuriret hatte, vollkommen anſchaulich machte, und alſo allenfalls für ſich allein hätte aufgeführet werden können. Ich übergehe die übrigen theatraliſchen Saltationen, (man verzeihe den Gebrauch dieſes Wortes; das Wort Tanz führt zu ganz irrigen Vorſtellungen von der Sache) weil dieſe, wie es ſchon durch die ihnen gegebenen, allgemeinen Benennungen (Ἐμμέλεια, Κόρδαξ, Σίκιννις, u. ſ. w.) erwieſen wird, höchſtens allgemeine Dinge ausdrückten, und weil, wenn dieſe Benennung nur die Art der Bewegung des Körpers dabey überhaupt oder die Art der Schritte (Φορὰ, Pas) nicht die, durch den Chor beſchriebenen Figuren, und die eigentlichen Geſtikulationen deſſelben (σχῆμα und δεῖξις) anzeigen, (wie es mir, ſogar aus dem, was vom Teleſtes erzählet wird und ſehr wahrſcheinlich iſt) doch weniger als Darſtellungen von Handlungen oder Begebenheiten oder einzelen Situationen anzuſehen ſind. Wohl aber ſcheinen, ferner, einige andre Tänze hieher gerechnet werden zu müſſen, wie z. B. der ſo genannte Kranichtanz (Γέρανος), welcher, dem Plutarch zu Folge (In Thes. Oper. B. I. S. 9. D.-Frft. 1620. f.) ſchon vom Theſeus eingeführt wurde, der, vom Longus (Pastor. Lib 2.) erwähnte und unſtreitig viel ältere Ἐπιλήνιος oder Weinleſetanz, u. d. m. Allen dieſen lag irgend eine einzele Begebenheit, welche ſie verſinnlichen ſollten, zum Grunde. Und endlich läſt ſich das, was Xenophon in ſeinem Gaſtmahl (c. 2. §. 8 u. f. vorzüglich c. 9. §. 2 u. f. Oper. B. IV. S. 434 und 494. Ed. Thiem.) beſchreibt, nicht anders, als geradezu Pantomime nennen; und dieſe Stelle beweiſt zugleich, daß, wenn dergleichen Vorſtellungen noch nicht auf öffentlichen Theatern gegeben wurden, es denn doch nicht an eigenen Künſtlern, welche ſich davon nährten, und nicht an einer eigenen Luſtbarkeit dieſer Art, fehlte. Meines Bedünkens hatten die Griechen, zur Zeit ihrer Blüthe, zu viel Geſchmack, als daß ſie eine Kunſt ſehr hätten begünſtigen können, welche immer den Verfall des ächten Drama nach ſich ziehen muſte. (S. übrigens die, bey dem Art. **Ballet** angeführten Schriftſteller und die Folge dieſer Zuſätze) — Eine dritte Art der, von den Griechen getriebenen, und zur Komödie gehörigen, dramatiſchen Luſtbarkeiten, waren die — **Neuroſpaſten**, oder, was wir Marionettenſpiele nennen. Daß dergleichen bewegliche Figuren ihnen frühzeitig bekannt waren, erhellt aus dem, was Herodot (Euterp. c. 18. S. 153. Ed. Reiz.) von den Feyerlichkeiten bey den Feſten des Bachus in Aegypten ſagt. Auch Ariſtoteles (De mundo, c. 6. Op. B. I. S. 472. G. C.) hat ein Gleichniß von ihnen entlehnt. Leider, wiſſen wir aber auch, daß die Athenienſer dem Neuroſpaſten Potheinus zu ſeinen Poſſen das Theater einräumten, worauf die Stücke des Aeſchylus und Euripides geſpielt wurden (Athen. Lib. I. S. 19. E.) — —

Die Komödie der Römer war, in der Geſtalt, und in der Art ihres Urſprunges, der griechiſchen in gewiſſer Art gleich. Schon ſehr frühzeitig (J. v. Chr. 494. J. d. Erb. R. 258-260) wurde ein feyerlicher, religiöſer Aufzug eingeführt, bey welchem, dem Dionyſius von Halikarnaß zu Folge, (Antiq. Rom. Lib. VII. c. 72. Oper. B. III. S. 1491. vergl. mit Lib. VI. c. 13 u. f. B. 2. S. 1066. Ed. Reisk.) Menſchen auftraten, welche in ſo genannte Satyren verkleidet, auf eine lächerliche Art, die dabey übliche kriegeriſche Saltation nachmachten, und verſtellten, um Lachen zu erwecken. Indeſſen ſcheint dieſe, in angenommener, fremder, Geſtalt, zur Verſpottung Anderer, getriebene Luſtbarkeit nicht eher weiter gebildet worden zu ſeyn, als bis die Römer, länger als hundert Jahre nachher, (im J. 391. d. Erb. Roms) eine nähere Veranlaſſung dazu, durch die Hetruſciſchen Gaukler erhielten, welche, zur Beſänftigung des Zornes der Götter, nach Rom berufen wurden (S. T. Livii Histor. Lib. VII. c. 2.). Zwar war das ganze Spiel derſelben nichts, als eine ſtumme, mit Muſik begleitete, Saltation, oder Pantomime; und es iſt nicht bekannt, was ſie dadurch darſtellten; aber die jungen Römer, welche dieſe Pantomimen nachahmten, verbanden ſolche ſehr balde mit rohen, aus dem Stegreif gemachten Verſen, in welchen ſie ſich gegenſeitig verſpotteten, und hieraus ſcheint ſich eine Art von Kunſtwerk gebildet zu haben, das, wenn es gleich noch nicht eine ordentliche dramatiſche Form hatte, oder eine eigentliche Handlung darſtellte, ſondern nur aus eben dergleichen Spöttereyen beſtand, doch ſchon als eine Art Schauſpieles, unter der Begleitung muſikaliſcher Inſtrumente, von ihnen gegeben wurde, und den Nahmen Satire oder Satura (Miſchſpiel) führte. Hiemit begnügten ſich die Römer bis zum J. 514 der Erbauung Roms, und alſo über hundert, nicht zwey hundert Jahre, wir wie J. J. Rambach bey ſ. Ausg. des Caſaubonus S. 190, Anm. e. ſagt. In dieſem Jahre, und alſo zu einer Zeit, wo die griechiſche Komödie ſchon zu ihrer höchſten Blüthe gekommen war, fieng nähmlich Livius Andronicus zuerſt an, Schauſpiele zu geben, welche aus einer ordentlichen Fabel, oder Handlung beſtanden, (auſus eſt primus fabulam ſerere) und, wenn wir gleich die eigentliche Beſchaffenheit dieſer Stücke nicht kennen: ſo wiſſen wir denn doch, daß ihr Verfaſſer ein gebohrner Grieche, und mit der griechiſchen Litteratur bekannt war, und ſchon hieraus würden wir, Falls es ſich, in den auf uns gekommenen Luſtſpielen der Römer, nicht auch ſichtlich zeigte, ſchließen müſſen, daß dieſe ihr Luſtſpiel eigentlich den Griechen zu verdanken hatten. Indeſſen fehlte es ihnen nicht gänzlich an einer Art von Nationalſtücken; und dieſe müſſen, meines Bedünkens, zuvörderſt in Erwägung gezogen werden. Als ſolche ſind nähmlich, Vorzugsweiſe, zuerſt dieienige Gattung ihrer Komödie, welche Atellane hieß, und zwar in ſo fern anzuſehen, als der vorher erwähnte Geſchichtſchreiber ausdrücklich ſagt, daß die jungen Römer dieſes Schauſpiel weder in die Hände der eigentlichen Schauſpieler kommen ließen, noch durch die Vorſtellung deſſelben irgend etwas von ihrem Bürgerrechte verloren (vergl. mit dem Val. Max. Lib. II. c. IV. § 4. u. a. m.). Grund genug, es von allen andern zu unterſcheiden. Von dem Urſprunge deſſelben wiſſen wir aber nichts, als daß es ſeinen Nahmen von einer Campaniſchen Stadt erhielt. Livius, a. a. O. nennt es genus ludorum ab Oſcis acceptum; und der Grammatiker Diomedes (Lib III. S. 487. apud Putſch.) ſagt davon: a civitate Oſcorum Atella, in qua primum coeptae, Atellanae dictae. Ihrer innern Beſchaffenheit nach, glich die Atellane den Satyrſpielen der Griechen (argumentis dictisque iocularibus ſimiles Satyricis graecis, Diomedes, a. a. O.). Gleich den Satyren in dieſen, waren die Oſcier in ihr gleichſam ſtehende Perſonen. (In Atellana Oſcae ut Maccus, Ebend. und ebend. S. 488) Auch wurde ſie noch, wie ſchon die Oscier ſelbſt nicht mehr exiſtirten, in der Oſciſchen Mundart, und, wie es ſcheint, noch zu den Zeiten des Strabo (Lib. V. S. 233.) geſpielt. Indeſſen, ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, deren auch in der römiſchen Mundart geſchrieben worden. Dieſes läßt ſich daraus ſchließen, daß Vellejus Paterculus (Hiſt. Rom. Lib. II. c. 9. S. 173 u. f. Ed. Burm. vergl. mit dem Chronikon des Euſebius) den Pomponius Erfinder derſelben nennt, und der, da er erſt ums J. 662 der Erb. Roms, und ſpäter, als andre Dichter, welche deren geſchrieben haben ſollen, lebte, alſo wohl nur in ſo fern, als er vielleicht Veränderungen oder Verbeſſerungen darin machte, Erfinder heißen, und, wenn er gleich nicht wie R. Hurd (bey ſ. Horaz, B. 1. S. 177. d. Eſchenb. Ueberſ.) will, in dieſe Stücke überhaupt, die gemeine (römiſche) Mundart einführete, deren doch in derſelben auch geſchrieben haben kann. Eben dieſes gilt, dem Caſaubonus zu Folge, (de Satyr. Graec. Poeſ. Lib. II. c. 4. S. 243. Ed. R. vergl. mit Hurd, a. a. O. S. 176 u. f.) von den, dem Dictator Sylla — bey dem Athenäus (Lib. VI. S. 261) zugeſchriebenen Stücken. Die, urſprünglich in ihnen herrſchende Scherzhaftigkeit wurde, nach dem, was Valerius Maximus von ihnen ſagt, (a. a. O.) von den römiſchen Dichtern etwas gemäßigt. Aber, ob dieſes, wie Caſaubonus behauptet, (a. a. O. Lib. II. c. 1. S. 164. Ed. Ramb.) durch die, immer mit ihnen verbundenen Exodien (ſ. die Folge) bewirkt worden ſey, und ob Valerius unter der Italica ſeveritate dieſe verſtanden habe, iſt mir zweifelhaft; und die Stelle des Cicero, (Epiſt. Lib. IX. Ep. 16.) welche ſo oft, und noch in der Ueberſetzung der Lebensbeſchr. Röm. Dichter von Lud. Cruſius, B. 1. S. 226. Anm. x) ſo wie in Flögels Geſch. der Römiſchen Litterat. B. IV. S 91. zu ſeinem Beweiſe hat dienen ſollen, daß die ſpätern Dichter endlich obſcene Perſonen darin hätten auftreten laſſen, ſagt, meines Bedünkens, nichts, als daß die Mimen an die Stelle der Atellanen traten, nicht, daß aus dieſen jene wurden. Nicht beſſer iſt die Meynung des Dubos (Reflex. crit. sur la Poesie etc. T. I. Sect. 21. S. 157. Dresdn. Ausg.), als ob ſie nichts, wie Stücke aus dem Stegreif geweſen wären, gegründet. Sie wird zur Gnüge dadurch, daß Naevius (bey dem Aulus Gellius, Lib. XVII. c. 2. §. 8.) und Q. Novius, Pomponius und Memmius (bey dem Macrobius Saturn. Lib. I. c. 10. S. 160. Lond. 1694. 8.) als Verfaſſer von Atellanen genannt werden, und daß zum Theil noch Fragmente von dieſen Dichtern übrig ſind, widerlegt. (S. die von Rob. und Heinr. Stephanus herausgegebenen Fragm. vet. Poetar. Par. 1564. 8. ſo wie die Fragm. veter. Poetar. ed. a Theod. ab Almeloveen, Amſtel. 1686.) Auch hat R. Hurd (a. a. O. S. 175 u. f.) es zwar, meines Bedünkens, ſehr wahrſcheinlich gemacht, daß Horaz, an Statt dieſes Schauſpiels, das Satyrſpiel der Griechen, auf die römiſche Bühne zu bringen, oder doch jenes, durch die über dieſes gegebenen Vorſchriften, zu verfeinern ſuchte; aber ich weiß nicht, wie er, oder L. Cruſius, in ſ. Lebensbeſchr. Röm. Dichter, B. 2. S. 225. Anm. x) es würden erweiſen können, daß die Oſciſchen Charactere bereits mit den griechiſchen Satyrs vertauſcht waren, und daß die Atellanen, wie der erſte (a. a. O. S. 207) meynt, immer den regelmäßigen dramatiſchen Vorſtellungen in Rom, gerade ſo wie die Satyrſpiele in Griechenland, beygefügt wurden, ob er gleich, bey dieſer Behauptung, eine Stelle aus dem Scholiaſten des Juvenal (zu dem 175ten V. der 3ten Satyre) im Auge gehabt zu haben ſcheint. Beſonders widerſpricht die, von dem Caſaubonus (a. a. O. Lib. 2. c. 1. S. 185) gemachte Erklärung dieſer Stelle, gänzlich dem Urtheile, welches Hurd ſelbſt (ebend.) von den Atellanen fällt. Er nennt ſie ein lächerliches Poſſenſpiel; und wenn die, zu Rom, vor verſchiedenen Jahren ausgegrabene Figur eines Hiſtrio (S. unter andern Flögels Geſch. des Groteskekomiſchen, Liegn. 1788. 8. S. 27. und das beygefügte Kupfer) der, unter den vorher gedachten ſtehenden Perſonen der Atellanen genannte Maccus ſeyn ſollte: ſo haben die Masken derſelben allerdings aus wahren Carricaturen beſtanden; aber wir finden, in den alten Schriftſtellern zu wenig umſtändliche Nachrichten von dieſem Schauſpiel, als daß wir den Character deſſelben genau zu beſtimmen fähig wären. Die verſchiedenen Litteratoren haben ganz verſchiedene Meynungen davon gehegt. Flögel (Geſch. der Röm. Litter. B. IV. S. 89 u. f.) hat einen Theil dieſer Meynungen zuſammen getragen; es iſt nur zu bedauern, daß er ſie nicht ſorgfältig mit jenen Nachrichten hat vergleichen wollen. Zu den, von ihm nicht angeführten gehört, unter andern, noch die aus dem Dacier (Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 3. S. 164 u. f.) genommene Meynung des Quadrio, der (Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2. S. 311 u. f.) behauptet, daß die Römer über ein und denſelben Held immer, zugleich ein Trauerſpiel und eine Atellane gehabt, und S. 326 zugleich, daß die Atellanen aus einem Gemiſche von Tragiſchen und Komiſchen beſtanden hätten. Auch leitet er geradezu die Tragikomödie der Neuern von ihnen her. Uebrigens ſcheinen ſie, obgleich unter einigen Abwechſelungen, (S. Macrob. Saturnal. Lib. 1. c. 10. S. 160. und was er daſelbſt vom Memmius ſagt) ſich lange auf dem römiſchen Theater erhalten zu haben. Nicht allein Juvenal (Sat. VI. V. 71.) ſondern auch Suetonius (in Galba, c. 13. S. 674. Lugd. B. 1656. 8.) gedenkt ihrer, und nach ſeinem Ausdrucke zu urtheilen, können deren wohl noch zu ſeiner Zeit geſpielt worden ſeyn. — Die zweyte Art des, meines Bedünkens, Nationalen Schauſpieles der Römer, waren die, genau und immer mit den Atellanen verbundenen, aber doch von ihnen verſchiedenen Zwiſchen- oder Nachſpiele, Exodien genannt. Dieſe bildeten ſich aus der vor vorher gedachten Satyre, oder Satura, welche zwar, nach Erſcheinung der geordneten Stücke des Livius Andronicus, auf eine Zeitlang verſchwand, allein bald wieder zum Vorſchein kam, und endlich ſeine Benennung erhielt. Der angführte römiſche Geſchichtſchreiber ſagt dieſes ausdrücklich, und ſetzt zugleich hinzu: conſertaque potiſſimum Atellanis ſunt. Eben ſo gedenken ihrer, in Verbindung mit den Atellanen, mehrere römiſche Schriftſteller. Im Juvenal heißt es unter andern:

> Urbicus exodio riſum movet Atellanae
> Geſtibus Autonoes
>
> Sat. VI. V. 61.

und im Suetonius, mora in Atellanico exodio (In Tiber. c. 45. S. 381. d. d. ang. Ausg.) Auch haben mehrere Kritiker unter den Neuern ſo wohl dieſe ihre Verbindung, als ihre Verſchiedenheit anerkannt. Scaliger (Poet. Lib. 1. c. 10) ſagt: aliquando etiam actores extra argumentum introducti, quorum urbanitate adhuc magis animi laxarentur . . . Hoc idem in Atellana dicebatur exodium, quia penitus extra fabulam eſſet. Noch weitläuftiger iſt Caſaubonus (De Satyr. Graec. Poeſi, Lib. II. c. 1. S. 142 u. f. Ed. Ramb.) ſo wie Quadrio (a. a. O. S. 328 u. f.) darüber. Nicht anderer Meynung iſt [illegible] (a. a. O. S. 208). Und Dacier in ſ. Diſſ. ſur la Satire (Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 2. S. 256. vorzügl. S. 263) hat weitläuftig, obgleich, meines Bedünkens, nicht bündig genug zu erweiſen geſucht, daß ſie mit eben den Masken, wie die Atellanen ſelbſt, und daß folglich auch eben die Perſonen darin, als in dieſen, aber in einem lächerlichen Lichte dargeſtellt wurden. Um deſto mehr iſt es alſo zu verwundern, wie L. Cruſius, in ſ. Lebensbeſchr. römiſcher Dichter, oder vielmehr ſ. Ueberſetzer, B. 2. S. 196. Anm. v. ſagen können „daß man die Atellanen zu Exodiis oder Nachſpielen gebrauchte," denn im Texte ſelbſt (S. 227.) werden ſie ausdrücklich von einander unterſchieden. Eine andere Behauptung in eben dieſem Schriftſteller (S. 196. Anm. x), daß nähmlich die Atellanen einen Chor gehabt hätten, iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, aus der genauen Verbindung dieſer mit den Exodien entſprungen. Es iſt, indeſſen, ſo viel ich weiß, nicht ausgemacht, ob die letztern zwiſchen den Acten, oder erſt nach Endigung des Stückes, obgleich, zu Folge ihrer Benennung, wahrſcheinlicher, daß ſie zum Schluſſe geſpielt worden ſind. In Anſehung ihrer Eigenheiten erhellt, aus den Verſen des Juvenal:

> — tandemque redit ad pulpita notum
> Exodium, cum perſonae pallentis hiatum
> In gremio matris formidat ruſticus infans,
>
> Sat. III. V. 174 u. f.

daß allerhand Poſſen darin vorkamen; und aus dem, was Suetonius (In Tiber. c. 45. S. 381. In Calig. c. 27. S. 460. In Ner. c. 39. S. 633. In Galb. c. 13. S. 670. In Domit. c. 10. S. 799) ſagt, daß ſie voll von Spöttereyen und Satyre ſo gar über die römiſchen Kaiſer, und mit allerhand Liedern untermiſcht waren. Auch läßt daraus, daß dieſer Schriftſteller (S. 633) einen Schauſpieler der Atellanen, den Datus, Hiſtrio nennt, noch ſich ſchließen, daß, wie es auch aus der veränderten Verfaſſung ſich wohl von ſelbſt ergab, unter den Kaiſern, dieſes Schauſpiel aufhörte, national zu ſeyn, oder nicht mehr, wie urſprünglich, von den jungen Römern ſelbſt, aufgeführt wurde. — Die ſämmtlichen übrigen Arten der römiſchen Komödie, machen, meines Bedünkens, wieder in ſo fern eine eigene und nur Eine Claſſe aus, als ſie, von Anbeginn an, immer nur von eigentlichen Schauſpielern, d. h. von Sclaven oder Freygelaſſenen, geſpielt wurden, und alſo von den Römern ſelbſt immer haben, als gleichſam fremde Producte, angeſehen werden müſſen. Sie ſind von den Grammatikern ſehr verſchiedentlich abgetheilt worden. Um den Raum zu ſchonen, verweiſe ich auf die zu Anfange dieſes Artikels angeführten Aufſätze des Evanthius und Donatus (vergl. mit dem 10ten Kap. des 1ten Buches der Obſervat. des G. Cuper, S. 64 u. f. Traj. ad Rh. 1670. 8.) ſo wie auf den Diomedes, (De Orat. Lib. III ap. Putſch. S. 485 u. f.) Rod. Hurd, (bey ſ. Horaz, B. 1 S. 214 u. f. d. Ueberſ.) C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 93 u. f.) u. a. m. Daß die eine Gattung derſelben ausdrücklich römiſch (togata) heißt, macht ſie noch nicht zu einem einheimiſchen oder Nationalſchauſpiel. Rom erhielt, wie vorher bereits bemerkt worden iſt, ſeine eigentliche Komödie von den Griechen; und aus dem Horaz (ad Piſon. V. 285 u. f.) wird es höchſt wahrſcheinlich, daß der Innhalt derſelben urſprünglich gänzlich griechiſch war. Und nicht allein, erſt ihre ſpätern Dichter fiengen an, die Scenen darin, zum Theil nach Italien zu verlegen, oder römiſche Charaktere und römiſche Nahmen darin einzuführen; ſondern ſie ſcheinen auch immer mehr aus dem komiſchen Theater der Griechen geſchöpft, als einheimiſche Gegenſtände gewählt zu haben, ſo wie in ihren Nachahmungen glücklicher, als in ihren Originalen geweſen zu ſeyn. Wenigſtens kommt in dem, von dem Sedigitus gemachten, bey dem Gellius (Lib. XV. c. 24) befindlichen, Verzeichniſſe von den beſten römiſchen Komikern, keiner von denen, welche vorzüglich Togaten geſchrieben haben ſollen, und nicht einmahl Afranius, Trotz des ihm, vom Horaz (Ep. 1. Lib. II. V. 57) und vom Quinctilian (Lib. X. c. 1. §. 100. S. 506. Ed. Gesn.) gegebenen Lobes, vor; und kein römiſcher Schriftſteller hat, ſo viel ich weiß, weder bemerkt, wenn und von wem deren zuerſt geſchrieben worden ſind, noch daß das Volk vorzüglich Vergnügen an ihnen gefunden hätte. Wohl aber bekennt mehr als einer, z. B. Quinctilian, (a. a. O. §. 99.) Aulus Gellius (Lib. II. c. 23) u. a. m. die Mittelmäßigkeit ihres komiſchen Theaters. Noch weniger iſt dieſes bey ihnen, oder bey irgend einem Volke, je das geweſen, was es, wenigſtens anfänglich, bey den Griechen war, ein eigentliches bürgerliches Schauſpiel, oder verbunden mit ihren religiöſen Gebräuchen und Feſten; es war und blieb eine fremde, anderwärts hergehohlte Frucht. Indeſſen hat die römiſche Komödie immer ihre Eigenheiten gehabt. Zwar nicht, wie C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 99) zu ſagen ſcheint, urſprünglich einen eigentlichen Chor; Diomedes (a. a. O. S. 489) ſagt ausdrücklich: latinae Comoediae Chorum non habent. Auch finden ſich, in den übrig gebliebenen Stücken derſelben, nirgends Spuren davon. Der Grex, oder die Caterva, welche einige Stücke des Plautus ſchließt, iſt entweder der Chor der Schauſpieler ſelbſt, oder der Chor der Muſiker, Tänzer, Sänger, Mimen, u. d. m. welche, zwiſchen den Aufzügen, die Zuſchauer unterhielten. (S. Voſſii Inſtit. Poet. Lib II. c. 26.) Und daß ihre Komödie mit dergleichen Luſtbarkeiten verbunden war, wiſſen wir aus dem bekannten Verſe, womit ſich der erſte Akt des Pſeudolus endigt:

Tibicen vos interea hic delectaverit,

und aus einer von dem Diomedes (a. a. O.) aufbewahrten Stelle des Suetonius. Die Muſik vertrat die Stelle des Chores; die Stücke wurden dadurch in ihre verſchiedenen Aufzüge abgetheilt; und wenn das Wort, Chor, von der römiſchen Komödie in den alten Schriftſtellern vorkommt: ſo bedeutet es nichts, als dieſes. Freylich aber ahmt Plautus, in ſeinen Stücken, den griechiſchen Chor in ſo fern nach, als ſeine Perſonen zuweilen ihre Rede geradezu an die Zuſchauer richten; und es iſt nur lächerlich, wenn verſchiedene Kunſtrichter, wie z. B. Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 171) daraus, daß es mit den Regeln des ordentlichen Drama ſich nicht vertragen würde, wenn die Perſonen deſſelben Rückſicht auf dieſe genommen hätten, erweiſen will, daß jener Grex oder Caterva nicht der Chor der Schauſpieler ſelbſt ſeyn können. Wurde der

Zuſchauer einmahl von dieſen angeredet: ſo konnte er auch öfterer von ihnen angeredet werden. Eine andre Eigenheit der römiſchen Komödie, iſt ihr Prolog. Wenigſtens kommt im Ariſtophanes nichts der Art vor; und das, was man in den Tragödien des Euripides allenfalls ſo nennen kann, unterſcheidet ſich dadurch von jenem, daß es immer irgend einer der beſtimmten Perſon in den Mund gelegt wird, und zur Verſtändlichkeit des Stückes erforderlich iſt. Aber ſchon im Plautus werden deren, bloß im Nahmen des Dichters gleichſam gehalten. Ob ſie, indeſſen, wirklich römiſche Erfindung ſind, läßt, bey dem Mangel unſerer Kenntniß von der mittlern Komödie der Griechen, ſich nicht entſcheiden. Der wichtigſte Unterſchied aber zwiſchen dieſer und jener beſtand in der Art der Vorſtellung. In dem Monolog (Canticum) war nähmlich die Declamation von der Action getrennt; und dieſe zwiſchen zwey Schauſpieler getheilt. Mehrere Nachrichten hierüber finden ſich in dem 3ten B. des angeführten Werkes von Dubos, deutſch, in G. E. Leſſings theatral. Bibl. St. 3. vorzüglich im 11ten Abſchnitte, worin aber freylich mancherley Dinge, und beſonders die Vorſtellungen der Komödie, der Mime und Pantomime, öfterer mit einander verwechſelt worden ſind. Uebrigens ſcheint die eigentliche Komödie ſich bey den Römern nur bis in das zweyte Jahrhundert auf der Bühne erhalten zu haben, und Verginius, deſſen Plinius (Epiſt. Lib. VI. Ep. 21) gedenkt, ihr letzter, eigentlicher komiſcher Dichter geweſen zu ſeyn. Mimen und Pantomimen verdrängten, wie Marc Aurel ſagt, (Lib. XI. §. 6.) das regelmäßige Schauſpiel; oder vielmehr dieſes artete in jenes aus. Auch läßt ſich aus den vielen in Italien damahls geweſenen Theatergebäuden wohl nicht mit ſo vieler Gewißheit, als Tiraboſchi, oder ſein Epitomator C. J. Jagemann (Geſch. der fr. Künſte und Wiſſen. in Italien, Buch VI. Kap. 1. B. 2. S. 204 u. f.) wollen, der Schluß ziehen, daß der Geſchmack an dem eigentlichen Drama ſehr allgemein geweſen ſey. Nicht allein das, was Horaz (Epiſt. I. Lib. II. V. 185 u. f.) ſagt, ſondern auch die kleine Anzahl der lateiniſchen komiſchen Dichter, erweiſt, meines Bedünkens, das Gegentheil. Vollſtändig iſt die Anzahl dieſer, weder in Fabric. Bibl. lat. Lib. IV. c. 1. B. 3. S. 238, noch in Flögels Geſchichte der komiſchen Litterat. B. IV. S. 105 u. f. angegeben. Bey dem letztern fehlen die Nahmen des Sutrius, Succius, Doſſenus, Pomponius, Novius, Memmius und des vorher gedachten Verginius. Auf uns gekommen ſind nur 21 (nicht vollſtändige) Stücke vom Plautus (ſ. deſſen Artikel) und 6 Stücke des Terentius (ſ. deſſen Artikel). Von den übrigen ſind zum Theil noch Fragmente vorhanden, welche in den bereits angezeigten Sammlungen, und in dem Corp. Poet. lat. Aurel. Allobr. 1611. und 1640. 4. ſo wie in den, von M. Maittaire beſorgten Oper. Poet. lat. Lond. 1713. f. 2 B. ſich befinden; und zu den vorher gedachten, von der römiſchen Komödie beſonders handelnden Schriften, und Schriftſtellern, gehört noch eine, über verſchiedene komiſche Dichter ſelbſt, als den Livius Andronikus, Naevius, Ennius, Statius Caec. Afranius von Caſp. Sagittarius geſchriebene Commentatio, Altenb. 1672. 8. Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 42 u. f. das 7te Kap. des 2ten Buches von Signorelli Kritiſcher Geſch. des Theaters, B. 1. S. 183 u. f. d. n. — —

Von den Mimen der Römer beſonders zu handeln, werde ich durch zwey neuere, darüber erſchienene Schriften: Dec. Laberii Mimi, Prolog. Praecedit Hiſt. Poeſeos Mimic. apud Romanos, ſcripſ. Frdr. Lieb. Becher, Lipſ. 1787. 8. und De Mimis Romanor. Comment. Auct. Wern. C. L. Ziegler, Gött. 1789. 8. vorzüglich durch die letztere, überhoben. Was ſich über die Art, wie ſie vorgeſtellt wurden, zu der letztern noch hinzu ſetzen ließe, findet ſich im Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 191 u. f. und im 4ten B. S. 99 u. f. von C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litteratur, obgleich hier, meines Bedünkens, mit einigen Unrichtigkeiten vermiſcht. S. übrigens den Art. Ballet. — —

Von den **Pantomimen** der Römer iſt bereits bemerkt worden, daß ſie nicht unter der Regierung des Auguſts erfunden, aber doch zu ihrer höchſten Vollkommenheit gelangt zu ſeyn ſcheinen. Macrobius (Saturnal. Lib. II. c. 7. S. 243. Lond. 1694. 8.) ſagt ausdrücklich, daß Pylades den alten, rohen Gebrauch dieſer Art der Saltation nur **verändert** (mutaſſe), und Ariſtonikus, bey dem Athenäus (Lib. I. S. 20), daß Bathyllus und Pylades ihre (die italiſche) Saltation aus der komiſchen entwickelt, oder hergeleitet (συστησασθαι) hätten. (S. auch Salmaſ. ad Vopisc. Carinum, S. 836. in den Script. Hiſt. Aug. Lugd. B. 1671. 8.) Schon die Hetruſciſchen Gaukler, welche die erſten Keime der Komödie nach Rom gebracht haben ſollen, waren nichts, als eine Art von Pantomimen. Sie drückten das, was ſie ausdrücken wollten, ſine carmine ullo, ſine imitandorum carminum actu . . . ad tibicinis modos, und mit nicht unanſtändigen (körperlichen) Bewegungen aus. (T. Liv. Hiſt. Rom. Lib. VII. c. 2.) Noch mehrere Fortſchritte mußte die Pantomime dadurch machen, daß, wie wir vorher geſehen haben, die Vorſtellung der Monologen im Luſtſpiele zwiſchen zwey Schauſpieler getheilt wurde, wovon der eine das, was der andre ſagte, durch Gebehrde darſtellte. Natürlicher Weiſe legten nun mehrere ſich vorzüglich auf ſie, und andre lernten zugleich ſie immer mehr verſtehen, ſo wie immer mehr Vergnügen an ihr finden. Auch ſcheint ſie ſehr balde eine, in ſo fern für ſich beſtehende, Kunſt geworden zu ſeyn, als zwiſchen den Aufzügen, oder zum Beſchluß der Stücke, immer irgend etwas, durch bloßes Gebehrdenſpiel, dargeſtellt wurde. Dieſes erhellt aus dem, was Suetonius, bey dem Diomedes ſagt: (Lib. III. S. 489. Putſch.) Primis temporibus omnia quae in ſcena verſantur in comoedia agebantur, nam Pantomimus, et Pithaules et Choraules in Comoedia canebant. Sie näherte ſich, indeſſen, nicht ſo bald ihrer Vollkommenheit, oder gewann nicht ſo bald allgemeinern Beyfall, als ſie eine, der Komödie untergeordnete Kunſt zu ſeyn aufhörte, ſich gänzlich von dieſer trennte, und zu einem völlig für ſich beſtehenden Schauſpiele bildete. Der Pantomime wollte nun dem eigentlichen Schauſpieler nicht länger nachſtehen, oder nicht länger ein bloßer Mithelfer ſeyn; und der eigentliche Schauſpieler, welcher den Pantomimen vielleicht ſich vorgezogen ſah, ſuchte dieſen, entweder zu verdrängen, oder ſonſt herab zu ſetzen. (Diomedes, a. a. O.) Wenn aber dieſe Trennung eigentlich vor ſich gieng, läßt nicht genau ſich beſtimmen. Dem Diomedes zu Folge (a. a. O.) ſcheint ſie zu eben der Zeit ſich ereignet zu haben, da die gleichen und ungleichen Tibien in das Luſtſpiel eingeführet wurden; und dieſe finden ſich ſchon in den Luſtſpielen des Terenz. Eben ſo ungewis iſt, daß, wie unter andern Nic. Calliachi (De Ludis ſcen. Mim. et Pantom. C. X.) und Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 296) wollen, die Pantomime, bereits in eben dieſem Zeitpunkte, zwiſchen den beyden puniſchen Kriegen, in Rom in der höchſten Blüthe geſtanden habe, und daß ſie damahls ſchon, ohne Begleitung von Geſängen, welche den Innhalt derſelben anzeigten, geſpielt worden ſey. Das letztere hat eigentlich nie Statt gehabt (S. den Lucian de Saltat. §. 10. vergl. mit §. 63. Oper. B. IV. S. 366 und 389. Ed. Schm.) Vielmehr iſt es, der Natur der Sache nach, wahrſcheinlich, daß dieſe Geſänge gerade da, wie die Pantomime zu einem für ſich beſtehenden Schauſpiel wurde, und vielleicht erſt von dem Pylades, (S. was dieſer bey dem Macrobius Saturn. Lib. II. c. 7 ſelbſt ſagt) damit verknüpft worden ſind. Und was das erſtere anbetrift: ſo muß man, um dieſes aus dem herauszubringen, was im

Macrobius (Saturn. Lib. II. c. 10) von der Tanzluſt der Römer zu den Zeiten des Afrikaniſchen Scipio erzählt wird, eine ganz eigene Leichtigkeit im Schlieſſen beſitzen. Wenigſtens wird der Pantomime nicht eher, als in dem Zeitalter des Auguſt, beſonders gedacht; und hieraus ſcheint denn, mit etwas mehr Gewißheit zu folgen, daß Pylades und Bathyllus allerdings eigene und große Verdienſte um ſie gehabt haben müſſen. Zwar ſchreibt der erſtere ſich ſelbſt (bey dem Macrobius, (a. a. O.) deren nicht mehrere um ſie zu, als daß er ſie gewiſſen muſikaliſchen Inſtrumenten, und dem Geſange (d. h. wahrſcheinlicher Weiſe mit mehrerer oder anderer Muſik, und vielleicht erſt mit einem Chor von Sängern) verbunden habe; aber hier kann wohl nur von Nebendingen die Rede ſeyn; und die Kunſt ſelbſt wurde durch ihn, und ſeinen Gehülfen auch veredelt, und gleichſam in ein Syſtem gebracht. Ohne dieſen Umſtand würde, was die alten Schriftſteller, Lucian (a. a. O. 34. Oper. B. IV. S. 369. Ed Schm.), Zoſimus, u. a. m. von ihnen ſagen, gänzlich unbegreiflich ſeyn. Vielleicht giengen, vor ihrer Zeit, die Pantomimen nur auf Erregung von Gelächter aus, oder waren nichts viel beſſeres, als eine Art von Luſtigmacher; und es mußte allerdings alle Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen, wenn Pylades und Bathyllus höhere Abſichten mit ihrem Spiele verbanden, alle Gegenſtände, immer der Natur derſelben gemäß, darſtellten, die tragiſchen wirklich tragiſch, die ernſthaften ernſthaft, u. ſ. w. behandelten, und ſo, durch bloßes Gebehrdenſpiel, durch bloße körperliche Bewegungen, ſehr verſchiedene und mannichfaltige Empfindungen erweckten. Vielleicht führeten ſie auch, zuerſt, ganze, zuſammenhängende, obgleich noch nicht ſehr verwickelte Situationen, und führeten dieſe zugleich völlig zuſammenhängend auf? So viel iſt gewiß, daß von nun an, Gegenſtände aller Art von ihnen dargeſtellt wurden, und daß ſo wohl Geſchichtſchreiber als Dichter Zeugniſſe von dem Eindruck liefern, welchen von nun an die Pantomime machte. Die Philoſophen beſuchten ſie fleißig, die Kaiſer ſpielten deren ſelbſt, die Weiber . . . und der große Haufe theilte ſich in Factionen. Auch verbreitete ſich der Geſchmack an ihnen ſehr balde, durch die mehreſten, den Römern unterworfenen Provinzen, beſonders in Aſien; und mit dieſer Verbreitung nahm, wenn nicht die Kunſt, doch das Handwerk an Umfange zu. Zu den Zeiten des Lucian ſpielte nur immer Ein Pantomime allein alle Rollen oder Perſonen ſeines Stückes; und zu den Zeiten des Apuleius (Metam. Lib. X.) gab es deren ſchon ganze Geſellſchaften. Daß, bey dieſer allgemeinen Begünſtigung, die Pantomime ſich lange auf dem Theater erhielt, iſt nicht zu verwundern. Noch in den Briefen des, im Anfange des 6ten Jahrhundertes lebenden Caſſiodorus (Lib. I. ep. 20. Lib. IV. ep. 51) wird ihrer gedacht. Mehrere Nachrichten von ihr und von verſchiedenen berühmten Künſtlern darin, ſo wie von ihrem Beyſpiel, ihrem Einfluß, u. ſ. w. ſind in den, bey dem Art. **Ballet** angezeigten Schriften, geſammelt. Und ebendaſelbſt iſt auch der Unterſchied ſo wohl zwiſchen ihr, und der gewöhnlichen Pantomime, als dem Ballet der Neuern bemerkt worden. — —

Die **Komödie** der chriſtlichen Völker überhaupt war, urſprünglich, ein eben ſolches Ungeheuer, oder ein eben ſolches Poſſenſpiel, und, wenn ſie gleich nicht aus der Religion derſelben unmittelbar, und eigentlich entſprang, doch eben ſo damit, anfänglich, verbunden, wie bey den heidniſchen. Zwar erhielt ſich in Griechenland und in Aſien, unter den Chriſten, noch eine ziemliche Zeit, in ſo fern der alte Geſchmack, als ſie, wenigſtens nach den Muſtern der Alten, ihre Beluſtigungen dieſer Art einzurichten ſuchten. Apollinaris, Biſchof von Laodicäa, ſchrieb, im vierten Jahrhundert, zum Gebrauch in Schulen, chriſtliche Nachahmungen der beſten griechiſchen Claſſiker, wozu er den Stoff aus den Begebenheiten des alten Teſtamentes nahm, und, unter andern, wie es heißt, Trauerſpiele in der Manier des Euripides, und Luſtſpiele in der Manier des Menander (Sozom. Hiſt. eccl. Lib. V. c. 18). Gregorius von Nazianz machte aus dem Leiden des Stifters der chriſtlichen Religion, ein Trauerſpiel nach griechiſchem Maßſtabe, (Χριστος πασχων) das noch übrig, und, nach dem Prolog zu urtheilen, ſo gar aufgeführet worden iſt (Oper. B. 2. S. 253 u. f. Col. 1690. f.). Und, in der Folge, hatte die Komödie der Alten, Einfluß auf die Ausbildung der Komödie bey allen neuern Völkern. Aber, zu gleicher Zeit, entwickelten ſich aus den chriſtlichen Religionsgebräuchen ſelbſt, oder auf Veranlaſſung derſelben, allerhand Narrentheidungen, welche den chriſtlichen Völkern eigenthümlich zukommen, und die, ob ſie gleich weder eine beſondre Handlung darſtellten, noch Geſpräche enthielten, doch, in ſo fern zur Komödie gerechnet werden müſ[illegible]s die, darin auftretenden Perſonen, etwas anders, als ſie waren, darin vorſtellten, auf mancherley Weiſe vermummt darin auftraten, und Lachen erwecken wollten. Dieſes waren die ſo genannten **Narren- und Eſelsfeſte**, wovon die Memoires pour ſervir à l'Hiſtoire de la Fête des Foux . . . p. Mr. du Tilliot, Lauſ. et Gen. 1741. 4. 1751. 8. Warton, in ſ. Hiſtory of engl. Poetry, B. 1. S. 247. St. Arteaga, in ſ. Geſch. der Oper Kap. 3. B. 1. S. 137 u. f. d. U. C. F. Flögel, in ſ. Geſchichte des Groteskekomiſchen, Liegn. 1788. 8. S. 159 u. f. mehrere Nachrichten geben, und welche in Conſtantinopel ums J. 990 ihren Anfang genommen zu haben ſcheinen. (S. Cedr. Comp. Hiſtor. Baſ. 1566. f. S. 527.) Mit ihnen zugleich entſtand eine andre Art von dramatiſcher Luſtbarkeit, die, ſo tragiſch ſie, zum Theil, auch ſeyn ſollte, ſich doch nur als Komödie anſehen läßt, nähmlich die ſo genannten **Myſterien**. Wenn dieſe gleich anfänglich nur aus bloßen Aufzügen (Proceſſionen), welche die Leidens- oder Auferſtehungsgeſchichte Chriſti darſtellten, beſtanden: ſo erſchienen die ſpielenden Perſonen dabey doch in einer angenommenen, fremden Geſtalt; und wahrſcheinlicher Weiſe wurden auch ſehr balde Geſänge und Geſpräche hinzugefügt, ſo wie mehrere Gegenſtände aus der bibliſchen Geſchichte, und aus der Legende, auf dieſe Art dramatiſch behandelt. Indeſſen iſt es nicht ausgemacht, ob ſie nicht, urſprünglich, blos in lateiniſcher Sprache abgefaßt geweſen? Glaublich wird dieſes dadurch, daß ſie, als religiöſe Vorſtellungen, an hohen Feſten, von Prieſtern und Mönchen, oder doch von den, ihnen untergebenen Schulknaben, und, und wie es ſcheint, öfterer, wenigſtens anfänglich, in den Kirchen aufgeführet wurden. Eben ſo wenig läßt mit Gewißheit der Ort ihres Urſprunges ſich beſtimmen. C. F. Flögel, in ſ. Geſchichte der kom. Litter. B. IV. S. 193 nimmt mit vieler Wahrſcheinlichkeit Italien dafür an, ob er gleich vorher, S. 187 u. f. nach Tiraboschi, oder Jagemann (Geſch. der ſr. Kſte. und Wiſſenſch. in Ital. B. 3. Th. 1. S. 486 u. f.) behauptet, daß die Italiener vor dem 13ten Jahrh. kein dramatiſches Schauſpiel der Art gehabt hätten, und doch zugleich S. 193 nichts wider die, im 11ten Jahrhundert in England erſchienene Myſterie von der heil. Catharina einwendet. Aber, ſo viel iſt gewiß, daß, wenn ſie gleich, in jenen rohen Zeiten, Mittel des Unterrichtes in der Religion für den großen Haufen, welcher die Bibel weder leſen konnte noch durfte, waren, ſie nicht blos Erbauung zum Zwecke hatten. Größtentheils ſpielte der Teufel die Rolle eines Luſtigmachers darin. Auch wurden ſie ſehr balde in den Landesſprachen geſchrieben; und Ueberreſte davon zeigen ſich auch in den Spielen der Landleute in verſchiedenen Ländern, bey Gelegenheit chriſtlicher Feſte, als des Weyhnachtsfeſtes, u. a. m. Ich ſetze noch hinzu, daß, da der Gedanke an eigentlich dramatiſche Arbeiten nicht wohl eher Statt finden kann, als bis ſich eine Geſellſchaft zu ihrer Vorſtellung vereint findet, es um deſto minder zu verwundern ſteht, daß dergleichen Werke, bey allen Völkern, zuerſt durch religiöſe Feſte veranlaßt worden,

den, und folglich auch religiöſen Innhaltes geweſen ſind. Ohne Schauſpieler läßt ſich kein Schauſpiel denken; und, wenn die Menſchen, bey jenen Feſten, gleich nicht zu gleichen Zwecken zuſammen kamen: ſo kamen ſie doch zu Einem Zwecke zuſammen, ſo hatten ſie doch einen gemeinſchaftlichen Mittelpunkt; und die Freyheit von aller eigentlichen Arbeit und von allen Geſchäften dabey, mußte dieſe Zuſammenkunft um deſto ehe herbey führen. Dieſem gemäß finden wir denn auch bey allen Völkern ehe Schauſpieler, d. h. Menſchen, welche in irgend einer Art von Verkleidung auftreten, oder den andern irgend etwas beſonders zu ſehen und zu hören geben wollen, als eigentliche dramatiſche Kunſtwerke, und vielleicht würde es nie komiſche und tragiſche Dichter gegeben haben, wenn es nicht vorher Mummereyen und Poſſenreißereyen mancherley Art gegeben hätte. — Aus den Myſterien entwickelten ſich ſehr bald die ſo genannten Moralitäten (bey den Engländern Interludes), welche größtentheils aus eitel allegoriſchen Perſonen beſtanden, und durch die, ſchon in ſehr vielen Myſterien vorkommenden Perſonen der Hoffnung, des Todes, des Glaubens, u. d. m. waren vorbereitet worden, ſo wie, durch den allgemeinen Hang zu allegoriſcher Dichtereyen in dieſen Zeiten begünſtigt wurden, und dieſen wieder begünſtigten. (S. den Art. Allegorie.) Indeſſen unterſchieden ſie ſich von den Myſterien ſchon dadurch, daß man Verſuche zu Charakterzeichnung und rohe Anlagen zu einer Verwickelung oder eine Art von Plan, in ihnen wahrnimmt, da die Myſterien nichts als buchſtäbliche Geſchichten aus der Bibel, oder aus der Legende darſtellen. Natürlicher Weiſe führte die verſchiedene Natur beyder auf dieſe Verſchiedenheit. Allein auch in den letztern traten gewöhnlich luſtige Perſonen auf; und es wäre allerdings zu verwundern geweſen, wenn zu einer Zeit, in welcher die, an den Höfen, und in den Häuſern der Großen gehaltenen Luſtigmacher, Theil an den Begebenheiten der wirklichen Welt hatten, ſie nicht auch in den Begebenheiten auf dem Theater eine Rolle hätten ſpielen ſollen. Nur waren ſie hier, wie es ſich von ſelbſt verſteht, ebenfalls allegoriſcher Art, welchem gemäß ſie öfterer den Nahmen, Laſter führten. (S. unter andern Hawkins Origin of the Engl. Drama, B. 1. Vorr. S. IX.) Und dieſe Vermiſchung von Ernſt und Scherz, von Religion und Poſſenreißerey, ſo wie jede Form, in welcher die bibliſchen und heiligen Geſchichten allein darzuſtellen waren, (nähmlich die hiſtoriſche) führten denn wieder (wie es unter andern, Warburton, bey ſeinen Shakeſpear, vor dem 5ten Bde.) ziemlich wahrſcheinlich gemacht hat, zu der Tragikomödie der Neuern, und zu dem hiſtoriſchen Schauſpiele, in welche, wenigſtens anfänglich, zum Theil, noch allegoriſche Perſonen mit eingemiſcht waren, wie zum Beyſpiel in den Comburet, bey Hawkins, a. a. O. B. 1. S. 243 u. f. in unſers Klajs Herodes, wo Deutſchland in Perſon das Stück ſchließt, in die Tragedie à huit perſonnages des Jean Bretog (1561), worin die Eiferſucht eine Rolle hat, u. a. m. und von welchen, wahrſcheinlicher Weiſe, ſich noch ſpätere, allegoriſch dramatiſche Dichtereyen, wie die allegoriſchen Vorſpiele bey allen Völkern, die Maſques bey den Engländern, u. d. m. herſchreiben, welches bey der Geſchichte der Komödie der einzeln Völker, ſich zum Theil ausführlicher zeigen wird. Ich will hier nur noch bemerken, daß der Titel der erſten Stücke, Myſterie, der herrſchende Titel für alle Stücke höheren, oder ernſthaften Innhaltes war, ſo wenig dieſer Innhalt ſonſt auch Beziehung auf Religion hatte. So beſitzen die Franzoſen, z. B. ein Myſtère de la Deſtruction de Troye, und eines de la France (S. Hiſt. du Th. franc. Amſt. 1736. 12. B. 2. S. 417 und 499.) — —

In Italien iſt, wenn gleich nicht, wie die Folge zeigen wird, als das älteſte, denn doch, aus den angeführten Gründen, als das erſte Schauſpiel, die Vorſtellung der Myſterien, welche hier den Nahmen Figure, Vangeli, Miſterj

Iſtorie, Comedie ſpirituali führen, anzuſehen. Daß dieſe, überhaupt, wahrſcheinlicher Weiſe italieniſchen Urſprunges ſind, nehmen, wie gedacht, ſo gar diejenigen an, welche bey andern Völkern deren, in viel frühern Zeitpunkten, finden; und daß verſchiedene der, von italieniſchen Schriftſtellern angeführten Vorſtellungen dieſer Art, nicht wie Tiraboſchi oder Jagemann (a. a. O.) und C. F. Flögel nach ihnen, behaupten, blos ſtumme Schauſpiele waren, erhellt ſehr deutlich aus den Nachrichten, welche in jenen Schriftſtellern davon ſich finden. Auch iſt der Schluß der erſtern, daß, weil bis jetzt, keine Stücke dieſer Art aus ſo frühen Zeitpunkten aufgefunden, deren auch nicht geſchrieben worden ſind, wohl nicht der bündigſte. Doch es lohnt nicht der Mühe, hierüber zu ſtreiten; und es kann immer nicht geläugnet werden, daß die Italiener eine Menge Stücke dieſer Art beſitzen, und daß deren doch in dem Anfange dieſes Jahrhunderts vorgeſtellt worden ſind. (S. Hiſt. du Th. Ital. p. Ricob. B. 1. S. 110.) Mehrere Nachrichten davon liefern Franc. Cionacci, in den Oſſervazione alle rime ſacre di Lor. de' Medici il vecchio, e di Lucrezia, Fir. 1680. 4. — L. A. Muratori, in dem 2ten B. Diſſert. 29. S. 480. ſ. Antiquitat. Ital. — Maffei, in ſ. Iſtoria dell Teat. Ital. vor ſ. Teat. Ital. Ver. 1723. 8. 3 B. — Creſcimbeni in ſ. Iſtor. della volgar Poeſ. Lib. IV. c. 11. B. 1. S. 300. Ausg. von 1731. — L. Riccoboni in den Reflex. hiſtor. et crit. ſur les differens Théatres de l'Europe, Amſt. 1740. 8. S. 4 u. f. — Fr. Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 54 u. f. — Fontanini, oder vielmehr Apoſtolo Zeno, in der Bibl. dell' Eloquenza Ital. B. 1. S. 488. Anm. a. Ausg. von 1753. — Signorelli, in ſ. Krit. Geſchichte des Theaters, Th. 1. S. 327 und 348. d. U. und andre mehr. Unter andern enthält die Biblioth. Pinelliana ein weitläuftiges Verzeichniß von Stücken dieſer Art. — —

Die zweyte, und dem Alter nach, die erſte, ſo wie vielleicht die herrſchende Gattung dramatiſcher Luſtbarkeit der Italiener, iſt die Komödie aus dem Stegreif, Comedia dell'arte, oder a ſoggetto, welche in den Zanni, oder in dem Arlekin und Scapin, ſo wie in dem Dottore, im Pantalon, u. d. m. ſtehende Perſonen hat, die in den verſchiedenen Dialecten Italiens ſprechen. Daß dieſes Schauſpiel unmittelbar mit den Mimen und Pantomimen der Römer zuſammenhängt, hat, unter andern, Riccoboni, in ſ. Hiſt. du Theat. Ital. B. 1. S. 21 u. f. höchſt wahrſcheinlich gemacht; und daß es, bis jetzt, ſich noch mit dem größten Beyfall auf dem Theater erhält, iſt bekannt. (S. unter andern Moore's Abriß des Lebens und der Sitten in Italien, Th. 1. S. 136. d. U.) Aber eine eigentliche Geſchichte deſſelben läßt ſich nicht geben, weil, wenn gleich, z. B. mit dem Character des Harlekin mancherley Veränderungen vorgegangen, und jene ſtehende Perſonen überhaupt, von Zeit zu Zeit, vermehrt worden ſind, doch, von einem Schauſpiele, deſſen Geſchick, größtentheils, von dem Spiele und den Einfällen einzeler Masken abhängt, ſich kein beſtimmtes Fortrücken denken läßt, und keine eigentlichen Belege ſich finden können. So viel wiſſen wir, indeſſen, daß es, wie mit der Wiederauflebung der Wiſſenſchaften, auch die Komödie der Alten wieder aufgeweckt, oder dergleichen wieder, in der gewöhnlichen, regelmäßigen Form, und zwar in Menge, geſchrieben wurden, in dieſer gleichſam, in ſo fern eine Nebenbuhlerinn erhielt, als die Mitglieder der verſchiedenen Akademien in Italien, und zum Theil die Schauſpieler ſelbſt, auch dieſe vorſtellten. Und zugleich können die Arbeiten anderer, wie Beyträge zur Vervollkommung, oder zur Fortbildung derſelben, angeſehen werden. Von dieſer Art ſind die ſechs Stücke des Angelo Beolci, Ruzzante genannt (Opere, Ven. 1565. 8. Vic. 1598. 8). Zwar kann dieſer nicht, wie C. F. Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 31) behauptet,

hauptet, jene ſtehende Perſonen, mit ihren verſchiedenen Dialecten, zuerſt auf das Theater gebracht haben; denn, Albergati eigener Meynung, oder vielmehr Riccoboni's Meynung nach, (ebend. S. 26) ſtammt die Maske des Harlekin und des Scapin ſich von dem Centunculus der Römer her; und daß die Maske des Pantalon, ſo wie die verſchiedenen Dialecte Italiens, ſchon vor dem Ruzzante auf der Bühne waren, hat Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 221) gezeigt; aber die Perſonen des Ruzzante ſprechen denn doch in dieſen Dialecten, und ſeine Stücke erhielten allgemeinen Beyfall. Eben ſo viel Verdienſt, als er, erwarb, im Anfange des ſiebzehnten Jahrhundertes, Flaminio Scala, ein Schauſpieler und Vorſteher einer Schauſpielergeſellſchaft, ſich dadurch um die Comedia dell'arte, daß er ordentliche Entwürfe zu ſeinen Stücken verfertigte, welche, ſo unvollkommen ſie waren, und ſo ſchlüpfrig die Stücke ſelbſt ſeyn mögen, doch dieſe, mehr oder weniger, zu einem Ganzen machten, und wenn nicht zu Muſtern, doch zu Beyſpielen, dienen konnten. (S. Il Teatro delle favole rappresentative, ovvero la Ricreazione comica, boschereccia e tragica, div. in cinquanta Giornate . . . Ven. 1611. 4.) Auch ſchrieben, nach dem Beyſpiele des Ruzzante, eine Menge Schriftſteller, welche ſich bey dem Quadrio (a. a. O. S. 227 u. f.) verzeichnet finden, Stücke, in welchen jene Charaktere beybehalten waren. Allein, eben in jenem Zeitpunkte, im Anfange und gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhundertes artete nun auch die Komödie aus dem Stegreife im höchſten Grade aus, ob ſie gleich ſonſt dergeſtalt die Oberhand erhalten hatte, daß, beynahe während einem ganzen Jahrhundert nur hin und wieder noch ein regelmäßiges Stück geſchrieben, aber keines, auf irgend eine Art, mehr geſpielt wurde. In jene wurden nicht allein immer mehr Masken eingeführt, ſondern dieſe alle ſpielten auch ohne Geiſt, und ohne Anſtand, und wählten zur Vorſtellung, abentheuerliche, ungereimte, unzuſammenhängende, tragiſch-komiſche Begebenheiten (S. Riccob. Hiſt. du Th. Ital. B. 1. S. 75. Quadrio, a. a. O. S. 209.) Die Schuld von dieſem Verfalle wird, von den Italienern, gewöhnlich, auf den Mode gewordenen Geſchmack an ſpaniſchen Stücken geſchoben. Riccoboni, (Hiſt. du Th. Ital. B. 1. S. 46.) Quadrio, (a. a. O. S. 301.) Des Boulmiers, (Hiſt. anecd. et raiſ. du Théatre Ital. Par. 1769. 12. B. 1. S. 14) ſo wie ihre Ausſchreiber, ſagen, daß mit Karl dem 5ten im Anfange des ſechzehnten Jahrhundertes, die ſpaniſche Tragikomödie nach Italien gekommen ſey, und dieſe Wirkung hervor gebracht habe. Aber, wenn man auch nicht dadurch dem Geſchmack der Italiener in ſo fern ein ſchlechtes Compliment gemacht würde, als z. B. die franzöſiſche Bühne, durch die Bekanntſchaft der Corneille und des Moliere mit der ſpaniſchen, nicht eben verdorben worden iſt: ſo war ja, erſtlich gerade in eben dieſem, in dem ſechszehnten Jahrhundert ſo wohl die regelmäßige Komödie der Italiener in dem blühendſten Zuſtande, als die Komödie aus dem Stegreife noch ſehr gut beſchaffen, und der Verfall der italieniſchen Poeſie überhaupt fängt ſich erſt mit dem ſiebzehnten Jahrhundert an. Zweytens haben die Italiener, ſo wohl dem Titel, als der Beſchaffenheit nach, viel früher, als die Spanier, wirkliche theatraliſche Tragikomödien, das heißt, dramatiſche Stücke gehabt, in welchen das Erhabene mit dem Niedrigen, das Rührende mit dem Lächerlichen unter einander gemiſcht iſt; und weit entfernt, daß jene ſie von dieſen erhalten haben, könnten die letztern wohl von den erſtern damit beſchenkt worden ſeyn. Crescimbeni ſelbſt (Iſtor. della volgar Poeſia, Vol. I. Lib. IV. c. 3. B. 1. S. 262. Ven. 1731. 4.) ſo wie Quadrio (a. a. O. S. 58) führen ein Stück des Franc. Galeotto Bonaguidelli Apollo e Leucotoe an, welches ſchon mit Ausgange des funfzehnten Jahrhundertes erſchien, und nicht allein Tragicomedia

comedia heißt, ſondern auch unter die Farcen geſetzt wird. Noch ſichtlicher zeigen ſich die vergeblichen Eigenheiten der ſpaniſchen Tragikomödie, in der, vom J. 1532 gedruckten, von Quadrio ebenfalls (a. a. O. S. 345) angezeigten, ſo wie, ausdrücklich als eine ſpaniſche Tragikomödie characteriſirten, und auch Tragikomödie genannten Mercuria des Neapolitaners Antonio Epicuro. Von welcher Beſchaffenheit aber um dieſe Zeit die ſpaniſche Komödie war, wird die Folge lehren; und es verräth, von Seiten des zuletzt angeführten, italieniſchen Schriftſtellers eine, eben ſo lächerliche Unwiſſenheit, als Partheilichkeit, wenn er, um ſeine Meynung zu erweiſen, (S. 331) behauptet, daß Lope de Rueda († 1560) bereits das ſpaniſche Luſtſpiel von dergleichen Ungereimtheiten habe reinigen wollen, und zugleich auf der folgenden Seite wieder erzählt, daß es erſt von Lope de Vega († 1635) gleichſam feſtgeſetzt worden ſey, daß man, um der ſpaniſchen Nation zu gefallen, das Tragiſche mit dem Komiſchen vermiſchen müſſe; oder, wenn er S. 345 ſagt, daß der gedachte Antonio Epicuro, nur um den Spaniern zu gefallen, ſein Stück in dieſer Manier geſchrieben, und es auf dieſe Art betitelt habe. Wenn Warburtons bereits angeführte Meynung, daß die Tragikomödie nähmlich aus dem Gemiſch von Religioſität und Poſſenreißerey in den Myſterien und Moralitäten allmählig entwickelt worden, oder der Geſchmack an dieſen Mißgeburten der Kunſt, aus dieſen entſprungen ſey, gegründet iſt: ſo wäre es wirklich zu verwundern, wenn dasjenige Land, welches, aller Wahrſcheinlichkeit nach, zuerſt Farcen von der letztern Art hervorbrachte, nicht auch, zuerſt, Stücke der erſtern Art hervor gebracht haben ſollte. So viel iſt gewiß, daß, falls auch die ſpaniſche Tragikomödie auf die Comedia dell' arte Einfluß gehabt hat, wie es, unter andern, durch den Character des ſpaniſchen Capitäns, welcher eine Zeitlang damit verbunden war, erwieſen wird, doch vom J. 1532 an eine Menge ſolcher Tragikomödien, deren Verzeichniß ſich bey dem Quadrio ſelbſt (a. a. O. S. 347 u. f.) findet, von Italienern geſchrieben worden ſind, aus welchen nun, in dem gedachten Zeitpunkte, im ſiebzehnten Jahrhundert, der Stoff zu den Komödien dell' arte allgemein genommen wurde. Erſt mit Ausgange dieſes Jahrhundertes verſuchte Piet. Cotta, Vorſteher einer Schauſpielergeſellſchaft, die italieniſche Bühne von dergleichen Ungereimtheiten zu reinigen. Was aber von ihm, und ſeinem Nachfolger, Riccoboni, aber vergeblich, geſchah, kann man bey dem letztern (Hiſt. du Th. Ital. B. 1. S. 76 u. f.) leſen. In dieſem Zuſtande ungefähr blieben die Sachen, bis Goldoni erſchien, der, wenn er gleich nicht der erſte war, welcher wieder gute, und auch keinesweges Meiſterſtücke, ſchrieb, und auch den Harlekin und ſeine Gefährten keinesweges durchaus von dem Theater verdrängte, doch das Verdienſt hat, das Vergnügen der Italiener im Schauſpielhauſe vermehrt und vervollkommt, und regelmäßige Luſtſpiele zuerſt, vorzüglich, auf die öffentlichen Bühnen gebracht zu haben. (S. die Folge.) Mehrere Nachrichten von dieſer Art des Luſtſpieles liefern: Pietr. Mar. Cecchini in ſ. Frutti delle moderne Comedie, Pad. 1616 und 1628. 4. — Fr. Sanſovino in ſ. Deſcriz. di Venezia, Ven. 1606. 4. S. 168 u. f. — L. Riccoboni, a. a. O. — Fav. Quadrio, a. a. O. S. 205 u. f. — Signorelli, in ſ. Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 385 (aber nur ſehr wenige) — Des Boulmiers, in ſ. Hiſt. du Th. ital. Par. 1769. 12. 7 B. — C. F. Flögel, in ſ. Geſchichte der kom. Litterat. B. IV. S. 140. und Geſchichte des Groteskekom. S. 19 u. f. Und unter den beſondern Vertheidigern und Lobrednern deſſelben zeichnen ſich Baretti (Beſchr. der Sitten in Italien, B. 1. S. 157 u. f.) und der Graf C. Gozzi in dem Ragionamento ſincero vor dem 1ten und 4ten Bde. ſ. Opere, Ven. 1772. 8. aus. S. auch noch die, zu Anfang des Art. angezeigten Schriften des Joſ. Ant. Conſtantini, und Giov. Ant. Bianchi.

Uebrigens iſt dieſe Art der Komödie nicht blos auf Italien eingeſchränkt geblieben; auch in Deutſchland, und noch mehr in Frankreich, wie die Folge lehren wird, hat ſie Beyfall gefunden: und diejenigen alle, welche dem letztern Lande einen gereinigten Geſchmack zugeſtehen, ſind auch genöthigt einzuräumen, daß dieſes Schauſpiel, bey einem gut gewählten Innhalt, und bey talentvollen Schauſpielern, gebildete Menſchen unterhalten könne. —

Die dritte Gattung der dramatiſchen Luſtbarkeiten dieſer Art bey den Italienern, iſt die eigentliche, oder gelehrte (erudita) oder **Charakter-Komödie**, die, wie bey allen Völkern, zuſammenhängend niedergeſchrieben iſt. Die erſte Idee dazu iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, aus den auf uns gekommenen Gedichten der Alten von dieſer Art entſtanden. Wenigſtens ſind in Italien, die erſten, nach einem Plan eingerichteten, und regelmäßigen Stücke dieſer Gattung lateiniſch abgefaßt geweſen. Ohne hier der, ſchon im Anfange des vierzehnten, oder gar mit Ausgange des dreyzehnten Jahrhundertes geſchriebenen, lateiniſchen Tragödien des Muſſatus zu gedenken, verfaßte auch Petrarca, als Jüngling, eine, nie gedruckte Komödie in dieſer Sprache, (S. deſſen Epiſt. famil. Lib. VII. ep. 16.) ſo wie, um eben dieſe Zeit, Paul Vergerius (S. die Diſſertaz. Voſſ. des Apoſtolo Zeno, B. 1. S. 59). Und noch in dem folgenden Jahrhunderte wurden deren in dieſer Sprache geſchrieben (S. Signorelli's Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 248. u. ff.). Aber, unſtreitig, waren dieſe mehr zum Leſen, als zum Vorſtellen beſtimmt, oder konnten doch, wofern auch einige davon, gleich den, vom Pomponius Lätus, in den Vorhöfen der römiſchen Prälaten aufgeführten Luſtſpielen des Plautus und Terenz, wirklich vorgeſtellt worden ſind, (ſ. die Diſſertaz. Voſſ. B. 2. S. 232 u. f.) nur wenigen Zuſchauern Genuß und Vergnügen gewähren. Und zugleich ſind die erſten öffentlichen, in der Landesſprache gegebenen Schauſpiele dieſer Art, hier, wie allenthalben, nicht gleich in der regelmäßigen Form der Komödie, und vielleicht nicht einmahl in der Form des Drama überhaupt, abgefaßt geweſen. Das letztere iſt, in Abſicht der, vom Albertus Muſſatus (Prol. Lib. X. de Geſtis Ital. vergl. mit Tiraboſchi (Hiſt. letter. P. IV. Lib. III. C. 3. §. 27) erwähnten, mit Ausgang des dreyzehnten, oder im Anfange des vierzehnten Jahrhundertes öffentlich abgeſungenen Thaten der Könige und Fürſten, (in ſo fern ſolche nähmlich hieher gehören) höchſt wahrſcheinlich. Meines Bedünkens haben dieſe Schauſpiele aus Liedern und Erzählungen beſtanden, wie es ſo gar aus dem erhellt, was der, ums J. 1450 - 1480 lebende Joh. Sulpitius (bey dem Quadrio, a. a. O. S. 57 u. f. bey dem Signorelli, Th. 1. S. 341) von ſeinem Verdienſte um die dramatiſchen Vorſtellungen überhaupt ſagt. Und das erſtere zeigt ſich an den, aus den früheſten Zeitpunkten übrig gebliebenen Stücken. Dem Creſcimbeni (Iſtor. della volgar Poeſia, Lib. IV. c. 3. B. 1. S. 261. Ausg. von 1731 und dem Quadrio zu Folge (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 58 u. f.) ſind dieſe nicht in Akte (die auch Tempi in ihnen heißen) oder ſind in ſechſe abgetheilt, haben beſondre, und oft mannichfaltig abgetheilte, Argumente und Prologen, und zwiſchen den Acten, Geſänge; die Perſonen ſind ſehr vermiſchter Art, Götter, Fürſten, gemeine Menſchen, Poſſenreiſſer, u. d. m. und ſie führen den Titel von Frottola, Farſa, Tragicomedia. Auch ſehen beyde, ſo wie Riccoboni (Reflex. hiſtor. et crit. ſur les differens Theatres de l'Europe, Amſt. 1740. 8. S. 3 und 4), dieſe Stücke für die Erſtlinge der eigentlichen Komödie in Italien an. Das älteſte, obgleich erſt im J. 1523 zu Venedig gedruckte Stück dieſer Art ſoll die in terza rima abgefaßte Floriana ſeyn. Und ſchon im J. 1488, oder wie Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 290) will, ſchon im J. 1478 erſchien zu Trient eine, aus einer ungedruckten lateiniſchen Komödie des Siccone di Polentone de' Ricci, in Proſa überſetzte

Cati-

Cataja, oder Catiſona, ſo wie, zu Scandiano, im J. 1500 der Timone des Mat. Mar. Bojardo († 1494), und mehrere eben ſo früh geſchriebene, ähnliche Stücke, führt Quadrio (a. a. O. S. 62) an. Zu dieſen aber ſind die in C. F. Flögels Geſchichte des Groteskekomiſchen S. 70. für eben ſo alt und für höchſt ſelten ausgegebenen Farcen keinesweges zu zählen; ſie ſind beydes nicht; und de Bure, welcher H. Flögel zu dieſer Behauptung verleitet hat, ſcheint mit der italieniſchen Litteratur nicht ſonderlich bekannt geweſen zu ſeyn. Die gedachten Stücke ſind das Werk des Giov. Giorg. Arione, welcher erſt gegen die Mitte des ſechzehnten Jahrhundertes lebte, und die Sammlung ſelbſt iſt wenigſtens viermahl, und auch mit einem Titel, worauf der Verf. genannt iſt, (Opera molto piacevole del No. M. Gio. Giorgione Arione) gedruckt. Die Jahrszahl der erſtern weiß ich nicht zu beſtimmen, weil ich ſie nie geſehen; aus der zweyten, Ven. 1560. 8. erhellt aber, daß ſie erſt kurz vorher und zwar mit eben dem Titel, zu Aſti, dem Geburtsorte des Verfaſſers, erſchienen ſeyn kann. Dieſer gerieth darüber ins Gefängniß, erhielt aber ſeine Freyheit wieder, unter der Bedingung, ſeine Schriften von allen Ungezogenheiten zu reinigen, und ſo wurden ſie, Aſti 1601. 8. und Ven. 1628. 8. von neuem gedruckt. Sie ſind übrigens in dem Dialecte von Aſti abgefaßt, und auch in den letztern Ausgaben nur vorzüglich von den Anfällen auf die Geiſtlichkeit gereinigt. So viel bleibt, indeſſen, immer gewiß, daß die, in Proſa, und wahrſcheinlicher Weiſe mit Anfange des funfzehnten Jahrhundertes geſchriebene, und im J. 1521 zu Sienna gedruckte Calandra des Card. Bibiena nicht die älteſte Komödie der Italiener iſt. Sie iſt es ſo gar nicht einmahl in Rückſicht auf die größere Regelmäßigkeit, denn die Caſſaria des Arioſt iſt früher geſchrieben. Wenn und wo aber zuerſt komiſche Stücke aufgeführet worden ſind, iſt, meines Wiſſens, nirgends genau beſtimmt. Eine der merkwürdigſten, wenn gleich vielleicht nicht der erſten Vorſtellungen ſcheint die, von den überſetzten Menechmen des Plautus, zu Ferrara, im J. 1486 geweſen zu ſeyn. (S. unter andern C. J. Jagemanns Geſch. der fr. Künſte und Wiſſenſch. in Italien, B. 3. Th. 3. S. 187 u. f.) Und dem Fontanini zu Folge (Bibl. della Eloq. Ital. B. 1. S. 384) wurde im J. 1494 die Amicizia des Jac. Nardi, welche ſich mit einem, von dem Merkur gehaltenen, Prolog eröffnet, zu Venedig aufgeführet. Es iſt, indeſſen, wahrſcheinlich, daß noch früher, entweder zu Rom oder an andern Orten Italiens, Komödien geſpielt worden ſind, weil ſonſt die angeführten frühern Stücke ſchwerlich, was ſie ſeyn ſollen, älter, in ſo fern ſeyn könnten, als ſie, ſichtlich, mit einem Auge auf wirkliche Vorſtellung abgefaßt zu ſeyn ſcheinen. Für bloße, zum Leſen beſtimmte Kunſtwerke, laſſen ſie kaum ſich anſehen. Auch werden in den Pompe Sinese des Iſid. Ugurgieri Azzolini, Piſtoj. 1649. 4. ſehr vieler, und ſehr frühzeitiger, von den verſchiedenen Akademien zu Sienna, und nicht blos daſelbſt, ſondern auch, ſpäter, in Rom, unter Pabſt Leo dem zehnten, gegebenen Vorſtellungen von Komödien gedacht. Von dieſen und mehrern Akademiſten, oder andern Privatgeſellſchaften ſind aber auch vorzüglich die regelmäßigen Stücke geſpielt worden. Die eigentlichen Schauſpieler haben, wie gedacht, ſich nie oder doch ſelten damit befaßt. Geſchrieben wurden deren, indeſſen, von dieſem Zeitpunkte, vom Anfange des ſechzehnten, bis zur Mitte des ſiebzehnten Jahrhundertes ſehr viele. Riccoboni (in ſ. Hiſt. du Theatre italien, B. 1. S. 131 u. f.) zählt der blos gedruckten über ſechſtehalb hundert, und mehr als 90 komiſche Dichter auf; und bey dem Quadrio (a. a. O. S. 61 u. f.) finden ſich deren noch mehrere verzeichnet. Die merkwürdigſten dieſer Dichter ſind: Lud. Arioſto († 1533) Nic. Macchiavelli († 1526) Erc. Bentivoglio (1543) Nic. Secco (1547) Piet. Aretino († 1557) Giov. Mar. Cecchi (1570) Sforza degli Oddi (1572) Luigi Groto, Cieco d'Adria (1579) Annib. Caro (Gli Straccioni, Ven. 1582. 12.)

Fil. Gaetano (1609) Giov. della Porta († 1615) Ott. d'Iſa († 1622) Ger. Altano (1622) Virgin. Gale (1639) Mich. Ang. Buonarotti († 1646). Uebrigens iſt ein großer Theil dieſer Komödien auch in Proſa abgefaßt; und, nach denen zu urtheilen, welche mir genauer bekannt ſind, fehlt ihnen doch, größtentheils, viel von der Wahrheit und dem Leben, wodurch, in der Vorſtellung, das Luſtſpiel allein anziehend wird. Sie ſind faſt alle zu genau nach der Komödie der Alten abgeriſſt; und die darin aufgeführten Charactere mehr nach abgezogenen Begriffen, als nach der Natur, oder doch höchſt flach geſchildert, ſo wie der Dialog keinesweges characteriſtiſch, und die Fabel in den mehreſten durch romanhaft und verwickelt. Viele Italiener ſelbſt, wie, z. B. Baretti, in der Beſchreibung der Sitten in Italien, urtheilen nicht günſtiger davon. Aber, als bloße Kunſtwerke, betrachtet, fehlt es ihnen keinesweges an Werth. Daß deren übrigens in der letztern Hälfte des gedachten, bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhundertes weniger mehr erſchienen, und noch weniger geſpielt wurden, iſt bereits vorher bemerkt worden. Die Opernſucht ergriff die Italiener mit einer ſolchen Wuth, daß ſie, auſſer dieſem, und der immer ſchlechter werdenden Comedia dell'arte, kein anderes Schauſpiel mehr ſehen wollten. Nic. Amenta († 1719) ſcheint einer der erſten geweſen zu ſeyn, welcher wieder regelmäßige und gute Stücke, dem Signorelli, Th. 2. S. 181 zu Folge 7 an der Zahl, lieferte. Mir ſind deren nur viere bekannt, wovon aber das erſte, Il Forca, ſchon Ven. 1700. 12. gedruckt iſt. — Ihm folgten: Girol. Gigli († 1722), deſſen Litiganti, Ven. 1704. 12. Il Don Pilone, eine Nachahmung des Tartüffe, Lucca 1711. 8. gedruckt worden ſind. Uebrigens ſind deren noch mehrere von ihm vorhanden. — Nic. Salerno (Gianne Barattieri, Gen. 1717. 8.) — M. Maffei (Le Ceremonie, Ver. 1730. 8.) — Giuſ. Gor. Corio (Teatr. trag. e comico, Ven. 1732. 8. 2 B.) — Giov. Bat. Fagiuoli (Opere, Fir. 1734 - 1736. 8. 6 B. Ven. 1753. 12. 7 B.) u. a. m. Die größte Veränderung aber bewirkte in ſo fern Carlo Goldoni, als ſeine Stücke wirklich, und in mehr, als einer Stadt Italiens, auf öffentlichen, und die Stücke der übrigen entweder gar nicht, oder doch nur, wie die Komödien des Fagiuoli; auf akademiſchen oder Privattheatern geſpielt wurden. Er fieng damit an, die alten, den Italienern beliebten Tragikomödien, den Beliſar, D. Juan, Renaud de Montauban, u. a. m. von Ungereimtheiten zu reinigen, und den Harlekin daraus wegzulaſſen; hierauf ſchrieb er ein eigentliches Characterſtück, Momolo Cortesan, oder l'uomo di Mondo, worin aber nur die Hauptrolle ausgeführt, die andern der Willkühr der Schauſpieler überlaſſen waren. Endlich gab er, im J. 1746 ein ganz geſchriebenes Stück, die Donna di Garbo, und in der Folge noch beynahe 60 von eben dieſer Art, wovon zuerſt vier Stücke im J. 1751 gedruckt erſchienen, und die nachher ſämmtlich in ſ. W. Ven. (bey Paſquali) 1760 - 1774. 8. 20 B. Tur. 1778. 12. 16 B. geſammelt worden ſind. (S. die Memoires de Goldoni, Par. 1787. 8. 3 B. Deutſch, Leipz. 1788. 8. 3 Th.). Auch iſt ein großer Theil derſelben von verſchiedenen Verfaſſern in das Franzöſiſche überſetzt, und unter dem Titel: Choix des meilleures pieces du Theatre italien moderne, P. 1783. 12. geſammelt worden. Deutſch hat einige vierzig Stücke deſſelben, J. H. Saal, Leipz. 1767 - 1776. 8. 11 Th. ſo wie J. C. Bock, H. A. O. Reichard, u. a. einzele derſelben, und zum Theil umgearbeitet herausgegeben. Daß, bey dieſer Wirkung ſeiner Stücke, es ihnen nicht an Verdienſt fehlen kann, verſteht ſich von ſelbſt. Meines Bedünkens ſind aber die Plane derſelben, größtentheils, doch ſehr alltäglich, und der Dialog ſehr leer. Der größte Vorzug derſelben iſt, vielleicht, daß die Nationalſitten zuerſt darin auf die Bühne gebracht worden ſind. — Mit ihm zugleich, aber ſeinen Entwürfen entgegen, arbeitete, für das Theater zu Venedig. Piet. Chiari. Dieſer nahm, nähmlich, bey ſeinen Arbeiten, Rückſicht auf die ſtehenden Charactere, oder Masken, welche jener lieber ganz hätte ausrotten wollen; ſeine Komödien, einige vierzig an der Zahl (Ven. 1756. 8. 14 Th. Bol. 1759. 8. 10 B.) ſtehen indeſſen, ihrem Werthe nach, weit unter den Stücken des Goldoni. Die Streitigkeiten zwiſchen beyden, brachten die wirklich originalen komiſchen Arbeiten des — Carlo Gozzi (Opere, Ven 1758. 8. 8 B. Deutſch, die theatral. W. durch Frdr. Aug. Werthes, Bern 1777–1780. 8. 5 Th.) hervor. Wenigſtens läßt ein hoher Grad von Erfindungsgeiſt, ſo wie von Darſtellungsgabe ſich ihm nicht abſprechen; und nur wenige Dichter dürften, ſo wie er, das wirklich Ungereimte anziehend und ſo gar rührend zu machen gewußt haben. Unter den neuern ſind die merkwürdigſten: Onofrio Albergati Capacelli (Nuovo Teatro com. Ven. 1774–1779. 8. 5 Th. Deutſch, der 1te Th. Greifsw. 1778. 8. und einige einzeln, von H. A. O. Reichard, J. N. Petzold, u. a. m. Er nähert ſich der Manier der ſo genannten Dramen; aber er iſt auch größtentheils eben ſo langweilig, als die langweiligſten der Dramendichter) — J. A. Federico (I. Birbi, Il Curatore) — C. Cerdio (Hippolytus, Neap. 1779. 8.) — Piet. Signorelli (La Fauſtina, Luc. 1777. 8.) Andr. Willi (in ſ. Opere dram. Ven. 1778. 8. finden ſich dergl. Luſtſpiele) u. a. mehr. Uebrigens muß man, bey dem von C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litter. B. IV. S. 157) angegebenen Reichthum der italieniſchen Bühne nicht vergeſſen, daß, unter der daſelbſt beſtimmten Zahl von Stücken, auch alle mögliche Opern, Tragikomödien, Tragödien, Myſterien, u. ſ. w. mit inbegriffen ſind. Ueberſetzungen in andre Sprachen von italieniſchen Komödien ſcheinen nicht viele gemacht worden zu ſeyn. Von franzöſiſchen iſt mir, auſſer den bereits angeführten, und einigen frühern, bey dem Riccoboni (Reflex. crit. S. 95 u. f.) erwähnten, nur noch das Theatre d'Italie, Par. 1758. 12. 15 B. von Cedors bekannt; von den engliſchen, begnüge ich mich mit der Anzeige der Ueberſetzung der Suppoſiti des Arioſt, welche ſchon im J. 1566 erſchien, und einigen Einfluß auf die engliſche Bühne gehabt zu haben ſcheint (S. Hawkins Origin of the Drama illuſtr. B. 3. S. 1 u. f.); und wir Deutſchen haben, nächſt den vorher angezeigten, eine welſche Schaubühne durch H. A. O. Reichard, Berl. 1780. 8. erhalten. Mehrere Nachrichten von dieſer Art der Komödie ſelbſt, geben die ſchon öfterer benannten Schriftſteller Crescimbeni, (Lib. IV. C. 6 und 7. B. 1. S. 267. Ausg. von 1730.) Riccoboni, Quadrio, Signorelli, an den angef. Orten; auch enthält noch die Vorrede des Cedors zu dem Theatre d'Italie, ſo wie die Vorrede des Chiari zu ſ. Komödien, und der 4te B. von C. F. Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur, S. 105 u. f. eine Geſchichte derſelben, und die Memoires de Goldoni mancherley Beyträge dazu. — Wegen mehrerer Schriften ſ. den Art. Drama. —

Verbunden mit dieſer Gattung der Komödie waren faſt immer die Intermezzos, aus welchen ſich endlich die eigentliche komiſche Oper bildete. Schon in die früheſten Stücke der geſchriebenen italieniſchen Komödie wurden zwiſchen den Acten, Lieder, oder Madrigale, unter der Aufſchrift Coro eingeſchaltet, und dieſe verwandelten ſich endlich in Geſpräche, welche eine eigene Handlung darſtellten. Mehrere Nachrichten giebt der Artikel, Operette. — —

Wegen der favole ruſticale, boſchereccie, caccitorie u. d. m. ſ. den Art. Hirtengedicht. —

Ferner gehören, zu den dramatiſchen Luſtbarkeiten der Italiener noch allerhand, für ſich ſelbſt beſtehende, und noch fortdauernde Poſſen, oder Farcen, welche aber nie auf den öffentlichen Theatern erſcheinen. Dergleichen ſind die Zingareſche und Giudiate, von welchen Crescimbeni, Lib. IV. c. 4. B. 1. S. 263. und Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 67) handelt, der ſie aber, auf der folgenden

Seite wieder mit den frühern, und, der Beſchaffenheit nach, ganz andern Farcen vermiſcht. —

Auch an einer eigentlichen **Puppen-Komödie**, oder an **Marionettenſpielen**, welche bey ihnen Burattini heißen, fehlt es den Italienern nicht. S. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. P. 2 S. 245. — —

Eben dieſer Schriftſteller giebt (a. a. O. S. 227) einige Nachrichten von den **Pantomimen** der Italiener. Eine beſondre Gattung derſelben, welche aus Puppen beſteht, die, hinter einem durchſichtigen Vorhange, irgend eine Handlung, ohne weitere Worte, darſtellen, wird, S. 240 erwähnt. Ihr Urheber ſoll ein Venetianer, Giov. Cavazzi, ſeyn; aber H. Quadrio ertheilt den Deutſchen die Ehre, [illegible] Verbeſſerer dieſer Erfindung geweſen. — Von eigentlichen Balleten ſ. Signorelli, Th. 2. S. 248. u. f. — —

**Die Komödie der Spanier** läßt nicht, mit voller Gewißheit, ſich genau charakteriſiren, oder vielmehr die Geſchichte derſelben ſich nicht ausführlich geben, weil die Spanier ſelbſt zu wenig Materialien dazu geliefert haben, und doch das wenige, was jeder aus der Lectüre der ſpaniſchen Stücke wiſſen kann, hinlänglich iſt, um zu ſehen, daß die Quadrio, Bettinelli, Baretti, und ſelbſt Signorelli, ſo wie noch mehr die Franzoſen, als Voltaire, die Verf. der Hist. univ. des Theatres, u. a. m. welche von dem ſpaniſchen Theater haben Nachrichten geben wollen, entweder ſehr wenig damit bekannt, oder doch nicht ſehr geneigt geweſen ſind, den Spaniern Gerechtigkeit wiederfahren zu laſſen. Quadrio z. B. a. a. O. S. 332 u. f. leitet die ſpaniſche Komödie, und das ganze ſpaniſche Drama überhaupt, unmittelbar von den Atellanen der Römer, nachdem er dieſe zu ganz eigentlichen Tragikomödien gemacht hat, her; und, zu dieſem Ende muß die Atellane erſt nach Afrika hinüber kommen, und von da müſſen die Mauren ſie nach Spanien bringen. Und von der Partheylichkeit oder Unwiſſenheit der übrigen werden ſich, in der Folge, Beyſpiele finden. Der einzige Riccoboni (Reflex. histor. et crit. sur les differens Theatres de l'Europe, Amst. 1740. 8. S. 44 u. f.) zeichnet ſich, durch Unpartheylichkeit aus; aber er ſcheint nicht immer genau unterrichtet geweſen zu ſeyn. Es bleibt alſo nichts übrig, als ſich an jenen, wenigen Nachrichten der Spanier, verglichen mit den Stücken ſelbſt, zu halten. — Ob die Spanier ſo früh wie die andern Völker Europens, eine eigentliche, **chriſtliche Komödie** gehabt haben, iſt nicht ausgemacht; indeſſen iſt es billig, daß dieſe zuerſt in Erwägung gezogen wurde. Sie beſitzen zweyerley Arten davon. Die erſten ſind die, ſeit dem J. 1765 durch ein königliches Edict verbotenen Autos sacramentales, welche gewöhnlich mit den Myſterien in eine Claſſe geſetzt werden, aber eigentlich zu den **Moralitäten** in ſo fern gehören, als ſie, größtentheils, immer nur aus allegoriſchen Perſonen beſtehen, und nur allenfalls ſich zu jenen zählen laſſen, weil ſie immer Beziehungen auf die Geheimniſſe der Religion, beſonders auf das Geheimniß des Sakramentes haben. Die Zeit ihrer Entſtehung iſt, ſo viel ich weiß, noch nicht beſtimmt. Zwar hat Signorelli (Krit. Geſchichte des Theaters, Th. 1. S. 351 vergl. mit der Anm. Th. 2. S. 42. d. U.) aus dem im J. 1473 ergangenen Verbot der Toletaniſchen Kirchenverſammlung, die Leben der Heiligen in den Kirchen zu leſen, ein Verbot dieſer Art von **Vorſtellungen** herausgebracht; und Naſarre, in der Dissertat. sobre las Comedias de Esp. vor den Comed. des Cervantes, Mad. 1749. 4. ſcheint, S. 16 ſie für ſehr alt anzuſehen. Auch kommen, wie die Folge zeigen wird, ſchon ſehr frühzeitig, moraliſche Weſen, oder allegoriſche Perſonen in den Schauſpielen der Spanier vor. Allein ſo viel iſt gewiß, daß der Autos nicht eher, in den ſpaniſchen Schriftſtellern, als im 2ten Th. Kap. 11, oder in der Fortſetzung des D. Quixotte vom Cervantes gedacht wird; und das daſelbſt

ſelbſt erwähnte, Las Cortes de la Muerte, ſoll, dem Vinc. Garcia de la Huerta, in dem Prol. zu ſ. Theatr. Heſp. S. XV zu Folge, ſich von dem Cervantes ſelbſt herſchreiben. Jene Fortſetzung erſchien aber erſt in dem J. 1615. Indeſſen iſt es ſehr natürlich, daß die Keime derſelben ſchon ſehr frühe da waren, dieſe mögen nun, die ſtummen Mummereyen bey dem Frohnleichnamsfeſte (Signor. Th. 2. S. 42) oder die Geſänge und Aufzüge der Pilgrimme (Naſarre, a. a. O. S. 16) geweſen ſeyn. So mit die Geſpräche des Juan de la Encina (S. Velasq. S. 301) laſſen, wie Vorläufer derſelben, in ſo fern ſich anſehen, als die Paßion, die Wallfarth nach Jeruſalem, u. d. Gegenſtände mehr, darin abgehandelt werden. Auch ſind deren, wahrſcheinlicher Weiſe ſchon, in der gewöhnlichen Form, vor dem gedachten Zeitpunkt geſchrieben worden; der bekannte Lope de Vega († 1635) ſoll, wie Montalban in der fama poſthuma ſagt, der Verfaſſer von mehr, als 400 ſeyn, von welchen, unter andern, D. Joſeph Ortiz de Villena zwölf, Zaragoſſa 1644. 4. geſammelt hat. Der berühmteſte Dichter in dieſer Gattung aber, iſt D. Pedro Calderon de la Barca († 1687). Seine Stücke dieſer Art, wurden zuerſt, Madr. 1677 u. f. 4. und darauf, an der Zahl 72, von D. Pedro Pando y Mier, Mad. 1716. 4. 6 B. herausgegeben; und in dem, bey der Sammlung ſ. Comödien, von Juan de Vera Taſſis, Mad. 1685–1694. und 1726. 4. 9 B. befindlichen Verzeichniſſe werden ihm 94 zugeſchrieben. Noch mehrere ſcheinen, unter ſeinem Nahmen, einzeln, und zugleich ſehr verſtümmelt, gedruckt worden zu ſeyn, ſo wie deren noch, von viel andern Dichtern abgefaßt worden ſind. In dem, von Vinc. Garcia de la Huerta, ſeinem Theatro Heſpañol beygefügtem Verzeichniſſe, worin er drey Arten derſelben, als Sacramentales, Alegoricos, y al Nacimiento de nueſtro Señor annimmt, werden, S. 202 u. f. die Titel von 109 dergleichen Stücken angeführt, und unter dieſen finden ſich doch nur 18 von Lope. Was den Werth derſelben anbetrift: ſo ſind wenigſtens die von Calderon, in Vergleichung mit den mir bekannten Myſterien und Moralitäten anderer Völker, wahre Meiſterſtücke; und C. F. Flögel, welcher (Geſch. des Groteskekom. S. 73) von ihnen überhaupt ſagt, daß ſie an unerhörter Vermiſchung vom Heiligen und Profanen, von Engeln und Teufeln, faſt alles übertreffen, was je Ausſchweifendes in der Komödie erdacht worden iſt," ſcheint die ähnlichen Producte anderer Völker nicht ſonderlich genau angeſehen zu haben. Man leſe, z. B. nur die Vie de St. Chriſtofle … en rime françoiſe et par perſonnaiges p. Maitre (Ant.) Chevalet, Gren. 1530. 8. und vergleiche! Oder die Moralität des Nic. de la Cheſnaye, La condamnation des banquets, aus eben dieſem Zeitpunkte. Wenn Calderon Bäume und Pflanzen perſonificirt hat; ſo findet man hier die Pillen, das Clyſtier, den Aderlaß, die Hülfe, den Zeitvertreib handelnd eingeführt. Und Signorelli, der (Krit. Geſch. des Theat. Th. 2. S. 54) ſo gefliſſentlich Ungereimtheiten aus ihnen mit Exclamationen über ſie, zuſammen trägt, hätte immer dafür auch Nachrichten und Auszüge aus den Myſterien ſeines Volkes, über welche er mit ein paar Worten hingleitet, geben ſollen, und würde, wenn er ſie, aufrichtig, aus den frühern Ausgaben gegeben hätte, eben dergleichen Ungereimtheiten und Anſtößigkeiten aus ihnen haben den Leſern vorlegen müſſen. Beſonders dürfen die ſpaniſchen Autos nicht nach den Beſchreibungen von ihren Vorſtellungen beurtheilt werden, weil die ſpaniſchen Schauſpieler, viel freyer, als an andern Orten, mit ihren Stücken umgehen, und in jene entweder irgend einen Gracioſo hinein flicken, oder Veränderungen damit vornehmen. So kann z. B. in der Vorſtellung des Autos, La Devocion de la Miſa, vielleicht, wie Signorelli (Th. 2. S. 77) erzählt, die Meſſe wirklich gefeyert worden ſeyn: in dem Stücke des Calderon ſelbſt (und kein anderes, als das genannte kann er gemeynt haben) wird dieſe Feyer außer dem Theater angenommen. Uebrigens haben die Autos, wie mehrere profane Schauſtücke, ihre eigenen Prologen (Loas), die nach der Perſon, von welcher ſie gehalten werden, z. B. Prolog des Narren, des Bauern, u. ſ. w. benannt ſind; und mehrere Nachrichten geben, Riccoboni, (a. a. O. S. 53 u. f.) und C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litteratur, B. IV. S. 162 und 181. und vorzüglich Geſch. des Groteskekom. S. 73 u. f. wo das, was jener, und Signorelli, Baretti, und einige Reiſebeſchreiber erzählen, geſammelt worden iſt). — Die zweyte Gattung der eigentlichen geiſtlichen Komödie in Spanien ſind die Comedias de Santos. Dieſe werden gewöhnlich mit den Autos verwechſelt; aber ſie ſind davon in ſo fern ganz verſchieden, als in ihnen das Leben und die Thaten der Heiligen, in ordentliche Aufzüge oder Jornades abgetheilt, dargeſtellt werden. Es dürften wenige Heilige ſeyn, welche nicht, auf dieſe Art, wären auf die Bühne gebracht worden; wenigſtens ſind mir, den Kunſtrichtern nach, mehr als ein paar hundert dergleichen Stücke bekannt. Das älteſte ſcheint die Maria des, ums J. 1566 lebenden Juan Timoneda zu ſeyn. Daß der Teufel, ſo wie die Engel, und moraliſche Weſen aller Art, in dieſen Stücken Rollen haben, verſteht ſich von ſelbſt; auch treten öfterer, ein Nino Jeſus, (ein Jeſuskindlein) und ein Gracioſo (ein Hanswurſt) in ein und demſelben Stücke auf. — —

Die eigentliche Komödie der Spanier ſcheint, wie bey allen Völkern, ſich überhaupt aus Schauſpielen entwickelt zu haben, welche nicht eigentliche Komödien und nicht einmahl Dramen überhaupt waren. Naſarre, in der vorhergedachten Abhandlung, S. 19 erzählt, daß, bey dem Krönungsfeſte Alonſo des 4ten von Arragonien, im J. 1328 allerhand Geſänge und Geſpräche wären aufgeführt worden; und dergleichen Vorſtellungen müſſen unſtreitig öfterer Statt gefunden haben, weil Johann 1te, Martin und Ferdinand von Arragonien den Mitgliedern der Gaya Ciencia, oder der eigentlichen Dichter-Innung, das Vorrecht ertheilt haben ſollen, daß nur ihre, oder nur die, von ihr gut geheißenen oder gekrönten Dirados, Trobas und *Dialogos* öffentlich abgeſungen oder vorgeſtellt werden dürften (Naſarre, a. a. O. S. 18). Von dem Innhalte oder der Beſchaffenheit derſelben wiſſen wir aber nichts; eben ſo wenig, als von der Art von Farcen, welche, dem gedachten Schriftſteller (a. a. O. S. 20) zu Folge, bey den Turnieren dieſer Zeit geſpielt worden ſind. Allein im Anfange des funfzehnten Jahrhundertes, wurde zu Zaragoſſa ein Schauſpiel von Enrique de Villena († 1434) aufgeführt, in welchem die Gerechtigkeit, die Wahrheit, der Friede und die Barmherzigkeit, handelnd erſchienen; und in dem Cancionero de todas las Obras de Juan del Enzina. Zar. 1516. f. finden ſich allerhand dramatiſche Stücke, ſehr vermiſchten Innhaltes, worin die handelnden Perſonen größtentheils aus Schäfern beſtehen. Und Stücke dieſer Art ſind denn auch, wie Cervantes erzählt (in dem Prol. zu ſ. Komödien), die herrſchenden, vorgeſtellten Stücke der Spanier, noch in der Mitte des ſechzehnten Jahrhundertes geweſen. Er ſagt von den, in ſeiner Jugend geſehenen Komödien: „Sie waren Geſpräche, faſt wie Hirtengedichte, zwiſchen zwey oder drey Schäfern, und einer Schäferinn. Man ſtutzte ſie auf und verlängerte ſie mit zwey oder drey Zwiſchenſpielen, darin bald eine Mohrinn, bald ein Kuppler, bald ein Schalksnarr, bald ein Biscayer (ein Tölpel) vorkam.“ Und, aller Beſchreibung nach, ſind die, in verſchiedenen Sammlungen, zu Valencia 1567. 8. gedruckten eigenen Arbeiten des Schauſpielers, welcher dieſe Vorſtellungen gab, des Lope de Rueda, von eben dieſer Beſchaffenheit. (S. Velasq. Geſch. der ſpan. Dichtk. S. 306. Signorelli, Th. 2. S. 27.) Auch Lope de Vega in ſ. Arte nuevo de hacer comedias ſagt, daß Liebeshändel gemeiner Leute darin dargeſtellt werden; und nach dem Fragment zu urtheilen, welches im 2ten B. S. 223 u. f. des Werkes: Ueber Sitten, Temperament, Theater u. ſ. w. Spaniens, Leipz. 1781. 8. davon abgedruckt worden iſt, hat Naſarre eben ſo unrecht, ſie mit den Stücken des Plautus und Terenz zu vergleichen als ihren Verfaſſer den **Wiederherſteller** der ſpaniſchen Bühne zu nennen; denn, was wiederhergeſtellt werden ſoll, muß vorher ſchon einmahl in Stand und Ordnung geweſen ſeyn. Nicht von anderer Beſchaffenheit und Einrichtung ſind die Tholomea, Seroſina und Duqueſa de la Roſa des Timoneda, oder Alonſo de la Vega, welche um eben dieſe Zeit (1566), auch zu Valencia, herauskamen, ob ſie gleich durch eingewebte Bezauberungen etwas mehr Leben erhalten haben. Als Kunſtwerke ſezt Velazquez (a. a. O. S. 318) ſie noch unter die vorigen. Indeſſen haben freylich die Spanier ſchon früher, nähmlich ſchon im Anfange des ſechzehnten Jahrhundertes, gedruckte, obgleich nicht (wie man aus den eben angeführten Worten des Cervantes ſchließen muß) geſpielte Stücke gehabt, welche der eigentlichen Komödie viel näher kommen. Dieſes ſind die, unter der Aufſchrift Propoladia, zu Sevilla, bereits 1520. 4. 1533. 4. erſchienenen Stücke des Barth. de Torres Naharro, eines Geiſtlichen. Es ſind deren acht, Seroſina, Trophea, Soldateſca, Tinellaria, Jmenea, Jacinta, Calamita und Aquilana; und meines Bedünkens ſagt Naſarre, von ihrem Verf. (S. 21) in ſo fern mit Recht: debe ser tenido por el primero, que dio formas a las comedias vulgares, als Begebenheiten und Handlungen in ihnen dargeſtellt werden, und als es ihnen nicht an Plan und Verwickelung mangelt. Signorelli, vielleicht aufgebracht, daß Naſarre den Verf. zu einem Lehrer der Italiener machen wollen, iſt (Krit. Geſch. des Theat. Th. 2. S. 30 u. f.) ungerecht gegen beyde. Jenen läßt er dieſe Stücke für die beſten ſpaniſchen ausgeben; und bey dieſem überſieht er das, worauf er, als Geſchichtſchreiber der Bühne, zuerſt hätte ſehen ſollen, das Verhältniß deſſelben zur Fortbildung der Komödie in Spanien. Wenn die Stücke ſeiner Vorgänger, nähmlich, bloße Schäferſpiele waren, wenn ſie blos aus Geſprächen beſtanden: ſo iſt es kein geringes Verdienſt, zuerſt Handlung und Verwicklung auf die Bühne gebracht zu haben. Freylich ſind dieſe Komödien nicht nach den claſſiſchen Muſtern eingerichtet; aber dafür athmen ſie mehr Leben und Wahrheit, als manche, nach dieſen Muſtern ängſtlich zugeſchnittenen Stücke der Italiener. Auch hätte er immer nicht ſo ganz beſonders ſich über ihre vermeintliche Unehrbarkeit ereifern ſollen. Als Geſchichtſchreiber der Bühne mußte er doch wohl wiſſen, was, z. B. in den Rednerinnen und andern Stücken des Ariſtophanes, in den frühern Stücken der ſonſt ſo ehrbaren Franzoſen, ſo gar noch in den Stücken des A. Hardy, und in den ſonſt ganz regelmäßigen Komödien mancher ſeiner Landsleute, als des P. Aretino, vorkommt. Selbſt das gerühmte, erſte, ungefähr um eben dieſe Zeit, oder gar noch ſpäter, erſchienene regelmäßige Stück der italieniſchen Bühne, die Calandra, deren Verfaſſer noch oben drauf Cardinal war, verſtößt ſehr gröblich gegen die guten Sitten. Und was die Vermiſchung von Religioſität und Ausſchweifung anbetrift: ſo findet ſich dieſe vorzüglich nur in dem von ihm zergliederten Stücke, findet ſich aber, leider! auch zugleich nur zu oft in der Natur, und war nur zu lange herrſchende Natur. Soll aber der Dichter nicht Sittengemählde liefern? Soll er immer nur ſo hübſch an dem Allgemeinen ſich halten, und, wenn er nur ein Kunſtwerk liefert, ſich mit Ausführung einer dürren, ſkelettirten Handlung begnügen? Mit eben ſo wenig Recht wirft er dem Naharro ein Gemengſel von Sprachen vor; es iſt weder allgemein, noch, wohlgemerkt! Verhältnißmäßig ärger als — in der italieniſchen Comedia dell' arte, und in den für dieſe geſchriebenen, ſo wie in mehrern Stücken ſeines, erſt kürzlich geſtorbenen, vortrefflichen Mahlers der Natur, des C. Goldoni. Die Spanier, welche das, was ihre

ihre Sprache angeht, doch am beſten wiſſen müſſen, ſetzen den Naharro unter die Verbeſſerer derſelben (Naſarre, a. a. O. S. 21. Velasq. S. 322.). Auch ſoll er noch zuerſt das Wort Jornada für Act gebraucht haben. — Auf ihn ſcheint Juan de la Cueva gefolgt, oder doch wenigſtens dem Cervantes voran gegangen zu ſeyn, obgleich weder dieſer, noch Naſarre deſſelben gedenken. Sein Todesjahr iſt unbekannt; aber ſchon im J. 1588 ſind Komödien von ihm gedruckt worden. Unter ſeinem Nahmen gehen, auſſer vier Trauerſpielen, folgende Stücke: La Constancia de Arcelina; El Degollado, Donde hay agravio hay venganza; El Infamador, Nadie se atreva a el Honor; Quas es lo mas en amor, el desprecio ó el favor? El Vicio enamorado, und El Viejo enamorado, wovon mir aber nur einige, nicht die, von J. A. Dietz (bey ſ. Velasq. S. 202. Anm. n) angeführte Sammlung, bekannt ſind; und nur ich will hier gleich bemerken, daß die mehreſten dieſer Sammlungen blos von den Buchhändlern, nicht von den Verfaſſern ſelbſt veranſtaltet werden, und daher, ſelten oder nie, die ſämmtlichen Stücke eines Verfaſſers enthalten. Was die Komödien des Cueva anbetrift: ſo iſt die Sprache darin allerdings ſchön, und ſie haben zugleich mehr Verwickelung, ſo wie mehr Handlung, oder vielmehr die Situationen darin ſind mehr entwickelt und ausgeführt, als in den Stücken des Naharro: dergeſtalt, daß Cueva wirklich unter diejenigen zu ſetzen iſt, welche die ſpaniſche Komödie vervollkommt haben. Die Herausgeber des Parn. Esp. ſagen von ihm: excediolos (nähmlich den Rueda und Nabarro) incomparablemente en las ventajas de ſu erudicion, y en la grandeza de ſu ingenio, con la qual, y ayudado de ſu numeroſa y elegante verſificacion, levantó de punto el ſiſtema de la comica Eſpañola, cultivó el artificio y pulió el estilo del drama, sacandole de la antigua rudeza. Aber die ihm, von mehrern zugeſchriebene, claſſiſche Regelmäßigkeit, zeigt ſich denn doch nicht in ſeinen Stücken. Auch eignet er ſelbſt ſie ſich nicht zu, (ſ. Exemplar poet. im 8ten B. des Parn. Eſp. S. 59 u. f.) ſondern geſteht vielmehr ein, was ihm die Spanier Schuld geben, daß er, nähmlich zuerſt, Könige und Königinnen, mitten unter gemeine Leute in das Luſtſpiel eingeführt, und dadurch die Verunſtaltung deſſelben allmählig veranlaßt habe. (S. Notic. literar. para la vida di Mig. de Cervantes, §. 16. von J. A. Pellicer, bey ſ. Enſayo de una Bibl. de Traductores Eſpan. Mad. 1778. 4. S. 158.) Ueberhaupt enthält das vorher von ihm angeführte Gedicht nicht wenig Beyträge zu der Geſchichte der ſpaniſchen Bühne. Er nennt nicht allein darin verſchiedene ältere Dichter, als Guevara, Gutiere de Cetina, Cotar, Fuentes, Ortis, Mexia, Malara, welche in ihren Stücken den Regeln der Alten ganz treu geblieben wären, von denen aber, in den mir bekannten Nachrichten von dem ſpaniſchen Theater, ſich kaum die Nahmen finden, ſondern er ſagt auch, daß das Volk endlich dieſer Simplicität überdrüßig worden ſey, und daß ſchon vor ihm, die Alten nicht mehr als Geſetzgeber wären angeſehen worden, ſo wie, daß er die Komödie von fünf auf vier Acte oder Jornaden eingeſchränkt habe. Uebrigens wird das, was C. F. Flögel (B. IV. S. 167) an ſeinen Stücken ausſetzt, und aus dem Signorelli (Th. 2. S. 53) genommen hat, hier nur von den Trauerſpielen deſſelben geſagt; ſeiner Luſtſpiele erwähnt der Italiener nur ſehr obenhin und Montiano, welchen Flögel anführt, eben auf ſolche Art. — Von Chr. Caſtillejo, welcher in dieſen Zeitpunkt gehört, ſind keine Stücke gedruckt (S. Velasq. S. 321. und S. 196. Anm. h.) — Chriſt. de Virués, ob er gleich gewöhnlich nur unter die tragiſchen Dichter geſetzt wird, verdient, aus mehr als einer Rückſicht, auch hier eine Stelle. Erſtlich haben, unter den eigentlichen dramatiſchen Producten der Spanier, ſeine Stücke, (deren überhaupt acht ſind, wovon in ſ. Obras, Mad. 1609. 8. ſich fünfe, La gran Semiramis, la cruel Caſandra, Atila furioſo, La infeliz Marcela und Eliſa Dido ſtehen, und drey, El Amor, Abſalon, und Saul y Jonatas einzeln erſchienen) zuerſt, den Titel von **Tragikomödien** geführet (S. den Diſcurſo ſobre las Traged. Eſpan. von Aug. de Montiano, Mad. 1750. 8. S. 68) und ſind es zum Theil, vornämlich aber ſeine infeliz Marcela, auch wirklich. In dieſer letztern erſcheinen Schäfer, und andre gemeine Perſonen, mitten unter den Helden; und traurige, und edle Stellen wechſeln mit poſſierlichen und niedrigen ab; und wenn dieſes Stück gleich, in Rückſicht auf die Einheiten, nicht mangelhaft iſt: ſo ſind die andern es denn doch um deſto mehr. Auch rühmt ſich Virués, in der Vorrede zu ſ. Werken ſo wie in mehrern Prologen zu ſeinen Stücken, „das Beſte der alten Kunſt mit dem neuern Gebrauche vereint zu haben;“ und Montiano erklärt (a. a. O. S. 36) dieſen neuern Gebrauch für die Einführung überflüſſiger Perſonen, die nicht zur Handlung des Stückes gehören, den Gang deſſelben verwirren, die Wahrſcheinlichkeit ſchwächen, und allenfalls ſo genannte Coups de Theatre oder Ueberraſchungen hervor bringen, welcher Gebrauch denn auch, obgleich Virués in ſo fern nicht Urheber deſſelben ſeyn kann, als er **Gebrauch** heißt, durch ſein Beyſpiel bekräftigt wurde. Ferner hat nicht blos Lope de Vega ihn zum Urheber der gewöhnlichen Abtheilung des ſpaniſchen Drama in drey Aufzüge oder Jornaden gemacht; nicht allein ſagt er ſelbſt von ſ. Semiramis, im Prolog, de ſer primera en ſer de tres Jornades, ſondern auch in der Einrichtung des Stückes findet ſich ein Grund zu dieſer Abtheilung. Es beſteht gleichſam aus drey Theilen, und der Verfaſſer will es für drey Tragödien angeſehen haben. Was er darüber ſagt, kann, als ein Beytrag zur Geſchichte der ſpaniſchen Bühne angeſehen werden:

— — — viene en tres jornades,
Que ſuceden en tiempos diferentes;
En el ſitio de Barra la primera,
En Ninivo famoſa la ſegunda,
La tercera y final en Babylonia,
Formando en cada qual una Tragedia,
Con que podrà toda la de oy tenerſe por tres Tragedias

dergeſtalt, daß der Anſpruch des Cervantes auf dieſe Neuerung (ſ. den Prol. zu ſ. Komödien) wohl nicht gegründet ſcheinet (vergl. mit dem Diſc. des Montiano, S. 67. und den Notic. liter. para la vida de Mig. Cervantes des Pellicer S. 17. a. a. O. S. 159). Ueberhaupt läßt ſich dem Virués ein großer Einfluß auf die ſpaniſche Bühne, dieſer mag nun beſtehen, worin er wolle, nicht abſprechen. Lope de Vega ſagt in dem Laurel de Apolo von ihm:

A quien las Muſas comicas debieron
Los mejores principios, que tuvieron,

und in der Arte nuevo, daß er die Komödie aus der Kindheit geriſſen habe. Wodurch aber dieſe Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, zuerſt, erzeugt oder begünſtigt worden, und ob ſie vielleicht im Character der Nation ſelbſt gegründet iſt, läßt ſchwer ſich ausmachen. Nur iſt es, meines Bedünkens, merkwürdig, daß ſchon früher, ſchon im Anfange des ſechzehnten Jahrhundertes, der Amphitruo des Plautus, von Fr. Villalobos, Zarag. 1515, obgleich mit einigen Auslaſſungen, und, in der Mitte eben dieſes Jahrhundertes, im J. 1555, noch einmahl von Perez Oliva, obgleich mit einigen andern Stücken eben dieſes Dichters, überſetzt wurde, ſo wie, daß unter den Ueberſetzungen der claſſiſchen Dramatiker jene die älteſte iſt; und Plautus könnte immer den Rahmen und Begriff zu der ſpaniſchen Tragikomödie hergegeben, ohne im mindeſten ein Muſter davon geſchrieben zu haben. Zu der Vermiſchung hoher und niedriger Perſonen hätte das Genie der Spanier, oder, nach Warburtons Meynung, die eigenthümliche Geiſtesbildung der chriſtlichen Völker, das übrige hinwegſetzt. So viel iſt gewiß, daß Lope ſich, in ſ. Arte, auf den lateiniſchen Dichter bezieht, und nach dem Naſarre (a. a. O. S. 49. ob. D) zu urtheilen, haben mehrere das Anſehen deſſelben in dieſer Sache gebraucht. Indeſſen ſind die Spanier, wie bereits, bey Gelegenheit der italieniſchen Komödie bemerkt worden iſt, keinesweges den übrigen Völkern Europens mit ſolch einem Gemengſel von Drama vorangegangen. Wenn die Stücke des Virues, wie ſich nicht zweifeln läßt, die erſten ſpaniſchen Stücke dieſer Art ſind: ſo können die Italiener leicht deren ein halbes Jahrhundert früher gehabt haben; denn die bereits im J. 1512 gedruckte Ceccaria des Antonio Epicuro fällt lange vor dem Zeitpunkt, in welchem Cervantes die ſpaniſche Komödie noch in der größten Einfalt ſah. Freylich aber wurde nicht in Italien, ſo wie in Spanien, der Geſchmack an ſolchen Stücken, wenigſtens nicht in allen Zeitpunkten, herrſchend; es wurden wohl dort, ſo wie hier, Vorzugsweiſe, nur dergleichen, und nicht in ſolcher Menge geſchrieben. Denn, mit jenem Zeitpunkte ſcheint nicht allein eine wahre Sündfluth von komiſchen Dichtern eingetreten, ſondern auch jenes Gemengſel von Tragiſchem und Komiſchem, eben ſo wie die Unregelmäßigkeiten aller Art, immer gröber geworden zu ſeyn. Nicht daß, wie gewöhnlich geglaubt wird, alle Stücke von ſolcher Beſchaffenheit wären. Die Spanier haben, wie die Folge zeigen wird, nicht allein Komödien von mancherley Art, ſondern viele derſelben kommen auch, wenn ſie gleich nicht gerade von ſolcher Beſchaffenheit, als die Komödien der übrigen Völker Europens ſind, den gewöhnlichen Regeln näher; und dadurch, oder ſonſt durch glückliche Erfindungen, Sprache, u. d. m. zeichnen ſich nun die Stücke folgender Dichter aus: Mig. Cervantes (geb. 1549 geſt. 1616. Von ſeinen frühern Komödien weiß man nicht einmahl die Titel vollſtändig; gedruckt ſind deren acht, u. acht Zwiſchenſpielen, zuerſt achte, Mad. 1615, und mit der ſchon öfter angeführten Abhandl. des Naſarre (die aber weder den Geſchichtforſcher der ſpaniſchen Bühne, noch den Kunſtrichter befriedigt, weil der Verf. nicht allein zu wenig beſtimmte und genaue Nachrichten von der Entſtehung und Fortbildung der ſpaniſchen Komödie giebt, ſondern auch ſichtlich zu ſehr Lobredner ſeiner Nation iſt, und eine zu ängſtliche Rückſicht auf die franzöſiſchen Kritiker nimmt) ebend. 1749. 4. 2 B. Daß der Anſpruch des Cervantes, die ſpaniſche Komödie zuerſt in drey Jornaden abgetheilt zu haben, wenigſtens Zweifel zuläßt, iſt vorher bereits bemerkt worden; auf alle Fälle hat er nicht, wie er behauptet, die fünf gewöhnlichen Jornaden in drey verwandelt, denn die Stücke des Cueva ſind, wie gedacht, in vier abgetheilt, und dieſer rühmt ſich ausdrücklich, der Urheber dieſer Erfindung zu ſeyn. Noch minder hat er zuerſt, wie er ferner will, allegoriſche Weſen auf die Bühne gebracht. Schon Juan de la Enzina führte dieſe ein; auch hat ſogar Naſarre ſelbſt dieſes (a. a. O. S. 19 oder B. 2) widerlegt, nicht, wie Signorelli (Th. 2. S. 41. Anm.) lächerlicher Weiſe will, auf den Calderon damit gezielt. Die Stücke ſelbſt haben, meines Bedünkens, nur dann Werth, wenn man ſie dafür, wofür Naſarre ſie ausgiebt, für Parodien der Arbeiten des Lope, anſieht, und die Meynung des Naſarre muß, was auch Signorelli (Th. 2. S. 79 u. f.) dagegen ſagen mag, jedem einleuchten, der die Komödien des Cervantes mit einem Auge auf Lope lieſt, oder, z. B. den Rufian dichoſo des erſtern, mit dem Rey Bamba des letztern vergleicht. So gar der Character des Cervantes macht eine ſolche Abſicht bey ihnen wahrſcheinlich. In neuern Zeiten ſind deren noch zwey von ihm, La Numancia und El Trato de Argel, ans Licht gezogen worden, die ich aber nicht geſehen. Nach dem, was Huerta, in der Leccion critica, Mad. 1785. 8. S. 26 davon ſagt, hätten ſie immer ungedruckt bleiben können. In der Numancia treten allegoriſche Weſen auf; und wahrſcheinlicher Weiſe ſind es dieſe, worauf Cervantes ſeinen vorher gedachten Anſpruch gründet. (Ein Leben deſſelben von Greg. Mayans, findet ſich vor dem D. Quixote, Lond. 1738. 4. und vor mehrern, ſpätern Ausgaben; ein anderes von J. A. Pellicer in dem angef. Enſayo de una Bibl. de Traduct. Eſp. Mad. 1778. 4. S. 143 u. f.) — In dem ſchon gedachten Prologo des Cervantes zu ſ. Komödien, ſo wie an verſchiedenen Stellen des D. Quixote, werden mehrere ſpaniſche Komiker aus dieſem Zeitpunkte, als D. Ramon — Mig. Sanchez — Luis Velez de Guevara — Ant. de Galarza — Gaſp. de Avila (welchen H. Diez, Velazq. S. 357 Anm. e mit dem Francisco de Aguilar verwechſelt zu haben ſcheint) angeführt; allein ſo viel ich weiß, zeichnen ihre Stücke ſich durch nichts aus. Wohl aber gehören, unter den, von ihm genannten, zu den Verfaſſern von guten Komödien: Franc. de Aguilar (Seine Stücke heißen: El Agravio en la diſculpa; El bravo Conde de Urena; La ſuerte ſin eſperanza; El Mercader amante, ein Stück, welches, nahmentlich, vom Cervantes, D. Quix. P. I. Cap. 48 unter die guten geſezt wird; La Gitana melancolica; El Conde Grimaltos; La venganza honroſa. Los amantes de Cartago; El Ardor de Heſpaña ſobre Sierra Nevada; Las Amenidades del Soñar; La fuerza del Intereſ; La cuerva humilde) — Der Kanonikus Tarrega (El Principe Conſtante; La gallarda Irene; El Eſpoſo fingido; La perſeguida Amalthea; La Enemiga favorable, welche Cervantes, a. a. O. ebenfalls ausdrücklich ein gutes Stück nennt; El Cerco de Rodas; El Cerco de Pavia; Las ſuertes trocadas, y Torneo venturoſo; La Duqueſa conſtante; La Condeſa Coſtanza; La Sangre real de los Montaneſes de Navarra. Uebrigens hat ein Ungenannter einen Canonico Tarrega in einem Stücke unter dieſem Titel auf die Bühne, allein ich weiß nicht, auf welche Art's gebracht.) — Dr. Mira de Meſcua (Unter ſeinem Nahmen finden ſich in den verſchiedenen Sammlungen von ſpaniſchen Luſtſpielen: El Amparo de los hombres; El Conde Alarcos; Los Carboneros de Francia; La Confuſion de Hungria; Las Lyſes de Francia; El Marques de las Navas; El Negro del mejor Amo; El hombre de mayor fama; El Eſclavo del Demonio; La adultera virtuoſa; Mas vale fingir que amar; El Duque de Memoranſi; Lo que le toca al valor; El Fenix de Salamanca; No hay burlas con las mujeres; El Palacio confuſo; nachgeahmt, aber nicht glücklich von Corneille, in ſeinem Sanche d'Arragon; La Hija de Carlos quinto; El Galan valiente y diſcreto; El Galan ſecreto; El Caballero ſin nombre; Lo que puede una ſoſpecha; No hay reynar como vivir; El Principe de Orange; El Rico avariento; La rueda de la fortuna; Obligar contra ſu ſangre; Adverſa fortuna de D. Bernardo de Cabrera; Hero y Leandro; La Reyna de Sebilla; La tercera de ſi miſma; Quatro milagros de amor; Los prodigios de la vara) — Melch. Fernandez de Leon (Ich ſeze ihn in dieſen Zeitpunkt, ob gleich die ſpaniſchen Litteratoren ſein Zeitalter nirgends beſtimmt haben. Seine Stücke, deren Naſarre (a. a. O. S. 49. oder D) rühmlich erwähnt, gehören wirklich, im Ganzen, zu den beſſern, und führen folgende Titel: No hay amar como fingir; Los dos mejores hermanos; Endimion y Diana; La conquiſta de las Malucas; Las dos Eſtrellas de Francia; Venir el amor al mundo; La vida del gran Tacano; El Sordo y el Montañes, welches vom Huerta in ſ. Theat. Heſp. P. I. T. IV. aufgenommen worden iſt, der bey dieſer Gelegenheit noch zwey Stücke ihm zueignet, wovon aber das eine, Los tres mayores prodigios eigentlich eine Comedia ſanta iſt, und das andre, Rendirſe a la obligacion von D. Diego Figueroa y Cordoba ſeyn ſoll.) — Guillen de Caſtro († 1626. Ich führe ihn an, weil ſeine Mocedades del Cid, in der Ueberſetzung und Nachahmung des Corneille, Epoche auf der franzöſiſchen Bühne gemacht haben, und weil er gewöhnlich von Ausländern auch unter die guten Komiker der Spanier gezählt wird. Aber dieſe ſelbſt haben keine zu hohen Begriffe von ihm. Huerta nennt ihn uno de los mas triviales poetas. Seine Stücke ſind, unter dem Titel: Comedias, Valenc. 1618-1625. 4. 2 B. geſammelt; einzeln ſind deren aber weit mehrere gedruckt. (Einige Nachricht von ihm giebt J. A. Dieze, bey ſ. Velazq. S. 364. Anm. z.) — Juan de Hoz (1626. Naſarre, a. a. O. S. 28 und 49 ſetzt ihn unter die regelmäßigern Komiker der Spanier; von ihm ſind folgende Stücke vorhanden: El Caſtigo de la miſeria, franz. in den Nouvelles comiques des Scarron, unter dem Titel: Le Chatiment de l'avarice, und von Huerta in ſ. Theat. Heſp. aufgenommen; El Caſtellano Abrahan, y Blaſon de Guzmanes; El encanto del olbido; El Montanes Juan Paſqual y Primer Aſiſtente de Sevilla; Por ſu Eſpoſo y por ſu patria; Tal vez la flecha mejor, labra el Azero de amor. Auch hat er verſchiedene Comed. di Santos geſchrieben.) — Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza (1628. In den verſchiedenen Sammlungen der ſpaniſchen Schauſpiele haben ſich von ihm: La amiſtad caſtigada; El Semejante a ſi miſmo; Ganar amigos, o lo que mucho vale mucho cueſta; La culpa buſca la pena, y el agravio la venganza; Las empeños de un Engaño; Los engaños de un Engaño; Dexar dicha por mas dicha; Los favores del mundo; Examen de maridos; La hechicera; Por mejoria; Las paredes oyen; El desdichado en fingir; La induſtria y la ſuerte; Dar con la miſma flor; Los pechos privilegiados; La cueva de Salamanca; La prueba de las promeſas; El dueno de las Eſtrellas; Quien mal anda, en mal acaba; Quien priva aconſeje bien; Siempre ayuda la verdad; Quien engaña mas a quien; La verdad ſoſpechoſa (aus welcher P. Corneille ſeinen menteur gezogen hat, ein Stück, welches Voltaire ſelbſt, der das Original aber, irrig, dem Lope und dem Roxas zuſchreibt, für das erſte Characterſtück der Franzoſen erklärt, und dem er den größten Einfluß auf die franzöſiſche Komödie zuſchreibt. S. ſ. Comment. ſur Corneille, in dem 66ten B. S. 1. ſ. Oeuvr. Ed. de Beaum.) La manganilla de Melilla; Todo es ventura; Mudarſe per mejorarſe; La crueldad por el honor, wovon einige geſammelt, Mad 1628. 4. gedruckt worden ſind. Die Plane der mir bekannten ſind eben ſo abentheuerlich, als ſie es, gewöhnlich, in den ſpaniſchen Stücken ſind; aber an komiſchen, gut ausgeführten, Situationen, und an einer glücklichen Characterzeichnung iſt der Dichter reich.) — Lope Felix de Vega Carpio (geb. 1562. geſt. 1635. Seine erſtaunliche Fruchtbarkeit iſt bekannt; aber fälſchlich macht man ihn zum Urheber der Unregelmäßigkeiten und Ungereimtheiten des ſpaniſchen Theaters. Dieſes zeigt ſich nicht blos aus ſ. Arte nuevo de hacer Comedias, ſondern auch aus den ältern Stücken ſelbſt; und wenn gleich viele von den ſeinigen beynahe unter der Kritik ſind, wenn gleich, mitten unter rührenden Stellen, niedrige und poſſierliche vorkommen, und ſeine Fürſten öfterer wie das gemeinſte Volk, und gemeine Menſchen wie Fürſten, oder vielmehr, wie gebildete und gelehrte Leute, bey ihm ſprechen, (Fehler, welche mehr bedeuten, als alle ſeine Verſündigungen gegen die Einheiten der Zeit und des Ortes) ſo läßt ſich ihm doch nicht das, was den Dichter zum Dichter macht, nicht Erfindungsgeiſt und Darſtellungsgabe abſprechen. Er beſitzt ſie ſo gar in einem hohen Grade. Indeſſen hat er denn doch, Vorzugsweiſe, in das ſpaniſche Drama, einen eben ſo hochtrabenden, als erkünſtelten Styl gebracht, und unſtreitig, die Unregelmäßigkeiten weiter, als ſeine Vorgänger getrieben, ſo wie durch ſein Beyſpiel, und durch den Beyfall, welchen er erhielt, ſeine Nation in ihrem Geſchmacke beſtärkt, ob er gleich unter ihr ſelbſt, in den Villegas, Meſa, Mig. Andres, Antonio Lopez de Vega, Naſarre, Luzan, Mayans, Velasquez, u. a. m. die ſtrengſten Tadler gefunden hat. An dramatiſchen Stücken, ſoll er, der Fama poſtuma a la vida y muerte del D. Frey Lope Fel. de Vega Carpio . . . por Juan Perez de Montalban, Mad. 1636. 4. zufolge, außer 400 Autos, 1800 geſchrieben haben; aber in dem, von Huerta, ſ. Theat. Heſp. beygefügten Verzeichniſſe von den Dramen der Spanier, wobey die Regiſter der Schauſpielergeſellſchaften, auf welche Montalban und andre ſich berufen, zu Rathe gezogen worden ſind, kommen; nächſt verſchiedenen Comedias di Santos, nur die Titel von ungefähr 480 vor; dergeſtalt, daß die Nachricht des Montalban doch wohl der Aufſchrift ſeines Buches gemäß ſeyn könnte. Geſammelt ſind deren, im Madr. Zarag. u. a. O. m. 1604–1647. 4. in 25 B. überhaupt 295 St. und in der Vega del Parnaſſo, Mad. 1637. 4. ſind deren noch 8 gedruckt. Wie viel davon in die, Mad. 1776. 4. 21 B. erſchienene Auswahl ſeiner Werke aufgenommen worden, weiß ich nicht; aber in der gedachten Sammlung des Huerta hat keines einen Platz gefunden. Ueberſetzt in das Franzöſiſche hat le Sage eines, Guardar y guardarſe unter dem Titel, Don Felix de Mendoza, in dem Theatre Eſpagnol, Par. 1700. 12. L. Adr. du Perron de Caſtera, Auszugsweiſe, zehn, als Los donaires de Matico, Caſtelvies y Monteſes; Las pobrezas de Reinaldos; Los Novios de Hornachuelos, welche aber auch dem Medrano zugeſchrieben werden; El Rey Bamba; La amiſtad pagada; Nacimiento de Urſo y Valentin; und einige Zwiſchenſpiele, aber ſichtlich nicht ſolche, welche einen Begriff von dem Genie des Lope geben können, und Linguet, in ſ. Theatr. Eſp. drey, La Eſclava de ſu Galan, El Domine Lucas (eines der ſchlechteſten) und La Dama melindroſa, welche wieder, in dem ſpaniſchen Theater, Braunſchw. 1770. 8. 3 B. ins Deutſche überſetzt worden ſind. Auch hat P. Corneille ſ. Suite du menteur aus des Lope Amar ſin ſaber a quien gezogen, und wir haben noch von F. J. Bertuch, im 3ten B. ſ. Magazines, Deſſ. 1782. 8. La fuerza laſtimoſa, Auszugsweiſe erhalten. Das Leben des Lope, außer der bereits angeführten Fama poſtuma, iſt, unter andern, in dem 3ten B. des Parn. Eſp. und im 1ten B. des Bertuchſchen Mag. (wo auch die Titel der mehreſten ſeiner Stücke ſich finden) S. 329 u. f. erzählt. S. auch den Velazq. des H. Diez S. 239 und 329. Der H. v. Voltaire, der ſo gern, und die mehreſten mahle ſo unglücklich, den Litterator ſpielte, hat den Lope zu einem Schauſpieler gemacht. Daß ſeine Stücke, übrigens, noch jetzt fleißig geſpielt werden, iſt bekannt.) — Juan Perez de Montalban († 1639. Unter den vielen Nachahmern des Lope einer der beſſern. Außer einigen Autos und Comed. di Santos ſind noch 77 Stücke von ihm vorhanden, welche noch immer geſpielt werden, und unter denen ſich die Amantes de Teruel auszeichnen. Geſammelt ſind einige, Alc. 1638. 8. Mad. 1639 und 1652. 4. 2 B. erſchienen.) — Meiſter Tirſo de Molina, oder eigentlich, Fr. Gab. Tellez († 1650. J. A. Dieze, Velazq. S. 337. Anm. e. hat zwey Dichter aus ihm gemacht. Der, von ihm geſchriebenen Luſtſpiele ſind 79, welchen es größtentheils nicht an glücklichen Erfindungen fehlt. Ob Sammlungen davon vorhanden ſind, weiß ich nicht? aber wohl, daß er, um das gewöhnliche Comedia famoſa auf den Titeln der Stücke lächerlich zu machen, viele von ſeinen mit dem Zuſatze, Comedia ſin fama drucken laſſen. Aus ſeinem Convidado de piedra hat Moliere ſ. Feſtin de pierre gezogen.) — Ger. Cancer († 1655. Einer der beſten unter denjenigen ſpaniſchen Dichtern, welche Comedias burleſcas geſchrieben haben, als La muerte de Baldavinos, und die Mocedades del Cid. Auch hat er, mit Martinez, Matos und Roſete einige Stücke in Gemeinſchaft abgefaßt, z. B. El Bruto di Babilonia, la Virgin de la Aurora, u. a. m. Eine Samml. ſ.

Werke erſchien, Mad. 1651, 4. Lisb. 1657 4.) — Franc. Ant. de Monteſer (ich verbinde ihn mit den vorigen, weil ſ. Caballero de Olmedo auch zu den guten Burlesken Comedien gehört) — Ein ähnliches Stück von einem Ungenannten (wahrſcheinlich von Auguſtin Moreto) iſt El Rey D. Alfonſo el de la oradado. — Juan Mates Fragoſo (der von ihm geſchriebenen Komödien und Tragikomödien ſind 45, wovon Juan Labrador, u el Villano en ſu rincon y Sabio en ſu retiro, im 4ten Th. von Linguets Th. Eſp. ſich franzöſiſch findet.) — Auguſtin de Salazar y Torres († 1675. Unter ſeinem Nahmen gehen folgende Stücke: El Amor mas desgraciado, y Cefalo y Procris; El Juez de ſu miſma cauſa; Merito es la corona; Tetis y Peleo; Los juegos olimpicos; Encanto es la hermoſura, y el hechizo ſin hechizo; Mas triunfa el amor rendido; La mejor flor de Sicilia; La ſegunda Celeſtina; Los dos Monarcas de Europa; Tambien ſe ama en el abiſmo; Triunfo y venganza de amor, wovon Juan Vera Taſſis neun, Mad. 1694. 4. als den zweyten Theil ſ. Werke herausgegeben hat. Einige Nachr. finden ſich bey J. A. Dieze, Velasq. S. 246. Anm. g.) — Auguſtin Moreto y Cabana (lebte ungefähr um dieſe Zeit, und gehört zu den vorzüglichſten Komikern der Spanier; beſonders haben ſeine Rollen des Gracioſo (des Harlekins der Spanier) durch Reichthum an glücklichem Witze, große Vorzüge vor der ähnlichen Rolle in den andern Dichtern. Unter ſeinem Nahmen gehen folgende Stücke: Sin honra no hay valencia; El Marques de Cigarral, woraus Scarron ſeinen D. Japhet d'Armenie gezogen hat; La Negra por el Honor; El mejor Amigo el Rey; Lo que merece un ſoldado; La ocaſion hace al ladron, von Linguet ins Franz. überſetzt; El premio en la miſma pena; El Desden con el Desden, in Huerta's Th. Heſp. aufgenommen; und von Moliere, der aber, wie Signorelli, Th. 2. S. 83 ſehr richtig bemerkt hat, in Rückſicht auf die Hauptſache, auf Charakterzeichnung, weit, weit unter dem Original geblieben iſt, auf die franzöſiſche Bühne, unter dem Titel, La Princeſſe d'Elide gebracht; El Defenſor de ſu agravio; En el mayor impoſible, nadie pierde; El parecido en la Corte, von Linguet ins Franz. überſetzt; und in Huerta's Th. Heſp. aufgenommen; No puede ſer, guardar una mujer, von Huerta in ſ. Theatr. Heſp. aufgenommen, und von Linguet ins Franz. überſetzt; La miſma conciencia acuſa; Merecer para alcanzar. La Condeſa de Belflor. La confuſion de un Jardin; Induſtrias contra Finezas. Los Hermanos encontrados; La Gala del nadar; Todo es enredos Amor; El ſecreto entre dos amigos; La traycion vengada; Lo que puede la aprehenſion, aus welcher Th. Corneille ſeine Charme de la voix gezogen; El lego del carmen; La mas verdadera copia del mejor original; Los mas dichoſos hermanos; La Cena del Rey Balthaſar; La confuſion de un papel; El Caballero; Los Jueces de Caſtella; El Azote de ſu patria; Antes morir que pecar; De fuera vendra, quien de caſa nos echara, u la Tia y la Sobrina, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen; La cautela en la amiſtad; Empezar a ſer amigos; La fingida Arcadia. La Fortuna merecida; El mas illuſtre Frances; Primero es la Honra; El poder de la amiſtad; El Eſclavo de ſu Hijo; Fingir y amar; Fingir lo que puede ſer; La diſcreta venganza; Caer para levantar; Como ſe vengan los Nobles; Trampa adelante, in Huertas Th. Heſp. befindlich; Satisfacer callando; La rica hembra de Galicia; El rico hombre de Alcala; La fuerza de la Ley; La fuerza del Natural; Eſcarraman; El Licenciado Vidriera; Amor y Obligacion; Hacer del contrario amigo; Antioco y Seleuco; Ariſtomenes Meſenio; El Hijo de M. Aurelio; El Hijo obediente; El Lindo D. Diego, von

Huerta in ſ. Theat. Heſp. aufgenommen; Las traveſuras de Pantoja; Las traveſuras del Cid; Haſta el fin nadie es dichoſo; und außer dieſen noch einige in Gemeinſchaft mit Pedro Lanini, Matos und Ger. Cancer. Freylich findet jene ſtrenge Einheit der Zeit und des Ortes auch bey ihm ſich nur ſelten; aber dafür wird man durch gut gewählte und gut behandelte Situationen, und durch vortreffliche Characterzeichnung ſchadlos gehalten. Auch werden ihm der Stücke noch mehrere, vorzüglich alle diejenigen, welche unter dem Titel: De un ingenio de eſta corte gedruckt ſind, und alſo auch, das aus Leſſings Dramaturgie bekannte, Dar la vida por ſu Dama, el Conde de Sex zugeſchrieben, welches aber wohl den Coello zum Verfaſſer hat. Geſammelt ſind deren zuerſt zwölfe, Mad. 1654. 4. und darauf, in 3 B. Val. 1677. 4. Mad. 1681. 4. ſechs und dreyßig erſchienen.) — Franc. de Roxas (Unter dieſem Nahmen beſitzt die ſpaniſche Bühne 71 Stücke; allein da zwey Dichter einen ähnlichen Vor- und Zunahmen geführt haben: ſo läßt, ohne eine genaue Kenntniß dieſer Komödien, ſich nicht entſcheiden, welche dem einen, oder dem andern zukommt. Der ältere, welcher ums J. 1640 lebte, und der beſſere iſt, auch noch verſchiedene ſeiner Stücke, Mad. 1640. 4. 2 B. ſelbſt herausgab, hat verſchiedene, von franzöſiſchen Dichtern benutzte Stücke geſchrieben, als Donde hay agravios, no hay zelos, y Amo criado, (welches Huerta in ſ. Theatr. Heſp. aufgenommen) woraus Scarron ſ. Jodelle, Maitre et Valet, und Entre Bobos anda el Juego, D. Lucas del Cigarral, (ebenfalls in Huertas Sammlung befindlich) woraus Th. Corneille ſ. D. Beltran de Cigarral gezogen. Auch ſind von le Sage zwey Stücke von ihm, Traycion buſca el caſtigo und No hay amigo para amigo, unter dem Titel Le point d'honneur überſetzt worden: und ſein Abre el ojo gehört zu den regelmäßigſten Stücken der Spanier. Nur muß man ſeine Arbeit nicht nach den Ueberſetzungen und Nachahmungen der franzöſiſchen Dichter beurtheilen. Linguet ſelbſt ſagt von der erſtern: wo Roxas bloß vertraulich (familier) iſt, iſt Scarron niedrig; und wo jener natürlich iſt, iſt der andre gezwungen, und geziert. Indeſſen behaupten denn doch die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, daß dieſem ungeachtet Scarron mit ſeinem Stücke zuerſt den komiſchen Dialog auf das franzöſiſche Theater gebracht habe.) — Luis Coello (Ein Zeitgenoſſe des Roxas, welcher, um gleich einen Irrthum in der vorigen Ausgabe dieſes Werkes, Art. Tragödie, gut zu machen, gewöhnlich für den Verfaſſer des Conde de Sex, u dar la vida por ſu dama, ausgegeben wird. In den verſchiedenen Sammlungen von ſpaniſchen Komödien finden ſich noch von ihm: Dicho y hecho; Lo que puede la porfia; El Arbol de mejor frutto; Yerros de naturaleza, y aciertos de la fortuna; Por el esfuerzo la dicha; Los dos Fernandos de Auſtria; Adultera caſtigada, El eſcudo de la Fortuna; El Robo de las Sabinas; Peor es urgarlo; Lo que paſa en una noche; El privilegio de las mujeres.) — Antonio de Solis († 1686. Unſtreitig einer der erſten und regelmäßigſten Komiker der Spanier; ſeine Stücke ſind, El amor al uſo, von Corneille, unter dem Titel L'amour à la mode, auf die franzöſiſche Bühne gebracht, und in Huerta's Samml. aufgenommen; El Doctor Carlino; El Alcazar del Secreto; La gitanilla de Madrid; Un bobo hace ciento, ſämmtlich in Huerta's Samml. befindlich, und das letztere von Linguet überſetzt; Las Amazonas; La firme lealtad; Euridice y Orfeo; Amparar al enemigo. Zuſammen ſind ſie, Mad 1681. 4. gedruckt worden. Die ihm von J. A. Dieze, Velaſq. S. 351 zugeſchriebenen Triunfos de Amor y Fortuna ſollen von Diego Muñet y Solis ſeyn.) — Pedro Calderon de la Barca, Henao y Ryano († 1687. obgleich dieſes Sterbejahr, wofern das vorige richtig iſt, irrig ſeyn muß, weil, nach J. A. Dieze, Velaſq. S. 350.

Ant. de Solis, der ein Jahr vor ihm ſtarb, ſeine Arbeiten hat übernehmen ſollen. Der von ihm geſchriebenen Schauſpiele ſind, außer den bereits angeführten Autos, über hundert und zwanzig; wovon bereits, bey ſ. Lebzeiten, Mad. 1672-1674 4 B. 4. und, von Vera Taſſis y Villaroel, nach ſeinem Tode, Mad. 1685-1694. 9 B. 4. herausgegeben wurden; und im J. 1760 sind deren zu Madrid 11 Quartbände gedruckt worden. Aufgenommen, in ſ. Theat. Heſp. als die vorzüglichſten darunter, hat Huerta folgende: Dar tiempo al tiempo; Tambien hay duello en las damas; La Dama Duende; Qual es mayor perfeccion; El Eſcondido y la tapada, franz. von Linguet; El ſecreto a voces; Bien vengas mal ſi vienes ſolo; Los empeños de un acaſo, nachgeahmt von Th. Corneille, in den Engagemens du hazard; No ſiempre lo peor es cierto, franz. von Linguet; Con quien vengo, vengo, zweymahl in das Ital. von Mich. della Morra, Nap. 1665. 8. und von Ang. d'Orio, Ferr. 1669 12. überſetzt; Mejor eſta que eſtaba, franz. von Linguet; Primero ſoy yo; Caſa con dos puertas mala es de guardar; No hay burlas con el amor, franz. von Linguet; Eco y Narciſo; und außer den bereits angezeigten hat le Sage, in ſ. Theatre, P. 1739. 12. ſein Peor eſta que eſtaba, unter dem Titel D. Ceſar Urſin und Linguet deren noch zwey, El Alcalde de Zalamea, und Los Empeños de ſeis horas überſetzt; ſo wie Th. Corneille noch eines, El Aſtrologo fingido, in ſ. Feint Aſtrologue auf die franz. Bühne gebracht. Auch iſt es bekannt, daß Pierre Corneille aus Calderons, En eſta vida todo es verdad y todo es mentira, welches übrigens bey den Spaniern nicht in ſonderlicher Achtung ſteht, ſeinen Heraclius genommen hat; man braucht aber eben nicht ſpaniſcher Litterator, oder für die Spanier ſehr eingenommen zu ſeyn, um zu ſehen, daß H. v. Voltaire, in ſ. Ueberſetzung dieſes Stückes, und in ſeiner Abhandlung darüber, (Oeuvr. B. IX. S. 441 u. f. Ed. de Beaumarch.) die Leſer mehr beluſtigen, als belehren wollen. Die Eigenheiten des Calderon, als ſpaniſchen dramatiſchen Dichters, beſtehen vorzüglich in den Verwickelungen ſeiner Stücke, und in der Gabe, die Erwartung der Zuſchauer bis auf den letzten Augenblick zu ſpannen. Hierin, und in der Sorgfalt und Fülle der Ausarbeitung überhaupt, übertrift er den Lope weit. Und in Anſehung ſeiner Charactere hat bereits Signorelli, Th. 2 S. 77 bemerkt, daß, ſo romantiſch dieſe uns ſcheinen, ſie denn doch die Sitten ſeiner Zeit darſtellen; auch hat er ſicherlich ſie zu ſchildern, oder in Handlung zu ſetzen gewußt. Aber ſein Dialog iſt, meines Bedünkens, höchſt ungleich, und wimmelt von geſuchten Wortſpielen und Witzeleyen; und durch ſein Beſtreben, den Zuſchauer in Ungewißheit zu erhalten, und ihm viel Beſchäftigung zu geben, oder ſeinen eigenen Scharfſinn in der Erfindung zu zeigen, wird die Haupthandlung öfterer verwirrt. Was Naſarre, in der vorher gedachten Abhandl. und bey dem Velazq. S. 341 u. f. ſonſt an ihm ausſetzt, ſein Verſtoßen gegen Geſchichte und Erdbeſchreibung, ſeine Verſchönerung von Liebeshändeln, u. d. m. verräth eben ſo wenig Dichtergefühl, als Dichterkenntniß. Einige Nachrichten von ihm finden ſich in J. A. Dieze Velazq. S. 340. Anm. u und S. 342. Anm. f) — Joſ. de Cannizares (Sein Zeitalter weiß ich nicht genau zu beſtimmen; Huerta ſetzt ihn in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhundertes; aber das ihm, von Ign. Luzan, Poet. Lib. III. c. 15 und bey dem Velazquez, S. 355 gegebene Lob, ſind Grundes genug, ſeine Stücke anzuzeigen. Es ſind folgende: Las nuevas armas de amor; Qual enemigo es mayor, el deſtino o el amor; Caſtigar favoreciendo; De Comedia no ſe trate; De leve chispa grand fuego; El eſtrago en el fineza; El grand baron del Pinel; La invencible Caſtellana; El Domine Lucas; auch Lope hat, unter dieſem Titel, ein, aber ſehr elendes, Stück geſchriedas gegenwärtige iſt, unter den Stücken des Cannizares, ohnſtreitig das beſſere, und nimmt, in ſeiner Art, auf der ſpaniſchen Bühne eben den Rang ein, welchen der Tartüffe auf der franzöſiſchen hat; es findet ſich in der Sammlung des Huerta; El Error y el Eſcarmiento; Con Muſica y por amor; De los hechizos de amor la muſica es el mayor y el Montanes en la corte, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen; Un precipicio con otro; D. Juan de Eſpina en ſu patria; Las cuentas del grand Capitan; El buen Juez no tiene patria; Avogar por ſu ofenſor; Carlos quinto ſobre Tunez; A qual mejor, Confeſada y Confeſor; Los Amazones de Heſpaña; Clicie y el Sol; El dichoſo Bandolero; El guapo Julian Romero, y ponerſe habito ſin pruebas; El honor da entendimiento, y el mas bobo ſabe mas, in Huertas Sammlung befindlich; Amando bien; El falſo nuncio de Portugal; Sin caridad no hay fortuna; El Principe D. Carlos; Tres comedias en una; El valor como ha de ſer; El Sol del Occidente; La banda de Caſtilla, Amor es todo invencion; Haſta lo inſenſible adora; Fieras afemina amor; La mas firme es la mujer ſi una vez llega a querer, Muſicos amo y criado; El pleyto de Herman Cortes; El Sacrificio de Ifigenia; El prodigio de la ſagra; La ventura de la voz; Telemaco y Calipſo; Por acriſolar ſu honor competidor hijo y padre. A un tiempo Rey y Vaſallo; La hazaña mayor de Alcides; El Picarillo en Heſpaña. La crueltad de Inglaterra; Complir a un tiempo, quien ama con ſu Dios y con ſu Dama; La mas illuſtre Fregona; El Aſombro de la Francia, Marta la Romarantina. Wenn gleich die Sprache, in dieſen, wenigſtens in den mir bekannten, Stücken zuweilen ein wenig ſchwülſtig ſeyn ſollte: ſo zeichnen ſich die mehreſten denn doch durch regelmäßigere Plane, durch glückliche Charakterdarſtellungen und durch wirklich komiſche Situationen aus. Ob ſie deswegen zu Poſſenſpielen, Farcen, wie Signorelli Th. 2. S. 324 behauptet, zu zählen ſind, getrau ich mir nicht nachzuſagen.) — Anton. de Zamora (Auch von dem Zeitalter dieſes Dichters weiß ich nichts, als daß er im Anfange dieſes Jahrhundertes gelebt haben ſoll. Seine Stücke ſind, auſſer verſchiedenen Comedias di Santos: Ser fino y no parecerlo; Deſprecion vengan deſprecios; El Hechizado por fuerza, das beſte ſeiner Stücke, und von Huerta in ſ. Sammlung aufgenommen; El India perſeguido; Con muſica, y por amor (unter ähnlichem Titel iſt ein Stück von Cannizares vorhanden); Amór es quinto elemento; D. Domingo de Don Blas (welches Signorelli, irrig, dem Roxas zuſchreibt); El Blaſon de Guzmanes (ein, von mehreren Komikern behandelter Gegenſtand); Mazariegos y Monſalves; Todo lo vence el amor; Aſpides hay Baſiliſcos; Duendes ſon Alcahuetes, y Eſpiritu ſoleto; Sempre hay que envidiar amando; Viento es la dicha de Amor; Matarſe por no morirſe; La defenſa de Cremona; La defenſa de Tariſa; El Cuſtodio de Hungaria; Hercules furente; Poncella de Orleans; Don Bruno de Calahorra; Por oir miſa y dar ubada, nunca ſe perdio Jornada. Ein Theil derſelben iſt, Mad. 1774. 4. zum zweyten Mahle zuſammen gedruckt worden. Velasquez, oder vielmehr Joſ. Luzan bey dem Velazquez, S. 314 ſchreibt ihm noch eines zu. El Caſtigo de la miſeria (die Strafe des Geizes, nicht der Bosheit, wie und dort überſetzt iſt); aber auſſer einem ſehr bekannten, alten Stücke des Juan Hoz, kommt keines, unter dieſem Titel, in den Nachrichten von den ſpaniſchen Bühnen vor. Im Ganzen ſind ſeine Stücke nicht blos regelmäßig; ſondern es läßt ſich ihm auch nicht glückliche Charakterzeichnung abſprechen.) — Franc. Bances Candamo († 1709. El Duelo contra ſu Dama; La Piedra filoſofal; Quien es quien premia el amor; El Saſtre del Campillo; Sangre, valor y fortuna; El impoſſible mayor en Amor le vence amor; Mas es el ruido que las nueces; Qual es afecto mayor, lealtad, ſangre ó amor; Reſtauracion de Buda; Orlando furioſo; El invicto Luis de Baden; El Eſclavo en grillos de oro, von Huerta in ſ. Th. Heſp. aufgenommen; Duelos de ingenio y fortuna; Mas vale el hombre que el nombre; La inclinacion Heſpañola; Por ſu Rey y por ſu Dama; La Reyna Chriſtina; Fieras de zelos y amor; Qual es la fiera mayor en los monſtruos de amor; La Jarretiera de Inglaterra; El primer triunfo de la Auſtria. Regelmäßigkeit, Anſtand, Wahrſcheinlichkeit iſt genug in ſeinen Stücken; aber ob es ihnen nicht an komiſcher Kraft gebricht, iſt eine andre Frage?) — Zelles de Acebedo (Er hat ſeine mehreſten Stücke, als: No hay veneno como amor; El Salomon de Mallorca; No hay cautelas contra el cielo; La rebelacion de los Moriſcos u. a. m. mit Moreto zuſammen, und allein nur La Mozuela del Saſtre, ó no hay diſfraz en la nobleza geſchrieben. J. A. Dieze, der ihn, Velasq. S. 357. Anm. e. wahrſcheinlicher Weiſe nach L. Riccoboni, Arebo nennt, ſcheint mehrern Werth auf ihn zu legen, als die Spanier ſelbſt.) — Die Gräfinn Corpis (La Aya franceſa; Catalin) — Garcia de la Huerta (Liſi desdenoſa, ó el Boſque del Pardo) — Gasp. Melch. Jovellanos (El Delinquente honrado, gedruckt im J. 1773. das erſte rührende, ſpaniſche, Originalluſtſpiel, deſſen Innhalt ähnliches mit dem Deſerteur aus Kindesliebe, und dem Honnête Criminel hat. der Abt Comar hat es, Marſeille 1777 ins Franz. überſetzt) — Th. de Yriarte (Hacer que hacemos) — Joſ. Clavijo o Fajardo (Zelos vencidos de amor) — Ramon de la Cruz (Auſſer ſehr vielen Zwiſchenſpielen, wovon die Folge handeln wird, hat er auch einige Luſtſpiele, Eſpigadera, 2 Theile, Fenix de los hijos in 2 Aufzügen, Eugenia (aus dem Franz. des Beaumarchais), Marquesita, o divorzio feliz, in vier Aufzügen, geſchrieben). Im Ganzen ſind aber, in den neuern Zeiten, die komiſchen Dichter in Spanien ſeltener geworden. Man ſpielt noch immer, vorzüglich, die Stücke des Lope, Calderon, Diamante, u. a. m. und die franzöſiſche Regelmäßigkeit und Anſtändigkeit iſt noch immer dem ſpaniſchen Geſchmack ſo wenig angemeſſen, daß, wie vor einigen Jahren, D. Thomas Sebaſtian y Latre den Parecido en la Corte des Auguſtin Moreto, in dieſe Form brachte, und ſpielen ließ, die Zuſchauer das Ende der Vorſtellung nicht abwarteten, und die Schauſpieler, um ſie zu beſänftigen, am folgenden Tage das Stück des Moreto geben mußten. Indeſſen ſind, ſo viel ich weiß, doch einige Ueberſetzungen franzöſiſcher Stücke, wovon verſchiedene ſchon alt ſind, und andre, neuere, als von dem Heritier univerſel des Regnard, und dem Glorieux des Destouches ſich von Clavijo herſchreiben, darauf erſchienen. Was den Reichthum des ſpaniſchen komiſchen Theaters anbetrifft: ſo ſcheint dieſer, bey einer unparteiiſchen Unterſuchung, nicht ſo groß zu ſeyn, als die Ausländer gewöhnlich glauben, und die Spanier zuweilen vorgeben. L. Riccoboni ſagt, in den reflex. hiſtor. et crit. S. 57. daß ein Buchhändler ein Verzeichniß der bloßen Stücke von Ungenannten gemacht habe, welches ſich auf 4800 belaufe; wahrſcheinlicher Weiſe meynt er damit den, um dieſe Zeit erſchienenen Indice general alphabetico de todos los Comedias, eſcritas por various autores, antiguos y modernos, y de los Autos ſacramentales y alegoricos . . . Mad. 1735. 4. von dem Buchhändler Franc. Medel; allein dieſer enthält, mit Innbegriff aller Autos, aller Tragödien, u. ſ. w. ſo wohl von genannten, als ungenannten Dichtern, nicht mehr als 4409 Titel, und ein großer Theil der Stücke ſind doppelt und dreyfach darin angeführt. Verbeſſert und fortgeſetzt bis jetzt gab ihn Garcia de la Huerta, bey ſ. Theatr. Heſp. unter der Aufſchrift Catal alphabetico de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas,

las, Entremeſes y otras obras correſpondientes al Theatro Heſp. Mad. 1785. 8 heraus; und hier finden ſich, ohne die Zwiſchenſpiele, nicht allein nur 2352 Stücke überhaupt; ſondern auch unter dieſen ſind noch viele doppelt angezeigt, weil ſie entweder doppelte Titel haben, oder ein und daſſelbe Stück mehr als einem Verfaſſer zugeſchrieben wird. Was ſind das gegen die 24000, die ein ungenannter, franzöſiſcher Reiſender (Ueber Sitten, Temperament, Schaubühne der Spanier, Th. 2. S. 220) und C. F. Flögel (Geſch. der komiſchen Litterat. B. IV. S. 158) den Spaniern beylegen? Eben ſo verhält es ſich mit der Zahl der komiſchen Dichter. Huerta hat, a. a. O. nur die Nahmen von 241 gekannt; und wenn ich ſelbſt gleich noch die Nahmen verſchiedener, als Aguire, Avila, Fr. Avellanedo, Beltran, Benegaſi, Birbuega, Cozechl, Chaporte, Ciſuentes, Clavijo, Cuna, Diego de Cordova, Gonz. de Cunedo, Ped. de Eſtinoz y Lodoia, Ger. Fuente, Diego Gutierez, Lemus, Malo de Molina, Moscoſo, Mota, Nino, Luis Oviedo, Medrano, Bern. de Quiros, Reynoſo, Joſ. Ribera, Thomas Sebaſtian y Latre, Th. Man. de Paz, Dieg. de Vera, Baut. Villegas, hinzu zu ſetzen weiß, und auch allerdings noch Komödien von viel Ungenannten geſchrieben worden ſind: ſo können doch unmöglich die 1200, von welchen Signorelli Th. 2. S. 81 ſpricht, (wofern es nicht ein Druckfehler iſt) herauskommen. Uebrigens theilen die Spanier ſelbſt ihre Komödie, auſſer den Comedias di Santos und den Comedias burleſcas, in drey verſchiedene Arten, als in Comedias di Figuron — Comedias de Capa y Eſpada — und Comedias heroycas ein, die dadurch von einander ſich unterſcheiden, daß die letztern, welches die eigentlichen Tragikomödien ſind, und von den Schauſpielern auch Comedias palaciegas genannt werden, ſich auf wahre, wenigſtens auf geglaubte, wirkliche Begebenheiten, oder auf Sagen aus der Mythologie gründen, ſo wie daß die Perſonen derſelben Fürſten und große Herren ſind, und daß ſie in der zweyten, (welche ihren Nahmen von einer Tracht hat) aus ſo genannten Leuten von Stande, als Rittern und Edlen, beſtehen, da in der erſtern nur ſolche auftreten, welche gern das Anſehn von vornehmen und reichen Menſchen haben möchten. Daß dieſem gemäß der Ton derſelben, oder der Styl darin beſchaffen iſt, verſteht ſich von ſelbſt; abgefaßt in Verſen aber ſind alle. — Zweytens kommen in allen, wenigſtens in Stücken von allen drey Arten, luſtige, ſtehende Bedientenrollen vor. Die erſte derſelben iſt der Gracioſo; auch giebt es Stücke, in welchen ſich deren zwey, nähmlich noch ein Gracioſo ſecundo, und verſchiedene, worin ſich auch noch eine Gracioſa finden. Riccoboni (Reflex. histor. et crit. S. 63) leitet ihn von dem Harlekin der Italiener her; und freylich hat er mit dem ältern Harlekin der italieniſchen Bühne in ſo fern Aehnlichkeit, als er zuweilen ein wenig plump, und gefräßig iſt; aber andre Characterzüge, als ſeine Geſchwätzigkeit, ſeine Furchtſamkeit, hat er nicht mit dem Harlekin gemein. Ehe könnte der Soſias des Plautus, oder der Davus, und andre dergleichen Sclavenrollen aus dem Terenz, ſein Muſter ſeyn. Doch wozu ihm einen beſondern Stammbaum aufſuchen, da dergleichen Charactere bey allen Völkern, ſich in der wirklichen, und in der theatraliſchen Welt, gefunden haben? Und ein beſtimmter Urſprung läßt dem Gracioſo ſich um deſto minder geben, da ſein Character, ſo viel ich ſehe, nicht durchaus beſtimmt, oder ein und derſelbe iſt. Die ſpaniſchen Dichter ſchildern ihn, und brauchen ihn auf die mannichfaltigſte Art. Er iſt zuweilen höchſt ſchlau und verſchlagen; wie man es z. B. in dem Tarugo (Spaniſches Theater, 2ter B. Brſchw. 1770. 8. im erſten Stücke) ſehen kann; und zuweilen poſſierlich einfältig; oft iſt er ein Werkzeug der Verwickelung, und eben ſo oft der Entwickelung; mit andern Worten, er iſt die Springfeder der mehreſten Stücke; aber gewis nur in den ſchlechteſten auf ſolche Art ſpaßhaft, wie Riccoboni und Flögel (a. a. O.) ihn darſtellen. Ich will übrigens noch bemerken, daß eben der Coſme, aus dem von Leſſing in der Dramaturgie, angeführten Graf Eſſer, welchen C. F. Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 83) zu dem beſondern Hanswurſt der Spanier macht, nichts, als der Gracioſo dieſes Stückes iſt. Dieſer hat immer in jedem Stücke ſeinen eigenen Nahmen; und ſo wie er hier Coſme heißt: ſo heißt er in andern Stücken anders, bald Tarugo, bald Fabio, bald [illegible], bald Tabaco, bald Marve, bald Clarin, u. ſ. w. Gracioſo iſt blos ein theatraliſcher Beynahme, welchen Leſſing durch Hanswurſt zu überſetzen, oder ſo zu benennen, ſehr Recht hatte. Den aber Flögel nicht, wie er thut, von dem Gracioſo hätte unterſcheiden ſollen. Eine andre, ſtehende, obgleich ſeltener vorkommende komiſche Perſon dieſer Art iſt der Vejete. Die Grundlage ſeines Characters ſcheint Treuherzigkeit, und Liebhaberey der Flaſche zu ſeyn. Schon die Benennung zeigt, daß es die Rolle eines Alten iſt, und folglich iſt er denn auch immer weniger, als der Gracioſo, in die Verwickelung des Stückes eingeflochten. In den Zwiſchenſpielen hat er, indeſſen, öfterer die wichtigſte Rolle. Die ſpaniſchen Alten heißen auch Barba. — Der Gallego, eine andre Perſon dieſer Art, iſt ein galliziſcher Einfaltspinſel, welcher, wie einem, erſt aus der Provinz in die Hauptſtadt gekommenen Bedienten gebührt, zu ſeyn ſcheinet, dieſem gemäs noch nicht in vornehmen oder reichen Häuſern dient, und übrigens noch ſeinen galliziſchen Dialect hat. — Drittens haben viele Stücke ihre eigenen Prologen, (Loas) welche ſehr oft ganz eigentliche Vorſpiele ſind, d. h. aus Geſprächen zwiſchen mehrern, und öfters, allegoriſchen Perſonen beſtehen. Sie enthalten das, was man gewöhnlich die Expoſition, oder Ankündigung, wie es Leſſing überſetzt hat, nennt; oder ſcheinen vielmehr, urſprünglich hiezu vorzüglich beſtimmt geweſen zu ſeyn; und da nun beynahe alle Erzehlung in den Stücken vermieden wird, und dieſe alſo gleich mit der Handlung anfangen können: ſo läßt ſich ihrer Einführung keinesweges aller Werth abſprechen. Indeſſen ſind ſie doch ſehr aus der Mode gekommen; und auch wohl nicht immer, auf die eben angezeigte Art, mit dem folgenden Stücke, verbunden geweſen. — Ferner wird es gewöhnlich, als eine Beſonderheit der ſpaniſchen Bühne angeſtrichen, daß ſie ſehr viele Stücke von zwey, drey und mehrern Verfaſſern hat. Aber nicht blos hier, ſondern auch in Frankreich und England haben öfters mehrere an einem Stücke gearbeitet; und das einzige, was vielleicht den Spaniern hierin beſonders zukommt, iſt, daß es Stücke giebt, z. B. El Rey Alfonſo el ſexto, und la conquiſta de Toledo, welche das Werk von acht, und andre, als Arauco domado, welche das Werk von neun Dichtern zugleich iſt. — Was die Eigenthümlichkeiten des ächten ſpaniſchen Theaters anbetrift: ſo weiß ich ſolche nicht beſſer, als mit G. E. Leſſings Worten (Dramat. N. LXVIII.) zu bezeichnen: „Eine ganz eigene Fabel, eine ſehr ſinnreiche Verwickelung, ſehr viele, und ſonderbare und immer neue Theaterſtreiche; die ausgeſparteſten Situationen; meiſtens ſehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charactere, nicht ſelten viel Würde und Stärke im Ausdruck.“ Freylich muß ich aber auch noch mit ihm hinzu ſetzen, daß dadurch ſehr viele ſpaniſche Stücke, zum Theil romanhaft, abentheurlich, unnatürlich geworden, und daß Uebertreibungen aller Art auf dem ſpaniſchen Theater nicht ſelten ſelten ſind. Nicht das, nach Maßgabe der Umſtände, und der Anlage des Stückes, wahrſcheinliche, nicht einmahl immer das mögliche, ſondern nur, was durch Ueberraſchung vergnügen, was ein eigentliches Schauſpiel bilden kann, ſcheint der Zweck der ſpaniſchen komiſchen Dichter zu ſeyn. Natürlicher Weiſe hat dabey Characterentwickelung und Schilderung wegfallen, und zugleich, ungeachtet alles Erfindungsgeiſtes derſelben, Einförmigkeit in die Verwickelungen gebracht werden müſſen. Auch wird durch die doppelten Liebeshändel, welche in den mehreſten Stücken ſich finden, die Handlung öfterer verwirrt, und das Intereſſe geſchwächt. Aber die einmahl angelegten und angenommenen Auftritte, oder Situationen, ſo unnatürlich ſie immer auch im Grunde herbey geführt ſeyn mögen, ſind an und für ſich ſelbſt, öfters äuſſerſt intereſſant, oder komiſch, ſo wie größtentheils ſehr glücklich ausgeführt; und der eigenthümliche, frühere, Zuſtand der Sitten und Lebensweiſe dieſes Volkes macht jene Unwahrſcheinlichkeiten nicht blos begreiflich, ſondern rechtfertigt ſolche auch zum Theil. Sie ſind gleichſam Idealiſirungen von dem, was aus Verkleidungen, nächtlichen Zuſammenkünften, ſehr ſcharfen Bewachungen des weiblichen Geſchlechtes, ſehr feinem Gefühl von Ehre, u. d. m. entſtehen kann, und verhalten zu den, in der wirklichen Natur daraus entſprungenen Mißverſtändniſſen, Verwickelungen und Ebentheuern ſich ungefähr ſo, wie, in der regelmäßigen Komödie der übrigen Völker, die Charactere ſich zu den Menſchen der wirklichen Welt verhalten. Um ſie richtig zu beurtheilen, muß man, wegen des vorher erwähnten frühern Zuſtandes der Sitten in Spanien, ſich aller Vergleichungen zwiſchen dem ſpaniſchen Theater und der Komödie der andern Völker Europens enthalten; und ein neuerer ſpaniſcher Schriftſteller, J. Andres, hat, meines Bedünkens, ſehr Unrecht gehabt, dergleichen zwiſchen dem ſpaniſchen und engliſchen Theater, und dem Lope und Shakeſpear, in ſ. Origen, Progreſſos y Eſtado actual de toda la Literatura (urſprünglich italieniſch geſchrieben) Mad. 1784. 8. B. 2. S. 296 u. f. anzuſtellen. So viel ähnliches beyde Dichter auch, in einzeln Punkten, vorzüglich in Rückſicht auf Sprache, mit einander haben mögen: ſo ſind doch die Dichtungen des Spaniers weit entfernter von der wirklichen Natur, als die Dichtungen des Engländers; und eben ſo wenig als in irgend einem Stücke des erſtern der Kampf von Leidenſchaften, wie im Shakespear ſo oft und ſo unnachahmlich, dargeſtellt worden iſt, eben ſo wenig beruhen die Verwickelungen in den Luſtſpielen des letztern auf Mißverſtändniſſen, Ehrenhändeln, und dergleichen, auſſerweſentlichen, oder auſſerhalb dem Stücke liegenden Dingen mehr. Indeſſen bleibt es immer gewiß, daß, obgleich jetzt ein Theil der Nation ſelbſt mit der Beſchaffenheit ihres Theaters überhaupt nicht ſonderlich zufrieden zu ſeyn ſcheint, (S. z. B. den Enſayo de una Bibl. Eſpañ. Mad. 1786. 8. B. 3. S. 85 u. f. S. 115 u. f.) doch die Spanier, wie bekannt, und wie es zum Theil auch vorher bemerkt worden iſt, die eigentlichen Lehrer der Franzoſen in der dramatiſchen Kunſt geweſen ſind. Dieſe, wie ſie ſelbſt es auch eingeſtehen, haben ihnen nicht blos eine Menge einzeler Stücke und Situationen, ſondern auch ihre eigentliche Tragödie und Komödie überhaupt zu verdanken. — Sammlungen von ſpaniſchen Komödien ſind ſehr viele gemacht worden; aber die mehreſten ſind auch mit vieler Nachläßigkeit gemacht. Nur ſelten kann man ſich auf die angegebenen Nahmen der Verfaſſer der Stücke verlaſſen; und die mehreſten Mahle ſind dieſe höchſt fehlerhaft abgedruckt. Alle, mir bekannten ſpaniſchen komiſchen Dichter, vom Calderon an, klagen über dieſe Mängel. Die Titel dieſer Sammlungen ſind: Comedias de diferentes Autores, Valenc. und Barcelona 4. 31 Bde. (J. A. Diez, bey dem Velazq. S. 358 führt nur 29 Bde. an: aber ich beſitze deren noch zwey, welche Barcell. 1637 und 1638. 4. gedruckt ſind.) Comedias nuevas eſcogidas, Mad. 1649-1660. 4. 12 B. — Comedias eſcogidas de los mejores Ingenios de Eſpaña, Mad. 1652-1704. 4. 48 B. (So hat Huerta, in dem Prol. zu dem ſchon erwähnten Catalogo S. VII, dieſe Sammlung angezeigt; J. A. Diez, bey dem Velazq. S. 359 ſagt, daß im Jahre 1690 ſchon 51 B. erſchienen geweſen; ganz vollſtändig dürfte ſie, auſſerhalb Spanien, ſchwerlich irgendwo zuſammen ſeyn) — Primavera numeroſa de muchas Armonias luzientes, Mad. 4. wovon im J. 1679 der 46te B. gedruckt worden iſt. — El mejor de los mejores libros que han ſalido de Comedias nuevas, Mad. 1653. 4. 4 B. — Teatro poetico, Mad. 1654. 4. 8 B. Auch werden dergleichen Sammlungen noch immer fortwährend gemacht, weil die geſpielten Stücke, ſie mögen alt oder neu ſeyn, immer wieder von neuem gedruckt werden. Und, in dieſen Sammlungen nun geben die Buchhändler, als die gewöhnlichen Herausgeber, und nicht die Verfaſſer ſelbſt, den Stücken, ſammt und ſonders, die Beywörter famoſa, oder auch grande, und C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 180) hätte ſich ſeine erbauliche Betrachtungen hierüber immer erſparen können; ſo wie Voltaire, wenn er nur irgend einen einzigen Band dieſer Sammlungen angeſehen hätte, nicht das, vorher angeführte Stück des Calderon, vorzugsweiſe Comedia famoſa genannt haben würde. Die beſte jener Sammlungen iſt, unter dem Titel, Theatro Heſpañol, Mad. 1785. 8. in 17 Bdn. gedruckt, wovon 16 die, vorher ſchon bemerkten Luſtſpiele verſchiedener Verfaſſer, einer nur Zwiſchenſpiele, einer die Trauerſpiele des Herausgebers, D. Vincente Garcia de la Huerta, und der letzte den ſchon erwähnten Catalogo enthält; und ſie iſt in ſo fern die beſſere, als Huerta, durch ſie, die gewöhnlichen Urtheile der Ausländer von dem ſpaniſchen Theater hat widerlegen, und in ihr ausdrücklich, eine Probe, oder die Muſterſtücke des letztern, hat geben wollen. Auch haben zwar diejenigen ſeiner Landsleute ſelbſt, welche die franzöſiſche Komödie für das Muſter aller möglichen Komödie halten, ihn ſeines Unternehmens wegen, öffentlich, bitter angegriffen, weil ſie jene Widerlegung für unmöglich, und eine Vertheidigung ihres eigenthümlichen Theaters für ein Hinderniß zu einer beſſern Ausbildung deſſelben halten; allein die Wahl der Stücke ſelbſt iſt, ſo viel ich weiß, von keinem getadelt worden. (S. Enſayo de una Bibl. Eſpañ. B. 1 S. 22 u. f. und S. 109 u. f.) — Die franzöſiſchen, beſondern Ueberſetzungen verſchiedener ſpaniſchen Stücke ſind bereits vorher angezeigt. Von den, durch le Sage verfertigten ſind 2 in ſeinem Theatre Eſpagnol, Par. 1700. 12. und zwey in ſ. eigenen Theatre, Par. 1739. 12. und die Extraits de pluſieurs pieces du Theatre Eſpagnol . . . par du Perron de Caſtera, Par. 1738. 12. 3 Th. und das Theatre Eſpagnol von Linguet, Par. 1768. 12. 4 Th. erſchienen. Das letztere iſt wieder, Braunſchweig 1770. 8. 3 B. ins Deutſche überſetzt worden. Daß Linguet mit den Stücken ſehr frey umgegangen iſt, geſteht er ſelbſt; und ſo viel iſt gewiß, daß die Eigenthümlichkeiten des ſpaniſchen Dialogs nicht aus ihnen zu lernen ſind. Er hat von dem, was darin äuſſerſt characteriſtiſch, und ſo gar zur Verſtändlichkeit des folgenden nothwendig iſt, wie z. B. gleich in der erſten Scene der Eſclava de ſu Galan (B. 1. S. 81. d. deutſchen Ueberſ.) vieles weggelaſſen, und dem D. Juan dafür ein albernes: „was ſagen Sie?“ (Que dites-Vous?) in den Mund gelegt, das weder mit dem vorhergehenden noch folgenden zuſammenhängt. —

Mit der ſpaniſchen Komödie verbunden, ſind die, zwiſchen den Jornaden, geſpielten kleinen Stücke, oder Entremeſes. Daß dieſe ſo alt, als die ſpaniſche Bühne ſind, erhellt aus der ſchon angeführten Stelle des Cervantes; und daß ſie, in ihrer Art, zu den beſten dramatiſchen Producten der Spanier gehören, geſteht ſelbſt Signorelli ein (Krit. Geſch. des Theat. Th. 2. S. 226 u. f.). Sie führen, nach Maßgabe ihres Innhaltes, und ihrer Beſchaffenheit, verſchiedene Benennungen, als Entremeſe, überhaupt, und, wenn ſie mit Tanz verbunden ſind, Bayle, ſo wie, wenn Masken darin vorkommen, Mociganga, und, wenn ſie vorzüglich aus bloßem Geſange beſtehen, Saynete, oder auch urſprünglich Xacara. Geſang findet ſich, indeſſen, faſt in allen; wenigſtens endigen die mehreſten ſich mit einem Liede; auch ſind die mehreſten in Verſen abgefaßt. Die darin auftretenden Perſonen ſind, gewöhnlich, niedrigen Standes, und der Zahl nach ſehr wenige. In den neuern Zeiten hat man mehr Verwickelung hinein gebracht, und ſie dadurch bis zur Größe kleiner Luſtſpiele ausgedehnt. Geſchrieben ſind deren, vom Lope de Rueda, dem erſten komiſchen Dichter, an, bis auf den, noch lebenden Ramon la Cruz, ſehr viele geworden. Huerta hat ſeinem Catalogo ein Verzeichniß von mehr, als 400 Stücken dieſer Art beygefügt. Auch ſind verſchiedene Sammlungen davon, unter folgenden Titeln, vorhanden: Jocoſerias: Burlas veras, o Reprehenſion moral y feſtiva de los deſordenes publicos, Mad 1645. 8. Vallad. 1653. 8. (Der Verf. derſelben ſoll Luis Quiñones de Benavente ſeyn. Der eigentlichen Zwiſchenſpiele darin ſind 36.) — Arcadia de Entremeſes, eſcritos por los Autores mas claſicos de Heſpaña, Pampl. 1700. 8. — Comico feſtejo, Mad. 1742. 8. 2 B. (Dem Herausgeber, Joſ. de Ribas, einem Bejete bey einer der Madrider Schauſpielergeſellſchaften, zu Folge, ſoll der Verf. derſelben, Franc. de Caſtro, ein berühmter Bejeto des ſpaniſchen Theaters, ſeyn) — Bey dem Theat. Heſp. des Huerta findet ſich ein Band mit 26 Stücken dieſer Art. — Deutſch beſitzen wir die, durch Linguet überſetzten, in dem Nachtrage zu dem ſpaniſchen Theater, Riga 1771. 8. und, in F. J. Bertuchs Magaz. der ſpaniſchen und portug. Litterat. B. 1. S. 213. und B. 3. S. 129 zwey von den achten, welche Cervantes geſchrieben hat. —

Noch führen, in der ſpaniſchen Sprache, die Nahmen von Comedia und Tragicomedia, verſchiedene, in Proſa abgefaßte, und vielleicht ſchon mit Ausgang des 15ten oder doch mit Anfang des 16ten Jahrhundertes erſchienene Schriften, welche auch in Aufzüge und Auftritte abgetheilt ſind, und von den Spaniern ſelbſt, von Naſarre, Velasquez u. a. m. gewöhnlich unter die Luſtſpiele geſetzt werden; da aber, ſichtlich, keine derſelben zum Aufführen gemacht worden iſt: ſo verdienen ſie, eigentlich, hier eben ſo wenig, einen Platz, als die Komödie des Dante, und ſo viele Schriften aus jenem Zeitpunkt, welche ähnliche Titel haben. Nachrichten von ihnen liefert Velasquez, S. 305 u. f. d. U. — — Und auſſer dem, was, ebend. von der eigentlichen Komödie der Spanier geſagt wird, handeln von dieſer noch: Ein Brief Sobre la Comedia von Andr. Rey de Artieda, in ſ. Diſcurſos, Epiſt. e Epigr. (unter dem Nahmen Artemidoro) Sarag. 1605. 4. — Breve diſcurſo de las Comedias y de ſu repreſentacion por D. Diego Vich, Valenc. 1650. f. — Naſarre, a. a. O. — L. Riccoboni, a. a. O. — Piet. Signorelli, in der Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 26 u. f. S. 72 u. f. S. 324 u. f. — Lettre ſur le Theatre Eſpagnol, im 4ten B. S. 372 der Variétés litterair. Par. 1768. 12. 4 B. — Fr. v. Cronegk in ſ. Schriften, Th. 1. S. 387. — G. E. Leſſing, in der Dramat. N. LX u. f. — C. F. Flögel, in ſ. Geſch. der komiſchen Litterat. B. IV. S. 157 u. f. und in ſ. Geſch. des Groteskekom. S. 73 u. f. — — S. übrigens den Art. Dichtkunſt.

Wegen der Komödie in Portugal, verweiſe ich auf den Velasquez, S. 78 - 94 d. d. Ueberſ. — Junks Nachrichten von der portugieſiſchen Litteratur, Frankf. 1778. 8. — die Gothaiſchen Theaterkalender, vom J. 1778 und 1779 — und C. F. Flögels Geſchichte der kom. Litteratur, B. IV. S. 184 u. f. — In dem 3ten B. S. 247 u. f. von F. J. Bertuchs Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur findet ſich ein portugieſiſches Luſtſpiel überſetzt, welches, meines Bedünkens, die Anlage zu einem ſehr intereſſanten Stücke hat. — —

In Frankreich iſt das Luſtſpiel überhaupt, oder doch das, was man, nach Maßgabe der Geiſtesbildung der Zeit, ſo nennen muß, eigentlich ſehr alt. Schon Karl der Große verbot das Spielen der Hiſtrionen, und unter den Geſetzen der Könige von dem zweyten Stamme findet ſich eines (apd. Baluz. B. 1. S. 996), worin den Schauſpielern (Scenicis) bey

Leibesſtrafe unterſagt wird, in geiſtlichen Kleidungen aufzutreten: ein Beweis, daß die Verf. der Hiſt. du Theatre Franc. (B. 1. S. 9) und ihre Ausſchreiber, nicht ſonderlich unterrichtet waren, wenn ſie behaupten, daß unter eben dieſen Königen ſich keine Spur mehr von dergleichen Schauſpielen findet. Von welcher Beſchaffenheit dieſe aber waren, iſt nicht mit Gewißheit bekannt. —

Das Alter der geiſtlichen Schauſpiele, oder Myſterien in Frankreich, das heißt der, in der Landesſprache abgefaßten Stücke dieſer Art, ſteigt, ſo viel wir jetzt wiſſen, bis in das dreyzehnte Jahrhundert hinauf, (S. Fabl. ou Contes du XII et du XIII. Siecle, Par. 1779. 8. 3 B. B. 1. S. 325 u. f. wo die Beweiſe und Auszüge davon ſich finden) und ſpäter kann nicht, wie Riccoboni (Reflex. hiſtor. et crit. ſur les Theatres de l'Europe, S. 79), Signorelli (Krit. Geſch. der Theaters, Th. 1. S. 333 und 351), C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litter. B. IV. S. 235) u. a. m. wollen, der erſt, mit Ausgang des vierzehnten Jahrhundertes gebildete, ſo genannte Chant royal die Veranlaſſung dazu gegeben haben, welches der letztere um deſto minder hätte nachſchreiben ſollen, da er, und nur auf der vorher gehenden Seite, ſelbſt dergleichen Schauſpiele ſchon aus dem Anfange des vierzehnten Jahrhundertes anführt; und da jene Behauptung ſich wahrſcheinlich nur darauf gründet, daß in einige Stücke dieſer Art, als in das Myſtere de la Paſſion, lateiniſche Hymnen, in der Form des Chant royal eingewebt ſind. (S. Hiſt. du Theat. franc. B. 1 S. 171. Amſt. Ausg.) Indeſſen erhielten dieſe Schauſpiele dadurch, daß ums J. 1380 ſich eine beſondre Geſellſchaft in Paris (Confrerie de la Paſſion) zu ihrer Aufführung vereinte, und dieſelben regelmäßig, an einem beſtimmten Orte, vorſtellte, mehrere Beſtändigkeit, ſo wie bis zum J. 1548, als in welchem ſie unterſagt wurden, ſich auf dem Theater, (S. Hiſt. du Th. franc. Amſt. Ausg. B. 1. S. 50. B. 2. S. 2 u. f. vergl. mit B. 3. S. 241 u. f. der Pariſer Ausg.) und Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 5) hätte dieſes Verbot ja nicht mit einer Sentenz über den Mangel des Geſchmackes der Franzoſen in dieſem Zeitpunkt begleiten ſollen, da dieſe Stücke auch in Italien, und zwar um dieſelbe Zeit, nicht allein verboten, ſondern auch noch lange nachher daſelbſt geſpielt wurden. Geſchrieben ſind deren indeſſen in Frankreich noch viel ſpäter worden. In der Bibliotheque du Theatre franc. wird eine Naiſſance de J. C. eine Adoration des trois Rois, u. a. St. m. welche erſt ums J. 1680 ſollen erſchienen ſeyn, angeführt. Ausführliche Nachrichten und zum Theil Auszüge davon liefert, unter andern, die Hiſt. du Theatre franc. im 1ten, 2ten und 3ten B. — der erſte Band der Eſſais hiſtor. ſur l'origine et les progrès de l'art dramat. en France, Par. 1784. 16. — L. Riccoboni, in den Reflex. . . ſur les differens Theatre de l'Europe, S. 79 u. f. — C. F. Flögel in ſ. Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 235 u. f. und Geſch. des Groteskekom. S. 87 u. f. S. auch Bayle, Art. Chocquet. — —

Die, eigentlich aus den Myſterien entſprungenen, und mit ihnen verbundenen Moralitäten, oder diejenigen Stücke, in welchen vorzüglich lauter allegoriſche Perſonen auftreten, ſcheinen in Frankreich mit Ausgange des vierzehnten, oder im Anfange des funfzehnten Jahrhundertes entſtanden zu ſeyn. Um dieſe Zeit nähmlich wurde die Innung der Prokuratoren (La Bazoche) zu Paris, wahrſcheinlicher Weiſe durch den Beyfall, welchen die vorher gedachte Geſellſchaft erhielt, bewogen, auch Schauſpiele zu geben; und da jene auf die Vorſtellung der heil. Geſchichten ein ausſchließendes Privilegium hatte: ſo verfielen dieſe auf die Vorſtellung von Stücken, welche die Moral lehren ſollten. Wenigſtens iſt nicht bekannt, daß deren dort wären früher geſchrieben worden. Nachrichten von ihnen finden ſich in der Hiſt. du Theat. fr. im 2ten und 3ten B. — in den Eſſais hiſtor.

ſur l'art dramat. en France, B. 1. a. v. St. — in C. F. Flögels Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 245 u. f. — Auch enthält zu der Geſchichte dieſer ſowohl als der vorhergehenden Gattung von Dramen in Frankreich, das Gloſſarium des du Cange, voc. Moralitas, Ludus, Robinet, Pentecoſte, Perſonagium, u. a. m. ſehr gute Beyträge. — —

Stücke weltlichen Innhaltes, oder ſolche, welche, eigentlicher, **Komödien** heißen können, ſind in Frankreich ſehr alt. Zwar haben die ſo genannten Troubadours nicht, wie ſonſt behauptet wurde, deren geſchrieben, (S. den Diſc. prel. der Hiſt. litteraire des Troubadours, S. LXIX.) ob ſich gleich nicht läugnen läßt, daß ihre, unter Begleitung von Muſik, und allerhand Taſchenſpielerkünſten und Gaukeleyen, abgeſungenen Lieder, eine Art von Schauſpiel gebildet haben müſſen, und ob gleich die neueſten Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, als die Verf. der Hiſt. univerſelle des Theatres, und der Eſſais hiſtor. ſur l'art dramatique en France, ſie noch immerfort unter den dramatiſchen Schriftſtellern aufführen. Aber, unter den Schriften ihrer nördlichen Mitbrüder, der Trouveres, hat le Grand ein, wahrſcheinlicher Weiſe, im 13ten Jahrhundert abgefaßtes Stück gefunden, welches den Titel Jeu du Berger et de la Bergere führt, und unſtreitig hieher gehört. (S. Fabl. ou Contes du XII. et XIII. ſiecle, B. 1. S. 148 u. f.) Auch ſcheinen einige andre, eben daſelbſt angezeigte Stücke, als Le Jeu du Pelerin, Le Mariage, und Les Croiſades zur Vorſtellung beſtimmt, oder Dramen geweſen zu ſeyn. Indeſſen konnte es, natürlicher Weiſe, nicht eher eigentlich dramatiſche Stücke geben, als bis ſich Menſchen zu ihrer Vorſtellung zuſammen gethan hatten; und dieſes konnte nicht wohl eher erfolgen, als bis irgend eine andre Veranlaſſung dazu vorhanden war, unter welchen, wie bereits bemerkt worden iſt, die von religiöſen Feſten, die natürlichſte ſeyn mußte. Dieſem gemäß finden wir in Frankreich, bald nach der Errichtung der vorher gedachten Geſellſchaften, verſchiedene, der Geiſtesbildung des Zeitalters angemeſſene Arten von weltlichen Dramen, welche anfänglich mit jenen religiöſen und moraliſchen Dramen zugleich geſpielt wurden, ſolche aber ſehr balde von der Bühne verdrängten. Die erſtern derſelben waren die ſo genannten Farcen, Stücke in einem Act, und von wenigen Perſonen. Die Zeit ihrer Entſtehung iſt bis jetzt noch nicht ausgemacht. Gewöhnlich wird die Erfindung derſelben den Mitgliedern der Bazoche zugeſchrieben, und würde alſo in den Ausgang des 14ten oder in den Anfang des 15ten Jahrh. fallen; aber le Grand glaubt, in dem vorher gedachten, vermeintlich im 13ten Jahrhundert geſchriebenen Jeu du Pelerin (a. a. O. S. 357 und 358) ſchon eine Farce, oder doch die Anlage dazu zu finden; und die Verf. der Encyclopedie (Art. Parade) behaupten, daß in der, ums J. 1310 vollendeten Fortſetzung des Roman de la Roſe, die berühmteſte dieſer Farcen, der Advokat Patelin, bereits angeführt iſt, und daß wohl gar Wilh. Loris (1260) der Verfaſſer derſelben ſeyn könne. Indeſſen wird eben dieſes Stück von andern wieder andern, und zum Theil viel ſpätern Schriftſtellern, als dem Pierre Blanchet († 1519), dem Franc. Corbeuil, u. a. m. beygelegt; und wahrſcheinlicher Weiſe liegt derſelben eine alte Erzählung (fabliau) zum Grunde, auf welche in der Fortſetzung des Roman de la Roſe angeſpielt wird, und das irgend einer der vorher genannten Dichter in dramatiſche Form brachte. Doch, dem ſey, wie ihm wolle, genug, höchſtens erſt mit Ausgang des vierzehnten Jahrhundertes können Stücke dieſer Art regelmäßig auf der Bühne erſchienen ſeyn, weil es nicht eher, gleichſam ſtehende Schauſpielgeſellſchaften gab; und, von dieſem Zeitpunkte an, wurden auch ſehr viele geſchrieben und geſpielt. Es ſcheint deren von verſchiedener Gattung gegeben zu haben; wenigſtens ſpricht la Porte, in ſeinem Werk von den Bewunderten, von Farce joyeuſe, hiſtrionique, fabuleuſe, enfarinée, morale, recreative, facetieuſe, badine, françoiſe, nouvelle. Der Zweck aller war, die herrſchenden Laſter und Thorheiten lächerlich zu machen; und dieſer Zweck ſoll in vielen glücklich erreicht worden, aber ſie ſelbſt, zugleich, ſehr balde in plumpe und perſönliche Satire ausgeartet, und mit ſchmutzigen Zweydeutigkeiten angefüllt geweſen ſeyn. Nur ſehr wenige ſind von den, wie es heißt, erſchienenen vielen übrig; und von dieſen iſt der angeführte Patelin die merkwürdigſte und bekannteſte. Sie iſt verſchiedene Mahl, als Par. 1474. 1490. 4. 1723. 8. und öfterer einzeln gedruckt, und ſo gar in das Lateiniſche (aber vermehrt mit einer Perſon, wie ſie in den frühern Stücken gebräuchlich waren, welche die Zuſchauer auf die ſchönſten Stellen aufmerkſam macht) Par. 1513. 12. überſetzt, ſo wie vom Brueys und Palaprat, im J. 1720 umgearbeitet wieder auf die Bühne gebracht worden, auf welcher ſie noch ſich erhält. Ob ſie, urſprünglich, wie Flögel (Geſch. der kom. Litter. B. IV. S. 251) will, in Proſa abgefaßt geweſen, u. d. m. beruht auf bloßen Muthmaßungen, und iſt nicht wahrſcheinlich, weil, wenigſtens nach den übrig gebliebenen Stücken dieſer Art zu urtheilen, keine andre, als verſificirte, geſpielt wurden. Uebrigens werden, in verſchiedenen derſelben, noch moraliſche Weſen, als Dire und Faire, Peu, Moins, Trop und Prou, Rond und Quarre, u. d. m. aufgeführt; und in anderen haben die Perſonen noch nicht beſondre Nahmen, ſondern heißen blos, Mari, Femme, Neveu, Fille, Veillard, u. ſ. w. wodurch denn, meines Bedenkens, der damahlige Zuſtand des franzöſiſchen Theaters und der herrſchende Begriff vom Drama, in ein ziemlich helles Licht geſetzt wird. Auch führt eine derſelben ſchon den Titel Komödie (Comedie des deux Filles et des deux mariez), deren Verfaſſer die bekannte Margarete de Valois, Schweſter Franz des erſten, ſeyn ſoll. Mehrere Nachrichten von ihnen [illegible], unter andern, in der Hiſt. du Theatre franc. B. 2. S. 130 u. f. B. 3. S. 163 u. f. — in C. F. Flögels Geſch. der kom. Litt. B. IV. S. 249 (aber etwas mangelhaft und unordentlich). — — Eine zweyte Gattung komiſcher Dramen aus dieſem Zeitpunkt, ſind die Soties, oder Sotiſen. Ihre Entſtehung fällt unter die Regierung Carls des ſechſten († 1422) und alſo in den Anfang des funfzehnten Jahrhundertes; und ihre Benennung ſo wie ihr Daſeyn ſchreibt ſich von einer Geſellſchaft junger Leute her, welche, in dieſem Zeitpunkte, unter dem Nahmen der Enfans ſans ſoucy ſich vereinten, und deren Vorſteher Prince des Sots oder Roi des Sots, und zwar, wahrſcheinlicher Weiſe, deswegen ſo hieß, weil er auf die Thorheiten des menſchlichen Geſchlechtes ſein Reich gründen wollte. Sie ſchrieben nicht allein, ſondern ſpielten dieſe Stücke auch ſelbſt, welche, ihrer Beſchaffenheit nach, in ſo fern Aehnlichkeit mit den Moralitäten hatten, als die darin auftretenden Perſonen blos allegoriſche Weſen, wie, z. B. le Monde, Abus, Sot diſſolu, Sot glorieux, Sot corrompu, Sot trompeur, Sot ignorant, Sotte folle, Sotte commune, Sotte occaſion, Sotte Fiance, oder Benefice grant, benefice petit, Vouloir extraordinaire, Seigneur de Joye, Seigneur du plat d'argent, Abbé de platte bourſe, u. d. m. waren. Aber ſie wichen darin gänzlich von ihnen ab, daß ſie nicht, wie die Moralitäten, gleichſam Moral lehren, ſondern Gebrechen und Laſter züchtigen wollten; und, nach den übrig gebliebenen zu urtheilen, verſchonten ſie weder die Geiſtlichen, noch den König ſelbſt, wenigſtens nicht Ludwig den zwölften, der das, warum er vielleicht Lob verdient hätte, ſeine Sparſamkeit, ſich öffentlich von ihnen vorwerfen laſſen mußte, allein, gleich einem weiſen Fürſten, auch nie verlangt hatte, in ihnen verſchont zu werden. Anfänglich ſcheinen ſie allein geſpielt worden zu ſeyn; aber ſehr balde wurden ſie auch, mit den Moralitäten zuſammen, von den Clercs de la Bazoche, und ſo gar, in

Verbindung mit den Myſterien der Confrerie de la Paſſion, deren Vorſtellungen dadurch den Nahmen von Jeux de pois pilés erhielten, (S. Hiſt. du Theatre franc. B. 1. S. 43. Amſt. Ausg.) als Zwiſchen- oder Nachſpiele, aufgeführt. Mehrere Nachrichten, und Auszüge aus ihnen finden ſich in der Hiſt. du Theatre franc. B. 2. S. 177. Amſt. Ausg. B. 3. S. 101 u. f. S. 305 u. f. Pariſ. Ausg. — Was Signorelli (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 2 u. f. der U.) und C. F. Flögel (Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 252 u. f.) behaupten, bedarf ſehr vieler Berichtigungen. Die Geſellſchaft ſelbſt, welche ihnen den Nahmen gab, ſcheint ums J. 1612 eingegangen zu ſeyn (S. Hiſt. du Th. franc. B. 3. S. 256). — —

**Die eigentliche Komödie**, oder dramatiſche Stücke in der Form und von der Beſchaffenheit der griechiſchen und lateiniſchen Komödie ſind in Frankreich nicht eher, als um die Mitte des ſechszehnten Jahrhundertes geſchrieben worden; und wahrſcheinlicher hat C. F. Flögel ſich durch das, was in der Ueberſetzung des Dict. ſur l'art dramatique aus dem 3ten Bde. der Annal. poet. von der Komödie überhaupt, mit Rückſicht auf einige Kenntniß der Geſchichte der franzöſiſchen Bühne, geſagt wird, verleiten laſſen (Geſch. der kom. Litterat. B. IV. S. 259) auf die eigentliche Komödie, von welchen er daſelbſt handelt, anzuwenden, und ſo von den erſten Werken der eigentlichen Komödianten, welche verloren gegangen, und von Stücken v. J. 1440, und von Jean Pontalais zu ſprechen. Das Stück, von welchem die Rede iſt, nähmlich das älteſte, deſſen Verfaſſer ſich genannt hat, iſt kein anders, als Le Myſtere des Actes des Apôtres, welches ſich von den Gebrüdern Arnoul und Simon Greban herſchreibt, (S. Hiſt. du Th. franc. B. 2. S. 209. Anm. a. und S. 210. Amſt. Ausg.) und Pontalais, oder Pont Alletz ſoll eben auch nichts, wofern er ſonſt noch irgend etwas geſchrieben hat, als Moralitäten, Myſterien, Farcen geſchrieben haben, und war, wie ihn Du Verdier nennt, Chef et Maitre des Joueurs de Moralités et Farces (S. ebend. S. 224 u. f.) Alles dieſes gehört alſo zu den vorhergehenden Stücken, und in den vorhergehenden Zeitpunkt; auch hat Flögel ſelbſt ſchon, S. 242 und 244 dieſer Dinge gedacht; und den erſten Begriff von der regelmäßigen Komödie haben die Franzoſen, wahrſcheinlicher Weiſe, erſt durch die Ueberſetzung der Andria des Terenz, von Bonaventure, im J. 1537, wofern nicht gar ſchon durch eine frühere, völlige Ueberſetzung dieſes Dichters (ſ. Art. Terenz) erhalten. Das erſte Originalſtück dieſer Art aber iſt die, im J. 1552 geſpielte, in achtſylbigten Verſen abgefaßte Eugene ou la Rencontre von St. Jodelle († 1573); und Signorelli iſt eben ſo ſchlecht unterrichtet, als parteiiſch, wenn er (Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 6 u. f.) ein, erſt im J. 1581 geſpieltes, aber, wohl gemerkt, aus dem Italieniſchen gezogenes Stück, für älter, und für die erſte ächte Komödie ausgiebt. Nach dem Jodelle haben für die komiſche Bühne der Franzoſen überhaupt gearbeitet: Jacq. Grevin († 1570) Remy Belleau († 1577) Jean de Baif († 1589. Sein Brave oder Taillebras iſt nichts, als eine Ueberſ. des Miles glorioſus.) Jean de la Taille († 1607. Seine Corrivaux, welche ums J. 1562 erſchienen ſeyn ſollen, ſind eigentlich die erſte franzöſiſche Komödie in Proſa, und die erſte, worin die Scene ausdrücklich nach Frankreich verlegt iſt. Indeſſen iſt ſein Stück, ſichtlich, aus dem Italieniſchen genommen. . . Es hat einen Prolog, worin wider Farcen und Moralitäten declamirt wird.) Pierre de la Rivey (Comedies facetieuſes, Par. 1579. 12. Lyon 1579. 12. Rouen 1601. 12. Es ſind ihrer ſechs, Le Laquais, la Veuve, les Eſprits, le Morfondu, les Jaloux, les Ecoliers; und im J. 1611 gab er deren noch drey heraus, La Fidele, la Conſtance, und les Trompeurs. Auch dieſe Stücke ſind ſämmtlich in Proſa abgefaßt, und der Verf. vertheidigt ſich deswegen, in der Vorrede der erſtern Sammlung, mit dem Beyſatz der italieniſchen Komiker. Indeſſen fehlt es den Stücken dieſer Sammlung keinesweges an Werth, das heißt, nicht an einzeln niedrig komiſchen Zügen. Aber an Characterſchilderung iſt bey ihm nicht zu denken; und die Verwickelungen ſind, größtentheils, ſehr verwirrt. Daß Moliere und Regnard ſeine Arbeiten benützt haben, iſt bekannt. Was weniger bekannt iſt, und doch bemerkt zu werden verdient, iſt, daß der Verf. ſichtlich die Ideen zu ſeinen Komödien aus italieniſchen Stücken genommen hat. Seine letztern Stücke ſollen ſchlechter ſeyn; ich habe ſie aber nicht geleſen.) Nic. Filleul (Sein, im J. 1566 geſpieltes Stück, Les ombres, iſt, ſo viel ich weiß, die erſte Komödie in Frankreich, welche den Titel, Paſtorale, führt, und worin ſo genannte Schäfer und Schäferinnen, oder Perſonen mit Schäfernamen, auftreten. Er hatte der Nachahmer viele.) Rob. Garnier (Ich führe ihn blos an, um zu ſagen, daß er gar keine Komödien geſchrieben hat. Zwar führt ſ. Bradamante, geſpielt ums J. 1582, den Titel Tragikomödie, und ſoll das erſte franzöſiſche Stück mit dieſem Titel ſeyn; aber die franzöſiſche Tragikomödie läßt ſich nicht, wie die ſpaniſche, zur Komödie rechnen, weil ſie nicht ſo wohl, gleich dieſer, wegen Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, als wegen ihres glücklichen Ausganges ſo heißt). Alex. Hardy († 1630. Seine Fruchtbarkeit iſt das merkwürdigſte an ihm. Aber, wenn Signorelli, Krit. Geſch. des Theaters, Th. 2 S. 10 u. f. bey Gelegenheit ſeiner, wieder, zu Gunſten der italieniſchen Bühne, über die Unanſtändigkeit der franzöſiſchen, declamirt: ſo möchte man beynahe auf den Einfall kommen, daß der Italiener die Stücke ſeiner eigenen Nation gar nicht geleſen hat.) Balt. Baro (1650) Jean Rotrou († 1650) Paul Scarron († 1660. Scarron, ſagt einer der Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, bey Gelegenheit ſeines, ums J. 1645 geſpielten und aus dem ſpaniſchen gezogenen Jodelet, oder Maitre Valet, ouvrit la carrière au dialogue comique. Oeuvr. Par. 1785. 8. 7 Bde.) Franç. de Bois Robert († 1662) Jean Desmarets (1676) Pierre Corneille († 1684. Er muß, in ſo fern dem Moliere zuvor gehen, als ſ. Menteur das erſte Muſter von Characterkomödie war, und als er, wie Voltaire es ausdrückt, die Komödie aus der Barbarey und Erniedrigung zog) Jean B. Poquelin de Moliere († 1673. „Vor dem Moliere," ſagt Fontenelle, „ſuchte man das Lächerliche in ſehr mühſam erſonnenen Begebenheiten; man dachte nicht daran, es aus dem menſchlichen Herzen, das daran ſo reich iſt, zu ſchöpfen." Das erſte ſeiner gedruckten Stücke iſt der Etourdi, welcher zuerſt, Lyon 1653 geſpielt wurde. Von den ſo vielen Ausg. ſ. W. begnüge ich mich mit der Anzeige der von Joly und Serre, Par. 1734. 4. 6 B. mit K. von Le Bret, Par. 1773. 8. 6 B. 1785. 4. 6 B. mit K. und von den vielen Schriften über ihn, mit der Anzeige der Vie . . . par Mr. de Voltaire, welche eigentlich zum Behufe der zuerſt angeführten Ausgabe geſchrieben wurde, und ſich, im 61ten B. der Sammlung ſ. W. von Beaumarchais findet, und dem 3ten B. der Art de la Comedie des Cailhava, worin von den Nachahmungen Moliere's gehandelt wird. Ein Eloge deſſelben von Champfort, erſchien 1770. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche, außer einigen einzeln Stücken von andern, ſind ſeine Komödien von Caſtelli; in das Engliſche, von John Ozell († 1743) und von Heinr. Baker und Jam. Miller, Lond. 1739 12. 10 Bde. In das Deutſche, von Joh. Sam. Müller, Hamb. 1750 und 1769. 8. 4 Th. und für Deutſche von Mylius und Meißner, Berl. 1779. 8. 1ter Th.) Ant. Jacq. Montfleury († 1685 Theatre, Par. 1775. 12. 4 B.) Jean Franç. de la Tuillerie († 1688) Phil. Quinault († 1688. Oeuvr. Par. 1777. 12. 5 B.) Raym. Poiſſon († 1690) Iſ. de Benſerade († 1691) Jean de la Fontaine († 1695) Jean Racine († 1699) Edm. Bourſault († 1701) Chr. de St. Evremont († 1703) Noel de Hauteroche († 1707.

(† 1707. Theatr. Par. 1778. 12. 9 B.) Th. Corneille († 1709) Jean Frc. Regnard († 1710. Oeuvr. P. 1789. 12. 4 B. Deutſch, Berl. 1757. 8. 2 B.) Jean Palaprat († 1721) Dav. Aug. Brueys († 1723. Theatre, Par. 1735. 12. 3 B.) Jean Gilb. Campiſtron († 1723) Ch. Riviere du Freſny († 1724. Oeuvr. Par. 1779. 12. 4 B. L'art de du Freſny, ſagt ein franzöſiſcher dramatiſcher Kunſtrichter, eſt de faire contraſter pluſieurs de ces caractéres peu marqués entre eux; après Moliére il a le mieux ſaiſi la nature.) Flor. Dancourt († 1725. Theatr. Par. 1760. 12. 12 B. Chef d'oeuvr. P. 1783. 12. 4 B. Ueberſetzt erſchien ein Theil ſ. Stücke, Bresl. 1760. 8.) Joſ. de la Font († 1725) Marc. Ant. le Grand († 1728) Mich. Boyron, Baron gen. († 1729) Ant. Houdard de la Motte († 1731. Oeuvr. Par. 1754. 12. 10 B.) Jean B. Rouſſeau († 1741) Autreau († 1745) Alain Rene le Sage († 1747. Theatr. Par. 1774. 12. 2 B.) Louis Fuzelier († 1752) Ch. Ant. Coypel († 1752. Einer der erſten, welcher im J. 1718 für die italieniſche Bühne zu Paris, franzöſiſche Stücke ſchrieb.) d'Allainval († 1753) Louis Riccoboni († 1753) Tom. l'Affichard († 1753. Theatr. Par. 1768. 12.) Pierre Cl. Nivelle de la Chauſſee († 1754. Oeuvr. Par. 1777. 12. 5 B.) Phil. Ner. Deſtouches († 1754. Oeuvr. Par. 1757. 4. 5 B. 1774. 12. 10 Bde. Deutſch, Leipz. und Gött. 1756. 8. 4 B. und für Deutſche, von Molius und Weißner, Berl. 1779. 8. 1ter Th.) Charl. Bart. Fagan († 1755. Oeuvr. P. 1760. 12. 4 B.) Guyot de Merville († 1755. Theatre, Par. 1766. 12. 3 B.) Louis Franc. de Liſle († 1756. Einer der Geſchichtſchr. der franzöſiſchen Bühne ſagt von ihm: Il nous fit connoitre un nouveau genre de Comedie . . . ou tout eſt ſimple, naif, et ou l'allegorie eſt employée avec tant d'art, qu'elle fait ſortir la verité du ſein de la nature, et le comique de la nature et de la verité.) Bernh. de Fontenelle († 1757. Deutſch, Hamb. 1758. 8.) Françoiſe de Graffigny († 1758) Louis de Boiſſy († 1758. Theatr. Rouen 1758. 12. 8 B. Oeuvr. Haye 1768. 12. 8 B.) Louis Cahuſac († 1759) Joſ. Franc. Deſmahis († 1761. Oeuvr. 1778. 12. 2 B.) Jean de la Noue († 1761. Theatr. Par. 1765. 12.) P. Chr. Marivaux († 1763. Oeuvr. Par. 1765. 12. 15 B. Sein Theater, Deutſch durch Krüger, 1749. 8. 2 B.) Chr. Frc. Panard († 1765. Theatre, P. 1763. 12. 4 B.) Ant. Alex. Poinſinet († 1769) La Grange († 1769) Frc. Aug. de Moncrif († 1770. Oeuvr. P. 1769. 12. 4 B.) Alex. Piron († 1773. Oeuvr. P. 1776. 8. 7 B.) Cl. Henr. Voiſenon († 1775. Oeuvr. P. 1782. 8. 5 B.) Germ. Frcs. Poullain de St. Foix († 1776. Theatr. Par. 1763. 12. 4 B. überſ. von Joh. El. Schlegel, Leipz. 1749. 8. 1 Th. und der dritte von Wichmann, 1768. 8.) Mazon de Bezay († 1778) Jean B. Greſſet († 1778) Frc. Arouet de Voltaire († 1778) Cl. Joſ. Dorat († 1780. Oeuvr. 8. 18 B. Oeuvr. choiſ. P. 1786. 12. 3 B.) Dion. Diderot († 1784. Theatre, Par. 1758. 12. 2 B. Deutſch, von G. E. Leſſing, Berl. 1759. 8. 1781. 8. 2 Th.) Lebret (Theatr. 1778. 8. 2 B.) St. Marc (Demidrames, Par. 1778. 8.) Benj. Joſ. Saurin (Theatr. P. 1773. 8. Oeuvr. 1783. 8. 2 B.) Ch. Paliſſot de Montenoy (Oeuvr. 1779. 12. 7 B. 1763. 8. 4 B.) Moulier de Moiſſy (1) Theatr. Par. 1768. 12. 2) Jeux de la petite Thalie, P. 1770. 12. 3 Th. Deutſch, Berl. 1770. 1772. 8. 3 Th. 3) Ecole dramatique de l'homme, P. 1770. 12. Deutſch, Berl. 1775. 8.) Mich. Jean Sedaine (Oeuvr. Par. 1776. 8. 4 B.) Edm. de Sauvigny — Jean Frc. Baſtide — Louis Marin (Theatre, P. 1765. 8.) — Ch. Collé (Theatre de Société, Par. 1777. 12. 3 B.) — Coubras (Theatre de Famille, P. 1777. 8. 2 B.) — Barthe — Et. Nicl. de Champfort — Jean Frc. Cailhava (Theatre, Par. 1781. 8. 2 B.) — Carmontel (1) Proverbes dramatiques, P. 1783. 8. 6 B. 2te Aufl. 2) Theatre de Campagne, ſuite aux prov. dram. Par. 1775. 8. 4 B.) —

Fenouillot de Falbaire — Caron de Beaumarchais — Louis Séb. Mercier (Theatre, Amſt. 1778. 12. 4 B. enthält aber bey weitem nicht alle ſeine Stücke, deren, ſo viel ich weiß, überhaupt 28 ſind. Deutſch, Schauſp. vom Verf. des Jahres 2440. Heidelb. 1784. 8.) — Pierre Ch. Roy — Orneval — Ch. Jacq. de la Morliere — Gabr. Mailhol — Du Vaure — Rochon de Chabannes (Theatr. Par. 1786. 8. 2 B.) — Roſoy (Oeuvr. P. 1768. 12. 2 B. 1782. 8. 2 B.) — Le Blanc — Harny — Araignon — Courtial — Renou — Arthaud — Obrien — Dubeter — La Borde (Oeuvr. Lyon 1783. 8. 4 B.) — Florian (Theat. ital. Par. 1786. 18. 3 B.) — Monnier — Deſfontaines — La Coſte de Mezieres — Chauveau — Quetant — Chev. de Laures — Aveſne — Azemar — Monvel — Abt Schosne — Collot d'Herbois — Deſforges — Fontiere — Mad. de Sillery, oder Gräfin Genlis (1) Theatre à l'uſage des jeunes perſonnes, Par. 1779. 8. 4 B. Deutſch, Leipz. 1780. 8. 3 Bde. Hamb. 1780. 8. 3 B. 2) Theatre de Société, P. 1781. 8. 2 B. Deutſch, Leipz. 1783. 8. 3) Pieces tirées de l'Ecrit. ſainte, Gen. 1787. 8.) — Jul. de Vinciat — Dudoyer — Imbert — Dorvigny — Chabeauſſiere — Meline — Mll. Raucourt — Nouville — Feracet — Billard — Jean Fr. d'Harleville Collin — Dompierre — Pieyre — Deſforges — Laujeon — Aubé — Vigne — Marq. de Bievre — Andrieux — Patrat — Watelet — Dorfeuille — Ronquil Lieutaud — Mde. Beaunoir — Chev. de Cubieres (Théatre moral, Par. 1784–1786. 8. 2 B. Oeuvr. Orl. 1786. 12. 3 B.) — Garnier (Nouv. Prov. dramat. Par. 1784. 8.) — Barbier — Rochefort — Maltiany — Vilcent — Mde de Gouges — Montanne — Ris — Dorel — Robert — Flins — Fabre d'Eglantin — Deſrede — u. v. a. m. — —

Was die verſchiedenen Gattungen der franzöſiſchen Komödie anbetrift: ſo iſt ſie daran reicher, als irgend eine andre Bühne; wenigſtens unterſcheiden die franzöſiſchen Kunſtrichter ihre Stücke auf ſehr mannichfaltige Weiſe. Ohne der Eintheilung in die Comedie d'intrigues und die Comedie de caractére, oder des Haut comique (Comique noble), des Comique bourgeois und des bas comique, je nachdem die Dichter vornehme, oder bürgerliche, oder gemeine Perſonen aufführen, zu gedenken, finden wir — 1) Comedies heroiques, oder ſolche, worin Könige und Fürſten auftreten, und deren noch, aber nur wenige, erſcheinen, oder geſpielt werden. — 2) Paſtorale, oder Stücke, deren Perſonen eingebildete Hirten und Schäfer ſind, und wovon die Art. Hirtengedicht, und Ballet mehrere Nachrichten geben — 3) Comedies larmoyantes, oder das rührende Luſtſpiel, für deſſen Urheber gewöhnlich Nivelle de la Chauſſee, mit ſeinem Vorurtheil nach der Mode, geſpielt im J. 1735, ausgegeben wird. Aber, wenigſtens ſind die Keime deſſelben viel älter, und, meines Bedünkens, ſchon in dem Philoſophe marié des Deſtouches, aufgeführt im J. 1727, zu finden. Ueberhaupt iſt das Komiſche dieſes Dichters, wie ſchon Leſſing bemerkt hat, in mehrern Stücken, als dem Ruhmredigen, dem Verſchwender, von einer höhern und feinern Art, als ſelbſt in den ernſthafteſten Stücken des Moliere. Noch näher kommt dem rührenden Luſtſpiel das, im J. 1734 erſchienene, Mündel des Fagan; und einzele, wirklich rührende Auftritte giebt es in mehrern ältern Komödien. Indeſſen war vor La Chauſſee der rührende Ton noch nicht, in irgend einem größern Stücke, der herrſchende Ton geweſen; und ſo iſt ihm die Ehre der Erfindung geblieben. An Nachfolgern, welche die Gattung endlich bis zum ernſthaften umbildeten, hat es nicht gefehlt. Der Sidney des Greſſet, die Nanine des Voltaire, die Cenie der Graffigny, der Hausvater des Diderot, (welcher die erſte, eigentlich ernſthafte, Komödie war) und viel andre Stücke von Mercier, Fenouillot de Falbaire, Beaumarchais, Collé, u. a. m. gehören hieher, und erſchienen zuletzt unter dem Titel von Drame, deſſen Character, in Vergleichung mit der Komödie, von Mercier, in einen beau moment de la vie humaine, qui révele l'interieur d'une famille, ou ſans negliger les grands traits on recueille précieuſement les détails, geſetzt worden iſt. Welches Stück aber dieſen Titel zuerſt geführt hat, iſt mir nicht bekannt. Bekannter iſt es, daß die Gattung, mit ernſthaften und lächerlichen Waffen beſtritten wurde. Von der erſtern Art iſt die, im Anfang dieſes Artikels angezeigte Schrift des Chaſſiron, und die gelegentlichen Anfälle von Sabatier, Cailhava, Desfontaines, ſelbſt von Voltaire; von der letztern der Roué vertueux, in der erzählenden Form, der Monſieur Caſſandre, ou les effets de l'amour et du verd de gris, die Lacrimanie, ou Manie des Drames, 1775. 8. die Manie des Drames ſombres, ou le Dramaturge, 1776. 8. die Séances de Melpomène et Thalie, 1779. 8. u. a. m. in dramatiſcher Form. Uebrigens haben wir noch über dieſes Schauſpiel eine deutſche Schrift: Anfang oder Verſuch einiger Bemerkungen vom rührenden Drama, Hirſchb. 1774. 4. — 4) Comedies Ballets, oder Stücke, welche mit Geſang und Tanz verbunden ſind, und wovon, bey dem Art. **Ballet** ſich einige Nachricht findet. — 5) Pièces à ſcènes détachées, oder Scènes à tiroir, welche dadurch von der gewöhnlichen Komödie ſich unterſcheiden, daß die einzeln Auftritte keine Verbindung unter ſich haben, und daß alſo keine eigentliche Verwickelung und keine eigentliche Auflöſung darin Statt findet. Als Beyſpiel kann die Nouveauté des le Grand dienen; und das Muſter dazu ſoll der Momus Fabuliſte des Fuſelier, geſpielt im J. 1717, geweſen ſeyn. — 6) Proverbes dramatiques, worin die handelnden Perſonen irgend ein Sprichwort darſtellen, und worin die Verwickelung alſo gleichſam auſſerhalb dem Character derſelben liegt. Die Verfaſſer derſelben ſind vorher angezeigt; der Urheber derſelben, war meines Wiſſens, Carmontel; und ein Recueil général de Prov. dramat. erſchien, Londr. 1785. 12. 16 Bde. — 7) Als eine eigene Gattung laſſen ſich, die, zur Erziehung geſchriebenen Stücke, oder die **Schauſpiele für Kinder**, wie die Demidrames des St. Marc, die Stücke der Gr. Genlis, nouveau genre, dans lequel, wie ein franzöſiſcher Kritiker ſagt, l'auteur s'eſt interdit tout ce qui a rapport à l'amour, tout contraſte de vices et de vertus, toute intrigue, toute paſſion violente, das Théatre à l'uſage des Collèges, des Ecol. Royal. Par. 1789. 12. 8 B. u. a. m. anſehen. — 8) Eine andre, eigene Gattung machen die Stücke der Comedie italienne, in ſo fern aus, als dieſe, lange Zeit, für ſich allein beſtand, und, auch in den, für ſie geſchriebenen franzöſiſchen Stücken, noch zum Theil Rückſicht auf die ſtehenden, komiſchen Charactere der italieniſchen Komödie aus dem Stegreif genommen worden iſt, oder doch dieſe Stücke, durch eingeflochtene Arien, u. d. m. ſich von der eigentlichen franzöſiſchen Komödie unterſcheiden. Daß ſie, größtentheils, von italieniſchen Schauſpielern geſpielt wurden, ſagt ſchon die Benennung. Und urſprünglich ſpielten ſie auch die, ihnen eigenen Stücke, ſo wie in ihrer Sprache. Nähmlich ſchon im J. 1577 hatte Heinrich der 3te eine Geſellſchaft derſelben, die Gelosi, aus Venedig kommen laſſen; und wenn gleich dieſe, und keine der folgenden, ſich lange behauptete: ſo kamen doch, von Zeit zu Zeit, andre, ſo, daß, bis zum J. 1716, nicht drey, (wie Signorelli und Flögel ſagen) ſondern acht verſchiedene dergleichen Geſellſchaften ihr Glück in Frankreich verſucht hatten. Die letzte von dieſen ſpielte indeſſen auch vom J. 1682 an, Stücke in der franzöſiſchen Sprache und ſchon über dreyßig Jahre wie ſie, im J. 1697, aufgehoben wurde; und im J. 1716 nahm der Regent eine andre, von Riccoboni zuſammengebrachte Geſellſchaft an, die ſich, unter mancherley Abwechſelungen, bis jetzt erhalten hat. Anfänglich führte ſie, in italieniſcher Sprache, Stücke aus dem Stegreif auf; aber der Reiz der Neuheit war nicht groß genug, als daß die Franzoſen lange Luſt behalten hätten, italieniſch zu lernen; und die Geſellſchaft war ſchon im J. 1718 auf dem Punkte, Frankreich zu verlaſſen, als Autreau es wagte, für ſie ein franzöſiſches Stück in drey Acten, untermiſcht mit Geſang und Tanz, Le Port-à-l'anglais ou les nouvelles debarquées, worin ein Theil der italieniſchen Characterrollen beybehalten ſind, zu ſchreiben. Der Beyfall, welchen es erhielt, munterte mehr Dichter auf; und von nun an wurden ähnliche Stücke, in welchen die Maske des Harlekin verfeinert, und er aus einem bloßen Balourd und Gourmand, in einen, bald naiven, bald ſo gar verſchlagenen Spötter allmählig umgeſchaffen wurde, ſo wie Parodien (worunter die auf Voltairs Oedip, im J. 1719 die erſte war, und deren ſchon von der vorhergehenden italieniſchen Komödie waren geſpielt worden) und mit unter auch noch Stücke aus dem Stegreif und ſo gar halb italieniſche und halb franzöſiſche Stücke vorgeſtellt. Aber auch hiebey blieb die italieniſche Truppe nicht ſtehen; ſie verſuchte alles, um ſich, durch Mannichfaltigkeit, neu zu erhalten. Sie gab ganz eigentlich franzöſiſche Komödien, worunter, meines Wiſſens, l'arbitre des differends, im J. 1725, eine der erſten war, Feuerwerke, Pantominen, u. d. m. Und endlich führte ſie, durch eine freye Nachahmung der Serva Padrona, mit Beybehaltung der Muſik des Pergoleſe, nicht allein die italieniſche komiſche Opernmuſik auf dem Theater im J. 1754 ein, ſondern brachte auch ganz eigentliche franzöſiſche Luſtſpiele mit Geſang, oder die franzöſiſchen Operetten, darauf. Alles dieſes ſchützte ſie, indeſſen, nicht. Im J. 1762 wurde ſie mit der franzöſiſchen Opera comique dergeſtalt vereint, daß ſie, wechſelsweiſe, mit dieſer, aber nichts, als italieniſche Stücke, ſpielen durfte (deren nun, verſchiedene, von Goldoni, für ſie geſchrieben wurden; und im J. 1780 wurde ſie gänzlich aufgehoben. Nur ein paar Mitglieder derſelben, vorzüglich der Harlekin, wurden, von der franzöſiſchen Opera comique in ſo fern beybehalten, als auch dieſe noch franzöſiſche Stücke mit dergleichen Rollen ſpielt. Die übrigen Mitglieder derſelben vereinten ſich nun, mit andern, zuſammen zu einer eigentlich italieniſchen komiſchen Operngeſellſchaft, welche noch beſteht, und auch Stücke in franzöſiſcher Sprache mit unter aufführt. Uebrigens ſind die von der erſtern dieſer Geſellſchaften geſpielten, franzöſiſchen Stücke, oder die Entwürfe davon, in dem Théâtre Italien, p. Mr. Gherardi, Par. 1695. 12. 6 Bde. 1775. 12. 6 B. geſammelt. Und für die letztere haben ſehr viele der, vorhin angeführten komiſchen Dichter, als, auſſer dem gedachten Autreau, noch Fuſelier, Romagneſi, l'Affichard, Fagan, de Liſle, (welcher von der Rolle des Harlekin zuerſt einen vortreflichen Gebrauch zu machen wußte) Boiſſy, Marivaux, Panard, Piron, St. Foix, Sedaine, Maſſon de Pezay, Florian, u. v. a. m. Stücke allerhand Art, mit und ohne Harlekin, mit und ohne Geſang, Parodien, u. d. m. geſchrieben. Zu dieſen kommen noch: Pierre Franc. Biancolelli, Domenique gen. († 1734) Jean Ant. Romagneſi († 1742. Oeuvr. Par. 1772. 8. 2 B.) Sim. Ch. Favart, nebſt ſeiner Frau (Oeuvr. Par. 1763. 8. 10 Bde. vorzüglich Operetten, oder Luſtſpiele mit eigentlichen Arien, an Statt der Vaudevilles, von welchen die, auch unter uns bekannte Ninette à la cour, geſp. im J. 1755, eines der erſten, eigentlich franzöſiſchen, Stücke für die Comedie italienne war.) Anſeaume (Oeuvr. P. 1767. 8. worin aber, bey weitem ſich nicht alle ſeine Stücke befinden) — Jean Frc. Marmontel (Oeuvr. Par. 1788. 8. 17 B.) Pariſeau, Piis und Barre, (deren Stücke größtentheils wieder aus Vaudevilles beſtehen) Laconnet, Beuteiller, u. a. m. Auch ſind, von den, durch dieſe Truppe geſpielten Stücken, Sammlungen, unter den Titeln: Nouveau Theatre Italien, Par. 1729 u. f. 12. 13 Bde. 1753. 12. 10 B. Recueil choiſ. de pièces du Theat. fr.

et italien, Haye 1733-1740. 8. 8 B. Nouveau Rec. ebend. 1743-1750. 8. 12 B. Nouveau Théatre fr. et italien, Par. 1768. 8. 8 B. erſchienen. Und die Geſchichte derſelben iſt in folgenden Werken zu finden; Tables alphabet. et chronologiques des pièces repreſentées ſur l'ancien Theatre italien, p. Mr. du Gerard, Par. 1750. 8. Hiſtoire de l'ancien Theatre Italien depuis ſon origine en France jusqu'à la ſuppreſſion en l'année 1697. Par. 1753. 12. (von Ch. Parfait) Lettres hiſtor. ſur la Comedie Ital. p. Mr. Cherni, Par. 1738. 12. Tables chronol. des pieces du nouveau Théatre italien, p. Mr. du Gerard, Par. 1738. 8. Hiſtoire anecd. et raiſonnée du Théatre italien depuis ſon rétabliſſement en France jusqu'à l'année 1769. Par. 1769. 12. 7 B. (von Desboulmiers) Annales du Théatre italien depuis ſon origine jusqu'à ce jour p. Mr. d'Origny, Par. 1788. 8. 3 Bde. Auch finden ſich im 4ten St. S. 129 von G. E. Leſſings Theatr. Bibl. Entwürfe ungedruckter Luſtſp. des italieniſchen Theaters. (S. übrigens den Art. Operette.) — 9) Der Parodie iſt bereits vorher, im Allgemeinen, gedacht. S. übrigens den Art. Parodie. — 10) Noch können die, blos für geſellſchaftliche Theater geſchriebenen Stücke, wovon bereits verſchiedene angeführt, und wozu auch die Apres ſoupers de la ſociété, petit Theatre lyrique et morale, 24 Cah. zu rechnen ſind, als eine beſondre Gattung angeſehen werden. — 11) Eben dieſes ſind die Ambigu-Comiques, oder diejenigen Stücke, welche aus mehrern, verſchiedenartigen Stücken beſtehen. Das erſte derſelben, welches unter dieſem Titel erſchien, war les Amours de Didon et d'Enée von Montfleury, im J. 1673. Es beſteht aus drey Aufzügen, welche ein vollkommenes Trauerſpiel ausmachen; aber zwiſchen den Acten ſind kleine, für ſich beſtehende, luſtige Stücke, als Le nouveau Marié, Don Pasquin d'Avalos und Le Semblable à ſoi-même befindlich, welche alle zuſammen nicht die Länge eines gewöhnlichen Stückes überſchreiten und hinter einander geſpielt wurden. Die komiſche Oper hat nachher noch zuweilen dergleichen Stücke gegeben. — 12) Ferner gehören zu den dramatiſchen Luſtbarkeiten dieſer Art, die ſo genannten Parades, Poſſenſpiele, worin Sitten gemeiner Leute, und niedrige Vorfälle dargeſtellt, und die auf den Boulevards geſpielt werden. Daß ſie nicht, wie C. F. Flögel (Geſch. des Groteskekom. S. 100) zu ſagen ſcheint, mit den ältern, vorher erwähnten, aus den Moralitäten entſprungenen, und mit ihnen verbundenen Farcen, zuſammen hängen, wird dadurch genug erwieſen, daß dieſe, die frühern, keinesweges blos Auftritte der niedrigſten Art, und unter ganz gemeinen Menſchen darſtellen, und daß jene die letztern, mit Rückſicht auf die gewöhnlichen Seiltänzer-Geſellſchaften, von welchen ſie auch geſpielt werden, abgefaßt ſind, und in dem alten Caſſandre, in ſeiner Tochter, oder ſeinem Mündel, der Iſabelle, in dem Leandre, ihrem Liebhaber, und in dem Gilles, (dem Begleiter oder Harlekin der Seiltänzer) ſtehende Charactere haben, welche noch obendrauf in der Sprache, und mit den Accenten des gemeinen Mannes ſprechen. Auch hätte er immer nicht den Encyclopediſten es nachſchreiben ſollen, daß die Philoſophen, und der Ziefel des Paliſſot nichts als Farcen dieſer Art ſind. Eine Sammlung von Paraden erſchien, unter dem Titel: Theatre des Boulevards, ou Recueil de Parades, Mahon (Par.) 1756. 12. 3 Bde. (deren Verf. Caylus, Beilenon, u. a. m. ſeyn ſollen) und in neuern Zeiten, im J. 1779, brachte D'Orville das Theater, auf welchem ſie geſpielt werden, durch das Stück: Les battus payent l'amende, welches über drey hundert Mahl vorgeſtellt wurde, dergeſtalt in Aufnahme, daß die ganze Pariſer ſchöne Welt daſelbſt zuſammen floß. Auch ſchrieb er noch mehr Stücke dieſer Art, als On fait ce qu'on peut, et non pas ce qu'on veut; Chacun ſon metier, les champs bien gardés; Oui ou non; Ni l'un ni l'autre, Les fauſſes conſultations; Jerome pointu; Chriſtophe le Rond; Blaiſe le Hargneux; La fête de la campagne, und, auſſer ihm noch Maieur, Guillemain (Boniface pointu et ſa famille; le faux Taliſman; les bonnes gens, ou Boniface à Paris; Churchill amoureux; Le directeur forain; La roſe et l'epine; l'Amour et Bachus au village) de la Montagne, Arnoud (Marlborough s'en va-t-en guerre) Francois (Monſ. de Marlborough) Madam Beaunoir (Thalie, la folie et les pointûs; Les fêtes changées; Euſtache pointu chez lui; La triſte journée; Le ſculpteur) Mad. St. Leger, Regnier, Pariſau (Le repentir de Figaro) Mottie, Patrat, Gabiot de Salines, Lore. Baillet de St. Aime', Raymond, Dumaniant, u. a. m. für dieſes Theater. —

Diejenigen Werke, welche von der Geſchichte des Theaters in Frankreich überhaupt, und alſo auch von der Geſchichte der Komödie, Nachrichten enthalten, ſo wie die verſchiedenen, von eigentlich franzöſiſchen Stücken gemachten Sammlungen, nebſt den, für die Franzoſen, verfertigten Ueberſetzungen dramatiſcher Stücke, aus andern Sprachen, werden ſich, bey dem Art. Drama finden. —

Von den mancherley, über die franzöſiſche Komödie geſchriebenen, beſondern Aufſätzen iſt, meines Bedünkens, der 4te B. des ſchon angeführten Werkes, De l'art de la Comedie, von Cailhava in ſo fern der lehrreichſte, als er Nachrichten von den Nachahmungen der neuern franzöſiſchen Komiker enthält. — —

Die, von franzöſiſchen Komödien in andre Sprachen gemachten Ueberſetzungen ſind, zum Theil ſchon angezeigt, und laſſen, zum Theil, ihrer Menge wegen, ſich nicht alle anzeigen. Alle Europäiſche Theater, ſelbſt das Spaniſche und das Italieniſche, ſo wie das Engliſche, haben das komiſche Theater der Franzoſen, mehr oder weniger, benützt, und Stücke davon, überſetzt oder nachgeahmt, aufgeführt. Wir Deutſchen beſitzen, auſſer den bereits angeführten Ueberſetzungen, dergleichen, unter andern, in den folgenden Sammlungen: Theatraliſche Beluſtigungen nach franzöſiſchen Muſtern, Frankf. 1765-1774. 8. 5 Th. (von Pfeffel) Sammlung franz. Luſtſp. für das deutſche Theater, Bremen 1769. 8. (von den Gebrüdern Wetz.) Sammlung der neueſten (franz.) Luſtſp. nach verſchiedenen Muſtern, Frankf. 1772. 8. 2 B. Neues franzöſiſches Theater, Leipz. 1776. 8. (von W. Becker.) Komiſches Theater der Franzoſen, Leipz. 1777-1786. 12 Th. (von Gotter, Meißner, Aut. Wall, Dyck, und ohnſtreitig die beſſere Sammlung) Vermiſchtes Theater der Ausländer . . . von J. C. Bock, Leipz. 1778-1781. 8. 4 Th. Theater der Ausländer, Gotha 1779-1781. 8. 5 B. Samml. ausländiſcher Schauſpiele . . . vom Freyh. v. E. Heidelberg 1784-1785. 8. 2 Th. Sammlung ausländiſcher Theaterſtücke, von Kaſka, Bresl. 1784. 8. —

Als Pantomime in Frankreich laſſen ſich, zum Theil ſchon die Poſſen bey den vorher gedachten Narren- und Eſelsfeſten, ob ſie gleich mit Geſang verbunden waren, anſehen. Ihnen folgten die, bey großen Feſten, gegebenen, ebenfalls größtentheils ſtummen Vorſtellungen von bibliſchen Geſchichten, oder Myſterien. Daß dieſe überhaupt, urſprünglich, wahrſcheinlicher Weiſe blos aus dergleichen Vorſtellungen beſtanden, iſt bereits vorher bemerkt worden. Indeſſen wurden deren auch noch von dieſer Art gegeben, wie es ſchon geſchriebene Myſterien gab. In dem eilften Buche der Hiſtoire de la ville de Paris S. 523 werden verſchiedene zu Paris, bey Anweſenheit Richard des zweyten, K. von England, im J. 1313 in den Straßen gegebene Schauſpiele, erwähnt, worin „bald die Glückſeligkeit der Auserwählten, bald die Qualen der Verdammten" dargeſtellt wurden: und es iſt wahrſcheinlich, daß, wenn auch, hin und wieder, Geſang oder Worte eingemiſcht waren, doch das Uebrige nur aus einem ſtummen Spiele beſtand. Noch bey der Vermählung Heinrichs des vierten ſtellte man einen Streit zwiſchen Himmel und Hölle auf ſolche Art vor. Mehrere Nachrichten hievon finden ſich, unter andern, in C. F. Flögels Geſch. des Groteskkom. S. 198 u. f. und in den Eſſais hiſtor. ſur l'art dramatique en France, B. 1. S. 111 u. f. Von ähnlicher Art waren die, in den Zimmern, bey den Gaſtmahlen, gegebenen Entremets. Karl der fünfte von Frankreich bewirthete im J. 1378 den Kaiſer Karl den vierten mit einer Vorſtellung der Eroberung von Jeruſalem durch Gottfried von Bouillon; bey Karls des ſechſten Vermählung wurde, auf ſolche Art, die Eroberung von Troja aufgeführt. Mehrere Nachrichten davon giebt C. F. Flögel, a. a. O. S. 205 u. f. und die Eſſais hiſtor. ſur l'art dramat. en France, B. 1. S. 57 u. f. — Eigentliche Pantomimen, und, wie es ſcheint, ſehr gute, kommen ungefähr in der Mitte des ſechzehnten Jahrhundertes vor. Girol. Ruſcelli ſpricht nähmlich in ſeinem, Delle Commedie novamente raccolte... Libro primo ... Ven. 1554. 8. in einer Anmerkung, S. 171 von franzöſiſchen Schauſpielern, welche ſolamente co i geſti ſenza una minima parola al mondo, ſi fanno intendere con tanta grazia, e con tanta ſadisfatione de Spettatori, ch'io per me non ſo ſe ho veduto giamai ſpettaculo, che coſi mi diletti, und ſetzt hinzu, daß, bis zu ſeiner Zeit, es in Italien dergleichen nicht gegeben habe. Da aber die verſchiedenen, mir bekannten Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, dieſer nicht gedenken: ſo weiß ich keine weitern Nachrichten von ihnen zu geben. Wohl aber hat die neuere Comedie italienne zu Paris, ſo wie die Opera comique, von Zeit zu Zeit dergleichen aufgeführt, und es hat eine eigene Troupe de Pantomimes gegeben. — Wegen einer beſondern Art derſelben, ſ. den Art. Operette.

Von den übrigen, hieher gehörigen theatraliſchen Poſſen, begnüge ich mich, der Marionetten des Jean und François Brioché zu erwähnen, welche zu ihrer Zeit, in der Mitte des vorigen Jahrhundertes, außerordentlich berühmt waren. — —.

In England fängt, ſo viel wir wiſſen, das Luſtſpiel ſich auf eben ſolche Art, wie bey den übrigen chriſtlichen Völkern, mit den Myſterien, welche Miracles heißen, an. Daß dieſe hier urſprünglich ſchon im eilften Jahrhundert geſpielt worden, iſt aus dem Mat. Paris (Par. 1639. f. S. 56. vergl. mit Wartons Hiſt. of Poetry, B. 1. Diſſert. 2. f. 2) bekannt; und ſie ſcheinen ſo gar hier häufiger, als in andern Ländern Europens, geſpielt worden zu ſeyn. (S. Willh. Stephanides Deſcript. nobiliſſ. Civitat. Londoniae, in Stow's Survey of London und einzeln abgedruckt, Lond. 1772. 4te Anm. vergl. mit den Reliques of anc. Poetry, B. 1. S. 367 u. f. Ausg. von 1767.) Auch wurden ſie dem Third Blaſt of Retrait from the Plaies ... Lond. 1580. 12. S. 77 zu Folge noch in dieſem Zeitpunkt ſo gar in den Kirchen vorgeſtellt; wenigſtens redet er von Plaiers .. permitted to publiſh their mametree in every temple of God. Und in neuern Zeiten iſt von den vielen, in Handſchriften noch vorhandenen (S. unter andern, die Vorrede zu dem Origin of the Engl. Drama illuſtr. S. VII. Anm. †) eines, Candle Maſs-day, or the Killing of the Children of Iſrael, in dem 1ten Bde. des eben angeführten Werkes abgedruckt worden, zu welchem ſich auch noch das, im 7 Acten abgefaßte, und in der Select Collection of old Plays, B. 1. befindliche Stück des John Bale, (zuerſt 1538. 8. gedruckt) ob es gleich den Titel, a Tragedy or Interlude führt, in ſo fern rechnen läßt, als die handelnden Perſonen darin Gott der Vater, Noah, Moſes, Eſaias, Adam, Abraham, David und Johannes der Täufer ſind. Einzeln ſind, indeſſen, von dieſem Verfaſſer mehrere, als A brefe Comedy or Enterlude of Iohan Baptyſtes, 1538. 8. A brefe Comedy or Enterlude, concernynge the temptatyon of our Lorde and Saver J. C. by Sathan, 1538. 8. erſchienen; und mehrere Stücke dieſer Art, von ihm ſind in dem Companion to the Play-houſe, Art. Oſſory angeführt. Auch liefert Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 325 u. f. B. 2. S. 206 u. f. einige Nachr. von dergleichen. —

Wenn Moralitäten (Moralities, Moral Plays, auch Interlude's) zuerſt in der engliſchen Sprache geſchrieben worden ſind, iſt, meines Wiſſens, nirgends genau beſtimmt. Das erſte, bekannte, Hyck-Scorner, ſcheint erſt in den Ausgang des funfzehnten, oder Anfang des ſechzehnten Jahrhundertes zu ſetzen. Aber erhalten ſcheinen ſie ſich auf der Bühne bis zu der Zeit zu haben, wo Cromwell alle theatraliſche Luſtbarkeiten unterſagte. Einige der merkwürdigſten, als Every-Man, Hycke-Scorner, und Luſty Juventus ſind in dem 1ten B. des Origin of the Engliſh Drama illuſtrated … by Th. Hawkins, Oxf. 1773. 8. und The New Cuſtome, in dem 1ten B. der Select Collection of old Plays, S. 249 der 2ten Ausg. abgedruckt. In dem erſtern, deſſen Plan ziemlich regelmäßig iſt, erſcheint Gott mit unter den handelnden Perſonen, welche übrigens, außer einem Doctour, lauter allegoriſche Benennungen, als Every Man, Felowſhip, Kyndrede, Goodes, Good-Dedes, Confeſſion, Beaute, Five-Wyttes, u. ſ. w. führen, und worin die Sterblichkeit des menſchlichen Geſchlechtes verſinnlicht worden iſt. Er hat einen Prologen, welchen ein ſo genannter Meſſenger (Bothe) hält. In dem zweyten ſind die ſpielenden Perſonen Hycke Scorner (Verächter höherer Dinge, beſonders der Religion), Pity, Contemplation, Perſeverance, Frewyll, Imagination und Perſeverance, und die Abſicht deſſelben, iſt Darſtellung der Thorheiten und Ausſchweifungen, wozu freyer Wille und Einbildungskraft verleiten können. Indeſſen wird Hyck-Scorner, ein wilder Wollüſtling, am Ende, wie billig, von Perſeverance und Contemplation belehrt. Das dritte, welches urſprünglich mit dem Titel Enterlude abgedruckt worden iſt, ſcheint zur Verſpottung des römiſchen Aberglaubens, und zur Beförderung der Reformation geſchrieben zu ſeyn; die handelnden Perſonen darin ſind: Luſty Juventus, Good Councell, Knowledge, Sathan the Devil, Hypocriſie, Felowſhip, Abhominable Living, God's mercyfull promyſes; es eröfnet ſich mit einem Liedchen, von Juventus geſungen, der von der Heucheley, (welche ſich rühmt, dem Teufel zu Ehren, allen möglichen heiligen Aberglauben der römiſchen Kirche erfunden zu haben) und von der Geſellſchaft zu der lüderlichen Lebensart (Abominable Living) gebracht wird, von welcher Good Councell ihn wieder losreißt. In dem vierten, welches auch mit dem Titel: A New Interlude, 1573. 4. abgedruckt worden, treten Perverſe doctrine, als ein römiſcher Prieſter, Ignoraunce, als eben ein ſolcher, aber als ein älterer, New Cuſtome, und Light of the Goſpel, als proteſtantiſche Prediger, Hypocriſie, Creweltie, Avarice, edification, aſſurance, Godde's felicitie auf, wovon der eine Theil ſich der Ankunft und Ausbreitung des andern widerſetzt, aber zuletzt, wenigſtens Perverſe doctrine, von Light of Goſpel bekehrt wird. Alle endigen ſich mit einer Art von Gebeth. Noch gedenkt Percy (Reliq. B. 1. S. 131. 2te Ausg.) und Warton (Hiſtor. of engl. Poetry, B. 2. S. 364) eines von John Raſtel, ungefähr ums J. 1510 abgefaßten, ähnlichen, aber doch in ſo fern ſonderbaren Stückes dieſer Art, als der Verf. es zum Unterricht in den Wiſſenſchaften beſtimmt zu haben ſcheint. Es führt den Titel: A New Interlude and a merry of the nature of the IIII Elements declarynge man's proper points of Philoſophy natural and of dyvers ſtraunge landy's, und die handelnden Perſonen darin ſind Nature naturate, Humanyte, Studyous Deſire, Senſuall Appetyte, The Taverner, Experyence, Ygnoraunce u. d. m. Auch in dem Companion to the Playhouſe ſind noch verſchiedene Stücke dieſer Art, in dem Art. Th. Lupton, u. a. m. angeführt. Mehrere Nachrichten von ihnen geben Dodsley, in der Vorrede zu der Select Collection of old Plays, S. XXXV. der 2ten Ausg. Percy in den Reliques of anc. Engl. Poetry, B. 1. S. 126 u. f. und S. 346 der 2ten Ausg. Warton in der History of Engl. Poetry, B. II. Abſchn. XVI. S. 366. und vorher, S. 226, 360 und a. a. St. m. als in den Emendations vor dieſem Bande, Bl. i.

Weltliche Schauſpiele, (Plays) oder Luſtſpiele, wie ſie, nach Maßgabe der Geiſtesbildung der Zeit beſchaffen ſeyn konnten, d. h. Poſſenſpiele, ſollen, dem Warton (History of engliſh Poetry, B. 1. S. 217) zu Folge, ſchon ums Jahr 1290 in England Statt gefunden haben. Und ſo viel iſt gewiß, daß unter Eduard dem 3ten ums J. 1330 ſchon eine Geſellſchaft, welche Vagrants genannt werden, beſtraft wurde, weil ſie ärgerliche und anſtößige Maſkeraden in den Wirthshäuſern und an andern öffentlichen Orten geſpielt haben ſollte. (S. die angef. Vorrede zu der Select Collect. S. XXXVI.) Von der Beſchaffenheit und Einrichtung der von ihnen geſpielten Stücke aber, iſt nichts bekannt; und der älteſte dramatiſche Dichter weltlicher Schauſpiele, deſſen Nahmen und Stücke auf die Nachwelt gekommen ſind, iſt John Heywood († 1565). Zwar waren ſchon vor ihm regelmäßigere Komödien, als der Acolaſtus, von Palsgrave, geſchrieben, (S. Select Collect. of old Plays, B. 1. S. 44. Anm.) und andere, wie ein Stück vom Plautus, geſpielt (ſ. Wartons History of Engl. Poetry, B. 2. S. 363): allein das erſtere iſt nichts, als eine Ueberſetzung eines, von Wilh. Fullonius, oder Gnapheus, wie er ſich zu nennen beliebte, geſchriebenen lateiniſchen Stückes, und das letzte wurde, dem R. Farmer zu Folge, (S. Eſſay on the Learning of Shakesp. Cambr. 1767. 8. S. 31) lateiniſch aufgeführt, ob gleich übrigens, dem Warton zu Folge, (Hiſt. of Engl. Poetry, B. 2. S. 364 u. f. Anm. g) die Engländer ſchon eine, wahrſcheinlicher Weiſe ums J. 1520 gemachte, Ueberſetzung des Terenz hatten. Seine (Heywoods) Stücke ſind, indeſſen, mehr Geſpräche, als Dramen; ſie ſind ohne Handlung und Verwicklung. In den Four Ps, welches ums J. 1547 oder gar 1533 erſchienen ſeyn ſoll, und in der angeführten Select Collection ſich, B. 1. S. 41 findet, beſteht der ganze Plan darin, daß ein Palmer (ein immer wandernder Pilgrim) ein Pardoner (ein Ablaß- und Reliquienkrämer) ein Poticary und ein Pedler (ein herumziehender Galanteriehändler) ſich mit einander über ihre Lebensart, Gewerbe, Verdienſte unterreden, und ſolche, gegenſeitig, auf eine vermeintlich witzige Art, und auf Koſten der andern, herausſtreichen. Am Ende widerruft der Verf. was er den einen oder den andern habe beleidigendes ſagen laſſen, und ſchließt mit einer Art von Gebeth. Von ſeinen übrigen Stücken, welche alle den Titel Interlude führen, findet ſich eben daſelbſt einige Nachricht. — Ungefähr um das J. 1551 erſchien das erſte Originalſtück, welches, in dieſer Gattung, den Nahmen eines Drama verdient, Gammer Gurton's Needle, abgedruckt in dem 1ten B. S. 165 des Origin of the Engliſh Drama von Hawkins, und beſſer im 2ten B. der Collect. of old Plays, Ausg. von 1780. Die Verwickelung beruht auf einer, von der Frau Gammer Gurton, bey dem Ausbeſſern der Beinkleider ihres Knechtes, verlornen Nähnadel, deren Klagen darüber einen herumziehenden Müßiggänger (Bedlam) veranlaſſen, ſie mit ihrer Nachbarinn, der Dame Chat, dergeſtalt an einander zu hetzen, daß die beyden Weiber ſich erſt tapfer ſchlagen, und daß jene darauf den Prieſter, D. Rat kommen läßt, der, um den Diebſtahl zu entdecken, eben von jenem Spaßvogel ſich überreden läßt, durch ein Loch in die Behauſung der Frau Chat zu kriechen, welches aber, auf Anſtiften eben deſſelben, ſchon von ihr und ihren Leuten vorher ſo gut beſetzt iſt, daß der arme Prieſter, als ein Dieb, mit einer Tracht Schläge empfangen wird. Nun kommt die Sache vor den Richter; und, wie der Spaßvogel, Diccon, nachdem er hier ſeine Streiche eingeſtanden, einen, ſeinem Character gemäßen Eyd auf den ledernen Steiß des Knechts der Frau Gurton ſchwören ſoll, giebt er dieſem einen derben Schlag auf den Hintern, und treibt dadurch die, in deſſen Beinkleidern ſteckende Nähnadel, ihm ſo tief in das Fleiſch, daß ſie, ſehr natürlich, wieder ans Tageslicht kommt. Uebrigens iſt dieſes Stück ſchon mit Muſik und Geſang verbunden; der 2te Akt eröfnet ſich mit einem Liede. Auch iſt es, wenn gleich nicht ſo anſtändig, doch viel komiſcher und unterhaltender, als die, um eben dieſe Zeit ungefähr erſchienene erſte franzöſiſche Komödie, Eugene. Es ſtellt Sitten gemeiner Menſchen, aber es ſtellt ſie ſehr lebendig dar.) Edward Ferrys, oder Richard Edwards († 1566. Eines ſ. Stücke, Damon und Pythias, iſt in dem 1ſten B. der Select Collect. of old Plays abgedruckt, und enthält die bekannte Geſchichte dieſer zwey Freunde. Daß, dieſem gemäß, Perſonen aus den ſo genannten höhern Ständen, als der König Dionyſius, ſeine Räthe, der Weltweiſe Ariſtipp, u. d. m. darin auftreten, verſteht ſich von ſelbſt, und es ließe ſich alſo als das erſte heroic Play anſehen.) John Lilly (1575. Sechs Stücke von ihm gab Blount, 1632, in 12. heraus. Daß ſchon um dieſe Zeit die Bühne ſehr frey und frech war, erhellt aus dem, was Dodsley, in der Vorrede zu der Select Collect. of old Plays, S. LV. im Auszug aus Stowe's Survey of London anführet.) George Gascoigne († 1578. Er überſetzte, unter andern, ein Stück des Arioſt, unter dem Titel Suppoſes, welches in dem 3ten Bde. des Origin of the engliſh Stage wieder abgedruckt worden iſt, und zur Grundlage von Shakeſpears Taming of the Shrew gedient zu haben ſcheint. Es iſt die erſte, in Proſe geſchriebene Komödie der Engländer.) John Marſton (1610. Verſchiedene ſ. Stücke, hat Dodsley in ſ. Sammlung aufgenommen.) Th. Decker (1610. In dem Origin of the engliſh Stage iſt ſein Satiro-maſtix, or the untruſſing of the humorous poet, und mehrere in Dodsley's Collection befindlich.) Will. Shakeſpeare († 1616. S. den Art. Trauerſpiel. Von Erläuterungsſchriften gehören hieher: Eſſay on the character of Falſtaff, Lond. 1777. 8. von Morgans, Deutſch, im 2ten Vierteljahre S. 206 der Olla Potrida, vom J. 1779. Eſſay on Sh. dramatic character of Falſtaff and on his imitat. of female char. . . . by W. Richardſon, Lond. 1788. 8.) Fr. Beaumont und J. Fletcher († 1615 und 1625. Works, Lond. 1770. 8. 10 Bde.) Thom. Randolphe († 1634) Thom. Middleton (1625) Benj. Jonſon († 1637. Works, Lond. 1756. 8. 7 Bde.) Thomas Heywood (1640) Wil. Cartwright († 1643) Sh. Marmion (1645) George Chapman († 1634. Als eine Seltenheit will ich bemerken, daß eines ſ. Stücke, Two wiſe Men and all the reſt fools, a comical moral, aus ſieben Acten beſteht.) Th. May († 1650) Phil. Maſſinger († 1659. Works, 1759. 8. 4 Bde.) Rich. Fanſhaw († 1666. Ich führe ihn an, weil er, meines Wiſſens, der erſte war, welcher ſpaniſche Stücke, als Querer per ſolo querer und die Fieſtas of Aranjuez für die engliſche Bühne überſetzte.) Jam. Shirley († 1666) Rich. Brome († ) Wil. Rowley, G. Wilkins, Ant. Brewer, Lud. Barry, Th. Nabbes, Joſ. Maine, Will. Habington, Lew. Machin, J. Webſter, R. Tailor, J. Cook, Tomkis, Ch. Marlow, Sam. Tuke, Th. Killegrew (Von allen dieſen, und den vorher, ohne Anzeige ihrer Schriften, angeführten, ſind Stücke in der über gedachten Select Coll. of old Plays befindlich.) Robert Cox (war eigentlich nur Schauſpieler, erhielt aber doch durch Farcen, welche er aus andern Stücken zuſammen flickte, die Bühne, während Cromwells Regierung, aufrecht. Dieſe Stücke ſind nachher, unter der Aufſchrift: The Witts, or Sport upon Sport, 1673. 8. in 2 Theilen herausgegeben worden.) Wil. d'Avenant († 1668. Works,

1769.

1789. 8. 5 Bde. Obgleich keines ſ. Stücke ſich auf der Bühne erhalten hat: ſo hat er denn doch dadurch ſich kein geringes Verdienſt um ſie erworben, daß er nicht allein, während dem vorher gedachten Zeitpunkte, Mittel fand, dramatiſche Vorſtellungen zu geben, ſondern daß er auch, wie er, nach der Wiedereinſetzung Carls des zweyten, einem Theile der Bühne vorſtand, beſſere Verzierungen auf dem Theater einführte, und durch die, von ihm geſchriebenen Stücke, das Beyſpiel von einer größern Regelmäßigkeit, und von einer correctern Sprache gab. Auch ließ er zuerſt die Weiberrollen durch Frauenzimmer vorſtellen.) John Lacy († 1681) George Villiers, Herz. v. Buckingham († 1687) Miſtreß Aphra Behn († 1689) Th. Otway († 1690) Rob. Howard († 1692) Th. Shadwell († 1692) John Dryden († 1701. Dram. Works, 1762. 8. 6 B.) John Crowne († 1703. Sein Sir Courtley Nice iſt aus einem ſpaniſchen Stücke, Non puede ser, genommen, und erhält ſich noch auf der Bühne.) George Etherege († ) George Farquhar († 1707. Works, 1777. 2 B. 12.) Th. Betterton († 1710) Will. Wicherley († 1715) Pet. Ant. Motteux († 1718) Will. Taverner (1720) Ch. Sedley († 1728) Miſtr. Suſ. Centlivre († 1723. Works, 1760. 12. 3 Bde.) Th. d'Urfey († 1723) Chriſtoph. Bullock († 1724) Ch. Shadwell († 1726. Plays 1736. 12.) J. Vanbrugh († 1726. Plays, 1776. 12. 2 B.) Will. Congreve († 1729. Works, 1788. 12. 2 Bde.) Rich. Steele († 1729. Deutſch von Chriſt. Heinr. Schmid, Leipz. 1767. 8.) John Gay († 1732. Works, 1775. 12. 4 B.) Jam. Miller († 1744) Ch. Johnſon († 1744) Th. Odell (1752) Heinr. Fielding († 1754. Works, 1762. 4. 4 B. 8. 8 Bde.) Coll. Cibber († 1757. Works, 1756-1777. 12. 7 Bde.) Benj. Hoadley († 1760) Oliv. Goldſmith († 1774. Poems, 1768. 8. 2 Bde.) Ch. Macklin († 1770) Sam. Foote († 1777. Works, 1784. 8. 4 Bde.) Hugh Kelly († 1777. Works, 1779. 4.) Dav. Garrick († 1779) G. Colmann († Dram. Works, 1777. 8. 4 Bde.) Will. Whitehead († Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde.) Miſtr. Sheridan — Arth. Murphy (Works, 1786. 8. 7 Bde.) Will. Davies (Plays 1787. 8.) Rich. Cumberland — Will. Kenrick — Miſtr. Griffith — Rich. Sheridan — Miſtr. Cowley — Th. Holcroft — W. Hayley (Plays 1784. 4. 1785. 8. 3 B. in Verſen geſchr.) — Jodrell (Select. dram. Pieces, 1787. 8.) — J. Forſt — Miß Lee — Pet. Andrews — Hugh Downmann — John Dent — Miſtr. Inchbald — Th. Horde — Jam. Nelſon — Ed. Topham — C. Stuart — Harriſon — Kemble — Colman, Pilon und a. m. — —

In Anſehung der verſchiedenen Gattungen der von dieſen Verfaſſern geſchriebenen Stücke: ſo theilen die Engländer ſolche in 1) Hiſtories, oder Hiſtorical-plays, die, ob ſie gleich, größtentheils, ſich tragiſch endigen, und aus Königen und Fürſten beſtehen, doch, in ſo fern beſonders bemerkt zu werden verdienen, als ſie, wie ſchon geſagt worden iſt, gänzlich nach Maßgabe der Myſterien gebildet wurden. — 2) Tragicomedies. Auch dieſe Gattung entwickelte ſich aus den frühern dramatiſchen Luſtbarkeiten der chriſtlichen Völker; und unterſchied von der erſtern ſich nur dadurch, daß, ſo wie in dieſer eine ganze Reihe hiſtoriſcher Begebenheiten, in der letztern nur ein einzler Vorfall dargeſtellt wurde. Beyde Benennungen ſind, in neuern Zeiten, weggefallen. — 3) Masques. So heißen die Stücke, in welchen allegoriſche oder mythologiſche Perſonen auftreten, wahrſcheinlicher Weiſe, weil zu der Vorſtellung derſelben, eine andre, als die gewöhnliche Bekleidung nöthig iſt. Daß ſie von den ältern Moralitäten herkommen, zeigt ſich an der Art von Perſonen, welche darin dargeſtellt werden. Auch waren dieſe, in den früheſten Masques, zum Theil von keiner beſſern Erfindung, als in den Moralitäten. In der Christmas Masque des Ben Jonſon iſt eine derſelben, A minced Pye. Uebrigens werden deren noch immer, allein ſeltener geſchrieben und geſpielt.

ſpielt. Unter den Regierungen Jacobs und Carls des erſten aber, vorzüglich unter dem letztern, waren ſie eine der Hauptvergnügungen des Hofes. Etwas über ſie findet ſich in Wartons History of English Poetry, B. 2. S. 391 u. f. — 4) Heroic Plays, welche, wie den andern Völkern, ihren Nahmen von den, darin auftretenden Perſonen, den Königen und Helden, und von dem Sylbenmaß, worin ſie abgefaßt waren, haben. Dryden hat einen beſondern Verſuch darüber, Dram. W. B. 3. S. 1 Ausg. von 1762) vor ſ. Almanzor und Almahide, geſchrieben; ſie ſind, indeſſen, ſo wie die Benennung ſelbſt, aus der Mode gekommen. — 5) Interludes. Daß ſchon die Myſterien, ſo wie die Moralitäten, dieſen Titel führten, hat ſich vorher gezeigt; und wahrſcheinlicher Weiſe wurden ſie ſo benennt, nicht, weil ſie zwiſchen andern dramatiſchen Stücken, ſondern weil ſie, bey Feſtlichkeiten, mitten unter andern Luſtbarkeiten, oder wohl gar, an Feyertagen, zwiſchen den Andachtsübungen geſpielt wurden, oder zur Abwechſelung dienen ſollten. In neuern Zeiten heißen die kleinen, mit Geſang verbundenen Poſſenſpiele ſo. — 6) Entertainements ſind komiſche Stücke, bey welchen es nicht ſo wohl auf Characterſchilderung, und Entwickelung, als auf Unterhaltung und Beluſtigung überhaupt, abgeſehen iſt. Sie ſind folglich auch ohne eigentliche Verwickelung, oder, größtentheils, ohne eigentliche Handlung. Mit Muſik verbunden, ſind ſie unter dem Titel: Musical Entertainements bekannt. Auch ſind kleinere Tänze mit eingeflochten. Uebrigens nannte Davenant ſchon ſeine bald dramatiſchen, bald ernſthaften Schauſpiele auf dieſe Art (S. den Art. Oper.) — 7) Pastorale, ſ. den Art. Hirtengedicht. — 8) Farces. Die Engländer ſind reich daran. Der größte Theil der Stücke des Foote z. B. gehören hieher, ob er ſie gleich nicht ſo genannt hat, wahrſcheinlicher Weiſe, weil ſie immer noch regelmäßiger eingerichtet, oder die Fabel und die Charactere darin, immer noch wahrſcheinlicher ſind, als man es, gewöhnlich, von der eigentlichen Farce, welche nur zu lachen machen, und Thorheiten züchtigen will, erwartet. Ueberhaupt ſind ſie, in neuern Zeiten, der eigentlichen Komödie, vorzüglich durch Murphy, näher gebracht worden. Die von den frühern gemachte Sammlung, iſt vorher ſchon angeführt; die neueſten befinden ſich in folgenden Collection of the moſt eſteemed Plays and Farces, Edinb. 1782. 12. 4 B. Collection of Farces, Lond. 1786. 12. 4 B. 1787. 12. 6 B. Und einige Nachrichten von ihrer Geſchichte finden ſich in Wilkes General View of the Stage, Lond. 1759. 8. P. 1. Ch. 6. S. 60. — und in W. Cooke's Elements of dramatic Criticiſm, Lond. 1775. 8. Ch. XXI. S. 170 u. f. — 9) Kinderſpiele ſind, in neuern Zeiten, von verſchiedenen, als unter andern, von Dan. Bellamy (Miſcell. Lond. 1746. 12.) u. a. m. geſchrieben worden. In den Stücken des genannten Verfaſſers ſind ſie mit Geſang verbunden. — Uebrigens beſitzen die Engländer Luſtſpiele von mehrern Gattungen, wie z. B. rührende Komödien, Dramen, u. d. m. wenn ſie gleich keine beſonder Benennung für ſie eingeführt haben. Und daß ihre komiſchen Stücke größtentheils in Proſa geſchrieben ſind, iſt bekannt. Indeſſen hat Hawley deren, in neuern Zeiten, ſo gar in gereimten Verſen abgefaßt. —

Die, von der Geſchichte des Luſtſpieles in England handelnden Werke, ſo wie die, von dramatiſchen Stücken verſchiedener Art, gemachten Sammlungen, ſind bey dem Art. Drama angezeigt.

Von Schriften, welche die engliſche Komödie beſonders angehen, iſt mir keine, als The Roman and English Comedie conſidered, by Foote, Lond. 1747. 8. bekannt.

Ueberſetzt ſind aus dem Engliſchen in die andern Europäiſchen Sprachen, im Ganzen mehr Trauerſpiele, als Luſtſpiele. Die verſchiedenen Sammlungen von dieſen Ueberſetzungen mögen, indeſſen, hier ihren chen Plot nehmen. In franzöſiſcher Sprache ſind es folgende: Theatre Anglois, Par. 1746 - 1749. 12. 8 Bde. von P. Ant. de la Place. Choix de petites pieces du Theat. Angl. von Cl. P. Patu, P. 1756. 12. Nouv. Theatre Angl. . . Lond. (Par.) 1767. 12. 2 B. Nouv. Theatre Angl. Par. 1768 - 1769. 8. 2 B. von Marie Riccoboni. Traduction du Theatr. Angl. depuis l'origine des Spectacles jusqu'à nos jours, Par. 1726. 8. 12 B. von Mde. von Boſſe und Miß Wouters. S. auch noch, bey dem Art. Trauerſpiel, Shakeſpear. — In deutſcher Sprache: Engliſches Theater von Chriſtn. Heinr. Schmid, Leipz. und Danzig 1769 - 1778. 8. 7 B. Samml. der neueſten und beſten Schauſpiele für das deutſche Theater aus dem Engliſchen, Leipz. 1770. 8. Theater der Britten, Berl. 1770. 8. 2 Th. Sammlung einiger auserleſenen Schauſpiele aus dem Franz. und Engliſchen, Lemb. 1774. 8. Hamburgiſches Theater, Hamb. 1776 u. f. 8. 3 B. und 2 St. Theater der Liebhaber, Gotha 1779 - 1781. 8. 3 Th. und mehrere vorher, bey der franz. Komödie.

Was die übrigen, hieher gehörigen, dramatiſchen Luſtbarkeiten anbetrift: ſo finden wir — die Pantomime anfänglich mit den meiſten engliſchen dramatiſchen Stücken, vorzüglich mit den tragiſchen, durchaus, auf ſolche Art verbunden, daß jedem Acte die ſtumme Vorſtellung (dumb Shew) ſeines Innhaltes voran gieng. Dieſes ſieht man z. B. an den, bey dem Trauerſpiel Ferrex and Porrex, oder Gorboduc, (Collect. of old Plays, B. 1. S. 99 u. f.) zu Anfang der Acte befindlichen Anmerkungen dazu: auch iſt es aus Shakeſpears Hamlet bekannt. Dieſe ſtummen Vorſpiele waren ſo gar, wie aus den erſtern erhellt, oft allegoriſcher Art, und ſtellten gleichſam die Moral der verſchiedenen Aufzüge, aber freylich nicht immer ſehr ſinnreich dar. Daß, indeſſen, dieſer dumb Shew nicht lange mit den dramatiſchen Gedichten verbunden blieb, iſt ſehr wahrſcheinlich. Als ein, für ſich beſtehendes, eigenes Schauſpiel dieſer Art, läßt ſich das Ballet von den klugen und thörichten Jungfrauen anſehen, welches, dem Brantome zu Folge (Mem. Sec. Part. 6. 60. Leyde 1699. 12.) von den Hofdamen der Königinn Eliſabeth angeführt wurde. Auch können, aus dieſem Zeitpunkte, noch manche, eben dieſer Königinn zu Ehren gegebene Feſte, als ſolche angeführt werden, (S. Wartons History of Engl. Poetry, B. 3. S. 424 u. f.) Aber die eigentliche Pantomime kommt erſt ums J. 1715 oder 1716 vor. Einer der Theaterunternehmer ließ aus Noth deren aufführen, (S. Supplement to Mr. Dodsleys Preface vor der Collect. of old Plays, S. CXIII.) und John Weaver, ein Tanzmeiſter, ſcheint die Entwürfe dazu gemacht zu haben. Wenigſtens geben dergleichen, aus dieſem Zeitpunkte, unter ſeinem Nahmen, als The Loves of Mars and Venus, Orpheus and Euridice, The Judgment of Paris u. a. m. und einer der Geſchichtſchreiber der engliſchen Bühne nennt ihn The firſt Reſtorer of Pantomimes after the ancient manner. Auf alle Fälle verdienen dieſe Entwürfe mit den Ballets des Noverre verglichen zu werden. Auch ſind deren noch in neuern Zeiten, von anderer Art, als The Choice of Harlequin, a pantomimical Entertainement, 1782. 8. u. a. m. gedruckt worden; und der Beyfall, welchen Noverre ſelbſt in England gefunden, iſt bekannt. Einige Nachrichten von ihnen überhaupt finden ſich in Wilkes, View of the Stage, Lond. 1759. 8. S. 77. — und in Cooke's Elements of dram. Criticism, Lond. 1775. 8. Ch. XX. S. 162. —

Unter den Marionettenſpielen (Puppet-Shew) ſind die von Ruſſel aus dem Anfange dieſes Jahrhundertes, berühmt. Die unglückliche Charl. Charke erzählt, in ihrem Leben, daß ſie, eine Zeitlang, zu der Bewegung ſeiner Figuren ſich gebrauchen laſſen. Auch hatte ſie vorher ſchon ein eigenes Schauſpiel dieſer Art angelegt. — In frühern Zeiten ſtellte man ſo gar die Auferſtehungsgeſchichte mit Narren dar. (S. Wartons Hiſt. of engl. Poet. B. 1. S. 240.)

Eine, den Engländern ganz eigene, hieher gehörige dramatiſche Luſtbarkeit, waren die Lectures on Heads des Alex. Stevens. Mehrere Nachrichten davon finden ſich im Göttingiſchen Taſchenbuch, vom J. 1788. S. 133. und in C. F. Flögels Geſch. des Groteſkekom. S. 108. —

Wegen der Komödie der übrigen chriſtlichen Völker, als der Holländer, Dänen, Schweden, Ruſſen, Pohlen, muß ich, zur Schonung des Raumes, auf C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litteratur, B. IV. S. 332 u. f. verweiſen. Zu den Schauſpieldichtern der Ruſſen hätte noch Catharina die zweyte hinzugefügt werden können. —

Die Geſchichte der Komödie in Deutſchland findet ſich in zu bekannten Werken, als daß ſie nicht den deutſchen Leſern zur Gnüge bekannt ſeyn ſollte. Auch ſind dieſe Werke ſelbſt bey dem Art. Drama angezeigt.

Von der Komödie der nicht chriſtlichen Völker finden ſich Nachrichten in dem ſchon öfter angeführten vierten Bande der Geſchichte der komiſchen Litteratur von C. F. Flögel, Liegn. 1787. 8. (als welcher überhaupt von der Komödie handelt, und alſo vermuthlich hieher gehört.) S. 12-28. S. 115-125 — Von Indiſchen Schauſpielen dieſer Art haben wir in der Sakontala, aus dem Engliſchen überſetzt von G. Forſter, Mainz 1791. 8. ein Beyſpiel, und in der Vorrede Nachricht von mehreren erhalten. — —

# Concert.

(Muſik.)

Dieſes Wort hat zweyerley Bedeutung. Es bezeichnet eine Verſammlung von Tonkünſtlern, die zuſammen eine Muſik aufführen; und bedeutet auch eine beſondere Gattung des Tonſtüks. Im erſten Sinn ſagt man: Es iſt heute Concert bey Hofe; ein wöchentliches Concert. Im andern Sinn wird das Wort genommen, wenn man ſagt: Er hat ein Violin- oder Flötenconcert gemacht. In folgenden Anmerkungen wird das Wort in dieſer zweyten Bedeutung genommen.

Die Concerte ſind von zweyerley Gattung, die von den Italiänern durch die Namen Concerto groſſo, und Concerto di Camera, unterſchieden werden. Das erſte hat mehrere Hauptſtimmen, damit verſchiedene Inſtrumente mit einander gleichſam ſtreiten; und eben daher (nämlich von dem Wort concertare) hat dieſe Art der Muſik ihren Namen. In ſolchen Stüken iſt eine beſtändige Abwechslung der Inſtrumente, da bald dieſes, bald ein andres den Hauptgeſang oder die Hauptſtimme führt, bald alle zuſammen eintreten. Die Hauptſtimmen wechſeln ſo gegen einander ab, daß das, was das eine Inſtrument geſpielt hat, von einem andern nach der ihm eigenen Art, bald freyer, bald genauer nachgeahmet wird. Zu Verfertigung ſolcher Concerte alſo hat der Tonſetzer alle Künſte des Contrapunkts *) nöthig; und da überhaupt die Arbeit mühſam und weitläuftig iſt, ſo findet ſich ſelten ein Tonſetzer, der ſich damit abgiebt; daher ſolche Concerte, beſonders in Deutſchland, ungewöhnlich ſind.

Das gemeine Cammerconcert kommt deſto häufiger vor, weil jeder Virtuos glaubt, durch ein ſolches Concert die beſte Gelegenheit zu haben, ſeine Geſchiklichkeit zu zeigen. Ein ſolches Concert iſt alſo für ein beſonderes Inſtrument, das Clavier, die Violine, die Flöte, die Baßgeige, die Gambe u. ſ. f. gemacht, welches die Hauptſtimme des Tonſtüks führet. Die Einrichtung deſſelben iſt, nach dem, was itzt gewöhnlich iſt, folgende. Es beſteht aus drey Haupttheilen, de-

nen

---

*) S. Contrapunkt.

von der erſte ein Allegro, der zweyte ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Preſto iſt. Der erſte Theil iſt insgemein der längſte, der letzte der kürzeſte, und man kann ſich von der Größe eines ſolchen Tonſtüks aus dem ohngefehren Zeitmaaße, das Quanz dafür angiebt, einen Begriff machen. Nach ſeiner Bemerkung hat das Concert die beſte Größe, wenn der erſte Theil etwa fünf Minuten lang, der andre fünf bis ſechs, und der dritte drey bis vier Minuten, und alſo das ganze Concert eine Viertelſtunde dauret. Jeder Theil fängt mit allen Inſtrumenten zugleich an, und hört auch ſo auf; in der Mitte läßt ſich meiſtentheils nur das Hauptinſtrument hören, und hat alsdenn blos einen begleitenden Baß, hier und da aber eine ſehr einfache Begleitung anderer Inſtrumente: doch fallen ſie auch mitten im Stüke bisweilen wieder ein. Wem mit beſondern Anmerkungen über die Beſchaffenheit dieſes Concerts gedient iſt, der kann in Quanzens Anweiſung die Flöte zu ſpielen, im XVIII. Hauptſtük, den 32ſten und einige folgende Paragraphen leſen. Wir begnügen uns hier folgendes anzumerken: 1. In dem Ritornel wird der Hauptſatz, den die concertirende Stimme hernach ausarbeitet und verzieret, vorgetragen. Dieſes ſchließt in dem Haupttone, ehe der Concertiſt anfängt. 2. Hierauf läßt ſich die concertirende Stimme hören, und trägt entweder die Melodie des Ritornels vor, oder läßt gar eine andre hören, mit welcher ſich der Hauptſatz des Ritornels ganz oder ſtükweiſe vereinigt. Je mehr neues in der Concertſtimme vorkommt, das im Ritornel nicht gehört worden, wenn nur dabey in der Begleitung Sätze aus dem Hauptthema vorkommen, deſto beſſer wird es ſich ausnehmen. Hingegen ſteht es nicht gut, wenn die concertirende Stimme verſchiedene Paſſagen anbringt, die mit dem Hauptthema keine Verbindung haben. 3. Man kann wechſelsweiſe mit fünf- vier- drey- und zweyſtimmigem Spiel abwechſeln. Aber je weniger Stimmen ſind, deſto mehr muß ſich der Geſang durch wahre Schönheiten der Melodie auszeichnen. 4. Hiebey können mit Ueberlegung allerley Arten von Contrapunkten, gebundene und freye Nachahmungen, und ſelbſt Canones von allerhand Arten angebracht werden.

Das Concert hat eigentlich keinen beſtimmten Charakter; denn niemand kann ſagen, was es vorſtellen ſoll, oder was man damit ausrichten will. Im Grund iſt es nichts, als eine Uebung für Setzer und Spieler, und eine ganz unbeſtimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres.

**Concertirende Stimmen** oder Inſtrumente ſind ſolche, die in einem Tonſtük nicht blos zur Begleitung oder Ausfüllung dienen, ſondern mit andern in Führung der Hauptmelodie abwechſeln.

◆ ◆

Vom Concert, in der erſtern Bedeutung des Wortes, handeln, Breve trattato ſopra le Academie in Muſica, di M. Aleſſandro Canobbio, Ven. 1571. 4. — Il Deſiderio: de' Concerti di varij Strumenti muſicali, Dial. di Alemanno Benelli (Annibal Meloni) Ven. 1594. 4. Bol. 1599. 4. Ueber die beſte Einrichtung der öffentlichen Concerte, ... von Jac. N. Forkel, Gött. 1779. 4. — Dem Inquiry into the fine Arts, Lond. 1784. 4. S. 418 zu Folge, ſollen dergleichen Concerte erſt im J. 1678 in England eingeführt, und von einem Hrn. Britton veranſtaltet worden ſeyn. —

Von dem Concert, in der zweyten Bedeutung des Wortes, das heißt, von der Geſchichte derſelben, handelt das 9te Kap. des 3ten Bandes von Ch. Burneys General-History of Musik, welchem zu Folge allmählig aus dem, was im Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts Phantaſie hieß, ohne es zu ſeyn, ſich zuerſt die Sonate, und aus dieſer das Concert, ſo wie aus dieſem endlich die Symphonie entwickelte. — —

Concerte ſind geſetzt worden, für die **Violine**, von Vivaldi, Martini, Stamitz, Franz Benda, Tartini, Joh. Gottl. Graun, Jarnowick, Roſetti, Pugnani, Seyffarth, [illegible], Raab, Janitſch, Mozart, Schwanenberger, Fränzl, u. v. a. m. — Für das **Clavier**, von Händel, Joh. S. Bach, C. Ph. Em. Bach, Scarlatti, Haydn, Quibeck, Wagenſeil, Kirnberger, Rolle, Benda, S. Simon, Leopold Kozeluch u. v. a. m. — Für die **Flöte**, von Abel, Göbel, Wendling, Kleinknecht, Hofmeiſter, Quanz. — Für die **Oboe**, von Faſch, [illegible], Adam, Beſozzi, Fiſcher, Lebrun. — Für das **Violonſchell**, von Zyka, Mara, Triklir, Schlick, Förſter, Hertel, Schale, L. Boccherini. — Für das **Fagot**, von Eichner, Pfeiffer, u. v. a. m.

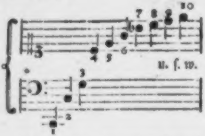
# Conſonanz.

(Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet urſprünglich eine ſolche Zuſammenſtimmung mehrerer Töne, die nichts widriges hat; folglich eben das, was ſonſt durch das griechiſche Wort Harmonie ausgedrukt wird. Es wird aber meiſt allezeit in einer etwas engern Bedeutung genommen, um eine angenehme, oder wenigſtens eine im Gehör nichts widriges bewürkende Zuſammenſtimmung zweyer zugleich klingender Töne anzuzeigen. Es wird alſo gemeiniglich nur von Intervallen gebraucht, und zwar ſo, daß man dem höhern Ton den Namen der Conſonanz giebt. Wenn man alſo ſagt, die Quinte ſey eine Conſonanz, ſo bedeutet dieſes, daß der Ton, der um eine Quinte höher iſt, als ein andrer, mit dem er zugleich gehört wird, nichts unangenehmes hören laſſe.

Die theoretiſche Kenntniß des Wohlklanges und der Conſonanzen, hängt von der Betrachtung der Harmonie ab; deßwegen das, was zu derſelben gehöret, in dem Artikel Harmonie und Klang vorkommt. Die hier vorkommenden Betrachtungen über die Conſonanzen, betreffen fürnehmlich die praktiſche Kenntniß derſelben.

Damit das, was hier ſoll geſagt werden, ſeine völlige Deutlichkeit habe, muß man ſich folgende Reihe Töne vorſtellen:



Es wird an einem andern Orte *) gezeiget, daß, indem die hier mit der Note 1 bezeichnete Sayte angeſchlagen wird, der Klang, den ſie angiebt, auch alle andre hier mit Noten bezeichnete Töne zugleich hören laſſe. Schon ein mittelmäßig geübtes Ohr vernimmt in dem Ton 1 auch die Töne 2, 3, 4 und 5. Die höhern aber ſind nur einem ſehr feinen und ſtark geübten Ohr fühlbar. Es iſt hiebey auch noch zu merken, daß die, bey dieſen Noten geſchriebenen Zahlen das Verhältniß der Vibrationen oder Schläge, oder die Geſchwindigkeit der Schwingung jeder Sayte anzeigen **).

Dieſes vorausgeſetzt, ſo kann man auch noch als eine, aus der gemeinen

---

*) S. Klang.

**) S. Sayte.

nen Erfahrung bekannte, Sache annehmen, daß die Intervalle 1: 2, 2: 3, 3: 4, 4: 5, 5: 6, nämlich die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz und die kleine Terz, in der Zuſammenſtimmung der beyden Töne nichts widriges hören laſſen, und daß alle dieſe Intervalle conſonirend, daß hingegen die Töne 8: 9 einen merklich widrigen Eindruk auf das Gehör machen, und alſo gewiß diſſonirend ſind.

Da auch ferner das erſte, oder größte Intervall 1: 2, nämlich die Octave, eine unſtreitig vollkommenere Harmonie hat, als das zweyte Intervall 2: 3 oder die Quinte, dieſe auch beſſer harmonirt, als das Intervall 3: 4 oder die Quarte: ſo ſcheint es, daß die Harmonie immer abnehme, je näher zwey in der natürlichen Reihe liegende Töne an einander kommen. Wenn wir uns alſo folgende Reihe von Intervallen vorſtellen:

1: 2, 2: 3, 3: 4, 4: 5, 5: 6, 6: 7,
7: 8, 8: 9, 9: 10 u. ſ. w.

oder nach ihren Namen: die Octave, die Quinte, die Quarte, die große Terz, die kleine Terz, die verminderte Terz, (7: 8 hat keinen Namen) die Secunde: ſo ſcheint es, daß die Vollkommenheit der Harmonie immer in dem Maaß abnehme, wie die Zahlen dem Verhältniß der Gleichheit näher rüken, ſo daß 1: 2 eine vollkommenere Conſonanz iſt, als 2: 3, dieſe vollkommener als 3: 4, u. ſ. f.

Daß das Diſſonirende auf der Stelle, wo das Verhältniß 8: 9 iſt, ſchon merklich ſey, von da an aber immer beſchwerlicher werde, und 8: 10 mehr als 8: 9, 15: 16 mehr als 9: 10 diſſoniren, iſt eine jedem Ohr ſehr merkbare Sache. Wenn man nun ferner auch dieſe Beobachtung dazu nimmt, daß bey Stimmung der Pfeifen, das Diſſoniren zweyer Pfeifen immer beſchwerlicher werde, je näher ſie dem Uniſonus oder dem Verhältniß 1: 1 kommen: (das Verhältniß 99: 100, oder noch mehr 999 zu 1000, macht ein ganz unerträgliches Geſchwirre, welches, ſobald das Verhältniß in die Gleichheit übergeht, ſich in die angenehmſte Conſonanz auflöſet;) ſo wird man von folgenden Sätzen, als von Wahrheiten, die eine untrügliche Erfahrung angiebt, überzeuget.

1. Daß die vollkommenſte Conſonanz ſich in den Tönen, die einerley Höhe haben, zeige, alſo im Uniſonus.

2. Daß die unerträglichſte Diſſonanz in den Tönen liege, die in Anſehung der Höhe um eine Kleinigkeit von einander unterſchieden ſind, wie z. E. in ſolchen, deren Verhältniß wäre 99: 100.

3. Daß das Widrige dieſes Diſſonirens immer mehr abnehme, je weiter die Zahlen, die das Verhältniß der Töne ausdruken, von der Gleichheit abweichen, bis es endlich auf einem gewiſſen Verhältniß ganz verſchwindet.

4. Daß alles Diſſoniren ſchon völlig aufgehört habe, wenn die Zahlen ſo weit aus einander ſind, als die, deren Verhältniß durch 5: 6 ausgedrukt wird.

5. Daß auf dieſem bemeldeten Punkt die Uebereinſtimmung ſchon gefällig werde, und von da immer zunehme, je weiter die Zahlen von dem Verhältniß der Gleichheit abweichen.

6. Daß aber in dieſem zunehmenden Conſoniren ein höchſter Grad ſey, (das, was man in der Geometrie ein Maximum nennt) ſo daß es jenſeits deſſelben wieder abnehme, und daß dieſer höchſte Grad auf das Verhältniß 1: 2 falle, von da an aber immer wieder abnehme, ſo daß 1: 3 ſchon weniger conſonirt, als 1: 2.

Wenn wir nun, mit dieſen Beobachtungen verſehen, die Intervalle in der Ordnung, in welcher die Natur bey Erzeugung des Klanges dieſelben hervorbringt, ſetzen: nämlich ſo:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7,
7 : 8, 8 : 9, 9 : 10 u. ſ. f.

ſo ſehen wir, daß die Gränzen, wodurch die Conſonanzen von den Diſſonanzen abgeſondert werden, auf die Intervalle 6 : 7 und 7 : 8 fallen. Denn 8 : 9 iſt ſchon offenbar eine Diſſonanz, 5 : 6 aber eine Conſonanz. Daß das Ohr der geübteſten Meiſter auch noch das Intervall, 6 : 7, welches die neuen Harmoniſten die verminderte Terz nennen, für conſonirend halten, iſt an einem andern Orte gezeigt worden *). Dieſemnach bliebe das Intervall 7 : 8, als die eigentliche Scheidewand, oder die Gränzſcheidung des Gebieths der Conſonanzen und Diſſonanzen übrig, von welchem man ſchwerlich ſagen könnte, ob es conſonirend oder diſſonirend ſey. Hierinn zeigt ſich bey der Harmonie eben die Ungewißheit, wie bey allen, blos durch Grade unterſchiedenen, Eigenſchaften der Dinge. Wer kann ſagen, wo eigentlich das Große aufhört und das Kleine anfängt? auf welcher Stufe des Vermögens man aufhört reich zu ſeyn, oder anfängt arm zu werden? auf welchem Punkt des Wolſtandes man aufhört glüklich zu ſeyn? Darum muß man es nicht ſeltſam finden, daß in der Muſik ein Intervall vorkommt, das weder conſonirend noch diſſonirend iſt. Zum Glüke kommt dieſes zweydeutige Intervall auf unſerer Tonleiter nicht vor.

Wir haben alſo nun mit einiger Gewißheit entdekt, wie weit ſich das Gebieth der Conſonanzen erſtreke, und können als einen Grundſatz annehmen, daß die verminderte Terz 6 : 7 die unvollkommenſte, und die Octave 1 : 2 die vollkommenſte Conſonanz ſey.

Die Intervalle, die gröſſer ſind als die Octave, wie 1 : 3, und alle andre, erfodern keine beſondere Betrachtung; denn da bey dem Ton 1 ſeine Octave 2 auch zugleich mit empfunden wird, ſo hat das Intervall 1 : 3 eben die Natur, als die Quinte 2 : 3, und ſo iſt auch jedes die Octav überſteigende Intervall demjenigen gleich zu ſchätzen, das entſteht, wenn der untere Ton eine Octave höher genommen wird, z. E. 4 : 9 dem Intervall 8 : 9. Wir brauchen alſo das Gebieth der Conſonanzen nicht über die Octave hinaus zu erweitern, und können mit Sicherheit annehmen, daß alle Conſonanzen zwiſchen der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ und der Octave $\frac{1}{2}$ liegen.

Daraus ſcheinet nun zu folgen, daß jedes Intervall, das kleiner als die Octave, aber doch gröſſer als die verminderte Terz iſt, conſonirend ſeyn müſſe. Allein dieſer Satz bekommt durch dieſen beſondern Umſtand, daß bey jedem Grundton ſeine Octave und Quinte mit gehört wird, eine wichtige Einſchränkung, aus welcher man begreift, daß die Septime, ob ſie gleich innerhalb des Gebieths der Conſonanzen liegt, diſſonirt. Eigentlich diſſonirt ſie nicht gegen den Grundton, ſondern deſſen Octave diſſonirt gegen die Septime, mit der ſie eine Secunde macht. Daß alſo C-B, oder C-H nicht conſonirt, kommt daher, daß mit C zugleich c gehört wird, B-c aber und H-c kleiner, als 6 : 7 ſind. Alſo können nur die Intervalle conſoniren, die, wenn ſie gröſſer als 6 : 7 ſind, dem Verhältniß 1 : 2 nicht zu nahe kommen.

Damit wir ſehen, wie nahe ſie dieſem Verhältniß kommen können,

wollen

---

*) S. im Art. Terz, was von der verminderten Terz geſagt worden; wie auch, was im Artikel Dreyklang, vom verminderten Dreyklang geſagt worden.

wollen wir anſtatt 1 : 2, das Verhältniß 6 : 12 ſetzen. Es ſey alſo in einer Octave die unterſte Sayte 6, die oberſte 12, und man ſetze zwiſchen 6 und 12 ſo viel Sayten als man wolle, z. Ex. noch 11 andere, die durch folgende Zahlen ausgedrukt werden: $6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$, ſo iſt klar, daß auf der Sayte 7 die Conſonanzen angehen, und daß die Sayte 10 die letzte ſeyn würde, weil die andern zwar nicht gegen die Sayte 6, aber gegen ſeine Octave 12 diſſoniren würden. Denn ſchon das Intervall $10\frac{1}{2}$ : 12 oder 21 : 24, iſt kleiner als 6 : 7.

Um aber nun der praktiſchen Kenntniß der Conſonanzen näher zu kommen, wollen wir uns das würkliche Syſtem der Töne, ſo wie es in der heutigen Muſik gebraucht wird, vorſtellen, und die gemachten Beobachtungen darauf anwenden. Es iſt folgendermaßen beſchaffen *):

C. Cis. D. Dis. E. F. Fis. G. Gis.
1 $\frac{243}{256}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{27}{32}$ $\frac{4}{5}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{32}{45}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{16}{25}$
A. B. H. c.
$\frac{161}{270}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{8}{15}$ $\frac{1}{2}$

Hier findet ſich das Gebieth der Conſonanzen, zwiſchen den Tönen Dis und B. Das Intervall C — Dis iſt ſchon etwas gröſſer, als 6 : 7, und das Intervall B - c oder $\frac{9}{16} : \frac{1}{2}$, das iſt 8 : 9, iſt kleiner als 6 : 7. Alſo würde jeder dieſer Töne, Dis, E. F, Fis, G, Gis, und A, mit dem Ton C conſoniren.

Aber ſind denn alle hier zwiſchen D und B liegende Töne würklich gegen C conſonirend? Dieſes ſcheinet aus allen vorhergehenden Beobachtungen zu folgen. Dennoch erkennet jedermann den Tritonus C - Fis und die falſche Quinte Fis - c für diſſonirend. Allein dieſes ſcheint nicht daher zu kommen, daß der Ton Fis unmittelbar gegen C, oder das obere c gegen Fis diſſoniret, ſondern jeder dieſer Töne diſſonirt gegen den über ihm liegenden halben Ton (G und cis), deren jeder, als die Quinte des tiefern Tons, mit dieſem vernommen wird. Nun iſt ſchon aus dem oben angeführten klar, daß ein halber Ton eine ſehr ſtarke Diſſonanz ausmacht, daher es kommt, daß das Gefühl der wahren Quinte weder den Tritonus noch die falſche Quinte neben ſich verträgt; deßwegen ſind beyde unter die Diſſonanzen zu rechnen.

Die Quarte und Sexte diſſoniren zwar mit G auch, dennoch werden ſie durchgehends unter die Conſonanzen gerechnet; allein nur in der Umkehrung und niemal gegen den eigentlichen Grundton, wie dieſes an ſeinem Orte gezeiget wird *).

Ueberhaupt alſo ſcheinet es, daß jeder Ton, der mit einem angeſchlagenen Grundton völlig conſoniren ſoll, auch zugleich mit ſeiner Octave und ſeiner Quinte conſoniren müſſe. Weil nun das kleinſte conſonirende Intervall die verminderte Terz 6 : 7 iſt, ſo ſcheinet es, daß die Conſonanz des Grundtons weder ſeiner Octave noch Quinte näher, als eine verminderte Terz kommen dürfe, und daß ſelbſt die Sexte nur alsdenn recht conſonirt, wenn das Gefühl der Quinte verdunkelt wird.

Hiernächſt iſt auch dieſes noch wol zu bedenken, daß jeder außer der diatoniſchen Leiter eines Tones liegende Ton, wenn er gleich ſonſt conſonirend wäre, dadurch, daß er dem Ton fremd iſt, gleichſam gegen die Tonart diſſonirt.

Aus dieſen Anmerkungen erhellet, daß die Octave, die Quinte, die Terz, die Quarte und Sexte, conſonirende Intervalle ſind. Von dieſen werden die Octave, die Quinte und die Quarte vollkommene Conſonanzen genennt, weil ſie keine merkliche Er-

*) S. Syſtem.

*) S. Dreyklang; Quarte; Sextquarte.

höhung vertragen, ohne diſſonirend zu werden: die Terz und Sexte aber unvollkommene, weil ſie gröſſer oder kleiner ſeyn können. Denn aus dem vorhergehenden erhellet, daß die Terz von dreyerley Art iſt: die Sexte aber iſt entweder groß oder klein *), oder, wie kurz vorher angemerkt worden, vermindert.

Die Haupteigenſchaft aller Conſonanzen beſteht, wie ſchon oben angemerkt worden iſt, darinn, daß ſie an ſich etwas Befriedigendes haben, da die Diſſonanzen in dem Gehör etwas Beunruhigendes erweken, worauf ſolche Töne folgen müſſen, durch welche die Ruhe wieder hergeſtellet wird. Daher entſteht in dem Saz der Muſik dieſer Unterſchied zwiſchen den Conſonanzen und den Diſſonanzen, da dieſe eine gewiſſe beſtimmte Fortſchreitung von der Diſſonanz auf die folgende Conſonanz nothwendig machen, ſo daß die Diſſonanz den darauf folgenden Ton einigermaßen ankündiget; da hingegen die Conſonanz eben deßwegen, weil ſie nichts widriges hat, die Fortſchreitung auf den folgenden Ton frey und unbeſtimmt läßt. Davon kommt es, daß durch die conſonirenden Klänge die Ruheſtellen in der muſikaliſchen Sprache können hervorgebracht werden **).

Es iſt bereits erinnert worden, daß conſonirende Klänge bisweilen etwas von der Eigenſchaft der diſſonirenden annehmen, wenn ſie dem Tone, darinn man iſt, fremd ſind. Es kann alſo ein Intervall, oder ein ganzer Accord an ſich conſonirend ſeyn, und noch da, wo er gebraucht wird, etwas fremdes und gleichſam diſſonirendes empfinden machen. So empfindet man z. Ex. wenn der Geſang in C dur angefangen und eine Weile fortgeſetzt worden iſt; bey dem D Accord mit der groſſen Terz, wiewol er an ſich conſonirend iſt, etwas fremdes, das die Harmonie nach G dur lenket *), gerade, wie die Diſſonanzen auf die folgende Harmonie führen. Hieraus iſt zu ſehen, daß jede Harmonie, die nicht aus der Tonart, darinn man iſt, genommen wird, wenn ſie auch ſonſt ganz conſonirend iſt, einigermaßen die Eigenſchaft einer diſſonirenden Harmonie an ſich nimmt. Und daraus läßt ſich auch begreifen, wie ein ganzes Stük aus lauter conſonirenden Harmonien könne geſetzt werden, ohne den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Verſchiedenheit der harmoniſchen Einſchnitte und Ruhepunkte zu verlieren. In ſolchen Stüken vertritt das geringere Conſoniren die Stelle der diſſonirenden Klänge.

◆ ◆

(*) Unter den Schriften des Doni (in der Lyra barberina … Fir. 1763. f. 2 B. mit K.) findet ſich ein Diſcorſo ſopra la conſonanze. — Exercitat. muſicae theoretico practicae curioſae de Concordantiis ſingulis, oder Muſikaliſche Wiſſenſchaft und Kunſtübungen von jeder Concordanz … nebſt einem Prodromo, von Wolfg. Casp. Printz, Dresden 1687-1689. 4. vergl. mit Mizlers Muſicaliſcher Bibliothek, B. 1. Th. 1. S. 10. Th. 3. S. 33. Th. 4. S. 4. Th. 5. S. 32. Th. 6. S. 44. B. 2. Th. 1. S. 132. Th. 2. S. 247. Th. 3. S. 50. — Von den verſchiedenen Meynungen der Tonlehrer über vollkommene und unvollkommene Conſonanzen, von der Zahl derſelben, u. d. m. giebt Adlungs Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, §. 404. S. 931. u. f. Nachricht. — Von der Urſache ihres Gefallens oder Mißfallens, handelt, unter andern, Euler in der Vorrede, und in den erſten §§. des 2ten Kap. ſ. Tentam. nov. Theor. Muſic. Pet. 1739. 4.

Con-

---

*) S. Sexte.

**) S. Cadenz.

*) S. Ton.

# Contrapunkt.

(Muſik.)

Bedeutet nach ſeinem Urſprung, die Kunſt, zu einem gegebenen einſtimmigen Choralgeſang, noch eine oder mehrere Stimmen zu verfertigen. Weil die ältern Tonſetzer ſich anſtatt der Noten, die itzt gebräuchlich ſind, bloßer Punkte zu Bezeichnung der Töne bedienten, ſo wurde ein einſtimmiger Geſang durch eine Reyhe Punkte, auf verſchiedene Linien geſezt, ausgedrukt: um alſo noch eine Stimme dazu zu ſetzen, mußte gegen dieſe Reyhe noch eine andre, und alſo gegen jeden Punkt noch einer geſezt werden.

Daher iſt es gekommen, daß man durch das Wort Contrapunkt auch das Setzen ſelbſt, oder die Kunſt des Satzes verſtanden hat. Diejenigen Bücher alſo, welche die Regeln des Contrapunkts erklären, ſind eigentliche Anleitungen zu dem reinen Satz, in ſo fern er blos die Harmonie betrifft. Dieſes geht auf den weitern Sinn des Worts.

In einem engern Verſtand bedeutet es die beſondere Art des Satzes, nach welchem die Stimmen gegen einander können verwechſelt, und ohne Veränderung ihres Ganges höher oder tiefer geſezt werden, ſo daß jeder Ton darinn um eine Octave, None, Decime u. ſ. f. tiefer oder höher geſezt wird. Wenn dieſes ohne Verletzung der Harmonie geſchehen ſoll, ſo müſſen gleich anfänglich die Stimmen, in der erſten Anlage nach gewiſſen Regeln verfertiget ſeyn. Wofern dieſes nicht geſchieht, ſo kann auch die Verwechslung der Stimmen nicht ſtatt haben.

Der Contrapunkt im weitern Sinn, bey dem auf keine Verwechslung geſehen worden, wird auch der gemeine oder der einfache Contrapunkt genennt; der andre, deſſen Stimmen zur Verwechslung eingerichtet ſind, wird der doppelte oder überhaupt der vielfache Contrapunkt genennt; je nachdem zwey, drey oder mehr Stimmen, zur Verwechslung geſchikt ſind.

Auch der einfache Contrapunkt iſt zwey- drey- oder mehrſtimmig, und ſo, daß entweder in allen Stimmen die Noten von einerley Geltung ſind, oder daß auf jede Note der gegebenen Hauptſtimme in den andern Stimmen zwey oder vier Noten ſtehen u. ſ. f. Er iſt entweder ganz frey, in welchem Falle blos darauf geſehen wird, daß die Stimmen eine reine Harmonie gegen einander haben; oder an gewiſſe Regeln gebunden. Dieſe Regeln befehlen entweder, daß die Stimme des Contrapunkts die Hauptſtimme mit mehr oder weniger Genauigkeit nachahmen ſoll; (daher die Nachahmungen und die Canones entſtehen;) oder daß ſie eine der Hauptſtimme entgegengeſetzte Bewegung haben ſoll *); oder daß ſie ſich rükwärts bewegen ſoll **). Wer den reinen Satz lernen will, muß dabey anfangen, daß er ſich fleißig im einfachen Contrapunkt jeder Art übet. Dazu findet ein Anfänger eine ziemliche vollſtändige Anweiſung, mit einer großen Menge Beyſpiele begleitet, in dem Werke, das der ehemalige kaiſerliche Capellmeiſter Fux unter dem Titel: Gradus ad Parnaſſum, herausgegeben hat †). Es iſt jedem, der in der Muſik zu einiger Fertigkeit des reinen Satzes zu gelangen wünſchet, anzurathen, die Uebungen eines ſolchen Contrapunkts mit großem Ernſt zu treiben.

Weil man gegenwärtig von dieſem Contrapunkt meiſtentheils unter dem Namen der Uebungen in der Compo-

---

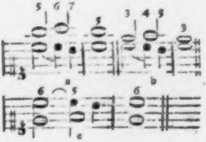
*) Contrapunct in motu contrario.

**) C. P. motu retrogrado

†) Vien. 1725. f. deutſch von L. Mizler, Leipz. 1742. 4.

ſition ſpricht, ſo braucht man das Wort Contrapunkt itzt faſt allezeit in dem andern engern Sinn. Man ſagt: es ſeyen in einer Symphonie in einem Concert u. ſ. f. Contrapunkte angebracht, wenn man ſagen will, es ſeyen Stellen darinn, wo die Stimmen gegen einander verwechſelt worden.

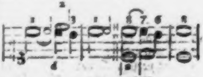
Der Begriff dieſes Contrapunkts wird durch folgende Vorſtellung deutlich werden:



Der zweyſtimmige Geſang, der hier bey a vorgeſtellt iſt, ſteht bey b und bey c im Contrapunkt. Die obere Stimme bey c iſt der Hauptgeſang *). Dieſer hat bey a eine höhere Stimme zur Begleitung, welche gegen die Hauptſtimme die Intervalle 5. 6. 7. 5. ausmacht. Bey b iſt die begleitende obere Stimme um eine Terz herunter geſetzt. Dieſes nennt man den Contrapunkt in der Terz. Dadurch ändern ſich die Intervalle, die 5 wird 3; 6 wird 4; 7 wird 5; dennoch bleibt alles harmoniſch richtig. Bey c iſt die begleitende Stimme eine Octave tiefer, als bey b geſetzt, und der Satz c iſt gegen b im Contrapunkt der Octave, wodurch die Intervalle, wie die darüber geſchriebene Zahlen deutlich zeigen, ganz verändert werden, ohne irgend eine Unrichtigkeit in der Harmonie zu verurſachen. Eben dieſer Satz iſt bey c gegen den bey a im Contrapunkt der Decime.

Alſo iſt der Contrapunkt in der Decime anzuſehen, als wenn er aus einer wiederholten Verſetzung, erſt in der Terz und denn noch einmal in der Octave, entſtanden wäre. Eben ſo iſt der Contrapunkt der Duodecime erſt ein Contrapunkt in der Quinte, und denn von da aus noch in der Octave.

Vorher iſt der bey a ſtehende Satz, bey b in den Contrapunkt der Terz, und bey c in den Contrapunkt der Decime verſetzt worden; hier nun iſt er bey d in den Contrapunkt der Quinte, und bey e in den Contrapunkt der Duodecime geſetzt.



Wenn man ſehen will, wie ſich die Intervalle in jedem Contrapunkt verändern, ſo darf man nur, wie in folgenden zwey Beyſpielen, zwey Reyhen Zahlen, von 1 bis auf das Intervall, in welchem der Contrapunkt gemacht wird, in verkehrter Ordnung unter einander ſchreiben.

Für den Contrapunkt in der Terz.

3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Für den Contrapunkt in der Duodecime.

12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

In dieſen Beyſpielen ſtellt die eine Reyhe die Intervalle vor, wie ſie ſind, ehe die Verſetzung in den Contrapunkt geſchieht; die andre Reyhe zeiget, was durch den Contrapunkt aus jedem Intervall wird. Alſo wird durch den Contrapunkt in der Duodecime die Octave zur Quinte, die Septime zur Sexte u. ſ. f. oder umgekehrt, die Quinte zur Octave, die Sexte zu Septime u. ſ. f.

---

*) Cantus firmus.

Der Contrapunkt in der Octave verdienet beſonders vorgeſtellt zu werden:

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

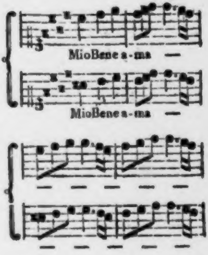
denn daraus erhellet, daß die Diſſonanzen in der Umkehrung auch diſſoniren, und die Conſonanzen conſonirend bleiben, außer der Quinte, welche in die diſſonirende Quarte übergeht *). Aus dieſem Grunde iſt der Contrapunkt in der Octave der leichteſte; denn er erfodert weiter keine Vorſichtigkeit, als daß beym Satz die Quinte mit der gehörigen Vorbereitung angebracht werde, damit ſie in der Umkehrung als eine vorbereitete Diſſonanz erſcheine.

Die fünf erwähnte Contrapunkte, nämlich in der Terz, in der Quinte, in der Octave, in der Decime und in der Duodecime, laſſen ſich in jedem Geſang anbringen, und der Setzer wählt allemal denjenigen, der der Stimme, für welche er ſetzet, am angemeſſenſten iſt.

Dieſer doppelte Contrapunkt hat zwar ſeinen Hauptſitz in Fugen, Motetten und Chören, die daher bey der großen Einfalt des Geſanges ihre Mannigfaltigkeit bekommen. Man würde ſich aber ſehr irren, wenn man glaubte, daß dieſer Theil der Kunſt für die Muſik des Theaters und der Cammer unnütz ſey. Weder ein Duet noch ein Trio, kann ohne die Künſte des Contrapunkts gut werden, der überhaupt in allen Fällen, wo zwey oder mehr concertirende Stimmen vorkommen, ſchlechterdings nothwendig wird. Man ſetze, daß zu der erſten Hauptſtimme eine zweyte, ohne Rükſicht auf die Regeln dieſes Contrapunkts, geſetzt werde. Nach der Natur des Duets und des Trio **) muß hernach die zweyte Stimme den Hauptgeſang führen; die erſte Stimme wird einigermaßen die begleitende, und nimmt alſo die Stelle ein, die die zweyte Stimme vorher gehabt hat; deſwegen muß ihr Geſang verſetzt werden. Wie kann dieſes aber angehen, wenn er zu einer ſolchen Verſetzung, (wodurch jedes Intervall ſeine Natur verliert) nicht vorher eingerichtet iſt?

Diejenigen alſo, die ſich, wegen eines falſchen Begriffs, den ſie ſich vom Contrapunkt machen, einbilden, er beſtehe blos aus pedantiſchen Künſteleyen, und ſey dem gefälligen Geſang hinderlich, betrügen ſich gar ſehr. Er kann mit dem ſchönſten Geſang verbunden werden.

Häufige Beyſpiele findet man in allen Duetten des Capellmeiſters Grauns, wo der ſüßeſte Geſang in Contrapunkte verſetzt iſt, ohne das geringſte von ſeiner Schönheit zu verlieren. Wir wollen zum Beyſpiel deſſen, und zugleich zur Erläuterung des Gebrauchs der Contrapunkte nur einen einzigen beſondern Fall anführen. Folgendes iſt aus einem Duet der Oper Europa galante genommen.

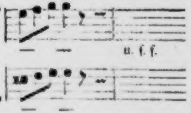


u. ſ. f.

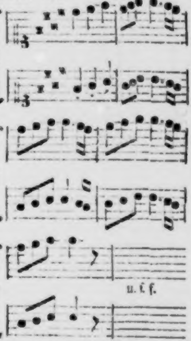
---

*) S. Quarte.

**) S. Duet.



Dieſen reizenden, in Terzen fortgehenden Geſang, findet man etwas beſſer hin in dem Contrapunkt der Octave, alſo:



Hier hat nun die zweyte Stimme den Hauptgeſang genommen, und die erſte Stimme ſollte nunmehr dieſe Hauptſtimme eine Terz tiefer haben, und alſo die Töne ſo nehmen, wie ſie hier im erſten Takt mit Punkten bezeichnet ſind. Dadurch aber würde der höhere Diſcantiſt oder Sopraniſt mit ſeiner Stimme unter den tiefern gekommen ſeyn, und wol gar nicht mehr haben ſingen können. Damit er alſo auf einer Höhe bliebe, die ſeiner Stimme angemeſſen iſt, mußte die Stimme, deren Anfang hier mit Punkten angezeiget iſt, um eine Octave höher genommen, das iſt, ſie mußte in den Contrapunkt der Octave verſetzt werden.

Wer ſich die Mühe geben will, die Ouvertüren eines Händels, die Duette und Chöre eines Grauns anzuſehen, der wird finden, daß die Künſte des Contrapunkts überall darinn angebracht ſind. Durch die mannigfaltige Harmonie, die bey einerley Tönen vermittelſt der contrapunktiſchen Verſetzungen erhalten wird, bekommen die Arbeiten ſolcher Meiſter eine immer abwechſelnde Schönheit, die niemand, der in dieſen Künſten unerfahren iſt, erreichen kann.

Dieſer doppelte Contrapunkt erfodert, außer der genauen Kenntniß der harmoniſchen Regeln, eine große Fertigkeit in der Ausübung derſelben. Man muß ſchon, indem eine Hauptſtimme geſetzt wird, auf einen Blik jede Veränderung überſehen können, die durch die Umkehrung jeden einzeln Ton, ſowol für ſich, als in der Verbindung mit andern betreffen wird.

Es iſt bereits erinnert worden, welche Contrapunkte die brauchbarſten ſeyen. Die andern Arten ſind deßwegen nicht ganz unnütze; denn ſie können bisweilen den, der ſie recht verſteht, aus harmoniſchen Verlegenheiten ziehen. Aber ſie blos darum zu ſetzen, weil ſie ſchwer ſind, und z. B. eine lange Stelle in den Contrapunkt der Undecime zu bringen, und noch außerdem Nachahmungen in gerader, verkehrter und rükgängiger Bewegung zu machen, ſind Dinge, die man den muſikaliſchen Pedanten überlaſſen muß.

Wer ſich von der beſondern Beſchaffenheit aller Arten Contrapunkte unterrichten will, der kann eine ziemlich vollſtändige Anweiſung in

Marpurgs Abhandlung von der Fuge finden *); die bey allen Arten des doppelten Contrapunkts nöthigen Regeln aber hat niemand ſo deutlich und ſo vollſtändig entwikelt, als Kirnberger im zweyten Theile ſeiner Kunſt des reinen Satzes **), dahin ich die Liebhaber verweiſe.

◆ ◆

Das Werk des P. Aaron, Toſcanella della Muſica, Ven. 1523. verm. 1539. iſt eines der erſten, worin die Regeln des Contrapunktes beſtimmt feſtgeſetzt werden. Aus Ehrfurcht für die h. zehn Gebothe, ſchränkt er dieſe Regeln auf zehne ein. — Sonſt handeln überhaupt noch davon: in italieniſcher Sprache: Introduzione faciliſſime e noviſſime di Canto fermo figurato, Contrapunto ſimplice ... di D. Vincenzio Luſitano, Rom. 1553. Ven. 1561. — L'arte del Contrapunto ridotta in tavole, dall P. D. Giov. Mar. Artuſi, Ven. 1586-1589. 4. 2 Th. verm. ebend. 1598. 4. — Regole del Contrapunto e Compoſizione brevemente raccolte de diverſi Autori ... per i Scolari principianti, di Val. Bona, Mil. 1595. 4. — Regole del Contrapunto dall P. Mar. Biſſi — Regola dell Contrapunto, dall P. Camillo Angleria ... Mil. 1622. 4. — Primo ſcalino della ſcala di Contrapunto di Orat. Scaletto, Nap. 1622. 4. — Regole del Contrapunto ... da Belardo Nanino. — Arte pratica del Contrapunto, dell P. Paolucci. — Il Muſico pratico di Giov. Mar. Buononcini, Bol. 1673. 8. verm. 1688. 4. Deutſch, Stuttg. 1701. 4. — Documenti armonici di D. Angelo Berardi, Bol. 1687. 4. — Sommario del Contrapunto, dell P. Franc. Mar. Angeli 1691. — Saggio ſopra le leggi del Contrapunto, del Conte Giord. Riccati, Ven. 1762. 4. — Eſemplare, o ſia Saggio fondamentale pratico dell Contrapunto, ſopra il Canto fermo, Bol. 1774-1775. 4. 2 Th. (von dem P. Martini) — — In ſpaniſcher Sprache: El Porque de la Muſica ... Contrapunto y Compoſicion, por Andr. Lorente, Alcala 1672. f. — — In franzöſiſcher Sprache: Traité du Contrepoint ſimple, ou Chant ſur livre, p. Mr. L. I. Marchand. Par. 1739. 4. — — In deutſcher Sprache: Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von ſechs Takten zu machen, ohne die Regeln davon zu wiſſen, von Ch. Ph. Em. Bach, nebſt dazu gehörigen Tabellen, im 3ten Bde. S. 167 von Marpurgs Beyträgen. — Von dem einfachen Contrapunkt in zwo oder mehr Stimmen; von dem verzierten, oder bunten, einfachen Contrapunkt, der 10te und 11te Abſchn. im 1ten Theile der Kirnbergeriſchen Kunſt des reinen Satzes; und von dem doppelten Contrapunkt in der Octave und Decime, und vom Contrapunkt der Duodez und Quinte, der 3te Abſchnitt der 2ten Abtheilung im 2ten Th. eben dieſes Werkes — u. v. a. m. — S. übrigens den Art. **Satz, Setzkunſt,** u. a. m. — —

Ob die Alten den Contrapunkt gekannt, oder nicht, darüber iſt mannichfaltig geſtritten worden. Für ihre Kenntniß deſſelben haben, unter mehrern, ſich erklärt: Franc. Gafurio, in ſ. Practica Muſicae utriusque cantus, Mediol. 1496. f. Ven. 1512. f. — Giuſ. Zarlino, in ſ. Iſtituzioni e dimoſtrazione armoniche, Ven. 1571. 4. 2 B. und im 1ten und 2ten B. ſ. Opere, ebend. 1589. 4. — Giov. B. Doni, in ſ. Compendio .. de' generi e de' modi della Muſica, R. 1635. 4. in der Schrift, De praeſtantia Muſic. vet. Flor. 1647. 4. und a. a. O. m. in ſ. Lyra barbarino, o ſiano Trattati di Muſica antica ... Fir. 1763. f. 2 B. mit K. — Iſ. Voſſius in ſ. Schrift De Poemat. cantu et viribus Rhythmi, Oxon. 1673. 8. Deutſch, im 1ten B. der Berliner vermiſchten Schriften. — Jac. Tevo, in ſ. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. — Fraguier, in einem Mem. in dem 2ten B.

---

*) Berl. 1753-1754. 4. 2 Th.

**) Berl. 1776-1777. 4.

der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. — Stillingfleat, in ſ. Principles and Power of Harmony, Lond. 1771. 4. u. a. m. — — Wider ihre Kenntniß derſelben: Glareanus, oder Heinr. Lorit, in ſ. Dodecachordon, Baſ. 1547. f. — Franc. Salinas, in ſ. Werke De Muſica Lib. VII. Salam. 1577. f. — Ercole Bottrigari, in ſ. Melone, Ferr. 1602. 4. — Giovmar Artuſi, in ſ. vorher angeführten Schrift. — Piet. Cerone in dem Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſic. theoret. y pract. Nap. 1613. f. — M. Merſenne, in ſ. Harmonie univerſelle, Par. 1636. f. Lat. ebend. 1648 und verm. 1652. f. — Cl. Perrault, jedoch mit einiger Einſchränkung, in ſ. Diſſertat. de la Muſique des Anc. im 2ten Bde. ſ. Eſſais de Phyſique, Par. 1680. 12. — Wallis, in dem Anhange zu ſ. lat. Ueberſetzung der Harmonicor. des Ptolemäus, Lond. 1682. 4. und in den Philoſ. Transact. vom Jahre 1[illegible] — Gio. Andr. Bontempi, in ſ. Storia della Muſica, Perug. 1695. f. — Burette, jedoch mit einiger Einſchränkung, in ſ. Diſſertat. ſur la Symphonie des Anc. im 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. und in mehrern, bey dem Art. Muſik angeführten, und in eben dieſen Mem. abgedruckten Abhandl. — Der P. Guil. Hyac. Bougeant, in ſ. Diſſertat. ſur la Muſique des Grecs et des Latins, in dem 7ten Bde. der Bibl. franç. ou Hiſt. liter. de la France, Amſt. 1723. 12. und in den Mem. de Trevoux, October 1725 — Der P. Du Cerceau, in zwey Diſſertationen in den Mem. de Trevoux, November 1728 und Jan. und Februar. 1729 — Giamb. Martini, in ſ. Storia della Muſica, Bol. 1757-1781. 4. 3 B. — Fr. W. Marpurg, mit einer Einſchränkung, in ſ. Krit. Einleitung in die Geſchichte und Lehrſ. der alten Muſik, Berl. 1759. 4. — J. J. Rouſſeau, in ſ. Wörterbuch. — Ch. Burney, in ſ. Diſſertat. on the Muſique of the Anc. vor dem 1ten B. ſ. General Hiſt. of Muſik, Lond. 1776. 4. Deutſch, von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. — J. N. Forkel, in ſ. Geſchichte der Muſik, B. 1. §. 149. S. 392. u. a. m. dergeſtalt, daß die Sache ſo ziemlich zum Nachtheil der Alten entſchieden zu ſeyn ſcheinet. Indeſſen hat G. E. Leſſing in ſ. Collectaneen, B. 1. S. 175 u. f. ein paar Stellen aus dem Plutarch beygebracht, welche immer noch eine nähere Prüfung verdienen. — —

Die älteſten, bekannten, Contrapunktiſten ſind Francone, Marchetto di Padua und Johann de Muris. S. übrigens den Art. Harmonie.

## Copey.

(Zeichnende Künſte.)

Ein Werk, das in allen ſeinen Theilen nach einem andern Werk der zeichnenden Künſte verfertiget worden. Das urſprüngliche Werk, nach welchem die Copey gemacht wird, heißt das Original. Der Künſtler, welcher ein Original verfertiget, arbeitet nach einem Bild, das ſeine Phantaſie entworfen hat, oder das er in der Natur vor ſich ſiehet. Bey der Darſtellung und Bearbeitung deſſelben muß er beſtändig nachdenken, wie er ſeinem Werk das Leben und den Geiſt geben könne, den das Urbild in ſeiner Phantaſie oder in der Natur hat. Seine Arbeit iſt eine beſtändige Erfindung, inſonderheit, wenn das Werk ein Gemähld, oder ein nach dem Gemählde verfertigter Kupferſtich iſt. Denn da in dieſen Werken nicht die Sache ſelbſt, die man vor ſich hat, wie in der Bildhauerkunſt, ſondern etwas ganz anders, nämlich ein bloßer Schein deſſelben, darzuſtellen iſt, ſo gehört zu jedem Strich des Pinſels oder des Grabſtichels Erfindung. Der Mahler ſieht Farben vor ſich, und muß andre Farben erfinden, die ihnen ähnlich ſind; er bemerkt ein allgemeines Licht, welches auf einmal den Gegenſtand in der Natur ſo erleuchleuchtet, daß einige Theile hell, andre dunkel ſind; in ſeinem Werk muß er auf eine jede Stelle das Helle und Dunkle beſonders den Farben einverleiben; er ſieht alles erhoben und körperlich, und er muß im Flachen das Körperliche darſtellen. Der Copiſt hingegen hat überall ſchon ein Werk von eben der Beſchaffenheit, wie das ſeinige iſt, vor ſich, und hat keine von den Verwandlungen nöthig, wodurch der Originalmeiſter ſein Werk der Natur ähnlich macht. Sein einziges Nachdenken iſt auf das gerichtet, was ein andrer ihm vorgedacht hat.

Hieraus folgt erſtlich, daß es unendlich leichter iſt, eine gute Copey, als ein gutes Original zu machen. In der That findet man, daß oft ganz mittelmäßige Künſtler ſehr gut copiren. Zweytens folget daraus, daß die Copey immer von geringerer Schönheit, als das Original ſey, weil der Copiſt, der in einem ganz andern Geiſt, als ſein Vorgänger arbeitet, unmöglich ſo denken kann, wie jener gedacht hat. Der größte Unterſchied muß ſich darinn zeigen, daß in dem Original mehr Freyheit iſt, weil alles mit Gewißheit bearbeitet worden, und aus der Quelle gefloſſen iſt; da der Copiſt ſeine Gedanken nach den Gedanken des andern hat zwingen müſſen. Der Originalmeiſter iſt bisweilen zufälliger Weiſe auf ein Mittel gefallen, das der Copiſt unmöglich errathen kann; er wählt ein anderes und die Würkung muß auch etwas verſchiedenes ſeyn. Jener ſtellt ſeine eigene Erfindung dar, ſein Geiſt iſt während der Arbeit thätiger, ſeine Einbildungskraft erhitzter; daraus aber entſtehet eine freyere Ausübung: dieſer bleibt kalt, und muß kalt bleiben, um nichts zu überſehen, und dadurch wird alles langſamer und gekünſtelter. Er muß ſeine eigene Bearbeitung, ſeine Art den Pinſel zu führen, verleugnen, und eine fremde Art annehmen. Ueber dem allem iſt in jedem ſchönen Werk der Kunſt vieles, das man zwar undeutlich fühlen, aber niemal deutlich beſchreiben oder denken kann, das mehr vom Geſchmak des Künſtlers, oder von einer glüklichen Hand, als von deutlicher Erkenntniß herkommt. Dieſes kann kein Copiſt erreichen, weil er es nicht deutlich erkennen kann. Dieſem zufolge muß von dem Geiſt und dem Feuer des Originals nothwendig in der Copey ſehr viel zurüke bleiben. Es giebt in Gemählden noch Fälle, da die Würkung der Farbe von etwas verborgenem herkommt, da eine untenliegende Farbe durch die obere durchſchimmert. Sehr oft kann niemand errathen, was unter der oberſten Deke der Farbe liegt, und folglich kann dieſelbe Würkung in der Copey nicht erreicht werden.

Daher geſchieht es, daß feine Kenner ſich ſelten über Copeyen betrügen, und bald entdeken, daß ein Stük nicht Original ſey; wiewol man auch ſo gute Copeyen hat, daß nur die erfahrenſten Kenner ſie von den Originalen zu unterſcheiden wiſſen. Die Gewinnſucht derer, welche aus der Kunſt ein Gewerbe machen, hat eine unzählige Menge Copeyen hervorgebracht, die ſtatt der Originale verkauft werden. Liebhaber der Kunſtſachen, die ſelbſt nicht feine Kenner ſind, werden täglich damit betrogen. Bey koſtbaren Gemählden braucht man die Vorſichtigkeit, ſie nicht eher für Originale anzunehmen, bis man von einigen der erfahrenſten Kenner gültige Zeugniſſe darüber hat.

Daß die Copeyen der Werke groſſer Meiſter insgemein ſehr weit hinter den Originalen zurükbleiben, berechtiget die abergläubiſche Verachtung, die einige Liebhaber für alle Copeyen haben, gar nicht. Es giebt Leute, die ein ganz ſchlechtes, oder durch die Zeit verdorbenes Original,

ginal, der beſten Copey vorziehen, und bey jedem Gemählde, ehe es ihnen einfällt ſeine Schönheit zu beurtheilen, erſt unterſuchen wollen, ob es ein Original ſey oder nicht. Fällt der Verdacht einer Copey darauf, ſo verſchwindet bey ihnen jeder Begriff von Schönheit und Werth. Wahre Kenner der Kunſt beurtheilen ein Gemählde aus dem, was ſie darinn ſehen, aus dem, was es an ſich hat, und nicht nach dem Namen deſſen, der es gemacht hat. Was von der Kenntniß und dem Geſchmak eines Menſchen zu halten ſey, der ſich nicht eher getraut, etwas für ſchön oder ſchlecht auszugeben, bis er weiß, ob es Original oder Copey iſt, darf nicht erſt durch eine Unterſuchung gelehrt werden: er gehört unter die Verehrer der Reliquien.

## Copiren.

(Zeichnende Künſte.)

Ein Werk der zeichnenden Künſte, welches ein andrer verfertiget hat, genau nachmachen. Das Copiren der beſten Werke iſt eine Uebung, welche man angehenden Künſtlern auf das Beſte zu empfehlen hat. Es iſt kaum möglich alle Schönheiten und Vorzüge eines guten Werks einzuſehen, bis man verſucht hat, es nachzumachen. Erſt dabey zeigen ſich die Schwierigkeiten, die Bemühungen und das Nachdenken, wodurch das Original entſtanden iſt. Man wird beym Copiren in die Nothwendigkeit geſetzt, auf alles genau Achtung zu geben; dadurch entdekt man Schönheiten und Fehler, die ſonſt nicht würden bemerkt worden ſeyn. Dieſe darzuſtellen, muß der Copiſte nothwendig ſelbſt mit der ganzen Anſtrengung des Geiſtes, den Geheimniſſen der Kunſt nachſpühren. Man bekommt dadurch eine Fertigkeit ſowohl das Schöne als das Fehlerhafte ſchneller zu entdeken, die äuſſeren und innern Sinnen werden geſchärft.

Nach dem Zeugniß verſchiedener Künſtler, entdekt man oft erſt bey der ſechsten oder ſiebenten Nachzeichnung gewiſſer Werke, Schönheiten, die man bey dem vorhergehenden Copiren noch überſehen hatte. Indem man aber die vornehmſten Werke der Kunſt copirt, lernt man nach und nach ſo denken, und ſich ſo ausdrüken, wie die großen Meiſter gethan haben. Wer aber durch Copiren ſeinen Geſchmak und ſeine Fertigkeiten zur Vollkommenheit bringen will, der muß nicht ſclaviſch copiren. Er muß ſich nicht vorſetzen, die Handgriffe der Originalmeiſter, das Mechaniſche der Kunſt allein zu errathen, ſondern vielmehr ſich beſtreben, ihren Geiſt und ihren Geſchmak ſich zuzueignen. Man muß nicht ſuchen Copeyen zu machen, die alles Aeußerliche der Originale an ſich haben, ſondern fürnehmlich den Geiſt derſelben auf eine uns eigene Art zu erreichen ſuchen.

◆ ◆

(*) In neuern Zeiten ſind allerhand Erfindungen gemacht worden, um gleichſam ganz mechaniſch zu copiren. Ein Chevalier G. gab 1787 einen Proſpectus von einer Machine polychreste et verticale heraus, vermittelſt welcher alle mögliche Gegenſtände, Zeichnungen, geographiſche Charten, flaches Schnitzwerk, Muſcheln, Mineralien, u. ſ. w. in aller möglichen Größe, von einem Zoll an bis zu einigen Fuß, ſo wie in jedem Verhältniß, das heißt, entweder einige hundertmahl vergrößert, oder bis zu Miniatur von einem Zoll verkleinert, ſich ſollen abzeichnen laſſen, und verſprach dergleichen Maſchinen für acht neue Louisdor zu liefern. — —

Eine andre Erfindung, nähmlich die Kunſt, mit Oelfarben, Oelgemählde auf eben ſolche Art, das heißt, mechaniſch zu copiren, und, dieſem gemäß, ſehr zu vervielfältigen, kam in England zu Stande, und die Addreſs to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours; . . . the invention of John Booth, Lond. 1788. 8. giebt davon einige Nachricht. S. auch N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 38. S. 195 u. f. Aber ſo viel Schönes auch von dieſer Erfindung geſagt worden iſt: ſo ſcheint ſie doch, nach den, davon nach Deutſchland gekommenen Proben zu urtheilen, von keinem ſonderlichen Werthe zu ſeyn. —

## Corinthiſche Ordnung.

(Baukunſt.)

Eine von den drey griechiſchen oder von den fünf üblichen Säulenordnungen, welche an der corinthiſchen Säule zu erkennen iſt *). Weil dieſe Säule von allen die zierlichſte, aber auch zugleich die ſchlankeſte und ſchwächeſte von allen iſt, ſo iſt dieſe ganze Säulenordnung auch am meiſten verzieret, und wird da gebraucht, wo die Pracht und die Zierlichkeit ſich über die Feſtigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen ſollen, nämlich an höhern Geſchoſſen prächtiger Gebäude; oder inwendig in den Verzierungen der Sääle, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Anſehen zu bekleiden iſt, weil die Baukunſt nichts reicheres als dieſe Ordnung hat.

Die ganze Ordnung, wenn Säulenſtühle dabey gebraucht werden, iſt dreyßig Model hoch, wovon die Säulenſtühle vier, die Säule ſelbſt zwanzig, und das Gebälke ſechs Model hoch ſind. Das Gebälke muß in dieſer Ordnung mehr Zierrathen, als alle andre haben, um mit der zierlichen Säule übereinzuſtimmen. Der Fries kann mit Schnitzwerk verziert werden. Auch haben die römiſchen Baumeiſter faſt alle runde Glieder des Gebälkes mit Laubwerk verziert, welches wir aber nicht gut heißen. Man muß die Feinigkeit dieſer Ordnung hauptſächlich darinn ſuchen, daß man ihr die Einmiſchung kleinerer Glieder mehr als andern erlaubet.

Der Name ſcheinet anzuzeigen, daß dieſe Ordnung in Corinth erfunden worden; und das Ueppige, das ſie einigermaßen an ſich hat, kommt gut mit der bekannten Ueppigkeit, wodurch dieſe Stadt ſich von allen griechiſchen Städten ausgezeichnet hat, überein. Nach Winkelmanns Bemerkung geſchieht der corinthiſchen Säulen zum erſtenmale, bey Gelegenheit des Tempelbaues zu Tegea, den Scopas in der 96 Olympias übernommen hat, Erwähnung.

◆ ◆

(*) Von der Corinthiſchen, ſo wie von allen Ordnungen der Baukunſt, wird in den mehreſten, beſonders in den frühern Anweiſungen zu der letztern gehandelt. Beſonders aber gehören hieher: I tre ordine d'Archit. Dorico, Jonico e Corintio, preſi dalle fabbriche più celebri dell'antica Roma . . . di Neralco, R. 1744. f. — Ordonnance des cinq eſpèces de Colonnes ſelon la methode des Anc. p. Mr. (Cl.) Perrault, Par. 1683. f. — Parallèle des cinq Ordres d'Archit. p. Mr. (Alex. Jean Bapt.) le Blond, Par. 1710. 4. — Eſſai ſur les Ordres d'Architect. . . . p. Mr. (Phil. Ernſt) Babel, Par. 1747. f. — Traité des Ordres d'Architect. p. Mr. Potain, Par. 1768. 4. 4 Th. — Traité d'Architect. ou Proportions des trois Ordres grecs . . . p. Jean Antoine, Trev. 1768 und 1780. 4. — The Grecian Orders of Architect. delin. and explained from the Antiquities of Athens by Steph. Riou, Lond. 1768. f. u. v. a. m. Und einzeln handelt von der Corinthiſchen Ordnung, unter mehrern, J. F. Blondel, in dem 5ten Kap. S. 78 u. f. des 2ten B. ſ.

---

*) S. Ordnung; Corinthiſche Säule.

Cours d'Architecture, P. 1771. 8. — und Militia, in ſ. Grundſ. der Baukunſt, Buch 1. Abſchn. 10. S. 1. S. 85 d. d. Ueberſ. Leipz. 1784. 8. — —

## Corinthiſche Säule.

Die zierlichſte Art Säulen, die in der Baukunſt gebraucht werden. Ihr Hauptcharakter iſt ein hohes Capiteel, mit drey übereinander ſtehenden Reyhen Acanthus Blättern, und verſchiedenen zwiſchen denſelben heraus wachſenden Stengeln geziert, die ſich oben an dem Dekel in Schnekenformen zuſammenwikeln. Solcher Schneken ſind auf jeder Eke des Dekels zwey, und zwey auf jeder Seite zwiſchen den Eken, und alſo in allem acht Paar. Anſtatt der Acanthus-Blätter brauchen einige Baumeiſter bisweilen auch andre, welche aber dem Capiteel ein etwas ſchwereres Anſehen geben. Allein die dreyfache Reyhe der Blätter und die acht Paar Schneken ſind allemal das gewiſſeſte Kennzeichen dieſer Säule.

In Anſehung ihrer Verhältniß gehört ſie zu den höhern Säulen. Ihre ganze Höhe iſt ohngefehr 20 Model, der Fuß hat einen, das Capiteel zwey und einen Drittheil, das übrige iſt für den Stamm. Man giebt dieſer Säule entweder einen attiſchen Fuß, oder einen eigenen, der aus vielen Gliedern beſteht, deren Ordnung und Verhältniſſe aber nicht ganz beſtimmt ſind. Der Stamm wird oft mit Canelüren ausgehölt.

Weil dieſe Säule die zierlichſte und feinſte von allen iſt, ſo leidet ſie auch Verzierungen der kleinern Glieder, welche von den römiſchen Baumeiſtern ſehr häufig angebracht worden. Doch ſcheint dieſes dem großen Geſchmak zuwider.

Den Namen hat ſie von der Stadt Corinthus, wo ſie, nach der bekannten Erzählung des Vitruvius, von dem Bildhauer Callimachus erfunden worden; wenn anders die Geſchichte ihrer Erfindung nicht ein bloßes griechiſches Mährchen iſt. Der Jeſuit Villalpandus *) hat beweiſen wollen, daß die Säulen am Tempel zu Jeruſalem, ſowol in den Verhältniſſen, als in den Hauptverzierungen wenig von der, lange nachher erſt von den Griechen gebrauchten, corinthiſchen Säule unterſchieden geweſen. Dieſemnach könnte dieſe Säule wol eine phöniziſche Erfindung ſeyn. Vielleicht hat Callimachus blos die Art der Blätter verändert, und Acanthusblätter anſtatt der Palmen oder andrer Blätter eingeführt. An einer alten ägyptiſchen Säule, die Pokok **) abgezeichnet hat, iſt der erſte Urſprung des corinthiſchen Capiteels nicht undeutlich zu ſehen, indem ſchon Laubwerk, als wenn er über den Rinken herausgewachſen, längſt dem Knauf in die Höhe ſteiget, unter dem Dekel ſich ſanft umbeuget, und etwas, das den corinthiſchen Schneken gleichet, vorſtellt.

Haben etwa die im Orient ſo ſehr gemeinen Palmenbäume, die im erſten Anfang der Baukunſt ſtatt der Säulen gebraucht worden, zu dieſem Laubwerk an dem Capiteel Anlaß gegeben. Es iſt ſonſt ſchwer zu ſagen, warum eben dieſer Theil der Säule eine ſolche Zierrath bekommen habe. Im übrigen giebt dieſe Säule ein ſchönes Beyſpiel von der geſchikten Abwechslung, und der, dem Geſchmak ſo nöthigen, Mannigfaltigkeit der Theile. Das Gerade und Runde, das Glatte und Gebogene, das Einfache und Gezierte wechſeln darinn auf die angenehmſte Weiſe mit einander ab.

Corri-

---

*) De apparatu templi Salomonis.

**) Beſchreibung des Morgenlands.

## Corridor.

(Baukunſt.)

Ein langer und ſchmaler Gang in einem Gebäude, der längs einer Reyhe von Zimmern liegt, damit jedes einen beſondern Ausgang dadurch gewinne. Er dienet alſo blos zur Bequemlichkeit der einzeln Ausgänge aus den Zimmern, und wo dieſe nicht verlangt werden, da iſt er unnöthig. In Hoſpitälern, Clöſtern und überhaupt ſolchen Gebäuden, wo jedes einzele Zimmer für ſich einen Ausgang haben muß, ſind ſie unumgänglich nothwendig. In gemeinen Wohnhäuſern, oder Palläſten, ſind ſie deßhalb unbequem, weil dadurch die Zimmer zu frey an einem Gange liegen, wohin jedermann kommen kann, ſo daß man in den Zimmern weder ſtill noch einſam genug ſeyn kann. Kleine Corridore, die nur hier und da einigen Zimmern beſondere Ausgänge verſtatten, ſind ſehr bequem und gehören mit unter die Dinge, auf welche ein Baumeiſter bey der Anordnung der Gebäude am allerſorgfältigſten zu ſehen hat. Sie müſſen aber ſo verſtekt ſeyn, daß nicht leicht Fremde, oder Diebe, die ſich in ein Haus einſchleichen möchten, dahin kommen können.

## Courante.

(Muſik.)

Ein urſprünglich zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das aber auch blos für Inſtrumente geſetzt wird, fürnehmlich in der neuen Zeit, da der Tanz, welcher Courante genennt wird, abgekommen, iſt. Es wird in $\frac{3}{2}$ Takt geſetzt, mit zwey Wiederholungen. Seinen Charakter ſetzt Mattheſon in dem Ausdruk eines hofnungsvollen Verlanges, und verſichert dieſen Charakter in einer Menge Couranten, von verſchiedenen Verfaſſern, beſtimmt bemerkt zu haben *).

## Cupel.

(Baukunſt.)

Vom italieniſchen Cupola. Ein Gewölbe, welches das Dach über ein rundes Gebäude ausmacht. Viele Tempel der Alten waren rund, und konnten alſo nicht wol andre als halbkugelrunde, folglich gewölbte, Dächer haben; alſo iſt der Cupel eine Erfindung des Alterthums. Wie überhaupt die runden Gebäude in Anſehung der Figur die ſchönſten ſind, ſo ſind auch die Cupeln die ſchönſten Dächer. Etliche hohe Gebäude mit Cupeln geben von weitem einer Stadt ein großes Anſehen, welches durch die Menge der hohen ſpitzigen Thürme nie zu erhalten iſt. Es ſcheinet, daß die elliptiſche Form, da die Höhe der Cupel ihre Breite in etwas übertrifft, nicht nur wegen des angenehmern Anſehens, ſondern auch wegen der größern Feſtigkeit des Gewölbes, der Form einer halben Kugel vorzuziehen ſey.

Die Cupel wird aber nie ganz zugewölbt, ſondern gegen den Scheitel offen gelaſſen, damit das Licht durch dieſe Oefnung hinein falle. Dieſe Oefnung bleibt entweder ganz unbedekt, wie in dem ehemaligen Pantheum in Rom, itzt Sta. Maria Rotonda genannt; oder es wird auf dieſelbe noch ein kleines an den Seiten offenes Thürmchen, dem man den Namen einer Laterne giebt, darauf geſetzt.

Inwendig werden die Cupeln, entweder durch eine ſchöne Eintheilung in Felder, und Anbringung verſchiedener verguldeter Zierrathen, wie die Cupel der eben erwähnten Rotonda **), oder durch Dekengemählde verzieret. Zu ſolchen Gemählden ſchiken ſie ſich auch ungemein viel beſſer, als die flachen Deken, (die wir auch mit dem franzöſiſchen Namen Platfonds zu nennen pflegen,) weil die Figuren nicht dürfen ſo verkurzt vorgeſtellt werden.

---

*) S. Tänze.

**) S. Des Gaudets les plus beaux batimens de Rome.

Man macht auch Cupeln von Zimmerarbeit, und hat dabey den Vortheil, daß die Mauren des Gebäudes nicht ſo ſehr ſtark ſeyn dürfen, als die ſteinernen Gewölber ſie erfodern. Inwendig wird das Geſpärre verſchaalt; aber dadurch geht ein groſſer Theil des Raumes verloren. Sollten dieſe Cupeln inwendig die Form einer halben Kugel behalten, ſo muß von auſſen die Höhe beträchtlich gröſſer, als die Breite ſeyn, wodurch ſie mehr eyförmig als kugelförmig werden; es ſey denn, daß man, wie bey der catholiſchen Kirche in Berlin, die Sparren aus lauter krumm gewachſenen Bäumen mache, in welchem Fall die Cupel beynahe die kugelrunde Form von außen behalten kann.

◆ ◆

(*) Von der Cupel handeln, unter mehreren, Militia, in ſ. Princip. d'Architett. im 3ten Buche des 2ten Bds. ſ. 4. des 17ten Abſchn. S. 345 d. d. U. — Von den Cupeln in den Kirchen, ihrer Verbeſſerung, u. d. m., Le Roy in ſ. Geſchichte der Einrichtung der chriſtlichen Kirchen, S. 240 d. Ueberſ. bey des Laugier Anm. über die Baukunſt, Leipz. 1768. 8.

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

# D.

## D.

(Muſik.)

Der Buchſtabe, womit wir den zweyten diatoniſchen Ton des heutigen Syſtems bezeichnen, der in der Solmiſation re genennt wird *). Wenn man in einem Geſang dieſen Ton zum erſten Ton der Tonleiter annimmt, ſo ſagt man, das Stük gehe aus dem Ton D. Dieſes kann auf zweyerley Weiſe, nach der groſſen oder kleinen Tonart geſchehen: im erſten Fall wird die Tonart D dur, im andern D moll genennt. Dieſe Tonart iſt etwas unvollkommen, weil die kleine Terz auf den Grundton DF um ein ganzes Comma zu niedrig iſt **).

*) S. Tonleiter.
**) S. Syſtem

## Da Capo.

(Muſik.)

Bedeutet vom Anfang, und wird am Ende ſolcher Tonſtüke geſchrieben, von denen der erſte Theil wiederholt wird, dergleichen faſt alle Arien ſind. Man braucht dieſe beyden Wörter auch als ein einziges Wort, womit man den erſten Theil eines Tonſtüks bezeichnet, in ſo fern derſelbe wiederholt wird. So ſagt man z. B. Dieſer Sänger hat im Dacapo artige Veränderungen angebracht.

## Dach.

(Baukunſt.)

Der oberſte Aufſatz auf einem Gebäude, der den innern Raum deſſelben vor dem einfallenden Regen, Staub und Sonnenſchein verwahrt, und das auffallende Waſſer empfängt und ableitet. Das Dach gehört alſo nicht zu der Schönheit eines Gebäudes, ſondern iſt ein nothwendiges Uebel; daher es in den Ländern, wo es ſelten, und niemals ſtark regnet, wie in Aegypten und andern türkiſchen Provinzen, gar nicht auf die Gebäude geſetzt wird. An den Orten, wo wenig Regen oder Schnee fällt, oder wo man die Unkoſten nicht ſpahrt, das Gebäude mit Kupfer abzudeken, wird es deßwegen ſo flach gemacht, als nur möglich iſt, und durch ein über dem Hauptgeſims herumlaufendes Steingeländer verſtekt. Denn da das Gebälke eigentlich das ganze Gebäude endet, ſo könnte der Schönheit halber das Dach ganz wegbleiben. Zum guten Anſehen eines Gebäudes, iſt das niedrigſte oder flacheſte Dach das beſte. Die geringſte Abſchüßigkeit iſt ſchon hinlänglich, das Waſſer abzuleiten, nur muß ein ſo flaches Dach ſehr enge mit Ziegeln oder Schiefer bedekt werden. In Deutſchland beobachten die Baumeiſter gerne die Regel, daß die gegen einander ſtehenden Sparren am Firſt oder Graat des Daches einen rechten Winkel ausmachen. Aber es giebt Dächer, die allen Winden ausgeſetzt ſind, und unter einem Winkel von mehr als 120 Graden doch ſehr gut halten.

Man macht heut zu Tage entweder einfache oder gebrochene Dächer. Die erſten ſind entweder einhängig, das iſt, ſie beſtehen aus einer einzigen ſchief liegenden Fläche, wie ein Schreibepult; oder ſie ſind Satteldächer, die zwey gegen einander ſtehende Flächen haben, welche mitten über dem Gebäude an dem Firſt zuſammenſtoßen. Dieſe ſind die gemeinſten Dächer an Wohnhäuſern in Städten, wo mehrere Häuſer an einander gebauet werden, da denn eine Fläche des Daches gegen die Straße, die andere gegen den Hof herunter hängt. Eine dritte Art der einfachen Dächer machen die Zeltdächer aus, die aus vier nach den vier Seiten des freyſtehenden Gebäudes abhängenden Flächen beſtehen. Dieſe Dächer ſind in Anſehung der Dauer, inſonderheit in Gegenden, die ſtarken Winden und Regenſtößen unterworfen ſind, die dauerhafteſten.

Von den gebrochenen Dächern iſt der Artikel **Manſarde** nachzuſehen.

◆ ◆

(*) **Auſſer dem, was die mehreſten Anweiſungen zur Baukunſt, über die Anlegung der Dächer lehren, als J. F. Blondel, in ſ. Cours d'Architect. B. VI. S. 317 u. f. — Militia, in ſ. Grundſ. der Baukunſt, Th. 3. S. 147 d. d. U. u. a. m. — gehören hieher** L'art du Couvreur, Par. 1766. f. mit 4 Kupfern; Deutſch, Berl. 1767. 4. — The Manner of ſecuring all Sorts of Buildings from fire: a Treatiſe upon the Conſtruction of arches made with briks and plaiſter, called flat arches, and a roof without Timber, called a Brick-roof, Lond. (ſ. a.) 8. — **Vorſchläge zur Verbeſſerung der bisher üblichen Dächer, von Herzberg, Berl. 1774. 8. — J. F. Lange über wetterfeſte Dächer, nach Anleitung des H. v. Helnd, Leipz. 1785. 8. — Oeconomiſcher Vorſchlag, wie man die wohlfeilſten und dauerhafteſten Dächer über Wirthſchaftsgebäude anlegen ſoll, von Krubſacius, Dresden 1786. 8. — —**

# Daktylus.

(Dichtkunſt.)

Ein dreyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe lang, die andern beyden kurz ſind, wie in den Wörtern: mächtige, ſterbliche. Dieſer Fuß kommt in der deutſchen Sprache, ſowol in der ungebundenen als gebundenen Rede, ſehr häufig vor; aber zu einer ganzen Versart, in der kein andrer, als dieſer Fuß vorkäme, nach der Art des jambiſchen oder troſäiſchen Verſes, ſchiket er ſich nicht, weil der Vers durch ſeinen klappernden Gang gar bald ekelhaft wird. Einzelne ganz daktyliſche, nämlich aus fünf Daktylen und einem Spondäus beſtehende Herameter, trift man ſowol bey den lateiniſchen als deutſchen Dichtern an. Jedermann kennt den Virgiliſchen Vers:

> Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum *).

Aber ein ganzes Gedicht in dieſer Versart würde nicht erträglich ſeyn. Zum Affekt einer ſtrömenden Freude ſchiket ſie ſich ſehr wol, und kann ſogar, wenn man nur mit einem andern Vers abwechſelt, zur lyriſchen Versart dienen, wie in dieſer Strophe:

> Biſt du die Freude? du biſt es! dich meldet ein lächelnder Morgen;
> Die Fittige thauen unſterblichen Glanz.
> Ströme von Wolluſt ergießen ſich nach mir, ſchon ſterben die Sorgen.
> Sie hauchet mich an, ich fühle mich ganz **).

## Dante.

Ein Florentiner. Er verwaltete in ſeiner Republik die vornehmſten Aemter, bevor er verwieſen ward. Er ſchrieb hernach ſein großes dreyfaches Gedicht la divina Comedia, das zwar unter die dogmatiſchen gehört, dem aber dieſer außerordentliche Geiſt eine ganz poetiſche Geſtalt gegeben. Weder die Hölle hat bey ihm die unſelige Größe, noch der Himmel die erhabene Hoheit, welche ſie bey Milton bekommen haben, eben ſo wenig, als ſeine Teufel und ſeine ſelige Geiſter, die Größe der Miltoniſchen haben. Sein gröſtes Verdienſt iſt, daß er die Hölle, das Fegefeuer, das Paradies für Scenen gebraucht hat, auf welchen er die verſchiedenen Charaktere aus allen Zeiten, Ständen und Welttheilen eingeführet hat. Sein Werk iſt ein unerſchöpflicher Schatz von Lebensarten und Sinnesarten der Menſchen, voller Charakter, voller Reden, voller Lebensregeln. Die innerſten Winkel der Seele werden da beleuchtet, und die nützlichſten Lehren mitgetheilt. Man muß ſehr allegorieſüchtig ſeyn, wenn man verſtektere Geheimniſſe darinn ſuchen will. Man beſchuldiget dieſes Werk der Dunkelheit und Härte; aber wenn man hier und da die abſtrakte und ſcholaſtiſche Materie erlaubet, ſo muß man ihm das Dunkle und Harte verzeihen. Er wollte nicht allein für die große Welt, ſondern auch für die tiefſinnige, und insbeſondere für die Peripatetiker ſchreiben. Von dieſen Stellen gilt, was Plato von des Heraklitus Naturlehre geſagt hat: Die Sachen, die ich verſtehe, ſind göttlich, und ich glaube, daß auch die es ſind, die ich nicht verſtanden habe. Eine andre Art der Dunkelheit und Härte iſt durch die Nachläſſigkeit der folgenden Schriftſteller entſtanden, welche die Wörter, die in des Dante Tagen angenehm und geläufig waren, haben entweichen oder gar untergehen laſſen.

Seine lyriſche Gedichte verdienen nicht weniger Achtung *), als ſein großes Werk. Es leuchten darinn gewiſſe poetiſche Tugenden hervor, die in dem großen Gedicht ſeltener ſind. Was ſich ihnen rohes angehängt hat, hindert uns nicht, daß wir nicht eine kernichte, edle und artige Denkungsart darinn entdeken **). Er ſtarb 1321. Er hatte drey Söhne, und jeder von ihnen hat ein Werk über das dreyfache Gedicht geſchrieben.

---

*) Aen. VIII. vſ. 596.

**) S. Schlegels vermiſchte Schriften der Verfaſſer der neuen Beyträge 1 B. 6 St. S. 443.

*) Io per me non hò minore ſtima delle ſue liriche poeſie etc. *Muratori ſtoria della lingua Ital.*

**) S. Muratori ſtoria della lingua Ital.

Das Gedicht des Dante, welches ſeinen Titel, Comedia, doch wohl vorzüglich der Art des Styles zu verdanken hat, in welcher es abgefaßt iſt, werde zuerſt, (Foligno) 1472. f. gedruckt; und unter den folgenden Ausgaben ſind die merkwürdigſten erſchienen, Flor. 1481. f. (S. die Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, B. 1. S. 260.) Ven. 1502. 8. (unter dem Titel, Terze Rime) Ebend. 1555. 12.) (mit dem Zuſatz divina, aber nur in Rückſicht auf den Innhalt deſſelben, nicht, wie in den ſpätern Auflagen, mit Rückſicht auf die Ausführung) von 1547 und 1575. 16. Flor. 1595. 8. (von der Acad. della Cruſca herausgegeben, und ebend. 1716 wieder abgedruckt; aber ſo incorrect als nur die neueſten deutſchen Schriften ſeyn können) Pad. 1727. 8. 3 B. (bey welcher ſich auch ein Verzeichniß aller frühern Ausg. findet.) Ven. 1739. 8. 3 B. 1758. 4. 5 B. mit K. 1760. 8. 7 B. Paris 1768. 12. 3 B. —

Ueberſetzt iſt das Gedicht in das Lateiniſche zwar von mehr als einem Italiener, aber, ſo viel ich weiß, nie, einzele Stellen in lat. Hexametern von dem Jeſuiten Carlo Aquino, Rom 1707. 8. abgerechnet, gedruckt worden. — In das Spaniſche, von Fernandez de Villegas, Burgos 1515. f. in Verſen. — In das Franzöſiſche, von Balth. Grangier 1596. 12. 3 B. in Verſen; Auszugsweiſe, in Proſa, von Chabanon, P. 1773. 8. — In das Engliſche, von Heinr. Boyd, Lond. 1785. 8. in Verſ. — In das Deutſche, von Bachenſchwanz, Leipz. 1767. 1769. 8. 3 Th. in ſchleppende Proſe; der 1te und 2te Geſ. der Hölle, in Jamben, von J. Jagemann, im 1ten und 3ten Th. ſ. Italieniſchen Magazines. —

Erläuterungsſchriften darüber, beſonders von Italienern, ſind ſehr viele geſchrieben worden. Der Verfaſſer, behaupteten ſeine Verehrer, ſollte mit ſeinen Dichtungen einen geheimen Sinn verbunden haben, und dieſen wollten ſie nun an das Tageslicht bringen. Was, in Rückſicht auf Sprache, davon brauchbar, und zur Verſtändlichkeit des Innhaltes und der Anſpielungen, zu wiſſen nöthig iſt, findet ſich in den angeführten Ausgaben; und an geheimen Sinn hat der Dichter wohl nicht gedacht. Indeſſen veranlaßte ein, darüber ums J. 1570 entſtandener litterariſcher Krieg auch einige Prüfungen des dichteriſchen Werthes der göttlichen Komödie, unter welchen ſich der Diſc. di Sardo della bellezza e della nobiltà della Poeſia di Dante, Ven. 1586. 8. — Diſc. di Giac. Mazzoni in difeſa di Dante, Ceſ. 1573. 4. und eben dieſes Schriftſtellers Difeſa della Comedia di Dante, P. I. Ceſen. 1587. 4. P. II. ebend. 1688. 4. — die Poetica ſopra Dante, Bol. 1589. 4. von Girol. Zoppio auszeichnen. — Von den Schriften der Ausländer ſind die merkwürdigſten die bey der Vie de Dante p. Mr. Chabanon, P. 1773. 8. befindlichen Anmerkungen über das Genie des Dante — ein Memoire des H. Merian, in den Mem. de l'Academie de Berlin, v. J. 1784. — Meinhards Verſuche über den Character und die Werke der beſten italieniſchen Dichter, Th. 1. Abſ. 3. S. 21 u. f. — der 29te der Neuen Critiſchen Briefe, Zür. 1763. 8. S. 243. — ein Aufſ. von A. W. Schlegel, im 3ten St. des 1ten Bds. der Akademie der redenden Künſte, Berl. 1791. 8. S. 239 u. f. — — Unter den Italienern ſelbſt iſt, in neuern Zeiten, die Zahl ſeiner Verehrer ziemlich zuſammen geſchmolzen; beſonders iſt Bettinelli, in ſ. Lettere di Virgilio ... Ven. 1758. 8. und im 7ten B. ſ. Opere, Ven. 1783. 8. ſehr ſtrenge mit ihm umgegangen. — —

Das Leben deſſelben, (er wurde 1265 geb. und ſtarb 1321) iſt von ſehr vielen geſchrieben worden, als von Giov. Boccaccio, vor der Ausg. der Comedia, Ven. 1477. f. einzeln, Rom 1544. 8. Von Lion. Aretino, Flor. 1672. 8 Von Leon. Bruni u. a. m. Von Champfort, Par. 1773. 8. In der Litteratur und Völkerkunde, December 1783. — —

Litterariſche Notizen liefern in Menge, Crescimbeni, in ſ. Storia della volgar Poeſia, Vol. II. S. 268. Ausg. von

1780. — Fontanini in ſ. Bibl. della Eloq. ital. B. 1. S. 334 u. f. Ausg. von 1753. — Fav. Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. IV. S. 248 u. f. — In neuern Zeiten iſt das, zu Ravenna befindliche Grab des Dichters, Flor. 1783. f. 9 Bl. in Kupfer geſtochen worden.

## Decime.

(Muſik.)

Ein Intervall, deſſen Töne zehen diatoniſche Stufen von einander abſtehen, als C-e. Die Decime iſt eigentlich die Terz von der Octave des Grundtones, und wird auch nie anders, als eine Terz behandelt. Deswegen wird auch der Name Decime hauptſächlich nur gebraucht, wenn von dem Contrapunkt die Rede iſt, wobey die Decime nothwendig von der Terz muß unterſchieden werden, da in Abſicht auf die Höhe ein großer Unterſchied zwiſchen dem Contrapunkt in der Decime und dem in der Terz iſt *), obgleich ſonſt die Regeln der Harmonie zwiſchen dieſen beyden Intervallen keinen Unterſchied machen.

## Deke.

(Baukunſt.)

Die obere von den Flächen, die den Raum eines Zimmers einſchließen. In gemeinen Zimmern wird ſie gerade geſtrekt, und überall waagerecht. In großen Sälen giebt man den Deken bisweilen eine pyramidiſche Geſtalt, und alsdenn werden ſie Kapdeken genennt.

Die Deken werden entweder blos mit Kalk und Gyps beworfen, oder von Täfelwerk gemacht, und in beyden Fällen entweder glatt gelaſſen, oder in Felder eingetheilt, oder mit verſchiedenen Zierrathen ausgepuzt. Die ſchlechteſte Art iſt die glatte Kalkdeke; ihre weiße Farbe vermehrt die Helligkeit des Zimmers: will man ſie verzieren, ſo kann man ſie durch Kalkleiſten in Felder eintheilen, oder mit allerhand Stukkaturarbeit verſchönern. In prächtigen Zimmern werden ſowol an den vier Eken der Deke, als in der Mitte derſelben, allerhand Zierrathen von Stuk angebracht und verguldet. Dieſes wird jezo nicht ſelten ſo übertrieben, daß das Auge von allem andern abgezogen und nur auf die Deke gerichtet wird.

Allzuprächtige Auszierungen der Deke ſcheinen dem guten Geſchmak nicht völlig gemäß zu ſeyn. Es iſt beſchwerlich, zumal in Zimmern, die nicht ſehr groß ſind, in die Höhe zu ſehen, und doch wird das Auge dahin gelokt. Die beſten Zierrathen müſſen den Wänden der Zimmer gewidmet ſeyn, und durch nichts anders verdunkelt oder geſchwächt werden. Wolgezeichnete Cartouchen in den Eken der Deken ſtehen am beſten, weil man ſie bequem ſehen kann. Unter die koſtbarſten Verzierungen der Deken ſind die Dekengemählde zu rechnen, wovon der beſondere Artikel nachzuſehen. Von den Deken in der alten Baukunſt findet man bey Winkelmann einige artige Anmerkungen *).

◆ ◆

(*) Zu Verzierungen der Decken können, unter mehrern, Anweiſungen geben: Livre de Plafonds d'aprés Mr. Charmeton, gr. p. Germ. Audran, f. 6 Bl. — Plafonds et Corniches, von Boucher dem j. f. 6 Bl. — Livre de plafonds, p. Cuvilliers, f. 6 Bl. — Cielings containing 48 Deſigns of the Antique Groteſque, by Richardſon, fol. — Decken oder Plafonds von Wachs.

---

*) S. Contrapunkt.

*) Anmerkungen über die Baukunſt der Alten S. 43.

Wachsmuth, f. 4 Bl. — Plafonds für Mahler und Stuccateur, von P. Decker, f. 4 Bl. Allerhand Deckenſtücke für Mahler und Stuccatur, von ebend. f. 5 Bl. u. v. a. m. — —

Von wirklichen Deckenverzierungen ſind, unter mehrern, in Kupfer geſtochen: Le plafond de la Chapelle de Saulx, gem. von le Brun, geſt. von Ger. Audran, f. — Plafond du Pavillon de l'Aurore de Saulx, von eben dieſen Künſtlern, f. 4 Bl. — Le plafond de la petite Galerie de Verſailles, nach Mignard, von Ger. Audran, f. 5 Bl. — Le plafond du Val de Grace, von ebendenſ. f. 6 Bl. — Arabeſques ant. des Bains de Livie et de la Ville Adrienne, avec les plafonds, p. Mr. Ponce, Par. 1786. f. u. v. a. m. S. übrigens den Art. Verzierung.

## Dekel.

(Baukunſt)

Der oberſte Theil des Säulenſtuhls, welcher den Würfel und Fuß deſſelben bedekt. Er wird nach Beſchaffenheit der Ordnung, mit mehr oder weniger Gliedern verziert, wobey ſich die Baumeiſter ſelten an feſtgeſetzte Regeln und Verhältniſſe binden. Die Hauptſache iſt, daß der Dekel in Anſehung der Höhe ein gutes Verhältniß zum Säulenſtuhl habe. Goldmann giebt den drey Haupttheilen des Säulenſtuhls, dem Fuß, dem Würfel und dem Dekel, folgende Verhältniſſe: 6 : 11 : 3. Folglich iſt der Dekel halb ſo hoch als der Fuß.

## Dekengemählde.

Gemählde, die auf den Deken der Zimmer, oder ganzer Gebäude angebracht ſind: ſie werden auch mit dem franzöſiſchen Namen Plafonds genennt, weil die waagerechten Deken in dieſer Sprache platfonds genennt werden. Schon die Alten haben bisweilen Gemählde auf den Deken angebracht, die aber, wie aus einigen Fragmenten zu ſchlieſſen iſt, aus bloſſen Zierrathen beſtanden haben, und alſo von ganz andrer Art, als die neuern geweſen ſind; denn die Dekengemählde der Neuern ſtellen insgemein eine Handlung vor. Der Mahler hebt durch ſeine Arbeit die Deke des Baumeiſters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel, oder die Luft ſehen, und in derſelben eine Handlung von allegoriſchen oder mythologiſchen Perſonen. Dadurch bekommen dieſe Gemählde, wenn ſie nur ſonſt die Vollkommenheit ihrer Art haben, über andre Gemählde den Vortheil, daß ſie einigermaßen aufhören Gemählde zu ſeyn, indem man den wahren Ort der Scene zu ſehen glaubt. Bisweilen werden auch würklich hiſtoriſche Perſonen gemahlt, die ſich aber in die Luft ſchlecht ſchiken.

Dieſe Gattung ſcheinet mehr Ueberlegung, Erfindung und Kunſt zu erfodern, als immer eine andre Gattung der Mahlerey. Um nicht unnatürlich zu ſeyn, kann ſie keine Vorſtellung wählen, als die ſich zu dem Ort der Scene, der die offene Luft oder der Himmel iſt, ſchiket. Da es alſo keine menſchliche Handlung ſeyn kann, ſo bleibet dem Mahler die ganze Mythologie und die Allegorie offen: nicht blos die heidniſche Mythologie, die ſich ſelten in unſre Gebäude ſchiket, und beſonders in Kirchen höchſt abgeſchmakt wäre; ſondern auch die chriſtliche, die an Engeln und Heiligen einen reichen und erhabenern Stof hat, als an den Göttern des Olympus. Die Allegorie in ihrem ganzen Umfang iſt dazu ſchiklich, vorzüglich aber die, welche Würkungen der Natur vorſtelle, weil Luft und Himmel die Hauptſcenen der Elemente ſind. Jahres- und Tageszeiten, jede groſſe Naturbegebenheit, als Aeuſſerungen allegoriſcher Weſen vorgeſtellt, finden da ihren Plaz. Aber jeder Liebhaber nehme ſich in Acht, ſolche Arbeiten einem gemeinen Künſtler aufzutragen, denn dazu wird jedes Talent des Mahlers in einem hohen Grad erfodert.

Der gröſte Zeichner wird in dieſer Gattung nichts erträgliches machen, wenn er nicht ein ſehr groſſer Meiſter der Perſpektiv iſt; zumal da die gemeinen Regeln der Perſpektiv hierzu nicht ganz hinlänglich ſind. Die gewölbten Deken erleichtern die perſpektiviſche Zeichnung ſehr, und ſind dabey zu ſolchen Gemählden vorzüglich bequem. Wenn man den Augenpunkt mitten im Gewölbe nimmt, ſo kann die ganze Deke mit einer einzigen Vorſtellung angefüllt werden: in jedem andern Fall aber muß die Deke in verſchiedene Felder eingetheilt, und jedem ſeine eigene, für einen beſondern Standort gezeichnete, Vorſtellung gegeben werden. Fürnehmlich iſt dieſes bey ſehr groſſen flachen Deken nothwendig. Denn wer auf einer Deke, die achtzig oder wol hundert Fuß lang, dabey nur etwa zwanzig bis 24 Fuß hoch iſt, nur ein einziges Gemähld anbringen wollte, müßte nothwendig die von dem Augenpunkte entfernteſten Gegenſtände ſo ſehr verzogen vorſtellen, daß ſie außer dem Geſichtspunkt höchſt unförmlich erſcheinen würden. Dieſes wird allemal geſchehen, wenn auf dem Gemählde Gegenſtände vorkommen, die weiter von dem Augenpunkt abliegen, als die Höhe des Zimmers beträgt. Alſo iſt wegen der Anordnung und Zeichnung der Dekengemählde ſehr viel mehr zu überlegen, als bey irgend einer andern Gattung. Eben dieſes gilt auch von den Farben, die in den Dekengemählden nach einer eigenen Art müſſen behandelt werden. Es wäre wol der Mühe werth, daß die Regeln der Kunſt, blos in Abſicht auf die Dekengemählde, in einem beſondern Werk vorgetragen würden. Denn wenn irgend ein Theil der Kunſt mit Genauigkeit will ſtudirt ſeyn, ſo iſt es dieſer, der überhaupt ſeinen eigenen Mann erfodert.

◆ ◆

Von der Deckenmahlerey handeln, unter mehrern, Laireſſe, im 10ten Buch, Kap. 1-9 ſeines groſen Mahlerbuches, im 3ten Bde. S. 144 der Ausg. von 1785. — G. H. Werner, in der Anweiſung alle Arten von Proſpecten ... von ſelbſt zeichnen zu lernen, Erf. 1781. 8. — Auch ſagt Armenini, in ſ. Veri Precetti della Pittura, Lib. III. c. IV. S. 93. Ven. 1688. 4. etwas darüber. —

## Denkmal.

(Zeichnende Künſte.)

Ein an öffentlichen Plätzen ſtehendes Werk der Kunſt, das als ein Zeichen das Andenken merkwürdiger Perſonen oder Sachen, beſtändig unterhalten und auf die Nachwelt fortpflanzen ſoll. Jedes Denkmal ſoll das Auge derer, die es ſehen, auf ſich ziehen, und in den Gemüthern empfindungsvolle Vorſtellungen von den Perſonen oder Sachen, zu deren Andenken es geſetzt iſt, erweken. Zu dieſer Gattung gehören alſo die Grabmäler, die Statuen verdienſtvoller Perſonen, Tropheen, Triumphbogen, Ehrenpforten, und ſolche Werke der Baukunſt, auf denen die zeichnenden Künſte mit der Nachwelt ſprechen. Da der vornehmſte Zwek der ſchönen Künſte, in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abzielenden Rührung der Gemüther beſteht: ſo gehören die Denkmäler unter die wichtigſten Werke, und verdienen daher in eine ernſthafte Betrachtung gezogen zu werden.

Seit dem die Schrift erfunden worden iſt, ſcheinet eine an öffentlichen

chen Plätzen geſetzte ſchriftliche Nachricht das leichteſte Mittel, den Endzwek der Denkmäler zu erreichen; und daher haben auch die einfacheſten der Denkmäler ihren Urſprung, Pyramiden, Säulen, oder bloße Mauern, auf welchen eine Schrift in Stein gehauen, oder in Erzt gegoſſen, zu leſen iſt. Es ſcheinet überaus natürlich, daß unter einem Volke, das öffentliche Tugend und Verdienſt zu ſchätzen weiß, dergleichen Denkmäler häufig ſollten anzutreffen ſeyn. Man ſtelle ſich eine Stadt vor, deren öffentliche Plätze, deren Spatziergänge in den nächſten Gegenden um die Stadt herum, mit ſolchen Denkmälern beſetzt wären, auf denen das Andenken jedes verdienſtvollen Bürgers des Staats, für die Nachwelt aufbehalten würde: ſo wird man leicht begreifen, was für großen Nutzen ſolche Denkmäler haben könnten. Man muß ſich in der That wundern, daß ein ſo ſehr einfaches Mittel, die Menſchen auf die nachdrüklichſte Weiſe durch die Beyſpiele ihrer Vorfahren zu jedem Verdienſt aufzumuntern, faſt gar nicht gebraucht wird. Dieſe Nachläßigkeit beweiſet unwiderſprechlich, wie wenig man es darauf anlegt, die Menſchen zum Verdienſt und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern. Man begnüget ſich an den Begräbnißſtellen, wo niemand gerne hingeht, das Andenken der Verſtorbenen durch elende Denkmäler zu erhalten, und auf öffentlichen Plätzen, die jedermann mit Vergnügen beſucht, und wo man mit leichter Mühe täglich den beſten Theil der Bürger verſammeln könnte, ſieht man nichts, das irgend einen auf rechtſchaffene Geſinnungen abzielenden Gedanken erweken könnte.

In Athen war einer der öffentlichen Spatziergänge eine bedekte Säulenlaube *), in welcher die Thaten der verdienteſten Bürger abgemahlt waren. Was wäre leichter, als alle Spatziergänge durch Denkmäler nicht blos zu verſchönern, ſondern zu Schulen der Tugend, und der großen patriotiſchen Geſinnungen zu machen?

Inzwiſchen ſoll der wenige Gebrauch, den man von öffentlichen Denkmälern macht, uns nicht abhalten, ihre Arten, nebſt dem, was zu dem guten Geſchmak derſelben gehört, in reifliche Erwägung zu ziehen.

Man hat bey jedem Denkmal auf zwey Dinge zu ſehen: auf den Körper deſſelben, der eine freyſtehende Maſſe iſt, die durch eine gute Form einer eigenen Art das Auge auf ſich zieht; und denn auf den Geiſt oder die Seele deſſelben, wodurch eigentlich der Haupteindruk, auf den das Denkmal abzielt, ſoll bewürkt werden.

Die Erfindung des Körpers zu einem Denkmal hat keine Schwierigkeit. Eine Pyramide, ein Pfeiler, eine Säule, eine mit Fuß und Geſims verſehene Mauer, entweder ganz einfach, oder mit Pfeilern und Säulen ausgeziert, iſt dazu ſchon hinlänglich. Nur gehört die geſunde Beurtheilung des Schiklichen und Wolanſtändigen dazu, daß die Größe und Pracht des Werks, genau nach der Wichtigkeit der Sache abgewogen werden, damit man nicht in das Unſchikliche verfalle, durch ein Werk, das das große Anſehen eines Triumphbogens hat, das Andenken einer Privattugend, oder durch das beſcheidene Anſehen einer ganz ſchlechten Wand, eine glänzende, den ganzen Staat in die Höhe ſchwingende Begebenheit, auf die Nachwelt zu brin-

---

*) Der Portikus oder die Stoa, darinn Zeno die Philoſophie gelehrt hat, die daher die ſtoiſche genennt wird.

bringen. Sowol die Größe, als der Charakter des Baues muß der Sache, derenthalben er gemacht wird, auf das richtigſte angemeſſen ſeyn: und dadurch muß ſich der Erfinder, als einen Mann von Geſchmak und von richtigem Urtheil zeigen.

Alſo ſtehen dem Künſtler unzählige Formen und Geſtalten der Denkmäler, vom ſchlechteſten Grabſtein, bis auf den majeſtätiſchen Triumphbogen, und von der bloßen Säule bis auf den prächtigſten Porticus, zu Dienſten, damit er für jede Sache das ſchiklichſte wähle. Nach der guten Wahl der Form, kommt auch ſehr viel auf eine ſchikliche Verzierung an. Hierinn thut man insgemein eher zu viel, als zu wenig; daher das ſicherſte iſt, ſich der Einfalt zu befleißen. Alle in Rom noch vorhande Triumphbogen aus den Zeiten der Cäſarn, könnten noch einer Menge von Zierrathen beraubet werden, und würden dadurch nur ſchöner werden. Bey ſolchen Gebäuden kommt es blos darauf an, daß für die Schrift, oder für die Bilder, die das Weſen des Denkmals ausmachen, ein ſchiklicher Platz, der auf eine der Sache anſtändige Art verziert ſey, angeordnet werde. Hat der Bau überhaupt das Auge der Vorübergehenden an ſich gelokt, ſo muß nun auch in der Nähe die Aufmerkſamkeit ganz auf den Geiſt des Denkmals gerichtet werden, mithin in den Verzierungen nichts ſeyn, das dieſelbe von der Hauptſache ablenken könnte. Wichtig iſt es, daß die Zierrathen mit dem Charakter der Vorſtellung wol übereinſtimmen. Große Gegenſtände von ernſthafter Art, leiden nichts Zierliches, und die von fröhlicher und beluſtigender Art erfodern Verzierungen, darinn Lieblichkeit und Anmuthigkeit liegt. Auch darinn kann der Künſtler ein richtiges Urtheil, oder eine ausſchweifende Einbildungskraft zeigen; denn in den ſchönen Künſten iſt nichts ſo gering, das dem Künſtler nicht großes Lob oder ſtrengen Tadel zuziehen könnte.

Indeſſen bleibt das, was wir vorher die Seele des Denkmals genennt haben, allemal der wichtigſte Theil deſſelben. Dieſe beſteht entweder blos in Aufſchriften, von denen an einem andern Ort geſprochen worden *), oder in bildlichen Vorſtellungen, (ſie ſeyen gemahlt, oder gebildet,) die entweder hiſtoriſch, oder allegoriſch ſeyn können. Man wird allemal, wie ſchon irgendwo angemerkt worden, von ſolchen Werken fodern, daß ſie mehr ſagen, als eine Schrift ſagen könnte, weil ſonſt die bloße Schrift vorzuziehen wäre **). Alſo können dergleichen Vorſtellungen nie das Werk gemeiner Künſtler ſeyn; denn es gehört gewiß gar ſehr viel dazu, die Gemüther der Menſchen durch dieſen Weg lebhaft zu rühren, und zugleich in dem, was zum hiſtoriſchen gehört, verſtändlich zu ſeyn, und den ganzen Geiſt einer Begebenheit oder einer Handlung in wenig Bildern vorzuſtellen.

Man hat aus dem Alterthum zwey Denkmäler, die trajaniſche und die antoniniſche Säule, auf denen große Begebenheiten, durch eine lange Folge von Bildern hiſtoriſch vorgeſtellt werden: allein ſolche Werke ſind zu weitläuftig und zu koſtbar; daher ſich für Denkmäler ſolche Vorſtellungen am beſten ſchiken, wo nur das Weſentliche der Sachen, in wenig Bildern ausgedrükt wird. Hiezu aber ſind nur die größten Köpfe aufgelegt:; daher man wol behaupten könnte, daß ein vollkommenes Denkmal dieſer Art, eines der ſchwereſten Werke der Kunſt ſey. Es iſt im Artikel Allegorie eines ſchönen Denkmals, das den noch lebenden Bildhauer Nahl zum Erfinder hat, Er-

---

*) S. Aufſchrift.

**) S. Allegorie S. 73.

wähnung geſchehen, deſſen Beſchreibung hier einen Platz verdienet.

Es iſt ein Grabmal einer tugendhaften und ſehr ſchönen Frauen, welche durch eine ſchwere Geburt ihr Leben eingebüßt hat. Dieſes Denkmal ſtellt ein Grab vor, mit einem ganz ſchlechten Stein bedekt. So bald man aber näher herantritt, wird man plötzlich in die erſtaunliche Scene verſetzt, wo die Gräber ſich öffnen und ihre Todten lebendig wieder hergeben werden. Man findet den Grabſtein durch ein gewaltiges Beben der Erde mitten von einander geborſten, und durch die daher entſtandene Oeffnung ſieht man die dort begrabene Perſon, mit allen Empfindungen der Seeligkeit, in welche ſie nebſt ihrem Kinde nun ſoll verſetzt werden, auf dem Geſichte und in der ganzen Bewegung. Sie trägt ihr Kind, das nun auch lebt, in dem linken Arm, und mit dem rechten ſtößt ſie den geborſtenen Grabſtein in die Höhe, um aus dem Grabe heraus zu ſteigen. Um den Grabſtein ſtehen die Worte: *Hier bin ich, Herr, und das Kind, das du mir gegeben haſt*, nebſt dem Namen der Verſtorbenen.

Wäre der Gebrauch öffentlicher Denkmäler ſo allgemein, wie er ſeyn ſollte, ſo wäre es alsdenn der Mühe werth, nach dem Beyſpiel, das Ludwig der XIV. in Frankreich gegeben hat, in jedem Land die Erfindung derſelben, und die Aufſicht über die Ausführung, einer Geſellſchaft gelehrter und in den ſchönen Künſten erfahrner Männer aufzutragen.

Es iſt kaum etwas, darinn die heutigen Sitten und Gewohnheiten ſich von den ehemaligen Sitten der Griechen weiter entfernen, als der Gebrauch der Denkmäler. Man darf, um davon überzeugt zu ſeyn, nur den Pauſanias leſen. Ein Grieche konnte weder in den Städten noch auf den Landſtraßen tauſend Schritte gehen, ohne ein wichtiges Denkmal anzutreffen. Die Grabmäler wurden nicht, wie itzt geſchieht, an Oerter geſetzt, wo niemand ſich gerne verweilt, und wohin kein Menſch geht, um einen vergnügten Spaziergang zu thun, ſondern an die Landſtraßen, wo ſie niemanden unbemerkt bleiben konnten. In den Städten waren alle öffentliche Pläze, alle Spaziergänge und verſchiedene beſonders dazu aufgeführte Gebäude, mit öffentlichen Denkmälern angefüllt; ſo daß ein Grieche nirgend wohin gehen konnte, da ihm nicht häufige Gelegenheiten zu ſehr ernſthaften und den Geiſt erhöhenden Betrachtungen vorkamen. Von dergleichen edeln und zugleich ſehr angenehmen Veranſtaltungen ſieht man gegenwärtig kaum noch hier und da einige ſchwache Spuren.

◆ ◆

(*) Von Denkmählern giebt Nachricht: Diſcours ſur les Monumens publics de tous les ages, et de tous les peuples . . . p. Mr. l'Abbé de Luberſac, Par. 1776. 8. (Eine ganz erträgliche Compilation) — — Wie ſie anzugeben ſind, davon handelt, unter mehrern, die 5te Abtheil. in des Abt Laugier Anmerkungen über die Baukunſt, S. 161 d. Ueberſ. Leipz. 1768. 8. — Das 7te Kap. des 5ten Bds. S. 213 des Cours d'Architect. von J. Fr. Blondel, Par. 1771. 8. — Der 1ste Abſchn. des 3ten Buches im 2ten Th. der Princ. d'Architet. civ. des Militia, S. 282 d. Ueberſ. Leipz. 1785. 8. — —

Von errichteten Denkmählern ſind, unter mehrern, in Kupfer geſtochen worden: Les Monumens erigés en France, à l'honneur de Louis XV. (welcher vielleicht kein einziges verdient hat) p. Mr. Patte, Par. 1765. f. mit 57 Kpfr. — — Uebrigens möchte es beynahe Verwunderung erregen, wie H. S. ſich über den Mangel ſolcher Denkmähler, wie die Griechen ſie ſo häufig hatten, verwundern können. Läge auch eine

Urſachen dieſes Mangels nicht ſehr handgreiflich in der Verſchiedenheit der Verfaſſungen: ſo würde doch der, durch Eitelkeit und Geldſucht verdorbene, kleinliche, Geiſt der mehreſten neuern Völker, dieſe Erſcheinung zur Gnüge erklären. Der größte Theil derſelben iſt nicht gemacht, weder welche zu leſen, noch welche zu haben. — —

# Denkſpruch.

(Redende Künſte.)

Ein kurzer in der Rede beyläufig angebrachter Satz, der eine wichtige allgemeine Wahrheit enthält. Diejenigen, denen lange Erfahrung und ein ſcharfes Nachdenken große Kenntniß der Welt und der Menſchen gegeben hat, pflegen jede vorkommende Sache gegen die ihnen beywohnenden allgemeinen Begriffe und Urtheile, als gegen einen Maaßſtab zu halten, um dadurch entweder ihre Begriffe zu berichtigen, oder das Beſondere in einen allgemeinen Geſichtspunkt zu bringen; und daher entſtehen in ihren Reden dieſe allgemeine Anmerkungen, davon diejenigen, die wichtig genug ſind, in beſtändigem Andenken behalten zu werden, Denkſprüche genennet werden. Oreſtes findet bey ſeiner Zurükkunft nach Mycene ſeine Schweſter an einen armen Landmann verheyrathet, der ſich aber gegen ſeine vornehme Gemahlin als ein großmüthiger Menſch aufführet. Der Sohn des Agamemnons, von einem ſo edlen Verfahren gerührt, hält dieſes beſondere Beyſpiel gegen ein allgemeines Vorurtheil, und bricht dabey in dieſe Worte aus: *Wenn werden doch die Menſchen klug genug werden, das Vorurtheil abzulegen, den Adel der Seele aus dem äuſſerlichen zu beurtheilen**)? Auf dieſe Art entſtehen die Denkſprüche, indem man das Beſondere, das man gegenwärtig vor ſich hat, gegen das Allgemeine hält, das in den Begriffen und Urtheilen der Menſchen liegt.

Man hat zu allen Zeiten die Denkſprüche als einen wichtigen Theil der redenden Künſte angeſehen, ob ſie gleich auch oft, wegen des übertriebenen Gebrauchs, in Mißcredit gekommen ſind. Suetonius lobt den Auguſtus, daß er den kindiſchen Gebrauch der Denkſprüche in ſeiner Schreibart vermieden habe **). Eine Gattung der aſiatiſchen Schreibart, die bey den ſtrengſten Kunſtrichtern eben nicht im beſten Anſehen ſtehet, unterſcheidet ſich durch einen Ueberfluß ſolcher Denkſprüche, die aber in dieſer Art mehr witzig und zierlich, als wichtig und groß waren ***). Daß die Sache könne übertrieben werden, und daß gemeine, erzwungene, blos witzige Denkſprüche, Flecken der Rede und keine Schönheiten ſeyen, läßt ſich gar leicht begreifen. Allein dieſes benimmt der Wichtigkeit der Sache nichts, und kann uns nicht hindern, über den Nutzen und den Gebrauch derſelben einige Anmerkungen zu machen.

Die Hauptabſicht der ſchönen Künſte geht auf Erwekung lebhafter Vorſtellungen, die dauerhafte und zugleich nützliche Eindrüke auf die Gemüther der Menſchen machen. Unter dieſen Vorſtellungen ſind ohne Zweifel diejenigen Hauptwahrheiten, die uns auf der einen Seite die wahren moraliſchen Verhältniſſe des Menſchen richtig und deutlich abzeichnen, auf der andern Seite die richtigſten Regeln für unſer Thun und Laſſen angeben, die nützlichſten und zugleich die wichtigſten. Eine blos ſpeculative Kenntniß dieſer Wahrheiten iſt von geringem Nutzen; ſie müſſen dergeſtalt mit dem ſinnlichen Gefühl verbunden werden, daß wir die Widerſprüche gegen dieſelben nicht als Fehler des Urtheils anſehen, ſondern als Zerrüttungen der Empfindungen fühlen. Nur die Wahrheiten, die man ſo empfindet, haben Einfluß auf unſre Handlungen.

---

*) Eurip. Electra v. 384 ff.

*) Genus eloquendi ſecutus eſt elegans, vitatis ſententiarum ineptiis. Oct Aug c 86.

**) Aſiaticum (genus) adoleſcentiae magis quam ſenectuti conceſſum. Genera autem duo ſunt: unum *ſententioſum* et argutum, ſententiis, non tam gravibus et ſeveris, quam concinnis et venuſtis. Cicero de Clar. Orator. cap. 9.

Alſo muß die Wahrheit, die der Leitfaden unſers ſittlichen Denkens und Handelns ſeyn ſoll, ſich in uns, als eine Folge der Empfindungen äuſſern. Dieſes aber geſchieht nur alsdenn, wenn wir lebhafte und richtige Gemählde, von den ſittlichen Verhältniſſen der Menſchen, und den mannigfaltigen Auftritten des Lebens vor Augen haben, und die darinn liegenden allgemeinen Wahrheiten, als in Beyſpielen anſchauend erkennen. Nun thun Geſchichtſchreiber, Redner und Dichter, wenn ſie nur, wie ihr Beruf es erfodert, wahre Weiſen ſind, nichts anders, als daß ſie uns ſolche Gemählde vor Augen legen. Sollten ſie aber dabey verſäumen, uns auch, wenn wir ſtark genug gerührt ſind, die Moral derſelben, oder die darinn liegenden allgemeinen Wahrheiten, in kurzen und lebhaften Denkſprüchen zugleich einzuprägen? Wie könnten ſie beſſer, als auf dieſe Weiſe das ſeyn, wofür ſie von den älteſten Zeiten her gehalten worden, Lehrer der Menſchen?

Es iſt eine Erfahrung, die jeder Menſch von Nachdenken oft muß gemacht haben, daß manche Wahrheit uns lange bekannt geweſen iſt, ohne merklichen Eindruk auf uns zu machen, bis wir in einem beſondern Fall dieſelbe ſo fühlen, daß ſie auf beſtändig, als eine immer würkende Kraft, in der Seele liegen bleibet. Dieſes iſt der Fall der wichtigen Denkſprüche, wenn ſie am rechten Ort angebracht werden, und wenn das Gemählde, dem ſie gleichſam zur Aufſchrift dienen, vorher recht lebhaft gezeichnet worden.

Man würde ſich fälſchlich einbilden, daß es jedem Leſer könnte überlaſſen werden, ſelbſt die in den Gemählden liegenden Lehren heraus zu ziehen; denn, nicht zu gedenken, daß nicht jeder Leſer dieſes zu thun im Stande iſt, ſo dienet auch hier, wie in andern Dingen, das Beyſpiel zu einer weit lebhaftern Vorſtellung. Wir ſind bey lächerlichen und traurigen Auftritten, durch das, was wir ſehen und hören, vollkommen zum Lachen oder Weinen vorbereitet, und dennoch lachen oder weinen wir nicht eher, bis wir ſehen, daß andre es thun, und uns gleichſam den Ton dazu angeben; und gerade ſo geht es auch mit der lebhaften Empfindung der Wahrheit, die ebenfalls durch das Beyſpiel ſehr verſtärkt wird.

Man kann alſo die Denkſprüche mit Grund als ſehr weſentliche Vollkommenheiten der Werke redender Künſte anſehen. Wenn in den älteſten Zeiten der Philoſophie der den Namen eines Weiſen verdiente, der einige von ihm gemachte Beobachtungen über das ſittliche Leben der Menſchen, in einen kurzen Denkſpruch faßte, ſo wie die bekannten Sprüche der ſogenannten ſieben Weiſen ſind, wie viel mehr wird der Dichter oder Redner dieſen Namen durch wichtige Denkſprüche verdienen können, da er uns zugleich das Gemählde, an dem wir ihre Wahrheit auf das lebhafteſte fühlen, mit lebendigen Farben vorzeichnet? Dadurch hat Euripides verdient, unter den Philoſophen, neben den göttlichen Sokrates geſtellt zu werden.

Es ſind zwar nicht alle Wahrheiten gleich wichtig, doch iſt jede, wenn ſie nur vollkommen richtig und beſtimmt

ſtimmt iſt, ſchäzbar: man muß deßwegen nicht verlangen, daß die Denkſprüche lauter erhabene Wahrheiten enthalten ſollen; denn auch die gemeinen, die in dem allgemeinen Gefühl aller Menſchen mit mehr oder weniger Klarheit liegen, werden dadurch wichtig, daß ſie in den Gemüthern würkſam werden. Wie für einen Menſchen, der Brod um den Hunger zu ſtillen kaufen muß, das kleineſte Stük von gangbarem Gelde nüzlicher iſt, als ein Stük von weit gröſſerm Werthe, das nicht gangbar wäre, ſo iſt es auch mit den Wahrheiten, von denen die brauchbarſten auch die beſten ſind. Man hat deßwegen mehr auf die gute Art, die Denkſprüche anzubringen, als darauf zu ſehen, daß ſie etwas neues oder ſchwerer zu bemerkendes enthalten; denn man ſagt immer etwas wichtiges, wenn man etwas wahres auf das kräftigſte ſagt. Eine einzige, ſehr einfache Regel, iſt beynahe hinlänglich den Redner und Dichter hiebey zu führen: wo er irgend an einer Stelle ſeines Werks eine Wahrheit höchſt lebhaft fühlt, da ſage er ſie. Dieſes zeiget ihm nicht nur die Stellen, wo die Denkſprüche gut ſtehen, ſondern auch der gute Ausdruk derſelben wird ihm ohne Mühe beyfallen, wenn er nur ſelbſt lebhaft fühlt. Aber aus jeder Stelle mit Gewalt einen Denkſpruch zu erzwingen, wie man mit dem Stahl Feuer aus einem Stein ſchlägt, iſt der gerade Weg abgeſchmakt zu werden. Die Anmerkung muß aus der Materie, wie eine Blume aus ihrer Knoſpe hervorbrechen, und nicht, wie etwa in ſolchen Blumen, die man den Kindern zum Spielzeug giebt, willkührlich an ſolchen Stellen angehängt ſeyn, wo die Natur ſie niemals hervorbringt.

Die gröſte Behutſamkeit hierinn hat der epiſche, und noch mehr der dramatiſche Dichter nöthig. Der erſte kann noch hier und da, wiewol auch überaus ſelten, in ſeiner eigenen Perſon ſprechen, und wo er ſelbſt alſo eine Wahrheit ſtark fühlt, ſie als einen Bliz, aus der Stelle, wo ſie gezeuget wird, hervorbrechen laſſen; aber der dramatiſche Dichter läßt nur andre reden. Da iſt es nicht genug, daß er ſelbſt die Wahrheit in der höchſten Kraft fühle, er muß, um ſie anzubringen, verſichert ſeyn, daß die Perſon, die er einführt, ſie ſo gefühlt und ſo geſagt haben würde. Nicht nur der von Sentenzen überflieſſende Seneca in ſeinen Trauerſpielen, ſondern der groſſe Euripides ſelbſt, hat dagegen oft gefehlt; Sophocles aber niemals. Man kann es ſowol bey den Griechen, als bey den Römern ſehen, wie bey dem Abnehmen des guten Geſchmaks, die Luſt an Sentenzen immer zunimmt. Sobald man anfängt, den Zwek der Künſte aus dem Geſichte zu verlieren, und mit Gewalt nur gefallen will, ſo bildet man ſich ein, jeder Vers oder jede Periode müſſe ſich durch eine beſondere Schönheit für ſich ausnehmen, und verfällt dadurch in den kindiſchen Geſchmak, die Denkſprüche zum Auszieren zu brauchen, und alles wird zu Sentenzen. Daher, ſagt Quintilianus, kommen denn die kleinen und abgeſchmakten Sprüchelchen, die der Materie ganz fremd ſind; denn wie ſollte man ſo viel gute Denkſprüche finden, als Perioden ſind *)? Einige übertreiben die Sache ſo ſehr, daß ihre ganze Rede eine Zuſammenſezung von Denkſprüchen iſt.

Wir-

---

*) Inde minuti corruptique ſenſiculi et extra rem petiti: neque enim poſſunt tam multae bonae ſententiae eſſe, quam neceſſe eſt multae ſint clauſulae. Inſt. L. VIII. c. 5.
Nec multas plerique ſententias dicunt, ſed omnia tamquam ſententias. Ib.

Niergend wird eine gröſsere Vollkommenheit des Ausdruks erfodert, als bey den Denkſprüchen. Kraft und Kürze, Klarheit und Wolklang müſſen da auf das vollkommenſte vereiniget ſeyn; weil ſie ohne dieſe Eigenſchaften die ſchnelle und lebhafte Würkung, die ſie thun ſollen, nicht haben können. Dazu hilft keine Regel: nur das wahre Genie, durch die Wärme der Empfindung lebhaft gereizet, findet, ohne zu ſuchen, die Mittel dazu.

Cicero hat die Gattungen der Denkſprüche in wenig Worten ſehr gut bezeichnet. Zum Unterricht müſſen ſie ſcharfſinnig, zum Vergnügen witzig, zu Erweckung der Empfindung ernſthaft ſeyn *). Sie kommen aber nicht allemal in Form allgemeiner Sätze oder Lehren, ſondern auch als Vermahnungen und Beſtrafungen oder Warnungen vor, wie der bekannte Spruch des Virgils: discite iustitiam moniti nec temnere divos. Es giebt ſehr vielerley Arten der Wendung ſie anzubringen; aber es wäre unnöthig ſich dabey aufzuhalten.

Eine beſondere Gattung machen die luſtigen Denkſprüche aus, die ſcherzhaften Werken eine groſse Annehmlichkeit geben können. Jederman weiſs, was für einen Reiz La Fontaine ſeinen ſcherzhaften Fabeln und Erzählungen dadurch gegeben hat; und unſer Gellert hat ſich derſelben auch oft ſehr glüklich bedienet. Sie ſind zum Scherzhaften eben ſo wichtig, als die andern zu Werken von ernſthaftem Inhalt, und können das Lächerliche, wie mit einem Brandmal unauslöſchlich, zeichnen. Die poſſirliche Sentenz, die La Fontaine einem Dummkopf, der glaubt die Natur tadeln zu können, in den Mund legt:

On ne dort point quand on a tant d'esprit.

kann uns nie beyfallen, ohne daſs wir zugleich über ſolche Narren lachen, dergleichen der Dichter in dieſer Fabel ſchildert. Aber wie in ernſthaften Denkſprüchen nur Männer von einer gewiſſen Stärke der Vernunft und des Genies glüklich ſeyn können, ſo gehört zu den ſcherzhaften eine Originallaune, die vielleicht das ſeltenſte aller Talente iſt.

## Des.

(Muſik.)

Der Name, den die Septe Cis unſers heutigen Syſtems bekommt, wenn ſie als die kleine Terz zu dem Ton B genommen wird. Weil in dem von uns angenommenen Syſtem der Ton B zu Cis ſich verhält wie $\frac{9}{16}$ zu $\frac{243}{512}$, das iſt, wie 1 zu $\frac{27}{32}$, ſo iſt die kleine Terz B-Des gerade um ein Comma kleiner, als die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$.

## Deutlichkeit.

(Schöne Künſte.)

Wir nennen diejenigen Gegenſtände unſrer Erkenntniſs deutlich, in denen wir das, was ihre Art oder Gattung beſtimmt, klar unterſcheiden können. Ein Gebäude fällt deutlich in die Augen, wenn ſeine beſondere Beſchaffenheit, wodurch wir es für eine Kirche, oder für ein Wohnhaus, oder für eine Scheune erkennen, uns klar ins Geſicht fällt. Alſo wird durch die Deutlichkeit jeder Gegenſtand für das erkennt, was er iſt, oder ſeyn ſoll, und iſt allezeit etwas relatives, weil man nicht eher von der Deutlichkeit eines Gegenſtandes urtheilen kann, bis man beſtimmt weiſs, was er da, wo man ihn ſieht, vorſtellen ſoll. Wenn man in einem Gemähl-

---

*) Sunt docendi acutae: delectandi quasi argutae: commovendi graves. De Opt. Gen. Orat. — Est vitiosum in sententia, si quid absurdum, aut alienum, aut non acutum, aut subsalsum est. Ibid.

Gemählde einen Gegenſtand ſähe, den man für ein Gebäude erkennte, ohne ſagen zu können, was für eine beſondere Gattung des Gebäudes es wäre: ſo könnte dieſer Gegenſtand, ſo wie er iſt, deutlich oder undeutlich ſeyn, nachdem die Natur der Scene, zu der er gehöret, erfodert, daß er entweder als ein Gebäude überhaupt, oder als ein Gebäude einer gewiſſen Gattung erſcheine.

Dieſes leitet uns auf die Bemerkung, daß in den Werken der Kunſt jeder Gegenſtand den Grad der Deutlichkeit haben müſſe, der ihm in der Verbindung, darin er iſt, zukommt, damit er beſtimmt für dasjenige erkennt werde, was er in dem Werke ſeyn ſoll. Das Gemählde, es ſey eine Hiſtorie, oder eine Landſchaft, giebt das beſte Beyſpiel zur Erläuterung dieſer Anmerkung. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die Hauptperſonen nicht deutlich genug vorgeſtellt, wenn man nicht gar alles an ihnen ſieht, was dienet, ſie für die Perſonen, die ſie vorſtellen, zu erkennen, und ſie in der Lage und Gemüthsbeſchaffenheit, die aus der Handlung entſteht, zu ſehen. Nebenperſonen können deutlich genug ſeyn, wenn man gleich nicht ſo beſtimmt wahrnehmen kann, wer ſie ſind, und was ſie fühlen; es kann ſo gar nach der Abſicht des Mahlers ſchon genug ſeyn, wenn Perſonen nur in dem Grad der Deutlichkeit bezeichnet werden, daß man ſieht, ob ſie ankommen oder weggehen, wenn man auch ſonſt gar nichts beſtimmtes an ihren Perſonen oder Handlungen ſähe.

So muß in einem Werk der Kunſt jeder einzele Theil den Grad der Deutlichkeit haben, der hinlänglich iſt, ihn ſo kennbar zu machen, als er in der Verbindung mit dem Ganzen ſeyn ſoll. Wenn Homer eine Schlacht beſchreibt, ſo bringt er uns nur wenige Perſonen ſo nahe vors Geſicht, daß wir jede Stellung und Bewegung derſelben beſtimmt ſehen; er thut dieſes jedesmal nur in Anſehung der Hauptperſonen; andre läßt er uns in einer gröſſern Entfernung ſehen, und begnüget ſich uns überhaupt merken zu laſſen, daß ſie tapfer mitſtreiten; noch andre aber rükt er ſo weit aus dem Geſicht, daß wir blos ihre Gegenwart im Streit erkennen, ohne zu bemerken, was ſie dabey beſonders thun. Alſo ſezt er jeden in das Licht, darinn er ſeyn muß, um die ganze Scene beſtimmt in die Augen faſſen zu laſſen.

So macht es auch der Redner, der nur die Hauptvorſtellungen deutlich entwikelt und bis auf einzele Begriffe klar darſtellt, jede andre Vorſtellung aber nur in dem Maaße ihrer Wichtigkeit in einem höhern oder geringern Grad der Deutlichkeit zeiget. Dieſes iſt auch das einzige Mittel, einem aus vielen Theilen beſtehenden Werk im Ganzen die gehörige Deutlichkeit zu geben; ſo daß in der That die Undeutlichkeit einzeler Theile zur Deutlichkeit des Ganzen nothwendig wird. Eine Landſchaft würde keine würkliche Gegend vorſtellen, wenn nicht jeder Gegenſtand nach dem Grad ſeiner Entfernung an Deutlichkeit abnähme; denn eben dieſe Abnahme an Deutlichkeit bewürkt das Gefühl der Entfernung. Und es würde ungereimt ſeyn, an einem in groſſer Entfernung liegenden Gegenſtand, deſſen beſtimmte Art man wegen des allzugroſſen Abſtandes nicht mehr erkennen kann, den Mangel der Deutlichkeit zu tadeln, da dieſer Gegenſtand ſchon dadurch deutlich genug wird, daß er ſichtbar iſt.

Es iſt alſo zu der Deutlichkeit des Ganzen nothwendig, daß die Hauptſachen von den Nebenſachen gehörig unterſchieden, und jeder Theil des Gegenſtandes in das dem Grad ſeiner Wichtigkeit angemeſſene Licht geſezt werde: weil dadurch allein das Ganze die gehörige Deutlichkeit erhält.

In den Werken der redenden Künſte, die von einiger Weitläuftigkeit ſind; in Erzählungen, Beſchreibungen und in dem lehrenden Vortrag, entſteht die Deutlichkeit überhaupt aus der genauen Abtheilung der Gegenſtände, aus der Ordnung, wie ſie auf einander folgen, und aus der Ausführlichkeit, womit die Hauptvorſtellungen bezeichnet werden; und denn noch insbeſondere aus einer geſchikten Art, das Ende einer jeden Hauptvorſtellung, den Anfang der folgenden, und den Zuſammenhang derſelben, durch einen geſchikten Ausdruk deutlicher zu machen. In dieſem beſondern Punkt eines deutlichen Vortrages können die franzöſiſchen Schriftſteller als Muſter angeprieſen werden. Wie aber überhaupt die Materie abzutheilen und die Theile anzuordnen ſeyen, damit das Ganze deutlich werde, iſt höchſt ſchwer zu ſagen. Die Lehrer der Redner geben hierüber kein Licht; ihre Anmerkungen erſtreken ſich blos auf die Deutlichkeit im Ausdruk einzeler Gedanken, und hauptſächlich nur auf die, welche von der Wahl der Wörter herkommt, wobey wenig Schwierigkeit iſt. Allgemeine Betrachtungen über die Eintheilung oder Gruppirung der Vorſtellung, über die Anordnung derſelben, fehlen in der Theorie der redenden Künſte ganz. Und doch ſind dieſe beyden Punkte beynahe das wichtigſte, was der Redner, der dramatiſche und der epiſche Dichter wiſſen müſſen.

Die allgemeinſte, aber auch wichtigſte Lehre, die man ihnen hierüber geben kann, iſt dieſe: daß ſie die Anlage ihres Werks nicht eher machen, bis ſie die Materie deſſelben völlig in ihrer Gewalt haben. Dieſes geſchieht, wenn ſie dieſelbe ſo lang und ſo oft überdacht haben, bis ſie ihnen ſo geläufig worden iſt, daß ſie dieſelbe mit einem Blik überſehen können. Wer einen Menſchen ſo oft und in ſo vielerley Umſtänden geſehen hat, daß er ſich jedes Geſichtszuges, jeder Gebehrde und Bewegung deſſelben mit Leichtigkeit erinnert, dem wird es unendlich leichter, eine Beſchreibung ſeiner Perſon zu machen, als wenn er ihn nur einmal geſehen hätte. Und ſo verhält es ſich mit jedem andern Gegenſtand unſerer Vorſtellungen. Wer eine Begebenheit, davon er ein Zeuge geweſen iſt, oft überdacht, und ſich jedes Umſtands dabey wieder erinnert hat, daß ihm jedes einzele darinn, ſo oft er will, wieder beyfällt, der allein kann ſie mit der Deutlichkeit wieder erzählen, die nöthig iſt, ſie auch andern deutlich vorzuſtellen. Die vollſtändige Sammlung aller zu einer Sache gehörigen Gedanken und die völlige Beſitznehmung derſelben iſt nicht nur die erſte, ſondern auch die wichtigſte Verrichtung des Künſtlers. Hat er dieſes erhalten, ſo wird ihm nach Maaßgebung ſeiner Beurtheilungskraft auch die Eintheilung und Anordnung der Sachen leicht werden. Hat er dieſe, ſo muß er ſich eben ſo bemühen, die Hauptvorſtellungen beſonders, eine nach der andern lang und vielfältig zu überdenken; denn dadurch erhält er den dritten zur Deutlichkeit nöthigen Punkt, die Ausführlichkeit der Hauptvorſtellungen.

Ueberhaupt aber müſſen Redner und Dichter die Werke der beſten Mahler in ihrer Anordnung, in den Gruppirungen, und in der ausführlichen Bearbeitung der Hauptgruppen fleißig ſtudiren, und ſich zum Muſter der allgemeinen Deutlichkeit vorſtellen.

# Deutſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Obgleich an keinem Orte Deutſchlands eine ſo beträchtliche Anzahl Mahler ſich nach einem einzigen Meiſter gebildet, daß ſie im eigentlichen Verſtande den Namen einer Schule verdienten, und obgleich überhaupt die großen deutſchen Mahler keinen ihnen eigenthümlich zukommenden Charakter haben, ſo pflegen doch einige Ausländer die ganze Zunft der deutſchen Mahler, die deutſche Schule zu nennen.

Zwar hat Deutſchland durch alle Jahrhunderte der mittlern Zeiten, da die Künſte überall, ſo wie die Wiſſenſchaften im Staube gelegen, allezeit die zeichnenden Künſte ſo gut als Italien getrieben: die deutſchen Kayſer und andere große Fürſten, haben ihre Schlöſſer nach dem Geſchmak der damaligen Zeiten nicht ohne Pracht gelaſſen. Die hohe Geiſtlichkeit ſuchte die Kirchen und Capellen auf das beſte auszuſchmüken. Was man noch hier und da von alter Bildhauerarbeit und von Gemählden an Altären und in den Chören ſieht, das Schnitzwerk, womit die Dekel der Bücher, und die gemahlten Anfangsbuchſtaben, womit der Text derſelben ausgezieret worden, zeugen eben keinen geringern Geſchmak an, als die Sachen, die zur ſelbigen Zeit in Italien und andern Ländern verfertiget worden. Aber der Mangel der Geſchichtſchreiber hat auch den Untergang der Namen aller Künſtler der damaligen Zeiten nach ſich gezogen. Die erſten deutſchen Mahler, von denen man Nachricht hat, haben gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts gelebt, von welcher Zeit an Deutſchland bis auf dieſen Tag ohne Unterbrechung allezeit Mahler gehabt, die ſich auch bey auswärtigen Liebhabern einen Namen gemacht haben.

Weil aber ſelten drey oder vier deutſche Mahler von einigem Ruhme aus einer Schule entſtanden ſind, ſo kann man der deutſchen Schule, die nur uneigentlich ſo genennt wird, keinen beſondern Charakter zueignen. Was einige franzöſiſche Schriftſteller von dem Charakter der deutſchen Mahler ſagen, iſt ein Geſchwätze, das ihrer Unwiſſenheit zuzuſchreiben iſt. Man trifft in den verſchiedenen Werken der deutſchen Mahler den Geſchmak aller Schulen an; denn einige haben ſich in Rom, andre in Venedig, noch andre in den Niederlanden gebildet. Viele aber haben die Regeln ihrer Kunſt aus der Natur ſelbſt geſchöpft.

◆ ◆

Zur deutſchen Schule, ob es gleich im Grunde keine eigentliche deutſche Schule giebt, werden gewöhnlich gezählt: Albrecht Dürer († 1528. S. Gedächtniß der Ehren eines der vollkommenſten Künſtler, A. D. nebſt deſſen Bildniſſe von Heinr. Conr. Arends, Gött. 1728. 8. — G. Wolfg. Knorrs, hiſtoriſche Künſtlerbeluſtigung, oder Geſpräche im Reiche der Todten, zwiſchen A. D. und Raphael von Urbino, Nürnb. 1738. 4. — D. Gottfr. Schöbers Leben, Schriften und Kunſtwerke, Alb. D. Leipz. 1769. 8. — Leben Albr. Dürers, nebſt alph. Verz. der Orte an welchen ſ. Kunſtw. aufbew. werden, von Joh. Ferd. Roth, Leipz. 1791. 8. u. a. m.) — Lukas Kranach (S. ſein Leben von Chriſt in den Act. erud. et cur. vom Jahre 1726. S. 338-356. — Hiſtoriſchkritiſche Abhandlung über das Leben und die Kunſtwerke des berühmten deutſchen Mahlers, L. K. Hamb. 1761. 8. vergl. mit der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 11. — Leben des berühmten Mahlers, L. C. Hamb. 1760 8. † 1553. u. a. m.) — Joh. Holbein (S. ſein Leben, von Carl Patin, vor des Erasmus Encom. Moriae, Baſil. 1676. 4. † 1554.) — Chriſtoph Schwarz († 1594) — Joh. Rottenhammer († 1604)

Ad. Elzheimer († 1610) Wilh. Bauer († 1640) Caſp. Netſcher († 1684) Abrah. Mignon († 1679) Maria Sib. Merian († 1717).

## Diatoniſch.

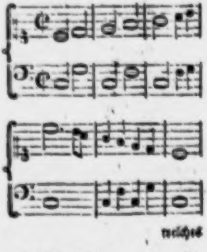
(Muſik.)

Mit dieſem Wort, das aus der griechiſchen Muſik beybehalten worden, bezeichnet man die Tonleiter, die von dem Grundton bis auf ſeine Octave durch ſieben Stufen herauf ſteiget, von denen zwey halbe, die übrigen ganze Töne ſind. Alſo machen die Töne C, D, E, F, G, A, H, c, eine diatoniſche Tonleiter. Alle Stufen darinn ſind ganze Töne, außer den zweyen E-F, und H-c, die nur halbe Töne ſind. Die Veränderung der Ordnung in den Stufen, macht keine Veränderung in dem Namen; denn die Tonleiter bleibt diatoniſch, von welchem Ton man auch anfängt, ſo daß auch dieſe Reyhe E, F, G, A, H, c, d, e, eben ſowol eine diatoniſche Octave ausmacht, als die vorhergehende. Eben ſo bleibet der Tonleiter dieſer Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben Töne darinn vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave fünf Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen; ſo daß auch folgende Tonleiter D, E, Fis, G, A, H, cis, d, diatoniſch iſt.

Jeder Geſang, der ſeine Intervalle aus einer ſolchen Tonleiter nimmt, wird ein diatoniſcher Geſang genennt; und da dieſes in der heutigen Muſik faſt allezeit geſchieht, indem nur in gar wenigen Fällen andre Fortſchreitungen vorkommen, ſo iſt eigentlich unſre ganze Muſik diatoniſch, nur mit der Ausnahme, daß bisweilen einzele chromatiſche oder enharmoniſche Gänge darinn vorkommen.

Wenn man überall nach einer gleichſchwebenden Temperatur[*]) ſingen könnte, ſo wäre der diatoniſche Geſang nur von zweyerley Art, nämlich der harte und der weiche, weil gar alle harte Tonleitern einander vollkommen gleich wären, ſo wie auch alle weiche einander gleichen würden. Nach jeder andern Temperatur aber hat jeder Grundton eine ihm eigene diatoniſche Leiter, die ſich, wenn man auch auf kleine Abweichungen der Intervalle ſehen will, von jeder andern unterſcheidet [**]). Indeſſen kommen gar alle diatoniſche Geſänge darinn mit einander überein, daß keine Intervalle darinn vorkommen, die kleiner, als ein halber Ton ſind, und daß der Geſang nie durch zwey hinter einander folgende halbe Töne fortſchreitet.

Der diatoniſche Geſang ſcheinet natürlicher und leichter zu ſeyn, als irgend ein andrer, der durch kleinere Intervalle fortſchreitet, oder der mehrere halbe Töne hinter einander hören läßt; ſelbſt die bloße diatoniſche Tonleiter giebt in der natürlichen Folge ihrer Töne ſowol im Auf- als im Abſteigen, ſchon einen leichten und guten Geſang.



---

[*]) S. Temperatur.
[**]) S. Intervall.

welches bey keiner andern Tonleiter angeht.

Da man aber in der heutigen figurirten Muſik ſelten lang in einem Ton bleibet, indem man den Geſang durch verſchiedene Töne und Tonarten durchführet, ſo wird das Diatoniſche bey den Ausweichungen oft unterbrochen. Nur in den Choralen, wo keine Ausweichungen geſchehen, wird der ganz reine diatoniſche Geſang ohne Ausnahme beybehalten, und wird deswegen von Zarlino der Diatono-diatoniſche Geſang genennt.

Die Griechen hatten in ihrer Muſik auch eine diatoniſche Tonleiter, die aber von der heutigen etwas unterſchieden iſt. Das diatoniſche Tetrachord beſtehet aus drey Intervallen, einem großen halben Ton und zwey großen ganzen Tönen, da in unſrer Tonleiter nirgend zwey große Töne auf einander folgen. Aber auch das diatoniſche Tetrachord der Alten war von verſchiedenen Arten, davon Ptolomäus ſechs angiebt; Ariſtoxenus aber zwey. Das gebräuchlichſte war das, was Ptolomäus diatonicum ditonum nennt, deſſen Intervalle waren $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$; die beyden Arten des Ariſtoxenus waren nach ſeiner Art die Quarte zu theilen von folgenden Verhältniſſen:

das weiche

12. 18. 30. oder [illegible], [illegible], [illegible];

das harte

21. 24. 24. oder [illegible], [illegible], [illegible].

Von dem Urſprung oder der Erfindung der diatoniſchen Tonleiter iſt im Artikel Syſtem geſprochen worden.

◆ ◆

(*) Zu der Litteratur dieſes Artikels gehören: Diſcorſo del Diatonico equabile di Tolomeo, von Gio. B. Doni, († 1669) und Diſc. quale Specie di Diatonico ſi uſaſſe dagli Antichi, e quali oggi ſi pratichi, von ebend. in ſ. W. B. 1. S. 356.

# Dichter.

Mit dieſem Namen möchten wir nicht gerne ohne Unterſchied alle diejenigen beehren, welche in gebundener Rede geſchrieben oder Verſe gemacht haben.

> — Neque enim concludere verſum
> Dixeris eſſe ſatis *).

Denn gemeine Gedanken oder Erzählungen in Verſen vortragen, macht ſo wenig den Dichter aus, als die gemeine Sprache reden, einen Redner macht. Man muß aller Urtheilskraft über Gegenſtände des Geſchmaks beraubet ſeyn, um ſich einbilden zu können, daß gemeine und alltägliche Gedanken durch die Einkleidung in Verſe eine ſchönere Rede machen, als wenn ſie nach der gemeinen Art vorgetragen wären; da vielmehr das Gegentheil geſchieht. Eine außerordentliche Sprache, wie die Sprache des Dichters iſt, der in Verſen ſpricht, erfodert nothwendig auch außerordentliche Gedanken, oder Empfindungen, aus denen man begreifen kann, warum die gemeine Art der Rede verlaſſen worden.

Man muß demnach den Charakter des Dichters nicht in der Kunſt ſuchen, die Rede durch wolabgemeſſene und wolklingende Verſe fortzuführen, ſondern in dem Vermögen den Geiſt und das Gemüth durch Vorſtellungen, die einen ganz außerordentlichen Gang der Rede erfodern, zu reizen. „Die Worte und Syllaben in gewiſſe Geſetze zu dringen, und Verſe zu ſchreiben, ſagt Opitz, iſt das allerwenigſte, was in einem Poeten zu ſuchen iſt. Er muß εὐφαντασιωτατος von ſinnreichen Einfällen und Erfindungen ſeyn, muß ein großes unverzagtes Gemüth haben, muß hohe Sachen bey ſich erdenken können, ſoll anders ſeine Rede eine Art kriegen, und von der Erde empor ſteigen *).“ Eben dieſe Foderungen macht Horaz, der nur den einen Dichter nennt,

---

*) Horat. ſerm. I. 4.

> Ingenium cui ſit, cui mens divinior atque os
> Magna ſonaturum **).

Einmal die gebundene Rede, die gewöhnliche Sprache der Dichter, hat etwas ſo außerordentliches und enthuſiaſtiſches, daß man ſie die Sprache der Götter genennt hat: deßwegen ſie auch eine außerordentliche Veranlaſſung haben muß, welche ohne Zweifel in dem Genie und Charakter des Dichters zu ſuchen iſt. Es ſcheinet, daß einerley Lage des Gemüthes Tanz, Muſik, Geſang und Poeſie hervorgebracht habe. Wir werden alſo auf die Entdekung des poetiſchen Genies geleitet werden, wenn wir den wahrſcheinlichen Urſprung dieſer Künſte vor Augen haben †). Wir werden daraus abnehmen können, wie die poetiſche Sprache und die Luſt in abgemeſſenen Verſen zu ſprechen, und aus der Rede einen Geſang zu machen, hat entſtehen können. Will man den Urſprung jener drey verſchwiſterten Künſte begreifen, ſo muß man abnehmen, daß in dem Gemüth Empfindungen oder Vorſtellungen vorhanden ſeyn, die entweder durch ihre Heftigkeit, oder durch einen ſanften, aber die ganze Seele einnehmenden Zwang, oder durch ihre religiöſe oder politiſche Größe, ſich des Gemüths ſo bemächtigen, daß es in eine heftige oder ſanfte Schwärmerey geräth, in welcher die Gedanken und die Empfindungen unaufhaltbar durch die Rede heraus ſtröhmen. Wer auf dieſe Weiſe von Gegenſtänden gerühret wird, und zugleich ein zartes Gefühl für abgemeſſene Bewegung hat, die in der Muſik den Takt und den Rhythmus ausmacht, der iſt der Menſch, den die Natur zum Dichter gebildet hat.

Der Grund des poetiſchen Genies wird alſo in einer ungewöhnlich ſtarken Fühlbarkeit der Seele zu ſuchen ſeyn, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet iſt. Die Eindrüke von Luſt und Unluſt ſind bey dem Dichter ſo ſtark, daß er ſich denſelben ganz überläßt, alle ſeine Aufmerkſamkeit auf das, was in ſeinem Gemüthe vorgeht, richtet, und ihrem Ausbruch einen freyen Lauf läßt; darüber vergißt er die äußern Umſtände, die ihn umgeben, und Gegenſtände der Einbildungskraft würken eben ſo ſtark auf ihn, als wenn ſie ſeine Sinnen rührten. Er geräth in eine Schwärmerey, die, nach Beſchaffenheit der Empfindung, die ſie veranlaſſet hat, ſich entweder heftig oder ſanft, ſowol in dem Ton der Stimme, als in dem Strohm der Worte, äußert.

Dieſes lebhafte Gefühl aber iſt zugleich mit einer eben ſo außerordentlichen Vorſtellungskraft verbunden, welche nach dem beſondern Genie des Dichters verſchieden iſt. Er beurtheilet alles nach der ihm eigenen Art, ſieht in dem Gegenſtand, der ihm intereſſant iſt, Beziehungen und Verhältniſſe, die ein geſezter Sinn nicht würde entdekt, oder kaum würde bemerkt haben.

Die Erzählungen von dem, was die Griechen vor Troja gethan hatten, machten auf Homers Gemüth ſo lebhafte Eindrüke, daß ſeine ganze Seele davon eingenommen wurde. Mit einer außerordentlichen Würkſamkeit des Geiſtes beſtrebte er ſich, Begebenheiten und Thaten, die ihn ſo ſehr reizten, ſich auf das lebhafteſte vorzuſtellen, ſtrengte ſeine Einbildungskraft an, die großen Männer, die den Streit führten, vor ſich zu ſehen, ſtellte ſich ſelbſt vor Troja, zog mit ihnen in den Streit, hörte das Geraſſel der Waffen, fühlte jeden Eindruk, den die Umſtände auf jede dabey intereſſirte Hauptperſon machten. Um jeden Eindruk deſto lebhafter zu fühlen, war er izt Achilles, dann Hektor; redete und handelte, als wenn er izt würklich in dieſe Perſonen wäre verwandelt worden; izt mit Heftigkeit und Wuth, dann mit Gelaſſenheit. Mit gleicher Leichtigkeit wurde er izt von dem Intereſſe der Griechen, dann der Trojaner beſeelt. Die Gefahren oder Hoffnungen, in denen er ſich jedesmal befand, reizten jede Fähigkeit ſeiner Seele zur äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte. Wenn er aus ſolchen Entzükungen wieder zu ſich ſelbſt kam, ſo fühlte er eine unwiderſtehliche Begierde, das, was er geſehen und empfunden hatte, wieder zu erzählen, weil er in dieſen Sachen eine Wichtigkeit ſah, die der Größe ſeiner Empfindungen angemeſſen war; er wünſchte alle Stämme der Griechen vor ſich zu verſammeln, um ihnen alles, was er ſelbſt gefühlt hat, mitzutheilen. Dieſer Wunſch begeiſtert ihn aufs neue; und nun fängt er in dem feyerlichen enthuſiaſtiſchen Ton eines Menſchen, der ſeiner Nation die wichtigſten Dinge zu erzählen hat, an.

---

*) Opitz von der deutſchen Poeterey.

**) Horat. l. c.

†) S. Vers; Singen; Tanz; Muſik.

Dieſe Eigenſchaften, das Feuer der Einbildungskraft, die Lebhaftigkeit des Gefühls, und die unwiderſtehliche Begierde, das, was man ſelbſt ſo lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, ſind die wahren Anlagen zum poetiſchen Genie; ſie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemüths ſeyn, wenn ſie nicht einen ſcharfen Verſtand, eine ſehr geſunde Beurtheilungskraft, und überhaupt eine hinlängliche Stärke des Geiſtes, ſich ſeiner ſelbſt und der Umſtände, darinn man iſt, bewußt zu ſeyn, zur Unterſtützung haben. Ohne dieſe Eigenſchaften arten jene in bloße Ausſchweifungen aus. Wie der Mahler, der durch eine natürliche Richtigkeit ſeines Auges und durch eine ſehr lange Uebung eine völlige Fertigkeit in der richtigen Zeichnung beſizt, mitten im heftigſten Feuer der Einbildungskraft, darinn er ſich ſelbſt vergißt, keinen Pinſelſtreich zieht, der über die Gränzen des richtigen Umriſſes heraustritt, ſo verläßt auch den guten Dichter das richtige Urtheil niemals, obgleich die Lebhaftigkeit des Gefühls das Nachdenken zu unterdrüken ſcheint. Er iſt ſo ſehr gewohnt richtig zu urtheilen, an jedem Ort und bey jeder Gelegenheit das zu ſagen, was ſich ſchiket, jeden Gegenſtand in Beziehungen, die eine geſunde Vernunft beſtimmt, zu ſehen, daß ihn auch denn, wenn er außer ſich iſt, die Vernunft nicht verläßt.

Alſo könnte man in wenig Worten ſagen, der große Dichter ſey ein Menſch von ſtarker und weit ausgebreiteter Beurtheilungskraft, von feinem Geſchmak, von ſehr lebhafter Einbildungskraft und ſtarken Empfindungen. Die ungleiche Miſchung, und die durch vielerley Grade veränderte Verhältniſſe dieſer Eigenſchaften, machen nebſt dem Temperament die Verſchiedenheit des dichteriſchen Genies aus. Anakreon iſt in ſeiner Art ſo gut ein Dichter, als Homer: aber des Tejers Seele wird nur von Gegenſtänden einer ſanften Wolluſt gereizt; ſie zünden darinn ein Feuer an, das eine helle Flamme giebt, die ſanft wärmt, ohne zu brennen. Von dieſer Wolluſt trunken ſchwärmet er mit feinem Geſchmak, wie eine Biene auf den bluhmichten Scenen ſeiner leichten Einbildungskraft herum, um überall Honig zu ſaugen: und indem er dieſe angenehme Trunkenheit ſtenheit fühlt, wünſcht er, der ganzen Welt ſein Gefühl mitzutheilen. Der Sänger des Achilles wird vornehmlich von großen Gegenſtänden gerührt. Er ſieht alles in Beziehung auf ſtarke, männliche Tugend, weil er ſelbſt einen hohen Geiſt hat, mit patriotiſchem Eifer, mit kriegeriſchem Muth und mit Begierde zu jeder großen und merkwürdigen Unternehmung angefüllt: da er die Menſchen immer von der Seite ihrer größten Stärke anſieht, ſo geräth er bey jedem wichtigen Unternehmen in ein ſtarkes Feuer; ſieht alles auf der ernſthafteſten, oder kühneſten, und wichtigſten Seite an; wird ſelbſt ein Held, ein Patriot, ein Staatsmann. Mit dieſen großen Empfindungen und mit dieſer ſtarken Würkſamkeit verbindet er einen durchdringenden Verſtand, einen unerſchöpflichen Reichthum, die eigentlichen Mittel, zum Zwek zu gelangen, auszufinden, eine lebhafte und mit ſolchem Genie verbundene Einbildungskraft, daß er jede ſinnliche Scene, mit den lebhafteſten Farben, mit Lieblichkeit oder Größe, als ein wahres Gemählde ſichtbar darſtellt. Alſo zeiget er das dichteriſche Genie in ſeiner höchſten Größe.

Mit dieſen Talenten kann ein Menſch ſich ſelbſt zum Propheten, zum Lehrmeiſter und Wohlthäter ſeiner Nation, und ſo gar aller geſitteten Nationen machen; denn unter allen Menſchen von Genie iſt es keinem ſo leicht, ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient zu machen, als dem Dichter. Seine lebhafte Phantaſie giebt jedem Gegenſtand einen unwiderſtehlichen Reiz; die Schärfe ſeiner Beurtheilungskraft und die Stärke ſeiner Empfindungen, die er auf das nachdrüklichſte äußert, überzeugen den Verſtand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort.

Ihm ſtehen mancherley Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen, nachdem es die Umſtände mit ſich bringen; die Epopee, das Drama, die Ode, das Lied und manche andre Geſtalt, in die er ſeine Materie einkleiden kann. Was irgend zum Nutzen der Menſchen entdekt oder geſagt worden; Wahrheiten, Lebensregeln, Muſter der Sitten, der Tugenden, großer Thaten: dieſes alles legt er würkſam in den Geiſt und die Gemüther. Noch nirgend ſind die Menſchen weder ſo verſtändig, noch ſo gut, noch ſo geſittet, als ſie es ſeyn könnten. Alſo ſtehen dem Dichter noch überall Wege offen, ſich um ſie verdient zu machen.

Wer aber dieſes Verdienſt erlangen will, der muß auch jene große Talente, von denen vorher geſprochen worden, auf die edelſte Weiſe anwenden. Er muß ſie als Mittel brauchen, nützlich auf die Gemüther der Menſchen zu würken. Der liebliche Klang der Worte, die angenehmen Bilder der Phantaſie, die lebhafte Rührung der Empfindung müſſen angewendet werden, die Menſchen mit ſanfter Gewalt zur Tugend zu lenken, ihnen jede Pflicht ſüß zu machen, ſie von ihrem wahren Intereſſe zu überzeugen, die unvermeidlichen Schläge des Schikſals zu erleichtern, die Bitterkeit des Kummers zu verſüßen, die Leidenſchaften zu zähmen, die Begierde nach wahrem Ruhm anzufachen. Wie Orpheus, mache er wilde Menſchen zahm; wie Thales, bringe er die Bürger zur Eintracht und zum willigen Gehorſam der Geſetze; wie Tyrtäus, mache er ſie gegen die Feinde des Staats unüberwindlich, und gewinne Schlachten durch ſeine Geſänge; wie Homer, werde er der vertraute Lehrer des Staatsmanns, des Helden und jedes Privatmannes. Dieſes ſind die Wege zur Ehrenkrone für Dichter.

Wer ſich aber begnüget, ſeine poetiſchen Talente blos anzuwenden, unſerer Phantaſie lachende und tanzende

Bilder vorzumahlen; Vorſtellungen, die uns keine Pflicht erleichtern, mit Reiz zu bekleiden; den wollen wir zwar als einen guten Geſellſchafter freundſchaftlich unter uns beherbergen, und wie eine Nachtigall, deren Geſang uns beluſtiget, ernähren: aber unſer Vertrauter ſoll er nie werden. Wir werden ſeinen Geſang mit Vergnügen hören, aber einander ins Ohr ſagen, daß es kaum der Mühe werth iſt, eine ſo außerordentliche Sprache anzunehmen, in Entzükung, und ſo gar in eine Art Raſerey zu gerathen, blos um andre zu ergözen; wir werden eine Vergleichung zwiſchen ihm und dem Solon anſtellen, der vor ſeinen Bürgern auch als ein Schwärmer in einer Art Raſerey erſcheinet, und ihnen eine Elegie vorſingt, dabey aber die große Abſicht hat und auch erreicht, ihnen heilſame und ſehr wichtige Entſchlüſſe beyzubringen *). Wir wollen ihm ſagen, daß auch Werke von großem und ernſthaftem Inhalt, von der Seite der Annehmlichkeit betrachtet, große Vorzüge haben können; daß der lehrreiche Homer,

> Qui, quid ſit pulchrum, quid turpe,
> quid utile, quid non,
> Plenius ac melius Chryſippo et
> Crantore dicit **),

reizende Annehmlichkeiten zur Ergözung der Einbildungskraft habe †).

Wenn wir blos angenehmen Dichtern einen ehrenhaften Platz unter wolgeſitteten und verſtändigen Menſchen gerne gönnen; ſo erſtrekt ſich dieſes nicht auf diejenigen, die uns mit eben ſo unwizig als unſittlichen Geſängen, gleich Fröſchen, die aus Sümpfen quaken, beſchwerlich fallen. Die Zahl ſolcher Undichter iſt ſo groß, daß ſie die Poeſie überhaupt in die Gefahr ſetzen, als etwas verächtliches angeſehen zu werden; ſie ſind es, die der edelſten aller edeln Künſte die ſchweren Vorwürfe zugezogen haben, darüber Opitz klagt, und die noch izt dieſe göttliche Kunſt drüken. Der Vater der deutſchen Dichter ſagt, daß einige „aus der Poeterey, ich weiß nicht, was für ein geringes Weſen machen, und ſie wo nicht gar verwerfen, doch nicht ſonderlich achten, auch wol vorgeben, man wiſſe einen Poeten in öffentlichen Aemtern wenig, oder gar nicht zu gebrauchen, weil er ſich in dieſer angenehmen Thorheit und ruhigen Wolluſt ſo vertiefe, daß er die andern Künſte und Wiſſenſchaften, von welchen man rechten Nutz und Ehre ſchöpfen kann, gemeiniglich hintanſetze. Ja wenn ſie einen gar verächtlich haben wollen, ſo nennen ſie ihn einen Poeten: Wie dem Eraſmo Roterodamo von groben Leuten geſchehen . . . Sie wiſſen ferner viel von ihren Lügen, ärgerlichen Schriften und Leben zu ſagen, und erinnern, es ſey keiner ein guter Poet, er müſſe denn zugleich ein böſer Menſch ſeyn *).“ Dieſe Vorwürfe ſcheinen einen groben Unverſtand, oder tollkühne

---

*) S. Plutarch im Solon.

**) Hor. Epiſt. I. 2.

†) Hà grand' obligazione l'animo mio a quel poeta, a quel dipintore, il quale col arte ſua mi conduce a rimmirar, come con gli occhi propri, la famoſa caduta di Troja, le prodezze d'Achille, o d'Enea, e tanti maraviglioſi giri d'Uliſſe ramingo ſul mare. Muratori della perfetta poeſia Lib. I. cap. 14.

*) Opiz von der deutſchen Poeterey im III. Cap. Die Klagen, die der Jeſuit Strada über den Mißbrauch der Poeſie zu ſeiner Zeit führet, ſind auch izt nicht unrichtig. Adeo deformia et foeda carminum portenta noſtra haec aetas videt, adeo poſtremi quique poetarum lutulenti fluunt hauriunturque de faece, ut ſanctum poetae olim nomen timide jam a bonis uſurpetur, perinde quaſi honeſto ingenuoque viro poetam ſalutari convicio ac dehoneſtamento ſit. Strada Proluſ. Acad. L. I. Prol. 3.

kühne Schmähſucht zum Grund zu haben, ſobald man ſich erinnert, daß Homer, Sophokles, Euripides und Männer von dieſer Art, Dichter geweſen ſind; aber was für eine groſſe Liſte von alten und neuen Dichtern könnte man nicht geben, auf die dieſe Beſchuldigung mit Recht kann gelegt werden? Man kann ſowol zur Beſchimpfung der ſchlechten, als zur Ehrenrettung der guten Dichter, nichts nachdrüklichers anführen, als die folgenden Worte eines der feineſten Kenner *). „Ich muß geſtehen,“ ſagt er, „daß ſchwerlich eine abgeſchmaktere Gattung Menſchen irgend wo zu finden iſt, als die, denen man in den neuern Zeiten, wegen einiger Fertigkeit woltönend zu ſprechen, wegen eines unüberlegten abgeſchmakten Witzes, und einiger Einbildungskraft, den Namen der Dichter gegeben hat. Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinn verdienet, der, als ein wahrer Künſtler oder Baumeiſter in dieſer Art, ſo wol Menſchen als Sitten ſchildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältniſſe geben kann, iſt, wo ich nicht irre, ein ganz andres Geſchöpf. Denn ein ſolcher Dichter iſt in der That ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem oberſten Künſtler oder der allgemeinen bildenden Natur, formet er ein Ganzes, wol zuſammenhangend, und in ſich ſelbſt wol abgemeſſen, mit richtiger Anordnung und Zuſammenfügung ſeiner Theile. Er bezeichnet das Gebieth jeder Leidenſchaft, und kennet genau jeder derſelben Ton und Maaß, wodurch er ſie mit Richtigkeit ſchildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterſcheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der ſittliche Künſtler, der auf dieſe Weiſe dem Schöpfer nachahmen kann, und eine ſolche Kenntniß der innern Geſtalt und des Baues ſeiner Mitgeſchöpfe hat, wird, wie ich denke, ſchwerlich ſich ſelbſt mißkennen, oder über diejenigen Verhältniſſe unwiſſend ſeyn, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Diſſonanz und Disproportion aus. Und obgleich nichtswürdige Menſchen auch ihren hohen Ton und natürliche Fähigkeit zu handeln haben können; ſo iſt es doch nicht möglich, daß richtige Urtheilskraft und ſittliches Gefühl ſich da finden ſollten, wo Harmonie und Redlichkeit mangeln.“

Es iſt zu wünſchen, daß diejenigen, die das Richteramt im Reich des Geſchmaks auf ſich genommen haben, die Dichter öfterer und ernſtlicher, als ſie es thun, an die Würde ihres Berufs erinnern. Gar zu oft loben ſie den feinen Witz, den flieſſenden und angenehmen Ausdruk, ohne darauf zu ſehen, ob dieſe, an ſich zwar angenehme und nöthige Theile der poetiſchen Kunſt, auf eine Materie angewendet worden, die Menſchen, denen es nicht blos um angenehmen Zeitvertreib, oder um unbeſtimmte und leicht wieder vorübergehende Aufwallungen der Empfindung zu thun iſt, intereſſant ſeyn können. Es gehört wahrlich viel dazu, dem feineſten und verſtändigſten Theil einer Nation etwas zu ſagen, das auf ſeine Art zu denken und zu handeln vortheilhaften Einfluß habe. Der Dichter, der ſich eines ſolchen Erfolges ſchmeicheln will, muß nothwendig über Menſchen, Sitten, Handlungen und Geſchäfte, entweder ſchärfer und richtiger gedacht haben, als die, für welche er ſchreibt; oder er muß wenigſtens, wenn er ſie darinn nicht übertrift, dem

---

*) S. Shaftesbury Advice to an Author Part. I. Sect. 3.

dem, was ſie ſchon wiſſen und denken, in ihren Gemüthern einen höhern Grad der Lebhaftigkeit und Würkſamkeit zu geben wiſſen, wenn ſie anders auf ſeinen Geſang hören ſollen. Dazu gehören nicht blos Talente, wenn ſie auch mit jeder zum Ausdruk nöthigen Fertigkeit verbunden ſind; nur eine große Kenntniß des menſchlichen Herzens, eine ſcharfſinnige Beobachtung der Sitten, ein feines und richtiges Gefühl des Guten, und eine geſunde Beurtheilungskraft des Wahren und Falſchen in den Maaßregeln des gemeinen und öffentlichen Lebens, mit jenen zur Kunſt gehörigen Talenten und Fertigkeiten verbunden, machen einen Dichter aus, der gerechten Anſpruch auf die Hochachtung ſeiner Nation machen kann.

◆ ◆

**Wie die Dichter zu leſen,** oder bey der Erziehung zu gebrauchen ſind, darüber hat Plutarch eine eigene Abhandlung geſchrieben, Oper. B. 2. S. 14. Frcft. 1620. f. Einzeln herausg. unter mehrern von Potter, Oxon. 1693. 8. Von J. T. Krebs, Lipſ. 1746. 8. Deutſch, von D. Heyde, bey ſ. Perſius, Leipz. 1718. 8. — — Von dem, was der Dichter ſeyn und wiſſen ſoll, handeln, unter mehrern, folgende Schriften: Il Dedalione, ovvero del Poeta, Dial. von Scip. Ammirato, im 3ten B. ſ. Opuſcoli, Fir. 1590. 4. — De la erudicion poetica por Luis Carrillo y Sotomajor, Mad. 1611. 4. — Del proprio ed ultimato fine del Poeta, di Pabl. Fontano, Berg. 1613. 4. — De Moribus Poetar. zwey Diſſertat. von Corn. Diet. Koch, Helmſt. 1701. 4. — In Marmontels Dichtkunſt, das 2te und 3te Kap. Des talens du Poete und Des etudes du Poete. — In dem Nouvel Eſſai ſur l'art dramatique, Amſt. 1773. 8. das 16te und 17te Kap. Des etudes du Poete, das 18te Du danger de certaines ſociétés pour le poete, das 19te Difficultés à vaincre; das 21te Des idées du poete (vorzüglich mit Rückſicht auf den dramat. Dichter.) — In den neuern Critiſchen Briefen, Zür. 1749 und 1763. 8. der zweyte, von der moraliſchen Sinnesart des Dichters. — — Nach gehören im Ganzen noch hieher, Senarius, ſ. Liber de legibus et licentia veter. Poetar. Auct. Chr. Waſe, Oxon. 1687. 4. — Simonides, ſ. De Theologia Poetar. . . Auct. Chr. H. Schmid, Lipſ. 1767. 4. — Ferner, das 12te und 13te Kap. aus des Louis Racine Réflex. ſur la Poeſie, Par. 1747. 12. Si les Muſes rendent heureux ceux qui s'attachent à elles, und Des louanges des Poetes, (das letztere ſehr lehrreich für manche unſerer neuern deutſchen, ſo ſelbſtgefälligen, Dichter) — ſo wie ein Aufſatz im 1ten B. des Gothaiſchen Magazines, 1776. 8. Von dem geringen Glück der deutſchen Dichter. — Vet. Joh. W. Münnich, Ueber den Werth der Dichter, Quedl. 1770. 8. — — Mem. ou l'on examine, s'il eſt vrai que l'on a eu toujours de bons Poetes avant d'avoir de bons proſateurs, p. Mr. Thiebault, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin pour l'année 1766. — —

**Lebensbeſchreibungen und Nachrichten von Dichtern aller Zeit und aller Völker:** Ios. Pet. Lotichii Biblioth. poetica, in qua non tantum Thraciae et Graeciae, ſed etiam Italiae, Hiſpaniae, Germaniae, Belgii, Galliae, Angliae, Hungariae, Daniae, Poloniae, Bohemiae etc. Poetae celebriores ſingulis Tetraſtichis ſinguli recenſentur, una addita, velut in compendio, eorundem vita, natalibus, et diebus emortualibus, Frcſt. 1625-1628. 8. 4 Th. — Theatr. Poetar. or a compleat collection of the Poets, eſpecially the moſt eminent of all ages .... with ſome obſervat. and reflex. upon many of them, by Edw. Philipps, Lond. 1675. 12. 1680. 12. — Jugemens des Savans, ſur les principaux ouvrages des auteurs p. Mr. (Adrien) Baillet, Amſt. 1685. 12. 4 Bde. Mit Zuſätzen und Verbeſſerungen von Mennoye, nebſt dem Anti-Baillet des Menage, und dem Werke des Gibert über die Redner, ebend. 1725. 4. und 12. 8 Bde. oder die letztere in 17 Th. — Biographie der Dichter, von Chriſtn. Heinr. Schmid, Leipz. 1769-1770. 8. 2 B. —

Von griechiſchen Dichtern allein: Auſſer den einzeln, von ältern und neuern Schriftſtellern abgefaßten, und bey den Werken dieſer Dichter, befindlichen Lebensbeſchreibungen derſelben; und auſſer dem, was in I. A. Fabricii Bibl. Graeca — in Gottl. Chr. Harles Introductio in Hiſt. Linguae graecae (S. den Art. Alten, S. 123. a) u. d. W. m. beygebracht worden iſt, ſind folgende Sammlungen mir davon bekannt: Vies de quelques anc. Poetes grecs, von Tanaquil le Fevre, Par. 1655. 12. mit Anmerk. von Reland, Amſt. 1700. 12. im 2ten Bde. der Memoires de Litterature des Salengre und Basle 1776. 12. Lat. im 10ten Bde. S. 740 des Gronovſchen Theſaurus. — Iſtoria de' Poeti greci, e di que' che in greca lingua han poetato, da Lor. Craſſi, Nap. 1678. f. — Lives and characters of the anc. grec. Poets by Baſ. Kennet, Lond. 1697. 8. — Vies des Poetes gr. von Jean B. Millet. — — Das Capitel, De Poetis Graec. in D. G. Morhofs Polyhiſtor, (Lib. VII. 2) enthält mehr litterariſche, als biographiſche Nachrichten. — —

Von griechiſchen und römiſchen Dichtern zugleich: Hiſt. Poetar. tam graec. quam latinor. Dial. X. ſcripſ. Greg. Gyraldus, Baſil. 1545. 8. und im 2ten Bde. ſ. W. Baſ. 1580. f. Lugd. B. 1696. f. — Io. Ger. Voſſii, De veter. Poetar. temporibus, Lib. II. Amſtel. 1614. 4. und im 3ten Bde. ſ. W. — Olai Borrichii Diſſertat. V. de Poetis, Hafn. 1676-1681. 4. Frcft. 1683. 4. Mich. Filitzii Spec. Analect. ad Ol. Borrichii Diſſert. de Poet. Lipſ. 1696. 4. (hat ſich aber nicht bloß auf gr. und lat. Dichter eingeſchränkt) — Die, in Bayle's Wörterbuch befindlichen Artikel von gr. und röm. Schriftſtellern, ſind, einzeln, Deutſch, Lübek 1780. 8. erſchienen. — Abrégé des Vies des Poetes, Hiſt. et Orat. Gr. et Lat. qu'on voit ordinairement dans les collèges, p. Mr. Fourre, Par. 1707. 8. — Hiſtor. and critical account of the moſt eminent claſſic authors, in Poetry and Hiſt. by Edw. Manwaring, Lond. 1737. 8. — Biographia claſſica, or the lives and characters of all the claſſic authors, Lond. 1740. 8. 2 B. 1750. 8. 2 B. Deutſch, durch Murſinna, Halle 1767. 8. 2 B. — G. Chriſtn. Hambergers zuverläſſige Nachrichten von den vornehmſten Schriftſtellern, vom Anf. der Welt, bis auf das Jahr 1500. Lemgo 1756-1764. 8. 4 Th. — Lebensbeſchr. der vornehmſten, gr. und röm. claſſiſchen Schriftſteller, Berl. 1763. 8. — Kleine Biographien der Alten, Berl. 1775. 8. — Auch finden ſich Lebensbeſchr. von griechiſchen, lateiniſchen und franzöſiſchen Dichtern, in dem 2ten-12ten Bande der Hiſt. de l'eſprit humain, vom Sabatier, Par. 1766 u. f. 8. — —

Von römiſchen Dichtern allein: Auſſer den Nachrichten in I. A. Fabricii Bibl. latina — in Gottfr. Ephr. Müllers hiſtor. krit. Einleitung zu nöthiger Kenntniß . . . der alten lateiniſchen Schriftſteller, Dresd. 1747-1751. 8. 5 Th. — in Gottl. Chr. Harles Introductio in Hiſtor. ling. lat. Brem. 1764 und 1772. 8. u. d. W. m. und den, dem Suetonius zugeſchriebenen, bey ſ. Cäſaren gewöhnlich befindlichen, ſo wie den einzeln Ausgaben verſchiedener dieſer Dichter vorgeſetzten Lebensbeſchreibungen derſelben, ſind folgende Sammlungen davon vorhanden: Pet. Criniti, de Poetis latinis, Lib. V. Flor. 1505. f. und in ſ. Opuſcul. Lugd. 1561. 12. S. 613. — Caſp. Sagittarii Comment. de vita et ſcriptis Livii Andronici, Naevii, Ennii, Caecilii Statii, Pacuvii, Attii, Attilii, Lucilii, Afranii, M. P. Catonis, Altenb. 1672. 8. — Lives of the Roman men Poets, Lond. 1726 und 1753. 8. 2 B. von Lud. Cruſius; Deutſch durch Chriſt. Heinr. Schmid, Halle 1777. 8. 2 B. — Connoiſſance des Poetes latins les plus célèbres, p. Mr. Alletz, Par. 1756. 12. 2 B. — Vies des Poetes latins, von Jean B. Millet. — — In D. G. Morhofs Polyhiſtor wird, im 11ten - 14ten Kap. des 4ten Buches, von den römiſchen Dichtern, aber mehr litter. als hiſtoriſch gehandelt. — —

Von lateiniſchen Dichtern aus den mittlern Zeiten: Polyc. Leiſeri Hiſtor. Poetar. et Poemat. medii aevii, decem poſt annum a nato Chriſto CCCC Saeculor. . . . Hal. 1721. 8. — Lil. Greg. Gyraldi, de Poetis ſuor. tempor. Dial II. Flor. 1551. 8. und im 2ten B. ſ. W. (S. 552 der Ausg. von 1696.) — — Auch handelt das 3te Kap. des 7ten Buches von D. G. Morhofs Polyhiſtor, aber mehr litterariſch, als hiſtoriſch, von ihnen. — —

Von den ſicilianiſchen Dichtern: De Poeti Siciliani Libr. I. di Giov. Ventimiglia, nel quale ſi tratta de' Poeti bucolici, o dell'origine e progreſſo della poeſia, nell'Iſola di Sicilia, Nap. 1663. 4. (S. übrigens den Art. Hirtengedicht.)

Von italieniſchen Dichtern: Auſſer den Nachrichten in den allgemeinen biographiſchen Werken, als dem Teatro d'uomini letterati, von Girol. Ghilini, Mil. 1640. 8. Vin. 1647. 4. 2 Th. — In den Elogi d'uomini letterati des Lor. Craſſo, Vin. 1666 - 1668. 4. 2 Th. — In der Bibl. Napoletana di Nic. Toppi, Nap. 1678. f. verbunden mit den Addizione cop. di Lion. Nicodemo alla Bibl. del Toppi, Nap. 1683. f. — In den Scrittori d'Italia . . . del C. Giov. Mar. Mazzuchelli, Breſc. 1753 - 1763. f. 6 B. — In den Vies des hommes et femmes illuſtres d'Italie, depuis le retabliſſement des Sciences et des beaux Arts, Par. 1767. 12. 2 B. von San Severino, Deutſch, unter dem Titel, Italieniſche Biographie, Leipz. 1769 - 1770. 8. 2 B. — In den Elogi d'Uomini illuſtri des Angel. Fabroni, Piſ. 1786. 8. 2 B. und dem ähnlichen, lateiniſchen und gröſſern Werke ebendeſſelben, u. d. m. — auſſer dieſen, ſind nur die Leben der Arcadier in Sammlungen gebracht worden, wovon der Art. Arcadia Auskunft giebt. — Und von den dramatiſchen Dichtern der Italiener finden ſich kurze Nachrichten in der Bibl. teatral. Ital. di Sign. Ottav. Diodati, Luc. 1762 - 1766. 8. 12 Bde. und in dem Theatre d'Italie, p. Mr. Cedors, Par. 1758 u. f. 12. 15 Bde. — —

Von ſpaniſchen Dichtern: Auſſer den Nachrichten in des Nic. Antonio Biblioth. Hiſp. vetus, R. 1696. f. 2 B. und ebend. Bibl. Hiſp. nova, ebend. 1672. f. 2 B. finden ſich deren noch, von einigen Dichtern, in Andr. Schottus Hiſp. Bibl. Frcft. 1608. 4. 3 Th. und in dem, vorher bereits angeführten Baillet, und in dem folgenden Werke des Alcerun; ſo wie in der Biblioth. Valentina des Joſ. Rodriguez, Val. 1747. f. und in den Eſcritores del Regno de Valencia . . deſde el anno 1238. . . . haſta el de 1747. por Vinc. Ximeno, Val. 1747. f. 2 Bde. — Etwas umſtändlichere Nachr. von verſchiedenen, enthält der Parn. Eſpan. Mad. 1768 - 1779. 8. 9 B. —

Von portugieſiſchen Dichtern enthalten Nachrichten: Elogio de Poetas Luſitanos . . . por Jac. Cardeiro, Liſb. 1631. 4. — Laurus Parnaſſea . . . von Ant. Figueira Duram, Ulyſſip. 1635. 8. (beydes Gedichte) — Europa Portugueſa por Man. de Feria y Souſa, Liſb. 1680. f. 3 Bde. — Bibl. Luſit. Hiſtor. Crit. e Cron. . . . por Diego Barboſa Machado, Liſb. 1741 - 1752. f. 3 B. — Auch ſind die berühmteſten portugieſiſchen Dichter noch von Ant. dos Reys, in einem, bey ſ. Epigr. Lib. V. Liſb. 1728. 4. befindlichen, lateiniſchen Gedichte, Enthuſ. poet. genannt, beſungen — und in dem 2ten St. der Olla Potrida vom J. 1779. S. 146 handelt ein Aufſ. von den portugieſiſchen Dichtern. —

Von franzöſiſchen Dichtern, und zwar von den Troubadours: Vies des plus célébres et anc. Poetes provenſeaux . . . p. J. Noſtradamus, Lyon 1575. 12. Ital. durch Giov. Giudice, ebend. 1575. 12. und mit Verbeſſerungen und Zuſ. durch Crescimbeni, als der 2te B. ſ. Comment. intorno alla Storia della volgar Poeſia, R. 1710. 4. und bey den folgenden Ausg. dieſes Werkes; einzeln, ebend. 1722. 4. (Daß das Werk ſehr fabelhaft iſt, wird allgemein eingeräumt; allein es wird dem ungeachtet noch von den franzöſiſchen Litteratoren, beſonders bey der Geſchichte des Drama, als Autorität gebraucht.) — Hiſt. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 B. Auch finden ſich noch Nachrichten von verſchiedenen in der Hiſt. de la Provence, von Ceſ. Noſtradamus, Lyon 1714. f. und in der Hiſt. gen. de Provence . . . Par. 1777-1784. 4. 3 B. im 2ten B. S. 381. und im 3ten S. 437. — — Von eigentlich franzöſiſchen Dichtern: Auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken: als: Les hommes illuſtres qui ont paru en France pendant un ſiécle . . . p. Ch. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 B. mit K. 1701. 8. 2 B. — Mem. pour ſervir à l'hiſt. des hommes illuſtres dans la republique des lettres, von Jean P. Niceron, Par. 1730-1748. 12. 43 Th. in 44 B. wovon die erſtern 24 deutſch, durch Sig. J. Baumgarten, Fr. Eberh. Rambach und Chr. Dav. Jani, Halle 1749-1777. 8. erſchienen ſind. — Vies des hommes illuſtres de la France, Par. 1736 u. f. 12. 26 Bde. von Caſtr. d'Aubigny, Gabr. Louis Perau und Turpin, finden ſich dergleichen Lebensbeſchreibungen vorzüglich, in dem Tableau hiſtorique des gens de lettres ou Abrégé chronol. et crit. de l'hiſtoire de la litterature françoiſe, depuis ſon origine jusqu'au XVIII ſiécle, p. l'Abbé de Longchamp, Par. 1768. 12. 6 B. Deutſch, Halle 1770 u. f. 8. — Hiſt. litter. des Femmes franc. . . . . Par. 1770. 8. 5 Bde. — L'année franc. ou Vies des hommes qui ont honoré la France, p. Mr. Manuel, Par. 1789. 12. 4 B. (Dichter, Mahler, Bildhauer und Künſtler aller Art.) — Necrologe des hommes célébres de la France, Maſtr. 1764 u. f. 12. bis jetzt 7 B. — — und ganz eigentlich liefern dergleichen, der 9te und f. Bände der Bibl. franc. ou Hiſt. de la Litterat. franc. p. l'Abbé Goujet, Par. 1710-1756. 12. 18 B. Haye 1741-1756. 12. 18 Bde. — Deſcription du Parnaſſe franc. p. Mr. Titon du Tillet, Par. 1726. 12. verbunden mit dem Parnaſſe franc. von ebend. Par. 1732-1755. f. 3 B. mit K. — Annales poetiques, ou Almanac des Muſes, depuis l'origine de la poeſie franc. P. 1776 u. f. 38 Bde. 12. — Und von den dramatiſchen Dichtern finden ſich dergleichen noch in verſchiedenen, bey dem Art. Drama angezeigten Schriften. — —

Von engliſchen Dichtern: Auſſer den allgemeinen biographiſchen Werken, als Biogr. Britannica, or the Lives of the moſt eminent perſons, who have floriſhed in Great Britain and Ireland, Lond. 1747-1760. f. 6 B. Deutſch, durch Baumgarten und Semler, Halle 1754-1770. 8. 10 Th. Das Original ſehr verm. durch Andr. Kippis, Lond. 1778 u. f. f. bis jetzt 4 Bde. — The britiſh Plutarch, Lond. 1762. 12. 12 B. Deutſch, Züll. 1764 u. f. 8. 6 B. — Biographical Dictionary, L. 1762-1766. 8. 12 Bde. — A biographical hiſtory of England from Egbert the Great, down to the revolution, by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Innbegriff des Supplements 5 Th. ebend. 1776. 8. 4 Th. — Biographia literaria, by J. Berkenhout, Lond. 1777. 4. — Auſſer dieſen ſind von dergleichen Lebensbeſchreibungen folgende Sammlungen vorhanden: Lives of the moſt famous engliſh Poets . . . from the time of K. William the Conqueror to the reign of K. James II. by W. Winſtanley, Lond. 1687. 8. — Momus triumphans, Lond. 1687. 4. Eben dieſes Werk, unter dem Titel: A new Catalogue of engl. Plays, Lond. 1688. 4. und endlich mit der Aufſchrift: Account of the

Engliſh dram. Poets, or ſome Obſervat. and rem. on the lives and writings of all thoſe that have publiſhd either Comedies, Traged. etc. in the Engliſh tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. Fortgeſ. und erweitert unter dem Titel: The poetical regiſter: or the Lives and characters of all the engliſh Poets with an account of their writings, by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1719. 8. 2 B. — A compleat Catalogue of all the Engliſh Poets, by Ch. Gildon, Lond. 1720. 8. Eben daſſelbe, vermehrt, unter der Aufſchrift: Hiſtor. account of the lives and writings of the eminent engliſh Poets, whether heroic, epic, lyric, elegiac etc. Lond. 1733. 8. 2 B. mit K. — The Muſes Library, or a Series of engliſh Poetry from the Saxons to the reign of K. Charles II. cont. the lives and characters of all the known writers in the intervall . . . Lond. 1738. 8. — Theatrical records . . . Lond 1750. 8. (von dramat. Dichtern.) — Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, by Mr. Cibber and other hands, Lond. 1753. 8. 5 B. (Johnſon behauptet, daß der eigentliche Verf. Robert Shiels geweſen, und daß Cibber nur den Nahmen hergegeben.) — Der 2te Th. des Companion to the playhouſe, Lond. 1764. 8. 1782. 8. beſteht aus einem alphabetiſchen Verzeichniß der dramat. Dichter. — Hiſtor. krit. Nachrichten von dem Leben und den Werken einiger merkwürdigen engliſchen Dichter, Lübeck 1764. 8. — Lives of the moſt eminent engliſh Poets, with critic. obſervat. on their works, by S. Johnſon, als Vorreden zu der, im J. 1779 erſchienenen Sammlung der beſten engl. Dichter in 60 B. geſchrieben; aber auch einzeln, in 4 B. kl. 8. und 4 B. gr. 8. abgedruckt. Deutſch, die beyden erſten Bände, Alt. 1780-1781. 8. (Das Werk veranlaßte allerhand Kritiken in England, als Remarks on D. Johnſon Lives . . . 1782. 4. The Art of criticism exemplified in D. J. Lives 1789. 8. A Dial. between D. J. and D. Goldſmith 1785. 4. in ſchlechten Verſ. u. d. m. beſonders glaubten Miltons und Grays Verehrer, daß J. gegen dieſe ſehr parteiliſch geweſen.) — Auch finden ſich noch Lebensbeſchr. engl. Dichter, in der britiſchen Bibliothek, Leipz. 1756-1767. 8. 6 Bde. — — Ingleichen gehören noch hieher die Hiſtorical Memoirs of the Iriſh Bards, by Joſ. C. Walker, Lond. 1786. 4. — —

Von holländiſchen Dichtern; Catal. der neederlandſchen Tooneelſpeldichteren, Amſt. 1743. 8. — —

Lebensbeſchreibungen von deutſchen Dichtern: Außer den Nachrichten von ihnen in Melch. Adami Vit. Germanor. Philoſoph. Poetarum etc. qui ſec. ſuper. et quod excurrit, floruerunt, Heidelb. 1615. 8. u. d. m. liefern dergleichen: Spec. Diſſertat. . . de Poet. germanis hujus ſaeculi praecipuis. Add. ſunt et poetriae et poetaſtri, auct. Erdm. Neumeiſter (Lipſ.) 1695. Witt. 1708. 4. — Diſſertat. de nobilibus Germanor. Poetis, auct. Th. Burkhardo, Reg. 1715. 4. — Von einigen alten Poeten, welche in deutſcher Sprache etwas geſchrieben, ein Brief von Bernh. Pez, in der Hiſtorie der Gelehrſamkeit unſerer Zeiten, Th. 9. S. 983-1003. — Io. Sig. Iohnii Parnaſſi Sileſiaci ſ. Recenſ. Poetar. Sileſiacor. Cent. II. Vratisl. 1728-1729. 8. 2 St. — Ch. H. Schmids Nekrolog, oder Nachr. von dem Leben und den Schriften der vornehmſten, verſtorbenen deutſchen Dichter, Berl. 1785. 8. 2 Th. — L. Meiſters Characteriſtik deutſcher Dichter . . . Zür. 1785-1787. 8. 2 B. mit K. — De Poetis Germ. eroticis medii aevi Diſſertat. Ier. Iac. Oberlin, Arg. 1786. 4. — Auch finden ſich dergleichen in dem Leipziger Muſenallmanach auf das J. 1780. — Und von „Deutſchlands galanten Poetinnen" hat G. Chr. Lehm, Frankf. 1715. 8. Nachricht gegeben. — — Von den geiſtlichen Liederdichtern, ſ. den Artikel Lied. — —

## Dichtkunſt. Poeſie.

Die Kunſt den Vorſtellungen, die unter den Ausdruk der Rede fallen, nach Beſchaffenheit der Abſicht den höchſten Grad der ſinnlichen Kraft zu geben. Der Dichter hat dieſes mit dem Redner gemein, daß er vermittelſt der Rede in andern gewiſſe Vorſtellungen erweket; aber die beſondre Art, wie jeder ſeinen Zwek zu erreichen ſucht, macht den Unterſchied zwiſchen der Beredſamkeit und Dichtkunſt. Der Redner behandelt ſeinen Stoff als ein Menſch, der ſich beſitzet, der ſieht, beurtheilet und empfindet, was vor ihm liegt; der Dichter wird von ſeinem Gegenſtand lebhafter gerühret, er wird davon ſo hingeriſſen, daß er in Begeiſterung oder doch in eine Träumung geräth, in welcher ſeine Phantaſie freyer und lebhafter würket. Daher kommt es, daß er ſeinen Gegenſtand anders ſieht, als andre Menſchen, daß ihm das Vergangene und Zukünftige, als gegenwärtig, das blos Eingebildete, als würklich vorhanden vorkommt, daß ſeine Vorſtellungskraft durch die geringſte Veranlaſſung eine Menge Nebenbegriffe aufweket, die ihn eben ſo lebhaft rühren, als die, welche unmittelbar in ſeiner Materie liegen. Die Rede des Dichters wird alſo ihrem Inhalt nach ſinnlicher, und an Materie reicher; er miſchet unter das würklich vorhandene viel eingebildetes, dem er den Schein des würklichen giebt; die Vorſtellungen haben weniger Zuſammenhang, als in dem Vortrag des Redners. Nicht nur die Materie wird durch dieſe ungleiche Art, wie der Redner und Dichter jeder von derſelben gerührt wird, ſehr verſchieden behandelt; es zeiget ſich auch natürlicher Weiſe eine eben ſo groſſe Verſchiedenheit in beyder Ausdruk. Der Ton des Redners, ſo ſtark, ſo nachdrüklich und pathetiſch er auch wird, iſt doch immer der Ton eines Menſchen, der weiß, was er ſpricht, und der wem er ſpricht; aber der Ton des Dichters iſt durchaus, und da, wo er blos ſanft flieſſt, ſchwärmeriſch und durch abgemeſſene Schritte, durch mehr Klang und Muſik von dem Ton der gemeinen Rede unterſchieden; es iſt der Ton eines Menſchen, der, von ſeiner Materie ungewöhnlich gerührt, auch ungewöhnlich davon ſpricht, deſſen Worte, wenn es auch gemeine Worte ſind, wenigſtens in dem Ton das Gepräge einer tiefen Rührung der Seele haben. Auch der Ausdruk des Redners iſt von des Dichters ſeinem ſtark unterſchieden. Jener nimmt ihn aus der gewöhnlichen Sprache der Menſchen, dieſer findet den gemeinen Ausdruk ſelten ſtark genug; ungewöhnliche Figuren und Verſetzungen, kühne Metaphern, Bilder, die dem anſchauenden Erkenntniß mahlen, was der Redner dem Verſtand entwikelt, ſind des Dichters gewöhnliche Mittel zum Ausdruk.

Auf dieſe Weiſe muß nothwendig die Rede des Dichters von des Redners Rede, ſowol in der Materie, als in der Form, dem Ausdruk und dem Ton ganz verſchieden werden: und deßwegen theilet ſich die Kunſt der Rede in die zwey Hauptäſte, die Beredſamkeit und die Dichtkunſt.

Der Grund der Dichtkunſt iſt in dem Genie des Dichters zu ſuchen, und die verſchiedenen Zweige derſelben, oder die Gattungen der Gedichte, entſtehen ſowol aus der beſondern Art des dichteriſchen Genies, als aus den beſondern Veranlaſſungen dazu. Von jenem iſt in dem vorhergehenden Artikel geſprochen worden; von dieſem aber wird in dem Artikel **Gedicht** gehandelt. Demnach bleiben uns hier allgemeine Betrachtungen über die Dichtkunſt, ihre Anwendung und Würkung übrig.

Der Gegenſtand der Dichtkunſt, oder die Materie, die ſie bearbeitet, iſt jede Vorſtellung des Geiſtes, die klar genug iſt, unter den Ausdruk der Rede zu fallen, und intereſſant genug, die Gemüther der Menſchen einzunehmen. Sie ſcheinet einen weitern Umfang zu haben, als die Beredſamkeit. Dieſe muß das Intereſſante ihres Stoffs in der Materie ſelbſt ſuchen, da der Dichter durch die Wärme ſeiner Empfindung, Lebhaftigkeit ſeiner Einbildungskraft, und den ſonderbaren Geſichtspunkt, in welchen ihn ſeine Laune ſetzet, auch den ſchlechteſten Stoff intereſſant machen kann. Der Geſang einer Nachtigall, ſogar eines Inſekts *), kann ihn ſo reizen, ſeine Einbildungskraft und ſein Herz ſo erwärmen, daß er in die angenehmſte Schwärmerey von ſanften Empfindungen zärtlicher Art geräth, und manch liebliches Bild der Phantaſie vor ſeinen Augen ſieht; dieſes reizt ihn, durch einen dieſer Empfindung angemeſſenen Geſang auch uns in den angenehmen Gemüthszuſtand zu ſetzen, darinn er ſich befindet. So bildet der Dichter durch ſein Genie einen ſchlechten Stoff, den der Redner ungebraucht laſſen muß, zu einer angenehmen Materie, und dem, der ſchon an ſich ſelbſt reich iſt, giebt er durch ſeine eigene Gedanken, Phantaſien und Empfindungen, einen Ueberfluß an jeder Art von Kraft. Was hat nicht Homer bey Vorſtellung der Belagerung von Troja gefühlt, und Klopſtok bey dem Leiden und dem Tode Jeſu? Nichts ſcheinet ſo geringe, das die Dichtkunſt nicht intereſſant machen, und nichts ſo groß, das ſie nicht noch weit mehr vergrößern könne. Denn eigentlich zeiget der Dichter ſeinen Gegenſtand nicht, wie er in der Welt vorhanden iſt, ſondern wie ſein fruchtbares Genie ihn bildet, wie ſeine Phantaſie ihn ſchmüket, und was ſein empfindungsvolles Herz noch dabey empfindet, läßt er uns mit genießen. Wir ſehen durch ihn mehr die Scenen, die ſeine Phantaſie und ſein Herz beſchäfftigen, als Scenen der Natur. Alſo wird einem Dichter, deſſen Kopf und Herz merkwürdig ſind, der geringſte Stoff Gelegenheit zu einem guten Werk: aber allemal wird er ihn nach der Stimmung ſeines Charakters wählen; der einen großen und ernſthaften, der einen lieblichen: der einen traurigen, und der einen fröhlichen. Aber in dieſer Wahl hat er, wenn ihn Verſtand und Ueberlegung nicht verläßt, eine genaue Rükſicht auf die, die ſeine Geſänge hören ſollen. Nicht jeder auſſerordentliche Zuſtand ſeiner Einbildungskraft oder ſeines Herzens iſt ihm wichtig genug, um ihn auf dem Dreyfuß des Apollo der Welt zu entfalten; ſowol ſeine eigene Ehre, als das, was er der Geſellſchaft, darinn er lebt, was er den Menſchen überhaupt ſchuldig iſt, leitet ſeine Wahl, und dadurch verſichert er ſich der Hochachtung und Dankbarkeit ſeiner Zeitgenoſſen und der ſpäteſten Nachwelt.

Dieſes ſind die Würkungen der Dichtkunſt auf den Dichter. Nicht weniger wichtig ſind die, welche ſie auf die Gemüther der Menſchen hat, die ihm ein aufmerkſames und empfindliches Ohr leihen. Wenn nach einer alten ſehr richtigen Bemerkung das Wort, das aus dem Herzen entſtanden iſt, wieder in die Herzen dringt, ſo iſt der Dichter ein Meiſter über die Herzen der Menſchen. Nicht nur die Gedanken und Bilder ſelbſt, die er vorlegt, tragen das Gepräge eines empfindſamen Herzens: auch der Ausdruk und der Ton der ganzen Rede beſtätigen es, und laſſen es uns unmittelbar empfinden. Die unerforſchliche Tiefe des menſchlichen Herzens zeiget ſich auch darinn, daß bisweilen Vorſtellungen, die ſehr oft ohne alle Würkung vor uns vor-

---

*) S. Anakreons Ode auf die Cicade.

übergegangen, blos durch eine glükliche Wendung, ſelbſt nur durch den Ton der Worte, in denen ſie uns wieder vorkommen, die Kraft gewinnen, ſich der ganzen Seele zu bemächtigen. Lieder, die nichts enthalten, als was man ſchon tauſendmal ohne Kraft gedacht und empfunden hat, thun oft eine erſtaunliche Würkung *), blos weil ſie den Ton getroffen haben, der alle Sayten der Seele in Bewegung bringt. Keine Ueberlegung, keine Kunſt iſt vermögend, uns die Vorſtellungen an die Hand zu geben, die in jedem beſondern Fall in dem Gemüthe das bewürken, was wir zu bewürken wünſchen. Aber der Dichter, deſſen tieffühlendes Herz izt von einem Gegenſtand durchdrungen iſt, äußert ſeinen Gemüthszuſtand auf eine Weiſe, die uns in dieſelbe Empfindung ſetzet. Fühlt er izt ſelbſt einen unüberwindlichen Muth, ſo ſtößt er auch uns ihn ein; iſt er von harten Schlägen des Schikſals getroffen ſtandhaft, ſo werden wirs mit ihm; fühlet er warme Empfindungen der Rechtſchaffenheit, ſo wärmet er auch unſre Herzen mit derſelben Gluth; ſehen wir ihn mit der freudigſten Erwartung dem Tod entgegen gehen, ſo erlöſcht auch in uns die Liebe zum Leben. Alſo kann die Poeſie jede Triebfeder der Seele in Würkſamkeit ſetzen, und mit zauberiſcher Kraft über die Herzen der Menſchen herrſchen. Dieſe Würkung hat ſie nicht nur denn, wenn ſie von feiner Kunſt und tiefforſchender Critik unterſtützt wird: blos Natur und Genie ſind dazu ſchon hinlänglich. Die Dichter ſcheinen noch immer die gröſten zu ſeyn, die die Natur zu Dichtern gemacht, ehe die Kunſt dem Genie ſich zur Gehülfin angebothen hat **).

Eine ſo wichtige Kunſt verdiente in der genaueſten Verbindung mit Religion und Politik zu ſtehen. Die menſchliche Natur iſt großer Dinge fähig, obgleich der Menſch ſelten große Dinge thut. Die Dichtkunſt, von Religion und guter Politik geleitet, kann das Große, das in ihm liegt, würkſam machen. Wenn nach der Meinung eines der gröſten Philoſophen alle Künſte unter der Aufſicht und den Befehlen der Politik ſtehen ſollten *), ſo würde die Dichtkunſt mit ihrer Schweſter der Beredſamkeit, als die wichtigſten, vorzüglich die Aufmerkſamkeit der Geſetzgeber verdienen. Dieſes iſt auch in den ehemaligen Zeiten, und ehe die falſche Politik aufgekommen, die meiſten Geſetze zum einſeitigen Vortheil der Regenten zu lenken, vielfältig geſchehen. Die jüdiſchen Könige hatten Propheten, eigentliche Nationaldichter an ihrer Seite, und manche andre Könige oder Geſetzgeber waren entweder ſelbſt Dichter, oder hatten zum Dienſt der Politik Dichter bey ſich. Man weiß, was für einen anſehnlichen Rang bey den verſchiedenen Celtiſchen Völkern die Barden gehabt haben. Aber izt bemühet man ſich mehr diejenigen Künſte zu ermuntern, und in ihren verſchiedenen Würkungen zu lenken, die einem Volke das Uebergewicht der Macht und des Reichthums zu geben ſcheinen. Die göttliche Kunſt die Gemüther der Menſchen zu lenken, den Verſtand mit Vorſtellungen und das Herz mit Empfindungen zu erfüllen, aus deren vereinigter Würkung die Seele ihre wahre Geſundheit und

---

*) S. Lied.

**) La poeſie populaire et purement naturelle a des naivetés et des graces, par où elle ſe compare à la principale beauté de la poeſie parfaite ſelon l'art: comme il ſe void ès villanelles de Gaſcongne et aux chanſons, qu'on nous rapporte des Nations, qui n'ont cognoiſſance d'aucune ſcience, ni même d'écriture. Montagne. Lib. I. Chap. 54.

*) S. Ariſtot. Ethicor. L. I. c. 2.

Stärke bekommt, wird dem Zufall überlaſſen. Wol dem Dichter, der auch unberufen, durch das himmliſche Feuer, das die Muſe in ſeiner Seele angezündet hat, unſern Geiſt erleuchtet und unſer Herz erwärmt, daß wir für jedes Schöne und Gute empfindſam werden; der durch ſeine reizende Geſänge heilſame Wahrheiten und liebenswürdige Empfindungen würkſam macht.

Der Urſprung der Dichtkunſt iſt unmittelbar in der Natur des Menſchen zu ſuchen. Jedes Volk, das ſich zu irgend einer Cultur der Vernunft und der Empfindungen herauf zu ſchwingen gewußt, hat ſeine Dichter gehabt, die keinen andern Beruf, keine andre Veranlaſſungen gehabt, was ſie ſtärker, als andre gedacht und empfunden, unter ſinnlichen Bildern und in harmoniſchen Reden ihnen vorzuſtellen, als die Begierde, die jede edle Seele fühlt, andern das Gute, davon ſie durchdrungen iſt, mitzutheilen. Ohne Zweifel ſind die erſten Dichter jeder Nation Menſchen von größerm Genie und wärmern Empfindungen, als andre, geweſen; Menſchen, die in ihrem Verſtand Wahrheiten und in ihrem Herzen Empfindungen entdeket, deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt, und aus Liebe für ihre Mitbürger auszubreiten geſucht haben. Man hat auch in den Geſchichten der Völker, ob ſie gleich nie bis auf den Zeitpunkt, da Vernunft und Empfindung ſich zu entwikeln angefangen haben, heraufſteigen, Spuren, daß die älteſten Dichter verſchiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die ſie entdekt und deren Wichtigkeit ſie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wolklingenden Säzen vorgetragen.

So bald dieſer erſte Keim der Dichtkunſt die Menſchen auf die Mittel, nüzliche Wahrheiten durch einen angenehmen Vortrag auszubreiten, aufmerkſam gemacht hatte, entdekten ſie auch, daß außer dem gut abgemeſſenen Fall der Worte, die gute Einkleidung, der feurige Ausdruk der Gedanken, und lebhafte Bilder, eine ähnliche Würkung thun, und ſo wurde nach und nach die poetiſche Sprache entdeket und gebildet. Vermuthlich ſind die erſten poetiſchen Verſuche überall blos einzele Verſe, wie unſre meiſte Sprüchwörter, oder kurze aus zwey oder drey Verſen beſtehende Säze geweſen. Als die Kunſt zunahm, erfand man Mittel, durch Allegorien und Fabeln das Volk zu lehren; Geſetze und was zur Religion gehörte, wurden in dieſe neue Sprache eingekleidet, und man hörte bald Lieder den patriotiſchen Muth zu ſtärken. Die edelſten Seelen von lebhaftem Genie wurden, blos durch die Muſen ermuntert, Lehrer und Anführer ihrer Mitbürger, und ſo wurde die Dichtkunſt zur Lehrerin und Führerin der Menſchen. Manche Nation erkannte den Nutzen dieſer Kunſt auf die Gemüther zu würken ſo lebhaft, daß ſie die glüklichen Menſchen, die ſie beſaßen, mit beſondern Vorzügen belohnten; und ſo kam die Ordnung der Propheten oder Barden auf.

Die wahre Geſchichte der Dichtkunſt nur von einem einzigen Volke, wäre ohne Zweifel zugleich die Geſchichte dieſer Kunſt bey jeder andern Nation, und gewiß ein wichtiger Theil der allgemeinen Geſchichte des menſchlichen Genies: aber ſie fehlt überall. Am meiſten weiß man von dieſer Geſchichte, in ſo fern ſie die Griechen betrifft. Man kann ſie in vier Hauptzeiten eintheilen, nach eben ſo viel Geſtalten, in denen ſie ſich gezeiget hat. Die erſte Zeit, von welcher alle Nachrichten fehlen, iſt die, darinn ſie angefangen hat aufzukeimen, da ihre Werke Sittenſprüche, oder auch ſehr kurze Aeußerungen irgend einer aufwallenden Leidenſchaft geweſen, die tanzend geſungen worden. In dieſer Zeit war ſie noch keine Kunſt; wer etwa bey einer Verſammlung ein außerordentliches Feuer der Einbildungskraft fühlte, der reizte die andern zu unförmlichem Geſang und Tanz, bey welchen der Gegenſtand der Leidenſchaft in hüpfenden Worten angezeiget wurde. So äußern ſich gegenwärtig bey den noch nicht geſitteten Völkern in Canada die erſten Verſuche in Muſik, Tanz und Poeſie. Einige ſcharfſinnige Männer haben in der moſaiſchen Geſchichte der erſten Menſchen Spuhren ſolcher unförmlichen Geſänge entdeket. **Ariſtoteles** ſcheinet eben dieſen Begriff vom Anfang der Kunſt gehabt zu haben, und nennt dieſe erſten Verſuche αυτοσχεδιασματα *) oder Werke, die aus Inſtinkt, ohne Abſicht, entſtanden ſind.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß ſchon in dieſer Zeit die poetiſchen Verſuche Spuhren von dem verſchiedenen Charakter der drey Hauptgattungen, des lyriſchen, des epiſchen, und des dramatiſchen Gedichts, gezeiget haben. Die Karre des **Theſpis** iſt noch nicht ſehr weit von dieſen rohen Geſtalten der entſtehenden Dichtkunſt entfernt; dennoch verſichert Plato, daß die erſten Verſuche der Tragödie ſehr weit über die Zeiten des **Theſpis** heraufſteigen **). Das lyriſche ſcheinet natürlicher Weiſe die älteſte Gattung zu ſeyn, da es durch den Ausbruch der Leidenſchaften verurſachet worden, und die Luſtbarkeiten, die jedes wilde Volk nach einem glüklichen Streit anſtellt, können auch Spuhren der nachher entſtandenen epiſchen Poeſie gezeiget haben.

Auf dieſe erſte Zeit folgte, vermuthlich nach einer langen Reyhe von Jahren, die zweyte, in welcher die ſcharfſinnigſten unter den Autoſchetiasmatiſten, oder den durch Inſtinkt gebildeten Poeten, über die Form und Würkung der erſten Verſuche nachgedacht, und nun aus Abſichten, entweder ſich ein Anſehen unter dem Volke zu geben, oder daſſelbe nach ihrem Willen zu lenken, oder würklich aus väterlicher Zuneigung, ihm Kenntniß und Sitten beyzubringen, ſowol dem Inhalt, als den Vortrag nach überlegten Regeln eingerichtet. Die Dichter dieſer zweyten Zeit ſcheinen Lehrer, Geſezgeber, Häupter und Führer der Völker geweſen zu ſeyn. In dieſe Zeiten möchte man, wiewol vielleicht ſchon etwas ſpät herunter, die erſten Dichter ſezen, die von den Griechen namhaft gemacht werden, und deren Geſänge unter der Nation aufbehalten worden. **Orpheus** beſang in dieſer Zeit die Cosmogonie oder den Urſprung der Welt, und ſein von den Aegyptiern gelerntes Syſtem der Theologie. **Muſäus**, ſein Schüler, beſang in der Redart der Orakel, (in dunkeln Hexametern) denſelben Inhalt. **Eumolpus** faſſte die Geheimniſſe der Ceres in ein Gedicht, und trug darinn alles vor, was damals Moral, Politik und Religion vorzügliches hatten. **Thamyris** beſang den Krieg der Titanen, ein allegoriſches Werk über die Schöpfung. Man kann die Dichter dieſes Zeitpunkts einigermaßen mit den Propheten des jüdiſchen Volks vergleichen. Aus dieſer Zeit haben ſich verſchiedene Werke unter den Griechen lang erhalten, ſind aber nicht bis zu uns gekommen.

Die dritte Zeit der Dichtkunſt iſt die, da ſie angefangen, als eine zu einer beſondern Lebensart gehörige Kunſt angeſehen zu werden, da die Sänger einen beſondern Stand ausmachten, und ſonſt nichts, als Sänger waren. Man könnte dieſe Zeit, die Zeit der Barden nennen. Dieſe waren berufene oder gedungene Sänger, die an den Höfen der Häupter der damaligen kleinen Völkerſchaften gehalten wurden, wie Phämius an dem Hofe des Ulyſſes, und Demodokus an dem Hofe des Alcinous. Sie ſangen bey feſtlichen Zuſammenkünften, ſowol zum Vergnügen als zum Unterricht der Geſellſchaften, Lieder von allegoriſchem Inhalt über die Götterhiſtorie, oder von heroiſchem über die Thaten der Helden. Sie ſcheinen zugleich die Freunde und Rathgeber der Großen, die ſie unterhielten, geweſen zu ſeyn. Dergleichen Sänger ſollen von uralten Zeiten her, bis nahe an unſre Tage, von den Häuptern der ſchottiſchen Stämme unterhalten worden ſeyn. An das Ende dieſer Zeit, oder allenfalls an den Anfang der folgenden ſetzen wir den Homer.

---

*) Poetic. c. 4.

**) Plato in dem Geſpräche Minos. Ἡ δε Τραγῳδια ἐϛι παλαιον ἐνθαδε, οὐχ, ὡς οἰονται, ἀπο Θεσπιδος ἀρξαμενη, οὐδ᾽ ἀπο Φρυνιχου. Ἀλλ᾽ εἰ θελεις ἐννοησαι πανυ παλαιον αὐτο εὑρησεις ὀν της δε της πολεως εὑρημα.

Die vierte Zeit iſt die, da durch Abſchaffung der königlichen Regierung in den meiſten Stämmen der Griechen, eine mehrere Gleichheit unter den Menſchen eingeführt worden, und keine Großen mehr da waren, die Barden oder Sänger an ihren Höfen hielten. Da ſcheinet es abgekommen zu ſeyn, die Sänger als Menſchen von einem beſondern Stand, oder von beſondrer Lebensart zu betrachten. Aber die Geſänge der Barden waren noch übrig und wurden geſungen. Weſſen Genie ſich gegen die Dichtkunſt lenkete, der wurde ein Dichter, ohne von jemand dazu beſtellt zu ſeyn, und vermuthlich, ohne die ihm ſonſt gewöhnliche Lebensart aufzugeben; man legte ſich, wie noch itzt unter uns geſchieht, auf die Dichtkunſt, entweder blos beyläufig aus unwiderſtehlichem Trieb des Genies, oder um ſich einen Namen zu machen.

Man kann die Dichter dieſer Zeit in zwey Claſſen eintheilen. Ein Theil arbeitete zum Dienſt der Religion, der Philoſophie und Politik; ein andrer blos zu ſeinem Vergnügen; und dieſe machten damals die Claſſe der Menſchen aus, die itzt unter uns den Namen der witzigen Köpfe, oder wie man ſie in Frankreich nennt, der ſchönen Geiſter bekannt ſind. Die erſtern ſahen die Dichtkunſt aus dem edlen Geſichtspunkt, als eine Lehrerin der Menſchen an, die ihnen als Philoſophen, oder Menſchen, die das Glük hatten, über ſittliche und politiſche Angelegenheiten richtiger als der große Haufen zu urtheilen, und weiter hinaus zu ſehen, dienen konnte, Vernunft und bürgerliche Tugend allgemeiner auszubreiten. Sie faßten die durch Nachdenken erlangte Weisheit in Gedichte, die ſie, ohne andern Beruf, der Welt mittheilten, wie Heſiodus, Aeſopus, Solon, Epimenides, Simonides und andre; oder auf Veranlaſſung des Staates, bey feyerlichen Gelegenheiten verfertigten, wie Aeſchylus, Sophokles, Euripides, Pindar und andre. Dieſe haben die künſtliche Poeſie auf den höchſten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Jene witzigen Köpfe aber, Anakreon, Sappho, Alcäus und viel andre, haben, zuerſt die Dichtkunſt blos zum Vergnügen, zur Beluſtigung der Einbildungskraft und des Witzes angewendet. Seit der Zeit muß man ſich die Dichtkunſt, ſo wie die Venus, unter zwey Perſonen, einer himmliſchen und einer irdiſchen, vorſtellen; jene von erhabener, dieſe von buhleriſcher Schönheit.

So lange Griechenland ſeine Freyheit genoß, und die vorzüglichſten Genies ihren Gedanken und Empfindungen freyen Lauf laſſen konnten, erhielt ſich die Dichtkunſt auf der

Höhe, auf welcher ſie allen Künſten vorzuziehen iſt. Als aber mit der Freyheit auch die groſſen Empfindungen der bürgerlichen Tugend unterdrükt worden, mußte nothwendig auch die Dichtkunſt ihre beſte Kraft verlieren. Es war nun nicht mehr darum zu thun, die Menſchen geſittet und tugendhaft zu machen. Durch die Ueppigkeit der Höfe unter den Nachfolgern Alexanders, ſchweifte man ſchon über die natürlichen Sitten hinaus, und Tugend wurde unnütze oder gar ſchädlich. Die Regenten, vornehmlich die Ptolemäer in Aegypten, beruften die wizigſten Köpfe an ihre Höfe, nicht mehr wie ehemals, als Barden, auch nicht als Philoſophen und Rathgeber, ſondern blos als Perſonen von angenehmen Talenten, die man zu guten Geſellſchaftern brauchen konnte. Dieſes zeugte ein neues Geſchlecht der Dichter, die nicht blos aus Temperament, wie Anakreon, noch aus edler Ruhmbegierde, wie Sophokles und ſeine Zeitverwandten, ſondern aus Mode, oder den Groſſen zu gefallen, oder durch die niedrigere Gattung des Ehrgeizes, die man Ruhmſucht nennt, gereizt, die Kräfte ihres Genies an den verſchiedenen Dichtungsarten verſuchten. Unter dieſe gehören Callimachus, Theokritus, Apollonius und viele andre, deren Schriften zum Theil noch vorhanden ſind. Dieſe waren alſo Schriftſteller von der Art, wie ſie noch izt Mode ſind, und ſuchten als ſolche, nicht etwa ihren Zeitverwandten nüzlich zu ſeyn, ſondern durch ihre Talente berühmt zu werden; und mit ihnen fieng das ſilberne Zeitalter der Dichtkunſt an.

Man muß geſtehen, daß ſie, ob ſie gleich nur aus Nachahmung Dichter waren, die Art der wahren Originaldichter ſehr gut nachgeahmt haben. Sie ſtehen deßwegen unmittelbar nach den beſten Originaldichtern, und können als Muſter für die Neuern angeſehen werden. Aber nach ihnen kam die griechiſche Dichtkunſt allmählig in Verfall, und ſank immer tiefer, wiewol ſie noch bis in die Zeiten der römiſchen Kayſer beträchtliche Reſte ihrer ehemaligen Schönheiten behalten hat.

Es wäre für dieſes Werk zu weitläuftig, die verſchiedenen Zeiten der Dichtkunſt andrer Völker aufzuſuchen. Ihr Urſprung und ihre verſchiedenen Schikſale ſind, da ſie von dem Genie der Menſchen abhangen, das im Grund immer daſſelbe bleibt, ohngefehr überall einerley. Nur die verſchiedenen Geſtalten der deutſchen Dichtkunſt dürfen hier nicht ganz übergangen werden.

Man weiß zuverläſſig genug, daß die alten Deutſchen ihre Barden gehabt, obgleich izt keine Spuhr von ihren Geſängen mehr übrig iſt. Die Geſänge Oſſians, eines alten caledoniſchen Barden, von denen wir nicht ohne einiges Re[illegible] auf unſre Barden ſchlieſſen können, laſſen uns vermuthen, daß es den deutſchen Bardengeſängen weder an dem Feuer, wodurch die Heldengedichte ſich der Herzen bemächtigen, noch auch bey andern Gelegenheiten an Gröſſe und Schönheit ſittlicher Empfindungen gefehlt habe. Aber freylich war ihre Sprache weder ſo biegſam, noch ſo reich, noch ſo wolklingend, als die Sprache des Volkes, dem die Natur vor allen andern Völkern die Feinheit des Geſchmaks und Anmuthigkeit in den Empfindungen in ſo vollem Maaſſe verliehen hat. So weit das griechiſche Clima an Lieblichkeit das, ſo unter einem weit nördlichern Himmel liegt, übertrifft, ſo weit mag Homers Sprache und Einbildungskraft die übertroffen haben, die in den deutſchen Bardengeſängen vorgekommen. Man ſieht an den älteſten Ueberbleibſeln der deutſchen Sprache noch gar wenig von Wolklang und periodiſcher Einrichtung. So hatten auch die Religion und die Sitten der alten Deutſchen ſehr wenig von der Annehmlichkeit der Religion und der Sitten der glüklichen Völker, die ehemals unter dem griechiſchen Himmel wohnten.

Nach den Barden, die vermuthlich durch Einführung des Chriſtenthums abgekommen ſind, ſcheinen andre, vielleicht doch von den Häuptern der deutſchen Stämme dazu aufgemunterte Dichter gekommen zu ſeyn, die zwar nicht mehr die unter ihren Augen verrichtete Heldenthaten beſungen, aber doch das Andenken älterer Begebenheiten und perſönliche Verdienſte verſtorbener Männer ihren Zeitverwandten zur Nacheiferung in Geſängen vorgetragen haben. Der Anfang des bekannten alten Geſanges auf den heiligen Anno, welcher allem Anſchein nach eine Geburt des 13ten Jahrhunderts iſt, giebt uns zu erkennen, wovon die Dichter der kurz vorhergehenden Zeiten geſungen haben. *Wir hörten öfter (ſagt der Dichter) von alten Begebenheiten ſingen, wie ſchnelle Helden gefochten, wie ſie feſte Schlöſſer zerſtöhrt, wie ſie Friede und Bündniß gebrochen, wie viel reiche Könige umgekommen. Nun iſt es Zeit, daß wir an unſer eigen Ende denken* *). Es läßt ſich vielleicht aus dieſer Stelle auch ſchließen, daß Gedichte von geiſtlichem Inhalt damals eben noch nicht gewöhnlich geweſen, da der Dichter ſeinen Inhalt dem, wie es ſcheinet, gewöhnlichen kriegeriſchen Inhalt der gemeinen Gedichte entgegen ſetzet. Wenn man von dem Werk, deſſen ſo eben erwähnt worden iſt, auf den damaligen Zuſtand der deutſchen Dichtkunſt ſchließen kann, ſo hat es dieſen alten Dichtern weniger an poetiſchem Genie und an lebhafter Einbildungskraft, als an einer mehr ausgearbeiteten Sprache gefehlt. Indeſſen ſieht man doch itzt, ſeit dem der unermüdete Eifer unſers um die deutſche Litteratur und den guten Geſchmak unſterblich verdienten **Bodmers**, die Maneßiſche Sammlung ans Licht gebracht und durch den Druk ausgebreitet hat, daß in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert die blühendſte Zeit der deutſchen Dichtkunſt geweſen iſt. Die Kayſer aus dem ſchwäbiſchen Haus haben ohne Zweifel viel dazu beygetragen, daß feinere Sitten, Geſchmak und eine große Liebe zur Dichtkunſt unter dem deutſchen Adel ziemlich herrſchend worden. Die aus dieſen Zeiten übrig gebliebenen Gedichte ſind in großer Anzahl. Nur die Maneßiſche Sammlung *) enthält Lieder von 130 Dichtern, darunter viele vom höchſten Rang ſind, als **Kayſer Heinrich, König Conrad, König Wenzel von Böhmen**, viele Marggrafen und Fürſten. Es fällt dabey in die Augen, daß damals die Dichtkunſt einen großen Theil des Vergnügens der Höfe ausgemacht habe.

Und zwar nicht eine Dichtkunſt, die als eine fremde Waare griechiſchen oder lateiniſchen Urſprungs, blos zum Vergnügen der Höfe herumgeboten worden, ſondern eine Dichtkunſt, die aus den Sitten, aus der Denkungsart und aus den herrſchenden Empfindungen der damaligen großen Welt entſprungen iſt, die alſo ganz natürlicher Weiſe einen eben

---

*) Wi horten je dikke ſingen
Von alten dingen
Wi ſnelle helide vuhten
Wi ſi veſte burge brechen
Wi ſich lieb in winiſceffe Schieden,
Wi riche Künige al zegiengen.
Nu iſt cihe daz wir dencken
Wi wir ſelve ſulin enden.

*) Sammlung von Minneſingern aus dem Schwäbiſchen Zeitpunckte CXL. Dichter enthaltend etc. Zürich bey Orell und Compagnie, 1758. 4. 2 Theile.

eben ſo unmittelbaren Einfluß auf die Gemüther der Menſchen haben mußte, als die ehemaligen Geſänge der Barden, obgleich von einer ganz andern Art. Denn in dieſem ſchönen Zeitpunkt Deutſchlands herrſchten die höflichſten und galanteſten Sitten, die zärtlichſten Empfindungen ſowol der Liebe, als der Freundſchaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das ſchöne Geſchlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde. Nach dieſem Ton war der Geiſt der damaligen Dichter geſtimmt, welche Gedanken und Empfindungen, die der Umgang mit der größern Welt ihnen zuerſt gegeben, durch ihr Genie verſchönert, in angenehmen Geſängen wieder mittheilten. Es ſcheinet, daß damals, wenigſtens in Oberdeutſchland, kein Hof geweſen, an dem nicht Dichter gelebt haben. Bodmer ſagt ſehr angenehm von dieſem ſchönen Zeitpunkt der Dichtkunſt:

> Hier iſt ein poetiſches Land, das die Gabe vom Himmel empfangen
> Dichter in ſeinem Schooß zu erziehen.
> Kein anmuthig Gefild liegt zwiſchen dem Rhein und der Limmat,
> Da nicht ein Dichter die Minn' und den May ſang.

Und von der Muſe Helikons ſagt er in Beziehung auf dieſe Zeit:

> Ihr dient ein fürſtliches Volk von Grafen, Werthen und Frien,
> Der Ausbund des allemanniſchen Bluts.
> Sie ſangen einſt um das Gefild des Rheins, der Donau, der Elbe,
> An Schwabens, an Oeſtreichs und Thüringens Hof.

Damals war die Dichtkunſt, nicht wie itzt, ein Zeitvertreib weniger empfindſamer Menſchen, deren Genie durch die Schönheit der griechiſchen und römiſchen Dichter, die ſie zufälliger Weiſe durch die Schulgelehrſamkeit kennen gelernt, zur Nachahmung gereizt worden; ſie war, wie ſie ihrer Natur nach ſeyn muß, ein aus den Sitten der Zeit entſtandenes und auf dieſelben wieder zurükwirkendes Geſchäfft. Die erwähnte Sammlung der Minneſinger enthält zwar meiſtens Lieder von galantem Inhalt: aber dieſe Materie war nicht der einzige Stoff der damaligen Dichtkunſt. Wir haben auch daher noch Werke von verſchiedenen andern Dichtungsarten; Fabeln, moraliſche Gedichte und einige von epiſchem Inhalt und ritterlichen Thaten *). Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Dichtkunſt dieſes Zeitpunkts ganz in dem Geſchmak der provenzaliſchen Dichter geweſen, deren Werke noch häufig in den franzöſiſchen Büchersammlungen vorhanden, und von denen Johann von Noſtradam, ein Bruder des bekannten Propheten, viel Nachrichten herausgegeben hat. In den epiſchen Gedichten dieſer Zeit hat man Mühe ſich über das Abentheuerliche, das darinn herrſcht, wegzuſetzen, auch herrſcht der Aberglaube in voller Stärke darinn; aber weder die Charaktere der handelnden Perſonen, noch das Genie der Dichter können uns gleichgültig bleiben.

Mit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm die ſchwäbiſche Dichtkunſt ſtark ab, in der Mitte deſſelben war ſie ſchon ſehr ſchlecht, und der gute Geſang gieng unter. Weder der Hauſe der im funfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert entſtandenen Meiſterſänger, noch die Verfaſſer der ungeheuren dramatiſchen Stüke des letztgedachten Jahrhunderts, verdienen in der Geſchichte der Dichtkunſt einen Platz. Aber die Kirchenverbeſſerung hatte angefangen auf einen Zweig der Dichtkunſt einen

---

*) Eines der beträchtlichſten iſt das, was Bodmer unter dem Titel: Chriemhilden Rache 1757. herausgegeben hat.

günſtigen Einfluß zu haben. Man hat aus dieſer Zeit geiſtliche Lieder, die völlig die Sprache und den Ton haben, der dieſer Gattung zukommt; nur ſind ſie unter der groſſen Menge ganz ſchlechter ſo einzeln, daß ſie keine Epoche in der Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt machen können, die man von den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter an bis in das ſechzehnte Jahrhundert, obgleich eine unzählbare Menge Reimer in dieſe Zwiſchenzeit fallen, für erloſchen anſehen kann.

Die Sitten und der Geſchmak der Nation ſcheinen der Dichtkunſt entgegen geweſen zu ſeyn; man fand mehr Gefallen an theologiſchen Unterſuchungen, als an ſchönen Gegenſtänden der Einbildungskraft und der Empfindung. Die beyden Straßburger **Johann Fiſchart** und **Sebaſtian Brand**, die am Ende des funfzehnten und Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts gelebt haben, beydes Männer von wahrem Genie, machten keinen Eindruk auf ihre Zeitverwandten, und ihr Beyſpiel beweiſt hinlänglich, daß die Sitten und der Geſchmak der damaligen Zeiten ſchlechterdings nichts gehabt, das der Dichtkunſt günſtig geweſen. Die groſſe Welt hatte das Gefühl dafür verloren; ſie gerieth dem Pöbel in die Hände*), und ward von ihm ſo gemißhandelt, wie ſie noch in den Schriften **Hans Sachſens** ausſiehet.

In der erſten Hälfte des ſiebenzehnten Jahrhunderts erſchien **Martin Opitz**, den die neuern Dichter Deutſchlands für den Vater der erneuerten Dichtkunſt halten. Er hatte nicht nur das Genie eines Poeten, ſondern auch hinlängliche Kenntniß der Alten um es auszubilden, und Geſchiklichkeit die Sprache dem ſtarken und richtigen Ausdruk der Gedanken zu unterwerfen, und doch wolklingend zu ſeyn.

Nach einer ſo langen Barbarey, in welche die deutſche Dichtkunſt verſunken geweſen, hätte dieſer groſſe Dichter nicht nur durch ſein Beyſpiel andre Köpfe zur ächten Poeſie wieder ermuntern, ſondern der Nation ſelbſt einen Geſchmak daran geben können. Aber weder das eine noch das andre erfolgte. Faſt noch ein ganzes Jahrhundert hindurch, nachdem Opitz ſo ſchöne Proben von ſtarken Gedanken, von einer natürlich flieſſenden und dabey ſehr nachdrüklichen Sprache gegeben, ſah Deutſchland eine Menge ſchlechter Dichter, die weder durch ihre Materie noch durch ihre Schreibart die geringſte Aufmerkſamkeit verdienten. Und obgleich in dieſer Zeit hier und da einzelne Spuhren des ächten poetiſchen Geiſtes, wie z. B. in den kleinen Arbeiten eines **Logau** und eines **Wernike** erſchienen, ſo bedekte doch auf der einen Seite ein falſcher und abentheuerlicher, auf der andern ein pöbelhafter Geſchmak die ganze deutſche Litteratur.

Erſt gegen die Mitte des itzigen Jahrhunderts drang das Genie einiger wahrhaftig ſchönen und ſtarken Geiſter durch die Dike der Finſterniß hindurch, und zeigte Deutſchland in vortreflichen Proben, ſowol das helle Licht der Critik, als den wahren Geiſt der Dichtkunſt. **Bodmer, Haller, Hagedorn** ſind die erſten geweſen, die den Schimpf der Barbarey, in Abſicht auf die Dichtkunſt, von Deutſchland weggenommen. Nun haben wir ſeit dreyßig Jahren manchen ſchönen Geiſt, manchen angenehmen, auch manchen ſtarkdenkenden Dichter unter uns geſehen; wir haben von einheimiſchen Dichtern Proben, daß der Geiſt, der den Homer, Pindar und Horaz belebt hat, unter dem deutſchen Himmel, nicht fremd ſey. Alles ſcheinet uns gegen-

---

*) S. Sammlung critiſcher, poetiſcher und andrer geiſtvoller Schriften, 7 St. S. 54.

wärtig ein gutes Jahrhundert für die deutſche Dichtkunſt zu verſprechen. Aber der Geiſt und die Denkungsart desjenigen Theils der Nation, der durch ſeinen Beyfall den Dichtern Ruhm bringen, der den wichtigen Einfluß der Dichtkunſt auf die Gemüther an ſich empfinden und weiter ausbreiten ſollte — wird dieſer Theil der Nation, ohne welchen die Dichtkunſt blos eine Beſchäfftigung weniger Liebhaber bleibet, wird er die anſcheinenden Hoffnungen in Erfüllung bringen? Wird ein feineres Gefühl des Schönen und Guten bey dem anſehnlichſten Theile der Nation ſo allgemein werden, wie das Gefühl von Galanterie und Artigkeit, ritterlicher Ehre und Tapferkeit in den Zeiten der ſchwäbiſchen Dichter geweſen iſt? Werden unſre Dichter dieſem Theil der Nation wichtige Männer ſeyn? Werden wir Dichter ſehen, die es nicht deßwegen ſind, weil ihr noch junger Geiſt von den Schönheiten der Alten zur Nachahmung gereizt werden, ſondern von dem Geiſte getrieben, der einen Homer, einen Sophokles, einen Euripides zu Dichtern gemacht, und der dem Horaz ſeine ſtarken Oden an das römiſche Volk eingegeben hat [*]? Dieſe Fragen muß die Zukunft beantworten.

◆ ◆

Auſſer den, die eigentlichen Regeln der Dichtkunſt enthaltenden, und bey dem folgenden Artikel angezeigten Schriften, handeln, von der **Poeſie überhaupt**; von ihren **Eigenheiten** und **Wirkungen** an und für ſich, oder in Vergleichung mit den übrigen ſchönen Künſten; von ihrer **Uebereinſtimmung** und **Aehnlichkeit** mit den letztern; von ihrer **Verbindung** mit den übrigen **Wiſſenſchaften**, ihrem **Einfluſſe** auf dieſe, u. d. m. unter den Griechen: Plato, an einzeln Stellen, vorzüglich in dem 3ten und 10ten B. ſ. Republik. Daß er, obgleich ſehr unſchuldiger Weiſe, zuerſt die Veranlaſſung gegeben, die Poeſie als Nachahmung zu erklären, erhellt aus dieſen Stellen ſehr deutlich. Sie enthalten, indeſſen, nichts, als allgemeine Bemerkungen, aus welchen P[illegible]nl eine vollkommene Poetik (Platonis Poetica, ex Dialogis collecta ) zu machen geſucht hat. Seine Urtheile über die Dichter überhaupt veranlaßten mehrere Schriften, als Pro Arte poet. Oratio von Joh. Caſelius, Roſtoch. 1568. 4. Hamb. 1618. 8. Redintegrazione de' Poeti, di Pagan Gaudentio, Flor. 1640. 4. Sentimens de Platon ſur la Poeſie, von Couture, in dem 1ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und die Diſſertation ſur l'uſage que Platon fait des Poetes, (ob gleich dieſe Abhandlung eigentlich nichts von des Plato Meynungen über die Dichtkunſt enthält) von Fraguier, ebend. im 3ten Bde. Auch gehört hieher im Ganzen noch das Examen cauſarum cur ſtudia liberalium artium, inprimisque Poeſeos a Philoſophis veter. nonnullis aut neglecta aut impugnata fuerint, Auct. Beck, Lipſ. 1785. 4. — Plutarch; ſeine Schrift, wie die Dichter zu leſen, und bey der Erziehung zu gebrauchen ſind, iſt bey dem Art. Dichter, angezeigt. — — In lateiniſcher Sprache: Exercitat. de natura media Poeſeos inter Philoſ. et Hiſtor. Auct. Io. G. Müller, Iena 1707. 4. — Utrum de Poetica recte judicare poſſit qui non Poeta, Diſſ. Seb. Kortholti, Kilon. 1708. 4. — De umbra Poetica, Diſſ. III. Auct. B. Gottl. Boden, Vit. 1765. 4. — Artifex ea quae ſibi non conveniunt fingens, Poetae monitor, von ebend. Viteb. 1767. 8. — De elocutionis poetic. Natura, ſcr. C. I. Dani, Hal. 1774. 4. — Quid Poeſi Philoſophia debeat, Auct. P. I. Säve, Upſ. 1788. 4. — — In italieniſcher Sprache: Conſiglio ad un giovane, Poeta, del S. Sherlok, Nap. 1778. 8. — — In franzöſiſcher Sprache: De la Poeſie et de ſon genie, der 2te Th. des Bel-Eſprit, p.

---

[*] Lib. III. od. 5. u. 6. Epod. 7. u. 16.

Franc. Calliere, Par. 1695. 12. — Reflex. ſur la Poeſie von Ch. de St. Evremont, in ſ. Oeuvr. B. 3. S. 17. Ausg. von 1775. — Lettres crit. et hiſtor. touchant l'idée que les anciens avoient de la Poeſie, et celle qu'en ont les modernes . . . p. le Sr. de Souvenel, Par. 1712. 12. — In C. Rollins Manière d'enſeigner et d'etudier les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. handelt das 2te Buch des erſten Bandes (S. 364 der Halliſchen Ausg. von 1751) von der Poeſie — De l'eſſence de la Poeſie, eine Abhandl. von L. Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. und als 2tes Kap. in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, in ſ. W. B. III. S. 54. Par. 1747. 12. Deutſch in den Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geſchmacks, Halle 1743. 8. — Sur la Poeſie en général, ſes uſages, ſes bornes, ſon etabliſſement, et ſur ce qu'elle a de commun avec la proſe, in ſ. Poetique priſe dans ſes ſources, Oeuvr. B. IV. S. 1 u. f. Amſt. 1749. 12. — Das 2te, 3te, 4te, 5te und 6te Kap. des erſten Artikels des 3ten Abſchn. im 1ten Th. von Batteux Cours de belles lettres (B. 1. S. 132 der deutſchen Ueberſ. 4te Aufl. handelt von der Poeſie überh. — ſo wie das erſte Kap. in Marmontels Poetique — De la Poeſie et des Poetes, von Trublet, im 4ten Bde. S. 175 ſ. Eſſais, Par. 1762. 12. — Reflex. ſur la Poeſie, von d'Alembert im 5ten B. S. 431 ſ. Melanges de Litter. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1767. 12. — — In engliſcher Sprache: Obſervat. on Poetry and Eloquence, von Ben Jonson, welche wieder mit Phil. Sidneys Defence of Poetry, Lond. 1787. 8. abgedruckt worden ſind. — Eſſay of Poetry, von Will. Temple, in ſ. Miſcell. Lond. 1696. 8. Th. 2. S. 303-365. — The grounds of Criticiſm in Poetry, by J. Dennis, Lond. 1704. 8. — An Eſſay upon Poetry and Painting with relation to the ſacred and profane Hiſtory, by Ch. Lamotte, Lond. 1730. 12. — In den Three Treatiſes, conc. Art, Muſik, Poetry, Painting, and Happineſs, von Jam. Harris, Lond. 1744. 1755. 8. verm. 1770. 8. Deutſch, Danzig 1756. 8. Beſſer, nach der neueſten Aufl. Halle 1780. 8. enthält die zweyte Abhandl. eine Unterſuchung über die Verwandtſchaft und Verſchiedenheit zwiſchen Muſik, Mahl. und Poeſie, und einen Verſuch, eine Rangordnung unter ihnen feſtzuſetzen. — Polymetis, or enquiry concerning the agreements between the works of the Roman Poets, and the remains of the ancient Artiſts, in X B. by J. Spence, Lond. 1747. f. verb. 1755. f. mit K. In einen Auszug gebracht, von Tindal, 1765. 8. Deutſch, mit Veränderungen, von J. Burkard und J. J. Hofſtätter, unter dem Titel: Von der Uebereinſtimmung der Werke der Dichter, mit den Werken der Künſtler, Wien 1773-1776. 8. 2 Bde. — Eine Abhandlung über den Begriff von Poeſie überhaupt, bey R. Hurds Commentar über die Dichtkunſt des Horaz, Lond. 1753. 8. 2 B. 1766. 8. 3 B. im 2ten B. S. 1 u. f. d. d. Ueb. Leipz. 1772. 8. 2 B. — In den Remarks on the Beauties of Poetry, by Dan. Webb, Lond. 1762. Deutſch, in einem Auszuge, bey der Ueberſetzung von eben dieſes Verfaſſers — Obſervations on the correſpondence between Poetry and Muſik, von ebend. Lond. 1769. durch J. J. Eſchenburg, Leipz. 1771. 8. — Auch gehören einige Aufſ. aus eben deſſelben Literary Amuſements in Verſe and Proſe, Lond. 1788. 8. hieher. — Letter . . . on Poetry, Painting and Sculpture, by Dr. King, Lond. 1768. 12. — Eſſay on Poetry and Muſik, as they affect the mind, von J. Beattie, bey der 3ten Aufl. ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth . . . Edinb. 1776. 4. Deutſch, im 1ten B. ſ. Neuen philoſ. Verſuche, Leipz. 1779. 8. — Eſſay on the application of natural hiſtory to Poetry; by J. Aikin, Warringt. 1772. 8. Deutſch, mit Zuſ. durch Chriſtn. H. Schmid, Leipz. 1779. 8. — On the alliance of natural Hiſtory

ſtory and Philoſophy with Poetry ein Aufſ. von Th. Percival, in ſ. Moral and Litter. Diſſertat. Lond. 1784. 8. — On the nature and eſſential characters of Poetry as diſtinguiſh'd from Proſe, by Dr. Barnes, in dem 1ſten Bde. der Mem. of the Liter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. Deutſch, in der Ueberſ. dieſer Mem. Leipz. 1788. 8. 2 B. — Letters on Literature, by Rob. Heron, Lond. 1785. 8. — In dem Botanic Garden, a Poem, L. 1788. 4. finden ſich, zwiſchen den vier Geſängen, Geſpräche, worin der weſentl. Unterſchied zwiſchen Poeſie und Proſe, die Verwandtſchaft zwiſchen Poeſie und Mahlerey, Poeſie und Muſik, u. ſ. w. ſehr gut auseinander geſetzt worden ſind. — On Poetry, conſidered as an imitative art, von Th. Twining, bey ſ. Ueberſ. der Dichtkunſt des Ariſtoteles, Lond 1789. 4. (Die verſchiedenen Bedeutungen, in welchen das Wort, Nachahmung, von der Poeſie gebraucht wird, und der Sinn, in welchem Ariſtoteles von ihr es gebraucht hat, werden dann beſtimmt, und die Geſchichte dieſes Begriffes allgemein angegeben.) — The Alliance of Muſik, Poetry and Oratory, by Anſ. Bayly, Lond. 1789. 8. (Dem Verf. zu Folge iſt Muſik die Grundlage, auf welche alle Poeſie und Beredſamkeit aufgeführt werden muß.) — — In Deutſcher Sprache: Anleit. zur Poeſie, worin ihr Urſprung, Wachsth. Beſchaffenheit und rechter Gebrauch unterſucht . . . wird, Breſl. 1725. 8. — Von dem Mittelmäßigen in der Dichtkunſt, eine Abhandl. im 2ten B. S. 240 der Beytr. zur Crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache. — Unterſuchung, wie weit ſich ein Poet des gemeinen Wahnes und der Sage bedienen könne, ebend. im 5ten B. S. 254. — C. F. Brämers Unterſuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunſt, Danz. 1744. 8. — Von dem Weſen und wahren Begriffe der Dichtkunſt, von Mich. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. des Ariſtoteles, Han. 1753. 8. — Ueber das Natürliche in der Dichtk. in den Lyr. Eleg. und Epiſchen Poeſien, Halle 1759. 8. — Bemerk. über die Dichtkunſt und die Dichter, von D. Gottl. Schlegel, Riga 1764. 4. — Von dem höchſten Grundſatze der Poeſie, und von der Eintheilung der Poeſie, von J. A. Schlegel, bey ſ. Batteux, S. 185 und 349 der Ausg. von 1770. — Von der heiligen Poeſie; von der Natur der Poeſie, und von der Sprache der Poeſie; von der Darſtellung des Dichters, von Fr. W. Klopſtock, vor dem Meſſias, in dem Nordiſchen Zuſchauer (und in ſ. Kleinen Poet. und Proſ. Werken, Leipz. 1771. 8.) und in den Fragm. über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1781. 8. — Ueber den Begriff der Dichtkunſt, eine Abhandl. in dem 1ſten St. der Samml. vermiſchter kleiner Schriften, Bützow 1764. 8. — Laokoon, oder über die Gränzen der Mahlerey und Poeſie . . . von Gotth. Ephr. Leſſing, Berl. 1766. 8. verm. ebend. 1788. 8. Engl. 1767. verglichen mit dem 1ten der Kritiſchen Wälder. — J. M. Kleikers von dem Einfluſſe der ſch. Wiſſenſch. in die Gottesgelahrtheit, Hamb. 1770. 8. — In wie weit die Aeſthetik der Gottesgel. ſchaden könne? ein Aufſ. in den Abhandl. und Poeſien, Königsb. 1771. 8. — Von deutſcher Art und Kunſt . . . Hamb. 1773. 8. — Zerſtreute Anmerk. über die Dichtkunſt in den Verm. Urtheilen und Aufſätzen, Riga 1774. 8. — Ueber die Wiſſchaftlichkeit und Richtigkeit theoretiſcher Regeln, von G. Bürger, im D. Muſeum, Nov 1776. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 20. S. 81 u. ſ. — Ueber die ſchönen Wiſſenſchaften, ein Fragm. von Claudius, Marp. 1778. 8. (Wahrſcheinl. der Weiſe der, auch im D. Muſeum abgedruckte Aufſatz, worauf in eben dieſer Schrift ſich eine Antwort (von Garve) findet.) — Ueber Dichtkunſt, in Verbindung mit Religion, eine Abhandl. von A. H. Niemeyer, bey ſ. Gedichten, Leipz. 1778. 4. — Gedanken über die Dichtkunſt, von dem P. Caſtiglione, im 2ten St. der Chronologen, Frft. 1779. 8. — Etwas über die Poeſie, von Joh. Chriſtph. Jac. Wucherer, Baur 1780. 4. — Ueber den Einfluß der ſchönen in die höhern Wiſſenſchaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayeriſchen Akademie, Th. 1. S. 139. München 1781. 8. — Ueber die Dichtkunſt, eine Abhandl. in dem preuſſiſchen Tempe, Königsb. 1781. 8. — Von der heroiſchen Kraft der Dichtkunſt, (von Chr. Dan. Voß.) Helmſt. 1782. 8. — Betrachtungen über die Dichtkunſt, von C. F. Kretſchmann, vor dem zweyten B. ſ. W. Leipz. 1784. 8. — Ueber den Zweck der Dichtkunſt, eine Abhandl. vor dem 28ten B. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Vom Urſprunge und Weſen der Poeſie, von dichteriſcher Sprache, von Metrum oder Versarten, und den richtigen Gründen der Eintheilung der Dichtungsarten, das 12te Kap. in dem Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. von C. Meiners, Lemgo 1787. 8. — Aeſthetiſche Geſpräche, Bresl. 1788. 8. (Gegen den Gebrauch der Mythologie, der Reime und des Sylbenmaßes gerichtet, ohne einen einzigen beſtimmten und deutlichen Begriff darüber.) — Die 7te Betr. aus J. C. Heydenreichs Syſtem der Aeſthetik, Leipz. 1790. 8. S. 237. handelt vom Weſen der Poeſie, von der Eintheilung der Werke der Poeſie, u. ſ. w. —

Von dem Werthe, oder Unwerthe, und von der Schädlichkeit oder Nützlichkeit der Poeſie, in Rückſicht auf Sitten, u. d. m. handeln auſſer dem, was in den vorher bemerkten Schriften des Plato ſich findet, beſonders, in lateiniſcher Sprache: Apologeticus, ſive de Poet. innocentia, von Ben. Menzini, unter dem Nahmen Benedetto Fiorentino, in ſ. W. Flor. 1680. 8. — De Futilitate Poetices, ſcr. Tanaq. Faber, Amſtel. 1697. 8. — Eine lat. Widerlegung dieſer Schrift (Exercitat. adv. Fabrum) von Frd. Wilh. Schütz erſchien, Lipſ. 1698. 4. — Diſſertat. qua Poet. veter. Roman. et Graecor. a contemtu ſcriptor. Parrhaſianorum vindicat Seb. Kortholt, Kil. 1703. 4. (Gegen die folgenden Reflexions des le Clerc gerichtet.) — Io. Ant. Vulpii de utilitate Poet. Lib. Patav. 1743. 8. — De efficaci ad diſciplinam publicam privatamque vetuſtiſſimor. Poet. doctrina von Chr. Gottl. Heyne, in ſ. Opuſc. Acad. B. 1. S. 166. — De vi Poeſeos in mores hominum, Diſſ. II. ſcr. Io. G. Eccius, Lipſ. 1781. 4. — De utilitate ex poetar. inprimis veter. iuſta lectione capienda, ſcr. I. Gurlitt, Magd. 1786. 4. — — In italieniſcher Sprache: Il Laſca, Dial. d'Ormanozzo Rigogoli, Fir. 1584. 8. (gegen die Dichtkunſt) — Dell' eccellenza della Poeſia, Dial. di Coſimo Gagi, Rom. 1586. 4. — Declamazione in difeſa della poeſia, di Guil. Ceſ. Capaccio, Nap. 1612. 4. — Oraz. apologetica in lode della poeſie d'Agoſtino Relli, Perug. 1616. 4. — Diſc. in difeſa della Poeſia, von Fr. Pellicani, in ſ. Diſcorſi, Mac. 1647. 4. — Se la Poeſia influiſca ſul bene della Societa e come poſſa eſſere oggetto della Politica: Diſſert. dall Ab. Clem. Sibiliati, Mant. 1771. 4. — — In ſpaniſcher Sprache: Panegirico por la Poeſia, por Fern. de Vera, Montil. 1627. 4. — — In franzöſiſcher Sprache: Defenſe de la Poeſie et du langage des Poetes, à Mde. des Loges, par Marie Jars de Gournay, Par. 1619. 12. und in der Samml. der Schriften dieſer Dame, Par. 1641. 4. — Defenſe contre les accuſateurs de la Poeſie à Mr. Chapelain . . . p. Jean L. Guez de Balzac, Par. 1657. 12. — Nouv. reflex. ſur l'art poet. p. le P. Bern. Lamy, Par. 1678. 12. und bey ſ. Rhetorique, Amſt. 1712. 12. (Der Mönch hat, zum Theil, das franzöſiſch geſagt, was le Fevre von ihm lateiniſch gegen die Poeſie, geſagt hatte.) — Methode d'etudier et d'enſeigner chrétiennement les Poetes, p. le P. Louis Thomaſſin, Par. 1681-1682. 8. 3 Bde. (Ein zwar, zur Ehre der Dichter und Dichtkunſt, gut gemeyntes, aber höchſt weitſchweifiges und langweiliges Werk.) — Adr. Baillet hatte, in ſ. Jugemens des Savans allerhand bittre Urtheile über die Dichter, welche von der Liebe geſungen, eingemiſcht; dieſes rügte Menage in ſ. Anti-Baillet, vergl. im 144 Kap. (im 7ten B. Th. 2. S. 151 u. f. der Jugemens, Ausg. von 1725. 12.) und Baillet rechtfertigte ſ. Meynung, in der Vorrede vor dem 1ten Th. des dritten Bandes dieſer Ausg. — Penſées ſur les Poetes et ſur la Poeſie, von Et. le Clerc, in den Parrhaſian. Amſt. 1699. 12. Deutſch vor Pietſchens Ged. Königsb. 1724. und mit Anm. im 6ten B. oder 24ten St. S. 531 der Beytr. zur crit. Geſch. d. d. Sprache, Leipz. 1740. 8. (Auch dieſer Verf. baut auf dem, was Le Fevre geſagt hatte, weiter) — Defenſe de la Poeſie, von Wilh. Maſſieu, im 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und vor ſ. Hiſtoire de la Poeſie franc. Par. 1739. 12. — Diſc. apologetique en faveur de la Poeſie et des Poetes von Fr. Gaçon, als Vorrede vor ſ. Ueberſ. des Anakreon, Roterd. 1712. 8. — Eine Lettre von H. Camuſat über die Dichter, welche von der Wolluſt geſungen haben, vor den Oeuvr. de Chaulieu, Par. 1731. 12. Deutſch im 5ten B. S. 157 u. f. der Samml. verm. Schriften, Berl. 1762. 8. — Defenſe de la Poeſie, von L. Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. und das erſte Kap. in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Oeuvr. B. III, S. 5 u. f. Par. 1747. 12. — Plaidoyers en faveur de la Poeſie . . . devant le public, Par. 1740. 12. — Auch läßt, im Ganzen, ſich noch der bekannte Diſcours des J. J. Rouſſeau über die Nachtheile der Wiſſenſch. überhaupt, ſo wie die verſchiedenen Widerlegungen deſſelben, hieher rechnen. — — In engliſcher Sprache: Apology for Poetry, von J. Harrington, vor ſ. Ueberſ. des Arioſt, Lond. 1591. f. — Defence of Poeſy, von Phil. Sidney, bey ſ. Arcadia, Lond. 1613. 4. Einzeln, mit einer Schrift von Ben Jonſon, Lond. 1787. 8. — — In deutſcher Sprache: Ueber die Wirkung der Poeſie auf Sitten, eine Preisſchrift von J. G. Herder, in dem 1ten Th. S. 1c der Abhandlungen der Bayeriſchen Akademie, München 1781. 8.

Von dem Urſprunge der Poeſie überhaupt handeln, in italieniſcher Sprache: Ceſarotti, Vom Urſprunge und Fortgange der Poeſie, vor ſ. Ueberſ. zweyer Trauerſpiele des H. v. Voltaire, Ven. 1762. 8. Deutſch im 2ten Bde der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — — In franzöſiſcher Sprache: Auſſer dem, was in des Condillac's Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines . . . Amſterd. 1746. 12. 2 B. vorkommt, und vorzüglich erwogen zu werden verdient — Traité de l'origine de la Poeſie . . . p. Mr. de la Fevrerie, in dem Extraord. du Mercure galant, 28t. B. October 1684. S. 57-123. (Beſtreitet die Meynung, daß die Poeſie aus der Begeiſterung entſprungen, und alſo eine beſondre Gabe von der Gottheit ſey.) — Diſc. ſur l'origine de la Poeſie . . . p. le Sr. Frain du Tremblay, Par. 1713. 8. (Gegen diejenigen gerichtet, welche die Mythologie zur Quelle der Poeſie machen. Der Verf. ſieht das alte Teſtament dafür an; und zieht nun die Folge hieraus, daß jene auf keine Art zum Weſen der Poeſie gehöre.) — — In engliſcher Sprache: Diſſertat. concerning the origin and progreſs of Poetry in general, von Lud. Cruſius, vor ſ. Lives of the Rom. Poets, Lond. 1726 und 1733. 8. 2 B. — A diſſertation on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparations and corruptions of Poetry and Muſik . . by Dr. Brown, Lond. 1763. 4. — Some obſervat. on Dr. Br. Diſſertat. Lond. 1763. 4. — Remarks on ſome obſervat. . . . Lond. 1764. 8. — Das erſte Werk, etwas verändert, unter dem Titel: The hiſtory of the riſe and progreſs of Poetry through its ſeveral ſpecies, Lond. 1763. 8. Franz. Par. 1768. 8. Deutſch, nach der erſten Ausgabe, mit Auszügen aus den beyden vorher angeführten Schriften, und eigenen Anmerk. von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1769. 8. Ital. durch Piet. Crocchi, Flor. 1771. 8. — In den Eſſays on various ſubjects of Taſte and Criticiſm, Lond. 1780. 12. findet ſich ein Aufſatz über die Natur, den Urſprung und Fortgang der poet. Compoſition. — — In Deutſcher Sprache: Auſſer dem, was in der Abhandlung von dem Urſprunge der Sprache . . . von H. Herder, Berl. 1772. 8. hierüber vorkommt, — Anmerkungen vom Urſprunge der Poeſie, in dem 3ten Th. der auserleſenen Anm. über wichtige Materien und Schriften, Leipz. 1710. 8. (von Gottl. Stolle.)

Von der Geſchichte der Poeſie im Allgemeinen: Project et plan d'une Hiſtoire générale de la Poéſie, chez les peuples qui l'ont cultivée avec le plus de ſuccès, von Louis Racine, in dem 11ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Ueber den Nutzen der Vergleichungen verſchiedener Ausarbeitungen verſchiedener Genies über denſelben Gegenſtand; und Dichterparallelen, von F. W. Crome, Gött. 1778. 8. und in ſ. Kl. Philoſ. Schriften, Leipz. 1779. 8. — Ueber die Hauptepochen in der Geſchichte der Dichtkunſt, drey Abhandlungen in dem 1ten und 2ten Bde. des Magazins der Künſte und Wiſſenſchaften, Gotha 1776-1778. 8. — Verſuch einer natürlichen Geſchichte der Poeſie, in dem 18ten B. S. 1 und 177 der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. (aus Marmontels Elemens de la Litterat. gezogen.) — In den Mem. de l'Acad. de Berlin finden ſich verſchiedene Abhandlungen über den Einfluß der Wiſſenſchaften auf die Poeſie von H. Merian, welche, im Ganzen, zu der Geſchichte derſelben gehören, und wovon vier, deutſch durch Jac. Bernoulli, Leipz. 1784-1786. 8. 2 B. erſchienen ſind. — Fragmente vom griechiſchen und modernen Genius, ein Parallelverſuch von K. P. im 1ten B. der Akad. der ſch. Redekünſte, Berl. 1790. 8. S. 47. (S. vorher, Ceſarotti und Brown) — —

Von der Geſchichte der Poeſie bey beſtimmten Völkern: Natürlich kömmt hier, immer auch in den verſchiedenen Geſchichten der Wiſſenſchaften und der Litteratur [illegible]; ich will alſo, wenigſtens, einige derſelben anführen, als in italieniſcher Sprache: Diſcorſo ſopra le Vicende della litteratura von dem Abt C. Denina, Tor. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. verm. Berlin 1784-1785. 8. 2 Th. (Der größte Theil jenes Werkes betrifft, wie natürlich, die Poeſie; und der Verfaſſer geht die Geſchichte derſelben bey den mehreſten Europäiſchen Völkern, ſo wie bey den Arabern, durch; aber, ob das Werk ſich gleich angenehm genug lieſt: ſo iſt es doch, wie die mehreſten Schriften des H. Abtes, ſehr flüchtig geſchrieben.) — Dell' origine, progreſſo e Stato attuale d'ogni Letteratura, dell' S. D. Juan Andres, Parma 1782. 4. Spaniſch, von deſſen Bruder, C. Andres, Mad. 1784. 8. 2 Bde. (Ob mehr von dem Werke erſchienen iſt, weiß ich nicht; der Verf. leitet die Cultur der neuern Völker gänzlich von den Arabern her.) — — In franzöſiſcher Sprache: Eſſais ſur l'Hiſt. des belles lettres et des ſciences et des arts, p. Mr. Juvenel des Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. Deutſch, Leipz. 1749-1752. 8. 2 Th. (Abgerechnet, was der Verf. über die Geſchichte der franzöſiſchen Poeſie im 2ten B. ſagt, iſt das Uebrige höchſt mittelmäßig. — Conſidérations ſur les revolutions des Arts, Par. 1755. 12. (von dem Abt Guil. Alex. Mehegan, und nichts als allgemeines, oberflächliches Geſchwätz.) — Tableau des revolutions de la Litterature anc. et moderne, p. Mr. l'Abbé de Cournand, Par. 1786. 8. (Das Werk beſteht aus eilf Abſchnitten, als Vues générales; de la Grece, des Latins; de l'Italie; de l'Eſpagne; du Portugal; de la France; de l'Angleterre; de l'Allemagne; des autres Nations de l'Europe, des Arabes; und enthält größtentheils nichts, als ganz gut geſagte Allgemeinſätze. — Von deutſchen Schriftſtellern: Wir haben der Bücher dieſer Art genug; aber ſo viel ich weiß, kein einziges, welches ſich durch philoſophiſchen Geiſt auszeichnete. Ich will, indeſſen, einige herſetzen, als P. C. Bertrams Entwurf einer Geſchichte der Gelahrtheit, Halle 1764. 8. worin der ſechſte Abſchnitt ein Verzeichniß von Werken über die Dichtkunſt und von Dichtern enthält. Hodegetiſcher Entwurf einer vollſtändigen Geſch. der Gelehrſamkeit von Hier. Andr. Mertens, Augsb. 1780. 8. 2 Th. worin im 2ten Th. S. 275 ſich eine Rapſodie über die ſch. Wiſſenſch. findet. — — Eigentlicher aber handeln von dieſer Geſchichte: Della Storia e Ragione d'ogni Poeſia di Franc. Sav. Quadrio, Bol. und Mil. 1739–1752. 4. 5 Th. in 7 B. (der theoretiſche Theil iſt ſehr alltäglich; der hiſtoriſche nur bey der italieniſchen Poeſie vorzüglich brauchbar.) — — Auch gehört noch, im Ganzen, das Werk des Gravina, Della Ragione Poetica, Lib. II. Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. in ſo fern hieher, als der V. mehr die, von den Dichtern beobachteten Regeln, wie eigene Ideen vorträgt, und ſo, größtentheils nur von dieſen Dichtern handelt. Er hat ſich, indeſſen, blos auf griechiſche, römiſche, und einige der ältern italieniſchen Dichter eingeſchränkt. — Ferner, Chr. H. Schmids Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, Leipz. 1781. 8. (Das Werk erſchien urſprünglich, mit dem Titel: Theorie der Poeſie nach den neueſten Grundſätzen und Nachricht von den beſten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen, Leipz. 1767–1769. 8. in 2 Th. nebſt einer Sammlung von Zuſätzen; nachher, mit Weglaſſung des Theoretiſchen, unter der Aufſchrift, Litteratur der Poeſie, und endlich unter dem obigen, welcher den Innhalt deſſelben zur Gnüge anzeigt.) — —

Ueber die Geſchichte, den Geiſt, und die Eigenheiten der Poeſie bey den Griechen: Auſſer den vorher angezeigten Lebensbeſchreibungen der griechiſchen Dichter, und dem was bey den einzeln Artikeln von ihnen, als Aeſchylus, Ariſtophanes, Euripides, Homer, Pindar, Sophokles, imgleichen Comödie, Drama, Lied, Lyriſch, Trauerſpiel u. a. m. in dieſem Werke angezeigt worden iſt, und darüber ſich in den verſchiedenen Commentatoren der Dichtkunſt des Ariſtoteles findet, handeln, in lateiniſcher Sprache, davon: De Poeſi Graecor. Auct. Abd. Praetorio, Baſ. 1561. 8. — De Re poet. Graecor. Lib. IV. c. adnot. Mich. Neandri coll. Io. Volandus, Lipſ. 1582. 8. 1613. 8. (betreffen blos die Proſodie.) — Praelect. de Poeſi Graecor. ſcr. Th. Warton, Ox. 1769. 4. — Plan der Geſch. der Poeſie, Beredſ. Muſ. Mahl. und Bildhauerkunſt, unter den Griechen, von C. C. L. Hirſchfeld, Kiel 1770. 8. — De antiquae gr. Poeſeos indole, G. Dav. Koeler, Gott. (1781.) 8. (Ob die Fortſetzung davon erſchienen iſt, weiß ich nicht?) — Hiſtor. Poeſ. gr. brevior. ab Anacr. uſque ad Meleagr.. ſcr. C. Gottl. Sonntag, (Lipſ.) 1785. 8. — Auch gehört noch im Ganzen hieher: Literar. artiumque inter antiquior. Graec. conditio ex Muſar. aliorumque deor. nominibus muniisque declarata, von Chr. G. Heyne, im 2ten B. S. 299 f. Opuſc. Acad. Gott. 1787. 8. — — In italieniſcher Sprache: Della Poetica di Franc. Patrici, la Deca iſtoriale . . . Fer. 1586. 4. (Ungeachtet der Verf. die Geſchichte der Dichtkunſt bis ins 12te Jahrh. herabführt: ſo hat er vorzüglich ſich doch nur bey der Geſchichte der griechiſchen Dichtkunſt aufgehalten.) — — In franzöſiſcher Sprache: Recherches ſur les combats et ſur les prix propoſés aux Poetes . . . parmi les Grecs et les Rom. von Fr. du Bellay, Sieur du Reſnel, in dem 19ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — — In deutſcher Sprache: In Ch. A. Clodius Verſuchen aus der Litteratur. und Moral, Leipz. 1767–1769. 8. 4 St. finden ſich Betrachtungen über die vornehmſten griechiſchen Dichter, oder vielmehr über die Sittlichkeit in ihren Gedichten; aber, wenn es gleich an einzelen guten Bemerkungen darin nicht fehlt: ſo ſcheint der Verf. doch keinen feſten, beſtimmten Geſichtspunkt gehabt zu haben. — In dem Verſuch einer pragmatiſchen Litterargeſchichte, von J. J. Rambach, Halle 1770. 8. findet ſich, S. 99 eine Probe der Geſchichte der Dichtkunſt, vornehmlich der Griechen;

aber es iſt eine wahre Probe. — Einzele, vortrefliche Bemerkungen finden ſich im Laocoon, in den Fragm. über die neuere deutſche Litteratur (beſ. 2te Samml. S. 258), in den Kritiſchen Wäldern, u. a. m. — ſo wie allerhand hieher gehörige Aufſätze, in dem, bey dem Art. Alten angezeigten Humaniſtiſchem Magazin, als Ueber den Geſchmack der Alten in Tropen und Vergleichungen (B. 1. S. 212.) — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: Der Aufſatz von den muſikaliſchen Wettſtreiten der Alten, im 7ten B. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, und verſchiedene der, bey dem Art. Alten bereits angeführten Schriften. — —

Ueber die Geſchichte, den Geiſt, die Eigenheiten der Poeſie bey den Römern: Diſſertat. upon the moſt celebrated Roman Poets, by Addiſon . . . Lond. 1721. 8. — Eſſai hiſtor. de la Litterature des Romains, Dubl. 1724. 12. — Conſiderations ſur l'Origine et les progrès des belles lettres chez les Romains et les cauſes de leur decadence, p. le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutſch, Breſl. 1755. 8. — De Collegio Poetar. Romanor. Pr. Jo. Chr. Wernsdorf, Helmſt. 1756. 4. — Diſc. ſur la Queſtion: Si le Siecle d'Auguſte eſt preferable au Siecle de Louis XIV. p. le C. d'Albon, Par. 1784. 8. — S. übrigens die Art. Aeneis, Plautus, Terenz, Alten, u. a. m. ſo wie diejenigen, welche von den verſchiedenen Dichtungsarten handeln. — —

Ueber die lateiniſche Poeſie in den mittlern Jahrhunderten: Diſſertat. de bella medii aevi barbarie, inprimis circa Poeſin latinam, Auct. Polyc. Lyſero, Helmſt. 1719. 4. — Penſées ſur la decadence de la Poeſie latine, von dem P. Brumoy, in den Mem. de Trevoux, May 1722. S. 905-917. und in dem Journ. des Savans, März 1723. S. 187 u. f. — —

Ueber die Geſchichte, den Geiſt und die Eigenheiten der italieniſchen Poeſie, in chronologiſcher Ordnung: La Cavaletta, ovvero della Poeſia Toſcana, Dial. von Torq. Taſſo, bey ſ. Gioje di rime e proſe, Vin. 1587. 12. und im 4ten Th. ſ. Opere, Fir. 1724. f. — Apollon ou l'Oracle de la Poeſie Italienne et Eſpagnole, avec un Commentaire ſur tous les Poetes Italiens et Eſp. p. Mr. Benſe Dupuis, Par. 1644. 8. — Iſtoria della volgar Poeſia, da Giov. Mar. Creſcimbeni, Rom. 1698. 4. Commentari intorno alla Storia della volgar Poeſia, R. 1702-1711. 4. 5 B. Neue Ausgabe, in welcher die Commentar. in den Text aufgenommen worden ſind, Ven. 1731. 4. 6 B. (wovon jedoch der letzte nichts, zur Geſchichte gehöriges, enthält.) — Diſc. ſur l'Hiſtoire et le genie des meilleurs Poetes italiens, in der Bibl. Italique, Gen. 1728 u. f. im 1ten B. S. 223-278. im 2ten B. S. 176-224. (urſprünglich von dem Marq. Maffei geſchrieben, aber im Originale mir nicht bekannt.) — Della novella Poeſia, cioè del vero genere e particolari bellezze della Poeſia italiana Lib. III. Ver. 1732. 4. (In dem 1ten Buche handelt der V. von den, in der Manier der Griechen und Römer, von den Italienern geſchriebenen Gedichten; in dem 2ten von dem, worin eigentlich die wahre Italieniſche oder Toſcaniſche Poeſie, wie er ſich ausdrückt, beſteht; in dem 3ten von der Sprache, den Verſen und dem Reime der Italiener, und von dem italieniſchen poetiſchen Ausdrucke, in Vergleichung mit Römern, Griechen, Hebräern, Franzoſen, Spaniern und Italienern) — Lettera intorno all' Invenzione uſcite dal regno di Napoli, im 9ten B. S. 229-264 der Raccolta d'opuſc. ſcient. e filol. Ven. 1732. — Della Poeſia italiana di Giuſ. Mar. Andrucci (Quadrio) Bol. 1734. 4. — Diſſertat. de rhythmica veter. Poeſi, et origine Ital. Poeſeos, von Lud. Ant. Muratori, im 3ten Bde. S. 660-718 ſ. Antiquit. Ital. med. aevi, Medial. 1740. f. — Diſſertation upon Italian Poetry, by Giuſ. Baretti, Lond. 1783. 8. womit ich gleich

Chetw

Ebendeſſelben Account of the manners and cuſtoms of Italy, Lond. 1767. 8. 2 B. verbinden will. — Lettere di Virgilio a' legislatori della nuova Arcadia, von Sav. Bettinelli, Algarotti, u. a. m. Ven. 1758. 8. und im 7ten B. der Werke des erſtern, Ven. 1783. Franzöſiſch, Par. 1788. 8. Lettere ingleſe, von ebend. Ven. 1766. 8. und ebenfalls im 7ten B. ſ. Opere. Discorſo ſopra la Poeſia italiana, von ebend. im 7ten B. ſ. Opere. — Saggio ſopra la letteratura Italiana, di C. Denina, Tor. 1762. 12. — Verſuch über den Character und die Werke der beſten italieniſchen Dichter, Brſchw. 1763-1764. 8. 2 B. von Joh. N. Meinhard: Ebend. mit einer Fortſetzung von C. J. Jagemann (über die Satiren des Arioſt) 1774. 8. 3 Th. — Rifleſſioni ed eſempii ſopra l'eloquenza italiana . . . dell' Abate Mar. Ghigi, Ven. 1767. 8. 2 B. verm. ebend. 1772. 8. 3 B. (das mehreſte beſteht in Auszügen aus Dichtern und Proſaiſten) — Reflex. ſur l'etat actuel de la poeſie italienne, im 1ten Bde. S. 390 der Varietés litter. Par. 1768. 12. 4 B. — Reflex. ſur l'eſprit de la litterat. ital. ebend. im 4ten B. S. 32. — Nachr. von den älteſten erotiſchen Dichtern der Ital. Han 1774. 8 — Italieniſche Anthologie, aus poetiſchen und proſaiſchen Schriftſtellern, Liegn. 1778-1781. 8. 4 Th. von Fedr. Schmitt) — Lettres ſur la Litterature et la Poeſie italienne, Flor. 1778. 8. — Die vorzüglichſten italieniſchen Dichter im ſiebzehnten Jahrhundert, Heidelb. 1781. 8. (von Fr. A. K. Werthes.) — Diſc. ſul guſto preſente delle belle lettere in Italia, von J. Piedemonte, bey ſ. ital. Ueberſ. des Homeriſchen Hymnus an die Ceres, Baſſ. 1785. 8. Deutſch von C. J. Jagemann, Halle 1788. 8. — Del Guſto preſente della Letterat. Ital. del S. Dottore M. Borſa... Ven. 1784. 8. — Del Carattere del guſto Ital. Ven. 1785. 8. — Des Werkes des Quadrio iſt bereits vorher gedacht. — — Noch finden ſich Nachrichten über die Geſchichte der Poeſie in der Storia della Letteratura ital. di Girol. Tiraboſchi . . . Mod. 1772-1782. 4. 10 B. in 13 Th. Fir. 1780. 8. Deutſch, Auszugsweiſe, bis zum Anf. des 15ten Jahrh. durch C. J. Jagemann, Leipz. 1777-1781. 8. 3 B. — In dem Werke des Bettinelli, Del riſorgimento d'Italia negli Studi, nelle Arte . . . Baſ. 1776. 8. 2 B. und in ſ. Opere, Ven. 1783. 8. 8 B. — In den Vicende della Coltura . . . della Sicilia, di Piet. Nap. Signorelli, Nap. 1784. 8. 2 B. — In dem Magazin der Italieniſchen Litteratur, von C. J. Jagemann, Weimar und Deſſau 1777-1785. 8. 8 Bde. — Und die Biblioth. dell' Eloquenza italiana, des Fontanini, Ven. 1706. 8. mit vielen Zuſ. von Apoſtolo Zeno, ebend. 1753. 4. 2 B. liefert in der 3ten Claſſe, B. 1. S. 126 u. f. ein Verzeichniß von Werken der Dichtkunſt und über die Dichtkunſt; und in der 4ten ebend. S. 360 ein Verzeichniß von dramatiſchen Schriften. — — Von Journalen der Italiener ſind mir bekannt: Giorn. dei Letterati in Roma, R. 1668-1681. 4. — Il Giorn. Veneto de' Letterati, Ven. 1671-1680. 4. — Giorn. de' Letterati in Parma, Parm. 1686-1690. 4. — Giorn. de' Letter. in Mod. 1692-1697. 4. — Giorn. de' Letterati d'Italia, Ven. 1710-1740. 12. mit Innbegriff der Supplemente, 43 Bde. — Oſſervat. letterar. Ver. 1737-40. 8. 6 Bde. — Novelle letterar. Fir. 1740. 4. — La fruſta letteraria, Rov. 1763. 8. von Baretti. — Giorn. de' Letter. di Piſa, Piſ. 1771-1780. 8. 2 Bde. — Efemeride letterar. R. 1772. 4. — Nuovo Giorn. de' Letterati d'Italia, Modena 1773 u. f. 8. 36 Bde. Auch gehört zu dieſen noch die Bibliotheque Italique, Gen. 1728 u. f. 8. 18 Bde. — S. übrigens die Art. Arcadia, Dichter, Comödie, Drama, und alle die, welche von den einzeln Gattungen der Dichtkunſt handeln. — —

Von der Geſchichte, den Eigenheiten, u. ſ. w. der ſpaniſchen Poeſie: Außer den Werken, welche von dem Urſprunge der Sprache handeln, als des Bern. Aldrete Origen y Principio de la Lengua Castellana, R. 1606 und 1674. f. Des Greg. de Mayans Origenes de la Lengua Esp. Mad. 1737. 8. 2 B. — Lettre . . . ſobre la origen de la Poeſia Eſpañola, von dem erſten Marq. de Santillana, bey dem 1ten B. der Coleccion de Poeſ. Caſtellanas eſcr. delante el Siglo XIV. Mad. 1779. 4. — Diſc. de la Poeſia Caſtellana von D. Gonzalo Argote de Molina, bey dem Conde Lucanor des D. Manuel, Sevilla 1575. 4. Mad. 1642. 4. (handelt aber eigentlich nur von der Poeſie des Gedichtes, bey welchem er abgedruckt worden.) — Apollon, ou l'Oracle de la Poeſie Ital. et Eſpagnole . . . p. Mr. Benſe du Puis, Par. 1644. 8. — Der Artikel Poeſia, in dem, von Joſ. de Miravel, ins Spaniſche überſetzten Moreri. — Origenes de la Poeſia Caſtellana . . . por D. L. J. Velazquez, Mal. 1754. 4. Deutſch, mit vielen Zuſ. von Joh. Andr. Dieze, Gött. 1769. 8. — Letters conc. the Spaniſh Nation, von Edw. Clarke, Lond. 1763. 4. (ihre Einſeitigkeit und Unrichtigkeit iſt bekannt.) — Ein Aufſ. im 1ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (von Dan. Schiebeler) — Memor. para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpan. der erſte Band der Obras poſth. des Mart. Sarmiento, Mad. 1775. 4. (gehen nur bis ins funfzehnte Jahrh.) — Lettera del S. Juan Andres al Commend. Valenti, Crem. 1776. 8. — Saggio Stor. Apolog. della Letterat. Spagnuola, dell' A. D. Xav. Lampillas, Gen. 1778-1781. 8. 6 B. vergl. mit den Lettere del S. A. Tiraboſchi e Bettinelli con le riſpoſte del S. A. Lampillas, R. 1781. 8. — Letters from an Engl. Traveller in Spain on the Origin and Progreſs of Poetry in that Kingdom, Lond. 1781. 8. — — Auch können dazu noch dienen der Viage del Parnaſo des Mig. Cervantes, Mad. 1614 und 1714. 4. ſo wie der Laurel de Apolo des Lope Fel. de Vega, Mad. 1630. 4. und das Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur, von J. J. Bertuch, Weimar und Deſſau 1780-1782. 8. 3 Bde. — Was in unſerm Morhof (Unterr. von der deutſchen Sprache und Poeſie, Kiel 1682. 8. Kap. 5. S. 211.) ſich findet, iſt ſehr unzulänglich — und in des Raph. Mohedano und Pet. Roderigo Hiſtoria literaria de Eſpaña, Mad. 1777. 4. 5 B. wird derſelben nur im Allgemeinen gedacht. — — Unter den Journalen der Spanier iſt, das erſte, unter dem Titel Diario, von Huerta, Mart. Salafranca, und Hier. Puig im J. 1737 u. f. herausgegeben worden; es hörte, nach ungefähr zwey Jahren, auf; und wurde dann, unter dem Titel: Aduana critica o Hebdomadario de los Sabios, von Mig. de Llores bis zum J. 1763 fortgeſetzt. Es beſteht aus 3 B. oder 26 Numern, enthält aber nur von wenig, in die Dichtkunſt einſchlagenden Büchern, Anzeigen. Seit dem Jahre 1765 haben die Spanier ſehr viele, von welchen die Biblioth. Eſpagn. B. 3. S. 53 u. f. Nachricht giebt, und wovon vorzüglich El Poeta Matritenſe hieher gehört. — —

Von der Geſchichte u. ſ. w. der portugieſiſchen Poeſie: Mem. hiſtor. polit. et litterair. concernant le Portugal . . . p. le Chev. d'Oliveyra, Amſt. 1741-1743. 8. 2 Bde. — Einige Nachr. von der portugieſiſchen Litteratur, Frft. 1779. 8. (blos von Camoens) S. auch das Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litterat. von J. J. Bertuch, Weim. und Deſſau 1782. 8. 3 Bde.

Von der Geſchichte, den Eigenheiten u. ſ. w. der franzöſiſchen Poeſie: Apologie des . . . Troubadours Avign. 1704. 8. — Obſervat. ſur les Troubadours (von le Grand) Par. 1781. 8. — Auch gehören noch zu dieſem Zeitpunkt, die Vorreden zu den Fabliaux et Cont. . . . des XII. XIII. XIV et XV Siecl. Par. 1756 und 1768. 12. 3 B. — und zu den Fabl. ou Cont. du XII et du XIII Siec. P. 1778. 8. 3 B. — Recueil de l'origine de la langue et poeſie franc. Ryme et Romans von Cl. Fauchet, Par. 1581. 4. und in ſeinen, ebend. 1610. 4. gedruckten Oeuvr. S. 533 u. f. — De l'origine de la Poeſie franç. das 7te Buch in des Et. Pasquier Recherches de la France, Par. 1607. 1621. 1643. 4. — Traité de la Poeſie franç. in der Connoiſſance des bons livres, von Ch. Sorel, Amſt. 1672. 12. S. 203-258 — Hiſtoire et regles de la Poeſie franç. p. Joſ. Mervesin, Par. 1706. 12. Amſt. 1717. 12. — Remarq. crit. ſur l'Hiſt. de la Poeſ. Par. 1706. 12. (von St. Quentin.) — Lettre ſur l'origine de la Poeſie franç. von P. Dan. Huet, in den Mem. de Trevoux, März 1711. S. 471 u. f. und im 2ten B. S. 84 f. Diſſertat. recueillies p. Tilladet, Haye 1714. 12. — Diſc. ſur quelques anc. Poetes et ſur quelques Romans gaulois peu connus, von Ant. Galland, in dem 4ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 424 u. f. in welcher Sammlung überhaupt ſich noch mehrere Nachrichten von alten franzöſiſchen Gedichten und Dichtungen befinden. — Remarq. ſur la Poeſie franç. von H. Louis de Lomenie, Gr. v. Brienne, des Chalons Traité des régles de la Poeſ. franç. Par. 1716. 12. — Reflex. ſur la Poeſie franç. où l'on montre que ce qui diſtingue le vers de la Proſe c'eſt uniquement le tour qui met de la ſuſpenſion dans la phraſe par le moyen des inverſions ... p. le P. (Jean Ant.) du Cerceau, im Mercure des J. 1717. und einzeln, Amſt. 1718. 12. — Defenſe de la Poeſie franç. ebend. — Lettres ſur la Poeſ. franç. von de Longue, hinter ſ. Ueberſ. der Argenis des Barclay, und im Merc. Nouv. vom J. 1737. — Raiſonnemens hazardés ſur la Poeſie franç. von ebend. Par. 1737. 12. — Hiſt. de la Poeſie franç. ... par l'Abbé (Guill.) Maſſieu, Par. 1739. 8. (geht nur bis auf die Zeiten Franz des erſten; und, ob es gleich eigentlich das Hauptbuch ſeyn ſoll, doch ſehr wenig befriedigend.) — Hiſt. de la Poeſie franç. von Cl. Goujet, vor der, von Abr. Cl. de la Mortiniere herausgegebenen Biblioth. poet. ... depuis Marot jusqu'à nos jours, Par. 1745. 12. 4 Bde. — Les Muſes en France, ou hiſt. chronol. de l'origine, du progrés et de l'etabliſſement des belles lettres ... dans la France, p. J. M. Le Febre, Par. 1750. 12. — Connoiſſ. des beautés et des defauts de la Poeſie et de l'Eloq. franç. Par. 1750. 8. und im 6ten Bde. S. 241 der Oeuvr. de Voltaire, Ausg. v. Beaumarchais. — Obſervat. crit. ſur differens ſujets de Litterature, p. Mr (J. Mar. Bernard) Clement, Par. 1772. 12. 2 B. (Eine Schrift, welche, meines Wiſſens, ihren Verf. in die Baſtille brachte.) — Eſſais de crit. ſur la Litterat. anc. et moderne, von ebend. Par. 1785. 12. 2 B. —* Diſcours ſur l'origine et les progrés de la Poeſ. franç. vor dem 1ten Bde. der Annales poet. Par. 1778. 12. — — Beyträge dazu finden ſich aber noch in verſchiedenen andern Werken, als in der Grand et vrai Art de pleine Rhetor. des Fabri, Par. 1521 und 1544. 8. In dem Jardin de plaiſance, Par. 1547. 4. In der Art poet. des Mesnardiere, P. 1640. 8. In den Traités des Colletet über das Epigr. Sonnet und Schäferged. Par. 1658. 12. In der Diſſertation des Cl. Genest über das Schäferged. Par. 1707. 12. — ſo wie in der Hiſt. litteraire de la France ... p. des Religieux Benedictins, Par. 1733-1756. 4. 11 Bde. — In der Hiſt. litter. du Régne de Louis XIV. p. Mr. (Claude Franç.) Lambert, Par. 1751. 4. 3 B. Deutſch, durch Gottfr. Bened. Funk, Copenh. 1753. 8. 3 Bde. — In dem Siecle litteraire de Louis XV. Par. 1754. 12. 2 Th. — In den Deux Ages du gout et du genie franç. p. Mr. Dixmerie, Par. 1769. 8. — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Litterature, von Paliſſot, Par. 1770. 1775. 12. und im 3ten Th. ſ. Oeuvr. Par. 1788. 8. — Hiſt. de la Literature françoiſe, p. Mr. Baſtide, Par. 1771. 12. 2 B. — Les trois Siecles de notre Litterature ou tableau de l'eſprit de nos ecrivains depuis François I. jusqu'à qu'à 1772. p. Mr Sabatier, P. 1772. 12. 3 B. verm. Amſt. 1779. 12. 4 B. (welches eine Menge Gegenſchriften, als Additions, une Lettre critique, Lettre d'un Theologien, Lettre d'un pere à ſon fils; Les oreilles des Bandits, verſch. Aufſ. von Voltaire u. d. m. veranlaßte.) — La France litteraire cont. . . . les auteurs vivans et morts depuis 1751. avec la liſte de leurs ouvrages, Par. 1756. 12. 2 Th. 1769. 8. 6 Th. 1778. 8. 6 Th. — Skizze einer Geſch. der franzöſiſchen Litter. von dem Marq. de Paulmy, in der Litteratur und Völkerkunde, September 1783. — — Journale von der franzöſiſchen ſchönen Litteratur: Das älteſte aller Journale iſt, meines Wiſſens, in ſo fern die Bibliogr. Pariſiana, ſ. Catal. omnium Librorum Par. annis 1643 - 1653. excuſſor. 4. 3 Bde. von Louis Jacob, als ſie die Idee zu Anzeigen der neu erſchienenen Schriften gegeben zu haben ſcheint; denn an und für ſich ſelbſt iſt es nichts, als ein Titel-Verzeichniß der Schriften dieſer Art ſind, indeſſen, in der franzöſiſchen Sprache, ſo viele, daß ich, um den Raum zu ſchonen, mich auf diejenigen einſchränke, welche mit der Dichtkunſt in näherer Verbindung ſtehen, als Mercure de France, angefangen, im J. 1672, von Jean Don. de Viſé, unter dem Titel des Mercure galant. — Journal de Trevoux, ou Mem. pour l'Hiſt. des Sciences et des beaux Arts, ſeit 1701. (Unter dem Titel Eſprit des Journaux de Trev. ſind die beſten Aufſ. daraus, Par. 1771. 12. zuſammen gedruckt worden.) — Journal litteraire, Haye 1713 - 1737. 8. 24 B. — Bibl. françoiſe ou Hiſt. litter. de la France, Amſt. 1723 u. f. 8. 42 Bde. (von Den. Fr. Camuſat) — Le Pour et le Contre, von Prevoſt, Haye 1733 - 1740. 8. 17 Th. — Obſervat. ſur les Ecrits modernes, von den Aebten Desfontaines und Granet, Par. 1735 - 1743. 12. 33 Th. — Nouv. Bibl. ou Hiſt. litter. depuis 1738 - 1744. Haye 12. 19 Bde. — Lettres ſur les Ouvrages de Litterature, von P. Clement, Par. 1750. 12. und Les cinq Années litteraires (1748 - 1752.) von ebend. P. 12. 4 Th. Berl. 1756. 12. 2 Bde. — Obſervat. ſur la Litterature mod. von La Porte, Par. 1749 - 1752. 12. 9 Bde. — Biblioth. des Sciences et des beaux arts, Haye 1754 u. f. 8. — Année litteraire, Par. 1754 u. f. 12. von El. Catherine Freron (Zwey Abhandl. daraus über Litteratur und Kunſt von dem ält. Freron, ſind, Deutſch, Leipz. 1772. 8. erſchienen.) — Journal Encyclopedique, Bouillon 1756 u. f. 8. — Mem. ſecrets pour ſervir à l'Hiſt. de la Republ. des Lettres en France, depuis 1762. Haye 12. 33 Bde. — Renommée litteraire von Jean Et. Lebrun de Granville. — — Auch mag die Hiſt. critique des Journaux, Beſanc. 1712. 4. 1 B. Amſt. 1734. 12. 2 B. von Denis Franc. Camuſat hier eine Stelle einnehmen. — — Uebrigens liefern einige dieſer Journale, auch zuweilen Anzeigen und Auszüge aus andern, als franzöſiſchen Schriften. — —

Ueber Geſchichte, Geiſt, Eigenheiten der engliſchen und ſchottiſchen Poeſie: A Specimen of the critical hiſtory of the celtic Religion and Learning cont. an account . . . of the Bards von John Toland, im 1ten B. S. 3 u. f. der Collection of ſeveral pieces . . . Lond. 1726. 8. — Some ſpecimens of the Poetry of the anc. Welſh Bardes . . . . by Evan Evans, Lond. 1764. 4. nebſt einer lat. Diſſertatio de Bardis. — Die XIV der Critic. Diſſertat. on the anc. Caledonians, by J. Macpherſon, Lond. 1768. 4. S. 199 handelt von den Barden; Deutſch, Leipz. 1770. 8. — Tranſlated Spec. of Welſh Poetry, by J. Walters, Lond. 1782. 8. — Muſical and poetical relicks of the Welſh Bards, with a hiſtory of the Bards and an account of their Muſik, by Edw. Jones, Lond. 1784. f. — Auch ſind noch Nachrichten von eben dieſen Barden in Giraldi Cambrenſis Deſcript. Cambriae, Lond. 1585. 12. in Powels Hiſtory of Wales, Lond. 1697. 4. in dem 2ten Bde. S. 448 des

Critical Eſſay on the ancient Inhabitants of the northern Parts of Great Britain and Ireland, by Mr. Innes, Lond. 1729. 8. 2 B. in dem 1ten B. S. 440 von Th. Pennants Tour to Wales, Lond. 1778-1781. 4. 2 B. zu finden. S. auch den Art. Oſſian. — — Von den engliſchen Minſtrels: Eſſay on the anc. Engl. Minſtrels vor dem 1ten B. der Reliques of anc. Engl. Poetry, Lond. 1765. 8. 3 B. Deutſch, in den Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. Franzöſ. im 3ten B. S. 452 der Variétés litteraire. Par. 1768. 12. 4 B. — — Von der neuern engliſchen Poeſie: Advancement and reformation of modern Poetry ... by J. Dennis, Lond. 1701. 8. — Diſſertat. ſur la Poeſie angl. in dem 9ten B. S. 157-216 des Journal Litteraire, Haye 1713 u. f. — In der Idée de la Poeſie angl. des Abt Yart, Par. 1749. 8. 8 B. finden ſich, bey den Ueberſetzungen, auch Remarques über die Dichter. — The Hiſtory of the Engliſh Poetry from the cloſe of the eleventh to the commencement of the eighteenth century ... by Th. Warton, Lond. 1774 u. f. 4. bis izt 3 Bde. (Das Werk veranlaßte einige Kritiken, als Obſervations ... Lond. 1782. 4. welche aber nicht von Bedeutung ſind.) — Betrachtungen über die engliſchen Dichter, Berl. 1782. 8. — Critic. Eſſays on the Engl. Poets, by J. Scott, Lond. 1785. 8. — — Von der ſchottiſchen Poeſie beſonders: Eſſay on the origin of Scottiſh Poetry von Pinkerton, vor den Anc. Scottiſh Poems, Edinb. 1786. 8. (S. auch den Art. Oſſian.) — — Journale von der engliſchen Litteratur, in engliſcher Sprache: Das älteſte derſelben iſt, meines Wiſſens, das Weekly Memorial, Lond. 1682 u. f. 4. Ihm folgten die Miſcell. Letters, L. 1694-1696. 4. — Memoirs of Litterature, von Mich. de la Roche, L. 1700-1714. f. 4 B. ebend. 1722. 8. 8 Bde. — New. Mem. of Litter. von ebend. 1725-1727. 8. 6 Bde. — The preſent State of Letters, Lond. 1728-1734. — Monthly Miſcellan. Lond. 1730. — The Gentleman's Magazine, L. 1731. 8. bis izt. — The litterary Magaz. Lond. 1735. — The Monthly Review, Lond. 1749. bis izt 85 Bde. — The critical Review, Lond. 1756. bis izt 71 Bde. — In franzöſiſcher Sprache: Bibl. Angl. Amſt. 1717-1727. 12. 15 Bde. — Mem. litter. de la Grande Bret. Haye 1720-1724. 12. 16 Bde. (von la Roche und Chapelle) — Bibl. Britann. Haye 1733 u. f. 8. 25 Bde. — Journ. Britan. Haye 1750-1757. 12. 24 B. (von Maty) — In deutſcher Sprache: Brittiſche Bibliothek, Leipz. 1756-1768. 8. 6 B. und 1 St. (von C. W. Müller) — Brittiſches Muſeum für die Deutſchen, von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1777-1780. 8. 6 Bde. — Annalen der brittiſchen Litterat. vom J. 1780. Leipz. 1781. 8. von ebend. —

Ueber Geiſt, Geſchichte, Eigenheiten der Poeſie bey den Dänen (mit Inbegriff der Isländer) De priſca Danor. Poeſi, in der Litteratura Runica des Ol. Wormius, Hafn. 1636. 4. 1651. f. S. 163. — Nic. Wetterſtein Diſſert. de Poeſi Skaldor. ſeptentrional. Upſ. 1717. 8. — Fab. Toerneri Diſſert. de Poeſi Skaldor. ſeptentr. Upſ. 1717. 8. (Ein Auszug daraus findet ſich im 1ten St. S. 105 der Beytr. zur Crit. Hiſt. der deutſchen Sprache, Leipz. 1732. 8.) — Eine, ungefähr in dieſem Zeitpunkt, erſchienene Schrift des Diurbergius, De Skaldis Veter. Hyperboreor. weiß ich nicht näher anzuzeigen. — Ion. D. Koeleri Prol. de Skaldis, Alt. 1724. f. 1735. 4. — Bibliotheca Runica, oder Nachr. von Schriftſtellern über die runiſche Litterat. von Joh. Erichſon, Greifsw. 1766. 4. — Ueber die verſchiedene Denkungsarten der alten Gr. und Römer, und der alten nordiſchen und deutſchen Dichter ... insbeſondre in Rückſ. auf die Götterlehre, von Gottfr. Schütz, im 1ten B. S. 431 f. Schutzſchriften, Leipz. 1773. 8. — Sciagr. Hiſt. Litterar. Island. Auct. Halfd. Einari, Hafn. 1777. 8. — Von den Genien und Parcen der nordiſchen Völker, und von der gewöhnlichen Verachtung des Todes, bey den nordiſchen Helden, bey den Erzählungen zur Kenntniß des nordiſchen Heydenthums, Hamb. 1771. 8. — Ueber die Runiſche Litterat. zwey Abhandl. im 2ten Bde. der Comment. Soc. Reg. Götting. und Vergleichung der nordiſchen und brittiſchen Alterth. in dem 4ten B. der Nov. Comment. Soc. Reg. Gott. — — Als Urkunde, oder als Belag, gehört hieher die Edda; deren älterer Theil, vermuthlich, ſchon im 11ten Jahrh. von Sämund geſammelt ſeyn ſoll, und folgende Stücke enthält: 1) Voluspa, herausg. lat. Dän. und Isl. von Pet. Joh. Reſenius, Hafn. 1665. 4. Von Gud. Andreä, lat. ebend. 1673. 4. Deutſch, im 2ten Th. S. 123 der Volkslieder, ſo wie in den Werk. des Barden Sined (Denis) S. 5. Ausg. von 1778. Auch findet ſich die letztere Hälfte im Barth. Antiq. Dan. 2) Havamal (Sittenſprüche, welche dem Odin zugeſchrieben werden) ebenfalls, mit dem vorigen herausg. von Reſenius. 3) Runa Capitule, mit dem vorigen herausg. von Reſenius; Deutſch, im 2ten Th. S. 201 der Volkslieder. Auch iſt noch eine einzele Ode (Vafthrudnismal) mit einer lat. Ueberſ. und Anm. von Joh. Thorkelin, Hafn. 1779. 4. abgedruckt worden. Der ſpätere Theil derſelben, geſammelt im Anfange des 12ten Jahrh. von dem Isländer Snorre, beſteht aus 4) Dämoſagen, oder mythol. Erzählungen, 65 an der Zahl, herausg. mit den vorigen von dem angef. Reſenius, und, nach einer Upſaliſchen Handſchrift, unter der Aufſchrift: Hyperboreorum, Atlant. ſ. Suiogothor. et Nordmannorum, Edda . . . opera et ſtudio Joh. Göranſon, Upſ. (1746.) 4. Isl. ſchwediſch und lateiniſch, aber nur 26 derſelben Sagen, und ſehr ungetreu. 5) Kenningar, oder dichteriſche Darſtellungen von den Göttern, ebenfalls von Reſenius herausg. Auszüge aus allen in den Monumens de la Mythol. et de la Poeſie des anc. Peuples du Nord, von Mallet, Coppenh. 1756. 4. und im 2ten Th. ſ. Hiſt. de Dannemark, Gen. 1763. 12. 6 B. Engl. 1770. 4. Ueberſetzt ſämmtlich, ins Deutſche von Jac. Schimmelmann, mit einem lächerlichen Commentar, Stettin 1777. 4. Noch gehören zu ihr 6) Liodsgreinir, oder Skalda, die eigentliche Poetik, welche Jon. Magnuſen lateiniſch, aber nicht vollſtändig, herausgegeben hat. Nachrichten von der Edda, und Erläuterungen darüber, geben, unter mehrern: Suhms Crit. Hiſt. of Denmark, B. 2. S. 650-664. — F. Johannaei Hiſt. Eccl. Island. Bd. 1. S. 103 u. f. — Ol. O. Norbinus Diſſertat. de Eddis, Hafn. 1735. 4. und in J. Oelrichs Opuſc. Dan. et Suec. litterar. . . . Brem. 1774. 8. — Briefe über Merkw. der Litteratur, Schleswig 1766. 8. Th. 1. S. 146. Th. 2. S. 413. — Bref till H. Cancellie Rad. Sven Lagerbring, rörande the Isländſke Edda . . . Upſ. 1772. 8. von dem Kanzleyrath Ihre. Deutſch, in — Isländiſche Litteratur und Geſchichte, Gött. 1773. 8. (von A. L. Schlözer) — Gegen die, von dieſem, geäuſſerten Zweifel, ein Brief von Ihre, in den Briefen über eine nach Island angeſtellte Reiſe, von Troil, Deutſch, Leipzig. 1779. 8. — Die vorher angeführte Sciagr. des Einari, in den beyden erſten Abſchnitten. — Ein Ausz. im 2ten B. S. 206 u. f. der Bibl. der Romane, Berl. 1780. 8. — — Ueberbleibſel alter Nordiſcher Gedichte, welche hier an ihrer Stelle zu ſtehen ſcheinen, ſind, einzeln, von verſchiedenen, als von Ol. Verelius, (Upſ. 1664. 1672. 1693) von Gudm. Olofſen, (ebend. 1695) von Joh. Peringſkiöld (Holm. 1705. f.) u. a. m. lateiniſch herausgegeben worden. Mehrere finden ſich in des Saxo Grammat. Hiſt. Dan. Lib. XVI. Par. 1644. f. Ex ed. Ad. Klotzii, Lipſ. 1771. 4. (einige 50 Lieder) In Th. Bartholini de cauſis contemtae a Danis adhuc gentilibus mortis, ſ. Antiq. Danic. Hafn. 1689. 4. In der Heimscringla, od. Chronik von Norden, des Snorro (Lat. Schwed. und Isl.)

Isl.) Durch Gudm. Olauſen und Peringſkiöld, Holm. 1697. f. In Eric. Jul. Biörner Nordiska Kämpedater, i. e. Histor. variae, in orbe hyperbor. antiq. Regum, Heroum et Pugil. Sagas continens, Holm. 1737. f. In Islands Landnama-bock, h. e. Origines Island. Hafn. 1774. 4. Und eine eigene Sammlung, Kämpe Viſer, hat, in der neuern däniſchen Sprache, Andr. Soffrenſon Vedel 1591 und dieſe vermehret, Pet. Syv 1695 beſorgt. (S. Briefe über Merkw. der Litterat. Th. 1. S. 108. und 127.) Aus dieſen verſchiedenen Quellen ſind mehr verſchiedene andre Ueberſetzungen und Nachahmungen, als Five pieces of Runic poetry ... Lond. 1763. 8. — Anecdotes of Olave ... to which are added eighteen Eulogies on Haco, King of Norway, by Jam. Johnſtone, Lond. 1780. 8. — Runic Odes by Th. J. Mathias, 1781. 4. — Lodbrogs Sterbelied, von Hugh Downman 1782. 4. — Einige Gedichte in J. Sterling's Poems, 1789. 12. — Dramat. Sketches of the old northern Mythologie, by F. Sayers, Lond. 1790. 4. (drey Dramen) und verſchiedene Gedichte in C. F. Weiſſens lyr. Gedichten, Leipz. 1770. 8. 3 B. in den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. in den Volksliedern, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. u. d. m. gezogen worden ſind. Auch gehören noch hieher, Nordiſche Blumen, von Frdr. Dav. Gräter, Leipz. 1789. 8. — — Ueber die Poeſie der Dänen in in den mittlern und neuern Zeiten: In J. E. Schlegels Fremden, Kopp. 1745-1746. 8. und im 3ten Th. ſ. W. S. 1 u. f. Kopp. 1770. 8. — Mercure Danois, Cop. 1753. 8. (Wie viel Stücke davon erſchienen, weiß ich nicht?) — Mem. ſur la Litterature du Nord, Copp. 1759-1760. 8. 6 St. (von Mallet.) — Ant. Fr. Büſchings Nachr. vom Zuſtande der W. und Künſte im däniſchen Reiche, Kopp. 1754. 8. 2 B. — Briefe üb. Merkwürdigkeiten der Litterat. Schleswig 1766. 8. u. f. 3 Th. — Däniſches Journal, Koppenh. 1767. 8. Allgemeine Däniſche Bibliothek. — Eſſ. ſur l'état préſent des Scienc. Belles Lettres et Beaux arts en Norvege ... Copp. 1771. 8. —

Ueber die Poeſie der **Schweden**: Hiſtoriola litteraria Poetar. Suecor. Auct. A. Liden, Upſ. 1769. 8. — Kurze Geſch. der ſch. Wiſſenſch. in Schweden, von Dalin, im 2ten B. des Schwediſchen Muſeums, Wism. 1784. 8. — Bemerk. über die Schwediſche Dichtkunſt in unſern Zeiten, ebend. —

Ueber die Poeſie der **Deutſchen**: Von den verſchiedenen Schriften über unſre Sprache überhaupt, begnüge ich mich mit der Anzeige der „Hauptepochen der deutſchen Sprache, ſeit dem achten Jahrh." von Leonh. Meiſter, im 1ten und 2ten B. der Schriften der deutſchen Geſellſch. in Mannheim, Mannh. 1787. 8. — und der, ebend. im 3ten B. S. 7 u. f. befindlichen Abhandl. über die Veränderungen und Epochen der deutſchen Hauptſpr. ſeit Karl dem Gr. von Wilh. Peterſen — zu welchen auch noch die im 4ten B. ebend. 1788. 8. befindliche Vergleichung der Vorzüge der deutſchen Sprache mit den Vorzügen der lat. und griech. Sprache von J. G. Trendelnburg gehört. — — Von der Poeſie ſelbſt: De origine Poeſ. in Germania et Septentr. Diſſ. Auct. Ulr. a Lingen. — Die Diſſertat. des Cyriac. Spangenberg, De Bardis, iſt mir nicht näher bekannt; und ich weiß nicht, ob es etwas anders, als ſeine, im Ganzen noch ungedruckte Schrift vom Meiſtergeſang iſt? — De carminibus veter. Germanor. Differt. II. Io. Lauterbachii, Ienae 1696 und 1698. 4. — „Von der alten vaterländiſchen Dichtkunſt." die Vorrede zu den Liedern des Barden Sined, Wien 1772. 8. ebend. 1784. 8. — Ueber die Barden-Poeſie, ein Aufſ. in dem Archiv d. deutſchen Journals, Bern 1776. 8. — Einige Nachr. in M. J. Schmidts Geſch. der Deutſchen, Ulm 1778. 8. Th. 1. S. 509 u. f. — Ueber das Bardiet, von K. F. Kretſchmann, vor dem 1ten Bde. ſ. W. Leipz. 1784. 8. (obgleich wohl nicht anwendbar auf die Poeſie der alten deutſchen Barden.) — Differtat. hiſtor. crit. de antiquiſſima linguae germ. Monumentis gothico-theotisc. von Chriſtn. Schöttchen. Starg. 1723. 4. — — Von den **Minneſängern**: Ein Verzeichniß derſelben findet ſich in M. Melch. Goldaſt Animadv. ad Paraen. antiq. Germ. Tyrolis, Reg. Scotor. ad fil. Fridebrantum, ut et Winsbeckii ad filium et Winsbeckiae ad filiam, Lind. 1604. 4. S. 387. und im 2ten Th. des Schilterſchen Theſaurus; und ein vollſtändigeres, im 3ten St. des 2ten B. S. 1 u. f. von J. C. Adelungs Magazin der deutſchen Sprache, Leipz. 1784. 8. — Anm. von den vortreflichen Umſtänden für die Poeſie unter den Kaiſern aus dem Schwäbiſchen Hauſe, in dem 7ten St. S. 25 der Samml. krit. und geiſtvoller Schriften, Zür. 1741-1744. 8. 12 St. — Von den Vortheilen der ſchwäbiſchen Sprache der Minneſänger, in den krit. Briefen, Zür. 1746. 8. S. 191. — Moral. und Phyſikal. Urſachen des ſchnellen Wachsthumes der Poeſie im 13ten Jahrhundert; Von der Aehnlichkeit zwiſchen den Schwäbiſchen und Provenzaliſchen Poeten; Von der Artigkeit in den Manieren der Mädchen, die von den alten Poeten beſungen worden; von einer fanatiſchen Liebesprobe der Minneſänger, in den neuen krit. Briefen, Zür. 1749 und 1763. 8. N. X. XI. XII. XIII. XIV. XLV und LIII. — Joh. Chr. Gottſcheds Abh. von dem Flore der deutſchen Poeſie unter Kaiſer Friedrich dem 1ſten in ſ. Reden, Leipz. 1749. 8. — Gedanken von den Minneſingern, in J. Jac. Rambachs . . . Verm. Abhandl. Halle 1771. 8. — Kühnheit der altſchwäbiſchen Dichter, die Sprache und Poeſie zu bereichern, und von der Epoche des altſchwäbiſchen Zeitpunktes, in den Litterar. Denkmahlen . . . . Zür. 1779. 8. — — Allgemeine Nachrichten über einzele Dichter, und vorhandene Handſchriften liefern: Phil. Harsdörfer, in ſ. Geſprächſpielen, Nürnb. 1644-1657. 8. 8 Th. im Anh. des erſten Theils, und im vierten Theile, ſo wie in ſ. neunten Diſq. Philol. Germ. — Tenzels Monatliche Unterredungen . . . Leipz. 1689-1698. 8. 10 B. in den Jahren 1690-1691. — Ueber den Krieg zu Wartburg, drey lateiniſche Abhandl. von Chriſtn. Gottfr. Grabener; Dresden 1743. 4. und eben daſ. über E. W. Schumachers verm. Nachrichten und Anm. zur Erläuterung . . . der ſächſ. Geſchichte. Eiſen. 1766-1769. 4. 5 Th. — Geo. Wilh. Oetters hiſtor. Bibliothek, Nürnb. 1752-1753. 8. 2 Th. — Val. Chriſtn. Bernh. Wiedeburgs ausführliche Nachr. von einigen alten, deutſchen poet. Mſcpten aus dem 13ten und 14ten Jahrh. in der Jenaiſchen Bibliothek, Jena 1754. 4. — Joh. Chr. Gottſcheds neuer Büchersaal, B. 2. S. 78. B. 4. S. 408. B. 8. S. 364. B. 10. S. 256. — Der 2te Th. der Patriotiſchen Phantaſieen. Berl. 1778. 8. S. 290. — Der achte Band der Unterhaltungen, S. 304. 418. 524. — Anzeige von einem der älteſten deutſchen Poeten (Wernhers Ged. zu Ehren der Jungfrau Maria) von G. W. Oetter, Anſp. 1775. 4. — Das deutſche Muſeum, J. 1776. B. 1. S. 131. 319. 409. J. 1779. B. 1. S. 30. J. 1781. B. 2. S. 143. 233. J. 1784. B. 2. S. 512. von J. J. Eſchenburg, ſo wie verſchiedene andre Stücke dieſer Monatsſchrift, dergl. Nachr. von K. G. Anton — die Dresdner Quartalſchrift für ältere Litteratur und neuere Lektüre, Dresden 1783 u. f. 8. u. a. m. S. auch die Art. Fabel, Erzählung, Heldengedicht. — — Ueber die **Meiſterſänger**: Gründlicher Bericht des deutſchen Meiſtergeſanges . . . von Ad. Puſchmann. Görl. 1571. 4. — Auszüge aus Cyriac. Spangenbergs Schrift von dem Meiſtergeſange, von Ern. Hannmann, in ſ. Anm. zu Opitzens Schrift von der Poeterey der Deutſchen. Bresl. (1658) 8. vergl. mit dem Neuen Büchersaal, Leipz. 1710. 8. (19te Oeſ. S. 513.) — Ch. Fieſſionor. Andreoebiaci Kurzer Bericht vom uralten Herkommen, Fortpflanzung und Nutzen des alten teutſchen Meiſtergeſanges, Nürnb. (o. Jahrz.) 8. — Kurze Entwerfung des deutſchen Meiſtergeſanges . . . durch eine geſammte Geſellſch. der Meiſterſinger in Memmingen, Stuttgard 1660. 8. — Joh. Chriſtph.

Wagenſeil Von der Meiſterſinger holdſeliger Kunſt, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeit und Lehrſ. bey ſ. Commentat. de Civit. Norimberg. Altorf. 1697. 4. S. 433. — Auch finden ſich Nachr. von Meiſterſängern in P. Stettens Kunſt-Gewerb- und Handwerksgeſch. von Augsburg, Augsb. 1779. 8. — De Frid. III. in rem literar. meritis, Diſſert. Io. Gottfr. Schmutzer. — Diſſert. de Favore Maximiliani I. Imp. in Poeſin, Auct. Io. Gottl. Boehme, Lipſ. 1765. 4. — Auch gehört noch hieher: Hiſtor. crit. Lebensbeſchreibung Hans Sachſens ... zur Erläuter. der Geſchichte der ... deutſchen Dichtkunſt, von M. Sal. Raniſch, Altenb. 1765. 8. — ſo wie ein Aufſ. in J. Gottl. Biedermanns Nov. Act. Scholaſt. Leipz. und Eiſ. 1748-1751. 8. 8 B. B. 2. St. 8. von G. Litzel, (oder Megaliſſus, deſſen Undeutſcher Catholik ... Jena 1730. 8. ebenfalls Beyträge enthält.) — Abhandl. von der Poeſie des ſechzehnten Jahrhundertes nach ihrem ſchönſten Lichte, im dem 8ten St. S. 1 der Samml. krit. und geiſtvoller Schriften, Zür. 1741 u. f. — Von dem Zuſtande der deutſchen Poeſie, bey der Ankunft Mart. Opitzens, ebend. im 9ten St. S. 1. — Ueber die verſchiedenen deutſchen Geſellſchaften: Die Fruchtbringende, geſtiftet zu Weimar im J. 1617. 1) Kurzer Bericht von der Fruchtbr. Geſellſchaft Vorhaben, Gemählde und Wörtern, Cöthen 1641. 4. 2) Der Fruchtbr. Geſellſchaft Nahmen, Vorhaben, Gemählde und Wörter ... in Kupfer geſtochen und in achtzeilige Reime verfaßt, I.-IV hundert, von Matth. Merian, Frft. a. M. 1646. 4. 3) Der deutſche Palmbaum, d. i. Lobſchrift von der hochl. Fruchtbr. Geſellſch. Aufkommen, Satzungen, Vorhaben, Nahmen, Sprüchen, Gemählden, Schriften ... verf. durch den Unverdroſſenen Diener derſelben (Carl G. v. Hille) Nürnb. 1647. 12. mit K. 4) Neuſproſſender teutſcher Palmbaum, oder ausführlicher Bericht von der hochl. Fruchtbr. Geſellſchaft Aufkommen, Stiftern, Satzungen, Eigenſchaft und derſelben Fortpflanzung ... (v. G. Neumark) Nürnb. 1668. 8. mit K. und Zuſätze dazu von Gottfr. Behrends, im 15ten St. S. 368-378 der Beytr. zur critiſchen Geſch. der deutſchen Sprache. 5) El. Geisleri Diſquiſ. hiſtor. de Societ. fructifera, Lipſ. 1672. 4. 6) Nachrichten von dem ſo genannten deutſchen Palmenorden, oder Fruchtbr. Geſellſchaft, in dem neu beſtellten Agenten, 3te Kunſt. 6te Depeche S. 306-318. 7) Vermiſchte Nachr. aus den Acten von der fruchtbringenden Geſellſch. unter dem Schmackhaften, von J. M. Heinze, Weimar 1781. 4. Auch finden ſich noch dergl. Nachr. in Buddeus Hiſtor. Lexicon, B. 2. S. 345. und vor dem 1ten B. der Sandrartſchen Werke, u. a. a. O. m. — Die deutſchgeſinnte Genoſſenſchaft, geſt. durch Phil. Zeſen, im J. 1643. 1) Der hochdeutſche, helikoniſche Roſenthal, d. i. der ... Deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft erſter, oder neunſtämmiger Roſenzunft Erzſchrein, darin derſelben Anfang, Fortgang, Ausgang, Bewandniß, Satzungen, Gebräuche, u. ſ. w. zu finden, ausgefertigt durch den Färtigen (Phil. Zeſen) gedr. im Erzſchreine der Ämſiginnen 1669. 8. mit K. 2) Des hochdeutſchen Helikoniſchen Lilienthals, d. i. der deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft zweyter, oder ſiebenfacher Lilienzunft Vorbericht durch den Färtigen, Amſt. 1679. 8. 3) Der ganzen hochpreiswürd. deutſchgeſinnten Genoſſenſchaft vom J. 1643 bis 1685 Zunftgenoſſen, Zunft- Tauf- und Geſchlechtnahmen, Wittenb. 1685. verm. ebend. 1705. 8. (von Joh. Peiskern) 4) Des hochdeutſchen helikon. Nägleinthales oder der hochprw. deutſchen Genoſſenſchaft dritter, oder fünffacher Näglein Zunft Vorbericht, ausgef. durch den Färtigen, Hamb. 1687. 8. — Gekrönter Blumenorden an der Pegnitz geſt. durch Harsdörfer und Joh. Klai im J. 1644 zu Nürnberg: Amarantes (Joh. Herdegen) hiſtor. Nachr. von des löbl. Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang bis auf das erreichte hundertſte Jahr, Nürnb. 1744. 8. — Die Schwanengeſellſchaft,

ſchaft, geſt. von J. Riſt ums J. 1660. Conterfeit (Conr. v. Hövelen) deutſcher Zimberſchwan, darin des hochl. adelen Schwan-Ordens Zunemen, Bewandniß, Satzungen, Ordens-Geſetze ... entworfen. Lüb. 1667. 12. — **Der belorberte Taubenorden:** Unmaßgebig kurzer Entwurf des belorbeerten Taubenordens, 1693. 4. (von Chr. Frdr. Paullini, in deſſen Zeitkürzender erbaul. Luſt, Th. 2. S. 600-6[illegible]; dieſer Entwurf auch abgedruckt worden iſt.) — **Der Leopolden Orden:** 1) Joh. Caſp. Jungmichels neuer Wachsthum der deutſchen Heldenſprache durch den hochber. Leopolden-Orden ... auch deſſen Regeln und Zeichen. 1691. 4. 2) Ein Aufſ. in dem 8ten St. S. 168 der Beytr. zur crit. Hiſt. der deutſchen Sprache. — **Die deutſche Geſellſchaft zu Leipzig,** geſt. zu Görlitz im J. 1697. und erneuert zu Leipz. durch Joh. Burk. Menken: 1) Schediasma de Inſtituto Soc. Philo-Teut. poeticae, quae ſub praeſidio Io. Burk. Menckenii Lipſiae congregatur, Lipſ. 1722. 4. 2) Nachr. von der erneuerten deutſchen Geſellſch. in L. und ihrer jetzigen Verfaſſung ... Leipz. 1727. 8. 3) Nachr. von der d. Geſellſch. zu L. bis aufs J. 1731 fortgeſ. nebſt ... einem Verz. ihres jetzigen Büchervorrathes ... Leipz. 1731. 8. 4) Der deutſchen Geſellſchaft in L. ausführliche Erläuterung ihrer bisherigen Abſichten, Anſtalten, und der davon zu hoffenden Vortheile, vor den Reden und Ged. der d. Geſellſch. Leipz. 1732. 8. von Joh. Frdr. Mayen. — **Die deutſche Geſellſchaft zu Jena:** 1) Geſetze der Jenaiſchen d. Geſellſch. Jena 1730. 8. 2) Kurze Nachr. v. d. deutſchen Geſellſch. in Jena, und ihren Mitgliedern, im 2ten Th. von G. W. Goettens Gelehrtem Europa, S. 587 u. f. — **Die deutſche Geſellſchaft in Göttingen:** 1) Kurzgef. Hiſtorie der kön. engl. deutſchen Geſellſch. in G. in den Beytr. zur Hiſtorie der Gelahrtheit, Hamb. 1748. 8. Th. 2. S. 264. 2) Rud. Wedekinds Nachr. von dem gegenwärtigen Zuſtande der d. Geſ. zu Gött. in der Vorrede zu Gottl. Schmaplings Gedichten, 1748. 4. 3) Ein Schreiben von ebendemſ. an Chriſtoph. Cuno, worin von dem gegenwärtigen Zuſtande der d. Geſ. zu Göttingen fernere Nachr. ertheilt wird. Gött. 1749. 4. — Auch finden ſich dergleichen Geſellſchaften noch zu **Altorf, Greifswalde, Königsberg,** und auf andern Univerſitäten mehr, welche, ob ſie gleich allerhand Schriften, doch, ſo viel ich weiß, keine beſondre Nachrichten von ihren Thaten haben drucken laſſen. — — **Allgemeine Nachrichten, Verſuche einer Geſchichte, u. d. m.:** M. Car. Ortlob Diſſert. de variis Germ. Poeſeos aetat. Vitt. 1654. 4. — Flor. Kleppferbein Diſſert. de Germ. Poeſeos Hiſt. Vit. 1681. 4. — Dan. G. Morhofs Unterricht von der deutſchen Sprache und Poeſie, deren Urſprung, Fortg. und Lehrſ. Kiel 1682. 8. Lüb. 1700 und 1718. 8. — Io. G. Hoppe Diſſertat. de genere Alexandrino Germ. uſitato, Vit. 1704. 4. — Parerg. crit. de praeſtant. quadam Poeſ. Germ. prae Gallica et Italica, Diſſ. Ioa. Henr. Beuthner, Helmſt. 1715. 4. — G. Willh. de Reibnitz Vind. Poeſ. Sileſior. in den Miſcell. Lipſ. B. 5. S. 278 u. f. — Lud. Aug. Wurfelii Diſſert. epiſtol. de vena Pomeranor. poet. Gryphsw. 1738. 4. — Progrès des Allemans dans les Sc. les Arts et les Belles Lettres, p. le B. de Bielefeld, Leyde 1752. 8. 1767. 8. 2 B. — Progrès des Allemans particul. dans la Poeſie et dans l'Eloquence, p. Mr. Formey, Amſt. 1752. 8. (Da ich dieſe Schrift blos aus Bücherverzeichniſſen kenne, und in dem gelehrten Deutſchland nicht angeführt finde: ſo weiß ich nicht, ob es nicht die vorige, und nur H. Formeys beygelegte, Schrift iſt.) — Vor dem Choix de Poeſ. Allem. Par. 1766. 12. 4 B. von Mich. Huber findet ſich ein Umriß der Geſch. der deutſchen Dichtkunſt, welchen Chriſtoph. Dan. Ebeling überſetzt, verm. und berichtigt, in das Hannöveriſche Magazin, J. 1767. St. 6-8. und J. 1768 St. 6-8. 23 24. 26. 29. 34 und 35 einrücken ließ. — In Friedr. J. Riedels

Briefen über das Publikum, Jena 1768. 8. handelt der 7te von der Geſch. der Dichtkunſt. — Bey dem Leipziger Muſenalmanach vom J. 1777 findet ſich ein Anhang darüber. — Vor der Idea della Poeſia Allemanna, des P. Bertola, Nap. 1779. 8. ein hiſtor. krit. Verſuch über die Poeſie der Deutſchen. — Skizzen einer Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt, von Chrſtn. H. Schmid, in der Ollapotrida, Jahrg. 1780. N. IV. S. 86. Jahrg. 1781. N. II. S. 82. Jahrg. 1782. N. I. S. 86. N. IV. S. 96. Jahrg. 1783. N. I. S. 121. N. II. S. 75. Jahrg. 1784. N. I. S. 57. N. II. S. 76 — J. L. Plants Chronol. Biogr. und Crit. Entw. einer Geſchichte der deutſchen Dichtk. bis auf das J. 1782. 8. (ſchlecht gerathen.) — Materialien und Beyträge dazu, enthalten: Lettres ſur les Franc. et ſur les Allemans, von E. Mauvillon, Amſt. 1741. 8. — Beytr. zur krit. Hiſtor. der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſ. Leipz 1732-1744. 8. 32 St. — Der deutſchen Geſellſch in Leipz. Nachr. und Anmerk. welche die Sprache, Beredſ. und Dichtkunſt der Deutſchen betreffen, Leipz. 1740-1744. 8. Samml. krit. poet. und andrer geiſtvoller Schriften, Zür. 1741-1744. 8. 12 St. N. Aufl. ebend. 1762. 8. 4 Bde. — Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geſchmackes, Halle 1743. 8. 2 B. — Der Greifswalder deutſchen Geſellſch. krit. Verſ. zur Aufn. der deutſchen Sprache, Greifsw. 1744. 8. 15 St. — Briefe über den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſchaften in Deutſchland, Berl. 1755. 8. (von Friedr. Nicolai) — J. J. Duſch Verm. kritiſche und ſat. Schriften, Alt. 1758. 8. und Ebendeſſ. Briefe an Freunde und Freundinnen . . . Alt. 1759. 8. — Schriften der Geſellſchaft der freyen Künſte, Leipz. 1764. 8. 3 B. — Entw. einer Geſch. der Streitigkeiten, welche zwiſchen einigen Leipzigern und Schweitzern über Dichtkunſt geführt worden, von Dan. Gottl. Schlegel, Riga 1764. 4. — Sam. G. Langens Samml. gelehrter und freundſchaftl. Briefe, Halle 1769-1770. 8. 2 Th. — Ueber die ſch. Geiſter und Dichter des 18ten Jahrh. vornehmlich der Deutſchen, Lemgo 1770. 8. — Ueber den Werth einiger deutſchen Dichter und über andre Gegenſtände, den Geſchmack und die ſch. Litterat. betreffend, Lemgo 1771-1778. 8. 2 St. Krit. Geſch. des gegenwärtigen Zuſtandes der ſchönen Litteratur in Deutſchland, von K. F. Flögel, Jauer 1771. 4. — Ueber den Einfluß einiger beſondern Umſtände auf die Bildung unſrer Sprache und Litteratur, von Chriſtn. Garve, vor dem 14ten B. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und in deſſen Abhandl. — Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und Nationallitteratur, Bern 1777. 8. 1 B. Heidelb. 1780. 8. 2 B. (von Leonh. Meiſter) — Deutſchlands Belletriſtiſches goldnes Jahrh. iſt, wenns ſo fortgeht, ſo gut, als vorbey, eine Rede von Lud. Fronhofer, Münch. 1779. 4. — Das poetiſche Deutſchland in ſ. höchſten Flor, wenn es will, ein Vorſchlag, ſ. l. 1780. 8. — Obſervat. ſur la Litterature allemande, 1780. 8. (von H. Heriſſant.) — De la Litterature Allemande, Berl. 1780. 8. (von Friedrich dem 2ten) Deutſch, ebend. 1780. 8. vorzüglich merkwürdig durch die Schriften, welche er veranlaßte, als, in franz. Sprache: Lettres ou Obſervat. par Rauq Lieutaud, 1781. 8. 2) Lettre ſur la langue et ſur la Litterat. allem. . . . p. Gomperz, Danz. 1781. 8. In deutſcher Sprache: 3) Ueber die deutſche Sprache und Litteratur, Berl. 1781. und im 2ten B. S. 29 der Litterar. Chronik, Bern 1785. 8. von Frdr. W. Jeruſalem. 4) Ueber die deutſche Sprache und Litterat. Schr. v. J. Möſer, in den weſtphäliſchen Beytr. und in der angef. Chronik, S. 57. 5) Ueber Sprache, Wiſſenſch. und Geſchmack der Deutſchen, Leipz. 1781. 8. (von Joh. K. Wezel und, meines Bedünkens, die beſſere dieſer verſch. Schriften) — Character deutſcher Dichter und Proſaiſten, von K. Karl dem Großen, bis auf d. J. 1780. Berl. 1781. 8. 2 B. — Tableau de l'Allemagne et de la Litterat. allemande, par un Anglois, Berl. 1782. 8.

(von einem ehrl. Deutſchen, welches eine Lettre .... Hamb. 1781. 8. von dem Abbé Lenzinger veranlaßte.) — Ueber die Abtheilung in der Geſchichte unſerer Dichtung, ſammt Beurtheilung einiger Neuern, hieher gehörigen Schriftſteller, ein Aufſ. in dem 2ten St. S. 248 des Würtemb. Repertoriums der Litterat. Frankft. 1782. 8. — Friedrich des Gr. wohlthätige Rückſicht auch auf Verbeſſerung teutſcher Spr. und Litteratur, von Leonh. Meiſter, Zür. 1787. 8. — Ueber die Vergleichung der alten, beſonders griechiſchen, mit der Deutſchen und neuern ſchönen Litteratur, von G. E. Groddeck, Berl. 1788. 8. — Verſ. einer Vergleichung der deutſchen Dichter mit den Griechen und Römern, von J. J. Hottinger, im 5ten B. der Schriften der deutſchen Geſellſch. in Mannheim. Mannh. 1789. 8. — — **Journale**: Die früheſten darunter, welche auch Nachrichten, obgleich wenige von unſerer Poeſie und poetiſchen Werken enthalten, ſind die luſtigen und ernſthaften Monatsgeſpräche von Chriſt. Thomaſius, Halle 1688-1689. 8. 4 Th. — Monatl. Unterredungen von Ernſt Tenzel, Leipz. 1689-1698. 8. 10 Bde. — Neue Bibl. oder Nachr. und Urtheile von neuen Büchern, von Gundling, Frft. und Leipz. 1709-1717. 8. 11 Bde. — Deutſche Acta Eruditor. Leipz. 1712-1739. 8. 20 B. — Mit Gottſched und Bodmer fieng ſich, für unſre Journale, gleichſam ein neuer Zeitpunkt, in ſo fern an, als nun die ſchönen Künſte mehr Aufmerkſamkeit auf ſich zogen, und zum Theil eigene Journale erhielten. Verſchiedene derſelben ſind bereits vorher angeführt, weil ſie mehr Abhandlungen, und mehr Nachrichten von ältern als von neuern Schriften enthalten. Auch ſind die übrigen Schweizeriſchen Schriften dieſer Art, als Kritiſche Briefe, Zür. 1746. — Neue Kritiſche Briefe, ebend. 1749 und 1763. 8. — Crito ebend. 1751. 8. 6 St. — Archiv der Schweizeriſchen Kritik, Zür. 1768. 8. — Briefe, in das Archiv des teutſchen Parnaſſes, 1776. 8. 1 St. — Litterar. Denkmahle, 1779. 8. ſo wie verſchiedene der, in jenem Zeitpunkte, in Deutſchland erſchienenen Schriften, als die Beluſtigungen u. d. m. weniger, wie eigentliche Journale anzuziehen. Zu dieſen gehören, meines Bedünkens, von dieſer Seite nur die Freymüthigen Nachr. Zür. 1744-1763. 8. 20 B. und von der andern, Gottſcheds Neuer Bücherſaal, Leipz. 1745-1750. 8. 10 Bde. — und ebend. Neueſtes aus der anmuth. Gelehrſamkeit, ebend. 1751-1762. 8. 12 B. — Eine ganz andre Geſtalt, und Verdienſt um die Dichtkunſt, erhielten die Journale durch Friedr. Nicolai. Er ſtiftete die „Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. und freyen Künſte," Leipz. 1757-1765. 8. 13 B. welche, vom 5ten Bande an, Fel. Weiße dirigirte, und, unter der Aufſchrift: Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und fr. Künſte, Leipz. 1765. 8. bis jetzt 44 Bde. fortſetzte. Briefe, die neueſte Litteratur betreffend, Berlin 1759-1765. 8. 24 Th. zu welchen noch die Fragmente über die neuere deutſche Litteratur, Riga 1767. 8. 3 Samml. gehören. — Allgemeine deutſche Bibl. Berl. 1765. 8. bis jetzt, ohne die verſchiedenen Anhänge, 101 B. — Nächſt dieſen, gehören, von den deutſchen Journalen, hieher: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766-1767. 8. 3 Samml. und der Fortſetzung erſtes Stück, Hamb. 1770. 8. — Briefe über die neuere Oeſterr. Litter. Wien 1769. 8. u. — Biblioth. der Oeſterr. Litter. Wien 1769-1770. 8. 4 B. — Teutſche Bibl. der ſch. Wiſſenſch. von Chr. Ad. Klotz, Halle 1767-1771. 8. 24 St. fortgeſ. von G. Ben. v. Schirach unter der Aufſchr. Magazin der teutſchen Kritik, ebend. 1772-1776. 8. 4 B. — Auserleſene Bibliothek, Lemgo 1772 u. f. 8. 20 Bde. — Encyclopediſches Journal, Cleve 1774. 8. 14 St. — Bibl. der Philoſ. und Litterat. Frft. 1774 u. f. 8. 2 St. — Rev. d. deutſchen Litterat. Mannh. 1776-1778. 8. 4 St. — Bibliothek der neueſten, theol. philoſ. und ſchönen Litteratur, Zür. 1784. 8. meines Wiſſens nur bis zu 3 Bdn. angewachſen, ob ſie gleich vortreffliche Recenſionen enthält. — Kritiſche Ueberſ. der neuerneueſten ſchönen Litteratur der Deutſchen, Leipz. 1788 u. f. 8. 2 Bde. — — Auch enthält noch der Almanach der d. Muſen (von Chriſtn. Heinr. Schmid) Leipz. 1770-1781. 8. 11 Jahrg. Anzeigen von hieher gehörigen Schriften; und von unſern gelehrten Zeitungen verdienen, die Göttingiſchen Anzeigen (ſeit 1756) und die Allg. Litteraturzeitung, hier einen Platz. — — Von vermiſchten Zeitſchriften enthalten mancherley, zur Geſchichte der Dichtkunſt gehörige, Aufſätze: Die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der teutſche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. 4 Bde. — Iris, Deſſ. und Berl. 1775/778. 8. 8 Bde. — Deutſches Muſeum, Leipz. 1776-1789. 8. Monatl. ein St. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. 4 St. — Das ſchweizeriſche Muſeum, Zür. 1783. 8. bis jetzt 6 Jahrg. — —

Von der Poeſie der Pohlen: Bibliotheca Poetar. Polonor. von Zreb. ſ. l. et a. 4. — Verſch. Schriften des Cannonikus Joſ. Dan. Janozki, als: Litterar. in Polon. Inſtaurat. Lipſ. 1744. 4. — Litterar. in Polon. Propagator. Dant. 1746. 4. — Polon. litt. noſtri temp. Vratisl. 1750. 8. Deutſch, unter dem Titel: Pohlniſcher Bücherſaal, Bresl. 1756. 8. — Excerpt. Polon. Litterat. hujus atque ſuper. aetat. ebend. 1764. 8. 3 B. — Muſar. Sarmatic. Spec. 1771. 8. — Sarmat. Litterat. noſtri temporis fragm. Varſ. 1773. 8. — Journ. litteraire de la Pologne, Varſ. 1755. 8. (Wie viel Stücke davon erſchienen ſind, iſt mir nicht bekannt.) — Eſſai ſur l'Hiſtoire litter. de Pologne, par M. D. Berl. 1778. 8. — Pohlniſche Bibliothek, Warſchau und Leipz. 1785 u. f. 8. — — Von der lettiſchen Poeſie, ein Abſchn. in G. F. Stenders Lettiſcher Grammatik, Braunſchw. 1761. 8. —

Von der Poeſie der Ruſſen: Eine kurze Geſch. derſelben, von Capit. Trediakowsky, Deutſch in den Göttinger Unterhalt. v. J. 1769 — Nachr. von einigen ruſſiſchen Schriftſtellern, nebſt einem kurzen Bericht vom ruſſiſchen Theater, im 7ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften S. 188. — Eſſai ſur la Litterature Ruſſe, p. M. D. Blackford, Rig. 1772. 8. — Ruſſiſche Bibliothek, von H. Lud. Chriſtn. Backmeiſter, Riga 1772. 8. u. f. bis jetzt 11 Bde. — Eine Rede, bey der d. Ueberſ. des Gedichtes über die Schlacht bey Tſchesme, Petersb. 1771. 12. —

Ueber die Dichtkunſt der Ebräer: A. Pfeifferi Diatr. philol. de Poeſi Ebraeor. veter. et recentior. Viteb. 1670. 4. — Die 5te Abhandl. in Sal. Tils Dicht-, Sing- und Spielkunſt ſo wohl der Alten, als Hebräer, urſprünglich, holländiſch, Dortr. 1692. 4. Deutſch, Leipz. 1706. 1709. 1714. 4. handelt (S. 163. der Ausg. von 1706) von der Poeſie der Ebräer. — Diſſertat. ſur l'art poet. et ſur les vers des anc. Hebreux, von Fourmont, im 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Hiſt. abregée de la Poeſie chez les Hebreux, von L. Racine, ebend. im 11ten Bde. — Conſiderazioni di Biagio Garofolo intorno alla Poeſia degli Ebrei, e dei Greci, Rom. 1707. 4. — Diſc. ſur la Poeſie des Hebreux, von Cl. Fleury, in dem 2ten Th. des eilften Bandes, S. 39-78 der Mem. de Litterat. et d'Hiſt. des P. Nic. des Molets, und in dem 4ten B. S. 41 des Comment. litteral ſur la Bible, p. Aug. Calmet, Par. 1724. f. — Diſſert. ſur la Poeſie des anc. Hebr. in dem eben angef. W. B. 1. S. 371 von Calmet ſelbſt. — Eſſai de critique où l'on tâche de montrer en quoi conſiſte la Poeſie des Hebr. von J. le Clerc, in dem 9ten Bde. der Bibl. univerſelle S. 219-291 und lat. bey ſ. Commentar über die Propheten, Amſt. 1731. f. S. 621. — Conject. philol. de Hymnopoeorum apud Ebraeos ſigno, Sela, dicto ... Auct. Ios. Chr. Broeſtedt ... Gött. 1739. 4. vergl. mit Mattheſons Erläutertem Selah ... Hamb. 1745. 8. — Prolegomena in Pſalmos ... Auct. Franc. Hare, Lond. 1739. 4. Syſtema Pſalmor. metric. a Franc. Hare nuper adornatum, Diſſ. Chr. Weiſii, Gött. 1740. 4. und Rob. Lowth ſchrieb dagegen: A larger Confutation of B. Hare's Syſtem of Hebrew metre, Lond. 1766. 8. — De ſacra Poeſi Hebraeor. Praelect. Auct. Rob. Lowth, ... Oxon. 1753. 4. Mit einigen Zuſ. herausg. von dem Ritter Michaelis, Gött. 1758 und 1770. 8. 2 Bde. Engl. von G. Gregory 1778. 8. 2 Bde. — Poeſis veteris hebraica reſtit. Auct. Sam. Barker, Lond. 1761. 4. — De metro Hebraeor. antiq. Diſſ. Auct. Conr. Gottl. Anton, Lipſ. 1770. 4. Vindiciae derſelben, ebend. 1771. 8. — Verſuch einer richtigern Theorie der bibliſchen Verskunſt, von Chriſtn Lud. Leutwein, Tüb. 1777. 8. — Vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie ... von J. G. Herder, Deſſau 1782-1783. 8. 2 Bde. — Iobi, antiquiſſimi Carm. hebraic. natura atque virtutes, ſcr. C. D. Ilgen, Lipſ. 1789. 8. — Einzele, vortrefliche Bemerkungen in den Fragm. über die neuere, deutſche Litterat. 2te Samml. S. 207. ſo wie in den — Briefen, das Studium der Theologie betreffend, Weim. 1778-1781. 8. 4 Th. — Uebrigens hat Ad. Baillet, in ſ. Jug. des Savans, Tome troiſ. Part. ſeco. S. 207 u. f. Ausg. von 1725. 12. noch verſchiedene, von der Ebräiſchen Poeſie handelnde Schriftſteller angeführt. — Auch gehört, im Ganzen, die Einleitung ins alte Teſtament, von Joh. Gottfr. Eichhorn, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (2te Ausg.) hieher. —

Von der Poeſie der übrigen **Morgenländiſchen Völker** überhaupt: Allerhand Nachrichten davon liefert die Biblioth. Orientale p. Mr. d'Herbelot, Par. 1697. f. Mit Zuſ. von Visdelou und Galland, Haye 1777-1779. 4. 4 B. Deutſch mit Zuſ. aus Schultens und Reiske, Halle 1785-1790. 8. 4 Bde. — Die Vorrede vor Joh. Fedr. Löwens Poet. Nebenſtunden, Leipz. 1752. 8. von J. D. Michaelis, handelt von dem Geſchmack der Morgenländiſchen Dichtkunſt. — Eine Abhandlung bey der Hiſt. de Nader Chah, ... trad. d'un Mſcrpt. perſan ... p. W. Jones, Lond. 1770. 4. 2 B. Engl. 1773. 8. Deutſch, von Joh. C. Dähnert, Greifsw. 1773. 4. — Eſſay on the Poetry of the Eaſtern Nat. von ebendenſelben bey ſ. Poems conſiſting chiefly of tranſl. from the Aſiatick language, Lond. 1772. 8. Alt. 1772. 8. Deutſch, im 3ten St. der Olla Potrida v. J. 1780. — Abhandl. über die Litteratur des Orients, aus dem Franz. Gotha 1773. 8. (Das Original iſt mir nicht bekannt.) — Poeſeos Aſiat. Commentar. Lib. VI. ... Auct. Guil. Jones, Lond. 1774. 8. verm. mit einer Abhandl. über die Orientaliſche Poeſie, von J. G. Eichhorn, Lipſ. 1777. 8. — Auch gehört im Ganzen noch hieher, das Werk des J. Richardſon: Diſſert. on the language, litterature and manners of the Eaſtern Nations, Oxf. 1778 und 1780. 8. Deutſch, mit Zuſ. von J. G. Eichhorn, durch Fried. Federau, Leipz. 1779. 8. — —

Von der Poeſie der **Araber** insbeſondre: Eine Abhandl. darüber, in Ioa. Fabricii Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. — Arab. Poeſ. Spec. et Precium, ein Aufſ. in Caſiri Bibl. Arab. Hiſp. Eſcur. T. I. Mad. 1760. f. — Entwurf Arabiſcher Dichterey bey der, von J. J. Reiske gelieferten Ueberſ. des Thoarais, Friedrichſt. 1756. 4. — Vom Arabiſchen Geſchmack, ſonderlich in der poet. und hiſtor. Schreibart, die Vorr. von J. D. Michaelis zu ſ. Arabiſchen Gram. und Chreſtomathie, Gött. 1771. 8. — De Genio Arabum, Orat. H. Alb. Schultens, Lugd. B. 1788. 4. — Auch finden ſich noch Nachrichten darüber in C. Niebuhrs Beſchreibung von Arabien, in J. G. Eichhorns Monum. antiquiſſ. hiſtor. Arab. Gotha 1775. 8. u. a. m. — Von den vielen Arabiſchen Gedichten ſelbſt ſind, durch den Druck, nur wenige in Europa bekannt geworden. Die älteſten derſelben gab Alb. Schultens, unter dem Titel: Monumenta vetuſtiora Arabiae, ſ. Specimina quaedam illuſtria antiquae memoriae et linguae ... Lugd. B. 1740. 4. arab. und lat. heraus, wovon J. G. Eichhorn einige Deutſch überſetzt, in ſ. Abhandl. über die verſchiedenen Mundarten der arabiſchen Sprache, bey der deutſchen Ueberſ. von Richardſons Abhandl. über Sprachen, Litterat. und Gebräuche morgenländiſcher Völker, Leipz. 1779. 8. geliefert hat. Der Verſ. des erſten Gedichtes in dieſer Sammlung, Jorlamides, ſoll, dem Herausgeber zu Folge, ſchon zu den Zeiten des Salomon gelebt haben. — Die folgenden, welche, unſerm Reiske zu Folge (S. den Prol. zu Tharaphae Moallakah S. XIX u. f.) erſt in den Zeiten Mahomets abgefaßt wurden, ſind die Moallakah, oder ſieben, in dem Tempel zu Mecca aufgehangen geweſene Gedichte, wovon Gerard Joh. Lette das erſte, von Amralkeiß ... c. verſ. Levini Warneri ... Lugd. B. 1748. 4. (zuſammen mit dem folgenden Gedichte des Caab) J. J. Reiske das zweyte, Tharaphae Moallakah, Lugd. B. 1742. 4. arab. und lat. und welche Will. Jones ſämmtlich, mit einer engliſchen Ueberſetzung, unter dem Titel: The Moallakat, or Seven Arabian Poems, which were ſuſpended on the temple a Mecca, Lond. 1783. 4. drucken ließ. Der dazu von ihm verſprochene Commentar iſt nicht erſchienen; aber Nachrichten von dieſen ſieben Gedichten, und ihren Verfaſſern, finden ſich in dem bereits angeführten Prologo von Reiske — Caab Ben Zoheir (Aus eben dieſem Zeitpunkte, Carmen panegyr. in laudem Muhammedis ... c. verſ. Levini Warneri ... zuſammen mit des vorher angeführten Amralkeiß Moallakah, und einigen Gedichten aus der Hamaſa, ſo wie aus einer andern Sammlung, dem Diwan Hudeilitarum, die beyden letztern blos arabiſch ... ed. Ger. Io. Lette, Lugd. B. 1748. 4.) — Audedin Alnaſaphi (Carmen arabicum, ſ. verba doctoris Audedini Alnaſaphi de religionis Sonniticae principiis .... ed. ac lat. vertit Io. Uri, Oxon. 1770. 4. Abgedruckt dabey iſt der Anfang eines perſiſchen Gedichtes von Saadi Shirazita, Pomarium genannt.) — Ali Ben Ali Thaleb (aus dem ſiebenten Jahrh. Carmina, ed. et vert. Ger. Kuypers, Lugd. B. 1745. 8. Auch ſollen ſie ſchon in Ph. Guadagnoli † 1656. Inſtit. ling. arab. ſich finden; und die Sprichwörter ſind deutſch und lat. in unſers Tſchernings Frühling 1642. 8.) — Eine, im 9ten Jahrhundert gemachte Sammlung von kleinen Gedichten, und dichteriſchen Stellen ſehr vieler Dichter Al Hamaſa, worin die, von einerley Dingen handelnden Stellen unter einerley Rubrik, von einem arabiſchen Dichter Abi Temmam, gebracht worden ſind, fügte, Auszugsweiſe, Alb. Schultens, ſeiner Ausgabe der arabiſchen Grammatik des Erpenius, Lugd B. 1748. 4. unter dem Titel: Excerpta ex Anthologia veter. Poetar. quae inſcribitur Hamaſa Abi Temmam, arab. und lat. bey. Die Auszüge ſind aus den drey erſten Abſchnitten der Sammlung, vorzüglich aus dem erſten (von welchen die Sammlung den Nahmen führt) gemacht, enthalten Lobſprüche des Muthes, Trauerlieder und Weisheitſprüche, und ſchrieben ſich von 30 verſchiedenen Dichtern her. Auch ſind ſie, arabiſch, bey J. D. Michaelis Arabiſcher Grammatik, Gött. 1771. verb. 1781. 8. und verm. von Reiske, arab. und lat. in J. B. Hirts Anthol. Arab. Ien. 1774. 8. befindlich. Einige wenige ſind auch dem Caab Ben Zoheir von G. J. Lette, arabiſch, angehangen. — Die Anthologia Sententiar. arabicar. ... ed. vert. et illuſtr. Henr. Alb. Schultens, Lugd. B. 1772. 4. mag hier ihre Stelle einnehmen, ob ich gleich das Zeitalter der Verf. dieſer Sentenzen nicht zu beſtimmen weiß. — Abu Bekhr Mohammed Ibn Doraid (930. Mekſoura, ſ. Idyllium arab. ed. Everh. Scheidius, Harderw. 1768. 4. Ebend. mit einer lat. Ueberſ. von D. Agg. Haitſma, 1773. 4. und eben ſo, von dem erſtern, ebend. 1786. 4.) — Montanabbi († 965. Proben arab. Dichtkunſt in verl. und traurigen Gedichten arab. und deutſch, von J. J. Reiske, Leipz. 1765. 8.) — Abul Ola Ahmed (1058. Ein Gedicht, Sikta' zzendi, der Funke, in Joh. Fabricius Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. und von Jac. Golius, bey ſ.

Ausg. der Grammatik des Erpenius, Lugd. B. 1656. 4.) — Abu Iſmael Thograi († 1120. Carm. Lamiatol Ajam (Adſcham) ex ed. Jac. Golii, Lugd. B. 1629. 8. blos der Text; una c. verſ. lat. et notis, op. et ſt. Pocockii. Acced. Tractat. de Proſod. Arab. Oper. (Sam. Clerici), Oxon. 1661. 8. Ex ed. Matth. Ancherſen, c. verſ. lat. J. Golii, Traj. ad Rh. 1707. 8. Cur. Henr. v. d. Sloot, Franeq. 1769. 4. auch mit der Ueberſ. des Golius; und in J. F. Hirts Anthol. arab. Jen. 1774. 8. Franz. von P. Vattier, Par. 1660. 8. Engliſch, unter der Aufſchrift, The Traveller, von Leonh. Chappelow, Lond. 1758. 4. Deutſch, mit dem Titel: Thograi's Lammiſches Gedicht, von J. J. Reiske, Friedrichſt. (1756. 4.) — Abu Mohamed Elkaſim, oder Ibriel Hariri († 1122. Aus ſ. Ged. über die Ergötzungen der Welt, in 50 Abtheil. (Conſeſſus) hat Alb. Schultens, die drey erſten, Franeker 1731. 4. und die drey folgenden Lugd. B. 1740. 4. ſo wie Reiske die 26te, Lipſ. 1737. 4. arab. und lat. herausgegeben.) — Al Meidani († 1163. Spec. Proverbior. ex verſ. Pocock. ed. H. Alb. Schultens, Lond. 1773. 4. Samml. einiger arab. Sprichwörter .... von J. J. Reiske, Leipz. 1758. 4. (Dieſe Sammlungen, wenn ſie gleich nicht dichteriſche Werke enthalten, ſcheinen, als Beyträge zur Litteratur der Araber, einen Platz zu verdienen) — Ebn Al Fareth († 1234. Ein Ged. von ihm in Joa. Fabricii Spec. Arab. Roſt. 1638. 4. — Einige arabiſche Ged. in Joh. Chriſtoph. Fried. Schulz Proben Morgenländiſcher Poeſieen, Leipz. 1772. 8. — S. übrigens die Art. Erzählung und Fabel. — und, wegen handſchriftlichen arabiſcher Gedichte, unter andern, den Catal. Codic. Mſcpt. Bibl. reg. Par. Par. 1739 u. f. f. 4 B. — —

Von der Poeſie der Perſer: Deſcription des Sciences et des arts libéraux des Perſes, im 3ten B. S. 129-186 von J. Chardins Voyage en Perſe, Amſterdamer Ausg. von 1735. 4. — Ein Verzeichniß perſiſcher Dichter findet ſich bey W. Jones engl. Ueberſ. von dem Leben des Schach Nadir, Lond. 1742. 8. — ſo wie bey W. Jones Perſian Grammar, Lond. 1772. 4. — Eine Abhandlung von der Perſiſchen Poeſie, bey dem Spec. Poeſeos Aſiat. Vienn. 1771. 8. von dem B. Rewiski, welches aus 16 Oden des Hafiz beſteht; und von J. Richardſon, Lond. 1777. 4. in das Engl. und von J. Friedel, Wien 1783. 8. in das Deutſche überſetzt worden iſt. — — Auſſer dieſen Oden ſind noch folgende perſiſche Gedichte, in perſiſcher Sprache, abgedruckt: Shirazitae Shaadi Carmen Perſ. ed. J. Uri, Oxon. 1771. 4. — Anthologia Perſica, Vien. (1778) 4. — Und hieraus ſind folgende Ueberſ. und Nachahmungen gezogen: Select Odes from the Perſian of Hafez, by J. Nott, L. 1787. 4. — Poems imitated from the Perſian by J. Champion, Lond. 1787. 4. — Poems of Ferdoſi, by J. Champion, Lond. 1789. 4. (Die erſten Geſänge der Shah Nameh, eines großen epiſchen Gedichtes.) — — S. übrigens die Art. Erzählung und Fabel.

Von der Poeſie der Indianer: The Aſiatic Miſcellany, conſiſting of transl. imitat. fugit. pieces, orig. productions, and extracts, by W. Chambers, and W. Jones, Lond. 1785-1787. 2 St. 4. und 8. (worin ſich aber auch noch einige perſiſche Ged. finden) — Aſiat. Reſearches, or Tranſact. of the Society, inſtit. in Bengal . . Calc. 1788. 4. — Aus dieſen iſt Sakontala, Deutſch von G. Forſter, Maynz 1791. 8. herausgegeben worden. — Eine perſiſche Hymne findet ſich, überſetzt in W. Jones Diſcourſe on the Inſtitut. of a ſociety for inquiring into the Arts, Hiſtory etc. of Afrika, Lond. 1784. 4. —

Von der Poeſie der Chineſer: Ein Aufſ. darüber, von Freret, in dem 2ten B. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Ein Verzeichniß chineſiſcher Dichter, ebend. von Fourmont. — Diſſertat. ſur la Litterat. des Chinois, von Desguignes, ebend. — Allerhand Nachr.

darüber, in dem 3ten Bde. der Deſcription . . . de la Chine, von dem P. Jean Bapt. Du Halde, Par. 1735. f. 4 B. Deutſch, Roſtock 1747-1756. 4. 4 Th. — In den Recherch. philoſ. ſur les Egypt. et les Chinois, Berl. 1773. 8. 2 B. — ſo wie in Chriſtoph. Gottl. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. und allg. Litteratur, Nürnb. 1775-1789. 8. 17 Th. — — Chineſiſche Gedichte ſelbſt: L'orphelin de la Maiſon de Thao, Trag. Chin. Par. 1755. 12. — Hau, Kiou Choaan, or the Pleaſing hiſtory, Lond. 1761. 12. 4 B. Deutſch durch C. G. v. Murr, Leipz. 1766. 8. ein Roman. — In den Miſcellaneous Pieces relating to the Chineſe, Lond. 1762. 12. 2 B. finden ſich einige Gedichte. — Ein Lobgedicht auf die Stadt Moukden, von dem Kaiſer Kien Long, gab Amiot, Par. 1770. 8. in franzöſiſchen Verſen heraus. — —

Von der Poeſie der Türken: De la Litterat. des Turcs, Par. 1789. 12. 3 Bde. — In den Briefen der Lady Montague. Lond. 1763-1767. 8. 4 Th. findet ſich ein Gedicht. — —

Die, von Werken der Dichtkunſt gemachten Sammlungen, mögen den Artikel ſchließen. Ich ſchränke mich, indeſſen, dabey nur auf die größern, oder allgemeinern ein. Von griechiſchen Dichtern: Poetae Gr. principes Henr. Stephani, Par. 1566. f. gr. (Homer, Heſiodus, Orpheus, Callimachus, Aratus, Nikander, Theokrit, Moſchus, Bion, Dionyſius, Coluthus, Tryphiodorus, Muſäus, Theognis, Phokylides, Pythagor.) — Carminum Poetar. novem, Lyric. Poeſ. Princ. Fragm. Antv. 1567. 12. Heidelb. 1598. 8. gr. und lat. (Alkäus, Sappho, Steſichorus, Ibykus, Anakreon, Bachylides, Simonides, Alcmann, Pindar.) — Poeſis philoſ. vel . . . Relig. Poeſ. philoſ. Empedoclis, Xenoph. Timon. Parmen. Cleanth. Epicharmi, Orph. Par. exc. Henr. Steph. 1573. 8. gr. — Poet. Gr. vet. Aurel. Allobr. 1606. f. 2 Th. gr. und lat. (Homer, Heſiodus, Orpheus, Kallimachus, Aratus, Nikander, Theokritus, Moſchus, Bion, Dionyſius, Koluthus, Tryphiodorus, Muſäus, Theognis, Phokylides, Pythagor. Apollonius Rh. Oppianus, Kointus Smyrn. Nonnus.) — Poet. gr. vet. Tragici, Comici, Lyrici. . . . ebend. 1614. f. 2 B. gr. und lat. — Poetae minores Gr. . . . a Rud. Wintertono recogniti Cantabr. 1635. 8. 1700. 12. (Heſiodus, Theokrit, Moſchus, Bion, Simmias, Muſäus, Theognis, Phokylides, Pythagor. Solon, Tyrtäus, Simonides, Rhianus, Naumachius, Panyaſis, Orpheus, Mimnermus, Linus, Kallimachus, Evenus, Eratoſthenes, Menekrates, Poſidippus, Metrodorus und Fragmente von einigen verloren gegangenen Komikern) — Ἀνθολογία διαφόρων Ἐπιγραμμάτων . . . Flor. 1494. 4. 1519. 8. Ven. 1503. 1517. 1521. 1550. 8. gr. von 277 Dichtern. Verm. v. Heinr. Steph. 1566. 4. gr. Von Joh. Brodäus, Frft. 1600. f. gr. und lat. Von Elih. Lubinus, in Bibl. Commel. 1604. 4. gr. und lat. und endlich, am vollſtändigſten, von Phil. v. Brunk, unter dem Titel: Anal. vet. Poetar. graec. Argent 1772-1776. 8. 3 B. gr. — — Von römiſchen Dichtern: Corpus omnium veter. Poetar. latinor. ſecundum ſeriem tempor. in V libr. diſtinctum . . . Aurel. Allobr. 1611. 1640. 4. 2 B. beſſer, Lugd. B. 1616. 4. — Opera et fragm. vet. Poetar. lat. . . . von Mich. Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B. — Corp. omnium veter. Poet. Lat. c. eor. Italica verſione. Mediol. 1731-1754. 4. 36 Bde. — Poet. lat. minor. . . cur. Petr. Burmanno, Lugd. B. 1731. 4. 2 B. (Grat. Faliscus, Aurel. Olymp. Nemeſianus, Calpurnius Sic. Claudius Rutilius Numant. Q. Serenus Samonic. Vindicianus oder Marcellus, Q. Rhemnius Fannius, Sulpicia) — Poet. lat. minores, cur. I. C. Wernsdorf. Alt. 1780-1789. 8. 6 Bde. — — Von den lateiniſchen Dichtern aus den mittlern und neuern Zeiten: Delic. Italor. Poetar. . . Frcft. 1608. 12. 2 B. (von 204 Dichtern) Carmina illuſtr. Poetar. Italor. Flor. 1719-1722. 8. 9 Bde. — Delic. Poetar. Gallor. Frcft. 1609. 8. 3 Th. (von 108 Dichtern) Poetar. ex Acad. gallica . . . Carm. Par. 1737. 8. verm. Amſtel. 1740. 8. — Delic. Poetar. Scotor. illuſtr. Amſtel. 1637. 12. 2 B. (von 37 Dicht.) Muſar. Anglicar. Analecta. Lond. 1714-1717. 8. 3 B. — Selecta Poem. Anglor. latina Lond. 1774-1777. 12. 3 Bde. herausg. von Edw. Popham. — Delic. Poetar. Belgicor. . . . Frcft. 1614. 12. 4 B. (von 128 Dicht.) — Delic. . . Poetar. Danor. Lugd. B. 1693. 12. 2 B. (von 6 Dicht.) — Delic. Poetar. Hungaricor. Frcft. 1619. 12. (von 4 Dicht.) — Delic. Poetar. Germanor. Illuſtr. Frcft. 1612. 12. 6 Th. (von 211 Dicht.) Recentior. Poetar. Germ. Carm. Helmſt. 1749-1752. 8. 2 Bde. — — Von Dichtern in italieniſcher Sprache: Parnaſo Italiano, Ven. 1780 u. f. 8. — Opere burleſche di Fr. Berni, Giov. della Caſa, Varchi, Mauro, Bino, Molza, Dolce, Firenzuola, Fir. 1548-1555. 8. 2 B. Verm. Utrecht al Reno (Rom) 1726. 8. 3 B. 1760 und 1771. 8. 3 Bde. — Mehrere Samml. dieſer Art, welche nämlich nur Auswahlen enthalten, ſind bey dem Art. **Lied**, **Scherzhaft**, **Trauerſpiel** u. d. m. zu finden. — — Von Dichtern in ſpaniſcher Sprache: Nicht vollſtändige Sammlungen, ſondern nur eine Auswahl von Gedichten findet ſich in dem Parnaſo Eſpañol, Mad. 1768-1779. 8. 9 Bde, (Gedichte von Vic. Eſpinel, Eſteb. Man. de Villegas, Franc. de Quevedo, Juan de Morales, Garcilaſſo de la Vega, Luis de Leon, Greg. Morillo, Lope de Vega Carpio, Luis de Ulloa Pereyra, Luperc. Leon de Argenſola, Luis Martin, Chr. Suarez de Figueroa, Aug. de Tejada, Greg. Hern. de Velaſco, Chriſt. de Meſa, Bart. Leon. de Argenſola, Juan de Arguijo, Joſep. Gil. Polo, Pedro de Eſpinoſa, Andr. Rey de Artieda, Thom. de Burguillos, Hern. de Acuna, Jgn. de Luzan, D. Alonſo de Ercilla, Andr. de Perea, Luis Barahona de Soto, Jorge Pitilla, Damoſ. de Arias, Alonſ. Verdugo de Caſtilla, Man. Peliçer de Velaſco, Franc. Pacheco, Gomez de Tapia, Salv. Jacinto Polo de Medina, Bart. Cayraſco de Figueroa, Hurtado de Mendoza, Franc. de Rioja, G. Argote de Molina, Fr. de Figueroa, Coſme Gom. Tejada de los Reyes, Balt. del Alcazar, Fr. de Borja, Dionis Sanabaſo, Ped. de Padilla, Luis de Gongora, Mig. de Cervantes, Pablo de Ceſpedes, Ped. Soto de Rojas, Juan de la Cueva, Alonſo de Ledesma, Pied. Eſpinoſa, Conte de Rebolledo, Mig. Sanchez, D. Chriſtob. de Villaroel, Fray Hortenſio Felix Paravicino, Ger. Bermudez, Fernan Perez de Oliva, Fern. de Herrera, Franc. de Caſtilla, Gutiere de Cetina, Ant. de Herrera, Ant. Ortiz, Ped. de Medina Medinilla, D. Ped. Silveſtre de Campo, Franc. de Sas de Miranda, Franc. Lopez de Zarate, Alonſ. Ger. de Salas Barbadillo, Juan Boſcan, Ped. Laynez, D. Franc. de Calatayud, Juan de Jauregui y Aguilar, Jorge de Montemajor.) S. übrigens die Art. **Comödie**, **Lied**, **Romanze**. — — Von Dichtern in franzöſiſcher Sprache: Vollſtändige Samml. davon ſind mir nicht bekannt, wofern man nicht die Collection d'Auteurs claſſiques françois, Berl. 8. bis jetzt 10 B. dahin rechnen will; von den verſchiedenen Auswahlen von Gedichten ſind die beſſern: Rec. des plus belles pieces des Poetes franc. depuis Villon jusqu'à Benſerade, Amſt. 1730 und 1752. 12. 6 B. (aus 48 Dichtern) — Bibl. poet. depuis Marot jusqu'à nos jours, p. Mr. (Adr. Claude) de la Morinière, Par. 1745. 12. 4 Bde. — Abeille du Parnaſſe, Amſt. 1750-1754. 8. 10 Bde. — Portefeuille d'un homme de gout, Par. 1764-1770. 12. 3 B. und als Fortſ. davon die Poeſ. anc. et modernes, Par. 1781. 12. 2 Bde. — Annales poetiques, ou Almanac des Muſes, depuis l'origine de la Poeſie françoiſe, Par. 1778 u. f. 12. bis jetzt 38 Bde. Wegen mehrerer

rerer Samml. ſ. die beſondern Artikel der verſchiedenen Dichtungsarten, als Drama, Heroide, Lied, Oper u. a. m. — — Von Dichtern in engliſcher Sprache vollſt. Sammlungen: Works of the Engliſh Poets, mit Biogr. Vorr. von Sam. Johnſon, Lond. 1779. 8. 60 B. 1790. 12. 75 Bde. (Die darin aufgenommenen Dichter ſind, Cowley, Denham, Milton, Butler, Rocheſter, Roſcommon, Otway, Waller, Pomfret, Dorſet, Stepney, J. Philips, Walſh, Dryden, Smith, Duke, King, Sprat, Hallifax, Parnell, Garth, Rowe, Addiſon, Hughes, Sheffield, Prior, Congreve, Blackmore, Fenton, Gay, Granville, Yalden, Tickel, Hammond, Sommerville, Savage, Swift, Broome, Pope, Pitt, Thomſon, Watts, A. Philips, Weſt, Collins, Dyer, Shenſtone, Young, Mallet, Akenſide, Gray, Littleton.) — The Poets of Great Britain . . . . Edinb. 1782-1783. 12. 109 Bde. von Bell (die darin befindlichen Dichter ſind, Chaucer, Spenſer, Waller, Milton, Butler, Denham, Cowley, Dryden, Roſcommon, Buckingham, King, Prior, Landsdown, Pomfret, Swift, Congreve, Addiſon, Rowe, Watts, J. Philips, Smith, Parnell, Garth, Hughes, Fenton Tickel, Somerville, Pope, Gay, Broome, Young, Savage, Pitt, Thomſon, Ambr. Philips, Dyer, G. Weſt, Lyttleton, Hammond, Collins, Moore, Shenſtone, Mallet, Armſtrong, Gray, R. Weſt, Akenſide, Cuningham, Churchill) — Auswahlen von Gedichten: The Muſe's Library, a Coll. of old engl. Poems from the time of the Saxons, by Miſtrs. Cowper. 1741. 8. — Reliques of ancient Engliſh Poetry, Lond. 1765. 8. 3 Bde. — Miſcell. Pieces of anc. engliſh Poeſie, L. 1765. 12. — Specimens of the early Engliſh Poets, Lond. 1790. 8. (Ged. aus Surrey, Wyat, Gaſcoigne, Sidney, Daniel, Marlow, Raleigh, Drummond, Donne, Carew, Shirley, Randolph, Davenant, Wotton, Cartwrith Suckling.) — Select Beauties of anc. engl. Poetry, by H. Headley, Lond. 1787. 12. 2 Bde. — Collection of Poems by ſeveral hands, von Dodsley, L. 1748-1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. — The beauties of engliſh Poetry ſelected, von Oliv. Goldſmith, 1767. 12. 2 B. — Collection of the moſt eſteemed pieces of Poetry . . . by M. Mendez, Lond. 1768 und 1779. 8. — Collection of Poems von Pearch, L. 1768-1770. 8. 4 B. — Select Collection of Poems, von Nichols, L. 1780-1782. 8. 8 Bde. — Choice of the beſt poet. pieces of the moſt eminent Poets, by J. Retzer, Vien. 1780-1786. 8. 6 Bde. — Claſſical Arrangement of fugitive Poetry, Lond. 1789. 12. bis jetzt 10 B. (größtentheils Epiſteln und ſcherzh. Gedichte) — S. übrigens die verſchiedenen, von den einzelen Dichtungsarten handelnden, Artikel. — — Von Dichtern in deutſcher Sprache: Sammlung von Minneſingern . . . Zür. 1758. 4. 2 B. (von 140 Dichtern) — Sammlungen einzeler Gedichte: Den erſten Platz verdienen hier die Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes, Leipz. 1742-1750. 8. 8 Bde. weil, wenn ſie gleich nicht lauter Gedichte, und noch weniger lauter gute Gedichte, ſie doch die erſten Verſuche der guten neuern Dichter enthalten. — Beyträge zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes, Brem. 1744-1748. 8. überh. 6 Bde. N. Ausg. woraus die, von den Verf. in ihre Werke aufgenommenen Gedichte, weggeblieben ſind, 1768. 8. 8 B. — Samml. vermiſchter Schriften, von den Verf. der Brem. Beyträge, 1748-1752. 8. 3 B. (Ueber die Geſch. der beyden letztern Samml. ſ. Chr. Fel. Weißens Vorr. zu W. Rabeners Briefen, Leipz. 1772. 8. und C. F. Klopſtock von C. F. Cramer, B. 1. S. 142.) — Anthologie der Deutſchen, Leipz. 1769-1771. 8. 3 Th. — Auserleſene Stücke der beſten deutſchen Dichter, Brſchw. 1766-1778. 8. 3 B. (von F. W. Zachariä, und J. J. Eſchenburg beſorgt, und Gedichte von Rud. Weckherlin, Paul Flemming, Andr. Tſcherning, Joh. G. Schoch u. a. m. enthaltend.) — Taſchenbuch für Dichter und Dichterfreunde, Leipz. 1773-1781. 8. 12 St. — Deutſchlands Originaldichter, Hamb. 1776. 8. 4 B. (Beſſer gedruckt, als gewählt.) — Wegen mehrerer Samml. ſ. den Art. Lied u. d. m. — —

## Dichtkunſt. Poetik.

Eine ſo wichtige Kunſt, als die Poeſie iſt, verdienet von Männern, die den feineſten Geſchmak mit der ſchärfſten Beurtheilung vereinigen, in ihrem pſychologiſchen Urſprung, in ihren mannigfaltigen Aeußerungen und in ihrer beſten Anwendung betrachtet zu werden. Nicht deßwegen, daß durch die beſte Theorie dieſer Kunſt ein Dichter könne gebildet werden: denn nur die Natur kann dieſes thun; ſondern damit die, denen die Natur die Anlage gegeben, ihre Beſtimmung deutlich erkennen lernten, und einen Weg vorgezeichnet fänden, auf welchem ſie fortgehen müſſen, um zu dem Grad der Größe zu kommen, deſſen ihr Genie fähig iſt.

Obgleich ſehr viel zu dieſer Theorie dienendes geſchrieben iſt, ſo fehlt es noch an einem Lehrgebäude der Dichtkunſt. Die, welche davon geſchrieben haben, fanden das, was ſie vorausſetzen ſollten, die Theorie der ſchönen Künſte überhaupt, nicht vor ſich, deßwegen ließen ſie ſich in vielerley Beobachtungen und Unterſuchungen ein, die die Poeſie mit allen andern ſchönen Künſten gemein hat.

Wenn man die allgemeine Theorie der Künſte, oder die Aeſthetik voraus ſetzet, ſo ſcheinet die Poetik insbeſondere folgende Unterſuchungen zu erfodern. Zuerſt eine richtige Beſtimmung des eigenthümlichen Charakters der Poeſie, wodurch ſie zu einer beſondern Kunſt wird, und der beſondern Mittel, die ſie anwendet, den allgemeinen Zwek der Künſte zu erreichen.

Hierauf würde der Charakter des Dichters, und die nähere Beſtimmung ſeines abſonderlichen Genies zu betrachten ſeyn, wodurch er gerade ein Dichter, und nicht ein Redner oder ein andrer Künſtler wird.

Dann würde der wahre Begriff des Gedichtes feſt zu ſetzen und beſtimmt zu zeigen ſeyn, wodurch es ſich von jedem andern Werk der redenden Künſte unterſcheidet. Es würde ſich hieraus ergeben, was in der Materie oder in den Gedanken, was in der Sprache und in der Art des Ausdrukes poetiſch iſt. Hierauf müßte man verſuchen, die verſchiedenen Gattungen des Gedichts allgemein zu beſtimmen, und den beſondern Charakter einer jeden Gattung feſtzuſetzen. Man müßte den Urſprung der Gattung und Arten in der Natur des poetiſchen Genies aufſuchen, und daher wieder die, jeder Art vorzüglich angemeſſene Materie, die geſchikteſten Formen, und den wahren Ton beſtimmen.

Bey jedem beſondern Theile dieſer Unterſuchungen müßte man eine beſtändige Rükſicht auf die praktiſche Anwendung der Theorie haben, damit der Dichter dabey alles fände, was zu Erforſchung und Ausbildung ſeines Genies dienet. Er müßte daraus lernen, durch was für Studium und Uebung er ſeine Fähigkeiten erweitern, durch welche Wege er ſeinen Stoff erfinden, und durch was für Arbeiten er die Fertigkeit in ſeiner Art erwerben könne.

Wiewol es uns noch an einem ſolchen Syſtem fehlet, ſo haben über alle zur Poetik gehörige Materien verſchiedene große Männer alter und neuer Zeit ſo viel einzelne Betrachtungen vorgetragen, daß dem, der das Werk im Zuſammenhang ausführen wollte, die Arbeit ſchon ſehr würde erleichtert werden.

Ariſtoteles ſcheinet zuerſt die Bahn hiezu eröffnet zu haben. Der Theil ſeiner Poetik, der auf unſre Zeiten gekommen iſt, zeuget, wie die meiſten Schriften dieſes groſſen Mannes, von ſcharfen philoſophiſchen Einſichten und ſeinem Geſchmak. Doch hat er, welches bey einem Genie, wie das ſeinige war, das immer von den erſten und allgemeinſten Grundſätzen anzufangen liebte, zu verwundern iſt, ſich blos bey dem aufgehalten, was der Zufall oder das Genie der Dichter bis auf ſeine Zeiten in der Poeſie hervorgebracht hatte. Etwas allgemeiner und zugleich weiter ausſehend iſt das Lehrgedicht des Horaz; ein Werk, wo die wichtigſten Lehren der Kunſt auf die vollkommenſte Weiſe vorgetragen ſind. Da es die gröſten Geheimniſſe der Kunſt anzeiget, ſo ſollte jeder Dichter dieſes Werk unaufhörlich ſtudiren. Aber Horaz hat als ein Dichter geſchrieben, dem es nicht erlaubt war, ſich in genaue Entwiklung der Sachen einzulaſſen. Er ſpricht in dem Ton eines Geſetzgebers, deſſen Wille für Gründe dienet. In dieſem Ton und mit nicht geringerer Scharfſinnigkeit haben in Frankreich Boileau *), und in England Pope **), von der Dichtkunſt geſchrieben.

◆ ◆

Ueber die Theorie der Dichtkunſt haben geſchrieben, unter den **Griechen**: Ariſtoteles (περι ποιητικης. Daß das Werk urſprünglich aus mehrern Büchern beſtanden hat, iſt höchſt wahrſcheinlich. Auſſer den Ausgaben mit den übrigen Schriften des Ariſtoteles, wurde es zuerſt in einem lateiniſchen, aus dem Arabiſchen des Averroes gemachten, Auszuge, mit der Rhetorik zuſammen, Ven. 1481. f. (S. die Nuove Mem. per ſervire all'Iſtoria Letteraria des J. M. Paitoni B. 2. S. 68. und die Biblioth. Pinell.) und dann in einer wörtlich lateiniſchen Ueberſ. von Laur. Valla (S. Maittaire 1. S. 661.) 1498 gedruckt. Hierauf haben es herausgegeben Aldus, mit mehreren Rhetorikern und rhet. Schriften des Ariſtoteles, Ven. 1508. f. gr. 2) Alex. Paccius, nebſt Auslegungen, Ven. 1536. 8. 1572. 16. Baſ. 1537 8. gr. und lat. 3) Franc. Robortel, mit einer Umſchreibung der Dichtkunſt des Horaz und beſondern Abh. über die Satire, das Epigr. die Komödie, die ſcherz. Poeſie und die Elegie, Flor. 1548. f. Baſ. 1555. f. gr. und lat. 4) Vinc. Madius, und Bart. Lombardus, mit gemeinſchaftlichen Erklär. und mit beſondern Anmerk. von dem erſtern, Ven. 1550. f. gr. und lat. 5) Wil. Morell, Par. 1555. 8. gr. 6) Pet. Victorius, mit einem Commentar, Flor. 1560 und 1573. f. gr. und lat. 7) Ant. Riccoboni, mit der Rhetorik zuſ. und mit Scholien begleitet, Ven. 1579. 8. 1584. 4. Pat. 1587. 1591. 4. blos lateiniſch. 8) Frdr Sylburg, Frft. 1584. f. gr. und lat. 9) Dan. Heinſius, bey ſ. Abhandl. De Conſtitut. Tragoed. nach einer veränderten Ordnung, Lugd. B. 1611. 8. 1643. 12. gr. und lat. 10) Paol. Beni, mit einem weitläuftigen, nicht ſchlechten, lat. Commentar, in welchen der Text, einzeln, eingerückt iſt, Padua 1613. f. Ven. 1625. 1673. f. 11) Theod. Goulſton, Analyt. methodo illuſtr. Lond. 1623. 4. gr. und lat. und mit Sylburgs, Dan. Heinſius u. a. Anm. Cambr. 1696. 8. gr. und lat. welche Ausg. bey denen, zu Edinb. 1731. 12. gr. und lat. und Oxf. 1760. 8. gr. und lat. gemachten zum Grunde liegt. 12) T. Winſtanley mit verſch. Leſarten aus Handſchr. und Anm. und der Goulſtoniſchen Ueberſ. Oxf. 1780. 8. gr. und lat. 13) Th. Harles, Leipz. 1780. 8. gr. und lat. 14) Will. Cooke, nach Goulſton, Lond. 1788. 8. gr. und lat. 15) Frdr. Wolfg. Reiz, Leipz. 8. gr. wozu wir Anmerk. von Fr. Aug. Wolf zu erwarten haben. — — Ueberſezt in neuere Sprachen, und zwar in die Italieniſche iſt die Dichtkunſt des Ariſtoteles, von Bernardo Segni, mit der Rhetor. zuſammen, Fl. 1549. 4. — Von Lud. Caſtelvetro, mit eingedrucktem Texte, und einem groſſen Commentar, Wien 1570. 4. und mit vielen Weglaſſungen fungen aus dem Commentar, Baſ. 1576. 4. Gegen dieſe Ueberſ. und Erklär. ſchrieb Franc. Buonamici, Diſcorſi poet. in difeſa d'Ariſtotile, Fir. 1597. 4. Gravina ſagt von Caſtelvetro, quanto è acuto e diligente ed amator del vero, tanto è difficile ed affannoſo per quelle ſcholaſtiche reti, che agli altri ed a ſe ſteſſi, allora i maggiori ingegni tendeano. — Von A. Piccolomini, mit auch, zwar weitläuftigen aber doch faſt immer einſichtigen Anmerkungen, Sienna 1572. 4. Ven. 1575. 4. — Von Ott. Caſtelli, Rom 1642. 12. — Ein Auszug daraus von Metaſtaſio, Tor. 1784. 8. — — In das Spaniſche: Von Juan Paez de Caſtro gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts; aber, wahrſcheinlicher Weiſe, nie gedruckt; wenigſtens hat Gonzalez de Salas ſie nicht herausgegeben, deſſen Werk, meines Wiſſens, eine Erläuterung, nicht eine Ueberſetzung der Schrift des Ariſtoteles iſt. — Von Al. Ordoñez, mit dem Text, Mad. 1626. 4. neu herausg. von Caſ. Florez mit den Anm. des Heinſius und Batteux, Mad. 1778. 8. — — In das Franzöſiſche: In dem 7ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcript. wird einer alten franzöſiſchen Ueberſ. gedacht, wovon ſich Nachr. in dem Theſaurus des Brunes finden ſollen. — Von Norville, Par. 1671. 12. — Von And. Dacier mit ſo genannten kritiſchen, aber im Grunde wirklich unkritiſchen, Anmerk. Par. 1692. 4. Amſt. 1733. 12. — Von Ch. Batteux, mit dem Text, und einigen Anm. in den Quatre Poetiques, Par. 1771. 8. 2 B. Auch hat ebenderſelbe noch eine Analyſe der Poetik in dem 41ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. geliefert. — — In das Engliſche: Die, in Fabric. Bibl. Gr. Lib. III. c. 6. S. 124. dem H. Rymer zugeſchriebene Ueberſ. ſoll nie erſchienen ſeyn. — Von einem Ungen. Lond. 1705. 8. (Aus der franzöſiſchen Ueberſ. des Dacier genommen und mit den Anmerk. deſſelben.) — Von (J. Willis) Lond. 1775. 8. (ohne das Original nicht verſtändlich.) — Von Hen. Jam. Pye, Lond. 1788. 8. mit einigen, nicht ganz ſchlechten Anmerkungen. Auch hat der Verf. noch einen weitläuftigen Commentar verſprochen, und einen andern, von einem H. Nares angekündigt. Ob er, indeſſen, immer den Sinn des Ariſt. richtig getroffen, laſſe ich dahin geſtellt. — Von Th. Twining, Lond. 1789. 4. mit zwey Abhandl. über poetiſche und muſikal. Nachahmung, und einem weitläuftigen, und dem, meines Bedünkens, bis jetzt, beſten Commentar. Das übrigens der Verf. wie er verſichert, erſt, nach geendigter Arbeit, mit unſers Leſſings Dramaturgie bekannt geworden, iſt, ob er gleich, in einigen Punkten, von den Meynungen deſſelben abgeht, nicht ſehr wahrſcheinlich. — — In das Deutſche: Von Mich. Curtius, mit größtentheils Dacierſchen Anmerk. Han. 1753. 8. — — **Beſondre Erläuterungsſchriften:** In lateiniſcher Sprache: Poetica Ariſtotelica, ſ. vet. Tragoed. expoſitio, Auct. Frid. Rappolt, Lipſ. 1679. 1687. 1696. 12. — In Ariſtotelis notionem Tragoediae Comment. . . . Ren. Gotth. Loebel, Lipſ. 1786. 4. — In italieniſcher Sprache: Ein Speculum Poet. Ariſtot. von Giov. Chiodino da Monte Melone, findet ſich, bey deſſen Rhetorik, Ven. 1613. 8. — Der Diſcorſo della Poetica des Camillo Pellegrino, Ven. 1618. 8. iſt nichts, als eine Erklär. einer Stelle aus des Ariſtot. Poetik. — In dem Saggio di Letterarj Eſercizj degli Acad. Filergiti di Forlì finden ſich S. 1 u. f. vier Lezioni darüber, von dem C. Fabbrizio Ant. Monſignani, als Dell' imitazione poetica, e della ſua diffinizione; dell' azione, e coſe da ſomigliarſi, come materia della poet. imitazione; della miſura delle parole, come iſtrumento dell' imitazione; del fine della poet. imitazione. — Spoſizione della Poet. d'Ariſtot. di Orat. Marta col Caſtelvetro, in den Rime und Proſe des erſtern, Nap. 1616. 4. — Ragionamente poetici e riſpoſte ſopra la Poet. d'Ariſt. von Giov. Colle Belluneſe, in ſ. Academia

---

*) Art de poetique.

**) Eſſay on Criticiſm.

Colle Belluneſe, Ven. 1623. 4. — In ſpaniſcher Sprache: Nueva idea de la Tragedia antigua, ó illuſtracion ultima al libro ſingular de Poetica de Ariſt. p. D. Joſ. Ant. Gonzalez de Salas: primera parte. Tragedia practica y obſervac. que deben preceder a la Tragedia Eſpañola intitul. las Troyanas, parte ſeg. Mad. 1633. 4. Neu herausg. von Franc. Cerdo y Rico, Mad. 1778. 8. 2 B. — In franzöſiſcher Sprache: Die Reflex. ſur la Poetique et ſur les Ouvrages des Poet. anc. et modernes, des Rene Rapin, Par. 1674. 12. und ſehr verändert, Par. 1684. 4. und im 2ten B. S. 85 ſ. Oeuvr. Haye 1725. 12. ſind im Grunde nichts, wie auch der Verf. ſelbſt ſagt, als ein Commentar über den Ariſtoteles. Das Werk, ſo mittelmäßig es iſt, veranlaßte den bekannten Fr. Vavaſſor, Remarques . . . Par. 1675. 12. darüber zu ſchreiben, die nur dadurch merkwürdig ſind, daß Rapin eine obrigkeitliche Unterdrückung derſelben auswirkte, ob er gleich auch ſonſt noch eine Reponſe . . . Par. 1675. 12. drucken ließ. Die beyden letztern ſind, indeſſen, in den Werken des erſtern, Amſt. 1709. f. wieder abgedruckt worden; und bey dieſer Gelegenheit erſchien eine Critique des Remarques, von l'Enfant, in den Nouv. de la Republ. des Lettres, März 1710. In das Engliſche ſind die Reflex. des Rapin, von Rymer, mit einer berüchtigten crit. Vorrede, 1694. 8. überſ. — Außer der, von Ch. Batteux bereits angeführten Zergliederung der Dichtk. des Ariſtot. finden ſich, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. verſchiedene Abhandl. von ihm darüber, als De la nature et des fins de la Tragedie, welches Rochefort, in einer Abh. Sur l'objet de la Trag. chez les Gr. widerlegte, und darauf eine zweyte Abh. von Batteux veranlaßte, worauf jener wieder mit einer zweyten Abh. unter ähnlichem Titel antwortete: de la nature et des fins de la Comedie, und de l'Epopée comparée avec la Traged. et l'Hiſtoire, welche ſämmtlich, unter dem Titel: Quatre Mem. de Mr. l'Abbe Batteux ſur la Poet. d'Ariſt. . . . Gen. (Berl.) 1781. 8. zuſammen gedruckt worden ſind. — In den Melang. de Litterat. etrang. Par. 1785. 12. ein Aufſatz, welcher das enthält, was über die drey Einheiten in dem Ariſt. geſagt worden iſt. — — In deutſcher Sprache: Vortrefliche Erläuter. in G. E. Leſſings Hamburgiſcher Dramaturgie. — — Nach dem Conſpectus criticar. Obſervat. in Script. gr. et lat. von Burghes, haben wir dort verſchiedene, bis jetzt ungedruckte Anmerk. zu der Dichtkunſt des Ariſt. zu erwarten. — — Noch iſt, von griechiſchen Schriftſtellern, welche über Dichtkunſt geſchrieben, eine Abhandlung des Proklus übrig, welche Friedr. Morell, Par. 1615. 12. gr. und lat. herausgegeben hat. —

Von römiſchen Schriftſtellern: Der Brief des Horaz an die Piſonen iſt, zu oft, als eine eigentliche Dichtkunſt angeſehen und behandelt worden, als daß, wenn nicht auch H. Sulzer ihn ſo gar, als das Werk, „in welchem die wichtigſten Lehren der Kunſt auf die vollkommenſte Weiſe vorgetragen ſind," dargeſtellt hätte, er nicht hier eine Stelle verdienen ſollte. Gedruckt findet er ſich bey den Werken des Dichters (S. den Art. Horaz) und einzeln, mit den Commentar. des Acrons und Porphyrions iſt er, unter andern, von R. Stephanus, Par. 1533. 4. herausgegeben worden. Unter den vielen, darüber beſonders geſchriebenen lateiniſchen Commentarien von Neuern ſind, meines Bedünkens, die merkwürdigſten der von Janus Parrhaſius, Neap. 1531. 4. Par. 1533. Ven. 1555. 4. Von Pomp. Gauricus, Rom 1541. 4. Von Jaſ. de Nores, Par. 1544. 8. Ven. 1553. 8. Von Fr. Robortelli, bey ſ. Dichtkunſt des Ariſtoteles, Flor. 1548. Baſ. 1555. f. Von Vinc. Madius, bey ſ. Dichtkunſt des Ariſtot. Fl. 1550. f. Von Giac. Griſoli, Flor. 1550. 4. und mit Vertheidigung gegen Jaſ. de Nores, Ven. 1562. 8. Von Achilles Statius, Antw. 1553. 4. Von Franc. Luiſini, Ven. 1554. 4. Von

Giov. B. Pigna, Ven. 1561. f. Von Aldus Manutius, Ven. 1576. 4. Von Joh. Sturm, Straſsb. 1576. 8. Rudolſt. 1718. 8. Von Th. Correa, Ven. 1587. 8. Von Nic. Colonius (Solonius) Berg. 1587. 8. Von Erc. Manzoni, Berg. 1604. 4. Franc. de Cascales de Murzia Valent. 1659. 4. und bey der neuen Ausgabe ſ. Tablas poeticas, Mad. 1779. 8. (worin das Werk des Horaz ſelbſt ganz anders, wie gewöhnlich, geordnet iſt) Verſchiedene dieſer, und noch mehr Commentare von andern, finden ſich auch in der Ausgabe der ſämmtlichen Werke des Horaz, Baſ. 1580. f. Und auch in den ſpätern Ausgaben dieſer Werke von Baxter, Geſner, Bentley, Cuningham, Valart, Dorighell, Poinſinet de Sivry, u. a. m. finden ſich Erläuterungen über dieſen Brief. — Unter den beſondern Comment. in neuern Sprachen, iſt der merkwürdigſte der, mit verſchiedenen Abhandlungen begleitete von Rob. Hurd, Lond 1753. 8. 2 B. 1766. 8. 3 B. Deutſch, von Joh. Jac. Eſchenburg, Leipz. 1772. 8. 2 B. — — Ueberſetzt (und zuweilen nur paraphraſirt) oder öfterer mit Erklär. und Erläuter. begleitet, iſt der Brief an die Pisonen, in die italieniſche Sprache, von Lud. Dolce, Ven. 1535. 8. verb. ebend. 1559. 8. in reimfr. Verſen und mit einem Commentar; von Giov. Fabbrini da Fighine, Ven. 1587. 4. 1699. 4. nur die Dichtkunſt allein, obgleich das Werk den Titel, Opere, führt; aber mit Erklärungen, von Sc. Ponze, Neap. 1610. 4. in Octaven, und mit Anmerkungen; von Lud. Leporeo. Rom 1630. 8. in reimfr. Verſen; von Paol. Abriani, Ven. 1663. 1680. 12. in reimfr. Verſen; von Loretto Mattei, Bol. 1686. 8. in Octaven; von Ceſ. Graſſini, Ferr. 1698. 4. in Terzinen; von Giovb. Baccondi, 1698. 12. in reimfr. Verſen; von Pand. Spannochi, Siena (1714) 8. eben ſo; von Sertor. Quadromanni, in ſ. Lettere, S. 245. Nap. 1714. 8. aber früher geſchrieben; auch ſoll von ihm noch eine Ueberſetzung eben dieſes Gedichtes in reimfr. Verſen vorhanden ſeyn; von dem Conte Giovb. della Torre, Mil. 1730. 8. in Proſe, und mit Erklärungen; von Ben. Pasqualigo, Ven. 1726. 8. in reimfr. Verſen; von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Greg. Redi, Ven. 1751. 8. ebenfalls mit den übrigen Ged. des Horaz; von Giuſ. Rota, Berg. 1758. 8. in Octaven; von Ant. Frc. Gerbini, Mil. 1754. 8. in Proſe; von Ant. Viet. Petrial, Rom 1777. 8. in Terzinen, und mit einer veränderten Ordnung des Textes; von Bertola, Siena 1781. 1782. 8. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters. — In das Spaniſche; von Vinc. da Espinel in ſ. Rimas, Mad. 1591. 8. und im 1ten B. S. 1 u. f. des Parnaſo Español, in reimfr. Verſen; von Luis de Zapata, Liſb. 1592. 4. eben ſo; Von Villen de Biedma, Gran. 1599. 4. mit den übrigen W. des Dichters; von Juan de Iriarte, Mad. 1777. 8. — In das Franzöſiſche: von Jacq. Pelletier, Par. 1545. 12. in Verſen; von den Gebrüdern d'Agneaux, Par. 1588. 8. mit den ſämmtlichen Werken, in Verſen; von Mich. Marolles, Par. 1652. 8. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Proſe; von Et. Martignac, Par. 1678. 12. 1 B. eben ſo; von dem P. Jer. Tartaron, Par. 1685. 12. eben ſo; von Andr. Dacier, Par 1689 u. f. 12. mit den übrigen Ged. des H. in Proſe; von Dav. Aug. Brueys, Par. 1683. 12. mehr Umſchreib. als Ueberſetzung; von Prepetit de Grammont, Par. 1711. 12. in Proſe; von dem Abt Pellegrin, Par. 1715. 8. mit den übrigen Werken des Dichters; von Frc. de Maucroix, Par. 1726. 12. in Proſe; von dem P. Etienne Sanadon, Par. 1728. 4. 2 B. mit den ſämmtl. Gedichten des Horaz, in Proſe; von Ch. Batteux im 3ten Bde. ſ. Cours de belles lettres, Par. 1747. 12. und in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. 2 B. in Proſa; von einem Ungen. Par. 1752. 12. mit den ſämmtl. Schriften des Dichters, in Verſen; von Binet, Par. 1783. 16. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters; von Vidal, Par. 1783. 8. in Proſe; von einem Ungen. P. 1789. 12. —

In das Engliſche; von Ben Jonſon († 1637) in dem 7ten B. ſ. W. Lond. 1716. 8. in Verſen; von J. Oldham († 1683) paraphr. in ſ. W. Lond. 1722. 12. 2 B. in Verſen; von dem Gr. v. Roſcommon, († 1684) in ſ. Poems, Lond. 1717. 8. in reimfr. Verſen; von Th. Creech, Lond. 1684. 1737. 8. mit den übrigen Gedichten des Horaz; von Dunſter, Lond. 1719. 8. mit den übrigen Epiſteln und Briefen; Phil. Francis, Lond. 1743 8. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Verſen; von Stirling, L. 1752-1753. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Horaz; von W. Popple, L. 1753. 4. in Verſen; von Chr. Smart, L. 1757. 12. 2 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Proſe; von J. Duncombe, L. 1758-1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. mit den übrigen Werken des Dichters, in Verſen; von einem Ungen. L. 1774. 8. mit einem Commentar; von G. Colmann, Lond. 1783. 4. in reimfr. Verſen und einer, der Wielandſchen ähnlichen, Erklärung. — In das Deutſche: von Buchholz, Rinteln 1639. 8. nebſt dem erſten Buch der Oden, in Reimen; von Rothe, Baſel 1671. 8. mit den übrigen W. des H. in Proſa; von Rulf, Leipz. 1698. 8. eben ſo; von Eccard, in den Poet. Nebenſtunden, Braunſchweig 1721. 8. in Verſen; von C. Gottſched, in ſ. Kritiſchen Dichtkunſt, Leipz. 1729. 8. in Reime; von L. H. Lange, Lübeck 1730. 8. in Reime; von Groſchuf, Caſſel 1749. 8. mit den übrigen Gedichten des H. in Proſa; von G. Lange, Halle 1752. 8. nebſt den Oden, in reimfr. Verſen; von C. W. Ramler, in ſ. Batteux, Leipz. 1756. 8. in Proſe; in den Werken, Amſt. 1773 u. f. 8. in Proſa; von M. Wieland, Deſſau 1782. 8. nebſt den übrigen Ep. des Horaz, in reimfr. Jamben, und einer Erklärung; von J. And. Michelſen, Halle 1784. 8. in Proſe; von Theod. Plazzaro, in den Gedichten, der Ehre und Freundſch. geſungen, Kempten 1787. 8. in Hexametern. — Einzeln, iſt die Ramlerſche und Wielandſche Ueberſetzung, Baſel 1789. 8. abgedruckt worden. — — Beſondre Erläuterungsſchriften darüber: in lateiniſcher Sprache: Deutis poet. Horat. virtutibus et vitiis, D. Polyc. Leiſeri, Hal. 1720. 4. — Artis Poet. Horat. Deſcript. D. P. Chr. Henrici, Alt. 1760. 4. — Adverſar. quaedam in Horat. Artem poetic. Auct. Io. Gotthelf Lindner, Regiom. — Horatius fabular. ſcenicar. praeceptor, Auct. Frd. Aug. Wiedeburg, Helmſt. 1775. 8. — De Horatio, Platonis aemulo, ejusque Epiſt. ad Piſones cum huius Phaedro comparatione, Auct. Car. Godof. Schreiter, Lipſ. 1789. 4. — In franzöſiſcher Sprache: Diſſertat. critique ſur l'art poet. d'Hor. où l'on donne une idée générale des pièces de theatre, et où l'on examine ſi un Poete doit préferer les caractères connus aux caractères inventés ... p. MM. Dacier et de Sevigné, Par. 1697. 12. — In holländiſcher Sprache: J. Oudaans Aanmerkingen over Q. Horatius Dichtkonſt .. Amſt. 1713. 8. —

Schriften von Neuern über die Theorie der Dichtkunſt, in lateiniſcher Sprache: Die älteſte, mir bekannte, iſt ein Gedicht, ums J. 1200 von einem Engländer, Gottf. Vineſauf, unter dem Titel De nova Poetria, deſſen Warton, in der 2ten Diſſert. Bl. k. vor dem 1ten B. ſ. Hiſtory of Engl. Poetry gedenkt, und deſſen Abſicht dahin geht, die alten römiſchen Versarten zu empfehlen, und die leoniniſchen Reime zu verdrängen. — De vulgari Eloquentia, Libri duo, von Dante, welche von J. G. Triſſino zuerſt italieniſch, bey ſ. Poetica, Vic. 1529. f. herausgegeben worden, und auch ſo in dem 1ten B. S. 36 der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. abgedruckt ſind. Lateiniſch erſchienen ſie, aber nur das zweyte Buch, ex libris Corbinelli, Par. 1577. 8. und beyde Bücher lat. und italieniſch, in den Opere di Triſſino 1729. 4. (Das erſte Buch handelt, in 19 Kap. von der Sprache überhaupt; das zweyte, in 13 Kap. von der italieniſchen, und von der Canzone. Daß es, Anfangs, für untergeſchoben, und noch von Creſcimbeni dafür gehalten wurde, und ſo mancherley Streitigkeiten veranlaßte, iſt bekannt. Uebrigens erhellt aus mehrern Stellen darin, daß der Verf. das Werk weiter fortſetzen wollen.) — Ein anderes, ums J. 1332, von Ant. da Tempo geſchriebenes, ungedrucktes Werk, Summa Artis Ritmici vulgaris, wird nur dadurch merkwürdig, daß man daraus die verſchiedenen Dichtarten der Zeit kennen lernt. Die von ihm benannten und behandelten, ſind: Sonetus, (deren er 16 verſchiedene Arten annimmt) Ballata, Cantio extenſa, Rotundellus, Mandrialis, Serventeſius, und Motus confectus. S. Muratori, Della perfetta poeſia, B. 1. S. 16. Ven. 1770. 4.) — De arte poetica, Lib. III. von Marco Hieron. Vida, Cremona 1520. 8. Mit einer Abh. von A. Klotz, Altenb. 1766. 8. und in ſ. Werken, Rom 1527. 4. Patav. 1731. 4. 2 B. (Da einmahl der Brief des Horaz an die Piſonen hier eine Stelle erhalten mußte, ſo war es nothwendig, auch den eigentlichen Lehrgedichten über die Poeſie einen Platz hier zu geben. Ueberſetzt iſt dieſes in das Franzöſiſche von Batteux, in den Quatre Poet. Par. 1771. 8. in Proſa; in das Ital. von Nic. Montoni, Ven. ſ. a. 8. in reimfreye Verſe; und in das Engl. von Chriſtoph Pitt, in den Miſcell. Poems, Lond. 1725. 8. Auch ſoll Matth. Concanen noch eine Ueberſ. davon verfertigt haben; und der 22te und 23te der Briefe zur Bildung des Geſchmacks Th. 1. S. 441. u. f. handelt davon. Wenn das Werk auch, als Gedicht, größeres Verdienſt haben ſollte, als z. B. Scaliger ihm zuſchreibt: ſo hat es doch, als Poetik, ein ſehr geringes.) — In artem poeticam Primordia ſcript. Naulea Bianco Campiano, Venet. 1522. 1552. 8. — De Poet. Lib. VI. Auct. Ant. Seb. Minturnus, Ven. 1559. 4. — Io. Ant. Viperani De Poet. Lib. tres, Antv. 1558 und 1579. 8. (Die verſchiedenen Kap. des Buches handeln: De nomine et vi Poeticae; de orig. et laudibus Poetices; de Poeta; de materia Poetae; de fine Poetae; de poemat. et poeſ. ſignificatione; de generibus Poeticae; de imitat. ſ. fabula; de conformat. fabulae; de epiſodiis et digreſſionibus; de fabulae formis; de fab. partibus; de rat. fingendi; de mirabil. rerum fictionibus; de decoro; de carmine; de poet. diction. ornatu; quod potius imitat. cura quam carminis habenda ſit; de pulchritud. poematis; Lib. II. De poemat. differentiis, de Epopoeia; quae in Epop. nonnulli requirant; de nat. ſ. forma Epopoeiae; de partibus Epopoeiae; unde princ. narrat. in Epop. ducatur; quae praec. in narrand. ſervanda ſint; de Tragoedia, de nat. et forma Tragoediae; de partib. Tragoediae; utr. praeſtant. ſit, Trag. an Epopoeia; de origine Comoediae deque ejus generibus; de notat. et definit. Comoediae; de forma Comoediae; de partibus Comoediae; Trag. et Com. inter ſe conferuntur quidque ſit Tragic. explicatur; Lib. III. De Satyris; Quo pacto Satyri primum in Trag. immiſſi, deinde excluſi fuerint; de fab. ſatyrica; An Com. Satyros habuerit; de Satyr. Latinorum; de Mimo; de bucol. poeſi; quid bucol. Poeſ. et quae ejus, et quot partes ſint; de melico poem. ſ. lyrico; an ulla ſit in lyr. imitatio, quotve lyr. poem. partes ſint; de choro lyrico; de dithyrambico. Uebrigens iſt das Werk, im Grunde, nichts, als ein Commentar über den Brief an die Piſonen, und enthält mehr Erläuterungen über das, was die, darin behandelten Dichtarten, bey den alten waren, als über das, was ſie ſeyn könnten oder ſollten, und auch dieſe ſind nur ſehr oberflächlich.) — Iul. Caeſaris Scaligeri Poetices Libri ſeptem apud Vincentium, (Gen.) 1561. f. Apd. Pet. Santandreanum 1581. 8. In Bibl. Commeliano 1617. 8. und öft. (Das Werk beſteht, bekanntermaßen, aus ſieben Büchern, Hiſtoricus, in 57 Kap. Hyle, in 48 Kap. Idea, in 127 Kap. Paraſceve, in 49 Kap. Criticus, in 17 Kap. Hypercriticus, in 7 Kap. Epinomis, 2 Th. wovon der erſte 8, und der zweyte 3 Kap. enthält. Daß es, zur völligen Verſtändlichkeit der Dichtungsarten der Alten viel brauchbares enthält, läßt ſich nicht läugnen, obgleich ſonſt Scaliger nicht eben viel Gefühl für Poeſie, und richtige Begriffe davon überhaupt gehabt zu haben ſcheint, wie es der, dem Virgil gegebene Vorzug vor dem Homer zur Gnüge beweiſt.) — Geo. Fabricii, De re poet. Lib. IV. Antv. 1565. 16. verm. in 7 Büchern, Typ. Voegel. 1574. 12. Par. 1584. 16. Mit Zuſätzen und allerhand Veränderungen gab Pet. Baudeſianus Ceſtius, das Werk, als ſein Eigenthum, unter dem Titel: Poet. Lat. Theſaurus in Lib. X. comprehenſus (Lyon) 1586. 15. heraus. — De Arte Poet. Auct. Fr. Sanchez, Antv. 1582. 8. (Das Werk erſchien, urſprünglich, unter dem Titel: De Auctoribus interpretandis, ſ. de Exercitatione, ich kenne es aber nur aus ſehr allgemeinen Nachrichten, und aus dem Lobe, welches D. Auguſtin de Montiano, in ſ. Diſcurſo ſobre las Traged. Eſpan. ihm, S. 65. Mad. 1750. 8. giebt.) — Ant. Riccoboni Poetica, Poeticam Ariſtotelicam per paraphr. explicans, et nonnullas Lud. Caſtelvetri captiones refellens, Ven. 1584. 4. und Ebenderſelbe: Poetica: Praecepta Ariſtotelis c. praec. Horatii collata, Patav. 1591. 8. — Iac. Pontani Poeticar. Inſtitut. Lib. III. Ingolſt. 1594. 8. verb. 1597. 8. (In den ſechszehn Kapiteln des erſten Buches handelt der Verf. De neceſſitate artis; notatio et natura Poetices; Poet. neceſſario imitari; Poet. ex neceſſitate carmen adhiberi, et de ordinibus Poetarum; quae materia Poetae; quis Poetae finis; quid diſtent poema et poeſis; tres poemat. modi, eorumque appellationes et ſpecies; de exercitat. et modo ſcribendi; de imitatione et quaenam quoque pacto imitanda; de argumento viribus convenienter ſumendo, conquirendam prius rer. ac verbor. ſupellectilem, et de tranquillitate animi ac ſeceſſu; de judicio; de erratis poetarum; de vitiis carminum; de diligentia emendationis. In den 39 Kap. des zweyten Buches, De Epopoeia. De Comoed. De Trag. De Elegiaca poeſi. De lyr. Poeſi. De Hymno. De jambea Poeſ. und De ſatyr. Poeſi; und in den 24 Kap. des dritten Buches, De Epigr. und De Epitaphio ſeu funebri Poeſi) — Tractatio de Poeſi ethica, humana et fabuloſa, collata cum vera, honeſta, et ſacra, Auct. Ant. Poſſevinus, Lugd. B. 1595. 8. — und bey dieſem Werke, die Schrift des Macarius Mutius De ratione ſcribendi Poemata. — Iac. Maſenii Paleſtra Eloquentiae ligatae, Colon. 1661. 12. — Alex. Donati De Arte poet. Lib. III. Rom. 1631. 16. — Ger. Ioa. Voſſii de artis poet. nat. et conſtitutione Liber, Amſt. 1647. 4. und Ebendeſſelben Poet. Inſtitut. Lib. III. Hag. Com. 1647. 4. und im 3ten Bde. ſ. W. Amſt. 1697. f. — Lor. Le Brun Eloquentia poetica, ſ. praecepta poet. exemplis illuſtr. Par. 1655. 8. — Mart. du Cigne Ars poet. in duos libros diviſa, Andom. 1666. 8. — Der dritte Theil des erſten Bandes der Philoſ. rationalis des Carlo Renaldini, Padov. 1681. f. beſteht aus einer, nicht ſchlechten Poetik. — Leon. Friſonii De Poemate, Lib. III. Bord. 1682. 8. (Für Kinder, und vorzüglich über das Epiſche Gedicht; aber auch mit der Abſicht, chriſtliche Nachahmungen der alten Dichter zu bilden.) — Ios. de Kenut Obſervat. poet. exempl. illuſtratae. 1688. 8. — Ios. Iac. Meſcolii Artis poet. inſtitut. Flor. 1692. 12. — Ars poet. in pluribus Diſſertat. comic. paſtorit. tragic. tragicom. Taſſi, Bonarelli, Quinault, Pet. Cornelii, Guarini, aliorumque ad cryſim revocantibus, perquiſita et vindic. Luc. 1713. 4. — Praelect. poet. Auct. Ioſ. Trapp. Oxon. 1716. 8. 3 Th. Engl. Lond. 1742. 8. (Das Werk beſteht überhaupt aus 19 Vorleſ. über Natur und Urſprung der Poeſie; über poetiſchen Styl; über Schönheit

heit der Gedanken, oder das Erhabene und Zierliche; über Epigramm, Elegie, Hirtengedicht, Lehrgedicht, lyr. Poeſie, Satire, Drama, Komödie, Tragödie und Heldengedicht. Den Hauptzweck der Poeſie ſetzt der V. in Unterricht; und für die charakteriſirten Darſtellungen der alten Dichter ſcheint er keinen Sinn zu haben.) — Ars poet. gener. ad Aeſthetic. ſeu doctrinam boni guſtus conform. auct. Geo. Aloyſ. Szerdaheli, Bud. 1784. 8. Dieſe, hier angeführten, lateiniſchen, Schriften von der Theorie der Dichtkunſt, hätten ſich noch mit vielen vermehren laſſen; da aber ſo wohl die fehlenden, als die angezeigten, größtentheils, keinen andern Zweck haben, als über- und in der lateiniſchen Dichtkunſt Belehrung zu geben, (obgleich unter die letztern keine derjenigen, welche blos, oder doch Vorzugsweiſe, nur von der Verskunſt Unterricht ertheilen, wie die Poet. major per Acad. Gieſſenae Profeſſores . . . Gieſſ. 1608. 1617. 7. u. d. m. aufgenommen worden ſind) ſo ſchienen doch, zur Bildung eines richtigen Begriffes von der Behandlung und Cultur dieſes Zweiges der Litteratur die vorhergehenden hinlänglich, und nur zu dieſem Zwecke iſt der Innhalt verſchiedener, ausführlich, angegeben worden. Ein großer Theil derſelben iſt blos für die Schulen und Akademien geſchrieben, enthält aber doch, wenn nicht immer brauchbares Raiſonnement, doch brauchbare Nachrichten. — —

Von der Theorie der Dichtkunſt, in italieniſcher Sprache: Della Poetica di Gian Giorgio Triſſino, Diviſione IV. Vic. 1529. f. und die Diviſ. V. e VI. Ven. 1562. 4. zuſammen in ſ. Opere, Ver. 1729. 4. 2 B. (Die erſte Abtheilung handelt von der Sprache überhaupt, von Deutlichkeit, Größe, Schönheit, von dem Lieblichen, und von Wahrheit; die zweyte und dritte vom Reime, Verſe und den Sylbenmaßen; die vierte vom Sonet, Ballate, Canzone, Mandrial, Serventeſi; die fünfte vom Drama, beſonders vom Trauerſpiel; die ſechſte vorzüglich vom Luſtſpiel) — La Poetica di Bern. Danielo, Ven. 1536. 4. (Das Werk beſteht aus zwey Büchern, und iſt in Geſprächen geſchrieben.) — Lezione (6) della poetica e della poeſia, von Bened. Varchi, in den Lezione lette publicamente nell' Acad. Florentina, Fior. 1549. 4. ebend. 1560-1561. 4. 2 B. verm. ebend. 1590. 4. (S. 566 und 593 der letztern Ausg.) — Diſcorſi di Giamb. Giraldi Cintio intorno all comporre de' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere de Poeſie, Vineg. 1554. 4. — Della vera Poetica, Libro uno, di Giov. Pietr. Capriano, Vin. 1555. 4. — Ragionamento della Poeſia, di Bern. Taſſo, Vin. 1562. 4. und bey dem 2ten Bde. ſ. Lettere, Pad. 1733. 8. — L'arte poetica del Sign. Ant. Minturno, nella quale ſi contengono i precetti eroici, tragici, comici, ſatirici, e d'ogn' altra poeſia, con la dottrina de' Sonetti, Canzoni . . . e ſi dichiara a ſuoi luoghi tutto quel, che da Ariſtotile, Orazio, ed altri Autori greci e latini è ſtato ſcritto per ammaeſtramento di Poet. . . (Ven.) 1564. 4. Nap. 1725. 4. (Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, und beſteht aus vier Büchern; in dem erſten wird von der Abtheilung der Poeſie und dem Unterſchiede der verſchiedenen Gattungen, ſo wie von dem Urſprunge der Poeſie, und von dem epiſchen und dem romantiſchen Gedicht, welches der Verfaſſer von dem erſtern dadurch unterſcheidet, daß es, an Statt daß die Epopee eine memorevole facenda perfetta d'una illuſtre perſona nachahmt, eine congregatione di Caualieri e di Donne, e di coſe da guerra, e da pace, quantunque in queſta maſſa uno ſi rechi inanzi, il qual habbia à fare ſopra tutti gli altri glorioſo, zum Gegenſtande habe, gehandelt; in dem zweyten, vom Drama überhaupt, von der Tragödie, von der Komödie, und dem Satyrſpiel; in dem dritten von der lyriſchen (meliſchen) Poeſie, als von der Canzone, von der Seſtine, von dem Sonet, von der Ballade, vom

Madrigal, von der Serventeſe, von der Octava Rima, von der Barzoletta, oder Frottola, von der Elegie, von der Satire, von der jambiſchen Poeſie, und vom Epigram; in dem vierten von der Sprache überhaupt, von den Figuren, dem Numerus u. d. m.) — La Topica poetica di Giov. Andr. Gilio da Fabriano, Vineg. 1580. 4. — Ragionamento di Agnolo Segni ſopra le coſe pertinente alla Poetica, Fir. 1581. 8. (Die Schrift beſteht aus vier Lezioni, worin von der poetiſchen Nachahmung, von der Fabel, und von den Wirkungen der Poeſie gehandelt wird.) — Della Poetica di Franc. Patricj la Deca diſputata, Ferr. 1586. 4. (Die Deca iſtoriale dieſes Werks, welche eigentlich den erſten Theil des Werkes ausmacht, iſt, bey dem vorhergehenden Artikel angezeigt. Von der Deca diſputata ſagt P. Beni, in der Vorrede zu ſ. Commentar des Ariſtoteles: Certe Fr. Patritius tam multa novavit in poeſi, tam frequenter a Madio ac caeteris explanatoribus illis diſceſſiſſe, uſque adeo varias eorum opiniones et interpretationes excogitavit, ut verius (ſi ei credas) operam illi ſuam luſiſſe, quam poetica Ariſtotelis decreta illuſtraſſe dicendi ſint, woraus denn erhellt, daß man damahls auch in Rückſicht auf Meynungen über Poeſie nicht von dem Ariſtoteles abweichen können, ohne für einen Neuerer gehalten zu werden.) — Diſcorſi del S. Torquato Taſſo dell Arte poetica, et in particolare del Poema heroico .... Ven. 1587. 4. (Dieſer Diſcorſi ſind drey, wovon der erſte von der Wahl der Materie, der zweyte von der Anordnung, und der dritte von der Ausbildung derſelben, oder von der Darſtellung, aber immer mit Rückſicht auf das epiſche Gedicht, handelt, welches er nicht, wie mehrere italieniſche Theoretiker dieſer Zeit, als verſchieden von der Romanze, angeſehen wiſſen will.) — Diſcorſo di Giaſ. di Nores intorno a quej principj, cagione e accreſcimenti, che la Comedia, la Tragedia, e'l Poema eroico ricevono dalla filoſofia morale e civile, e da' Governatori delle republiche, Pad. 1587. 4. und, als Fortſetzung deſſelben, Poetica ... nella quale per via di diffinizione e de diviſione ſi tratta, ſecondo l'opinione d'Ariſtotele, della Tragedia, del Poema eroico, e della Comedia, Pad. 1588. 4. (Die, von dem Verf. in der erſten Schrift, gefällten Urtheile über die Tragikomödie, und den Paſtor fido des Guarini, veranlaßten mehrere Streitſchriften, als 1) Verrato, ovvero difeſa di quanto ha ſcritto M. Giaſ. di Nores contra le Tragic. e le Paſtorali ... Ferr. 1588. 4. von Guarini. Geſpräche zwiſchen einem, damahls berühmten Schauſpieler, Verrato, und Nores. 2) Dieſer antwortete darauf mit einer Apologia, Pad. 1590. 4. worauf 3) Il Verrato II. ... Fir. 1593. 4. erſchien; und aus dem erſten und letztern iſt, 4) ein Compendio della Poeſia tragicomica, Ven. 1601. 4. 1630. 4. gezogen worden.) — Avvertimenti nell poetare, da Guil. Ceſ. Corteſe, Nap. 1591. 8. — Diſcorſi poetici di Fauſtino Summo, Pad. ne' quali ſi diſcorrono le più principali quiſtioni di Poeſia, e ſi dichiarono molti luoghi dubbj e difficili intorno all'arte del poetare, ſecondo la mente di Ariſtotele, di Platone, e di altri buoni autori, Pad. 1600. 4. — Bey dem Gedichte Del Roſario di Maria Vergine, R. 1601. 8. von Giov. Bern. Brandt, findet ſich ein Trattato del Arte poetica. — Proginnaſmi poetici di Udeno Niſiely (Bened. Fioretti) Fir. 1620-1639. 4. 5 Bde. und Aggiunzioni .... Fir. 1660. 4. Zuſammen. Fir. 1695. 4. 5 Bde. (Der erſte B. enthält 40, der zweyte 58, der dritte 164, der vierte 107, und der fünfte 61 Abſchnitte; aber ſie folgen ohne Verbindung, z. B. Comparazione, Ironia, Sentenza, Proſopopea, Apoſiopeſi, Motti, und Coro, e alcune ſue più notabili circuſtanze, oder Ortografia und Affetto lodato nell' opere auf einander. Der Verf. hat das, was ihm bey dem

Leſen der griechiſchen, lateiniſchen und italieniſchen Schriftſteller aller Art, einzeln, niedergeſchrieben; und, ohngeachtet es ihm nicht an einzeln feinen Bemerkungen und Erläuterungen über Dichter und dichteriſche Stellen fehlt, doch wohl ſeinen Ruf bey den Italiänern nur ſeiner, in dem Werke gezeigten, unermeßlichen Beleſenheit zu verdanken. Nicht blos Dichter, ſondern auch die wichtigſten alten Geſchichtſchreiber, Philoſophen und Redner werden in ſeinem Werke beurtheilt. (Aber der Innhalt der verſchiedenen Abſchnitte würde zu viel Raum wegnehmen.) — Poetica eccleſiaſtica e civile di Celſo Zani . . . nella quale ſi pone in chiaro la diffinizione della poeſia commune alla Tragedia e all' Epopeja, Rom. 1643. 4. — Trattato della Poeſia, di Flav. Querengo, Padova 1644. 4. — Poetica di Giuſ. Batiſta, Ven. 1676. 12. — Diſcorſo di Nic. Cicognari, di nuova invenzione diſegnato ſul idee d'amico e celebre Poeta, Parma 1696. 4. — La bellezza della volgar Poeſia, di Giov. Mar. Creſcimbeni . . . . R. 1700. 4. und verm. im 6ten B. ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, Ven. 1730. 4. (Das Werk beſteht aus neun Geſprächen zwiſchen Arkadiern, wovon die vier erſten von den Eigenheiten, den Schönheiten und Fehlern, des Sonets und der lyriſchen Poeſie überhaupt, mit Rückſicht auf ein paar Sonnete des Coſtanzo, das fünfte von den Eigenheiten der tragiſchen und der dramatiſchen Paſtoral-Poeſie, das ſechſte von der Komödie, das ſiebente und achte von der epiſchen Poeſie, mit Rückſicht auf des Ant. Caraccio Imperio vendicato, und das neunte von dem Geſchmack des achtzehnten Jahrhundertes, in der lyriſchen Poeſie, und vorzüglich im Sonet, handelt. Die Schönheit theilt er in Schönheit der Natur, und der Kunſt; die erſte iſt die innere, die andre iſt die äußre Schönheit, und ogni coſa deſiderabile e commendabile iſt ihm ſchön. Der Dichter muß beyde verbinden, oder ſotto vaga e leggiadra corteccia richiuder nobili e efficaci ſenſi; und, weit entfernt, allen ſeinen Landsleuten dieſes Talent zuzuſprechen, nennt er, vorzüglich, nur den Petrarca, Bembo, Caſa, Tanſillo, Sannazar, Caro, als ſolche, welche beydes verſtanden haben. Aber da Creſc. weder Dichter, noch Philoſoph war; ſo darf man nicht viel Aufſchlüſſe in ſ. Werke erwarten. Auch iſt der ganze Zweck deſſelben ſichtlich nichts als Empfehlung der Arkadier. — Della Ragione poetica Libri due . . . di Vinc. Gravina, Rom. 1704. 4. Ven. 1731. 4. Franz. von Requier, Par. 1755. 12. (Ob das Werk gleich bereits, in ſo fern es Beurtheilungen von Dichtern und dichteriſchen Werken enthält, in dem vorhergehenden Artikel angezeigt iſt: ſo gehört es doch, weil es die Grundſätze aller Poeſie enthalten ſoll, auch hieher. Das erſte Buch beſteht aus 44, das zweyte aus 12 Abtheilungen. Von dem Innhalte ſagt der Verf. la ragion poetica, che noi trattiamo, ſecondo la quale i Greci poeti e le regole loro rivochiamo ad un' Idea eterna di natura, può concorrere ancora alla formazion d'altre regole, ſopra eſempi e poemi diverſi, che rivolganſi alla medeſima idea e ragione. Die allgemeinen Abſchnitte darin handeln, dieſem gemäß, Del vero e del falſo, del reale e del finto; della efficacia della poeſia; del veriſimile e del convenevole; . . . dell'origine de i vizi nella poeſia; . . della varietà degli umani affetti; della utilità della poeſia; . . . della natura della favola u. ſ. w. worauf nun Bemerkungen über die verſchiedenen Dichtarten, und die mehreſten alten, ſo wie verſchiedene der frühern italieniſchen Dichter folgen. Die Hauptidee darin iſt, daß der Dichter nur durch Beobachtung des Wahrſcheinlichen, und durch natürlichen und genauen (naturale e minuto) Ausdruck ſeinen Zweck erreichen könne. Daß der Verf. oft polemiſch werde, habe ich nicht bemerkt. Er läßt ſich ſelten, oder nie, auf Beſtreitung der Meynung Anderer ein; und ſelten gehen ſeine Urtheile von den Urtheilen Anderer ab) — Della perfetta Poeſia italiana, ſpiegata e dimoſtrata .... da Lud. Ant. Muratori .... Moden. 1706. 4. 2 B. und mit den, nicht viel bedeutenden Anmerk. des Ant. Mar. Salvini, Ven. 1724. 1748. 1770. 4. 2 B. (Das Werk beſteht aus vier Büchern, wovon das erſte, in 21 Kap. von dem guten Geſchmacke in der Poeſie, und von dem poetiſch Schönen und Wahren; das zweyte, in 19 Kap. von dem Genie und der Urtheilskraft; das dritte, in 11 Kap. von dem Nutzen und Vergnügen, welche von der Poeſie gewähret werden könnten, und von den Urſachen, warum ſie ſolche nicht gewährt, überhaupt handelt, und das vierte Gedichte mit Beurtheilungen derſelben enthält. Die Vollkommenheit der Poeſie ſetzt der Verf. in die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen; jenes entſpringt aus dem, auf das Wahre gegründeten, poetiſchen Schönen, und dieſes aus der guten Verbindung mit dem Wahren ſelbſt. Das poetiſch Schöne, oder das was vergnügt, beruht entweder auf den, von der Poeſie nachgeahmten, Sachen und Wahrheiten, oder auf der Art ſie nachzuahmen; und das dichteriſch Wahre beſteht in dem Wahrſcheinlichen, oder in dem, was ſeyn kann. Um irgend einen Gegenſtand dichteriſch, glücklich, zu behandeln, iſt es nöthig, daß die Einbildungskraft in Thätigkeit geſetzt, und irgend ein Affekt, als Liebe, oder Schmerz, oder Furcht, oder Haß, und ähnliche Leidenſchaften, erweckt werden; und in ſo fern läßt ſich allerdings ſagen, daß Muratori die Einbildungskraft zum höchſten Grundſatze der Dichtkunſt macht. Uebrigens ſcheint er zu glauben, daß jeder ſeine Phantaſie auf dieſe Art ſtimmen, oder ſich zum Dichter bilden könne, und fällt über die Oper, ſo wie über die Dichter, welche blos von irrdiſcher Liebe geſungen haben, und alſo auch über den Innhalt der Gedichte des Petrarch, Urtheile, welche dem großen Haufen der Italiener unmöglich haben gefallen können.) — Della Poetica, Lib. III. ... da G. F. Paleſi, Palerm. 1734. 4. — Eſame critico intorno a varie ſentenze d'alcuni Scrittori di coſe poetiche, di G. Salio, Pad. 1738. 8. — Della Storia e della Ragione d'ogni Poeſia ... di Franc. Sav. Quadrio ... Bol. und Milano 1739-1752. 4. 5 Th. in 7 Bänden. (Das Werk, in ſo fern es zugleich eine Geſchichte der Dichtkunſt ſeyn ſoll, iſt, ſo wie ein anderes von eben dem Verfaſſer bereits in dem vorhergehenden Artikel angezeigt. Hieher gehört es als ein, auch die Theorie derſelben betreffendes Werk. Jeder Theil deſſelben iſt wieder in beſondre Bücher, jedes Buch in Abſchnitte (Diſtinzione), jeder Abſchnitt in Kapitel, jedes Kapitel in Paragraphen (Particelli) abgetheilt; und das Hiſtoriſche geht immer dem Theoretiſchen voran. Aber, dieſes Theoretiſche beſteht aus Allgemeinſätzen.) — Dell' arte poetica, Ragionamenti cinque, del S. Franc. Mar. Zanotti ... Bolog. 1768. 8. (Die fünf Abtheilungen handeln von der Poeſie überhaupt, von dem Trauerſpiele, von dem Luſtſpiele, von der epiſchen, und von der lyriſchen Poeſie.) — Bey der italieniſchen Ueberſ. von H. Formeys Principes element. des belles lettres von Pianelli, Nap. 1768. 8. finden ſich rifleſſioni ſulla Poeſia; Durata dell' epica azione; ... del Centone; Oſſervaz. ſull' Egloga ... diviſione della lirica; della Satira italiana; della Poeſia maccheronica e della Danteſca u. a. m. — Noch habe ich, unter den italieniſchen Schriften über die Theorie der Dichtkunſt, die Dieci libri di penſieri diverſi d'Aleſſandro Taſſoni ... Carpi 1620. 4. Ven. 1627. 4. angeführt gefunden. Aber, in dem ganzen Werke handelt ein einziges kleines Kapitel (das 19te des zehnten Buches) von den alten und neuen Dichtern; und der Verfaſſer, weit entfernt die ältern Dichter ſeiner Nation darin herab zu ſetzen, zieht ſie den griechiſchen und römiſchen weit vor. Nur in der Komödie, und in der Tragödie findet er jene überhaupt mangelhaft, ohne übrigens einen einzigen, nahmentlich anzuführen, oder zu beurtheilen. —

über die verſchiedenen italieniſchen Lehrgedichte über die Poeſie gehören aus dem angeführten Grunde hieher, als von Coſm. Landi, Libro primo della poetica, Piac. 1549. 8. — Von Girol. Muzio, Dell arte poetica, Lib. III. in ſ. Rime div. Ven. 1551. 8. — Von Bened. Menzini Arte poetica .. Rom. 1690. 12. aus welcher ein Auszug ſich in den Vorzüglichſten Ital. Dichtern, im 17ten Jahrh. Heidelb. 1781. 8. S. 201 findet. — Von Pietro Jac. Martelli, Della Poetica, Sermoni, in ſ. Rime e proſe, Rom. 1710. 8. einzeln, Bol. 1712. 8. — —

Von der Theorie der Dichtkunſt, in ſpaniſcher Sprache: Libro de la arte de trovar, o gaya ciencia, por Enr. de Villena (Ein Auszug daraus findet ſich in des D. Gregorio de Mayans y Siſcar Origenes de la Lengua eſpañola, B. 2. S. 321. und einige Nachr. in Wartons Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 349. Anm. x) — Arte de Poeſia Caſtellana, von Juan de la Enzina, in ſ. Cancionero, Sev. 1501. f. Zarag. 1516. 8. — De Poeſia vulgar en lengua Catalana, por Pedro Seraphi, Barc. 1565. 8. (Daß das Werk von der catalоniſchen, nicht von der caſtilianiſchen Poeſie handelt, benimmt ihm nicht das Recht zu einem Platze, weil hier von der Poeſie der Spanier überhaupt die Rede iſt.) — Arte poetica Caſtellana, Alc. 1580. 4. von Mig. Sanchez de Viana. — Arte poet. Eſpañola por Juan Garcia Rengifo, Salam. 1592. 4. Mad. 1644. 4. N. Aufl. Barcel. 1759. 4. — Arte para componer en metro Caſtellano, dividida en dos partes. En la primera ſe enſeña que coſa ſea verſo .... En la ſegunda ſe pone el modo de componer qualeſquier Obras de Poeſia ... por Hier. de Mondragon, Zarag. 1593. 8. — Philoſophia antigua poetica por D. Alonſo Lopez Pinciano, Mad. 1596. 4. — Ciſne de Apolo de las Excelencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y verſificatoria pertenece por D. Luis Alonſo de Carvallo, Med. 1602. 8. — Tablas poeticas por Franc. Caſcales, Murc. 1617. 8. Neu herausg. von D. Franc. Cerda y Rico, Mad. 1779. 8. nebſt der, von Caſcales ganz anders, als gewöhnlich, geordneten Dichtkunſt des Horaz. — Diſc. ſobra la Poetica, von Ped. Soto de Roxas, bey ſ. Gedicht, Deſengaño de Amor en Rimas, Mad. 1623. 4. — Dem Naſarre, in ſ. Prologo zu den Luſtſp. des Cervantes, Mad. 1749. 4. S. 11 zu Folge, enthält der 3te Dialog des Antonio Lopez de Vega, in ſ. Heraclito y Democrito, Mad. 1641. 4. eine Poetica exactiſſima, y à que no han llegado los que eſcribieron deſpues de el, ein Urtheil, welches ich gänzlich dahin geſtellt ſeyn laſſen muß, weil ich das Werk nicht kenne. — La Poetica, o reglas de la Poeſia en general y de ſus principales eſpecies, por D. Ignacio de Luzan Claramunt de Suelves y Gurrea ... Zarag. 1737. f. Neu herausgeg. mit mancherley Verb. und Zuſ. von Eug. Llaguno, Mad. 1789. 8. 2 B. (Das Werk beſteht aus vier Büchern, wovon das 1te vom Urſprunge, Fortgange und Weſen der Poeſie; das 2te von dem Nutzen und Vergnügen derſelben; das 3te vom Trauerſpiel, Luſtſpiel, und den übrigen dramatiſchen Dichtarten, und das 4te von dem epiſchen Gedichte handelt. Aber, wenn es gleich große Verdienſte um die ſpaniſche Poeſie, und claſſiſches Anſehn unter der Nation hat: ſo beſteht ſein größtes Verdienſt doch wohl nur darin, daß es die vorhergehenden Theorien übertrift. An und für ſich ſelbſt iſt es ein ängſtliches Regelwerk; und die Spanier haben unſtreitig viel beſſere Dichter, als Theoretiker über die Dichtkunſt.) — — An Lehrgedichten über die Poeſie beſitzen die Spanier: Compendio de la Poetica en verſos von Chriſt. de Meſa, in ſ. Rimas ... Mad. 1607 und 1611. 4. — Die Nueva arte de hazer comedias von Lope de Vega Carpio iſt, bey dem Art. Comödie angezeigt. — Egemplar poetico, o Arte Poet. Eſpañola por Juan de la Cueba, (1582) zuerſt in dem 8ten B. des Parnaſo Eſp.

Mad. 1774. 8. S. 1 u. f. abgedruckt. Das Werk iſt in drey Epiſteln abgetheilt; und ob Horaz gleich das Muſter des Verf. geweſen zu ſeyn ſcheint: ſo weicht er doch in vielen Stücken von ihm ab. Etwas davon iſt in dem Art. Comödie, S. 538 bemerkt. — —

Von der Theorie der Poeſie, in franzöſiſcher Sprache: Le Jardin de plaiſance et fleurs de rhetorique, contenant ... entr' autres des preceptes de Poetique et de verſification, par L'infortuné, Par. 1547. 4. (Das Werk darin, welches die Dichtkunſt angeht, iſt in Verſen abgefaßt, und ſcheint ſchon zu den Zeiten Karls des achten, ums J. 1491 geſchrieben zu ſeyn. Es giebt Unterricht über die damahls üblichen Dichtarten, als den Chant royal, den Serventois, die Ballade, das Rondeau, das Lay, Virelay, Chanſon, u. ſ. w. und, was das merkwürdigſte iſt, jedesmahl in der Form der Dichtart ſelbſt, wovon die Rede iſt, dergeſtalt, daß z. B. die Vorſchriften zum Rondeau in der Form des Rondeau abgefaßt ſind. Zu einem Beyſpiel der Verſart mag folgende Stelle, der Anfang des 10ten Kap. dienen:

Expediez ſont neuf chapitres
Il faut un dixieme expoſer,
Et comme auſſi des derniers titres,
Qu'on doit a ce propos poſer
Et comme l'on doit compoſer
Moralités, Farces, Miſtères,
Et d'autres Rommans diſpoſer
Selon les diverſes matieres)

L'art et Science de Rhetorique pour faire rimes et ballades, Par. 4. (Aus eben dieſem Zeitpunkte, und mit Nachrichten von den Dichtern der Zeit. Ob die Art et ſcience de Rhetorique metrifiée, Toul. 1539. 4. deren Warton, in ſ. Hiſt. of Engl. Poetry, B. 3. S. 348 gedenkt, eben dieſes Werk iſt, weiß ich nicht.) — Le ſecond livre de vraie Rhetorique ... par ... Pierre Fabri ... par lequel ung chacun en le liſant, pourra facilement et aornement compoſer et faire toutes deſcriptions en ryme, comme chants royaux, ballades, rondeaux, virelays, chanſons, et généralement toutes ſortes de tailles et manieres de compoſitions, Par. 1521. 1538. 12. (Das Werk enthält nicht viel mehr, als was ſich in dem zuerſt angeführten, in Verſen findet.) — Art poet. franc. ... p. Th. Sibilet, Par. 1548. 12. Lyon 1576. 18. (Das Werk beſteht aus zwey Büchern, wovon das erſte nichts als eine Proſodie iſt, und das zweyte von den verſchiedenen Dichtarten, aber von mehrern, als in den vorhergehenden Werken, z. B. auch du Cantique, chant lyrique, ou l'ode ... de l'epitre; de l'elegie; du dialogue et de ſes eſpeces, comme ſont l'egloque, la moralité, la farce; des eloges ou des ſatyres en vers, de la complainte, und de l'enigme und auf eine ganz gute Art handelt.) — Defenſe et illuſtration de la langue françaiſe, par Joach. du Bellay, Par. 1549. 12. und in den verſchiedenen Samml. ſ. W. als Par. 1561. 4. Rouen 1592. 12. (Der zweyte Theil derſelben iſt eine eigentliche Poetik; aber von geringem Werth. Man ſieht, indeſſen, daraus, was ſich auch ſchon aus den Gedichten des Verfaſſers ergiebt, daß nicht Ronſard, ſondern er, zuerſt Gräcismen und Latinismen in die franzöſiſche Sprache einzuführen ſuchte, ob er gleich ſparſamer damit, als jener iſt.) — Dieſes Werk veranlaßte ein anderes, ähnliches: Quintil-Horatian, ou Quintil Cenſeur ... p. Ch. Fontaine, Par. 1555. Lyon 1576. 18. worin blos die Schwächen des vorigen dargeſtellt worden ſind. Ein, bey der letztern Ausgabe dieſes Werkes befindlicher Abrégé de l'art poet. iſt nichts, als ein Auszug aus dem 2ten Buche der vorhin angeführten Schrift des Sibilet. — Abregé de l'art poet. p. Claude de Boiſſiere, Par. 1554. 12. — L'art poetique de Jacq. Pelletier du Mans, Lyon 1555. 8. (Das Werk beſteht aus zwey Büchern; die darin vorgetragenen Grundſätze ſind ganz gut; er lehnt darin ſich wieder verſchiedene franzöſiſche Dichtarten, als Balladen, Rondeaux, Lays und Triolets.

lets, vorzüglich aber gegen die Moralitäten und den damahligen Zuſtand des Drama auf; aber die ſonderbare Rechtſchreibung des Verf. beweiſt, daß ſchon ſehr frühe denkende Köpfe auf den Einfall gekommen ſind, ſich dadurch auszeichnen zu werden.) — Art poet. de Pierre de Ronſard, Rouen 1565. 12. 1585. 18. und in der Samml. ſ. Werke. (Ein ganz unbedeutender Aufſatz, nur durch den Nahmen des Verf. merkwürdig.) — L'art poet. franç. p. Pierre de Laudun d'Aygaliers, div. en cinq livr. Par. 1597. 12. (Das erſte Buch enthält größtentheils nichts als eine Proſodie; das zweyte und dritte Vorſchriften über die gewöhnlichen Dichtarten, mit Nachrichten über Geſchichte und Herkunft derſelben; das vierte, größtentheils, allgemeine, und gute Bemerkungen und Regeln über dichteriſche Sprache und Darſtellung; vorzüglich lehnt er darin ſich gegen alle Arten von Ueberſetzung auf; das fünfte handelt von der Komödie, vorzüglich aber von der Tragödie, und, was bemerkt zu werden verdient, er verwirft die ſo genannte Einheit der Zeit gänzlich.) — La Poetique de Mr. (Hippolite Jules Pilet) de la Meſnardiere, Par. 1640. 4. (Das Werk wurde, auf Veranlaſſung des Card. Richelieu, unternommen, iſt aber nicht vollendet worden. Nur von dem Trauerſpiel und der Elegie wird darin gehandelt, und auf eine langweilige und unbedeutende Art.) — Projet de Poetique, von Frç. Salignac de la Motte Fenelon, in ſ. Lettre à MM. de l'Acad. franç. Par. 1717. 12. — Traité philoſophique et pratique de Poeſie, p. Cl. Buffier, Par. 1728. verb. in ſ. Cours de Sciences, Par. 1732. f. (Ob das Werk gleich eine Menge guter Bemerkungen enthält, ſo iſt es denn doch ein wenig weitſchweifig und ermüdend geſchrieben. Der Verf. beſtimmt zuerſt die Eigenheiten des poetiſchen Styles, und den Nutzen der Poeſie, worauf er zu den verſchiedenen Dichtarten übergeht, für welche es ihm aber an Gefühl gemangelt zu haben ſcheint.) — Regles de Poetique, tirées d'Ariſtote, d'Horace, de Deſpreaux et d'autres celebres Auteurs, p. Denys Gaullyer, Par. 1727. 12. (Eine ganz gute, aber ſchwerfällig geſchriebene Compilation. Die dabey befindlichen Principes gen. de la poetique gehen nur die dramatiſche Dichtkunſt an.) — Examen philoſophique de la Poeſie en général, Par. 1729. 12. verändert und vermehrt, unter dem Titel: Reflex. ſur la Poeſie en general, Haye 1734. 8. von Remond de St. Mard, und mit der Aufſchrift, Poetique priſe dans les ſources, im 4ten und 5ten B. ſ. W. Amſt. 1749. 12. 5 B. (Außer einem Abſchnitt über die Poeſie überhaupt, beſteht das Werk aus Betrachtungen über das Schäfergedicht, die Fabel, die Elegie, die Satire, die Ode, das Sonnet, und die Oper. Die Abſicht des Verf. war, die Quellen, woraus die Regeln der Poeſie entſpringen, aufzuſuchen; und da er annimmt, daß die letztere einen andern Zweck, als das Vergnügen, oder die Erweckung angenehmer Empfindungen hat; ſo mußte er zuerſt die Mittel angeben, wodurch ſie dieſes bewirkt. Dieſe ſind Verſinnlichung der Gegenſtände, Verwandlung allgemeiner Begriffe in beſondre, oder in thätige, und handelnde Weſen. Was der Verf. darüber, und überhaupt über die Poeſie ſagt, iſt meines Bedünkens ſehr wahr; aber eben ſo wahr iſt es, daß er wider Witz mit ſehr vielem Witze declamirt, daß er, gegen die erkünſtelte Darſtellung, in einem ſehr erkünſtelten Style ſchreibt, u. d. m. An einzeln, feinen Bemerkungen iſt das Werk indeſſen reich; und, meines Wiſſens, der erſte Verſuch einer wirklich philoſophiſchen Poetik. Es veranlaßte bey ſeiner Erſcheinung einige Schriften, als eine Lettre, in dem 20ten Bde. N. 8. der Bibl. franç. und Lettres . . . Par. 1734. 12. von H. Nikolas, aber im Ganzen hat das Werk minder Aufmerkſamkeit bey ſeiner Nation auf ſich gezogen, als es verdient.) — In der Introduction générale à l'etude des Scienc. et des belles lettres . . . p. Mr. Bruzen de la Martiniere, Haye 1731. 12. handeln einige Kapitel von der Dichtkunſt, aber ſehr oberflächlich. — Reflexions ſur la Poeſie, p. Mr. (Louis) Racine, Amſt. 1745. 12. 2 B. Par. 1747. 12. 2 B. (Dieſe verſchiedenen Aufſätze, welche zuerſt, einzeln, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. erſchienen, handeln de la defenſe de la Poeſie; de l'eſſence de la poeſie; du Stile poetique, in verſchiedenen Unterabtheilungen; de la verſification; de l'imitation des moeurs et des caractères; du vrai dans la poeſie; de la poeſie didactique; .... des cauſes de la decadence des eſprits; de l'eſprit et du genie; ſi les Muſes rendent heureux ceux qui s'attachent à elles; des louanges que donnent les poetes, und noch von einigen Trauerſp. ſ. Vaters, und von dem verlornen Paradieſe des Milton. Das Weſen der Poeſie ſetzt der Verf. in Begeiſterung; der Ausdruck iſt die Seele aller Werke, welche der Einbildungskraft gefallen ſollen, und das Wahre der Poeſie iſt die einfache und die idealiſirte Natur, aus deren Vereinigung die Vollkommenheit derſelben entſpringt. So angenehm das Werk ſich auch lieſet, ſo wenig darf man doch genau beſtimmte Begriffe darin erwarten. Man ſieht es ihm an, daß es mit einem Auge auf des Verf. und ſeines Vaters Werke, oder vielmehr auf die, darüber gefällten Urtheile geſchrieben iſt.) — Poetique franc. à l'uſage des Dames, Par. 1749. 12. 2 B. — Bey der Hiſtoire nouvelle poet. ... p. Jacq. Hardion, Par 1751. 12. findet ſich auch ein unbedeutender Traité de la Poeſie. — Elemens de la Poeſie françoiſe, Par. 1752. 18. 3 Bde. (Das Werk beſteht aus drey Theilen, wovon der erſte in 3 Abſchn. von der Proſodie; der zweyte, in 2 Abſchnitten, von dem Weſen der Poeſie und vorzüglich der franzöſiſchen, ſo wie vom poetiſchen Style; der dritte, auch in 2 Abſchn. von den, der franzöſiſchen Poeſie eigenen und von den, aus der lateiniſchen Poeſie, wie er ſagt, genommenen Dichtarten, jedoch mit Ausſchluß der dramatiſchen, und höhern epiſchen, handelt. Zu den, aus der lateiniſchen Poeſie erhaltenen Dichtarten rechnet der Verf. welcher Joannet heißen ſoll, übrigens, unter andern auch die Cantate und das Vaudeville, will aber nur für junge Leute geſchrieben haben.) — Principes elementaires des belles lettres ... p. Mr. (Jean Henry Sam.) Formey, Berl. 1759. 8. Amſt. 1763. 12 Engl. Lond. 1766. 8. Ital. von Ant. Pianelli, mit Zuſ. und Verbeſſerungen, Neapel 1768. 8. (Daß das Werk ein größeres Glück gemacht hat, als es verdient, wird keines Beweiſes bedürfen.) — Poet. françoiſe p. Mr. (Jean Fred.) Marmontel, Par. 1763. 8. 2 B. Deutſch, von Gen. v. Schirach, Brem. 1765 - 1766. 8. 2 B. (Die Ueberſchriften der verſchiedenen Kapitel ſind: De la Poeſie en général; des talens du poete; des etudes du poete; du ſtyle poetique; du coloris et des images; de l'harmonie du ſtyle; du mechaniſme des vers; de l'invention; du choix dans l'imitation; de la vraiſemblance et du merveilleux dans la fiction; des div. formes du diſcours poetique; de la Tragedie; de l'Epopé; de l'opera; de l'ode; de la comedie; de la fable; de l'eglogue; de l'elégie; du poeme didactique; des poeſ. fugitives; und wenn gleich der philoſophiſche Leſer Beſtimmtheit und Bündigkeit der Begriffe öfterer vermißt, oder der Verf. nie tief genug in das Weſen der Poeſie, und der verſchiedenen Dichtarten, eindringt: ſo iſt, unter den franzöſiſchen Lehrbüchern über die Poeſie, dieſes denn doch bis jetzt das beſte, philoſophiſche Lehrbuch darüber. Beſonders iſt es an einzeln feinen Bemerkungen reich.) — Zu ihm gehört ein anderes Werk eben dieſes Verfaſſers, die Elemens literaires ... Par. 1787. 12. und 8. 6 Bde. und auch, als der 5te - 10te B. ſ. W. (Das Werk enthält die, von dem Verfaſſer, für die bekannte Encyclopedie, geſchriebenen Artikel, in alphabetiſcher Ordnung. Daß es nicht an einzeln feinen Bemerkungen darin fehlt, wird man leicht glauben;

aber auch hier iſt der Verf. nirgends tief eingedrungen; und Einſeitigkeit, oder Vorliebe für die Art der Cultur ſeiner Nation zeigen ſich faſt allenthalben.) — L'art du Poete et de l'orateur, Par. 1766. 12. — Enſeign. des belles lettres, p. le Pere Fraiſſinet, Par. 1768. 12. 2 B. — Dictionaire de Litterature, dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'eloquence, à la poeſie, et aux belles lettres, et dans lequel on enſeigne la marche et les regles qu'on doit obſerver dans tous les ouvrages d'eſprit, p. l'Abbé (Antoine) Sabatier de Caſtres, Par. 1770. 8. 3 B. (Das Werk verdient nur in ſo fern bemerkt zu werden, als es größtentheils aus denjenigen Schriftſtellern gezogen, und nach denen Grundſätzen geſammelt iſt, welche der Verf. nachher in ſ. Trois Siècles, ſo tief herab zu würdigen geſucht hat.) — Poetique elementaire, Par. 1771. 12. (von la Serre) — Principes generaux des belles lettres, p. Mr. Domairon, Par. 1785. 12. 2 B. Deutſch, mit Zuſ. von A. C. Stockmann, Leipz. 1786-1788. 8. 2 B. (Der Verf. hat für junge Menſchen, deren eigentliche Beſtimmung nicht die Künſte ſind, geſchrieben, und ſich alſo nur auf allgemeine Begriffe eingeſchränkt. Der erſte Band gehört, in ſo fern darin von den Eigenheiten proſaiſcher Werke die Rede iſt, nicht hieher; in dem zweyten handelt der Verf. nach einer Einleitung von dem Verſe, dem Reime und der Poeſie überhaupt, Des poeſies fugitives, als Epigram, Madrigal, Sonnet, Rondeau, u. ſ. w. Des petits poemes, worunter er die Fabel, das Hirtengedicht, die Epiſtel, Satire, Elegie und Ode verſteht; des grands Poemes, als Lehrgedicht, Drama überhaupt, Luſtſpiel, Trauerſpiel, die Oper, und epiſches Gedicht. Neue Ideen darf man nicht erwarten, und öfterer findet man obendrein ſehr unbeſtimmte; zu den philoſophiſchen Köpfen iſt der Verf. auf keine Fälle, ſich rechnen. — — An Lehrgedichten über die Poeſie, ſind mir, in franzöſiſcher Sprache bekannt: L'art poetique ou l'on peut remarquer la perfection et les defauts des anc. et modernes Poetes, von Jean de la Fresnaye Vauquelin, in ſ. Poeſ. Caen 1605. 1612. 12. (Auſſer brauchbaren Nachr. über die Geſchichte der franz. Poeſie, enthält das Werk auch die bekannten Regeln, in einem, für ſeine Zeit, ſehr guten poetiſchen Style. Es beſteht aus drey Büchern, ſcheint aber unter den Franzoſen ſelbſt, wenig bekannt zu ſeyn.) — Art poetique en IV chants, von Nic. Boileau, mit den Satiren zuſ. Par. 1673. 8. und nachher in den vielen Samml. ſ. Werke; Lat. von Godeau, Par. 1737. 8. Ital. ſoll es von dem Grafen Gozzi überſetzt ſeyn, wahrſcheinlich alſo von Gaſparo Gozzi, denn Carlo Gozzi hat nur die Satiren überſetzt; Engl. von W. Soame, Lond. 1683. 8. Portugieſiſch von dem Gr. Ericeira; auch ſind eine deutſche und däniſche Ueberſ. davon vorhanden. (Daß das Werk, als Lehrgedicht betrachtet, großes Verdienſt hat, läßt ſich nicht läugnen; aber, wenn es gleich nicht, wie Mercier will, eine bloße Art du rimeur ſeyn ſollte: ſo iſt es doch wahrlich auch das nicht, wofür die Batteux und Marmontel es ausgeben. Boileau's Geſichtskreis war ſehr beſchränkt; und wahres, inniges Gefühl für dichteriſche Schönheit hatte er nicht; ſie war ihm bloßes Kunſtwerk. Wer kann ſich des Lächelns erwehren, wenn er ein Sonnet ohne Fehler jedem größern Gedichte vorzieht?) — — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß von den, bey dem Art. Aeſthetik angeführten Werken, verſchiedene, als die Schriften des Dubos, und Batteux, hieher gehören. Und verſchiedene, welche gewöhnlich unter die theoretiſchen Schriften von der Dichtkunſt überhaupt geſetzt werden, als die Reflex. des Fontenelle, und des Houdard de la Motte, ſo wie die Principes pour la lecture des poetes, u. a. m. ſind da, wo ſie meines Bedünkens hin gehören, bey den Art. Trauerſpiel, Ode, Geſchmack u. d. m. zu ſuchen. — —

Von der Theorie der Poeſie in engliſcher Sprache: Das älteſte critiſche Werk der Engländer geht zwar die Dichtkunſt nicht unmittelbar an: aber nach dem Auszuge zu urtheilen, welchen Warton, im 3ten B. S. 331 f. Hiſtory of Engl. Poetry von der Arte of Rhetorike .... by Th. Wilſon, Lond. 1553. 1567. 1585. 4. gegeben hat, verdient es hier eine Stelle. Aus Mangel des Raumes muß ich auf den angeführten Schriftſteller verweiſen. — The Arte of Engliſh Poeſie, by Mr. Puttenham, Lond. 1589. 4. aber, Warton zu Folge, (Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 331. Anm. f.) weit früher geſchrieben — Diſcourſe of Engliſh Poetry, by W. Webbe, Lond. 1585 und 1586. 4. (Zur Vertheidigung der Hexameter in der engliſchen Sprache geſchrieben: wenigſtens giebt Warton (Hiſt. of Engl. Poet. B. 3. S. 404) den Innhalt auf dieſe Art an; aber, nach einer andern Stelle (ebend. S. 400.) zu urtheilen, führt das Werk einen andern Titel, und enthält Nachrichten von Dichtern.) — Arcadian Rhetorike, or the preceptes of Rhetorike madeplaine by examples, greeke, latyne, engliſhe, italyan, frenche and ſpaniſhe, by Abr. Fraunce, Lond. 1588. — De Re poetica, or Rem. upon Poetry, with characters and cenſures of the moſt conſiderable poets, whether anc. or modern ... by Th. Pope Blount, Lond. 1694. 4. (Das Werk beſteht aus zwey Theilen, und iſt, wie der Verf. auf dem Titel noch hinzugeſetzt hat, aus andern (er ſagt, aus den beſten und angeſehenſten) Kritikern gezogen. Dieſe ſind in dem erſten, blos die Theorie angehenden, Theile, vorzüglich Rapin, nach der vorher angeführten Ueberſetzung von Rymer, Drydens Vorreden, Temple's Eſſay on Poetry, und einige engliſche Lehrgedichte über Poeſie. Was in dieſen über Dichtkunſt und Dichter überhaupt, und über die verſchiedenen Dichtarten, geſagt worden iſt, hat der Verf. größtentheils mit ihren eigenen Worten, zuſammen geſchrieben. Mit dem zweyten Theile, in welchem vorzüglich nur griechiſche, römiſche und engliſche, aber auch einige neuere lateiniſche und italieniſche Dichter beurtheilt werden, verhält die Sache ſich nicht anders. Was alte und neuere Philologen, Kritiker, Geſchichtſchreiber über ſie geſagt haben, iſt, ohne Auswahl, darin zuſammen getragen.) — The complete Art of Poetry, by Ch. Gildon, Lond. 1718. 8. 2 B. Von eben dieſem Verf. iſt: — The Laws of poetry, as laid down by the Duke of Buckingham, in his Eſſay on Poetry, by the Earl of Roscommon, in his Eſſay upon translated verſe, and the Lord Landsdown, on unnatural flights in poetry, explained and illuſtrated, Lond. 1721. 8. (Das erſte Werk iſt mir nicht bekannt; aber, nach dem letztern, oder nach ſeinem Commentar über die benannten Gedichte zu urtheilen, muß es ein ſehr gewöhnliches Werk ſeyn. In dieſem zeigt der Verf. ſich, als einen eifrigen Verehrer der Alten, und aller der, von den franzöſiſchen Kunſtrichtern, aus ihnen abſtrahirten Regeln; aber ohne das geringſte Gefühl für Poeſie, oder dichteriſche Schönheit, und ohne wirkliche, eigene Kenntniß der Alten ſelbſt.) — The Art of poetry on a new plan; illuſtrated with a great variety of examples from the beſt engliſh Poets and of translations from the ancients ... Lond. 1762. 1770. 12. 2 B. (Der Verf. John Newberry, giebt darin, nach allgemeinen Betrachtungen über den Urſprung der Poeſie, die dichteriſche Schönheit, den dichteriſchen Styl, Precepts for the Epigram, for the Epitaph, for the Elegie, for the paſtoral, for the Epiſtle, for deſcriptive poetry, for didactic or preceptive poetry, for tales in verſe, for fables, for allegorical poetry, for lyric poetry, for Satire, for dramatic poetry, for the epic or heroic poem; und der neue Plan beſteht darin, daß er die jedem Abſchnitt vorgeſetzten, ſehr allgemeinen, wenigen Regeln, welche öfters nicht viel

mehr, als bloße Definitionen ſind, mit ſehr vielen Beyſpielen begleitet, ohne ſich jedoch auf eine eigentliche, wirklich dichteriſche Zergliederung derſelben einzulaſſen, oder ihre Schönheiten anders, als mit allgemeinen Ausdrücken anzuzeigen. Bey den größern Dichtarten hat er natürlich nur einzele Stellen aus den, dahin gehörigen Werken, einrücken können, zugleich aber den Innhalt derſelben, und oft ſehr ängſtlich, ausführlich angegeben, an Statt, daß er den Plan derſelben hätte darlegen ſollen. Bey dem Drama hat er ſich gänzlich auf allgemeine, oft nicht viel bedeutende Bemerkungen eingeſchränkt. Das, worin er von mehrern Theoriſten abgeht, iſt, daß er, vorzüglich von den höhern Dichtarten, unmittelbar, Unterricht fordert: wenigſtens habe ich ſonſt keine neue, wohl aber eine Menge unbeſtimmter, einſeitiger, oberflächlicher Ideen in ſeinem Werke gefunden. Die alten Dichter ſelbſt kennt er nur aus Ueberſetzungen. Uebrigens will er nur für junge Leute geſchrieben haben, und hat, bekannter Maſſen, auch eine Menge Bücher für Kinder herausgegeben.) — Belles Lettres, or eaſy Introduction to polite Litterature.... by J. Scally, Lond. 1772. 12. 2 B. — Inquiry into the Nature and Laws of Poetry, by Perc. Stockdale, Lond. 1778. 12. — Lectures on Rhetorik and belles Lettres, by Hugh Blair, Lond. 1783. 4. 2 B. 1787. 8. 3 B. Baſel 1789. 8. 3 B. Deutſch, Liegn. 1785 u. f. 8. 4 Bde. (Da das Werk durch die angezeigte, ſehr gute Ueberſ. unter uns bekannt iſt, ſo würde die Anzeige ſeines Innhaltes überflüßig ſeyn.) — — In Lehrgedichten über die Poeſie, beſitzen die Engländer: Eſſay on poetry, von J. Sheffield, Herzog von Buckingham († 1720). Die Zeit der Erſcheinung dieſes Gedichtes iſt mir nicht bekannt; daß es aber älter iſt, als das folgende, erhellt aus dem Anfange dieſes letztern. Gedruckt findet es ſich in den verſch. Samml. ſ. W. als Lond. 1723. 4. 2 B. 1753. 8. 2 B. Franz. in dem Choix de differens morceaux de poeſies, trad. de l'anglois, p. Mr. Tranchereau, Par. 1749. 12. Deutſch, in der Brittiſchen Bibliothek. Johnſon, der das Leben des Verf. in dem 3ten B. ſ. Lives, S. 429. Ausg. von 1783 erzählt, ſagt von dem Gedicht: „Die Vorſchriften ſind einſichtig, zuweilen neu, und öfters glücklich ausgedrückt; aber ungeachtet aller, von dem Verf. gemachten Veränderungen, ſind viele ſchwache Zeilen, und einige ſonderbare Beweiſe von Nachläſſigkeit darin geblieben, als z. B. wenn Wallers bekanntes Lobgedicht, und Denhams Cooper's Hill, als Elegien dargeſtellt werden.“ J. J. Duſch, in ſ. Briefen zur Bildung des Geſchmackes, Th. 1. Br. 17. S. 338. Ausg. von 1773. iſt noch ſtrenger mit ihm umgegangen, und wahr iſt's, daß viele ſeiner Lehren, an und für ſich, unbedeutend und einſeitig ſind, und oft ſchielend genug vorgetragen werden. Uebrigens findet ſich auch eine Lebensbeſchr. des Verf. in Cibbers Lives, B. 3. S. 285 u. f.) — Eſſay on tranſlated verſe von Dillon Wentworth Gr. von Roscommon († 1684.) Lond. 1684. 4. und in den verſch. Samml. ſ. Gedichte, Lond. 1717. 8. und öfterer. Das Gedicht erhielt, zu ſeiner Zeit, ſehr viel Beyfall; aber die darin vorgetragenen Regeln ſind ganz allgemein, und Johnſon, in dem Leben des Verfaſſers (Lives of the Engl. Poets, Lond. 1781. 8. 4 B. B. 1. S. 316) bemerkt mit Recht, daß dieſes, aber ein gemäßigtes, Lob nicht ſo wohl dieſen, als der Kunſt, mit welcher ſie eingeführet und dargeſtellt worden ſind, gebühret hätte. Auſſer der angeführten Lebensbeſchr. findet ſich, laut dem Innhalt, auch eine in Cibbers, oder Shiels bekannten Lives; allein ſie ſteht nur in dieſem Innhalte, nicht in dem Werke ſelbſt.) — Eſſay on Criticiſm, in drey Geſ. von Alex. Pope, erſchienen im J. 1711. und nachher in den vielen Samml. ſ. W. Ital. von Pillori, 1739. und von Nicoli, 1773. Frzſch. von Jean Frc. du Belloy du Resnel, bey dem Verf. über den Menſchen, Amſt. 1739. 8. in Verſen: von Et. de Silhouette, auch mit dem vorigen Gedichte, in den Melang. de litterature

et

ue de philoſ. Haye 1742. 12. 2 B. Die von Hamilton iſt nie gedruckt, aber Robotham, ein Engländer, ſoll deren noch eine verfertigt haben. Deutſch, von C. Frd. Drollinger, im 1ten St. der Samml. Crit. Poet. und anderer geiſtvollen Schriften, Zür. 1741. 8. in Proſe; von G. E. Müller, Dresden 1745. 8. in Verſen (nebſt einem Verſuch einer Critik über die deutſchen Dichter); und in Pope's ſämmtl. Werken, Hamb. 1760. 8. 1 Th. in Proſe. Auch ſind ruſſiſche und däniſche Ueberſ. davon vorhanden. Der erſte Geſ. handelt von den Mitteln zum guten Geſchmack, der zweyte von den Quellen des falſchen Geſchmacks und der dritte von der Moralität des Kunſtrichters; und, als Gedicht, hält ſelbſt Johnſon, es für eines der vortreflichſten; nur von dem Plane bemerkt er, daß, da die Anordnung eines jeden Gedichtes, welches Vorſchriften enthält, in ſo fern willkührlich und unmethodiſch ſeyn muß, als allgemeine Wahrheiten und Sätze ſich, gegenſeitig, von einander, ableiten laſſen, und folglich einzele Zeilen immer ihre Stelle mit andern vertauſchen können, Warburton, in ſ. Commentar darüber, lieber nicht ſo ängſtlich hätte auf die Verbindung und den Zuſammenhang beſtehen ſollen. Uebrigens erweckte das Gedicht, bey ſ. Erſcheinung, einige Kritiken, vorzüglich eine, wirklich eben ſo plumpe, als wüthende, von Dennis, welche vergeſſen iſt. Eine Zergliederung deſſelben findet ſich in dem bekannten Eſſay on the Genius and writings of Pope, by Mr. Warton, B. 1. Sect. 3. S. 101. Ausg. von 1782. und eine kürzere in den Briefen zur Bildung des Geſchmackes, Th. 1. Br. 19. S. 381. Ausg. v. 1773.) — Eſſay on unnatural flights in Poetry, von Georg Granville, († 1735) in der verſchiedenen Samml. ſ. Werke, als 1736. 12. 3 B. und dieſer; ein kleines Gedicht, aber nicht ohne Verdienſt, weder in Rückſicht auf die Vorſchriften, noch die Darſtellung derſelben. Das Leben des Verf. findet ſich in Cibbers Lives, B. IV. S. 239 und in Johnſons, B. 3. S. 128. — Noch laſſen ſich auch vielleicht einige andre engliſche Gedichte, als Aaron Hills Advice to the Poets, in ſ. W. Lond 1754 und 1757. 8. 4 B. u. a. m. hieher rechnen. — — Uebrigens gehören, von den, bey dem Art. **Aeſthetik** angezeigten Schriften, Home's Elements of Criticism vorzüglich hieher; und, bey dem vorhergehenden Artikel finden ſich verſchiedene vortrefliche, von der Poeſie überhaupt handelnde Werke. — —

Ueber die Theorie der Poeſie, in deutſcher Sprache: Unſre früheſten davon handelnden Schriften beſtehen allerdings größtentheils in bloßen Anweiſungen zur Verskunſt, und enthalten, ſo viel ich deren kenne, nicht einmahl, wie die ähnlichen Werke der andern Nationen, Beyträge zur Geſchichte unſrer Dichtkunſt. Dem Liebhaber der Litteratur iſt es, indeſſen, vielleicht nicht unangenehm, hier eine Nachricht von einigen zu finden. Die älteſte, mir bekannte iſt: Joh. Engerds deutſche Proſodie, d. i. Nothwendiger Unterricht, auf welcherley Weiſe und Art in deutſcher Sprache, Vers und Reime, nach rechter poetiſcher Kunſt zu machen, Ingolſt. 1583. 8. — Buch von der teutſchen Poeterey, in welcher alle ihre Eigenſchaft und Zugehör gründlich erzählet, und mit Exempeln ausgeführet wird, verfert. von Mart. Opitzen, Brieg 1624. 4. Wittenb. 1647. 8. und im 1ten B. der Trillerſchen Ausgabe von Op. Gedichten. Ferner, mit Anm. von Enoch Hanmann, Frft. (1645.) 12. Br. 1658. 8. (Der Innhalt der 8 kurzen Kap. aus welchen ſie beſteht, iſt folgender: „wozu die Poeterey, und wenn ſie erfunden worden; von etlichen Sachen die den Poeten vorgeworfen werden, und deren Entſchuldigung; von der teutſchen Poeterey; von der Zugehör der deutſchen Poeſie, und erſtlich, von der Invention oder Erfindung, und Diſpoſition oder Abtheilung der Dinge, von denen wir ſchreiben wollen; von der Zubereitung und Zier der Worte; und von den Reimen, ihren

Wörtern und Arten der Gedichte." Es wurde, wie der Verf. im Schlußkapitel ſagt, in einem Zeitraum von fünf Tagen geſchrieben. Das, was über Sprache darin geſagt wird, abgerechnet, iſt freylich das übrige von keiner Bedeutung, die Lehren von der Tragödie und Komödie, z. B. nehmen nur acht bis zehn Zeilen ein. Das merkwürdigſte iſt, daß Opitz, in dem Kap. der Vorrede, ausdrücklich erklärt, er ſey gar nicht der Gedanken, daß man durch gewiſſe Regeln und Geſetze jemanden zum Poeten machen könne. **Hanmanns Anmerk.** handeln in 16 Kap. von der Reinigkeit und Deutlichkeit der deutſchen Sprache; von der Zierlichkeit in deutſchen Reimen; von der Nachdrücklichkeit nach den Sachen; von der Wortgröße; von d. Wortzeit, von d. Wortklange; von der Ordnung der Wörter, wie ſie zur Ausdrückung der Sache helfen; von den Wörtern, wie ſie Recht oder unrecht gebraucht werden; von den unterſchiedlichen Arten der Reime: von den trochäiſchen, iambiſchen, dactyliſchen, anapäſtiſchen Reimen, von den Reimen, ſo aus unterſchiedlicher Vermiſchung der pedum entſtehet; und von den Arten der Verſe, ſo aus ſonderlicher Fügung der Reime entſtehet, und hier vom Echo, von den Pindariſchen Oden, Sonnet, Rondeau, Elegie, Dithyrambe, ungereimte Reime, von welchen er ſagt, daß ſie ſchwerer zu machen wären, als gereimte, weil er ihnen nähmlich ganz ſonderbare Regeln vorſchreibt, und den Reimen, welche nach der äußerlichen Geſtalt benennt werden, als Eyer, Becher, Pyramiden. Bey der Ausg. von 1645 ſollen ſich noch bildr. Nachr. von den Meiſterſängern finden.) — **Phil. Cäſii deutſcher Helikon**, Witt. 1641. 8. — **Poetiſcher Trichter, die teutſche Dicht- und Reimkunſt, ohne Behuf der lateiniſchen Sprache, in VI. Stunden einzugießen ... durch ein Mitglied der hochl. fruchtbringenden Geſellſchaft (den Spielenden, oder Phil. Harsdörfer)**, Nürnb. 1650-1653. 8. (Das Werk, das zum erſtenmahl ſchon früher gedruckt iſt, deſſen erſte Ausgabe ich aber nicht geſehen, beſteht aus drey, einzeln erſchienenen Theilen, wovon der 1te: von der Poeterey insgemein, und Erfindung derſelben Innhalt; von der teutſchen Sprache Eigenſchaft und Füglichkeit in Gedichten; von den Reimen und derſelben Beſchaffenheit; von den vornehmſten Reimarten; von der Veränderung und Erfindung neuer Reimarten; von der Gedichte Zierlichkeit und derſelben Fehlern; der 2te von der Poeterey Eigenſchaft, Wol- und Mißlaut der Reimen; von den poetiſchen Erfindungen, ſo aus den Nahmen herrühren; von poet. Erf. ſo aus den Sachen, und ihren Umſtänden herfließen; von den poetiſchen Gleichniſſen; von den Schauſpielen insgemein und abſonderlich von den Trauerſpielen; von den Freuden- und Hirtenſpielen handelt, und der 3te Th. hundert Betrachtungen über die teutſche Sprache, eine kunſtzierliche Beſchr. faſt aller Sachen, welche in gebundener Schriftſtellung fürzukommen pflegen, (die auch unter dem Titel, Pindus Poeticus, d. i. Poetiſches Lexicon, bereits Nürnb. 1648. 8. gedruckt worden) und zehn geiſtl. Geſchichtreden (welche allenfalls den neuern Titel, Situationen, führen könnten) in unterſchiedlichen Reimarten abgefaßt, in ſich begreift.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr fällt der **Proteus von Joh. Juſt. Winkelmann** (oder wie er ſich zu nennen beliebt, Stanisl. Mink von Weinsheim), welchen ich zwar nicht geſehen habe, deſſen Innhalt aber zu merkwürdig iſt, als daß er nicht bemerkt zu werden verdiente. Es iſt, nähmlich, eine Anwendung der bekannten Ars Lulliana auf die Poeſie, vermittelſt welcher man, ohne Mühe, ſehr geſchwind, einige tauſend Verſe, aber freylich, ohne Sinn und Verſtand, machen kann.) — **Aug. Buchners kurzer Wegweiſer zur deutſchen Dichtkunſt ... herausgeg. durch M. Ge. Gözen**, Jena 1663. 12. (Die zwölf Kap. des Werkes handeln: Woher der Poet ſeinen Nahmen habe; von der Materie der Poeten; vom Amt und Zweck des Poeten (dieſe ſeß die Dinge ſo vorſtellen, als es ihr äuſerlich Weſen, und der Augenſchein mit ſich bringet); von den Reim-Gedichten und deren Arten; von denen Sachen, darauf ein Reimgedicht beſtehet ...; von Zierde und Reinlichkeit der Worte und Reden; von der poet. Rede inſonderheit; von etlichen Sachen, die bey der Rede des Poeten fürfallen, des Verſes halben, von den Verſen und der Harmonie derſelben; vom Maß der Verſe, und ihrer Arten; von End- und Reimung der Verſe; von Zuſammenordnung der Verſe) — **Teutſche Rede-Bind- und Dichtkunſt** ... durch den Erwachſenen (**Sigm. v. Birkens**, Nürnb. 1679. 12. (Die Vorrede enthält eine Art von Geſchichte der Poeſie, und eine Schutzſchrift derſelben; die 12 Kap. oder 340 S. des Buches handeln: Von dem Wort-thon; von Gebänd-tritten (Sylbenmaß); von den Gebändzeilen (Verſen); von den Abſchnittzeilen; von der Reimung; von den Gebändzeilſchlieren; von Zierde der Gebändzeilen; von den Reb-Gebänden (Gedichten) von unterſchiedlicher Reb-gebänd Arten; von den Gedichten, und ihrer Erfindung; von den Feld- Helden- und Strafgedichten; von den Schauſpielen. Das Wort Bindkunſt, und die wieder hieraus gemachten Gebändtritte und Gebändzeilen u. ſ. w. hat der Verf. als ein Mitglied der fruchtbringenden Geſellſchaft, und der Blumengeſellſchaft an der Pegnitz, aus dem lateiniſchen nectere ligare herausgebracht.) Das Weſen der Poeſie (die Seele der Gebändrede) ſetzt er in die Erfindung (Audfund) — In **D. G. Morhofs Unterricht von der teutſchen Sprache und Poeſie** (ſ. den vorhergehenden Artikel) handelt der 2te Th. (S. 406 u. f. der Ausg. von 1718) in 17 Kap. Von der Kunſtrichtigkeit der teutſchen Sprache, und deren Fähigkeit zur Poeterey; von der Orthogr. d. t. Sprache; von der Etymol. d. t. Sprache; von der Syntax d. t. Sprache; von der Proſodie d. teutſchen Sprache; von dem Numero poetico; von den Reimen, ob ſie nothwendig ſind in der deutſchen Poeſie; Vertheidigung der Reime; von dem Urſprunge der Reime; von einigen Beſchaffenheiten der Reime; von den Generibus Carminum; von den unterſchiedenen Arten der Reimſchlüſſe; von den Erfindungen; von den Heldengedichten; von den Oden (oder lyr. Gedichten); von den Schauſpielen, Hirten- und Straf-Gedichten; von den Epigrammatibus.) — **Vollſtändige deutſche Poeſie, in drey Theilen** .... entworfen von **M. Albr. Chriſtn. Rotthen**. Leipz. 1688. 8. (Die Vorrede handelt vom Urſprung und Fortgang der deutſchen Poeſie, größtentheils nach Morhof; der erſte Theil iſt eine Proſodie in 9 Kap. deren Innhalt ich, bis auf das letzte Kapitel, übergehe, als worin von Sonnetten; von Ringelreimen; von Madrigalen; von Pindariſchen Oden; von den gemeinen Oden oder Liedern; von dem Echo; von dem Wiederkehre und Wieder- oder Gegentritte (Dichtarten in wiederkehrenden Reimen); von den Nachtigalen (Gedichte, deren Innhalt, oder vielmehr deren Hauptwörter, am Ende rückwärts wiederholt werden); von Bilderreimen; von Voenlauf, Zahlreimen, Trittreimen, Irrreimen, Wendelreimen, Klapperreimen, Wortgriffen, u. d. m. (Dichtarten der ehrbaren Meiſterſänger, die wir immer, als ſo viel eigene deutſche Erfindungen anſehen können.) Der zweyte Theil iſt eine „Anleitung zu allerhand Materialien, welche ſo wohl ſonſt in der „Redekunſt, als inſonderheit in der Poeſie „nützlich zu gebrauchen ſeyn," in 3 Kap. worin gezeiget wird, was die Materie in dieſer Bedeutung eigentlich ſey; woher dieſelbe zu nehmen ſey; und wie dieſelbe könne künſtlich ausgearbeitet werden. Unter Poeſie verſteht der Verf. „insgemein übliche Gedichte," und unter dieſen alle mögliche Arten von Glückwünſchungs- und Trauergedichten, auf deren Regeln und Beyſpiele er 604 Seiten verwandt hat. Der dritte Theil iſt eine „kürzliche, doch „deutliche und richtige Einleitung zu den „eigentlich ſo benahmten poetiſchen Gedichten, i. e. zu den Feld- und Hirtengedichten, „zu den Satyr. zu den Comödien und

„Tractat, wie auch zu den Helden- und „Liebesgedichten" (unter welchen er die Romane verſteht). Der 7 Kap. dieſes Theiles nehmen 403 S. ein; und in der Vorrede erklärt der Verf. die Poeſie für eine Nachahmung menſchlicher Verrichtungen, ſo fern dieſelben insgemein betrachtet werden, in einer angenehmen Rede vorgeſtellt, damit die Gemüthsbewegungen durch dieſelben möchten gereinigt werden." Uebrigens verdient es vielleicht bemerkt zu werden, daß er, um ſeine Lehren vom Heldengedichte deutlich zu machen, den Plan der Odyſſee einrückt. Was er von der Weiſe der Komödie bey den Alten ſagt, iſt, größtentheils, ganz wahr; aber die Art von Invention darin iſt eben ſo ſehr original, nach Maßgabe von quibus auxiliis, quomodo, quando, ubi, cur, u. ſ. w. Dem 7ten Kap. iſt, und dem Italiäniſchen Rondeel des H. Hadewig, einem Roman, eine Ueberſ. von Huets bekannter Schrift über die Romane angehangen.) — **Chriſt. Weiſens Curiöſe Gedanken von Verſen**, Leipz. 1692. 8. — **Deutſche Poeſie dieſer Zeit . . . durch Frag und Antwort, . . . von M. Gottfr. Ludwigen**, Leipz. 1703. 8. (Der Fragen ſind 24. als von den Reimen; von den üblichen Generibus; von Emblem, der ſonderbaren Gedichte; von den Alexandr. Verſen; von den gemeinen Oden; von andern Oden, von den Anagrammen, von Parodien, von Pindariſchen Oden; von Madrigaliſchen Oden; von Sonnetten; von teutſchen Epigrammatibus; von ſatyr. Gedichten; von teutſchen Inſcriptionibus; von poetiſchen [illegible]; von Emblematiſchen Verſen, Geburtsgedichten, und Räzeln; von Spielgedichten (worunter auch die Leberreime mit der Nachricht vorkommen, daß der Autor zu Thorn, [illegible], ihr Erfinder geweſen); von noch beſondern Gedichten (welche ſo ſonderbare Aufſchriften führen, und ſo ſonderbar neben einander geſetzt ſind, als daß ich ſie nicht angeben kann, nämlich [illegible], oder [illegible] bey Trauungen, Dramen, Jägerlieder, Bergreihen, poetiſche Wälder, Brautſuppen, oder Gedichte nach dem Hochzeittage, Anfängungen, u. d. m. Von dem Drama zu handeln, findet der Verf. aber zu weitläuftig); von den Gedichten, ſo a materia genennt werden (Nahmensgedichte, Hochzeitlied, u. ſ. w.); von der Elocution eines Gedichts; von der Invention eines Gedichts, und von der Diſpoſition eines Gedichtes. Die letztere holt der Verf. aus der Oratorie her, und meynt, unter andern, wenn einer z. B. weiß, wie Braut und Bräutigam heißen, und wenn die Hochzeit iſt: ſo wird das Gedicht von ſelbſt folgen. Uebrigens hat er auf Beantwortung aller dieſer Fragen beynahe 900 S. verwandt, und außer ſogenannten nöthigen Exempeln, noch ein Reim-Regiſter angehangen.) — **M. Dan. Omeiſens Anleitung zur deutſchen Reim- und Dichtkunſt, nebſt einer deutſchen Mythologie**, Nürnb. 1704. 8. — **Die allerneueſte Art zur reinen und galanten Poeſie . . . von Menantes**, Hamb. 1707 und 1712. 8. (Menantes, oder Chriſt. Fr. Hunold, will, der Vorrede zu Folge, nicht Verfaſſer, ſondern nur Herausgeber des Werkes ſeyn, und ſcheint den bekannten Prediger, Erdm. Neumeiſter, zum Urheber deſſelben zu machen. Es beſteht aus zwey Theilen, wovon der eine, nach Chriſt. Weiſens Beyſpiel, die Präparation, der andre die Operation heißt. Die erſten 7 Kap. des erſten betreffen die Proſodie überhaupt; und hierauf handelt der Verf. im 8ten S. 71-467 von großen Alexandriniſchen, großen Trochäiſchen, großen Dactyliſchen, großen vermiſchten Gedichten, von Helden- und andern Briefen, Oden, Arien, Pindariſchen Oden, Madrigalen, Sonnetten, Rondeaux, Epigr. Räthſ. Echo. Satyren; von Kettenreimen, Bilderreimen, Quodlibeten, Oratorien, Cantaten, Serenaten, Paſtorellen, Opern; im 9ten Kap. vom Styl; und im 10ten von der Licentia poetica. Die Kapitel des andern Theiles führen die Ueberſchriften, vom Periodo poetico; von der Chria poetica; von der Orat.

poetica; von der Invention; von der Diſpoſition, und von der Elaboration. Alles dieſes iſt mit vielen, aber unausſprechlich elenden, Beyſpielen begleitet, und das Ganze in einem höchſt gemeinen, pöbelhaften Tone, welcher mit dem Worte, galant, auf dem Titel, ſonderbar contraſtirt, abgefaßt. Der gänzliche Verfall unſrer Poeſie zeigt ſich auf jeder Seite. So führt der Verf. z. B. als Muſter eines poetiſchen Perioden folgende Zeilen an:

„Welcher über alles knickt,
Selber Schuh und Strümpfe flickt,
Und ſich nichts zu Gute thut,
Iſt ein rechter Fingerhut."

In dem Kap. von der Erfindung zeigt er, unter andern, an dem Nahmen Margareth, wie man erfinden, und mit Hülfe der Buchſtaben, woraus der Nahme beſteht, oder der Zahlen, die er, in den verſchiedenen cabaliſtiſchen Alphabethen, enthält, zu allerhand Gedanken kommen könne; die Homeriſchen Gedichte nennt er Quackſalbereyen, u. d. m. Noch ſind, von eben dieſem Verf. poetiſche Nebenſtunden vorhanden, in welchen auch allerhand theoretiſches vorkommen ſoll, die ich aber nicht kenne.) — **Der wohl informirte Poet, Leipz. 1708. 8.** (von Erdm. Uhſen.) — **Poetiſcher Wegweiſer ... von Joh. Sam. Wahllen, Chemn. 1709. 8.** und verm. unter dem Titel, Einleitung zu der rechten, reinen und galanten teutſchen Poeſie .. ebend. 1715. 8. (Das Werk, welches nur 136 S. enthält, beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, in 8 Kap. von teutſchen Verſen, und von Eintheilung der Verſe, (wo, wie gewöhnlich, das Madrigal, Sonnet, und Kettenverſe, aber auch noch, unter mehrern, Räthſel, emblematiſche Verſe, kabaliſtiſche Verſe, u. d. m. vorkommen, von welchen aber der Verf. doch ſagt, daß es pure Kindereyen ſind) und der zweyte, in 5 Kap. von Eintheilung der Gedichte, als weltl. fröhlichen traurigen und Mittelgedichten; de intellectione Thematis; de inventione; de diſpoſitione, und de elocutione handelt. In dem letztern finden ſich einige, wirklich ganz gute Lehren, z. B. daß man nicht aus einer Metapher in die andre übergehen ſolle, daß, wie der Verf. ſich ausdrückt, nur das zum Herzen gehe, was aus dem Herzen kommt, u. d. m. Aber die Muſter, welche er empfiehlt, zeugen von dem Geſchmacke der Zeit, oder von den Begriffen, welche man von Poeſie hatte; es ſind Weiſens und Wenzels Gedichte; Opitz iſt dem Verf. nicht rein genug.) — **Anleitung zur teutſchen Poeſie ... von M. Franc. Wokenio, Leipz. 1715. 8.** (Das Werk beſteht aus 17 Kap. welche auf nicht mehr als 84 S. von der Quantitate Syllabarum; von Versarten; von Reimen und Verſchränkungen; vom Stylo und der Diſpoſitione; von Ueberſchriften und dergleichen kurzen Gedichten; von längern Carminibus (Trauer- und Glückwünſchungs-Gedichte und Satiren) von Madrigalen; vom Recitativ, wie auch Serenaten, Opern, Comödien (von der Komödie giebt der Verf. nicht einmahl eine, und von der Oper nichts, als eine Erklärung; den übrigen Raum nimmt eine Serenate von des H. Verfaſſers Mache ein); vom Sonnet; vom Rondeau; von Pindariſchen Oden; von Arien und Liedern (die Beyſpiele beſtehen aus geiſtl. Liedern); vom Echo; vom Da Capo (worunter der Verf. Gedichte, worin eine Zeile wiederholt wird, verſteht); von der Cantate; von Oratorien; von einigen andern Arten der Gedichte, als Zahlreime, Bilderreime, Nachtigallen, Wandelreime u. d. m. Schon die Gottſchedianer ſahen ein, daß das Werk ſehr elend iſt (S. Beytr. zur crit. Hiſt. der deutſchen Sprache, B. 1. S. 639 u. f.); aber ihre Kritik, ſo richtig ſie an und für ſich ſeyn mag, iſt noch langweiliger, als das Buch ſelbſt, zu leſen.) — **Anfangsgründe zur reinen deutſchen Poeſie .... von Joh. G. Neukirch, Halle 1724. 8. 906 S.** (Der Verf. hat das Werk in fünf ſo genannte Anfangsgründe abgetheilt, wovon der erſte von der Proſodie; der zweyte, in 5 Kap. von der poetiſchen Elocution; der dritte, in 4 Kap.

von der poetiſchen Invention; der vierte, in 7 Kap. von der poetiſchen Diſpoſition; und der fünfte, in 7 Kap. von Sonnetten, von Madrigalen; von Epigrammen und Grabſchriften; von Anagrammen, von gemeinen Oden, Ringeloden und pindariſchen Oden; von Cantaten, Serenaten, Paſtorellen, Oratorien, und von poetiſchen Briefen handelt. Als Mittel zur Erfindung empfiehlt der Verf. unter andern die Zeitungen, die Anagramme, und die Symbola; und beſonders iſt ihm um die Erfindung ſinnlicher Titel zu Gelegenheitsgedichten zu thun; die pindariſchen Oden, meynt er, hätten nichts ſonderliches, und nur Pedanten hätten, um ſeine Worte beyzubehalten, einen Narren daran gefreſſen; aber die Anagramme ſind ihm ein Zeichen eines glücklichen und unermüdeten Genies; die Eigenſchaften der Ode ſetzt er in die Kürze der Verſe und Strophen, in die Verſchrenkung der Reime, und die genaue Uebereinſtimmung der Worte, Sylben, und des Generis, u. d. m.) — Von Joh. Ge. Hamanns Lexicon von poetiſchen Redensarten, Leipz. 1725. 8. findet ſich eine Anweiſung zur reinen und wahren Dichtkunſt, die ich aber nicht geſehen. — Verſuch einer critiſchen Dichtkunſt vor (für) die Deutſchen ..... von Joh. Chriſtoph Gottſcheden, Leipz. 1729. 8. (Mit Beyſpielen aus des Verf. eigenen Gedichten) Verm. (vorzüglich mit einer elenden Ueberſ. von Horazens Briefe an die Piſonen) ebend. 1737. 8. Mit allerhand Veränderungen (als der Weglaſſung des „für die Deutſchen," auf dem Titel, und mit andern Beyſpielen, wie aus des Verf. eigenen Gedichten; vorzüglich aber in Anſehung der Urtheile über Dichter) ebend. 1742. 8. (Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, deren Innhalt ich, da es, wahrſcheinlicher Weiſe, ſchon eben ſo wenig bekannt iſt, als die vorhergehenden, hier mittheilen will. Die 12 Kap. des erſten Theiles handeln, vom Urſpr. und Wachsthum der Poeſie überhaupt; von dem Character eines Poeten; von dem guten Geſchmack eines Poeten, von den drey Gattungen der poet. Nachahmung, und inſonderheit von der Fabel; von dem Wunderbaren in der Poeſie; von der Wahrſcheinlichkeit in der Poeſie; von poetiſchen Worten; von verblümten Redensarten; von poetiſchen Perioden und ihren Zierrathen; von den Figuren in der Poeſie; von der poetiſchen Schreibart; von dem Wohlklange der poet. Schreibart, dem verſchiedenen Sylbenmaße und den Reimen; der zweyte, oder andre, Theil, in eben ſo viel Kap. Von Oden, oder Liedern; von Cantaten; von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten; von Elegien; von poet. Sendſchreiben; von Satiren oder Strafgedichten; von Sinn- und Scherzgedichten; von dogmatiſchen und heroiſchen Poeſien; von der Epopee, oder dem Heldengedicht; von Tragödien oder Trauerſpielen, von Comödien oder Luſtſpielen; von Opern oder Singſpielen. Daß die Kritiken der Schweizer in den Diskurſen der Maler, im J. 1721 u. f. ſo wie in der Anklage des verderbten Geſchmackes im J. 1728, und vielleicht die Abhandlung von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft zur Verbeſſerung des Geſchmackes, von eben dieſem Jahre, Gottſcheden zunächſt veranlaßten, ſein Werk zu ſchreiben, geſteht er in der Vorrede zur erſten Auflage, wenigſtens in Anſehung der erſtern Schrift, ſelbſt; auch gedenkt er noch in der zweyten Auflage vom J. 1737 der Schweizer ſehr rühmlich, und man kann alſo keinesweges ſagen, daß das Werk Signal zu einem langwierigen Kriege war. Erſt, wie Breitinger auch mit einer Critiſchen Dichtkunſt, im J. 1740 hervortrat, und in dieſer noch obendrauf Gedichte von einem lebenden Freunde Gottſcheds, Trillers Fabeln, nach Verdienſt beurtheilt hatte, brach das vielleicht ſchon längſt im Stillen glimmende Feuer aus. Gottſched äußerte nun wieder in den Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit ſein Mißfallen an mehreren Schriften und Ideen der Schweizer; und die Schweizer fiengen ihre Sammlung Crit. Poet. und anderer geiſtvollen Schriften an, in welchen erſt in den Nachrichten vom Urſprunge der Critik bey den Deutſchen (2tes St. Zür. 1741. 8. S. 162 u. f.) die zweyte, und noch ſtrenger, die bald darauf erſchienene dritte Ausgabe der Gottſchediſchen Dichtkunſt, in der neuen Vorrede (ebend. St. 6) und in den zwey Schreiben (ebend. St. 11) behandelt wurde. Auch Joh. G. Meyer ließ „Beurtheilungen“ derſelben, Halle 1747. 8. 6 St. drucken. Aber ſo ſehr dieſe Herren Recht hatten, Gottſcheds Werk für höchſt mittelmäßig zu halten, und ſo gewiß ſchon die bloßen Ueberſchriften der Kapitel einen Mangel an beſtimmten Begriffen von der Poeſie verrathen: eben ſo ſehr beweiſen, meines Bedünkens, jene Kritiken, daß ihre Urheber ſelbſt nicht dergleichen Begriffe hatten. Und Dinge, welche ſie ihm, als unerhört, anrechneten, z. B. die Wahl der Beyſpiele, in den erſten Ausgaben, aus ſeinen eigenen Gedichten waren, ganz gewöhnliche, in allen ſeinen deutſchen Vorgängern anzutreffende Dinge. Ueberhaupt hatte Gottſched nichts eigenes in der ganzen Schrift. Sie iſt aus andern, auswärtigen, Schriftſtellern, und höchſt elend zuſammen geſchrieben. Indeſſen lehrte ſie denn doch zu ihrer Zeit, daß Poeſie nicht blos in Reimerey beſteht. Gottſched ſelbſt machte unter der Aufſchrift, „Vorübungen,“ einen Auszug daraus für die Schulen; und **Dommerichs Entwurf einer deutſchen Dichtkunſt** ... 1763. iſt auch daraus genommen.) — **J. J. Breitingers Critiſche Dichtkunſt, worin die poetiſche Mahlerey in Abſicht auf die Erfindung .. unterſucht ... und mit Beyſpielen erläutert wird ... Zür. 1740. 8. Fortſetzung der crit. Dichtk. worin die poetiſche Mahlerey in Abſicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird ... Ebend. 1740. 8.** (Des Verf. Abſicht war ohnſtreitig, den Begriff von Poeſie, dem Weſen derſelben gemäß, zu beſtimmen, oder, mit ſeinen Worten, „den Urſprung und die Natur desjenigen Ergetzens, das von der poetiſchen Mahlerey entſpringt, zu unterſuchen.“ Unter der poetiſchen Mahlerey verſteht er, nicht blos den Ausdruck, ſondern „die ganze Arbeit der poetiſchen Nachahmung und Erdichtung mit allen ihren Geheimniſſen und Kunſtgriffen,“ und Mahlerey und Dichterey findet er nur darin verſchieden, daß jene zwar ſchneller und kräftiger wirkt, aber dafür auch nur Gegenſtände, „die dem Auge vernehmlich ſind,“ darſtellen kann, und daß dieſe ihre Bilder unmittelbar der Seele einprägt. Aber noch war die Aufmerkſamkeit unſerer Philoſophie zu wenig auf die Natur ſelbſt gerichtet geweſen, oder vielmehr noch wurde die Philoſophie zu ſehr mit philoſophiſchem Syſtem oder mit philoſophiſcher Form verwechſelt, als daß man genaue und ganz deutliche Begriffe in dem Werke erwarten dürfte. Oft iſt auch die Zweydeutigkeit eines Wortes Schuld an einſeitigen, unbeſtimmten ſchwankenden Vorſtellungen; und daß das Wort, Mahlerey, hier dergleichen verurſacht hat, läßt ſich nicht läugnen. Uebrigens finden ſich immer noch, obgleich das Werk ſich langweilig lieſt, manche gute Bemerkungen darin. Die 13 Abſchnitte des 1ten Theiles enthalten eine Vergleichung der Mahlerkunſt und Dichtkunſt; Erklärung der poetiſchen Mahlerey; von der Nachahmung der Natur; von der Wahl der Materie; von dem Neuen; von dem Wunderbaren und dem Wahrſcheinlichen; von der Aeſopiſchen Fabel; von der Verwandlung des Wirklichen ins Mögliche; von der Kunſt gemeinen Dingen das Anſehen der Neuheit beyzulegen; ob die Schrift, Auguſt im Lager, ein Gedicht ſey; von etlichen abſonderlichen Mitteln, die ſchlechte Materie aufzuſtutzen; von der Wahl der Umſtände, und ihrer Verbindung; von den Charactern, Reden und Geſprächen: und die 10 Abſchn. des 2ten Theiles handeln von dem wahren Werth der Worte und dem Wohlklang; von den Machtwörtern; von den gleichgültigen Wörtern; von der Kunſt der Ueberſetzung; von der Würde der Wörter; von den Beywörtern; von der Schreibart insgemein; von der herzrührenden Schreibart; von dem mahleriſchen Ausdruck; von dem Bau und der Natur des deutſchen Verſes.) — Lehrbuch proſaiſcher und poetiſcher Wohlredenheit . . . von Joh. Bernh. Baſedow, Koppenh. 1756. 8. (Nur der dritte Theil des Werkes handelt von der Poeſie; allein man ſieht ihm das, was Bodmer und Breitinger bereits darüber geſchrieben hatten, und was, von den, bey dem Art. Aeſthetik angezeigten Schriften, ſchon damahls bey uns erſchienen, oder aus andern Sprachen überſetzt war, wenig an. Wer ſollte es glauben, daß Baſedow, zur Bildung in den ſchönen Wiſſenſchaften, unter andern auch Jöchers Gelehrten-Lexicon empfiehlt, und daß er die Andromache des Euripides für eine Elegie hält? Die verſchiedenen Hauptſtücke jenes dritten Theiles handeln: von dem Weſen der Poeſie; von allgemeinen Regeln der Dichtkunſt aus der Art poetique des Boileau; von der poetiſchen Erfindung, Ordnung und Schreibart; von deutſchen Verſen; von jeder Gattung der Gedichte beſonders; und das Gedicht überhaupt erklärte B. als „eine Rede, deren Inhalt, Gedanken und Ausdrücke ſowohl an ſich ſelbſt, als nach einer vernünftigen Abſicht des Verf. entweder geſangmäßig, oder verſemäßig, oder beydes zugleich ſind.)“ — Joh. Heinr. Faber . . . Anfangsgr. der ſchönen Wiſſenſchaften . . . Maynz 1767. 8. (Auch von dieſem Werke gehört nur die letztere Hälfte, von S. 170-232. oder S. 444-990 hieher. Aber der Inhalt dieſer H. würde hier nur unnöthigen Raum einnehmen. Mangel beſtimmter Begriffe, und Mangel an Geſchmack zeigen ſich beynahe in allen. Bald iſt dem Verf. ein Gedicht eine Geſchichte aus einer andern möglichen Welt, bald fordert er davon eine deutliche Uebereinſtimmung mit ſolchen Urbildern, die in dem Reiche der Natur anzutreffen ſind; die Hymnen der Alten ſetzt er mit Scheybs Thereſiade und Krüſers Prinzenraub in eine Claſſe; ſchön iſt ihm, was ſo wohl mit der Natur der Gegenſtände, als mit unſerer eigenen übereinſtimmt, u. d. m.) — Lehrbuch der ſchönen Wiſſenſchaften, insbeſondere der Proſe und Poeſie, von Joh. Gotth. Lindner, Königsb. 1767-1768. 8. 2 Th. (S. den Art. Aeſthetik.) — Heinrich Brauns Anleitung zur deutſchen Dicht- und Verſekunſt, München 1771 und 1778. 8. — Kurzer Unterricht in den ſchönen Wiſſenſchaften für Frauenzimmer, Chemnitz 1771-1773. 8. 2 Th. (Ausgeſchrieben, und ſchlecht ausgeſchrieben.) — Schubarts Vorleſungen über die ſchönen Wiſſenſchaften, Augsb. 1777. 8. und vermehrt, unter dem Titel: Kurzgefaßtes Lehrbuch der ſch. Wiſſenſch. Frft. und Leipz. 1781. 8. — Kurzer Innbegriff der Kenntniſſe und Lehrſ. zur Einſicht und Verfaſſung aller nothwendigen Gattungen der Gedichte . . . von Frz. Sev. Haaſe, München 1778. 8. — (Nicht blos für-, ſondern auch von einem wirklichen Anfänger geſchrieben.) — Lor. Weſtenrieders . . . Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften, zum Gebrauch ſ. Vorleſungen, München 1778. 8. (Unter den verſchiedenen, vorher angezeigten, zu München, erſchienenen Schriften über die Theorie der Poeſie, unſtreitig die beſſere, obgleich ſonſt an und für ſich nicht befriedigend. Es wird darin von den allgemeinen Begriffen der Poeſie; von der Abtheilung der ſchönen Künſte; von der Art, Dichter zu leſen, und zu nützen; vom Sylbenmaaß; von den Figuren; von der Allegorie und Mythologie; von Schönheit, Grazie und Naivetät; vom Großen und Erhabenen; von der lyriſchen Dichtkunſt; von der Idylle; von der Fabel; vom Lehrgedicht; vom Sinngedicht; von der Satire, und von Romanen, aber größtentheils, nach wenig beſtimmten Begriffen gehandelt.) — Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften . . . von J. J. Eſchenburg, Berl. 1783. 8. Verb. ebend. 1789. 8. und mit einer ausgeſuchten Beyſpielſammlung begleitet, wovon bis jetzt 6 B. erſchienen ſind. — Anfangsfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten von J. J. Engel, Berl. 1783. 8. (Wer bedauert nicht, daß das Werk unvollendet bleibt!) — Joh. G. Sulzers Theorie der Dichtkunst, von Albr. Kirchmayer, München 1788-1789. 8. 2 B. (Steht nur der Vollständigkeit wegen hier, weil der Titel schon sagt, daß es nichts Neues und Eigenes enthält.) — — Eigentliche Lehrgedichte über die Poesie überhaupt, oder ganze Poetiken in Versen besitzen wir nicht. Allenfalls läßt sich nur hieher rechnen: G. E. Lessings Gedicht: Ueber die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders über die Poesie und Musik, in s. Kleinen Schriften, Berl. 1753 u. s. w. und im 2ten Th. s. Vermischten Schriften, Berl. 1784. 8. S. 117. und Abr. Gotth. Kästners Gedichte: über die Pflichten der Dichter allen Lesern verständlich zu seyn, und über einige Pflichten des Dichters, im (1ten Th.) s. Vermischten Schriften, Alt. 1755. 8. S. 76 u. f. — — S. übrigens den vorhergehenden, und den Art. Aesthetik. — —

## Dichtungskraft.

(Schöne Künste.)

Das Vermögen, Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen. Jeder Mensch besitzt dieses Vermögen mehr oder weniger, und vielleicht ist niemand, der nicht nach dem Beyspiel der Dinge, die er empfunden oder erfahren hat, andre, die gar nicht vorhanden sind, sich einbilde; aber den Künstlern ist sie in einem vorzüglichen Grad nothwendig.

Da sie uns die sinnlichen Gegenstände nicht eben so vorstellen, wie sie dieselben aus der Erfahrung haben, sondern so, wie sie dieselben zu einer desto lebhaftern Würkung gern empfunden hätten: so müssen sie einen ziemlichen Grad der Fertigkeit haben, solche Gegenstände nach ihren Absichten zu bilden. Auch müssen sie Dinge, die nicht sinnlich sind, unter ähnlichen sinnlichen Gestalten darstellen, um das, was der Verstand schwer oder nicht lebhaft genug fassen würde, vermittelst der Einbildungskraft lebhaft zu machen: sie müssen also sinnliche Gegenstände, die genaue Abbildungen nicht sinnlicher Vorstellungen sind, erdichten können. Unter den Künstlern hat der Dichter dieses Vermögen im höchsten Grad nöthig, weil er den weitesten Umfang der Vorstellungen zu bearbeiten sucht, und besonders auch deswegen, weil er niemals für die Sinnen, sondern für die Einbildungskraft arbeitet; daher er denn schlechterdings nöthig hat, Gegenstände zu erdichten, die der Einbildungskraft sinnlich darstellen, was auf die unmittelbarste Weise sich blos auf den Verstand beziehet. Es ist also nicht ohne Grund geschehen, daß ihm in unsrer Sprache der Namen Dichter vorzüglich beygelegt worden, ob er gleich auch andern Künstlern zukommt.

Durch die Dichtungskraft bekommen abgezogene und schwere Begriffe ein körperliches Wesen, wodurch sie lebhaft und leicht faßlich werden; durch sie bekommen Charaktere, Sitten, Handlungen und Begebenheiten den höchsten Grad der Wahrscheinlichkeit, indem jedes einzelne dadurch in sein rechtes Licht gesetzt, und die Wahrheit des Ganzen augenscheinlicher wird. Denn das, was würklich geschieht, ist, wie schon Aristoteles angemerkt hat, nicht immer das wahrscheinlichste; es läßt uns im Zweifel entweder über die Beschaffenheit der Sache, oder über ihre Ursachen; auch ist es nicht immer das, was in seiner Art die stärkste Würkung auf uns macht. Durch glükliche Erdichtungen hat Homer in der Person des Ulysses einen vollkommen weiſen und in allen Anſchlägen richtig handelnden Mann, in der Perſon des Achilles einen unüberwindlichen Helden, abgebildet. Durch die Dichtungskraft haben wir die lebhafteſten und reizendſten Vorſtellungen, von der Seligkeit des gottesfürchtigen und unſchuldigen Lebens der Patriarchen, von der Glükſeligkeit des goldnen Weltalters; durch ſie ſchreken uns die fürchterlichen Vorſtellungen von der Hölle, die der Gottloſe in ſeiner Seele herumträgt; durch ſie wird das geiſtliche Weſen der Dinge uns ſichtbar *). Der Dichtungskraft haben wir die groſſen und erhabenen Formen des Phidias und andrer griechiſcher Künſtler, die erſtaunlichen Charaktere in einigen Trauerſpielen des Shakeſpear, die reizenden Muſter der Tugend in den Schriften des Richardſons zu danken. Man weiß aus der Erfahrung, daß erdichtete Gegenſtände in Werken des Geſchmaks gerade ſo rühren, als wenn ſie würklich vorhanden geweſen wären, und daß ein Roman uns eben ſo intereſſirt, als wenn alle ſeine Erzählungen würklich geſchehene Dinge zum Grund hätten. Sobald die Erdichtung wahrſcheinlich iſt, ſo begreifen wir die Möglichkeit der erdichteten Sache. Stellt die Erdichtung einen Charakter, eine That, eine moraliſche Handlung vor, ſo iſt es eben ſo viel, als wenn man uns auf eine andre Weiſe deutliche Begriffe von dieſen Sachen gegeben hätte: wir ſehen daraus, wie Menſchen denken, empfinden und handeln können. Dieſes iſt eben ſo viel, als ob wir die würkliche Erfahrung davon hätten. Sind es gute Muſter, welche die Erdichtung uns dargeſtellt hat, ſo erweken ſie eben die Bewunderung, eben den Trieb ſich auf dieſe Vollkommenheit zu ſchwingen, als wenn die Sachen würklich vorhanden wären. Sind ſie böſe, ſo erweken ſie eben den Abſcheu, als die Würklichkeit. Stellt uns die Erdichtung Begebenheiten vor, ſo erkennen wir, was geſchehen könnte, und dieſes reizt unſer Verlangen, unſre Bewunderung, unſern Abſcheu, eben ſo gut, als wenn die Sachen geſchehen wären *).

Die Dichtungskraft iſt eine Eigenſchaft der Einbildungskraft, und iſt deſto ausgedehnter, je lebhafter dieſe iſt. Wem die Natur ſie verſagt hat, der kann den Mangel durch keinen Fleiß erſezen. Aber wie alle Vermögen der Seele durch Uebung verſtärkt werden, ſo kann man auch in der Dichtungskraft eine gröſſere Fertigkeit durch die Uebung erlangen. Durch dieſe gewöhnt man ſich an, jeden Gegenſtand, der uns vorkommt, erſt genau zu betrachten, denn einiges darinn anders zu denken, Umſtände davon zu laſſen, oder hinzuzuthun, und ſo entſtehen erdichtete Gegenſtände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erdichtung. So wie einer, der eine groſſe Anzahl Maſchinen geſehen hat, deßwegen leichter eine neue erfinden kann, weil er eine groſſe Menge hiezu dienlicher Begriffe und Verbindungen im Kopf hat, ſo kann der, welcher die gröſte Erfahrung hat, auch leichter Erdichtungen machen.

Aber dieſe Dichtungskraft iſt nur alsdenn wichtig, wenn ſie von einem ſcharfen Verſtand unterſtüzt wird, ohne welchen ſie gar leicht ins Abentheuer-

---

*) La favola è l'eſſer delle coſe traſformato in geni umani ed è la verità traveſtita in ſembianza popolare: perchè il poeta dà corpo a i concetti, e con animarli [illegible], ed avvolger di corpo lo ſpirito, converte in immagini viſibili la contemplazione eccitate dalla filoſofia. Gravina L. I. cap. 9.

*) S. Theilnehmung; Wahrſcheinlichkeit; Täuſchung.

theuerliche ausſchweift. Darum muß in der Seele des Künſtlers der Verſtand eine völlige Herrſchaft über die lebhafteſte Würkſamkeit der Einbildungskraft behalten. Man kann jungen Künſtlern nicht oft genug wiederholen, daß ſie ihre gröſte Bemühung auf die Schärfung des Verſtandes und eines geſunden Urtheils anwenden, weil nur dadurch die Erdichtungen in der Anlage und Erfindung wahrſcheinlich und der Natur gemäß, in ihrer Würkung aber wichtig werden können.

◆ ◆

Th. Bonii, de poetica facultate, Lib. II. Ven. 1608. 8. — Tetens Philoſ. Verſ. Leipz. 1777. 8. B. I. XV. S. 115. — Platners Aphorismen I. §. 871 u. f. §. 430 u. f. Ausg. von 1784. —

## Dichtſäulig.

(Baukunſt.)

Diejenige von den in der alten Baukunſt gebräuchlichen fünf Arten, die Säulen an einem Gebäude zu ſtellen, nach welcher ſie am dichteſten oder engeſten aneinander kamen *). Nach dem Vitruvius kommen bey dieſer Bauart die Axen der Säulen fünf Model weit auseinander, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulenſtämmen drey Model oder anderthalbe Säulendike weit wird. Wenn man in den Gebäuden blos auf die Feſtigkeit ſehen wollte, ſo dürfte man die Säulen nie ſo nahe aneinander ſetzen; es iſt alſo zu vermuthen, daß die Alten bey dichtſäuligen Gebäuden eine andre Abſicht, als die Feſtigkeit gehabt haben. Man empfindet in der That bey Betrachtung eines Gebäudes, um welches eine dichtſäulige Laube herumgeht, vielleicht wegen der dadurch verurſachten Dunkelheit, etwas feyerliches, wie in einem dichten Wald. Alſo ſchikt ſich dieſe Bauart vorzüglich zu Tempeln. Doch ſcheinet ſie auch das Gefühl von Pracht und Reichthum zu vermehren. Perrault merkt ſehr wol an, daß ſich dieſe Art beſſer für die hohen und feinen Ordnungen, wie die corinthiſche iſt, als für niedrigere und ſtärkere ſchiket.

## Dielenköpfe.

(Baukunſt.)

Sind Zierrathen, welche bisweilen an dem doriſchen, auch wol an andern Gebälken gerade unter der Kranzleiſte angebracht werden. Sie kommen an die Stellen, wo ſonſt in der corinthiſchen und in der römiſchen Ordnung die Sparrenköpfe oder Modillion ſtehen. Und wie dieſe als die herausſtehenden Enden der Dachſparren können angeſehen werden, ſo kann man die Dielenköpfe für herausſtehende Dielen halten; deßwegen ſie weniger dik oder hoch ſind, als die Sparrenköpfe. Man ſehe die Zeichnung im Art. Gebälke. In der Baukunſt der Alten kommen ſie nicht vor.

Bey den Dielenköpfen muß, wie bey allen Zierrathen dieſer Art, den Dreyſchlitzen, Sparrenköpfen und Zahnſchnittern, die weſentliche Regel beobachtet werden, daß allezeit einer mitten auf jede Säule oder jeden Pfeiler treffe *). Dieſes kann aber nicht bey jeder Säulenweite geſchehen, es ſey dann, daß jeder Dielenkopf einen Model breit, und die Zwiſchentiefen, oder der Raum von einem Dielenkopf zum andern, auch einen Model weit ſeyen. Einige Baumeiſter verzieren die Dielenköpfe mit Tropfen, die an der Unterfläche derſelben hangen.

---

*) S. Säulenſtellung.

*) S. Dreyſchliz.

## Dieſis.

(Muſik.)

War bey den Griechen der Name eines kleinen Intervalls, deſſen Gröſſe aber verſchiedentlich angegeben wird. Ariſtoxenus, der in ſeiner Einbildung den ganzen Ton in drey oder auch in vier Intervalle theilte, nennte den vierten Theil deſſelben, (alſo nach unſrer Art zu reden den Ton, der mitten zwiſchen C und Cis fiele) eine enharmoniſche Dieſis, den dritten Theil die kleine chromatiſche Dieſis, den halben Ton aber die groſſe Dieſis.

Von dieſer letzten Bedeutung kommt es, daß die Neuern an einigen Orten dem Zeichen x, das die Deutſchen insgemein ein Kreuz nennen, den Namen Dieſis geben, weil es die Note, vor welcher es ſteht, um einen halben Ton erhöhet. So werden in Frankreich die Töne, die wir Cis und Dis nennen, Ut-dièſis oder dièſe und Re-dièſe genennt.

## Dis.

(Muſik.)

Der Name der vierten Sayte unſrer heutigen diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter. Ihre Länge verhält ſich zu der Länge der Sayte C wie $\frac{27}{32}$ zu 1. Sie macht alſo gegen C eine merklich unter ſich ſchwebende kleine Terz aus, wird aber anſtatt der reinen kleinen Terz zu C moll gebraucht. Eben dieſe Sayte wird als die groſſe Terz zu H gebraucht; ſie ſchwebt aber merklich über ſich, indem ihr Verhältniß $\frac{64}{81}$ anſtatt $\frac{4}{5}$ iſt. Endlich wird ſie auch ſelbſt als ein Grundton gebraucht, aus welchem ſowol in der harten als in der weichen Tonart kann geſpielt werden. Dis moll kommt aber ſehr ſelten vor, weil es ſehr ſchwer iſt, daraus zu ſpielen.

## Discant.

(Muſik.)

Eine der vier Hauptgattungen, in welche die menſchliche Stimme in Anſehung ihrer Höhe eingetheilt wird, und zwar die höchſte, welche nur Kinder, oder die weibliche Kehle, oder Caſtraten erreichen. Dieſe Stimme wird deßwegen von den Italienern Soprano, und von den Franzoſen le Deſſus, die oberſte genennt. Hiernächſt nennt man auch den für dieſe höchſte Stimme geſetzten Geſang den Discant, dem man auch im Schreiben der Noten die oberſte Stelle giebt.

Man unterſcheidet aber in der Discantſtimme wieder zwey Mittelarten, die der hohe und der tiefe Sopran genennt werden. Dieſer letztere ſcheinet wegen der Fülle des Tones vor dem andern einen Vorzug zu haben.

Es läßt ſich aus dem Namen dieſer Stimme, der eigentlich ſo viel als einen zweyten Geſang bedeutet, muthmaßen, daß in den alten Zeiten der Geſang nur einſtimmig geweſen, und daß geſchikte Sänger, die dieſe Stimme mitſingen ſollten, durch ein natürliches Gefühl der Harmonie geleitet, eine andre in harmonirenden Intervallen dazu geſungen haben *), daß hernach dieſes die Tonſetzer auf die Gedanken gebracht hat, zwey oder noch mehr Stimmen zugleich ſingen zu laſſen, woraus denn endlich der harmoniſche vielſtimmige Geſang entſtanden und durchgehends eingeführt worden.

---

*) Deutlich erhellet dieſes aus folgender Stelle des Johann von Muris, die Rouſſeau in ſeinem Wörterbuch unter dem Wort Diſcant anführet. DISCANTAT, qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, non *unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordisque mixtionis unione.* Dieſe concors mixtio zeiget deutlich das, was wir itzt Harmonie nennen, an. Wie denn das, was wir itzt Conſonanz nennen, ehedem Concordanz genennt worden iſt.

Der Discant iſt überall, wo er vorkommt, die Hauptſtimme, weil er die höchſte iſt; folglich muß der Setzer allemal auch den größten Fleiß auf denſelben wenden. Wenn er ſich gehörig ausnehmen ſoll, ſo müſſen die ſogenannten vollkommenen Conſonanzen, nämlich die Octav und die Quinte, ſo viel möglich darinn vermieden werden, damit ſich dieſer oberſte Geſang deſto beſſer ausnehme.

Da ferner die höchſten Töne weniger nachklingen als die tiefern, ſo iſt es der Natur dieſer Stimme ganz gemäß, daß ſie mehr kurze Noten, oder ſogenannte Diminutiones habe, als jede andre Stimme, inſonderheit in Tonſtüken für ſolche Inſtrumente, die den Ton nicht anhalten können. Es iſt ohnedem der Natur gemäß, daß höhere Stimmen ſchneller reden und ſingen, als tiefe, welche durch ein zu geſchwindes Fortſchreiten von einem Tone zum andern eine Verwirrung verurſachen würden *).

Aus eben dieſem Grunde ſchiken ſich alle Arten der melismatiſchen Auszierungen, die Setzer und Sänger anzubringen pflegen, in dieſe Stimme am beſten, die wegen ihrer Höhe weder der lieblichen Bebungen, noch der ſanften Schleifungen und andrer zum Nachdruk gehöriger Veränderungen, wodurch die tiefere Töne oft ſo ſehr reizend werden, in dem Grad fähig iſt, als andre Stimmen.

## Diſſonanz.

(Muſik.)

Nach dem Urſprung des Worts bedeutet es einen Klang, in dem man zwey ſich nicht ſanft genug vereinigende Töne unterſcheiden kann; alſo einen Klang, dem es an gehöriger Harmonie fehlt, oder das Gegentheil der Conſonanz. Wie aber das Conſoniren nichts abſolutes iſt, ſondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Unisonus geſtimmten Sayten allmählig abnimmt, bis man endlich zwiſchen den zwey Tönen mehr einen Streit, als eine Uebereinſtimmung empfindet; ſo läßt ſich nicht mit Genauigkeit ſagen, wo das Conſoniren zweyer Töne aufhöre und das Diſſoniren anfange, wie bereits im Artikel Conſonanz iſt erinnert worden.

Damit die für die Muſik wichtige Materie von den Diſſonanzen deutlich und gründlich abgehandelt werde, ſoll erſtlich der Begriff der Diſſonanz, ſo genau als es ſich thun läßt, feſtgeſetzt, hernach die in der heutigen Muſik vorkommenden Diſſonanzen angezeiget, zuletzt aber, wie dieſelben zu brauchen und zu behandeln ſind, gelehrt werden.

So wie die Harmonie oder das Conſoniren aus einer ſolchen Uebereinſtimmung zweyer Töne entſteht, die ſie in einen Klang vereiniget, indem man die Verſchiedenheit der Töne ohne Widrigkeit fühlt, ſo entſteht das Diſſoniren aus einer gewaltſamen Vereinigung zweyer Töne, die einander zu widerſtreiten ſcheinen. Man merkt nicht nur die Verſchiedenheit der beyden Töne in dem Klang, ſondern zugleich etwas widriges, das ihrer Vereinigung entgegen iſt. Dabey iſt dieſes offenbar zu fühlen, daß dieſe Widrigkeit zunimmt, je näher die beyden Töne in Anſehung ihrer Höhe an einander kommen. Nur wenn ſie ſich ſo nahe kommen, daß man ſie für einerley hält, ſo wird das Diſſoniren in ein völliges Harmoniren verwandelt.

Läßt ſich hieraus nicht abnehmen, daß das Diſſoniren aus etwas Widerſprechendem in der Empfindung entſtehe? Wenn diejenige Diſſonanz die widrigſte iſt, in welcher die beyden Töne in Anſehung der Höhe nur wenig

---

*) S. Theilung.

wenig aus einander ſind, ſo ſcheinet es, daß das Urtheil gelenkt werde, ſie für einerley zu halten, da die Empfindung das Gegentheil fühlen, und in ſo fern in dem Klang eine Unvollkommenheit empfinden läßt. Darinn ſcheinet das Diſſoniren etwas ähnliches mit der Widrigkeit zu haben, die wir allemal bey den Sachen empfinden, die das nicht ſind, was ſie nach unſerm Urtheil ſeyn ſollen.

Man kann für gewiß annehmen, daß wir die verſchiedenen Höhen der Töne eben ſo klar empfinden, als wir die Verſchiedenheit in der Länge an neben einander liegenden Linien ſehen. Darinn liegt der Grund der gar nicht neuen Beobachtung, daß man die Conſonanzen und Diſſonanzen aus dem Verhältniß der Zahlen beurtheilen könne. Wie wir nun bey zwey neben einander liegenden Linien mit Leichtigkeit entdeken, daß die eine nur die Hälfte, oder zwey Drittel, oder drey Viertel der andern ſey, und indem wir dieſes entdeken, uns gar leicht beyde in einer vereiniget, und dennoch jede beſonders und in beſtimmter Verhältniß gegen die andre vorſtellen können, ſo iſt es auch mit den conſonirenden Tönen beſchaffen. So bald aber zwey neben einander liegende Linien beynahe gleich groß ſind, ſo daß wir die Länge, um welche die eine die andre übertrift, gegen das Ganze nicht mehr abmeſſen, und alſo nicht ſagen können, die kürzere ſey um [illegible] oder [illegible] oder [illegible] kleiner, als die längere, ſo ſind wir geneigt zu urtheilen, ſie ſollten gleich ſeyn, alsdann macht der offenbare Augenſchein, daß ſie es nicht ſind, eine widrige Würkung auf uns.

Wenn dieſe Bemerkungen wahr ſind, und ſie ſcheinen es in der That zu ſeyn, ſo folget daraus, daß das Diſſoniren zweyer Töne eigentlich darinn liegt, daß man in dem aus beyden zuſammengeſetzten Klang etwas widerſprechendes empfindet, und einer der beyden Töne das nicht iſt, was er einem dunkeln Urtheil nach ſeyn ſollte. Indem wir C und D zwey nahe an einander liegende Töne zugleich hören, ſo entſteht aus ihrer nahen Uebereinkunft das dunkle Urtheil, daß ſie gleich hoch ſeyn ſollten; die Empfindung aber widerſpricht dieſem Urtheil. Dieſes Empfinden wird noch lebhafter, wenn wir C und Cis zugleich hören, weil das Urtheil, daß beyde einerley Ton ſeyn ſollten, noch gewiſſer wird.

Es zeiget ſich hiebey noch ein Umſtand, der dieſe Muthmaßungen merklich beſtätiget. Man kann die ganze diatoniſche Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, herauf und herunter ſingen, ohne das geringſte widrige darinn zu empfinden. Warum haben zwey nahe an einander liegende Töne C und D, wenn ſie auf einander folgen, nichts widriges; und warum haben ſie es nur, wenn ſie zugleich gehört werden? Iſt es nicht deßwegen, weil man im erſten Falle gleich merkt, daß es verſchiedene Töne ſeyn ſollten; im andern aber urtheilet, ſie ſollten einerley ſeyn? Hieraus aber würde die Erklärung, die wir vom Diſſoniren gegeben haben, ihre völlige Beſtätigung bekommen.

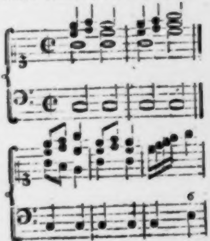
Ohne Zweifel fällt jedem, der dieſes lieſt, dabey dieſe Folge ein, daß nach dieſer Erklärung keine Töne gegen einander diſſoniren, als die, welche um weniger als eine Terz auseinander ſind, weil bekannt iſt, daß die Terz nichts widriges mehr hat. Und daraus wird man einen Einwurf gegen unſre Erklärung des Diſſonirens machen. Man wird ſagen, daß verſchiedene von allen Harmoniſten für Diſſonanzen erkannte Intervalle vorkommen, die größer ſind als die Terz, wie die falſche Quinte, die Septime und die None, die unmöglich deßwegen widrig klingen, weil man ſie mit dem Grundtone, mit dem ſie zugleich klingen, für einerley zu halten verſucht wird.

Dieſer Einwurf läßt ſich leicht heben. Man muß nur die Beobachtung vor Augen haben, daß jeder Grundton auch das Gefühl ſeiner Octave, und, wiewol etwas weniger merklich, ſeiner Quinte erweckt. Die Septime diſſonirt nicht gegen den Grundton, ſondern gegen die Octave, der ſie zu nahe liegt. Aus eben dieſem Grunde wird die Quarte, die ſonſt alle Eigenſchaften einer vollkommenen Conſonanz hat, verdächtig, weil ſie der Quinte zu nahe kommt. Warum dieſes bey der Sexte, die der Quinte eben ſo nahe liegt, nicht geſchehe, iſt freylich nicht klar genug. Vielleicht vermag die ſchöne Harmonie der Quarte, welche die Sexte vom Grundtone mit der Terz deſſelben macht, daß das, ohnedem nicht ſtarke, Gefühl der Quinte noch mehr verdunkelt wird, und die Sexte alſo nichts widriges hat. Dieſes ſey von der Natur der Diſſonanz geſagt.

Es folget hieraus, 1) daß jedes Intervall, das um weniger, als eine Terz vom Grundton oder deſſen Octave abſteht, diſſonire. 2) Daß ohne Rükſicht auf den Grundton oder deſſen Octave zwey Töne, die um weniger als eine Terz auseinander liegen, wenn gleich jeder für ſich mit dem Grundton conſonirt, dennoch unter ſich diſſoniren.

Aus dem erſten Schluſſe erkennen wir, daß die Secunden und Septimen des Grundtones, in Abſicht auf dieſe und auf ſeine Octave, die eigentlichen Diſſonanzen ſeyen; aus dem zweyten aber, daß, wo Terz und Quart, Quint und Sexte zugleich vorkommen, wenn ſie gleich beyde gegen den Grundton oder ſeine Octave conſoniren, eine von beyden eine Diſſonanz ſey. Thut man nun noch hinzu, daß jeder Ton, der das lebhafte Gefühl einer mit dem Grundton enge verbundenen Conſonanz erweckt, dem er ſelbſt ſehr nahe liegt, gegen dieſe diſſonire, ſo begreift man auch deutlich, warum die falſche Quinte diſſonirt; weil ſie nämlich das Gefühl der wahren Quinte erweckt.

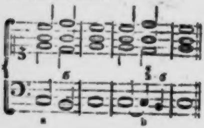
Wir haben nunmehr zu unterſuchen, wie der Gebrauch der Diſſonanzen in der Muſik aufgekommen iſt. Nachdem der mehrſtimmige Geſang eingeführt worden, fanden ſich auch nach und nach die Veranlaſſungen dazu. Die natürlichſte ſcheinet die Ausfüllung der Intervalle, durch welche eine hohe Stimme ihren Geſang fortführte. Jedermann fühlt, wie natürlich es iſt, wenn der Geſang um eine Terz ſteigt oder fällt, durch die Secunde in die Terz zu ſteigen oder zu fallen. Wenn aber die tiefere Stimme inzwiſchen ihren ordentlichen Gang behält, ſo werden die Töne, die man im Durchgang berühret, nothwendig gegen ſie diſſoniren. Faſt eben ſo natürlich iſt es auch, daß man anſtatt einen Ton zweymal hinter einander, wie die Melodie es erfodert, anzugeben, auf den zweyten durch einen Vorſchlag, von dem halben Ton über oder unter ihm komme, da denn dieſer Vorſchlag ebenfalls eine Diſſonanz ausmacht. Man ſehe folgende Beyſpiele:



Hier iſt allemal auf der guten Zeit des Takts die Harmonie völlig conſonirend; nur in dem Uebergang von der erſten Zeit des Takts auf den zweyten kommen in den obern Stimmen Töne vor, die gegen die Grundſtimme, die inzwiſchen liegen bleibet, diſſoniren. Da dieſe Durchgänge dem Geſang natürlich ſind, ſo brauchte man ſie, ob ſie gleich mit dem Baß diſſonirend gefunden wurden. Wegen der Geſchwindigkeit des Ueberganges wird die conſonirende Harmonie nur einen Augenblik unterbrochen, und ſogleich auf den folgenden Schlag mit einer doppelten Annehmlichkeit wieder hergeſtellt.

Dieſe Art der Diſſonanzen ſcheinet die erſte zu ſeyn, auf die man gefallen iſt. Man nennet ſie izt durchgehende Diſſonanzen. Sie ſind aber von zweyerley Art. Entweder ſtehen ſie auf der guten Zeit des Takts, und kommen den Conſonanzen, in die ſie in der ſchlechten Zeit eintreten, zuvor, und werden alsdenn Wechſelnoten genennt; oder ſie fallen auf die ſchlechte Zeit des Takts, und gehen in der folgenden guten Zeit in Conſonanzen über; jene ſind etwas härter als dieſe *). Eine ſolche Diſſonanz kann in der nächſten Zeit über ſich oder unter ſich treten, wie im erſten und zweyten Beyſpiel zu ſehen iſt. Damit aber das, was ſolche Durchgänge würklich im Geſang angenehmes haben, durch das Diſſoniren nicht verdorben werde, ſo müſſen die diſſonirende Töne ſchnell durchgehen, und in der nächſten Zeit des Takts muß die conſonirende Harmonie wieder hergeſtellt ſeyn. Kommen ſie im gemeinen oder langſamen Takt vor, ſo können ſie nicht länger als ein Achteltakt, beym Allabreve oder der geſchwinden Bewegung aber, nicht länger als Vierteltakt ſeyn. Sonſt ſind dieſe durchgehende Diſſonanzen keiner andern Regel unterworfen; weder ſie ſelbſt ſind an einen völlig beſtimmten Gang gebunden, (wie in dem erſten und zweyten Beyſpiel zu ſehen, wo die Quarte das eine mal zurük in die Terz, das andre mal in die Quinte tritt,) noch wird der Baß durch ſie in ſeiner Fortſchreitung gehemmet; alſo behalten in dem angeführten Beyſpiel ſowol die obern Stimmen als der Baß, jede gerade den Gang, den ſie, wenn dieſe durchgehende Diſſonanzen weggeblieben wären, würden behalten haben. Daher kommt es auch, daß dergleichen Diſſonanzen nicht in Betrachtung kommen, wenn von den Regeln die Diſſonanzen zu behandeln die Rede iſt.

Wollte man aber ſolche Durchgänge länger anhalten, zumal auf guten Zeiten des Takts, wo die Töne einen Accent oder Nachdruk bekommen, ſo würde das Diſſoniren ſchon ſo empfindlich ſeyn, daß man gezwungen würde der Harmonie einen beſtimmten Gang zu geben, wodurch die Unordnung wieder gut gemacht würde. Dieſes wird aus folgendem Beyſpiel klar werden:



Man kann zu den hier angezeigten obern Stimmen den Baß auf mehr als einerley Art ſetzen. Nach dem Accord C bey a kann man im Baſſe G oder H nehmen, um hernach in C zu ſchlieſſen. Hat man aber, wie bey b, auf dem zweyten Schritt der obern Stimmen im Baſſe den Ton C einen Vierteltakt liegen laſſen, und dadurch das Diſſoniren empfindlich gemacht, ſo iſt nun kein ander Mit-

tel

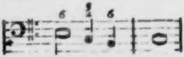
---

*) S. Durchgang.

tel dieſe Unordnung wieder gut zu machen, als daß man den Baß um einen Grad unter ſich treten laſſe. Dadurch wird der diſſonirende Baßton C zu einem Vorſchlag, der die Harmonie nur eine Zeitlang aufgehalten, und dadurch ein Verlangen nach ihr erwekt hat, welches auf der nächſten Zeit des Takts würklich befriediget wird. Jeder andre Gang des Baſſes würde anſtoſſig ſeyn.

Dieſe Art der Diſſonanz iſt alſo eine Verzögerung oder Aufhaltung einer Harmonie, die das Ohr erwartet, und die durch die Aufhaltung einen gröſſern Reiz bekommt. Es liegt, wie leicht zu ſehen iſt, in der Natur dieſer Diſſonanz, daß ſie ſchon zum voraus das Gefühl der Conſonanz mit ſich führet, folglich, daß ſie ganz nahe an derſelben lege, und nur einen kleinen Schritt dahin zu thun habe. Es iſt alſo nothwendig, daß ſie in der nächſten Harmonie dieſen Schritt thue. Dieſes iſt alſo der Urſprung einer zweyten Art der Diſſonanzen, die man **Vorhälte** oder **Verzögerungen** nennt, und die ſchon ſtrengern Regeln, als die durchgehenden Diſſonanzen, unterworfen ſind *).

Man hat gemerkt, daß ſie gar zu hart wären, wenn ſie ohne alle vorhergegangene Veranlaſſung einträten. Wenn man von dem vorhergehenden Beyſpiel den Baß ſo ſetzen wollte:



ſo würde der diſſonirende Ton C ohne alle Veranlaſſung, als ein fremder, nicht hieher gehöriger, widriger Ton eintreten, von deſſen Erſcheinung gar kein Grund anzugeben iſt. Dergleichen plözliche Unordnungen ſind dem natürlichen Zuſammenhang unſrer Vorſtellung zuwider. So aber, wie der Baß bey b ſteht, da der diſſonirende Ton C in der vorhergehenden Zeit des Takts ſchon vorhanden geweſen, und ſeine Fortſchreitung nur verzögert, da inzwiſchen die obern Stimmen ihren Gang fortſetzen, merkt das Ohr, daß die aus der Verzögerung entſtehende Unordnung bald kann gehoben werden. Daraus ſah man, daß dergleichen diſſonirende Vorhalte nur dann könnten angebracht werden, wenn ſie in der vorhergehenden Harmonie ſchon vorhanden geweſen, oder, wie man ſich insgemein ausdrukt, gelegen haben.

Alſo erfodert dieſe Diſſonanz zwey Bedingungen: ſie muß vorher liegen, und hat nachher ihre genaue beſtimmte Fortſchreitung; das heißt in der Kunſtſprache: *ſie muß vorbereitet ſeyn und aufgelöſt werden*. Die Vorbereitung beſteht darinn, daß ſie in dem vorhergehenden Accord, als eine Conſonanz da geweſen; die Auflöſung aber darinn, daß ſie in die conſonirenden Töne übergehe, an deren Stelle ſie ſteht, oder deren Eintritt ſie aufgehalten hat.

Von dieſen Diſſonanzen iſt noch zu merken, daß ſie ihrer Natur nach, um ſich von blos durchgehenden Diſſonanzen zu unterſcheiden, und zugleich die Erwartung der darauf folgenden Conſonanz deſto lebhafter zu erweken, auf die guten oder nachdruklichen Zeiten des Takts fallen, und ſich auf den ſchlechten Zeiten auflöſen *). Indem ſie aber auf die gute Zeit des Takts fallen, und vorher ſchon müſſen gelegen haben, ſo entſtehen daher die Bindungen. Dieſes und was von ihrer Vorbereitung und Auflöſung angemerkt worden, wird aus der unten beygefügten Tabelle

---

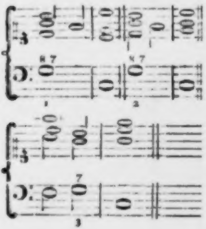
*) Vorhalt; None; Quarte.

*) Es giebt aber einige Fälle, da ihre Auflöſung bis in die folgende gute Zeit, oder bis in den folgenden Takt verzögert wird, wovon im Artikel None und Quarte Beyſpiele vorkommen.

der Diſſonanzen noch deutlicher werden. Wir merken von dieſen Diſſonanzen nur noch dieſes an, daß wir ihnen in dieſem Werk den Namen der zufälligen Diſſonanzen gegeben haben, weil ſie nur eine Zeitlang die Stelle der Conſonanzen, in welche ſie eintreten, einnehmen, und ſonſt in dem Fortgang der Harmonie nichts ändern. Durch dieſen Namen unterſcheiden wir ſie von den Diſſonanzen, von welchen ſogleich ſoll geſprochen werden, die wir weſentliche Diſſonanzen nennen.

Dieſe dritte Gattung der Diſſonanzen können deßwegen weſentliche genennt werden, weil dieſelben nicht wie die vorhergehenden, blos eine Zeitlang die Stellen der Conſonanzen, in die ſie übergehen, einnehmen, ſondern eine ihnen eigene Stelle behaupten, und den conſonirenden Accorden hinzugefügt oder eingemiſcht werden.

Den Urſprung des Gebrauchs dieſer Diſſonanzen hat der Herr d'Alembert auf eine ſehr naturliche Weiſe erklärt, indem er angemerkt, daß ſie allemal auf der Dominante eines Durtons, in welchem man ſchließen will, nothwendig werden. Folgende Beyſpiele werden dieſes deutlich machen:



Man ſetze, daß man in C dur auf der Dominante den Dreyklang zur Harmonie genommen habe, wie hier bey 1 und 2, von da aber in dem Hauptton C ſchließen wolle: ſo wird man leicht begreifen, daß die Septime nothwendig müſſe zu Hülfe genommen werden, um die Harmonie nach dem Hauptton zu lenken. Denn ohne dieſe Septime iſt nichts vorhanden, das das Gehör nach dem Schluß in C lenkt; man kann in G ſtehen bleiben, oder von da hingehen, wo man will, weil ein völlig conſonirender Accord die Fortſchreitung der Harmonie ganz unbeſtimmt läßt. Ferner iſt auch offenbar, daß man bey dem Dreyklang auf G ungewiß iſt, in welchem Haupttone man ſich befindet, indem dieſe Harmonie ſowol der Dominante des Tons C dur, als dem Ton G als Hauptton zukommt.

Dieſe doppelte Ungewißheit oder Unbeſtimmtheit in Anſehung der Harmonie und Fortſchreitung wird gehoben, ſobald man eines der Intervalle des Dreyklanges verläßt, und die Septime dafür nimmt. Denn dieſe läßt das Gehör nicht länger im Zweifel, daß der Accord, den man hört, der Accord auf der Dominante des Haupttones C dur ſey, weil der Hauptton G dur in ſeiner Tonleiter nicht F, ſondern Fis hat. Eben ſo würde man im dritten Beyſpiel, indem man auf den Accord G kommt, den Ton F aus dem vorhergehenden Accord liegen laſſen, um den Accord auf G, als den Accord auf der Dominante des Haupttones C dur zu bezeichnen. Da nun aber dieſe hinzugefügte Septime ſtark diſſonirt, ſo entſteht die Nothwendigkeit, ſie in der nächſten Harmonie in eine Conſonanz übergehen zu laſſen. Weil nun der Schluß in den Hauptton geht, deſſen Quarte die Septime der Dominante iſt, ſo tritt ſie naturlicher Weiſe einen Grad unter

ter ſich in die Terz des folgenden Grundtones.

Dieſe Diſſonanz wird in den verſchiedenen Umkehrungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zum Grundton *), wie aus der Tabelle, wo zugleich die Vorbereitungen und Auflöſungen dieſer weſentlichen Diſſonanz deutlich angezeiget ſind, zu ſehen iſt.

Dieſes ſind alſo die drey Arten der Diſſonanzen, und die Gelegenheiten oder Veranlaſſungen, durch welche ihr Gebrauch eingeführet worden. Die zweyte Art oder die Vorhalte dienen, die conſonirende Harmonie aufzuhalten, um das Verlangen nach derſelben zu erweken, zugleich aber haben ſie, vermittelſt der Bindungen, auf den Gang des Taktes einen Einfluß, indem ſie die Takte in einander verſchlingen, und dadurch die Aufmerkſamkeit unaufhörlich reizen. Die dritte Art, nämlich die weſentlichen, hindern die Ruhe, die man ſonſt bey der Harmonie des Dreyklanges finden würde, leiten das Gehör nach dem Schluſſe auf der nächſten Harmonie, und können, wenn ſie in verſchiedenen hintereinander folgenden Accorden angebracht werden, die Empfindung in einer langen Erwartung halten.

Alſo kann man überhaupt ſagen, daß die Diſſonanzen viel Lebhaftigkeit in die Muſik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruk ſind; da ſie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwiklungen, Erwartungen und Täuſchungen des Gehörs erweken.

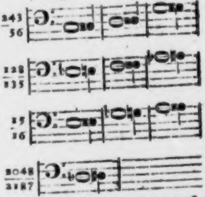
Endlich iſt noch ein Fall zu bemerken, wodurch bisweilen bey Ausweichungen auch Diſſonanzen von einer beſondern Art entſtehen, nämlich die übermäſſigen Intervalle. Nichts iſt geſchikter einen Ton anzukündigen, als das Subſemitonium deſſelben, oder ſeine groſſe Septime. Wenn man daher ganz ſchnell in einen Ton hineintreten will, ſo kann dieſes füglich dadurch geſchehen, daß man in dem vorhergehenden Accord plözlich ſeine groſſe Septime als einen fremden Ton hören läßt; daher entſtehen die übermäſſigen Diſſonanzen, wovon die Beyſpiele in der folgenden Tabelle zu ſehen ſind.

## Tabelle der Diſſonanzen,

in welcher ihre Verhältniſſe und ihr Gebrauch deutlich zu erkennen ſind.

I. Die übermäſſige Prime und in der Umkehrung die verminderte Octave.

Sie iſt eigentlich der Unterſchied zwiſchen der groſſen und kleinen Terz, folglich nach ihrem reinen Verhältniß $\frac{24}{25}$; kommt aber in unſerm Syſtem in vielerley Verhältniſſen vor.



Die beyden lezten Arten ſind zu groß, um als übermäſſige Primen gebraucht zu werden; das Ohr empfindet die kleine Secunde.

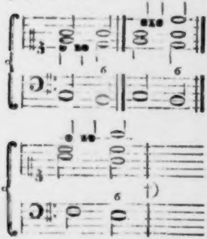
Dieſe Diſſonanz wird gebraucht

1) durchgehend in den obern Stimmen; da man die natürliche Octave oder Prime in einem Accord bey liegendem Baſſe verläßt, und ſie um einen halben Ton erhöht nimmt, um

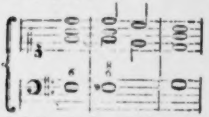
---

*) S. Septime.

dadurch, als durch ein Subſemitonium in den nächſten Ton darüber zu gehen, als:

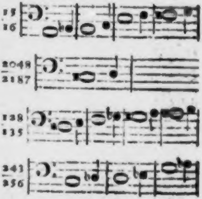


a) Auf folgende Weiſe, da die Erhöhung im Baſſe geſchieht, und die natürliche Octave in den obern Stimmen gelegen hat:

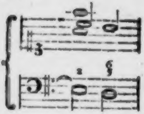


Auch hier wird ſie zum Subſemitonio des über ihr liegenden halben Tones, in den ſie herauftritt.

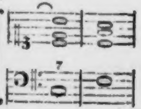
II. Die kleine Secunde, und in der Umkehrung die große Septime. Sie macht den halben Ton aus, ſowol den großen, als den kleinen, und kommt in viererley Verhältniſſen vor.



Die kleine Secunde kommt in der dritten Verwechslung des Septimenaccords, der die große Septime hatte, vor. Die Diſſonanz iſt im Baſſe, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich.



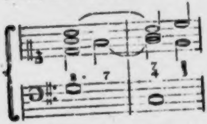
Die große Septime wird als eine weſentliche Diſſonanz dem Dreyklang auf einer Dominante hinzugefügt, und tritt in der Auflöſung einen Grad unter ſich in der Terz des Grundtones:



---

†) Dieſe durchgehende Diſſonanzen machen Sänger und Spieler oft, ohne daß ſie ihnen vorgeſchrieben werden. Sie erwecken eine deſto lebhaftere Erwartung des folgenden Tones. Man hat ſich aber in acht zu nehmen, daß es nicht gegen die Natur der Tonart geſchehe. So könnte man in C dur aus A nach H nicht durch ♯A gehen, weil dieſes ♯A in keinem einzigen in der Tonleiter des C dur liegenden Ton ein Intervall iſt. Hingegen kann man in C dur aus F durch Fis nach G gehen, weil Fis die große Terz der Secunde des Grundtones iſt.

ſie kommt aber auch in den oberen Stimmen, als ein Vorhalt der Octave vor, in welche ſie herauftritt.



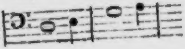
Sie iſt hier, ſo wie die Quarte, eine zufällige Diſſonanz, die man auf der erſten Hälfte des Takts behält, weil ſie ſchon gelegen hat.

Die groſſe Septime geht alſo über ſich, wenn ſie ein Vorhalt der Octave iſt, und unter ſich, wenn ſie die weſentliche oder hinzugefügte Septime iſt.

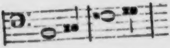
III. Die groſſe Secunde, und in der Umkehrung die kleine Septime.

Dieſe Secunde iſt das Intervall eines ganzen, ſowol groſſen als kleines Tones, und kommt in dreyerley Verhältniſſen vor.

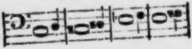
$\frac{9}{10}$

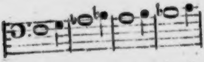


$\frac{3645}{4096}$

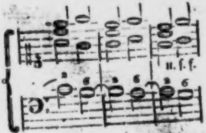


$\frac{8}{9}$

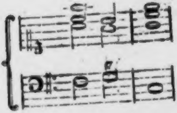




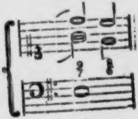
Dieſe Diſſonanzen werden eben ſo, wie die beyden vorhergehenden gebraucht, nämlich in der dritten Verwechslung des Septimenaccords.



Als eine weſentliche Septime auf der Dominante.



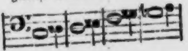
Als ein Vorhalt der Sexte, in welche ſie übergeht.

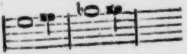


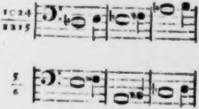
IV. Die übermäſſige Secunde, und in der Umkehrung die verminderte Septime.

Ihr Verhältniß iſt eigentlich $\frac{64}{75}$ C-Dis; auf dem temperirten Syſtem aber kommt ſie in folgenden Verhältniſſen vor.

$\frac{27}{32}$

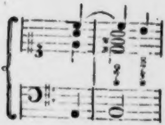




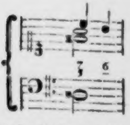


Die beyden letzten Arten ſind aber unbrauchbar, weil ſie würklich kleine Terzen ſind.

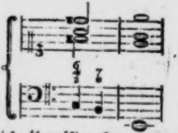
Sie entſteht aus einer Verwechslung des Septimenaccords, in welchem anſtatt der natürlichen kleinen Terz die große genommen wird. Nämlich, wenn dieſer Septimenaccord, mit vorgehaltener None und Verwandlung der kleinen Terz in die große,



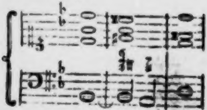
erſtlich ſo umgekehrt wird, daß die Terz in den Baß kommt: ſo entſteht daher dieſer Accord mit der verminderten Septime, die in die Sexte, deren Vorhalt ſie iſt, übergeht:



durch nochmalige Verwechslung aber, da die Septime in den Baß geſetzt wird, entſteht dieſer Accord der übermäßigen Secunde:

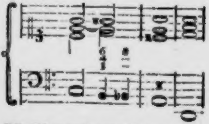


Dieſe übermäßige Secunde wird, wie alle übermäßige Diſſonanzen, als das Subſemitonium des nächſten Grundtones gebraucht, und geht deßwegen über ſich, wie auch in folgendem Beyſpiel:



**V. Die verminderte Terz, und in der Umkehrung die übermäßige Sexte.**

Dieſe Terz iſt völlig unbrauchbar, weil ſie, auch wo ſie am größten iſt, als Cis - b E, das Verhältniß $\frac{8}{9}$ hat, und folglich eine wahre Secunde ausmacht. In der Umkehrung aber, als übermäßigen Sexte, kommt ſie vor, wie in folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:

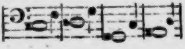


**VI. Die verminderte Quarte, und in der Umkehrung die übermäßige Quinte.**

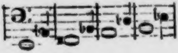
Ihr reines Verhältniß wäre $\frac{32}{25}$, ſie kommt aber in dem temperirten

ten Syſtem in folgenden Verhältniſſen vor:

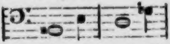
$\frac{64}{81}$



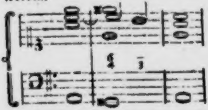
$\frac{405}{512}$



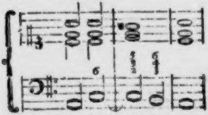
alle kleine c, z. E.



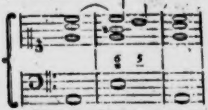
u. ſ. f. ſind nicht als Quarten zu brauchen, weil ſie reine groſe Terzen [illegible] ſind. Dieſe Quarte kommt als ein Vorhalt der Terz vor, und wird deßwegen vermindert, weil ihr Grundton im Baſſe, da er das Subſemitonium des folgenden Tones abgeben ſoll, um einen halben Ton höher genommen worden.



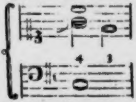
Als übermäßige Quinte kommt ſie auf folgende Art vor:



Nach dem Accord auf C in dem erſten Takt ſollte der Accord E kommen, als der Dominante des Haupttones, mit der Septime und vorgehaltenen Sexte, und auf dieſen Accord müßte anſtatt der kleinen Terz G die große Gis, als das Subſemitonium von A. genommen werden. Statt dieſes Accords aber wurde ſeine zweyte Verwechslung genommen, und noch dazu im Baſſe die Unterſecunde C, die ſchon lag, vorgehalten; auf dieſe Weiſe iſt der vorhergehende Gang, eigentlich aus dieſem entſtanden.



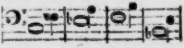
VII. Die reine Quarte, die, als ein Vorhalt der Terz, eine zufällige Diſſonanz iſt, und überall, wo ſie gelegen hat, der Terz kann vorgehalten werden.



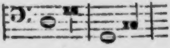
VIII. Die übermäßige Quarte, und in der Umkehrung die falſche Quinte.

Ihr eigentliches Verhältniß iſt $\frac{32}{45}$, ſie kommt aber in folgenden Verhältniſſen vor:

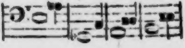
$\frac{32}{45}$



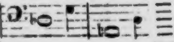
$\frac{724}{1024}$



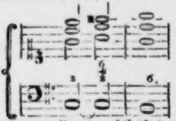
$\frac{45}{64}$



$\frac{514}{724}$

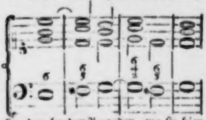


Sie kommt als übermäßige Quarte vor, wenn in der dritten Verwechslung des Septimenaccords die kleine Terz des wahren Grundtones in die große verwandelt worden, damit ſie das Subſemitonium des folgenden Tones werde, wie hier:



Der zweyte Accord auf C iſt eigentlich die dritte Verwechslung des Septimenaccords auf D, als der Dominante von G, da anſtatt der natürlichen kleinen Terz F, die große Fis genommen worden.

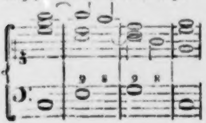
Als falſche Quinte zeiget ſie ſich hier:



In den beyden Accorden, wo ſie hier vorkommt, hätte natürlich im Baſſe F müſſen genommen werden, welches in Fis verwandelt worden, damit es als Subſemitonium des folgenden Grundtones gehört würde.

IX. **Die None**

wird allemal als ein Vorhalt der Octave gebraucht, und kann überall vorgehalten werden, wo ſie liegt.



# Diſtichon.

(Dichtkunſt.)

Ein kleines Gedicht in zwey Verſen, welches einen merkwürdigen Gedanken, oder ein Bild auf eine lebhafte Weiſe darſtellt. Es kann aber dieſe Benennung auch zweyen aus einem großen Gedicht genommenen Verſen gegeben werden, die einen außer der Verbindung beſtehenden merkwürdigen Sinn haben; wovon man in Elegien unzählige Beyſpiele findet. Das Diſtichon kann demnach eine Aufſchrift ſeyn, wie folgendes, das Voltaire an dem Fuß eines ausgehauenen Amors geſetzt hat:

> Qui que tu ſois, voici ton maître,
> Il l'eſt, il le fut, ou le doit être.

Oder es kann ein Sinngedichte ſeyn, wie dieſes, welches dem Plato zugeſchrieben wird *).

> Τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χείλεσιν ἔσχον·
> Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Welches ſehr artig durch folgendes lateiniſche Diſtichon gegeben wird:

> Suavia dans Agathoni animam ipſe in labra tenebam;
> Aegra enim properans tanquam abitura fuit.

Wenn das Diſtichon wie hier aus einem Hexameter und einem Pentameter beſteht, ſo ſcheinet es die bequemſte Form zu haben, um leicht ins Gedächtniß gefaßt zu werden. Aus dieſem Grunde haben ſchon die Alten den Einfall gehabt, merkwürdige Sittenlehren und Denkſprüche in ſolchen Diſtichen vorzutragen, von welcher Art die bekannten Diſticha Dionyſii Catonis ſind.

◆ ◆

(*) Die, von H. G. angeführten Diſticha des Cato ſind zuerſt, unter dem Titel,

---

*) Diog. Laert.

tel, Catonis Magni Ethica, Aug. 1475 und nachher noch ſehr oft, als, Cygn. 1672. 8. Traj. ad Rh. 1735. 8. Cum not. var. Amſtel. 1759. 8. gedruckt, wovon Fabricii Bibl. lat. Lib. IV. C. 1. §. VIII. B. 3. S. 259 u. f. Lipſ. 1774. 8. mehrere Nachrichten giebt. — Auch ſind ſie und zum Theil ſchon ſehr frühzeitig in die neuern Sprachen überſetzt; als in das Italieniſche, Ven. 1555. 8. und überhaupt ſechsmahl. In das Franzöſiſche, von P. Grosnet, Par. 1530. 1533. 12. 2 Th. Von Franc. Habert, Par. 1550. 12. Von Gil. Thomas, Par. 1624. 12. Von einem Ungen. Par. ſ. a. 12. In das Engliſche; von Ben. Burgh, Weſtm. 1483. f. in Verſen; von Caxton, 1483. 4. in Proſa. In das Deutſche; Die, von dem Benedictiner zu Mölk iſt, meines Wiſſens, in Pezens Gloſſario abgedruckt; von ein paar Ungenannten, deren Ueberſ. zuerſt ohne Jahrszahl gedruckt ſind, geben G. W. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litterat. Nürnb. 1788. 4. S. 56. No. 103 Nachricht; auch finden ſich in eben dieſem Werke noch mehrere frühere Abdrücke von deutſchen Ueberſ. angezeigt, welche, zum Theil, von verſchiedenen Verfaſſern ſich herzuſchreiben ſcheinen, unter welchen jedoch Seb. Brant nicht beſonders genannt iſt; ferner von . . . 80. Cöln 1530. 4. Von Abr. Mort von Wiſſenburg, Frft. 1590. 8. Von Mart. Opitz, Breßl. 1629. 8. und in den Samml. ſ. Schriften; von Melch. Dietr. Procopius in ſ. Auserl. Moral. Ged. Frft. 1720. 8. Von M. Rädlen, Eßlw. 1746. 8. Von einem Ungen. Zelle 1754. 8. — Aehnliche Arbeiten haben, unter mehrern, in lateiniſcher Sprache geliefert: Michael Verinus ein Florentiner Diſticha, Flor. 1487. 8. Lugd. B. 1547. Bellav. 1616. 8. Franz. durch Odde de Triors, Par. 1577. 12. in Verſen; durch Cl. Hardy, Lond. 1614. 8. in Proſa. Ob dieſes eben diejenigen ſind, deren Ueberſetzungen G. W. Panzer (a. a. O. S. 56. N. 1[illegible]4. S. 241. N. 478 und S. 316. N. 664.) anzeigt, und die ſich zum Theil von Seb. Brant herſchreiben, weiß ich nicht zu beſtimmen. — Pant. Barthelon de Ravieres, ein franzöſiſcher Dichter, deſſen Zeitalter nicht beſtimmt iſt, und von deſſen Arbeit ich auch keine nähere Nachr. zu geben weiß, als daß ſ. Diſtichen 183 ſind. (S. Annal. poet. B. 10. S. 109.) — —

Ganze Sammlungen von eigentlichen Diſtichen in neuern Sprachen ſind mir nicht bekannt. Ihnen ähnlich ſind die Quatrains du Sr. de Pibrac, avec la traduct. lat. en autant de diſtiques, Par. 1666. 4. Amſt. 1731. 8. — Le livre de tous les ages, ou le Pibrac moderne, p. Silv. **Marechal**, Par. 1779. 16. — u. a. m.

## Dithyramben.

(Dichtkunſt.)

Dieſen Namen führen bey den Griechen gewiſſe Lieder oder Oden, die dem Bacchus zu Ehren geſungen wurden. Da von dieſer lyriſchen Dichtart nichts auf unſre Zeiten gekommen iſt, ſo läßt ſich auch nicht ganz beſtimmen, wodurch ſie ſich von andern verwandten Arten ausgezeichnet habe. Sie wurden bey den Opfern des Bacchus, in der phrygiſchen Tonart abgeſungen, wenn die Sänger gut betrunken waren *); daher leicht zu urtheilen iſt, daß ſowol das Gedicht, als die Muſik etwas ausſchweifendes und wildes müſſe gehabt haben. Vermuthlich hatten ſie auch viel dunkles, das das Anſehen einer geheimen Bedeutung haben ſollte; denn Ariſtophanes ſetzet die Dithyrambendichter mit den Sophiſten, Wahrſagern und Marktſchreyern in eine Claſſe, und hält ſie für Windbeutel, die mit großen und künſtlich zuſammengeſetzten Worten nichts ſagen **). Man weiß, daß die Religion des Bacchus viel geheimnißvolles hatte, und da ohnedem betrunkene ſene Leute weder ihre Ausdrüke noch ihre Gedanken genau abmeſſen: ſo war es natürlich, daß die Dithyramben in Gedanken und Ausdrüken etwas ganz beſonders und zum Theil ausſchweifendes und verwegenes haben mußten. Horaz bezeichnet den Charakter der von Pindar verfertigten Dithyramben durch drey Züge:

---

*) Athen. L. XIV.

**) In dem Luſtſpiel die Wolken 1 Aufz. 4 Auftr.

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege ſolutis *).

Er nennt die ganze Dichtungsart kühn oder verwegen, vermuthlich wegen des raſenden Tones derſelben; denn ſchreibt er ihr neue Wörter zu, die in der That ſehr häufig müſſen vorgekommen seyn, da der dithyrambiſche Ausdruk zum Sprüchwort worden; endlich ſagt er, ſie binden ſich an kein Metrum. Ein alter Scholiaſt merkt hiebey an, daß der Geſang mit einerley Stimme oder Ton, vom Niederſchlag bis zum Aufſchlag fortgegangen. Aus dieſem allem aber läßt ſich doch die eigentliche Beſchaffenheit dieſer Lieder nicht genau erkennen. Pindar ſagt, ſie ſeyen in Corinth zuerſt aufgekommen; und Ariſtoteles giebt den Arion für ihren Erfinder an.

Ein deutſcher Dichter hat vor einigen Jahren Oden unter dem Titel Dithyramben herausgegeben, deren Inhalt aber nicht Bacchus, ſondern Siege und Kriegsthaten ſind. Der Zwek des Dichters war, wie er ſelbſt ſagt, kühne lyriſche Poeſien zu liefern, die den höchſten Grad der Begeiſterung hätten, und in einer derſelben angemeſſenen rauſchenden und volltönenden Sprache vorgetragen wären. Dieſes ſind alſo nur in ganz uneigentlichem Verſtande Dithyramben **).

Ueberhaupt ſcheinet der gegenwärtige Gebrauch der Dichtkunſt, nach welchem ſie von öffentlichen Feyerlichkeiten, wenigſtens von ſolchen, wo eine hüpfende Begeiſterung ſtatt hätte, ausgeſchloſſen iſt, auch die eigentlichen und uneigentlichen Dithyramben von unſern Dichtungsarten auszuſchließen. Wir wollen nicht in Abrede ſeyn, daß eine etwas ausgelaſſene Freude bisweilen gute Würkung auf Leib und Gemüth haben könne, und alſo das Horaziſche Dulce eſt deſipere in loco gern unterſchreiben; aber dazu ſind eben keine Dithyramben nothwendig.

◆ ◆

Auſſer den Anmerkungen, welche von verſchiedenen Commentatoren und Ueberſetzern der Dichtkunſt des Ariſtoteles zu dem, was dieſer von den Dithyramben im 1ten Kap. geſagt hat, vorzüglich von Th. Twining, Anm. 1 und 17 gemacht worden ſind; handeln davon, unter mehrern: Crenius, in ſ. Anmerk. zum Caſaubonus, De Satyr. Graec. Poeſ. S. 281 der Rambachiſchen Ausgabe (Litterar. Nachr.) — Der Tractat. De Decreto Lacedaemonior. contra Timotheum Mileſium. — Ger. Joh. Voſſius, in ſ. Inſtitut. poet. Lib. III. c. 16. — Ubeno Miſſell in dem 164 Prog. des 3ten Bds. — Lettera ſopra la Poeſia ditiramb. da Aleſſ. Adimari, Fir. 1628. 12. — Xav. Quadrio, im 2ten B. ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, S. 477. — Diſcours ſur le Dithyrambe, in dem 3ten B. S. 508 der Variétés litter. Par. 1768. 12. 4 B. — Vortrefliche einzele Bemerkungen darüber finden ſich in den Fragm. über die neuere Deutſche Litteratur, 2te Sammlung S. 298. — —

Geſchrieben ſind, von Dichtern neuerer Völker dem Nahmen nach, viel Dithyramben, als, unter den Italienern: Von Ugolino Ugolini (1240. in den Rime di div. nobili poeti Toſc. rac. da Dion. Atanagi. Ven. 1565. 8. 2 B.) In der favola del Orfeo des Ang. Poliziano,

---

*) Od. L. IV. 2.

**) S. Briefe über die neue Litteratur XXI. Theil S. 42 und ff.

iſt der Chor der Bachantinnen, womit das Stück ſchließt, ein Dithyrambe, welchen J. J. Eſchenburg in den 4ten B. S. 340 f. Beyſpielſammlung zur Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſenſch. aufgenommen hat. — In der Lyra des Giovb. Marini, Ven. 1604-1614. 12. 3 Th. und in den Rime des Gabr. Chiabrera, Gen. 1605. 8. 3 B. Ven. 1757. 12. 5 B. finden ſich deren verſchiedene. — Fr. Mar. Gualterotti (Le Nozze d'Arianna e la Vindemia, Fir. 1626. 12. La Morte d'Orfeo, Fir. 1628. 12. — Bonav. Capezzoli (Ditirambe ed altri poeſie, Piſ. 1627. 4.) — Lod. Preteri (La Menſa di Bacco) — C. Marucelli (Ditirambi, Fir. 1648. 4.) — Nic. Villani (Dey ſ. Ragion. ſopra la poeſia giac. findet ſich ein Dithyr.) — Franc. Redi (Bacco in Toſcana, Fir. 1685. 1691. 4. Auszugsw. in den Vorzüglichſten Ital. Dichtern des 17ten Jahrh. S. 270 u. f. und bey Eſchenburg, a. a. O. S. 342. Arianna inferma, in ſ. Opere, Ven. 1762. 4. 7 Bde.) — Jac. Ant. Buzzichelli (La morte ſchernita, Bol. 1689. 12.) — In den Rime degli Arcadi, R. 1716 1762. 8. 14 Th. finden ſich deren verſchiedene, von Creſcimbeni, Marc. Maleſpina, Ubertino Landi, und a. m. — Baſ. Bertucci (Bacco in Monte di Brianza, Mil. 1711. 4.) — Girol. Baruffaldi (La Tabaccheide, Ferr. 1714. 4. Baccanali (X) Ven. 1722. 8. wovon einer, bey Eſchenburg, a. a. O. S. 349 u. f. ſich findet. Il Veſuvio, Ferr. 1727. 8. S. Filippo, Bol. 1738. 8. Il Silvano, Bol. 1739. 4.) — Dom. Bartolini (Bacco in Boemia, Praga 1717. 4.) — Franc. Ariſi (Il Tabacco maſticato e fumato, Mil. 1725. 4.) — C. Becchia (Il Carnevale, Nap. 4. eines der beſten Gedichte dieſer Art) u. a. m. — — Von franzöſiſchen Dichtern ſind mir deren nicht bekannt. — — Unter den Engländern hat J. Pinkerton Two dithyrambic Odes on Enthuſiasm and Rapture, Lond. 1781. 4. drucken laſſen. — — Von deutſchen Dichtern: Joh. Gottl. Willamow (Dithyramben, Berl. 1763. 8. (vergl. mit den Litteraturbr. Th. 11. S. 39.) und im 1ten Th. ſ. Sämmtl. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8.) — —

## Ditonus.

(Muſik.)

War bey den Alten ein Intervall von zwey ganzen großen Tönen, folglich von dem Verhältniß $\frac{81}{64}$, etwas größer als unſre reine große Terz, die aus einem großen und einem kleinen ganzen Ton beſtehe, und die den Alten, die nur große Töne hatten, unbekannt war. Inzwiſchen kommt dieſer Ditonus in unſern heutigen Tonleitern verſchiedentlich vor, und wird ſtatt der reinen großen Terz gebraucht, als ♭D-F, ♭E-G, B-d.

## Doken.

(Baukunſt.)

Kleine Säulchen, welche auf einer Plinthe ſtehen, einen Sims tragen und mit denſelben ein Geländer ausmachen, das daher ein **Dokengeländer** genennt wird. Solche Geländer ſchiken ſich an Balkonen, Gallerien und über den Hauptgeſimſen um das Dach beſſer, als die ausgeſchnitzten Barokegeländer, die insgemein zu Treppen genommen werden. Denn die Doken können nach Art der Säulen, und in dem Geſchmak der verſchiedenen Ordnungen verfertiget werden. Eine Doke hat, ſo wie die Säule, drey Haupttheile: den Fuß, den Stamm und das Capiteel. Der Stamm aber iſt unten bauchig, und endet ſich gegen den Kopf zu etwas dünne. An den Gebäuden der Alten findet man keine Dokengeländer, daher haben die neuern Baumeiſter ihre Verhältniſſe und Geſtalt weniger eingeſchränkt. **Daviller** hat für die fünf Säulenordnungen fünf Arten der Doken angegeben. Ihre Höhe richtet ſich nach der Höhe der

Geländer. Es giebt ein gutes Verhältniß, wenn man die ganze Höhe der Doke in fünf Theile theilt, einen Theil davon für den Fuß nimmt, und den fünften Theil von der hernach übrigen Höhe für den Kopf. Die runden Doken haben weniger Annehmlichkeit, als die vierekichten, es ſey denn, daß ſie mit Laub und Schnitzwerk verziert werden.

Durch Dokengeländer werden auch in prächtigen Schlafzimmern, die Alkoven von dem übrigen Raum, auch den großen Staatszimmern gewiſſe Plätze, wohin nicht jedermann kommen ſoll, abgeſchlagen.

## Dominante.

(Muſik.)

Dieſes franzöſiſche Wort, das man nicht wol entbehren kann, bedeutet allezeit den fünften Ton desjenigen Tones, in welchem der Geſang und die Harmonie fortgehen, beſonders wenn derſelbe im Baß, als der Grundton einer Harmonie vorkommt. Die ältern deutſchen Harmoniſten nennten dieſes Quintam toni. Der fünfte Ton jedes Nebentones, in den man ausgewichen iſt, wird auch ſeine Dominante genannt. Weil es aber bisweilen nöthig iſt, die Dominante des Haupttones, woraus ein Stük geſetzt iſt, beſonders zu nennen, ſo hat man dieſer den Namen der toniſchen Dominante gegeben.

## Doriſche Tonart.

(Muſik.)

War in der griechiſchen Muſik die tiefſte und ernſthafteſte Tonart, die ihren Namen von den Doriern, einem der Hauptſtämme der Griechen, bekommen hat. Die Geſänge in dieſer Tonart müſſen ſich durch etwas geſetztes und pathetiſches ausgezeichnet haben, wodurch ſie nach dem Urtheil des Plato einen vortheilhaften Einfluß auf die Sitten und die Gemüthsart der Menſchen bekamen. In der alten Kirchenmuſik, die itzt noch in den ehemals verfertigten Chorälen beybehalten wird, iſt die doriſche Tonart die, welche den Ton D zum Grund, und ſeine Ausdehnung von D bis d hat. Da aber die wenigſten Orgeln gegenwärtig nach dem ehemaligen diatoniſchen Syſtem geſtimmt ſind, in welchem die ganzen Töne alle gleich, in dem Verhältniß $\frac{8}{9}$, und die beyden halben Töne in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ waren*), ſo haben wir auch in den aus D geſetzten Chorälen, die würkliche doriſche Tonart nicht mehr.

## Doriſche Säule. Doriſche Säulenordnung.

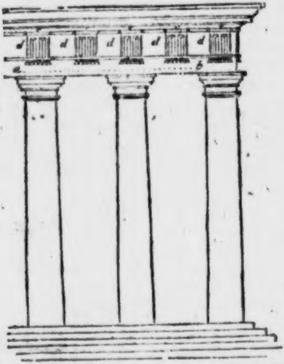
Iſt von den fünf Ordnungen der Baukunſt die zweyte**), und ſcheinet die älteſte und auch die gewöhnlichſte der drey griechiſchen Ordnungen zu ſeyn. Sie unterſcheidet ſich durch ein ſtarkes und etwas ſtrenges Anſehen, das keine Zierrathen leidet, als die, deren Urſprung aus der ehemaligen Art, die Gebäude ganz von Holz aufzuführen, unmittelbar entſtanden ſind. Sie iſt vornehmlich durch ihren Fries kennbar, deſſen Dreyſchlitze oder Triglyphen c, c, deutlich die Köpfe der, in blos hölzernen Gebäuden auf den Unterbalken a b liegenden Balken, und deſſen Metopen d, d, den leeren Raum von einem zum andern anzeigen. Die hier beygefügte Figur giebt einigen Begriff von der doriſchen Ordnung, bey welcher die Säulen, wie hier, oft ohne Füße geweſen ſind.

Die

---

*) S. Syſtem.

**) S. Säulenordnung.



Die Griechen ſagten, wie **Vitruvius** berichtet, daß **Dorus**, König in Achaja, einen Tempel gebaut habe, der dieſe Bauart gehabt, die den Griechen ſo wohl gefallen, daß ſie hernach vielfältig nachgeahmt werden. Nach Pokoks Bericht aber findet man in Amara, einer ſehr alten ägyptiſchen Stadt, Säulen, die eine große Aehnlichkeit mit den doriſchen haben. Ohne Zweifel iſt dieſe Ordnung anfänglich blos zu Tempeln gebraucht worden, und man ließ, da alles noch von Holz war, den Raum zwiſchen den Balken offen. Vermuthlich ſah man noch zu den Zeiten des **Euripides** ganz alte Tempel, wo das Gebälke ſo war; denn dieſer Dichter läßt, wie **Winkelmann** *) ſehr wol anmerkt, in ſeiner Iphigenia den **Pylades** dem **Oreſtes** den Vorſchlag thun, ſie wollen durch den offenen Raum zwiſchen den Triglyphen in den Tempel der Diana hereinſteigen. Ein ehemaliger guter Baumeiſter in Berlin hat den Einfall gehabt, dieſes ſo gar in einem von Stein gemachten doriſchen Gebälke nachzuahmen, wie daſelbſt an dem Ende des ſogenannten Mühlendammes zu ſehen iſt.

Dieſer offene Raum zwiſchen den Balken mag einen Prieſter auf den Einfall gebracht haben, die Schädel von den Opferthieren dahin zu ſetzen, und daher entſtund vermuthlich ein nachher allgemeiner Gebrauch dieſes zu thun. Als man hernach die Gebälke von Steinen machte, und die Metopen ausmauerte, war man ſo ſehr gewohnt, Schädel von Opferthieren an dieſen Stellen zu ſehen, daß ſolche in den Metopen in Stein ausgehauen wurden. Man muß eine ſehr übertriebene Liebe fürs Alterthum haben, um dieſes noch itzt nachzuahmen. Gegenwärtig iſt es unendlich ſchiklicher, die Metopen mit Sachen auszuzieren, die eine Beziehung auf die Beſtimmung der Gebäude haben. Dieſes iſt mit guter Ueberlegung und viel Geſchmak an dem Berliniſchen Schloß und an dem Zeughauſe geſchehen.

---

*) Ueber die Baukunſt der Alten. S. 24.

Es ſind noch Ruinen von alten doriſchen Gebäuden vorhanden, deren hohes Alterthum aus der rohen Form und den plumpen Verhältniſſen der Säulen kann abgenommen werden. Dieſe ſind coniſch; die Höhe hat nicht einmal fünf Säulendiken *). Man findet, daß die Alten die Verhältniſſe der doriſchen Säulen von Zeit zu Zeit geändert, und die Höhe derſelben nach und nach von vier Säulendiken bis auf ſieben heraufgetrieben haben, bey welchem letzten Verhältniß man noch itzt bleibet, da man dem Säulenſtamm insgemein 14 Model, dem Fuß aber einen, und dem Knauff auch einen, folglich der ganzen Säule 16 Model für die Höhe giebt.

Dieſe Ordnung iſt wegen der Austheilung der Triglyphen die ſchwerſte **), und die Alten konnten ſie nur in dreyerley Säulenweiten, nämlich von 5, 10 und 15 Modeln, anbringen, oder ſie muſten darinn die Fehler leiden, daß nicht allemal mitten über eine Säule ein Dreyſchlitz zu liegen kam, wie in dem angezogenen Artikel gezeiget worden. Goldmann hat dieſer Schwierigkeit dadurch abgeholfen, daß er die Verhältniſſe der Dreyſchlitze zu den Metopen für einige Säulenweiten abgeändert, und dadurch verſchiedene Gebälke für gar alle brauchbaren Säulenweiten angegeben hat. Die Verhältniſſe der Haupttheile dieſer Ordnung ſind an einem andern Ort angegeben worden *).

Obgleich dieſe Ordnung die willkührlichen Zierrathen verwirft, ſo iſt ſie doch in ihrem vollen Reichthum, wenn die Metopen mit ſchiklichen Verzierungen angefüllt, wenn die Unterbalken auf ihrer untern Fläche in Felder abgetheilt werden, wenn der Kinn des Kranzes eben dergleichen Eintheilungen hat, vielleicht die, welche die gröſte Mannigfaltigkeit der Theile zeiget, und bey ihrem ernſthaften Weſen die meiſte Pracht hat. Sie ſchiket ſich zu allen prächtigen Gebäuden, und muß allemal, wo mehr Geſchoſſe ſind, an dem unterſten angebracht werden. Die ernſthafte Pracht dieſer Ordnung, und ihre ſchöne Abwechslung gegen die darübergeſetzte joniſche, empfindet man lebhaft bey genauer Betrachtung der kleinern Portale in dem Hof des Berliniſchen Schloſſes, wo die Hauptwache iſt: wie denn überhaupt alles, was an dieſem Schloſſe von doriſcher Ordnung, ſowol in Austheilung und Verhältniß als in Verzierungen, zum Muſter dieſer Bauart kann genommen werden.

◆ ◆

(*) Von der Doriſchen Ordnung überhaupt handeln, unter mehrern, J. F. Blondel, im 2ten Bde. ſ. Cours d'Architecture, im 1ten Kap. und ebend. im 5 Kap. S. 114 u. f. 121. 128. 141. 153. — und Militia in den Princ. d'Archit. civ. im 8ten Abſchn. des 1ten Buches S. 62 des erſten Bds. der deutſchen Ueberſ. — Ferner gehören hieher: Methode pour diſtribuer les Metopes, Triglyphes et Mutules dans les accouplemens et angles rentrans de l'ordre Dorique, p. Mr. Dumont, ſ. 7 Bl. — L'ordre Dorique deſſ. p. J. C. de la Foſſe, et gr. p. J. B. Lucien, ſ. 4 Bl. — L'ordine Dorico, oſſia il Tempio d'Ercole nella Citta di Cori, da Giov. Ant. Antonini, R. 1785. f. 4 Bl. welcher Tempel auch, meines Wiſſens, in den Antichità di Cora von Giovb. Piraneſi, R. 1764. f. 11 Bl. abgebildet iſt. — —

---

*) S. Winkelmann, l. c.

**) S. Dreyſchlitz.

*) S. Ordnung.

## Drama. Dramatiſche Dichtkunſt.

Man iſt ſchon gewohnt, ein zu würklicher Vorſtellung einer Handlung verfertigtes Gedicht, mit dem griechiſchen Worte Drama, (eine Handlung) zu benennen; daher iſt die dramatiſche Dichtkunſt der Theil der Kunſt, der ſich mit Verfertigung des Drama beſchäfftiget.

Die Handlungen der Menſchen, bey denen das Genie und das Herz ſich in ſo mannigfaltigem Lichte zeigen, ſind ohne Zweifel der intereſſanteſte Gegenſtand der Dichtkunſt. Die Epopee erzählt dieſelben, doch ſo, daß ſie uns in den wichtigſten Vorfällen die handelnden Perſonen gleichſam abmahlt, und daß wir uns einbilden, ſie handeln zu ſehen; die Schaubühne aber ſtellt uns würklich handelnde Menſchen vors Geſicht, und das Drama enthält ihre Reden, und jede Aeuſſerung ihrer Gedanken und Empfindungen. Wenn alſo gleich beyde Gattungen einerley Materie behandelten, ſo müßte die Art zu verfahren nothwendig ſehr verſchieden ſeyn. Denn der Hauptumſtand, daß wir bey der dramatiſchen Vorſtellung bey der Handlung gegenwärtig ſind, erfodert, daß ſie kurz ſey, daß alles in einem ununterbrochenen Zuſammenhang in Anſehung der Zeit und des Orts geſchehe.

Das dramatiſche Schauſpiel giebt einem verſammelten Volk eine intereſſante Handlung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende zu ſehen. Unterſucht man nun, wie dieſes auf die beſte und natürlichſte Art geſchehen könne, ſo entdeket man die Regeln, ſowol für die Beſchaffenheit des Theaters, als für die Einrichtung des Drama.

Natürlicher Weiſe iſt die Handlung auf eine gewiſſe Kürze der Zeit eingeſchränkt, weil Niemand Tagelang auf einer Stelle ſtehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zuſehen kann. Ein paar Stunden hält man dieſes aus; währet es länger, ſo müſſen viele davon gehen, ohne das Ende der Handlung abwarten zu können. Daher iſt die Einrichtung des Drama gekommen, die überall beobachtet wird, daß ein paar Stunden hinlänglich ſind, die ganze Handlung zu ſehen; und wenn es wahr iſt, daß die Chineſer Schauſpiele haben, die Tagelang währen, ſo ſind ſie barbariſch, und können nicht einmal als eine Ausnahme dieſer Regel angeſehen werden. So lang alſo muß das Spiel der Handlung oder die Vorſtellung währen.

Aber die Handlung ſelbſt kann aus verſchiedenen Umſtänden ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie mehr Zeit erfodert. Sobald einige dazu gehörige Dinge nicht vor den Augen des Zuſchauers geſchehen, ſo kann man die dazu erfoderliche Zeit merklich abkürzen. Wo zum Fortgang der Handlung nöthig iſt, daß gewiſſe Perſonen herbey gerufen, oder daß gewiſſe Nachrichten von andern Orten her eingeholt werden, oder wo ſonſt etwas auſſer dem Geſicht des Zuſchauers geſchehen ſoll, da kann man immer eine kurzere Zeit dazu ſetzen, als in der Natur nöthig iſt. Der Bote, der eine Meile weit weggeſchikt wird, um Nachrichten einzuziehen, kann in wenig Minuten wieder kommen, weil der Zuſchauer das Unmögliche dieſer Schnelligkeit zwar erkennet, aber nicht fühlet. Aus dieſem Grund hat man gefunden, daß die Handlung, wozu ein ganzer Tag nöthig wäre, in ein paar Stunden kann vorgeſtellt werden, ohne die Zuſchauer das Unnatürliche dieſer Kürze fühlen zu laſſen.

Darinn waren die Alten mehr eingeſchränkt, als wir. Die Schaubühne wurde bey ihnen nie leer, weil der Chor immer zugegen war; wir aber laſſen nach jedem Aufzuge die Bühne leer, dadurch verliert man einigermaßen das Gefühl des Zeitmaaßes der Dinge, die inzwiſchen geſchehen. Allein auf der andern Seite ſcheinet dieſe völlige Unterbrechung der Handlung gegen die Natur der dramatiſchen Vorſtellung zu ſeyn; weil der Zuſchauer dadurch leichter aus der Täuſchung herauskommt. Noch ungeſchikter aber iſt es, daß der Zwiſchenraum, in welchem man von der Handlung nichts ſieht, mit ganz fremden Gegenſtänden, dergleichen die Ballette ſind, angefüllt werde. Dieſes iſt eine Barbarey, die unwiderſprechlich beweiſet, daß es uns bey dem Schauſpiel mehr um Luſtbarkeit und Zeitvertreib, als um den Nutzen zu thun iſt, den man daraus ziehen kann, daß man ein Zeuge merkwürdiger Handlungen iſt.

Die Regel alſo, welche befiehlt die Handlung ſo einzurichten, daß man, ohne etwas unnatürliches zu empfinden, ſie in ein paar Stunden als ein Augenzeuge anſehen könne, iſt nicht eine blos willkührliche Einſchränkung der dramatiſchen Kunſt, ſondern in der Natur der Sache gegründet, und iſt das, was die Kunſtrichter die Einheit der Zeit nennen.

Soll die Handlung natürlich vorgeſtellt werden, ſo muß ſie ſo beſchaffen ſeyn, daß auch in dem Orte, wo wir die handelnden Perſonen ſehen, nichts widerſprechendes ſey. Was ſeiner Natur nach auf einem öffentlichen Platz geſchehen muß, ſoll nicht in einem Zimmer, und was in geheim geſchehen ſoll, nicht auf öffentlichem Platz vorgeſtellt werden. Man muß eine ſehr genaue Uebereinkunft der Dinge, die geſchehen, und der Oerter da ſie geſchehen, beobachten. Darinn waren die Alten ſehr ſtreng, und man wird ſchwerlich etwas unſchikliches in dieſer Art bey ihnen antreffen. Die Neuern beobachten hierinn, wegen der insgemein ſehr ſchlechten Einrichtung des Theaters, weniger Genauigkeit. Man ſieht bisweilen, daß eine offene Gallerie, oder der Flur eines Hauſes, wo jedermann durchgeht, die Stelle eines geheimen Conferenzcabinets, und im Gegentheil ein Cabinet die Stelle eines Durchganges, oder einer Gallerie vertritt, wo jedermann unangemeldet hinkommen darf. Dergleichen Unrichtigkeiten können ſo anſtößig werden, daß ſie die Aufmerkſamkeit auf die Hauptſachen merklich ſchwächen.

Die Alten beobachteten in ihren dramatiſchen Vorſtellungen in Anſehung des Orts dieſe Regel unverbrüchlich, daß die Schaubühne einen Ort vorſtellte, an welchem alles, was vor den Augen des Zuſchauers geſchah, natürlicher Weiſe geſchehen mußte; dieſen einzigen Ort behielten ſie unverändert die ganze Vorſtellung hindurch; und was als geſchehen erkannt werden mußte, das doch an dieſem Orte nicht geſchehen konnte, kam in Erzählung vor. Dieſes nennen die Kunſtrichter die Einheit des Orts. Die Neuern binden ſich weniger an dieſe Regel; ſie ſtellen oft dem Auge des Zuſchauers die Handlung ſo vor, daß es unmöglich wird denſelben Ort durch die ganze Handlung beyzubehalten. Man ſieht bisweilen einen Theil derſelben auf einem öffentlichen Platz, und einen andern in einem geheimen Zimmer; deßwegen wird die Scene während der Handlung oft verändert. Man kann ſich endlich über das, was hierinn unnatürlich iſt, wegſetzen; aber bey der Einheit des Orts iſt doch der ganze Faden der Vorſtellung ununterbrochen; die Reyhe unſrer Vorſtellungen hat nicht ſo viel zweifelhaftes, das man mit Gewalt wegräumen muß, und die Aufmerkſamkeit wird beſtändig auf die Hauptſache geheftet. Und dann ſcheinet es doch einigen Mangel an Dichtungskraft anzuzeigen, daß man nöthig hat den Zuſchauer bald an dieſen, bald an einen andern Ort zu führen. Der iſt unſtreitig geſchikter, der die Zuſchauer auf einer Stelle mit einem wichtigen Schauſpiel unterhalten kann, als der, welcher nöthig hat, ſie in einem ganzen Haus, oder gar in einer Stadt herum zu führen.

Die genaue Beobachtung der Einheit des Orts wurde den Alten viel leichter, als den Neuern; weil jene insgemein einfachere Handlungen vorſtellten, als die ſind, die von den Neuern gewählt werden. Aeſchylus, Sophokles und Ariſtophanes ſahen, daß eine ſehr einfache Handlung, wo alles auf einer Stelle geſchieht, durch die Perſonen, und die ſich dabey äußernden Gedanken und Empfindungen höchſt intereſſant ſeyn könne; und ſie wußten in der That den Mangel des Mannigfaltigen, in Anſehung des Aeußerlichen der Handlung, durch deſto größere Mannigfaltigkeit und durch die Wichtigkeit deſſen, was innerlich in den Gemüthern vorgeht, reichlich zu erſetzen. Drey oder vier Perſonen konnten, faſt ohne von der Stelle zu rüken, den Zuſchauern ein wichtiges Schauſpiel vor Augen ſtellen. Die Neuern ſcheinen aus Mißtrauen in ihr Genie, oder auch aus würklichem Unvermögen, in die Nothwendigkeit geſetzt zu ſeyn, einen weitläuftigen Stoff zu wählen. Sie haben mehr Perſonen, mehr Vorfälle, und ſo gar Nebenhandlungen oder ſo genannte Epiſoden nöthig, um ihre Zuſchauer in einer ununterbrochenen Aufmerkſamkeit zu unterhalten. Sie getrauen ſich ſelten eine oder zwey Hauptperſonen ſo groß zu bilden, daß man ſich mit ihrer Art, bey einem einzigen Vorfall zu denken und zu handeln, hinlänglich beſchäfftigen könnte; ſie haben noch andre Perſonen nöthig, um der ſinkenden Aufmerkſamkeit aufzuhelfen; mehrere Vorfälle, um ihrem Schauſpiel Leben zu geben; und können daher ſich auch nicht allemal an einen Ort binden. Aber dieſer Reichthum der Materie iſt im Grund nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu erſetzen ſucht, was den wenigen Hauptſachen an innerlichem Werth mangelt; ein Hülfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungedultig ſind, ihre Vorſtellungen in abgemeſſenen Schranken zu halten. In dieſem leztern Fall ſcheinet Shakeſpear geweſen ſeyn, der bey dem größten Vermögen, eine ſehr einfache Handlung höchſt intereſſant zu machen, ſich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu ſeyn

Dieſe Einfalt der Handlung, da nur ein einziges Intereſſe vom Anfang bis zum Ende vorkommt, das durch keine epiſodiſche Nebenhandlung und zufällige Vorfälle unterbrochen wird, iſt die Einheit der Handlung genennt worden, und macht alſo mit den Einheiten des Orts und der Zeit, deren bereits Erwähnung geſchehen, das aus, was man die drey Einheiten des Drama zu nennen pflegt *). Ohne ſie kann die Handlung nicht natürlich genug ſeyn, und deßwegen halten viele ſie für eine weſentliche Eigenſchaft des dramatiſchen Gedichts. Wie ſie aber ſeinen eigentlichen Werth, von dem ſogleich ſoll geſprochen werden, nicht ausmachen, ſo iſt auch nicht zu leugnen, daß die Neuern intereſſante Stüke gemacht haben, denen dieſer Vorzug mangelt. Man kann aber immer gewiß

---

*) S. Einheiten.

behaupten, daß dieſe Stüke noch mehr Verdienſt haben, und noch beſſer gefallen würden, wenn ihre Verfaſſer ſich die Mühe gegeben hätten, alles ſo einzurichten, daß die Uebertretung der Einheiten nicht nöthig geweſen wäre. Es wäre gar nicht unmöglich, die Zuſchauer ein paar Stunden lang überaus angenehm, durch blos einzele Scenen, aus ganz verſchiedenen Trauerſpielen oder Comödien genommen, zu unterhalten. Aber dieſes wäre denn kein Drama. Da wir alſo, indem wir von der Natur dieſer Dichtungsart ſprechen, ſagen, die drey Einheiten müſſen darinn beobachtet werden, ſo wird dieſes dadurch nicht widerlegt, daß man auch Stüke gerne ſieht, darinn ſie nicht beobachtet worden; denn dieſe Stüke würden noch gefallen, wenn man gar alle Nebenſcenen wegließe, und nur die vornehmſten ohne Verbindung vorſtellte. Alsdenn aber wäre ein ſolches Stük kein Drama mehr, ſondern es wären einzele Theile eines Drama.

Dieſe Anmerkungen betreffen gröſtentheils das Aeuſſere des Drama, wodurch es natürlich und von anſtöſſigen Fehlern der äuſſerlichen Form frey wird.

Wichtiger iſt es, von ſeiner innerlichen Vollkommenheit beſtimmte und richtige Begriffe zu haben. Das Schauſpiel muß nicht nur, ſowol in ſeinem Inhalt überhaupt, als in ſeinen einzelen Theilen, intereſſant ſeyn, und Menſchen von Geſchmak in einer ununterbrochenen lebhaften Beſchäfftigung des Geiſtes und des Herzens unterhalten; ſondern am Ende Eindrüke zurüklaſſen, die einen vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther haben.

Die erſte Sorge des Dichters geht auf die Wahl eines intereſſanten Inhalts. Er wählt einen Gegenſtand, der für Menſchen von Geſchmak und von empfindſamen Herzen hinlängliche Reizung hat. Für einen Dichter von Genie, der den Menſchen ſowol aus der Geſchichte, als aus der täglichen Beobachtung kennen gelernt hat, iſt die Materie zum Drama unerſchöpflich. Aus der Geſchichte ſelbſt ſtellen ſich die gröſten oder die mächtigſten Männer dar, denen ganze Nationen ihr gutes oder ſchlechtes Schikſal zu verdanken haben. Er weiß ſie wieder ins Leben zurük zu führen, uns vors Geſichte zu ſtellen, und uns zu Zeugen ihrer merkwürdigſten Thaten zu machen, daß wir die groſſen Seelen eines Themiſtokles, eines Alexanders, eines Cicero, und andrer claſſiſcher Männer, in ihren Reden und Handlungen ſich in unſrer Gegenwart entfalten ſehen. Noch mehr kann er reizen, wenn er die gröſten Männer ſeiner eigenen Nation, aus den verfloſſenen Jahrhunderten, ſeinen Zuſchauern wieder vors Geſichte bringt. Will er ſeine Materie aus der allgemeinen Naturgeſchichte des ſittlichen Menſchen nehmen, ſo hat er einen noch reichern Stoff. Die verſchiedenen Charaktere der Menſchen, ihre ſeltſamen Schikſale, ihre Leidenſchaften und deren Würkungen, die mannigfaltige Lebensarten und Sitten der Völker und der verſchiedenen Stände der Menſchen, bieten ſich ihm zur Bearbeitung dar.

An intereſſantem Stoff kann es dem dramatiſchen Dichter nie fehlen, wenn er nur ſelbſt nach Beſchaffenheit ſeiner Materie eine groſſe, oder eine empfindungsvolle Seele, oder ein groſſes Maaß von feinem Wiz und guter Laune hat. Aber die Bearbeitung dieſes Stoffes hat eigene Schwierigkeiten, und mehr, als irgend eine Dichtungsart.

Gleich im Anfang der Handlung müſſen ſowol die Perſonen, als das Geſchäfft, welches ſie vorhaben, die Neugierde der Zuſchauer ſtark reizen. Dieſe müſſen begierig werden, die

Perſonen näher kennen zu lernen und zu ſehen, was für Eindrüke das Geſchäfft auf ſie machen, wie ſie ſich in den verſchiedenen Fällen, die man voraus vermuthet, betragen werden. Durch dergleichen Fragen muß die Aufmerkſamkeit gleich vom Anfang feſtgeſetzt werden. Alſo muß der Dichter ſeiner Handlung einen guten Anfang zu geben wiſſen, der den Zuſchauer gleich in beſtimmte Erwartungen ſetzt; und dieſes iſt inſonderheit in der Comödie eine ſchwere Sache.

In dem Verfolg der Handlung muß die Neubegierde zwar nach und nach befriediget, aber immer durch neue Verwiklungen gereizt werden. Je mehr die Sachen gegen die Erwartung der Zuſchauer laufen, dabey aber in völliger Wahrſcheinlichkeit ſind, je größer wird ihr Vergnügen dabey ſeyn.

Die Handlung muß von Zeit zu Zeit ihre Ruhepunkte haben, auf denen man etwas ſtill ſtehen kann, um alles vergangene zu überſehen, und neue Erwartungen des folgenden zu bilden. Dabey aber muß man die Hauptperſonen und das Hauptintereſſe der Handlung nie aus dem Geſichte verlieren. Jede Unterbrechung, da Dinge vorkommen, deren Verbindung mit dem Ganzen nicht ſogleich kann bemerkt werden, thut der Handlung Schaden.

Man muß oft denken, daß nun eine Entwiklung der Sache nahe ſey, und durch neue Hinderniſſe ſie weiter hinausgeſetzt ſehen. Aber endlich müſſen alle Erwartungen des Zuſchauers völlig befriediget werden, und er muß am Ende jede Frage, die er ſich währender Handlung gemacht hat, völlig beantwortet finden, ſo daß ihm von der ganzen Sache nichts mehr zu erfahren übrig bleibet; und damit muß ſich das Drama endigen.

Aber das Unterhaltende iſt nicht nur eine der guten Eigenſchaften des Drama. Es muß auch dadurch wichtig werden, daß es uns helle Ausſichten in das Innere des menſchlichen Herzens giebt. Das größte Verdienſt des Dichters entſtehet daher, daß er uns Menſchen von hoher Sinnesart und ungewöhnlicher Größe der Seele bewundern macht; daß er uns die traurigen oder ſchreklichen Würkungen des Laſters oder der hinreißenden Leidenſchaften zu empfinden giebt; daß er uns für alles, was an Menſchen und Sitten liebenswürdig oder verächtlich iſt, fühlbar macht. Er muß ſowol unſern Geiſt, als unſer Herz ohne Aufhören in einer vortheilhaften Beſchäfftigung unterhalten, und alle Nerven der Seele zur Würkſamkeit reizen. Dieſes alles aber muß auf eine vortheilhafte Wendung unſrer Seelenkräfte abzielen. Der Schreken, den der Dichter in uns erwekt, muß dienen uns vom Böſen zurük zu halten; das Lachen muß uns ſelbſt vor dem Lächerlichen bewahren; jede Empfindung der Menſchlichkeit muß in uns rege gemacht werden; alles aber muß dahin abzielen, die Seele zu der ſchönen Harmonie der Empfindungen zu ſtimmen, darinn ſie für jedes Gute und Böſe, in dem Maaße wie es ſolches verdienet, empfindſam wird.

Unter die beſondern Mittel, das Drama nützlich zu machen, zählen wir mit den alten Kunſtrichtern die Denkſprüche, wenn ſie nur gründlich gedacht und wol angebracht ſind. Plautus ſcheinet zwar zu leugnen, daß man ſich dieſelben zu Nutze mache *); allein es kommt auf die Um-

---

*) Im Rudens (Act. IV. Sc. 7.) ſagt ein ehrlicher Mann dieſen ſchönen Spruch:

Semper cavere hoc ſapientes aequiſſimum eſt,
Ne conſcii ſint ipſi maleficiis ſuis.

ſtände und auf die Gemüthslage des Zuhörers an, daß es geſchehe. Es iſt nicht unerhört, daß Menſchen durch wenige, ihnen ans Herz gelegte Worte, eine beträchtliche Veränderung ihrer Sinnesart an ſich erfahren haben. Unſtreitig iſt es gut, daß die Menſchen wichtige Wahrheiten da, wo ſie am ſtärkſten gefühlt werden, hören. Würken ſie nicht bey allen, und nicht gleich ſtark: ſo finden ſich doch auch Fälle, wo ſie große Würkung thun.

Auf dieſe Weiſe wird das Drama eines der vornehmſten Werke der Dichtkunſt, und das Schauſpiel, dazu es dienet, eine edle und nützliche Beſchäfftigung denkender und empfindſamer Zuſchauer.

Es iſt überhaupt ſo etwas intereſſantes, die lebhafteſten Auftritte des menſchlichen Lebens zu beobachten, daß ſich vermuthen läßt, die dramatiſche Dichtkunſt möchte in ihrer erſten rohen Geſtalt beynahe ſo alt ſeyn, als jede andre Dichtungsart. Man findet, daß auch noch ganz rohe Völker bey feyerlichen Verſammlungen leidenſchaftliche Scenen in Nachahmungen vorſtellen. Daraus aber iſt hernach, da die Dichtkunſt durch glükliche Genien ausgebildet worden, das ordentliche Drama entſtanden. Es iſt ſchon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß das Drama weit älter iſt, als man insgemein glaubt. Es iſt ein bloßes Compliment, das einige griechiſche Kunſtrichter dem Homer gemacht haben, wenn ſie vorgeben, daß die Ilias zu Erfindung des Trauerſpiels, und die Odyſſea zur Comödie die Veranlaſſung gegeben habe. Beyde haben einen weit natürlichern Urſprung, den Caſaubon von den uralten Luſtbarkeiten herleitet, die die Menſchen natürlicher Weiſe nach vollendeter Einſammlung der Erdfrüchte angeſtellt haben *). Man ſieht noch itzt an einigen Orten Deutſchlands, unter dem Landvolke, das nie etwas von ordentlichen Schauſpielen gehört hat, nach vollendeter Erndte eine Luſtbarkeit, die ſehr genau die roheſte Geſtalt der Comödie vorſtellt. Die ſceniſchen Schauſpiele ſcheinen in Italien, beſonders in Sicilien, noch früher als in Griechenland in Flor gekommen zu ſeyn. Man findet, daß die alten Hetrusker ſie ſehr geliebt haben; und Varro **) gedenket namentlich eines hetruſkiſchen Tragödienſchreibers. Das Trauerſpiel möchte wol bey Gelegenheit feyerlicher Begräbniſſe aufgekommen ſeyn.

Dem glüklichen Genie der Griechen, das jeden Gegenſtand des Geſchmaks in ſeiner höchſten Vollkommenheit zu erbliken fähig war, haben wirs zu danken, daß aus einer rohen und vielleicht ſehr wilden Nachahmung merkwürdiger Handlungen, eine Kunſt erwachſen iſt, die uns alles, was das Leben und die Angelegenheiten der Menſchen intereſſantes

---

Worauf ſein Knecht folgende Anmerkung macht:

Spectavi ego pridem comicos ad iſtum modum
Sapienter dicta dicere, atque iis plaudier,
Cum illos ſapientis mores monſtrabant populo
Sed cum inde ſuam quisque ibant diverſi domum,
Nullus erat illo pacto, ut illi juſſerant.

*) S. Dichtkunſt.

*) Satyricae igitur poeſeos non ſecus ac tragoediae et comoediae origo prima ab illis repetenda conventibus, quos vetuſtiſſimi mortales, collectis frugibus cogere ſolebant, ut . . animum relaxarent ac jucunditati ſe darent. De ſatyrica poeſi p. 9. 10.

**) De Ling. Lat. L. IV. Volumnium qui Tragoedias Tuſcas ſcripſit. Iſt gleich dieſer Volumnius, wie es ſcheinet, ein Römer geweſen, ſo erhellet doch ſo viel aus dieſer Stelle, daß die Hetrusker ihre eigene Tragödie gehabt haben.

haben, auf eine ſo lebhafte, ſo unterhaltende und ſo lehrreiche Art, zugleich ſo natürlich auf die Schaubühne bringt, daß wir es in der Natur ſelbſt zu ſehen glauben.

Bey den neuern abendländiſchen Völkern finden ſich ſchon im zwölften Jahrhundert Spuren von dramatiſchen Schauſpielen *); und nach dem Bericht des Maffei hat ein gewiſſer Albertino Muſſato aus Padua, der im Jahr 1329 in einem hohen Alter geſtorben iſt, zwey Trauerſpiele in der Manier des Seneca geſchrieben, die einige Regelmäßigkeit ſollen gehabt haben **). Indeſſen iſt die Schaubühne bis in das vorige Jahrhundert faſt durchgehends ſehr barbariſch geweſen.

Scaliger berichtet †) uns, die dramatiſchen Schauſpiele ſeyen im ſechzehnten Jahrhundert in Frankreich noch mit ſo ſchlechten Anſtalten aufgeführt worden, daß die Schaubühne ganz blos geweſen. Wer nicht mehr unter den redenden Perſonen ſtund, wurde für abweſend gehalten. In Frankreich hat man den guten Geſchmak der Aufführung dieſer Schauſpiele dem Cardinal Richelieu zu danken ††); und alle übrige europäiſche Nationen haben hernach ſich nach dem Beyſpiel, das Frankreich ihnen gegeben hat, gerichtet. Dieſer Miniſter trug dem Abbé d'Aubignac auf, die ganze Materie von Aufführung der Schauſpiele aus den Schriften der Alten zuſammen zu tragen; und wenn er länger gelebt hätte, ſo würde Frankreich vielleicht die Schauſpiele wieder in der Größe und Pracht geſehen haben, die ſie in Athen und in Rom gehabt haben. Aber er ſtarb, ehe der Abbé ſein Werk vollenden konnte. Was er über dieſe Materie geſchrieben, iſt hernach unter dem Titel, La Pratique du theatre, herausgekommen.

Es fehlt inzwiſchen unſern Schauſpielen noch ſehr viel, um die Vollkommenheiten der Alten zu haben. Nicht zu gedenken, daß unſre Dichter, aus Urſachen, die in die Augen fallen, noch ſehr weit hinter den Griechen zurük bleiben: ſo iſt unſre ganze Veranſtaltung zu dieſen Schauſpielen, in Vergleichung deſſen, was Athen in dieſer Art geſehen hat, armſelig. Unſre Schaubühnen ſind gegen die griechiſchen nicht viel beſſer, als Raritätenkaſten, und es iſt auf keiner heutigen Bühne möglich, irgend eine große Handlung völlig natürlich vorzuſtellen.

Das Drama hat ſich in verſchiedene Gattungen zertheilet, die Oper, das Trauerſpiel, die Comödie und das Schäferſpiel, davon jede wieder ihre verſchiedene Mittelarten hat, von welchen in den beſondern Artikeln über die Hauptgattungen ausführlich geſprochen wird.

◆ ◆

Von dem Drama überhaupt handeln, in lateiniſcher Sprache: Diſputat. in qua oſtenditur, praeſtare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis ſolvere, nec poſſe ſatis, niſi ſoluta oratione, aut illarum decorem ac dignitatem retineri, aut honeſtam inde voluptatem ſolidamque utilitatem percipi, Auct. Paol. Beni, Ven. 1600. 4. — Scenophylax, ſ. Dial. in quo Comoediis et Tragoediis antiq. carminum uſus reſtituitur . . . Auct. Luc. Scarannus, Ven. 1601. 4. — — In italieniſcher Sprache: Die, in der vorigen Ausgabe dieſes Werkes, auf Morhofs Zeugniß, hier angeführte, aber auch in den Verbeſſerungen bey dem zweyten Bande ſchon zurück genommene Idea del Teatro di Giul. Camillo, Fir.

---

*) Hénault Abregé chronolog. An. 1160.

**) Theatro Ital. T. I. p. 4.

†) Poet. L. I. c. 21.

††) Und Frankreich hat, was die Aufführung der Stücke, als wovon hier die Rede iſt, anbetrifft, dieſen guten Geſchmak aus Italien erhalten.

1550. 4. iſt, wie ich ſehe, unter andern von C. Dahler wieder unter die dramatiſchen Schriften geſtellt worden; ich glaube alſo noch einmahl erinnern zu müſſen, daß ſie damit gar nichts gemein hat, ſondern ein allegoriſches, alchymiſches, myſtiſches Geſchwätz enthält. — Della Poeſia rappreſentativa, e del modo di rappreſentare le favole ſceniche, Diſc. di Angel. Ingegneri, Ferr. 1598. 4. Ven. 1734. 8. (Was von der dramatiſchen Poeſie, S. 1-70 darin geſagt wird, iſt in antiquariſcher Manier; und von S. 71-120 finden ſich allerhand Lehren über das Spiel der Schauſpieler, und ihre Kleidung, über Einrichtung des Theaters, Beleuchtung, u. d. m.) — Diſcorſo in cui . . . ſi moſtra, come ſi poſſano ſcriver con molta lode le Comedie e Tragedie in proſa, e di molti precetti di queſt' arte copioſamente ſi ragiona, di Agoſt. Michele, Ven. 1592. 4. — Riſpoſta in difeſa del metro nelle poeſie . . . e in particolare nelle Traged. e Comed. contro il parere di P. Beni (ſ. oben) di Fauſt. Summo, Pad. 1601. 4. (wovon übrigens auch noch der achte ſeiner, bey dem Art. Dichtkunſt, angezeigten Diſcorſi handelt.) — Trattato della Poeſia ſcenica, Diol. di Fr. Alb. Draghi, Breſc. 1625. 8. — Dell' unità della favola drammatica, von Agoſt. Maſcardi, der ſechste Diſc. im zten Th. ſ. Proſe volgari, Ven. 1630. 12. — Dell' imitazione dramatica, Ragionamento di Franc. Mangot, Ven. 1669. 8. — Diſcorſo critico intorno alla poeſia drammatica, dell P. Franc. Fulvio, Ven. 1675. 4. — Della Poeſia teatrale antica e moderna von Giov. Duſſ, bey ſ. Introduzione alla volgar Poeſia, Pal. 1749. 12. Rom. 1777. 12. — Diſcorſi ſopra l'imitazione drammatica per un Filologo Toſcano, Fir. 1765. 12. — Conſiderazione ſopra il Teatro, von Piet. Di Dicrai, bey ſ. Trag. Virginia e Cleonne, Fir. 1767. 8. — Raggionamento ſulla tragica e comica poeſia, di Giov. Pizzi . . . Rom. 1772. 8. — — In franzöſiſcher Sprache: De la diſpoſition du poeme dramatique, eine, von dem Verf. des folgenden Werks angeführte; aber mir nicht näher bekannte Schrift. — La Pratique du Theatre, p. Franc. Hedelin, Abbé d'Aubignac, Par. 1657. 4. Verm. Amſt. 1715. 8. 3 Th. Engl. Lond. 1684. 8. Deutſch, durch W. E. W. v. Steinwehr, Hamb. 1737. 8. (Da das Werk, zu ſeiner Zeit, für wichtig gehalten wurde, und doch, ungeachtet ſ. Ueberſetzung, unter uns wenig bekannt iſt: ſo wird der Innhalt deſſelben hier eine Stelle einnehmen können. Das erſte Buch handelt, in 8 Kap. de la neceſſité des ſpect. et en quel eſtime ils ont été parmi les Anciens, . . . de ce qu'il faut entendre par pratique du Theatre; des régles des Anciens; de la maniere dont on doit s'inſtruire pour travailler au Poeme dramatique (Mit dem Studio der Theoretiker ſoll man anfangen; und dann die Dichter ſelbſt leſen); des ſpectateurs, et comment le Poete les doit regarder; du melange de la repreſentation avec la verité de l'action theatrale; de quelle maniére le poete doit faire connoitre les decorations, et les actions neceſſaires dans une piece de theatre. Das zweyte Buch, in 10 Kap. Du ſujet; de la vraiſemblance; de l'unité de l'action; de la continuité de l'action; des hiſtoires a deux fils, dont l'une eſt nommé Epiſode; de l'unité de lieu; de l'etendue de l'action theatrale, ou du temps et de la durée convenable au poeme dramatique; de la preparation des incidens; du denouement, ou de la cataſtrophe et iſſue du poeme dramatique; de la Tragicomedie (wo er ſehr richtig bemerkt, daß der glückliche Ausgang eines, ſonſt tragiſchen Stückes eine ſolche Benennung nicht erfodere). Das dritte Buch, in 10 Kap. Des parties de quantité du poeme dramat. et ſpecialement du prologue; des epiſodes ſelon la doctrine d'Ariſtote; des Acteurs etc. ou prem. recitateurs des epiſodes; des choeurs; des Actes; des intervales des actes; des ſcenes; des monologues; des a parte; des ſtances. Das vierte Buch, in 8 Kap. Des perſonnages ou acteurs; des diſcours en général; des narrations; des deliberations; des diſc. didactiques; des diſc. pathetiques; des figures; des ſpectacles, machines, decorations. Als Anhang findet ſich dabey eine Analyſe et Examen de la Trag. de Sophocle, intit. Ajax, ſur les principales regles, ein Jugement de la Trag. Penthee, und ein Projet pour le retabliſſement du Theatre franc. Ein anderer, aber im 12ten Bde. der Mem. de Litterat. et d'Hiſtoire, p. le P. des Molets, Par. 1728. 12. gedruckter Zuſatz zu dem Werke betrift die Diſcours de piété dans les tragedies, die er verwirft. Daß alles, was er ſagt, ängſtlich getreu aus der Poetik des Ariſtoteles gefolgert worden iſt, und daß er keine der Milderungen annimmt, welche Corneille nachher den Vorſchriften des Griechen zu geben ſuchte, iſt bekannt; aber den Geiſt dieſer Vorſchriften faßte Aubignac nicht.) — Von eben dieſem Verf. ſind: Quatre diſſertat. touchant le poeme dramatique, Par. 1663. 12. die aber nur dem Titel nach hieher gehören, weil ſie nichts als Zergliederungen von den Trauerſpielen Sophonisbe, Sertorius, und Oedip des Corneille enthalten, und die eigentlich dadurch veranlaßt wurden, daß dieſer, in der folgenden Schrift, das Werk des Aubignac nicht angeführt hatte. — Die bekannten drey Diſcours des P. Corneille, welche zuerſt, bey ſ. Theatre, Par. 1663. f. und nachher bey den ſämmtlichen Ausgaben ſ. W. immer wieder mit abgedruckt worden ſind; von welchen aber nur eigentlich der erſte und dritte, von dem Nutzen und den Theilen des dramatiſchen Gedichtes, und von den drey Einheiten hieher gehören. Deutſch finden dieſe beyden ſich in dem 1ten und 4ten St. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufn. des Theaters, Stuttg. 1750. 8. Einige Anmerkungen dazu hat Voltaire in ſ. Comment. ſur Corneille (Oeuvr. B. 65. Ausg. von Beaumarchais) gemacht; aber in G. E. Leſſings Dramaturgie iſt der Werth derſelben genau beſtimmt worden. — La reformation du Theatre, p. Mr. (Louis) Riccoboni, Par. 1743. 12. — Obſervations ſur le Theatre, p. Mr. (Franc. Ant.) de Chevrier, Par. 1755. 12. (Zur Vertheidigung der Sittlichkeit des Theaters überhaupt.) — Entretiens ſur la poeſie dramatique, von D. Diderot, bey ſ. Fils naturel, Par. 1757. 12. und Diſcours de la poeſie dramatique, von ebend. bey ſ. Père de famille, Par. 1758. 8. Deutſch, bey dem Theater deſſelben, von G. E. Leſſing, Berl. 1760 und 1781. 8. 2 Th. (In Frankreich fanden die Behauptungen des Verf. mancherley Widerſpruch; vorzüglich veranlaßten ſie die Petites lettres ſur les grands Philoſophes, Par. 1758. 12. von Paliſſot, die auch in die Samml. ſ. W. als in den erſten Band der Ausg. von 1788. 4. 4 B. aufgenommen worden ſind, wovon aber nur eigentlich der zweyte gegen Diderot allein, und zwar gegen das größere Werk deſſelben, gerichtet iſt. So gegründet manches ſeyn konnte, was ihr Verf. dem H. D. vorwirft: ſo gewiß iſt Diderot doch tiefer, wie irgend einer ſeiner Vorgänger, in das Weſen des Drama überhaupt eingedrungen.) — Diſſertation . . . ſur le poeme dramatique, concernant la Trag. et la Comedie, où l'on fait preceder le poeme épique, et ſucceder divers autres genres de Poeſie qui la plupart ont de la connexion avec le Drame . . . par Mr. de Vaubrieres, Nor. 1767. 8. 2 B. — Du Theatre, ou nouvel Eſſai ſur l'art dramatique, Amſt. 1773. 8. Deutſch, nebſt einem Anhange aus J. W. v. Göthe Brieftaſchen, Leipz. 1776. 8. (Das Werk, welches aus 29 Kap. beſteht, deren Innhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, enthält eine Menge ſehr wahrer, obgleich zuweilen übertriebener Regeln. Er wünſcht das Drama überhaupt zu einem wahren Gemählde des Lebens und der Sitten zu machen;

ſchen; lobet er, z. B. die Verſification des Lope verwirft, die übertriebenen Charactere nicht leiden will, u. d. m. Vorzüglich empfiehlt er das eigentliche Drama; — — In engliſcher Sprache: Eſſay of dramatick poeſy, Lond. 1668. 8. 1693. 4. von J. Dryden, und bey ſ. Dramatick works, Lond. 1762. 8. Deutſch, im 4ten St. S. 1 u. von G. E. Leſſings Theatr. Bibl. Stuttg. 1758. 8. — Des R. Hurds Commentar über die Epiſtel an die Piſonen, eine Abhandlung über die verſchiedenen Gebiete der dramatiſchen Poeſie, im 2ten B. der deutſchen Ueberſ. — A general View of the Stage, by Mr. Wilkes, Lond. 1759. 8. (Das Werk beſteht aus vier Abtheil. wovon die erſte, in 7 Kap. Of the Stage, its uſe to ſociety and the diſadvantages under which it labours, of dramat. entertainements in general, and of tragedy; of the different ſpecies of Tragedy; of comedy and its end, of the defects of the ſpaniſh Drama, of the Italian Drama, of the french Stage, and of engliſh Comedy; of Farce, and of Opera, theatrical Muſic and pantomime; die zweyte Abtheil. in 7 Kap. On the Art of acting handelt; die dritte, in 7 Kap. A Short hiſtorical account of the ſtage, anc. and modern, und die vierte, in 6 Kap. A critical examination of the merits and demerits of the principal performers in England and Ireland enthält.) — An Eſſay upon the preſent State of the Theatres in France, England and Italy . . . Lond. 1760. 8. (Nach einigen vorläufigen Bemerkungen handelt der V. in 31 Kap. Of the circumſtances that render plays intereſting; of the ſource whence their effects of paſſion proceed; rules to be obſerved in drawing of caracters; of the conſtruction of the fable, of unity and ſimplicity in the drama, of diverſity in dramatic poems; model of a perfect intrigue; of the method of contraſting characters, of the furberia della ſcena, or theatrical artifice; tragedy conſidered with regard to the paſſions; farther explication of the ſubject; rules to be obſerved in drawing theatrical characters; of the uſe of tragedy; tragedy conſidered in an abſtracted and methaphiſical light; ſolution of this difficulty; of truth and probability in dramatic poems; of the difference between the true and the probable, directions how to preſerve the conſiſtency of characters; Tragedy conſidered as a work of art; of the beauty of a poetical ſtile; application of what has been advanced in the chapter of tragedy; of the chorus of antiquity; of comedy in general and in particular of the italian; account of the moſt eminent comic writers of France and England; of farce; of operas, of the effects of dramatic repreſentations on the mind of man; of the art of acting; of the italian players; of the french players; of the engliſh players. Die Schrift enthält zwar nicht lauter neue, aber eine Menge gut durchgedachter Bemerkungen.) — On dramatic Genius, by P. Hiffernan, Lond. 1772. 8. — The Elements of dramatic Criticiſm . . . . by Will. Cooke, Lond. 1775. 8. Deutſch, mit einigen Zuſ. Lpz. 1776. 8. (Die 25 Kap. des Werkes enthalten, a ſketch of the origin of the ancient drama; of the prologue, epiſode, exode and chorus; of the verſe, recitation and muſic; of the maſks; on the diviſion of theatr. declamation between two actors; a definition of tragedy; of fable; of manners; of ſentiments, of diction; of the three unities; of ſome inferior rules; of tragic ſubjects; of tragi-comedy; of the origin and progreſs of ant. comedy; of the laws of comedy; of ſentimental comedy, that the characters of comedy are far from being as yet exhauſted, whether tragedy or comedy be the more difficult to write; of pantomime; of farce; a ſketch of the education of the greek and roman actors; general instruct. for ſucceeding in the art of acting. Ohngeachtet der Verf. ein eifriger Verehrer des Ariſtoteles iſt: ſo ſcheint er denn doch auf keine Art in den Geiſt der Dichtkunſt deſſelben eingedrungen zu ſeyn.) — Das 6te-11te Kap. des zweyten Theiles der Philological Inquiries by Jam. Harris, Lond. 1781. 8. S. 138 u. f. enthält eine Menge ganz guter Betrachtungen über die Einrichtung des Drama überhaupt, beſonders aber des Trauerſpiels, nach Anleitung der Vorſchriften des Ariſtoteles. — — In deutſcher Sprache: Demokrit, ein Todtengeſpräch, von J. El. Schlegel, in dem 1ten Bde. der Beluſtigungen, und im 3ten Th. S. 177 f. W. Kop. 1764. 8. — Ebendeſſelben Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters, ebend. S. 251 u. f. enthalten eine Menge ſehr brauchbarer Anmerkungen über die dramatiſche Kunſt. — Drey (vorgeblich) philoſophiſche Abhandlungen über die dramatiſche Dichtkunſt, finden ſich bey dem Comiſchen Theater von S . . . . (Straube) Bresl. 1759. 8. — Die Zueignungsſchrift vor der (von F. W. v. Gerſtenberg) aus dem Engl. überſetzten Braut des Beaumont und Fletcher, Kopenh. 1765. 8. handelt von der dramatiſchen Täuſchung, und von den Schwierigkeiten des verſificirten deutſchen Drama (aber ſehr kurz.) — Hamburgiſche Dramaturgie, von G. Ephr. Leſſing, Hamb. 1767-1768. 8. 2 Bde. Zür. 1785. 8. 2 B. Franz. von Junker, Par. 1785. 8. 2 Bde. — Im 19ten St. S. 289 des Patrioten in Bayern, München 1769. 8. S. 289 findet ſich eine Abhandlung von dem Theater (Drama) — Der 2te Aufſ. S. 71 in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. — Anmerkungen über das Theater, Leipz. 1774. 8. (von Joh. R. Mich. Lenz. Unterſuchungen, ob der dramatiſche Dichter den Menſchen, oder die Schickſale des Menſchen darſtellen ſolle, was die Griechen, und Franzoſen, Voltaire und Shakeſpear eigentlich dargeſtellt haben, und wie aus der verſchiedenen Bildung verſchiedener Völker Verſchiedenheit im Zweck des Drama entſtehe. In dem neuern Trauerſpiel ſoll daher der Character, in dem Luſtſpiel die Handlung das Hauptwerk ſeyn. Der Vortrag fällt ins Poſſierliche.) — Ueber die Veränderungen des Theaters ... von ebend. in ſ. Flüchtigen Aufſätzen, S. 16. Zür. 1776. 8. — Ueber den Hauptzweck der dramatiſchen Poeſie, von Dißmann, im 2ten Bde. S. 553 des deutſchen Muſeums v. J. 1777. — Ueber Volksſchauſpiele, und über die hiſtoriſchen Gemählde auf der Bühne, zwey Abhandl. in den Rheiniſchen Beyträgen zur Gelehrſamkeit, Mannh. Jahrgang 1779. 8. — Ein Abſchnitt in J. J. Eſchenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 215 u. f. der Ausg. von 1789. — Das 3te Hauptſt. des zweyten Theils in J. A. Eberhards Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 174 der erſten Ausg. — Die Vorrede vor dem 4ten Bde. von K. Fr. Kretſchmanns Werken, Leipz. 1787. 8. handelt vom Zwecke des Drama, von dramatiſcher Handlung, u. d. m. vorzüglich mit Rückſicht auf das Luſtſpiel. — — S. übrigens die Art. **Comödie**, **Dichtkunſt**, **Tragödie**, u. a. m. — —

Ueber den **Urſprung** des Drama überhaupt iſt bereits, bey dem Art. Comödie, bemerkt worden, daß, da ſich keine Handlung, ohne Perſonen, welche ſolche vorſtellen, vorſtellen läßt, und alſo zuerſt Menſchen, zu irgend einem Zwecke verſammelt ſeyn müſſen, ehe ſie dergleichen vorſtellen können, es ſehr begreiflich iſt, wie religiöſe Feſte dazu die Veranlaſſung gegeben haben, und wie das Drama alſo, mehr oder weniger, bey allen Völkern, anfänglich eine religiöſe Feyerlichkeit, und der Stoff dazu aus religiöſen Begebenheiten gewählt war. Jene Feſte ſind, bey allen Völkern, die erſten Vereinigungspunkte der verſchiedenen Mitglieder derſelben, geweſen; und wenn die Vorſteher derſelben, die Prieſter ſelbſt, auch nicht die Vergegenwärtigung religiöſer Begebenheiten, oder deſſen, worauf dieſe Feſte beruheten, haben veranſtaltet hätten, um die Feyerlichkeit deſto eindringender zu machen, oder die Menſchen dadurch dabey zu beſchäftigen, feſtzuhalten, u. ſ. w. Es würde doch dies, durch ſie geweckte Einbildungskraft des Menſchen ſehr leicht von ſelbſt darauf gefallen ſeyn. Natürlicher Weiſe mußten aber dieſe Verſinnlichungen, urſprünglich, mehr aus ſtummen Aufzügen, Proceſſionen, oder dergleichen, als aus Reden, mehr aus einem bloßen Schauſpiele, als aus einem eigentlichen Drama beſtehen, ſo wie jenes Schauſpiel ſelbſt, nach Maßgabe der Eigenheiten der verſchiedenen Religionen, bey verſchiedenen Völkern, ſehr verſchieden ausfallen, und bey den Griechen z. B. (in den Satyrſpielen) auf Erweckung fröhlicher, und bey den chriſtlichen Völkern (durch die Myſterien) auf die Erweckung ernſthafter, oder ſo gar trauriger Empfindungen zwecken. Auch wird es, aus dieſem Unterſchiede, begreiflich, wie bey den letztern, es ſehr balde eine bloße religiöſe Feyerlichkeit zu ſeyn aufhörte, oder wie doch, neben derſelben, ſich ſehr frühzeitig mancherley, blos auf Beluſtigung abzielende Schauſpiele bildeten, und Menſchen, ohne jene Veranlaſſung, ſich nur zu dergleichen, zuſammen thaten. Es bedurfte, indeſſen, bey allen Völkern, mehr oder weniger Zeit, ehe das Drama ſelbſt, in der ihm eigenen Geſtalt, zur Wirklichkeit gelangte, und es war bey den mehreſten, wenigſtens ſchon zu einer rohen Form gediehen, ehe es eine beſtimmte, ihm angemeſſene, eigene Stäte fand. Um daß, durch Menſchen, lebendige Gemählde von einer Reihe von Begebenheiten vollkommen dargeſtellt, und andre Menſchen redend und handelnd aufgeführet werden können, müſſen ſich nicht blos Geſellſchaften dazu vereint haben, ſondern dergleichen Gemählde müſſen auch zuſammengereiht, oder dramatiſche Werke geſchrieben, und ein, zu ihrer Darſtellung geſchickter Ort, gleichſam ausgerüſtet ſeyn. Eines läßt von dem andern ſich nicht trennen, obgleich, der Natur der Sache gemäß, das Eine immer eher, als das Andre da ſeyn muß, und keines derſelben zugleich mit einem Mahle, in ſeiner Vollkommenheit da ſeyn kann. Von den, in Thierhäute gehüllten, das Antlitz mit Weinhefen beſchmierten athenienſiſchen Landleuten, oder den, in Engel, Hoheprieſter, jüdiſche Weiber, u. d. m. verkleideten Schulknaben bis zu einem Roscius, Garrik oder Eckhof; von den erſten, wahrſcheinlicher Weiſe, ganz ſtummen Nachahmungen irgend einer Begebenheit, oder irgend eines Menſchen, und den, vielleicht bloßen mündlichen Erklärungen dieſer Nachmachungen, bis zu einem Oedip oder einer Andria, zu einem Mahomet oder einem Miſanthropen, zu einem Othello oder einer heimlichen Heyrath, zu einer Emilia Galotti oder Minna von Barnhelm; von dem Karren des Theſpis, bis zu dem, vom Perikles erbauten Theater oder den neuern Opernhäuſern, ſind ſehr viele Schritte zu durchzulaufen, und die Schwierigkeiten dabey werden dadurch nicht wenig vergrößert, daß, mehr oder weniger, das Eine dem Andern zu Hülfe kommen muß. Ohne Menſchen, welche Schauſpiele gaben, die keine Dramen waren, würden, wie gedacht, wahrſcheinlicher Weiſe, nie eigentliche dramatiſche Werke, und, ohne dramatiſche Werke, wieder ſchwerlich eine eigentliche Schauſpielerkunſt haben entſtehen können; und, wenn gleich, bey einigen neuern Völkern, Werke jener Art (auf ihren innern Werth kommt es hier nicht an) ehe geſchrieben worden ſeyn ſollten, als ſie, durch die Art und den Grad ihrer eigenen Bildung, dazu beſondre Veranlaſſungen erhalten hatten, wie z. B. die Stücke unſrer Roswitha im 10ten Jahrhunderte: ſo würde doch dieſes, ohne dergleichen Werke bey den alten Völkern, nie möglich geweſen ſeyn. — —

Was die Geſchichte des Drama anbetrift: ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß alle mögliche Arten menſchlicher Handlungen und Begebenheiten, ſo wohl ernſthafte und traurige, als fröhliche und lächerliche, u. ſ. w. und von dieſen wieder mehrere Arten zuſammen oder jede für ſich allein, ſich in dergleichen lebendige Gemählde bringen, oder aus Menſchen aus allen Ständen, und ſo wohl nur aus einem, als aus mehrern zuſammenſetzen laſſen, und daß, dieſem zu Folge, das Drama, bey verſchiedenen Völkern, ſehr verſchiedene und mannichfaltige Formen und Geſtalten hat erhalten müſſen, oder in ſehr vielerley Gattungen zerfällt. So gar blos erdichtete, und übernatürliche Weſen laſſen in dieſe Handlungen ſich mit verflechten, oder dergleichen Handlungen, als durch dieſe ausgeführet, ſich darſtellen, wodurch denn die Anzahl dieſer Gattungen ſehr vermehret worden iſt. Nachrichten von ihnen ſind, bey den Artikeln Comödie, Hirtengedicht, Oper, Satyriſches Schauſpiel, und Tragödie zu finden. Aber die Werke, welche deren von ihnen überhaupt, und zwar bey allen Völkern, liefern, ſind folgende: Storia critica de' Teatri antichi e moderni, nella quale ſi ragiona dell' origine e progreſſo ſino al tempo preſente, della Tragedia, della Comedia, del Drama in Muſica, e di ogni ſorta di ſimili componimenti appreſſo tutte le nazioni, con ... note del S. D. Carlo Veſpaſiano, Opera del S. Pietro Signorelli, Nap. 1777. 8. Deutſch, Bern 1783. 8. 2 Th. (Das Werk iſt in drey Bücher, und jedes derſelben wieder in verſchiedene Capitel abgetheilt. Schon bey dem Art. Comödie iſt die Einſeitigkeit und Partheylichkeit des Verf. bemerkt worden; zu Gunſten ſeiner eigenen Landsleute würde ihm ſolche zu vergeben ſeyn; aber er widerlegt die, gegen das italieniſche Theater gehegten, Vorurtheile der andern Völker durch Herabwürdigung, und durch falſche Darſtellungen des Theaters derſelben, ſo, daß man öfterer zweifeln muß, ob er nur mit den dramatiſchen Schriften der Italiener ſelbſt genau bekannt geweſen iſt. Auch hat dieſe Partheylichkeit einige, zum Theil bittre Kritiken über ſein Werk, beſonders von Seiten der Spanier veranlaßt, unter welchen die bündigſten in der, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 628. a angezeigten Schrift des Lampillas zu finden ſind. Und zugleich vermißt man durchaus die Darſtellung, der, dem Theater eines jeden Volkes zukommenden, es von andern Theatern auszeichnenden, Eigenthümlichkeiten. Er ſcheint ſeine Geſchichte mehr aus den Nachrichten von den verſchiedenen Bühnen, als aus den verſchiedenen dramatiſchen Producten der verſchiedenen Völker gezogen, und nirgends Rückſicht auf die beſondere Geiſtesbildung eines jeden, auf Zuſtand ſeiner Denkart und Sitten überhaupt, und auf die Urſachen und Veranlaſſungen derſelben (ohne welche ſich doch die Geſchichte des Drama, bey keinem Volke ſchreiben läßt) genommen zu haben, dergeſtalt, daß ſein Werk mehr die Geſchichte der Anwendung der vorzüglichen dramatiſchen Regeln, als des Drama ſelbſt, geworden iſt.) — Hiſtoire univerſelle des Theatres de toutes les Nations depuis Theſpis jusqu'à nos jours .... Par. 1779. 8. (Ob dieſes Werk, welches aus 30 Bänden beſtehen ſollte, vollendet worden iſt, weiß ich nicht. Nach den erſtern 12 zu urtheilen würde aber auch dann, nach Abrechnung deſſen, was über die franzöſiſche Bühne darin geſagt iſt, ſich daraus nichts, als Unrichtigkeiten lernen laſſen.) — Ein Aufſatz über die dramatiſche Dichtkunſt, von Marmontel, vor den Chef d'oeuvr. dramatiques du Theatre Franc. Par. 1773-1774. 4. 2 B. Deutſch, Leipz. 1774. 8. (Ein bloßes, allgemeines Raiſonnement, in welchem einzele, meines Bedünkens, richtige Ideen mit ſchiefen falſchen abwechſeln. — In dem 3ten Bde. der Remarques ſur les Trag. de Jean Racine, p. Louis Racine, Par. 1752. 12. finden ſich verſchiedene, hieher gehörige Capitel, als Paſſion de preſque tous les peuples pour la poeſie dramatique; hiſt. de la Poeſie dram. chez les Grecs; hiſt. de la poeſie dram. chez les Romains; hiſt. de la Poeſie dram. moderne und d. m. — — Auch gehören, im Ganzen noch hieher: Beyträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. vier Stücke, (von Gotth. E. Leſſing und C. Mylius) und — Gotth. Ephr. Leſſings

Theatraliſche Bibliothek, Berl. 1754-1758. 8. 4 St. deren Innhalt, bey den beſondern Artikeln, wohin die einzeln Stücke gehören, angezeigt iſt. — —

Von dem Theater der alten Griechen und Römer, von der Einrichtung und Beſchaffenheit ihrer dramatiſchen Stücke, von der Art ihrer Vorſtellung derſelben u. d. m. liefern beſondre Nachrichten, in lateiniſcher Sprache: Evanthii et Donati de Trag. et Com. Commentat. im 8ten B. S. 1680 des Gronoviſchen Theſaurus, und bey dem Lindenborgiſchen, ſo wie bey mehrern Ausg. des Terenz, weil ſie aus dem Commentar derſelben über dieſen Dichter gezogen ſind. Sie enthalten vorzüglich nur Nachrichten von der Komödie. — Iul. C. Bulengeri de Theatro, ſ. de ludis ſcenicis eorumque apparatu tum apud Graec. quam Romanos, Lib. II. Tricaſ. 1603. 8. und in ſ. Opuſc. Lugd. B. 1621. f. 2 B. ſo wie im 9ten B. S. 823 des Gräviſchen Theſaurus. — Geo. Fabricii De fabularum, Ludorum, Theatror. Scenar. ac Scenicor. antiqua conſuetudine libellus, Heidelb. 1663. 4. und im 8ten B. S. 1694 des Gronoviſchen Theſaurus, ſo wie bey mehrern Ausg. des Terenz, als von Lindenberg, Zeune, u. a. m. — Ioh. Lud. Fabricii de ludis ſcenicis Lib. in dem, vorher, zuerſt angeführten Werke, ebend. S. 1714. — Alb. Gentilis De actoribus et ſpectator. fabular. non notandis, diſputat. ebend. S. 1696. — In italieniſcher Sprache: Dell' Indole del Teatro antico e moderno, von Gianrin. Conte Carli, im 2ten B. der Raccolta d'opuſcoli ſcientif. et filol. des Calogera, und im 17ten B. ſ. Opere, Mil. 1784. 18 Bde. — In franzöſiſcher Sprache: Idée des Spectacles anc. et nouv. p. Mich. de Pure, Par. 1688. 12. Mem. ſur les jeux ſceniques des Romains .... von Ch. Duclos, im 26ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Sur le paſſage de Tite Live qui donne l'origine des Jeux ſcen. de Rome, von C. Terrier, ebend. im 23ten Bd. der Quartausg. — Diſcours ſur le Theatre des Grecs, und Diſc. ſur le parallele des theatres, von dem P. Brumoy, in dem 1ten B. ſ. Theatre des Grecs, (S. 1. und S. 145 der Ausg. von 1763.) — Hiſt. du Theatre des Grecs und Repreſentation des pieces de Theatre à Athenes, das 69te u. 70te Cap. in der Voyage du jeune Anacharſis. — In engliſcher Sprache: Bey der engl. Ueberſetzung des vorher angezeigten franzöſiſchen Werkes, Lond. 1759. 4. 3 B. findet ſich eine Vergleichung des griechiſchen und engliſchen Theaters. — In den Lives of the Roman Poets, by L. Cruſius, Lond. 1726 und 1753. 8. 2 B. Deutſch, Halle 1777. 8. wird, im 1ten B. S. 207 u. f. d. d. Ueberſ. von dem Urſprunge und Fortgange des griechiſchen Drama; von dem römiſchen Drama; von einigen, das Drama der Alten betreffenden Stücken; von der dramatiſchen Muſik der Alten; von der dramatiſchen Fiction und Nachahmung; von den Sylbenmaßen der dramatiſchen Poeſie; von der Kraft der dramatiſchen Poeſie, Leidenſchaften zu reinigen, gehandelt. — In deutſcher Sprache: Vom Theater der Alten, eine Abh. von M. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. der Dichtkunſt des Ariſtoteles, Hanov. 1753. 8. — Ueber die Dramatik der Griechen, von J. J. Rambach, in ſ. Archäologiſchen Unterſuchungen, Halle 1778. 8. und im 3ten Bde. S. 655. ſ. Ueberſ. der Potterſchen Archäologie. — — Von der theatraliſchen Muſik der Alten finden ſich Nachrichten bey dem Art. Schauſpielkunſt. S. übrigens auch noch die Art. Ballet, Chor, Comödie, Tragödie, u. d. m. — —

Von der Geſchichte, dem Geiſt, den Eigenheiten, u. ſ. w. des Drama bey den neuern oder chriſtlichen Völkern überhaupt, oder bey mehrern derſelben: Reflexions hiſtor. et critiques ſur les differens Theatres de l'Europe ... p. Louis Riccoboni, Par. 1738. 8. Amſt. 1740. 8. Engl. Lond. 1741. 8. (Der Verf. handelt, S. 1 u. f. von dem Italieniſchen, S. 45 u. f. von dem Spaniſchen,

niſchen, S. 66 u. f. von dem Franzöſiſchen, S. 118 u. f. von dem Engliſchen, S. 140 u. f. von dem Flamländiſchen und Holländiſchen und S. 157 u. f. von dem deutſchen Theater; und ob er gleich nirgends in tiefe Unterſuchungen ſich einläßt: ſo zeigt ſich doch allenthalben, wenn nicht der vollkommen gut unterrichtete, doch der um Unterricht bemühte, und unbefangene Schriftſteller.) — An Eſſay upon the preſent State of the Theatre in France, England and Italy .... Lond. 1760. 8. (Der Innhalt deſſelben iſt bereits vorher angezeigt; nur ein Theil davon gehört hieher.) — Bemerkungen über die Theater zu London, Paris und Wien, Gött. 1787. 8. gegen welche die Lettres d'un Campagnard ... Hannov. 1788. 8. gerichtet ſind. ——

Von der Geſchichte, dem Geiſt, den Eigenheiten u. ſ. w. des Italieniſchen Theaters beſonders: La Drammaturgia di Leone Allacci, div. in ſette indici, Rom. 1666. 12. Berichtigt, verm. und fortgeſ. (von Apoſt. Zeno) Ven. 1755. 4. (Iſt nichts, als ein alphabetiſches Verzeichniß von italieniſchen Dramen aller Art.) — Vor des Scipio Maffei Teatro italiano, o ſia ſcelta di Tragedie per uſo della ſcena, Ver. 1723-1728. 8. 3 B. findet ſich eine Iſtoria del Teatro Italiano e difeſa di eſſo. — Lettre ſur les Spectacles d'Italie, ſur leur origine, ſur les perſonnages u. ſ. w. in dem Mercure de France, Jenner 1726. S. 81-98. — Hiſtoire du Theatre italien depuis la decadence de la Comedie latine, avec un Catalogue des Traged. et Comed. italiennes, imprim. depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660 ... p. L. Riccoboni (Par. 1727-1731.) 8. 2 B. Deutſch, was eigentlich zur Geſchichte gehört, nebſt ſeinen Auszügen aus ein paar Ital. Trſpl. und aus der Calandra des Bibiena, im 2ten St. S. 135 u. f. von G. Ephr. Leßings Theatral. Bibliothek. — In dem Theatre d'Italie des Cebors, Par. 1758. 12. 15 Bde. findet ſich eine kurze Geſchichte der italieniſchen Bühne, eine Vergleichung mit der franzöſiſchen, und Nachrichten von den dramatiſchen Dichtern der Italiener. — Bey des Ant. Pianelli ital. Ueberſetzung der Formeyſchen Principes elementaires des belles lettres, Nap. 1767. 8. iſt eine Breve ſtoria del Teatro italiano befindlich. — Vor der Virginia e Cleone, Trag. di Piet. Bichierai ... Fir. 1767. 8. ſtehen Alcune conſiderazioni ſopra il Teatro, welche Klagen über den Verfall, und den gegenwärtigen Zuſtand des Theaters in Italien enthalten. — View of the cuſtoms, manners, drama of Italy by S. Sharp, Lond. 1768. 8. wogegen Giuſ. Baretti ſ. — Account of the manners and cuſtoms of Italy, Lond. 1768. 8. ſchrieb, in welchem das 11te und 12te Cap. von der Geſchichte des ital. Drama handelt. — In dem 6ten B. der Opere di S. Bettinelli, Ven. 1781. 8. findet ſich ein Diſcorſo ſopra il Teatro italiano, der zuerſt vor ſ. drey Trauerſpielen Baſſano 1771. 8. erſchien, und Deutſch im Theaterkalender vom J. 1779 gedruckt iſt. — S. übrigens den Art. Oper.

Die, von dem Drama der Spanier handelnden Schriften ſind bey dem Art. Comödie, S. 553 angezeigt. Zu dieſen kommen noch: El Deſennagador del Teatro, Mad. 8. eine, meines Wiſſens, noch fortgeſetzte Wochenſchrift, welche von den vorgeſtellten Stücken Nachricht giebt. — Auch finden ſich noch in den, bey dem vorher gedachten Artikel, S. 552 angezeigten franzöſiſchen Ueberſetzungen ſpaniſcher Luſtſpiele, einige, obwohl ziemlich einſeitige und flüchtige Beyträge zur Geſch. des ſpaniſchen Drama. — —

Von der Geſchichte und den Eigenheiten des Drama in Frankreich: Das, vorhin angeführte Mem. des Ch. Duclos, Sur les jeux ſceniques des Romains, giebt auch Nachrichten von denjenigen, qui ont precédé en France la naiſſance du poeme dramatique — ſo wie die Diſſertations des le Beuf (S. 95) und die Poeſies du Roi de Navarre, B. 1. S. 137 dergleichen von einigen, im

12ten

zten Jahrhundert in Frankreich geſchriebenen lateiniſchen Trauerſpielen. — Le Theatre françois en trois Livres où il eſt traité de l'uſage de la Comedie, des auteurs qui ſoutiennent le Theatre, et de la conduite des Comediens, Lyon 1674. 12. von Sam. Chappuzeau. (Das Werk enthält mehr Schutzſchriften für das Schauſpiel und die Schauſpieler, als hiſtoriſche Nachrichten.) — Hiſtoire du Theatre françois jusqu'à Mr. Corneille, von Bern. v. Fontenelle, in dem 3ten B. ſ. Oeuvres der Pariſer Ausg. von 1742. (Sehr genaue Unterſuchungen anzuſtellen, war nicht Fontenelle's Sache; er war einer der erſten, welcher den Troubadours eigentliche dramatiſche Arbeiten zuſchrieb. Aber, was er erzählt, erzählt er ſehr angenehm.) — Von dem Parnaſſe françois des Titon du Tillet, Par. 1732. f. finden ſich remarques ſur les ſpectacles françois, worin einige Nachrichten enthalten ſind. — Bibliotheque des Theatres, contenant le Catal. alphabetique des pieces dramat. Opera, Parodies et Opera comiques, et le tems de leurs repreſentations, avec des anecdotes ſur la plupart des pieces .. et ſur la vie des Auteurs, Muſiciens et Acteurs, Par. 1733. 8. (Von dem Abb. Maupoint, und ſehr mager, trocken und unrichtig.) — Hiſtoire du Theatre françois depuis ſon origine juſqu'à preſent, avec la vie des plus célèbres poetes dramatiques, des extraits exacts et un Catalogue raiſonné de leurs pieces, accompagnés de notes hiſtor. et critiques, Par. 1734–1756. 12. 15 Bde. (Von den Gebrüdern, Franc. und Cl. Parfait. Die Auszüge gehen nur bis in das erſte Viertheil dieſes Jahrhunderts; das Werk iſt mit vielem Fleiße geſchrieben.) — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire des Theatres, de la decadence des ſpectacles, et de leur renouvellement, in dem Merc. de France, December 1735 und Febr. Apr. May, Jun. Jul. Auguſt und October 1736. — Recherches ſur les Theatres de France, depuis l'année 1161. juſqu'à preſent, p. Mr. (Pierre Franc.) Godart de Beauchamp, Par. 1735. 4. in einem und 8. in drey Bänden, und 1742. 8. 3 B. (Der Verf. fängt, wie es auch der Titel beſagt, mit den Troubadours an; und hält ſich an den Mährchen des Noſtradamus, deren Werth in neuern Zeiten aber zur Gnüge ins Licht geſetzt worden iſt. Vorzüglich ſcheint es ihm um die Fortſchritte des Luſtſpieles, in Rückſicht auf Sitten und Geſinnungen zu thun zu ſeyn; von den Myſterien und Moralitäten, Sotien oder Sottiſen u. d. m. handelt er ſehr kurz; mit dem Jodelle wird er umſtändlicher; und nimmt von da vier Zeitpunkte für die Komödie an; als vom J. 1552–1579 oder bis zu Garnier; von dieſem bis zu Al. Hardy, oder dem J. 1622; von Hardy bis zu P. Corneille, oder dem J. 1637, und von da bis zur Zeit, wo er ſchrieb. Der dritte Theil des Werkes liefert Nachrichten von den, ſeit dem J. 1548 bis 1735 gegebenen franzöſiſchen Balletten.) — Almanac des Theatre ... Par. 1744. 18. (der aber, ſo viel ich weiß, nicht fortgeſetzt worden iſt.) — Les Spectacles de Paris, ou Almanac hiſtor. et chronol. des Theatres, avec ... un catalogue de toutes les pieces reſtées au Theatre dans les differens ſpectacles, les noms de tous les auteurs vivans, et la liſte de leurs ouvrages, Par. 1751. 24. Fortgeſetzt bis jetzt. — Eſſai ſur la connoiſſance des Theatres p. Mr. du Clairon, Par. 1751. 12. — Tablettes dramatiques, contenant l'abrégé de l'hiſtoire du Theatre françois, l'établiſſement des Theatres à Paris, un Dictionnaire des pieces etc.. p. Mr. le Chev. (Charl. de Fieux) de Mouhy, Par. 1752. 12. und hiezu in der Folge Supplemente, welche, mit dem erſtern zuſammen, endlich, unter dem Titel: Abrégé de l'Hiſtoire chronol. du Theatre franc. Par. 1780. 12. gedruckt worden ſind. — Repertoire de tous les ouvrages reſtés au Théatre françois, von ebend. Par. 1753. 12. —

Dictionaire portatif des Theatres, p. Mr. de Leris, Par. 1754. 8. — Lettres hiſtor. et crit. d'un Comedien de Golconde, ou Critique du Theatre franc. ſ. l. et a. 8. — L'obſervateur des Spectacles, ou Anecdotes theatrales, Par. 1756. 8. Haye 1762. 8. 3 B. (von Frz. Ant. de Chevrier) — Dictionnaire des Theatres de Paris, contenant toutes les pieces qui ont été repreſentées juſqu'à preſent ſur les différens theatres franc. et ſur celui de l'Acad. Roy. de Muſique; les Extraits de celles qui ont été jouées par les Comediens italiens depuis leur retabliſſement en 1716 ainſi que des opera comiq. et principaux Spectacles des Foires St. Germain et St. Lambert. Des faits anecd. ſur les auteurs . . . acteurs, actrices, danſeurs, danſeuſes, Compoſiteurs de ballets etc. . . Par. 1756. 12. 6 Bde. 1758. 12. 7 Bde. (Von den Gebrüdern Parfait.) — Cauſes de la decadence du gout ſur le Theatre, où l'on traite des droits, des talens, des fautes des auteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la ſociété leur doit, et de leurs uſurpations funeſtes à l'art dramatique, Par. 1768. 12. 2 B. (von Charpentier) — Bibliotheque du Theatre françois . . . . Par. et Dresd. 1768. 8. 3 B. verm. 1770. 8. 5 B. (von dem Herz. v. Valiere) — Le nouveau Spectateur, ou examen nouvel des pièces du Theatre, Par. 1769. 12. — In dem Theatre françois, Par. 1769. 12. 14 B. welches die bis dahin auf der Bühne gebliebenen Stücke enthält, finden ſich allerhand hiſtoriſche Nachrichten über dieſe Stücke und die Verf. derſelben. — Anecdotes dramatiques, contenant une notice de toutes les Trag. Comed. etc. jouées à Paris et en province, les noms des auteurs, u. ſ. w. Par. 1775. 12. 3 Bde. — Diction. dramat. contenant l'hiſtoire des Theatres, les régles du genre dramatique, obſervations des maitres les plus célébres, des reflex. nouvelles ſur les ſpectacles, ſur le genie et ſur la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleurs pieces, le catal. de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques. Par. 1776. 8. 3 Bde. — Journal dramatique, Par. 1776. 8. (Von Marincourt; wie viel Stücke aber davon erſchienen ſind, weiß ich nicht zu beſtimmen.) — Les trois Theatres de Paris, p. Mr. Deſeſſarts, Par. 1777. 12. — Diſcours ſur l'origine et les progrès de l'art dramatique (in Frankreich nähmlich) vor dem 3ten Th. der Annales poet. Deutſch im Taſchenbuch für die Schaubühne vom J. 1780. — Eſſais hiſtoriques ſur l'origine et les progrès de l'art dramatique en France, Par. 1784-1786. 16. (Das Werk gehört zur Petite Bibliotheque des Theatres, und begreift nur, auſſer Nachrichten von den frühern Myſterien, Moralitäten, Farcen u. d. m. die Geſchichte des Trauerſpieles bis auf Hardy. In den folgenden Bänden hat die Geſchichte des Luſtſpieles geliefert werden ſollen, ob- und was davon erſchienen iſt, weiß ich nicht?) — Coſtumes et Annales des grands Theatres de Paris, Par. 1786 u. f. 4. Mit v. K. jährlich 48 Nummern. (Ob mehr als zwey Jahrgänge erſchienen ſind, weiß ich nicht. Die Pracht des Werkes abgerechnet, enthalten ſie nichts vorzügliches; die vornehmſten Schauſpieler und Schauſpielerinnen ſind in den wichtigſten ihrer Rollen darin abgebildet, und Nachrichten von ihrem Spiel und den neuen Stücken darin geliefert.) — — Die, von der Geſchichte des italieniſchen Theaters zu Paris handelnden Schriften ſind bey dem Art. Comödie, S. 563 angeführt. S. übrigens auch die Art. Ballet, Oper, Operette, Parodie, Trauerſpiel u. d. m. — —

Von der Geſchichte, den Eigenheiten u. ſ. w. des Engliſchen Theaters: Ein Verzeichniß von engliſchen Schauſpielen findet ſich bey der Tragikomödie, The careleſs Shepherd, von Th. Goffe, Lond. 1656. 4. verm. von Fr. Kirkman, 1661. (Aeuſſerſt mangelhaft und nachläſſig.)

Ibid.) — Short Diſcourſe on the Engliſh Stage, bey Rich. Flecknoe's Loves Kingdom, Lond. 1674. 12. — Momus triumphans, Lond. 1687. 4. und eben daſſelbe, unter dem Titel: A new Catal. of engliſh Plays, cont. Comedies . . . Lond. 1688. 4. Sehr verm. und verb. ſo wie anders geordnet, mit der Aufſchrift: An Account of the engliſh dramatick Poets, or ſome Obſervations and remarks on the lives and writings of all thoſe that have publiſhed either Comedies, Traged. etc. in the engliſh tongue, by Ger. Langbaine, Oxf. 1691. 8. (So mangelhaft das Werk auch iſt: ſo ſehr iſt es denn doch von den folgenden Schriftſtellern über dieſe Materie benützt worden.) — Lives and Characters of the Engliſh Dramat. Poets. . . by Ch. Gildon, Lond. 1698. 1726. 8. (Ein Auszug aus dem Werke des Langbaine mit Zuſätzen) — Hiſtoria Hiſtrionica: an hiſtor. Account of the Engliſh Stage, ſhewing the ancient Uſe, Improvement and perfection of dramatic repreſentation in this nation, in a dial. of plays and players, by Jam. Wright, im J. 1699 geſchrieben; und im 12ten B. der Select collection of old plays (S. 337 der Ausg. von 1780) abgedruckt. — Compariſon between the two Stages (als ſo viel Schauſpielhäuſer damals in London nur waren) by Mr. Gildon, Lond. 1702. 8. — Roſcius Anglicanus, or hiſtor. View of the Stage after being ſuppreſſed in 1644 to the reſtoration . . . by J. Downes, Lond. 1708. 8. — A compleat Catalogue of all the plays that were everyet printed in the engliſh language.. L. 1714. verm. 1726. 8. — State of the caſe between the Lord Chamberlain and the Royal Comp. of Comedians . . . Lond. 1720. 8. (Ueber die, von dem erſtern beſchloſſene Verſchließung des einen Schauſpielhauſes.) — Poetical-Regiſter, or the Lives and Characters of all the Engliſh Poets, with an account of their writings . . . by G. J. (Giles Jacob) Lond. 1723. 8. 2 B. 1733. 8. 2 B. mit K. (Das Werk iſt zwar auf Langbaine's Arbeit gegründet, aber viel ſorgfältiger ausgearbeitet, und von allen folgenden Schriftſtellern über dieſe Materie benützt worden.) — Defence of the Stage againſt Law by J. Dennis, L. 1726. 8. (Eben auch in Betreff eines Schauſpielhauſes.) — Hiſtorical View of the Stage, von Colb. Cibber, bey der Apology for his own life, Lond. 1740 und 1750. 8. — Hiſtory of the Engliſh Stage, Lond. 1741. 8. (Ich habe das Werk, als von Th. Betterton verfaßt, angeführt gefunden; da aber dieſer ſchon im J. 1710 ſtarb, und ihm auch nicht, in ſ. Lebensbeſchreibung von Cibber, ein ſolches Werk zugeſchrieben wird: ſo wäre es möglich, daß es nichts, als das vorhergehende wäre.) — Die, vor der, von Dodsley herausgegebenen, Select Collection of old Plays, Lond. 1744. 8. 12 B. verb. 1780. 8. 12 B. befindliche Vorrede enthält gute Nachrichten von der engliſchen Bühne, welche, in der neuen Ausgabe mit einem Supplement vermehrt worden iſt. — A Liſt of all the dramatic Authors with ſome account of their lives, and of all the dramatic pieces ever publiſh'd in the engliſh language, to the Year 1747. von Whincop, bey dem Trauerſpiel Scanderbeg, or Love and liberty, Lond. 1747. 8. — Vor dem 1ſten B. von Warburtons Shakeſp. Lond. 1747. 8. finden ſich Unterſuchungen über den Urſprung und die Eigenheiten des engl. Drama. — The Companion to the Theatre, or a View of our moſt celebrated dramatic pieces, Lond. 1747. 12. 2 B. 1760. 12. 2 B. — The brittiſh Theatre, containing the Lives of the engliſh dramatic Poets, with an account of all their plays, together with the Lives of moſt of the principal actors as well as Poets, to which is prefixed a ſhort view of the riſe and progreſs of the Engl. Stage, by Will. Chetwood, Lond. 1749 und 1750. 12. (Das Werk iſt in der erſten Ausgabe dieſer Theorie, zu Folge der Nachrichten von andern Schriftſtellern, unter einem unrechten Titel angeführt, und weit zu früh in das vorige Jahrhundert, geſetzt. An und für ſich ſelbſt iſt es nicht allein äußerſt nachläſſig abgefaßt und voller Unrichtigkeiten, ſondern auch voller eigenmächtiger Erfindungen.) — Miſcellaneous Diſſertat. hiſtor. critic. and moral on the origin and antiquary of Maſquerades, plays, poetry ... by A. Betſon, Lond. 1751. 8. — The guide to the Stage, or ſelect Inſtructions, Lond. 1751. 8. — The dramatic Cenſor, L. 1752. 8. ein Stück; von Sam. Derrick. — Rem. on the preſent State of the Stage of Great Brit. and Ireland, Lond. 1753. 8. — Theatrical records, Lond. 1756. 12. (Sehr unzuverläſſige Nachr. von den dramat. Dichtern und ihren Werken) — Two Diſſertat. on the Theatres, by Theoph. Cibber, Lond. 1756 und 1759. 8. (Cheſterfields bekannte Rede für die Freyheit des Theaters iſt darin mit eingerückt) — The theatrical Examiner, Lond. 1757. 8. Theatrical review, or Annals of the Drama, for the Year 1757. Lond. 1758. 8. — On the original and the preſent State of the Drama, Lond. 1758. 8. — Critical reflex. on the old engl. dramatic Writers, Lond. 1760. 8. und vor Phil. Maſſingers Works, Lond. 1766 und 1779. 8. 4 B., ſo wie in den proſaiſchen Schriften ihres Verf. G. Colmanns, Lond. 1787. 8. 3 B. — The hiſtory of the Theatres of London and Dublin, from the Year 1730 to the preſent times, by Benj. Victor, Lond. 1761-1771. 12. 3 Bde. — Theatrical Diſquiſitions, Lond. 1763. 8. — Companion to the play-houſe, or an hiſtorical account of all the dramatic Writers and their works, that have appeared in Great Britain and Ireland, from the commencement of our theatrical exhibitions ... Lond. 1764. 8. 2 B. Sehr verm. und verb. unter dem Titel: Biographia dramatica, or a Companion to the Play-houſe .... Lond. 1782. 8. 2 B. (Der Verf. dieſes Werkes, welches in ſeiner Art das zuverläſſigſte iſt, war Dav. Erſkiner Baker. Es iſt nach dem Alphabeth geordnet; in der zweyten Ausg. enthält der erſte Band die Nahmen der Dichter, und der zweyte die Nahmen der Stücke, deren überhaupt mit Inbegriff von Opern und Operetten, 3400 ſind.) — On the origin of the engliſh Stage, ein Aufſ. im 1ſten B. S. 116 zu Reliques of anc. Poetry, Ausg. von 1765. — Theatrical campaign for 1766 and 1767. Lond. 1767. 8. — The theatrical monitor, or Stage Management and Green-Room laid open, Lond. 1768. 8. — The Coventgarden Chronicle, Lond. 1768. 8. — The dramatic Cenſor, L. 1771. 8. 1 B. (Unter den verſchiedenen, vorher angeführten Schriften, welche Nachrichten und Kritiken von den, in den verſchiedenen Jahren vorgeſtellten Stücken und dem Spiel der Schauſpieler liefern, iſt dieſe eine der beſſern.) — Eſſay on the ſatirical entertainement of the Stage, L. 1772. 8. — Theatrical Review .. Lond. 1772. 12. 2 B. — Theatrical Muſeum, L. 1776. 8. — Playhouſe Poket Companion cont. an account of all the dramatic authors, with a liſt of their works, L. 1779. 12. (ein unzuverläſſiges, elendes Geſchmiere.) — Theatrical remembrancer, by M. Egerton, L. 1788. 8. — — Auch ſind noch, von auswärtigen Schriftſtellern, verſchiedene Nachrichten über die engliſche Bühne vorhanden, als Lettres ſur le Theatre anglois ... Par. 1752. 8. 1 B. — Eſſai hiſtor. ſur l'origine et les progrés du Theatre anglois, in dem 1ten B. S. 26 u. f. der Variétés litteraires, Par. 1768. 12. 4 B. — Und in den Werken des H. v. Voltaire B. 61. Ausg. v. Beaumarchais finden ſich verſchiedene hieher gehörige Aufſätze, als De la Tragedie angloiſe und de la Comedie angloiſe, Deutſch, nach der erſten Ausg. in den Lettres ſur les Angl. Par. 1733. 12. in dem 1ten St.

S. 96 u. f. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters; Du Theatre Anglois, ebend. Lettre à l'Acad. franç. im 4ten Bde. deren Innhalt zum Theil ſchon in dem — Appel à toutes les nations de l'Europe, des Jugemens d'un Ecrivain Anglois (Home's, Verf. der Elements of Criticism) ou Manifeſte au ſujet des honneurs du Pavillon entre les Theatres de Londres et de Paris, Par. 1761. 8. gedruckt war. — Geſchichte der engliſchen Schaubühne, von Gotth. Ephr. Leſſing, im 4ten St. ſeiner theatraliſchen Bibliothek. — Betrachtungen über die engliſche Schaubühne, in dem 3ten St. des erſten Bds. der Samml. aus der neueſten brittiſchen Litteratur, Brem. 1772. 8. (ſind zwar nur aus dem Engl. überſetzt; da ich aber das Original nicht genau nachzuweiſen weiß, mögen ſie hier ihren Platz einnehmen.) — — S. übrigens die Art. **Comödie, Oper, Trauerſpiel, Schauſpielkunſt,** u. d. m.

Von der Geſchichte, den Eigenheiten, u. ſ. w. des deutſchen Theaters überhaupt: Critiſche Betrachtungen und freye Unterſuchungen zur Aufnahme und Verbeſſerung der deutſchen Schaubühne, Bern 1743. 8. — Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der deutſchen dramatiſchen Dichtkunſt, oder Verzeichniß aller deutſchen Trauer- Luſt- und Singſpiele, die im Druck erſchienen von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts ... von Chriſtph. Gottſcheden, Leipz. 1757-1765. 8. 2 Th. wozu eine kleine Nachleſe ... von Gottfr. Chriſtn. Freieleben, Leipz. 1760. 8. erſchien. — Briefe, über die Einführung des engliſchen Geſchmacks in Schauſpielen, von C. Chr. Konsler, Leipz. 1759. 8. — Geſchichte des deutſchen Theaters, vor dem 4ten Th. von J. Fr. Löwens Schriften, Hamb. 1765. 8. (ſehr mangelhaft und unrichtig.) — Das Parterr ... von Ch. H. Schmid, Erf. 1771. 8. (Nachr. von der Kochiſchen, Seileriſchen und Döbbelinſchen Geſellſch. und den von ihnen in dieſem J. aufgef. Stücken.) — Beyträge dazu (ſehr ſchlechte) Leipz. 1771. 8. — Theaterchronik ... herausg. von Chriſtn. H. Schmid, Gießen 1772. 8. (Nachr. von dem Jahre, worin die Schrift erſchien.) — Magazin zur Geſch. des deutſchen Theaters, von J. J. A. von Hagen, Halle 1774. 8. Erſtes St. (Sehr gut, daß es bey dieſem erſten Stücke geblieben iſt.) — Chronologie des deutſchen Theaters (Leipz.) 1775. 8. (Wenn gleich nicht vollſtändig, doch immer noch das vollſtändigſte, was wir über unſre Bühne haben. Aber freylich ſind die Eigenheiten unſrer dramatiſchen Werke und Schriftſteller wohl nicht hinlänglich darin auseinander geſetzt und characteriſirt.) — Theaterkalender ... Gotha 1775 u. f. 24. (Iſt bis jetzt fortgeſetzt, und enthält, unter andern, Verzeichniſſe der lebenden dramatiſchen Schriftſteller, und Tonkünſtler, ſo wie der, jährlich, erſcheinenden verſchiedenen dramatiſchen Schriften, und Nachrichten von unſern verſchiedenen Schauſpielergeſellſchaften.) — Theaterzeitung, Kleve 1775. 8. 42 St. (Von eben dem Werthe, wie die gewöhnlichen Zeitungen.) — Beyträge zur Geſchichte des deutſchen Theaters, Berl. 1775. 8. 3 Stücke. — Allg. Bibliothek für Schauſpieler und Schauſpielliebhaber, Frankf. 1776. 8. 4 St. — Bagatellen, Litteratur und Theater ... Düſſeld. 1777. 8. und 67 St. (Enthält einige ganz gute Beurtheilungen von neuen Stücken.) — Theater-Journal für Deutſchland ... Gotha 1777-1787. 8. 24 St. — Litteratur- und Theaterzeitung, Berl. 1778-1784. 8. (Vorhergegangen war dieſer Zeitung das „Berliniſche Litterar. Wochenblatt, Berl. 1776-1777. 8. 4 B. worin ſich ſchon Nachrichten von unſerm Theater finden. Fortgeſetzt wurde jene Zeitung, unter der Aufſchrift:) Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berl. 1785-1787. 8. und ſeit dieſer Zeit führt es den Titel: Annalen des Theaters, Berl. 1788. 8. bis jetzt 6 Hefte. (Unterhaltend durch Neuigkeiten.) — Taſchenbuch für Schauſpieler und Schauſpielliebhaber, Offenb. 1779. 12. Größtentheils aus andern Schriften zuſammen geſchrieben.) — Die Baieriſchen

Beyträge zur ſchönen und nützlichen Litteratur, München 1779. 8. enthalten ferner auch zur Geſchichte unſers Drama. — Dramaturgiſche Nachrichten, Bonn 1780. 8. 2 St. (Enthält einige ſehr gute Zergliederungen verſchiedener dramatiſcher Stücke.) — Theatraliſcher Zeitvertreib ... von Ph. Fr. Lorenz, Regensb. 1779-1780. 8. 2 Th. (Es findet, unter andern ſchlechten Dingen, auch eine, freylich aber auch nur ausgeſchriebene, Geſchichte unſers Theaters bis zum J. 1727 ſich darin.) — Dramaturgiſche Fragmente von J. F. Schink, Grätz und Leipz. 1781-1784. 8. 4 B. — Allgemeiner Theateralmanach, vom J. 1782. W. 1782. 8. — Ueber den Zuſtand des deutſchen Theaters, von J. J. Chr. v. Rof, Erl. 1787. 8. (der aber dadurch nicht verbeſſert werden wird.) — Neues Theater-Journal für Deutſchland, Leipz. 1789. 8. 2 St. — Dramatiſches Pantheon ... von H. W. Seyfried, Berl. 1790. 8. — — Beſondre Nachrichten von den vornehmſten deutſchen Bühnen, und Schauſpielergeſellſchaften, als der zu Wien: Theatralalmanach von Wien, Wien 1765. 8. 3 Th. — Briefe über die Wiener Schaubühne, Wien 1768. 8. 2 B. (von Joſ. v. Sonnenfels) — Dramaturgie, Litterat. und Sitten, Wien 1769. 8. (Dieſe Schrift, welche an und für ſich ſelbſt ſchlecht iſt, verliert, als Fortſetzung der vorigen betrachtet, allen Werth.) — Freymüthige Erinnerungen an die deutſche Schaubühne über die Vorſtellung des Brutus, Wien 1770. 8. (von Sonnenfels) — Theaterkalender von Wien, von einigen Freunden der deutſchen Schaubühne (Heufeld) für das J. 1772. W. 1772. 12. Für das J. 1773. ebend. 12. Dritter Theil 1774. 8. — Genaue Nachr. von beyden KK. Schaubühnen ... von Joh. H. Fried. Müller, Preßb. 1772. 8. 2 St. Fortgeſetzt unter dem Titel: Theatralneuigkeiten, Wien 1773. 8. Geſchichte und Tagebuch der W. Schaubühne, Wien 1776. 8. — Almanach des Theaters in Wien ... Wien 1773. 8. — Hiſtoriſch kritiſche Theaterchronik, Wien 1775. 8. — Dramatiſcher Antikritikus von Wien 1775. 8. 10 St. — Wieneriſche Dramaturgie, W. 1776. 8. 25 St. — Taſchenbuch des Wiener Theaters, Wien 1777. 8. (von dem Verf. der Dramaturgie) — Kurzgefaßte Nachrichten von den bekannteſten deutſchen Nationalbühnen, und von dem K. K. Nationaltheater ins beſondre ... W. 1779. 8. 3 Th. und fortgeſ. unter der Aufſchrift: Journal von auswärtigen und deutſchen Theatern — Dramatiſche und andre Skizzen, nebſt Briefen über das Theaterweſen zu Wien, von J. F. Schink, Wien 1785. 8. — Auch gehören, im Ganzen, die vorher angeführten dramaturgiſchen Fragmente von J. F. Schink zu den beſondern Schriften über die Wiener Schaubühne, weil ſie die Zergliederungen und Beurtheilungen der daſelbſt geſpielten Stücke, aber freylich Beurtheilungen von allgemeinem Werthe, enthalten. — — Zu Berlin: Entwurf einer Theatergeſchichte von Berlin ... von C. M. Plümike, Berlin 1781. 8. — — Zu Hamburg: Ueber die Hamburgiſche Bühne, an H. Prof. S. in B. Hamb. 1772. 8. zwey Schreiben. — Etwas Dramaturgiſches, einige fliegende Rhapſodien zur Nachricht, aus dem Archive der Erfahrung, Hamb. 1774. 8. — Theatraliſches Wochenblatt, Hamb. 1775. 8. — Briefe über die Ackermanniſche und Hamburgiſche Schauſpielergeſellſch. zu Hamb. Berl. 1777. 8. — Dramaturgiſche Monate von J. F. Schink, Schwerin 1790. 8. (Auch dieſe Schrift geht, im Ganzen, die Geſchichte unſers Drama, überhaupt in ſo fern an, als ſie nicht allein Anzeigen des verſchiedenen Eindruckes, den ein und daſſelbe Stück auf die verſchiedenen Publikums von Deutſchland gemacht, und Vergleichungen der verſchiedenen Vorſtellungen davon, ſondern auch kurze Nachr. von mehrern Bühnen enthält.) — Auch finden ſich beſondre Nachrichten von dieſer Bühne in den Unterhaltungen, in dem Allg. deutſchen Wochenblatte, Hamb. 1774 u. ſ. u. a. m. und G. E. Leſſings Hamburgiſche Dramaturgie iſt, unter den theoret. Schriften, angezeigt. — — Zu Gotha: Unparteiliche Geſchichte des Gothaiſchen Theaters, von C. J. Wagenſeil, Mannh. 1780. 8. — — Zu Dresden und Leipzig: Ueber die Leipziger Bühne, an H. J. F. Löwen, Dresden 1770. 8. zwey Schreiben. — Briefe . . . die Seilerſche Bühne in Dresden betreffend, Dresd. 1775. 8. — Dramaturgiſcher Briefwechſel über das Leipziger Theater, im Sommer 1779. Leipz. 1780. 8. u. a. m. — — Ferner enthalten Beyträge zur Geſchichte unſers Drama: Theaterfreund, Prag 1775. 8. 25 St. — Briefe über die Seylerſche Geſellſch. und ihre Vorſtellungen zu Frankf. a. M. 1777. 8. 16 St. — Mannheimer Dramaturgie, Mannh. 1779. 8. 4 St. — Briefe über die Bühne zu Coblenz. Frft. 1788. 8. — Tageb. der Mainzer Schaubühne, 1788. 8. fortgeſ. unter dem Titel, Dramaturgiſche Blätter. — Dramaturgiſche Blätter von Fr. v. Knigge, Han. 1789. 8. — Und bey der Menge unſrer Schauſpielergeſellſchaften (deren mehr als 20 ſind) und unſrer Schreibſeligkeit, ſind Schriften dieſer Art noch mehrere vorhanden, die in der Chronologie des Theaters, und im Theaterkalender ſich angezeigt finden. Auch enthalten verſchiedene unſerer Zeitſchriften, als der deutſche Merkur, das deutſche Muſeum, die Olla Potrida, u. a. m. noch mancherley hieher gehörige Nachrichten. — —

Ferner gehören, zu der **Geſchichte des Drama** überhaupt die, mancherley, **wider und für** daſſelbe geſchriebenen Schriften. Es hat, von je her, Gegner gehabt, ſo gut unter den nicht chriſtlichen, als chriſtlichen Völkern. Unter den **Griechen** ſoll ſchon Solon (Diog. Laert. Lib. I. c. 2. N. XI. vergl. mit Plutarchs Solon, Op. B. 1. S. 95. R. C. Ed. Frcft.) dem Thespis das Spielen unterſagt haben; und Plato's Ausſprüche über alle nachahmende Poeſie (De Republ. Lib. III. und X) ſind bekannt. Ausdrücklich aber gegen das Drama ſtand zuerſt der Rhetor, Ael. Ariſtides (welchen Quadrio, Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 15. in den bekannten athenienſiſchen Feldherrn, Ariſtides, verwandelt hat) in dem, an die Smyrnäer gerichteten, συμβουλευτικὸς, περὶ τοῦ μὴ δεῖν κωμῳδεῖν (Oper. ex ed. Cant. B. 2. S. 274) auf. — Von römiſchen Schriftſtellern iſt, meines Wiſſens, nichts, unmittelbar, wider das Drama ſelbſt geſchrieben worden, wenn gleich die Schauſpieler, aus mancherley Gründen, (welche in Marq. Frehers Schrift, De exiſtimatione deque cauſis amittendae exiſtimationis, Baſ. 1591. Lib. III. c. 28 angeführt worden ſind) ehrlos bey ihnen waren, und die theatraliſchen Vorſtellungen zu verſchiedenen Zeiten, von manchen für nachtheilig, oder unanſtändig gehalten wurden. — Unter den **chriſtlichen** Schriftſtellern, waren die Kirchenväter, wie ſichs gebührt, die erſten, welche das Drama verdammten. Tertullian ſchrieb ein Buch dagegen (De Spectacul. Lib. Oper. B. 1. S. 8. Wirc. 1780. 8.) und in den Werken des Cyprian (B. 2. S. 181. Wirc. 1782. 8.) findet ſich eine ähnliche Schrift, ſo wie, in mehrern Kirchenvätern, als in der 4ten Homilie des Baſilius, in der 15ten des Chryſoſtomus an die Antiochier, im Ambroſius, und Auguſtinus, einzele Stellen dagegen. Auch waren die Schauſpiele ihrer Zeit zu genau mit der herrſchenden Religion verbunden, und dieſe mit der ihrigen zu wenig übereinſtimmend, als daß ſie nicht, mit einigem Recht, ſich wider ſie hätten auflehnen können. Ihre Gründe ſind in einem Program von Alb. G. Walch, De Theatro primis Chriſtianis exoſo, Schleuſ. 1770. 4. geſammelt. Und, obgleich, in der Folge, die chriſtliche Geiſtlichkeit ſelbſt, eben ſo wie die heidniſche, die erſten Schauſpiele, unter die Chriſten, durch die Myſterien, oder, noch früher, durch Aufzüge, Proceſſionen, die ſo genannten Narren- und Eſelsfeſte, u. d. m. einführte: ſo hat ſie denn doch die anſtändigern und vernünftigern Schauſpiele, ſo bald dieſe nicht mehr mit Religionsgebräuchen verbunden waren, ſelten, oder gar nicht, leiden wollen, und ganze Kirchenverſammlungen, als die zu Elvira im J. 305 (Can. 62 und 67.) zu Arles im J. 314 und 540 (Can. 5) zu Bourges im J. 1548 (Can. 4) haben, mehr oder weniger Verdammungsurtheile über die Bühne, oder über die Schauſpieler ausgeſprochen, ſo wie Layen und Geiſtliche gegen ſie geſchrieben. Von Italienern ſind unter dieſen: Carl Borromäus (Das auf ſeine Veranlaſſung geſchriebene Werk, welches zu Toulouſe 1622 gedruckt worden ſeyn ſoll, und in der Schrift, Ueber die Sittlichkeit des Theaters, S. 109 angeführt wird, iſt mir nicht näher bekannt. Aber ebend. finden ſich ſeine, aus den Verhandlungen des Mayländiſchen Conciliums gezogenen Meynungen über das Theater; und zu Paris ſind, im J. 1664. 12. ein Traité contre les Danſes, et les Spectacles, welcher ihm zugeſchrieben wird, ſo wie, in neuern Zeiten, Veri Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno al Teatro, tratti da' ſue lettere, R. 1753. 8. und S. C. Borromaei opuſculum de Choreis et Spectaculis in feſtis diebus non exhibendis ebend. 1759. 8. gedruckt worden. Das Sonderbarſte iſt, daß mehrere Schriftſteller eben dieſen ſo genannten Heiligen unter die Vertheidiger der Schaubühne geſetzt, und ihm ſo gar, gleichſam Verbeſſerungen dramatiſcher Arbeiten zugeſchrieben haben, wie z. B. Nic. Barbieri, in ſ. Supplica, Bol. 1638. 8. Kap. 58. und Riccoboni, in ſ. Hiſt. du Theatre Italien B. 1. Ch. VI. S. 58 u. f.) — Phil. Neri († 1595. Auch erſt in neuern Zeiten, Rom 1755. 8. ſind, unter dem Titel: Veri Sentimenti, die Meynungen dieſes Mannes über das Theater, aus ſeinen Schriften gezogen, erſchienen.) — Die erſten Schutzſchriften für das Theater erſchienen in Italien, im Anfang des 17ten Jahrhundertes, nähmlich Il Prologo di Giov. B. Andreini, Ferr. 1611. 4. (Er enthält eine Sammlung der, zu Gunſten der Schauſpiele und Schauſpieler, von verſchiedenen Geſetzgebern gegebenen, und eine Prüfung der, wider ſie vorhandenen Geſetze.) — Frutti delle moderne Comedie, di Piet. Mar. Cecchini, Pad. 1616. 1628. 4. (Das Werk iſt bereits, Art. Comödie, S. 129 unter denjenigen angeführt, welche Nachrichten von der Komödie aus dem Stegreif enthalten. Der Zweck deſſelben iſt aber eigentlich Vertheidigung des Theaters und der Schauſpieler.) — Diſcorſo familiare di Nic. Barbieri intorno alle Comedie moderne, Ven. 1628. 8. und ſehr verm. unter dem Titel: Supplica... Bol. 1636. 8. (Er ſucht zu zeigen, daß weder die Schauſpiele noch die Schauſpieler immer das ſind, und noch weniger das ſeyn müſſen, wofür ſie ausgegeben werden, daß die, von den Kirchenvätern verdammten Luſtbarkeiten dieſer Art, von ganz andrer Beſchaffenheit waren, als die ſpätern, u. d. m. Angehängt iſt dem Werke eine Sammlung von Stellen aus den Schriften des Thomas von Aquino, des Antonius, des Rannerius, und andrer Theologen, worin die Schauſpiele, unter gewiſſen Bedingungen, geſtattet werden.) — Gegen dieſe Schriften erſchienen: In Actores et Spectatores Comoediar. Paraeneſis, Auct. Fr. Mar. del Monaco; Sicolo, Patav. 1630. 4. und — Della moderazione chriſtiana del Teatro, di Gian. Ottonelli, Fir. 1645–1649. 4. 3 B. (Jene Vertheidiger des Theaters hatten daſſelbe dadurch, daß ſie auf einer Verbeſſerung deſſelben beſtanden, zu vertheidigen geſucht. Dieſe wird hier für unmöglich erklärt, und alſo die gänzliche Abſchaffung deſſelben angerathen.) — Circonciſione della Comedia, Fir. 1648. 4. (Eine, von Al. Adimari, aus dem Spaniſchen des Jac. Alberto überſetzte, und am Neujahrstage gehaltene, poſſierliche Predigt.) — Traité de la reformation du Theatre p. L. Riccoboni, Par. 1743. 8. Von einem Manne, welcher das Theater ſo gut kannte, wie dieſer, hätte man dergleichen Vorſchläge nicht erwarten ſollen; und wofern nicht ein Mönch ſie ihm dictirt hat, muß der gute Riccoboni doch Willens geweſen ſeyn, ſich den Mönchen dadurch gefällig zu machen.) — Collectio Diſſertation. de Spectaculis, Auct. Franc. Dan. Concinna,

cinna, Ord. Pred. Rom. 1752. 4. (Das Werk ſoll auf Veranlaſſung Benedict des 14ten geſchrieben ſeyn; und enthält Auszüge aus den Kirchenſcribenten gegen das Theater. — Conſultazione teologica morale ... Rom. 1754. 8. (Vergebliche Gründe, warum man das Theater nicht beſuchen dürfe.) — Lo Specchio del Diſinganno .. di Zacch. Stefani (Gegen das Theater ſo wohl, als gegen alle Carnevals-Luſtbarkeiten gerichtet.) — Theatrum modernum bonis moribus exitioſum, populorum inſuper politicae felicitati contrarium, Diſſertat. theol. Auct. Paulus Ruſſus, S. Theol. Doctor ... Mediol. 1770. 8. (Die bekannten Gründe, verbunden mit den mit den Meynungen verſchiedener Biſchöfe von Rom und Cardinäle.) — Auch ſind noch von verſchiedenen Biſchöfen zu Rom, als Innocenz 12t., Klemens 11t., Benedict 14t., Klemens 13t. u. a. m. Breve vorhanden, welche das Theater verdammen. — — Von ſpaniſchen Schriftſtellern: Joh. Mariana hat, in ſeinem berüchtigten, zu Paris öffentlich verbrannten Werke, De Rege et Regis Inſtitutione, im 3ten Buche ein eigenes Kapitel, De Spectaculis eingeſchaltet, worin er behauptet, daß nur verkehrte Menſchen das Theater billigen können, daß die Regierungen es bloß zulaſſen, nicht billigen, u. ſ. w. — Tratado de las Comedias en el qual ſe declara ſi ſon licitas, por Fructuoſo Biſbe y Vidal, Barcel. 1618. 8. (Das Beſuchen des Theaters gehört, dem Verf. zu Folge, zu den, durch das Evangelium verbotenen, Dingen.) — Trattado in defenſa della Comedia, von Calderone († 1687), deſſen Erſcheinungsjahr mir nicht bekannt iſt. — Triunfo ſagrado de la conciencia, por D. Ramire, Salam. 1750. 8. (Das Buch ſoll auf den Magiſtrat zu Burgos ſo viel Eindruck gemacht haben, daß er ein neu erbautes Theater wieder einreißen laſſen. Der Verf. findet alles darin ſträflich, die Menge der Zuſchauer, die Schauſpieler, den Inhalt der Stücke und ihre Vorſtellung.) — — Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Tractatus contra ſaltationes et choreas per Paſtores Eccleſiae gallicanae, Par. 1581. 8. (Der Titel beſagt den Innhalt) — Franciscus von Sales († 1622. Gehört, ſeiner Abkunft nach, hieher. Aber erſt in neuern Zeiten hat man zu Rom, 1755. 8. unter der Aufſchrift: Veri Sentimenti ... die Meynungen dieſes berühmten Geiſtlichen über das Theater, worin er ſolches, wie ſichs ziemt, verdammt, aus ſ. Schriften gezogen, herausgegeben.) — Apologie du Theatre, p. Mr. de Scudery, Par. 1639. 4. — Traité de la Comedie, von Nicole, geſchrieben ums J. 1658, im 3ten B. ſ. Eſſais de Morale, und veranlaßt durch das Projèt pour le retabliſſement du Theatre franc. des d'Aubignac, Par. 1657. 4. worin dieſer, unter den Urſachen der Unvollkommenheit des franzöſiſchen Theaters, auch den gemeinen Glauben, daß es einem Chriſten nicht zieme, daſſelbe zu beſuchen, und die, den Schauſpielern, durch die Geſetze auferlegte Ehrloſigkeit ſetzt, und dieſe Urſachen wegzuräumen ſucht, welches Nicole für unmöglich und gefährlich erklärt. — Lettre ſur les deſordres cauſés par la Comedie à Paris .... p. Mr. Bourdelot, Avocat, Par. 1660. 12. (Alle, in Paris vorgehende Unordnungen und Ausſchweifungen ſollen von der Komödie ſich herſchreiben.) — Diſſertation ſur la condemnation des Theatres, Par. 1666. 12. 1694. 12. von Aubignac. (Er widerlegt die, wider das Theater vorher angeführten, und vorzüglich auf das Anſehn und die Ausſprüche der Kirchenväter gegründeten Verdammungen des Theaters dadurch, daß er den Unterſchied zwiſchen den heidniſchen und chriſtlichen Schauſpielen, wie die vorher benannten italieniſchen Apologiſten, Barbieri, Andreini u. a. m. zu zeigen ſucht.) — Traité de la Comedie et des Spectacles ... p. Mr. le Prince de Conti, Par. 1666. 12. (Seine Einwürfe dagegen gründen ſich darauf, daß das Schauſpiel die Leidenſchaften weckt und nähret.) — Inſtruction

ſur

für les Spectacles publics . . . Haye 1639. 12. Deutſch, Cöln 1674. 8. von And. Rivet, einem reformirten Geiſtlichen, in deſſen Werken ſich dieſe Schrift auch lateiniſch findet. (Weil die Schauſpieler Gewinn, und die Zuſchauer blos Vergnügen im Theater ſuchen, hält er das Schauſpiel für unerlaubt.) — Procès ſur la Danſe et le Theatre entre Phil. Vincent, et un des Meſſieurs les Jeſuites (dem P. Eſtrade) Roch. 1666. 12. (Das Werk beſteht aus einem Briefwechſel zwiſchen den genannten Perſonen, wo von Vincent, ein reformirter Geiſtlicher, das Theater verdammt, und der Jeſuit es vertheidigt.) — De la Comedie, et de la Condemnation des Theatres, die 3te Abhandl. S. 252 u. f. in Ch. Sorels Traité de la connoiſſance des bons livres, Par. 1671. 12. — Defenſe du Traité de Mr. le Prince de Conti ſur la Comedie et les Spectacles, p. Mr. Joſ. Voiſin, Par. 1672. 4. (Der Verfaſſer, ein Geiſtlicher und Doctor der Theologie, zeigt mit vieler, langweiliger, weitſchweifiger Gelehrſamkeit, daß die, von dem Prinzen Conti vorgebrachten Gründe gegen das Theater vollkommen mit den Ausſprüchen der Kirchenväter übereinſtimmen.) — Traité de la Comedie, bey der Education chretienne, Par. 1672. 12. (Die Komödie als ein Verderb der Erziehung dargeſtellt.) — Le Theatre françois . . . Lyon 1674. 12. (S. vorher, S. 730) — Lettre d'un Theologien illuſtre . . . vor dem Theater des Bourſault, Par. 1694. 12. und in den folgenden Ausgaben, unter dem Titel: Lettre d'un Homme d'erudition, et de merite, conſulté par l'auteur pour ſavoir, ſi la Comedie peut être permiſe, ou doit être abſolument defendue. (Dieſer Brief verurſachte, wahrſcheinlicher Weiſe weil er anfänglich für das Werk eines Theologen ausgegeben wurde, großes Aufſehen. Der Pater Caffaro, der, in ſeinen jüngern Jahren, eine lateiniſche Schrift zu Gunſten der Komödie abgefaßt, aber nicht herausgegeben hatte, wurde für den Verfaſſer gehalten; allein dieſer ließ ſo gleich eine Lettre, Par. 1694. 12. und auch in den Lettres ſur les Spectacles, des Desprez de Boiſſy, Ausg. von 1769 u. f. drucken, worin er ſich davon losſagt, ob er gleich ihm keine Schande gemacht haben würde. Es werden, von dem heil. Thomas an, verſchiedene Kirchenſcribenten davon angeführt, welche das anſtändige Schauſpiel gebilliget haben; die Kirchengeſetze dagegen, glaubt der Verfaſſer, wären nur gegen ſchändliche und anſtößige Schriften gerichtet, und die Erregung der Leidenſchaften ſey nur etwas Zufälliges. Und ausdrücklich dagegen erſchienen, oder wurden doch dadurch veranlaßt:) — 1) Reponſe à la Lettre d'un Theologien, defenſeur de la Comédie, Par. 1694. 12. 2) Lettre d'un Docteur de Sorbonne . . . au ſujet de la Comedie, Par. 1694. 12. 3) Refutation d'un Ecrit favoriſant la Comedie, Par. 1694. 12. (von dem P. de la Grange.) 4) Deciſion faite en Sorbonne touchant la Comedie, Par. 1694. 12. 5) Refutation des Sentimens trop libres d'un Theologien, au ſujet de la Comedie, P. 1694. 12. 6) Diſcours en Traité hiſtor. et dogmat. ſur le Theatre . . . ſouffert et condamné après le premier ſiecle jusqu'à preſent, Par. 1694. 1731. 12. von dem P. Pierre le Brun. 7) Sentimens de l'Egliſe et des Peres de l'Egliſe . . . Par. 1694. 12. von einem H. Coutel. 8) Maximes et reflexions ſur la Comedie, Par. 1694. 12. von Boſſuet, in deſſen Werken, im 10ten Th. ſie ſich auch finden. Auch wurden, wahrſcheinlicher Weiſe, drey verſchiedene, von dem Biſchofe zu Arras, in den J. 1695-1698 gegen die Komödie ergangene Mandemens dadurch veranlaßt. Die beſte unter dieſen Schriften iſt die von dem P. le Brün, weil die Zeugniſſe der Kirchenſcribenten am ordentlichſten darin angeführt ſind. — Die Vorrede vor dem Trauerſpiele Judith, von Boyer, Par. 1695. 12. wodurch dieſer, weil das Stück aus dem alten Teſtamente gezogen iſt, die Gegner des Theaters zum Stillſchweigen zu bringen, oder ſie damit auszuſöhnen, geglaubt hatte, veranlaßte eine Reponſe . . . Par. 1695. 12. darauf, worin zu erweiſen geſucht wird, daß die Frömmigkeit leide, wenn man heilige Gegenſtände auf das Theater bringt, daß dieſe, durch die immer nöthigen Zuſätze des Dichters, ihre Heiligkeit verlieren müſſen, u. d. m. — Hiſt. et Abrégé des Ouvrages latins, italiens et françois contre la Comedie et l'Opera, Orleans 1697. 8. (Der Verf. la Feuette, dramatiſirt auch gegen die Komödie mit Stellen aus dem alten und neuen Teſtament; die hiſtoriſchen Nachrichten ſind aber das Beſte in ſeinem Buche.) — Lettre de Mr. de Bordenon, Par. 1699. 12. (Gegen diejenigen, welche glaubten, durch die, bey dem Eintritt in das Komödienhaus, für das Hoſpital gegebenen Almoſen, hinlänglich gerechtfertigt zu werden.) — Mandement de Mr. de Chalucet, Eveque de Toulon, 1702. 4. (Die Beichtväter ſollen allen, welche die Komödie beſucht haben, die Abſolution verſagen.) — In den Diſſertat. ſur divers ſujets de Morale des Jean Placette, Amſt. 1707. 8. handelt das 12te und 13te Kap. von der Schädlichkeit der Schauſpiele in Rückſicht auf den guten Gebrauch der Zeit. — Mandement de Mr. Flechier, Eveque de Nimes, contre la Comedie 1708. 4. und in ſ. Oeuvr. (Mit vieler Mäßigung geſchrieben.) — Der Diſcours des Maçon, en faveur de la Poeſie et des Poetes, iſt, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 633. a. angeführt. — In dem 7ten Th. der Mem. de Litterature, findet ſich ein Brief, vorgeblich von Boileau zur Vertheidigung des Theaters, mit einer Antwort darauf. — Diſſertation ſur le Poeme dramatique, Amſt. 1719. 8. (Der Verf. Gautour vertheidigt das Theater ganz gut; aber das Werk konnte in Frankreich nicht gedruckt werden; ſo weit gieng die Furcht und der Widerſpruch bey dieſem Volke.) — In dem Mercure vom J. 1731 findet ſich ein Brief, worin dem Herausgeber deſſelben, de la Roque, ſo gar darüber, daß er zu viel Komödien darin anzeige, Vorwürfe gemacht werden; und eine Diſſertation ſur la Comedie von Simonet, zur Vertheidigung des Journaliſten, in ſo fern nähmlich Komödien, als Werke des Witzes, Verdienſt haben können.) — De Theatro Oratio, Par. 1733. 4. von dem P. Porée; Franz. von Brumoy; Deutſch, von J. F. Mayen, Leipz. 1734. 8. (Der Verf. behauptet, daß das Theater zur Bildung der Sitten nützlich werden könne.) — Penſées ſur les Spectacles in den Oeuvr. de Nicole, und nachher, unter dem Titel: Reponſe à des queſtions ſur les ſpectacles, in dem 4ten Th. der Lettres . . . de Mr. l'Abbé Duguet, Par. 1733. 12. (Der Verf. war ein Mann, der auf den Geruch von Heiligkeit Anſpruch gemacht zu haben ſcheint.) — Obſervations ſur la Comedie, in dem Mercure v. J. 1743. von Part. (Er erklärt ſie für unſchuldig, wenn er ſie gleich nicht für nützlich hält.) — Le Danger des Spectacles, eine, von der Akademie der Floraliſchen Spiele zu Toulouſe gekrönete Ode des H. Arcere, 1748. 8. — Nouvelles obſervations ſur les arrêts de condemnation contre les Comediens, von Fagan. Par. 1751. 12. und in ſ. W. Deutſch in der Schrift Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. S. 253. (Der Verf. rügt den ſonderbaren Widerſpruch zwiſchen der Verdammung, und dem öffentlichen Privilegio der Schauſpieler, und giebt die Schauſpiele der erſtern chriſtlichen Jahrhunderte Preis, um die ſpätern deſto ſicherer zu retten, ſo wie die Unordnungen der Schauſpieler, um die Schauſpielkunſt ſelbſt als unſchuldig daran zu zeigen.) — Eſſai ſur la Comedie moderne, Par. 1752. 12. (Widerlegung der vorigen durch Unterſuchung der Stücke, welche Fagan für lehrreich ausgegeben hatte.) — Der 17te Artikel in den Maximes pour ſe conduire chretiennement des Abt Clement, Par. 1753 iſt gegen die Bühne gerichtet; auch findet ſich in den, im J. 1770 gedruckten Predigten dieſes Abtes eine gegen die

Schauſpiele. — La Comedie en contradiction avec la morale chretienne, p. Mr. Maby, Par. 1754. 12. — Obſervations ſur le Theatre dans lesquelles on examine avec impartialité l'etat actuel des Spectacles de Paris, p. Mr. Chevrier, Par. 1755. 12. (Freymüthiger gegen die Feinde des Theaters, als irgend eine andre Vertheidigung deſſelben, und alſo Beweis, daß die geiſtliche Herrſchaft anfieng, die Obermacht zu verlieren.) — Lettre de Mr. le Franc . . . à Mr. L. Racine, ſur le Theatre, Par. 1755. 12. 1773. 12. (Der Verf. iſt, als Gegner alles freymüthigen Denkens, bekannt; doch ſpricht er dem Schauſpiele nicht die Möglichkeit, nützlich werden zu können, ab; und hätte auch kein Recht dazu gehabt, weil er ſelber für die Bühne gearbeitet hat.) — Lettre ſur les Spectacles, Par. 1756. 12. und Lettre de Mr. le Chev. de ** à Mr. de Campigneulles, Par. 1759. 12. Beyde zuſammen mit litterar. Zuſätzen verm. 1769. 12. Sehr verm. mit Auszügen aus andern Schriften gegen das Theater, 1779. 12. 2 B. von Desprez de Boiſſy; Deutſch, mit der vorher angeführten Schrift des Fagan, und einem Anhange von dem Ueberſetzer, unter der Aufſchrift: Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. Auch ſollen italieniſche und lat. Ueberſetzungen davon vorhanden ſeyn. (Das Werk enthält gleichſam die Quinteſſenz von allem, was gegen das Theater geſchrieben worden, und iſt mit vieler Wärme abgefaßt. Aber, aus eben dieſem Grunde, iſt es auch einſeitig und parteiiſch ausgefallen. Es iſt nicht unparteiiſche Unterſuchung der Sache, ſondern Declamation. Die Gründe der Vertheidiger des Theaters ſind nie in ihrem Zuſammenhange, nie in ihrer Stärke darin dargeſtellt, und werden mehr verhöhnt als widerlegt. Auch erlaubt der Verf. ſich z. B. lächerliche Sophiſtereyen, oder zeigt eine auffallende Unwiſſenheit, wenn er, im zweyten Briefe, die griechiſche Komödie, in Rückſicht auf das, was er Moral nennt, ſo weit über die chriſtliche Komödie erhebt, oder dieſer einen minder gefährlichen Eindruck zuſchreibt, wenn ſie unter den Augen des Fürſten geſpielt wird. Der litterariſche Theil deſſelben erhält, indeſſen, dadurch immer Werth, daß er Nachrichten von den Schriften für- und gegen die Bühne liefert, und hat, durch den Anhang des deutſchen Ueberſetzers nicht wenig gewonnen, ob er gleich, nicht allein in Rückſicht auf die italieniſchen, ſpaniſchen, und vorzüglich die engliſchen, ſondern auch in Rückſicht auf die franzöſiſchen Schriften dieſer Art, immer noch mangelhaft iſt.) — Reponſe à la Lettre ſur les Spectacles von Campigneulles, in ſ. Eſſais . . . . . Lond. 1758. 8. (Dieſe Antwort veranlaßte den, oben angeführten zweyten Brief des Boiſſy, und enthält mehr Widerlegung des Verfaſſers, als ſeiner Gründe. Weil Boiſſy, z. B. geſteht, das Theater nicht beſucht zu haben: ſo ſpricht ihm C. die Fähigkeit ab, darüber urtheilen zu können; und, ſeine Unbekanntſchaft mit den, für- und wider das Theater geſchriebenen Schriften verſchaft ſeinem Gegner Gelegenheit zu mancherley kleinen Triumphen.) — Eine, von Freron, im Année litteraire v. J. 1757. N. 38 gemachte Anzeige, und Widerlegung des erſtern Briefes vom Boiſſy, veranlaßte eine Lettre de Mr. D. *** Par. 1757. 8. von Kereton, worin dem Journaliſten ſcharf das Gewiſſen gerühret wird. — Jean Jacq. Rouſſeau à Mr. d'Alembert . . . ſur ſon Article Geneve dans l'Encyclopédie, et particulierement ſur le projet d'etablir un Theatre de Comedie en cette ville, Par. 1758. 12. und in den Werken des Rouſſeau, im 11ten Bde. der Zweybrücker Ausg. (Unſtreitig ſind, in dieſem Briefe, die Nachtheile, welche aus den Schauſpielen entſtehen können, obgleich öfterer mit Hülfe von Sophiſtereyen, am helleſten ins Licht geſetzt. Die wichtigſten Gründe des Verf. dagegen ſind, der Verluſt der Zeit, die, aus der Begierde zu gefallen, und Lachen zu erwecken, vergeblich öfterer entſpringenden Verſpottungen tugendhafter Charactere, und die, vermittelſt der, den theatraliſchen Stücken beſtändig zum Grunde liegenden Liebeshändel, immer geweckte und genährte Leidenſchaft der Liebe. Auch zeichnet ſich die Schrift noch dadurch aus, daß der Verfaſſer nur vermeintliche Gründe, nicht, wie alle ſeine Vorgänger, Autoritäten gebraucht. Uebrigens veranlaßte ſie eine Menge Widerlegungen als:) 1) Lettre a Mr. Rouſſeau, von d'Alembert, in dem 2ten B. S. 399 f. Melanges de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1760. 12. Deutſch, bey der Ueberſ. von Marmontels Apologie des Theaters, Leipz. 1766. 8. (Rouſſeaus Sophiſtereyen ſind vortreflich darin auseinander geſetzt.) 2) Lettre a Mr. R. p. Mde. Baſtide, Par. 1758. 12. 3) Lettre a Mr. R. ſur les effets moraux du Theatre p. Mr. de Ximenes, P. 1758. 12. 4) Laval, Comedien, a Mr. R. P. 1758. 12. 5) L'Arlequin de Berlin à Mr. J. J. Rouſſeau, Amſt. 1759. 8. von L. H. Dancourt. 6) Conſiderations ſur l'art du Theatre ... Par. 1759. 8. 7) Apologie du Théatre in dem Mercure vom J. 1758-1759 von Marmontel, und bey deſſen Contes moraux, Amſt. 1761. 3. 2 B. Deutſch, Leipz. 1766. 8. (Die letztere Schrift iſt, unſtreitig, die wichtigſte und die gründlichſte. Das Merkwürdigſte aber bey dem Streite war, daß Rouſſeau, unter den franzöſiſchen Controverſiſten, wenig Vertheidiger fand; vielleicht hielten ſie das Theater, nun ein Philoſoph es ſchädlich dargeſtellt hatte, für nützlich; vielleicht glaubten ſie, in den Streit ſich nicht miſchen zu dürfen, da die Schauſpiele mit Gründen, nicht mit bloßen Autoritäten, wie in all den vorher angezeigten Schriften, angegriffen und vertheidigt wurden. Ein einziger Pfarrer, Seconſſe, ließ eine Lettre ... à Mr. Marmontel ſur ſes extraits de la Lettre de Mr. Rouſſeau, P. 1760. 12. drucken, die zwar voller Eifer, aber mehr wider Marmontel, als für Rouſſeau geſchrieben iſt.) — Lettre de Mr. Greſſet a Mr. ** ſur la Comedie, Par. 1759. (Der bekannte Verf. bereuet darin, für das Theater geſchrieben zu haben, wahrſcheinlicher Weiſe, weil er in ſich nicht mehr die Kraft fühlte, dafür noch ſchreiben zu können.) — Lettre d'un ancien Officier de la Reine, etc. ſur les Spectacles, Par. 1759. 12. (Der Verf. Terbuchet, warnt alle ſeine Landsleute dafür.) — Reflex. mor. ſur les Spectacles, p. Mr. de Jean, Par. 1760. 12. (Auch dieſer Verf. ſucht das Schädliche des Theaters zu erweiſen.) — In den Querelles litteraires, p. Mr. (Auguſtin Simon) Irail, Par. 1761. 8. werden auch die Streitigkeiten über das Theater beurtheilt, und die Schriften dagegen kurz abgewürdigt. Was der Verf. für daſſelbe ſagt, iſt aber nicht eben ſehr gründlich.) — Les libertés de la France contre le pouvoir arbitraire de l'excommunication, Par. 1761. 8. Von Huerne de la Mothe, einem Parlamentsadvokaten. (Dieſes Werk, welches auf Veranlaſſung der Mdll. Clairon geſchrieben wurde, zog dem Verfaſſer ein eigenes Geſchick zu. Er wurde darüber von ſeinen Mitbrüdern ausgeſtoßen, allein der Herzog von Choiſeul gab ihm dafür ein Gnadengehalt von 4000 Livres. Uebrigens verdammte auch das Parlament, in einem Bedenken 1761. 4. das Buch, und ließ es öffentlich verbrennen, wodurch Voltaire's Converſation de Mr. l'Intendant des Menus en exercice, avec Mr. l'Abbé Grizel, im 45ten B. S. 290 f. W. Ausg. von Beaumarchais, veranlaßt wurde; und ausdrücklich gegen daſſelbe ſind gerichtet:) — Lettres hiſtor. et crit. ſur les Spectacles à Mſll. Clairon, ou l'on prouve que les Spectacles ſont contraires aux bonnes moeurs, Par. 1761. 8. von dem P. Joſ. Romain Joly (Der gute Kapuziner, welcher in mehr als einer Dichtart, und auch im Trauerſpiel, Verſuche, obgleich immer unglückliche Verſuche, gemacht hat, wollte wahrſcheinlicher Weiſe, durch dieſe Briefe, ſich deswegen ſchadlos halten. Beygefügt iſt ihnen das obengedachte Dekret des Parlaments; und das Wichtigſte, was darin enthalten iſt, hat der Verf. nachder in ſ. Converſations ſur les princ. ſujets de la Morale chretienne, Par. 1768. 8. gebracht.) — Jn den Oeuvr. du Chancelier (Henry Franc.) d'Agueſſeau († 1751.) Par. 1762 u. f. 4. finden ſich Bemerkungen über das Vergnügen der Seele bey Vorſtellungen von Schauſpielen, welche für dieſes nicht eben zu günſtig ausfallen. — Jn dem von den Dominikanern herausgegebenen Dictionnaire univerſelle der geiſtlichen Wiſſenſchaften, Par. 1760 u. f. enthält der Art. Spectacles, eine Verdammung derſelben. — Jm J. 1765 ließ das Parlament ein Arrêt ergehen, worin die Aufführung von Komödien und Tragödien in den Schulen [illegible]. — Jn der Schrift: Sur l'Education civile, Par. 1765. 8. von Garnier wird, im 9ten Kap. das Theater, als ein Verderb der Sitten dargeſtellt. — Eſſai ſur les moyens de rendre la Comedie utile aux moeurs, p. Mr. B.., Par. 1767. 12. (Der Verf. findet das franz. Luſtſpiel nicht ſo wohl gefährlich und ſchädlich, als unwirkſam, und wünſcht [illegible] und natürlichere Darſtellungen darin zu ſehen.) — Cauſes de la decadence du gout ſur le Theatre .... Par. 1768. 8. (Auch dieſes, vorher, S. 731. angezeigte Werk des Charpentier gehört in ſo fern hieher, als der Verf. darin von den Urſachen handelt, aus welchen die Moraliſten das Theater verdammen.) — Jn den Cauſes du bonheur public p. Mr. l'Abbé (Joſ. Mar. Anne) Gros de Besplas, Par. 1768 und 1772. 8. 2 B. finden ſich Anmerk. über die Schädlichkeit der Schauſpiele, und die Nothwendigkeit, ſie zu verbeſſern. — Sur l'art du Theatre ... Par. 1769. 8. von P. Jean Bapt. Nougaret (Die Vortheile des Schauſpieles, zur Bildung des Geiſtes und Herzens, werden darin gezeigt, und einige Mängel deſſelben, in Rückſicht darauf, gerügt) — Diſſertat. ſur les Spectacles, p. Mr. Rebelleau, Amſt. 1769. 8. (Um den Schauſpielen Anſehn zu verſchaffen, und die, den Schauſpielern vorgeworfene Unſittlichkeit aus dem Wege zu räumen, will der Verf. daß jeder, der ein öffentliches Amt ſucht, vorher Schauſpieler ſeyn ſolle.) — Jn dem Code de la Religion et des Moeurs, Par. 1770. 12. 2 B. von dem Abt Meuſy, finden ſich die, von Seiten der Regierung, ſeit Anbeginn der franzöſiſchen Monarchie, gegen die Schauſpiele ergangene Verordnungen, wovon die älteſte vom J. 1588 iſt. — La Mimographe, ou Idées d'une honnête femme pour la reforme des Theatres, Amſt. 1770. 8. (Aus der Nothwendigkeit der Gebräuche bey dem Gottesdienſt leitet der Verf. die Nothwendigkeit der Schauſpiele her; und die Geiſtlichen vergleicht er mit den Schauſpielern. [illegible] einer Menge [illegible] Sätze, enthält die Schrift auch viele, mit vieler Freymüthigkeit, geſagte Dinge.) — Reflex. ſur les Spectacles en général, et ſur le Coliſée en particulier, Par. 1771. 8. — Eſſai ſur les moyens de faire du Coliſée un Inſtitut national et patriotique, P. 1772. 12. (Beyde Schriften ſind eine Vertheidigung des damahls errichteten Koliſäums, und in einem wirklich lächerlich lobredneriſchen Tone geſchrieben.) — Lettre à Mde. la Comteſſe de T. ** ſur un ſecond Theatre françois, et ſur le retabliſſement de l'ancien Opera comique, Par. 1772. 12. von dem Chev. Coudray, der darin behauptet, daß der Mangel an Schauſpielen Müßiggang und mithin Laſter erzeuge, und daß in den Tagen, an welchen das Theater geſchloſſen iſt, mehr Verbrechen, als ſonſt begangen werden. — Entretiens ſur les Spectacles, Par. 1772. 12. (Gegen die vorige Schrift gerichtet; aus der Liebe zum Theater leitet der Verf. den Müßiggang, die Ueppigkeit, und alle Laſter her.) — Carmen allegoricum de Spectaculis, Rou. 1772. 8. (Ein Preisgedicht gegen das Theater von einem gewiſſen Gueroult.) — Jn dem, wegen des neuen Baues des Komödienhauſes, im J. 1771 ergangenen Decret, heißt es, daß das Theater eben ſo viel zur Beſſerung der Sitten und Erhaltung der Wiſſenſchaften, als zum Vergnügen des Volkes beytrage. — In dem Homme de monde eclairé . . Par. 1774. 8. von Chauden, handelt das achte Geſpräch vom Theater auf eine unbeſtimmte Art. — Reflex. mor. polit. hiſtor. et litteraires ſur le Theatre, p. Mr. l'Abbé de la Tour; Avign. 1763-1774. 12. 7 Th. (Der Verf. hat alles zuſammen getragen, was wider das Theater ſich ſagen läßt, um die Schädlichkeit deſſelben für alle Menſchen zu erweiſen. Die hiſtoriſchen Nachrichten, unter welchen ſich freylich auch viele, nichts bedeutende finden, ſind das intereſſanteſte darin.) — Regeneration des Comediens en France, ou leurs droits dans l'etat civil, p. Mr. Leys, Par. 1789. 12. — — Von engliſchen Schriftſtellern. Sehr zeitig iſt das Theater in England ſchon Angriffen mancher Art ausgeſetzt worden. Aber die engliſche Bühne hat es ſich, durch ſeine Ausgelaſſenheit, dieſelben zugezogen, und größtentheils ſind nur dieſe Ausgelaſſenheiten, nicht das Theater überhaupt beſtritten worden. Die älteſte von den, mir bekannten, dagegen gerichteten Schriften iſt: The ſchool of abuſe, or a pleaſant Invective againſt Poets, Pipers, Players, Jeſters and ſuch like Caterpillers of the Commonwealth, by Steph. Goſſon, Lond. 1579. 8. und ebenderſelben — Playes confuted in five Actions: proving that they are not to be ſuffered in a Chriſtian Commonwealth, Lond. 1580. 8. (Der Verf. verdammt ſie, weil ihrentwegen die Kirchen leer ſtehen; weil ſie zu verbotenen Zuſammenkünften gebraucht, und aufrühreriſche, unkeuſche und ſchändliche Reden öffentlich darin geführet werden.) — Thom. Lodge, und Th. Heywood ſollen dieſe Schriften, der eine in einem Treatiſe in defence of plays, der andre in einer Apology for Actors beantwortet haben; aber ihre Widerlegungen weiß ich nicht näher nachzuweiſen. — The firſt Blaſt of retreat from Playes; The ſecond and the third Blaſt . . . Lond. 1580. 12. (Die erſte dieſer Schriften iſt mir nicht bekannt; in der zweyten wird das Theater als ein Verführungsmittel dargeſtellt; beſonders eifert der Verf. ſich darüber, daß an den Sonntagen und ſo gar in Kirchen Schauſpiele aufgeführt werden.) — Das, von W. Gager, im J. 1592 zu Oxford 4. herausgegebene, lateiniſche Schauſpiel, Meleager, veranlaßte zwiſchen ihm, und dem D. J. Rainolds einen Briefwechſel über die Zuläſſigkeit der Schaubühne, welcher Oxf. 1629. 4. erſchien, und worin Er die Gründe dafür in ein ſehr gutes Licht geſetzt hat, ob er gleich zuletzt den Meynungen ſeines Gegners ſich unterwirft. — Hiſtriomaſtix, the Players-Scourge or Actor's Tragedy, by Will. Prinne, L. 1633. 8. (Der Verf. will aus den Kirchenvätern erweiſen, daß alle diejenigen, welche Schauſpiele ſchreiben, vorſtellen, und vorſtellen ſehen, ewig verdammt ſind; aber ſeine Seitenblicke auf den König und die Regierung, wegen ihrer Begünſtigung der Schauſpiele, zogen ihm ein hartes Gericht zu. Er wurde verurtheilt, an den Pranger geſtellt zu werden, beyde Ohren zu verlieren, fünf tauſend Pfund Strafe zu bezahlen; und ſein Buch wurde durch den Henker öffentlich verbrannt. Er ertrug alles herzhaft, ließ aber nun mehrere dergleichen Schriften gegen die Sitten und Gebräuche der Zeit, und gegen die Regierung drucken, und zog ſich dadurch noch härtere Beſtrafungen zu, welche unſtreitig die, ſchon verhaßte, Regierung noch verhaßter machten, und vielleicht die Unruhen dieſer Zeit ſehr beförderten. Das Buch, an und für ſich ſelbſt, iſt nicht allein ſehr ſchlecht, ſondern auch mit leidenſchaftlicher Hitze und Bitterkeit, und nicht blos gegen Schauſpiele, ſondern auch gegen alle Arten von Muſik, geſchrieben. Es enthält übrigens mancherley Beyträge zur Geſchichte des Drama in England. Beantwortungen deſſelben ſind mir nicht bekannt. Die Schriftſteller glaubten vielleicht, daß die Regierung ſie dieſer Mühe überhoben hätte. Nur J. Shirley ſetzte ſeinem Bird in the Cage, Lond. 1633. 4. eine verhöhnende Zueignung.

eignungsſchrift an den unglücklichen Prinne vor.) — Im J. 1647 wurden, bekannter Maßen alle Schauſpiele verboten, und bis zur Wiedereinſetzung Carls des 2ten nur im Verborgenen geſpielt; im J. 1660 wurde das Theater wieder hergeſtellt, und die Ausgelaſſenheit in den Stücken des Congreve, Vanbrugh, Wycherly u. a. m. veranlaßte die berüchtigte Schrift des Jer. Collier: A ſhort View of the immorality and profaneneſs of the engliſh Stage, Lond. 1698. 8. wider welche ſogleich: — Amendments of Mr. Colliers falſe and imperfect citations, by Mr. Congreve, L. 1698. 8. — und The uſefulneſs of the Stage to the happineſs of mankind, to Government and to religion, by Mr. (John) Dennis, L. 1698. 8. erſchienen, und auf welche Collier mit — The ancient and modern Stage ſurveyd 1699. 8. franzöſiſch von dem Jeſuiten, Jean Courbeville, unter dem Titel: Critique du Theatre angl. comparé au Theatre d'Athenes, de Rome et de France, Par. 1718. 12. antwortete. (Was Collier in der erſten Schrift von den einzeln Stücken ſagt, iſt nicht ungegründet, aber die Folgen, welche er daraus gegen das Theater überhaupt zieht, ſind eben ſo wenig bündig, als wenn man, aus den Predigten des P. Abraham von St. Clara, Schlüſſe gegen alle Predigten machen wollte; und die ewigen Berufungen auf die Kirchenväter und die erſten chriſtlichen Jahrhunderte zeigen eben ſo wenig Ueberlegung. Die Antwort auf die Schriften ſeiner Gegner iſt mit mehr Einſicht, obgleich mit vielem Eifer geſchrieben; und die Behauptungen der beleidigten Dichter, daß Darſtellungen, wie die ihrigen, ſehr lehrreich werden können, hinlänglich widerlegt.) — Einige Rückſicht auf Collier's Schrift hat Dryden in der Vorrede vor ſeinen Fables, Lond. 1699. 8. genommen; auch Vanbrugh wird eine Antwort darauf zugeſchrieben, die mir aber nicht näher bekannt iſt. — The Stage condemned, and the encouragement given to the immoralities and profaneneſs of the Theatre by the engliſh Schools, Univerſities and from the Pulpits cenſur'd, Lond. 1698. 8. (Ganz nach den Grundſätzen des vorhergehenden Verfaſſers, oder vielmehr des, immer noch nicht verrauchten Geiſtes der erſten Puritaner. Dieſe Schriften brachten, indeſſen, mancherley gute Wirkungen hervor. Cibber, in der Apology for his life, (S. 225. Ausg. von 1750) ſagt, daß die dramatiſchen Schriftſteller von da an wären behutſamer geworden, und nicht mehr Ungezogenheiten für Witz ausgegeben hätten. Auch ſtimmten die darin geäuſſerten Geſinnungen ſo ſehr mit den Geſinnungen des groſen Hauſens überein, daß die Regierung ſelbſt gegen einige Schauſpieler und Schauſpielerinnen, wegen unanſtändiger Ausdrücke, Unterſuchungen anſtellen ließ, und Betterton und die Bracegirdle deswegen beſtraft wurden. S. Gildons Compariſon between the two Stages, 1702. 8. S. 143.) — Defence of Stage plays, Lond. 1707. 8. von Edw. Filmer, (Wahrſcheinlicher Weiſe iſt das Werk zuerſt früher erſchienen; denn es iſt vorzüglich gegen Colliers Schriften gerichtet.) — In Ch. Bower's Unhappineſs of England . . . Lond. 1701. 8. wird der, vorgeblich unglückliche, Zuſtand von England, zum Theil auf das Theater mit geſchoben. — The abſolute unlawfulneſs of theatrical entertainments, by Wm. Law, Lond. 1712 und 1726. 8. — Ein, im J. 1729 in der eigentlichen Stadt London (in Goodmanns Field.) errichtetes Theater, brachte die Geiſtlichkeit in Harniſch; ein Prediger hielt eine Predigt dagegen, welche im J. 1730 gedruckt wurde; und die Regierung wurde um die Unterdrückung deſſelben erſucht. — Oration, being an Enquiry, whether the Stage can be made a ſchool of virtue, Lond. 1734. 8. (die Frage wird verneint) — Die im J. 1737 ergangene Parlamentsacte, daß kein Stück, ohne Erlaubniß des oberſten Kammerherren, irgendwo geſpielt, oder mehr Schauſpielhäuſer errichtet werden ſollten, veranlaßte eine neue Vertheidigung des Theaters: — The usefulness of the Stage to Religion and Government, Lond. 1738. 8. — Answer to the question: whether it is lawfull for Christians to go to plays, Lond. 1757. 8. (Da ich die Schrift selbst nicht geſehn: ſo kann ich die nähere Veranlaſſung dazu nicht beſtimmen.) — The importance and use of Theatres, Lond. 1758. 8. — Discourse concerning plays and players, L. 1759. 8. (Gegen dieſelben.) — The Stage, the high road to Hell, Lond. 1767. 8. Franz. Par. 1770. 8. — Theatrical entertainement consistent with society, morality and religion, L. 1768. 8. (Widerlegung der vorigen Schrift.) — Anti Drama, or some very serious thoughts and interesting reflections on Theatres and theatrical exhibitions, Lond. [illegible] 8. ([illegible] des Theaters.) — Von deutſchen Schriften: Discursus, continens tres sermones de Comoediis, quorum primus Comoedias laudat, alter vituperat et damnat, tertius distincte respondet. Auct. Dan. Vetterus, Baſ. 1619. 4. — De Comoedia, Disp. Auct. Io. Tichler, Dev. 1670. 8. (Eine Samml. von Stellen von Kirchenvätern [illegible] auf Schriften, welche die Kirchenväter voraus zu ſetzen, nicht Einſicht genug hatten.) — Theatromania, oder die Werke der Finſterniß in den öffentlichen Schauſpielen . . [illegible] (von D. Ant. Reiſer) ([illegible]) — Theatrophania, zur Vertheidigung der geiſtlichen Schauſpiele, inſonderheit der muſikal. Opern, Hamb. 1682. 4. von Mag. Chriſtn. Rauch. (Widerlegung des vorigen.) — Der gewiſſenloſe Advokat mit ſeiner Theatrophania kürzlich abgefertigt, Hamb. 1682. von dem erſtern. — De moralitate ludorum scenicorum. Diss. Auct. Io. Schmidius, Lipſ. 1681. 4. (Der Verf. ein Theolog ſpricht dem Theater alle Moralität ab.) — Dramatologia ant. hodierna, d. i. Bericht von den Operſpielen . . . von G. Elmenhorſt, Hamb. (1688) 4. (Vertheidigung derſelben.) — In Phil. Speners Consiliis theologic. findet ſich über theatraliſche Vorſtellungen, ein Bedenken vom J. 1681, ſo wie zwey von ſpätern Jahren, worin er ſie nicht ganz verwirft, wenigſtens nicht für ſündlich hält, jedoch die Schulkomödien für unerlaubt erklärt. Seine Anhänger giengen aber, wie immer, weiter als er. In dem „Glaubensbekenntniß der Pietiſten in Gotha, 1693. 8." welches durch verſchiedene Programme, von Seiten der herrſchenden Parthey, über ihre Lehre von den weltlichen Vergnügungen und von den ſo genannten Mitteldingen, veranlaßt wurde, wird das Komödienbeſuchen für eine Sünde ausgegeben; und auf eine Widerlegung deſſelben, unter dem Titel: Kurzes, doch ſchriftmäßiges Bedenken gegen das Gothaiſche Glaubensbekenntniß," ließen [illegible]" drucken, in welcher ſie ihre Meynungen vertheidigten. [illegible] kam die Frage vom Theater in ſehr vielen Streitſchriften zwiſchen den Pietiſten und ihren theologiſchen Gegnern vor; und das Sonderbarſte war, daß die ſo genannten Rechtgläubigen, welche ſonſt es zu verdammen gewohnt ſind, ſich deſſen treulich annahmen. Zu dieſen gehört, unter andern Gottl. Schelwig in ſ. Synopſ. controversiarum sub pietatis praetextu motarum, gegen welche [illegible] Lange eine Synopsin controversiarum a pietatis hostibus sub praetextu orthodoxiae motarum, und Joh. Wilh. Zierold eine Synopsin veritatis divinae, Schelwigii synopsi oppositam ſchrieb. Eben ſo weit trieb es Gottfr. Vockerodt. Als er, wegen eines, im J. 1696 gedruckten Programs, in welchem er die Muſik, als unanſtändig für große Herren dargeſtellt hatte (ſ. den Art. Muſik.) deswegen von dem Concertmeiſter J. Bähr, und von Joh. Chriſtoph. Wenzel und Joh. Chr. Lorber in verſchiedenen Schriften angefochten wurde, gab er, unter dem Titel: Mißbrauch der freyen Künſte . . . Frft. 1697. 4. eine Schrift heraus, worin er die Komödie, mit ſammt der Muſik, unter die verbotenen Dinge ſezt; und ließ nicht allein gegen des erſtern Widerlegung derſelben, ein „Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit gegen die verderbte Muſik und Schauſpiele, Opern, Komödien u. ſ. w.“ Frft. und Leipz. 1698. 4. ſondern auch ſeine Grundsätze überhaupt, unter der Aufſchrift: Aufgedeckter vergönnter Luſt und Mitteldinge Betrug . . . . ebend 1698. 4. drucken. Hiewider ergriffen die Theologen, beſonders M. Chriſt. Alb. Rothe, die Waffen, und von beyden Seiten erſchienen über die Mitteldinge noch eine Menge Schriften, in welchen immer die Sache des Theaters mit behandelt wurde. — Libellus de Comoediis et Tragoediis, occaſione L. XI. Tit. 40. Cod. de Spectaculis . . . Auct. Nic. Herres, Frcft. ad Moen. 1691. 8. (Sie werden mehr für ſchädlich als nützlich erklärt) — De eo quod juſtum eſt circa ludos ſcenicos operasque modernos, Diſſ. G. Bertuch, Praeſ. Io. Aug. Stryckio, Kil. 1697. 1703. 4. — In Tob. Pfanners Obſervat. eccleſ. Jen. 1694. 8. wird in der ſiebenten Bemerkung De ludis Chriſtianis prohibitis gehandelt. — Die Vorrede vor der gefallenen und wieder erhöheten Eulalia . . . von Gottfried Hofmann, Leipz. 1696. enthält eine Vertheidigung der Komödie, beſonders derjenigen, welche geiſtlichen Innhaltes iſt. — In G. Arnolds Wahrer Abbildung der erſten Chriſten . . . Leipz. 1696. 8. iſt alles geſammelt, was die frühern Kirchenväter gegen die Schauſpiele geſagt haben. — Um dieſe Zeit ungefähr kann Sam. Werenfels ſeine Oratio de Comoediis in dem 2ten Th. ſ. Diſſertat. Amſtel. 1716. 8. S. 301 gehalten haben. Deutſch iſt ſolche in den Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, St. 32. S. 598 befindlich, und mit Anmerk. gab ſie eben ſo Jm. Fr. Gregorius, Wittenb. 1750. 4. heraus; in das Engl. hat ſie Duncombe überſezt. (Es iſt nichts als eine Vertheidigung der Schulkomödie.) — Zeugniß der Wahrheit wider die Komödie, von Joh. Joſ. Winkler, Magd. 1696. 1703. 8. (Dem Verf. zu Folge beſteht die Wahrheit darin, daß die Komödie etwas abſcheuliches iſt, und dieſe Wahrheit hat er vorzüglich aus dem heil. Chryſoſtomus hergehohlt.) — Zeugniß der Wahrheit vor die Schauſpiele oder Komödien . . . aus vieler Theologorum Zeugniß zuſammengetragen, ebend. 1697. 8. und unter dem Titel: Curiöſe und wohlerörterte Frage, ob Comödien unter den Chriſten geduldet . . . werden können per Namhoff (Hofmann) 1722. 8. und mit widerlegenden Anmerkungen, Augsb. 1724. 8. — Des G. Grabens Paraen. ſuper vera docendi ratione in ſcholis, Frcft. 1701. 4. iſt ein Iudicium de comoediis, worin die Schulkomödien verworfen werden, und welches ein andrer Schulmann, Paul Gumprecht, Deutſch mit Zuſätzen, und Nic. Haaſens Fragen von den Schulkomödien, Lauban 1702. 8. herausgab. — Diſſertationes de ludis ſcenicis, Auct. Ioa. Ern. Segers, Regiom. 1702. 4. (Sammlung von Stellen aus den Kirchenvätern.) — Pro Comoedia, Oratio, von Pet. Burmann, Lugd. B. 1711. 4. Holl. ebend. (Eine ſehr gute Vertheidigung der geſitteten Bühne.) — De ludis ſcenicis in republica Chriſtiana non tolerandis, Auct. Ioa. Benj. Konhard, Lipſ. 1715. 4. — Eines vornehmen Theologen Bedenken von Schulkomödien . . . Halle 1721 und 1731. 8. (Der Verf. ſcheint ſie nicht gänzlich zu verwerfen.) — Gedanken von den Komödien, aus L. Gottfr. Engelſchalls Praejudiciis vitae herausg. von Joh. Laſs. Leſſel, Dresden 1724. 8. mit Anm. worin er die Ausſprüche des Verf. gegen das Theater zu widerlegen ſucht. — Die entlarvte Eitelkeit der weltlichen Komödien, von Dav. Sig. Bohnſtädt, 1725. 8. — In einem zu Goslar, 1727 erſchienenen Program werden die Schulkomödien vertheidigt, welches Hier. Freyer zu Halle in einem andern Program, das ſich in ſ. Programm. latino-germanis, Hal. 1731. 8. findet, widerlegt. — Das in unſern Operntheatris und Komödienbühnen beſiegte Chriſtenthum und ſiegende Heidenthum . . .

von G. Helw. Pabemann, 1727. 8. und auch ebendemſelben: Die an der Kirche Gottes gebaute Satans-Capelle . . . 1729. 8. (Das erſte iſt in Geſprächen, und beyde in einem vermeintlich witzigen, unerträglichen Tone abgefaßt.) — Joh. Chriſtoph. Löber zu Orlamünd gab 1730 zu Oſnabrück eine Einladungsſchrift von dem vermeinten Nutzen der Komödien in den Uebungen der Beredſamkeit heraus. — Erbauliches Geſpräch, in welchem von der Moralität der Komödien gehandelt, und auf die Einwürfe derjenigen, ſo dieſelben vertheidigen, aus Gottes Wort gründlich geantwortet wird, Jena 1732. 8. — Praelect. litter. pro comoed. et lud. theatral. von J. G. Altmann, im 3ten B. S. 994 des Tempe Helvet. Tig. 1735-1742. 8. 6 Bde. — M. Gottfr. Heinitz zu Camenz ließ 1740 und 1741 ein paar Einladungsſchriften [illegible], worinn er von dem Nutzen der Schauſpiele zur Bildung in der Beredſamkeit, und von der, den Komödien geiſtlichen Inhaltes, nöthigen Behutſamkeit handelt. — Chriſtliche Gedanken von den eiteln Schauſpielen und Komödien, Regensb. 1749. 8. — Von Gellerts Briefen, Leipz. 1751. 8. handelt einer von der Komödie und dem Nutzen derſelben. — Beichte eines chriſtlichen Komödianten an Gott bey Verſagung der Communion, von Uhlich, 1752. 8. und 1770. 8. (Dieſes Gedicht machte, zu ſeiner Zeit, viel Aufſehen; unter mehrern Schriften veranlaßte es:) — Unvorgreifliche Gedanken über die Frage, ob ein Komödiant zur öffentlichen Kommunion zuzulaſſen . . . Straßb. 1752. 8. — Zufällige Gedanken über die teutſche Schaubühne zu Wien, 1760. 8. von Engelſchall (Wider das Ungeſittete und Unſittliche des dortigen Theaters.) — In den Memoires de l'Acad. de Berlin vom J. 1760 finden ſich, von Joh. G. Sulzer, Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatiſchen Dichtkunſt, welche Deutſch im erſten Th. ſ. Vermiſchten Phil. Abhandl. S. 148 der zweyten Ausg. ſtehen. — Im 6ten Th. der Mosheimiſchen Moral von D. Miller, 1762, wird, von der Bühne, in einem Geſpräch, gehandelt, worin man Kenntniß des Theaters, und Bekanntniß der Geſchichte, und Kenntniß der menſchlichen Natur vermißt. Der Inhalt deſſelben iſt, indeſſen, in der Schrift, Von dem rechtmäßigen Gebrauche der Zeit und unſchuldiger Ergötzlichkeit 1779. 8. von neuem erſchienen. — Die Vorrede vor G. Lindners Schulhandlungen, Königsb. 1762. 8. handelt ganz gut von dem Nutzen der Schauſpiele für die Erziehung. — Sendſchreiben über die Sittlichkeit der Tragödie, in dem zweyten St. des ſiebenten Bandes der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (Der Zweck des Trauerſpieles ſoll Tugend ſeyn.) — Gedanken von dem wahren Werth des Theaters, von Albr. G. Walch, Schleuſ. 1765. 4. (Wenn das Theater ſelbſt nicht mehrern Werth hätte, als dieſe Gedanken: ſo würde es freylich wenig Werth haben.) — Die, hier, ohne [illegible] Schrift, Neue Luſtſpiele, Hamb. 1768. 8. herausgegebenen dramatiſchen Arbeiten des Prediger Joh. Ludw. Schloſſer veranlaßten einen lebhaften Streit; der erſte, Paſquillartige, Anfall geſchah in der Ziegraſchen Zeitung; hierauf erſchien eine „Vertheidigung des P. Schloſſer . . von J. H. W. Nölting, Hamb. 1769. 8. und gegen dieſe: — Beſcheidene Prüfung dieſer Vertheidigung, ebend. 1769. 8. von einem Prediger Buchenröder, auf welche der erſte mit einer — Zugabe zu der Vertheidigung des P. Schloſſer 1769. 8. antwortete. Nun trat Joh. Melch. Göze mit ſeiner — Theolog. Unterſuchung der Sittlichkeit der heutigen deutſchen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage, ob ein Geiſtlicher . . . die Schaubühne beſuchen, ſelbſt Komödien ſchreiben und drucken laſſen, und die Schaubühne, ſo wie ſie jetzo iſt, vertheidigen . . . könne, Hamb. 1770. 8. hervor. (Hätte Göze ein wenig von dem Geiſte, der ihm und mehrern ein Aergerniß war und iſt, ein wenig philoſophiſchen Geiſt beſeſſen: ſo würde er die Fragen: Ob dem Menſchen Erholung und Zeitvertreib nöthig ſey? ob das gebildete Theater ihm nicht den beſſern und anſtändigſten gewähre? ob dieſer nicht ſeine Denkart zugleich bilden und beſſern, und ob volkreiche Städte öffentlichen Zeitvertreib entbehren können, oder ob ſie nicht, bey Mangel deſſelben, auf viel nachtheiligere verfallen müſſen? u. d. m. nicht übergangen haben; aber er konnte nur declamiren, poltern und läſtern: und ſein theologiſcher Eifer verleitet ihn nicht blos zu wahren Albernheiten, als, daß die Schaubühne das Wohl ganzer Staaten untergrabe, daß man nicht, durch Darſtellung von Thorheiten, den Menſchen Gelegenheit geben müſſe, über dieſe zu lachen, weil ſie dabey ihre eigenen vergäßen; daß man ja, was man im Theater höre, in viel kürzerer Zeit, zu Hauſe leſen könne, u. d. m.) ſondern auch zu offenbaren Unwahrheiten, als daß die Candidaten zu Hamburg ſich eidlich verpflichten müßten, keine Komödie zu beſuchen.) — Nachricht an das Publikum, betreffend H. Göze theologiſche Unterſuchung . . . von J. L. Schloſſer, Hamb. 1770. 8. (Auſſer hiſtoriſchen Nachrichten über dieſen Streit und die Veranlaſſungen dazu, wird auch die Bühne hier dadurch vertheidigt, daß ſie Thorheiten rüge, welche der Sittenlehrer nicht rügen könne, daß Luſtigkeit noch nicht Sünde ſey, u. d. m.) — Zwote Vertheidigung des H. P. Schloſſer von J. H. V. Nölting. Hamb. 1770. 8. (Joh. M. Göze, wird Schritt für Schritt darin widerlegt) — Zu dieſer Schrift erſchien eine Beylage . . . von M. Pet. Herm. Becker, Lüb. 1770. 8. worin H. Nöltings Abſichten bey ſ. Vertheidigung verdächtig gemacht wurden, und auf welche er in der Zugabe zu der zweyten Vertheidigung, Hamb. 1770. 8. antwortete. — Beurtheilung einer Schrift, welche den Titel führt: Gözens Unterſuchung . . . Gött. 1770. 8. Iſt das Gutachten der Göttingiſchen Theologiſchen Fakultät über dieſen Streit, und von D. Gottfr. Leß abgefaßt. (Melch. Göze hatte ſich es ausgebeten; aber der Verf. deſſelben hätte immer, wenn er auch ſeinem Mitbruder nicht abſprechen wollen, es mit mehrerer Beſtimmtheit und Einſicht abfaſſen ſollen. Es wird darin, unter andern, eine moraliſche Vollkommenheit vom Theater gefordert, nach deren Maßſtabe, wenn man ihn, z. B. auf Predigten anwendete, dieſe größtentheils eben ſo mangelhaft ſeyn würden, als, ihm zu Folge, das Theater iſt; eine Vollkommenheit, die oben drein lange nicht ſo gut vom Theater ſich fordern, oder vielmehr weit weniger mit der Weſenheit deſſelben ſich vereinen läßt, und verträgt, als eine, ihr verhältnißmäßige Vollkommenheit, mit Rechte, von der Kanzel gefordert werden kann. Weil die Eiche nicht eine Ceder iſt: ſo ſoll ſie etwas ganz unrechtes ſeyn! Um das Theater, ſo wie jede andre Sache, gehörig zu beurtheilen, um die dramatiſchen Producte richtig zu claſſificiren, muß man es ſtudirt haben; und da die Geiſtlichen ſelten oder nie Anſpruch auf dieſes Studium machen: ſo erklären ſie dadurch ſich ſelbſt für unfähig zum Richteramt darüber. Und das, darauf ſo wenig paßliche, und in Anſehung deſſelben, ſo ſchiefe, ihm ſo oft von den Theologen untergeſchobene, oder vorgeſchriebene Ideal, muß natürlich auf den Gedanken führen, daß ſie es für eine Art von Nebenbuhler anſehen, und daß nur hieraus ihre Geſinnungen gegen daſſelbe entſpringen.) — Lic. Simon Ratzeberger Jun. Anrede an alle ſeine Mitbürger in und auſſer Altona . . . Berl. 1770. 8. (Eine wohlverdiente Parodie jenes Gutachtens, welche auch als Vorrede vor dem Vademecum ſteht.) — Vertheidigung der Spiele, Tänze, Schauſpiele . . . nebſt einer Anweiſung wie man an ſelbigen ohne Verſündigung Antheil nehmen könne, ſ. l. 1770. 8. (Die Einſchränkungen, unter welchen der V. die Vergnügungen erlaubt, ſind ſehr billig.) — Die Pflichten des chriſtlichen Dichters im Dramatiſchen, von J. B. Kölbele, Frft. 1769. 8. (Es iſt ſchwer, zu beſtimmen, was der Verf. will. Der chriſtliche Dichter ſoll, z. B. ſeine Helden aus der Kirchengeſchichte nehmen, ſoll chriſtliche Tugend und ſo gar Bußkämpfe ſchildern, und doch wieder, um der lüderlichen Schauſpiele wählen, die Chriſtentugend von der Bühne laſſen, u. d. m.) — Theoph. Sinceri Sendſchreiben an einen Freund .... ob man aus einer Komödie mehr lernen könne, als aus einer ordentlichen Predigt, Leipz. 1770. 8. (Gelehrtes Geſchwätz.) — In einer, von Joſ. v. Sonnenfels, zu Wien im J. 1769 gemachten „Vorſtellung an den Hof, iſt der Satz, daß öffentliche Ergötzungen den guten Sitten nicht entgegen laufen dürfen, ſehr gut ausgeführt. — Vom Nutzen und Schaden dramatiſcher Spiele, ein Programm von Mart. Ehlers, Oldenb. 1770. 4. und in ſ. Schulſchriften, Flensb. 1776. 8. (Auch hat ebenderſelbe, in den Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Flensb. 1779. 8. 2 B. ſich weitläuftiger über die Moralität des Theaters ausgelaſſen. Ihm zu Folge hindert daſſelbe die Menſchen an der Erfüllung ihrer wichtigen Pflichten, ſchwächt den Geiſt der Arbeit, beſonders über Dinge, welche Mitleid verdienen, reizt zur Wolluſt, verführt zu Ränken, oder macht die Menſchen empfindſam, melancholiſch, ſchlaff, unzufrieden mit der wirklichen Welt, oder macht ſie eitel, mit einem Wort, es wirke mehr nachtheilig, als vortheilhaft. Die Schulkomödien verwirft er gänzlich; das Theater überhaupt will er, indeſſen, doch nicht abgeſchafft, ſondern verbeſſert haben.) — Im 4ten Bde. des Wochenblattes ohne Titel, Nürnb. 8. iſt ein Aufſ. über den Nutzen einer guten Schaubühne, in welchem dieſer Nutzen darin geſetzt wird, daß einige Geſellſchaften dadurch geſtiftet, und Verſchwendungen verhütet, ſo wie allerhand gute Gedanken dadurch verbreitet werden können. — Nöthige Vorſichtigkeitsregeln bey Ergötzungen, eine Predigt von W. Lübecke, Magd. 1770. 8. (Sie iſt vorzüglich gegen die Komödie gerichtet, durch welche man, nach des Verf. Meynung, die Empfindung für erhabene Gegenſtände verliert, blos fleiſchliche und ſinnliche Rührungen erhält, u. ſ. w. Sie veranlaßte eine Menge Schriften, als:) — Beleuchtung der nöthigen Vorſichtigkeitsregeln. — Handlaterne zur Beleuchtung — Acht Verſuchen zur Verbeſſerung der Handlaterne — Erinnerung des Beleuchters an den Handlaternenmacher — und Schreiben über die Lübeckiſchen Streitigkeiten, die ohne ſonderlichen Werth ſind. — In dem 2ten St. des erſten Bandes der Allgemeinen Bibliothek für das Schul- und Erziehungsweſen, werden, in einer beſondern Abhandlung die Schulkomödien vertheidigt. — Ueber den Werth, und zur Berichtigung der Gefühle vom Theater herab, Berl. 1774. 8. von L. Chriſtph. Reiche (Der Verf. will, wie ſchon Baſedow, vom Theater herab, moraliſche Reden gehalten haben.) — Von der wahren Güte der Schauſpiele für beyde Partheyen, von D. Joh. Frdr. Leſſer, Leipz. 1776. 8. (Der Verf. ſchreibt dem Theater blos Vergnügen zu, und dieſes erlaubt er; aber den Nutzen ſpricht er ihm ab, und vergißt alſo, daß ein geſittetes Vergnügen von dem größten Nutzen iſt.) — Unmaßgebliches Gutachten über D. Leſſers Abhandl. Leipz. 1777. 8. (Dem Verf. iſt D. Leſſer zu nachſichtig.) — Brief über das Theater und die Schauſpieler, München 1777. 8. (Enthält unter andern eine Claſſification der Theatergegner, um die Schauſpieler über die Geringſchätzung derſelben zu tröſten.) — Von dem Hauptzweck der dramatiſchen Poeſie, ein Aufſ. von Mich. Hißmann, im December des deutſchen Muſeums, vom J. 1777, gehöret in ſo fern auch hieher, als der Verf. darin zu erweiſen ſucht, daß, wenn die Beförderung der Tugend gleich nicht der erſte, ſie doch der wichtigſte Nebenzweck des Theaters ſeyn müſſe. — Ueber den Werth der Bühne, als gymnaſtiſche Uebung, von G. W. F. von Uttenrodt, Jena 1777. 4. — Ueber die Moralität und Vortheile des Theaters, eine Abhandl. von C. G. Röſſig, bey ſ. Verſuch im muſikal. Drama, Lübeck 1779. 8. (Dieſe Vortheile ſind: Beförderung der Menſchenkenntniß, und die natürlichen Folgen hievon, anſtändiges Vergnügen, Bildung für die Geſellſchaft, u. d. m.) — Was kann eine gute ſtehende Schaubühne eigentlich bewieſen? von Frdr. Schiller, im 1ten Hefte der Thalia. — — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß für und wider das Theater noch manches, gelegentlich, in Vorreden, Gedichten, myſtiſchen Schriften, Predigten, u. d. m. geſagt worden, welches beſonders anzuzeigen, hier nicht der Ort iſt. In der angeführten Schrift, Ueber die Sittlichkeit des Theaters, Halle 1780. 8. iſt vieles davon beygebracht. Ich will nur noch bemerken, daß, unter mehreren, zwey Männer, welchen keine Parthey Einſicht und Frömmigkeit abgeſprochen hat, die HH. Joh. Adolph Schlegel und G. J. Zollikofer, der erſte in ſ. Batteux Th. 1. S. 332. Ausg. von 1770 in der Anm. und der andre in ſ. Betrachtungen über das Uebel in der Welt, S. 122. Leipz. 1777. 8. der Schaubühne haben Gerechtigkeit widerfahren laſſen. — —

Beſondre Sammlungen von dramatiſchen Gedichten ſind ſehr viele vorhanden. Von den dramatiſchen Dichtern der Griechen zwar keine im Original, aber doch in Ueberſetzungen; als in franzöſiſcher Sprache: Theatre des Grecs p. le P. Pierre Brumoy, Par. 1730. 4. 3 B. 1763. 12. 6 B. (Ganz überſetzt ſind darin nur der Oedip, die Electra und der Philoktet des Sophokles, und die Opfernden, Electra, Hippolyt, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris und die Alceſte des Euripides; aus den übrigen Stücken dieſer Dichter, ſo wie des Aeſchylus und Ariſtophanes, hat Brumoy nur kürzere oder längere Auszüge geliefert. Uebrigens ſind Abhandlungen über das griechiſche Theater, über den Urſprung der Tragödie, über die Vergleichung des alten und neuen Theaters, über die griechiſche Komödie, über das Satyrſpiel, ſo wie Auszüge aus den Nachahmungen ſpäterer, beſonders franzöſiſcher, Dichter dabey befindlich. Die Ueberſetzung iſt weder getreu noch ſchön.) Engliſch, von Miß Charl. Lenox, mit mancherley Verbeſſerungen von Johnſon, Orrery, Grainger, u. a. m. erſchien das Werk, Lond. 1760. 4. 3 Bde. und, augmentée de traductions entières des pieces grecques dont il n'exiſte que des extraits dans les edit. preced. p. MM. de Rochefort et du Theil, Par. 1785-1789. 8. 13 Bde. — Wegen Ueberſetzung einzeler Stücke, und der Ueberſetzungen in andre Sprachen, ſ. die Artikel dieſer Dichter. —

Vermiſchte Sammlungen von italieniſchen dramatiſchen Stücken: Bibliot. Teatrale, ſcelta e diſpoſta da Ottav. Diodati . . . Lucca 1762-1773. 8. 12 B. (Jeder Band enthält eine Tragödie, eine Oper, ein original- oder überſetztes Luſtſpiel, u. d. m. Auch ſind Nachrichten von den Verfaſſern und Abhandlungen aller Art dabey befindlich.) — Beſondre Sammlungen von Trauerſpielen ſind, bey dem Art. Trauerſpiel angezeigt. —

Die Sammlungen von ſpaniſchen dramatiſchen Stücken finden ſich bey dem Art. Comödie S. 551. —

Sammlungen von franzöſiſchen Stücken: Theatre françois, Par. 1718. 12. (Wie viel Bände es enthält, weiß ich nicht, da ich es nicht geſehen.) — Theatre franc. contenant les meilleures et les plus nouvelles pieces de Theatre, Par. 1735. 12. 12 B. — Nouv. Theatre françois, Haye 1732-1743. 12. 10 Bde. — Nouveau Theatre franc. depuis 1700-1748. Par. 8. 8 Bde. — Eſprit des Traged. et Tragicomed. depuis l'an 1630 jusqu'à 1761. Par. 1762. 12. 3 Bde. — Theatre françois . . . Par. 1769. 12. 14 B. (Auſſer einer Sammlung derjenigen Stücke, welche ſich auf dem Theater erhalten haben, enthält es auch Nachrichten von ihren Verfaſſern, und vom Theater überhaupt, ſo wie Lebensbeſchr. von Schauſpielern.) — Chef d'oeuvres dramatiques . . . Par. 1773. 4. 1 B. mit K. von Marmontel herausg. mit Abhandlungen über das Syſtem, den Urſprung und Fortgang der dramatiſchen Dichtkunſt, und über das Trauerſpiel, welche Deutſch, unter der Aufſchrift: Ueber die dramatiſche Dichtkunſt, Leipz. 1774. 8. erſchienen. — Rec. des meilleures pieces depuis Rotrou jusqu'à nos jours, Lyon 1781. 8. 6 B. (Die Auswahl der Stücke iſt nicht die beſte.) — Petite Bibliotheque des Theatres, contenant un recueil des meilleures pieces du Theatre françois, tragique, comique, lyrique et bouffon, depuis l'origine des ſpectacles en France jusqu'à nos jours, Par. 1783 u. f. 16. bisjetzt 13 Bde. und überhaupt 63 Bde. (Außer den Stücken ſelbſt, ſind auch Nachrichten von den Verf. und allerhand Beytr. zur Geſchichte des Drama daben befindlich.) — Uebrigens können dergleichen Sammlungen, beſonders aus frühern Zeiten, leicht noch mehrere vorhanden ſeyn. Die von einzeln Gattungen gemachten ſind bey den Art. Comödie, S. 562. Oper, und Operette, — — ſo wie die, aus dem Italieniſchen, Spaniſchen und Engliſchen gemachten Ueberſetzungen ſämmtlicher Stücke [illegible], S. 119. und 171 angezeigt. Aus dem Deutſchen ſind folgende vorhanden: Theatre allemand .. p. M. C. D. Amſterd. 1769. 12. (Gottſcheds ſterbender Cato, Gellerts Betſchweſter und kranke Frau.) — Theatre allemand, ou Rec. des meilleures pieces dramatiques, tant anc. que modernes . . . precédé d'une diſſertation ſur l'origine, les progrès et l'etat actuel de la poeſie theatrale en Allemagne, p. MM. Junker et Liebault, Par. 1772 und 1785. 12. 4 B. — Nouv. Theatre allemand, p. Mr. Friedel, Par. 1782 u. f. 8. 12 B. — —

Sammlungen dramatiſcher, Engliſcher Stücke: Von ältern; The origin of the Engliſh Drama, illuſtrated in its various ſpecies, viz. Myſtery, Morality, Tragedy and Comedy, by ſpecimens from our earlieſt writers . . . by Th. Hawkins, Oxf. 1773. 8. 3 B. (Die Stücke ſind Candlemaſs-day, or the Killing of the children of Iſrael, von J. Parfre, v. J. 1512; Every Man, a Morality; Hycke-Scorner, a Morality; Luſty Juventus, a Morality von R. Weever; Gammer Gurtons Needle, v. J. 1551. A lamentable Tragedy, mixed ful of pleaſant mirth . . of Cambiſes King of Perſia, von Th. Preſton vom J. 1561. The ſpaniſh Tragedy von Th. Kyd vom J. 1590. The love of K. David and fair Bethſabe von G. Peele vom J. 1579. The Tragedy of Soliman and Perſeda vom J. 1599. The Trag. of Ferrex and Porrex vom J. 1561. Suppoſes a Comedy, aus dem Ital. des Arioſt, von G. Gascoigne 1566. Satiro-maſtix or the Untruſſing of the humorous Poet, von Th. Decker, 1602. The return from Parnaſſus, 1606. A pleaſant comedy, Wily beguiled 1606.) — A ſelect collection of old plays . . . Lond. 1744. 8. 12 B. Mit veränderter Ordnung, Weglaſſung einiger, und Aufnahme anderer Stücke, 1780. 8. 12 Bd. (Dieſe letzte Ausgabe enthält Stücke von Joh. Bale, a Trag. manyfeſting the chefe promyſes of God; J. Heywood, The four P's, Rich. Edwards, John Lyly, Rob. Wilmot, Th. Kyd, Chr. Marlow, Th. Decker, J. Marſton, G. Chapman, Cyrill Tourneur, Lew. Machin, G. Wilkins, Ant. Brewer, Th. Middleton, Lud. Barry, J. Webſter, Rob. Tailor, Th. Heywood, J. Cooke, Tomkis, Will. Rowley, Nath. Field, J. Ford, Th. May, Jam. Shirley, Will. Davenant, Th. Nabbes, Th. Randolph, Jaſp. Maine, Will. Habington, Sh. Marmion, J. Suckling, Will. Cartwright, Rich. Broome, Rob. Davenport, Th. Killegrew, Sam. Tuke, G. Digby und eines von Johnſon, Fletcher und Middleton zuſ.) — Six old plays on which Shak. founded his Meaſure for Meaſure, Com. of Errors, Taming the Shrew, K. John, K. Henry IV. and K. Henry V. King Lear. Lond. 1779. 8. 2 B. — Von neuern Stücken: Collection of Plays . . . Lond. 1720. 8. 16 B. — The brittiſh Stage, or Collect. of the beſt modern acting plays, Lond. 1752. 8. 6 B. — Collection of choice plays, Lond. 1755. 12. 5 Bde. — The Beauties of the Engliſh Stage, Lond. 1756.

1756. 8. 3 B. — The engliſh Theatre, conſiſting of 10 Comedies and 10 Traged. Lond. 1760. 12. 8 Bde. — The brittiſh Theatre, or ſelect Works of dramatic Poets, Edinb. 1768. 12. 10 B. 1776. 12. 10 B. — The new engliſh Theatre, trag. and comic. containing the moſt valuable plays, which have been acted on the engliſh Stage, Lond. 1776. 12. 12 B. — Collection of Plays for the Theatre, Lond. 1777. 8. 13 Bde. — New brittiſh Theatre, by Mr. Bell, L. 1778 und 1788. 12. 21 Bde. — Collection of the moſt eſteemed plays and farces, Edinb. 1782. 12. 4 B. — New brittiſh Theatre, conſiſting of 56 Traged. and Comedies, Edinb. 1787. 12. 14 Bde.

Sammlungen von dramatiſchen Deutſchen Stücken. Den Anfang dazu macht immer Joh. Chriſtoph. Gottſcheds deutſche Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten, Leipz. 1740 u. f. 8. 6 B. — Schauſpiele, welche auf der Schönemanniſchen Schaubühne aufgeführt worden, Frkf. und Leipz. 1748 u. f. 8. 6 Th. (Sie beſtehn größtentheils aus Ueberſ.) und Joh. Frdr. Schönemanns neue Sammlung von Schauſpielen, Hamb. und Roſtok 1754-1763. 8. 3 B. — Die deutſche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuern Muſtern, Wien 1749-1764. 8. 12 B. Um die Reihe nicht zu unterbrechen, will ich gleich die folgenden Sammlungen für dieſe Bühne folgen laſſen, als 2) Neue Sammlung von Schauſp. welche zu Wien aufgeführet worden, Wien 1764-1768. 8. 12 Th. 3) Neues Theater von Wien ... W. 1769. 8. 8 Th. 4) Neue Schauſp. aufgef. auf dem K. K. Theater, Preßb. 1772-1775. 8. 12 Th. 5) Neues Wiener Theater, W. 1775-1777. 8. 6 Th. 6) K.K. Nationaltheater, Wien 1778-1781. 8. 6 Th. 7) K.K. National Hoftheater, W. 1782-1785. 8. 6 Th. — Theater der Deutſchen, Berl. und Königsb. 1768-1783. 8. 20 Th. und als Fortſetzung davon: Neues Theater der Deutſchen, Königsb. 1783. 8. 2 Th. (Die Auswahl iſt wohl nicht immer die glücklichſte.) — Neueſte Sammlung von Theaterſtücken, Frankf. 1775 u. f. 8. 5 Bde. — Neue Schauſp. aufgef. auf dem Theater zu München, Augsb. 1775-1786. 8. 12 Th. und eine Fortſetzung 1787-1790. 8. 4 Th. — Sammlung neuer Originalſtücke für das deutſche Theater, Berl. 1777-1778. 8. 2 B. — Hamburgiſches Theater, Hamb. 1776 u. f. 8. 4 B. (Eine der beſten Sammlungen) und Samml. von Schauſpielen für das Hamburgiſche Theater, von Schröder, Schwerin 1790. 8. 1ter Th. — Geſammelte Schauſpiele für das deutſche Theater, Frkf. 1779 u. f. 8. 4 Th. — Sammlung der neueſten und beſten Schauſpiele, Maynz 1788-1789. 8. 6 Bde. — — Die, aus dem Franzöſiſchen und Engliſchen überſetzten Sammlungen von Schauſpielen ſind, bey dem Art. Komödie, S. 564 und 571 angezeigt. — —

## Dreyklang.

### (Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet im Grunde jeden aus drey verſchiedenen Intervallen beſtehenden Accord; aber den Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeſchränkt, in denen die drey vornehmſten conſonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen. Einige nennen dieſen Accord den harmoniſchen Dreyklang; aber auch ohne dieſes Beywort bezeichnet man insgemein den aus bemeldeten drey Hauptconſonanzen beſtehenden Accord, blos mit dem Namen Dreyklang.

Dieſer Dreyklang iſt von dreyerley Art: a der groſſe *) oder harte, da der Octav und der reinen Quinte die groſſe Terz beygefügt wird; b der kleine oder weiche, in dem bey jenen Intervallen die kleine Terz ſteht; und c der verminderte, in welchem zu

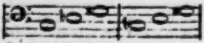
---

*) Dieſe drey Arten des Dreyklanges ſind in der am Ende dieſes Artikels ſtehenden Tabelle mit a, b, c, bezeichnet.

zu der Octav und der kleinen Terz die kleine Quinte genommen wird.

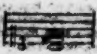
Der erſte beſtimmt die große oder harte Tonart *), der zweyte die kleine oder weiche, der dritte aber beſtimmt keine beſondere Tonart, weil er keine ihm zugehörige beſondere diatoniſche Tonleiter hat, wie die beyden andern. Er würde ſeine beſondere Tonleiter haben, wenn man in den diatoniſchen Tonleitern der ſieben Haupttöne, die noch fehlende Conſonanz 6:7 oder die kleinſte Terz einführen wollte. Es iſt ſchon im Artikel Conſonanz angemerkt worden, daß dieſe kleinſte Terz von den beſten unter den neuen Harmoniſten für eine Conſonanz gehalten werde. Hätte man ſie noch in das Syſtem aufgenommen, ſo würde zwiſchen A und B noch eine Sayte hinzugekommen ſeyn, die wir mit *B bezeichnen wollen, die gegen G eine verminderte Terz ausgemacht haben, wie in dem [illegible]-Syſtem, das im Artikel Conſonanz **) ſtehet, zu ſehen iſt. Alsdenn wäre der Accord E, G, *B, der verminderte Dreyklang. Dieſem Dreyklang kommt in unſrer diatoniſchen Tonleiter jeder Dreyklang auf der Septime der harten Tonarten und auf der Secunde der weichen, ſehr nahe. Daher der Accord H, d, f, würklich für den verminderten Dreyklang zu halten iſt, weil die Terz d-f, $\frac{27}{32}$, von der verminderten Terz $\frac{6}{7}$ nur um $\frac{63}{64}$ unterſchieden iſt. Da aber von dieſem Dreyklang in einem beſondern Artikel geſprochen wird ***), ſo ſind hier nur die beyden erſteren in Betrachtung zu ziehen.

Einige Tonlehrer halten alle Accorde, deren Intervalle die Namen der Terzen und Quinten tragen, für harmoniſche Dreyklänge: nach ihrer Meinung wäre alſo auch der Accord C-E-Gis ein Dreyklang. Da aber die übermäßige Quinte C-Gis offenbar diſſonirt, ſo kann man dergleichen Accorde keinesweges zu den Dreyklängen rechnen. Denn wenn es auf die Namen oder auf das Linien-Syſtem ankäme, ſo müßte man auch folgende und noch andre dergleichen Accorde

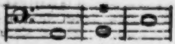


für Dreyklänge halten.

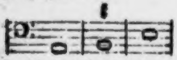
Es geht auch nicht an, die kleine Quinte, ob ſie gleich in dem verminderten Dreyklang mit der kleinen Terz conſonirend iſt, mit der großen Terz in einen Dreyklang zu verbinden.



Die eine oder andre dieſer über einander liegenden Terzen iſt immer aus einer andern Tonleiter, als die, aus welcher man ſpielt. So gehört in dem angeführten Accord der Ton Dis zu E dur, in welcher Tonart der Ton F nicht ſtatt hat. Dieſes fühlen alle geübte Spieler, die deßwegen, ſo oft die große Terz zufällig über der Baßnote ſteht, allemal die reine Quinte dazu nehmen, wenn ſie gleich durch kein Zeichen dazu eingeladen werden. Wo dieſer Gang vorkommt,



da nimmt jeder geübte Spieler die rechte Quinte, als wenn der Baß alſo bezeichnet wäre:



Alſo giebt es außer den drey angezeigten Arten des Dreyklanges keine andre, die man für conſonirend halten könnte.

---

*) S. Tonart.

**) S. 174.

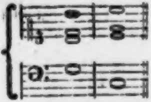
***) S. Verminderter Dreyklang.

Es iſt ſchon an einem andern Ort *) angemerkt worden, daß unter allen dreyſtimmigen Accorden der Dreyklang die vollkommenſte Harmonie habe. Daraus folget, daß in der großen Tonart die gröſte Befriedigung des Gehöres im großen Dreyklang, in der weichen Tonart aber im weichen Dreyklang zu finden ſey. Hieraus läßt ſich der Gebrauch des Dreyklanges beſtimmen.

Er ſchiket ſich 1) beym Anfang eines jeden Tonſtüks, und zwar auf der Tonica deſſelben; denn dadurch wird das Gehör ſogleich von dem Hauptton und der Tonart des Stüks eingenommen, weil man nicht nur die drey weſentlichen Töne deſſelben würklich höret, ſondern auch undeutlich von jedem Ton die Quinte vernimmt, wodurch ſchon fünf Töne der ganzen Tonleiter dem Gehör eingeprägt werden. 2) Beym Ende des Stüks; weil auf dieſer Harmonie die gröſte Ruhe iſt, folglich das Gehör beym Eintritt des Dreyklanges ſo befriediget wird, daß es weiter nichts zu vernehmen verlangt. 3) Beym Anfang einer neuen Periode, wenn man in einen Nebenton ausgewichen iſt; damit die Tonleiter dieſes Tones dem Gehör eingeprägt werde; und 4) beym Schluß eines Hauptabſchnittes; weil durch die Ruhe, die das Ohr im Dreyklang empfindet, das Ende eines ſolchen Abſchnitts dadurch fühlbar wird.

Der Dreyklang hat nicht nothwendig alle ſeine drey Conſonanzen bey ſich; die Terz allein iſt ihm unentbehrlich, weil ſie die Tonart beſtimmt; von den beyden andern Intervallen kann eines weggelaſſen, und dafür ein andres verdoppelt werden. Dieſes wird ſogar bisweilen zu Vermeidung der auf einander folgenden verbotenen Quinten und Octaven nothwendig. Demnach erſcheinet der Dreyklang bisweilen ohne Quinte mit zwey Terzen d *), oder mit zwey Octaven e, oder ohne Octave mit verdoppelter Terz f, oder mit verdoppelter Quinte g.

Es iſt aber bey beſondern Fällen keinesweges gleichgültig, welches von den Intervallen ſoll verdoppelt werden. Man hat dabey Behutſamkeit nöthig, um nicht auf verbotene Fortſchreitungen zu fallen. So kann man die große Terz auf der Dominante des Tones, darinn man iſt, nicht verdoppeln. Denn da ſie das Subſemitonium des Tones iſt, der im nächſten Accord angeſchlagen wird, folglich über ſich treten muß, ſo würden durch dieſe Verdopplung verbotene Octaven entſtehen, wie an dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Aus eben dieſem Grunde geht es ſelten an, daß eine zufällig vorkommende große Terz, welche über dem Baß mit x angedeutet wird, kann verdoppelt werden; denn dieſe zufällig eintretende Terz iſt das Subſemitonium eines neuen Tones, in den man ausweichen will, und würde alſo durch ihre Verdoppelung die ſchon erwähnte verbotene Fortſchreitung verurſachen.

Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechſelung; denn man

---

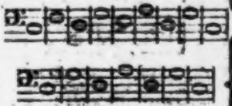
*) S. Accord S. 19 f.

*) S. die Tabelle.

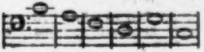
kann, ohne daß er ſeine conſonirende Harmonie verlieret, ſo wol die Terz, als die Quinte deſſelben in den Baß ſetzen. Im erſten Fall entſtehen die Sextenaccorde h, i, k, *) und im andern die conſonirenden Quart-Sextenaccorde, l, m, n.

Von dem Gebrauch dieſer Accorde wird in ihren beſondern Artikeln geſprochen.

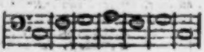
Da der Dreyklang eine befriedigende Harmonie empfinden läßt, ſo wird das Gehör von ihm auf nichts anders geleitet, folglich kann man von dem Dreyklang ohne Behutſamkeit auf andre Accorde fortſchreiten. Schreitet man aber von einem Dreyklang auf einen andern fort, ſo iſt es eben ſo viel, als wenn man lauter Schlüſſe oder Cadenzen machte, wenn man gleich immer in demſelben Ton bliebe, weil auf jedem Accord ein Ruhepunkt iſt. Solche Folgen von Schlüſſen kann man erhalten, wenn man durch Quarten und Quinten herauffſteigt und fällt. Als:



Allein dergleichen Fortſchreitungen können ſelten nützlich ſeyn, weil ſie gar zu einförmig ſind. Man kann aber, um die Ruhepunkte nicht allzu merklich zu machen, auch Terzenweiſe zurück gehen. Denn folgende Fortſchreitungen ſind gut:



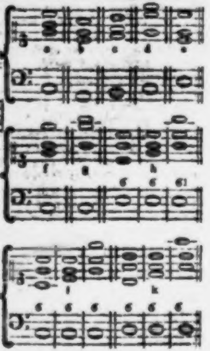
Wenn man von einem Accord von fallender Terz überſpringt, ſo kann folgende Fortſchreitung entſtehen:



Auf dieſe Weiſe kann man mit Accorden bisweilen ſtufenweiſe in die Höhe kommen.

Mit zwey hintereinander folgenden Accorden um eine große Terz zu ſteigen, hat für das Gehör etwas hartes. Hierüber aber, ſo wie von der Fortſchreitung in einerley Ton überhaupt, wird an einem andern Orte geſprochen *).

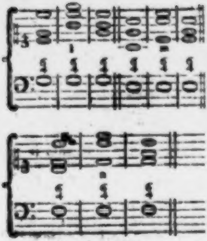
## Tabelle der Dreyklänge, und der daher entſtehenden conſonirenden Accorde.



---

*) S. die Tabelle.

*) S. Fortſchreitung.



◆ ◆

Von dem harmoniſchen Dreyklange handelt, unter andern, J. A. Scheibe, im 1ten Theile ſeines Werkes, Ueber die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773. 4.

## Dreyſchlitz.

(Baukunſt.)

Eine Zierrath an dem Fries der doriſchen Gebälke *). Es iſt zu vermuthen, daß in den älteſten Zeiten der Fries nichts anders geweſen iſt, als der Raum zwiſchen dem Unterbalken und dem Kranz, den zum Theil die Köpfe der Querbalken, zum Theil der leere Raum zwiſchen denſelben eingenommen haben. Von dieſen Balkenköpfen ſind die Dreyſchlitze oder Triglyphen entſtanden, und geblieben, nachdem der Zwiſchenraum ausgemauret worden.

Vermuthlich hat man, wie einige berichten, in die Balkenköpfe blos darum ſenkrecht herunter gehende Schlitze gemacht, damit das Waſſer deſto leichter davon ablaufe und ſich nicht in die Balken ziehe. Denn wenn es eine bloße Zierrath wäre, ſo iſt zu vermuthen, daß man auf etwas anders gefallen ſeyn würde, wie man denn noch jetzo an alten hölzernen Häuſern die Balkenköpfe mit Roſen und anderm Schnitzwerk verziert findet. Die unter den Triglyphen ſtehenden oder hangenden Tropfen ſcheinen es noch mehr zu beſtätigen. Man findet ſchon die Spuhren der Dreyſchlitze, ſowol als der Verzierungen der Zwiſchentiefen, in einem ſehr alten Gebälke in Amara, welches das alte Taeryra iſt.

Urſprünglich ſind alſo die Dreyſchlitze Balkenköpfe, welche mit drey gerade herunterlaufenden prismatiſchen Schlitzen vertieft ſind. Man hat nachher, da ſowol die Balkenköpfe, als der leere Raum dazwiſchen, mit Steinen bedekt und zugeſetzt worden, die Dreyſchlitze und Zwiſchentiefen, als Zierrathen des Frieſes beybehalten. Allein es läßt ſich nicht ſagen, warum in keiner andern Ordnung eine Spuhr der Balkenköpfe übrig geblieben ſey. So viel iſt aber gewiß, daß dadurch die doriſche Ordnung überhaupt ein gutes Anſehen bekömmt, und daß die Dreyſchlitze und die darunter hängenden Tropfen, als die einfacheſten geſchnitzten Zierrathen dem Gebälke ein gutes Anſehen geben.

Die griechiſchen Baumeiſter haben, um dem Fries mehrere Mannigfaltigkeit zu geben, die Dreyſchlitze in ihren Verhältniſſen von den Zwiſchentiefen unterſchieden. Dieſen haben ſie die Form eines gleichſeitigen rechtwinklichten Vierecks gegeben, da ſie die Dreyſchlitze etwas höher, als breit gemacht. Vitruvius giebt dieſes als eine nothwendige Regel, daß ihre Höhe zu der Breite ſich wie 3 zu 2 verhalten, dieſe aber 1 Model ſeyn müſſe. Allein dieſe Regel iſt von keiner Nothwendigkeit. Alle Verhält-

---

*) S. die Figuren in den Artikeln, Doriſch und Gebälke.

hältniſſe können ſtatt haben, wenn ſie nur gröſſer als 2 : 1, und kleiner als 6 : 5 ſind. Es iſt kaum zu begreifen, wie die Hochachtung für die griechiſchen Verhältniſſe, auch da, wo ſie die Natur nicht zum Grunde haben, ſo viel neuere Baumeiſter hat zwingen können, das ſo ſehr unbequeme Verhältniß des Vitruvius beyzubehalten, das ſich, wie wir bald ſehen werden, zu ſo wenig Säulenweiten ſchiket. Goldmann verwirft daher dieſe Einſchränkung, die Vignola, Palladio und Scamozzi beybehalten haben, mit Recht.

Das Vitruviſche Verhältniß iſt darinn unbequem, daß man die Triglyphen in den Säulenweiten von 4, 6, 7 und 8 Modeln, nicht mitten auf jede Säule bringen kann, welches doch in einer der weſentlichſten Regeln der Baukunſt gegründet iſt. Denn es iſt ein beleidigender Fehler, wenn ein Balken nicht mitten auf die Säulen oder Pfeiler trifft. Sezet man die Säulen unter den erſten und dritten Dreyſchliz, ſo wird die Säulenweite von fünf Modeln; ſezet man ſie aber immer unter den fünften Dreyſchliz, ſo wird die Säulenweite von zehen Modeln; und von funfzehen, wenn man immer unter den ſiebenten Dreyſchliz eine Säule ſezet. Mithin können in der doriſchen Ordnung nur drey Säulenweiten, nämlich von fünf, zehen und funfzehn Modeln ſtatt haben, welches die Bogenſtellungen ſehr ungeſchikt macht.

Dieſer Unbequemlichkeit abzuhelfen hat Goldmann verſchiedene Verhältniſſe angenommen. Erſtlich behält er die Vitruviſchen für die bemeldeten Säulenweiten; hernach rechnet er ein ander Gebälke aus, darinn die Dreyſchlitze etwas kleiner ſind, dieſes ſchiket ſich auf die Säulenweiten von 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 Model; endlich hat er noch ein ander Gebälke, wo die Höhe der Dreyſchlitze zur Breite ſich verhält, wie 4 zu 3. Dieſes ſchiket ſich auf ſieben Model Säulenweite. Durch dieſe weiſe Abweichung von einer ohnedem gar nicht nothwendigen Regel, hat Goldmann ſo viel erhalten, daß er die doriſche Ordnung überall anbringen kann, und der ſo ſehr mühſamen Verſezung der Fehler, die andern Baumeiſtern ſo ſauer wird, ſo bald ſie von den drey Vitruviſchen Säulenweiten abgehen müſſen, überhoben iſt.

Die Erhöhung zwiſchen den Schlitzen wird der Steg genennt, und einige nennen den kleinen Riemen an dem obern Theil der Dreyſchlitze, ſein Capiteel.

## Dreyſtimmig.

### (Muſik.)

Ein Tonſtük iſt dreyſtimmig, wenn darinn drey verſchiedene Stimmen ſind, deren jede ihren eigenen Gang hat. Denn ein Geſang durch mehrere Stimmen oder Inſtrumente, die denſelben Gang oder dieſelbe Melodie haben, vorgetragen, wird nur für einſtimmig gehalten. Die drey Stimmen gehen entweder durch das ganze Stük, oder kommen nur in einzeln Theilen oder Gängen deſſelben vor: auch findet ſich dieſer Unterſchied, daß die drey Stimmen entweder alle Hauptſtimmen ſind, oder es ſind nur zwey Hauptſtimmen, die dritte aber ein blos begleitender Baß; oder es iſt nur eine Hauptſtimme, mit dem begleitenden Baß und einer zur Ausfüllung dienenden Mittelſtimme.

Im erſten Fall bekommt das Stük den Namen des Trio, worüber der beſondre Artikel nachzuſehen iſt: im andern Fall wird das Stük eine Gattung des Duets, wo zwey Hauptſtimmen mit einem begleitenden Baſſe, der keine Melodie hat, vervorkommen. Weil dieſe Stüke ſo gemacht ſeyn müſſen *), daß der Baß auch davon weg bleiben kann, ſo werden ſie, ihrer dreyſtimmigen Beſchaffenheit ungeachtet, Duette genennt.

Von dem dreyſtimmigen Saz iſt überhaupt anzumerken, daß die Regeln der Harmonie dabey auf das ſtrengſte müſſen beobachtet werden, weil bey den wenigen Stimmen jeder Anſtoß gegen die Regeln empfindlich wird, da in vielſtimmigen Sachen, kleinere Fehler durch die Menge der Stimmen oft bedekt werden. Ein einziges Stük, wenn es auch nur ein Choral wäre, durchaus dreyſtimmig ohne Fehler zu ſezen, erfodert ſchon einen ganz geübten Sezer, dem auch die kleineſten Regeln des reinen Sazes völlig geläufig ſind.

## Druker.

(Mahlerey.)

So nennen die Mahler gewiſſe Pinſelſtriche von ſtarken und ganzen Farben, auf den nächſten oder vorderſten Gegenſtänden des Gemähldes, wodurch die Haltung dieſer Gegenſtände bisweilen ihre Vollkommenheit erreicht. Sie werden ſo genennt, weil ſie die andern Gegenſtände gleichſam zurük druken, indem ſie den, worauf ſie angebracht ſind, dem Auge näher zu bringen ſcheinen.

Es geſchieht oft, daß ein einziger Pinſelſtrich einem Gegenſtand auf dem erſten oder zweyten Grund des Gemähldes ſeine wahre Haltung giebt, die mit allem möglichen Fleiß des Colorits nicht iſt erhalten worden, ſo lange dieſer glükliche Druker gefehlt hat. Seine Kraft ſcheinet etwas zauberiſches zu haben. Allein um zu begreifen, wie in Gemählden, die von einem einzigen beſtimmt einfallenden Licht erleuchtet werden, die Haupthaltung von ſolchen einzelnen Pinſelſtrichen abhangen kann, darf man nur verſchiedene auf einem Tiſche liegende Gruppen von allerhand Gegenſtänden, die nur von einem angeſtekten Lichte erleuchtet werden, genau betrachten. Man wird allemal finden, daß die nächſten durch kleine vorzüglich helle Stellen dem Auge ihre Nähe empfinden laſſen. Je weiter ein Gegenſtand entfernt iſt, je weniger hat er ſolche Lichter oder Schatten. An einem weit entfernten Baum iſt die ganze Krone nur eine einzige an Farbe gleichförmige und alſo auch flache Maſſe; ganz nahe zeiget er hier und da vorzüglich helle und auch vorzüglich dunkele Stellen, und ſo iſt es mit allen Gegenſtänden. Die Druker ſind alſo dieſe einzeln vorzüglich lebhaften Stellen, da die eigenthümliche Farbe des Körpers merklich höher, als an andern Stellen iſt, oder wo ein Theil des auffallenden Lichts, wie in einen Brennpunkt geſammelt, die eigenthümliche Farbe ganz verdrängt und die Stellen ganz weiß macht.

## Duet.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, das aus zwey concertirenden Hauptſtimmen beſteht, es ſey, daß ſie würklich ganz allein gehört werden, oder daß ſie einen Baß und Mittelſtimmen zur Begleitung haben; denn in dieſem Fall werden die begleitenden Stimmen nicht mitgerechnet, weil die Hauptſtimmen ſo beſchaffen ſeyn müſſen, daß ſie eine völlige Reinigkeit und Vollſtändigkeit der Harmonie haben, wenn alle begleitende Stimmen weggelaſſen werden.

Man hat zwey Arten des Duets, die merklich von einander unterſchieden ſind. Die eine Art beſteht blos aus zwey Hauptſtimmen; ohne alle Beglei-

---

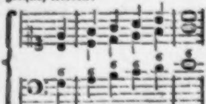
*) S. Duet.

Begleitung: dieſe nennen die Tonlehrer insgemein Bicinia: die andre Art hat zwar auch nur zwey Hauptſtimmen, aber dieſe haben eine oder mehrere Stimmen zur Begleitung, ſo daß der Saz bisweilen vier, fünf und mehrſtimmig darinn vorkommt. Von dieſer Art ſind die Duette in der Oper, wo außer einem begleitenden Baſſe noch verſchiedene Mittelſtimmen zur Begleitung vorkommen.

Die erſte Art kann entweder für einerley, oder für verſchiedene Stimmen und Inſtrumente verfertiget werden, als für zwey Diſcantſtimmen, für zwey Violinen, für zwey Flöten u. ſ. f. oder für eine Diſcant- und eine Tenorſtimme, für eine Flöte und eine Violin u. ſ. w. Nur muß bey der Verſchiedenheit der Stimmen oder Inſtrumente dieſes in Acht genommen werden, daß ſie in Anſehung der Höhe nicht zu weit auseinander ſeyn, als wie z. B. eine Baßſtimme und eine Diſcantſtimme ſeyn würden; denn dadurch würde die Harmonie zu ſehr zerſtreut werden, die Stimmen würden zu ſehr gegen einander abſtechen, und eine würde die andre verdunkeln. Dieſe Art erfodert einen überaus reinen und dabey harmoniereichen Saz, der ſo beſchaffen ſeyn muß, daß ohne Zwang nicht einmal eine dritte begleitende Stimme dazu könnte angebracht werden. Wenn der Saz in ſeiner höchſten Vollkommenheit dabey beobachtet worden, ſo muß das Gehör durchaus ſo befriediget werden, daß ihm nirgend weder ein dritter Ton, noch ein Fundament zur Unterſtüzung der obern Stimmen, dabey einfallen könnte. Dergleichen Tonſtüke ſind alſo nur den größteſten Tonſezern zu überlaſſen, die alle Geheimniſſe der reinen Harmonie völlig beſizen.

Die andre Art iſt die, welche überall aus den Opern bekannt iſt. Zwey Sänger ſingen bald wechſelsweiſe einer nach dem andern, bald beyde zugleich, ähnliche Melodien, welche von einem beſtändigen Baß und von verſchiedenen Mittelſtimmen begleitet werden.

Beyde Arten der Duette kommen darinn überein, daß beyde darinn vorkommende Stimmen Hauptſtimmen ſind, und keine über die andre herrſche; daß bald die eine, bald die andre eine Zeitlang ſich allein hören läßt, hernach aber beyde zugleich, jede aber in ihrem beſondern Gang. Hieraus entſteht in beyden Arten die Nothwendigkeit, daß das Duet fugenmäßig und völlig nach der Kunſt des doppelten Contrapunkts geſezt ſeyn müſſen, damit beyde Melodien bey der Einheit des Charakters eine ſchöne Mannigfaltigkeit haben. Und wiewol die erſten Art, die ohne Begleitung iſt, vorzüglich die ganze Harmonie in zwey Stimmen zuſammen faßt: ſo muß auch die andre Art ſo bearbeitet ſeyn, daß der Baß und die Mittelſtimmen davon wegbleiben können, ohne daß die Harmonie mangelhaft werde. Denn die beyden concertirenden Stimmen nehmen ſich doch vor den begleitenden ſo ſehr aus, daß das Gehör ſich damit hauptſächlich beſchäfftiget. Sollten alſo die beyden Hauptſtimmen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie zur Reinigkeit der Harmonie einer dritten Stimme bedürften, ſo würde das Fehlerhafte gar zu fühlbar werden, wenn das Gehör ſich, wie es allemal geſchieht, vorzüglich mit den beyden Hauptſtimmen beſchäfftigte. Dieſes wird durch folgendes Beyſpiel begreiflich werden:



Dieſer Saz hat ſo, wie er hier ſteht, nichts gegen die gute Harmonie; inzwiſchen könnte man ein Duet nicht nach dieſer Art ſezen; denn wenn man den Baß wegließe, ſo würden die beyden obern Stimmen in Quarten gegen einander ſtehen, und ſehr unangenehm werden.

Man muß alſo bey ſolchen Duetten auch ohne Rükſicht auf die Umkehrung der Stimmen, die Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave vor Augen haben; weil nur dadurch die beyden Hauptſtimmen auch ohne den Baß ihre harmoniſche Richtigkeit bekommen. Deßwegen iſt das Duet allemal ein Werk, das nur der Sezer unternehmen kann, der ein vollkommener Harmoniſt iſt, und ſowol die Kunſt der Fugen und Nachahmungen, als des doppelten Contrapunkts in ſeiner Gewalt hat. Zwey ſchöne Melodien, deren jede ihren eigenen richtigen Ausdruk, ihre eigenen Verzierungen hat, ſo zu vereinigen, daß keine die andre verdunkelt, dies iſt der Gipfel der Kunſt: wer darinn ſtark iſt, wie ein Händel oder Graun, der kann mit Recht auf dem oberſten Rang der Tonſezer ſeinen Plaz nehmen.

Da in der heutigen Muſik die Duette von zwey Singſtimmen, ſowol in Cantaten, als in dem Drama, die wichtigſten und lieblichſten Tonſtüke ſind, ſo verdienen ſie auch eine vorzügliche Betrachtung der Critik. Rouſſeau hat mit Einſicht und Geſchmak davon geſchrieben *), und verdienet von Dichtern und Tonſezern über dieſe Materie nachgeſchlagen zu werden.

Dem erſten Anſchein nach hält man es für ganz unnatürlich, daß zwey Perſonen zugleich eine Zeitlang ihre Empfindungen gegen einander äußern, ohne daß die eine auf die andre Achtung giebet. Am wenigſten ſcheinet dieſes ſich für handelnde Perſonen von hohem Rang zu ſchiken, wie ſie in der Oper insgemein ſind. Indeſſen giebt es doch Fälle, wo die Leidenſchaften, beſonders die von zärtlicher Art, die Gemüther dergeſtalt hinreißen, daß eine ſo überfließende und vom Anſtand ungehemmte Aeußerung derſelben, wie ſie im Duette vorkommt, ganz natürlich wird; wenn nur der Dichter dieſe Fälle natürlich genug vorſtellt, und der Tonſezer dieſelben als ein Mann von feinem Geſchmak behandelt. Man kann ſich auf die Empfindung aller Menſchen berufen, die in verſchiedenen berliniſchen Opern, wo der Dichter nur einigermaßen natürlich geweſen iſt, die reizenden Duette unſers Grauns gehört haben, um zu behaupten, daß nichts ſo tief in das Innerſte der Empfindungen eindringt, als ein gutes Duet.

Der Dichter muß das Duet mit großer Behutſamkeit und nur in ſolchen Umſtänden der Handlung anbringen, wo natürlicher Weiſe die Empfindungen zwey handelnder Perſonen auf einen Grad ſteigen, der an den Wahnwiz gränzet. In ſolchen Umſtänden wird es natürlich, daß die Empfindung ſich abwechſelnd, bald durch wenig ſchwärmeriſche Worte, bald blos durch unartikulirte Töne, bald nur durch die nachdrüklichſten Gebehrden äußere; daß von zwey Perſonen, die ein Gegenſtand außer ſich geſezt hat, bald die eine, bald die andre, bald beyde zugleich ausbrechen; aber immer kurz und oft nur in ein paar Sylben. Alſo muß das Duet keine zuſammenhangenden Säze der Rede, ſondern abgebrochene kurze Reden in unvollſtändigen Säzen, und abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Perſonen, enthalten. Nicht jede ſtarke Leidenſchaft erlaubt dieſe Behandlung. Die von der zärtlichen Art, die einen klagenden Ton annehmen, ſchiken

*) Diction. de Musique Art. Duo

ſchiken ſich dazu am beſten. Es iſt aber nöthig, daß jede der beyden Perſonen die Leidenſchaft auf eine ihr und ihrem Charakter eigene Art empfinde, damit die beyden Stimmen ſich hinlänglich gegen einander auszeichnen.

Wenn der Dichter das Duet, als ein Mann von Geſchmak angebracht und vorgetragen hat, ſo wird dem Tonſezer zwar ſeine Arbeit erleichtert: aber dennoch hat ſein Genie die glüklichſte Stunde dazu nöthig. Er muß ſich den Gemüthszuſtand jeder der beyden Perſonen lebhaft vorſtellen, und dann kurze melodiſche Säze finden, die ſich für beyde zugleich paſſen, die zu der contrapunktiſchen Umkehrung, und zu der fugenmäßigen Nachahmung ſchiklich ſind. Erſt läßt er jede Perſon allein ſingen; die zweyte Stimme muß einen andern Geſang haben, als die erſte, und dennoch muß dieſes der Einheit des Geſanges nicht ſchaden; denn nun befällt die Leidenſchaft beyde zugleich, und abwechſelnd wird ſie jezt in der einen, dann in der andern, ſtärker.

Alles, was die Kunſt der Fuge, der Nachahmungen, des doppelten Contrapunkts und des Canons ſchweres hat, iſt kaum noch hinreichend, dem Tonſezer aus allen Schwierigkeiten, die er dabey vor ſich findet, heraus zu helfen. Wer das höchſte und glüklichſte Genie zur Muſik in allen einzeln dazu gehörigen Theilen bewundern will, der ſtudire nur die Duette unſers Grauns, wodurch er die unempfindlichſten Seelen außer ſich geſezt hat. Es würde ein unerſezlicher Verluſt für die Kunſt ſeyn, wenn dieſe entzükende Duette ſollten verlohren gehen; und doch iſt die Gefahr dieſes Verluſts vorhanden, ſo lange ſie nicht durch den Druk vervielfältiget und ausgebreitet werden. Deutſchland kann damit allein gegen alle andere Nationen aufſtreiten, um den Vorzug in der Muſik zu behaupten: aber eben dieſer Vorzug kann ihm durch die Achtloſigkeit für die Erhaltung und Ausbreitung dieſer himmliſchen Geſänge zur größten Schande gereichen.

◆ ◆

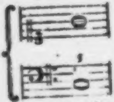
Clavierduette, von J. C. Bach, Schafrath, Krebs, u. a. m.; Violinduette, von le Clair, Förſter, Telemann, Perwich, Jonnet, Cardonne, L. Hofmann; Flötenduette, Telemann, Graun, Quanz, Wolf. — Auch hat Hr. Hiller, u. a. m. Sammlungen von Arien, Liedern und Duetten für das Clavier, aus den neueſten Opern und Operetten, herausgegeben.

## Duodecime.

(Muſik.)

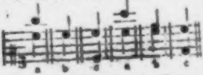
Bedeutet ein Intervall, deſſen beyde Töne um zwölf diatoniſche Stuffen von einander abſtehen; als C - g. Das Verhältniß der beyden Sayten iſt wie 1 zu ⅓. Der höhere Ton iſt alſo die Octave der Quinte des Grundtones. Es iſt im Artikel Harmonie angemerkt worden, daß der Klang einer reinen Sayte aus vielen einzelnen Klängen zuſammengeſezt ſey, von welchen die Duodecime des Grundtones in der Klarheit oder Vernehmlichkeit der dritte iſt.

Insgemein wird dieſes, nach der Art aller zuſammengeſezten Intervalle, mit der Quinte verwechſelt, und bekommt den Namen der Quinte: alſo nennt man in dieſem Beyſpiel



den obern Ton, der eigentlich die Duodecime des unterſten iſt, eine

Quinte. Nur in dem doppelten Contrapunkt laſſen ſich dieſe beyden Intervalle nicht verwechſeln, weil bey der Umkehrung der Stimmen, der Contrapunkt der Duodecime, die Stimme zuerſt in die Quinte, und von da wieder in die Octave verſetzt; was im Contrapunkt der Quinte, bey der Umkehrung zum Uniſonus, zur Secunde u. ſ. f. wird, das wird im Contrapunkt der Duodecime zur Octave, zur Septime u. ſ. f. wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Die beyden Stimmen, die mit a, a, bezeichnet ſind, ſtehen bey b, b, im Contrapunkt der Quinte, bey c, c, aber im Contrapunkt der Duodecime.

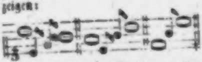
## Durchgang.

(Muſik.)

Bedeutet eigentlich die Art, von einem Ton auf den andern dergeſtalt zu kommen, daß man zwiſchen beyden noch einen mittlern Ton hören läßt, der gleichſam die Stufe iſt, durch welche man von dem einen zum andern auf- oder abſteiget. Wenn man nach C will E hören laſſen, und durch den Ton D nach E heraufſteiget, ſo wird der Ton D als im Durchgang angegeben betrachtet, und daher ein durchgehender Ton, und in Noten eine durchgehende Note genennt.

Wenn man in einem Geſang alle durchgehende Töne wegließe; ſo müßten die übrigen einen regelmäßigen und guten Geſang ausmachen; alſo ſind alle im Durchgang vorkommende Töne zufällige Töne, die daſeyn oder wegbleiben können, ohne in der Hauptſache, weder in Abſicht auf die Melodie noch auf die Harmonie, eine Aendrung zu machen.

Die durchgehenden Töne dienen 1) zur Erleichterung des Ueberganges von einem Haupttone zum andern. Denn da man im Singen die conſonirenden Intervalle leichter als diſſonirende trifft, ſo kann man jene als Durchgänge zu dieſen anſehen, wie folgende Beyſpiele zeigen:

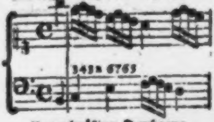


2) zu einer engern Verbindung der Haupttöne, wodurch oft der Geſang etwas gemilderter wird, wenn er ſtufenweiſe, als wenn er ſprungweiſe fortgeht; 3) dienen ſie auch zu allerhand artigen melismatiſchen Auszierungen, welche überall, wo der Geſang nicht ernſthaft, ſondern lieblich und etwas ſchwatzhaft ſeyn ſoll, der Melodie die größte Annehmlichkeit geben.

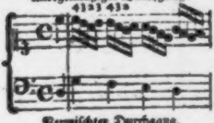
Aus dieſen Gründen kommen überall in der figurirten Muſik in den obern Stimmen, auch bisweilen im Baſſe, durchgehende Töne vor, die man in Anſehung der Harmonie nicht in Rechnung bringt. Sollen ſie aber die Harmonie nicht verderben, ſo müſſen ſie auch ſchnell durchgehen, damit das Ohr nicht Zeit habe, ihr Diſſoniren gegen die Grundtöne zu bemerken. Alſo müſſen ſie in langſamer Bewegung wenigſtens Achteltöne ſeyn, in geſchwinder aber können auch Vierteltöne durchgehen. In begleitenden Bäſſen können die durchgehenden Töne nicht als Auszierungen angebracht werden, hingegen dienen ſie da, um in zweifelhaften Fällen das Gefühl des Tones, darinn man iſt, feſtzuſetzen.

Natürlicher Weiſe muß die Stimme über dieſe Töne gleichſam nur hinſchlüpfen, und keinen Accent auf ſie legen, weil ſie gegen die unterſte Stimme meiſtentheils diſſoniren. Alſo müſſen ſie auf die ſchlechten Zeiten des Takts, oder ſo angebracht werden, daß man auf jeder neuen Harmonie zuerſt eine Hauptnote, hernach eine durchgehende höre. Inzwiſchen hat man gefunden, daß ſie auch auf die guten Zeiten anzubringen ſind. Jene natürliche Art hat man mit dem Namen des regelmäſſigen Durchgangs belegt, dieſe den unregelmäſſigen genennt. Bisweilen werden beyde Arten ſo vereiniget, daß wechſelsweiſe in einem Gange die eine und die andre Art vorkommt, und dieſes wird der vermiſchte Durchgang genennt *). Zu Beyſpielen aller drey Arten kann folgendes dienen.

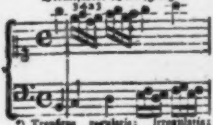
Regelmäſſiger Durchgang.



Unregelmäſſiger Durchgang.



Vermiſchter Durchgang.



Von allen Arten des Durchganges handelt, unter mehreren, J. A. Scheibe, im 3ten Abſ. des fünften Kap. S. 266 f. Schrift: Ueber die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773. 4.

## Durchſchnitt.

(Baukunſt.)

Die Zeichnung eines Gebäudes, welche ſeine innere Beſchaffenheit ſo vorſtellt, als wenn es nach ſeiner ganzen Länge oder Breite von oben bis unten durchgeſchnitten, und die vordere Hälfte davon weggenommen wäre.

Man macht dergleichen Zeichnungen, damit der, dem die Aufführung eines Gebäudes aufgetragen iſt, das, was weder der Grundriß noch der Aufriß anzeigen kann, daraus beſtimmt ſehen könne. Der Durchſchnitt iſt von allen architektoniſchen Zeichnungen die ſchwerſte, die eine vollkommene Kenntniß jedes einzelen Theiles an einem Gebäude, und jeder Art der Verbindung der Theile, erfodert.

## Duſchen.

(Zeichnende Künſte.)

Mit einer ganz dünnen oder flüßigen Waſſerfarbe mahlen. Man zeichnet die Umriſſe mit Bleyſtift, oder auch mit der Feder, und ſtreicht die Farbe erſt ſehr dünne und wäßrig auf, verreibet ſie mit einem blos feuchten Pinſel ohne Farbe, und überfährt hernach die dunklern Stellen mit etwas ſtärkerer Farbe. Wo eine dunkle Stelle zu ſtark iſt, da wäſcht man mit bloſſem Waſſer, in welches der Pinſel getunkt wird, die Farbe wieder etwas ab. Man kann alſo im Duſchen die Farbe eben ſo gut wieder ſchwächen, als verſtärken.

Das Duſchen iſt eine der geſchwindeſten Arten ein Gemählde zu entwerfen, und auch deswegen auf-

---

*) Transitus regularis; irregularis; mixtus.

weil man das Helle und Dunkle, ſo wie man es gut findet, gleich, ehe das aufgeſtrichene trofen geworden iſt, wieder ändern und beſſern kann.

Zum Duſchen kann man nur die Farben gebrauchen, die ſich im Waſſer auflöſen, daß ſie nicht zu Boden fallen, ſondern ſo darinn bleiben, wie die Schwärze der Tinte. Aber ſie müſſen ſich in das Papier nicht ſo ſtark wie die Tinte einziehen, damit ſie wieder abgewaſchen oder geſchwächt werden können, wo ſie zu ſtark aufgetragen worden. Die hiezu dienlichen Farben ſind der ſchwarze chineſiſche Duſch, Gummigutt, Saffran, Waſſergrün, Indigo, Ultramarin, Lac, Carmin und verſchiedene andre Farben, welche mit Waſſer, in dem Gummi aufgelöſt werden, ſehr fein abgerieben werden müſſen.

◆ ◆

(*) Nähere Anweiſung zum Duſchen geben folgende Werke: L'art de laver, ou la nouvelle manière de peindre ſur le papier, p. H. Gautier, Lyon 1687. 12. Brux. 1708. 12. Deutſch, Nürnb. 1719. 1764. 1766. 8. — Traité du deſſein et du *Lavis*, Par. 1696. 8. — Les regles du deſſein et du *Lavis*, pour les plans particuliers des ouvrages et des batimens, Par. 1743. 8. 1754. 8. von Buchotte; das Werk iſt aber älter. — Leçons de deſſein et de *Lavis*, conſiſtant en pluſieurs ſuites de deſſeins, relatifs aux elevations geometrales ou perſpectives ou payſages, aux plans geometraux et typographiques etc. p. Mr. de Lenfelles, Par. 1767. 8. — Etude de Lavis . . . ouvrage utile aux Architectes, Par. 1781. 12. (Von Panſeron; und enthält Unterricht von Miſchung und Gebrauch der Farben bey Riſſen von Feſtungswerken und topographiſchen Karten.) — Art of drawing in Water colours, Lond. 1779. 12. — Auch wird etwas davon in dem in B. von Chriſtn. Frdr. Prangens Entwurf einer Akademie der Künſte, Halle 1778. 8. S. 274 u. f. geſagt. —

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

# Allgemeine Theorie der Schönen Künſte

in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

**Johann George Sulzer,**

Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

## Zweyter Theil.

Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannſchen Buchhandlung, 1792.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

# E.

## E.

(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnen wir in Deutſchland die fünfte Saite unſrer diatoniſchchromatiſchen Tonleiter. Ihre Länge verhält ſich gegen die Länge der erſten Saite C, wie $\frac{4}{5}$ zu 1; ſo daß E gegen C eine reine große Terz ausmacht. Dieſer Ton wird aber auch ſelbſt als ein Grundton, oder eine Tonica gebraucht, und zwar ſowol in der harten Tonart E dur, als in der weichen E mol. Die Tonleitern in beyden Fällen ſind im Artikel Tonart zu ſehen.

## Ebenmaaß.

(Schöne Künſte.)

Eine ſolche Uebereinſtimmung der Theile in Anſehung der Größe, die keinen derſelben beſonders, zum Nachtheil der andern oder des Ganzen, merkbar macht. Alſo hat ein Gegenſtand ſein gehöriges Ebenmaaß, wenn jeder Theil die ihm, nach ſeiner Verhältniß zum Ganzen zukommende, Größe hat. Durch das Ebenmaaß werden einige Theile groß und andre klein, jeder nach ſeinem Rang in den Verhältniſſen; durch daſſelbe iſt der Rumpf an dem menſchlichen Körper ſein größter, und der Kopf ſein kleineſter Haupttheil. Die Würkung des Ebenmaaßes auf unſre Vorſtellung iſt die Ruhe oder Befriedigung derſelben, weil durch ſie die mannigfaltigen Theile eines Gegenſtandes ihr Gleichgewicht unter einander bekommen, daß der Gegenſtand nicht einſeitig, oder eintheilig, ſondern mit allen ſeinen Theilen zugleich, als ein einziges Ding, oder ein wahres Ganzes erſcheint, ohne welches Gleichgewicht kein Gegenſtand ſchön ſeyn kann: deßwegen das Ebenmaaß auch der Grund der Schönheit iſt.

Das Ebenmaaß der Theile iſt alſo eine allgemeine Eigenſchaft aller Werke des Geſchmaks, weil ſie dadurch zu einem harmoniſchen Ganzen werden. Es erſtrekt ſich aber nicht nur auf die verhältnißmäßige

Gröſſe, ſondern auch auf die Ausarbeitung der Theile. Wenn ein beſondrer Theil eines Gemähldes fleißiger, als ſeine Stelle oder ſeine Würkung zum Ganzen es erfodert, bearbeitet wäre, ſo würde dieſes auch das Ebenmaaß ſtöhren. Denn jeder Theil muß in allen Abſichten gerade ſo ſeyn, wie die Würkung des Ganzen es erfodert.

Dieſe Beobachtung des Ebenmaaßes iſt die Würkung einer überaus ſcharfen Beurtheilungskraft, oder des feineſten Geſchmaks. Es iſt aber offenbar, daß nur die genaue und beſtimmte Vorſtellung des Ganzen, mit allen ſeinen Theilen, daſſelbe möglich macht. Wer nicht vermögend iſt, das Ganze auf einen Blik richtig zu überſehen und genau zu faſſen, der fühlt weder Ebenmaaß noch Abweichung davon. Um alſo dieſen wichtigen Theil der Kunſt zu beſizen, muß man ſich unaufhörlich üben, die Fertigkeit zu erlangen, ein Ganzes richtig zu faſſen. Der Mahler tritt während der Ausarbeitung ſehr oft weit von ſeinem Gemählde weg, um es im Ganzen zu überſehen, und der Tonſezer hört in einiger Entfernung die erſte Aufführung ſeiner Arbeit an. Dem Redner und dem Dichter aber wird dieſes bey einiger Gröſſe des Werks am ſchwereſten. Darum muß ein Dichter ſich äußerſt angelegen ſeyn laſſen, ſein Werk, eh' er die lezte Hand daran legt, nach allen einzeln Theilen im ganzen Plan zu überſehen. Nur der, welchem das ganze Werk ſo geläufig iſt, als wenn er ſich einen einzigen Gedanken vorſtellte, iſt fähig alle Theile, in Abſicht auf das Ebenmaaß, zu beurtheilen.

Auch der Baumeiſter hat eine beträchtliche Zeit nöthig, ſich den Plan eines groſſen Gebäudes mit allen ſeinen Theilen ſo bekannt zu machen, daß er mit Leichtigkeit jeden Theil in der Vorſtellung des Ganzen fühle.

Es iſt alſo eine für jeden Künſtler zur Cultur des Genies ſehr nüzliche Uebung, ſich aus vielen und mancherley Theilen zuſammengeſezte Gegenſtände im Ganzen ſo oft vorzuſtellen, bis er es mit Leichtigkeit überſehen, und jedes einzelne auf einmal bemerken kann. Nur die Genien der erſten Gröſſe ſind im Stand, ganz groſſe und aus ſehr viel Theilen beſtehende Gegenſtände auf einmal zu überſehen, und es iſt allemal, auch blos in Rükſicht auf dieſen Theil der Kunſt, ein ſchweres Werk, in einer weitläuftigern Epopee das Ebenmaaß der Theile zu beobachten.

Aber die blos mechaniſche Faſſung des Ganzen iſt zur Erreichung des Ebenmaaßes nicht hinlänglich; man muß dabey auch empfinden, von welcher Natur und von welcher Würkung das Werk im Ganzen ſeyn ſoll. Denn nur dadurch kann man fühlen, ob jeder Theil ſeine angemeſſene Würkung im Ganzen thut, und ob jeder in ſeiner beſondern Natur mit dem Weſen des Allgemeinen übereinkommet.

Aus dieſen Anmerkungen kann man den allgemeinen Schluß ziehen, daß ein ganz anderes Genie zu groſſen und weitläuftigen, als zu kleinen Werken gehöre. Ein Tonſezer kann einen Menuet oder ein Lied fürtreflich ſezen, und ganz ungeſchikt ſeyn, eine Ouverture, oder einen Chor zu machen. Ein Dichter kann der erſte Odendichter und ein ſehr ſchlechter epiſcher oder dramatiſcher Dichter ſeyn; und der Baumeiſter, der ein Wohnhaus auf das vollkommenſte angeben kann, muß darum ſich nicht einbilden, Talente genug zu haben, einen Pallaſt anzugeben. Die groſſen Arbeiten in jeder Art ſind nur für die gröſten Künſtlergenien.

(*) Da Ebenmaß, (Symmetrie und Eurythmie) in dem eigentlichen Sinne des Wortes, nur von Werken der Baukunſt gebraucht wird: ſo gehört, unter mehrern, das 2te und 3te Buch aus dem 1ten B. von Milizias Grundſ. der bürgerlichen Baukunſt, S. 165 u. f. d. deutſchen Ueberſ. hieher, worin, von den architectiſchen Verhältniſſen; vom Sehen in Abſicht auf die Architectur; von den allgemeinen Verhältniſſen der Faſſaden, vom Verhältniß der Theile mit dem Ganzen der Faſſaden; von den allg. Verhältniſſen im Innern der Gebäude; von Verhält. der Theile mit dem Ganzen, im Innern der Gebäude; von der Natur der Wohlgereimtheit (Eurythmie); von der Ordnung; von der Einheit; von der Simplicität; von der Abwechslung, vom Contraſt; von der zunehmenden Schönheit in Verzierungen, als von den Beſtandtheilen der Symmetrie und Eurythmie, gehandelt wird.

# Edel.

(Schöne Künſte.)

Man nennt in allen Gattungen ſittlicher Dinge, die den Geſchmak betreffen, dasjenige edel, was ſich von dem gemeinen ſeiner Art durch einen erhöhten Geſchmak unterſcheidet. Das Edle im metaphoriſchen Sinn ſcheinet allemal ſich auf etwas ſittliches zu beziehen; denn man hört nie von edlem Verſtand, oder von edler Ueberlegung, ſondern von edlem Betragen, von edlen Geſinnungen ſprechen. Eigentlich liegt alſo das Edle in den Empfindungen, welche gemein oder auch unedel ſind, wenn ſie durch keine Ueberlegung, durch keinen verfeinerten Geſchmak, der das Beſſere dem Schlechtern, das Wolſchikliche dem weniger Schiklichen, das Wolanſtändige dem weniger Anſtändigen vorzieht, erhöht worden.

Demnach beſteht das, was den Geſchmak und die Sinnesart edel macht, darinn, daß man bey äſthetiſchen und ſittlichen Gegenſtänden das, was feiner, ſchöner, überlegter, ſchiklicher, mit einem Worte, vollkommener iſt, dem weniger vollkommenen nicht nur vorzieht, wenn beyde vorhanden ſind, ſondern das Vollkommenere bey Empfindung des Unvollkommenern ſucht und fühlet. Es giebt Menſchen, denen in Abſicht auf die erwähnten Arten der Gegenſtände faſt alles gleichgültig iſt, die nicht empfinden, daß eine Art ſich auszudrüken feiner und ausgeſuchter iſt, als eine andre; daß ein Ton der Stimme vor dem andern etwas gefälliges hat; daß einige äußerliche Manieren vor andern etwas vorzügliches haben: dieſe Menſchen ſind von gemeinem, nicht edlem Geſchmak. Diejenigen, die alle Empfindungen ohne Ueberlegung und ohne Wahl äußern, die darinn weder Anſtand, noch Grade, noch Verhältniß empfinden, ſind Menſchen von gemeiner, nicht edler Sinnesart.

Es erhellet hieraus, daß die Betrachtung des Edlen der Theorie der ſchönen Künſte weſentlich zugehöre. Denn da ſie unmittelbar auf die Erhebung und Verfeinerung der untern Seelenkräfte, folglich auf die Veredlung derſelben abzielen: ſo muß das Edle nothwendig eine Eigenſchaft jenes Gegenſtandes der Kunſt ſeyn; das Unedle, Niedrige oder Gemeine kann in den ſchönen Künſten nicht anders, als zum Gegenſatz und zur Erhöhung des Edlen gebraucht werden, ſo wie der Schatten zur Erhebung des Lichts dienet.

Es iſt alſo eine allgemeine und weſentliche Regel, daß in den Werken der ſchönen Künſte alles edel ſeyn müſſe, außer in dem Fall, da man zu Erhöhung des Edlen, mit guter Wahl, dem Unedlen einen Platz vergönnet. In den Werken des Geſchmaks muß alles und jedes von einer Wahl zeugen, durch welche der Künſtler das Vollkommene in jeder Art dem Unvollkommenern vorgezogen hat. Was nicht deutliche Spuren dieſer Wahl an ſich hat, iſt in Abſicht auf den Geſchmak ein ſchlechtes Werk. Das Unedle aber kann da gebraucht werden, wo Spott oder Verachtung zu erweken iſt. Dazu hat **Homer** ſeinen **Therſites** und ſo manchen unedlen Menſchen unter den Freyern der **Penelope** gebraucht; und aus dieſer Abſicht hat **Buttler** in ſeinem **Hudibras** nichts, als niedrige und unedle Perſonen und Auftritte gewählt, beydes zeuget von Wahl und Geſchmak. Aber wenn **Paul von Verona**, wenn **Rembrand** und ſo mancher Niederländer in ernſthaften Vorſtellungen Perſonen, die nichts verächtliches haben ſollen, von niedrigen und unedlen Geſichtsbildungen, Gebehrden, Stellungen und Handlungen einführen, ſo iſt es Mangel der Wahl und der Empfindung des Edlen

Daß auch Kenner der Kunſt von ſo vielen Gemählden niederländiſcher Meiſter, darinn man das Edle ganz vermißt, mit großem Lobe ſprechen, daß ſolche Stüke von Sammlern ſehr hoch gehalten werden, beweiſt nichts gegen den vorher angenommenen Grundſatz des Geſchmaks. Man ſchätzet ſolche Werke deßwegen, weil darinn Theile der Kunſt, nämlich die Haltung und das Colorit in der Vollkommenheit erſcheinen.

Das Edle zeiget ſich entweder in der Sache ſelbſt, oder in der Art des Vortrages; beydes muß immer zuſammen ſeyn. Ein edler Gedanken kann durch einen ſchlechten Ausdruk verdunkelt werden, die edelſte Handlung durch eine ſchlechte und gemeine Art, viel von ihrem Werth verlieren; ein Gebäude von edlem und großem Anſehen, in ſo fern man es im Ganzen betrachtet, kann durch überh[illegible], [illegible] und pöbelhafte Verzierungen ſchlecht werden. Darum ſollen nicht nur edle Gegenſtände gewählet, ſondern auch das Zufällige darinn ihrer edlen Natur richtig angemeſſen werden.

Jeder Künſtler hat ſich unaufhörlich zu beſtreben, ſeinen Geſchmak und den ſittlichen Theil ſeiner Seele immer mehr zu veredlen. Denn obgleich das Gefühl, wodurch wir ſchnell, und oft uns ſelbſt unbewußt, das edlere dem gemeinern vorziehen, eine Gabe der Natur iſt, ſo kann es doch durch Uebung und Studium ſehr geſtärkt und allmählig zur Gewohnheit gemacht werden.

Wer das Glük hat, von Jugend auf mit Menſchen von feinerm Gefühl und einer edlern Lebensart umzugehen, deſſen Geſchmak wird allmählig zu dem edlern gebildet. Wer aber von dem Glük dieſe Wohlthat nicht erhalten hat, der muß deſto aufmerkſamer das Genie und den Geſchmak der beſten Werke der Kunſt alter und neuer Völker ſtudiren. Mit Vorbeygehung aller Schriftſteller und Künſtler, die nur einen zufälligen Ruhm, aus irgend einem mechaniſchen Theil der Kunſt, oder nur einen vorübergehenden Beyfall erhalten haben, muß er ſich an die erſten und claſſiſchen Männer jeder Art halten; an die, die nicht blos bey ihrer Nation, ſondern bey allen Völkern, wo der Geſchmak aufgekommen iſt, für die erſten in ihrer Art gehalten werden. Für junge, noch ungebildete Genies, wenn die Natur ſie nicht vorzüglich bedacht hat, iſt es allemal gefährlich, gutes, mittelmäßiges und ſchlechtes durch einander zu leſen, oder zu ſehen. Es gehört ein ausnehmendes Genie dazu, ſich nach ſchlechten Muſtern zu bilden, und gut zu werden.

Der deutſche Künſtler hat vorzüglich nöthig, ſeinen Geſchmak durch fleißiges Studium der Alten, und der größten Ausländer zu bilden. Hat

Horaz ſeinen Römern ſagen dürfen, daß ſie die griechiſchen Muſter nie aus den Händen laſſen ſollen, ſo kann auch ein Deutſcher ſeine Mitbürger an fremde Schulen verweiſen.

Man würde es vergeblich leugnen, daß Deutſchland im Ganzen genommen, in Anſehung des Edlen in dem Geſchmak, bis itzt noch weit, nicht nur hinter den Alten, ſondern auch hinter mancher neuern Nation zurükbleibe. Dieſer Mangel iſt in den redenden Künſten noch weit fühlbarer, als in den andern. Die meiſten Deutſchen arbeiten für den Geſchmak in den erſten Aufwallungen eines jugendlichen Genies, und hören zu der Zeit auf, da ſie hätten anfangen ſollen. Selten bekommt man das Gefühl des Edlen in den Hörſälen der Univerſitäten, und in dem Umgang mit der jüngern Welt, welche zu lebhaft empfindet, um immer fein zu wählen. Eine edlere Art zu denken und zu empfinden erlanget man insgemein erſt alsdenn, wenn man alle Arten der ſittlichen und äſthetiſchen Gegenſtände vielfältig und ſehr öfters vor Augen gehabt, und den verſchiedenen Ton ähnlicher Gegenſtände genau bemerkt hat.

Dieſes ſey nicht geſagt, um jemanden, der, noch nicht völlig reif, ſich in redenden Künſten öffentlich gezeigt hat, zu tadeln oder zu beleidigen; denn die Abſicht dieſer Anmerkungen geht blos dahin, einigen unſrer ſchönen Geiſter dieſe wichtige Erinnerung zu geben, daß ſie, da es ein Haupttheil ihres Berufs iſt, einen edlen Geſchmak und eine edle Sinnesart unter ihrer Nation auszubreiten, ein ſo wichtiges Werk nicht eher unternehmen ſollen, bis ſie ſelbſt dieſe ſchönen Würkungen der Künſte an ihren eigenen Gemüthern erfahren haben. Weder das Feuer des Genies, noch eine lebhafte Einbildungskraft, noch ſtarke Empfindungen, ſind dazu hinreichend. Das feine Gefühl der beſten Art zu handeln und ſeine Empfindungen zu äuſſern, dieſes Gefühl, das die, nie deutlich zu zeichnenden Gränzen, zwiſchen dem gemeinen und dem edlen, zwiſchen dem feinen und dem gröbern, zwiſchen dem gezwungenen und dem natürlichen, ſicher empfindet, iſt die Frucht eines langen und ſcharfen Nachdenkens, und eines ſehr anhaltenden Beobachtungsgeiſtes.

Nirgend zeiget ſich aber der Mangel des Edlen ſichtbarer, als auf der deutſchen Schaubühne, wo es überaus ſelten iſt, daß ein deutſcher Patriot, ohne roth zu werden, Leute von feinem Geſchmak unter den Zuſchauern erblikt; ſo ſehr oft fallen ſowol die Dichter, als die Schauſpieler in das gemeine, und wol gar in das pöbelhafte, oder auch in das verſtiegene und in das kindiſche. Wir haben alſo ſehr große Urſache, die Alten und die beſten der neuern Ausländer noch nicht von der Hand zu legen, ſondern ſie ſo lange zu Muſtern zu nehmen, bis unſer Geſchmak eine reifere Ausbildung wird bekommen haben.

◆ ◆

Den Begriff vom Edlen hat Hr. Eberhard in ſeiner Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften S. 52. §. 34. zu beſtimmen geſucht. — Von dem Edlen in den redenden Künſten, handeln, unter mehrern, obgleich nur in Rückſicht auf Schreibart, Hr. Klopſtock in der erſten Fortſetzung der Fragmente über Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1779. 8. S. 9. — Ant. Klein, in der Schrift vom Edlen und Niedrigen im Ausdrucke, Mannh. 1781. 8. und im 2ten B. S. 374 der Litterariſchen Chronik, Bern 1786. 8. — Chr. Adelung in ſ. W. Ueber den deutſchen Styl, im 7ten Kap. des 1ten Bds. S. 206 der 3ten Aufl. — Von dem Edlen in den bildenden Künſten handelt, beyläufig, Hagedorn, in der 10ten Betr. S. 141 ſeiner Betr. über die Mahlerey. — Auch gehört, im Ganzen, das eilfte Kap. aus Home's Elements of Criticism, Von der Würde und der Anmuth, und ein Theil des 14ten Abſchn. aus F. J. Riedels Theorie der ſch. Künſte, S. 249 der erſten Ausg. hieher. — Vom Edeln, im Charakter der Gebäude, wird, unter mehrern, in den Unterſuchungen über den Charakter der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 164 gehandelt. — —

## Eigenthümliche Farbe.

(Mahlerey.)

Mit dieſem Worte bezeichnen wir das, was man ſonſt Localfarbe nennt, nämlich die natürliche Farbe eines Körpers, z. E. die rothe Farbe eines Kleides von Scharlach, in ſo fern ſie durch den Ort, wo der Körper ſteht, in ihrer Art eingeſchränkt wird. Wenn man die Wiſſenſchaft der Localfarben recht verſtehen will, ſo bedenke man zuvoderſt, daß die Farbe eines jeden Körpers nichts anders ſey, als ein auf ihn fallendes und von ihm ins Auge prallendes Licht. Dieſes kann von unendlich verſchiedener Art ſeyn, ſowol in Anſehung der Stärke, als in Anſehung ſeiner übrigen Eigenſchaften. Wenn das helleſte Sonnenlicht auf einen Körper fällt, ſo giebt es ihm eine andre Farbe, als wenn er ſchwächer iſt; und jeder Grad der Stärke dieſes Sonnenlichtes bringt im Körper eine andre Farbe hervor, ob ſie gleich von derſelben Art bleibt. Daſſelbe Stük Scharlach hat eine andre Farbe, wenn die Sonne ſehr hell darauf ſcheinet, als wenn ſie ſchwach ſcheinet; und in dieſem Fall wieder eine andre, als wenn das bloße Tageslicht darauf fällt; und auch in dieſem wieder eine andre, wenn der Tag heller iſt, als wenn er dunkel iſt, anders wenn das hellere oder dunklere Tageslicht unmittelbar darauf fällt, oder es erſt durch vielerley Abprellungen trifft. Dennoch wird es immer Scharlach genennt, weil es nicht möglich wäre, dieſe unzähligen Grade der Scharlachfarbe mit ſo viel verſchiedenen Namen zu benennen.

Eben ſo groß wird die Mannigfaltigkeit der eigenthümlichen Farbe des Körpers durch die verſchiedenen Arten ſowol des urſprünglichen, als des zurükgeworfenen Lichts. Das Sonnenlicht giebt dem Körper eine andre Farbe, als das Licht einer Lampe, oder einer Wachskerze, oder das blaue Licht des Himmels. Denn das urſprüngliche Licht, welches auf den Körper fällt, hat ſchon eine herrſchende Farbe, iſt entweder weiß, gelb, roth, blau oder von andrer Art, und muß demnach nothwendig der Farbe des Körpers ein anderes Anſehen geben.

Drittens wird die eigenthümliche Farbe des Körpers durch die Vermiſchung mehrerer Arten des Lichts wieder neu eingeſchränkt. Es kann röthliches und blauliches Licht zugleich auf den Körper fallen. Die Vermiſchung beyder bringt eine abgeänderte Farbe hervor. Endlich ändert ſich die Farbe auch nach Beſchaffenheit des Raums, der zwiſchen dem Auge und dem Körper iſt. Das Licht der auf- oder untergehenden Sonne iſt ganz anders, als das Licht der hohen Mittagsſonne, weil es durch eine mehr mit Dünſten angefüllte Luft geht; und das Licht des Körpers, das durch ein gefärbtes Glas in die Augen fällt, iſt ganz anders, als wenn es blos durch die Luft geht; in der Luft anders, wenn ſie rein als wenn ſie voll Dünſte iſt, anders wenn der Körper entfernt, als wenn er nahe iſt.

Die Farbe eines jeden im Gemählde vorkommenden Körpers, in ſo fern ſie durch alle dieſe Umſtände eingeſchränkt wird, iſt das, was die Mahler die Localfarbe, und wir die eigenthümliche Farbe deſſelben nennen.

Die eigenthümlichen Farben aller einzeln Gegenſtände eines Gemähldes, in eine einzige Haupterleuchtung geſchikt verbunden, machen die Harmonie der Farben aus. Mithin kann dieſe, und folglich die Einheit in der Farbe und die allgemeine Haltung, ohne die Wiſſenſchaft der Localfarben nicht erreicht werden.

Dieſe Wiſſenſchaft betrifft zwey Hauptpunkte: die eigenthümliche Farbe jedes einzeln Gegenſtandes muß wahrhaft, oder natürlich ſeyn; zugleich aber muß ſie eine gute Würkung zur Haltung des Ganzen thun. Jener Punkt betrifft die Wiſſenſchaft, die für einen Gegenſtand gewählte Farbe, nach Beſchaffenheit des Lichts und der Erleuchtung, zu beſtimmen. Wenn man z. B. angenommen hat, daß eine Figur des Gemähldes einen Purpurmantel zur Bekleidung haben ſoll, ſo iſt zu überlegen, welcher Grad der Purpurfarbe ſowol an hellen, als an dunkeln Stellen genommen werden ſoll. Man ſieht, daß dieſe Frage die ganze Farbenmiſchung, die Wiſſenſchaft der Wiederſcheine und der Schattirungen, in ſich begreife. Weil man aber insgemein nur alsdenn die Localfarben nennt, wenn man ihre Würkung auf das Ganze betrachtet, ſo wollen wir nur von dieſem zweyten Punkt ſprechen, da von dem erſten in andern Artikeln geſprochen worden.

Wir betrachten demnach hier die Wiſſenſchaft der Localfarben, nur in ſo fern ſie dienet, dem Ganzen die Harmonie und Haltung zu geben. Wir ſetzen zum voraus, daß der Mahler ſein Werk erſt auf der Leinwand gezeichnet habe, und daß er jetzo ſich mit der Wahl der Farbe eines jeden einzeln Gegenſtandes beſchäfftige. Einige dieſer Farben ſind ganz willkührlich, z. E. die Farbe der Kleider; hingegen ſind auch andre, die nur zum Theil willkührlich ſind, wie z. E. die Farbe des hellen Himmels, die mehr oder weniger blaß, hell oder dunkel kann gewählt werden; noch andre ſind gar nicht willkührlich, als das Grüne des Graſes oder der Bäume. Ueberall, wo eine Wahl ſtatt hat, muß der Mahler auf die beſte Uebereinſtimmung und die vollkommenſte Haltung des Ganzen ſehen. Jede dieſer beyden Abſichten erfodert viel Erfahrung und Ueberlegung.

Noch ehe er die geringſte Entſchlieſſung in Anſehung der Localfarben nehmen kann, muß er die Art ſeines Colorits, den Ort der Scene, den Grad des allgemeinen Lichts und der Einſchränkung deſſelben genau erwogen haben. Wenn er ſich dieſes alles feſt eingeprägt und ganz geläufig gemacht hat, ſo kann er an die Localfarben denken. Verſäumet er dieſe vorläufigen Beſtimmungen, ſo wird er oft, wenn ſein Gemählde ganz angelegt, oder wol gar halb ausgemahlt iſt, alles wieder umarbeiten müſſen, weil eine einzige Localfarbe, die er unrecht gewählt hatte, ihm Harmonie oder Haltung zernichtet. So wie der Tonſetzer bey ſeiner Melodie die Harmonie nicht einen Augenblik bey Seite ſetzen kann, ſo muß der Mahler, wenn er ans Farbengeben denkt, gar alles was zum Gemählde gehört, die Anordnung, die Gruppirung, das Licht und alles übrige beſtändig vor Augen haben.

In Sachen, die ſo ſehr auf lange Erfahrungen ankommen, wo ſo gar vielerley auf einmal und als eine einzige Hauptvorſtellung der Einbildungskraft vorſchweben muß, iſt es faſt unmöglich und auch unnütze, beſondre Regeln zu ſuchen. Man muß ſich begnügen, den Künſtler überhaupt auf alle weſentliche Umſtände aufmerkſam zu machen.

In der Wahl der eigenthümlichen Farben habe der Mahler die Harmonie des Ganzen beſtändig vor Augen.

Iſt er genöthiget zwey Farben neben einander zu ſetzen, die ſich ſchwer vereinigen, ſo ſuche er ſich durch die Dämpfung der einen durch ſtarken Schatten, oder durch verbindende Wiederſcheine zu helfen. Es kömmt hiebey faſt alles auf die Wahl des Lichts und der Erleuchtung an. Hat er z. B. ſein Gemählde ſo angeordnet, daß der hinterſte Grund gegen den vordern zu helle wird, ſo wähle er eine ſtärkere Erleuchtung für dieſen und eine ſchwächere für jenen.

In Anſehung der Haltung bietet ſich eine ganz einfache Regel von ſelbſt an. Wo das Licht und der Schatten in dem Grade, den ſie auf gewiſſen Stellen haben müſſen, nicht hinreichen, den Gegenſtand genug zu heben oder zu dämpfen: da wähle man im erſten Falle ſehr helle, im andern ſehr dunkle, eigenthümliche Farben: jene müſſen oft die Stelle des hellern Lichts, dieſe aber des Schattens vertreten. Mancherley ſehr feine, aus Betrachtung würklicher Gemählde genommene Anmerkungen über die Localfarben wird man in des Hrn. von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerey finden.

◆ ◆

Von der eigenthümlichen Farbe handelt, unter mehrern, Hagedorn, in ſeiner Betrachtung über die Mahlerey, gelegentlich in der 1ſten Betr. S. 80, in der 4ſten Betr. S. 645 — De Piles in dem Cours de Peinture, S. 304. Par. Ausgabe von 1708. —

## Einbildungskraft.

(Schöne Künſte.)

Das Vermögen der Seele die Gegenſtände der Sinnen und der innerlichen Empfindung ſich klar vorzuſtellen, wenn ſie gleich nicht gegenwärtig auf ſie würken. Es iſt alſo eine Würkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir ehedem geſehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorſtellen, ob ſie gleich nicht vor unſern Augen iſt. Insgemein erſtrekt ſich der Begriff dieſer Fähigkeit noch etwas weiter, indem man ihr auch noch das zuſchreibt, was wir die Dichtungskraft genennt haben *).

Die Einbildungskraft iſt eine der vorzüglichſten Eigenſchaften der Seele, deren Mangel den Menſchen noch unter die Thiere erniedrigen würde; weil er alsdenn, als eine bloße Maſchine, nur durch gegenwärtige Eindrüke und allemal nach Maaßgebung ihrer Stärke würde in Würkſamkeit geſezt werden. Wir betrachten ſie aber hier nur, in ſo fern ſie eine der vorzüglichſten Gaben des Künſtlers iſt, und ihre Würkung an den Werken des Geſchmaks bewundern läßt. Sie iſt eigentlich die Mutter aller ſchönen Künſte, und durch ſie unterſcheidet ſich der Künſtler vorzüglich vor andern Menſchen, ſo wie der Philoſoph ſich durch den Verſtand unterſcheidet.

Zwar wird kein Menſch ohne Einbildungskraft gefunden; aber nur der kann ein Künſtler werden, in deſſen Seele ſie mit vorzüglicher Lebhaftigkeit würket. Das Weſen der ſchönen Künſte beſteht darinn, daß ſie für jeden gegebenen Fall, da man auf die Gemüther andrer Menſchen würken ſoll, die Vorſtellungen in denſelben erweken, welche die verlangte Würkung mit vorzüglicher Kraft hervorbringen. Da aber nichts ſtärker auf uns würkt, als die Gegenſtände der Sinnen und der unmittelbaren Empfindung, ſo müſſen die Künſte, durch Hülfe der Einbildungskraft des Künſtlers, aus der ganzen Natur die ſinnlichen Gegenſtände zuſammenbringen, deren Würkung in jedem Fall nöthig wird. Weſſen Einbildungskraft leicht und ſchnell, bey jeder natürlichen Veranlaſſung, das,

was

---

*) S. Dichtungskraft.

was er jemal von ſinnlichen Dingen mit vorzüglicher Würkung gefühlt hat, wieder gleichſam an ſeine Sinnen zurükbringt, der kann, wenn es ihm ſonſt nicht an Erfahrung fehlt, faſt allezeit, welche Empfindung er will, in ſich ſelbſt hervorbringen. Kommt nun zu dieſer Würkung der Einbildungskraft die Gabe und die Fertigkeit, durch die ſchiklichſten Zeichen von dem, was er ſelbſt ſich vorſtellt, ähnliche Vorſtellungen auch in andern zu erweken, ſo iſt er ein Künſtler. Demnach iſt die Einbildungskraft, wie geſagt worden, die Mutter der ſchönen Künſte. Durch ſie liegt die Welt, ſo weit wir ſie geſehen und empfunden haben, in uns, und mit der Dichtungskraft verbunden wird ſie die Schöpferin einer neuen Welt. Dadurch erſchaffen wir uns mitten in einer Wüſte paradieſiſche Scenen von überfließendem Reichthum und von reizender Annehmlichkeit; verſammeln mitten in der Einſamkeit diejenige Geſellſchaft von Menſchen, die wir haben wollen, um uns, hören ſie ſprechen, und ſehen ſie handeln.

Man ſchreibet der Einbildungskraft Leichtigkeit zu, wenn ſie bey der geringſten Veranlaſſung eine groſſe Menge ſinnlicher Gegenſtände ſich wieder vorſtellt; Lebhaftigkeit, wenn dieſe wiederkommende Vorſtellungen einen großen Grad der Klarheit haben; Ausdehnung, wenn ſie viel ſolcher Vorſtellungen auf einmal mit Klarheit hervorbringt: dieſe drey Eigenſchaften hat die Einbildungskraft des Künſtlers in höhern Graden, als ſie bey andern Menſchen ſind. Durch die Leichtigkeit der Einbildungskraft wird ſein Werk reich an Vorſtellungen; durch ihre Lebhaftigkeit geräth er in Begeiſterung, und ſein Werk gewinnt dadurch das Feuer, das auch uns anflammet; ihrer Ausdehnung haben wir hauptſächlich Ordnung, Plan und Ebenmaaß in größern Werken zu danken, und ſie macht dem Künſtler auch die Wahl des Beſſern möglich.

Aber alle dieſe Vorzüge ſind nur noch ein Theil des dem Künſtler nöthigen Genies. Denn die Einbildungskraft iſt an ſich leichtſinnig, ausſchweifend und abentheuerlich, wie die Träume, die ihr Werk ſind, wenn ſie allein in der Seele würkt: allein kann ſie den Künſtler nicht groß machen. Ein feines Gefühl der Ordnung und Uebereinſtimmung muß ſie beſtändig begleiten, um dem Werk, das ſie erſchafft, Wahrheit und Ordnung zu geben; eine durchdringende Beurtheilungskraft, und ſtarke, aber allezeit auf Wahrheit und auf die wichtigſten Beziehungen der Dinge gegründete Empfindungen, müſſen die Herrſchaft über ſie behalten. Denn weh dem Künſtler von vorzüglicher Einbildungskraft, wenn ihr dieſe Begleiter und Beherrſcher mangeln! ſein Leben wird ein immerwährender Traum ſeyn, und ſeine Werke werden mehr den Abentheuern einer bezauberten Welt, als den ſchönen Scenen der würklichen Natur gleichen. Was für ausſchweifende Dinge würde uns nicht Homer von ſeinen Helden erzählt haben, wenn nicht ſeine außerordentliche Einbildungskraft durch jene höhere Gaben wäre regiert worden? Wir ſehen es an dem Arioſt, dem dieſe Gaben zwar nicht gemangelt haben, bey dem ſie aber nicht ſo herrſchend geweſen, daß nicht die ſtärkere Einbildungskraft bisweilen ſich ihres Einfluſſes entzogen hatte.

Die Einbildungskraft iſt zwar unmittelbar eine Gabe der Natur, die ſich vielleicht auf feinere Sinnen, auf eine vorzügliche Sinnlichkeit der ganzen Seele, und auf eine große Lebhaftigkeit des Geiſtes gründet; ſie kann aber ohne Zweifel, wie alle andere Gaben der Natur, durch Uebung geſtärkt werden, und dieſe Uebung gehört zur Bildung des Künſtlers.

Scharfe Sinnen ſind der Erfolg einer glüklichen Organiſation: aber die Weltweiſen lehren uns, daß ſie durch Uebung noch mehr geſchärft werden. Durch ſie erlanget der Mahler ein ſchärferes Geſicht, mißt Verhältniſſe, ſieht feinere Abänderungen der Umriſſe und Schattirungen der Farben, wo ein andrer mit gleich ſcharfem Auge ſie nicht ſieht. Wer ſein Gehör wenig in Bemerkung der feinern Modification des Klanges geübt hat, der empfindet bey dem Klang einer Gloke etwas ganz einförmiges, darinn er nichts unterſcheidet, da das geübtere Ohr des Tonkünſtlers eine Menge einzele Töne darinn bemerket *). Darum befahl Pythagoras ſeinen Schülern, ihr Gehör täglich an dem Monochord zu üben. Ohne die fleißigſten Uebungen der Sinnen, für welche der Künſtler arbeitet, wird ſeine Einbildungskraft da, wo er ſie am meiſten nöthig hat, mittelmäßig bleiben. Aber der Dichter, der allein für alle Sinnen arbeitet, muß auch alle durch Uebung verfeinern.

Auch der Hang nach einer allgemeinen Sinnlichkeit, wodurch die Einbildungskraft unterſtüzt wird, kann durch Uebung vermehret werden. Hier iſt nicht von der gröbern Sinnlichkeit die Rede, von dem blos thieriſchen Hang, undeutliche, von allem geiſtigen Weſen entblößte, nur den Körper reizende Empfindungen zu haben. Je mehr die Seele des Künſtlers ſich von dieſer groben Sinnlichkeit entfernt, je mehr gewinnt ſeine Einbildungskraft, weil dieſe Sinnlichkeit die Seele mit Trägheit erfüllt, und ein blos leidendes Weſen aus ihr macht. Die feinere Sinnlichkeit des Künſtlers iſt ein Hang, ſich den ſinnlichen Eindrüken mit Geſchmak und Ueberlegung ſo zu überlaſſen, daß man jedes reizbare darinn bemerkt, ohne es ergründen oder es der Prüfung des Verſtandes unterwerfen zu wollen. Der Künſtler überläßt ſich der angenehmen Empfindung, die der Regenbogen in ihm erwekt, mit Geſchmak, indem er jedes einzelne dieſer Empfindung beſonders, aber doch immer auch alles zugleich empfinden will; er fühlt die Schönheit der Farben, die Harmonie derſelben, und die liebliche Wölbung des Bogens, einzeln und doch alles zugleich: da der weniger ſinnliche Naturforſcher beſchäftiget iſt, bey dieſer Empfindung mehr ſeinen Verſtand, als ſeine untern Seelenkräfte zu üben. Er will die Entſtehung der Farben, und die geometriſche Beſtimmung der Rundung deutlich erkennen. Dieſer Hang in jeder Vorſtellung das einzelne aufzuſuchen, abzuſondern und mit Deutlichkeit zu faſſen, iſt der Grund des Unterſuchungsgeiſtes, und zerſtöhrt die Sinnlichkeit, die eine Stüze der Einbildungskraft iſt.

Es kann einem künftigen Künſtler, deſſen Einbildungskraft an das Ausſchweifende gränzet, nüzlich ſeyn, die ſtrengern Uebungen des Verſtandes, durch Erlernung der Wiſſenſchaften, bis auf einen gewiſſen Grad zu treiben. Ein großer Dichter nennt die Meßkunſt ganz richtig den Zaum der Phantaſie *); aber der zum Künſtler berufene Jüngling muß ſich, wo er nicht ein außerordentliches zu allem gleich aufgelegtes Genie hat, nicht zu tief in abgezogene Unterſuchungen einlaſſen; er muß ſich vorzüglich bemühen, Begriffe, Wahrheit und allgemeine Kenntniß mehr anſchauend in ſinnlichen Gegenſtänden zu empfinden, als durch den reinen Verſtand zu erkennen.

Wir haben eine vorzügliche Lebhaftigkeit und Thätigkeit des Geiſtes mit

---

*) S. Harmonie.

*) Haller an Hrn. D. Geßner.

mit zu den Grundlagen einer lebhaften und leichten Einbildungskraft gezählt, und auch dieſe muß durch Uebung vermehrt werden. Jede Seele kann durch Hemmung der Thätigkeit träg werden. Man gebe nur auf die Würkungen der weibiſchen Erziehung Achtung, bey der das erſte Geſez iſt, das vornehme Kind von allem, was es in Verlegenheit ſetzen, von allem, was ihm Mühe machen könnte, von allem, wobey ihm eigene Ueberlegung und Anſtrengung ſeiner Kräfte nöthig wären, zurükzuhalten; jeder Begierde und jeder Aeußerung ſeiner Würkſamkeit zuvorzukommen. Durch eine ſolche Erziehung wird der Seele ihre männliche Kraft weggeſchnitten, alle Nerven werden ſchlaff, und man macht aus dem Menſchen eine Mißgeburt, der die weſentlichſte Eigenſchaft eines vernünftigen Geſchöpfes, der innere thätige Würkſamkeit benommen iſt.

Aber durch fleißige Uebung ſeiner Vorſtellungskräfte erlangt der Geiſt die Lebhaftigkeit, der er fähig iſt. Glüklich hierinn iſt der, deſſen Erziehung frey und thätig geweſen, deſſen noch unentwikelte Seelenkräfte hinlängliche Reizung zur Würkſamkeit empfunden, der ſchon früh fühlen gelernt, daß durch Aufforderung ſeiner Kräfte das Gebiet ſeiner eigenen Würkſamkeit erweitert, durch Unthätigkeit aber in enge Schranken eingeſchloſſen werde. Dadurch bekommt der Geiſt ſeine Lebhaftigkeit, daß er unaufhörlich gegen alle ihm vorkommende Gegenſtände würkſam wird. Dieſes ſind alſo die Mittel, der Einbildungskraft ihre völlige Stärke zu geben.

Das nächſte, was hierauf zur Bildung eines großen Künſtlers gehört, iſt, daß er ſeine Phantaſie bereichere. Denn ſie iſt das Zeughaus, woraus er die Waffen nimmt, die ihm die Siege über die Gemüther der Menſchen erwerben helfen. Die Einbildungskraft erſchafft nichts neues, ſie bringt nur das, was unſere Sinnen gerührt hat, wieder heran. Alſo muß ſie durch Erfahrung bereichert werden. Der Künſtler muß die Gegenſtände ſeiner Kunſt zuerſt in der Natur geſehen oder empfunden haben; damit ſie ihm hernach, wenn er ſie gebraucht, wieder gegenwärtig ſeyen; damit ihre Menge und Mannigfaltigkeit ihm entweder eine gute Wahl verſtatten, oder ſeiner Dichtungskraft Gelegenheit geben, deſto glüklicher neue zu erfinden. Alſo muß er unaufhörlich ſeine Sinnen für jeden Gegenſtand offen halten, daß ihm nichts entgehe; er muß den mannigfaltigen Scenen der Natur und des ſittlichen Lebens der Menſchen überall nachgehen, ſie in mehrern Ländern und unter mehrern Völkern aufſuchen; aber ein ſcharfer Beobachtungsgeiſt muß ihn überall begleiten. Was ein guter Kenner *) dem Mahler anräth, kann jedem Künſtler zur Lehre dienen; er ſoll dem Philopömen nachahmen, der auf allen Reiſen, auch mitten im Frieden, jede Gegend, die ihm fürs Geſicht kam, mit dem Auge eines Heerführers betrachtete: hier ſtekte er in Gedanken ein Lager ab; da ſtellte er ſeine Poſten zur Sicherheit aus; hier rükte er gegen den Feind an; durch dieſen Weg nahm er einen verdekten Marſch vor: durch dergleichen Betrachtungen bereicherte er ſeine Einbildungskraft mit allem, was ein Heerführer zur Beurtheilung der guten und ſchlechten Lage der Oerter nöthig hat. So hat Homer durch Reiſen, durch Beobachtung der Menſchen, der Sitten, der Künſte, der Beſchäfftigungen im öffentlichen und im Privatleben, ſeine Einbildungskraft dergeſtalt angefüllt, daß ſie unerſchöpflich an jeder Art der Gegenſtände geworden. So muß der Mahler ſein Aug, der Tonkünſtler ſein Ohr, aber der Dichter

---

*) Junius de Pictura Vett. L. I, c. 2.

Dichter jeden Sinn unaufhörlich geſpannt halten, damit ſeiner Beobachtung von allen ihm dienenden Gegenſtänden nichts entgehe. Es würde überaus nützlich ſeyn, wenn jemand mit hinlänglicher Kenntniß der Sachen, jungen Künſtlern zu gefallen, ein Werk ſchriebe, wodurch ſie alle Mittel ihre Phantaſie zu bereichern können kennen lernen. Einen Verſuch hierüber hat Bodmer gemacht *), und der Mahler wird in dem fürtreflichen Werk des Leonhard Vinci viel dahin dienendes antreffen **).

Einer lebhaften und mit hinlänglichem Reichthum angefüllten Einbildungskraft, die Geſchmak und Beurtheilung zur Begleitung hat, fehlt denn, um die glänzendſten Werke hervorzubringen, nichts weiter, als daß ſie zu rechter Zeit gehörig erwärmet werde, und nach Beſchaffenheit der Sache eine ſtärkere oder gemäßigtere Begeiſterung in der Seele des Dichters hervorbringe. Wir haben aber an einem andern Orte, ſowol die Entſtehung, als die wunderbaren Würkungen dieſer erhöhten Wärme der Einbildungskraft in nähere Betrachtung gezogen, und das, was über die Begeiſterung geſagt worden, iſt als eine Fortſetzung des gegenwärtigen Artikels anzuſehen.

Sehr wichtig iſt auch die Betrachtung der Einbildungskraft, in ſo fern die Würkung eines Werks der Kunſt von ihr abhängt. Es giebt tauſend Fälle, wo der Künſtler nicht alles darſtellen kann, was der, für den ſein Werk beſtimmt iſt, ſich vorſtellen muß, um den ganzen Eindruk zu empfangen, den man auf ihn machen will. Da kommt dem Künſtler die Einbildungskraft ſeines Zuhörers, oder Zuſehers zu Hülfe. Wenn dieſe durch irgend eine in dem Werke liegende Urſache in lebhafte Würkſamkeit geſetzt wird, ſo thut ſie alsdenn das Uebrige von ſelbſt. Ein zur Zärtlichkeit geneigtes Herz kann durch einen einzigen recht zärtlichen Ton plötzlich in die tiefſte Empfindung geſetzt werden, weil die Einbildungskraft durch dieſen Ton ins Feuer gerathen iſt. Und ſo kann ein einziger ſtrenger Blik des Auges eine furchtſame Seele in den größten Schreken ſetzen.

Es iſt zur Theorie der Künſte höchſt wichtig, daß man ſich die bewundrungswürdige Würkſamkeit der Einbildungskraft durch genaue Beobachtung beſonderer Fälle wol bekannt mache. Dieſer Würkſamkeit der Einbildungskraft war es zuzuſchreiben, daß das römiſche Volk, das den Mord des Cäſars ſchon halb gebilliget hatte, hernach vor Zorn gegen die Mörder halb raſend geworden, als Antonius, nach Ableſung des Teſtaments des ermordeten Diktators, deſſen blutiges Unterkleid öffentlich zeigte. Eben daher machte das eine Wort in der Aeneide Tu Marcellus eris einen ſo gewaltigen Eindruk auf die Livia.

◆ ◆

Außer dem, was in philoſophiſchen Schriften, als in D. Ernſt Platners Neuer Anthropologie, Leipz. 1790. 8. im 1ten Hauptſt. des 2ten Buches S. 175. Von den materiellen Ideen derjenigen Vorſtellungen, welche innerhalb der Phantaſie, durch Umbildung der Gedächtnißeindrücke hervorgebracht werden, und in ſ. Aphorismen, B. 1. S. 133. u. 430. Ausg. von 1784. — in J. N. Tetens Philoſophiſchen Verſuchen, Leipz. 1777. 8. B. 1. S. 115. Von der bildenden Dichtkraft — in D. Tiedemanns Unterſuchungen über den Menſchen, Leipz. 1778. 8. Th. 3. S. 141. Von der Dichtkraft u. a. m. von der Einbildungskraft überhaupt geſagt wird, handeln, unter mehreren, ausführlich, von ihr L. Ant. Muratori in der Schrift: Della forza della Fantaſia umana, Ven. 1745 und 1766. 8. Deutſch, mit Zuſ. von G. Herm. Richerz, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — Phantaſiologie, ou Lettres philoſoph. . . ſur la faculté imaginative, Oxf. et Par. 1762. 12. — Ueber die Einbildungskraft, von Leonh. Meiſter, Bern 1778. 8. — und, von ihr, als einem Beſtandtheile des Genies, und in Rückſicht auf die ſchönen Künſte, Duff, in dem Eſſay on original Genius, Lond. 1767. 8. S. 6. 63. 96. 169. 191. 262. — Al. Gerard, in dem Eſſay on Genius, Lond. 1774. 8. S. 53. 127. 242. 333 der d. Ueberſ. von Chr. Garve, Leipz. 1776. 8. (Wie das Genie aus der Einbildungskraft entſpringt; von den, in der Einbildungskraft liegenden Urſachen der Verſchiedenheit des Genies; von der Veränderlichkeit und Biegſamkeit der Einbildungskraft; von der beſondern Anlage der Einbildungskraft zu den verſchiedenen Arten von Genie) — Chr. Garve, in ſ. Abhandlung von der Prüfung der Fähigkeiten, in dem 8ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 16. — C. L. Wieland, in dem Verſ. über das Genie, Leipz. 1779. 8. S. 16 — u. a. m. —

---

*) Von den poetiſchen Gemählden im 1 Cap.

**) Traité de la Peinture.

## Einfalt.

(Schöne Künſte.)

Die Einfalt iſt im allgemeinſten Verſtand der Mangel der Theile, oder die Unzertrennlichkeit eines Dinges. In Gegenſtänden des Geſchmaks verſteht man durch dieſes Wort den Mangel oder die Abweſenheit aller zufälligen, durch Kunſt hereingebrachten Umſtände. Man ſchreibt einer Sache eine edle Einfalt zu, entweder wenn die Würkung, die ſie thun ſoll, durch wenig Umſtände erhalten wird, oder auch, wenn ſie nur durch das Weſentliche, ſo in ihr iſt, gefällt, und alle zufällige Verſchönerungen wegbleiben. So ſchreibet man einer körperlichen Form oder Figur eine edle Einfalt zu, wenn ſie, wie die meiſten antiken Vaſen oder Krüge blos durch ihre Geſtalt und ſanfte Umriſſe angenehm in die Augen fallen, ohne daß ſie durch ausgeſchweifte Zierrathen, durch kühn geſchlungene Handgriffe oder daran geſetztes Schnitzwerk einen mehrern Grad der Mannigfaltigkeit haben. In einem Gebäude bemerkt man die edle Einfalt, wenn die ganze Maſſe deſſelben eine einzige, untheilbare, wol in die Augen fallende Figur vorſtellt, an welcher außer den weſentlichen Theilen keine zufällige Zierrathen angebracht ſind. Von dieſer Art iſt das Pantheum oder die ſogenannte Rotonda in Rom. In einer Rede herrſcht eine edle Einfalt, wenn mit Weglaſſung aller zufälligen Verſchönerungen nur die dem Zwek des Redners weſentlichen Vorſtellungen kräftig und wol vorgetragen werden. In den Sitten und in dem Betragen eines Menſchen herrſcht edle Einfalt, wenn er in allen Umſtänden nach einem wahren und richtigen Gefühl ohne Umſchweife den geradeſten Weg ſo wandelt, wie die Natur der Sache es mit ſich bringt. In einem ganzen Syſtem herrſcht Einfalt, wenn alles darinn nach einem einzigen Grundſatz geſchieht oder vorhanden iſt. Es giebt demnach in den Werken des Geſchmaks eine doppelte Einfalt, nämlich die Einfalt des Weſens, und die Einfalt in dem Zufälligen. Man kann ſich von dieſen beyden Arten der Einfalt einen deutlichen Begriff machen, wenn man ſich zwey Uhren vorſtellt, welche gleich richtig die Zeit anzeigen, deren eine aber aus weit weniger weſentlichen Theilen oder Rädern beſtünde, als die andre. Die die wenigſten Räder hat, iſt einfacher im Weſen. Aber auch in den zufälligen Geſtalten der Theile kann die eine einfacher ſeyn, als die andre, je nachdem die weſentliche Theile durch mehr oder weniger kleinere zufällige Theile verziert ſind oder nicht. Dies wäre die Einfalt in zufälligen Dingen.

Der Einfalt des Weſens wird die Verwiklung deſſelben entgegengeſezt, da eine Sache aus mehrern weſentlichen Eigenſchaften muß beurtheilt werden, wie die Handlungen eines Menſchen ſeyn würden, der nach vielerley Maximen zugleich handelt.

Der Einfalt in dem Zufälligen iſt das künſtlich verzierte, das geſuchte, entgegengeſezt, wo man künſtliche Veranſtaltungen zu Einmiſchung zufälliger Umſtände wahrnimmt. Doch kann man Fälle bemerken, wo dieſes Zufällige ſo natürlich und ungezwungen mit dem Weſentlichen verbunden iſt, daß die edle Einfalt weniger zu leiden ſcheint. So ſind überhaupt die Fabeln des Phädrus von einer edlen Einfalt, weil er nichts, als das Weſentliche der Handlung vorſtellt; da hingegen La Fontaine ſehr viel Zufälliges beymiſcht, welches aber an einigen Orten ſo natürlich geſchieht, daß man beynahe die Kunſt und die Veranſtaltungen zu einer unnöthigen Auszierung darüber vergißt.

Daß der gute Geſchmak ein groſſes Gefallen an der edlen Einfalt habe, iſt aus der Erfahrung bekannt, wiewol man die Gründe dieſes Wolgefallens wenig entwikelt hat. Die edle Einfalt hält ſich an dem Weſentlichen einer jeden Sache. Deßwegen iſt alles, was ſich in dem Gegenſtand befindet, nothwendig da: es iſt da nichts, das man davon thun könnte; alle Theile paſſen ohne Zwang an einander, nichts iſt überflüßig; nichts, das die Vorſtellungskraft von dem Weſen des Gegenſtandes ableitet; die Abſichten werden durch den kürzeſten, geradeſten und natürlichſten Weg erreicht. Ein ſolcher Gegenſtand iſt demnach höchſt vollkommen, weil alles darinn auf das ſtrengſte zuſammenſtimmt. Man fühlt den Grund eines jeden Umſtandes, der, weil er in dem Weſen der Sache gegründet iſt, nicht anders oder beſſer ſeyn könnte. Die Vorſtellungskraft wird nirgend aufgehalten, ſie findet nichts auszuſetzen. Alles, was zum Gegenſtand gehört, macht ein völlig vollkommenes Ganzes aus. Man wird ſo wenig Kunſt gewahr, daß man glaubt, die Natur ſelbſt habe nach der vollkommenſten Anwendung ihrer Geſetze den Gegenſtand hervorgebracht. Kurz, die edle Einfalt iſt der höchſte Grad der Vollkommenheit.

Es liegt aber in der Natur des guten Geſchmaks, daß wir gerne den geradeſten Weg gehen, daß wir das unnütze und überflüßige, wo wir es einſehen, gern entfernen möchten; daß wir gerne fühlen oder einſehen, warum jedes Ding da iſt: und daß es uns angenehm iſt die Verbindung zwiſchen dem Weſen und den Eigenſchaften der Dinge zu ſehen. Alles dieſes finden wir bey den Gegenſtänden, darinn die edle Einfalt herrſcht. Sie muß inſonderheit denjenigen Vergnügen erweken, deren natürliche und richtige Art zu denken mit Gegenſtänden der ausſchweifenden Kunſt öfters iſt beleidiget worden. Denn da ſolche Werke ihrer Vorſtellungskraft einen beſtändigen Zwang angethan, ſo fühlen ſie ſich bey Betrachtung der Werke von edler Einfalt erleichtert. Das Andenken der Mühe, ſo ihnen das gezwungene und verworrene ſo oft macht, erhöhet die Luſt an der edlen Einfalt der Natur. Niemand wird ſo ſehr die Wolluſt einer edlen Einfalt in der Lebensart und dem Umgang fühlen, als der, welcher den Zwang einer künſtlich abgepaßten, mit willkührlichen Anſtändigkeitsgeſetzen beſchwerten, Lebensart recht gefühlt hat.

Wer in dieſem beſondern Fall die edle Einfalt der Natur mit dem geſuchten und gekünſtelten Weſen vergleichen will; wer die Regeln einer abgepaßten Lebensart, darinn Höflichkeiten, willkührlich eingeführte Ceremonien und weit her geſuchte Geſetze herrſchen, die weder in der Natur unſrer Bedürfniſſe, noch in der natürlichen Zuneigung und Wolgewogenheit der Menſchen gegen einander gegründet ſind, und die man nur durch das Gedächtniß erlernen kann; wer dieſes, ſage ich, mit einer ganz einfachen Lebensart vergleichet, da jeder Menſch den Eindrüken der Natur folget, ſeine natürlichen Bedürfniſſe und Geſinnungen auf eine edle Weiſe an den Tag legt, ſeine Gewogenheit, Zuneigung, ſeine Hülfe oder Abhänglichkeit gegen andre geradezu, aber auf eine edle Art erkläret: der wird ſowol die Natur der edlen Einfalt überhaupt, als ihren unendlichen Werth über das gekünſtelte und überladene lebhaft empfinden.

Wer bey einem richtigen und geübten Verſtand der Natur treu geblieben iſt, der wird ſowol in ſeinem Betragen, als in ſeinen Reden und Werken, dieſe edle Einfalt zeigen. Dies iſt der allgemeine Charakter der älteſten griechiſchen und römiſchen Schriftſteller und Künſtler, wodurch ſie ſich vornehmlich von den neuern unterſcheiden. Ein gewiſſer Beweis, daß die edle Einfalt eine Würkung der unverdorbenen Natur ſey. Erſt zu der Zeit, da in Athen und Rom, durch den Verluſt der natürlichen Freyheit, unnatürliche Mittel den Großen und den Regenten zu gefallen nothwendig wurden, kam eine gezwungene Art zu denken auf, die ſich nach und nach aus der Lebensart in die Werke der Kunſt einmiſchte.

In den neuern Zeiten hat das willkührliche und gezwungene die Natur ſo ſehr verdrängt, daß die Geſichtszüge, die Leibesſtellungen, die Gebehrden, die Reden, das ganze Betragen eines Menſchen, nach willkührlichen oder doch weithergeſuchten Regeln der Kunſt müſſen abgepaßt werden. Aus dieſer Urſache iſt auch die edle Einfalt in den Werken der Kunſt ſo ſelten, als das Erhabene. Und weil die mit Mühe erlernte Kunſt beynahe ſchon zur andern Natur geworden iſt, ſo iſt ſo gar bey vielen Menſchen das natürliche Wolgefallen an der edlen Einfalt erloſchen. Man vermißt die Einfalt in den Gebäuden, in den Werken der bildenden Künſte, in den Gemählden, in der Beredſamkeit, Dichtkunſt und Muſik. Das weitläuftige, überflüßige und willkührliche hat ſowol in den Sitten, als in den Werken der Kunſt ſo ſehr überhand genommen, daß man gar oft Mühe hat, das wenige natürliche darinn zu erkennen. Wie viel, ſowol ganze Gebäude, als einzelne Zimmer, ſieht man nicht, wo unnütze oder gar widernatürliche Zierrathen die Augen ſo ſehr auf ſich ziehen, daß man vergißt auf das Weſentliche zu ſehen! So ſucht mancher Dichter, durch kleine Zierrathen der Harmonie und witzige Bilder ſein Lied mit ſo viel Glanz zu überſtreuen, daß man darüber den Hauptinhalt deſſelben vergißt, ſo wie man über einer üppig reichen Kleidung vergißt, daß ein Menſch darunter ſtekt. Man kann oft für allem Glanz der Farben, und allem Witz und falſcher Lebhaftigkeit in den Geſichtszügen und Stellungen der Perſonen, die Geſchichte ſelbſt nicht ſehen, die das Gemählde vorſtellen ſoll.

In der edlen Einfalt beſteht die wahre Vollkommenheit eines jeden Werks der Kunſt. Jedes ſoll etwas vorſtellen, das iſt, in der Einbildungskraft oder dem Herzen der Menſchen einen gewiſſen beſtimmten Eindruk machen. Alles, was dieſen Eindruk nicht befördert, iſt der Abſicht der Kunſt entgegen; was aber ihn gar hindert, iſt ein Zeichen des Unſinnes in dem Künſtler. Es iſt ihm deßwegen keine Sache ernſtlicher anzupreiſen, als die Beſtrebung nach der edlen Einfalt. Könnten wir in unſern Künſten die Einfalt der Natur wieder erhalten, ſo würde ſie ſich gewiß von da auch wieder über die Sitten ausbreiten. Ohne Zweifel haben die von der edlen Einfalt abgewichenen Künſtler zu dem verdorbenen Geſchmak in dem Leben des Menſchen das ihrige beygetragen. Die Tanzmeiſter haben viel ſteife und unnatürliche Leibesſtellungen aufgebracht. Verſchiedene ſehr abgeſchmakte Zierungen, und das gezwungene Spiel der Hände, der Augen und des Mundes, haben einige Perſonen des ſchönen Geſchlechts von den Schauſpielerinnen gelernt. Die abgeſchmakte Art der Auszierungen der Zimmer, der Hausgeräthe, hat man den Zeichnern und Baumeiſtern zu danken; und die ekelhafte Rafinirung im Ausdruk der Empfindungen und ſo viel gezwungenes und verſtiegenes in dem Ausdruk der Rede, haben einige Dichter aufgebracht. Dieſes mannigfaltige Verderben in der Lebensart und den Sitten können Künſtler von reinem Geſchmak wieder hemmen, und auch das verlorne Gute wieder herſtellen. Die Mahler und Bildhauer können die Begriffe von der urſprünglichen Schönheit der menſchlichen Geſtalt wieder aufweken. Die Tänzer und Schauſpieler können das wahrhaftig Schöne und Edle in den Mienen, Manieren, Gebehrden und Bewegungen einpflanzen. Die Dichter können die Sitten, die Handlungen, die Charaktere, die Tugenden, alles Liebenswürdige der einfachen Natur die kennen lehren, die ſie in der menſchlichen Geſellſchaft nicht mehr antreffen.

Es muß aber einem heutigen Virtuoſen ſehr viel ſchwerer werden, der edlen Einfalt der Natur zu folgen, als es den Alten geworden iſt. Dieſe durften ſich nicht erſt aus dem verdorbenen Geſchmak ihrer Zeit loswikeln. Man war damals in den Geſchäfften des Lebens und im Zeitvertreib einfacher, als die heutige Welt iſt. In unſern Tagen erfodert es einen guten Verſtand und ein ſcharfes Nachdenken, um das zu erreichen, was den Alten ſo leicht und ſo geläufig war. Die folgenden Anmerkungen können dienen, den Künſtler auf die Spur der edlen Einfalt zu bringen.

Dieſe liebenswürdige Eigenſchaft der Kunſt kann ſich in einem Werk auf verſchiedene Weiſe zeigen. Sie erſtrekt ſich von dem allgemeinen oder erſten Entwurf des Kunſtwerks bis auf die kleineſten Ausbildungen deſſelben. Die beſten Werke der Kunſt ſind faſt durchgehends die einfacheſten in der Anlage und im Plan. Man kann den ganzen Plan der Ilias in wenig Worten vollkommen ausdruken. Sophokles und vornehmlich Aeſchylus haben ihre Trauerſpiele nach ſo ſehr einfachen Planen eingerichtet, daß man ſie mit unverwandten Augen gar vollſtändig faſſen kann. Zwiſchen drey, vier, höchſtens fünf Perſonen, die ſich nicht ſehr weit von der Stelle bewegen, geht eine ſehr wichtige Handlung vor, darinn ſich ihre Charaktere vollkommen entwikeln. Eben ſo ſind die vollkommenſten Gemählde der größten Meiſter von den wenigſten Figuren, und meiſtens von einer einzigen ganz einfachen Gruppe. Die feineſten Gebäude der Alten machen nur eine, und ſehr einfache Maſſe, einen Würfel, oder einen oben abgeründeten Cylinder aus, den man auf einmal mit der größten Leichtigkeit in das Auge faßt. Sie ſuchten das Große nicht in einer überflüßigen Menge der Theile, ſondern in der innerlichen Größe, in der Vollkommenheit, in der vollkommenſten Figur des Ganzen. Freylich haben auch große Meiſter ſehr reich zuſammengeſetzte Werke gemacht: aber nur denn, wenn der Inhalt die Menge der Theile ganz nothwendig machte; denn die an Gegenſtänden ſo ſehr reiche Ilias iſt im Plan höchſt einfach; alles fließt aus einem einzigen Hauptbegriff. Wenn Pouſin die Sammlung des Manna in der Wüſte vorſtellen muſte, ſo konnte er ſich mit wenigen Figuren nicht behelfen.

Damit aber der Künſtler die möglichſte Einfalt in ſeinem Plan erreiche, nachdem er den Inhalt gewählt hat, ſo bedenke er wol, daß ſein Werk, im Ganzen betrachtet, allemal eine einzige beſtimmte Hauptvorſtellung erweken müſſe. Ueber dieſe Hauptvorſtellung muß er ſich auf das beſtimmteſte ſelbſt Rechenſchaft geben können. Hat er dieſes gethan, ſo denke er der Natur dieſer Vorſtellung ſo lange nach, bis er ihr ganzes Weſen entdeket hat, damit er uber alles, was nothwendig dazu gehört, was ohne Entkräftung oder Verſtellung derſelben nicht wegbleiben kann, völliges Licht habe. Alsdenn entferne er alles, was nicht nothwendig zum Weſen der Sache gehört; er ſuche dieſes nothwendige auf die beſte Weiſe in ſeinen Plan zu bringen: ſo wird ihm die edle Einfalt nicht fehlen. Der Mangel derſelben im Plan kommt meiſtentheils daher, daß der Künſtler entweder ſeine Materie ſich nicht beſtimmt genug vorgeſtellt, und daher unnütze, zufällige oder gar ſtreitende Dinge mit eingemiſcht hat, oder daß er nur überhaupt durch Anhäufung mancherley Gegenſtände die Einbildungskraft andrer in eine unbeſtimmte Bewegung ſetzen will. Nicht nur alles, was das Hauptintereſſe des Inhalts gar nicht unterſtützt, ſondern auch das, was nicht unumgänglich dazu gehört, muß, wenn man die edle Einfalt erreichen will, als ſchädlich verworfen werden.

Auch in der Anordnung kann dieſe große Eigenſchaft mehr oder weniger erreicht werden. Die Sachen können ſich mit mehr oder weniger Leichtigkeit und Nothwendigkeit zuſammen paſſen. Wenn nicht jeder Theil den Ort einnimmt, der dem Weſen der Vorſtellung der gemäßeſte iſt, ſo leidet die edle Einfalt darunter.

In den Charakteren, Handlungen und Reden der Perſonen, die in das Werk kommen, wird die edle Einfalt auf eine ähnliche Art erreicht. Der Menſch iſt in ſeinem Charakter und in ſeinen Handlungen einfach, der durchaus nach wenigen Hauptbegriffen handelt, deren Einfluß man in ſeinem ganzen Thun und Laſſen entdekt.

In der Rede kann die Einfalt ſowol in den Gedanken, als in dem Ausdruk ſtatt haben. Man erreicht ſie in den Gedanken, wenn man glüklich genug iſt den einzigen herrſchenden Begriff *) zu entdeken, aus dem alles, was man zu ſagen hat, entſteht, oder auf den alles kann zurükgeführt werden. Der Redner, der in der Vertheidigung eines Beklagten, dem vielerley Dinge Schuld gegeben werden, in deſſen Charakter, oder in irgend einer zur Klage gehörigen Sache, etwas entdeket, wodurch alle Punkte der Klage zugleich können widerlegt werden, wird ſeiner Vertheidigung ohne Mühe die höchſte Einfalt geben können. Die Vertheidigung der Andromache, die an einem andern Ort **) angeführt worden iſt, kann hier als ein Beyſpiel gebraucht werden: in dem einzigen Begriff von der Perſon und den Umſtänden dieſer Unglüklichen liegt alles, was zu ihrer Vertheidigung kann geſagt werden. Nichts iſt für den Redner in allen Gattungen der Reden wichtiger, als den Hauptbegriff zu entdeken, auf den alles ankommt; denn wo man dieſen gefun-

---

*) Notio directrix.

**) S. Beweis, 1 Th. S. 387.

den hat, da entſteht die Einfalt von ſelbſt.

Die Einfalt des Ausdruks beſteht darinn, daß man jeden einzeln Gedanken geradezu, und nur in ſo viel Worten ausdruke, als nöthig ſind ihn richtig zu faſſen: dieſes aber können nur Menſchen von der geſundeſten und richtigſten Beurtheilungskraft. Dieſe Einfalt muß vorzüglich da herrſchen, wo das Weſentliche der Gedanken völlig hinlänglich iſt, das Gemüth ganz einzunehmen. Es iſt damit ſo, wie mit jeder Ausbildung eines einzelen Theiles beſchaffen; alles komt dabey auf die einzige große Regel an: So viel, als nothwendig; wenn nur der Künſtler das Nothwendige einſieht. Nicht nur alle Zierrathen, alle witzigen Einfälle, alles glänzende in den Farben, alles wolklingende in den Worten, das blos die Menge der Theile vermehrt, ohne die Hauptvorſtellung zu verſtärken, muß wegbleiben; ſondern auch alles das, deſſen Abweſenheit keinen würklichen Mangel gebiehrt. Wenn ein gewiſſer Wolklang der Worte, ein gewiſſes Leben der Farben, ein gewiſſer Nachdruk der Gedanken, eine gewiſſe einfache Verzierung eines Haupttheiles hinlänglich iſt, die Vorſtellung zu erweken, die der Abſicht gemäß iſt, ſo hüte man ſich ihr mehr Glanz zu geben: denn das Mehrere würde nur blenden, man würde den Glanz fühlen, und die Beſchaffenheit der glänzenden Sache nicht mehr ſehen, ſo wie der, welcher in die hellſcheinende Sonne ſehen will, ihre ſcheinbare Größe und runde Figur nicht wahrnehmen kann.

In manchen Fällen iſt die edle Einfalt der Gewohnheit ſo ſehr entgegen, daß der Künſtler auch da, wo er ſie erreichen könnte, ſich ſcheuet es zu thun, aus Furcht den herrſchenden Geſchmak zu beleidigen. Man iſt in der Baukunſt gewiſſer, der Einfalt entgegenſtreitender, Verzierungen an einigen Orten ſo gewohnt, daß auch die Baumeiſter, die es beſſer wiſſen, ſich von der Gewohnheit hinreißen laſſen. Dies ſollte aber keinen abhalten der Natur zu folgen. Es ſind immer noch Kenner vorhanden, die ſein Werk zu ſchätzen wiſſen, wenn der große Haufen es verachtet. Das Weſentliche der Sachen iſt unveränderlich; das Zufällige aber iſt der unaufhörlichen Abwechslung der Moden unterworfen. Der Künſtler alſo, der allen Menſchen und durch alle Zeiten gefallen will, muß ſich am Weſentlichen halten, folglich der edlen Einfalt befleißigen.

◆ ◆

Von der Einfalt überhaupt handeln, F. J. Riedel, in ſ. Theorie der ſch. K. und Wiſſenſch. im 6ten Abſchn. S. 77 u. f. der 1ten Aufl. (wenig befriedigend) — J. C. König, in ſ. Philoſophie der ſch. Künſte, Nürnb. 1784, 8. im 16ten Abſchn. S. 432 (zwar ausführlicher, aber keinesweges befriedigender) — Einzele, ganz gute Bemerkungen finden ſich darüber, zerſtreut, in den Elements of Criticism, als B. 1. S. 42. 270. 278. B. 3. S. 270. 315 d. d. Ueberſ. 3te Ausg. — — Von der Einfalt, in Werken der **Mahlerey**, Hagedorn, in der 2ten ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 23 u. f. — — Von der Simplicität in der **Baukunſt**, Militia, im 3ten Buche des erſten Bds. ſ. Grundſ. der bürgerl. Baukunſt, S. 200 d. Ueb. — Von der Simplicität in der **proſaiſchen Schreibart**, ein Aufſatz in Knoks Eſſays, Lond. 1779. 8. 2 B. — — Ueber die Simplicität in den **Schriften der Alten** finden ſich vortrefliche Bemerkungen in H. Garvens Abhandl. von der Verſchiedenheit in den Werken der älteſten und der neuern Schriftſteller, in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 10. S. 195.

Ein-

## Einfaſſung.

(Baukunſt.)

Die Einfaſſungen der Oeffnungen, nämlich der Thüren oder Fenſter. Wenn die Oeffnungen nicht als bloße Löcher erſcheinen ſollen, deren Figur und Größe man für unbeſtimmt und zufällig halten könnte, ſo muß etwas da ſeyn, das ſie beſtimmt und jede zu etwas Ganzen macht *). Dieſes wird offenbar durch die Einfaſſungen erhalten, welche den Oeffnungen das Anſehen von Dingen geben, die mit Fleiß gemacht ſind, und ihre beſtimmte Gränzen haben. Jedermann wird fühlen, daß Fenſter an der Außenſeite eines Hauſes, die ohne Einfaſſung ſind, blos wie Löcher ausſehen; aus ihrer Einfaſſung aber entſteht das Gefühl, daß ſie nichts zufälliges, ſondern etwas ordentlich abgemeſſenes und fertiggemachtes ſeyen. Dieſelbe Würkung thun auch die Gewände, welche gleichſam die Rahmen ſind, in welche die Oeffnungen eingefaßt werden.

Zur Breite der Einfaſſungen und der Gewände wird insgemein der ſechste Theil der Breite der ganzen Oeffnung genommen. Die Verzierungen an den Gewänden müſſen nicht übertrieben ſeyn, und ſich überhaupt nach der Bauart des Ganzen richten.

## Einförmigkeit.

(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich die Gleichheit der Form durch alle Theile, die zu einer Sache gehören. Sie iſt der Grund der Einheit; denn viel Dinge, ſie liegen neben einander oder ſie folgen auf einander, deren Beſchaffenheit oder Ordnung nach einer Form, oder nach einer Regel beſtimmt iſt, können durch Hülfe dieſer Form mit einem Begriff zuſammengefaßt werden, und in ſo fern machen ſie zuſammen Ein Ding aus. So wie man vermittelſt der einen Regel, wie dieſe Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. ꝛc. oder 1. 2. 4. 8. 16. ꝛc. auf einander folgen, die ganze unendliche Reyhe derſelben auf einmal überſehen kann, ſo thut die Einförmigkeit überall dieſe Würkung. In einem Tonſtük, das durchaus einerley Takt hat, darf man nur den erſten Takt ins Ohr gefaßt haben, um durch das ganze Stük den Takt richtig anzuſchlagen. Alſo erleichtert die Einförmigkeit die Vorſtellung einer aus viel Theilen beſtehenden Sache, und macht, daß man ſie, wenigſtens in Abſicht auf eine Eigenſchaft, auf einmal ſieht oder erkennet.

Erſtrekt ſich aber dieſe Einförmigkeit auf alles, was zur Beſchaffenheit oder zur Ordnung der Theile gehört, ſo wird der Begriff des Vielfachen einigermaßen zernichtet, und wir erbliken in einer ganzen Reyhe von Dingen immer nur daſſelbe. So iſt die Reyhe 2. 2. 2. ꝛc. eigentlich keine unendliche Reyhe, wie die vorher angeführten, ſondern eine Zahl, ohne Ende wiederhohlt; da dieſe Reyhe 1. 2. 3. 4. ꝛc. verſchiedene Zahlen enthält, deren jede aber nach derſelben Regel, wie die andern, aus der vorhergehenden entſteht. Jene ſich auf alles erſtrekende Einförmigkeit iſt der Mannigfaltigkeit entgegen geſetzt, macht eine vollkommene Gleichheit der Theile aus, und giebt der Vorſtellung anſtatt des Vielfältigen nur Eines.

Sie zernichtet alſo den Reiz, den die Vorſtellungskraft durch das Mannigfaltige bekömmt, ſie bringt eine Erſchlaffung in derſelben hervor, und iſt die Mutter der Langenweile und des Schlafs. Nichts iſt langweiliger, als ein Leben, wo jeder Tag dem andern gleich iſt; und eine völlige Einförmigkeit ſinnlicher Eindrüke, wie das Murmeln eines Baches,

---

*) S. Ganz.

oder das Eintönige einer Rede, ſchläfert ſehr bald ein.

Da alſo in den Theilen eines Gegenſtandes Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit zugleich vorhanden ſeyn müſſen, wenn er ſinnliche Aufmerkſamkeit unterhalten ſoll, dieſe beyde Eigenſchaften aber einander einigermaſſen entgegen ſtehen: ſo wird ein feiner Geſchmak dazu erfodert, die Dinge ſo einzurichten, daß Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit einander gleichſam die Waage halten.

Es ſind zwey Künſte, deren Werke den übrigen hierinn zum Muſter dienen können: die Baukunſt für Dinge, die zugleich neben einander ſind, und die Muſik für ſolche, die auf einander folgen. Das Geheimniß der Vereinigung der Einförmigkeit und der Mannigfaltigkeit kommt im Grunde darauf hinaus, daß das dunkle Gefühl einer völligen Einförmigkeit alle ſinnliche Zerſtreuungen hemme, damit die Aufmerkſamkeit auf die etwas helleren Vorſtellungen deſto freyer und ungehinderter würke. Eben die einſchläfernde Eigenſchaft der Einförmigkeit, wenn ſie blos die Zerſtreuung der Sinnen hemmt, bewürkt eine deſto freyere Aufmerkſamkeit auf weniger ſinnliche Dinge. Es iſt ſehr viel leichter, bey einem immer einförmigen Geräuſche eines Waſſerfalles mit völliger Freyheit des Geiſtes einer Betrachtung nachzuhängen, als wenn alle Augenblike ein anderes Geräuſche ſich hören läßt. Die Wahrheit dieſer Beobachtung beweiſet die Muſik am deutlichſten. Der Takt und die Reinigkeit der Harmonie ſind das Einförmige, die das Gehör in immer gleicher Faſſung oder in ruhiger Lage erhalten; die den hellern Empfindungen, welche durch das Sprechende der Töne erregt werden, völlige Freyheit verſtatten. Man glaubt bey jedem guten Geſang einen von gewiſſen Empfindungen gerührten Menſchen ſprechen zu hören: man folget ihm in allen Aeuſſerungen ſeiner Empfindung nach, ſo lange die völlige Einförmigkeit des Takts und die Reinigkeit der Harmonie das Gehör in einer ruhigen Faſſung laſſen: aber jeder Fehler gegen dieſe Einförmigkeit des Takts, oder gegen die reine Fortſchreitung der Harmonie unterbricht die Ruhe des Gehörs; die Aufmerkſamkeit wird von dem Inhalt des Geſanges abgezogen, und auf das blos Tönende deſſelben gelenkt, weil darinn etwas neues vorkommt. Dieſes iſt im Grund eben das, was wir erfahren, wenn wir einem Redner lange mit Aufmerkſamkeit zugehört, jeden Begriff und Gedanken völlig gefaßt haben, auf einmal aber, wenn er zu ſtottern, oder überhaupt in einem andern Tone zu reden anfängt, plötzlich die Aufmerkſamkeit von den Gedanken der Rede auf ihren Ton lenken.

Jedes Werk der Kunſt hat einen Körper, der die äuſſern Sinnen rührt, und einen Geiſt, der die innern Sinnen beſchäfftiget. In der Muſik ſind Takt und Harmonie der Körper; der Ausdruk aber ſetzt den Geiſt in Würkſamkeit, der nun einen von tiefer Empfindung gerührten Menſchen hört, dem er durch alle Entwiklungen des Affekts folget. In dem Gemählde ſind die Farben, das Helle und Dunkele, die verſchiedenen Maſſen, der Körper; dieſe feſſeln das Auge; mittlerweile aber beſchäfftiget der Geiſt ſich mit den Handlungen, Gedanken und Empfindungen der vorgeſtellten Perſonen, oder wenn es eine Landſchaft ohne Perſonen iſt, mit dem vergnüglichen oder traurigen, oder ſchreklichen, was ſie an ſich hat. Der Körper des Werks der Kunſt feſſelt durch ſeine Einförmigkeit unſre Sinnen, hemmt ihre Zerſtreuung, und überläßt die ganze Kraft der Aufmerkſamkeit dem geiſtlichen Theil. So iſt im Gebäude Regelmäßigkeit, Ebenmaaß,

maaß, Einförmigkeit der Bauart das, was zum Körper gehört; die Begriffe von Pracht, von Reichthum, von Annehmlichkeit, oder was ſonſt zu dem Charakter des Gebäudes gehört, ſind der Geiſt deſſelben, deſſen Kraft wir empfinden, ſo lang der Körper nichts gegen die Einförmigkeit hat. Sollten wir aber in einer Reyhe joniſcher Säulen eine doriſche entdeken, oder unter einer Reyhe viereckigter Fenſter ein rundes, ſo wird die Ruhe der Sinnen unterbrochen, und die Aufmerkſamkeit von dem Geiſt des Gebäudes abgelenkt. Eben ſo ſind in der Poeſie Vers, Wolklang und Ton das Körperliche, das die Sinnen feſſelt, und die Aufmerkſamkeit auf den Inhalt richtet.

Hieraus iſt ſowol die gute als die ſchlechte Würkung der Einförmigkeit zu erkennen. Einförmig muß das Körperliche eines Werks ſeyn, ſo lange die Aufmerkſamkeit auf das Geiſtige deſſelben keiner neuen Lenkung bedarf; iſt aber dieſe nöthig, ſo muß auch die Einförmigkeit des Körperlichen unterbrochen werden. Der Tonſetzer bleibet nicht nur in einem Takt, ſondern auch in einem Ton, ſo lange er dieſelbe Empfindung im Gemüth unterhalten will; ſoll ſie nun eine andre Wendung bekommen, ſo ändert er den Ton; dadurch wird die Aufmerkſamkeit auf den bisherigen Gegenſtand unterbrochen, und kann eine neue Lenkung bekommen. So ändert der Redner den Ton der Stimme, wenn er eine neue Reyhe der Gedanken anfängt.

Aus dieſen Betrachtungen, worinn vielleicht einiges zu ſubtil ſcheinen möchte, flieſſt denn doch zulezt dieſe ganz einfache Lehre, die jedem Künſtler wichtig ſeyn muß. Was in einem Werk der Kunſt die innern Sinnen mit klaren oder deutlichen Vorſtellungen beſchäfftiget, muß durchaus Mannigfaltigkeit haben; jeder Begriff muß etwas eigenes haben, wenn das Werk nicht langweilig ſeyn ſoll. Aber ſo lange dieſe mannigfaltigen Begriffe zur Entwiklung einer einzigen Art der Vorſtellung gehören, ſo lange muß in dem Körperlichen des Werks eine gänzliche Einförmigkeit herrſchen, damit alle Aufmerkſamkeit blos auf den Geiſt der Sachen gerichtet ſey. Wo Gedanken oder Empfindungen eine andre Wendung nehmen, oder gar in eine andre Gattung übergehen, da nimmt auch das Körperliche eine andre Form an.

Da aber endlich in jedem Werk der Kunſt, wenn es wahrhaftig Ein Werk iſt, gewiſſermaßen durchaus Ein Geiſt herrſchen muß, ſo muß auch durchaus in dem Körperlichen etwas ganz Einförmiges vorkommen.

◆ ◆

Von Einförmigkeit (und Mannichfaltigkeit) überhaupt handelt Home in dem 9ten Kap. der Elements of Critic. B. 1. S. 304 u. f. der Ausg. von 1769. — Riedel in ſeiner Theorie, im 3ten Abſchn. S. 65 der 1ten Ausg. — Ueber den Unterſchied zwiſchen Einheit und Einförmigkeit in der Mahlerey, ſ. Hagedorns Betrachtungen S. 10 u. a. St. m.

## Eingang.

(Beredſamkeit.)

Der Eingang der Rede iſt dasjenige, was der Redner gleich im Anfang der Rede zu Vorbereitung des Zuhörers und zu Erwekung der Aufmerkſamkeit und eines geneigten Gehörs vorträgt. Es iſt eine ſo natürliche Sache, der Rede einen Eingang vorzuſetzen, daß auch diejenigen, welche niemal über die Beredſamkeit nachgedacht haben, einen Eingang machen, ſo oft ſie etwas vor Gerichte vortragen.

In der That hat es etwas widerſinniſches, wenn man ohne alle Vorbereitung gleich die Hauptſache vorträgt, und man läuft dabey Gefahr, daß der, mit welchem man zu reden hat, nicht ſogleich Achtung gebe, und alſo den Vortrag der Hauptſache überhöre. Daher kommt es, daß jedermann, aus einem dunkeln Gefühl der Nothwendigkeit einer Vorbereitung, ſo oft die Unterredung auf einen neuen Gegenſtand gelenkt wird, etwas zur Erwekung der Aufmerkſamkeit ſagt, als: **Aber nun auf etwas anders zu kommen; Bey dieſer Gelegenheit fällt mir ein;** oder etwas dergleichen.

Es giebt aber dennoch Fälle, wo der Redner ſich eines förmlichen Einganges überheben kann. Dieſes hat allemal ſtatt, wo er weiß, daß der Zuhörer ſchon hinlänglich vorbereitet iſt, ihn anzuhören; wo er der Aufmerkſamkeit ſchon vorher gewiß iſt.

Nach der Abſicht des Einganges muß der Redner alſo dadurch den Zuhörer für ſeine Perſon, und für ſeine Sache vortheilhaft einnehmen. Dieſes kann auf unzählige Arten geſchehen. Quintilian *) ſetzt dreyerley verſchiedene Würkungen, die durch den Eingang können erhalten werden, daß der Zuhörer dem Redner gewogen, daß er aufmerkſam, daß er für die Sache eingenommen werde. Die Alten haben die Erfindung eines guten Einganges für ſo wichtig gehalten, daß die Lehrer der Redner insgemein hierüber ſehr weitläuftig ſind. Man ſehe, um nur ein Beyſpiel anzuführen, wie genau Hermogenes in dieſem Stük iſt **). Aber die Regeln helfen hier wenig; es kommt alles auf eine geſunde Urtheilskraft des Redners an, und auf eine genaue Kenntniß der Sinnesart ſeiner Zuhörer in Anſehung der Sache, die er vorzutragen hat. Daß ein Redner Gehör finde, oder nicht; daß er ſeine Zuhörer überzeuge oder nicht, hänget gar oft von einer kaum merklichen Kleinigkeit ab. Es erfodert einen groſſen Kenner des menſchlichen Herzens, und in jedem beſondern Fall der Perſonen und der Umſtände, um dieſe Kleinigkeiten, die der Sache helfen oder ſie verderben, zu entdeken.

Die Urtheile der Menſchen ſind gar ſelten Erfolge der Ueberlegung oder der richtigſten Bemerkung der Dinge, von denen die Wahrheit des Urtheils abhängt: in den meiſten Fällen entſtehen ſie aus einem dunkeln Gefühl, auf welches Nebenſachen den ſtärkſten Einfluß haben, ſo daß die meiſten Urtheile würkliche Vorurtheile ſind. Man hat ſehr oft Gelegenheit ſich zu verwundern, wie das, was uns ſo gar einleuchtend vorkommt, andern unbegreiflich iſt; wie das, was wir für ſo offenbar recht halten, andern ganz unrecht ſcheinet. Wer nicht zu kurz kommen will, muß ſich nicht leicht auf Wahrheit oder Gerechtigkeit verlaſſen, weil eine Kleinigkeit, ein Gefühl, dieſe verkennen macht.

Da es die Abſicht des Einganges iſt, ſolche im dunkeln Gefühl des Zuhörers liegende Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen, oder etwas vortheilhaftes für die Sache des Redners in daſſelbe zu legen, ſo iſt offenbar, daß es beym Eingange mehr darauf ankommt, das Gefühl, als den Verſtand des Zuhörers anzugreifen. Es iſt deßwegen eine vergebliche Sache, dem Redner Regeln für den Eingang vorzuſchreiben. Bisweilen kommt es vielmehr auf den Ton an, worinn er anfängt, als auf die Sachen, die er ſagt.

Einige Kunſtrichter halten den Beſchluß für den wichtigſten Theil der Rede *), oft aber iſt es der Eingang; weil die gründlichſte oder rührendſte Rede nur dann etwas hilft, wenn der Zuhörer Verſtand und Gefühl für dieſelbe offen behält, welches vornehmlich der Eingang bewürken muß. Es iſt alſo kaum ein Theil der Rede, an dem man die Größe des Redners beſſer erkennen kann, als der Eingang. Das große Genie des Cicero zeiget ſich vornehmlich in ſeinen Eingängen, die faſt immer ſehr glüklich ſind.

---

*) L. IV. c. 1.

**) Περι ευρεσεως L. I.

*) S. Beſchluß.

◆ ◆

(*) Von dem Eingange wird, unter andern, in dem 1ten der Bücher an den Herennius (Oper. Cic. B. 1. S. 4 u. f. Ed. Ern.) — in dem 15ten Kap. des 1ten Buches De Inventione, (ebend. S. 156) — in des Batteux Einleitung in die sch. Wiſſenſch. B. 3. S. 52 d. Ueberſ. 4te Aufl. — in Lawſons Vorleſungen (mit Rückſicht auf geiſtliche Redner) Th. 2. S. 198 d. U. — in Blairs Lectures, B. 2. S. 157 u. f. der Quartausg. gehandelt.

## Eingeſtändniß.

(Beredſamkeit.)

Eine rethoriſche Figur *), die in Beweiſen und Widerlegungen mit groſſem Vortheil kann gebraucht werden. Wenn man nämlich merkt, daß dem Zuhörer noch ein Zweifel gegen das, was man bewieſen hat, übrig bleibet, der aber kann gehoben werden; ſo wird er deſto ſicherer gehoben, wenn man ſeine Richtigkeit, oder ſein Gewicht eingeſteht. Zum Beyſpiel kann folgende Stelle **) dienen: „Man muß in dem Staatskörper, um das Ganze zu erhalten, den Theil, der mit einem um ſich freſſenden Krebsſchaden angeſtekt iſt, ganz abtrennen. Ein harter Ausſpruch; ich geſtehe es. Aber viel härter iſt dieſer: Man erhalte die Nichtswürdigen, die Böswichte, die Gottloſen, und vertilge dadurch die unſchuldigen, die guten und rechtſchaffenen Bürger, die ganze Republik.“

Etwas auf dieſe Art eingeſtehen, iſt im Grund nichts anders, als einen Schritt rükwärts thun, um deſto weiter vorwärts zu ſpringen. Man ſiehet, daß das Eingeſtändniß, dura vox, der Rede eine gröſſere Kraft giebt. Denn wenn das ſchon hart iſt, Böſe zu beſtrafen, wie viel härter iſt nicht, Gute zu unterdrüken!

Wenn bey dem Eingeſtändniß noch ein Spott iſt, ſo wird ſeine Kraft noch gröſſer, wie in folgendem Beyſpiel. „Wir ſind (wie du vorgiebſt) in unſern Meynungen nur wenig, und geringer Sachen halber aus einander. Ich bin dieſem gewogen, du jenem. Freylich hat die Sache weiter nichts auf ſich, als daß ich für den D. Brutus, du für den M. Antonius redeteſt *).“

Torquatus, der Ankläger des P. Sylla, hatte deſſen Vertheidiger dem Cicero vorgeworfen, daß er herrſchſüchtig ſey, und hatte ihm ſogar den verhaßten Namen eines Königs gegeben. Cicero zeigt die Ungereimtheit dieſer Verläumdung, und ſchließt mit folgendem Eingeſtändniß. „Künftig alſo wirſt du mich weder einen Fremdling noch einen König nennen — — Es ſey denn, daß dir dieſes königlich ſcheine, wenn man nicht nur keinen Menſchen, ſondern auch ſo gar keine Begierde über ſich will herrſchen laſſen; wenn man über alle Lüſte weg iſt; und weder Geld, noch Güter, noch andre Dinge dieſer Art vermißt; wenn man im Senat ſeine Meinung frey ſagt; den Nutzen des ganzen Volks ſeinen Neigungen vorzieht, keinem Menſchen aus Schwachheit nachgiebt, und ſich ſehr vielen widerſetzt — Wenn du das für königlich hältſt: denn gebe ich mich für einen König aus *).“

---

*) Concessio.

**) In reip. corpore, ut totum salvum sit, quicquid est pestiferum amputetur. Dura vox. Multo illa durior: Salvi sint improbi, scelerati, impii: deleantur innocentes, honesti, boni, tota respublica. Cic. Philip. VIII. c. 5.

*) Parva enim mihi tecum, aut de parva re dissensio. Ego huic videlicet faveo, tu illi. Immo vero ego D. Bruto faveo, tu M. Antonio. Cic. in derſelben Rede.

## Einheit.

(Schöne Künſte.)

Dasjenige, wodurch wir uns viel Dinge als Theile eines Dinges vorſtellen. Sie entſteht aus einer Verbindung der Theile, die uns hindert einen Theil als etwas Ganzes anzuſehen. Viele auf einem Tiſch neben einander ſtehende Gefäße, die man blos zum Aufbehalten dahin geſetzt hat, haben keine Verbindung unter einander; man kann jedes für ſich, als etwas Ganzes betrachten: hingegen haben die verſchiedenen Räder und andere Theile einer Uhr eine ſolche Verbindung unter einander, daß eines allein, von den übrigen abgeſondert, nichts Ganzes iſt, ſondern ein Theil von etwas andern. Alſo iſt in der Uhr Einheit; in den auf einem Tiſche zuſammengeſtellten Gefäßen aber iſt keine Einheit.

Eigentlich iſt das Weſen eines Dinges der Grund ſeiner Einheit, weil in dem Weſen der Grund liegt, warum jeder Theil da iſt, und weil eben dieſes Weſen eine Veränderung leiden würde, wenn ein Theil nicht da wäre. Alſo iſt Einheit in jeder Sache, die ein Weſen hat, folglich in jeder Sache, von der es möglich iſt zu ſagen, oder zu begreifen, was ſie ſeyn ſoll. Daß eine ſolche Sache das iſt, was ſie ſeyn ſoll, kommt daher, daß alles, was dazu gehöret, würklich in ihr vorhanden iſt.

Alſo iſt die Einheit der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit; denn vollkommen iſt das, was gänzlich und ohne Mangel das iſt, was es ſeyn ſoll; ſchön iſt das, deſſen Vollkommenheit man ſinnlich fühlt oder empfindet *). Daher alſo kommt es, daß uns von Gegenſtänden unſrer Betrachtung nichts gefallen kann, darinn keine Einheit iſt, oder deſſen Einheit wir nicht erkennen, weil wir in dieſem Fall nicht beurtheilen können, ob die Sache das iſt, was ſie ſeyn ſoll. Wenn uns irgend ein Werkzeug gewieſen würde, von deſſen Gebrauch wir uns gar keine Vorſtellung machen können, ſo werden wir niemal ein Urtheil darüber fällen, ob es vollkommen oder unvollkommen ſey. So iſt es mit allen Dingen, deren Betrachtung Gefallen oder Mißfallen erweckt. So oft unſre Aufmerkſamkeit auf einen Gegenſtand gerichtet wird, ſo haben wir entweder ſchon einen hellen oder dunkeln Begriff von ſeinem Weſen, nämlich von dem, was er ſeyn ſoll, oder wir bilden uns erſt einen ſolchen Begriff. Mit dieſem Ideal vergleichen wir die vorhandene Sache, eben ſo, wie wir ein Bildniß mit dem Begriff, den wir von dem Original haben, vergleichen. Die Uebereinkunft des Würklichen mit dem Idealen erweckt Wolgefallen; die Abweichung des Würklichen vom Idealen erweckt Mißfallen, weil wir einen Widerſpruch entdeken, und, welches uns unmöglich iſt, auf einmal zwey ſich widerſprechende Dinge uns vorſtellen ſollen.

Dieſe Entwiklung der zur Einheit gehörigen Begriffe hat das Anſehen einer

---

*) Neque peregrinum poſt haec me dixeris neque regem. Niſi forte regium tibi videtur ita vivere, ut non modo homini nemini, ſed ne cupiditati ulli ſervias, contemnere omnes libidines, non auri, non argenti, non caeterarum rerum indigere: in ſenatu ſentire libere, populi utilitati magis conſulere quam voluntati, nemini cedere, multis obſiſtere. Si hoc putes eſſe regium, me regem eſſe confiteor. Or. pro P. Sylla.

*) S. Schönheit; Vollkommenheit.

einer Subtilität; ſie iſt aber zu genauer Beſtimmung einiger Grundbegriffe der Aeſthetik nothwendig. Wenn die Philoſophen ſagen, die Vollkommenheit, und in ganz ſinnlichen Sachen die Schönheit, beſtehe aus Mannigfaltigkeit in Einheit verbunden, ſo kann der Künſtler durch Hülfe der vorhergegebenen Entwiklung dieſe Erklärung leicht faſſen. Er ſagt ſich, daß jedes Werk, das vollkommen, oder das ſchön ſeyn ſoll, ein beſtimmtes Weſen haben müſſe, wodurch es zu Einem Ding wird, davon man ſich einen beſtimmten Begriff machen kann; daß die mannigfaltigen Theile deſſelben ſo ſeyn müſſen, daß eben dadurch das Werk zu dem Ding wird, das es nach jenem Begriff ſeyn ſoll. So wird der Baumeiſter, wenn ihm aufgetragen wird, ein Gebäude zu entwerfen, ſich zuerſt bemühen, den Begriff deſſelben beſtimmt zu bilden; hernach wird er die mannigfaltigen Theile des Gebäudes ſo erfinden und ſo zuſammenordnen, daß aus ihrer Vereinigung das Gebäude gerade zu dem wird, was es ſeyn ſollte. Der Mahler wird zuerſt ſich angelegen ſeyn laſſen, den Begriff der Sache, die er vorſtellen ſoll, feſtzuſetzen; hernach wird er in ſeiner Einbildungskraft jedes einzele aufſuchen, wodurch die Sache dazu wird, was ſie ſeyn ſoll.

Der Begriff von dem Weſen einer Sache, wodurch ſie die Einheit bekommt, iſt nicht immer klar, und es iſt auch zu Bemerkung der Vollkommenheit oder Schönheit einer Sache nicht allemal nothwendig, daß er es ſey; er kann ziemlich dunkel und dennoch hinreichend ſeyn, die Vollkommenheit und Schönheit der Sache zu empfinden. So empfinden wir die Vollkommenheit und Schönheit des menſchlichen Körpers aus einer ſehr dunkeln Vorſtellung ſeines Weſens *). Eben ſo kann ein blos dunkeler Begriff von einer gewiſſen Lage des Gemüths ſchon hinlänglich ſeyn, daß wir einen Geſang, eine Ode, oder eine Elegie, welche dieſe Gemüthslage ausdruken ſoll, ſehr ſchön finden. Aber, wo wir uns gar keinen Begriff von Einheit machen können, wo wir gar nicht fühlen, wie das Mannigfaltige, das wir ſehen, ſich zuſammen ſchikt, da können uns einzele Theile gefallen, aber der ganze Gegenſtand kann kein Wolgefallen in uns erweken.

Hieraus folget denn auch dieſes, daß jeder einzele Theil eines Werks, der in den Begriff des Ganzen nicht hineinpaßt, der keine Verbindung mit den andern hat, und alſo der Einheit entgegen ſteht, eine Unvollkommenheit und ein Uebelſtand ſey, der auch Mißfallen erweket. So macht in einer Erzählung ein Umſtand, der zu dem Geiſt der Sache, zu dem Weſentlichen nichts beyträgt, im Drama eine Perſon, die mit dem übrigen gar nicht zuſammenpaßt, einen Fehler gegen die Einheit.

Ein noch weit beträchtlicherer Fehler aber iſt es, wenn mehr weſentliche Einheiten blos zufällig in ein einziges Werk verbunden werden. Ein ſolches Werk beruhet auf zwey Hauptvorſtellungen, die keine Verbindung, als etwa eine blos zufällige, unter einander haben, die doch auf einmal ſollten in eine einzige Vorſtellung zuſammen begriffen werden. Da iſt es unmöglich zu ſagen, was das Werk ſeyn ſoll. Zu einem Beyſpiel hievon kann das berühmte Gemählde des groſſen Raphaels von der Verklärung Chriſti angeführt werden, oder das Gemählde des Ludwig Carraccio, da der Erzengel Michael die gefallenen Geiſter in den Abgrund ſtürzt, zugleich aber der Ritter St. George den Drachen umbringt.

---

*) S. Schönheit.

bringt. So iſt in manchem Drama mehr als eine Handlung, daß es unmöglich wird, zu ſagen, was das Ganze ſeyn ſoll.

Alles, was bis dahin über die Einheit angemerkt worden iſt, betrifft die Einheit des Weſens eines Gegenſtandes. Es giebt aber außer dieſer Einheit noch andre, die man einigermaßen zufällige Einheiten nennen könnte. So könnte ein hiſtoriſches Gemählde in Anſehung der Perſonen und der Handlung eine völlige Einheit haben, und in zufälligen Dingen ganz ohne Einheit ſeyn; der Mahler könnte z. E. für jede Figur ein beſonders einfallendes Licht annehmen, und dadurch würde die Einheit der Erleuchtung aufgehoben; oder er könnte für jede Gruppe des Gemähldes einen beſondern Ton der Farbe wählen. Auch in dem Zufälligen beleidiget der Mangel der Einheit. Denn indem wir eine Geſchichte vorgeſtellt ſehen, ſo entſteht auch zugleich in uns der Begriff von der Einheit des Ortes und der Zeit. Findet ſich nun, in dem, was wir ſehen, etwas, das dieſen Begriffen widerſpricht, ſo müſſen wir nothwendig Mißfallen daran empfinden. Alſo muß ſich der Künſtler, der ein vollkommenes Werk machen will, nicht nur die Einheit ſeines Weſens, ſondern auch die Einheit des Zufälligen beſtimmt vorſtellen.

Aus den hier angeführten Anmerkungen läßt ſich leicht abnehmen, daß auch zu Beurtheilung eines Werks die Entdekung oder Bemerkung ſeines Weſens und ſeiner daher entſtehenden Einheit ſchlechterdings nothwendig iſt. Wer nicht, wenigſtens dunkel, fühlt, was ein Ding ſeyn ſoll, und wohin das einzele darinn ſich vereiniget, der kann ſeine Vollkommenheit weder erkennen noch empfinden. Daher kommt es ohne Zweifel, daß über eine Sache oft ſo ſehr verſchiedene Urtheile gefällt werden. Ohne allen Zweifel beurtheilen wir jede Sache nach einem Idealbegriff, der in uns liegt, nach welchem wir jedes, das in der Sache iſt, als dahin einpaſſend oder ihm widerſprechend annehmen oder verwerfen. Wer ſich ein ſolches Ideal nicht bilden kann, der weiß auch nicht, woher er jedes, das er hört oder ſieht, beurtheilen ſoll. Daher bemerkt er blos den Eindruk jedes einzelen Theiles, als eines für ſich beſtehenden Dinges. Iſt er damit zufrieden, ſo urtheilt er, daß auch das Ganze ſchön ſey. Auf dieſe Art findet mancher eine Rede ſchön, weil ihm darinn viel einzele Redensarten und Ausdrüke an und für ſich ſelbſt gefallen; da ein anderer, der einen gänzlichen Mangel des Plans im Ganzen entdekt, dieſe Rede mit großem Mißfallen anhöret.

◆ ◆

Von der Einheit überhaupt handeln, natürlich, beynahe alle Schriftſteller, welche von der Schönheit geſchrieben haben, als Crouſaz, André, Burke, Home (in dem Kap. von der Schönheit) u. a. m. oder an zerſtreuten Stellen. — Von der Einheit (und Mannichfaltigkeit) beſonders, J. C. König, in ſ. Philoſophie der Künſte, im 4ten Abſchn. S. 165. — Von der Einheit der Gedanken, in wie fern ſie zu der äſthetiſchen Wahrſcheinlichkeit erfordert werden, Meyer in der Aeſth. 1. Th. 202 u. f. — Von der Einheit des Tones, in Anſehung der Dichtkunſt, findet ſich etwas weniges, in der Schlegeliſchen Ueberſ. des Batteux, 1. S. 142. — Von der Einheit in der Mahlerey, unter mehrern, Hagedorn in der 15ten ſeiner Betr. S. 172. und auſſerdem S. 166. 188 und 698. —

## Einheiten.

(Dichtkunſt.)

Seitdem man angemerkt hat, daß die griechiſchen Dichter in ihren ſceniſchen Schauſpielen eine dreyfache

Einheit beobachtet haben, nämlich die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit, iſt vielfältig über dieſe drey Einheiten in Abſicht auf die Vollkommenheit des Drama geſchrieben worden. Dasjenige, was in dem vorhergehenden Artikel von der Einheit überhaupt abgehandelt worden, wird uns hinlängliche Grundſätze an die Hand geben, die Materie von dieſen drey Einheiten in ein völliges Licht zu ſetzen.

Weil das Drama die Vorſtellung einer wichtigen und lehrreichen Handlung iſt, die ſich der Einbildungskraft reizend darſtellt: ſo iſt die Einheit der Handlung dabey ſchlechterdings nothwendig; weil man ohne dieſelbe die Handlung ſich weder beſtimmt, vielweniger reizend vorſtellen kann. Wiewol nun zu jeder Handlung nothwendig Zeit and Ort erfodert werden, ſo kann man doch dergeſtalt das Gemüth bey der Betrachtung der Handlung von beyden abziehen, daß man ſich weder die eine noch den andern klar dabey vorſtellt. Wenigſtens kann es ſeyn, daß weder die Länge und Unterbrechung der Zeit, noch die Verſchiedenheit der Oerter, der Einheit der Handlung den geringſten Schaden thun.

Damit aber wollen wir nicht ſagen, daß die zufälligen Einheiten im Drama ganz unnöthig ſeyen. Die Handlung des Drama geſchieht vor unſern Augen; wir können uns alſo nicht enthalten, die Zeit, darinn ſie geſchieht, nach dem Maaße der Zeit, in welcher wir zugeſehen haben, abzumeſſen: ein ſtarker Widerſpruch in dieſer Abmeſſung würde uns beleidigen, und unſre Aufmerkſamkeit auf die Einheit der Handlung hindern. Eben dieſes bemerken wir von der Einheit des Orts, den wir mit dem Orte, wo wir ſind, in Vergleichung ſtellen.

Es verlangen alſo einige Kunſtrichter, daß die Handlung des Drama, wie Ariſtoteles fodert, auf die Zeit eines einzigen Tages eingeſchränkt ſeyn ſoll, wiewol ſie für nothwendig halten, daß dieſe ganze Zeit auf ein paar Stunden könne zuſammengezogen werden, weil es der Einbildungskraft leicht iſt, den Zwiſchenraum der Aufzüge ſich länger vorzuſtellen, als er würklich ſey. In Anſehung der Einheit des Orts verlangen ſie, daß die ganze Handlung auf einer Stelle geſchehe, ſo daß alle handelnden Perſonen, ſo oft ſie auftreten, beſtändig auf demſelben Platz erſcheinen.

Die Alten haben dieſe Einheit des Orts beſtändig und auf das ſorgfältigſte beobachtet. Der Platz, auf welchem die Handlung angefangen, war der, auf dem alles, was darinn ſichtbar erſcheinet, iſt fortgeſetzt und vollführet worden. Sie waren um ſo viel mehr an die genaue Einheit des Orts gebunden, weil der Chor die ganze Handlung durch auf der Schaubühne ſtund. Mithin würde es ungereimt geweſen ſeyn, den Ort der Handlung zu verändern, da man doch dieſelben Perſonen unbeweglich vor ſich geſehen hatte.

In Anſehung der Zeit ſind ſie nicht allemal ſo genau geweſen. Bisweilen haben ſie das, was kaum in 24 Stunden geſchehen kann, in wenig Minuten geſchehen laſſen, wie aus der Hermione des Euripides erhellet, ingleichen aus den um Hülfe flehenden deſſelben Dichters.

Es iſt indeſſen gewiß, daß die Alten, inſonderheit in ihren Trauerſpielen, ſo einfache Handlungen eingeführt haben, daß die Einheiten der Zeit und des Orts dabey faſt nothwendig geworden. Was iſt z. E. einfacher, als dieſe Handlung: Ajax, der im Kopf irre geworden, und in der Nacht aus ſeinem Zelt einen Ausfall auf eine Heerde Vieh gethan, die er für das Heer der Griechen gehalten hat, bekommt in ſeinem Zelt einen

nen Zwiſchenraum von Verſtand, erfährt von ſeiner Beyſchläferin, was er in der Tollheit gethan hat, und bringt ſich ſelbſt ums Leben? Wer ein ſo fruchtbares Genie hat, aus dieſer einfachen Begebenheit ein Trauerſpiel zu machen, dem wird es nicht ſchwer ankommen, die Einheiten der Zeit und des Orts zu beobachten.

Den Neuern muß dieſes deſto ſchwerer werden, weil ſie gerne Handlungen von weitem Umfange mit viel Vorfällen angefüllt zum Grund legen, da es denn oft ganz unmöglich iſt, alles dem Raum und der Zeit nach ſo ſehr in die Enge zu zwingen.

Dieſe zufälligen Einheiten ſind aber nicht blos der Wahrſcheinlichkeit halber zu beobachten, ſondern hauptſächlich darum, weil dadurch die Einheit der Handlung deſto vollkommener wird. Je mehr man von dem, was zur Handlung gehört, ſelbſt ſieht, je weniger hinter dem Vorhang, oder zwiſchen den Aufzügen vorgeht, je genauer und leichter merkt man alle Verbindungen. Getrennte Scenen thun der Vollkommenheit der Handlung merklichen Schaden; die Veränderung des Orts aber trennt ſie.

Wir halten demnach das Drama, darinn alle Einheiten beobachtet werden, allerdings für vollkommener in ſeiner Art, als die andern. Doch wollen wir deswegen die Uebertretung der zufälligen Einheiten nicht ſchlechterdings verwerfen. Wenn nur die Einheit der Handlung beobachtet wird; wenn ſie hinlänglich in einem fortgeht; wenn unſre Aufmerkſamkeit auf das Weſentliche der Handlung ſo ſtark geſpannt erhalten wird, daß wir das Zufällige überſehen: ſo wollen wir ihm die Fehler gegen die andern Einheiten vergeben, wenn ſie nur nicht ſo groß ſind, daß die Aufmerkſamkeit auf die Hauptſache dadurch merklich gehemmt wird.

◆ ◆

Faſt alle franzöſiſche Schriften über das Drama, enthalten weitläuftige, langweilige Abhandlungen über die dramatiſchen Einheiten, als die Pratique du Theatre des Hedelin in dem 3. 6ten Kap. des 2ten Buches S. 73 u. f. der Ausgabe von 1715. 4. — Corneille, in der 3ten ſeiner Abhandlungen, deutſch in den Beytr. zur Geſch. und Aufnahme des Theaters S. 545. — Batteux in ſeiner Einleitung S. 231 des 2ten B. der Ausg. von 1774. — Cailhava in der Art de la Comedie, im 20ten Kap. B. 1. S. 152 u. a. m. — Clement, im 2ten Th. S. 14 u. f. ſ. Schrift De la Tragedie, Amſt. 1784. 8. — — Von engliſchen Schriftſtellern hat Home dieſer Materie das 23te Kap. B. 2. S. 403 der Ausgabe von 1769 gewidmet. — Das Bündigſte über Gebrauch und Werth der Einheiten, findet ſich in G. E. Leßings Dramaturgie, als I. 361 u. a. a. O. mehr. — Ariſtoteles handelt nur (Poet. Kap. VIII.) von der Einheit der Fabel. — Von der Einheit in dem epiſchen Gedichte handelt weitläuftig Boſſu, als von der Einheit der Handlung, im 7ten Kap. des 2ten, und von der Einheit des Charakters in dem Helden, in dem 16ten Kap. des 4ten Buches; ſo wie Mambrun (in der Diſſertatio peripat. de epico Carm. P. 1652. 4.) von der Einheit in der Handlung, in der Quaeſt. V. des erſten Th. S. 52, und von der Einheit der Fabel in der Quaeſt. III. des 2ten Th. S. 163. — —

## Einklang.

(Muſik.)

Man ſagt von Tönen, daß ſie im Einklang ſind, wenn ſie gleich hoch ſind. Da die Höhe der Töne von der Anzahl der Schläge oder Vibrationen der klingenden Körper herkommt *), ſo

---

*) S. Klang.

ſo ſind die Töne zweyer klingenden Körper im Einklang, wenn die Geſchwindigkeit der Vibrationen in beyden gleich iſt, welches bey zwey gleichen und gleich ſtark geſpannten Santen allemal ſtatt hat.

Im Einklang iſt alſo die vollkommenſte Harmonie, weil beyde Töne in einem zuſammenfließen, zumal wenn beyde von einerley Inſtrument, oder klingenden Körpern herkommen. Einige rechnen den Einklang unter die Conſonanzen; andre aber verwerfen dieſes, indem ſie ſagen, daß das Wort Conſonanz nur von Intervallen gebraucht werde, oder von Tönen, die in Anſehung der Höhe verſchieden ſind. Der Streit hat im Grund gar nichts auf ſich. Jedermann geſteht, daß zwey im Einklang geſtimmte Santen vollkommen conſoniren; in ſo fern iſt der Einklang die vollkommenſte Conſonanz; indeſſen machen zwey gleich hohe Töne kein Intervall aus. Man nennt aber auch, wiewol nicht gar ſchiklich, zwey nicht gleich hohe Töne, bisweilen einen erhöhten Einklang oder Uniſonus, und ſieht dann einen ſolchen Uniſonus als ein Intervall an, dem man den Namen der Prime giebt, wie in der Tabelle der Diſſonanzen zu ſehen iſt *).

Wenn über oder unter einem leeren Notenſyſtem, für eine Stimme oder für ein Inſtrument die Worte im Einklang, oder italiäniſch all' Uniſono ſtehen, ſo bedeutet dieſes, daß dieſe Stimme eben die Töne habe, als die über ihr ſtehende Stimme.

Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß in der alten Muſik, wo viel Stimmen zugleich vorgekommen, alle im Einklang, oder höchſtens einige gegen die andern, in Octaven fortgeſchritten ſind, daß folglich jeder Geſang und jedes Tonſtük blos einſtimmig geweſen. Wenn ein ſolches Stük von viel Menſchen von verſchiedenem Alter und von verſchiedenen Stimmen geſungen wird, ſo iſt es ganz natürlich, daß die höchſten oder die tiefſten Stimmen, anſtatt der vorgeſchriebenen Töne, deren Octave darüber oder darunter nehmen. Ferner ſcheinet es ſehr natürlich, daß einige Stimmen, wenn gleich durchgehends der Einklang vorgeſchrieben iſt, bisweilen an deſſen Stelle Terzen oder Quinten nehmen werden; weil die Kehle, ſo wie die Flöte, durch eine Kleinigkeit von dem Einklang auf eines dieſer Intervalle kommt. Dieſes ſcheinet der Urſprung des vielſtimmigen Geſanges und unſrer heutigen Harmonie zu ſeyn.

Ohne Zweifel hat etwa ein Tonſetzer, dem die verſchiedenen von ohngefehr ſich ereignenden Abweichungen vom Einklang mögen gefallen haben, hernach verſucht, anſtatt einer Melodie zwey oder drey verſchiedene in conſonirenden Intervallen zu ſetzen, und dadurch die Gelegenheit zum harmoniſchen vielſtimmigen Saz gegeben *).

Jener einfache Geſang, der mit ſehr viel Stimmen im Einklang geht, wird von dem berühmten Rouſſeau für den natürlichſten und vollkommenſten Geſang halten, und er geht ſo weit, daß er den vielſtimmigen harmoniſchen Geſang für eine barbariſche und gothiſche Erfindung hält **). Er läßt ſich hierüber ſehr lebhaft, aber mit etwas verdrießlicher Laune heraus; inzwiſchen verdienen ſeine Gedanken hierüber von den Meiſtern der Kunſt in Erwägung gezogen zu werden.

„Wenn man bedenkt, (ſagt er) daß von allen Völkern der Erde, deren jedes ſeine Muſik und ſeinen Geſang hat, die Europäer die einzigen ſind, die Harmonie und Accorde haben und dieſes Gemengſel der Töne angenehm finden; wenn man ferner erwägt, daß durch ſo viel Jahrhunderte, da die ſchönen Künſte bey verſchiedenen Völkern geblüht haben, keines dieſe Harmonie gekennt hat; daß weder die orientaliſchen Sprachen, die ſo wolklingend und zur Muſik ſo ſchiklich ſind, noch das griechiſche Ohr, das ſo fein, ſo empfindlich und in der Kunſt ſo ſehr geübt geweſen, jene ſo empfindſamen und ſo wollüſtigen Völker auf unſre Harmonie geführet haben; daß ohne ſie ihre Muſik ſo bewundrungswürdige Würkung gethan hat, da die unſrige der Harmonie ungeachtet ſo ſchwach iſt; daß endlich den nordiſchen Völkern, deren gröbere Sinnen mehr von der Stärke und dem Geräuſch der Stimmen, als von der Annehmlichkeit der Accente und den lieblichen Wendungen der Melodie gerühret werden, aufbehalten geweſen, dieſe große Entdekung zu machen, und ſie zum Grundſatz aller Regeln der Muſik zu ſetzen; wenn man, ſag' ich, dieſes alles bedenkt: ſo iſt es ſchwer ſich der Vermuthung zu enthalten, daß unſre ganze Harmonie eine gothiſche und barbariſche Erfindung ſey, auf die wir niemal wurden gekommen ſeyn, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunſt, und für die wahre Muſik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten."

---

*) Diſſonanz, I. Th. S. 682.

*) S. Diſcant.

**) S. Diction. de Muſ. im Artikel Harmonie.

Es iſt aus den mit andrer Schrift gedrukten Worten dieſes etwas verdrießlichen Ausfalles gegen die Harmonie deutlich zu ſehen, daß dieſer große Kenner ſich hier von dem Verdruß über die Prahlereyen des Rameau weiter habe hinreißen laſſen, als ihn ſein Geſchmak würde geführet haben. Dieſes iſt ihm um ſo mehr zu verzeihen, da es in der That nicht möglich iſt, bey den ausſchweifenden Lobſprüchen einiger Franzoſen, wenn ſie von den vermeinten harmoniſchen Entdekungen des Rameau ſprechen, die ſie als die Epoche der wahren Muſik angeben, bey kaltem Geblüte zu bleiben.

Inzwiſchen wird doch auch kein Liebhaber der Harmonie in Abrede ſeyn, daß nicht ein im Einklang von einem großen Chor vorgetragener Geſang viel Schönheit haben und große Würkung thun könne.

◆ ◆

# Einkleidung.

(Redende und zeichnende Künſte.)

Eine Vorſtellung einkleiden heißt ſo viel, als ihr etwas beyfügen, wodurch ſie einigermaßen verhüllt wird, damit ſie ſich deſto vortheilhafter zeige. So wird ein Begriff durch ein Bild ausgedrukt; eine Wahrheit oder eine Lehre in einer Fabel, oder in einer Allegorie vorgetragen, und alſo in etwas ſinnliches eingekleidet. Das Einkleiden ſetzt allemal etwas Bloßes voraus; man kann auch in der That diejenigen Vorſtellungen blos nennen, die durch abgezogene Begriffe und alſo durch den Verſtand müſſen gefaßt werden. Dieſen Vorſtellungen Sinnlichkeit geben heißt alſo ſie einkleiden.

Die ſchönen Künſte, welche abgezogene oder allgemeine Vorſtellungen erweken können, müſſen ſie einkleiden, weil ſie nicht für den Verſtand, ſondern für die Sinnlichkeit arbeiten, alſo iſt die Einkleidung der Begriffe und

---

(*) Ob der vollkommene Unisonus, Einklang, oder Prime, wirklich ein Intervall ſey, oder nicht: ob die verkleinerten, oder vergrößerten, aber weil das einerley iſt, die erniedrigten, und erhöheten Unisoni, Einklänge und Primen in der Muſik zuzulaſſen ſind, oder nicht? hat Joh. W. [illegible], in dem 2ten Bde. S. 371 der Marpurgiſchen Beyträge unterſucht.

und der Gedanken eine den ſchönen Künſten eigenthümlich zugehörige Arbeit. Nicht als ob jeder einzele allgemeine Begriff oder Gedanken nothwendig müßte eingekleidet ſeyn, denn dieſes würde mehr ſchaden, als nützen. Es muß nur bey den Hauptvorſtellungen geſchehen, von denen eigentlich die Würkung, die der Künſtler im Ganzen zu erhalten ſucht, abhängt.

Die Einkleidung betrifft entweder nur einzele Theile, oder das Ganze. Von ihr bekommt bisweilen im letztern Fall das ganze Werk ſeine Form oder ſeine Art, und wird zur Allegorie, oder zur Fabel, auch wol zur Ode, zur Elegie, zum Drama. Denn bisweilen beſteht die Art eines Werks blos in der Einkleidung.

## Einſchnitt.

(Redende Künſte. Muſik.)

Man iſt nicht immer ſorgfältig genug geweſen, die Kunſtwörter, deren Bedeutungen nahe an einander gränzen, ſo genau zu beſtimmen, daß man völlig ſicher ſeyn könnte, ſie nie mit einander zu verwechſeln. Die Wörter Einſchnitt, Abſchnitt, Glied der Rede, ſind in dieſem Fall. In dem Artikel Abſchnitt iſt die Bedeutung dieſes Worts auch noch etwas zu unbeſtimmt angenommen, daher dort verſchiedenes fehlet, was theils hier, theils in dem Artikel Periode, ſoll nachgeholt werden.

Wir wollen alſo die verſchiedenen Theile einer Periode, ſowol in der Rede als in der Muſik und im Tanz, mit dem allgemeinen Namen der Glieder belegen, und die größern Glieder, die ſich durch merkliche Ruhepunkte unterſcheiden, Abſchnitte, die kleinern aber Einſchnitte nennen. Alſo wären in der Rede die Einſchnitte die Theile, die man durch das ſo genannte Comma; und Abſchnitte die, welche man durch die ſtärkern Unterſcheidungszeichen (; : ! ?) andeutet; und eine ähnliche Bedeutung würden dieſe Wörter in der Muſik und in dem Tanz haben.

Man muß aber in der Rede, ſo wie im Geſang und Tanz, zwey Arten der Einſchnitte wol von einander unterſcheiden, ob es gleich nicht zu geſchehen pflegt. Wir müſſen, um dieſe gar nicht unwichtige Sache deſto deutlicher zu machen, die Erklärung derſelben etwas weiter herholen. In dem Artikel Einförmigkeit iſt angemerkt worden, daß jedes Werk der Kunſt, ſo wie der Menſch, aus zwey Theilen beſtehe, dem Körper und dem Geiſt, deren jeder ſeine eigenen äußerlichen Eigenſchaften haben muß. So beſteht die Rede aus einer Folge von Tönen, die blos das Ohr rühren, und aus einer Folge von Begriffen und Gedanken. Jene macht den Körper, dieſe machen den Geiſt der Rede aus. In dem Geſang ſind die Töne, als Töne, der Körper; und die verſchiedenen Theile der Melodie, die Vorſtellungen von innerlichen Empfindungen erwecken, bey deren Anhörung man glaubt eine, gewiſſe Empfindungen äußernde, Perſon reden zu hören, der Geiſt des Geſanges.

Die Einſchnitte befinden ſich überall, ſowol in dem Körper, als in dem Geiſt dieſer Werke. Die, wodurch in der Rede die Sylben, die Wörter und die Füße, im Geſang aber die einzeln Töne, die Zeiten des Takts und die Takte ſelbſt, dem Gehör fühlbar werden, ſind körperliche Einſchnitte; ſie ſind der Gegenſtand der Proſodie und müſſen bey Erforſchung des Wohlklanges in genaue Betrachtung gezogen werden; diejenigen aber, wodurch ein Gedanken oder eine Vorſtellung von andern unterſchieden wird, ſind Einſchnitte in dem Geiſt der Werke der Kunſt. Von dieſen iſt hier die Rede, weil die andern unter ihren beſondern Namen vorkommen.

Sie ſind ſolche kleinere Theile der Rede, die eine noch nicht hinlänglich beſtimmte Vorſtellung erweken, ſo daß man zwar einen Augenblik verweilen muß, um ſie zu faſſen, zugleich aber fortzueilen hat, um das, was darinn noch unbeſtimmt iſt, näher beſtimmt zu ſehen. Denn ſolche Theile der Gedanken ſind eigentlich die Einſchnitte der Rede. Der vollſtändige Redeſaz, oder die Periode enthält eine Vorſtellung, die man völlig und beſtimmt faſſen kann, ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes nöthig zu haben. Ein ſolcher Saz beſteht allemal aus zwey, mehr oder weniger zuſammengeſezten Begriffen oder Vorſtellungen, die als zuſammen verbunden oder getrennt vorgeſtellt werden. Die einfacheſte Art ſolcher Säze iſt die, wo die beyden Begriffe, die man das Subjekt und das Prädicat nennt, jeder durch ein Wort, ohne Einſchränkung oder beſondere umſtändliche Beſtimmung genennt werden; wie wenn man ſagt: Der Menſch iſt ſterblich. Werden nun zu dem einen der beyden Hauptbegriffe noch beſondere Beſtimmungen und Einſchränkungen hinzugethan, daß es einige Zeit erfodert, ſie richtig zu faſſen, ſo entſteht dadurch ein kleiner Ruhepunkt, der einen Einſchnitt macht, wie hier: Auch der Menſch, der im höchſten Rang gebohren iſt, iſt ſterblich. Indem man ſagt: auch der Menſch — empfindet der Zuhörer, daß nicht vom Menſchen überhaupt, ſondern von einer beſondern Gattung deſſelben die Rede ſey; daher entſteht ein augenbliklicher Ruhepunkt, auf dem ſich der Geiſt in die Faſſung ſezt, dieſe beſondere Beſtimmung zu hören. Nun folgt — der im höchſten Rang gebohren iſt. — Hier entſteht wieder eine kleine Ruhe; denn dieſe Worte drüken einen beſondern Begriff aus, der den Begriff eines Menſchen von gewiſſer Art völlig beſtimmt; man hat einen Augenblik nöthig dieſe Beſtimmung zu faſſen: alſo ein neuer Einſchnitt. Nun folget das Prädicat, das nun, weil man einige Zeit nöthig gehabt hat, das Subjekt wol zu faſſen, einen beſondern Theil des Sazes ausmacht.

Alſo entſtehen die Einſchnitte allemal aus den Nebenbegriffen, wodurch man einen der beyden Hauptbegriffe des einfachen Sazes näher beſtimmt, enger einſchränkt, oder weiter ausdehnt, oder wo man ihm noch andre Begriffe beyfüget; da denn nothwendig ein augenbliklicher Ruhepunkt in dem Fluß der Vorſtellungskraft erfodert wird, um dieſe Nebenbegriffe richtig zu faſſen. Quintilian erläutert dieſes durch ein artiges Bild, da er den Gang der Rede und der Gedanken mit dem eigentlichen Gehen, und die Einſchnitte mit den Schritten vergleicht, da allemal der Fuß niedergeſezt wird, und ob er gleich nicht ſtehen bleibt, dennoch auf dem Boden eine Spur zurükläßt *). Dieſes iſt alſo der Urſprung und die Natur des Einſchnitts der Rede.

Der Abſchnitt in derſelben entſteht daher, wenn ein völliger Saz, der ſein Subjekt und ſein Prädicat hat, durch Einmiſchung eines Nebenbegriffes aufhört ein Ganzes zu ſeyn, das ſich ohne etwas vorhergehendes oder nachfolgendes faſſen läßt. Der Saz: auch der Menſch, der im höchſten Rang gebohren iſt, iſt ſterblich; iſt ein völliges Ganzes, dabey man ſtille ſteht, ohne irgend einen Begriff von etwas vorhergehendem oder nachfolgendem zu empfinden. Ein einziges Wort aber kann machen, daß er aufhört ein Ganzes

zu

---

*) Nam et initia clauſulaeque plurimum momenti habent, quoties incipit ſenſus aut deſinit: *ſit in medio quoque ſunt quidam conatus, qui leviter interpellant (inſiſtunt), ut currentium pes, etiamſi non conſiſtit, tamen veſtigium facit.* Quint. Inſt. L. IX. c. 4. 67.

zu ſeyn: obgleich auch der Menſch, der . . . ſterblich iſt: ſo macht das Abſterben eines groſſen Monarchen weit ſtärkern Eindruk, als der Tod eines gemeinen Menſchen. Das Wort, obgleich, macht den erſten Saz, der vorher ein Ganzes für ſich war, nun zu einem Theile. Man hat einiges Verweilen nöthig, um den erſten Abſchnitt, der ſchon mehrere Einſchnitte hat, wol beſtimmt zu faſſen; empfindet aber zugleich, daß nun noch ein Abſchnitt folgen müſſe, die Periode zu vollenden.

Es kann aber auf zweyerley Weiſe geſchehen, daß ein ſonſt vollſtändiger Saz aufhört es zu ſeyn. Die erſtere iſt die, davon ſo eben ein Beyſpiel durch Einmiſchung des Worts obgleich gegeben worden; die andre iſt die, da erſt im zweyten Abſchnitt ein ſolcher Begriff beygemiſcht wird, wie hier: auch der Menſch . . . . . iſt ſterblich: dennoch aber macht . . . eines gemeinen Menſchen. Hier macht das Wort dennoch, daß die beyden Säze dieſer Periode, wovon ſonſt jeder ein Ganzes ſeyn konnte, zu Theilen eines Ganzen oder zu bloſſen Abſchnitten werden. Die erſtere Art iſt vollkommener als die andre, weil ſchon beym erſten Abſchnitt der Begriff eines noch folgenden Theiles erwekt wird.

Der Wollklang und leichte Gang der Rede hängt größtentheils von der beſten Art, aus Einſchnitten und Abſchnitten die Periode zu bauen, ab. Man müßte aber ſehr ins kleine gehen, wenn man alles, was hierüber könnte geſagt werden, anführen wollte. Etwas haben wir im Artikel Periode berührt; übrigens aber muß man den Rednern und Dichtern empfehlen, durch fleißiges Studium der beſten Muſter ſich ein richtiges und feines Gefühl des Wollklanges zu erwerben. Eine zwar geringſcheinende, doch nicht unrichtige Bemerkung über die Einſchnitte, verdient dem Dichter zur Ueberlegung empfohlen zu werden: daß es dem Wolklang etwas ſchadet, wenn die Einſchnitte der Gedanken zu oft mit den Einſchnitten des bloſſen Tones oder der Füße zuſammen treffen, weil dadurch die Ruhe zu merklich werden könnte. Es hat damit dieſelbe Bewandniß, als mit den Wörtern, die zugleich ganze Füße des Verſes ausmachen. Verſe, da dieſes oft geſchieht, klingen allemal ſchlecht; und ſo muß man auch den Einſchnitt in den Gedanken lieber in die Mitte eines Fußes, als an ſein Ende fallen laſſen; eine Regel, die auch die beſten Tonſezer im Geſang ſelten übertreten.

## Einſchnitt.

(Muſik.)

Die Namen, welche man den gröſſern und kleinern Gliedern einer Melodie beylegt, ſind bis izt noch etwas unbeſtimmt. Man ſpricht von Perioden, Abſchnitten, Einſchnitten, Rhythmen, Cäſuren ꝛc. ſo, daß daſſelbe Wort bisweilen zweyerley, und zwey verſchiedene Wörter bisweilen einerley, Sinn haben. Wir wollen in dieſem Werk die Hauptglieder der Melodie, welche mit einem neuen Ton anfangen und mit einer ganzen Cadenz ſchlieſſen, Perioden, oder Abſchnitte nennen. Ihre Betrachtung wird alſo in einem eigenen Artikel erwogen werden *). Die kleinern Glieder, aus deren mehrern die Periode zuſammen beſteht, und deren jedes insgemein ein Rhythmus genennt wird, wollen wir Einſchnitte nennen, die kleinern Glieder aber, die durch kurze Ruhepunkte mitten in den Einſchnitten verurſacht werden, wollen wir Cäſuren nennen.

---

*) S. Periode. (Muſik.)

Dieſen Benennungen zufolge beſtehet eine Melodie aus Perioden, die Perioden aus Einſchnitten, die Einſchnitte (wenn ſie nicht einfach ſind) aus Cäſuren.

Die Einſchnitte ſind in dem Geſange, was der Vers in dem Gedicht iſt; jeder beſteht aus einer kurzen Reyhe von genau zuſammenhangenden Tönen, die das Gehör zuſammennehmen, und als ein ganzes unzertrennliches Glied auf einmal faſſen kann. Sie müſſen ſo ſeyn, daß man auf keinem Ton ſtille ſtehen, oder einen Ruhepunkt empfinden kann, bis man auf den letzten gekommen iſt, der dem Gehör einen merklichen Abfall empfinden läßt.

Beydes wird dadurch erhalten, daß mitten in dem Gliede oder Einſchnitt die vollkommenen Conſonanzen in der Melodie und die Dreyklänge in der Harmonie vermieden werden, am Ende deſſelben aber entweder vermittelſt ſolcher Conſonanzen, oder durch den Dreyklang, auch durch Clauſeln, eine kleine Ruhe fühlbar gemacht werde.

Weil der Einſchnitt als ein einziges Glied auf einmal muß gefaßt werden, ſo kann er eine gewiſſe Länge nicht überſchreiten; denn am Ende deſſelben muß ſein Anfang in dem Gehör noch nicht ausgelöſcht ſeyn. In der Poeſie iſt der längſte Vers von ſechs Sylbenfüßen, weil man gemerkt hat, daß das Gehör nicht wol mehr Füße auf einmal faſſen könne. Die längſten Einſchnitte der Melodie ſind von fünf, höchſtens ſieben Takten, und ſchon in dieſem Fall müſſen ſie, wie die längern Verſe, Cäſuren haben. Die kürzeſten Verſe ſind von zwey Füßen, und die kürzeſten Einſchnitte von zwey Takten. Wie aber eine Folge von vielen ſo kurzen Verſen gar bald langweilig würde, ſo hätte auch ein Geſang von ſo kurzen Einſchnitten keine Annehmlichkeit. Die von vier Takten ſind die gewöhnlichſten und beſten. Man kann ſie auch von drey Takten machen; wenn ſie aber gut klingen ſollen, ſo müſſen allemal zwey Glieder von drey Takten zuſammen verbunden werden, daß ſie, als Einſchnitte von ſechs Takten, mit einer Cäſur in der Mitte empfunden werden. Dieſe ſchiken ſich für die ungeraden Taktarten.

In ſo ferne man blos auf den Wellklang des Geſanges ſiehet, ſind Einſchnitte von gleicher Länge durch die ganze Melodie die beſten. Und ſo ſind ſie auch in allen Tanzmelodien. Wo aber ein beſonderer Ausdruk der Empfindung zu erreichen iſt, da thun einzele Einſchnitte, die länger oder kürzer ſind, als die ſonſt in dem Stük gewöhnlichen, gute Würkung.

Es erfodert mancherley Vorſichtigkeit, um einen Geſang ſo einzurichten, daß das Gehör in Anſehung der rhythmiſchen Abtheilung nirgend beleidiget wird. Eine vollſtändige Abhandlung hierüber würde für dieſes Werk zu weitläuftig ſeyn und kann um ſo füglicher hier übergangen werden, da dieſe Materie unlängſt von einem Meiſter der Kunſt ausführlicher iſt abgehandelt worden, wohin ich die Liebhaber verweiſe *).

In Singeſtüken iſt es durchaus nothwendig, daß die Einſchnitte des Geſanges mit den Einſchnitten der Rede genau übereintreffen; denn der Geſang muß die Gedanken des Textes ausdrüken, daher im Geſang eher kein Einſchnitt kommen kann, bis im Text ein Einſchnitt in den Gedanken iſt. Dieſes macht die Erfindung der Melodie noch weit ſchwerer, als ſie ſonſt ſeyn würde. Denn oft hat der Tonſetzer eine dem Affekt ſehr angemeſſene Melodie gefunden, die aber leicht

---

*) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes, des zweyten Th. erſte Abtheil. S. 137 u. ff.

leicht Einſchnitte haben kann, wo der Text keine leiden will. So hat unſer Graun in der Arie in dem Feſte galante, welche anfängt: Dalla bocca del mio Bene — eine der Empfindung auf das vollkommenſte angemeſſene Melodie gefunden, die aber gleich auf dem erſten Vers zwey kleine Einſchnitte hat, die den Worten des Textes ganz zuwider ſind. Wenn alſo ſo große Meiſter der Kunſt in dieſem Stük Fehler begehen, ſo mögen die, die weniger Fertigkeit haben alle Hinderniſſe zu überſteigen, ſich hierinn die äußerſte Sorgfalt angelegen ſeyn laſſen. Die Vorſichtigkeit erfodert, daß der Tonſetzer, ehe er an die Melodie denkt, den Text auf das vollkommenſte zu deklamiren ſuche, und erſt, wenn er dieſes gefunden hat, einen dem richtigſten Vortrag völlig angemeſſenen Geſang zu erfinden ſich bemühe.

Es läßt ſich hieraus leicht abnehmen, daß die aus viel Strophen beſtehenden Lieder nicht wol Melodien haben können, die ſich auf alle Strophen ſchiken. Denn auch in den nach alter Art verfertigten Liedern, da jeder Vers einen Einſchnitt in den Gedanken macht, trifft es ſich doch, daß bisweilen die kleineſten Einſchnitte mitten in den Verſen in einer Strophe anders, als in den übrigen ſtehen. Alsdenn kann die Melodie unmöglich auf alle paſſen. Oden aber, die in Horaziſchen oder andern griechiſchen Versarten abgefaßt ſind, da die Einſchnitte der Gedanken in jeder Strophe anders ſind, können auf keinerley Weiſe anders in Muſik geſetzt werden, als daß jede Strophe ihren beſondern Geſang habe *).

## Eintheilung.

(Beredſamkeit.)

Wenn in einer förmlichen Rede die Abhandlung aus verſchiednen Haupttheilen beſteht, ſo thut der Redner wol, im Anfang derſelben den Inhalt eines jeden Haupttheiles anzuzeigen, damit der Zuhörer die Folge der Vorſtellungen deſto leichter faſſe. Dieſe Anzeige der Haupttheile der Abhandlung wird die Eintheilung der Rede genennt. In der Rede für den Vorſchlag des Manilius fand Cicero drey Dinge nöthig zu beweiſen, um dieſen Vorſchlag annehmen zu machen: 1) daß der Krieg gegen den Mithridates nothwendig, 2) daß er wichtig ſey, und 3) daß man den Pompejus zum Heerführer deſſelben machen müſſe; daher theilte er ſeine Abhandlung in dieſe drey Theile.

Ehe die Eintheilung kann gemacht werden, muß der Redner alle Haupttheile ſeiner Rede erfunden haben, und ſich dieſelben in der Ordnung, wie ſie folgen ſollen, vorſtellen. Die verſchiedenen Punkte der Eintheilung ſind eigentlich die Vorſtellungen, aus welchen das, was der Redner durch ſeine Reden erhalten will, natürlicher Weiſe folget; alſo enthält die Eintheilung den Inhalt der ganzen Rede in wenig Worten, und kann zum voraus das Genie und die Gründlichkeit des Redners anzeigen. Denn die Hauptſache kommt allemal darauf an, daß er die wahren Quellen, woraus das, was er zu erhalten ſucht, natürlicher Weiſe herfließt, entdeke, und dieſe Quellen zeiget er in der Eintheilung an.

Zum Vortrag der Eintheilung wird Kürze, Einfalt und die größte Deutlichkeit erfodert, damit der Zuhörer den Inhalt der Hauptpunkte der Rede ſehr leicht und beſtimmt faſſe; welches Cicero für ſo wichtig hielt, daß er bisweilen die Eintheilung wiederholt hat, wie in der Rede für den P. Quinctius, wo er ſie alſo vorträgt: „Ich will zuerſt zeigen, daß kein Grund vorhanden ſey, warum du von dem Prätor hätteſt verlangen können, in den Beſitz der Güter

---

*) S. Lieder.

Güter des P. Quinctius geſetzt zu werden; hernach, daß du ſie durch kein Edikt habeſt beſitzen können; und zuletzt, daß du ſie würklich nicht beſeſſen habeſt. Ich bitte euch, (thut er hinzu) dich M. Aquilius, und euch, die ihr eure Meinung hierüber zu geben habt, euch dieſer Punkte wol zu erinnern; denn wenn ihr ſie vor Augen habet, ſo werdet ihr die ganze Sache leichter faſſen, und mich, falls ich aus den Schranken, die ich mir ſelbſt ſetze, heraustreten ſollte, durch euer Anſehen zurückhalten können. Ich leugne alſo, 1) daß er die Güter hat fodern können, 2) daß er ſie ediktmäßig habe beſitzen können, und 3) daß er ſie würklich beſeſſen habe. Habe ich dieſe drey Punkte bewieſen, ſo werde ich den Schluß machen."

Uebrigens iſt verſchiedenes, was zur Erfindung der Eintheilung dienet, in dem Artikel von den Beweiſen bereits angeführt worden.

## Ekel. Ekelhaft.

(Schöne Künſte.)

Einige unſrer Kunſtrichter haben es zu einer Grundmaxime der ſchönen Künſte machen wollen, daß nie etwas Ekelhaftes in einem Werk ſoll vorgeſtellt werden *). Allein bey näherer Unterſuchung der Sachen findet man dieſes Verbot nicht nur an ſich ungegründet, ſondern auch von den größten Meiſtern der Kunſt übertreten. Zwar müſſen alle, die das Weſen der ſchönen Künſte in der Nachahmung der ſchönen Natur ſuchen, oder die das Gefallen oder das Ergötzen zum letzten Endzweck derſelben machen, dieſe Grundmaxime gelten laſſen, weil das Ekelhafte weder ſchön noch gefällig iſt. Soll aber der Künſtler ſich darinn als ein Nachahmer der Natur zeigen, daß er, wie ſie, durch Vergnügen zum Guten anlocke, und durch Mißvergnügen un Widrigkeit vom Böſen abhalte, ſ muß er ſich aller Arten des Widrigen und alſo auch des Ekelhaften bedienen, ſo wie ſeine Lehrmeiſterin, di Natur, es gethan hat. Man kann gewiß annehmen, daß die Dinge für welche der Menſch einen naturlichen Ekel hat, etwas ſchädliches an ſich haben, und daß das Gefühl des Ekels das Mittel iſt, uns von ſchädlichen Dingen abzuhalten.

Darum alſo kann der Künſtler ohne alles Bedenken dieſer großen Lehrmeiſterin nachahmen, dasjenige mit Eke zu belegen, wovon die Menſchen müſſen abgeſchreckt werden. Alſo ha ſich Hogarth als ein wahrer Künſtler gezeiget, da er in ſeinen Kupferſtichen, Harlots Progreß, manches würklich Ekelhaftes eingemiſcht hat Eben ſo wenig iſt auch Homer zu tadeln, daß er uns von den ruchloſen Cyklopen ein ganz ekelhaftes Bild macht *); oder Aeſchylus, deſſen Eumeniden auch gewiß nicht ohne Ekel geſehen worden ſind. Auch iſt es wol niemand eingefallen, den Pouſſin zu tadeln, daß er in der Vorſtellung der Krankheit der Philiſter, die ſich an der Lade des Bundes vergriffen, einiges Ekelhaftes mit eingemengt hat.

Freylich muß man ſich nicht, wie ſchwache Köpfe würklich bisweilen gethan haben, das Ekelhafte blos darum wählen, um die Kunſt einer genauen Nachahmung zu zeigen. Zum Vergnügen und zur Ergötzung müſſen angenehme Gegenſtände gewählt werden; aber zur Abſchreckung, wo dieſe nöthig iſt, dienet ſowol das Häßliche, als das Ekelhafte; daher dann in der That beydes von den größten Meiſtern würklich gebraucht worden iſt **).

Auf

---

*) S. Briefe über die neueſte Litteratur. V. Theil.

*) Odyſſ. I. vſ. 371. 374.

**) Man ſehe, was im Artikel Entſetzen hierüber erinnert worden.

Aus leicht zu errathenden Gründen iſt dieſer Artikel ſehr einſeitig und ſehr kurz gerathen. Die Leſer werden nicht übel thun, wenn ſie ihn, durch den, von Hrn. Sulzer verworfenen 82ſten Brief aus dem 5ten Theil der Litteraturbriefe S. 92. u. f. mit dem Laokoon S. 255 u. f. und dem erſten der kritiſchen Wälder S. 265 u. f. berichtigen. — In Abſicht der bildenden Künſte iſt über dieſe Materie in dem großen Mahlerbuch des Laireſſe, das erſte Cap. des 6ten Buchs, und die elfte der Hagedornſchen Betrachtungen über die Mahlerey S. 109 nachzuleſen.

## Elegie.

(Dichtkunſt.)

Bedeutet eigentlich ein Klagelied, welchen Namen man dieſer Art des Gedichts geben konnte, wenn nicht auch bisweilen vergnügte Empfindungen der Inhalt der Elegie wären. Der wahre Charakter derſelben ſcheint darinn zu beſtehen, daß der Dichter von einem ſanften Affekt der Traurigkeit oder einer ſanften mit viel Zärtlichkeit vermiſchten Freude ganz eingenommen iſt, und ſie auf eine einnehmende etwas ſchwatzhafte Art äuſſert. Alle ſanften Leidenſchaften, die ſo tief ins Herz dringen, daß man ſich gerne und lange damit beſchäftiget; die dem Geiſt ſo viel Faſſung laſſen, daß er den Gegenſtand von allen Seiten betrachten, und der Empfindung in jeder Wendung, die ſie annimmt, folgen kann, ſchiken ſich für die Elegie. Sie bindet ſich nicht ſo genau an die Einheit der Empfindung, als die Ode, nimmt auch den lebhaften Schwung derſelben nicht; ihr Ausdruk iſt nicht ſo raſch, ſondern hat den kläglichen Ton, der mehr der Ton eines blos leidenden und vom Affekt überwältigten, als des würkſamen Menſchen iſt. Er iſt im eigentlichen Verſtand einnehmend, da der Ton der Ode gar oft gebieteriſch, ſtürmiſch, oder herrſchend iſt. Sehr richtig nennt der Verfaſſer über Popens Genie und Schriften die Elegie ein affektvolles Selbſtgeſpräch.

Alle ſanften Affekte alſo, wobey die Seele ſich ganz leidend fühlet; Klagen über Verluſt einer geliebten Perſon; über Untreu eines Freundes; über Ungerechtigkeit und Unterdrükung; über hartes Schikſal; Vergnügen über zärtliche Ausſöhnung, über ein wieder erlangtes Gut; Aeuſſerungen der Dankbarkeit, der Andacht, und jedes andern zärtlich vergnügten Affekts, ſind die eigentlichen Materien der Elegie. Da die Gemüthsfaſſung bey der Elegie ganz Empfindung der einnehmenden Art iſt, ſo dringt ſie auch tief ins Herz, und iſt daher eine der ſchätzbarſten Gattungen der Gedichte, wo es darum zu thun iſt, die Gemüther zu beſänftigen, oder ſie völlig für einen Gegenſtand einzunehmen. Hingegen ſchiken ſich männliche, feurige und heroiſche Empfindungen nicht für ſie; ſie überläßt ſie der Ode.

Die Griechen hatten für die Elegie eine beſondere Versart gewählt, die auch die Römer beybehalten haben; ſie beſtund abwechſelnd aus einem Hexameter und einem Pentameter, *verſibus impariter junctis*, wie Horaz ſich ausdrükt: und insgemein machten zwey Verſe zuſammen ein Diſtichon aus, darinn ein völliger Sinn war. Es ſcheinet auch, daß dieſe Versart ſich am beſten zum Affekt der Elegie ſchike, dem ein ſanft enthuſiaſtiſches Herumſchwärmen von einem Bild zum andern, und von einer Vorſtellung zur andern, faſt eigen ſcheinet. Indeſſen iſt die elegiſche Versart auch verſchiedentlich zu kleinen Gedichten gebraucht worden, die man nicht zu den Elegien rechnen kann. Die neuen Völker haben bey der Armuth ihrer Proſodie der Elegie keine beſondere Versart geben können. Die alexandriniſche ſcheint aber ſich vorzüglich dazu zu ſchiken. Seitdem man aber im Deutſchen die griechiſchen Sylbenmaaße eingeführt hat, ſind auch Elegien in der alten elegiſchen Versart gemacht worden.

Man weiß nicht, welcher griechiſche Dichter die Elegie aufgebracht habe, und man wußte es ſchon vor Alters nicht.

Quis tamen exiguos elegos emiſerit auctor,
Grammatici certant *).

Anfänglich wären ſie blos für Klagen beſtimmt; aber man fühlte, daß ihr Ton ſich auch für zärtliche Freude ſchikte.

— — Querimonia primum,
Poſt etiam incluſa eſt voti ſententia compos.

Es iſt ohne Zweifel ein großer Verluſt, daß die griechiſchen Elegiendichter verloren gegangen ſind; obgleich Quintilian glaubt, daß die lateiniſchen ihnen nichts nachgeben **). In der That haben wir drey fürtrefliche römiſche Dichter in dieſer Art, den **Ovidius**, den **Catullus** und den **Propertius**.

Eine beſondere Art der Elegie machen die ſogenannten Heroiden aus †), von denen in einem beſondern Artikel geſprochen wird.

Für die geiſtliche Dichtkunſt ſcheinet die Elegie den vorzüglichſten Nutzen zu haben; da ſie den ſanften Empfindungen der Religion überaus gut angemeſſen iſt: nur müßte man ſich darinn für dem Schwärmeriſchen hüten, welches der vorzügliche Hang der Elegie zu ſeyn ſcheinet. Ueberhaupt kann ſie ſehr nützlich zu Beſänftigung der Gemüther angewendet werden. Denn es iſt gar nicht unwahrſcheinlich, daß ein etwas wilder Menſch, der den ſanften Affekten den Eingang in ſein Herz verſchloſſen hält, durch Elegien könnte gezähmet werden, zumal wenn ſie mit Muſik verbunden wären. Zu wünſchen wär'es, daß ein recht geſchikter Tonſetzer einige Verſuche, Elegien in Muſik zu ſetzen, machte: das Recitativ mit einem blos begleitenden Baß; das mit begleitenden Inſtrumenten; das Arioſo und bisweilen das Arienmäßige ſelbſt könnten dabey ſehr angenehm abwechſeln. Es läßt ſich vermuthen, daß ein wolgerathener Verſuch in dieſer Art, dieſe neue Gattung elegiſcher **Cantaten** in Gang bringen würde.

◆ ◆

Daß H. Sulzer den vorzüglichſten der alten elegiſchen Dichter, den **Tibull**, anzuführen vergeſſen, werden die Leſer, ohne meine Erinnerung, ſehen. —

Auſſer dem, was in den verſchiedenen Anweiſungen zur Dichtkunſt überhaupt, und in andern critiſchen Schriften, als in J. C. Scaligers Poet. Lib I. c. 50. Lib. III. c. 125. — in des J. Pontanus Poetic. Inſtitut. Lib. III. c. 24-26. — in des G. J. Voßius Inſtitut. poet. — in der 15ten von Joſ. Trapps Praelect. poet. — in dem 10ten Kap. des 3ten Buches der Arte poetica des Minturno — in des Fr. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſ. Vol. 2. P. 1. S. 635 u. f. (wo von der Elegie aller Völker und aller Zeiten, ſo wie von der Theorie derſelben gehandelt wird) — in der Poetique des Jul. Phil. de la Mesnadiere, Par. 1640. 4. — in Ch. Batteux Einleitung, Th. 2. Abſchn. 3. Kap. 12. (B. 3. S. 118 d. d. Ausg. von 1774) — in des Remond des St. Mard Poetique priſe dans ſes ſources, Oeuvr. B. 4. S. 223. Amſt. 1749. 12. — in F. Marmontels Poetique, Ch. XIX. B. 2. S. 504. Ausg. von 1763. — in Domairons Princ. gen. des belles lettres, B. 1. Ch. 2. Art. 5. S. 98. Ausg. von 1785. — in der Art of poetry on a new plan, B. 1. S. 70. — in J. A. Eberhards Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 235 der 1ten Ausg. —

---

*) Horat. A. P. 75.

**) Inſt. Or. L. 10. 1. 93.

†) S. Heroiden.

in J. J. Eſchenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 139 der Aufl. von 1789 — vorzüglich aber in dem 13ten Th. der Litteraturbriefe, S. 69 der erſten Ausg. vergl. mit der 3ten Samml. der Fragm. über die neuere deutſche Litterat. S. 222 u. f. u. a. m. von der Elegie geſagt worden iſt, handeln davon beſonders, in Lateiniſcher Sprache: Explicatio eorum omnium quae ad Elegiae antiquitatem et artificium ſpectant, von Fr. Robortelli, in ſ. W. Flor. 1548. f. — Th. Correae de Elegia Libellus, Ven. 1590. 4. — Diſſert. de Elegiae nomine et origine von Lel. Bisciola, in ſ. Horis ſubſec. Buch 8. Kap. 23. Ingolſt. 1611. f. — De Elegia, Commentar. von Torq. Gallucci, bey ſ. Vindicat. Virgil. Rom. 1621. 4. — De vera carminis elegiaci natura et optima inventione, Diſſert. Chriſt. Philomuſi (des Cardinal Angel. Durini) in den Poetar. elegiac. par nobile, Parſ. 1771. 8. und im 2ten Bde. der Collect. poetar. elegiac. von C. Michaeler, Aug. Vind. 1776. 8. — De Poetis Roman. Elegiac. Diſſert. Fidr. Aug. Wideburg, Helmſt. 1775. 4. — Super Elegia, maxime Romanor. von Fr. Gottl. Barth, bey ſeinem Properz, Lipſ. 1777. 8. — — In franzöſiſcher Sprache: Mem. ſur l'Elegie grecque et latine, von Cl. Franc. Fraguier, in dem 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, im 2ten Bde. des Schirachſchen Magazines — Diſc. ſur l'Elegie, und Deux diſcours ſur les Poetes Elegiaques, von J. Bapt. Souchai, ebend. im 10ten Bd. und Trois Diſc. ſur les Poetes Eleg. von ebendenſelben, ebend. im 25ten Bde. — Diſc. ſur l'Elegie, von dem Abt le Blanc, vor ſ. Elegies, Par. 1731. 12. (Er erklärt die Elegie als eine Klage einer betrübten Perſon; aber er will, daß ſie der Ausdruck einer heftigen Gemüthsbewegung ſeyn ſoll, und ſieht zu dieſem Ende die Monologen mehrerer Trauerſpiele dafür an. Vorzüglich glaubt er, daß man ſie Frauenzimmern in den Mund legen müſſe.) — Reflex. critiques ſur l'Elegie, p. Jean Bern. Michault, Dijon 1734. 8. (Sie ſind vorzüglich gegen den vorhergehenden Diſcours gerichtet, der Verf. will, daß die Elegie blos rühren ſoll, und daß ſie folglich nicht mit heftigen Leidenſchaften ſich vertrage. Auch ſucht er die Meynung des le Blanc, das blos weibliche Charactere darin redend einzuführen wären, zu beſtreiten.) — — In engliſcher Sprache: Some obſervations on the original deſign of Elegiac verſe, with the characters of the moſt celebrated Greek, Latin and Engliſh Elegiac Poets, bey Darts engliſcher Ueberſ. des Tibull, Lond. 1720. 8. — Eſſay upon the Roman Elegiac Poets, by Major Pack, bey Addiſons Diſſertat. upon the moſt celebrated Roman Poets, Lond. 1721. 8. — — In deutſcher Sprache: Ein Aufſaz, in dem 2ten Bde. der Iris von J. G. Jacobi, Düſſeld. 1775. 8. (für Frauenzimmer geſchrieben.) — —

Von den griechiſchen, elegiſchen Dichtern iſt, wofern wir nicht, wegen des, für die Elegie, von Griechen und Römern, angenommenen Sylbenmaßes, den Hymnus des Kallimachus auf das Bad der Pallas, (ſ. den Art. Hymne) und die Catulliſche Umſchreibung der verloren gegangenen Elegie deſſelben auf das Haupthaar Berenice's, (welche unter andern, Sav. Mattei, in dem 1ten Bde. des Saggio di Poeſie, Nap. 1774. 4. italieniſch überſezt hat) die Kriegslieder des Tyrtäus (ſ. den Art. Lied) und einige Fragmente, als von dem Hermeſianax (bey dem Athenäus, Lib. XIII. S. 597. Ausg. von 1612) u. d. m. dazu zählen wollen, nichts übrig. Die Nahmen der Dichter, welche deren geſchrieben haben ſollen, finden ſich, unter andern, in den vorher angezeigten Diſcours des Souchay, und bey dem Quadrio (a. a. O. S. 641 u. f.) —

Von römiſchen Dichtern: **Q. Valer. Catullus** (Von ſ. Gedichten gehört vorzüglich, die Klage auf den Tod eines Sperlinges, Deutſch von C. W. Ramler, in ſ. lyriſchen Ged. Berl. 1772. 8.

S. 234. ob ſie gleich nicht in dem Elegiſchen Sylbenmaße abgefaßt iſt, hieher. Indeſſen finden ſich, unter ſeinen Gedichten, noch mehr Elegiſche, als auf den Tod ſeines Bruders u. d. m. welche, in den frühern Ausgaben derſelben, das zweyte Buch ausmachen. Mehrere Nachrichten finden ſich bey dem Art. Lied) — Alb. Tibullus (Die, von ihm vorhandenen Elegien ſind in vier Bücher abgetheilt; aber das letztere derſelben enthält nicht allein ein, im heroiſchen Sylbenmaße, abgefaßtes Lobgedicht auf den Meſſala, ſondern die darin befindlichen Elegien ſind auch von einigen Kritikern, als C. Barth, und C. G. Heyne, einem andern Verfaſſer, nähmlich einer gewiſſen Sulpicia, welche, redend, darin eingeführt iſt, zugeſchrieben worden. Die erſte Ausgabe derſelben, mit den Gedichten des Catull und Propers zuſ. erſchien, ſ. l. 1472. f. und eben ſo ſind ſie, Ven. 1502. 8. Lugd. B. 1551. 8. Ven. 1559. 8. 1562 mit den Anm. des Ant. Muret; Lugd. B. 1592. 12. 1603. 16. mit den Anm. der beyden Douſa; Par. 1604. f. mit den Anm. mehrerer: ebend. 1608. f. mit dem Comm. des Joh. Paſſerat; Cantabr. 1702. 4. Par. 1710. 4. mit den Anm. des Joh. Vulpius; Par. 1728. 4. von dem Abt Brochard, Lond. 1749 und 1774. 12. gedruckt. Einzeln iſt Tibull, von Jan Broukhuis, Amſt. 1707. 4. Von Ant. Vulpius, Par. 1744. 4. Von Chr. G. Heyne, Lipſ. 1755 und 1777. 8. herausgegeben worden. Ueberſetzt hat ihn in das Italieniſche: Guido Riviera, in dem 22ten B. des Corp. omnium ver. Poetar. lat. Mediol. 1731 u. f. 4. in reimfreye Verſe, und eine Auswahl aus Tibull und Propert, Franc. Corſetti, Ven. 1756. 8. In das Spaniſche: Luis de Leon († 1591) die 3te Elegie des 2ten Buches, in ſ. Obras, Valenc. 1761. 4. S. 177. In das Franzöſiſche: Michel de Marolles, Par. 1653. 8. in Proſa; der Verf. der Soirées Helvetiennes, (Pezay) mit dem Catull und Gallus zuſammen, P. 1771. 8. 2 B. in Proſa. M. Guys, unter dem Titel: Eſſai ſur les Poeſies de Tibulle, P. 1779. 8. der auch den 4ten B. ſ. Voy. litter. de la Grece ausmacht; ein Ungen. Par. 1784. 8. in Proſa. Auch Pierre Longchamps hat ihn noch überſetzt; ich weiß aber ſeine Arbeit nicht näher nachzuweiſen; und der Chev. Langeac hat ihn in Verſe überſetzen wollen; übrigens ſind, in die Amours de Tibulle p. (Jean) de la Chapelle, Par. 1712. 12. 3 B. der größte Theil der Elegien deſſelben, in ſehr (ſchlechten) freyen Nachahmungen, und eben ſo in die Vie de Tibulle, tirée de ſes ecrits p. Mr. Gillet de Moyvre, Par. 1743. 12. 2 Bde. eingewebt, ſo wie von la Fare, von Rucher, u. a. m. einzele überſetzt worden. In das Engliſche: Dart, Lond. 1720. 8. Jam. Grainger 1759. 12. 2 B. Auch ſoll noch Th. Creech ihn 1694 überſetzt haben. In das Deutſche: Einzele Elegien, als aus dem 1ten Buche die erſte, ſind von C. M. Müller, in ſ. Verſ. in Ged. Leipz. 1755. 8. und von einem Ungen. im 1ten Th. des Taſchenbuches für Dichter, ſo wie, nebſt der zehnten, von Kaſtner, im Journal für Liebhaber der Litteratur; die 3te in der Iris und von Chr. H. Schmid in der Olla Potrida; und die 10te in J. D. Michaelis Poet. Werken; aus dem dritten Buche, die 3te im Taſchenb. für Dichter; aus dem vierten, die 11te von Pfeffel, im Taſchenb. für Dichter, u. a. m. überſetzt. Gänzlich haben ihn geliefert, ein Ungenannter, Leipz. 1780. 8. J. F. Degen, Anſp. 1781. 8. mit Anm. und, nebſt dem Catull und Propert, Fr. Xav. Mayr, Wien 1784. 8. 2 B. Auch haben wir noch, von J. M. Periall (Perleberg) die durchlauchtige Römerinn Delia, worinn Tibull, und theils Horatii Carmina erkläret wird, Zeit. 1707. 8. Erläuterungsſchriften: Ueber den Tibull . . . von J. F. Degen, Anſp. 1780. 8. Das Leben des Dichters iſt von mehrern Herausgebern und Ueberſetzern, als J. A. Vulpius, Dart u. a. m. ſo wie von Greg. Giraldi, in der Hiſtor. Poetar. Baſ. 1545. 8. S. 487. und von Lud. Cruſius, in den Lebensbeſchr. Römiſcher Dichter, B. 1. S. 90 u. ff. und einzeln, lat. von Chriſtn. Fedr Ayrmann, Gieſſ. 1719. 8. beſchrieben worden; und Litterar. Notitzen finden ſich in J. A. Fabricii Bibl. lat. Lib. I. c. 14. B. 1. S. 430. Ausg. von 1773.) — Sextus Aurel. Propertius (Seine Elegien ſind in vier Bücher abgetheilt; und, außer den vorher angezeigten Ausgaben mit dem Tibull zuſammen, einzeln von Jan. Broukhuſius, Amſt. 1702 und 1727. 4. Von J. A. Vulpius, Pat. 1755. 4. Von Fedr. Gottl. Barth, Lipſ. 1777. 8. und mit einem Commentar von dem jüngern Burmann, Amſtel. 1780. 4. herausgegeben worden. Ueberſetzt in das Italieniſche hat ihn Guido Riviera, in dem 12ten B. des Corp. omnium Poetar. Latinor. Mediol. 1731 u. f. 4. in reimfr. Verſe, und Guil. Cel. Beccelli, Ver. 1742. 4. in Terzinen. In das Franzöſiſche: Mich. Marolles, Par. 1655. 8. und Longchamps, P. 1771. 8. beyde in Proſe; und bey den Amours d'Enée et de Didon, Par. 1688. 12. von dem Preſ. Nicole finden ſich 12 Elegien des Properz, ſo wie verſchiedene in der Vie de Properce ... p. Gillet de Moyvre, Par. 1746. 12. In das Engliſche: ein Ungenannter das erſte Buch, Lond. 1782. 8. In das Deutſche: Ein Ungenannter, die ſechs erſten des erſten Buches, in dem 1ten Bde. der Beluſtigungen für allerley Leſer; Pieſſel, die 17te und 18te eben dieſes Buches, im Taſchenb. für Dichter; F. G. Barth einige in den Vorleſungen über den Properz, Dresd. 1767. 8. und Frz. Xav. Mayr gänzlich, mit dem Catull und Tibull zuſ. Wien 1784. 8. 2 B. Erläuterungsſchriften: Außer den einzeln Bemerkungen von Nic. Heinſius, in ſ. von Burmann herausgeg. Adverſar. und eben dergleichen in Dorville's Miſcell. Obſervat. hat Chr. W. Mitſcherlich Lectiones in Catull. et Propertium, Gott. 1786. 8. und F. G. Barth Vorleſungen über einige Elegien des Prop. Dresden 1767. 8. geſchrieben. Das Leben des Dichters iſt in G. Geraldi Hiſtor. Poetar. Bal. 1545. 8. S. 439. in L. Cruſius Lebensbeſchr. der Röm. Dichter, B. 1. S. 1?? u. ff. und vor A. Vulpius, und Barths Ausg. von dem erſten beſchrieben, befindlich. Litter. Nachrichten liefert Fabricii Bibl. lat. a. a. O. S. 433.) — Publius Ovidius Naſo (Von ſeinen Gedichten, deren vollſtändige Ausgaben, bey dem Art. Heroide angezeigt ſind, gehören hieher 1) Amorum Lib. III. Ueberſetzt in das Italieniſche ſind ſie von Guil. Baretti, im 30ten B. der vorhin angezeigten Samml. Meyl. 1731 u. f. 4. In das Franzöſiſche: von Belleſleur, mit dem Titel, Les amours d'Ovide, Par. 1621. 8. in Proſe; von Jean Barrin, Par. 1676. 12. in Verſe; und von St. Ayan de Martignac, in dem 2ten B. der Oeuvr. d'Ovide, Lyon 1697. 12. 9 B. Einzele, als vier derſelben, hat Jacq. Lobert, bey ſ. Epitres eupidiniques; eine Auswahl daraus Jn. Bourdin, Marq. de Villenes, unter der Aufſchrift, Les Eleg. choiſies des amours d'Ovide, Par. 1668. 12. und 17 derſelben Jean Nicole, in ſ. Oeuvr. Par. 1660. 1705. 12. ſo wie Th. Corneille einige in den Pieces choiſies d'Ovide, Rouen 1670. 12. u. a. m. dergleichen einzeln geliefert. In das Engliſche: Von Chr. Marloe († 1593) ſ. a. 12. welche Ueberſ. das Geſchick hatte, von dem Erzbiſchofe zu Canterbury, im J. 1599 zum Feuer verdammt zu werden; von einem Ungen. Lond. 1725. 8. In das Deutſche; Schon ums J. 1365 wurde auf Veranlaſſung des Herzogs Albrecht des 3ten von Oeſterreich eine proſaiſche Ueberſetzung davon verfertigt, welche dem Lambeck zu Folge (Lib. II. S. 981) auf der Bibl. zu Wien ſich handſchriftlich befindet; von Joh. Bapt. v Knoll, Augsb. 1777. 8. in Proſe. 2) Triſtium, Lib. V. welche, außer den Ausg. in den ſämmtl. Werken des Dichters, unter andern, mit den Epiſt. e. Ponto, Ven. 1480. f. und einzeln von Jt. Verburg, Amſt. 1713. 12. und von Th. Chr. Harles, Erl. 1772. 8. herausgegeben worden ſind. Ueberſetzt in das Italieniſche, von Guil. Bottigi, Ravenna 1581. 12. in reimſ.

reimſr. Verſe; und von Franceſca Manzona Giuſto, in dem 21ſten B. des Corp. Poetar. lat. Med. 1731 u. f. 4. In das Franzöſiſche: Von Jean Binard, Par. 1645. 8. in Proſa; von Mich. Marolles, Par. 1661. 8. ebenſo; von Et. Algay de Martignac, im 8ten B. ſ. Ueberſ. der ſämmtl. W. des Ovids, Lyon 1697. 12. in Proſa, und von dem Jeſ. J. M. de Kervillars, mit den Briefen aus dem Pontus, Par. 1723. 12. 2 Bde. In das Engliſche: Die drey erſten Bücher, von Th. Churchyard, Lond. 1580 (1577) 4. Von Zach. Catlin, Lond. 1639. 8. In das Deutſche: Von Joh. Heinr. Seyz, Darmſt. 1644. 8. Von Joh. Heinr. Kirchhof, Hamb. 1779. 8. in elende Reime; von einem Ungen. Halle 1780. 8. in Proſe. Das Leben des Dichters iſt, unter andern, von Gr. Gyraldi, in der Hiſtor. Poetar. S. 492. Von J. Maſon, Amſtel. 1708. 8. und bey mehreren Ausgaben der Werke des Ovidius; und von Lud. Cruſius, in den Lebensbeſchr. Röm. Dichter, B. 1. S. 307. d. U. geliefert worden. Auch Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet. Uebrigens iſt es bekannt, daß, wenn nach der Versart allein, der Platz der Gedichte beſtimmt werden ſoll, mehrere Gedichte des Ovidius hieher gehören würden. Auch ſind öfterer einige Gedichte dieſer Art, als eine Elegie De Philomela, eine de pulice, u. d. m. ihm zugeſchrieben worden, welche, unter andern, in den Catalect. Ovidii ex ed. Goldaſt. Frcft. 1610. 8. abgedruckt worden ſind.) — **Caj. Pedo Albinovanus** (Unter ſeinem Nahmen ſind noch zwey Elegien und ein Fragment übrig, welche le Clerc, c. not. varior. Amſtel. 1703. herausgegeben hat, und worüber ſich in Fabricii Bibl. Lat. Lib. I. c. 12. und ſ. litter. Nachr. finden.) — **Cornel. Gallus**, oder vielmehr **Cornel. Maximinianus Gallus** (Unter dem Nahmen Gallus gehen ſechs Elegien, welche dem erſtern, der in dem Zeitalter des Auguſts lebte, von faſt allen Kritikern abgeſprochen, und, höchſt wahrſcheinlicher Weiſe, erſt zu den Zeiten des Verfalles der römiſchen Poeſie geſchrieben worden ſind. Der einzige Rapin, in ſ. Reflex. ſur la Poet. en particulier §. 29. fand viel Delicateſſe und Kraft in ihnen. Herausgegeben hat ſie zuerſt Pomponius Gauricus, Ven. 1501. 4. Nachher ſind ſie noch Antv. 1569. 16. und öfterer bey dem Catull, Tibull, und Properz abgedruckt worden. Ueberſetzt in das Franzöſiſche hat ſie Pezay bey ſeinem Tibull. Urtheile und litterar. Nachrichten ſind in Ad. Baillets Jugemens des Savans, B. 3. Th. 2. No. 1147. S. 105. Ausg. von 1725 und in Fabricii Bibl. lat. Lib. I. c. 14. §. 1 u. f. B. 1. S. 425 u. f. geſammelt.) — — Noch beſitzen wir eine „Deutſche Anthologie der römiſchen Elegiker, von Joh. Fedr. Degen, Nürnb. 1784. 8. — und, als Verfaſſer von Elegien, kommen noch unter den römiſchen Dichtern, bey dem Ovidius (Epiſtol. ex Ponto, Lib. IV. Ep. XV), bey dem Martial u. a. m. die Nahmen des Montanus, Proculus, Fontanus Capella, Arunzius Stella, Marcus Unicus, Luſtricus Brutianus, u. a. m. vor. — —

Von den neuern lateiniſchen Dichtern haben ſehr viele unter der Benennung von Elegie, und im Elegiſchen Sylbenmaße, Gedichte dieſer Art geſchrieben, als Angel. Politianus († 1494. In dem 2ten B. S. 356 der Delic. Poetar. Ital. Frcft. 1608. 8.) — Joh. Jov. Pontanus († 1503. Opera poet. Ven. 1518-1533. 8. 2 B. und im 4ten B. ſ. Oper. Baſ. 1556. 8.) — Tit. und Herk. Strozza, Vater und Sohn (1508. Oper. Ven. 1512. 8. Par. 1530. 8.) — Joh. Giov. Cotta († 1509. In dem 1ten B. S. 814 der Delic. Poetar. Italor.) — Gab. Altilius (1510. Ebend. S. 57.) — Conr. Celtes († 1508. Poem. Nor. 1502. 4.) — Jan. Pannonius (1510. Eleg. Ven. 1553. 8.) — Joh. Aurel. Augurellus (1510. Poem. Ven. 1505. 8. Gen. 1608. 8. und im 1ten B. S. 287 der Delic. Poetar. Ital.) — Fauſtus Andrelinus († 1518. Amor. Lib. IV. Par. 1490. 4. Elegiar. Lib. III. ebend. 1494. 4. Elegiae quaed. caſtiores . . . Argent. 1508.

1508. 4.) — Balt. Caſtiglione († 1529. In dem 1ten B. S. 716 der Delic. Poetar. Ital.) — Pet. Gravina († 1528. Poem. Nap. 1532. 4.) — Ant. Sannazar († 1533. Elegiar. Lib. III. Ven. 1535. 8.) — Johannes Secundus († 1536. Elegiar. Lib. III. in ſ. W. Lugd. B. 1651. 12. Par. 1748. 12. Auch ſind von ſ. Baſiis, welche, engliſch, Lond. 1775. 8. und deutſch im 2ten Th. von Alxingers Ged. Klagenf. 1783. 8. erſchienen, einige, und von ſ. Epiſteln das erſte Buch im Elegiſchen Sylbenmaße abgefaßt.) — Hel. Eobanus Heſſus († 1540. Opera, Hal. 1539. 8.) — Frc. Mar. Molza († 1544. Im 2ten Bde. S. 34 der Delic. Poetar. Italor.) — Jak. Molzer, Micyllus gen. († 1558. Sylvar. Lib. IV. in dem 4ten B. S. 515 der Delic. Poetar. Germanor.) — Pet. Lotichius Secundus († 1560. Elegiar. Lib. Lutet. 1551. 8. Poem. Lipſ. 1580. 8. Opera, ebend. 1586. 8. Lugd. B. 1609. 8. Dresd. 1702. 8. Ex rec. Burm. Lugd. B. 1760. 8. Ex rec. Car. Traug. Kretſchmar, Dresd. 1773. 8. Auch hat Chr. Fr. Quell eine Abhandl. De pulcro Poematum Lotichii, Dresd. 1766. 4. herausgegeben.) — G. Schüler, oder Sabinus († 1560. Poem. (Lipſ.) 1563. 1597. 8.) — Joh. du Bellay († 1560. Elegiar. Lib. bey den Oden des Joh. Salmon Macrinus, Par. 1546. 8.) — Joach. du Bellay († 1560. Poem. Par. 1558. 4.) — Joh. Stigelius († 1562. Poem. Jen. 1600. 8.) — Bruno Seidelius († 1577. In ſ. Poemat. Baſ. 1554. 8. finden ſich zwey Bücher Elegien) — Geo. Buchanan († 1582. Ein Buch Elegien in ſ. Poemat. Amſt. 1676. 24.) — Marc. Ant. Muret († 1585. In ſ. Juvenil. Par. 1553 und 1590. 8.) — Joh. Schoſſer († 1585. Poem. 1585. 8.) — Nic. Friſchlin († 1590. Oper. eleg. Argent. 1601. 8.) — Lud. Vanderbecken, oder Laur. Terentius († 1595. Oper. Antv. 1594. 8.) — Douza, Vat. und Sohn († 1604 und 1597. Eleg. Antv. 1570. 8. Eleg. Lib. II. bey ſ. Echo, Hag. Com. 1603. 4.) — Scevola de St. Marthe († 1623. In dem 3ten B. S. 262 der Delic. Poetar. Gallor.) — Heinr. Melbom († 1625. In dem 4ten B. S. 310 der Delic. Poetar. Germanor.) — Jan. Gruterus († 1627. Eleg. Lib. IV. in ſeinem Peric. poet. Heidelb. 1587. 8.) — J. Rouſſel (1640. Poem. Roter. 1620. 8.) — Caſp. Barläus († 1647. Elegiar. Lib. II. in ſ. Poemat. Lugd. B. 1628 und 1631. 8.) — Vit. Bering (1650. Im 2ten B. S. 1 u. f. der Delic. Poetar. Danor.) — Sidr. Hoſchius († 1653. Eleg. Lib. VI. in ſ. Poemat. Antv. 1656. 8. Norimb. 1697. 8.) — Vinc. Guiniſius († 1653. In ſ. Poemat. Rom. 1627. 8. Par. 1639. 12.) — Dan. Heinſius († 1655. Elegiar. Lib. III. in ſ. Poemat. Lugd. B. 1613. 8.) — Louis de Balzac († 1654. In dem 1ten Bde. S. 386 der Delic. Poetar. Gallor.) — Laur. le Brun († 1663. bey ſ. Eccl. Salom. Par. 1653. 12.) — Ferd. v. Fürſtenberg († 1683. Poemat. e Typ. Reg. 1684. f.) — Jac. Wallius (Poem. Antv. 1656. 8. 1669. 12.) — Pet. Francius († 1704. Poem. Amſtel. 1682. 12. verm. ebend. 1697. 8.) — Dan. Huet († 1721. Poem. Ultraj. 1694 und 1700. 8.) — C. Chr. Schilling (Carm. Lib. II. Lipſ. 1761. 8. — Von verſchiedenen neuern Elegiſchen Dichtern hat C. Michaeler eine Collectio . . . Vindob. 1784. 8. 2 Bde. herausgegeben. — —

Elegien in italieniſcher Sprache: Die für ſie hier angenommene Versart ſind die Terze rime, daher ſie auch zuweilen blos die Ueberſchrift, Capitolo führen; indeſſen giebt es deren auch in andern Versarten, und es hat deren, d. h. es hat Gedichte gegeben, welche, den Begriffen der Italiener nach, Elegien, oder, wie Minturno ſie erklärt, Nachahmungen d'una perfetta faccenda propriamente lamentevole . . . o che ſe ſteſſo, o che altrui il Poeta introduca a lamentarſi, e a moſtrare il piangevole, e il doloroſo, ſind, noch ehe man eine beſondre Benennung für ſie angenommen hatte. Crescimbeni (Iſtor. della volgar Poeſia, B. 1. S. 38. Ausg. von 1731) führt ein Gedicht von dem Cino da Piſtoja († 1336. Rime, Roma 1559. 8. Ven. 1589. 4.) an, welches füglich zu den Elegien gezählt werden kann. Den Nahmen ſelbſt ſoll dem Quadrio zu Folge (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. 2. S. 659.) Bern. Bellincione (Opere, Mil. 1493.) und dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 207. Anm. 60.) Jac. Sannazar († 1530. Arcadia, Nap. 1504. 4. Opere, Pad. 1723. 4.) zuerſt gebraucht haben. Geſchrieben haben deren übrigens noch: Fabio Galeotto (Eine, um J. 1530 von ihm geſchriebene Elegie hat Crescimbeni in ſ. Iſtor. della volgar Poeſia, B. 1. S. 48 aufgenommen) — Lud. Arioſto († 1533. Die, unter ſeinen Gedichten, deren Ausg. bey dem Art. Heldengedicht angezeigt ſind, befindlichen Capitoli werden mit Recht zu den italiäniſchen Elegien gezählt, obgleich Crescimbeni (a. a. O. S. 208.) ſie nicht zu den eigentlichen Elegien zählen will. Eine derſelben iſt in die Eſchenburgiſche Beyſpielſammlung zur Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſenſch. B. 4. S. 22 aufgenommen worden.) — Angel. Firenzuola (1541. In ſ. Rime, Fir. 1549. 8. Opere, Fir. 1723. 8. 3 B. finden ſich einige in reimfr. Verſen.) — Luigi Alamanni († 1556. Elegie, Ven. 1542. 8.) — Lod. Paterno (1560. Bey ſ. Nuove Fiamme, Lione 1568. 16. finden ſich verſchiedene, in ſo genannten Seſte Rime, oder ſechszeiligen Strophen, abgefaßte Elegien.) — Ant. Minturno († 1574. Rime, Ven. 1559. 8.) — Carlo della Lengueglia (Elegie ... R. 1636. 12. Verſchiedene davon ſind in vierzeiligen Strophen abgefaßt.) — Girol. Fontanella (Elegie, Nap. 1645. 8. wovon, unter andern, eine in Terzinen, und eine in der Sapphiſchen Versart, abgefaßt iſt.) — Bened. Menzini (Elegie, R. 1697. 8. und in ſ. Opere, Ven. 1769. 12. 4 B. Eine davon iſt in der vorgedachten Eſchenburgiſchen Samml. S. 26 befindlich.) — Giuſ. Salio (Unter der Benennung von Elegie hat er, Pad. 1723. 4. ein Gedicht auf die Krönung des Kaiſers Karl des ſechſten drucken laſſen.) — Vinc. Leonio († 1720. Crescimbeni hat in ſ. Iſtor. della volgar Poeſia, B. 1. S. 208 eine Elegie von ihm eingerückt.) — Giuſ. Bertola (S. Notte Clementine in 4 Geſ. ſeſch. P. 1778. 12. laſſen ſich mit Recht zu den Elegien überhaupt rechnen) — Aurelio de' Giorgi Bertola (La Notte, Sienna 1774. 12. Ein Gedicht auf den Tod Clemens des 14ten, welches hier auch eine Stelle verdient.) — Von der Geſchichte der italieniſchen Elegie, beſonders in den frühern Zeiten, handeln, Crescimbeni (a. a. O. S. 207 u. f.) — und Fav. Quadrio (a. a. O. S. 659 u. f. — —

Elegien von ſpaniſchen Dichtern: Gomez Manrique (1456) iſt, unſerm Diez (Velazq. S. 417. Anm. a.) zu Folge, einer der erſten elegiſchen Dichter der Spanier. In dem Cancionero general findet ſich eine von ihm auf den Tod des Marquis von Santillano. Nach ihm haben deren geſchrieben: Juan Boſcan (1544. In ſ. Obras, Lisb. 1543. 4. Amb. 1597. 12.) — Garcilaſo de la Vega († 1536. Mit den Werken des vorigen zuſammen; und einzeln Sev. 1580. 4. Mad. 1765. 8.) — Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Obr. Mad. 1610. 4.) — D. Hernando de Acuna († 1580. Von den, in ſ. Obras, Salam. 1591. 8. befindlichen Elegien iſt eine in den Parnaſo Eſp. B. 7. S. 80 eingerückt.) — Juan de la Cueva (1580. Obras, Sev. 1582. 8. Eine ſ. Eleg. iſt in dem 8ten B. S. 71 des Parn. Eſp. befindlich.) — Fern. de Herrera (Zwey Elegien aus ſ. Obras, Sev. 1582 und 1619. 4. ſind in den 7ten B. S. 3 und 19 des Parn. Eſp. aufgenommen.) — Juan d. Caſtellanos (Primera Parte de las Elegias de Varones illuſtres de Indias, Mad. 1589. 4.) — Vinc. de Eſpinel (Bey ſ. Arte poet. Eſpañola, Mad. 1591. 8. finden ſich verſchiedene Elegien, wovon eine in den 2ten B. S. 199 des Parn. Eſp. aufgenommen worden iſt.) — Eſtev. Manuel de Villegas (Im 2ten Th. ſ. Eroticas, Naj. 1617. 4.

finden ſich 13 Elegien, wovon eine in den 7ten B. S. 41 und eine in den 8ten B. S. 367 des Parn. Esp. eingerückt ſind.) — Bart. Leonardo de Argenſola († 1633. Von den, in ſ. Rimas ... Zarag. 1637. 4. befindlichen Elegien, ſteht eine in dem 3ten B. S. 284 des Parn. Esp.) — Lope de Vega Carpio († 1635. Eine ſ. Elegien iſt in den 9ten B. S. 360 des Parn. Esp. aufgenommen worden.) — Franc. Quevedo († 1647. Obras, Bruſſ. 1660. 4. 3 B. 1670. 4. 4 B. Mad. 1736. 4. 6 Bde.) — Franc. Borja Fürſt von Eſquilache († 1658. Obr. Mad. 1654. 4.) — Bernard Gr. v. Rebolledo (In ſ. Rimas ſacras, Amb. 1661. 4. Obr. Mad. 1778. 8. 4 B. findet ſich eine Umarbeitung der Klaglieder Jeremiä.) — — Etwas weniges von der Geſchichte der ſpaniſchen Elegie ſagt Velasquez S. 417 u. f. Nach den mir bekannten zu urtheilen, ſind, wenigſtens der Form nach, die italieniſchen Dichter das Muſter der ſpaniſchen hierin geweſen; die Elegien der letztern ſind nähmlich ſo wie die der erſtern in Terzinen abgefaßt.) — —

Elegien in franzöſiſcher Sprache. Daß Gedichte, welche ihrem Innhalte nach hieher gehören, ſehr frühzeitig in der franzöſiſchen Sprache geſchrieben worden ſind, leidet keinen Zweifel; und Michault, in der vorher angeführten Schrift über die Elegie, rechnet ſo gar verſchiedene Lieder des Thibault dazu. Aber ſie führten nur nicht ſo gleich den Nahmen Elegie, ſondern hatten entweder gar keinen, oder dieſen, z. B. Complainte, deren in den Oeuvr. d'Alain Chartier, († 1458.) Par. 1529. 8. 1617. 4. u. a. m. vorkommen, oder auch mit Lament, oder ähnlichem Titel, als La Complainte de l'amant à la Dame; La plainte du desiré .. Par. 1509. 8. Complainte ... sur la mort de Charles VIII. in dem Vergier d'honneur des Octavien de St. Gelais, Par. f. a. 4. Les Complaintes de l'Esclave fortuné, von Mich. d'Amboiſe, Par. 1529. 8. beſonders gedruckt ſind. Zuerſt ſcheint Clement Marot († 1544) das Wort Elegie zur Bezeichnung einer eigenen Dichtart gebraucht zu haben. Wenigſtens ſind die, in ſ. Oeuvr. (B. 1. S. 323. Haye 1731. 12.) vorkommenden 27 Elegien, wovon die erſte im J. 1523 geſchrieben iſt, die erſten mir bekannten. Nach ihm haben deren noch, unter mehrern, geſchrieben: Ch. de Ste Marthe († 1555. Poeſies franc. Lyon 1540. 8. In einer, welche den Titel Temple de France führt, finden ſich Nachr. von franzöſiſchen Dichtern.) — Berenger de la Tour (In ſ. Siecle d'or, Lyon 1551. 8. finden ſich 13 Eleg. und ein Chant elegiaque.) — Gilles Dorigny (Le Tuteur d'amour, Lyon 1547. 8.) — Charl. Fontaine (Les Ruiſſeaux de Fontaine, Lyon 1555. 12. Jardin d'amour, ebend. 1588. 16.) — Jean de la Peruſe († 1555. In ſ. Oeuvr. Par. 1573. 16. ſind 6 Eleg.) — Jean Doublet (Elegies, Par. 1559. 8. wovon ſechs in den achten B. der Annal. poet. aufgenommen worden ſind.) — Phil. Bugnyon (In ſ. Erotasmes de Phidie et de Gelasine, Lyon 1557. 8.) — Cl. Taillemont (Bey ſ. Tricarite, Lyon 1556. 8. finden ſich ſo genannte Elegiaques françois meſurez par pieds comme latins.) — Louiſe Labbe († 1566. In ihren Oeuvr. Lyon 1556. 12. finden ſich drey Elegien, wovon eine in die Annal. poet. aufgenommen iſt.) — Cl. Turrin (1536. Zwey Bücher Eleg. in ſ. Oeuvr. Par. 1572. 8.) — Cl. Pontoux (In ſ. Oeuvr. Lyon 1579. 16.) — Ronſard († 1585. Von den, in ſ. Oeuvr. Par. 1567. 4. 1604. 12. 1623. f. 2 B. 1629. 12. 9 Bde. befindlichen Elegien ſind einige in die Annal. poet. aufgenommen worden.) — Pierre Poton (Bey ſ. Camille, Par. 1573. 8. finden ſich fünf Elegien.) — Jean Ant. de Baif (Oeuvr. Par. 1572. 1573. 8. 2 Th.) — Phil. Desportes (Oeuvr. Par. 1573. 4. Anv. 1591. 12.) — Melin de St. Gelais (S. Oeuvr. poet. Lyon 1574. 8. Par. 1719. 8.) — Et. Jodelle (Oeuvr. Par. 1574. 4. Lyon 1597. 8.) — Amadis Jamin (In dem 3ten Buche ſ. Oeuvr. Par. 1575. 4. finden ſich verſchiedene, wovon drey in den 9

9ten B. der Annales poet. aufgenommen ſind.) — Pierre de Brach (Poemes, Bord. 1576. 4.) — Ant. Cotel (Le premier livres des Mignardiſes, Par. 1578. 4. enthält einige, nicht ganz ſchlechte, Eleg.) — Jean de Boyſſieres (In ſ. Oeuvr. Par. 1578-1579. 12. 3 Th. finden ſich verſchiedene.) — Jean Forcadel (Oeuvr. Par. 1579. 8.) — Jean Ed. du Monin (Oeuvr. P. 1582. 12.) — Jer. d'Avoſt (Poeſ. Par. 1583. 8. Die darin enthaltenen ſind aber äuſerſt ſchlecht.) — Jacq. de Romieu (Mel. de Poeſies, Lyon 1584. 8.) — Frcs. de Poulchre, (In ſ. Honnêtes Loiſirs, Par. 1587. 12. finden ſich verſchiedene.) — Cl. de Trellon (Oeuvr. poet. Lyon 1594. 12. 1605. 12.) — Gil. Durant de la Bergerie (Oeuvr. poet. Par. 1594. 12. 1727. 12.) — Guy de Tours (Oeuvr. poet. Par. 1598. 12.) — Frcs. Berthrand (Les premières Idées d'amour, Orl. 1599. 8.) — Scalion. de Virbluneau (Loyales et pudiques Amours, Par. 1599. 12.) — Scevola de St. Marthe (Oeuvr. Poitiers 1600. 12. Par. 1633. 4. Fünf ſ. Eleg. ſind in den 9ten B. der Annales poet. aufgenommen worden.) — Jean Bertaut (Rec. de quelques vers amoureux, Par. 1602. 8. Oeuvr. poet. Par. 1605 und 1620. 8.) — Robert Angot (Sein Prelude poet. Par. 1603. 12. enthält, unter andern, zwölf Elegien.) — Guil. Bern. de Nervese (Eſſai poet. Par. 1605. 12.) — Jean Paſſerat (Rec. des Oeuvr. poet. Par. 1606. 8.) — Et. Pasquier (La Jeuneſſe, Par. 1610. 8. und im 2ten B. ſ. Oeuvr. Par. 1723. f.) — Jean d'Ennetieres (S. Amours de Theagenes et de Philoxene, Tourn. 1616. 16. enthält verſch. Elegien.) — Henr. de Coligny, Gräfinn von Suze († 1673. Mit ihr fangen die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Elegie, gewöhnlich, wenigſtens die Reihe ihrer beſſern Elegiſchen Dichter, an; aber, meines Bedünkens hat Remond de St. Mard, in ſ. Reflex. ſur l'Elegie (Oeuvr. B. 4. S. 225 u. f.) ziemlich anſchaulich gezeigt, daß auch ihre beſſern Gedichte dieſer Art nicht gute Elegien ſind. Geſammelt ſind ſie in dem Rec. de pieces galantes . . . Par. 1695. 12. Verm. Trev. 1748. 12. 5 B.) — Jean Henault († 1682. Er gehört zu denen Dichtern, an welchen Boileau ſich verſündigt hat; es ſind verſchiedene, nicht ganz ſchlechte Elegien von ihm vorhanden.) — Antoinette du Ligier de la Garde, Dame Deshoulieres († 1694. In ihren, vielfältig gedruckten, Oeuvr. findet ſich eine Elegie, und unter ihren Eklogen einige, welche für Elegien gelten könnten.) — Jean la Fontaine († 1695. Die, in ſ. Oeuvr. Anv. 1726. 4. 3 B. Par. 1758. 12. 4 B. befindlichen zärtlichen Elegien ſind höchſt unbedeutend; aber zu den beßten franzöſiſchen gehört die auf den Fall des Fouquet geſchriebene.) — (Frcs. Seraphin Regnier des Marais († 1713. In ſ. Poeſies franc. Par. 1716 und 1753. 12. 2 B. finden ſich verſchiedene, aber ſehr ſchwache Elegien.) — Jean Bernard le Blanc (Elegies, Par. 1731. 8.) — Imbert (Sur la mort de Piron, Par. 1773. 8.) J. B. Guys (Elegies, Par. 1779. 8.) — Illes des Oliviers (Les Amours, Eleg. en III Livres, nebſt einem Eſſai ſur la Poeſie erotique, Par. 1780. 8. und in ſeinen, unter dem Nahmen des Chev. Bert. . . gedruckten Oeuvr. Par. 1785. 12. 2 B. Sie wurden, urſprünglich, dem Chev. Parni zugeſchrieben, und gehören zu den beſſern, welche die Franzoſen haben.) — Chev. de Parni (In ſ. Opuſcules, Par. 1781. 16. 1787. 18. 2 Bde. finden ſich 12 ſchöne Elegien.) — In den Almanac des Muſes finden ſich deren noch einzele von Renaud. — Bolis (Les Amans de Flore, Eleg. en V part.) — Der Gr. Buſſi — Aude — Leonard (Oeuvr. Par. 1787. 12. 2 B.) — Rivarol, u. a. m. Auch haben die Franzoſen noch Gedichte, welche, ohne den Nahmen von Elegien zu führen, doch nur hieher gerechnet werden können, als, auſſer ſo genannten Deplorations, und Lamentations in den frühern Dichtern, z. B. das Gedicht des H. v. Voltaire auf den Tod der Miß. Le Couvreur, und a. m. Uebrigens haben ſie für die

Elegie keine beſtimmte Versart angenommen. — —

Elegien in engliſcher Sprache. Auch in England ſcheint der Nahme Elegie erſt ſpäter, und noch ſpäter, als in Frankreich, für Gedichte dieſer Art, gebraucht worden zu ſeyn. In den frühern Dichtern heißen ſie Complaints, Lamentations, u. d. m. Die erſten, mir bekannten, finden ſich in den Werken von J. Donne († 1631) Lond. 1719. 12. und von Mich. Drayton († 1631) Lond. 1619-1627. f. 2 B. im zweyten Bande. Unter den folgenden Dichtern haben deren noch geſchrieben: Abrah. Cowley († 1667. Works herausg. von Hurd, Lond. 1721 und 1777. 12. 3 Bde. und in der Johnſonſchen Samml.) — Henry King († 1669. Poems, Elegies, Parad. Sonnets, Lond. 1657. 8.) — John Milton († 1674. Von ſeinen Poems on ſeveral Occaſions, welche öfterer, einzeln, als zuletzt, Lond. 1785. 8. 1790. 8. 2 B. von Th. Warton herausgegeben worden ſind, läßt der Lycidas ſich hieher rechnen.) — John Oldham († 1683. In ſ. Works, Lond. 1722. 12. 2 B. finden ſich ſo genannte Elegiac Verſes.) — J. Denham († 1688. In ſ. Poems, Lond. 1668 und 1709. 8. 1780. 12. findet ſich, unter andern, eine Elegie auf Cowleys Tod.) — Edm. Smith († 1710. Unter ſ. Poems, Lond. 1719. 8. und in Johnſons Sammlung, iſt eine vortrefliche Elegie auf den Tod ſeines Freundes J. Philips.) — Will. Walſh (1710. In den Miſcellanies, L. 1692. 8. und in der Johnſonſchen Samml. der engl. Dichter ſind einige leidliche Elegien.) — Nahum Tate († 1716. Seine Elegies, Lond. 1699. 8. ſind ſehr mittelmäßige Gelegenheitsgedichte.) — John Gay († 1732. In ſeinen, vielfältig, als zuerſt 1720. 4. zuletzt 1775. 12. 2 B. gedruckten Poems finden ſich drey Elegien, und in ſ. Miſcellanies, B. 4. S. 130 an elegiac Epiſtle to a Friend, welche, wenn ſie gleich nicht Muſter in der Gattung ſeyn ſollten, doch einzele gute Stellen haben.) — Eliſabeth Rowe († 1736. Ihre Miſcell. W. enthalten, unter andern, eine Elegie auf den Tod ihres Gatten.) — Alex. Pope († 1744. Seine Elegie auf eine unglückliche junge Dame, ums J. 1709 geſchrieben, iſt von mehrern Kunſtrichtern, als ein Meiſterſtück dargeſtellt worden; aber, wenn auch das Gedicht, oder das Betragen der jungen Perſon Mitleid erwecken könnte: ſo fehlt es dem Gedichte denn doch, ſo vortrefliche Stellen es hat, an Selbſtſtändigkeit. Pope ſetzt ihren Ehrgeiz darin, und macht zugleich den Stolz des Oheims zur Quelle ihres Unglücks: wie verträgt ſich dieſes mit einander?) — Ric. Amhurſt († 1742. Unter ſeinen Miſcell. finden ſich einige Elegien.) — Jam. Hammond († 1743. Love-Elegies, Lond. 1744. 4. 1759. 8. Poet. W. 1781. 8. Es ſind ihrer dreyzehn; und ob Johnſons Urtheil, in ſ. Lebensbeſchreibung ihres Verf. B. 3. S. 163 u. f. der Lives of the moſt eminent Engl. Poets Ausg. von 1782 gleich zu hart ausfällt: ſo ſieht man ihnen doch zu deutlich die Nachahmung des Tibull an, als daß man mit den Empfindungen des Dichters ſehr ſympathiſiren könnte. Und das gewählte Sylbenmaaß, die ſchwerfälligen vierzeiligen Strophen ſind dem eigentlichen Character der Elegie nicht ſehr günſtig. Eine derſelben iſt in die vorgedachte Eſchenburgiſche Beyſpielſammlung, B. 4. S. 37 u. f. aufgenommen worden; und das Leben des Dichters findet ſich in Cibbers Lives, B. 5. S. 307. und bey Johnſon a. a. O.) — Will. Shenſtone († 1763. In den verſchiedenen Samml. ſ. Gedichte, als 1764. 8. 2 B. 1777. 8. 3 B. finden ſich 26 Elegien, in welchen zwar, wie Johnſon, in der Lebensbeſchr. des Verf. B. IV. S. 331 ſagt, und wie es auch die Natur der Sache ſelbſt mit ſich bringt, Einförmigkeit herrſcht, die aber denn doch dem, von Shenſtone angenommenen, Character der Elegie gemäß, oder, wie er ſich ausdrückt, effuſions of a contemplative mind, ſometimes plaintives, and always ſerious, and therefore ſuperior to the glitter of ſlight ornaments ſind. Nur könnte die Verſification derſelben

ſelben zuweilen ſanfter und natürlicher ſeyn. Eine derſelben iſt in der Eſchenburgiſchen Sammlung befindlich, und das Leben des Verfaſſers von Johnſon, a. a. O. S. 329 u. f. erzählt.) — Tob. Smollet († 1771. In ſ. Pl. and Poems, Lond. 1777. 8. 1780. 8. findet ſich ein, in Stanzen abgefaßtes Gedicht, The Tears of Scotland, welches zu den Elegien gezählt zu werden verdient.) — Thomas Gray († 1771. Seine, auf einem Dorfkirchhofe und ums J. 1750 geſchriebene, in ſ. Gedichten 1753. 4. 1768. 12. 1775. 4. 1786. 8. 1786. 12. befindliche Elegie iſt, von Will. Cooke, bey ſ. Ausg. von Ariſtoteles Poetik 1785. 8. in das Griechiſche; von A. J. Wright 1786. 4. in das Lateiniſche; von J. Giannini 1784. 4. in das Italieniſche; von Guedon de Berchere, 1788. 8. in das Franzöſiſche, und von Fed. W. Gotter, vortreflich, in der Göttingiſchen Blumenleſe vom J. 1771 und im 1ten B. ſ. Gedichte, Gotha 1787. 8. überſetzt worden. Aufgenommen hat J. J. Eſchenburg ſie in die vorgedachte Sammlung, B. 4. S. 45. Das Leben des Verf. findet ſich in Johnſons Lives B. 4. S. 447.) — Miſtr. Leapor (In ihren Poems, L. 1750 - 1752. 8. 2 Bde.) — Geo. Lyttleton († 1773. Unter ſ. Gedichten findet ſich eine, ums J. 1747 geſchriebene, und auch in Dodsley's Collection of Poems, B. 2. S. 67 der 5ten Ausg. abgedruckte Monody zum Andenken einer Dame, welche von den Engländern zu den guten elegiſchen Gedichten gezählt wird.) — J. Langhorne († 1779. The death of Adonis, Lond. 1759. 4. und mehrere in ſ. Poet. W. L. 1766. 8. 2 B.) — J. Cuningham († 1773. (In ſ. Poems, Lond. 1766. 8.) — Will. Whitehead († 1785. Sechs Elegien von ihm finden ſich in der vorhergedachten Dodsleyiſchen Sammlung, B. 6. S. 41 u. f. und auch in ſ. Plays and Poems, 1774. 8. 2 B. 1788. 8. 3 B.) — Richard Jago († 1781. In der eben angeführten Collection, B. 4. S. 311 u. f. und in ſ. Poems, moral and deſcriptive, Lond. 1784. 8. finden ſich zwey berühmte Elegien, The Goldfinches und The Blackbirds.) — Rob. Blair (The Grave 1743. 4. 1786. 8.) Ungenannter (The hours of love in four Eleg. Lond. 1752. 4.) — Ungenannter (Paſtoral and Elegiac Eſſays by a Gentleman, Lond. 1756. 8.) — J. Delap (Elegies, Lond. 1760. 4. Auch hat eben dieſer Verf. noch eine auf den Tod des Herz. von Rutland 1788. 4. herausgegeben.) — E. Cooper (Collect. of elegiac Poeſy, L. 1760. 8.) — Ungen. (Love Elegies, Lond. 1760. 4.) — Ungen. (Woodſtock, an El. 1761. 4.) — Ungen. (Four Elegies, Lond. 1762. 4. Auf den Morgen, den Mittag, den Abend und die Nacht.) — Will. Maſon (Eleg. L. 1762. 4. wovon drey in ſ. Poems, Lond. 1764. 8. 1779. 8. ſich finden.) — John Scott († 1783. Four Eleg. 1763. 4. und in ſ. Poet. Works, L. 1782. 8.) — Robert Scott (Eleg. Lond. 1764. 4. und in ſ. Poems, L. 1766. 8) — J. Jerningham (The Magdalens 1762. 4. und in der vorhin angeführten Eſchenburgiſchen Beyſpielsſammlung, B. 4. S. 50. The Nunnery 1762. 4. The Nun 1764. 4. Elegy written among the Ruins of an Abbey, 1764. 4. und mehrere in ſ. Poems 1766. 8. verm. 1786. 8. 2 Bde.) — Th. Ruſſel († 1788. Elegies 1767. 4. vier an der Zahl.) — Dr. Roberts (The poor Man's Prayer 1767. 4. und in ſ. Poems 1774. 8.) — Ungenannter (Conſtantia 1768. 4. Auf eine junge, im Wochenbett geſtorbene Frau.) — Ungenannter (Elegies on different occaſions 1769. 4. neun an der Zahl.) — Ungen. (An Elegy written at Amwell 1769. 4.) — Ungen. (Conjugal love, 1772. 4.) — Th. Boyce (Specim. of elegiac Poetry, 1773. 4.) — Ungen. (The ſentimental Sailor 1773. 4.) — Jefferſon (In ſ. Poems, Lond. 1773. 8. 2te Ausg.) — Ch. Crawford (Sophronia and Hilario, 1774. 4.) — Ungen. Nuptial Elegies, 1774. 4. vier an der Zahl.) — Ungen. (The Matron 1774. 4.) — Ungen. (An Elegy written at a Cara Carthuſian Monaſtery, 1775. 4.) — Ungen. (Love Elegies 1775. 4. ſieben an der Zahl.) — Ungen. (Love tales and Elegies, 1775. 12.) — James Beattie (In ſ. Original Poems and Translat. 1760. 8. verm. unter dem Titel, Poems on ſeveral occaſions, 1780. 8. finden ſich einige Elegien, wovon eine in die angeführte Edinburgiſche Sammlung aufgenommen iſt.) — Ungen. (The cave of death, 1776. 4.) — Th. Holcroft (Elegies, 1777. 4. Auf Foote's Tod und auf das Alter.) — John Jones (Elegy on winter 1779. 4.) — Joſ. Holden Pott (In ſ. Poems, 1779. 8. und beſondre Elegies bey ſ. Triſt. Selmana 1782. 8.) — Th. Maurice (In ſ. Poems 1779. 4. und Weſtminſter Abbey, an Elegiac Poem. 1784. 4.) — Ungen. (Eleg. epiſtles on the calamities of love and war, 1780. 8. Briefwechſel zwiſchen einem Matroſen, und ſ. zurückgebliebenen Frau, ſehr mittelmäßig.) — Ungen. (Love-Elegies by a [illegible], 1780. 4. Es ſind deren zehn, welche zu den mittelmäßigen gehören.) — Ungen. (Four Elegiac Tales, 1780. 4. Der Innhalt iſt aus der ältern engliſchen Geſchichte genommen; und die beſte darunter iſt die Revenue.) — Ch. Gilitto (The Sea-fight, an eleg. Poem, 1780. 4.) — Miß Anna Seward (Elegy on Capt. Cook ... 1780. 4. Monody on Maj. Andre, 1781. 4.) — In den Poetical effuſions of the heart, 1783. 8. finden ſich verſchiedene Elegien.) — Ungen. (Poems by a Gentleman, 1783. 8. ſind alle elegiſchen Innhalts.) — Percival Stockdale (In ſ. Three Poems, 1784. 4. findet ſich eine vortreffliche Elegie auf den Tod eines jungen Officiers.) — John Newell (In ſ. Poems on var. ſubjects, 1784. 8.) — Sam. Knight (Elegies and Sonnets 1785. 4. 1787. 4.) — G. Teasdale (In der Pictureſque Poetry, 1785. 8. ſehr mittelmäßig.) — Ungen. (The Wanderer, or Edward to Eleonora, 1785. 4. gehört zu den beſſern engliſchen Elegien.) — G. Whitchurch (Monody to the Memory of Adm. Hyde Parker, 1785. 4.) — Ungen. (An Invocation to Melancholy, 1785. 4. ſehr gut.) — Rob. Alves (Unter den, in ſ. Poems, L. 1782. 8. befindlichen Elegien, iſt die auf die Zeit, die beſſere.) — John Robinſon (Jeſſy, or the forced vow 1785. 4.) — Hel. Mar. Williams (In ihren Poems, L. 1786. 8. 2 B. finden ſich zwey Elegien, Queen Mary's Complaint und Euphelia.) — Miſtreß Weſt (In ihrer Miſcellaneous Poetry, 1786. 4. finden ſich einige gute Elegien.) — Will. More Smith (In ſ. Poems on ſeveral occaſions, 1786. 8.) — Robert Burns (In ſ. Poems, chiefly in the ſcottiſh dialect, 1786 und 1787. 8.) — Ungen. (The Caſtle of Stirling, 1786. 4.) — J. M. Good (Maria, an eleg. Poem, 1786. 4. mittelmäßig.) — H. J. Pye (In ſ. Poems on var. Subjects 1787. 8. 2 B.) — In dem Poetical Towr, L. 1787. 8. finden ſich einige ganz gute Elegien von der ſanftern Art.) — Hugh Mulligan (S. Poems ... 1788. 4. enthalten einige, ganz gute Elegien.) — John Whitehouſe (Poems. 1787. 8.) — In der Poetry of the World, 1788. 8. 2 B. und unter dem Titel The brittiſh Album 1790. 12. 2 B. von Rob. Merry, u. a. m. verſchiedene ſehr gute. — Die Poetical flights, 1781. 4. enthalten deren, die beſſer verſificirt, als gedacht ſind. — John Bidlake (Elegy written on the authors reviſiting the place of his former reſidence, 1788. 4. Die beſte engliſche Elegie nach der angezeigten von Gray.) — J. Rannie (In ſ. Poems, 1789. 4. ſind einige mittelmäßige Elegien.) — Auch finden ſich in den Poems on ſev. ſubjects, by John Ogilvie, Lond. 1769 und 1771. 8. 2 B. — in den Poems by John Walters, L. 1780. 8. — in dem Trifler, 1788. 4. u. a. m. noch Gedichte dieſer Art, ſo wie deren, einzeln, noch von ſehr vielen, als von J. Fellows, von Th. Bekhouſe, auf Johnſons Tod, von L. Bowles auf Howards Tod, u. d. m. herausgegeben worden ſind. — —

Elegien in deutſcher Sprache. Wer von unſern Dichtern, zuerſt, den Nahmen Elegie gebraucht hat, weiß ich nicht mit Gewißheit zu ſagen. Im 4ten Buche von Opitzens Poet. Wäldern (Bd. 2. S. 550 der Trillerſchen Ausg.) kommt ein Gedicht mit dieſer Aufſchrift vor; und mehrere Gedichte in eben dieſem Buche, ob ſie gleich nicht Elegien heißen, laſſen zu ihnen ſich rechnen. Auch in P. Flemmings Gedichten, Naumb. 1642. 8. 1685. 8. findet ſich eine Elegie an ſein Vaterland, ſo wie in Andr. Tſcherninas Vortrab des Sommers, Roſtock 1655. 8. einige, allenfalls hieher gehörige Aufſätze; und, wenn wir die, in dieſen, und andern, zum Theil frühern, Dichtern befindlichen Leichen- und Trauergedichte zu den Elegien zählen wollen: ſo ſind wir ſehr reich daran. Die erſten, indeſſen, welche bemerkt zu werden verdienen, ſind Albr. Hallers Klaggedichte über den Tod ſeiner Gattinnen. Nächſt ihm haben deren noch geſchrieben: Joh. Jac. Bodmer († 1783. Kritiſche Lobgedichte und Elegien, Zür. 1747. 8.) — Fried. Wilh. Klopſtock (Seine älteſte Elegie iſt vom J. 1748. Drey ſind ſ. Oden, Hamb. 1771. 4. angehängt; und in ſ. Kleinen Poet. und Proſ. W. Frankf. 1771. 8. findet ſich, S. 49 noch eine; ſo wie noch eine Klagode von ihm in einem der Muſenalmanache abgedruckt iſt.) — Eberh. Freyh. v. Gemmingen (In ſ. Briefen, nebſt andern poet. und proſ. Aufſätzen, Frft. 1753. 8. und, unter dem Titel: Poet. und Proſaiſche Stücke, Brſchw. 1769. 8. ſind einige, hieher zu rechnende Gedichte enthalten, wovon zwey in die Eſchenburgſche Beyſpielſammlung aufgenommen worden ſind; auch finden ſich von ihm noch einige Elegien in den Göttingiſchen Muſenalm. für 1773 und 1774.) — Abr. Käſtner (In ſ. Vermiſchten Schriften, Altenb. 1755–1772. 8. 2 Th.) — Lud. Heinr. v. Nicolai (Elegien, (zehn) Baſ. 1760. 8. und in den Verſe und Proſe, ebend. 1773. 8. ſo wie, im 1ten Th. ſ. Vermiſchten Gedichte, Berl. 1778. 8. S. 188.) — H. J. T. (Elegien, Gött. 1762. 8.) — Joh. Wilh. Gleim (Klagen, 1763. 8. und funfzehn elegiſche Gedichte in den Elegien der Deutſchen.) — A. L. Karſchinn (In ihren auserl. Gedichten, Berl. 1763. 8. ſo wie in den Elegien der Deutſchen, und in verſchiedenen Muſenalmanachen) — Heinr. Chr. Kretſch (Einige Elegien von ihm finden ſich im 1ten und 3ten Th. der Anthologie der Deutſchen.) — In den ſieben kleinen Gedichten, Berl. 1769. 8. findet ſich, S. 49 eine Elegie auf Winkelmanns Tod. — Joh. Andr. Cramer († Auf das Abſterben Gellerts, Leipz. 1770. 4. Auf den Tod der Gräfinn Stollberg, im Göttingiſchen Muſenalmanach für 1778. Auf D. Zachariäs Tod, im Voßiſchen Muſenalm. für 1779.) — Chriſtn. Fel. Weiße (Elegie bey dem Grabmahle Gellerts, Leipz. 1770. 4. und in ſ. Kleinen lyr. Gedichten, ſo wie im 4ten Bde. der Eſchenburgiſchen Beyſpielſammlung.) — F. W. Gotter (Im 1ten B. ſ. Gedichte, Gotha 1787. 8.) — Lud. Heinr. Chr. Hölty († 1776. In ſeinen Gedichten, Hamb. 1783. 8. finden ſich zwar, der Ueberſchrift nach, nur zwey Elegien; aber mehrere ſeiner vortreflichen Lieder und Gedichte haben den, der Elegie eigenen, Ton der ſanften Schwermuth. Auch ſtehen noch einige frühere, in jene Sammlung ſ. Gedichte nicht aufgenommene Elegien von ihm, im 3ten Th. der Anthologie der Deutſchen, Leipz. 1772. 8. S. 201 u. f. und im Voßiſchen Muſenalm. für 1776 das Lied eines Mädchens auf den Tod ihrer Geſpielinn.) — Ungenannter (Die Mädchenwahl, in der vorgedachten Anthologie, S. 297. verb. im Göttingiſchen Muſenalm. für 1775.) — Otto Friedr. v. Diericke (Gedichte von dem Ueberſetzer des treuen Schäfers, Mietau 1775. 8. S. 29 u. f. und eine über die Vergänglichkeit im Göttingiſchen Alm. für 1775.) — K. E. K. Schmidt (Elegien an meine Minna, Lemgo 1773. 8. und einzele im Leipziger Muſenalm. im Muſeum.) — Joh. Mart. Miller (In ſ. Gedichten, Ulm 1783. 8. wovon die erſten in den verſchiedenen Almanachen, im Taſchenbuche für Dichter u. d. m. ſeit dem J. 1773 eingerückt waren.) — Ungenannter (Elegien, Leipz. 1774. 8. Es ſind deren ſechſe, unter welchen keine ſich auszeichnet.) — Joh. Heinr. Voß (In ſ. Gedichten, Hamb. 1785. 8. S. 213 u. f. wovon die älteſte im J. 1776 geſchrieben iſt. Aus noch frühern Zeitpunkten finden ſich deren im Göttingiſchen Almanach für 1774 und in ſ. eigenen Almanachen.) — Phil. Ernſt Raufſeiſen († 1775. Unter ſ. Gedichten, Berl. 1782. 8. ſind die elegiſchen die beſſern; die erſtern erſchienen in der 2ten Abtheil. des Taſchenbuches für Dichter.) — In den neuen Gedichten, Lemgo 1777. 8. finden ſich auch Elegien. — Die Grafen zu Stolberg (Ihre Ged. Leipz. 1779. 8. enthalten nur eine eigentliche Elegie, S. 286; aber elegiſchen Innhaltes überhaupt, ſind mehrere. — Joh. Heinr. Thomſen († 1777. In den Proben ſ. Dichtkunſt, Lemgo 1783. 8. finden ſich verſchiedene, zum Theil im Bremiſchen Almanach für 1777 zuerſt abgedruckte, elegiſche ſchöne Lieder.) — Friedr. Schmitt (In ſ. Gedichten, Nürnb. 1779. 8. ſind, S. 77 und 86 zwey Elegien, oder vielmehr Elegiſche Lieder und S. 58 eine Petrarchiſche Ode, welche in der Eſchenburgiſchen Beyſpielſammlung, B. 4. S. 78 unter die deutſchen Elegien aufgenommen iſt.) — Joh. Friedr. Degen (In ſ. Gedichten, Anſp. 1785. 8. findet ſich, unter mehrern, ein im Leipziger Muſenallmanach für 1780 abgedrucktes, hieher gehöriges Gedicht.) — Fr. Chriſtn. Schlenkert (Elegien, Leipz. 1780. 8.) — Weidmann (Emanuel und Roſalia, eine Geſchichte in Elegien, Deſſau 1785. 8.) — Fdr. Matthiſon (In ſ. Ged. Mannh. 1787. 8.) — Gottl. Leon (In ſ. Ged. Wien 1788. 12.) — Lud. Theob. Koſegarten (In ſ. Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2 B. wovon, meines Wiſſens, ſchon verſchiedene in ſ. Melancholien, Stralſ. 1777. 8. und in ſ. Thränen und Wonnen, ebend. 1778. 8. erſchienen waren.) — Selmar (Ein angenommener Nahme; Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 B.) — — Auch finden ſich in unſern verſchiedenen Muſenalmanachen und dergleichen Sammlungen mehr, einzele Elegien und elegiſche Gedichte, von J. J. Eſchenburg — Frl. von Arnim — C. Theod. Brückner — C. L. Friedel — Engelſchall — v. Göckingk — Aug. Gottl. Meißner — v. Stamford — J. W. Grimm, u. a. m. ſo wie von den, in der Fanny Wilkes und in Sophiens Reiſe von T. Hermes, befindlichen Liedern viele hierher gehören. — — Und an Sammlungen beſitzen wir: Elegien der Deutſchen, Lemgo 1776. 8. 2 B. — Oden und Elegien der Deutſchen, Zür. 1785. 8. — —

# Empfindung.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort drükt ſowol einen pſychologiſchen als einen moraliſchen Begriff aus; beyde kommen in der Theorie der Künſte vielfältig vor. In dem erſtern Sinn, der allgemeiner iſt, wird die Empfindung der deutlichen Erkenntniß entgegen geſetzt, und bedeutet eine Vorſtellung, in ſo fern ſie einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk auf uns macht, oder in ſo fern ſie auf unſre Begehrungskräfte würkt, oder in ſo fern ſie die Begriffe des Guten oder Böſen, des Angenehmen oder Widrigen erwekt; da hingegen die Erkenntniß eine Vorſtellung iſt, in ſo fern ſie auf die bloßen Vorſtellungskräfte würkt, oder in ſo fern ſie uns die Beſchaffenheit der Dinge mit mehr oder weniger Deutlichkeit erkennen läßt *). Bey der Erkenntniß ſind wir mit dem Gegenſtand, als einer ganz außer uns liegenden Sache

---

*) Wer auf dieſen beſtimmten Unterſchied zwiſchen Empfindung und Erkenntniß genau acht hat, wird daraus leicht begreifen, woher es komme, daß bisweilen die Empfindung der Erkenntniß widerſpricht; daß jene gut heißt, was dieſe verwirft. Die Empfindung entſcheidet über das, was gefällt, oder mißfällt; die Erkenntniß urtheilet über das, was wahr, oder falſch iſt.

che beſchäfftiget; bey der Empfindung aber geben wir mehr auf uns ſelbſt, auf den angenehmen oder unangenehmen Eindruk, den der Gegenſtand auf uns macht, als auf ſeine Beſchaffenheit, Achtung. Die Erkenntniß iſt hell oder dunkel, deutlich und ausführlich, oder confus und eng eingeſchränkt; die Empfindung aber iſt lebhaft oder ſchwach, angenehm oder unangenehm.

In moraliſchem Sinn iſt die Empfindung ein durch öftere Wiederholung zur Fertigkeit gewordenes Gefühl, in ſo fern es zur Quelle gewiſſer innerlichen oder äußerlichen Handlungen wird. So ſind Empfindungen der Ehre, der Rechtſchaffenheit, der Dankbarkeit, Eindrüke, die gewiſſe Gegenſtände ſo oft auf uns gemacht haben, daß ſie, wenn ähnliche Gegenſtände wieder vorkommen, ſchnell in uns entſtehen, und ſich als herrſchende Grundtriebe der Handlungen äußern. Dieſes ſind die Empfindungen, deren verſchiedene Miſchung und Stärke den ſittlichen Character des Menſchen beſtimmen. In dieſem Sinn ſagt man von einigen Menſchen, ſie haben kein Gefühl oder keine Empfindungen, nämlich keine herrſchenden Empfindungen von Ehre, von Rechtſchaffenheit, von Menſchlichkeit, von Liebe des Vaterlandes u. d. gl.

Menſchen von etwas ſtumpfen Sinnen, die nie mit irgend einem beträchtlichen Grad der Lebhaftigkeit fühlen, bey denen angenehme ſowol als unangenehme Empfindungen nur durch ſehr ſtark würkende Eindrüke erregt werden, haben wenig Empfindung in pſychologiſchem Sinn des Worts; die aber, auf welche die Gegenſtände bald vorübergehende Würkung thun, ſie ſey ſtark oder ſchwach, in denen keine Art der Empfindung herrſchend worden, ſind die, denen man das moraliſche Gefühl, das, was die Franzoſen Sentimens nennen, und was wir oft durch Geſinnungen ausdrüken, abſpricht.

So wie Philoſophie, oder Wiſſenſchaft überhaupt, die Erkenntniß zum Endzwek hat, ſo zielen die ſchönen Künſte auf Empfindung ab. Ihre unmittelbare Würkung iſt, Empfindung im pſychologiſchen Sinn zu erweken; ihr letzter Endzwek aber geht auf moraliſche Empfindungen, wodurch der Menſch ſeinen ſittlichen Werth bekommt *). Sollen die ſchönen Künſte Schweſtern der Philoſophie, nicht blos leichtfertige Dirnen ſeyn, die man zum Zeitvertreib herbey ruft: ſo müſſen ſie bey Ausſtreuung der Empfindungen von Verſtand und Weisheit geleitet werden. Dieſes iſt ein Geſetz, das auch den Wiſſenſchaften vorgeſchrieben iſt. Niſi utile eſt, quod facimus, ſtulta eſt ſapientia, ſagt ein eben ſo beſcheidener, als verſtändiger Dichter **). Die Wiſſenſchaft, die bey Aufklärung und Entwiklung der Begriffe keine Wahl beobachtet, der jeder Begriff, er ſey brauchbar oder nicht, gleich wichtig iſt, ſtrikt Netze von Spinnweben, darinn nur Fliegen gefangen werden: ſie wird allen Verſtändigen zum Geſpött. Dieſes iſt in der allgemeinen geſunden Vernunft gegründet, daß wir über die lachen, die ſich in Wiſſenſchaften und in mechaniſchen Künſten mit mühſamen Kleinigkeiten abgeben. Sollte denn dieſes Geſetz der Nutzbarkeit, dieſer nothwendige Beyſtand der Weisheit, die ſchönen Künſte nichts angehen? Welcher verſtändige Künſtler wird ſich ſelbſt dadurch erniedrigen wollen, daß er ſich und ſeine Kunſt von den Geſetzen der Weisheit und der allgemeinen philoſophiſchen Policen ausgeſchloſſen hält? Heinrich der IV. in Frankreich gab ein Geſetz, das die Kleiderpracht einſchränkte; einige dem Volke zum Zeitvertreib dienende Frauensperſonen wollten ſich dem Geſetz auch unterwerfen, aber der philoſophiſche König ſagte ſpöttiſch zu ihnen: für euch iſt dieſes Geſetz nicht gemacht, ihr ſeyd nicht wichtig genug, daß ein Geſetzgeber ſich um euch bekümmern ſollte. In dieſe edle Geſellſchaft verweiſen wir auch die Künſtler, die die Geſetze der Weisheit, denen ſich die Philoſophie völlig unterwirft, für ſich nicht verbindlich halten.

---

*) Kände.

**) Phaedrus.

Da es alſo das eigentliche Geſchäffte der ſchönen Künſte iſt, Empfindungen zu erweken, und da ſie in dieſem Geſchäffte von Vernunft und Weisheit müſſen geleitet werden: ſo entſtehet daher in der Theorie der Künſte dieſe wichtige Frage, wie die Empfindungen überhaupt müſſen behandelt werden?

Die allgemeine Beantwortung dieſer Frage iſt nicht ſchwer. Der Menſch muß auf der einen Seite einen gewiſſen Grad der Empfindſamkeit für das Schöne und Häßliche, für das Gute und Böſe haben; denn der unempfindliche Menſch iſt in Anſehung des ſittlichen Lebens ſo übel daran, als der, deſſen Sinnen ſtumpf ſind, für das thieriſche Leben: auf der andern Seite iſt es wichtig, daß er nach den allgemeinen und beſondern Verhältniſſen, darinn er lebt, gewiſſe, mehr oder weniger herrſchende, Empfindungen in ſeiner Seele habe, aus deren harmoniſcher Miſchung ein ſeinem Stand und Beruf wol angemeſſener moraliſcher Charakter entſtehe. Alſo müſſen die ſchönen Künſte dieſe beyden Bedürfniſſe des Menſchen zu ihrem letzten Endzwek haben; ſie müſſen das ihrige beytragen, ihm einen wol gemäßigten Grad der Empfindlichkeit zu geben, und eine gute Miſchung herrſchender Empfindungen in ſeiner Seele feſtzuſetzen: bey beſondern Gelegenheiten aber müſſen ſie ſowol die Empfindlichkeit, als die herrſchenden Empfindungen in dem Grad erweken, als es nöthig iſt, ihn thätig zu machen. Diejenigen alſo, die ſich einbilden, der Künſtler habe nichts zu thun, als mancherley Gegenſtände der Empfindungen, in einer angenehmen Miſchung durch einander, dem Geſchmak ſo vorzulegen, daß aus dem Spiel der Empfindungen ein unterhaltender Zeitvertreib entſteht, haben zu niedrige Begriffe von der Kunſt. Werke von dieſer Art wollen wir nicht verwerfen; ſie gehören, wie die mancherley angenehmen Scenen der lebloſen Natur, die Empfindſamkeit des Herzens zu unterhalten; aber wie der ſchöne Schmuk der Natur nur das Kleid iſt, das die, zur allgemeinen Erhaltung und Vervollkommnung aller Weſen abzielenden Kräfte einhüllet: ſo müſſen auch die angenehmen Werke der Kunſt, durch die, unter dem ſchönen Kleide liegenden, höhern Kräfte ihren Werth bekommen.

Eine allgemeine, wol geordnete Empfindſamkeit des Herzens iſt alſo der allgemeineſte Zwek der ſchönen Künſte. Darum ſuchen ſie jede Saite der Seele, ſowol die, die Luſt, als die, welche Unluſt erweken, zu rühren. Denn da der Menſch ſowol antreibende, als zurükſtoßende Kräfte nöthig hat: ſo muß er für das Schöne und für das Häßliche, für das Gute und für das Böſe empfindſam ſeyn. Dazu dienen die ſo unendlich verſchiedenen Gegenſtände und Scenen, aus der lebloſen und aus der belebten, aus der blos phyſiſchen und aus der ſittlichen Welt. Alle Gegenſtände des Geſchmaks werden im Gemählde, in der Beſchreibung, in der Ode, in der Epopee oder im Drama, in jeder Gattung der Behandlung ſo vorgelegt, daß die Seele ihre Empfindſamkeit daran üben könne, daß ſie das Schöne und Gute angenehm, das Häßliche und

Böſe widrig empfinde. Hiebey hat alſo der Künſtler nur dafür zu ſorgen, daß jedes in ſeiner wahren Geſtalt hell vor uns ſtehe, damit wir es empfinden mögen. Er hat ſich vor dem unbeſtimmten und unwürkſamen zu hüten, auf die richtigſte Zeichnung jedes Gegenſtandes zu befleißigen, und auf eine gute Form ſeines Werks zu denken, wodurch es im Ganzen intereſſant wird.

Aber die allgemeine Regel der Weisheit muß er nicht aus den Augen laſſen, daß er das Maaß der Empfindſamkeit nicht überſchreite. Denn wie der Mangel der genugſamen Empfindſamkeit eine große Unvollkommenheit iſt, indem er den Menſchen ſteif und unthätig macht: ſo iſt auch ihr Uebermaaß ſehr ſchädlich, weil er alsdenn weichlich, ſchwach und unmännlich wird. Dieſe wichtige Warnung, die Sachen nicht zu weit zu treiben, ſcheinen einige unſrer deutſchen Dichter, die ſonſt unter die beſten gehören, beſonders nöthig zu haben. Sie ſcheinen in dem Wahn zu ſtehen, daß die Gemüther nie zu viel können gereizt werden. Den Schmerz wollen ſie gern bis zum Wahnſinn und zur Verzweiflung, den Abſcheu bis zum äuſſerſten Grad des Entſetzens, jede Luſt bis zum Taumel, und jedes zärtliche Gefühl bis zur Zerflieſſung aller Sinnen treiben. Dieſes zielt gerade darauf ab, den Menſchen zu einem elenden ſchwachen Ding zu machen, das von Luſt, Zärtlichkeit und Schmerzen ſo überwältiget wird, daß es keine würkſame Kraft mehr behält, dem alle Standhaftigkeit und aller männliche Muth fehlt.

Man erzählt von der Porcia, des groſſen Catos Tochter, und Gemahlin des Marcus Brutus, daß ſie den Abſchied ihres Gemahls, der nun auszog das große Werk der Befreyung der Republik, das durch Cäſars Tod angefangen worden, durch die Waffen zu unterſtützen, mit groſſer Standhaftigkeit ertragen habe. Einige Zeit hernach aber, als ſie ein Gemählde geſehen, das den Abſchied des Hektors von der Andromache nur allzu beweglich vorſtellte, verlor ſie den männlichen Muth, der ihr ſo viel Ehre gemacht hatte. Alſo hat der Mahler einer ſonſt großen Seele den Muth und die Stärke benommen. An einem eben ſo ſchädlichen Werk arbeiten alle Künſtler, die die Empfindungen zu weit treiben. Der äuſſerſte Grad des Großen in der Empfindung geht wieder ins Kleine hinüber. Selbſt Liebe und Freundſchaft müſſen, wie ein großer Künſtler anmerkt, in gewiſſen Schranken gehalten und nicht ſo weit getrieben werden, daß ſie bis in das innerſte Mark der Seele dringen *).

Man wird wenig Beyſpiele der zu weit getriebenen Empfindungen bey den Alten antreffen, die alſo auch in dieſem Stük unſre Muſter ſeyn können. Wenigſtens wird man ſelbſt im Trauerſpiel, bis auf den Seneca herunter, eine weiſe Behandlung der Empfindungen antreffen. Auch in den heftigſten Leidenſchaften behalten ihre Perſonen eine gewiſſe Größe, die nicht unter ihr Ziel ſinkt. Wenn Anakreon ſich durch Wein und Liebe zur Fröhlichkeit ermuntert, wenn er damit ſeinen Scherz treibet: ſo bleibet er in den Schranken einer wolgeordneten Empfindung; wenn aber viele ſeiner neuern Nachfolger keinen Scherz verſtehen, wenn ſie dabey in Leidenſchaft gerathen, die ſo gar bisweilen bis zum Unſinn getrieben wird; wenn ſich einige wie Trunkenbolde, andre wie entnervte Wollüſtlinge zeigen: ſo ſchweifen ſie weit über die Schranken heraus; und indem wir uns an Anakreon ergötzen, erweken dieſe unſer Mitleiden, oder ziehen ſich unſre Verachtung zu.

Dieſes

---

*) Euripid. in Hippol. verſ. 253 ſeq.

Dieſes ſey von den Schranken der Empfindungen geſagt.

Der wichtigſte Dienſt, den die ſchönen Künſte den Menſchen leiſten können, beſteht ohne Zweifel darinn, daß ſie wolgeordnete herrſchende Neigungen, die den ſittlichen Charakter des Menſchen und ſeinen moraliſchen Werth beſtimmen, einpflanzen können. Empfindungen der Rechtſchaffenheit und allgemeinen Redlichkeit, der wahren Ehre, der Liebe des Vaterlandes, der Freyheit, der Menſchlichkeit u. ſ. f. ſind in der ſittlichen Welt die allgemeinen Kräfte, wodurch die Ordnung, Uebereinſtimmung, Ruhe und Wolſtand erhalten werden. Nur durch ſie gelangen die Menſchen zu Verdienſten, werden Beſchüzer der Rechte der Menſchlichkeit, Stüzen des Staats und Erhalter der Ordnung, der Ruhe und des Wolſtandes in gröſſern oder kleinern Geſellſchaften, die gewiß verloren ſind, wenn es ihnen an Männern dieſer Art fehlt. Weh dem Volke, der Geſellſchaft, der Familie, wo die Empfindungen der Ehre, der Redlichkeit, des Rechts erloſchen, oder nur ſo ſchwach ſind, daß ſie nicht mehr die Triebfedern der Handlungen ſeyn können.

Hier öffnet ſich alſo ein ſchönes Feld für alle Künſtler, vorzüglich aber für Dichter, die es in ihrer Macht haben, jede wohlthätige Neigung und Empfindung in den Gemüthern wolgebohrner Menſchen herrſchend zu machen. Nach dieſer Krone laufe du, Jüngling, dem die Natur die Gabe verliehen hat, durch ſüße Worte jedes Ohr zu feſſeln, und durch reizende Bilder jede Phantaſie einzunehmen. Erweke deiner Nation Männer, deren herrſchende Leidenſchaft die Liebe des allgemeinen Beſten, die Liebe des Rechts und der Ordnung, Haß des Unrechts und der Gewaltthätigkeit, Feindſchaft gegen jeden Kränker der Rechte der Menſchlichkeit iſt: dann wollen wir dir Ehrenſäulen aufrichten; dann ſoll dir unter den groſen Männern des Staats eine Stelle gegeben werden!

Die ſchönen Künſte haben zwey Wege dem Menſchen Empfindungen einzuflößen. Wenn du mich willſt zum Weinen bewegen, ſagt Horaz, ſo weine du ſelbſt; dieſes iſt der eine Weg. Der andre iſt die lebhafte Darſtellung oder Vorbildung der Gegenſtände, worauf die Empfindung unmittelbar geht; wer Mitleiden erweken will, muß den Gegenſtand des Mitleidens uns lebhaft fürs Geſichte bringen. Faſt alle Arten der Dichtungen ſchiken ſich ſowol zum einen als zum andern Weg. Der epiſche Dichter und der dramatiſche, beyde können die Empfindung, die ſie uns einflößen wollen, in andern ſo lebhaft, ſo ſtark und ſo liebenswürdig zeichnen, daß auch unſer Herz dafür eingenommen wird. So ſchildert Bodmer die herrſchende Gottesfurcht und die daher entſtehende Unſchuld und himmliſche Seelenruh an den Noachiden auf eine Art, die jeden empfindſamen Menſchen dafür einnimmt *). Der Oden- und Liederdichter äußert die Empfindung, die er in unſer Herz legen will, an ſich ſelbſt; er öffnet ſein Herz, daß wir die lebhafteſte Würkſamkeit der Empfindung darinn ſehen, und wir legen unſer eigenes Herz an das ſeinige, damit es von derſelben Empfindung gerührt und von demſelben Feuer entflammt werde.

Eben ſo gewiß kann der Künſtler jeder Empfindung den Weg in unſer Herz bahnen, wenn er durch ſeine zauberiſche Kunſt den Gegenſtand derſelben unſer Phantaſie lebhaft vorbildet.

---

*) Man ſehe unter andern in der Noachide S. 3 im IV Geſang: 153 u. ff. in dem VI: S. 204 in dem VII. Geſ. nach der berliniſchen Ausgabe.

bildet. Kein Grieche konnte das erhabene Bild des Jupiters, von Phidias gemacht, im Tempel zu Olympia ſehen, ohne von Ehrfurcht gegen dieſen Gott erfüllt zu werden. Welcher Menſch von einiger Empfindſamkeit kann die Schilderung der Tyranney Mazozas leſen *), ohne daß er mit Haß und Abſcheu dagegen eingenommen werde? Oder wer kann den wüthenden Philo reden hören **), und nicht auf immer mit Haß und Abſcheu gegen einen gewaltthätigen Heuchler erfüllt werden? Welcher Sohn kann das Bild eines wegen ſeiner väterlichen Sorgfalt und ſeiner nachgebenden Liebe verehrungswürdigen Vaters, das Terenz in der Perſon des Chremes geſchildert hat, ſehen, und nicht mit kindlicher Ehrfurcht für einen ſolchen Vater erfüllt werden, und wenn er einen ſolchen Vater hat, mit dem Sohn ausrufen: „und dieſer iſt mein Vater, und ich ſein Sohn? Wär er mein Bruder, mein Freund, wie könnt' er gefälliger ſeyn? Den ſollt ich nicht lieben? Nicht auf den Armen tragen? O! wahrlich ich fürchte mich ſo ſehr ihn zu beleidigen, daß meine gröſte Sorge ſeyn wird, auch nicht aus Unvorſichtigkeit etwas zu thun, das ihm zuwider ſeyn könnte †).

Da es das eigentliche Werk der Künſtler iſt, die Gegenſtände der Empfindungen und die Empfindungen ſelbſt auf das lebhafteſte zu ſchildern, beydes aber wichtigen Einfluß auf die Bildung der Gemüther haben kann: ſo ſteht es offenbar bey ihnen, jede Empfindung zu erweken, wenn ſie nur nicht ganz unempfindliche Menſchen vor ſich haben. Der Künſtler alſo, der, ſeines Berufs eingedenk, ſeine Kräfte fühlet, weihet ſich ſelbſt zum Lehrer und Führer ſeiner Mitbürger. Mit dem Auge eines Philoſophen und Patrioten, erforſcht er ihren Charakter und ihre Geſinnungen; er kennt darinn die Quellen und Urſachen des gegenwärtigen oder zukünftigen Wolſtandes oder Verfalls einzeler Häuſer und der ganzen Geſellſchaft. Dann begeiſtert ihn ſein Eifer für Ordnung und Recht, ſeine Begierde rechtſchaffene und auch glükliche Menſchen zu ſehen; er entflammt die noch nicht jedem Gefühl der Rechtſchaffenheit abgeſtorbenen Herzen mit neuen Empfindungen; unterhält und verſtärket das Feuer derſelben, wo es noch nicht erloſchen iſt.

Dieſen großen Einfluß könnten und ſollten die ſchönen Künſte haben; ſie würden ihn haben, wenn bey dem Künſtler das groſſe Genie, mit einem groſſen Herzen verbunden, und die Regenten der Völker auch Väter derſelben wären, die der Würkſamkeit des Genies der Künſtler ihre rechte Lenkung gäben. Nur ein einziger Menſch, wie Voltaire, was würde der nicht ausgerichtet haben, wenn ſein Herz ſo groß, als ſein Genie geweſen, und wenn er im Dienſt eines Solons oder Lycurgus geſtanden hätte? Wenn dieſe Betrachtungen blos ſüſſe Träume ſind, ſo ſind ſie es gewiß nicht darum, daß es ihnen an innerer in der Natur der Sachen liegenden Gründlichkeit fehlt; denn die Möglichkeit der Sache liegt am Tage.

Noch eine Anmerkung wollen wir dieſen Betrachtungen für die Künſtler hinzufügen, die würklich die Abſicht haben nützlich zu ſeyn. Wir wollen ſie warnen, bey den Empfindungen, die ſie erweken wollen, nicht allzu ſehr nach einem allgemeinen Ideal zu arbeiten. So wie der, welcher alle Menſchen ſeiner Freundſchaft verſichert, keines einzigen Menſchen Freund iſt: ſo iſt auch der nach einem allgemeinen Ideal der Vollkommenheit gebildete Menſch ſchwerlich in irgend einem Staat der rechtſchaffene Bürger. Die Empfindung, die recht würkſam werden ſoll, muß einen ganz nahen und völlig beſtimmten Gegenſtand haben. Es giebt freylich allgemeine Empfindungen der Menſchlichkeit, die in allen Ländern, in allen Zeiten und unter allen Völkern gleich gut ſind. Aber auch dieſe müſſen bey jedem Menſchen ihre beſondere, ſeinem Stand und den nähern Verhältniſſen, darinn er iſt, angemeſſene Beſtimmung haben. Der allgemeine rechtſchaffene Menſch muß noch beſonders gebildet werden, wenn er in Sparta, oder in Athen, oder in Rom, der rechtſchaffene Bürger ſeyn ſoll. Wir rathen keinem Künſtler, für alle Völker und ſo gar für alle nachfolgende Zeiten zu arbeiten: dies wäre der Weg, bey keinem Volk und in keiner Zeit nützlich zu ſeyn. Homer und **Oſſian**, der ſchottiſche Barde, haben weder an die Nachwelt, noch an andre Völker, als die, unter denen ſie lebten, gedacht, als ſie Geſänge gedichtet, die zu allen Zeiten werden geleſen werden. So haben **Sophokles**, **Euripides** und **Horaz** nicht für das menſchliche Geſchlecht, ſondern für Athen und Rom geſchrieben. Je mehr der Künſtler die beſondern Verhältniſſe ſeiner Zeit und ſeines Orts vor Augen hat, je gewiſſer wird er die Sayten treffen, die er berühren will. Am allerwenigſten ſollten ſich die Künſtler einfallen laſſen, Gegenſtände, die blos auf einen fremden Horizont abgepaßt ſind, auf dem unſrigen aufzuſtellen. Was für eine abgeſchmakte Figur machen nicht die Götter der Griechen in unſern Gärten und auf unſern Palläſten? Sie ſind eben ſo ſchiklich, als es ſeyn würde, wenn der Lapländer die leichten ſeidenen Kleider der Indianer in ſeinem Lande einführen wollte. Dieſes ſollten vornehmlich die Mahler und die dramatiſchen Dichter beobachten, und uns nicht unaufhörlich mit mythologiſchen und aus einer uns unbekannten Welt hergenommenen Gegenſtänden unterhalten. Wir können an den gemahlten Verwandlungen des Ovidius wenig mehr, als den Pinſel des Mahlers ſchätzen; dies iſt aber nicht der Zwek der Kunſt; und was kann uns auf der deutſchen Schaubühne der lächerlichſte **Marquis**, die leichtfertigſte Soubrette, oder ein ſchelmiſcher Laken helfen? Was würde der beſte Liederdichter, der die wichtigſten und artigſten **Vaudevilles** der Franzoſen aufs beſte nachahmen könnte, in irgend einer deutſchen Stadt damit ausrichten? Der Künſtler trifft am gewiſſeſten den Weg zum Herzen, der einheimiſche Gegenſtände ſchildert, und der das Allgemeine der Empfindung durch Localumſtände fühlbarer und reizender macht.

---

*) Noachide II. Geſ. S. 44. u. ff.

**) Noachide IV Geſ.

†) Terent. Adelph. Act IV. Scen. 5.

# Encauſtiſch.

(Mahlerey.)

Man findet bey den Alten einer beſondern Art der Mahlerey Erwähnung gethan, nach welcher die Farben eingebrennt worden. **Ovidius** gedenkt derſelben:

> — Et picta *coloribus uſtis*
> Coeleſtium matrem concava puppis habet *).

und **Plinius**, wenn er ſagt: **Man iſt nicht einig, wer zuerſt den Einfall gehabt mit Wachs zu mahlen, und das Gemählde einzubrennen** **). Man kann aber nicht eigentlich ſagen, was es für eine Bewandniß mit dieſer encauſtiſchen oder eingebrannten Mahlerey gehabt habe. **Vitruvius** erzählt ganz beſtimmt †), daß man, um die Farben auf den Mauren beſtändig zu erhalten, ſie mit puniſchem Wachs überziehe, und daß dieſes Encauſis, Einbrennen, genennt werde; und ſo wurden vermuthlich auch die Mahlereyen an Schiffen mit Wachs überzogen. Plinius gedenkt an angezogenem Orte drey verſchiedener Gattungen des Encauſti *), aber auf eine Art, die über ihre Beſchaffenheit wenig Licht giebt. Dieſe Arten zu mahlen hatten ſich ganz verloren, und es hatte ſich niemand einfallen laſſen, ſie wieder herzuſtellen, bis daß der Graf Caylus in Frankreich, ein Mann, der ſich um die Kunſt der Alten ſehr verdient gemacht hat, Verſuche darüber anſtellte. Im Jahr 1752 kündigte dieſer Beförderer der Künſte der franzöſiſchen Academie der Mahler ſeine Verſuche über die encauſtiſche Mahlerey an, und der Academie der ſchönen Wiſſenſchaften las er 1753 ſeine Abhandlungen darüber vor; das nächſte Jahr darauf aber ließ er ein Gemählde in Wachs auf Holz nach ſeiner Art verfertigen.

---

*) Faſtor. l. V. verſ. 274.

**) Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 11.

†) L. VI. c. 9.

Was man alſo gegenwärtig die encauſtiſche Mahlerey nennt, iſt nichts anders, als eine Mahlerey mit gefärbtem Wachs, welche auf vielerley Art ausgeführt werden kann, bis itzt aber wenig in Gang gekommen iſt. Wer einen ausführlichen Bericht über dieſe Erfindung und über die verſchiedenen Arten der Wachsmahlerey verlangt, wird ihn in Dom Pernetis Dictionnaire portatif de peinture, auf der 37 u. ff. Seiten der Vorrede finden. Seit kurzem hat ein gewiſſer Baron von Taubenheim in Mannheim an alle Mahleracademien eine Probe einer von ihm erfundenen und zubereiteten einem weichen Wachs ähnlichen Materie geſchikt, die von ihm anſtatt des Oels unter die Farben zu miſchen vorgeſchlagen wird.

◆ ◆

Mehrere Nachrichten von dieſer Art der Mahlerey, oder vielmehr von den verſchiedenen Arten derſelben, geben unter mehrern: Memoire sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la cire, im 28ten B. S. 179 der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. von Caylus und Mich. Jos. Majault, einzeln, Gen. 1755. 8. Engliſch von J. H. Munz, mit einem Acc. of a sure and easy method of fixing crayons, Lond. 1760. 8. Deutſch in Caylus Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1769. 4. 2 B. im 2ten Bde. S. 276. (Der Graf giebt nicht allein vier verſchiedene Arten von Enkauſtiſcher, und eine Art von Wachsmahlerey darin an, ſondern glaubte auch dadurch die, vom Plinius, Vitruvius, u. a. m. erwähnte Enkauſtiſche Mahlerey der Alten wiedererfunden zu haben.) — Auszug aus einem Briefe von dem Abt Mazeas, die alte Wachsmahlerey betreffend, in dem 6ten B. S. 123 der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. — Histoire et Secret de la Peinture à la Cire, Par. 1755. 12. (Eigentlich von Diderot, worin die verſchiedenen, von dem Mahler Bachelier erfundenen Arten von Wachsmahlerey, welche von der Erfindung des Gr. v. Caylus abweichen, angegeben worden ſind, und welches unter andern eine Satire von Rouquet, L'art de peindre en fromage ou en ramequin, Par. 1755. 12. veranlaßte. Uebrigens werden darin vier verſchiedene Arten Enkauſtiſcher Mahlerey gelehrt, und es erſchien eigentlich früher im Druck, als das Memoire des Caylus) — — Exposé d'une nouvelle façon de peindre en pastell, von H. Reifſtein, im Februar des Journal etranger vom J. 1757. S. 150. (H. Reifſtein lehrt darin, wie er ſeine Paſtelle mit Wachs und Hirſchtalg verſetzt habe, um die Farben feſt zu machen.) — — Ausführlicher Bericht, wie das Puniſche oder Elea-

---

*) Encausto pingendi duo fuiſſe antiquitus genera conſtat, cera et in ebore cestro, id eſt vermiculo, donec claſſes pingi coepere. Hoc tertium acceſſit, reſolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura in navibus nec ſole nec ſale ventisque corrumpitur.

Eleodoriſche Wachs aufzulöſen, Leipz. 1769. 8. — Von dem verſtorbenen Mahler Calau, erſchien mit der Schrift — über die Mahlerey der Alten, von B. Rode und A. Riem, Berl. 1787. 4. S. 99 u. f. (Calau hatte eine Art von Wachs erfunden, vermittelſt deſſen Vermiſchung zu den Farben, er glaubte, daß alles das geleiſtet werden könnte, was von der Enkauſtik der Alten im Plinius geſagt wird.) — Beſchreibung einer, mit Calauiſchem Wachs ausgemahlten Farben-Pyramide, wo die Miſchung jeder Farbe mit Weiß und deren Schattirung ausgerechnet, dargelegt, und derſelben Berechnung und vielfacher Gebrauch gewieſen wird, von J. H. Lambert, Berlin 1772. 4. — — La Cire alliée avec l'huile, ou la peinture à huile cire, trouvée à Mannheim par Mr. Chr. Baron de Taubenheim, experimentée, decrite et dediée à l'Electeur par Jos. Fratrell . . à Mannheim 1770. 8. — — Saggi sul riſtabilimento dell'antica arte de Greci e de Romani Pittori, del Sign. Abbate, D. Vincenzo Requeno, Ven. 1784. 8. verm. Parm. 1787. 8. 2 B. Franzöſ. Rome 1786. 8. (Auch dieſer Art zu verfahren liegt ein ſo genanntes puniſches Wachs, das, wie Zucker oder Mehl, im Waſſer ſich auflöſt, und mit dem die mineraliſchen Farben abgerieben werden, zum Grunde. Ueber das fertige Gemählde wird geſchmelztes Wachs gegoſſen, und ſolches nachher am Feuer wieder weggeſchmelzen.) — Della cera punica, diſc. del Cav. Lorgna, Ver. 1785. 4. — Oſſervazione intorno all Diſc. della Cera punica del S. Colonna, Cav. Lorgna, Ver. 1785. 4. — In den Transactions of the Society for the Encouragements of Arts, in London, findet ſich, im 5ten Bde. Lond. 1787. 8. — — In der vorhin angeführten Schrift, Ueber die Mahlerey der Alten, Berl. 1787. 4. wird, im 8ten Abſchnitte S. 130 von der Enkauſtik der Alten überhaupt, jedoch ohne Rückſicht auf die vorher angeführten italieniſchen Schriften, und die neuen vorgeſchlagenen Entdeckungen der Italiener, gehandelt; — und in den Philoſophical Transactions vom J. 1751 findet ſich noch eine Abhandlung über das, was Plinius von der Enkauſtiſchen Mahlerey ſagt. — —

Was die Geſchichte dieſer Art von Mahlerey überhaupt anbetrift: ſo iſt es bekannt, daß der Urſprung derſelben ſich nicht beſtimmen läßt, und daß ſie, laut den Pandecten, (Marcian. Tit. de fundo inſtructo, L. XVII.) noch im 4ten und 5ten Jahrhundert getrieben worden zu ſeyn ſcheint. — In neuern Zeiten ſind zwar in Frankreich die erſten Verſuche, ſie wieder herzuſtellen, gemacht worden. Allein in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhundertes, mahlte ein Deutſcher Künſtler, Dan. Neuberger, mit Wachs. Als ein geſchickter Bouſſirer war dieſer Künſtler aus dem Sandrart (Academ. Artis pictor. P. II. Lib. III. c. 24. S. 349. Nor. 1683. f.) bereits bekannt; aber er mahlte auch in das Stammbuch des Optikers Emme, im J. 1654, einen Blume von Wachs ohne Pinſelſtrich, wie es, in der Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg, von P. v. Stetten, Augsb. 1779. 8. S. 439 erzählet wird. — Die Erfindung des Caylus fällt ins J. 1752; und im J. 1754 wurde das erſte, in dieſer Manier, von dem Mahler Vien verfertigte Gemählde, der Kopf einer Minerva, öffentlich ausgeſtellt. Bald darauf erſchien das vorher gedachte, dem Diderot zugeſchriebene Werkchen, worin behauptet wurde, daß der Mahler Bachelier bereits im J. 1749 Verſuche mit Wachs zu mahlen gemacht habe, und worin die verſchiedenen Manieren deſſelben bekannt gemacht wurden. Dieſe Schrift erregte allerhand Lerm, beſonders zog Freron in der Année litteraire dagegen zu Felde, vornämlich, weil man glaubte, daß der Verf. dem Gr. Caylus die Ehre der Erfindung habe ſtreitig machen wollen. Indeſſen zeigte ſich bald, daß das Verfahren des H. Bachelier, welches im Grunde, auf dem Gebrauch einer Art ſo genannter Wachsſeiſe beruht, ſehr verſchieden von der Erfindung des Gr. Caylus war. Dieſer ließ ſein Memoire drucken; und nun verſuchten, auſſer dem gedachten Vien, mehrere Mahler, als Noſtie, Le Lorrain, u. a. m. dergleichen Mahlereyen. Der Erfolg entſprach aber der Erwartung nicht; wenigſtens ſind nicht viele Gemählde dieſer Art bekannt geworden. Auch verdient noch bemerkt zu werden, daß mehrere Franzoſen, z. B. der Verf. der Description historique de l'Italie, der Abt Richard, B. 4. S. 199 den Pr. von San Severo zu Neapel, als den eigentlichen Erfinder nennen. — Mit dem Calauiſchen Wachſe haben einige unſerer vorzüglichern Künſtler, B. Rode und Friſch zu Berlin, allerhand Verſuche angeſtellt, von welchen in der vorgedachten Schrift, Ueber die Mahlereyen der Alten, Nachricht gegeben wird. — Auf die, zuletzt in Italien bekannt gemachte Art haben, unter mehrern, Angeloni und auch unſer Reifſtein gemahlt; aber, ſo viel ich weiß, iſt es noch nicht entſchieden, ob die Farben, mit Dauer, in ſolchen Gemählden ſtehen, ob ſie nicht abſpringen, u. d. m. Ueberhaupt dürfte ſie ſchwerlich je alle Vortheile gewähren, welche die Oelmahlerey gewähret; und ſo viel ſcheint gewis, daß, wenn man alle Stellen im Plinius, im Vitruvius, u. a. m. worin von der Enkauſtik der Alten die Rede iſt, aufmerkſam mit einander vergleicht, keine der bis jetzt bekannt gemachten Methoden gerade ihre Enkauſtik iſt. — Uebrigens enthält der Art. Encaustique im Dict. Encycl. noch allerhand hieher gehörige Nachrichten, und der, von H. S. angeführte Vernetti iſt etwas polternd dabey zu Werke gegangen. Was Klotz, in ſ. Vorreden zum Caylus, darüber ſagt, iſt ſehr flüchtig hingeſchrieben. — —

## Ende.

(Schöne Künſte.)

Das Letzte in einer Sache, wodurch ihr ſolche Schranken geſezt werden, daß nichts mehr folgen kann, das ihr zugehöret. Jeder ſchöne Gegenſtand muß ein Ganzes ausmachen, überall ſo beſchränkt ſeyn, daß kein Mangel mehr daran zu merken iſt. Er muß einen Anfang und ein Ende haben. Eigentlich wird nur den Gegenſtänden ein Anfang und ein Ende zugeſchrieben, deren Theile der Zeit nach auf einander folgen; einer Rede, einem Geſang, einer Begebenheit oder Handlung. Doch kann man einigermaßen auch den Gegenſtänden, deren Theile auf einmal vorhanden ſind, Anfang und Ende zuſchreiben; denn wenn ſie ſo ſind, daß man an ihren beyden Enden nichts hinzuſetzen kann, das noch dazu gehörte, ſo ſagt man, ſie ſeyen vollendet. So iſt z. B. eine Säule, die ihren Fuß und ihren Knauf hat, vollendet, und man kann weder unten noch oben etwas hinzu thun, das noch zur Säule gehörte. Beyde, ſo wol das obere, als das untere Ende, ſind daran; deßwegen nennt man ſie vollendet, ganz fertig, und betrachtet ſie als ein Ganzes *). Da von dieſer Art der Vollendung im Artikel Ganz hinlänglich geſprochen worden: ſo bleibt hier übrig, die Beſchaffenheit des Endes in der Folge der Dinge zu betrachten.

Darum, daß eine Sache das Letzte in der Vorſtellung iſt, kann ſie noch nicht das Ende derſelben genennt werden. Wenn eine Erzählung in ihrer Mitte abgebrochen wird, ſo iſt allerdings etwas das Letzte in dem, was erzählt worden, aber die Erzählung hat darum kein Ende. Eben ſo wenig hat ein angefangenes Unternehmen, das weder gelungen noch mißgelungen iſt, ſondern abgebrochen worden, eh' alles, was dazu gehörte, angewendet worden, ein Ende. Nur alsdann iſt das Letzte in einer Sache das Ende derſelben, wenn man daraus erkennt, daß die Sache

nun

---

*) S. Ganz.

nun ganz ſey, und daß nichts mehr darinn folgen könne.

Je beſtimmter und ausdrüklicher das Ende kann bemerkt werden, je vollkommener iſt es, weil alsdann der Geiſt den Gegenſtand völlig faſſet, und ihm nichts mehr zu ſuchen oder zu verlangen übrig bleibet. Indem man ſich die Theile eines wolgeordneten Werks nach und nach vorſtellt, ſo merkt man eine gewiſſe Beſtimmung derſelben. Man erkennt oder vermuthet eine Abſicht, warum ſie auf einander folgen. An dem Ende erkennt man die völlige Erreichung der Abſicht, zu deren Vollkommenheit nichts mehr hinzugethan werden kann.

Es kann ſich aber eine Vorſtellung auf zweyerley Art enden, deren jede eine beſondere Beſchaffenheit des Endes erfodert. Entweder hat man gleich anfangs einen allgemeinen Begriff von der Beſchaffenheit des Ganzen, und weiß alſo, womit daſſelbe ſich enden muß. Wenn ein Redner oder Dichter den Inhalt der Rede, oder des Gedichtes angezeiget hat, ſo weiß man überhaupt, wo er das Ende derſelben ſetzen wird, nämlich, da wo der Inhalt ſeines Werks vollendet iſt. So erwartet man in der Ilias das Ende, wo der Zorn des Achilles und die übeln Folgen deſſelben erſchöpft, oder die Paſſion ſelbſt gedämpft iſt; in der Odyſſee erwartet man es bey der Zurükkunft und Einſetzung des Ulyſſes in ſein Reich; von der Aeneis erwartet man das Ende da, wo dieſer Held einen ruhigen Siz in Italien gefunden hat.

Eine andre Art des Endes aber iſt das, von deſſen Beſchaffenheit man keine beſtimmte Erwartung hat, weil man ſich vorher von dem Ganzen keinen Begriff hat machen können, da man die Einheit deſſelben erſt durch das Ende einſieht. In dieſem Fall iſt das Ende der Schlüſſel zum Ganzen, ohne den man ſich keinen Begriff von der Beſchaffenheit der Sache hat machen können. Von dieſer Art iſt das Ende einer ſolchen Rede, deren Abſicht man nicht eher erkennt, bis ſie ganz vollendet iſt. Deutliche Beyſpiele eines ſolchen Endes haben wir an den Gleichniſſen, darinn die verglichene Sache erſt zulezt, wenn das ähnliche Bild ganz ausgezeichnet iſt, genennt wird. Ein ſolches Ende iſt auch der moraliſche Saz einer Fabel, der erſt den ganzen Aufſchluß zu der Erzählung giebt.

In den Werken der erſten Art muß die Handlung oder die Erzählung ein ſolches Ende haben, daß die Erwartung völlig befriediget wird, und alles Verſprochene gänzlich erfüllt worden. Da Virgil in der Ankündigung der Aeneis geſagt hat, er wolle ſeinen Helden von Troja aus durch mancherley Gefahren bis nach Italien begleiten, wo er einen ruhigen Siz finden ſoll: ſo hätte dies Werk kein Ende, wenn er eher aufgehört hätte. Das Ende der Odyſſe wär' unvollkommen, wenn das Werk da aufhörte, als Ulyſſes wieder in ſeinem Hauſe angekommen, und ehe man ſähe, ob er ruhigen Beſiz von ſeinem kleinen Staat genommen habe. In dem Drama muß das Ende ſo beſchaffen ſeyn, daß die völlige Auflöſung der ganzen Verwiklung, und der ganze Zwek der Handlung erfüllt iſt. Dieſes hat Plautus nicht allemal in Acht genommen. In ſeiner Caſina beruhet die ganze Handlung auf der Verheurathung dieſer Perſon. Sie wird am Ende blos zum Schein dem Stalino gegeben, und erſt, da die Handlung auf der Bühne ſchon gänzlich aufgehört hat, kommt einer von den Schauſpielern noch einmal hervor, und ſagt, der Sohn des Stalino werde ſie bekommen. Bisweilen geht es gar nicht an, daß die Handlung auf der Bühne oder überhaupt im Drama ganz zu Ende gebracht werde, weil durch die weit-

läuftikünſtlichen Veranſtaltungen, um das Ende natürlich vorzuſtellen, der Zuſchauer wieder erkalten würde.

Am vollkommenſten iſt das Ende dieſer Art, wenn es mit einer Handlung, Verrichtung oder Begebenheit endiget, die ein offenbares Zeichen iſt, daß alles vollendet ſey, ſo daß es unmöglich wär' einen Zweifel daran zu haben.

Das Ende von der andern Art iſt vollkommen, wenn es alles vorhergehende in einen einzigen Geſichtspunkt vereiniget, ſo daß man nun das Ganze, worauf alle Theile zuſammen geſtimmt haben, völlig einſieht, und an der gänzlichen Erreichung des Zweks keinen Zweifel mehr haben kann. Sind aber die Theile, welche vorhergegangen, zu mannigfaltig geweſen, als daß ſie kurz in einen Geſichtspunkt könnten vereiniget werden, ſo muß dem Ende eine Zuſammenfaſſung der vorhergehenden, welche die Redner Recapitulation nennen, vorhergehen. Denn je kürzer alsdenn das würkliche Ende iſt, je ſchöner wird es.

Die möglichſte Kürze muß bey dem Ende um ſo viel mehr in Acht genommen werden, weil es ſonſt als ein merklich großer Theil wieder ein Ende haben müßte.

Wenn alſo das, was eigentlich das Ende einer Handlung ausmacht, ſelbſt eine etwas weitläuftige Handlung wäre, ſo läßt ſie ſich würklich weder ganz erzählen, noch vorſtellen. In der Erzählung muß ſie ſehr abgekürzt werden; in der Vorſtellung muß ſie lieber ganz wegbleiben, wenn nur der Zuſchauer gewiß iſt, daß ſie erfolgt. Es geſchieht im Drama bisweilen, daß das eigentliche Ende der Handlung ſich nicht vorſtellen läßt, und daß der Dichter mit dem Terenz ſagen muß: intus tranſigetur, ſi quid eſt quod reſtet *). Aber ein ſolches Ende iſt doch weniger vollkommen.

In der Muſik wird das Ende eines Geſanges dadurch fühlbar, daß man in den Hauptton, in welchem man angefangen hat, und aus dem man in verſchiedene andre Töne ausgewichen iſt, wieder zurükkehret, und alles mit einer ganzen und vollkommenen Cadenz in dieſem Ton beſchließt *). Auch der Tanz muß, ſowol in der Muſik, als in der Handlung der Perſonen, ſeinen förmlichen Schluß haben, denn es iſt kindiſch, daß die Tänzer ohne Schluß der Handlung von der Bühne weglaufen, als wenn ſie wären verjagt worden.

## Eng.

(Muſik.)

Man nennt die Harmonie enge, wenn die zu einem Accord gehörigen Töne nah an einander liegen, und weit oder zerſtreuet, wenn ſie weit aus einander liegen. In der im Artikel Dreyklang befindlichen Tabelle der Dreyklänge **), ſieht man bey a, b, c. den Dreyklang in der engen, und bey d, e, f, g, in der zerſtreuten Harmonie.

Bey den zur Harmonie gehörigen Lehren und Regeln werden die Intervalle, in welcher Octave ſie liegen mögen, für gleich gehalten und bekommen auch dieſelben Namen, z. B. e wird die große Terz von C genennt, es ſey, daß man es in derſelben Octave nehme, da C liegt, oder eine, zwey und noch mehr Octaven höher, ſo daß die Terz eines Tones drey, oder zehen, oder ſiebenzehen, oder vier und zwanzig ꝛc. diatoniſche Stufen von ihrem Grundton entfernt ſeyn kann. Sobald man aber auf den würklich vielſtimmigen Geſang ſieht, ſo iſt es gar nicht mehr gleichgültig, ob die

---

*) Andr. in fine.

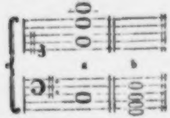
*) S. Cadenz.

**) S. 1. Th. S. 497.

Stimmen weit aus einander, oder nah an einander liegen; denn wenn der Geſang die beſte Würkung thun ſoll, ſo müſſen ſeine verſchiedenen Stimmen innerhalb gewiſſen Gränzen liegen, die ſie weder durch Annäherung noch durch Entfernung überſchreiten ſollen; und eben dieſes hat auch in Anſehung der Orgeln oder Claviere, die man zur Begleitung braucht, ſtatt.

Die Gränzen der Annäherung und der Entfernung ſcheinen von der Natur in dem Urſprung des harmoniſchen Klanges feſtgeſetzt zu ſeyn. Man nehme die im Artikel Conſonanz *) befindlichen Notenſyſteme vor ſich, und bemerke, was im Artikel Klang gezeiget worden, daß bey Anſchlagung des tiefſten Tones alle auf den beyden Syſtemen angezeichneten Töne mitklingen, und daß eigentlich dieſe Töne zuſammen den Klang des tiefſten Tones ausmachen. Man kann hieraus lernen, 1) daß zwiſchen dem tiefſten Ton, oder dem, durch den begleitenden Baß angeſchlagenen, Grundton und ſeiner Octave kein anderer Ton liegen müſſe; 2) daß der völlige Dreyklang ſeinen natürlichen Sitz in der dritten Octave von dem Grundton habe, da in der zweyten Octave die Quinte des Grundtones, oder vielmehr ſeine Duodecime allein vorkommt.

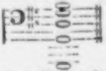
Aus dieſer von der Natur angegebenen Beſchaffenheit des harmoniſchen Klanges, läßt ſich abnehmen, daß in dieſen Beyſpielen



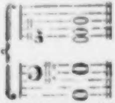
die Harmonie bey a die natürlichen Gränzen der Entfernung, bey b aber die Gränzen der Annäherung überſchreite.

Ueberhaupt alſo ſcheinen ſowol für die Stimmen, als für die begleitende Harmonie, folgende Regeln in der Natur gegründet.

1) Dem tiefſten Baßton kann kein Ton näher, als auf eine Octave kommen. So würde z. B. auf einer Orgel, die ein Pedal von 16 Fuß hat, dieſe Begleitung angehen:



Wo aber der tiefſte Ton eine Octave höher und alſo von 8 Fuß genommen würde, ſo müßten die übrigen Stimmen alle auch höher genommen werden, wie hier:



2) In der kleinen oder ſogenannten angeſtrichenen Octave *) können die Töne, wenn der Grundton in der großen Octave liegt, nicht wol näher als eine Quarte an einander liegen; iſt aber noch ein tieferer Baß vorhanden, ſo können ſie auch ſchon bis auf Terzen an einander kommen. Alſo wär' in dem nächſt vorhergehenden Beyſpiel die Terz H ſchon um eine Octave zu niedrig; und um die ganze Harmonie ſo zu nehmen, wie ſie hier liegt, müßte man ſchon den tiefſten Ton eine Octave tiefer nehmen.

3) Hohe concertirende Stimmen, oder hohe Soloſtimmen können nicht einen

---

*) S. I. Th. S. 589.

*) S. Syſtem.

einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kann ſich überhaupt von den concertirenden Stimmen, oder von der Soloſtimme nicht weiter, als bis in die zweyte Octav entfernen; ihm aber auch nie näher kommen, als bis auf eine Octave. Nur wenn Mittelſtimmen vorhanden ſind, kann ſich der Baß von den Hauptſtimmen noch um eine Octave tiefer entfernen.

Eine ſorgfältige Beobachtung der engen oder entfernten Harmonie trägt ſehr viel dazu bey, daß in einem vielſtimmigen Stük ſich jede Stimme gehörig ausnimmt, und daß das Ganze ſchön wird.

## Engliſche Tänze.

(Muſik, Tanzkunſt.)

Sie werden auch Contretänze genennt von dem engliſchen Wort Country dances, welches ſo viel bedeutet, als Tänze, die unter dem Landvolk, in den verſchiedenen Provinzen, üblich ſind. Dieſe Tänze, die vermuthlich aus England und Schottland ſich in Europa verbreitet haben, ſind von vielerley Arten, und können von vier, ſechs, acht und noch mehr Perſonen zugleich getanzt werden. Deßwegen wird insgemein bey den Bällen, nachdem eine Zeitlang Menuetten getanzt worden, die meiſte übrige Zeit damit zugebracht, weil ſie mehr Perſonen auf einmal beſchäfftigen, und weil man bis ins unendliche damit abwechſeln kann; denn man hat unzählige Contretänze. Sie ſind von verſchiedenen Bewegungen von zwey und von drey Zeiten; alle kommen darinn überein, daß ſie ſehr lebhaft ſind, und größtentheils etwas mäßig comiſches haben, dadurch ſie Vergnügen und Artigkeit mit einander vereinigen. Es ſcheinet, daß keine Nation in der Welt mehr tanzt, als die engliſche; denn alle Jahre werden in London neue Tänze in großer Anzahl erdacht und durch den Druk bekannt gemacht. Man findet unter der Muſik den Tanz ſelbſt theils durch choregraphiſche Zeichen, theils ſehr kurz durch Kunſtwörter beſchrieben.

Die Muſik zu den engliſchen Tänzen, die man in Deutſchland insgemein Angloiſen nennt, iſt insgemein bey einer großen Einfalt ſehr lebhaft, mit ungemein deutlich bemerkten Einſchnitten, und hat vielfältig das beſondere, daß die Cadenzen in den Aufſchlag fallen *). Diejenigen, die zu muntern Liedern Melodien ſetzen wollen, können die engliſchen Tänze zu Muſtern dazu nehmen. In London kommt insgemein alle Jahr eine beträchtliche Sammlung neuer Tänze heraus. Artig iſt dabey, daß die meiſten Melodien zu bekannten engliſchen Liedern gemacht ſind, ſo daß man bey den engliſchen Tänzen Poeſie, Geſang und Tanz mit einander vereinigen, und die Lieder nicht blos ſingen, ſondern auch tanzen kann, wodurch ſie natürlicher Weiſe weit mehr Eindruk machen. Dieſes iſt alſo noch in dem alten Geſchmak, diese drey ſchönen Künſte zu vereinigen.

## Enharmoniſch.

(Muſik.)

Hieß bey den Griechen die Tonleiter, in welcher das Tetrachord, oder die Quarte ſo getheilt war, daß die zwe erſten Intervalle kleiner, als halbe Töne waren. Nach dem Ariſtoxe nus wurde der große halbe Ton, i unſerm Syſtem z. E. H - c in zwe gleiche Theile getheilt, und die Quar te H - E beſtund aus vier Tönen, da von die drey erſten zwey gleiche In tervalle von Viertelstönen, die zwe letzten aber einen Ditonus **) mach ten. Ptolomäus giebt folgende Ver hältniſſe für das enharmoniſche Te trachor trachord an. $\frac{45}{46}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{4}{5}$, das iſt, wenn die Länge der tiefſten Sayte z. E. H, 1 geſezt wird, ſo würden die vier Sayten des Tetrachords dieſe Länge haben:

---

*) S. Cadenz 1 Th. S. 431.

**) S. Ditonus.

| H. | xH. | C. | E. |
|---|---|---|---|
| 1 | $\frac{45}{46}$ | $\frac{15}{16}$ | $\frac{3}{4}$ |

Da wir in der heutigen Muſik den Geſang nie durch ſo kleine Intervalle fortführen, ſo können wir auch nicht fühlen, was für Würkung ein ſolcher Geſang könne gehabt haben. Unſer Ohr iſt ſo ſehr gewöhnt den kleinen halben Ton für die kleinſte Stufe der Fortſchreitung zu halten, daß mancher ſich einbildet, der enharmoniſche Geſang der Alten könne keine Deutlichkeit gehabt haben. Allein der Schluß iſt nicht richtig. Das Ohr kann, wie andre Sinnen, durch Uebung eine Fertigkeit erlangen, auch die kleineſten Intervalle genau zu unterſcheiden. Ariſtides Quintilianus ſagt, daß der enharmoniſche Geſang der lieblichſte geweſen ſey; und Plutarchus verweiſt es den Tonkünſtlern ſeiner Zeit, daß ſie die ſchönſte von den drey Arten des Geſanges, das Enharmoniſche, haben in Abgang kommen laſſen. Man ſieht aus dem, was er davon ſagt, daß ſchon zu ſeiner Zeit dieſer Geſang für unmöglich gehalten worden *). Ariſtoxenus ſagt, daß die Alten bis auf die Zeit des Alexanders ſich blos an dieſer Art gehalten, und das diatoniſche, wie das chromatiſche nicht geachtet haben. Ohne Zweifel war es ſehr ſchwer, und die Sänger werden allein durch fleißige Uebung nach dem Monochord es dahin gebracht haben, dieſe kleinen Intervalle genau zu treffen.

Ob wir gleich in unſrer Muſik das Enharmoniſche in dem Geſang verloren, ſo haben wir etwas ähnliches, oder doch etwas, dem wir denſelben Namen geben, in der Harmonie beybehalten, wo die enharmoniſchen Ausweichungen oft gebraucht werden. Das Enharmoniſche in der heutigen Muſik hat dieſes Sonderbare, daß es gewiſſermaßen nur in der Einbildung beſtehe, und dennoch große Würkung thun kann. Wir ſtellen uns vor, als wenn wir in unſrer Tonleiter die enharmoniſchen Intervalle hätten, geben einer Sayte in der Einbildung mehr als einen Ton, und brauchen daſſelbe Intervall, z. E. gewiſſe kleine Terzen, einmal als Terzen und dann gleich darauf als Secunden, und machen auf dieſe Art enharmoniſche Ausweichungen.

Um dieſes deutlich zu verſtehen, muß man die Beſchaffenheit unſers Syſtems vor Augen haben *). Daraus erhellet, daß zwar jede Sayte deſſelben als eine Tonica oder als der Grundton, der ſeine völlige doppelte diatoniſche Tonleiter ſowol der harten, als der weichen Tonart in dem Syſtem hat, angeſehen werde. Weil wir aber dazu viel zu wenig Sayten haben, ſo erſetzen wir dieſen Mangel dadurch, daß wir die vorhandenen Töne, wenn ſie nicht zu weit von den eigentlichen, die wir nöthig haben, abweichen, auch an ihrer Stelle brauchen. So hat z. B. der Ton C zwar ſeine völlige diatoniſche Tonleiter in der harten Tonleiter, auf unſerm Syſtem; hingegen fehlt es ihm zur weichen Tonart an der wahren kleinen Terz E; an deren Stelle nehmen wir die vierte Sayte unſers Syſtems, die reine Quarte des Tones H, ob ſie gleich gegen C nur ein Intervall von $\frac{27}{32}$ ausmacht, und alſo um ein Comma zu niedrig iſt. Weil nun die große Terz zu C den Namen E führt, und die kleine durch ᵇE bezeichnet, oder Es genennet wird, ſo hat die vierte Sayte unſers Syſtems

---

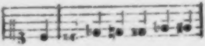
*) S. Plut. von der Muſik c. 17.

*) S. Syſtem.

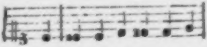
zwey Namen, und heißt ſowol Dis, als Es; und ſo iſt es mit viel andern Intervallen beſchaffen. Wenn man nun jeder der zwölf Sayten unſers Syſtems ſeine völlige harte und weiche Tonleiter geben wollte, ſo müßte man anſtatt 12 Sayten in der Octav, 21 haben. Man behilft ſich inzwiſchen mit den zwölfen, giebt ihnen aber dieſe 21 Namen, weil 9 Sayten doppelte Namen haben, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces.

Insgemein nennt man dieſes das diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſche Syſtem: im Grund aber wär' es, wenn auch alle Sayten vorhanden wären, nichts, als ein aus 12 harten und eben ſo viel weichen in einander geſchobenen diatoniſchen Tonleitern zuſammengeſetzt Syſtem. Einige nennen die Töne, für die keine beſondere Sayten im Syſtem ſind, als des, es, fes u. ſ. f. enharmoniſche Töne, aber mit Unrecht, weil ſie wahre diatoniſche Stufen einer Tonica ſind. Nur die kleinern Fortſchreitungen, die ſie geben würden, werden enharmoniſche Fortſchreitungen genennt.

Damit man deutlich begreife, wie in unſrer Muſik, ob uns gleich die kleinen enharmoniſchen Intervalle würklich fehlen, dennoch enharmoniſche Fortrükungen möglich ſind, muß man überhaupt bemerken, daß ein und eben derſelbe Ton, nach Beſchaffenheit der Harmonie, womit er verbunden iſt, uns bald höher, bald tiefer vorkommt, weil das Gehör ſich ſelbſt täuſcht. Wenn wir Cis im Dreyklang des A dur hören, ſo machen die übrigen Töne, daß es uns, wie die reine große Terz von A, und alſo wie wenn ſeine Sayte $\frac{4}{5}$ wäre, klinget. Dieſelbe Sayte, als die kleine Terz von B, ſcheinet uns auch rein zu klingen, als wenn ihre Länge $\frac{5}{6}$ wäre. Aber jene Höhe macht mit dieſer ein Intervall von $\frac{125}{128}$ aus. Dieſes iſt das eigentliche enharmoniſche Intervall, um welches man das Ohr täuſchen kann. Daher kommt es, daß folgende Fortſchreitung,



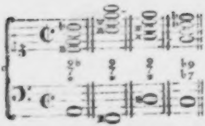
welche mit dieſer völlig einerley iſt:



durch richtige Behandlung der Harmonie, eine ganz andre Würkung thut, als die letztere, und faſt eben die, die ſie thun würde, wenn unſer Syſtem die kleinen enharmoniſchen Intervalle würklich hätte.

Es kommt alſo nur darauf an, daß der Tonſetzer die rechte Behandlung ſolcher enharmoniſcher Fortſchreitungen verſtehe. Da dieſe Materie insgemein von den Tonlehrern ſehr kurz und dunkel vorgetragen wird, ſo iſt nöthig, um die Sache aus den erſten Gründen herzuholen, daß wir hierüber uns etwas umſtändlich einlaſſen.

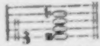
Wenn man, auf welchem Ton es ſey, den Septimenaccord mit der kleinen None nimmt, ſo hat dieſer Accord die ſonderbare Eigenſchaft, daß, da er aus vier über einander liegenden kleinen Terzen beſteht, er auch vier verſchiedene wahre Grundtöne haben kann, deren jeder, als die Dominante eines Tones, kann angeſehen werden, in welchen man durch die Auflöſung der Diſſonanzen unmittelbar ſchließen kann; und darinn liegt der Grund der enharmoniſchen Fortrükungen und Ausweichungen. Um dieſes deutlich zu verſtehen, betrachte man folgende vier Accorde:



Alle dieſe Accorde ſind in den obern Stimmen gleich; ſie beſtehen aus denſelbigen Sayten; nur bekommen ſie in andern Accorden andre Namen. Was im erſten und vierten Accord b iſt, iſt im zweyten und dritten das erhöhte a, oder ais; was im erſten und zweyten Accord cis iſt, iſt im vierten des, oder das erniedrigte d; u. ſ. f.

Weil nun im Septimenaccord auf der Dominante die große Terz allemal das Subſemitonium der Tonica iſt, dahin man ſchließen kann, ſo darf man nur jeden der vier obern Töne dieſer Accorde, als die große Terz eines Grundtones anſehen, um die vier verſchiedenen Grundtöne zu dieſem Accord zu finden. Im erſten Accord iſt es Cis, folglich iſt der Grundton A; im andern Accord iſt es ais, folglich der Grundton Fis; im dritten wird G als die große Terz angeſehen, das hier als ein erhöhtes fis angeſehen wird, oder × f, folglich iſt der Grundton Dis; im vierten endlich wird e als die große Terz angeſehen, daher der Grundton C wird.

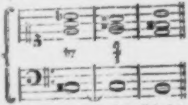
Hieraus iſt offenbar, daß dieſer einzige Accord



ein Septnonenaccord vier verſchiedener Grundtöne ſeyn könne, des A, des C, des Dis und des Fis. Folglich kann man aus dieſem einen Accord in vielerley Töne ſchließen. Als Septimenaccord von A, ſchließt man daraus nach D mol; als Septimenaccord von C, nach F mol; als Septimenaccord von Dis, nach Gis mol; als Septimenaccord von Fis, nach H mol *).

Da nun aber die obern Töne in allen vier Fällen dieſelben bleiben, ſo kann man mit einer kleinen Veränderung aus einem Ton, anſtatt in ſeine eigene Tonica zu ſchließen, in die Tonica eines der drey andern ſchließen, als z. E. aus A in H, wie hier:

A



Der erſte Accord iſt eigentlich der Septnonenaccord von A in ſeiner erſten Verwechslung **), wo die geweſene kleine None zur kleinen Septime wird. Weil nun eben dieſe Harmonie, wenn man nur den Tönen andre Namen giebt, auch auf den Grundton Fis paſſen kann, ſo nimmt man im zweyten Accord die zweyte Verwechslung des Accords Fis, damit im Baſſe Cis liegen bleiben könne; und nun geſchieht der Schluß durch die ordentlichen Auflöſungen in H.

Durch die im zweyten Accord mit der Sayte b vorgenommene Veränderung iſt ſie, da ſie im erſten Accord die Septime war, die unter ſich nach a hätte gehen müſſen, zur übermäßigen Sexte worden, die nun über ſich in h tritt. Dieſes iſt alſo ein enharmoniſcher Uebergang, deſſen Weſen darinn beſteht, daß eine Diſſonanz in zwey hinter einander folgenden Accorden, in zweyerley Geſtalt erſcheint, und dadurch ihre Natur ſo ändert, daß ſie eine andre Auflöſung, wo-

---

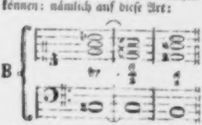
*) S. Cadenz und Ausweichung.

**) S. Verwechslung oder Dreyklang.

wodurch man auch in einen ganz andern Ton ſchließen kann, bekommt.

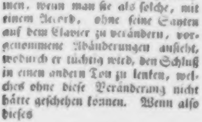
So hätte man auch durch eine andre enharmoniſche Veränderung aus A den Schluß in Gis wol machen können: nämlich auf dieſe Art:

B



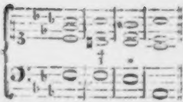
da im zweyten Accord, wo Dis der eigentliche Grundton iſt, deſſen dritte Verwechslung *) genommen wird. Hier wird, was im erſten Accord g war, als ein erhöhtes fis angeſehen, und wird dadurch zum Subſemitonio der Octave des folgenden Grundtones.

Man wird alſo von der wahren Beſchaffenheit der enharmoniſchen Gänge einen richtigen Begriff bekommen, wenn man ſie als ſolche, mit einem Accord, ohne ſeine Sayten auf dem Clavier zu verändern, vorgenommene Abänderungen anſieht, wodurch er tüchtig wird, den Schluß in einen andern Ton zu lenken, welches ohne dieſe Veränderung nicht hätte geſchehen können. Wenn alſo dieſes



ein ordentlicher Schluß nach C mol wäre: ſo wird durch die, in dem hiernächſt ſtehenden Beyſpiel im dritten Accord vorgenommene enharmoniſche Veränderung der Schluß nach A mol bewürkt:

C



Ueberhaupt alſo entſtehen die enharmoniſchen Gänge aus einer Verwechslung des Septnonenaccordes, darinn die None bis in die folgende Harmonie liegen bleibt und dort eine enharmoniſche Rükung thut, wodurch ſie zum Intervall, meiſtentheils zum Subſemitonio, einer andern Tonart wird, in welche der Schluß geſchieht. Alſo iſt in dem mit A bezeichneten Beyſpiel, der erſte Accord die erſte Verwechslung des Accords der Septime und None auf A, da die geweſene None nun die Septime wird. Anſtatt, daß dieſe, nach der gewöhnlichen Art der None, auf derſelben Harmonie ſich auflöſen ſollte *), bleibet ſie bis auf die folgende Harmonie liegen, wo ſie nur durch die kleine enharmoniſche Veränderung des b in ais zur übermäßigen Sexte wird, und als Subſemitonium des nächſten Tones im folgenden Accord in die Höhe tritt.

In dem mit B bezeichneten Beyſpiel, iſt der erſte Accord, wie in dem vorhergehenden, die erſte Verwechslung des Accords A; die kleine Septime oder geweſene None, bleibt ebenfalls liegen, und wird auf dem nächſten Accord durch dieſelbe enharmoniſche Veränderung zur großen Sexte, und was G war, wird nun als ein erhöhtes Fis angeſehen. Hier iſt der eigentliche Grundton Dis mit der Septime, die durch die dritte Verwechslung in den Baß gekommen iſt.

In dem dritten Beyſpiel C, iſt der eigentliche Grundton des zweyten Accords der Ton G, deſſen kleine None der

---

*) Nämlich da die Septime in den Baß kommt. S. Septimenaccord.

*) S. Verhalt.

der oberſte Ton as iſt, und deſſen Septime in den Baß geſetzt worden. In dem nächſten Accord wird dieſes as in gis verwandelt, wodurch es zum Subſemitonio der Octave des nächſten Haupttones wird.

Da bey allen dieſen enharmoniſchen Gängen der urſprüngliche Septimenaccord nie ſelbſt, ſondern immer in einer Verwechslung genommen wird, ſo kann die None ihren Namen nicht behalten, und wird in der erſten Verwechslung des Accords zur kleinen Septime. Dadurch iſt Rouſſeau *) verführt worden, dieſen Accord der kleinen Septime für einen Grundaccord zu halten, und es zu überſehen, daß die Septime darinn nur ein Vorhalt der Sexte iſt, die aus einem verwechſelten Nonenaccord kömmt. Die wahre Septime, die wir auch die weſentliche nennen **), iſt von der Natur, daß die Harmonie von dem Accord, wo ſie ſich befindet, allemal fünf Töne fallen oder vier Töne ſteigen muß, wie an ſeinem Orte bewieſen wird.

Es iſt oben angemerkt worden, daß auf unſern Clavieren und Orgeln die enharmoniſchen Rükungen nicht fühlbar ſind, indem z. B. gis und as nur eine Saite, oder nur eine Pfeiffe haben. Dieſes hindert aber nicht, daß man die kleine Rükung um das Intervall $\frac{125}{128}$, wegen des Einfluſſes der übrigen zur Harmonie gehörigen Töne, nicht empfinden ſollte. Dieſe Empfindung iſt ſo gewiß, daß gute Sänger eine würkliche Rükung in der Stimme machen. Wenn ein Sänger, da er den Grundton F hört, die kleine Terz as dazu ſingt, hernach aber im Baß anſtatt F, der Ton E mit der reinen Quinte h genommen wird, ſo iſt ihm nicht möglich das as noch länger beyzubehalten. Es macht gegen E eine verminderte Quarte, und gegen h, womit ſein Ohr gerührt wird, eine übermäßige Secunde: dieſes bewegt ihn, einen ſo übel harmonirenden Ton fahren zu laſſen und gis, als die reine Terz von E, zu nehmen. Alſo geſchieht eine würkliche kleine enharmoniſche Rükung in ſeiner Stimme, und eben dieſes thun auch die guten Spieler.

Aus der Entwiklung der eigentlichen Beſchaffenheit der enharmoniſchen Uebergänge läßt ſich ſchon abnehmen, wo ſie können gebraucht werden. Nämlich 1) da, wo man plötzlich von einem Ton in einen ſehr entfernten, oder ſehr abſtechenden, ausweichen muß, wie in Recitativen oft geſchieht, da eine Perſon etwas fröhliches ſagt, und unverſehens von einer andern, die etwas verdrüßliches anzubringen hat, unterbrochen wird. 2) In dem Geſang ſelbſt, beym Ausdruk ſolcher Leidenſchaften, die etwas ſchmerzhaftes haben, oder ſchnell eine andre Wendung nehmen.

◆ ◆

(*) Von dem enharmoniſchen Klanggeſchlecht der Alten handelt am ausführlichſten: L'antica muſica ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni, e con gli eſſempi dei tre generi, con le loro ſpecie ... da D. Nic. Vincentino, Rom. 1555 und 1557. f. — und auſſer ihm, Giamb. Doni, in dem Trattato ſopra il genere enharmonico, in ſ. Opere, Fir. 1763. f. 1 B. S. 1. S. 179 : 223. — La Borde, in dem Mem. ſur les proportions muſicales, le Genre enharmonique des Grecs, e celui des modernes ... Par. 1781. 4. — J. N. Forkel, in ſ. Geſch. der Muſik, B. 1. S. 112 u. f. S. 331 u. f. — — Uebrigens iſt es bekannt, daß Rameau das enharmoniſche Klanggeſchlecht in das Enharmoniſch-Diatoniſche, und in das Enharmoniſch-Chromatiſche theilte; und A. Scheibe, im 1ten Th. ſ. Werkes, über die Muſikaliſche Compoſition, S. 101 u. f. und S. 179 u. f. nimmt ein aufſteigendes, abſteigendes und vermiſchtes an. — —

---

*) Dictionn. Art. Enharmon.

**) S. Septime.

## Entfernung.

(Mahlerey.)

Der ſcheinbare Abſtand eines Gegenſtandes im Gemählde von denen, die auf dem vorderſten Grund deſſelben ſtehen. In der Natur ſelbſt iſt dieſe Entfernung würklich, im Gemählde aber iſt alles gleich weit von dem Auge entfernt. Dennoch aber muß nach Beſchaffenheit der Vorſtellung eines weit und das andere nahe ſcheinen. Die Kunſt das Auge in dieſem Stük zu betrügen, und einen Gegenſtand weit von einem andern zurükweichen zu machen, iſt ein weſentlicher Theil der Kunſt zu zeichnen und zu mahlen.

Die Entfernung eines Gegenſtandes, ſo weit nämlich das Auge davon urtheilet, wird in der Natur aus drey Umſtänden erkennt: aus der ſcheinbaren Verkleinerung, welche die Entfernung nothwendig mit ſich bringt; aus der Undeutlichkeit der Umriſſe; und aus der Schwäche des Lichts und Schattens. Ueber den erſten Punkt kann der Mahler, wenn er ſein Werk nach der Natur zeichnet, nicht wol fehlen. Setzet er aber die Arbeit nach ſeiner eigenen Erfindung zuſammen, ſo muß er die Entfernung der verſchiedenen Gründe erſt feſtſetzen, und hernach jedem Gegenſtand die Gröſſe geben, welche die Regeln der Perſpektiv erfodern.

In Anſehung des zweyten Punktes müſſen zwey Dinge in Betrachtung gezogen werden. Der Mahler muß nämlich aus der Optik wiſſen, was für Theile eines Gegenſtandes in einer gegebenen Entfernung noch ſichtbar ſind, z. E. auf was für eine Weite man in einem Geſicht die Augen, oder in einem Haus die Fenſterſcheiben noch unterſcheiden kann oder nicht. Daraus erkennet er, was für einzele Theile in einer gewiſſen Entfernung noch anzuzeigen ſind oder nicht; allein die Hauptbetrachtung muß von der Beſchaffenheit der Luft und der hellen oder dunklern Farbe des Grundes, der hinter dem Gegenſtand iſt, hergenommen werden. Beyde Punkte erfodern eine nähere Erläuterung.

In Gegenden, wo man weit entfernte Gegenſtände entdekt, wie in bergichten Ländern, hat man oft Gelegenheit wahrzunehmen, daß, nach Beſchaffenheit der Luft, entfernte Gegenſtände einmal ſehr viel näher, als andere mal ſcheinen. Bey einer ſehr hellen und harten Luft, die insgemein ein Vorbote des den Tag darauf kommenden Regens iſt, ſcheinen die entfernteſten Gegenſtände, z. E. Berge, ſehr viel näher zu ſeyn, als wenn die Luft voll aufſteigender Dünſte, oder mit einem unſichtbaren Nebel angefüllt iſt, der alles weich macht. Was man das eine mal zwey Meilen weit von ſich ſchätzet, erſcheint im andern Fall gewiß acht Meilen weit.

Der Mahler hat demnach zuvorderſt auf den Ton, oder den Grad der Duftigkeit, den er der Luft geben will, acht zu haben. Denn nach dieſem richtet ſich die ſcheinbare Entfernung in Abſicht auf die härtere oder weichere Umriſſe, und des ſchwächern oder ſtärkern Lichts. Je dunkler und lebhafter das Blaue des Himmels iſt, je weniger iſt die Luft duftig, und je härter die Umriſſe. Wenn demnach alle Theile der Landſchaft nach ihrer ſcheinbaren Gröſſe gezeichnet worden, und der Mahler dabey nöthig findet, die hintern Theile derſelben noch weiter zu entfernen, als ihre Verjüngung nach der Linienperſpektiv mit ſich bringt, ſo muß er wiſſen, ſeiner Luft einen duftigen Ton zu geben. Dieſes geſchieht, wenn er das Blaue des Himmels ſtark mit Weißem vermengt, ſo daß es beſonders gegen den Horizont zu beynahe ganz verſchwindet. Da nun bey einer ſolchen Luft die Umriſſe der entfernteſten Gegenſtände ungewiß werden, ſo muß er die weißliche Farbe der Luft über die ſchwachen Umriſſe der lezten Gegenſtände hereinſpielen laſſen.

Hernächſt müſſen alle Farben der Gegenſtände den Einfluß dieſer duftigen Luft fühlen. Jede Farbe wird undeutlicher, als mit einem weißlichten Staub überſtreut. Die Schatten werden überall ſchwächer. Was ſonſt die würkliche Entfernung thäte, das thut jezo blos die dichtere Luft zwiſchen dem Auge und den Gegenſtänden. Man weiß, daß ſowol durch die große Entfernung, als durch die duftige Luft das Schwarze bläulicht, und das Bläulichte weiß wird. Hätte ein Mahler genaue Beobachtungen über die Einmiſchung der Farben, welche bemeldte Umſtände in den eigenthümlichen Farben der Körper verurſachen, ſo könnte er jeden Gegenſtand nach ſeiner Entfernung färben.

Gegenſtände, die nah am Horizont ſind, verlieren ſowol die eigenthümliche Farbe, als das Licht und den Schatten in geringerer Entfernung, als hohe Gegenſtände, welches da Vinci ſchon angemerkt hat. Es läßt ſich nicht beſtimmen, in welcher Entfernung die Körper von jeder Farbe dieſelbe ganz verlieren; weil dieſes auf die mehr oder weniger helle Luft ankommt. Es iſt alſo nothwendig, daß der Mahler die Natur unaufhörlich zu allen Tageszeiten, und in allen Abwechſelungen des Wetters und der Jahrszeiten genau beobachte. Dabey iſt ihm noch zu rathen, die ſcharfſinnigen Beobachtungen des da Vinci *) über dieſe Materie wol zu ſtudiren **).

---

*) S. Traité de la peinture par L. de Vinci, Chap. 68, 102, 106, 107.

**) S. Luftperſpektiv.

# Entrüſtung.

(Schöne Künſte.)

Der höchſte Grad des Unwillens gegen das, was uns Böſe ſcheint. Eine Leidenſchaft, die ſich die Künſtler ſehr wol können zu Nutze machen. Wir ſind gar ſehr geneigt, durch dieſe Leidenſchaft, wenn wir ſie an andern ſehen, und wenn ſie uns dabey die Gerechtigkeit ihres Unwillens erkennen laſſen, uns ebenfalls zum Unwillen gegen das Böſe hinreiſſen zu laſſen. Wer kann ſich enthalten, beym Leſen des vierten Epodos des Horaz gegen den Menas aufgebracht zu werden, zumal da, wo die Entrüſtung des Dichters am höchſten ſteigt, der ſich über einen aus dem niedrigſten Stand zu hohen Ehren erhobenen Böſewicht alſo ausläßt:

Sectus flagellis hic triumviralibus,
Praeconis ad faſtidium,
Arat Falerni mille fundi jugera,
Et Appiam mannis terit;
Sedilibusque magnus in primis eques,
Othone contempto ſedet.

Daß auch in den zeichnenden Künſten dieſe Leidenſchaft richtig auszudrüken ſey, beweiſt Raphaels Carton von der Geſchichte des Ananias, wo der Apoſtel Petrus in würklicher Entrüſtung erſcheint.

Der Künſtler, der gegen eine in hohem Grade ſchädliche Sache Abſcheu erweken will, kann dieſes am gewiſſeſten durch einen guten Ausdruk der Entrüſtung erhalten. Aber der Ausdruk der Rede muß dabey äuſſerſt lebhaft, ſtark und ſchnell ſeyn, ſonſt wird der Eindruk geſchwächt. Die Strafpredigt, die Noah den Giganten hält, als ſie durch Menſchenopfer die Satane gewinnen wollen, iſt nicht durchaus in dem Ton der Entrüſtung *): die Worte: Dieſer Greuel noch fehlte, und dieſe:

---

*) S. Noachide V. Geſ. S. 131 f.

Eine verruchtere That war übrig, die durft' er brauchen;
Mit den Söhnen der Hölle ſich gegen den Höchſten verbinden.

ſind in dem wahren Ton der Entrüſtung; aber übrigens iſt die Rede zu lang und zu umſtändlich.

# Entſetzen.

(Schöne Künſte.)

Iſt ein ſehr hoher Grad des Schrekens, und alſo, wie alle Leidenſchaften, ein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Das Entſetzen wird entweder abgebildet, oder es wird durch entſetzliche Gegenſtände erweket: das leztere kann nur im Drama oder in der Rede geſchehen; denn keine bloße Beſchreibung, auch des entſetzlichſten Gegenſtandes, wird ein würkliches Entſetzen verurſachen; man fühlt blos ein Schaudern, ohne würkliches Schreken. So lieſt man in der Odyſſee die entſetzliche Scene, die Ulyſſes in der Höhle des Cyclopen hat anſehen müſſen, ohne alles Entſetzen. Nichts könnte entſetzlicher ſeyn, als die erſtaunlichen Scenen der einbrechenden Sündfluth, wie ſie in dem achten und neunten Geſang der Noachide beſchrieben werden. Um auch zugleich Beyſpiele zu geben, wie das Entſetzliche groß zu beſchreiben ſey, wollen wir einige Stellen dieſer Beſchreibung herſetzen:

Furchtſam ſchwebte der Mond im Weſte, der Spiegel der Sonne;
Damals mit voller Scheibe — —
— — Statt Licht der Erde zu bringen
Und für die Menſchen Troſt, vermehret er die Schrecken des Himmels;
Denn er entwarf in dem Dunſtkreis der Erd' ungeheure Geſichte,
Welche die Furcht nach furchtbarer mahlte, Geſtalten des Todes,
Säbel und Pfeil und Wagen mit Senſen, und Baaren mit Leichen.
Ueber der Luft und dem Land ſaß taub, und [illegible]
Fürchterlich Schweigen. —
— — einbrechende Kälte
Zeugt' in dem warmen Clima den Winter; die Thiere des Feldes
Rochen den Tod, der über ſie ſchwebt', und heulten gen Himmel.
Aengſtlich rekten dieſe den ſpitzigen Kopf aus der Höhle,
Andre liefen die Läng' und die Quer, izt vorwärts, dann rükwärts,
Ohne Ruhe; noch andre drängten ſich dicht an einander.

— — — —

— Da verließen die Waſſer des Oceans ihre Geſtade,
Hoben den Rüken empor und ſchwellten gegen den Stern auf.

◆ ◆

Von der Gewalt in der [illegible] unwiderſtehlich erſchüttert,
Fielen die Thürme in Trümmern; die Tempel und hohen Palläſte,
Hügel ſanken auf Hügel, und Klippen ſtießen an Klippen.
Als die Planeten ſo kämpften, zerriß der Dunſtball des Schweifſterns,
Seiten wie vorgebürgte Geſtad' entſchlüpften zur Erden,
Wanden um ſie ſich herum, in ſchwarzen wolkichten Schläuchen.

— — — —

Niemals zuvor, noch hernach, hieng ſolcher eiſerner Himmel
Ueber dem Land.

◆ ◆

Oefters erhellte die [illegible] Schatten ein ſchlängelndes Bliken,
Breit wie ein Strohm und kreuzend vom Aufgang zum Untergang; Donner
Brüllten mit ſchmetternder Stimm' und unter die Stimme des Donners
Heulte Verzweiflung. Der Tod war in allen Geſtalten vorhanden;
Flug in der Luft, und wühlt' in der Erd' und ſtürmte vom Meer her;
Wo man hinſah', da dreht' allgegenwärtig ſein Antlitz.
Aber izt riſſen die Bande der Wolken, die Urnen und Schläuche
Thaten ſich auf und goſſen cometiſche Meere hinunter.
Wen nicht die Erde begrub, den erſäuften die Fluthen, ſie ſchleppten
Unerbittlich zum Tod Nationen von Menſchen und Thieren.
Von der gehörnten Fluth geſpart, auf Berge geflohen
Standen da dünne Schaaren, den Tod nur länger zu ſchmecken;
Keuchten nach Luft und umſchlangen mit beyden Armen die Bäume,
Eine Friſt von drey Athemzügen vom Tod zu gewinnen.

Ueber ſie rauſchte die Fluth mit Rieſenſchritten: nicht mehr
Bis ſie die Erde durchwandert hatte, von Pole zu Pole.

Eben ſo groß iſt die Beſchreibung der über die Einwohner der Thamnia einbrechenden Fluth im IX. Geſange:

Als mit dem dämmernden Abend die Nacht vom Abgrund herauf kam,
Hörten ſie tief ein dumpfes Gebrüll, das unter der Erde
Kreuzend von Süden nach Weſt fortrollte; von unterirdiſchem Aufruhr
Bebte die Erde, die Thürme wankten wie Trunkene wanken.
Hier und da ſchwoll das Land, und neue Hügel entwuchſen,
Die bald hohlen und tiefe cylindriſche Säulen gen Himmel
Senkrecht thürmten; die ſpaltenden ſchwarzen Gipfel
Spritzten Ströme Gewäſſers von ſich mit wildem Geräuſche.

— — — —

Bald kam ſchwärzer, als Nacht, von Wirbelwinden getrieben,
Ueber das Land ein eherner Himmel, und Wolken auf Wolken
Hingen herab, zuſammen gethürmt. Die Menſchen auf Erden
Sahen ſie bangen, ſie ſahen die Stirne des Tods in dem Anblick.
Plötzlich zerriſſen die äußerſten Bande der Wolken, ſie platzten
Aufgelöſet mit fallenden Seen zur Erde: der Regen
Zog ungeheure Furchen in Auen und [illegible] Ebnen,
Neue Bette von Strömen, die ihre Geſtade verließen.
Und, nach kurzem in Meere verwandelt, die Felder bedeckten.

— — — —

Von der Verzweiflung betäubt, von aller Hülfe verlaſſen,
Stand Thamnia mit ſtummer Erwartung darniedergeſchlagen.
Denn wem wollten ſie flehn — —

— — — —

Wenn ſie die Hände noch rungen, die Bruſt im Staube ſich ſchlugen,
Wars nur ein blinder Trieb und ein Winſeln ohne Gedanken.

— — — —

Von der Furcht vor der Zukunft betäubt, vom Troſte verlaſſen,
Wünſchten ſie winſelnd den Tod und flohn ihn mitten im Wünſchen.

— — — —

Unter dem Winſeln der Sünder vergaß die Fluth nicht zu ſteigen.
Nicht, ſie mit ehernen Hörnern zu faſſen und dahin zu reiſſen,
Wo der Tod ſie mit unerſättlicher Mordluſt erwartet.

Man wird ſchwerlich etwas Entſetzlicheres erdenken, als die hier beſchriebenen Scenen; aber, wie ſchon geſagt worden, die Beſchreibungen des Entſetzlichen erwecken nur Schaudern und Bewunderung. Der Dichter muß das Entſetzliche eben ſo brauchen, wie die Natur das Schreckhafte überhaupt braucht, den Menſchen von verderblichen Dingen abzuſchrecken. Die Natur erweckt Schreken und Entſetzen da, wo der Menſch etwas, das plötzlich ſeinem Leben droht, gewahr wird; der Dichter muß daſſelbe erwecken, wo er Gefahr läuft in große Verbrechen zu fallen.

Verſchiedene Kunſtrichter ſprechen von den ſchönen und lebhaften poetiſchen Schilderungen ſolcher Gegenſtände, die in der Natur traurige oder ängſtliche Empfindungen oder gar Entſetzen erwecken, auf eine Weiſe, als wenn ſie glaubten, der Dichter müſſe ſie blos zur Beluſtigung ſeiner Leſer brauchen, ſo wie etwa ein Mahler durch eine ſehr gute Abbildung eines häßlichen oder fürchterlichen Thieres zu gefallen ſucht. Es iſt nicht zu läugnen, daß dergleichen Schilderungen gefallen; nicht nur, weil man die Kunſt darinn bewundert, ſondern auch, weil man überhaupt an aufwallenden Empfindungen, die nur eingebildete, und mit keinem Uebel drohende Gegenſtände zum Grunde haben, ein Gefallen hat. Allein es iſt ſchon anderswo *) angemerkt worden, daß dieſes doch der geringſte oder unerheblichſte Gebrauch iſt, den Künſtler aus ihrem Vermögen, Empfindungen zu erwecken, machen können. Weit wichtiger iſt es alſo, daß in den Künſten, ſo wie in der Natur, die Empfindun-

---

*) S. Empfindung.

pfindungen zu ihrem wahren Endzwek gebraucht werden.

So hat Aeſchylus das Entſetzen in ſeinen Eumeniden gebraucht, um tiefe Eindruke des Abſcheues für das erſtaunliche Verbrechen des Oreſtes, der ſeine Mutter ermordet hatte, in ſeinen Zuſchauern zu erweken; und ſo braucht es auch Shakeſpear in verſchiedenen ſeiner Trauerſpiele.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß die Beſchreibungen entſetzlicher Gegenſtände kein würkliches Entſetzen machen: alſo hat der Dichter nicht leicht zu befürchten, daß er damit zu ſtark rühren werde; wenn er nur das Entſetzliche nicht durch ſolche Gegenſtände zu ſchildern ſucht, die einen phyſiſchen Ekel oder Abſcheu erweken. Hierüber findet man verſchiedene richtige Betrachtungen in den Briefen über die neueſte Litteratur *). Horaz hat in Rükſicht auf die Mäßigung des Entſetzlichen geſagt:

> Nec pueros coram populo Medea
> trucidet.

und in dem angezeigten Werk wird hierüber dieſe gründliche Bemerkung gemacht, daß durch dergleichen Vorſtellungen das Pantomimiſche der Poeſie die Aufmerkſamkeit entzieht, und ſich derſelben zu ihrem eigenen Beſten bemeiſtert; daß gewaltſame ſinnliche Handlungen durch ihre Gegenwart alle Täuſchungen der Dichtkunſt verdunkeln. Man könnte noch einen andern Grund hinzuthun, der auch zugleich begreiflich macht, in welchen Fällen überhaupt eine große Mäßigung im Entſetzlichen ſtatt habe. Nämlich, wie Solon zur Beſtrafung der Vatermörder kein Geſetz gemacht hat, weil er glaubte, der bloße Begriff dieſes Verbrechens ſey hinlänglich, einen Athenienſer davon abzuſchreken: ſo iſt es auch mit manchen andern Dingen beſchaffen, davon man nicht nöthig hat, die Menſchen durch ein künſtlich erregtes Entſetzen abzuſchreken. So haben ſie einen natürlichen Abſcheu vor dem Tode; deßwegen iſt es nicht nöthig, ihn in ſeiner entſetzlichſten Geſtalt vorzuſtellen. Jedermann fürchtet ſich vor ſtarken Verletzungen der Gliedmaßen, und braucht darinn nicht durch Abbildung eines von Wunden bedekten Menſchen beſtärkt zu werden. So verhält ſich die Sache mit verſchiedenen Arten des Entſetzlichen, das unlängſt gegen allen Geſchmak und gegen die geſunde Critik verſchiedentlich auf den franzöſiſchen und deutſchen Schaubühnen iſt eingeführt worden. Der bloße Begriff, daß ein Vater den Gedanken bekommt ſein geliebtes Kind, um es für der großen Noth, die er ſelbſt fühlt, zu bewahren, umzubringen, iſt entſetzlich genug; und der iſt ein Barbar und ein ganz unempfindlicher Menſch, der nöthig hat, um dieſes Entſetzen recht zu fühlen, die Handlung ſelbſt zu ſehen, oder im epiſchen Gedicht eine lebhafte Beſchreibung davon zu leſen.

Alſo müſſen gewiſſe abſcheuliche Dinge, deren bloßer Begriff hinlänglich ſchrekt, nie lebhaft beſchrieben, vielweniger im Gemählde oder gar auf der Schaubühne vorgeſtellt werden, wo man das Auge davon wegwendet, und alſo nicht einmal die eigentliche Empfindung, die der Künſtler hat erweken wollen, gehörig bekommt. Es iſt eine große Schwachheit zu glauben, daß man durch dergleichen Dinge rührender werde, da man blos ekelhaft wird. Wer für Canibalen arbeitet, mag ſolche gewaltſame Mittel zu rühren vielleicht nöthig haben; aber wer es mit Menſchen zu thun hat, deren Gefühl ſchon etwas verfeinert iſt, der ſcheucht ſie mit ſolchen Dingen von der Bühne weg. Es iſt gerade damit, wie mit einer ganz entgegengeſetzten Empfindung, nämlich der Wolluſt. Wer

nur

---

*) Im V Th. Br. 83, 84.

nur einigermaßen ein feines Gefühl hat, wird die Gegenſtände der Wolluſt allemal gern mit einem Schleyer bedekt ſehen; ſobald man ihn durch Wegrükung deſſelben auf das ſtärkſte rühren will, wird er abgeſchrekt und bekommt Ekel, für Begierde. Nur ganz grobe Seelen, oder ſo ſehr abgenutzte Wollüſtlinge, deren Gefühl durch übertriebenen Genuß völlig ſtumpf worden, haben ſo ſtarke Reizungen nöthig. Für ſolche grobe Seelen ſehen uns die an, die uns nie durch feinere Gegenſtände rühren, ſondern durch die gröbſten erſchüttern wollen. Sie gleichen den Köchen, die für ihre ſchwelgeriſchen Herren alles mit beißenden Gewürzen zurechte machen müſſen, weil ſie ſonſt gar nichts davon ſchmeken.

## Entwiklung.

(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich die Zergliederung oder Auslegung des Mannigfaltigen, das in einer Sache liegt, und iſt von der Auflöſung unterſchieden. Dieſe macht das Ungewiſſe gewiß, das Zweifelhafte beſtimmt; ſtellt die Ordnung her, wo ſie nicht vorhanden ſchien; jene läßt uns das, was würklich in einer Sache liegt, erkennen, indem ſie uns eines nach dem andern von den in ihr liegenden Dingen klar vor Augen legt. Das Verworrene, oder das, was ſo ſcheint, wird aufgelöſet, und das Zuſammengelegte wird entwikelt. Ein Begriff wird entwikelt durch die Erklärung, ein Gedanken durch Zergliederung deſſelben; aber weder der eine, noch der andre wird aufgelöſet, es ſey denn, daß etwas räthſelhaftes oder unbegreiflich ſcheinendes darinn geweſen ſey. Die Auflöſung giebt Gewißheit und Richtigkeit; die Entwiklung aber Deutlichkeit. Da nun dieſe bey den ſchönen Künſten verſchiedentlich in Betrachtung kommt *), ſo iſt auch die Entwiklung in der Theorie derſelben zu betrachten.

Sie iſt überall nöthig, wo die Gegenſtände nicht anders, als durch eine völlige Deutlichkeit ihre Würkung thun können. Der Redner muß die Hauptbegriffe, auf denen ſeine Beweiſe beruhen, entwikeln; die Gedanken, auf deren Deutlichkeit viel ankommt, die Geſinnungen, die Charaktere, die Handlungen müſſen überall, wo ſie als Hauptgegenſtände, nicht aber blos zufällig im Vorbeygehen erſcheinen, gehörig entwikelt werden.

Begriffe werden, wie ſchon angemerkt worden, durch Erklärungen entwikelt, auch, wo dieſe fehlen, oder ſonſt nicht nöthig ſind, durch Zergliederung. Wenn **Virgil** ſagt:

> Obſtupui, ſteteruntque comae,
> vox faucibus haeſit.

ſo drükt er im erſten Wort den Hauptbegriff des Entſetzens aus: was er aus der Zergliederung deſſelben hinzuthut, gehört zur Entwiklung. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß nur die wichtigſten Begriffe, auf deren Kraft viel ankommt, die Entwiklung nöthig haben.

Gedanken werden ebenfalls durch Zergliederung entwikelt; zum Beyſpiel davon kann folgendes dienen. Cicero wollte in einer Rede **) ſagen: ich merke wol, daß ich über eine ſo abſcheuliche Sache nicht reden kann, was und wie ich wollte; weil dieſer Gedanke da wichtig war, ſo entwikelt er ihn alſo †): „Ich ſehe wol ein, daß ich von ſo wichtigen und dabey ſo abſcheulichen Dingen,

---

*) S. Deutlichkeit.

**) Pro Roſcio Amerino.

†) De his rebus tantis tamque atrocibus, neque ſatis commode dicere, neque ſatis graviter conqueri, neque ſatis libere vociferari poſſe intelligo, nam commoditati ingenium, gravitati aetas, libertati tempora ſunt impedimento.

gen, weder geſchikt genug reden, noch ernſtlich genug klagen, noch frey genug meine eifernde Stimme dagegen erheben kann, zu dem erſten fehlt mir die Fähigkeit, zu dem andern das Anſehen, welches das Alter giebt, und der Freyheit ſtehen die Umſtände der Zeit im Weg." Geſinnungen und Charaktere werden entwikelt, wenn die weſentlichſten Fälle, bey denen ſie ſich äußern, und durch die man ihre völlige Natur erkennen lernt, herbeygebracht werden; dieſe Fälle müſſen aber würklich verſchieden ſeyn, nicht immer derſelbe Fall unter andern Wendungen. So entwikelt ſich in der Ilias der Charakter des Achilles durch vielerley, würklich verſchiedene Fälle; und ſo wußte Richardſon in der Clariſſe und in dem Grandiſon, jeden Charakter, auch jede Geſinnung völlig zu entwikeln; und kann in dieſem Theil der Kunſt, als das beſte Muſter, das der Dichter zu ſtudiren hat, vorgeſchlagen werden.

Die Entwiklung der Leidenſchaften, hat ihre beſondern Schwierigkeiten, wenn ſie entweder einen etwas ungewöhnlichen Gang nehmen, oder zu einer ungewöhnlichen Größe ſteigen: in beyden Fällen iſt es ſchwer, alles ſo zu veranſtalten, daß nirgend etwas unnatürliches oder gezwungenes mit unterlaufe. Dazu gehört eine große Kenntniß des menſchlichen Herzens und eine gute Bekanntſchaft mit vielerley Charaktern der Menſchen. Die ſeltſamſten Aeußerungen der Leidenſchaften entſtehen oft aus Kleinigkeiten, ohne welche ſie unbegreiflich ſeyn würden. Als ein Muſter einer ſehr geſchikten und guten Entwiklung einer bis auf das äußerſte geſtiegenen Leidenſchaft haben wir in Geßners Abel, wo der ſo gar unnatürlich ſcheinende Haß des Cains auf eine meiſterhafte Art von dem Dichter entwikelt wird.

Man kann bey der Entwiklung eines Gegenſtandes zweyerley Abſichten haben: nämlich den Eindruk deſſelben zu ſchwächen, oder ihn zu verſtärken. Einige Sachen ſcheinen groß und wichtig, ſo lange man ſie im Ganzen anſieht, werden aber gering, nachdem ſie entwikelt worden; da hingegen andre gering ſcheinen, und erſt durch die Entwiklung ihre Größe zeigen. Von dem erſtern haben wir ein Beyſpiel in der gerichtlichen Handlung, da Cicero den Annius Milo vertheidiget. Es entſtand ein groſſer Lerm in Rom, daß Milo den Clodius auf offener Landſtraße angefallen und ermordet habe. Dieſes iſt allerdings eine Sache, die dem erſten Anſcheine nach abſcheulich und rachſchreyend ſcheint. Cicero entwikelt in ſeiner Vertheidigung des Milo die ganze Sache, und dadurch verſchwindet das Abſcheuliche derſelben. Eben dieſer Redner giebt uns in ſeiner Rede von der Austheilung der Aeker auch ein ſchönes Beyſpiel des zweyten Falls. Der Vorſchlag einige Aeker der Republik an arme Bürger auszutheilen ſcheinet, wenn man ihn obenhin anſieht, billig und vernünftig, auch zum Beſten der Armuth ausgedacht zu ſeyn. Aber Cicero entwikelt alle Folgen deſſelben ſo, daß man ihn hernach, als ein verrätheriſches Projekt gegen die Republik und ſelbſt gegen die Freyheit des Volks anſieht. So ſehr viel kommt auf eine geſchikte Entwiklung an.

## Entwurf.

(Schöne Künſte.)

Ein Werk, das nur nach ſeinen Haupttheilen zuſammengeſezt, in keinem einzeln Stük aber ausgearbeitet worden, ſo daß darinn nichts, als die Vereinigung der Haupttheile ins Ganze zu ſehen iſt. Dem Entwurf muß die Erfindung des Ganzen und der dazu gehörigen Haupttheile vorhergehen. Er iſt die erſte ſichtbare Darſtellung des ganzen Werks, und wird zu dem Ende vorgenommen, daß man von der Vollkommenheit des Ganzen ein ſicheres Urtheil fällen könne, ehe jeder einzele Theil ausgearbeitet wird.

In der Rede iſt die Anordnung der Hauptſätze, wodurch der Endzwek der Rede erhalten wird, der Entwurf. Wenn der Redner dieſe Sätze ohne Ausführung und Beweiſe derſelben, ohne die Uebergänge, welche die Verbindungen anzeigen, kurz hinſchreibt: ſo hat er ſeine Rede entworfen. So entwirft der Mahler ſein Gemählde, wenn er die Hauptgegenſtände in der Ordnung oder Verbindung, wie er ſie in der Phantaſie ſich vorſtellt, anzeiget und obenhin zeichnet, ohne auf die Ausführung der Zeichnung dabey zu achten. Der Dichter entwirft ein Trauerſpiel, wenn er die Hauptumſtände der Handlung der Ordnung nach anmerkt.

Bey jedem Entwurf muß demnach die Hauptaufmerkſamkeit beſtändig auf das Ganze gerichtet ſeyn, damit man ſehe, wie jeder Haupttheil darauf abziele: da man bey der Ausarbeitung ſeine Gedanken hauptſächlich auf die Vollkommenheit der Theile richtet. Und hieraus erhellet die Nothwendigkeit, daß ein Künſtler ſein Werk entwerfe, eh' er es ausführt. Denn die Aufmerkſamkeit, die er bey der Ausführung auf ſo viel einzele Dinge richtet, welche unmittelbar nur die beſondern Theile angehen, würde nothwendig die, welche er dem Ganzen ſchuldig iſt, ſchwächen.

Ohne den Entwurf wird der Künſtler gar oft bey der Ausführung einzeler Theile eine unnütze Arbeit vornehmen, indem es ſich vielleicht finden wird, daß die ſchon ſorgfältig ausgearbeiteten Sachen wieder müſſen verworfen werden, weil ſie zum Ganzen nicht paſſen. Der Entwurf dienet auch dazu, daß die gemachte Erfindung, die man leicht wieder verlieren könnte, dadurch feſtgehalten wird.

Aus allen dieſen Urſachen iſt dem Künſtler zu rathen, daß er ſich angewöhne, jedes Werk, nachdem er es in ſeinem Kopf erfunden und angeordnet hat, ſo flüchtig und geſchwind zu entwerfen, als ihm möglich iſt. Die geringſte Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit, die er auf das Ganze bey der Zuſammenſetzung gerichtet hat, kann ihm einige Theile in der Phantaſie auslöſchen, die er vielleicht hernach nicht wieder findet. Es geſchiehet oft, daß man, ohne Vorſatz, durch gegebene Gelegenheiten, oder zufällige Verbindungen gewiſſer Vorſtellungen in glüklichen Augenbliken Dinge von großer Schönheit erfindet. Dieſe glüklichen Augenblike muß der Künſtler nicht verſäumen. Er muß ſogleich das, was er erfunden hat, entwerfen, wenn er auch gleich nicht alſobald einen Gebrauch davon machen könnte; ſonſt läuft er Gefahr, daß das ſchöne Ganze, welches ſich ſo glüklicher als zufälliger Weiſe in ſeiner Phantaſie gebildet hat, plötzlich wieder verſchwindet, oder daß ſich wenigſtens Haupttheile daraus verlieren, deren Mangel die ganze Erfindung zernichtet.

Dazu iſt gut, daß ein Künſtler ſich eine ſchnelle Art zu entwerfen angewöhne, damit er, wenn ſeine Einbildungskraft glüklich erhitzt iſt, ſogleich ſich dies Feuer zu Nutze mache, eh' es auslöſcht. Von dieſen glüklichen Augenbliken ſind in dem Artikel Begeiſterung verſchiedene hieher gehörige Anmerkungen.

Damit aber der Künſtler eine deſto größere Fertigkeit im ſchnellen Entwerfen erlange, ſo muß er ſich fleiſſig darinn üben. So oft ihm eine gute Erfindung einfällt, ſo entwerfe er dieſelbe, wenn er gleich ſich nicht vorgeſetzt hat, das Werk auszuführen, nur damit er ſich auf künftige Fälle übe.

Dieſes thun alle große Meiſter, und daher kommen dieſe häufigen, blos flüchtig gezeichneten Entwürfe der beſten Mahler, die man in den Cabinetten der Liebhaber findet, und die niemals in würklich ausgeführten Gemählden angetroffen werden. Dergleichen Entwürfe, wenn ſie von großen Meiſtern ſind, werden oft höher geſchätzt, als ausgeführte Arbeiten, weil das ganze Feuer der Einbildungskraft darinn anzutreffen iſt, das oft in der Ausführung etwas geſchwächt werden. Der Entwurf iſt das Werk des Genies; die Ausarbeitung aber iſt vornehmlich das Werk der Kunſt und des Geſchmaks.

◆ ◆

Bündiger und beſtimmter ſind die Urſachen von den Vorzügen der Skizze vor ausgeführten Kunſtwerken von Hemſterhuis, in dem Briefe über Bildhauerey (verm. Schriften Th. 1. S. 18.) angegeben: ſeine Meynung hat, indeſſen, an F. W. B. von Ramdohr, in ſ. Werke, Ueber Mahlerey und Bildhauerey in Rom, Th. 3. S. 28 einen ſcharfen Beſtreiter gefunden.

## Epiſch.

### (Dichtkunſt.)

Dieſes Wort iſt aus dem Griechiſchen und Lateiniſchen in die deutſche Kunſtſprache aufgenommen worden, und bedeutet etwas, das zur Epopee oder zum Heldengedicht gehört, welches auch das epiſche Gedicht genennt wird. Von dieſem Gedichte ſelbſt handeln wir unter ſeinem deutſchen Namen *); hier wird blos der Gebrauch dieſes Beyworts erkläret. Man kann alſo dieſes Wort von jedem Gegenſtand brauchen, um ſeine Beziehung auf das Heldengedicht anzuzeigen. Daher ſagt man, ein epiſcher Dichter, eine epiſche Auszierung oder Behandlung, der epiſche Ton des Vortrages, eine epiſche Erzählung.

Die wahre Natur des Epiſchen, nach der Materie oder nach der äußerlichen Form betrachtet, wird in dem Artikel Heldengedicht entwikelt.

## Epiſode.

### (Dichtkunſt.)

So nennte man ehemals, nach des Ariſtoteles Bericht, die Scenen des Drama, die zwiſchen den Geſängen des Chors aufgeführt wurden; denn das Wort bedeutet urſprünglich etwas, das nach dem Geſang, oder zwiſchen den Geſängen ſteht. Anfänglich beſtund die griechiſche Tragödie, ſo wie die Comödie, blos aus einem feſtlichen Geſang eines oder mehrerer Chöre; nachher aber ſtellte man zwiſchen den Geſängen eine Handlung vor, die daher den Namen Epiſode bekam. Die Neuern drüken durch dieſes Wort ſowol in dem dramatiſchen, als epiſchen Gedichte ſolche Vorſtellungen aus, die in den Zwiſchenraum, wo die Erzählung oder Vorſtellung der Handlung unterbrochen wird, eingeſchaltet werden. So giebt Homer im zweyten Buch der Ilias, währender Zeit, daß beyde Heere ſich in Schlachtordnung ſtellen, davon er die Umſtände nicht erzählen wollte, eine Beſchreibung der ganzen Seemacht der Griechen; und im dritten Buch, da beyde Heere gegen einander ſtehen, die Ankunft des Priamus erwarten und feyerliche Opfer zurüſten, führet uns der Dichter inzwiſchen nach Troja zu der Helena: dergleichen Zwiſchenvorſtellungen nennt man gegenwärtig Epiſoden. Bisweilen nennt man auch, nicht nur in der Dichtkunſt, ſondern auch in Gemählden, gewiſſe Nebenſachen,

---

*) S. Heldengedicht.

ſachen, die keine nothwendige Verbindung mit der Hauptſache haben, epiſodiſche Auszierungen.

Die Epiſoden lenken die Aufmerkſamkeit eine Zeitlang von der Hauptvorſtellung ab, und verurſachen in der Handlung Ruheſtellen, auf welchen die Vorſtellungskraft ſich durch Gegenſtände einer andern Art erholt, oder, weil es nicht möglich oder nicht ſchiklich war, ihr das, was inzwiſchen geſchieht, vorzulegen, mit etwas andern beſchäfftiget wird. In großen und etwas verwikelten Handlungen geſchieht es meiſtentheils, daß Dinge vorkommen, die im Drama nicht vorgeſtellt und im epiſchen Gedicht nicht wol können erzählt werden. Damit aber weder die Handlung, noch die Erzählung dadurch völlig ſtill ſtehe, wird unterdeſſen etwas Epiſodiſches in die Handlung oder Erzählung eingemiſcht.

Die Epiſoden können auch noch aus einem andern Grund nothwendig werden; nämlich da, wo zweyerley ganz intereſſante Vorſtellungen von entgegengeſeztem Charakter auf einander folgen müßten. Da kann eine dazwiſchen geſezte Epiſode den Geiſt und das Gemüth nach und nach in eine andre Faſſung bringen, und zu dem folgenden vorbereiten. Dieſes beobachten auch die Tonſezer, die, wo es nicht die Natur der Sache ausdrüklich erfodert, nie von einem Ton in einen andern ſehr gegen ihn abſtechenden herüber gehen, ohne das Gehör durch einen dazwiſchen liegenden geführt zu haben, der das Gefühl des erſtern ſchwächet, und dadurch zu dem folgenden vorbereitet.

Es würde aber ſehr unſchiklich ſeyn, wenn die Materie der Epiſode der Hauptmaterie ganz fremd wäre: ſie muß eine genaue Beziehung auf die Hauptſache haben, und recht zu gelegener Zeit kommen. Sie muß in den Charakter der Hauptſache hineinpaſſen, und etwas enthalten, wodurch die Hauptvorſtellung gewinnt, oder beſonders einige Erläuterung bekommt, die ſonſt nicht wol ſchiklich hätte können angebracht werden. Dadurch werden die Epiſoden ſo genau in den Stoff der Handlung eingewebt, daß man ſie ohne Schaden nicht herausnehmen könnte.

* * *

(*) Von dem, was bey den Griechen Epiſode hieß, giebt Aubignac in dem 5ten Kap. des 2ten Buches ſ. Pratique du Theatre, B. 1. S. 113 der Ausg. von 1715 weitläuftig, Unterricht. — Von der Epiſode, in der neuern Bedeutung des Wortes, handelt, in Rückſicht auf das Epiſche Gedicht, unter mehrern, P. Mambrun, in ſ. Diſſertat. peripat. de epico carmine, in der Quaeſt. [illegible] der 3ten Diſſert. S. 186. Par. 1652. 4. — Rene le Boſſu, in dem 2ten—4ten Kap. des 2ten Buches ſ. Traité du Poeme epique (S. 92 u. f. der Ausg. von 1693. 12.) — — In Rückſicht auf das Luſtſpiel, Cailhava, in ſ. Art de la Comedie, B. 2. Kap. 41. der erſten Ausg. — — Uebrigens kommt dieſe Materie, natürlich, in allen den einzeln Abſchnitten, welche, in den verſchiedenen Werken über die Dichtkunſt überhaupt, von dem Heldengedicht, dem Trauerſpiel und dem Luſtſpiele handeln, vor.

## Epodos.

(Dichtkunſt.)

Ein griechiſcher Name, der gewiſſen Verſen oder auch ganzen Gedichten gegeben wird. So finden wir in den Gedichten des Horaz ein ganzes Buch, welches das Buch der Epoden genennt wird. Das Wort ſcheinet überhaupt etwas zu bedeuten, das als ein Zuſaz zu den vorhergehenden Verſen gehört. Einige Oden des Pindars, und viel Oden in den Chören der griechiſchen Trauerſpiele, ſind ſo eingerichtet, daß erſt eine

Strophe kommt, die vermuthlich von einem Theil des Chors, oder einer Perſon geſungen worden; auf dieſe folget eine in der Versart ihr vollkommen ähnliche Strophe, die ohne Zweifel von dem andern Theil des Chors oder einer andern Perſon geſungen, und Antiſtrophe genennt worden. Geht nun die Ode noch weiter, ohne daß wieder der erſte Theil des Chors eine der erſten ähnliche Strophe ſingt: ſo folget ein dritter Satz, als der Schluß, welcher wieder ſeine eigene Versart und folglich ſeine eigene Melodie hat, und vielleicht vom ganzen Chor iſt geſungen worden. Dieſer Satz heißt Epodos. Eine ſolche Ode wurde von den Alten Epodica, ein epodiſcher Geſang genennt.

Daher haben vermuthlich auch diejenigen Oden den Namen der epodiſchen Oden bekommen, welche, wie die horaziſchen Epoden, nach einem längern ſechsfüßigen jambiſchen Vers, einen kleinern vierfüßigen zum Schluß des Metri haben. "Ὅταν, ſagt der Grammaticus Hephäſtion, μεγάλῳ στίχῳ περιττόν τι ἐπιφέρηται. Wenn einem längern Vers noch etwas (ein kleinerer) übriges, ungleiches hinzugethan wird. Er erläutert ſolches durch folgendes Beyſpiel aus einer Ode des Archilochus auf den Lycambes:

« Πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
« Τίς σὰς παρήειρε φρένας.

Von dieſen beyden Verſen, welche das Metrum der Ode ausmachen, iſt der erſte der Hauptvers, der andre aber das hinzugekommene, oder das Epodos, welches den Sinn des Diſtichons endet; daher eine Ode, welche aus dieſem Metro beſteht, eine epodiſche Ode genennt wird. Und ſo ſind die Epoden des Horaz. Der angeführte griechiſche Dichter ſcheinet zuerſt ſolche Oden gemacht zu haben; und da er ſie meiſtentheils zur Beſchimpfung und Beſchelkung des Lycambes gemacht hat, der ihm ſeine Tochter zur Ehe verweigert hatte: ſo hat auch Horaz ſeinen Epoden meiſt den ſcheltenden Ton gegeben.

◆ ◆

(*) Unter dem Titel von Epoden ſind auch bey uns 19 Gedichte 1785. 8. erſchienen, die zwar derb genug gerathen, aber, auch nicht einmahl der Form nach, Horaziſche Epoden ſind.

# Erdichtung.

(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich jede Vorſtellung des Möglichen, als ob es wurklich wäre; hier aber werden nur diejenigen Erdichtungen betrachtet, von denen auch bisweilen der Mahler den Namen des Dichters bekommt. Im allgemeinen Sinn iſt jeder Menſch ein Dichter; aber nur der, welcher vorzügliche Geſchiklichkeit hat, Erdichtungen von einiger Wichtigkeit zu machen, die auf die Vorſtellungs- und die Begehrungskräfte mit groſſem Vortheil würken, iſt ein wahrer Dichter.

Die Dichtungskraft iſt, wie die Einbildungskraft, eine der natürlichen Fähigkeiten des Menſchen *); ihr Werk, oder ihr Geſchöpf iſt die Erdichtung, von deren Gebrauch in den ſchönen Künſten, in dem angeführten Artikel, überhaupt iſt geſprochen worden. Hier wird die nähere Beſchaffenheit der Erdichtungen, nach der Verſchiedenheit ihres Endzweks, zu betrachten ſeyn.

Sie ſcheinen überhaupt von dreyerley Art zu ſeyn. Man kann etwas erdichten, das dem gewöhnlichen Lauf der Natur gemäß, und von dem was würklich geſchieht blos darin unterſchieden iſt, daß ihm das hiſtoriſche

---

*) S. Dichtungskraft.

Zeugniß ſeiner Würklichkeit fehlt. Von dieſer Art iſt der gewöhnliche Stoff des epiſchen und des dramatiſchen Gedichts, der würkliche in dem ſittlichen und politiſchen Leben der Menſchen vorkommende Fälle genau nachahmet, und dabey nichts, als die in der Natur würklich vorhandenen Gegenſtände und Kräfte, vorausſetzet. Eine andre Art der Erdichtung iſt die, wozu die würkliche Natur nicht hinreicht, ſondern eine andre Welt und zum Theil andre Weſen nöthig ſind, denen aber menſchliche Handlungen aus dem ſittlichen oder politiſchen Leben zugeeignet werden. Von dieſer Art ſind die Verwandlungen des Ovidius, die Erdichtungen in Gullivers Reiſen, die Centauren und die Cyklopen der Alten, die Feenmärchen, und was man überhaupt Mythologie nennen kann. Endlich iſt eine noch etwas verſchiedene Gattung, wodurch die unſichtbare, doch würklich vorhandene Geiſterwelt, in eine ſichtbare und körperliche Welt verwandelt wird. Dahin gehören die Erdichtungen der Alten vom Elyſium und dem Tartarus, die Miltoniſchen Erdichtungen von Himmel und Hölle und dergleichen.

Bey der erſten Art hat man die Abſicht, die würklich vorhandenen Kräfte der Natur, beſonders die Seelenkräfte des Menſchen nach ihrer eigentlichen und wahren Beſchaffenheit darzuſtellen; dieſe Erdichtungen ſind im Grund nichts anders als Beyſpiele, oder einzele Fälle des würklich vorhandenen. Ihre Eigenſchaft iſt Wahrheit, oder die nächſte Wahrſcheinlichkeit; ſie müſſen, wie Horaz ſagt, der Wahrheit ganz nahe liegen: Ficta ſint proxima veris. Man muß ſie für geſchehene Dinge halten können, ohne daß deßwegen in dem ordentlichen Lauf der Natur das geringſte dürfte verändert werden.

Sie erfodern keinen großen Grad der Dichtungskraft, aber deſto mehr Verſtand und Beurtheilung, weil alles, bis auf das geringſte darinn, aus der würklichen Natur muß hergenommen ſeyn. Sie ſind das Werk eines höchſt verſtändigen Dichters, der eine große Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Geſchäffte hat. Man hält durchgehends dafür, daß im Drama nur dieſe Erdichtung ſtatt habe, und daß ſie zum Heldengedicht nicht hinreichend ſey. Es iſt aber ein blos willkührliches Geſetz, daß das epiſche Gedicht nothwendig Erdichtungen der andern Arten erfodert.

Der Dichter kann dabey verſchiedene Abſichten haben. Er will uns mit merkwürdigen Charakteren der Menſchen bekannt machen, oder eine der menſchlichen Leidenſchaften in ihrer wahren Natur völlig entwikeln; da erdichtet er Umſtände, Situationen, Geſchäffte und Begebenheiten, an denen ſich die Charaktere oder Leidenſchaften am deutlichſten in allen Aeußerungen zeigen. Hierüber dürfen wir uns hier in keine nähere Betrachtung einlaſſen, da über dieſe Art der Erdichtungen in den Artikeln, welche die dramatiſche und epiſche Dichtkunſt betreffen, hinlänglich geſprochen worden. Alſo merken wir nur noch dieſes an, daß glükliche Erdichtungen von ſehr genau beſtimmten Situationen den Stoff zu Oden, zu Satyren, zu Elegien und andern Dichtungsarten abgeben können, deren Schönheit ſehr oft hauptſächlich von dem Werth der Erdichtung herkommt. Wer in dieſer Art eine Fertigkeit erlangen will, muß ein ſehr fleißiger und genauer Beobachter der Menſchen ſeyn; ſie iſt nur Dichtern von reiferm Alter vorzüglich eigen.

Bey der zweyten Gattung der Erdichtung hat man meiſtentheils die Beluſtigung der Phantaſie zur Abſicht, wo nicht die ganze Erdichtung allegoriſch iſt, in welchem Fall freylich höhere Abſichten zum Grunde liegen. Weil ſie durch das Neue und Außerordentliche der Gegenſtände die Aufmerkſamkeit reizen und unterhalten, ſo ſind ſie ſehr geſchikt Kleinigkeiten, oder bekannten Wahrheiten und Beobachtungen einen Reiz und eine Neuigkeit zu geben, durch deren Hülfe ſie in den Gemüthern haften, welches eine von den Würkungen der Aeſopiſchen Fabel iſt. Wer alle Ränke eines kriechenden Höflings, oder die ins Unendlichkleine fallenden Thorheiten einiger Stutzer und Stutzerinnen, durch die erſte Gattung der Erdichtung mahlen wollte, könnte gar leicht langweilig werden. Aber **Swift**, **Pope** und unſer **Zachariä** haben dieſe ſo kleinen Gegenſtände durch Erdichtung der **Lilliputer**, der **Sylphen** und **Gnomen** intereſſant gemacht. Daher kommt es, daß dieſe Gattung ſich vorzüglich zur ſpöttiſchen Satyre ſchikt, die meiſtentheils ſo kleine Gegenſtände zu behandeln hat, daß es ohne Hülfe dieſer Dichtung höchſt ſchwer und beynahe unmöglich ſeyn würde, intereſſant zu bleiben. Die größten Spötter, **Lucian** und **Swift**, ſind auch die größten Meiſter in dieſer Art. Bey der ſpöttiſchen Satyre können dergleichen Erdichtungen ins Abentheuerliche fallen, wenn nur der Dichter ſich in Acht nimmt, daß das Einzele und die Nebenſachen das allgemeine Gepräg und den Ton des Ganzen behalten.

Nur eine reiche Phantaſie, mit viel Witz und einer beſtimmten und herrſchenden Laune, kann in dieſer Art glüklich ſeyn; denn ſie gränzt ſehr nahe ans Abgeſchmakte. Wer ſich einbildet, daß eine ausſchweifende, träumeriſche Phantaſie allein hinlänglich hiezu ſey, der irret ſehr. Man muß doch Genie genug haben, dem erdichteten Weſen eine Natur zu geben, die ſich überall in ſo viel beſondern Fällen und Umſtänden auf ihre eigene Art äußert. In einzeln Fällen kann dieſe Gattung zur ordentlichen Allegorie werden, von deren Würkung und Gebrauch an ſeinem Ort iſt geſprochen worden.

Dieſe Erdichtungen tragen allemal das Gepräge des Charakters und Temperaments der Dichter. Die allegoriſchen Perſonen der Griechen zeigen überall den natürlichen, freyen, anmuthigen, aber auch bisweilen großen und heftigen Charakter dieſes Volks: ihre Götter ſind erhöhte griechiſche Menſchen. Die Erdichtungen der melancholiſchen Aegypter und Indianer ſind melancholiſch, häßlich und ausſchweifend. Von ihnen kommen die ausſchweifenden Erdichtungen der ungeheuren Götter, und der gehörnten Teufel her. Aus ihrer Mythologie haben unſre Mahler die traurigen und zugleich grotesken Bilder der hölliſchen Geiſter beybehalten. Zum Glük für die Dichtkunſt hat Miltons zwar ernſthaftes, aber ſchönes Genie, die abentheuerlichen orientaliſchen Teufel in ausgeartete Engel verwandelt.

Eine genaue Betrachtung verdienen die Erdichtungen der dritten Art, beſonders, wenn ſie auf ernſthafte Gegenſtände, den Zuſtand der Menſchen nach dem Tod, und überhaupt ſeine Verbindungen mit der unſichtbaren Geiſterwelt, angewendet werden. Jedes Volk, das einige Begriffe von dieſen wichtigen Beziehungen des Menſchen gehabt, hat dieſelben durch eigene Erdichtungen ſinnlich zu machen geſucht. Es war leicht zu merken, daß blos allgemeine und abgezogene Begriffe davon nicht hinlänglich auf die Gemüther würkten; deßwegen haben die Dichter aller Völker, die von dieſen Dingen einige Begriffe gehabt, ſie durch Erdichtungen ſinnlich zu machen geſucht.

Abgezogene Begriffe von der allgemeinen Aufſicht, unter welcher die ganze Schöpfung ſteht, von dem guten und böſen Schikſal der Menſchen nach dem Tode, haben faſt gar keine Wirkung auf die Gemüther. Nichts kann demnach wichtiger ſeyn als Erdichtungen, wodurch dieſe Begriffe nicht nur durch ihre Sinnlichkeit faßlich, ſondern auch zugleich einleuchtend werden. Ein glükliches Syſtem ſolcher Erdichtungen wäre für die Religion des gemeinen Mannes unendlich beſſer, als das beſte Syſtem abgezogener Glaubenslehren, und als die ſubtileſte Schultheologie.

Klopſtok ſcheinet ein ſolches Syſtem ausgedacht zu haben; aber es iſt nicht populär. Es ſezet durch den Reichthum und den Glanz der Erdichtungen in Bewunderung, müßte aber unendlich einfacher ſeyn, um allgemein nüzlich zu werden. Der Urheber und die erſten Verbreiter der chriſtlichen Religion haben eine ſehr gute Anlage zu einem ſolchen Syſtem gegeben; und es iſt zu wünſchen, daß ein Dichter aufſtehe, der das Sinnliche des chriſtlichen Glaubens mit der Faßlichkeit und Anmuthigkeit, mit der Homer die Theologie ſeiner Zeit in ſeine Gedichte eingewebt hat, in ein ſchönes epiſches Gedicht einwebe. Noch ſcheinet das, was Bodmer in der Noachide hier und da von Erdichtungen dieſer Art hat, das Faßlichſte zu ſeyn, aber dabey iſt das Syſtem noch zu unvollſtändig.

In einigen einzeln Stüken ſolcher Erdichtungen iſt Klopſtok überaus glüklich geweſen; und man kann unter andern ſeine Beſchreibung von dem Tod Iſchariots im VII Geſang, für ein großes Meiſterſtük dieſer Art halten. Hätte dieſer große Dichter bey der Meßiade ſein Hauptaugenmerk auf ein ſolches ſinnliches Syſtem gerichtet, und hätte er weniger auf gewiſſe Lehren der dogmatiſchen Theologie geſehen, ſo würde die Religion unendlich mehr dabey gewonnen haben. Doch hätte er das ſonſt bewundrungswürdige Feuer, und den erſtaunlichen Reichthum ſeiner Phantaſie um ein Merkliches mäßigen müſſen. Es iſt zu befürchten, daß auch das Gedicht, was Lavater angekündiget hat, eben ſo wenig von allgemeinem Nuzen ſeyn werde. In Werken, die für ganze Völker beſtimmt ſind, muß Einfalt herrſchen. Jeder gemeine Grieche konnte alles, was Homer vom Olympus, vom Tartarus und vom Elyſium ſagt, ohne Mühe begreifen.

◆ ◆

(*) Auſſer verſchiedenen, bey dem Art. Dichtkunſt (Poeſie) angeführten Schriften, welche die Dichtung überhaupt angehen, können, zur Erläuterung des vorhabenden Artikels noch dienen, das 15te-21te Kap. des 1ten Buches von Muratoris Perfetta poeſia italiana, B. 1. S. 99 u. f. der Ausg. von 1770, worin Della Fantaſia . . . differenza tra eſſa e l'intelletto, e commerzio tra loro; Immagini fantaſtiche, e lor diviſione. — delle immagini fantaſtiche artifiziali; immagini vere alla fantaſia per cagion de' ſenſi; altre vere o veriſimili per cagion dell' affetto; come ſi formi l'inganno della fantaſia; — conſiderazione intorno a ciò che è vero ſecondo l'intelletto, e a ciò che è vero ſecondo la fantaſia; . . . verità aſtratte veſtite con ſenſibile ammanto della fantaſia; — dell' uſo della fantaſia, e dell' arte di concepire le immagine fantaſtiche; — della maniera, con cui l'intelletto o ſia il giudizio aſſiſte alla fantaſia; — rapimenti ed eſtaſi della fantaſia; — come e dove poſſono uſarſi le immagini della fantaſia. — delle immagini fantaſtiche difeſe. u. d. m. abgehandelt, und mit Beyſpielen aus griechiſchen, römiſchen und italieniſchen Dichtern belegt wird. — —

## Erfindung.

(Schöne Künſte.)

Man iſt faſt durchgehends gewohnt mit dieſem Wort einen zu eingeſchränkten Begriff zu verbinden, und nur diejenigen Dinge Erfindungen zu nennen, wodurch überhaupt die Maſſe der Erkenntniß oder der Künſte bey ganzen Völkern vermehrt wird. Dergleichen Erfindungen, die ſich über ganze Wiſſenſchaften, oder über Hauptgattungen der Geſchäffte erſtrecken, werden ſelten gemacht, und hier iſt auch davon die Rede nicht; ſondern von der Erfindung, wodurch jedes Werk der ſchönen Künſte, auch jeder Theil eines Werks, das wird, was es ſeyn ſoll. Denn in dem allgemeineſten Sinn heißt etwas erfinden ſo viel als, aus Ueberlegung etwas ausdenken, das den Abſichten, die man dabey gehabt hat, gemäß iſt. Man kann jedes Werk der ſchönen Künſte als ein Inſtrument anſehen, durch welches man eine gewiſſe Würkung in den Gemüthern der Menſchen hervorbringen will. Hat der Künſtler durch Nachdenken und Ueberlegung das Werk ſo gemacht, daß es die abgezielte Würkung zu thun geſchikt iſt, ſo iſt die Erfindung deſſelben gut.

Wenn man alſo in ſchönen Künſten von der Erfindung, als einer zu jedem Werk des Geſchmaks nöthigen Verrichtung des Künſtlers ſpricht; ſo verſteht man dadurch die Ueberlegung und das Nachdenken, wodurch er diejenigen Theile ſeines Werks findet, die es zu dem machen, was es ſeyn ſoll. So erfindet der Redner ſeine Rede, wenn er durch Nachdenken auf die Vorſtellungen kommt, aus denen die Wahrheit deſſen, was er beweiſen will, erkannt wird *). Ueberall, wo man Abſichten oder einen Endzwek hat, müſſen die Mittel ausgedacht werden, wodurch der Zwek erreicht wird; und dieſes nennt man Erfinden. Es ſind aber zweyerley Wege, wodurch man auf Erfindungen kommt: entweder iſt der Zwek oder die Abſicht des Werks gegeben, und man ſucht die Mittel, wodurch er erreicht wird; oder man hat eine Materie oder einen Stoff vor ſich, und findet aus Betrachtung deſſelben, daß er ein gutes Mittel abgeben könnte, einen gewiſſen Zwek zu erhalten, daß er tüchtig ſeyn könnte, zu gewiſſen Abſichten gebraucht zu werden. Der Redner geht immer den erſten Weg, er hat bey ſeiner Rede einen beſtimmten Zwek, und erfindet die Mittel zu demſelben zu gelangen; der dramatiſche Dichter und der Mahler geht meiſtentheils den andern Weg; indem er eine Geſchichte lieſt, findet er im Nachdenken darüber, daß ſie einen guten Stoff zum Drama, oder zum hiſtoriſchen Gemählde geben könnte.

Die Erfindung iſt allemal ein Werk des Verſtandes, der die genaue Verbindung zwiſchen Mittel und Endzwek entdeket; weil aber die Gegenſtände, wodurch die zwekmäßige Würkung geſchieht, in den ſchönen Künſten ſinnliche Vorſtellungen ſind, ſo muß zu dem Verſtand Erfahrung, eine reiche und lebhafte Phantaſie, und ein feines Gefühl hinzukommen; dieſe Dinge zuſammen machen die Fähigkeit zu erfinden aus. Hat der Künſtler ſich einen gewiſſen Endzwek vorgeſezt, nämlich einen gewiſſen Eindruk beſtimmt, den ſein Werk machen ſoll, ſo ſtellt ihm eine lebhafte Einbildungskraft viel ſinnliche Gegenſtände dar, die dazu tüchtig ſind, und in deſto größerm Reichthum, je mehr Erfahrung und Empfindſamkeit er hat; ſeine Dichtungskraft hilft ihm, aus dieſen noch andre zu erdichten; ſein Verſtand läßt ihn den

---

*) Inventio est excogitatio rerum verarum aut verisimilium, quae causam probabilem reddant. *Cic. de Invent.*

den Grad der Tüchtigkeit eines jeden erkennen, und ſo erfindet er ſein Werk.

Die Erfindungskraft iſt, wie die Beurtheilungskraft, ein natürliches und dem Geiſt angebohrnes Vermögen, das alle Menſchen, aber jeder in dem Maaße ſeines beſondern Genies, haben; und wie man der Beurtheilungskraft durch die Vernunftlehre aufzuhelfen ſucht, ſo könnte man auch der Erfindungskraft zu Hülfe kommen, wenn die Kunſt zu erfinden, ſo wie die Logik, als ein Theil der Philoſophie beſonders wäre bearbeitet worden. Dieſes iſt zur Zeit noch nicht geſchehen. Indeſſen kann es für junge lehrbegierige Künſtler, die dieſes leſen möchten, von einigem Nuzen ſeyn, wenn hier einige zur Erfindung nöthige Arbeiten und hernach auch einige allgemeine Hülfsmittel, der Erfindungskraft aufzuhelfen, in nähere Betrachtung gezogen werden.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß die Werke des Geſchmaks, ſo wie andre Dinge, auf zweyerley Weiſe erfunden werden; und es kann nüzlich ſeyn, wenn dieſes etwas umſtändlicher entwikelt wird. Entweder hat man den Zwek vor Augen, und ſucht die Mittel, ihn zu erreichen; oder man hat einen intereſſanten Gegenſtand vor ſich, und man entdeket, daß er tüchtig ſeyn könnte, zu einem gewiſſen Zwek zu führen. Den erſten Weg geht, wie ſchon gemeldet worden, der Redner, der, eh' er ſeine Arbeit anfängt, ſich einen beſtimmten Zwek vorſezet; der Baumeiſter, dem man ein Gebäude zu einem beſtimmten Gebrauch zu erfinden aufgiebt; der Tonſezer, der zu einem vorgeſchriebenen Text die Muſik zu machen hat; der Dichter, der einen gewiſſen Charakter, oder eine Leidenſchaft zu behandeln und zu entwikeln ſich vorgeſezt hat; der Mahler, der ſich vorgenommen hat, bey gewiſſer Gelegenheit beſtimmte Empfindungen zu erweken; der Dichter und der Zeichner, der ein körperliches Bild ſucht, wodurch er abgezogene Begriffe, oder auch geſchehene Sachen, den Sinnen faßlich machen will.

Auf dem andern Weg kommt der Dichter auf die Erfindung eines dramatiſchen Stüks, oder der Mahler eines hiſtoriſchen Gemähldes, indem er den Stoff in der Geſchichte findet, und ihn durch eine gute Behandlung zu einer beſtimmten Wurkung hinlenkt; der Tonſezer kommt von ungefehr auf einen Gedanken, oder hört etwas in einem Tonſtük, wodurch er auf die Erfindung kommt, durch eine gewiſſe Bearbeitung deſſelben eine beſtimmte Empfindung auszudrüken. Es geht damit eben, wie mit den mechaniſchen Erfindungen zu, wo man ſich nicht allemal vorſezt, eine Maſchine zu gewiſſem Gebrauch zu erfinden, ſondern durch genaue Betrachtung der Dinge, die man ungeſucht wahrnimmt, auf den Einfall kommt, ſie zu gewiſſem Gebrauch anzuwenden. Auf dieſe Weiſe iſt man vermuthlich auf die Erfindung der Segel gekommen, da man bey gewiſſen Gelegenheiten beobachtet hat, mit was für Gewalt der Wind, der in ein ausgeſpanntes Tuch bläſt, den Körper, an dem es feſtgebunden iſt, forttreibet.

Es würde für die genaue Kenntniß des menſchlichen Genies ſehr vortheilhaft ſeyn, wenn wir die Geſchichten der Erfindungen der wichtigſten Werke der Kunſt hätten; und es würden ſich viele dem Künſtler ſehr nüzliche Beobachtungen daraus ziehen laſſen. Zwar wird man einem zum Erfinden untüchtigen Genie durch Lehren und Vorſchriften nicht aufhelfen; jedoch iſt zu vermuthen, daß manches zur Erfindung dienliche Mittel aus der Geſchichte der Erfindungen würde bekannt werden, das wenigſtens den guten Köpfen die Arbeit der Erfindung erleichtern würde.

Nach Leibnitzens Meynung entſteht in unſern Vorſtellungen nie etwas Neues, ſie liegen alle auf einmal in uns: aber von der faſt unendlichen Menge derſelben iſt, nach Beſchaffenheit unſers äuſſerlichen Zuſtandes, immer nur eine ſo klar, daß wir uns derſelben bewußt ſind, und daß wir unſre Beobachtungen darüber anſtellen können. Indem dieſes geſchieht, erlangen auch andre in einiger nahen Verbindung ſtehende Vorſtellungen einen merklichen Grad der Klarheit, und in deſto größerer Menge, je mehr Klarheit die Hauptvorſtellung hat, und je länger die Aufmerkſamkeit darauf gerichtet iſt. Daher kommt es, daß bisweilen eine ſehr große Menge der Vorſtellungen, die alle an einem Hauptbegriff hangen, ſich uns zugleich darſtellen. Alsdenn kann man diejenigen, die ſich am beſten zuſammen ſchiken, die, unter denen die engeſte Verbindung ſtatt hat, ausſuchen, und in einen Gegenſtand zuſammenordnen; und dieſes wäre denn, nach Leibnitzens Syſtem, eine Erfindung.

Wenn es mit dieſer Erklärung ſeine Richtigkeit hätte, ſo lieſſen ſich daraus einige gründliche Lehren ziehen, wodurch die Erfindung erleichtert würde. Ueberhaupt würde die Erfindungskraft dadurch geſtärkt werden, daß man durch beſtändige Uebung die Fertigkeit erlangte, bey jedem klaren Zuſtand der Gedanken auf das Einzele darinn Achtung zu geben, damit auch die Theile des Ganzen klar würden, und alſo wieder andre Begriffe und Vorſtellungen, die an ſie gränzen, ans Licht brächten. Wer dieſe Fertigkeit erlangt hat, wird nicht nur bey jeder klaren Vorſtellung weiter um ſich ſehen, oder ein weiteres Feld verbundener Vorſtellungen entdeken; ſondern auch bey andern Gelegenheiten werden die Vorſtellungen, die einmal bey ihm klar geweſen, durch flüchtige Veranlaſſungen ſich wieder aufs neue darſtellen. Dadurch alſo würde überhaupt der Erfindungskraft ein weiteres Feld eröffnet. In jedem beſondern Fall aber würde die Erfindung erleichtert, wenn die Vorſtellung, darauf ſie ſich gründet, durch Aufmerkſamkeit und langes Verweilen darauf, den höchſten Grad der Klarheit erhielte. Denn dadurch würde eine deſto größere Menge andrer, mit ihr verbundenen Vorſtellungen, ans Licht hervorkommen und dem Erfinder die Wahl derſelben erleichtern.

Das, was man von einzeln Fällen glüklicher Erfindungen weiß, ſcheinet zu beſtätigen, daß die Sachen in uns würklich auf dieſe Weiſe vorgehen. Wir ſehen überall, daß diejenigen, bey denen irgend eine Leidenſchaft herrſchend worden, ſehr ſinnreich ſind alle Mittel zu finden, wodurch ſie befriediget wird. Der Geizige findet überall Gelegenheit zu erwerben, auch da wo kein andrer ſie würde vermuthet haben. Die Vorſtellung des Reichthums, als des höchſten Guts, liegt beſtändig mit Klarheit in ſeiner Seele, alles, was irgend damit verbunden iſt, liegt gleichſam in der Nähe; dieſer Menſch ſieht nichts als in Beziehung auf ſeine herrſchende Neigung: iſt kommt ihm von ohngefehr etwas vor, das jeder andre überſieht, er aber bemerkt ſchnell die Verbindung deſſelben mit ſeinen Hauptgedanken, erkennt, daß es ein Mittel ſeyn kann, etwas zu erwerben, und braucht es. Auf eben dieſe Weiſe kommt auch der Künſtler auf Erfindungen, ſobald die Vorſtellung des Werks, das er zu machen hat, herrſchend worden iſt. So erfand Euphranor ſeinen Jupiter. Dieſer Mahler ſollte, wie Euſtathius erzählt, für die Athe-

nien

nennet die zwölf groſſen Götter mahlen: es wurde ihm ſehr ſchwer das Bild des Jupiters zu erfinden. Der Gedanken, durch was für ein Bild der Gott könne vorgeſtellt werden, der an Macht und Majeſtät alle weit übertrift, wurde herrſchend in ihm, und war ihm beſtändig gegenwärtig. Einsmals gieng er vor einem Ort vorbey, da die Ilias laut geleſen wurde, und er hörte eben die Stelle: Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται u. ſ. f.*) plötzlich rufte er aus, nun hab ich, was ich ſuchte. Gerade ſo kam Archimedes auf die berühmte Erfindung, das Verhältniß der verſchiedenen Metalle in der Krone des Hierons auszurechnen. In beyden Fällen iſt es offenbar, daß die Erfindung blos dadurch erleichtert worden, daß dem Mahler und dem Philoſophen der Zwek, den jeder hatte, unaufhörlich in den Gedanken lag. Wer dieſes beobachtet, wird auch jede andre ſich zeigende Vorſtellung ſogleich in Beziehung auf ſeinen Hauptgedanken anſehen; und ſo wird ihm nichts entgehen, was irgend eine würkliche Verbindung damit hat. Hierinn liegt zum Theil auch der Grund, warum durch die Begeiſterung die Erfindungen leicht werden. Denn in dieſem Zuſtand iſt der Zwek, den man ſich vorgeſetzt hat, nicht nur die einzige herrſchende Vorſtellung der Seele, ſondern er hat einen hohen Grad der Lebhaftigkeit, wodurch jeder damit verbundene Begriff eine deſto gröſſere Klarheit bekommt.

Daraus ziehen wir eine wichtige Lehre für den Künſtler, der beſchäfftiget iſt, das zu erfinden, was zu ſeinem Zwek dienet: er entſchlage ſich aller andern Gedanken, und laſſe allein die Vorſtellung ſeines Zweks klar in ſeiner Seele; er entziehe die Aufmerkſamkeit jedem andern Gegenſtand; begebe ſich zu dem Ende, wenn dieſes ſonſt nicht geſchehen kann, in die Einſamkeit; er gewöhne ſich an, jedes, was ihm vorkommt, auf ſeinen Gegenſtand zu ziehen, ſo wie der Geizige alles auf den Gewinnſt, und der Andächtige alles auf Erbauung zieht. Hat er ſeinen Geiſt in dieſe Lage geſetzt, ſo ſey er unbeſorgt; das was er ſucht wird ſich nach und nach von ſelbſt anbieten; er wird allmählig eine Menge zu ſeiner Abſicht dienliche Begriffe ſammeln, und zuletzt ohne Mühe die beſten auswählen können.

Hiebey aber iſt es von der höchſten Nothwendigkeit, daß der Künſtler ſeinen Zwek ſo beſtimmt und ſo deutlich faſſe, daß nichts ungewiſſes darinn bleibe. Wie kann der Redner Beweisgründe für einen Satz finden, den er ſelbſt noch nicht völlig beſtimmt, oder nicht deutlich genug gefaßt hat? Und ſo iſt es mit jeder Erfindung. Vergeblich würde der Dichter ſich vornehmen, Gedanken zu einer Ode zu finden, oder der Mahler Bilder zu einem Gemählde, ſo lang jener den unbeſtimmten Zwek hat rührend zu ſeyn, dieſer etwas ſchönes zu machen. Ein Werk, deſſen Erfindung ſich nicht auf ganz deutliche und völlig beſtimmte Begriffe gründet, kann nie vollkommen werden. Darum rühmt **Mengs** von Raphael, daß er allemal zuerſt ſeine Aufmerkſamkeit auf die Deutung deſſelben, das iſt, auf das, was es eigentlich vorſtellen ſoll, gerichtet habe*) Durch die Erfindung ſucht man dasjenige zu erkennen, wodurch ein Werk vollkommen wird; vollkommen aber wird es, wenn es genau das wird, was es ſeyn ſoll; alſo iſt offenbar, daß der Erfinder ſehr genau erkennen müſſe, was das Werk, an deſſen Erfindung er arbeitet, ſeyn ſolle. Demnach ſetzt die Erfindung einen ſehr genau beſtimmten und ſehr deutlichen Begriff deſſen,

---

*) Il. A. v. 529.

*) S. Anordnung I Th. S. 151.

ſen, was das Werk ſeyn ſoll, voraus. Man ſieht es gar zu vielen Werken an, daß die Urheber nie beſtimmt gewußt haben, was ſie machen wollen. Wie viel Concerte hört man nicht, dabey es ſcheinet, der Tonſezer habe ſich blos vorgeſezt ein Geräuſch zu machen, das von einer Tonart zur andern übergeht; und wie viel Tänze ſieht man nicht, die keine Abſicht verrathen, als allerhand Stellungen, Wendungen und Sprünge zu zeigen? Dieſer Mangel einer beſtimmten Abſicht kann nichts anders, als Mißgeburten hervorbringen, von denen man nicht ſagen kann, was ſie ſind, wenn ſie gleich die äußerliche Form gewiſſer Werke von beſtimmtem Charakter haben.

Der Künſtler bemühe ſich alſo zuerſt, einen ganz beſtimmten und deutlichen Begriff von dem Werke zu bilden, das er ausführen will, damit er von jeder Vorſtellung, die ſich ihm dazu anbietet, urtheilen könne, ob ſie etwas beytragen werde das Werk dazu zu machen, was es ſeyn ſoll. Hat er dieſen Begriff gefaßt, ſo richte er ſeine ganze Vorſtellungskraft darauf allein; er mache ihn zum herrſchenden Begriff ſeines Verſtandes, und gebe dann auf alle Vorſtellungen, die ſich während der Zeit aufklären, Achtung, ob ſie in irgend einer Verbindung mit dieſem Hauptbegriff ſtehen. Dadurch wird er eine Menge Begriffe ſammeln, die zu ſeiner Abſicht dienen, und er wird nun blos noch dafür zu ſorgen haben, die beſten daraus zu wählen.

Vielleicht wär' es nicht unmöglich, jedem Künſtler einige beſondre Regeln für die Einſammlung der Begriffe und Vorſtellungen zu geben. Aber der, dem es weder an Genie, noch an vorhergegangener fleißiger Uebung der Vorſtellungskräfte, beſonders der Phantaſie fehlet, ſcheint ſie nicht nöthig zu haben. Für den Redner hat man in dieſem Stük am beſten geſorget. Die alten Lehrer der Redner haben mit unglaublichem Fleiß jede Wendung des Geiſtes zu entwikeln geſucht, durch die man auf irgend eine Entdekung einer zur Sache dienenden Vorſtellung kommen kann. Welche Weitläuftigkeit über die ſogenannten locos communes, über die status quaestionis, über die Affekten und Sitten, bey dem Ariſtoteles, Hermagoras *), Hermogenes a), und andern? Wenn hierinn zu viel geſchehen, ſo ſind im Gegentheil andre Künſte in dieſem Stük zu ſehr von der Critik verſäumt worden; denn es könnte doch über die beſondern Methoden zu erfinden viel nüzliches geſagt werden. Für die Muſik hat Mattheſon einen Verſuch gewaget, den man nicht ohne Nuzen zum Grund einer nähern Ausführung legen könnte **).

In den zeichnenden Künſten iſt vor der Hand kein beſſeres Mittel, als daß der Künſtler durch fleißige Betrachtung wol erfundener Werke ſeine Erfindungskraft überhaupt ſtärke, damit er bey vorkommenden Fällen eine deſto größere Leichtigkeit habe, ſo zu verfahren, wie in ähnlichen Fällen andre verfahren ſind. So wird das Studium der alten Münzen, der geſchnittenen Steine, der antiken Statuen und des halberhabenen Schnizwerks, den Zeichner lehren, wie die Alten das Weſentlichſte ſowol hiſtoriſcher, als allegoriſcher Vorſtellungen durch wenige Bilder von großer Bedeutung haben ausdruken können.

---

*) S. Quintil. Inſt. L. III.

a) Περὶ εὑρέσεως lib. IV. apud Rhet. ex ed. Ald., und mit lat. Ueberſ. und Vorleſungen darüber von Joh. Sturm, Straßb. 1570 u. f. 8. 3 B. und mit ſeinen übrigen Schriften, gr. und lat. von Casp. Laurentius, Col. Allobr. 1614. 8.

**) S. vollkommener Capellmeiſter II Th. 4 Cap.

Unter allen Künſten ſcheinet gegenwärtig keine in dieſem Stük mehr verſäumt zu ſeyn, als die Tanzkunſt, wo man, beſonders in der ernſthaften Art, ſelten eine Erfindung von irgend einigem Werth zu ſehen bekommt, und wo es unendlich rar iſt, ein Ballet anzutreffen, von deſſen Handlung oder Charakter man ſich irgend einen beſtimmten Begriff machen könnte. Doch hat auch hieran Noverre den erſten Saamen ausgeſtreuet *); und itzt würde es gut ſeyn, wenn jemand alles, was wir noch hier und da bey den Alten von der beſondern Beſchaffenheit ihrer Tänze aufgeſchrieben finden, ſammeln würde **).

Der andre Weg zur Erfindung, da man zufälliger Weiſe den Gegenſtand entdeket, der den Stoff zu einem Werk der Kunſt geben kann, ſcheinet etwas ungefähres und keiner Vorſchrift unterworfen zu ſeyn; dennoch können auch hier dem Künſtler Uebungen angezeiget werden, wodurch er zu dieſem Geſchäffte geſchikter und fertiger wird. Man kann ihm überhaupt ſagen, daß er auf dieſem Weg oft auf Erfindungen kommen wird, wenn er ſich unaufhörlich mit Gegenſtänden ſeiner Kunſt beſchäfftiget. Was nach dem erſten Weg über den beſondern Begriff des zu erfindenden Werks angemerkt worden, gilt hier von dem ganzen Zweig der Kunſt, den jeder bearbeitet. Wer ſich unaufhörlich mit den Gegenſtänden ſeiner Kunſt beſchäfftiget; wer alles, was er ſieht und hört, in Beziehung auf dieſelbe beurtheilet, dem ſtoßen nothwendig überall Gelegenheiten zu Erfindungen auf. Der Hiſtorienmahler, dem alles zu ſeiner Kunſt gehörige beſtändig gegenwärtig iſt, ſieht jeden Menſchen als eine zur Hiſtorie ſchikliche oder unſchikliche Figur an. Trift er einen, deſſen Geſicht einen Charakter oder eine Geſinnung vorzüglich gut ausdrükt, ſo kann ihm dieſes nicht entgehen; er wünſcht ſogleich ihn zu einem Gemählde zu brauchen, und nun denkt er auf eine Erfindung, dazu er dieſe Figur brauchen könnte. So macht es der comiſche Dichter; unaufhörlich mit Charaktern und Handlungen beſchäfftiget, die ſich auf die comiſche Bühne ſchiken, beurtheilt er alle Menſchen aus dieſem Geſichtspunkt; bemerkt alſo natürlicher Weiſe in ſeinem Umgang alles, was ihm dienen kann. Stößt er von ohngefehr auf einen comiſchen Hauptcharakter, ſo entſteht gleich die Begierde ihn zu brauchen, und das Beſtreben eine Fabel auszudenken, in die er dieſen Charakter einweben könnte. Auf dieſe Weiſe hat jeder Künſtler, deſſen Geiſt ganz mit ſeinem Gegenſtand beſchäfftiget iſt, überall Veranlaſſungen zur Erfindung; ſelbſt die unbeträchtlichſten Dinge führen ihn darauf. So geſteht Leonhardo da Vinci, daß er oft, aus Fleken an alten Mauren und Wänden, gute Gedanken erfunden habe. Er hat deßwegen kein Bedenken getragen, unter den wichtigen Beobachtungen über die Kunſt dieſe gering ſcheinende Sache in einem eigenen Abſchnitt vorzutragen. „Wenn ihr, ſagt er, irgendwo eine beſtäubte flekige Mauer, oder bunte Steine mit mannigfaltigen Adern ſeht, ſo werdet ihr bisweilen Dinge daran finden, die ſich ſehr gut zu Gemählden ſchiken, Landſchaften, Schlachten, Gewölke, kühne Stellungen, außerordentliche Kopfſtellungen, Gewänder und mancherley Dinge dieſer Art. Dieſe ſeltſam durch einander liegende Gegenſtände ſind eine große Hülfe zur Erfindung, und geben vielerley Zeichnungen und neue Einfälle zu Gemählden *)." Ohne Zweifel iſt dieſes der gewöhnlichſte Weg zur Erfindung, daß der Künſtler in den, ihm von ohngefehr aufſtoßenden Gegenſtänden, alles in ſeiner Kunſt brauchbare bemerket. Man bewundert oft, wie die Künſtler auf gewiſſe glükliche Erfindungen haben kommen können, und man glaubt, ſie müſſen ein außerordentlich glükliches Genie zum Erfinden gehabt haben, da doch, wenn man die eigentliche Geſchichte der Erfindung wüßte, ſich zeigen würde, daß ein Zufall ſie hervorgebracht hat. Vermuthlich ſind die wichtigſten Erfindungen nicht auf die erſte, vorher beſchriebene Weiſe, da man den Hauptgegenſtand ſucht, ſondern auf dieſe zweyte Weiſe entſtanden, da der Hauptgegenſtand ſich von ohngefehr zeiget, und dem Künſtler, der ſeine Wichtigkeit einſieht, Gelegenheit giebt auf einen Inhalt zu denken, wo er in ſeinem rechten Licht könnte geſetzt werden. Es hat ein großer Tonſetzer mir bekennt, daß er mehr als einmal Dinge, die er irgendwo im Vorbeygang gehört, zum Thema oder Inhalt eines Tonſtüks gemacht habe, das er ſelbſt nie ſo gut würde erfunden haben, wenn er ſich vorgeſetzt hätte, etwas zu ſuchen, das gerade den Charakter dieſes Ausdruks haben ſollte.

---

*) Lettres ſur la Danſe.

**) Das iſt nun wohl, ziemlich ausführlich, in den, bey dem Art. Ballet angeführten Werken geſchehen.

Deßwegen muß der Künſtler unaufhörlich an ſeine Kunſt denken, und ſein Netz beſtändig, wo er immer ſey, ausgeſpannt halten, um jeden vorkommenden Gegenſtand, der ihm brauchbar iſt, einzufangen und hernach Gebrauch davon zu machen, ſo wie es Philopömen in Abſicht auf die Kriegeskunſt machte **). Voltaire, der ſo reich an glüklichen Gedanken iſt, hat beſtändig ſeine Schreibtafel bey der Hand, um jedes dienliche, das er ſah und hörte, wo es immer ſeyn mochte, ſogleich zum künftigen Gebrauch aufzuſchreiben. Eben ſo machen es viele Mahler und Zeichner, die beſtändig Papier und Bleyſtift bey ſich tragen, da ihnen dann bisweilen eine Wolke, bisweilen ein Menſch, den kein anderer würde angeſehen haben, zu Erfindung eines guten Gemähldes Gelegenheit giebt. Auch ein mittelmäſſiges Genie kann auf dieſe Weiſe zu ſehr glüklichen Erfindungen kommen; wie aus vorhandenen Beyſpielen könnte gezeiget werden.

Dieſes ſind die zwey Hauptwege zu guten Originalerfindungen zu kommen: man kann aber auch auf mehreren Arten durch Nachahmungen erfinden. Ein Gegenſtand hat oft mehr als eine Seite, nach der man ihn intereſſant findet. Wer alſo bey Betrachtung ſchon vorhandener Werke der Kunſt, die mehreren Seiten des Hauptgegenſtandes erforſchet, kann auf Erfindungen kommen, wenn er die ganze Sache aus einem andern Geſichtspunkt betrachtet. Wer z. B. ein Gemählde von der Kreuzigung Chriſti vor ſich hat, darinn der Mahler zur Hauptabſicht gehabt, die verſchiedenen Eindrüke vorzuſtellen, die dieſe Handlung auf die Freunde des Gekreuzigten gemacht: ſo könnte er leicht auf den Einfall kommen, die ganze Handlung in Abſicht auf den Eindruk auf ſeine Feinde zu behandeln; und um alles intereſſanter zu machen, würde er hiezu den Augenblik wählen, da das Wunder des Erdbebens dabey geſchicht. Die Erfindung wäre gut, und blos aus einer Art der Nachahmung entſtanden. Wer durch dieſen Weg erfinden will, der muß ſich in den vor ihm liegenden Werken beſtimmte Begriffe von der Erfindung derſelben, und von dem Zwek, dahin alles abzielt, machen, und dann einen andern, wozu dieſelbe Materie mit gewiſſen Veränderungen ſich eben ſo gut ſchiket, entdeken,

---

*) Traité de la peint. Chap XVI

**) S. Einbildungskraft II Th. S. 13.

deken. So geſchieht es in der Muſik gar oft, daß dieſelben Säze oder Gedanken, in einer andern Bewegung oder in anderm Zeitmaaße ſehr geſchikt ſind, ganz andere Empfindungen auszudrüken. Wer dieſes bemerkt, macht durch Nachahmung eine Erfindung.

Eben ſo leicht kann man auf neue Erfindungen kommen, wenn man bey ſchon vorhandenen Werken einige Hauptumſtände wegläßt, oder andre Hauptumſtände hinzuthut; oder wenn man mit Beybehaltung des Hauptinhalts und des Geiſtes der Vorſtellung einen andern Stoff wählet. So hat mancher dramatiſche Dichter den Geiſt, oder den Haupteindruk ſeines Drama von einem andern genommen, und eine neue Fabel dazu erdacht; wie **Voltaire**, der das, was **Shakeſpear** in der Fabel des **Hamlets** vorgeſtellt, in die Fabel der **Semiramis** eingekleidet hat.

Alſo ſind gar vielerley Wege zu Erfindungen in den Künſten zu gelangen; dazu, außer den Talenten, die von der Natur gegeben werden, ein unaufhörliches Studium der Kunſt, und der ſchon vorhandenen Werke derſelben, das Hauptſächlichſte beyträgt.

Was bis hieher von der Erfindung geſagt worden, betrifft den Hauptſtoff, oder die Materie im Ganzen betrachtet; es kann aber jedes auch auf die Erfindung einzeler Theile angewendet werden. Jeder Haupttheil eines Werks macht doch einigermaßen wieder ein Ganzes aus, deſſen beſondere Theile eben wieder ſo erfunden werden, wie die Haupttheile ſelbſt aus Betrachtung des Ganzen erfunden worden. Ohne Zweifel kommen dem Künſtler Fälle vor, wo ihm die Erfindung einzeler Theile ſo ſchwer wird, als die Erfindung des Ganzen, und wo der Mangel eines kleinen ſchiklichen Theiles das ganze Werk aufhält. Da iſt ihm zu rathen, nur nicht ängſtlich zu ſeyn und ſich Zeit zu nehmen. Die Erfindung läßt ſich nicht erzwingen, und gelingt oft durch die ernſtlichſten Beſtrebungen am wenigſten. Man weiß die Geſchichte des **Nealces** *), der mit ſeinem ganzen Gemählde fertig war, bis auf den Schaum, den er an dem Maule des Pferdes ausdrüken ſollte. Aber man iſt nicht allemal ſo glüklich, wie er war. Das Beſte hiebey iſt, den Schwierigkeiten nachzugeben, nichts erzwingen zu wollen, und von der Arbeit zu gehen, ſie ſo gar eine Zeit lang, als wenn man ſie vergeſſen wollte, wegzulegen. Denn wo man ſo große Schwierigkeiten findet, da iſt man allemal auf dem unrechten Weg, den man doch für den rechten hält. Alſo iſt das Beſte, daß man ſich aus dieſer falſchen Faſſung oder Stellung heraus ſeze. Ein dunkler Begriff deſſen, was man ſucht, bleibt deſſwegen doch immer dunkel in unſrer Vorſtellung, allmählig nimmt die Sache eine andre Wendung, und mit angenehmer Verwunderung erfährt man nachher, daß das, was man durch großes Beſtreben nicht hat finden können, ſich von ſelbſt auf die natürlichſte Weiſe darbietet.

Es iſt eine anmerkungswürdige Sache, und gehört unter die andern pſychologiſchen Geheimniſſe, daß bisweilen gewiſſe Gedanken, wenn man die größte Aufmerkſamkeit darauf richtet, ſich dennoch nicht wollen entwikeln oder klar faſſen laſſen; lange hernach aber ſich von ſelbſt, und wenn man es nicht ſucht, in großer Deutlichkeit darſtellen, ſo daß es das Anſehen hat, als wenn ſie in der Zwiſchenzeit, wie eine Pflanze, unbemerkt fortgewachſen wären und nun auf einmal in ihrer völligen Entwiklung und Blühte da ſtanden. Mancher Begriff wird allmählig reif in uns, und löſet ſich dann gleichſam von ſelbſt von der Maſſe der dunkeln Vorſtellungen ab und fällt ans Licht hervor. Auf dergleichen glükliche Aeußerungen des Genies muß ſich jeder Künſtler auch verlaſſen, und wenn er nicht allemal finden kann, was er mit Fleiß ſucht, mit Geduld den Zeitpunkt der Reife ſeiner Gedanken abwarten.

---

*) Plin. Hist. Nat. L. XXXV. 10.

Man rechnet oft auch die Wahl und Anordnung der Theile noch zur Erfindung des Werks: es iſt aber von dieſen Stüken der Kunſt beſonders geſprochen worden. Durch die Erfindung im eigentlichſten Verſtande werden nur die Theile herbey geſchafft, und oft viel mehr, als nöthig ſind. Durch die Wahl werden die ſchiklichſten ausgeſucht und die übrigen verworfen, und durch die Anordnung werden ſie zum beſten Ganzen verbunden.

Es ſcheinet noch hieher zu gehören, daß von Beurtheilung der Erfindungen geſprochen werde. Nach dem oben feſtgeſezten Begriff beſteht die Erfindung allemal in Ausdenkung der Mittel, die zum Zwek führen, oder in der guten Anwendung einer ſchon vorhandenen Sache zu einem beſtimmten Zwek. Es muß alſo in jedem guten Werk der Kunſt ein Zwek zum Grund liegen, durch welchen alles vorhandene beſtimmt worden iſt. Wo kein Zwek zu entdeken iſt, da läßt ſich auch von der Erfindung nicht urtheilen. In der That trifft man auch oft Werke der Kunſt an, deren Urheber ſelbſt keinen beſtimmten Zwek mögen gehabt haben, in denen folglich gar keine Erfindung liegt; die Theile ſind von ohngefehr ſo zuſammen gekommen, wie die Phantaſie des Künſtlers, ohne irgend einem Leitfaden zu folgen, ſie herangebracht hat; und es kann auch geſchehen, daß der, welcher das Werk beurtheilet, nicht im Stande iſt, den darinn liegenden beſtimmten Zwek zu entdeken. Hier iſt aber von dem Urtheil des Kenners die Rede: wo dieſer nach genauer Betrachtung nichts entdeket, wodurch die Theile des Werks zuſammenhangen, oder wohin die Erfindung des Künſtlers zielt; da kann man mit Grund vermuthen, daß die Erfindung ſelbſt ſchlecht ſey. Iſt aber der Zwek des Werks ſichtbar, ſo erkennet man den Werth der Erfindung aus der Tüchtigkeit der Mittel, zum Zwek zu führen. Bey einer antiken Statue weiß man entweder, was der Künſtler dadurch hat vorſtellen, welchen Gott oder Helden er hat abbilden wollen, oder man kann dieſes aus genauer Betrachtung des Werks ſelbſt ſchlieſſen. In dem lezten Fall iſt wenigſtens etwas Gutes in der Erfindung; denn daß man die Bedeutung des Werks erkennt, beweiſt ſchon, daß der Künſtler in dieſem Stük ſeinen Zwek nicht verfehlt habe. Im erſten Fall erkennt man den Werth der Erfindung, wenn in dem Werk alles mit dem Begriff der Sache übereinkommt. Ein Gemählde, von dem niemand errathen kann, was der Mahler hat vorſtellen wollen, iſt gewiß in Abſicht auf die Erfindung ſchlecht, wie gut ſonſt immer Zeichnung und Colorit darinn ſeyn mögen; weiß man aber, was der Mahler hat vorſtellen wollen, findet aber dabey, daß er den Zwek durch das, was im Gemählde iſt, nicht wol hat erreichen können, ſo iſt auch alsdann die Erfindung mißgerathen. Es finden ſich aber verſchiedene hieher gehörige Betrachtungen, an einem andern Ort dieſes Werks weiter ausgeführet *).

◆ ◆

Von der Fähigkeit zu erfinden, als einem Gehalte und Kennzeichen von Genie, handelt Al. Gerard in ſ. Schrift über

---

*) S. Werke der Kunſt.

über das leztere, S. 9 u. f. der Ueberſ. — ſo wie auch H. Flögel, in ſ. Geſchichte des menſchlichen Verſtandes, S. 25 u. f. die vornehmſte Eigenſchaft des Genie's in Erfindung ſezt. — —

Von der **Erfindung überhaupt**: Einleitung in die Erfindungskunſt von C. Fdr. Flögel, Bresl. 1760. 8. (Das Werk enthält einzele ganz gute Stellen; aber, der Verf. hat ſich, wie ſchon in den Litteraturbr. Th. 8. S. 334 u. f. bemerkt worden iſt, öfterer aus der allgemeinen in die gemeine Logik verloren.) — Das erſte Kap. des 2ten Buches, in der Art de ſentir et de juger, S. 71 der Straßb. Ausg. von 1788 (ſehr alltäglich.) —

Von der Erfindung in Rückſicht auf **Poeſie**: Dialogi di Meſſer Al. Lionardi, della inventione poetica, et inſieme quanto alla iſtoria et all'arte oratoria s'appartiene, et del modo di finger la favola, Ven. 1554. 4. (Der Geſpräche ſind zwey; und der Verfaſſer ſchlägt, als das beſte Mittel zur Erfindung, Kenntniß in der Moral, in der Geſchichte, und in der Naturkunde überhaupt vor.) — In dem 1ten B. der Elemens de Poeſie franc. Sec. Part. Sect. 1 u. f. wird von der Erfindung, und den Gegenſtänden der dichteriſchen Erfindung, als Gedanken, und Schilderungen aller Art (portraits und peintures), gehandelt. — Das 4te Kap. des erſten Bds. von Marmontels Poetique franc. S. 316. Ausg. führt die Ueberſchrift, De l'invention; aber der Verf. beſtreitet mehr, was andre darüber geſagt haben, und vorzüglich den Werth von der Erfindung überhaupt (um den Lucan zu retten), als daß er lehrreiche Dinge darüber ſagte. — Von Erfindung im Drama, und wie das Genie und der Witz erfindet, oder erdichtet, handelt G. E. Leſſing, in ſ. Dramaturgie, bey Gelegenheit der Rodogune des P. Corneille, St. XXXI u. f. St. LXX u. f.

Von Schriften über die Erfindung, in Rückſicht auf die **eigentliche Rede**, gehören, auſſer den, von H. Sulzer angeführten, noch hieher: M. T. Ciceronis Rhetoricor. ſ. de Inventione rhetorica, Lib. II. in den verſch. Ausg. ſ. W. — Rod. Agricola de Inventione, Col. 1518. 8. Par. 1557. 8. — Bucoldianus de amplificationibus et inventionibus, Lib. III. Lugd. B. 1534. 8. — Dav. Chytraei de Inventione rhetor. Lib. Viteb. 1558. 8. — Plac. Vincentii Promptuarium triplex inventionis, bey ſ. Accerl. rhetor. Artis Ariſtotel. Hamb. 1685. 8. — De arte inveniendi, Diſſertat. D. Daſchitzkii, Viteb. 1699. 4. — De invent. rhetor. ſcr. Frd. Sidel, Jen. 1712. 4. — Auch wird noch in den mehreſten Anweiſungen zur Redekunſt, als in dem 1ten und 2ten Kap. des 2ten Bchs. der Princ. pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. — in Prieſtleys Vorleſungen über Redekunſt und Critik, S. 6 der d. Ueberſ. — und v. a. m. davon gehandelt. —

Von Erfindung, in Anſehung der **bildenden Künſte**, handeln: Lud. Dolce, in dem Dial. della Pittura, S. 150 der Ausg. von 1735. — Giovb. Armenini, im 9ten Kap. des 1ten Buches ſ. Veri precetti della pittura, S. 42 der Ausg. von 1678. — Franc. Lana, in dem 1ten Kap. ſ. Prodromo, Breſc. 1670. f. — Der Abt Giovanbe. Lazzarini, in dem 1ten B. S. 97 der Nuova Raccolta d'opusc. ſcientif. et filol. Vez. 1763 u. f. 4. Deutſch in dem Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 10. — Algarotti, in ſ. Verſuch über die Mahlerey, S. 120 der d. Ueberſ. Caſſel 1769. 8. — De Piles, in dem Cours de Peinture par principes S. 39 der Amſt. Ausg. von 1767. — — Fr. Junius, im 1ten Kap. des 3ten Buches ſ. W. De Pictura Veter. S. 137 der Ausg. von 1694. f. — — Richardſon, in ſ. Abhandl. von der Mahlerey, S. 31 der frzſ. Ueberſ. Amſt. 1728. 8. — — Hagedorn in der 11ten u. f. ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 147 u. f. — Oreſtrio, im 22ten Abſchn. Th. 1. S. 235. — — Als Anleitung zu Erfindungen können dienen: Nouveaux ſujets de Peint. et de Sculpture, Par. 1758. 12. — Tableaux tirés de l'Iliade, et de l'Odiſſée d'Homère, et de l'Eneide de Virgile, Par. 1757. 8. von dem Gr. Caylus. — Hiſtoire d'Hercule le Thebain . . . à laquelle on a joint l'hiſtoire des tableaux qu'elle peut fournir. Par. 1758. 8. von ebend. — Hiſtoire univerſelle, traitée relativement aux arts de peindre et de ſculpter, ou Tableaux de l'Hiſtoire enrichis de connoiſſances anal. à ces talens, p. G. Andre Bardon, Par. 1763. 12. 3 B. u. a. m. — Auch gehört noch im Ganzen: Unterſchiedene eigene Erfindungen der größten Mahler und Kupferſtecher von D. Herrliberger. Zür. 1744. f. und — Ermunterung zur Lectüre an junge Künſtler, von J. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. hieher. — —

Uebrigens handelt das, von H. v. Murr, in ſ. Bibl. de Peinture, S. 507 angeführte Werk: Polyphile, ou le tableau des Inventions . . . par Beroald, P. 1600. 4. keinesweges, wie man glauben ſollte, von der Erfindung; es iſt nichts, als die franzöſiſche Ueberſ. der, bey dem Art. Baukunſt, S. 324 angeführten Hypnerotomachia Poliphili. — —

# Ergötzend.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort ſcheinet, wie manches andre, womit man gewiſſe Gattungen angenehmer Gegenſtände ausdrukt, in ſeiner Bedeutung noch nicht völlig beſtimmt zu ſeyn. Darum ſey uns erlaubt, es hier zur Bezeichnung derjenigen Gegenſtände, beſonders derjenigen Werke der Kunſt anzuwenden, deren Abſicht blos auf Erwekung angenehmer Empfindungen von jeder Art geht, die auf nichts fortdaurendes abzielen, oder bey denen man keinen andern Zwek, als den Genuß ſelbſt hat; Werke die zu nichts, als einem angenehmen Zeitvertreib dienen können. So ſind, nach einiger Kunſtrichter Meynung, alle ſchönen Künſte blos zum Ergötzen.

Der Künſtler, der überall die Natur zur Lehrerin annehmen muß, kann ihr auch hierinn folgen. Es iſt auch bey einem mittelmäßigen Grad der Beurtheilungskraft nicht zu verkennen, daß die Natur bey dem Angenehmen und Unangenehmen, das ſie in ihre verſchiedenen Werke gelegt hat, faſt durchgehends höhere Abſichten habe, als den bloßen Genuß; dennoch aber ſcheinet manches blos auf das Ergötzen abzuzielen. Die liebliche Mannigfaltigkeit der Farben, wodurch die verſchiedenen Ausſichten in der Natur ſo reizend werden, ſcheinet nichts, als den blos ruhigen Genuß der angenehmen Empfindung, die ſie erweken, zur Abſicht zu haben. Auch liegt es in dem allgemeinen Gefühl der Menſchen, dieſe liebliche Scene dazu zu brauchen. Welchem Menſchen von geſundem Gemüthe wird es einfallen, den zu tadeln, der beym Spazierengehen blos die Abſicht hat, die angenehmen Eindrüke der ſanften Frühlingsluft, und der mannigfaltigen Lieblichkeiten der ländlichen Scenen zu genießen, und blos das Vergnügen des Genuſſes dabey zu finden? Eben dazu kann man auch die mannigfaltigen Scenen der ſittlichen Natur gebrauchen. Auch ohne Rükſicht auf engere Verbindungen der Freundſchaft und gegenſeitige Unterſtützung oder Beförderung nützlicher Geſchäffte, genießt ſelbſt der weiſeſte Menſch das Vergnügen einer guten Geſellſchaft, blos dieſes Genuſſes halber.

Alſo iſt wol kein Zweifel, daß nicht auch die ſchönen Künſte dazu dienen können, und daß nicht Werke, die blos ergötzend ſind, unter die guten Werke der Kunſt ſollten aufgenommen ſeyn. Daß aber dieſes der einzige Zwek der ſchönen Künſte ſeyn ſollte, kann viel weniger zugeſtanden werden, als die Verbannung des blos Ergötzenden. In der Natur iſt es ſehr ſelten, daß das Angenehme ohne die höhern Abſichten des Nützlichen vorhanden iſt. Wenigſtens hat das Ergötzende beſtändig die gute Würkung, daß es dem Gemüth die Munterkeit, und dem Körper die Geſundheit unterhält.

Darum nehme man der Kunſt die Ehre nicht, eine wahre Nachahmerin der Natur zu ſeyn, und das Nützliche zum Hauptendzweck zu haben. Man ſage dem Künſtler, daß er Angenehmes oder Unangenehmes in die Gegenſtände verflechten müſſe, nachdem das Intereſſe der Menſchlichkeit erfodert, daß ſie geſucht oder vermieden werden. Dieſes muß er vornehmlich da thun, wo die Natur, die blos aufs Allgemeine ſieht, es nicht thun konnte. Zu natürlichen und animaliſchen Geſchäften braucht man ſelten durch die Kunſt ermuntert zu werden; dafür hat die Natur ſelbſt hinlänglich geſorget; für die verſchiedenen politiſchen Veranſtaltungen, die bey jedem Volk und in jedem Zeitalter, nach zufälligen Umſtänden anders ſind, konnte ſie nicht beſonders ſorgen, und darum erwartet ſie die Hülfe der Kunſt.

Nach dieſem Grundſatz alſo ſchränken wir den Gebrauch des blos Ergötzenden ein, ohne daſſelbe aus dem Gebiet der Kunſt wegzuweiſen. Aber wir fodern von dem Künſtler, der blos ergötzen will, daß er es als ein Mann von Geſchmak thue, als einer der ſich bewußt iſt, daß er Männer und nicht Kinder vor ſich hat. Das Ergötzende kann ſchätzbar, aber auch ſehr verächtlich ſeyn. Es erfodert einen Mann von Verſtand und Geſchmak; und wie es weit leichter iſt für eine Familie, deren Verrichtung und Lebensart man kennet, ein gutes und bequemes Haus zu bauen, als etwa ein kleines Gebäude, das eine gute Ausſicht machen und überhaupt die Annehmlichkeit eines Gartens vermehren ſoll: ſo iſt es auch weniger ſchwer in andern Künſten ein Werk von genau beſtimmter Abſicht, als ein blos zum Ergötzen dienendes zu erfinden. Es erfodert viel Geſchmak, einen feinen Witz und mannigfaltige Erfahrung, die man aus dem Umgang mit den feinern Köpfen, die in den verſchiedenen Ergötzlichkeiten ſchon das Beſte gefunden haben, erlanget, um in dieſer Art etwas ſchätzbares hervorzubringen. Der eingeſchränkteſte Menſch kann eine an ſich wichtige Sache ſo vortragen, daß die Erzählung intereſſant wird; aber ohne wichtige Gegenſtände der Unterredung unterhaltend zu ſeyn, iſt nur den feineſten Köpfen gegeben.

## Erhaben.

(Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß man in den Werken des Geſchmaks überhaupt dasjenige Erhaben nenne, was in ſeiner Art weit gröſſer und ſtärker iſt, als wir es erwartet hätten; weswegen es uns überraſcht und Bewunderung erweket. Das blos Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunſt, gefällt, iſt angenehm oder ergötzend; es macht einen ſanften Eindruk, den wir ruhig genieſſen: aber das Erhabene würkt mit ſtarken Schlägen, iſt hinreiſſend und ergreift das Gemüth unwiderſtehlich. Dieſe Würkung thut es nicht blos in der erſten Ueberraſchung, ſondern anhaltend; je länger man dabey verweilet und je näher man es betrachtet, je nachdrüklicher empfindet man ſeine Würkung. Was eine liebliche Gegend, gegen den erſtaunlichen Anblik hoher Gebürge, oder die ſanfte Zärtlichkeit einer Cidli, gegen die raſende Liebe der Sappho, das iſt das Schöne gegen das Erhabene.

ische
Sta bibliothek
M n

Es iſt demnach in der Kunſt das Höchſte, und muß da gebraucht werden, wo das Gemüth mit ſtarken Schlägen anzugreifen, wo Bewunderung, Ehrfurcht, heftiges Verlangen, hoher Muth, oder auch, wo Furcht und Schreken zu erweken ſind; überall wo man den Seelenkräften einen groſſen Reiz zur Würkſamkeit geben, oder ſie mit Gewalt zurükhalten will. Deßwegen iſt die nähere Betrachtung deſſelben, ſeiner verſchiedenen Gattungen, der Quellen, woraus es entſpringt, ſeiner Behandlung und Anwendung, ein wichtiger Theil der Theorie der ſchönen Künſte.

Da überhaupt das Erhabene wegen ſeiner Größe Bewunderung erwekt, dieſe aber nur da entſteht, wo wir die Größe würklich erkennen, ſo muß die Größe des erhabenen Gegenſtandes nicht völlig auſſer unſern Begriffen liegen; denn nur da, wo wir noch einige Vergleichung anſtellen können, entſteht die Bewunderung der Größe. Das völlig unbegreifliche rühret uns ſo wenig, als wenn es gar nicht vorhanden wäre. Wenn man uns ſagt: **Gott habe die Welt aus Nichts erſchaffen**, oder **Gott regiere die Welt durch bloßes Wollen**, ſo fühlen wir gar nichts dabey, weil dieſes gänzlich auſſer unſern Begriffen liegt. Wenn aber Moſes ſagt: Jzt ſprach Gott, **es werde Licht! und das Licht ward**; ſo gerathen wir in Bewunderung, weil wir uns wenigſtens einbilden etwas von dieſer Größe zu begreifen: wir hören befehlende Worte und fühlen einigermaßen ihre Kraft; und wenn man uns anſtatt des bloßen göttlichen Willens, ein ſinnliches Zeichen deſſelben ſehen läßt, wie Homer und nach ihm Horaz thut, die uns ein Bild des Jupiters geben, cuncta ſupercilio moventis, der mit dem Auge winkt und dadurch alles in Bewegung ſezt, ſo erſtaunen wir über dieſe Macht. Wer uns von der Ewigkeit ſpricht und ſagt, ſie ſey eine Dauer ohne Ende, der rühret uns wenig, weil wir nichts dabey denken; wenn aber Haller ſingt:

Die ſchnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind
Und ſelbſt des Lichtes Flügel langſam ſind,
Ermüden über dir und finden keine Schranken:

ſo bekommen wir doch einigermaßen einen Begriff dieſer unbegreiflichen Größe, indem wir ſehen, daß ſie das Höchſte, ſo wir denken können, weit überſteigt. Wenn wir in einer Schlacht einen unbekannten Menſchen aus den Gliedern heraustreten ſähen, der allein das feindliche Heer ſchlagen wollte, ſo würden wir ihn für einen unſinnigen Prahler halten; wenn aber dieſer Mann ein Achilles iſt, wenn wir aus ſeinem Charakter, aus ſeiner Faſſung, aus ſeinem Ton einigermaßen begreifen, daß er dem Unternehmen gewachſen ſeyn möchte, alsdann erſtaunen wir über ſeinen Muth. So müſſen wir für jedes Erhabene ein Maaß haben, nach welchem wir ſeine Größe, wiewol vergeblich, zu meſſen bemüht ſind. Wo dieſes fehlt, da verſchwindet die Groſſe, oder ſie wird blos zur Schwulſt. Indem wir aber vermittelſt des Maaſſes, das wir haben, die Größe des Erhabenen zu begreifen bemüht ſind, erhebt ſich der Geiſt oder das Herz; die Seele nimmt einen hohen Schwung, um ſich zu jener Größe zu erheben. Daher kommt in einigen Fällen die Würkung, die Longinus dem Erhabenen zuſchreibt, wenn er ſagt: „Natürlicher Weiſe wird die Seele durch das wahre Erhabene gleichſam erhoben, und indem ſie ſelbſt einen hohen Schwung bekommt, mit Vergnügen und großen Geſinnungen erfüllt, als wenn ſie das, was ſie hört, ſelbſt erfunden hätte *).“ Dieſes aber gilt nur von dem Erhabenen, das eine antreibende Kraft hat *); denn die von der zurükſtoßenden Art iſt, erwekt Furcht und Schreken.

---

*) Longinus vom Erhabenen im VII Abſchn.

Um die Gattungen des Erhabenen näher zu betrachten, merken wir an, daß die Gegenſtände der Bewunderung entweder auf die Vorſtellungskräfte oder auf die Begehrungskräfte der Seele würken. Denn wir bewundern die Dinge, zu deren klaren Vorſtellung unſre Begriffe nicht hinreichen, und auch die, welche das Gefühl unſrer Begehrungskräfte überſteigen.

Alle Gattungen der Vorſtellungen, die welche durch die Sinnen kommen, die von der Phantaſie gebildet, und die vom Verſtand erzeuget werden, können zur Bewunderung führen. Man kann die Majeſtät der Natur in den Alpen nicht ohne Bewunderung ſehen; und wer ſolche Gegenſtände würdig mahlen oder beſchreiben kann, der erreicht das blos ſinnliche Erhabene, wie Haller:

Der ſich die Pfeiler des Himmels, die Alpen die er bezwungen,
Zu Ehrenſäulen gemacht **).

Noch weiter erſtrekt ſich das Erhabene der Phantaſie, die uns eine zweyte ſinnliche Welt erſchaft. Durch dieſe Größe ſind die Gemählde des Himmels und der Hölle, bey Milton und Klopſtok, erhaben. Welch erſtaunlicher Reichthum der Phantaſie in ihren Beſchreibungen! Auch der Verſtand hat erhabene Gegenſtände; ſo geben uns die neuern Philoſophen erhabene Begriffe von dem Weltgebäude, und von der Größe des göttlichen Verſtandes: auch nennen wir die Wahrheiten und Betrachtungen erhaben, da durch wenige Begriffe eine weite Gegend in dem Reich der Wahrheit helle wird.

Wir bewundern die Gegenſtände der Vorſtellungskräfte wegen der Menge und des Reichthums der Dinge, die uns auf einmal vorſchweben und die wir zu faſſen nicht vermögend ſind, die ſehr viel weiter gehen, als wir folgen können; oder wir bewundern ſie aus Ueberraſchung, weil ſie unſrer Erwartung entgegen laufen, weil wir etwas widerſprechend ſcheinendes für wahr erkennen. Wenn das Große klein, das Kleine groß wird; wenn aus Unordnung und Verwirrung Ordnung entſteht; ſo iſt es ein erhabener Gedanken für die, welche die Richtigkeit deſſelben einigermaßen einſehen, daß aus aller ſcheinenden Unordnung in der phyſiſchen und ſittlichen Welt, die ſchönſte Ordnung im Ganzen bewürkt wird. Und wenn Pope von Gott ſagt: er ſehe mit gleichem Blik eine Waſſerblaſe und Welten in Staub verfliegen; oder Haller von ſeiner Ewigkeit ſingt:

Der Sternen ſtille Majeſtät,
Die uns zum Ziel befeſtigt ſteht,
Eilt vor dir weg wie Gras an ſchwülen Sommertagen;
Wie Roſen, die am Mittag jung
Und welk ſind, vor der Dämmerung,
Eilt vor dir weg der Angelſtern und Wagen:

ſo kommt das Erhabene dieſer Gedanken aus der wunderbaren Vergleichung deſſen, was wir als das Gröſte der körperlichen Welt kennen, mit dem Kleineſten; wodurch wir erſt die wunderbare Größe Gottes einigermaßen erkennen, gegen den eine ganze Welt und ein Stäubchen gleich groß ſind. So gränzet es auch an das Erhabene, wenn der eben angeführte Dichter in ſeinem Gedichte von dem Urſprung des Uebels, nachdem er eine reizende Beſchreibung von der Natur gemacht hat, plözlich ausruft:

Und dieſes iſt die Welt, worüber Weiſe klagen!

Oder wenn Cicero ausruft: Welch traurigen Schauſpiel, der Erhalter des Vaterlandes iſt gezwungen es zu verlaſſen, und die es verrathen haben, bleiben ruhig darinn *)! Dieſes iſt alſo die eine Gattung des Erhabenen, das unſre Vorſtellungskräfte mit Gewalt angreift.

---

*) S. Kraft.

**) Kleiſt im Frühling.

Die andre Gattung würkt die Bewundrung durch das Gefühl des Herzens. Indem wir andrer Menſchen Empfindungen, Leidenſchaften, innerlich würkende Kräfte oder äußerlich ausbrechende Handlungen, mit unſerm Gefühl vergleichen und gegen das halten, was wir zu thun vermögend ſind, ſo entſteht allemal Bewunderung, wenn wir Kräfte ſehen, die weit über die unſrigen gehen, oder deren Größe wir nicht anders, als durch eine außerordentliche Anſtrengung unſers eigenen Gefühls, faſſen können. Eben dieſes geſchieht auch, wenn wir im Guten oder Böſen etwas ſehen, das unſre Empfindung gleichſam beſtürmt. Daher entſteht das Erhabene in den Geſinnungen, in den Charakteren, in den Handlungen, und auch in den lebloſen Gegenſtänden der Empfindung.

Die Empfindungen der Ehre, der Rechtſchaffenheit, der Liebe des Vaterlandes können ſo ſtark ſeyn, daß ſie unſre Bewunderung erweken; und alsdenn nennen wir ſie erhaben. So iſt die Großmuth erhaben, die ſchwere Beleidigungen verzeiht, wie wenn Auguſtus zum Cinna, der in eine Verſchwörung gegen ihn getreten war, ſagt: Laßt uns Freunde ſeyn, Cinna **)! der hohe Muth des Hohenprieſters Joad, der bey den gefährlichſten Umſtänden, womit man ihn erſchreken will, ruhig ſagt: Ich fürchte Gott, Abner, und kenne keine andre Furcht †). So hat die Standhaftigkeit des Milo etwas Erhabenes, von dem Cicero ſagt: er halte nur den Ort für den Ort der Verbannung, wo es nicht erlaubt iſt tugendhaft zu ſeyn *). Dieſes iſt das Erhabene in den Geſinnungen und Charakteren, wodurch Männer von hoher Sinnesart, die weit über die gemeine Tugend erhaben ſind, unſere Bewunderung verdienen, und wovon man vornehmlich in der griechiſchen und römiſchen Geſchichte ſehr viele Beyſpiele findet.

Dieſes Erhabene hat auch im Böſen ſtatt, weil ſelbſt in der Gottloſigkeit etwas Bewundrungswürdiges ſeyn kann. Die Anrede, womit Satan **) nach ſeinem Fall die Hölle grüßt, hat etwas Erhabenes: „Seyd gegrüßt, Schreckniſſe; dich grüß ich, unterſte Welt, und dich, tiefſte Hölle. Empfange deinen neuen Einwohner; einen der ein Gemüth mit ſich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth iſt ſein eigener Plaz und kann in ihm ſelbſt einen Himmel aus der Hölle, und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigſtens werden wir hier frey ſeyn; der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen ſollte; er wird uns hier nicht verjagen." Von dieſer Art iſt auch die, anderswo angeführte Rede des Eteokles †), die Rede des Ajax ††), der einigermaßen dem Jupiter Troz bietet, die erhabene Bosheit des Caiphas und des Philo in Klopſtoks Meſſias. Jede würkende Kraft von außerordentlicher Größe hat etwas Bewundrungswürdiges. Die Stärke des Gemüths, das ſich durch nichts niederdrüken läßt, eine Kühnheit, die keine Gefahr achtet, ein Muth, den kein Hinderniß überwältiget, hat etwas Großes, wenn gleich dieſe Stärke nicht gut angewendet wird. Das Böſe darinn iſt zufällig, das Gute weſentlich. Ein großmüthiger Böſewicht kann bald gut werden, und durch einen kleinen Schritt zu einer ehrwürdigen Größe gelangen; aber wem die Stärke des Geiſtes und die Kräfte der Empfindung fehlen, wenn gleich ſonſt im Gemüth nichts Böſes vorhanden wäre, der bleibt in der ſittlichen Welt immer ein geringſchätziges Geſchöpf.

---

*) Philip. X.

**) Im Trauerſpiel des Corneille, Cinna.

†) Im Trauerſpiel des Racine, Athalie.

*) Eſt quoddam incredibili robore animi ſeptus; exilium ibi eſſe putat, ubi virtuti non ſit locus. Orat. pro T. An. Milone.

**) Im I Buch von Miltons verlornem Paradies.

†) S. Aeſchylus S. 28.

††) Il. P. v. 645. ff.

Wie die hohe Sinnesart, die das Gemüth bey den wichtigſten Vorfällen, ſelbſt bey dem ſtürmenden Ungewitter der Gefahren und des Unglüks in bewundrungswürdiger Ruhe zu erhalten vermag, etwas erhabenes hat, ſo können im Gegentheil auch die Leidenſchaften eine wunderbare und erſtaunliche Würkſamkeit hervorbringen. Bey der ſtillen Größe der hohen Geſinnungen bewundern wir die Stärke der Seele, die ſich bey den heftigſten Anfällen in Ruhe zu erhalten vermag; bey der Heftigkeit gewiſſer Leidenſchaften zieht die, unſre Erwartung übertreffende Würkſamkeit, die alles überwältigende Kraft derſelben, unſre Bewunderung nach ſich. Jene ruhige Größe gleichet den majeſtätiſchen Gebürgen, von denen einer unſrer Dichter ſingt:

So ſtehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenſtralen *).

Dieſe würkſame Größe hingegen iſt wie ein gewaltiger Strohm, der alles, was ihm in Weg kommt, mit ſich fortreißt. So iſt die Wuth des Achilles im Streit, den auch die verſchlingenden Wellen des Xanthus nicht zurükhalten, oder die erſtaunliche Rachgier des Coriolans in Thomſons Trauerſpiel **). — Gieb mir den unterſten Rang in dem Heer; ganz Italien ſoll dennoch erfahren und allen künftigen Zeiten ſoll die Stimme des Gerüchtes es ſagen, daß ich zugegen geweſen, daß Coriolan dem Heer der Volſcier beygeſtanden, als das weitherrſchende Rom der Erde gleich gemacht worden. — So viel Stärke konnte man von keinem Menſchen erwarten.

Selbſt die überwältigenden Leidenſchaften können, wenn ſie ſtarke Seelen betreffen, etwas Erhabenes zeigen. Wer kann ohne Schaudern den Schmerz des Hiobs anſehen, da er die Stunde ſeiner Geburt verfluchet, oder das erſtaunliche Leiden des ſterbenden Herkules *), oder den Jammer des Philoktetes **), oder die erſchrekliche Quaal des Abbadona †)? Selbſt die Liebe, wie ſie die Sappho oder die Clementina martert, ſezt in Erſtaunen. In jenen muthigen Leidenſchaften iſt das Gemüth ſelbſt der Gegenſtand der Bewunderung; hier aber bewundern wir die Größe des Gegenſtandes, der das Leiden hervorbringt, und den wir in der leidenden Seele als in einem Spiegel erbliken. Man kann eine ähnliche Würkung durch Vorbildung des Gegenſtandes ſelbſt erreichen. Nämlich die überwältigenden Leidenſchaften, wobey die Seele blos leidend ſcheinet, können, wie ſo eben angemerkt worden, erhaben geſchildert werden; man kann aber das Erhabene auch durch die Gegenſtände dieſer Leidenſchaft ſelbſt erreichen, indem anſtatt der

---

*) Ramler in der Cantate vom Tode Jeſu.

**) O! it imports not which of its commands.
Give me the loweſt rank among your troops;
All Italy will know, the voice of fame
Will tell all future times, that I was preſent,
That Coriolanus in the Volſcian Army
Aſſiſted when imperial Rome was ſack'd.

*) Sophocl. Trachiniae vſ. 1010 u. ff.

**) Sophocl. Philoct. vſ. 747 u. ff. 791 u. ff.

†) Meſſias II Geſang.

der Furcht, des Schreckens, der Verzweiflung, die Gegenſtände, von denen dieſe Leidenſchaften entſtehen, geſchildert werden; ſo iſt Miltons Beſchreibung der Hölle erhaben furchtbar.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Gattungen des Erhabenen in der ſichtbaren und unſichtbaren Natur. Nicht nur die Beredſamkeit und die Dichtkunſt, ſondern auch die zeichnenden Künſte, haben den Ausdruk deſſelben in ihrer Gewalt. Es iſt keine Gattung deſſelben, die Raphael nicht erreicht hätte, und wir wiſſen ſowol aus den Zeugniſſen der Alten, als aus dem Antiken das übrig geblieben, daß die alten Bildhauer das Erhabene der Sinnesart und der Charaktere in einem hohen Grad erreicht haben; daß ſie im Jupiter die göttliche Majeſtät, in der Minerva die Weisheit u. ſ. f. auf eine erhabene Weiſe ſichtbar zu machen gewußt haben. In einem einzigen Stük ſcheinet den neuern Künſtlern der Ausdruk des Erhabenen zu fehlen; wo ſie nämlich die Gottheit abbilden wollen. Wenigſtens iſt mir kein erträgliches Bild davon bekannt, wo nämlich die Gottheit unmittelbar vorgeſtellt wird. Denn ſonſt haben wir allerdings Gemählde, die von der Gröſſe und Majeſtät Gottes mittelbar erhabene Vorſtellungen enthalten, wovon das groſſe Gemählde von Raphael, das insgemein das Sakrament genennt wird, ein fürtrefliches Beyſpiel iſt. Selbſt der Baukunſt kann man das Erhabene nicht ganz abſprechen. Wenn gleich unſre Baumeiſter es nicht erreichen, ſo läßt ſich doch fühlen, wie durch Gebäude gewaltige Eindrüke von Ehrfurcht, von Macht und Gröſſe, und auch von ſchauderndem Schrecken zu bewürken wären. Auch die Muſik iſt nicht vom Erhabenen entblößt; ſie hat das Erhabene der Leidenſchaften, auch wol die ruhige Gröſſe der Seele in ihrer Gewalt. Händel und Graun haben es oft erreicht. Wer ſich davon überzeugen will, darf von dem erſten nur Alexanders Feſt, und von dem zweyten die Oper Iphigenia hören.

Nun iſt auch noch zu bemerken, daß ein Gegenſtand entweder durch ſeine innerliche Gröſſe erhaben iſt, oder daß er durch die beſondere Weiſe, wie er vorgeſtellt wird, ſeine Gröſſe bekommt; jenes könnte man das weſentlich Erhabene, dieſes das zufällige nennen. Es giebt Dinge, die wir nur geradezu erkennen oder empfinden dürfen, um ſie zu bewundern. Wer ſich einen Begriff von dem Weltgebäude machen kann, wird gewiß das Erhabene darinn fühlen. So wird man auch bey jeder Aeuſſerung einer hohen Sinnesart, wenn man ſie nur zu empfinden vermag, in eine Art des Entzükens geſezt; und jede groſſe ſchrekhafte Begebenheit macht beſtürzt, wenn man ſie nur, wie ſie iſt, ſieht oder erzählen höret. Aber eine Vorſtellung, die man ſehr oft, ohne merkliche Würkung davon zu empfinden, gehabt hat, kann uns in einem Licht, oder in einer Wendung gezeiget werden, wo ſie den lebhafteſten Eindruk macht. So ſind die ſchon angeführten Vorſtellungen von der Ewigkeit und von der unermeßlichen Gröſſe Gottes. Denn obſchon beyde Gegenſtände an ſich groß ſind, ſo iſt es ſehr ſchwer ſich ihre Gröſſe mit einiger Klarheit vorzuſtellen; dazu hat uns das Genie des Dichters geholfen. So iſt es eine gemeine, und ſehr wenig rührende Wahrheit, daß die Groſſen der Erde ſo wie gemeine Menſchen ſterblich ſind; aber ſie nähert ſich dem Erhabenen, wenn Horaz ſie alſo ausdrükt:

Pallida mors aequo pulſat pede pauperum tabernas
Regumque turres *).

Daß nach dem Tode aller Unterſchied des Ranges und der Würde wegfälle, iſt ein gemeiner Gedanke; aber in einer arabiſchen Erzählung bekommt er etwas Wunderbares und Erhabenes. Der berühmte Caliph Harun Al-Raſchid begegnete einem Einſiedler, der einen Todtenkopf mit Aufmerkſamkeit zu betrachten ſchien. Was machſt du damit? ſagt der Caliph. Der Einſiedler: — ich ſuche zu entdeken, ob dieſes der Schädel eines Bettlers oder eines Monarchen ſey? Eine bewundrungswürdige Einkleidung einer ganz bekannten Wahrheit. Auch Gedanken, die ſchon an ſich groß und erhaben ſind, können durch die Einkleidung noch einen höhern Grad deſſelben erreichen. Es iſt an ſich ſchon etwas großes, ſich den wahren Philoſophen als einen Menſchen vorzuſtellen, der durch ſein Nachdenken das menſchliche Geſchlecht erleuchtet; aber noch wunderbarer wird dieſes durch die Art, wie ſich Kleiſt ausdrükt:

Die, deren nächtliche Lampe den ganzen
Erdball erleuchtet **).

Hier iſt weſentlich und zufällig Erhabenes zugleich. Dieſes zufällig Erhabene iſt das, was Longinus der Kunſt zuſchreibt, und davon er in Abſicht auf die redenden Künſte am ausführlichſten und gründlichſten handelt. Nachdem er angemerkt hat †), daß dieſes Erhabene durch grammatiſche und rhetoriſche Figuren, durch Tropen und andre mit Würde verbundene Ausdrüke; endlich blos durch den Ton und Fall der Rede kann erhalten werden: ſo wendet er den größten Theil ſeines Werks *) an, dieſes durch eine Menge wol ausgeſuchter Beyſpiele zu erläutern. Wir empfehlen ein oft wiederholtes Leſen dieſes Werks allen denen, die das Große und Erhabene im Ausdruk zu erreichen ſuchen.

Was Horaz vom Schreiben überhaupt ſagt: daß man, um gut zu ſchreiben, erſt gut denken müſſe, kann insbeſondere auf jede Gattung des Erhabenen angewendet werden. Wer es erreichen will, muß irgend eines der natürlichen Vermögen des Geiſtes, oder des Herzens, in vorzüglicher Größe beſitzen. Ohne dieſen Vorzug wird man weder ſelbſt erhabene Vorſtellungen oder Empfindungen hervorbringen, noch da, wo man ſie antrift, ſich zu Nuze machen können. Das erſte und vornehmſte Mittel, ſagt Longinus, das Erhabene zu erreichen, iſt die natürliche Fähigkeit große Begriffe und große Gedanken hervorzubringen; das andre, ſtarke und große Empfindungen zu haben. Wiewol nun der, dem die Natur dieſe Vorzüge verſagt hat, ſie durch keine Bemühung erlangt, ſo kann die natürliche Fähigkeit durch die Umſtände der Zeit, durch Gelegenheit, durch Arbeit und Studium erhöht werden. Niemand bilde ſich ein, daß Homer oder Demoſthenes, Phidias oder Raphael das Erhabene, das wir an ihnen bewundern, allein der Natur zu danken haben. Den Saamen des Erhabenen legt die Natur in den Geiſt und in das Herz; daß er aber aufkeimet und Früchte zeuget, wird durch Urſachen bewürkt, die von auſſen her kommen.

Will man einen Beweis davon haben, ſo vergleiche man den Olympus oder den Tartarus des Homers mit dem Himmel und der Hölle Miltons; oder die philoſophiſchen Gedanken des Lukretius mit denen, die wir bey

---

*) Od. I. 4. 13.
**) Im Frühling.
†) im VIII Abſchn.

*) vom XVI bis zum XL. Abſchnitt.

Pope und Haller antreffen. Wer wird dem Homer die Erhabenheit der Phantaſie und dem Lukretius die Stärke und Gröſſe des Verſtandes abſprechen? Aber wie weit bleibt das Erhabene der homeriſchen Phantaſie und der epikuriſchen Philoſophie hinter dem, was wir in ähnlichen Fällen bey dieſen Neuern antreffen, zurük? Das groſſe Genie muß von auſſen her erhabene Nahrung haben, wenn es erhabene Früchte zeugen ſoll. Man bedenke, was für eine Menge groſſer Köpfe in dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert an der ſcholaſtiſchen Philoſophie gearbeitet, und wie wenig groſſe Wahrheiten ſie gefunden haben! Es war das Unglük der Zeiten, daß ſo viel groſſe Köpfe ſich blos an dialektiſchen Kleinigkeiten üben konnten. Auf eine ähnliche Weiſe erkläret der vorher angeführte Kunſtrichter *), warum ſeine Zeiten das Erhabene der Beredſamkeit vermiſſen. Der vornehmſte Grund, ſagt er, liegt in der unſeligen Habſucht, die unſer ganzes Leben belagert, und ſich aller Würkſamkeit bemächtiget. Denn die unerſättliche Begierde nach Reichthum, thut er hinzu, an der wir alle krank darniederliegen, nebſt Weichlichkeit und Wolluſt, halten uns in der Unterdrükung, erſtiken alle männliche Stärke.

Es iſt alſo nicht genug, daß der Künſtler von der Natur die Anlage zum Erhabenen bekommen habe. Die Zeiten, darinn er lebt, die Gegenſtände, womit er ſich beſchäfftiget, der Nationalcharakter ſeiner Zeitverwandten, und noch mehrere zufällige auf das Genie würkende Dinge, müſſen die glüklichen Anlagen unterſtüzen. Corneille, der die tragiſche Bühne in Frankreich zuerſt in Würde gebracht, hatte gewiß die beſten Anlagen zum Erhabenen; aber wie oft iſt er nicht blos ſchwülſtig, wo er hätte erhaben ſeyn können? Dieſes iſt den romanhaften Begriffen der ritterlichen Tapferkeit, die damals noch übrig waren, und bisweilen dem, was die Galanterie ſeiner Zeit abentheuerliches hatte, zuzuſchreiben. Daher geſchah es, daß er einigemal ſchwülſtig oder platt wurde, wo er groß zu ſeyn glaubte. Was kann abgeſchmakter ſeyn, als folgende Stelle:

Jaſon ne fit jamais de communes maitreſſes,
Il eſt né ſeulement pour charmer des Princeſſes,
Et haïroit l'amour s'il avoit ſous ſa loi
Rangé de moindres cœurs que des filles de Roi *).

Und doch hat dieſes der Mann geſchrieben, der in demſelben Aufzug die Medea, auf die Vorſtellung ihrer Vertrauten:

Votre pays vous hait, votre époux eſt ſans foy;
Dans un ſi grand revers, que vous reſte-t-il?

die wahrhaftig groſſe und erhabne Antwort geben läßt: Moi!

Und wenn in dem Cid deſſelben Dichters Don Rodrigue ſeinem Vater auf die Frage: Haſt du auch Herz, mein Sohn? die trozige abgeſchmakte Antwort giebt: jeder andere, als mein Vater, ſollte ſogleich die Probe davon ſehen! So ſieht man wol, daß dieſes weniger dem Dichter, als den Vorurtheilen ſeiner Zeit zuzuſchreiben iſt.

Man kann von der Natur die Anlage zu einem groſſen Geiſt und Gemüth erhalten haben, und ſich dennoch von dem Kleinen und Niedrigen, das in den Sitten und in der Denkungsart ſeiner Zeitgenoſſen herrſcht, hinreiſſen laſſen. Hat nicht Miltons erha-

---

*) Longin im XLIV Abſchn.

*) Medée Act. 1. Sc. 1.

erhabener Geiſt, durch eine elende Schultheologie verführet, der göttlichen Majeſtät ſelbſt Reden in den Mund gelegt, die ins Niedrige fallen? Und haben nicht die Götter des großen Homers, wie Cicero richtig anmerkt, alle Schwachheiten der Menſchen an ſich? Alſo müſſen die Anlagen zum erhabenen Genie von außenher unterſtüzt werden. Der große Verſtand, der erhabene Wahrheiten vortragen ſoll, muß, wie bey Pope und Haller, von wahrer Philoſophie unterſtüzt werden; Reichthum und Feuer der Phantaſie, von Kenntniß deſſen, was in der Natur groß und ſchön iſt. Mit dem Verſtand und dem großen Gemüth eines Demoſthenes oder Cicero würde ein Redner in Sybaris wol Spitzfindigkeiten, aber nichts großes hervorgebracht haben. Unwiſſenheit und Aberglauben, wenn ſie national ſind, hemmen den größten Verſtand, erhabene Wahrheiten zu lehren; und ſittliche oder politiſche Sophiſtereyen, die herrſchend worden, die erhabenen Geſinnungen.

Der erhabene Künſtler wird alſo nicht blos durch die Natur gebildet; die Umſtände, darinn er ſich befindet, müſſen dem großen Genie eine völlig freye Entwiklung verſtatten. Verſtand und Herz müſſen ihre Würkſamkeit ungehindert äußern können. Dem beſten Genie werden durch die Niedrigkeit aller Gegenſtände, womit es umgeben iſt, Feſſeln angelegt.

Unſere Zeiten ſind durch ſich ſelbſt dem Erhabenen, in Abſicht auf die Vorſtellungskräfte, wegen der Cultur der ſpeculativen Wiſſenſchaften und der Naturlehre, ganz vortheilhaft, und was ihnen in Anſehung des Sittlichen und des Politiſchen fehlet, kann doch noch einigermaßen durch die Bekanntſchaft, die wir mit den alten Griechen und Römern, den freyeſten und in den Aeußerungen der Sinnesart ungehindertſten Völkern, haben, erſezt werden.

Wenn das Genie des Künſtlers auf dieſe Weiſe die Fähigkeit, ſich zum Erhabenen empor zu ſchwingen, bekommen hat, ſo müſſen in den beſondern Fällen auch noch beſondere Urſachen vorhanden ſeyn, die ihm eine ſtärkere Reizbarkeit geben; denn große Gedanken und Empfindungen entſtehen nur bey wichtigen Veranlaſſungen. Es iſt nicht möglich über kleine Sachen groß zu denken, noch bey gleichgültigen oder geringſchätzigen Geſchäften groß zu handeln. Nur alsdenn, wenn der Künſtler durch die Größe ſeiner Materie in Begeiſterung geſezt worden, wird das Erhabene, deſſen er fähig iſt, in ſeinem Verſtand oder in ſeinem Herzen hervorbrechen. Hat er in dieſen Umſtänden den Ausdruk, nach Maaßgebung ſeiner Kunſt, in ſeiner Gewalt; beſizt er als ein Mahler die Zeichnung, als ein Tonſezer Harmonie und Geſang, als ein Redner die Sprache: ſo thut alsdenn die Natur das übrige. Das Wichtigſte iſt erhaben zu denken und zu fühlen; nach dieſem aber muß man ſich auf eine den Sachen angemeſſene Weiſe ausdrüken können. Es kann etwas würklich erhaben ſeyn, und durch die Art, wie es ſich zeiget, oder durch das ſchwache Licht, darinn es erſcheint, merklich von ſeiner Größe verlieren. So wird in der ſo eben angeführten Stelle aus der Medea das erhabene Moi, durch den Zuſaz, Moi, vous dis-je, et c'eſt aſſez! würklich geſchwächt.

Der Ausdruk des Erhabenen erfodert alſo noch eine beſondere Betrachtung. Longinus ſagt, man erreiche ihn, wenn man von dem was zur Sache gehört nur das Nothwendige, oder die weſentlichen Theile mit guter Wahl ausſuche und wol verbinde *); und ſein neuſter Ausleger hat ſehr gründlich angemerkt, daß der Ausdruk in der ſapphiſchen Ode, die der griechiſche Kunſtrichter als ein Muſter des Erhabenen anführet, durch ſeine Einfalt der Größe der Sache völlig angemeſſen ſey **). Daß die höchſte Leichtigkeit und Einfalt des Ausdruks zum Erhabenen der Leidenſchaften nöthig ſey, empfindet man. Man vergleiche den Ausdruk in der angezogenen ſapphiſchen Ode mit der künſtlichen Wendung, die ein Neuerer gebraucht hat, eben dieſelbe Leidenſchaft auszudrüken. Die fürtreffliche Scene zwiſchen Sir Carl Grandiſon und Miß Byron, die Richardſon im 19 und zwey folgenden Briefen des dritten Theils beſchreibet, endiget ſich damit, daß Sir Carl in dem Augenblike, da die zärtlichſte Liebe zu Miß Byron auf dem Punkt eines völligen Ausbruchs war, plözlich abbricht, und ſeine Geliebte verläßt. In dieſem Augenblike war bey ihr die Liebe auch auf das Höchſte geſtiegen, und dieſes beſchreibt ſie in folgenden Worten: „Als er weg war, ſah ich bald hierbald dorthin, als wenn ich mein Herz ſuchte; und dann verlor ich auf einige Augenblike die Bewegung, als wenn ich es für unwiederbringlich verloren hielte, und ward zur Statue.“ Man fühlt hier das Erhabene, wie in der Ode der Sappho; aber es wird doch durch das, was der Ausdruk ſchweres hat, etwas verdunkelt. Durch hin und hergehende Blike ſein Herz ſuchen, iſt eine Metapher, die etwas ſchweres und hartes hat.

Alles was im Ausdruk ſchwer und geſucht iſt, was Witz und Kunſt verräth, iſt dem Erhabenen entgegen; und wie in den ſittlichen Handlungen diejenigen, die groß denken, immer den geradeſten Weg gehen, da kleinen Seelen liſtige Umwege natürlich ſind, ſo iſt es auch in den Künſten, wo das Schlaue der großen Denkungsart entgegen iſt. Ein Gegenſtand, der in ſeinem Weſen groß iſt, darf nur genennt, und ohne allen Schmuk in ein klares Licht geſezt werden, um einen ſtarken Eindruk zu machen; wo von ſolchen die Rede iſt, da kann der Ausdruk nicht einfach genug ſeyn, wie ſchon anderswo mit mehrern angemerkt worden *). Nur dann, wenn der Gegenſtand auſſer dem Kreis unſrer klaren Vorſtellung liegt, muß ein wol überlegter Ausdruk ihn dem Geſichte näher bringen, wie bald ſoll gezeiget werden.

Das Erhabene der Empfindungen wird kräftiger ausgedrukt, wenn man uns gleichſam in die Seele hinein bliken läßt, als wenn man uns äuſſerliche Zeichen vorlegt, aus denen wir das Inwendige erſt abnehmen ſollen. Der Mahler oder Bildhauer, der Genie genug hat, die Seele im Körper ſichtbar zu machen, kann ohne gewaltſame Bewegung das Erhabenſte der Empfindungen ausdrüken; wer aber im Körper nichts, als lebloſe Materie ſieht, muß das, was in der Seele vorgeht, mittelbar, durch allerhand Zeichen ausdruken. Scopas, oder wer der Künſtler ſeyn mag, deſſen Meiſſel die Niobe gebildet hat, konnte das tödliche Entſetzen dieſer unglüklichen Mutter unmittelbar in ihrem Geſicht ausdrüken;

---

*) im X Abſchn.

**) Hoc admonere liceat verae ſimplicitatis atque naturalis pulchritudinis exemplum ex eo (Sapphus Odario) capi poſſe et debere. Nam profecto ſi quis tantum vocabula ſingula intelligat, nullo eget ad ſenſum interprete! adeo ſunt omnia plana, verbisque ac formulis in vita communi obviis et juxta naturam uſurpatis, deſcripta. Ipſae Metaphorae notiſſimae ſunt, ſed verae illa vitae communis rem clariſſime ſignificant: non enim circumloquendo haec tam graviter dicere potuiſſet aut ullo modo aſſequi. Morus in Annot. ad Long. Cap. X. §. 2.

*) S. den Art. Beywort I Th. S. 295 f.

ſen; und Ageſander nebſt ſeinen Gehülfen *) hatten, um den heftigſten Schmerz des Laocoons auszudrüken, nicht nöthig die Zeichen des Schreyens oder Heulens zu Hülfe zu nehmen. Die leidende Seele zeiget ſich in dem Auge und auf dem ganzen Körper, das Gehör braucht nicht gerühret zu werden. Dieſes mußte Virgilius zu Hülfe nehmen, weil ſich Geſichtszüge und Stellung des Körpers nicht ſo beſchreiben laſſen, daß die Seele ſichtbar wird. Der Bildhauer konnte den Schmerz ſelbſt ausdrüken; der Dichter mußte ein Zeichen deſſelben fühlen laſſen.

Die Hülfsmittel zum Erhabenen, die in dem Ausdruk liegen, ſcheinet Longinus für die redenden Künſte ſehr richtig angegeben zu haben, wie ſchon vorher erinnert worden. Er nennt drey Gattungen derſelben: ſchikliche Figuren, ſowol grammatiſche, als rhetoriſche; eine gute Wahl der Ausdrüke, und einen der Größe der Sache angemeſſenen Ton, und die dazu nöthige Zuſammenfügung der Rede **). Wie durch dieſe verſchiedenen Hülfsmittel die Vorſtellungen, denen es ſonſt nicht an innerlicher Größe fehlet, noch größer erſcheinen und bis zum Erhabenen ſteigen, zeiget dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter weitläuftig †), und verdient hierüber mit Aufmerkſamkeit geleſen zu werden. Wir merken überhaupt an, daß die Art des Ausdruks das Erhabene der Vorſtellung auf eine doppelte Weiſe herausbringen kann: 1) dadurch, daß Vorſtellungen, deren Größe wir durch abgezogene Begriffe nicht faſſen, durch die Entwiklung oder durch Einkleidung groß und erhaben erſcheinen; 2) daß der feyerliche oder lebhafte Ton uns reizt und gleichſam zwingt, uns die Sachen groß vorzuſtellen. Beydes verdient eine nähere Betrachtung.

Daß große Vorſtellungen bisweilen erſt durch Entwiklung erhaben werden, weil wir ſie ohne dieſe nicht faſſen oder abmeſſen könnten, beweiſen die ſchon vorher angeführten Beyſpiele von der Ewigkeit überhaupt, und beſonders von der Ewigkeit Gottes. So kann auch durch mancherley Arten der Einkleidung die Hoheit abgezogener Vorſtellungen begreiflich oder rührend werden. Wir fühlen nichts Erhabenes, wenn man uns ſagt: Gott habe alles mit Weisheit geordnet. Salomon kleidet dieſes ſo ein, daß es erhaben wird *). Durch Bilder, Gleichniſſe, und beſonders durch Belebung des Lebloſen und der abgezogenen Begriffe, können Vorſtellungen, die ſonſt wenig Kraft haben würden, bis zum Erſtaunen kräftig werden. Wer erſtaunt nicht, wenn Haller von dem Erfinder des Schießpulvers den wunderbaren Ausdruk braucht: Er ſchaft dem Donner Brüder! hier kommt das Erhabene blos von der Einkleidung. Die Poeſien der Hebräer geben unzählige fürtrefliche Beyſpiele von ſolcher Erhebung der Vorſtellungen, die ſich für die Dichtkunſt vorzüglich ſchiket, ob ſie gleich der Beredſamkeit nicht ganz verboten iſt **).

Daß der Ton der Rede, die blos grammatiſchen Figuren, die Wahl vollklingender und edler, auch bisweilen ungewöhnlicher, oder ſchikliche Nebenbegriffe erwekender Wörter, ernſthaften und an ſich wichtigen Vorſtellungen etwas Erhabenes mittheilen können, läßt ſich gleich begreifen und durch Beyſpiele fühlbar

---

*) S. Winkelmanns Geſch. der Kunſt II Th. S. 347.

**) VIII Abſch. §. 1.

†) im XVI u. ff. Abſchnitten.

*) Spr. Sal. VIII. 27-31.

**) Man ſehe hierüber Lowths Vorleſungen über die Poeſie der Hebräer in der XIII u. ff. Vorleſungen.

bar machen. Der Eindruk, den eine Sache auf uns machen ſoll, kommt zum Theil von der Faſſung her, in welcher wir uns befinden. Das blos Mechaniſche der Rede ſezt uns oft in die eigentlichſte und beſte Faſſung, am lebhafteſten gerührt zu werden. Wer ſchon durch den Ton der Rede geſchrekt wird, auf den macht eine ſchrekhafte Vorſtellung einen deſto lebhaftern Eindruk, und der feyerliche Ton und Gang der Rede macht oft, daß Vorſtellungen von mittelmäßiger Kraft die ganze Seele ergreifen. Daher wird begreiflich, daß ein Theil der Kraft des Erhabenen blos in dem Mechaniſchen des Ausdruks liegen könne. Beyſpiele hievon geben faſt alle Chöre in den griechiſchen Tragödien; und in Klopſtoks Meſſias iſt kaum eine Seite, wo man nicht mehr, als eines antrift, weil nie ein Dichter ſo durchaus den hohen Ton getroffen hat, wie dieſer.

Es würde ein ſehr unnützes Unternehmen ſeyn, Regeln aufzuſuchen, wie das Große im Ausdruk zu erhalten ſey. Wenn der Geiſt und das Herz des Redners und des Dichters von dem Gegenſtand ganz eingenommen und gerührt ſind, ſo bilden ſich die Wörter und Redensarten von ſelbſt ſo auf der Zunge, als wenn ein Theil des innern Lebens ſich in den todten Buchſtaben ergöſſe; wenn nur der Dichter ſonſt den ganzen Reichthum und die Mechanik ſeiner Sprache beſizt. Alſo iſt das allgemeinſte Mittel, zum Erhabenen in der Schreibart zu gelangen, ein von dem Gegenſtand ganz durchdrungener Geiſt, und ein von der Stärke der Empfindungen aufgeſchwollenes Herz. Wie erhaben ſtröhmen nicht die Reden des Demoſthenes, Cicero und Rouſſeau; in jenen, bey dem vollen Gefühl der Gefahr, womit die Freyheit ihres Vaterlandes bedroht wird; in dieſem, wenn er die Rechte der Menſchlichkeit zu retten ſucht, von deren Heiligkeit er ſo ganz durchdrungen iſt? Alſo ſind eine lebhafte Vorſtellungskraft und ein warmes Herz zugleich die würkenden Urſachen erhabener Vorſtellungen und des erhabenen Ausdruks. Freylich muß zu dem leztern die allgemeine Fertigkeit wol zu reden, wie Longinus anmerkt, noch hinzukommen.

Dem Erhabenen ſind entgegengeſezt das Schwülſtige oder falſche Erhabene, das Platte oder Niedrige, und das Froſtige: davon wir in beſondern Artikeln geſprochen haben.

◆ ◆

Von dem **Erhabenen** handeln: Dionyſius Longinus, in der bekannten Schrift (Ed. pr. Baſil. 1554. 4. gr. Ex rec. Tanaq. Fabri, Salm. 1631. 12. gr. und lat. Iac. Tollii, Traj. 1694. 4. gr. und lat. Ioa. Hudsoni, Oxon. 1710 und 1730. 8. gr. und lat. Zach. Pearcii, Lond. 1724. 4. 1732. 8. gr. und lat. Sam. Fr. Nath. Mori, Lipſ. 1769. 8. gr. und lat. Ioa. Toupii, Oxon. 1778. 4. Ueberſezt, in das Italieniſche, von Gio. Pinelli, Pad. 1639. 4. Von Ant. Fr. Gori, Ven. 1737. 4. In das Franzöſiſche, von Boileau, Par. 1674. 8. und gewöhnlich bey den Ausg. ſ. W. In das Engliſche: von Fletcher, L. 1656. 8. Von J. P. G. G. Lond. 1680. 8. Von Leonh. Welſted 1712. 8. und in ſ. W. 1787. 8. Von Will. Smith, 1739. 8. Von Dod 1751. 8. 1755. 8. In das Deutſche: Von C. Heinr. Heinecke, nebſt Longins Leben, einer Nachricht von ſ. Schriften, und einer Unterſuchung, was er durch das Erhabene verſteht, Dresd. 1737. 8. Von Joh. G. Schloſſer, mit Anmerk. und einem Anhange, der in einem Verſuch über das Erhabene beſteht, nebſt einer kurzen Nachr. von dem Leben des Longin, Leipz. 1781. 8. — Beſondre **Erläuterungsſchriften**: Diſſertatio de eo quod in oratione divinum eſt, ad Sect. XXXI Longini, Auct. Ioa. Frd. Budden-

Jen. 1701. 4. — Lettre de Mr. Huet ſur un paſſage de Longin, mit Anmerkungen von le Clerc, im 10ten Bde. der Bibl. choiſie. Amſt. 1709. 12. vergl. mit deſſ. erſtern Demonſtratio Evangel. Prop. IV. S. 64 der Pariſer Ausg. von 1690. und der zehnten Reflex. des Boileau, bey ſ. Ueberſ. des Longin. — Conr. Sam. Schurzfleiſchii Animadv. ad Dion. Longinum περὶ ὕψους Commentat. e codic. a Jac. Tollio omiſſis erutae .. Viteb. 1711. 4. — De Delectu Longini Diſſert. I. G. Bergeri, Vit. 1712. 4. Deſſen ganzes Werk, De naturali pulchritudine orationis, Lipſ. 1719. 4. ad excellam Longini diſciplinam exactum, und welchem auch noch eine Chreſtomathia Longiniana beſonders angehängt iſt. — Phil. Dan. Kraeuter Diſſertat. de eo quod Sublime eſt in oratione ad defendendum Longinum contra Werthem. Interpretem. Jen. 1718. 4. — I. H. Benners Diſſertat. II. de cenſura Dion. Longini in verba Moſis ... Gieſſ. 1739. 4. — P. Shardam Diſſert. philol. de vita et ſcriptis Longini, 1751. 4. — Aug. L. Wilkii ὕψος ſcriptor. divinor. e Longini excelſa diſciplina expenſ. Vit. 1758. 4. zwey Diſſertat. — Libellus Animadv. ad Longinum. ſcr. Sam. Fr. Nath. Morus, Lipſ. 1773. 8, die ſich mit einer Abhandl. De variata ſublimitatis notione in Commentario Longiniano anfängt. — De vita et ſcriptis Longini, Praeſ. Dav. Ruhnken, Lugd. B. 1776. 4. (Bekanntermaßen giebt Longin fünf Quellen des Erhabenen an, Größe oder Kühnheit in Gedanken; das Pathetiſche; den richtigen Gebrauch von Figuren; den Gebrauch der Tropen; und den harmoniſchen Bau und Anordnung der Worte.) —

Einzelne Abhandlungen von neuern Schriftſtellern, in franzöſiſcher Sprache: Diſſ. ſur la clarté et le Sublime, p. Mr. Marivaux, in dem Merc. de France, März 1719. (So dunkel, und ſo ſchwülſtig, daß man es nicht verſteht.) Traité du Sublime à Mr. Deſpreaux ... Par. 1732. 8. (Das Werk iſt in drey Bücher abgetheilt. In dem erſtern handelt der Verf. in 15 Kap. von dem was Erhaben iſt, und von den verſchiedenen Arten deſſelben. Er erklärt es für un diſcours d'un tour extraordinaire, qui par les plus nobles images, et par les plus grands ſentimens, dont il fait ſentir toute la nobleſſe par ce tour même d'expreſſion, éleve l'ame au deſſus de ſes idées ordinaires de grandeur, et qui la portant tout à coup avec admiration à ce qu'il y a de plus élevé dans la nature, la ravit, et lui donne une haute idée d'elle même; und ob er gleich glaubt, daß das Erhabene keine Abtheilungen geſtattet: ſo nimmt er denn doch ein Sublime des images und ein Sublime des ſentimens an. Auch unterſcheidet er von dem letztern, noch das Sublime des moeurs dadurch, daß er dieſes in die Handlungen großer Männer ſetzt. Das zweyte Buch enthält, in 9 Kap. eine Unterſuchung deſſen, worin das Erhabene nicht beſteht, oder der Unterſchiede zwiſchen dem Erhabenen, und dem Großen, der perfection du diſcours, der raiſonnemens de conviction, dem Pathetique der diſcours vehemens de la raiſon, de la piété u. d. m. ſo wie dem Style ſublime, und dem Diſcours eloquent. In dem dritten Buche beſchäftigt der Verf. ſich, in 8 Kap. mit den Irrthümern des Longin, und mit der Unterſuchung über den erhabenen Styl, ob es eine Kunſt des Erhabenen giebt, und warum das Erhabene ſo ſelten iſt? An einzeln guten Bemerkungen fehlt es nicht; aber das Ganze iſt weitſchweifig, und die Beyſpiele ſind vielleicht nicht immer glücklich gewählt. Richtiger ſcheint ſeine Kritik des Longin zu ſeyn, welchem er vorwirft, daß er das Erhabene mit der grandeur ordinaire des Diſcours verwechſelt habe.) — Reflex. ſur la nature et la ſource du ſublime du diſcours poetique .... von dem P. Caſtel, in den Mem. de Trevoux, Octobr. 1733. —

Remond von St. Mard, handelt, in ſ. Reflex. ſur l'ode (Oeuvr. B. V. S. 1 u. f.) von dem Erhabenen, welches er in Sublime des images, und Sublime en traits, oder Sublime des tours eintheilt. Auch er ſagt von dem Werke des Longin, daß, nach den Grundſätzen deſſelben, ein ouvrage chaud, ein tiſſu de Sublime ſeyn würde. — In der Art de ſentir et de juger en matière de goût handelt das 4te - 6te Kap. des zweyten Buches, S. 112 u. f. der Ausg. von 1788. Du Sublime conſidéré en general; du Sublime conſidéré en particulier, und En quoi conſiſte l'action du Sublime. Erhaben nennt der Verf. dasjenige, was die Seele erhebt, was ihr einen höhern Begriff von ihr ſelbſt giebt, was ſie mit einer Art von Hochmuth (orgueil) erfüllt, der ſie überredet, daß ſie alles, was ſie bewundert, zu thun im Stande ſeyn würde; und ſetzt es in eine penſée, un ſentiment, ou une action, conçue et rendue avec tant de force, de préciſion et de clarté, que l'eſprit eſt convaincu que l'on ne ſauroit rien ajouter à la vérité et à la beauté de ſon expreſſion. Die Quelle deſſelben iſt, ihm zu Folge, une paſſion portée à ſon dernier degré, und die Würkungen, l'etonnement, l'admiration, und une ſatiſfaction intime qui nous éleve au deſſus de nous-mêmes.) — —

In engliſcher Sprache: A philoſophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautifull, Lond. 1757. 8. verm. 1772. 1787. 8. Franz. Par. 1765. 12. Deutſch, Riga 1773. 8. (Bekanntermaßen iſt der Verf. Edm. Burke, Th. 1. Abſchn. 7. die Quelle des Erhabenen in Allem, was auf einige Weiſe geſchickt iſt, die Vorſtellungen von Schmerz und Gefahr (oder die Leidenſchaften der Selbſterhaltung) zu erregen, das heißt, in Allem, was auf irgend eine Weiſe ſchrecklich iſt, oder mit ſchrecklichen Gegenſtänden in Verwandtſchaft ſteht, oder auf eine, dem Schrecken ähnliche Art, auf die Seele wirkt, wenn wir dieſes nähmlich in gewiſſen Entfernungen, und unter gewiſſen Beſchränkungen wahrnehmen, oder wenn wir die Vorſtellung davon haben ohne ſelbſt in dem Zuſtande des Schmerzens zu ſeyn. In dem 2ten Th. S. 83 u. f. d. d. Ueberſ. ſind die Leidenſchaften, die vom Erhabenen erregt werden, Erſtaunen, Bewunderung, Hochachtung und Ehrfurcht, angegeben, und darauf die Gegenſtände, welche die Vorſtellung von Schrecken, und folglich vom Erhabenen, erwecken, oder die Urſachen deſſelben, Dunkelheit, Kraft, Privation (Leere, Finſterniß, Einſamkeit,) Größe der Ausdehnung, Unendlichkeit, Einförmigkeit und Succeßion, Größe der Dimenſionen in Gebäuden, Schwierigkeit, Pracht, Licht, Farbe, Schall und Geräuſch, Ueberraſchung, Unterbrechung, Geſchrey von Thieren, Geruch und Geſchmack, Gefühl und Schmerz, einzeln betrachtet.) — In Al. Gerard's Eſſay on taſte handelt der 2te Abſchnitt des erſten Theiles, S. 13. d. d. Ueberſ. Von dem Gefühl oder Geſchmack der Größe und des Erhabenen, welches der Verf. denjenigen Dingen zuſchreibt, welche Quantität oder Umfang, mit Simplicität vereint, beſitzen. — Das 4te Kap. in H. Home's Elements of Criticiſm, B. 1. S. 209 der 4ten Ausg. handelt von Grandeur and Sublimity. Den Character des Erhabenen findet der Verf. in Gegenſtänden, welche, mit der Größe, auch die, der Schönheit zukommende Eigenſchaften, als Regelmäßigkeit, Proportion, Ordnung, oder Farbe, vereinen, jedoch mit der Ausnahme, daß ſie dieſer letztern nicht in eben demſelben Grade von Vollkommenheit, als die kleinern, wofern dieſe als ſchön wirken ſollen, bedürfen. — Von dem Erhabenen in den Gegenſtänden, und von dem Erhabenen in Schriften, handelt ein Theil der dritten, und die vierte der Vorleſungen des H. Blair, B. 1. S. 45 u. f. der erſten Ausg. Der Verf. ſieht Größe und Erhabenheit für beynahe gleichartige Ausdrücke an, und ſagt über das Erſtere nicht viel mehr, als was Burke, Gerard und Home bereits geſagt haben. Das Erhabene in Schriften ſetzt er in eine Beſchreibung von ſolchen Gegenſtänden, oder Darſtellung von ſolchen Geſinnungen, welche an und für ſich ſelbſt von erhabener Art ſind, und von dieſen Beſchreibungen und Darſtellungen fordert er conciseness and simplicity. Den hohen erhabenen Styl erklärt er für einen, größtentheils, ſehr fehlerhaften Styl. Die letztere dieſer Vorleſungen veranlaßte einen andern Aufſatz über das Erhabene in der Schreibart von Stack, in den Transact. of the Royal Irish Academy, for 1787. Dubl. 1788. 4. — Illustrations of Sublimity, von James Beattie, in ſ. Dissertat. moral and critical. Lond. 1783. 4. S. 605 u. f. Deutſch, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 1 u. f. (Meines Bedünkens iſt das Erhabene dadurch nicht eben ſehr erläutert worden. Tief eindringen iſt überhaupt nicht die Sache des Verfaſſers. Er erklärt alles das für Erhaben, wodurch Erſtaunen bewirkt wird; und dieſem zu Folge findet er die Darſtellung Virgils von dem Bienenbau erhaben. Indeſſen finden ſich einzele gute Bemerkungen darin.) — —

In deutſcher Sprache: **Betrachtungen über das Erhabene und Naive in den ſchönen Wiſſenſchaften** (von Moſes Mendelsſohn) im 2ten B. S. 229 der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. vermehrt, im 2ten Th. S. 153 ſ. Philoſophiſchen Schriften, Berl. 1771. 8. 2 B. Franz. im 2ten Bde. S. 109 der Variétés litterair. (Bekannter Maßen nimmt Mendelsſohn zweyerley Gattungen des Erhabenen an, ein, an und für ſich ſelbſt erhabenes, und ein, durch die Darſtellung des Künſtlers erhaben ausgebildetes Object.) — **Vom Erhabenen**, eine Abhandl. in Conr. Curtius Krit. Abhandl. und Gedichten, Hann. 1760. 8. (Der Verf. nennt erhaben, was die gewöhnlichen Begriffe überſteigt, und das menſchliche Gemüth mit Bewunderung erfüllt.) — **Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen** von Imm. Kant, Königsb. 1764. 8. (Der erſte Abſchnitt handelt von den unterſchiedenen Gegenſtänden des Gefühls vom Erhabenen und Schönen; der zweyte von den Eigenſchaften des Erhabenen und Schönen am Menſchen überhaupt; der dritte von dem Unterſchiede des Erhabenen und Schönen in dem Gegenverhältniß beyder Geſchlechter; und der vierte von den Nationalcharactern, in ſo fern ſie auf dem unterſchiedlichen Gefühl des Erhabenen und Schönen beruhen. Jenes theilt der Verf. in das Schreckhafterhabene, in das Edle und in das Prächtige ein; und unterſcheidet es dadurch von dem Schönen überhaupt, daß dieſes reizt, indem daſſelbe rührt.) — **Der vierte Abſchnitt in J. Riedels Theorie der ſchönen Künſte**, S. 37 der Ausg. von 1767 handelt vom Großen und Erhabenen. (Der Verf. ſelbſt nennt dieſen Abſchnitt eine Compilation aus dem Longin, Mendelsſohn, Gerard und Home. Er unterſucht zuerſt, worinn die Größe (oder die Erhabenheit) eines Objectes beſteht, und dann, was dazu gehört, wann die Gedanken ihren großen Objecten entſprechen ſollen, und theilt dieſe Objecte in phyſiſche und moraliſche ein. Zu den erſtern rechnet er diejenigen, welche viel ſinnliche Theile haben, wofern dieſe nähmlich in eine Idee können zuſammen gefaßt werden, ferner die Ausdehnung, die körperliche Höhe, mit verhältnißmäßiger Dicke und Breite, die Tiefe, die lange Dauer, Vielheit und Intenſion der Kräfte, Geſchwindigkeit und Feſtigkeit mit Anſtand, Aehnlichkeit und Gleichheit mit großen Objecten u. d. m. Zu den letztern wahre Verdienſte, patriotiſche, heldenmüthige Geſinnungen, Uneigennützigkeit, große menſchenfreundliche Leidenſchaften, ein vernünftiger Stoicismus, u. ſ. w.) — **Verſuch über das Erhabene**, von J. G. Schloſſer, bey ſ. Ueberſ. des Longin, S. 266 u. f. (Der Verf. legt zuerſt ſeinen Begriff von der Empfindung des Erhabenen dar, und zeigt dann, wie dieſe Empfindung durch den Einfluß der wirklichen, und durch die Darſtellungen der dichteriſchen Welt erregt wird. Erhaben iſt ihm alles, was größer iſt, als die Dinge, mit denen es in Verhältniß gezeigt wird, und eine erhabene Empfindung alſo diejenige, die ungewöhnlich große, edle Kräfte des Menſchen in ungewöhnliche Thätigkeit ſpannt, und zugleich mit Wohlgefallen verknüpft iſt. Die Empfindung ſelbſt kann entweder durch die Begierde der Nacheiferung, oder durch den Trieb zu widerſtehen, oder durch das ſympathetiſche Gefühl, oder durch die Einbildungskraft, oder endlich unmittelbar durch bloße ſinnliche Gefühle, erweckt werden, und die Gegenſtände, welche ſie erwecken, müſſen ungewöhnliche Größe, edle ungewöhnliche Kräfte, ungewöhnliche Thätigkeit haben, und entweder durch unſre Sinne, oder unſern Verſtand, oder durch unſre Einbildungskraft auf uns wirken. Folglich kann es denn auch erhabene Senſationen, erhabene Gedanken und erhabene Bilder geben. Uebrigens enthält die Schrift, meines Bedünkens, eine Menge ſehr richtiger, und ſehr beſtimmt ausgedrückter Bemerkungen.) — **J. A. Eberhard**, in ſ. **Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften**, S. 13 u. f. der Ausg. von 1786 erklärt das Erhabene, als den höchſten Grad der Größe, oder das ſinnlich Unendliche, welches ſich ſo wohl in den Gedanken, Bildern, Empfindungen, als in ihren Zeichen finden kann; und theilt es, da die Größe der Vorſtellungen entweder eine phyſiſche oder moraliſche iſt, in das phyſiſche und das moraliſch Erhabene. — In der **Philoſophie der ſchönen Künſte von J. C. König** handelt der achte Abſchnitt, S. 258 vom Erhabenen. Der V. ſetzt die Größe in die merklich vorzügliche Ausdehnung eines Gegenſtandes vor den meiſten, oder vor allen übrigen ſeiner Gattung, und nimmt körperliche, unkörperliche und vermiſchte Größe an, oder theilt die Gegenſtände in eigentlich große, in ſtarke und in erhabene ein. Hierauf unterſucht er, welche Empfindungen das Große erregt, nähmlich doppelte, Staunen und Bewunderung, oder das eigentlich Große ſtaunende, das Starke hochachtungsvolle, das Erhabene ehrfurchtsvolle Bewunderung, und dann, welches die verſchiedenen Hauptarten des Großen, Starken und Erhabenen ſind. Die Gegenſtände deſſelben theilt er in ſinnliche, in leidenſchaftliche, in moraliſche und intellectuelle ab; und handelt zum Beſchluß von den verſchiedenen Gegenſtänden des Großen, Starken und Erhabenen. Genaue Beſtimmungen, darf man nicht erwarten.) — In dem 4ten Abſchnitt des zweyten Hauptſtückes von **Gäng's Aeſthetik**, Salzb. 1785. 8. S. 208 wird das Große in den Werken der Kunſt in das Vielbedeutende, das entweder in der Sache, oder in der Bezeichnung (in dem Ausdruck der ſchönen Künſte) liegt, getheilt, und je nachdem es Bewunderung, Ehrfurcht, Schrecken und Schaudern erweckt, in das Wunderbar erhabene, in das Ehrfurchtlich erhabene, und in das Troſtlich erhabene abgetheilt.) — **Ueber das Erhabene**, Göttingen 1788. 8. (Nach einer kurzen Einleitung handelt der Verf. in 4 Kap. von dem Begriff, der Natur, und der Gründe des Erhabenen; von dem Erhabenen in der Natur; von dem Erhabenen in den Sitten, und in einigen Fragmenten von der Erziehung zum Erhabenen. Er ſetzt das letztere mit Schloſſer in eine Empfindung, die ungewöhnlich große und edle Kräfte in Thätigkeit ſetzt, und theilt es in zweyerley Gattungen, in die, welche beym erſten Anblick ſogleich mit einem Schlag uns unwiderſtehlich fortreißt, und die, welche bey der Betrachtung wächſt, und die Seele nur im nähern Umgange ergreift. Die nächſte Urſache der Erhebung der Seele ſucht er in einer geheimen Vergleichung unſrer Lage und unſrer Kräfte. Aber ſeine Abſicht ſcheint nicht ſo wohl geweſen zu ſeyn, beſtimmte Begriffe von der Sache zu geben, als das Gefühl des Erhabenen in dem Leſer zu erwecken; er will nur zu erwärmten Herzen ſprechen.) — **A. H. Schott**, im erſten Theile ſ. **Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften**, S. 330 u. f. unterſcheidet das Große von dem Erhabenen dadurch, daß er jenes, welches er in intenſive und extenſive, oder in Stärke und eigentliche Größe abtheilt, durch Erweiterung unſerer Kräfte auf einmahl faſſen, dieſes aber, welches er als das Sinnlich unermeßliche erklärt, wie in eine Idee verbinden können, und beſtimmt die Wirkung des erſtern, und noch mehr des letztern, dahin, daß es die Kräfte der Seele in die höchſte Thätigkeit ſetzt, Bewunderung und Erſtaunen erregt, daß es ferner der Seele durch die Erweiterung und Erhebung ihrer Kräfte, ein muthiges, ſtolzes Selbſtgefühl einflößt, und nicht ſelten, beſonders in den Werken der Kunſt, ein Mitgefühl mit dem vorgeſtellten Gegenſtande, oder mit dem Künſtler, erzeugt. Hierauf beſtimmt er die Arten des Großen und Erhabenen; das eigentlich Große beſteht in den verſchiedenen Arten der Ausdehnung; die Gattungen des Starken, oder Realgrößen, ſind erhöhte Kraft zur Bewegung, und erhöhte Kraft zu denken und frey zu handeln. Indeſſen wird auch das Fürchterliche und Entſetzliche, das phyſiſche und das ſittlich Böſe, als ein Gegenſtand, der in der Natur, und noch mehr in der Nachahmung Bewunderung erwecken kann, angegeben. Ferner iſt das Große und Erhabene ein wahres weſentliches, oder ein künſtliches; und zu dem großen und erhabenen Styl wird ein hoher Grad der ſinnlichen Stärke, Präciſion und Würde des Ausdrucks gefordert, ſo wie zu der Erhabenheit in der Zuſammenſetzung und Ausführung die Zuſammenfaſſung des Mannichfaltigen irgend eines Gegenſtandes in etliche große, genau mit einander verbundene Haupttheile. — Das zweyte Buch von Imm. Kants Critik der Urtheilskraft, S. 73 enthält eine Analytik des Erhabenen (Nachdem der Verf. den Unterſchied zwiſchen dem Erhabenen und Schönen vorzüglich darin geſetzt hat, daß die ſelbſtſtändige Naturſchönheit eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenſtand gleichſam für unſre Urtheilskraft vorher beſtimmt zu ſeyn ſcheint, bey ſich führt, und daß dagegen, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloß in der Auffaſſung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unſre Urtheilskraft, unangemeſſen unſerm Darſtellungsvermögen, und gleichſam gewaltthätig für die Einbildungskraft erſcheinen mag, theilt er das Erhabene ins mathematiſch- und dynamiſch-Erhabene, und erklärt es als etwas, was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemüths beweiſet, das jeden Maßſtab der Sinne übertrift, ſo wie das Gefühl des Erhabenen in der Natur als Achtung für unſre eigene Beſtimmung, die wir einem Objecte der Natur, welches uns die Ueberlegenheit der Vernunftbeſtimmung unſerer Erkenntnißvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichſam anſchaulich macht, durch eine gewiſſe Subreption (Verwechſelung einer Achtung für das Object Statt der für die Idee der Menſchheit in unſerm Subject) beweiſen. Gegründet iſt alſo dieſes Gefühl in unſerm Vernunftvermögen, welches uns einen, nicht ſinnlichen Maßſtab, der die Unermeßlichkeit der Natur ſelbſt, als Einheit unter ſich hat, und gegen den alles in der Natur klein iſt, gewährt, und der mithin in unſerm Gemüthe eine Ueberlegenheit über die Natur ſelbſt zeigt, dergeſtalt, daß, wenn die Sache gleich auf ſubjectiven Gründen beruht, doch dabey ein Princip a priori kenntlich iſt, wodurch die Einſtimmung der Urtheile mehrerer darüber möglich wird.) —

Von dem Erhabenen in den bildenden Künſten handeln beſonders: Verſuch über das ſichtbare Erhabene in der bildenden Kunſt, Mannh. 1781. 8. von Joh. Pet. Melchior — Von dem Erhabenen in der Mahlerey, Richardſon, in dem Traité de la Peinture, B. 1. S. 182 der Ausg. von 1728. (Nach einem langen, ziemlich verworrenen Geſchwätz über das Erhabene überhaupt, ſetzt er das mahleriſch Erhabene in eine Grace, eine Grandeur, qui nait de l'attitude, ou de l'air du Tout, ou de la Tête ſeulement. Als ein Beyſpiel davon führt er ein Blatt von Rembrandt, welches ein Sterbebette darſtellt, und eine ſo genannte Verkündigung Mariä von Zuccaro an, welche aber, ſeiner eigenen Beſchreihung nach, nichts Erhabenes zu ſeyn ſcheint.) — Einzele Bemerkungen über eben dieſes Erhabene finden ſich in Hagedorns Betracht. über die Mahlerey, S. 335. — und gründlichere, in G. E. Leſſings Laokoon S. 130 u. f. 378 u. f. der 2ten Auflage. — Vom erhabenen Character in Gebäuden, in der Unterſuchung über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 107 u. f.

Noch gehören die 14te - 17te Vorleſung des Robert Lowth, aus ſ. Schrift, De ſacra Poeſi Hebraeor. in ſo fern hieher, als ſie de Sublimitate dictionis et conceptuum bey den Ebräern handeln.

## Erklärung.

(Beredſamkeit.)

Erklären iſt ſo viel, als klar oder verſtändlich machen; ſo daß die Erklärung überhaupt ein ſolcher Theil der Rede iſt, wodurch etwas klar gemacht wird. Man braucht aber das Wort beſonders von den Fällen, wo der genaue Sinn eines Worts klar, oder wo der Begriff, den das Wort ausdrükt, deutlich gemacht wird. Im erſten Fall erklärt man das Wort oder den Namen der Sache, im andern Fall den Begriff.

Die Redner brauchen beyde Arten der Erklärungen, wie die Philoſophen, aber nicht ſo oft; weil ſie nicht in dem Fall ſind, die erſten Begriffe aller Sachen, wovon ſie reden, feſtzuſetzen, wie diejenigen Philoſophen, welche für Perſonen ſchreiben, die Wiſſenſchaften erlernen wollen. Der Redner ſpricht ſelten, oder vielleicht gar nie, von Materien, die ſeinen Zuhörern ganz unbekannt ſind, und davon er ihnen die Begriffe erklären müßte. Er würde ſich daher ſehr lächerlich machen, wenn er den ſteifen Vortrag des Philoſophen, jede Materie durch Vorausſchikung der Erklärung der dabey vorkommenden Begriffe anzufangen, nachahmen wollte; wie ehedem einige unverſtändige Redner und Schriftſteller in Deutſchland, als die Wolfiſche Methode zu philoſophiren noch neu war, gethan haben. Doch muß man auch auf der andern Seite nicht denken, daß der Redner nie erklären dürfe: es kommen Fälle vor, wo die Erklärungen ihm höchſt wichtig ſind. Die Betrachtung dieſer Fälle, und wie der Redner mit der Erklärung verfahren ſoll, gehören alſo in die Rhetorik.

Es iſt an ſeinem Ort *) angemerkt worden, daß die Erklärungen unter die Beweisgründe gehören. Sie werden dem Redner nothwendig, wenn das, was er zu beweiſen hat, aus genauer Entwiklung und Gegeneinanderhaltung der Begriffe kann erhärtet werden. In den beweiſenden Reden kommt es meiſtentheils darauf an, daß gezeigt werde, ob ein gewiſſer allgemeiner Begriff auf eine beſondere Sache, auf eine Perſon, eine That, ein Unternehmen, angewendet werden könne oder nicht. Dieſes kann ſelten geſchehen, ohne daß der allgemeine Begriff durch die Erklärung beſtimmt und entwikelt werde. Der Redner muß alſo, wie der Philoſoph, eine Fertigkeit im Erklären beſitzen. Was hiezu gehört, und wie man dazu gelange, wird in der Vernunftlehre gezeigt.

Nicht nur in den Hauptbeweiſen, ſondern auch gar oft in Nebenſachen hat der Redner Erklärungen nöthig, um zu zeigen, daß das worauf er dringt ſchon würklich in den Begriffen ſeiner Zuhörer liege, und alſo ohne Widerſpruch nicht könne verworfen werden. Er hat tauſend Gelegenheiten auf Namenerklärungen zurük zu führen, die ihm weit größere Dienſte thun, als dem Philoſophen. Dieſer braucht ſie blos um verſtändlich zu ſeyn; der Redner aber wendet ſie zur Ueberredung an. Dieſe entſteht

---

*) Art. Beweisgründe I Th. S. [illegible] f.

ſteht meiſtentheils aus der Klarheit ſinnlicher Begriffe, die gar oft blos der Erfolg einer etymologiſchen Erklärung iſt. Die meiſten Wörter aller Sprachen ſind Metaphern, auf deren Urſprung man ſelten zurükdenkt. Man braucht ſie alſo meiſtentheils als bloße Töne, die abgezogene Begriffe bezeichnen, da ſie doch im Grunde Bilder ſind, die dem anſchauenden Erkenntniß richtige Begriffe der Sachen geben. Wer weiß, daß das Wort Ehe urſprünglich ein Geſez bedeutet, der kann blos durch eine etymologiſche Erklärung gewiſſe Vorurtheile beſtreiten. Er kann blos dadurch begreiflich machen, daß dieſe Verbindung geſezmäßig ſeyn müſſe. Dieſe Erklärungen ſind in der Beredſamkeit um ſo viel wichtiger, weil ſie durch ihre Neuigkeit überraſchen, und weil ſie abgezogene Begriffe plözlich in ſinnliche verwandeln.

Bey dem Vortrag der Erklärung verfährt der Redner insgemein ganz anders, als der Philoſoph. Denn ſo wie dieſer einen Vernunftſchluß in ſehr wenig Worten vorträgt, da der Redner oft eine große Rede daraus macht *), ſo wendet dieſer auch bisweilen einen Haupttheil der Rede dazu an, daß er die Erklärung des Begriffs, worauf die Hauptſache ankommt, weitläuftig ausführet und beſtätiget. Andremale hingegen iſt er darin kürzer als der Philoſoph, weil er mit einem einzigen Wort, und wie im Vorbeygang, den Zuhörer mehr an die wahre Bedeutung des Worts erinnert, als durch eine förmliche Erklärung davon unterrichtet.

## Ernſthaft.

(Schöne Künſte.)

Wenn der Menſch ernſthaft iſt, ſo richtet er eine ſorgſame Aufmerkſamkeit auf die Gegenſtände, die ihn in dieſe Gemüthsfaſſung ſezen. Denn die Ernſthaftigkeit ſcheinet die Würkung ſolcher Vorſtellungen zu ſeyn, die wir für wichtig halten, und dabey zugleich etwas zu beſorgen iſt. Eine ernſthafte Gemüthslage kann demnach zur gewiſſen Würkung der Werke der Kunſt viel beytragen. Darum hat der Künſtler bey wichtigen Vorſtellungen ſich zu bemühen, daß ſie ſich gleich durch einen ernſthaften Ton ankündigen.

Der Mahler unterſtüzt die Ernſthaftigkeit ſeines Inhalts durch einen ſtrengen Ton, wodurch die ſchönen und hellen Farben ihren Glanz, die ſanften ihre Annehmlichkeit verlieren. Dadurch allein ſchon kann er das Auge zu ernſthafter Betrachtung des Gegenſtandes reizen, ſo wie ein ſchwarzer und trauriger Himmel uns in ernſthafte Erwartung eines Gewitters ſezet. Der Tonſezer wird ernſthaft durch einen ſchweren Gang der Bewegung, durch häufige und ſchwere Vorhalte *), durch plözliche und ungewöhnliche Ausweichungen, durch chromatiſche Fortſchreitungen und durch Vermeidung lieblicher melismatiſcher Verzierungen; der Redner durch ſchwere volltönende Worte, durch öftere Ausrufungen und Anreden, durch Beſchwerungen und Eidſchwüre, dergleichen man ſowol beym Demoſthenes, als in den ſo genannten Philippiſchen Reden des Cicero ſehr oft antrift **). Der epiſche Dichter unterhält ſeinen Leſer durch den ernſthaften, und bisweilen feyer-

---

*) S. Beweisarten I Th. S. 181 f.

*) S. Vorhalt, auch Diſſonanz.

**) Nur ein Beyſpiel aus hunderten, die Cicero geben könnte. Proh Dii immortales! Ubi eſt ille mos, virtusque majorum? — — An ego ab eo mandata acciperem, qui ſenatus mandata contemneret? aut ei cum ſenatu quidquam commune judicarem, qui Imperatorem Pop. Rom. ſenatu prohibente obſideret? At quae mandata? arrogantia! Quo ſtupore! Quo ſpiritu! Philipp. VIII. 8.

feyerlichen Ton und Gang ſeines Verſes, faſt durchaus in der Ernſthaftigkeit. Und wenn er das Ernſthafte auf das Höchſte treiben will, ſo miſcht er fürchterliche Nebenbegriffe ein. Beydes Ton und Begriffe ſind in folgender Stelle höchſt ernſthaft:

— — Bald ſtand er voll Tiefſinn,
Bald ſah' er überall langſam herum und ſenkte ſich wieder,
Wie auf hohen unwirthlichen Bergen drohende Wetter
Langſam und verweilend ſich lagern; ſo ſaß er und dachte *).

Das Ernſthafte bey kleinen und verächtlichen Gegenſtänden macht eine Art des Scherzhaften und Lächerlichen aus, und kann alſo beym Spott ſehr gute Würkung thun; denn nichts iſt poſſirlicher als ein ernſthafter Ton der läppiſchen Gegenſtände. Wer kann ſich des Lachens enthalten, wenn Scarron in einem ernſthaften Ton ſein zerriſſenes Kleid beſingt? Er vergleicht es mit den ägyptiſchen Pyramiden, die er alſo anredet:

Superbes monumens — —
Par l'injure des ans, vous êtes abolis.

— — — —

Il n'eſt point de ciment que le tems ne diſſoude;
Si vos marbres ſi durs ont ſenti ſon pouvoir,
Dois je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir
Qui m'a duré deux ans ſoit percé par le coude?

## Erweiterung.

(Beredſamkeit)

Longinus giebt folgende Erklärung davon: ſie ſey eine vollſtändige Zuſammentragung aller, einer Sache zugehörigen, Umſtände und Eigenſchaften, wodurch die Hauptvorſtellung ihre wahre Größe und Stärke erhält. Man kann nämlich eine Sache entweder blos nennen, oder auf die kürzeſte Weiſe nach dem, was ihr weſentlich oder zufällig zukommt, anzeigen; oder man kann ſie weitläuftiger nach ihren Eigenſchaften, Würkungen und verſchiedenen Verhältniſſen beſchreiben. Wenn alſo der Redner, nachdem er das, was weſentlich zu ſeinem Gegenſtande gehört, geſagt hat, noch etwas hinzuthut, um die Vorſtellung zu verſtärken, ſie lebhafter zu machen, oder ihr eine weitere Ausdehnung zu geben, ſo gehört dieſes zur Erweiterung. Man ſetze, daß ein geiſtlicher Redner an einer Stelle ſeiner Rede nöthig habe, die Vorſtellung von Gottes Allwiſſenheit zu erwecken. Der Saz: Gott iſt allwiſſend, wäre hier das Weſentliche, was er zu ſagen hat; thut er hinzu: alles Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige, was würklich geſchieht oder blos möglich iſt, ſtellt ſich ihm deutlich dar: ſo iſt dieſer Zuſaz eine Erweiterung.

Der Vortrag des Dichters und des Redners unterſcheidet ſich von dem Vortrag des forſchenden und lehrenden Philoſophen hauptſächlich durch die Erweiterungen, die jenen vorzüglich eigen ſind. Bisweilen iſt eine ganze Rede, oder ein ganzes Gedicht nichts anders, als ein einziger Gedanken, der durch mancherley Erweiterungen lebhafter und einleuchtender gemacht worden. So iſt die ſiebente Ode des erſten Buches beym Horaz nichts anders, als eine Erweiterung eines einfachen Gedankens.

Ein wichtiger Theil der Kunſt des Redners und Dichters beſteht demnach in der Geſchiklichkeit zu erweitern; wenigſtens iſt ſie bey dem Redner beynahe die Hauptſache. Wenn man von bekannten Dingen zu reden hat; wenn in einer lehrenden Rede alles, was man anzubringen hat, klar und verſtändlich iſt: ſo ſind die

Erwei-

---

*) Meſſias II Geſang.

Erweiterungen das einzige Mittel der Rede aufzuhelfen, die Aufmerkſamkeit des Zuhörers zu reizen und dem Vortrag äſthetiſche Kraft zu geben.

Die Erweiterung hat ſowol bey einzelen Gedanken, oder bey beſondern Theilen einer Rede, als bey der ganze Rede überhaupt ſtatt, deren Würkung beym Schluß dadurch verſtärkt werden kann. In ſo fern iſt ſie ein Haupttheil des Beſchluſſes der Rede, und ſo ſieht ſie Cicero an *).

Wenn man das, was weſentlich zu Erwekung gewiſſer Vorſtellungen zur Ueberzeugung oder zur Rührung gehört, vorgetragen hat: ſo können wegen der völligen Würkung des Vorgetragenen noch zweyerley Zweifel entſtehen. Entweder hat der Zuhörer noch nicht Zeit genug gehabt ſich den Vorſtellungen ſo zu überlaſſen, daß er ihre völlige Würkung ſchon gefühlt hätte, denn dazu gehört allemal, nach den Fähigkeiten des Zuhörers, mehr oder weniger Zeit; oder die Vorſtellungen haben ihrer Gründlichkeit und Richtigkeit ungeachtet nicht genug äſthetiſche Kraft, weil ſie zu abgezogen, zu einfach, zu ſpeculativ ſind. In dieſen beyden Fällen muß der Redner ſeine Zuflucht zur Erweiterung nehmen. Sie verurſachet im erſtern Fall eine Verweilung auf den Vorſtellungen, von denen man die Würkung erwartet. Der Zuhörer bekommt dadurch Zeit ſich den Eindrüken zu überlaſſen. Es geht bey den offenbareſten Wahrheiten nicht an, daß der Redner die Säze ſo unaufgehalten nach einander vortrage, wie man es bey einem geometriſchen Beweis thut. Jeder Saz muß nothwendig eine Zeitlang der Vorſtellungskraft gegenwärtig ſeyn, wenn man ſeine Wahrheit recht einleuchtend empfinden ſoll. Dieſe Verweilung kann nicht durch Unterbrechung des Vortrages, durch ein Verweilen des Redners erhalten werden; er muß fortreden. Alſo bleibet ihm nur das Mittel übrig, das, was er geſagt hat, noch einmal auf eine andre Art zu ſagen; etwas hinzuzuſezen, das die Aufmerkſamkeit des Zuhörers auf denſelben Begriffen unterhält: dieſelbe Hauptſache in einem andern und noch andern Lichte zu zeigen. Dieſes heißt aber den Saz erweitern. Man kann deßwegen bey der Beweisart, die man Induktion nennt *), dieſe Erweiterung am leichteſten anbringen, wenn man mehrere Fälle zum deutlichen Begriff der Sachen aufſucht, wovon das, was am angezogenen Ort aus dem Xenophon angeführt worden, zum Beyſpiel dienen kann. Die Geſchiklichkeit, die Zuhörer durch geſchikte Erweiterungen eine hinlängliche Weile bey gewiſſen Hauptvorſtellungen aufzuhalten, bis ſie ihre Würkung gethan haben, iſt ohne Zweifel eines der wichtigſten Talente des Redners, ohne welches die höchſte Gründlichkeit und Scharfſinnigkeit ihm ſehr wenig hilft.

Eben ſo nothwendig iſt auch die Erweiterung in dem andern Fall, wo das Weſentliche der Vorſtellungen gar zu einfach iſt. Denn dadurch verliert es ſeine äſthetiſche Kraft; es beſchäfftiget blos den Verſtand und hat keine Würkung auf das Gemüth. Was alſo abſtrakt und einfach geſagt worden, weil die Natur der Sachen dieſes erfodert, das muß durch die Erweiterung der Einbildungskraft und dem anſchauenden Erkenntniß nun auch noch lebhafter, ſinnlicher, mit mehreren verſtärkenden Nebenbegriffen geſagt werden. So wie Haller, nachdem er geſagt hat:

> Unendlichkeit, wer miſſet dich?

durch Erweiterung hinzuthut:

> Vor dir ſind Welten Tag' und Menſchen Augenblike.

---

*) Partitiones Orat.

*) S. Beweisarten 1 Th. S. 215

Es iſt überhaupt offenbar, daß die Kraft der Beredſamkeit großen Theils von geſchikten Erweiterungen abhange, ohne welche die gründlichſte Rede troken und ohne Kraft iſt. Vielleicht hat der an ſich gründliche, aber alle Erweiterungen verſchmähende Vortrag der größten Philoſophen, die ſeit einem halben Jahrhundert in Deutſchland ein Licht angezündet, worauf es ſonſt ſtolz ſeyn kann, gar viel dazu beygetragen, daß wir in der Beredſamkeit noch ſo weit hinter andern Völkern zurüke geblieben ſind.

Denen, welchen aufgetragen iſt, die Jugend zur Beredſamkeit anzuführen, kann man nicht genug wiederholen, daß ſie dieſelbe fleißig, aber auch mit hinlänglicher Gründlichkeit in allen Arten der Erweiterungen üben müſſen. Aber weh ihnen, wenn ſie die wahre Kraft der Erweiterungen nicht fühlen; wenn ſie ſich einbilden, es komme nur auf die Menge der Wörter, auf bloße Wiederholung derſelben Sache in andern Ausdrüken, oder Aufhäufung einer Menge nichtsbedeutender Nebenumſtände an.

Wir wünſchten zur Aufnahme der wahren Beredſamkeit, daß ein der Sache gewachſener Mann die Arbeit auf ſich nehmen möge, dieſen wichtigen Theil der Redekunſt in ſeinem ganzen Umfang abzuhandeln. Woher kommt es doch, daß wir eine ſo große Menge critiſcher Schriften über alles, was zur Dichtkunſt gehört, haben, und ſo ſehr wenig, was der noch in der Zeugung liegenden Beredſamkeit aufhelfen könnte?

◆ ◆

(*) Von der Erweiterung handeln, unter mehreren: Ariſtoteles, in dem 9ten Kap. des erſten und im 26ten Kap. des zweyten Buches ſ. Rhetorik. — Cicero, in dem 27 Abſchn. des 3ten Buches De oratore, und in dem 13ten Abſchn. der Orator. partit. — M. F. Quinctilian, im 4ten Abſchn. des achten Buches der Instit. orator. — D. Morhof, in einer eigenen Schrift, Deliciae Orator. interior. ſ. Liber de Dilatione et Amplificatione, Lub. 1701 und 1712. 8. — Die Principes pour la lecture des Orateurs, im 7ten Kap. des 2ten Buches, S. 195 u. f. des 2ten Bds. der Ausg. von 1753 — u. v. a. m.

# Erzählung.

(Beredſamkeit.)

Ein Haupttheil derjenigen gerichtlichen Reden, in denen es auf die Beurtheilung einer geſchehenen Sache ankommt. Der Zwek der Erzählung iſt, dem Zuhörer den Verlauf der Sachen ſo vorzuſtellen, daß ſein Urtheil darüber gelenkt werde. Die alten Lehrer der Redner ſind, wie man beym Hermogenes, Cicero und Quintilian ſehen kann, ſehr weitläuftig hierüber. Da hier die Abſicht gar nicht iſt, den Advocaten Anleitung zu geben, wie durch eine ſchlaue Erzählung eine böſe Sache als gut, oder eine gute als bös vorzuſtellen ſey, ſondern vorausgeſetzt wird, der Redner wolle das, was er ſelbſt geſehen oder erzählen gehört hat, ſo wie er die Sachen würklich faßt, wieder erzählen: ſo werden wir uns nur bey Betrachtung einiger allgemeinen Eigenſchaften einer guten Erzählung aufhalten. Die Kunſt zu erzählen erfodert eigene Gaben, die man nicht durch Regeln bekommt; alles, was die Critik hier thun kann, iſt, daß ſie einige Winke und Warnungen giebt.

Die Erzählung iſt in der Beredſamkeit gerade das, was das hiſtoriſche Gemählde in der Mahlerey iſt: beyde werden durch einerley Eigenſchaften gut oder ſchlecht. Jede Erzählung muß die geſchehene Sache klar und wahrhaft, oder wahrſcheinlich, vorſtellen, damit der Zuhörer über keinen zur Sache gehörigen Umſtand

ſtand in Ungewißheit oder Zweifel bleibe. Zur Klarheit gehört außer dem guten und richtigen Ausdruk, wodurch die Begriffe auf das genaueſte beſtimmt werden, die Ordnung und die Vermeidung alles deſſen, was eigentlich zur Sache nicht gehört, was keinen Einfluß, weder auf den Ausgang der Sache, noch auf das Urtheil, das man von der Sache fällt, haben kann. Bey jeder Erzählung hat man eine gewiſſe Abſicht, aus welcher beurtheilt werden muß, was zur Sache gehört oder nicht. Der Erzähler muß den Zwek der Erzählung, die Vorſtellung, die durch dieſelbige in völlige Klarheit kommen ſoll, auf das deutlichſte faſſen, um zu beurtheilen, was jeder einzele Umſtand dazu beytragen könnte. Er muß ſich auf das genaueſte in die Stelle ſeiner Zuhörer ſetzen, um zu erkennen, was ſie eigentlich durch ſeinen Vortrag erfahren wollen oder müſſen. Eine nothwendige Eigenſchaft der Erzählung in Abſicht auf die Klarheit iſt die Gruppirung der Sachen, das iſt, die genaue Unterſcheidung der Haupttheile. Die Erzählung muß nicht ſo unabgeſetzt in einem fortgehen, daß der Zuhörer gar nichts begreife, bis man fertig iſt. Sie muß in ihre Hauptperioden abgetheilt ſeyn, deren jede beſonders kann gefaßt werden.

Zur Wahrheit oder Wahrſcheinlichkeit iſt vor allen Dingen nothwendig, daß keine Lüke in der Erzählung gelaſſen, daß nichts übergangen werde, daraus das, was hernach folget, begreiflich wird. Aber dieſes iſt noch nicht allemal hinlänglich. Gewiſſe Theile der Erzählung müſſen genau, umſtändlich und durch ſolche Kleinigkeiten ausgezeichnet ſeyn, daß der Zuhörer bey der Sache gegenwärtig zu ſeyn glaubt. Dadurch wird die Erzählung um ſo mehr wahrſcheinlich, da der Zuhörer ſich nicht vorſtellen kann, daß alles ſo umſtändlich würde können bezeichnet werden, wenn ſich die Sachen nicht würklich ſo verhielten. So wie es gewiſſe Gemählde giebt, von denen man leicht urtheilen kann, daß ſie blos aus der Phantaſie, nach einem Ideal gemacht ſind; andre hingegen, wo man aus verſchiedenen ſehr zufälligen Kleinigkeiten gewiß erkenne, daß ſie nach der Natur gemacht ſind: ſo iſt es auch mit den Erzählungen beſchaffen, deren Wahrheit oder Erdichtung man aus Kleinigkeiten am beſten beurtheilet. Folgendes Beyſpiel aus dem Quintilianus *) kann zur Erläuterung dienen. In portum veni, navim proſpexi, quanti veheret interrogavi, de pretio convenit, conſcendi, ſublatae ſunt anchorae, ſolvimus oram, profecti ſumus. Alles dieſes ſagt im Grunde nichts anders, als die zwey Worte: E portu navigavi. Aber das ausgezeichnete Gemählde macht, daß man die Sache zu ſehen glaubt. Da bey jeder Erzählung etwas die Hauptſache iſt, das, wornach alles andre beurtheilt wird, dieſe Hauptſache aber, wie die Hauptgruppe des Mahlers **) in dem Gemählde, voranſtehen und am deutlichſten ins Geſicht fallen muß: ſo muß der Redner durch Bezeichnung kleiner Umſtände, die Hauptſache nahe vor das Geſicht bringen. Darinn iſt Homer ein großer Meiſter der Kunſt. Die Hauptſachen heben ſich in ſeinen Gemählden von Grund heraus, und kommen ganz nahe.

Einen großen Grad der Wahrheit kann auch der Ton der Rede einer Erzählung geben. Ein den Sachen, die man erzählt, völlig angemeſſener Ton, der ſich während der Erzählung immer nach der Beſchaffenheit der Dinge, die erzählt werden, abändert, iſt beynahe allein hinreichend, die ganze Sache wahrſcheinlich zu machen;

---

*) Lib. IV. Cap. I. § 41.

**) S. Gruppe.

chen: ſo wie ein falſcher Ton, beſonders da man zur Unzeit wichtig thut, oder ins Declamatoriſche verfällt, einen ſehr groſſen Verdacht der Unwahrheit erweken kann *).

Es erhellet hieraus hinlänglich, daß es eine höchſt ſchwere Sache iſt, gut zu erzählen, und vielleicht erfodert kein Theil der Beredſamkeit fleiſſigere Uebung, als dieſer.

Hermogenes unterſcheidet drey Hauptgattungen die Erzählung zu behandeln, die einfache, die ausgeführte, die zierliche. Die erſte erzählt die Sache ſchlechtweg, wie ſie geſchehen iſt, ohne ſich in irgend eine Art der Ausſchweifung einzulaſſen. Sie wird da gebraucht, wo die geſchehene Sache an ſich ſelbſt mit den dabey vorkommenden Umſtänden hinreichend iſt, dem Zuhörer die Begriffe zu geben, die unſrer Abſicht gemäß ſind. Von dieſer Art iſt die Erzählung in des Demoſthenes Rede gegen den Conon. Die Sache war an ſich ſo klar, daß der natürlichſte Vortrag derſelben am geſchikteſten war, den Zuhörer gegen den Beklagten einzunehmen.

Die ausgeführte Art beſteht darin, daß der Redner verſchiedenes beybringt, das in der geſchehenen Sache nicht offenbar liegt, indem er Urſachen davon angiebt, Abſichten aufdekt, und etwa Umſtände ergänzt, alles in der Abſicht die Sache gut oder ſchlecht vorzuſtellen. Er hilft alſo dem Urtheil des Zuhörers dabey, da er im erſtern Fall es ihm gänzlich frey gelaſſen hat. Dieſe Art iſt nöthig, wo die vorzutragende Sache etwas zweydeutig iſt, ſo daß der Zuhörer, wenn ihm die Sache einfach erzählt würde, auch wol ein ander Urtheil davon fällen, oder ſie anders faſſen könnte, als es die Abſicht des Redners erfodert.

Die zierliche Art trägt die Sache mit Zuſäzen vor, welche die Einbildungskraft des Zuhörers einnehmen. Er miſcht Bilder und Nebenumſtände in die Sache, welche ihn für oder gegen die Begebenheit einnehmen, welche er entweder auf eine vortheilhafte oder verhaßte Weiſe vorſtellt, ſo daß er das Urtheil des Zuhörers ſchon in der Erzählung ſelbſt lenkt. Er braucht die Farben der Beredſamkeit, ſein Gemählde deſto kräftiger zu machen. Dieſes iſt bey gerichtlichen Erzählungen ein Kunſtgriff, der den Sachen den Ausſchlag geben kann; und darinn war Cicero ein groſſer Meiſter. Man überlege folgende Stelle. Anſtatt blos zu ſagen: Quinctius trauete dem Verſprechen des Nävius, trägt er die Sache ſo vor: Quia, quod virum bonum *facere* oportebat, id *loquebatur* Naevius; credit Quinctius eum, qui *orationem* bonorum imitaretur, *facta* quoque imitaturum. Dergleichen Wendungen ſind um ſo viel würkſamer zur Ueberredung, weil der Zuhörer kaum merkt, daß der Redner ſeinem Urtheil vorgreift.

Es kann zwar geſchehen, daß ein Redner ſeine Erzählung nur nach einer dieſer drey Arten vorträgt. Wenn die Sache ſehr klar und jedem hinlänglich einleuchtend iſt, ſo thut die erſte Art die allerbeſte Würkung. Denn ſo wie ein Grundſaz durch den Beweis, den man davon geben wollte, nicht nur keine Stärke gewinnt, ſondern von ſeiner Kraft verlieret: ſo geht es einer offenbar guten oder ſchlechten Sache, durch eine ausgeführte oder zierliche Erzählung. Die andre Art ſchiket ſich für Begebenheiten, die zwar wenigem Zweifel unterworfen, aber doch durch Erläuterung verſchiedener Umſtände klärer können gemacht werden. Die dritte Art iſt für zweifelhafte Fälle. Indeſſen geſchieht es oft, daß ein Redner alle drey Arten in einer einzigen Erzählung anbringt, nach dem die beſondern Theile der Sache mehr oder weniger klar ſind.

---

*) S. Ton der Rede.

◆

(*) Von der Erzählung in der eigentlichen Rede, handeln, unter mehreren, Ariſtoteles im 16ten Kap. des dritten Buches ſ. Rhetorik (in Rükſicht auf die drey angenommenen Arten der öffentlichen Rede.) — Hermogenes im 2ten und 7ten Kap. des 2ten Buches περὶ εὑρέσ. und im 25ten Kap. περὶ μεθοδ. δειν. — M. F. Quinctilian, im 4ten Abſchn. des zweyten, und im 2ten Abſchn. des vierten Buches der Inſtitut. orator. — Ch. Batteux, im 4ten B. ſ. Principes de la Litterature, S. 218. d. Ausg. von 1755 und S. 263 der Raml. Ueberſ. Ausg. von 1774. — Die Principes pour la lect. des Orateurs, im 4ten Kap. des vierten Buches, B. 3. S. 48. — Condillac, im 2ten Th. S. 470 d. d. Ueberſ. ſ. Unterr. aller Wiſſenſch. Bern 1777. 8. — —

## Erzählung.

(Dichtkunſt.)

Eine beſondre Art des Gedichts, womit die Neuern die Dichtkunſt bereichert haben; denn es ſcheinet nicht, daß den Alten dieſe Dichtungsart bekannt geweſen ſey. Die Erzählung kommt darinn mit der äſopiſchen Fabel überein, daß ſie eine kurze Handlung in einem gemäßigten Ton, der weit unter dem eigentlichen epiſchen zurükbleibet, erzählt; ſie geht aber von ihr darinn ab, daß ſie nicht bedeutend iſt, wie die Fabel. Der Dichter hat ſeinen Endzwek bey der Erzählung erreicht, wenn der Leſer blos die erzählte Handlung in dem Lichte, darinn er ſie hat vorſtellen wollen, gefaßt hat, da der Fabeldichter eine Lehre zur Abſicht hat. Es läßt ſich zwar, wie einer unſrer beſten Kunſtrichter anmerkt *), auch aus ihr, wie aus jeder Handlung, irgendwo eine Sittenlehre abſondern. Dennoch iſt ſie nicht etwan ein in eine ſinnliche Geſchichte verkleideter Lehrſatz; und das Allegoriſche iſt ihr auf keine Weiſe nothwendig. Sie iſt, ſagt er ferner, die heroiſche oder comiſche Epopee im Kleinen; die erſte Anlage dazu, nur die weſentlichſten Beſtandtheile derſelben in ihrer einfacheſten Form. Man kann hinzuſetzen, daß ſie in dem Vortrag den gemäßigten Ton, der keine Begeiſterung kennt, annimmt. Denn es giebt auch dergleichen kleine Epopeen, die in dem hohen lyriſchen Ton vorgetragen worden, und deßwegen nicht zu dieſer Gattung gehören, wie die Romanzen.

Dieſe Dichtungsart iſt in Anſehung des Inhalts einer großen Mannigfaltigkeit fähig; ſie kann Handlungen und Thaten, Leidenſchaften, herrſchende und vorübergehende Empfindungen, ganze Charaktere, Begebenheiten, Glüks- und Gemüthsumſtände ſchildern; und in Anſehung des Tones kann ſie pathetiſch, ſittlich oder ſcherzhaft ſeyn. Soll ſie aber mehr, als zum Zeitvertreib dienen, und mehr als vorübergehende Aufwallungen verſchiedener, angenehm durcheinander laufender, Empfindungen erweken, ſo trifft man den Stoff dazu eben nicht auf allen Straßen an. Wenn der erzählende Dichter lehrreich ſeyn will, wenn ſeine Abſicht iſt, nur ſolche Geſchichten oder Thaten zu erzählen, die in dem Verſtand der Leſer wol beſtimmte und auf immer würkſame Grundbegriffe und Grundſätze zurüklaſſen: ſo muß er ſich weit und mit ſcharfen Bliken in dem ſittlichen Leben der Menſchen umſehen. Auch der fleißigſte Beobachter der Menſchen iſt nur ſelten ſo glüklich, auf ſolche claſſiſche Männer ſeiner eigenen, oder der vergangenen Zeiten zu ſtoßen, deren Denkungsart und Handlungen, als canoniſche Lehren für alle Menſchen, anzuſehen ſind. Vernunft und Thorheit, Tugend und Laſter zeigen ſich zwar überall, aber höchſt ſelten in dem hellen Lichte und in der Geſtalt, worinn ſie zur Lehre oder Warnung ſich dem Gemüth unvergeßlich und immer würkſam einprägen. So müſſen aber die Beyſpiele ſeyn, die zu einer vollkommenen Erzählung den Stoff ausmachen. Es wird nämlich hier vorausgeſezt, daß die Erzählung in allen Abſichten vollkommen ſey, bey welcher jeder Leſer von geſunder Einſicht mit völliger Empfindung ſagt: ſo muß ich denken — ſo muß ich handeln — ſo muß ich niemal handeln, wenn ich noch etwas auf mich ſelbſt halten ſoll; und die Erzählung muß unvergeßlich als ein Muſter dem Geiſt eingeprägt werden.

---

*) Schlegel in der Abhandlung über die Eintheilung der Poeſie.

Dergleichen Erzählungen wären denn allerdings ſehr ſchäzbare Werke, und man könnte den Neuern über die Erfindung dieſer Dichtart Glük wünſchen.

Wenn der Inhalt glüklich gefunden oder gewählt iſt, ſo iſt noch die Schwierigkeit des guten Vortrags zu überſteigen, die nicht gering iſt. Das Erzählen iſt überhaupt eine ſehr ſchwere Sache; aber in Verſen zu erzählen, zumal wenn der Inhalt einfach iſt und wenig Leidenſchaftliches hat, iſt höchſt ſchwer. Man kann gar zu leicht in das Gedehnte, Langweilige oder Mühſame fallen. Einfalt, Kürze und beſonders Naivität ſind die Haupteigenſchaften dieſer Gattung. Man findet daher nur ſelten Dichter, die ſich darinn hervorgethan haben. Unter uns haben bey der beträchtlichen Anzahl guter Dichter, nur Hagedorn, Gellert und Wieland ſich hierinn einen Namen erworben. Aber Wielands moraliſche Erzählungen machen eine beſondere Gattung aus: ſie ſind meiſtentheils von zärtlichem und leidenſchaftlichem Inhalt, der das Erzählen weniger ſchwer macht.

Die Araber ſcheinen einen vorzüglichen Geſchmak an dieſer Dichtart zu haben, und unter ihren Erzählungen findet man in der That ſolche, die zu Muſtern dienen können. Vielleicht haben die Neuern dieſen Zweig der Dichtkunſt aus dem Orient nach Europa verpflanzt. Aber die Erzählungen von abentheuerlichen Liebeshändeln, darnach die franzöſiſchen Dichter ihre Contes gebildet haben, ſcheinen aus Italien herzukommen.

◆ ◆

So ganz unbekannt, wie H. Sulzer will, iſt denn doch die Erzählung, im weiteſten Sinne des Wortes, den Alten wohl nicht geweſen; denn die Verwandlungen des Ovidius laſſen ſich ſchwerlich für etwas anders anſehen. Und ſein Ausſpruch iſt um deſto grundloſer, da er die Mährchen der Araber anführt, und folglich nicht auf eigentlich verſificirte Erzählungen ſich einſchränkt. —

Von der Theorie der Erzählung überhaupt (die aber zu mannichfaltig ſeyn kann, als daß dieſe Theorieen ſie umfaſ ten) handeln unter mehrern: Poeſis narrativa, Auct. Georg. Aloyſ. Szerdaheli, Bud. 1784. 8. — Reflex. ſur le Conte, von Dorat, bey ſ. Trois ſiecles, Oeuvr. B. 2. S. 97. Ausg. von 1769. Deutſch, bey der Ueberſ. von Chr. Fürchtg. Gellerts Abhandl. von den Fabeln, Leipz. 1773. 8. S. 101. — Diſc. ſur les contes, nouvelles et Romans, in den Lectures amuſantes, Amſt. 1770. 8. — Eſſai ſur le recit, ou entretiens ſur la manière de raconter, p. M. l'Abbé Berardier de Bataut, Par. 1776. 12. (Der Verf. handelt darin nicht blo von der eigentlichen Erzählung, ſondern auch von dem, was dahin gerechnet wer den kann, als von der Fabel, von dem epiſchen Gedicht, und von dem Roman aber in einem äußerſt weitſchweifiger Style.) — Ueber Handlung, Geſpräch und Erzählung, von J. J. Engel der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. S. 177. — Auch finden ſich noch in J

Sch

Schlegels Abhandlungen zu ſ. Batteux, S. 262. Ausg. von 1770 verſchiedene, hieher gehörige Anmerkungen. —

**Poetiſche**, oder **Erzählungen in Verſen** haben geſchrieben, von den Römern: Publius Ovidius Naſo (Die Ausgaben ſ. 15 Bücher von Verwandlungen, mit ſ. übrigen Werken, ſind bey dem Art. Heroide angezeigt. Einzeln ſind ſie, unter andern, jedoch mit einigen andern Gedichten des Verf. zuerſt, ſ. l. et a. f. und darauf Parm. 1479 und 1480. f. Vic. 1480. f. Ven. (mit dem Comment. des Raph. Regius) 1495. 1553. f. Vend. bey Aldus 1525. 1534. 8. Lugd. B. 1527. 4. Antv. 1561. 12. Rom. 1614. 8. Par. 1637. f. (mit K.) u. a. m. gedruckt. — **Ueberſetzt** in das **Italieniſche**: von Giov. di Bonſignore, Ven. 1497. f. in Proſa; von Lor. Spirito da Perugia, Per. 1519. 8. in Terzinen; von Nic. Agoſtini, Ven. 1522. 4. in Octaven; von Lud. Dolce, Ven. 1531 4. in Octaven; von Fab. Marotti, Ven. 1570. 4. eben ſo; von Gianandr. Anguillara, Ven. 1584. 4. 1757. 8. 3 B. in Octaven (dieſe ſehr frey), von einem Ungen. Sienna 1577. 8. 2 B. in Proſa, der, um mehr Verbindung hineinzubringen, ſie in Giornate abgetheilt, und die unvollſtändigen, aus den Erzählungen anderer Mythologen, ausgeführt hat. In das **Spaniſche**: von Ant. Perez Sigler, Salam. 1580. 12. Burgos 1609. 8. in reimfr. Verſen, mit untermiſchten Octaven; von Fel. Mey, Tarrag. 1586. 8. in Octaven, aber nur ſieben Bücher, wovon die beyden erſten mehr Paraphraſe, als Ueberſetzung ſind; von Pedro Sannz de Viana Vallad. 1589. 4. in Octaven, mit ſehr mittelmäßigen Auslegungen; und von Luis Hurtado. In das **Franzöſiſche**: von Th. Walens, unter dem Titel, La Bible des Poetes ... Brüg. 1484. f. Par. 1493. f. in Proſa; von einem Ungenannten, unter dem Titel, Le grand Olympe ... Lyon 1530. Par. 1539. 8. Rouen 1601. 16. in Proſa, von Cl. Marot, aber nur die beyden erſten Bücher in ſ. W. und in Verſen; von Frc. Habert, Par. 1573. 16. in Verſen; von Th. Deſſrans, Anvers 1595. 8. in Verſen; von Raymond und Ch. de Maſſac, Par. 1617. 8. in Verſen; von Nic. Renouard, Par. 1616. 8. 1619. f. mit K. Par. 1651. f. in Proſa; von P. du Ryer, Par. 1655. 8. 1660. f. Brux. 1677. f. Haye 1728. f. 1744. 12. 4 B. mit K. in Proſa; von Th. Corneille, Par. 1693. 12. 3 B. Lüttich 1698. 8. 3 B. in Verſen; von Et. Algay de Martignac, in dem 4ten, 5ten und 6ten Bd. ſ. Ueberſ. der ſämmtl. Werke des Ovids, Lyon 1697. 12. in Proſa; von J. Bapt. Morvan de Bellegarde, Par. 1701. 8. 2 B. in Proſa; von Ant. Banier, Amſt. 1732. f. und 3 B. 12. Par. 1738. 4. 2 B. mit K. in Proſa; von J. Gasp. de Fontanelle, Par. 1767. 8. 2 B. in Proſa, und getreuer als von Banier; von dem Chev. de St. Ange, Par. 1778 u. f. 12. in ziemlich wäſſerigten Verſen; von dem Abt Moſſilian, Par. 1788. 8. 3 B. in ſchlechte Proſe. Auſſer dieſen brachte ein Ungen. jede in 8 Verſe unter einem dazu geſtochenen Kupfer. Lyon 1557. 12. Iſ. de Benſerade ſie in Rondeaux, P. 1676. 4. der Abt Marolles in Quatrains, Par. 1677. 4. und L. Richer, unter dem Titel, Ovide bouffon in burleske Verſe, Par. 1649. 4. 1662. 12. aber nur 5 Bücher, ſo wie Ch. Coypeau d'Aſſouci, ebenfalls, aber auch nicht vollſtändig, unter dem Titel: Ovide en belle humeur, Par. 1650. 4. und einzele Verwandlungen ſind von mehreren überſetzt und nachgeahmt worden. In das **Engliſche**: Auſſer Ueberſetzungen einzeler Verwandlungen von Addiſon, Dryden, u. a. m. von Arth. Golding, Lond. 1565-1575. 4. in Verſen; von Georg Sandys, 1627. f. in Verſen; von S. Garth, Gay, Philips, Croxall, Sewell u. a. m. 1717. f. 1732. 8. 2 B. in Verſen; von S. Clarke 1731. 8. in Proſa; von Davidſon, Lond. 1759. 8. in Proſa; von Bailey, 1787. 8. in Proſa; und in einen Auszug gebracht (Metamorph. epitomized) erſchienen ſie 1761. 12. In das **Deutſche**: von Albrecht von Halberſtadt ſchon ums J. 1210 aber erſt gedruckt, Maynz 1545. f. und mit Veränderungen von Wikram, Frft. 1581. f.

ſo wie verb. ebend. 1609. 1641. 4. in Verſen; von M. Spreng, Frkf. 1571. 8. in Verſen; von einem Ungen. aus dem Holl. des Carl von Mander, Nürnb. 1679. f. und ebend. noch 1698 ſieben Bücher, beydes zur Erklärung der Sandrartiſchen Kupfer; von J. G. Schmidt, Straſsb. 1714. 8. in Proſa; von Seblizky, Augsb. 1763. 8. in Verſen; von Joh. G. Lindner, Leipz. 1764. 8. in Proſa; von J. S. Gatt, Berl. 1766. 8. in Proſa; von Ferdinand * *, Halle 1785-1787. 8. ſehr frey; von J. G. K. Schlüter, Leipz. 1786. 8. metriſch; von einem Ungen. Dresd. 1789-1790. 8. nur 6 Bücher metriſch. Auſſer dieſen iſt der Innhalt derſelben, zu Kupfern, von J. G. Schoch, Leipz. 1652. 8. in Reime gebracht, ſo wie einzele von mehrern, als, unter andern, die beyden erſten Bücher von C. J. G. Haymann, Dresd. 1778. 4. in ſchlechten Verſen überſetzt worden. Auch ſoll noch eine Ueberſetzung von Lau vorhanden ſeyn; und ein Ungenannter hat, unter der Aufſchrift: Verwandelte ovidiſche Verwandlungen, Stuttg. 1790. 8. einen unglücklichen Verſuch zu einer Traveſtirung derſelben mit dem erſten Buche gemacht. Unter den **Darſtellungen derſelben auf Kupfer** ſind die von Picart, von Sandrart, und von Baſan und le Mire, Par. 1768-1769. 4. 140 Bl. die vornehmſten. **Erläuterungsſchriften**: 1) Explication hiſtor. des Fables, Par. 1711. 12. 2 B. Sehr umgeändert und erweitert, unter dem Titel: La Mythologie et les Fables expl. p. l'hiſtoire, P. 1740. 4. 3 B. 1748. 12. 8 B. von Banier, Deutſch, Leipz. 1754-1766. 8. 5 B. von J. A. Schlegel. 2) Ueber Ovids Genie und Schriften, eine Abhandl. im 3ten Bde. des Schwäbiſchen Magazins. **Litterar. Notitzen** liefert J. A. Fabricii Bibl. lat. Lib. 1. c. 15. §. 5. B. 1. S. 446 u. f. Ausg. von 1773. und die verſchiedenen **Lebensbeſchreibungen des Dichters** ſind bey dem Art. **Elegie**, S. 44. a. angezeigt. — —

**Poetiſche Erzählungen von italieniſchen Dichtern**: Die, in der Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, Leipz. 1781. 8. S. 157 angezeigten Cento novelle von (Vinc.) Brugiantino, Ven. 1554. 4. in Octaven, ſind nichts, als eine Verſification des Decamerone vom Boccaz. — Giela e Birria ſ. a. et l. 8. in Octaven, welche dem Boccaz zugeſchrieben wird. — La Leggenda del vivo e del morto ſ. l. et a. 8. 3 Geſ. in Octaven. — La Hiſtoria di Octinello e Julia, ſ. l. et a. 4. — Piramo e Tisbe, ſ. l. et a. 4. La Bruna e la Bianca, ſ. l. et a. 8. — Iſtoria del Geloſo ... Fir. 4. aus 96 Octaven beſtehend. — Novella di Madonna Iſotta di Piſa, Trev. ſ. a. 4. Ven. 1620. 8. in ſieben Stanzen. — Flaminia prudente ... da P. Caggio, Ven. 1551. 8. — Diporto piacevole, ovvero Ridutto di recreazione, nel quale ſi narrono cento avvenimenti grazioſi .. da Guil. Croce, Trev. 1620. 12. — La devotiſſima e bella iſtoria di S. Giuliano, Lucc. 1702. 4. — L'amor virtuoſo ... dal C. Giac. Imlani, Bol. 1739. 4. — Auch finden ſich noch Novelle bey den Fabeln des Pignotti, u. a. m. — —

**Poetiſche Erzählungen von franzöſiſchen Dichtern**: Fabliaux et Contes des Poetes franc. du XII. XIII. XIV et XV ſiecles, Par. 1756 und 1765. 12. 3 B. in ihrer alten Sprache abgedruckt. Auszugsweiſe und in Proſa gebracht, unter dem Titel: Fabliaux ou Contes du XII. et du XIII. Siecles ... Par. 1771 und 1779. 8. 3 B. von le Grand, wozu noch die Contes devots, fables et Romans ... Par. 1781. 8. gehören. Verſchiedene daraus hat Imbert wieder, unter dem Titel: Choix de Fabliaux, Par. 1788. 12. 2 B. neu verſificirt. Auch finden ſich von Gedichten dieſer Art aus dieſem Zeitpunkte noch Auszüge in der Hiſtoire des Troubadours, Bd. 1. S. 277 u. a. a. St. m. und Caylus hat in dem 20ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. ein Memoire über ſie geliefert. — Franc. Villon, (1461. Die ihm zugeſchriebenen, und

n ſ. W. Par. 1532. 16. 1533. 16. Haye
748 8. befindlichen Repues franches
gehören hieher.) — Guil. Coquillart
1484. Unter ſ. Poeſies, Par. 1532. 16.
723. 8. finden ſich einige, ſehr unzüchtig
ſchäfte, hieher gehörige Stücke, als
l'Enqueſte entre la Simple et la
Ruſée u. a. m.) — Ch. de Bordigne
1531. La Legende de Maitre Pierre
aifeu .. Ang. 1532. Par. 1723. 8.
e auch die Annal. poet. B. 1. S. 221.
et Goujets Bibl. franc. B. X. S. 32
ſ.) — Jean le Maire (1520. Les
trois contes .. de Cupido et d'Atro-
pos ... Par. 1525. 8. S. auch die
Annal. poet. B. 1. S. 253. und Gou-
jets Bibl. franc. B. X. S. 36 u. ſ.) —
lement Marot († 1544. Von ſeiner Er-
zählung, und auch dieſes kaum, iſt nur
es, ſeiner, allenfalls hieher zu rech-
nenden Gedichte, le Temple de Cupi-
on, in ſ. W. Lyon (1538.) 8. Haye
1. 4. 4 B. 12. 6 B. Daß er die beyden
n Bücher der Verwandlungen vom
Ovids überſetzt hat, iſt bereits vorher
emerkt, und durch die Annehmlichkeit
iner Manier iſt die ältere franzöſiſche
Sprache, unter dem Titel des Marotiſchen
tyles, in den Beſitz dieſer Dichtart ge-
ſetzt worden. Ein guter Auſſ. über ihn
det ſich im 41ten B. S. 1 u. ſ. der
euen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und ſ.
en in Goujets Bibl. franc. B. XI.
S. 61 u. ſ.) — P. Gringoire (1544 Les
tratlies de mere ſotte, Par. (1516.)
Aus Verſen und Proſe mit hinzu ge-
ter Moral; aber ohne Geiſt und Lei-
Nachrichten von ihm giebt Goujet,
a. O. B. XI. S. 212 u. ſ.) — G. Cor-
et († 1568. Le Compte du Roſſignol,
r. 1546. 12. Lyon 1547. 8. Nachr. von
m Verſ. giebt Goujet, a. a. O. B. XII.
S. 261 u. ſ. und B. XIII. S. 98.) —
anc. Habert (Les Metamorphoſes de
pido ... Par. 1561 8.) — Ungen.
L'unique amour d'Hippolyte, Rouen
590. 12. Sehr langweilig erzählt.) —
erm. Habert († 1655. Seine Metamor-
phoſe des yeux d'Iris en aſtres iſt ſehr
geſchrieben.) — Jean de la Fontai-

ne († 1695. Seine berühmten, oder berüchtigten Contes et Nouvelles erſchienen zuerſt 1675 und verm. Amſt. 1685. 12. 2 Th. Die vielen Ausgaben ſind bekannt; die prächtigſte darunter iſt Amſt. (Paris) 1762. 8. 2 B. mit 140 K. gedruckt. In das Engl. ſind ſie 1762 12. überſetzt worden.) — Jacq. Vergier († 1720. Unter ſ. Nouv. Poeſ. diverſes ... Par. 1726. 8. 2 B. Amſt. 1743. 8. 3 B. Lond. 1773. 12. 3 B. finden ſich viele Erzählungen, die auch einzeln, Amſt. 1727. 8. gedruckt worden ſind.) — Ant. Bauderon de Senecé († 1737. Von ſ. Erzählung, Kaimac, ſagt Voltaire, daß ſie ein Beyſpiel ſey, wie man, in einer ganz andern Manier, als Fontaine, und doch eben ſo gut, als er, erzählen könne.) — Jean B. Rouſſeau († 1741. Seine dreyzehn Allegorien ſind im Grunde nichts, als Erzählungen.) — Jean B. Joſ. Villart de Grecourt († 1743. Seine Erzählungen finden ſich im 2ten Th. ſ. W. Par. 1761. 12. 4 Th. Einige davon ſind in ſ. Auserleſenen Werken, Par. 1787. 8. ins Deutſche überſ.) — Vendome Malfilatre († 1767. Sein Narciſſe dans l'Isle de Venus, Par. 1769. 8. 4 Geſ. enthält einzele, glückliche Stellen.) — Alex. Tanevot († 1773. In ſ. Oeuvr. 12. 3 B. finden ſich verſch. Erzähl.) — Alexis Piron († 1773. In ſ. W. Par. 1775. 12. 7 B. ſind eine Menge witziger Erzählungen enthalten.) — Jean L. Aubert († 1775. Pſyche, Poeme en VIII. chants ... Par. 1769. 12. Deutſch in den rührenden Erzähl. Gieſſen 1778. 8.) — Ch. P. Colardeau († 1776. Le Temple de Gnide, P. 1773. 8. Les hommes de Promethée, Par. 1775. 8. und in der verſch. Samml. ſ. W.) — Marquis de Pezai († 1777. Zelis au Bain, P. 1763. 12. in vier Geſ. und ebend. 1768. 12. in ſechs Geſ.) — Frc. Arouet de Voltaire († 1778. Von ſeinen vielen Schriften gehören nur die Contes de Guil. Vadé hieher, welche 1762 erſchienen, und, mit einigen frühern, ſich in dem 14ten B. der Beaumarchaiſchen Ausg. ſ. W. finden.) — Ein Ungenannter ſchrieb, als Nachahmung, muno, Contes de Jean Joſ. Vadé, pour ſervir de tome ſec. à ceux de Guil. Vadé, Par. 1764. 8. — Ungen. (Nouv. Contes en vers et Epigr. p. Mr. . . . Gen. 1765. 12. Maſtr. 1775. 8.) — Ungen. (L'Hyene combattue, ou le Triomphe de l'amour et de l'amitié, P. 1765. 8.) — Cl. Joſ. Dorat (1780. Seine Contes, acht an der Zahl, und zuerſt größtentheils einzeln gedruckt, finden ſich zerſtreut in der Samml. ſ. W. Par. 1779. 8. 17 Bde.) — Franc. Mar. Arnaud (Elvire, Par. 1754. 8.) — Ungen. Les Bains de Diane, ou le Triomphe de l'amour. P. 1770. 8. — Ungen. L'Incendie, P. 1770. 8. — Ducis (Le Banquet de l'amitié en IV ch. P. 1771. 8.) — Ungen. Hiſtoire de Daphné, P. 1771. 8. — Baſtide (Les gradations d'amour, P. 1772. 8.) — Pierre Joſ. Bernard (Phroſine et Melidore, Par. 1772. 8. 4 Geſ.) — Barth. Imbert (Jugement de Paris, P. en IV chants, P. 1772. 8. Hiſtoriettes et nouvelles en vers, P. 1774. 8. Nouvelles hiſtoriettes en vers, Par. 1781. 8. Auch ſind in ſ. Bigarrures litteraires, P. 1783. 8. noch dergleichen enthalten. Eine Samml. ſ. W. erſchien 1776. 8. 6 Bde.) — Leonard (Le Temple de Gnide, P. 1772. 8. 4 Geſ. Auch ſind von ihm ſo genannte Contes paſtorales in verſchiedenen Jahrgängen des Almanac des Muſes befindlich. Eine Samml. ſ. Werke erſchien, Par. 1787. 12. 2 B.) — Ungen. Le ſonge d'Irus à J. J. Rouſſeau, Par. 1770. 8. — Die Pieces detachées, Lond. 1771. 8. enthalten mancherley Erzählungen. — Bey den Fabeln des P. Barbe, Par. 1771. 12. finden ſich noch ſo genannte Contes philoſophiques. — Ungen. Mes trente-ſix contes, Par. 1771. 8. verm. ebend. 1772. 8. — Fourneaux (Les narrations . . . Par. 1772. 8.) — Ungen. Contes miſes en vers par le petit Couſin de Rabelais, P. 1773. 8. — Ungen. Le Singe de la Fontaine ou rec. de contes et nouv. en vers, Flor. 1773. 12. 2 B. — Mouret de St. Firmin (Azakia, ou le triomphe de la generoſité en IV ch. Par. 1775. 8. ſehr proſaiſch.) — In den Oeuvr. de St. Marc. Par. 1775. 8. finden ſich verſchiedene Erzähl. — Ungen. Le repentir inutile, Amſt. 1776. 8. — Die Enfans du pauvre diable du Sr. l'Empirée, P. 1776. 12. enthalten allerhand Erzählungen. — Ungen. Le faux Ibrahim, Conte Arabe, et le Rêve impatient, conte Turc, P. 1777. 8. ſind beyde ſehr gut, aber auch ſehr frey geſchrieben. — Cazalet (Les mepriſes, ou Lucrece et Bradamante . . . Par. 1777. 12. gehört zu den guten Erzähl.) — Abt Favre (Daphnis et Chloe, conte allegor. Par. 1777. 8.) — Meunier (In ſ. Fetes des bonnes gens de Canon, P. 1777. 8. findet ſich eine Erzählung, Le curé de Briquebec.) — Ungen. Les Auguſtins . . . Lond. 1779. 8. — Ungen. Graves obſervations ſur les bonnes moeurs, P. 1779. 12. — Ungen. Le Fakir, Par. 1780. 8. Der gedehnte Ausgang benimmt dieſer Erzählung vieles von ihrem Intereſſe. — In den Occaſions et le Moment, ou les petits rien des Merard de St. Juſt, Par. 1781. 12. finden ſich verſchiedene kleine Erzählungen. — Jean de la Harpe (Tangu et Felime, P. en IV ch. Par. 1780. 8.) — Ungen. Le mariage bien aſſorti, P. 1782. 8. — Ungen. La vanité bonne à quelque choſe, ou les mots, pasmoins, employés utilement, P. 1782. 8. — Ungen. Les plus courtes folies ſont les meilleures, ou le paſſetemps de Dames, P. 1782. 12. beſteht größtentheils aus Erzählungen. — Ungen. Contes en Vers, p. Mr. D. Par. 1783. 12. ſind ſehr mittelmäßig. — Ungen. Andromede en V chants, Par. 1785. 12. — Ungen. Longchamp, Par. 1785. 8. — In den Poeſies de Mr. Hoffmann de Nancy, Par. 1785. 12. finden ſich verſchiedene Erzählungen. — Die Melanges de Poeſie et de Litterat. p. Mr. Florian, P. 1786. 12. beſtehen größtentheils aus proſaiſchen und poetiſchen Erzählungen. — Pierre de Bologne (Amuſemens d'un Septuagenaire, P. 1786. 8. — Lantier (Erménie, Poeme en III. ch. P. 1788. 8. die Epiſode von Erminia und Tankred aus Taſſo.) — In den Oeuvr. badines de Cazotte, Londr. 1788. 12. 7 B. finden ſich nicht blos proſaiſche, ſondern auch poetiſche Erzählungen, wovon einige in den Moral. Rom. Erzählungen, Mährchen und Abentheuern ... Leipz. 1790. 8. 4 Th. ins Deutſche überſetzt worden ſind. — Außer dieſen finden ſich in den verſchiedenen Jahrgängen des Almanac des Muſes noch kleine Erzählungen von le Bret, Champfort, Bouflers, Gaudet, Giroud, d'Arras, Lecouvelle, de la Cles, Drobecq, Marechal, Goulard, Guyetaud, Regnault, Pillette, Pons de Verdun, Chevalier, Manuel, Courtois n, James de St. Leger, Jean B. Nougaret, u. a. m. — und von den verſchiedenen Sammlungen derſelben ſind mir bekannt: Le gout de bien de gens, ou Rec. de contes, tant en vers qu'en proſe, P. 1769. 12. 3 B. Recueil des meilleurs contes en vers, Gen. 1773. 8. P. 1774. 8. — Rec. des meilleurs contes en vers de la Fontaine, Voltaire, Vergier, Senecé, Perrault, Moncrif, du Cerceau, Grecourt, Autereau, St. Lambert, Champfort, Piron, Dorat, La Monnoye, Neufchateau et Chaulieu, Londr. 1778. 12. 6 B. mit K. (Die beſte dieſer Sammlungen.) — Rec. de nouveaux contes amuſans, P. 1781. 12. 2 B. — Rec. de pieces fugitives et de Contes nouv. P. 1781. 12. 2 B. (Größtentheils aus den Auguſtins gezogen) — Les plaiſirs de l'amour, ou Rec. de Contes, Hiſt. et Poemes galans, Par. 1784. 12. 3 B. mit Kupf. — Nouv. Rec. de Contes, Par. 1784. 8. — Etrennes de Mnemoſyne, ou Rec. d'Epigr. et de Contes en vers, P. 1789. 12. — Auch gehören, in gewiſſer Art, die verſchiedenen proſaiſch-poetiſchen Reiſebeſchreibungen, als die bekannte von Franç. le Coigneux Bachaumont († 1702) und Cl. Emm. Luillier Chapelle († 1689), die Voyage de Bourgogne, Par. 1777. 8. u. d. m. noch hieher. — —

Erzählungen in Verſen von engliſchen Dichtern: Die älteſten Erzählungen, welche, ſeit dem Einfalle der Normänner, in England geſchrieben worden ſind, ſcheinen Mährchen aus der Legende geweſen zu ſeyn (S. Wartons Hiſtor. of Engl. Poetry B. 1. S. 11 u. f.). Hierauf folgten Rittererzählungen, von welchen, bey dem Art. Heldengedicht, ſich einige Nachrichten finden werden. Der älteſte, merkwürdigſte Dichter in dieſer Gattung iſt, unſtreitig Jeffry Chaucer († 1400. Seine Erzählungen ſind unter dem Nahmen der Canterbury tales bekannt, und führen folgende Ueberſchriften. The Knightes Tale, the Milleres Tale, the Reves Tale, the Cokes Tale, the Man of Lawes Tale, the wif of Bathes tale, the Freres Tale, the Sompnoures tale, the Clerkes tale, the Marchantes tale, the Squieres tale, the Frankeleines tale, the Doctoures tale, the Pardoneres tale, the Shipmannes tale, the Prioreſſes tale, the Rime of Sir Topas, the tale of Meliboeus, the Monkes tale, the Nonnes Preeſtes tale, the ſecond Nonnes tale, the Chanones Yemannes tale, the Manciples tale, the Perſones tale, the Coke's tale of Gamelyn, the Plowman's tale, the Pardonere and Tapſtere, und die Merchant's ſecond tale, wovon beynahe jede ihren eigenen Prologen hat. Gedruckt erſchienen ſie, zuerſt im J. 1475 od. 1476, und darauf, unter andern 1532. 1597. 1721. f. von Urry; 1775–1779. 8. 5 B. von Tyrwhitt, mit einem Verſuch über Chaucers Sprache und Verſification, und einer beſondern Einleitung zu dieſen Erzählungen. Auch nehmen ſie mit den vorgedachten Abhandlungen, und einer Lebensbeſchreibung des Verf. die ſechs erſten Bde. von Bells Poets of Great Britain, Edinb. 1782. 12. ein. Noch eine andre Lebensbeſchr. findet ſich in Cibbers, oder Shiels Lives of the Poets, B. 1. S. 1. und ſehr viele Erläuter. enthält der XII u. f.

Abſchnitt, im 1ten Bde. S. 341 u. f. von Wartons History of Engl. Poetry. S. auch den Art. Heldengedicht.) — John Lydgate († 1440. Seine Storie of Thebes iſt ſichtlich eine Nachahmung von Chaucer, welcher ſie ſo gar, urſprünglich, lateiniſch geſchrieben haben ſoll. Auch iſt ſie öfterer bey den Canterbury tales mit abgedruckt. Einige Nachrichten von dem Verf. liefert Cibber, a. a. O. B. 1. S. 23. und einen Auszug aus ſ. Gedichte, Warton, a. a. O. B. 2. S. 71 u. f. Eine andre ſ. Arbeiten, die metriſche Ueberſ. von des Boccaz De caſibus virorum et foeminar. illuſtr. unter dem Titel, Tragedies, ſ. a. ſ. gehört in gewiſſer Art auch noch hieher. Mehrere Notitzen darüber finden ſich bey Warton, a. a. O. S. 61 u. f.) — Thomas Rowlie (1470. Sein Nahme mag derjenigen wegen hier ſtehen, welche die, von dem unglücklichen Chatterton herausgegebenen Gedichte für ächt halten) — John Skelton († 1529. Warton in dem 2ten B. S. 336. Anm. ſ. ſ. History of English Poetry führt Merie tales, 1575. 12. von ihm an, deren Innhalt ich aber nicht näher nachzuweiſen vermag. Das Leben des Verf. wird im Cibber, B. 1. S. 27 erzählt; und Warton giebt, a. a. O. litterariſche Notitzen von ſ. Schriften.) — Th. More (enthauptet 1534. In ſ. Workes, Lond. 1557. f. findet ſich, unter andern, A mery Jeſt how a Sergeant would learne to play the Freere, der zwar wenig poetiſchen Werth hat, aber immer merkwürdig iſt, weil er von dem Wiederherſteller der engliſchen Litteratur ſich herſchreibt. In Cibbers Live's iſt, B. 1. S. 32 das Leben des Verf. erzählt; und von ſ. Verdienſten handelt Warton, a. a. O. B. 3. S. 97 u. f. — Th. Heywood († 1565. Unter ſ. mannichfaltigen, ziemlich geiſtloſen Gedichten, findet ſich auch a Dialogue . . . concerning two marriages, 1547. 4. 1598. 4. welcher im Grunde Erzählung iſt. Einige Stellen daraus hat Warton, B. 3. S. 91 angeführt. Das Leben des Verf. iſt bey Cibber, B. 1. S. 66 u. f. zu finden.) — Th. Churchyard († 1570. Von ſ. verſchiedenen Gedichten, welche Cibber, in der Lebensbeſchr. deſſelben, B. 1. S. 65 anführt, gehören einige zu den Erzählungen, als der doleful Diſcourſe of a Lady and a Knight, Jane Shore u. a. m.) — Th. Sackville († 1608.) Rich. Baldwyne, und Geo. Ferrars († 1579) waren die Hauptverfaſſer des Mirrour for Magiſtrates, Lond. 1559. 4. 1587. 1694. 4. einer Sammlung von Erzählungen, deren Muſter das oben angeführte Werk des Boccaz, De caſibus viror. et foeminar. illuſtr. war, und deren Plan nach dem Werke des Dante abgefaßt iſt. Jede der darin angeführten Perſonen erzählt ihre eigene, unglückliche Geſchichte dem, vom Kummer, zu den Thoren der Hölle herab geführeten Dichter, der blos wie der Wirth in den Canterbury Tales, der Zuhörer, oder die ſtumme Perſon des Werkes iſt. Nachr. von dem erſten und letzten der benannten Verf. liefert Cibber, a. a. O. B. 1. S. 55 und 69 und von dem Werke ſelbſt Warton, a. a. O. B. 3. S. 209 u. f.) — Edw. Lewike, Chriſt. Tye, u. a. m. übertrugen gegen Ausgang des ſechszehnten und Anfang des ſiebzehnten Jahrhundertes, einige Erzählungen des Boccaz in engliſche Verſe, wovon Warton, a. a. O. B. 3. S. 468 u. f. Nachrichten giebt. — Mich. Drayton († 1631. In Dryden's Miſcellanies finden ſich einige hieher gehörige Gedichte von ihm, als Nimphidia, or the court of Fairies und the Queſt of Cynthia.) — John Dryden († 1701. Von ſeinen mancherley Gedichten gehören die Fables ancient and modern, 1699. 8. 1774. 8. hieher. Sie ſind aus dem Homer, Ovid, Boccaz, Chaucer u. a. m. gezogen.) — Th. Parnell († 1717. The Hermit, the fairy tale, u. a. m. in den verſchiedenen Samml. ſ. W. 1721. 4. 1772. 12. Das Leben des Verf. erzählt Johnſon im 2ten B. S. 285 ſ. Lives, Ausg. von 1783.) — Matth. Prior (The Ladle, Paulo Purganti, Hans Carvell, Protogenes and Apelles u. a. m. in ſ. Poems, 1740. 8. 2 B. 1754. 8. 2 B. Das Leben iſt von

Cibber, B. IV. S. 43 und von Johnſon, B. 3. S. 1 beſchrieben.) — John Gay († 1732. An Anſwer to the Sompners Prologue of Chaucer; Work for a Cooper; the Equivocation; a true ſtory of an apparition; the mad dog, in den verſchiedenen Samml. ſ. Poems, 1745. 8. 2 B. 1776. 12. 2 B. Das Leben findet ſich bey Cibber, B. IV. S. 250 und Johnſon, B. 3. S. 109.) — Jon. Swift († 1744. Von ſ. Gedichten gehören hieher Cadenus and Vaneſſa, gedruckt ums J. 1723. und Philemon and Baucis in den verſchiedenen Samml. ſ. W. 1760 - 1769. 8. 27 B. 1784. 8. 17 B. Sein Leben iſt bey Cibber, B. V. S. 73. und Johnſon, B. 2. S. 353 befindlich.) — Dav. Mallet († 1765. William and Margaret, geſchrieben ums J. 1724. und Amyntor and Theodora 1747. 4. und wieder in den verſch. Samml. ſ. W. 1759. 12. 3 B. Das letztere iſt, in den Hamburger Beyträgen, und auch unter dem Titel, Aurelius, oder der Einſiedler auf der Inſel Kilda, 1773. 8. abgekürzt in das Deutſche überſetzt worden. Das Leben des Verf. erzählt Johnſon, B. IV. S. 473.) — Ungen. (Lesbia, a tale 1756. 4.) — E. Boven († 1775. Paris or the force of beauty, 1755. 4. und in ſ. Poems, 1757. 8.) — W. D. Smith (Love triumphant, 1757. 4.) — Ungen. (Phil. and Harriet, 1760. 4.) — Ungen. (Edwin and Emma, 1760. 4.) — Ungen. (Giles Pounce in two cantos, 1761. 4.) — Ungen. (Anningait and Ajutt a Greenland tale, 1761. 4.) — Hall (Crazy tales, 1762. 4. 1769. 8.) — Ungen. (Woodenbowl, 1762. 4.) — James Beattie (The Judgment of Paris, 1765. 4. und in ſ. Poems, 1770. 8.) — Ungen. (The Fruitſhop a Tale, 1765. 12. 2 B.) — Ungen. (The Methodiſt and Mimic, 1766. 4.) — In den Miſcell. in Proſe and Verſe of Anna Williams († 1783) Lond. 1766. 4. finden ſich verſchiedene Erzählungen. — D. Kelly (Molly white, or the bride bewitched, 1767. 4.) — J. Jerningham 1) Amabella, 1767. 4. 2) The deſerter, 1769. 4. 3) The funeral of Arabert, 1771. 4. 4) Faldoni and Thereſa, 1773. 4. 5) The ſwediſh Curate, 1773. 4. All. in ſ. Poems, 1774. 8. 6) The Fall of Mexico, 1775. 4. 7) The ancient engliſh Wake, 1780. 4. 8) Honoria, 1782. 4. Sämmtl. in ſ. Poems, 1786. 8. 2 Bde. Der Verf. gehört unſtreitig zu den beſſern neuern Dichtern.) — Ungen (Turkiſh Tale in V Cant. 1770. 12.) — Solom. Partridge (The coblers end 1770. 8.) — J. L. Moore (The Proſtitute, 1771. 4. Evelina, 1773. 4.) — Th. Brerewood (Galfred and Juetta, 1771. 4.) — Ungen. (Alonzo, 1772. 4.) — Trapwood (Julaura 1774. 4.) — Ungen. (Hebe, 1774. 4.) In R. Lloyds Poet. Works, 1774. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene Erzählungen.) — J. Langhorne († 1779. 1) The origin of the veil, 1773. 4. 2) Owen of Carron, 1778. 4.) — J. Ogilvie (Rona 1777. 4.) — Ungenannte (Horatio and Emenda, 1777. 4. Henry and Eliza 1777 4.) — Ungen. (The diſcovery or Strephon and Amelia, 1778. 4.) — Ungen. (*The provoked Steed*, and de Broil, 1775. 4.) — Ungen. (The Indian Scalp, a Canadian tale, 1778 4.) — Th. Sedg. Whalley (Edwy and Edilda, 1779. 8.) — Greg. Sauter (Poetical tales 1779. 4.) — Ungen. (Danebury, or the Power of friendſhip, 1779. 4.) — Ungen. (Crazy tales and Fables for grown gentlemen, 1780. 8.) — Ungen. (The fatal kiſs, by a Lady, 1781. 4.) — Ungen. (The Mouſe and the Lyon, 1782. 4.) — J. Pinkerton (Tales in verſe, 1782. 4.) — Miß Hel. Mar. Williams (Edwin and Eltruda, 1782. 4. und, nebſt einigen andern, in ihren Poems, 1786. 8. 2 B.) — W. Tasker (Annus mirabilis, or the Events of the Year, 1783. 4.) — Ungen (Moral tales, a Chriſtmas night Entertainement, 1783. 4. Eilf an der Zahl, aber ſehr launig.) — Ungen. (The Skull, 1785. 4.) — Harriet Chilcot (Elmar and Ethlinda und Agatha and Ahmora, 1783. 8. wenn nicht vortrefflich, doch nicht ſchlecht.) — L. Coombe (The peaſant of Auburn, 1783. 4.) — Miß Roberts (Albert, Edward and Laura, and the Hermit of Prieſtland, 1783. 4.) — In Sacj. Morgans Poems, 1783. 8. finden ſich allerhand hieher gehörige Gedichte, als the Hermit of Snowdon, the ſhrine of King Arthur, the cave of Merlin; aber ſie ſind ſämmtl. mittelmäßig.) — Miß Anna Seward (Louiſa, a poetical novel in IV epiſtles, 1784. 4.) — J. Sargent (The Mine, 1785. 4. 1790. 12. Die Geſchichte eines, zum Bergbau verdammten Grafen, dramatiſch, und ziemlich glücklich behandelt.) — Jam. Thomſon (Sir Ralph of Stannerton Green, 1785. 4.) — J. Whitechurch (The Bath-lovers, 1785. 4. ſehr alltäglich.) Ungen. (Conſtancy, 1785. 8.) — Rob. Pratt (In ſ. Miſcellanies in Verſe and Proſe, 1785. 8. 4 B. finden ſich, im 2ten und 3ten Bde. moral tales, Theron a tale, u. a. m.) — Rich. P. Jodrell (The Knight and Friars, 1785. 4.) — Watkins (Coucy and Adelaide, 1785. 4.) — Ungen. (Suſan and Olmund, 1785. 4.) — Mary Deverell (Theodora and Didymus, 1786. 8.) — Ungenannte (The breeches, a comic-ſatirical tale, 1786. 4. St. Peters Lodge. 1786. 4.) — In der Miſcell. Poetry, 1786. 4. finden ſich einige Erzählungen. — Brian Hill (Henry and Acaſto, a moral tale, 1786. 12.) — Will. Walbeck (Socrate and Xantippe, a burleſque tale, 1786. 4. Auch hat eben dieſer Verfaſſer Tales, Apologues, Allegor. Viſions etc. 1788. 8. erzwungene Nachahmungen des Fontaine herausgegeben.) — Ungen. (The Twaddle, a Chriſtmas tale, 1786. 4.) — Ch. Colignon (Alfonſo the Hermit, 1772. 4. und in ſ. Miſcell. Works, Cambr. 1786. 4. ſehr mittelmäßig.) — Die Poems von Will. More Smith, 1786. 8. enthalten verſchiedene rührende Erzählungen. — Ungen. (A Hermits tale, 1787. 4. ſehr gut.) — J. Thelwall (Orlando and Almeyda, 1787. 4. Edwin and Angelina u. a. m. in ſ. Poems, 1787. 12. 2 B. erſt ſehr proſaiſch abgefaßt.) — Jane Cumburn (The hiſtory of Tobit, 1787. 12. ſchlecht!) — Eliſa Knipe (Six narrative Poems, 1787. 8. Den Stoff zu einer darunter, the Pruſſian Officer, will die Verfaſſerinn aus unſers Kleiſts Leben genommen haben, und ſein heroiſcher Tod iſt eigentlich der Innhalt derſelben; aber ſie hat das Schlachtfeld bey Kunersdorf mit dem Plauenſchen Grunde verwechſelt.) — Rev. Merry (Paulina, or the Ruſſian daughter, 1787. 4. Nur mittelmäßig erzählt.) — Rob. Burns (In ſ. Poems, 1787. 8. finden ſich einige hieher gehörige Gedichte.) — G. Hoole (Edward, or the Curate in III Cant. 1787. 4.) — Ungen. (The Wrongs of Almoona, or the Africans revenged, 1788. 4. nicht ſehr dichteriſch dargeſtellt.) — Ungen. (The Deſerter in IV books, by a young Lady, 1788. 4. Der Innhalt iſt glücklicher, als die Darſtellung.) — Amelia Pickering (The ſorrows of Werter, 1788. 4. Eine ganz glückliche Verſification der Leiden des jungen Werthers.) — Ungen. (The village Curate, 1788. 8. Adriano, or the firſt of June, 1792. Das erſte beſſer, als das letztere.) — Th. W. Streel (Aura, or the Slave, in two Cant. 1788. 4.) — Ungenannte (Ardelia, 1787. 4. Laura, or the fall of innocence, 1787. 4. Beyde ſehr mittelmäßig.) — In den Excurſ. to Parnaſſus, 1787. 4. iſt das beſte Gedicht eine Erzählung, the Family Fracas. — In der Poetry of Anna Matilda (ein angenommener Nahme) 1788. 12. finden ſich einige gute Erzählungen. — Ungen. (Gallic liberty, 1789. 4. nicht ſchlecht.) — Jam. Stanfield (The Guinea Voyage in III B. 1789. 4. ganz gut.) — In den Poems by J. I. Sterling, 1789. 12. findet ſich ein erzählendes Gedicht, Cambuſcan, in drey Büchern, wovon das erſte eine Paraphraſe von Chaucers Squire's tale, und das zweyte und dritte Nachahmungen von dem 2ten und 3ten Geſ. des vierten Buches von Spencers fairy Queen ſind. Das Ganze iſt in Octaven, und ſehr gut geſchrieben.) — Beſt (Matilda, in ſeven Cant. 1789. 4.) [illegible]ten.) — In den Poems by Miſs Lewis, 1789. 8. finden ſich einige Erzähl. — Ungen. (The poor ſoldier, an American tale, 1789. 4. iſt ſehr mittelmäßig.) — K. Andols (The fable victims … 1789. 4. Der Innhalt iſt beſſer, als die Verſification.) — J. Jamieſon (The ſorrows of Slavery, 1789. 12. ohne Energie.) — Ungen. (The Priſon, 1790. 4. mittelm.) — Uebrigens finden ſich in den, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 655 angezeigten Sammlungen von vermiſchten Gedichten noch manche hieher gehörige; und bey dem Art. Romanze ſind deren mehrere, ſo genannte Legendary Tales angeführt. — —

**Erzählungen in Verſen von deutſchen Dichtern:** In der Vorrede zu Chriemhilden Rache S. XI gedenkt Bodmer einer zu Straßburg befindlichen Handſchrift, welche Erzählungen von Gottfr. von Straßburg, Hermann v. d. Aue und Conrad von Würzburg enthalten ſoll. (S. auch die Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache Th. 1. S. 94. Lond. 1777. 8.) — Von dem letztern finden ſich auch 67, größtentheils comiſche Erzählungen in einer Handſchrift auf der Kaiſerl. Bibliothek zu Wien — und eine ſchöne Hiſtoria von Engelhardt aus Burgund … Frft. 1573. (S. die vorher angef. Beytr. S. 73.) ſo wie der arme Heinrich, in C. H. Müllers Sammlung von Minneſängern 1. 197. läßt ſich auch hieher rechnen. — In Canzlers und Meißners Quartalſchrift, St. 1. S. 95 iſt Alexander und Antilope der Zwerg, aus eben dieſem Zeitpunkte abgedruckt. — Von dem vorhin gedachten Gottfried von Straßburg iſt, in der angeführten Müllerſchen Sammlung 1. 208 eine Erzählung von der Minnen — und ebend. S. 213. eine andre „von der Wibem,“ aus der Straßburgiſchen Handſchrift — ſo wie, aus eben dieſer Handſchrift, die Erzählung von dem Pfenninge, ebend. S. 216 befindlich. — Aus dem Zeitpunkte der Meiſterſänger gehören, endlich, die ſo genannten Schwänke derſelben hieher, von welchen, unter andern, Hans Sachſens Gedichte, Nürnb. 1570-1579. f. 5 B. Kempten 1612. 1616. 4. 5 Bde. viele Proben liefern. Ferner ſind aus dieſem Zeitpunkte vorhanden: Eine allegoriſche Erzählung von der Liebe, abgedruckt im 2ten Jahrg. des deutſchen Muſeums, Nov. S. 1026 u. f. — Allerhand Erzählungen, oder Beyſpiele, in einer Handſchrift zu Wolfenbüttel (S. Beytr. zur Geſch. und Litteratur … von G. E. Leſſing, B. 1. S. 189 u. f.) ſind, wahrſcheinlicher Weiſe aus eben dieſem Zeitpunkt. — Alberus († 1553. De grote Wolthaet, ſo uns Here Godt dorch … D. M. Luther der Werldt erzöget, in I. A. Fabricii Centifolio Lutherano, 1728. 8. 2 B. S. 316) — Die Flöhhatz, Weibertratz … ſ. l. et a. und Straßb. 1573. 8. von Joh. Fiſchart, Menzer gen. kann allenfalls auch zu den erzählenden Gedichten gerechnet werden. Einige Auszüge daraus finden ſich in den Beytr. zur Geſchichte der deutſchen Sprache, Th. 1. S. 286 u. f. — Burkard Waldis (unter ſeinen Fabeln, oder, „Eſopus neu gemacht, Frft. 1548 1584. 8. finden ſich auch Erzählungen. S. übrigens den Art. Fabel.) — Aus dem Luſtgarten Neuer teutſcher Gedichte … Nürnb. 1631. 4. ſind zwey erzählende Lieder in das deutſche Muſeum, May 1776. S. 425 und in die oben angeführten Beyträge, Th. 1. S. 321 eingerückt. — In Joh. Wilh. Laurembergs († 1659) Veer olden beröhmeden Scherzgedichten ſ. l. et a. 8. Caſſel 1750. 8. finden ſich drey plattdeutſche Erzählungen. — Friedr. von Hagedorn († 1754. Seine Fabeln und Erzählungen erſchienen zuerſt. Hamb. 1738. 8. S. übrigens den Art. Fabel.) — Nic. Dietr. Giſeke († 1765. Neun Erzählungen von ihm ſtehen in den Bremiſchen Beyträgen, und den Vermiſchten Schriften von den Verf. derſelben, ſo wie in der Sammlung ſ. Poetiſchen Werke, Brſchw. 1767. 8. S. 239. Sein Leben iſt in dem

Nekrolog von Chriſtn. Heinr. Schmidt S. 425 u. f. erzählt.) — Joh. Chriſtph. Roſt († 1765. Verſuch in Schäfererzählungen (Berl.) 1742. 8. 1748. 8. 1764. 8. Sein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 435. und in L. Meiners Characteriſtik deutſcher Dichter, B. 2. S. 222.) — Chriſtn. Fürchteg. Gellert († 1769. (S. den Art. Fabel.) — Jac. Friedr. Lamprecht iſt der Verf. der 1744 erſchienenen, und den Roſts Vermiſchten Gedichten 1769. 8. wieder abgedruckten Erzählung, die Nachtwache. Von dem Verf. finden ſich Nachr. im Journal von und für Deutſchland, 1789. St. 3 S. 203. St. 6. S. 548.) — Joh. El. Schlegel († 1749. In dem 4ten B. ſ. Werke, S. 161 u. f. finden ſich vier moral. Erzählungen.) — Joh. Adolph Schlegel (Seine in den Beluſtigungen, in den Bremiſchen Beytr. und in den Vermiſchten Schriften, von dem Verf. derſelben befindlichen Fabeln und Erzählungen hat C. C. Gärtner, Leipz. 1769. 8. herausgegeben) — Flor. Arn. Consbruch (Poetiſche Erzählungen, Frft. 1750. 8.) — C. M. Wieland 1) Erzählungen, Heilbron 1752. 8. und im 2ten Bde. der Zürcher Ausg. ſ. Poetiſchen Schriften. franz. zwey in Hubers Choix, zwey bey Tſcharners Ueberſ. von Haller, und eine nachgeahmt von Dorat; ital. von Perini, 1771. 12. 2) Comiſche Erzählungen, 1766. 8. verm. Zür. 1768. 8. franz. von Junker, 1772. 12. 3) Endymions Traum, in der Kloziſchen Bibliothek. 4) Combabus, Leipz. 1771. 8. 5) Nadine, in der Anthologie der Deutſchen Th. 1. S. 265. 6) Pſyche, nur Fragmente bey der 2ten Ausg. von Muſarion, bey den Grazien und im Merkur vom J. 1774. 7) Aspaſia, im Merkur v. J. 1773. 8) Gedanken über einen ſchlafenden Endymion in Boyens Alm. für 1778. 9) An Pſyche, im Merkur v. J. 1773. 10) Titanomachie, ebend. v. J. 1776. 11) Geron der Adeliche, ebend. v. J. 1777. 12) Schach Lolo, ebend. v. J. 1778. 13) Pervonte, ebend. v. J. 1779. 14) Das Wintermährchen, ebend. 15) Hann und Gulpenhe. 16) Das Sommermährchen. 17) Des Maulthiers Zaum. 18) Der Vogelſang. 19) Clelia und Sinibald u. a. m. welche in ſ. Auserleſenen Gedichten, Jena und Leipz. 1784–1787. 8. 7 B. geſammelt worden ſind. Wegen mehrerer, ähnlicher Gedichte, ſ. die Art. Lehrgedicht, Scherzhaft, Heldengedicht u. a. m.) — C. L. B. (Verſuch in poetiſchen Erzählungen, Frft. 1765. 8.) — Fedr. Wilh. v. Gerſtenberg (Tändeleyen, Leipz. 1759. 8. 1765. 8.) — Joh. Math. Claudius (Tändeleyen und Erzählungen, Jena 1763. 8. veranlaßt durch die vorigen, aber weit unter ihnen.) — Ungenannter (Anakreontiſche Erzählungen, Reſt. 1766. 8. Nachahmungen) — Joh. Fedr. Löwen († 1771. Im 1ten Th. ſ. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. finden ſich 18 Erzählungen. Eine Lebensbeſchreibung des Verf. liefert der Nekrolog S. 551.) — Joh. Benj. Michaelis († 1772. In ſ. Einzelen Gedichten, Leipz. 1769. finden ſich, unter dem Titel: Phänomenogonie, drey Erzählungen; und auch die daſelbſt abgedruckte Vorrede läßt ſich dahin rechnen. Im 1ten Th. ſ. Poetiſchen Werke, Gießen 1780. S 198 u. f. ſind deren noch verſchiedene enthalten. Sein Leben im Necrolog, S. 571.) — Gotth. Sam. Lange († 1778. Der Comet, Halle 1769. 8. verkürzt im Schwäbiſchen Alman. der Muſen von eben dieſem Jahre.) — Aug. Mor. v. Thümmel (Inoculation der Liebe, Leipz 1771. 8.) — Ungen. (Gedichte im Geſchmack des Grecourt ſ. l. 1771. 1773. 1780. 8. enthalten verſchiedene Erzählungen.) — In Anna L. Karſchinn N. Gedichten, Mietau 1772. 8. finden ſich einige Erzählungen. — Fedr. Juſt. Bertuch (Das Mährchen vom Bilboquet, Alt. 1772. 8.) — Joh. G. Chr. Nonne (Amors Reiſe nach Fockſana zum Friedenscongreß, Jena 1773. 8.) — Gotth. Contius (Lyr. Ged. und Erzählungen, Bresl. 1773. 8. Ged. Dresden 1782. 8.) — Ungen. (Die Faunenhöhle, Hamb. 1773. 8.) — Ungen. (Mährchen für junge Damen, Bern 1774. 8. — Conſiscable Erzählungen, Wien 1774. 8. — Ungen. (Launigte Erzählungen und Spiele, Sæcle, Par. 1776. 8.) — Ungen. (Der Kirchenraub, Berl. 1778. 8.) — Leop. Fr. G. v. Göckingk (Alerkannt und Rettchen, in 2 Gesängen, im d. Museum v. J. 1779 und Wien 1783. 8. Einzele Erzählungen in s. verschieden. Frkf. 1780–1782. 8. 3 Th.) — Ungen. (Launichte Wintermährchen beym Camin, Bas. 1780. 8.) — A. F. F. v. Kotzebue (Erzählungen, Leipz. 1781. 8.) — W. F. H. Reinwald (Poetische Launen und Erzählungen, Dessau 1782. 8.) — Ungen. (Komische Erzählungen in Versen, Berl. 1784. 8.) — Chr. Lud. Stieglitz (Erzählungen aus den Ritterzeiten . . . Weissenfels 1787. 8.) — Eckartshausen (Alltägliche Auftritte im Menschenleben, München 1787. 8. Alltäglich, in so fern alltäglich auch gemein heißt, und so wohl die prosaischen als gereimten Erzählungen in dieser Samml. es sind.) — K. Fedr. Benkowitz (Erzählungen und Ged. Gött. 1788. 8.) — Ferner finden sich Erzählungen in den Ged. von Kleist — in Lessings Schriften — in den Phantasien, Dresd. 1774. 8. 2 Th. — in J. A. Weppens Ged. Leipz. 1783. 8. 2 Th. — in C. Fedr. Bern. Zukernagels Ged. Nördl. 1787. 8. — in den Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8. — in A. F. E. Langbeins Ged. Leipz. 1788. 8. — in L. T. Kosegartens Ged. Leipz. 1788. 8. 2 B. — in G. C. Pfeffels Poet. Versuchen, Bas. 1789–1790. 8. 3 Th. u. a. m. Auch haben mehrere unsrer Fabeldichter dergleichen bey ihren Fabeln (S. Art. Fabel) geliefert; und mehrere größere Gedichte dieser Art, sind bey dem Art. **Romanze**, **Scherzhaft**, u. d. m. zu finden. — **Sammlungen**: Erzählungen für junge Damen und Dichter, Lemgo 1775. 8. 2 Bde. (aus Wieland, Hagedorn, Gellert, Lichtwehr, Kästner, Ross, Gerstenberg, Gleim, Jacobi, Karschinn, u. a. m.) — und einzele finden sich in verschiedenen Zeitschriften, als der Schreibtafel, Mannh. 1774 u. f. 8. 5 Th. — in der Olla Potrida, u. a. m. so wie in den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 655 angezeigten vermischten Sammlungen, und in den verschiedenen Musenalmanachen und Blumenlesen (S. den Art. **Lied**.) — Zugleichen gehören, im Ganzen, noch hieher: Die Winterreise, von Joh. G. Jacobi, Düsseld. 1769. 8. und ebendesselben Sommerreise, Halle 1770. 8. beyde, im 2ten Th. s. Werke, Halberst. 1770 und 1773. 8. 3 Th. — Die Lagereise, Leipz. 1770. 8. — Geschichte meiner Reise nach Pyrmont, Leipz. 1773. 8. — u. a. m. —

II. Erzählungen in **Prosa**. Die Anzahl derselben ist so groß, und die Gränzen zwischen ihnen und dem Roman sind so schwer zu bestimmen, daß es unmöglich ist, die Leser hier zu befriedigen. Da, indessen, derselben einmahl im Texte gedacht worden ist: so will ich von den mir bekannten Nachricht geben. — Von griechischen Schriften lassen sich hieher rechnen, verschiedene Aufsätze des Lucian, als 1) Τοξαρις ἢ φιλια (**Deutsch**, im 3ten Th. der Waserschen Uebers. von s. Schriften, Zür. 1770. 8. 4 B.) 2) Ἀληθοῦς ἱστορίας, 2 Bücher (**Ital.** von Nic. Leoniceno, Ven. 1525. 8. **Deutsch** bey Waser im 1ten Th.) 3) Ἀλέξανδρος ἢ ψευδόμαντις (**Deutsch** im 2ten Th. bey Waser.) 4) Λούκιος ἢ ὄνος (**Ital.** Ven. 1551. 8. **Deutsch** von Nic. Wil. Strasb. 1506. 4. und im 2ten Bde der Carlsruher Beyträge.) **Französisch** befinden sich diese Aufsätze sämmtlich in den Uebers. des Lucian von P. Ablancourt, Par. 1654. 4. Amst. 1683. 8. 4 B. und von Massieu, Par. 1787. 12. 6 B. **Englisch**, in den Uebers. von Ferd. Spence, Lond. 1684. 8. 4 B. von Th. Franklin, 1780. 4. 2 B. so wie **Deutsch** noch in der Wielandischen Uebersetzung. Auch haben die **Italiener** noch eine neue Uebers. des Lucian, von Spiridione Lusi, London und Ven. 1764 u. f. 8. 8 Bde. erhalten. — —

Von römischen Schriftstellern: Titus Petronius Arbiter (Ed. pr. (Mediol.) 1476. 4. Ultraj. 1709. 4. Amstel. 1743. 4. 2 B. Lips. 1781. 8. **Frzsch.** gänzlich, wenigstens fünfmahl, zuerst von Mich. Marolles, Par. 1667. 12. zuletzt von Boispreaux, Lond. 1742. 8. 2 Th. Das Gastmahl des Trimalcion, einzeln, zweymahl; das Mährchen von der Matrone von Epheſus, von dem Ausgange der Fabeln, in den Fables d'Eſope, Lyon 1484. f. Von Brantome, in ſ. vie en Diſc. ſur les femmes galantes; von St. Evremont, im 2ten B. ſ. W. Amſt. von 1725. Von la Fontaine, in ſ. Contes; dramatiſirt von la Motte, im 5ten Bd. S. 4.. ſ. W. Par. 1754. 12. 10 Bde. Deutſch, gänzlich, Rom 1773. 8. 2 B. Das Gaſtmahl des Trimalcion, im 2ten Bde. der Geſell. Bentrdac; das Mädchen von der Matrone, von Zeiller, und dramatiſirt von C. Fel. Weiße und Groth. Eppr. zeuna. **Erläuterungsſchriften:** Praeludia von Ant. Gonſal. de Salas, bey ſ. Ausg. deſſelben, Frft. 1629. 4. ... über die Aechtheit des zu Trau in Dalmatien, in der Mitte des 17ten Jahrh. aufgefundenen Fragmentes von dem Gaſtmahl des Trimalcion: Hadr. Valeſii et Jo. Chr. Wagenſeilii ... Diſſert. Par. 1666. 8. (gegen die Aechtheit.) und Nat. Statilii (Pierre Petit) Apologia (für die Aechtheit) bey der Ausg. deſſelben, Par. 1666. 8. und auch bey der Amſterdammer Ausg befindlich. Ueber das, vorgeblich zu Belgrad im J. 1688 gefundene Fragment: Obſervat. ... Par. 1694. 12. von Cl. Jan. Brenſier de Barante, worauf Naudot ſ. Contrecritique de Petrone ..., Par. 1700. 8. ſchrieb. Auch findet ſich noch ein Aufſatz über ihn von St. Evremont, im 2ten B. der angef. Schriften, ſo wie in den Hiſt. litt. im 1ſten Bde der Hiſt. litter. de France. Mehrere literar. Nachrichten liefert Fabricii Bibl. lat. Lib. II. c. 11. Vol. II. S. 151. Ausg. v. 1773.) — Apulejus (von ſeinen auf uns gekommenen Schriften gehört nur das Metamorphoſeon, ſ. de Aſino aureo, Lib. XI. dem Lucian nacherzählt, hieher, das, mit ſeinen übrigen Schriften, Rom 1469. f. Ed. pr. pr. Lugd. B. 1614. 8. 2 B. Altenb. 1778. 12. 2 B. gedruckt worden iſt. **Ueberſetzt in das Italieniſche** von Mat. Mar. Boiardo, Ven. 1537 und 1549. 8. Von Agn. Firenzuola, Ven. 1555. 12. 1566. 8. **In das Spaniſche,** von einem Ungen. Mad. 1601. 8. **In das Franzöſiſche,** von Guil. Michel, Par. 1522. 4. Von G. de la Bouthiere, Lyon 1553. 8. Von Jean Louveau, Par. 1558. 8. 1586. 8. Von J. de Montlyart, Par. 1612. 8. und 8. Von einem Ungen. Par. 1696. 12. 2 B. Von dem Abt Compain de St. Martin, Par. 1707. 12. Von einem Ungen. Straſb. 1769. 8. 2 B. **In das Deutſche,** von Aug. Rhode, Leipz. 1783. 8. 2 B. Die Epiſode von Pſyche und Amor, einzeln, **italieniſch,** von Hercole von Udine, Ven. 1599. 12. **Franz.** von Jean Maugin, Par. 1546 und 1557. 8. in Verſen; von Ignaz de Brugiere, Par. 1695. 8. — —

**Lateiniſche Erzählungen in Proſa von neuern Dichtern:** Ein, in Spanien getaufter Jude, Peter Alphonſus, ſchrieb im Anf. des 12ten Jahrh. ein Werk De clericali diſciplina, welches, ſo viel ich weiß, zwar nie gedruckt worden iſt, in welchem aber ſich verſchiedene der folgenden italieniſchen Novellen, wenigſtens dem Innhalte nach, befinden. Es iſt in Form eines Geſpräches zwiſchen einem Philoſophen und ſeinem Sohne abgefaßt; und jede moraliſche Lehre darin mit irgend einem Mährchen, als Beyſpiel, belegt, wovon einige aus dem, bey dem Art. **Fabel** angeführten **Calilah und Damnah** genommen ſind. Auch iſt eine franzöſiſche Ueberſ. davon vorhanden, von welcher, Caylus, in ſ. Memoire ſur les fabliaux (Mem. de l'Acad. des Inſcr. B. XX. S. 361) unter dem eigenen Titel, Le chaſtoyement du pere au fils, Nachricht giebt, ob er dieſe Erzählung gleich mehr, als ein Original anſieht. (S. unter andern, Tyrwhitts Anm. zu Chaucers Melibeus, in Chaucers Works, B. 4. S. 138. Edinburg. Ausg.) — Ein Mönch, Nahmens Johann, ſoll ums J. 1200 die Hiſtoria ſeptem Sapientum Romae, die auch den Titel Dolopathos führt, geſchrieben, oder vielleicht aus dem Griechiſchen, wenn nicht gar aus morgenländiſcher Sprache gezogen haben (S. Fabricii Bibl. Gr. Vol. X. S. 339 und Tyrwhitt, a. a. O. S. 14

S. 140. Anm. †) und dieſe iſt, unter andern, Par. 1493 gedruckt, und in alle Sprachen, obgleich immer mit mancherley Veränderungen, überſetzt worden, als zuerſt in die Provenzaliſche von Hebers (S. Oeuvr. de Fauchet, Bl. 560 b. Par. 1610. 4.) In das Italieniſche, unter dem Titel: Eraſto, gedruckt, Ven. 1542. 1558. 12. (S. Fontanini Bibl. della Eloquenza Ital. S. 157 (2) Ausg. von 1753. vergl. mit Gordon de Percel, Bibl. des Romans B. 2 S. 158. — In das Franzöſiſche, mit der Aufſchrift: Hiſtoire pitoyable d'Eraſtus ... Lyon 1568. 16. Par. 1572. 16. Rouen 1616. 16. und in einer neuen Ueberſ. von Mailly, Par. 1709. 12. In das Spaniſche von Furtado de la Vera, Antv. 1573. 12. In das Engliſche, mit dem Titel, The ſeven wiſe Maſters. In das Deutſche, zuerſt mit der Aufſchrift: „Die nach volget ein gar ſchön Cronick und Hiſtori .... s. l. et a. f. Augsb. 1478. f. 1481. f. 1486. f. und hernach, unter dem Titel, Von den ſieben weiſen Meiſtern, Augsb. 1474. 1480. 4. In dieſer Geſchichte nun erzählen die ſieben Weiſen, zum Unterricht des Sohnes eines Kaiſers, oder Königes, welcher bald Diocletianus, bald Pontianus, bald Encus heißt, jeder eine, oder auch zwey Mährchen, wovon verſchiedene vom Boccaz, u. a. m. nachgeahmt worden ſind. — Eine ähnliche Quelle mehrerer Mährchen in neuern Sprachen, ſind die ſo genannten Geſta Romanorum, welche, wahrſcheinlicher Weiſe, um eben dieſelbe Zeit, als das vorhergehende Werk, zuſammen geſchrieben, und, unter andern s. a. (1473.) f. Goud. 1480. 4. s. l. 1488. f. 1494. 4. Par. 1521. 8. mit mehr oder weniger Veränderungen und Zuſätzen gedruckt, ſo wie, in mehrere Sprachen, als in das Engliſche 1577. 12. (zweyte Ausgabe) zuletzt 1689. 12. in das Deutſche 1489. f. (S. Panzers Annalen, S. 176) überſetzt worden. Mehrere Nachrichten von dem Innhalt deſſelben finden ſich in Wartons Hiſtory of Engl. Poetry, B. 2, S. 14 u. f. und in einer eigenen Diſſertation, vor dem dritten Bande dieſer Geſchichte, ſo wie in Schellhorns Amoenitat. B. 1. S. 796 und in M. Görens Vorrede zum dritten Th. ſ. Canzelreden, von welchen beyden aber das Buch ganz von einer falſchen Seite angeſehen worden iſt. — Ferner gehören zu den lateiniſchen proſaiſchen Erzählungen, in gewiſſer Art, noch, des Boccaz Werk, De caſibus virorum et Feminarum illuſtrium, (worin ſich auch die Geſchichte von der Päbſtin Johanna befindet,) gedruckt, unter andern, Par. 1544. f. Italieniſch von Betuſſi, Fl. 1566. 8. 2 B. Franz. von Laur. Premierfait, Lyon 1483. f. und von Cl. Witart 1578. 8. Engliſch, von Lydgate (S. vorher die poetiſchen Erzählungen.) Deutſch, von Heinr. Steinhöwel, aber, wie es ſcheint, nicht vollſtändig, Ulm (1473.) f. (S. Panzers Annalen S. 50 - 52.) — Poggii (Poggio Bracciolini †1459) Florent. Facetiar. Liber. s. l. et a. f. Mediol. 1477. 4. (Die einzige vollſtändige Ausg.) Ratil. 1488. 4. Par. 1511. 4. Italieniſch, Ven. 1531. 4. Franzöſiſch, mit ſehr vielen Auslaſſungen, Lyon, s. a. 4. ebend. 1558. 16. Par. 1605. 16. Von Durand, Amſt. 1712. 12. — Hier. Morlini Novellae ... Nap. 1520. 4. (Eben ſo ſelten, als anſtößig.) — Ioa. Meurſii (ein angenommener Nahme) Elegantiae latinae Sermonis s. a. et l. 12. Eine ähnliche Ausgabe, wobey die Puttana errante des Aretino ſich befindet. Eben das Werk, unter dem Titel, Aloyſiae Sigeae Satyra Sotadica de arcanis Amoris et Veneris, s. a. et l. 12. Franzſch. unter dem Titel, Aloyſia .. s. l. 1680. 12. Unter dem Titel, Academie des Dames ... Ven. s. a. 12. mit 36 Kupfern. Unter eben dem Titel, Ven. s. a. 12. 372 S. — Heinr. Bebel (Margarita Facetiar. Arg. 1509. 4. 1514. 4. Antv. 1541. und bey Friſchlins Facet. ſelect. Lipſ. 1600. 8. 1609. 12. Deutſch, Frft. 1589. 8. vermehrt mit den Apologen des Bern. Ochini von Siena, ebend. 1606. 8. Wegen ähnlicher Schriften, ſ. den Art. Scherzhaft. — —

Erzählungen in Proſa, in italieniſcher Sprache: Die älteſten derſelben finden ſich in einer Sammlung, welche den Titel Cento novelle antiche, oder, wie es auf der zweyten Seite des Titelblattes heißt: Fiori di parlare di belle cortesie e di belle valentie e doni secondo che per lo tempo passato anno fatto molti valentuomini führt, und zuerſt ſ. l. et a. 4. darauf, Bologn. 1525. 4. Ven. 1571. 4. gedruckt iſt. Mit veränderter Anordnung gab ſie Vinc. Borghini (nicht C. Gualteruzzi, wie Lenglet du Fresnoy in ſ. Bibl. des Romans, B. 2. S. 307 ſagt) unter der Aufſchrift Libro di novelle, di bel parlar gentile . . . Fir. 1572. 4. und hierauf Fidalme Partenio, Neap. 1724. 4. und Dom. Mar. Manni, Fl. 1778-1779. 4. 2 B. heraus. Der Verf. der Vorrede zu dem Novelliero italiano, Ven. 1754. 8. 4 B. ſetzt, S. XII. u. f. ihr Alter in die Zeiten des Ezzelino da Romano, mithin in das erſte oder den Anfang des 13ten Jahrhundertes, und glaubt, daß ſie größtentheils aus den Mährchen der alten Troubadours genommen ſind. — Giov. Boccaccio († 1375. Sein bekanntes Decamerone, welches auch in einigen Ausgaben, den Titel, *Il Principe Galeotto* führet, erſchien zuerſt, ſ. l. et a. (1470.) f. und iſt nachher unzähliche oft, vielleicht über hundert Mahl gedruckt worden; die beſten Ausgaben davon ſind Flor. 1527. 8. (nach der eigenen Handſchrift des Verfaſſers) Ven. (bey Giolito) 1541. 4. 1542. 12. 1546. 4. 1552. 12. Ebend. (bey V. Valgriſi) 1552. 1557. 4. Lione 1555. 12. Ebend. mit Anmerk. von Bembo 1555. 12. Lond. 1725. 4. (von P. Rolli) Amſt. 1726. 12. 2 B. (ſchön, aber nicht correct) eine Handſchrift des Mannelli, (Flor.) 1761. 4. Lond. 1774. 12. 3 B. und Ital. und Franz. Lond. (Paris) 1757-1761. 8. 10 B. mit 116 Kupf. Die Florentiner Ausg. von 1573. 1582. 1587 ſind verſtümmelt. Ueberſetzt iſt es, in das Spaniſche, Sevilla 1496. f. Toledo 1524. f. Medina del Campo 1543. Valad. 1550. f. In das Franzöſiſche: (aus welcher Sprache, wie die Italiener ſelbſt einräumen, urſprünglich, der größte Theil dieſer Erzählungen, ſo wie ein anderer, aus den Gestis Romanorum, und ſo gar aus den provenzaliſchen Romanzen genommen iſt,) unter dem Titel, Le Prince Galleot, von Laurent du Premierfait, Par. 1485. f. 1534. 8. Von Le Maçon, Par. 1545. f. 1559. 8. 1574. 16. Lyon 1578. 16. 1598. 8. Amſt. 1597. 8. 2 B. mit K. und den der angeſehenen italieniſchen und franz. Ausg. von 1757. Von einem Ungenannten, ſehr frey, Amſt. 1697-1699. 8. 2 B. Cöln 1702. 1712. 8. 2 B. mit K. Von einem Ungen. Par. 1780. 8. und 12. 10 Bde. mit 110 Kupf. In das Engliſche. Von Chaucer hat verſchiedene ſeiner Erzählungen aus dem Boccaz gezogen. Ein Theil derſelben gab W. Painter, unter der Aufſchrift, The Palace of pleasure, 1566. und 34 in dem 2ten Th. 1567. 4. heraus, welche noch öfterer gedruckt worden ſind. Auch ſind einzeln Erzählungen, als Titus und Geſippus, von Edw. Lewicke, 1562. 12. Theodorus und Honoria, von C. T. 1569. 12. Cymon und Iphigenia von ebend. 12. ſo wie nachher von Dryden, in Verſe gebracht. In das Deutſche, mit dem Titel: „Hie hebt ſich an das buch von ſeinem meiſter In greckiſch genant Decameron, das iſt cento novelle in welſch Vn hundert hiſtori oder neue fabel in teutſche. Die der hoch gelerte poete Johannes Boccaccio zu liebe und fründtſchaft ſchreibet dem fürſten und principe galeotto . . . ſ. l. et a. (wahrſcheinlich aber, Ulm; ſ. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur S. 49 u. f.) f. Augsb. 1490. f. mit Holzſchn. etwas verändert, Straßb. 1509. f. 1519. 1535. 1551. 1557. f. Augsb. 1561. f. mit ziemlich poßierlichen Holzſchnitten, und ohne Verkürzung der Verſe, mit welchen ſich die Novellen ſchließen, Frft. 1619. 8. 1649. 12. Neu überſetzt, St. Petersb. 1782-1784. 8. 4 B. und eine Auswahl daraus, unter der Aufſchrift: Kern der luſtigen Erzählungen aus dem Boccaz, ſ. l. 1783. 8. 3 Th. Auch ſind von einzeln Erzählungen, lateiniſche Ueberſetzungen, und außer der vorher angeführten Arbeit des Dom. Brugiantino, noch mehrere italiäniſche Veränderungen einzelner Erzählungen verdanken. (S. Quadrio, Stor. e Rag. B. VI. S. 352 u. f.) Erläuterungsſchriften. In Anmerkungen und Erklärungen haben es die italiäniſchen Gelehrten, als P. Bembo, Lud. Dolce, Fr. Alunno, Ant. Brucioli, Gir. Ruſcelli, Fr. Sanſovino, u. a. m. bey den vorher angezeigten Ausgaben des Werkes, nicht fehlen laſſen. Die wichtigſte Schrift indeſſen iſt aber des Dom. Mar. Manni Iſtoria del Decamerone . . Fir. 1742. 4. Und litterariſche Nachrichten finden ſich noch in des Mazzuchelli Scritt. Ital. T. 2. P. 3. S. 1315. In des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. B. 2. S. 172. Ausg. von 1753. In des Creſcimbeni Iſtoria della volgar Poeſia, B. 1. S. 15. B. 3. S. 186 u. f. Ausg. von 1731. In Clements Bibl. curieuſe, B. IV. S. 384. In des Quadrio Stor. e Rag. B. VI. S. 348 u. f. In des Tiraboſchi Storia letter. u. a. a. O. und ein Verzeichniß mehrerer, ähnlicher, obgleich größerer Schriften, in des Lenglet du Freſnoy Bibl. des Rom. B. 2. S. 292 u. f. Das Leben des Verf. iſt in des Fil. Villani Vite degli Uomini illuſtri Fiorentini handſchr., und auch von Gir. Squarciafico, Lod. Dolce, Fr. Sanſovino, Bap. Naſone, u. a. m. geſchrieben worden.) — Ser Giovanni (Von Poccianti, im Verzeichniß der Florentiniſchen Schriftſteller, S. 96. Ioannes Comicus genannt, ſoll bereits ums J. 1378 ſein Pecorone geſchrieben haben. Es enthält, außer 25 Balladen, noch 50 Novellen, und iſt, Meyl. 1558. 8. Ven. 1560 und 1565 gedruckt.) — Franc. Sacchetti (1400. Seine Novelle, deren urſprünglich dreyhundert geweſen ſeyn ſollen, ſind, an der Zahl 258, erſt, Flor. (Neapel) 1724. 8. 2 B. gedruckt. Warton, in ſ. Hiſtor. of Engl. Poetry B. 3. S. 420 behauptet, Sacchetti habe vor Boccaz geſchrieben, aber Manni in der Iſtor. del Decamerone, ſetzt die Abfaſſung ſeiner Erzählungen, Th. 2. S. 134. ins J. 1376.) — Sabadino degli Arienti (Unter dem Titel, Porretane, ſind 70 Erzähl. von ihm, Bol. 1483. f. Ven. 1531. 1540. 8. gedruckt.) — Maſuccio Salernitano (Sein Novellino . . . Ven. 1484. f. 1492. f. ebend. 1522. 1525. 1541. 8. enthält funfzig Novellen.) — Pietro Bembo (Gli Aſolani, Ven. 1505. 4. 1558. 12. Fir. 1515. 8. In Verſe gebracht von P. M. Ant. Martinengo, Ven. 1748. 8. Ins Spaniſche überſ. Salam. 1551. 8.) — Luigi da Porto († 1529. La Giulietta, Ven. 1535. 1539. 8. und den ſ. Rime, Ven. 1731. 4. eine einzele Erzählung.) Nic. Machiavel († 1530. Nov. piacevoliſſima . . . di Belfegor Arcidiavolo . . . Flor. 1549. 8. Iſt aber nicht die erſte Ausgabe. Uebrigens findet ſie ſich auch in den bey dem Art. Satire angezeigten Ausgaben ſ. ſämmtl. Werke.) — Piet. Aretino (Seine berüchtigten Ragionamenti mögen immer eine Stelle hier einnehmen. Sie erſchienen zuerſt, unter dem Titel: Opera nuova di Pietro Aretino, laqual ſcopre le aſtutie delle Cortigiane, Dial. tra Nanna e Antonia, Nap. 1535. 8. Ven. 1536. und darauf, mit der Aufſchrift, Ragionamenti, 1574. 8. 2 B. 1584. 1588. 1660. 8. 1589. 8. Mit dem Titel, Capriccioſi Ragionamenti, ſ. l. 1589. 8. verm. und in drey Theilen; ferner Amſt. 1660. 8. und der dritte Theil oder über das Hofleben, einzeln, Ven. 1538. 8. Lond. 1584. 12. Auch gehört die Puttana errante, o vero Dial. di Magdalena e Giulia von ebend. ſ. a. et l. dazu. Und wenn nicht von eben dieſem Verfaſſer, doch gänzlich in ſeiner Manier, iſt das Ragionamento del Zoppino, fatto frate, e Lodovico Puttaniere, dove contienſi la vita e genealogia de tutte le cortigiane di Roma, ſ. l. 1539. 8., ſo wie das, beynahe noch eckelhaftere Gedicht von Maf. Veniero, La Puttana errante, Ven. 1531. und unter dem Titel, Poeſie da fuoco . . . Luc 1651. 12. Imgleichen Commento di Ser Agreſto da Ficaruolo ſopra la prima ficata del Padre Siceo con la diceria dei

Baſil, ſ. l. 1584. 8. — Il Puttaniſmo moderno, ſ. a. et l. 12. — La Retorica delle Puttane, Cambr. 1642. 8. u. d. m. Daß übrigens unter Caſpar Barth die Ragionamenti, unter dem Titel, Pornodidaſcalus . . . Frcft. 1624. 8. Cygn. 1660. 8. ins Lateiniſche überſetzt hat, iſt bekannt; und litterariſche Nachrichten finden ſich, in De Bure, Belles Lettr. B. 2. S. 205. In Freytags Nachr. von ſeltenen Büchern S. 287. In Mazzuchelli, voc. Aretino, u. a. m.) — Giov. Brevio (In ſ. Rime e Proſe, Rom. 1545. 8. ſind ſechs Novellen befindlich.) — Marco Cademoſto da Lodi (Den ſ. Sonnetti, Rom. 1544. 8. finden ſich ſieben Novellen.) — Agn. Firenzuola (Den ſ. Ragionamenti, Flor. 1548. 1552. 8. finden ſich ſechs Novellen, und zwey ſind derer einzeln gedruckt.) — Ant. Mariconda (Tre Giornate delle Favole d'Aganippe . . Nap. 1550. 4. Dreyßig, aus der Mythologie genommene Erzählungen.) — Giov. Franc. Straparola (Le Tredici piacevoli notte . . . Ven. 1551. 8. 1574. u. 1584. 8. Die darin enthaltenen Erzählungen belaufen ſich auf einige ſiebenzig. In das Franz. ſind ſie von Jean Louveau und P. de la Rivey, [illegible] Par. 1576. 16. Rouen 1601. 12. Amſt. 1725. 12. 3 Th. Par. 1726. 12. 2 Th. (B. R.) überſetzt worden. — Ortenſio Lando (Im ſ. Vari Componimenti, Ven. 1552. 8. 1555. 8. finden ſich 14 Novellen.) — Matteo Bandello (Novelle . . . Lucca 1554. 4. 3 B. und der vierte, Lione 1573. 8. Londr. 1740. 4. 4 Th. Caſtrirt von Aſcanio Centorio degli Hortenſii, Meyl. 1560. 8. 3 B. Ven. 1566. 4. 3 B. In das Franzöſiſche überſ. von P. Boaiſtuau, und Franc. de Belleforeſt, unter der Aufſchrift, Hiſtoires tragiques . . . Par. 1564. u. 7 B. Rouen 1603. 16. 7 B. Ein Auszug daraus, von Feutry, Par. 1759. 12. 4 Th.) — Bern. Ochino († 1564. Seine Apologie . . . (Gen.) 1554. 8. Lateiniſch von Caſtellio, ſ. l. et a. 8. Franzöſiſch, Gen. 1554. 8. Deutſch, das erſte Hundert von Chriſtoph. Wirſung, ſ. l. 1557. 4. Alle fünf Bücher, ſ. l. 1559. 4. und zum Theil bey H. Bebels facetiis, Arſt. 1589. 1616. 8. verdienen hier auch eine Stelle.) — Girol. Parabosco (Diporti . . . Ven. 1558. 8. (Die Ausg. Ebend. 1564. 12.) — Fr. Mar. Molza († 1544. Novelle (4) Lucca 1561. 8.) — Giov. B. Giraldi Cinthio († 1573. Gli Hecatommithi . . . Nel monte reale 1565. 8. 2 B. Flor. 1565. 8. 2 B. (Die vollſtändigſte Ausg.) Ven. 1574. 1580. 1593. 4. 1608. 1634. 4. Franzöſiſch, von Gabr. Chappuis Tourangeau, Par. 1584. 1583. 8. 2 B. Spaniſch von Gaitan de Vozmediano, Toledo 1590. 4.) — Levanzio da Guidiciolo (Von ſ. Antidoto della Geloſia . . . Breſc. 1565. 8. finden ſich einige Novellen.) — Nic. Granucci (Novelle . . . Lucca 1566. 8. und auch unter dem Titel: Piacevole notte e lieto giorno, Ven. 1574. 8. Elf an der Zahl.) — Seb. Erizzo († 1585. Il ſei Giornate . . . mandate in luce da Lod. Dolce, Ven. 1567. 4. Der darin enthaltenen Erzählungen, welche der Verfaſſer Morali Avvenimenti nennt, ſind ſechs und dreyßig.) — [illegible] (Von der Ausgabe der mehrer angeführten Cento antiche novelle vom J. 1572 findet ſich eine Erzählung von ihm, welche, unter der Aufſchrift, Novella antica . . . . da Dom. Mar. Manni, Flor. 1744. 4. einzeln herausgegeben worden iſt.) — Ant. Franc. Grazzini († 1583. Unter der Aufſchrift Seconda Cena . . . Stambul (Flor.) dell Egira 122 (1750) 8. erſchien ein Theil ſ. Erzählungen, und unter der Aufſchrift, La prima e la ſeconda Cena, Lond. 1756. 8. beyde Theile derſelben; aber dem Quadrio zu Folge, Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, B. VI. S. 356 hat er eigentlich drey Cene geſchrieben. Jene ſind Deutſch, Leipz. 1788. 8. 2 Th. erſchienen.) — Aſcanio de' Mori da Ceno (Prima Parte delle novelle, Mant. 1585. 4. Vierzehn an der Zahl; ein zweyter Theil iſt, ſo viel ich weiß, nicht erſchienen.) —

Scip.

ſtiglione Baraldi (Von i Trattenimenti, Ven. 1587. 4. finden ſich ſechs Novellen.) — Tom. Coſto (Il Fuggilozio . . . diviſo in otto Giornate, dove ſi ragiona delle malizie di femine e [illegible] mariti, Ven. 1601. [illegible] 8.) — Cel. Maleſpini (Ducento Novelle, Ven. 1609. 4. 2 Th.) — [illegible] Loredano (La Dianea, novelle morali . . . [illegible] 1647. 12. Ven. 1754. 24.) — Franc. Carmeni (Der Herausgeber der Cento Novelle de' ſignori Academici incogniti, Ven. 1642. 1651. 8.) — [illegible] (Novelle due . . . Ven. 1616. 4.) — Maj. Biſaccioni (La Nave, ovvero Novelle amoroſe e politiche, . . . Ven. 1643. 12. 2 B. Il Porto Novelle . . . ebend. 1664. 12.) — Giov. B. Baſile (Il Pentamerone, overo lo cunto de li cunti, Trattenemiento de li peccerille di Gian. Aleſio Abbatutis, R. 1672. 1679. 12. Nap. 1728. 12. Im Neapolitaniſchen Dialekt.) — Ungen. (Cento Avvenimenti miracoloſi, Bol. 1678. 12.) — Franc. [illegible] (Decamerone, Bol. 1751. 8. 2 B. Deutſch, Wittenb. 1783. 8. — Auch haben Alb. Cavocchi, Bonſtera, Fr. Albaneſi, der P. F. Soave, u. a. m. in den neuern Zeiten, ſo genannte moraliſche, obgleich ziemlich ſchlechte, Erzählungen geſchrieben, wovon zu Wittenb. 1782. 8. und Leipz. 1787. 8. Deutſche Ueberſetzungen erſchienen ſind. — **Sammlungen.** Außer den, gleich angeführten Cento Novelle antiche, welche ſämtlich von mehrern Verfaſſern ſich herſchreiben, gab Franc. Sanſovino, Cento Novelle . . . Ven. 1562 (2te Ausg.) 1566. 8. 1571 und 1575. 4. (mit den Cento nov. ant. zuſammen) 1603. 8. 1610. 4. heraus, welche größtentheils, aus den angeführten Werken des Boccaz, Firenzuola, Molza, Ser Giovanni, Maſ. Salernitano, Paraboſco, Straparola, u. a. m. und, in den letzten Ausgaben, beynahe alle aus dem Boccaz, aber mit einigen kleinen Veränderungen darin, genommen ſind, wovon ſich aber doch einige von dem Herausgeber ſchänden. — Novelliero Italiano . . . Ven. 1754. 8. 4 B. (Dieſe Sammlung enthält Stücke aus den Cento Nov. antiche, aus dem Boccaz, Franc. Sacchetti, Ser Giovanni, Maſuccio Salernitano, Sabadino degli Arienti, Agn. Firenzuola, Luigi da Porto, Fr. M. Molza, Gi. Brevio, Gir. Paraboſco, M. Cademoſto, Giamb. Giraldi, Ant. Fr. Grazzini, Ant. Mariconda, Orteni Landi, Fr. Straparola, Mat. Bandello, Franc. [illegible], Lorenzo da [illegible], Seb. Erizzo, Alc. [illegible], Ar. Neri da Ceno, Cel. Maleſpini, Giov. Sagredo, Amb. Campeggi und von einem Ungenannten, überhaupt 177 Erzähl.) — Paſſa tempo civile, Bol. 1754. 8. 1 B. (Auch dieſes iſt, ſo viel ich weiß, nur eine Sammlung; da ich ſie aber nicht geſehen, kann ich keine Rechenſchaft davon geben.) — Novelle otto rariſſime, ſtampate a ſpeſe de' Sign. Gio. Conte di Clanbraßil, J. Stanley e W. Browne, Lond. 1790. 4. (Der Seltenheit wegen merkwürdig, da nur 25 Exemplare davon abgedruckt worden.) —

**Erzählungen in Proſa, von ſpaniſchen Schriftſtellern:** Juan Timoneda (Dem Nic. Antonio zu Folge iſt dieſer der erſte, welcher Patrañas, (Mährchen oder Erzählungen) geſchrieben hat, wovon mir folgende bekannt ſind: El Cavallero Cancionero, Val. 1570. 8. El Sobremeſa y Alivio de la muerte, buen aviſo, porta Quentos . . . Val. 1570. 8. Alivio de Caminantes . . . Alc. 1576. 12. El Patrañuelo, o primera Parte de las Patrañas, Bilb. 1580. 8. Alc. 1576. 8. Ein zweyter Theil dieſer Sammlung iſt, ſo viel ich weiß, nicht erſchienen.) — Torquemada (Von die, von Gabr. Chappuis verfertigte franzöſiſche Ueberſetzung ſ. Werkes, unter dem Titel: Examerón . . . Lyon 1582. 8. iſt mir bekannt.) — Ungen. (Gaspar Mercader, el Prado de Valencia, Val. 1601. 8.) — Ant. de Eslava (Noches de Invierno, Pamp. 1609. 8. Deutſch, mit Zuſ. von Matth. Drummer von Pabenbach, penbach, Rotterd. 1699. 12. mit K.) — Miguel de Cervantes (Novelas Egemplares, Mad. 1613. 4. Ebend. 1655. 8. 1664. 8. Haag 1739. 8. 2 B. Franz. von Fr. de Roſſet und Audiguier, Par. 1665. 12. Von Ch. Cotolendi, P. 1678. 12. 2 B. Von P. Heſſein, Amſt. 1700. 12. 2 B. P. 1723. 12. 2 B. Von de Lefebvre de Villebrune, Par. 1778. 12. 2 B. Italieniſch, von Don. Fontana, Ven. 1629. 8. Deutſch, Frankf. und Leipz. 1753. 8. 2 Th. Neu überſ. 1779. 8. 2 B. Das Leben des Cerv. von D. Greg. Mayans i Siſcar findet ſich vor den neuern Ausgaben d. D. Quixote, und Noticias para la vida de Mig. de Cervantes, in dem Ant. Pellicer Enſayo de una Bibl. de Traductores Eſp. Mad. 1778. 4. S. 143.) — Lope de Vega (dem Verfaſſer der erſten jener Lebensbeſchreibungen zu Folge, S. 191. vor der Amſterdammer Ausg. v. J. 1755 ſoll Lope Novellen geſchrieben haben, welche ich aber nicht näher anzuzeigen weiß. Auch werden, ebend. S. 196 noch einige andre Verfaſſer von Novellen, wie der Licentiat Riviera u. a. m. genannt.) — Seb. Mey (Fabulario de Cuentos antiguos y nuevos, Val. 1613. 8.) — Juan Cortes de Toloſa (Lazarillo de Manzanares y cinquo Novelas, Mad. 1620. 8. Auch befinden ſich deren bey ſeinen Diſcurſos morales, Zarag. 1617. 8.) — Vinc. Eſpinel (Vida del Eſcudero Marcos de Obregon . . . Barcel. 1618. 4. Mad. 1657. 8. Franz. von Audiguier, unter dem Titel: Les Relations ou Contes et Nouv. . . Par. 1618. 8. Sie ſind, im Grunde, komiſch, aber durch überhäufte Moral, langweilig.) — Diego Agreda y Vargas (Novelas, Val. 1620. 8. Mad. 1724. 8.) — Don Antonio Liñan y Verdugo (Aviſos de los Peligros que ay en la vida de Corte . . Mad. 1620. 4.) — Franc. de Lugo y Avila (Novelas, Mad. 1622. 4.) — Diego de Vera y Ordeñez de Villaquiran (Heroydas, belicas y amoroſas, Barc. 1622. 4.) — Gonzalo de Ceſpedes y Meneſes (Hiſtorias peregrinas y exemplares, Zarag. 1623. 4. Varia Fortuna del Soldado Pindaro, Lisb. 1626. 4. Mad. 1661. 8.) — Joſ. Camerino (Novellas amoroſas, Mad. 1624. 4. Franz. von Bonnet; mit dem Titel: Divertiſſemens de Caſſandre et de Diane . . . Par. 1683. 12. 3 Th.) — D. Juan Izquierdo de Piña (Novelas morales, Mad. 1624. 4.) — Manuel Faria y Souſa (Noches claras, Mad. 1624. 8.) — Juan Perez de Montalvan (Novelas, Mad. 1624. 1626. 4. Sev. 1641. 8. Und unter dem Titel: Sucesos y prodigios de Amor, Sev. 1633. 1648. 4. Barc. 1640. 8. Es ſind deren acht, welche Rampal 1644. und Lancel, Par. 1684. 12. 2 B. in das Franzöſiſche überſetzt haben.) — D. Alonſo Caſtillo de Solorzano (Sala de Recreacion, Zar. 1649. 4. La Quinta de Laura, Zar. 1649. 8. Ob ſeine Noches de placer auch Novellen enthalten, weiß ich nicht, aber in einem ſeiner andern Werke dieſer Art, dem Roman La Garduña de Sevilla . . . Barc. 1734. 8. Mad. 1661. 8. welcher von Douville, Par. 1661. 8. unter dem Titel: La Fouine de Seville, und in einem Roman mit der Aufſchrift: Avantures de Dona Ruffine, Par. 1726 und 1731. 12. 2 B. in das Franzöſiſche, ſo wie, Wien 1791. 8. 2 B. in das Deutſche überſetzt worden — in dieſem befinden ſich allerhand beſondre Novellen eingewebt.) — Donna Mariana Caravajal y Saavedra (Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas, Mad. 1633 und 1663. 4.) — Mathias de Aguirre del Pozo (Navidad de Zaragoça repartido en quatro noches, Zarag. 1634. 4.) — Donna Maria de Zayas y Sotomayor (Novelas amoroſas y exemplares, Zarag. 1636–1647. 8. 2 B. 1658. 4. Mad. 1659. 4. Barcel. 1705. 4. Franz. Par. 1656. 8. 1680. 12. 1711. 12. 2 B. Gehören zu den beſten ſpaniſchen Erzählungen.) — Alonſo de Alcala y Herrera (Varios effectos de Amor en cinco novelas exemplares . . . Lisb. 1641. Uebrigens findet ſich ſchen Novellen ein, auch unter uns, in neuern Zeiten, ziemlich kundlich. (So wie [illegible] lieber ohne den Buchſtaben A geſchrieben hat: ſo finden ſich zu Novellen, in welchen einzelne Vocale nicht gebraucht worden ſind.) — D. Andreas de Caſtillo (La Mogiganga del Guſto, en ſeis novelas … Zarag. 1641. 4. 1734. 8.) — D. Antonio [illegible] (Peligros de Madrid, Nov. … Zarag. 1641. 4.) — Gabr. Tellez 1640. Los Cigarrales de Toledo, Mad. 4.) — Franc. de Santos (Dia y Noche de Madrid … Mad. 1663. 8. Las Taraſcas de Madrid, Ebend. 8. Los Gigantones de Madrid, Ebend. 8.) — Iſid. Robles (Varios prodigios de Amor, en onze Nov. exempl. Mad. 1666 und 1709. 4.) — Andr. Fernandez de Cepeda (Novela de Leonora y Laura 1669. 8.) — Ant. Moreno (Dos Novelas, lo Deſdicha en la Conſtancia, y el curioſo Amante …) — Sammlungen: Novelas amoroſas de los mejores Ingenios de Eſpaña, Zar. 1648. 8. Auch giebt es verſchiedene Sammlungen in franzöſiſcher Sprache, als Nouvelles Eſpagn. tirées des meilleurs Auteurs Eſp. p. le Sr. Lancelot, P. 1628. 8. L'amant oiſif, Par. 1671. 12. 3 B. Deutſch, Wien 1712. 8. 3 Th. — Nouv. Eſpagnoles trad. de differens auteurs, p. d'Uſſieux, Par 1772. 12. 2 B. — —

Erzählungen in Proſa von franzöſiſchen Schriftſtellern. Bey der großen Menge, und bey der Mannichfaltigkeit des Innhaltes von franzöſiſchen Schriften dieſer Art, wird es nothwendig ſeyn, ſie wenigſtens in einige Claſſen abzutheilen. 1) Die älteſten derſelben ſind zum Theil komiſchen, zum Theil tragiſchen Innhaltes, oder enthalten Liebesabentheuer, als: Les cent nouvelles Nouvelles contenant cent Hiſtoires nouveaux, qui ſont moult plaiſans à raconter en toutes bonnes compagnies par maniere de joyeuſeté, P. [illegible] 4. Ebend. (1494.) f. Cöln 1701. 8. 2 B. mit K. Par. 1786. 12. 4 B. mit K. (auch ſind dem le Grand zu Folge (Fabl. ou Contes du XII et du XIII Siecle, B. 2. S. [illegible]) die Cent Nouvelles contenant cent hiſtoires, der Recueil des plaiſantes nouvelles und die Facetieux devis des Cent nouvelles Nouvelles, nichts anders, als eben dieſes Werk, welches am Hofe des Herzogs Philip von Burgund ums J. 1456 abgefaßt wurde. — Le Parangon des Nouvelles honnêtes et delectables à tous ceux, qui deſirent ouir choſes recreatives, Lyon 1532. 16. — Franc. Rabelais († 1553. Obgleich dieß wunderbare Werk eigentlich nicht hieher gehört: ſo mag es denn doch, und um deſto eher, hier ſtehen, da es, ſo wenig Verſe es auch enthält, öfterer ſo gar unter die poetiſchen Erzählungen gezählt worden iſt. Das erſte Buch deſſelben, unter dem Titel, Gargantua, erſchien, Lyon 1535. 16. Im J. 1542 erſchienen, ebend. drey verſchiedene Ausgaben von den beyden erſten, wovon die eine die Aufſchrift, La vie tres horrifique du grand Gargantua, 24 mit K. und die beſſere, von Et. Dolet, die Aufſchrift: Pantagruel, Roy des Dipſodes .. 16. mit Kupf. führt. Das dritte Buch wurde, Par. 1545, Toul. 1546. 12. und alle drey, Lyon 1547. 16. und darauf mit den eilf erſten Kapiteln des vierten, in eben dieſem Jahre zu Valenciennes gedruckt. Vollſtändig kam das vierte, erſt, Par. 1552. und der Anfang des fünften, mit der Aufſchrift, L'Isle Sonnante 1562 [illegible] und im J. 1564. 16. vollſtändig heraus. Die erſte, vollſtändige Ausgabe, unter dem Titel: Oeuvres … iſt Lyon 1584. 16. 2 B. gemacht; und unter den folgenden, ſind, unter eben dieſem Titel, die beſſern von J. Duchat und B. de la Monnoye, Amſt. 1711. 8. 6 B. 1725. 4. 6 B. Ebend. mit den Anmerkungen des engliſchen Ueberſetzers, 1741. 4. 3 B. mit Kupf. von Picart, ſo wie, moderniſirt von Marſy, Amſt. 1752. 12. 8 B. und ein Auszug daraus, von Perau, Par. 1752. 12. 3 B. herausgegeben worden. Ueberſetzt in das Engliſche haben ihn Th. Urquhart, P. Motteux, u. a. m. Lond. 1708. 8. 2 B. und dieſe Ueberſetzung iſt, mit den Anmerk. des du Chat und Monnoye, ebend. 1737. 8. 5 B. 1741. 4. 3 B. wieder erſchienen. In das Deutſche, aber nur das erſte Buch (und nicht, wie in der Anzeigung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 160 geſagt wird, in (zerreimten) Hexametern, ſondern nur mit dem Anfang eines, dem Rabelais nach, formirten Lobgedichtes von dem Ueberſetzer, und einer Zueignungsſchrift an die deutſche Nation, in deutſchen Hexametern und Pentametern) überſetzt, mit dem Titel: „Affentheuerlich und ungeheuerliche Geſchichtſchrift vom Leben, Rhaten und Thaten der for langen Weilen vollenwolbeſchreiten Helden und Herren Grandguſier, Gargantua und Pantagruel, Königen in Utopien und Ninenreich . . . durch Huldrich Elloposcleron Reznem" (1575.) 8. und dieſe Ausgabe iſt öfterer, obgleich mit einigen Veränderungen des Titels, gedruckt worden. Ob, indeſſen, von dieſer Ueberſetzung nicht frühere Ausgaben, oder daß aus noch andere frühere Ueberſetzungen davon vorhanden ſind, iſt bis jetzt noch nicht ausgemacht? (S. Deutſches Muſeum, December 1776. S. 516.) Fiſchart ſelbſt gedenkt, im ſ. Vorrede, früherer Arbeiten. Eine deutſche Umarbeitung der drey erſten Bücher des Werkes gab D. Eckſtein, unter der Aufſchrift, Gargantua und Pantagruel, Hamb. 1785 1787. 8. 3 Th. heraus. S. übrigens den Art. Satyre.) — Marguerite de Valois, Königinn von Navarra. († 1549. L'Heptameron, ou Hiſtoire des Amans fortunés . . . Par. 1559. 4. 1560. 4. 1561. 1567. 4. 1574. 1615. 8. Amſt. 1698. 12. 2 B. Mit modernisirtem Style und mit Kupfern, Amſt. 1698. 8. 2 B. 1700. 1708. 8. 2 B. 1733. 12. 2 B. Bern 1780 1781. 8. 3 B. mit K. Der Herausgeber der erſten von den angezeigten Ausgaben, war Cl. Gruget; aber aus der Zueignungsſchrift deſſelben an die Tochter der Verfaſſerinn, Johanna d'Albret, erhellt, daß es eine noch frühere Ausgabe giebt, welche nach einer andern Ordnung abgedruckt ſcheint. Bayle hat dieſer Prinzeſſinn einen Artikel, den erſten unter dem Titel: Navarre, gewidmet; und auch Goujet, in d. Bibl. franç. B. X. S. 404. erzählt das Leben derſelben.) — Noël du Fail unter dem Nahmen von Leon Ladulfi (1) Les Baliverneries d'Eutrapel . . . Par. 1548. 16. Lyon 1549. 16. 2) Diſcours d'aucuns propos ruſtiques, Lyon 1546. 16. und auch mit dem Titel: Fineſſes, ou les tromperies de Ragot Prince des Gueux, Lyon 1576. 16. 3) Contes d'Eutrapel . . . Rennes 1586. 8. ebend. 1587. 1597. 16. Par. 1732. 12. 3 Th.) — De la Motte Roullant (Les facetieux devis de cent et ſix Nouvelles tres recreatives, pour reveiller les bons et joyeux eſprits, Par. 1550. 8. Lyon 1570. 1574. 16.) — Bonav. Deſperiers († 1544. Nouvelles recreations ou contes nouveaux, Lyon 1558. 1561. 4. Par. 1564. 1572. 16. Cöln (Amſterd.) 1711. 12. 2 B. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet in der Bibl. franç. B. XII. S. 88 u. f. Es iſt indeſſen bekannt, daß dieſe Erzählungen auch dem Jacq. Peletier du Mans und dem Nic. Deniſot zugeſchrieben werden.) — Pierre Boaiſtuau und Franç. de Belleforeſt (Hiſtoires prodigieuſes extraites de pluſieurs auteurs, Par. 1561. 8. Vierzig an der Zahl; wozu drey mit 40 von Cl. Teſſerant, ebend. ſ. d. Hiſt. prodig. Par. 1575. 8. Ein dritter B. erſchien ebend. 1578. 16. welcher deren vier enthält; der vierte, Par. 1582. 8. Der fünfte, aus dem Lateiniſchen des Biſchofs Arnaud Sorbin, Par. 1586. 16. Der ſechſte, ebend. 1598. 16. Eine Suite d'Hiſtoires tirée de Bandel, de Belleforeſt, Commingeois de Boaiſtuau erſchien, Par. 1779. 12. 2 B.) — Jacq. Yver (Le Printems d'Yver contenant pluſieurs hiſtoires diſcourues en une noble compagnie . . . Par. 1572. 16. Rouen 1618. 12.) — Ben. Poiſſenot (L'Eté en trois Journées . . . Par. 1583. 16. Hiſtoires tragiques, Par. 1586. 12.) — Gabr. Chappuis (Les facecieuſes Journées, contenant cent certaines et agréables Nouvelles . . . Par.

lec. 1584. 8.) — Cholieres (1) Les neuf matinées, Par. 1585. 8. 1586. 12. 1610. 12. 2) Les après Dinées, Par. 1587. 12. Zuſammen unter dem Titel Contes et Disc. bizarres, Par. 1610. 8. 2 B. Sie ſind ſehr leer geſchrieben.) — Et. Tabourot (Die der Bigarrures du Sgr. des Accords et les Contes du Sr. Gaulard, Par. 1582. 1595. 12. und mit Touches (ſ. den Art. Sinngedicht) zuſammen, ebend. 1662 12. 5 B. gewöhnlich zu den Erzählungen gerechnet werden; ſo mögen ſie auch hier eine Stelle einnehmen. Das Werk, welches aus vier verſchiedenen Büchern beſteht, und, ſo viel ich weiß, zu Par. 1614. 8. vollſtändig erſchien, handelt aber nur von den Rebus de Picardie, von Equivoken, Antiſtrophen, Anagrammen, Akroſtichen, Echo, leoniniſchen Verſen, Grabſchriften, u. d. m. ſo wie von falſchen Zauberern und ihren Betrügereyen, u. ſ. w. und eigentlich gehören nur die Contes du Sr. Gaulard hieher. Bayle hat dem Verf. unter der Benennung, Accords, einen Artikel gewidmet; und von dem Leben deſſelben ſteht Goujet, Bibl. franç. B. XIII. S. 374. einige Nachrichten.) — Ungen. Les joyeuſes Avantures et nouvelles recreations, Par. 1602, 16.) — Guil. Bouchet (Les Serées (Soirees) Par. 1597. 12. 3 Th. Lyon 1615. 8. 3 Th. Rouen 1635. 12. 3 Th.) — Maute (Les mille imaginations de Cypille, enfanté des Avantures amoureuſes de Polimante, P. 1609. 12.) — Des Lauriers (1) Prologues tant ſerieux que facetieux avec pluſieurs galimatias, P. 1610. 12. 2) Les nouvelles et plaiſantes imaginations de Bruſcambille, en ſuite de ſes fantaiſies, Bergerac 1615. 12.) — Moulinet (Facetieux devis et plaiſans contes, Par. 1612. 12.) — Franç. de Roſſet (Hiſtoires des Amans volages de ces tems, Par. 1619. 8.) — Auvray (Les plaiſantes Journées . . . ou ſont pluſieurs rencontres ſubtiles pour rire . . . Par. 1644. 12.) — Ouville (Contes . . . Par. 1. 2. 8. 4 B. 1669. 12. 2 B. Haag 1703. 12. 2 B. Sie enthalten einige gute unter vielen ſchlechten.) — Beroalde de Verville (1610. S. Moyen de parvenir. Oeuvre contenant la raiſon de tout ce qui a été, eſt, et ſera, ſ. l. et a. [illegible] 12. 2 B. Leicht mehr, wie es in der [illegible] der verſchiedenen [illegible] in allen [illegible] der [illegible] S. 163 angeführt wird, aus [illegible], ſondern aus [illegible], jede kleinen Erzählungen. Auch iſt es noch, unter dem Titel: Coupecul de la Melancolie (Amſt.) 1698. 12. gedruckt.) — Ungen. Les trois Juſteaucorps bleus, Contes, avec les trois anneaux, Dubl. 1721. 8. — Vermiſchte Sammlungen von Erzählungen dieſer Art: Recueil des plaiſantes et facetieuſes Nouvelles, extraites de pluſieurs auteurs, Par. 1555. 16. — Le Chaſſe Ennuy 8. 2 B. — Nouveaux Contes à rire, et avantures plaiſantes, ou recreations franç. Cologne 1722. 12. 2 B. mit K. P. 1741. 12. 2 B. 1769. 8. 3 B. Rouen 1787. 12. 3 B. — Contes, Avantures et Faits ſinguliers, rec. de l'Abbé Prevot. — Amuſemens du beau ſexe, ou Nouvelles Avantures galantes, tragiques et comiques, Haye 1740–1742. 12. 6 B. — Rec. de Contes, tiré de la Fontaine, de Boccace, de la Reine de Navarre, des cent nouvelles Nouvelles, Haye 1733. 12. 2 B. Par. 1744. 12. 3 Bde. Haye 1773. 12. 6 Bde. — Le petit temps ou Recueil de contes moraux et recreatifs, p. Brunet, Par. 1759. 12. 2 B. — Recueil de Contes, Lond. 1780. 8. 2 Th. — Recueil de nouveaux Contes amuſans, Par. 1781. 12. 2 B. — Bibliotheque choiſie de Contes, de Facéties, de bons mots, Par. 1786. 12. 3 Bde. (Und noch [illegible] werden ſollen.) — Auch finden ſich Erzählungen dieſer Art noch in den Hiſtoires plaiſantes et ingenieuſes — in den Hiſtoires facetieuſes et morales — in der Bibliotheque amuſante et inſtructive u. d. m. — — II) Eine zweyte Art dieſer gehöriger Erzählungen, ſind die ſo genannten, eigentlichen

Nouvelles, welche gegen die Mitte des genannten Jahrhundertes Mode wurden. Sie trennen, von den angeführten, kürzern und fröhlichern oder auch traurigern, ſich durch größere Umſtändlichkeit, durch mehrere Entwickelung des Inhaltes, durch mehr Ernſt, oder Feyerlichkeit im Tone aus; es ſind wirkliche kleine Romane; und, wahrſcheinlicher Weiſe ſind die vorher angeführten ſpaniſchen Erzählungen, im Ganzen, ihre Mutter geweſen. Es ſchrieben deren, unter mehrern: Jean Regnault de Segrais († 1701. Les Nouvelles françoiſes, ou les divertiſſemens de la Princeſſe Aurelie, Par. 1656. 4. 2 B. 1722. 12. 2 B. — oder eigentlich war er nur Concipient derſelben. Sie ſchreiben ſich eigentlich von Perſonen am Hofe der Frau von Montpenſier her.) — P. Scarron (Nouvelles tragi-comiques, Par. 1656. 8. 1679. 12. 2 B. Deutſch, Frft. 1747. 8. Hamb. 1779. 8.) — Bois Robert (Nouvelles heroiques et amoureuſes, Par. 1661. 8.) — Ungenannte: Nouvelles diverſes, Par. 1663. 12. — Nouvelles Nouvelles, P. 1663. 12. 3 B. — Amour echappé ou les Hiſtoires . . . Par. 1669. 12. 3 B. — — Nouvelles comiques et tragiques, Par. 1669. 12. 2 B. 1684. 8. 3 B. — Nouvelles amoureuſes et galantes, Par. 1678. 12. — Nouvelles hiſtoriques, Leyde 1692. 12. 2 B. — Magdalena Angelika Poiſſon Gomez († 1770. Cent nouvelles Nouvelles, Par. 1733 u. f. 12. 20 Th. Deutſch, Berl. 1736. 8. 10 Bde.) — Uebrigens ſind der Erzählungen dieſer Art noch weit mehrere vorhanden; und Nachrichten davon liefert der 2te B. der Bibl. des Romans des Lenglet du Fresnoy, S. 117. Amſt. 1734. 12. Auch dürften von den, in der Folge vorkommenden neuern Erzählungen (Nouvelles) noch manche in dieſe Claſſe gehören. — — III) Die dritte Gattung der franzöſiſchen Schriften dieſer Art ſind die ſo genannten Feyenmährchen, zu welchen, meines Bedünkens, auch die wunderbaren, und orientaliſchen Erzählungen zu rechnen ſind. Den Urſprung des Begriffes von den Feyen auseinander zu ſetzen, erlaubt der Raum nicht; allein, ſo viel iſt gewiß, daß Weſen dieſer Art, und unter dieſer Benennung (welche denn doch wohl aus dem lateiniſchen Fatum gebildet iſt. S. Menage Dict. v. Fée, und Du Cange, voc. Fadus) ſchon ſehr frühzeitig in den Abendländern vorkommen. S. von Arnobius adv. Gentes heißt es von Menſchen, qui Fatuas . . . reverentur. Auch haben die Dichter ſchon frühe Gebrauch von ihnen gemacht. Der Troubadour Wilhelm von Poitou († 1122) entſchuldiget ſeine Unbeſtändigkeit damit, daß die Feyen l'ont ainſi conſtitue. (S. Hiſt. litter. des Troubadours, B. 1. S. 13) Und nicht allein in den mehreſten Ritterromanen ſpielen ſie eine, zum Theil, wichtige Rolle, ſondern auch ganz eigne Geſchichten ſind von ihnen vorhanden, unter welchen, meines Wiſſens, die Hiſtoire de Merluſine (Meluſine) fille du Roi d'Albanie et de Mad. Preſſine, écrite en latin p. Jean d'Arras 1387 . . . Par. 1500. f. 1584. 4. Troyes 1697. 4. welche nachher noch von mehrern, unter andern von Nodot, Par. 1698. 12. 2 B. umgearbeitet worden, die älteſte iſt. Noch wichtiger iſt ihr Antheil an den bekannten romantiſchen Poeſien der Italiener. Indeſſen waren die Begriffe von ihnen, gleichſam nicht im Umlaufe; ſie waren von Dichtern nicht auf das alltägliche Leben und gewöhnliche Begebenheiten angewandt worden. Der erſte, welcher dieſes unternahm, war ein Italiener, Joh. Bapt. Baſile, der Verfaſſer des vorher angezeigten Pentamerone. Ihm folgte der bekannte Kupferſtecher, Pocius von [illegible], deſſen Colombena und Violandrette gleichſam den Ton dieſer Art der Erzählung angegeben haben ſoll. Wenigſtens führen die Verfaſſer des Diſcours ſur l'origine des Contes des Fées, S. 10 der [illegible] Ausgabe, als ſolchen an, ob ich gleich das gedachte Werk keinesweges [illegible], ſondern [illegible] blos melden kann. Perrault d'Armancourt, oder vielleicht ſein Vater, der bekannte Charles Perrault, ſcheint der eigentliche Erfinder dieſer Gattung von Mährchen geweſen zu ſeyn, oder vielmehr zuerſt einen ſolchen Gebrauch von ihnen gemacht, und ihr Daſeyn gleichſam erneuert zu haben. Seine Contes de ma mere l'Oye erſchienen zuerſt, nicht an der Zahl, im J. 1697. und ſind hernach, vermehrt, noch ſehr oft, zuletzt, mit dem Titel: Contes des Fees, Par. 1781. 12. 4 B. mit Kupf. und ſehr prächtig gedruckt worden. Sie belaufen ſich hier auf zwölf Stück. — Maria Cath. Jumel de Berneville, Gräfinn von Aunoy († 1705. Contes des Fées ... Par. 1698. 12. 8 Th. Amſt. 1708. 12. 8 Th. Ebend. unter dem Titel, Cabinet des Fees 1717. 12. 8 B. Les Fées à la Mode, Par. 1698. 12. Mindern Werth, als dieſe, haben die Histoires ſublimes et allegoriques ... Par. 1699. 12. und die Chevaliers errans von eben dieſer Dame.) — Preſchac (Sans Parangon et la Reine de Fées, Par. 1698. 12. Die Contes moins Contes que les autres, P. 1698. 12. ſollen, dem Cabinet des Fées zu Folge, nichts, als eben dieſes Werk ſeyn. In der Bibl. des Romans B. 2. S. 354. wird aber der Innhalt derſelben anders, als dort S. 462 angegeben. Auch werden ihm noch die Nouveaux Contes de Fées, Par. 1718. 8. zugeſchrieben.) — Henriette Jul. de Caſtelnau, Gr. v. Murat († 1716. Nouv. Contes de Fées, Par. 1698. 12. 2 B.) — Charlotte Roſ. de Caumont de la Force († 1724. Fees, Contes des Fées, Par. 1698. 12. 2 B. Amſt. 1726. 12. 2 B. Par. 1782. 12.) — Louiſe de Boſſigny, Gräfinn Auneuil († 170.. La Tyrannie des Fees detruite, Par. 1698. 12. Amſt. 1702. 12.) Auch machen die Verfaſſer des Diſc. ſur l'origine des Contes des Fées, dieſe Dame (S. 5) zur Urheberinn des, oben angezeigten Chevaliers errans, ob ſie gleich eben dieſes Werk weiter, S. 461. der Gräfinn Aunoy zuſchreiben.) — Ant. Galland († 1715. Les mille et une nuits, Par. 1704 - 1717. 12. 12 Th. 1726. 12. 12 Th. Engliſch, Lond. 1706. 12. 6 B. 1789. 12. 4 B. Italieniſch, 12. 6 Bde. Deutſch, Leipz. 1737 u. f. 8. 12 Th. Neu überſetzt von Joh. Heinr. Voß, Bremen 1781-1785. 8. 6 Th. Von eben dieſem Verfaſſer iſt die Hiſt. de la Sultane de Perſe et des Viſirs, Contes turcs, trad. ſur l'original Turc de Chec-Zadé, Par. 1707. 12. 12 Bde. Engl. Lond. 1783. 12. 2 B.) — Maria Jeanne l'Heritier de Villandon († 1734. La Tour tenebreuſe et les Jours lumineux ... Par. 1705. 12.) — Petit de la Croix († 1695. Mille et un jour, Contes perſans, P. 1710. 12. 5 B. Amſt. 1711. 12. 5 B. Par. 1714. 12. 5 B. Le Sage hat ſie erſt bekannter machen, die Ausarbeitung. Engliſch von Philips, Lond. 1738. 12. 1789. 12. 2 B. Deutſch, Leipz. 1777. 8. Neu überſ. ebend. 1788 - 1789. 8. 3 B. Auch wird eben dieſem Verf. noch, von einigen Litteratoren, die vorher angezeigte Histoire de la Sultane zugeeignet.) — Franc. Salignac de la Motte Fenelon († 1715. Fables et Contes des Fées pour l'éducation du Duc de Bourgogne.) — Th. Simon Gueulette († 1766. Les Soirées Bretonnes, Par. 1712. 12. aus welchen Voltaire den Stoff zu ſeinem Zadig genommen hat. Les mille et un Quart d'heure, Contes Tartares, Par. 1723. 12. 3 B. 1778. 12. 3 B. Deutſch, Leipz. 1751. 8. 2 B. Neu überſ. ebend. 179.. 8. Les avantures merveilleuſes du Mandarin Fum Hoam, contes chinois, Par. 1723. 12. 2 B. Haag 1725. 12. 2 B. Deutſch, Leipz. 1727. 8. Les Sultanes de Guzarate, ou les Songes des hommes eveillés, contes mogols, Par. 1732. 12. 3 Bde. Utr. 1732. 12. 3 B.) — Ungen. (l'Homme ou la belle Italienne, Par. 1713. 12.) — Sandiſſon (Avantures d'Abdalla, envoyé à la decouverte de l'Isle de Borneo ... Par. 1713. 12. 2 B. 1723. 12. 2 B.) — Ant. Hamilton († 1720. Les quatre Facardins, Fleur d'Epine und Le Belier, Par. 1730. 12. 3 Th. und nachher in den verſchiedenen Samml. ſ. W. als (Amſt.) 1762. 12. 6

6 B. und öfterer. Deutſch, unter dem Titel: Drey hübſche kurzweilige Mährlein . . . . durch Liebes Bider 1777. 8. aber in einer Manier, welche mit dem Geiſt des Originales gar nicht übereinſtimmt.) — Themiſeul de St. Hyacinthe († 1746. Histoire du Prince Titi) — Cathar. Caillet, Dame de Lintot (Contes des Fees, P. 1735. 12.) — Mademoiſelle de Lubert (Lumerte et Coquerico, Le Prince glacé, la Princeſſe Camion u. a. m. ums J. 1740.) — Ungen. (Le Voyage de Zulma dans le pays des Fées.) — Louis Cavalier Leveque († 1745. Le Prince des Aigues-marines und Le Prince invisible.) — Ch. Ant. Coypel († 1752. Aglae et Nabotine.) — Gabriele Suſanne Barbot Villeneuve († 1755. La Belle et la Bête u. a. m.) — Miſſ. de Luſſan († 1758. Les Veillées de Theſſalie, Par. 1732. 12.) — Mde. le Marchand (Boca, ou la vertu recompenſée.) — Pierre Franc. Godard de Beauchamp († 1761. Funeſtine.) — Anne Claude . . . Gr. v. Caylus († 1765. Féeries nouvelles; Contes orientaux, Deutſch, Leipz. 1780. 8. 2 Th. und Cadichon et Jeannette, ſämmtlich im 2ten und 3ten B. ſ. Oeuvres badines, Par. 1787. 12. 4 B. ſo wie im Cabinet des Fees; aber urſprünglich viel früher gedruckt. Auch wird ihm noch der, unter dem Nahmen eines H. Derols erſchienene, Loup galeux, Par. 1744. zugeſchrieben.) — Franc. Aug. Paradis Moncrif († 1770. Les Dons des Fées, L'Isle de la liberté, les Ajeux, Alidor et Therſandre, Les Voyageuſes, Les Ames rivales, Les Avantures de Zelinde et d'Amanzarifdine u. a. m. im Cabinet des Fees.) — Ch. Duclos († 1772. Acajou et Zirphile ums J. 1741. und in dem Cabinet des Fees.) — Henri Pajon († 1776. Hiſtoire du Roi ſplendide. Hiſtoire du Prince Soly, Par. 1740. 12. 2 B. Contes nouveaux et nouvelles Nouvelles, Par. 1753. 8. und Auszüge daraus in dem Cabinet des Fees.) — Cl. Proſper Jolyot de Crebillon († 1777. Von ſeinen mancherley Romanen gehört Tanzai und Neadarne, ſo wie der Sopha hieher. Eine Samml. ſ. Werke erſchien, unter andern, Lond. 1772. 8. 7 Bde.) — J. J. Rouſſeau († 1778. La Reine Fantasque in dem 12ten B. ſ. Werke der Zweybrücker Ausgabe.) — Mde. le Prince de Beaumont (In ihrem Magazin des Enfans finden ſich verſchiedene Feenmährchen, welche großentheils in das Cabinet des Fees aufgenommen ſind.) — Mde. Fagnan (Kanor, Contes des Fées, Par. 1750. 12. Minet-bleu et Louvette, 1768. 12.) — Ungen. (Nouveaux Contes arabes ou Suppl. aux milles et une nuits . . . Par. 1788. 12.) — Renaud — Fontanelle — Mde Riccoboni, u. v. a. m. von welchen der 37te B. des Cabinet des Fées nähere Nachrichten giebt. — Sammlungen von Feenmährchen: Les illuſtres Fées . . . Par. 1698. 12. 1701. 12. 2 B. Haag 1731. 12. — Contes moins contes que les autres, Par. 1698. 12. — Recueil des Contes galans, Par. 1699. 12. — Fées à la mode, Par. 1698. 12. — Nouv. Recueil de Contes de Fées, 1731. 12. — La Bibliotheque des Fees et des Genies, Par. 1765. 12. 2 B. — Nouveaux Contes des Fees, 1776. 12. 3 B. — Le Cabinet des Fees, Par. 1785 u. f. 8. und 12. überhaupt 37 Bände, wovon der letztere, wie gedacht, litterariſche Notizen, obgleich freylich nicht ſehr genaue, enthält. — Bibl. choiſie de Contes orientaux et fables perſannes, P. 1788. 8. — Auch finden ſich deren noch in verſchiedenen Jahrgängen des Mercure, in der Bibliotheque de Campagne, in der Bibliotheque bleue, P. 1776. 8. 3 B. u. a. m. ſo wie noch franzöſiſche Ueberſetzungen von engliſchen und deutſchen Schriften dieſer Art vorhanden ſind. Ueberſetzt in andre Sprachen ſind, außer den bereits angeführten einzeln Werken dieſer Art, noch aus andern, verſchiedene Sammlungen erſchienen, als ins Deutſche: Dſchinniſtan, oder auserleſene Feen und Geiſtermährchen,

ſen, Winterthur 1786 - 1789. 8. 3 B. ren Wieland, wobey ſich aber auch einige ren erfundene von dem Ueberſetzer ſelbſt finden. — Blaue Bibliothek aller Na- tionen, Gotha 1790. 8. bis jetzt [illegible] B. Uebrigens veranlaßte die, im An- fange erſchienene ungeheure Anzahl von Mährchen dieſer Art, den Abt Villiers ſeine Entretiens ſur les Contes des Fées, . Par. 1699. 12. zu ſchreiben, worin er dieſe Dichtart, aber vielleicht zu ſtrenge prüft. Das Beſte, was für ſie ſich ſagen läßt, hat H. Wieland, in ſ. Vorrede zum Dſchinniſtan geſagt. — — IV) Die vierte Claſſe der franzöſiſchen Schriften dieſer Art mögen die, eigent- lich, ſo genannten **moraliſchen Er- zählungen** einnehmen. Fr. Marmon- tel war wohl der erſte, welcher den Ti- tel, ſo wie die Manier derſelben ein- führte. Seine Contes moraux erſchie- nen zuerſt in den verſchiedenen Jahrgän- gen des Mercure, und geſammelt, Par. 1763. 4. und 12. in 3 B. **Ueberſetzt** ſind ſie in alle Sprachen worden; in das Engliſche, 1764. 8. 3 B. In das Deutſche, unter andern, umgearbeitet von Ant. Wall (Heyne) Leipz. 1787. 8. der B. — Liſmerie (Contes moraux, Del. 1749. 12. 2 B. Deutſch, Leipz. 1766. 8. 2 B. — Mdll. Uncy (Contes moraux dans le gout de ceux de Mar- montel . . . Par. 1763. 12. 4 B. Deutſch von J. G. Müller, Stettin 1768. 8. 4 Th.) — Charpentier (Contes moraux, Amſt. 1767. 12. 2 B. Les Loiſirs, ou Rec. d'Hiſtoriettes et con- tes moraux, P. 1768. 12. 3 B. Nouv. Contes moraux, Par. 1770. 12. 6 B.) — Mercier (Contes moraux, P. 1769- 72. 2 B. Deutſch, Leipz. 1771. 8.) — D. Diderot (Contes moraux, bey der franzöſiſchen Ueberſetzung von S. Geß- ners letzten Idyllen, Zür. 1773. 4. wo- von ſie [illegible], Deutſch, im 3ten B. von Geßners Schriften, Zür. 1772. 8. S. 205 waren abgedruckt worden.) — Mde. le Prince de Beaumont (Contes moraux, Maſtr. 1774. 12. 2 B. Nouv. Contes moraux, Lyon 1776. 12. 2 B. 1786. 8. 4 B.) — Mde de Laiſſe (Con- tes moraux, Par. 1775. 12. 2 B.) — Uebrigens iſt aus dieſen, und ähnlichen Werken, eine Deutſche Sammlung: Neue moraliſche Erzählungen, Leipz. 1776-1779. 8. 10 Th. gezogen worden. — — V) Die noch vorhandenen **Erzäh- lungen vermiſchten Innhalten** von neuen Verfaſſern mögen die fünfte Claſſe ausmachen. Mit Recht nimmt die erſte Stelle unter ihnen ein, Franç. Arouet v. Voltaire († 1778. Le monde comme il va 1746. Memnon 1747. D. Leipz. 1748. 8. Zadig 1748. D. Ebend. 1749. 8. Micromegas 1752. D. Ebend. 1752. 8. Candide 1758. Le Blanc et le Noire und Jeannot et Collin 1764. In- genu, 1767. l'homme à quarante ecus, 1767. la Princeſſe de Babylone, 1768. D. Leipz. 1769. 8. Hiſtoire de Jenni, 1769. Le Taureau blanc, 1773. Aventure de la Memoire, 1774. Vo- yage de la Raiſon, 1775. Les oreil- les du Comte de Cheſterfield, 1776, und ſämmtlich im [illegible] B. d. W. der Beaumarchaiſchen Ausg. laſſen ſich, zum Theil zu den romantiſchen, oder wun- derbaren, zum Theil zu den philoſophi- ſchen Erzählungen rechnen.) — Franç. Th. de Baculard d'Arnaud (Seine Ro- mans, Contes moraux, Anecdotes u. ſ. w. ſind, unter andern, P. 1779. 12. 12 B. mit K. geſammelt worden. Ei- nige davon ſind, unter der Aufſchrift: Empfindſame Erzählungen, Leipz. 1771-1778. 8. 2 B. und die verſchiedenen von H. Meißner, Leipz. 1783. 8. herausgegeben worden.) — Jean Franç. de [illegible] (Contes, Par. 1784. 12. 4 B. Eben ſo mannichfaltig, als mittelmäßig.) — Louis d'Uſſieux (Le Decameron fran- çois, Par. 1772. 12. 2 B. Nouvel- les françoiſes, P. 1774. 12. 3 B. Zuſ. 1784. 8. 3 B. Die letztern ſind die beſ- ſern.) — In den Nouv. Eſſais en diffe- rens genres de Litterature des H. v. Campigneulles, Lyon 1765. 12. finden ſich allerhand Erzählungen. — Les ho- chets moraux, Contes pour la pre- miere enfance, p. Mr. Manger, Par.

1781. 12. und von ebend. Contes pour l'adoleſcence, P. 1784. 12. — Bart. Imbert (Lectures du matin, ou nouvelles Hiſtoriettes en Proſe, P. 1782. 8. Lectures du ſoir . . . von ebend. P. 1783. 8.) — Charnois (Nouvelles, Par. 1783. 16.) — Gräfin von Genlis (Les veillées du Chateau, Par. 1784. 12., 4 Th. Engliſch, 1785. 12. 3 Th. Deutſch, Leipz. 1785. 8. 4 Th.) — Chev. de Florian (Six Nouvelles, P. 1784. 12. — Bugen Contes nouveaux, P. 1785. 12. 2 B. — Contes ſages et fous, Strasb. 1787. 12. 2 B. — Contes de mon Biſayeul, tirés des Annales ſecretes de la cour de Themis, Par. 1789. 12. 2 B. — Sammlungen: Les ſoirées amuſantes, ou Rec. de nouv. Contes moraux, p. MM. de Florian, Imbert, de Mayer, Saurin etc. Par. 1787. 12. 3 B. — — Auch beſitzen die Franzoſen noch, auſſer Ueberſetzungen einzeler, in der Folge vorkommender engliſcher Werke dieſer Art noch ein Decameron anglois, ou Rec. des plus jolis contes, trad. de l'Anglois p. Miſs Mary Wouters, Par. 1783. 18. 6 B. — ſo wie ein Choix de petits Romans imités de l'Allemand (aus Ant. Walls Bagatellen, Meiſſners Skizzen) p. Mr. Bonneville, Par. 1787. 12. — —

Erzählungen in Proſa von engliſchen Dichtern: Die früheſten derſelben, ſcheinen größtentheils, aus ſpaniſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Schriften dieſer Art genommen zu ſeyn, wofern nicht die Tales of the madmen of Gotam gathered together by A. B. (1568.) 12. und eine andre, von Warton (Hiſt. of Eng. Poet. B. 3. S. 291.) gedachte Sammlung von kurzen, komiſchen, ums J. 1570 gedruckten Erzählungen, urſprünglich älter, als die folgenden ſeyn ſollten. Auch iſt dieſes um deſto wahrſcheinlicher, da jene Sammlungen aus ganz eigentlichen Volksmährchen beſtanden zu haben ſcheinen. Die überſetzten führen folgende Titel: A hunderd merry Tales, together with the Frere and the Boy, ſtans puer ad menſam, and youthe, charite and humylite 1557. 1619. — A Boke called Certaine noble Storyes conteyninge rare and worthy matter, 1563. — Einer andern Sammlung von zwey Bänden gedenkt Warton, a. a. O. S. 414 aus dem J. 1567. — Certaine Tragical Diſcourſes, written oute of the French and Latin by Geffraye Fenton . . . 1567. 4. — The Foreſt, or Collection of Hyſtories no leſſe profitable, than pleaſant and neceſſary doone out of the frenche, by Th. Forteſcue, 1571. 4. — A petite Pallace of Pettie his pleſure . . . by W. Pettie, 1576. 1613. 4. — Mery Tales, wittye queſtions and quicke anſweres 1576. — An Heptameron . . . by G. Whetſtone, 1582. — Tragical Tales, tranſl. by (George) Turberville . . 1587. 12. — The Chaos of Hiſtoryes . . 1589. — Mother Redd-Cappe her laſt Will and Teſtament, conteynyng ſundrye conceipted and pleaſant tales . . 1594. — Syrinx or a ſeauen fold Hiſtorie handled with varietie of pleaſant and profitable . . . by W. Warner, 1597. 4. — In ſpätern Zeiten ſcheinen Dichtungen dieſer Art, von den Engländern minder betrieben worden zu ſeyn, ob ſie gleich in den letztern Jahrzehenden ſehr reich an Romanen geworden ſind. Wenigſtens ſind mir keine merkwürdigen Sammlungen von Erzählungen bekannt. Nur die berühmte Tale of a Tub von Swift, Lond. 1704. 8. Deutſch, Altona 1729. 8. und in den verſchiedenen Ausg. ſ. Werke, die, ohnſtreitig aus dem Mährchen von den drey Ringen genommen worden iſt, und verſchiedene Aufſätze in ihren bekannten Monatsſchriften, machen eine Ausnahme. Ich will, indeſſen, die mir bekannten hier anführen: Kanor, a Tale tranſl. from the Savage 1750. 8. (Ob dieſe Erzählung eine Aehnlichkeit mit einem vorhin angeführten, franzöſiſchen, Feenmährchen hat, weiß ich nicht zu beſtimmen.) — New tale of an old tub, 1751. 8. —

The Fakeer, a tale, 1756. 4. — Tales to kill time, 1757. 12. — Arimant and Tamira, 1758. 4. — Angelikus and Fergusa, 1761. 8. — Goshal, an hyperborean tale 1762. 8. — Abradates and Panthea, 1764. 4. — The recruiting Sergeant, 1765. 4. — Doranda, a ſpaniſh Tale, 1767. 8. — The Farmer's Son of Kent, 1768. 12. — The Samians, 1771. 12. — Sentimental tales, 1771. 12. 2 B. — Louisa, a tale by Ch. Fenner, 1774. 4. — The week at a College, 1776. 12. — Modern Anecdote of the ancient family of Kinkvervankotsdarſprakengotchderns, a tale for chriſtmaſs, 1779. 12. — Sir Ebrius, a tale for Batchelors, 1780. 4. — The Matrimony, 1780. 4. — Sammlungen: Modern humour, a Collection of tales, 1754. 12. — Mother Midnights comical Pocket-book, 1754. 8. — Tell-tale, or Anecdotes, 1755. 12. 2 B. — Collection, or a choice of moral Tales, Fr. 1786. 8. — — Ihr reicher an glücklichen Feenmährchen ſind die Engländer. Einige derſelben lehren wirklich, wie Wieland glücklich ſagt, ſokratiſche Weisheit, als The Tales of the Genii, the delightful leſſons of Horam . . . by Ch. Morell, 1765. 8. Franzöſ. Amſt. 1766 und 1769. 12. 2 B. — Tales, transl. from the Perſian of Inatula of Delhi, by Alex. Dow, . Lond. 1768. 12. 2 B. Franzöſ. Par. 1769. 12. — The fairy ring, or Emmeline, 1783. 12. — Sammlungen dieſer Art: A new Collection of Fairy Tales, 1750. 12. 2 B. — Queen Mab, a Collection of entertaining Tales of the Fairies, 1770. 12. — The pleaſing Companion, a Collect. of Fairy Tales, 1788. 8. — Fairy Tales ſelected from the beſt authors, 1788. 8. 2 B. — —

Erzählungen in Proſa von deutſchen Schriftſtellern. Daß die älteſten Producte dieſer Art bey uns, wie bey den übrigen Völkern, das ſind, was wir jetzt Volksmährchen nennen, verſteht ſich von ſelbſt. Die früheſte derſelben, wofern es nämlich mit dem Zeitalter des Helden ſeine Richtigkeit hat, iſt die Geſchichte des Eulenſpiegel. Auch läßt ſich kaum zweifeln, daß, obgleich die mehreſten Erzählungen jener Zeit aus dem Lateiniſchen gezogen worden ſind, dieſe dennoch deutſchen Urſprungs iſt. Nachrichten davon werden im 2ten und 4ten Bde. der Bibliothek der Romane, S. 131 und 91 u. f. geliefert. Ich ſetze hinzu, daß Eulenſpiegel nicht erſt, wie dort geſagt wird, 1704, ſondern bereits, Lyon 1559. 16. Orleans 1571. 12. in das Franzöſiſche, und daß er auch, eben ſo früh, in das Engliſche überſetzt worden. Eine neue, moderniſirte, vermehrte und verfeinerte Ausgabe erſchien, Bresl. 1779. 8. Es verdient, indeſſen, bemerkt zu werden, daß in G. W. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur, die bekanntlich bis 1520 gehen, keine Ausgabe des Eulenſpiegel vorkommt. — Vielleicht noch älter, als dieſe, iſt die Geſchichte des D. Fauſt, ob ſich gleich auch von ihr keine Spuren ſehr frühzeitiger Ausgaben finden, und ob ſie gleich, gewöhnlich, in dramatiſcher Form behandelt iſt. Bey den Engländern brachte ſie ſchon Chr. Marlowe ums J. 1600 darin. Die Franzoſen haben nur eine Ueberſetzung der Erzählung, Par. 1674. 12. Was in der Bibl. der Romanen B. 1. S. 81 u. f. davon geſagt wird, iſt herzlich wenig. — Ein ſchöne vn kurtzweilige Hyſtori geleien von Hertzog Leupold und ſeinem ſun Wilhalm von öſterreich . . . Augsb. 1481. f. — Ein wunderliche vnd erſchröckenliche Hyſtori von einem groſſen wüttrich genannt Dracole waida . . . Bamb. 1491. 4. — Luzifers mit ſeiner Geſellſchaft val. Vnd wie d'ſelben Geiſt einer ſich zu eim Ritter verdingt, vnd ym wol dienete . . . Bamberg 1493. 4. — Das Buch vnd löbliche hiſtori von dem edelen Künigs Sun aus Galicia genannt Pontus . . . Augsb. 1498. f. — Ein gar ſchöne, newe Hiſtori der hochen lieb des kuniglichen Fürſten Florio, vnnd von ſeyner lieben Biancefora . . . Metz 1499. f. (Wahrſcheinſpaniſcher Weiſe iſt dieſes Werk aber aus dem Spaniſchen gezogen. Wenigſtens haben die Spanier einen Flores y Blancaflor, der zwar erſt Alcala 1512. 4. gedruckt, und auch in das Franzöſiſche, Par. 1554. 8. überſetzt worden iſt, der aber, im Grunde, wohl noch viel älter ſeyn könnte.) — Fortunatus . . . Augsb. 1509. 4. — — In den mittlern Zeiten ſcheinen, noch weniger als in den ganz frühern, Erzählungen dieſer Art unter uns verfertigt worden zu ſeyn; wir begnügten uns mit Ueberſetzungen, und, was von dieſer Art vorhanden iſt, als z. B. der Simplicißimus, u. d. gehören zur Claſſe der Romane. In neuern Zeiten erſt haben wir eigentliche Schriften dieſer Art erhalten. Sie anzuführen würde der Raum, indeſſen, nicht geſtatten. Ich ſchränke mich auf einige wenige ein: Erzählungen zum Gebrauch und zur Warnung . . . von J. C. A. Lond. 1765. 8. — Dubois und Makenda, eine corſiſche Erzählung, Zül. 1767. 8. — Lehrreiche Erzähl. Leipz. 1768. 8. — Verſuche in moraliſchen Erzählungen, Leipz. 1769. 8. 2 Th. — Verſuch in rührenden Erzähl. ebend. 1770. 8. — Hero und Leander, Leipz. 1770. 8. — Charites und Demophil, oder die ſchönen Abende, Leipz. 1775. 8. — Antoinette, Leipz. 1776. 8. — Erzählungen aus der wirklichen Welt . . . Berl. 1781 u. f. 8. 3 Th. — Ein Dutzend letzte Erzählungen, Petersb. und Leipz. 1782. 8. — Volksmährchen der Deutſchen (von J. C. A. Muſäus) Gotha 1782 u. f. 8. 5 Th. mit welchen ich gleich eben dieſes Verfaſſers Kinderklapper, Gotha 1788. 8. verbinden will. — Mährchen vom Zarewitſch Chlor, Berl. 1782. 8. — Mährchen vom Zarewitſch Fewey 1784. 8. — Erzählungen und Geſpräche der Kaiſerinn von Rußland, Berl 1783-1788. 8. 9 Th. — Gallerie von Menſchenhandlungen, herausg. von Hammersdörfer, Leipz. 1786 u. f. 4. — Straußfedern, Berl. 1787 u. f. 8. 2 Bde. (von Muſäus und Müller aus Itzehoe.) — In dem erſten Band der Schriften von Emilie von Berlepſch, Gött. 1787. 8. finden ſich Dichtungen aus der Unſchuldswelt und Fabellehre. — Erzählungen für Jedermann, Koppenh. 1788. 8. — Komiſche Erzählungen im Geſchmack des Boccaz, Halle 1788-1790. 8. 3 Th. (wenigſtens nur von einer Seite im Geſchmack des Boccaz.) — Sagen der Vorzeit, von Veit Weber, Berl. 1788. 8. 2 B. (ſehr gut.) — Erzählungen vom Herausgeber des Leipziger Taſchenbuches für Frauenzimmer, Leipz. 1788. 8. 2 Th. — Palmblätter, von Aug. J. Liebeskind, Gotha 1786. 8. 2 Th. — Erzählungen nach der Mode, . . . Halle 1788. 8. (Es giebt auch ſehr ſchlechte Moden.) — Albegerte K. v. Norwegen, von A. v. Kotzbue, Rev. 1788. 8. — Anecdoten und Characterzüge zur Veredlung des Herzens, Alt. 1788. 8. — Erzähl. aus der Geſchichte actdoniſcher Nachkommenſchaft, Berl. 1789. 8. — Launen, Erzählungen und vermiſchte Aufſ. von C. F. K. Leipz. 1789. 8. — Schweizeriſche Geſchichten und Erzählungen, Winterth. 1789. 8. — Romantiſche Gemählde der Vorwelt, Leipz. 1789. 8. — Volksmährchen der Deutſchen, nicht von Muſäus, Halle 1789. 8. 6 Th. (Daß ſie nicht von Muſäus ſind, hätte der Verf. zu ſagen, ſich erſparen können.) — Neue Volksmährchen der Deutſchen, Leipz. 1789. 8. — U. v. a. m. Die beſten Aufſätze dieſer Art finden ſich in A. Meißners Skizzen, Leipz. 1778-1788. 8. 10 Samml. — In eben deſſelben, Erzählungen und Dialogen, ebend. 1781. 8. — In dem Philoſophen für die Welt — In Ant. Walls (Heyne's) Bagatellen, Leipz. 1783-1785. 8. 2 B. — In J. G. Herders Zerſtreuten Blättern. — Auch ſind verſchiedene Sammlungen von Erzählungen vorhanden, wovon aber freylich der größte Theil auf fremden Boden entſproſſen iſt, als: Die Abendſtunden in Erzählungen, Leipz. 1763 u. f. 8. 13 Th. — Neue Abendſtunden, in Erzähl. ebend. 1768-1776. 8. 14 B. u. v. a. m.

## Es.

(Muſik.)

So nennen einige in Deutſchland den Ton, der gegen den unterſten Ton unſers Syſtems, nämlich gegen C, eine kleine reine Terz ausmacht, und zwar deſwegen, weil E die große Terz deſſelben iſt. Er wird deſwegen auch ſo bezeichnet ♭E. Dieſer Ton kommt auf unſern Orgeln und Clavieren nicht vor, ſondern an ſeiner Stelle braucht man die vierte Sayte, oder das Dis.

Wenn man die Länge der unterſten Sayte C durch 1 ausdrükt, ſo müßte die Länge des Es [illegible] ſeyn *). Dis iſt aber nur [illegible], folglich iſt es um [illegible] oder ein Comma niedriger, als das Es ſeyn ſollte. Dieſes giebt deſwegen der weichen Tonart des C etwas Empfindliches, wodurch ſie zu kläglichem und zärtlichem Ausdruk geſchikt wird.

## Evovae.

(Muſik.)

Dieſe ſechs Vocalen, aus denen man ein Wort gemacht hat, kommen in den alten Büchern über die Kirchenmuſik vor. Man bezeichnet damit das Ende oder den Schluß der Chorale, die mit den beyden Worten Saeculorum Amen aufhören. Die Töne auf dieſe zwey Worte ſind alſo das Evovae, wovon die Alten ſehr weitläuftigen Unterricht geben; weil der Organiſt die Verſe der Lieder und der Pſalmen allemal ſo ſchließen mußte, daß der Schluß ſich zu dem Anfang eines andern zwiſchen zwey Verſen liegenden Geſanges ſchikte. Einen weitläuftigen Unterricht davon findet man bey Marſchhauſer **).

## Euripides.

Ein tragiſcher Dichter in Athen, der jüngſte von den dreyen, von denen wir noch ganze Trauerſpiele haben. Er iſt um die 75 Olympias oder die Zeit gebohren, da die Athenienſer ſehr große Siege über den Xerxes erfochten haben. Sein Vater ſoll ihn erſt zu den Leibesübungen erzogen haben, welche von den Athenienſern Pankratia genennt worden, und erſt, nachdem er in öffentlichen Spielen dieſer Leibesübungen den Sieg erhalten, ſoll er ſich auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt gelegt haben. Er hörte den Anaxagoras in der Weltweisheit, und war auch einer von den würdigſten Schülern des Sokrates. Er hat in allem 92 dramatiſche Stüke verfertiget, darunter acht ſatyriſch, die andern tragiſch geweſen. Von den erſtern iſt nur eins, nämlich der Cyklops, auf uns gekommen, von den andern aber haben wir noch achtzehn ganze Stüke. Er hat funfzehenmal den Preis der dramatiſchen Dichtkunſt erhalten. Man ſagt, er habe aus Verdruß über die ſchlechte Aufführung ſeiner zweyten Frauen Athen verlaſſen, ſich zu dem Macedoniſchen König Archelaus begeben, und ſey in Macedonien, da er in einem Wald zu der Zeit ſpatzieren gegangen, als Archelaus auf die Jagd gekommen, von deſſen Hunden in ſeinem ſiebzigſten Jahre zerriſſen worden.

Ariſtoteles räumet ihm unter allen Dichtern, in Abſicht auf das Tragiſche oder traurigmachende in ſeinen Vorſtellungen, den erſten Platz ein. Er iſt in Anſehung der Größe in den Charakteren ſeiner handelnden Perſonen weit hinter dem Aeſchylus zurük. In Anſehung der Regelmäßigkeit ſeiner Trauerſpiele, und der Einfalt der Vorſtellung, ſo wie in Anſehung des Großen, iſt er auch dem Sophokles nachzuſetzen. Er hat ſich wenig Mühe gegeben den Plan ſeiner Fabeln vollkommen zu machen, und in beſondern Fällen ſcheinet er ſich weniger bekümmert zu haben, ob die Reden den Perſonen, der Zeit und den Umſtänden angemeſſen ſeyen, wenn ſie nur etwas lehrreiches enthielten. Aber ſein nachläßiges Weſen hat, wie der P. Brümoy wol anmerkt, einen Reiz, der der Regelmäßigkeit des Sophokles die Waage hält. Er hielt ſich mehr an die Natur, als an die Kunſt, und indem er ſchrieb, zog er mehr ſein empfindendes Herz, als ſeinen Verſtand zurathe.

---

*) S. Terz.

**) Academia musico-poetica bipartita oder hohe Schule der muſikaliſchen Compoſition, erſter Theil IV Traktat. 4. Capitel.

Wenn ſeine Perſonen uns nicht ſo oft in Bewunderung ihrer Größe ſezen, als des Aeſchylus ſeine, und nicht ſo männlich ſind, als ſie Sophokles vorſtellt, ſo empfinden ſie Glük und Unglük ſtärker, und drüken ihre Empfindungen ſo aus, daß ſie in die verborgenſten Winkel unſers Herzens dringen und uns zum höchſten Mitleiden bewegen. Er zeichnet uns mehr würklich in der Natur vorhandene als idealiſche, oder erhöhete Charaktere, aber ſeine Zeichnungen ſind meiſterhaft.

In Erfindung tragiſcher Umſtände und trauriger Zufälle, iſt er bis zur Verſchwendung reich. Von allem dem, was einen Menſchen bis zur traurigſten Empfindung rühren kann, ſcheinet ihm nichts entgangen zu ſeyn. Die zärtlichen Saiten des Herzens weis er alle zu treffen, und ihr Spiel bis auf den höchſten Grad zu treiben. Er erwekt weit mehr zärtliches Mitleiden und Liebe für die handelnden Perſonen, als Hochachtung. Das Schrekliche und Große hat er nicht geſucht, oder nicht zu erreichen vermocht; wiewol er ſich auch bisweilen bis zum Erhabenen in den Beſchreibungen und bis zum heroiſch zärtlichen der Empfindungen ſchwingt. Von dem erſtern geben die Wunder, die Bacchus in Theben thut, in ſeinen Bacchantinnen einen Beweis; von dem andern wollen wir ein Paar Beyſpiele hier anbringen.

Als die Herakliden in der äußerſten Gefahr waren, dem Tyrannen Euryſtheus in die Hände zu fallen und von ihm ermordet zu werden, ſagt das Orakel dem Demophoon, es ſey keine Rettung übrig, als wenn eine Jungfrau von edlem Blute den Göttern geopfert werde. Macaria, eine Tochter des Herkules, hört dieſes von dem Jolaus und ſagt ihm:

Iſt dann dieſes das einzige Mittel zu unſrer Errettung? Jol. Das einzige; denn im übrigen würden wir ganz glüklich ſeyn. Mac. So fürchte nur das feindliche Heer der Argiver nicht länger. Nämlich ſobald Macaria hört, daß ſie durch einen freywilligen Tod die übrigen retten könne, ſteht ſie nicht einen Augenblik an, ihr Leben anzubieten.

In demſelben Stük legt der Dichter dem alten Jolaus einen großmüthigen Gedanken bey. Alcmene will ihn abhalten in die Schlacht zu gehen, durch welche die Herakliden ſollten frey werden. Sie fürchtet, er möchte darinn umkommen, und ihre Kinder würden alsdenn ihres beſten Beſchützers beraubet ſeyn. Er giebt ihr aber dieſe großmüthige Antwort: Des Herkules Söhne werden die Sorge aller derer ſeyn, die am Leben bleiben werden; wodurch er nicht allein die Geringſchäzung ſeines eigenen Lebens, ſondern den großen Eindruk, den die Verdienſte des Herkules bey den Griechen gemacht, auf das edelſte ausdrükt.

Uebrigens zeiget ſich dieſer zärtliche Dichter überall als einen würdigen Schüler des großen Sokrates, der die Sache der Wahrheit und Tugend überall verficht. Die Sittenſprüche, welche er häufig anbringt, geben eine Sammlung der vornehmſten Lehren der Weltweisheit: ſo daß man gar deutlich bemerket, er habe es ſich als einen Hauptzweck vorge-

ſezt,

ſetzt, die Zuſchauer in allem Wahren und Guten zu unterrichten. Er hatte Herz genug den Aberglauben und die falſche Götterlehre ſeiner Zeit mit ſokratiſcher Stärke anzugreifen. In ſeiner Helena legt er einem Boten folgende Worte in den Mund *): „Ich ſehe wie elend lügenhaft das ganze Weſen der Wahrſager iſt. Weder in der Flamme des Feuers, noch in der Stimme der Vögel liegt etwas heilſames für den Menſchen, und es iſt thöricht nur zu vermuthen, daß die Vögel uns zu Hülfe kommen. — Warum laſſen wir uns denn wahrſagen? Laſſet uns durch Opfer Gutes von den Göttern erbitten und den Wahrſagungen Abſchied geben. Noch iſt kein Fauler durch die Wahrſagung reich geworden. Klugheit und guter Rath ſind die beſten Wahrſager. — — — Wer die Götter zu Freunden hat, der beſitzt die beſte Wahrſagerkunſt.

Eben ſo kühn redet er wider die unſittliche Götterlehre ſeiner Zeit. In dem Trauerſpiel Jon ſagt dieſer Jüngling zum Apollo: Wie kann dieſes recht ſeyn, daß ihr, die den Sterblichen Geſetze geben, ſelbſt unſittlich ſeyd? Denn wenn dieſe Geſchichten wahr ſeyn ſollten, ſo werdet ihr von den Sterblichen wegen gewaltſamer Entführungen zur Strafe gefodert werden, du und Neptun und Jupiter, der im Himmel herrſcht. — — — Es wäre nicht billig die Menſchen in den Fällen anzuklagen, da ſie nur die Schandthaten der Götter nachahmen, ſondern dieſe, die die Beyſpiele gegeben haben. Seine Götterlehre iſt den unverfälſchten Einſichten gemäß. Folgendes iſt ein fürtrefliches Beyſpiel davon. Was iſt der Reichthum des Thrones? ſagt Jocaſte in den Phönizierinnen. — — Alle Reichthümer gehören eigentlich nur den Göttern zu, die Menſchen ſind blos die Verwalter und Austheiler derſelben. Sie nehmen ſie wieder, ſo oft es ihnen beliebt.

Es wäre leicht, eben ſo herrliche Lehren und Wahrheiten über alle wichtigen Punkte der Sittenlehre aus dieſem philoſophiſchen Dichter anzuführen. Doch müſſen wir dabey auch bemerken, daß ihn die Liebe zu moraliſchen Sprüchen oft zur Unzeit übernommen hat. Er bringt ſie oft ſo an, daß man die handelnde Perſon, der ſie in Mund gelegt werden, aus dem Geſichte verliert und nur den Dichter erblikt. Daher werden dergleichen Sprüche in dem Mund der Perſon oft unwahrſcheinlich. Wie wenig ſorgfältig er über dieſen Punkt geweſen, kann folgende Stelle hinlänglich zeigen. In der Tragödie, die er die um Schutz flehenden betitelt, fällt Adraſt dem Theſeus zu Füſſen und ſagt unter andern: der, welcher im Wolſtand iſt, ſieht, wenn er Verſtand hat, auf die Armuth — (die Abſicht des Dichters iſt zu ſagen, daß man müſſe durch den Gegenſtand gerührt ſeyn, um demſelben gemäß zu handeln;) ſo wie es nöthig iſt, daß der Dichter, wenn er Lieder macht, es mit Luſt thue; denn wenn er nicht in der Luſt iſt und zu Hauſe Verdruß hat, ſo kann er andre nicht vergnügen *).

Man ſieht überhaupt aus jedem Trauerſpiel dieſes fürtreflichen Mannes, daß er ein ernſthafter, zärtlicher und etwas melancholiſcher Dichter geweſen. Man ſagt, daß er in ſeinem Hauſe viel Betrübniß und Verdruß gehabt, und es war ihm ohne Zweifel damals, als er das Trauerſpiel, woraus wir die letzte Stelle angeführt haben, geſchrieben hat, etwas von dieſer Art begegnet. Er fand daher in tragiſchen Vorſtellungen

---

*) Hel. vſ. 750. ff.

*) Ικετιδ. vſ. 180 ff.

ſingen und im klagenden Ton ſeine Luſt. Sein Herz war äuſerſt zärtlich, der Freude wenig offen, und ſeine Gemüthsart etwas verdrieslich. Man giebt auſer dem natürlichen Hang des Temperaments, auch verſchiedene Umſtände an, die ihn dazu können gebracht haben. Er ſoll auf einer Reiſe eine Gemahlin, die er zärtlich geliebet, zwey Söhne und eine Tochter durch unvorſichtiges Eſſen giftiger Pilze verloren haben *). Andre ſagen auch, er habe eine zweyte Frau gehabt, deren üble Aufführung ihm den höchſten Verdruß gemacht. Und dieſes wird dadurch wahrſcheinlich, daß er nicht leicht eine Gelegenheit vorbey gehen läßt, ſeine wenige Achtung für das weibliche Geſchlecht an den Tag zu legen. Dieſe Materie ſcheinet ſein Lieblingstext zu ſeyn, ſo daß er bisweilen recht anſtößig dadurch wird. In Bezeichnung der Charaktere iſt er der Natur getreu, wiewol er ſie nicht aus der heroiſchen, ſondern mehr aus der gemeinen Natur nimmt. Er zeichnet aber meiſterhaft und mit wenigen Zügen. Die Reden der Perſonen, wenn man an einigen Orten ſeine übertriebene Liebe zu Sittenſprüchen ausnimmt, ſind insgemein höchſt natürlich, den Sachen, Umſtänden und Perſonen ſehr angemeſſen. Er zeiget darinn eine recht große Beredſamkeit, das Schiklichſte auf die beſte, und oft nachdrüklichſte Weiſe zu ſagen. Ich kann mich nicht enthalten, nur eine Probe hievon zu geben. Als Herkules von der Wuth, darinn er ſeine Kinder umgebracht hat, wieder zu ſich ſelbſt gekommen, und voll ſchwarzen Grams ſich verlauten läßt, daß er ſich ſelbſt umbringen wollte, ſagt Theſeus zu ihm: Du redeſt wie einer aus dem Pövel. Sagt dieſen Herkulen, der ſchon ſo viel überſtanden hat, der Wohlthäter der Menſchen und ihr gröſter Freund?

In der Mechanik der Trauerſpiele hat Euripides ſehr viel weniger Einfalt als Aeſchylus und Sophokles. Es iſt insgemein viel Mannigfaltigkeit und Verwiklung in den Vorfällen. Die genaueſte Beobachtung der Einheit in Anſehung der Zeit und des Orts hat er nicht ſo hoch geachtet, als die andern, deswegen iſt auch nicht alles von ſo großer Wahrſcheinlichkeit. In ſeiner Andromache geht Oreſtes von Phthia nach Delphi, bringt daſelbſt den Neoptolemum um, und ein Bote kommt daher wieder nach Phthia, es zu ſagen. Dies alles geſchieht in der Zeit, da der Chor wenige Strophen ſingt. Eben ſo wenig ſtreng iſt er in Betrachtung des üblichen oder des Coſtume. Er läßt in dem Hippolytus die Hofmeiſterin der Phädra ſagen: Es ſey nichts vollkommenes in der Welt, und ſelbſt die Gebäude der beſten Meiſter haben immer noch ihre Fehler: als wenn man zur Zeit des Theſeus ſchon ſehr über die Schönheiten der Baukunſt raffinirt hätte. Und es ſchmeckt weit mehr nach dem Zeitalter des Euripides, als des Theſeus, wenn Hippolytus ſagt, er habe immer ſo keuſch gelebt, daß er nicht einmal die ſchlüpfrigen Gemählde anzuſehen gewohnt ſey. Er iſt der erſte und von den übrig gebliebenen tragiſchen Dichtern der einzige, der ſeine Trauerſpiele mit einer beſondern Art Eingang anfängt, darinn eine der handelnden Perſonen die Zuſchauer von dem Inhalt des Stüks unterrichtet, und mit einigen der Perſonen bekannt macht. Und hierin hat er oft ſowol die Wahrſcheinlichkeit überſchritten, als zu viel geſagt.

In der Schreibart reicht er weder an die Hoheit des Aeſchylus noch an den körnichten, männlichen und feurigen Ausdruk des Sophokles. Aber

---

*) Athen. L. II.

er iſt überall angenehm, herzrührend und, beſonders in klagenden und zärtlichen Stellen, höchſt beredt. Faſt überall iſt er, ſo weit wir von dem griechiſchen Vers urtheilen können, ſehr wohlklingend und überaus beſorgt, den Klang des Verſes ſowol, als einzeler Worte, dem beſondern Inhalt der Materie gemäß einzurichten. Kurz, ſeine Tragödien ſind eines der koſtbarſten Ueberbleibſel des Alterthums, welche man niemal genug leſen kann. Unter den Neuern hat Racine ihn ſtark nachgeahmt, und beſonders ſeine zärtlichen Scenen, ſo oft es die Gelegenheit gab, ſich ſehr zu Nutze gemacht.

◆ ◆

Der, von dem Euripides geſchriebenen, dramatiſchen Stücke, ſollen überhaupt hundert und einige zwanzig geweſen ſeyn, deren Titel ſich bey dem Meurſius (De Tragoed. Aeſch. Sophocl. Euripid. im Gronoviſchen Theſ. B. X. S. 593 u. f.) in des Grotius Excerptis Tragicor. und bey dem Fabricius (Bibl. Gr. Lib. II. c. XVIII. §. 2.) finden. Valkenaer hat indeſſen, in ſ. Diatribe, dieſe Anzahl ſehr beſchränkt und wenigſtens ſechzehn davon ihm gänzlich abgeſprochen. Auf uns gekommen ſind achtzehn völlige, und der Anfang eines Trauerſpieles, Danae, ſo wie ein Satyrſpiel, der Cyclop, und Fragmente aus einigen funfzig Stücken. Die übrig gebliebenen heiſſen: Hekuba, Oreſt, die Phönizierinnen, Medea, Hippolytus, Alceſte, Andromache, die Flehenden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Rheſus (der wenigſtens noch immer unter des Euripides Nahmen geht) die Trojanerinnen, die Bacchantinnen, die Herakliden, Helena, Jon, der wüthende Herkules und Electra. Gedruckt wurden deren, zuerſt, nur vier, Medea, Hippolytus, Alceſte und Andromache, ſ. l. et a. 4. (wahrſcheinlicher Weiſe zu Florenz) und darauf 18 (unter welchen ſich aber der Cyclop befindet.) Ven. 1503. 8. 2 B. Baſ. 1537. 1544. 8. gr. und die Electra allein, Rom 1545. 8. gr. Sämmtlich, ex rec. Guil. Canteri, Antv. 1571. 12. gr. Ferner, Baſ. 1562. f. gr. und lat. nach der Ueberſetzung des Casp. Stiblinus, Heidelb. 1597. 8. 2 Bde. gr. und lat. mit W. Canters Ueberſetzung und den Fragmenten der Danae; Par. 1602. 4. gr. und lat. Cura Ioſ. Barneſii, Cant. 1694. f. 2 B. gr. und lat. mit den Fragmenten von mehr als 50 Stücken, nachgedruckt, Leipz. 1778–1788. 4. 3 B. klein, vom zweyten Bande an, mit Rückſicht auf die folgende: ex rec. Sam. Musgrave, Ox. 1778. 4. 4 B. gr. und lat. Die Scholien zu den erſtern ſieben Stücken, von ältern und neuern Grammatikern geſchrieben, und von Arſenius geſammelt, erſchienen zuerſt, allein, Ven. 1534. 8. Baſ. 1544. 8. ſind aber auch bey den vier letztern, vorhin angezeigten Ausgaben befindlich. Einzele Stücke ſind von ſehr vielen herausgegeben worden; als von Erasmus die Hekuba und Iphigenia, Baſ. 1518. 8. 1524. 12. gr. und lat. Von Hugo Grotius, die Phönizier. Par. 1630. 8. Amſt. 1631. 8. gr. und lat. Von W. Piers, die Phönizierinnen und die Medea, Camb. 1703. 8. gr. und lat. Von Joh. King, Hekuba, Oreſtes und die Phönizierinnen, Cambr. 1726. 8. Lond. 1748. 8. 2 B. gr. und lat. Von Casp. Valkenaer, die Phöniz. Fran. 1755. 4. gr. und lat. und den Hippolyt, Lugd. B. 1768. 4. gr. und lat. Von Jer. Markland die Flehenden, Lond. 1763. 4. 1775. 8. und die beyden Iphigenien, Lond. 1771 und 1783. 8. Von Phil. Brunk, die Hekuba, die Phöniz. Hippolytus und die Bacchantinnen, Straſb. 1780. 8. und v. vielen andern mehr. —

Ueberſetzt in das Italieniſche iſt der ganze Euripides in reimfreye Verſe von dem P. Michel Ang. Carmeli, Padua 1743–1754. 8. 10 B. mit dem Text zuſammen, und allerhand Anmerkungen, worüber Reiske, in den Actis Erudit. a. 1748. S. 534. und a. 1751. S. 641. ſo wie des Carmeli Vertheidigung, Pro Euripide et novo eius italico interprete, Patav. 1750. 8. nachzuleſen ſind. Einzele Stücke, als die **Hekuba**, von Giamb. Gelli, ſ. l. et a. (Flor.) 8. Von Lud. Dolce, Ven. 1543. 8. 1749. 8. in reimfr. Verſen; von Giov. Balcianelli, ebend. 1592. 8. Von Jac. Valareſſo, (ebend. 1714.) 8. Von Mar. Guarnacci, Flor. 1715. 4. und in ſ. Poeſie, Luc. 1769. 4. Von Ant. Stratico, Pad. 1733. 4. Von Ben. Stef. Pallavicino, im 3ten B. ſ. Opere, Ven. 1744. 4. **Der Oreſt**, von Zach. Valareſſo, 17 . . 8. **Die Phönizierinnen** (Feniciane) ſ. l. et a. v. (von J. Valareſſo) **Hippolyt** von Ben. Pasqualino, Ven. 1730. 8. und von Frc. Boaretti, Ven. 1790. 8. **Alceſte**, von Girol. Giuſtiniano, Gen. 1559. 8. und von Giorb. Pariſotti, in dem 12ten B. der Raccolta d'Opuſcoli ſcient. e filol. Ven. 1735. 8. **Andromache, die Flehenden, die Trojanerinnen und die Bacchantinnen**, von Carl. Guidiccioni, Luc. 1747. 4. **Electra**, von Frc. Boaretti, Ven. 1790. 8. **Die beyden Iphigenien**, von dem P. Giamb. Carraccioli, Flor. 1729. 8. und die erſte von C. Mar. Maggi, Meyl. 1700. 12. (Die, in der neuen Ausg. von Fabricii Bibl. Gr. Vol. II. S. 271. angeführte Ueberſetzung der Iphigenia in Aulis, von M. de Pazzi iſt nie gedruckt worden: und die, ebend. angezeigte, und bereits, Ven. 1551. 12. gedruckte Iphigenia des Dolce iſt mehr Nachahmung als Ueberſetzung.) Auch ſind noch mehr, handſchriftliche Ueberſetzungen einzeler Stücke vorhanden, von welchen in der Bibl. della Eloq. Ital. des Fontanini B. 1. S. 491. Ausg. von 1753. und in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. S. 105 ſich Nachrichten finden. Wie weit es aber mit einer neuen Ueberſetzung der Tragedie di Eſchil. Sofoc. ed Euripide . . . dell' Ab. Mich. Mallio gekommen iſt, weiß ich nicht. Der erſte Band, welcher, unter andern, Vergleichungen dieſer drey Tragiker enthält, erſchien Rom 178 . 8. — In das **Spaniſche**: die Medea, von Sim. Abril, Barc. 1599. 8. — In das **Franzöſiſche**: Die Hekuba, von Laz. Baif, Par. 1544. 8. 1550. 12. und eben dieſelbe, von Wilh. Bouchetel, ebend. 1550. 8. (Beyde ſind nicht, wie in der Bibl. Graec. a. a. O. S. 256 gemeynt wird, ein und daſſelbe Werk, oder die Verfaſſer einerley Perſonen. Der Irrthum ſcheint daraus entſprungen zu ſeyn, daß beyde Ueberſetzungen in einem Jahre gedruckt worden ſind. S. Goujets Bibl. franç. B. IV. S. 172 u. f. und 462. Durch ein ſonderbares Verſehen iſt aber, an der erſten Stelle, Hekuba in den Herkules verwandelt worden.) Ferner von Pelin de Baſtu, Par. 1784. 8. **Die Iphigenia** (von Th. Sibilet) Par. 1549. 12. **Hippolyt, die beyden Iphigenien, die Alceſte**, und Auszüge aus den übrigen Stücken, in dem Theatre des Grecs des Brumoy, P. 1730. 4. 3 B. **Electra**, von Larcher, Par. 1750. 8. **Der ganze Euripides**, von Prevoſt, Par. 1778-1782. 8. 3 Bde. und als der 4te u. f. B. in der neuen Ausgabe des Theatre des Grecs, Par. 1784 u. f. — In das **Engliſche**: Die **Phönizierinnen**, unter dem Titel, Jocaſta, von G. Gascoyne und Fr. Kinwelmerſhe, 1566. 4. (aber ſehr frey.) **Hekuba**, von Richard Weſt 1726. 4. und von Th. Morell 1749. 8. **Die Iphigenia in Tauris**, von Gilb. Weſt, bey ſ. Ueberſ. des Pindar 1749. 4. **Hippolyt, die beyden Iphigenien und Alceſte**, ſo wie Auszüge aus den übrigen Stücken, in der engl. Ueberſ. von Brumoys Theatre des Grecs, Lond. 1759. 4. 3 B. **Die Iphigenia in Aulis, die Phöniz. die Trojan. und Oreſt**, mit der Aufſchrift: Select. Trag. of Eurip. Lond. 1780. 8. von einem Ungenannten: **der ganze Euripides**, von Rob. Potter, Lond. 1782-1784. 4. 2 B. und von Mich. Wodhull, 1782. 8. 4 Bde. — In das **Deutſche**: die **Hekuba**, von C. Spangenberg, Straßb. 1605. 8. Von J. J. Steinbrüchel, im tragiſchen Theater der Griechen, B. 1. Zür. 1763. 8. Von J. v. Alxinger, im teutſchen Merkur, April 1787. und in ſ. Gedichten, Klagenfurt 1788. 8. (in Verſen.) Von G. B. Matheſius, Leipz.

1788. 8. Von Chriſt. Fed. Ammon, nebſt der Andromache, Erl. 1789. 8. und ein Theil davon, in dem 1ten Th. der Philoſophiſchen Blicke, Halle 1789. 8. von J. C. F. Heinzelmann. Die Phönix. von J. J. Steinbrüchel (ſ. oben) und in dem erſten Auſz. von Joh. Ph. Oſtertag, Wetzlar 1771. 4. **Hippolyt**, von J. J. Steinbrüchel (ſiehe oben.) **Alceſte**, von D. Chr. Seybold, nebſt einer Abh. Leipz. 1774. 8. **Andromache**, von Chriſt. Fr. Ammon (ſ. oben.) **Iphigenia in Aulis**, von Bapt. v. Rochlitz 1584. Von J. J. Steinbrüchel (ſ. oben.) Von Joh. Bernh. Köhler, Berl. 1778. 8. Die **Helena**, Zür. 1780. 8. — — Von den beſondern lateiniſchen Ueberſ. finden ſich Nachr. in Fabricii Bibl. Gr. a. a. O. S. 272. d. n. Ausg. —

**Nachahmungen ſeiner Stücke** ſind in den mehreſten neuern Sprachen, vorzüglich in der italieniſchen und franzöſiſchen, ſehr viele vorhanden. Als in der italieniſchen, eine **Hekuba**, von Giuſ. Gorini Corio, Mil. 1730. 8. und im 1ten B. ſ. Teatro tragico, Mil. 1744. 12. (Triſſino hat deren keine geſchrieben, wie in Fabr. Bibl. gr. a. a. O. S. 266. geſagt wird.) Ein **Oreſt**, von Ortenſio Scamacca, Pal. 1648. 12. Von Giac. Ant. Bergamori, Mod. 1685. 12. Von Giov. Rucellai, Ver. 1723. 8. Von Giul. Cel. Becelli, Ver. 1738. 8. Die **Phönix**. von Ort. Scamacca, Pal. 1648. 12. Eine **Medea**, von Lud. Dolce, Ven. 1557. 8. Von Maff.o Galladei, ebend. 1558. 8. Von Giov. Artico di Porcia, Ven. 1721. 8. Von Gasp. Gozzi, 1746. 12. u. a. m. Ein **Hippolyt**, von Ottaviano Zara, Pad. 1558. 8. Von Vinc. Giacobilli, Rom 1601. 8. Von Andr. Santa Maria, Neap. 1619. 12. Eine **Alceſte**, von Giul. Salinero, Gen. 1593. 4. Von P. J. Martelli, Rom 1709 und 1715. 8. und noch öfterer in Opern. Die **Andromache**, ebenſo. Die **Iphigenia**, von Lud. Dolce, Ven. 1551. 12. 1566. 8. und **in Tauris**, von Ort. Scamacca, Pal. 1641. 8. Von P. J. Martelli, Bol. ſ. a. 8. und mit den andern Trſpl. des Verſ. Rom 1715. 8. Von dem Gr. Giov. Rinaldo Carli, Ven. 1744. 12. und im 11ten B. ſ. Opere, Mil. 1787. 8. Noch öfterer ſind beyde zu Opern gebraucht worden. Die Herakliden, von Ortenſio Scamacca, Pal. ſ. a. 12. — In franzöſiſcher Sprache: die verſchiedenen Medeen von Jean de la Peruſe, Binet, Corneille, Longepierre und Clement, ſind, im Grunde, mehr Nachahmungen des Seneca, als des Euripides; die Phädra des Racine iſt aus dem Hippolyt entſtanden, nachdem vorher ſchon Garnier, Pinceliere, Gilbert, Pelegrin und Rotrou einen Hippolyt, und, mit dem erſten zugleich, Pradon eine Phädra geſchrieben hatte; der Stof der Alceſte iſt von Al. Hardy, von Chancel. de la Grange, von Boiſſy und von Quinault behandelt worden; Racine hat eine Andromache, ſo wie eine Iphigenia in Aulis abgefaßt; der Oreſt des le Clerc und Boyer, ſo wie des Chancel de la Grange, iſt aus der Iphigenia in Tauris genommen, und de la Touche, und Gaillard (in einer Oper) haben, unter der Aufſchrift ſelbſt, den Stoff von neuem bearbeitet; von Robert Garnier, Gallebrat und Pradon ſind Troianerinnen, von Brie, Danchet und Marmontel, Herakliden; von J. Prevoſt, R. Beiſſet und l'Heritier ein wüthender Herkules vorhanden; auch iſt das Trauerſpiel von Morand, Megare, eben dieſes Innhaltes; den Stoff der Electra haben, mit Rückſicht auf das Stück des Sophokles, Pradon, Crebillon, Longepierre und Voltaire (unter dem Titel, Oreſt) auf die franzöſiſche Bühne gebracht, u. a. m. und ein Theil dieſer Stücke iſt wieder in das Italieniſche, Engliſche und Deutſche überſetzt worden. — In engliſcher Sprache: eine Hekuba, von Delap; ein Oreſt von Th. Goffe, 1633. 4. und von John Hughes, 1717. 8. Unter eben dieſer Aufſchrift, der Stoff der Iphigenia in Tauris, von L. Theobald, 1731. 8. Eine Medea, von Ch. Johnſon, 1731. 8. und von Rich. Glover, 1761. 4. (jedoch mehr nach dem Muſter des Seneca, als des Euripides.) Eine Phädra und Hippolyt, von Edm.

Smith (1782.) 4. in eine Oper gebracht, von Th. Reiningrave, 1753. 8. Eine Troas von Jasp. Heywood, 1581. 4. (Aber mehr nach Seneca, deſſen Trojanerinnen öfterer ins Engliſche überſ. worden ſind, als nach Euripides.) — —

**Erläuterungsſchriften, über den Dichter, und ſeine Schriften überhaupt:** Franc. Parti Cretenſis . . . Sophoclis et Euripidis Collatio, Morg. 1584. 8. — H. Stephani Notae in Soph. et Euripidem . . . Par. 1568. 8. — Aem. Porti, Fr. Porti C. Fil. breues notae in omnes Euripidis Trag. . . Ex offic. Commel. CIƆIƆIƆ. 8. — Ioa. Meurſii Aeſch. Sophoc. Euripides, ſ. de Tragoediis eorum, Lib. III. Lugd. B. 1619. 4. und im 10ten B. S. 393. des Gronovschen Theſaurus. — In dem 1ten B. der Oper. des Ben. Averanus, Flor. 1717. f. finden ſich 26 Diſſertat. in Euripidem. — De Euripide Prog. Gottfr. Hauptmanni, Ger. 1743. 4. — De Theologia Euripidis, Diſſ. I. Iac. Zimmermanni, in dem 17ten St. des Muſei Helvet. Tur. 1750. 8. — Animadv. in Euripid. . . . ſcr. Ioa. Iac. Reiske, Lipſ. 1754. 8. und in ſ. Animadverſ. ad Graec. Auct. Lipſ. 1757 - 1767. 8. 5 B. — Notae ſ. Lectiones ad Tragicor. Veter. Dramata . . . Auct. Ben. Heath, Oxon. 1752 und 1764. 4. — Exercitat. in Euripidem, Lib. II. Auct. Sam. Musgrave, Lugd. B. 1762. 8. — Lud. Casp. Valckenarii Diatribe in Euripidis perd. Dramat. Reliquias, Lugd. B. 1767. 4. — Lettere del S. Abat. Giov. Criſt. Amaduzzi ſopra un antico marmo contenente il Catalogo delle Tragedie d'Euripide . . . Lucca 1767. 8. — Eſſai ſur la vie et ſur les ouvrages d'Euripide, im 4ten Bde der neuen Ausg. des Theatre des Grecs, von Prevoſt. — Euripidis Ingenium, ad Ariſtotel. Poet. C. XIII. §. 4. breviter adumbratum, Auct. Ioa. Frd. Haberfeld, Lipſ. 1789. 8. — Animadverſ. in Euripidis Tragoed. et Fragm. . . . ſcr. Frd. Iacobs . . . . Goth. et Amſt. 1790. 8. Auch finden ſich Erläuterungen einzeler Stellen noch ſehr viele in den Miſcell. Obſervat. Bat. Vol. I. Th. 2. S. 152. Vol. II. Th. 1. S. 92. Th. 3. S. 321. Vol. VI. Th. 3. S. 582. — in Jon. Toups Opuſc. crit. — in d'Orville's Vann. crit. — in H. v. Eldick Suſpicion. ſpecim. — in Fr. Jacobs Specim. emendat. in Auct. vet. Goth. 1786. 8. — in Aug. Matthäi Obſervat. crit. Gott. 1789. 8 — ſo wie in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. IV. S. 191. (der Quartausg.) Corrections de quelques paſſages d'Euripide, p. Cl. Sallier — u. v. a. m. — — **Beſondere Erläuterungsſchriften, einzeler Stücke des Euripides,** als der Hecuba: 1) Eraſmi, Pauli fil. Vindingii Commentar Specim. in Eurip. Hecubam, cum VI contin. Hafn. 1648–1656. 4. 2) S. Battierii Obſervat. in Eur. Hec. in dem Muſeo Helvet. St. 17. Tur. 1750. 8. 3) I. I. Steinbrüchelii Obſervat. ad Eurip. Hecub. in dem 1ten und 2ten St. des Muſei Turic. Tur. 1780. 8. 4) Varietatem lectionis in Eur. Hec. ex cod. Acad. Vitteberg. . . . . proponit. Io. C. Zeunius, Vit. 1781. 4. 5) De Eurip. Hec. . . . Diſp. Chr. Frdr. Ammon, Erl. 1788. 4. — Des Oreſt: S. Battierii Obſerv. in Eur. Or. in dem Muſeo Helvet. St. 18. — Der Phönizierinnen: 1) Obſervat. ſur quelques endroits des Ph. von Jac. Hardion, in dem 5ten Bde der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 119. der Quartausg. 2) In der Hamburgiſchen Verm. Bibl. 1743. B. 1. 8. finden ſich, im 1ten B. S. 137 u. 1019. Animadv. crit. in Phoen. Eur. von E. Heinr. Lange. 3) S. Battierii Obſervat. in Eur. Ph. im 19ten St. des Muſei Helvet. 4) De Euripid. Phoen. Pr. . . . ſcr. Sam. Fr. N. Morus, Lipſ. 1771. 4. und in ſ. Diſſert. theol. et philol. Lipſ. 1777. 8. — Der Medea: 1) Eraſmi Vindingii, Pauli F. Commentar. in Medeam, Hat. 1657. 4. 2) Diſcours ſur la Medée d'Euripide,

pide, von Jac. Hardion, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. 8. S. 245. der Quartausg. 3) Diſſertaz. . . . del Ab. Giov. Girol. Carli . . . . . . ſopra un antico Baſſo rilievo rappreſentante la Medea di Euripide, conſerv. nel Muſeo dell' Acad. di Mantova, Mant. 1785. 8. 4) Ueber den Character der Medea, Alt. 1789. 8. 5) Ueber die Medea von Euripides, von F. Blümler, Leipz. 1790. 8. — Des Hippolyt: 1) Hippol. Eurip. et Senec. inter ſe comp. Diſſ. Auct. Io. H. Boeclero, Arg. 1651. 4. 2) Comparaiſon de l'Hippolyte d'Euripide avec la Trag. de Mr. (Jean) Racine ſur le même ſujet, von Louis Racine, in dem 8ten Bde. S. 300 der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und bey ſ. Reflex. ſur la Poeſie, P. 1747. 12. 3) In der Raccolta d'Opuſc. di Aut. Siciliani, B. XIV. Pal. 1773. 8. findet ſich eine Abhandl. von Luc. Galli über einen Sarkophag, worauf der Hippolyt des Eurip. dargeſtellt ſeyn ſoll; und dieſe Abhandl. nebſt dem Kupfer findet ſich, lateiniſch, in G. H. Martini Antiquor. Monument. Syll. Lipſ. 1783. 8. S. 1 u. f. 4) Specim. Obſervat. criticar. in Eurip. fab. quae inſcrib. Hipp. Auct. Chr. D. Beck, Lipſ. 1775. 4. 5) Remarques crit. ſur le texte et ſur quelques traduct. de l'Hipp. von Dupuy, in dem 41ten B. S. 433. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 6) Sur l'Hippol. d'Euripide et la Phedre de Racine, von Ch. Batteux, ebend. im 42ten Bde. — Der Alceſte: 1) Eine Vergleichung zwiſchen der Alceſte des Eurip. und der Wielandiſchen Oper, im teutſchen Merkur v. J. 1773. 2) Abhandl. über die Alceſte des Euripides, von D. Chr. Seybold, bey ſ. Ueberſ. derſelben, Leipz. 1774. 8. 3) Specim. Obſervat. in Eurip. fab. quae inſcr. Alceſtis, Auct. Chr. Theoph. Kuinoel, Lipſ. 1785. 8. — Der Andromache: 1) Diſſertat. ſur l'Andromaque d'Euripide, von Jac. Hardion, im 8ten B. S. 264. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. der Quartausg. 2) Obſervat. crit. et hiſtor. ſur le choeur de l'Androm. von ebend. Ebend. S. 276. und eine Fortſ. davon im 9ten Bde. 3) Reflex. ſur l'Androm. d'Eurip. et ſur l'Andromaque de Mr. (Jean) Racine, von L. Racine, ebend. B. 10. S. 311. und bey ſ. Reflex. ſur la Poeſ. Par. 1747. 12. — Der Iphigenia in Aulis: 1) Correction d'un paſſage de l'Iphig. en Aulide von Jac. Hardion, im 7ten B. S. 117. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 2) Comparaiſon de l'Iphig. d'Eurip. avec l'Iphig. de Mr. (Jean) Racine, von L. Racine, ebend. B. 8. S. 288. und in ſ. Reflex. ſur la Poeſ. Par. 1747. 12. — Der Iphigenia in Tauris: 1) Examen de deux paſſages de l'Iphig. Tau. d'Eurip. von Jacq. Hardion, im 5ten B. S. 105 der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 2) Rem. crit. ſur le texte et ſur les traduct. de l'Iphig. en Tauride, von Dupuy, ebend. im 41ten Bde S. 173. — Des Rheſus: 1) Correction d'un paſſage de la Trag. de Rheſus, von Cl. Sallier, ebend. im 5ten Bde. S. 125. 2) Correct. de quelques paſſages de la Trag. de Rh. von Jacq Hardion, ebend. im 9ten B. S. 44. 3) Diſſert. ſur la Trag. de Rh. von ebend. Ebend. B. 10. S. 323. 4) De Rheſo, Diatr. crit. ſcr. Chr. Dan. Beck, Lipſ. 1781. 4. und im 3ten B. S. 444 u. f. der neuen Leipz. Ausg. des Euripides. — Der Bacchantinnen und des Ion: Illuſtrations of Euripides . . . by R. Paul Jodrell, Lond. 1781. 8. 2 B. — Ueber die Electra finden ſich einige Bemerkungen in Voltaire's Diſſertat. ſur les principales Traged. . . . qui ont paru ſur le ſujet d'Electre . . . Oeuvr. B. IV. S. 127 u. f. Ausg. von Beaumarch. — — Ferner finden ſich Urtheile und Bemerkungen über den Euripides, als dramatiſchen Dichter, in des R. Rapin Reflexions ſur la Poet. §. XXI. und XXII. Oeuvr. B. 2. S. 166 u. f. Ausg. von 1725. (aber ſichtlich zu Gunſten des Sophocles, nicht des Euripides, wie in der neuen Ausg. von Fabr. Bibl. Gr. Vol. 2. S. 239.

S. 239. geſagt wird. ſ. S. 169.) — In des Baillet Jugemens des Savans. No. 1116. T. III. P. I. S. 363 u. f. Ausg. von 1725 wo die Urtheile älterer und neuerer Kunſtrichter geſammelt ſind. — In G. E. Leſſings Dramaturgie, N. 48. 49. — In H. Home's Grundſ. der Kritik, Kap. 22. B. 3. S. 303 u. f. d. d. Ueberſ. Aufl. von 1791. — In H. Merians Abhandl. von dem Einfluſſe der Wiſſenſch. auf die Dichtkunſt, B. 1. S. 157, der Ueberſ. Leipz. 1784. 8. — In Vialls Obſervat. in tres tragic. Graecor. S. 17 u. f. S. 34. — In Signorelli Geſch. des Theaters der alten und neuen Zeit, Th. 1. Kap. 5. S. 80. d. Ueberſ. — u. a. m. — Und litterariſche Nachrichten ſind in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 18. Vol. II. S. 234. d. n. Ausg. geſammelt. —

Das Leben des Dichters, welcher mit Anfang der 74ten oder im Anfange der 75ten Olymp. geboren wurde, findet ſich in den meiſten der, bey dem Art. Dichter, S. [illegible] angezeigten Biographien der alten Dichter, als in Gyraldi Hiſt. Poetar. S. 775. Baſ. 1545. 8. In le Fevre Vies des Poetes Gr. S. 96. u. a. m. Auch hat W. Piers ſ. Ausg. der Medea und der Phöniß. Cambr. 1703. 8. und Barnes ſ. Ausg. des Dichters eine eigene Lebensbeſchreibung deſſelben beygefügt, welche vor der Leipziger Ausg. mit abgedruckt iſt. Einen eigenen Artikel hat ihm Bayle gewidmet. —

Uebrigens werden dem Euripides, unter andern, noch fünf vorhandene Briefe zugeſchrieben, welche, ſ. l. et a. 4. hinter Roſt. 1567. 8. apud Commelin. 1593. 8. und bey den Ausg. des Dichters von J. Barnes und C. D. Beck abgedruckt worden ſind. Ihre Aechtheit iſt indeſſen von R. Bentley, in ſ. Diſſertation upon the Epiſtles of Phal. . . . Euripides, bey Wottons Reflect. upon anc. and modern learning, Lond. 1697. 8. und lateiniſch, in ſ. Opuſc. philol. Lipſ. 1781. 8. S. 61 u. f. bezweifelt worden. —

Wegen ſ. **Cyclopen** ſ. den Art. **Satyriſches Drama.**

◆ ◆ ◆

# F.

## F.

(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben nennt und bezeichnet man die ſechſte Sayte unſers heutigen Tonſyſtems, die ſonſt auch Fa genennt wird. In ſeiner Reinigkeit macht dieſer Ton die Quarte von C aus; alſo iſt die Länge ſeiner Sayte ¾, wenn die von C 1 iſt.

Der Ton F bedeutet auch die ganze diatoniſche Tonleiter, in der harten oder weichen Tonart, davon F der unterſte Ton iſt. Die Tonleiter beyder Tonarten iſt im Artikel Tonart zu finden.

F heißt auch der Baßſchlüſſel oder das Zeichen, womit auf dem Notenſyſtem der Baßſtimmen die Linie bezeichnet wird, auf welcher die Note des Tones F zu ſtehen kömmt.

## Fa.

(Muſik.)

Bedeutet in der Solmiſation nicht nur den Ton F unſers diatoniſchen Syſtems, ſondern jeden Ton, der in der diatoniſchen Leiter mit dem vorhergehenden nur einen halben Ton ausmacht. Alſo unſer Ton C, iſt das Fa, in der Tonleiter G dur. In der Tonleiter F dur, iſt unſer B das Fa. Der nächſt unter dem Fa liegende halbe Ton wird allemal Mi genennt; und wenn die Tonlehrer von Mi Fa ſprechen, ſo verſtehen ſie allemal die Lage der zwey auf einander folgenden halben Töne in der diatoniſchen Leiter. In den nach den alten Kirchentönen verfertigten Fugen kommen, nach Beſchaffenheit des Tones, von dieſem Mi Fa beträchtliche Schwierigkeiten vor *); daher findet man in den alten Anleitungen zum Saz dieſes Mi Fa ſo oft und mit ſo vieler Bedenklichkeit erwähnet.

## Fabel.

(Dichtkunſt.)

Die Handlung oder Begebenheit, die den Stoff des epiſchen und des dramatiſchen Gedichts ausmacht, ſie ſey würklich geſchehen, oder blos erdichtet. Ariſtoteles nennt ſie συστασιν των πραγματων, die Beſchaffenheit der Unternehmungen und Vorfälle. Sie iſt das Gewebe, in welches der Dichter die Charaktere, Reden und Entſchließungen der handelnden Perſonen ſeiner Abſicht gemäß einflicht. Sein eigentlicher Zwek iſt die mannigfaltigen Aeußerungen der menſchlichen Kräfte, bey merkwürdigen Vorfällen, lebhaft zu ſchildern, die Stärke und Schwäche des Menſchen, ſeine gute und ſchlechte Seite ſehen zu laſſen und zu zeigen, wie er hier durch die Stärke der Seele über alle Zufälle erhaben, dort ein Spielzeug des Schikſals oder ſeiner eigenen Leidenſchaften iſt. Er ſucht Vorfälle und Begebenheiten von der Beſchaffenheit, daß ſie alles, was von würkender oder leidender Kraft in der menſchlichen Seele liegt, reizen und an den Tag bringen. Die Fabel dienet dem Gedicht, wie das Knochengerippe des Körpers, zum Gerüſt, an dem die edlern zum Leben und zur Empfindung dienenden Theile angeheftet werden, damit ſie ihre Würkſamkeit ausüben können.

Alſo iſt die Fabel nicht das Weſentliche, auch nicht der wichtigere Theil dieſer Gedichte; ſie iſt nur da, um dem Dichter Gelegenheit zu geben, ſeine Kenntniß der menſchlichen Natur auf die vortheilhafteſte Weiſe an uns zu bringen. Wer wird glauben, daß Homerus bey der Ilias die Abſicht gehabt habe, den Griechen zu erzählen, was ſich vor Troja zugetragen; oder daß Sophokles ſeinen Oedipus geſchrieben habe, blos um ſeinen Mitbürgern das Schauſpiel des unglüklichen Falles dieſes Regenten vor Augen zu legen? Die Fabel iſt nicht, wie die Geſchichte, um ihrer ſelbſt willen da, und muß nach dem Grad ihrer Tüchtigkeit zu Entwiklung der Charaktere und Sinnesarten der darinn vorkommenden Perſonen beurtheilt werden. Die beſte Fabel iſt die, welche dem Dichter die beſte Gelegenheit giebt, das, was er uns zu zeigen hat, auf das kräftigſte vor Augen zu legen. Jede würkliche oder erdichtete Geſchichte oder Begebenheit, in dem Geſichtspunkte betrachtet, wie bey Gelegenheit derſelben die Aeußerungen der verſchiedenen in dem menſchlichen Gemüthe liegenden Kräfte, deutlich und lebhaft könnten abgeſchildert werden, wird durch dieſen beſondern Geſichtspunkt, aus dem man ſie anſieht, zur Fabel.

Demnach iſt die Fabel eine aus der Geſchichte genommene, oder ganz erdichtete Begebenheit, nach den beſondern Abſichten des Dichters angeordnet. Meiſtentheils wird ſie aus der Geſchichte genommen, weil ganz erdichtete Perſonen und Handlungen unſre

---

*) S. Fuge.

unſre Aufmerkſamkeit weniger reizen, als ſolche, die wir für würklich halten. Wo Perſonen und Handlungen völlig erdichtet ſind, da muß wenigſtens der Ort und die Zeit der Handlung ſo ſeyn, daß ſie in unſern ſchon vorhandenen Begriffen liegen. Eine Fabel aus einem nicht beſtimmten Zeitalter und aus einem uns ganz unbekannten Lande würde, wenigſtens im Anfang, uns wenig reizen. Erſt wenn wir durch wiederhohltes Leſen mit Zeit, Ort und den Perſonen näher bekannt werden, hat die Fabel hinlängliche Reizung für uns.

Aber würkliche Begebenheiten, gerade ſo, wie ſie ſich zugetragen haben, mit ihren beſondern Umſtänden, werden ſich ſehr ſelten zur Fabel brauchen laſſen. Die Sachen geſchehen ſelten in der Ordnung, wie der Dichter ſie braucht, und wie ſie uns am lebhafteſten rühren; es kommen darinn Dinge vor, die ſeiner Abſicht im Wege ſtehen; die Menſchen ſind dabey nicht allemal gerade in den Umſtänden, die ein völlig helles Licht über ihren Charakter verbreiten. Dieſen Mängeln abzuhelfen richtet der Dichter die Geſchichte nach ſeiner Abſicht ein; er läßt einige Sachen weg, erdichtet andere dazu, verkürzt oder verlängert die Dauer der Handlungen; zeichnet die wichtigſten Gegenſtände genauer aus, daß wir ſie vor unſern Augen zu ſehen glauben. Die Fabel hat, in Abſicht der Sachen, die geſchehen, vor der Geſchichte den Vorzug, daß ſie uns durch Erdichtung beſonderer Umſtände alles lebhafter, ausführlicher und lehrreicher und durch des Dichters Anordnung ordentlicher, und wie es uns am ſtärkſten intereſſirt, vorſtellt; vornehmlich aber wie jedes am bequemſten iſt die handelnden Perſonen von der merkwürdigſten Seite zu zeigen und uns die Stärke und Schwäche ihrer Seelen lebhaft empfinden zu laſſen. Deßwegen merkt Ariſtoteles ſehr wol an, daß die Poeſie philoſophiſcher und überlegter ſey, als die Geſchichte *). Daher kömmt es, daß wir durch die Geſchichte den Menſchen nur in einem ſchwachen Licht, und wie in einer Zeichnung, ohne Farben und Leben, in dem epiſchen und dramatiſchen Gedicht aber in ſeiner ganzen Natur und in ſeinem vollen Leben erblicken.

Der Dichter kommt durch zweyerley Wege zu der Fabel: entweder fällt er zufälliger Weiſe darauf, eine ſich ihm darbietende merkwürdige Begebenheit zur Fabel eines Gedichts zu machen, und erfindet alsdenn die Seele oder den Geiſt, womit er dieſen Körper beleben will; oder er ſucht zur Ausführung eines Endzwecks, den er ſich vorgeſetzt hat, eine Begebenheit auf, die er zur Fabel brauchen kann. In beyden Fällen aber muß er die Begebenheit, durch Erfindung und Anordnung der Theile, nach ſeiner Abſicht einrichten. Es iſt wahrſcheinlich, daß Virgilius durch den erſten Weg auf ſeine Aeneis gekommen iſt. Er mag zufälliger Weiſe an die Niederlaſſung des Aeneas in Italien und an die Folgen derſelben gedacht haben, und dabey auf den Gedanken gekommen ſeyn, daß dieſe Begebenheit eine ſehr gute Fabel abgeben könnte, den göttlichen Urſprung des römiſchen Reichs und die vom Schikſale ſelbſt den Juliern beſtimmte Herrſchaft darin, vorzuſtellen. Alſo erfand er zu der ſchon vorhandenen Geſchichte den Geiſt oder die Seele, womit er dieſen Körper hernach belebt hat. Homer iſt vermuthlich durch den andern Weg auf die Ilias gekommen. Er mag ſich vorher vorgeſetzt haben, die berühmten Häupter der ehemaligen griechiſchen Völkerſchaften, und auch dieſe ſelbſt, nach ihren Charakteren

---

*) Καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. Poetic. c. 9.

eren zu ſchildern und ihre Thaten in em helles Licht zu ſetzen. Dann mag ihm eingefallen ſeyn, daß er aus der Geſchichte des trojaniſchen Krieges, worin alle verwikelt geweſen, denje-nigen Punkt ausfinden müſſe, der ihm die beſte Gelegenheit geben wür-de, jeden in ſeinem helleſten Lichte u zeigen. Dieſes ſind überhaupt e zwey Wege, wie man in den hönen Künſten auf Erfindungen ommt, wie an ſeinem Orte gezeiget orden *).

Sehr wichtig iſt es für den Dich-er, durch welchen Weg er auch auf en Stoff der Fabel gekommen iſt, aß er ſeinen Werth genau und reif-ch beurtheile. Wenn die Fabel nicht änzlich erdichtet iſt, ſo ſind mehr der weniger weſentliche Dinge dar-n, die er nicht ändern darf; da önnte es ſich gerade treffen, daß ieſes Weſentliche dem Geiſt des Ge-ichts im Weg ſtünde, oder daß es ach dem, was etwa zur Abſicht des ichters nothwendig hinzugedichtet erden muß, hinderlich wäre, und o könnten ſich wichtige Fehler über as ganze Gedicht verbreiten. Zur eurtheilung der Fabel aber wird ne genaue Beſtimmung des Geiſtes er der Seele, die man dieſem Kör-er zu geben gedenkt, erfodert. Denn enn da etwas ungewiſſes oder un-ſtimmtes bleibet, ſo wird die Er-ndung deſſen, was zur Fabel ge-ört, ungewiß, und es iſt ein bloſ-Zufall, wenn es geräth. Wir ollen nicht mit dem Pater Le Boſſu haupten, daß das Ganze der Fa-l ein beſtimmter moraliſcher Satz n müſſe; dieſes iſt eine ſehr pe-antiſche Einſchränkung: doch fo-rn wir, daß der Dichter den Cha-akter des Stüks wol beſtimme, daß die Fabel von mehrern Seiten be-achte, bis er einen beſtimmten Ein-uk von derſelben empfindet, den auch andern mitzutheilen wünſcht.

---

*) S. Art. Erfindung.

Dieſer Eindruk iſt das, was wir den Geiſt der Fabel nennen. Beyſpiele, wie der beſondere Geſichtspunkt, aus welchem die Dichter die Fabel anſehen, das Zufällige in derſelben beſtimmt, haben wir an der von den drey griechiſchen Trauerſpieldichtern behandelten Fabel vom Tode der Clytemneſtra. Aus dem Trauerſpiel des Aeſchylus, das den Namen Coephoren trägt, ſehen wir deutlich, daß den Dichter in dieſer Fabel vorzüglich die Vorſtellung der Strafe gerührt hat, welche früh oder ſpät auf große Verbrechen erfolget. Die ganze Fabel iſt auf den finſtern Ton geſtimmt, der dieſer Vorſtellung gemäß iſt. Daher kommt die Erſcheinung des ſchrekhaften Traumes der Clytemneſtra, des ängſtlichen Verſöhnungsopfers auf dem Grabe des Agamemnons, das Entſezliche, was von dem Meuchelmord dieſes Königs erzählt wird, das böſe Gewiſſen des Aegiſthus, und endlich, nach vollbrachter That des Oreſtes, die angehende Tollheit dieſes unglüklichen Sohnes. Der Dichter iſt durchgehends von dem Haupteindruk geleitet worden.

Sophokles ſah die Sache aus einem andern Geſichtspunkte. Ihn rührten hauptſächlich der gottloſe Charakter der Clytemneſtra, und der feurige, aber mit Hoheit verbundene Charakter, unter welchem er ſich die Elektra vorgeſtellt hat. Alles zielt auf die deutliche Bezeichnung und Entwiklung derſelben ab. Zu dem Ende hat er die Chryſothemis eingeführt, wodurch er hinlängliche Gelegenheit bekommen, die eine Seite des Charakters der Elektra zu entwikeln, und die ſchöne Erdichtung von der Urna, die dem Vorgeben nach die Aſche des Oreſtes enthielt, wodurch die andre Seite des Charakters der Elektra und zugleich der ſchändliche Charakter ihrer Mutter in das ſchönſte Licht geſezt worden.

Euripides hat die Fabel wieder in einem andern Lichte geſehen. Ihn rührte hauptſächlich das Niederträchtige und Laſterhafte in dem ganzen Betragen der Clytemneſtra und ihres ehebrecheriſchen Gemahls. Um dieſe beyden Perſonen in der niederträchtigſten Sinnesart zu zeigen, hat er zu dem Weſentlichen der Fabel die ſchöne Erdichtung von der Verheyrathung der Elektra an einen armen Landmann, hinzugethan. Nichts war geſchikter, als dieſe Sache an ſich ſelbſt, und der tugendhafte und edle Charakter dieſes geringen Menſchen, um den Aegiſthus und die Clytemneſtra in dem verächtlichſten Lichte zu zeigen.

Hiedurch wird alſo die vorhergemachte Anmerkung, daß der Dichter ſeine Fabel allemal aus einem gewiſſen Geſichtspunkt anzuſehen habe, um ſie zu ſeinem Vorhaben geſchikt einzurichten, verſtändlich werden. Wenn der Dichter darinn glüklich geweſen iſt, ſo wird der ganze Plan ſeines Werks ſelten mißlingen.

◆ ◆

Von der Einheit der poetiſchen Fabel überhaupt, handelt, unter andern, Giov. di Lorenzo Strozzi, in einer, in ſeinen Orazioni, Rom. 1635. 4. Bl 148. befindlichen Vorleſung; — von der Art, ſie zu erfinden, Aleſſ. Lionardi, in ſ. Werke Della imitazione poet. Ven. 1554. 4. S. 63 u. f. — Von der poetiſchen Fabel überhaupt, von der epiſchen, der dramatiſchen, der comiſchen Fabel, Minturno in ſeiner Arte Poetica, S. 14. 24. 42 74. 120 u. f. Nap. 1725. 4. — Von der epiſchen Fabel, unter andern, Pet. Mambrun, in ſeiner Diſſertat. peripat. de epico Carmine, P. 2. S. 131 u. f. Par. 1652. 4. — Le Boſſu, in ſ. Traité du Poeme epique, im 1ten B. S. 1 u. f. — — Von der Fabel des Trauerſpiels, und zwar von ihren weſentlichen Eigenſchaften, von ihrer Einheit, von einfachen und zuſammengeſezten Fabeln, u. d. m. Ariſtoteles, περὶ ποιητ. VII. u. f. — Diderot, in ſeiner Abhandlung de la Poesie dramatique bey ſeinem Pere de famille, und zwar Du plan et du Dialogue, und Du plan de la Tragedie et de la Comédie, S. 195. und 215 u. f. d. Ueberſetzung 2te Aufl. — Leſſing, in ſeiner Dramaturgie I. S. 235. 292 u. an a. O. m. — Clement, im 1ten und 2ten Kap. des 2ten Th. ſ. Schrift De la Tragedie, unter der Aufſchrift: Des differentes parties de l'Economie dramatique, und Des moyens eſſentiels à l'Econ. dramat. (vorzüglich aber mit Rükſicht auf die Fabel in den Voltairiſchen Stücken.) — Von der Fabel im Luſtſpiele beſonders Cailhava, im 8ten Kap. des 1ten Bds. ſ. Art de la Comedie.

## Fabel.

(Die Aeſopiſche.)

Die Erzählung einer geſchehenen Sache, in ſo fern ſie ein ſittliches Bild iſt. Nach Vorausſezung deſſen, was von der Natur des Bildes überhaupt iſt angemerkt worden *), wird ſich dieſe Erklärung ohne viel Umſtände entwikeln laſſen. 1) Die Fabel iſt nicht blos ein beſonderer Fall deſſen, was man allgemein ausdrüken will, wie das Beyſpiel iſt. 2) Sie iſt ein ſittliches Bild, das iſt, die Vorſtellung, die durch ſie anſchauend ſoll erkannt werden, betrifft allemal etwas aus dem ſittlichen Leben der Menſchen; ſie iſt ein allgemeiner moraliſcher Saz, oder auch nur ein Begriff von einem moraliſchen Weſen, von einem Charakter, von einer Handlung, von einer Sinnesart. Ueberhaupt alſo iſt die abgebildete Sache ein moraliſcher Saz, oder nur ein moraliſcher Begriff. Dieſes iſt von der Bedeutung der

---

*) S. Art. Bild.

der Fabel zu merken. 3) Das Bild iſt eine Erzählung, und dadurch unterſcheidet ſich die Fabel von andern Bildern. Das, was der ſinnlichen Vorſtellung vorgelegt wird, iſt eine Sache, die als würklich geſchehen erzählt wird: nicht eine blos mögliche Sache, die geſchehen könnte, wie viele Beyſpiele; nicht eine vorhandene Sache, die beſchrieben wird, wie viele Gleichniſſe.

Wir wollen uns mit dieſen drey Kennzeichen der Fabel begnügen; da es ohnedem ein vergebliches Bemühen iſt, wenn man durch allzu enge Beſtimmung der Begriffe von Werken der Kunſt, dem Genie Schranken zu ſetzen ſucht.

Daß die Fabel nicht nothwendig einen allgemeinen Saz, oder eine Lehre enthalten müſſe, ſondern, ohne ihre Natur zu verändern, auch blos die genaue Beſtimmung eines Begriffs, oder die Beſchaffenheit einer Handlung ausdrüke, erhellet hinlänglich aus dem einzigen Beyſpiel der Fabel, die der Prophet Nathan dem David erzählt, welche blos dienen ſollte, dieſem König einen ſehr einleuchtenden Begriff von der ſchändlichen Handlung, die er gegen den Urias begangen hatte, zu geben. Die äſopiſche Fabel von den Fröſchen und den Stieren diente blos, um die Situation, in welchen ſich geringere Bürger befinden, wenn die Mächtigen ſich vermehren, recht lebhaft abzuſchildern.

Die Abſicht der Fabel iſt eben die, die man bey allen Bildern hat: wichtige Begriffe und Vorſtellungen dem anſchauenden Erkenntniß ſehr lebhaft und mit groſſer äſthetiſcher Kraft vorzubilden. Sie iſt ein Werk des Genies, das wegen der Aehnlichkeit zwiſchen ſinnlichen Gegenſtänden und abgezogenen Vorſtellungen Vergnügen macht *), das dieſen Vorſtellungen eine Kraft giebt, und das um ſo viel ſchäzbarer iſt, je wichtiger die Vorſtellung iſt, die dadurch dem Geiſt nicht blos zum Anſchauen vorgehalten, ſondern gleichſam unauslöſchlich eingeprägt wird.

Man weiß, daß Begriffe und Grundſäze bey den Menſchen nicht praktiſch werden, als bis ſie dieſelben nicht blos erkennen, ſondern fühlen. Man fühlt aber die Wahrheit, wenn ſie als eine unmittelbare Würkung ſinnlicher Eindrüke, nicht als auſſer uns erkannt wird, ſondern dem Gemüthe gegenwärtig iſt. So ließ man in Sparta die Jugend fühlen, daß die Trunkenheit den Menſchen erniedriget, indem man ihr betrunkene Sclaven vor das Geſicht brachte. Auf eine ähnliche Weiſe läßt die Fabel die Wahrheit empfinden.

Aber die Fabel erwekt das Gefühl der Wahrheit weit lebhafter, als das Beyſpiel. Die Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild iſt bey ihr entfernter, reizt alſo die Aufmerkſamkeit ſtärker *), und begleitet den Eindruk mit Vergnügen.

Die Aeſopiſche Fabel iſt demnach ein Werk, wodurch der Zwek der Kunſt auf die unmittelbarſte und kräftigſte Weiſe erreicht wird. Sie iſt keinesweges, wie ſie bisweilen vorgeſtellt wird, eine Erfindung Kindern die Wahrheit einzuprägen, ſondern eine auch dem ſtärkſten männlichen Geiſt angemeſſene Nahrung. Aeſopus war ein Mann, und ſuchte Männer durch ſeine Fabeln zu belehren. Sie beſchäfftiget ſich nicht blos mit gemeinen Wahrheiten, ſondern auch mit ſolchen, die nur durch vorzügliche Stärke des Verſtandes entdekt werden.

Sie ſcheinet in allen Abſichten das vornehmſte Mittel, ſowol ſchon bekannte und leichte, als neue und ſchwere praktiſche Wahrheiten der Vor-

---

*) S. Aehnlichkeit; Allegorie; Bild.

*) S. Artikel Aehnlichkeit I Th. S. 20.

ſtellungskraft einzuverleiben. Denn außer den Vortheilen, die ſie mit allen Bildern gemein hat, beſitzt ſie noch eigene. Durch das Seltſame, Neue und oft Wunderbare, wird die Aufmerkſamkeit und Neugierde gereizt. Durch den fremden und außer unſern Angelegenheiten liegenden Geſichtspunkt, woraus wir die Handlung ſehen, wird dem Gemüthe der Beyfall abgezwungen; dem Vorurtheil und dem Selbſtbetrug wird der Weg verſperret. Wir ſehen handelnde Weſen von einer Art, daß wir weder für ſie, noch gegen ſie eingenommen ſind; wir empfinden blos Neugierde zu ſehen, wie ſie handeln, und fällen von dem, was wir ſehen, ein der Wahrheit gemäßes Urtheil, noch ehe wir die Beziehung der Sachen auf uns ſelbſt wahrnehmen. Wir ſehen ein Bild, gegen welches wir vollkommen unpartheyiſch ſind, fällen ein unwiderrufliches Urtheil davon, und merken erſt hernach, daß wir ſelbſt der Gegenſtand unſers Urtheils ſind.

Man erzählet von einem Mann, der aus einem ungegründeten Widerwillen gegen ſeine Gemahlin, ſie häßlich und unausſtehlich gefunden, daß er plötzlich von dieſer Gemüthskrankheit geheilet worden, nachdem er ſie in einer Geſellſchaft gefunden, wo er ſie eine Zeitlang nicht gekannt und ſie ohne Vorurtheil, als eine ihm fremde Perſon beurtheilet hat. Unter dieſer fremden Geſtalt fand er ſie ſchön und liebenswürdig, und dieſes Urtheil konnte er nicht einmal widerrufen, nachdem er entdeckt hatte, daß es ſeine eigene Frau war. Dieſe Würkung kann die Fabel ihres allegoriſchen Weſens halber auf uns haben.

Sie gehört zu den lehrenden Gedichten, und nimmt unter ihnen einen deſto höhern Rang ein, je wichtiger die Wahrheit iſt, die ſie dem Gemüth einpräget. Fabeln von moraliſchem und politiſchem Inhalt, die unter einem Volke ſo allgemein bekannt wären, als die gemeinen Sprüchwörter ſind, könnten das Nachdenken und Reden über ſittliche und politiſche Gegenſtände ſehr erleichtern und abkürzen. Die bloße Erinnerung an eine Fabel kann die Stelle einer langen Rede vertreten. So wie glükliche metaphoriſche Ausdrüke weitläuftige Beſchreibungen erſparen, ſo kann oft ein Wort, das uns eine Fabel in den Sinn bringt, die Stelle einer weitläuftigen Belehrung vertreten. Wenn man überhaupt bedenkt, wie ſehr viel die Vernunft durch die Cultur der Sprachen gewinnt *), ſo wird man auch einleuchtend erkennen, daß dieſe Dichtart derſelben noch weit größere Vortheile verſchaffen könne; denn eine Fabel, die an ſich die Stelle einer weitläuftigen Abhandlung vertreten kann, wird durch ein einziges Wort in der Vorſtellungskraft lebhaft erneuert.

Aus dem, was von dem Weſen und der Abſicht der Fabel geſagt worden, läßt ſich auch beſtimmen, wie ſie beſchaffen ſeyn müſſe, um vollkommen zu ſeyn. Dieſes verdienet etwas umſtändlich angezeiget zu werden.

In Anſehung der Erfindung iſt die Fabel vollkommen, wenn ſie zwey Eigen-

---

*) Wem dieſe Anmerkungen, woraus die große Wichtigkeit der Fabel einleuchtend ſoll erkannt werden, noch nicht überzeugend genug ſind, den verweiſen wir auf zwey Abhandlungen, die in den Schriften der Königl. Academie der Wiſſenſchaften zu Berlin befindlich ſind, wo das, was hier blos angezeigt wird, ausführlicher erklärt worden. Man ſehe in den Memoires de l'Academie für das Jahr 1754. in der Abhandlung, Analyſe de la raiſon betitelt, die 440 Seite; und in den Memoires für das Jahr 1767 die Abhandlung ſur l'Influence reciproque du langage ſur la raiſon et de la raiſon ſur le langage.

Eigenſchaften hat. 1) Wenn die Vorſtellung, die ſie erweckt, der Geiſt der Fabel, der insgemein die Moral derſelben genennt wird, völlig beſtimmt, ſehr klar, und denen, für welche die Fabel erfunden worden, wichtig iſt. Was ganz beſtimmte und klare Begriffe oder Sätze ſeyen, darf hier nicht erklärt werden; ihre Wichtigkeit aber iſt aus dem Einfluß zu beurtheilen, den ſie auf die Handlungen der Menſchen haben können. Es giebt Fabeln, deren Moral blos beluſtigend iſt, indem ſie gewiſſe Charaktere oder Handlungen, die lächerlich ſind, in einem recht comiſchen Lichte zeigen; andre enthalten Wahrheiten, die blos auf das Wolanſtändige und Schikliche in der Lebensart abzielen; einige ſind nur in Beziehung auf das Privatintereſſe der Menſchen wichtig: andre ſind wichtige politiſche Maximen; einige haben Einfluß auf die äuſſere Wolfahrt der Menſchen; andre zielen auf innere Vollkommenheit und eine Erhöhung des Geiſtes und des Herzens ab. Alſo kann die Fabel in Anſehung ihres Werths auf jeder Stufe der Werke des Geſchmaks ſtehen; von dem unterſten Grad der blos beluſtigenden bis auf den höchſten Staffel der, dem ganzen menſchlichen Geſchlecht wichtigen Werke. Die Vollkommenheit der Erfindung muß aus der Gattung, wozu ſie gehört, und aus der Abſicht des Dichters beurtheilt werden. Ein Fabeldichter hat bisweilen keine höheren Abſichten, als der witzige Epigrammatiſt; da ein anderer ſich auf den höchſten Rang des epiſchen oder lyriſchen Dichters zu erheben ſucht. Die Erfindung oder Zuſammenſetzung der Moral der Fabel erfodert bisweilen blos einen witzigen Kopf, andremale einen gemeinen, aber richtig urtheilenden Moraliſten; ſie kann aber auch einen ſehr tief und groß denkenden Philoſophen oder Staatsmann erfodern.

2) Zu einer vollkommenen Erfindung der Fabel gehört hiernächſt die völlige Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, das iſt, die Handlung, welche erzählt wird, muß die darinn liegende Moral auf das vollkommenſte und beſtimmteſte zu erkennen geben. Von der völligen Aehnlichkeit des Bildes und Gegenbildes iſt anderswo hinlänglich geſprochen worden *); und aus dem, was dort hierüber geſagt worden iſt, läßt ſich auch erkennen, daß die Erfindung der Fabel das Werk eines glüklichen Genies ſey; daher man ſich nicht wundern darf, daß vollkommene Fabeln etwas ſelten vorkommen. Bisweilen aber iſt es auch, bey der vollkommenſten Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und Gegenbild, dennoch nöthig, daß die Moral wenigſtens durch einen Wink angezeiget werde, weil es ſonſt nicht wol möglich iſt, ſie beſtimmt genug zu errathen; zumal wenn das Gegenbild ſelbſt nur ein beſonderer Fall iſt, aus welchem denn erſt durch einen zweyten Schritt das Allgemeine muß heraus gezogen werden. So bekömmt die Fabel des Aeſopus von den Fröſchen und den Stieren dadurch ihre genaueſte Beſtimmung, daß uns geſagt wird, der philoſophiſche Dichter habe ſie bey Gelegenheit der Verheyrathung eines reichen, aber böſen und gewaltthätigen, Mannes erzählt; da hingegen die Fabel von den Fröſchen, die einen König begehren, dergleichen Wink nicht nöthig hat.

Es dienet auch noch zur Vollkommenheit der Erfindung, daß das Bild von gemeinen völlig bekannten Sachen hergenommen ſey, weil es alsdenn mit deſto größerer Klarheit in die Augen fällt, und auch deſto leichter im Gedächtniß bleibet. Wenn unbekannte Thiere zur Handlung genom-

---

*) in den Artikeln Allegorie und Bild.

nommen werden, oder wenn die Handlung ſelbſt ein wenig bekanntes Intereſſe hat, ſo macht die ganze Sache weniger Eindruk, und kann nicht ſo leicht ins Gedächtniß zurükgebracht werden. Am beſten iſt es, wenn der Stoff zum Bilde von Gegenſtänden hergenommen wird, die wir täglich vor Augen haben.

Man kann nicht verlangen, daß auch die kleinſten Umſtände in der Erzählung bedeutend ſeyen; aber je mehr ſie es ſind, je vollkommener iſt die Fabel. Dieſes aber iſt nothwendig, daß die handelnden Weſen einen beſtimmten, und uns ſchon bekannten Charakter haben, wie der Fuchs, der durch ſeine Liſt, die Gans, die durch ihre Dummheit bekannt ſind; denn dadurch bekömmt die Erzählung Wahrheit, und kann auch viel kürzer werden, weil wir zu dem, was der Dichter erzählt, noch verſchiedenes, das zur Handlung gehört und bedeutend iſt, hinzudenken können.

Es iſt in dem Artikel über die Aehnlichkeit angemerkt worden, daß ſie um ſo viel mehr Vergnügen mache, je entfernter das Bild und Gegenbild von einander ſind; daraus läßt ſich abnehmen, daß die Fabeln, darinn die handelnden Weſen Menſchen ſind, weniger Reiz haben, als die thieriſchen. Daß man aber ſelten lebloſe Dinge, die noch entfernter ſind, ſtatt der Thiere zur Handlung brauchen kann, kömmt daher, weil in dieſem Falle die Aehnlichkeit ſelten genau genug iſt. Dieſes ſey von der Erfindung der Fabel geſagt.

Der Vortrag und Ausdruk derſelben kann auch ſehr viel zu ihrer Vollkommenheit beytragen. Hiebey iſt nichts ſo wichtig, als Einfalt, Kürze und Naivität. Der Ton der Erzählung muß ſeine Stimmung von dem Charakter der Moral bekommen. Dieſe kann einen ganz ernſthaften, oder einen ganz luſtigen, einen gemeinen und ſo zu ſagen häuslichen und alltäglichen, oder einen hohen und feyerlichen Charakter haben; alſo muß in jedem Fall der Ton der Erzählung denſelben annehmen. Manche Fabel wird dadurch gut, daß ſie in einem kalten Ton erzählt wird; andern ſteht der luſtige, etwas ſchnakiſche, andern ſo gar der erhabene, enthuſiaſtiſche Ton am beſten. Aber überall muß man die höchſte Klarheit und Einfalt zu erreichen ſuchen, damit der Leſer ohne Mühe und ohne Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit während der Erzählung nichts, als das Bild vor Augen habe, und daß ihm der erzählende Dichter dabey nie vors Geſicht komme. Wenn man alle Schwierigkeiten, die ſich bey dem Vortrag der Fabel ereignen, bedenkt, ſo kann man mit Wahrheit davon ſagen: parvum opus, at non tenuis gloria. Es ſcheinet eine Kleinigkeit zu ſeyn, eine ſo kleine Handlung zu erzählen; aber der größte Verſtand und der feineſte, ſicherſte Geſchmak können dabey nicht vermißt werden, wenn der Vortrag vollkommen ſeyn ſoll.

Die alten Kunſtrichter haben viel von den Gattungen der Fabeln geſchrieben, das uns hier nicht wichtig genug ſcheinet; man kann hierüber Leſſings zweyte Abhandlung hinter ſeinen Fabeln nachleſen. Es iſt kaum eine Dichtungsart, darin mehr Mannigfaltigkeit, ſowol in Anſehung des weſentlichen Theiles, als der Form, anzutreffen wäre.

Die Fabel iſt eine der älteſten, oder erſten Früchte des redneriſchen Genies. Die Allegorie, aus der ſie vermuthlich entſtanden iſt, war ein aus Noth erfundener Kunſtgriff, ſich verſtändlich auszudrüken, da die Sprachen noch nicht reich genug waren, die Gedanken durch willkührliche Zeichen an den Tag zu legen. Man ſehe, was Warburton hierüder angemerkt hat *). Die klügſten Köpfe eines noch etwas rohen Volkes, die über ſittliche und politiſche Angelegenheiten ſchärfer als andre nachdenken, fallen natürlicher Weiſe, wenn ſie ihre Bemerkungen mittheilen wollen, auf die Fabel. Wo man etwa unter Menſchen vom niedrigſten Stand, die ſelten allgemeine Säze ohne Bilder ausdrüken können, einen vorzüglich verſtändigen Mann antrift, da wird man allemal finden, daß er Beyſpiele, Allegorie und halbreife Fabeln braucht, wenn er etwas allgemeines, das ſeine Beobachtung ihm angegeben, auszudrüken hat.

Alſo iſt die Fabel nicht die Erfindung irgend eines beſondern Volks oder eines beſondern Weltalters. Man hat, um ihren Urſprung aufzuſuchen, nicht nöthig, wie bisweilen geſchieht, nach Indien oder nach Perſien zu gehen; ſie iſt in allen Ländern einheimiſch, obgleich die Gabe, vollkommene Fabeln zu machen, eine ſeltene Gabe iſt, und einen ſeltenen, ſcharfen Verſtand erfodert. Der vollkommenſte Fabeldichter, den man kennt, iſt ohne Zweifel der phrygiſche Philoſoph Aeſopus, von dem wir in einem beſondern Artikel geſprochen haben. Die ſo erfindungsreichen Griechen haben ſich meiſtentheils begnügt, die Fabeln dieſes Mannes in gebundener und ungebundener Rede zu erzählen **), und haben ſich ſelten getraut neue zu erfinden. So haben es auch die Römer gemacht, deren vornehmſter Fabeldichter, Phädrus, wenig eigene Fabeln erfunden hat.

Die ſpätern Völker ſcheinen mehr Muth gehabt zu haben, ſich in dieſe Laufbahn zu wagen. Die Menge der deutſchen Fabeln, die in dem Zeitraum, da die alten ſchwäbiſchen Dichter geblüht haben, gedichtet worden, geben einen Beweis davon *). In unſern Zeiten haben mehrere deutſche Dichter ſich vorzüglich in dieſer Art hervorgethan. Unter dieſen verdient Hagedorn, nicht blos darum, weil er in dem ſchönſten Zeitalter der deutſchen Dichtkunſt, der Zeit nach, der erſte geweſen, die oberſte Stelle; aber Gellert hat den Ruhm der deutſchen Fabel auch in fremde Länder ausgebreitet. Ein ſcharfſinniger Kopf hat eine neue und in gewiſſen Abſichten ſehr glüklich ausgedachte Gattung der Fabel erfunden. Er hat das Verhältniß des Bildes und Gegenbildes ganz umgekehrt; er ſezt die Thiere an die Stelle der Menſchen, und dieſe vertreten bey ihm die Stelle der Thiere, von deren Handlungen der Stoff zur Fabel genommen wird. Ein Beyſpiel davon findet man in den critiſchen Briefen, die 1746 in Zürich herausgekommen ſind, auf der 185 Seite. Ueberhaupt wird man auch in dem neunten, zehnten und eilften Brief dieſer Sammlung verſchiedene ſehr gründliche Anmerkungen über die äſopiſche Fabel antreffen. Die bekannten Werke unſrer Kunſtrichter, darinn von der Natur und Beſchaffenheit der Fabel ausführlich gehandelt wird, hier anzuzeigen würde überflüßig ſeyn.

◆ ◆

Daß, bey den Alten, die Aeſopiſche Fabel nicht zu dem Gebiete der Poeſie, ſondern der Rhetorik gerechnet worden, hat G. E. Leſſing in ſ. Abhandlung von dem Vortrage der Fabeln, S. 222. Ausg. von 1777 bereits bemerkt; allein, daß erſt daraus, daß die Neuern ſie blos als Gedicht anſehen, auch die geſchwäzige neuere Art ſie zu erzählen, und die Zierrate in dem Vortrage derſelben entſprun-

---

*) Warb. Göttliche Sendung Moſis im erſten Theile.

**) S. Aeſopus.

*) Man ſehe die Fabeln aus den Zeiten der Minneſinger, die Bodmer herausgegeben, und die Vorrede zu Gellerts Fabeln.

gen ſind, wird, meines Bedünkens, durch eine Stelle in des Priſcians Praeexercitamentis rhetor. e. Hermogene (op. Putſch. S. 1330) widerlegt, wo ihrer von zweyerley Arten ihres Vortrages, breviter und latius, geſprochen, und jede mit Beyſpielen belegt wird. Uebrigens handeln von ihr, theoretiſch und hiſtoriſch, unter den Alten: Ariſtoteles in ſ. Rhetorik unter der Ueberſchrift von Beyſpielen. Lib. II. c. 20. — Aphthonius in den προγυμν. c. 1. — Quintilian, Lib. I. c. 9. und Lib. V. c. 11. — —

Unter den Neuern, und zwar von den Italienern: Saggio ſopra la Favola dell' Ab. (Giorgio) Bertola . . . Pav. 1788. 12. (Nach einer Einleitung folgt eine, ſehr unvollſtändige, und ziemlich verfehlte Characteriſtik der vornehmſten, ältern und neuern, Fabuliſten, und hierauf handelt der Verf. von der Erfindung und Behandlung der Fabel, von der Ingenuità (Naivetät) in der Fabel, von der Leggiadrezza (Niedlichkeit) darin, und endlich von der Moral und dem Nutzen derſelben. Gewonnen hat die eigentliche Theorie der Fabel nicht viel durch dieſen Verſuch.) — —

Von **franzöſiſchen Schriftſtellern**: La Motte Houdard (Disc. ſur la Fable, vor ſ. Fabl. nouv. Par. 1719. 12. und in ſ. Oeuvr. B. 9. S. 1 u. f. P. 1754. 12. Er erklärt die Fabel, als une inſtruction deguiſée ſous l'allegorie d'une action. Dieſe Erklärung hat G. E. Leſſing, bekannter Maaßen, geprüft.) — Pierre Brumoy (Obſervations ſur la fable, bey des Aub. de Morgues Traité de la Poeſ. franç. Par. 1724. 12. Er fordert von dem Vortrage der Fabel Kürze, Reinigkeit, Eleganz und vorzüglich viel Simplicität. Vom Fontaine ſagt er, daß mehr die Natur, als die Kunſt ihm ſeine Fabeln eingegeben habe. Uebrigens ſtimmt er mit La Motte überein.) — H. Richer (die Vorrede zu ſ. Fabl. nouv. miſes en vers, P. 1729. 8. handelt von der Fabel. Er erklärt ſie als ein petit poeme, qui contient un precepte caché ſous une image allegorique.) — Cail (Diſſertat. ſur l'Apol. in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — Remond de St. Mard (Reflex. ſur la fable, in ſ. Reflex. ſur la Poeſie en general, Haye 1734. 12. und in ſ. Poetique priſe dans ſes ſources, Oeuvr. B. 4. S. 156. Amſt. 1749. 16. Auch er erklärt die Fabel als un recit allegorique, und verlangt dazu un fond agréable und gracie, un air aimable et facile in der Erzählung. Beynahe möchte man glauben, daß Bertola ſeine Theorie aus St. Mard geſchöpft habe; den übrigen Theil ſ. Reflex. nehmen Prüfungen der La Mottiſchen Theorie und Fabeln ein, welche nicht eben günſtig für ſie ausfallen.) — Ch. Batteux (In ſ. bekannten Princ. de Litterature, B. 1. S. 281. d. d. Ueberſ. 4te Aufl. Seine Theorie iſt von Leſſing, a. a. O. S. 144 geprüft worden.) — Ein Ungenannter (Diſcours ſur la fable avec un examen des principaux fabuliſtes, anc. et mod. bey den Fabl. nouv. et autres pieces en vers, p. M. D. D. L. P. D. C. Par. 1774. 12. Ueber die Theorie der Fabel wird eigentlich nichts darin geſagt; und die Characteriſtik der Fabeldichter lehrt auch nichts Neues.) — D'Ardenne (Vor ſ. Fabl. nouv. P. 1747. 12. und im 1ten B. ſ. Oeuvr. poſth. Marſ. 1767. 12. findet ſich ein, nicht viel bedeutender Diſcours ſur la fable.) — Fr. Marmontel (das 17te Kap. ſ. Poetik, B. 2. S. 453. Ausg. v. 1763 handelt von der Fabel, die er, als ein petit Poeme, où, avec l'air d'une ſimplicité credule, on preſente une verité morale ſous le voile d'un conte ingenieux, erklärt. Auch er fordert, wie Bertola, vor allen Dingen, von der Fabel, vorzüglich Naivetät, welche er hier eben ſo erklärt als in den Elemens de Literat. Uebrigens weicht er nur in einigen Stücken von der La Mottiſchen Theorie, beſonders in Rückſicht auf den Gebrauch moraliſcher Weſen, die ſchon vor ihm St. Mard verwarf, ab.) — Von den Fabl. allem. et Contes franç. en vers.

Par. 1772. 8. 2 B. findet ſich ein Eſſai ſur la Fable. — —

Von engliſchen Schriftſtellern: Newbery in ſ. Art of Poetry on a new plan, B. 1. Kap. 16. S. 245. der ſie auch als eine allegoriſche Erzählung erklärt, aber wenig neues über die Theorie derſelben ſagt. — —

Von deutſchen Schriftſtellern: Wolf, in dem 2ten Th. ſ. Philoſoph. practicae univerſ. §. 302-323. — J. J. Breitinger, in dem 7ten Abſchn. des 1ſten Thls. ſ. Critiſchen Dichtkunſt, S. 164 u. f. — Chrſtn. Fürchtg. Gellert (Diſſertat. de Poeſi Apologorum, eorumque Scriptoribus, Lipſ. 1744. 4. u. ebend. 1773. 8.) — Dan. Stoppens ausführlicher Unterricht von den geheimen Kunſtgriffen in der Kunſt Fabeln zu verfertigen, Berl. 1745. 8. (Mag der Sonderbarkeit wegen daſtehen.) — J. J. Bodmer, in dem 9ten und 10ten der Critiſchen Briefe, S. 146 u. f. Zür. 1746. 8. — G. E. Leſſing, von dem Weſen der Fabel; von dem Gebrauche der Thiere in der Fabel; von der Eintheilung der Fabel; von dem Vortrage der Fabeln; von einem beſondern Nutzen der Fabeln in den Schulen, bey ſ. Fabeln, Berl. 1759 und 1777. 8. Von ebendemſelben iſt auch, in dem 2ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, ein Aufſatz zur Geſchichte der äſopiſchen Fabel vorhanden. — C. L. D. Fuchs Aeſopus, oder Verſuch über den Unterſchied zwiſchen Fabel und Mährchen, Wittenb. 1769. 8. (Gegen die Leſſingſche Theorie.) — J. Chr. Gottl. Erneſti (De uſu Fabular. in Eloquentia, Diſſert. Lipſ. 1775. 4. und von ebendemſ. Diſſert. de Fabula Aeſop. vor den, von ihm herausgegebnen Fab. Aeſop. Lipſ. 1781. 8. In der letztern handelt der V. von dem Gebrauch der Fabeln bey den Alten; von ihrer Reinheit; von dem Nutzen und der Behandlung der Fabeln, vorzüglich der griechiſchen in den Schulen.) — Eine Theorie der äſopiſchen Fabel, in der Samml. aus proſaiſchen und poetiſchen Schriften mit Abhandl. . . . Mannh. 1782. 8. — J. J. Engel (In dem 3ten Hauptſt. ſ. Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten S. 25.) — J. J. Eſchenburg (In ſ. Entwurf einer Theorie und Literatur der ſch. Wiſſenſch. S. 78 der Ausg. von 1789.) — Ueber den Urſprung der Fabel, ein Aufſ. in dem 2ten Bde. d. deutſchen Muſeums vom J. 1784. S. 513. — J. G. Herder (In der 2ten Samml. ſ. Zerſtreuten Blätter, Gotha 1787. 8. S. 124 u. f. Er erklärt die Fabel als eine moraliſirte Dichtung, als eine Dichtung, die, für einen gegebenen Fall des menſchlichen Lebens, in einem andern kongruenten Falle, einen allgemeinen Erfahrungsſatz, oder eine practiſche Lehre, nach innerer Nothwendigkeit derſelben, anſchaulich macht, und unterſucht, aus dieſem Standpunkte, die Fragen: warum handeln Thiere in derſelben? Wie müſſen die Thiere in der Fabel handeln? Wie weit erſtreckt ſich das Gebiet der Fabel auch dieſ- und jenſeits dem Reich der Thiere? Was iſts, das uns in der Fabeldichtung anſchaulich gemacht wird? Wie muß die Handlung der Fabel beſchaffen ſeyn? Beyſpiel, Parabel und Fabel, wie ſind ſie von einander unterſchieden, und worauf beruht die vorzügliche Kraft der Fabel vor jenen beyden?) — C. Meiners (das 19te Kap. in ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Lemgo 1787. 8. S. 275 handelt ſehr allgemein von der Fabel. Auch findet ſich in ſ. Geſchichte der Wiſſenſchaften in Griechenl. und Rom, Lemgo 1781 u. f. 8. S. 70 u. f. etwas über den Urſprung derſelben.) — K. H. Heydenreich (der vierte Exkurs der ſiebenten Betrachtung in ſ. Aeſthetik, S. 359 beſchäftigt ſich mit der Fabel, deren Zweck er in eine anſchauliche Darſtellung einer Klugheitslehre, nach ihrem Einfluſſe auf Vortheil oder Nachtheil, in einer, aus der Thier- oder der lebloſen Welt hergenommenen Handlung ſetzt.) — Was iſt das Eigenthümliche der Aeſopiſchen Fabel, von Baſtili, in der Berliner Monatsſchrift, Jul. 1790. — Auch kommen in den Vorreden mehrerer Fabuliſten, als des Fontaine, des C. Meyer von Knonau, u. a. m. noch hieher gehörige Bemerkungen vor. — —

Aeſopiſche Fabeln ſind gedichtet worden, bey den Morgenländern: von Lokman. Unter deſſen Nahmen ſind 36 Fabeln, mit dem Titel, Al-Amthal, vorhanden, welche, arabiſch, mit einer lateiniſchen Ueberſ. von Th. Erpenius, Lugd. B. 1615. 8. ſo wie bey der Arabiſchen Grammatik deſſelben, ebend. 1636 und 1656. 4. und der Gram. von J. D. Michaelis, Gött. 1771 und 1781. 8. blos arabiſch, ferner, zehn derſelben in H. Aldrichs Auswahl von Fabeln, Orf. 1698 und achtzehn, in lat. Jamben von Tan. Faber gebracht, Saumur 1673. 12. und im 1ſten B. ſ. Epiſt. ebend. 1674. 4. S. 258 gedruckt worden ſind. Auch hat Edm. Laſſalo ſie ſämmtlich, lateiniſch, Venet. 1780. 4. herausgegeben. Franzöſiſch finden ſie ſich im 1ſten Th. von Chardins Perſiſcher Reiſe, Ausg. von 1711. und bey Gallands Ueberſ. der Fabeln des Bidpai, Par. 1714. 12. ſo wie bey der Fortſetzung oder neuen Ueberſ. derſelben von Th. Sim. Gueulette, ebend. 1724. 12. 2 B. und von Cardonne, 1778. 12. 3 B. (wo ſie aber mit den Fabeln des Bidpai unter einander geworfen worden ſind. S. Bidpai in der Folge.) Auch ſind ſie bey der neuen Ueberſ. des Aeſop, von Cholet und Mutet, Par. 1790. 8. befindlich. Deutſch, bey Saadi's Roſenthal, von Olearius, S. 189 der Ausg. von 1654. f. und S. 335 der Ausg. von 1660. ſo wie bey der modernirten, Wittenb. 1775. 8. Erläuterungsſchriften: Ueber das Zeitalter, und das Vaterland ihres Verfaſſers, ob er vor dem Aeſop gelebt, ob er mit ihm nicht einerley Perſon ſey? u. d. m. ſind ſehr verſchiedene Meynungen geäußert worden. So viel iſt gewiß, daß verſchiedene ſeiner Fabeln Aehnlichkeit mit einigen Aeſopiſchen haben, wie man, unter andern, aus den Inſtitut. Arab. Linguae . . . Jen. 1770. 8. S. 342 u. f. ſehen kann. S. Uebrigens den Koran, Sura XXXI. Herbelots Bibl. orientale, Art. Lokman al Hakim (wo zwar ein Lokman, der ungefähr zu Davids Zeiten, um J. 2950 gelebt haben ſoll, die Fabeln beygelegt oder als überſetzt aus dem griechiſchen des Aeſop und von den Arabern als blos jenem alten Lokman zugeſchrieben, angenommen werden, obgleich ebend. Herbelot die ganze Dichtart lieber für morgenländiſchen Urſprungs anſehen möchte.) De Locmanno, Arab. Mythologo, Diſſ. Auct. Joa. Iac. Schultens, 1651. 4. Commentat. de inventione fabular. Aeſopo tributar. von Joh. Frdr. Witt, in den Act. Academ. Mogunt. Scientiar. util. B. 1. S. 181 (Hier wird Lokman auch für älter, als Aeſop, aber zugleich für das Urbild deſſelben erklärt.) Bey den Nouv. Contes arabes, P. 1788. 12. finden ſich fünf Briefe über Lokman, welchen zu Folge Aeſop auch ſein Nachahmer ſeyn ſoll. In dem 1ſten Th. der Vies des Fameux étrangers von Prevoſt d'Exmes, Par. 1784. 8. findet ſich ein ſo genanntes Leben des Lokman, worin er ebenfalls zum Stammvater ſo wohl der Aeſopiſchen, als Bidpaiſchen Fabeln gemacht, und ſeine eignen aus den Schriften des Jüdiſchen Königes David hergeleitet werden. Daß Lokman und Aeſop nicht ein und dieſelbe Perſon ſind, hat Chr. F. Gellert, in ſ. Diſſert. de Poeſ. Apolog. S. 48 d. Ueberſ. gezeigt. Mehrere litterar. Nachr. finden ſich in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 9. Vol. I. S. 651 der zweyten Ausg.) — Bilpai oder beſſer Bidpai ein Indier (ich führe dieſen als Urheber der folgenden Sammlung an, ob ſie gleich in des Maroniten Abraham von Echeln, Notis ad Cat. Libror. Chaldaic. ſive Syriacor. von Hebed-Jeſu, Mogunt. 1655. 8. im 16ten Kap. dem älteſten Indiſchen Könige, Ham, von Chriſt. Ravius, in ſ. Cat. MSS. Oriental. Cent. I. N. 90. einem Buchur, Gendar, und von andern, noch andern zugeſchrieben wird. Sie erſcheint, indeſſen, nicht allein, unter dem angeführten Nahmen; ſondern die wahrſcheinlichſte Meynung läßt auch für dieſen, und für den indiſchen Urſprung derſelben aus, ſ. Herbelot Biblioth. orient. Art. Bidpai, Anvar, Sohaili, Calilahvee Damnah, Giawidan Khird, und Homaium Nameh, Lude's Prolegom. zu ſ. Lud. Oriental. und Seb. Gottfr. Starcks Vorrede zu der deutſch. Ueberſetz., Berlin 1697. 8. Das Alter des Buches iſt eben ſo wenig beſtimmt; gewöhnlich ſetzt man es über zweytauſend Jahre hinaus. Fraſer's Geſchichte des Nadir (S. 19. Cat. Mſſ.) zu Folge, hat es, was auch wohl das wahrſcheinlichſte iſt, mehr als einen Urheber, und hat im Indiſchen eigentlich Kartuk geheiſſen, und nach dem Herbelot (an den ang. Stellen, in deren Nachrichten ſich aber, wenn man ſie genau vergleicht, Widerſprüche finden) wurde es zuerſt in das ältere Perſiſche (Pehlwi) unter der Aufſicht, Humaioun Nameh, das königliche Buch, zur Zeit des Coſroes, oder eigentlicher Nuſchirwan, von dem Arzte deſſelben, Buzurvie, oder Barzou, welcher es aus Indien holte, und alſo ums J. C. 550 überſetzt, wird aber auch, in dieſer Sprache, wie er zu ſagen ſcheint, das Vermächtniß des Huſchenk, oder auch Djawidan Khird (Weisheit aller Zeiten) genannt. Aus dem alten Perſiſchen überſetzte es zuerſt Abul Haſſan Abdallah Ben Mocanna, unter dem Khalifen Abu-Giafar Almanzor ums J. C. 760 in das Arabiſche, (wofern nähmlich die, blos von dem obgenannten Abraham von Echeln in dem angeführten Werke, S. 87 gemachte, von dreyhundert Jahre vor Alexander dem Großen gemachte, Arabiſche Ueberſetzung, nur eine Erdichtung iſt) unter dem Titel Calilah va Damnah, den es, von den Schakalen her, in den beiden erſten Abſchnitten, ſich unterredenden Thiere erhielt, welche von dem Geſchlecht, das die Araber Thoes, die Perſer Schagal nennen, ſind; und dieſer Titel, obgleich auf mancherley Art verändert, und verſtümmelt, iſt im Ganzen der bekannteſte geblieben; ihn führen alle Handſchriften der arabiſchen Ueberſ. welche auf der Pariſer Bibl. ſind (ſ. das Verz. derſelben, I. p. 1065. 1089. 1492. 1501. 1502. u. a. m.) und da hier verſchiedene Verf. derſelben genannt werden: ſo ergiebt ſich daraus, daß es mehr als einmahl ins Arabiſche überſetzt worden. Nahmentlich geſchieht Herbelot einer erſteren von Haſſan Ben Sohail ums J. C. 1093 mit der Ueberſchrift, Anwar Sohaili, allein Couſi, in dem Cat. Mſſ. Bibl. Lugd. Bat. I. 143 zeigt aus deſſen eigenen Worten, daß Haſſan blos eine, in das neue Perſiſche, aus dem Arabiſchen gemachte Ueberſetzung verbeſſert habe. Auch ſcheinet damit übereinzuſtimmen, was Fraſer am angeführten Orte ſagt. Aus den verſchiedenen arabiſchen Ueberſetzungen (deren eine Hyde, der Vorrede zu ſ. Lud. Orient. zu Folge, herausgeben wollte, und davon Heinr. Alb. Schultens einen Theil, mit der Aufſchrift: Pars versionis arab. Libri Colailah va Dimnah ... Lugd. B. 1786. 4. arab. und lat. herausgab) iſt es, verſchiedentlich, zum Theil wieder in neues Perſiſch, und in das Türkiſche ſo wie in das Chaldäiſche, das Syriſche, und endlich auch in das Hebräiſche, von einem Rabbi Joel (ſ. Wolfii Bibl. Hebr. I. 468. III. 350) überſetzt worden; und dieſe oder die Ebräiſche Ueberſ. überhaupt, gehört nun zu den merkwürdigſten. Einmahl iſt ſie, wahrſcheinlicher Weiſe, die Schuld, daß Cellarius in der angeführten Abhandl. S. 58. d. Ueberſ. beſondre Fabeln des Sandaber, die aber nur noch hebräiſch vorhanden ſeyn ſollen, anführt. Daß Bidpai und Sandaber eines ſind, hat nicht allein Hr. Käſtner, verm. Schriften, Altenb. 1783. S. 226, und Leſſing, verm. Schr. 2. S. 217, bereits bemerkt, ſondern es erhellt ſich auch aus der alten, deutſchen, unvollkommenen Ueberſetzung ſelbſt, als in welcher der, dem Könige die Fabeln erzählende, Weiſe, Sandabar heißt. Zweytens ſcheint vermittelſt dieſer Ebräiſchen Ueberſetzung, oder ihrer Urſchrift, nicht erſt, wie Aſſemann (Bibl. Orient. Tom. III. P. I. S. 221 a. in der Anm.) zu glauben ſcheint, vermittelſt der, in der Folge vorkommenden, italieniſchen von Doni, Bidpai in Sandaber verwandelt worden und gar das Buch nicht zu dieſem Titel, als unter welchem es, in einer Ebräiſchen Handſchrift, auf der Pariſer Bibliothek ſich findet, gekommen zu ſeyn. Und endlich ſind, aus eben

dieſer

jüdiſche Ueberſetzung, vermittelſt einer aus der hebräiſchen lateiniſchen a) die früheſten Ueberſetzungen in die mehreſten abendländiſchen Sprachen, unmittelbar oder mittelbar, gefloſſen. Jene, die lateiniſche, verfertigte Johann von Capua, der um J. 1262 lebte; und gedruckt wurde ſie in den J. 1480 u. 1482. ſ. l. et a. mit dem Titel: Directorium humanae vitae, alias Parabole antiquorum Sapientum, kl. fol. 82 Bl. mit Holzſchn. und auch unter der Aufſchrift: Parabolae antiquor. Sapient. Liber, f. und ſie liegt nun wieder den letztern zum Grunde. Ich will ſolche, nach dem Datum ihrer Erſcheinungen im Drucke, hier auf einander folgen laſſen. Die älteſte derſelben iſt die Deutſche, welche, unter dem Titel: das Buch der Weißheit der alten Weiſen (oder der Beiſpiel der alten Weiſen, S. Panzers Annal. der ältern deutſchen Litterat. S. 49.) ſ. l. f. und Ulm 1483. f. 1484. f. mit 126 Kupfern. Augsb. 1484. f. und mit Abweichungen, oder etwas veränderter Ueberſetzung, Straßb. 1525 und 1545. f. Ohne Druckort 1548. 4. Frft. 1565. 8. erſchien. Die zweyte, dem Zeitalter nach, iſt die ſpaniſche. Sie führt die Aufſchrift: Exemplario contra los engaños y peligros del mundo; und am Ende heißt es: Acabose el excellente libro intitulado Exemplario etc. Empremtado en la muy noble e leal ciudad de Burgos por maestre Fadrique Aleman de Basilea (welches denn einen Beytrag zur Geſchichte der deutſchen Buchdrucker enthält) a XVI dias del mes de febrero. Año de nueſtro Salvador. Mil. CCCCXCVIII. Das Format iſt Folio; auch finden ſich Kupfer dabey. Und eben dieſe Ueberſetzung iſt, mit einigen Veränderungen im Style, Zarag. 1531. f. mit Kupf. ebend. 1547. 4. und, bey der ſpaniſchen Ueberſ. der Fabeln des Aeſop, Anv. ſ. a. 8. wieder abgedruckt worden. Daß die Arbeit des Johann von Capua dabey zum Grunde liegt, zeigt ſich von der erſten Zeile an; denn der Spanier hat auch den Anfang derſelben, Verbum Johannis de Capua, mit Delibere yo Juan de Capua überſetzt. Indeſſen beſitzen die Spanier, handſchriftlich, noch eine ältere, zwar auch aus dem Lateiniſchen, aber wie es ſcheint, aus einer, noch vor dem Johann de Capua verfertigten, und aus dem Arabiſchen gemachten Ueberſetzung. Denn Sarmiento (Memor. para la histor. de la Poesia §. 749. S. 336.) zu Folge führt ſie den Titel: Libro de Calila, e Dimna, que fue sacado de Arabigo en Latin, e romanzado, por mandado del Infante Alfonso, fijo del Rey D. Fernando, en era de mil tres cientos ochenta y nueve; und die Unterſchrift ſagt, que Fr. Juan [illegible], trasladó este libro [illegible] el año de 1289. Dieſe [illegible] Unterſchrift heraus, daß ſie ſchon ums J. 1251 verfertigt worden ſeyn muß; und vielleicht iſt ſie, oder ihre lateiniſche Urſchrift noch älter. In der, gleich im Anfange des 12ten Jahrhunderts, von einem getauften ſpaniſchen Juden geſchriebenen Disciplina clericalis kommen, ſchon einige Erzählungen vor, welche ſich auch in dem Kalilah va Damnah finden. (S. Works of Chaucer, B. IV. S. 182. Anm. † und * Edinb. 1782. 12.) Da Sarmiento oder eine Handſchrift mit den gedruckten zu vergleichen verſäumt hat, und ſie überdem nicht gedruckt iſt; ſo kann ſie überhaupt weniger in Betracht kommen. Von einer, aus dem Jüdiſchen genommenen, ſpaniſchen Ueberſetzung ſ. die Anm. Aus jener, [illegible], iſt alſo wieder die älteſte italieniſche gefloſſen. Dieſe ſchreibt ſich von Agnolo Firenzuola her, führt den Titel, Discorso degli Animali, und findet ſich in deſſen Prose, Fir. 1548. 8. 1562. 1723. 8. Daß ſie blos aus dem Spaniſchen gezogen worden, wird nicht allein in der Vorrede zu der ſpaniſchen behauptet, ſondern auch in dem Prologo der Venetianiſchen Ausgabe dieſer Discorsi vom J. 1552 eingeſtanden. Die zweyte italieniſche erſchien, unter dem Titel: La Morale Filosofia del Doni, tratta dagli antichi scrittori … Lib. II. Ven. 1552. 4. …. scritto o Sendebar moraliſſimo Filoſ. Lib III. Flor. 1552. 4. und Trattati diverſi di Sendebar . . . Ven. 1552. 4. mit Verſ. ve, blos mit der erſtern Aufſchrift. Ven. 1583. 8. Ebend. 1594. 8. Ebend. 1597. 8. Ven. 1606. 4. Ferrara 1610. 8. Dieſe nahmen [illegible], der Einleitung zu Folge, aus dem Indiſchen, Perſiſchen, Arabiſchen, Hebräiſchen, Lateiniſchen und Spaniſchen gezogen worden ſeyn; und in der Vorrede zum zweyten Buche, ſchreibt er vorgeblich den Ueberſetzer, die Academici Peregrini, oder vielmehr Ant. Franc. Doni zu, welcher unter dieſem Nahmen ſich hier [illegible]; S. Nicerons Memoires des hommes illuſtres B. XXXIII, S. 160) [illegible] das Werk in zum Erſtaunen belehrend; wie ſie auch in der Vorrede jenen [illegible] die [illegible] Ueberſetzung zu herabwürdigen, und, die Ihrige, [illegible] an eine [illegible] haben wollen; allein der Inhalt des Werks kommt dem doch ſo ziemlich mit der [illegible] lateiniſchen überein; und das Wort, Sendebar auf dem Titel, macht [illegible] Behauptungen verdächtig. Zwar findet ſich freylich in dieſem Buche mehr, als in der Ueberſetzung des Johannes von Capua, und in den bisher angeführten, daraus [illegible] Ueberſetzungen. Es iſt ein Gemiſch von Fabeln, [illegible], Erzählungen, Abhandlungen, u. ſ. w. Ob, wie Quadrio (Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 175) will, die Schrift, Del Governo de' regni, ſotto morali Eſempi di Animali ragionanti tra loro, tratti prima dalla lingua indiana in Agarena da Lelio Demno Saraceno, e dall'Agarena nella Greca da Simeone Seth, [illegible] Antioch. . . . Ferr. 1583. 8. [illegible], als eben dieſe, oder wie es auch ſeyn könnte, eine andere Ueberſetzung des Werkes ſey, weis ich nicht zu entſcheiden, da ich ſie nicht geſehen. Der Titel verräth eine [illegible] Verſtümmelung. Aber wohl iſt dieſe eine Arbeit des Doni eben hier ſcheinbar wieder in die neuere Sprachen übertragen worden. [illegible] in das Engliſche, unter dem Titel: Donies Morall Philoſophie, tranſlated from the Indian Tongue, Lond. 1570. 4. mit [illegible] und, The Moral Philoſophy of Doni out of Italian, by Sir Th. North, Knight, L. 1601. 4. Uebrigens will ich noch bemerken, daß das Wort, Doni, auf dem Titel, zu [illegible] Anlaſſe gegeben hat. [illegible], f. B. in ſ. Bibl. Orient. B. 3. Th. 1. S. 220 b. ſcheint es für das blosse Diminutiv von Dimna angeſehen zu haben, ob es gleich nicht mehr, als der Nahme des Ueberſetzers iſt. Doch nicht auf dieſem Wege allein, nämlich nicht, vermittelſt der, aus dem Ebräiſchen gemachten lateiniſchen Ueberſetzung des Johann von Capua iſt das Buch in die abendländiſchen Sprachen gekommen; ſondern auch a) vermittelſt einer griechiſchen, aus dem Arabiſchen [illegible] Dolmetſchung. Dieſe verfertigte Simeon Sethus, oder, nach dem Lambecl (VI. 119) der Weltweiſe Gemnatus, um das J. 1070 für den Kaiſer Alexius Comnenus, unter dem Titel, Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης; und aus einer Handſchrift derſelben, wovon ſich noch Kopien, und wie es ſcheint, vollſtändigere, zu Florenz (ſ. Gori, Catal. Mſcrpt. Bibl. Florent. B. II. S. 302) und zu Wien (ſ. Acta Philol. Th. 2. S. 187, und die Proleg. ad libr. Στεφαν. καὶ Ἰχνηλ. e Cat. Mſcrpt. Bibl. Acad. Upſal. . . . a Seb. Flodero, Upſal. 1780. 4.) finden, überſetzte nicht allein der Jeſuit Poſſin, das ganze Buch wieder in das Lateiniſche, und rückte dieſe ſeine Arbeit in ſeine Ausgabe des Pachymeres, Rom 1666. 1669. f. 2 B. in den erſten Band, S. 545 u. f. ein; ſondern Seb. Gottfried Starke gab auch die griechiſche Ueberſetzung des Sethus, oder Gemnatus ſelbſt, mit einer neuen, von Poſſins abweichenden Ueberſetzung (nicht aber auch Grechiſch), wie Gellert, in der angeführten Abhandlung, wenigſtens ſein Ueberſetzer ſagen läſt, und d. [illegible], in ſ. Anweiſung der vornehmſten Bücher der Dichtkunſt, S. 400, zu lauen ſcheint) zu Berlin, unter dem Titel: Specimen Sapientiae nor Indorum veterum, id eſt, liber ethicus politicus pervetuſtus, dictus a [illegible] Kelilah va Dimnah, graece Stephanites und Ichnelates, 1697. 4. Berlin, und aus dieſer Ausgabe erſchien es Deutſch, mit der Aufſchrift: Alte [illegible] und dem Zeitvertreib, oder die Weisheit Indiens . . . Leipz. 1778. 8. von A. E. G. Lehmus. 3) Iſt das Buch nachher, in das neuere Perſiſche überſetzt worden; und aus einer dieſer Ueberſetzungen zog es, dem Herbelot, (der Hussein Kheri) zu Folge, David Sahid von Ispahan, aber nicht ähnlich, in das Franzöſiſche über, und Gilb. Gaulmin, der gewöhnlich für den Ueberſetzer gehalten wird, ließ es mit dem Titel: Livre de lumiere, ou la conduite des Rois, Par. 1644. 12. drucken. Eben im J. 1698 erſchien es, unter dem Titel, Les Fables de Pilpay, Par. 12. und von dieſer Zeit an hat man öfters das Calilah va Dimnah, und die Fabeln des Pilpai für zwey ganz verſchiedene Werke gehalten. Auch iſt dieſe Ueberſetzung, unter der Aufſchrift von Fabeln, verſchiedentlich wieder, als Hamb. 1709. 12. mit den Fabeln des Aeſop, ſo wie mit dem Titel, Conſeils et maximes de Pilpay, Par. 1709. 12. und auch in dem Feſtin nuptial dreſſé dans l'Arabie heureuſe, ou Mariage d'Eſope, de Phédre et de Pilpay, avec trois Fées, p. Mr. de Palaydor Pirou Florent à Table 1700. 8. mit den Fabeln des Aeſopus und Phädrus zuſammen gedruckt worden. 4) Beſitzen wir abendländiſche Ueberſetzungen des Werkes, deren Urſchrift die türkiſche Ueberſetzung des Originals ſeyn ſoll. Die älteſte derſelben iſt die ſpaniſche, welche den Titel führt: Eſpejo politico, y moral, para Principes y Miniſtros, y todo genero de perſonas, por Vinc. Bratuti, Mad. 1654-1659. 4. 2 B. Wenigſtens ſagt der Ueberſetzer, ein gebohrner Italiener, daß er ſie aus dem Türkiſchen gezogen; und, wenn gleich eine Menge Orte darin vorkommen, welche, ſchwerlich in dem Türkiſchen ſich finden müßten, als Erwähnung des H. Georg aus Cappadocien, des Simon Magus, des Galenus und Sokrates: ſo verräth doch der Styl des Verfaſſers, und die Redensarten, mucho es dado del eſpanto con el diente de la admiracion, arañar la cara de la lealtad con la uña de la trayzion, u. d. m. daß er, nach einer morgenländiſchen Urſchrift gearbeitet, und ziemlich treu überſetzt hat. Aber im Ganzen begreift ſie, ungeachtet deſſen, was ſich mehr darin findet, dennoch nicht gänzlich das Indiſche Werk völlig. Sie enthält, an Statt der gewöhnlichen 14 oder 15, nur acht Abſchnitte; und der Verfaſſer verſpricht in dem Prologe zu dem 2ten Theil, daß, wenn ſeine Arbeit Beyfall erhält, er den letzten und beſten nachliefern wolle. Aber davon iſt, ſo viel ich weiß, nie erſchienen; und ohne Gott. Adam Ebert, welcher das ſpaniſche Werk zur Grundlage einer, von ihm angekündigten, aber nie erſchienenen lateiniſchen Ausgabe (ſ. Leipziger neue Zeitungen von gelehrten Sachen vom J. 1746. S. 365-368) machen wollte, ſcheint nicht einmahl dieſen Prolog gekannt, oder ſorgfältig geleſen zu haben; denn ſonſt daraus hätte er ſehen können, daß nicht, wie er behauptet, das ſpaniſche Werk vollſtändiger, als irgend ein anderes ſey. Auch bedarf es wohl nicht erſt bemerkt zu werden, daß der, aus jenen Erwähnungen, gegen das Alter des Buches gezogene Schluß, ſehr unkräftig iſt. Die zweyte, aus dem Türkiſchen gemachte abendländiſche Ueberſetzung iſt die franzöſiſche von Ant. Galand. Der türkiſche Verfaſſer iſt Ali Tſchelebi Ben Saleh († 1543) geweſen, und das Buch wird Humajun Nameh genannt; die Arbeit des Galand aber erſchien unter dem Titel: Les Contes et Fables Indiennes de Bidpay et de Lokman, Par. 1724. 12. 2 B. Verm. und verb. von Gue. Th. Gueulette, ebend. 1724. 12. 2 B. und endlich vermehrt von Cardonne, ebend. 1778. 12. 3 B. Wie Lokman auf den Titel kommt, iſt um ſo viel wunderbarer, da Pilpai zwar immer, aber nur im Vorberichte, gedacht;

und ſchwerlich einzele Stellen eine entfernte Aehnlichkeit mit einzelen Stellen in Lokmans Fabeln haben. Indeſſen iſt die Ueberſetzung wieder in das Engliſche, Lond. 1747 u. 1754. 8. ſo wie in das Deutſche (nach der erſten Ausgabe, und eine mit einem weitläuftigen Vorbericht) Jen. und Leipz. 1745. 8. 2 B. übertragen worden. c) Die neueſte der abendländiſchen Ueberſetzungen iſt die, aus dem Sanskrit, von Ch. Wilkes gezogene, engliſche, und führt den Titel: The Heetopades of Veeshnoo Sarma, Lond. 1787. 8. Aus welcher Quelle die Holländiſche, von Zach. Heins: Voorbeelds der ouden Wyzen . . . Leid. 1623. 8. gefloſſen iſt, weiß ich nicht: dem Titel nach, ſcheint ihr Verf. das Buch für Ebräiſchen Urſprunges gehalten zu haben. Von dem Buche ſelbſt ausführlich zu handeln, erlaubt der Raum nicht. Der älteſten Sage nach iſt es, von Bidpai, zum Unterricht des Indiſchen Königs Dabſchelim verfertiget worden. Seine Eigenheit beſteht darin, daß es, mehr oder weniger, dramatiſch, oder mit Handlung durchflochten iſt. Einheit und Intereſſe ſind aber in dieſer Handlung nicht. So ſehr auch die, mir zu Geſicht gekommenen, Ueberſetzungen im Ganzen von einander abweichen, und in ſo fern von einander abweichen müſſen, als jeder Ueberſetzer, nach eigenem Belieben, davon gethan, oder weggelaſſen, oder verändert hat: ſo werden die Fabeln doch immer von einem beſtimmten Individuo dem andern, zum Unterricht, erzählt; und ſpielen die beyden Hofthiere, Calilah und Dimnah, oder Eterpanites und Ichnelates, allenthalben, eine wichtige, längere oder kürzere, Rolle, und ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, der eigentliche Stamm des Buches. Aber es iſt gewiß, daß, wie H. Käſtner ſchon bemerkt hat, die Fabeln allzumenſchlich ſind; Calilah und Dimnah ſind nichts, als Benennungen, für Hofleute. Was der Verfaſſer von ihnen dichtet, iſt mehr Allegorie, als Fabel, und zeigt, meines Bedünkens, den Unterſchied zwiſchen den Begriffen der Morgenländer und der Abendländer von der Fabel, ſehr deutlich. Mehrere Nachrichten geben, außer den ſchon angezeigten Schriftſtellern, als Herbelot, Huet, Ahmann, Starks Vorrede zu ſ. Ausgabe, Galands Vorr. zu der ſelbigen, Köhlers Verm. Schriften, Gaumette's Memoires, Aleckers Prolegom. u. a. m. noch Tenzels Monatl. Unterredungen vom J. 1695. S. 707. und v. J. 1697. S. 579. Fabricii Bibl. Gr. Lib. V. c. 5. und c. 42. I. Bruckeri Hiſt. crit. Philoſ. Lib. II. c. 4. §. 8. B. 1. S. 210. Freytags Adpar. Litter. B. III. No. 23. S. 106. J. G. W. Dunkels . . . Hiſtor. critiſche Nachr. B. 3. Th. 1. S. 220 und B. 2. Th. 1. S. 330. (aber dieſe ziemlich unrichtig und mangelhaft); und als eines Perſiſchen Productes wird dieſer Fabeln in der Vorrede zu der Anthol. Perſ. Vien. 1770. 4. gedacht. Auch gehört dazu noch ein Aufſatz in dem 9ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. und ein ſo genanntes Leben von Bidpai in den Vies des ſcavans etrangers von Prevoſt d'Exiles, P. 1744. 8. Uebrigens hat mit dieſem Werke, die bey dem Art. **Erzählung**, S. 134 b. u. f. angeführte Hiſtoria ſeptem Sapientum allerdings viel Aehnlichkeit, und ſie ſcheint wirklich nach dem Muſter jener Fabeln gebildet zu ſeyn. Ein anderes, dem Pilpai zugeſchriebenes, franzöſiſches Product: Naufrage des Isles flottantes, ou Baſiliade du celebre Pilpai, Poeme her. . . . Meſſ. 1753. 8. 2 B. in Proſa, ſteht aber mit Pilpai in gar keiner Beziehung.) — Schich Sardi (Ein perſiſcher Dichter um die Mitte des dreyzehnten Jahrhundertes. Seine, in Proſa abgefaßten Fabeln führen den Titel, Guliſtan, oder Roſenthal, und wurden in Europa zuerſt durch eine franzöſiſche Ueberſetzung von André du Ryer, mit der Aufſchrift: Guliſtan ou l'Empire des Roſes, 1634 bekannt. Daß die Arbeit des du Ryer nicht, wie in der Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 603 geſagt wird, aus dem in der Folge vorkommenden,

den, lateiniſchen Ueberſetzung des Werkes von G. Gentius geſchloſſen, erhellt ſchon daraus, daß dieſe erſt, Amſt. 1651 und 1657. f. erſchien; auch dürfte du Ryer, der viele Jahre im Oriente zugebracht hatte, und eine Ueberſetzung des Koran, ſo wie eine türkiſche Grammatik verfertigt hat, ſchwerlich einer abgeleiteten Quelle bedurft haben. Seine Ueberſetzung iſt, indeſſen, nicht die einzige, welche die Franzoſen von den Fabeln des Saadi beſitzen. Eine, im J. 1704. von einem Ungenannten, unter eben jenem Titel, gemachte, ſoll beſſer und vollſtändiger ſeyn, und dieſe iſt es meines Wiſſens, welche P. 1737. 8. 2 B. wieder gedruckt worden iſt. Eine andere findet ſich vor dem Eſſai hiſtor. ſur la Legiſlation de Perſe, von dem Abt Gaudin, Par. 1790. 8. In das Deutſche wurden dieſe Fabeln zuerſt, von Joh. Fdr. Ochſenbach, und zwar nach dem Franzöſiſchen des du Ryer gebracht, und Wilh. Schickard gab dieſe Ueberſ. Tübingen 1636 heraus. Eine zweyte Ueberſetzung, aus dem Original, verfertigte Ad. Olearius 1654. f. Schleßw. 1660. 4. und dieſe iſt, von J. G. Schummel, wieder, Wittenb. 1775. 8. erſchienen. In das Engliſche hat ſie Stephan Sullivan, Lond. 1764. 12. überſetzt. Das Original ſelbſt, mit einer lat. Ueberſ. von G. Gentius, wurde, wie gedacht, Amſt. 1651 und 1657. f. unter dem Titel: Guliſtan, vel Roſarium politicum perſicum, ſeu amoenum ſortis humanae Theatrum, gedruckt. Uebrigens enthalten auch noch die übrigen Gedichte des Saadi, welche den Titel, Buſtan, oder Garten (Pomarium) führen, verſchiedene verſificirte Fabeln, wovon, unter andern, eine in den Poet. Aſiat. Comment. von W. Jones, S. 249 der Leipz. Ausg. ſo wie der Eingang dieſer Gedichte bey einem von Joh. Uri herausgegebenen Arabiſchen Gedichte des Alnaſaphi, Oxon. 1770. 4. abgedruckt worden iſt. Ein Auszug daraus, ingleichen ein Auszug aus dem Roſenthal, nebſt dem Leben des Dichters, von Joh. Friedel, findet ſich bey deſſen deutſcher Ueberſ. der Fragmente über die Litteraturgeſchichte der Perſer nach dem lat. des B. Rewitzki, Wien 1783. 8. S. 105 u. f.) — Mola Dſchami (oder Beharistan, oder der Frühlingsgarten, der, wie er ſelbſt ſagt, eine Nachahmung des Guliſtan. Zwey und zwanzig Fabeln daraus ſtehen in der Anthol. Perſar. Vien. 1778. 4. S. 1 u. f. Er ſtarb ums J. 1580.) — Auch gehören zu den morgenländiſchen Fabeln noch: Syntipae, Philoſophi Perſae, Fabulae LXII. gr. et lat. ed. Chr. Frid. Matthaei . . . Lipſ. 1781. 8. — —

**Nachahmungen morgenländiſcher Fabeldichter und Fabeln** ſind verſchiedene vorhanden, welche hier ihre Stelle einnehmen mögen. Mir ſind deren, indeſſen, nur in der franzöſiſchen Sprache bekannt, als von Edm. de Cauvigny (Apologues orientaux, P. 1764. 12. **Deutſch** 1766. 8. Auch iſt, meines Wiſſens, eine **engliſche** Ueberſ. davon 1765. 8. erſchienen. — St. Lambert (Seine Fables orientales erſchienen, ſo viel ich weiß, zuerſt bey ſ. Saiſons, P. 1769. 8. und darauf einzeln, verm. P. 1772. 12. **Deutſch**, Leipz. 1772. 8. — Ant. le Bret (Fables orientales, Deuxp. 1771. 8. 3 B. — Abt Blanchet († 1784. Ihm werden, in dem 37ſten Bde. des Cabinet des Fees, S. 69 der Genfer Ausg. Apologues orientaux zugeſchrieben, die mir nicht näher bekannt ſind) — —

**Fabeln von griechiſchen Schriftſtellern, oder in griechiſcher Sprache.** Die ſpätern, griechiſchen Rhetoriker haben die Fabel auf mancherley Art eingetheilt. Hermogenes (dem Priſcian zu Folge) unterſchied Aeſopiſche, Cypriſche, Libyſche und Sybaritiſche, ſo wie Aphthonius (Progymn. c. 1.) Sybaritiſche, Ciliciſche, Cypriſche und Aeſopiſche, und Theo (Prog. S. 10. Baſ. 1541. 8.) Aeſopiſche, Libyſche, Sybaritiſche, Phrygiſche, Ciliciſche, Cariſche, Aegyptiſche und Cypriſche von einander unterſcheidet. Je nachdem blos der Menſch, oder blos Thiere, oder ſo wohl vernünftige, als vernunftloſe Weſen in dieſen Fabeln aus erzählet wurden, nannten ſie ſolche vernünftige, ſittliche, oder vermiſchte Fabeln; und zu den erſtern ſcheinen die Sybaritiſchen, zu den zweyten die Ciliciſchen und Cypriſchen, und zu den letztern die Aeſopiſchen und Libyſchen gerechnet worden zu ſeyn, (S. den Scholiaſten des Aphthonius S. 4.) ob ſie gleich übrigens dieſe ihre Benennung eigentlich von ihren Urhebern, oder von dem Vaterlande derſelben, erhalten hatten. Von andern ſind ſie indeſſen anders unterſchieden worden. (S. den Iſidor. Hiſp. apd. Fabrich. Lib. I. c. 39.) Auch war Aeſop keinesweges der eigentliche Erfinder derſelben unter den Griechen. Zu ſeinen Vorgängern gehören Heſiodus (Εργ. V. 202 u. f.) — Archilochus (S. den Scholiaſten zu den Vögeln des Ariſtophanes, V. 652.) — der Cilicier Konnis — der Sybarite Thurus — Der Libyer Kybiſſus (S. Theon. Progymn. S. 22. P. 1541. 4.) — Imgleichen nennt Suidas noch eine andere, als die Aeolierinn Myro, und die Euboria, deren Zeitalter ſich wohl nicht genau beſtimmen läßt. Aeſop war aber der berühmteſte (ſ. deſſen Artikel.) Und nach ihm werden noch dem Steſichorus (ſ. Ariſt. Rhet. Lib. II. c. 20 und die, bey dem Art. Aeſop angezeigten Samml. von Hudſon und J. M. Hauptmann N. 314.) — Dem Demoſthenes (S. Suidas, voc. Δημοσθενης und die erwähnte Samml. N. 320.) u. a. m. einzele Fabeln zugeſchrieben. Auch finden ſich deren noch einzele in den Werken des Xenophon, Plutarch, Pauſanias, Appianus, Galenus, Maximus Tyrius, Lucian, u. a. m. welche aber unſtreitig nicht von dieſen Schriftſtellern, ſondern von unbekannten Verfaſſern herrühren, und übrigens in die vorher gedachten Sammlungen von Hudſon und Hauptmann eingerückt worden ſind. — Demetrius Phalereus. (Er ſoll dem Laertius, Lib. V. Sect. 81. zu Folge, eine Sammlung Aeſopiſcher Fabeln gemacht haben.) — Babrias oder Babrius (Um die Zeiten des Auguſt. Daß er Aeſopiſche Fabeln in choliambiſches, oder eigentlich Scazontiſches Sylbenmaß gebracht, iſt aus dem Suidas, voc. Βαβριας (der einer ſolchen Sammlung von zehn Büchern gedenkt) und aus der Vorrede des Avianus (in welcher von zwey Volum. die Rede iſt) bekannt. Nur Fragmente davon ſind übrig. S. übrigens Diſſertat. de Babrio, Fabul. Aeſop. Scriptore, Lond. 1776. 8. Erlang. 1785. 8. von Th. Tyrwhitt.) — Nicoſtratus (Zur Zeit der Antoninen. Hermogenes, περι ιδεων, Lib. II; S. 398. Ed. Criſp. ſchreibt ihm Aeſopiſche Fabeln zu; allein ſeinem Scholiaſten S. 415. der Aldiniſchen Ausg. zu Folge, hat er nur Mythologiſche Fabeln geſchrieben.) — Aphthonius (Aus dem 2ten Jahrhundert. Von ſeinen, in Proſa abgefaßten, Fabeln ſind 40 auf uns gekommen, und bey ſ. Progymn. mit einer lateiniſchen Ueberſ. von Lindementius dem J. ap. Commel. 1597. 8. Lugd. B. 1623. 8. Par. 1648. 8. ſo wie in Nevelets Mythol. Aeſop. Frcft. 1610. 8. und in der gedachten Sammlung von Hudſon abgedruckt.) — Ignatius Magiſter (der ſpäters in einen Gabrias verwandelt worden, aus dem Anfange des neunten Jahrhundertes. Er brachte 53 griechiſche Fabeln in vierzeilige Jamben, wovon 41 in den Aldiniſchen Ausgaben des Aeſop, Ven. 1505. f. ſo wie in den Ausgaben von Baſel 1518. 8. 1521. 4. Tub. 1548. u. a. m. und die übrigen eilf in Nevelets Mythol. Aeſ. Frcft. 1610. 8. befindlich ſind. Auch ſind ſie einzeln von J. Riedler, Engn. 1604. 8. von Chriſt. Gilbert, Dresden 1659. 4. u. a. m. herausgegeben worden. In das Italieniſche hat ſie G. C. Trombelli, Ven. 1735. 8. überſetzt. In das Deutſche, in elende, vierzeilige Reimen, Melander in ſ. Aeſopiſchen Fabelgedichte Probe, Eiſenb. 1712. und C. J. Bärens, Köln 1787. 8. S. übrigens Cannegieters Diſſert. de aetate et ſtylo Flav. Aviani c. XIV. S. 209 bey ſ. Ausg. des Avianus, Amſtel. 1731. 8.) — Mehrere litterar. Nachrichten von dieſen Fabeldichtern finden ſich in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 9. —

**Fabeln von römiſchen Dichtern und in lateiniſcher Sprache:** Der größte Theil derſelben beſteht aus Nachahmungen, und zum Theil ſo gar aus freyen Ueberſetzungen von griechiſchen Fabeln; aber um deſto eher wird es nothwendig, ſie ſämmtlich anzuführen. Phädrus (Billig kömmt ihm die erſte Stelle zu, obgleich vielleicht Cajus Rufus, ſ. den Martial Lib. III. Ep. 20. und C. Cilnius Meliſſus, ſ. Heinſ. Comment. in Ovid. S. 1101. Ed. Fiſch. Lipſ. 1758. 8. vergl. mit Cannegieters Diſſert. de Aviano, C. X. S. 268 u. f. bey ſ. Ausg. deſſelben, dergleichen ſchon vor ihm geſchrieben haben, und auch ſchon Ennius eine Aeſopiſche Fabel in Verſe gebracht hatte. S. A. Gellii Noct. Att. Lib. II. c. 29. Seine Fabeln gab P. Pithoeus, Auguſtod. Tric. 1596. 12. zuerſt heraus; und ſie ſind nachher noch ſehr oft, als von Joh. Scheffer, Upſ. 1663. 8. Von Heinr. [illegible], Argent. 1664. 8. Von J. Laurent, c. not. varior. Amſtel. 1667. 8. Von D. Hoogſtraten, Amſt. 1701. 4. mit K. Von P. Burmann, Amſtel. 1698. 8. 1718. 8. 1719. 12. Lugd. B. 1727. 4. (D. A.) Von J. C. Schwabe, Halle 1779–1781. 8. 3 B. Von Gab. Brotier, 1783. 12. herausgegeben worden. Ueberſetzt in das Italieniſche von Giov. Grif. Trombelli, Ven. 1735. 8. in Verſe; von Luigi Grandi, in dem 20ten Bde. der Meyländiſchen Samml. der lat. Dichter, mit ihren ital. Ueberſetzungen; von Ant. Migliarese, Neap. 1763. 8. Von Angelino Malcespina, Neap. 1765. 4. in Verſen; von Nic. Landucci, Vit. 1775. 12. In das Franzöſiſche: von Et. Aubin (eigentlich Louis le Maitre de Sacy) Par. 1646. 12. Von dem Abt Prevoſt, Par. 1702. 12. Von L. Tranquille Denyſe, Par. 1708. 12. Von Jean Cl. Fabre, Par. 1728. 12. Von dem Abt Mauvas, Par. 1758. 12. Von l'Allemant, Rouen 1758. 12. Auch ſind deren in Deutſchland gemacht worden, als eine zu Hamburg 1707. und eine von dem Gr. Frz. Mattuſchka, Breſl. 1751. 8. In das Engliſche: von Th. Dyche, Lond. 1715. 8. Von Bailey, 1754. 8. Von J. Entil, 1754. 8. Von Chr. Smart, 1765. 8. Von Stirling, 1771. 8. In das Deutſche, von Hartnaccius, Rudelſt. 1674. 8. Von einem Ungen. Hamburg 1707. 12. Von [illegible], Lüneb. 1712. 8. Von Sal. Franke, Jena 1716. 8. Von M. Rühlen, Halle 1719. 12. Von einem Ungen. Langenſ. 1735. 12. Von einem Ungen. Eiſenach 1781. 8. Von J. G. Gerike, Breſl. 1785. 8. in reimfreye Jamben. Auch finden ſich einige Fabeln, in Verſe überſetzt, im Geſie, die, ſo nachläſſig auch die Verſification iſt, immer noch beſſer, als der ganze Phädrus überſetzt ſind. **Erläuterungsſchriften:** Eine Abhandlung von Gab. [illegible], in den Neuen Halliſchen Acta philol. 1715. 8. De Phaedro ejusq. Fabulis Diſſ. Auct. Io. Frd. Chriſt, Lipſ. 1746. 8. (Gegen das, dem Phädrus zugeſchriebene Alter). Pro Phaed. ejusque Fab. Apolog. ſcr. Io. Nic. Funck, Lipſ. et Rint. 1747. 8. (Widerlegung der vorigen Schrift). Io. Frd. Chriſt ad Eruditos quosdam de numinibus, ſimul de Phaedro uberior expoſitio, Lipſ. 1747. 8. Saggio ſopra Fedro di un Paſtore Arcade, Nap. 1780. 8. G. E. Leſſings Vermiſchte Schriften, Th. 2. S. 213. Berl. 1784. 8. und eine Stelle in ſ. Beytr. zur Geſch. und Litteratur V. S. 54. u. f. Das Leben iſt, unter mehreren, von L. Cruſius, in ſ. Lebensbeſchr. röm. Dichter, Th. 1. S. 342 d. Ueberſ. beſchrieben worden; und mehrere litterar. **Notizen** liefert Fabricii Bibl. Lat. Lib. II. c. 3. B. 2. S. 24. Ausg. von 1773.) — Flavius Avianus (Zu den Zeiten der Antonine, hat 42 Fabeln im Elegiſchen Sylbenmaße hinterlaſſen, wovon 27 ſich in der Deutſch-lat. Ausg. Aeſopiſcher Fabeln, Ulm (1473–1483.) f. finden. Vollſtändig gab ſie, zuerſt, Theod. Pulmann, Antw. 1585. 12. und darauf J. Nevelet, in ſ. Mythol. Aeſ. Frcft. 1610. 8. c. vetere ſchol. et notis varior. Die beſte Ausgabe iſt von Heinr. Cannegieter, mit einer Diſſertat. de aetate et ſtylo

Fl. Av. Amſt. 1731. 8. und die neueſte von C. J. A. Nodel. ebend. 1788. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche hat ſie G. L. Trombelli, zuſammen mit den Fabeln des ſo genannten Gabrias, oder Ignatius Magiſter, Ven. 1735. 8. und in das Franzöſiſche, der Bruder Julien, ein Auguſtiner, zuſ. mit dem Aeſop, Lyon 1484. f.) — J. Titianus (Um J. 234. Wir wiſſen von ihm nichts, als daß er Fabeln geſchrieben. S. die vorher angef. Diſſertat. des Cannegieter c. 11 und 12.) — Romulus, (das Zeitalter deſſelben iſt, ſo viel ich weiß, noch nicht beſtimmt; und ſein Nahme ſelbſt noch nicht ausgemacht; ſeine Fabeln, 80 an der Zahl, in Proſa abgefaßt, und, wahrſcheinlicher Weiſe aus dem Phädrus gezogen, ſind, in der vorhin angeführten Ulmer Ausg. Aeſopiſcher Fabeln, lat. und Deutſch; und 60 derſelben, aber verſtümmelt, in den, von Joh. Fr. Nilant herausgegebnen Fab. antiq. . . Lugd. B. 1709. 12. lat. zu finden.) — Der ſo genannte Anonymus des Nevelet (Unter dieſem Nahmen ſind 60, in Elegiſchem Sylbenmaße abgefaßte Fabeln bekannt, welche, mit der Aufſchrift Aeſ. Fab. de graeco in lat. trad. . . Rom. 1475. 4. und mit dem Titel, Eſopus moraliſatus c. Commento optimo, ſ. l. et a. 1489. 4. Dav. 1489. 4. 1502. 4. und noch ebend. öfterer, (ſ. Fabric. Bibl. gr. S. 642. Anm. hh. alt. Ausg.) ſo wie in der Samml. des Nevelet, abgedruckt ſind. Ueberſetzt ſind ſie in das Italieniſche von Acc. Zucho (ſ. den Art. Aeſop, S. 45 a.) In das Engliſche von Wonkin de Worde 1503. Sie ſind übrigens nichts, als der verſificirte, vorher angeführte, Romulus, und ihr Urheber iſt ſchon von Gyraldus (De vit. Poetar. Dial. V. vergl. mit Fabric. Bibl. Gr. S. 649 u. f. Anm. nn. alt. Ausg.) Salo genannt worden.) — Der ſo genannte Anonymus des Nilant (67 Fabeln in Proſa, und eben ſo, wie die Fabeln des ſo genannten Romulus, aus dem Phädrus gezogen, oder eigentlich größtentheils nichts als ein verſtümmelter Romulus, ſind von Joh. Fr. Nilant aus einer Handſchrift von J. Voſſius, in den angef. Fab. ant. . . . Lugd. B. 1709. 12. herausgegeben worden. S. übrigens, wegen dieſer drey Schriftſteller, die, in Anſehung ihrer Beziehung auf einander, neben einander geſtellt werden mußten, obgleich ihr Zeitalter ſehr von einander abweichen mag, G. E. Leſſings Beytr. zur Geſchichte und Litteratur, I. S. 41 und V. S. 45 u. f.) — Baldo oder Waldo (Seine Rhythmi fabular. ſind noch ungedruckt. S. G. E. Leſſings Verm. Schriften Th. 2. S. 250.) — Cyrillus (Auch das Zeitalter dieſes Fabeldichters iſt unbekannt; aber daß ſeine 95 Fabeln, urſprünglich, nicht griechiſch geſchrieben worden, hat H. Eſchenburg, im deutſchen Muſeo vom J. 1781. Mon. Aug. wahrſcheinlich genug gemacht. Was ſich in der Aubertiſchen Ausgabe des Aleramiſchen Cyrillus dagegen finden ſoll, iſt ſelbſt Fabel. Sie erſchienen zuerſt in dem Speculo Sapientiae, Par. (1470-1480.) f. und hierauf gab ſie Balth. Corder, unter der Aufſchrift, Apologi morales, Vien. 1630. 12. heraus. Auch ſind ſie noch öfterer, als von Georg Wettelhus, mit dem Titel: Specimen ſapientiae B. Cirilli epiſcopi alias Quadripartitus apologiticus vocatus. In cujus quidem proverbiis omnis et totius ſapientiae claret. ſ. l. et a. 8. gedruckt. Deutſch, in Proſa und mit dem Titel: „Spiegel der Weißheit, durch kurzweilige Fabeln, viel ſchöner, ſittlicher und Chriſtlicher lere angebende, im jar Chriſti M. D. C. C. vß dem latin vertütſcht.“ . . . und am Ende heißt es: durch Cyrillum, Biſchof zu Baſel. 4. In deutſche Reime brachte ſie, Dan. Holzmann, Augsb. 1571. 4. und unter der Aufſchrift: Fabeln nach Dan. Holzmann, hat H. Meißner ſie, Leipz. 1782. 8. in moderniſirter Proſe heraus gegeben. Uebrigens könnte die Unterſchrift der erſten deutſchen Ueberſetzungen auf den Gedanken bringen, daß ihr Verfaſſer nicht ſo wohl Biſchof geweſen, als Biſchof geheißen, wenn nicht, wie im Jöcher gezeigt wird, in Grynaei Monument. Baſil. ein Baſler Biſchof, Nahmens Cyrillus vorkommen ſollte.) — Alex. Neckam († 1227. Der Hiſt. Poetar.

med. aevi des P. Leyſer, S. 992. zu Folge, hat er einen Nov. Aeſop. und Nov. Avian. handſchriftlich hinterlaſſen.) — Vincentius Bellovacenſis, oder von Beauvais († 1264. In ſ. Speculo doctrinali, der, unter andern, mit ſ. Spec. hiſtor. natur. et mor. unter der Aufſchrift, Spec. maj. Douai 1624. f. 4 B. gedruckt iſt, kommen, im 3ten Buch, Kap. 114 u. f. 29 Fabeln vor, die aber freylich nichts weniger, als eigene Erfindungen ſind.) — Adolphus (Seine, ums J. 1315 in Elegiſchem Sylbenmaße geſchriebenen zehn Fabeln, gab Pol. Leyſer, in ſ. Hiſt. Poetar. med. aevi, Hal. 1721. 8. S. 2009 u. f. heraus.) — Laurent. Valla († 1457. Seine, im J. 1438 aus dem Aeſop, in das Lateiniſche überſetzten 33 Fabeln, ſind, zuerſt, bey der erſten Ausgabe von Laur. Abſtemii Fabeln, Ven. 1495. 4. und darauf einzeln, Erphor. 1500. 4. Davent. ſ. a. 4. Par. 1521. 4. ſo wie in der Sammlung des Dorpius, Argentor. 1515. 1519. 4. Traject. 1527. 8. gedruckt. Auch iſt eine franzöſiſche Ueberſ. von Guill. Tardif, unter dem Titel, Les Apologues et Fables de Laurens Valle ſ. l. et a. f. davon vorhanden. Uebrigens geben mit dem Valla die Ueberſetzer der eigentlichen Aeſopiſchen, oder griechiſchen Fabeln an.) — Omnibonus Leonicenſis, oder Ognibuono aus Lunigo im Venetianiſchen (Wenn er, dem Jöcher zu Folge, erſt 1524 geſtorben: ſo dürfte ſeine lateiniſche Ueberſetzung von Fabeln des Aeſop ſchwerlich älter ſeyn, als die folgende von Ranutius, obgleich Quirini (ſ. deſſen Diatr. praelim. ad Fr. Barbari Epiſtol. S. 108) u. a. m. (ſ. Fabric. Bibl. Gr. B. 1. S. 643. Anm. alte Ausg.) ſie dafür erklärt haben. Sie iſt, übrigens, nie gedruckt worden.) — Mehrere lateiniſche, ebenfalls ungedruckte, Ueberſ. des Aeſop von Aeneas Sylvius, Gregor. Correrius und Hermolaus Barbarus werden in dem Catal. Bibl. Venet. St. Michaelis von Mittarelli, ſo wie in dem Catal. Cod. Mſcpt. Bibl. Reg. zu Paris, B. IV. N. 8511 eine von einem Lud. Pilligen angeführt, welche hier zuſammen ſtehen mögen. — Rimicius, oder Rinucius, oder vielmehr, eigentlich Ranutio d'Arezzo (Mit der Aufſchrift, Vita Aeſopi e graeco latina . . . . erſchienen ſie (S. Phil. Argelati Bibl. Script. Mediol. Mediol. 1745. f. B. 1. S. 548 und 566.) aus dem Aeſop, von ihm, in Proſa überſetzte Fabeln, Mayl. 1476. f. und ebend. 1479. f. 1491. f. Ven. 1482 f. Rom 1483. 4. und öfterer einzeln, ſo wie bey den erſten Ausgaben des griechiſchen Textes von B. Accurſius, obgleich hier an der Zahl hundert, und auch in der oben angeführten Sammlung des Dorpius. Uebrigens ſind ſie nicht blos aus dem ſo genannten Planudiſchen, oder dem, den erſten griechiſchen Ausgaben zum Grunde liegenden Texte gezogen, ſondern es befinden ſich, wenigſtens 30 von denen darunter, welche erſt Nevelet griechiſch heraus gab. Schon G. E. Leſſing hat dieſes, in dem erſten ſ. Beyträge zur Geſchichte und Litteratur, S. 61 u. f. ausdrücklich bemerkt; und auch in ſ. Vermiſchten Schriften, Th. 2. S. 269 nicht gerade das Gegentheil geſagt, dergeſtalt, daß ihm in der neuen Ausg. von Fabric. Bibl. B. 1. S. 639 mit ſichtlichem Unrecht ein Irrthum Schuld gegeben wird. Eine deutſche Ueberſetzung von ſiebzehn dieſer Fabeln befindet ſich in der bekannten Ulmiſchen Sammlung und den verſchiedenen Nachdrücken derſelben.) — Bartholomäus Peluſius Juſtinopolitanus (Gehört in ſo fern hieher, als er die lateiniſche Ueberſ. des Aeſop in der griechiſch lat. Ausg. deſſelben, ſ. l. et a. (Ven. 1498.) 4. verfertigt hat. S. Maittaire Annal. Typogr. IV. Th. 2. S. 707. Anm. 4.) — Leonh. Dati († 1472. Von ſeinen, in Elegiſchem Sylbenm. abgefaßten 40 Fabeln giebt G. E. Leſſing, im 2ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, S. 260 einige Nachricht.) — Leo Baptiſta Alberti (1480. Seine hundert lateiniſche Fabeln, ſind, ſo viel ich weiß, nie in der Urſprache, wohl aber italieniſch von Coſimo Bartoli, in den, von ihm herausgegebenen Opuſc. morali . . . di L. B. Alberti, Ven. 1568. 4. gedruckt. Franzöſiſch von L. Pompe und Ital. ſind ſie, Par. 1693. 12. und Deutſch: 65 davon, durch G. Meißner, in dem erſten Stück der Quartalſchrift für ältere Litteratur und neuere Lectüre, Leipz. 1783. 8. nebſt einigen Nachrichten von dem Leben deſſelben, aus Baiari, und Rob. du Fresne gezogen, erſchienen.) — Franc. Philelphus († 1480) Philelphi Poetae claſſ. Fabul. Ven. 1480. 4. Sie werden ſeine Fabeln im Baillet, No. 1228 angeführt. Eine franzöſiſche Ueberſetzung derſelben von Bellegarde und Baudouin findet ſich bey den Fables d'Eſope . . . Par. 1703. 12. 2 B. und aus dieſer ſind ſie wieder, Kopenh. 1781. 8. ins Deutſche überſetzt. Gellert, in der angef. Abhandl. S. 70. u. ff. rühmt dieſe Fabeln, aber, nach den Satiren des Verf. zu urtheilen, kann wenigſtens die Erfindung nicht ſonderlichen Werth haben. Eine Abhandl. über ſein Leben und ſeine Schriften von Joh. Heinr. Hoppens, findet ſich im 5ten B. S. 322. der Miſcell. Lipſienſ. Lipſ. 1717. 8. — Laurent. Abſtemius (oder nicht, wie in den Menagian. B. III. S. 401. aber fälſchlich behauptet wird, Bevilacqua. Von ſeinen, unter dem Titel Hecatomythium gedruckten Fabeln, erſchien das erſte hundert, wobey ſich, wie gedacht, die Fabeln des Valla finden, Ven. 1495. 4. 1499. 4. und das zweyte, ebend. 1505. 4. Zuſammen ſind ſie, ebend. 1519. 4. Straßb. 1522. und mit mehrern zuſammen, Par. 1529. 8. Lyon 1534. 8. 1536. 8. 1644. 8. ſo wie in der Neveletſchen Sammlung, Frankf. 1610. 8. gedruckt. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — Aldus Manutius (Wenn er gleich ſelbſt, weder Fabeln geſchrieben, noch eigentlich überſetzt hat: ſo war er doch Verbeſſerer der lateiniſchen, bey ſ. Ausgabe des Aeſop, Ven. 1505. f. befindlichen Ueberſetzung.) — Seb. Brandt († 1520). Auch er muß in ſo fern zu den lateiniſchen Fabeldichtern gerechnet werden, als eine lateiniſche Ausgabe des Aeſop, unter dem Titel: Eſopi Apologi ſ. Mythologi, *cum quibusdam carminum et fabularum additionibus Sebaſt. Brant.* ſ. l. et a. 4. in der Bibl. Uffenb. B. 1. Anh. S. 116. mit h. und eine andre, mit der Aufſchrift: Mythologi Eſopi clariſſimi fabulatoris . . . per Seb. Brant nuper reviſi, *additiſque per eum ex variis auctoribus centum circiter et quadraginta elegantiſſimis fabellis*, lacetis dictis et verſibus, ac mundi monſtruoſis compluribus creaturis, Baſ. 1501. f. in dem Catal. des livres imprimés de la Bibl. du Roy, Belles Lettres, B. 1. N. 6436. ſo wie in der 4ten Ausg. von Fabricii Bibl. Gr. S. 641. Anm. o, gleich, ebend. S. 655. Anm. w.w.) mit einem etwas veränderten Titel angeführt wird. Da ich keine ausführliche Beſchreibung dieſer Ausgaben kenne, und ſie auch nicht geſehen: ſo weiß ich indeſſen nicht zu beſtimmen, was unſerm Brandt eigenthümlich davon gehört. Aber wohl ſind Fabeln, von ihm ins Deutſche überſetzt, als zweyter Theil, bey der Ausgabe der Ulmer Ueberſetzung des Aeſop, oder vielmehr, des Romulus, Straßb. 1508. f. Frkf. 1555. 4. Frkf. 1608. 8. ſ. l. 1616. 8. vorhanden.) — Gab. Faernus († 1561. Seine hundert Fabul. ex veteribus auctoribus depromptae, in Verſen, erſchienen, dem Monnoye zu Folge, ſ. Baillets Jug. des Savans, B. IV Th. 1. S. 253. Amſt. 1725. 12. bereits Rom 1563. 4. Gewöhnlich aber wird die römiſche Ausg. von 1564. 4. für die erſte angegeben. Sie ſind nachher noch ſehr oft, als Antw. 1567. 12. Roſt. 1569. 8. Lipſ. 1618. 8. Lond. 1672. 8. Brux. 1682. 12. und mit ſ. übrigen Gedichten, Par. 1718. 4. 1730. 4. gedruckt. In das Franzöſiſche überſetzte ſie Ch. Perrault, Par. 1699. 12. in Verſen, und auch von dieſer Ueberſetzung ſind mehrere Auflagen als Par. 1708. Amſt. 1718. 8. ſo wie, mit beygedrucktem lateiniſchen Texte, Lond. 1743. 1764. 4. gemacht. Eine andre, franz. Ueberſ. in Proſa gab Louis Tranquille Denyſe 1699. 16. heraus. Italieniſch von G. C. Trombelli, Ven. 1736. 8. Engliſch, 1741. 8. Daß er den Phädrus gar nicht einmahl gekannt, zu geſchweigen ausgeſchrieben oder nachgeahmt habe, wie es de Thou, Hiſt. lib. 34. S. 582. B. V. Ausg. von 1629. 12. behauptet, hat Berrault in der Vorrede zu ſeiner Ueberſetzung zu erweiſen geſucht. S. übrigens den Gaddius de Scriptor. non eccleſ. B. 1. S. 191. und den Ol. Borrichius, De Poet. Lat. S. 98.) — Wilh. Goudanus, Hadr. Barland, Wilh. Hermann, Erasmus, Angel. Politianus, Petr. Crinitus, faſſe ich hier zuſammen, da Mart. Dorpius ihre, in Proſa abgefaßten Fabeln, nebſt den Fabeln des Abſtemius, Straßb. 1515. 4. 1519. 4. Lipſ. 1517. 4. 1532. 8. herausgegeben hat. Uebrigens ſ. wegen dieſer Samml. Freytags Adpar. litter. B. 1. S. 75. — Joach. Camerarius († 1574. Seine proſaiſche Ueberſ. der Fabeln des Aeſop, und einige eigene Erzählungen von ihm, ſind, Leipz. 1539. 1564. 1570. 1589. 8. gedruckt. Eine Auswahl davon, mit Anm. von Chr. Daumius, erſchien ebend. 1679. 1708. 1752. 8. Nachr. von dem Verf. geben unter andern Doppelmayers Hiſtor. Nachr. von Nürnb. Mathemat. S. 64 u. f. und Adami Vit. Philoſ. Germ. S. 119.) — Hier. Oſius (Fab. Aeſ. carmine eleg. redditae, Viteb. 1564. verb. Frcft. 1574. 8. Sein Leben findet ſich in J. C. Zeumers Vit. Profeſſor. Jenenſ. Jen. 1711. 8.) — Joh. Poſth (Aeſopi Phrygis fabulae, latine redditae, et iconibus ornatae, acceſſerunt Joannis Poſtig Germershemii epigrammata in ſingulas fabulas. Frcft. ad Moen. 1566. 8. Mit dieſem Titel iſt Poſths Arbeit in dem Catal. des Livres imprimés de la Bibl. du Roy. Belles Lettres, B. 1. S. 599. No. 6540 angeführt. S. übrigens Adami Vit. Medicor. S. 330.) — Gilb. Cognatus, eigentlich Couſin (In ſ. Sylva Narration. Baſ. 1567. 8. enthält das erſte Buch Apologos cum ſuis interpretationibus. Ob deren ſich ſchon in der erſten Ausgabe, Lugd. 1548. 12. finden, weiß ich nicht.) — Luc. Loſſius († 1582. Metriſche Fabeln, Argent. 1575. 8.) — Fabius Paulinus (C. Fabul. ex antiquis ſcriptor. acceptae, et graecis latiniſque tetraſtichis explicatae a Fabio Paulino Utinenſi . . . Ven. 1587. 12. Unter dieſer Aufſchrift iſt das Werk in dem eben angeführten Verzeichniß der K. Franz. Bibl. B. 1. S. 602. No. 6591. ſo wie in Chenis Catal. II. S. 257 zu finden. Auch kommt es in der Bibl. Pinell. vor.) — Joh. B. Arlanius, Marc. Ant. Ficinus, Alex. Paulinus, Leonh. Ger. Carar, Franc. Annulius und Jan. Dom. Concianus gehören in ſo fern zuſammen, als ihre Fabeln, in einer Sammlung, Ven. 1592. erſchienen. Vermehrt mit den Fabeln des Sabinus († 1560), des Faernus, Joh. Poſth, Luc. Loſſius, des folgenden Pantal. Candidus, gab ſie Joh. Schultze, unter dem Titel Mytholog. metrica et moralis, Hamb. 1698. 8. heraus. — Pantaleon Candidus oder Weiſſe (CL. Fab. carminibus explicatae, Frcft. 1604. 12. Nachr. von ihm in Adami Vit. Theol. Germ. S. 778.) — Joh. Walch, oder Graſſius († 1623. Decas fabular. humani generis ſortem, mores, ingenium, inventa atque opera, cum ad vivum, tum mythologice adumbrantium . . . Argent. 1609. 4. Auch der findet ſich bey dieſen Fabeln noch eine Unterſuchung über den Urſprung der Buchdruckerey.) — Joh. Rebermann (Apologi Creaturar. ſ. fabulae verſibus expreſſae, Antv. ap. Chr. Plant. ſ. a. 4. mit Kupfern.) — Carl Uttenhof (Metriſche Fabeln, Frft. 1615. 8.) — Casp. Barth (Fabular. Aeſopiar. Lib. V. Frcft. 1623. 8. metriſch.) — Jacq. Regnier († 1653. Apol. Phaedri . . . Divion (1643.) 12. Franzöſiſch überſetzt, Par. 1685. 12.) — Franc. Maraant (Fab. Aeſ. ſelectae et alior. carmine elegiaco, Brux. 1669. 12.) — Pompei. Sarnelli (Beſtiarum ſchola ad homines erudiendos ab ipſarum natura provide inſtituta et ab Aeſopo Pimmellio e Marianopoli decem et centum lectionibus explicatae, Col. 1680. 12.) — Franc. Pelus, oder Pelli (Seine, in dem Sylbenmaaſe abgefaßten 12 Fabeln erſchienen in den Arcadib. Nadiſi

Mantinei, Rom. 1741. 8. und einzeln, ebend. 1779. 8. Auch ſind ſie in den Nov. litterar. Lipſ. vom J. 1742 befindlich.) — Joh. Friedr. Chriſt (Fabular. Veter. Aesopiar. Lib. II. Lipſ. 1748. 4. 1749. 8.) — Fr. Jos. Desbillons (Von ihm, iezt in 15 Bücher abgetheilten 520 Fabul. Aesop. erſchienen erſt 5 Bücher, Glasg. 1754. 8. Verm. mit 5 Büchern, Par. 1756. 8. Vollſtändig und verbeſſert, Mannh. 1768 und 1780. 2 B. gr. 8. Mit einer franzöſ. Ueberſ. von ihm ſelbſt, Straſb. 1779. 8.) — Joh. Corn. Mallich (Fabul. Lectr. 1769. 8. — — Ferner finden ſich einzelne Fabeln in den, bey dem Art. Erzählung, angeführten Gestis Romanor. in dem Rudimento Noviciorum. Lub. 1475. den, bey dem Art. Scherzhaft, angezeigten Facetiis des Poggius, Bebel, u. a. m. ſo wie, in den lateiniſchen Gedichten mehrerer Dichter und auch in verſchiedenen Zeitſchriften, als in den Annal. litter. Helmſtad. Monat Jun. 1789 u. d. m. — — **Sammlungen lateiniſcher Fabeln.** Obgleich derer bereits verſchiedene angezeigt worden, und alle ſich ſchwerlich anzeigen laſſen dürften: ſo mögen einige denn doch hier eine Stelle einnehmen. Die älteſte, wie bekannt, iſt, obgleich ohne Jahrszahl, und mit einer deutſchen Ueberſetzung und Titel gedruckt, die bekannte Ulmer (1476-1483.) f. Sie enthält die achtzig proſaiſchen Fabeln des Romulus, die Elegiſchen Fabeln des ſo genannten Neveletiſchen Anonymus; ſiebzehn, welche extravagantes (umlaufende) heißen; ſiebzehn von der Ueberſetzung des Rimicius; ſiebzehn Fabeln des Avianus, und drey und zwanzig Fabeln, oder vielmehr Mährchen, aus dem Adelfonſus, Doligamus und Poggius. Daß der lateiniſche Text aus einer gleichzeitigen und den folgenden Ausgaben der deutſchen Ueberſ. weggeblieben, iſt bekannt; aber, daß er, zugleich, auch beſonders gedruckt worden, daran läßt ſich kaum zweifeln (S. G. E. Leſſings Beytr. zur Geſch. und Litteratur, I. 76.) Und dieſes iſt um deſto wahrſcheinlicher, da es Ueberſetzungen dieſer Sammlungen in mehr, als eine der neuern Sprachen giebt. Einer, wahrſcheinlich der Weiſe nach eben dieſer Sammlung gemachten, engliſchen, welche wieder aus einer franzöſiſchen gezogen worden, gedenkt Warton (Hist. of Engl. Poetry B. 3. in der Abhandl. über die Gesta Romanor. S. LXXIV.) Und noch wahrſcheinlicher iſt die ſpaniſche Sammlung: Quatro Libros de las Fabulas de Eſopo, las extravagantes, otras de la translacion de Remigio, las de Aviano, las collectas de Alfonſo y Poggio . . . traducidas y colegidas por D. Henrico Infante de Aragon, por Freder. Alem. Burgos 1496. f. aus eben dieſer Quelle geſchöpft. Das extravagantes auf dem Titel berechtigt zu dieſer Muthmaßung. Auch ſcheinen mehrere lateiniſche Auflagen dieſer Sammlung vorhanden zu ſeyn. Diejenige, welche den Titel führt: Vita et Fab. lat. per Rimicium et Avienum, cum fabulis dictis extravagantibus et collectis tam carmine et proſa per Gerardum Leeu in oppido Goudenſi 1482. 4. (S. Catal. Bibl. Bodl. B. 1. S. 16. Art. Aesop) wird durch den Gebrauch eben dieſes Wortes (extravag.) als eine ſolche characteriſirt, obgleich der Titel einer, von eben dem Verleger gedruckten, in dem Verzeichniß der K. Franz. Bibl. Belles Lettres, B. 1. S. 602. No. 6592. auf folgende Art angeführt wird: Dyalogus creaturarum, moralizatus omni materie morali, jocundo et edificato modo applicabilis, fabulis plenus 1481. 4. Wenn, indeſſen, beyde auch nicht ein und daſſelbe Werk ſind: ſo gehört die letztere doch wenigſtens, als eine beſondre Sammlung hieher. — Die, mit S. Brands Zuſätzen, zu Baſel 1501. fol. gedruckte, eben ſo wie die, von Mart. Dorpius gemachte, Straſb. 1515. 4. ſind bereits vorher angeführt. — Aesopi Fab. ac diverſorum elegantiſſimor. Author. Apologi . . . . Ant. 1521. 4. — Aesopi et alior. Fab. Baſ. 1526. 8. und verm. mit den Fabeln des Abſtemius, Lugd. B. 1534. 8. — Aesopi Phrygis vita et Fab. a viris doctiſſimis in linguam lat. verſae, inter quos L. Valla, A. Gellius, D. Eraſmus, aliique c. fabellis tribus adjectis ex Politiano, Crinito et Mantuano, Par. 1527. 8. Verm. mit d.n Fab. des Abſtemius, ebend. 1546. 8. und mit neuern Zuſ. und dem Titel: Aeſopi Phr. vita et Fab. a viris doctis in latinam ling. converſae. apologi ex chiliad. adagior. Eraſmi, ex Lamia Politiani, Crinito, Io. Ant. Campano, Gellio, Gerbellio, Mantuano et Horatio; fab. Aviani, Adr. Barlando et Guil. Hermanno interpretibus; fab. it. Laur. Abſtemii, Par. 1545. 8. — Viridarium moralis Philoſophiae, per fabulas animalibus brutis attributas traditae, iconibus artificioſiſſime in aes inſculptis exornatum, Col. 1594. 4. Den Innhalt des Werkes weiß ich nicht genauer zu beſtimmen. Auch ſcheint es ſchon älter zu ſeyn, wenigſtens kommt eine franzöſiſche Schrift, mit dem Titel: La deſtruction des vices et enſeignement des vertus moraliſé, trad. de latin en françoys, Par. 4. vom J. 1505 in dem Verzeichniß der K. Franz. Bibl. Belles Lettres, B. 1. S. 602. No. 619, als eine Ueberſetzung deſſelben vor. — Fabulae varior. Auctor. nempe Aeſopi Fab. gr. lat. CCXCVII. Aphthonii Soph. Fab. gr. lat. XL. Gabriae Fab. gr. lat. XLIII. Babriae Fab. gr. lat. XI. Accedunt Anonymi veteris Fab. lat. carmine redditae LX. ex exſoletis edit. et cod. Mſcript. luci redditae. Haec omnia ex Bibl. Palatina; Adjic. inſuper Phaedri Fabul. XC. Avieni Fab. XLIII. Abſtemii Fab. CXCVIIII. op. et ſtud. Iſ. Nic. Neveleti . . . Frcft. 1610. 8. und mit etwas verändertem Titel, ebend. 1660. 8. — Die Schultzſche Mythol. metrica, Hamb. 1698. 8. iſt bereits vorher angeführt. — Fabul. ant. ex Phaedro fere ſervatis ejus verbis deſumptae, et ſoluta oratione expoſitae. Acced. Romuli Fab. Aeſopiae; omnes ex Mſcrpts. depromptae, et adjectis notis editae, cura Io. Fred. Nilant. Lugd. B. 1709. 12. — Uebrigens ſind noch ältere griechiſche Fabeln mit neuen lateiniſchen Ueberſetzungen herausgegeben worden, als Aeſopi Fab. ſel. (15) Aboae 1669. 8. mit einer lat. Ueberſ. von Joh. Gezel; LX Aeſ. Fab. ſel. Lond. 1685. 8. mit einer lat. Ueberſetzung von G. Sylvanus; Fabular. Aeſop. Delectus, Oxon. 1698. 8. (148) von A. Alſop, mit einer metriſchen Ueberſ. verſchiedener von dem Herausgeber: auch Joh. Hudſon hat, bey ſ. Ausg. des Aeſop, Oxon. 1718. viele von neuem überſetzt, u. a. m. — —

Fabeln in italieniſcher Sprache: Ungeachtet die frühern derſelben nichts als Ueberſetzungen, und als ſolche, ſchon bey dem Art. Aeſop, und auch zum Theil vorher, angeführt ſind, ſo werden umſtändlichere Nachrichten von ihnen doch hier an ihrer Stelle ſtehen. Accio Zucho (Seine Summa . . . in Aeſopi Fabulas Interpretatio per Rhythmos in libellum Zucharinum inſcriptum, contexta . . . Ver. 1479. 4. iſt, wie gedacht, nichts als eine Ueberſetzung des ſo genannten Neveletſchen Anonymus. S. den Art. Aeſop, S. 45. a.) — Franc. Tuppo (Favole d'Eſopo tradotte in volgare, con allegorie ed eſempi antichi e moderni . . . Nap. 1482. f. 1485. f. Aquil. 1493. f. mit Kupf. Ven. 1533. 8. Mehrere Nachrichten von dem Werke finden ſich, unter andern, in F. Beyers Memor. hiſtorico-crit. libror. rarior. . . . Dreſd. 1734. 8. S. 37.) — Favole d'Eſopo, Mil. 1504. 4. — Michaele Tramezzino (Favole di Eſopo frigio, prudente e faceto Favolatore, alle quale di nuovo ſono aggiunte molte altre d'alcuni belli Ingegni . . . Vin. 1545. 8. 1575. 16. 1588. 8. 1607. 8. 1660. 12. Dieſe Sammlung, wenigſtens in den letztern Ausgaben, beſteht aus vier hundert Fabeln, und ſcheint die Arbeit mehrerer zu ſeyn; ſie iſt in Proſa.) — Giul. Landi (Le Favole di Eſopo, Ven. 1567. 8. Auch hat er das, dem Planudes zugeſchriebene Leben des Aeſop, Mil. 1550.

1651. 8. überſetzt herausgegeben.) — Pier dy Targa, eigentlich Ceſ. Paveſi (Cento e cinquante Fav. tratte da diverſi autori, e ridotti in verſi e rime, Ven. 1569. 12. mit K. Und mit dem Titel, Il Targa dove ſi contengono etc. . . Ebend. 1575. 16. mit K. Sie ſind in Octave abgefaßt.) — Giov. Mar. Verdizotti (Cento favole morale de i più illuſtri antichi e moderni autori greci e latini, ſcielte et trattate in varie maniere di verſi volgari, Ven. 1570. 1586. 1599. 4. 1677. 8. mit K.) — Giul. Ceſ. Capaccio (Apologi e favole raccolte . . . . e fatte in verſi volgari, con la giunta delle dicerie morali, Nap. 1602. 8. Ven. 1619. 4. mit K.) — Bernardino Baldi († 1617. Seine, in Proſa geſchriebenen Fabeln brachte Giov. Mar. Creſcimbeni, unter dem Titel Apologi in das Madrigaliſche Sylbenmaß, und Malateſta Strinati fügte die Moralen hinzu, Rom 1702. 12.) — Carlo Caſſarelli d'Ogobbio (Inſalata Meſcolanza . . . che contiene favoli, Eſempi, facezie e motti, cavati da diverſi autori, e ridotti in ottava rima, diviſi in ſette Centurie . . . Bracc. 1621. 4.) — Vincenti (Scelta di Favole italiane e franceſi . . . Par. 1695. 12) — Ang. Mar. Ricci (Le favole greche d'Eſopo volgarizzate in rime anacreontiche toſcane con un ragionamento ſopra Eſopo, e le di lui favole . . . Flor. 1736. 8. Ven. 1737. 8. Es iſt die ſo genannte Planudiſche Sammlung; und mit dem Text, ſo wie mit dem lateiniſchen, aus dem Griechiſchen gezogenen Fabeln des Phädrus und Avianus, abgedruckt.) — Gian. Criſ. Trombelli (Favole . . . Bol. 1739. 8. Seine Ueberſ. des Babrius, Phädrus, Avianus und Faernus ſind bereits angeführt. — Raccolta di diverſe favole . . . . diſegn. ed inciſe in ramo da Giov. Foſſati, Ven. 1744. 4. mit K. Es ſind ihrer zwey hundert und ſechzehn, in Proſa, nebſt einer proſaiſchen, franzöſiſchen Ueberſetzung derſelben.) — Nic. Caſelli (Doppia Centuria di Favole d'Eſopo e d'altri . . . Frcft. ſ. a. 8.) — C. Goldoni (Cento favole d'Eſopo e di altre autori, ridotti in verſi italiani . . . Mod. 1756. 8.) — Roberti (Favole ſettante Eſopiane, con un diſcorſo . . . Bon. 1773. 8. und unter dem Nahmen, Grazigo, Centuria di Favole, Tor. 1778. 12. und noch eine Centuria, ebend. 1780. 8.) — Favole d'Eſopo, volgarizate da Autore antico, Fir. 1778. 12. (Die Ueberſ. ſoll von einem Mönche aus dem vierzehnten Jahrhundert ſeyn.) — Gian. C. Paſſeroni (Favole, Mil. 1785 u. f. 8. 6 Th.) — Lor. Pignotti (Favole e Novelle, Lucca 1785. 8. Dieſes iſt bereits die fünfte Ausgabe, der Fabeln ſind nur vierzig.) — Giac. de Courcil (Favole nove ed altre poeſie, Piſa 1787. 8.) — Georg. Bertola (Raccolta di Favole . . . bey ſ. Saggio ſopra la Favola, Baſſ. 1788. 8.) — Luigi de Relli Orſini (Favole . . . Rom. 1790. 8. Es ſind ihrer 60 in verſchiedenen Sylbenmaßen, und mit vieler Leichtigkeit geſchrieben.) — — Uebrigens gehört zu den italieniſchen Fabeldichtern, noch in gewiſſer Art, Bern. Ochini, wegen ſ. Apologi nelle quali ſi ſcuoprano li abuſi, ſchiochezze, ſuperſtizioni, errori, idolatrie ed impieta della Sinagoga del Papa, e ſpecialmente de ſuoi Preti Monaci e Frati (Gen.) 1554. 8. ob ſolche gleich nicht eigentliche Fabeln enthalten, ſondern nur aus Erzählungen beſtehen. Ueberſetzt ſind ſie in mehrere Sprache, als in das Lateiniſche, von Seb. Caſtellio, ſ. l. et a. 8. In das Franz. (Genf) 1554. 8. In das Deutſche, von Chr. Wirſung, das erſte Buch, ſ. l. 1557. 4. Alle fünf Bücher, ſ. l. 1559. 4. und zum Theil bey der Ueberſ. von Heinr. Bebels Facet. Frankf. 1589. 8. 1606. 8. Auch eine holländiſche Ueberſ. iſt davon vorhanden. S. übrigens C. F. Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur, B. 2. S. 150 u. f. und ſeinen Artikel im Bayle.) — —

Fabeln in ſpaniſcher Sprache: Die früheſte, aus dem Lateiniſchen gezogene

gene Sammlung iſt vorher bereits angezeigt. — Einer, wie es ſcheint, ähnlichen, zu Sevilla 1535 gedruckten, gedenkt Greg. Mayans in ſ. Vida di Mig. Cervantes §. 47. S. 38 vor der Amſterdammer Ausg. des D. Quixotte. — Gian. Noril (Fabulas de Eſopo, en latin i romance, traducidas del Griego . . . Zar. 1575. 8. 1647. 8. Die Ueberſ. iſt buchſtäblich getreu.) — Romero de Zepeda (Las fabulas de Eſopo y otros . . . Sev. 1590. 8. Die Ueberſ. iſt in Verſen; aber nach dem Lateiniſchen gemacht.) — Sebaſt. Mey (Fabulario en que ſe contienen fabulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte ſacados de otros autores . . . Val. 1613. 8.) — Ant. de Arte y Villafranca (Von ihm ſoll eine Ueberſetzung der Aeſopiſchen Fabeln, Sev. 1714. 8. vorhanden ſeyn.) — Th. Yriarte (Fabulas literarias, Mad. 1782. 4. Deutſch, von F. J. Bertuch, Leipz. 1788. 8.) — Auch ſoll Fel. Samaniego deren noch geſchrieben haben, von welchen ich aber keine nähere Auskunft zu geben weiß. — —

**Fabeln in franzöſiſcher Sprache:** Daß die Franzoſen ſehr frühzeitig, und ſehr viele Ueberſetzungen der griechiſchen und lateiniſchen Aeſopiſchen Fabeln haben, iſt bereits bey dem Art. Aeſop bemerkt worden. Dieſe übergehe ich hier, ſo wie die Fabliaux ou Contes, weil dieſe bereits bey dem Art. **Erzählung**, S. 124 b. angeführt worden ſind. Jean de Meun (In einer handſchriftlichen, unter der Aufſchrift L'apparition de I. de Meung auf der Königl. Franzöſ. Bibl. befindlichen Sammlung, findet ſich eine Fabel, Le palmier et la Gourge (Gourde, Calebaſſe) die ſo großen Werth haben ſoll, daß der Verf. der Fabl. nouv. . . Par. 1743. 12. deßwegen, in ſeinem Diſcours ſur la Fable, S. 15 dieſem bekannten Dichter auch einen Platz unter den Fabuliſtes franç. eingeräumt hat. Ob ſie nicht in den Loyx des Trepaſſés . . . 1484. 4. eben dieſes Verf. abgedruckt iſt, muß ich dahin geſtellt ſeyn laſſen. — Audin (Fables her. P. 1648. 12. 2 B. Uebrigens giebt Gellert, in der angef. Abhandl. S. 77. b. II. die, gewöhnlich dem Bruzen de la Martiniere zugeſchriebe benen Fables heroiques, Amſt. 1721. 8. 2 B. mit K. für eine bloße neue Ausg. dieſer Fabeln aus, welches ich, da ich jene nicht geſehen, nicht entſcheiden kann.) — Franç. Habert (1561. Goujet, der in der Bibl. franç. B. 13. S. 8 u. f. das Leben des Habert eben ſo langweilig erzählt, als Habert gewöhnlich dichtet, gedenkt ſeines Recueil de fables zwar nicht; aber ſie ſind deswegen denn doch nicht minder der beſſere Theil ſ. W.) — Pontus du Thyar (Douze Fables de fleuves et de fontaines . . . . Par. 1586. 12. Das Leben des Verf. erzählt Goujet, a. a. O. B. 14. S. 34 u. f.) — Et. Perret (XXV Fables des animaux, vray miroir exemplaire, où l'on pourra voir la conformité de la perſonne vivante ſelon les ſenſualitez charnelles, aux animaux et beſtes brutes, compoſées en vers . . Delf. 1618. f. mit K.) — Jean de la Fontaine († 1694. Fables choiſies miſes en vers, Par. 1668. 4. Der zweyte Theil 1679. 4. Der dritte 1693. 4. Unter den vielen, vollſtändigen Ausgaben, iſt die mit den Bemerkungen von Coſte, 1757. 12. eine der beſten. Mit einigen hundert Kupfern gab Monte nault ſie, P. 1755-1759. f. 4 B. heraus und ganz in Kupfer geſtochen, der Tex durch Montulay, die Figuren durch Fe ſard, erſchienen ſie, Par. 1766 u. f. 6 Bde. In lateiniſche Verſe überſetzt Trev. f. 2. 8. In deutſche Reime, vo Balth. Kiklich, Augsb. 1708. 8. un Fabeln nach dem La Fontaine 1779. mit K.) — Marie Catherine Hortenſ des Jardins de Villedieu († 1683. Fable ou Hiſtoires allegoriques, Par. 1670 12. Ob dieſes, indeſſen, die erſte Au gabe iſt, weiß ich nicht. Ein Rec. d Poeſies von ihr, erſchien bereits 1663. 1 und ihre Oeuvr. 1664. 12.) — Ant. F retiere († 1695. Fables morales et nouv Par. 1671. 12. Dresd. 1779. 8. au bey ſ. Eſſai de lettres famil. P. 169 12. Es ſind ihrer funfzig, und in Ve ſen.) — L. G. Desmay (L'Eſope mes . . Par. 1677. 12. — Magdalena Scuderi († 1701. Nouvelles Fables en vers, Par. 1685. 12.) — Euſtache le Noble († 1711. Contes et fables avec le ſens moral, Par. 1699. 8. Brux. 1707. 12. 2 B. Urſprünglich ſollen ſie in ſ. Ecole du monde, ou inſtruction d'un pere à ſon fils, deren erſte Ausgabe ich nicht anzugeben weiß, die aber zuletzt Liege 1762. 12. 6 B. gedruckt iſt, erſchienen ſeyn, ſo wie ſie in ſ. Oeuvr. Par. 1718. 12. 19 Bde. unter der Aufſchrift, Eſprit d'Eſope befindlich ſind. Uebrigens hat er auch noch einen Arlequin Eſope, zur Nachahmung der fables d'Eſope des Bourſault (ſ. die Folge) geſchrieben.) — Gaudin (Fables div. en quatre vers, Par. 1707. 12. obl.) — J. E. de Ruiſſeau (Fables nouvelles en vers, Haye 1707. 8. Utr. 1714. 8.) — Ant. Houdard de la Motte († 1731. Fables nouv. ded. au Roy, avec un diſcours ſur la Fable, P. 1719. 4. mit K. und im 9ten Th. ſ. Oeuvr. Par. 1754. 12. Deutſch, in elenden Verſen, Frft. 1736. 4. Sie veranlaßten zu ihrer Zeit einige Spöttereyen. Der bekannte Gacon gab Les fables de Mr. H. de la M. traduites en vers franc. Au Café du Mont Parnaſſe (ſ. a.) 8. heraus; und Fuzelier ſchrieb, bey dieſer Gelegenheit, ſ. Momus le Fabuliſte.) — Ant. Louis le Brun († 1743. Fables, P. 1712. 12. 1722. 12. 1757. 12.) — Henr. Richer († 1748. Fabl. nouv. miſes en vers . . Par. 1729. 8. ebend. 1748. 12. 2 B.) — N. Launay († 1751. Bey ſ. Luſtſpiel, La verité Fabuliſte, Par. 1731. 12. und im 3ten B. des Nouv. Theatre franc. Utr. 1732. befinden ſich funfzig Fabeln in Verſen) — Abt du Jarry (Fables . . . Par. 1740. 12.) — D. D. L. P. P C. (Fabl. nouv. . . . avec un examen critique (welches aber nicht ſehr kritiſch iſt) des principaux Fabuliſtes anc. et mod. Par. 1744. 12.) — Jean Frcs. Dreux du Radier (Fables . . . Par. 1744. 12.) — d'Ardenne (Rec. de fables nouv. preced. d'un diſcours ſur ce genre de Poeſie, P 1747. 12. und im 2ten Bde. ſ. Oeuvr. poſth. Marſ. 1767. 12.) — Chr. Et. Peſſelier († 1763. Fabl. nouv. . . Par. 1748. 8. mit K.) — Pierre de Freſnay (Mythol. ou Rec. de fables grecques, eſopiques et ſybaritiques, Orl. 1750. 12. 2 B. in Verſen) — Lud. Muralt (Fabl. nouv. choiſies, Berl. 1753. 8.) — Jean L. Aubert († 1775. Fabl. nouv. div. en VI. livres, Par. 1756. Verm. und mit einem Diſcours ſur la maniere de lire et de reciter les fables, ebend. 1762. 12. In acht Büchern, ebend. 1774. 8. 2 B.) — Nic. Grozelier (Fabl. nouv. div. en VI. Liv. Par. 1760 und 1769. 12.) — P. Ganneau (Fabl. nouv. P. 1760. 8.) — Jacq. Peras (Fables nouv. P. 1769. 12. Es ſoll, indeſſen, eine frühere Ausgabe davon vorhanden ſeyn.) — P. Barbe (Fables nouv. P. 1762. und unter dem Titel, Fables et Contes philoſophiques, ebend. 1771. 12.) — Ein Ungenannter (Rec. de Fables, Contes Epigr. Haye 1767. 12. — Jean Fontaine (Fables et Contes moraux, P. 1769. 8.) — L. Chambaud (Fables choiſies . . . P. 1769. 12. Ob dieſe Fabeln eine eigene Arbeit des genannten Herausgebers, oder aus andern gezogen ſind, weiß ich nicht zu beſtimmen.) — Ceſar de Miſſy († 1775. Paraboles ou fables et autres petites narrations d'un citoyen de la Republ. chretienne du XVIII. ſiecle, miſes en vers, Londr. 1769. 1770. 1776. 8. Nachr. von dem Verf. finden ſich unter andern, in W. Bowyer's Biograph. and liter. Anecd. . . . Lond. 1782. 4.) — Cl. Dorat († 1780. Fables ou Allegories philoſ. Par. 1771. 8. 1774. 8. mit K. Unter der Aufſchrift Tales and Fables erſchien eine engliſche Nachahmung davon, Lond. 1788. 4.) — Boiſard (Fables, P. 1774. 8. Verm. mit einem 2ten B. ebend. 1777. 8.) — Bart. Imbert (Fables, P. 1774. 8.) — Le Monnier (Fables, Contes et Epitres, P. 1774. 8.) — De la Fermiere (Fables, Par. 1776. 8. in vier Büchern.) — Frcs. Willemain d'Abancourt (Fables, Par. 1777.

1777. 8.) — Marcel (Fables nouv. P. 1778 und 1781. 8.) — Menard de St. Juſt (L'occaſion et le moment, ou les petits riens, P. 1782. 12. beſteht größtentheils aus Fabeln.) — Ungern. Fables et diſc. en vers, P. 1783. 12. — Bailly (Fables nouv. Par. 1784. 12.) — Didot (Eſſai de Fables nouv. Par. 1786. 8.) — Gobert (Fables nouv. Par. 1786. 8.) — Auſſer dieſen finden ſich deren noch in den Luſtſpielen des Bourſault, Les Fables d'Eſope und Eſope à la Cour (im 3ten Th. ſ. W. Par. 1725. 12.) — in den Oeuvr. de Piron, P. 1776. 8. 7 B. — in den Poeſies de Mr. Fleury, Amſt. 1769. 12. — in den Nouv. Opuſcules de Feutry, P. 1778. 8. (ſo genannte Fables belgiques) — in den Poeſ. div. du Chev. Hoffmann, Nancy 1785. 12. — in dem 5ten Th. der Oeuvr. badines de Mr. Cazotte, Lond. 1788. 12. 7 B. (6 an der Zahl) ſo wie in den Almanac des Muſes von Sauterau de Bellevaud — Fumars — Metzler — Drobecq — Pavrous — Dourneau — Eclis — Reyrac — Guerand u. a. m. — —

**Sammlungen, ſo wohl von überſetzten, als originalen Fabeln:** Fables et Contes, avec un diſcours ſur la Litterature allemande, Par. 1754. 12. (von Boulanger) — Fables et Contes de MM. Moor et Gellert, trad. par (Cl. Franc.) Rivery († 1758) Par. 1754. 12. — Le Poete des enfans, ou choix des meilleurs Fabuliſtes franc. Liege 1767. 8. 2 B. — Fables allemandes, Par. 1770. 8. — Le Fablier franc. Par. 1771. 12. — Fables allemandes et Contes franc. en vers, avec un eſſai ſur la Fable, Par. 1772. 8. 2 B. — Fabl. en proſe et en vers, trad. de l'Allemand, Winterthur 1780. 8. mit K. — Choix des plus belles fables qui ont paru en Allemagne, p. M. Binninger, Kehl 1782. 8. — Die beſondern franzöſiſchen Ueberſetzungen einzeler, engliſcher, oder deutſcher, Dichter werden bey ihren Artikeln vorkommen, — und die franzöſiſchen Nachahmungen orientaliſcher Fabeln ſind bereits vorher angezeigt. — —

**Aeſopiſche Fabeln von engliſchen Dichtern:** Daß ſchon zu K. Alfreds Zeiten, eine Sammlung äſopiſcher Fabeln vorhanden geweſen, davon hat Warton in den Emendations and Additions zu ſ. Geſchichte der engl. Dichtkunſt, vor dem 2ten Bde derſelben, Bl. F. Beweiſe zu geben geſucht. Auch ſcheint dieſes aus der Vorrede zu dem Eſopus moraliſatus ſ. l. 1489. 4. (S. Roeſt's Adpar. litter. B. 1. 63) ſich zu ergeben. Von den, noch vorhandenen Fabeln, iſt, nächſt der, vorher angeführten engliſchen Ueberſetzung der 60 lateiniſchen, elegiſchen Fabeln des Anonymus, die älteſte Sammlung eine ähnliche Ueberſetzung von Wilh. Bulloker, welche den Titel führt: Eſop's fables in tru orthography with grammer notz. Her-unto ar alſo conioned the ſhorte ſentences of the wyz Cato ... both of which authors ar translated out of Latin 1585. 12. (Warton, in ſ. Hiſtory of Engl. Poetry, B. 2. S. 171. Anm. a. ſagt, daß ſie in dogrell ſey. — John Ogilby († 1676. Seine Ueberſetzung des Aeſop erſchien 1651. 8. 1673. f. iſt aber ſicherlich nur aus dem Lateiniſchen gemacht; ſie iſt in Verſen. Einige Nachr. von dem Verf. giebt Cibber, in den Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, B. 2. S. 265.) — Robert L'Eſtrange († 1704. Fables of Aeſop with moral reflexions ... Lond. 1687. 1694. f. 1708. 2. 2 B. 1738. 8. 2 B. Wegen des Verf. ſ. Cibber, a. a. O. B. 4. S. 295 u. f.) — Th. Yalden († 1736. Aeſop at Court, or State fables, L. 1702. 12. In wie fern dieſes eine Nachahmung von Bourſaults Eſope à la cour iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen. Nachr. von dem Verf. giebt Cibber, a. a. O. B. 4. S. 342.) — Anon (Fables of Aeſop with the moral reflexions of Mr. Baudoin, transl. from the french ... Lond. 1702. 4. Verm. mit einer, durch J. Toland verfertigten Ueberſetzung von Meziriacs Leben des Aeſop, ebend. 1704. 8.) —

Dewit (Moral fables from the Dutch, Lond. 1703. 8. 2 B. 1765. 12. 2 B.) — Ungenannter: Aeſop naturalized and expoſed to the public View in his own dreſs, by way of eſſay on 100 fables, Lond. 1703. 8. Ob der Aeſop naturalized or a Collection of Fables and Stories from Aeſop, Lockman and others, Lond. 1711. 8. nichts als eben dieſe Sammlung iſt, weiß ich nicht.) — Edm. Arwaker (Truth in fiction, or CCXXV fables of Aeſop and others . . . Lond. 1708. 8.) — Sam. Croxall († 1751. Fables of Aeſop and others . . . with an application to each fable . . . . L. 1722. 8. 1728. 8. 1739. 12. mit K.) — John Gay († 1732. Seine Fabeln erſchienen zuerſt im J. 1726. und nach ſeinem Tode noch ein Zuſatz dazu. Auſſer ihren Abdrücken in den Sammlungen ſ. Werke, ſind ſie, einzeln, 1756. 12. 1755. 8. mit K. 1773. 1778. 1788. 12. mit K. Altenb. 1772. 8. gedruckt. **Ueberſetzt** in das **Lateiniſche** (fabulae ſelectae) 1778. 8. In das **Italieniſche** von G. F. Giorgetti, 1773. 8. In das **Franzöſiſche**, von Mde Keralio, Lond 1759 8. Von einem Ungen. P. 1784. 8. In das **Deutſche** von J. A. Palthen, Hamb. 1758. 8. Das Leben des Verf. findet ſich bey Cibber, am ang. O. B. 4. S. 250. und in Johnſon's Lives, B. 3. S. 109. Ausg. von 1782.) — Cambray (Fables 1749. 8. Glasg. 1760. 12.) — Edw. Moore († 1757. Seine bekannten Fables for the female ſex, erſchienen, ſo viel ich weiß, zuerſt unter dem Titel, Fables and Tales for the Ladies 1749. und darauf, unter der angeführten Aufſchrift, 1757. 8. 1778. 12. **Ueberſ.** in das **Franz.** Amſt. 1764. 8. ſo wie einige in der angeführten Samml. von Rivery; in das **Deutſche**, Leipz. 1762. 8.) — Ch. Dennis (Fables in verſe, L. 1754. 8.) — Sam. Richardſon († 1761. Aeſop's Fables with inſtructive morals, Lond. 1757. 8. 1783. 12. mit Kupf. Das Werk enthält mehr eine neue Bearbeitung der, vorher angeführten Arbeit des Leſtrange, als eigene Erfindungen, ob dem Verf. gleich auch einige eigen ſind. **Ueberſ.** in das **Deutſche** von G. Ephr. Leſſing, Leipz. 1759. 8.) — Ungen. The laſt war of the Beaſts, L. 1758. 8. — R. Dodsley († 1764. Select. Fables . . . . 1772. 8. 1787. 12. mit K.) — Ungen. Fables for grown Gentlemen, 1762. 4. 1770. 4. — Charles Draper (Fables . . . 1763. 12. 1774. 8.) — Th. Moſeen (Fables in verſe, 1765. 12. 2 B.) — Franc. Gentleman († 1784. Royal fables, 1766. 8.) — Ungenannte: The entertaining fabuliſt, 1756. 12. — Fables and Tales for the world, 1767. 8. — Will. Wilkie († 1778. Fables in verſe, 1768. 8.) — Ungen. Makarony fables with a new fable of the bees, 1768. 4.) — J. Langhorne († 1779. Fables of Flora, 1771. 4.) — Eliſabeth Fell (Fables, odes and miſc. Poems, 1771. 8. und in ihren Poems, 1777. 4.) — Th. Marryat (Sentimental fables deſign'd chiefly for the uſe of the Ladies, 1772. 8.) — Will. Ruſſel (Fables, 1772. 8.) — Alex. Coſen (Oeconomy of beauty, in a ſeries of fables addreſſed to the Ladies, 1772 und 1778. 4.) — Ungen. The paſſions perſonified, in familiar fables, 1773. 8. mit K. Es ſind eigentliche Allegorien, 12 an der Zahl, in welchen, nach einigen Leidenſchaften, die Klugheit, die Gerechtigkeit, die Jahreszeiten, die Mahlerey handelnd eingeführt ſind. — J. H. Wynne (Fables of flowers, for the female ſex, 1773. 12.) — Jackſon (Fables of Aeſop . . 1775. 8. Ueberſetzung für Schulen) — Ungen. Fables . . . 1783. 12. (für Kinder.) — Moral Fables, 1784. 12. (ſehr mittelmäßig.) — J. Tapner (A new collection of fables in verſe, 1786. 8.) — W. Walbeck (Fables, anc. and modern, in the manner of La Fontaine, 1787. 8. Tales, Apologues, Allegories . . . in verſe, 1788. 8.) — Auch finden ſich noch einzele Fabeln, in den, bey dem Art. Dichtkunſt angezeigten verſchiedenen Sammlungen. — Uebrigens ver-

lange

lang, ich keinesweges die Litteratur der engliſchen Fabel vollſtändig geliefert zu haben. Allgemein ſind mir noch verſchiedene Sammlungen davon, z. B. Kitgells Original fables, 8. 2 B. u. a. m. vorgekommen, welche ich nicht beſonders angezeigt habe, weil ſie mir nicht genauer bekannt ſind. — —

Aeſopiſche **Fabeln** in deutſcher Sprache: Allgemeine Nachrichten darüber finden ſich in Gellerts ſchon angeführter Diſſertation, de Poeſi apologorum, eorumque ſcriptoribus, L. 1744. 4. Deutſch 1773. 8. — Deſſen Nachrichten und Exempel von alten deutſchen Fabeln, vor dem erſten Th. ſeiner Fabeln, Leipz. 1748. 8. — und in Gottſcheds Program. de quibusdam Philoſophiae moralis apud Germanos antiquiores ſpeciminibus, Lipſ. 1746. 4. — Hugo von Tremberg (1260. Daß der Renner, in welcher, unter der Aufſchrift von Mährchen, verſchiedene Fabeln vorkommen, älter ſey, als die folgende Fabelſammlung, hat G. E. Leſſing in dem 5ten Beytrage zur Geſchichte und Litteratur, S. 34 u. f. ziemlich erweislich gemacht. Der, leider! verſtümmelte Renner iſt nur einmahl, Frankf. 1549. fol. gedruckt.) — Boner (da er ſeine Fabeln einem Johann v. Ringkenberg zu Liebe verdeutſcht hat: ſo ſcheint er auch im 13ten Jahrh. gelebt zu haben. Daß von ſeinen aus dem Lat. des Avianus und dem Neveletſchen Ungenannten gezogenen Fabeln, 85 zu Bamberg 1461. fol. gedruckt worden, iſt durch Leſſings Unterſuchungsgeiſt ans Licht gebracht. Joh. G. Scherz ließ 51 derſelben in eilf Diſſertationen, Philoſophia Germanorum medii aevi, Argent. 1704 - 1710. 4. abdrucken, und unter der Aufſchrift, Fabeln aus den Zeiten der Minneſinger, gab Bodmer, Zürich 1757. 8. deren eigentlich 92 heraus, und von einer vollſtändigen, hundert Fabeln enthaltenden Handſchrift gab Jer. Jac. Oberlin eine Nachricht in der Schrift: Bonerii Gemma, ſ. Boners Edelſtein, fabulas C. e Phonaſcorum aevo complexa, ex inclyta Bibl. Ord. S. Ioh. Hieroſ. Argen-
torat. . . . Arg. 1782. 4. S. überla
den 6ten und 8ten der angeführten Leſſin
zu den Beytr. S. 1 u. f.) — Reineck
Fuchs (ich ſetze das Buch hierher, nich
weil ich es für deutſchen Urſprungs halte
ſondern weil die wahrſcheinliche franzöſi
ſche Urſchrift nicht gedruckt, und das Zei
alter des Werkes noch nicht ausgemach
iſt. Zwar wenn die Benennung de
Wolfs darin, Iſegrim, ſich über de
Urſprung verbreiten konnte: ſo wäre di
Veranlaſſung zur Dichtung ſchon ſehr al
In dem 32ten Buche der Rerum Franc
S. 796 und 797 wird nämlich nicht allei
der, bey dem Freher, Zwentibolds genann
te, Graf, welcher wider den Kaiſer Ar
nolf ſich im J. 889 auflehnte, und d
ihm anvertraute Provinz an ſich ri
Iſangrim genannt, ſondern auch hinz
geſetzt, daß man ihn wegen ſeiner Raub
ſucht, in den Volksliedern der Zeit, ein
**Wolf** genannt habe. Auch werden e
daſelbſt Beyſpiele von dieſer Benennun
des Wolfs, aus früheren franzöſ
Dichtern, beſonders aber ein Gedicht, Re
nard couronné; und in der hiſtoire de
Troubadours, I. 63. ein Gedicht vo
K. Richard dem 1ten ums Jahr 1195 ang
führt, in welchem der Wolf auch Iſa
grim heißt, ſo wie er bereits dieſen Na
men in einer Fabel in dem Renner führ
Eben ſo frühzeitig kommt in der Ge
ſchichte ein Mann vor, deſſen Nahme
wohl mit dem Nahmen, als deſſen Cha
racter mit dem Character des Fuchſ
Aehnlichkeit hat. Dieſes iſt **Reginal**
oder **Reinard**, ein Rath des Auſtra
ſchen Fürſten Zwentibold im 9ten Jah
hundert, der, von dieſem verwieſen, ih
durch ſeine Ränke und Verſchlagenheit
in viel verdrüßliche Händel mit ſeine
Nachbaren verwickelte; und in den Lie
dern jener Zeit daher Vulpecula ſoll ge
nannt worden ſeyn. (S. Eccards Vor
zu den Collect. Etymol. Leibn. 1717. 8
S. 36 u. f. und Fabl. ou Contes d
XII. et du XIII Siecle, B. 1. S. 39
Par. 1779. 8.) Doch freylich folgt darau
daß allenfalls die Nahmen zweyer, in de
Reinicke auftretenden, Thiere deutſch

Urſprun

Urſprunges ſind, noch gar nicht, daß das Werk ſelbſt es iſt. Vielmehr iſt das Gegentheil höchſt wahrſcheinlich. Erſtlich beſitzen die Franzoſen verſchiedene, obgleich meines Wiſſens nie gedruckte, Romane in Verſen, welche dieſen Titel führen, und viel älter ſind, als unſer deutſcher Reinecke. Zwar habe ich den, von Leſſing (Vermiſchte Schriften B. 2. S. 270) angeführten Roman du Renard, und noch weniger Stellen daraus, in der Bibl. des Romans auffinden können; aber wohl kömmt der, ebendaſelbſt, gedachte nouveau Regnard en vers, par Jacquemars Gielée en Flandre, vom J. 1290 (B. 4. S. 233) darin, ſo wie bey dem Fauchet (Anc. Poet. franc. Liv. II. Oeuvr. Bl. 584 b. P. 1610. 4.) vor; und das nouveau auf dem Titel könnte zu der Muthmaßung verleiten, daß ſchon andre Romane unter dieſem Titel, ihm zuvor gegangen waren. Der zweyte heißt Le Roman du Regnard contrefait, angefangen im J. 1319, geendigt im J. 1328 halb in Verſen, halb in Proſa (S. Bibl. des Rom. a. a. O. S. 235.) Ein dritter Roman dieſer Art iſt in den gedachten Fabliaux ou Contes du XII Siecle, B. 1. S. 398, mit dem Titel, Roman du Renard et d'Isangrin vom J. 1339 und bereits in de Bure's Bibl. Inſtruct. (Suppl. B. 1. S. 451) angeführt; und außer dem ſchon gedachten Renard couronné, kömmt noch ein Roman du Renard im Du Cange (Ind. ſ. Nomenclat. ſcriptor. med. et inf. Latinitat. Col. 182.) ſo wie ein Roman du petit Renard, und ein Roman de l'ancien Renard bey dem Marchand (Diction. Art. Gielée, Anm. D.) u. a. m. mit ähnlichen Titeln vor, aus welchen, wahrſcheinlicher Weiſe, das mit Ausgang des [illegible] Jahrhundertes gedruckte und Lyon [illegible]. 4. wieder aufgelegte, Livre de Maitre Regnard et de Dame Herſant ... 4. Der Docteur en malice ... Lyon 1550. 16. Der Reynier le Renard ... Anv. 1566. 8. Der Renard, ou Procés des Bêtes ... Brux. 1739. 8. ſämmtlich in Proſa, gezogen worden ſind. Ueberhaupt war der Fuchs, oder Dichtungen unter ſeinem Nahmen, ein ſolcher Lieblingsgegenſtand jener Zeiten, daß in Frankreich, im J. 1313 eine allegoriſche Geſchichte deſſelben, bey einer großen Feyerlichkeit, aufgeführet wurde. (S. Hiſt. du Theatre franc. B. 1. S. 37 u. f. Anm. a. und die Fabl. ou Contes, B. 1. S. 330.) Und mit einigen jener erſtern, alten Gedichten hat nun, zweytens, unſer Reinecke Fuchs von mehr, als einer Seite, Aehnlichkeit; und es iſt zu verwundern, daß C. F. Flögel, der in ſ. Geſchichte der komiſchen Litteratur, B. III. S. 28, vorzüglich S. 36. nach franzöſiſchen Verfaſſern, zum Theil Auszüge aus ihnen gegeben, nicht vorzüglich dergleichen Stellen gewählt hat. Denn, obgleich, z. B. die dichteriſche Form, in welcher der Regnard nouveau des Gielee gearbeitet worden, allegoriſch iſt, oder der Dichter das im Traume geſehen haben will, was er erzählt: ſo hat er denn doch viel von dem, was, und hat es auf eben die Art geſehen, wie es in unſerm Reinecke erzählt wird. (S. Fabl. ou Contes du XII et XIII Siecle, B. 1. S. 395. Anm. a. wo der Innhalt des franzöſiſchen Werkes angegeben iſt.) Der Löwe iſt es, nähmlich, welcher dort, ſo wie hier, die Thiere zuſammen beruft; und in beyden walten Streitigkeiten zwiſchen dem Löwen und dem Fuchſe, wegen der Unthaten des letztern ob, ſo wie ſich beyde mit Ehre und Glück für den Fuchs endigen. Noch größere Aehnlichkeit finden ſich zwiſchen verſchiedenen Benennungen. So heißt die Burg des Fuchſes in jenem Mau-pertuis, und in dem holländiſchen und Deutſchen Malpperduys und Malepertus; und andern ſieht man es ſo gleich an, daß ſie gänzlich franzöſiſchen Urſprunges ſind. Der Hahn heißt, in dem holländiſchen Abdruck, Cantecleer oder Antenkleer, das ſichtlich aus Chanteclair gebildet iſt. Eben ſo iſt, im Holländiſchen ſo wie im Deutſchen, die Benennung des Widders, Bellyn, von belier, gemacht; und in dem Holländiſchen iſt ſo gar eine ganze franzöſiſche Stelle: Sire pour Dieu ne ernes mye thoutes choſes q̃ on vous die et ne jurez pas legierement, buchſtäblich zu finden. Noch mehr Aehnlichkeit zeigt ſich zwiſchen unſerm und dem holländiſchen Reinecke, und dem angeführten franzöſiſchen Roman du Renard et d'Iſengrin vom J. 1339. Hier iſt der ganze Gang der Geſchichte beynahe derſelbe. Hier, wie dort, eröffnet ſie ſich mit der Klage des Wolfes, daß der Fuchs ihn entehrt habe; und wenn gleich nicht, wie im Franzöſiſchen, der Löwe dem Wolf darüber, daß er ſeine eigene Schande offenbart, die Moral lieſt: ſo thut es denn doch der Dichter; hier, wie dort, unternimmt der Fuchs eine Wallfarth nach Rom, um ſeine Sünden abzubüßen, nur mit dem Unterſchiede, daß, bey dem Franzoſen, der Eſel und der Widder, und bey dem Deutſchen und Holländer, der Haſe und der Widder ihn begleiten; hier, wie dort, kommen verſchiedene der dem Fuchs, in mehreren andern Fabeln, zugeſchriebenen Schalksſtreiche vor; hier, wie dort, heißt ſeine Burg wieder Maupertuis und Malepertus. Freylich weichen ſie, in mehreren Stücken, von einander ab. In dem franzöſiſchen Dichter fordert nicht allein der Fuchs den Wolf, ſondern fordert ihn auch nur zu einem Wettſtreit in einer Parthie Schach auf, und die Sache endigt ſich unglücklich für ihn, da im Holländiſchen und Deutſchen ſie würklich mit einander kämpfen, und der Fuchs ſiegt. Doch es iſt bekannt, mit welcher Freyheit, in jenen Zeiten, die Schriftſteller, gegenſeitig, die Producte anderer Völker bearbeiteten; und es iſt ja noch gar nicht ausgemacht, auf welche Art, in den übrigen vorhandenen, franzöſiſchen Handſchriften die Geſchichte behandelt worden iſt. Genug es iſt gar kein Grund vorhanden, wodurch dieſes Buch zu einem deutſchen Product gemacht werden könnte; und, es iſt es um deſto minder, da, ſo viel wir wiſſen, eben daſſelbe auch früher, bey andern Völkern, als bey uns gedruckt worden. Eine engliſche Ausgabe dieſes Werkes, bereits vom J. 1481. f. iſt in Marchands Diction. (Art. Gielée, Anm. F.) angeführt; und eine andre iſt 1485 oder 1487. 4. erſchienen. Auch hat es nicht an ſpätern Auflagen gefehlt, als The moſt delectable Hiſtory of Reynard the Fox . . . Lond. 1667. 1681. 4. The moſt pleaſant and delightfull Hiſtory of Reynard the Fox . . . Lond. 1708. 12. In wie weit aber dieſe verſchiedenen Ausgaben mit dem franzöſiſchen und mit den holländiſchen Drucken, oder unter ſich ſelbſt übereinſtimmen, weiß ich nicht. Die Nahmen der Thiere darin haben Aehnlichkeit mit jenen. Der Hahn heißt Canticlar, der Hund Curtis, wie im Holländiſchen Courtois (eine Benennung, welche auch, ſichtlich, franzöſiſch iſt) der Kater, wie auch im Holländiſchen, Tybaert, der Haſe, eben wie hier, Kowaert, (welches auch aus dem Franzöſiſchen Couard gebildet zu ſeyn ſcheint) u. ſ. w. Das Buch kann alſo wohl nicht, wie C. F. Flögel (a. a. O. S. 84.) zu glauben ſcheint, aus dem Deutſchen, ſondern nur aus dem Holländiſchen gezogen worden ſeyn. Indeſſen mag es, in mehreren Stücken, beſonders in den letztern Ausgaben, ſo wohl von dieſem, als von der erſten Ausgabe abweichen. Wenigſtens gedenkt C. F. Flögel (a. a. O. S. 40) einer Stelle aus Th. Hearne Not. ad Guil. Neubrigenſis Hiſtor. Anglic. worin dieſer ſich über die Veränderungen in den neuern Ausgaben beſchwert; und, wenn, wie ich in Drake's Secret Memoirs of Robert Dudley Earl of Lei- ceſter, Lond. 1706. 8. geleſen zu ha- ben mich erinnere, in den engliſchen Drucken, Anſpielungen auf die Geſchichte dieſes Grafen, und ſeine Familie vorkom- men: ſo müſſen dieſer Veränderungen mancherley ſeyn. Uebrigens haben die Engländer noch Fortſetzungen und Nach- ahmungen dieſer Geſchichte, als The Rites of Reynardine; the Son o Reynard the Fox 1684. 4. und bey de Ausgabe des Reineke vom J. 1708. un The Hiſtory of Cawwood the rook or the Aſſemblies of Birds, bey de dieſer Ausgabe, die ſich auch dadurch v

be

den andern unterſcheidet, daß das Buch ſich, wie ſchon der oft angeführte Roman du Renard et d'Iſangrin, für den Fuchs unglücklich endigt. So gar in ganz neuern Zeiten haben die Engländer noch Nachahmungen erhalten, als Hiſtory of Reynard the Fox, Bruin the Bear 1756. 8. und Reynard's proſecution of Bruyn 1771. 4. Nicht minder iſt die älteſte holländiſche Ausgabe des Buches vor der Zeit unſerer deutſchen Ausgabe erſchienen. Sie iſt, unter dem Titel: Die Hiſtorie van Reynaert de Vos, zu Delft 1485. 4. gedruckt, und von Lud. Suhl, Lübeck 1783. 8. ganz unverändert wieder herausgegeben worden. Ob diejenige, welche Antwerpen 1614. 4. herauskam, eben dieſelbe iſt, weiß ich nicht. Sie iſt übrigens in Proſa; und es bedarf, meines Bedünkens, nicht vieler Anſtrengung, um zu ſehen, daß ſie der erſten deutſchen Ausgabe zum Grunde liegt. Dieſe, mit dem Titel: Reyneke de Voß, iſt Bulno Wulatio u. ſ. w. iſt zu Lübeck 1498. 4. ans Licht getreten, und ſehr oft, Roſtock 1517. 1539. 4. 1549. 4. Frft. 1562. 4. 1572. 4. 1575. 8. Roſt. 1592. 4. Hamb. 1606. 8. 1660. 4. 1666. 8. Wolfenbüttel 1711. 4. (von Heinr. Hackmann herausg.) ſo wie in der Gottſchediſchen Ausgabe, Leipz. 1752. 4. nebſt Gottſcheds hochdeutſcher Ueberſetzung und höchſt lächerlichen Erklärungen wieder abgedruckt. Sie iſt in Verſen, und zwar in plattdeutſchen; aber Geßner (S. Gottſcheds Neueſtes vom J. 1757. S. 116.) muß ſie nicht eben ſehr genau angeſehen haben, wenn er, unter andern, behauptet, daß der Deutſche ſich mit mehrer Schamhaftigkeit ausdrückt, als der Holländer. Wenn dieſer, z. B. den Wolf ſagen läßt: „Hi (der Fuchs nähmlich) bepiſſede mine kinderen.“ ſo heißt es im Deutſchen: „He bemeech un beſchedde ke ſe;“ und wenn gleich an dieſem Zuſatz die nöthige Sylbenzahl Schuld ſeyn ſollte: ſo erhellt denn doch ſchon hieraus, daß der Deutſche nichts, als Ueberſetzer geweſen, weil das letztere allein, wie auch in dem Buche ſelbſt in der Folge ſich zeiget, für hinlänglich gehalten wurde, die Wirkung hervor zu bringen, welche der Wolf ihr zuſchreibt, nähmlich ſeine Jungen blind gemacht zu haben. Doch nicht blos dieſes, und nicht blos die Aehnlichkeit zwiſchen den Nahmen verſchiedener Thiere im Holländiſchen und Deutſchen, ſondern mehrere, auf das Locale gehende Dinge, beweiſen, meines Bedünkens, hinlänglich, daß der Deutſche nach dem Holländiſchen gearbeitet hat. So heißt, z. B. bey dem einen, wie im andern, der Ort, wo der Fuchs ſeine Schätze verwahrt haben will, Hulſterloe (Hüſterlo) und Kriekenpitt (Krekelput), und in beyden ſoll dieſer Buſch und dieſes Waſſer in Flandern liegen. Doch wozu der Gründe mehr, daß unſer Reinecke blos Ueberſetzung iſt! Sein Verfaſſer ſagt es in der Vorrede ſelber, und will nur aus dem Franzöſiſchen oder Welſchen überſetzt haben. Wer übrigens dieſer Verfaſſer war, iſt noch nicht ausgemacht. Er nennt ſich in der Vorrede Hinrik van Alkmar; aber dieſer Nahme kommt ſonſt nicht vor; und es kann immer ſeyn, daß er Baumann geheißen (S. Büſchings Wöchentl. Nachr. vom J. 1774. St. 4.) In der hochdeutſchen Mundart gab M. Beuther das Buch, als 2ten Theil des Buches Schimpf und Ernſt, Frankf. 1545. f. heraus, und eben ſo iſt es, meines Wiſſens, ebend. einzeln 1556 f. 1579. 8. 1590. 8. 1602. 8. 1617. 8. gedruckt. In eine andere, und viel ſchlechtere Art von Reime gebracht, erſchien es, Roſtock 1650. 8. Auch iſt davon eine lateiniſche Ueberſ. durch Hartm. Schopper, unter dem Titel, Opus poetic. . . . Frft. 1567. 8. und unter dem Titel, Speculum vitae aulicae 1574. 1594. ſo wie eine Däniſche, Lüb. 1555. 4. und eine ſchwediſche, Stockh. 1621. 8. vorhanden. Uebrigens hat man von dem Innhalte ſehr mancherley Deutungen gemacht. Alles hat darin ſich auf wirkliche Begebenheiten und Perſonen beziehen ſollen. Aber, wenn nun auch die Veranlaſſung zu der Benennung einiger Thiere darin von dergleichen ſind hergenommen worden, oder Anſpielungen auf einige dergleichen darin vorkommen: ſo iſt es denn doch wahrſcheinlicher, daß die Form deſſelben aus ähnlichen fremden Dichtungen, wie z. B. aus dem vorher angeführten Werke des Bidpai, entſtanden iſt. **Erläuterungen** zu dem Buche und der Geſchichte deſſelben finden ſich, in dem, bey der Hakmanniſchen Ausgabe abgedruckten lat. Program des Herausgebers; in der Vorrede der Gottſchediſchen Ausgabe; in Gottſcheds Neueſtem vom J. 1757. S. 34 u. f. und S. 111 u. f. in der Brem. Verdiſchen Bibliothek, B. 2. S. 281. In J. C. H. Dreyers Abhandl. von dem Nutzen des .. Reinke de Vos in Erklär. der deutſchen Reichsalterthümer, Wism. 1768. 4. In Büſchings wöchentl. Nachrichten vom J. 1774 und 1775. In C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litteratur, B. 3. S. 28 u. f. und hier am vollſtändigſten.) — **Sebaſt. Brand** († 1520. Ihm wird gewöhnlich die Schrift: Von den loſen Füchſen dieſer Welt .... Dreßden 1584. 4. mit K. zugeſchrieben. Indeſſen ſoll, der Vorerinnerung nach, das Werk, urſprünglich, in Brabantiſcher Sprache geſchrieben, und ſchon 1495 gedruckt worden ſeyn. Mehrere Nachr. davon finden ſich in Morhofs Unterricht von der deutſchen Sprache S. 338. Ausg. von 1718. In den unſchuldigen Nachr. vom J. 1726. S. 719. In Gottſcheds Vorr. zum Reinecke Fuchs, und in C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litterat. B. 3. S. 128. Uebrigens ſind unſers Brands lateiniſche Fabeln, und deren deutſche Ausgaben, bey der Ueberſetzung der Fabeln des Romulus, Straßb. 1508. f. Frcof. 1555. 4. Frft. 1608. 8. f. l. 1616. 8. angezeigt, und Nachr. von dem Verf. finden ſich, unter andern, im 1ten Bde. der Characteriſtik deutſcher Dichter, von L. Meiſter S. 355. — **Martin Luther** († 1546. Von ihm ſchreibt ſich, wie bereits bey dem Art. **Aeſop** bemerkt worden, die Ueberſetzung von dreyzehn Aeſopiſchen Fabeln her, welche in ſ. Werken, B. IX. S. 454 der Wittenbergiſchen Ausg. und in N. Chyträus Sammlung, Roſt. 1571. 8. und öfterer gedruckt worden ſind. Auch wird ihm noch die „Newe Fabel Aeſopi, newlich verdeutſcht geſunden von Lewen und Eſel, Halle 1728. 4. die aber eigentlich zu den Satiren gehört, zugeſchrieben. Uebrigens zog ihm dieſe Beſchäftigung mit der Fabel allerhand Vorwürfe von ſeinen Gegnern zu.) — **Burkard Waldis** (Eſopus ganz new gemacht und in Reimen gefaßt. Mit ſampt hundert newer Fabeln vormals im Druck nicht geſehen noch ausgegangen, Frft. a. M. 1548. 8. 1555. 1565. 1584. 8. Der Fabeln ſind überhaupt 400. Eine Auswahl von 37 findet ſich in der 2ten Ausg. der Fabeln in B. Waldis Manier von F. W. Zachariä, Braunſchw. 1777. 8. und auch einzeln gedruckt. **Erläuterungsſchr.** Ein Schreiben des Bar. Eberh. von Gemmingen, in deſſen Poetiſchen und Proſ. Stücken, Braunſchw. 1769. 8. S. 82. Ein Aufſ. von J. J. Eſchenburg, im 4ten Bde. der Unterhaltungen. Die Vorrede zu der gedachten Nachahmung ſ. Fabeln von F. W. Zachariä. Frft. und Leipz. 1771. und Braunſchw. 1777. 8. Einige Nachr. in Chr. H. Schmid's Nekrolog, B. 1. 34. und in L. Meiſters Characteriſtik der deutſchen Dichter, B. 1. S. 118.) — **Eraſmus Alberus** († 1553. Das Buch von der Tugend und Weisheit, nemlich 49 Fabeln, der mehrere Theil aus Eſopo gezogen, und mit guten Reimen verklärt, (Frft.) 1570. 4. Mit etwas verändertem Titel, ebend. 1579 und 1590. 8. Von dem Verf. finden ſich einige Nachr. bey C. H. Seibigs Genealogiſchen Tabellen des Gräfl. Hauſes zu Solms S. 709 und in J. C. Wetzels Hymnopoeographia, Th. 1. S. 41. S. auch das Journal von und für Deutſchland vom J. 1788. St. 6. S. 511. und St. 12. S. 441.) — **Hans Sachs** († 1576. In ſ. Werken, Nürnb. 1570-1579. f. 5 Bde. Kempten 1612-1616. 4. 5 B. finden ſich einige kurze Fabeln. Eine beſondre Lebensbeſchr. des Verf. gab S. G. Raniſch, Alt. 1766. 8. heraus, auch findet ſich im April des deutſchen Merkurs v. J. 1776 ein Aufſ. über ihn, und ein Leben in L. Meiſters Charact. der deutſchen Dichter, B. 1. S. 75 u. f.) — **Joh. Fiſchart**, Menzer gen. (In ſ. verſchiedenen, bey dem Art. Satire und Scherzhaft angeführten Schriften,

ten, finden ſich auch einige Fabeln; z. B. in dem Philoſoph. Ehezuchtbüchlein. (S. übrigens die angef. Artikel.) — Georg. Rollenhagen († 1609. Froſchmeuſeler, der Fröſch vnd Meuſe wunderbare Hofhaltungen . . . In dreyen Büchern, Magd. 1595. 8. Leipz. 1730. 8. In dem erſten Buche werden, in 26 Kap. unter Handlungen und Begebenheiten der Mäuſe, Katzen und Füchſe, die Sitten des Hausſtandes; in dem zweyten, in 5 Kap. durch die Berathſchlagung der Fröſche, das geiſtliche und weltliche Regiment; in dem dritten, in eilf Kap. unter dem Bilde eines Krieges zwiſchen Fröſchen und Mäuſen, das Kriegsweſen dargeſtellt. Einige Nachr. von dem Verf. finden ſich im 1ten B. S. 136. von L. Meiſters Characteriſtik deutſcher Dichter.) — Ungenannt. Der Gluckskönig 1607. 8. — Adolph Roſen von Creutzheim (Ein unſtreitig erdichteter Nahme. Sein Eſelskönig, Magd. 1609. 8. iſt eine Nachahmung des Reinecke; der Löwe wird des Reiches darin entſetzt, und die Krone kommt auf den Eſel, deſſen Regiment nun darin geſchildert iſt.) Eucharius Eyering (Proverbior. Copia . . . mit ſchönen Hiſtorien, Apologen, Fabeln und Gedichten geziert, Eisl. 1601-1603. 8. 3 Th. S. J. C. Adelungs Magazin für die deutſche Sprache, Jahrg. I. St. 2. und Jahrg. II. St. 1.) — Huldric Wolgemut (Ob dieſes nicht ein angenommener Nahme iſt, laß ich dahin geſtellt ſeyn; wenigſtens kommt er in dem Jöcher nicht vor. Aber, unter dieſem Nahmen erſchien: Newer vollkommener Eſopus, darinnen allerhand luſtige, newe vnd alte Fabeln, Schimpfreden, u. ſ. w. Frft. 1623. 8. 2 Th.) — G. Phil. Harsdörfer († 1658. Nathan und Jothan, oder geiſt- und weltliche Lehrgedichte, Nürnb. 1650. 8. die Fabeln ſind in Proſa. Einige Nachr. von dem Verf. finden ſich in J. G. Doppelmayers Hiſtor. Nachr. von Nürnb. Mathemat. S. 98 und in G. Wittens Memorab. Philoſ. Dec. VII. S. 305.) — Juſt. Gottfr. Rabener († 1699. Nützliche Lehrgedichte, Dresd. 1691. 8. Der darin enthaltenen Fabeln ſind hundert in Proſa. S. übrigens das deutſche Muſeum, v. J. 1782. B. 2. S. 163 u. f.) — Ungen. Die Fabel von Hennynk de Han, Bremen 1732. 4. In plattdeutſchen Verſen, eine [illegible] Nachahmung des Reinecke de Vos, wie es ſchon der Nahme des Hahnes beweiſet. S. übrigens den 21ten der Neuen Critiſchen Briefe, S. 201. Aufl. von 1731. — Dan. Stoppe (Neue Fabeln, Breßl. 1738. 1740. 8.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. Verſuch in poet. Fabeln und Erzählungen, Hamb. 1738. 8. Verm. mit dem 2ten Buche 1752. 8. und in ſ. Sämmtl. Werken, ebend. 1757. 8. 3 Th. Nachrichten von dem Verf. liefert der Nekrolog, B. 1. S. 278. und L. Meiſters Charact. der deutſchen Dichter, B. 1. S. 336.) — Ungen. Der deutſche Lockmann, oder gute Sittenlehren in luſtigen und neuen Fabeln dargeſtellt (39 an der Zahl) Halle 1739. 8. (das Merkwürdigſte bey dem ganzen Buche iſt, daß es verboten wurde.) — Dan. Wilh. Triller (Neue Aeſopiſche Fabeln in gebundener Rede, Hamb. 1740. 8. Die Prüfung, welcher Breitinger dieſe Fabeln, in ſ. Critiſchen Dichtkunſt, unterwarf, brachte die berüchtigte Fehde zwiſchen Gottſched und den Schweizern zum Ausbruch.) — Chriſtn. Fürchteg. Gellert († 1769. Die erſten von ſ. Fabeln und Erzählungen erſchienen in den bekannten Beluſtigungen, Leipz. 1742-1750. 8. 8 B. und die beſſern davon, verbeſſert, in ſ. Vermiſchten Schriften, Leipz. 1756. 8. ſo wie jetzt im 1ten Th. ſ. Sämmtlichen Schriften. Hierauf folgte, ebend. 1746 der erſte, und 1748 der zweyte Band ſeiner übrigen Fabeln, welche mit jenen zuſammen, in vier Büchern, den gedachten erſten Th. ſ. Sämmtl. Schriften, Leipz. 1769. und öfterer 8. 10 Th. einnehmen. In das Franzöſiſche ſind ſie, auſſer einzeln in M. Hubers Choix und in Rivery's Fables et Contes, P. 1754. 8. ſämmtl. von einem Ungen. Straßb. 1751. 8. Von Touſſaint, Züll. 1768 8. in Proſa. Von einem Ungenannten, Frft. 1771. 8. metriſch, und par une femme aveugle (Mar. Wilh. von Stevens)

Breſl. 1777. 8. In das Italieniſche, von Scaperta, Leipz. 1767. 8. und einem Ungen. eine Auswahl 1778. 8. Auch ſind däniſche und ruſſiſche Ueberſ. davon vorhanden. Das Leben des Verf. von J. A. Cramer findet ſich vor dem 10ten Th. ſ. Schriften, und ein anderes in dem Nekrolog, B. 2. S. 481. Ueber ihn iſt noch weit mehr geſchrieben worden. Das wichtigſte darunter iſt das Elogium, von J. A. Erneſti 1770. 4. Deutſch, ebend. 1770. 8. Das Eloge von Mich. Huber, vor deſſen Ueberſ. der Gellertſchen Briefe, L. 1770. 8. Verm. Anmerkungen über Gellerts moral. Schriften und Character, von C. Garve, im 12ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und in deſſen Schriften. Etwas zu einſeitig beurtheilt iſt Gellert in den Briefen über den Werth deutſcher Dichter, Lemgo 1770-1772. 8. 2 St. Nachrichten von mehreren Schriften über ihn finden ſich unter andern, in den Alm. der Muſen auf das Jahr 1771. 1772 u. f. Leipz. 8.) — Ungen. Der deutſche Aeſop, 324 lehrreiche Fabeln (in Reimen) Königsb. 1743. 8. — Joh. Lud. Meier von Knonau (Ein halbes Hundert neuer Fabeln, Zür. 1744. 1757. 1767. 1773. 8.) — Joh. Adolph Schlegel (Seine, urſprünglich in den Beluſtigungen, in den Brem. Beyträgen, und in den Verm. Schriften von den Verfaſſern derſelben, abgedruckten Fabeln, gab C. Gärtner, Leipz. 1769. 8. beſonders heraus) — Nic. Dietrich Gieſeke († 1765. In ſ. poet. Schriften, Beſchw. 1767. 8. S. 287 finden ſich die, in der letzten der vorher gedachten Sammlungen, urſprünglich erſchienenen Fabeln. Sein Leben findet ſich im Nekrolog, B. 2. S. 425.) — Joh. Arn. Ebert. (16 Fabeln von ihm ſtehen in den Bremiſchen Beyträgen.) — Chriſtoph. Joſ. Sucro († 1756. Sieben Fabeln in Verſen finden ſich in ſ. Verſuch in Lehrgedichten und Fabeln, Halle 1747. 4. und in ſ. kleinen deutſchen Schriften, Kob. 1770. 8. Nachr. von dem Dichter liefert der Nekrolog, B. 1. S. 321.) — J. L. F. (Die Thorheiten der Welt, in neuen Fabeln vorgeſtellet, Gor. 1745. 8.) — Magn. Gottfried Lichtwer († 1783. Vier Bücher Aeſopiſcher Fabeln (103) in gebundener Schreibart, Leipz. 1748. 8. Berl. 1758. 8. Verb. und verm. ebend. 1763. 1775. 1782. 8. Auch hat C. W. Ramler aus ihnen Auserleſene und verbeſſerte Fabeln (61 an der Zahl) Greifsw. 1761. 8. herausgegeben. In das Franz. von mehrern überſetzt, erſchienen ſie, Straßb. 1763. 8. Lichtwers Leben und Verdienſte beſchrieb F. W. Eichholz in einer eigenen Schrift, Halberſt. 1784. 8. Auch findet ſich eine dergleichen Beſchreibung in dem 2ten Th. des Nekrolog S. 872. ſo wie in Weidlichs Biogr. Nachrichten, und im erſten Jahrg. des Journales von und für Deutſchland, S. 102.) — Ungen. Neue Fabeln und Erzählungen in gebundener Schreibart, Hamb. 1749. 8. — Joh. Chriſtn. Helck (Fabeln, Dresden 1751. 8.) — Ungen. Neue Fabeln und Erzähl. nebſt einer Vorrede D. W. Trillers, Leipz. und Bremen 1752. 8. — Ungen. Fabeln und verm. Nachrichten, Altt. 1752-1753. 8. 10 St. — Fabeln und Erzählungen von Sylvana, Erf. 1753. 8. 2 St. — Gotth. Ephr. Leſſing († 1781. Drey und zwanzig Fabeln in Verſen erſchienen ſchon im 1ten Th. ſ. kleinen Schriften, Berl. 1753. 12. und diejenigen davon, welche er nicht unter die proſaiſchen aufnahm, jetzt in dem 2ten Th. der Vermiſchten Schriften, Berl. 1784. 8. Die Proſaiſchen, unter dem Titel, Fabeln in drey Büchern, nebſt Abhandl. mit dieſer Dichtart verwandten Innhaltes ſind, Berl. 1759. 1777. 8. gedruckt. Es ſind deren 90, unter welchen ſich aber nur ſechs von jenen finden. In das Franzöſiſche ſind ſie von Anthelmi, Par. 1763. 8. 1781. 8. (nebſt dem Text) überſetzt. Ein Leben des Verf. findet ſich im Nekrolog, B. 2. S. 747. und über ſein Genie und Schriften hat Pr. Schütz drey Akademiſche Vorleſungen, Deſſau 1782. 8. herausgegeben. Auch in der 2ten Samml. von J. J. Herders Zerſtreuten Blättern, Gotha 1786. 8. findet ſich, S. 377 ein Aufſ. über Ihn.) — Joh. Gottl. Pfeil (Fabeln und Erzählungen, Cob. 1754 8.) —

C. Mar. Wilh. Petermann (Neue Fabeln, Lpz. 1754-1756. 8. 2 Th.) — J. W. L. Gleim (Fabeln, Berl. 1756. 8. und im 2ten Th. ſ. ſämmtl. Schriften. Originalausg. Berl. 1786. 8. Es ſind deren funfzig.) — J. J. Bodmer (Leſſingiſche unäſopiſche Fabeln . . . Zür. 1760. 8. Auch finden ſich noch einige von ihm in dem 22ten der Neuen Critiſchen Briefe, und in den Freymüthigen Nachrichten. S. übrigens den 127ten der Briefe die neueſte Litteratur betreffend.) — Ungen. Fabeln und Erzählungen von Thieren und ſehr alten ſchon verroſteten Zeiten, Cöln 1759. 8. — Joh. Fried. Neurtich (Fabeln aus dem Alterthum, in vier Büchern, Bresl. 1760. 8.) — Wilh. Ehrenfried Neugebauer (Fabeln des Fuchſes . . . Glog. 1761. 8.) — Ungen. Nachahmungen in Fabeln und Erzähl. Dresd. 1761. 8. — J. W. Eisfeld (Fabeln und Erzähl. Quedl. 1761. 8.) — Fdr. Carl v. Moſer (der Hof in Fabeln 1761. 8. Fabeln mit K. Mannh. 1786. 12. Neue Fabeln, ebend. 1789. 8.) — Gottfr. Schrenkendorf († 1782. Fabeln und Erzähl. Dresd. 1762. 8.) — Joh. Heinr. Weſtphalen (Fabeln und Erz. Leipz. 1763. 8.) — Joh. Dav. Leoding (Fabeln und Erzähl. Hamb. 1763. 8.) — Ungen. Fabeln und epigr. Gedichte, Hamb. 1763. 8. — B. C. Blanck (Fabeln und Erzähl. Han. 1764. 8.) — Ungen. Fabeln und Erzähl. mit derſelben Figuren, Berl. 1764. 8. — Fabeln, Erz. und Scherze 1764. 8. 3 Th. — Joh. Gottl. Willamov († 1777. Dialogiſche Fabeln (53) Berl. 1765. 8. 1791. 8. Sein Leben findet ſich im 2ten Bde. des Nekrologs, S. 686. S. auch deutſches Muſeum, v. J. 1781. B. 1. S. 190.) — G. Chr. Weisler (Nachr. von den Sitten der Thiere und Menſchen . . . Berl. 1766. 8.) — Joh. Benj. Michaelis (Fabeln (42), Lieder und Sat. Leipz. 1766. 8. Seine Fabeln für Kinder, wovon einige in den Unterhaltungen und in dem 2ten B. ſ. Gedichte, Gießen 1780. 8. S. 213 u. f. ſtehen, iſt uns H. Gleim noch ſchuldig. Das Leben des Dichters ſteht vor dieſer Sammlung, und in dem Nekrolog. B. 2. S. 571.) — Ch. Ad. Wellhard (Meines Vaters Fabeln und Erz. Glog. 1768. 8.) — Schwarz (Verſuch in Fabeln, Wien 1768. 8.) — G. M. Burmann, (Fabeln, Dresd. 1768. 8. Fabeln und Erzähl. Berl. 1773. 8.) — Fidler (Fabeln, Wien 1769. 8.) — Schenk (Fabeln und Fabuletten, 2 Bücher . . . . Bresl. 1770. 8.) — Hedwig Louiſe v. Pernel (Verſ. in Fabeln und Erzählungen . . . Grätz 1771. 8.) — Frie. Wilh. Zachariä († 1777. Fabeln und Erz. in Burk. Waldis Manier (61) Frft. und Leipz. 1771. 8. Braunſchw. 1777. 8. Das Leben des Dichters findet ſich vor ſ. hinterl. Schriften, von J. J. Eſchenburg, Braunſchw. 1781. 8. und im Nekrolog. B. 2. S. 656.) — J. C. W. (Funfzehn Fabeln, ſ. l. 1771. 8.) — Die Poetiſchen Kleinigkeiten, Altenb. 1771. 8. beſtehen größtentheils aus Fabeln. — Heinr. Braun (Verſuch in proſaiſchen Fabeln, und Erz. München 1772. 8. welche ins Holl. ſollen überſetzt worden ſeyn.) — Die Gedichte von J. N. M. M. Hamb. 1772. 8. beſtehen größtentheils aus (ziemlich ſchlechten) Fabeln. — Otto Ludw. Fuhrmann (Verſ. in Fabeln und Ged. Frft. 1773. 8.) — J. Fdr. Aug. Kazner (Neue Fabeln, Berl. (Stuttg.) 1775. 8.) — Zach. Haunold (Einige Fabeln und kleinere Ged. Grätz 1775. 8.) — Kl. Eberh. Karl Schmitt (Fabeln und Erzählungen . . . Leipz. 1776. 8.) — J. Ch. St. (Fabeln und Erzählungen, ſ. l. 1776. 8.) — Lud. Heinr. Nicolai (In dem 1ten Bde. ſ. Vermiſchten Gedichte, Berl. 1778. 8. finden ſich Fabeln und Erzähl.) — Fr. Ser. Haſe (Verſ. in Oden, Sinnged. und Fabeln, München 1778. 8.) — Ungen. Gedichte, Fabeln und Erzähl. von verſch. Verfaſſern, Hamb. 1778. 8. — Joh. Heinr. Fdr. Meinecke (Drey Bücher Fabeln und Erz. Berl. 1779. 8. Verb. ebend. 1785. 12) — Chrſtn. Gottl. Göz (Beluſtigungen für die Jugend, in Fabeln und Erzähl. Stuttg. 1779. 8.) — Andr. Menzel (Geiſtl. Fabeln und Erz. Glog. 1780. 8.) — Fdr. Schmit (Erzähl. Fabeln und Romanzen, Leipz. 1780. 8.) —

von Hacke (Fabeln und Sinngedichte, Neu Brand. 1781. 8.) — Conr. Gottl. Pfeffel (Fabeln, der Helvetiſchen Geſellſch. gewidmet, Baſel 1783. 8. und vermehrt, in den Poet. Verſuchen, Baſ. 1789-1790. 8. 3 Th.) — G. H. Lang (Kunſtlos Aeſopiſche Fabeln in Proſa und Verſen, Erl. 1786. 8.) — Ant. Fdr. Spielmann (Fabeln; 1ter Th. Prag 1787. 8. in Proſa und ſehr ſchlecht.) — Ungen. Ein Päckchen neue proſaiſche Fabeln in Leſſings Manier, Lind. 1787. 8. (Sie ſind größtentheils aus dem Merkur gezogen, und nur die von Schatz haben einigen Werth) — Lütho (Fabeln, 1788. 12. in Verſen und ſchlecht.) — Ungen. Auserleſene Aeſopiſche und andre Fabeln, Frft. und Leipz. 1788. 8. — Joh. H. Mat. Ern. St (Erleſene Aeſopiſche Fabeln, . . . Nürnb. 1790. 8.) — J. K . . . r (Fabeln, Wien 1790. 8.) — — Auch finden ſich deren noch in Menantes Gedichten; — in Brockes Gedichten; — in J. G. Müllers deutſchen Geſprächen der alten Weltweiſen, Hamb. 1733. 4. 2 Th. — Alb. von Hallers Gedichten; — in Kleiſts Gedichten; — in A. Käſtners Vermiſchten Schriften. — in Claudius Werken, Hamb. 1775-1783. 8. 4 Th. — in der Samml. vermiſchter Gedichte, von J. Eb. Steiger, Leipz. 1770. 8. — in den Erſtlingen der Muſe von J. C. Bock, Leipz. 1770. 8. — in den Vermiſchten Ged. von J. C. Ronne, Jena 1770. 8. — in den Ged. von Jan. Cernova, Prag 1775. 8 — in Fr. Schmits Ged. Nürnb. 1779 8. — in J. A. Weppens Ged. Leipz. 1783. 8. 2 Th. — in L. F. G. Langbein Ged. Leipz. 1788. 8 — in C. A. Clodius Verm. Schriften, Leipz. 1780. 8. 4 Th. und deſſen Neuen Verm. Schriften, Leipz. 1787. 8. 2 Th. — in A. G. Meißners Skizzen, Leipz. 1778-82. 8. 10 Th. verb. ebend. 1783-1785. 8. 10 Th. — in Schatz Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8. — ſo wie in mehrern, ältern und neuern Wochen- und Monatsſchriften, als in den Beluſtigungen — in dem Hamb. Magazine, 1745-1763. 8. 26 Bde. — in dem Biedermanne — in den vernünftigen Tadlerinnen, Halle 1748. 8. 3 Th. — in dem Eremiten, Leipz. 1767 u. f. 8. 2 Th. — in den Mannichfaltigkeiten, Berl. 1770-1782. 8. 14 B. — im teutſchen Merkur — im deutſchen Muſeum. — in der Quartalſchrift von Meißner und Canzler — in den verſchiedenen Blumenleſen und Almanachen der Muſen, u. a. m. — — **Sammlungen:** Fabeln für Kinder, Lemgo 1770. 8. — Poet. Samml. Auserleſener Sinng. Oden, Sat. Fabeln und Erzähl. von J. W. Winter, Cöln 1773. 8. — Fabeln von Hagedorn, Gleim und Lichtwer mit K. Winterth. 1777. 8. — Fabelanthologie für Jüngl. und Mädchen, in Proſa und Verſen, aus dem Franz. und Engliſchen, Karlsr. 1777. 8. — Fabeln nach dem Franz. des La Fontaine, Dresd. 1779. 8. mit K. — K. W. Ramlers Fabelleſe, Leipz. 1783-1790. 8. 3 B. in 6 Bücher abgetheilt, und aus mehr als funfzig Dichtern gezogen. — —

Den Beſchluß mögen die hebräiſchen Fabeln machen: Mitelé parabolae, aut. R. Berachia ben Nitronai Hannikdan, s. l. et a. 8. Mit einer lat. Ueberſ. von Melch. Hänel, Prag 1661. 8. Ebr. Berl. 1756. 8. (Der Fabeln darin ſind 107.) — Maſchal Hadkadmoni prov. antiquum, Aut. R. Iſaac Bar Schalomo, in quo narrantur plurimae fabulae, c. ſuis moral. s. l. et a. 4. — Auch ſind noch von Lud. Holberg ſo genannte Moraliſche Fabeln vorhanden, welche Deutſch, Leipz. 1752. 8. gedruckt worden ſind. — —

Uebrigens ſind, unter dem Bilde von Fabeln, öfters wirkliche Begebenheiten dargeſtellt worden. Hierzu gehört Esope politique, ou fable nouv. et enigmatique . . . Haye 1744. 8. — Der letzte Thierkrieg, eine Fabel zur Erläuterung der Geſchichte des achtzehnten Jahrh. Frankft. und Leipz. 1759. 8. 2 Th. u. a. m.

Falſch.

# Falſch.

(Schöne Künſte.)

Da wir hier das Falſche blos in Abſicht auf die ſchönen Künſte betrachten, ſo können wir, ohne uns in tiefſinnige metaphyſiſche Betrachtungen des Wahren und Falſchen einzulaſſen, die Begriffe deſſelben feſtſetzen. Wir nennen nur dasjenige falſch, was uns als würklich vorhanden vorgeſtellt wird, ob es gleich den Empfindungen oder Vorſtellungen, die wir gewiß und ungezweifelt haben, widerſpricht. Die Dinge, deren Würklichkeit wir fühlen, ſind entweder Vorſtellungen oder Empfindungen, das iſt, Begriffe von der Beſchaffenheit der Sache, Urtheile, die aus den Begriffen entſtehen, oder angenehme oder unangenehme Eindrüke, und Zuneigung oder Abneigung, woraus unſre Entſchließungen folgen. Hieraus läßt ſich jede Art des Falſchen beſtimmen.

Falſche Begriffe ſind ſolche, die uns die Beſchaffenheit einer Sache auf eine Art vorſtellen, die den Begriffen, die wir würklich haben, widerſpricht. Man ſagt von dem Mahler, er habe falſch gezeichnet, wenn in der Große, oder in den Verhältniſſen, oder in der Form der gezeichneten Dinge etwas iſt, das den in uns vorhandenen Begriffen widerſpricht; man ſagt in der Muſik von einem Spieler, er habe falſch gegriffen, wenn die Töne, die er angiebt, denen, die wir haben erwarten können, widerſprechen. Man ſchreibt dem Redner und Dichter falſchen Witz zu, wenn ſeine Anſpielungen, Vergleichungen und Bilder keine würkliche Aehnlichkeit mit den Sachen haben, die er uns dadurch bezeichnen will; man ſagt, er habe falſche Begriffe, wenn er uns Sachen als vorhanden, oder als geſchehen erzählt, die dem, was klar in unſrer Vorſtellung liegt, widerſprechen. Ein falſcher Gedanken iſt ein Urtheil, das als der Erfolg von ſolchen Begriffen angegeben wird, die in unſrer Vorſtellung einen ganz andern Erfolg haben.

Wie nun das Wahre große äſthetiſche Kraft haben kann *), und alſo ein Gegenſtand der ſchönen Künſte iſt, ſo muß das Falſche als etwas, das in den Künſten auf das ſorgfältigſte zu vermeiden iſt, angeſehen werden; denn der Widerſpruch, den wir bey dem Falſchen fühlen, beleidiget und macht, daß wir unſre Vorſtellungskraft von dem falſchen Gegenſtand, und dem, was damit verbunden iſt, abziehen. Die Werke der Kunſt ſtellen uns meiſtentheils Gegenſtände, die des Künſtlers Phantaſie geſchaffen hat, als würklich vorhanden dar; die Würkung, die ſein Werk auf uns haben ſoll, kommt großentheils von der Täuſchung her, die uns den erdichteten Gegenſtand als würklich vorſtellt. Bemerken wir hier und da etwas Falſches, ſo empfinden wir, daß der Gegenſtand nicht würklich iſt. Der lyriſche Dichter bildet uns Empfindungen vor, die gewiſſe Gegenſtände in ihm rege gemacht haben, und dadurch reizt er uns, daß wir uns in dieſelben Empfindungen ſetzen; ſobald wir aber etwas Falſches entdeken, es ſey in dem Gegenſtand oder in ſeinen Empfindungen, ſo verſchwindet die Täuſchung und wir bleiben kalt.

Darum muß in den Werken der Kunſt alles wahr, alles nach unſern Vorſtellungen und Empfindungen möglich, und, wenn es die größte Kraft haben ſoll, natürlich, oder gar nothwendig ſeyn.

Dieſes erreicht nur der Künſtler, deſſen Genie ſtark genug, und deſſen Kenntniß und Erfahrung groß genug iſt, ſeinen Vorſtellungen und Empfindungen den Grad der Klarheit und der Ausdehnung zu geben, daß er

---

*) S. Kraft.

alles, was zur Beſchaffenheit der Dinge gehört, klar und beſtimmt ſieht oder empfindet.

Liegt das Falſche in dem Weſentlichen des Werks, ſo wird das ganze Werk ſchlecht und unbrauchbar; liegt es aber nur in Nebenſachen, ſo bekömmt es dadurch Flecken und Fehler, die ſeinen Werth und den Eindruk, den es machen ſoll, vermindern. Das Falſche kommt entweder aus einem Mangel des Genies, oder der Aufmerkſamkeit her. Wer nicht vermögend iſt, ſeinen klaren Vorſtellungen eine hinlängliche Ausdehnung zu geben, um das einzele darinn richtig zu ſehen, oder wer zu nachläßig iſt, in beſondern Fällen dieſes zu thun, der läuft allemal Gefahr, falſch zu faſſen, oder falſch zu empfinden.

## Falſch.

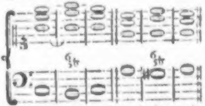
(Muſik.)

Man nennt im uneigentlichen Sinn einige Intervalle falſch, nicht als ob ſie fehlerhaft wären, ſondern blos deßwegen, weil der Name, den ſie bekommen, ſich eigentlich nicht für ſie ſchiket. So hat man einem gewiſſen Intervall der Namen der falſchen Quinte gegeben, weil es, wie die eigentliche Quinte, aus vier diatoniſchen Graden beſteht, ob es gleich keine würkliche Quinte macht, ſondern diſſonirt. So iſt auf unſrer Tonleiter das Intervall H-f eine falſche Quinte, weil es nur aus zwey ganzen (dem großen und kleinen) Tönen c-d, d-e, und zwey halben Tönen, H-c, e-f, beſteht, da die wahre Quinte aus drey ganzen und einem halben Ton zuſammengeſetzt iſt.

Das eigentliche Verhältniß der falſchen Quinte iſt 45 : 64, und wird in der Umkehrung *) zum Tritonus, deſſen Verhältniß 32 : 45 iſt.

Auf eine ähnliche Art bekommen auch andre Intervalle Namen, die ihnen eigentlich nicht zukommen, weil ſie ihrer Natur nach die wahren Verhältniſſe der Intervalle, deren Namen ſie tragen, nicht haben, noch ſo, wie ſie, können gebraucht werden. So giebt man allen übermäſſigen *) und verminderten Intervallen die Namen der reinen Intervalle, aus denen ſie entſtehen, und daher entſtehen falſche Terzen, Quarten, Sexten und Octaven. Der Tritonus iſt eine falſche, oder übermäßige Quarte, weil er, ob er gleich auf der vierten Stufe von ſeinem Fundament ſteht, wie f-h, um einen halben Ton höher iſt, als die wahre Quarte.

Gewöhnlich aber giebt man nur der erwähnten kleinen Quinte den Beynamen falſch, indem man die andern Intervalle, die von den reinen abweichen, durch die Beywörter übermäßig oder vermindert bezeichnet. Von dieſer falſchen Quinte hat auch der Quint-Sexten-Accord, darin ſie vorkommt, den Namen des Accords der falſchen Quinte. Dieſer Accord kommt auf der großen Septime des Tones, in welchem man ſchließen will, vor, wie hier:



und die Quinte darinn tritt immer in der Auflöſung einen Grad unter ſich, da der Baß nothwendig in den nächſten halben Ton über ſich ſchließen muß. Dieſe Regel leidet nach der Natur der Sache keine Ausnahme, weil jedes Subſemitonium auf den Ton darüber leitet.

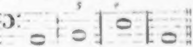
Wenn

---

*) S. Umkehrung.

*) S. Uebermäßig.

Wenn man alſo die kleine Quinte n einem Accord findet, wo ſowol ſie ls der Baß einen andern Gang nehnen, ſo iſt dieſes nicht die falſche Quinte, ſondern die kleine und cononirende Quinte des verminderten Dreyklanges, wie hier:



Die Quinte iſt um $^1/_4$ höher, als die falſche Quinte, und ihr wahres Verhältniß iſt 5:7 *).

## Falſches Licht.

(Mahlerey.)

Dieſer Ausdruk wird gebraucht, wenn ein Gemählde ſo geſezt wird, daß das darauf fallende Tageslicht dem zuwider iſt, welches der Mahler in dem Gemählde angenommen hat: wenn das Licht von der rechten Seite auf das Gemählde fällt, in dem Gemählde ſelbſt aber, als von der linken Seite einfallend, vorgeſtellt wird.

Das falſche Licht kann dem Gemählde viel Schaden thun, weil es die dunkeln Stellen heller, und die hellen dunkler machen, folglich die Haltung und Harmonie vermindern kann. Die beſte Stellung für ein Gemählde iſt die, nach welcher alle Theile deſſelben ein gleich ſtarkes Licht bekommen, weil auf dieſe Weiſe das Helle und Dunkele in dem Verhältniß bleibet, das der Mahler ihm gegeben hat. Alſo müßte in Bildergallerien entweder das Licht gerade von vornen auf die Gemählde fallen; oder noch beſſer, da dieſes in gewiſſen Stellen blendet, von oben, ſo daß es ſich an allen Seiten des Zimmers gleich ſtark ausbreitet, ſo wie in dem runden Salon der Gallerie in Sans-Souci.

## Falten.

(Zeichnende Künſte.)

So zufällig die Kleider ſelbſt, und die Falten derſelben, beſonders für den Menſchen ſind, ſo weſentlich ſind die Falten der Gewänder in den Gemählden, zur Annehmlichkeit, Schönheit und zur Harmonie des Ganzen. Die Kunſt, die Gewänder, womit Perſonen, oder Zimmer und Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, iſt würklich ein wichtiger, zugleich aber ſchwerer Theil der zeichnenden Künſte, vornehmlich aber der Mahlerey. Dieſe Kunſt hat ungemein viel ſchlaue Veranſtaltungen nöthig, um das Auge zu täuſchen, und ihm zu ſchmeicheln; ſo daß ſowol in der Zeichnung der Formen, als in der Farbengebung, und beſonders in dem Theil, der das Helle und Dunkle, und die Wiederſcheine betrifft, faſt nichts für unwichtig zu halten iſt. Jedermann fühlet, daß in einem Gewand die Falten ſo widerſinnig, ſo ſeltſam und verworren ſeyn können, daß das Auge dadurch verwirrt und von wichtigen Gegenſtänden abgezogen wird. Dazu kann denn noch eine eben ſo ſeltſame Verwirrung des Hellen und Dunkeln und der Farben kommen, indem das Hervorſtehende in den Falten hell, das Eingebogene dunkel wird; jeder Theil des Gewandes aber, nachdem er mehr oder weniger aus- oder eingebogen iſt, eine andre Farbe bekommt.

Hieraus läßt ſich begreifen, wie durch ungeſchikte Falten alle Ruhe und Befriedigung des Auges kann zernichtet, wie dadurch die Haltung und Harmonie des Gemähldes kann zerſtört werden, und wie dieſer üblen Folgen halber, ein ſo unbeträchtlich ſcheinender Theil der Kunſt ganz wichtig wird. Wir wollen das Weſentlichſte, worauf der Zeichner und Mahler zu ſehen haben, anführen, um

---

*) S. Verminderter Dreyklang.

um die jungen Künſtler, die dieſes etwa leſen möchten, zu genauem Nachdenken über dieſen Theil der Kunſt zu vermögen.

In Anſehung der Form ſind drey Dinge ſorgfältig zu vermeiden: 1) Falten, die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren mit ganz ſpitzigen Winkeln verurſachen. Das Auge liebet überall die Rundungen, über deren Umriſſe es ſanft hingleiten kann; hingegen iſt ihm das Ekige und beſonders das Spitzige, wo es den Sachen nicht ſchlechterdings weſentlich iſt, höchſt unangenehm. Die Falten müſſen ſanfte und allmählige Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Thäler in einer Landſchaft, nicht Eken und Höhlen, wie ein Haufen großer über einander geworfener Klumpen von Felſen. 2) Vermeide der Zeichner unnatürliche Falten; er hüte ſich Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorſtehen muß, und umgekehrt. Die Lehrer der Mahler geben überhaupt dieſes Punkts halber die Regel, daß die Falten genau mit der Stellung des Körpers übereinkommen, ſo daß man, der Bekleidung ungeachtet, die Lage und Beugungen der bedekten Gliedmaßen mehr merken, als deutlich ſehen könne. Denn ſo genau anklebend an den Gliedern müſſen die Gewänder auch nicht ſeyn, wie die naſſe Leinwand. 3) Auch iſt das häufige allzukleine in den Falten zu vermeiden; ſie müſſen, wie die Gruppen der Figuren und des Lichts, wenig und große Maſſen ausmachen, ſo daß jede kleine nicht für ſich allein ſteht, ſondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet iſt.

In Rükſicht auf die Haltung und Harmonie der Farben ſcheinet dieſes die wichtigſte Regel zu ſeyn, die ſchon da Vinci gegeben hat *): Falten, in deren Tiefe ſehr dunkle Schatten ſeyn müßten, ſollen nicht an den Stellen des Gewandes kommen, auf welche das ſtärkſte Licht fällt; und im Gegentheil, ſollen an den dunkeln Stellen keine Falten ſo herausſtehen, daß ein ſtarkes Licht auf ſie fallen müßte. Hernach aber muß auch beſonders in Abſicht auf die Theile, auf die die Hauptmaſſe des Lichts fällt, alles das beobachtet werden, was vorher über die Form der Falten angemerkt worden, weil es ſonſt nicht möglich iſt, der Hauptmaſſe des Lichts die wahre Haltung zu geben. Mahler, die ſich einbilden, es ſey ſchon genug, daß ſie die Falten nicht aus dem Kopf, ſondern nach der Natur, wie ſie etwa an einem bekleideten Gliedermann liegen, nachmachen, betrügen ſich. Denn ſchon in der Natur können ſie ſchlecht und dem Gemählde verderblich ſeyn. Ein feiner Kenner ſagt, er habe in der franzöſiſchen Academie in Rom den Direktor und zwölf Academiſten beyſammen geſehen, welche ihr lebendiges Model zu bekleiden und die Falten in gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zugebracht haben, ehe ihrem Geſchmak Genüge geſchehen *).

Dieſer Theil der Kunſt erfodert einen großen Geſchmak, ſo gut als irgend ein anderer. Darum übertrifft Raphael auch hierin alle Mahler, ſo wie er ſie in Zeichnung und Ausdruk übertrifft. Dieſen großen Mann müſſen angehende Künſtler zum Muſter nehmen. Uebrigens verdienet vorzüglich über dieſe Sache da Vinci, und der eben angezogene Kenner, nachgeleſen zu werden *).

Aus

---

*) Traité de la peinture ch. CCCLVIII.

*) S. Abremons Natur und Kunſt in Gemählden 1 Theil 18 Kap.

**) Traité de la peinture Chap. 158-164. und das ganze 18. Kapitel des Abremon.

Auſſer den, von H. S. angeführten Schriftſtellern handeln noch von den Falten, de Piles in ſ. Cours de peinture, unter der Aufſchrift: De l'ordre des plis, S. 82. Ausg. von 1766. und in dem 16ten Kap. der remarq. et eclairciſſement ſur l'idée du Peintre parfait, S. 478. Oeuvr. div. T. 3. — und im Lomazzo (Trattato dell' arte della pittura, Mil. 1585. 4. Lib. VI. c. LVI. S. 454.) finden ſich Nachrichten über die Art und Weiſe, wie Raphael die Falten ſtudiert. — Ferner geben noch Unterricht über Faltenordnung, Dupuy du Grez, in ſeinem Traité de la peinture, S. [illegible] u. f. und Ch. Ant. Coypel, in ſeinen Diſcours prononcés dans . . . l'Acad. R. de peinture et ſculpture, Par. 1721. 4. S. 115. — [illegible] Natur und Kunſt in Gemählden, im 16ten Kap. des 1ſten Th. S. 201. Vom guten Geſchmack in der Kleidung und den Falten. — —

## Fantaſiren; Fantaſie.

(Muſik.)

Wenn ein Tonkünſtler ein Stük, ſo wie er es allmählig in Gedanken ſezt, ſofort auf einem Inſtrumente ſpielt, oder wenn er nicht ein ſchon vorhandenes Stük ſpielt, ſondern eines, das er währendem Spielen erfindet, ſo ſagt man, er fantaſire. Alſo gehört zum Fantaſiren eine große Fertigkeit im Saz, beſonders, wenn man auf Orgeln, Clavieren oder Harfen vielſtimmig fantaſirt. Die auf dieſe Weiſe geſpielten Stüke werden Fantaſien genennt, was für einen Charakter ſie auch ſonſt an ſich haben. Oft fantaſirt man ohne Melodie blos der Harmonie und Modulation halber; oft aber fantaſirt man ſo, daß das Stük den Charakter einer Arie, oder eines Duets, oder eines andern ſingenden Stüks, mit begleitendem Baß hat. Einige Fantaſien ſchweifen von einer Gattung in die andre aus, bald in ordentlichem Takt, bald ohne Takt u. ſ. f.

Die Fantaſien von großen Meiſtern, beſonders die, welche aus einer gewiſſen Fülle der Empfindung und in dem Feuer der Begeiſterung geſpielt werden, ſind oft, wie die erſten Entwürfe der Zeichner, Werke von ausnehmender Kraft und Schönheit, die bey einer gelaſſenen Gemüthslage nicht ſo könnten verfertiget werden.

Es wäre demnach eine wichtige Sache, wenn man ein Mittel hätte, die Fantaſien großer Meiſter aufzuſchreiben. Dieſes Mittel iſt auch würklich erfunden, und darf nur bekannt gemacht werden, und von geſchikten Männern die lezte Bearbeitung zur Vollkommenheit bekommen.

In den Tranſactionen der Königl. Geſellſchaft der Wiſſenſchaften in London befindet ſich in der 483 Numer, die 1747 herausgekommen, ein kurzer Aufſaz, in welchem ein engliſcher Geiſtlicher, Namens Creed, den Entwurf zu einer Maſchine angiebt, welche ein Tonſtük, indem es geſpielt wird, in Noten ſezt *). Nicht lang hernach, nämlich 1749, hat ein auswärtiges Mitglied der Königl. Academie der Wiſſenſchaften von Berlin derſelben eröfnet, daß er ſeit einiger Zeit an einem Clavier arbeite, das die Fantaſien in Noten ſezen könne, ſich aber genöthiget ſehe, die Sache wegen Mangel an einem geſchikten Arbeiter aufzugeben; er ſchikte zugleich der Academie ſeinen Entwurf davon. Dieſer Veranlaſſung haben wir die Erfindung des Holfeldiſchen Sezinſtruments zu danken, die

---

*) A Letter from Mr. John Freke . . . inclosing a paper of Mr. Creed concerning a Machine to write down extempore voluntaries or other pieces of Muſic. Transact. Philoſ. Vol. 44. pag. 445.

die hier näher angezeigt zu werden verdienet.

Denſelben Tag, als die Academie die erwähnte Nachricht erhalten, machte ich ſie dem, damals noch wenig bekannten, zu mechaniſchen Erfindungen aber vorzüglich aufgelegten, Mechanikus Hohlfeld, ohne ihm das geringſte von den an die Academie geſchikten Zeichnungen zu ſagen, bekannt. Die Zeichnungen hat er in der That nicht geſehen, bis ſeine Erfindung völlig fertig und ausgeführt geweſen. In ganz kurzer Zeit brachte mir dieſer fürtreffliche Mann ſeine ſinnreich erfundene Maſchine. Sie iſt ſo eingerichtet, daß ſie ohne alle Weitläuftigkeit auf jedes Clavier, von der Art, die man hier zu Lande Flügel nennt, geſetzt werden kann, und alsdenn jedes, bis auf die kleineſte Manier im Spielen, genau aufzeichnet. Verſchiedene Liebhaber hatten ſich bey dem Erfinder gemeldet, um dieſes Inſtrument zu haben; weil aber keiner Miene machte, die Erfindung daran auf eine anſtändige Art zu belohnen, ſo blieb ſie, ſo wie ein von demſelben Künſtler erfundenes Clavier mit Darm-Sayten und einem Bogen von Pferdhaaren, bey dem Erfinder liegen. Nach ſeinem Tode*) kaufte die Academie der Wiſſenſchaften das Inſtrument, und wird ohne Zweifel eine genaue Abzeichnung davon bekannt machen**).

Was übrigens die Kunſt des Fantaſirens betrifft, was für Hülfsmittel man habe, daſſelbe zu erleichtern und was bey den verſchiedenen Arten deſſelben zu bedenken ſey, darüber wird man in Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, ſowol im erſten als im zweyten Theile, in eigenen Capiteln, viel nützliches antreffen.

◆ ◆

Von dem Fantaſiren handeln: Arte de tañer fantasia para Tecla, Vihuela y todo inſtrumento de tres o quatro ordenes, por Thomas a Santa Maria, Vallad. 1565. f. — W. A. Sorge im 3ten Kap. des 3ten Thls. ſ. Vorgemachs der muſikaliſchen Compoſition, auch hat er beſonders drucken laſſen, eine — Anleitung zur Fantaſie oder zu der ſchweren Kunſt, das Clavier, wie auch andere Inſtrumente, aus dem Kopfe zu ſpielen, nach theoretiſchen und practiſchen Grundſätzen, wie ſolche die Natur des Klanges lehret, geſtellt 1767, mit 17 Kupf. f. — Ferner gehören hieher noch, Fr. Wilh. Riedts Betrachtungen über die willkührlichen Veränderungen der muſikaliſchen Gedanken, bey Ausführung einer Melodie, im 2ten Bde. der Marpurgſchen Beyträge — und, in ſo fern dazu eine Kenntniß von der Verwandtſchaft der Tonarten erforderlich iſt, das, was von muſikaliſchen Zir-

keln

---

*) im Frühjahr 1770.

**) Aus dieſer Erzählung wird ſich beurtheilen laſſen, wie viel unrichtiges über dieſes Inſtrument und ſeinen Erfinder in Herrn Stählins Nachricht von dem Zuſtand der Muſik in Rußland geſagt worden. Dieſer Aufſatz befindet ſich in Haigolds Beylagen zum neuveränderten Rußl. II Theile.

1. Es iſt nicht wahr, daß Hohlfeld die an die Academie geſchikten Zeichnungen geſehen, ehe er ſein Inſtrument gemacht hat.

2. Es iſt nicht wahr, daß der Erfinder die Maſchine ſelbſt aus Verdruß wieder zernichtet habe.

3. Auch nicht, daß er ſie durch einen zufälligen Brand, darin viel von ſeinen Sachen im Rauch aufgegangen, verloren habe.

4. Auch iſt nicht wahr, daß ſeine Verdienſte unbelohnt geblieben ſeyn. Der König hat ihm 1765 eine Gnadenpenſion gegeben, die er bis an ſein Ende genoſſen hat. Auch iſt er dadurch auf eine ſchmeichelhafte Weiſe belohnt worden, daß der König einen Bogenflügel von ihm gekauft, ihn dafür belohnt, und das Inſtrument, als eine vorzüglich ſchätzbare Erfindung, in das Neue Schloß hinter Sans-Souci hat ſetzen laſſen.

zen in J. Andr. Werkmeiſters Harmonol. muſi. §. 52-54. — in Heinichens Anweiſung zum Generalbaß, Th. 2. Kap. 4. S. 263 (der Ausg.) — in Kellners Unterr. im Generalbaß, S. 58 u. f. — in Mizlers Bibl. B. 2. Th. 1. S. 123. — in Mattheſons Organiſten Probe, ſiehe Probſtunde des 1ten Theiles — in Daubens Generalbaß — u. a. m. ſich findet. In Anſehung der Auflöſung großer Noten in kleinere, geben Anweiſung: Printz, im ſatyr. Componiſten, Th. 2. Kap. 8. S. 44. (Ausg. von 1696) und in der Muſic. modulator. Kap. 9. S. 48 (Ausg. von 1714.) — Niedt, im 2ten Th. der Handleitung, u. a. m. In Anſehung der Verſetz- und Verbindungskunſt: Kircher, im 8ten Buch des erſten Theiles ſ. Muſurgie — Die Leibnitziſche Diſſertat. de Arte combinatoria, Lipſ. 1666. 4. Frcft. 1690. 4. und in der Samml. ſ. W. von Dutens, B. 2. S. 339. — Euler, im Tentam. Cap. 3. §. 20. — Mattheſon, im vollkommenen Capellmeiſter, Th. 3. Kap. 6. S. 41 u. f. u. a. m. — — Von der Nothwendigkeit des Fantaſirens, von der Möglichkeit, den Hinderniſſen, den Hülfsmitteln, von der Methode ſie zu lehren, von der Imitation, von der Ausführung eines Satzes aus dem Stegreife, von dem Unterſchiede des Präludirens und Fantaſirens, handelt Adlung, im 17ten Kap. ſeiner Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit, S. 840 der zweyten Auflage. Auch iſt von ihm eine Anleitung zum Fantaſiren in Handſchrift da. — —

Uebrigens wird in dem Eſſai ſur la Muſique anc. et moderne, Par. 1780. 4. B. 3. S. 622. dem P. Engramelle die Erfindung eines, dem [illegible] oder Hölzchen ähnlichen, Inſtrumentes zugeſchrieben. — — Und, ein Niederländiſcher Tonkünſtler, Guillet, hat XXIV Fantaiſies ſelon l'ordre des douze modes, Bruſ. 1610. fol. heraus gegeben. —

# Farben.

(Mahlerey.)

In der Mahlerey müſſen die Farben, aus deren Zuſammenſetzung das Gemählde entſteht, in einem doppelten Geſichtspunkt betrachtet werden: als Materien, deren körperliches Weſen auf die Würkung und Dauer des Gemähldes einen beträchtlichen Einfluß hat; und dann als bloßes Licht, das durch die Mannigfaltigkeit ſeiner Färbung den Künſtler in Stand ſetzt, die Farben eines jeden ſichtbaren Gegenſtandes nachzuahmen.

In dem erſten Geſichtspunkt betrachtet, ſind die Farben zum Gemählde, was die Materialien, Holz, Steine und Kalk dem Gebäude ſind. Die Mahler ſchreiben auch ihren Farben mehr oder weniger Körper zu, nachdem ſie mehr oder weniger davon nehmen müſſen, um eine gewiſſe Würkung davon zu erhalten. Weil man z. B. mit ſehr wenig Bleyweiß mehr ausrichtet, als mit viel Kreide, ſo ſagt man, jenes habe mehr Körper.

Der Mahler hat alſo eine gute Kenntniß des Körperlichen der Farben nöthig, eines Theils, damit er ſowol in der Arbeit beſſer fortkomme, und die Würkung der Farben leichter erhalte, als auch um andern Theils ſeiner Arbeit eine längere Dauer zu geben. Es giebt Farben, womit man mit einem Pinſelſtrich mehr ausrichtet, als mit öfterer Ueberarbeitung durch andre Farben; und ſo giebt es auch Farben, die in den Gemählden ſehr lange beynahe dieſelbe Kraft behalten, die ſie vom Anfang gehabt haben, da andre ſich gar bald ändern, es ſey, daß ſie ausblaſſen, oder daß ſie dunkler werden. Zwar kömmt ein Theil dieſer verſchiedenen Würkungen von der Behandlung des Mahlers her; viel aber kömmt auf die körperliche Natur der Farben an.

Der angehende Mahler, der das Glük hat, ſeine Kunſt von einem guten und aufrichtigen Meiſter zu lernen, kömmt ohne große Mühe zur Kenntniß der körperlichen Eigenſchaften der Farben. Aber mancher Lehrer iſt zurükhaltend, auch wol neidiſch, und manch fürtrefliches Genie fällt einem ſchlechten Lehrmeiſter in die Hände; und in dieſem Fall muß ſeine eigene Beobachtung ſein Lehrer ſeyn. Es iſt überhaupt gut, daß der Mahler ſeine älteſten Arbeiten ſehr oft wieder anſehe, um die darinn allmählig ſich äußernden Veränderungen der Farben zu beobachten. Er kann ſich auch dadurch etwas helfen, daß er Probegemählde macht, und ſie an die Sonne, und an die offene Luft ſezet, um das Veränderliche der Farben kennen zu lernen. Großen Vortheil wird ihm, wenn er nur die Gelegenheit dazu hat, eine fleißige Beobachtung der Werke der beſten alten Meiſter geben, deren Arbeiten ſchon ein, oder ein Paar Jahrhunderte hinter ſich haben. Vorzüglich können blos angelegte Gemählde alter Meiſter hierin lehrreich ſeyn, weil man mit ziemlicher Gewißheit die eigentlichen Farben, die ſie gebraucht haben, noch erkennen kann. Auf dieſe Weiſe kann der Mahler zur Kenntniß des Feſten und Dauerhaften der Farben kommen.

Ihren Werth in Abſicht auf die Bearbeitung ſelbſt, das mehr oder weniger Körperliche in ihnen, die Eigenſchaft, durch ihre Einmiſchung in andre, dieſen aufzuhelfen oder ſie zu verderben, ihre Stärke durch andre Farben durchzubringen, oder nur als ſchwache, durchſichtige Deken andrer Farben nüzlich zu ſeyn, wird der Künſtler nie anders, als durch genaues Nachdenken und Beobachten, während der Arbeit ſelbſt, kennen lernen. Der ſcharfſinnigſte und nachdenkendſte Kopf kömmt hierin natürlicher Weiſe am weiteſten. Der Mahler muß das Genie eines Naturforſchers haben, um jede körperliche Veränderung wahrzunehmen, und mit Scharfſinnigkeit ihre Urſache zu entdeken. Ohne dieſes Genie iſt es nicht wol möglich, ein guter Colorit zu werden.

In Anſehung der Beſtandtheile ſind die Farben entweder Erdfarben, oder Gattungen gefärbter, von der Natur erzeugter Erden, wie der Ocher, die grüne, braune, rothe Erden; und dieſe ſind gemeiniglich, wiewol mit Unterſchied, die beſtändigſten, und die auch am meiſten Körper haben; oder chymiſche Farben, die durch die Chymie aus metalliſchen Materien verfertiget worden. Dieſen iſt nicht allemal zu trauen, weil ſie nicht nur oft ſelbſt etwas ſcharfes, beißendes an ſich haben, wodurch ſie andern Farben, mit denen ſie vermiſcht werden, ſchädlich ſind, ſondern auch ſelbſt von den in der Luft befindlichen mineraliſchen Ausdünſtungen angegriffen werden; wiewol es auch ſehr ſchöne und höchſt dauerhafte Farben dieſer Art giebt. Endlich hat man auch Farben, die durch Zubereitung aus den animaliſchen und vegetabiliſchen Körpern verfertiget werden. Allein eine umſtändliche Beſchreibung dieſer Gegenſtände gehöret nicht hieher. Wer ausführlichere Nachrichten über die Farben ſucht, der wird ſie unter andern in Dom Pernetys am Rand angezeigten Werke finden *).

Weit weſentlicher zur Kunſt dienet die Betrachtung der Farben, in ſo fern man ſie als gefärbtes Licht anſieht, womit man jedem gezeichneten Gegenſtand das Anſehen eines in der

Natur

---

*) Dictionaire portatif de peinture etc. vor welchem Buch eine Abhandlung von dem Praktiſchen der Kunſt iſt, darin die verſchiedenen Farben beſchrieben werden, die in dem Werk ſelbſt, jede unter ihrem Namen, nochmals vorkommen.

Natur vorhandenen Körpers geben kann. Die Farben ſelbſt, womit die Natur die Körper bemahlt hat, ſind von unendlicher Mannigfaltigkeit, und es iſt völlig unmöglich, ſie alle zu nennen, oder auch nur zu zählen. Dann verurſachen die verſchiedenen Grade der Stärke des auffallenden Lichts, die Entfernung vom Auge, der Ton der Luft, und die Wiederſcheine bey jeder Farbe, wieder mannigfaltige Abänderungen. Dem erſten Anſcheine nach iſt gar keine Hoffnung vorhanden, daß die Kunſt des Colorits auch nur einigermaßen in Regeln zu faſſen ſeyn könnte. Dennoch haben wir Gemählde, darin die Natur bis auf einen hohen Grad der Täuſchung nachgeahmt iſt. Man muß alſo die Hoffnung nicht aufgeben, dieſem Theil der Kunſt durch beſtimmte und ſichere Vorſchriften weiter aufzuhelfen.

Den Anfang dazu muß man nothwendig von einem Verzeichniß aller Farben machen, damit jede zu nennen ſey, und von der Beſtimmung der verſchiedenen Modificationen, denen ein und eben dieſelbe Farbe unterworfen iſt, ohne ihre eigentliche Farbung zu ändern. Außer den erſten Verſuchen, die da Vinci zu einer ſolchen Theorie gemacht hat, und die binnen zweyhundert Jahren von keinem Mahler fortgeſezt oder erweitert worden, haben zwey ſcharfſinnige Philoſophen und Naturforſcher ſeit kurzem den Weg dazu etwas genauer gebahnt. Wir wollen die noch wenig bekannten Verſuche über dieſe Sache hier anzeigen.

Es iſt alſo zuerſt die Frage, in wie weit es möglich ſey, alle in der Natur vorkommende Farben natürlicher Körper in ein Verzeichniß zu bringen, und gleichſam dem Mahler auf ſeine Palette zu legen, damit er allemal die rechte wählen könne? Den erſten Verſuch zur Auflöſung dieſer Aufgabe hat da Vinci gemacht *), der berühmte Aſtronomus Mayer in Göttingen aber, der vor einigen Jahren zu großem Schaden der Wiſſenſchaften verſtorben iſt, viel weiter fortgeſezt. Doch iſt zu bedauren, daß die Abhandlung von dieſer Sache, die er der göttingiſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften vorgeleſen, bis jezt ungedrukt geblieben iſt. Folgendes wird einen Begriff von der Mayeriſchen Methode geben.

Er nimmt drey Grundfarben an, aus welchen er alle übrigen heraus zu bringen ſucht. Dieſe Grundfarben ſind das Rothe, das Gelbe und das Blaue, jedes von der Art, wie ſie in dem Regenbogen erſcheinen, oder in dem durch ein Prisma gebrochenen Bild der Sonne. Zu Folge einiger Verſuche ſezt er zum voraus, daß der Unterſchied zweyer Farben von derſelben Gattung, die um weniger, als den zwölften Theil des Zuſatzes, von dem die Veränderung herkommt, unterſchieden ſind, für unſer Aug nicht mehr merklich ſey. Dieſes iſt ſo zu verſtehen. Man miſche unter das reine Roth, das eine der drey Grundfarben iſt, den zwölften Theil Gelb, ſo entſteht daher eine Farbe, die ſich von der Grundfarbe etwas entfernt. Miſcht man etwas mehr, als den zwölften Theil Gelbes darunter, ſo entſteht eine andre rothe Farbe. Nun nimmt man an, daß die auf einander folgenden, aus Roth und Gelb gemiſchten Farben, nicht merklich von einander abweichen, als wenn der Unterſchied von einer gegen die andre einen zwölften Theil gelber Farbe beträgt.

Durch dieſe Vorausſetzung wird auf einmal die Anzahl der Farben beynahe völlig beſtimmt, und man kann alle wirklich verſchiedenen ſchei-

---

*) Traité de la peinture Chap. CXXI.

nenden Gattungen der Farben in ein Dreyeck bringen, wovon folgendes zur Probe dienen kann.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| $r^{12}$ | | | | |
| $r^{11} b^1$ | $r^{11} g^1$ | | | |
| $r^{10} b^2$ | $r^{10} b^1 g^1$ | $r^{10} g^2$ | | |
| $r^9 b^3$ | $r^9 b^2 g^1$ | $r^9 b^1 g^2$ | $r^9 g^3$ | |
| $r^8 b^4$ | $r^8 b^3 g^1$ | $r^8 b^2 g^2$ | $r^8 b^1 g^3$ | $r^8 g^4$ |

u. ſ. f.

Man ſtelle ſich vor, daß hier in dem oberſten kleinen Viereck, das mit $r^{12}$ bezeichnet iſt, die urſprünglich hauptrothe Farbe ſtehe, die nach und nach mit einem, zwey, drey Theilen des urſprünglichen Blauen verſetzt werde, und daß die aus dieſen Miſchungen entſtehenden Farben, in die unter einander ſtehenden Vierecke aufgetragen würden, ſo daß das zweyte Viereck mit der Farbe bemahlt wäre, die aus eilf Theilen roth und einem Theil blau gemiſcht iſt; das dritte Viereck mit der Farbe, die aus zehen Theilen roth und zwey Theilen blau beſteht u. ſ. f. Das vorletzte Viereck in dieſer Reihe würde demnach $r^1 b^{11}$ und das letzte $b^{12}$ ſeyn.

Dadurch erhält er 91 verſchiedene Miſchungen dieſer drey Farben, die alle, weil weder weiß noch ſchwarz darunter gemiſcht iſt, einerley Grad des Lichts und der Lebhaftigkeit haben. Hierauf ſchlägt er vor, mit jeder dieſer 91 Miſchungen, dem Weiſſen und dem Schwarzen, wieder ſo zu verfahren, wie mit den drey Hauptfarben. Auf dieſe Weiſe würde man 91 dreyeckigte Tafeln bekommen, jede Tafel in 91 Vierecke eingetheilt, und jedes Viereck mit einer beſondern Farbe bemahlt, welche Farben zuſammen alle möglichen, unſerm Auge zu unterſcheidenden Haupt- und Mittelfarben wie in einem Verzeichniß enthielten.

Herr Lambert *) merkt aber ſehr wol an, daß in dieſer Sache noch einige Ungewißheiten übrig ſind, die eines Theils daher kommen, daß man nicht weiß, ob der zwölfte Theil der Farbe nach Maaß oder nach Gewicht zu beſtimmen iſt; andern Theils, weil es noch zweifelhaft ſcheinet, ob die Stärke der Farben allemal genau durch das Verhältniß der Theile der Grundfarben beſtimmt werde. Ferner merkt er an, daß auch noch unausgemacht iſt, ob die Farben, in Anſehung des Hellen und Dunkeln, ſich auch nur durch 12 merkliche Grade unterſcheiden, oder ob man deren mehr machen müſſe.

Ohne Zweifel würde die Mahlerey durch die Mayeriſchen Dreyecke viel gewinnen, und die großen Coloriſten würden dadurch auch in den Stand geſetzt werden, andern ihr Verfahren bey der Farbengebung leichter und beſtimmter zu beſchreiben. Indeſſen würde man doch zu viel davon erwarten, wenn man glaubte, daß alsdenn alle Regeln des Colorits ganz beſtimmt, wie die Regeln der perſpektiviſchen Zeichnung, würden angegeben werden können. Man könnte alle mögliche Farben vor ſich haben, und doch ſehr ins Trokene oder auch ins Kalte fallen; denn das Saftige und Warme des Colorits kömmt von verſchiedenen Urſachen her, auf welche die Dreyeke keinen Einfluß haben, wie z. B. von den durchſcheinenden, oder überlaſirten Farben, von dem, auch im ſtärkſten Schatten angebrachten ganzen Farben, von einem geſchikten [illegible]. Denn das ſchönſte Colorit wird gar oft nicht durch die, würklich auf den Gegenſtänden liegenden natürlichen Farben, ſondern durch ganz andere erhalten. Endlich haben auch einige

---

*) S. Memoires de l'Acad. royale des Sciences et Belles Lettres de Pruſſe. Pour l'An. 1768 p. 72.

einige Farben, in dem vollkommenen Colorit, gewiſſe Eigenſchaften, die mit den verſchiedenen Miſchungen der drey Hauptfarben, und des Weißen und Schwarzen, keine Verbindung zu haben ſcheinen, und über deren Erreichung man noch kein Licht haben würde, wenn man gleich die Mayeriſchen Dreyecke in der größten Vollkommenheit vor ſich hätte. Alſo würden dieſe Dreyecke alle möglichen Farben, in allen möglichen Graden des Hellen und Dunkeln darſtellen; aber in Anſehung des Tones des ganzen Colorits und andrer ſehr weſentlichen Eigenſchaften deſſelben, werden ſie dem Künſtler keine Dienſte thun.

Man würde alſo die 91 Dreyecke vielleicht noch 91 mal verändern, und jedem noch einen beſondern Ton geben müſſen; und doch iſt die Miſchung der Farben ſchon vorher erſchöpft worden! Hieraus erhellet nun ganz offenbar, daß das Colorit Eigenſchaften habe, die keinesweges von der Miſchung der Farben, noch von dem Zuſatz des Hellen und Dunkeln herkommen. Ohne Zweifel entſtehen ſie aus der Behandlung, ſo daß in dieſer die größten Geheimniſſe der Farbengebung liegen mögen.

Hieraus läßt ſich einigermaßen abnehmen, was man zu thun hätte, wenn man die Farbengebung auf beſtimmte Regeln bringen wollte. Man müßte 1) die Meyeriſchen Dreyecke mit dem größten Fleiß verfertigen, jedes aber nach den verſchiedenen Haupttönen der Farben abändern; 2) alles, was aus einem genauen Studio der Werke der größten Coloriſten, und aus dem Bekenntniß derer, die die meiſte Uebung haben, in Anſehung der Behandlung kann angezeiget werden, zuſammen ſammeln. Dieſes wären eigentlich Arbeiten einer Mahleracademie, wie die Pariſiſche iſt, welche die geſchickteſten und erfahrenſten Meiſter der Kunſt zu Mitgliedern annimmt.

Wichtig iſt überhaupt, wegen des Schönen in den Farben, was ein großer Meiſter der Kunſt davon anmerkt, und welches einem nachdenkenden Künſtler viel entdecken wird. „Die Theile," ſagt er, „die in Schönheit vollkommener ſind, bringen weniger Nutzen mit ſich; die aber, ſo weniger Schönheit haben, ſind nützlicher — — dieſes iſt in allen Farben und in allen Geſtalten. Die drey vollkommenen Farben können nie anders, als gelb, roth und blau ſeyn, und iſt nur ein Begriff ihrer Vollkommenheit, nämlich wenn ſie gleich weit von allen andern Farben ſind, da hingegen die geringen und gemiſchten unterſchiedlicher Art ſeyn können, nämlich mehr von der einen, oder der andern abhangend, und die geringſten, ſo von drey Farben gemiſcht, können unzählig verändert werden. Je weniger nun Vollkommenheit in einer Farbe iſt, je mehr Veränderlichkeit hat ſie, bis endlich kein Hauptbegriff mehr in ihr bleibt, und alsdenn iſt ſie wie eine todte unbedeutende Sache."

◆ ◆

Nähere Nachrichten von der, von H. E. angegebenen Mayeriſchen Methode, die Farben in ein Verzeichniß zu bringen, finden ſich in dem 147ten St. der Göttingiſchen Gelehrten Anzeigen vom J. 1758, die auch in den 4ten B. S. 224. der Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. eingerückt worden ſind; und ausführlicher handelt davon, in ſeinen, von G. C. Lichtenberg herausgegebenen Opusc. Gött. 1775. 4. die 4te Commentat. de affinitate color. B. 1. S. 31. —

Von den Farben überhaupt (welche, natürlich, von ſehr verſchiedenen Seiten, bald als Natur- bald als Kunſtwerk ſich betrachten laſſen, und mancherley Anwendungen und Gebrauch geſtatten) handeln noch: Ariſtoteles, in einem eigenen Aufſatze περὶ χρωμάτων) im erſten Thl. ſ. Werke (Aurel. Allobr. 1605. f.) S. 916. von welchem Aufſatz die Schrift des Simon Portius, De coloribus libellus . . . commentar. illuſtr. Flor. 1548. 4. (welche gewöhnlich, als eine eigene Arbeit des Portius, und auch ſo, noch in des H. v. Murr Bibl. de Peinture, B. 2. S. 516 angezeigt wird) nichts, als eine Ueberſetzung, begleitet mit einem Commentare, und einer Vorrede von den natürlichen Farben iſt. Ein eigenes Werk des Portius iſt aber, ſo viel ich weiß, ſeine Schrift, De Coloribus Oculor. Flor. 1550. 4. Die Schrift des Ariſtoteles handelt, in 6 Kap. Von den einfachen Farben; von den Farben, welche aus der Miſchung der einfachen Farben entſtehen; von den Urſachen der mannichfaltigen und unendlichen Menge von Farben; von der, durch Färben, entſtehenden Veränderung der Farbe; von den Farben der Blumen, der Früchte, und aller Dinge, welche durch die Erde gezeugt werden; von den Farben der Haare, Federn, Haut u. d. Auch handelt noch, unter den Problem. das 38te (Opera B. 2. S. 640 d. ang. Ausg.) von den Farben. — — Ferner, in lateiniſcher Sprache: Ant. Thyleſii De coloribus libellus, Baſ. 1526. 8. 1537. 8. Par. 1536. 8. (keinesweges in Gronovs Theſ. abgedruckt, als wohin H. v. Murr, a. a. O. S. 517. verweiſt.) — Guid. Ant. Scarmilionii de Coloribus Lib. II. Marp. 1601. 8. — Robert Boyle († 1691. Experimenta et conſiderationes de Coloribus, Amſt. 1671. 8. und in den verſch. Samml. ſ. Works, Lond. 1699. 4 B. f. 1725. 3 B. 4. (abridged and methodized) und von Th. Birch, 5 B. f. Ob übrigens dieſe Schrift nicht urſprünglich engliſch geſchrieben worden, und nicht zuerſt früher erſchienen iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen.) — F. W. Doering (De coloribus Veter. Progr. Goth. 1788. 4.) —

In italieniſcher Sprache: Fulvio Pellegrino Morato (Del Significato de' Colori . . . Ven. 1535. 8. 1544. 8.) Lud. Dolce (Dialoghi ne' quali ſi ragiona della qualità, diverſità e proprietà dei Colori, Ven. 1565. 8. — Canobole (Trattato dei Colori occolti, Parma ſ. a. 8.) — Giov. P. Lomazzo (Im 2ten Buche ſ. Trattato dell' arte della Pittura, Mil. 1585. 4. S. 187 u. f. in 19 Kap. deren Inhalt bey dem Art. Colorit S. 603. a. angezeigt iſt.) — Dem Mahler, Lud. Cardi († 1613) wird, in dem allg. Künſtlerlexicon, Zür. 1779. f. Art. Cardi, ein Werk von den Eigenſchaften und der Natur der Farben, nebſt der Manier, ſie auf die möglichſte Weiſe haltbar zu machen, zugeſchrieben, welches ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß.) — Giov. de Rinaldi (Il moſtruoſiſſimo moſtro . . . div. in due Trattati; nel primo ſi ragiona del ſignificato de' Colori . . . . Ferr. 1588. 8.) — G. B. Armenini (Im 7ten Kap. des 2ten Buches ſ. Precetti della Pittura S. 63 u. f. deſſen Inhalt ſich, bey dem Art. Colorit, S. 603. a. findet.) — Ant. Franchi (In ſ. Teorica della Pittura, ovvero Trattato delle materie più neceſſarie per apprendere con fondamento queſt' arte, Lucca 1739. 8.) — —

In franzöſiſcher Sprache: Eſſai de la nature des couleurs, p. Mr. Mariotte, Par. 1681. 12. mit Kupf. — Lettre de Mr. Huet ſur la Pourpre in den Diſſertat. de Tilladet Th. 2. S. 169. — Lettre du P. C. à Mr. I. P. D. M. ſur un clavecin oculaire, in den Mem. de Trevoux, Mon. Auguſt vom J. 1725. S. 1675. — L'optique des Couleurs fondée ſur des ſimples obſervations, et tournée ſur tout à la pratique de la Peint. . . . et des autres Arts Coloriſtes, par le Rev. P. Louis Bertr. Caſtel, Par. 1740. 12. Deutſch, Halle 1747. 8. ſowie die Obſervat. ſur la Muſique des Couleurs, in den Obſervat. ſur l'Hiſt. nat. ſur la Phyſique et ſur la Peint. P. 1752. 12. B. 1. S. 5 ſo wie die Lettre du P. Caſtel à Mr. Rondet . . . au ſujet du Clavecin des couleurs, im Mercure de France,

Dec.

Neu. Jul. vom J. 1755. S. 144. zu verbinden iſt. Eine Nachricht von dem ganzen Unternehmen findet ſich in dem 3ten Bey. der merkwürdigen Beyträge zu dem Wohlleben der Gelehrten, Langenſ. 1766. 8. S. 661. Auch gehört zu eben dieſer Materie noch ein Aufſ. von Krügers Farbenclavier, in den Miscell. Berol. B. 7. S. 345 und deſſen Anmerk. aus der Naturlehre, oder einige zur Aufſ. gehörige Sachen, im 1ten Bde. des Hamburgiſchen Magazines S. 372. ſo wie, was Mendelsſohn, in ſ. Philoſ. Schriften, Th. 1. S. 87. und 160 d. 1. Aufl. von 1771. und J. A. Eberhard in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 29. Aufl. von 1783. vergl. mit der ſechſten Vers. im 1ten B. von K. L. Heydenreichs Aeſthetik, Leipz. 1790. 8. S. 180 u. f. darüber bemerkt haben. — De Piles (in den Elemens de la Peinture, Oeuvr. T. 3. Amſterd. 1766. 12. S. 177 des Couleurs qu'on emploie pour la peint. à huile; S. 199 des Coul. propres à la peint. à freſque; S. 212 des couleurs propres à la miniature und de la maniere de purifier les Couleurs; S. 283 des Coul. primitives et compoſées, demonſtration des Coul. ſimples et compoſées, de la compoſition des paſtels, du melange des couleurs pour les paſtels und S. 342 des differentes couleurs des emaux — La ſcience des ombres, par rapport au deſſein . . . . p. M. du Pain, Par. 1750. 8. — Bey den Nouveaux Princ. de la Perſpective lineaire de Newton, Amſt. 1757. 8. findet ſich ein Eſſai ſur le melange des Couleurs. — Traité des Couleurs pour la Peinture en Email et ſur Porcelaine . . . . p. Mr. d'Arclais de Montamy, Par. 1765. 8. Deutſch, Leipz. 1767. 8. — Lettres ſur les differentes couleurs qu'on peut tirer des vegetaux, autant pour la Teinture que pour la Peinture, p. Mr. Buchotz, Par. 1769. 12. — Traité des Couleurs et vernis, p. Mr. Mauclerc, Par. 1772. 8. — Recherches par rapport à une meilleure preparation des Couleurs, employées dans la Peinture, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Dijon pour l'année 1782. Dijon 1783. 8. — —

In engliſcher Sprache: Alex. Brown (in ſ. Ars pictoria . . S. 78 u. f. Ausg. von 1669. f. welcher auch, S. 91. ein Geheimniß, die Farben ächt zu machen, erfunden haben will, und angegeben hat.) — Obſervations on Colours, by N. Hatnall, Lond. 1738. 8. — The Painters Companion, or a Treatiſe on Colours, Lond. 1762. 8. — Wilh. Lewis (S. Hiſtory of Colours kann ich nicht im Original anführen, weil ich ſie nicht geſehen; J. H. Ziegler gab die erſte Abtheilung davon, welche von den ſchwarzen Farben handelt, deutſch, Zür. 1766. 8. heraus.) — —

In holländiſcher Sprache: Gerh. Laireſſe, im 10ten = 12ten Kap. des erſten Buches ſ. großen Mahlerbuches, von der Couleur der Nackenden; von den Farben, derſelben Gebrauch und dem Colorit der verſchiedenen Geſchlechte; von dem lieblichen und ſchönen Coloriren. S. übrigens den Art. Colorit, S. 484. b. — W. Beurs (die große Welt ins Kleine abgemahlet, oder Unterricht von allen Gemählden in der Welt, in 6 Büchern abgefaßt, worinn die Hauptfarben abgehandelt werden . . . Amſt. 1693. 8. Das Holländiſche Original ſelbſt iſt mir nicht bekannt.) — —

In deutſcher Sprache: Anweiſung zu . . . . Zubereitung der ſchönſten Farben, und Mahlerkünſte. Nürnb. 1706. 8. — Verſuch einer nähern Erklärung von der Natur der Farben, von Joh. Pet. Eberhard, Halle 1749 und 1762. 8. — Sehr geheim gehaltene, und nunmehr frey entdeckte, experimentirte Kunſtſtücke, die ſchönſten und rareſten Farben zu verfertigen . . . Zittau und Leipz. 1763. 8. 1769. 8. 2 Th. (ein elendes Geſchmiere.) — Die ächte und wahrhafte Farbekunſt, Langenſ. 1764. 8. — Abhandl. von den zufälligen Farben von d. Scherfer, Wien 1765. 8. — J. Chr. Schäffers Entwurf einer allgemeinen Farbenvereinigung, oder

Verſuch und Muſter einer gemeinnützigen Beſtimmung und Benennung aller Farben, nebſt 2 ausgemahlten Kupfertafeln, Nürnb. 1769. 4. — Abhandlung vom Gebrauch der Farben, in Löcrmons Natur und Kunſt, Wien 1770. 8. Th. 1. S. 360–380. — Verſuch eines Farbenſyſtems, entw. von Ign. Schiffermüller, Wien 1772. 4. (Der Verf. hält ſich an dem Lehrgebäude des P. Caſtel, theilt den Farbenzirkel in 12 Theile, und nimmt roth, gelb und blau als die 3 eigentlichen Grundfarben an.) — Beſchreibung einer, mit dem Calauiſchen Wachſe, ausgemahlten Farbenpyramide, wo die Miſchung jeder Farbe aus Weiß und drey Grundfarben (Carmin, Berlinerblau, und Gummi Gutti) angeordnet, dargelegt, und derſelben Berechnung und vielfacher Gebrauch gewieſen wird, durch J. H. Lambert, mit einer ausgem. Kupfertafel, Berl. 1772. 4. — Aug. Lud. Pfannenſchmids Verſuch einer Anleitung zum Miſchen aller Farben, aus Blau, Gelb und Roth . . . Han 1781. 8. Franzöſiſch, Lauſanne 1784. 8. — Chriſtn. Fdr. Prangens Farbenlexicon, worin die möglichſten Farben der Natur nicht nur nach ihren Eigenſchaften, Benennungen, Verhältniſſen und Zuſammenſetzungen, ſondern auch durch die wirkliche Ausmahlung enthalten ſind, mit 48 illum. Kupfern, Halle 1782. 4. — Ueber die Schönheit der Farben, ein Aufſ. in J. A. Eberhards Vermiſchten Schriften, Halle 1784. 8. S. 188. — Joh. H. Schaefs Receite über verſchiedene Gattungen von Farben, Gött. 1788. 8. (Für Scharlach und Cochenille.) — Taſchenbuch für Mahler und Zeichner, in Rückſicht auf Farbebereitung von C. Gottl. Rüger, Gera 1789. 8. (Ohne ſonderlichen Werth.) — Mahler- Farb- Illuminir- und Firnißbuch, Köln 1790. 8. — S. übrigens die Art. Colorit, Licht, Schatten, u. d. m. Auch verſteht es ſich von ſelbſt, daß in den mehreſten übrigen Werken von der Mahlerey (S. Art. Mahlerey) noch von den Farben gehandelt wird — ſo wie, daß dieſe Materie überhaupt noch in mehreren, die Phyſik angehenden Schriften, vorkommt, wovon ich nur die Lettres à une Princeſſe ſur divers ſujets de Phyſique et de Philoſophie (beſonders den 22ten Br. im erſten Theile) anführen will. — —

**Farbengebung.** Dieſes von dem Hrn. von Hagedorn zuerſt gebrauchte Wort iſt ſchiklich, um denjenigen Theil der Kunſt auszudrüken, der von den Farben abhängt. Die Farbengebung würde demnach folgende Theile der Kunſt unter ſich begreifen: 1) Licht und Schatten; 2) das Helle und Dunkle der Farben; 3) die eigenthümlichen und Localfarben; 4) die Harmonie; 5) den Ton; und 6) die Behandlung der Farben. Dieſes wird blos zur Erklärung des Worts angemerkt.

## Farben.

(Dichtkunſt.)

Poetiſche Farben nennt man alle die Hülfsmittel, deren ſich der Dichter bedienet ſeinen Gegenſtand der Einbildungskraft ſo deutlich darzuſtellen, als wenn er vor unſern Augen gemahlt wäre, Leben oder Bewegung hätte. Dazu gehören die Bilder, und alle Tropen und Figuren, wodurch die Einbildungskraft lebhafter gerühret wird, als ſie es durch die eigentliche Beſchreibung, durch den natürlichen Ausdruk geworden wäre.

Du Bos meynt, daß die Farben der Dichtkunſt das Schikſal der Gedichte beſtimmen.' Vermuthlich denken einige Dichter eben ſo, die in der poetiſchen Mahlerey weder Maaß, noch Ziel, noch Grade beobachten. Ihre Reden ſind ein beſtändiges Gewebe von Bildern und Tropen von der ſeltſamſten Art. Nicht nur Tugenden und Laſter, ſondern auch die zufälligſten Begriffe werden zu Perſonen erhoben, ſo daß den Perſonen ſelbſt wenig zu thun übrig bleibet.

Die eigenthümlichen Redensarten werden faſt überall vermieden, als wenn ſie ganz unbrauchbar wären.

Dieſe Ueppigkeit hat eine Armuth wichtigerer Vorſtellungen zum Grund; das Herz bleibt dabey kalt, und die Einbildungskraft wird ſo überhäuft, daß ſie ermüdet. Solcher Ueberfluß ſchadet, wie die Verſchwendung der Zierrathen am Kopfputz und der Kleidung, durch welche das Auge nicht hindurch dringen kann, um das Schöne im Geſicht und der ganzen Geſtalt zu ſehen. Selbſt in lyriſchen Stüken, die doch den poetiſchen Farben ihren eigentlichen Ort leihen, ſchiket ſich dieſe Ueppigkeit ſo wenig, als im Trauerſpiel und in dem heroiſchen Gedicht.

Der Dichter ſollte bedenken, daß aller dieſer Schmuk höhern und wichtigern Eindrüken nothwendig muß untergeordnet ſeyn. Wozu dienete denn endlich die wolausgezierteſte Außenſeite eines Gebäudes, wenn hinter derſelben keine Zimmer wären? Jeder Dichter ſollte bedenken, daß ein mit aller Einfalt vorgetragener, wichtiger, das Herz oder den Verſtand intereſſirender Gedanke eine größere Würkung thut, als alle Bilder der Phantaſie.

Der rechte Gebrauch der poetiſchen Farben giebt uns von den Einſichten und dem Geſchmak eines Dichters und Redners den zuverläſſigſten Begriff. Ein glänzendes Colorit, ohne Stärke der Zeichnung, ohne natürliche Schilderung ſolcher Gegenſtände, die über die Einbildungskraft hineindringen, und wichtige Empfindungen zurüklaſſen, verräth einen an Kleinigkeiten hangenden Geſchmak. Der gänzliche Mangel poetiſcher Farben iſt noch eher zu ertragen, als ihr Ueberfluß. Die größten Dichter, Homer und die tragiſchen Verfaſſer der Griechen, haben darin einen großen Geſchmak gezeiget, daß ſie die helleſten Farben auf die Stelle geſezt, die zwar des Zuſammenhangs halber unumgänglich nothwendig geweſen, aber einen geringen Eindruk ohne dieſe Erhöhung würden gemacht haben. Wo man dem Verſtand und dem Herzen Ruheſtellen ſezt, da kann die Einbildungskraft gerührt werden.

◆ ◆

Wenn man, was H. Sulzer hier von den Farben ſagt, mit dem vergleicht, was er, in dem Art. Gedicht, über eben dieſe Materie vorträgt: ſo ſcheint er in einem Widerſpruche mit ſich ſelbſt zu ſtehen, welches hier der Mühe überhebt, den vorhergehenden Artikel zu prüfen. Man ſehe übrigens das VI Kap. des 1ten Art. im 3ten Abſchnit des Ramleriſchen Batteux I. S. 201. Ausgabe von 1774. vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 9. S. 252 u. f. — Das von Hrn. S. angeführte Werk des Dubos iſt bekannt, und, in Rükſicht auf dieſe Materie, ſehr gut. Auch gehören, in gewiſſer Art, noch hieher: De Ornatu Orat. germanicae, Diſſ. Auct. Frid Gotthelf Gotter, Jen. 1711. 4. — De grata negligentia Orat. Progr. I. A. Erneſti, Lipſ. 1741. 4. — De Ornatu Orat. ſpec. romanae, Diſſ. Erh. Lud. Henne, Ien. 1747. 4. — De ornatu Orat. Diſſ. C. I. Roſt, Lipſ. 1749. 4. S. übrigens die Art. Bild, Figur, Tropen u. d. m.

## Faſſung.

(Schöne Künſte.)

Jeder beſondere Zuſtand des Gemüthes, der den Vorſtellungen und Handlungen einen beſondern Ton giebt. Wenn Haller ſagt:

> Ein wohlgeſetzt Gemüth kann Galle ſüße machen,
> Da ein verwöhnter Sinn auf alles Wermuth ſtreut;

ſo zeiget er dieſe Würkung zweyer einander entgegengeſetzter Faſſungen an, der ruhigen, die ſich mehr zu angenehmen als unangenehmen Vorſtellungen lenkt; und der verdrießlichen, die geneigt iſt, alles von der widrigen Seite zu betrachten.

Es iſt eine der wichtigſten, obgleich überall in die Augen fallenden Beobachtungen, daß die Urtheile der Menſchen und die Eindrüke, welche die Sachen auf ſie machen, alſo ihr Thun und Leiden, vornehmlich durch die Faſſung beſtimmt werden. So wie derſelbe Menſch von dem Geſchmak der Speiſen ganz anders urtheilet, wenn er hungrig, als wenn er ſatt iſt, ſo beurtheilet und empfindet man insgemein jede Sache nach Beſchaffenheit der Faſſung, darin man iſt. Dieſes hat nicht nur bey den gemeinen Seelen ſtatt, die nie nach wol überlegten Begriffen, ſondern blos nach Eindrüken handeln; auch der verſtändige Menſch, der, welcher die Stimme der Vernunft laut und vernehmlich höret, läßt ſich oft durch die Faſſung hinreißen.

Wir wollen dieſe merkwürdige pſychologiſche Erſcheinung hier nur in Rükſicht auf ihre Wichtigkeit in Anſehung der ſchönen Künſte betrachten. Bey Verfertigung der Werke der Kunſt iſt die Faſſung derer, auf deren Gemüther man würken will, von großem Gewicht.

Wer mit irgend einiger Aufmerkſamkeit auf ſich ſelbſt Arbeiten, die Nachdenken erfodern, gethan hat, der weiß, wie ſehr die Gemüthsfaſſung, in welcher man arbeitet, alles erleichtert oder ſchwer macht. Sich in die zur Arbeit erfoderliche Faſſung zu ſetzen, iſt bey jedem Geſchäfte der erſte und wichtigſte Punkt; und die Leichtigkeit, dieſes zu thun, iſt kein geringer Theil des Genies, und das, was ingenium verſatile genennt wird. Man erleichtert ſich die Faſſung, wenn man die Aufmerkſamkeit von allen andern Dingen, als dem vorhabenden Geſchäffte abzieht, und daſſelbe eine Zeitlang, ehe man an die Ausführung geht, wenn es auch nur ganz ſummariſch, oder aus einem allgemeinen Geſichtspunkt geſchieht, beſtändig vor Augen hat; welches um ſo viel leichter geſchieht, wenn man erſt irgend eine intereſſante Seite deſſelben entdekt hat. Ein hoher Grad der vortheilhaften Faſſung iſt die Begeiſterung, von deren Einfluß an ſeinem Orte geſprochen worden*). Wenn der Künſtler hierin nicht glüklich geweſen, ſo wird ſein Werk nie vollkommen ſeyn.

Eben ſo wichtig iſt die Faſſung derer, auf welche die Gegenſtände der Kunſt würken ſollen. Wer ſich in einer vergnügten Laune befindet, den kann man leicht zum Lachen bringen; alles, was man vor ihm ſagt, hat doppelte Kraft. Demnach muß in jedem Werk der Kunſt etwas liegen, was dieſe Faſſung hervorzubringen vermag. In der Muſik ſucht man dieſes durch Vorſpielen, oder Präludiren zu erhalten, in der Rede durch den Eingang, in einigen Gedichten durch die Ankündigung, in allen Arten der Gedichte und der Reden, ſo wie auch in allen Gemählden, durch den Ton des Vortrages. Gemählde von ſehr ernſthaftem Inhalt müſſen ſchon von weitem, ehe man noch etwas darin unterſcheiden kann, das Auge durch einen ernſten Ton rühren, ſo wie ein Gewitter von weitem durch eine dunkele, drohende Luft angekündiget wird.

Der Redner kann beym mündlichen Vortrag die Faſſung ſeiner Zuhörer am ſicherſten dadurch bewürken, daß er ſelbſt in dem Ton der Stimme, in der Stellung, in den Gebehrden und Bewegungen die Faſſungen vollkommen ausdrükt. Es liegt eine ſehr ſympathetiſche Kraft in dem lebhaften Ausdruk einer natürlichen Faſſung. Wir können uns, wenn wir einen von Herzen vergnügten, n, oder durchaus bekümmerten enſchen ſehen, ſelten enthalten, enigſtens einigermaßen uns in die ibe Faſſung zu ſetzen. Die große raft, die eine ſolche Faſſung deſſen, r redet, ſeinen Worten giebt, kann inem Menſchen unbemerkt geblie n ſeyn. Wer einen ſchreckhaften orfall gleichgültig, oder gar ver nügt erzählt, läuft Gefahr, daß m niemand glaubt; der aber in chreckhafter Faſſung eine Lüge her orbringt, findet leicht Glauben. er Grund dieſer Sympathie iſt icht zu entdecken. Der Menſch hat inen natürlichen Hang ſich jede Sa he, die ſeine Aufmerkſamkeit an ſich ezogen, ſo klar als möglich iſt, vor uſtellen *). Wenn wir alſo einen Menſchen von irgend einer Empfin ung gerührt ſehen, ſo wollen wir uch einen klaren Begriff von ſei em Zuſtand haben; (wenn nur ſonſt ichts da iſt, das die Aufmerkſam eit davon ablenkt;) dieſen aber er alten wir nicht beſſer, als wenn ir dieſelbe Empfindung haben, die r hat. Daher entſteht alſo eine Beſtrebung der Seele ſich in dieſelbe zu ſetzen. Nur muß die Faſſung, darin wir andre ſehen, nichts Unnatürliches oder Widerſinniges haben; denn dieſes wird uns anſtößig, und verhindert jede Beſtrebung, davon geſprochen worden iſt, gänzlich. Wenn wir einen Luſtigmacher bey ernſthaften Dingen in einer luſtigen Laune ſehen, ſo ſind wir ſehr entfernt, in ſeine Faſſung zu treten.

---

*) S. Begeiſterung.

Es iſt demnach eines der wichtigſten Talente des Redners, daß bey dem mündlichen Vortrag alles, was man an ihm ſieht und von ihm höret, eine dem Inhalte ſeiner Rede natürliche Faſſung ausdrüke; dadurch rührt und überredet er mehr, als durch das was er ſagt. Wie er aber dazu kommen ſoll, kann ihm nicht durch Regeln gezeiget werden. Man empfehle ihm überhaupt, wenn er Gelegenheit hat, große Redner zu hören, auf die Faſſung, in die ſie ſich ſetzen können, und auf die große Kraft derſelben vorzüglich Acht zu haben, und auch im gemeinen Leben, auf den Ton der Stimme, auf Stellung und Gebehrden der Redenden genau zu merken. Dieſes Studium muß der Redner, als ſeine Experimentalphiloſophie mit großem Fleiß treiben. Er wird oft bey den ungelehrteſten Menſchen in beſondern Fällen eine Kraft zu überreden finden, die ihm wichtige Lehren geben wird, und wird das Studium ſeiner Kunſt in dem Umgang mit eben ſo viel Vortheil treiben, als in ſeinem Cabinet.

## Fehler.

(Schöne Künſte.)

Fehlen heißt eigentlich etwas thun, das von dem Zwek, den man ſich vorgeſetzt hat, abführet; daher iſt in den Werken der ſchönen Künſte dasjenige ein Fehler, was nicht auf den Zwek des Werks hinleitet. In jedem Werke der Kunſt liegen Abſichten von zweyerley Art: der Stoff des Werks, was wir anderswo den Geiſt deſſelben genennt haben, zielt auf Erwekung gewiſſer Vorſtellungen oder Empfindungen ab; in der Form aber oder dem Körper hat jedes wieder ſeinen eigenen Zwek *), der jenem untergeordnet iſt. Man ſieht dieſes am deutlichſten an den Werken der Baukunſt, wo die eine Abſicht auf Bequemlichkeit, die andre auf Schönheit geht. Das Gebäude, oder irgend ein einzeler Theil deſſelben iſt fehlerhaft, in ſo fern ein oder mehrere Theile zu dem Gebrauch, wozu ſie vorhanden, nicht tüchtig genug ſind;

---

*) S. Klarheit.

*) Man ſehe den Artikel Einförmigkeit.

ſind; wie ein Schlafzimmer, in dem man ſeiner Lage halber wenig Ruhe haben könnte, oder ein Speiſezimmer, das dunkel wäre, oder die andern zu ſeiner Beſtimmung dienenden Bequemlichkeiten nicht hätte. Eben dieſes Gebäude und dieſe Theile deſſelben wären aber, bey allen Bequemlichkeiten, die ihre Beſtimmung erfodert, fehlerhaft, wenn alles ohne Verhältniß, ohne Regelmäßigkeit, ohne Feſtigkeit wäre. So verhält es ſich mit allen Werken der ſchönen Künſte: denn Batteux hat die Sachen nicht genug überlegt, da er gelehrt hat, daß die Baukunſt in Anſehung ihres Zweks eine ganz beſondere Gattung ausmache. In dieſer Kunſt iſt das, was zum Gebrauch und zur Bequemlichkeit gehört, der Geiſt des Werks, das gute Anſehen aber der Körper; da in jedem andern Werke, die Vorſtellungen, die der Künſtler erweken will, die Seele; die Schönheit aber, die Regelmäßigkeit, das fließende und angenehme Weſen der Form, den Körper ausmachen.

Die Fehler, die dem Geiſt eines Werks der Kunſt ankleben, ſind Fehler, die nicht der Künſtler, ſondern der Menſch begeht, gemeine Fehler, die er mit allen andern Menſchen gemein hat, die in ihren Handlungen und Unternehmungen ihres Zweks verfehlen. Der Baumeiſter, der eine Kuche baute, in welcher man nicht ohne Gefahr Feuer unterhalten könnte, hätte nicht einen Kunſtfehler begangen, ſondern einen Fehler gegen die allgemeine geſunde Vernunft. Der Dichter, der Mitleiden erweken will, und zu dem Ende Gegenſtände mahlt, die Ekel machen, fehlt nicht gegen die Regeln der Poeſie, ſondern er handelt gegen die Vernunft. Dergleichen Fehler alſo ſind nicht äſthetiſche Fehler, ſie gehen eigentlich nicht den Geſchmak, ſondern nur den Verſtand an. Sie ſind ſo mannigfaltig, als der Irrthum überhaupt iſt.

Die eigentlichen Kunſtfehler, die wir äſthetiſche Fehler nennen, betreffen das Aeuſſerliche, oder den Körper der Werke; denn nur darin fehlt der Künſtler, als Künſtler. Die Natur und die Mannigfaltigkeit dieſer Fehler zu erkennen, darf man nur überlegen, was eigentlich das Aeſthetiſche in den Werken der Kunſt ſeyn ſoll. Es iſt eine ſolche Anordnung, ein ſolcher Vortrag, eine ſolche Ausbildung der, dem Werke weſentlichen, Vorſtellungen, die ſie geſchikt macht, auf die ſinnliche Vorſtellungskraft vortheilhaft zu würken. Ein Werk der Kunſt iſt äſthetiſch vollkommen, wenn die Vorſtellungen, die es erweken ſoll, auf die leichteſte, lebhafteſte, dauerhafteſte und überhaupt das Gemüth einnehmendſte Art, erwekt werden. Dieſes zu erhalten iſt das eigentliche Werk des Geſchmaks, da jene Vorſtellungen ſelbſt ein Werk des Verſtandes und des Genies ſind.

Um die äſthetiſchen Fehler zu vermeiden, muß man die Natur, jeden Trieb und jede Lenkung der untern Seelenkräfte *) kennen. Man kann Fehler begehen, die dem natürlichen Verfahren, oder der Art, wie dieſe Kräfte ſich äuſſern, geradezu zuwider ſind; dieſe ſind weſentliche Fehler; man kann aber auch ſolche begehen, die ihnen die Vorſtellung blos ſchwer machen, dieſe ſind weniger weſentlich. Dieſe doppelte Beſchaffenheit haben die äſthetiſchen Fehler mit den philoſophiſchen gemein; dieſe ſind entweder würkliche Widerſprüche, oder ſie ſind bloße Mängel, wodurch zwar die Begriffe und Ur

theile

---

*) Der beſtimmte Begriff deſſen, was man die untern Seelenkräfte nennt, muß aus der Philoſophie geholt werden. Diejenigen, welche die Wolfiſchen oder Baumgartenſchen Schriften noch nicht kennen, werden dahi verwieſen.

theile ſich unter einander nicht aufheben oder zerſtöhren, aber doch unbeſtimmt, ungewiß und verworren werden. Auch hier kann die Baukunſt die nöthigen Erläuterungen geben; denn da kann man die weſentlichen und zufälligen Regeln am deutlichſten erkennen. Wenn das, was ſeiner Natur nach gerade, oder ſenkrecht, oder bleyrecht ſeyn ſoll, krumm oder hängend iſt; wenn das, was ſeiner Natur nach ganz ſeyn ſoll, gebrochen wird *): ſo begeht der Baumeiſter weſentliche Fehler, die ſehr beleidigen; wenn er aber in den Verhältniſſen fehlet, wenn er zu zierlich, oder zu kahl wird, wenn in dem Ganzen nicht einerley Geſchmak, oder nicht genug Harmonie iſt: ſo begeht er weniger weſentliche Fehler. Es wäre für die Critik nicht unwichtig, die verſchiedenen Arten der Fehler in jeder der beyden Hauptgattungen näher zu beſtimmen und genau zu benennen. Hier kann es genug ſeyn, den Kunſtrichtern den nöthigen Wink dazu gegeben zu haben.

## Fein.

(Schöne Künſte.)

Man nennt im eigentlichen Verſtande dasjenige Fein, was in ſeiner Art zwar beſtimmte und klare, aber nicht ſtarke Eindrüke auf die Sinnen macht, ſo daß ſchon ſcharfe Sinnen zu beſtimmter Empfindung deſſelben erfodert werden, wie ein feiner Ton, ein feiner Geruch, ein feiner Faden. Im figürlichen Sinn nennt man alſo dasjenige Fein, was eine etwas ſcharfe Vorſtellungskraft erfodert, um den gehörigen Eindruk zu machen, was denen, die nicht genau aufmerken, leicht unbemerkt bleibt. So iſt ein feiner Gedanken der, deſſen Richtigkeit nur durch einen merklichen Grad der Scharfſinnigkeit entdekt wird. Das Feine iſt dem Groben entgegengeſezt, das ſich ſtark fühlen läßt, und auch gröbern Sinnen nicht entgeht.

Es liegt in der Natur der Vorſtellungskräfte, daß diejenigen, die eine große Fertigkeit in jeder Art der Vorſtellungen erlangt haben, von dem Feinen angenehmer gerühret werden, als von dem zu merklichen. Sowol für die äußern, als für die innern Sinnen, werden rohe Menſchen von ſolchen Dingen angenehm gerührt, die geübtern ſchon zu gemein und nicht fein genug ſind. Der Künſtler alſo, der für geübte und ſcharfe Kenner ſchreibt, muß das Feinere ſeiner Kunſt beſizen, und überhaupt einen feinen Geſchmak haben, ſo wie der, der einem ſcharfſinnigen Mann ſchmeicheln will, ihn nicht grob, ſondern auf eine verdekte Art loben muß.

Alſo iſt das Feine eine äſthetiſche Eigenſchaft, wodurch einige Gedanken oder Vorſtellungen ihre rechte Annehmlichkeit erhalten. Das Feine liegt aber entweder in der Vorſtellung ſelbſt, oder in der Art, wie ſie vorgetragen wird, nämlich in der Wendung und in dem Ausdruk. Ein Gedanken iſt fein, wenn ſeine Kraft von Begriffen herkommt, die nur Scharfſinnige faſſen. Zum Beyſpiel kann das Lob dienen, welches Euripides aus dem Munde des Adraſtus dem Eteokles beylegt: Er liebte das Vaterland — — die Böſen haßte er, nicht den Staat; denn er machte einen Unterſchied zwiſchen der Republik, und denen, die ſie durch eine üble Verwaltung der Sachen verhaßt machen *). Zum Beyſpiel einer ſehr feinen Wendung des Lobes kann das Compliment dienen, das Horaz dem Dichter Alcäus macht. Mitten im Schreken, den der römiſche Dichter aus augenſcheinlicher Lebensgefahr gehabt, und da er ſchon einer

---

*) S. Baukunſt; Gebälke.

*) Euripid. in dem Trauerſpiel [illegible]

einen gewiſſen Tod erwartet, ſich auch ſchon das dunkle Reich der Schatten lebhaft vorſtellt, ſieht er dort nur vorzüglich den Alcäus, und bemerkt vornehmlich die Wunder ſeiner Lieder *). Durch den Ausdruk kann ein gemeiner Gedanken fein werden, wenn ihm etwas, das auf eine feine Art reizet, beygemiſcht wird. Davon kann folgendes, aus dem eben angeführten Trauerſpiel des Euripides, zum Beyſpiel dienen **). Die argiviſchen Matronen bitten die Aethra, ihren Sohn zu bewegen, daß er ihnen die Leichname ihrer erſchlagenen Söhne ausliefere. **Auch du, ſagen ſie, haſt ehedem aus den lieblichen Umarmungen deines Gemahls einen Sohn gebohren.** Wie viel feiner iſt dieſes, als das gemeine, **auch du biſt Mutter.** Der angeführte Dichter iſt vorzüglich reich an Gedanken, die durch den Ausdruk fein werden. Wie fein iſt nicht folgendes, ebenfalls durch Einmiſchung angenehmer, und an ſich feiner Nebenbegriffe. **Er vergönnte ſeiner Tochter aus den Freyern den zu wählen, aus den die lieblichen Eingebungen der Venus ihre Neigung lenken würden** †). Dadurch giebt der Dichter auf eine angenehme Weiſe zu verſtehen, daß die Wahl eines Gatten durch ein gewiſſes nicht zu beſtimmendes Gefühl, das aus Wolluſt entſpringt, geleitet werde.

Zum feinern Ausdruk gehören überhaupt die Wörter, die entweder die Hauptbegriffe ſelbſt, oder einige Nebenbegriffe, durch ſcharfſinnige Bilder, oder durch andre nur geübten Kennern recht fühlbare Umwege mehr merken laſſen, als geradezu anzeigen. Was durch faſt unmerkliche Anſpielungen, durch ganz leichte flüchtige Zeichen, aber doch ſehr richtig und beſtimmt angezeiget wird, gehört hiezu.

Es giebt gemeinen Vorſtellungen ein reizendes Weſen, und eine Neuheit, wodurch ſie ſehr angenehm werden, und iſt deßwegen da zu brauchen, wo die Sachen ſelbſt wenig reizendes haben. Perſonen von feinem Witz können auch die gemeinſten Sachen dadurch intereſſant machen. Daher iſt der eigentliche Sitz des Feinen in den Werken des Geſchmaks in den Materien und auf den Stellen, wo die Vorſtellungskraft, wegen des geringen Gewichts der Sachen ſelbſt, ſinken könnte; beſonders in dramatiſchen Stüken da, wo die Handlung etwas ruhig fortgeht.

Wo aber die Sachen ſelbſt ſehr wichtig, pathetiſch, oder ſehr ernſthaft ſind, da iſt das Feine weniger nöthig, und würde auch unnatürlich ſeyn, weil eine ernſthafte, oder empfindungsvolle Gemüthsfaſſung ihm entgegen iſt. Das Groſſe, das Pathetiſche, das Erhabene, kann ſelten mit dem Feinen verbunden ſeyn. Wer dabey fein ſeyn wollte, der würde verrathen, daß er das Starke und Groſſe nicht mit voller Kraft fühlt.

Ueberhaupt gehört das Feine unter die **Würze** der Gedanken, wovon man leicht einen ſchädlichen Aufwand machen kann. Perſonen, die für jeden Gedanken eine feine Wendung und einen feinen Ausdruk ſuchen, fallen in das Gezierte; und eine zu groſſe Begierde ſich immer fein auszudrüken verleitet auch auf das Spitzfündige, welches eigentlich das falſche Feine iſt.

## Feinſäulig.

(Baukunſt.)

Dieſes Wort braucht Goldmann um dasjenige auszudrüken, was die griechiſchen Baumeiſter durch das Euſtylon anzeigten, nämlich diejenige Säulenweite, die den Gebäuden das beſte eſſe Anſehen giebt *). Die Alten machten dieſe Säulenweite von ſechs und einem halben Model, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulen 2¼ Säulendike war **). Die neuen Baumeiſter binden ſich nicht ſo genau an die Verhältniſſe, welche die Alten angegeben haben.

---

*) Hor. Lib. II. Od. 13.

**) vſ. 55. 56.

†) Iphig. in Aul. vſ. 68. 69.

## Felder.

(Baukunſt.)

Vertiefungen mit erhabenen Einfaſſungen und verſchiedenen Verzierungen, die in der Baukunſt an den Deken angebracht werden, um das Glatte zu unterbrechen. Ungeachtet der großen Einfalt, die den Charakter der griechiſchen Bauart ausmacht, ſuchten die griechiſchen Baumeiſter das Glatte an den Deken zu vermeiden. Sowol die geraden, als die gewölbten Deken wurden insgemein in viel Viereke eingetheilt, deren jedes ſeine Einfaſſung hatte, innerhalb aber vertieft und mit Zierrathen geſchmükt war. In der Rotonda in Rom, dem ehemaligen Pantheon, iſt das Gewölbe der Cupel in ſolche viereckigte Felder eingetheilt; und ehedem war jedes vertiefte Viereck mit einer aus Metall gegoſſenen (und vermuthlich verguldeten) Roſe ausgeziert. Auch kleinere Deken, wie die Deken der Säulenlauben, ſogar die untere Seite des Unterbalkens und das Kinn, oder die untere Fläche der Kranzleiſten an Gebälken, wurden in Felder eingetheilt, die die Römer Lacus, Lacunas, (d. i. Löcher) Vertiefungen nennten. Dieſe Felder geben den Gebäuden ein ſehr reiches Anſehen.

Die neuern Baumeiſter der vorigen Zeiten haben ſowol gerade, als gewölbte Deken durch Gyps und Stukarbeit in Felder eingetheilt, welches gegenwärtig aus der Mode gekommen, weil man insgemein dafür Dekengemählde anbringt. Nur an den Unterbalken und an den Kranzleiſten hat man die Felder beybehalten.

Gegenwärtig theilet man auch die Wände der Zimmer, die entweder vertäfelt, oder mit Marmor bekleidet ſind, in Felder ein, die aber nicht ſo vertieft und größer ſind, als die Dekenfelder. Dergleichen Felder nennen die franzöſiſchen Baumeiſter compartimens, und man kann bey Daviler eine große Mannigfaltigkeit von Zeichnungen zu ſolchen Feldern antreffen. Die Tapeten haben inzwiſchen dieſe Arten der Wände etwas aus der Mode gebracht.

Feld heißt in der Baukunſt überhaupt an einer Wand oder an einer Deke jede gerade Fläche, die eine etwas hervorſtehende Einfaſſung hat. Daher auch die Fläche der Giebel, die rings herum mit einem Geſims eingefaßt iſt, Giebelfeld genennt wird.

## Fenſter.

(Baukunſt.)

Oeffnungen in Gebäuden für das einfallende Licht. Sie ſind zur Bequemlichkeit nothwendig, können aber auch zugleich zur Verſchönerung eines Gebäudes dienen, deſſen Außenſeiten weder mit Säulen noch Pfeilern verziert ſind, und die ein allzukahles Anſehen haben würden, wenn das Einförmige nicht durch eine geſchikte Austheilung der Fenſter unterbrochen wäre.

Der Baumeiſter muß bey Anlegung der Fenſter auf ihre doppelte Beſtimmung, nämlich ihren weſentlichen Nutzen zur Erleuchtung, und ihre Verſchönerung der Außenſeiten acht haben. Beydes verdienet eine nähere Betrachtung. In Anſehung der Erleuchtung muß man vorausſetzen, daß ein Zimmer ſowol Ueberfluß, als Mangel an Licht haben könne. Das letzte iſt außer Zweifel: das erſtere wird durch die Grundſätze der Mahlerkunſt offenbar, nach welchen der Ueberfluß des Lichts ein Gemählde matt macht. In einem Zimmer nehmen ſich die Perſonen und Sachen bey einem gemäßigten Lichte beſſer aus, als beym überflüßigen, welches auch in andern Umſtänden blendet.

---

*) S. Säulenweite.

**) Vitruv. L. III. c. 2.

Der Baumeiſter hat alſo hierin ſich zu bemühen, daß er das rechte Maaß treffe. Dieſes geſchiehet, wenn die Wand, an welcher die Fenſter ſind, ohngefehr eben ſo viel dem Lichte verſchloſſenen, als offenen Raum hat, oder auch etwas mehr, ſo daß allemal zwiſchen zwey Fenſtern ein Pfeiler ſtehe, der wenigſtens die Breite eines Fenſters habe. Es iſt eine unangenehme Sache, wenn ein Zimmer einer Laterne gleichet, und dem Licht überall offen ſteht. Auch ſoll man ohne die höchſte Noth, die Fenſter nicht an zwey auf einander ſtoſſenden Wänden machen; denn dadurch bekommt das Zimmer zwey ſich kreuzende Lichter, welches unangenehme doppelte Schatten und Halbſchatten verurſachet, und in vielen Fällen blendet. Man thut ſo gar wol, wenn man die Erleuchtung von zwey einander gegenüber ſtehenden Wänden vermeidet.

Bey der Erleuchtung hat man auch auf die Größe der Fenſter zu ſehen; dieſe aber muß der Höhe der Zimmer angemeſſen ſeyn. In ordentlichen Wohnzimmern, die zwölf bis vierzehn Fuß hoch ſind, ſcheinet die Höhe der Fenſter von ohngefehr acht Fuß die beſte zu ſeyn. Ihre beſte Stellung aber ſcheinet die zu ſeyn, da von dem oberſten Rande des Fenſters bis an die Deke ein Raum von zwey bis drittehalb Fuß iſt, wodurch denn auch die Höhe der Bruſtung beſtimmt wird. Damit aber die Winkel an den halben Pfeilern, und der Platz hinter den ganzen Pfeilern nicht gar zu dunkel werden, ſo muß man die Ausſchnitte der Fenſter ſchräge machen, und die Pfeiler inwendig verſchmälern, und dieſes deſto mehr, je diker die Mauern ſind. Die Schmiege iſt hinlänglich, wenn auf jeden Fuß der Mauerdike zwey Zoll gerechnet werden.

Es geſchieht ſehr oft, daß die äuſſere Anordnung der Fenſter mit der innern ſtreitet, ſo daß jede für das Fenſter einen beſondern Platz fodert. In dieſen Fällen hat der Baumeiſter die größte Ueberlegung nöthig. Wenn da ein Fehler unvermeidlich iſt, ſo kommt es darauf an, daß er am geſchikteſten verſtekt werde. Wenn z. B. das äußere eine Anordnung der Fenſter erfoderte, wodurch in einem Zimmer die beyden Winkel an den letzten Fenſtern ungleich würden, welches allemal ein Fehler wäre, ſo könnte man ſich einigermaßen durch Verſtärkung oder Verſchwächung der innern Mauern, die das Zimmer einſchließen, helfen, wovon man in der, in dem Artikel Alcove befindlichen, Zeichnung eine Probe ſehen kann.

Ueberhaupt muß man, wo es immer möglich iſt, den Fehler lieber inwendig, als von außen hinbringen. Sollten aber wichtige Urſachen dieſes hindern, ſo muß man ihn von außen durch geſchikte Hülfsmittel zu verbergen ſuchen.

Die alten Griechen und Römer liebten in den Zimmern ein von der Höhe einfallendes Licht; ſo daß die Fenſter in hohen Zimmern erſt zwölf oder mehr Fuß von der Erde angelegt, und ziemlich klein waren. Dieſe Erleuchtung hat ihre Vortheile, wiewol ſie wenig mehr gebraucht wird, indem man jetzo die Ausſichten aus den Zimmern liebet *).

Die

*) S. Winkelmanns Anmerkungen über die Baukunſt der Alten S. 41.

e äußere Anordnung der Fenſter
ert die meiſte Ueberlegung. Sie
den Außenſeiten, die nicht mit
en oder Pilaſtern gezieret ſind,
vornehmſte Anſehen, und ver-
die Stelle der **Felder** an einer
en Fläche. Sie müſſen nach
Grundſätzen der **Regelmäßig-**
und der **Eurythmie** geſetzt, und
den guten **Verhältniſſen** und
**Zuſammenſtimmung** angelegt
n.

e Regelmäßigkeit erfodert, daß
enſter eines Geſchoſſes auf glei-
waagerechten Linien ſtehen, und
groß ſeyen, wiewol dieſes letz
isweilen eine Ausnahme leidet.
er, daß die Gewände alle ſenk-
, und daß die Fenſter der ver-
enen Geſchoſſe gerade auf ein-
e treffen. Denn es wäre ein ſehr
igender Fehler, wenn hierin et-
verſehen würde. Die Regeln
uten Verhältniſſe erfodern, daß
r die Oeffnungen, noch das Vol-
r Mauer zu ſehr hervorſteche.
ſcheinet allemal beſſer zu ſeyn,
mehr volle Mauer, als Fenſter
achen, welches auch der innern
ichtung zu ſtatten kömmt.

ey einem Gebäude, wo von auſ-
immer auf die ganze Maſſe geſe-
wird, iſt das Einfache dem Ueber-
gen allezeit vorzuziehen. Eine
enſeite ohne alle Fenſter, oder
ſehr wenigen, iſt auch bey dem
en oder faſt gänzlichen Mangel
Mannigfaltigen ganz erträglich,
engegen der Ueberfluß der Fenſter
andrer zum Mannigfaltigen ge-
gen Stüke, ekelhaft iſt.

n gemeinen Wohnhäuſern läßt
die Anzahl der Fenſter in einer
e der Außenſeite leicht beſtim-
. Man theilet die ganze Breite
ußenſeite durch die doppelte Zahl
Füße einer Fenſterbreite, oder
h dieſelbe Zahl etwas größer ge-
men; der Quotient giebt die An-
der Fenſter. Wir wollen den Fall ſetzen, ein Gebäude ſey 56 Fuß breit, und man habe die Breite der Fenſter auf 4 Fuß geſetzt: ſo theile man 56 durch 8. Der Quotient 7 zeiget an, daß ſieben Fenſter müſſen angebracht werden. Alsdann iſt in der Breite der Außenſeite ſo viel Mauer, als Oeffnung. Wollte man weniger Fenſter haben, ſo theile man die Breite der Außenſeite durch eine etwas größere Zahl. Wenn z. B. die Länge der Seite 80 Fuß wäre, und die Fenſterbreite wäre 4 Fuß, ſo theile man ſie nicht durch 8, ſondern durch 10, ſo hätte man 8 Fenſter, und alle Fenſter zuſammen machten die Summe der Oeffnungen 32 Fuß; die Summe der Pfeiler aber wäre 48 Fuß.

Hiebey kommen aber verſchiedene Betrachtungen vor, die zu wichtigen Ausnahmen dieſer Regeln Gelegenheit geben. Erſtlich iſt in den Hauptaußenſeiten, wo die Thüren und Portale ſtehen müſſen, eine ungerade Zahl der Fenſter nöthig: dieſes erfodert die Eurythmie, damit die Thüre in die Mitte kommen könne. Darnach muß ſich die Eintheilung der Außenſeiten in Fenſter und Pfeiler richten. Daher muß man die Länge der Außenſeiten allemal durch eine ſolche Zahl theilen, daß der Quotient eine ungerade Zahl werde, z. E. 5, 7, 9, 11. Dieſer Betrachtung zu gefallen muß man entweder die Breite der Pfeiler oder der Fenſter etwas vermindern, oder vermehren. Wir wollen ſetzen, die Breite der Außenſeite ſey 48 Fuß, und man könnte dem Fenſter höchſtens 4 Fuß Breite geben. Wollte man nun die Zahl 48 durch 8 theilen, ſo bekäme man für die Anzahl der Fenſter 6, welches eine gerade Zahl iſt. Daraus aber folget, das man entweder 5 oder 7 Fenſter machen müſſe. Zu einem von beyden muß man ſich entſchließen. Leidet es die innere Einrichtung, ſo muß man allemal die kleinere Zahl der größern vorziehen. Geſetzt alſo, man wollte nur 5 Fenſter machen: ſo nähmen ſie 20 Fuß von der Breite ein, die Pfeiler aber 28 Fuß, welches für einen Pfeiler 5⅗ Fuß gäbe. Fände man nun, daß die Pfeiler für die innere Erleuchtung zu groß wären, ſo muß man auf Mittel bedacht ſeyn, durch einen Kunſtgriff dieſem Fehler abzuhelfen.

Man ſetze den Fall, die höchſte Breite der Pfeiler ſoll 4½ Fuß ſeyn, ſo daß alle fünf Pfeiler 22½ Fuß betrügen, ſo blieben von dem Raum, den ſie einnehmen müſſen, noch 5½ Fuß übrig. Dieſe ſuchte man dergeſtalt in die Mitte zu bringen, daß man dem Fenſter in der Mitte etwa einen halben Fuß mehr, jedem Pfeiler daran etwa anderthalb Fuß mehr, und den beyden halben Ekpfeilern das übrige gäbe. Dieſe Ungleichheit aber läßt ſich ſowol von außen, als auch, wenn man es nöthig findet, von innen verſteken. Von außen, wenn man die breiten Pfeiler am mittlern Fenſter durch Verkröpfung oder Wandpfeiler in eine Gleichheit mit den andern bringt; von innen durch Verſtärkung der Mauer, wie ſchon vorher erinnert worden.

Wenn die ganze Breite oder Länge der Außenſeite ſich nicht ſo will theilen laſſen, daß der Quotient eine ungerade Zahl wird, ſo kann man ſich auch dadurch helfen, daß man gleich einen Theil für die beſondere Mitte des Gebäudes davon nimmt, daß das übrige einen geraden Quotienten bekomme, alsdenn ſucht man die abgeſchnittene Zahl für die Mitte auf eine geſchikte Weiſe einzutheilen, wie vorher erinnert worden. Z. E. Die Länge wäre 96 Fuß, und man wollte ſie gerne durch 8 theilen, das iſt, jedem Fenſter 4 Fuß, und jedem Pfeiler eben ſo viel geben. Weil nun auf dieſe Weiſe ein gerader Quotient herauskäme, ſo nehme man 16 Fuß für die Mitte ab, und theile den Reſt 80 durch 8, ſo bekömmt man die Anzahl der 8 Fenſter. Die Mitte, welche 16 Fuß beträgt, ſondere man durch Vortretung oder Einziehung von dem andern ab, und ſuche ihr eine beſondere geſchikte Eintheilung zu geben. Sollte, nachdem alles feſtgeſetzt worden iſt, ſich finden, daß das mittelſte Fenſter dem guten Anſehn zum Schaden zu breit oder zu ſchmal iſt, ſo kann man ihm im erſten Fall durch eine ſchmälere, im andern durch eine breitere Einfaſſung etwas helfen.

Die Methode, welche man an vielen Wohnhäuſern braucht, da man der geraden Zahl Fenſter nicht hat ausweichen wollen, die Thüre an ein Ende der Außenſeite zu ſetzen, giebt oft der innern Eintheilung ziemliche Vortheile; doch ſteht ſie nicht allzu gut für das Anſehen der Außenſeite.

Mit der Höhe der Fenſter iſt der Baumeiſter weniger gezwungen; weil er die Höhe des ganzen Gebäudes mehr in ſeiner Gewalt hat, als die Breite deſſelben. Es muß aber die Höhe ſowol des ganzen Gebäudes, als jedes Geſchoſſes ſo genommen werden, daß zwiſchen zwey über einander ſtehenden Fenſtern eine hinlängliche Maſſe Mauer ſey, ohngefehr ſo hoch als ein Fenſter, und daß die Gebälke oder Geſimſe, die über den Fenſtern weggehen, ihren vollen Platz haben, und das Fenſter nicht einzudruken ſcheinen. Am allerungereimteſten iſt der Fehler, der doch in einigen prächtigen Gebäuden, wie an dem Königl. Schloſſe in Berlin, begangen worden, da die oberſten Halbfenſter in das Gebälke hineintreten.

Ueber das Verhältniß der Höhe der Fenſter zu der Breite haben wir wenig anzumerken. Man hat gefunden, daß diejenigen Fenſter am beſten ſtehen, welche ohngefehr halb ſo breit, als hoch ſind. Merklich höher, bekommen ſie ein zu leichtes Anſehen, und nähern ſich dem Anſehen bloßer Ritzen in der Mauer. Merklich niedriger ſcheinen ſie zu ſchwer und zu plump. Indeſſen lehrt die Erfahrung, daß die halben Fenſter in Attiken und halben Geſchoſſen, wenn ſie ohngefehr ſo hoch wie breit, oder etwas höher ſind, das Anſehen der Gebäude eben nicht verderben.

In Anſehung der Figur gehen die meiſten Stimmen der Kenner auf das viereckigte; die am ekelſten ſind, verwerfen alle Fenſter mit Bogen, ſie ſeyen völlig oder gedrukt. Dieſe ſcheinen den feineſten Geſchmak zu haben. Doch kann man nicht ſagen, daß die ſehr niedrige Bogen die Schönheit der Fenſter ganz verſtellen *). Fenſter mit völlig halbrunden Bogen, zumal wenn ſie enge an einander ſtehn, und Bänder oder Geſimſe über die Fenſter hinlaufen, haben in der That etwas ſehr beleidigendes. Dieſes haben die Alten ſo ſehr gefühlt, daß ſie nicht einmal ihre Thüren mit Bogen gemacht haben.

Uebrigens hat ein Baumeiſter in Anſehung der Verzierung, der Verhältniſſe und des Anſehens der Fenſter in Rükſicht auf die Schönheit der Außenſeiten, und der Uebereinſtimmung mit den Säulenordnungen verſchiedenes zu überlegen.

Da die Fenſter denjenigen Außenſeiten, die weder Säulen noch Wandpfeiler haben, das meiſte Anſehen geben, ſo muß man ſich wundern, daß noch keinem Baumeiſter eingefallen iſt, einen Verſuch zu machen, nach Anleitung der Säulenordnungen verſchiedene Fenſterordnungen zu entwerfen. Wenn ein ſolcher Verſuch gelänge, der würde der ganzen Baukunſt eine Erweiterung, und den Baumeiſtern eine große Erleichterung verſchaffen. Folgende hiezu gehörige Anmerkungen können den Weg dazu bahnen.

Man könnte vier Hauptfenſterordnungen machen, welche ſowol in ihren Verhältniſſen, als Verzierungen, eben ſo ſtark von einander unterſchieden wären, als die Säulenordnungen. Die erſte Ordnung könnte auf Kirchen eingerichtet werden; die andre auf große Palläſte; die dritte auf anſehnliche Land- und Wohnhäuſer; und die vierte auf gemeine Häuſer. Das Weſentliche jeder Ordnung wäre das Verhältniß der Höhe zur Breite, wodurch zugleich die Höhe des ganzen Geſchoſſes beſtimmt würde. Jede Ordnung könnte etwa zwey Nebenabtheilungen haben, welche von der Figur der Fenſter, je nachdem ſie einen gebogenen oder geraden Sturz hätten, und von den Verzierungen hergenommen würden. Für jede Ordnung müßten zwey oder drey der beſten Verhältniſſe für die Fenſterweiten beſtimmt werden, und eben ſo viel für ihre Anzahl auf einer Seite. Endlich müßten auch alle Geſimſe, Gebälke und andre Verzierungen der Außenſeiten nach Maaßgebung jeder Ordnung beſtimmt werden, damit der Baumeiſter, ſobald er die Fenſterordnung für ſein Gebäude feſtgeſetzt, ſogleich für deſſen ganze Bauart gewiſſe Vorſchriften hätte.

In Anſehung der Verzierungen der Fenſter hat bald jeder Baumeiſter etwas beſonderes. Sie ſind von dreyerley Art, entweder bloße Einfaſſungen, oder Einfaſſungen, Bänke und Geſimſe, oder dieſe mit Giebeln. Daß ſie nothwendig eine Einfaſſung haben müſſen, iſt an einem andern Orte bewieſen worden *). Die Einfaſſungen können auf vielerley Art ſeyn, und müſſen ſich in der Menge und den Verhältniſſen nach den Ordnungen richten. Die allereinfacheſte Verzierung iſt eine um alle vier Seiten gleich herumlaufende Einfaſſung. Hiernächſt, eine ſolche Einfaſſung nur von drey Seiten, von unten

---

*) S. Oeffnung.

*) S. Oeffnung.

aber hervorſtehende Fenſterbänke mit oder ohne Kragſteine. Noch etwas mehr ſind ſie verziert, wenn zu der leztern Art noch ein Geſims mit Fries über den Sturz kömmt, wo denn die obere Einfaſſung den Unterbalken, der darüber ſtehende Theil den Fries, und das obere Geſims den Kranz vorſtellt, deren Verhältniſſe, nach Anleitung der Ordnungen, aus der Höhe des Fenſters leicht zu beſtimmen ſind. Noch weiter wird die Verzierung getrieben, wenn zu obigen noch dieſes hinzukömmt, daß man die ganze Brüſtung unter dem Fenſter als ein Poſtament vorſtellt, in welchem Fall aber nothwendig das Geſchoß von dem unterliegenden durch ein Band oder Geſims muß abgeſondert ſeyn. Endlich kann man auch zu allem vorhergehenden noch Giebel über die Fenſtergeſimſe ſetzen, die man entweder alle gleich, oder abwechſelnd dreyekigt und gebogen macht. Indeſſen ſcheinen doch die Giebel der Fenſter, ob ſie gleich von allen neuern Baumeiſtern gebraucht worden, der edlen Einfalt entgegen. Sie überhäufen eine Außenſeite mit gar zu viel Dingen. Sie ſind höchſtens da erträglich, wo die Fenſter etwas weit aus einander ſtehen, wo die Geſchoſſe nicht mit Bändern abgetheilt ſind, und wo die ganze Außenſeite höchſt einfach iſt, wie an dem Opernhaus in Berlin. Am allerungereimteſten aber ſind Fenſter mit rundem Sturz und mit geraden Geſimſen oder gar mit Giebeln verziert. Die gothiſche Bauart hat nichts ungereimteres aufzuweiſen.

Man findet oft, daß zur Verzierung der Fenſter ordentliche Wandpfeiler oder gar Säulen gebraucht werden, welches aber ein ſchlechter und mit keinem einzigen guten Grunde zu rechtfertigender Geſchmak iſt, ob man gleich das Anſehen eines Michael Angelo und Palladio dafür anführen kann. Noch unnatürlicher wird dieſer Fehler, wenn dieſe Säulen einen Bogen tragen, wie an den großen Fenſtern des Berliniſchen Schloſſes über den Portalen nach dem ſogenannten Luſtgarten zu. Es iſt nicht leicht etwas ungereimteres in die Baukunſt zu bringen als dieſes.

◆ ◆

(*) Der erſte Verſuch von J. Rud. Fäſchens architectoniſchen Werke, in 5 Theilen, Nürnb. 1781. 4. handelt im 1ſten-3ten Th. von Verzierung der Fenſter . . . . und im 5ten Th. von Dach-Kapp- und Kirchenfenſtern. — Uebrigens hat, unter mehrern, Habermann, Fenſterverzierungen, f. 4. Bl. — Wachsmuth, Auszierungen zu Thüren und Fenſtern, f. 4 Bl. — und Schübler Neue Fenſterverkleidungen, welche an Kirchen, Orangerien und andern modernen Gebäuden zu gebrauchen ſind, f. 6 Bl. herausgegeben. —

## Fermate.

(Muſik.)

Iſt in einer oder mehrern Stimmen eines Tonſtüks eine Stelle, wo der Ton nach Belieben über die Geltung der Note angehalten, und mit verſchiedenen Verzierungen gedehnt wird. Ueber die Note, worauf die Fermate fällt, wird dieſes Zeichen 𝄐 geſezt. Die Hauptſtimme hält entweder den Ton blos an, oder macht Zierrathen, welche Singcadenzen genennt werden, auf derſelben, binnen welcher Zeit die andern Stimmen entweder ganz inne halten, oder nur den Ton fortdauren laſſen. Die verſchiedenen Arten, wie der Sänger dieſe Fermate zu behandeln hat, findet man in Hrn. Agricolas Anmerkungen zu Toſis Singkunſt angezeiget.

Die Fermate dienet den Ausdruk ſtarker Leidenſchaften an den Stellen, wo ſie aufs höchſte geſtiegen ſind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausrufung, zu unterſtützen. Sie unterbricht den Geſang, wie man etwa in ſtarkem Affekt nach einer Ausrufung etwas mit der Rede innhält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. Der Sänger muß auf der Fermate den Ton entweder mit gleicher Stärke aushalten, oder nach und nach verſchwächen, oder verziehen, nachdem der Affekt es erfodert. Man ſehe hierüber, was Quanz in ſeiner Anleitung zum Flötenſpielen, und Bach in dem Verſuch über die beſte Art das Clavier zu ſpielen, angemerkt haben.

## Fernſäulig.

(Baukunſt.)

Drükt die Säulenweite aus, welche die Griechen araeoſtylon nennten, nach welcher die Säulen mehr als acht Model aus einander ſtunden, ſo daß der Raum zwiſchen zwey Säulen über drey Säulen dike war. Die Alten glaubten, die Säulen könnten, ohne daß das Ganze ein mageres Anſehen bekäme, nicht viel weiter als acht Model aus einander ſtehen. Wer ein Auge hat, das Verhältniſſe zu empfinden vermag, wird ihrem Geſchmak darin Beyfall geben.

## Feuer.

(Schöne Künſte.)

Durch dieſen metaphoriſchen Ausdruk wird diejenige Lebhaftigkeit der Seelenkräfte ausgedrükt, die eine ſchnelle Würkſamkeit, ſowol der Vorſtellungs- als der Begehrungskräfte hervorbringt. In dieſem Zuſtande folgen die Begriffe ſchnell auf einander, ſie drängen ſich hervor, die Seele würkt und begehrt mit Heftigkeit, ſo daß auch dadurch das Geblüt ſchneller angetrieben, und eine Vermehrung der innerlichen Wärme des Körpers geſpühret wird. Ein geringerer Grad des Feuers wird die Lebhaftigkeit, ein ſtärkerer die Wuth, die Begeiſterung genennt.

In ſo fern dieſer Zuſtand des Gemüths durch äſthetiſche Gegenſtände hervorgebracht wird, und auf die Bearbeitung derſelben einfließt, gehört die Betrachtung ſeines Urſprungs und ſeiner Würkung zur Theorie der Künſte. Denn es iſt bekannt genug, was für vortheilhaften Einfluß dieſer Zuſtand auf die Werke des Geſchmaks hat.

Einigen Menſchen iſt dieſes Feuer angebohren. Ihre Nerven haben mehr Reizbarkeit, als andrer Menſchen; ſie ſind in ihren Begierden heftig. Was andre mit Ruhe angenehm oder unangenehm empfinden, erwekt bey dieſen ſtarke Begierden und ſtarken Abſcheu. Aus geringer Veranlaſſung erfolget ein allgemeines Beſtreben aller Seelenkräfte, die ſich auf ein Ziel, wie in einem Brennpunkt, vereinigen. Von dieſer Art ſcheinen Homer, Aeſchylus, Demoſthenes und Michael Angelo geweſen zu ſeyn; unter den Neuern beſitzet Voltaire dieſe Gabe der Natur vorzüglich.

Andre, von Natur weniger empfindlich, werden nur bey ſeltenern Gelegenheiten in dieſe Lebhaftigkeit geſetzt, die in ein Feuer ausbricht. Ihre Seele ſcheinet nicht von allen Seiten her empfindlich, und ihre Nerven nur für gewiſſe Gegenſtände ſtark reizbar. Es geſchieht nur bey ganz beſondern Veranlaſſungen, und durch eine beſondere Verbindung der Umſtände, daß ihre ganze Seele in außerordentliche Würkſamkeit gebracht wird. Bey dem einen thut der Schall der Poſaune, und das Feldgeſchrey dieſe Würkung; bey dem andern der Klang der Weingläſer, oder der Reiz einer ſchönen Geſtalt. Einen andern lokt der Glanz des Ruhms zur Anſtrengung ſeiner Kräfte. Dieſe ſehen wir bey ſolchen beſondern Gelegenheiten in dem Feuer der Einbildungskraft. Jene gröſſere Köpfe aber ſcheinen durch jeden ſtarken äſthetiſchen Gegenſtand leicht aufzubringen.

Da wir die allgemeinen und beſondern Urſachen dieſes geiſtigen Feuers in den Artikeln **Begeiſterung** und **Einbildungskraft** bereits näher betrachtet, und verſchiedenes von ſeinen Würkungen auf den Geiſt angemerkt haben, ſo wollen wir hier ſeine Würkungen, in ſo fern man ſie in den Werken des Geſchmaks findet, etwas umſtändlicher betrachten. Man erkennt aber das Feuer, in welchem der Künſtler gearbeitet hat, ſogleich an einem kühnen, etwas wilden, und wenn es ſehr ſtark geweſen iſt, etwas ausſchweifenden Weſen. In den zeichnenden Künſten gebiert es kühne und kernhafte Striche, die mit wenigem viel ausdrüken: Dreiſtigkeit und Lebhaftigkeit in den Stellungen und Bewegungen der Figuren; ein mehr ekigtes als ſanft laufendes Weſen in den Umriſſen; ſtarke Maſſen des Hellen und Dunkeln; ſtarke Lichter und Schatten. Alles gekünſtelte, fein ausgezeichnete, vertriebene und verblaſene Weſen iſt fern von der Würkung des Feuers. Die meiſte Stärke liegt in den Hauptſachen, und Nebendinge ſind etwas flüchtig behandelt. In der Muſik zeiget ſich die Würkung des Feuers in ſchnellen, fortrauſchenden Gängen, in ungewöhnlichen dreiſten Accorden und plötzlichen Ausweichungen, in kühnen Figuren, und in groſſen Intervallen. In der Rede, ſie ſey gebunden oder ungebunden, in ſchnell flieſſenden Worten, kurzen Sätzen, ſtarken und ungewöhnlichen Redensarten und Figuren, kühnen Metaphern, in einem etwas ſtrengen

Ton und Numerus. Das Feuer ha
in der Dichtkunſt, hauptſächlich i
Oden, und in dem Tragiſchen un
Epiſchen ſtatt, wo kühne Thaten
hitzige Reden, ſtarke Leidenſchaften
inſonderheit Freude, Zorn, Rach
ſucht geſchildert werden.

Das Feuer, welches ſich in de
Werken der Kunſt zeiget, iſt a
kend, es reiſſet uns ſchnell fort, un
ſre Seelenkräfte werden zu einer ſta
ken Anſtrengung gereizt, und es kan
uns in Bewundrung ſetzen; folglic
gränzet es in Anſehung ſeiner Wür
kung an das Erhabene.

Man ſiehet aber leicht, daß da
Feuer, wenn es den Künſtler nich
in Ausſchweifungen verführen ſol
mit einem groſſen und ſichern Ge
ſchmak muß verbunden ſeyn. Den
in der Hitze der Einbildungskra
weicht die Beſonnenheit und Ueber
legung. Es kann alſo leicht geſche
hen, daß man ausſchweift. De
feurige Künſtler, der ſeinen Ge
ſchmak nicht auf das ſtrengſte dur
ein anhaltendes Studium geläute
hat, geräth leicht auf Abwege; e
wird ausſchweifend und ungeheue
Wird aber das Feuer nur durch ein
ausſchweifende Kunſt in das We
gemiſcht, ohne daß die Lebhaftigke
der Sache den Künſtler würklich e
hitzt hat, ſo wird daſſelbe aber
theuerlich. Vor dieſem kalten e
zwungenen Feuer haben ſich inſon
derheit die Schauſpieler und Redne
in dem, was zum mündlichen Vor
trag gehört, und die Dichter un
Redner in der Schreibart und de
Sylbenmaaß, in Acht zu nehme
Vornehmlich hat der Schauſpiel
ſich zu hüten, daß ſein Feuer nic
übertrieben ſey; ſonſt fällt er in
Froſtige. Er muß es nicht am un
rechten Ort anwenden, er muß e
in dem Grad äuſſern, den das Feu
des Dichters erfodert. Denn es i
nichts widrigers, als wenn gerin
Sachen mit Feuer vorgetragen we

de

den. Es beleidiget uns durch den Widerſpruch, den wir zwiſchen dem Weſen der Sache und der Art ihrer Darſtellung bemerken, und fällt demnach ins Lächerliche.

## Feyerlich.

(Schöne Künſte.)

Man nennt dasjenige feyerlich, was die Empfindung eines hohen Grades der Ehrfurcht und einer bewundernden Erwartung erwekt. Es iſt ein feyerlicher Anblik, eine große Menge zum Gottesdienſt verſammelter Menſchen ſtillſchweigend, und in der größten Andacht auf ihren Knien liegen zu ſehen. In den ſchönen Künſten iſt das Feyerliche eines von den kräftigſten Mitteln die Gemüther mit Ehrfurcht zu rühren, die Erwartung zu erweken, und den Vorſtellungen den höchſten Nachdruk zu geben.

Es iſt aber ſeiner Natur nach nur in erhabenen Gegenſtänden zu ſuchen, weil nur dieſe Ehrfurcht und Bewundrung erweken; in Handlungen, wo die Gottheit ſich in ihrer vollen Majeſtät zeiget; auch in ſolchen Handlungen, wo das gänzliche Schikſal vieler Menſchen durch einen glüklichen oder unglüklichen Augenblik zu entſcheiden iſt; in Hymnen, in geiſtlichen Oden und feſtlichen Liedern.

Das Feyerliche liegt entweder in den Vorſtellungen ſelbſt, oder in dem Ton, darin ſie vorgetragen werden. Im erſtern Fall iſt es eine beſondere Gattung des Erhabenen, das allemal aus Vorſtellungen entſteht, die uns mit großer Ehrfurcht erfüllen, oder in höchſt wichtige Erwartungen ſetzen. Dieſes Feyerliche hängt von dem Genie und einer großen Denkungsart des Künſtlers ab. Der feyerliche Ton aber iſt die Würkung der mit einem feinen Geſchmak verbundenen Begeiſterung. Niemand hat jemals dieſen Ton ſo völlig und ſo mannigfaltig getroffen, als Klopſtok, der darin allein zum Muſter dienen kann. Es würde ſehr vergeblich ſeyn, alle die kleinen Hülfsmittel des Ausdruks und des Sylbenmaaſſes, woraus der feyerliche Ton entſteht, aus einander ſetzen zu wollen; dieſes läßt ſich beſſer empfinden, als beſchreiben. Wir ſetzen nur ein einziges Beyſpiel her, das ſchon Herr Schlegel, als ein Muſter des feyerlichen Tones angeprieſen hat *).

Der Erdkreis iſt des Herren, und ſein ſind ſeine Heere,
Der Erdkreis und wer ihn bewohnet, iſt ſein.
Der Grund, auf den er ihn baut, ſind ausgebreitete Meere,
Und Fluthen umufern und ſchließen ihn ein — **)!

Der feyerliche Ton hat eine ſehr große Kraft, wenn der Gegenſtand ſelbſt groß und erhaben iſt; aber weh dem Dichter oder Redner, der dieſen Ton bey geringen Gegenſtänden annimmt! denn da fällt er ins Poſſirliche. Es gehört ein feiner Geſchmak dazu, den gemäßigten, den hohen und den feyerlichen Ton, jeden bey dem Gegenſtand, dem er eigen iſt, anzuwenden.

## Figur.

(Zeichnende Künſte.)

Eigentlich verſteht man durch dieſes Wort die Begränzung oder Einſchränkung der Größe eines Körpers, in ſo fern er dadurch ein ſeiner Art beſonderes Anſehen bekömmt. Durch die Figur wird ein Körper dreyekigt, vierekigt, rund, regelmäſſig

---

*) In ſeinem überſetzten Batteux II Th. S. 462. nach der zweyten Ausgabe.

**) Cramer in der Ueberſetzung des 24 Pſ. Hat nicht Hr. Schlegel, um dieſes im Vorbeygehen zu erinnern, ſich mit der Kritik des Worts umufern, etwas übereilt? Freylich wird das Meer vom Land umufert; hat aber nicht der Dichter die ganze Vorſtellung dadurch wunderbarer gemacht, daß er den Erdkreis, als das Feſte, von dem Flüſſigen umufern läßt?

ſig oder unregelmäßig, von ſchönem oder häßlichem Anſehen. Doch ſcheinet der Gebrauch der Sprache dieſen allgemeinen Begriff der Figur, inſonderheit in der Sprache der Künſtler, durch das Wort Form auszudrüken. Schöne Formen ſind ſchöne Figuren. Man ſagt in dieſem Sinn lieber, dieſe Vaſe, oder dieſes Gefäß iſt von einer ſchönen Form, als von einer ſchönen Figur. Wenigſtens verſteht man in den zeichnenden Künſten durch Figur insgemein die Vorſtellung der menſchlichen Geſtalt. Von einer Landſchaft ſagt man, die Figuren derſelben ſeyen ſchön, die Landſchaft ſey mit oder ohne Figuren, und verſteht dieſes von den Zeichnungen menſchlicher Geſtalten.

Dadurch zeiget man an, daß die menſchliche Bildung die ſchönſte Form iſt, der die Benennung der Figur vorzüglich zukömmt. In der That iſt ſie unter allen Formen, die wir kennen, das Schönſte; ihr Reiz kann uns bis zum Entzüken rühren. Sie iſt alſo das Höchſte, was die bildenden Künſte uns darſtellen können; daher muß ein Künſtler ſich vorzüglich in Zeichnung und Bildung der Figuren üben, weil er ohne dieſes ſeinem Werke den höchſten Reiz niemals geben kann. Selbſt den Werken, darin die Figuren nicht ſchlechterdings nothwendig ſind, als den Landſchaften und perſpektiviſchen Vorſtellungen ſchöner Gebäude, geben erſt die Figuren das rechte Leben.

Das Schöne der menſchlichen Bildung wird aber vornehmlich im Nakenden erkennt. Daher müſſen die Figuren, ſo weit es die Schiklichkeit, Anſtändigkeit, oder der Wolſtand erlauben, ganz oder zum Theil nakend oder doch ſo bekleidet ſeyn, daß der gröſte Theil des Reizes noch übrig bleibe, und durch das Gewand entdekt werden könne. Was ein Künſtler zu Erlangung einer Geſchiklichkeit in Zeichnung der Figuren zu beobachten habe, haben wir im Artikel Zeichnen angeführt. Von de Schönheit der menſchlichen Geſta aber iſt im Artikel Schönheit geſprochen worden.

Bey Beurtheilung einer Figur mu man ſich ſelbſt folgende Fragen machen. Hat die ganze Geſtalt dieſe Figur das Anſehen einer vollkomme ſchönen Perſon, nach Beſchaffenhei ihres Alters und Geſchlechts? Zeige ſie in dem Geſicht einen Geiſt mi Nachdenken, oder eine Seele mi Empfindungen? Sieht man in ihre Stellung eine beſondere Beſtimmun zu einer gewiſſen Verrichtung? Sin die Bewegungen und Gebehrden natürlich, und zu einem gewiſſen Zwe einſtimmend? Wenn dieſe Sache ſich in der Figur nicht deutlich zeigen, ſo iſt ſie nicht ſchön gezeichnet Das Urtheil aber über alle dieſ Theile, die zur Schönheit einer Figur gehören, hängt von einer genauen Kenntniß der Schönheit de natürlichen und ſittlichen Bewegungen des Menſchen ab. Man muß nicht nur die Phyſionomien, die Gebehrden, Bewegungen, Stellunge und alle natürliche Formen de Menſchen genau beobachtet, ſonder auch viel ſchöne Perſonen, von allerley Stand, Alter, und Charakter, of betrachtet haben, um ein ſolches Urtheil fällen zu können. Eine fleißig Betrachtung der Antiken, der beſte griechiſchen Bilder, ſchärft das Aug zur Beurtheilung der Figuren.

# Figur.

(Redende Künſte.)

Eine ſich beſonders auszeichnend eine eigene Form annehmende, Ar ſich auszudrüken, der Ausdruk be ſtehe in einem einzigen Wort, ode einer ganzen Redensart. Jeder Ausdruk, der wegen ſeiner guten Na verdient, mit einem beſondern Na men genennt zu werden, iſt eine Figur, das iſt, eine eigene Geſtalt der Rede. Nachdem man einmal angefangen hatte, über die Sprache der Redner und Dichter nachzudenken, um den Urſprung der verſchiedenen Annehmlichkeiten des Nachdruks und der Hoheit derſelben zu entdeken, hat man bald angemerkt, daß gewiſſe Formen, oder beſondere Beſchaffenheiten des Ausdruks, eine beſondere Würkung thun. Damit man nun die verſchiedenen Arten der Formen von einander unterſcheidete, ſo mußte man die vornehmſten mit beſondern Namen bezeichnen, die eine eine Ausrufung, die andre eine Wiederholung, die dritte anders nennen. Dies iſt der Urſprung der Lehre von den Figuren, worüber die Lehrer der Sprache und der Beredſamkeit ſo viel geſchrieben haben *).

Wenn wir das Wort Figur in ſeiner allgemeinſten Bedeutung für die beſondere Form einer Sache nehmen, ſo giebt es überhaupt drey Gattungen von Figuren; nämlich **Figuren der Sachen**, die wir uns vorſtellen, **Figuren der Ordnung**, **Figuren des Ausdruks**. Ziehen wir aber blos die Vorſtellungen in Betrachtung, in ſo fern ſie in den redenden Künſten vorkommen, ſo müſſen wir dieſe drey Hauptgattungen der Figuren alſo beſtimmen. Die Figuren der Sachen, welche bey den lateiniſchen Schriftſtellern *figurae ſententiarum* heißen, ſind beſondere Formen der durch die Sprache auszudrükenden Sachen; dergleichen Figuren ſind die **Bilder**, die **Vergleichung**, die Gleichniſſe, das **Beyſpiel** und andre. Die **Figuren der Ordnung** ſind beſondere Formen in der Anordnung der Begriffe und Wörter, aus denen eine Hauptvorſtellung erwächſt, dergleichen iſt das, was man mit einem griechiſchen Ausdruk das ὕστερον πρότερον nennt. Die **Figuren des Ausdruks** ſind gewiſſe Formen in dem Ausdruk der **Worte**, *figurae dictionis*. Dieſe betreffen entweder blos das Mechaniſche der Worte, da z. B. etwa eine Sylbe weggelaſſen, oder eine hinzugeſezt wird; oder ſie betreffen die Mechanik der Zuſammenſezung der Wörter, da ganze Wörter ausgelaſſen, oder wiederholt werden; oder ſie betreffen endlich den Sinn und die Bedeutung der Wörter; eine Ausrufung, eine Frage, eine Verwunderung, oder eine Anſpielung.

Wir werden von den Figuren des Ausdruks nur beyläufig in verſchiedenen Artikeln, wo die Gelegenheit es mit ſich bringt, dasjenige anmerken, was der Redner und Dichter darüber zu bedenken hat. Von den Tropen aber wird in einem beſondern Artikel geſprochen werden.

Die Erfindung der Figuren dürfen wir eben keiner überlegten Kunſt zuſchreiben. Sie ſind vermuthlich alle ſo alt als die Sprachen ſelbſt. Der Affekt, das Feuer des Redners, ſeine Begierde nachdrüklich zu ſeyn, ſeine Begriffe ſinnlich darzuſtellen, und zum Theil der Mangel der Sprache, haben ſie natürlicher Weiſe ohne Ueberlegung hervorgebracht. Denn eigentlich iſt jede Art zu reden, jedes Wort, in ſo fern es außer ſeiner Bedeutung, außer dem Sinn, etwas an ſich hat, das aus dem Affekt der redenden Perſon entſteht, eine Figur.

Es wäre aber eine unendliche Arbeit alle beſondere Figuren zu betrachten, ihre eigentliche Beſchaffenheit, ihren Gebrauch und Mißbrauch anzuzeigen; denn es giebt, wie Baumgarten

---

*) Illud genus orationis, in quo per quandam ſuſpicionem, quod non dicimus, accipi volumus; non utique contrarium, ut in ironia, ſed aliud latens, et auditori quaſi inveniendum. Quint. IX. 2. 65. Dieſe Erklärung geht mehr auf die Tropen insbeſondre, als auf die Figuren überhaupt.

garten vielleicht zuerſt angemerkt hat, unendlich viele *). Man muß das meiſte, was davon könnte gelehrt werden, dem Geſchmak des Redenden überlaſſen. Indeſſen haben wir die vornehmſten Arten derſelben in beſondern Artikeln etwas umſtändlicher betrachtet.

Hier erinnern wir nur überhaupt, daß ſie entweder zur Lebhaftigkeit des Mechaniſchen im Ausdruk, oder zur Verſchönerung der Vorſtellung ſelbſt, oder zum anſchauenden Erkenntniß der Sache nothwendig ſind. Uebrigens iſt zu wünſchen, daß die mühſame und ſchwerfällige Aufzählung und Erklärung ſo ſehr vieler Arten der Figuren, aus den für die Jugend geſchriebenen Rhetoriken einmal wieder verbannt werden möchte. Dieſe Materie dienet zur Beredſamkeit gerade ſo viel, als eine ſcholaſtiſche Nomenclatur der Ontologie zur Erweiterung der Philoſophie dienet. In der That ſind die Rhetoren, die Griechenland nach dem Verfall der wahren Beredſamkeit in ſo groſſer Menge hervorgebracht hat, in Abſicht auf die Beredſamkeit gerade das, was die Scholaſtiker der mittlern Zeiten in Abſicht auf die Weltweisheit. Mancher gute Kopf bekömmt einen Ekel für die Beredſamkeit, wenn man ihn zwingt, die verzweifelten Namen und Erklärungen aller Figuren auswendig zu lernen, und ihm dabey ſagt, daß dieſes zur Erlernung der Beredſamkeit gehöre.

◆ ◆

Von den Figuren haben eigene Werke geſchrieben, unter den Griechen: Alexander Numenius (Περὶ τῶν τῆς διανοίας σχημάτων, καὶ περὶ τῆς λέξεως σχημάτων, Griech. in der, von Aldus herausgegebenen Sammlung griechiſcher Rhetoriker, Ven. 1508. f. S. 582-588. Lat. durch Natalis Comes, Ven. 1577. 8. Gr. und lat. durch Laur. Normann, Upſ. 1690. 8.) — Phoebammo (Scholia περὶ σχημάτων ῥητορικῶν, in der vorhergedachten Sammlung des Aldus, S. 588. und auch mit dem vorhergehenden, von Laur. Normann, gr. und lat. Von ihm handelt J. Jac. Boſe in einer Epiſt. gratulator. Lipſ. 1738. 4.) — Apſines (περὶ τῶν ἐσχηματισμένων προβλημάτων, in eben jener Aldiniſchen Sammlung, S. 727 u. f.) — Tiberius (περὶ τῶν παρὰ Δημοσθένει σχημάτων, in Th. Gale Rhetor. ſelect. Oxon. 1676. 8. und der Fiſcheriſchen Ausg. derſelben, Lipſ. 1773. 8. gr. und lat.) — Severus Alexandrinus (Seine Ethopoeiae gehören hieher; einige davon gab, unvollſtändig, Friedr. Morel, Par. 1591. 8 gr. und lat. und, nach einer beſſern Handſchrift, fünf derſelben, Leo Allatius, in den Excerpt. var. graecor. Sophiſt. et Rhetor. Rom. 1641. 8. gr. und lat. S. 221 unter dem Nahmen deſſelben, und eine, unter dem Nahmen des Theodorus Cynopolita; vollſtändiger aber Th. Gale, in den angeführten Rhetor. ſel. heraus.) — Nicephorus (Auch von ihm ſind Ethop. da, und in der eben angeführten Sammlung des Allatius, S. 176 abgedruckt.) — Libanius (Seine Progymn. enthalten, auſſer 25 Ethop. auch Beſchreibungen, Gleichniſſe, u. d. m. welche Joach. Camerarius, als ob ſie vom Theon wären, aber lange nicht vollſtändig, Baſ. 1541. 8. gr. und lat. herausgab. Vollſtändig finden ſie ſich in der angeführten Sammlung des Allatius, S. 47. 84 und 342, und in dem zweyten Bande der, von Fr. Morel, Par. 1606-1627. f. 2 Bde. herausgegebenen Werke des Libanius) — Lesbonax (περὶ σχημάτων, bey Valkenaers Ammonius, Lugd. B. 1739. 4. S. 177-188. abgedruckt.) — Herodianus (περὶ σχημάτων, im 2ten Bde. S. 87 der Anecdot. des Ans. de Villoiſon, Ven. 1781. 4. befindlich.) — —

Werke über die Figuren, von römiſchen Schriftſtellern: Aelius Donatus De

---

*) Figurarum ſententiae tot, quot argumentorum ſunt genera. Aeſth. I. §. 27. Quis numerus (troporum)? innumerabilis. Ib. II. §. 782.

(De . . . Schematibus et Tropis, mit ſ. übrigen grammat. Schriften, Baſ. 1527. und bey den, von El. Putſchius herausg. Grammatikern, Han. 1605. 4. S. 1767 u. f.) — P. Rutilius Lupus — Aquila Romanus — Julius Rufinianus (De Figur. ſententiar. et elocut. zuerſt in den Veter. aliquot de arte rhetor. Praecept. Baſ. 1521. 4. darauf Ven. 1523. f. 1537. 8. Par. 1528. 4. ſo wie in des Franc. Pithoeus Antiq. Rhetor. Coll. Par. 1599. 4. Argentor. 1756. 4. und endlich, verb. von Dav. Ruhnken, Lugd. B. 1768. 8. herausgegeben.) — Emporius (De Ethop. bey dem Pithoeus, S. 278.) — Beda (De Schemat. et Tropis S. Script. einzeln, Ven. 1522. 8. Baſ. 1536. 8. und in der angeführten Samml. S. 342. ſo wie in den verſchiedenen Ausg. der Werke deſſelben, Col. 1688. B. 1. S. 42 und mit den Werken des Aurelius Caſſiodorus, Ven. 1729. f. S. 482.) —

**Beſondre lateiniſche Schriften der Neuern** über die Figuren: Pet. Moſellani Tab. de Schemat. et Trop. Col. 1528. 8. Par. 1537. 8. 1553. 4. Joh. Suſenbrot (Epitome Trop. ac Schemat. et Grammat. et Rhetor. Tig. 1541. 8. Lond. 1635. 8.) — Val. Erythräus (De Grammat. Figuris, tam ſingulor. quam contractor. verbor. Argent. 1549. 1561. 8.) — Jac. Gorski (Gorſcius. De Figur. tum grammat. tum rhetor. Cracov. 1560. 8.) — Simon Verepaeus (De Trop. et Schematibus, Tract. Col. 1582. 8.) — Joh. Benzius (De figur. Lib. II. Argent. 1594. 1606. 8.) — Ungen. (Tropo - Schematologiae Lib. II. Lond. 1602. 8.) — Caſp. Coerber (De dictione figur. Diſſ. Helmſt. 1694. 4.) — Edm. Richer (De arte figurar. et cauſis Eloq. liber. Par. 1605. 8.) — Adr. Gotth. Gotter (De ſermone affectuum figurato, Jen. 1709. 4.) — Joh. Nic. Funk (Trop. et Schemata, Tab. II. Rintel. 1746. 8.) — Chriſtn. Gottl. Schwarz (De figur. patheticis, ex Eſaja illuſtr. Diſſ. Alt. 1750. 4.) —

Aber, außer dieſen beſondern Schriften von den Figuren, kommt, in allen möglichen Anweiſungen zur Rede- und Dichtkunſt, von Alten und Neuen, von den Schriften des Ariſtoteles an, die Lehre von ihnen vor; und je mehr die Sprachen an gewiſſe Regeln gebunden, oder in eine gewiſſe Ordnung gebracht, und Grammatik und ſo genannte Logik getrieben und bearbeitet worden ſind, um deſto weitſchweifiger, verwirrter und ſpitzfündiger iſt dieſe Materie behandelt worden. Um ſich hievon zu überzeugen, braucht man nur zu vergleichen, was Ariſtoteles in ſ. Rhetorik und Poetik, und was Voſſius, in ſ. Inſt. Orat. Lib. IV und V. davon ſagen. In ganz neuern Zeiten iſt man, indeſſen, beynahe in den entgegen geſetzten Fehler gefallen, und hat ſie nur im Allgemeinen betrachtet, woraus denn vielleicht eine zu große Sorgloſigkeit, in Rückſicht auf Ausdruck, entſtanden iſt. So viel iſt gewiß, daß über dieſe ganze Materie noch nicht, wirklich philoſophiſche Unterſuchungen, mit Rückſicht auf die Natur deſſen, was überhaupt Figur heißt, und auf den Urſprung derſelben aus der Natur der menſchlichen Seele, und aus der Fortbildung der Sprachen, ſo wie auf ihre nothwendige Verſchiedenheit in verſchiedenen Sprachen, und in verſchiedenen Zeitaltern ein- und derſelben Sprache, angeſtellt worden ſind, und daß die bildlichen Ausdrücke, Zierrat, Farben, Colorit, u. d. m. die Sache nur noch verwirrter und unbeſtimmter gemacht haben. Ein vollſtändiges und ſyſtematiſches Verzeichniß aller derſelben (die Tropen mit inbegriffen) findet ſich in dem gedachten Werke des Voſſius; und von den verſchiedenen Rhetorikern, alten und neuern, handeln, meines Bedünkens, am bündigſten, Quintilian, in den drey erſten Kap. des 9ten Buches ſ. Inſtitut. orator. — Louis Racine, in dem 3ten Kap. ſ. Reflex. ſur la Poeſie, B. 2. S. 81. Par. 1747. 12. — Ch. Batteux, im 3ten Abſchn. des 3ten Thls. ſ. Einleitung im 4ten Bd. S. 83. d. Ueberſ. 4ten Aufl. — Die Princ. pour la lecture dedes Orateurs, im 4ten Kap. des 4ten Buches, B. 3. S. 257. Par. 1753. 8. — Marmontel, im 5ten Kap. des 1ten Th. ſ. Poetik, S. 163. Par. 1763. 8 — Condillac, in ſ. Unterricht aller Wiſſenſch. Buch 2. Kap. 5 u. f. Th. 2. S. 224. d. Ueberſ. Bern 1777. 8. — Home, im 20ten Kap. ſ. Elements of Criticism, B. 2. S. 227. 4te Ausg. und B. 3. S. 62 d. Ueberſ. 3te Ausg (wo, Troz dem Mangel einer Erklärung von dem, was Figur iſt, eine Menge feiner Bemerkungen über ihre Entſtehung und Wirkung ſich finden.) — Lawſon, in der 15ten ſ. Vorleſungen über die Beredſamkeit, Th. 2. S. 88. d. U. — Hugh Blair, in ſ. Lectures, B. 1. XIV u. f. wo eine Abtheilung derſelben, in Figuren der Einbildungskraft und der Leidenſchaft, vorgeſchlagen wird. — J. J. Bodmer, im 11ten Abſchn. S. 310 der Critiſchen Betr. über die Gemählde der Dichter, Zür. 1741. 8. — Fr. Riedel, in ſ. Theorie der ſchönen Künſte, Abſch. XVIII. S. 352. — J. C. Adelung, in dem 9ten Kap. des 1ten Bandes ſ. Werkes, Ueber den deutſchen Styl, S. 270 u. f. der 3ten Aufl., vergl. mit ebend. Magazin, Band 2. St. 2. S. 70. wo ſie, nach den untern Kräften der Seele, in Figuren für die Aufmerkſamkeit, für die Einbildungskraft, und für den Witz und Scharfſinn abgetheilt werden. — Auch findet ſich noch, im 2ten Bde. der Iris, Düſſeld. 1775. 8. ein Aufſ. über die figürliche Sprache. — — Ueber den **Urſprung der figürlichen Sprache**, ſ. Condillac's Eſſai ſur l'origine des Connoiſſances humaines, B. 2. Kap. 8 u. f. — und J. J. Herders Abhandl. über den Urſprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — und übrigens die Art. **Allegorie, Bild, Farben, Metapher, Metonymie, Tropen** u. d. m.

# Figur.

(Muſik.)

Dieſes Wort bedeutet in der Muſik eine Folge von etlichen geſchwind hinter einander folgenden, in der Höhe abwechſelnden Tönen, die zu derſelben Harmonie gehören, und an deren Stelle man, wenn man einfacher hätte ſingen wollen, nur einen einzigen davon würde genommen haben. Den Namen haben ſolche Töne vermuthlich daher, weil die Noten, ſo wie ſie auf einander folgen, da ſie insgemein durch Striche zuſammen gezogen werden, allerhand Figuren ausmachen.

Daher heißt der figurirte Geſang derjenige, in welchem ſolche Figuren vorkommen, und er wird dem planen Choralgeſang, der dieſe Auszierungen nicht hat, entgegen geſetzt.

Die Figuren beſtehen allemal aus der Hauptnote, oder der, die eigentlich zur Harmonie nothwendig erfodert wird; ferner aus andern zur Harmonie gehörigen Noten, wie z. E. aus der Quinte oder Sexte, wenn die Terz die Hauptnote iſt, und dann aus durchgehenden Noten.

Dieſe Figuren kommen vornehmlich in der Hauptſtimme vor; und die andern, die ihr zur Begleitung dienen, haben alsdenn nur einzele, zur Harmonie gehörige Töne. Oft aber trift es ſich auch, daß, indem die Hauptſtimme einen Ton länger anhält, eine der begleitenden Stimmen eine Figur darauf macht. Auch fällt die Figur bisweilen ſo gar in den begleitenden Baß, der alsdenn ein figurirter Baß genennt wird.

◆ ◆

Eine umſtändliche Beſchreibung der **Figuren in der Muſik**, findet ſich, unter andern, im 3ten Th. des Kritiſchen Muſikus S. 668 u. f. —

Was den figurirten- oder Figuralgeſang anbetrift: ſo ſind darüber, bey dem Art. **Choral**, S. 471. einige Nachrichten gegeben worden. Ich will hier nur erinnern, daß das Verdienſt, welches dort, dem H. Marpurg zu Folge, eigentlich dem Jean de Muris zugeſchrieben wurde, wirklich dem, eben daſelbſt genannten Franco von Cöln oder Lüttich (1047-1083) zukommt, wie es aus ſeinem, in den Gerbertſchen Scriptor. eccleſ. de Muſic. . . . Typ. St. Blas. 1784. 4. 3 B. im 3ten B. abgedruckten Muſica, ſ. Ars Cantus menſurabilis unwiderſprechlich erhellt. —

Uebrigens geſtattet der, dem Worte Figur, zum Grunde liegende Begriff, in Rückſicht auf Muſik, eine ganz andre Anwendung, worüber die Einleitung zu J. N. Forkels Allg. Geſch. der Muſik, Gött. 1788. 4. S. 53 u. f. nachzuleſen iſt.

## Figur.

(Tanzkunſt.)

Beym Tanzen wird der Weg, den die Tänzer nehmen, in ſo fern er regelmäßig und ſymmetriſch iſt, die Figur genennt. So kann man im Kreis herum tanzen, oder in ſchlangenförmigen Linien fortſchreiten u. ſ. f. Die Figur iſt alſo eines von den Dingen, die nicht nur zur Annehmlichkeit, ſondern auch zum Ausdruk und der Bedeutung des Tanzes, das ihrige beyträgt. Sie kann nicht nur an ſich etwas angenehmes haben, wie man es bey ſchlangenförmigen Gängen, beſonders, wenn zwey Perſonen in ſolchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren durch einander ſchlingen, leicht empfindet, ſondern ſie dienet auch zur Verſtärkung des Ausdruks. Man begreift leicht, daß der Gang der Menſchen, auch in Anſehung des Weges, den ſie nehmen, einigermaßen durch das Leidenſchaftliche in ihnen beſtimmt wird. Ein zorniger, oder überhaupt von einer verdrüßlichen Leidenſchaft getriebener Menſch geht nicht ſo regelmäßig, als ein vergnügter; und ruhige Gemüthsfaſſungen bringen in dem Gang der Menſchen weniger Abwechslungen hervor, als lebhafte. Darauf müſſen alſo die Erfinder der Tänze, in Anſehung der Figuren nothwendig acht haben, damit jede Figur, ſo viel möglich, mit dem Charakter des Tanzes ſelbſt übereinkomme. Es giebt ernſthafte und ſcherzhafte, luſtige und traurige, lebhafte und ſchläfrige Figuren. Der Tänzer hat mehr, als irgend ein andrer Künſtler, auf das Charakteriſtiſche, das in den bloßen Umriſſen der Figuren liegt, zu ſtudiren. Es ſcheinet aber, daß man noch ſehr wenig in dieſe Materie einſchlagende Beobachtungen geſammelt habe. Wenigſtens ſcheinen die Balletmeiſter eben nicht die Künſtler zu ſeyn, die am meiſten dem Geiſt ihrer Kunſt nachdenken.

## Figuranten.

(Tanzkunſt.)

So nennt man in den Tänzen der Schaubühne diejenigen Tänzer, die nicht anders, als truppweiſe, mit viel andern zugleich tanzen. Vermuthlich haben ſie den Namen daher, weil ihre Tänze, die im Ballet blos zum Ausfüllen und zur Abwechslung dienen, ſtrenger an regelmäßige Figuren gebunden ſind, als Solotänze, oder die Duette, welche hingegen, ſowol in ihren Schritten und Gebehrden, als im ganzen Ausdruk, künſtlicher und natürlicher ſind.

## Firniß.

(Zeichnende Künſte.)

Eine flüßige, oder doch ſehr weiche Materie, mit welcher man die Oberfläche einiger Körper in verſchiedenen Abſichten überzieht. Entweder geſchieht es blos, um ſie glänzend zu machen, und zugleich vor der übeln Würkung der Feuchtigkeit zu bewahren; dieſes nennt man eigentlich **Lakiren**: oder es wird mit dieſer Abſicht noch die verbunden, daß die Farben des Grundes, auf welchen der Firniß aufgetragen wird, lebhafter durchſcheinen ſollen. Alsdenn muß der Firnis durchſichtig und ohne Farbe ſeyn. So überzieht man Gemählde und Kupferſtiche mit Firnis, wovon hernach beſonders ſoll geſprochen werden; oder man überzieht etwas mit Firnis, um ihm eine Goldfarbe zu geben *). Eine beſondere Art dieſer Arbeit iſt die, wodurch eine Kupferplatte zum Aetzen zubereitet wird; auch davon wird hiernächſt beſonders geſprochen werden.

**Firnis, womit Gemählde überzogen werden.** Ein guter Firnis iſt den Gemählden ſehr vortheilhaft, weil ſie dadurch durchaus ſaftiger werden, weil die Farben mehr in einander fließen, und auch, weil die feineſten Tinten, die ſich ſonſt einziehen und matt werden, dadurch hervorkommen. Durch einen guten Firnis erhält das Gemählde überdem eine immerwährende Jugend, und ſieht auch in ſeinem Alter ſo aus, als wenn es eben aus der Hand des Künſtlers gekommen wäre. Denn er hindert die corroſive Würkung der Luft auf einige Farben, und das Einſitzen des Staubes, wodurch ſo manches Gemählde verdorben worden; ſo daß durch den Firnis die Gemählde gleichſam einbalſamiert werden.

Soll er aber dieſe gute Würkung thun, ſo muß er höchſt durchſichtig, ohne alle Farbe, und auch zähe genug ſeyn, um weder zu ſpalten, noch abzuſpringen. Denn durch einen ſchlechten Firnis kann ein Gemählde gänzlich verdorben werden; wie denn in der That manch koſtbares Meiſterſtük dadurch zu Grunde gerichtet worden.

Die vornehmſten Eigenſchaften des Firniſſes ſind, daß er ganz weiß und etwas weich ſey, auch durch das Alter nicht gelb werde und nicht abſpringe, noch ſich ſo zuſammenziehe, daß er die Farben von einander reiße.

Den Liebhabern, die ſonſt mit Behandlung des Firniſſes umzugehen wiſſen, ſchlagen wir folgende Methode, die Gemählde vortheilhaft zu überziehen, vor. Zu dem Firnis ſelbſt nehme man blos Sandarak und Maſtix, ſuche aber aus einer beträchtlichen Menge die weißeſten und helleſten Stücke aus, waſche ſie mit ſehr feinem Weingeiſt wol ab, damit alles unreine davon komme, und alsdann löſe man ſie mit den bekannten Handgriffen auf. Wenn ſie ganz aufgelöſt ſind, ſo gieße man, um den Firnis gehörig weich zu machen, ganz hellen, wie Waſſer ausſehenden Terpentinſpiritus dazu, ſo iſt er fertig. Nun nehme man auch von dem feineſten Fiſchleim, oder ſogenannter Hausblaſe, die man ebenfalls aus der Menge ſo ausſuchen muß, daß man nur die Stüke nimmt, die am weißeſten ſind. Auch dieſe werden mit ſtarkem Weingeiſt erſt wol abgewaſchen und von aller Unreinigkeit befreyt, und hernach aufgelöſt.

Will man nun ein Gemählde oder einen Kupferſtich mit Firnis überziehen, ſo muß man demſelben zuerſt einen Grund von Hausblaſen geben, hernach aber den vorher beſchriebenen Firnis, aber nur dünne, darüber tragen.

**Firnis zum Aetzen *).** Man hat zwey Gattungen Aetzfirnis, den harten und den weichen. Einige Kupferſtecher machen ein Geheimniß aus ihren Firniſſen. Abraham Boſſe hat in ſeinem Werk von der Aetzkunſt die ſeinigen beſchrieben. Sein harter Firnis wird aus gleich viel Judenpech und Colophonium, und aus etwas weniger Nuß- oder auch Leinöl auf folgende Art gemacht:

---

*) S. hier unten Goldfirnis.

*) S. Aetzen in Kupferplatten.

Das Pech und Colophonium werden in einem reinen wol glaſurten Topf über einem gelinden Feuer fließend gemacht und wol umgerührt. Wenn dieſes geſchehen, ſo wird auch das Oel zugegoſſen. Alles läßt man unter beſtändigem Umrühren wol eine halbe Stunde lang über gelindem Feuer fließen, nachher bey mäßigem Feuer ſo lange kochen, bis man ſieht, daß etwas davon, das man herausgenommen und kalt werden laſſen, die Feſtigkeit eines diken klebrigen Syrops hat. Alsdenn ſchlägt man es durch Leinwand, und behält es zum Gebrauch in gläſernen Flaſchen wol verwahrt auf.

Eine andere Art, welche der florentiniſche Firnis genennt wird, kann auf folgende Weiſe gemacht werden: Man nimmt klaren Leinölfirnis und eben ſo viel geſtoßenen Maſtix. Wenn man den Leinölfirnis über gelindem Feuer wol warm gemacht hat, ſo miſcht man den Maſtix allmählig darein und rührt die Maſſe über dem Feuer ſo lange herum, bis der Maſtix gut zerfloſſen und gänzlich mit dem Oelfirnis vereiniget iſt; alsdenn wird ſie abgenommen, durchgeſchlagen und verwahrt.

Für den weichen Firnis giebt Boyle folgendes an: Man nimmt anderthalb Unzen feines weißes Wachs, eine Unze wol ausgeſuchten Maſtix und eine halbe Unze griechiſch Pech. Das Wachs läßt man über dem Feuer zerfließen, alsdenn ſtreut man den geſtoßenen Maſtix nach und nach, und hernach das geſtoßene Pech darein, und rührt alles über dem Feuer ſo lange herum, bis es gut zerfloſſen und gemiſcht iſt. Wenn die Maſſe abgenommen und etwas erkaltet iſt, ſo wird ſie in reines Waſſer abgegoſſen, und darin in kleine Kugeln geformt, die man hernach zum Gebrauch in Taffet einwikelt und verwahrt. Die Art, die Firniſſe aufzutragen, ſiehe im Artikel **Gründen**.

**Farbenfirnis.** Ein diker Oel, welches die Mahler den Oelfarben beymiſchen, um ſie geſchwinder troken zu machen. Er wird aus Nußöl gemacht, welches mit geſtoßener Bleyglätte vermiſcht, in einem irdenen Geſchirr langſam gekocht wird. Man nimmt $\frac{1}{8}$ oder nur $\frac{1}{16}$ Glätte zu dem Oel. Beym Kochen muß man ſehr behutſam ſeyn, daß die Hitze nicht zu groß werde, weil dieſes den Firnis ſchwarz brennen würde. Durch das Kochen wird das Oel allmählig dik, und ſobald es einen gewiſſen Grad der Dichtigkeit, den man durch die Uebung muß kennen lernen, angenommen hat, wird es abgeſetzt und mit einem hölzernen Stab wol umgerührt, wobey ein wenig Waſſer zugegoſſen wird. Man hat dabey die Vorſichtigkeit zu brauchen, daß der Topf nicht über die Hälfte voll ſey, weil ſonſt das Oel durch das Aufwallen überfließen und ſich entzünden würde. Dieſem Zufall, der doch bey Vernachläßigung einiger Handgriffe ſich leicht ereignet, die Gefahr zu benehmen, thut man wol, wenn man den Firnis unter freyem Himmel kocht.

**Goldfirnis.** Auf folgende Weiſe bekommt man einen Goldfirnis, der den ächten Vergüldungen ſehr nahe kommt, und nie ausblaſſet. Man nehme Gummilac in Tropfen, gieße ſtark rektificirten Weingeiſt darauf, und ſetze das Glas, darin der Lac ſoll aufgelöſt werden, in laues Waſſer. Wenn der Weingeiſt ſo viel aufgelöſt hat, als er kann, ſo filtrire man den aufgelöſten Lac durch feines Papier. Bey dem Filtriren hängt ſich von außen an dem Papier viel von dem ſchon durchgefloſſenen Lac wieder an; darum muß man von Zeit zu Zeit dieſen angehängten Lac mit einem in Weingeiſt eingetauchten Pinſel abwaſchen, damit das Filtrirpapier ſich nicht verſtopfe. Der alſo durchfiltrirte Firnis kann hernach noch mit dem Glas in warmes Waſſer geſezt werden, daß noch etwas von dem Weingeiſt abrauche, und der Firnis diker werde. Wenn dieſes geſchehen iſt, ſo iſt er zum Gebrauch fertig.

◆ ◆

Von Firniſſen überhaupt handeln: Trattato ſopra la Vernice chineſe . . . . di Fil. Bonanni, Rom. 1720. 8. Deutſch, Bresl. 1746. 8. — Arte de brilhantes Vernizes y des tinturas fazellas por occombrar con ellas, Amb. 1729. 8. — Verhandeling over de Verniſſen . . . te Leyden 1742. 8. mit K. — Beſchryving van de Chineeſe, benevens verſcheide andere Verniſſen . . . te Leyd. 1756. 8. — Le Verniſſeur parfait, ou Manuel du Verniſſeur, Par. 1771. 12. — Traité . . . . du Vernis . . . Par. 1772. 8. — L'art de faire et d'employer le Vernis, ou l'art du Verniſſeur . . . . p. le Sr. Watin, Par. 1772. 8. verm. 1773. 8. 1 Th. und ein Supplem. dazu 1773. 8. Neu, mit dem Titel: L'art du Peintre, Doreur et Varniſſeur, Liege 1774. 8. Par. 1776. 8. Deutſch, mit dem Titel: der Staffiermahler, Leipz. 1776. 8. — Traité de la Compoſition des Vernis en général, et d'un en particulier qui reſſemble parfaitement à celui de la Chine et du Japon, Par. 1780. 12. — Treatiſe on Copal oil Varniſh, Lond. 1771. 8. — Neu entdeckte Lackierkunſt . . . . Dresd. 1753 und 1766. 8. (Das Neue darin iſt nicht der Mühe der Entdeckung werth.) — Neuer Tractat von Firniß-, Lackier- und Mahlerkünſten, Bresl. und Leipz. 1753. 8. — J. F. A. Lackiermeiſter . . . . Leipz. 1767. 8. — Joh. Fdr. Müllers Anweiſung zum Lackiren, Frft. 1771. 8. — Verfertigung verſchiedener Arten des Firniſſes . . . aus dem Engl. Quedl. 1780. 8. —

## Fis.

(Muſik.)

Der Name, den man in Deutſchland der ſiebenten Sayte unſers heutigen Tonſyſtems giebt, weil ſie als die um einen halben Ton erhöhete Sayte F angeſehen, und ihre Note auf dem Notenſyſtem auf eben der Stelle ſteht, worauf die Note des Tones F geſezt wird. Wenn die Länge der tiefſten Sayte C mit 1 ausgedrükt wird, ſo muß die Sayte Fis $\frac{32}{45}$ ſeyn; alsdenn iſt dieſer Ton die reine Quinte von H und die reine große Terz zu D, zugleich aber das Subſemitonium zu G.

Man kann Fis auch als einen Grundton betrachten, aus welchem ein Stük kann geſezt werden, weil er ſeine völlige diatoniſche Tonleiter, ſo wol in der harten als in der weichen Tonart hat *).

## Flaches Schnitzwerk.

(Bildhauerkunſt.)

Unter dieſer Benennung verſtehen wir die Arbeiten bildender Künſte, die man insgemein mit dem franzöſiſchen Worte Bas Reliefs, das iſt, wenig erhabene Schnitzarbeit, nennt. Die alten Griechen fanden Geſchmak daran, ſowol den Werken der Baukunſt, als den Geräthſchaften, dadurch mehr Geiſt und Annehmlichkeit zu geben, daß ſie dieſelben mit allerhand Schnitzwerk auszierten. So finden wir, daß insgemein an den Giebelfeldern der Tempel Vorſtellungen, die ſich auf die Gottheiten, denen dieſe Tempel geweiht waren, bezogen, in Stein ausgehauen geweſen *); und wem iſt der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den Homer beſchreibt, unbekannt?

---

*) S. Tonart.

**) S. Winkelmann über die Baukunſt der Alten S. 56.

kannt? Eben ſo bekannt ſind die Gefäße der Alten, die mit erhabener Arbeit verziert ſind.

Dieſe wenig erhabene Schnitzarbeit iſt alſo eine Art Mahlerey ohne Farben, auf welcher die Gegenſtände ſelbſt zwar nicht in ihrer völligen körperlichen Geſtalt, wie die Statuen, aber doch würklich maſſiv und etwas hervorſtehend abgebildet ſind. Die Neuern haben dieſe Verzierungen der Gebäude und Geräthſchaften beybehalten, wiewol ſie itzt auch nicht mehr ſo gewöhnlich ſind, als vor zweyhundert Jahren, da kaum ein hölzerner Schrank von irgend einer Zierlichkeit, oder eine Thüre an prächtigen Gebäuden gemacht worden, an welchen nicht verſchiedenes Schnitzwerk von hiſtoriſchen oder allegoriſchen Vorſtellungen, angebracht geweſen. Gegenwärtig liebet man das Glatte mehr, oder man ſcheuet die Unkoſten des Schnitzwerks. Indeſſen wird dieſes doch noch verſchiedentlich angebracht.

Dergleichen Arbeit iſt am künſtlichſten, wenn die Figuren nur wenig über den Grund herausſtehen, ſo wie die Köpfe auf den meiſten Münzen, und ihr allein kömmt eigentlich der Name des flachen Schnitzwerks zu. Man findet antikes Schnitzwerk, da die Figuren faſt ganz, oder in ihrer völligen körperlichen Rundung aus dem Grunde heraustreten, andere da ſie etwa halb heraustreten, noch andere wo ſie nur wenig über den Grund erhaben ſind. Insgemein richteten ſich die Alten nach der Vertiefung des Grundes, oder nach der Höhe der Einfaſſung, damit von dem Schnitzwerk nichts hervorſtehen und der Gefahr abgeſtoßen zu werden unterworfen ſeyn möchte, ſo wie man itzt die Bilder auf Schaumünzen mehr oder weniger erhaben macht, nachdem der Rand der Schaumünze mehr oder weniger hoch iſt. Dieſe Arbeit iſt deßwegen zu den dauerhafteſten Denkmälern der zeichnenden Künſte die ſchicklichſte, indem ſie der Zerſtöhrung nicht ſo unterworfen iſt, als die Statuen und die Gemählde. Deßwegen macht auch das antike Schnitzwerk den größten Theil der auf uns gekommenen Antiken aus.

Die Bearbeitung des flachen Schnitzwerks hat ihre eigenen Schwierigkeiten, die ſich leicht fühlen laſſen. Einer Figur, die ihre natürliche Höhe und Breite, aber nur den dritten oder vierten Theil ihrer körperlichen Tiefe oder Dike hat, ein natürliches Anſehen zu geben, iſt würklich eine ſchwere Sache. Noch mehr Schwierigkeit aber macht die mahleriſche Zuſammenſetzung und Gruppirung der Figuren; denn da kann man ſich nicht ſo leicht, wie in der Mahlerey, verſchiedener und weit hinter einander liegender Gründe bedienen. Da auch die Schatten darin würkliche, nicht nur dunklere Farben nachgeahmter Schatten ſind, ſo muß jede Kleinigkeit auf das genaueſte nach Maaßgebung des würklich einfallenden Lichts abgemeſſen ſeyn. Ein in allen Theilen vollkommenes Werk dieſer Art iſt deßwegen höchſt ſelten.

Unter den Neuern iſt Algarde einer der erſten geweſen, der in dieſer Art groß geworden.

◆ ◆

Von dem flachen Schnitzwerk handeln, unter mehrern, Dubos, in den bekannten Reflex. ſur la Poeſie et ſur la Peint. im 50ſten Abſchnitte des 1ſten Thls. S. 475 der Dresdner Ausgabe. — Falconet, in ſ. Reflex. ſur la Sculpture, Oeuvr. B. 1. S. 32. Ausg. von 1781. Deutſch, in dem 2ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 20. — Dandre Bardon, in ſ. Eſſai ſur la Sculpture, S. 48 u. f. — Laireſſe, in dem 2ten Bde. des großen Mahlerbuches, Buch X. Kap. 3 u. f. S. 241. Ausg. von 1784. — Und blos litterariſch iſt es in dem 6ten Abſchnitte von J. F. Chriſts Abhandl. über die Litte

Natur und Kunſtwerke, Leipz. 1776. 8. S. 220 betrachtet worden. Auch gehört, in gewiſſer Art, noch die Abhandl. des Caylus De la [illegible]ure des Anc. im 32ten Bde. der M[illegible] l'Acad. des Inſcript. S. 764. bis zu Ende, Deutſch, im 2ten Th. S. 307. f. Abhandl. zur Geſchichte und zur Kunſt, Alt. 1769. 8. hieher. — —

Nachrichten und Abbildungen von flachen Schnitzwerken der Alten geben, außer den, bey dem Art. Antik angezeigten Werken von vermiſchten größern Sammlungen von Alterthümern: Icones et Segmenta illuſtr. e Marmore tabular. Romae extant. R. 1645. 1738. f. von Frz. Perrier, worin funfzig verſchiedene Baß-reliefs dargeſtellt ſind. — Admiranda Rom. Antiquitat. ac veter. Sculpturae Veſtigia, anaglypt. opere elabor. . . . tum in arcubus et vetuſtis ruinis, tum in Capitolio, Aedib. et Hortis viror. princ. . . . a P. S. Bartoli del. et inc. et not. I. P. Bellorii illuſtr. R. (s. a.) und 1693. Querfol. 81 Bl. Auch von Sandrart, jedoch mit Ausnahme von ungefähr 30 Bl. und dafür eben ſo viel andere, aus den folgenden Werken des Bartoli, unter dem Titel: „Ueberig gebliebene Werkzeichen von den römiſchen Antiquitäten und der Bildhauerkunſt der Alten in Baſſo relievo" herausg. Nürnb. 1692. f. 79 Bl. und im 5ten Th. der neuen Ausg. ſ. W. — Von dem flachen Schnitzwerk an den übrig gebliebenen Triumphbogen: Veteres Arcus Auguſtor. Triumphis inſignes, ex Reliq. quae Romae adhuc ſuperſunt, c. imaginibus triumphalibus reſtit. . . . not. I. P. Bellorii illuſt. . . Rom. 1690. f. 52 Bl. — Baſſi Relievi antichi nell' arco di Coſtantino . . . intagl. da Mat. Piccioni, R. (1655.) f. 26 Bl. — Arcus L. Septimii Severi Anaglyphe, c. explicat. Ioh. Mar. Suareſii, R. 1676. f. — Arcus Trajano dedic. Beneventi porta aurea dictus . . . Rom. 1739 und 1770. f. 9 Bl. S. übrigens den Art. Bauart S. 304. — — Von dem flachen Schnitzwerke an Ehrenſäulen und zwar an der Trajaniſchen: 1) Alf. Ciacconi Hiſtor. utriusque Belli Dacici a Trajano C. geſti, ex ſimulacris, quae in Columna ejusd. viſuntur, collecti, R. 1616. mit 136 K. 2) Colonna Trajana . . . nuovamente intagliata in rame da P. S. Bartoli, con l'espoſ. latina d'Alfonſo Ciacconio, compend. nella vulgar lingua . . . da G. P. Bellori, R. s. a. 128 Bl. Quf. 3) Columna Trajana ab And. Morellio adcur. del. et in aere incisa nova delect. et obſervat. illuſtr. cura et ſtud. Ant. Fr. Gori, Amſtel 1752 f. An der Aurelianiſchen: La Colonna di Marco Aurelio, ove è ſcolpito l'iſtoria della guerra e vittoria Marcomannica, intagl. da P. S. Bartoli e ſpieg. da A. P. Bellori (Roma) s. a. Querfol. 78 Bl. Mit lat. Titel, ebend. 1704. f. 80 Bl. An der Antoniniſchen: 1) Piedeſtallo co' i Baſſi relievi ed iſcriz. della Colonna di Antonino Pio . . . intagl. da Franc. Aquila, R. 1704 f. 5 Bl. 2) Calcografia della Coll. Antoniniana, div. in CI. tavole, ove la veduta, elevaz. lo ſpaccato ed i Baſſi rilievi di queſto . . . monimento Rom. 1779. 4. 3 Th. — Neuere vermiſchte Sammlungen: Monumens antiques, ou Collection choiſie d'anciens Bas-reliefs et fragmens Egypt. Gr. Rom. et Etruſq. gr. p. Barbault, R. 1783. f. 100 Bl. (Da Barbault, bekannter maßen, ſchon im J. 1765 ſtarb, und ich das eben angezeigte Werk nicht geſehen: ſo muß ich es gänzlich dahin geſtellt ſeyn laſſen, ob das Werk wirklich von ihm iſt?) — Und in den, bey dem Art. Antik angezeigten Sammlungen, finden ſich deren, unter andern, im 4ten Bde. des Muſei Capitolini. — Im 4ten Bde. des Muſei Pio Clementini — im 2ten Bde. der Monum. Mathaejorum — in dem Muſeo Veron. — in dem Muſeo Corton. — in Winkelmanns Monum. antich. — in den Collect. of . . Antiq. from the Cabinet of Mr. Hamilton, u. a. m. Auch ſind, von jehe vielen Künſtlern, einzele Abbildungen von Werken dieſer Art geliefert worden, als von Marco Antonio (ſ. Dict. des Artistes, dont nous avons des estampes, B. 1. S. 326 und 369.) — von Gerard Audran (ebend. S. 556 und Nachr. von Künſtl. und Kunſtſachen, Th. 2. S. 515 u. f.) — von Auguſtino Veneziano (Diction. a. a. O. S. 637.) — von Marco von Ravenna (a. a. O. S. 654.) — von Ant. Bardi (ebend. B. 2. S. 128.) — von Nic. Beatrice (ebend. B. 2. S. 279 u. f.) — von J. Benaione (ebend. B. 3. S. 145.) — von Bern. Capitelli, ebend. B. 3. S. 575.) — von Caylus (ebend. S. 720.) — u. v. a. m. Und von einigen der merkwürdigſten derſelben, finden ſich Beſchreibungen und Erklärungen, in Winkelmanns Geſch. der Kunſt, S. 96. 97. 98. 219. 307. 337. 410 u. a. St. m. (1te Ausgabe.) ſo wie von einzeln derſelben, beſondre Beſchreibungen und Abbildungen, als z. B. von der Vergötterung Homers, bey R. Fabretti Syntag. de Col. Trajana, R. 1683. f. und in Gronovs Thes. B. 2. Taf. XXI. und eine eigene Schrift: Apotheos. vel Consecrat. Homeri . . . illustr. a Gisb. Cupero, Amstel. 1683. 4. — Von einem in Agrigent befindlichen Sarkophag, in dem 14ten B. der Racc. d'opusc. di Autori Sicil. Pal. 1773. Lat. von G. H. Martini in der Antiquor. Monument. Sylloge, Lipſ. (1783. 8.) u. d. m. vorhanden ſind.

## Flämandiſche Schule.

Unter dieſer Benennung verſteht man insgemein die berühmten Mahler und Bildhauer der ſogenannten Spaniſchen Niederlande. Dieſe Länder, vornehmlich aber die beyden Provinzen Braband und Flandern, waren ehedem der Sitz der Aemſigkeit und des Reichthums, und daher auch der Pracht und der, die Pracht unterſtützenden, Künſte. Einem Niederländer Johann van Eyk hat man die Erfindung der Mahlerey in Oelfarben zu danken; und den Theil der Kunſt, der auf den Gebrauch und die Behandlung der Farben ankommt, ſowol im ganz Großen, als im Kleinen, hat dieſe Schule auf das Höchſte gebracht, wenn dieſes das Höchſte iſt, daß man die Natur völlig erreiche. Dieſe Schule hat Europa mit Gemählden angefüllet, die man kaum für Gemählde hält, ſo ſehr hat jeder Theil das Licht, die Farbe, die Haltung und den Ton eines in dieſem Zuſammenhang würklich vorhandenen Körpers. Wenn die venetianiſche Schule dieſe an Pracht und Glanz der Farben, und einem gewiſſen Ideal des Colorits übertrifft, ſo muß ſie ihr doch, in Anſehung der völligen Erreichung der Natur, den erſten Platz laſſen.

Auch an Zeichnung fehlet es der Flämandiſchen Schule eben nicht, ſo wie viele vorgeben; obgleich auch die größten Meiſter derſelben ſich ſehr ſelten über die Natur erhoben haben; denn ſie waren nur Mahler und Zeichner einer vor ihren Augen liegenden Natur, und dachten nicht daran, den Charakter der Menſchen um einige Grade höher zu ſetzen. Sie kannten weder im Körperlichen, noch im Sittlichen eine andere Welt, als die, in der ſie lebten. Dieſe aber bildeten ſie in ihren Werken auf eine Weiſe nach, die nicht übertroffen werden kann. Die Kenntniß der Farben ſcheinen ſie aufs Höchſte gebracht zu haben, weil ihre Gemählde faſt unveränderlich bleiben.

Die berühmteſten Männer dieſer Schule im Großen ſind, Caſpar Crayer, Jacob Jordans, vornehmlich aber Rubens und van Dyk, und im Kleinen Adrian Brower und David Teniers, in der Landſchaft aber Herrmann Swaneveld. Auch hat dieſe Schule Bildhauer gehabt, die von wenigen Neuern übertroffen werden. Franz du Quesnoy, den die Italiäner Fiamingo genennt haben, weicht keinem neuern Bildhauer, und in ſeinen Kindern hat er gar alle übertroffen *).

Die beyden größten Männer dieſer Schule, Rubens und van Dyk, kann man nicht in ihrer Größe kennen lernen, als wenn man ihre großen Werke in den niederländiſchen Städten, und in der Gallerie zu Düſſeldorf geſehen hat. Die von Rubens in den verſchiedenen Gallerien zerſtreueten Werke, zeigen ihn freylich nicht immer als einen großen Mann; und van Dyk lernt man aus den Gallerien nur als den größten Portraitmahler kennen.

Die Niederlande haben in Anſehung der Kunſt faſt eben das Schikſal gehabt, das ſie in Anſehung des Reichthums und der Handlung betroffen hat. So wie verſchiedene Städte dieſer Länder jetzt mehr verweſte Leichname von Städten, als Städte ſind, ſo ſind auch die zeichnenden Künſte daſelbſt nur noch in den Werken der ehemaligen Meiſter vorhanden.

◆ ◆

S. den Art. Brabantiſche Schule, wo die vornehmſten Künſtler dieſer hier zum zweyten Mahle, aufgeführten Schule angezeigt worden ſind, — deren Lebensbeſchreibungen ſich mit den mehrern Künſtlern derſelben, in Het Schilder Boek door Karel van Mander, Alcmaer 1603. Harlem 1604. 4. Amſt. 1618. 4. — De groote Schouburgh der Nederlantſchen Konſt-Schilders en Schilderessen . . . door Arnold Houbraken, Amſt. 1718. 8. 3 Th. s'Gravenhage 1750 1753. 8. 3 Th. m. K. — De Nieuwe Schouburgh der Nederlantſche Konſtſchilders en Schilderessen door J. van Gool, s'Gravenhag. 1750. 8. 2 Th. — Vies des Peintres Flamans . . . avec des Portraits, gravés en taille douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des reflexions sur leur differentes manieres, par Jean Bapt. Descamp, Par. 1753-1763. 8. 4 B. — — und von deren Werken ſich, unter andern, Nachrichten in der Voyage pittoresque des principales Villes de Flandres et de Brabant, Par. 1769. 8. deutſch, mit einigen Verm. Leipz. 1771. 8. finden. — — Auch hat von einigen Gemählden des Rubens, de Piles (Oeuvr. div. B. 4. S. 287) Beſchreibungen, ſo wie (ebend. S. 276) eine Diſſertat. ſur les ouvrages des plus fameux Peintres, comparés avec ceux de Rubens, und (ebend. S. 357) ein beſonderes Leben des Rubens geliefert.

## Fleiß.

(Schöne Künſte.)

Die Beſtrebung, ein Werk der Kunſt auch in den kleineſten Theilen mit der äußerſten Aufmerkſamkeit vollkommen zu machen, folglich jede kleine Schönheit zu erreichen, und die geringſten Fehler oder Mängel auszubeſſern *). Der Fleiß gehört demnach zur Ausführung und Ausbildung, wovon bereits in beſondern Artikeln geſprochen worden. Weil die größten Schönheiten eines Werks der Kunſt in großen Gedanken beſtehen, welche die Vorſtellungs- und Begehrungskräfte mit ſtarken Schlägen angreifen, ſo kann ein Werk eine ſtarke Würkung thun, an welchem kein Fleiß iſt gewendet worden. Ein Werk,

---

*) Eine ſehr gründliche und wichtige Beurtheilung dieſes Künſtlers findet man in [illegible] Natur und Kunſt in Gemählden, II Th. S. 346 u. ff.

*) Characterem felicis Aesthetici constat correctionis studium (limae labor et mora), seu habitus proveniens attentione in polire informatum opus, quantum possis, minores, minutasque etiam eius partium perfectiones augendi, tollendi imperfectiones, et quantula phaenomena, citra detrimentum totius. Baumgarten Aesthetic. § 97.

Werk, deſſen größte Würkung von Haupttheilen herkömmt, darf auch nur in den Haupttheilen vollkommen ſeyn, weil man bey dem ſtarken Gefühl der Vollkommenheit auf die Kleinigkeiten nicht ſieht. Wer große und ſehr merkwürdige Dinge zu erzählen hat, der erweckt große Aufmerkſamkeit, und macht ſtarken Eindruk, wenn er gleich auf die Kleinigkeiten der Rede, die beſte Wahl der Redensarten, der Wörter, der Töne, der Stimme und der Gebehrden gar nicht ſieht. Der Mahler oder Bildhauer, der uns eine Figur oder ein Bild darſtellt, das durch die beſten Verhältniſſe des Körpers, durch eine ſehr edle Stellung und durch einen großen Charakter rührt, braucht nicht auf Kleinigkeiten der Ausbildung, nicht auf die höchſte Schönheit der Färbung oder des Glatten, nicht auf die Richtigkeit in den geringſten Falten des Gewandes, oder andre Nebenſachen zu ſehen: er gefällt hinlänglich. Und dieſe Beſchaffenheit hat es mit allen Werken der Kunſt, die in ihrer Erfindung und in ihren Haupttheilen groß ſind; der äußerſte Fleiß kann da ſchaden, wenigſtens iſt er unnütze.

Hingegen iſt er in den Werken oder Theilen derſelben nöthig, deren Vollkommenheit aus vielen kleinen Verhältniſſen, aus ſubtilen Vergleichungen herkommt; von welcher Art alle feinen Gegenſtände, alles Kleine, Niedliche, alles, deſſen Weſen aus der Sammlung oder Zuſammenfaſſung vieler kleinen Theile beſteht, ſind.

Die Würkung des Fleißes iſt demnach das Feine in jedem kleinſten Theile des Werks. Wenn Wahrheit und Richtigkeit da ſind, ſo kann das Feine noch hinzukommen. Ein Marmorbild kann die Figur mit voller Wahrheit und Richtigkeit darſtellen, ſo daß es einem, der ſie aus einer gewiſſen Stellung betrachtet, nicht möglich wäre, etwas daran auszuſetzen; ſie iſt aber nicht fein polirt, die Umriſſe ſind nicht bis auf die kleineſten Züge der Linien ausgeführt; alsdann iſt nicht der äußerſte Fleiß daran gewendet. Eben ſo kann ein Gemählde dasjenige, was es vorſtellen ſoll, vollkommen vorſtellen, ohne daß jeder Strich des Pinſels in die nächſten verfließt, ohne daß jedes kleine Glied der Figuren, jede Falte des Gewandes, jedes Blatt an Bäumen ſo ausgeführt ſey, daß es einzeln betrachtet in allen ſeinen Theilen vollendet ſey. So fehlt auch dieſem der Fleiß.

Hieraus läßt ſich abnehmen, in was für Fällen der äußerſte Fleiß unnütze, oder gar ſchädlich ſey, und wenn er ein nöthiges Mittel zur Vollkommenheit werde. In den Dingen, die für das Geſicht gemacht ſind, folglich in allen bildenden Künſten iſt der Fleiß unnütze, wenn das Werk der Kunſt weit aus dem Auge ſoll geſetzt werden; denn da verlieren ſich alle kleinen Theile. Es wäre vollkommen unnütz, in einem Bilde, das auf eine hohe Säule, oder auf ein Gebäude geſetzt wird, alle feinen Züge des Geſichts, alle Falten der Haut, alle zarten Erhebungen und Vertiefungen völlig auszudrüken. Man weis gar wol aus der Geſchichte der beyden Bildhauer in Athen, daß in ſolchen Fällen der Fleiß ſchadet, weil er die Würkung des Ganzen hindert. Wer ein Dekengemählde in ein hohes Zimmer nach Miniaturart, oder nur nach der gewöhnlichen Art kleiner Staffelengemählde ausführen wollte, würde dem Auge, das weit vom Gemählde ſteht, nichts Reizendes vorlegen, wenn die Figuren noch ſo groß wären; denn die Stärke der Farben, welche in der Nähe hinreichende Würkung thun, verliert ſich in der Entfernung; was aber von ferne her ſtark

wirwürken ſoll, muß auch ſtark, und für die Nähe grob und roh ſeyn.

Eben dieſes muß man auch für die Gegenſtände bemerken, die zwar das Aug in der Nähe hat, die aber in Vergleichung andrer auf demſelben Gemählde weit entfernt ſind.

Zweytens iſt der Fleiß unnütze, wenn ein Gegenſtand blos im Ganzen genommen würken ſoll. Geſetzt, eine Landſchaft ſey in der Natur blos wegen einer ſehr ſchönen Austheilung des Hellen und Dunkeln, oder wegen der ſchönen Harmonie der Farben angenehm; ſo hat der Mahler ſeinen Zwek völlig erreicht, wenn er dieſes darſtellt, und hingegen keinen einzigen einzeln Theil, weder in ſeiner Zeichnung noch beſondern Erleuchtung, mit Fleiß ausführt. Eben ſo unnütze wäre der Fleiß, den ein Tonſetzer auf jede einzele Stimme in einem Chor oder Tutti wenden wollte, da der Geſang im Ganzen würken muß. Dieſelbe Beſchaffenheit hat es mit einer Rede oder einem Haupttheile derſelben, da die Aufmerkſamkeit blos auf die allgemeine Beſchaffenheit einer Sache gehen ſoll. Wenn man da auf jeden beſondern Begriff Fleiß wenden, jedes einzele Wort, oder jeden einzeln Saz vollkommen fleißig bearbeiten wollte, ſo wäre dieſes eine unnütze Mühe.

Der Fleiß, den man in ſolchen Fällen auf Nebenſachen wenden wollte, wäre auch ſehr ſchädlich. Er würde unſre Aufmerkſamkeit dem Ganzen entziehen. Wer einen Helden vorſtellen wollte, deſſen Größe in den Geſichtszügen und der Stellung müßte bemerkt werden, würde ſeinem Werke ſchaden, wenn er das Gewand, oder die Waffen, ſo fleißig bearbeiten wollte, daß ſie das Aug nothwendig auf ſich zögen. Es iſt demnach eine große Klugheit, den Nebenſachen den Fleiß zu entziehen. Dies iſt die docta negligentia vieler Alten *). Wer in einer Rede, darin von einer ſehr wichtigen Angelegenheit gehandelt wird, eine ſolche Zierlichkeit, einen ſolchen Klang und ſolche Feinigkeit der Ausdrüke brauchen wollte, daß die Aufmerkſamkeit des Zuhörers auf dieſe Sache gelenkt würde, der müßte ſeinen Zwek nothwendig verfehlen.

Wir können alſo überhaupt dieſe Regel feſtſetzen, daß der Fleiß überall ſchädlich ſey, wo er die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abzieht, es ſey, daß ſie auf Nebenſachen, oder gar von dem Werke auf den Künſtler und deſſen Bearbeitung, gegen die Abſicht gelenkt werde.

Wenn ein Redner ſich über eine Auflage rechtfertigen und beweiſen wollte, daß er ein redlicher Mann ſey, ſo würde er ſeines Zweks verfehlen, wenn ſeine ganze Rede ſo künſtlich und ſo fleißig wäre, daß der Zuhörer nur darauf Achtung gäbe. Auch da iſt der Fleiß ſchädlich, wenn er in **Trokenheit** und **Mühſamkeit** ausartet, denn beyde ſind der **Leichtigkeit** und **Freyheit** entgegen. In allen kleinen, artigen und in blos ergötzenden Gegenſtänden iſt der Fleiß gut, wenn er nur mit hinlänglicher Freyheit und Würkung des Ganzen verbunden wird, wie in den Werken eines **G. Dow**, und **Fr. Mieris**.

## Fleiſchfarbe.

(Mahlerey.)

Die Farbe des Nakenden am menſchlichen Körper. Die natürliche Nachahmung dieſer Farbe in den Gemählden iſt einer der wichtigſten Theile der Farbengebung; nicht nur, weil der Menſch der vornehmſte und ſchönſte Gegenſtand der Mahlerey iſt, ſondern auch wegen der großen

---

*) Quaedam etiam negligentia eſt diligens. Cic. in Orat.

Schwierigkeit, die man dabey antrift. Die Farben aller andern Körper gehören ganz zu ihrem äußern und zufälligen; es ſcheinet aber, daß die Natur, wie die Form des Körpers, alſo auch ſeine Farbe mit dem Geiſt gleichſam vermiſcht habe. Schon die Farbe allein drükt das Leben aus; folglich auch die verſchiedenen Stufen und Kräfte des Lebens, mithin auch einen Theil des Charakters der Menſchen. Der Bildhauer kann nie die ganze Seele ſichtbar machen. Dieſes beweiſt die höchſte Wichtigkeit dieſes Theils der Kunſt; die ungemeine Schwierigkeit aber lernt man begreifen, wenn man verſucht, ſowol die Hauptfarben, als die unzählbaren Mittelfarben, mit welchen die Natur den menſchlichen Körper bemahlt, anzugeben und zu nennen. Was für ein feines Gefühl muß der Menſch haben, der nur etwas davon erkennen will. Was für ſcharfſichtige Beobachtungen mußte nicht Titian gemacht haben, ehe er auf die Grundſätze gekommen, die Mengs in ſeinen Fleiſchfarben entdekt hat. „Ein Fleiſch, das viel Mitteltinten hatte, machte er überhaupt im Mittelteint, dasjenige, ſo deren wenig hatte, machte er faſt ohne Mitteltinten. So das Röthliche faſt ohne andre Teints, (dieſes verſteht ſich allezeit nebſt der Nachahmung der Wahrheit;) und gleicher Weiſe in jeder übrigen Farbe *).“

Es iſt alſo kein Theil der Farbengebung wichtiger und keiner ſchwerer, als dieſer; denn wenn man alle andern vollkommen beſäße, ſo müßte man dieſen noch ganz beſonders ſtudiren, und zu dem Ende ein unabläßiges und ſcharfes Studium der Natur, mit tauſend nachahmenden Verſuchen verbinden. Man hat in jedem andern Theil der Kunſt eine größere Anzahl vollkommener Meiſter gehabt, als in dieſer, wo man außer Titian und van Dyk wenige zu nennen hätte.

Die Farben des Fleiſches ſind nicht nur von allen Farben die, die man am wenigſten beſtimmen kann, ſondern auch die, deren friſches und lebliches Weſen am zarteſten iſt. Folglich muß ihre Behandlung höchſt leicht und frey ſeyn. Wer durch vieles Miſchen, durch viel Verreiben, durch mancherley Wendung des Pinſels, ſie zu erhalten ſucht, findet ſie gewiß nicht. Wer am Nakenden mahlt, und noch ungewiß iſt, wie er es erreichen ſoll, wird es nicht erreichen. Durch eine genaue Beobachtung der Natur und ein ſcharfes Nachdenken, muß man ſich Regeln machen, ihnen mit Sicherheit folgen, und ſo lange man nicht den erwünſchten Erfolg davon ſieht, ſie durch neue Beobachtungen zu verbeſſern ſuchen. Dieſes iſt vermuthlich der einzige Weg, in dieſem Theile der Kunſt zur Vollkommenheit zu gelangen.

Lairesse hat über die Fleiſchung, wie über verſchiedene andre Zweige der Kunſt, Regeln gegeben, die dem, deſſen Genie ſonſt für dieſen Theil der Kunſt die gehörige Wendung hat, das Studium etwas erleichtern könnten. Aber alle Regeln, die man nicht ſelbſt entdeket, oder deren Gründlichkeit man nicht durch eigenes Nachdenken einſieht, können hier nichts helfen.

## Fließend.

(Schöne Künſte.)

Dasjenige, was unſre Vorſtellungskraft ohne alle Aufhaltung und Hinderniß in einem gleichen Grad der Stärke unterhält. Der Ausdruk iſt von einem ſanft fortfließenden Waſſer genommen, deſſen mäßige Geſchwindigkeit überall gleich iſt. Man

---

*) Mengs Gedanken über die Schönheit und den Geſchmak in der Mahlerey, S. 59.

ſagt von einer gebundenen, oder ungebundenen Rede, ſie ſey fließend, wenn ſie wie ein ſanfter Strom ſo fortgeht, daß weder das Ohr, noch die innern Sinnen einmal merklich ſtärker, als das andre gereizt werden; wenn alles leicht auf einander folgt, daß man in ſeinen Vorſtellungen, ohne merkliche Unterbrechungen, und erneuerte oder veränderte Aufmerkſamkeit, ſanft fortgeführt wird. Auf eine ähnliche Art iſt ein fließendes Tonſtük beſchaffen, oder eine fließende Melodie, wenn alles ungezwungen, ohne ſchnelle Veränderungen, in unſern Vorſtellungen hinter einander folget. Man nennt auch eine Zeichnung fließend, wenn die Umriſſe ohne Unterbrechung, ohne ſtarke oder ſchnelle Wendungen, ohne Zwang, in angenehmen Krümmungen fortgehen.

Das Fließende iſt demnach dem Holprichten und Rauhen gerade entgegen geſetzt, wobey die Aufmerkſamkeit alle Augenblike anſtößt, eine Weile gehemmt, oder verſtärkt wird. Auch das Feurige und Lebhafte, und das wilde Rauſchende, ſind dem Fließenden einigermaßen entgegen.

Das Fließende hat außer der Leichtigkeit auch die Würkung, daß es das Gemüth nur ſanft angreift, angenehm, aber faſt unvermerkt von einer Vorſtellung zur andern fortführet, und uns in ſtiller Betrachtung einwieget, wiewol es uns auch nach und nach bis zum ſanften Reiz fortziehen kann. Und hieraus iſt zu ſehen, daß das Fließende nur in denen Werken oder Theilen der Werke ſtatt hat, welche allmählig auf das Gemüth würken ſollen. Es wäre ein Fehler in den Werken, die uns überraſchen, fortreißen, oder überhaupt in ſtarke und lebhafte Empfindungen ſetzen ſollen. Es iſt eine weſentliche Eigenſchaft des blos Angenehmen und Sanftreizenden. Stille, wiewol rührende Leidenſchaften, liebliche Vorſtellungen der Phantaſie, müſſen auf eine fließende Art behandelt werden, eben ſo wie das, was man Unterhaltend und Ergözend nennt.

Virgil iſt in den angenehmen Scenen, die er beſchreibt, Ovidius und Euripides in ſanften Affekten und angenehmen Gemählden, Phädrus und la Fontaine in ihren Fabeln fließend. Grauns meiſte Melodien ſind Muſter des Fließenden.

Es iſt ein Zeichen eines ſchwachen Genies, oder eines verdorbenen Geſchmaks, wenn man in Werken der Kunſt alles fließend verlangt; denn auf dieſe Weiſe könnten die größten Würkungen oft nicht erhalten werden. Vielmehr iſt das Fließende gar oft ein Fehler. Es wäre lächerlich, wenn ein Redner bey Vorſtellung einer nahen Gefahr das Fließende in ſeiner Rede ſuchen wollte. Es iſt allen heftigen und ſtrengen Leidenſchaften gänzlich entgegen.

Es erfordert aber einen Reichthum der Gedanken, eine Kunſt ſeine Vorſtellungen auf alle Seiten umzuwenden, eine Fertigkeit in allen Wendungen, und feine Sinnen, um das Fließende zu erreichen.

## Florentiniſche Schule.

Die Stadt Florenz iſt ſchon ſeit vielen Jahrhunderten ein vorzüglicher Siz der zeichnenden Künſte; ſie hat in allen Zweigen der Kunſt eine ſo beträchtliche Anzahl großer Männer beſeſſen, Bildhauer, Stein- und Stempelſchneider und Mahler, daß keine andre Stadt ihr in dieſem Stük den Vorzug ſtreitig machen kann.

Man muß die ganz alte florentiniſche Schule von der neuen unterſcheiden. Schon im dreyzehnten Jahrhundert haben die Künſte in dieſer Stadt geblüht. Der Rath ließ verſchiedene Künſtler aus Griechenland

land kommen, welche ſich in Florenz niedergelaſſen und daſelbſt Schüler gezogen haben, durch welche der Geſchmak an zeichnenden Künſten ſich in Italien feſtgeſezt hat.

Die alte florentiniſche Schule fängt ſich bey dieſen Griechen, und dem Cimabue ihrem Schüler an, und endiget ſich bey Leonhard da Vinci. Die Werke der Künſtler, die vor Leonhardo gelebt haben, ſind nur in Vergleichung derer, die in den noch ältern Zeiten der Barbarey gemacht worden ſind, ſchäzbar; aber er, der lezte und gröſte Mahler und Zeichner dieſer Schule, näherte ſich der Vollkommenheit, und kann zugleich als der erſte Künſtler der neuen Schule angeſehen werden. Man kann bey Sandrart und bey Florent le Comte die Nachrichten von der ältern florentiniſchen Schule antreffen.

Die neue Schule fängt ſich bey da Vinci und Michael Angelo an, und beſteht aus einer zahlreichen Folge berühmter und zum Theil großer Künſtler, beſonders Bildhauer. Die Verfaſſer der unlängſt herausgekommenen mahleriſchen Reiſe durch Italien, fällen von dieſer Schule überhaupt folgendes gründliches Urtheil: „Die ältere florentiniſche Schule hat eine Menge Mahler gehabt, die nicht zu verachten ſind, wiewol wenige davon einen großen Grad des Ruhms erhalten haben. Die Kirchen von Florenz ſind voll ihrer Arbeiten, die alle von einer Hand gemacht ſcheinen. — Die Farbe iſt grau und ſchwach; die Zeichnung hat etwas Großes, iſt aber mit einer Manier verbunden, in dem Geſchmak des M. Angelo. — Die Figuren haben in ihren Wendungen etwas ſo gedrehtes, daß man ſie für unmöglich halten möchte. Große übertriebene Umriſſe, welche von verrenkten und verdrehten Gliedern herzukommen ſcheinen; ein übertriebener Reiz, darin in der That etwas Großes, aber aus einer erdichteten Natur iſt. Gute Coloriſten findet man da nicht; die Schule hat ihren meiſten Ruhm von den Bildhauern bekommen. Man hat ſich darin faſt einzig um die Zeichnung bekümmert, und um eine gewiſſe Größe der Formen, die aber leicht in eine Manier ausartet." Von den florentiniſchen Künſtlern kann man alſo einen der wichtigſten Theile der Kunſt lernen, das Große in den Formen und in der Zuſammenſetzung, wodurch die Werke der Kunſt den wichtigſten Theil der Kraft bekommen. Junge Künſtler, die Gelegenheit haben, dieſe Schule zu ſtudiren, thun wol, ſich daſelbſt ſo lang aufzuhalten, bis ihr Auge ſich ſo an das Große und Starke gewöhnt hat, daß es daſſelbe überall als einen weſentlichen Theil ſucht. Erſt alsdenn, wenn dieſes Gefühl unauslöſchlich bey ihnen feſtgeſezt iſt, können ſie auf die höchſte Richtigkeit im Zeichnen arbeiten. Denn ohne Größe kann kein Werk der Kunſt in die erſte Claſſe geſezt werden.

◆ ◆

Daß die Mahlerey nie ſo ganz in Italien, wie Vaſari und Baldinucci behaupten, untergegangen, und Cimabue und Giotto in Florenz die Wiederherſteller derſelben geweſen ſind, haben Maffei (Ver. illuſtr. P. III. c. 6.) Muratori (Antiq. Ital. Vol. 2. Diſſ. 24.) und Tiraboschi (T. III. S. 117. 240. 290 u. f. T. IV. S. 414. Röm. Ausg. von 1782. 4.) ziemlich ausführlich erwieſen, ſo wie es auch aus den Oſſervazioni ſopra alcuni frammenti di vaſi antichi di vetro des Buonarrotti, Flor. 1716. 4. und aus der raccolta e ſpiegazione delle ſculture e pitture ſagre, estratte dai Cimiteri di Roma, da Giov. Bottari, R. 1736-1746. f. 3 B. erhellet. Auch finden ſich in der raccolta di Lettere ſulla pittura . . . . im 5ten B. S. 329. Rom 1766. 4. in einem Briefe von Carlo Maari, der, ſo viel ich weiß, auch in dem 12ten B. der von Calogera her-

ausgeaufgeſtochenen Opferſchale ſteht, Vorträge über den [illegible] der Mahlerey im 16ten Jahrhundert in Italien. — Die berühmteſten Mahler der florentiniſchen Schule ſind: Baccio della Porta, di San Marco gen. († 1517) Leonardo da Vinci († 1520) Piet. Roſelli di Coſimo († 1521) Andrea del Sarto († 1530) Pietro Perugino († 1524) Il Roſſo († 1541) Piet. Buonaccorſi, Perin del Vaga gen. († 1547) Giac. Pontormo, Carruccio († 1556) Benven. Garofalo († 1559) Bac. Bandinelli († 1559) Franc. Roſſi, Cecchino del Salviati gen. († 1563) Michel Angelo Buonarroti (Außer einer Lebensbeſchreibung, im Vaſari u. a. m. hat Aſcanio Condivi, ſein Leben, Rom 1553. 4. Flor. 1746 und 1760. f. franz. mit Zuſätzen durch den Abt Hauteroche, Par. 1783. 12. und Giac. Vignoli, Flor. 1753. 4. herausgegeben; er ſtarb 1564) Dan. Ricciarelli († 1566) Lud. Cigoli († 1613) Matth. Roſſelli († 1650) Pietro da Cortona († 1669) Bened. Luti († 1724). Die Leben dieſer Mahler finden ſich im Vaſari, Baldinucci, d'Argenville u. a. m. und von ihren, und den Werken anderer Florentiniſchen Meiſter geben unter mehreren Nachricht: *Memoriale di molte Statue e Pitture, che ſono nella Città di Firenze, di Franc. Albertini*, Fir. 1510. 4. — *Le Bellezze della Città di Firenze ... di Mr. Fr. Bocchi*, Fir. 1591 u. 1677. 8. *Riſtretto delle coſe più notabili in Pittura ... della Città di Firenze ... da Jac. Carlieri*, Fir. 1689 u. 1757. 12. — Volkmanns hiſtoriſch-kritiſche Nachrichten von Italien — und verſchiedene Beſchreibungen von Paris, u. a. O. m.

# Flüchtig.

(Schöne Künſte.)

Das Flüchtige hat in allen Werken der Kunſt, vornehmlich aber in den zeichnenden Künſten ſtatt, und beſteht darin, daß die Gegenſtände nach dem, was ihnen weſentlich zugehört, mehr angezeigt, als völlig und nach allen Theilen ausgeführt werden. Eine flüchtige Zeichnung iſt die, welche mit wenig kräftigen Strichen die Hauptſachen ſo angiebt, daß ein Kenner ſogleich daraus das Ganze ſich beſtimmt vorſtellen kann; ein flüchtiger Pinſel iſt der, der nur die Hauptfarben, ſowol im Hellen als im Dunkeln, durch wenig Hauptzüge ſo aufgetragen hat, daß das Weſentliche der Haltung und Harmonie daraus ſchon empfunden wird. Die flüchtige Behandlung ſchikt ſich zur Anlegung eines Werks, da der Künſtler, wenn er in vollem Feuer der Einbildungskraft iſt, ſchnell den Entwurf macht, um vorerſt nur von dem Ganzen zu urtheilen. Es iſt ein großer Vortheil, wenn man ſich angewöhnt hat, ein Werk flüchtig anzulegen; denn dadurch kann man ſogleich alle Hauptſachen, die bisweilen nur von einem einzigen glüklichen Augenblik abhängen, feſtſetzen. Der Künſtler, der nie flüchtig arbeiten kann, wird manches Gute, das nur wie ein ſchnell vorübergehender Sonnenblik kommt und wieder vergeht, verlieren.

Hernach müſſen auch ganze Werke etwas flüchtig bearbeitet werden. Nämlich diejenigen, bey denen es würklich blos auf einige Hauptſachen ankömmt, wie in den Gemählden und Werken der bildenden Künſte, die ſehr weit aus dem Geſichte kommen, ingleichen in den Werken, wo nur wenige Hauptgedanken zur Abſicht des ganzen Werks hinlänglich ſind. Man kann hievon das deutlichſte Beyſpiel aus der Muſik nehmen. Im Recitativ ſind die Noten, die der recitirenden Stimme vorgeſchrieben ſind, die Hauptſache; der begleitende Baß iſt blos da, den Ton, darin geſprochen wird, fühlen zu laſſen, und das Gehör zu den verſchiedenen Modulationen deſſelben gleichſam zu ſtimmen: mehr ſoll und muß man von Begleitung nicht hören. Alſo muß dabey der begleitende Baß nur flüchtig angeſchlagen werden, weil es hier gar nicht um begleitende oder ausfüllende Harmonie zu thun iſt, die da vielmehr ſchädlich wäre.

Es iſt aber leicht zu ſehen, daß das Flüchtige gerade die ſicherſte Hand, oder die genaueſte Richtigkeit erfodere. Denn weil da nichts, als das Weſentlichſte der Vorſtellung, ausgedrükt wird, ſo iſt auch jeder dabey vorkommende Fehler weſentlich. Alſo können nur große Meiſter in dem Flüchtigen ſicher ſeyn.

Da das Flüchtige überhaupt dem Fleißigen entgegen geſetzt iſt, wovon in ſeinem Artikel geſprochen wird, ſo kann das, was dort angemerkt worden iſt, auch hier angewendet werden.

## Flügel.

(Baukunſt.)

So nennt man eigentlich jeden, der Hauptmaſſe eines Gebäudes, oder auch eines Körpers angehängten Theil. Eigentlich wären alſo auch die Säulenlauben und bloße Mauern, von welcher Seite des Gebäudes ſie herausſtünden, als Flügel deſſelben zu betrachten. Man braucht ſo gar das Wort bey etwas langen Gebäuden, wenn ſie gleich nur aus einer einzigen Hauptmaſſe beſtehen, von den Seiten deſſelben, die Rechts und Links von der Mitte abſtehen, ſo wie man in der Kriegeskunſt den rechten oder linken Theil des Heeres die Flügel nennt.

Die beſondere und gewöhnlichſte Bedeutung des Worts aber iſt dieſe, daß man es von Nebengebäuden braucht, die einem Hauptgebäude angehängt werden. Man pflegt insgemein großen Hauptgebäuden ſolche Flügel entweder an den Seiten, oder auch von vornen oder von hinten anzuhängen, entweder um der Form des Gebäudes mehr Mannigfaltigkeit zu geben, oder gewiſſe zur innern Einrichtung gehörige Theile, die ſich in der Hauptmaſſe nicht wol haben anbringen laſſen, dahin zu verlegen. So haben ehedem die morgenländiſchen Völker an ihre Haupttempel große Flügel angebauet, in denen die Prieſter ihre Wohnungen hatten, da es ſich nicht ſchikte, dieſe Wohnungen mit dem Tempel ſelbſt in eine einzige Maſſe zu verbinden.

## Folie d'Eſpagne.

(Muſik und Tanzkunſt.)

Iſt ein Tanz von ernſthafter Art für eine Perſon, der auf der Schaubühne aus der Mode gekommen. Die Muſik iſt in ¾ Takt geſezt, und hat wegen ihrer Einfalt, ihrer vollen und leichten Harmonie etwas, das dem ungeübteſten Ohr faßlich und angenehm iſt. Das Stük fängt im Niederſchlag an, und hat Abſchnitte von zwey Takten, ſo daß allemal auf den zweyten Takt eine halbe Cadenz kommt. Im erſten Takt des Abſchnitts hat das erſte Viertel den ſtärkſten Accent, das zweyte aber einen Punkt, wird alſo länger als das erſte angehalten. Im zweyten Takt aber werden das zweyte und dritte Viertel leicht angeſchlagen.

Die Harmonie iſt höchſt einfach, ohne Diſſonanzen, und man vermeidet ſo gar die Verwechslungen des Dreyklanges, und um ſie noch einfacher zu machen, läßt man gar oft in der obern Stimme die Octave des Baſſes hören, welches ſonſt in andern Stüken ſorgfältig vermieden wird.

Das ganze Stük beſteht aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Der erſte ſchließt im achten Takt in die Dominante, und der andre in die Tonica. Nach dieſen 16 Takten wird das Stük, ſo oft als man will, mit melodiſchen Abänderungen wiederholt. Durchaus aber wird auf jeden Takt nur eine einzige Harmonie genommen.

## Forlane.

(Muſik.)

Ein gemeiner Bauerntanz, der in Venedig unter dem gemeinen Volke gebräuchlich iſt. Die Muſik dazu iſt $\frac{6}{8}$ Takt mit ſehr munterer Bewegung.

## Form.

(Zeichnende Künſte.)

In dem allgemeinſten figürlichen Sinne bedeutet dieſes Wort die Art, wie das Mannigfaltige in einem Gegenſtand in ein Ganzes verbunden iſt, folglich die beſondere Art der Zuſammenſetzung. Hier wird aber die Form nur, in ſo fern ſie ſichtbar iſt, betrachtet, nämlich als die Geſtalt körperlicher Gegenſtände: man ſagt in dieſem Sinn, ein Gefäß habe eine ſchöne Form. Von ſolchen Gegenſtänden hat man das Wort in der Sprache der Künſte, auch auf die menſchliche Geſtalt angewendet; ſo ſagt man z. B. Michel Angelo habe in ſeinen Werken auf große Formen geſehen, und verſteht durch dieſe Formen auch die Geſtalt der Figuren von menſchlicher Bildung.

Die Formen ſind wegen der mannigfaltigen äſthetiſchen Kraft, die ſie haben, der hauptſächlichſte Gegenſtand der zeichnenden Künſte, und verdienen deßwegen nach ihren Hauptgattungen betrachtet zu werden. Wir merken demnach an, daß es dreyerley Gattungen der Formen giebt: ſolche, die eine blos körperliche Schönheit haben; hernach ſolche, in denen körperliche Schönheit mit Schicklichkeit und Tüchtigkeit verbunden iſt; und endlich auch ſolche, in denen außer der körperlichen Schönheit und Schicklichkeit, auch ſittliche Kraft liegt. Zur erſten Gattung gehören alle Figuren und Körper, die regelmäßig ſind, aber keine beſondere Beſtimmung haben; zur andern Claſſe regelmäßige Körper, deren Geſtalt durch eine beſondere Beſtimmung ihre Einſchränkung bekömmt; und zur dritten die, in denen außer den vorhergehenden Eigenſchaften noch innres Leben und ſittliche Würkſamkeit entdeckt wird.

Es kommen uns mannigfaltige Figuren und Körper vor, von deren Natur und Endzweck wir nichts erkennen, die uns aber doch gefallen oder mißfallen, blos in ſo fern ſie eine Figur haben. Unter den Sternen, welche auf den Feldern zerſtreuet ſind, ziehen die, deren Figur eine merkliche Regelmäßigkeit hat, unſer Auge auf ſich; und wenn wir die in der Luft zerſtreuten Wolken ſehen, ſo ſind wir aufmerkſam und vergnügen uns, ſo oft wir in ihren Figuren und in ihren verſchiedenen Gruppirungen etwas regelmäßiges entdecken. Wir ſchreiben ihnen in ſo fern eine Schönheit zu, die aber blos darin beſteht, daß ihre Form faßlich iſt, daß wir uns einen mehr oder weniger klaren und deutlichen Begriff davon machen können. Sie haben die blos todte Schönheit, die, wie die Philoſophen bemerkt haben, aus Einheit und Mannigfaltigkeit beſteht.

Dieſes iſt die geringſte Gattung der Formen, von welcher aber die zeichnenden Künſte einen ſtarken Gebrauch machen. Sie hat der Baumeiſter zur Abſicht, wenn er die Decken der Zimmer mit Feldern, und die Fußboden mit künſtlichem Tafelwerk verziert; und der Mahler, wenn er ſeine Figuren wol gruppirt, und alles in regelmäßige Maſſen anordnet. Die Formen würken ein bloßes Gefallen, oder eine Zufriedenheit des Auges.

Wenn aber dieſe Schönheit zugleich mit Schicklichkeit und Tüchtigkeit verbunden wird, ſo bekömmt die Form ſchon eine lebhaftere Kraft. Wir können die Säulen der Baukunſt zum Beyſpiel anführen. Das Verhältniß ihrer Höhe zur Dike und die Einziehung oder allmählige Verdünnerung des Stammes, daß ſie einen Fuß und Knauf haben, daß der unterſte Theil des Fußes eine vierekigte Platte, und der oberſte Theil des Knaufs eine Tafel iſt, und mehr ſolche Dinge gehören zum Schiklichen und Tüchtigen; denn durch dieſe Eigenſchaften wird die Säule tüchtig zu tragen, was ſie zu tragen hat. So iſt in einem ſchönen Gefäß, in einer ſchönen Vaſe, blos körperliche Schönheit mit Tüchtigkeit verbunden, wenn die Form zum Gebrauch, den man davon macht, völlig ſchiklich iſt, oder ihn erleichtert. So ſind unſre Trinkgläſer, da ein kleiner coniſcher Becher auf einem dünnen zum Anfaſſen bequemen, und unten mit einem breiten Fuß verſehenen Stamm ſteht. Die körperliche Schönheit mit Schiklichkeit oder Tüchtigkeit verbunden, ſehen wir überall in den Formen der Pflanzen und der Thiere, und wir vermiſſen ſie gar oft in den Werken der Kunſt, wo die Zierrathen ohne Beurtheilung angebracht werden, wie bey Meſſern, deren Hefte ſo wunderlich geſtaltet ſind, daß man ſie nicht feſt anfaſſen, oder mit ſo viel ekigten Zierrathen verſehen ſind, daß man ſie ohne ſich zu verwunden nicht lange feſt halten kann.

Gute Formen von der zweyten Art können einen groſſen Grad des Vergnügens erweken. Das Pflanzen- und Thierreich iſt voll von ſolchen Formen, die man nicht ohne inniges Vergnügen betrachten kann. In den ſchönen Künſten zeiget die Baukunſt manche Schönheit dieſer Art. Eine nach dem guten Geſchmak der Griechen gebauete Säulenordnung zeiget uns das Schöne mit dem Tüchtigen und Schiklichen in der engeſten Verbindung. Was kann feſter, beſſer zuſammengefügt, zu ſeinem Endzwek ſchiklicher, zugleich aber regelmäßiger ſeyn, als jeder Theil der doriſchen Ordnung? Durch [illegible] glükliche Vereinigung des Schön[illegible] dem Tüchtigen und Schiklichen, [illegible] den auch Werke der mechaniſchen Künſte zu Werken des Geſchmaks; und der Goldſchmidt, der Juwelierer, und ſo gar Handwerker von der niedrigſten Claſſe können ſich [illegible] bis zum Rang der Künſtler [illegible] ſo wie im Gegentheil Künſtler [illegible] den Handwerksmann ſinken, [illegible] ſie durch abgeſchmakte Zierrathen [illegible] gar, was zur Tüchtigkeit am weſentlichſten gehört, zerſtöhren *); [illegible] der wunderliche Menſch in Frankreich, der vor einiger Zeit ein Gebäude in Form eines Rhinoceros hat aufführen wollen.

Die wichtigſten Formen, deren Schönheit bis ins Erhabene hinaufſteiget, ſind die, in denen Schönheit mit Schiklichkeit und ſittlichem Weſen vereiniget iſt, wo die Materie ein Ausdruk geiſtiger Kräfte wird; Seelen in ſichtbarer Geſtalt. Dieſe fangen ſchon in dem Thierreich an, und erheben ſich allmählig durch unendlich viel Grade bis zum höchſten Ideal der menſchlichen Schönheit, als dem äuſſerſten, das Menſchen zu erreichen möglich iſt. Die Natur und Kraft dieſer Form, die auch ſchlechthin die Schönheit, das iſt, das höchſte Schöne, genennt wird, iſt wegen der Wichtigkeit der Sache in einem beſondern Artikel ausführlich entwikelt worden **).

Man muß in den zeichnenden Künſten, ſo oft als von Formen die Rede iſt, an den Unterſchied dieſer drey Gattungen der Formen gedenken; denn unter gleichem Namen werden ſehr ungleiche Dinge ausgedrükt. Wenn von Schönheit der Formen geſprochen wird, ſo kömmt es ſehr viel

darauf

---

*) S. Zierrathen.
**) S. Schönheit.

darauf an, zu welcher Gattung ſie gehören.

## Form.

(Bildende Künſte.)

Dieſes Wort bedeutet auch insbeſondere einen Körper, deſſen Zeichnung oder Geſtalt andern Körpern durch Abgießen, oder Abdruken mitgetheilt wird, ſo wie ein Petſchaft die Form iſt, in welcher das Siegel abgedrukt wird. Man macht Formen zum Abgießen, in Metall oder in Gyps; Formen zum Abdruken in Wachs, oder andre weiche Körper. Dabey heißen die hölzernen Stöke, von denen die ſo genannten Holzſchnitte abgedrukt werden, auch Formen, und der Künſtler, der ſie verfertiget, wird Formſchneider genennt.

## Formſchneiden.

(Zeichnende Künſte.)

Unter der Benennung des Formſchneidens verſteht man die Kunſt, allerhand Zeichnungen in hölzerne Formen zu ſchneiden, von denen ſie mit Oelfarben auf Papier abgedrukt werden. Die Abdrüke ſelbſt nennet man Holzſchnitte. Es geht damit überhaupt alſo zu. Man trägt auf ein Stük zähes und feines Holz mit Bleyſtift oder einer andern Farbe die Zeichnung auf; hernach nimmt man mit ſchiklichen Inſtrumenten und Werkzeugen von der Oberfläche des Holzes alles, außer den gezeichneten Strichen, bis auf eine gewiſſe Tiefe weg. Enthält die Zeichnung eine Vorſtellung, in welcher Gegenſtände von verſchiedenen Entfernungen ſind, wie in Landſchaften, ſo bedient man ſich des Kunſtgriffes, die entfernten Gründe auf dem Stok ſelbſt, ehe man die Zeichnung darauf trägt, etwas zu vertiefen, damit hernach beym Abdruken die dazu gehörigen Striche nur ſehr ſchwach heraus kommen. Wenn nun auf die ſo zubereitete Form mit Ballen, die denjenigen gleichen, deren ſich die Buchdruker bedienen, die Farbe aufgetragen wird, ſo bleibet etwas davon auf der Form kleben und zwar nur auf den Strichen, weil alles übrige vertieft iſt. Wird nun ein feuchtes Papier darauf gelegt und ſachte gepreßt, ſo drükt ſich die Farbe auf das Papier ab; die Stellen aber, die auf die vertieften Theile der Form treffen, bleiben weiß; folglich iſt nun die ganze Zeichnung, aber in Anſehung der rechten und linken Seiten verkehret, auf dem Papier, das nun ein Holzſchnitt genennt wird.

Die hölzernen Formen ſind hierinn das Gegentheil der Kupferplatten. Denn in dieſen werden die Striche, die ſich abdruken ſollen, vertieft, und hier ſind ſie erhöht. Daher iſt es auch nicht möglich in den Holzſchnitten die Zeichnungen weder mit ſo feinen, noch mit ſo mannigfaltig durch einander laufenden Strichen zu machen, als in Kupferplatten, weil das Holz entweder ausſpringen, oder im Druk ſich [illegible] würde. Dieſes giebt alſo den Holzſchnitten überhaupt ein ganz anderes und matteres Anſehen, als die Kupferſtiche haben. Dieſe können auch das Matte und das Glänzende, das Glatte und das Rauhe, und überhaupt das Charakteriſtiſche, der Oberflächen der Körper beynahe ſo gut, als der Pinſel ſelbſt bezeichnen, da hingegen die Holzſchnitte alles gleich matt machen. Ferner können die Kupferſtiche das Weiche der Zeichnungen und der Gemählde, da die Umriſſe mehr angedeutet als ausgedrukt ſind, faſt eben ſo gut, als die Mahlerey erreichen; dieſen Vortheil hat der Holzſchnitt nicht. Für dieſen ſchiken ſich vorzüglich die Zeichnungen, wo durch wenig kernhafte Striche nur die Hauptſachen ausgedrukt ſind. Meiſterhafte, aber wenig ausgeführte

Handzeichnungen, können ſehr gut in Holz geſchnitten werden.

Die Holzſchnitte haben aber vor den Kupferſtichen den Vortheil, daß man einige tauſend gute Abdrüke davon nehmen kann, da die Kupferſtiche nur einige Hundert geben. Es würde alſo ohne Zweifel zur Aufnahme der Kunſt gereichen, wenn das Formſchneiden mit dem Eifer getrieben würde, als das Kupferſtechen. Es giebt fürtreffliche Gemählde, die ſich vornehmlich durch das Große der Anlage und der Zeichnung herausnehmen; dieſe könnte man durch Holzſchnitte weit beſſer, als durch Kupferſtiche allgemein machen. So könnten auch die vornehmſten Werke der alten Bildhauer durch Holzſchnitte beynahe eben ſo gut, als durch Kupferſtiche, zum Unterricht der Studirenden ausgebreitet werden. Es iſt zum Nachtheil der zeichnenden Künſte geſchehen, daß das Formſchneiden von dem Kupferſtechen beynahe verdrängt worden. Denn gegenwärtig wird es größtentheils nur in der Buchdrukerey zur Verzierung gebraucht, da es ehedem zur Bekanntmachung und Ausbreitung der Werke der größten Meiſter gebraucht worden.

Das Mechaniſche der Kunſt hat der fürtreffliche Formſchneider Papillon, in einem beſondern Werke ausführlich beſchrieben *), wo er auch zugleich eine gute Geſchichte dieſer Kunſt gegeben hat. Niemand aber hat dem Urſprung derſelben fleißiger und mühſamer nachgeforſcht, als der Herr von Heineke **). Es ergiebt ſich aus ſeinen Unterſuchungen, daß das Formſchneiden vermuthlich bey Gelegenheit der Verfertigung der Charten zum Spielen aufgenommen ſey. Der Urſprung dieſer Charten iſt nicht bekannt; unſtreitig aber iſt es, daß ſie ſchon im dreyzehnten Jahrhundert bekannt geweſen. Zu welcher Zeit man aber angefangen habe, das Formſchneiden zu einem edlern Gebrauch anzuwenden, hat niemand ausmachen können. [illegible] ſo viel iſt gewiß, daß ſchon vor [illegible] Jahr 1430 bibliſche Geſchichten in Holz geſchnitten worden.

Erſt aber um den Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts hat dieſe Kunſt ſich in einem vortheilhaften Lichte gezeiget. Man hat von dieſer Zeit von verſchiedenen Meiſtern, beſonders aber von Albrecht Altdorfer, einem Schweizer, fürtreffliche kleine Holzſchnitte, darin ſowol die Zeichnung als der Schnitt ſehr ſchätzbar ſind. Auch iſt den Liebhabern bekannt, daß um dieſe Zeit Albrecht Dürer ſo fürtreffliche Zeichnungen in Holz geſchnitten, daß verſchiedene davon in Italien von dem berühmten Marc-Antonio und andern nachgeſtochen worden. Wer eine ausführliche Geſchichte dieſer Kunſt verlangt, wird ſelbige in dem angeführten Werke des Papillons finden.

Wir müſſen hier noch einer beſondern Art der Holzſchnitte erwähnen, die von den Italiänern chiaro-ſcuro, von den Franzoſen camayeux genennt werden. Sie ahmen mahleriſche Zeichnungen nach, wo die Umriſſe mit Strichen, die Hauptlichter und Schatten aber durch Tuſchen angezeiget ſind. Die Kunſt beſteht darin, daß für eine Zeichnung zwey oder drey Formen gemacht werden. Die eine enthält die Umriſſe, und die Stellen der ſtärkſten Schatten; die andre aber enthält die Stellen der halben Schatten, und eine dritte die Stellen der höchſten Lichter, wo dieſe nicht durch das weiße Papier ſelbſt ſchon in die Zeichnung kommen. Aber man nimmt oft graues, oder braunes Papier dazu. Die gröſte Sorgfalt hat der Künſtler darauf zu wenden, die verſchiedenen Formen ſo genau auf einander zu paſſen, daß jede Farbe an ihren rechten Ort komme. Man hat viel ſchöne Stüke von dieſer Art, von berühmten italiäniſchen Meiſtern.

---

*) S. Traité historique et pratique de la gravure en bois par J. M. Papillon, à Paris 1766.

**) S. Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, zweyter Theil, darin eine weitläuftige Abhandlung von der Formſchneiderey und den erſten gedrukten Büchern zu finden iſt.

Es ſcheinet, daß auch dieſe Art in Deutſchland entſtanden ſey, indem man noch einige Stüke hat, die vor Albrecht Dürers Zeiten gemacht ſind *). In Italien hat ſich Hugo da Carpi zuerſt darin hervor gethan. Weitläuftige Nachrichten hievon findet man bey Papillon, und in dem Dictionnaire Encyclopedique, im Artikel Gravure en bois, de camayeu.

Dieſe Art ſchiket ſich fürtrefflich zur Ausbreitung derjenigen Handzeichnungen, darin die Künſtler blos die Hauptſachen, ſowol in Zeichnung und Anordnung, als im Hellen und Dunkeln entworfen haben. Es läßt ſich nicht wol erklären, warum dieſe Art gegenwärtig ſo wenig gebraucht wird.

◆ ◆

Das, von H. Sulzer, über die Geſchichte des Formſchneidens, angeführte franzöſiſche Werk des H. J. M. Papillon (Traité hiſtor. et pratique de la gravure en bois, Par. 1766. 8. 2 B. und einem Supplementbande, zuerſt aber bereits 1736 erſchienen) iſt eben nicht, wegen der Richtigkeit und Zuverläßigkeit der darin enthaltenen Nachrichten berühmt, wie man es, aus der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 10. S. 47 u. f. und H. Büſchings Geſchichte der zeichnenden Künſte, S. 189. Anm. e und aus den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1786. 8. S. 98 u. f. ſehen kann. Und der, ebenfalls von Papillon, angeführte Artikel, Gravure, in der Encyclopedie, gehört zu den ſchlechteſten dieſes Werkes, und enthält Ungereimtheiten, welche ſo leicht kein deutſcher Anfänger in der Geſchichte des Formſchneidens ſich zu Schulden kommen laſſen möchte, dergeſtalt, daß es unbegreiflich iſt, wie H. S. dieſen Mann neben H. v. Heinecken ſtellen können. — Auſſer dem, von dieſem, im Texte ebenfalls angeführten Werke (Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 Th. vorzüglich Th. 2. S. 85 u. f.) zu welchem auch noch ebendeſſelben — Idée générale d'une collection complète d'Eſtampes, avec une Diſſertat. ſur l'origine de la Gravure ... Leipſ. 1771. 8. (S. 235 u. f.) und ſeine, bereits vorher gedachte — Neue Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1786. 8. (vorzüglich S. 98 u. f. und S. 134 u. f.) gehören, handeln von der Formſchneiderey noch: — Abrégé hiſtor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Eſtampes en bois et en taille douce p. le Major H(umbert) Berl. 1752. 8. — Diſſertation ſur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois ... par M. Fournier le jeune, Par. 1758. 8. — Ein Aufſaz über die ſo genannte Arbeit en camayeux, im Journ. Econom. Nov. 1751. Deutſch im Hamb. Magaz. B. 10. S. 311. — Eſſay on the invention of Engraving and Printing in Chiaroſcuro by (John Bapt.) Jackſon, illuſtr. with prints in proper colours, Lond. 1754. — Chriſtoph. Gottl. von Murr, im 2ten Th. S. 75. im 5ten Th. S. 3 u. f. und im 14ten Th. S. 93 u. f. ſeines Journals zur Kunſtgeſchichte ... Nürnb. 1775 u. f. — Fünf in Holz geſchnittene Figuren, nach der Zeichnung von J. W. Meil, wobey zugleich eine Unterſuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals Bilder in Holz geſchnitten? von J. G. Unger dem jüngern, Berl. 1779. 4. — Sechs Figuren ... in Holz geſchnitten, von J. G. Unger dem Jüngern, mit einer Abhandlung ... worin etwas von den Märkiſchen Formſchnei-

dern

---

*) S. Heinecken in dem angezogenen Werke auf der 113 Seite.

dern geſagt wird (von G. J. Wippel) Berl. 1779. 8. — Ein Aufſatz in dem 25ſten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 22 u. f. — Fr. Büſching, in ſ. Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden Künſte, Berl. 1781. 8. S. 184. 234. 322. 398 u. f. — Sammlung zur Geſchichte der Formſchneiderkunſt in Deutſchland . . . von D. Joſ. Sal. Semler, Leipz. 1782. 8. — Ueber die Holz- und Formſchneidekunſt von J. F. Unger, in dem 2ten B. S. 78 der Monatsſchrift der Berliner Acad. der Künſte. — Auch gehören zur Geſchichte des Formſchneidens eigentlich die, den Urſprung und die Geſchichte der Buchdruckerey betreffende Schriften; allein, da aus den wichtigern derſelben, das hierher gehörige in die vorerwähnten Schriften bereits aufgenommen worden iſt: ſo begnüge ich mich, ſie allgemein zu nennen. — Als Formſchneider ſind vorzüglich bekannt: Lor. Coſter (1430. Ich führe ihn nur an, um zu erinnern, daß das, was für ſeine Arbeit ausgegeben wird, nichts als Betrügerey iſt. S. die Idée gen. S. 201.) — Pet. Schoeffer oder Schoiffer (daß die dem Hugo da Carpi gewöhnlich zugeſchriebene Erfindung der Holzſchnitte en camayeux, wahrſcheinlicher Weiſe, deutſchen Urſprunges iſt, beweiſen die gemahlten Buchſtaben in Schoeffers berühmtem Pſalterium, 1457. f. über welches Papillon in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. XIV, 254. B. 7. S. 368 der deutſchen Ueberſetzung, und in Hrn. v. Heineckens Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen Th. 2. S. 27. N. 5. zu finden ſind.) — Daß Mart. Schoen, Mich. Wolgemut und Wilh. Pleydenwurf, in der Mitte und gegen das Ende des 15ten Jahrh. in Holz geſchnitten, iſt bey dem größern Alter der Kunſt, ſehr wahrſcheinlich; aber der erſte Künſtler, der ſich mit Gewißheit nennen läßt, iſt Joh. Schnitzer (1481) — Philery (gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts der erſte, mit Gewißheit bekannte Niederländiſche Formſchneider.) W. Pomperlin (1507-1519) Ringm. Phileſius (1508) Math. Grünwald († 1510) Hugo da Carpi (1510) Albr. Altorfer (1511) Veneziano, Auguſtino de Muſi gen. (1514) Hans Balding (1516) Hans Burgmaer († 1517) Albr. Dürer († 1528. Ein Verz. ſ. Blätter findet ſich in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen S. 161.) Alb. Glockenthon (1510) Joh. Güldenmund (1526) Ant. da Trento (1530) Balth. Peruzzi († 1536) Heinr. Vogtherr (1537) Joh. Springinklee († 1540) Joh. Großhammer (1540) Veit Rud. Speckle (1543) Hans Kulmbach († 1545) Dan. Beccafumi († 1549) Georg. Pens († 1550) Hans Schäuflin († 1550) P. Gatin (1550) Erh. Schön (1550) Hans Seb. Böhm (1550) die Gebrüder Hopfer (     ) Heinr. Aldegraf (1551) Jo (1551. Ich führe den Verfertiger der Holzſchnitte zu Conr. Geßners Naturgeſchichte unter dieſem Nahmen an, ungeachtet dieſes Jo wahrſcheinlicher Weiſe nur Verkürzung iſt.) Luc. v. Leyden († 1553) Hier. Reich († 1556) Hs. Bocksbergen (1560) Gietleughen von Courtray (1560) Jac. Kerver (1560) Virg. Solis († 1562) Sig. Feyerabend (1564. Es hat indeſſen von dieſer Familie mehr Formſchneider gegeben.) S. Vichem (1570) Chriſtoph. Chrieger (1570) Chriſtoph. Sichem (1573) O Gouleon (1575) Sal. Bernhard (1580) Du Pont (1583) Jrrenze (1585) Luc. Müller von Cranach († 1586) Hans Rogel (1588) Leon. Norſino (1590) Chriſtoph Stimmer (1590) Marc. Claſeri (1590) Joſt Aman († 1591) Jac. Züberlin (1595) Chriſtoph Coriolan (1600) Eduard Ecmann (1620) Andr. Andriani († 1623) Giov. Giorg. Nivolſtella († 1624) Barth. und Joh. Bapt. Coriolan (1630) Chriſtph. Jegher (1637) Et. du Val (1650) Pierre le Sueur, der Aeltere († 1698) Jean Papillon († 1710) Pierre le Sueur, der Jüngere († 1716) Vonz. von Harden († 1720) Kerkbal (1720) Cl. Porcelius († 1722) Jean Papillon († 1724) Vinc. le Sueur († 1743) Joh. Bapt. Jackſon (1745) Giuſ. Mar. Moretti († 1746) Giov. Bat. Canoſſa († 1747) Maur. Meyer (1747) Pierre le Sueur († 1750) Nic. le Sueur († 1764) Eliſ. le Sueur (1765) Ant. Mar. Zanetti († 1767. Verſuchte die Manier des Hugo da Carpi zu ätzen.) Mich. Curen — Jean Bapt. M. Papillon — Joh. G. Unger — Joh. Georg. Fried. Unger. — Uebrigens iſt der eigentliche Erfinder des Formſchneidens, der wohl zuverläßig ein Deutſcher war, nicht mit Gewißheit anzugeben; der älteſte bekannte Holzſchnitt iſt vom J. 1423, der von Hrn. v. Heinecke in der Bibliothek der Karthauſe zu Buxheim bey Memmingen aufgefunden (ſ. Idée gen. S. 250) und dem 2ten Th. von des Hrn. v. Murr Journal zur Litteratur und Kunſtgeſchichte abgebildet beygefügt worden. Er ſtellt den H. Chriſtoph dar, der den kleinen Jeſus durch das Meer trägt. Aber die Kunſt ſelbſt iſt, unſtreitig, noch älter, wenn ſich gleich kein gewiſſer Zeitpunkt ihrer Entſtehung beſtimmen läßt. Zwar iſt, in dem Journ. Encyclop. vom J. 1782. B. 2. Th. 1. S. 324. und hieraus in J. G. Meuſels Miſcellaneen artiſtiſchen Inhalts, St. 16. S. 235 eine Nachricht von einem Holzſchnitte vom J. 1384. erſchienen; allein ſchwerlich dürfte dieſe Jahrzahl ſich erweislich machen laſſen, und wenigſtens nicht ehe Glauben finden, als bis das Blatt in einem Nachſtich dem Publiko dargelegt wird. — Der Gebrauch, Bücher mit Holzſchnitten auszuzieren, ſcheint bald nach der Erfindung derſelben entſtanden zu ſeyn. Wofern die bekannten Bonnerſchen Fabeln, nicht blos in der Abſchrift, ſondern im Drucke, im J. 1461. gemacht worden ſind: ſo wären ſie das älteſte Werk, in welchem dergleichen ſich finden. (S. Nachr. von Künſtl. und Kunſtſ. Th. 2. S. 21. Anm. m. vergl. mit der Idée gen. S. 277.) Nachrichten von mehrern dergleichen, frühern, mit Holzſchnitten gezierten Werken, giebt C. H. v. Heinecke in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, S. 148 u. f. und die Notices générales des Graveurs . . . p. Mr. Huber, Leipſ. 1787. 8. S. 5. Vorzüglich ſchöne finden ſich in der Hypnerotomachia Polyphili 1499. f. — —

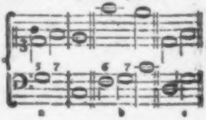
# Fortſchreitung.

(Muſik.)

Dieſes Wort hat in der Muſik, als ein Kunſtwort, eine doppelte Bedeutung: es wird gebraucht von der Folge der Töne in einer einzigen Stimme, dieſes iſt die melodiſche Fortſchreitung; oder von der Folge der Töne in mehrern Stimmen zugleich, in Abſicht auf die Reinigkeit der daher entſtehenden Harmonie, dieſes iſt die harmoniſche Fortſchreitung. Jede erfodert eine beſondere Betrachtung.

**Von der melodiſchen Fortſchreitung.** In Abſicht auf eine einzige Melodie muß die Fortſchreitung leicht und natürlich, nämlich fließend und dem Ausdruk angemeſſen ſeyn, und alle, dieſen Eigenſchaften ſchädlichen, Fehler müſſen vermieden werden. Dieſes zu erhalten, hat der Tonſetzer verſchiedenes in Acht zu nehmen, das wir anzeigen wollen.

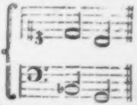
1. Alle Diſſonanzen müſſen vorbereitet und aufgelöſt werden, es ſey denn, daß ſie im Durchgang vorkommen, weil ohne dieſes der Geſang ſehr ſchwer wird. Es iſt eine bekannte Sache, daß conſonirende Intervalle im Singen leichter zu treffen ſind, als diſſonirende. Wenn alſo eine Diſſonanz vorkommen ſoll, ſo würde die Fortſchreitung von dem vorhergehenden Ton auf dieſelbe ſchwer ſeyn, wenn ſie nicht durch die Vorbereitung erleichtert würde. Man ſehe folgende Beyſpiele:



In dem erſten a wird das Gehör des Sängers von dem Grundton G eingenommen, und kann den erſten Ton, als deſſen Quinte leicht treffen; nach dieſem aber ſoll er die Septime nehmen. Dieſes würde ſehr ſchwer ſeyn, wenn beyde Töne, wie bey c. zugleich einträten. Da aber der Grundton G liegen bleibt, deſſen Octave, die hier mit einem Punkt angezeiget wird, das Gehör auch vernimmt, ſo wird die Septime itzt einigermaſſen, wie ein Durchgang von g nach e, und folglich leicht zu treffen. Eben ſo wird in dem zweyten Beyſpiel b. die Septime dadurch leicht, daß ſie, als die Octave des vorhergehenden Tones, nur liegen bleibt, und alſo zu G nicht erſt darf geſucht werden. Alſo wird die Fortſchreitung, wo die Diſſonanzen vorkommen, durch die Vorbereitung derſelben erleichtert. Durch die Auflöſung aber wird das Fortſchreiten zu dem Ton, der auf die Diſſonanz folget, erleichtert, weil dadurch die Ordnung wieder hergeſtellt wird. Jedermann empfindet es, daß man auf keiner Diſſonanz ſtehen bleiben kann, und daß ſie zum voraus das Gefühl der nächſten Conſonanz erwekt, daher man ſehr leicht von der Diſſonanz auf dieſelbe kömmt. Es iſt nicht möglich, auf der Secunde oder Septime ſtehen zu bleiben. Die erſte leitet wieder auf den Uniſonus oder auf die Terz, die andre auf die Octave oder auf die Sexte.

2. Auch ſind diſſonirende Sprünge in der melodiſchen Fortſchreitung zu vermeiden, wie z. E. der Sprung in den Tritonus, in die falſche Quinte u. ſ. f. weil ſie ſchwer zu treffen ſind.

3. Auch Sprünge durch conſonirende Intervalle ſind in der Fortſchreitung zu vermeiden, wenn der Grundton dem einen Intervall entgegen iſt. Nichts iſt leichter, als um eine reine Terz zu ſteigen, oder zu fallen; wenn aber die Terz, in die man ſteigen will, mit dem Grundton nicht harmonirt, ſo verſucht man dieſen ſonſt leichten Sprung vergeblich. So könnte in folgender Stelle:



kein Menſch den Sprung von d nach h thun, wenn der Baß ſo wäre, wie er hier angezeiget iſt.

4. Auch iſt jeder Sprung auf einen Ton außer der diatoniſchen Leiter der Tonart, darin man iſt, zu vermeiden, ſo lange das Gehör von dieſer Tonart eingenommen iſt. So iſt die kleine Terz des Grundtones nicht wol zu treffen, ſo lange das Gehör von der harten Tonart eingenommen iſt, oder umgekehrt. Daher können ſolche, außer der Tonart liegende Töne, wenn ſie ſonſt gleich mit dem vorhergehenden conſoniren, nicht anders, als im Durchgang genommen werden, weil ſie da leicht zu treffen ſind. Bey Ausweichungen, bey chromatiſchen und enharmoniſchen Gängen kommen zwar dieſe fremden Töne vor, alsdann aber iſt auch der Geſang würklich ſchwerer; hier iſt von der Fortſchreitung die Rede, wodurch der Geſang die höchſte Leichtigkeit erhält.

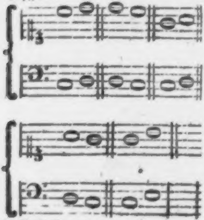
Dieſes ſind die Hauptregeln zur Leichtigkeit des Geſanges.

Die melodiſche Fortſchreitung muß aber auch dem Ausdruk oder Charakter des Stüks angemeſſen ſeyn. Sie kann zwey einander entgegenſtehende Charaktere annehmen, nämlich hüpfend, oder ſanft fortfließend ſeyn. Dieſe entgegenſtehende Eigenſchaften haben auch die Leidenſchaften; Zorn und Unwillen, auch die Freude ſind hüpfend, da hingegen alle ſanften Empfindungen etwas Fließendes haben. Alſo müſſen die Fortſchreitungen der Melodie damit übereinkommen.

**Von der harmoniſchen Fortſchreitung.** Man kann dieſe auch in zweyerley Abſichten betrachten, nämlich in ſo fern die Harmonie dadurch rein, und in ſo fern ſie fließend wird. Durch die reine Harmonie verſtehen wir hier die, darin alle verbotenen Quinten und Octaven, ſie ſeyen offenbar oder verdeckt, vermieden werden; und durch eine fließende Harmonie diejenige, in welcher die Accorde in einem engen Zuſammenhang ſind, der nichts hartes hat. Dieſe beyden Eigenſchaften der harmoniſchen Fortſchreitung ſind näher zu betrachten.

Die Tonlehrer haben einige mechaniſche Regeln gegeben, wodurch die Fortſchreitung ſicher geſchehen kann, ohne die Reinigkeit der Harmonie zu beflecken. Dieſe ſind die Regeln von den drey Bewegungen *).

**Die erſte Regel:** Von einer vollkommenen Conſonanz zu einer andern vollkommenen Conſonanz muß man nie durch die gerade Bewegung gehen, weil dadurch Octaven und Quinten entſtehen, wie in dieſem Beyſpiel:



**Die zweyte Regel:** Von einer vollkommenen Conſonanz zu einer unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

**Die dritte Regel:** Von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer vollkommenen muß man nie durch die gerade Bewegung gehen.

**Die vierte Regel:** Von einer unvollkommenen Conſonanz zu einer andern unvollkommenen kann man durch alle Arten der Bewegung gehen.

Wenn dieſe Regeln beobachtet werden, ſo vermeidet man das Unreine in der Harmonie; aber es giebt Fälle, wo ihre Beobachtung ſehr ſchwer wird. Die beſten Tonſetzer beobachten ſie im zweyſtimmigen, drey- und vierſtimmigen Satz unverbrüchlich; weil da jeder geringe Fehler verdrüßlich wird. Je mehr Stimmen aber das Tonſtück hat, je leichter werden die Fehler bedeckt. Deßwegen erlauben ſich auch gute Harmoniſten, in vielſtimmigen Sachen, Abweichungen von dieſen Regeln, wenn ſie dadurch größern Ungelegenheiten aus dem Wege gehen können.

Sonſt ſind die meiſten Tonlehrer über dieſe Regeln der Fortſchreitung ſehr weitläuftig, und beſtimmen oft gar alle Fälle, wie von jeder beſondern Conſonanz auf jede andre fortzuſchreiten ſey *).

Eine beſondere Betrachtung verdienet die harmoniſche Fortſchreitung in Anſehung der fließenden Harmonie. Man muß aber die Fortſchreitung hier von der Modulation unterſcheiden. Dieſe iſt die Fortſchreitung aus einem Ton in andre; jene die Fortſchreitung der Harmonie, in ſo ferne ſie in einem Tone bleibt; und davon iſt hier allein die Rede.

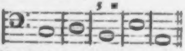
Alſo betrachten wir hier eine Folge von Accorden in einerley Tonart, in ſo fern ihre Fortſchreitung eine flieſſende und wol zuſammenhangende Harmonie ausmacht.

---

*) S. Bewegung.

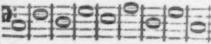
*) S. Matthesons vollkommenen Capellmeiſter III Th. Kap. 419.

Dieſe Fortſchreitung geſchieht allemal ſo, daß der erſte und letzte Accord der Dreyklang auf der Tonica *) iſt. Der letzte Accord aber hat nicht allemal die Tonica, in welcher man angefangen hat, ſondern auch eine andre, in deren Ton man übergeht. Z. Ex.

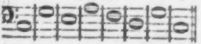


Hier iſt eine Fortſchreitung in C dur, die ſich mit dem Dreyklang auf A endiget. Der erſte Accord iſt, wie allemal, der Dreyklang auf der Tonica. Von dieſem Accord bis auf den letzten kann man auf unzählige Arten fortſchreiten, wovon immer eine vor der andern die Harmonie fließender und zuſammenhängender macht. Alle mögliche Fortſchreitungen zu beſtimmen, würde ein thörichtes Unternehmen ſeyn; alſo kann man hier nichts anders thun, als die vornehmſten Regeln anzeigen, wodurch die Fehler vermieden werden. Wir merken alſo von dieſen Fortſchreitungen folgendes an:

1. Die Fortſchreitung kann vom Anfang bis zum Ende aus blos conſonirenden Accorden beſtehen, und ſo gar blos aus Dreyklängen, z. Ex. alſo:

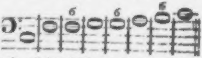


Oder alſo:



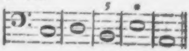
Allein dieſe Art der Fortſchreitung hat etwas ſehr kraftloſes; die Folge der Accorde iſt zu willkührlich, und folglich ohne Zuſammenhang, indem man von jedem auf jeden andern gehen kann; man kann wegen des vollkommenen Wolklanges auf jedem ſtehen bleiben *); inſonderheit wäre die erſte Art ſchlecht, weil immer um den andern Takt ein Schluß iſt.

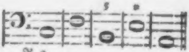
Dergleichen Fortſchreitungen alſo müſſen vermieden werden. Will man ja ganz conſonirend fortſchreiten, ſo wechſelt man wenigſtens mit dem Dreyklang und dem Sexten-Accord, ſo daß man die erſte von den zwey angezeigten Fortſchreitungen wenigſtens ſo ſetzen würde:



wiewol dergleichen Fortſchreitungen nur in Chorälen vorkommen.

2. Es kann in der Fortſchreitung auf jeden Grundton jeder andre in der Tonleiter der Tonart, darin man iſt, folgen, außer zweyen, bey denen man ſich in Acht zu nehmen hat. Nämlich das Semitonium der Tonart, auf welcher man den verminderten Dreyklang nimmt, kann man nicht zum Grundton nehmen, als wenn der Dreyklang auf der Quarte, oder der Secunde, oder der Sexte des Haupttones vorhergegangen iſt. Nach dem verminderten Dreyklang aber ſteiget die Harmonie gerne in den harten Dreyklang auf der Terz des Grundtones; ſo daß dieſer verminderte Dreyklang, ſo wie in folgenden Beyſpielen, am beſten behandelt wird.

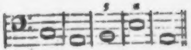




---

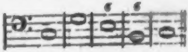
*) S. Tonica.

*) S. Tonica.

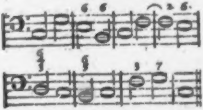


Ferner kann man gleich im Anfange von dem Dreyklang auf der Tonica, nicht wol auf den Dreyklang ſeiner groſſen Terz gehen, weil dieſes etwas hartes hat, und das Gefühl einer andern Tonart erwekt.

3. Man kann blos mit zwey Grund-Accorden, wenn man auch nur ihre erſte Verwechslung dazu nimmt, eine Fortſchreitung von etlichen Takten machen, wie hier:

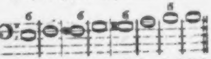


wo nur der Accord auf dem Grundton, und auf ſeiner Dominante vorkömmt. Wollte man noch auf der Dominante den Septimen-Accord nehmen, ſo kann die Periode, wegen der vielen Verwechslungen des Septimen-Accords, ſehr verlängert werden, wie dieſes Beyſpiel zeiget:



Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, wie man mit wenigen Grund-Accorden nicht nur eine lange Folge von Harmonie hervorbringen könne, ſondern auch wie dieſe Fortſchreitungen auf unzählige Arten können verändert werden.

4. Um dieſe Fortſchreitung etwas reizender zu machen, und eine groſſe Mannigfaltigkeit in die Harmonie zu bringen, hat man zweyerley Mittel. Das erſte beſteht darin, daß man auf den Grundtönen, die natürlicher Weiſe eine kleine Terz haben, die groſſe Terz nimmt, als:



In dem dritten und fünften Takt ſind die groſſen Terzen der Grundtöne D und E genommen, als wenn man nach G und A ausweichen wollte. Dadurch wird die Fortſchreitung etwas reizender.

Noch beſſer aber verbindet man die Accorde mit einander durch die Diſſonanzen; vornehmlich durch die Vorhälte *), weil ſie dadurch gleichſam in einander geſchlungen werden, wie an ſeinem Orte deutlich gezeiget worden.

Dieſes ſind alſo die vornehmſten Betrachtungen, die man wegen der Fortſchreitung der Harmonie in einerley Tonart zu machen.

## Frage.

(Redende Künſte.)

Eine redneriſche Figur, nach welcher man einem Saz den Schein der Ungewißheit giebt, um ſeine Gewißheit deſto lebhafter fühlen zu machen. Die Frage, in ſo fern ſie eine redneriſche Figur iſt, iſt eigentlich keine Frage, ſondern eine höchſt zuverſichtliche Behauptung. Wenn Hagedorn fragt:

> Wenn machte ſich das Lob die Tugend eigen?
> Wenn war es nicht des Glückes Folgemagd **)?

ſo behauptet er, daß das Lob der Tugend nie eigen geweſen, ſondern immer dem Glüke gedient habe.

Man fühlt leicht, wie durch das Zweifelhafte der Frage die Gewißheit der

---

*) S. Diſſonanz; Vorhalt.

**) Der Weiſe in Hagedorns moraliſchen Gedichten.

er Sache erhöht werde. Sie iſt
ine zuverſichtliche Auffoderung die
Sache zu leugnen, weil man ſicher
t, daß ſie nicht kann geleugnet wer-
en. Alſo entſteht ſie natürlicher
Weiſe aus der Fülle der Ueberzeu-
ung, die keinen Widerſpruch fürch-
et; ſie iſt nicht nur an ſich die kräf-
igſte Bejahung, ſondern macht, daß
er Zuhörer, indem er aufgefodert
wird die Sache zu leugnen, ihre
Wahrheit deſto lebhafter fühlt, weil
r ſie nicht leugnen kann; ob man
hm gleich einigermaßen Troß bietet,
s zu thun.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß
e nur da müſſe gebraucht werden,
wo es nöthig iſt, dem Zuhörer eine
ffenbare Wahrheit mit Kraft und
Nachdruk vorzuſtellen; nicht deßwe-
gen, als ob er ſonſt die Wahrheit
nicht erkennen würde, ſondern weil
r ſonſt nicht aufmerkſam genug dar-
auf ſeyn möchte.

Sie dienet auch, der Rede den Ton
der Wahrheit und der Ueberzeugung
zu geben, weil auch im gemeinen Le-
ben die Menſchen nur alsdenn, wenn
ſie innigſt überzeuget ſind, ohne
Ueberlegung ſich dieſer Figur be-
dienen.

Sie muß aber nicht gemißbraucht werden; welches geſchehen würde, wenn ſie da vorkäme, wo es nicht nöthig iſt, den Sätzen einen beſondern Nachdruk zu geben. Es iſt damit wie mit dem Nachdruk, der einem Wort oder einer Redensart durch außerordentliche Erhebung der Stimme gegeben wird. Der Redner wird froſtig, wenn er dieſes am unrechten Ort thut. Deßwegen muß auch die Frage nur da vorkommen, wo die Rede am intereſſanteſten wird. Junge Redner, die nicht genug Ueberlegung und Beurtheilung haben, dieſes zu fühlen, bringen bisweilen an gleichgültigen Stellen dieſe Figur an, um der Rede mehr Leben zu geben, und machen dadurch gerade, daß ſie alles Leben verliert. Denn wer da wichtig thut, wo kein wichtiger Gegenſtand iſt, der wird lächerlich. Es iſt weit rathſamer ſich dieſer Figur ganz zu enthalten, als ſie am unrechten Ort anzubringen.

Es giebt auch Fragen, wodurch die Rede blos naiv wird; weil ſie etwas ſo einfältiges an ſich haben, daß man glaubt, dem, der redet, auf den innerſten Grund des Herzens zu ſehen; daher dieſe blos naive Frage in der Fabel oft vorkömmt. Es geſchieht auf zweyerley Art: entweder thut der Dichter eine Frage, die im Grunde ein Stich iſt, den er der Perſon verſetzt, die er lächerlich machen will; wie wenn Gellert in der Fabel von der Betſchweſter fragt:

Was kann ſie denn dafür, daß es die
Leute ſehen?

oder er legt die Frage dieſer Perſon ſelbſt in den Mund, und macht ſie ſo dumm, daß der Frager lächerlich wird.

## Franzöſiſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Es iſt ein ſehr uneigentlicher und unbeſtimmter Ausdruk, wenn man überhaupt die Künſtler, die ſich in Frankreich berühmt gemacht haben, unter der Benennung der franzöſiſchen Schule zuſammenfaßt. Denn dieſe haben nicht, wie die Künſtler einer wahren, eigentlichen Schule, ihren beſondern Charakter, noch haben ſie ſich nach einem Muſter gebildet. Frankreich hat Mahler und Zeichner gehabt, die man ihrem Charakter nach zu der römiſchen Schule rechnen müßte; andre, die in ganz andre Claſſe kommen. Es geht alſo gar nicht an, daß man Frankreichs Künſtlern überhaupt einen Charakter beylege. Wollte man gegen ſie ſo unbillig ſeyn, wie einige franzöſiſche Kunſtrichter gegen die Deutſchen geweſen, denen ſie überhaupt einen gothiſchen Geſchmak Schuld geben, ſo könnte man ſagen, die franzöſiſche Schule habe dieſes eigen, daß ſie ſich nicht über die gemeine Natur erhebe, ſondern vielmehr dieſe in die beſondere kleine Manier ihres Landes und ihrer Sitten hineinzwinge. Es ſey aber fern von uns, einer Nation, die ſich um die zeichnenden Künſte würklich ſehr verdient gemacht hat, aus Rache gegen einige unverſtändige Schriftſteller, etwas aufzubürden. Pouſſin, Euſtachius Le Süeur, Le Brün, Franz de Troy, La Fage, ſind Männer, die wegen der großen Gedanken und der Stärke der Zeichnung jeder Schule Ehre machen; und in Anſehung des Kupferſtechens und Aetzens, kann Frankreich allen Nationen den Vorzug ſtreitig machen.

Man kann die Arbeit, und den Geſchmak der franzöſiſchen Mahler in einer Folge von Gemählden ſehen, die in der Kirche Notre Dame zu Paris aufgehängt ſind, da ſeit 1630 das Gewerk der Goldſchmiede dieſer Kirche jährlich ein großes Gemählde, als ein Gelübde ſchenkt. Bey Florent Le Comte findet man ein Verzeichniß dieſer Gemählde von 1630 bis 1699 *).

◆ ◆

Wenn man gleich, wie Hr. Sulzer ſehr richtig bemerkt, nicht mit Wahrheit eine eigentliche franzöſiſche Schule in der Mahlerey annehmen kann, ſo giebt es doch franzöſiſche Mahlerey, und eine franzöſiſche Mahlerakademie; und was zur Geſchichte derſelben gehört, beyzubringen, wird hier die bequemſte Stelle ſeyn. — Ich will indeſſen die Nahmen derjenigen franzöſiſchen Mahler, welche gewöhnlich unter der franzöſiſchen Schule aufgeführt werden, vorangehen laſſen: Jean Couſin († 1590) Mart. Freminet († 1619) Jacq. Blanchard († 1638) Sim. Vouet († 1641) Euſt. Le Sueur († 1655) Lor. de la Hire († 1656) Jacq. Stella († 1657) Ch. Alf. du Fresnoy († 1665) Nic. Pouſſin († 1665. Eſſai ſur la vie et les tableaux de Pouſſin, Par. 1783. 12. Eloge de Nic. Pouſſin . . . par Nic. Guibal, P. 1783. 12.) Et. Bourdon († 1671) Jacq. Courtois Bourguignon († 1676) Cl. Gelee Lorrain († 1682) Ch. Le Brun († 1690) Pierre Mignard († 1695. Vie, par l'Abbé Monville, Amſt. 1731. 12.) Joſ. Parrocel († 1704) Noel Coypel († 1707) Ch. de la Foſſe († 1716) Jean Jouvenet († 1717) Ant. Coypel († 1722) Franc. de Troy († 1730) Ant. Watteau († 1737) Franc. Le Moine († 1737) P. Ch. Tremolliere († 1739) Hiac. Rigault († 1743) Nic. de la Largilliere († 1746). Ueber die neuern franzöſiſchen Mahler ſ. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Daß die im Jahr 1648 geſtiftete franzöſiſche Mahlerakademie alle zwey Jahre öffentlich ihre Arbeiten ausſtellt, iſt bekannt; wenigſtens iſt ſeit dem Jahre 1699, ſo viel ich weiß, es ſo gehalten worden; dieſe Ausſtellungen, ſo wie die, von der viel ältern, jetzt aber (was, bey dem Art. Academie zu erinnern, vergeſſen worden) von Ludwig dem ſechzehnten aufgehobnen, ſo genannten Academie de St. Luc, haben, in neuern Zeiten, zu öffentlichen Beurtheilungen Anlaß gegeben, welche ich hier, als Beyträge zur Geſchichte der Mahlerey in Frankreich, mitnehmen zu müſſen glaube, als: Reflex. ſur quelques cauſes de l'état préſent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages expoſés au Louvre 1745. Par. 1746. 12. und Lettre de l'auteur des reflex. Par. 1746. 12. von de la Font. — Lettre ſur l'Expoſition des ouvrages de peinture . . . de l'année 1747. Par. 12. (von dem Abt Jean Bern. Le Blanc). Reflexions ſur quelques circonſtances pré-

---

*) S. Cabinet des ſingularités d'Architecture, peinture, ſculpture et gravure par Florent le Comte, T. I. S. 227. der zweyten Brüſſeler Ausgabe.

préſentes, contenant deux lettres ſur l'expoſition des tableaux au Louvre l'année 1747. P. 1748. 12. von Louis Guill. Baillet de St. Julien. Obſervations ſur les arts et ſur quelques morceaux de peinture . . . expoſés au Louvre 1748. Par. 1748. 12. — Diſc. ſur l'état de la peinture et ſculpture en France, von dem Mahler Desportes vor den Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1752. 12. — Obſervations ſur les ouvrages de MM. de l'Academie de peinture et ſculpture, expoſés au Louvre en 1753. Par. 12. (von le Blanc) Lettre à un ami ſur l'expoſition des tableaux au Louvre 1753. P. 12. von Pierre Eſteve. Lettre d'un amateur au Marquis de * * * ſur l'expoſition des tableaux en 1753. Par. 12. von Marc. Ant. Laugier. Sentimens d'un amateur ſur l'expoſition des tableaux du Louvre, et la critique qui en a été faite, par Mr. Garrigue, Par. 1753. 12. Explication des ouvrages de peinture et de ſculpture, en 1753. Par. 1753. 12. Sentimens ſur quelques ouvrages de peinture, ſculpture et gravure, écrits à un Particulier en Province, Par. 1754. 12. von La Font. — Lettres à un partiſan du bon goût ſur l'expoſition des tableaux, faite en l'année 1755. Par. 12. von P. Eſteve. Lettres à un Virtuoſo ſur l'expoſition des peintures, gravures et ſculptures le 28 Aout 1755. Par. 8. Lettre ſur le Salon de 1755 à ceux, qui la liront, à Amſt. 1755. 12. Explication des peintures, ſculptures et gravures de MM. de l'Acad. Royale en 1755. Par. 12. — Ein Verzeichniß der im Jahr 1757 ausgeſtellten Werke, in der Bibl. der ſchönen Wiſſ. B. 3. S. 168 u. f. — Explication des peintures, ſculptures et gravures de MM. des l'Acad. Roy. . . . pour l'année 1759. Par. 1759. 12. Bib. der ſch. Wiſſenſch. B. 6. S. 142. — Explication des peintures, ſculptures et gravures de l'Acad. Roy. . . . en 1761. Par. 12. und Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 8. S. 191 u. f. Obſervations d'une Société d'Amateurs ſur les tableaux expoſés au Salon cette année 1761. tirées de l'Obſervateur litter. de Mr. l'Abbé de la Porte, Par. 1761. 12. — Explication des peintures, ſculptures et autres ouvrages de MM. de l'Academie de St. Luc, dont l'expoſition ſe fera le 25. Aout 1762. Par. 1762. 4. und Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 9. S. 300. — Deſcription des tableaux expoſés au Louvre 1763 par la Société des Amateurs, Par. 12. und Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 10. S. 200 und B. 11. S. 366. Lettres à Mad. * * * ſur les peintures, ſculptures et grav. expoſées dans le Salon du Louvre, Par. 1763. 12. Deſcription des ouvrages de ſculpture, expoſés au Salon en 1763. Par. 12. Lettres ſur le Salon de 1763 par. Mr. du P. Par. 1763. 8. — Nachricht von der Gemähldeausſtellung der Akademie St. Lucas zu Paris (im J. 1764) Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 12. S. 195 u. f. — Explications des peint. ſculpt. et grav. expoſées en 1765. Par. 1765. 12. Lettres à Mr. * * ſur les peintures etc. au Salon de Louvre en 1765. Par. 1765. 8. von Mathon de la Cour. Critiques des peintures et ſculptures de MM. de l'Acad. Roy. en 1765. P. 1765. 12. Nachrichten von den Gemählden, welche (im J. 1765) im Louvre ausgeſtellt worden, Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 2. S. 179 u. f. — Von der Gemähldeausſtellung im Louvre . . . im 1767ten Jahre, Neue Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 6. S. 180. Premiere lettre ſur les peintures, les ſculptures et les grav. au Salon du Louvre en 1767. Par. 1768. 12. von Mathon de la Cour. — Explication des peintures, ſculpt. et grav. de MM. de l'Academie Royale en 1769. Par. 1769. 12. und N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 9. S. 356 u. f. Lettre ſur l'expoſition des ouvrages de peintures et de ſculptures au Salon du Louvre 1769, à Rome 1769. 12. L'expoſition des tableaux du Louvre, faite en l'année 1769. . . . par Mr. de Camburat, à Ge

neve 1769. 8. Lettre ſur l'expoſition des ouvrages de peint. et de ſculpt. au Salon du Louvre 1769. Par. 8. Lettre ſur les peint. grav. et ſculpt. qui ont été expoſées au Louvre, par Mr. Raphael, peintre, à Mr. Jerome . . . à Par. 1769. 12. Reponſe de Jerome, Par. 1769. 12. Sentimens ſur les tableaux expoſés au Salon 1769. Par. 1769. 8. Lettre ſur le Salon de peint. de 1769. par Mr. B. P. 1769. 12. — Expoſit. des peint. ſculpt. et grav. de MM. de l'Academie Royale en 1771. Par. 8. Lettre de Mr. Raphael le jeune . . . ſur les peint. etc. expoſées cette année au Louvre. Par. 1771. 12. L'Ombre de Raphael . . . en réponſe à la lettre ſur les peintures etc. expoſées, Par. 1771. 12. — Expoſition au Salon du Louvre des peint. ſculpt. et grav. de MM. de l'Acad. Roy. en 1773. P. 8. Le Devidoir du Palais royal, inſtrument aſſez utile aux peintres du Salon de 1773. Par. 12. Viſion du Juif Ben Efron, fils de Sepher, Marchand de tableaux, Par. 1773. 8. Eloge des tableaux expoſés au Louvre le 26 Aout 1773. ſuivi de l'entretien d'un Lord, avec Mr. l'Abbé A. . . P. 1773. 8. — Explication au Salon du Louvre des peintures, ſculptures et gravures de MM. de l'Acad. Royale, Par. 1775. 8. Coup d'Oeil ſur le Salon de 1775 par un Aveugle, Par. 1775. 12. Obſervat. ſur les ouvrages expoſés au Salon du Louvre, ou lettre à Mr. le Comte de . . . Par. 1775. 12. La lanterne magique aux champs Eliſées, ou entretien des grands peintres ſur le Salon de 1775. Par. 1775. 8. — Expoſition au Salon du Louvre . . . en 1777. Par. 1779. 8. und N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 21. S. 332 u. f. Jugement d'une Demoiſelle de quatorze ans ſur le Salon de 1777. Par. 1777. 12. Lettres pittoresques . . . Par. 1777. 12. Les tableaux du Louvre où il n'y a pas le ſens commun: hiſtoire veritable. P. 1777. 12. La Prêtreſſe, ou nouvelle manière de prédire ce qui eſt arrivé, P. 1777. 8. — Expoſition des tableaux au Louvre en 1779. Par. 8. Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. B. 24 S. 331. — Expoſition des ouvrages de peinture . . . au Salon du Louvre, année 1781. Par. 8. — L'Expoſition . . . en 1783. Par. 8. Le Triumvirat des Arts, ou Dialogue entre un Peintre, un Muſicien et un Poëte ſur les tableaux expoſés au Louvre, . . Aux Antipodes 1783. 8. Momus au Salon, Comedie critique en vers et Vaudevilles, ſuivie de notes critiques, Par. 1783. 12. — Expoſition des Peint. Sculpt. et Grav. de MM. de l'Academie Royale dans le Salon de Louvre depuis le 25 d'Aout, jusqu'au dernier Septembre 1785. 8. (S. Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 31. S. 348.) — Expoſition . . . . 1787. 8. Obſervat. crit. ſur les tabl. de l'année 1787. . . . 1787. 12. Expoſ. au Salon du Louvre en 1787. p. Mr. Martini, 1787. 12. Supplement à l'ami des Artiſtes au Salon, 1787. 8. Le Couſin Jacques hors du Salon 1787. 12. — Uebrigens ſind verſchiedene dieſer, in Form von Briefen, abgefaßten Aufſätze von H. Bachaumont, unter dem Titel: Lettres . . . Par. 1780. 12. zuſammen gedruckt erſchienen. — —

Eine kurze Geſchichte der Akademie ſelbſt findet ſich, unter andern, in der Deſcription de l'Acad. Royale . . . de Peinture et de Sculpt. p. Mr. Guerin, Par. 1715. 8. — in der Deſcript. de Paris . . . p. Piganiol de la Force, B. 1. S. 251 u. f. Ausg. von 1742. — in der Deſcript. hiſtor. de Paris, p. Mr. Beguillet, Par. 1781. 8. 3 B. — in der Deſcript. des Curioſités de Paris et de ſes environs, p. Mr. du Laure, Par. 1787. 12. 4 B. u. a. m. —

Die Lebensbeſchreibungen der vorhin angeführten, und mehrerer franzöſiſcher Mahler, finden ſich, unter andern, in des Felibien Entretiens ſur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, P. 1666-1672. 4. 2 B. zuletzt, Trev. 1725. 12. 4 B. beſonders in den letzten B. —

in des Roger de Piles Abrégé de la vie des peintres avec des reflex. ſur leurs ouvrages, Par. 1699. 12. und nachher noch ſehr oft gedruckt; deutſch, Hamb. 1710. 12. im 6ten Buche, S. 406 u. f. Amſterd. 1767. 12. — In des Bernard Epicier Vies des premiers peintres du Roy, depuis Charles le Brun, jusqu'à François le Moine, Par. 1727. 12. 2 B. 1752. 8. 2 B. deutſch, Halle 1769. 8. 1 B. — in dem Abrégé de la Vie des plus fameux peintres ... von d'Argensville, Par. 1745-1752. 4. 3 B. ebend. 1762. 8. 4 B. deutſch, Leipz. 1767-1768. 8. 4 B. in dem 4ten B. u. a. m. — —

Nachrichten und Beſchreibungen von den Werken der franzöſiſchen Mahler, liefern unter andern: Deſcription des tableaux des egliſes de Paris, Par. 1678. 12. — Explication hiſtor. de ce qu'il y a de plus remarquable dans la Maiſon Royale de Verſailles et de St. Cloud, par le St. Combes, Par. 1681. 12. — Explication des tableaux de la Gallerie de Verſailles et de ſes deux Salons (von Raiſſant) Par. 1687 und 1753. 12. — Recueil de deſcriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le Roi, Par. 1689. 12. — Deſcription du Chateau de Verſailles et de ſes peintures, par Mr. Felibien, Par. 1696. 8. — Deſcription de la Chapelle du Chateau de Verſailles et des ouvrages de peinture et de ſculpture, Par. 1711. 12. mit Kupf. — Deſcription des tableaux du palais royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages, P. 1727. 12. Von Du Bois de St. Gelais. — Voyage pittoreſque de Paris ... par Mr. D. (d'Argenville) Par. 1752 und 1757. 8. mit K. — La grande Gallerie de Verſailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peints par le Brun et deſſinés par Maſſe, Par. 1753. 8. (ohne die dazu gehörigen Kupfer.) — Voyage pittoreſque des environs de Paris, par Mr. D.... (von ebend.) Par. 1755. 8. — Dict. pittor. et hiſtor. ou Deſcription d'Archit. Peinture ... de Paris, Verſailles, Marly, Trianon ... et autres Maiſons Roy. et chateaux à environ quinze lieues autour de la Capitale, par Mr. Hubert, Par. 1765. 12. 2 B. — Curioſités de Paris, Verſailles, Marly etc. p. M. L. R. Par. 1778. 12. 3 B. u. a. m. — — Die verſchiedenen Catalogen von franzöſiſchen Cabinettern, begnüge ich mich allgemein zu nennen. — —

Ueber die in Rom von Ludwig dem XIV. geſtiftete franzöſiſche Akademie, ſ. des Algarotti Saggio ſopra l'Academia di Francia, che è in Roma, Liv. 1763. 8. franzöſiſch, durch Pingeron, Par. 1769. 12. (und ein etwas hartes Urtheil über Jean Jouvenet abgerechnet, keinesweges ſo ſehr mittelmäßig, als Hr. v. Murr, Bibl. de Peint. S. 145 es ausgiebt.) — —

## Freſco.

(Mahlerey.)

So nennt man die beſondere Art zu mahlen, welche auf einer friſch mit Mörtel überworfenen Mauer geſchieht. Die Art zu mahlen iſt der, da man auf die ſchon alte und trokene Mauer mit Waſſerfarben oder mit Oelfarben mahlt, weit vorzuziehen, weil ſie viel dauerhafter iſt, indem ſich die Farben in den noch naſſen Mörtel hineinziehen. Man nimmt Farben dazu, welche die Schärfe des Kalks nicht ändert, und die man mit Kalkwaſſer anreiben kann: Kalk ſelbſt, ſein geriebenen weißen und ſchwarzen Marmor, die verſchiedenen Ochererden, das neapoliſche Gelbe, faſt alle Arten der gefärbten Erden, und ſelbſt den Zinnober, wie auch Ultramarin und Lazur. Man muß aber bey dieſen Farben wol bedenken, daß ſie alle viel heller werden, wenn einmal die bemahlte Mauer troken geworden, ſo daß man alles, ſo viel möglich, ſtark und dunkel in Farben halten muß. Die Farben, die ſich durch das Troknen am wenigſten ändern, das engliſche Roth, die Ochererde,

erde, und das Schwarze, das durchs Feuer gemacht worden, ſind hiezu die beſten.

Da auch die Farben in Töpfen gemiſcht werden, und es weit ſchwerer, als auf der Palete iſt, wenn eine Farbe ausgegangen, vollkommen dieſelbe Miſchung zu bekommen, ſo thut man wol, daß man auf einmal ſo viel Farben anmache, als zu einem ganzen Stük erfodert werden.

Wenn die Farben zugerichtet worden, ſo verfährt man mit dieſer Mahlerey folgendermaßen. Man läßt einmal ein ſo großes Stük der Mauer bewerfen, als in einem Tage kann gemahlt werden; denn wenn der Mörtel zu troken iſt, ſo gelingt ſie nicht ſo gut. Und weil ſich die Pinſelſtriche, die man einmal auf der Mauer gemacht, weder auslöſchen, noch verbeſſern laſſen, ſo muß der Mahler, ſowol in den zur Zeichnung, als zur Färbung gehörigen Strichen eine große Gewißheit und Sicherheit haben. Man pflegt deßwegen zu wichtigen Stüken erſt Cartone zu machen, die man an die Mauer hält, um die Zeichnung darnach auf der Mauer anzuzeigen, damit die Hand deſto gewiſſer gehe. Alle Striche müſſen mit Freyheit und Geſchwindigkeit gezogen werden, weil das, was einmal zaghaft iſt, ſchwerlich kann verbeſſert werden; denn die Farbe zieht ſich ſogleich in die Mauer ein. Die verſchiedenen Tinten darf man nur neben einander ſetzen, ohne etwas zu vertreiben. Hat man ja nöthig, einige Stellen noch einmal zu berühren, um einige dunkle Stellen zu verſtärken, ſo muß man ſo lange warten, bis die erſte Farbe etwas troken geworden. Am beſten werden die Schatten und die dunklen Farben durch Schraffirung mit dem Pinſel verſtärkt.

Dieſe Art zu mahlen iſt ehedem, ehe man die Oelfarben ausgedacht hat, zur Verzierung der Wände, ſowol in den Zimmern, Deken und Gewölben, als auf den Außenſeiten mehr im Gebrauch geweſen, als heut zu Tage, wiewol ſie noch itzo in großen Gebäuden, zu ganz großen Stüken viel gebraucht wird. Die Alten ſcheinen die Farbenmiſchung dazu vollkommen verſtanden zu haben; denn man trifft bisweilen noch Stüke an, die ſeit vielen Jahrhunderten die friſcheſte Farbe behalten haben. Die herrlichſten Werke des Raphaels im Vatican ſind in dieſer Art gemahlt, wiewol ſie jetzo in Abſicht auf die Färbung ſehr viel verloren haben; denn zu Raphaels Zeiten verſtund man die Ausübung dieſer Art zu mahlen noch nicht ſo gut, als hernach zu der Caracci Zeiten. Hanibals Gemählde in der Gallerie des farneſiſchen Pallaſtes, ſind in Anſehung der Ausführung weit ſchöner, als alles, was vor ihm in dieſer Art gemacht worden.

Eine ausführliche Beſchreibung dieſer Mahlerey giebt Dom Pernetti in der Vorrede zu ſeinem Dictionnaire portatif de peinture.

◆ ◆

Von der Fresco Mahlerey, handeln, unter mehrern, Vaſari, in ſ. Introduzione alle tre Arti del Diſegno, vor ſeinen Vite, im 19ten Kap. B. 1. S. 48 der Bologn. Ausg. von 1648. und S. 109 der Ausg. von Livorno. — Bernard Du Puy Du Grez, in ſ. Traité ſur la Peint. Toul. 1699. 4. S. 223 u. f. — De Piles, in den Elemens de Peint. Kap. 8 und 9. S. 180 u. f. Amſt. 1766. 12. (wo ſich auch das findet, was Pozzo in ſ. Perſpectiv davon ſagt.) — Schübler, in einem Anhange; bey ſ. Anleitung zur practiſchen Sonnenuhrkunſt, Nürnb. 1778. 8. mit K. — G. H. Werner, bey ſ. Anweiſung, alle Arten von Proſpecten, nach den Regeln der Kunſt und Perſpective, zeichnen zu lernen, Erl. 1781. 8. — Eine Abhandlung in dem 2ten Th. von Kéremons Natur und Kunſt in Gemählden, S. 473. — —

Was die berühmten Künſtler darin anbetrift: ſo ſind dieſe, da vor der Erfindung der Oelmahlerey, die Frescomahlerey von den meiſten Mahlern getrieben wurde, bey dem Art. Hiſtorie zu ſuchen.

## Freude.

(Schöne Künſte.)

Die Freude iſt ein hoher, die Seele durchdringender Grad des Vergnügens, das aus einem ungewöhnlichen, oder plötzlichen Gefühl der Glükſeligkeit entſteht. Sie ſcheinet das höchſte Ziel der Wünſche des Menſchen zu ſeyn. Wenigſtens iſt ſonſt keine Leidenſchaft, die ſo ganz Genuß, ohne Beymiſchung von Unruhe und von anderm Beſtreben wäre. Da ſie aus der Vorſtellung entſteht, daß alle Wünſche erreicht ſind, ſo wünſcht, und hofft, und fürchtet das ganz freudige Herz nichts mehr, ſondern überläßt ſich ganz dem gegenwärtigen Genuß. Daher kömmt es, daß der Menſch, indem er die Freude genießt, ein gutmüthiges, gefälliges und durchaus angenehmes Geſchöpf iſt, mit dem man beynahe machen kann, was man will. Denn da er ſelbſt während der Freude an dem Ziel ſeiner Wünſche zu ſeyn glaubt, ſo ſucht er für ſich nichts mehr, hat kein eignes Jntereſſe, und wenn ihm noch etwas zu wünſchen übrig bleibet, ſo iſt es dieſes, daß nun auch alle Menſchen ſo glüklich, wie er ſelbſt ſeyn mögen. Nur muß man ihn in ſeiner Glükſeligkeit nicht ſtöhren; denn weil die Freude natürlicher Weiſe unbedachtſam, leichtſinnig und dabey ſchnell iſt, ſo könnte ſie auch leicht in wüthende Rache ausbrechen.

So erwünſcht die Freude dem Menſchen iſt, ſo darf er ſich doch nicht beklagen, daß ein beträchtlicher Grad derſelben ſelten kommt, und nicht lange anhält; denn dieſes würde ihm mehr ſchädlich, als nützlich ſeyn. Große Freude ſpannt alle Sayten der Seele ab, weil ſie nichts wünſcht und nichts ſucht. So wie der Menſch, der von Kindheit auf nie gefühlt hat, daß ihm etwas fehlt, natürlicher Weiſe leichtſinnig, träg und unbeſonnen wird, und ſich ſehr wenig über die Sinnlichkeit erhebt; ſo würde es der, der lauter Freuden genoſſen hat, noch vielmehr werden, da ihm gar alle Gelegenheiten zur Anſtrengung ſeiner würkenden Kräfte benommen wären.

Deſſen ungeachtet aber kann dieſe Leidenſchaft, wenn ſie nur zur rechten Zeit erwekt wird, ganz wichtige Folgen haben, wie z. B. alle öffentliche Freuden, da man in religiöſen oder politiſchen Feyertagen eine glükliche Begebenheit feyert. Daß ein ganzes Volk ſeine Glükſeligkeit erkenne und ſich derſelben erfreue, iſt in mehrern Abſichten wichtig; weil dieſes Gefühl ſehr vortheilhaften Einfluß auf den Charakter dieſes Volks und auf ſeine Handlungen hat. Da können die ſchönen Künſte, beſonders Muſik, Poeſie und Beredſamkeit große Dienſte thun. Oden und Lieder, die durch Vorſtellung des Nationalglüks zur Freude ermuntern, ſind unter die wichtigen Werke; der Künſte zu zählen. Horaz hat die Römer mehr als einmal zur Freude über ihr Glük ermuntert *), und die dahin abzielenden Oden gehören unter ſeine vornehmſten Werke. Wenn wir die Päane der Griechen noch hätten, ſo würden wir vielleicht begreifen, daß mancher Sieg dieſes außerordentlichen Volks hauptſächlich den Freudengeſängen, womit ſie ihre Schlachten angefangen haben, zuzuſchreiben ſeyn möchte.

Der

---

*) Z. B. im I B. die 37. III B. 14. VI, 5.

Der Affekt der Freude iſt alſo vorzüglich ein Gegenſtand der lyriſchen Dichtkunſt und der Muſik; und die Geſänge, die für öffentliche Freudenfeſte gemacht werden, können unter den Werken der Kunſt auf den erſten Rang Anſpruch machen. Aber auch jede Art der Privatglükſeligkeit, die allgemeinen Wohlthaten der Vorſehung, und was etwa einzele Familien oder Menſchen glüklich macht, und die Aeußerungen der Freuden dabey, ſind noch wichtige Gegenſtände. Wir wollen auch die Lieder nicht als unnütze verwerfen, die blos ſinnliche Gegenſtände des Vergnügens zu Erwekung der Freude brauchen; ob wie gleich dem vollkommenſten Trinklied eben keinen hohen Rang anweiſen würden. Es kann nicht leicht einem aufmerkſamen Beobachter der Menſchen unbemerkt bleiben, daß bisweilen eine freudige Minute, wenn ihre Veranlaſſung auch noch ſo gering geweſen iſt, wichtige Folgen haben kann. Gemüther, die durch allerhand Verdrüßlichkeiten etwas in Unthätigkeit geſunken waren, wieder aufzurichten.

Aber die geringern, ganz ſinnlichen Freuden müſſen in der lyriſchen Dichtkunſt ihrem Charakter gemäß, das iſt, leicht und flüchtig behandelt werden. Es wäre unſinnig, bey einem Trinkgelage das Lob des Weines in dem hohen Ton einer feyerlichen Ode zu ſingen, und ſolche blos die Sinnen kitzelnde Vergnügungen, die noch dazu nur gar zu bald in niedrige Debauchen ausarten, mit den hohen Freuden der innern Glükſeligkeit in eine Claſſe zu ſetzen. Für Menſchen von Verſtand und von ausgebreitetem ſittlichen Gefühl ſind die Vergnügungen der Sinnen und die daher entſtehenden Freuden nicht Speiſen, ſondern bloße Würzen, die ſehr ſparſam zu einiger Erhöhung des Geſchmaks hier und da eingeſtreuet werden. So bald die Künſte ſie anders behandeln, ſo machen ſie einen Mißbrauch davon. So angenehm manche witzige Trinklieder ſind, ſo unſinnig und abgeſchmakt ſind die groben Mißgeburten, wo die Schwelgerey im ernſthafteſten Ton, als der Endzwek des Lebens, und die daher entſtehenden Freuden, als die eigentliche Glükſeligkeit des Menſchen vorgeſtellt werden.

Mancher unbeſonnene Jüngling in Deutſchland hat ſich, bey ſeinem noch nicht reif gewordenen Urtheil, durch den Beyfall, den die leichten und angenehmen Lieder einiger feinen Dichter erhalten haben, verleiten laſſen, den Trank der Wolluſt, von dem jene feinere Köpfe nur einige Tropfen genommen, ſtrohmweiſe einzugießen. Darin zeiget man eben ſo viel Verſtand, als bisweilen der unwiſſende Pöbel, der anſtatt weniger Tropfen, die er aus einem Arzneyglas nehmen ſollte, nach ſeinen dummen Begriffen es für beſſer hält, das ganze Glas auszutrinken. Wenn wenig hilft, denkt der Dummkopf, warum ſollte viel nicht noch mehr helfen?

Aber die lyriſche Dichtkunſt iſt nicht in dem ausſchließenden Beſitz Freude zu erweken; auch das Drama und die Epopee bedienen ſich dieſer Leidenſchaft, und können ſie auf eine vortheilhafte Weiſe nutzen. Je begieriger der Menſch nach Freude iſt, je wichtiger wird es, ihn fühlen zu laſſen, daß die wichtigſten, das Herz am meiſten durchdringenden, und zugleich die dauerhafteſten Freuden, Folgen groſſer, tugendhafter und verdienſtvoller Handlungen ſind. Dieſes giebt alſo dem epiſchen und dramatiſchen Dichter Gelegenheit, dieſe Leidenſchaft auf eine wichtige Weiſe zu behandeln. Man ſtelle ſich ein verſammeltes Volk vor, das einen Mann, den es für ſeinen Erretter, für ſeinen Wohlthäter hält, mit Dank und Jubel empfängt; man genieße in Gedanken nur einen Augenblik die überfließende Freude, die dieſen Mann alsdenn mit Seligkeit erfüllet: ſo wird auch zugleich ein brennendes Verlangen entſtehen, eine ſolche Glükſeligkeit zu genießen. Dieſe einzige Anmerkung ſcheint hinlänglich, den epiſchen und dramatiſchen Dichtern die Winke zu geben, wie ſie die Freude in ihren Werken behandeln müſſen.

Hiebey entſteht ganz natürlich der Gedanken, daß die Tragödie oder das hohe Drama, deſſen Ausgang eine völlige und allgemeine Freude wäre, von großer Wichtigkeit ſeyn könnte. Jede große That, wodurch ein Volk, oder eine beträchtliche Anzahl Menſchen glüklich geworden, könnte den Stoff zu einem ſolchen Drama geben. Und der epiſche Dichter hat wohl ſchwerlich irgendwo ſichrere Gelegenheit, die wichtigſten Empfindungen zu erweken, als wo er Nationalfreuden zu beſchreiben hat. Wer iſt ſo fühllos, daß er ſich nicht an Xenophons Stelle zu ſeyn wünſchte, in der Stunde, da die, meiſtentheils durch ſeine Klugheit und Tapferkeit geretteten zehntauſend Griechen, zuerſt das Meer wieder ſahen, an deſſen Küſten ſie Freunde, Landsleute und völlige Sicherheit zu erwarten hatten? Wer kann die Geſchichte von der Befreyung der Stadt Wien durch den großen Sobiesky leſen, ohne von vielen wichtigen Empfindungen und Gedanken durchdrungen zu werden? Dergleichen Materie zur Freude geben die Geſchichten faſt aller Völker, und die epiſche Poeſie kann dieſelbe vorzüglich nützen.

Große Freuden, die wir an andern Menſchen ſehen, können auch die Würkung auf uns haben, daß ſie das Gemüthe menſchlicher und wolthätiger machen. Man ſollte denken, ein Tyrann ſelbſt müßte der Tyranney entſagen, wenn er die große Scene ließt, die Plutarchus und Livius beſchrieben, da der römiſche Feldherr Flaminius dem ganzen verſammelten Griechenlande durch Herolde die Freyheit öffentlich hat ankündigen laſſen. Es ſcheinet, als wenn Menſchen, indem ſie in feſtlichen Freuden begriffen ſind, etwas geheiligtes und unverletzliches an ſich haben, daß ſich auch der ruchloſeſte Menſch ein Gewiſſen daraus machen müßte, ſie darin zu ſtöhren. Alſo hat die Freude andrer Menſchen überhaupt auf gute Gemüther die Würkung, daß man dieſen Menſchen gewogen wird, ſich bereit findet, ihre Freude mit zu genießen, und wo möglich die Quelle derſelben noch voller fließen zu laſſen. Hingegen flößen ungezogene Freuden, die Leichtſinn oder wol gar Muthwillen und ungezogene Schwelgerey zum Grunde haben, Verachtung ein.

Dieſe wenigen Anmerkungen können einem verſtändigen Künſtler zur Richtſchnur dienen, wie und bey welchen Gelegenheiten er die Freude zu ſeinem Stoff nehmen, oder nur in ſeine übrige Materie einflechten ſoll. Was hier beſonders für die Dichter geſagt zu ſeyn ſcheinet, dienet auch dem Mahler, deſſen Werke auf ſehr verſchiedene Weiſe von freudigem Inhalt ſeyn können. Die Erinnerungen, die wir den Dichtern der ſinnlichen Freuden von dem rechten Gebrauch und Mißbrauch dieſer Leidenſchaft gegeben haben, können dem Mahler auch ganz dienen, der gerade ſe, wie der Dichter, entweder ſich als einen platten Schwelger, oder als einen feinen Kenner geiſtreicher Freuden zeigen kann; und aus dem, was wir den epiſchen und dramatiſchen Dichtern geſagt haben, kann auch der Mahler lernen, wie er die Freude in einem hohen Styl behandeln müſſe.

Von dem natürlichen, und wo es nöthig iſt, edlen Ausdruk dieſer Leidenſchaft, wäre noch viel zu ſagen, wenn hier Regeln etwas helfen könnten. Das große Geheimniß dazu zu gelangen iſt, überhaupt einen feinen Geſchmak zu haben, und dieſen durch das Studium der beſten Muſter noch ſicherer zu machen. Mäßige Freude iſt oft geſchwäzig, offenherzig und naiv; in großen Freuden aber drükt man ſich kurz, äußerſt nachdrüklich, feurig und abgebrochen aus. Zum Ausdruk großer Freuden wird beſonders Ueberlegung und Geſchmak erfodert. Was für mancherley Schattirungen liegen nicht zwiſchen den äuſſerſten Gränzen, nämlich den Aeuſſerungen dieſer Leidenſchaft, wie ſie ſich in dem rohen und pöbelhaften Freudengeſchrey wilder Menſchen zeiget, und dem Betragen der Perſonen von höherer Denkungsart, bey denen die empfindlichſten Freuden ſich kaum durch äußerliche Merkmale an den Tag legen! Hierüber kann nachgeſehen werden, was von der Mäßigung des Ausdruks überhaupt in den Artikeln Ausdruk und Leidenſchaft erinnert worden.

## Fries.

### (Baukunſt.)

Iſt der mittlere Theil eines Gebälkes, zwiſchen dem Unterbalken und dem Kranz [*]). Er ſtellt den Raum vor, den die Köpfe der zum oberſten Boden auf den Unterbalken gelegten Balken, und die Oeffnungen zwiſchen denſelben einnehmen. Man nennt ihn im Deutſchen auch den Borten, welches mit ſeinem griechiſchen Namen ζωνη, ein Gürtel, übereinkömmt. Seine Höhe iſt in verſchiedenen Ordnungen, und auch in derſelben Ordnung in verſchiedenen Gebäuden, bald etwas größer, bald etwas kleiner, ohne ſich merklich von dem dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes zu entfernen.

In ganz einfachen Gebäuden iſt der Fries eine blos glatte Streiffe, über welcher man zwey oder drey kleine Glieder ſezt, die ſich an das Kinn der Rinnleiſte anſchließen; in zierlichen Gebäuden aber wird der Fries auf mancherley Art verzieret. Von ſeiner Verzierung in der doriſchen Ordnung iſt in den Artikeln Doriſch und Dreyſchlitz geſprochen worden. In den andern Ordnungen wird der Fries mit allerhand Schnizwerk ausgeziert: mit Fruchtſchnüren, mit Thieren und Thiergefechten, (daher vermuthlich der Name Zophorus kömmt, womit Vitruvius den Fries benennt;) mit menſchlichen Figuren, mit Waffen oder Geräthſchaften, mit bloßen Aushöhlungen oder Krinnen, dergleichen an Säulen angebracht werden. Es iſt alſo kaum ein zur Säulenordnung gehöriger Theil, bey deſſen Verzierung die Baumeiſter ihrer Einbildungskraft freyern Lauf laſſen. Man kann bey Winkelmann [*]) ſehen, wie manniafaltig ſchon die Alten dieſen Theil behandelt haben. Palladio macht ihn bauchig wie einen Pfühl.

Der Fries ſchikt ſich auch ſehr wol zu Aufſchriften. So ſind an der Rotonda in Rom, und an dem berliniſchen Opernhaus, an dem Fries der Halle, die Aufſchriften. Bisweilen werden auch ovalrunde Oeffnungen, die man Ochſenaugen nennt, darin angebracht, um kleinen, über den Hauptzimmern liegenden Kammern dadurch Licht zu geben. Sie könnten auch vierekigt, wie die Metopen am doriſchen Fries, gemacht werden, und ſind um ſo viel ſchiklicher, da ſie den offenen Raum zwiſchen zwey Balken vorſtellen. Dergleichen kleine Fenſter in dem Fries geben die natürlichſte Gelegenheit, kleine Zwiſchenkamkammern, oder ſo genannte Entreſols, über groſſen Zimmern anzubringen. Denn dieſe Fenſter in den Unterbalken zu bringen, wie in dem Königl. Schloß in Berlin geſchehen, iſt ein höchſt beleidigender Fehler; weil der Unterbalken, ſeiner Natur nach, ſchlechterdings gerade und ganz ſeyn muß *).

---

[*]) S. Gebälke.

[*]) Ueber die Baukunſt der Alten S. 59 u. ff.

◆ ◆

(*) Zu den Verzierungen des Frieſes finden ſich in den, bey dem Art. Verzierung angezeigten, hievon überhaupt handelnden, Werken, Anweiſungen. Einzeln hat unter andern Gir. Audran ein Livre de Friſes d'après la Fage. — Cher. Albert (ſ. Heinecke Dict. des Artiſtes, B. 1. S. 90 u. f.) — Steph. della Bella, Trois Friſes antiques (No. 29 und 30 in dem, von Jombert verfertigten Catalogue ſ. W.) Friſes etc. (ebend. N. 73.) — P. Columbani A Variety of Capitals, Friſes and Corniches, f. 12 Bl. — J. le Pautre Friſes et ornemens modernes, 25 Bl. u. a. m. dergleichen geliefert. Auch iſt eine Suite Frieſen, bezeichnet mit dem Nahmen Theod. Baig (vermuthlich, Bey) vorhanden.

# Froſtig.

(Schöne Künſte.)

In dem critiſchen Werk, das von vielen dem Demetrius Phaleräus zugeſchrieben wird, findet man folgende Erklärung des Froſtigen, die dem Theophraſtus zugeſchrieben wird, angeführt. **Froſtig iſt dasjenige, was die eigentliche Beſchaffenheit ſeiner Art überſchreitet.** Dieſes ſcheinet aber mehr auf das Uebertriebene zu paſſen, das in der That bisweilen froſtig iſt. Eigentlich iſt dasjenige Froſtig, was durch die übertriebene oder falſche Veranſtaltung die Art der Kraft, die man ihm hat geben wollen, ganz verliert; wenn das, was man hat erheben wollen, durch die Mittel, die man dazu braucht, niedrig und platt wird; wenn das, was ſchrekhaft ſeyn ſollte, durch die Veranſtaltung lächerlich, das Lächerliche abgeſchmakt oder verdrüßlich wird. So wie der, der zu viel beweiſt, eigentlich gar nichts beweiſt, so wird auch zu viel falſche, äſthetiſche Kraft völlig unkräftig, oder froſtig. Ueberhaupt ſcheinet alles, was unzeitig gegen die Abſicht vergrößert, oder verſchönert wird, auch alles, was einen falſchen Schein hat, aller falſche, übertriebene und unzeitige Wiz, ins Froſtige zu fallen. Der oben angeführte unbekannte Schriftſteller ſagt ganz artig, das Froſtige gleiche einem Prahler, der ſich rühmet, Dinge zu beſitzen, die er nicht hat.

Plutarchus rechnet folgenden übertriebenen Einfall unter das höchſte Froſtige. Weil der Tempel der Diana zu Epheſus an eben dem Tage abgebrannt war, an welchem Alexander gebohren worden, hatte hernach ein Witzling den Einfall, die Göttin habe den Tempel nicht löſchen können, weil ſie zu viel mit des Helden Geburt zu thun gehabt habe. Froſtig iſt bey Shakeſpear der Gedanke des Laertes, der auf die Nachricht, daß ſeine Schweſter ſich erſäuft habe, ſagt: da ſie zu viel Waſſer habe, wolle er es durch ſeine Thränen nicht vermehren *). Froſtig iſt dieſes, das Seneka dem Theſeus in den Mund legt:

— — ſi novi Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.
Lentum eſt, dabit; dat: hoc quoque eſt
lentum; dedit **).

Das Froſtige iſt einer der ſchlimmſten Fehler in den Werken des Geſchmaks,

---

*) S. Unterbalken.

*) im Hamlet.

**) Hercules fur. vſ. 642.

ſchmaks, weil es ſehr beleidiget. Das parturiunt montes hat immer dabey ſtatt; man wird bös auf den Künſtler, und kehrt das Auge von ſeinem Werke weg. Alſo iſt kaum ein Fehler, vor dem man ſich ſorgfältiger in Acht zu nehmen habe. Deßwegen hat Ariſtoteles in ſeiner Rhetorik einen eigenen Abſchnitt, um die Urſachen des Froſtigen zu unterſuchen.

Der allgemeine Grund alles Froſtigen iſt der Mangel der Beurtheilungskraft, bey der Begierde etwas außerordentliches und beſonders kräftiges hervorzubringen. Was Longinus hierüber ſagt, verdient erwogen zu werden *). Dieſer allgemeine Mangel der Beurtheilung wird auf verſchiedene Weiſe eine Quelle des Froſtigen.

Erſtlich, wenn man ſich einbildet, durch blos äußerliche Mittel, die den Sachen nicht einmal angemeſſen ſind, ihnen Kraft zu geben, als: wenn man gemeine Gedanken durch hohe Worte, oder durch einen hochtrabenden Ton erheben wollte.

Zweytens, wenn figürliche Redensarten, Tropen und Bilder, wodurch die Sachen lebhafter ſollten gemacht werden, da, wo ſie gebraucht werden, nicht paſſen.

Drittens, bey übel angewandtem oder übertriebenem Leidenſchaftlichen: wenn man gleichgültigen Dingen einen Anſtrich des Ernſthaften, oder Traurigen, oder Luſtigen geben will; oder wenn überhaupt dieſes Leidenſchaftliche blos aus Verſtellung, und nicht aus würklicher Empfindung herkömmt.

Nicht nur Redner und Dichter, ſondern auch andre Künſtler, können in alle Arten des Froſtigen fallen. Die Schauſpieler können bey den ſchönſten Scenen ſehr froſtig werden, wenn ſie da, wo ſie blos Würde zeigen ſollen, hochtrabend ſind; wenn ſie, anſtatt ſtiller Größe, einen feurigen Ausbruch der Empfindungen äußern; wenn ſie lächerliche Gebehrden, und einen lächerlichen Ton annehmen, wo gar keine Urſache zum Lachen iſt u. ſ. f. Nicht ſelten fallen die Tonſetzer in das Froſtige, wenn ſie ſich zu ſehr an einzele Worte binden, und wenn ſie, zumal am unrechten Orte, ſo genannte Mahlereyen anbringen *).

Die ſicherſten Mittel, ſich allezeit vor dieſem Fehler zu verwahren, ſind: erſtlich eine genaue Aufmerkſamkeit auf das, was natürlich und ſchiklich iſt; denn jede Art des Froſtigen hat etwas unnatürliches: zweytens der Vorſatz, nie mehr auszudrüken, als ſo viel man ſelbſt fühlt; denn gerade da, wo man andre warm oder lebhaft machen will, da man es ſelbſt nicht iſt, entſteht insgemein das Froſtige: drittens die genaue Erwägung der Wichtigkeit jeder Sache; weil man faſt allezeit froſtig wird, wenn man etwas geringes als wichtig vorſtellen will.

◆ ◆

(*) Von dem Froſtigen (De Frigido in Orat.) hat, unter andern, Frdr. Gotth. Freytag, eine Disput. Lipſ. 1719. 4. geſchrieben. — Auch gehört, in gewiſſer Art, hieher, Swifts Schrift: περι βαθους or the Art of ſinking in Poetry, zuerſt in Pope's Miſcellanies, Lond. 1727. 8. 3 B. und nachher ſehr oft einzeln, ſo wie in Swifts Werken, gedrukt; deutſch, mit der Aufſchrift, Anti Longin, oder die Kunſt in der Poeſie zu kriechen . . . . Leipz. 1734. 8. von Joh. Joach. Schwabe. — —

## Fruchtſchnur; Feſton.

(Baukunſt.)

Eine Zierrath in der Baukunſt, die aus an einander hangenden Früchten und Zweigen zuſammengeflochten ſcheinet. Sie ſchiket ſich nur an die ausgezierteſten Gebäude, oder auch an einfachere Gartenhäuſer. Schon die Alten haben die Fruchtſchnüre an den glatten Frieſen der joniſchen und corinthiſchen Ordnung, auch unter die Fenſterbänke, und an andern ſonſt glatten Stellen der Gebäude angebracht. Ohne Zweifel ſind die Feſtone, wie verſchiedene andere Zierrathen, dadurch in die Baukunſt eingeführt worden, daß in den älteſten Zeiten dergleichen aus würklichen Früchten zuſammengeſetzte Kränze an den Häuſern oder Tempeln aufgehängt worden.

---

*) Cap. III.

*) Mahlerey in der Muſik.

◆ ◆

(*) Auſſer den, bey dem Art. Verzierung angezeigten, auch Fruchtſchnüre enthaltenden Werken, ſind, unter mehrern, die von Artus Quellinus erfundenen, Nürnb. 4. von Jac. Sandrart geſtochen worden. — Moriſon Neue Feſtons von Früchten und Blumen, Augsb. fol. 12 Bl. — Petit, nach Robertſon, Frücht- und Blumenbehänge, Qfol. 2 Bl.

# Fruchtſtük.

## (Mahlerey.)

Gemählde, auf welchen Abbildungen von Früchten zur Hauptvorſtellung gewählt worden. Sie haben ihre Annehmlichkeit ſowol von der ſchönen anmuthigen Geſtaltung einiger Früchte, als von den Farben, dem bald durchſichtigen, bald glänzenden, und bald weichen, duftigen Weſen derſelben. Und wenn alle dieſe Annehmlichkeiten geſchikt mit einander verbunden ſind, ſo können ſehr artige Gemählde daher entſtehen. Insbeſondere werden denn auch ſolche Stüke den Liebhabern der Kunſt angenehm, wenn eine geſchikte Anordnung, wenn Haltung und Farbengebung dabey vollkommen in Acht genommen ſind.

Man hat Fruchtſtüke, worin alles, was zur Farbengebung, im weiteſten Verſtand genommen, gehört, auf das vollkommenſte beobachtet worden. Die vornehmſten Meiſter darin waren, Gillemanns a), Verbruggen b), J. J. de Heem c), Mignon d), Jan van Huyſum e), Rachel Ruyſch f) und van Royen g).

◆ ◆

Ohnſtreitig gehört, zu dieſer Gattung von Mahlerey, auch noch die Blumen- und Pflanzenmahlerey, zu welcher beſonders folgende Anweiſungen vorhanden ſind: In G. Laireſſe Groſſem Mahlerbuche, das 12te Buch B. 3. S. 379 u. f. worin der Verf. in 6 Kap. von dieſer Mahlerey überhaupt; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds zur Zierrath; von der, dem Blumenmahler nöthigen Kenntniß der Perſpectiv; von Blumen auf allerhand Gründen; und von Ordinirung der Blumen und ihrer Farben in Feſtonen und Bouqueten handelt. — Als Anweiſungen zur Zeichnung derſelben ſind mir bekannt: Auserleſenes Blumenzeichenbuch für Frauenzimmer, f. 24 Bl. — Neues Blumenbüchlein nach dem Leben entworfen, 1709. f. — Neues Blumen- . . . . Büchlein, von W. Hollar, Qfol. 12 Bl. — G. G. W. Nützliche Anweiſung zu der Zeichenkunſt der Blumen, Erf. 1765. 8. mit K. — Anleitung zur Blumenzeichenkunſt für Frauenzimmer, Nürnb. 1788. f. mit ill. K. — — Und zu den guten Frucht- und Blumenmahlern gehören, auſſer den, von H. S. angeführten Künſtlern noch: Joh. Lud. Vos (1490) Ceſ. Bernazzano (1536) Jac. van Es (1620) Pietro Paol. Bonzo († 1630)

---

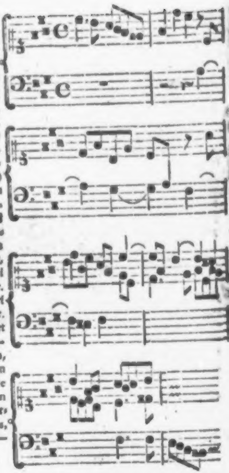
a) († 1713) b) († 1720) c) († 1674) d) († 1679) e) († 1749) f) († 1750) g) († 1723).

(† 1630) Jan Roos († 1638) Jan von Heck (1660) Dan. Segers († 1660) Jan v. Keſſel (1665) Joh. Phil. v. Thielen († 1667) Juan de Arellano († 1670) Donna Bettina (1670) Marius Nuzzi, de' Fiori gen. († 1673) Corn. v. Kik († 1675) Wilh. v. Aelſt († 1679) Fel. Bigi (1680) Marg. Caffa (1680) Angel. Melone (1680) Caſp. Smitz († 1689) Abr. Breughel († 1690) Nic. Verendael (1690) Morel (1690) Pet. Withoos († 1693) Maria v. Ooſterwick († 1693) Jean Bapt. Monnoyer († 1699) Ernſt Stuvens (1700) Herm. Verelſt († 1700) Joris van Son († 1702) Math. Withoos († 1703) Crepu (1705) Zon (1710) Sim. Verelſt († 1710) Jean Bapt. Blain de Fontenay († 1715) Magd. Fürſt (1717) Jan Moortel († 1719) Franz. Wernh. Tamm, Dapper gen. († 1724) Scip. Angelini († 1729) Giov. Garzi († 1731) Andr. Belvedere († 1732) Gabr. Lopes, da i Fiori († 1732) Pet. Hardime († 1748) Conr. Roepel († 1748) Heinr. Chph. Piccart († 1769) Jac. Xavery († 1769) — — Von Blumen, in Kupfer geſtochen, begnüge ich mich mit Anzeige der, von Bouchoz herausgegebenen Bouquets de Fleurs, ou Rec. de Fleurs rec. en bouquets — Der, von Avril, nach verſchiedenen Künſtlern, gelieferten Cahiers, Bouquets und Livres de Fleurs. — —

## Fuge.

### (Muſik.)

**Ein Tonſtük** von zwey oder mehr Stimmen, in welchem ein gewiſſer melodiſcher Satz, der das Thema genennt wird, erſt von einer Stimme vorgetragen, hernach von der andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewiſſen Regeln, nachgeahmet wird; ſo daß dieſes Thema das ganze Stük hindurch wechſelsweiſe, und unter beſtändigen Veränderungen aus einer Stimme in die andre herüber geht. Folgendes kann zur Erläuterung dieſer Erklärung dienen:



Hier iſt der Geſang, den die obere Stimme bis auf das dritte Viertel des ſechſten Takts hat, das Thema, welches auch der Führer genennt wird *); weil es den übrigen Stimmen zur Lehre dienet, und alſo den Geſang aufführet. Da wo die obere Stimme das Thema ſchließt, nämlich im ſechſten Takt, tritt die zweyte Stimme ein, um daſſelbige eine Quinte tiefer, und ſo genau, als möglich iſt, nachzuahmen. Die obere Stimme hat, ehe ſie ihr Thema endindiget, in einer dritten Stimme einen Zwiſchenſatz zur Begleitung.

---

*) S. Führer.

Der nachahmende Geſang der zweyten Stimme wird der Gefährte der erſten Stimme genennt. Was aber die eine oder die andre Stimme dem Thema zur Begleitung haben, wird das Contraſubjekt genennt.

Eine ſolche Fuge iſt zwey- drey- oder mehrſtimmig; ſie hat entweder nur einen Hauptſatz oder Führer, und wird alsdenn eine einfache Fuge genennt; oder es kommen mehrere Hauptſätze darin vor, in welchem Falle ſie eine Doppelfuge genennt wird. Ferner kömmt auch dieſer Unterſchied vor, daß der Hauptſatz in den andern Stimmen entweder Ton für Ton ganz ſtreng, oder mit einigen Abweichungen nachgeahmet wird. Im erſten Fall wird die Fuge ein Canon genennt *); im andern Fall ſchlechtweg eine Fuge. So iſt in dem angeführten Beyſpiel gleich im Anfang des Gefährten, eine kleine Abweichung von dem Führer. Dieſer tritt auf dem zweyten Ton einen halben Ton unter ſich, da der Gefährte auf demſelben Ton bleibet.

Der Gefährte wird auch die Antwort genennt, weil die zweyte Stimme gleichſam das Echo oder die Antwort der erſten iſt. Die Art aber, wie der Gefährte bald früher, bald ſpäter eintritt, wird der Wiederſchlag *) genennt; wiewol dieſes Wort bisweilen auch von dem Führer ſelbſt gebraucht wird. So viel dienet hier zur Erklärung der Wörter.

Jede Stimme, ſo viel ihrer ſind, nimmt in ihrer Ordnung das Thema. Wenn alle Stimmen daſſelbe in dem Hauptton, darin das Stük angefangen, vorgetragen haben, ſo wird es hernach durch andre Töne durchgeführt. Sowol der Führer, als der Gefährte, treten aus einer Stimme in die andern über; und ſo wechſeln die Stimmen auch mit den Zwiſchenſätzen ab, die bald in einer, bald in der andern Stimme ſind. Dieſe Zwiſchenſätze müſſen aber immer aus dem Hauptſatz genommen ſeyn.

So wird unter beſtändiger Abwechslung, wodurch wechſelsweiſe eine Stimme nach der andern die Melodie der andern Stimmen nimmt, der Geſang ununterbrochen, ohne Cadenzen und Ruhepunkte, wie ein Strohm durchgeführt, bis am Ende alle Stimmen zugleich ſchlieſſen. In der Fuge iſt jede Stimme eine Hauptſtimme; aber niemals fangen beyde der Führer und der Gefährte zugleich an.

Der Führer und der Gefährte haben in jeder Fuge das Verhältniß gegen einander, daß ſie nach der Weiſe der ehemaligen Kirchentonarten behandelt werden: nämlich, der eine hat die authentiſche, der andre die plagaliſche Tonart. Dieſes wird auch beobachtet, wenn gleich das Stük in einer der heutigen Tonarten geſetzt iſt. So nimmt in dem angeführten Beyſpiel der Führer, nach der Weiſe der authentiſchen Tonart *), ſeinen Gang ſo, daß er alle dem Ton Fis mol weſentliche Sayten berühret; der Gefährte, der in der Mitte des ſechsten Takts eintritt, nimmt den ſeinigen nach der Art der plagaliſchen Tonart **) Nähme aber der Führer die plagaliſche Tonart, ſo würde ihm der Gefährte in der authentiſchen nachahmen. Ueberhaupt alſo ahmet der Gefährte den Geſang des Führers immer in der Quarte oder Quinte hoher oder tiefer nach.

Dieſe Nachahmung geſchieht ſo genau, als es die Tonarten zulaſſen Weil aber die Octave durch die Dominante oder Quinte in zwey ungleiche Theile eingetheilt wird, ſo daß von ihr herauſwärts bis zur Tonica nur drey Stufen ſind, z. E. G-A, A-H, H-c; von der Tonica auf die Dominante aber viere, als: C-D, D-E, E-F, F-G: ſo kann der Gefährte nicht allemal dieſelben Stufen beobachten, als der Führer, wenn er nicht aus der Tonleiter heraustreten ſoll. Daher kömmt in dem angeführten Beyſpiel der kleine Unterſchied in der Fortſchreitung der zwey erſten Töne des Führers und des Gefährten, der den erſten Ton wiederholt, um vom zweyten Ton eben ſo herunter zu gehen, wie der Führer.

---

*) S. Canon.

**) Repercuſſio.

*) S. Authentiſch und Führer.

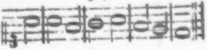
**) S. Plagaliſch.

Der Fugenſatz iſt ſehr großen und mannigfaltigen Schwierigkeiten unterworfen, und iſt, in Abſicht auf den reinen Satz, das Schwerſte in der Muſik; deßwegen auch nur die geübteſten Meiſter der Harmonie darin glücklich ſind. Die Hauptſchwierigkeit kömmt daher, daß der Gefährte ſehr ſelten durch ſolche Intervalle fortſchreiten kann, wie der Führer, ohne die Tonart zu verlaſſen. Wenn z. B. der Führer in C dur angefangen, ſeinen Geſang herauſwärts genommen, und durch Fis in die Quinte geſchloſſen hätte, ſo müßte der Gefährte nun von der Quinte ebenfalls herauf den Geſang des Führers nachahmen. Wollte er aber, wie jener, durch die übermäßige Quarte Cis nach D ſchließen, ſo würde er dadurch offenbar die Tonart verlaſſen. Folglich kann dieſer Schluß nicht angehen; der Gefährte kann nur eine Quarte ſteigen, und dennoch ſoll der Gefährte dem Führer ähnlich ſeyn.

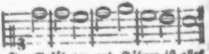
Es iſt alſo oft nothwendig, daß eine Unähnlichkeit in der Nachahmung entſtehe, die bald im Anfange, bald am Ende des Gefährten ſich zeiget, welcher ſtatt einer Terz, Quarte u. ſ. f. in welcher der Führer fortſchreitet, nur eine Secunde, oder Terz u. ſ. f. hat, oder umgekehrt.

Da dieſes oft unvermeidlich iſt, ſo wird die Nachahmung nur mitten im Thema ganz genau beobachtet, wie hier:

Führer



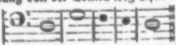
Gefährte



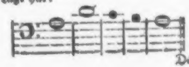
Im Gefährten und Führer iſt alles völlig ähnlich, bis auf die zweyte Note des zweyten Theils, wo der Gefährte nur um eine Secunde fällt, da der Führer um eine Terz gefallen. Dieſe Terz, die der Ton b wäre, konnte in dem Gefährten nicht genommen werden, ohne daß er aus der Tonart herausgetreten wäre.

Daß der Gefährte nicht allemal den Gang des Führers nehmen könne, ſieht man am deutlichſten, wenn man ſich eines jeden Umfang, in Abſicht auf die Lage der halben Töne in der Tonleiter, oder des ſogenannten Mi Fa vorſtellt. Ein einziges Beyſpiel kann in einer Sache, worüber die ältern Tonlehrer ſo ſehr weitläuftig ſind, die Sache hinlänglich erläutern.

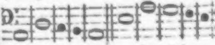
Geſetzt, man habe die doriſche Tonart, und der Führer nehme ſeinen Gang von der Tonica weg alſo:



wo die ſchwarzen Punkte das Mi Fa anzeigen: ſo könnte der Gefährte in der Dominante anfangen, und gerade ſo fortſchreiten, weil das Mi Fa in ſeinem Umfange gerade dieſelbe Lage hat:



Daß dieſes im äoliſchen Ton nicht angehe, ſieht man aus folgender Vorſtellung:



Darin hat alſo der Fugenſetzer Ueberlegung nöthig, wie er dieſes Mi Fa, wenn es in dem Umfange des Führers eine andre Lage, als im Gefährten hat, in beyden dergeſtalt anbringe, daß die Nachahmung nicht viel leide, und auch keine Verletzung der Tonart geſchehe.

Hieraus läßt ſich begreifen, woher die Schwierigkeiten in der Fuge entſtehen. In jeder andern Setzart kann man mit Genie, und einem guten Gehör, ohne Regeln ſich noch einigermaßen helfen; aber hier iſt ein genaues Studium der Regeln nöthig. Am ausführlichſten ſind dieſe Regeln vorgetragen in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, die 1753 in Berlin in zwey Theilen in Quarto herausgekommen iſt *).

Ehedem wurden die Fugen blos für den Kirchengeſang verfertiget. Sie ſchiken ſich für ſolche feyerliche Geſänge, da ein ganzes Volk, das durch den Chor der Sänger vorgeſtellt wird, ſeine Empfindung über wichtige Gegenſtände gleichſam bis zur Sättigung äußert. Es werden deßwegen insgemein kurze und einfache, aber ſehr nachdrükliche Sprüche, zum Text der Fugen gewählt, über welche der Geſang, wie ein voller und rauſchender, aber allmählig anwachſender und ſich vergrößernder Strohm, unaufhaltbar fortſtröhmt. Am vorzüglichſten ſchiket ſie ſich für den Ausdruk ſolcher Leidenſchaften, die ſich auf einmal bey einer Menge Menſchen unerdentlich äußern, wo zwar alle zugleich reden oder ſchreyen, aber ſo durch einander, daß ein Theil das Geſchrey anfängt, wenn der andre ſchon etwas nachläßt. Es iſt daher leicht zu erachten, daß großer Fleiß und viel Kunſt dazu gehöre, einen ſolchen Geſang ordentlich und regelmäßig fortzuführen.

Man macht aber itzt auch Fugen, die blos von Inſtrumenten geſpielt werden. Eigentlich fallen alle Tonſtüke von mehrern concertirenden Stimmen, ſie ſeyen Duo, Trio oder Quatuor, mehr oder weniger in das Fugenmäßige, weil immer die Stimmen einander nachahmen müſſen, wenn eine wahre Einheit des Geſanges erhalten werden ſoll. Nur ſind dann die Nachahmungen nicht durchaus ſo ſtreng, als in den eigentlichen Fugen. Wer aber ſolche Stüke verfertigen will, der muß nothwendig ſich in dem Fugenſatz geübet haben.

Es iſt alſo für jeden, der ſich in dem Satz zeigen will, höchſt nothwendig, daß er die Geduld habe, ſich ſo lange mit Verfertigung der Fugen abzugeben, bis ihm dieſer ſchwere Theil der Kunſt etwas geläufig worden. Diejenigen, die den Fugenſatz für veraltete Pedanterey halten, verrathen ſich, daß ſie von dem Weſentlichſten der Kunſt ſehr fehlerhafte und unvollſtändige Begriffe haben.

◆ ◆

Außer dem, von H. Sulzer angeführten Werke des H. Marpurg (Abhandl. von der Fuge, nach den beſten Grundſ. und Exempeln, Berl. 1753. 4. Frzſ. ebend. 1756. 4.) handeln, unter mehrern davon noch: P. C. Humanus (Hartong) im 2ten Th. ſ. demonſtrativiſchen Theor. muſ. Hamb. 1749. 4. (wo ſich, nehmlich, eine Anweiſung zu fugirenden Phantaſien findet.) — Fux im 2ten Bd. ſ. Grad. ad Parn. in der 1ten bis 4ten Lect. der 3ten Uebung. — Der critiſche Muſikus, S. 447 der 2ten Aufl. — J. P. Kirnberger, in den Gedanken über die ver-

---

*) S. Führer; Gefährte; Gegenſatz.

verſchiedenen Lehrarten in der Compoſition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß, Berl. 1782. 4. — und F. W. Marpurg ſelbſt, im 6ten Kap. ſ. Anhanges zum Handbuch bey dem Generalbaß . . . Berl. 1761. 4. — u. a. m. — —

Fugen ſind, unter mehrern, geſezt worden, von J. S. Bach (Kunſt der Fuge. f. 1752. f.) — Kirnberger (Klavierfuge aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave 1760. VIII. Fug. pour le Clavecin ou l'Orgue 1777.) — Kühnau — Pachelbel — Froberger — Händel — Telemann — Mattheſon (die Fingerſprache, ein Fugenwerk, 1735-1737. f. 2 Th.) — Händel — C. P. E. Bach — Scheibe — Marpurg (Fughe e Cap. per il Clavic. . . Berl. 1777. Fugenſammlung (von Graun, Kirnberger, u. a. m.) 1758.) — Königsberger (Fingerſtreit, oder Klavierübung durch ein Präludium und Fugen . . . Augsb. 1760. f.) — Fr. Couperin — Clairembault — Dandrieu, u. v. a. m. — —

# Führer.

## (Muſik.)

Iſt in der Fuge das Thema, oder der Geſang der Hauptſtimme, welche in den andern Stimmen nachgeahmet wird *). Bey Verfertigung der Fugen hat man nicht, wie bey andern Singſtüken, blos darauf zu ſehen, daß der Geſang mit dem Charakter, oder dem Inhalt der Worte genau übereinkomme; man muß über dieſes den Führer ſo einrichten, daß er in den andern Stimmen genau könne nachgeahmt werden, welches, zumal in drey- oder vierſtimmigen Fugen, bisweilen große Schwierigkeit macht. Man hat alſo ſowol in Anſehung ſeiner Länge, als der melodiſchen Fortſchreitung verſchiedenes zu bedenken.

Er muß nicht ſo lang ſeyn, daß er nicht im Ganzen leicht faßlich wäre; denn wenn dieſe Faßlichkeit wegfiele, würde das Weſen der Fuge darunter leiden, weil man die Nachahmung nicht wohl mehr mit dem Hauptgeſang würde vergleichen können. Iſt die Melodie deſſelben ſchon an ſich ſehr faßlich, ſo kann der Führer, doch immer nach Maaßgebung der langſamen oder geſchwinden Bewegung, ohne Gefahr vier, fünf oder ſechs Takte lang ſeyn; iſt ſie aber ſchwerer, ſo muß er kürzer ſeyn.

In Anſehung der Melodie iſt ohne Zweifel das Einfache das Beſte; je fließender und natürlicher der Geſang iſt, je beſſer ſchikt er ſich zum Fugenſaz. Am ſchiklichſten ſind die, deren Umfang nur eine Quarte oder Quinte ausmacht, und in die untere Hälfte der Octave fällt, in welcher alle weſentlichen Sayten der Tonart vorkommen: weil dadurch ſogleich die Tonart feſtgeſezt wird. Dabey iſt auch fürnehmlich darauf zu ſehen, daß der Geſang des Führers eine leichte und abzuändernde Harmonie zum Grunde habe, weil dieſes die Nachahmung ungemein erleichtert. Endlich iſt auch zu vermeiden, daß der Führer ſich mit einem förmlichen Schluß endige, weil die Fuge keinen ganzen Schluß zuläßt, als am Ende. Wäre aber das Thema ſo, daß es ſich natürlicher Weiſe mit einer Cadenz endiget, ſo müßte auf dem Schluß eine andre Stimme dergeſtalt eintreten, daß der Geſang ohne Ruhe fortgienge *).

Der Geſang des Führers ſoll eigentlich den Umfang einer Octave nicht überſchreiten; doch geſchieht es bisweilen größrer Bequemlichkeit halber, daß dieſer Umfang um einen, oder zwey Töne überſchritten wird. Die ſchönſten Säze ſind oft von geringem Umfang und überſchreiten nicht einmal die Quarte. Ohne den Gefährten oder den ſo genannten Begleiter ſogleich in Gedanken zu haben, kann

---

*) S. Fuge.

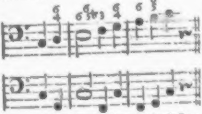
*) S. Gegenſaz.

kann der Führer nicht glüklich erfunden werden. Man muß ſogleich vorausſehen können, auf wie mancherley Art er nachzuahmen iſt, und was für Schwierigkeiten dabey vorkommen können. Und da auch die Gegenſätze aus dem Führer müſſen genommen werden, damit man eine wahre Einheit des Geſanges erhalte, ſo muß er auch dazu tüchtig ſeyn. Er kann übrigens in jedem Intervall ſeiner Tonica anfangen, und jede Art der Bewegung haben *).

## Fundamentalbaß.

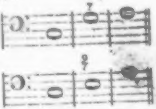
(Muſik.)

Iſt in einem geſchriebenen Tonſtük eine Reyhe tiefer Noten, die die wahren Grundtöne der Harmonie anzeigen. Nämlich der Baß, welcher geſungen oder geſpielt wird, enthält nur die tiefſten Töne, aber nicht allemal die Grundtöne der Accorde, weil verſchiedene Accorde in ihren Verwechslungen genommen werden **). Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern:



Hier enthält das obere Linienſyſtem die Noten des Baſſes, ſo wie ſie geſpielt werden; das untere aber die Noten, welche die eigentlichen Grundtöne des Accords anzeigen, und iſt alſo der Fundamentalbaß, der auch Grundbaß genennt wird.

Dieſer Baß iſt alſo nicht zum Spielen, wird auch ſelten, und in Deutſchland faſt niemals geſchrieben. In zweifelhaften Fällen, wo man anſtehen könnte, auf welcher Grundharmonie gewiſſe Accorde beruhen, kann er ſogleich die Zweifel heben, wie aus folgendem Beyſpiel zu ſehen iſt:



Man könnte hier den Septimenaccord auf dem Ton G für den weſentlichen Septimenaccord auf der Dominante des Haupttones halten *), und ſich wundern, warum nach demſelben nicht ein Schluß nach C erfolgte. Der darunter geſchriebene Fundamentalbaß zeiget, daß dieſes ein verwechſelter Septnonenaccord auf dem Grundton E ſey, auf welchen der Schluß nach A geſchehen muß.

Wer nur einigermaßen mit den wahren Regeln der Harmonie bekannt iſt, hat ſelten nöthig, daß ihm dieſelbe erſt durch einen Fundamentalbaß erläutert werde. Daher kömmt es, daß in Deutſchland und Italien des Fundamentalbaſſes ehedem nie, und noch izt ſelten gedacht wird, ob man gleich oft von der Grundharmonie ſpricht. Rameau hat zuerſt einen geſchriebenen Fundamentalbaß eingeführet,. daher ſeine Landsleute ihn für den Erfinder deſſelben ausgeben. Einige derſelben ſind ſo unwiſſend, daß ſie mit lächerlicher Dreiſtigkeit vorgeben: Rameau habe die Wiſſenſchaft der Harmonie, die vor ihm ſehr ungewiß geweſen, zuerſt auf Grundſätze zurük geführt, und zuerſt gezeiget, daß gewiſſe Accorde keine wahren Grund-

---

*) S. Gefährte.

**) S. Verwechslung.

*) S. Septimenaccord.

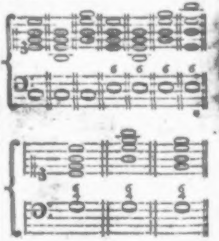
Grundaccorde, ſondern Verwechslungen anderer Fundamentalaccorde ſeyen. Dieſe Leute müſſen alſo nicht wiſſen, daß die Wiſſenſchaft des doppelten Contrapunkts, die viel italiäniſche und deutſche Tonſetzer unendlich beſſer als Rameau verſtanden haben, ſchlechterdings auf dieſe Kenntniß der Grundharmonien gebauet ſey; indem es im doppelten Contrapunkt unmöglich iſt, nur einen Takt ohne die Verwechslung der Accorde zu ſetzen. Was alſo mehr als hundert Jahre vor Rameau alle guten Tonſetzer gewußt und täglich ausgeübt haben, hat dieſer wunderbare Mann, dieſer einzige Geſezgeber der Muſik, zuerſt erfunden. Rameau hat ſich unſtreitig um die Muſik verdient gemacht; aber die Leute, die ſeit einigen Jahren ſo ſehr dreiſte ſchreiben und wiederholen, er ſey der Erfinder der wahren Grundſätze der Harmonie, verrathen einen ſo gänzlichen Mangel der Kenntniß deſſen, was vor ihrer Zeit in der Muſik gethan worden, daß ſie billig von einer Sache, die ſie ſo gar nicht verſtehen, nicht ſchreiben ſollten.

## Fünfſtimmig.

(Muſik.)

So wird ein Tonſtük genennt, welches aus fünf verſchiedenen Parthien oder Stimmen beſteht, in welchem alſo eine der ſo genannten Hauptſtimmen doppelt iſt, oder zwey Melodien hat, wie wenn zu einem Baß, einem Tenor und einem Alt, zwey verſchiedene Diſcante ſind.

Beym fünfſtimmigen Saz müſſen alſo zu jedem Grund- oder Baßton in den obern Stimmen noch vier andre Töne genommen werden. Da aber der vollſtändige Dreyklang nur aus Terz, Quinte und Octave beſteht *), beym fünfſtimmigen Saz aber noch ein vierter Ton hinzukommen muß, ſo muß dieſer entweder eine Diſſonanz ſeyn, oder man muß eine von den Conſonanzen verdoppeln. Wie bey ganz conſonirenden Sätzen die Octave, oder die Terz, oder die Quinte, oder die Sexte zu verdoppeln ſeyen, iſt aus folgenden Beyſpielen zu ſehen:

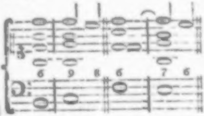


Bey Verdoppelung einer Conſonanz hat man darauf zu ſehen, daß die Terz niemals weggelaſſen werde, weil ſie bey jedem Accord nöthig iſt. Am beſten thut man, daß man die Octave verdoppele; wo dieſes nicht angeht, die Quinte; ohne Noth aber muß man die Terz, zumal die große, nicht verdoppeln. Aus dieſem Grunde hat man in dem mit * bezeichneten Accord die Octave ganz weggelaſſen, weil der Baßton die große Terz des eigentlichen Grundtones C iſt, die ſich nicht leicht verdoppeln läßt. Bey diſſonirenden Accorden kann die Diſſonanz nicht verdoppelt werden, weil offenbar bey den Auflöſungen derſelben Octaven entſtünden. Man verdoppelt alſo allemal eine der Conſonanzen; nur muß man bey den Vorhalten die Conſonanz nicht ver-

---

*) S. Dreyklang.

verdoppeln, die einen Vorhalt hat; alſo beym Nonenaccord die Quinte, wie hier:



Der fünfſtimmige Satz muß überhaupt eben ſo rein, als der vierſtimmige ſeyn; nur in den Mittelſtimmen vermeidet man Quinten und Octaven nicht mit der genauen Sorgfalt, wie im drey- und vierſtimmigen Satz. Die äuſſerſte Stimme aber muß gegen den Baß auch hier vollkommen rein ſeyn.

## Furcht.

(Schöne Künſte.)

Dieſe Leidenſchaft kann auf verſchiedene Weiſe und bey mancherley Gelegenheit ein Gegenſtand der ſchönen Künſte werden. Es iſt leicht zu bemerken, aus was für Abſicht die Natur den Menſchen die Fähigkeit, Furcht zu fühlen gegeben hat. Sie dienet fürnehmlich, damit wir durch ſie der Gefahr entgehen, die uns drohet. Dieſes geſchieht entweder durch die Flucht, oder durch den Sieg, den wir über den uns drohenden Feind erhalten.

Der ſinnliche Menſch, der nicht gewohnt iſt, ſeinen Zuſtand von allen Seiten her mit Ueberlegung zu betrachten, noch die Folgen ſeiner Handlungen zum voraus zu überdenken, geräth in eine träge Sorgloſigkeit, wodurch er ſich in mancherley Uebel ſtürzet, denen er durch Furcht, wenn er ſie nur zu rechter Zeit gefühlt hätte, entgangen wäre. Oft aber geſchieht es auch, daß man durch unzeitige Furcht mitten im Uebel ſtecken bleibt, aus welchem man ſich mit einigem Muth würde heraus gezogen haben. Leichtſinnigkeit und Mangel der Ueberlegung machen ſorglos und unbeſonnen, ſo wie ſie auch zaghaft machen. Es gehört alſo zur Vollkommenheit des Menſchen, daß er auf der Mittelſtraße, zwiſchen der Unbeſonnenheit und Zaghaftigkeit, einhergehe. Dem Künſtler liegt ob, keine Gelegenheit zu verſäumen, ihm, wo es nöthig iſt, das Gefühl der Furcht zu ſchärfen, oder zu ſchwächen.

Die Furcht entſteht aus der Vorſtellung der Gefahr, dieſe aber aus einem vorhandenen oder herannahenden Uebel. Es iſt wichtig, daß ein Menſch jedes beträchtliche Uebel, das ihn nach ſeinen Umſtänden betreffen kann, kennen lerne. Nun iſt es das unmittelbarſte Geſchäffte der ſchönen Künſte, uns alle im menſchlichen Leben vorkommende Vorfälle abzubilden, und uns einigermaßen das zu erſetzen, was uns an eigener Erfahrung abgehet *). Alſo muß der Künſtler, der ſeinem Beruf Genüge leiſten will, jedes Gute und Böſe kennen, und als ein verſtändiger und geſetzter Mann, der weder unbeſonnen noch zaghaft iſt, zu behandeln wiſſen. Denn dieſes iſt der einzige Weg, den Gemüthern der Menſchen, in Abſicht auf die Leidenſchaft der Furcht, die vortheilhafteſte Stimmung zu geben.

Der Künſtler muß alſo keine Gelegenheit verſäumen, die Menſchen mit allen Arten der Gefahren und des Uebels, denen ſie ausgeſetzt ſind, bekannt zu machen. Die beſte Gelegenheit dazu haben die epiſchen und die dramatiſchen Dichter, deren eigentliches Werk es iſt, die mannigfaltigen Scenen des Lebens und vor Augen zu bringen. Dem Künſtler

---

*) S. Künſte.

gebührt dabey zu überlegen, wo er die Gemüther mit Furcht oder mit Muth erfüllen ſoll. Es giebt gewiſſe Uebel, die man ſich ſchlechterdings durch Nachläſſigkeit oder ſchlechtes Betragen ſelbſt zuziehet. Für ſolche Uebel können die Künſte nie genug Furcht erweken. Horaz ſagt vom gerechten Mann, pejusque leto flagitium timet *). Vor Schande, Laſter und einem böſen Gewiſſen, muß ſich jeder Menſch fürchten. Alſo müſſen Dichter und Redner keine Gelegenheit vorbeygehen laſſen, dieſe ſo heilſame Furcht dadurch zu erweken, daß ſie würklich fürchterliche Folgen derſelben lebhaft vorſtellen. Dadurch erhalten ſie, was Ariſtoteles vom Trauerſpiel fodert, daß es die Gemüther durch Erwekung der Leidenſchaften, von denſelben reinige. Natürlicher Weiſe könnte man von Menſchen, welche oft durch die Beyſpiele, die ſie in dramatiſchen Vorſtellungen geſehen, in Furcht geſezt werden, erwarten, daß ſie ſich ſehr ſorgfältig hüten, nicht ſelbſt in die Fälle zu kommen, die ſie der ängſtlichen Würkung der Furcht ausſezen.

Welcher Vater wird ſich nicht ſorgfältig hüten, allzuſtrenge gegen einen Sohn zu ſeyn, wenn er an fremden Beyſpielen fürchterliche Folgen der Härte geſehen hat; und welcher Sohn wird ſich nicht auf das Aeuſſerſte angelegen ſeyn laſſen, ſeinen Vater durch eine Folge von böſen Thaten nicht zur Verzweiflung zu bringen, wenn er fürchterliche Folgen einer ſolchen Verzweiflung geſehen hat? Wir führen dieſes blos als Winke an, wie die Dichter heilſame Furcht erweken können. Ihnen liegt ob, die wichtigſten Vergehungen der Menſchen in ihren fürchterlichſten Folgen zu ſchildern.

Eine heftige Furcht mit Angſt verbunden, ſcheinet eine ſo entſezliche Leidenſchaft zu ſeyn, daß der, welcher ſie einmal gefühlt hat, den Eindruk davon nie wieder verlieren ſollte. Alſo iſt ſie natürlicher Weiſe das beſte Verwahrungsmittel gegen Vergehungen. Deßwegen iſt das Fürchterliche einer der wichtigſten Gegenſtände der ſchönen Künſte.

Am vorzüglichſten kann es in dem Drama erwekt werden, weil die würkliche Vorſtellung ſowol der Gefahr, als des in Furcht geſezten Menſchen, der ganzen Sache den höchſten Nachdruk und das wahre Leben giebt. Hierin ſind unter den Alten Aeſchylus, unter den Neuern Shakeſpear und Crebillon vorzüglich glüklich geweſen. Wenn das Drama gar keinen Nuzen hätte, als daß es unter allen Werken der Kunſt am ſtärkſten die Furcht erweken kann, ſo wäre es blos dieſer Urſache halber eine höchſt ſchäzbare Erfindung.

Die Furcht iſt auch eine comiſche Leidenſchaft, wo ſie zur Unzeit aus Kleinmüthigkeit entſteht, oder aus Zaghaftigkeit übertrieben iſt. Sie wird deßwegen oft in der Comödie gebraucht, um den Zaghaften lächerlich zu machen; und eben dieſes Lächerliche kann den Zuſchauer vermögen, ſich gegen dieſe Leidenſchaft zu waffnen.

## Für ſich.

(Dramatiſche Dichtkunſt.)

In den Auftritten der dramatiſchen Schauſpiele verſteht man durch dieſe Benennung, die Reden und andre Aeuſſerungen, die eine handelnde Perſon zwar in Gegenwart anderer, aber ihnen unbemerkt und für ſich allein vorbringt. Die Dichter bedienen ſich deſſen als eines Mittels, dem Zuſchauer einiges Licht über die Verwiklung der Handlung zu geben, oder einen Auftritt etwas mehr zu beleben. Allein da es meiſtentheils etwas unnatürlich iſt, weil niemand leicht im

Gegen-

---

*) Od. L. IV. 9.

Gegenwart andrer für ſich laut redet, zumal Sachen, die er den andern zu verſchweigen hat, ſo muß das Für ſich mit groſſer Behutſamkeit angebracht werden. Wenn es etwa in bloſſen Gebehrden beſteht, die bisweilen eben ſo redend ſind, als die Worte, ſo geht es leichter an, ſie dem andern zu verbergen

Die alten tragiſchen Dichter, welche ſich am nächſten an der Natur gehalten, haben ſich derſelben weniger bedienet, als die neuern. Im Luſtſpiel hat Plautus ihren Gebrauch oft übertrieben. Man ſollte ſie nirgend anbringen, als wo es die Nothwendigkeit ſchlechterdings erfodert.

Oft glauben die comiſchen Dichter, daß ſie durch Anmerkungen, die etwa eine Nebenperſon, wie ein Bedienter, für ſich macht, das, was eine Hauptperſon ſagt, lächerlich machen können! Meiſtentheils aber fallen dieſe Scenen in das Froſtige.

◆ ◆

Von dem Für ſich, oder bey Seite (aparte) im Luſtſpiel, handelt Cailhava, in ſeiner Art de la Comedie, im 27ten Kap. des 1ten Theils, und nimmt es nicht allein ſehr geſchickt in Schuz, ſondern zeigt auch eine neue, glückliche Art deſſelben an. Und ſo gar Scaliger hatte ſchon ſich ſeiner, im Luſtſpiele (Poet. L. VI. c. 3. S. 767. Ausg. von 1581) angenommen. — Auch handelt Aubignac, im 9ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Pratique du Theatre T. I. S. 234. Amſt. 1715. 8. davon. —

# Fuß.

## (Baukunſt.)

Derjenige Theil eines ſtehenden Körpers, mit welchem er auf dem Grund, der ihn trägt, aufſteht. Jeder ſtehende Körper, der das Anſehen eines Ganzen haben ſoll, muß einen von ſeinen übrigen Theilen unterſchiedenen Fuß haben, damit man deutlich bemerken könne, daß ihm von unten zu nichts fehle, und daß er ganz ſey. Eine Säule, deren Schaft ohne Fuß auf dem Grunde ſteht, ſieht wie ein abgebrochenes Stük aus; ein Haus, das gegen den Grund keinen Fuß hat, wie wenn es in die Erde geſunken wäre. Es iſt deßwegen zum guten Ausſehen unumgänglich nothwendig, daß ein ſtehender Körper einen Fuß habe; und man kann es durch keine einzige gute Regel des Geſchmaks rechtfertigen, daß die griechiſchen Baumeiſter bisweilen doriſche Säulen ohne Fuß gemacht haben, wie an den Tempeln des Theſeus und der Minerva in Athen.

Die allgemeine Beſchaffenheit des Fußes an ſtehenden Körpern kann aus dem Grundſaz der Feſtigkeit hergeleitet werden. Wenn der Fuß etwas hervorſteht, und dem ſtehenden Körper eine etwas breitere Grundfläche macht, ſo ſteht dieſer feſter. Folglich iſt es in der Natur unſrer Vorſtellungen gegründet, daß der Fuß etwas breiter, als der über ihm ſtehende Theil des Körpers ſey; daher kommen an den Häuſern die Plinthen, an den Säulen und Pfeilern die Fußgeſimſe. Die Natur hat ſchon die erſten Baumeiſter darauf geleitet. Man findet die Füße in den älteſten ägyptiſchen, in den gothiſchen, arabiſchen und chineſiſchen Gebäuden.

Es müſſen aber, ſowol in der Höhe des Fußes, als in ſeiner Ausladung, gewiſſe Verhältniſſe beobachtet werden. Es muß da weder zu viel, noch zu wenig ſeyn. Wäre der Fuß ſo groß, daß er einen merklichen Theil des Körpers, den vierten oder fünften Theil ſeiner Höhe einnähme, ſo würde man ihn nicht blos für den Fuß halten; denn der Kopf und der Fuß zuſammen müſſen blos, als kleine Theile eines groſſen Körpers, erſcheinen. Derowegen können beyde zuſammen in einer Höhe nicht wol mehr als den fünften Theil der ganzen Höhe ausmachen; da ſie aber beyde noch eine merkliche Stärke haben müſſen, ſo müſſen ſie auch nicht ſo klein ſeyn, daß ihre Höhe vor der ganzen Höhe des Körpers unbemerkt verſchwinde, welches vielleicht geſchehen würde, wenn beyde weniger, als den zwölften Theil des ganzen Körpers ausmachten.

Es erhellet hieraus, daß man dem Fuß nicht wohl mehr, als den zehnten oder zwölften Theil der Höhe des Körpers, und nicht wol weniger, als den 20ten oder 24ten Theil derſelben geben könne. In den Säulen, wo man am meiſten auf ein mit hinlänglicher Feſtigkeit verbundenes ſchönes Anſehen befliſſen geweſen, trifft man die größten Füße nicht über den vierzehnten Theil, und ihr geringſtes Maaß nicht über den 20ten Theil der ganzen Länge an. Ihre Ausladung aber kann aus der Höhe beſtimmt werden. Wenn ſie zu gering iſt, ſo bemerkt man ſie kaum; zu ſtark giebt ſie das Anſehen der Zerbrechlichkeit. Der fünfte bis ſechſte Theil ſeiner Höhe ſcheinet die beſte Größe der Ausladung zu ſeyn. Die Säulenſtühle haben größere Füße; denn ſie machen oft den vierten oder fünften Theil der Höhe aus. Allein man kann dieſe Füße zugleich für die Füße der ganzen Ordnung halten. Bey einem ganzen Gebäude kann der Unterſatz oder die Plinthe nicht wol kleiner, als der zwanzigſte Theil der Höhe ſeyn.

Wenn ein Fuß ganz platt iſt, ſo wird er die Plinthe genennt; iſt er aber mit Gliedern verziert, ſo werden dieſe zuſammen das Fußgeſims genennt.

## Fuß.

### (Dichtkunſt.)

Ein kleines, aus zwey, höchſtens vier Sylben beſtehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent hat. Den Urſprung der Füße in jeder Rede, und die Nothwendigkeit ihrer Abwechslung für den Wolklang, haben wir anderswo gezeiget *). Hier werden alſo nur die beſondern Arten der Füße betrachtet.

Die Sylben ſind ſowol durch die Länge und Kürze der Zeit, als durch die Höhe und Tiefe des Tons, worin ſie ausgeſprochen werden, von einander verſchieden. Die Griechen und Römer ſahen bey Beſtimmung ihrer Füße auf den erſten Unterſchied; alle neuern Völker aber nehmen ſie hauptſächlich von dem andern her. Dieſer Satz verdient um ſo mehr einer genauen Ausführung, da er ſelbſt von Dichtern nicht allezeit, wie es ſeyn ſollte, in Ueberlegung genommen wird. Wir haben unſern Füßen eben die Namen gegeben, womit die Alten die ihrigen benennt haben; daher man ſich insgemein einbildet, daß wir in unſrer Dichtkunſt die Füße der Alten beybehalten haben.

Man muß aus allem, was wir von den älteſten Gedichten der Griechen wiſſen, ſchließen, daß urſprünglich der Vers blos für die Muſik iſt gemacht worden, und zwar ſo, daß jeder Fuß einen Takt ausgemacht habe. Bey dem Takt aber iſt die genaue Abmeſſung der Zeit das Weſentliche; daher in dem griechiſchen Fuß alles auf die Länge und Kürze der Sylben ankam. Zwey kurze Sylben mußten in eben der Zeit ausgeſprochen werden, als eine lange, ſo wie in unſerm Geſang zwey Viertelnoten gerade die Zeit wegnehmen, als eine halbe. Demnach kam in der griechiſchen Muſik urſprünglich auf jede Sylbe ein Ton. Ihre Töne oder Noten waren entweder halbe oder Vierteltakte, nach unſrer Art zu reden.

Wiewol ſich dieſes in den ſpätern Zeiten geändert hat, ſo finden wir doch, daß noch immer auf einen Fuß des

---

*) S. Vers.

des Verſes ein Takt in der Muſik genommen werden. Horaz *) ſagt:

— Pollio regum
Facta canit pede ter percuſſo.

Wobey ein Scholiaſt anmerket, daß das Gedicht aus jambiſchen Trimetris beſtanden habe, ſo daß jeder Jambus ein Takt geweſen. Demnach haben die Alten bey ihren Füſſen blos auf den Takt geſehen.

Bey den Neuern iſt es ganz anders, ob wir gleich die Benennungen der Alten beybehalten haben, und unſre Füße nach langen und kurzen Sylben rechnen. Denn es iſt offenbar, daß wir den höhern Ton eine lange Sylbe, den tiefern eine kurze nennen, ohne alle Rükſicht auf die Zeit. Daher kömmt es, daß unſre einſylbigen Wörter, ſie ſeyen ſo lang als ſie wollen, in ſich ganz unbeſtimmt ſind, und nach der Verbindung bald zu langen, bald zu kurzen Sylben gemacht werden. So ſind die Wörter **Macht**, **Kraft** u. d. gl. in Anſehung der Zeit unſtreitig lange Sylben; aber nach unſern Verſen ſind ſie gleich geſchikt, lange oder kurze Sylben des Fußes vorzuſtellen.

Es iſt alſo eine bloße Einbildung, daß wir die Proſodie der Alten in unſrer Sprache haben. Da wir indeſſen die alten Benennungen auch bey uns eingeführt finden, ſo wollen wir ſie nicht ändern, und eine lange Sylbe die nennen, worauf der Accent, oder der Nachdruk in der Ausſprache liegt, eine kurze aber die, welche den Nachdruk nicht hat; ob wir gleich nicht in Abrede ſeyn wollen, daß auch Sylben ohne Accent gar oft nicht wol anders, als lang ſeyn können, wie die lezten Sylben in den Wörtern **Wahrheit**, **Klarheit**, die würkliche Spondeen ſind.

Es geht nicht wol an, daß man mehr als drey Sylben auf einen Fuß rechne; denn wir ſehen, daß in vierſylbigen Wörtern ſchon mehrentheils zwey Accente gefühlt werden, ſo daß ſie ſchon nicht mehr, wie ein Fuß angeſehen werden. Doch gienge dieſes noch bisweilen an; aber fünfſylbige Füße ſind nicht mehr möglich.

Demnach ſind die Füße zweyſylbig oder dreyſylbig, könnten auch allenfalls vierſylbig ſeyn. Die in unſrer Poeſie am gewöhnlichſten vorkommenden Füße ſind, jeder unter ſeinem eigenen Namen, näher betrachtet worden.

## Fuß.

### (Muſik.)

Da der Geſang einen noch genauer abgemeſſenen Gang hat, als der Vers, ſo hat er auch ſeine Füße. Eigentlich iſt jeder Takt ein Fuß; daher in der Muſik die Füße in zwey Hauptgattungen eingetheilt werden, nämlich die, die eine gerade Anzahl Sylben haben, und die, die eine ungerade Anzahl haben *). Aber da in der Dichtkunſt nur zweyerley Gattungen Sylben ſind, lange und kurze, ſo hat die Muſik mancherley lange und auch mancherley kurze Sylben; daher ſie eine weit größere Mannigfaltigkeit der Füße hat, als die Dichtkunſt. Die nähere Betrachtung der Füße in der Muſik wird im Artikel Takt vorkommen.

---

*) Serm. 1. 10.

*) S. Takt.

◆ ◆ ◆

# G.

## G.

(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben wird in Deutſchland die achte Sayte unſers heutigen Tonſyſtems, oder der fünfte diatoniſche Ton deſſelben bezeichnet, der nach der ehemaligen Art G ſol re ut genennt wird. Die Länge dieſer Sayte, wenn C mit 1 bezeichnet wird, iſt ⅔, ſo daß ſie die reine Quinte von C iſt.

Als Grundton betrachtet, hat dieſe Sayte auch ihre diatoniſche Tonleiter in der harten und weichen Tonart, und wird alsdenn als Hauptton G dur oder G mol genennt. Die Tonleitern beyder Arten ſind im Artikel Tonart angezeiget. Nach den alten Tonarten iſt G dur die Myxolydiſche Tonart.

G. Iſt auch einer der drey Schlüſſel, die auf dem Notenſyſtem die Ordnung der Töne anzeigen, und wird nun insgemein durch dieſes Zeichen 𝄞 angedeutet, welches in Deutſchland und Italien insgemein auf die zweyte Linie von unten, in Frankreich aber auf die unterſte geſetzt wird.

## Galerie.

(Baukunſt.)

So nennt man in groſſen Gebäuden die Zimmer, die in Abſicht auf ihre Breite oder Tiefe ſehr lang ſind, und als Spatzierlauben, oder auch als Durchgänge gebraucht werden. In groſſen Palläſten vertreten ſolche Galerien einigermaßen die Stellen der Säulenlauben, welche die reichen Römer neben ihren Palläſten und Luſthäuſern, zum Spatzieren anzulegen pflegten, und die ſie Porticos nennten.

Es gehört zur Lebensart der Groſſen, daß in ihren Palläſten ſolche Galerien ſeyen, deren ſich zahlreiche Geſellſchaften wie eines Spatzierganges bedienen können. Deßwegen geſchieht es auch, daß ſolche Galerien zum Zeitvertreib mit mancherley Werken der Kunſt ausgeziert ſind. Dieſes hat ohne Zweifel zu der beſondern Bedeutung dieſes Worts Gelegenheit gegeben, die im nächſten Artikel vorkömmt.

## Galerie.

(Zeichnende Künſte.)

Ein Saal oder auch eine Folge von Zimmern und Sälen, in denen Gemählde und Werke der bildenden Künſte aufbehalten werden. Kleinere Sammlungen ſolcher Werke, die ebenfalls auch reiche Privatperſonen haben können, werden Cabinetter genennt, weil insgemein ein einziges und auch wol ein mittelmäßiges Zimmer oder Cabinet dazu hinreicht; aber nur große Herren, deren Palläſte, als der Mittelpunkt, wo alle Werke der ſchönen Künſte verſammelt werden, anzuſehen ſind, haben Galerien, in denen große Werke aus allen berühmten Kunſtſchulen zu ſehen ſind.

Von dieſen Galerien iſt die Florentiniſche, die Coſmus II, Herzog von Florenz und nachher Großherzog von Toſcana, angelegt hat, die berühmteſte und die wichtigſte. In Deutſchland ſind die Galerien von Wien, Dresden, Düſſeldorf und Sans-Souci die berühmteſten.

Dergleichen Galerien ſind für die zeichnenden Künſte, was die öffentlichen Bibliotheken für die Gelehrſamkeit: Schätze zum öffentlichen Gebrauch der Künſtler. Sie müſſen deßwegen den Künſtlern und Liebhabern zum Studiren beſtändig offen ſtehen. In dieſer Abſicht aber ſollten ſie auch nach einem beſonders dazu entworfenen Plan angelegt ſeyn, nach welchem jeder Theil der Kunſt ſein beſonders Fach hätte. Ein Theil müßte der Zeichnung; einer der Zuſammenſetzung; ein andrer der Haltung u. ſ. f. gewidmet ſeyn.

◆ ◆

(*) Nachrichten von dergleichen Gallerien, und zum Theil auch Abbildungen von den, darin befindlichen Gemählden, liefern: von der, von H. Sulzer beſonders gedachten **Florentiniſchen**: 1) Saggio iſtorico della real Galeria di Firenze, di Giuſ. Bencivenni, Fir. 1778. 8. 2 B. (welchem zu Folge dieſe Galerie, auſſer 1194 Bildniſſen, noch 1100 andre Gemählde enthält.) 2) La real Galleria di Fir. accreſc. e riordinata di S. A. R. l'Archiduca di Toſcana, Fir. 1782. 8. 3) La Gallerie de Florence, f. 155 Bl. 4) Pitture del Salone imper. del Palazzo di Firenze . . . Fir. 1751. f. 26 Bl. 5) Azione glorioſe degli Uomini illuſtri Fior. eſpreſſe co' loro ritratti, nelle volte della real Galleria di Fir. Fir. f. 52 Bl. 6) Muſeo Fiorent. che contiene i ritratti de' Pittori . . . Fir. 1752-1762. f. 4 B. überh. 220 Bl. 7) Diſegni della Galleria di Fir. de div. Maeſtri, intagl. di Andr. Scacciati, ſtamp. all' acquarella, Fir. 1766 u. f. fol. überh. 41 Bl. 8) Eine Sammlung von 72 Bl. f. welche einige der vorzüglichſten Gemählde der Gallerie darſtellt, auf Veranſtaltung Leopold des 2ten in Kpfr. geſtochen. — Galleria Medicia, Fl. 1788. f. (Wie viel Blätter davon heraus ſind, weiß ich nicht.) — Von der **Königlich-Franzöſiſchen**: 1) Deſcr. des tableaux du Palais royal . . . Par. 1727. 8. von Du Bois de St. Gelais. 2) Catal. raiſonné des tableaux du Roi avec un Abrégé de la vie des Peintres . . . . contenant l'Ecole Florent. Rom. Venit. et de Lombardie, p. Mr. Lepicié, Par. 1752-1758. 4. 2 B. 3) Cat. des Tabl. du Cabinet du Roi au Luxembourg, Par. 1751. 12. Verm. 1761. 12. und eben dieſe Gemählde, geſt. von Feſſard, 1764. f. 3) Prem. Partie des Tabl. du cabinet du Roi, Par. 1677. f. 22 Bl. Verm. 1679. f. 38 Bl. 5) Gallerie du Palais Royal, gr. d'après les tabl. des differentes ecoles qui la compoſent, avec un abrégé de la vie des Peintres, et une deſcription hiſtor. de chaque tableau, p. Mr. l'Abbé Fontenai, P. 1784 u. f. f. bis jetzt 23 Lagen, jede von 6 Bl. — Von der Königl. **Spaniſchen**: An accurate and deſcriptive Catalogue of the Paintings in the Kings of Spain Pallace at Madrid, with ſome accounts of the pictures in Buen-Retiro, by Rich. Cumberland, L. 1787. 12. Auch gehört, in gewiſſer Art noch hieher: Deſcripcion de las ecc. Pinturas del R. Monaſterio de S. Lorenzo del Eſcorial, p. Fr. de los Santos ſ. l. et a. f. Mad. 1667. 1681. f. mit Kupf. Engl. Lond. 1759. 4. — Von der Königl. **Schwediſchen**: Beſchr. der Gemähldeſamml. des K. v. Schweden, in der groſſen Gallerie des Stockholmer Schloſſes, in dem 45ten Bd. S. 314. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. ein Anfang zu dieſer Beſchreibung. — Von der **Brüſſler** des Erzherz. Leopold: Dav. Teniers . . . Theatr. Pictor. in quo exhibentur ipſius manu delineatae ejusque cura in aes inc. picturae archet. ital. quas Archidux in Pinacothec. ſuam Bruxellis collegit. Antv. 1660. f. Ebend. 1684. f. und mit dem Titel: Le grand Cabinet des tabl. de l'Archid. Leo-

pold . . . Amſt. 1755. f. 248 Bl. (Die Sammlung ſelbſt iſt übrigens zerſtreut.) — Von ehemahligen K. **Sammlungen in England**: 1) Catal. or Deſcript. of King Charles's the firſt Pictures . . . Lond. 1758. 4. (von Vertue.) 2) A Catal. of the Collection of Pictures, belonging to King James II. to which is added a Catal. of the pictures of the late Queen Caroline, L. 1758. 4. 3) Six of H. Majeſty's Pictures, drawn and engr. from the originals of P. Veroneſe, Iac. Tintorette, Old Palma, Jul. Romano and Andr. Schiavone in the R. Galleries of Windſor and Kenſington. By . . . S. Gribelin, Lond. 1712. Gr. Q. 6 Bl. Auch gehört hieher noch der Rec. des Deſſeins de Guercein, f. 82 Bl. von Bartolozzi geſt. als deren Originale ſich noch in der gegenwärtigen Samml. des K. von England befinden. — Von der K. K. **zu Wien**: 1) Verz. der Gemählde der K. K. Bildergallerie in Wien, verf. von Chriſt. v. Mechel, Wien 1783. 8. (ſie beſteht aus 1300 Gem.) 2) Betracht. über die K. K. Bildergallerie zu Wien, Preßb. 1785 (worin die vermeinlichen Grundſätze, nach welchen dergleichen Gallerien angeordnet ſind, angegeben werden.) 3) Raiſonnierendes Verz. von der Bildergallerie in Wien, von Hier. Riegler, Wien 1786. 8. 4) Eine, von J. Manſl, in ſchwarzer Kunſt geſtochene Samml. von 31 Bl. f. 5) Theatrum artis pictor. quo tabulae depictae, quae in Caeſ. Vindobon. Pinacotheca ſervantur, leviore caelatura exhibentur, ab Ant. Ioſ. de Prenner, Vien. 1728-1733. fol. 4 Th. und 166 Bl. worunter 6 Dubletten. 6) Prodromus ſeu praeamb. lumen reſerrati portent. magnificentiae Theatri, quo omnia ad Aulam Caeſ. et Reg. C. Maj. recondita artificior. et pretioſitat. decora . . . aeri ſunt inciſa . . . a Fr. de Stampart et Ant. de Prenner, V. 1735. f. 30 Bl. welche die damahlige Einrichtung der Gallerie darſtellen. — Von der **Gallerie zu Dresden**: 1) Catal. des tabl. de la Gal. Elect. de Dresde, Dresd. 1765. 8. (Der darin verzeichneten Gemählde ſind 1346; ihre Anzahl beläuft ſich aber weit höher. 2) Rec. d'Eſtampes d'après les plus célèbres tableaux de la Gal. R. de Dresde, Dr. 1753. f. 2 Th. 100 Bl. (vergl. mit dem 4ten Bde. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und den Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, B. 1. S. 177 u. f. — Von der **K. Preußiſchen zu Berlin**: 1) Beſchreibung der Gem. welche ſich in der Bildergallerie . . . im K. Schloſſe zu Berlin befinden, von J. G. Puhlmann . . . Berl. 1790. 8. (der Gem. ſind 268.) 2) Eine, von G. Bartſch geſtochene Sammlung von 25 Bl. — Von der **K. Preußiſchen zu Sans-Souci**: 1) Deſcr. de la Gallerie et du Cabinet du Roi à Sans Souci, p. Matth. Oeſterreich, Potsd. 1764. 1770. 8. Deutſch, Berl. 1770. 1773. 8. 2) Eine Samml. von einigen 20, nach darin befindl. Gemählden, geſtochenen Blättern, deren Verzeichniß ſich unter andern in den Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen, B. 1. S. 80 findet. — Von der **zu Salzdahlen**: 1) Verzeichniß der Herzogl. Bildergallerie zu Salzdahlen, Brſchw. 1776. 8. Frzſch. ebend. 1776. 8. 2) Artis in Valle Salina Theatr. exhib. elegant. . . . pict. quas . . Antonius Uldericus, D. B. collegit . . . I. W. Heckenauer del. et ſc. Guelph. 1710. f. 18 Bl. — Von der **zu Schleisheim**: Beſchreibung der churfürſtl. Bildergallerie in Schleisheim, Münch. 1775. 8. — Von der **zu Düſſeldorf**: 1) Deſignation exacte des Peint. prec. qui ſont en grand nombre dans la Galerie . . . à Duſſeldorf, p. Ger. Ioſ. Karſch, 1719. 12. 2) Catal. des tableaux qui ſe trouvent dans les Gal. du Palais . . . à Duſſeldorf. Manh. 1760. 8. 3) Galerie Elector. de Duſſeldorf ou Catal. raiſonné et figuré de ſes tableaux . . . dans une ſuite de XXX pl. cont. 365 petites eſtamp. gr. d'après ces mêmes tabl. p. Chr. de Mechel, Basle 1778. Qfol. 2 B. 4) Rec. de Duſ-

Deſſeins . . . tir. de l'Acad. de Duſ-
eldorff 1784 u. ſ. f. 9 Liefer. überh.
44 Bl. wovon 100 nach italieniſchen Mei-
tern und 44 nach La Fage ſind. 5) Col-
ection of fifty Etchings by H. Selke
and M. Billinger after the moſt ce-
ebr. Paintings at Duſſeldorf, 1787. f.
) Ein Verz. der bisher herausgekomme-
en Kupfert. nach Gemählden der chur-
ürſtl. Gallerie in Düſſeldorf, in J. G.
Meuſels Miſcell. artiſtiſchen Innhaltes,
Heft 29. S. 297. — — Privatſamm-
ungen in Italien: Raccolta di Stam-
pe rappreſent. i Quadri più ſcelti dei
S. March. Gerini, T. I. Fir. 1759. f.
0 Bl. (Ob die Fortſetzung erſchienen iſt,
weiß ich nicht.) — Deſcr. de' Cartoni
diſ. da Carlo Cignani, e de' Quadri
dip. da S. Ricci, poſſ. dal S. Giuſ.
Smith, Ven. 1749. 4. — Beſchr. der
Gräfl. Algarottiſchen Gemählde und Zeich-
nungsgallerie in Venedig, Augsb. 1780. 8.
— Rac. di Quadri i più eccellenti
che ſi trovano nelle Gallerie e Palaz-
zi di Firenze . . . Fir. 1779. f. (Wie
viel Blätter fertig geworden ſind, weiß
ich nicht.) — — In Frankreich: Les
Peint. de Ch. le Brun et d'Euſtache le
Sueur, qui ſont dans l'Hotel du Cha-
telet . . . deſſ. p. Bern. Picart . . .
Par. 1740. f. 37 Bl. (ohne die archit.
Abbildungen) worunter aber auch die
Gallerie de l'Apotheoſe d'Hercule von
le Brun mit 17 Bl. befindlich iſt. —
Rec. d'Eſtampes d'après les plus beaux
tableaux, et d'après les beaux deſſeins,
qui ſont en France . . . . Par. 1729-
1737. f. 2 Th. 182 Bl. und 1746. f. 2 Th.
mit einigen Veränderungen, und derje-
nige Theil derſelben (41 Bl.), deren Original
in der Gemähldeſammlung des Herzoges von
Orleans iſt, mit dem Titel, Rec d'Eſtampes
d'après la Gallerie du Palais Royal.
(Dieſes Werk gehört nur in ſo fern hie-
her, als es gewöhnlich das Cabinet de
Crozat heißt, denn die darin abgebilde-
ten Gem. und Zeichnungen ſind nie an
einem Orte zuſammen geweſen. Die ei-
gentliche Samml. des Crozat hat Ma-
riette, unter dem Titel: Deſcript. ſom-

maire des deſſeins des grands Maitres d'Italie, des Pays-bas et de France, du Cab. de Mr. Crozat, P. 1741. 8. beſchrieben.) — Rec. d'Eſtampes d'après les tableaux des Peintres les plus célébres d'Italie, des Pays-bas, et de France, qui ſont dans le Cabinet de Mr. Bayer d'Aiguilles . . . gr. p. I. Coelemans . . . Par. f. 104 Bl. Mit einigen Vermehrungen und Veränderungen 1744. 118 Bl. — Catal. des . . . tabl. deſſeins . . . de feu Mr. le C. de Vence, P. 1759. 8. und Rec. d'Eſtampes gr. d'après les tabl. du C. de Vence, f. 91 Bl. — Catal. d'un Cabinet de . . . tableaux . . . p MM. Helle et Glomy, P. 1752. 12. — Cat. du Cabinet . . . du D. de Tallard, Par. 1756. 12. — Cat. raiſonné des tabl. deſſ. et eſtamp. des meilleurs Maitres d'Italie, des Pays-bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, qui compoſent différens cabinets, p. P. Remy, Par. 1757. 8. — Cat. hiſtor. du Cab. de Peinture . . . franc. de Mr. de la Live de Jully . . . P. 1764. 8. (Der Gemählde ſind 125.) — Cat. raiſ. des tableaux . . . de Mr. de Julienne, p. P. Remy, Par. 1767. 12. — Cat. raiſonné des tableaux . . . qui compoſent le cabinet de feu Mr. Gaignat, p. P. Remy, P. 1768. 8. — Auch ſind noch, aus der Gemähldeſammlung des H. v. Choiſeul und des H. v. Praslin, verſchiedene Gemählde in Kupfer gebracht worden. — — In Holland: Variar. Imagin. a celeberrimis artific. pict. caelaturae . . . apud Ger. Reuſt . . . Amſtel. f. 34 Bl. — Cat. du rare et prec. Cabinet de tableaux des meilleurs maitres Holland. de meme que des deſſeins des plus fameux Maitres de feu Mr. Iſ. de Walraven, Amſt. 1765. 8. — — In England: Deſcriz. delle Pitture . . . nelle Ville di Mil. Pembroke, Fir. 1754. 12. (Das engl. Original dieſer Schrift, von Rich. Cowdry, erſchienen 1751, iſt mir nicht bekannt.) New Deſcript. of the Pictures . . . at the Earl of Pembroke's

Houſe at Wilton, by I. Kennedy, L. 1758. 8. Verm. Sal. 1769. 4. mit 25 K. Aedes Pembrochianae, or a Crit. Account of the . . . Paintings of Wilton-houſe . . . by Richardſon, L. 1774. 8. — Deſcript. of the Pictures at Houghton-Hall in Norfolk, by Hor. Walpole, L. 1752. 4. — Die ganze Sammlung, welche nach Rußland gekommen iſt, von den beſten Meiſtern geſtochen, iſt von J. Boydel herausgegeben worden, und hat der Ankündigung nach, aus 216 Bl. beſtehen ſollen. — Catal. of the curious Collect. of Pictures of Ge. Villiers D. of Buckingham, in which is included the valuable collect. of P. P. Rubens . . . a Catal. of S. Pet. Lely's capital Collect. . . . Lond. 1759. 4. — A deſcript. Catal. of a Collect. of Pictures ſel. from the Roman, Florent. Lombard, Venet. Neapol. Flemiſh, French and Spaniſh Schools . . . collected . . . by Rob. Strange . . Lond. 1769. 8. — Von der Sammlung des Grafen Derby zu Knowsley ſind 1721-1730 von H. Winſtanley 20 Gem. f. in Kupfer gebracht worden. — Liber veritatis, or a Collection of two hundred Prints after the Original deſſigns of Claude Lorrain, in the Poſſeſſion of the Duke of Devonſhire, f. 200 Bl. — — In Deutſchland: Rec. d'Eſtampes, gr. d'après les tableaux de la Gall. et du Cabinet du C. de Bruhl . . . Dresd. 1754. f. 50 Bl. — Rec. de quelques deſſeins . . . tirés du Cab. de Mr. le C. de Bruhl, Dresd. 1752. f. von M. Oeſterreich. — Deſcriz. completa di tutto ciò che ritrovaſi nella Galleria di Pittura e Scult. del . . . Princ. di Lichtenſtein . . . da Vinc. Fanti, Vien. 1767. 4. Auch ſind verſchiedene Gemählde aus dieſer Gallerie in Kupfer gebracht. — Ein Verz. der Gemählde zu Pommersfelde 1719. f. Anſp. 1774. 8. (das aber nicht brauchbar iſt. S. Fr. Nicolai Reiſe, B. 1. S. 161 u. f. Dritte Aufl.) — Hiſtoriſche Erklärung der Gemählde, welche H. Gottfried Winkler in Leipzig geſammelt hat, Leipz. 1768. 8. von H. Kreuchauf. — Beſchr. der Originalgem. des Banq. Ericken, v. M. Oeſterreich, Berl. 1761. 4. — Beſchreibung des Cabinets von Gemählden des H. Joh. Gottl. Stein, ebend. 1763. 4. Des H. Dan. Stenglin (zu Hamburg) . . . Samml. von ital. holl. und deutſchen Gem. durch Matth. Oeſterreich, Berl. 1763. 4. — Verz. der Gemählde des H. Kammerh. v. Waßmoden (nebſt einem Schr. an H. v. Hagedorn) Leipz. 1779. 8. — Catal. des tabl. qui ſe trouvent dans la Collect. de feu Mr. Schwalbe à Hambourg, Leipſ. 1780. 8. — —

Noch werden, mit dem Nahmen von **Gallerie** diejenigen Reihen von Gemählden bezeichnet, welche von Einem Meiſter, auf den Wänden von Schlöſſern, Paläſten, u. d. gemahlt worden ſind. Die wichtigſten, in Kupfer geſtochenen, mögen alſo hier ſtehen: Die Gallerie des Pallaſten Farneſe, gem. von Ann. Carracci, geſt. 1) von C. Ceſio 41 Bl. 2) von P. Aquila, 25 Bl. 3) von Jacq. Chereau, 38 Bl. 4) von Jacq. Belly, 31 Bl. 5) von Poilly, 40 Bl. 6) von Ulr. Kraus im Kleinen, 25 Bl. — Imagines Farneſiani Cubiculi, von ebend. Künſtler, geſt. von Aquila, 13 Bl. — Gallerie peinte dans le Palais des S. Favi, von den drey Carracci's, geſt. von Giuſ. Mar. Mitelli, 21 Bl. — Il Clauſtro di S. Michele in Boſco di Bologna, dipinto dal fam. Lodov. Caracci e da altri maeſtri . . . Deſcr. dal S. C. Carlo Ceſ. Malvaſia e ravv. . . con l'eſſatto diſegno ed intagl. del S. Giac. Giovanni . . . Bol. 1696. f. 20 Bl. und von Fabri und Pamphili geſt. mit einer Beſchreibung von Zanotti 1776. f. 47 Bl. — Die Gemählde in dem Pallaſt Magnani zu Bologna, von den Carracci's gem. und von le Pautre, Chatillon, u. a. m. geſt. 1659. f. 15 Bl. — Le Pitture di Pellegr. Tibaldi e di Nic. Abbate, eſiſtenti nell' Inſtituto di Bologna deſcr. da Giamp. Zanotti . . . Ven. 1756. f. überh. 44 Bl. — Pictura Franc. Albani, in Aede Veroſpia, ſculpt.

ulpt. a Hier. Frezza 1704. f. 17 Bl. — Die Gallerie im Pallaſte Pamphili zu om, gem. von Piet. Berretino di Cor- na, geſt. von C. Ceſio, f. 15 Bl. Von . Audran, f. 16 Bl. Von Chr. Kolb, ugsb. 16 Bl. — Die Gallerie im Pal- ſte Sachetti ebend. gem. von ebend. und eſt. von Fil. Carocci, f. 8 Bl. Von Ger. udran, 1668. f. 3 Bl. — Heroicae irtutis Imag. Florentiae in aedibus agni Duc. Hetruriae, in tribus ca- neris Jovis, Martis et Veneris, von bend. Künſtler, und geſt. von Bloemart, Simon, Blondeau. u. a. m. Rom 1691. . 25 Bl. — — La grande Gallerie e Verſailles et les deux Salons, qui 'accompagnent, peinte p. Ch. le Brun, deſſ. p. J. B. Maſſé, gr. p les neilleurs Maitres, Par. 1752. f. überh. 2 Bl. Auch iſt eine beſondre Explicat. les Tabl. de la Gal. de Verſailles, . Mr. Rainſant, P. 1687. 4. vorhan- en — La petite Galerie d'Apollon u Louvre, peinte p. Ch. le Brun, r. p. Sim. Renard de St. André f. 1 Bl. — Die Gallerie de l'Apotheose 'Hercule in dem Hotel Chatelet iſt be- reits vorher angezeigt. — La Gallerie du Palais de Luxembourg, peinte p. P. P. Rubens, Par. 1710. f. 24 Bl. — . v. a. m.

## Ganz.

### (Schöne Künſte.)

Man nennet dasjenige Ganz, von dem kein Theil abgebrochen, oder was nicht ſelbſt ein Theil einer andern Sache iſt. Nach dieſem Begriff iſt ein Gegenſtand ganz, deſſen Schranken überall ſo beſtimmt ſind, daß jeder hinzugeſetzte Theil etwas fremdes und überflüßiges, jeder davon genommene aber einen Mangel anzeigen würde. So iſt ein Dreyek, ein Zirkel, oder jede einen Raum einſchließende Figur ein Ganzes, weil ihr Umriß den Raum völlig begränzt oder einſchließt, ſo daß alles, was man hinzuſetzen wollte, außer dem Raum läge, hingegen jeder von dem Umriß weggenommene Theil ſogleich einen Mangel anzeigen würde. Eine gerade Linie hingegen iſt nichts Ganzes; man kann ſie nach Belieben verlängern oder verkürzen, das iſt, Theile hinzuſetzen und davon nehmen, ohne den Begriff des Ueberfluſſes oder des Mangels zu erweken: ſie iſt kein Ganzes, weil ihre Schranken nicht beſtimmt ſind.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß zweyerley Bedingungen erfodert werden, um einen Gegenſtand zu einem Ganzen zu machen, nämlich: eine ununterbrochene Verbindung der Theile; und eine völlige Begränzung des Gegenſtandes. Durch die Verbindung werden die Theile in einen Gegenſtand zuſammengefaßt, und durch die völlige Beſchränkung wird dieſer Gegenſtand ganz. Verſchiedene neben einander geſetzte Punkte erſcheinen nicht als Ein Gegenſtand; ſobald man aber durch alle Punkte eine Linie zieht, und ſie dadurch verbindet oder zuſammenhängt, ſo machen ſie nun eine Linie, oder einen Weg aus; itzt ſind ſie Eines, aber darum kein Ganzes. Iſt aber dieſe Linie am Anfang und Ende begränzt, ſo wird ſie zu einem Ganzen. Folgende lateiniſche Buchſtaben A, T, I, werden in der Runiſchen Schrift ſo bezeichnet, ᚼ, ᛏ, ᛁ. Keiner dieſer leztern Buchſtaben iſt ein Ganzes, weil die Striche keine Begränzung, das iſt, weder Anfang noch Ende haben; man kann jeden verlängern oder verkürzen, ohne das geringſte in ſeiner Art zu ändern. Dieſes kann man mit keinem der lateiniſchen Buchſtaben thun, weil jeder Strich darin ſeine Begränzung hat. Darum ſieht man, daß ſie ganz ſind, welches man an den Runiſchen nicht ſieht.

Ariſtoteles hat ſchon angemerkt *), daß das Unbeſchränkte nicht angenehm,

---

*) Rhetor. L. III. c. 8.

nehm, ja ſo gar nicht begreiflich ſey. Der Grund iſt offenbar; denn der Mangel der Begränzung hindert uns, einen beſtimmten Begriff von der Sache zu haben; wir können nicht wiſſen, was ſie ſeyn ſoll. Da wir alſo nicht urtheilen können, ob ſie das iſt, was ſie ſeyn ſoll, ſo kann ſie auch nicht gefallen. Und hieraus erhellet, daß jedes Werk der Kunſt ein wahres Ganzes ſeyn müſſe, weil es ſonſt nicht gefallen könnte. Darum gehört die Betrachtung derjenigen Eigenſchaften der Gegenſtände, wodurch ſie zum Ganzen werden, in die Theorie der Künſte.

Wir wollen alſo die ſchon entwikelten allgemeinen Begriffe nun auf die Werke der Kunſt anwenden. Es gehören zwey Eigenſchaften dazu, daß ein Werk der Kunſt ein Ganzes werde: Verbindung oder Vereinigung der Theile, und völlige Beſchränkung; aus jener entſteht die Einheit, die ſchon an einem andern Ort in Betrachtung gezogen worden *); aus dieſer die Vollſtändigkeit. Ein Gegenſtand bekömmt ſeine eigene Beſchränkung, wodurch er als etwas für ſich beſtehendes angeſehen, und nicht blos für einen Theil von etwas andern gehalten wird, auf zweyerley Weiſe. Erſtlich dadurch, daß er außer aller Verbindung mit andern Dingen geſetzt wird; und hernach, daß er ſeine merkliche oder ſichtbare Begränzung hat.

Im ſtrengen philoſophiſchen Sinn macht nur die Welt ein wahres Ganzes; jedes in der Welt vorhandene Einzele aber iſt ein Theil, der für ſich nicht beſtehen, auch nicht einmal erkennt werden kann. Aber ein ſo metaphyſiſches Ganzes darf ein Werk der Kunſt nicht ſeyn. Die Gegenſtände werden da nie in allen ihren metaphyſiſchen Verhältniſſen und Verbindungen, ſondern allemal nur aus einem einzigen Geſichtspunkte betrachtet: alſo iſt es genug, daß ſie in Rükſicht auf denſelben ein Ganzes ſeyen. Wenn man alſo nur für den beſondern Geſichtspunkt, aus welchem ein Gegenſtand angeſehen wird, außer ihm zu völliger Kenntniß der Sache nichts nöthig hat; wenn gar alles vorhanden iſt, was zur beſondern Abſicht des Künſtlers dienet: ſo iſt ſein Gegenſtand hinlänglich von der Maſſe der in der Welt vorhandenen Dinge abgeriſſen, um für ſich ein Ganzes auszumachen.

Man kann die Aufmerkſamkeit ſo ſtark auf einen Theil richten, daß man das Ganze, dem er zugehöret, kaum gewahr wird. So geſchieht es, daß in einer Reyhe von Regenten ein vorzüglich großer Fürſt ſich ſo ſehr ausnimmt, daß man ſeine Vorgänger und Nachfolger aus dem Geſichte verliert. Wenn alſo der Künſtler ſeinen Gegenſtand intereſſant zu machen, und unſre Aufmerkſamkeit ganz auf ihn zu lenken weis, ſo löſet er ihn dadurch von dem Ganzen, dem er zugehört, ab, und kann ihn ſelbſt leicht zu einem Ganzen machen.

Die Geſchichte der Aufopferung der Iphigenia iſt ein Theil der Geſchichte des trojaniſchen Krieges; dieſer iſt ein Theil der Geſchichte der alten Griechen und Aſiater, die wieder ein Theil der allgemeinen Geſchichte der Menſchen iſt. Der Dichter, der dieſen einzeln kleinen Theil der Geſchichte als ein beſonderes Ganzes vorſtellen will, muß die Aufmerkſamkeit von allen Dingen, womit die Aufopferung der Iphigenia zuſammenhänget, abwenden, und ſie als eine an ſich ſelbſt ſehr wichtige Sache vorſtellen. Deßwegen ſoll er nicht vom trojaniſchen Krieg, von den Urſachen deſſelben, von den Zurüſtungen dazu, ſondern ſogleich von der Hauptſache ſprechen, und uns den Agamemnon in der äuſſerſten Verlegenheit zeigen, damit wir gereizt werden, dieſe Verlegen-

---

*) S. Einheit.

legenheit recht zu fühlen und den Ausgang der Sache zu beobachten. Kann er dieſes thun, ſo ſehen wir dieſen einzigen Umſtand des trojaniſchen Krieges als die Hauptſache an.

In dieſer nothwendigen Abſonderung des Stoffs von der Hauptmaſſe, davon er nur ein Theil iſt, liegt der Grund der Regel, die man den epiſchen und dramatiſchen Dichtern vorſchreibet, gleich mitten in ihre Materie hineinzutreten, und nicht weit auszuholen. Denn durch Befolgung dieſer Regel vereinigen ſie ſogleich unſre Aufmerkſamkeit auf das, was wir als eine für ſich beſtehende Sache anſehen ſollen. Eben dieſe Würkung hat auch die Ankündigung, wenn ſie nur nicht zu allgemein, ſondern kräftig und intereſſant genug iſt, unſer ganzes Gemüthe zu Betrachtung der einen Sache, warum es nun zu thun iſt, gleichſam zu ſtimmen *).

Jedes gute Werk, ſowol der redenden als der zeichnenden Künſte, zeiget die Veranſtaltungen, wodurch ſein Inhalt als ein für ſich beſtehender Stoff, der ein Ganzes ausmacht, erſcheint. Jeder Mahler von irgend einiger Ueberlegung ordnet ſein Gemählde ſo, daß das Auge bey dem erſten Blik auf die Hauptſache falle, und dieſes als den Mittelpunkt anſehe, auf den ſich alle Vorſtellungen vereinigen ſollen. Darum iſt auch nur in der Hauptgruppe jedes Einzele, ſowol in Zeichnung, als Beleuchtung, auf das genaueſte ausgeführet; da alles übrige, nach dem Grad der Entfernung von der Hauptſache, immer allgemeiner und unbeſtimmter wird, damit die Aufmerkſamkeit nie beſonders darauf falle. Eben ſo zeichnet auch der Redner und der Dichter nur das, was zum Weſentlichen des Inhalts gehört, in den kleineſten Theilen aus, damit alles übrige ſich aus dem Geſicht entferne, das entlegenſte aber gleichſam verſchwinde, und ringsherum ſeine Gränzen habe. Wer von einer Anhöhe eine nahe Stadt überſieht, dem kömmt ſie nicht als ein Theil einer ganzen Provinz, noch die Provinz als ein Theil des ganzen Landes vor; vielmehr verſchwinden alle einzele Theile der Gegend, ſo wie ſie ſich der Stadt entfernen, allmählig, daß man die äuſerſten gar nicht mehr gewahr wird, und dieſe Stadt mit ihrer umliegenden Gegend, als einen von dem Erdboden ganz abgeſonderten Gegenſtand, als ein Ganzes betrachtet. Dieſe eigene von allen andern Dingen unabhängliche Exiſtenz muß jeder Stoff eines Kunſtwerks haben. Der Künſtler, dem es an Verſtand und Geſchmak nicht fehlet, wird in den hier vorgetragenen Anmerkungen Licht genug finden, um zu ſehen, wie er die Abſonderung ſeiner Materie zu bewürken habe. Wir thun nur dieſes noch hinzu, daß die Sorge, den Stoff des Werks als ein für ſich beſtehendes Ganzes darzuſtellen, ein ſehr wichtiger Theil der Arbeit des Künſtlers ſey. Die Würkung der Werke der Kunſt auf unſer Gemüthe iſt allemal dem Grad der Aufmerkſamkeit angemeſſen, womit wir es betrachten. Was aber nicht als ein für ſich beſtehendes Ganzes, ſondern als ein Theil eines weit gröſſern Ganzen erſcheinet, kann unſre Aufmerkſamkeit nie ganz haben. Man kann hierin nie zu viel thun. Wer die Heldenthat der Spartaner an dem Paß Thermopylä zum Stoff eines Gedichts gemacht hat, thut nicht zu viel, wenn er das unabſehbare perſiſche Heer und ſelbſt den ganzen perſiſchen Krieg ſo vorſtellt, daß das kleine Heer der Spartaner immer, als die einzige Hauptſache,

---

*) S. Anfang und Ankündigung.

erſcheinet. Dieſes ſey von der Abſonderung des Stoffs geſagt.

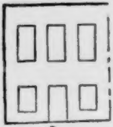
Nun ſoll er auch zweytens ſeine merkliche oder ſichtbare Begränzung, ſeinen Anfang und ſein Ende haben. Für die Werke redender Künſte iſt ſchon anderswo gezeiget worden, was dieſes auf ſich habe und wie es ins Werk zu richten ſey *). Was an verſchiedenen Orten dieſes Werks vom Anfang und Ende, vom Eingang und dem Beſchluß ganzer Reden und ganzer Gedichte geſagt worden, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Alſo bemerken wir nur noch, wie in den redenden Künſten auch die kleinern Theile, wenn ſie gleich unzertrennlich mit dem Ganzen verbunden ſind, doch für ſich wieder kleinere Ganze machen, die ebenfalls ihren Anfang und ihr Ende haben. Jede Periode der Rede, jedes Glied, ſo gar meiſt jedes Wort macht wieder ein kleineres Ganzes aus **). Alſo müſſen in einer Periode die Worte, und in einem Worte die Sylben, ſo geordnet ſeyn, daß das Ohr den Anfang und das Ende empfinden könne. In den Perioden wird dieſes durch den redneriſchen Accent und den Numerus, in den Worten durch den grammatiſchen Accent bewürkt. Die Periode, die ein Ganzes machen ſoll, muß nothwendig ſo eingerichtet ſeyn, daß die Stimme des Redenden im Anfang derſelben entweder voll eintreten, eine Weile ſich volltönend erhalten, und dann allmählig wieder ſinken, und zuletzt einen merklichen Fall oder Schluß machen könne; oder, wenn das Vorhergehende mit voller Stimme geſchloſſen worden, daß nun in einer neuen Periode die Stimme allmählig ſteigen, und dann auf der andern Hälfte wieder fallen könne. Eben dieſes hat auch in einzeln Wörtern ſtatt, die ohne die verſchiedenen Accente ſich nie von einander ablöſen würden. Dieſe Ablöſung geſchieht entweder dadurch, daß der Accent auf der erſten Sylbe liegt, da die andern ohne Accente ſind; oder auf der vorletzten, wenn die vorhergehenden keinen haben. Durch eine kluge Wahl ſolcher Worte, die, nachdem es der Zuſammenhang erfodert, den Accent bald im Anfang bald am Ende haben, erreicht man, daß jedes ſich von den übrigen beſonders ablöſet, und für ſich zu einem kleinen Ganzen wird, welches wieder geſchikt und unzertrennlich in die Periode verflochten iſt. Es würde zu mühſam ſeyn, dieſe allgemeinen Bemerkungen durch die dahin gehörigen einzeln Fälle auszuführen. Wir begnügen uns denen, die dem Wolklang bis auf die beſonderſten Urſachen nachſpühren, einige Winke gegeben zu haben, die ſie auf die richtige Spuhr führen können.

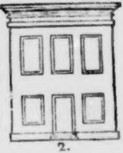
Nun ſind noch die übrigen Gattungen zu betrachten. Wir wollen bey der Baukunſt anfangen, weil es da am ſichtbarſten iſt, wie durch Anfang und Ende ein Gebäude als ein für ſich beſtehendes Ganzes erſcheint. Man ſtelle ſich dieſe beyden Figuren als Außenſeiten eines kleinen Gebäudes vor:

---

*) S. Anfang; Ende.

**) S. Glied.


1.


2.

Die erſte Figur zeiget nichts, woraus man ſchlieſſen könnte, daß dieſes eine ganze Außenſeite eines Hauſes vorſtellen ſoll. Man kann ſie eben ſo gut, als ein Stük einer Faſſade vorſtellen, an welche noch ſowol auf den Seiten, als in der Höhe, etwas anzubauen iſt; ſie führt den Begriff eines Ganzen keinesweges mit ſich. An der zweyten Figur fällt es ſogleich in die Augen, daß ſie eine ganze Faſſade vorſtellt. Sie iſt ſowol von unten durch die Plinthe, die den Fuß vorſtellt, als von oben durch ein Hauptgeſims geendiget; ſo daß ſich weder von oben noch von unten etwas hinzuſetzen läßt, das nicht außerhalb der Gränzen läge und ein unnützer Theil wäre. Eben ſo ſind auch beyde Seiten durch die Ausladung der Plinthe und des Hauptgeſimſes völlig begränzt, weil man deutlich ſieht, daß nichts kann daran geſetzt werden. Alſo dienet dieſes Beyſpiel zum Muſter, wie jedes Werk der Baukunſt durch Anfang und Ende zu einem vollſtändigen Ganzen könnte gemacht werden. Auch jeder einzele Theil, in ſo fern er wieder ein kleineres Ganzes macht, hat dieſe Vollſtändigkeit nöthig. In der erſten Zeichnung iſt man einigermaßen ungewiß, ob die Fenſter würklich vollendet, oder nur angefangene Oeffnungen, oder gar in der Mauer gelaſſene Löcher ſeyen, die noch zugemauert oder erweitert werden ſollen. Dieſe Ungewißheit hat in der zweyten Zeichnung nicht mehr ſtatt. Blos die Einfaſſungen um die Fenſter zeigen deutlich an, daß dieſe Oeffnungen nicht zufällige, oder noch nicht fertige Löcher, ſondern würkliche Fenſter ſeyen, die durch die Einfaſſung auf allen Seiten ihre Begränzung haben.

Das Gefühl von der Nothwendigkeit, jedem Körper, der nicht als ein abgebrochenes Stük, ſondern als ein Ganzes erſcheinen ſoll, einen Anfang und ein Ende zu geben, iſt ſo gewiß und ſo allgemein, daß wir die Aeußerung davon überall ſehen können. Ein Menſch aus dem niedrigſten Haufen, der am wenigſten über Schönheit und Geſchmak nachdenket, wird doch ſeinem, aus einem Zaun geriſſenen Stok, oben eine Art von Knopf und unten eine Spitze zu geben ſuchen, damit es ein ganzer Stok und nicht ein Stük eines Stoks ſey. Daher ſehen wir ſowol in den älteſten, als in den unzierlichſten Gebäuden, ſchon überall, wo Säulen und Pfeiler ſind, Spuhren von Fuß und Knauf, ohne welche die Säule nicht ſowol eine Säule, als ein Stük einer Säule ſeyn würde. Um ſo viel weniger iſt es zu begreifen, wie griechiſche Baumeiſter doriſche Säulen ohne Fuß haben ſetzen können *). Vielleicht hat dieſes Gefühl auch die Verjüngung der Säulenſtämme hervorgebracht.

---

*) S. Doriſche Säule.

[illegible]. Denn ſie ſcheinet doch die Empfindung des obern Endes der Säule zu erweken. Gewiſſer aber ſind der Ober- und Unter-Saum des Säulenſtammes, der Ablauf und Anlauf an demſelben, daher entſtanden; denn ſie ſind offenbar die beyden Enden des Stammes.

Bey einem ganzen Gebäude empfindet jedermann, wie wichtig die beyden Hauptenden, der Fuß und das Gebälke, seyen. Jeder verſtändige Baumeiſter wird dieſen Theilen ein Verhältniß zu geben ſuchen, das dem Ganzen wol angemeſſen iſt, daß das Auge an dieſen beyden Enden die Ruhe finde. Auf der andern Seite wird er auch jeden einzeln Theil, er ſey groß oder klein, ſo zu machen ſuchen, daß er weder als ein unabhängliches Ganzes hervorſtehe, noch als ein unvollendetes Stük ohne Anfang und Ende erſcheine. Darin beſteht ein vornehmer Theil des richtigen und guten Geſchmaks.

In der Mahlerey ſind ebenfalls beſondere Veranſtaltungen nöthig, dem Inhalt des Gemähldes ſeine völlige Begränzung zu geben. Daß alles, was würklich zum Inhalt gehöret, in eine einzige Hauptmaſſe vereiniget werde, iſt hiezu noch nicht hinlänglich: das Auge muß empfinden, daß dieſer Maſſe nichts fehlet. Darum erfüllet ſie nicht den ganzen Grund, oder die ganze Tafel des Gemähldes, damit ringsherum noch Sachen angebracht werden können, die außer dem Inhalt liegen, und uns empfinden machen, daß der Hauptmaſſe nichts fehlet. Dieſes iſt die Urſache, warum meiſtentheils auf dem Vorgrund, und oft auch an den Seiten, fremde und eigentlich außer dem Inhalt des Gemähldes liegende Sachen geſetzt werden. Sie bewürken offenbar das Gefühl, daß wir die Vorſtellung ganz ſehen, da ſie ringsherum von den umſtehenden Sachen abgelöſt iſt. Darum werden auch dieſe fremden und zur Abſonderung der Hauptmaſſe dienenden Dinge meiſtentheils nur halb vorgeſtellt. Ob nun gleich die Mahler dieſes nicht allemal beobachten, ſo findet man doch, daß die Gemählde, wo dieſe Ablöſung des Inhalts von umſtehenden Dingen beobachtet wird, etwas haben, wodurch ſie mehr gefallen als andre, da dieſes verſäumt wird. Niemand iſt hierin ſorgfältiger, als die Landſchaftmahler. Sie haben es aber auch am meiſten nöthig, um ein Stük Landes als ein Ganzes, und nicht als ein bloſſes Stük ſehen zu laſſen.

Auch die Form der Hauptmaſſe im Gemählde kann hierzu viel beytragen. Es iſt ſchon anderswo erinnert worden *), daß für die Hauptmaſſe die Pyramidenform die beſte ſey. Ihr Vorzug vor andern kömmt blos daher, weil Anfang und Ende daran am deutlichſten zu bemerken ſind.

So hat jede Kunſt ihre beſondern Veranſtaltungen, um das, was ſie vorſtellt, als etwas Ganzes und nicht blos als ein Stük einer andern Sache erſcheinen zu machen.

## Im Ganzen.

(Schöne Künſte.)

Einen Gegenſtand im Ganzen betrachten, heißt ſo viel, als auf die Würkung Achtung geben, die alle Theile zugleich, in ſo fern ſie nur Eines ausmachen, auf uns thun. Man betrachtet ein Gebäude im Ganzen, indem man auf ſeine Form und Größe und auf ſeinen Charakter Achtung giebt, ohne auf irgend einen beſondern Theil deſſelben Acht zu haben. Ein Gemählde wird im Ganzen betrachtet, wenn die Aufmerkſamkeit überhaupt auf die Empfindung gerichtet wird, die von der Vereinigung aller Gegenſtände herkömmt,

---

*) S. Art. Einheit.

immt, es ſey in Abſicht auf den eiſt deſſelben, oder blos in Abſicht uf die Harmonie der Farben, oder r Haltung, oder des Hellen und unkeln. Es geht auch ſo gar in lchen Werken, die man nicht auf nmal, ſondern nach und nach empfindet, wie die Werke redender ünſte, doch an, ſie im Ganzen zu etrachten. Solche Werke müſſen, enn ſie vollkommen ſind, gleich im nfang ihren Charakter empfinden achen. Wenn man nun währendem Vortrag jedes Einzele in Rükcht auf das Ganze, von dem man leich Anfangs ſich einen Begriff gemacht hat, beurtheilet, ſo ſieht man mmer auf das Ganze. So wie z. B. n Tonſtük, es ſey Symphonie, Concert oder Arie, anfängt, ſo muß gleich alles dahin abzielen, den Charakter des ganzen Stüks zu beſtimmen, und ſo ſollte es auch in jeder Rede ſeyn. Wenn man nun im Verfolg jedes Einzele nicht für ſich, und nicht von dem Ganzen abgelöſet, ſondern blos in Rükſicht auf das, was ſchon vom Ganzen beſtimmt iſt, beurtheilet, ſo betrachtet man das Werk im Ganzen.

Es iſt eine wichtige Anmerkung, daß gewiſſe Werke der Kunſt die Würkung des Ganzen zur Abſicht haben, ſo daß die Theile blos des Ganzen halber da ſind; da andre Werke einzele Theile zur Hauptabſicht haben. So wie es in der Mahlerey Landſchaften giebt, in welchen kein einziger beſonderer Gegenſtand vorkömmt, der eine große Aufmerkſamkeit verdiente, alle zuſammen aber eine reizende Ausſicht machen, ſo iſt es auch mit andern Werken der Kunſt. Hingegen giebt es auch Werke, worin das Einzele die Hauptſache iſt. Man hat Comödien, die im Ganzen betrachtet, wenig Aufmerkſamkeit verdienen, aber der einzelnen Charaktere halber ſehr wichtig ſind. In jedem Gebäude muß die Außenſeite im Ganzen betrachtet werden; kein einziger Theil derſelben iſt für ſich da, ſondern blos, um die Würkung des Ganzen erreichen zu helfen: in dem Innern der Gebäude aber, und ſo auch in den Gärten, iſt bald jeder Theil ſeiner ſelbſt wegen da, und wenige zur Würkung des Ganzen. So muß die Odyſſee mehr im Ganzen, und die Ilias mehr in einzeln Theilen betrachtet und beurtheilet werden.

Dieſer Unterſchied erfodert von Seiten des Künſtlers eine doppelte Behandlung, und von Seiten des Kenners eine doppelte Beurtheilung der Werke. In denjenigen, bei denen die Hauptabſicht durch das Ganze ſoll erreicht werden, muß jeder beſondere Theil ſchlechterdings nur in der Form, Größe oder Kraft erſcheinen, die zum Ganzen am ſchiklichſten iſt; da hingegen in den andern die größte Sorgfalt auf einzele Theile gerichtet werden muß, das Ganze aber hinlänglich beſorget iſt, wenn es Einförmigkeit hat, und ein mechaniſches Ganzes ausmacht *).

## Gartenkunſt.

Dieſe Kunſt hat eben ſo viel Recht als die Baukunſt, ihren Rang unter den ſchönen Künſten zu nehmen. Sie ſtammt unmittelbar von der Natur ab, die ſelbſt die vollkommenſte Gärtnerin iſt. So wie alſo die zeichnenden Künſte die von der Natur gebildeten ſchönen Formen zum Behuf der Kunſt nachahmen, ſo macht es auch die Gartenkunſt, die mit Geſchmak und Ueberlegung jede Schönheit der lebloſen Natur nachahmet, und das, was ſie einzeln findet, mit Geſchmak in einem Luſtgarten vereiniget. Da die Natur den allgemeinen Wohnplatz der Menſchen ſo ſchön ausgeſchmükt, und mit Gegenſtänden ſo mancherley Art, die in ſo an-

---

*) S. Einförmigkeit.

genehmer Abwechslung auf uns würken, bereichert hat: ſo iſt es ſehr vernünftig, daß der Menſch in Anordnung ſeines beſondern Wohnplatzes ihr darin nachahmet, und ſich die Gegend, wo er die meiſte Zeit ſeines Lebens zubringen muß, ſo ſchön macht, als er kann. Dazu hilft ihm die Gartenkunſt, der es auch nicht an ſittlicher Kraft auf die Gemüther fehlet, wie ſchon anderswo iſt bemerkt worden *). Man ſieht augenſcheinlich, daß die Einwohner ſchöner Länder mehr Leben und mehr Anmuthigkeit des Geiſtes beſitzen, als die, die vom Schikſal in ſchlechte Gegenden verſetzt worden ſind. Hieraus läßt ſich der Werth der Kunſt, von der hier die Rede iſt, abnehmen.

Das Weſen dieſer Kunſt beſteht alſo darin, daß ſie aus einem gegebenen Platz, nach Maaßgebung ſeiner Größe und Lage, eine ſo angenehme und zugleich ſo natürliche Gegend mache, als es die beſondern Umſtände erlauben. Sie hat keine andre Grundſätze, als ein geſundes Urtheil und Geſchmak, auf die Betrachtung deſſen angewendet, was in Gegenden, Landſchaften und einzeln Theilen derſelben angenehm iſt. Man ſtudiret dieſe Kunſt blos in der Natur ſelbſt, bey Spatziergängen, bald in offenen Gegenden, bald in Wäldern, bald in Büſchen, oder auf einſamen Fluren, auf Hügeln und in Thälern. Da trifft man die Schönheiten einzeln an, die man in dem Luſtgarten durch eine gute Anordnung vereiniget. Jede Schönheit, die die Natur an ſolchen Oertern anzubringen gewußt hat, muß einem verſtändigen Gärtner fühlbar ſeyn. So wie der Hiſtorienmahler Phyſionomien, Stellungen und Gebehrden beobachtet und ſammelt, ſo bereichert der Gärtner ſeine Einbildungskraft mit angenehmen Gegenden und Scenen, um bey jedem Garten ſo viel, als ſich jedesmal ſchiket, davon anzubringen.

Dieſen Reichthum der Phantaſie aber muß er mit Beurtheilung und Geſchmak brauchen, damit er jedem ſeinen Ort zu geben wiſſe und nichts zur Unzeit anbringe. Eine Grotte muß nicht an einem Parterre, und ein einſamer dunkeler Buſch nicht gerade vor einem Hauptgebäude angelegt werden. Das Offene und das Verſchloſſene, das Ordentliche oder Regelmäßige und das Wilde, das Helle und Dunkele, muß in einer angenehmen Abwechslung in einem Luſtgarten vereiniget ſeyn. Und wenn alles Schöne darin zuſammengebracht iſt, ſo muß das Ganze ſo angeordnet ſeyn, daß der Plan der Anordnung nicht leicht gefaßt werde. Hier iſt es weit angenehmer, wenn man gar keinen Plan der Anordnung entdeket, als wenn er zu bald in die Augen fällt. Der Gärtner muß beynahe überall das Gegentheil von dem thun, was der Baumeiſter thut. Dieſer macht alles ſymmetriſch, nach Regel und Maaßſtab, nach waag- und lothrechten Linien; und dieſes iſt gerade das, was der Gärtner am meiſten zu vermeiden hat. Denn da er blos die Natur in ſchönen Gegenden nachahmen ſoll, wo ſelten etwas gerades oder vollkommen ebenes iſt, ſo muß er dieſes mit groſſer Mäſſigung und blos zum Gegenſatz des Natürlichen brauchen. Von Gärten von lauter geraden und wol geebneten Gängen, von Heken, die wie Mauren gerade und glatt geſchnitten ſind, von Parthien, die nach der Art der Zimmer und Säle in Gebäuden gemacht, von Waſſerbeken, die wie Spiegel geformt, von Bäumen, die nach den Formen der Thiere ausgeſchnitten ſind, wird ein Liebhaber der Natur nie etwas halten, wenn ſie gleich nach der neueſten Mode ſeyn ſollten. Er wird dem Beſitzer und

---

*) S. Baukunſt.

ebbhaber eines ſolchen Gartens aus em Horaz zurufen:

> — Quae deſerta et inhoſpita
> reſqua
> Credis, amoena vocat mecum qui
> ſentit; et odit
> Quae tu pulchra putas *).

Man iſt in keiner Kunſt mehr von den wahren Grundſätzen, auf denen ie beruhet, abgewichen, als in dieſer. Mancher Eigenthümer oder Gärtner glaubt einen um ſo viel ſchönern Garten zu haben, um ſo mehr es ihm gelungen iſt, die Natur daraus zu verdrängen. Man macht Büſche von dürrem Holz, und Fluren von Corallen. Man ſucht, ſo viel möglich, wie in einem Gebäude, eine Hälfte des Gartens der andern ähnlich zu machen, da die Natur die Eurythmie überall in Landſchaften vermeidet. Wie mancher natürlich ſchöner Platz iſt nicht mit erſtaunlichen Unkoſten in einen unfruchtbaren und langweiligen Platz verwandelt worden?

Aus einer Beſchreibung, die der Engländer Chambers **) von den chineſiſchen Gärten gegeben, erhellet, daß dieſes Volk, das ſich ſonſt eben nicht durch den feineſten Geſchmak hervorthut, in dieſer Kunſt von andern Völkern verdienet nachgeahmt zu werden. Wir wollen das merkwürdigſte dieſer Beſchreibung hieher ſetzen; denn der Geſchmak der Chineſer verdient bey Anlegung groſer Gärten zur Richtſchnur genommen zu werden.

Die Chineſer nehmen bey Anlegung und Verzierung ihrer Gärten die Natur zum Muſter, und ihre Abſicht dabey iſt, ſie in allen ihren ſchönen Nachläßigkeiten nachzuahmen. Zuerſt richten ſie ihre Aufmerkſamkeit auf die Beſchaffenheit des Platzes, ob er eben oder abhangend iſt, und ob er Hügel hat, ob er in einer offenen oder eingeſchloſſenen Gegend, troken oder feucht iſt, ob er Quellen und Bäche, oder Mangel an Waſſer habe. Auf alle dieſe Umſtände geben ſie genau Achtung, und ordnen alles ſo an, wie es ſich jedesmal für die Natur des Platzes am beſten ſchikt, und zugleich die wenigſten Unkoſten verurſachet; wobey ſie die Fehler des Landes zu verbergen, und ſeine Vortheile hervorleuchtend zu machen ſuchen.

Da dieſes Volk ſich wenig aus den Spatziergängen macht, ſo trifft man bey ihm ſelten ſolche breite Alleen und Zugänge an, dergleichen man in den europäiſchen Gärten findet. Das ganze Land iſt in mancherley Scenen eingetheilet, und krumme Gänge, durch Büſche ausgehauen, führen zu verſchiedenen Ausſichten *), die das Auge durch ein Gebäude oder ſonſt einen ſich auszeichnenden Gegenſtand auf ſich ziehen.

Die Vollkommenheit dieſer Gärten beſteht in der Menge, der Schönheit und Mannigfaltigkeit ſolcher Scenen. Die chineſiſchen Gärtner ſuchen, wie die europäiſchen Mahler, die angenehmſten Gegenſtände einzeln in der Natur auf, und bemühen ſich dieſelben ſo zu vereinigen, daß nicht nur jeder für ſich gut angebracht ſey, ſondern aus ihrer Vereinigung zugleich ein ſchönes Ganzes entſtehe.

Sie unterſcheiden dreyerley Arten von Scenen, die ſie lachende, fürchterliche und bezaubernde nennen. Die letzte Art iſt die, die wir romantiſch nennen, und die Chineſer wiſſen durch mancherley Kunſtgriffe ſie überraſchend zu machen. Sie leiten bisweilen einen rauſchenden Bach unter der Erde weg, der das Ohr derer, die an die Stellen, darunter ſie wegſtröhſtröhmen, kommen, mit einem Geräuſche rühret, deſſen Urſprung man nicht erkennt. Andremal machen ſie ein Gemäuer von Felſen, oder bringen ſonſt in Gebäuden und andern in dem Garten angebrachten Gegenſtänden Oeffnungen und Ritzen ſo an, daß die durchſtreichende Luft fremde und ſeltſame Töne hervorbringt. Für dieſe beſondere Parthien ſuchen ſie die ſeltenſten Bäume und Pflanzen aus; auch bringen ſie in denſelben verſchiedene Echo an, und unterhalten darin allerhand Vögel und ſeltene Thiere.

---

*) Ep. I. 14.

**) Deſigns of Chineſe Buildings etc. by Mr. Chambers Architect. London MDCCLVII. gr. Fol.

*) Points de vue.

Ihre fürchterlichen Scenen beſtehen aus überhangenden Felſen, dunkeln Grotten und brauſenden Waſſerfällen, die von allen Seiten her von Felſen herunter ſtürzen. Dahin ſetzen ſie krummgewachſene Bäume, die vom Sturm zerriſſen ſcheinen. Hier findet man ſolche, die umgefallen mitten im Strohm liegen, und von ihm dahin geſchwemmt ſcheinen. Dort ſieht man andre, die vom Wetter zerſchmettert und verſengt ſcheinen. Einige Gebäude ſind eingefallen, andre halb abgebrannt, und einige elende Hütten, hier und da auf Bergen zerſtreuet, ſcheinen Wohnſtellen armſeliger Einwohner zu ſeyn. Nach Scenen von dieſer Art folgen insgemein wieder lachende — und die chineſiſchen Künſtler wiſſen immer ſchnelle Abwechslungen und Gegenſätze ſich wechſelsweiſe erhebender Scenen, ſowol in den Formen als in den Farben, und im Hellen und Dunkeln zu erhalten. — —

Wenn der Platz von beträchtlicher Größe iſt und eine Mannigfaltigkeit der Scenen erlaubet, ſo iſt insgemein jede für einen beſondern Geſichtspunkt eingerichtet; wenn dieſes des engern Raumes halber nicht angeht, ſo ſuchen ſie dem Mangel dadurch abzuhelfen, daß die Parthien nach den verſchiedenen Anſichten immer andre Geſtalten annehmen. Dieſes wiſſen ſie ſo gut zu machen, daß man dieſelbe Parthie aus den verſchiedenen Ständen gar nicht mehr für dieſelbe erkennen kann.

In großen Gärten bringt man Scenen, die ſich für jede Tageszeit ſchiken, an, und führt an ſchiklichen Stellen Gebäude auf, die ſich zu den verſchiedenen jeder Tageszeit eigenen Ergötzlichkeiten ſchiken.

Weil das Clima in dieſem Lande ſehr heiß iſt, ſo ſucht man viel Waſſer in die Gärten zu bringen. Die kleinen werden, wenn es die Lage zuläßt, oft faſt ganz unter Waſſer geſetzt, daß nur wenig kleine Inſeln und Felſen hervorſtehen. In großen Gärten findet man Seen, Flüſſe und Canäle. Nach Anleitung der Natur werden die Ufer der Gewäſſer verſchiedentlich behandelt: bald ſind ſie ſandig und ſteinig; bald grün und mit Holz bewachſen; bald flach mit Blumen und kleinen Geſträuchen bekleidet; bald mit ſteilen Felſen beſetzt, die Hölen und Klüfte bilden, in die ſich das Waſſer mit Ungeſtüm wirft.

Bisweilen trifft man darin Fluren, worauf zahmes Vieh weidet, an, oder Reisfelder, die bis in die Seen hineintreten, zwiſchen denen man in Kähnen herumfahren kann. An andern Orten findet man Büſche von Bächen durchſchnitten, die kleine Nachen tragen. Ihre Ufer ſind an einigen Orten dergeſtalt mit Bäumen bewachſen, daß ihre Aeſte von beyden Ufern ſich in einander ſchlingen, und gewölbte Deken ausmachen, unter denen man durchfährt. Auf einer ſolchen Fahrt wird man insgemein an einen intereſſanten Ort geleitet, an ein prächtiges Gebäude, etwa auf einen terraſſirten Berg, an eine einſame Hütte auf einer Inſel, an einen Waſſerfall, an eine Grotte.

Die Flüſſe und Bäche der Gärten nehmen keinen geraden Lauf, ſondern ſchlängeln ſich durch verſchiedene Krümmungen; ſind bald ſchmal, bald breit, bald ſanft fließend, bald rauſchend. Auch wächſet Schilf und andres Waſſergras darin. Man trifft Mühlen und hydrauliſche Maſchinen darauf an, deren Bewegung den Gegenden ein Leben giebt.

Dieſe Anmerkungen beziehen ſich eigentlich nur auf große Luſtgärten, die eine ganze Landſchaft ins Kleine gebracht vorſtellen. Wollte man den Grund zu einer richtigen Theorie der Gartenkunſt legen, ſo müßte man vor allen Dingen die verſchiedenen Gattungen der Gärten und den Endzweck jeder Gattung beſtimmen. Denn ehe man ſagen kann, wie eine Sache ſeyn ſoll, muß man wiſſen, was ſie ſeyn und wozu ſie dienen ſoll. Die Theorie der Baukunſt könnte dabey einigermaßen zum Muſter dienen. Wie man öffentliche Gebäude und Privatgebäude hat; wie jene Kirchen, Palläſte, Rathhäuſer, dieſe Wohnhäuſer, kleine Luſthäuſer, Wirthſchaftsgebäude u. ſ. f. ſind; und wie für jede Gattung die Größe, Anordnung und Verzierung aus ihrer Natur müſſen beſtimmt werden: ſo iſt es auch mit den Gärten. Es giebt große öffentliche Luſtgärten; Privatluſtgärten; Gärten, die zugleich Luſtgärten und wirthſchaftliche Gärten ſind; kleinere und größere Blumengärten u. ſ. f. Dieſe Gattungen müßten vorerſt beſtimmt und das Weſentliche jeder Gattung angezeiget werden. Hernach könnte man unterſuchen, wie mancherley Annehmlichkeiten jede Gattung fähig iſt, und wie ſie dabey ſo anzubringen ſind, daß man ſie den größten Theil des Jahres abwechſelnd genießen könne.

Zu einer vollſtändigen Theorie der Gartenkunſt werden außer dem, was eigentlich zur Kenntniß und zum Gefühl des Schönen gehört, ungemein viel andere Kenntniſſe erfodert. Ein zuverläſſiger Gartenarchitekt, wenn ich dieſen Namen brauchen darf, muß gründliche Kenntniſſe von der verſchiedenen Natur des Bodens und Erdreichs, von dem Einfluß der Lage des Erdreichs auf die Bäume und Pflanzen, von den Jahrszeiten und den Abwechslungen, denen ſie in verſchiedenen Jahren unterworfen ſind, haben; er muß ein guter Kräuter- und Blumenkenner, auch [illegible] verſtändiger ſeyn, der nic[illegible] Pflanzen und Bäume von aller [illegible] nach ihrer Geſtalt kennt, ſondern von ihrer Natur, ihrem Wachsthum, ihrer Dauer, unterrichtet iſt. Seine Kenntniß der Naturgeſchichte, und der mannigfaltigen ſchönen Scenen der Natur, giebt ihm die Materialien an die Hand, aus denen er ſeine Gärten zuſammenſetzen ſoll. Die nähere Kenntniß von der beſondern Natur jeder Gattung der Gewächſe dienet ihm, jedes am rechten Ort anzubringen und ſeine Anordnung ſo zu machen, daß jede Jahreszeit alle, nach Beſchaffenheit des Gartens mögliche, Annehmlichkeit darbiete.

Dieſes gehört zu den wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen eines Gartenarchitekts, die er durch fleißiges Studiren und durch Erfahrung erlernen kann. Außer dieſen aber muß er das gar allen Künſtlern nöthige Genie zur Erfindung, den Geſchmak zur Anordnung und Verzierung, den Verſtand und die Beurtheilungskraft, zum Schiklichen, Dauerhaften, und überhaupt zur Erreichung des Vollkommenen in ſeiner Art, beſitzen.

Und hieraus läßt ſich hinlänglich abnehmen, daß zur Gartenkunſt eben ſo viel Talente und vielleicht mehr erworbene Kenntniſſe, als zu irgend einer andern der ſchönen Künſte erfodert werden.

Ueber das Wiſſenſchaftliche dieſer Kunſt iſt viel geſchrieben worden, ſo daß dieſem Theile wenig fehlet. In Anſehung des andern Theiles, der eigentlich das, was zum Geſchmak und zur Erfindung gehört, betrifft, iſt noch ſehr viel zu thun. Das Wichtigſte wäre, daß Muſter für jede Gattung der Gärten in ausführlichen Zeichnungen und Beſchreibungen geliefert würden. Denn ſo wie der Baumeiſter ſein vornehmſtes Studium in genauer Betrachtung der vornehmſten vorhandenen Gebäude ſetzen muß: ſo kann auch der Gartenarchitekt ſein Genie und ſeinen Geſchmak am leichteſten an Betrachtung der ſchönſten ſchon vorhandenen Gärten erweitern und ſchärfen. Es iſt deßwegen zu wünſchen, daß dem Herrn Hirſchfeld, der an einer ausführlichen Theorie der Gartenkunſt arbeitet, Zeichnungen und Beſchreibungen der vornehmſten würklich vorhandenen Gärten von mehrern Gattungen zugeſchikt werden.

Die Gartenkunſt ſcheinet ſo alt, als irgend eine andre der ſchönen Künſte zu ſeyn *). Die prächtigen Gärten der alten Stadt Babylon ſind jedem bekannt; und Xenophon erwähnet in ſeiner Geſchichte der zehntauſend Griechen öfters der großen Luſtgärten oder Paradieſe, die ſie in verſchiedenen Provinzen des perſiſchen Reichs angetroffen haben. Die Griechen hatten zwar auch ihre Luſtgärten, aber ſie erſcheinen in der Geſchichte dieſer Kunſt nicht in dem Glanz, den die andern ſchönen Künſte in dieſem Lande hatten. Die Römer aber ſcheinen alle Völker der Welt darin übertroffen zu haben. Allein ſie haben die unſchuldigſte und angenehmſte der Künſte auf eine ungeheure Weiſe gemißbraucht, wie Horaz ihnen auf eine ſehr pathetiſche Weiſe vorwirft **). Sie ſchienen es darauf anzulegen, ganz Italien zu einem unfruchtbaren und blos zur Ueppigkeit dienenden Luſtgarten zu machen. Wir können uns aber von der eigentlichen Beſchaffenheit der römiſchen Gärten keine beſtimmte Vorſtellung machen.

In den neuern Zeiten iſt dieſ Kunſt wieder empor gekommen. Man ſah unter Ludwig dem XIV einige ſchöne Gärten, die der berühmte Le Notre angelegt hat. Doch haben dieſe Gärten noch zu viel Kunſt und Regelmäßigkeit. Gegenwärtig übertreffen die Engländer in dieſer Kunſt alle europäiſche Völker. Die groſſen engliſchen Gärten ſind Landſchaften, darin keine Gattung der natürlichen Schönheit vermißt wird.

◆ ◆

Von der Gartenkunſt, nach ſo genanntem franzöſiſchen Geſchmack handeln, oder enthalten Anweiſungen da zu, unter mehrern: Traité du Jardinage, ſelon les raiſons de la nature et de l'art, avec div. deſſeins de l'ar terres, Boſq. et autres Ornemens de Jardins, p. Jacq. Boyleau, Par. 1638 f. mit Kupf. — Jardins de plaiſir, p Andr. Mollet, Stokh. 1651. 4. mi 30 Kpfrn. — Plans et Deſſ. nouv. d l'art des Jardins, p. Mich. le Bou teux 1680. f. — La Theorie et l Prat. du Jardinage p. L. S. A. J. D. A (Argenville) Par. 1700. 4. Vern 1713. 4. Haye 1739. 4. Par. 1741 4. mit Kpf. Engl. von James, Lond 1728. 4. Deutſch, Augsb. 1731. (Das Werk iſt eigentlich von le Blon Ob das deutſche Werk, Blons Gärtner Akademie 1764. 8. auch nichts, als Ue berſetzung iſt, weiß ich nicht zu beſtim men.) — Deſſeins de Jardins agréable et récréatifs à la vue, Leyd. 1720. — Les Agrémens de la Campagn ou Rem. partic. ſur la conſtructio des Maiſons de Campagne, *des Jar dins de plaiſance* etc. Amſt. 1750. Par. 1752. 12. 3 Th. — Architectur des Jardins, Par. 1757. f. 70 Bl. — Ein Aufſatz von Cochin, im Mercur und in dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, Par. 1757. 12. S. 62 u. f. — Sur la formation des Jardins, Par. 1775. 8. — Sur la manie des Jardins anglois, eine Epiſtel von H. Chabanon, P. 1775. 8. — Auch finden ſich noch Anweiſungen dazu in verſchiedenen Architectur Werken, als in der Diſtribution des Maiſons de Plaiſance . . . p. Jacq. Frc. Blondel, P. 1737. 4. 2 B. u. a. m. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Neu inventirtes Gatter- oder Sprengwerk von Gartenthüren, Spalieren, Geländern, v. P. Decker, f. 4 Bl. — Garten-Portale von Schübler, bey dem 1ten Th. ſ. Archit. Werke, f. 6 Bl. — Perſpectiv. Gartenbeluſtigungen, und neue Verſuche von kleinen Luſthäuſern . . . f. 18 Bl. von ebend. — Neu inventirte Perrons und Gartenproſpecte, von ebend. f. 6 Bl. — Anweiſung . . . fürſtliche Luſtgärten anzugeben, in L. C. Sturms Auserleſenem Goldmann, Augsb. 1714 u. f. f. und auch einzeln. — Allerhand neue Parterre- und Blumenſtücke . . . . wie ſolche in Luſtgärten können employrt werden, von Joh. D. Fülke, Augsb. f. 3 Th. 36 Bl. — Neue Gartenluſt, oder völliges Ornament, ſo bey Anlegung neuer Luſt- und Blumen . . . Gärten höchſt nöthig und dienlich, von J. D. Fülke, Augsb. Qfol. 68 Bl. — Neu erfundene Garten-Parterrs von G. Häckel, Hofg. zu Schönbrun, geſt. v. J. Wolf, Qfol. 47 Bl. — Auch finden ſich dergleichen Anweiſungen noch in P. Deckers Fürſtlichem Baumeiſter, u. a. m. — —

---

*) Antiquitas nihil potius mirata eſt, quam Heſperidum hortos ac regum Adonis et Alcinoi, itemque penſiles ſive illos Semiramis, ſive Aſſyriae rex Cyrus fecit. Plin. Hiſt. Nat. L. XIX. cap. 4.

**) Od. L. II. od. 15.

Von der Gartenkunſt, in dem ſo genannten engliſchen Geſchmack; die früheſten Winke darüber finden ſich in Fr. Bacons Eſſays civ. and moral, No. 47. Works, Bd. 3. S. 365. Ausg. von 1740. f. — Addiſon, im Spectator, N. 414. — Pope, in ſ. Epiſtel an Rich. Boyle. — Das erſte, eigentliche theoretiſche Werk aber waren, meines Wiſſens, die Principles of Gardening, or the Laying out and Planting Groves, Wilderneſſes and Labyrinths, by B. Langley, Lond. 1709. 4. 1728. 4. — Art of Gardening, by Mr. Lawrence, L. 1726. 8. — On Gardening and Planting, by Mr. Switzer, Lond. 1742. 8. 3 B. — Das 24te Kap. in Home's Elements of Criticism handelt von dem Gartenbau und der Architect. (Mit dieſem Kap. fieng ſich, meines Wiſſens, das allgemeine, unbeſtimmte äſthetiſche Geſchwätz über die Gartenkunſt überhaupt an, aus welchem allein, ſchwerlich, irgend Jemand einen Garten gut anzulegen lernen wird, weil, in Anſehung der Anpflanzungen, das Weſentliche davon, von der Form, der Art und Farbe der Belaubung, und der Dauer derſelben, u. d. m. der Bäume, Sträucher, u. ſ. w. vorzüglich abhängt, und alſo eine Kenntniß derſelben voraus ſetzt) — Eſſay on Deſign in Gardening, Lond. 1768. 8. — Obſervations on modern Gardening, illuſtr. by Deſcript. by Th. Wathely, Lond. 1769. 1777. 8. Deutſch, Leipz. 1771. Franz. mit dem Titel, L'art de former des Jardins modernes . . . Par. 1771. 8. — Diſſertat. on oriental Gardening, by W. Chambers, Lond. 1772. 8. Deutſch, Gotha 1775. 8. — An Eſſay on the different natural Situations of Gardens, Lond. 1774. 4. — Letters on the beauties of Hagley, Envil and the Leaſowes, with critical remarks and obſervations on the modern taſte in Gardening, by Joſ. Heely, Lond. 1777. 8. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1779. 8. — On Planting, Gardening etc. . . . by Mr. Kennedy, Lond. 1777. 8. 1 B. — Elements of modern Gardening, or the Art of laying out pleaſure-grounds, ornamenting farms and embelliſhing the views round about our houſes, Lond. 1784. 8. — Planting and ornamental Gardening, L. 1785. 8. — Von den Lehrgedichten über dieſen Gegenſtand führe ich nur The Engliſh Garden, by W. Maſon, Lond. 1772-1781. 4. vier Bücher, Deutſch, Leipz. 1772-1783. 8. und zwar vorzüglich deswegen an, weil die Londner Ausg. von 1783 mit einem lehrreichen, proſaiſchen Commentar begleitet iſt. — Ferner gehören von Architecturwerken hieher: Rural Architecture in the Chineſe Taſte, being Deſigns entirely new for the decoration of Gardens, Parks, Foreſts . . on ſixty Copperplates, by Wm. Halfpenny, 8. 4 Th. — Chineſe and Gothic Architecture, properly ornamented, being XX new plans, von ebend. 4. — New Deſigns for Chineſe-Bridges, Temples, Garden Seats, Summer-houſes . . . by Will. and J. Halfpenny, Lond. 8. — Architecture improved in a Collection of deſigns for lodges and other decorations in Parks, Gardens, Woods or Foreſts etc. . . . by Rob. Morris, Lond. 1757. 8. mit 50 Kpfrn. — Gothic Architecture decorated, conſiſting of larger collections of Temples, Banqueting - Summer - and Green-houſes, Garden Seats and Hermitages, by P. Decker, Lond. 1759. 8. — The Temple Builders moſt uſefull companion, cont. original deſigns in the Greek, Roman and Gothic taſte, by C. T. Overton, Lond. 1766. 4. 50 Bl. — Groteſque Architecture, or rural Amuſement, conſiſting of Plans, Elevat. and Sections for Huts, Summer- and Winter Hermitages, Retreats, Terminaries, Chineſe- Gothic- and natural Grottoes, Caſcades etc. by W. Wright, Lond. 1767. 8. 28 Bl. — The Carpenter's Treaſure, a Collect. of Deſigns for Temples, with their plans; Gates, Doors, Railes and Bridges in the Gothic taſte; with centers at large for ſtriking gothic Curves and mouldings, and ſome ſpecimen of Railes in the Chineſe taſte, forming a complete ſyſtem for rural decoration, by N. Wallis, Lond. 1773. 8. 16 Bl. — Deſigns in Architect. conſiſting of plans and elevat. for Temples, Bath, Caſſines, Pavillons, Garden-Seats, Obeliſks etc. for decorating pleaſure-grounds, parks, foreſts etc. by J. Soane, Lond. 8. 38 Bl. — The Country Gentlemans Architect, in a great variety of new deſigns for Cottages, Farmhouſes, Villas, Lodges for Park, or Garden Entrances, and ornamental wooden Gates . . . by J. Miller, Lond. 1789. 4. 32 Bl. — — Von franzöſiſchen Schriftſtellern: Eſſai ſur les Jardins p. Mr. Watelet, Par. 1774. 12. Deutſch, Leipz. 1776. 8. — Theorie des Jardins, Par. 1776. 8. — De la compoſition des payſages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations en joignant l'agréable à l'utile, p. M. L. Gerardin, Par. 1777. 8. Deutſch, Leipz. 1779. 8. Engl. Lond. 1783. 8. — Auch das vortrefliche Lehrgedicht des de Lisle, Les Jardins, ou l'art d'embellir les payſages, Par. 1782. 4. 8. und 16. Engl. Lond. 1789. 8. gehört hieher. Indeſſen ſind deren noch mehrere über dieſen Gegenſtand vorhanden, als Les jardins d'ornemens, ou les Georgiques franc. Par. 1753. 12. und in den Trois Poemes, Par. 1769. 12. vier Geſ. von G. de Ceiſſeres; und Le Verger, P. p. Mr. Fontanes, P. 1788. 8. u. a. m. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Die erſten Ideen zur Verbeſſerung der Gartenkunſt äuſerte, unter uns, Münchhauſen, im 5ten Th. ſ. Hausvaters H. 2. S. 6. Han. 1770. 8. — Anmerkungen über die Landhäuſer und die Gartenkunſt von C. C. L. Hirſchfeld, Leipz. 1773. 8. — Theorie der Gartenkunſt, von ebend. Leipz. 1775. 8. — Ueber die Verwandtſchaft der Gartenkunſt und der Mahlerey, von ebend. im 1ten St. des erſten Bds. vom Gothaiſchen Magazine, 1776. 8. — Theorie der Gartenkunſt, von ebend. Leipz. 1779-1785. 4. 5 Bd. und zugleich franzöſiſch, ebend. (Daß die Theorie der Gartenkunſt durch dieſes Werk aber nicht völlig vollendet iſt, wird jeder aufmerkſame Leſer einſehen.) — Beyträge zur ſchönen Gartenkunſt, von Fr. Caſ. Medicus, Mannh. 1782. 8. — Kurze Theorie der empfindſamen Gartenkunſt,

kunſt, und Abhandlungen von den Gärten nach dem heutigen Geſchmack, Leipz. 1786. 8. — Ein Aufſatz von H. Hennert in der Berliner Monatsſchrift, April 1786. — Gedanken über die Bau- und Gartenkunſt und beyder Verwandtſchaft, ebend. May 1787. — — Von Architecturwerken: Erſte Gründe zu Gartenriſſen, von Luc. Voch, Augsb. 1778. 8. 14 Bl. — Gallerie der Gartenkunſt, 1ter Heft, Tempel, Eremitagen, Pavillons, Monumente, Brücken und Landhäuſer, Prag. 1788. 4. 30 Bl. — —

**Von der Geſchichte der Gartenkunſt**: An hiſtorical view of the taſte for Gardening, and laying out grounds among the Nations of Antiquity, Lond. 1783. 8. — Thoughts on the ſtyle and taſte of Gardening, among the Ancients, von W. Falconer, in dem 2ten Bde. der Mem. of the literary and philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. — Hiſtory of modern Gardening, von Hor. Walpole, im 4ten Bd. ſ. Anecdotes of Painting in England, S. 247. der Octavausg. von 1782. — Auch gehört noch hieher: The riſe and progreſs of the preſent taſte in planting Parks, Pleaſure-grounds, Gardens etc. eine poetiſche Epiſtel, Lond. 1767. 4. — — Und zur Litteratur der Gartenkunſt: der Gartenkalender, oder Taſchenbuch für Gartenfreunde, von C. C. L. Hirſchfeld, Deſſau und Leipz. 1782-1788. 12. acht Jahrg. — Journ. für die Gärtnerey, Stuttg. 8. 16 St. —

Als berühmte Gartenbauer ſind, unter mehrern, bekannt Le Notre († 1700) — Du Freſny — Druſe — Desgots — De la Chapelle — d'Isle — J. H. und F. Manſard — — Kent († 1748.) — —

**Nachrichten und Beſchreibungen von den Gärten der Iſraeliten**: De Hortis veter. Hebraeor. auct. I. Ioach. Schröder, Marp. 1722. 4. — — Der alten **Perſer**: De hortis penſilibus veter. von Philo Byzant. mit Anm. von Leo Allatius, im 8ten Bd. S. 2649 des Gronoviſchen Theſaurus. S. auch den Plutarch, im Leben des Alcibiades, S. 24. Op. Bd. V. S. 48. Ed Reisk. — — Der **Griechen**: Der einzige Homer (Od. H. v. 112 u. f.) hat eine Beſchreibung von dem Garten des Alcinous hinterlaſſen; und was, gelegentlich, im Xenophon (S. οικον. Δ. κδ. und des Brown Abh. de horto Cyri, ſ. Quincunce) und in den ſpätern Romanen eines Heliodor, Achilles Tatius, Euſtathius u. a. m. von Gärten vorkommt, beweiſt, daß man in dieſer Kunſt nicht weiter gekommen war. —

Der **Römer**: Auſſer der Beſchreibung, welche Plinius (Epiſt. Lib. II. 2. u. V. 6.) von ſeinen Gärten zu Laurentin und zu Tuſkum macht, ſind wenige Nachrichten auf uns gekommen. Dieſe Gärten, und die dazu gehörigen Villen, ſind, in neuern Zeiten, nach jener Beſchreibung, abgebildet worden; zuerſt von Scamozzi, in dem 12ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Idea dell' Architettura univerſale; aber nur die Laurentiniſche: — von Felibien; die Plane erſchienen zuerſt in dem Comes ruſticus des Pelletier; und darauf, unter dem Titel: Les plans et les deſcriptions des deux maiſons de Campagnes de Pline, Par. 1699. 8. ſind auch unter andern in dem 6ten B. der Entret. ſur les vies . . . des Peintres, Trev. 1725. 12. befindlich, und unter der Aufſchrift: Delices des Maiſons de campagne appellées le Laurentin et la Maiſon de Toſcane, Amſt. 1736. 8. ſind ſie, mit der vorhergedachten Beſchreibung des Scamozzi, zuſammen gedruckt worden. — Robert Caſtel: The Villa's of the Ancients illuſtrated, Lond. 1728. f. enthält, auſſer vermiſchten Anmerkungen über die Landhäuſer der Römer überhaupt, auch Plane und Aufriſſe dieſer Landhäuſer des Plinius. — Crubſacius; Sein „Wahrſcheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhauſe und Garten, Laurentin, Leipz. 1760. 8." ſcheint am genaueſten der eigenen Beſchreibung des Plinius gemäß zu ſeyn. — Von den Landhäuſern (Villen) der Römer allein liefern übrigens mehrere, aber größtentheils blos antiquariſch

riſch abgefaßte Nachrichten oder Beſchreibungen folgende Werke: Dell' Antichità Tiburtine ... dall D. Ant. del Re, Rom. 1611. 4. lat. in dem 8ten B. in Graevii und Burmann. Theſ. Antiqq. et Hiſt. Italiae. (Ebend. finden ſich auch noch allerhand andre, in dieſe Materie einſchlagende Aufſätze, als des Pyrrh. Ligorio Beſchreibung eben dieſer Ville des Hadrian, die auch Kircher, nebſt der Abbildung derſelben, in ſein Latium, Amſtel. 1671. f. unter ſeine übrigen, aus der Einbildung entworfenen Villen aufgenommen hat.) — Alex. Donati Roma vetus, im 23ten Kap. des 3ten Buches. — Georg. Grenii de Ruſticatione Romanor. et de Villarum antiq. ſtructura apud eosdem, comment. Lipſ. 1667. und im 1ten B. S. 681 und 731 von Sal. Theſ. Hag. Com. 1716. f. 3 B. — Trinkhuſii Diſſert. de hortis et villis Ciceronis, Ger. 1673. 4. — Pet. Marcelli Corradini vetus Latium, Rom. 1705. 4. (im 2ten Buche, Kap. 18 und 19, und im 3ten Buche, Kap. 7. des 2ten Bandes) — Vulpii vetus Latium (im VIten Bande, Buch 10, Kap. 3 u. 4. im VIIten Bande, B. 12. K. 6. im VIIIten Bande, B. 14. K. 3. 4. 5. im IXten Bande B. 16. K. 9. im Xten Bande Th. 1. B. 18. Kap. 7. 8. 9. 10.) — Diſſertazione intorno alla Villa Tiburtina di Manlio Vopiſco, di Giuſ. Rocco Volpi, in dem 2ten B. S. 163. der Diſſertazioni dell' Acad. Etruſca di Cortona, R. 1738. 4. — Commentario della Villa di Manlio Vopiſco, von ebend. in der Raccolta d'Opuſc. ſcient. et filolog. B. 26. S. 1. Ven. 1748. 12. — Diſſertaz. due d'una antica villa, ſcoperta ſul doſſo del Tuſcolo, von Zuzzeri, Ven. 1740. 4. — Diſſert. ſopra la Villa di Orazio Flacco, dell' Ab. Dom. de Sanctis, Rom. 1761. 4. — Winkelmanns Anmerk. über die Baukunſt der Alten, Leipz. 1762. 4. an verſchiedenen Stellen. Ebendeſſ. Sendſchreiben von den herculaniſchen Entdeckungen, Dresden 1762. 4. ſo wie deſſen Nachrichten von den neueſten herculaniſchen Entdeckungen, Dresden 1764. 4. — Decouverte de la maiſon de campagne d'Horace ... par Mr l'Abbé Capmartin de Chaupy, Par. 1767-1769. 8. 3 B. — Delle Ville, e de più notabili monumenti antichi della città e del territorio di Tivoli ... di Stef. Cabral ..., Rom. 1779. 8 — Auch können von den Landhäuſern der alten Römer Begriffe verſchaffen: The Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia, by R. Adam, Lond. 1764. f. mit 61 Kupfern. — Oeuvres d'Architecture, contenant differens projets d'edifices publics et particuliers ... par Mr. Peyre 1765. f. — —

Von den Gärten und Landhäuſern der **Italiener**: Allgemeine Nachrichten liefern die mehreſten italieniſchen Reiſebeſchreibungen, als le Voyage d'un François en Italie (H. de la Lande) ... Par. 1769. 12. 8 B. verm. Yverdun 1770. 8. 9 B. Volkmanns hiſt. crit. Nachr. von Italien, u. a. m. — Beſchreibungen und zum Theil Abbildungen von Villen finden ſich in des Scamozzi Idea dell' Architettura univerſale ... Ven. 1615. f. 2 B. — in Sandrats Palatiis Roman. im 2ten Theil, Nor. 1694. (von Palladio erbaute Villen) — in den Delicie della Brenta, o ſia Raccolte di Perſpettive de più bel Palazzi, Villagi e Caſini di Campagna, che ſi veggono ſulle due ſponde di detto Fiume da Padova ſino alla laguna Veneta ... da Gianfr. Coſta. Ven. 1750-1756. fol. 2 B. 144 Bl. — Vedute delle Ville e d'altre luoghi della Toſcana, Fir. 1744 und 1757. f. 50 Bl. — Per la celebre Villa dell ... Card. Aleſſ. Albani ... ottave dell' Abate Proſpero Betti, Rom. 1768. f. — Von Gärten: Die, Allerhand ſchöne und prächtige Gärten, von Wilh. Bauer, geſt. von Küſſel, in der Iconographia, f. 18 Bl. und auch einzeln, mit einem franzöſiſchen Titel, ſind italieniſche Gärten. — Li Giardini di Roma, con le loro Piante, Alzate e Vedute in Proſpettiva ... di Giamb. Falda, Rom. f. 21 Bl. con direzzione di Giov.

Giac. Sandrart, Nor. f. 18 Bl. und im ten B. der neuen Auflage ſeiner Werke. — Fontane del Giardino Eſtenſe in Tivoli co' loro proſpetti et colla Caſcata del Fiume Aniene, von Venturini. 9 Bl. — Deſcrizione del Imperial Giardino di Boboli a Firenze . . . di Gaet. Cambiagi, Fir. 1757. 8. Raccolta di Vedute e Perſpettive del Real Giardino di Boboli, Fir. 1783. fol. 4 Bl. — Ueber die Geſchichte des Gartenweſens in Toſcana, ein Aufſatz im Gartenkalender von 1783. —

Wegen der Gärten in **Spanien**, ſiehe unter andern die Lettere d'un vago Italiano ad un ſuo Amico, Pittb. 1765. 8. 3 B. und die Lettere di Giuſ. Baretti, Mil. und Venet. 1763 u. f. 8. 4 B. —

Wegen der **Niederländiſchen** Gärten und Landhäuſer: Les Agrémens de la Campagne, ou remarques ſur la conſtruction des maiſons de campagne, Leyde 1750. 4. — — Praediorum, villarum et ruſticarum caſularum icones . . . Hier. Cock excud. 1561. 4. 53 Bl. — L'Arcadie Hollandoiſe, ou l'Amſtel, repreſentant les maiſons de Plaiſance . . . 4. 100 Bl. — Les plus belles vues de Rynland, 4. 100 Bl. — Miroir des delices d'Amſterdam vers les villages . . . 4. 50 Bl. — La Hollande en tout ſon éclat . . . 4. 50 Bl. ſämmtlich von Abrah. Rademaker, Amſt. 1731. — Het verheerlykt Nederland . . . Amſt. 1745 - 1754. kl. f. 5 B. —

Von **ſchwediſchen** Gärten finden ſich Abbildungen in Dahlbergs Suecia antiqua et hodierna. — —

Von **chineſiſchen** Gärten: Die Abhandlung W. Chambers über den orientaliſchen, vorzüglich chineſiſchen, Gartenbau iſt bereits angeführt; auch hat er bereits in ſ. Deſigns on Chineſe Buildings, Lond. 1757. f. S. 14 u. f. eine ähnliche, aber kürzere Darſtellung, davon gemacht; daß aber dieſe Darſtellung zu günſtig ausgefallen, erhellt nicht allein aus dem Stillſchweigen der frühern Schriftſteller über dieſes Volk, als des du Halde, der Verf. der Lettres edifiantes, u. a. m. ſondern auch ſpätere Reiſebeſchreiber, z. B. Sonnerat ſagt gerade zu (Bd. 2. S. 21.), daß ſie nichts ähnlich ſehen. Was ſie alſo wirklich ſind, wird man ehe, z. B. aus den gedachten Lettres edifiantes, (Rec. XXVII. wo ſich eine weitläuftige Beſchreibung der Gärten des chineſiſchen Kaiſers, von dem P. Attiret, findet, welche Joſ. Spence, unter dem Nahmen von Heinr. Beaumont, engliſch, beſonders hat abdrucken laſſen) als aus dem Werke des Chambers lernen. S. übrigens die Widerlegung des herrſchenden Begriffes von den chineſiſchen Gärten im 3ten St. des 1ten Bds. vom Gothaiſchen Magazin, Gotha 1777. 8. — —

Von **franzöſiſchen** Gärten: Jardins et Fontaines, par Iſ. de Sylveſtre, Par. 1661. 8. acht Bl. — Deſcription de la Grotte de Verſailles, Par. 1679. f. 20 Bl. nachgeſt. von J. L. Krauſe. — Le Labyrinthe de Verſailles, 8. 40 Bl. von le Clerc geſt. — Les Baſſins et Font. de Verſ. von le Pautre, Silveſtre u. a. m. überh. 18 Bl. — Palais et Jardins Roy. gravés par Perelle, f. von welchem auch noch der Garten von Ruel, u. a. m. in Octavblättern vorhanden ſind. — Verſailles immortaliſé . . . par J. B. de Monicart, Par. 1720. 4. 2 B. mit K. — Vues, Perſpectives et Plans du Chateau, Fontaines et Caſcade au Jardin de Verſailles, par Menant, de Lamonce et Salle 1716. f. 42 Bl. — Plans, Profils et Elevations de Ville et Chateau de Verſailles, avec les boſquets et Fontaines, deſſ. par D. Girard. — Deſcript. des Chateaux, Bourg et Foret de Fontainebleau, par l'Abbé Gilbert, Par. 1731. 8. — Deſcription de Paris, de Verſailles, de Marly, de Meudon, de St. Cloud, de Fontainebleau . . . par Piganiol de la Force, Par. 1736 = 1742. 12. 8 B. mit Kupf. — Les Délices de Verſailles, de Trianon, et de Marly, par Edelink, P. 1713. 12. und 1751. 8. 2 B. — Nouvelle Deſcription de Verſailles et de Marly, Par.

1738. 8. — Details des nouveaux Jardins à la Mode, Par. 1775 u. f. q. f. (20 Cah. jedes von einigen 20 Bl. welche Gärten im franzöſiſchen und engliſchen Geſchmack, franzöſiſche und auswärtige Gärten darſtellen.) — Jardin de Monceau, près de Paris . . . P. 1779. f. 18 Bl. — Nouveaux Plans des Jardins de Sceaux Penthievre, p. P. Champin et E. F. Cecile — Promenades itineraires des Jardins d'Ermenonville, Par. 1789. 8. mit 25 Blatt Ausſichten, von Merigot geſt. — Vues pittoreſques, Plans et Deſcription des principaux Jardins anglois qui ſont en France, 4. bis jetzt 5 Hefte. — Auch iſt noch eine *Deſcription générale et particulière de la France* . . . ſur les deſſeins de MM. Cochin, Perignon, Moreau, f. 8 Bde. angekündigt worden, von welcher ich aber nicht weiß, ob ſie völlig fertig geworden iſt. — —

Von engliſchen Gärten in der alten Manier: Delices de la grande Bretagne . . . p. Beeverel, Leide 1707. 8. 5 B. — Vitruvius Britannicus, or the Britiſh Architect . . . by Col. Campbell, Woolfe and Gandon, Lond. 1717-1725. f. 5 Bde. — In der neuen Manier: A new diſplay of the beauties of England, or a Deſcript. of the moſt elegant public Edifices, royal Palaces, Noblemen's and Gentlemen's Seats . . . Lond. 1776. 8. 2 B. mit K. (iſt bereits die dritte Aufl.) — The modern univerſal Britiſh Traveller, or a new complete and accurate Tour through England . . . Lond. 1779. f. mit K. — A collection of one hunderd and fifty ſelect Views in England, Scotland and Ireland . . by P. Sandby, Lond. 1781. 2 B. Querf. — Recueil de cent Vues d'Angleterre et du Pays de Galles, p. Boydel. f. — A general Plan of the Woods, Parks and Gardens of Stowe, by M. Bridgemann, L. 1739. f. Sixteen perſpective Views together with a general Plan of the magnificent Buildings and Gardens at Stowe, Lond. 1752. f. Auch gehört noch be zu die Deſcript. of the magnificen Houſe and Gardens of Stowe, Lond 1766 und 1773. 8. — Plans, Elevat Sect. and perſpective Views of the Gardens and Buildings at Kew, by Wm. Chambers, Lond. 1763. f. Auch ſind noch beſonders Six Views in the Royal Garden at Kew vorhanden. — Six Views of the Duke of Argyle's Seat at Whiton, and S. Francis Daſh wood's at Weſtwycombe, by Wool let. — A View of the Garden o Carltonhouſe, of part of the Garden at Hallbarn, of the Garden of Ch Hamilton, von ebend. — Six View in the Gardens of Hamilton at Pain ſhill in Surry, von ebend. — Tw Views of Hallbarn in Bukinghamſhire von ebend. — Four Views of Park (zu Belton, Hagley, Newſtead und Ex ton) by Vivares and Maſon. — Fou Views of Parks (zu Dunnington, Ho ping, Foremark und Lome) by Vivare — Two Views (zu Chatworth und Ha den) von ebend. — Six Views of Gen tlemen's Seats (zu Woeburn, Oatland Cliffden, Eſher, Wilton und Ditcle by Sullivan. — Six Views in Wind for Caſtle by Sandby — A genera View of the Houſe and Gardens o Chatsworth in Derbyſhire, by Saye — A View of the Houſe and Part o the Garden of Caſtle Howard in York ſhire — A View of Akworth Par in Yorkſhire — Two Views of th Earl of Weſtmoreland's Villa, wit part of the Park. — u. v. a. m. — Auch finden ſich noch engliſche Gärten i den vorher angezeigten Details des nouveaux Jardins à la mode. — —

Von deutſchen Gärten: Beſchr. vo Gärten zur Ehre deutſcher Kunſt, un deutſchen Geſchmackes, Alt. 1785. (Aus Hirſchfelds Theorie gezogen.) — Vues du Chateau et du Jardin d Ludwigsluſt. f. 12 Bl. — Plan de Gärten der Solitude, von Fiſcher ge von Abel geſt. — Der Garten von Re waldeck, nebſt dem Grundriſſe, von

Schmuz

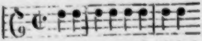
Schmutzer gez. und von Conti, Kohl, Zeller und Mannsfeld geſt. — Fünf Blätter, welche den Plan des Gartens, und den Aufriß, Grundriß und Durchſchnitt des Hauſes zu Wörlitz darſtellen; und Beſchreibung des Fürſtl. Anhalt-Deſſauiſchen Landhauſes und engliſchen Gartens zu Wörlitz von A. Rode, Deſſ. 1788. 8. mit 5 Kpfrn. — Beſchreibung des Luſtſchloſſes und Gartens . . zu Reinsberg, Berl. 1778. 8. — Schreiben . . . den chineſiſch-engliſchen Garten zu Marienwerder, ohnweit Hanover betr. 1777. 8. — Einige Bemerkungen über die Gärten in der Mark Brandenburg, Berl. 1790. 8. S. übrigens noch Nicolai Reiſen — Bernoulli Reiſen — Die große Hirſchfeldiſche Theorie, und deſſen Gartenkalender. —

Uebrigens glaube ich, mit Wahrheit hinzu ſetzen zu können, daß Trotz allem, was über den ſo genannten engliſchen Gartenbau geſchrieben worden, der Begriff davon, ſelbſt in Köpfen derer, welche dergleichen anlegen, noch nicht bis zur Klarheit gediehen iſt, welches die ſo genannten engliſchen Gärten, die kaum groß genug zu einem Bowling Green wären, und ſelbſt auch größere, beweiſen; und daß ſelbſt die Theorien davon, beſonders von franzöſiſchen Schriftſtellern, bis zum Ungereimten und Lächerlichen getrieben worden ſind. H. Möſers Engliſches Gärtchen (Patriot. Phantaſ. Th. 2. S. 465) hat nicht die Wirkung gehabt, die es billig hätte haben ſollen.

## Gavotte.

(Muſik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük von mäßig munterm und angenehmen Charakter. Es iſt in geradem vier Vierteltakt, der aber nach Art des Alla Breve mit 𝄵 bezeichnet, und auch im Taktſchlagen nur mit zwey Zeiten angegeben wird. Es fängt im Auftakt oder in der zweyten Zeit mit dem dritten Viertel an, und hat ſeine Abſchnitte von zwey Takten, folglich immer mitten im dritten Takt alſo:

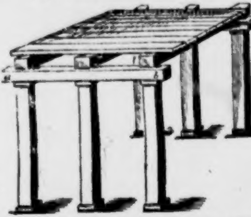


Die geſchwindeſten Noten ſind Achtel. Das ganze Stük wird in zwey Theile, jeder von acht Takten, eingetheilt. Wenn aber die Gavotte nicht zum Tanzen, ſondern zu Clavierſtüken und ſo genannten Suiten gemacht wird, ſo bindet man ſich nicht genau an dieſe Länge.

## Gebälk.

(Baukunſt.)

Iſt der oberſte Theil einer Säulenordnung, nämlich das, was von Säulen unterſtützt und getragen wird. Der deutſche Name dieſer Sache iſt ſehr ſchiklich, weil er ein aus verſchiedenen Balken zuſammengeſetztes Werk andeutet; und ein ſolches wird auch durch das Gebälke, wenn es gleich von Stein iſt, würklich vorgeſtellt. Man kann ſich von dem Urſprung und der Beſchaffenheit des Gebälkes aus der, auf folgender Seite ſtehenden, Zeichnung einen ganz deutlichen Begriff machen. Man ſtelle ſich vor, daß ein verſtändiger Menſch, ehe noch irgend das Bauen zu einer Kunſt worden, eine Deke, oder einen Boden, habe auf Säulen ſetzen wollen. Nachdem er ſeine Säulen geſetzt hatte, gab ihm der geringſte Grad der Ueberlegung ein, daß er, ſowol von vornen als von hinten, über ſeine Säulen zuerſt einen Balken legen müſſe, der mit a b bezeichnet iſt, welcher nicht nur die, in einer Reyhe ſtehenden Säulen zuſammen verbände, ſondern auch zugleich die Unterlage zu den Hauptbalken abgäbe. Nun mußte ihm natürlicher Weiſe einfallen, auf dieſe Balken diejenigen Balken zu legen, die von der Vorderſeite des Gebäudes bis auf die Hinterſeite reichen, und die die eigentliche Grundlage der Deke, oder des obern Bodens machen. Hierüber mußten, um den Boden zu vollenden, queer über dieſe Balken dike Bretter, ſo wie die Figur es anzeiget, gelegt werden. Dieſe Bretter mußten, zu beſſerer Bedekung der Balken, auf allen Seiten etwas herausſtehen. In der Figur ist das vorderſte Brett weggelaſſen, damit man die Köpfe der Hauptbalken ſehen könne, die von dem über ſie herauslaufenden Brette wären bedekt worden. Dieſes iſt alſo der Urſprung der Gebälke.



Es iſt hieraus zu ſehen, daß das Gebälk drey nothwendige oder weſentliche Theile habe: 1. Den Queerbalken, der die Säulen zuſammen verbindet, und den Hauptbalken zur Unterlage dienet; er wird deßwegen im Deutſchen der **Unterbalken** genennt. 2. Die **Hauptbalken**, deren Köpfe auf dem Unterbalken ruhen. Der Raum, den dieſe Balkenköpfe, nebſt dem darzwiſchen gelaſſenen leeren Raum, an der Vorderſeite, zwiſchen dem Unterbalken und den oberſten hervortretenden Brettern einnehmen, wird der **Fries** genennt, und iſt alſo der zweyte Haupttheil des Gebälkes. 3. Den dritten machen die über die Balken hervortretenden Bretter oder Bohlen aus, die darum, weil ſie um das ganze Gebäude herum einen herausſtehenden Kranz machen, der **Kranz** genennt werden. Dieſes iſt alſo der Urſprung des **Gebälkes**, und der Benennung ſeiner verſchiedenen Theile.

Als man hernach in den Gebäuden auf die Schönheit zu ſehen angefangen, ſind dieſe Theile verſchiedentlich verziert worden, und man hat ihnen in verſchiedenen Säulenordnungen ihre beſondern Verzierungen und Verhältniſſe gegeben. Auch in ſteinernen Gebäuden, ſo gar in denen, die würklich keine Boden oder Deken haben, die von den Säulen getragen werden, hat man von außen des Anſehens halber die Gebälke beybehalten. Sie dienen in der That, dem Gebäude oder einer Säulenordnung von oben ſeine Begränzung oder Vollendung zu geben, ſo wie der Knauf die Säule vollendet *). Auch überall, wo Säulen angebracht werden, ſelbſt da, wo ſie würklich nichts tragen, muß nothwendig ein Gebälk darüber ſtehen, weil ſonſt die Säulen als ganz müßige Theile da ſtehen würden. Mithin iſt das Gebälk ein weſentlicher Theil jeder Säulenordnung.

Abe

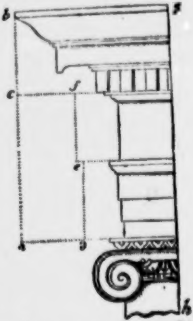
---

*) S. Ganz.

Aber auch da, wo ſowol die Säulen, als das Gebälk, nur zur Verzierung dienen, wie in den Gebäuden, wo die Säulen halb in die Mauer hineintreten, muß man den Urſprung des Gebälkes nie aus dem Geſichte verlieren, weil man ſonſt in ganz ungereimte Fehler fällt, die das Auge eines Kenners ſehr beleidigen. Man ſieht aus dieſem Urſprung, daß der Unterbalken ſeiner Natur nach in gerader Linie über alle Säulen weglaufen müſſe, weil er einen würklichen Balken vorſtellt, der über die Säulen gelegt iſt. Daher denn die Baumeiſter, ſo berühmt ſie ſonſt auch ſeyn mögen, ſehr grob fehlen, die den Unterbalken durch Verkröpfungen zerbrechen: ſo wie die, welche ihn bisweilen zwiſchen ein Paar Säulen, um ein Fenſter etwas höher machen zu können, gar weglaſſen oder ausſchneiden, ſo daß die Hauptbalken an denſelben Stellen keine Unterlage zu haben ſcheinen. Dergleichen Fehler ſind an dem königlichen Schloß in Berlin, das ſonſt ſehr große architektoniſche Schönheiten hat, häufig. Dieſe Fehler haben die Alten, in der ſchönen Zeit der Kunſt, nie begangen; alle Gebälke der alten griechiſchen Gebäude ſind vollſtändig, und laufen gerade und ohne alle Brechung über den Säulen weg. Aber an den Gebäuden, die aus den Zeiten der ſpätern römiſchen Kaiſer übrig geblieben ſind, findet man die unſchiklichen Verkröpfungen der Gebälke.

Selbſt in Gebäuden, die weder Säulen noch Pfeiler haben, iſt das Gebälk nothwendig. Man macht an dem obern Ende der Mauren einen Streifen, der den Unterbalken vorſtellt; und da die Hauptbalken würklich da aufliegen, ſo deutet man auch den Fries an; endlich läßt man auch, ſowol zum Abtröpfen des Regens von den Dächern, als um das ganze Gebäude zu begränzen, einen Kranz von verſchiedenen Gliedern herum gehen. Alſo hat jedes, auch ſonſt ſchlecht gebauete Haus, ſein Gebälk, welches, zumal wenn keine Säulen angebracht ſind, auch blos das Hauptgeſims genennt wird.

So ein kleiner Theil des ganzen Gebäudes das Gebälk iſt, ſo ſehr kann es ihm ein gutes Anſehen geben oder benehmen. Ein niedriges Gebälk mit wenig hervorſtehendem Kranz giebt einem großen Haus ein gar elendes und mageres Anſehen, als wenn ein ſehr kleiner Kopf auf einem großen Körper ſäße. Iſt aber das Gebälk gar zu groß und ſtark, ſo ſcheinet es das Gebäude einzudrüken. Hier kömmt es alſo vorzüglich auf ein richtiges Auge an, das die guten Verhältniſſe zu treffen vermöge *). Wir haben alſo hier noch die Verhältniſſe und auch die Verzierung des Gebälkes zu betrachten. Um alles deutlicher zu machen, iſt die Zeichnung eines joniſchen Gebälkes im Profil beygefüget.



---

*) S. Ganz.

Die Linie g h bezeichnet den Durchſchnitt des Gebäudes, der von oben bis unten mitten durch den Säulenſtamm durchgeht. Demnach zeiget die Figur die Auslaufungen *) und die Höhen der zum Gebälke gehörigen Theile. Die ganze Höhe des Gebälkes a b wird von verſchiedenen Baumeiſtern und in jeder Ordnung verſchiedentlich genommen. Goldmann, dem wir in dieſem Werk in Anſehung der Verhältniſſe überall folgen. macht jedes Gebälk, in jeder Ordnung, von vier Modeln, und dieſes iſt das Verhältniß des hier gezeichneten Gebälkes. Selten findet man, daß gute Baumeiſter dieſe Höhe bis auf drey Model vermindern; hingegen haben einige, als Barozzi und Cataneo, das Gebälk der corinthiſchen und römiſchen Ordnung bis auf fünf Model erhöhet. Eben ſo verſchieden ſind die Baumeiſter auch ſowol in den Höhen, als in den Auslaufungen der einzeln Theile, und in den Verzierungen.

Die Höhe des Unterbalkens d e, des Frieſes e f. und des Kranzes c b macht Goldmann in den niedrigen Ordnungen gleich, nämlich jede von $1\frac{1}{3}$ Model; in den höhern Ordnungen aber giebt er dem Unterbalken $1\frac{1}{4}$ Model, dem Fries $1\frac{1}{12}$ und dem Kranz $1\frac{2}{3}$ Model.

Die Auslaufungen ſind an dem Unterbalken und an dem Fries geringer, als die Höhen; hingegen hat der Kranz natürlicher Weiſe eine ſehr ſtarke Ausladung, von $2\frac{1}{3}$ bis $2\frac{2}{3}$ Model, ſowol weil er das ganze Gebäude begränzt, als weil er zugleich dienet das ablaufende Waſſer von dem Gebäude abzuhalten.

Der Unterbalken wird in den meiſten Ordnungen in zwey oder drey Streifen abgetheilet, und oben mit einem oder zwey kleinen Gliedern verziert. Der Fries kann glatt bleiben, oder mit Balkenköpfen, auch allerhand Schnitzwerk verziert werden *); an ſeinem oberſten Ende werden ebenfalls ein Paar kleine Glieder angebracht. Am meiſten aber gehen die verſchiedenen Baumeiſter in Anſehung des Kranzes von einander ab, und es würde ins Unendliche fallen, alle Veränderungen mit demſelben zu beſchreiben **).

◆ ◆

(*) Von dem Gebälk, (Entablement) handeln, unter mehrern, J. F. Blondel, in ſ. Cours d'Architecture, und zwar, De l'entablement Toſcan de Palladio; de l'entablement Toſcan de Scamozzi; de l'entablement Toſcan de Vignole; des entablemens decomposés (B. 1. S. 140. 178. 387.). De l'entablement denticulaire, mutulaire etc. de l'ordre Dorique; de l'entablement de l'ordre Jonique; de l'entablement Corinthien; de l'entablement composite u. ſ. w. (Bd. 2. S. 7. 29. 101 u. f. S. 153. — —

Beſondre Abbildungen davon haben, unter mehrern, geliefert: Abriß unterſchiedener Gebälke und Kronwerke, aus römiſchen Antiquitäten, zuſammen getragen von Charmeton, f. 18 Bl. — Parallèle des grands entablemens et des charpentes à l'Italienne, von Dumont, f. 6 Bl. —

## Gebäud.

(Baukunſt.)

Unter dieſer Benennung begreifen wir jedes Werk der Baukunſt, das für ſich ein Ganzes ausmacht und nicht blos ein Theil eines größern Ganzen iſt: alſo nicht blos Häuſer, Palläſte und Kirchen, ſondern auch Monumente, Ehrenpforten und dergleichen. Wir betrachten hier das Gebäud überhaupt, als einen Gegenſtand des Geſchmaks, in der Abſicht

---

*) S. Auslauf.

*) S. Fries.

**) S. Kranz.

ſicht einige Grundſätze und Maximen zu entdeken, auf welche das Urtheil über die Schönheit oder Vollkommenheit der Gebäude ſich allemal gründen muß.

Die Werke der Kunſt haben dieſes mit einander gemein, daß der Stoff, den ſie bearbeiten, außer der Kunſt liegt, von ihr aber ſeine Form und Bearbeitung bekömmt *). Der Stoff des Dichters iſt etwas, das auch die gemeine Rede vortragen könnte; durch die Form und die beſondere Art des Vortrags aber wird er zum Gedicht. So iſt ein Gebäude allemal ein Werk, das auch außer der Kunſt noch ſein Weſen hat; ein Haus würde auch ohne allen Einfluß der Kunſt, in ſo fern ſie vom Geſchmak geleitet wird, noch immer ein nutzbares Werk ſeyn.

Hieraus folget, daß ein Gebäude nicht anders, als in Rükſicht auf das, was es auch ohne die Kunſt ſeyn würde, müſſe beurtheilet werden. Man kann es nicht blos wie eine ſchöne Form anſehen; es iſt allemal ein Werk zu gewiſſem Behuf beſtimmt. Will man es als ein Werk der Kunſt und des Geſchmaks beurtheilen, ſo kömmt es nicht darauf an, ob es überhaupt eine ſchöne Form ſey, ſondern, ob es bey den weſentlichen Eigenſchaften, die es, außer der Kunſt betrachtet, haben ſoll, auch ſchön genug ſey. Derjenige iſt ein guter Baumeiſter, der die weſentliche Abſicht, in welcher das Gebäud aufgeführt wird, vollkommen erreichen, zugleich aber dem Werke jede ihm zukommende Schönheit geben kann.

Vor allen Dingen muß alſo jedes Gebäude ſeinem Endzwek gemäß angelegt ſeyn. Seine Lage, ſo wie die Stärke und äußerliche Form, müſſen durch ihn beſtimmt werden. Ein Rathhaus müßte nicht in einem Winkel der Stadt angelegt, in ſeiner Form nicht wie ein Gefängniß, und in Anſehung ſeiner Stärke nicht wie ein Gartenhaus, ausſehen.

Eben ſo müſſen von außen und von innen die Verhältniſſe und die Verzierungen, ſo wie die Anordnung, nicht nach zufälligem Gutdünken oder phantaſtiſchen Einfällen angegeben, ſondern aus der Natur des Gebäudes durch ein gründliches Urtheil und einen geſunden Geſchmak beſtimmt werden. Die Verhältniſſe der Theile, die für eine Kirche, oder für einen großen Pallaſt gut wären, ſchiken ſich nicht für ein Privathaus, ſo wenig als große Audienzſäle mit Vorzimmern; ſo wie auf der andern Seite das beſcheidene Anſehen, und eine durchaus gleiche und wenig Mannigfaltigkeit zeigende Anordnung, für ein gemeines Haus ganz vernünftig, aber für einen Pallaſt zu mager und zu elend ſeyn würde. In Zierrathen kömmt das Große und die Pracht nur großen, und in Anſehung ihrer Beſtimmung vornehmen, Gebäuden zu; da hingegen Zierlichkeit, Nettigkeit, und ein mäßiger Reichthum, auch an Privatgebäuden reicher Bürger noch gut ſtehen kann.

Man kann überhaupt dieſe und andre hieher gehörige Anmerkungen in die allgemeine Regel zuſammen faſſen, daß jedes Gebäude, ſowol in ſeinen weſentlichen, als zufälligen Theilen, ſeinen Charakter behaupten und ſeinen Zwek anzeigen, zugleich aber in ſeiner Art gut in die Augen fallen, und überall gute Verhältniſſe, Geſchmak, Feſtigkeit und angewandten Fleiß an den Tag legen müſſe. Aus jeder Verachtung gegen dieſe Regel entſtehen Hauptfehler. Es würde zu weitläuftig ſeyn, dieſelben hier aufzuzählen, da ſie ſo ſehr mannigfaltig ſeyn können. Wer gründlich von einem Gebäude urtheilen will, der muß alſo zuerſt von der Natur und Beſtimmung deſſelben richtige Begriffe haben, und darnach ſowol das

---

*) S. Werke der Kunſt.

das Ganze, als die Theile beurtheilen. Hiezu aber gehört eine richtige Kenntniß der Sitten, der Lebensart, der Geſchäfte und der Gebräuche des Landes, deſſen Gebäude man beurtheilen will.

Findet man jedes der Natur und der Beſtimmung des Gebäudes angemeſſen, ſo iſt man von dem Verſtand und der Ueberlegung des Baumeiſters verſichert; und man weiß, daß weder Mangel noch Ueberfluß, auch nichts unſchikliches vorhanden iſt.

Jedes Gebäud aber, zu welchem Gebrauch es möge beſtimmt ſeyn, muß Feſtigkeit, Regelmäßigkeit und Eurythmie haben, auch muß jedes Einzele darin mit Fleiß gemacht und in ſeiner Art wol vollendet ſeyn. Alles ſtehende muß ſenkrecht, und alles liegende waagerecht ſeyn; jeder ſchwere Theil muß ſeine verhältnißmäßige Unterſtützung haben; hingegen muß auch nirgend weder Stärke noch Unterſtützung ſeyn, wo nichts zu tragen iſt. Säulen oder Pfeiler, auf denen nichts ſchweres ruhet, oder ſehr ſtarke Unterſtützungen, auf denen etwas ganz leichtes liegt, ſind Ungereimtheiten in der Baukunſt, die den gemeinen Begriffen widerſtreiten. Was ſollen rieſenmäßige Sklaven, die aus Nachahmung der Caryatiden *) an den Thüren gemeiner Wohnhäuſer angebracht ſind, um etwa einen leichten Balkon zu tragen, wie man an einigen Häuſern in Berlin ſieht?

Ueberhaupt muß in jedem einzeln, zur Feſtigkeit oder zur Verzierung vorhandenen Theil, außer einem guten Verhältniß auch die Abſicht, warum er da iſt, in die Augen fallen, und aus dieſer Abſicht muß ſeine Beſchaffenheit beurtheilt werden. Eine Probe, wie eines jeden Theils Beſchaffenheit und Verhältniß aus ſeiner Abſicht zu beurtheilen ſey, kann man aus den zum Gebälke gehörigen Theilen abnehmen, wovon die verſchiedenen Artikel nachzuſehen ſind *). Noch finden ſich verſchiedene hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Baukunſt **).

## Gebehrden.

(Schöne Künſte.)

Die verſchiedenen Bewegungen und Stellungen des Körpers und einzeler Gliedmaßen deſſelben, in ſo fern ſie etwas Charakteriſtiſches haben, oder Aeußerungen deſſen ſind, was in der Seele vorgeht †). In gar viel Fällen ſind die Gebehrden eine ſo genaue und lebhafte Abbildung des innern Zuſtandes der Menſchen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit beſſer erkennet, als der beredteſte Ausdruk der Worte ſie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Luſt noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe ſo beſtimmt, ſo lebhaft, vielweniger ſo ſchnell ausdrüken, als die Gebehrden. Alſo iſt auch nichts, wodurch man ſchneller und kräftiger auf die Gemüther würken kann. Darum ſind ſie der Hauptgegenſtand der Künſte, die auf das Auge würken. Der Mahler hat wenig andre Mittel, als dieſes, Empfindungen und Gedanken zu erweken; Redner und Schauſpieler aber können durch die Gebehrden ihren Vorſtellungen ein Leben und eine Kraft geben, die die, welche in den Worten liegt, weit übertrifft. Man kann aus dem, was uns einige Alten von den Pantomimen in Rom erzählen, abnehmen, wie weit die Sprache der Gebehrden ſich erſtreken könne. Die Kunſt der Gebehrden iſt deßwegen von den Alten als ein beſonderer Theil der ſchönen Wiſſenſchaften, unter dem Namen Muſica Hypocritica, betrachtet worden. Plato erwähnt der Gebehrdenkunſt unter dem Namen Orcheſis.

---

*) S. Caryatiden.

*) S. Gebälke; Fries; Dreyſchlitz; Sparrenköpfe.

**) I Th. S. 443. 444. 445.

†) Nempe geſtus eſt in corporis vel totius vel partium ejus quadam motu et conformatione temporaria, affectionibus animi vel veris, vel quas fingere volumus, accommodata, easque exprimens. Cicero de Nat. Deor. L. II. c. 12.

Aber ſo beſtimmt jede Empfindung, ſo gar jede Schattirung und jeder Grad einer Empfindung, ſich durch ihre beſondern Gebehrden ausdrüken läßt, ſo unbeſtimmt und unzureichend hingegen iſt jede Sprache, wenn man dieſen Theil der Kunſt in Regeln faſſen wollte. So wie man auch in der reichſten Sprache die verſchiedenen Geſichtsbildungen der Menſchen nur ſehr unvollkommen beſchreiben kann, ſo findet man auch die größten Schwierigkeiten, die Gebehrden beſtimmt zu beſchreiben. Darum haben auch die beſten Lehrer der Redner, als Cicero und Quintilian, nur wenige allgemeine Vorſchriften hierüber geben können. Doch ſollte man die Hoffnung, den Ausdruk der Sprache in dieſem Stük zu einer mehrern Vollſtändigkeit und zu genauerer Beſtimmung zu bringen, nicht verloren geben. Wenn die ſpätern griechiſchen Rhetoren, die ſich ſo viel unnütze Mühe gegeben haben, für jede grammatiſche oder rhetoriſche Figur einen Namen und eine Erklärung zu finden, ihr Nachdenken auf die Beſchreibung der Gebehrden angewendet hätten, ſo würde man vielleicht izt ſchon nähere Hoffnung haben, von dieſem wichtigen Theile der Kunſt einmal beſtimmt ſprechen zu können.

Die zeichnenden Künſte könnten darin den redenden einen wichtigen Dienſt leiſten. Es iſt zu wünſchen, daß ein guter Zeichner eine Sammlung nachdrüklicher und redender Gebehrden anfangen möchte. Wer ſich beſonders darauf legen wollte, blos die Gebehrden der Menſchen zu beobachten, jedes Redende und jeden genauen Ausdruk darin, richtig zu zeichnen, dem würde es nicht ſchwer fallen, einen beträchtlichen Beytrag zur Gebehrdenkunſt zu liefern. Es wäre ein einer Kunſtacademie würdiges Unternehmen, eine ſolche Sammlung zu veranſtalten, und die Künſtler zu jährlicher Vermehrung derſelben aufzumuntern. Man könnte allenfalls den Anfang der Sammlung damit machen, daß man aus den Antiken und aus den Gemählden der Neuern zuerſt alle Figuren ausſuchte, und in einer Folge herausgäbe, die in der Stellung einen beſtimmten Ausdruk zeigen. Hernach könnte jedem Zeichner, der eine genau nach der Natur gemachte und durch Gebehrden ſehr redende Figur zur Sammlung einſchikte, eine kleine Belohnung gereicht werden. Dadurch würde die Sammlung in wenig Jahren vermuthlich ſehr anſehnlich anwachſen. Wenn alsdenn ein Mann von Genie eine ſolche Sammlung vor ſich nähme, Beſchreibungen und Anmerkungen dazu machte, ſo würde nach und nach der Theil der Kunſt, der izt ſo wenig bearbeitet iſt, zu groſſer Vollkommenheit kommen können. Wenn man bedenkt, daß mancher Liebhaber der Naturgeſchichte vermittelſt der Beobachtung, der Zeichnungen und der Beſchreibungen, die Geſtalt und die Bildung vieler tauſend Pflanzen und Inſekten, ſo genau in die Einbildungskraft gefaßt hat, daß er die kleinſten Abänderungen richtig bemerket: ſo läßt ſich auch gewiß vermuthen, daß eine mit eben ſo viel Fleiß gemachte und in Claſſen gebrachte Sammlung von Geſichtsbildungen und Gebehrden, und alſo ein daher entſtehender eigener Theil der Kunſt, eine ganz mögliche Sache ſey. Warum ſollte eine Sammlung redender Gebehrden weniger möglich und weniger nüzlich ſeyn, als eine Sammlung von abgezeichneten Muſcheln, Pflanzen und Inſekten? Und warum ſollte man, wenn dieſes Studium einmal mit Ernſt getrieben würde, die dazu gehörige Kunſtſprache und Terminologie nicht eben ſo gut finden können, als ſie für die Naturgeſchichte gefunden worden?

Dieſes würde den Weg bahnen, dem Redner, dem Schauſpieler, dem Mahler und dem Tänzer den wichtigſten Theil der Kunſt zu erleichtern.

Man kann dem Redner und dem Schauſpieler nie genug wiederholen und nicht nachdrüklich genug ſagen, daß die Gebehrden redend ſeyn müſſen, noch dem Zeichner, daß ſeine Figuren allemal verwerflich ſind, wenn er ihnen nicht redende Stellungen und Gebehrden geben kann. Demoſthenes hielt es für ſo wichtig, daß er auf Befragen, was in der Beredſamkeit das wichtigſte ſey, antwortete: Der Vortrag; (wodurch er Stimme und Gebehrden verſtund;) und auf die weitern Fragen, was nach dem zum zweyten und dritten, als das wichtigſte zu ſuchen ſey, immer dieſelbe Antwort wiederholte. Was man an dem Redner ſieht, das wird unmittelbar auf dem Grund der Seele empfunden; aber die Worte kommen erſt in den Verſtand, und von da durch eine Art der Ueberſetzung, wenigſtens durch eine zweyte Handlung des Geiſtes, und verſchwächt, an das Herz. Welche Worte ſind vermögend, die innigſte Sehnſucht eines Verliebten nach dem Gegenſtand ſeiner Wünſche ſo auszudrüken, wie ſeine Blike und ſeine Gebehrden? Einigermaßen iſt es der Sappho in dem bekannten Lied an Phaon gelungen, dieſes in Worten auszudrüken; deßwegen auch ein feiner Kenner *) dieſe Ode unter die erhabenſten Werke der Dichtkunſt zählt.

Wenn der Künſtler durch genaue Beobachtung der in Gebehrden liegenden Kraft, ſich von ihrer Wichtigkeit völlig überzeuget hat, ſo muß er nun das beſondere Studium dieſes Theils der Kunſt vornehmen. Darüber findet er aber bey dem Lehrer der Redner, aus angezeigten Urſachen, nichts, als ſehr allgemeine Anmerkungen; ſein Genie und ſein Fleiß müſſen die beſondern Mittel finden. Eine der wichtigſten allgemeinen Anmerkungen iſt dieſe: daß er überhaupt den allgemeinen Ton der Rede durch ſeine Gebehrden ausdrüke, und hingegen ſich ſehr in Acht nehme, dasjenige, was blos für den Verſtand und nicht für die Empfindung iſt, gleichſam durch mahlende Zeichen auszudrüken. Man muß, ſagt Cicero, nicht einzele Worte, ſondern das, was man im Ganzen empfindet, nicht durch Abzeichnung, ſondern durch Andeutung, ausdrüken *). Was der große Mann in der angezogenen Stelle demonſtrationem verba exprimentem nennt, und hier durch Abzeichnung überſetzt iſt, muß von dem Redner ſehr ſorgfältig vermieden werden. Es kann nichts froſtiger ſeyn, als wenn er jedes Wort mit Zügen und Bewegungen der Hände und der Arme abbildet, beſonders, wenn er bloße Begriffe, die nur den Verſtand angehen, wie das Nahe und Ferne, das Hohe und Niedrige und dergleichen Dinge, zeichnen will. Die Gebehrden ſollen uns nicht deutliche Begriffe geben, ſondern Empfindungen verſtärken oder unterhalten.

Hiernächſt muß der Redner ſich auch von dem Schauſpieler unterſcheiden. Er tritt wol vorbereitet auf,

---

*) Longinus.

*) Omnes autem hos motus ſubſequi debet geſtus, non hic *verba* exprimens, ſcenicus, ſed *univerſam* rem et ſententiam, non demonſtratione, ſed ſignificatione declarans. Cic. in Bruto, Lib. III.

auf, hat auf einmal den ganzen Umfang ſeiner Materie vor ſich, iſt ganz und allein davon durchdrungen, und behandelt ſie, als ein Mann, der alles auf das genaueſte überlegt hat. Darum muß auch Einförmigkeit, Bedachtſamkeit und gute Faſſung in ſeinen Gebehrden ſeyn. Bey dem Schauſpieler verhält ſich die Sache ganz anders. Er nimmt jeden Augenblik die Gebehrden deſſelben Augenbliks an; bald redet er, bald hört er zu. Die Handlung reißt ihn mit fort, da der Redner ſeines Vortrages Meiſter ſeyn muß. Der Schauſpieler ſtellt einen für alles, was auf der Bühne vorgeht, unvorbereiteten Menſchen vor, der plötzlich, bald angenehm, bald unangenehm gerührt wird; ſeine Gebehrden müſſen eben die Abwechslungen und die Vermiſchung des Guten und Böſen, ſo wie ſie im Leben vorkömmt, ausdrüken. Er muß in einem Augenblik ſauer oder verdrüßlich, und wieder vergnügt ausſehen. Alſo ſind die Gebehrden bey ihm weit ſchnellern Abwechslungen und weit lebhaftern Bewegungen unterworfen, als bey dem Redner. Deßwegen will Cicero auch nicht, daß der Redner die Kunſt der Gebehrden, ſo wie der Schauſpieler, lernen ſoll *).

Wenn irgend ein Theil der Kunſt iſt, der eine lange und ſehr fleißige Uebung erfodert, ſo iſt es dieſer. Sie muß aber mit genauer Beobachtung der Natur verbunden ſeyn. Der Redner muß Gelegenheit ſuchen, lebhafte und empfindſame Menſchen zu ſehen, und ihre Gebehrden genau beobachten, und durch wiederholte Verſuche das, was er nachdrüklich gefunden, ſich zueignen. Zu ſeinen Uebungen muß er ſich eine Sammlung vorzüglicher Stellen aus den beſten Rednern machen, die er erſt wol auswendig lernt, und hernach für ſich ſo lange declamirt, bis er Stellung und Gebehrden, die jedem Stük zukommen, gefunden hat. Wie ein Zeichner nicht leicht einen Tag vorbeygehen läßt, ohne etwas zu zeichnen, ſo muß auch der Redner täglich wenigſtens eine ſchöne Stelle declamiren. Es iſt ein würklicher Mangel auf unſern Univerſitäten, daß kein methodiſch eingerichteter Unterricht in dieſer Sache gegeben wird. Daher kömmt es denn, daß man ſo ſehr ſelten einen geiſtlichen Redner findet, der die Kunſt verſteht, ſeinen Worten durch die Gebehrden Nachdruk zu geben.

Man hört bisweilen, daß die Sprache der Gebehrden ſo gar als eine, dem geiſtlichen Redner ganz unnöthige, Sache verworfen wird. Aber dieſes iſt gewiß ein ſchädliches Vorurtheil. Denn ſelbſt da, wo er blos zu unterrichten, oder nur auf den Verſtand zu würken hat, ſind die Gebehrden von Wichtigkeit; weil ſie ungemein viel zur Unterhaltung der Aufmerkſamkeit und ſelbſt zur Ueberzeugung beytragen. Der Verſtand läßt ſich eben ſo, wie das Herz gewinnen; und erſt dann, wenn er gewonnen iſt, haben die Gründe ihre volle Kraft auf ihn.

Für den Schauſpieler und für den Tänzer iſt nichts ſo wichtig, als die Kunſt der Gebehrden. Beſitzt er dieſe, ſo iſt er Meiſter über die Empfindung der Zuſchauer; ſind ſeine Gebehrden unnatürlich, ſo wird ſein ganzes Spiel unerträglich. Der Schauſpieler kann durch verkehrte Gebehrden das höchſte Tragiſche froſtig, und das feinſte Comiſche kläglich machen. Wer dieſen Theil der Kunſt nicht beſitzt, dem iſt zu rathen, nie auf Gebehrden zu denken, und ſich lediglich der Natur zu überlaſſen. Natürliche Gebehrden, auf welche man nicht ſtudirt, ſind allemal nachdrük-

---

*) Nemo ſuaſerit ſtudioſis dicendi adoleſcentibus, in geſtu diſcendo hiſtrionum more elaborare. Cic. de Orat.

drüklich, wenn man nur einigermaßen empfindet, was man ſagt: die Kunſt ſoll ihnen blos den ſchönen Anſtand geben. Wer ihnen dieſen nicht geben kann, der bleibe lieber bey der ganz rohen Natur. Iſt ſie nicht mit Schönheit verbunden, ſo iſt ſie doch nachdrüklich; aber künſtliche Gebehrden, deren Anlage nicht aus der Natur entſtanden iſt, ſind allemal froſtig.

◆ ◆

Ueber die in dieſem Artikel von Hrn. S. geäuſſerte, mögliche Klaſſifikation und Benennung der Gebehrden, gleich den Klaſſifikationen der Naturgeſchichte, ſ. Hrn. Engels Ideen zu einer Mimik Th. I. S. 70 — ſo wie über dieſe Materie überhaupt, das ganze angeführte Werk. — Ein anderes, italieniſches, L'arte de' Cenni, da Giov. Bonifacio, Ven. 1616. 4. gehört, im Ganzen, in ſo fern hieher, als der Verf. im 1ten Th. die Kunſt ſich durch Gebehrden auszudrücken lehrt, und im 2ten den Nutzen der Gebehrdenſprache zeigt. — Auch der „Verſuch einer zahlreichen Folge leidenſchaftlicher Entwürfe . . . gezeichnet und geäzt . . . von J. F. v. Göz, Augsb. 1784. 4. 160 Bl. welche nichts, als das Drama, Lenardo und Blandine, nach Bürger, darſtellen, iſt ein guter Beytrag zum Studium der Gebehrdenkunſt für den Schauſpieler; zum Studium, nicht zur Nachmachung, oder Nachahmung. S. übrigens den Art. Schauſpielkunſt. — Die von der Gebehrdenkunſt des Redners (ſeiner Action überhaupt) handelnden Schriften ſind bey den Art. Anſtand und Vortrag angeführt.

## Gebrochen.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in der Sprache der Künſtler in verſchiedenen Bedeutungen gebraucht. Ueberhaupt bedeutet es etwas, das man nicht ganz oder nicht völlig gelaſſen hat. Nicht voll iſt die gebrochene Stimme, in der gröſten Rührung, ſowol bey vergnügten, als bey traurigen Empfindungen. Da thut ſie groſe Würkung auf die Zuhörer, weil ſie die höchſte Rührung des Redners weit beſſer anzeiget, als ſeine Worte thun können. Aber eben deßwegen muß dieſe gebrochene Stimme nur da, wo die Rührung am höchſten iſt, gehört werden.

Gebrochene Farben ſind die hellen Hauptfarben, die einen Zuſatz von andern dunkeln Farben bekommen und alſo ihr volles Licht nicht mehr haben. Die Italiener nennen ſie Mezzetinten; im Deutſchen werden ſie auch Mittelfarben genennt, weil ſie insgemein zwiſchen dem Helleſten und dem Dunkelſten in der Mitte ſtehen, und die genaue Verbindung des Hellen und Dunkeln bewürken.

Ein gebrochener Accord heißt in der Muſik derjenige, deſſen Töne nicht, wie gewöhnlich auf einmal, ſondern hinter einander angeſchlagen werden. Auch nennt man einen gebrochenen Baß den, der, anſtatt auf einem Ton, ſo lang es der Geſang erfodert, anzuhalten, den Grundton wiederholt anſchlägt, oder andre dazu gehörige oder ſchikliche Töne durchläuft.

◆ ◆

(*) Von den gebrochenen Farben handelt, unter mehrern, ausführlich, Hagedorn, in der 48ten ſeiner Betrachtungen über die Mahlerey, Th. 2. S. 679. (Von den Mittelfarben überhaupt.) —

## Gebunden.

(Muſik.)

Dieſes Wort wird in der Muſik verſchiedentlich als ein Kunſtwort gebraucht. Gebundene Noten oder Töne ſind ſolche, die in einer ſchlechten Taktzeit angeſchlagen werden, und bis auf eine gute Zeit liegen bleiben.

den *). Eine gebundene Stimme, in Tonſtüken, die für Inſtrumente geſetzt ſind, heißt eine Stimme, die nicht blos zur Begleitung einer andern Stimme da iſt, ſondern für ſich eine zum Ganzen nothwendige, und concertirende Parthie hat. Dergleichen Parthien werden insgemein mit dem italiäniſchen Wort obligato bezeichnet, wozu der Name des Inſtruments geſetzt wird, als Violino oder Baſſo obligato.

Eine beſondere Gattung des gebundenen Baſſes macht der aus, den die Franzoſen Baſſe contrainte nennen. Ein ſolcher Baß hat ein kurzes Thema von wenig Takten, welches er das ganze Stük hindurch, ſo lang es ſeyn mag, beſtändig wiederholt, da inzwiſchen die Hauptſtimme beſtändig abwechſelt, und alſo auf jede Wiederholung derſelbigen Töne im Baß, einen andern Geſang hat, wie in der Chaconne.

Groſſe Harmoniſten behandeln bisweilen einen ſolchen gebundenen Baß ſo, daß, ungeachtet er immer dieſelben Töne hat, der Geſang der obern Stimmen dennoch ganz frey durch vielerley Tonarten modulirt, wovon man in Händels Alexandersfeſt zwey fürtreffliche Beyſpiele findet **). Dieſes iſt aber ſehr künſtlich, und erfodert eine groſſe Fertigkeit in Behandlung der Harmonie.

Rouſſeau macht über die gebundenen Bäſſe die richtige Anmerkung, daß ſie den Tonſtüken einen ſehr pathetiſchen Charakter geben. Sie ſind deßwegen in Kirchenmuſik, über kurze Sprüche, die in den Hauptſtimmen immer mit verändertem Geſang wiederholt werden, mit groſſem Vortheil zu brauchen.

# Gedanken.

(Schöne Künſte.)

Heißt überhaupt jede Vorſtellung, in welcher einige Deutlichkeit iſt, vermöge welcher man ſie durch Zeichen bekannt machen kann. Wenn man insbeſondere in Abſicht auf die ſchönen Künſte von Gedanken ſpricht, ſo verſteht man dadurch die Vorſtellungen, welche der Künſtler durch ſein Werk hervorzubringen ſucht, in ſo fern ſie von der Art, wie ſie erregt werden, oder ſich darſtellen, unterſchieden ſind. Die Gedanken in den Werken der Kunſt ſind dasjenige, was von einem Werk übrig bleibet, wenn der äſthetiſche Schmuk davon genommen wird. So ſind die Gedanken des Dichters das, was übrig bleibet, wenn der Bau des Verſes, der Ton und einige blos zum Schmuk und zur Ausbildung, oder zur Verſtärkung dienende Begriffe weggelaſſen werden.

Demnach ſind ſie die Materie oder der Stoff, der von der Kunſt bearbeitet und auf eine ihrem Zwek gemäße Weiſe vorgetragen wird. Das Aeſthetiſche ſelbſt iſt das Zufällige der Gedanken, das Kleid, worin ſie gezeiget werden, oder die Form, in welche ſie der Künſtler bildet. Derowegen ſind ſie das erſte, worauf in jedem Werk der Kunſt zu ſehen iſt, der Geiſt und die Seele des Werks: und wenn ſie ſchlecht ſind, ſo kann das ganze Werk keinen groſſen Werth haben; ſondern gleicht jenem Pallaſte von Eis, der zwar die richtigſte Form eines brauchbaren Gebäudes hat, aber ſeiner Materie halber unnüz iſt, und zu dem Gebrauch, den ſeine Form anzeiget, nicht dienen kann.

Zu jedem vollkommenen Werk der Kunſt werden alſo zuerſt gute, das iſt, richtige und nach der Beſchaffenheit des Werks intereſſante Gedanken erfodert. Was Horaz blos von den redenden Künſten ſagt: Scriben-

---

*) S. Bindung.

**) Das eine in dem Tutti, deſſen Worte anfangen: The Many rend the ſkies with loud applauſe; das andre in dem Tutti: Break his band of ſleep aſunder.

di fons eſt ſapere, kann auf alle Künſte angewendet werden: Fingendi fons eſt ſapere. Gedanken aber ſind Früchte der Vernunft. Mithin iſt die weſentliche Grundeigenſchaft eines Künſtlers, Beurtheilungskraft und Vernunft. Denn ohne dieſe ſtellet er uns bloße Formen dar, die einen Schein, aber kein würkliches Weſen haben: pulchra facies cerebrum non habens. Ein bloßer Künſtler, der nicht zugleich ein Philoſoph, das iſt, ein vernünftiger Mann iſt, der wichtige und uns intereſſante Gedanken zu bilden vermag, gleicht einem Koch, der zwar allerhand Arten von ſchmakhaftem Gewürz im Vorrath hat, aber keine nahrhafte Speiſen, die er damit zu rechte machen könnte.

Wie der Koch eine Speiſe haben muß, die er durch ſeine Kunſt zurichtet und ſchmakhaft macht, ſo muß der Künſtler Gedanken, das iſt, Vorſtellungen, die dem Geiſte Nahrung geben, in Bereitſchaft haben, und ſie durch die Kunſt angenehm oder kräftig machen. Dieſen Begriff von der Kunſt müſſen die Künſtler beſtändig vor Augen haben, damit ſie, durch eine ernſtliche Bemühung die wichtigſten Wahrheiten der Philoſophie ſich bekannt zu machen, durch eine genaue Beobachtung der Menſchen und Sitten, hinlänglichen Vorrath von Gedanken ſich anſchaffen. Wer nicht fähig iſt, wichtige Gedanken in ſeinem Verſtande hervor zu bringen, der hat keinen Stoff zur Bearbeitung für die Künſte. Denn dasjenige, was der Mühe nicht werth geachtet wird, ohne äſthetiſchen Schmuk erkennt zu werden, iſt auch des Aufwandes der Auszierung nicht werth. Wer, als ein Thor, könnte ein ſchlechtes und unnützes Gefäß in Gold faſſen laſſen?

Bey einem rechtſchaffenen Künſtler müſſen Verſtand und geſunde Vernunft die Gaben ſeyn, mit denen ſich Witz und feiner Geſchmak vereinigen. Ohne jene wird er ein bloßer Zeitvertreiber oder Luſtigmacher. Nur eine gründliche, große Art zu denken, mit Talenten, die zum Geſchmak gehören, verbunden, machen den großen Künſtler aus *). Ohne den großen Verſtand, ohne die wichtigen Gedanken, die Homer als ein Kenner und Beobachter der Menſchen geſammelt, und in ſeinen unſterblichen Geſängen vorgetragen hat, würde er mit allem Feuer der Dichtkunſt, mit allem Wolklang ſeiner Verſe, mit allen wolgewählten Bildern, niemal der Dichter der vernünftigen Alten geworden ſeyn.

Nach eben dieſen Grundſätzen müſſen wir alle Werke der Kunſt beurtheilen, wenn wir nicht bloße Spiele des Witzes und der Einbildungskraft für wichtige Werke ausgeben wollen. Ein gründlicher Beurtheiler läßt ſich niemal durch die bloße Kunſt blenden. Er zieht dem Werk erſt das Kleid der Kunſt ab, um die Gedanken nakend zu ſehen. In dieſer Geſtalt beurtheilet er ihre Wahrheit, ihre Wichtigkeit. Findet er bey dieſer Betrachtung nichts wichtiges oder großes, ſo ſetzet er das Werk in die Claſſe der angenehmen Kleinigkeiten.

Man muß es ſich bey Beurtheilung der Werke der Kunſt zur Hauptmaxime machen, jeden Gedanken in ſeiner nakenden Geſtalt zu prüfen. Der Künſtler, der dieſes verſäumt, läuft Gefahr oft nichts zu ſagen; denn der Schmuk blendet. Man glaubet oft mit dem Ixion, die Juno in ſeinen Armen zu haben, und hat nur ein leeres Phantom. Selbſt große Künſtler laſſen ſich bisweilen durch den äußerlichen Glanz verführen, den Gedanken mehr Werth beyzulegen, als ſie haben. Hat nicht der ſchöne Ausdruk in folgenden Ver-

---

*) S. Dichter.

den Virgil ſelbſt gehindert, das
lſche in den Gedanken zu ſehen?
e Sibylle ſagt zum Aeneas, als
ſeine Reiſe nach dem Tartarus
rnimmt:

Tros Anchiſiades, facilis deſcenſus Averni,
Noctes atque diu patet atri janua Ditis:
Sed revocare gradum ſuperasque evadere ad auras
Hoc opus, hic labor eſt.

r ganze Gedanke iſt grundfalſch.
den Worten facilis deſcenſus
erni, Noctes etc. wird der Tod
r das Sterben verſtanden. Ae-
s aber will bey lebendigem Leibe
runter, und da iſt das Herunter-
oren und Heraufſteigen gleich leicht
r ſchwer. Sobald man einer Vor-
lung ihr Kleid ausgezogen, kann
n ein zuverläſſiges Urtheil von dem
erth der Gedanken fällen.

Sehet ihr ein hiſtoriſches Gemähl-
ſo ſuchet zu vergeſſen, daß es ein
mählde iſt; vergeßt den Mahler,
ſen zauberiſche Kunſt durch Licht
d Schatten Körper hervorgebracht
, wo keine ſind. Bildet euch ein
irkliche Menſchen zu ſehen, und
et alsdenn auf die Handlungen
ſer Menſchen Achtung. Sehet zu,
ſie wichtig ſeyn, ob die Perſonen
ihren Geſichtern, Gebehrden und
wegungen, Gedanken und Empfin-
ngen anzeigen; ob ihr die Sprache
er Mienen und Gebehrden verſte-
, und ob ſie euch etwas merkwür-
es ſagen. Findet ihr es nicht der
ühe werth, dieſen in eurer Einbil-
ng würklichen Menſchen zuzuſehen,
hat der Mahler ſchlecht gedacht.
rt ihr ein Tonſtük, ſo ſuchet zu
rgeſſen, daß ihr Töne von einem
loſen Inſtrument höret, die nicht
ders, als durch eine groſſe Fertig-
t der Finger oder der Lippen her-
rgebracht werden können. Stellet
h vor, ihr höret einen Menſchen in einer unbekannten Sprache reden, und gebet Achtung, ob ſeine Töne Empfindung ausdrüken; ob ſie Ruhe des Gemüthes, oder Unruhe, ſanfte oder heftige Leidenſchaften, fröhliche oder traurige anzeigen; ob dieſe, den einzeln Worten nach unverſtändliche Sprache, den Charakter eines Redenden ausdrükt; ob er edel oder gemein, ob er als ein vernünftiger, oder als ein wahnſinniger ſpreche. Könnet ihr nichts dergleichen entdeken, ſo beklaget den Meiſter, daß er mit ſo viel Kunſt keine Gedanken verbunden hat.

Auf eben dieſe Art müſſen auch die Gedichte, beſonders die lyriſchen, beurtheilet werden. Nur die Ode hat einen Werth, die, nachdem ſie alles Schmuks der Poeſie beraubet iſt, in dem Gemüth etwas zurüke läßt, das ihm Nahrung und Kräfte giebt. Man kann am beſten davon urtheilen, wenn man ſie in die gemeine Sprache überſezet, und ihr ſowol die poetiſchen Farben, als den Klang benimmt. Bleibet alsdenn nichts übrig, das ein Menſch von Verſtand und Nachdenken zu ſeiner Ueberlegung behalten möchte, ſo iſt die Ode beym ſchönſten Klang und bey dem glänzendſten Colorit*) ein ſchönes Kleid, das einem Mann von Stroh angezogen iſt. Wie ſehr irren ſich die, die ſich einbilden, man könne mit reicher Phantaſie und einem guten Ohr, ein Odendichter ſeyn.

Erſt alsdenn, wenn man die Gedanken eines Werks in ihrer bloßen Geſtalt entdekt hat, läßt ſich urtheilen, ob das Kleid, das die Kunſt ihnen angezogen hat, anſtändig und ihnen angemeſſen ſey oder nicht. Ein Gedanke, deſſen Rang und Werth aus ſeiner Einkleidung muß erkannt werden, hat eben ſo wenig eigenen Werth, als ein Menſch, der ſeine

---

*) S. Farben (poetiſche).

Verdienſte durch äuſſerlichen Prunk zeigen will.

## Gedicht.

Man hat ſchon von ſehr langer Zeit her verſucht, den eigentlichen Begriff des Gedichts feſtzuſetzen, vermittelſt deſſen man das Werk der Dichtkunſt von dem, was die Beredſamkeit hervorbringt, unterſcheiden könnte; denn ſchon Ariſtoteles hat davon geſprochen. „Die gebundene und ungebundene Rede, ſagt dieſer Philoſoph, unterſcheiden den Geſchichtſchreiber und den Dichter nicht genug; denn wenn man auch die Geſchichte des Herodotus in Verſen vortragen wollte, ſo würde ſie dennoch eine Geſchichte und kein Gedicht ſeyn. Dieſe beyden Gattungen ſind darin weſentlich von einander unterſchieden, daß jene die Sachen erzählt, wie ſie geſchehen ſind, dieſe, wie ſie hätten geſchehen können *).“ Seitdem der griechiſche Kunſtrichter dieſe Frage, vielleicht zuerſt, aufgeworfen, und ſo gut, als er konnte, beantwortet hat, iſt ſie tauſendmal wiederholt, und jedesmal, wo nicht ganz, doch zum Theil unentſchieden gelaſſen worden. Denn auch die genaueſte und richtigſte Erklärung des Begriffs, die, welche Baumgarten gegeben hat **), beſtimmt ihn nicht völlig, da in dem Begriffe des Vollkommenen noch immer viel unbeſtimmtes iſt.

Es kann aber auch nicht anders ſeyn; denn die gemeine Rede, die, welche ein Werk des Redners iſt, und die, die von der Dichtkunſt erzeuget wird, ſind Werke, die mehr durch Grade, als durch weſentliche Kennzeichen in verſchiedene Arten abgeſondert werden. In dergleichen Dingen aber laſſen ſich die Gränzen, wo die Arten aufhören oder anfangen, nicht unterſcheiden. Wer kann das Jahr angeben, wo der Jüngling zum Mann, und der Mann zum Greis wird? Darum darf es uns nicht befremden, daß man Werke der redenden Kunſt antrifft, von denen man ungewiß iſt, ob ſie der Beredſamkeit oder der Dichtkunſt zugehören.

Deſſen ungeachtet aber iſt weder die Eintheilung der redenden Kunſt in gemeine Rede, Beredſamkeit und Dichtkunſt zu verwerfen, noch die Verſuche jede Art durch Kennzeichen zu beſtimmen, zu tadeln. Die Baumgartenſche Erklärung des Gedichts, daß es eine vollkommene ſinnliche Rede ſey, iſt ſo richtig und ſo beſtimmt, als ſie ſeyn kann, ob ſie gleich nicht in jedem Fall hinreicht, zu entſcheiden, ob ein Werk der Beredſamkeit oder der Dichtkunſt zuzuſchreiben ſey. Vielleicht wäre die Erklärung etwas beſtimmter, wenn man ſagte: das Gedicht ſey eine ſinnliche Rede, die jede Art der Vollkommenheit an ſich hat, die ihr Inhalt verträgt. Aber dadurch würde keiner ungebundenen Rede der Name des Gedichts zukommen, weil jede Rede den Wohlklang, der aus dem Vers entſteht, verträgt.

Wir wollen indeſſen verſuchen, die gemeine Rede, die Beredſamkeit und die Dichtkunſt, jede durch ihr zukommende Kennzeichen, zu unterſcheiden.

Die gemeine Rede iſt gleichſam eine hiſtoriſche Erzählung deſſen, was wir denken. Sie ſucht ohne alle Veranſtaltungen ſich geradezu auszudrüken, und iſt mit jedem Ausdruk zufrieden, wenn er nur beſtimmt und verſtändlich iſt. Die Beredſamkeit iſt überlegter und künſtlicher; da ſie nicht blos die Abſicht hat, verſtändlich zu ſeyn, ſondern durch das, was ſie vorbringt, etwas beſonders auszurichten ſucht, ſo überlegt ſie genau, was ſie zu dieſem beſondern Zwek zu

ſagen

---

*) Ariſt. Poet.

**) Poema eſt ſenſitiva oratio perfecta. vid. Baumgart. Diſſertatio de Poeſi et Poemate.

n hat; ſie ſucht von den Vorſtel-
en, die ſich ihr darbieten, die be-
und ſchiklichſten aus, ordnet ſie,
hnen mehr Kraft zu geben, wäh-
en beſten Ausdruk, giebt der Re-
uch durch den Ton und Abfall
Worte eine äſthetiſche Kraft, hat
ufhörlich den Zuhörer, auf den
ürken will, vor Augen. Die
orkunſt hat mehr den lebhaften
druk ihrer Vorſtellung, als die
ndere Würkung, die ſie auf an-
thun ſoll, zum Augenmerk. Der
ter iſt ſelbſt lebhaft gerührt und
ſeinem Gegenſtand in Leiden-
ft, wenigſtens in Laune geſetzt;
ann der Begierde, ſeine Empfin-
g zu äußern, nicht widerſtehen;
ird hingeriſſen. Seine Haupt-
ht iſt, den Gegenſtand, der ihn
ret, lebhaft zu ſchildern, und zu-
h den Eindruk, den er davon
findet, zu äußern: er redet, wenn
auch niemand zuhören ſollte,
ihn ſeine Empfindung nicht
eigen läßt. Er überläßt ſich den
rüken, die ſeine Materie auf ihn
ht, ſo ſehr, daß man aus ſei-
Ton und aus ſeinem wenig über-
en Ausdruk merkt, er ſey ganz
ſeinem Gegenſtand eingenommen.
ſes giebt ſeiner Rede etwas auſ-
rdentliches und phantaſtiſches,
gleichen Menſchen annehmen, die
ſtarken Empfindungen ſich ſelbſt
geſſen, und ſelbſt in Geſellſchaft
eden und handeln, als wenn ſie
ine wären.

Es ſcheint, daß dieſer ſich mehr
weniger äuſſernde phantaſtiſche
, den man in der Rede bemerkt,
eigentlichen Charakter des Ge-
ts ausmache, und daß die eini-
maßen ſchwärmeriſche Gemüths-
ung, in welche lebhafte Köpfe bey
likung gewiſſer Gegenſtände ge-
werden, die Quelle der Dicht-
ſt ſey. Ohne merkliche Leiden-
ft und Ueberwältigung von der-
en, ſcheinet natürlicher Weiſe kein
Gedicht entſtehen zu können. Nur itzt, da die Poeſie zu einer gewöhnlichen Kunſt worden iſt, thut die Nachahmung dieſes natürlichen Zuſtandes das, was in dem Stande der bloſſen Natur nur die ſtarke Rührung thun würde. Daher ſehen wir, daß die Dichter ſich noch öft anſtellen, als wenn ſie auch wider ihren Willen getrieben würden, ihr Herz auszuſchütten. Es iſt damit, wie mit dem Tanz, der in ſeinem Urſprung nichts anders, als ein leidenſchaftlicher, ſchwärmeriſcher Gang iſt. Wilde Völker, bey denen noch nichts zur Kunſt geworden, tanzen nie, als wenn ſie in Leidenſchaft geſetzt ſind: aber wo das Tanzen zur Kunſt geworden, da tanzt man auch mit kaltem Geblüte. Doch ſtellt man ſich immer dabey an, als wenn irgend ein kräftiger Gegenſtand uns in eine phantaſtiſche Gemüthslage geſetzt habe. Daß ſowol Poeſie, als Tanz eine ſolche Faſſung zum Grund haben, wird auch noch dadurch offenbar, daß beyde die Unterſtützung der Muſik bedürfen. Dieſe unterhält die Empfindung, und reizet die ſchon aufgebrachte Einbildungskraft noch mehr. Sie wieget das Gemüth in ſeiner eigenen Empfindung ein, daß der Dichter und Tänzer ſich völlig vergeſſen, und blos dem nachhängen, was ſie empfinden.

Aus dieſer Entwiklung des Urſprungs der Poeſie läßt ſich der wahre Charakter des Gedichts beſtimmen. Wer der Gemüthsfaſſung, die eine ſo auſſerordentliche Rede, als das Gedicht iſt, natürlicher Weiſe hervorzubringen vermag, nachdenkt, wird finden, daß ſie ihr viel Eigenes und Charakteriſtiſches geben müſſe. Und eben darin wird das Weſen des Gedichts zu ſuchen ſeyn.

Zuerſt wird der Ton der Rede den Charakter der Empfindung an ſich haben. Sie kann nicht ſo zufällig und ſo ungebunden flieſſen, als die gemeine Rede; denn da die Empfindung immer einerley iſt, und ſich immer gleichſam auf ſich ſelbſt herum drehe, ſo entſteht ganz natürlich etwas rhythmiſches darin. Wer vor Freude hüpft und ſpringt, der wird, ſo lange die Empfindung währet, die einfach und immer einerley iſt, dieſelben Sprünge oft wiederholen; und ſo wird es auch mit den Sätzen der Rede gehen. Ihr Ton und Abfall iſt eine Würkung der Empfindung, und da er zugleich auf die Sinnen würkt, ſo unterhält und ſtärkt er auch wiederum die Empfindung ſelbſt. Hieraus läßt ſich einigermaßen der Urſprung des Verſes begreifen, der freylich im Anfang ſehr roh geweſen, aber nachher durch die Kunſt ſeine Formen bekommen hat. Man kann alſo ſagen, daß der Vers dem Gedichte natürlich ſey.

Weil aber ein rhythmiſcher Fall der Rede nur eine der verſchiedenen Würkungen der poetiſchen Laune iſt, und weil ohne den, durch die hinzugekommene Kunſt, regelmäßig gemachten Vers, die Rede einen ungekünſtelten Rhythmus haben kann, ſo berechtiget uns der Mangel der regelmäßigen Verſification noch nicht, einer die übrigen Kennzeichen des Gedichts habenden Rede den Namen des Gedichts zu verſagen. Doch iſt unfehlbar in jeder Rede, die aus würklicher dichteriſcher Laune entſtanden, das Periodiſche ganz anders, als in der gemeinen, oder auch in der blos beredten Rede. Alſo hat auch die ſo genannte poetiſche Proſa allemal etwas in ihren Abfällen, wodurch ſie ſich auszeichnet. Hieraus iſt alſo klar, daß der regelmäßige Vers, nachdem die Poeſie zur Kunſt geworden, bey jedem Gedicht ſich finden ſollte, jedoch der Mangel deſſelben, wenn nur ſonſt der Charakter des Gedichts vorhanden iſt, es von den Werken der Dichtkunſt nicht ausſchließe.

Aber der Vers iſt nicht das ein
zige, was zum Ton des Gedicht
gehöret. Wer in voller Empfindun
ſpricht, ſucht Wörter aus, dere
Klang ihr angemeſſen iſt und ſie un
terhält: die Freude liebt volle un
leichte Töne, die Traurigkeit gedeh
te und eindringende. Daher wir
der poetiſchen Sprache ein gewiſſe
lebendiger Ausdruk eigen, der a
ſich, wenn man auch den Sinn de
Worte nicht verſtände, die Gemüth
lage des Dichters zu erkennen gie
Dieſen Ausdruk muß das Gedic
haben, es ſey in gebundener od
ungebundener Rede verfaßt.

Noch zeiget ſich eine dritte Eigen
ſchaft der poetiſchen Rede, die wi
auch noch zum Ton derſelben rechn
können. Weil der Dichter ganz mi
ſeinem Gegenſtand beſchäfftigt iſ
und nichts anders weder hört no
ſieht, ſo iſt ihm, wie einem Träu
menden, jede Sache ganz gegenwär
tig. Er macht zwiſchen dem Ver
gangenen und Zukünftigen, zwiſche
dem Gegenwärtigen und Abweſende
keinen Unterſchied. Dieſes giebt ſe
ner Rede in Anſehung der Verbin
dungswörter, in Anſehung der An
ordnung und der grammatiſchen Zu
ſammenſetzung, ein ganz eigenes Ge
präge, das ſich beſſer empfinden al
beſchreiben läßt. Anſtatt der ver
gangenen oder zukünftigen Zei
braucht der Dichter oft die gegen
wärtige. Bald läßt er die Verbin
dungswörter weg, bald aber brauch
er andre, die zukünftige Dinge al
ſchon gegenwärtig, vorſtellen: iz
anſtatt hierauf; er redet oft in de
zweyten Perſon, wo die gemein
Rede die dritte braucht. Der
gleichen Abweichungen von de
gewöhnlichen Ausdruk, die de
poetiſchen Ton eigen ſind, geh
ren nothwendig zum Ausdruk de
Gedichts.

Dieſes ſey von dem Charakter des Gedichts, in Anſehung des Tones der Rede, geſagt *).

Zum poetiſchen Ausdruk aber gehören noch mehr Dinge, als die nur den Ton betreffen. Die Figuren und Bilder ſind eine ſehr natürliche Würkung der dichteriſchen Laune. Die mehr oder weniger erhitzte Einbildungskraft des Dichters giebt jedem Ding ein mehreres Leben und mehr Kraft, als eine ruhigere oder bedächtlichere Gemüthslage thut. Seine Hauptvorſtellungen drükt der Dichter nie durch Wörter aus, die der Verſtand erſt in allgemeine Begriffe zu überſetzen hat. Seine Vorſtellungen ſind nicht allgemeine oder abgezogene, ſondern einzele Fälle und würklich vorhandene Gegenſtände. Er bekleidet alles mit Materie, und giebt jeder Materie ihre Farben, ihre Figur, und, wo möglich, ihren Ton und andre fühlbare Eigenſchaften. Daher entſtehen die poetiſchen Farben **) und die poetiſchen Gemählde. Darin beſteht, wie du Bos wol erinnert hat, der Hauptcharakter des Gedichts. „Dieſe poetiſche Sprache, ſagt der Kunſtrichter, iſt es, die eigentlich den Dichter ausmacht, nicht der Abſchnitt und der Reim. Man kann, wie Horaz anmerkt, ein Dichter in ungebundener, und ein gemeiner Redner in Verſen ſeyn. — — Dieſes iſt aber der wichtigſte und ſchwerſte Theil der Dichtkunſt, die Bilder zu erfinden, die das, was man ſagen will, ſchön mahlen; den eigentlichen Ausdruk, der den Gedanken ein ſinnliches Weſen giebt, in ſeiner Gewalt zu haben; dieſes iſts, wozu der Dichter ein göttliches Feuer nöthig hat, nicht das Reimen. — Nur ein zur Kunſt gebohrner Kopf kann ſeine Verſe durch Dichtung und Bilder beleben †)." Alſo zeiget uns die Sprache des Dichters überall einen Menſchen, den ſein Gegenſtand ſo ſehr eingenommen hat, daß er alles, was man ſich ſonſt blos vorſtellt, körperlich vor ſich ſieht, oder in ſeinem Gemüth als gegenwärtig fühlt, und eben dieſes Sehen und Fühlen auch in uns zu erweken ſucht. Daher entſteht ganz natürlich die Würkung, daß wir durch das Gedicht in eben die Empfindungen geſetzt werden, die der Dichter hat. Dieſe Würkung erfolget, wenn gleich der Dichter ſie nicht geſucht, ſondern blos für ſich ſelbſt gedichtet hat.

Bis dahin iſt angemerkt worden, wie das Gedicht durch Ton und Ausdruk ſich von der gemeinen Rede unterſcheide. Es hat aber auch ſeine ihm eigene Behandlung des Stoffs. Dieſes verdienet eine beſondere Betrachtung.

Jedes Gedicht iſt eine empfindungsvolle, oder doch lebhafte launige Rede, die durch einen, dem Dichter vorſchwebenden, Gegenſtand veranlaſſet worden, wobey er nichts anders zur Abſicht hat, oder zu haben ſcheinet, als das, was er fühlt, zu ſagen; weil ſein lebhaftes Gefühl ihm nicht zu ſchweigen verſtattet. Hier zeigen ſich zweyerley Fälle, die den Inhalt der Rede beſtimmen. Entweder hängt der Dichter dem Gegenſtand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten, und drükt durch die Rede das aus, was er ſieht; oder er hängt nicht ſowol dem Gegenſtand nach, der ihn rühret, als der Würkung, die er davon empfindet. Im erſtern Fall mahlt der Dichter den Gegenſtand, im andern ſeine Empfindung darüber. Eine dritte Art des Stoffs zum Gedicht, kann nicht erdacht werden. Nun müſſen wir das Verfahren des Dichters, und wie er ſich darin von andern Menſchen, die auch von ſeiner Materie reden würden, unterſcheidet, in Betrachtung ziehen. Wie er ſich im

---

*) S. Ton.

**) S. Farben.

†) Reflexions Critiques ſur la Poeſie et ſur la Peinture. T. I. Sect. XXXIII.

Ausdruk unterſcheidet, iſt ſchon angemerkt worden; alſo iſt noch die ihm eigene Art, ſeinen Stoff zu behandeln, anzuzeigen; denn auch dieſe giebt dem Gedicht ihren eigenen Charakter.

Wenn der Dichter ſich mit Betrachtung des Gegenſtandes abgiebt, ſo iſt ſeine Abſicht blos, ſich denſelben ſo vorzuſtellen, wie er ihn nach ſeiner Gemüthslage am lebhafteſten rühret. Er will weder, wie der Philoſoph, ihn näher kennen lernen, noch wie der Geſchichtſchreiber ihn ſo beſchreiben, daß andre einen richtigen Begriff davon bekommen; nicht wie der Redner, ſo daß er unſer Urtheil darüber zu lenken: oder einzunehmen ſuchen ſollte. Seine Einbildungskraft würkt da mehr, als der Beobachtungsgeiſt oder der Verſtand. Auch iſts nicht um die genaue Richtigkeit der Vorſtellung zu thun: er bildet ſich den Gegenſtand ſo aus, wie er ihm am beſten gefällt, eignet ihm alles zu, was er darin zu ſehen wünſcht, unbekümmert, ob die Sachen würklich ſo ſeyen; denn das Mögliche iſt ihm eben ſo gut, als das Würkliche. Einiges vergrößert er, andere Dinge macht er kleiner, bis das Ganze ſo iſt, wie er es am liebſten zu ſehen wünſcht. Darin handelt er wie jeder Menſch, der ſich bey Vorſtellung angenehmer Begebenheiten in ſüße Träume der Phantaſie einwiegen will. Alles wird nach ſeinem Gefallen angeordnet; hier werden Umſtände weggelaſſen, dort andre hinzugeſetzt; jede Perſon bekömmt ihre Geſtalt und ihr Weſen, ſo wie jedes ſich nach ſeiner Einbildung ſchikt. So macht es auch der Dichter mit jedem Gegenſtand, den er zum Stoff ſeines Geſanges gewählt hat. Die Theile des Gegenſtandes, die ihn vorzüglich rühren, ſucht er auch mit vorzüglicher Lebhaftigkeit zu ſchildern; er ſucht alles hervor, was irgend dienen kann, ſie ſichtbar oder hörbar zu machen. Daher entſtehen bisweilen im Gedicht die umſtändlichſten Beſchreibungen, die bis auf die geringſten Kleinigkeiten gehen, weil ſolche Beſchreibungen am geſchikteſten ſind, den Gegenſtänden in der Einbildungskraft ein würkliches Leben zu geben.

An dieſer Art zu verfahren erkennet man den Dichter ſehr bald, wenn man auch den Ton und den Ausdruk ganz ändern wollte. Man überſetze den Homer ſo ſchlecht, als man wolle, wenn nur die Folge ſeiner Vorſtellungen bleibet, ſo wird man den Dichter nie verkennen. Dies iſt, was Horaz ſagt:

> Invenies etiam disjecti membra
> poëtae.

Alſo muß jedem guten Gedichte, wenn ihm alle Kennzeichen, die es von der Sprache hat, benommen ſind, etwas übrig bleiben, das den Dichter verräth. Was in der ſchlechteſten Ueberſetzung gar alles Poetiſche verliert, iſt nie ein Gedicht geweſen; das alle nöthige Eigenſchaften gehabt hat.

Hält ſich der Dichter nicht ſowol bey dem Gegenſtand, als bey ſeiner Empfindung auf: ſo hat er auch da ſeinen, ihn bezeichnenden Gang. Bisweilen ſagt er uns deutlich, was ihn in die Laune oder Leidenſchaft geſetzt hat, die er äußert; andremal müſſen wirs errathen: aber in beyden Fällen unterſcheidet ſich ſeine Rede von der, die nicht poetiſch iſt, durch die Lebhaftigkeit der Empfindung oder der Laune. Man merkt gar bald, daß er ſich nicht mehr beſitzt; ſein Vergnügen und ſein Verdruß iſt ſeiner Meiſter worden. Ueberlegung und Vernunft müſſen der Empfindung weichen. Bald dreht er ſich auf demſelben Punkt der Empfindung herum, bald fällt er auf mancherley Nebenvorſtellungen, ſchweift ſchnell weit aus, und macht uns, durch die anſcheinende Unordnung rung in ſeinem Gemüthe, ſtutzen. Dieſe Unordnung aber iſt immer mit großer Lebhaftigkeit der Vorſtellung begleitet, bringet ſtarke und kühne Gedanken und ſehr lebhafte Bilder hervor, die den Zuhörer in Verwunderung ſetzen.

Dieſes ſind alſo die Hauptkennzeichen, wodurch ſich das Gedicht von jeder andern Rede unterſcheidet. Da ſie von mancherley Art ſind, jede Art aber viel Grade zuläßt, ſo entſteht daher eine große Mannigfaltigkeit in der Form und Beſchaffenheit der Gedichte, bey einerley Inhalt.

Mehr oder weniger Züge von dieſem Charakter müſſen ſich nothwendig in jedem Gedichte zeigen, das ſeinen Urſprung in einer poetiſchen Gemüthslage des Dichters hat. Da aber manches Gedicht blos aus Nachahmung entſtanden, und der Dichter ſich durch Zwang in jene Gemüthsfaſſung ſetzet, den Ton und die Sprache der natürlichen Poeſie nach Regeln bildet: ſo geſchicht es auch, daß bisweilen Werke hervorkommen, die nur den äußerlichen Schein der Gedichte haben; daß ein vermeinter Dichter einer ganz gemeinen Rede etwas von dem Kleide der Dichtkunſt anzieht. Dadurch aber werden ſolche Werke deßwegen nicht zur Würde der Gedichte erhoben; ſie ſind vielmehr Mißgeburten, die zu gar keinen natürlichen Gattungen der Rede können gerechnet werden. Es wird auch dem ſchlaueſten Kopf ſelten gelingen, wenn er würklich nicht in poetiſcher Faſſung iſt, ſeine Rede ſo zu verfertigen, daß ſie alle natürlichen Kennzeichen des Gedichts an ſich habe. Nur das Gedicht kann vollkommen werden, das von einem würklich dichteriſchen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener, poetiſcher Laune entworfen, und nach den Regeln der Kunſt mit feinem Geſchmak ausgearbeitet worden.

Es erhellet aber aus dieſen über den Urſprung und die natürlichen Kennzeichen des Gedichts gemachten Anmerkungen, daß das, was wir die poetiſche Laune genennt haben, die eigentliche Quelle der Dichtkunſt ſey. Soll das Gedicht einigen Werth haben, ſo muß dieſe Laune eine merkwürdige Veranlaſſung haben; denn ſchwache Gemüther von lebhafter Einbildungskraft, werden oft durch kindiſche Veranlaſſungen in Laune geſetzt; aber wer giebt ſich die Mühe darauf zu achten? Hiernächſt aber muß dieſe Laune durch Beredſamkeit unterſtützt werden; denn wer das, was er denkt oder fühlt, nicht mit Leichtigkeit ſagen kann, der kann wol unſer Auge, aber nie unſer Ohr auf ſich ziehen; alſo muß der Dichter auch ein beredter Mann ſeyn, er muß Leichtigkeit und Reichthum des Ausdruks haben. Endlich aber müſſen beydes Laune und Beredſamkeit von Verſtand und Genie unterſtützt werden. Die launige und fließende Rede muß Gedanken und Empfindungen vortragen, die etwas ungemeines, wichtiges und großes haben, die, wie Horaz ſich ausdrükt, des ſo weit geöffneten Mundes und des vollen Tones würdig ſeyn; digna tanto hiatu! Sonſt wird der Dichter lächerlich; denn ſein Ton und Ausdruk kündiget allemal etwas Merkwürdiges an. Dadurch giebt ſich jeder Dichter für einen Mann aus, dem jedermann ein aufmerkſames Ohr leihen ſoll, als einem Menſchen, der etwas Wichtiges vorzutragen hat. Darum ſagt Horaz mit dem größten Recht, daß weder Götter noch Menſchen dem Dichter erlauben dürfen, mittelmäßig zu ſeyn, weil bey der großen Veranſtaltung das Mittelmäßige höchſt unerträglich wird. Betrügt er unſere Erwartung, indem er uns in ſeinem begeiſtelten Ton alltägliche Dinge ſagt, ſo verdient er, daß man ihn von der Scene wegjage.

Dieſes wird hinreichend ſeyn, den wahren Charakter des Gedichts feſt zu ſetzen, und jedem Menſchen von einigem Nachdenken die Grundſätze an die Hand zu geben, nach welchen ein Gedicht zu beurtheilen iſt *). Man wird auch daraus abnehmen können, daß ein vollkommenes Gedicht nichts ſehr gemeines, das man überall antrifft, ſeyn könne; weil nur die erſten und beſten Köpfe einer Nation alles haben können, was von einem wahren Dichter kann gefodert werden. Mit dieſen Grundſätzen verſehen, wird ein verſtändiger Mann von den Gedichten, die bey einem Volke, wo die ſchönen Künſte zur Mode geworden, in ſo reichem Ueberfluß vorhanden ſind, leicht die wenigen guten ausſuchen, und die übrigen, wie niedriges Geſträuch, das um eine hohe Eiche herumſteht, aus dem Wege zu räumen und zum Verbrennen in Bündel zu faſſen wiſſen.

Man hat verſchiedentlich verſucht, die mancherley Gattungen und Arten der Gedichte in ihre natürlichen Claſſen und Abtheilungen zu bringen, ſich aber bis dahin noch nicht über den Grundſatz vereinigen können, der die Abzeichen jeder Art beſtimmen ſoll. Von groſſer Wichtigkeit möchte auch die beſte Eintheilung der Dichtungsarten nicht ſeyn, wiewol man ihr auch ihren Nutzen nicht ganz abſprechen kann.

Einer der neuern franzöſiſchen Kunſtrichter **), der wegen ſeiner flieſſenden und artigen Schreibart in Deutſchland vielleicht zu viel Eingang gefunden, ſtellt ſich an, als ob die Eintheilung der Gedichte in ihre natürlichen Gattungen die leichteſte Sache von der Welt ſey. Aber einer ſeiner deutſchen Ueberſetzer hat ihn auf dieſer Stelle in ſeiner Blöße gezeigt *).

Die Alten haben ſich hierüber eben nicht viel Mühe gegeben. So wie das Genie ihrer Dichter die verſchiedenen Gattungen der Gedichte hervorgebracht hatte, gaben ſie ihnen Namen, ohne ſich viel darum zu bekümmern, die innerlichen Kennzeichen jeder Gattung zu beſtimmen. Einige Arten erhielten ihren Namen blos von der äuſſern Form, andre von dem Inhalt. Doch iſt Ariſtoteles, nach ſeiner Art, hierüber ſubtil und methodiſch, obgleich ſeine Eintheilung zu nichts dienen kann. Da er das Weſen des Gedichts in der Nachahmung ſetzt, ſo beſtimmt er die Gattungen deſſelben aus der Beſchaffenheit der Nachahmung, und bekömmt dreyerley Gattungen. Die erſte wird durch die Inſtrumente der Nachahmung beſtimmt; die andre durch den Gegenſtand der Nachahmung; und die dritte durch die Art der Nachahmung.

Die Inſtrumente der Nachahmung ſind die Sprache, die Harmonie und der Rhythmus; und der Philoſoph beſtimmt verſchiedene Arten des Gedichts dadurch, daß ſie eines oder das andre, oder mehrere Inſtrumente der Nachahmung brauchen. Die Epopee macht nach ſeinen Begriffen eine beſondere Gattung aus, weil ſie blos die Sprache zum Inſtrument der Nachahmung braucht. Die lyriſche Art wird dadurch bezeichnet, daß ſie Sprache, Rhythmus und Harmonie braucht u. ſ. f. Es iſt aber hieraus ſchon hinlänglich abzunehmen, daß aus dieſen Subtilitäten wenig Nutzen zu ziehen ſey.

Vielleicht könnte man eine fruchtbarere Eintheilung der Gedichte in die Hauptgattungen, aus den verſchieſchiedenen Graden der dichteriſchen Laune hernehmen, und dann die untern Arten aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte. Man würde zum Beyſpiel finden, daß das lyriſche Gedicht allemal ein von gedachter Laune, ſie ſey ſanft oder heftig, ganz durchdrungenes Gemüth vorausſetzet, und daß es durchaus in einer Art von Schwärmerey müſſe gemacht werden. Die Heftigkeit der Schwärmerey würde ein Kennzeichen der hohen Ode, das Sanfte derſelben der Charakter des Liedes, ſeyn können, u. ſ. f. Eine abwechſelnde Faſſung, die durch alle Grade durch abgeändert wird, die meiſte Zeit aber nur mit mittelmäßiger Stärke anhält, macht den Charakter der hohen Epopee und der Tragödie aus. Allein, wie geſagt, es verlohnet ſich vielleicht der Mühe nicht, dergleichen Eintheilung zu ſuchen.

---

*) S. Dichter; Dichtkunſt; Gedanken.

**) Batteux.

*) S. Schlegels Abhandlung von der Eintheilung der Poeſie in dem II Theil ſeiner Ueberſetzung des Batteux.

Die Hauptgattungen der Gedichte ſind die lyriſchen, die dramatiſchen, die epiſchen und die lehrenden oder unterrichtenden Gedichte. Da aber jede Gattung wieder Arten von ſehr verſchiedenem Charakter unter ſich begreift, ſo kann man in Bezeichnung der Hauptgattungen eben nicht ſehr methodiſch verfahren. Wir haben jede beſondere Art unter den gewöhnlichen Benennungen derſelben weiter einzutheilen, und ihren Charakter ſo gut, als ſich thun ließ, anzugeben verſucht *).

◆ ◆

* Was eigentlich Gedicht iſt und heißt, wodurch es ſich von der Proſe unterſcheidet, u. d. m. iſt natürlich von allen, welche von der Dichtkunſt überhaupt handeln, unterſucht worden; und folglich gehören die, bey dem Art. Dichtkunſt, (Poeſie) S. 629 u. f. angeführten Schriften, im Ganzen, hieher. In näherer Beziehung mit dem vorhergehenden Artikel ſtehen aber noch: De nonnullis ad Poema pertinentibus, Diſſ. Alex. Baumgarten, Hal. 1735. 4. — Vertheidigung der Baumgartenſchen Erklärung eines Gedichtes, wider das fünfte Stück des neuen Bücherſaales von G. F. Meier, Halle 1746. 8. — De carminum generibus mixtis, Progr. Chr. Henr. Schmid. — Die beyden erſten Hauptſtücke in J. J. Engels Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten (von dem Gedicht überhaupt und von den verſchiedenen Dichtungsarten.) — Der 1te Abſchn. des 2ten Theils von J. A. Eberhards Theorie der ſch. Wiſſenſchaften, S. 151 u. f. der 2ten Aufl. — Die Einleitung in J. J. Eſchenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſenſchaften, S. 45 u. f. der Ausg. vom J. 1789. — Ueber den Begriff von Gedicht, drey Briefe, in den Litterar. Spaziergängen, Mon. Jan. Februar. März, Halle 1784. 8. — Die 38te der Vorleſungen des Hugh Blair (On the Nature of poetry) Bd. 2. S. 311. der Quartausg. — —

Auch enthalten Unterſuchungen über den Begriff vom Gedicht noch: Le Mont Parnaſſe, ou de la préference entre la Proſe et la Poeſie, p. Pierre de Breſché, Par. 1663. 4. — Diſſertat. où l'on prouve qu'il ne peut y avoir de Poeme en Proſe, von Ab. Fraguier, in dem 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 418. — Diſc. en faveur des traductions des Poetes en vers, von Frc. Gacon, als Vorrede vor ſ. Ueberſ. des Anakreon, Rotterd. 1712. 12. — Lettre critique ſur le Temple de Gnide, Par. 1725. 12. (wo auch die Frage unterſucht wird, ob es Gedichte in Proſa geben könne?) — Diſcours ſur la Tragedie à l'occaſion d'Oedipe, von Houdard de la Motte, gegen verſificirte und gereimte Trauerſpiele; und Suite des Reflex. gegen Voltaire's Vertheidigung derſelben, im 4ten Bde. S. 376 u. f. der Werke des erſtern, Par. 1754. 12. — Ode en faveur des vers contre la proſe, von Jean Frc. Leriget de la Faye, und Reflex. über dieſe Ode, von Houdard de

---

*) S. Lyriſch; Heldengedicht; Lehrgedicht u. ſ. w.

de la Motte, im 1ten Bde. S. 331. f. W. — S. übrigens die Art. Reim, Vers, u. s. w.

## Gedrükt.

(Baukunſt.)

Iſt eigentlich dasjenige, was durch eine zu ſtark aufliegende Laſt, aus ſeiner gewöhnlichen Form gekommen iſt. Man braucht aber das Wort in der Baukunſt in einem doppelten Sinn, als ein Kunſtwort.

Man nennet gedrükte Bogen diejenigen, die entweder nur einen kleinen Theil des halben Zirkels, welcher der volle Bogen genennt wird, ausmachen, und folglich nur niedrig ſind, oder die eine niedrige elliptiſche Form haben. Aber auch dasjenige wird bisweilen gedrükt genennt, was unter einem guten Verhältniß zu niedrig iſt, und alſo eingedrükt, oder niedergedrükt ſcheinet.

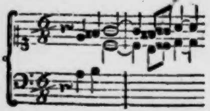
## Gefährte.

(Muſik.)

Iſt in der Fuge ein kurzer melodiſcher Saz, der den Hauptſaz, ſo oft dieſer geſungen oder wiederholt worden, in einer andern Stimme, und (nach alter Art zu ſprechen) in einer andern Tonart wiederholt oder nachahmet *). Alſo tritt der Gefährte allemal am Ende des Führers ein, und hat ſeinen Geſang in der plagaliſchen Tonart, wenn der Führer die authentiſche hat, und umgekehrt.

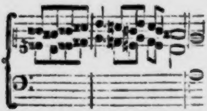
Es iſt im Artikel Fuge angemerkt worden, daß der Gefährte dem Führer ſo ähnlich ſeyn müſſe, als es ſich, ohne den Ton zu verlezen, thun läßt. Eine völlige Aehnlichkeit iſt ſowol wegen der verſchiedenen Lage des Mi Fa, als wegen des verſchiedenen Umfangs im Führer und Gefährten, nicht allemal zu erhalten. Denn wenn der Führer ſeinen Umfang von der Tonica bis zur Dominante z. E. von C bis G hat, ſo bleibet dem Gefährten nur der Raum von der Dominante zur Octave der Tonica, z. E. von G bis c übrig und alſo ein Ton weniger; denn, wenn er auch den Umfang einer Quinte nehmen, und in D dur ſchlieſſen wollte, ſo würde dadurch der Ton C ganz zernichtet.

Man hat große Vorſichtigkeit nöthig, daß man mit dem Gefährten nicht aus dem Ton herauskomme. Dieſe Vorſichtigkeit iſt vornehmlich im Anfang der Fuge nothwendig, bis der Ton dem Gehör vollkommen eingeprägt iſt. Denn wenn dieſes einmal geſchehen iſt, ſo kann man in dem Führer ſchon etwas mehr Freyheit mit Einmiſchung fremder Töne nehmen. Wenn z. E. in einer Fuge der Führer in A mol angefangen, und den Geſang bis in die Dominante E fortgeführt hätte, ſo muß anfänglich der Gefährte mit E anfangen, und dem Führer ſo ähnlich als möglich nachſingen, aber doch nur bis a ſteigen. Iſt aber einmal die Tonart recht feſtgeſezt, ſo kann denn der Gefährte auch wol bis h ſteigen, und dadurch ſeinen Geſang dem Geſang des Führers ganz ähnlich machen, wie hier, wo die untere Stimme der Führer, die obere der Gefährte iſt.



---

*) S. Fuge.



Aber, wie geſagt, dieſes geht erſt alsdenn an, wenn der Geſang ſchon eine Zeitlang gedauert hat und der Ton völlig eingeprägt iſt.

Es iſt eine allgemeine Regel, daß der Gefährte ſeinen Geſang eine Quinte oder Quarte höher oder tiefer anfangen und enden müſſe, als der Führer. Da nun der Führer in jedem Intervall von ſeiner Tonica anfangen kann, ſo hat auch der Gefährte ſo viel verſchiedene Anfangsnoten. Man hat eine Fuge von dem alten Bach, aus dem Fis dur, da der Führer in der großen Septime und der Gefährte eine Quinte höher, und alſo im Tritonus des Haupttones anfängt. Einen ſehr umſtändlichen Unterricht von der Beſchaffenheit des Gefährten findet man in **Marpurgs** Abhandlung von der Fuge.

## Gegenbewegung.

(Muſik.)

Eine von den drey Arten, nach welchen in zwey Stimmen die Fortſchreitung des Geſanges geſchieht, nämlich die, da die eine ſteiget, indem die andre fällt. Dieſe Bewegung iſt in gewiſſen Fällen nothwendig, um verbotene Octaven und Quinten zu vermeiden *).

## Gegend.

(Mahlerey.)

Es ſcheinet, daß dieſes Wort einen beſondern Theil einer Landſchaft ausdrüke, der ſich durch einen eigenen Charakter unterſcheidet. Man ſagt eine wilde, rauhe, einſame Gegend. Die Landſchaft würde aus mehrern Gegenſtänden beſtehen können; die Gegend ſelbſt aber würde blos aus ihren einzeln Theilen, als Felſen, Bäumen, ꝛc. beſtehen.

Von den Gemählden, die man Landſchaften nennt, würden alſo nur diejenigen den Namen der Gegenden tragen, die eingeſchränkte, und blos dergleichen einzele Scenen vorſtellen, die wir Gegenden nennen, als Waſſerfälle, von Felſen eingeſchloſſene Plätze und dergleichen: diejenigen aber, die weitere Ausſichten von verſchiedenen Gründen vorſtellen, würden den Namen Landſchaften im eigentlichen Sinn behalten. In dieſem Sinn würde man ſagen, Berghem, Teiniers, Waterloo, haben meiſtentheils Gegenden; Breugel, Claude Lorrain, Swanevelde, haben meiſtentheils Landſchaften gemahlt.

Gegenden, wenn ſie gut gewählt und mit gehöriger Kunſt gemahlt ſind, haben etwas ſtark anziehendes: und in der lebloſen Natur iſt nichts, das uns intereſſanter vorkömmt. Jede Gegend iſt einſam; aber bey dieſem allgemeinen Charakter kann eine große Verſchiedenheit des Empfindſamen ſtatt haben. Es giebt fürchterliche, ſchrekliche, melancholiſche, fantaſtiſche, reizende, bezaubernde Gegenden. Eine gemahlte Gegend kann demnach mancherley und große äſthetiſche Kraft haben. Wer etwa eine kleine ſittliche Scene vorſtellen will, und dazu eine dem Charakter des Stüks gemäße Scene ausgeſucht hat, der kann dadurch Gemählde von großer Kraft erhalten.

Die Kenntniß ſeltſamer, intereſſanter und wol charakteriſirter Gegenden, dienet auch zu der Gartenkunſt, weil die Anbringung ſolcher Scenen

---

*) S. Fortſchreitung.

Ebenen den Gärten die gröſste Schönheit giebt *).

## Gegendruk.

(Zeichnende Künſte.)

Eine Zeichnung, welche durch das Abdruken von einer andern entſtanden iſt. Wenn man z. B. einen friſch gemachten Kupferabdruk, indem die Farbe noch naß iſt, auf ein weißes angefeuchtetes Papier legt und mit beyden noch einmal durch die Preſſe fährt, ſo drukt ſich von dem rechten Kupferblatt alles auf das andre Papier ab, wiewol die Farbe in dieſem Gegendruk viel ſchwächer wird, als ſie in dem erſten von der Kupferplatte gemachten Abdruk war.

Auf eben dieſe Weiſe kann man von einer mit Röthel, oder fettem Bleyſtift gemachten Zeichnung einen Gegendruk machen, wenn man ein feuchtes Blatt Papier darauf legt. Auf dieſe Art kann man eine Zeichnung verdoppeln, ohne ſie nachzuzeichnen.

Der Gegendruk ſtellt alles in Vergleichung des Blattes, wovon er gemacht worden, verkehrt vor. Mithin ſieht man in einem Gegendruk von einem Kupferblatt die Zeichnung ſo, wie ſie auf der Kupferplatte iſt. Er dienet alſo [illegible] Kupferſtecher zu einer leichtern und geſchwindern Vergleichung des Abdruks mit der Platte, wodurch er unterſucht, ob jeder Zug und Strich ſich gehörig ausdruke.

Es werden aber auch Gegendrüke auf die gegründeten Kupferplatten gemacht, damit der Kupferſtecher nicht nöthig habe, auf den Grund zu zeichnen. Solche Gegendrüke kommen den Kupferſtechern zu ſtatten, die in der Zeichnung ſelbſt nicht ſtark genug ſind. Man zeichnet nämlich erſt die Originalzeichnung durch *), und drükt denn dieſelbe auf den Firnis des Kupfers ab. Will man aber, daß die Abdrüke der Kupferplatte die Originalzeichnung nicht verkehrt, ſondern auf dieſelbe Art vorſtellen, ſo muß man von der Durchzeichnung erſt einen Gegendruk machen, und denn dieſen auf den Grund der Kupferplatte wieder durchzeichnen. Eine ausführlichere Beſchreibung hievon findet man in des Abt Pernetti Dictionnaire portatif im Artikel Contreépreuve.

## Gegenſatz.

(Schöne Künſte.)

Wir drüken mit dieſem Worte aus, was man ſonſt mit dem franzöſiſchen Wort Contraſt bezeichnet, nämlich die Erhebung, oder lebhaftere Würkung eines Gegenſtandes, in ſo fern ſie aus der Vergleichung deſſelben mit einem Gegenſtand, der ihm unähnlich iſt, entſteht. Der Gegenſatz iſt alſo einigermaßen das Gegentheil der Vergleichung. Dieſe bewürkt die Lebhaftigkeit der Vorſtellung durch Aehnlichkeit; der Contraſt bewürkt dieſelbe durch Unähnlichkeit. Wenn man einen brutalen Menſchen neben einem kaltſinnigen und gelaſſenen zugleich ſieht, ſo wird unſre Vorſtellung von der Heftigkeit des einen durch das gelaſſene Weſen des andern lebhafter. Es iſt eine bekannte Regel, daß entgegengeſetzte Dinge, neben einander geſtellt, ſich wechſelsweiſe heben. Oppoſita juxta ſe poſita magis eluceſcunt. Denn durch die Gegeneinanderhaltung bekömmt man nicht allein ein Maaß, wornach man die Größe der Gegenſtände ſchätzet, ſondern man bekömmt zugleich auch einen Begriff von den nicht vorhandenen oder negativen Eigenſchaften der Dinge. In dem vor-

---

*) S. Gartenkunſt.

*) S. Abzeichnen.

vorher angeführten Fall des Gegenſatzes würde man nicht nur die Größe der Heftigkeit des einen Menſchen, aus dem großen Abſtand von dem Kaltſinn des andern, lebhafter fühlen; ſondern auch das, was dem heftigen Menſchen mangelt, läßt ſich aus dem Betragen des ſanftmüthigen erkennen.

Hieraus läßt ſich überhaupt abnehmen, daß der Gegenſatz eines von den äſthetiſchen Mitteln ſey, gewiſſe Vorſtellungen lebhafter zu machen. Alle Künſte bedienen ſich deſſelben, wiewol auf verſchiedene Weiſe.

Es giebt dreyerley Arten des Gegenſatzes. Die erſte Art ſtellt Gegenſtände von entgegengeſetzter, einander widerſtreitender Beſchaffenheit neben einander. Dieſes thun dramatiſche Dichter ſehr oft, da ſie Perſonen von entgegengeſetzten Charakteren zugleich auf die Bühne bringen. Von dieſer Art iſt der Gegenſatz der **Elektra** und **Chryſothemis** in der Elektra des Sophokles; der **Antigone** und **Iſmene** in dem Trauerſpiel Antigone deſſelben Verfaſſers; und in dem Miſanthrope des **Moliere** der gefällige Charakter des **Cleantes**, und der ſtrenge, etwas mürriſche des **Alceſts**. Eines der vollkommenſten Beyſpiele dieſer Art des Contraſts hat uns Graun in dem Duetto der Opera Cinna gegeben. Dieſer Römer wirft der Aemilia mit Heftigkeit das Unglük vor, in welches ſie ihn durch ihre Hitze geſtürzt hatte; dieſe aber bittet ihren Fehler auf das zärtlichſte ab: er ſingt Allegro, ſie aber Largo.

Zu dieſer Art des Gegenſatzes rechnen wir auch zwey auf einander folgende, entgegengeſetzte Zuſtände einer einzigen Perſon; wie die glänzende Glükſeligkeit des Oedipus in Theben im Anfange des Trauerſpiels, und ſein ſchmähliche Zuſtand am Ende deſſelben. Der letztere muß auf jeden Zuſchauer um ſo viel mehr würken, je lebhafter er im Anfang die Herrlichkeit dieſes Königs geſehen hat. Hieher gehört auch der ausnehmende Contraſt in Thomſons **Tancred und Sigismunda**, da Tancred den Vater ſeiner Geliebten, den er kurz vorher mit aller erſinnlichen Zärtlichkeit geliebet und auf das kindlichſte verehret hatte, jetzo auf das heftigſte mißhandelt. Durch dieſen Gegenſatz wird die Scene äuſſerſt tragiſch. Eben dieſe Würkung thut ein Gegenſatz von gleicher Art in der **Hekuba** des Euripides. Man ſieht im Anfange des Trauerſpiels dieſe gefangene Königin auf das äuſſerſte gegen den Agamemnon erbittert; ſie verabſcheuet ihn, als den Mörder ihrer Tochter: bald hernach aber, und nachdem ihre Tochter würklich geopfert worden, nimmt ſie zu dieſem verabſcheueten Mann ihre Zuflucht, nennt ihn ihren Erretter, und flehet ihn um Hülfe gegen den Polymeſtor an, der ihren Sohn auf die ſchändlichſte Weiſe umgebracht hatte.

Nicht weniger vollkommen, und von derſelben Art iſt der Gegenſatz, den Graun in obbemeldter Oper in der Arie O numi conſiglio angebracht hat. Man ſieht die Aemilia anfänglich halbraſend über die Gefahr ihres Geliebten. Sie fängt nach einem heftigen Recitativ in voller Wuth an zu ſingen und die Götter um Hülfe anzuflehen: aber plötzlich entfällt ihr aller Muth, die Hitze legt ſich, und verwandelt ſich im andern Theile der Arie in eine ſchmachtende Angſt.

Die zweyte Gattung des Gegenſatzes beſteht in der Nebeneinanderſtellung ſolcher Gegenſtände, die nicht entgegengeſetzte, ſondern in derſelben Art unähnliche Eigenſchaften haben. Dazu gehören die beſtändigen Gegenſätze der Helden des Homers. Alle ſind tapfer, aber ihre Tapferkeit iſt von ſehr verſchiedener Art. Diomedes

des hat eine ganz andre Tapferkeit als Ajax, Achilles iſt ein Held von einer andern Art als Hektor. Und eben ſo hat es Milton mit ſeinen gefallenen Engeln gemacht. Alle ſind von teufliſcher Bosheit, aber einer anders als der andre; jeder hebt den andern, wenn man ſie neben einander ſtellt. Dieſes iſt die Gattung des Gegenſatzes, welche den Mahlern vorzüglich empfohlen wird, wenn man ihnen rathet, die Stellungen, Bewegungen und Charaktere ihrer Figuren abzuändern, und inſonderheit, die, ſo nächſt an einander ſtehen, in ihrer Art verſchieden zu machen.

Die beſondere Würkung dieſes Gegenſatzes beſteht in der Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Vermeidung der ermüdenden Einförmigkeit. Hiernächſt aber heben ſich auch die entgegengeſetzten Dinge wechſelsweiſe. Eines beſtimmet die Beſchaffenheit des andern näher, man unterſcheidet jeden einzeln Umſtand beſſer, da man bey gleichen Weſen eine Ungleichheit in den zufälligen Stüken bemerkt. So hebt die anſehnliche Geſtalt und die ſanfte Farbe der Lilie die feurige Schönheit der Tulpe; und die Weintraube mit den vielfältigen Gruppirungen ihrer Beeren erhebt die einfache Geſtalt des Apfels. Das ſchönſte Beyſpiel dieſes Gegenſatzes giebt uns die corinthiſche Säule, wo alle Theile zwar regelmäßig, gegen einander wol abgemeſſen, und ſchön ſind; aber die beſtändige Abwechslung des Ekigten mit dem Runden, des Flachen mit dem Gebogenen, des Glatten mit dem Geſchnitzten, des Einfachen mit dem Verzierten, eine vollkommen angenehme Würkung thut.

Die dritte Art des Gegenſatzes ſetzt Dinge von einer Art, die nur in Graden von einander verſchieden ſind, neben einander, um den höchſten Grad, der über den Ausdruk wäre, fühlbar zu machen. Dieſes Kunſtgriffs hat ſich Homer in Abſicht auf den Achilles bedienet. Er hat die Tapferkeit andrer Helden, des Ajax, Diomedes, Hektors und andrer ſo beſchrieben, daß es ſchwer oder gar unmöglich war, den Achilles unmittelbar größer zu ſchildern. Was konnte er von ihm ſagen, das ſtärker war, als er von jenem ſchon geſagt hatte? Er fiel alſo darauf, ſie gegen einander zu ſetzen. Bey den größten Thaten, welche die Griechen thun, ſehnen ſie ſich nach dem Achilles. Dieſen Haupthelden bringt er uns immer, bey den größten Thaten, vor das Geſicht, als einen, der noch weit größere Dinge thun würde. Dieſe Gattung des Gegenſatzes bringt oft das Erhabene hervor. Man ſtellt uns das Größte vor, das gedacht werden kann, und ſetzt noch etwas darneben, das weit größer iſt. So ſtellen uns oft die heiligen Scribenten die fürchterliche Macht der Elemente, des Sturmwindes, des brauſenden, alles überwältigenden Meeres vor, und ein einziges Wort, oder einen einzigen Wink der Allmacht dagegen, dadurch jene fürchterliche Macht auf einmal zu Boden geſchlagen wird. Von dieſer Art iſt auch das Erhabene durch den Gegenſatz beym Virgil, da Neptun durch ein Wort das greuliche Brauſen der Sturmwinde legt.

Der Gegenſatz iſt ein Mittel die Sachen zu vergrößern, oder zu verkleinern, oder überhaupt ihnen Nachdruk zu geben. Er kann einen höhern Grad des Traurigen, und des Luſtigen oder Lächerlichen hervorbringen, und ſo gar das Erhabene würken. Dieſes fühlt man, wenn Horaz von der Europa ſagt?

Nuper in pratis ſtudioſa florum et
Debitae Nymphis opifex coronae,
Nocte ſubluſtri nihil aſtra praeter
Vidit et undas *).

---

*) L. III. od. 27.

Von dem Nachdruk und der Vergröſſerung durch Gegenſätze kann auch folgende Stelle deſſelben Dichters [*]) uns zum Beyſpiel dienen. Er will die übertriebene Pracht und den unvernünftigen Aufwand der Römer, in Abſicht auf ihre Landgüter, Gebäude und Luſtgärten lebhaft vorſtellen, und bewürkt den gröſten Nachdruk durch beſtändige Gegenſätze.

> Jam pauca aratro jugera regiae
> Moles relinquent. — —
> — — Platanusque celebs
> Evincet ulmos: tum violaria et
> Myrtus et omnis copia narium
> Spargent olivetis odorem
> Fertilibus domino priori.

Er ſtellt das Pflügen der fruchtbaren Felder der Verderbung derſelben durch ungeheure Gebäude, das Pflanzen des unnützen und unfruchtbaren Platanus dem mit Weinreben beladenen Ulmenbaum, die bloßen dufthauchenden Gärten den fruchtbaren Baumgärten entgegen, und giebt dadurch ſeinen Gedanken von der übertriebenen Ueppigkeit einen groſſen Nachdruk. Eben ſo bedienet ſich Virgil eines Gegenſatzes, um die Hoheit und Würde der Römer über andre Völker deſto lebhafter fühlen zu machen:

> Excudent alii ſpirantia mollius aera
> Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus:
> Tu regere imperio populos Romane memento,
> Hae tibi erunt artes [**]).

Wie der Gegenſatz das Tragiſche verſtärke, haben wir ſchon oben an einigen Beyſpielen geſehen; folgende verdienen noch beſonders überlegt zu werden. In dem Philoktet des Sophokles merkt der Chor aus der Nähe einer ſeufzenden Stimme, daß dieſer unglükliche Held, den er ſucht, nicht fern ſeyn könne, und ſagt deßwegen: Er kömmt; aber nicht wie die Schäfer, deren Ankunft der Ton der Flöte verkündiget; — ihn meldet ein ſchmerzhaftes Stöhnen, als wenn er ſich an einen Stein geſtoſſen hätte. Durch dieſen Gegenſatz, da dem Philoktet, der eine einſame Inſel bewohnte, Schäfer entgegen geſtellt werden, deren fröhligen Aufzug man von weitem durch den lieblichen Ton der Flöte vernimmt, da er hingegen ſeine Ankunft durch Seufzen und Stöhnen verräth, wird ſein Zuſtand weit trauriger. Eben dieſe Würkung zur Vermehrung des Tragiſchen hat Euripides in der Iphigenia in Aulis, durch eine ganz beſondere Art des Gegenſatzes erhalten, da er dem würklichen Elende der Iphigenia, die es noch nicht wuſite, ihre vermeinte Glükſeligkeit entgegenſetzt. Als Clytemneſtra mit ihrer Tochter in Aulis ankömmt und aus dem Wagen ſteigt, wird ſie von der Menge glüklich geprieſen. Der Zuſchauer aber iſt ſchon von dem Elend, das auf ſie wartet, unterrichtet, und fühlt es durch dieſen Gegenſatz deſto lebhafter. Man ſieht die liebenswürdige Iphigenia ankommen, um eine Stunde hernach ein Schlachtopfer des Ehrgeizes ihres Vaters zu werden. Der Chor bewillkommet ſie mit folgenden Worten:

O wie herrlich iſt das Glük der Groſſen! Sehet die fürſtliche Iphigenia, meine Königin, und die Clytemneſtra aus dem vornehmſten Geblüte! Aus was für hohem Stamme beyde entſproſſen, und was für lange daurendem Glüke ſie entgegen gehen! Bey dieſem Freudengeſang ſieht der Zuſchauer ſchon das Elend dieſer ſo glüklich geprieſenen Perſonen; und dieſes macht einen ſehr hohen Grad des Tragiſchen. Wie wunderbar tragiſch iſt folgende Vorſtellung:

— —

---

[*]) Od. II. 15.

[**]) Aen. L. VI.

— — und andre
Machten Gürt' aus ihren goldfarbigten langen Loken,
Doch zu weit anderm Gebrauch, als der Liebe *).

Man kann aus dieſen Beyſpielen hinlänglich ſehen, daß glükliche Gegenſätze in leidenſchaftlichen Gegenſtänden die höchſte Rührung hervorbringen können.

Durch den Gegenſatz aber kann eine Sache auch lächerlich und poſſirlich werden; denn die Vergleichung des Groſſen mit dem Kleinen iſt eine von den Quellen des Lächerlichen, wovon wir in ſeinem Artikel Beyſpiele gegeben haben.

Man kann aber den Gebrauch des Gegenſatzes auch leicht übertreiben, und dadurch ins Gezierte fallen. Die Redner und Dichter, die in dem Wahn ſtehen, man könne keinen Charakter, und kaum einen einzeln Gedanken vortragen, ohne ihm einen Gegenſatz zu geben, fallen dadurch leicht ins Abgeſchmakte. Man muß ihn mit eben der wirthſchaftlichen Klugheit gebrauchen, wie andre Würzen der Rede. So wenig man Gleichniſſe und mahlende Bilder häufen muß, ſo wenig ſoll dieſes mit dem Gegenſatz der Gedanken und Begriffe geſchehen. Er iſt nur da nützlich, wo viel darauf ankömmt, daß einzele Gedanken oder Begriffe vollkommen lebhaft oder deutlich werden.

Alſo müſſen Redner und Dichter mit der Figur, die man Antitheſis nennt, und die eine blos zur Schreibart gehörige Gattung des Gegenſatzes iſt, behutſam umgehen.

Dieſer Gegenſatz iſt von dem beſchriebenen faſt ſo unterſchieden, wie die Metapher von dem Gleichniß. Denn wie in dem Gleichniß, ſowol das Bild, als das Gegenbild, jedes beſonders beſchrieben, in der Metapher aber beyde in einen Gegenſtand vereiniget werden: ſo werden im Gegenſatz, den wir beſchrieben haben, beyde Gegenſtände beſonders dargeſtellt; in der Antitheſe aber werden ſie in einem einzigen Gedanken verbunden, oder der Gegenſatz wird gleichſam nur im Vorbeygang berührt. Ein ſolcher Gegenſatz liegt in folgenden Worten: Volvitur ille vomens *calidum* de pectore flumen *Frigidus* *), da die Wörter calidum und frigidus einander entgegengeſetzt werden. Die ganze Schreibart mit ſolchen kleinen Gegenſätzen gleichſam zu verbrämen, wie ſo viele franzöſiſche Schriftſteller thun, iſt eine dem guten Geſchmak ganz zuwiderlaufende Sache. Die Menge kleiner Gegenſätze macht, daß man nicht Zeit hat, auf den Zuſammenhang der Gedanken Achtung zu geben; indem die Aufmerkſamkeit offenbar von der Hauptſache abgezogen, und nur auf einzele Redensarten gelenkt wird.

Mit Verſtand und am rechten Ort angebracht, thut dieſe Figur fürtreffliche Würkung, wie z. B. in dieſer Stelle des Horaz:

— qui *fragilem truci*
Commiſit pelago ratem.

Man findet ſo gar, daß bisweilen eine ganze Reyhe ſolcher Gegenſätze von groſſen Meiſtern gebraucht werden, wovon folgendes zum Beyſpiel dienen kann: Conferte hanc pacem cum illo bello; hujus praetoris adventum cum illius imperatoris victoria; hujus cohortem impuram cum illius exercitu invicto; hujus libidines, cum illius continentia; ab illo, qui cepit, conditas, ab hoc, qui conſtitutas accepit, captas dicetis Syracuſas **). Aber ſelbſt Cicero iſt hier nicht ohne Tadel. Bey einer ſo ernſthaften Sache, als die, wovon hier geredet wird, ſollte der Redner nicht Zeit haben, ſo viel

---

*) Meſſ. IX. Geſang.

*) Aen. IX. 414.

**) Cicero in Verrem Or. IV.

Antitheſen an einander zu hängen. Es würde dem Tone, der hier herrſchen ſollte, weit angemeſſener geweſen ſeyn, wenn nicht das Einzele dem Einzeln, ſondern das Ganze dem Ganzen wäre entgegengeſetzt worden, wie hier: Quam (legem) non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipſa arripuimus, expreſſimus, hauſimus.

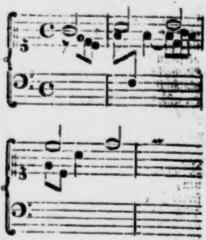
◆ ◆

Ueber Contraſt (und Aehnlichkeit) überhaupt, das 8te Kap. (B. 1. S. 275) von Home's Elements of Criticism (Ausg. von 1769) und einen (etwas magern) Abſchnitt in Riedels Theorie, S. 131 — — Von dem Contraſt im Drama, ſ. Diderot, von der dramat. Dichtkunſt hinter ſ. Hausvater, S. 256 des 2ten Theils der Ueberſ. ſeines Theaters, 2te Auflage, — und das 35te und 36te Kap. im 2ten B. S. 385 u. f. von Cailhava's Art de la Comedie — — Von dem Contraſt in der Mahlerey, Coypel (Diſcours prononcés aux Conferences de l'Ac. S. 120 u. f.) — de Piles (Cours de peinture, S. 79. Amſt. 1767. 12.) — Hagedorn (Betrachtungen über die Mahlerey, S. 247 u. f.) — — Von dem Contraſt im Gartenbau, Hirſchfelds Theorie, B. 1. S. 180 u. f. — — Ueber die eigentliche Antitheſe, unter mehrern, Blair's Lect. B. 1. S. 351.

## Gegenſatz; Contraſubjekt.

(Muſik.)

Iſt in der Fuge eine, währendem Geſang des Führers eintretende Zwiſchenſtimme, wovon in dem Artikel Fuge ein Beyſpiel zu ſehen iſt. Es iſt eben nicht allemal nothwendig, ſolche Gegenſätze in den Fugen anzubringen, bisweilen aber werden ſie nothwendig. Dieſes geſchieht 1. wenn das Hauptthema oder der Führer ſo beſchaffen iſt, daß er den Ton nicht hinlänglich beſtimmt, welches bisweilen geſchieht, wenn er in der Dominante eines dur Tons anfängt und ſeinen Umfang eine Octave aufwärts nimmt. Wenn z. E. eine Fuge in C dur ſo anfienge:



ſo würde der Hauptgeſang noch eher den Ton G dur, als C dur beſtimmen. Dieſes zu verhindern, dienet der gleich von Anfang eintretende Gegenſatz, da die Töne e und c im erſten Takt, und der Ton f im zweyten, ſogleich den Ton beſtimmen. 2. Auch iſt ein Gegenſatz nöthig, oder doch ſehr gut, wenn eine Fuge mit ganzen Takten und ſehr langſam anfängt, da denn ein ſolches Zwiſchenſpiel das Langweilige des Geſanges unterbricht. 3. Wenn in dem Hauptſatz Pauſen vorkommen; denn da in der Fuge der Geſang, wie ein Strohm, in einem fortfließen muß, ſo muß das Stillſchweigen der Hauptſtimme durch eine Zwiſchenſtimme bedekt werden. 4. Wenn in dem Hauptſatz, vornehmlich im Anfang, öftere Bindungen vorkommen; denn weil dadurch die Bewegung des Geſanges einigermaßen geſtöhret oder verdunkelt wird, ſo kann dieſelbe durch einen Gegenſatz wieder merklich und beſtimmt gemacht werden.

Jeder Gegenſatz muß ſich ſowol durch die Melodie, als durch die Bewegung von dem Hauptſatz merklich unterſchieden; er muß den Hauptſatz nicht nachahmen, wie der Gefährte, doch muß er aus dem Hauptſatz genommen ſeyn, weil ſonſt keine wahre Einheit in dem Stük wäre. Auch muß er ſo beſchaffen ſeyn, daß er ſich in mehr als einen Contrapunkt verſetzen laſſe, damit man bey jeder Wiederholung des Hauptſatzes eine hinlängliche Abänderung mit dem Gegenſatz machen könne.

## Geiſtreich.

(Redende Künſte.)

Man kann ſich dieſes Worts bedienen, wo das Wort witzig, wegen ſeiner Zweydeutigkeit, nicht beſtimmt genug iſt. Man hat den Witz in den redenden Künſten ſo oft übertrieben oder gemißbraucht, daß der Ausdruk witzig, wenn man ihn von der Schreibart braucht, bisweilen einen Tadel enthält. Das Wort Geiſtreich ſcheinet von dieſem Flecken noch völlig frey zu ſeyn, und kann für witzig gebraucht werden, wenn man die gute Anwendung des Witzes anzeigen will.

Dieſemnach wäre dasjenige Geiſtreich zu nennen, an dem man in einzeln kleinen Theilen viel ſcharfſinnige, feine Gedanken und Wendungen entdekt, wodurch die Aufmerkſamkeit auch bey Betrachtung des Einzelen beſtändig gereizt und angenehm unterhalten wird. Das Geiſtreiche macht einen beſondern Charakter in den Werken der Kunſt aus, ſo wie das Pathetiſche. Nicht jedes ſchöne Werk der Kunſt iſt geiſtreich, ſo wie nicht jedes pathetiſch iſt. Vorſtellungen, die in ihrem Weſen groß ſind, und ſtark auf die Vorſtellungs- oder Empfindungskräfte würken, dürfen nicht geiſtreich ſeyn. Dieſer Charakter ſchikt ſich für Werke von gemäſſigtem Inhalt, der mehr die Einbildungskraft und den Geiſt, als das Herz beſchäfftigen ſoll. Durch das Geiſtreiche bekommen ſie einen mehrern Reiz. Eine Comödie, ein Lehrgedicht, eine Satyre, auch ein Lied, dem leichten Vergnügen gewiedmet, und andre Werke von dieſer Art, können geiſtreich ſeyn. Aber eine geiſtreiche Tragödie oder Elegie würde aus dem Charakter ihrer Art heraustreten.

## Gekünſtelt.

(Schöne Künſte.)

Man nennt dasjenige gekünſtelt, darin die Kunſt übertrieben, oder zur Unzeit angebracht iſt; es ſey daß das Uebertriebene in Ueberfluß von Zierrathen, in erzwungenen Schönheiten, oder in zu weit getriebenem Fleiß beſtehe. In jedem Werke der Kunſt, das einen Werth haben ſoll, muß uns ein Gegenſtand dargeſtellt werden, der ſeiner Natur nach unſre Aufmerkſamkeit reizt. Wir müſſen durch den Gegenſtand gerührt oder ergözt werden. Die Künſte ſtellen uns dieſe Gegenſtände entweder durch gewiſſe Zeichen dar, nämlich durch Worte und Töne, oder ſie bilden einen Gegenſtand nach der Aehnlichkeit des natürlichen. In allen Fällen kann man ſagen, daß die Künſte uns Zeichen darſtellen, welche in uns die Vorſtellungen der bezeichneten Sachen erweken ſollen. Alſo ſind in einem Kunſtwerk nicht die Zeichen, ſondern die bezeichnete Sache dasjenige, was unſre Vorſtellungskraft beſchäfftigen ſoll. In Werken, die man gekünſtelt nennt, iſt mehr in dem Zeichen, als zur Bezeichnung der Sache nöthig iſt. Daher wird die Aufmerkſamkeit bey ſolchen Werken von der Sache auf das Zeichen gelenkt, welches der Abſicht und Natur der Kunſt entgegen iſt.

So iſt eine Rede gekünſtelt, wenn die Gedanken, der Ausdruk und der Ton der Worte mehr Zierlichkeit, Wiz und Wolklang haben, als man natürlicher Weiſe von einem Menſchen, der ſeine Gedanken und Empfindungen in denſelben Umſtänden ausdrüken würde, erwarten könnte. Denn das, was darin zu viel iſt, verräth den Künſtler, welcher über die Natur hat heraus gehen wollen. Die wahre Kunſt iſt der richtige Ausdruk der ſchönen Natur; das Uebertriebene der Kunſt oder Gekünſtelte giebt der Natur einen Zuſaz, der ihr wahres Weſen verſtellt.

Weil man alſo beym Gekünſtelten nicht ſowol die Natur, als den ihr angehängten Schmuk gewahr wird, ſo thut es dem Zwek des Werks groſſen Schaden, und wird deßwegen widrig. Es hemmt die weſentlichen Vorſtellungen, und iſt wie Unkraut anzuſehen, das die nüzliche Saat erſtikt, und darum nicht weniger ſchadet, wenn es ſchön und friſch wächſt. Nam illa, ſagt Quintilian *), quae curam fatentur et ficta atque compoſita videri etiam volunt, nec gratiam conſequuntur, et fidem amittunt, propter id quod ſenſus obumbrant et velut laeto gramine ſata ſtrangulant.

Man verfällt aber in das Gekünſtelte, ſowol wenn man den Endzwek der Künſte blos im Ergözen und Gefallen ſezet, als wenn man die Gränzen des Aeſthetiſchen überſchreiten will, und niemal genug haben kann. Wer alles auf das Ergözen hinführen will, der überſieht den eigentlichen Gebrauch der Dinge, und macht Gegenſtände, die in ihrer einfachen Natur ſchäzbar ſind und deßwegen gefallen würden, zu Spielſachen und zu Gegenſtänden der bloſſen Einbildungskraft, die alsdenn natürlich denkenden Menſchen nicht mehr gefallen können. Die wahren Gränzen des Aeſthetiſchen werden dadurch beſtimmt, daß jede Sache dasjenige ſinnlich vollkommen ſey, was ſie ſeyn ſoll; und ſie werden überſchritten, wenn man einer Sache Annehmlichkeiten anhängen will, die ihr Weſen nicht nur nicht vollkommener machen, ſondern wol gar verderben. Zu einer vollkommenen Mannsperſon gehört allerdings, auſſer der Männlichkeit und Stärke des Leibes und Gemüths, auch ein gewiſſes [illegible] Anſehen. Man übertreibt aber [illegible] Vollkommenheit, wenn man ih[illegible] Schönheit eines Frauenzimmers [illegible] ben will; und man zerſtöhrt ſie ganz, wenn man ihm durch Beraubung der Mannheit ein ſchöneres Anſehen giebt. Dieſes thut der Künſtler, der ſeine Werke gekünſtelt macht. Hiebey drükt ſich Quintilian in folgender Stelle, die ſowol auf andre Künſte, als auf die Beredſamkeit paßt, fürtreflich aus: Declamationes — — — olim iam ab illa vera imagine orandi receſſerunt atque ad ſolam compoſitae voluptatem, nervis carent, non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negociatores formae puerorum, virilitate exciſa, lenocinantur. Nam ut illi robur atque lacertos, barbamque ante omnia et alia quae natura propria maribus dedit, parum exiſtimant decora: quaeque fortia, ſi liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipſum orationis virilem, et illam vim ſtricte robuſteque dicendi, tenera quadam elocutionis arte operimus; *et dum levia ſint ac nitida, quantum valeant, nihil intereſſe arbitramur.* Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir ſpadone formoſior erit *). Die wenigſten Redner erreichen die Vollkommenheit, das, was zur Ueberzeugung dienet, deutlich, kurz und angemeſſen vorzutragen: mehrentheils verdunkeln ſie die wahre Vorſtellung der Sache, da ſie auf ſchöne

---

*) In proœm. L. VIII.

*) Quint. Inſt.

Perioden, oder auf einen wizigen Ausdruk, oder auf eine Musterung und Abwiegung der Sylben und Buchstaben sehen **).

Das Gekünstelte in allen Theilen der Künste ist ein Fehler, in den die Alten, vornehmlich die Griechen, unendlich seltener gefallen sind, als die Neuern. Es ist unter den römischen Kaisern, sowol in den redenden als bildenden Künsten aufgekommen, nachdem eine bis zur Abscheulichkeit überwachsene Ueppigkeit in der Lebensart, diese Herren der Welt überall von dem natürlichen Gebrauch der Dinge abgeführt hatte. So wie man damals bey den Mahlzeiten kaum mehr daran dachte, dem Leib eine Nahrung zu geben, sondern den Geschmak auf die mannigfaltigste Art zu küzeln, so gieng es bey fast allen natürlichen Bedürfnissen. Den Gebrauch der schönen Künste verlor man ganz, und machte sie ebenfalls zu Handlangerinnen der Ueppigkeit. Die natürliche Schönheit, Vollkommenheit und Stärke jedes Gegenstandes der Kunst, wurde durch den gekünstelten Schmuk verdrängt; und viele nehmen jezo viel lieber diese verfallene Kunst zum Muster, als die edle Einfalt der alten Griechen.

## Gekuppelt.

(Baukunst.)

Gekuppelte Säulen nennt man diejenigen Säulen, die so nahe an einander stehen, daß sie mit ihren Capitelen und Füßen einander berühren. Die alten griechischen Baumeister hatten gewisse Säulenweiten festgesezt, welche sie für die verschiedenen Fälle, wo Säulen angebracht werden, für die besten hielten. Die geringste war von fünf Modeln, so daß von einem Stamm der Säule zum andern allemal mehr, als eine Säulendike Zwischenraum war. Die gekuppelten Säulen sind also ein Einfall der Neuern.

Vermuthlich sind sie ausgedacht worden, um die Einförmigkeit einer Säulenstellung zu unterbrechen. Die Baumeister mögen gedacht haben, es sey schöner, wenn man, anstatt sechs oder acht Säulen in gleicher Weite aus einander zu stellen, allemal zwey zusammensetze, und also überhaupt nur drey oder vier Hauptzwischenweiten bekäme. Zwey gekuppelte Säulen stellen alsdenn nur eine einzige vor.

Allein in diesem Fall läßt sich für die Zusammensetzung der Säulen kein guter Grund angeben. Da die Last, nämlich das Gebälke, das die Säulen tragen sollen, gleich ausgetheilt ist, so ist kein Grund vorhanden, warum nicht auch die Säulen gleich ausgetheilt seyn sollten. Zudem schadet es dem Ansehen einer Säule, wenn eine andre zu nahe an ihr steht. Das Auge wird nicht mehr ruhig auf ihr stehen bleiben.

Doch kann es Fälle geben, wo die gekuppelten Säulen eben nicht ganz zu verwerfen sind, sondern wol gar nothwendig scheinen. Nämlich in den Fällen, wo eine Säule die ganze Last nicht tragen könnte, und wo die eingeschränkte Höhe nicht erlaubt, sie höher, und folglich diker zu machen. Ein Beyspiel hiervon sieht man an dem Portal des berlinischen Schlosses, das zunächst an der langen Brüke ist. An freystehenden Portalen, wo die Thüren sich blos an Pfeiler anschließen, auf welche man etwa schwere Tropheen sezen, oder die man sonst, in Verhältniß der Höhe, ansehnlich dik machen will, werden auch wol vier Säulen auf einem Postament an einander gekuppelt.

---

**) S. Sextus Emp. advers. Mathem. pag. 74.

# Geländer.

(Baukunſt.)

Eine Art Verzäunung oder Einfaſſung hoher, oder abgeſonderter Plätze in den Gebäuden, damit man nicht über eine gewiſſe Stelle hinaustrete. Die Oerter, welche mit Geländern umgeben werden, ſind freye Gallerien auf Dächern über den Gebälken der Gebäude, Balkone, Fenſteröffnungen, die bis auf den Boden heruntergehen, und auch Treppen, in der Abſicht, daß man ſich daran halten und ſtellen könne, ohne Gefahr herunter zu fallen.

Sie werden aber auch gebraucht, gewiſſe Plätze von andern daran ſtoßenden abzuſondern. In dieſer Abſicht braucht man ſie in Kirchen, die Chöre von dem Schiff abzuſondern, vor Altären, in Sälen, die Plätze der Throne, Richterſtühle oder Lehrſtühle von dem übrigen Raum des Zimmers abzuſondern, ingleichen vor Alcoven.

Die Geländer dienen an allen dieſen Orten zwar zur Verwahrung der Plätze, die ſie einſchließen, aber auch zugleich zur Zierrath, daher die neuern Baumeiſter ihre Beſchaffenheit aus den Regeln der Baukunſt beſtimmt haben. Es giebt aber zweyerley Art Geländer, nämlich Dokkengeländer oder Baluſtraden, und Stab- oder Blumen- und Laubgeländer, die insgemein von Eiſen gemacht werden. Dieſe werden hauptſächlich zu Treppen und vor die Balkone gebraucht.

Die Dokkengeländer beſtehen aus Dokken oder kleinen Säulchen, mit unterzwiſchen geſetzten Poſtamenten, alles auf einen durchgehenden Fuß oder Plinthe geſetzt, und mit einem Geſims bedekt. Weil ſie hauptſächlich zur Sicherheit gegen das Herunterfallen dienen, ſo müſſen ſie wenigſtens drittehalb Fuß hoch ſeyn; an hohen Orten aber werden ſie, um ein gutes Verhältniß zum Ganzen zu haben, oft weit höher. Wenn ſie um ein Dach gehen, ſo kann man ihnen die Höhe des Gebälkes, oder wie Blondel will, ⅓ noch darüber geben.

Die Feſtigkeit dieſer Geländer kömmt hauptſächlich von den Poſtamenten her: dieſe müſſen alſo nicht allzuweit auseinander ſtehen. Wenn das Geländer über einem Gebälke ſteht, das von Säulen unterſtützt wird, ſo iſt die Austheilung der Poſtamente natürlicher Weiſe ſo, daß gerade über jeder Säule ein Poſtament ſtehe. Hat man keine Säulen, ſo muß man ſie ſo richten, daß ſie, als ſchwerere Theile, nicht über Oeffnungen, ſondern über Pfeilern oder ganzen Mauren ſtehen. Sonſt darf man in Anſehung ihrer Weite aus einander eben nicht die genaueſte Sorge tragen, wenn man nur nicht weniger als fünf, und nicht mehr, als 15 Dokken zwiſchen zwey Poſtamente ſetzet.

Oft wird ein Theil des Geländers maſſiv, oder aus an einander ſtoßenden Poſtamenten gemacht, welches inſonderheit in ſehr maſſiven Gebäuden geſchieht. Auf dieſe Poſtamente werden zur Vermehrung der Pracht Vaſen oder gehauene Bilder geſetzt; doch läßt man ſie ſehr oft auch ohne ſolchen Aufſatz.

Die Dokken ſelbſt werden auf verſchiedene Weiſe gemacht. Insgemein ſind es kleine bauchigte Säulchen, deren Rundung durch vier Eken unterbrochen iſt.

Die ganze Höhe des Geländers kann füglich in 9 Theile getheilt werden, davon 4 Theile zum Fuß, (wenn nämlich das Geländer über einem großen Gebälke ſteht,) 4 Theile zu der Höhe der Dokken, und einer zur Höhe des Geſimſes genommen werden können. Man ſetzet ſie ſo weit aus einander, daß zwiſchen zweyen, wo ſie am dikeſten ſind, wenigſtens ſo viel leeres ſey, als die Dike des Halſes einer Deke beträgt.

Dieſe Geländer verſteken das Dach eines Gebäudes, und geben ihm daher ein beſſeres Anſehen. Man findet ſie an keinen antiken Gebäuden, und Vitruvius gedenkt ihrer nicht. Die flachen Dächer der Alten machten ſie auch nicht ſo nothwendig, als ſie uns ſind. Vermuthlich haben die Alten zur Verwahrung gegen das Herunterfallen von Dächern maſſive Bruſtwehren gemacht.

Von den eiſernen Laubgeländern haben wir hier nichts zu ſagen, weil ſie mehr unter ganz willkührliche Zierrathen gehören, und ein Werk des Schlöſſers ſind. Eine Menge Zeichnungen ſolcher Geländer kann man bey Daviler finden.

◆ ◆

Ueber dieſen Artikel ſ. Allgemeine deutſche Bibl. B. 22. S. 84. wo vorzüglich le Clercs Docken empfohlen — der Artikel, in Anſehung der vergeſſenen Entrelas berichtiget — und zu den eiſernen Laubgeländern vorzüglich die dazu, von Blondel und Briſeux gelieferten Zeichnungen nachgeſchlagen werden. — —

## Gelenke.

(Zeichnende Künſte.)

Die Stellen, da ein bewegliches Glied an ein anderes Glied anſchließt. Das Wort wird zwar auch in metaphoriſchem Sinn genommen; denn man ſagt auch von einer ſteifen Schreibart, ſie ſey ohne Gelenke. In ſo fern bedeutet dieſes Wort eine leichte Verbindung verſchiedener zu einem Ganzen gehöriger Glieder. Was zu dieſem Begriff gehört, kömmt weiter unten in dem Artikel, Glied, vor: alſo wird das Wort hier nur in dem eigentlichen Sinn, da von Gliedern des menſchlichen und thieriſchen Körpers die Rede iſt, genommen. Wie die Natur an den Gelenken eine große Kunſt bewieſen hat, ſo iſt auch die richtige Zeichnung derſelben ein ſchwerer Theil der Kunſt, der zwar kein Genie, aber deſto mehr Studium, Fleiß und Uebung erfodert.

Der Zeichner, der nicht eine ſehr richtige Kenntniß dieſes Theils der Anatomie hat, der die Oſteologie genennt wird, kann hier nicht fortkommen. Alſo ſollte jeder Zeichner fleiſſig bloße Skelette abzeichnen, um ſich dieſen Theil der Kunſt völlig geläufig zu machen. Dazu muß aber auch ein lang anhaltendes Zeichnen, nach lebendigen Modeln von verſchiedenem Alter und von verſchiedener Leibesbeſchaffenheit kommen. Denn die äußere Form der Gelenke iſt nach Beſchaffenheit des Alters, und der magern oder fetten Leibesbeſchaffenheit gar ſehr verſchieden. Eine Figur, darin, nach der Stellung und übrigen Beſchaffenheit der Sache, die Gelenke mit völliger Richtigkeit ausgedrukt ſind, bekömmt dadurch ein ungemeines Leben. Wo hingegen in dieſem Stüke gefehlt wird, da iſt alles übrige der Kunſt verloren. Der erſte Eindruk, den eine gezeichnete Figur machen muß, iſt das Gefühl der vollkommen natürlichen Form, ohne welches der Begriff der Schönheit nie ſtatt haben kann. Das Mangelhafte der natürlichen Form aber empfindet man ſogleich, wenn in der Zeichnung der Gelenke etwas verſehen iſt. Deßwegen muß jeder Zeichner dieſen Theil mit der gröſten Sorgfalt ſtudiren.

## Geltung.

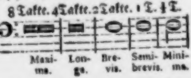
(Muſik.)

Iſt in der Muſik die verhältnißmäſſige Dauer einer Note, oder vielmehr des Tones, den ſie bezeichnet. Schon in der Rede beruhet der Wolklang gröſtentheils auf der verhältnißmäſſigen Länge und Kürze der Sylben; aber in der Muſik, wo der Gang auf

as genaueſte muß abgemeſſen ſeyn,
mmt die Richtigkeit der Bewegung
d des Takts faſt lediglich auf die
naueſte Abmeſſung der Dauer eines
den Tones an. Daher müſſen die
oten jede Abmeſſung der Zeit genau
usdrüken.

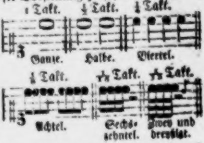
In den alten Zeiten wurden die
öne blos durch Punkte, oder andre
eichen (Noten) angedeutet, aus de-
n man die Höhe der Töne erkennen
nnte; die Dauer derſelben wurde
urch die proſodiſche Länge der Syl-
n beſtimmt. Damals hatte die
uſik weder Takt noch Bewegung,
nd der Geſang glich einem langſam
rtflieſzenden Strohm, in deſſen Lauf
an weder Schritte noch Abſchnitte
ahrnimmt. So bald man aber
akt und Rhythmus in den Geſang
nführte, mußten die Noten auch
on verſchiedener Geltung ſeyn. Man
eis nicht recht, zu welcher Zeit dieſe,
n Geltung verſchiedene, Noten er-
nden und eingeführt worden ſind.
nsgemein ſchreibt man dieſe Erfin-
ung dem Johann von Muris zu,
nd ſetzet ſie um das Jahr 1330.
ouſſeau hält ſie, und wie es ſchei-
et aus guten Gründen, für viel
lter *).

Anfänglich, als man, wie es ſchei-
et, nur noch die Choralgeſänge in
oten ſetzte, waren dieſe von fünfer-
y Geltung; ihre Figuren, wie ſie ge-
enwärtig geſchrieben werden, ihre
amen und Geltung ſind, wie hier
ſehen iſt:



Ehemal aber hatte dieſelbe Note
icht allemal dieſelbe Geltung; denn
ie Maxima galt bisweilen zwey, bisweilen drey Longas, nach Beſchaffenheit des Modi *).

Man hat ſich lange mit dieſen fünf Noten beholfen, die auch noch itzt zum gemeinen Choralgeſang hinlänglich ſind. Aber nachdem die figurirte Muſik aufgekommen, brauchte man auch noch mehrere Zeichen der Geltung. Die Noten und ihre Geltung, wie ſie gegenwärtig in der figurirten Muſik gebraucht werden, ſind in dieſer Vorſtellung zu ſehen:



Die Achtelnoten werden auch einmal geſchwänzt, die Sechszehntel zweymal geſchwänzt u. ſ. f. genennt.

Ordentlicher Weiſe gehen zwey Achtel auf ein Viertel; man nimmt aber auch bisweilen drey Achtel auf ein Viertel, alsdenn werden ſie Triolen genennt **).

Dieſe Geltungen beſtimmen aber nicht die abſolute Dauer, ſondern nur die Verhältniſſe derſelben. Denn der ganze Takt dauert, nach Beſchaffenheit der Bewegung, länger oder kürzer; alſo iſt die abſolute Dauer aus der Geltung der Bewegung zugleich zu beſtimmen. So gilt die zweymal geſchwänzte Note zwar immer ein Sechszehntel des Taktes; aber dieſes Sechszehntel iſt ſehr kurz im Allegro, und weit länger im Adagio.

Zur Geltung rechnet man auch den hinter der Note geſetzten Punkt, der

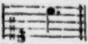
---

*) Diction. de Muſ. Art. Valeur.

*) S. Rouſſeau Diction. Art. Mode am Ende.

**) S. Triolen.

denn anzeiget, daß die Note nicht nur ihre Zeit, ſondern noch die Hälfte darüber daure. So gilt ein Viertel mit einem Punkt ein Viertel und



noch ein Achtel, das iſt drey Achtel des ganzen Takts.

So wie die Noten ihre Geltung haben, ſo haben auch die Pauſen die ihrige. Davon aber iſt im Artikel Pauſe geſprochen worden.

## Gemählde.

(Mahlerey.)

Da es uns hier nicht um die Erklärung des jedermann verſtändlichen Worts, ſondern um richtige Begriffe der Sachen zu thun iſt, ſo wollen wir die Beſchaffenheit des Gemähldes unterſuchen, in ſo fern es ein Gegenſtand der mit Geſchmak verbundenen Kunſt iſt. Sieht man auf den Geſchmak, ſo iſt jede Abbildung eines körperlichen Gegenſtandes durch Zeichnung und Farben ein Gemählde, und das Werk einer nicht leichten Kunſt; denn es gehört viel dazu, die Formen der Körper ſo zu zeichnen, daß ſie in dem Auge daſſelbe Bild machen, das von den Körpern ſelbſt würde gemacht werden, und noch mehr, daß der gemahlte Gegenſtand vermittelſt der Farben, des Hellen und Dunkeln, dem Auge als ein natürlicher Körper erſcheine: aber die Kunſt allein macht es noch nicht zu einem Gegenſtand des Geſchmaks. Soll das Gemählde das Werk nicht einer mechaniſchen, ſondern einer ſchönen Kunſt ſeyn, ſo muß der gemahlte Gegenſtand mit Geſchmak gewählt, und ſchön an ſich, und ohne Rükſicht auf die Kunſt, unſerer Aufmerkſamkeit werth ſeyn. Wer Gegenſtände mahlt, auf denen keines Menſchen Auge mit einigem Nachdenken oder einiger Empfindung verweilen würde, kann ſich als einen groſſen mechaniſchen Künſtler zeigen; aber darum iſt er kein Schüler der Muſen, er iſt ein Sohn des Prometheus, nicht des Apollo.

Jedoch kann man nicht in Abrede ſeyn, daß nicht ſchon der mechaniſche Theil der Kunſt, der blos auf die natürliche Darſtellung des Gegenſtandes arbeitet, an ſich einen Werth habe, der ſchon für ſich allein die Mahlerey nahe an die ſchönen Künſte bringt. Es iſt kein geringes Vergnügen, zu ſehen, wie bloſſe Farben auf einer Fläche, die gar nichts Körperliches hat, ſo künſtlich neben einander geſetzt und in einander gemiſcht ſind, daß man eine würkliche Landſchaft, mit Bergen und Thälern, Bächen und Flüſſen ſieht, daß man lebendige Menſchen und [illegible]ere zu ſehen glaubet, wo in der That nichts, als eine mit Farbe überſtrichene Leinwand iſt. Dieſes iſt eine Art von Zauberey, die uns zwinget, Dinge, die ihrer Natur nach unendlich verſchieden ſind, für einerley zu halten *), und die uns das volle Leben in dem völlig Lebloſen zeiget. Hätte man das Weſen der ſchönen Künſte blos in Erwekung angenehmer Empfindungen zu ſuchen, ſo würde die Mahlerey auch blos des Mechaniſchen halber, einen anſehnlichen Rang unter ihnen behaupten.

Man kann alſo das Weſen des Gemähldes darin ſetzen, daß es ſichtbare Gegenſtände, die vortheilhaft auf das Gemüth würken, vermittelſt Zeichnung und Farben, als ob ſie in der Natur vorhanden wären, darſtelle. Was durch die vortheilhafte Würkung auf das Gemüth zu verſtehen ſey, wird anderswo ausführlich erkläret **). Hieraus laſſen ſich nun die Eigenſchaften des Gemähldes herleiten.

---

*) S. Aehnlichkeit.

**) S. Kunſt.

Der Inhalt muß einen Gegenſtand vorſtellen, der ſeiner Natur nach intereſſant iſt, der lebhafte Vorſtellungen in uns erwecket; dieſe Vorſtellungen aber müſſen auf etwas Gutes abzielen, ſo daß der, der dieſen Gegenſtand mit Aufmerkſamkeit betrachtet, etwas dabey gewinnt.

Die Anordnung der Theile muß ſo beſchaffen ſeyn, daß nur eine einzige beſtimmte Hauptvorſtellung aus dem Gemähld entſteht, wozu jeder Theil nach ſeiner Beſchaffenheit das ſeinige beyträgt. Das Auge muß ohne Ungewißheit ſogleich auf die Hauptſache, als den Mittelpunkt der ganzen Vorſtellung geleitet werden, und die Theile müſſen eine ſolche Abhänglichkeit und Unterordnung unter einander haben, daß jeder die Vorſtellungskraft zum Behuf des Ganzen unterſtützet, und in der vortheilhafteſten Ordnung von einem zum andern leitet. Es muß nirgend etwas Müßiges, oder Ueberflüßiges, vielweniger etwas, das die klare und beſtimmte Vorſtellung des Ganzen ſchwächet oder hindert, vorhanden ſeyn.

Die Bearbeitung des Gegenſtandes ſowol in Zeichnung, als in Farbe, muß ſo ſeyn, daß das Auge, ſo viel immer möglich, getäuſcht wird, und wahrhafte natürliche Gegenſtände vor ſich zu haben glauben muß. Alles was irgend die Aufmerkſamkeit von dem Gegenſtand ableiten, oder die Empfindung des Unnatürlichen oder gar des Unmöglichen erwecken könnte, muß auf das ſorgfältigſte vermieden ſeyn. Sowol das Ganze, als jeder einzele Theil, muß, jedes in ſeiner Art, den wahrhaften Charakter der Natur an ſich haben.

Wenn man nach dieſen etwas ſtrengen Grundſätzen der höchſten Vollkommenheit die Bildergallerien durchſieht, ſo findet man freylich nicht viel Gemählde, welche die Probe ganz aushalten. Sehr ſelten trifft man auf eines, das alle Eigenſchaften in ſich vereiniget. Man ſchätzet ſchon diejenigen hoch, in denen einer der verſchiedenen zur Vollkommenheit gehörigen Theile vorhanden iſt; und man kann nicht in Abrede ſeyn, daß ein Gemählde, das in der Erfindung groß iſt, wenn gleich Anordnung und Bearbeitung mangelhaft ſind, höchſt ſchätzbar ſey. Denn wo die Vorſtellungskraft durch die Größe und Lebhaftigkeit der Gegenſtände gerührt wird, da giebt man weniger auf das Fehlerhafte der Anordnung, oder der Bearbeitung Achtung; die Einbildungskraft, die einmal ins Feuer geſetzt iſt, erſetzt das Mangelhafte. So überſieht man in Raphaels Verklärung Chriſti die Fehler gegen die Einheit der Handlung und gegen die Anordnung, weil man allein von der Größe der Gedanken gerührt wird; ſo wie man beym Laocoon vergißt, daß das würkliche Leben dem Marmor fehlet. Gemählde von groſſer Erfindung thun ſchon in ihrer erſten Anlage, oder ohne Farben in Kupferſtichen, fürtreffliche Würkung.

In den Gemählden, wie in andern Werken der Kunſt, darf nur etwas vorhanden ſeyn, das die Vorſtellungskraft, oder die Empfindung mit groſſer Lebhaftigkeit angreift, um die Phantaſie zu reizen, das übrige zu erſetzen. Denn wie ein Verliebter, der durch irgend eine Art des Reizes in Leidenſchaft geſetzt worden, an ſeiner Schönen auch jede andre Schönheit zu ſehen glaubt: ſo leihet auch ein Liebhaber dem Gemählde Schönheiten, die es nicht hat, wenn nur etwas darin iſt, das ſeine Einbildungskraft hinlänglich gereizt hat. Wer empfindet nicht bey den von Homer gezeichneten Gemählden unendlich mehr, als die Worte würklich ausdrüken?

Hieraus folget, daß ein Gemählde, wenn nur die Hauptſache hinlängliche Kraft hat, ſowol in der Anordnung, als in der Ausführung merkliche Fehler verträgt.

Dieſes ſoll aber nicht geſagt ſeyn, um die Nachläſſigkeit der Künſtler, oder ihr Unvermögen, in einigen Theilen der Kunſt, zu entſchuldigen; in einem vollkommenen Gemählde muß auch der geringſte Theil der Kunſt beobachtet ſeyn. Die Abſicht dieſer Anmerkungen iſt, dem Künſtler einen Wink zu geben, bey ſeiner Arbeit vor allen Dingen auf die Hauptſache zu ſehen, und erſt, wenn er dieſe erreicht hat, jeden andern Theil der Kunſt zu Hülfe zu rufen. Eben dieſe Maxime muß auch der Kenner zur Beurtheilung eines Gemähldes zum Grund legen.

Was dieſe Hauptſache ſey, iſt nicht ſchwer zu ſagen. Wenn der abgemahlte Gegenſtand in der Natur ſelbſt unſre Aufmerkſamkeit nicht verdienet, ſo kann das Gemählde für einen wahren Kenner nie von großem Werthe ſeyn, was auch immer die Liebhaber des blos Mechaniſchen der Kunſt ſagen mögen. Zur Hauptſache gehört alſo vor allen Dingen ein in ſeiner Art intereſſanter Gegenſtand. Warum ſollen Dinge gemahlt werden, die in der Natur Niemand zu ſehen verlangt? Vielleicht um die Kunſt der Nachahmung zu zeigen, die doch immer gefällt? Aber wer ſo gut nachahmen kann, der ahme Sachen nach, die ſchon an ſich etwas Merkwürdiges haben. Man kann an einen Mahler, der ſeine Kunſt auf unnütze Dinge anwendet, ohngefehr die Frage richten, die Cäſar Leuten gethan, die kleinen Hunden alle Arten von Liebkoſungen erwieſen: haben denn dieſe Leute keine Kinder, die ſie küſſen können? Die erſte Probe des guten Geſchmaks, muß der Mahler durch die verſtändige Wahl ſeiner Materie ablegen. Dadurch muß er zeigen, daß er nicht Kinder, oder kindiſch geſinnte Menſchen, ſondern Männer von Verſtand und Geſchmak, mit ſeiner Kunſt unterhalten will. Wer ſich in Geſellſchaften einmiſchen will, wo Perſonen von erhöhtem Charakter und von höhern Einſichten ſich befinden, der muß da nicht mit pöbelhaftem Geſchwätz erſcheinen, ſondern Sachen vorzubringen wiſſen, die ſolche Perſonen aufmerkſam machen können. Eben dieſes muß auch der Mahler beobachten, der eigentlich nie mit dem gemeinen Haufen ſpricht *).

Iſt der Gegenſtand in ſeiner Art gut gewählt, ſo muß die nächſte Sorge des Künſtlers auf einen richtigen und lebhaften Ausdruk deſſelben gehen; er muß nun ſeine ganze Aufmerkſamkeit darauf richten, ſowol dem Ganzen, als jedem Theile ſeinen wahren Charakter ſo zu geben, daß jeder, der das Gemählde anſieht, ihn ſogleich lebhaft empfinde. Stellt das Gemählde handelnde Menſchen vor, ſo muß man auf den erſten Blik würkliche Menſchen, nicht ſteife oder grob aus Holz geſchnittene Figuren ſehen; jede Stellung und Bewegung muß völlig natürlich ſeyn; man vermiſſe lieber die Schönheit, als das Natürliche. Ueber die Handlung ſelbſt und über den Charakter der Menſchen, über das, was jeder bey der Handlung empfindet, und über den Antheil, den er daran nimmt, muß man keinen Augenblik ungewiß bleiben. Dieſes iſt, was Mengs die Deutung des Gemähldes nennt **), und wovon er ſagt, daß Raphael allemal zuerſt auf dieſelbe gedacht habe. Hat der Künſtler, nachdem er in der Wahl der Materie glüklich geweſen, das Nothwendige dieſer richtigen und nachdrüklichen Deutung erreicht, ſo kann er ſich über die Hauptſache nun ſchon beruhigen; ſein Werk hat nun ſchon einen Werth, wie es auch hernach mit den weniger weſentlichen Dingen ihm gelingen möge. So kann auch der Kenner, wenn er dieſe beyden Stüke im Gemähld entdekt hat, ſeine Beobachtung weiter fortſetzen; von dieſen aber muß er ſchlechterdings anfangen.

---

*) S. Wahl der Materie.

**) S. 1 Th. Anordnung S. 158 f.

Alſo ſind die gute Wahl des Gegenſtandes, und das Nothwendige zum richtigen und lebhaften Ausdruk, die Haupteigenſchaften des Gemähldes, ohne welche es den Namen eines vollkommenen Gemähldes nie verdienen kann. Dieſe Eigenſchaften ſetzen ſchon einen Theil der Anordnung, der Zeichnung und der Farbengebung voraus, nämlich das, was in dieſen drey Stüken das nothwendigſte iſt. Ohne eine gute poetiſche Anordnung *) nimmt ſich das Ganze nicht gehörig aus, und verliert alſo an der erſten weſentlichen Eigenſchaft, ſo wie auch die Deutung zum Theil davon abhängt. Ohne das Weſentliche der Zeichnung, das darin beſteht, daß jede Sache ihren wahren Charakter habe, kann die zweyte Eigenſchaft nicht erhalten werden: und ohne Haltung und richtige Austheilung des Hellen und Dunkeln, welches das nothwendigſte der Farbengebung iſt, leidet das Gemählde ebenfalls in ſeinen zwey weſentlichen Eigenſchaften.

Hat man in dieſen Stüken das Gemählde gut, und den Mahler als einen Mann von Verſtand gefunden, der das Weſentliche der Kunſt beſitzt: ſo kann man nun zur Beobachtung der übrigen Eigenſchaften des Gemähldes ſchreiten. Zu dieſen Eigenſchaften vom zweyten Rang ſetzen wir die genaueſte Richtigkeit der Zeichnung in einzelen Theilen; ſowol in Anſehung der Umriſſe, als der Verhältniſſe: die Schönheit der Formen; die Perſpektiv; und denn alles, was zur Wahrheit und Schönheit des Colorits gehört. Wo die Vollkommenheit dieſer Theile zu jenen weſentlichen hinzukommt, da wird das Gemählde ein in allen Stüken vollkommenes Werk.

Die eigentlichen Kunſtliebhaber geben den izt erwähnten Stüken den erſten Rang, wenn ſie den Werth der Gemählde beſtimmen wollen. Sie glauben, ein Fehler gegen die Verhältniſſe, oder eine Unrichtigkeit im Umriß, ſey ein ſchwererer Fehler, als eine ſchlechte Wahl des Gegenſtandes, oder ein Mangel des Ausdruks; und bey vielen geht die Schönheit des Colorits, oder die Erreichung der Natur in demſelben, über alles andre. Darüber wollen wir mit ihnen keinen Streit anfangen, ſondern ihnen nur zu bedenken geben, daß das Gemählde wie das Gedicht müſſe beurtheilt werden. Nun iſt man doch meiſt durchgehends darin einig, daß man in dem Gedicht erſt auf fürtreffliche und der Sprache der Götter würdige Gedanken *), und hernach auf die Vollkommenheit des Ausdruks und der Verſification zu ſehen habe. Ein Gedicht von der ſchönſten Harmonie und dem reizendſten Ausdruk, ohne reizende Gedanken, iſt allemal ein ſchöner Körper ohne Seele. Eine Figur kann auf das richtigſte gezeichnet und auf das fürtrefflichſte gemahlt, und doch, als menſchliche Figur, ganz unbedeutend ſeyn, und einen Menſchen vorſtellen, mit dem Niemand zu reden, und den ſo gar Niemand zu ſehen Luſt hätte.

Aber was wird denn, wenn man ſolchen Grundſätzen folgen ſoll, aus ſo vielen Gemählden werden, die in Gallerien und Cabinetten, als koſtbare

---

*) S. 1 Th. Anordnung S. 151.

*) S. Gedanken.

bare Kirmeſſe aufbehalten werden, blos, weil ſie in den minder weſentlichen Stüken einen hohen Grad der Vollkommenheit haben? Soll man denn ſo viel Rembrande, Teniers, Mieris und ſo viel andre Stüke, die wahren Freuden ächter Kenner, für ſchlechte Stüke halten?

Keinesweges. Man kann ſie als Muſter eines nicht unbeträchtlichen, obgleich nicht des vornehmſten Theils der Kunſt, zum Studiren aufbehalten; man hat Urſache ſie den Mahlern als Muſter in dem Theile der Kunſt anzupreiſen, ohne welchen doch die andern Theile ihren völligen Werth nie erreichen. Wenn Pouſſin uns durch ſeine große Erfindungen und durch den richtigen Ausdruk in Verwundrung ſezet, ſo würde er, wenn er noch Titians Pinſel gehabt hätte, uns entzükt haben. Die höchſte Würkung, die ein Gemählde haben ſoll, wird doch nur durch die Vereinigung aller Theile der Kunſt erreicht; und ſo lange demſelben etwas an der völligen Natur, es ſey auch nur in Kleinigkeiten, mangelt, ſo iſt es unvollkommen und würkt nicht ſo ſtark, als es würken ſollte. Dieſes ſey überhaupt von den Eigenſchaften, dem Werth und der Beurtheilung der Gemählde geſagt.

Es iſt ſchwer einen Grundſaz zu finden, nach welchem man die Gemählde in ihre natürlichen Gattungen eintheilen und die Rangordnung derſelben beſtimmen könnte. Nach dem Inhalt ſtellen ſie Handlungen oder Charaktere vernünftiger Weſen vor, oder Scenen aus dem Thierreich, oder aus der lebloſen Natur. Jede Gattung des Inhalts theilet ſich wieder in verſchiedene Arten. Die erſte Gattung enthält allegoriſche Gemählde, Hiſtorien, Schlachten, Geſellſchaftsgemählde, die Scenen des gemeinen Lebens vorſtellen, und auch blos einzele Charaktere, nämlich Portraite. In der zweyten Gattung hat die Kunſt auch mancherley Arten hervorgebracht, als: Jagden, Viehſtüke, Geflügel. In der dritten Gattung unterſcheidet man Landſchaften, Gebäude, Perſpektiven, Fruchtſtüke, Bluhmenſtüke. Jede dieſer Arten hat ihre Liebhaber gefunden, deren Genie oder Geſchmak ſich auf ſie beſonders eingeſchränkt hat.

Dann können auch die verſchiedenen Gattungen, beſonders aber die Hiſtorien und Landſchaften, nach Beſchaffenheit des hohen oder niedrigen Tones wieder eingetheilt werden. Die Mahlerey nimmt, wie die Redekunſt, bald den hohen begeiſterten Ton an, bald den Ton des gemeinen täglichen Lebens, oder ſie bleibet in der Mitte zwiſchen dem Heroiſchen und dem ganz Gemeinen. Daher entſtehe in der Mahlerey, ſo wie in der Rede, der dreyfache Stil. Aber die Kritik hat ſich nicht ſo tief in beſondere Betrachtungen über denſelben eingelaſſen, wie bey der Beredſamkeit. Doch iſt der Weg zu einer genauen Kritik durch einen Kenner von großer Einſicht glüklich gebahnt worden. Der Hr. v. Hagedorn hat nicht nur den wahren Charakter und die Gränzen jeder Gattung und Art wol bezeichnet, ſondern auch richtige Grundſäze angezeiget, auf welche die Beurtheilung jeder Art gegründet ſeyn ſoll *).

Von den Gattungen der Gemählde, die aus der Verſchiedenheit der Mittel zur Ausführung entſtehen, iſt im Artikel Mahlerey geſprochen worden.

◆ ◆

Wenn, wie H. G. bemerkt, die eigentlichen Kunſtliebhaber, oder vielmehr die ſo genannten Kenner, die Zeichnung und die Farbengebung für das Weſentlichſte bey einem Gemählde anſehen: ſo haben

---

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey, II Buch, 3te Abtheilung.

haben ſie Gründe dazu, wodurch ſie vielleicht gerechtfertigt werden. Auf dieſen Dingen beruht, nähmlich, die Mahlerey, als Kunſt; ſie ſind das Mittel der Darſtellung überhaupt, und verhalten ſich ungefähr ſo, wie die Sprache zur Dichtkunſt und Beredſamkeit. Eben ſo wenig, wie Jemand, welcher nicht grammatiſch richtig, und zugleich dunkel, verworren, u. ſ. w. ſchreibt, weder Dichter noch Redner ſeyn kann, eben ſo wenig kann derjenige, welcher nicht zu zeichnen, noch zu colorieren weiß, ein eigentlicher Mahler heißen, wenn er auch ſonſt das größeſte mahleriſche Genie unter der Sonne wäre. Raphael möchte dieſes immer, wie es in Emilia Galotti heißt, falls er auch ohne Hände wäre geboren worden, geweſen ſeyn; ein wirkliches Kunſtwerk, von welchem hier die Rede iſt, würde er denn doch nicht haben liefern können. Ein intereſſanter Gegenſtand läßt, auch in Gedanken, ſich wählen, und auch in Gedanken ſich gut anordnen, aber nur Zeichnung und Farbengebung bringen ihn gleichſam ans Licht. Ohne ſie wird kein Gemählde daraus; und jenes vermag auch allenfalls Jemand, welcher nichts weniger, als Mahler iſt. —

Uebrigens handeln von der Beurtheilung der Gemählde, und von dem, worauf es dabey ankommt, die Converſations ſur la Peinture des de Piles, Par. 1677. 12. und im 4ten Th. ſ. W. Amſt. 1766. 12. — Ebendeſſelben Idée du Peintre parfait pour ſervir de régle, aux jugemens que l'on doit porter ſur les Ouvrages des Peintres, vor ſ. Abrégé de la vie des Peintres, Par. 1699. 12. und im 3ten Th. ſ. W. Deutſch vor der (elenden) Ueberſ. der gedachten Lebensbeſchr. Hamb. 1710. 12. — Manière de bien juger des Ouvrages de Peinture par l'Abbé Laugier, Par. 1771. 12. vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 14. S. 69 u. f. — Mehrere hieher gehörige Werke finden ſich bey dem Art. Geſchmack.

## Gemählde.

### (Redende Künſte.)

Die Dichtkunſt hat auch ihre Art zu zeichnen und ihr Colorit, wie die Mahlerey. Ueberhaupt iſt faſt jedes Gedicht ein Gemählde; doch wird dieſe Benennung nur den einzeln Stellen der Gedichte gegeben, wo ſinnliche und beſonders ſichtbare Gegenſtände, wie auf dem Vorgrund, näher ans Auge gebracht, und bis auf ganz kleine Theile ausgezeichnet werden. Ein Gedicht gleicht einer gemahlten Landſchaft, auf welcher der größte Theil der Gegenſtände in einer Entfernung ſtehet, in der ſie nur überhaupt geſehen werden, und, nur im Ganzen betrachtet, die allgemeine Vorſtellung eines fruchtbaren, oder wilden, eines reichen oder eines magern, eines einſamen oder bewohnten Landes, erweken; einige beſondere Gegenſtände aber werden nahe an dem Vorgrund einzeln wol ausgezeichnet, daß man ſie groß, wie in der Nähe ſieht, und auch die einzeln Theile daran unterſcheidet. Auf eben dieſe Weiſe verfährt auch der Dichter, der den größten Theil ſeiner Gegenſtände etwas allgemein und nur überhaupt bezeichnet, andre aber ſo genau und ſo umſtändlich, daß ſie uns näher als alles übrige vorkommen, ſo daß wir ſie gerade und ganz nahe vor uns zu ſehen vermeinen. Dieſen beſonders ausgezeichneten einzeln Theilen geben wir vorzüglich den Namen der Gemählde, ob er gleich auch dem ganzen Gedichte zukömmt. Eigentlich iſt jedes etwas umſtändlich gezeichnete Bild ein Gemählde.

In den Gedichten nehmen ſich dieſe Gemählde ſo aus, wie vor einem Wald oder Buſch, den man vor ſich ſieht, ein einzeler dem Auge nahe ſtehender Baum, an dem man jeden Aſt und Zweig, auch ſo gar einzele Blätter unterſcheidet, da der Wald nur überhaupt als eine einzige Maſſe von Bäumen, in der man nichts als die allgemeine Form und übrige Beſchaffenheit ſieht, ohne einen Baum darin einzeln zu unterſcheiden, in die Augen fällt.

Indem man ein Gedicht, wie die Ilias, Aeneis, oder andre von dieſer Art lieſt, bildet man ſich ein, man ſehe die Sachen meiſtentheils in einiger Entfernung, als Sachen, von denen man ein bloßer Zuſchauer iſt. Hier und da aber findet man einzele Scenen, die man ſo zu ſehen glaubet, als wenn ſie dichte vor uns lägen, oder als wenn man ſelbſt unmittelbar dabey intereſſirt ſey. Dieſes ſind die eigentlichen poetiſchen Gemählde. So ſehen wir im Anfang der Aeneis die Trojaner mit von weitem auf dem Meer fahren, um einen neuen Wohnplatz zu ſuchen; wir vernehmen, daß die Rachſucht Anſchläge gegen die Abentheurer mache, um ſie in ihrem Vorhaben zu hindern u. ſ. f. Dieſes alles liegt gleichſam fern von uns, bis der Dichter das lebhafte Gemählde des Sturms, der ſie überfällt, zeichnet. Da glauben wir mit ihnen auf der See zu ſeyn, wir hören das Geſchrey der Männer, das Getöſe des Windes und der Wellen u. ſ. f. und wir gerathen in Furcht und Schreken, als wenn wir ſelbſt in dieſer Noth wären.

Dieſes iſt überhaupt die Beſchaffenheit und Würkung einzeler poetiſcher Gemählde; man befindet ſich in der Nähe der beſchriebenen Scene, ſieht und fühlt jedes Einzele darin, und empfindet eine ſo lebhafte Würkung davon, als wenn man ſich die Sache nicht blos in der Phantaſie vorſtellet, ſondern ſie durch die Gliedmaßen der Sinnen empfände. Wie ſich das Gedicht überhaupt von der gemeinen Rede dadurch unterſcheidet, daß es alles ſinnlich vorſtellt, ſo unterſcheiden ſich ſolche Gemählde von den übrigen Theilen des Gedichtes ſo, daß darin eine weit größere Lebhaftigkeit herrſcht, die uns glauben macht, wir empfinden die Gegenſtände beynahe würklich. Alſo ſind dieſe Gemählde das Höchſte der Dichtkunſt, ſie haben die Eigenſchaften des Gedichtes in einem höhern Grad, als die andern Theile deſſelben. Wenn Horaz uns einen im Staate mächtigen, dabey üppigen und ungerechten Mann beſchreibet, und ihm vorwirft *):

Sepulcri
Immemor, ſtruis domos;
Marisque Baiis obſtrepentis urges
Summovere litora,
Parum locuples continente ripa.
Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos, et ultra
Limites clientium
Salis avarus?

ſo giebt er uns zwar eine ſinnliche und ziemlich lebhafte Abbildung eines gewaltthätigen Schwelgers; aber durch das folgende kleine Gemählde,

— — Pellitur paternos
In ſinu ferens Deos
Et uxor et vir, ſordidosque natos.

werden wir noch weit lebhafter gerührt. Wir ſehen nun, wie ein von ihm unterdrückter Landmann, nackend und blos von Haus und Hof vertrieben wird, und werden dadurch äußerſt auf den Tyrannen aufgebracht.

Die Natur dieſer Gemählde beſteht darin, daß der Gegenſtand umſtändlicher, als es in der übrigen Materie des Gedichts geſchieht, ausgezeichnet und durch einen mahleriſchen Ausdruk gleichſam mit lebendigen Farben gemahlt wird. Der Dichter verfähret hierin genau wie der Mahler,

---

*) Od. L. II. 18.

ler, der in einer Landſchaft den gröſten Theil der Gegenſtände nur überhaupt ſo vorſtellt, wie ſie in der Entfernung erſcheinen, und nur einige wenige Theile genau auszeichnet und mit allen Schattirungen und Mittelfarben mahlt. So macht es Homer, wenn er Schlachten beſchreibet. Von weitem ſtellt er das Heer überhaupt vor, in welchem man wol die Wendungen und Bewegungen des ganzen Haufens, aber keinen einzeln Streiter gewahr wird; einige Hauptperſonen aber bringt er ganz nahe vors Geſicht; denn man hört ſie reden, ſieht ſie nicht nur einzeln und vom Heer abgeſondert, ſondern bemerkt genau ihre Rüſtung, ihre Stellung und ſo gar einzele Geſichtszüge.

Es wird alſo überhaupt zu Verfertigung eines poetiſchen Gemähldes weiter nichts erfodert, als daß der Dichter ſeinen Gegenſtand genau und bisweilen nach den kleineſten Theilen zu beſchreiben, und dem Ausdruk die nöthigen poetiſchen Farben zu geben wiſſe *). Ueberall wo er dieſes thut, hat er ein poetiſches Gemählde gemacht. Aber das Feine der Kunſt beſteht darin, daß er bey dem Gemählde kurz und nachdrüklich ſey, daß er ihm mit wenig meiſterhaften Zügen das wahre Leben zu geben wiſſe. Es iſt eine ſchwere Kunſt ſichtbare Gegenſtände in wenig Worten zu beſchreiben. Und doch iſt die Kürze dabey unumgänglich nothwendig; denn es würde höchſt langweilig und verdrüßlich ſeyn, jedes Einzele, das der Phantaſie vorſchweben muß, um einen Gegenſtand als ganz nahe zu ſehen, beſonders auszudrüken. Darum muß der Dichter hier Worte zu wählen wiſſen, die ſehr viel mehr Begriffe erweken, als unmittelbar darin liegen; er muß Ausdrüke und Wendungen finden, die plötzlich alle Nebenbegriffe erweken, die ſich einzeln nicht ausdrüken laſſen. Darin beſteht die eigentliche Kunſt der poetiſchen Mahlerey. Das vorher angeführte kleine Gemählde des Horaz, wird durch das einzige mahleriſche Wort Sordidos, ſehr lebhaft, man glaubt die mit Lumpen bedekte, und aus höchſter Armuth ſchmuzige Kinder zu ſehen. Der kleine Umſtand paternos in ſinu ferens Deos, zeigt mit wenig Worten ſehr viel; die Vertriebenen ſind ehrliche, fromme Leute, ihnen iſt gar nichts mehr übrig gelaſſen, das ſie aus ihrer Wohnung wegtragen könnten, als die von ihren Aeltern ererbten elenden Bilder ihrer Hausgötter, und die tragen ſie, nebſt ihren Kindern auf den Armen weg u. ſ. f.

Die Gemählde ſind überhaupt in der Dichtkunſt von der gröſten Wichtigkeit, weil ſie den Gegenſtänden die höchſte Deutlichkeit und Kraft geben. Was man nur obenhin und gleichſam von weitem ſieht, erwekt auch nur allgemeine und unweſentliche Vorſtellungen, davon keine große Würkung zu erwarten iſt: jeder Eindruk, der im Gemüthe würkſam ſeyn ſoll, muß von nahen Gegenſtänden verurſachet werden. Es iſt mit allen Arten der Vorſtellungen ſo, wie mit Erzählungen von glüklichen und unglüklichen Begebenheiten, die uns immer nach der Entfernung des Orts, da ſie vorgefallen ſind, weniger rühren. Allgemeine Drangſalen und Unglüksfälle, wie Krieg, Peſt, Feuer- und Waſſersnoth, die in weit entlegenen Ländern ſich ereignen, machen nur ſchwachen Eindruk: aber je näher die Scene der Noth uns liegt, je würkſamer iſt die Vorſtellung; und wenn wir ſie ſelbſt ſehen, ſo empfinden wir die höchſte Würkung davon. So iſt es mit allen Vorſtellungen beſchaffen.

Deßwegen ſoll der Dichter, wo er das Gemüth recht angreifen will, die dazu nöthigen Gegenſtände uns ſo nahe

---

*) S. Farben (poetiſche).

nahe fürs Geſichte bringen, daß wir ſie dichte vor uns zu ſehen glauben: und darin beſteht die Kunſt der poetiſchen Mahlerey. Wer dieſe nicht verſteht, der kann nie ſtarken Eindruk machen. Es ſcheinet, daß das Weſentliche der Kunſt in der genauen Beobachtung der allgemeinen Perſpektiv, wenn man es ſo nennen darf, beſtehe, die jedem einzeln Theil des Gedichts ſeine Entfernung, ſeine Größe, ſeine Ausführlichkeit in Zeichnung und Farbe beſtimmt. Nur da, wo alle Regeln dieſer Perſpektiv genau beobachtet ſind, entſteht die vollkommen gute Wirkung des Ganzen. Dieſe Kunſt muß der Dichter von dem Landſchaftmahler lernen. Alles, was blos überhaupt dienet ſeine Landſchaft zu charakteriſiren, wird in die Entfernung geſezt; die mittlern Gründe werden mit Sachen angefüllt, die das Beſondere der Vorſtellung näher bezeichnen, ihre Haupttheile erſcheinen ſchon in einiger Deutlichkeit; die Hauptſachen aber, eine Gruppe von Figuren, die Handlung, die der Mahler in ſeiner Landſchaft vorſtellen will, wird auf den vorderſten Grund ins Große gezeichnet. Die Perſonen ſind uns ſo nahe, daß wir ihre Geſichtsbildung ſehen, jede Gebehrde bemerken, und ſie faſt reden hören. Dieſes beobachtet auch der Dichter. So hat es Thomſon in ſeinen Schilderungen der Jahrszeiten gemacht. Jede Jahrszeit ſtellt uns eine ſehr ausgebreitete Landſchaft vor, deren allgemeiner Anblik auch die der Jahrszeit angemeſſenen allgemeinen Eindruk macht. An verſchiedenen Stellen des Hauptgrundes aber, der zunächſt vor uns liegt, hat er die reizenden Gemählde vertheilt, derenthalben eigentlich die ganze Landſchaft gemahlt worden.

Es iſt alſo eine Hauptſache, daß nur das Weſentliche der Vorſtellungen in beſonders ausgeführten Gemählden gezeichnet werde; weniger weſentliche Dinge müſſen flüchtiger behandelt werden, damit ſie, wie die Mahler ſagen, zurüke treten. Es iſt ein merklicher Fehler, und verſchiedene gute deutſche Dichter haben ihn begangen, wenn ein Gedicht mit Gemählden überhäuft wird. Man ſehe die große Menge derſelben in Kleiſts Frühling und in Zachariä Tageszeiten! So ſchön jedes Gemähld an ſich iſt, ſo ſehr thut ihre Anhäufung dem Ganzen Schaden. Man hat in Frankreich unſre Dichter mit Recht darüber gelobet, daß ſie ſehr gute Mahler ſind, und mit eben dem Recht getadelt, daß ſie von dieſem wichtigen Talent einen Mißbrauch machen. Kein Mahler, der die Kunſt in ihrem ganzen Umfange beſizt, wird auf ſeinem Hauptgrund viel einzele, genau ausgemahlte Gruppen anbringen. Im Gedicht über die Alpen ſcheint Haller, in Anſehung der Menge einzeler Gemählde, das äußerſte Maaß erreicht zu haben; nur etwas mehr würde ſchon Ueberfluß ſeyn. Seine Gemählde aber ſtellen noch immer Hauptſachen vor, die weſentlich zu ſeinem Inhalt gehören.

Man hat den Gedichten, darin eine Mannigfaltigkeit von Gemählden vorkommt, den beſondern Namen der mahleriſchen Gedichte gegeben; und ſie machen in der That eine eigene Gattung aus. Bey uns hat Haller, ſo wie in England Thomſon, dieſelbe aufgebracht. Sie muß aber, wie geſagt, mit großer Klugheit behandelt werden, damit nichts geringſchäzigeres als eine Hauptſache zu nahe vors Geſicht komme, und damit auch nicht die Menge der Gemählde eine Verwirrung verurſache. Die Landſchaften nehmen ſich nie gut aus, deren Hauptgrund mit Gruppen überhäuft iſt.

In dem epiſchen Gedicht, und in dem Lehrgedichte dienen einzele Gemählde gar ſehr, um dem Ganzen

Leben und Stärke zu geben. Es gehört aber eine ſehr reife Beurtheilungskraft dazu, daß ſie nicht zur Unzeit, ſondern da angebracht werden, wo ſie einem wichtigen Theil der Hauptvorſtellung zur Verſtärkung dienen. Hierin hat Homer ſich als einen Mann von Verſtand gezeiget; und es wäre der Mühe werth, daß jemand die einzeln Gemählde der Ilias, jedes nach dem Orte, den es im Ganzen und in den Haupttheilen einnimmt, und der Würkung, die es da thut, in nähere Beurtheilung nähme.

Alle über die poetiſchen Gemählde hier gemachten Anmerkungen können auch auf diejenigen Stellen eines Gedichts oder einer Rede angewendet werden, wo beſondere Gedanken näher beſtimmt und ausgezeichnet werden. Die ſchöne Rede, die nicht blos ein Werk des Verſtandes, ſondern auch des Geſchmaks iſt, verhält ſich zu der blos philoſophiſchen Rede, da es allein um die genaue und methodiſche Entwiklung der Gedanken zu thun iſt, wie die perſpektiviſche Zeichnung einer Landſchaft zu einem Grundriß, oder wie eine gemahlte Landſchaft zu einer Landcharte, die dieſelbe Gegend vorſtellt. In der Landcharte iſt jeder Ort gleich deutlich und in ſeiner wahren Lage angedeutet; alles iſt uns da gleich nahe; in der Landſchaft aber fällt jedes ſo ins Geſichte, wie man es aus einem gewiſſen Stand und aus einem Geſichtspunkt ſieht; das Nahe iſt groß und ausführlich, das Entfernte klein und undeutlich. In einem blos auf den deutlichſten Unterricht abzielenden Vortrag, wie philoſophiſche und mathematiſche Beweiſe ſind, muß alles gleich deutlich, gleich beſtimmt, und, ſo zu ſagen, gleich nahe vor dem Auge liegen, wie die Oerter in einer Landcharte, oder in einem Grundriß; aber das Werk des Redners iſt gleichſam perſpektiviſch entworfen. Die Hauptſache kömmt in die Nähe, wird umſtändlich gezeichnet und bis auf die kleinſten Theile ausgeführet; die Nebenſachen werden flüchtig behandelt, und viele zugleich nehmen wegen der Entfernung nur einen kleinen Raum ein. Alſo macht auch da, wo keine ſichtbaren Gegenſtände vorkommen, das Nahe oder Ausführliche eine Art des Gemähldes. Die Gegenſtände müſſen, ſo wie im Gemählde, gruppirt ſeyn, wie ſchon an einem andern Ort auch erinnert worden *). Es würde von großem Nutzen ſeyn, wenn ſich ein verſtändiger Kunſtrichter die Mühe geben wollte, die Theorie dieſer redneriſchen Perſpektiv und der beſondern Behandlung der, auf ſie den Grund kommenden, Gegenſtände beſonders auszuarbeiten.

◆ ◆

Ausführlicher handeln von dem Inhalt des vorhergehenden Artikels: J. J. Bodmers Critiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde der Dichter . . . Zür. 1741. 8. S. übrigens den Art. Beſchreibung.

Poetiſche Gemählde, in dem engern Sinne des Wortes, oder eigentlich beſchreibende, für ſich beſtehende, ganze Gedichte, ſcheinen überhaupt erſt eine Erfindung der Neuern zu ſeyn; wenigſtens iſt mir kein Gedicht von alten Schriftſtellern bekannt, welches hieher mit Recht gezogen werden könnte. Und ſelbſt nicht bey allen neuern Völkern iſt dieſe Dichtart ſehr getrieben worden. Die Italiener beſitzen deren nur wenige, und dieſe ſind erſt in ganz neuern Zeiten erſchienen, als von Prosp. Betti (Per la celebre Villa dell' . . Card. Al. Albani, Ottave . . R. 1768. 8.) — Anaſtaſio Carelli (Il Veſuvio . . . Mil. 1769. 8.) — Orazio Carelli (Caſerta, Endec. Nap. 1778. 8.) — — . .

Bey den Franzoſen haben deren, unter mehrern, geſchrieben: Jac. Vernis 1) Le

---

*) S. Erzählung II Th. S. 118.

1) Le palais des heures, ou les quatre parties du jour. Rouen, 1760. 12. wovon der Morgen aber ſchon lange vorher in ſ. Oeuvr. melées abgedruckt war. 2) Les quatre Saiſons, ou les Georgiques franç. P. 1763. 12.) — St. Dumourier (Le Tableau de la Nature, Lond. 1760. 8.) — St. Lambert (Les Saiſons en IV ch. Par. 1769. 8. 1771. 12. Engliſch, bey dem Geb. Abel. zu Blaiſe, 1788. 4. Deutſch, Leipz. 1771. 8. Dieſes Gedicht machte zur Zeit der Erſcheinung außerordentlich viel Aufſehen; und J. M. Bern. Clement, welcher es in ſ. Obſervat. critiques ſehr ſcharf beurtheilt hatte, kam darüber in die Baſtille.) — Ungen. (Les Elemens, Par. 1770. 8.) — Ungen. (Le tableau de la volupté ou les quatre parties du jour, P. 1771. 8.) — le Mierre (Les Faſtes, ou les uſages de l'année, P. en XVI. ch. P. 1779. 12.) — Roucher (Les Mois, P. en XII ch. Par. 1780. 4. 2 B. 12. 4 B. Als eigentliche Poeſie hat das Werk geringern Werth, wie die Kunſtrichter ihm anfänglich zuſchrieben.) — Ungen. (Les Promenades de Chloe, P. 1781. 12.) — Ung. (La Journée des enfans, P. 1783. 12.) — Caniel (Les Saiſons, Liege 1784. 8. höchſt mittelmäßig.) —

Die Engländer ſind am reichſten an Gedichten, und an guten Gedichten dieſer Art. Das älteſte, mir bekannte, ſchrieb Mich. Drayton († 1631. Poly-Albion, L. 1613-1622. f. 2 Th. 30 Geſ.) John Denham († 1668. Coopers-Hill, Oxf. 1643. 4. 1768. 4. und in den verſch. Samml. ſ. Poems, 1668. 12. 1771. 12. ſo wie in Johnſons Works of the Engl. Poets und in den Poets of Great Britain von Bell. Eine Lebensbeſchr. von ihm findet ſich im 1ten Bd. von Johnſons bekannten Biographien.) — Alex. Pope († 1744. Windſor-Foreſt, gedr. im J. 1713. und in den verſch. Samml. ſ. W. Lat. von G. Patterſon, Lond. 1758. 4. Ital. vom Conte Roſacle, 1773. 8.) — J. Thomſon († 1748. The Winter 1726. The Summer 1727. The Spring 1728. The Autumn 1730 und nachher ſehr oft, als mit einem Verſuch über den Plan und Character des Gedichts, von J. Aikin, L. 1778. 8. Einzeln 1788. 12. 2 B. 1790. 12. und mit ſ. übrigen Werken 1762. 4. 2 B. 1773. 12. 4 B. Ueberſetzt in das Franz. von Mde. Bontemps, Par. 1760. 12. Von einem Ungen. 1785. 8. In das Deutſche, von Brockes, Hamb. 1745. 8. Von Palthen, Hamb. 1754. 8. Von J. Tobler, Zür. 1766-1769. 8. 4 Th. Von Schubert, Berl. 1789. 8. mit K. Anmerkungen (Strictures) darüber gab J. Scott, L. 1778. 8. heraus. Das Leben des Verf. findet ſich, unter andern, im 4ten Bd. S. 254. der Johnſoniſchen Biographien, Ausg. von 1781. Unter den beſchreibenden Gedichten, ſo wohl durch Plan, als Ausführung, unſtreitig das beſte, und durch den Beyfall, welchen es erhielt, und das Aufſehn, welches es machte, vielleicht die Urſache, daß dieſe Dichtart überhaupt, vorzüglich aber in England ſo häufig betrieben worden iſt. Kein Winkel beynahe iſt in dieſem Lande unbeſchrieben geblieben.) — John Kirkpatrick (The Sea piece in V. Cant. 1750. 4.) — Ungen. (The Seaſons, in imitation of Spenſer, 1751. f.) — Franc. Fawkes (1) Deſcript. of May 1752. 4. 2) Deſcript. of Winter, 1754. 4. Beyde in ſ. Poems, 1761. 8. 3) The poetical Calendar, 1763-1764. 12. 12 Th.) — Gav. Douglas (Deſcript. of May 1752. 4. Deſcript. of Winter, 1754. 4.) — Ungen. (Pomery Hill, 1754. 8.) — H. Liddel (Tiverton, 1754. 4.) — Rich. Marwell (Portsmouth 1755. 8.) — Dyer († 1757. Grongar-Hill und The Ruins of Rome, im J. 1726 bereits gedr. und im 1ten Bd. S. 250 der bekannten Dodsleyſchen Samml. ſo wie in den beyden Samml. der Engliſchen Dichter, und in den verſchiedenen Ausgaben ſ. Poems befindlich. Deutſch, das letztere, im 6ten Bd. der Gottiſchen Bibliothek. Das Leben des Verf. in den Johnſoniſchen Biographien. — Ungen. (North America, 1757. 8.) — Th. Baker (Poem on the Winter, 1759. 4.) — John Ogilvie (1) The Day of Judgment, 1759. 4. Deutſch, von G. H. Martini, Leipz. 1761. 8. 2) Solitude or the Elyſium of the Poets, 1766. 4. 3) Paradiſe, 1768. 8. Sämmtl. in den Samml. ſ. Poems, 1769. 8. 1770. 8. 2 B.) — Rob. Glynn (The Day of Judgment, 1759. 4. Deutſch, bey dem ähnlichen Gedichte des Ogilvie.) — W. Falconer (The Shipwreck … in three Cantos, 1762. 4. verb. 1764. 8.) — Geo. Riſon (Kew-Gardens 1763. 4.) — George Keate (1) The Alps, 1763. 4. 2) Netley Abbey, 1764. 4. und in ſ. Poems 1781. 12. 2 B.) — Ungen. (Islington, 1763. 4.) — Hen. Jones († 1770. Isle of Wight, 1766. 4. Kew-Garden, 1767. 4.) — Rich. Michell (Hackwood-Park, 1766. 4.) — J. Scott († 1783. Amwell, 1766. 4. und in ſ. Poet. Works, 1782. 8.) — Rich. Jago († 1781. Edge-Hill, or the rural proſpect delineated and moralized … in four Books, 1767. 4. und in ſ. Poems moral and deſcript. 1784. 8.) — Sam. Bentley (The river Dove, a lyric paſtoral, 1768. 4. und in ſ. Poems, 1775. 8.) — Ungen. (Cooper's-Hill, 1767. 4.) — Oliv. Goldſmith († 1774. The deſerted village, 1770. 4. und in ſ. Poems, 1786. 8. 2 B. Franz. von einem Chevalier, R. 1772. in ſchlechten Verſen; Deutſch, in den Samml. aus der Brittiſchen Litteratur; einzeln von Gildemeiſter, L. 1779. 8. Von J. G. Schloſſer, im 2ten Th. S. 147. ſ. Schriften.) — Ungen. (The Summer-day … in four Cantos, Morning, Noon, Evening, Night, 1770. 8.) — Jam. Foot (Penſeroſo, or the penſive Philoſopher in his ſolitude in ſix Books, 1771. 8. Darſtellungen von dem Zuſtande der Religion, Moral und bürgerlichen Geſellſchaft.) — J. Leslie († 1790. Killarney, 1772. 4.) — Th. Maude (Wensley-dale, or rural Contemplation, 1772. 4.) — John Huddleſton Wynne (The four Seaſons, 1773. 4.) — Ger. Fitzgerald (The academic Sportsman, or a Winter's day, 1773. 4.) — H. J. Pye (Farringdon-Hill, 1774. 4. und im 2ten Th. ſ. Poems, 1787. 8. 2 B.) — Ungen. (St. Thomas Mount, 1774. 4.) — Ungen. (Wittenham-Hill, 1774. 4.) — H. Seymour Conway (The depopulated vale, 1774. 4.) — Wil. Williams († 1786. The head of the rock, a welſh Landſkip, 1775. 8.) — Ungen. (Clifton, 1776. 4.) — Th. Maurice (1) Netherby 1776. 4. 2) Hagley, 1777. 4. und in ſ. Poems, 1779. 4.) — Ungen. (Ugbrooke-Park, 1776. 4.) — Ch. Crawford (Richmond-Hill, 1777. 4.) — Edw. Draven (Box-Hill, 1777. 4.) — Wil. Hurn (Heath-Hill, 1777. 4.) — Ungen. (Mount-Pleaſant, 1777. 4.) — Ungen. (The Rocks of Meillerie, 1778. 4.) — Ungen. (Hagley, 1778. 4.) — Ungen. (A proſpect from Barrow-Hill, 1778. 4.) — Geo. Heriot (A deſcriptive Poem, written in the Weſt Indies, 1781. 4.) — Wil. Jul. Mickle († 1788. Almada-Hill, 1781. 4.) — G. Crabbe (1) The Library, 1781. 4. 2) The village, 1783. 4.) — Ungen. (The beauties of the ſpring, 1781. 4. ſehr mittelmäßig.) — Ungen. (The Sea-ſide, or Margate, in four Cant. 1781. 4.) — Ungen. (Verbeja, or Wharfdale, 1782. 4.) — Rob. Pratt (Landſcapes in verſe, 1785. 4. Ob ſie in ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 B. aufgenommen worden ſind, weiß ich nicht; aber wohl, daß ſie nicht den Werth haben, welcher ihnen öfters zugeſchrieben worden iſt.) — Ungen. (The french Metropolis in III Books, 1784. 4. Nicht beſſer, als jetzt der Zuſtand dieſer Hauptſtadt.) — Ungen. (Weſton Hills, 1785. 4.) — J. Robinſon (The prize of Venus, or Killarney-Lake 1786. 4. Iſt eben kein Meiſterſtück.) — Wil. Corwithin (The Seaſons of life, a Poem 1786. 8. Wenn das Leben ſelbſt keinen größern Werth hat, als dieſe Darſtellung deſſelben: ſo hat es keinen großen Werth.) — Miſtr. Cowley (The Scottiſh Village, or Pitcairne Green,

1786. 4. Schlechter, als die dramatiſchen Arbeiten dieſer Dame.) — Will. Mavor (Blenheim, 1787. 4. Beſſer vielleicht, als der darin beſchriebene Wohnſitz des H. v. Marlborough.) — T. E. Rickman (The fallen Cottage, 1787. 4.) — L. Brooke (The High-Landers, 1787. 4.) — Ch. Fletcher (The Cockpit, 1787. 4. Nicht der Cockpit, wo die Hähne fechten, ſondern der Cockpit auf dem Schiffe, oder das Lazareth, und ganz dem Gegenſtande angemeſſen.) — Th. Sedgwick Whalley (Mountblanc, an irregulair lyric Poem, 1788. 4. Eines der beſſern von den neuern Gedichten dieſer Art.) — Will. Crowe (Lewesdon-Hill, 1788. 4.) — Sam. Bird (The Abbey of Ambresbury, 1788-1789. 8. II. Parts ſehr mittelm.) — Ungen. (Addreſs to Loch Lomond, einem großen See in Schottland, 1787. 4. eine jugendliche, aber nicht ſchlechte Arbeit.) — Ungen. (Chatsworth, 1787. 4.) — Ungen. (The Froſt, a little Poem for grown folks, 1788. 8. Eine ſehr gute Abſicht, aber eine ſchlechte Ausführung.) — Ungen. (Leith-Hill, 1789. 4.) — Jam. White (Conway Caſtle . . . 1789. 4. In einer vorgeblich neuen, aus Alexandrinern und dem verlängerten heroiſchen Sylbenmaße zuſammen geſetzten, nicht ſehr harmoniſchen, Versart.) — Ungen. (The Grove of Fancy, 1789. 4. Eine mittelmäßige Charakteriſtik der beſten engliſchen Dichter.) — Ung. (Crouch-Hill, 1789. 8. Sehr ſchlecht!) — Will. Fernyhough (Trentham-Park, 1789. 4.) — J. Roberts (The Deluge, 1789. 4.) — — Und außer dieſen finden ſich noch beſchreibende Gedichte in Edw. Lovibond Poems on ſeveral occaſions, L. 1785. 8. — in den P. by J. Walters, 1780. 8. — in den Poems . . by Anne Yearsley, the Milkwoman, 1785. 4. (als The Night.) — In den P. by Hugh Mulligan, 1788. 4. (Nicht ſchlechte Beſchr. von den Elementen.) — u. a. m. —

Beſchreibende Gedichte von deutſchen Dichtern. Von den verſchiedenen Werken unſrer frühern Dichter, gehören ſchon Mart. Opitzens Veſuvius, Vielgut, Zlatna (im 1ten Th. der Ausg. von 1746) hieher. — Berth. Heinr. Brockes († 1747. Sein Irrdiſches Vergnügen in Gott, Hamb. 1737 u. f. 8. 9 Th. enthält eben ſo matte Darſtellungen der Schönheiten der Natur, als langweilige Moralen darüber. Ein Auszug aus den erſten Theilen erſchien, Hamb. 1738. 1769. 8.) — Albr. v. Haller († 1777. Die Alpen, in dem Verſuch Schweizeriſcher Ged. Bern 1732. 8. und in den folgenden Ausgaben derſelben, ſo wie einzeln, ebend. 1773. 4. mit L. Frzſch. mit ſ. übrigen Ged. von Bern. Tſcharner, Zür. 1759. 8. Par. 1775. 8. S. übrigens den Art. Lehrgedicht.) — Ew. v. Kleiſt († 1759. Der Frühling 1749. 4. und in den verſchiedenen Samml. ſ. Gedichte. Ueberſetzt in das Lateiniſche, von dem jüngern Spalding; in das Ital. von Tagliazucchi; in das Franz. von M. Huber, in dem Choix de Poeſies Allem. Par. 1766. 12. 4 B. und von Wegelin; in das Holländiſche, Utrecht 1772. 8. Der erſte Entwurf davon findet ſich im 2ten Bde. des Schirachſchen Magazins, und das Leben des Verf. im 1ten Th. von Chr. H. Schmids Biographie der Dichter, ſo wie in deſſen Ehrengedächtniß, Berl. 1760. 4. Ueber ſeinen dichteriſchen Character ein Aufſ. in dem 1ten St. der Nachträge zu dieſer Theorie, Leipz. 1792. 8. S. 171 u. f.) — J. J. Duſch (†. 1) [illegible], Alt. 1751. 8. 2) Das Dorf, ebend. 1760. 8. 3) Schilderungen aus dem Reich der Natur und Sitten, Alt. 1756. 8. 3 Th. in Proſe.) — F. W. Zachariä († 1777. 1) Die Tageszeiten 1755. 4. Verb. in den Poet. Schriften, Braunſchw. 1763 u. f. 8. 9 Th. Franz. von Capitaine, Par. 1769. 12. in Proſa; und von Beaume, 1773. 8. in Verſen. 2) Die Stuffen des weiblichen Alters 1757. 4. Verb. in den Poetiſchen Schriften; Ital. von Glück, 1769. 8. von J. Bell 1774. 8. Franz. von M. Huber, in dem Choix de Poeſ. Allem. Wegen Nachr. von dem Verf. ſ. den Art. Scherzhaft.) — Mich. Conr. Curtius

(Die Weſer, Han. 1760. 8.) — G. Aug. v. Breitenbauch (Schilderungen berühmter Gegenden des Alterthumes und neuer er Zeiten, Alt. 1763. 8. in ſchwülſtiger und zugleich platter Proſe.) — Unger. (Die Abendzeiten, in vier Geſängen 1766. u. Quedl. 1773. 8. urſprüngl. in den Empfindungen über Gegenſtände der Religion, Natur und Freundſchaft.) — Joh. Chr. Blum (†. Die Hügel bey Ratenau, Berl. 1771. 8.) — C. G. Clevogt (Verſuch eines poetiſchen Gemähldes vom Herbſte, Eiſen. 1771. 8.) — H. A. Reichard (Die Hügel bey Kindleben, Gotha 1773. 8.) Fr. Leopold Gr. v. Stolberg (Hellebeck, eine Seeländiſche Gegend, geſchr. im J. 1776. in ſ. Ged. Leipz. 1779. 8. S. 161.) — Semper (Das Steingebürge zu Adersbach, Bunzl. 1778. 8. ſchlecht!) — und a. m. Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß ein Dichter, ohne gerade eigentlich beſchreibende Gedichte geliefert zu haben, ſehr glückliche Darſtellungen von Dingen im Raume geben könne. Unter den deutſchen Dichtern nimmt hier H. Wieland eine der erſten Stellen ein.

## Gemählde.

### (Muſik.)

Man nennt in der Muſik diejenigen Stellen einer Melodie, dadurch man Töne und Bewegungen aus der lebloſen Natur genau nachzuahmen ſucht, Gemählde, oder Mahlereyen. Der Wind, der Donner, das Brauſen des Meeres oder das Liſpeln eines Baches, das Schieſſen des Blitzes und dergleichen Dinge, können einigermaßen durch Ton und Bewegung nachgeahmt werden, und man findet, daß auch verſtändige und geſchikte Tonſetzer es thun. Aber dieſe Mahlereyen ſind dem wahren Geiſt der Muſik entgegen, die nicht Begriffe von lebloſen Dingen geben, ſondern Empfindungen des Gemüths ausdrüken ſoll. Man kann dieſe Gemählde mit den falſchen Gebehrden unwiſſender Redner vergleichen, wodurch ſie uns alles vormahlen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krumme, durch die Bewegung der Arme vorzeichnen. Es iſt offenbar, daß durch ſolche kindiſche Künſteleyen die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abgezogen und auf Nebenſachen gelenkt wird. Gemählde in der Muſik ſind gerade ſo hoch zu achten, als bloße Wortſpiele in der Rede. Einem Kenner von Geſchmak wird allemal übel zu Muthe, wenn er hört, daß ſolche Dinge, die ſeinen Geſchmak beleidigen, von unverſtändigen Liebhabern, als vorzügliche Schönheiten gelobt werden.

Es iſt mir unbegreiflich, wie ein Mann von Händels Talenten ſich und ſeine Kunſt ſo weit hat erniedrigen können, daß er in einem Oratorio von den Plagen Aegyptens das Springen der Heuſchreken, das Gewimmer der Läuſe und andere ſo abgeſchmakte Dinge durch Noten zu mahlen geſucht hat. Ein ungereimterer Mißbrauch der Kunſt kann wol nicht erdacht werden.

◆ ◆

Ausführlicher und bündiger iſt, was Hr. S. hier über die muſikaliſchen Gemählde ſagt, unter andern, in Hrn. Engels S. Ueber die muſikaliſche Mahlerey, Berlin 1780. 8. behandelt.

## Gemein.

### (Schöne Künſte.)

Dasjenige, was den mittelmäßigen Grad der Vollkommenheit, der in den allermeiſten Dingen ſeiner Art angetroffen wird, nicht überſchreitet; oder was ſich von andern Dingen ſeiner Art durch keinen merklichen Grad der Schönheit oder Vollkommenheit auszeichnet. Das Gemeine iſt demnach in allen Dingen das, was in ſeiner Art am gewöhnlichſten vorkommt; mithin reizet es unſre Vorſtellungskraft wenig, und iſt dem Aeſthetiſchen entgegen. Gemeine Gedanken, gemeine Gemählde aus der Natur oder den Sitten, gemeine Begebenheiten, ſind kein guter Stoff zu Werken der Kunſt. Die Kunſtrichter rathen deswegen den Künſtlern, ihre Materie nicht aus dem gemeinen Haufen der Dinge zu nehmen, ſondern ſo viel möglich edle, große, neue Gegenſtände zu wählen.

Es kann aber eine Sache auf zweyerley Art gemein ſeyn, entweder in ihrer Natur, oder in ihrem äuſſerlichen Weſen; mithin in Künſten, in der Art wie ſie vorgeſtellt wird. Ein hoher Gedanke kann auf eine gemeine Art ausgedrükt werden, und ein gemeiner Gedanke kann durch einen edlen Ausdruk ſich über das Gemeine herausheben.

Der gemeine Stoff iſt in Künſten nicht ſchlechterdings zu verwerfen. Er iſt oft zur Vollſtändigkeit des Ganzen nothwendig. Es geht z. E. in einem hiſtoriſchen Gemählde, in einem Trauerſpiel, in einer Epopee nicht allemal an, jeden einzeln Gegenſtand aus der Claſſe des Edlen zu wählen. Nur muß das Gemeine nicht über die Nothdurft da ſeyn, daß nicht das ganze Werk dadurch in das Gemeine verfalle. Man muß es vermeiden, ſo viel man kann, weil es nichts zum Gefallen thut.

Es kann aber ein Werk in Abſicht auf die Wahl der Materie gemein, und in Anſehung der Kunſt groß und fürtrefflich ſeyn, ſo wie die hiſtoriſchen Gemählde eines Rembrandts, Teniers, Gerard Dows und vieler holländiſcher Meiſter, welche dennoch hochgeſchätzt werden; und wie der Therſites des Homers, der ein gar gemeiner und ſchlechter Menſch iſt, aber unter den Helden gelitten wird, weil ihn der Dichter mit meiſterhafter Kunſt geſchildert hat.

In dieſen Fällen aber geht das Gefallen nicht auf den Gegenſtand, ſondern auf die Geſchiklichkeit des Künſtlers. Weil aber dieſe dasjenige eigentlich nicht iſt, warum die Künſte vorhanden ſind, ſo beweiſt das Gefallen an ſolchen Werken nichts gegen die Verwerflichkeit des Gemeinen. Man bedauert billig an ſolchen Werken, daß der Künſtler ſeine großen Gaben in der Darſtellung der Dinge nicht auf edlere Gegenſtände verwendet hat.

Doch muß das Gemeine, in ſo fern es zur Ergänzung des Zuſammenhanges dienet, nicht ängſtlich vermieden werden. Der, welcher glaubt, er dürfe niemals, auch in den Nebenſachen, etwas Gemeines anbringen, wird leicht gezwungen und verſtiegen. Muß man aber gemeinen Sachen aus Noth Platz geben, ſo müſſen ſie auch auf eine, ihrem gemeinen Weſen angemeſſene Art, vorgeſtellt werden. Es wäre ein weit größerer Fehler, etwas Gemeines durch einen hohen Vortrag aufzuſtutzen, als das Hohe gemein zu ſagen. Das beſte hiebey iſt dieſes, daß man dem Gemeinen auch nur nothdürftiges Licht und Farben gebe, damit man es nicht zu ſehr bemerke und dabey ſtehen bleibe. So wie ein gemeiner Menſch unter dem Gefolge eines großen Herrn leicht mit durchläuft, ohne anſtößig zu ſeyn, ſo würde es einen großen Uebelſtand machen, wenn er entweder mitten unter den Großen und Vornehmen gienge, oder prächtig gekleidet wäre.

## Generalbaß.

(Muſik.)

Ein Baß, mit welchem zugleich die volle Harmonie eines Tonſtüks angeſchlagen wird. Er hat eine doppelte Würkung: zuerſt läßt er den begleitenden Baß hören *), und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem

Gefühl

---

*) S. Baß.

Gefühl der Tonart, ſo daß die Modulation durch den Generalbaß beſtimmt und vernehmlich wird. Er wird hauptſächlich auf Orgeln und Clavieren geſpielt, wo die linke Hand die Baßtöne anſchlägt, die rechte aber die dazu gehörige Harmonie, die mit Ziffern, oder andern über die Baßnoten geſetzten Zeichen angedeutet wird *).

Wenn der Baß nicht beziffert iſt, ſo muß der Spieler die obern Stimmen auch vor ſich haben, damit er auf jeden Baßton die rechte Harmonie treffe. Zwar können geübte Harmoniſten bisweilen, wenn ſie den bloßen und nicht bezifferten Baß vor ſich haben, den Generalbaß richtig ſpielen: allezeit aber geht es nicht an, zumal wenn der Tonſetzer künſtliche und ungewöhnliche Modulationen angebracht hat.

Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie iſt es nicht möglich, den Generalbaß richtig zu ſpielen. Denn man muß nicht nur alle Regeln der guten Fortſchreitung, ſondern auch jeden Kunſtgriff der Modulation wiſſen, ſonſt läuft man Gefahr entweder falſche Fortſchreitungen zu machen, oder gar aus dem Ton heraus zu kommen. Wer alſo den Generalbaß lernen will, muß nothwendig die ganze Wiſſenſchaft der Harmonie und der Modulation genau ſtudiren. Und wenn er dieſes vollkommen weiß, ſo hat er noch vieles zur guten Begleitung in Acht zu nehmen. Er muß nicht nur in der Fortſchreitung die Quinten und Octaven zu vermeiden, und jede Harmonie rein anzugeben, ſondern auch die Hauptſtimme durch ſeine Begleitung gehörig zu heben wiſſen. Denn der Generalbaßſpieler kann ungemein viel verderben oder gut machen. Daher macht die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes einen beſondern und weitläuftigen Theil der Muſik aus, der von vielen in beſondern Werken vorgetragen worden. Das wichtigſte und gründlichſte Werk darüber iſt wol der zweyte Theil von Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, der faſt allein dem Generalbaß gewidmet iſt.

Man ſchreibet die Erfindung des Generalbaſſes insgemein einem Wälſchen, Namens Ludovico Viadana, zu, welcher im Jahr 1606 zuerſt von dieſem Baſſe ſoll geſchrieben haben. Es iſt aber wahrſcheinlich mit dieſer Erfindung, wie mit vielen andern gegangen, die ſtufenweiſe entſtanden, und erſt, nachdem ſie merklich angewachſen, als beſondere Erfindungen betrachtet worden. Da die Orgeln ſehr alt ſind, ſo iſt wahrſcheinlich, daß lange vor Viadana, die Orgelſpieler nicht blos den Baß und etwa eine Hauptſtimme werden geſpielt, ſondern bisweilen zu richtiger Bemerkung des Tones, oder zu mehrerer Ausfüllung, auch noch andre Intervalle dazu genommen haben. Vielleicht hat Viadana zuerſt einige Regeln für ein ſolches Spielen gegeben, und ſich dadurch den Ruhm erworben, daß er die Sache ſelbſt erfunden habe. Von der Bezifferung des Generalbaſſes iſt an einem andern Orte geſprochen worden *).

◆ ◆

Von dem Generalbaß handeln, in lateiniſcher Sprache: Die Vorrede des Viadana ſelbſt vor den Oper. ſacrorum Concentuum (146 an der Zahl) . . . . Frcfr. 1613. 1620. 4. die aber auch zugleich italieniſch und deutſch bey dieſer Ausgabe befindlich, und in den erſtern Sprachen, urſprünglich früher (wahrſcheinlich ums J. 1606) zu Venedig gedruckt worden iſt. — Die Vorrede des Caſp. Vincenz vor dem Promtuar. Muſico, Argentor. 1611. 4. — Ein Aufſatz von Wolfg. Ebner, welcher, deutſch, ſich bey J. A. Herbſts Muſica poet. Frft. 1643. 4. befin-

---

*) S. Bezifferung.

*) S. Bezifferung.

befindet. — Specimen academicum de Triade harmonica ... Aut. Weſtenbladh, Upſ. 1727. 8. — De Baſſo fundamentali ... Upſ. 1728. 8.

In italieniſcher Sprache: La Muſica Eccleſiaſtica, dove ſi contiene la vera diffinitione della muſica come ſcienza nor. piu veduta ... da Agoſtino Agazzari ... Siena 1638. 4. — Das 7te Buch der Primi Albori muſicali des P. Lor. Penna (in 27 Kap.) bey der Ausgabe von Bol. 1679. 4. 1696. 4. — Regole facile e breve per ſonar ſopra il Baſſo continuo ... di Galeazzo Sabatini, R. 1699. 4. — L'Armonico pratico al Cembalo ... di Franc. Gaſparini, Ven. 1708. 1715. 4. (in 12 Kap.) — Regole armoniche, o ſiano precetti ragionati per apprendere i principi della Muſica ... e'l accompagnamento dell Baſſo ſopra gli ſtromenti da taſto ... di Vinc. Manfredini, Ven. 1775. 4. — —

In franzöſiſcher Sprache: Außer den, bereits bey dem Art. Begleitung, angeführten Schriften, gehören hieher: Traité de l'accompagnement pour l'orgue et pour le Clavecin, p. Jean Boyvin, Par. 1700. 8. — Le Maitre de l'accompagnement pour le Clavecin, Methode theoret. et prat. qui conduit en très peu de tems à accompagner à livre ouvert ..... p. Mich. Corretti, P. 1753. — Methode plus courte et plus facile que l'ancienne pour l'accompagnement du Clavecin, p. Mr. Dubugrarre, Par. 1754. — Traité abregé ſur la Baſſe continue p. Mr. Boutmy, Haye 1760. — Eſſai ſur la Baſſe fondamentale, p. Mr. Clement, P. 1762. — Manuel harmonique, ou Tableau des accords pratiques, pour faciliter à toutes ſortes de perſonnes l'intelligence de l'Harmonie et de l'accompagnement ... p. Mr. Dubreuil, Par. 1768. 8. — Der zweyte Theil des Traité de Muſique ... p. Mr. Biſſry, P. 1770. 4. handelt de l'accompagnement du clavecin. — Methode ou Abregé des regles d'Accompagnement de Clavecin ... p. Mr. Gougelet, Par. — Solfeges, ou Leçons de Muſique ſur toutes les clefs dans tous les tons, modes et genres avec accomp. d'une Baſſe chiffrée, très utile aux perſonnes qui veulent apprendre l'accomp. du Clavecin et qui deſirent d'acquerir l'uſage des accompagner elles-mêmes, p. Mr. Gibert, P. 1784. — —

In engliſcher Sprache: Melotheſia ... by Matth. Lock, Lond. 1673. ſdngl. 4. — A compleat method for attaining to play a Thorough-Baſs ... by G. Keller, with a variety of proper Leſſons and Fuges, expl. the ſeveral rules thro'out the whole work.... Lond. 1731. 8. — A plain and compendious method of teaching the Thorough-Baſs ... by J. F. Lampe, Lond. 1737. — The Thorough-Baſs made eaſy ... by Paſquali, Lond. ſ. a. f. — Elements of Thorough Baſs, by Mr. Miller, L. ſ. a. f. — Treatiſe on the Thorough-Baſs, by J. Frike, Lond. (1786.) f. (Burney in ſ. Geſchichte der Muſik, Bd. IV. S. 688 führt ein ſchon 1782 erſchienenes Werk von ihm, on Modulation and Accompaniment an.). — Auch finden ſich noch Anweiſungen dazu bey Kellners Inſtructions for playing the Harpſichord, u. a. m. — —

In holländiſcher Sprache: Elementa Muſica of niew Licht tot het welverſtaan van de Muſiec en de Baſcontinuo ... door Quirinus van Blankenburg. In's Gravenhage 1739. 4. 2 Th. — Inſtitutiones muſicae, of Korte Onderwyzingen rakende de Practyk van de Muſyk, en inzonderheit van den Generalen Bas ... door Coenr. Zumbach de Koesfeld, Te Leyden 1743. 8. — Van den Baſſo continuo ... door I. P. A. Fiſcher, Utr. 1762. 4. — Proeve over de Natuur der Harmonie en den Baſſo continuo ... door C. F. Graf. In's Gravenh. 1782. 4. — —

In deutſcher Sprache: Joh. Sta- eras Manuductio vor die, ſo des Generalbaſſes unerfahren 1656. (So wird dieſes Werk im 25ten §. der Mattheſonſchen Or- aniſtenprobe angeführt; ob es aber wirk- ch gedruckt worden, weiß ich nicht?) — Wern. Fabricii Manuductio zum Gene- albaß, Leipz. 1675. — Joh. Chriſtph. Stierleins Trifolium muſicale . . . . i. Eine dreyfache Unterweiſung, wie, Primo, ein Incipient die Fundamenta n Singen recht legen kann . . . Secun- o, wie der Generalbaß gründlich u tractiren . . . Stuttg. 1691. 4. — Die nothwendigſten Anmerkungen und Re- eln, wie der Baſſus Continuus, oder Generalbaß wohl könne tractirt werden, nd ein Jeder, ſo nur ein wenig Wiſſen- haft von der Muſik und Clavier hat, enſelben vor ſich ſelbſt erlernen könne . . . urch Andr. Werkmeiſter, Aſchersl. 1698. . Verm. Quedl. f. a. 4. Aſchersl. 1715. 4. Und, als Commentar darüber, eben dieſes Verfaſſers Harmonologia muſica. 1702. 4. — Wegweiſer die Orgel recht zu ſchla- en, ſo wohl was den Generalbaß, als uch den Gregor. Geſang anbetrift, Augsb. 1700. längl. 4. Ebend. 1731. 4. (S. Miz- ers Muſ. Bibl. B. 1. Th 5. S. 73.) — dr. Erh. Niedts Muſikaliſche Handlei- ung . . . . Hamb. 1700 ⸗ 1717. längl. 4. 3 Th. Ebend. 1721. 4. (Vorzüglich die beyden erſten Theile, welche von dem Generalbaß überhaupt, und von der Variation deſſelben handeln.) — Manuductio novo-methodica ad Baſſum generalem, d. i. Handleitung u. ſ. w. . . von Joh. Albr. Kreſſe, Stuttg. 1701. f. — Manud. nova methodico practica ad Baſſum generalem, von Frdr. Phil. Böddecker, herausg. von Phil. Jac. Böddecker, Stuttg. 1701. f. — D. Joh. Phil. Treibers Accurater Organiſt im Generalbaß . . . Arnſt. 1704. f. Auch gehört ſeine Anweiſung, eine einzige Arie aus allen Tönen und Accorden, ſo wie in jedem Tacte zu componiren, ebend. 1702. f. noch hieher. — Chirologia organico-muſica, d. i. Regeln und Exempel des Manuals, oder der Orgelkunſt . . . Nürnb. 1711. f. von Juſtinus a Deſponſ. einem Carmeliten (die ſämmtlichen Generalbaßregeln nehmen nur zwey Blätter ein, und ſind jetzt ohne allen Werth.) — Neu erfunden. und gründliche Anweiſung zur vollkommenen Erlernung des Generalbaſſes, wobey zugleich noch andre ſchöne Vortheile in der Muſik an die Hand . . . gegeben werden . . . von Joh. Dav. Heinichen, Hamb. 1711. 4. Sehr verm. unter dem Titel: der Generalbaß in der Compoſition . . . Dresd. 1728. 4. — Fundamenta Partiturae in compendio data, d. i. Kurzer und gründlicher Unterricht, den Generalbaß, oder die Partitur nach den Regeln recht und wohl ſchlagen zu lernen, von Matth. Gugl, Salzb. 1719. 4. Augsb. 1747. 1777. längl. 4. — Exemplariſche Organiſtenprobe . . . von Joh. Mattheſon, Hamb. 1719. 4. Verb. und verm. unter dem Titel: J. M. Groſſe Generalbaßſchule . . . Ebend. 1731. 4. 1751. 4. (die letzte Ausg. ſehr incorrect) Eben dieſes Verfaſſers, Kleine Generalbaßſchule . . . Ebend. 1735. 4. — Kurze Anführung zum Generalbaß, darin die Regeln, welche bey Erlernung des Generalbaſſes zu wiſſen nöthig, kürzlich und mit wenig Worten enthalten. Leipz. 1728. 1733. 1744. 8. (Die Schrift ſoll von einem Fräul. von Freudenberg ſeyn.) — In dieſe Zeit ungefähr fällt J. Gotth. Zieglers Unterricht zum Generalbaß, der aber, ſo viel ich weiß, nie gedruckt worden. — Treulicher Unterricht im Generalbaß . . . von D. K. (Dav. Kellner) Hamb. 1732. 4. 1788. 4. — M. . . J. G. W (Wurziegel) Compendiöſe muſikal. Methode, beſtehend aus einem groſen 3fachen Cirkul und zwey Generaltabellen. Augsb. 1737. Qfol. — Die Anfangsgründe des Generalbaſſes, nach mathematiſcher Lehrart abgehandelt, und vermittelſt einer Maſchine aufs deutlichſte vorgetragen, von Lor. Mizler, Leipz. 1739. 8. Die Beſchreibung dieſer Maſchine findet ſich auch im 2ten Th. S. 58. des erſten Bds. ſ. Muſikal. Bibliothek. — G. Ph. Telemanns Singe⸗ Spiel ⸗ und Generalbaßübungen, Hamb. 174 . . . 4. (Eine Samml.

von Oden mit Melodien, unter welchen die Regeln der Begleitung angegeben ſind.) Auch findet ſich eben dieſes bey dem, 1744 herausgegebenen Jahrg. von Singgedichten. — Lorenz. Reinhard kurzer und deutlicher Unterricht von dem Generalbaß . . . . Augsb. 1744. 4. — G. Andr. Sorgens Vorgemach der muſikaliſchen Compoſition, Leipz. 1745-1747. 4. 3 Th. Ebendeſſelben Compendium harmonicum, d. i. Kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie für diejenigen, welche den Generalbaß und die Compoſition ſtudieren . . . mit Anmerk. von Fried. Wilh. Marpurg, 1760. 4. — Der wohl unterwieſene Generalbaßſchüler oder Geſpräch zwiſchen einem Lehrmeiſter und Scholaren vom Generalbaß, von G. Joach. Joſ. Hahn, Augsb. 1751. 8. Auch gehört noch eben dieſes Verfaſſers „Clavierbüchlein, beſtehend in einer leichten Sonate, welcher eine Erklärung der Ziffern, nebſt practiſchen Exempeln beygefügt ſind . . . Nürnb. (1750.) 4. hieher. — Gründlicher Unterricht, den Generalbaß recht zu erlernen . . . . von Fr. Xav. Nauß, Augsb. 1751. 4. — Kurze und gründliche Anleitung zum Generalbaſſe, worin die, zu dieſer Wiſſenſchaft nöthigen Regeln kurz und deutlich enthalten, Leipz. 1752. 8. (Da ich dieſe Schrift nicht geſehen: ſo weiß ich nicht, ob ſie nicht vielleicht eine neue Ausg. des vorhin angeführten Werkchens von dem Frl. v. Freudenberg iſt.) — F. W. Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaß und der Compoſition, Berl. 1755-1758. 4. 3 Th. Ein Anhang dazu, ebend. 1761. 4. Anmerk. über ſeine Anleit. zum Generalbaß, ebend. 1765. 4. (S. auch bey dem Art. Inſtrumentalmuſik, ſeine Anweiſung zum Clavierſpielen. — Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alten und neuen Autoren, nebſt einem hierauf gebauten Unterricht, wie man aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittelaccorden, in eine von den 23 Tonarten, die man begehrt, gelangen kann . . . wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu ſetzen . . . . von Joh. Fried. Daube, Leipz. 1756. 4. Gedanken über dieſes Werk, von Gemmel finden ſich im 2ten Bde. S. 325. 464 und 540 der Marpurgiſchen Beyträge, und von Sonnenkalb, ebendaſelbſt, Bd. 3. S. 461. Bd. 4. S. 196. — Ge. Chriſtoph. Weitzlers kurzer Entwurf der Anfangsgründe, den Generalbaß auf dem Clavier nach Zahlen zu ſpielen, Königsb. 1756. 8. — Deutliche Anweiſung zum Generalbaß, in beſtändiger Veränderung des uns angebohrnen harmoniſchen Dreyklanges . . . wobey ein umſtändlicher Vorbericht der vornehmſten, vom Generalbaß handelnden Schriften dieſes Jahrhunderts, von Chriſtoph. Gottl. Schröter . . . Halberſt. 1772. 4. — Unterricht im Generalbaßſpielen, von G. Mich. Telemann, Hamb. 1773. 4. — Anweiſung zum Generalbaß, denſelben leichte zu erlernen, von Joh. Heinr. Heſſe, Hamb. 1776. 8. — J. W. Bachs, d. K. V. Syſtematiſche Anweiſung zum Generalbaß, Caſſel 1780. 4. — Grundſätze des Generalbaſſes, als erſte Linien zur Compoſition, von J. Phil. Kirnberger, Berl. 1781. 4. — Grundriß des Generalbaſſes, eine theoret. pract. Anleitung für die erſten Anfänger, von Joh. Chriſtoph. Kellner, Caſſel 1787. Querq. — Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Compoſ. und des Generalbaſſes, . . mehr Exempel als Text . . . von Joh. G. Portmann, Darmſt. 1789. 4. — Uebrigens finden ſich Anweiſungen zu dem Generalbaß in mehrern, die Muſik betreffenden Schriften, als in der Vorrede zum 2ten Th. von Heinr. Alberts Poetiſch-Muſikaliſchem Luſtwäldlein (1650) f. — in dem 3ten Bde, S. 124 u. f. von Prätorius Syntagma — in J. A. Herbſts Muſica poet. . . . . Nürnb. 1643. 4. — in J. Crügers rechtem Weg zur Singekunſt, Berl. 1660. 4. — im 3ten Th. Kap. 17 u. f. von Printzens Phrynis oder Satyr. Komp. Dresd. 1696. 4. — im 2ten St. von D. Speers Muſikal. Kleeblatt, Stuttg. 1687. 8. verb. 1697. 8. — in M. J. B. Sambers Manuductio ad Organum, Salzb. 1704. 4. — in E. G. Barons Hiſtor. theoret. und pract. Unterſ. des Inſtrumentes der Laute. Nürnb. 1727. 8. — in Quanzens Anweiſung zur Flöte — in Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, und andern Anweiſungen zum Clavierſpielen mehr, welche bey dem Art. Inſtrumentalmuſik angezeigt ſind. — —

Was die Erfindung des Generalbaſſes anbetrift: ſo will ich ſolche mit den eigenen Worten eines Geſchichtſchreibers der Muſik, hier erzählen. „Zu den Zeiten des Viadana, ſagt dieſer, wurden die Motetten mit Fugen, Syncopen, dem geſchmückten und gebrochenen Contrapunct dergeſtalt ausgeziert, und ſo einzig auf die Harmonie Rückſicht genommen, daß zwiſchen der Muſik und den Worten keine Uebereinſtimmung mehr Statt hatte, und die Muſik ein Gewirre und Gezerre war. Dieſem Uebel abzuhelfen erfand Viadana die Monodien und Concerte; und da dieſe nun nicht ohne Fundament oder Leitfaden beſtehen können: ſo gab er ihnen in dem Baß gleichſam einen Führer, ohne daß ſie von dem Organiſten erſt durften in die Tabulatur gebracht werden.“ — S. übrigens die Art. **Begleitung, Bezifferung, Harmonie, Saz,** u. d. m.

## Genie.

### (Schöne Künſte.)

Es ſcheinet, daß man überhaupt denjenigen Menſchen Genie zuſchreibe, die in den Geſchäften und Verrichtungen, wozu ſie eine natürliche Neigung zu haben ſcheinen, eine vorzügliche Geſchiklichkeit und mehr Fruchtbarkeit des Geiſtes zeigen, als andre Menſchen. Der Mann von Genie ſieht in den Gegenſtänden, die ihn intereſſiren, mehr als andre Menſchen, entdeket leichter die ſicherſten Mittel zu ſeinem Zwek zu gelangen, findet bey vorkommenden Hinderniſſen glükliche Auswege, iſt mehr als andre Menſchen, Meiſter ſeiner Seelenkräfte, erkennet und empfindet ſchärfer als ein andrer, hat dabey ſeine Vorſtellungen und Empfindungen mehr in ſeiner Gewalt, da Menſchen ohne Genie von den ihrigen geführt und gelenkt werden. Alſo ſcheinet das Genie im Grunde nichts anders zu ſeyn, als eine vorzügliche Größe des Geiſtes überhaupt, und die Benennungen ein groſſer Geiſt, ein groſſer Kopf, ein Mann von Genie, können für gleich bedeutend gehalten werden.

Doch erſtrekt ſich dieſe Größe, die ſich den Namen des Genies erwirbt, nicht allezeit über jedes Vermögen des Geiſtes. Es giebt Menſchen, in deren Seelen alles groß iſt, wiewol dieſe höchſt ſelten ſind; andere beſizen nur einzele Seelenkräfte in einem ſehr hohen Grad, und werden dadurch weit mehr, als andre Menſchen, zu gewiſſen Verrichtungen tüchtig. Man ſchreibt ſolchen Menſchen nicht ſchlechtweg Genie, ſondern ein beſonders Genie für die Sachen zu, für welche ſie vorzügliche Fähigkeiten haben.

Ueberhaupt ſcheinet es, daß in beyden Fällen das Genie eine beſondere Leichtigkeit, die Vorſtellungen auf einen hohen Grad der Klarheit und Lebhaftigkeit, oder, nach Beſchaffenheit der Sache, der Deutlichkeit zu erheben, mit ſich bringe. In der Seele des Mannes von Genie herrſcht ein heller Tag, ein volles Licht, das ihm jeden Gegenſtand wie ein nahe vor Augen liegendes und wol erleuchtetes Gemählde vorſtellt, das er leicht überſehen, und darin er jedes Einzele genau bemerken kann. Dieſes Licht verbreitet ſich bey wenigen glüklichern Menſchen über die ganze Seele, bey den meiſten aber nur über einige Gegenden derſelben. Bey dieſem erleuchtet es die obere Gegend des Geiſtes, wo die allgemeinen und abſtrakten Begriffe ihren Siz haben; bey andern verbreitet es ſich über ſinnliche Begriffe, oder dringt auch wol bis in die dunklern Gegenden der Empfindungen ein. Dahin, wo dieſes Licht fällt, vereinigen ſich die Kräfte und Triebfedern der Seele; der Mann von Genie empfindet ein begeiſterndes Feuer, das ſeine ganze Würkſamkeit rege macht; er entdeket in ſich ſelbſt Gedanken, Bilder der Phantaſie und Empfindungen, die andre Menſchen in Verwundrung ſezen; er ſelbſt bewundert ſie nicht, weil er ſie, ohne mühſames Suchen, in ſich mehr wahrgenommen, als erfunden hat.

Es ſteht dahin, ob die Philoſophie jemals die eigentlichen Urſachen entdeken werde, die das Genie hervorbringen. Den erſten Grund dazu ſcheinet die Natur dadurch zu legen, daß ſie dem Menſchen, dem ſie ein beſonderes Genie zugedacht hat, für gewiſſe Gegenſtände vorzüglich empfindſam macht, wodurch geſchieht, daß ihm der Genuß dieſer Gegenſtände einigermaßen zum Bedürfniß wird. Wir dürfen uns nicht ſcheuen, die Anlage zum Genie ſelbſt in der thieriſchen Natur aufzuſuchen, da man durchgehends übereingekommen iſt, auch den Thieren etwas dem Genie ähnliches zuzuſchreiben. Wir ſehen, daß jedes Thier alle Geſchäffte, die zu ſeinen Bedürfniſſen gehören, mit einer Geſchiklichkeit und mit einer Fertigkeit verrichtet, die Genie anzuzeigen ſcheinen. Bey dem Thier liegt allemal ein höchſt feines Gefühl, eine ausnehmende Reizbarkeit der Sinne zum Grund. Man beraube den Hund ſeines feinen Geruchs und Gehöres, ſo nimmt man ihm zugleich auch ſein Genie weg. Bey dem Menſchen ſcheinet das Genie eine ähnliche Unterſtützung nöthig zu haben. Wie ſtark auch immer ſeine Vorſtellungskräfte ſeyn mögen, ſo machen ſie das Genie noch nicht aus: es muß irgend eine Reizung hinzukommen, wodurch die Würkſamkeit jener Kräfte auf beſondere Gegenſtände gelenkt und dabey unterhalten wird. Denn was wir hier Vorſtellungskräfte nennen, ſind, wenn man genau reden will, bloße Vermögen oder bloße Fähigkeiten des Geiſtes, die erſt alsdann würkſam werden, wenn ein innerliches oder äußerliches Bedürfniß ihre Würkſamkeit erwekt und unterhält.

Seelen von geringer Empfindſamkeit, die durch nichts zu vorzüglicher Würkſamkeit gereizt werden, die keine beſondere Bedürfniſſe haben, ſolche Seelen ſind bey dem gröſten Verſtand ohne Genie; denn dieſer große Verſtand muß durch das Bedürfniß in Würkſamkeit erhalten werden. Die verſchiedenen Vermögen der Seele liegen in einer ſchlaffen Unthätigkeit, bis irgend eine Empfindung ſie reizt, und denn würken ſie, ſo lange dieſe Empfindung vorhanden iſt. So wie das ſchlaueſte und lebhafteſte Thier, wenn es über alle ſeine Bedürfniſſe bis zur Sättigung befriediget iſt, in einer dummen Trägheit ausgeſtrekt liegt, ſo ſinken auch alle Kräfte des Geiſtes, ſo viel Stärke ſie auch ſonſt haben, in ſchläfrige Unthätigkeit, wo nicht der empfindſame Theil der Seele durch etwas gereizt wird, und ſie zur Würkſamkeit auffodert.

Wo demnach zu den vorzüglichen Vorſtellungskräften der Seele, ein beſtimmtes inneres Bedürfniß derſelben hinzukömmt, das ihnen die rechte Würkſamkeit giebt, da zeiget ſich das Genie, und es bekömmt ſeine beſondere Beſtimmung von der Art des Bedürfniſſes. Der Menſch von Verſtand und lebhafter Einbildungskraft, deſſen Hauptbedürfniß die Liebe iſt, wird, nach dem beſondern Grad dieſes Bedürfniſſes, ein galanter oder zärtlicher Liebhaber, ein Muſter und ein Genie in ſeiner Art, ſo wie der Menſch von Verſtand und lebhafter Phantaſie, deſſen Seele einen vorzüglichen Gefallen an der Schönheit ſichtbarer Formen hat, ein groſſer Zeichner und ein Genie in dieſer Gattung wird. Zum Genie wird alſo auch warme Empfindung erfodert, ohne welche der Geiſt nie würkſam genug iſt. Wo eine ſolche Empfindung bey Menſchen von vorzüglichen Gaben des Geiſtes nur vorübergehend iſt, da äußern ſich auch vorübergehende Würkungen des Genies; die aber, deren Empfindungen herrſchend worden, ſind die eigentlichen Genies jeder Art.

Ein Mann von Verſtand kann auch wol ohne Empfindung oder innerliches Bedürfniß, aus Mode, oder aus Luſt zur Nachahmung, oder aus andern außer der Empfindung liegenden Veranlaſſungen, ſich in Geſchäffte einlaſſen, die andre aus Triebe des Genies thun. Aber alles Verſtandes ungeachtet wird er weit hinter dem wahren Genie zurüke bleiben; man wird das Veranſtaltete, von kalter Ueberlegung herkommende und etwas ſteife Weſen gewiß in ſeinem Werk entdeken; er wird ſich in dieſer Art, als einen Mann von Verſtand und Ueberlegung, aber nicht als ein Genie zeigen; man wird merken, daß ſein Werk aus Kunſt und Nachahmung entſtanden iſt, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur ſelbſt haben. Wer ohne das würkliche Gefühl einer in dem Blute ſizenden Liebe, an der Seite einer Schönen den Liebhaber ſpielt, wird ſich allemal als einen Comödianten, oder als einen Geken zeigen: eben ſo wird auch der, welcher Werke des Genies ohne Genie nachahmet, ſich gar bald verrathen.

Dieſen Anmerkungen zu Folge wären eine vorzügliche Stärke der Seelenkräfte, mit einer beſondern Empfindſamkeit für gewiſſe Arten der Vorſtellungen verbunden, nothwendige Bedingungen zu Hervorbringung des Genies. Damit wir uns nicht allzuweit ausdehnen, wollen wir dieſe allgemeine Bemerkung nur auf die Arten des Genies anwenden, die ſich in den ſchönen Künſten äuſſern.

Jede derſelben hat etwas auf die äußern Sinnen würkendes zum Grunde. Wäre unſer Ohr nichts als eine Oeffnung, die dem todten Schalle den Eingang in die Seele verſtattete, und unſer Auge nichts, als ein Fenſter, wodurch das Licht fällt, ſo würde die Muſik nichts als eine bloße Rede, und die Mahlerey eine bloße Schrift ſeyn. Daß das Gehör durch Harmonie und Rhythmus, das Auge durch die Harmonie der Farben und Schönheit der Formen gerührt wird, macht, daß die Muſik und die Mahlerey ſchöne Künſte ſind. Für den Menſchen, deſſen Ohr durch Harmonie und Rhythmus nicht gereizt wird, iſt die Muſik ein bloßes Geräuſch. Hieraus läßt ſich abnehmen, auf was für einem Grund das, jeder Kunſt überhaupt eigene Genie, beruhe. Es ſtüzet ſich auf eine beſondere Reizbarkeit der Sinnen und des Syſtems der Nerven. Der, deſſen Ohr von der Kraft der Töne dergeſtalt gereizt wird, daß das Vergnügen, das er daraus empfindet, eine Bedürfniß für ihn wird, hat die wahre Anlage zum Genie der Muſik; wer von der Harmonie der Farben ſo lebhaft gerühret wird, daß er ein vorzügliches Vergnügen daran hat, der hat das Genie des Coloriſten; und wen die Harmonie und der leidenſchaftliche Ton der Rede in Empfindung bringt, der hat die Anlage zum [illegible]ſchen Genie. Aber dieſe verſchiedenen Gattungen der Reizbarkeit machen nur noch das mechaniſche Genie des Künſtlers aus, das noch immer nahe an den Inſtinkt der Thiere gränzet. Der Künſtler, der dieſes Genie allein hat, iſt nur in dem Mechaniſchen der Kunſt glüklich; aber darum hat ſein Werk noch den Geiſt nicht, wodurch es beſtimmte Würkung auf die Gemüther der Menſchen wecht, die ſelbſt keine Künſtler ſind. Ein Tonſtük kann an Harmonie und Rhythmus gut, und doch ohne Kraft des Ausdruks ſeyn, ſo wie ein Gedicht von der ſchönſten Verſification ſehr unbedeutend ſeyn kann.

Der große Künſtler, der unter den Genien, die in der Geſchichte des menſchlichen Geiſtes als Sterne der erſten Größe erſcheinen, einen Platz bekommen ſoll, muß wie Homer, wie Phidias oder wie Händel, außer dem ſeiner Kunſt eigenen Genie, ein groſſes philoſophiſches Genie beſitzen; muß ein Mann ſeyn, der, wenn er auch den Geiſt ſeiner Kunſt nicht gehabt hätte, noch immer ein Genie geblieben wäre. Dieſes allgemeine, philoſophiſche Genie giebt ihm große Erfindungen, große Gedanken, die das Kunſtgenie nach dem, der Kunſt eigenen, Geiſte bearbeitet. Dadurch entſtehen die herrlichen Werke der ſchönen Künſte, die nicht nur der Künſtler, ſondern jeder Menſch von Gefühl und Verſtand bewundert.

Das Genie eines jeden Künſtlers muß alſo nach einem doppelten Maaßſtab gemeſſen werden: an dem einen mißt man ſeine Kunſt, und an dem andern ſeine Materie. Anakreon hatte das Genie der Kunſt vielleicht in ſo hohem Grad, als Homer; beyde ſind große Dichter; aber, an den Maaßſtab der allgemeinen menſchlichen Größe gebracht, iſt der eine ein Held, und der andere ein angenehmer Knabe. So haben Raphael und Callot da[illegible]enie der zeichnenden Kunſt beyde [illegible] hohem Grad; aber der eine hatte dabey eine große Seele, der andre blos eine höchſt lebhafte, aber ſpielende Phantaſie.

Das bloße Kunſtgenie kann wieder ſeine mannigfaltigen Beſtimmungen haben. Das empfindende Auge wird nicht allemal durch jede Schönheit gereizt; dieſer Menſch wird durch die Schönheit der Formen entzükt; der, blos durch den Glanz der Farben: jener wird ein Phidias, dieſer ein Titian. In der Muſik wird ein Ohr vorzüglich durch Harmonie gereizt, ein andres durch Geſang. Und dieſe Verſchiedenheit findet ſich auch in dem außer der Kunſt liegenden Genie der Menſchen. Es giebt, wie ſchon oben angemerkt worden, Seelen, in denen es überall hell, und andre, wo das Licht nur auf einzele Gegenden eingeſchränkt iſt.

Dieſe wenigen Betrachtungen über das Genie geben doch einige Aufklärung über die ungemeine Mannigfaltigkeit deſſelben in den ſchönen Künſten. Fällt das bloße Kunſtgenie in eine gemeine Seele, die außer der Kunſt ohne Größe iſt, ſo kann es doch Werke hervorbringen, die von eigentlichen Liebhabern der Kunſt bewundert werden. Es giebt Dichter, die nicht viel mehr als Versmaſchinen, Tonkünſtler, die Notenmaſchinen ſind; und ſo hat nicht nur jede Kunſt, ſondern bald jeder einzele Zweig derſelben, Männer gezeuget, die durch bloßen Inſtinkt einen oder mehrere mechaniſche Theile mit bewundrungswürdiger Geſchiklichkeit ausgeübt haben. Wie viel Coloriſten hat man nicht, die weder von Zeichnung, noch von Schönheit den geringſten Begriff haben? Wir wollen die Werke dieſer blos durch den Inſtinkt gebildeten Künſtler den Liebhabern gern als koſtbare Kleinodien, womit ſie ihre Cabinetter ausſchmüken, überlaſſen.

Das Genie der Menſchen iſt auch außer der Kunſt ſo mannigfaltig, als die verſchiedenen Gegenſtände ſelbſt, an denen man Geſchmak findet. Wenn man den natürlichen Geſchmak an ganz abgezogenen und bis zur größten Deutlichkeit entwikelten Begriffen, und an Wahrheiten, die durch ſtrenge Vernunftſchlüſſe bewieſen werden, ausnimmt, ſo kann jede andre Gattung des Genies ſich mit

einem

nem beſondern Kunſtgenie vereini-
n, und daher entſtehet die große
annigfaltigkeit in den Charakteren
r Künſtler. Ein Menſch hat vor-
glich an ſittlichen Gegenſtänden ein
olgefallen, einen andern reizen nur
idenſchaftliche Scenen; bey dieſem
blos die Einbildungskraft reizbar,
nd der findet vorzüglichen Geſchmak
n ſinnlich erkannten philoſophiſchen
ahrheiten. Man verbinde die vie-
rley Arten des daher entſtehenden
enies, mit den verſchiedenen Arten
es Kunſtgenies, ſo bekömmt man
ne große Mannigfaltigkeit, an
ünſtlern von Genie, deren jeder ſei-
en eigenen unterſcheidenden Charak-
r hat. Was für eine erſtaunliche
annigfaltigkeit des Genies haben
ir nicht an Dichtern, von Homer
is zum Anakreon? und an Mah-
rn, von Raphael bis zum Blu-
enmahler Huyſum?

Es würde angenehm ſeyn, und zu
äherer Kenntniß des menſchlichen
enies ungemein viel beytragen,
enn Kenner aus den berühmteſten
erken der Kunſt das beſondere Ge-
räg des Genies der Künſtler mit
ſychologiſcher Genauigkeit zu be-
immen ſuchten. Man hat es zwar
it einigen Genien der erſten Größe
erſucht; aber was man in dieſer
rt hat, iſt nur noch als ein ſchwa-
her Anfang der Naturhiſtorie des
enſchlichen Geiſtes anzuſehen.

◆ ◆

Ueber das Genie überhaupt haben be-
onders geſchrieben, unter den Italie-
nern: S. Bettinelli, im 2ten Th. ſ. W.
Dell' Entuſiasmo delle belle arti, Mil.
1769. 8. (S. den Art. **Begeiſterung**,
S. 357. a.) — —

Unter den Spaniern: Juan Huarte
(Sein Examen de los Ingenios, Mad.
1566. 8. gehört unſtreitig hieher. Ue-
berſetzt in das Lateiniſche, unter dem
Titel, Scrutinium Ingeniorum von
Aeſchacius Major (Joach. Cäſar) 1612.
und von Ant. Poſſevin; in das Franz. von Gab. Chappuis; in das Engl. von Bellamy, (mit der Aufſchrift, Tryal of wit, Lond. 1698. 8. In das Deutſche, von G. Ephr. Leſſing, Wittenb. 1752. 1785. 8.) — —

In franzöſiſcher Sprache: Der 2te Bd. der Reflex. crit. ſur la poeſie et la peinture (ſ. den Art. **Aeſthetik**) beſteht größtentheils aus Unterſuchungen über das Genie, — ſo wie der 2te und 3te Bd. von dem Werke des Helvetius, De l'eſprit, P. 1758. 12. 3 B. davon handelt. — Eine Abhandlung von H. Sulzer, in der Hiſt. de l'Acad. de Berlin, Année 1757. Deutſch, in dem 5ten Bde. S. 137 der Samml. vermiſchter Schriften, Berl. 1762. 8. und im 1ten B. ſ. Vermiſchten philoſoph. Schriften, S. 309 der 2ten Aufl.) — Du Genie, ein Aufſ. von Trüblet, im 3ten Bd. S. 102. ſ. Eſſais, Par. 1762. 12. — Der Art. Genie, von Diderot, in der Encyclopedie; Deutſch, im 6ten Bd. S. 641. der Unterhaltungen. — Conſiderations ſur les cauſes phyſiques et morales du Genie . . . p. Mr. de Caſtillon, Bouil. 1769. 8. Deutſch, Leipz. 1770. 8. (Voll einſeitiger und willkührlicher Behauptungen.) — Les droits du Genie, P. 1770. 12. — Si le Genie eſt elevé ſur les regles, Diſc. qui a obtenu l'acceſſit à l'Acad. de Beſançon . . . p. Mr. Ancillon, 1789. 8. (So redneriſch, daß die Begriffe des Verf. ſich nicht beſtimmen laſſen.) —

In engliſcher Sprache: Ein Aufſatz im Zuſchauer, Bd. 2. N. 160. — Diſſertation on Genius, by Wm. Sharpe, Lond. 1755. 8. — Conjectures on original Compoſition . . . Lond. 1759. 8. von Ed. Young; Deutſch, Leipz. 1760. 8. Neu überſ. ebend. 1789. 8. — An Eſſay on Original Genius and its various modes of exertion in Philoſophy and the fine arts, particularly in Poetry, Lond. 1767. 8. und Critical Remarks on the Writings of the moſt celebrated original Geniuſes in Poetry . . . by W. Duff, Lond. 1770.

1770. 8. — Eſſay on Genius . . . by Alex. Gerard, Lond. 1774. 8. Deutſch, durch Ch. Garve, Leipz. 1776. 8. — Laelius and Hortenſia, or Thoughts on the nature and objects of Taſte and *Genius*, Edinb. 1782. 8. von Stedman. — Eſſay on Genius, by A. Parkhouſe, L. 1781. 4. — Eine, von Joſ. Reynolds, im J. 1782. gehaltene Rede (Diſcourſe) Lond. 1783. 4. Deutſch, im 31ten Bd. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Remarks on Genius, das 3te Kap. S. 146 in Beatties Abhandl. über die Einbildungskraft, in ſ. Diſſertat. moral and critical, L. 1783. 4. — Ein Aufſatz in dem Eſſ. philoſ. hiſtor. and litterary, L. 1789. 8. Deutſch, im 43ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. —

In deutſcher Sprache: Verſuch über das Genie (von Reſewitz) im 2ten Bd. S. 131. und im 3ten Bd. S. 1 u. f. der Samml. vermiſchter Schriften, Berl. 1760. 8. vergl. mit dem 92ten der Litteraturbr. Th. 6. S. 211. — Vom Genie, eine Abhandl. von C. F. Flögel, im 1ten St. des erſten Bandes der Vermiſchten Beytr. zur Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Bresl. 1762. 8. und nachher in ſ. Geſchichte des menſchl. Verſtandes, S. 10 u. f. der Ausg. von 1765. vergl. mit dem 297ten Litteraturbr. Th. 18. S. 81. (Dem Verf. zu Folge hat ein Menſch Genie, „wenn das Verhältniß ſeiner Erkenntnißvermögen ſo beſchaffen iſt, daß alle Arten deſſelben dahin übereinſtimmen, daß „ſie eine Fähigkeit zu einer merklichen „Größe erheben, und ihr die übrigen „gleichſam zu Gebote ſtehen, und nur da „zu ſeyn ſcheinen, ihr als Hülfsmittel zu „dienen, und ihren Glanz zu erhöhen.)“ Ueber das Genie, der 21te Abſchn. in J. Riedels Theorie der ſch. Künſte und Wiſſenſch. S. 391. der Ausg. von 1767. (Der Verf. unterſcheidet das Genie überhaupt, von einem beſondern Genie dadurch, daß das erſtere gewiſſe Dinge gut und leicht zu verrichten vermag, welche andre mit vieler Mühe nur ſchlecht machen, und daß das letztere nur auf eine Claſſe derſelben eingeſchränkt iſt. Dieſes letztere theilt er wieder in den philoſophiſchen Kopf, in das practiſche Genie und den ſchönen Geiſt ab.) — Verſuch über die Prüfung der Fähigkeiten (von Ch. Garve) im 8ten Bde. der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und in der Sammlung ſ. Philoſ. Schriften, Leipz. 1779. 8. — Vom Genie in den ſchönen Künſten, eine Abhandl. von Joh. Ad. Schlegel, im 2ten Bde. ſ. Batteux, S. 1 u. f. Ausg. von 1770. — Gedanken vom Genie, von Joh. Andr. Ben. Bergſträßer, Hanau 1770. 4. — Im Sophron, oder von der Beſtimmung des Jünglinges für dieſes Leben, 1773. 8. findet ſich eine Prüfung der Fähigkeiten des Menſchen überhaupt. — Verſuch über das Genie, von Ern. Carl Wieland, Leipz. 1779. 8. — Vom Genie, der 20te Abſchn. in J. C. Königs Philoſophie der ſchönen Künſte, Nürnb. 1784. 8. S. 501. (Der Verf. ſchränkt „ſich auf das Kunſtgenie „ein und erklärt dieſes als das Vermögen, Kunſtwerke zu produciren, die ſich „durch neue, und von außerordentlicher „Kraft zeugende Vollkommenheiten merklich auszeichnen.“) — Vom äſthetiſchen Genie und ſeinen Eigenſchaften, handelt der 2te Abſchn. §. 58 u. f. der Einleitung von Gängs Aeſthetik, Salzb. 1785. 8. S. 22 u. f. (Genie iſt dem Verf. „ein „merklich hoher, ausgezeichneter Grad „von Geiſtesfähigkeiten, die das Subject, „in dem ſie vorhanden ſind, zum Hervorbringen vorzüglicher Werke geſchickt machen; und die Beſtandtheile deſſelben, „eine leichte, ausgebreitete lebhafte Phantaſie, und eine fertige, ſtarke, ausgedehnte Dichtkraft.)“

## Geſang.

Es iſt nichts leichters, als den Unterſchied zwiſchen Geſang und Rede zu fühlen, gleichwohl ſehr ſchwer ihn zu beſchreiben. Beyde ſind eine Folge verſchiedener Töne, die ſich ſowol durch Höhe und Tiefe, als durch ihre beſondere Bildung von einander unterſcheiden. Doch ſcheinet es, daß

die

ie Töne, die den Geſang ausmachen, ſich durch etwas Anhaltendes und Nachſchallendes von den Tönen der Rede unterſcheiden. Dieſe werden durch einen ſchnellen Stoß gleichſam aus der Kehle herausgeworfen; ene durch einen anhaltenden Druk herausgezogen. Dieſe prägen dem Gehör eine beſtimmtere Empfindung von ihrer Höhe, ihrer Bildung und hrem Verhältniß unter einander ein, als jene. Da man aber den Unterſchied zwiſchen Geſang und Rede klar genug fühlet, ſo verliert die Muſik nichts dadurch, daß man ihn nicht deutlich entwikeln kann.

Der Geſang iſt dem Menſchen ſo wenig natürlich als die Rede: beyde ſind Erfindungen des Genies, jene durch das Bedürfniß, dieſe vermuthlich durch Empfindungen, veranlaſſet. Es iſt ſehr ſchwer die verſchiedenen Schritte anzugeben, die das Genie hat thun müſſen, um dieſe Erfindungen zu Stande zu bringen. Ganz unwahrſcheinlich iſt es, daß der Menſch durch Nachahmung der ſingenden Vögel auf den Geſang gekommen ſey. Die einzeln Töne, woraus der Geſang gebildet iſt, ſind Aeuſſerungen lebhafter Empfindungen; denn der Menſch, der Vergnügen, Schmerz oder Traurigkeit durch Töne äuſſert, dergleichen die Empfindung, auch wider ſeinen Willen, von ihm erpreßt, läßt nicht Töne der Rede, ſondern des Geſanges hören. Alſo ſind die Elemente des Geſanges nicht ſowol eine Erfindung der Menſchen, als der Natur ſelbſt. Wir werden Kürze halber dieſe, von der Empfindung dem Menſchen gleichſam ausgepreßte Töne, leidenſchaftliche Töne nennen. Die Töne der Rede ſind zeichnende Töne, die urſprünglich dienten, Vorſtellungen von Dingen zu erweken, die ſolche oder ähnliche Töne hören laſſen. Izt ſind ſie meiſtens gleichgültige Töne, oder willkührliche Zeichen; die leidenſchaftlichen Töne ſind natürliche Zeichen der Empfindungen. Eine Folge gleichgültiger Töne bezeichnet die Rede, und eine Folge leidenſchaftlicher Töne den Geſang.

Der Menſch iſt natürlicher Weiſe geneigt ſowol den vergnügten, als den traurigen Empfindungen, zumal wenn ſie von zärtlicher Art ſind, nachzuhängen, und ſich in denſelben gleichſam einzuwiegen. Nun ſcheinet das Gehör gerade derjenige von allen Sinnen zu ſeyn, der zu Reizung und Unterhaltung der Empfindungen gemacht iſt. Wir ſehen, daß Kin[illegible], die noch nichts von Geſang wiſſ[illegible] wenn ſie in vergnügter oder trauri[illegible] Laune ſind, ſich durch dazu ſchikende Töne darin unterhalten. Durch dieſe Töne hat die Laune etwas Körperliches, woran ſie ſich feſthalten und wodurch ſie ſich eine Fortdauer verſchaffen kann. Daraus läßt ſich einigermaßen begreifen, wie der Menſch, bey gewiſſen Empfindungen, eine Reyhe ſingender Töne bildet, und ſich dadurch in dem Zuſtand einer, ihn beherrſchenden Laune, unterhält.

Dieſes allein macht aber den Geſang noch nicht aus; denn erſt, wenn abgemeſſene Bewegung und Rhythmus zu dem Vorhergehenden hinzukömmt, entſteht der eigentliche Geſang. Auch dieſe ſcheinen, ſo wie die leidenſchaftlichen Töne, in der Natur der Empfindungen ihren Grund zu haben. Eine bloße Wiederholung ſolcher Töne iſt nicht hinreichend, das Nachhängen der Empfindung und das Beharren in derſelben zu bewürken; dieſes thut eine gleichförmig anhaltende Bewegung beſſer. So wie das Wiegen die Sammlung der Lebensgeiſter zur Ruhe befördert, und den Geiſt in dem Zuſtande, darin er einen Gefallen hat, unterhält, ſo giebt es ähnliche Bewegungen, wodurch andre Empfindungen fortdauernd unterhalten werden. Dieſes fühlt auch der rohe unachtſame Menſch, und das noch nicht nachdenkende Kind. Man ſieht, daß beyde mit der Wiederholung leidenſchaftlicher Töne, eine gewiſſe gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederholtes Hin- und Herwanken deſſelben verbinden, worin ohne Zweifel der natürliche Urſprung des Takts zu ſuchen iſt. Nichts iſt bequemer, uns eine Zeitlang in denſelben Empfindungen zu unterhalten, als eine gleichförmige, in gleiche Glieder abgetheilte, Bewegung, wodurch die Aufmerk[illegible]keit auf denſelben Gegenſtand f[illegible]alten wird. Und ſo läßt ſich [illegible]germaßen der Urſprung des Geſanges begreifen, den man durch eine, in beſtimmter einförmiger Bewegung fortfließende Folge leidenſchaftlicher Töne, erklären kann. Bey allen Nationen, ſelbſt denjenigen, die dem Stande der Wildheit noch am nächſten kommen, findet man Tanzgeſänge von genau beſtimmten Takt und Rhythmus: und dieſe Beobachtung beſtätiget das, was wir vom Urſprunge des Geſanges angemerkt haben. Es iſt zum Geſang nicht nothwendig, daß die Töne von menſchlichen Stimmen angegeben werden; denn auch einer bloßen Inſtrumentalmelodie giebt man den Namen des Geſanges, ſo daß die Wörter, Geſang und Melodie, meiſtentheils gleichbedeutend ſind. Aber der Geſang der menſchlichen Stimme iſt freylich der urſprüngliche und vollkommenſte, weil er jedem Ton auf das genaueſte die beſondere Bildung, die der Affekt erfodert, geben kann; da einige Inſtrumente, wie das Clavier, ihn gar nicht modificiren können, andre aber es doch weit unvollkommener thun, als die Kehle des Sängers.

Die weſentliche Kraft der Muſik liegt eigentlich nur im Geſang; denn die begleitende Harmonie hat, wie Rouſſeau ſehr richtig anmerkt, wenig Kraft zum Ausdruk; ſie dienet blos den Ton anzugeben und zu unterſtützen, die Modulation merklicher zu machen, und dem Ausdruk mehr Nachdruk und Annehmlichkeit zu geben. Aber in der Melodie allein liegen die mit unwiderſtehlicher Kraft belebten Töne, die man für Aeußerungen einer empfindenden Seele erkennt. Der Menſch hat drey Mittel ſeinen Gemüthszuſtand an den Tag zu legen; die Rede, die Miene nebſt den Gebehrden, und die leidenſchaftlichen Töne. Das letzte übertrifft die andern an Kraft ſehr weit, und dringet ſchnell in das Innerſte der Seele.

> Fortius irritant animos demiſſa per aurem,
> Quam quae ſunt oculis ſubjecta *).

Daher hat der Geſang über alle Werke der Kunſt den Vorzug, um Leidenſchaft zu erweken. Die Zeichnung giebt uns Kenntniß der Formen, und der Geſang erweckt unmittelbar das Gefühl der Leidenſchaft. Hiervon iſt aber an einem andern Ort aus-

---

*) Horaz ſagt ſegnius, aber er redet von der gemeinen Sprache. Des Dichters Anmerkung wird ſehr zur Unzeit angeführet, um die Kraft der Mahlerey über die Muſik damit zu beweiſen. Horaz ſagt in dieſer Stelle, die Sachen, die man ſehe, machen ſtärkern Eindruk als die, welche man nur aus Erzählungen oder Beſchreibungen vernehme, und dieſes iſt völlig richtig: wie ſagen, daß überhaupt die Seele durch das Gehör ſtärker, als durch das Geſicht gerühret werde, und auch dieſes iſt wahr. Die gebrochenen Töne, die der Schmerz einem leidenden Menſchen auspreßt, dringen ſtärker in uns, als die Leiden ankündigenden Geſichtszüge. Picturae *explicatiores*, ſoni *fortiores*; quia illic ſtatus, hic motus. So urtheilet Leibnitz. S. Otium Hanov. p. 170. n. LXIX.

ausführlicher geſprochen worden *). Hier wird dieſes nur darum angeführt, um den Tonſetzer, der dieſes lieſt, zu überzeugen, daß er ſein größtes Verdienſt durch den Geſang erwerben müſſe. Er muß ein reiner Harmoniſte ſeyn, aber blos um ſeinem Geſang die völlige Reinigkeit zu geben. Da aber dieſe ohne den Ausdruk zu nichts dienet, ſo muß ſein größtes Studium auf den leidenſchaftlichen Geſang gerichtet ſeyn. Melodie, Bewegung und Rhythmus ſind die wahren Mittel das Gemüth in Empfindung zu ſetzen: wo dieſe fehlen, da iſt die höchſte Reinigkeit der Harmonie eine ganz unwürkſame Sache.

Wir rathen deßwegen den jungen Tonſetzern, nicht alle ihre Zeit auf das Studium der Harmonie zu wenden, ſondern den Geſang, als die Hauptſache ihrer Kunſt anzuſehen. Melodiſche Schönheiten muß das Genie ihnen eingeben; aber um eine völlige Kenntniß von Bewegung und Rhythmus zu erlangen und beyde in ſeine Gewalt zu bekommen, dazu wird Arbeit und Studium erfodert. Die Tanzmelodien verſchiedener Nationen enthalten beynahe alle Arten der Bewegung und des Rhythmus, und nur der, welcher ſich hinlänglich darin geübt hat, kann ein Muſter im Geſang werden.

Von dem Vortrag des Geſanges, wird in einem beſondern Artikel geſprochen **).

## Geſchmak.

(Schöne Künſte.)

Der Geſchmak iſt im Grunde nichts anders, als das Vermögen das Schöne zu empfinden, ſo wie die Vernunft das Vermögen iſt, das Wahre, Vollkommene und Richtige zu erkennen; das ſittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen. Bisweilen aber nimmt man das Wort in einem engern Sinn, nach welchem man nur den Menſchen Geſchmak zueignet, bey denen dieſes Vermögen ſich ſchon zu einer gewiſſen Fertigkeit entwikelt hat.

Man nennt dasjenige Schön, was ſich ohne Rükſicht auf irgend eine andre Beſchaffenheit, unſrer Vorſtellungskraft auf eine angenehme Weiſe darſtellt; was gefällt, wenn man gleich nicht weiß, was es iſt, noch wozu es dienen ſoll *). Alſo vergnügt das Schöne nicht deßwegen, weil der Verſtand es vollkommen, oder das ſittliche Gefühl es gut findet, ſondern weil es der Einbildungskraft ſchmeichelt, weil es ſich in einer gefälligen, angenehmen Geſtalt zeiget. Der innere Sinn, wodurch wir dieſe Annehmlichkeit genieſſen, iſt der Geſchmak. Wenn die Schönheit, wie an ſeinem Orte bewieſen wird **), etwas Würkliches iſt, und nicht blos in der Einbildung beſteht, ſo iſt auch der Geſchmak ein in der Seele würklich vorhandenes und von jedem andern unterſchiedenes Vermögen, nämlich das Vermögen das Schöne anſchauend zu erkennen, und vermittelſt dieſer Kenntniß Vergnügen daran zu empfinden. So weit ſich die Natur des Schönen erkennen und zergliedern läßt, ſo weit kann man auch die Natur des Geſchmaks deutlich erkennen. Wo die Zergliederung nicht mehr ſtatt findet, da iſt der Geſchmak ein blos mechaniſches Gefühl, deſſen Grund ſich nicht entwikeln läßt. Hieraus kann man urtheilen, in welchen Fällen die gemeine Regel: daß man über den Geſchmak nicht ſtreiten könne, richtig oder unrichtig ſey.

Man kann dieſes Vermögen der Seele in einem zweyfachen Geſichtspunkte

---

*) S. Muſik.
**) S. Singen.

*) S. Schön.
**) S. Schön.

punkte betrachten; würkend, als ein Werkzeug des Künſtlers, womit er wählt, ordnet und ausziert; bey dem Liebhaber iſt es genieſſend, indem es Vergnügen erwekt, und das Gemüth fähig macht, die Werke der ſchönen Künſte zu nutzen.

Der Künſtler von Geſchmak ſucht jedem Gegenſtand, den er bearbeitet, eine gefällige, oder der Einbildungskraft ſich lebhaft darſtellende Form zu geben, und hat hierin die Natur zu ſeiner Vorgängerin, die nicht zufrieden iſt, ihre Werke vollkommen und gut zu machen, ſondern überall Schönheit der Formen, Annehmlichkeit der Farben, oder doch genaue Uebereinſtimmung der Form mit dem innern Weſen der Dinge, zu erhalten ſucht.

Der Verſtand und das Genie des Künſtlers geben ſeinem Werk alle weſentliche Theile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geſchmak aber macht es zu einem Werk der ſchönen Kunſt. Das Haus, in welchem alles, was zur Wohnung und zu den täglichen Verrichtungen dienet, vorhanden iſt, wird dadurch, daß ein Mann von Geſchmak alle dieſe Theile angenehm zuſammen vereiniget, daß er dem Ganzen ein gefälliges Anſehen und jedem Theile, nach Maaßgebung ſeines Ranges und Orts, eine ſchikliche Form giebt, zum Werk der ſchönen Baukunſt. Die Rede, in welcher man alles ſagt, was zum Endzwek dienet, wird durch eine gefällige Anordnung der Haupttheile, durch die ſchöne Wendung einzeler Gedanken, durch Harmonie und andre ſinnliche Kraft des Ausdruks, zum Werk der Beredſamkeit.

Eigentlich macht alſo der Geſchmak, der zu Verſtand und Genie hinzukömmt, den Künſtler aus. Jene höhere Gaben allein machen den geſchikten, den verſtändigen, den erfindungsreichen Mann, nur nicht den Künſtler aus. Aber der Geſchmak allein, wo er nicht von Verſtand und Genie begleitet iſt, kann nie den großen Künſtler ausmachen. Denn da, wo der Stoff ſelbſt keinen Werth hat, hilft die ſchöne Form wenig. Man trifft bisweilen Menſchen an, deren Seelen blos Phantaſie, von Geſchmak begleitet, ſind, und denen es am Verſtande fehlet; Menſchen, die nie auf etwas anders, als auf Schönheit ſehen, die, durch das ſchöne Kleid völlig befriediget, nie auf die bekleidete Sache Acht haben. Dieſer Charakter macht die feinen und geſchmakvollen Tändler aus, dergleichen man in allen ſchönen Künſten hat. Sie ſind die Zierrathen des menſchlichen Geſchlechts. Ihre Werke dringen nie durch die Phantaſie hindurch, und laſſen den Verſtand und das Herz in völliger Ruhe.

Auch dem glänzendſten Witz, ſagt Young, ſollte es nicht erlaubt ſeyn, in ſich ſelbſt verliebt, ſeine Annehmlichkeiten in der eitlen Quelle des Nachruhms (der Preſſe) zu bewundern, wenn er auf nichts, als ſeine Schönheit ſtolz ſeyn kann. Er ſollte, wie Brutus, ſein geliebteſtes Kind dem heiligen Intereſſe der Tugend und dem würklichen Dienſt des menſchlichen Geſchlechtes aufopfern.

Man ſieht auf der andern Seite, daß Männer von Verſtand und Genie, denen es am Geſchmak fehlet, ſich zu den Künſtlern geſellen; aber ihre Werke ſind nie wahre Werke der ſchönen Kunſt. Sie können in Gedanken und Erfindung fürtrefflich ſeyn, aber die Würkung, die man von den Werken der Kunſt erwartet, haben ſie nicht. Künſtler von höheren Gaben, ohne Geſchmak, ſind was im gemeinen Leben verſtändige und redliche Männer, die durch ein finſteres, ſteifes Weſen andre abſchreken, von ihrem guten Verſtand und Herzen Gebrauch zu machen. Alſo macht die Vereinigung jener höhern Gaben mit dem Geſchmak, den wahren Künſtler.

Es iſt angemerkt worden, daß das eigentliche Schöne in der angenehmen Form beſtehe. Man dehnet aber den Begriff deſſelben auch weiter aus, und nennt auch oft das, was eine merkliche, ſinnliche Vollkommenheit, Wahrheit und Richtigkeit hat, ſo gar das Gute, in ſo fern es dem anſchauenden Erkenntniß klar einleuchtet, Schön *). Der Geſchmak in ſeinem weiteſten Umfange geht alſo auch auf dieſes Schöne. Er giebt den Vorſtellungen nicht nur eine ſchöne Form, ſondern verbindet mit derſelben auch das Schöne, das aus dem Gebiete des Wahren und Guten genommen iſt, auf eine ſo unzertrennliche Weiſe, daß der mit dieſem Geſchmak ausgebildete Gegenſtand auf einmal den Verſtand, die Einbildungskraft und das Herz einnimmt. Wie man der menſchlichen Bildung erſt alsdann die höchſte Schönheit zuſchreibt, wenn ein lebhafter Geiſt nebſt einem edlen Herzen in der ſchönen Form gleichſam durchſcheinen: ſo erreichen auch die Werke der Kunſt erſt alsdann die höchſte Schönheit, wenn die angenehme Form durch Reizungen einer höhern Art ein noch ſtärkeres Leben bekömmt.

Alſo zeiget ſich der Geſchmak nur alsdenn in ſeiner höchſten Vollkommenheit, wenn er von ſcharfem Verſtande, feinem Wiz und von edlen Empfindungen begleitet wird. Ein Werk der Kunſt, das die Phantaſie auf das vollkommenſte, oder auf die angenehmſte Weiſe beſchäfftiget, ſcheinet denn doch immer noch etwas Leeres zu haben, wenn der Verſtand und das Herz dabey müßig bleiben. Man glaubt einigermaßen zu fühlen, daß die Phantaſie die Oberfläche der Seele einnehme, da der Verſtand und die Empfindungen in der Tiefe derſelben ihren Siz haben. Soll die ganze Seele von der Schönheit eines Werks durchdrungen werden, ſo muß keine Sayte derſelben unberührt bleiben. Der Geſchmak des Künſtlers muß nicht blos auf das eigentliche Schöne, ſondern auf jede Art des uneigentlichen Schönen gerichtet ſeyn, das im Grund aus Wahrheit, Richtigkeit, Schiklichkeit, Wolanſtändigkeit und edlem Weſen entſteht. Das Werk, das von dem vollkommenſten Geſchmak bearbeitet worden, hat, wie die Schönheit des menſchlichen Körpers, eine ſchöne Form, der jede Art der Kraft ſo eingewürkt iſt, daß alles zuſammen ein einziges unzertrennliches Ganzes ausmacht, das den Kenner, der es erblikt, auf einmal von allen Seiten reizt, und jedes Vermögen, jede Triebfeder der Seele in Würkſamkeit ſezet. Daher entſteht denn das innige Wolgefallen, welches empfindſame Seelen an ſolchen Werken haben.

Hieraus iſt zu ſehen, daß der Geſchmak in ſeiner ganzen Ausdehnung ein feines Gefühl in allen Nerven der Seele zum Grund habe; oder, ohne Metapher zu reden: daß jedes Vermögen der Seele, es gehöre zum Verſtand, zur Einbildungskraft oder zu dem Herzen, das Seinige dazu beytragen müſſe. Die Stärke und große Würkſamkeit aller dieſer Vermögen, macht den großen Geiſt aus; die Feinheit und Schärfe derſelben, den Mann von Geſchmak; wenn er nur im Stande iſt, alle dieſe Vermögen auf einmal in Würkſamkeit zu unterhalten. Denn nur die Vereinigung derſelben bildet Werke von vollkommener Schönheit. Wie das Auge auf einen Blik die Lage, die Geſtalt, die Größe, die Farben, das Helle und Dunkele, an einem ſichtbaren Gegenſtand erblikt, und ſich von allen dieſen Dingen zuſammen ein einziges Bild macht: ſo empfindet der Ge-

---

*) S. Schön.

Geſchmak durch die Vereinigung aller Seelenkräfte auf einmal alles, was zur Beſchaffenheit einer Sache, in ſo fern ſie ſinnlich erkennt werden kann, gehöret. Er faßt ſchnell und wie durch eine einzige Würkung, was die genaue Unterſuchung langſam entdeken würde. Alſo iſt auch ſein Einfluß bey Bildung der Werke der Kunſt ſehr viel ſchneller, als die Kenntniß der Regeln, und weit ſicherer, weil er das Ganze auf einmal umfaßt.

Der Mann von Geſchmak faßt zuſammen, was der ſpekulative, unterſuchende Kopf aus einander legt und zergliedert. Daher diejenigen, die ſich auf höhere Wiſſenſchaften legen, wo man nothwendig alles zergliedern und einen Begriff nach dem andern betrachten muß, ſelten viel Geſchmak haben. Hingegen haben Menſchen von feinen Fähigkeiten, die ihr Leben in Geſchäfften zubringen, wo man meiſtentheils viel Umſtände auf einmal überſehen, und mehr aus anſchauenden, als völlig entwikelten Einſichten, handeln muß, weit mehr Anlage zum Geſchmak. Einem ſpekulativen Kopf iſt alles wichtig, was er ganz deutlich erkennt, einem praktiſchen aber das, deſſen Würkung ſich weit erſtrekt: jener fällt in Sachen des Geſchmaks leicht auf Spitzfindigkeit, dieſer verachtet ſie und findet das Brauchbare.

Bis dahin haben wir den Geſchmak, als eine dem Künſtler nothwendige Eigenſchaft betrachtet: itzt wollen wir ihn überhaupt als eine Fähigkeit des Geiſtes anſehen, deren Anlage, ſo wie die zur Vernunft und zum ſittlichen Gefühl, ſich bey allen Menſchen findet.

Ob man gleich die Vernunft, das ſittliche Gefühl und den Geſchmak, als drey völlig von einander verſchiedene Vermögen des Geiſtes anſieht, durch deren Anwachs und Entwiklung der Menſch allmählig vollkommener wird, ſo kann man ſie doch auch
ein und daſſelbe Vermögen, auf v
ſchiedene Gegenſtände angewend
anſehen. Die Vernunft iſt Ueber
gung und Scharfſinnigkeit, a
Betrachtung der Vollkommenhe
Wahrheit und Richtigkeit angew
det; eben dieſe Gaben des Geiſt
auf Betrachtung des Schönen u
Angenehmen gerichtet, bilden den G
ſchmak, und auf das ſittliche G
angewendet, das ſittliche Gefü
Dieſelben Anlagen, wodurch d
Menſch zur Vernunft kömmt, bri
gen ihn auch zum Geſchmak und zu
ſittlichen Gefühl.

Die Vernunft giebt ihm die Fäh
keit zur Ausrichtung ſeiner Geſchä
te; ſie iſt es, die überall die Mit
erfindet, zum Endzwek zu gelange
das ſittliche Gefühl macht ihn zu
nem guten und liebenswürdigen Me
ſchen, der zum geſellſchaftlichen
ben die Geſinnungen hat, wodur
die Menſchen mit einander vereinig
und zu gegenſeitiger Hülfe und Z
neigung verbunden werden; der G
ſchmak ſtreuet über Vernunft und G
fühl Annehmlichkeit, giebt beyden
ne einnehmende Kraft auf die G
müther zu würken. Alſo kann d
Menſch nur durch Vereinigung di
ſer drey Gaben des Himmels z
Vollkommenheit gelangen. Jede
mann ſieht die Wichtigkeit der Cu
tur der Vernunft und des ſittlich
Gefühls ein, aber wenige kennen d
großen Werth des Geſchmaks. Ma
wird deßwegen die hierüber folge
den Anmerkungen nicht für überflü
ſig halten.

Es wird an einem andern Or
dieſes Werks deutlich gezeiget, da
die ſchönen Künſte eines der vornehm
ſten Mittel ſind, alle nützliche Kenn
niß und guten Geſinnungen unt
den Menſchen auszubreiten, jede nüt
liche Wahrheit und jede gute Em
pfindung, als eine lebendige un
würkſame Kraft in ſeine Seele

pflan

pflanzen *). Ein Schriftſteller von Geſchmak ſtellt jede gemeinnützige Wahrheit auf das begreiflichſte und lebhafteſte vor Augen, und weiß ſie in der angenehmſten Form dem Geiſte ſo einzupfropfen, daß ſie darin wächſt und Früchte trägt. Die ganze Cultur der Vernunft wird durch ihn befördert, weil er den nützlichſten Wahrheiten die wahre Faßlichkeit und Kraft geben kann. Dem guten Geſchmak philoſophiſcher, moraliſcher und politiſcher Schriftſteller iſt es zuzuſchreiben, daß ein Volk vor dem andern einen höhern Grad der Erkenntniß und Vernunft beſitzt. Eben dieſes gilt auch von der ſittlichen Empfindung, die vom Geſchmak ihre Reize bekömmt.

Aber alle dieſe Bemühungen der Künſtler wären vergeblich, wenn nicht der Saamen des guten Geſchmaks bey denen vorhanden wäre, für welche ſie arbeiten. Je mehr der Geſchmak unter einer Nation ausgebreitet iſt, je fähiger iſt ſie auch, unterrichtet und gebeſſert zu werden, weil ſie das Einnehmende in dem Wahren und Guten zu empfinden vermag. Man weiß nicht, wie man einem Menſchen ohne Geſchmak beykommen ſoll, um ihm Liebe für das Wahre und Gute beyzubringen. Er iſt allezeit in dem Fall, in welchem ſich das römiſche Volk bey jener Gelegenheit befand, da der ältere Cato ſich vergeblich bemühte, ihm heilſame Vorſchläge zu thun, und da ihn Niemand hören wollte, weil, wie er ſagt, *der Magen in der That keine Ohren hat.*

Der Geſchmak iſt im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; alſo würket er natürlicher Weiſe Liebe für daſſelbe. Zugleich erwekt er ein ſo richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Uebereinſtimmung, daß Widerwillen und Verachtung gegen das Schlechte, Unordentliche und Häßliche, von welcher Art es ſeyn möge, eine natürliche Würkung deſſelben iſt. Der Menſch, in deſſen Seele der gute Geſchmak ſeine völlige Bildung erreicht hat, iſt in ſeiner ganzen Art zu denken und zu handeln gründlicher, angenehmer und gefälliger, als andre Menſchen. Er iſt einer ſo beſtändig anhaltenden Aufmerkſamkeit auf Ordnung, Schiklichkeit, Wolanſtändigkeit und Schönheit gewohnt, daß er alles, was dieſem entgegen iſt, verachtet. Ihm ekelt vor allem Spitzfindigen, Sophiſtiſchen, Gezwungenen und Unnatürlichen, in Gedanken und Handlungen.

Dieſe ſchätzbare Würkung aber thut freylich der gute Geſchmak nur, wenn er in ſeinem ganzen Umfange gebildet iſt, dem man deßwegen auch den Namen des großen Geſchmaks beylegt. Menſchen, denen gar nichts wichtig iſt, als was die Phantaſie reizt, die keine Schönheit kennen, als die ſich in niedlichen Formen und anmuthigen Farben zeiget, die nur an dem Kleinen, Subtilen und Raffinirten einen Wolgefallen haben, genießen von ihrem kleinen Geſchmak jene wichtigere Früchte nicht. Sie werden vielmehr, wie die Schwelger, die immer auf höhere Reizungen der Speiſen raffiniren, verwöhnt, und verlieren den Geſchmak an den einfachen Schönheiten der Natur. Der Geſchmak kann eben ſo gut, als der Verſtand, in Sophiſterey fallen. Man weiß, auf was für nichtswürdige Kleinigkeiten die größten Genies unter den Scholaſtikern ihren ſonſt ſcharfen Verſtand angewendet haben. Auch die Künſte haben ihre Scholaſtiker, deren Genie und Geſchmak nur auf geſchraubten Witz, auf ſubtile Phantaſien und geiſtreiche Tändeleyen geht, die den Lekerbiſſen gleichen, die zwar die Zunge reizen, aber dem Körper keine Nahrung geben.

---

*) S. Art. Künſte.

So fürtreffliche Würkungen der groſſe Geſchmak hat, ſo ſchädlich iſt dieſer kleine und blos ſubtile Geſchmak. Das Volk, bey dem er überhand genommen hat, iſt verloren: denn es iſt blos an artige Kleinigkeiten gewöhnt, legt den unnützeſten Dingen, wenn ſie nur die Phantaſie reizen, einen hohen Werth bey; der ſchlechteſte Menſch, wenn er nur witzig und in Kleinigkeiten ſinnreich iſt, wird für einen groſſen Mann gehalten; ſelbſt das Laſter wird rühmlich, wenn es nur in einer geiſtreichen Geſtalt erſcheinet. Wie die Spartaner ihre jungen Leute wegen begangener Diebſtähle lobten, wenn ſie nur ſie mit ſolcher Geſchiklichkeit verübten, daß man ſie nicht dabey betroffen hatte: ſo iſt bey den raffinirten Wollüſtlingen des Geſchmaks alles lobenswerth, was witzig und fein iſt. Dadurch verliert das Gemüth alle Stärke, und wird von dem Groſſen und Erhabenen, das die ſpitzfindige Phantaſie weniger rührt, abgezogen. Ein witziges und ſchalkhaftes Lied, wird der wichtigſten Rede vorgezogen; ein Menſch, der wie Sokrates denkt und redet, macht gegen einen Petronius ſchlechte Figur, und Anakreon iſt eine wichtigere Perſon, als Xenophon.

Man ſiehet hieraus hinlänglich, daß die Bildung des Geſchmaks eine groſſe Nationalangelegenheit ſey. Vernunft und Sittlichkeit ſind zwar die erſten Bedürfniſſe des Menſchen, der ſich aus dem Staub empor heben und ſeine Natur erhöhen will; aber dieſe Erhebung vollendet der Geſchmak, der beydes Vernunft und Sittlichkeit vervollkommnet, der Anmuth und Gefälligkeit über die Handlungen und über das ganze Leben verbreitet, und überhaupt das Gemüth für das Gute und Böſe empfindſamer macht. Man hat ihm mehr, als den höhern Wiſſenſchaften zu danken. Dieſe haben unmittelbar einen geringen Einfluß auf die Milderung des Charakters und der Sitten; von dem Geſchmak aber kann man mit völliger Wahrheit ſagen, er laſſe dem Menſchen nichts von ſeiner natürlichen Rohigkeit, und mache ihn für alles Gute empfindſam. So wie es ein Vergnügen iſt in Führung ſolcher Geſchäffte, wozu Verſtand und genaue Beurtheilung der Dinge vorzüglich nöthig ſind, mit verſtändigen Menſchen zu thun zu haben, die gleich alles faſſen: ſo iſt es in Dingen, wo es mehr auf ein feines Gefühl ankömmt, angenehm, Menſchen von Geſchmak vor ſich zu haben, weil ſie leicht jedes Gute und jedes Wolanſtändige empfinden; da der Mangel des Geſchmaks jeden Eingang, wodurch man ſonſt in die Herzen der Menſchen dringt, verſchließt. Faſt noch ſchlimmer iſt ein falſcher oder kleiner Geſchmak; denn wo dieſer einmal ſich der Gemüther bemächtiget hat, da richtet man weder mit Beredſamkeit, noch mit Poeſie, noch mit Muſik, oder irgend einer andern der ſchönen Künſte, etwas aus. Man hat mit Sophiſten zu thun, die ſich durch keine Gründe faſſen laſſen, ſondern immer eine Spitzfindigkeit in Bereitſchaft haben, die ihnen heraushilft. Eben ſo üble Folgen hat ein willkührlicher Modegeſchmak, der nichts ſchön findet, als was nach den blos willkührlichen Regeln einer eingebildeten Schönheit geformt iſt. Da urtheilet man nicht mehr weder aus Einſicht, noch aus natürlichem Gefühl, ſondern vergleicht alles, wie den Schnitt der Kleider, mit der Form, an die man ſich gewöhnt hat, und verwirft das Fürtrefflichſte, blos weil es nicht nach der Mode gemacht iſt.

Man hat kein Wort, welches den gänzlichen Mangel, auch keines, das das Gegentheil des Geſchmaks ausdrükt. Jener ſetzet eine Unempfindlichkeit deſſen, was dem natürlichen Hang der Vorſtellungskraft zuwider iſt, voraus: dieſes iſt eine abgeſchmakte, unvernünftige Lenkung der Vorſtellungskraft, die Gefallen an unſchiklichen, widerſprechenden, völlig ungereimten Dingen findet, eine Art von Narrheit in der Empfindung. Dem Menſchen, der keinen Geſchmak hat, fehlet es an Gefühl, und der, welcher einen verkehrten Geſchmak hat, hat ein verrüktes, der Natur entgegengeſetztes Gefühl.

◆ ◆

**Unterſuchungen über den Geſchmack überhaupt, in italieniſcher Sprache:** Rifleſſioni ſopra il buon guſto intorno le ſcienze e le arti, di Lamindo Pritanio (Lud. Ant. Muratori) Ven. 1708. 1717. 12. Spaniſch von Juan Sempre y Guarinos, mit einem Diſc. ſobre el guſto actual de los Eſpañoles en la Litteratura, Mad. Deutſch, Augsb. 1772. 8. — S. auch eben dieſes Verf. Werk Della perfetta poeſia, Lib. I. c. 5. S. 37. der Ausg. von 1770. — —

**In franzöſiſcher Sprache:** Die Vorrede der Mde. Dacier vor ihrer Ueberſ. des Plutus und der Wolken des Ariſtophanes, Par. 1684. 12. enthält eine Digreſſion über den Geſchmack, worin ſie ihn, als une harmonie, un accord de l'eſprit et de la raiſon erklärt. — Das 3te der bekannten Entretiens galans (deren erſte Erſcheinung ich aber nicht zu beſtimmen weis) handelt vom Geſchmack, welcher darin als eine raiſon eclairée, qui d'intelligence avec le coeur, fait toujours un juſte choix parmi des choſes oppoſées ou ſemblables, erklärt wird. — Lettres ſur le bon goût, ſur les moyens de le regler, et ſur les differences du goût, von dem Abt Bellegarde, in ſ. Lettres curieuſes de Littérature et de morale (von welchen mir aber auch nicht das Jahr ihrer erſten Erſcheinung bekannt iſt) und in den Lettres choiſ. de MM. de l'Acad. franc. Par. 1708. 12. — Manière de bien penſer dans les ouvrages d'eſprit, p. le P. Bouhours, Par. 1684. 4. 1771. 12. Haye 1739. 12. Deutſch, Altenb. 1747. 8. (Wenn die Schrift gleich nicht unmittelbar vom Geſchmack handelt: ſo iſt ſie denn doch zur Bildung des Geſchmackes geſchrieben, und kann dazu wirklich beytragen. Sie iſt in Geſpr. abgefaßt, deren viere ſind, und worin ausgemacht wird, daß die Gedanken, in den Werken des Witzes, einen dem Stoff angemeſſenen Grad von Wahrheit haben, und nobles ſans enflure, agréables ſans afféterie, delicates ſans raffinement und nettes, claires et intelligibles ſeyn ſollen.) Eine Widerlegung deſſen, was der Verf. den italieniſchen Dichtern Schuld gegeben hatte, erſchien unter dem Titel: Conſiderazioni ſopra un famoſo libro franceſe, intitulato, Manière de bien penſer etc. da Giov, Giuſ. Orſi, Bol. 1690. 4. 1735. 4. 2 B. — Diſc. . . . ſur le bon goût, p. Jean Frain du Tremblay, Par. 1713. 12. (Das Werk beſteht eigentlich aus vier Diſcours, wovon der 2te vom guten Geſchmack nur in ſo fern handelt, als dieſer ſich nicht mit dem Gebrauche der Mythologie, und einer zu großen Nachahmung der Alten vertragen ſoll. Der 3te und 4te enthält Beweiſe davon aus franz. Dichtern.) — Reflex. generales ſur le goût, von Ch. Rollin, in ſ. Manière d'enſeigner et d'etudier les belles lettres, Par. 1726. 12. 4 B. (Bd. 1. S. 156. der Halliſchen Ausg. von 1751. Der Verf. erklärt den Geſchm. als ein diſcernement delicat, vif, net et precis de toute la beauté, la vérité, la juſteſſe des penſées et des expreſſions qui entrent dans un diſcours.) — Eſſai hiſtor. et philoſophique ſur le goût, von Cartaud de la Vilate, Par. 1736. 12. 1751. 12. Amſt. 1737. 8. — Von dem Geſchmacke; von dem Gegenſtande des Geſchmackes; von den Geſetzen des Geſchmackes, und von den Folgerungen, welche daraus fließen, handelt Batteux in ſ. Cours de belles lettres, Bd. 1. S. 53 u. f. d. deutſchen Ueberſ. 4te Aufl. — Lettre à Mr. Bachaumont ſur le bon goût dans les Arts et dans les belles Lettres, Par. 1751. 12. von Jean B. de la Curne de St. Palaye. — Der Art. Goût in der Encyclopedie, von Voltaire, Engl. bey Gerards Eſſay on Taſte, Deutſch, bey der Ueberſ. deſſelben. — Reflex. ſur l'uſage et ſur l'abus de la Philoſophie en matière de goût, von Alembert, im 4ten Bd. S. 295. f. Melanges de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1760. 12. Engliſch, bey Gerards Eſſay on Taſte, ſo wie bey der deutſchen Ueberſ. deſſelben. (Alembert erklärt den Geſchm. als das Talent, in den Werken der Kunſt dasjenige, was empfindlichen Seelen gefallen, und was ihnen anſtößig ſeyn muß, ausfindig zu machen.) — L'art de ſentir et de juger en matière de goût, (von dem Abt Seran de la Tour) Par. 1762. 12. 2 Th. Straſb. 1788. 8. (Die Einleitung des Werkes beſteht aus vier Betrachtungen: Peut-on donner une notion préciſe du goût? Sur les preuves par leſquelles on prétend démontrer qu'il n'eſt pas poſſible de donner une notion préciſe du goût; Moyen certain de donner une notion préciſe du goût; Preuve de la verité du moyen que l'on propoſe pour donner une notion préciſe du goût. Das Werk ſelbſt iſt in vier Bücher abgetheilt, wovon das erſte, 5 Kapitel: Qu'il faut remonter aux loix du Beau pour connoître les loix du goût; des loix du Beau conſidéré dans ſes rapports avec le goût, und conſequences tirées des conſiderations des rapports du Beau avec le goût; De l'origine du goût; De la cauſe du goût; Principe du goût; Nature du goût; das zweyte 6 Kapitel, De l'invention; De l'Imitation; De l'Enthouſiaſme; Du Sublime conſideré en général; Du Sublime conſideré en particulier; das dritte 6 Kap. Des règles du Goût; Qu'il ne faut pas juger par les règles générales un ouvrage qui doit être jugé par des regles particulieres; Sur l'Expreſſion: Economie du goût; Qu'il eſt important d'inſpirer aux princes l'amour du goût; Sur la Critique; das vierte Buch 5 Kap. Qu'il faut meſurer la proportion de ſon goût avec celle de ſes talens; Sur la delicateſſe du goût; Sur la fauſſe delicateſſe; Sur l'intérêt, und die Concluſion, enthält. Im Ganzen iſt das Werk mehr redneriſch, als philoſophiſch geſchrieben. Der Geſchmack wird darin, als die faculté de ſentir le Beau erklärt.) — Du goût und Reflex. ſur le goût, où l'on examine la maxime, s'il faut écrire pour tout le monde, und Suite des Reflex. ſur le goût, und du goût, Auſſ. von dem Abt Trublet, in ſ. Eſſais ſur divers ſujets de Litterature, B. 2. S. 18 u. f. B. 3. S. 119 u. f. Par. 1762. 12. — Diſcours … et Reflex. ſur le goût, von Formey, bey ſ. Ausg. der Eſſais ſur le Beau des P. André, Amſt. 1764. 12. — Diſſertations ſur le Gout, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, von den J. 1771 und 1782 von le Cat. — Sur le goût national, conſideré par rapport aux traductions von Bitaube, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin v. J. 1779. — Analyſe de la notion du goût, von Formey, in den N. Mem. de l'Acad. de Berlin, vom J. 1780. — Eſſai ſur le goût, von Marmontel, in dem 11ten B. ſ. Oeuvr. Par. 1788. 8. — Einen Diſc. ſur le goût von Poncet de la Riviere, Biſchof von Troyes, kenne ich nur aus allgemeinen Nachrichten. — Auch gehören, im Ganzen, die Principes pour la lecture des Poetes, p. Mr. Mallet, Par. 1745. 12. 2 B. und die — Ecole de Litterature von de la Porte, Par. 1767. 8. 2 B. in ſo fern hieher, als ſie mit Rückſicht auf Bildung des Geſchmackes abgefaßt ſind. — —

In engliſcher Sprache: Addiſon handelt davon in der 409ten No. ſeines Zuſchauers, als Einleitung zu den, mit No. 411 anfangenden Unterſuchungen über die Vergnügungen der Einbildungskraft. — Of the Standard of Taſte, und

Of the delicacy of Taſte . . . von Dav. Hume, in ſ. Eſſays and Treatiſes (Bd. 1. S. 284. und S. 3. der Ausg. von 1770) wovon der erſte ſich Deutſch in J. J. Duſch Vermiſchten Crit. und Satyr. Schriften, Alt. 1758. 8. befindet. (Zum Geſchmacke fordert der Verfaſſer Feinheit (delicacy) der Einbildungskraft, Uebung, Vergleichung, einen von Vorurtheilen freyen Geiſt, und geſunden Verſtand.) — Letters concerning Taſte, Lond. 1753. 1757. 1771. 8. von Cooper; Deutſch, Roſtock 1755. 8. — Eſſay on Taſte . . . by Alex. Gerard, Edinb. 1759. 8. Verm. 1780. 8. Deutſch, Bresl. 1766. 8. Frzſch. Par. 1767. 12. (Nach einer kurzen Einleitung, handelt der Verf. im erſten Th. von der Auflöſung des Geſchmacks in ſ. einfachen Principia, als, in 7 Abſchn. Von dem Gefühl oder Geſchmack des Neuen; von dem Gefühl, oder Geſ. der Größe und des Erhabenen; von dem Gefühl oder Geſchmack des Schönen; von dem Gefühl od. Geſ. der Nachahmung; von dem Gefühl oder Geſ. der Harmonie; von dem Geſ. oder Geſ. des Lächerlichen; von dem Geſ. od. Geſ. der Tugend. Im zweyten Theile von der Bildung des Geſchmackes durch die Vereinigung und Verbeſſerung ſeiner ſimpeln Principien, als, in 7 Abſchn. Von der Vereinigung der innern Sinne, und der Unterſtützung, die ſie von der Zärtlichkeit des Affectes erhalten; vom Einfluſſe der Beurtheilungskraft auf den Geſchmack; von der Verbeſſerung des Geſchmackes; von der Empfindlichkeit des Geſchmackes; von der Feinheit des Geſchmackes; vom korrecten Geſchmack, oder der Richtigkeit deſſelben; von der gehörigen Proportion unter den Principien des Geſchmackes. Im dritten Theile, von der Provinz und Wichtigkeit des Geſchmackes, und zwar in ſechs Abſchnitten: in wie fern der Geſchmack von der Einbildungskraft abhängt; von der Verbindung des Geſchmacks mit dem Genie; von dem Einfluſſe des Geſchmackes auf die Kritik; von den Gegenſtänden des Geſchmackes; von den Vergnügungen des Geſchmackes; von den Wirkungen des Geſ. auf den Character und auf die Leidenſchaften.) — Das 25te Kap. in Home's Elements of Critic. führt die Ueberſchrift, Standard of Taſte, und der Verf. fordert dazu natürlich feine Empfindung, Erziehung, Nachdenken, Erfahrung, und eine regelmäßige Lebensart. — Clio, a Diſcourſe on Taſte, L. 1766. 8. — Vor der 5ten Ausg. der Philoſ. Enq. on the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Lond. 1772. 8. Deutſch, Riga 1773. 8. findet ſich eine Einleitung von dem Geſchmack, worin dieſer, als die Fähigkeit der Seele, auf welche die Werke der Einbildungskraft und der ſch. Künſte ihre Eindrücke machen, und von welcher ſie beurtheilt werden, erklärt, und unterſucht wird, ob die Triebfedern und Geſetze, nach welchen die Imagination die Eindrücke erhält, bey allen Menſchen ſo einſtimmig und ſo beſtändig ſind, daß man darauf ſichere Grundſätze bauen könne. — In J. Prieſtleys Lectures on Oratory and Criticiſm, Lond. 1774. 4. Deutſch, Leipz. 1779. 8. handelt die 17te Vorl. von der Ergötzung der Einbildungskraft überhaupt, und von der Grundregel des guten Geſchmackes. — In Blairs Lectures handelt die 2te Vorl. (Bd. 1. S. 15. der Quartausg.) von dem Geſchmack. (Der Verf. ſetzt ihn, in die Fähigkeit, von den Schönheiten der Natur und Kunſt angenehm gerühret zu werden.) — Laelius and Hortenſia, or Thoughts on Taſte and Genius, Edinb. 1782. 8. — Of Taſte, and its improvements, das 4te Kap. S. 165. in Beatties Abhandl. über die Einbildungskraft, in ſ. Diſſertat. moral and critic. Lond. 1783. 4. (Der Verf. erfordert zum Geſchmack, a lively, correct Imagination; the power of diſtinct apprehenſion; the capacity of being eaſily, ſtrongly and agreeably affected with ſublimity, beauty etc. ſympathy or ſenſibility of heart, und judgment or good ſenſe.) — Eſſay on the Taſte for the general beauties of nature, und Eſſay on a taſte for the fine arts von Th. Percival, in ſ.

Moral and litterar. Differt. Lond. 1784. 8. — Der 7te Abſchn. aus Reid's Eſſay on the intellectual power of Man, Edinb. 1785. 4. handelt vom Geſchmack, und findet ſich, Deutſch, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 31. S. 181. — On the pleaſure which the mind receives from the exerciſes … of Taſte in particular, von Ch. Polier, und — An attempt to ſhew that a Taſte for the beauties of nature and fine arts has no influence favorable to morals, von Sam. Hall, beyde in dem 2ten Bde. der Mem. of the Litterar. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. Deutſch, Leipz. 1788. 8. — An Inquiry into the principles of Taſte, and the origin of our ideas of beauty, Lond. 1790. 8. (Mir, ich geſtehe es, ganz unverſtändlich.) — Eſſays on the Nature and principles of Taſte, by Arch. Aliſon, Lond. 1790. 4. Deutſch, mit Anm. und Abhandl. begleitet von K. H. Heydenreich, Leipz. 1792. 8. 2 B. (Der erſte Verſuch enthält Unterſuchungen über die Natur der Empfindungen des Schönen und Erhabenen, und zwar in 2 Kap. Ueber die Wirkung erhabener und ſchöner Gegenſtände auf die Phantaſie, und eine Analyſis dieſer Beſchäftigung der Phantaſie; der zweyte Verſuch handelt von dem Erhabenen und Schönen der materiellen Welt, und zwar in 4 Kap. Von dem Erhabenen und Schönen des Schalles; von dem Erhabenen und Schönen des Geſichtes; und von den Formen. Die Zuſ. des H. Heydenreich enthalten Allg. Bemerkungen über Aliſons Methode, über den Werth und die Nothwendigkeit der Beobachtung für die äſthetiſche Kritik; über die Hauptidee, welche A. ſ. Beobachtungen zum Grunde legt; über die Nothwendigkeit, die äſthetiſche Unterſuchung des Schönen der Natur und Kunſt zu trennen; über den Begriff des Mahleriſchen in der Natur; über die Unzulänglichkeit der bloſen Beobachtung zur Erklärung der Empfindungen des Aeſthetiſch Erhabenen; über die characteriſtiſchen Merkmahle der Empfindungen des Aeſthetiſch Erhabenen, u. d. m. Uebrigens iſt das Original noch nicht vollendet; es ſoll noch ein dritter Verſuch hinzukommen, worin die Natur des Vermögens, wodurch Erhabenheit und Schönheit empfunden werden, unterſucht werden ſoll.) — —

Von deutſchen Schriftſtellern: Der erſte Schriftſteller unter uns, welcher über Geſchmack ſchrieb, war Chriſt. Thomaſius, und zwar in ſeinem, Leipz. 1687 gedruckten Program von der Nachahmung der Franzoſen (In ſ. deutſchen Schriften 1721. 8. S. 46.) Aber er wagte noch nicht eine deutſche Benennung der Sache, ſondern behalf ſich mit dem Worte goût; und noch weniger getraute er ſich, Geſetze dafür aufzuſtellen. — Unterſuchung von dem guten Geſchmack in der Dicht- u. Redekunſt, von Joh. Ulr. König, bey den Gedichten des H. v. Caniz, Leipz. 1727. 8. Berl. 1750. 8. (Der allgemein gute Geſchmack wird darin, als eine, aus geſundem Witze, und ſcharfer Urtheilskraft erzeugte Fertigkeit des Verſtandes, das Wahre, Gute und Schöne richtig zu empfinden, erklärt.) — Von dem Einfluſſe und Gebrauch der Einbildungskraft zur Ausbeſſerung des Geſchmackes, Frkf. und Leipz. 1727. 8. Von J. J. Bodmer. — Das 3te Kap. in Gottſcheds Dichtkſt. handelt von dem guten Geſch. eines Poeten. — Briefwechſel von der Natur des poetiſchen Geſchmackes … Zür. 1736. 8. Von J. J. Bodmer. (Der Verf. will nicht, daß die ſinnliche Empfindung, welche er den poetiſchen Geſchmack nennt, ſondern „eine geübte, fertige, und ſelbſt in den kleinſten Stücken behutſam gehende Ueberlegung“ den Werth der Werke der Wohlredenheit entſcheiden ſolle. Er erklärt daher den Geſchmack, als eine ſcharfſinnige, geübte Fertigkeit, das Wahre vom Falſchen, das Vollkommne vom Fehlerhaften durch den Verſtand, zu unterſcheiden.) — Von der Nothwendigkeit, den Geſchmack zu bilden; und von der frühzeitigen Bildung des Geſchmackes, zwey Abhandl. von Joh. Ad. Schlegel, bey der 2ten Aufl. ſ. Batteux, Leipz. 1759. 8. ſo wie bey den folgenden. —

Philoſophiſches Geſpräch über den Geſchmack; in dem 2ten Th. des erſten Bandes der Vermiſchten Beytr. zur Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Bresl. 1762. vergl. mit dem 319ten der Litteraturbr. — Vertheidigung des erhabenen moraliſchen Geſchmackes in den ſchönen Wiſſenſchaften, von Weyelin, Lindau 1762. 8. — De morum vi ad ſenſum pulchritudinis, quam artes ſectantur, Aut. Chr. Gottl. Heyne, Gott. 1763. f. und im 1ten Bd. S. 1 u. f. ſ. Opuſcul. Ebend. 1785. 8. — Ein Theil des 2ten Abſchnittes in J. Riedels Theorie der ſch. Wiſſenſch. und Kſte, S. 397 der 1ten Ausg. handelt vom Geſchmack, ganz nach Gerard. — Abhandl. über den Einfluß der Sitten auf die Sprache und den guten Geſchmack, von G. F. Findeiſen, Berl. 1768. 8. — Der vierte Abſchnitt aus (C. Meiners) Reviſion der Philoſophie, Gött. 1772. 8. S. 226. — Einige Betrachtungen über den guten Geſchmack von ebendemſelben, im 1ten Th. ſ. Vermiſchten Philoſ. Schriften, Leipz. 1775. 8. S. 133. vergl. mit dem 29ten Bd. S. 231. der Allg. deutſchen Bibl. (Der Verf. erklärt den Geſchmack als die Fähigkeit ſich von gewiſſen Gegenſtänden des Geſichtes und Gehöres angenehm, von andern unangenehm rühren zu laſſen, alle nicht gleichgültige Eindrücke, durch die Phantaſie erhalten, wiederhohlen und vervielfältigen zu können, alle Wirkungen geiſtiger Vollkommenheit mit Vergnügen wahrzunehmen und die Glückſeligkeit Anderer mit Vergnügen, ſo wie ihr Unglück mit Mißvergnügen zu empfinden.) — **Verſuch über den Geſchmack, und die Urſachen ſeiner Verſchiedenheit,** Mietau 1776. 8. von Marc. Herz; verb. und verm. Berl. 1790. 8. (Die Schrift beſteht aus drey Abſchnitten; in dem erſten erklärt der Verf. den Geſchmack, als die Fähigkeit, das wahre Schöne und Häßliche in den Gegenſtänden zu erkennen und zu entdecken, und ſetzt die, dazu erforderlichen Eigenſchaften in Vernunft, Einbildungskraft und Haltungsgefühl (ein Gefühl von dem wahren Werthe der einzelnen Stücke in dem Mannigfaltigen, vermöge deſſen die Lebhaftigkeit der Vorſtellung eines jeden ſeiner Wirkung zum Ganzen genau angemeſſen iſt.) In dem zweyten werden die, zur Cultur dieſer Eigenſchaften erforderlichen Mittel unterſucht, und das Haltungsgefühl näher, oder als übereinſtimmend mit der Regel der Glückſeligkeit, (welche in der verhältnißmäßigen Erweiterung aller Fähigkeiten, um die größte Summe von Realitäten durch ſie hervorzubringen, beſteht) beſtimmt; in dem dritten handelt der Verf. von dem nothwendigen Verhältniß zwiſchen den drey, zum guten Geſchmack erforderlichen Hauptfähigkeiten, von den Umſtänden, welche auf die Cultur des Geſchmackes Einfluß haben (Freyheit im Denken, Religion, Sittlichkeit, Ueberfluß, Clima und Regierungsform). In einem Zuſatze werden einige Behauptungen von Hutcheſon, Hume, Robinet und Dübos geprüft.) — Eine Abhandl. vom Geſchmack, beſonders unſers Jahrhundertes, findet ſich in der Reviſion der deutſchen Litteratur, Mannh. 1776. 8. — In dem Schwäbiſchen Muſ. vom J. 1776 ſind ein paar Aufſ. über den Geſchmack befindlich. — Ueber die Verſchiedenheit des Geſchmackes, ein Aufſ. in dem 26ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (von J. A. Eberhard) und auch bey ſ. Amyntor Anm. S. 66. — Vom Geſchmack handelt der 19te Abſchn. in **J. C. Königs Philoſophie der ſch. Kſte.** S. 474. (Der Verf. ſtellt Unterſuchungen darin an über das Wort Geſchmack; über den Begriff und das Weſen des Geſchmackes (welcher die Fähigkeit ſeyn ſoll, von wahrgenommenen Gegenſtänden auf eine unleidenſchaftliche, angenehme oder unangenehme Weiſe, gerührt zu werden) über die verſchiedenen Arten und Grade des Geſchmackes (der Geſchmack wird in einen allgemeinen und beſondern, in einen rohen, guten feinen und richtigen abgetheilt) über die Bildung des Geſchmacks; über den Einfluß deſſelben auf Tugend, Religion und Gelehrſamkeit, welchen er, in ſo fern er für unmittelbar und nothwendig ausgegeben wird, läugnet.) — In Gängs Aeſthetik wird § 62. S. 94. der Geſchmack, als ein Beſtandtheil des Genies angeſehen, und in den folgenden §§. von dem Begriff und Gefühl des Geſchmackes; von der Eintheilung des Geſchmackes; von der Verſchiedenheit des Geſchmackes; von den vornehmſten Eigenſchaften des guten Geſchmackes; von den Mitteln zur Bildung des Geſchmackes; von den Stufen des guten Geſchmackes; von der Verbindung des Geſchmackes mit dem Genie; von dem Einfluſſe des Geſchmackes auf die Wiſſenſchaften und Glückſeligkeit (größtentheils nach dem vorhergehenden Schriftſteller) gehandelt. — Das 7te Kap. in C. Meiners Aeſthetik, S. 33 führt die Aufſchrift: Ueber den Geſchmack, und beſtreitet die Möglichkeit der Gleichheit des Geſchmackes, ob der Verf. ſonſt gleich noch, allgemein, von einem guten, und einem ſchlechten oder verdorbenen Geſchmacke ſpricht. — Der zweyte Theil von A. H. **Schotts Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften** handelt, in drey Hauptſtücken, von der Natur des Geſchmackes; von den Gründen der Verſchiedenheit des Geſchmackes; und von dem Werth und den Beförderungsmitteln des Geſchmackes. Der Geſchmack ſelbſt wird als klare und richtige Erkenntniß des Schönen oder als die Fertigkeit, die Schönheiten und Fehler eines Werkes zu unterſcheiden und zu empfinden, erklärt; die nähern Gründe ſeiner Verſchiedenheit werden aus der Beſchaffenheit der Kenntniſſe und Einſichten, der Aufmerkſamkeit des Gemüthszuſtandes, der Ideenaſſociation, der Gewohnheit, der Neuheit, und die entferntern aus dem Unterſchiede der Geiſteskräfte und Einſichten, des Characters, der Temperamente, der Sprache, des Clima, des Zuſtandes der Cultur, der Staatsverfaſſung, der Sitten, der Wiſſenſchaften, der öffentlichen Erziehung, und des Alters und des Geſchlechtes hergeleitet. Der Werth des Geſchmackes wird, auſſer den, von ihm gewährten unſchuldigen und edlen Vergnügungen und Erhohlungen, darin geſetzt, daß er den höhern Erkenntnißkräften Materialien zu deutlichen Begriffen und zu wiſſenſchaftlichen Gebäuden liefert; daß er, durch die Ausbildung der Imagination und des Witzes, die Vernunft in Stand ſetzt, unſere Erkenntniß zu erweitern und zu berichtigen; und daß er dem Erkenntnißvermögen Kraft und Stärke, ſo wie den Vorſtellungen Lebhaftigkeit und Nachdruck ertheilt. Als Beförderungsmittel werden Lectüre, Uebung und Erziehung überhaupt angegeben.) — Aus **J. Kants Critik der Urtheilskraft** gehört der größte Theil des dritten Buches (S. 129 u. f.), welcher die Deduction der äſthetiſchen Urtheile enthält, hieher. Nachdem der Verf. gezeigt hat, daß die Deduction der äſthetiſchen Urtheile über die Gegenſtände der Natur nicht auf das, was wir in dieſer erhaben nennen, ſondern nur auf das Schöne gerichtet werden dürfe, handelt er von der Methode der Deduction der Geſchmacksurtheile; von den (zwey) Eigenthümlichkeiten des Geſchmacksurtheiles (daß es, nähmlich, ſeinen Gegenſtand in Anſehung des Wohlgefallens, mit einem Anſpruche auf Jedermanns Beyſtimmung, als ob es objectiv wäre, beſtimmt, und daß es doch nicht durch Beweisgründe, gleich, als ob es bloß ſubjectiv wäre, beſtimmbar iſt) von der Unmöglichkeit eines objectiven Princips des Geſchmackes; von dem ſubjectiven Princip der Urtheilskraft überhaupt, als dem Princip des Geſchmackes; von der Aufgabe einer Deduction der Geſchmacksurtheile; von dem, was in einem Geſchmacksurtheile von einem Gegenſtande a priori behauptet wird; von der Deduction der Geſchmacksurtheile; von der Mittheilbarkeit der Empfindung; vom Geſchmack als einer Art von Senſus communis; vom empiriſchen Intereſſe am Schönen, vom intellectuellen Intereſſe des Schönen u. ſ. w.) — Anleitung zur Bildung des Geſchmackes, beſonders für Werke der Poeſie, von Hetzel, Hildburgsh. 1791. 8. — —

**Beſondre Schriften über den Werth und den Einfluß des Geſchmackes,**

ſind, bey dem Artikel **Künſte** angezeigt.

Beſondre Schriften über die **Geſchichte des Geſchmacks, ſeinen Zuſtand, Verfall** überhaupt, u. d. m. Eſprit des beaux arts, ou Hiſtoire raiſonnée du Goût . . Montp. 1753. 12. 2 B. von Pierre Eſteve. — Urſachen des geſunkenen Geſchmacks bey den verſchiedenen Völkern da er geblühet . . . von (J. G.) Herder, Berl. 1775. 8. (Nachdem der Verf. unterſucht hat, ob Genie, oder Vernunft oder ſittliche Kräfte den Geſchmack verderben können, zeigt er, daß, in den gewöhnlich angenommenen vier Zeitaltern des Geſchmacks, der Verfall deſſelben eben ſo gut, als ſeine Entſtehung ein Naturphänomenon war, und daß in der letztern ſchon die Keime zu dem erſtern lagen. Der dritte Abſchnitt handelt von den Mitteln zur Bildung und Erhaltung des Geſchmackes, welche der Verf. in Erziehung überhaupt, ſo wie die Urſachen ſeiner Ausartung, in Ueppigkeit, Sclaverey, Scheu gegen Wahrheit, Mühe, Verdienſt und Ehre ſetzt.) — — Bey einzelen Völkern, als den **Italienern:** Del Guſto preſente nella Litterat. Italiana, Diſſert. del D. Matteo Borſa, accomp. da copioſe oſſervaz. . . . da Steſ. Arteaga, Ven. 1784. Pad. 1785. 8. — Diſcorſo ſul guſto preſente delle belle lettere d'Italia, von J. Pindemonte, bey ſ. Volgariz. dell' Inno a Cerere . . . Baſſ. 1785. 8. **Deutſch**, Halle 1788. 8. — Dell Carattere nazionale del guſto Italiano, Mil. 1785. 8. — Del buon guſto nella lingua Italiana, da Dom. di Gattinara, Lipſ. 1790. 8. — Bey den **Franzoſen:** Lettres ſur la naiſſance, les progrés et la decadence du goût en France, von Remond de St. Mard, bey ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Par. 1733. 12. und im 3ten Bd. S. 156. ſ. Oeuvr. Amſt. 1749. 16. 5 B. Einzeln, deutſch, Leipz. 1768. 8. — Quelles ſont les ſources de la decadence du goût, Diſc. . . . Niſm. 1768. 8. von dem Abt la Serre, welcher dieſe Quelle in der Vollkommenheit der Künſte und dem Verderbniß der Sitten findet. — Der Art. Gout, in den Queſtions ſur l'Encycl. (Oeuvr. de Volt. Bd. 52, S. 108, Ausg. des Beaumarchais) enthält zur Geſchichte des Geſchmackes, beſonders in Frankreich, ganz gute Beyträge. — — **In Deutſchland:** Anklage wegen des verderbten Geſchmackes von J. J. Bodmer, Zür. 1728. 8. — Unterſuchung einiger Urſachen des verdorbenen Geſchmackes der Deutſchen, von G. Fr. Meyer, Halle 1746. 8. — Von dem Einfluß der Nachahmung fremder Werke auf den vaterländiſchen Geſchmack, Berl. 1788. 8. und ein Nachtrag dazu im 2ten St. von K. P. Moritz Italien und Deutſchland, Berl. 1789. 8. — —

Ueber den **Geſchmack in den bildenden Künſten** beſonders, und zu deſſen **Bildung**, u. d. m. in **italieniſcher Sprache:** L'idea del perfetto pittore, per ſervire di regola nel giudizio che ſi deve formare intorno all' opere de' pittore, Ven. 1771. 4. — Dell arte di vedere nelle belli arti del diſegno, ſecondo li principi di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. **Deutſch**, von C. Fr. Prange, Halle 1785. 8. — In **franzöſiſcher Sprache:** Sentimens ſur la diſtinction des diverſes manières de Peinture, Deſſeins et Gravure, et des originaux d'avec leur copies . . . Par. 1649. 8. von Abr. Boſſe. — Converſations ſur la connoiſſance de la Peinture, et ſur le jugement qu'on doit faire des tableaux, von de Piles, Par. 1677. 12. und im 4ten Bde. S. 1 u. f. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12. — L'idée du Peintre parfait, von ebend. vor dem Abrégé de la vie des Peintres, Par. 1699. 12. und im 3ten Bd. S. 349. ſ. Oeuvr. div. — Diſc. ſur la connoiſſance des deſſeins et des tableaux, vor dem 1ten Bd. S. 15 u. f. des Abrégé de la vie des plus fameux Peintres, Par. 1745. 4. 3 B. ſo wie vor den folgenden Ausg. und der deutſchen Ueberſ. — Manière de bien juger des ouvrages

ges de Peinture, p. feu l'abbé Laugier . . . Par. 1771. 12. — — In engliſcher Sprache: Two diſcourſes and Eſſays on the whole Art of Criticiſm, as it relates to Painting, and in behalf of the ſcience of a Connoiſſeur, von dem ältern Richardſon, Lond. 1719. 8. und in ſ. Works, Lond. 1773. 8. 3 B. Franz. als der 2te Bd. des Traité de la Peinture, Amſt. 1728. 8. von A. Rutgers. — A diſcourſe delivered to the Students of the Royal Academy . . . Dec. 10. 1776. by the Preſident (Ioſ. Reynolds) Lond. 1777. 4. und S. 235. der Seven Diſc. Lond. 1778. 8. Deutſch, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 23. S. 195 und Bd. 24. S. 1. — — In deutſcher Sprache: Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunſt, im 5ten Bde. S. 1 u. f. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. von J. Winkelmann. — Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunſt, und dem Unterrichte in derſelben . . . Dresd. 1763 und 1771. 4. von Ebend. — Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmack in der Mahlerey, H. Joh. Winkelmann gewidmet . . . Zür. 1762. 1771. 8. von Ant. Raph. Mengs; Ital. mit Anm. darüber von Giuſ. Niccola de Azara, im 1ten Bd. S. 7 u. f. ſ. Opere, Par. 1780. 4. und der deutſch. Ueberſ. derſelben (ſ. den Art. Mahlerey.) Auch gehören noch Ebendeſſelben Rifleſſioni ſopra . . . Rafaele, Correggio, Tiziano e ſopra gli Antichi, ebend. S. 131. hieher. — Von dem Geſchmack und dem Schönen überhaupt, handelt die erſte der Hagedornſchen Betracht. über die Mahlerey, Leipz. 1762. 8. — Ueber das Kunſtgefühl, Urſachen ſeines Mangels und ſeiner Verſchiedenheit, ein Aufſ. in J. G. Meuſels Miſcellaneen, Heft 5. S. 1 u. f. — Ueber den Geſchmack, und die daraus entſtehenden Folgen in Beurtheilung der Kunſtſachen, eine Abhandl. von Chr. Fdr. Prange, in ſeinen Abhandl. über verſchiedene Gegenſtände der Kunſt, Halle 1778 u. f. 8. das 3te St. — Das vierte Stück der Monatsſchrift der bildenden Künſten, von Hier. Riegler, Wien 1789. 8. enthält einen Verſuch über den Geſchmack. — Ueber den guten Geſchmack in den zeichnenden Künſten, verbunden mit der Nachahmung der ſch. Natur und dem Studium der Antike, die zweyte der Vorleſungen von Hier. Andr. Mertens über die zeichnenden Künſte, Leipz. 1783. 8. S. 33. — Ueber den Geſchmack der Deutſchen in den bildenden Künſten von Friſch, im 2ten und 3ten St. des dritten Bandes der Monatsſchrift der Berliner Akad. der Künſte. — Auch läßt ſich noch die „Ermunterung zur Lectüre an junge Künſtler von J. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. hieher rechnen. —

**Ueber den Geſchmack in der Muſik:** Eſſai ſur le bon goût en muſique p. Mr. Grandval, Par. 1732. 12. Deutſch in Marpurgs Crit. Muſikus an der Spree, S. 109 u. f. — A Treatiſe on good Taſte, and rules for playing in good Taſte . . . by M. Fr. Geminiani, Lond. 1739. 1747. Eine davon vorhandene franz. Ueberſ. iſt mir nicht näher bekannt. — Abhandlung vom muſikaliſchen Geſchmacke . . . in den Hamburgiſchen Unterhaltungen, B. 1. S. 41 u. f. S. 158 u. f. und ein Nachtrag dazu, ebend. B. 2. S. 223. (Der Verf. theilt den Geſchmack in National- Provinzial- und Temperamentsgeſchmack ein.) — Eſſai de diriger le Goût des Amateurs de Muſique et de les mettre en état d'analyſer et de juger un morceau de Muſique, p. Mr. (G. Joſ.) Vogler, Par. 1782. 12. — De la liberté de la Muſique, ein Aufſ. von d'Alembert, im 4ten Bd. ſ. Melang. de Litterat. d'Hiſt. et de Philoſ. gehört, im Ganzen, hieher. — In des Sieur d'Apligny Traité ſur la Muſique (ſ. den Art. Ausdruck) handelt das 5te Kap. Du goût — und in dem Anhange zum 3ten Jahrg. der Leipziger Wöchentlichen Nachrichten, wird, in den, aus dem Franz. überſetzten Ermahnungen eines Vaters an ſeinen Sohn, von dem Geſchmack in der Muſik gehandelt. — Auch laſſen noch, im Ganzen, die letzten acht Hauptſtücke aus J. J. Quanzens Verſuch einer Anweiſung, die Flöte traverſiere zu ſpielen, ſich hieher rechnen. — Allerhand Beyträge zur Geſchichte des Geſchmacks in der Muſik finden ſich in der, ſonſt unverdauten, Hiſt. de la Muſique et de ſes effets des Pierre Bonnet (ſ. den Art. Muſik) — und Nachrichten über den jedesmahligen Geſchmack in den verſchiedenen Ländern, in mehrern, bey eben dieſem Artikel angezeigten Beyträgen zu der Geſchichte derſelben. — —

Ueber den **Geſchmack in der Baukunſt**, ſ. die, bey dem Art. **Baukunſt**, S. 328 u. f. und S. 335 angeführten Schriften des Briſeux, Laugier, La Font, Frezier, Mezieres, die Unterſuchungen über den Character der Gebäude, u. a. m. — und den Verſuch über den Geſchmack in der Baukunſt, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 35. S. 188. und Leipz. 1788. 8. (von C. L. Stieglitz.)

Zur Beförderung des Geſchmackes, und über den **Geſchmack in dem Münzweſen** ſchrieb A. Klotz ſeinen „Beytrag zur Geſchichte des Geſchmacks und der Kunſt aus Münzen, Alt. 1767. 8.“ aber man weiß, wie ſchlecht dieſer Beytrag gerathen iſt. (S. unter andern das 3te Krit. Wäldchen) Die dazu dienlichen Schriften finden ſich übrigens bey dem Art. Schaumünze.

## Geſchnittene Steine.

Die ſo genannten edlern Steine, die ſich durch Härte, Glanz und Schönheit der Farben von den gemeinen Steinen unterſcheiden, haben ſchon in den älteſten Zeiten, als Zierrathen der Natur, die Augen der Menſchen auf ſich gezogen. Vermuthlich haben die Völker im Orient, die an den Ufern der Flüſſe, in den Ritzen der Felſen, und bisweilen auf ihren Feldern dergleichen Steine finden, ſie anfänglich ihres Glanzes halber geſammelt und geſchäzt, ſo wie andre Völker die ſchönſten Federn der Vögel, oder die Schaalen der Schnecken geſammelt und zum Schmuk der Kleider angewendet, oder als Juwelen umgehängt haben. Nachdem die zeichnenden und bildenden Künſte aufgekommen, gab man dieſen Steinen dadurch noch einen höhern Werth, daß man Figuren und Bilder entweder vertieft oder erhaben darauf einſchnitte. Es iſt kein Zweig der zeichnenden und bildenden Künſte, von dem man frühere Spuhren antrift, als dieſer. Man könnte daher leicht auf die Vermuthung kommen, daß die Begierde, ſolche Steine durch eine künſtliche Bearbeitung und Formung noch ſchäzbarer und rarer zu machen, eine der vornehmſten Urſachen des Urſprungs und der Aufnahme der bildenden Künſte geweſen. Es iſt das Genie aller Völker, bey denen der Geſchmak aufgekeimet hat, daß ſie den Sachen, die ihnen als Geräthſchaften, oder blos zum Schmuk dienen, durch angebrachte Zierrathen mehr Schönheit und einen größern Werth zu geben ſuchen.

Dem ſey aber wie es wolle, ſo iſt dieſes offenbar, daß kein Theil der Kunſt iſt, den der Fleiß und das Genie mehr bearbeitet hat, als dieſer. Die Menge der aus dem Alterthum noch vorhandenen geſchnittenen Steine iſt unzählbar; die ſich darin zeigende Kunſt und Schönheit aber, ſind bewundrungswürdig.

Man trift darauf eine große Mannigfaltigkeit der Bilder und Erfindungen an, Vorſtellungen der Götter, heiliger und weltlicher Gebräuche; Abbildungen alter Helden und berühmter Männer; Andeutungen groſſer Begebenheiten und Thaten; hieroglyphiſche und allegoriſche Vorſtellungen; Thiere und Geräthſchaften. Die geſchnittenen Steine des Alterthums werden deswegen als Monumente der Gebräuche, der Sitten und der Geſchichte verſchiedener alten Völker hochgeſchäzt. Hier aber werden ſie

ſie blos als Werke der zeichnenden Künſte betrachtet.

Einige dieſer Steine ſind die älteſten Ueberbleibſel dieſer Künſte; andre werden mit Recht auch unter die vollkommenſten Werke derſelben gerechnet: zur Geſchichte dieſer Kunſt in Abſicht auf das Alterthum, ſind ſie ohne allen Streit die wichtigſten Materialien. Ihre groſſe Menge, ihr verſchiedenes Alter und ihre beynahe ganz vollkommene Erhaltung, da die meiſten noch eben ſo ſind, wie ſie aus der Hand des Künſtlers gekommen, erlauben uns, die Geſchichte der zeichnenden Künſte beynahe von ihrem Urſprung, bis auf ihren gänzlichen Verfall zu verfolgen. Nirgend erſcheinet der erfinderiſche Geiſt verſchiedener alten Völker, der faſt unbegreifliche Fleiß der griechiſchen Künſtler, ihr groſſer und feiner Geſchmak, ihre glükliche Phantaſie die höchſte Schönheit der Formen auszudrüken, in hellerm Licht, als in dieſen Werken. Sie werden deswegen von allen Kennern für die wichtigſten Hülfsmittel gehalten, das Auge zur Empfindung des Schönen zu bilden. Wenn man wenige antike Statuen ausnimmt, ſo hat der Zeichner nichts vollkommeners, als dieſe Steine, um ſein Auge und ſeine Hand zur Vollkommenheit der Kunſt zu üben.

Wegen der edlen Einfalt in Darſtellung der Schönheit, und des kräftigſten Ausdruks der Bedeutung, dienen ſie überhaupt zur Bildung des Geſchmaks. Der, dem es geglükt hat, die ganze Vollkommenheit dieſer Werke zu fühlen, hat dadurch allein ſeinem Geſchmak die völlige Ausbildung gegeben. Weſſen Phantaſie und Geiſt den Geiſt, der aus denſelben ſo hell hervorleuchtet, gefaßt und ſich zugeeignet hat, der kann ſchwerlich in irgend einem Gegenſtande des Geſchmaks ein ſchwaches oder falſches Gefühl behalten; denn faſt jede Aeuſſerung des guten Geſchmaks wird darin angetroffen. Die Zeichnung iſt von der höchſten Richtigkeit, dabey ſo frey und ſo leicht, daß ſie das wahre Gepräge der Natur auf den erſten Blik zeiget. Auch in den kleineſten Köpfen zeiget ſich die Schönheit mit Anſtand und Würde. Die Stellungen ſind, nach Beſchaffenheit des Ausdruks, wahrhaft und höchſt anſtändig; jeder Gegenſtand iſt vollkommen das, was er ſeyn ſoll. Alſo iſt ein unabläſſiges Studium dieſer Steine nicht nur dem Zeichner, ſondern jedem Menſchen, dem an Bildung des Geſchmaks gelegen iſt, auf das Beſte zu empfehlen.

Zum Glük hat man leichte Mittel, dieſe fürtrefflichen Werke der Kunſt überall auszubreiten; durch Abdrüke in Siegellak, Abgüſſe in Schwefel und andre Materien, kann man ſie mit der gröſten Leichtigkeit vervielfältigen *); und für den Künſtler und Liebhaber der Kunſt hat ein guter Abdruk den Werth des Originals ſelbſt. Man hat deßwegen nicht nöthig Reiſen anzuſtellen, um die Cabinetter oder Sammlungen geſchnittener Steine zu ſehen; jeder Liebhaber kann mit mäßigen Koſten die ſchönſten davon ſich anſchaffen, und alſo täglich vor Augen haben.

Es iſt bereits erinnert worden, daß die Kunſt in harte Steine zu ſchneiden von hohem Alterthum ſey. In Aegypten muß ſie ſchon zu Moſes Zeiten im Gebrauch geweſen ſeyn, da um dieſelbe Zeit der Steinſchneider gedacht wird **), welche die Namen der zwölf Stämme in Onych eingegraben. Man findet auch, daß ſchon in der älteſten Geſchichte der Babylonier und Perſer der Fingerringe mit Steinen gedacht wird; und da man noch einige geſchnittene Steine von perſiſchem Inhalt hat, die ſich von andern

---

*) S. Abdrüke.
**) 2 B. Moſ. XXXIX. 6.

andern durch einen beſondern Geſchmak unterſcheiden, ſo iſt kein Zweifel, daß dieſe Völker die Kunſt in Stein zu ſchneiden würklich beſeſſen haben.

Alſo iſt allem Anſehen nach die Kunſt im Orient entſtanden, und hat ſich von da aus nach Aegypten, Kleinaſien, Griechenland und Italien ausgebreitet. **Winkelmann** hält dafür, daß einer der älteſten griechiſchen Steine, worauf der ſterbende Othryades vorgeſtellt iſt, zu den Zeiten des Anakreons verfertiget worden *). Er zeuget von einer noch etwas rohen Kunſt. Man findet bey den Alten den Namen eines Steinſchneiders **Theodors von Samos**, der den berühmten Stein geſchnitten haben ſoll, den **Polykrates** in ſeinem Petſchaftring getragen hat. Aber dieſes iſt nicht die älteſte Anzeige dieſer Kunſt unter den Griechen; denn es erhellet aus dem Geſetze **Solons**, deſſen Diogenes Laertius Erwähnung thut, das dem Steinſchneider, der einen Petſchaftring verkauft, verbietet, den Abdruk davon zu behalten, daß dieſe Kunſt in Athen ſchon vor der 40 Olympias ganz bekannt müſſe geweſen ſeyn.

Einige etruskiſche Steine tragen die Zeichen eines ſehr hohen Alters. Herr **Winkelmann** beſchreibt **) einen, worauf fünf von den Helden des erſten thebiſchen Krieges vorgeſtellt ſind, deren Namen in uralter, von der Rechten zur Linken fortlaufender Schrift darauf eingegraben ſind. Ein andrer etruskiſcher Stein †) ſtellt den **Tydeus** vor, der ſich einen Pfeil aus dem Fuße zieht. Der Name des Helden iſt ebenfalls in der bemeldten alten Schreibart darauf eingegraben, aber die Arbeit iſt in Anſehung der Zeichnung, der guten Verhältniſſe und der Nettigkeit der Ausführung, fürtreflich. Und hieraus erhellet, daß die alten Etrusker dieſe Kunſt ſehr frühe beſeſſen haben.

Bey den Griechen hat ſie zu den Zeiten des Alexanders den höchſten Gipfel der Vollkommenheit in Ausübung der feinen Zeichnung, der ſchönen Verhältniſſe und der edlen Stellungen der Figuren, erreicht. Herr **Winkelmann** ſcheinet zu weit zu gehen, wenn er aus dem ſterbenden Othryades ſchließt, daß die Kunſt in Stein zu ſchneiden um die Zeiten des Anakreons bey den Griechen überhaupt noch nicht höher geſtiegen ſey, als ſie auf dem bemeldten Steine ſich zeiget.

In Griechenland blühete die Kunſt bis auf die Zeiten der römiſchen Kaiſer, da einige fürtreffliche Künſtler in dieſer Art nach Rom zogen, und ſie daſelbſt in Flor brachten. Man bewundert mit Recht die Arbeit eines **Dioſcorides**, eines **Solons**, eines **Evodus**, eines **Hyllus** und andrer *), welche unter den erſten Kaiſern dieſe Kunſt in Rom getrieben haben. Es iſt ungewiß, ob die Römer ſie ſchon beſeſſen haben, ehe die Griechen ſie zu ihnen herüber gebracht. Ihre griechiſche Abkunft wird dadurch wahrſcheinlich, daß in der lateiniſchen Sprache kein Wort iſt, das den griechiſchen Namen eines Steinſchneiders **) ausdrükt. Unter den vielen Namen der alten Künſtler, die man noch hier und da auf den Steinen lieſt, ſind kaum ein Paar würklich römiſche. Alſo waren es meiſtens Griechen, die in Rom dieſe Kunſt getrieben haben. Sie blieb auf einem merklichen Grad der Vollkommenheit bis auf die Zeit des

---

*) Deſcript. des pierres gravées du feu Baron de Stoſch p. 403.

**) auf der 344 Seite des gedachten Werks.

†) daſ. auf der 346 Seite.

*) S. Gemmae antiquae caelatae ſculptorum nominibus inſignitae à Phil. de Stoſch, Amſt. 1724. fol.

**) Δακτυλιογλύφος.

Septimius Severus, und verfiel nachher, wie die andern ſchönen Künſte.

Von Rom aus breitete ſie ſich faſt über alle Abendländer von Europa aus. Aber in die Zeiten der letzten Kaiſer, und in die abendländiſchen Provinzen des römiſchen Reichs, kam nur noch das Mechaniſche davon. Der Geiſt der Kunſt, die vollkommene Zeichnung, der große Geſchmak, der edle Ausdruk und ſelbſt die Handgriffe, wodurch die alten Meiſter das Schöne aus ihrer Einbildungskraft in den Stein gebracht hatten, waren verſchwunden. Unter einer beträchtlichen Menge ſolcher Steine, die allem Anſehen nach im dritten und vierten Jahrhundert auſſerhalb Italien geſchnitten worden, habe ich kaum einen geſehen, der noch einige dunkele Spuhren einer guten Zeichnung und fleißigen Ausführung gehabt hätte.

Von dem Verfall des römiſchen Reichs an erhielt ſich das Mechaniſche dieſer Kunſt durch alle die finſtern Jahrhunderte, in welchen die Künſte und Wiſſenſchaften überhaupt am äuſſerſten Rand ihres Untergangs ſchwebten, ſowol in Italien, als in den Provinzen des griechiſchen Reichs. Man verfertigte viel geſchnittene Steine, fürnehmlich von erhabener Arbeit, ſowol für die heiligen Gefäße, als für die Auszierung der geiſtlichen Geſangbücher. Auch der Gebrauch der Ringe und Petſchafte iſt niemals abgekommen. Man hat in Italien 1727 zwey Ringe mit geſchnittenen Steinen gefunden, die in die Hände des Marcheſe Alexander Capponi gekommen, worauf Köpfe von gothiſchen oder longobardiſchen Perſonen geſchnitten waren *). Auf der königlichen Bibliothek in Berlin werden verſchiedene geiſtliche Geſang- und Litaneybücher aus dem neunten und folgenden Jahrhunderten aufbehalten, welche mit geſchnittenen Steinen aus denſelben Zeiten reichlich ausgeſchmükt ſind, worunter einige von [illegible] ganz verächtlicher Arbeit ſich befinden. Der Verfaſſer des angeführten Werks bezeuget, daß er in Bologna ein geſchnittenes Siegel aus dem vierzehnten Jahrhundert geſehen, welches von guter Arbeit (molto ben fatto) iſt *).

Es iſt alſo unrichtig, wenn man auf das Anſehen einiger Geſchichtſchreiber immer wiederholt, daß dieſe Kunſt, ſo wie die Mahler- und Bildhauerkunſt, nach dem Untergang des römiſchen Reichs in Italien, ſich in dem Occident verloren habe, und im funfzehnten Jahrhundert durch die Griechen aus Conſtantinopel wieder in die dieſſeitigen Länder gebracht worden. Denn es iſt gewiß, daß die Künſte ſich immer, ſowol in Italien, als in Frankreich und Deutſchland, ſo gut erhalten haben, als in den Provinzen des römiſchgriechiſchen Reiches. Dieſes bleibt aber ausgemacht, daß ſie in dem funfzehnten Jahrhundert in Italien wieder angefangen ſich ihrem ehemaligen Glanz etwas zu nähern.

Was nun insbeſondere die Kunſt in Stein zu ſchneiden betrifft, ſo ſcheinet die Anmerkung des florentiniſchen Profeſſors Giulianelli **) ganz richtig: daß ſie unter den Päpſten Martin dem V und Paul dem II dadurch wieder ein neues Leben bekommen habe, daß die Großen in Italien damals in den Geſchmak gekommen, die antiken geſchnittenen Steine zu ſammeln und in hohem We-

the

---

*) Memorie degli Intagliatori moderni p. 116.

*) in dem vorher angezogenen Werk S. 116. 117.

**) Memorie degli Intagliatori etc. S. 128. Ein daſelbſt angezogener Schriftſteller ſchreibt vom Pabſt Paul dem II: multa conquiſivit undique ex Graecia et Aſia et aliis gentibus etc.

che zu halten. Er merkt inſbeſondere an, daß ein florentiniſcher Künſtler, Il Donatello genennt, um dieſelbe Zeit angefangen, die griechiſchen Werke der Kunſt nachzuahmen. Er hat in einem Pallaſt in Florenz, der dem Marcheſe Riccardi zugehört, acht Stücke von flachem Schnitzwerk verfertiget, von griechiſchem Inhalt. Eines derſelben ſtellt inſbeſondere den Diomedes mit dem geraubten Palladium vor, welches er vermuthlich nach dem bekannten Stein der florentiniſchen Sammlung gearbeitet hat. Dieſer Donatello ſtarb zu Ende des Jahrs 1466.

Ein noch gröſſeres Leben bekam dieſe Kunſt kurz nachher durch die Verfügungen des groſſen Beſchützers aller Künſte, Lorenzo de Medici, in der letztern Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Dieſer fürtreffliche Fürſt, den man mit Rechte den Vater der Künſte und Wiſſenſchaften nennt, brachte nicht nur eine anſehnliche Sammlung alter geſchnittener Steine zuſammen, ſondern er nahm verſchiedene Steinſchneider zu ſich, munterte ſie zur Nachahmung der alten Werke auf, und theilte die Arbeit ſelbſt unter ſie aus. Man ſieht in der kaiſerlichgroßherzoglichen Gallerie zu Florenz noch viele Steine, welche Lorenzo damals verfertigen laſſen. Dieſes brachte die Kunſt bald wieder empor; denn ſobald ſich reiche und anſehnliche Liebhaber und Kenner einfinden, ſo ſieht man auch gute Künſtler entſtehen. An guten Köpfen, welche in allen Künſten glüklich fortkommen, fehlt es zu keiner Zeit. Daß aber dieſe Kunſt damals gar nicht neu, oder in ihrer erſten Wiederherſtellung, noch Florenz eigen geweſen, wie einige uns bereden wollen, ſieht man daraus, daß zur ſelbigen Zeit ein Mailänder Domenico, mit dem Zunamen de Camei, dergleichen Arbeit mit groſſer Geſchiklichkeit verfertiget hat. Vaſari ſagt, daß das Bild des damaligen Herzogs Ludwig des Mohren von Domenico verfertiget, alle Arbeit derſelben Zeit übertroffen habe.

Nachdem die Kunſt in Stein zu ſchneiden auf dieſe Weiſe wieder mit neuem Eifer getrieben worden, ſtieg ſie in kurzer Zeit beynahe wieder zu der Vollkommenheit, die [illegible] in Griechenland bekommen [illegible] Vor der Eroberung der Stadt [illegible] die in das Jahr 1527 fällt, hielten ſich in dieſer Hauptſtadt eine Menge fürtreffliche Künſtler auf, deren Namen in einem andern Artikel zu leſen *). Dieſe bildeten die beſten alten Steine und Münzen nach, und machten ſie ſo gut, daß man noch jetzo auch Kenner damit betrügen könnte. Je eifriger dieſe koſtbaren Ueberbleibſel der Kunſt des alten Griechenlands und Roms geſucht wurden, je mehr beſtrebten ſich die Künſtler, durch die Reizungen der Ehre und des Gewinnſtes getrieben, ihre Werke jenen Alten gleich zu machen und ſie an ihrer Statt unterzuſchieben.

Zum Beweis, wie weit damals dieſe Kunſt geſtiegen ſey, dienen folgende zwey Beyſpiele. Ein damaliger Künſtler, Alexandro Ceſari, mit dem Zunamen il maeſtro greco, verfertigte für den Papſt Paul den III eine Medaille **) auf welcher Alexander der Große zu den Füßen des Hohenprieſters der Juden zu ſehen iſt. Dieſes Werk war von ſo außerordentlicher Schönheit, daß Michel Angelo bey Betrachtung derſelben voll Verwunderung ausgerufen hat: Dies iſt der höchſte Gipfel der Kunſt. Eben derſelbe Künſtler hat das Bild des Königs Heinrichs des II in Frankreich in einen Stein geſchnitten, welches nach dem Zeugniß der beſten

---

*) S. Steinſchneider.

**) Sie iſt in des P. Bonanni Numiſm. Pont. Roman. T. I. p. 199. abgebildet.

beſten Kenner den Alten ganz gleich kömmt. Der Kopf des Phocion von demſelben Künſtler, der jetzo in den Händen des Herrn Zanetti iſt, ſoll keinem der beſten Antiken etwas nachgeben *). Von dieſer Zeit an hat ſich die Kunſt in Steine zu ſchneiden in Italien bis jetzo erhalten.

Aus dieſem zweyten Vaterland der Künſte und Wiſſenſchaften breitete ſie ſich bald in andre Länder aus. Sandrart gedenket eines Nürnbergiſchen Steinſchneiders, Namens Engelhart, der Albrecht Dürers Freund geweſen. Nachher war Wilhelm der V von Bayern ein großer Liebhaber und Beförderer dieſer Kunſt, nach ihm aber der Kaiſer Rudolph der II, unter welchem viel deutſche Steinſchneider gelebt haben, deren wir an einem andern Ort gedenken. So viel mir aber bekannt iſt, ſind erſt in dieſem laufenden Jahrhundert deutſche Meiſter bekannt geworden, welche den beſten Welſchen und den Griechen ſelbſt an die Seite geſetzt werden können **).

In Frankreich führte Franz der I dieſe, wie alle andre Künſte, dadurch ein, daß er aus Italien gute Künſtler in ſein Reich berufte. Seit dem hat dieſes Reich ab und zu einige wenige gute Steinſchneider gehabt. Nach Spanien kamen unter der Regierung Philipp des II ebenfalls einige italiäniſche Meiſter; und England hat zu den Zeiten der Königin Eliſabeth, und nachher bis auf unſre Zeiten, viele Steinſchneider gehabt, darunter einige vom erſten Range ſind. Auf dieſe Weiſe hat ſich die Kunſt in alle Länder von Europa ausgebreitet, und bis jetzo in einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit erhalten.

Die Grundlage zu aller Erkenntniß der geſchnittenen Steine beſteht in der Kenntniß der Natur dieſer Steine ſelbſt; und obgleich, in den Beſchreibungen der Herrlichkeiten ſie noch immer mit den Nahmen, welche Gelehrte und Steinſchneider, nicht mit den Benennungen, welche die Naturkündiger ihnen geben, belegt werden; ſo mögen denn doch einige, von Steinen überhaupt handelnde Werke hier ſtehen. Zur Kenntniß der Begriffe des Alterthumes davon gehört die bekannte Schrift des Theophraſt: Περὶ λίθων in den Werken deſſelben, nach der Ausg. des Dan. Heinſius, Lugd. B. 1613. f. S. 391 u. f. ſo wie bey des Anſ. Boethii de Boot Hiſt. Gemmar. et Lapid. Lugd. B. 1647. 4. Engliſch, mit Anm. von J. Hill, Lond. 1746. Franz. nach dem vorhergehenden, Par. 1754. 12. Deutſch, eben ſo, von Alb. Heinr. Baumgärtner, Nürnb. 1770. 8. — ſo wie das, was Plinius davon, Hiſt. natur. Lib. XXXVII. c. 10 (ſ. Art. Anaglyph S. 187. a) ſagt. — und zur Erläuterung darüber das dritte Kapitel, und den dazu gehörigen Excurſus in der neuen Ausg. von J. A. Erneſti Archaeologie, durch G. H. Martini, Lipſ. 1790. 8. S. 12 und 144. — — Von Schriften der Neuern begnüge ich mich mit der Anzeige von U. F. B. Brückmanns Abhandl. von Edelſteinen, Braunſchw. 1773. 8. und den Beyträgen dazu, Ebend. 1778-1783. 8. 2 Th. — und der Schrift des Dutens: Des pierres precieuſes et des pierres fines, avec le moyen de les connoitre et de les evaluer, Par. 1776. 8. — Uebrigens finden ſich in dem Art. Edelſteine, in G. E. Leſſings Collectaneen, und in dem 1ſten Bd. von Mariette's Traité des pierres gravées und aus dieſem, in L. Murrs Bibl. de Peinture, Th. 1. S. 205 u. f. Nachrichten von mehrern, von Steinen handelnden Werken. — — Diejenigen Steine, auf welche vorzüglich geſchnitten wird, ſind, erſtlich, die eigentlichen Edelſteine, als Amethyſt, Beryll, Chryſolith, Diamant, Granat, Hyacinth, Rubin, Sapphir, Smaragd, Topas;

---

*) Gori Dactyliotheca Zanettiana Tab. III. p. 5. Venet. 1750.

**) S. Steinſchneider.

Topas, und dann diejenigen, welche, weil ſie eine feſte und glänzende Politur annehmen, dazu gerechnet werden, als der Chalcedon, der Cryſtall, Jaſpis, Karneol, Malachit, Onyx, Opal, der Praß und die verſchiedenen Arten deſſelben, als Chryſopras, Smaragdopras, der Lächis, u. ſ. w. — —

Von der Kunſt, ſie zu ſchneiden, von der Geſchichte, dem Geiſt, den Eigenheiten dieſer Kunſt bey den alten und neuen Völkern, von den, zur Beurtheilung geſchnittener Steine, erforderlichen Kenntniſſen, u. d. m. handeln, unter mehrern, in lateiniſcher Sprache: Aldi Manutii, Pauli f. Epiſt. de Caelatura et ſculpt. veter. in ſ. Quaeſit. per epiſtol. Ven. 1576. 8. und im 4ten Bde. von Gruters Lampas, ſo wie im 6ten Bde. S. 803. des Gronovſchen Theſaurus. — De Gemmar. ſculptura . . ein Abſchnitt in des L. de Montjoſieu Gallus Romae hoſpes . . . R. 1584. 4. und bey der Dactyliothek des Gorläus, ſo wie im 9ten Bd. S. 777 des Gronovſchen Theſ. und bey dem Vitruvius des Laet. — De Annulor. ſculptura, ein Aufſ. von J. Meurſius, in ſ. Exercitat. critic. Th. 2. S. 34 und 149. — J. C. Bulengeri . . De Pictura, Plaſtice et Statuaria; Lib. II. Lugd. B. 1627. 8. und im 9ten Bde. S. 809 des Gronovſchen Theſaurus; Engl. von J. Molle, Lond. 1657. f. — Diſſertatio glyptographica . . . Auct. Fr. Vettori, R. 1739. 4. (Dieſe Schrift enthält weit mehr, als der Titel, nach welchem darin blos zwey geſchnittene Steine erklärt werden ſollten, beſagt; die Ueberſchriften ihrer zwey und dreyßig Kapitel mögen alſo hier ſtehen: De praeſtantia ſculpt. gemmarum antiquarum; qui primi gemmas inciderunt; (Das alphabetiſche Verzeichniß der in dieſem Kapitel vorkommenden alten Steinſchneider, begreift, außer den, in dem Werke des Stoſch befindlichen, noch die Nahmen des Amphoterus, Antiochus, Cleonas, Cronius und Quintus Alexa, nebſt Steinen, worauf ſie vorkommen; [illegible] und Theodorus, von welchen in der Folge die Rede ſeyn wird, werden aus Büchern angeführt) de Aulo, gemmar. ſculpt. et de gemmis ab eo inſculptis; deſcriptio gemmae Muſei Victorii ab eodem Aulo caelatae; de Achate gemma qua uſus eſt Aulus; uſus ac conſuetudo comburendi gemmas una cum cadaveribus mortuor. expenditur ac illuſtratur; diſquiritur conditio gemmae antiq. poſſeſſoris, et quid indicent Veneris imagines in gemmis inſculptae aperitur; de inauribus, ab Aulo Veneri tributis; de monili Veneri circa collum appoſito; de armillis circa manus et brachia, Veneris imag. honeſtantibus; ancillae, quae inaures, armillas, monilia etc. ſervabant, quomodo dicerentur a veteribus; eadem ornamenta in ſacris imaginibus a Chriſtianis uſurpatae, quare? deſcribitur vas vitreum Muſei Victorini; aliud vas vitreum antiquum ejusd. Muſei; de boccis ſ. floſculis propendentibus ab extremitate pallae ſ. veli, qua Venus in gemma obducitur; de ludo quem ludere videtur Venus in gemma; quid Aulus indicare voluerit per hanc ludi ſpeciem in figura Veneris; quare veteres ethnici ludos conſulerent ac ſaepe in gemmis exprimerent, inveſtigatur; exponuntur nonnullae veteres inſcript. quae de officio a voluptatibus meminerunt; vetuſtus alius titulus illuſtratur, in antiquis gemmis myſteria frequenter occultantur; Gemma ab Aulo ſculpta ſaepe ab aliis antiquis ſculptoribus eodem typo repetita; de caelatura inferioris aevi pertinente ad illuſtrat. gemmae Victorianae; ſculptores complures, qui gemmas inciderunt aevo inferiori, in obſcuro; Georg. Vaſarius laudatur, qui ab eo memorantur caelatores, indicantur, aliique proferuntur in lucem; de ſculptor. gemmar. noſtra aetate florentibus; de Auli gemma eodem typo a recentioribus iterato inſculpta.

ſculpta, aliorumque veterum gemmar. caelaturis ab iisdem ſaepe repetitis et earum maxime, quae antiquor. ſculptor. nominibus inſignitae ſunt: *de modo caelandi gemmas. Veteres uſos eſſe microſcopio, ſ. lente vitrea demonſtratur* (das wichtigſte der hieher gehörigen Kapitel, aus welchem auch erhellt, daß ſchon Vettori die Arbeit mit der Demantſpitze gekannt hat.) de gemma a Quinto Alexa inſculpta, quae Achillem exhibet armis inſtructum; de ocreis quibus Achilles inductus eſt; de nomine Quinti Alexae, diſquiritur an aliqui ſculptor. a Plinio memorati, artem quoque inſculpendi gemmas calluerint; de inaequalitate, quae in averſa parte gemmae illuſtratae, et aliquando in plerisque aliis antiquis gemmis caelatis obſervatur.) — Super ſignis, e quibus manus agnoſci antiquae in gemmis poſſunt, annotatio von Joh. Frd. Chriſt bey dem Muſ. Richter. Lipſ. 1741. f. und deſſ. Ioh. Dav. Koehleri brevi de gemmis ſculptis opere antiquo, hiſtoria, Stuch. 1760. 8. — Ebendeſſelben Diſſertat. de gemmis annulor. veter. probe intelligendis praeparatio ſcitor. quorundam neceſſaria, in den Commentar. Lipſ. litterar. Lipſ. 1753. 8. Bd. 1. S. 64. 175. 323 und 422. — Der 33te und die folgenden §§. aus J. A. Erneſti Archaeologia und der dazu gehörige Excurſus von G. H. Martini S. 68. und 265. Lipſ. 1790. 8. — — In italieniſcher Sprache: Diſſertaz. ſopra le pietre prezioſe degli Antichi, e ſopra il modo col quale furono lavorate von Ign. de S. Laurentio, in den Saggi di Diſſertaz. Academ. lette nell'Acad. di Cortona, Bd. 5. S. 22 u. f. — Inſtituzione glittografiche, o ſia della maniera di conoſcere la qualità e natura delle gemme inciſe, e di giudicare del contenuto e del premio delle medeſime, da Giov. Ant. Aldini, Ceſena 1785. 8. — Bey den Conſiderazioni ſopra alcuni Supplem. e note di un Autore Fiorentino . . . da Lor. Maſini, Ven. 1756. 4. findet ſich eine Diſſertaz. di un nuovo caſtelletto per incider le pietre orientali. — S. auch die, in der Folge vorkommenden Memorie . . di D. A. Bracci, Fir. 1784. f. — — In franzöſiſcher Sprache: Diſcours ſur les Medailles et Gravures antiques, principalement Romaines . . . p. Ant. le Pois, Par. 1579. 4. mit K. (In den 3 letzten Kap. des Werkes unterſucht der Verf. den Urſprung der Ringe, und zeigt den Gebrauch derſelben bey den Griechen und Römern. Hierauf erklärt er die Bedeutung der Wörter Diaglyphice und Anaglyphice, daß nähmlich das erſtere die vertiefte, das andre die erhobene Arbeit im Steinſchneiden angezeigt habe, führt die wichtigſten der, und bekannt gewordenen Siegelringe der Alten an, beſchreibt die merkwürdigſten darauf befindlichen Figuren, und handelt von den dazu vornehmlich gebrauchten Edelſteinen, welchen er aber freylich, nach damahliger Sitte, geheime Kräfte zum Theil zuſchreibt. Unter den Kupfern befinden ſich Abbildungen von 48 dergleichen geſchnittenen Steinen.) — In des Ch. Cei. Baudelot de Dairval Utilité des Voyages et de l'avantage que la recherche des Antiquités procure aux Savans, Par. 1686. verb. Rouen 1727. 12. 2 B. mit K. findet ſich ein Traité des pierres précieuſes gravées. — Das achte Kap. des 2ten Buches von des Felibien Principes de l'Archit. de la Sculpt. de la Peint. (S. 266 der Ausg. von 1697) handelt de la Gravure ſur les Pierres precieuſes et ſur les Criſtaux (Auch Felibien gedenkt des Gebrauches der Diamantſpitze mit folgenden Worten: quelquefois quand on veut percer quelque choſe, on rapporte ſur le tour de petites pointes de fer au bout deſquelles il y a un diamant *ſerti*, c'eſt-à-dire enchaſſé.) — Eclairciſſemens critiques ſur les pierres gravées, in dem Mercure de France, Februar 1738. — Sur l'art glyptographique des Anciens, von Caylus, in dem 19ten Bd. S. 239 der Mem. de l'Acad.

Acad. des Inſcript. Quartausgabe. eutſch, in den Abhandl. zur Geſchichte d zur Kunſt, Bd. 1. S. 108. — Traité n pierres gravées . . . p. Pierre Jean ariette, Par. 1750. f. 2 B. mit K. ieher gehört eigentlich nur der erſte and, in welchem der Verf. von dem ebrauche, welchen die Alten von den ſchnittenen Steinen machten; von den, y den verſchiedenen alten Völkern übli- en Arten, ſie zu ſchneiden; von der Me- ode und den Künſtlern der Neuern (von n letztern faſt gänzlich nach der vorher on erwähnten Schrift des Vettori); von en dazu gebrauchten Edelſteinen; von n künſtlich gemachten Steinen, oder aſten, und der Art ſie zu machen, von n Abdrücken, und von der Kunſt die ge- nittenen Steine zu faſſen, handelt. en zweyten Theil dieſes Bandes nimmt n Verzeichniß aller derjenigen Bücher n, worin von geſchnittenen Steinen die ede iſt.) — Traité de la methode an- ique de graver en pierres fines, com- arée avec la methode moderne, et xpliquée en diverſes planches, p. Laur. atter.. L. 1754. f. Engl. ebend. 1754. f. it 37 Kpfrt. (Der Verf. ſchreibt darin en Alten Geheimniſſe in der Steinſchnei- erkunſt, als das Geheimniß die Karneole nd Onyre klar und rein zu machen, die enntniſſe verloren gegangener Werkzeuge, . d. m. zu. Uebrigens hielt er von den brig gebliebenen Steinen der Alten die- enigen für die älteſten, welche in Anſe- ung des Mechaniſchen der Arbeit, nicht n Anſehung der Zeichnung, die ſchlechte- en ſind, wogegen Winkelmann in ſ. Schrift, von der Fähigkeit der Empfin- ung des Schönen, Dresd. 1763. 4. S. 7 s. ſ. allerhand eingewandt hat.) — In em Traité des couleurs pour la Pein- ure en émail et ſur la porcelaine . . . p. d'Arclais de Montamy, Par. 1765. 2. Deutſch, Leipz. 1767. 8. wird auch de la maniere d'executer les camées et les autres pierres figurées, und du moyen de les perfectionner gehandelt. In dem 5ten Bd. der Bibl. der ſch. Wiſ- ſenſch. S. 383 und im Hamburgiſchen Magaz. St. 109. S. 94 findet ſich eine Nachricht von Erfindung eines neuen Werkzeuges in Stein zu ſchneiden, von einem H. Rivaz, vermittelſt deſſen man die ſchönſten Modelle mit der größten Richtigkeit ſollte copiren, und in die härteſten Steine ſchneiden können. Aber ſeit dieſer Zeit (1760) iſt nichts mehr davon gehört worden; und die ganze Entdeckung ſcheint um ſo eher eine Betrügerey geweſen zu ſeyn, da der Erfinder ſeine Kunſt an einem Speckſtein, d. h. an einer Art von Serpentin, welcher ſich ſehr leicht drechſeln, und ſo gut ſchnitzen und gießen läßt, gezeigt hatte. — In deutſcher Sprache: der Vorbericht zu der Lippertiſchen Dactyliothek, in der deutſchen Ausg. Dresd. 1767. 4. enthält Manches, zur Theorie der Steinſchneidekunſt gehöriges. — Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geſchnittenen Steine (nähmlich für die Neuern) und ihre Abdrücke, von (Adolph) Klotz, Altenb. 1768. 8. — Briefe antiquariſchen Innhaltes, von Gottl. Ephr. Leſſing, Berl. 1768 u. 1769. 8. 2 Th. — Anmerk. über die neueſte Schrift des H. G. R. Klotz vom Nutzen und Gebrauch der geſchnittenen Steine, und ihrer Abdrücke, von R. F. Raſpe (Caſſel 1768) 12. — Bey A. H. Baumgärtners Ueberſ. des Theophraſt, Nürnb. 1770. 8. findet ſich. S. 369 eine „Abhandlung von der Kunſt in Steinen zu ſchneiden." — Ant. Fdr. Büſchings . . . Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Kſte. und Wiſſenſch. im Grundriß, zweytes Stück, welches die Geſchichte und Grundſätze der Steinſchneiderkunſt enthält, Hamb. 1774. 8. Vergl. mit eben dieſes Verf. Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, Hamb. 1781. 8. — In dem 2ten Th. des Oreficio findet ſich ein Abſchnitt (LXX. S. 426) von der Art und Weiſe, in Stein zu graben. — Entwurf einer Dactyliographie, oder Gemmenkenntniß, von Joſ. Hoffſtäter, Wien 1776. 8. — Der 7te Abſchn. Beytr. in Joh. Fdr. Chriſts Abh. über die Litteratur und Kunſtwerke . . . . Leipz. 1776. 8. handelt von den Gemmen. — Ueber die Art des Steinſchneidens der Alten iſt etwas in den Beyträgen zur Kunſtgeſchichte, in dem zten Heft der Meuſelſchen Miſcell. artiſtiſchen Innhaltes, S. 99 (199) u. f. geſagt. — —

Von dem Gebrauch, welchen die Alten von den geſchnittenen Steinen zu Siegelringen gemacht haben, handeln die verſchiedenen, über die Ringe überhaupt geſchriebenen Werke, welche aber hier, wo die Rede blos von dieſen Steinen, als von Kunſtwerken iſt, nicht eigentlich in Betracht kommen. Die beſſern darunter mögen, indeſſen, hier ſtehen, als G. Longi De Annulis ſignator. antiquor. ſ. de vario ſignandi ritu Tract. Mediol. 1615. 8. — Eggeb. Schaumii (Conr. Ritterhuſii) Collect. de Annulis eorumque jure et uſu, Frcft. 1620. 4. — Ioh. Kirchmanni, Lubec. De Annulis, lib. ſing. Lub. 1623. 8. Sleſw. 1657. 8. Frcft. 1672. 8. mit dem vorhergehenden, Lugd. B. 1672. 8. — De Annulis, Syntagma, das 18te Kap. in des J. Bapt. Caſalius Schrift, De antiquis Romanor. ritibus, R. 1644. 4. und im 9ten Bde. des Grävischen Theſaurus. — De Annulo ſignator. priſco, Diſſert. Nic. Wolfii, Hol. 1684. 8. — I. Frdr. Heckelii Commentat. de Annulis Veter. ſignat. Rudol. 1687. 4. — Graecor. Sigla lapidaria a March. Scip. Maffei coll. et explic. Ver. 1740. 8. —

Sammlungen von geſchnittenen Steinen ſind ſehr viele gemacht worden. Unter den, in Italien, entweder noch befindlichen, oder doch einſt geweſenen, iſt die anſehnlichſte unſtreitig die großherzogliche zu Florenz, welche aus 3000 alten und 100 neuern beſtehen ſoll. Die beſten derſelben, 160 Cameen und 643 tief geſchnittene, ſind in dem 1ten, und 418 in dem 2ten Bd. des Muſei Florent. (S. Art. Antik S. 181 u. f.) abgebildet. — Ferner finden ſich deren, in den oben angezeigten Beſchreibungen des Muſ. Etruſc. — des Muſ. Corton. — des Muſeo o Galleria di Manfredi Settala. — Außer dieſen ſind, von dergleichen Sammlungen, folgende Beſchreibungen vorhanden: Gemmae antiquitus ſculptae, a Pet. Stefanonio collectae, et declarat. illuſtr. R. 1627. 4. Par. 1646. 4. Mit ſehr mittelmäßigen, von Joſ. Val. Regnart, nach ſehr ſchlechten Zeichnungen, geſtochenen Kupfern, welche ſich auch bey der, in der Folge vorkommenden Sammlung des Maffei befinden. Zu den darin beſchriebenen und abgebildeten Steinen gehört, größtentheils, als Erklärung: Hieroglyphica, ſ. Antiq. ſchem. gemmar. annular. . . . Auct. Fort. Liceto, Pat. 1653. f. — Recueil des Gravures antiques du Cabinet de M. Mar. Piccolomini, Prelat Romain, repreſ. en quarante pl. gr. p. Arn. v. Weſterhout, Ger. Frezza, Caſ. Fiorini, et Fr. Ph. Aquila, R. (ſ. a.) 4. — De Muſeo Ant. Capelli Prodrom. Iconic. ſculpt. Gemmar. Baſilid. Amulet. atque Taliſm. gen. Ven. 1702. f. — Catalogo del prezioſo Muſeo di Pietre intagliate e cammei appreſſo lo Signore de Medina, Liv. 1742. 4. Franzöſ. Lond. 1761. 8. (Dieſe Sammlung wurde in London verſteigert, und die beſten darunter kamen in das Cabinet des Gr. v. Besborough. S. die Folge.) — Gemmae antiq. Ant. Mar. Zanetti. Hieronymi Fr. Ant. Fr. Gorius not. lat. illuſtravit . . . Venet. 1750. f. und zugleich italieniſch. (Der Kupfert. ſind überhaupt 80, worauf jedoch nicht lauter Steine, ſondern auch Büſten, Münzen und Lampen abgebildet ſind. S. übrigens in G. E. Leſſings Collectaneen, den Art. Zanetti.) — — In Spanien, zu Madrid, befindet ſich das ehemahlige Odeſcalchiſche Cabinet: Muſeum Odeſcalcum, ſ. Theſ. antiquar. Gemmar. quae a Ser. Chriſtina, Suecor. Reg. coll. et a P. S. Bartolo inc. . . . R. 1747. f. 2 Th. C. comment. Galeotti, ebend. 1751. f. 2 Th. Drey und vierzig Bl. in 4. waren indeſſen bereits im J. 1702. unter dem Titel: Cabinet d'Antiquités . . . de D. Liv. Odeſcalchi, R. aber ohne alle Erklärung abgedruckt. — — In Frankreich: Das Königliche

gliche Cabinet: Recueil des pierres gravées (en creux) du Cabinet du Roi, publ. p. P. J. Mariette, Par. 1750. f. in zwey Theilen, wovon der erſte 132 Bl. mit Erfindungen, der zweyte 125 Bl. mit Köpfen enthält. Die Zeichnungen ſind von Bouchardon, und nach Abdrücken, gemacht. Auch gehört zu dieſer Sammlung, gröſtentheils, noch der Recueil des pierres gravées les plus ſingulières du cab. du Roi et des principaux cabinets de Paris, deſſ. en grand p. Eliſ. S. Cheron, ou p. Marie Urſule de la Croix, et grav. p. Mad. le Hay, Bern. Picart, Ch. Simonneau, Ch. Nic. Cochin . . . Par. 1709 u. f. 44 Bl. (Unter dieſen Blättern findet ſich das berühmte Petſchaft des Michel-Angelo, deſſen Innhalt damahls allerhand Streitſchriften veranlaßte, welche in die Mem. de Trevoux vom J. 1710 bis 1712, in den Mercure, vom J. 1710. und in den 1ſten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. eingerückt worden ſind) Ferner hatte Caylus, auch ſchon vor Mariette, alle tief geſchnittene Steine des königl. Cabinets, aber blos im Umriſſe auf mehr als 400 kleinen Blättern geätzt; allein er vernichtete nachher ſeine Arbeit ſelber, und ſelten ſind alle dieſe Blätter vollſtändig zu finden. — Die (jetzt auch verkaufte) Sammlung des (ehemaligen) Herzogs von Orleans: Deſcription des principales pierres gravées du Cab. du Duc d'Orl. Par. 1780-1785. f. 2 Bde. (Die Beſchreibungen ſind von den Aebten de la Chaud und le Blond, die Kupfer von St. Aubin.) Auch gehören zu dieſem Cabinette noch: Deſcript. ſommaire des pierres grav. ant. de feue Madame, Par. 1727. 8. und die Deſcription ſommaire des pierres gr. du Cab. de feu Mr. Crozat, von P. J. Mariette bey der Deſcript. ſommaire des deſſeins des grand Maitres eben dieſes Cabinettes, Par. 1741. 12. als welche von dem Herz. v. Orleans gekauft wurden, und aus beynahe 1400 beſtanden, worunter 300 vom erſten Range waren. Beſondere Remarques ſur les pierres grav. du cabinet de Mſgr. le Duc d'Orleans gab der Abt Belley, Par. 1758. 12. heraus. — Le Cabinet de la Bibliotheque de St. Genevieve, cont. . . . . des pierres grav. decrites p. Cl. du Moulinet, Par. 1692. f. mit ſehr mittelm. Kupfern. — Privatſammlungen: Diſcours et Roole des . . . Antiquités tant en . . . gravûres qu'en relief etc. d'Ant. Agard, Par. 1611. 8. — Catal. raiſonné de differens effets curieux et rares, Tabl. . . . . pierres gr. en creux et en relief, dans le cabinet de feu Chev. Ant. de la Roque, p. Edm. Franc. Gerſaint, Par. 1745. 12. — Diſſertat. ſur pluſieurs . . . pierres gr. du Cabinet de Mr. Chamillard, Par. 1711. 4. — Rec. de pierres gr. du Cabinet de Mr. Jean Franc. Leriget de la Faye, Par. 8. (gez. von Desplaces, dem ältern Cochin und Barenet, aber noch ſehr ſchlechten Zeichnungen, 31 Bl.) — — In England: Die, vom Könige, im J. 1762 erkaufte Smithſche Sammlung: Dactyliotheca Smithiana, Vol. I. Centum Gemmar. ectypa et Ant. Franc. Gorii enarrat. complectens, Ven. 1767. f. (Wegen des 2ten Bds. ſ. die Folge.) — Das Cabinet des Gr. v. Besborough: Catal. des pierres gr. tant en relief qu'en creux . . . p. Laur. Natter, Lond. 1761. 4. mit K. und eine Addition des pieces montées en or von 46 Steinen aus der vorhin angezeigten Samml. des Herrn von Medina. — Gemmar. antiquar. Delectus, ex Dactyl. Ducis Marlburienſis, Lond. 1774-1785. f. 2 B. — Collection of fifty Prints from antique Gems, in the Collect. of the Earl of Percy, C. F. Granville and T. M. Slade, engr. by I. Spilsbury, Lond. 1785. 4. — Von den Samml. des Herzogs von Devonſhire, des Marq. v. Rockingham, und des Gr. von Carlisle hat Natter noch Beſchreibungen gemacht; aber ich weiß nicht, ob ſie gedruckt worden ſind? — Auch finden ſich deren noch in den Monum. vetuſtatis Kempianis . . . Lond. 1720. 8. —

in den Antiquit. Middletonian. . . . Lond. 1745. 4. u. a. m. — — In Holland: Von dem Cabinette des Prinzen von Oranien iſt, ſo viel ich weiß, keine Beſchreibung vorhanden. Aber von der Sammlung des Gr. Thoms zu Leyden, welche dahin gekommen iſt, ſind, unter dem Titel: Cabinet des Antiques . . . einige 50 Steine auf 6 Bl. fol. geſtochen. — Wegen der, daſelbſt befindlichen übrigen Sammlungen, ſ. den Art. Antik, S. 191. a. — Von der Sammlung des Jac. Wilde iſt noch ein beſonderes Verzeichniß: Gemmae ſelectae antiquae . . . quinquag. tab. Diis Deabusque Gentil. ornat. et illuſtr. Amſt. 1703. 4. 1708. 4. vorhanden, das aber eben ſo ſchlecht gezeichnet, als geſtochen iſt. — — In Deutſchland: Von dem KK. Cabinet zu Wien: Choix de Pierres gr. du Cab. Imp. des Antiquités, expl. p. Eckhell, Vienne 1788. f. 40 Kpfrbl. gez. von Kohl, Mark, Schütz, Ponheimer, Adam, Mannsfeld, und 23 B. Text. — Von dem Königl. Preuſſiſchen zu Berlin und Potsdam: Auſſer dem, bey dem Art. Antik S. 191. a angezeigten Theſaur. Brand. des Laur. Beger, deſſen erſter und dritter Theil Beſchr. und Abbildungen von geſchnittenen Steinen enthält, gehört hieher: Deſcription des pierres gr. du feu B. de Stoſch . . . p. Mr. l'Abbé Winckelmann, Flor. 1760. 4. (zu welcher Schweikart 6 Bl. geſtochen hat) als welches nach Berlin gekommen iſt. Auch iſt, meines Wiſſens, die ehemahlige Pfälziſche Sammlung daſelbſt befindlich, von welcher der Theſaurus, ex Theſ. Palatino ſelectus, ſ. Gemmarum et numiſm. quae in Elector. Cimeliarcho cont. deſcript. a Laur. Begero, Heidelb. 1685. f. Col. Brand. 1699. f. mit K. Nachrichten liefert. — Privatſammlungen: Die ehemahlige Ebermaieriſche zu Nürnberg, ob ſie gleich nicht mehr in Deutſchland, ſondern in Portugal iſt, und überhaupt von keinem Werthe war, iſt in folgenden Werken beſchrieben und abgebildet: 1) Gemmae, affabre ſculptae. Theſ. a Joſ. Mart. ab Ebermayer collect. et a I. Iac. Baiero illuſtr. Nor. 1720. f. 2) Capita Deor. et Illuſtr. hominum . . . nec non Hieroglyph. Abraxea et Amuleta in gemmis, partim antique partim recenti manu (von Chriſtoph. Dorſch) affabr. inc. . . . et obſervat. illuſtr. per Erh. Reuſch, Ebend. 1721. f. 3) Effig. Imper. a Iul. Caeſ. ad Carol. VI. Reg. Franc. a Faramundo ad Ludov. XV. et Duc. Venetor. Ebend. 1721. f. mit K. (Ein ſehr richtiges Urtheil über das Werk findet ſich bey Mariette, S. 145 und 311.) — Muſeum Richterianum . . . . Lipſ. 1743. f. — Catal. d'une collection de pierres pretieuſes antiq. Vienne 1753. 4. — Muſei Franciani (zu Wien) Deſcriptio, P. prior. Numiſm. et Gemmas compreh. cur. W. Reitzii et G. H. Martini, Lipſ. 1781. 8. — —

Beſondre Beſchreibungen oder Abbildungen einzeler, in mehrern Cabinettern zerſtreuter geſchnittener Steine: Monumenta aliquot Antiquor. ex Gemmis et Cameis, ab Aen. Vico inciſa, Rom. (ſ. a.) 11. fol. Ein Liber ſecundus wurde von Phil. Thomaſin (Rom.) ſ. a. 4. herausgegeben. (In dem Füeßliſchen Wörterbuch wird die Zahl der Blätter auf 34 angeſetzt; ob dieſes von beyden Samml. zu verſtehen iſt, weiß ich nicht, aber wohl, daß ſie in der unten vorkommenden, von Maffei beſorgten Sammlung ſich auch befinden.) — Abrah. Gorlaei Antv. Dactyliotheca, ſ. Annulor. ſigillarium, quorum uſus apud veteres . . . Promptuarium; acc. varior. Gemmar. ſculpturae . . . . (Delph. Batav.) 1601. 4. (Der darin abgebildeten Ringe ſind 196 und der übrigen Gemmen 192.) Sehr verm. und mit Erklär. von Gronov, Lugd. B. 1695. 4. 2 B. 1707. 4. 2 B. (Die Zahl der Ringe beläuft ſich hier auf 214 und der Gemmen auf 682.) Auch iſt ein neuer Abdruck derſelben, unter dem franzöſiſchen Titel: Cabinet de pierres antiq. gr. ou Collection choiſie de 216 Bagues et de 682 pierres Egypt. Etruſc. Grec. Rom. etc. tirées du cabinet de Gorlée et autres, Par. 1770. 4. davon vorhanden. (Was die Sammlung überhaupt anbetrift, ſo iſt bekannt, daß die, in der erſten Ausg. vorkommenden Ringe und Steine, zum Theil für neu, zum Theil für ganz erdichtet gehalten worden ſind. Die Vermehrung der zweyten Ausg. erhielt Gronov aus den Kabinettern des J. G. Grävius, J. Smetius, J. Kool u. a. m. vorzüglich eines P. Deniot. Die Kupfer in beyden ſind höchſt ſchlecht. Ob dieſes auch von der Ausgabe mit dem franzöſiſchen Titel gilt, ob ſie dazu neu geſtochen oder die alten Platten beybehalten worden, weiß ich nicht, da ich ſie nicht geſehen. Uebrigens gehört zu dieſem Werke Laur. Begeri Contemplatio Gemmar. quarundam Dactyl. Gorlaei, . . . . Col. Brand. 1697. 4. mit K.) — Nach Zeichnungen von P. Rubens, ſind von Pontius und Luc. Vorſtermann auf 8 Bl. 21 alte Steine, ohne Titelblatt, geſtochen worden. — Gemme antiche figurate da Leonardo Agoſtino . . . . Parte prima, R. 1657. 4. Parte Sec. ebend. 1669. 4. beyde Theile, ebend. Verm. 1686-1688. 4. 2 Th. Ebend. 1699. 4. 2 Th. (die beſte Ausgabe; die Kupfer ſind von B. Galeſtruzzi) Mit lateiniſchen aus dem Ital. überſ. Erklär. von Gronov, Amſt. 1685. 4. 1 B. (Mit Kupfern von A. Blooteling) Franeker 1694 1699. 4. 2 B. Vermehrt mit den aus der Samml. des Stefanoni, ſo wie mit den von En. Vico geſtochenen Steinen, und a. m. gröſtentheils geſtochen von Fr. Aquila, und colle ſpoſizione di Paol. Aleſſ. Maffei, R. 1707-1709. 4. 4 B. — Gemme antiche, figurate di Mich. Angel. Cauſeo o de la Chauſſe, R. 1700. kl. fol. Die Kupfer, in Umriſſen beſtehend, ſind von P. S. Bartoli, und meines Wiſſens eben dieſelben, welche in dem, unten vorkommenden Muſeo Romano dieſes Verfaſſers ſich befinden. Ob aber die Raccolta di Camei e gemme antiche, diſegn. da ſuoi originali, ed intagl. da P. S. Bartoli, data in luce da Franc. Bartoli, R. 1727. f. eben dieſes Werk iſt, weiß ich nicht, da ich die leztere nicht geſehen) — — Gemmae antiq. caelatae, Sculptor. nominibus inſignitae, ad ipſas gemmas, aut ear. ectypos del. et aer. inc. p. Bern. Picart. Ex praecip. Europae Muſeis ſel. et Commentar. illuſtr. Phil. de Stoſch . . . und zugleich franzöſiſch (aber ſehr ſchlecht) von H. P. de Limiers, Amſterd. 1724. f. (Der Kupfertafeln ſind 70. Die Künſtler, deren Nahmen darauf vorkommen, ſind: Admon, Aepolianus, Aetion, Agathemerus; Agathopus, Alexander, Allion (zweymahl) Anteros, Apollodotus, Apollonides, Apollonius, Aſpaſius (zweymahl) Aulus (fünfmahl) Axiochus, Caelas (oder vielmehr Gaeuas) Carpus, Coinus, Dioscorides (ſiebenmahl) Epitynchanus, Evodus, Eutyches, Felix, Gnaus, Heius, Hellen, Hyllus (dreymahl) Lucius, Mycon, Myrton, Niſonas (welchen Stoſch in einen Nicomachus verwandelt hat.) Oneſas (zweymahl), Pamphilus, Pergamus (der aber wohl eigentlich Pigmon heiſſen ſoll; wenigſtens heißt er ſo auf der Originalgemme in der Florentiniſchen Sammlung. S. Muſ. Flor. Vol. II. cl. 1. Tab. 3. N. 11. und die vorher angeführte Schrift des Vettori, im 2ten Kap. S. 3 u. f.) Pharnaces, Philemon (zweymahl) Plotarchus, Polycletus, Pyrgoteles (zweymahl) Quintillus, Scylax (zweymahl) Seleucus, Solon, (viermahl) Soſocles, Soſtratus, Sotratus, Teucrus, Thamyrus, und Tryphon. Noch gedenkt Stoſch, S. 4. eines Euelpiſtus oder Enelpiſtus, welchen auch H. v. Murr in ſ. Verzeichniß alter Steinſchneider, S. 267. aufgenommen, von welchem aber Bracci, in ſ. unten vorkommenden Werke genugſam gezeigt hat, daß er erdichtet iſt. Was die Abbildungen der Steine anbetrift: ſo ſagt Mariette (S. 331) von der Arbeit des Picart, que trop de travail rend ſa gravure d'une peſanteur inſupportable; cette affectation de colorier en gravure les objets, eſt de mauvais goût et deplacée. Et le deſſein maniéré de ce maître a le défaut d'être trop arrondi, et pour me ſervir des termes de l'art, trop ſoufflé; il n'a point ce coulant, et cette pureté ſi precieuſe dans l'Antique; tout paroit ſorti du même Moule, et par conſequent le principal objet de Mr. de St. qui étoit de montrer au doigt, pour ainſi dire, les divers dégrés d'habileté des anciens graveurs, et d'enſeigner à diſcerner les maniéres, n'eſt point rempli.) — Recueil de pierres antiq. deſſ. et gr. au trait p. Mr. (Mich. Phil. Leveſque) de Gravelle, Par. 1732-1737. 4. 2 B. 105 Bl. und ein Theil davon (50 Stück) mit engliſchen Erklär. unter dem Titel: Gemmae antiq. caelatae; or a Collection of Gems wherein are explained many particulars relating to the fable and hiſtory, the cuſtoms and habits, the ceremonies and exerciſes of the Ancients, taken from the Claſſiks, bey G. Ogle, engr. by Cl. du Boſc. Lond. 1737 und 1741. 4. (Die Kupfer des erſten ſetzt Mariette unter die beſſern.) — Theſaurus Gemmarum aſtriferarum, quae e compluribus Dactyl. ſel. T. CC. inſculpt. obſervationibus illuſtrantur, adject. pererg. LX. Atlant. Farn. Proleg. Diatr. III. Diſſert. XV. et Indic. Flor. 1750. f. 3 B. (Die Erklärungen ſind von G. B. Paſſeri; das Ganze hat Gori beſorgt.) — Franc. Ficoroni Gemmae antiq. litteratae, aliaeque rariores, adnot. illuſtr. a P. N. Galeotti, R. 1757. 4. (Der Steine, auf welchen ſich Buchſtaben oder Worte finden, ſind 127 auf 8 Kpfr. und auf eilf andern mehrere ſeltene Steine und andre alte Kunſtwerke abgebildet.) — Collection of antique Gems, by M. Worlidge, Lond. 1768. 4. 3 B. — Novus Theſaurus Gemmar. veter. ex inſignioribus Dactyl. ſelect. c. explic. Vol. I. Tab. cent. cont. R. 1781. f. Vol. II. Tab. C. cont. ebend. 1783. f. (Der Bände haben überhaupt vier werden ſollen, und die Auswahl der Steine, ſo wie ihre Erklärung ſchreibt ſich von Gori her. Die Arbeit iſt ein wahres Buchhändler Machwerk.) — Recueil de pierres ant. grav. au nombre de 1600 en rouge, avec leur deſcription p. l'Abbé Ign. Mar. Raponi, Rome 1786. f. — Ancient Gems of the rights etc. of Venus 1788. 8. 36 Bl. mit franz. und engliſchen Erklär. welche, ſo viel ich weiß, aus der Schrift, Veneres uti obſervantur in Gemmis antiq. Lugd. B. 8. 2 B. genommen ſind.) — — Auſſer dieſen beſondern Sammlungen von einzeln, in mehrern Cabinettern zerſtreuten, geſchnittenen Steinen, finden ſich deren noch in verſchiedenen Werken, welche überhaupt von Alterthümern handeln, als in den, bey dem Art. Antik, S. 192. angezeigten Schriften des Spon — in dem, ebend. angeführten Muſ. Rom. des la Chauſſee — in den Collect. Antiq. Rom. des Borioni (ebend. S. 193) — in dem Rec. d'Antiq. des Caylus (ebend.) — in dem Monument. ant. des Winkelmann (ebend.) — ſo wie in dem Montfaucon (ebend. S. 185) — in dem Spicileg. Antiquitat. i. variar. ex antiq. elegantiar. vel novis luminibus illuſtratar. vel recens editar. Faſcic. a Laur. Begero, Col. Brand. 1692. f. mit K. — Bey des Phil. Buonarotti Oſſervaz. iſtor. ſopra alcune medaglione ant. del Card. Gasp. Carpegna, R. (1698.) 4. — in den, bey dem Art. Aufſchrift, S. 237 angef. Inſcript. ant. gr. et rom. . . . c. Ant. M. Salvini et Ant. Fr. Gori, Flor. 1727-1734. f. 3 B. (im 1ten Bde. überhaupt 61 St) — Ferner in dem Diſc. de la Relig. des anc. Rom. p. du Choul (ſ. Art. Alten, S. 120.) — in dem Diar. Italic. des Montfaucon, Par. 1702. 4. mit K. — in den, bey dem Art. Portrait angezeigten Sammlungen von Bildniſſen der Alten — u. d. a. m. — —

Beſondre Erklärungen einzeler Steine ſind ſehr viele geſchrieben worden, wovon in des H. v. Murr Bibl. de Peint. Ch. V. Sect. VII und VIII. S. 334 u. f. ſich ein Verzeichniß findet. — Ich ſchränke mich hier auf diejenigen ein, welche von einer beſondern Art geſchnittener Steine handeln, als von den ſo genannten Sokratiſchen Steinen, unter welchen gewöhnlich diejenigen verſtanden werden, auf welchen Figuren vorkommen, die aus den Köpfen verſchiedener Thiere, in die Geſtalt eines Hahns gebracht, oder auf die Füße eines Hahns geſtellt, zuſammen geſetzt ſind, unter welchen ſich aber auch ein alter, dem Sokrates ähnlicher Kopf befindet, und wovon Ios. Chifletii Socrates, ſ. de Gemmis ejus Imagine caelat. Judicium, Antv. 1662. 4. handelt. — — Von den Abraxas: Ios. Macarii Abraxas ſ. Apiſtopiſtus: antiquaria diſquiſitio de Gemmis Baſilidianis . . . . Antv. 1657. 4. — De Nominis Abraxas vera et genuina ſignificatione, eine Abhandl. von P. E. Jablonsky, in dem 1ten Th. des 7ten Bdes. der Miſcell. Lipſ. nov. — Montfaucon, im 4ten Buche des zweyten Theiles, Bd. 2. S. 353. und im zweyten Supplemente ſ. Antiquité expliquée, wo er ſie in ſieben Claſſen theilt, als Abraxas mit einem Hahnenkopfe; mit einem Löwenkopfe oder ganzen Körper; mit der Innſchrift oder Abbildung des Serapis; mit den Figuren des Anubis, der Käfer, Schlangen, Sphinxe und Affen; mit menſchlichen Geſtalten, und geflügelt, oder ohne Flügel; mit Innſchriften ohne Figuren und mit Ebräiſchen Aufſchriften; und ganz ungewöhnliche, ſeltſame Stücke. Uebrigens iſt bekannt, daß das Wort Abraxas nach Maßgabe der Zahlen, welche die darin befindlichen Buchſtaben bedeuten, vom Baſilides, oder einem andern Gnoſtiker, zuſammen geſetzt worden iſt, und ſo die Zahl der Tage eines Jahres (365) ausdruckt, und daß dieſe Steine, in Rückſicht auf Kunſt, in gar keine Betrachtung kommen. — —

Nachrichten von Steinſchneidern überhaupt finden ſich, im Allgemeinen, in dem Abcdario pittorico (S. Art. Baumeiſter S. 395.) — in Füeßli Allg. Künſtlerlexicon, (S. ebend.) u. a. m. Der zweyte Band der Dactylioth. Smithiana enthält eine ſo genannte Hiſtor. glyptogr. von A. F. Gori, in fünf Abſchnitten, wovon der 1ſte ein Verz. derjenigen Steinſchneider, welche ihre Nahmen auf ihren Werken eingegraben haben; der zweyte die ungewiſſen oder falſchen Nahmen; der dritte die Nahmen verſchiedener alten unter [illegible], die durch Denkmähler oder in [illegible] verewigt worden ſind, und der vierte [illegible] die Nahmen der Neuern vom [illegible] bis zum 18ten Jahrh. in ſich begreift. — — Von den Steinſchneidern der Alten beſonders: In dem Werke des H. v. Stoſch finden ſich, wie gedacht, die Nahmen von 48, und in der, vorhin angeführten Diſſertat. glyptogr. des Vettori, im 5ten Kap. ein alphabetiſches Verzeichniß von 53 derſelben, mit Innbegriff jener acht und vierzig. — In der Biblioth. de Peinture etc. p. Chr. Theoph. de Murr, S. 248 u. f. ein ähnliches Verzeichniß von 75 derſelben, welches zwar in unſern beſten Journalen gelobt, und ſchon öfterer als Autorität angeführet worden, aber wirklich ſehr flüchtig abgefaßt iſt. So iſt, z. B. Agathangelus (S. 249) angeführet, obgleich Vettori, in der angeführten Diſſertat. ausdrücklich ſagt, daß die Arbeit, worauf ſein Nahme vorkommt (ein Kopf des Pompejus), quantumvis opus elegantiſſimum ſubleſtae fidei ſuſpicionem ſubit apud pleroſque cultos viros, qui in eodem expendendo manum recentioris artificis, judicio ſane conſtanti, perſpectam habere ſibi videntur. Ferner ſind aus dem Quintus Alexa zwey Künſtler, ein Alexa und ein Quintus gemacht, und Mneſarch iſt auf das bloße Zeugniß des Junius aufgenommen, da doch allenfalls nur Laertius und Apulejus zu Gewährsmännern dienen könnten, deren Zeugniß aber in ſolchen Dingen um ſo minder gültig iſt, da Mneſarch, als der Vater des Pythagoras, in einem Zeitalter gelebt hat, in welchem die geſchnittenen Steine wohl noch nicht in Griechenland bekannt waren. Das größte Unglück iſt dem H. v. Murr mit dem Theodor von Samos begegnet. Denn, wenn dieſer gleich, dem Herodot (Lib. III. 41. S. 238. Bd. 1. Ed. Reiz.) und dem Pauſanias (Lib. VIII. 14. S. 629. Ed. Kühn.) zu Folge, der älteſte bekannte Künſtler dieſer Art ſeyn müßte: ſo hat denn doch G. E. Leſſing in den Antiquariſchen Briefen (Bd. 1. S. 155) es ſo ziemlich wahrſcheinlich gemacht, daß dieſer Künſtler den Stein des Polykrats nur gefaßt habe, und daß Plinius, der von dieſem Steine ſagt, daß er illibata intactaque geweſen, (Lib. XXXVII. c. 4) der glaubwürdigere ſey. Doch dem ſey, wie ihm wolle, H. v. Murr nimmt ferner das Zeugniß des Plinius für das Zeitalter dieſes Künſtlers (L. XXXV. 43), welcher ihn unter eos Bacchiades, Corintho pulsos, alſo lange vor der 30ten Olymp. ſetzt, an, läßt ihn aber — wer ſollte es glauben? — das Bildniß des Polykrates ſelbſt, der über ein Jahrhundert nach ihm, in der 62ten Olymp. gelebt hat, verfertigen, und verweiſt deswegen auf den Pauſanias, den Junius und den Winkelmann, und nur Junius hat die Muthmaßung (Cat. S. 210. Ed. 1694) daß, weil Polykrat, dem Clemens Alexandrinus (Paedag. Lib. III. c. XI. Oper. T. 1. S. 299. Wirceb. 1778. 8.) zu Folge, mit einer Leyer geſiegelt habe, eine Leyer auf dieſen Stein geſchnitten geweſen ſeyn könne. Auch macht er ihn zu einem Sohne des Rhoecus, da er doch ein Sohn des Telekles genannt wird! Ueberhaupt iſt dieſer Theodor ein wahrer Stein des Anſtoßes für die Geſchichtſchreiber der Steinſchneiderkunſt. Nicht allein ſind des H. v. Murr ſonderbare Nachrichten von ihm, ſogar in die Zuſätze zu G. E. Leſſings Collectaneen (Bd. 1. S. 210) gekommen; ſondern H. Büſching, in ſ. Geſchichte dieſer Kunſt (S. 33.) ſetzt ihn eben auch, mit Winkelmann, in die Zeiten des Polykrates ſelbſt (obgleich Plinius der einzige iſt, der ſein Zeitalter beſtimmt hat) und ſagt zugleich, daß der von ihm geſchnittene Stein ein Smaragd geweſen, und daß man, ungefähr hundert Jahre nach dem Polykrat, erſt angefangen habe, in Smaragde zu ſchneiden! — Ein anderes Verz. von alten Steinſchneidern findet ſich, wie gedacht, in den Leſſingiſchen Collectaneen, Bd. 1. S. 271. — Memorie degli antichi incisori, chi scolpirono i loro nomi in Gemme e Camei . . . Opera di D. A. Bracci, Fir. 1784. f. mit K. Ital. und Lat. (Das Werk ſelbſt war bereits im J. 1755 unter einem etwas veränderten Titel angekündigt worden.) — Ich will indeſſen bemerken, daß, da von denjenigen Steinſchneidern der Alten, von welchen wir auch die Nahmen auf Steinen finden, nur wenige in Schriftſtellern und nur beyläufig vorkommen, auch nur wenige Nachrichten von ihnen mit Gewißheit gegeben werden können. Plinius gedenkt (XXXVII. 4) als der berühmteſten, des Pyrgoteles, Apollonides, Cronius und Dioscurides; mit dem Nahmen des Cronius iſt indeſſen nur eine Paſte (S. Gorii Inscript. ant. Bd. 1. S. 19) übrig. Auch iſt es wohl noch immer nicht ausgemacht, ob ſie ſchon auf Diamanten geſchnitten haben. Zwar kommen in der Lippertiſchen Dactyl. Zweytes Tauſend N. 387. und in dem Supplem. zu dem mythol. Tauſend N. 357. und zu dem Hiſtoriſchen N. 141. 271. 276. 323 dergleichen vor; aber wer iſt Bürge, daß ſie alt ſind? Und das Zeugniß des Plinius, zu deſſen Zeiten neun öffentliche Dactyliotheken in Rom waren, iſt immer von zu großem Gewicht, als daß es durch ungewiſſe Arbeiten widerlegt werden könnte. Ueberhaupt ſcheinen die Alten in die koſtbaren Edelſteine, als den Smaragd, Rubin, u. d. m. nicht ſo oft als in Achate von einer Farbe, und, unter dieſen vorzüglich in den Karneol, in ſo fern der Sarder zu dieſem mitgerechnet wird, geſchnitten zu haben. — —

Von den Steinſchneidern der **Neuern**: Ragionamento . . . degli Intagliatori moderni in pietre dure, Cammei e gioje von G. Vaſari, in deſſen Vite, Bd. 1. Th. 3. S. 240 der Bol. Ausg. v. J. 1648 und Bd. 4. S. 247. der Florent. v. J. 1767 u. f. (Sie gehen bis zum J. 1568.) — Das 24-26 Kap. in der öfter angeführten Diſſert. des Hetwel, wobey die Nachrichten des Vaſari zum Grunde liegen. — Hiſtoire des graveurs en pierres fines, in dem Werke des Mariette, S. 105-152. (Faſt gänzlich aus jener Diſſertation des Vettori gezogen.) — Memorie degli Intagliatori moderni in pierre dure, Cammei e Gioje del Sec. XV. fino al Sec. XVIII. di And. Pier. Giulianelli, Liv. 1753. 4. (Das Werk des Vettori, italieniſch, mit Zuſätzen.) — Conſiderazione ſopra alcuni Supplementi e note di un Autore Fiorentino . . . . da Lor. Maſini, Ven. 1756. 4. (Zu dem, oder über das vorher gehende Werk.) — — Die berühmteſten darunter, ſeit der Zeit der Wiederauflebung der Steinſchneiderkunſt in Italien, unter den Medicis oder vielmehr ſeit dem Lorenz de Medicis, und der, in ſeinen Gärten, im J. 1468 errichteten Akademie der Künſte, ſind, unter den **Italienern**: Donatello (ſteht bey Hrn. Büſching, Geſch. der zeichnenden Künſte S. 182. unter den erſten, die Kunſt wieder herſtellenden Steinſchneidern, weil ihn Giulianelli in ſ. Memorie degli intagliatori moderni, S. 123 dahin ſtellen ſollen; allein der italieniſche Schriftſteller ſagt an dem angeführten Orte nichts, als daß dieſer Künſtler Wiederherſteller ſeiner Kunſt (der Bildhauerey) geweſen, und der Steinſchneiderkunſt nur dadurch Aufmerkſamkeit und Anſehn verſchafft, und Feinheit und Delicateſſe in der Arbeit der neueren Steinſchneider befördert, weil er die auf alten geſchnittenen Steinen befindlichen Vorſtellungen zum Innhalt ſeines flachen Schnitzwerkes, zum Theil, genommen.) Ben. Peruzzi (1380) Giov. delle Carniole (1490) Dom. de' Cammei (1490) Galeazzo Mondella (1500) Jac. Tagliacarna (1500) Marc. Atio Moretti (1500) Ambr. Foppa, Caradoſſa genannt (1550. Dieſer Künſtler, und nicht Jac. di Trezzo, wie Gorläus und Stoſch, und nicht Clemente Birago, wie Mariette will, ſoll zuerſt in Diamant geſchnitten haben.) Piet. Mar. da Peſcia (1515. Es iſt jetzt mehr als zu wahrſcheinlich, daß Peſcia der Urheber des unter dem Nahmen des Petſchaftes vom Michel-Angelo bekannten Steines ſey.) Michelino (1515) Nic. Avanzi (1520) Mat. Benedetti (1523) Dom. de Polo (1536) Giov. Jac. Caraglio (1540) Giov. Ant. de Roſſi (1540) Giov. Taverna (1540) Valer. de' Belli († 1546) Mat. del Naſſaro († 1548) Lud. Anichini (1550) Clod. Birago (1550) Aleſſ. Ceſari (1550) Marmita, Vater und Sohn (1550) Gaſp. und Girol. Miſuroni (1550) Jac. di Trezzo (1550) Giov. Bernardi da Caſtel Bologneſe († 1555) Ant. Dordoni († 1584) Jac. Anſoſſo († 1585) Annib. Fontana († 1587) Fil. Croca, Pippo gen. (1600. Wird wohl der, von Hrn. Büſching, nach dem Garzoni, bald Rizzo, bald Pezzo genannte Künſtler ſeyn.) Andr. Borgognone (1670) Suſan, gen. Rey (1690) Franc. Tortorino (1690) Giuſ. Ant. Torricelli († 1719) Ferd. Euſebio, und Dioniſio Miſeron (1700) Henr. Landi (1720) Girol. Roſſi (1730) Franc. Mar. Gaetano Ghinghi († 1737) Franc. Mar. Fabi (1750) Giov. Coſtanzi (1750) Carlo Coſtanzi (1757) Fel. Ant. Barnabe — Franc. Borghigiani — Lor. Maſini. — — Unter den **Deutſchen** (welche ich hier auf die Italiener folgen laſſe, weil die Kunſt von ihnen zunächſt auf uns gekommen): Dan. Engelhard († 1552) Zachar. Belzer (1600) Caſp. Lehmann († 1622. ſchnitt vorzüglich in Glas und Criſtall, und verbeſſerte, und erleichterte, mit Hülfe neu erfundener Maſchinen, dieſe Arbeit.) Georg Höfler († 1630) Luc. Kilian († 1637) Erh. Dorſch († 1648) Gerard Valder (1670) Chriſtoph Dorſch († 1732) Phil. Chriſtoph Becker († 1743) Joh. Rud. Ochs († 1750. Eine, ihn, und das berühmte Petſchaft des Mich. Angelo betreffende Anecdote findet ſich im Oreſtrio, e. S. 430.) Joh. Georg Baſſador († 1757) Joh. Lor. Natter († 1763) Gottfr. Graaft — Joh. Ant. Pichler († 1790) — Baron Wolf — Hübner — Klette — Dittenbach — mit welchen ich den **Niederländer** Maurice († 1738) und den **Dänen**, Carl Chr. Reiſen († 1725) verbinden will. — — Unter den **Franzoſen**: Der oben angeführte italieniſche Künſtler, Mat. del Naſſaro wurde von Franz dem erſten nach Frankreich gezogen, und ſcheint Frankreich mit dieſer Kunſt zuerſt bekannt gemacht, auch Unterricht darin jungen Franzoſen gegeben zu haben (Giulianelli S. 132.) — Jul. de Fontenay, auch unter dem Nahmen Coldore bekannt (1608) Franc. Trudon (1690) Jean B. Certain (1730) Hure (1740) Frc. Jul. Barier († 1746) Jacq. Guay (1750) Louis Siries (1752) — — Bey den Engländern Thom. Simon (1650) Smart (1722) Seaton, u. a. m. S. übrigens den Art. Paſte.

## Geſchoß.

(Baukunſt.)

So nennt man in einem Gebäude, das aus mehrern über einander liegenden Abtheilungen beſteht, die oberen Abtheilungen, zu denen man durch Treppen hinaufſteiget. Sie werden auch Stokwerke, und itzt ſchon vielfältig mit dem franzöſiſchen Namen Etages genennt. Man ſagt von einem Hauſe, es ſey von einem, zwey, drey Geſchoſſen, oder Stokwerken, wenn über die unterſten, gerade über der Erde liegenden Zimmer, noch ein, zwey oder drey Aufſätze von Zimmern gebauet ſind. Nämlich die unterſten Wohnungen werden eigentlich noch nicht zu den Geſchoſſen gerechnet. Dieſer Bedeutung des Worts zu Folge wäre ein Haus von drey über einander liegenden Wohnungen, und drey Reyhen über einander ſtehender Fenſter, nur von zwey Geſchoſſen, weil die unterſte Wohnung noch zwey andre über ſich hat.

Man unterſcheidet auch ganze und halbe Geſchoſſe. Die ganzen ſind in gemeinen Wohnhäuſern wenigſtens zehen und höchſtens vierzehn Fuß hoch; in Palläſten funfzehen bis zwanzig; die halben Geſchoſſe, die auch Attiken *) genennt werden, haben nur die halbe Höhe.

An den Außenſeiten werden gemeiniglich die Geſchoſſe durch Bänder und Geſimſe von einander abgeſondert; es ſey denn, daß nach römiſcher Art Säulen oder Pilaſter von dem Fuße des Gebäudes bis an das Gebälke gehen, in welchem Fall dieſe Abſonderung der Geſchoſſe nicht ſtatt haben kann. Man giebt auch dem erſten Geſchoß oft ſeine beſondere Plinthe. Eine Außenſeite von zwey und mehrern Geſchoſſen, die nicht durch Bänder oder Geſimſe abgetheilt ſind, hat ein zu mageres Anſehen; hingegen giebt die Abtheilung der Geſchoſſe den Außenſeiten nicht nur ein gutes Anſehen, ſondern erwekt auch zugleich den Begriff einer mehrern Feſtigkeit. An den Außenſeiten gemeiner Wohnhäuſer zeiget ſich der gute oder ſchlechte Geſchmak eines Baumeiſters auf den erſten Blik, aus der Abtheilung der Geſchoſſe. Der gute Baumeiſter weiß alles ſo einzurichten, daß jedes Geſchoß ein Ganzes ausmacht, deſſen Theile nicht gegen das ganze Gebäude, ſondern nur gegen das Geſchoß abgemeſſen werden.

## Geſellſchaftstänze.

So nennt man die Tänze, welche keine beſondere Handlung oder Bedeutung haben, auch nicht als ein Schauſpiel aufgeführt werden, wie die Ballette *), ſondern blos in Privatgeſellſchaften, zum Vergnügen und Zeitvertreib der tanzenden Perſonen ſelbſt, getanzt werden. Man nennt ſie auch gemeine Tänze oder Cammertänze. Sie ſind von ſehr vielerley Gattungen, franzöſiſche, engliſche, polniſche, deutſche Tänze u. ſ. f. deren jede wieder verſchiedene Arten hat. Verſchiedene Anmerkungen über dieſe

---

*) S. Attiken.

*) S. Ballet.

dieſe Tänze überhaupt kommen in einem andern Artikel vor *).

## Geſicht.

(Zeichnende Künſte.)

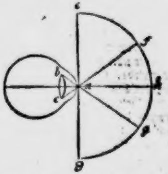
Dieſes Wort wird bisweilen als ein Kunſtwort gebraucht, um bey Zeichnung der Figuren ein gewiſſes Längenmaaß auszudrüken, welches, wie der Model in der Baukunſt, zur Einheit angenommen wird. Weil man gefunden, daß bey einem wolgewachſenen Menſchen die ganze Länge des Körpers, ſo wie ſeine Breite bey gerade ausgeſtrekten Armen von der Spitze des längſten Fingers der einen Hand bis an die Spitze deſſelben an der andern, ohngefehr zehnmal die Länge des Geſichts vom Anfang der Stirne bis unter das Kinn, ausmache, ſo hat man die Geſichtslänge überhaupt zum Maaßſtab der Gröſſen angenommen.

Dieſelbe wird in drey Theile getheilt, wozu die Natur ſelbſt den Wink gegeben, indem ſie die Höhe der Stirn, die Länge der Naſe, und dann die Länge von der Naſe bis unten an das Kinn gleich gemacht hat. Dieſer Drittel des Geſichts wird auch eine Naſe genennt.

## Geſichtskreis.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet den ganzen Raum, den ein Menſch mit unverwandtem Auge auf einmal überſehen kann, oder wurklich überſieht. Es kömmt in den zeichnenden Künſten bey verſchiedenen Gelegenheiten viel darauf an, wie weit der Geſichtskreis ausgedehnt oder eingeſchränkt werde. Wenn man ſetzet, das Auge liege in dem Mittelpunkt einer hohlen Kugel, ſo iſt ohngefähr die Hälfte der, vor dem Auge liegenden, Hälfte der Kugelfläche ihr Geſichtskreis. Dieſes wird aus folgender Vorſtellung deutlich werden



Bey a iſt der Mittelpunkt des halben Zirkels d g h f e, den man ſich entweder in einer waagerechten oder in einer ſenkrechten Fläche liegend vorſtellen kann. In dieſem Punkte liegt der Stern des Auges, wodurch das Licht fällt. Nun können zwar aus jedem Punkte des halben Zirkels, wenn man nur die Punkte e und d ausnimmt, Lichtſtrahlen in das Auge fallen; aber die Strahlen, die ein deutliches Sehen verurſachen ſollen, müſſen ſo einfallen, daß ſie auch zugleich durch die ſo genannte cryſtallene Linſe des Auges b c durchfallen, die in einiger Entfernung hinter dem Augenſtern liegt. Daher kann kein Punkt der Bogen d g oder e f ſichtbar werden, und nur die Punkte des Zirkels, die in dem Bogen f g h liegen, ſind ſichtbar. Wenn man nun ſetzet, daß ſich der Zirkel an der Linie a h, als an einer Axe herumdrehte, ſo beſchreibet der Bogen f g h eine Kugelfläche, die der eigentliche Geſichtskreis des Auges iſt. Alles, was in der Höhle der Kugel außer dieſer Fläche liegt, iſt unſichtbar.

Ganz genau läßt ſich die Gröſſe des Bogens f g h nicht beſtimmen, weil der Abſtand der cryſtallenen Linſe vom Augenſtern nicht immer gleich iſt. Man kann indeſſen zum Behuf der zeichnenden Künſte für gewiß anneh-

---

*) S. Tanz.

men, daß der Bogen f g h nicht viel über den vierten Theil des ganzen Umkreiſes des Zirkels ſey.

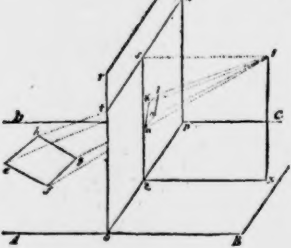
Bisweilen verſteht man durch den Ausdruk Geſichtskreis, aber durch eine unrichtige Anwendung des Worts, die Höhe des Auges über dem Horizont, oder über die waagerechte Fläche der Erde, weil man von einem Gemählde ſagt, es habe einen niedrigen oder hohen Horizont, wenn der Augenpunkt in einer großen oder geringen Höhe über dieſer Fläche genommen wird. Davon wird in dem folgenden Artikel geſprochen.

## Geſichtspunkt.

(Zeichnende Künſte.)

Der Ort, aus welchem man eine Landſchaft oder jede andre Scene ſichtbarer Dinge überſieht; man nennt ihn auch die Lage des Auges. Eine Stadt, oder ein Garten zeiget ſich ganz anders, wenn man von einer nahen Höhe darauf herunter ſieht, als wenn man weit davon entfernt, oder weniger hoch ſteht. Alſo verändert der Geſichtspunkt die anſcheinende Geſtalt der Dinge. Es kömmt alſo bey Gemählden und Zeichnungen ſehr viel darauf an, daß man für jede Scene einen vortheilhaften Geſichtspunkt annehme. Die ſchönſte Landſchaft könnte aus einem Geſichtspunkt gezeichnet werden, in dem ſie ihre Schönheit verlöre.

Aber außer dieſer allgemeinen Vorſichtigkeit ſich in den vortheilhafteſten Geſichtspunkt zu ſtellen, die man dem Geſchmak des Mahlers überlaſſen muß, giebt es noch beſondere Regeln zu der guten perſpektiviſchen Zeichnung der Gemählde, denen zufolge der Zeichner den Geſichtspunkt, aus welchem das Gemählde muß angeſehen werden, bey der Zeichnung feſtſetzet. Nach dieſem Punkt richtet ſich alles Perſpektiviſche der Zeichnung, und ſie wird, wenn auch alle Regeln der Perſpektiv genau beobachtet werden, gut oder ſchlecht, nach der guten oder ſchlechten Wahl des Geſichtspunkts. Damit alles, was hierüber anzumerken iſt, ſeine völlige Deutlichkeit habe, müſſen wir hier vorläufig einige Grundbegriffe der Perſpektiv feſtſetzen.



Man ſtelle ſich eine waagerechte Fläche A B C D vor, auf welcher die Gegenſtände, die man zeichnen will, ſtehen, und o p q r ſtelle die Tafel vor, auf welche die Zeichnung gemacht werden ſoll; i ſey der Geſichtspunkt oder die Stelle, wo das Auge iſt, das die auf der Fläche A B C D liegenden Gegenſtände ſieht. Nun ſollen ſie auf der Tafel ſo gezeichnet werden, daß es dem in i ſtehenden Auge einerley iſt, ob es die Sachen ſelbſt, oder die auf der Tafel gemachte Zeichnung, ſehe.

Hier iſt ſehr leicht zu ſehen, daß ſo wol der Ort, wo jeder Gegenſtand in der Zeichnung zu ſtehen kömmt, als auch ſeine Figur und Größe, ſich durch den veränderten Geſichtspunkt verändern würde. Dieſer Punkt könnte ſo ſchlecht gewählt werden, daß kaum eine Sache eine kennbare Geſtalt behielte, und auch ſo, daß in der Lage der Sachen ſich alles verwirren würde.

Es iſt alſo hier, wo von der beſten Lage des Auges die Rede iſt, auf drey Dinge zu ſehen. Auf den Abſtand des Auges vom Gemählde i s, auf ſeine Höhe über die Grundfläche i x, und auf ſeine Richtung.

Nun bedenke man zuvörderſt, daß der Winkel t i u, unter welchem die Breite der Tafel ins Auge fällt, lediglich von der Entfernung des Auges von der Tafel abhänge. Iſt dieſe Entfernung halb ſo groß, als die Breite der Tafel, ſo fällt die ganze Tafel unter einem Winkel von 90 Graden in das Auge. Wenn man nun als einen Grundſatz annimmt, daß man auf einem Gemählde nicht mehr vorſtellen ſoll, als das Auge auf einmal mit unverwandtem Blik überſehen kann, ſo folget daraus, daß der Winkel t i u nicht könne über 90 Grade ſeyn *): deßwegen kann der Geſichtspunkt zur perſpektiviſchen Zeichnung nicht näher an die Tafel gerükt werden, als die halbe Breite der Tafel beträgt.

Es iſt aber nicht einmal rathſam, den Geſichtspunkt ſo nahe an der Tafel zu nehmen, weil die äußerſten Gegenſtände bey dieſer Nähe noch zu ſehr würden verſtellt werden. Allzu groß aber muß man die Entfernung des Auges auch nicht nehmen, weil dadurch die allmählige Verkleinerung der, ſich vom Vordergrund entfernenden, Theile nicht mehr merklich genug, und alſo überhaupt die ganze Scene, oder das ganze Gemählde flach werden würde.

Die Höhe des Geſichtspunkts bekömmt ihre Einſchränkungen auf eben die Art, wie ſeine Entfernung. Es iſt aus dem Vorhergehenden klar, daß der Winkel s i z nicht wol kann 45 Grade groß ſeyn; weil in dieſem Falle die nahe an der Grundlinie liegenden Gegenſtände nicht deutlich in das Auge fallen. Es iſt alſo allemal nothwendig, die Höhe des Geſichtspunkts geringer zu nehmen, als den Abſtand deſſelben von der Tafel.

Indeſſen kömmt es dabey auch auf die Höhe der vorzuſtellenden Gegenſtände an. Wenn z. E. ein hoher Thurm abzuzeichnen wäre, deſſen Spitze ſich ſehr hoch über die Linie des Horizonts erhöbe, ſo muß auch die von der Spitze des Thurmes in den Augenpunkt gezogene Linie mit der Horizontallinie keinen Winkel machen, der über 45 Grad hoch wäre. Wenn alſo ſehr hohe Sachen vorzuſtellen ſind, deren oberſte Höhe deutlich in die Augen fallen ſoll, ſo muß der Geſichtspunkt eine ihnen dergeſtalt angemeſſene Höhe haben, daß ſie nicht undeutlich werden. Dieſes aber iſt bey der geringſten Kenntniß der Geometrie ſo leicht, daß es nicht nöthig iſt, die Sache hier beſonders auszuführen.

Endlich iſt die Richtung des Auges zu betrachten, oder die Richtung der Linie i s. Man überſieht eine Scene am

---

*) S. Geſichtskreis.

am deutlichſten, wenn man ſo gerade davor ſteht, daß die Richtung des Auges mitten in dieſelbe geht. Eine Schaubühne z. E. und alles, was darauf vorgeht, fällt am beſten ins Geſicht, wenn man gerade der Mitte der Bühne gegenüber ſteht. Daher liegt auch der Augenpunkt in den meiſten Gemählden mitten in der Tafel, welches bey allen den Gemählden nothwendig iſt, auf denen die Hauptſachen mitten auf der Tafel gezeichnet ſind. Es giebt aber auch verſchiedene Fälle, wo dieſer Punkt aus der Mitten gegen das eine oder andre Ende der Tafel herausgerükt wird *).

Dieſes iſt alſo, was der Zeichner bey der Wahl oder Feſtſetzung des Geſichtspunkts zu überlegen hat.

Ein Gemählde zeiget ſich nur alsdenn in ſeiner Vollkommenheit, wenn das Auge deſſen, der es betrachtet, gerade in dem Geſichtspunkt, auf den ſich ſeine perſpektiviſche Zeichnung gründet, ſteht. Daher kömmt es, daß Kenner, um ein Gemählde recht zu beurtheilen, daſſelbe, wo es möglich iſt, allemal aus dem wahren Geſichtspunkt betrachten. In Gallerien aber, wo die Gemählde aufgehangen ſind, geht es ſelten an.

## Geſims.

(Baukunſt.)

Eine aus mehrern Gliedern beſtehende Einfaſſung an dem oberſten, bisweilen auch an dem unterſten Ende einer Mauerwand, oder einer Oeffnung. Alſo ſind die Einfaſſungen, die in den Zimmern zu oberſt an der Deke um die Wände herumlaufen, Geſimſe, die den Wänden von oben ihre Einfaſſung geben. Wenn die Wände auch unten an dem Fußboden ſolche, aus mehrern Gliedern beſtehende Einfaſſungen haben, ſo werden ſie Fußgeſimſe genennt. Eine ſolche Einfaſſung, die an einem Haus gerade unter dem Dache herumläuft, wird das Hauptgeſims des Hauſes genennt *). Auch die Oeffnungen, als Thüren und Fenſter, wenn ſie ihre völlige Verzierung bekommen, werden oben mit Geſimſen eingefaßt.

Das Geſims dienet zur Begränzung und Vollendung der Theile, die davon ihre Einfaſſung bekommen, damit ſie als etwas Ganzes erſcheinen, wie anderswo deutlich gezeiget worden **): mithin iſt es eine weſentliche Verzierung ganzer Gebäude, der Oeffnungen, der Wände in Zimmern und freyſtehender, zu bloßer Einſchließung eines Platzes dienender Mauren.

Sie werden auf ſehr vielerley Arten gemacht. Die vollſtändigſten Geſimſe ſind die, welche nach Art der Gebälke gemacht ſind, wie die Hauptgeſimſe der Häuſer, und die Geſimſe über große Hausthüren, an denen die Oberſchwelle die Stelle des Unterbalkens, der darauf folgende Streifen den Fries, und dann die darüber hervorſtehenden Glieder den Kranz vorſtellen. Sie können aus vielerley platten und runden, ausgebogenen oder ausgekehlten Gliedern beſtehen, deren Anzahl und Verhältniß keinen beſondern Regeln unterworfen iſt. Sie müſſen allemal nach Maaßgebung der Ordnung und des in dem Gebäude mehr oder weniger herrſchenden Reichthums ausgeſucht werden. Man kann aber aus den verſchiedenen Geſimſen, die auswendig und inwendig an den Gebäuden angebracht ſind, gar bald den guten oder ſchlechten Geſchmak eines Baumeiſters erkennen †).

Einige allgemeine Regeln müſſen bey jedem Geſims wol in Acht genommen werden. Seine ganze Höhe, wenn es nach Art eines Gebälks gemacht iſt, wird nach den Verhältniſſen der großen Gebälke an den Säulenordnungen genommen. Die Geſimſe an den Wänden der Zimmer aber, wo ſehr ſelten die Glieder, die den Unterbalken und den Fries vorſtellen, angebracht werden, können nach dem Verhältniß des Kranzes am Gebälke gemacht werden, vom zwölften bis zum funfzehenden oder ſechszehenden Theil der Höhe der Wand.

---

*) S. Augenpunkt.

*) S. Gebälk.

**) S. Ganz.

†) S. Glieder.

Die Menge der kleinen Glieder muß man dabey vermeiden, und die Auslaufungen müſſen vom unterſten bis zum oberſten Glied immer zunehmen. Die ganze Auslaufung kann der Höhe des Geſimſes gleich ſeyn, oder gegen ſie das Verhältniß wie 3:4, oder wie 2:1 haben.

Die Wandgeſimſe in den Zimmern werden gegenwärtig ſo gemacht, daß das oberſte Glied nicht unmittelbar an die Deke anſchließt; man läßt über dem Geſims eine große Hohlkehle an die Deke anlaufen. Dieſes iſt unſtreitig beſſer, als die alte Art; denn ein Geſims kann wegen ſeiner Auslaufung nichts tragen, ſondern alle Laſt muß auf die feſte Mauer geſetzt werden.

## Geſpräch.

Kurze unter mehrern Perſonen abwechſelnde Reden, nach Art derjenigen, die in dem täglichen Umgang über Geſchäffte, Angelegenheiten, oder über ſpekulative Materien vorfallen. Dergleichen Geſpräche machen eine beſondere Gattung der Werke redender Künſte, die eine nähere Beleuchtung der Critik verdienet. Es iſt aber hier blos von den Geſprächen die Rede, die eine äſthetiſche Behandlung vertragen, und als Werke des Geſchmaks erſcheinen; denn diejenigen, die philoſophiſche Unterſuchungen, oder Beweiſe gewiſſer Wahrheiten, nach den Regeln der Vernunftlehre, zum Grunde haben, wie die Geſpräche, darin Plato und Xenophon die ſokratiſche Philoſophie vorgetragen, oder die Dialogen des Cicero, gehören der Philoſophie zu, und können nicht eigentlich zu den Werken der Beredſamkeit oder Dichtkunſt gerechnet werden. Die philoſophiſchen Geſpräche haben mehr deutliche Erkenntniß, als lebhaftes Gefühl der Sachen zum Endzwek; deßwegen auch Quintilian ſie den Werken der Beredſamkeit entgegen ſetzt *).

Geſpräche, die man als Werke des Geſchmaks anzuſehen hat, zielen nicht auf methodiſche Unterſuchungen ab; ſie ſind Aeußerungen der Sinnesart der ſich unterredenden Perſonen, die darin ihren Geiſt und ihr Herz entfalten, und ihre eigene Art die Sachen zu ſehen und zu empfinden an den Tag legen. So ſind die Geſpräche, die Lucianus geſchrieben, und die in dem Drama vorkommenden Reden.

Wir müſſen uns, um den Werth dieſer Gattung richtig zu beurtheilen, und auch um zu einigen Grundſätzen über ihre wahre Beſchaffenheit zu gelangen, zuvörderſt in den eigentlichen Geſichtspunkt ſtellen, aus dem man das Geſpräch zu beurtheilen hat.

Unſtreitig iſt das menſchliche Gemüth, deſſen Art zu denken, zu empfinden, zu begehren und zu verabſcheuen, der intereſſanteſte Gegenſtand unſerer Betrachtung. Einem denkenden Menſchen kann nichts angenehmers ſeyn, als bey gewiſſen Gelegenheiten in die Seelen anderer Menſchen hineinzuſchauen, ihre Gedanken darin zu leſen und ihre Empfindun-

---

*) Er ſagt von einer gewiſſen Art des Vortrages, in welchem Schlüſſe auf Schlüſſe folgen, er ſey *Dialogis* et dialecticis diſputationibus ſimilior, quam *noſtri Operis* actionibus. Inſtit. V. 14. 27.

pfindungen zu fühlen. Es geſchieht allemal mit Vergnügen, wenn man unbemerkt Menſchen von lebhafter Phyſionomie beobachten kann, blos weil man die Gedanken und Empfindungen der Seele einigermaßen auf ihren Geſichtern ſiehet. Dergleichen Beobachtungen des innern Zuſtandes der Menſchen ſind aber zugleich höchſt nützlich, indem das darin liegende Gute und Böſe vortheilhafte Eindrüke in uns zurüke läßt. Ein ſcharfer Beobachter der Menſchen darf nur noch einigermaßen unpartheyiſch gegen ſich ſelbſt ſeyn, um durch ſeine Beobachtungen jedes Gute, das er ſieht, ſich zuzueignen und jedes Schlechte zu Beſſerung ſeiner eigenen Fehler anzuwenden.

Wie nun die ſchönen Künſte überhaupt durch ihre Schilderungen erſezen, was uns an würklicher Erfahrung abgeht, ſo iſt es ein wichtiger Theil ihres Zweks, uns die Beobachtung über die Sinnesart der Menſchen zu erleichtern. Darum mahlt der Hiſtorienmahler die Scenen, die wir ſelbſt nicht geſehen haben, und läßt uns durch die Geſichter der Perſonen in ihre Seelen hinein ſchauen; darum ſchildert uns der Geſchichtſchreiber die Charaktere der Perſonen; darum bringt der epiſche Dichter dieſelben mit allen Umſtänden der Handlung ſo lebhaft, als es ihm möglich iſt, vor die Phantaſie. Der größte Werth aller dieſer Werke beſteht darin, daß wir dadurch die verſchiedenen Sinnesarten, Charaktere und innere Kräfte der Menſchen kennen lernen. Der dramatiſche Dichter aber übertrifft darin alle andern, weil er uns die Perſonen ſelbſt, ſo wie ſie handeln und reden, vor Augen ſtellt. Da ſieht man ſie, hört ſie zugleich laut denken, und empfindet zugleich, was ſie ſelbſt fühlen.

Man ſollte denken, die beſte Gelegenheit das Innerſte des Menſchen durchzuſchauen, wäre die, da man, von ihm unbemerkt, ihn laut denken hörte. Und doch iſt ein noch beſſeres Mittel dazu, nämlich dieſes: daß man ihm zuhöre, wenn er, ohne die geringſte Zurükhaltung, mit einem andern ſpricht; denn dieſer andre giebt ihm durch Einwürfe, oder durch Aufmunterung, oder durch ſeine Art zu denken, Gelegenheit, ſich lebhafter und beſtimmter auszudrüken, und ſeine ganze Seele mehr zu entfalten. Als ſolche Unterredungen müſſen wir die Geſpräche anſehen, von denen hier die Rede iſt; und dieſes iſt der wahre Geſichtspunkt, in den wir uns zu ſtellen haben, um ſie zu beurtheilen.

Das Geſpräch iſt demnach eine Nachahmung einer Unterredung ſolcher Perſonen, die ihre Art zu denken und zu fühlen ſo gegen einander entfalten, daß der ihnen unbemerkte Zuhörer in das Innerſte ihrer Gemüther hineinſehen kann. Es giebt zwar bisweilen Geſpräche, da die redenden Perſonen ſich verſtellen; in dieſem Fall aber iſt alles ſo veranſtaltet, daß uns die Verſtellung, die Urſachen derſelben, und die ganze Lage der Sachen zum voraus bekannt iſt, ſo daß dieſe Verſtellung uns nicht hindert, die wahren Gedanken der Redenden auf das helleſte zu ſehen.

Die Wichtigkeit dieſer Dichtungsart iſt aus dem, was bereits hier davon angeführt worden, hinlänglich abzunehmen. Es iſt offenbar, daß der rechtſchaffene Mann und der Böſewicht, der Sophiſt und der gerade Menſch, der Kleinmüthige und der Großmüthige, auf dieſe Weiſe am lebhafteſten können geſchildert werden. Der große Kenner der Menſchen kann ſie ſo reden machen, daß man bey jedem Wort tief in das Innerſte ihrer Seelen hineinbliken kann.

Auch iſt dieſe Gattung des Vortrages ſehr bequem gewiſſe Wahrheiten, die nicht ſowol durch Vernunftſchlüſſe, als durch das anſchauende

Erkenntniß einleuchtend werden, in ihr volleſtes Licht zu ſetzen. Ein ununterbrochener Vortrag der Gedanken hat die Art einer Beſchreibung an ſich; da das Geſpräch der würklichen Vorzeigung der Sache ähnlich iſt, wo jedes Einzele, darauf es ankömmt, mit dem Finger gezeiget wird.

Wir haben alſo zwey Arten des Geſpräches zu betrachten; die eine Art ſchildert die Sinnesart der Menſchen, die andre ſetzet gewiſſe Wahrheiten in das helleſte Licht. Wir wollen Kürze halber dieſe lehrende, jene ſchildernde Geſpräche nennen. Beyde Arten können, wie ſchon oft geſchehen, entweder als für ſich beſtehende kleine Werke der redenden Künſte erſcheinen, oder als Theile größerer Werke, dergleichen die einzeln Scenen im Drama ſind. Es wäre der Mühe wohl werth, daß jemand den eigentlichen Charakter des Geſpräches, den ſich dazu vorzüglich ſchikenden Inhalt, und dann den beſten Vortrag deſſelben beſonders unterſuchte. Hier können wir weiter nichts thun, als den forſchenden Kunſtrichter dazu aufmuntern, und einige Grundbegriffe für die Ausführung dieſer Sache an die Hand geben. Aber die völlige Theorie der Kunſt des Geſprächs müſſen wir andern zu entwikeln überlaſſen. Wir wollen zuerſt die lehrenden Geſpräche betrachten.

Man kann nicht jede Wahrheit äſthetiſch vortragen, und noch weniger ſchiket ſich jede für das Geſpräch. Diejenigen, die durch förmliche Unterſuchungen, durch methodiſche Zergliederung der Begriffe, durch eine Folge von Vernunftſchlüſſen feſtgeſetzt werden müſſen, überläßt der Dichter den Philoſophen; er aber ſucht nicht ſowol Wahrheiten zu beweiſen, als ſie fühlbar zu machen. Das Geſpräch ſoll weder die Stelle einer Abhandlung, noch einer methodiſchen Unterſuchung vertreten; es iſt ein kleines, aber ſehr genau ausgezeichnetes Gemähld, aus deſſen Anſchauen eine Wahrheit mit der größten Lebhaftigkeit empfunden wird. Wir befinden uns bisweilen in Umſtänden, oder ſehen eine gewiſſe Lage der Sachen vor uns, die uns eine zwar ſchon erkannte, oder doch vermuthete, aber dunkel gefühlte Wahrheit, in einem ſo hellen Lichte zeigen, daß wir in angenehme Verwundrung darüber gerathen. Da ſchiket ſich nun das Geſpräch vorzüglich, dieſelbe andern eben ſo hell einleuchtend zu zeigen. Es dienet dem Leſer, den man als die zweyte redende Perſon anſieht, die Umſtände und die Lage der Sachen, aus denen dieſes Licht entſteht, von Stük zu Stük zu zeigen, und ihn genau in den Geſichtspunkt zu ſetzen, darin man ſelbſt iſt. Was in dem gewöhnlichen Vortrag bisweilen ein Beyſpiel, ein Gleichniß, eine Fabel zur genauen Faſſung einer Wahrheit thut, wird durch das Geſpräch auf eine noch beſtimmtere Weiſe erhalten; weil es ein ſolches Gemähld iſt, das auf das genaueſte ausgezeichnet worden. Auf dieſe Weiſe können alſo einfache Wahrheiten, die man nicht wol anders, als anſchauend erkennen kann; ſittliche und politiſche Maximen; Lebensregeln und andre praktiſche Wahrheiten, durch das Geſpräch ihre genaueſte Beſtimmung und zugleich ihr höchſtes Licht erhalten.

Dieſer Vortheile halber iſt das lehrende Geſpräch eine höchſt ſchätzbare Gattung der Beredſamkeit, bequemer, als irgend eine andre Gattung, die wichtigſten Beobachtungen der Vernunft in der höchſten Einfalt und Deutlichkeit vorzutragen. Dieſes iſt gerade das, was der Philoſophie noch am meiſten fehlet. Der Reichthum an nützlichen Wahrheiten, der durch die Cultur der Weltweisweisheit täglich zunimmt, iſt doch von geringem Nutzen, ſo lange nur wenige ſcharfſinnige Philoſophen den Beſitz derſelben für ſich behalten. Wenn der Nutzen der entdekten Wahrheit ſich über ein ganzes Volk ausbreiten ſoll, ſo müſſen die wichtigſten Lehren, deren Anwendung ſich weit über Geſchäffte und über Unternehmungen erſtreket, auf eine ſo faßliche und zugleich ſo einleuchtende Art vorgetragen werden, daß man ſich derſelben mit eben der Leichtigkeit bedienen kann, mit welcher man ſich vermittelſt der glüklichen metaphoriſchen Ausdrüke einzeler Begriffe bedienet, die ohne ſolche Einkleidung ſchwer zu faſſen wären. Dieſen Dienſt kann die Philoſophie von dem Geſpräch erwarten. Nur Schade, daß dieſes Feld bis dahin noch ſo wenig bearbeitet worden; denn in der That muß man ſich in der Litteratur aller alten und neuen Völker weit umſehen, um in dieſer Art auch nur hier und da etwas Vollkommenes zu finden, wenn man einige in dieſe Art einſchlagende Scenen der dramatiſchen Poeſie ausnimmt.

Freylich iſt es ſchwer ein vollkommenes Geſpräch von dieſer Art zu machen; denn nicht nur ſind die Gelegenheiten, da man wichtige Wahrheiten in dem hellen ſinnlichen Lichte, das hiezu nöthig iſt, ſiehet, ſelten, und dieſe hellen Sonnenblike der Vernunft ſchnell vorübergehend; ſondern auch die leichteſten und helleſten Wendungen, die man dem Geſpräche zu geben hat, ſchwer zu finden. Unter die beſten Werke dieſer Art ſind die zu zählen, die den Lord Littleton zum Verfaſſer haben, ob ſie gleich nicht alle von gleicher Stärke ſind.

Wer in dieſer Art zu ſchreiben glüklich ſeyn will, muß eine große Kenntniß des menſchlichen Verſtandes beſitzen, und mit ſcharfen Bliken in alle Tiefen deſſelben eindringen. Er muß nicht nur, welches ſchon ſchwer genug iſt, die Gedanken der Menſchen in allen ihren Wendungen und Krümmungen verfolgen, ſondern das ganze Gemählde derſelben durch wenige meiſterhafte Züge in vollem Lichte darſtellen. Allem Anſchein nach iſt dieſes in den redenden Künſten das allerſchwereſte.

Dieſes lehrende Geſpräch kann entweder einzeln für ſich behandelt, oder hier und da im Drama angebracht werden, wo es um ſo viel vortheilhafter ſtehen kann, da die Materie der Unterredung, die Charaktere der redenden Perſonen und die beſondern Umſtände, darin ſie ſich befinden, ſchon ohnedem ſehr hell vor den Augen des Zuſchauers liegen.

Das ſchildernde Geſpräch macht die andre Art dieſer Gattung aus. Es hat eine genaue und lebhafte Kenntniß des Menſchen zur Abſicht, und überhaupt die folgende Form. Eine der unterredenden Perſonen iſt die Hauptperſon des Geſpräches, deren Charakter der Dichter ſehr beſtimmt muß gefaßt haben. Nun nimmt er ſich vor, irgend einen merkwürdigen Zug dieſes Charakters, oder die Art, wie ſich eine Geſinnung durch denſelben entfaltet, wie etwa eine Leidenſchaft ſich darin äußert, auf das genaueſte und lebhafteſte zu ſchildern. Darum ſetzet er die Hauptperſon in Umſtände, die dazu am vortheilhafteſten ſind; er nimmt noch eine oder zwey Perſonen an, deren Fragen, Einwendungen und übrige Reden genau abgefaßt ſind, jeden Gedanken der Hauptperſon in hellerm Lichte zu zeigen. Das ganze Geſpräch iſt ſo eingerichtet, daß der Leſer ſich einbildet, er höre einem Geſpräche, da die unterredenden Perſonen ihn in das Innerſte ihrer Seelen hinein ſchauen laſſen, von ihnen unbemerkt zu.

Es fällt in die Augen, mit was für groſſem Vortheil ein Kenner des menſchlichen Herzens ſich dieſer Art zu ſchreiben bedienen könne. Man kann den Menſchen nicht anders, als aus ſeinen Gedanken und Empfindungen kennen; dieſe ſieht der ſcharfſinnige Beobachter in den tiefſten Winkeln des Herzens, und bringet ſie durch den Ausdruk der Rede an den Tag. Dadurch entfaltet er jede Sinnesart und jede geheime Aeußerung der Empfindung vor unſerm Geſichte; zieht dem Heuchler die Larve der Rechtſchaffenheit ab; ſtellt den liſtigen Sophiſten in den krummen Irrwegen ſeiner Liſt blos; deket auch das liebenswürdige Gemüth des Redlichen auf, daß wir es lieben und verehren. Solche Geſpräche ſind in dem eigentlichen Sinn Schilderungen der Seelen, und ſolche Schilderungen, die nicht, wie Gemählde, vor uns ſtehen, ſondern lebendige Abbildungen, da wir ſelbſt auf der Scene ſtehen, wo alles vorgehet. Alles was im menſchlichen Gemüthe ſchätzbar und liebenswürdig, was verächtlich und abſcheulich iſt, wird dadurch fühlbar gemacht.

Wer in dieſer Art glüklich ſeyn will, muſt das menſchliche Herz bis auf ſein Innerſtes erforſchen, und dann den Ausdruk und jeden Ton der Rede völlig in ſeiner Gewalt haben; zwey ſehr ſchwere Sachen. Und dennoch hat man in dieſer Art ungleich mehr vollkommene Muſter, als von dem lehrenden Geſpräch. Der Menſch zeiget ſich dem ſcharfen Auge des Kenners täglich; aber die Wahrheit erſcheinet auch den Weiſeſten nur höchſt ſelten in dem völligen Glanz ihrer einfachen Schönheit. Es iſt leichter alle krummen Gänge des Herzens, als den einzigen geraden Weg der Wahrheit auszufinden.

So viel Scharfſinnigkeit erfodert wird, die Gedanken des Geſprächs zu erfinden, ſo ſchwer iſt es auch auf der andern Seite, den wahren Ausdruk, beſonders aber den, jedem Inhalt genau angemeſſenen, Gang und eigentlichen Ton der Rede zu treffen. In keiner Gattung der Rede iſt das, was zum Ausdruk gehört, ſchwerer, als in dieſer.

Außer einer vollkommenen Beugſamkeit des Genies, das ſich ſchnell in jede Sinnesart und in jeden Geſichtspunkt zu ſetzen wiſſe, wird eine große Kenntniß der Welt und eine ungemeine Fertigkeit in dem menſchlichen Verſtand und Gemüth, jede Kleinigkeit nicht nur genau zu bemerken, ſondern auch leicht auszudrüken, erfodert. Nur der, welcher durch einen langen Umgang ſich mit allen Arten der Menſchen bekannt gemacht, wer ſie genau ſtudirt, ihnen mit gröſter Aufmerkſamkeit zugehört hat, und dann überdem noch die Gabe beſitzt, ſich vollkommen, leicht und flieſſend auszudrüken, kann in dieſem Theil der Kunſt glüklich ſeyn.

Hieraus läßt ſich auch abnehmen, daß von den verſchiedenen Zweigen der redenden Kunſt die dramatiſche Poeſie, an welcher die Kunſt des Geſpräches ſo groſſen Antheil hat, ſich am ſpäteſten entwikle. Wer lebhaft oder groß denket und empfindet, der hat ſchon das Wichtigſte, was zu den meiſten Werken der Beredſamkeit und Dichtkunſt gehört. Beredte Männer, epiſche und lyriſche Dichter können unter einem Volk aufſtehen, das in der Cultur des Genies noch nicht gar weit gekommen iſt. Aber die feine Kunſt, den Verſtand und das Herz der Menſchen in ihren feineſten Aeußerungen durch das Geſpräch zu ſchildern, hat weit mehr auf ſich, und iſt die Frucht eines langen Nachdenkens, und des feineſten Gefühls. Wie ſehr lange hatten nicht die Griechen ihren Homer, bevor

vor ein Aeſchylus oder Sophokles aufſtund? Das vollkommene Drama ſcheinet nicht eher möglich zu ſeyn, als bis ein verfeinerter Geſchmak ſich ganz über den geſellſchaftlichen Umgang der Menſchen verbreitet hat. Erſt dieſer bringet die Genies, die an genauer Beobachtung der Menſchen ihre Luſt haben, auf die Gedanken, ſie auf das genaueſte zu ſtudiren: und nur dadurch gelangen ſie zu der, ihnen ſo nothwendigen, Leichtigkeit und Richtigkeit des Tones, und alles deſſen, was zum Ausdruk gehöret.

◆ ◆

Ueber das Geſpräch ſind mir folgende theoretiſche Schriften bekannt: Carolus Sigonius de Dialogo, Ven. 1562. fol. und im 6ten Bd. ſeiner Werke, Med. 1732 u. f. — Diſc. ſur la nature du Dialogue von Rem. de St. Mard vor ſ. Dialogues, Amſt. 1712. 12. und im 1ten B. ſ. Oeuvr. Amſt. 1750. 16. — On the Manner of writing Dialogues, als Vorrede vor Hurds Moral and politic. Dial. Lond. 1764 und 1776. 8. — Eſſay on Dialogue, bey dem Eunomus des Wynne, Lond. 1774 und 1785. 12. 4 B. — Abhandlung von Geſprächen überhaupt, von Joh. Chriſtoph Gottſcheden, bey ſeiner Ueberſetzung der Fontenelliſchen Schriften. — Ueber Handlung, Geſpräch und Erzählung, von Hrn. Engel, in dem 16ten B. S. 177. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. und fr. Künſte, wo S. 230 u. f. der Wunſch des Hrn. Sulzers, „daß Jemand den eigentlichen Character des Geſpräches, den dazu ſich vorzüglich ſchicklichen Innhalt, und den beſten Vortrag deſſelben beſonders unterſuchte," zum Theil erfüllt worden iſt. — Nächſt dieſen handeln vom Geſpräch, mit beſonderer Rückſicht auf das Drama, Diderot, bey ſ. Hausvater Oeuvr. Lond. 1773. 8. B. 5. S. XVI. d. Ueberſ. 2te Ausg. S. 195. — Marmontel, in ſ. Poet. franc. B. 1. S. 83 u. f. — Cailhava, in ſ. Art de la Comedie, B. 1. Kap. 11. S. 204. — Clement, in ſ. Schrift, De la Traged. B. 1. Kap. 7. — Vortrefliche, einzele Anmerkungen finden ſich in Leſſings Dramaturgie, ſogar in ſeinem Anti-Goeze, als zweyter, S. 8. — — Werke, in Geſprächen abgefaßt, worin, um mich mit Hrn. S. auszudrücken, nicht ſowohl „Wahrheiten gelehrt," (oder geſucht) „als fühlbar gemacht werden," ſind meines Bedünkens nur wenige geſchrieben worden. Von den Alten gehört wohl nur Lucian hieher, deſſen Schriften bey dem Art. Satire angezeigt ſind. — Von ſeinen Nachahmern unter den Neuern: Fenelon (Dial. des Morts, Par. 1712. 12. Amſt. 1748. 8. 2 B.) — Fontenelle (Dial. des Morts, Par. 1683. 12. Nouv. Dial. des Morts, ebend. 1683. 12. Amſt. 1745. 12. 2 B. deutſch, von Gottſched, Leipz. 1726. 8. Aber, wenn er ſagt, daß Lucian ſein Muſter bey Abfaſſung derſelben geweſen ſeyn ſoll: ſo ſcheint er, ſo wie alle übrigen neuern Todtengeſprächſchreiber, nicht bemerkt zu haben, daß beynahe alle eigentlichen Todtengeſpräche des Lucian, ihrer Aufſchrift getreu und gemäß, nur von den Veränderungen, welche der Tod bewirkt, von den Mährchen über den Zuſtand nach dem Tode, u. d. m. und von keinen willkührlichen Materien handeln, daß ſie eigentliche wahre Todtengeſpräche ſind.) — Rem. de St. Mard (Dial. des Dieux, Amſt. 1712. 12. und im 1ten Th. ſ. W. Amſt. 1750. 16.) — G. Littleton (Dialog. of the Dead, Lond. 1760. 8. Frzſ. von Jaucourt, Haag 1760. 8.) — Uebrigens ſcheint, bey Auflebung der Wiſſenſchaften in Europa, die Geſprächsform ſehr beliebt geweſen zu ſeyn. Alle mögliche Materien, beſonders bey den Italienern, wurden darin behandelt. Aber freylich ſind die, mir bekannten, zu wenig als Muſter darin auszuzeichnen, als daß ich ſie hier anführen möchte. — —

# Gewand.

(Zeichnende Künſte.)

Mit dieſem Wort drükt man überhaupt alles aus, was in zeichnenden Künſten zur Bekleidung ſowol der Figuren, als auch lebloſer Dinge gebraucht wird, und was man in der Kunſtſprache gar oft mit dem franzöſiſchen Wort **Draperie** bezeichnet. Die gute Bekleidung der Figuren und die geſchikte Behandlung der, auch bey lebloſen Dingen, angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und ſchweren Theil der Kunſt des Zeichners und des Mahlers aus. Schon in der Natur ſelbſt trägt das Gewand, ſowol durch ſeine Form, als durch die Farbe viel zum guten Anſehen der Sachen bey; aber noch weit mehr in den Werken der Kunſt, wo auf die Gruppirung, auf die Haltung der Gemählde, auf das Helle und Dunkele, und auf die Harmonie der Farben ungemein viel ankömmt.

Wenn gleich die Anſtändigkeit es zulieſſe, in hiſtoriſchen Gemählden und Portraiten die Figuren ganz nakend zu mahlen, ſo würde der Künſtler andrer Vortheile halber das Gewand dennoch einführen, weil es ihm zur Zuſammenſetzung und zu vielen, der Vollkommenheit eines Gemähldes unentbehrlichen Dingen, groſſe Dienſte leiſtet.

Nichts iſt geſchikter einer Gruppe von Perſonen die beſte mögliche Form zu geben, als das Gewand, womit man das Ekigte der Gruppen abrunden, die Lüken ausfüllen und das Unſchikliche darin bedeken kann. Und da man bis auf einen gewiſſen Grad die Form des Gewandes in ſeiner Gewalt hat, ſo kann man dadurch allemal dem Bau einer Gruppe die beſte Form geben. Bey gewiſſen Gelegenheiten iſt es ſchlechterdings das einzige Mittel, die Sachen in eine angenehme Form zuſammen zu bauen. Man ſieht bisweilen Monumente, dergleichen Verſtorbenen zu Ehren in Kirchen geſezt werden, wo die wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf oder herum liegende Wapen, und andre bedeutende Dinge, vermittelſt eines geſchikt übergeworfenen Gewandes, in die ſchönſte Maſſe vereiniget werden.

Was für eine angenehme Mannigfaltigkeit in den Gruppen hiſtoriſcher Gemählde aus der verſchiedenen Beſchaffenheit der Gewänder und aus den verſchiedenen Farben derſelben entſtehet, muß jeder Menſch bemerkt haben, der irgend mit einiger Aufmerkſamkeit dergleichen Gemählde betrachtet hat. Es würde unmöglich ſeyn, einer Gruppe von nakenden Figuren die ſchöne Form, die gute Haltung und die angenehme Harmonie bey der Mannigfaltigkeit der Farben zu geben, die uns oft bey bekleideten Figuren ſo viel Vergnügen macht. Und in Abſicht auf das Helle und Dunkele, welches man nicht allemal, wo man es nöthig hat, durch die Stärke des Lichts und der Schatten erreichen kann, ſind die Gewänder das einzige Hülfsmittel; denn ein helles Gewand bey ſchwachem Licht, oder ein dunkeles bey ſtarkem, thut die Dienſte des Lichts und des Schattens.

Auch der Ausdruk ſelbſt gewinnt oft durch das Gewand. Erſtlich, weil es dem Charakter oder ſittlichen Tone des Gemähldes ungemein aufhelfen kann; da in den Farben Fröhlichkeit und Traurigkeit, Lieblichkeit und Anmuth, oder ſtrenger Ernſt liegt: vermittelſt der Gewänder aber hat der Mahler den charakteriſtiſchen Ton der Farben völlig in ſeiner Gewalt. Eine fröhliche Scene von Jünglingen und Mädchen kann durch wolgewählte Farben der Gewänder noch fröhlicher werden. Eben ſo dienet die Form derſelben zu Unterſtützung des Ausdruks. Leichtſinn und Ernſt, guter und ſchlechter Geſchmak,

ſchmak, und bald möchte man ſagen, eine gute oder ſchlechte Art zu denken überhaupt, können ſchon durch die Bekleidung vorgeſtellt werden. Es giebt, wie bekannt, Kleider der feſtlichen Freude und der Trauer; und wie oft zeiget nicht ſchon der Zuſtand der Kleider eine durch Leidenſchaft verwirrte Seele an?

Dieſes kann hinlänglich ſeyn den Künſtler zu überzeugen, wie wichtig es ſey, die Kunſt des Gewandes zu ſtudiren. Wo aber irgend ein Theil der Kunſt von Genie und Geſchmak abhängt, so iſt es dieſer, weil das Studium der Natur ſelbſt von keiner groſſen Hülfe ſeyn kann. Man ſieht ſelten andre Kleider, als die, welche die Mode verordnet; dieſe ſind gemeiniglich nicht nach dem Geſchmak des guten Künſtlers. Er muß meiſtentheils die Gewänder ſelbſt erfinden, und ſeinen Gliedermann damit bekleiden. Dabey iſt er in vielen Fällen durch das Uebliche, das man in Kleidern nicht immer übertreten kann, gebunden. Dieſen Schwierigkeiten hat man es zuzuſchreiben, daß ſehr wenig Künſtler es in dieſem Theile zu einer gewiſſen Vollkommenheit gebracht haben. Alle einzele Theile der Kunſt vereinigen ſich in dieſem. Man muß ein ſtarker Zeichner und ein guter Coloriſte ſeyn, man muß den feineſten Geſchmak für das Schöne der Formen, ein zartes Gefühl für alles, was irgend die ſittliche Kraft der Dinge unterſtützt, eine fruchtbare und lebhafte Phantaſie haben, um hierin das Vollkommene zu erreichen. Blos die gute Behandlung der Falten allein, was für groſſen Schwierigkeiten iſt ſie nicht unterworfen *)? Darum iſt auch Raphaels groſſes Genie hierin weiter gekommen, als andre Mahler.

Es wäre ein ſehr vergebliches Unternehmen, über eine Sache, wo es ſo ganz auf Genie, Geſchmak und Empfindung ankömmt, beſondere Regeln aufzuſuchen. Nothwendig aber war es, den jungen Künſtler auf die Wichtigkeit dieſer Sache, und den groſſen Antheil, den die Gewänder an der Schönheit eines Gemähldes haben, aufmerkſam zu machen, damit er dieſen Theil der Kunſt nicht verabſäume, ſondern ein langes und ernſthaftes Studium darauf wende.

Die Form der Gewänder, ihren Schwung und ihre Falten kann man aus Zeichnungen und Kupferſtichen genugſam erkennen. Alſo iſt dieſes eines der Hülfsmittel zu Bildung des guten Geſchmaks der Gewänder. Dazu kann man auch gute Zeichnungen der Kleidertrachten fremder, beſonders aſiatiſcher Nationen brauchen. Weil wenig Menſchen ſich mit Erlernung mehrerer Sachen zugleich abgeben können, ſo möchte man immer einem jungen Künſtler rathen, das Studium dieſes Theiles eine Zeitlang beſonders zu treiben.

◆ ◆

Von Gewändern handeln, unter mehrern, ausführlicher, Leonardo da Vinci, im 358 u. f. Kap. S. 125 u. f. der franzöſ. Ausg. von 1561. f. Dupuy du Grez in dem Tr. ſur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 101 u. f. S. 310 u. f. — De Piles in dem Cours de Peinture, S. 81 u. f. der Amſt. Ausg. von 1756. 12. und in den Conv. de la Peinture, Oeuvr. B. IV. S. 52 u. f. — Coypel, in den Diſc. de Peint. et de Sculpt. Par. 1721. 4. S. 115 u. f. — Laireſſe, im 2ten und 3ten Kap. des IVten Buches ſ. groſſen Mahlerbuches, von den Eigenſchaften, Art und Farbe der Gewänder. — Einzele feine Bemerkungen, beſonders über den Unterſchied der Gewänder in Mahlerey und Bildhauerey, in Hagedorns Betrachtungen. — Betrachtungen über die Gewänder des Rafael, Correggio und Tizian, in den Opere di Mengs, B. 1. S. 65 u. f. —

---

*) S. Falten.

# Gewölb.

(Baukunſt.)

Eine nach einer oder mehrern eingebogenen Flächen über ein Gebäude, oder über einen Theil deſſelben weggeführte Deke, gemeiniglich von Steinen gemauert. Die eigentliche Beſchaffenheit der Gewölber, ihre Feſtigkeit und die Regeln, wornach alles zu machen iſt, gehören zum Mechaniſchen der Kunſt und kommen hier nicht in Betrachtung.

Die gewölbte Deke hat etwas kühneres, und vermuthlich auch aus andern Gründen gefälligeres für das Auge, als die gerade. Wir finden unſern allgemeinen Wohnplatz, die Erde, mit dem erhabenen Gewölbe des Himmels weit angenehmer bedekt, als wenn er die Geſtalt eines vierekigten mit einem geraden Boden bedekten Zimmers hätte; und großen Gebäuden, dergleichen die Kirchen ſind, geben die Gewölber ein herrlicheres Anſehen, und das Gepräg eines großen und kühnen Werks. Es ſcheinet auch, als wenn das Wolgefallen, das wir an hohen und gewölbten Gebäuden haben, zum Theil daher rührte, daß ein ſolcher Raum uns weniger einſchränket. Gewölber über ganze Gebäude, dergleichen die Cupeln der Tempel ſind, geben ihnen allemal ein großes und empfindungwürkendes Anſehen. Daher wird auch jeder Baumeiſter, der einem großen Saal den völligen Charakter der Größe geben will, lieber eine gewölbte, als eine gerade Deke darüber machen.

Das Gewölb kann verſchiedene Formen annehmen, die man auf drey Gattungen bringen kann, welche ſich nach der Geſtalt der Kugel, oder der Pyramide des Cylinders richten. Dieſe verſchiedenen Formen entſtehen natürlicher Weiſe aus der Beſchaffenheit des Gebäudes oder Zimmers, das man zu überwölben hat. Wenn dieſes rund iſt, ſo kann es nicht anders, als durch ein Kugelgewölbe zugewölbet werden, welches die Form einer halben Kugel, oder auch eines halben Eyes hat. Iſt das Zimmer vierekigt, ſo wird es am beſten durch ein Creuzgewölbe überwölbet, das einer vierekigten Pyramide gleichet, deren Seiten vom Grunde gegen die Spitze nach Kugelflächen laufen. Iſt das Zimmer nach Beſchaffenheit ſeiner Breite ſehr lang, wie eine Gallerie, ſo ſchiket ſich das cylindriſche Gewölb am beſten. Iſt es völlig nach der Fläche eines halben Cylinders, ſo wird es ein Tonnengewölb genennt; wenn es aber auch von den ſchmalen Seiten her gewölbet iſt, ſo bekömmt es den Namen des Muldengewölbes.

Die Gewölber können auf verſchiedene Weiſe verziert werden. Die Kugelgewölber werden durch Streifen, die oben gegen den Schluß des Gewölbes zuſammen laufen; die cylindriſchen durch ſolche Streifen, die als halbe Zirkelbogen über die Breite des Gewölbes gezogen ſind, in Felder eingetheilt, und jedes Feld kann wieder durch Zierrathen ausgeſchmükt werden *). Ein Gewölbe von guten Verhältniſſen und anſtändigen Verzierungen giebt dem Gebäude ein ſehr gutes Anſehen; es erfodert aber einen in ſeiner Kunſt ſehr geübten Baumeiſter.

◆ ◆

Ueber den Vorzug, welcher, in dem vorhergehenden Artikel, dem Gewölbe vor der geraden Decke gegeben wird, ſ. Allgem. deutſche Bibl. Bd. 11. S. 56 u. f. — —

Von der Theorie des Gewölbes handeln: La Pratique du Trait à preuve p. Mr. Deſargues de la coupe des pierres en Archit. . . . p. Abr. Boſſe, P. 1643.

---

*) S. Felder.

1643. 12. mit 117 Kpfrn. Deutſch, unter dem Titel, der Baumeiſter, Nürnb. 1699 8. 1781. 8. — Secret de l'Architecture, p. Mr. Jouſſe de la Flèche, Par. 1643. f. — L'Architecture des Voutes, ou l'art des Traits et Coupe des Voutes p. le P. (Franc.) Derrand, Par. 1643. 1650. f. 5 Th. — Voute platte de l'invention de Mr. Abbeille, in der Hiſt. de l'Acad. Roy. des Sciences de Paris, An. 1699. — Traité de la coupe des pierres . . . p. J. B. de la Rue, Par. 1728. 1764. f. mit Kupf. — La Theorie et la Pratique de la coupe des pierres et des bois pour la Conſtruction des Voutes . . . p. Mr. Frezier, Strasb. 1737-1739. 4. 3 B. mit K. und Ebendeſſelben — Elemens de Stereotomie, à l'uſage de l'Architecture pour la coupe des pierres, Par. 1760. 8. 2 B. mit Kupf. — Der 2te Artikel des neunten Kap. im 5ten Bde. von Blondels Cours d'Architecture, S. 263 handelt Des Voutes et de leur appareil; das erſte Kap. des ſechſten Bandes, enthält Conſiderations ſur le Mecaniſme des Voutes, ſur leur pouſſée et leur conſtruction, und das 2te ebendeſſelben Bds. handelt, de la maniere de conſtruire les planchers en briques dits Voutes plats. —

Von der Art der Alten zu wölben, ſ. Winkelmanns Anmerk. über die Baukunſt der Alten, S. 8 u. f. wo auch S. 12. Bemerkungen über die coupe des pierres, deren Erfindung die Franzoſen ſich ſo gerne zueignen möchten, vorkommen.

## Gezwungen.

(Schöne Künſte.)

Der Zwang entſteht allemal aus einer fremden, außer der Sache, die dadurch modificirt wird, liegenden, oder ihr nicht natürlichen Kraft oder Urſache. Ein gezwungenes Lächeln oder Freundlichthun iſt das, was aus der uns einleuchtenden gegenwärtigen Gemüthsfaſſung eines Menſchen nicht folgen kann, ſondern aus einer fremden Urſache wider den guten Willen, oder wider die Natur angenommen iſt; gezwungene Manieren in dem Betragen der Menſchen ſind die, von denen wir eine, der gegenwärtigen Lage der Sachen fremde, das natürliche Betragen unterdrükende oder zurükhaltende Urſache zu entdeken vermeinen. Das Gezwungene thut allemal in irgend einem Stük unſerer Vorſtellungskraft Gewalt an; wir glauben zu fühlen, daß die Sache nicht ſo ſeyn ſollte, und daß eine fremde Kraft oder Urſache die natürliche Beſchaffenheit der Dinge verändert habe. Es iſt eine Lüge, die man uns für eine Wahrheit aufdringen will. Wir nennen in der Handlung des Drama dasjenige gezwungen, was unſerm Vermuthen nach aus der Lage der Sache nicht ſo kommen kann. Insgemein entdeken wir zugleich, daß der Dichter Abſichten gehabt hat, die er durch einen natürlichen Lauf der Handlung nicht erreichen konnte, und die ihn veranlaſſet haben, den Sachen Gewalt anzuthun.

Das Gezwungene iſt überall anſtößig, weil es einen Streit in unſrer Vorſtellungskraft verurſachet, und weil man gezwungen wird, ſich die Sachen anders vorzuſtellen, als es die Gründe, die wir vor uns haben, fodern. Darum gehört es in den Werken der Kunſt unter die weſentlichſten Fehler. Was gefallen, oder ſonſt auf eine Weiſe in die Vorſtellungskraft bringen ſoll, daß es ſich derſelben gleichſam einverleibet, muß völlig ungezwungen ſeyn: der Wille läßt ſich noch eher zwingen, als der Verſtand, der ſchlechterdings keinen Zwang zuläßt.

Alſo hat ſich ein Künſtler vor nichts ſorgfältiger in Acht zu nehmen, als vor dem Gezwungenen.

Es entſteht allemal daher, daß man ſeinen eigenen Vorſtellungen und Empfindungen Zwang anthut, ſo wie in unſern Handlungen und Reden dasjenige gezwungen wird, was wir ungerne, gegen unſre Sinnesart und Empfindung, äußern wollen. Der Philoſoph, der ſich vorgenommen hat einen Satz zu beweiſen, deſſen Wahrheit er nicht deutlich einſieht, iſt genöthigt ſeine Vernunftſchlüſſe gleichſam mit Gewalt nach dem vorgeſetzten Ziel einzulenken; und dadurch werden ſie gezwungen. Eben ſo geht es dem Dichter, der in der Epopee oder in dem Drama einen gewiſſen Ausgang der Sachen vorher feſtſetzet, ehe er deutlich ſieht, daß die Sachen ſich zu demſelben entwikeln können. Dadurch wird er verleitet, ihnen irgendwo eine unnatürliche und gewaltſame Lenkung zu geben. Auch fällt man gemeiniglich in das Gezwungene, wenn man ſich ſelbſt zur Arbeit zwingen muß, ehe der Geiſt oder die Empfindung von dem Gegenſtande völlig eingenommen und dadurch in die nöthige Würkſamkeit geſetzt worden. Wer ohne den Beyſtand der Muſe oder gar gegen ihren Wink arbeiten will, wird gewiß in das Gezwungene fallen.

Wer es vermeiden will, muß nie arbeiten, bis er ganz von ſeinem Gegenſtand eingenommen, einen wahren innern Trieb empfindet, aus der Fülle ſeiner Vorſtellungen dasjenige heraus zu ſuchen, was nach Wahl und Ueberlegung das Natürlichſte und Schiklichſte iſt. Die Leichtigkeit, womit er in einem ſolchen Zuſtand arbeitet, wird ihn vor dem Gezwungenen bewahren. Hiernächſt muß man ſich nie ein Ziel völlig feſt ſetzen, bis man den Weg, der dahin führet, würklich vor Augen ſieht. Der Künſtler muß dahin gehen, wohin ſeine Materie ihn lenkt, und nie fremde Abſichten haben, zu deren Erreichung er ſeinem Stoff etwas ihm nicht zugehöriges einzumiſchen nöthig hätte. Je mehr ein Menſch ſeine eigenen Gedanken und Empfindungen genau zu beobachten gewohnt iſt, je leichter wird es ihm, ungezwungen und natürlich zu ſeyn. Nur den beſten Genien gelingt es, das Gezwungene, wo es den Umſtänden nach unvermeidlich iſt, zu verbergen, und ihm den Schein des Leichten oder Natürlichen zu geben.

## Giebel.

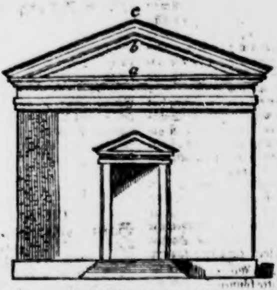
### (Baukunſt.)

Bedeutet urſprünglich das obere Ende einer Mauer, welches in ein Dreyek zugeſpitzet iſt. Man ſtelle ſich ein freyſtehendes Haus mit einem Satteldach vor *), das gegen die vodere und hintere Seite des Hauſes herunterläuft: ſo macht dieſes Dach über den Außenſeiten rechter und linker Hand des Hauſes, ein gleichſchenklichtes Dreyek aus, welches zugemauert wird, damit der Boden unter dem Dach auf den Seiten nicht offen bleibe. Dieſe dreyekigte Mauer iſt das, was man eigentlich den Giebel nennt. Daher nennt man die Häuſer Giebelhäuſer, deren Dächer nicht gegen die Hauptſeiten, ſondern gegen die Nebenſeiten ablaufen, weil alsdann die Hauptſeiten bis an die Spitze des Daches zugemauert ſind, und an der Faßade Giebel haben.

An Gebäuden, die ordentlich verziert werden, bekömmt der Giebel ſeine Einfaſſung auf allen drey Seiten; das Hauptgeſims macht die Grundlinie des Dreyeks aus, und der Kranz die beyden andern Seiten, wie aus beyſtehender Zeichnung zu ſehen iſt.

---

*) S. Dach.



Die glatte Mauer des Giebels wird das Giebelfeld genennt. Die Alten pflegten an den Tempeln die Giebelfelder mit Schnitzwerk auszuzieren, welches insgemein Vorſtellungen enthielt, die ſich auf die Gottheit bezogen, der der Tempel gewiedmet war. Auf dieſe Weiſe haben ſie den Giebel, der aus Nothwendigkeit entſtanden, zugleich zur Pracht und Schönheit angewandt.

Man hat nachher, wie noch itzt geſchieht, auch die Thüren und Fenſter mit Giebeln verziert. Dieſes aber geſchah vermuthlich erſt damals, als der reine Geſchmak der Baukunſt ſchon durch willkührliche Zierrathen verdunkelt worden. Der Pater Laugier will die Giebel ſchlechterdings nur auf die Dächer eingeſchränkt wiſſen; und Vitruvius ſcheinet auch ſchon dieſelbe Meinung zu äuſſern *). Man kann aber dagegen ſagen, daß ſie an Thüren und Fenſtern, die mit weithervorſtehenden Geſimſen, oder gar mit völligen Gebälken verziert werden, gar nicht unnatürlich ſtehen; weil in der That dieſe Geſimſe zugleich zur Bedekung ſolcher Oeffnungen dienen, und folglich kleine Dächer ſind.

Doch muß man geſtehen, daß eine Faßade, wo die Fenſter etwas enge an einander ſtehen, durch die Giebel derſelben ein etwas verworrenes und unangenehmes Weſen bekommen, weil man überall ſpitzige Winkel ſieht. Wo aber die Fenſter weit aus einander ſtehen, da ſcheinen die Giebel über den Fenſtern dem edlen Anſehen der Faßade keinen Schaden zu thun. Das Opernhaus in Berlin behält, dieſer Giebelfenſter ungeachtet, eine edle Einfalt. Nirgend ſtehen die Fenſtergiebel ſchlechter, als da, wo die Geſchoſſe durch Bänder oder Geſimſe abgetheilt ſind, da denn die Spitzen der Giebel nahe an dieſe Geſimſe anſtoßen. Dadurch geſchieht es, daß man an einer ganzen Auſſenſeite nichts als Winkel zu ſehen bekömmt.

Man macht auch Giebel, da der Kranz in einem Zirkelbogen über das Haupt-

---

*) L. VII. c. 5.

Hauptgeſims wegläuft; und man kann ſie um ſo viel weniger verwerfen, da die Dächer ſelbſt eine ſolche Rundung annehmen können.

In Anſehung des Verhältniſſes der Höhe zu der Breite weichen die Baumeiſter von einander ſehr ab. Vitruvius ſetzet die Höhe des Giebelfeldes a b auf den neunten Theil der ganzen Breite des Giebels. Rechnet man die Höhe des Kranzes b c noch dazu, ſo wird insgemein die ganze Höhe des Giebels a c, den fünften Theil ſeiner Breite genommen.

Der Kranz des Giebels hat eben die Glieder und die Verhältniſſe, die man dem Kranz des Gebälkes giebt; nur die Sparrenköpfe müſſen natürlicher Weiſe da wegbleiben, weil die Sparren ſelbſt da nicht ſtatt haben. Die Zahnſchnitte können in dem Giebelkranz angebracht werden. Einigermaßen ſind ſie da am natürlichſten, weil ſie die hervorſtehenden Lattenköpfe vorſtellen können. Alsdann aber muß man ſie nicht, wie einige Baumeiſter thun, lothrecht, ſondern nach dem rechten Winkel von der Richtung des Kranzes abſchneiden.

Die neuern Baumeiſter begehen bisweilen in Anſehung der Giebel ſehr ungereimte Fehler, indem ſie entweder das Hauptgeſims unterbrechen, oder gar den Kranz oben offen laſſen. Dieſe Baumeiſter vergeſſen ganz den Urſprung und die Abſicht der Giebel, und geben dadurch Kennern zu verſtehen, daß ſie nicht die geringſte Ueberlegung haben.

◆ ◆

(*) Von Giebeln handelt, unter mehrern, Blondel, in ſ. Cours d'Architect. Bd. 1. Kap. 3. S. 315 und Bd. 3. Kap. 5. S. 219 u. f. nähmlich, Des Frontons en général; De la proportion des Frontons; Des ornemens dont on decore les frontons, u. d. m.

# Gique.

(Muſik.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük von $\frac{6}{8}$ auch bisweilen von $\frac{12}{8}$ Takt, und einer muntern oder fröhlichen Bewegung. Insgemein beſteht die Gique aus zwey Theilen, jeder von acht Takten. Wenn würklich darnach ſoll getanzt werden, ſo nehmen ſich die am beſten aus, wo faſt alle Noten von gleicher Geltung, nämlich Achtel ſind, oder wo allenfalls hier und da ein Achtel mit einem Punkt vorkömmt. Wenn ſie bloß zur Uebung fürs Clavier geſetzt werden, ſo läßt man auch wol Sechzehntelnoten mit darunter laufen. Nimmt man $\frac{12}{8}$ Takt, ſo hat man ſich zu hüten, daß man nicht im dritten, noch viel weniger im vierten Takttheil ſchließe, weil dieſes der Natur einer ſolchen Bewegung ganz entgegen iſt.

# Gis.

(Muſik.)

Der Name der neunten Sayte unſrer diatoniſchchromatiſchen Tonleiter, die von C anfängt: ihre Länge (wenn C 1 geſetzt wird) iſt $\frac{81}{128}$. Sie iſt die groſſe Terz von E, nicht völlig rein nach dem Verhältniß 4:5, ſondern etwas gröſſer, nach dem Verhältniß $\frac{405}{512}$. Aber von Cis iſt ſie die reine Quinte. Zugleich vertritt ſie die Stelle des ♭A, oder der kleinen Terz von F, die aber auch nicht völlig rein nach dem Verhältniß $\frac{5}{6}$, ſondern etwas niedriger, nämlich $\frac{27}{32}$ iſt. Da ſie in dem heutigen Syſtem ihre völlige diatoniſche Tonleiter hat, ſo wird ſie auch zum Grundton, ſowol in der harten, als weichen Tonart genommen. Die Tonleiter von Gis dur und Gis mol ſind im Artikel Tonleiter zu finden.

# Glasmahlerey.

Es war ehedem gebräuchlich, an die Fenſterſcheiben der Kirchen und anderer öffentlicher Gebäude, Mahlereyen anzubringen, wovon man noch itzt in alten Gebäuden die Ueberbleibſel ſieht. Die Farben wurden auf das weiße Glas aufgetragen und hernach eingebrannt: alſo war es eine Art Schmelzmahlerey, nur daß die eingebrannten Farben durchſichtig waren. Einige Farben, wie z. E. das dunkele Roth, ſitzen ſehr dik auf dem Glaſe, ſo daß es ausſieht, als wenn ein Stük von rothem Glaſe auf die Fenſterſcheibe angelöthet wäre.

Ueberhaupt alſo waren die Farben nichts anders als gefärbtes Glas, das vermuthlich zu feinem Staub gerieben, auf das weiße Glas aufgetragen und hernach im Feuer wieder in Fluß gebracht wurde. Die weiße Scheibe ſelbſt dienet anſtatt des Weißen, und da, wo man weiß Licht nöthig hatte, wurde gar keine Farbe aufgetragen.

Bisweilen wurden die Farben nicht eingebrannt, ſondern blos eingeſetzt. Man ſchnitt nämlich aus der weißen Scheibe ein Stük, nach der Form, die die Zeichnung erfoderte, aus, und ſetzte mit Bley ein Stük gefärbtes Glas hinein. So wurden oft die Gewänder gemacht; die Schatten wurden durch ſchwarze Schraffirungen hineingetragen.

Dieſes war die Mahlerey, womit vom zwölften oder dreyzehnten Jahrhundert an, die Fenſter der Kirchen und andrer öffentlichen Gebäude verziert wurden. Die meiſten dieſer Gemählde ſind ſehr ſchön von Farben, ſonſt aber ſowol in Erfindung, als Zeichnung und Haltung ſehr barbariſch. Indeſſen iſt es doch Schade, daß ſich nicht jemand die Mühe gegeben, die in alten Kirchen noch übrigen Mahlereyen dieſer Art, in Abſicht auf die Geſchichte der Kunſt jener Zeiten, in Betrachtung zu nehmen, die beſten davon abzuzeichnen, und zu illuminiren. Seit ohngefehr 250 Jahren iſt ſie ganz in Abgang gekommen. Das Verfahren und die Handgriffe dieſer Art zu mahlen, beſchreibet der Abt Pernetti ausführlich *.

Die Glasmahlerey ſcheinet auch den Alten bekannt geweſen zu ſeyn. Ich erinnere mich irgendwo geleſen zu haben, daß ein gewiſſer Senator Buonarotti Anmerkungen über verſchiedene Fragmente alter Glasmahlereyen herausgegeben.

◆ ◆

Von der Glasmahlerey handeln: ſchon Theophilus Presbyter, in der diverſar. Art. Schedula, im ganzen zweyten Buche (in ſo fern Glas färben und Glas mahlen mit dahin gehört) in G. E. Leſſings Sechſtem Beytr. zur Geſch. und Litterat. S. 300 u. f. — Felibien, in den Principes de l'Archit. Peint. et Sculpt. Liv. I. ch. 21. Liv. III. ch. 9. S. 180 und 295 der Ausg. von 1697. wo ſich auch Manches, über die allmählige Ausbildung dieſer Kunſt, findet. — Florent le Comte, in ſ. Cabinet des ſingularités d'Archit. Peint. Sculpt. Bd. 1. S. 99 u. f. der Brüßler Ausg. v. 1702. — A. F. Proefkundige Verhandeling over het Glas-Schilderen t'Grafenh. 1744. 8. — L'art de la Peinture ſur verre .... p. Mr. (Pierre) le Vieil, in dem 17ten Bde. der Arts et Metiers de MM. de l'Acad. Roy. des Sciences, Par. 1761. u. f. f. Einzeln abgedruckt, ebend. 1774. f. mit 13 Kpfrt. Deutſch, Nürnb. 1779. 4. 2 B. Ein Auszug daraus in C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. Th. 3. S. 37 u. f. — Art of Painting upon Glaſs, bey der Art of drawing in Perſpective, Lond. 1777. 12. — Eine Schrift von dem bekannten Glasmahler Jacq. de Parois (1660) mit dem Titel: Peinture ſur verre qui s'appelle d'appreſt, wird in dem oben gedachten Florent le Comte, B. 1. S. 115 angeführt, aber näher iſt ſie mit

---

*) Dictionaire portatif de peinture etc.

mir nicht bekannt; eben ſo wenig, als eine kleine Schrift, welche unſer Sturm darüber geſchrieben haben ſoll. — — Ferner gehört, zu einer gewiſſen Art von Glasmahlerey, die kleine Schrift :| Moyen de devenir Peintre en trois heures . . . Par. 1753. 16. Amſt. 1766. 12. von dem Mahler Vispre. Deutſch, Halle 1778. 8. und bey Chr. Fr. Prangens Schule der Mahlerey, ebend. 1782. 8. — Und zu der Kunſt im weiteſten Umfange L'arte vitriaria Lib. VII. di Ant. Neri, Fir. 1612. 4. 1661. 8. Lat. mit den Anm. des Chr. Merret, von Andr. Friſius, Amſt. 1686. 8. Deutſch, von Fdr. Geisler, Leipz. 1678. 8. — Io. Kunckelii ars vitriaria, oder vollſtändige Glasmacherkunſt, Frft. 1679. 4. Nürnb. 1756. 4. 2 Th. mit K. (Erläuterung über das vorige Werk, welches darin aufgenommen worden iſt.) — L'art de la verrerie de Neri, commenté par Merret, et avec les notes de Kunckel, ou Manière de faire le verre . . . d'y porter des couleurs, d'imiter les pierres précieuſes. Par. 1750. 12. 2 B. 1752. 4. (von dem B. Holbach.) — Dell'origine del Verro . . . di Giuſ. Piatoli di Saſſaro, Flor. 1780. 8. — Der, von H. G. angeführte Vernetto handelt, theoretiſch, ein wenig unverſtändlich, und hiſtoriſch, höchſt falſch und ſeichte von der Sache. Ob übrigens die Glasmahlerey auf Fenſtern in Kirchen ihren Nutzen hat, und ſo gar dem Zwecke derſelben angemeſſen iſt, oder doch war, weil, wie Felibien ſagt, une trop grande lumiere diſſipe la veue, et qu'un jour foible et meſme un peu d'obſcurité tient l'eſprit plus recueilly et moins diſtrait, laſſe ich dahin geſtellt. Aber wahrſcheinlich iſt es, daß, auſſer der Abſicht, die Kirchen dadurch zu verzieren, auch die Abſicht, dadurch ein heiliges Dunkel darin zu verbreiten, und die Kirchkinder mit heiligem Schauer zu erfüllen, (welche Abſicht in dem ganzen Bau unſerer Kirchen ſich allenthalben deutlich zeigt) zu der Einführung oder Allgemeinheit ſolcher Fenſterſcheiben in den mittlern Zeiten vieles beygetragen habe. — —

Von der Geſchichte der Glasmahlerey: L'origine de la Peinture ſur verre, Par. 1693. 12. — Ein Aufſatz in dem 2ten St. S. 225 des Würtenbergiſchen Repertoriums f. l. 1782. 8. der auch im 16ten Hefte S. 232 der Meuſeliſchen Miſcell. artiſtiſchen Innhaltes ſich findet. — Etwas von gemahlten Glasfenſtern, in der letztern Schrift, Heft 26. S. 109. — Von der Glasmahlerey in Nürnberg, ein Aufſ. in C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. Th. 15. S. 51. — In der Centur. I. Epiſtol. Claud. Barth. Moriſoli, Dijon. 1656. 4. findet ſich ein Brief, in welchem aus einer Stelle des Seneca (Epiſt. 86.) und des Vopiſcus Firmus, zu erweiſen geſucht wird, daß die Alten mit der Glasmahlerey bekannt waren. Und in dem von H. Sulzer erwähnten, zur Sache ſonſt bekannten Werke des Buonarotti: Oſſervaz. ſopra alcuni frammenti di vaſi antichi di vetro, ornati di figure, trovati ne' cimeteri di Roma . . . Fir. 1716. 4. iſt denn auch ein aufgefundenes Bruchſtück der Art, welches den Herkules, wie er durch die Göttinn der Weisheit in den Sitz der Götter geführt wird, darſtellt, und in der Schrift des Ficoroni, La Bulla d'oro de' fanciulli nobili Romani . . . . Rom. 1732. 4. zwey Bildniſſe (welche auch in den Antiquitat. Middletonian. . . . Lond. 1745. 4. beſchrieben worden ſind) näher angezeigt. In den neuern Zeiten finden ſich die erſten Spuren derſelben im Ausgang des zehnten, oder Anfange des eilften Jahrhundertes; und wahrſcheinlicher Weiſe waren Scheiben, aus mancherley blos gefärbtem Glaſe (aus welchen die eigentliche Glasmahlerey ſich unſtreitig wieder entwickelte) ſchon viel früher im Gebrauche. Aus einem Briefe des Abt Gosbert von Tegernſe (in Pezens Theſ. Anecd. nov. T. V. S. 131.) erhellt nähmlich, daß man, in dem gedachten Zeitpunkte, in Deutſchland ſchon gemahlte Fenſterſcheiben (diſcoloria picturarum vitra) gehabt; und in Frankreich rich (S. Hiſt. litter. de la France, T. 9. S. 221.) finden ſich gegenwärtig noch Bildniſſe auf Glas von dem Heil. Bernard, von dem Grafen und der Gräfinn Beaumont, und von Suger, welche aus dem zwölften Jahrhundert ſeyn ſollen. Der Holländer, Arnold Hort, kann alſo wohl nicht, wie es in dem allg. Künſtlerlexicon heißt, der Erfinder, nicht einmahl der Wiederherſteller dieſer Kunſt ſeyn. Und daß ſie nicht, ſeit 150 Jahren, gänzlich, wie H. S. ſagt, in Abgang gekommen, können die letztern Nahmen der folgenden, als Glasmahler bekannten, Künſtler beweiſen. Als Schüler und Zeitgenoſſen von dem erwähnten Arnold Hort werden genannt: Theod. Joc. Felbert, Theod. Stas, John Ack, Cornelius von Hergenbuſch, Cornelius von Dalen, Jodoc. Uſrepius. — Veit Hirſchvogel († 1525) — Albr. Dürer († 1528. Auch dieſer große Mann wird unter die Vollkommener dieſer Kunſt geſetzt.) — Guill. de Marcille, gen. Prêtre François, und W. Claude, genannt François (1530. Der dem Felibien, a. a. O. S. 181. zu Folge, die Kunſt zuerſt nach Italien gebracht.) — Gontier, Linard und Mabrain (1530) Jac. van Loof (1550) Bern. v. Orley († 1560) Walther und Theodor Crabeth (1560) Joſ. Maurer († 1580) J. Couſin († 1590) Cl. Henriet (1596) Elzheimer (Bruder des bekannten Mahlers 1610) Jac. Floris (1610) Cornel. Keſſens († 1618) Pierre Mathieu (1620) Jeſſe Reiners (1680) Pierre Lacheron (1682) Pet. Kouwhoorn (1630) John von Bronkhorſt (1640) Jacq. de Paroy (1660) Georg Guſtenberger († 1670) Abrah. von Dieppenbeck († 1675) Wil. Price (1696) Dejongives — Mc. Beſſerer und Dom. Woelkert (ſuchten um die Mitte dieſes Jahrhunderts die Kunſt der Glasmahlerey zu Augsburg wieder hervor; allein ſie ſcheinen nichts, als den guten Willen dazu gehabt zu haben.) — Wolfg. Baumgärtner († 1761) — Jouffroy (welcher eine neue Art, Glas zu mahlen erfunden haben ſoll. S. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. 5. 381.) Jervaiſe (Der Beſchreibung nach ſoll ſeine, in einer Kapelle zu London gemahlte Auferſtehung Chriſti alles übertreffen, was von ſolchen Arbeiten, bis jetzt, nur ſich hat denken laſſen, ob gleich der bereits bekannt gewordene Kupferſtich dieſes nicht zu verſprechen ſcheint.) — —

## Gleichniß.

(Redende Künſte.)

Es iſt anderswo *) angemerkt worden, daß das Gleichniß ein ausgezeichnetes Bild der Rede ſey, dem das Gegenbild zur Seite geſetzt wird, damit dieſes durch jenes mit äſthetiſcher Kraft gefaßt werde. Demnach kann alles, was dort von den Bildern der Rede, ihrem Nutzen und ihrer Erfindung geſagt worden iſt, auch auf das Gleichniß angewendet werden. Gegen die bloſſe Vergleichung, verhält es ſich wie die Allegorie gegen die Metapher. Die Vergleichung nennet das Bild, oder bezeichnet es ſehr flüchtig, und ſetzet in demſelben Redeſatz das Gegenbild gleich darneben. Wenn man von einem Verwundeten ſagt: das Blut floß über ſeinen weiſſen Schenkel, wie Purpur, womit Elfenbein gefärbet iſt; ſo iſt dieſes eine bloſſe Vergleichung. Auf die Art aber, wie Homer **) dieſes Bild ausmahlet, wird es zum Gleichniß. „Wie wenn eine Frau aus Phrygien oder Carien das Elfenbein mit Purpur gefärbet hat, um ein zierliches Pferdegebiß daraus zu verfertigen; ſie verwahret es in ihrem innerſten Zimmer, und obgleich mancher Ritter es zu beſitzen wünſchet, ſo wird es als ein Juweel für einen König aufbehalten, dem Pferde zum Schmuk und dem Reuter zur Ehre. So floß, o Menelaus, das Blut von deinem wolgebildeten Schenkel über die Waden bis auf die ſchönen Knöchel herunter.“ Hier wird das Bild umſtändlicher ausgezeichnet, damit die Aufmerkſamkeit ſich darauf verweile und der Leſer daſſelbe völlig ins Geſicht faſſe, hernach aber die Beſchaffenheit des Gegenbildes darin, als in einem Spiegel, mit Lebhaftigkeit erkenne. Der Grieche, der dieſes las, mußte ſich dabey ein Gebiß vorſtellen, das durch die Feinheit der Form, und durch die Schönheit der Farben, in ſeiner Art für ein Kleinod zu halten war, dergleichen nur Könige hatten. Mit dieſem Bilde wird nun der wolgeſtaltete, aber nun mit Blut umfloſſene Schenkel und Fuß des Helden verglichen; dadurch bekam der Leſer die lebhafteſte Vorſtellung der Sache, die der Dichter unmittelbar zu mahlen ſich nicht getrauet hatte.

---

*) S. Artikel Bild.

**) Il. IV. 141 u. ff.

Damit wir hier nicht in unnöthige Weitläuftigkeit gerathen, wollen wir alles das vorausſetzen, was von der Beſchaffenheit und Erfindung der Bilder, und von der Abſicht und der Würkung der Vergleichungen, in andern Artikeln angemerkt worden iſt *). Alſo wird hier die Betrachtung blos auf die Ausführung der Vergleichung eingeſchränkt.

Vergleichungen werden ſowol in der gemeinen Rede, als in allen Gattungen des kunſtmäßigen Vortrages derſelben vielfältig, und mit groſſem Nutzen gebraucht. Der Hang ſeine Vorſtellungen durch Aufſuchung ähnlicher Fälle deutlicher oder lebhafter zu machen, iſt dem menſchlichen Genie angebohren. So oft wir in einem ruhigen Gemüthszuſtand uns beſtreben, einen Gegenſtand recht deutlich oder ſehr lebhaft zu erkennen, bedienen wir uns des Hülfsmittels der Vergleichung. Was hierüber anzumerken iſt, wird als bekannt angenommen. Für dieſen beſondern Artikel entſteht alſo die Frage, wenn und in was für Fällen wir die Vergleichung auszuführen und dadurch zum Gleichniß zu erheben geneigt ſeyn, und wie die Ausführung der Vergleichung geſchehen könne.

Da das Gleichniß eine ausgeführte Vergleichung iſt, ſo ſetzet es einen ſolchen Zuſtand des Gemüths voraus, der uns erlaubet, bey Betrachtung eines Gegenſtandes zu verweilen, und einen Gegenſtand, den wir nicht nur überhaupt, ſondern auch in ſeinen beſondern Theilen genau und deutlich, oder doch ſehr lebhaft zu faſſen wünſchen. Aber da, wo man mit ſeinen Vorſtellungen forteilet, wo mehr zu thun als zu betrachten iſt, wo man mehr zu fühlen als zu ſehen hat, da pflegt man ſelten ſeine Begriffe durch Vergleichungen klarer und lebhafter zu machen, viel weniger ſich bey denſelben aufzuhalten. Wer am Ufer des Meeres die vom Sturm aufgebrachten und über einander rollenden Wellen ruhig anſieht, der kann Betrachtungen darüber anſtellen; wer ſich aber alsdenn auf dem Meer ſelbſt befindet, iſt blos damit beſchäfftiget, wie er ſicher durch dieſe Wellen hindurch fahren könne; ihm bleibt keine Zeit zur Betrachtung übrig.

Hieraus läßt ſich abnehmen, in was für Fällen das Gleichniß ſowol von dem Redner, als von dem Dichter natürlicher Weiſe angebracht werde. Die redende Perſon muß in einem Gemüthszuſtand ſeyn, in welchem das Beſtreben, die vorkommenden Gegenſtände ausführlich mit Deutlichkeit oder Lebhaftigkeit zu faſſen, natürlich iſt; und der Gegenſtand ſelbſt muß intereſſant oder wichtig ſeyn. Da in keinem andern Fall die Luſt zu Vergleichungen entſteht, ſo würden auch in Werken redender Künſte die angebrachten Gleichniſſe, auſſer den bemeldten Fällen, unnatürlich und widrig ſeyn.

Das Beſtreben einer Vorſtellung durch Vergleichung aufzuhelfen, kann

---

*) S. Bild; Vergleichung.

einen doppelten Grund haben: entweder entſteht es blos aus der Begierde den Gegenſtand vermittelſt eines leicht zu überſehenden Bildes beſſer zu faſſen, und dem abſtrakten Gedanken eine körperliche Geſtalt zu geben, an welcher man ihn anſchauend erkenne; oder man will ihn gern lebhafter empfinden, um den Eindruk, den er auf uns macht, zu verſtärken, und ihn völlig zu genieſſen. Im erſten Fall entſtehen die unterrichtenden Gleichniſſe, derer ſich die Redner in dem lehrenden Vortrag bedienen; ſie haben die Würkung der ausführlichen Beyſpiele; erleichtern die deutliche Vorſtellung der Sachen; aber helfen uns, daß wir uns in den rechten Geſichtspunkt ſtellen, aus welchem die Sachen, die wir genau zu betrachten haben, müſſen angeſehen werden; legen das, was blos im Verſtande lag, und demſelben leicht wieder entwiſchen könnte, in die Einbildungskraft, die es denn durch Hülfe der ſinnlichen Bilder, deren man ſich leicht erinnert, unvergeßlich beſizt. Von dieſer Art iſt folgendes Gleichniß, wodurch ein römiſcher Philoſoph ſeine Gedanken von der Fürtreflichkeit der philoſophiſchen Schriften des Panätius erläutert. „Gleichwie ſich kein Mahler gefunden, der ſich getrauet hätte, die vom Apelles angefangene Venus fertig zu machen, indem die Schönheit des Geſichtes jedem die Hoffnung benahm, die übrigen Theile des Leibes auf eine ähnliche Art zu vollenden: ſo hat auch Niemand das, was Panätius in ſeinen Schriften unausgeführt gelaſſen, wegen der Fürtreflichkeit deſſen, was ſchon vorhanden war, auszuführen unternommen *).“

Der zweyte Fall hat da ſtatt, wo ein Gegenſtand vorkömmt, der uns lebhaft rühret, es ſey daß er eine vergnügte oder beunruhigende Empfindung erwecket; denn da entſtehet allemal die Begierde, ſolchen Gegenſtand mit völliger Lebhaftigkeit zu empfinden, und ſich bey dieſer Empfindung zu verweilen. Beydes kömmt ſowol in der epiſchen, als in der lyriſchen Dichtkunſt, auch in einigen Reden gar oft vor. Man empfindet ſehr klar, wie das vorher aus der Ilias angeführte Gleichniß entſtanden iſt. Der Dichter ſah in ſeiner Phantaſie, wie dem verwundeten Menelaus das Blut über den entblößten Schenkel bis auf die Ferſe herunter floß. Sowol die ſchöne Geſtalt des Helden, als das herunterflieſſende Blut wird ein Gegenſtand, auf dem er ſich zu verweilen wünſchet, weil ſie ihn in eine ſanfte Empfindung ſezten. Indem er ſich auf dieſem Gegenſtande verweilet, erwekt ſowol die ſchöne Bildung des verwundeten Gliedes, als das herabrinnende Blut, das Bild, welches er zur Vergleichung anwendet. So entſteht das Gleichniß, ſo oft wir den Eindruk, den die beſondere Beſchaffenheit eines Gegenſtandes auf uns macht, gerne durch eine noch lebhaftere Vorſtellung deſſelben zu unterhalten und zu vermehren wünſchen.

Man gebe nur Achtung, wie die Phantaſie, ſo oft man uns etwas Intereſſantes erzählt, beſchäfftiget iſt, ſich jeden Umſtand auf das lebhafteſte vorzumahlen, und wie ſie zu dem Ende überall die helleſten Bilder aufſucht, vermittelſt welcher ſie ſich dieſe Vorſtellung erleichtert. Man thut es nicht blos bey Gegenſtänden, die vergnügte Empfindungen erweken, ſondern auch bey traurigen, ſo gar bisweilen bey ſchmerzhaften. Denn wir lieben uns in die lebhaften Empfindungen andrer zu ſezen, auch alsdann, wenn ſie unangenehm ſind.

So wünſchen wir die intereſſanten Situationen, darin wir andre ſehen, uns recht lebhaft vorſtellen zu können, und ſuchen alles hervor, was uns dieſes

---

*) Cic. Offic. III. 2.

dieſes erleichtert. So fand Bodmer den Zuſtand der Brüder Joſephs, in dem Augenblik, da Joſephs Becher in Benjamins Kornſak entdekt werde, ſo ſehr intereſſant, daß er ſich bey dieſem Gegenſtande nicht nur verweilet, ſondern das Beſtreben äuſſert ſich die lebhafteſte Vorſtellung davon zu machen, wie der betäubende Schreken alle Brüder auf einmal befallen; hieraus entſtund denn dieſes ſchöne Gleichniß:

Wie der Bliz des elektriſchen Drats den Körper der Menſchen
Plözlich durchfährt und die Sinnen betäubt; wie er ſchnell von dem erſten
Zu dem folgenden fortgeht, und alle durchfährt und betäubet:
Alſo durchfuhr der Schlag von Zophnats gefundenem Becher
Benjamins Buſen, bey dem er ſich fand, und auf einmal die Herzen
Seiner Brüder: er ſchlug auf ihr' alle innwendigſte Sinnen *).

So fand auch Homer die Scene, da Ulyſſes mit einem glühenden Pfahl dem Cyklopen das Auge ausbrennt, ſo intereſſant, daß er ſich jeden Umſtand derſelben auf das Lebhafteſte vorzuſtellen beſtrebte. Wie ein äuſſerſt neugieriger Zuſchauer nähert er ſich derſelben, ſo weit er kann, damit ihm gar nichts davon entgehe. Nun ſieht er, wie die Männer die glühende Spize des Pfahls auf das Auge des Rieſen ſezen, und ſchnell wie einen Bohrer herumdrehen; dieſes mahlt er durch ein Gleichniß. Dann höret er das Ziſchen, das die Gluth in dem feuchten Auge verurſachet. Dieſer Umſtand rührt ihn wieder beſonders und bringt ihm das Ziſchen zu Sinne, welches ein in kaltem Waſſer abgelöſchtes glühendes Eiſen verurſachet; daher entſteht das zweyte Gleichniß. „Wie eine Axt oder Schaufel, die der Schmidt zum Härten ins kalte Waſſer tauchet (denn davon bekömmt das Eiſen ſeine Stärke): ſo ziſchete und brauſete das Auge des Cyklopen, als es von der Spize des Olivenpfahles berühret wurde *).

Auch in der lyriſchen Dichtkunſt liebet der Dichter bisweilen ſich auf dem Gegenſtande zu verweilen. Wo die Begeiſterung ſehr lebhaft iſt, da geht das Gleichniß leicht in die Allegorie über; aber bey etwas gemäßigter Empfindung erſcheinet es in ſeiner eigenen Geſtalt. Wenn der Dichter den Gegenſtand ſeiner Empfindung ſchildert, ſo wird es ihm natürlich; denn nirgend verweilet man ſich lieber, als auf einem Gegenſtande zärtlicher Empfindungen. Das hohe Lied Salomonis zeiget einen großen Reichthum deſſelben. Auch da, wo die Empfindung ſelbſt, oder der Zuſtand des empfindenden Herzens geſchildert wird, geräth man ſehr natürlich auf ausgeführte Vergleichungen. Wenn der Dichter des 133ten Pſalms das Vergnügen beſinget, das die brüderliche Eintracht in ſeinem Gemüth erwekt, bedienet er ſich der angenehmſten Bilder, um ſeine Empfindung recht lebhaft zu ſchildern. Dieſe, zur Lebhaftigkeit der Vorſtellung dienenden, Gleichniſſe ſezen allemal eine etwas erhizte Phantaſie voraus, die von dem Gegenſtande ſtark gerührt, ſogleich ähnliche Bilder entdeket, die ihr das Verweilen auf dem Gegenſtand erleichtern.

Aus dieſer Luſt, ſich auf dem Gegenſtande zu verweilen und ihn recht völlig zu genießen, entſteht eben die Ausführlichkeit der Vergleichung, wodurch ſie zum Gleichniß wird. Dieſes ſezt alſo allemal, wie ſchon oben angemerkt worden, einen etwas ruhigen Zuſtand des Gemüthes voraus, darin man das, was man ſieht, recht genießen will. Wenn aber der Menſch in Umſtänden iſt, wo er nicht Zeit hat zu betrachten, ſondern würk-

---

*) Jacob, II. Geſang.

*) Odyſſ. L. IX. vſ. 391 u. ff.

ſam und handelnd ſeyn muß, wo er Entſchließungen zu faſſen und ſie auszuführen hat, wo ſein Geiſt in Geſchäfte verwikelt iſt, da hat keine Betrachtung, kein Genuß der angenehmen oder unangenehmen Gegenſtände ſtatt. Wer bey auszuführenden Geſchäften, da er ſich würkſam zu zeigen hat, ſich bey vorkommenden Gegenſtänden der Betrachtung aufhalten wollte, der würde, ſo wie der, welcher moraliſiert, wo er handeln ſoll, ſich als einen ſchwachen Kopf und als einen Thoren zeigen.

Daher kömmt es alſo, daß der epiſche Dichter, wenn er die handelnden Perſonen redend einführt, ihnen da, wo ſie in Ausführung der Geſchäfte begriffen ſind, weder Gleichniſſe, noch irgend andre den Fortgang der Handlung unterbrechende Reden in den Mund legen kann; und daß im Drama das Gleichniß nicht vorkommen kann, es ſey denn in ruhigern Scenen, da die Handlung ſtille ſteht und die Perſonen die Lage der Sachen mit einiger Ruhe überſehen; wo das Herz ruhig, und die Phantaſie erhitzt iſt. Ueberhaupt hemmet jeder unruhige Gemüthszuſtand die Betrachtung.

Wer dieſe, in der Natur ſelbſt gegründete, Anmerkung wol überlegt, der wird nie in den Fehler verfallen, zur Unzeit Gleichniſſe anzubringen. Es zeiget einen gänzlichen Mangel der Beurtheilung, wenn man bey ſehr lebhaften Scenen, da es blos darum zu thun iſt, zu ſehen, wie die Menſchen handeln, und wie ſie ſich betragen werden, die Aufmerkſamkeit auf einmal von dem, was geſchehen ſoll, ablenket, und die Phantaſie mit Gemählden unterhält. Wo ſich Leidenſchaften von der heftigen Art äußern, da werden die Gegenſtände der Phantaſie unmerkbar; ja ſo gar die äußern Sinnen verlieren alsdenn ihre Kraft zu rühren. Wer von Zorn oder Furcht, oder von irgend einer andern ſtark würkenden Leidenſchaft ergriffen wird, der hört und ſieht nichts; um ſo viel weniger wird er ſich mit Bildern der Phantaſie unterhalten.

Dieſes ſey von dem Zuſtande der redenden Perſonen in Abſicht auf den Ort, wo die Gleichniſſe natürlich oder unnatürlich werden, geſagt.

Nur eine einzige Nebenanmerkung wollen wir hinzufügen. Man hat verſchiedentlich als etwas beſonderes angemerkt, daß Homer im erſten Buche der Ilias, und ſo gar in den drey erſten Büchern der Odyſſee ſich der Gleichniſſe enthalten hat, die hernach ſo häufig vorkommen. Es läßt ſich hiervon ein ganz natürlicher Grund angeben, der aus der vorher gemachten Anmerkung fließt, daß das Gleichniß alsdann natürlicher Weiſe entſteht, wenn das Herz etwas ruhig, hingegen die Phantaſie erhitzt iſt. Dieſe Erhitzung der Phantaſie geſchieht allmählig, ein geſetzter Kopf wird nicht ſogleich erhitzt, er muß vorher ſeinen Gegenſtand eine Zeitlang behandelt, und das Intereſſante deſſelben recht empfunden haben. Je mehr Ueberlegung ein Menſch hat, je langſamer geht es mit dieſer Erhitzung zu. Hiezu kömmt noch der andre Umſtand, daß im Anfange der Handlung die Neugierde, die Scene völlig eröffnet und die Handlung bis auf einen gewiſſen Punkt fortgerükt zu ſehen, dem Geiſte den ruhigen Genuß der Gegenſtände nicht erlaubet. Wenn uns auf einmal eine Menge in lebhafter Handlung begriffene Menſchen vor Augen kämen, ſo wäre im Anfang die Neugierde, zu wiſſen, was ſie vorhaben, und wie weit etwa der Handel gekommen iſt, zu groß, als daß wir einen oder den andern derſelben beſonders ins Geſicht faſſen, oder ſeine Phyſionomie beobachten könnten. Aber alsdenn, wenn die erſte Neugierde etwas befriediget iſt, werden wir ruhigere Zuſchauer. Alſo wäre es würklich unnatürlich, wenn uns der epiſche Dichter gleich anfänglich, ehe wir an dem Orte ſtehen, von welchem wir der Handlung etwas ruhig zuſehen können, und ehe die Phantaſie Zeit gehabt ſich zu erhitzen, mit ſo beſonders gezeichneten kleinen Gemählden, wie die Gleichniſſe ſind, aufhalten wollte.

Nun iſt noch ein andrer Umſtand in Betrachtung zu nehmen; denn wenn gleich die redende Perſon ſich in der Gemüthslage befindet, da man Vergleichungen zu machen pfleget, ſo ſtehen ſie darum nicht allemal am rechten Ort. Es iſt vorher angemerkt worden, daß der Gegenſtand, den man vermittelſt einer Vergleichung ſehr deutlich zu faſſen, oder ſehr lebhaft zu empfinden wünſchet, intereſſant ſeyn müſſe. Dieſes iſt ein wichtiger Punkt in Abſicht auf den Gebrauch der Gleichniſſe. Schwache Köpfe finden bisweilen die unbeträchtlichſten Dinge, die keinen verſtändigen Menſchen aufmerkſam machen, ſehr intereſſant; ſie mahlen uns mit der gröſten Aufmerkſamkeit Gegenſtände, über welche unſer Auge gern flüchtig hinglitſchen möchte. Alſo muß der Redner, wie der Dichter, wol überlegen, ob es wol der Mühe werth ſey, einen Gegenſtand durch das Gleichniß dem Verſtande deutlich oder der Phantaſie lebhaft vorzumahlen.

Hierüber laſſen ſich keine Regeln geben; es kömmt dabey ſchlechterdings auf die Urtheilskraft des Redners oder Dichters an. Iſt dieſe männlich und ſtark, ſo wird er nur ſolche Gegenſtände durch Gleichniſſe ausmahlen, die jedem verſtändigen Menſchen intereſſant ſind; wo eine feurige Phantaſie den ganzen Kopf beherrſcht, der Verſtand aber ſchwach iſt, da werden häufig Gleichniſſe erſcheinen, wo kein Verſtändiger ſie erwartet, und wo er ſie lieber übergeht.

Ueberhaupt iſt es eine längſt gemachte und gründliche Anmerkung, daß die Gleichniſſe nur als eine feine Würze ſparſam zu brauchen ſeyen. Sie gehen doch allemal auf einzele Vorſtellungen, deren beſondere Betrachtung den Faden der Hauptvorſtellung etwas unterbricht. Sollte dieſes zu oft geſchehen, ſo würde die Einheit der Hauptvorſtellung zu ſehr darunter leiden.

Der Redner ziehe aus dieſen Anmerkungen die Lehre, daß er im unterrichtenden Vortrage ſich aller erläuternden Gleichniſſe enthalten ſolle, auſſer da, wo er Hauptbegriffe oder Hauptſätze, die ohne ähnliche Fälle nicht deutlich genug erkennt, oder nicht ſchnell genug gefaßt, noch dem Gedächtniß lebhaft genug eingeprägt werden, vorzutragen hat. Er brauche ſie hauptſächlich da, wo es wichtig iſt, daß der Zuhörer die Vorſtellungen nicht nur mit groſſer Klarheit faſſe, ſondern ſich durch Verweilen darauf vollkommen damit bekannt mache; vornehmlich bey ſolchen Sätzen, die dem anſchauenden Erkenntniß durch ausführliche Bilder einleuchtend ſeyn ſollen.

Der Dichter und auch der Redner, der durch lebhafte Gleichniſſe ſtärker rühren will, überlege wol, ob es natürlich iſt, daß er, oder daß die Perſon, die er redend einführet, ſich itzt auf dem Gegenſtande verweile, um den Eindruk davon völlig zu genieſſen, und ob der Gegenſtand ſelbſt wichtig genug iſt, die Empfindung eine Zeitlang zu beſchäfftigen.

Auch die Art, das Gleichniß vorzutragen und zu behandeln, verdienet eine nähere Betrachtung. Der Ausdruk, die Schreibart und der Ton ſind dabey wichtige Sachen, obgleich die Kunſtrichter wenig darüber angemerkt haben. Der Ton des Vortrages macht das Gleichniß zum poetiſchen, oder blos oratoriſchen Gleichniß. Es iſt leicht, die wichtigſten Grundbegriffe hierüber zu entdeken. Man darf zu dem Ende nur auf den Urſprung und die Abſicht der Gleichniſſe zurük ſehen.

Das erläuternde Gleichniß hat eine gröſſere Deutlichkeit und eine ganz genaue, aber ſinnliche Beſtimmung der Vorſtellung zur Abſicht; darum erfodert es einen ſehr einfachen und natürlichen Ausdruk in dem unterrichtenden Tone, der blos auf den Verſtand würkt und die Empfindung in völliger Ruhe läßt. Es kömmt dabey mehr auf eine genaue Zeichnung, als auf das Colorit an. Man zeiget dem Zuhörer jeden Theil des Bildes gleichſam mit dem Finger, damit er es in der größten Deutlichkeit faſſe; doch läßt man ihn von dem Bilde nichts ſehen, als was zur Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde gehört. Von dieſer Art iſt folgendes Gleichniß, womit Epiktet einem angehenden Philoſophen die wichtige Lehre fühlbar machen will, daß er das, was er gelernt hat, nicht prahleriſch vor andern auskramen, ſondern in der Stille zu ſeinem wahren Nutzen anwenden ſoll. „Die Schaafe, indem ſie wiederkauen, ſpeyen das genoſſene Futter nicht wieder aus, um dem Schäfer zu zeigen, daß ſie gut geweidet haben; ſondern ſie verdauen unbemerkt, und begnügen ſich damit, daß ſie die Wolle und die Milch, als die Würkung der guten Nahrung, zeigen. Alſo ſollſt du bey Unwiſſenden mit dem Gelernten nicht prahlen, ſondern nur die Werke, die daraus entſtehen, zeigen *).“

Eine ganz andere Beſchaffenheit hat es mit den Gleichniſſen, welche die Lebhaftigkeit der Vorſtellung zum Zwek haben. Denn dadurch würken ſie auf die Empfindung, deren Gattung, Schattirung und Stärke man wol zu überlegen hat, damit in dem Vortrage des Gleichniſſes alles damit übereinſtimme. Denn jede Empfindung hat ihren eigenen Ton; einige ſind heftig, andere zärtlich und ſanft, einige vergnügt, andre traurig. Wie nun das Bild zum Gleichniß auf das genaueſte mit der Art der Empfindung übereinkommen muß, ſo ſoll auch der Ausdruk und Ton deſſelben ihr angemeſſen ſeyn. Wenn Klopſtok uns recht in die Empfindung ſetzen will, in welcher die Schutzengel der Jünger Jeſu geweſen, da ſie den am Oelberge ſchlafenden Johannes betrachten, ſo bedienet er ſich dieſes Gleichniſſes:

> Wie ſtehen drey Brüder um eine geliebteſte Schweſter
> Zärtlich herum, wenn ſie auf weich verbreiteten Blumen
> Unbeſorgt ſchläft, und in blühender Jugend Unſterblichen gleichet.
> Ach ſie weiß es noch nicht, daß ihrem redlichen Vater
> Seiner Tugenden Ende ſich naht. Ihr dieſes zu ſagen
> Kommen die Brüder; allein ſie ſahen ſie ſchlummern und ſchwiegen *).

Weil hier die Empfindung, die wir recht fühlen und genießen ſollen, von zärtlich trauriger Art iſt, ſo iſt nicht nur das Bild ſelbſt vollkommen in dieſer Art, ſondern auch der Ausdruk und der Ton; alles bis auf die kleineſten Nebenbegriffe, und auch der Ton der Worte und der Fluß des Verſes iſt zärtlich und traurig. Hingegen da, wo eben dieſer groſſe Dichter uns die ſchrekliche Unruhe will empfinden machen, die Kaiphas von dem, ihm von Satan eingehauchten, Traum gehabt hat, iſt nicht blos das Bild der Vergleichung, ſondern auch der Ausdruk und der Ton erſchreklich **).

In der Behandlung unterſcheiden ſich dieſe Gleichniſſe von den erläuternden auch dadurch, daß nicht jeder Nebenbegriff in dem Bilde bedeutend ſeyn darf. Da es hier nicht auf Unterricht, ſondern auf Rührung ankömmt, ſo iſt darin alles gut, was die Art der Empfindung unterſtüzet, wenn es gleich zur Aehnlichkeit nichts beyträgt. Das Gleichniß, das Klopſtok braucht, die Wuth der Sadducäer gegen den Philo lebhaft zu ſchildern *), enthält verſchiedene kleine Umſtände, die nichts zur Aehnlichkeit beytragen, ſondern nur überhaupt dienen, den ſchrekhaften Eindruk zu unterſtüzen. Jn allen ſolchen Fällen iſt es vortheilhaft, das Bild nicht nur genau auszumahlen, ſondern es der Phantaſie ſo vorzuhalten, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Geſichte verliert. Denn da es hier blos darum zu thun iſt, daß die ſich ſchon äuſſernde Empfindung unterſtüzt werde, ſo muß das hiezu dienliche Bild ſo nahe vors Geſicht gebracht werden, daß man es zu ſehen glaubt. Dieſes aber kann nicht anders, als durch Bezeichnung der kleineſten Umſtände geſchehen. Jn dem ſo eben erwähnten Fall, wenn der Dichter geſagt hat:

---

*) Enchir. C. XLII.

*) Meſſias IV Geſang.

**) im Anfange des IV Geſangs.

— Ihn ſahn die Sadducäer, und ſtanden
Gegen Philo mit Ungeſtüm auf.

ſo entſteht bey dem Leſer die Erwartung einer fürchterlichen Scene. Jzt iſt es dem Dichter nur darum zu thun, daß die Phantaſie ein fürchterliches Stürmen vor ſich ſehe, damit die Empfindung lebhaft werde. Ohne ſich ängſtlich um völlige Aehnlichkeit zu bekümmern, ſucht er nur etwas, wodurch die Empfindung der Furcht unterhalten wird, weil dieſes ſeine Hauptabſicht iſt. Darum beſchreibet er uns folgende Scene, die uns nothwendig in dieſe Empfindung ſetzen muß, wenn wir ſie nur nahe vor uns haben.

— Wie tief in der Feldſchlacht
Kriegriſche Roſſe vorm eiſernen Wagen ſich zügellos heben,
Wenn die klingende Lanze daher bebt, dem rufenden Feldherrn
Den ſie tragen, den Tod dräut, und unter ihn blutathmend
Schnaubt. Sie wiehern hoch her, und bäumen mit funkelnden Augen,
Stampfen die Erde, die bebet, und fliegen dem Sturmwind entgegen.

Dadurch befinden wir uns plözlich mitten in einem fürchterlichen Auftritt, aus dem wir uns durch die Flucht zu retten wünſchen. Dieſes iſt eben der Zuſtand, in den uns der Dichter verſetzen wollte, damit er in uns den Abſcheu gegen die wüthenden Sadducäer erweken möchte, die wir itzt als die Urheber dieſer Furcht anſehen.

Die Gleichniſſe alſo, welche eine leidenſchaftliche Empfindung zu unterſtüzen dienen, ſind um ſo viel würkſamer, je mehr die Aufmerkſamkeit blos auf das Bild geheftet wird. Deßwegen werden ſie von dem Dichter insgemein ſo vorgetragen, daß man das Gegenbild eine Zeitlang aus dem Geſichte verliert, damit die Lebhaftigkeit der Empfindung durch nichts unterbrochen werde; und durch dieſen beſondern Vortrag nähern ſie ſich in etwas der Allegorie, die auch das Gegenbild nicht neben ſich hat, und werden um ſo viel lebhafter.

Es lieſſe ſich über die verſchiedenen Formen und über die Ausbildung der Gleichniſſe noch viel ſagen; man muß es aber dem Geſchmak und dem Urtheile des Dichters überlaſſen. Wer indeſſen eine ausführliche Theorie der Gleichniſſe verlangt, der wird in Breitingers critiſcher Abhandlung von der Natur, den Abſichten und dem Gebrauch der Gleichniſſe *) einen reichen Vorrath hiezu dienlicher Anmerkungen finden. Von dem Werthe der zum Gleichniß zu wählenden Bilder ſelbſt, und ihren verſchiedenen Würkungen, wird in dem Artikel **Vergleichung** das Nothwendige vorkommen.

◆ ◆

Nächſt der von Hrn. Sulzer angeführten Schrift des H. Breitinger, Zür. 1740. 8. handeln gelegentlich vom Gleichniß, unter andern, Racine, in ſeinen reflexions ſur la poeſie, im 1ten Th. S. 103. Oeuvr. T. 3. Par. 1747. 12. — Condillac, im 6ten Kap. des 2ten Buches S. 236. des 2ten Th. ſeines Unterrichts aller Wiſſenſchaften. — Home in den Elem. of Crit. B. 2. S. 183. Ausgabe von 1769. — Prieſtley, in ſeinen Vorleſungen, S. 173. d. Ueberſ. — Blair, in der 17ten ſeiner Lectures, S. 341. — Von den Gleichn. und Metaphern und deren poet. Gebrauch von M. C. Curtius, Wism. 1750. 8. und in deſſen Crit. Abhandl. Han. 1760. 8.

---

*) Meſſias IV Geſang.

*) Zürich 1740. 8.

## Glied.

### (Schöne Künſte.)

Ein kleiner unabſonderlicher, aber für ſich merkbarer, Theil eines Ganzen; oder ein ſolcher Theil, der zwar durch ſeine eigene Form ſich von andern unterſcheidet, aber außer ſeinem Zuſammenhange mit dem Ganzen, oder für ſich, nichts beſtimmtes ausmacht. Ein Ganzes kann Theile von verſchiedener Art haben. Denn es können einige ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie vom Ganzen abgeriſſen, für ſich noch ein Ganzes ausmachen. So iſt ein einzeles Haus ein Theil einer Stadt, ein Zimmer ein Theil eines Hauſes, eine Periode ein Theil der Rede. Wenn aber der abgeriſſene Theil für ſich nichts Vollendetes ausmacht, ſo iſt er ein Glied des Ganzen. Von dieſer Art iſt ein Finger, eine Hand, die erſt alsdenn etwas beſtimmtes ſind, wenn ſie in der Verbindung mit dem Ganzen ſtehen. So iſt eine Sylbe ein Glied eines Worts; und der Theil der Rede, der keinen vollendeten Sinn hat, ſondern nur einen Theil deſſelben enthält, iſt ein Glied der Periode. In dem Geſang iſt eine Periode, die ſich mit einer Cadenz ſchließt, ein für ſich beſtehender Theil, die einzeln Tonfüße und kleinern Einſchnitte ſind Glieder deſſelben. Im Tanz iſt eine ganze Figur ein Haupttheil, einzele Schritte aber ſind die Glieder deſſelben.

Vermittelſt der Glieder unterſcheiden ſich die Theile eines Ganzen von einander, und erweken dadurch die Empfindung des Mannigfaltigen im Einem, und der Verhältniſſe der Theile. Gegenſtände, welche die Sinnen und die Phantaſie beſchäfftigen, können ohne dieſe Mannigfaltigkeit der Theile und Glieder nicht gefallen, weil ſie außer dem nichts an ſich haben, das unſre Aufmerkſamkeit reizen könnte. Das durchaus Einförmige, das wie eine gerade Linie keine würklichen, ſondern blos eingebildete Theile hat, kann nicht gefallen. Ein dunkles Gefühl der Nothwendigkeit der Glieder in dergleichen Gegenſtänden, hat ſie ohne Vorſatz und Ueberlegung in alle menſchliche Werke gebracht, die Gegenſtände des Geſchmaks ſeyn können. In der Sprache, in den Geſängen und Tänzen der unwiſſendſten Völker, ſind Glieder von mancherley Art entſtanden; denn jeder Menſch fühlt, daß ein Gegenſtand, der durchaus einerley iſt, die Aufmerkſamkeit nicht feſt halten, folglich nicht lange gefallen könne.

Hieraus läßt ſich begreifen, wie aus geſchikter Zuſammenfügung gröſſerer und kleinerer Glieder von verſchiedener Art, in der Sprache, in dem Geſang, in Bewegung, in körperlichen Formen, ein wol geordnetes Ganzes entſtehe, in welchem, wie in dem menſchlichen Körper, Harmonie, Ordnung, Mannigfaltigkeit und angenehme Verhältniſſe ſtatt haben. Man muß es als eine Folge dieſer Anmerkung anſehen, daß die Alten die Form des menſchlichen Körpers, als das vollkommenſte Muſter der Gebäude, angegeben haben; denn ſonſt begreift man nicht, was für Gemeinſchaft dieſe beyden Dinge mit einander haben.

Da aus der vollkommenen Zuſammenordnung der Glieder des Körpers ein ſo ſchönes Ganzes entſteht, ſo kann man die Vollkommenheit dieſer

Form zum allgemeinen Muſter aller Schönheit angeben. Die Harmonie der Sprache und des Geſanges entſteht aus ihren Gliedern eben ſo, wie die Harmonie der Figur aus den ihrigen. Aber der Urſprung der Schönheit, aus der Harmonie der Glieder, läßt ſich unendlich leichter empfinden, als beſchreiben. Der, welcher in allen Arten das Schöne der Phantaſie erreichen will, muß die vollkommene Zuſammenſetzung der menſchlichen Geſtalt aus ihren Gliedern, die höchſte uns bekannte Schönheit, ſo oft und ſo gründlich gefühlt haben, daß ſeine Einbildungskraft durch den allgemeinen darin herrſchenden Geſchmak geleitet wird. Wenn einer der alten griechiſchen Meiſter, welche die höchſte Schönheit der Formen überall erreicht haben, oder wenn Raphael unter den Neuern, ihre Empfindungen hierüber der Welt mitgetheilt hätten, ſo wären wir vielleicht im Stande, die beſte Zuſammenfügung der Glieder zu beſchreiben. Itzt können wir nur wenige Worte über dieſe geheimnißvolle Materie ſtammeln.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen müſſen von mannigfaltiger Größe und von eben ſo mannigfaltiger Geſtalt ſeyn; ſie müſſen von einander unterſchieden und doch ſo unzertrennlich an einander verbunden ſeyn, daß man nirgend kann ſtille ſtehen; man muß durch einen unwiderſtehlichen, aber ſanften Zwang genöthiget werden, von einem zum andern zu gehen, und im Ganzen muß kein Theil als einzeln erſcheinen. Man muß Theile bemerken, und wenn man ſie einzeln faſſen will, müſſen ſie ſich in der Maſſe des Ganzen verlieren. Alles muß ſo in einander geſchlungen ſeyn, daß die Vorſtellungskraft nirgendwo würklich ruhen, oder ſtille ſtehen kann, als bey der Betrachtung des Ganzen. Aber in der Verbindung ſelbſt muß eben die Mannigfaltigkeit herrſchen, als in den Gliedern. Sie müſſen immer enge, kaum fühlbar, und doch von merklicher Würkung, aber von verſchiedenen Graden ſeyn.

Nach dergleichen Geſetzen giebt der Redner ſeinen Perioden einen harmoniſchen Klang, wodurch das Ohr ſo gereizt wird, wie das Auge durch die ſchöne Form. Der Tonſetzer ſchlinget ſo ſeine Töne in einen, auch ohne Rükſicht auf den Ausdruk, ſchönen Geſang. Der Tänzer ſetzet aus ſeinen Elementen die ſchöne Bewegung zuſammen; und nach eben denſelben bringt der zeichnende und bildende Künſtler nicht nur ſeine Formen hervor; ſondern auch die Schönheit der Zuſammenſetzung und die Harmonie der Farben entſtehen aus derſelben Quelle.

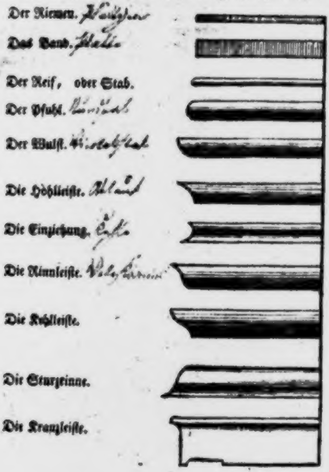
## Glieder.

(Baukunſt.)

Sind die kleinern Theile, aus deren Zuſammenſetzung die Verzierung der Gebäude und der weſentlichen Theile derſelben gehörigen Haupttheile, beſonders die Geſimſe, entſtehen. Die verſchiedenen kleinern und größern Theile, woraus der im Artikel Attiſch abgezeichnete Säulenfuß zuſammengeſetzt iſt, ſind Glieder deſſelben.

Die Glieder ſind für die Geſimſe beynahe, was die Buchſtaben für die Wörter ſind: und wie aus wenig Buchſtaben eine unzählbare Menge von Wörtern kann zuſammengeſetzt werden, ſo entſtehet aus der verſchiedenen Zuſammenſetzung der Glieder eine große Mannigfaltigkeit der Geſimſe, Füße, und Kränze, wodurch ſowol die verſchiedenen Ordnungen ſich von einander unterſcheiden, als auch die Gebäude überhaupt ihren Charakter des Reichthums oder der Einfalt bekommen. Es iſt nichts leichters, als unzähliche Arten von Kränzen und Geſimſen zu erfinden; aber ſie in jedem Falle ſo zu erfinden, wie ſie ſich für das Gebäude und den beſondern Theil deſſelben am beſten ſchiken, iſt das Werk eines ganz verſtändigen und einen guten Geſchmak beſizenden Baumeiſters.

Die Glieder ſind in Anſehung ihrer Form von zweyerley Gattung, nämlich platt oder gebogen; und dieſe leztere ſind entweder einwärts oder auswärts, das iſt hohl oder bauchigt, oder halb auswärts und halb einwärts gebogen. Sie bekommen ſowol nach der Verſchiedenheit der Form, als nach der Größe, verſchiedene Namen. In Anſehung der Größe werden ſie in große, mittlere und kleine Glieder eingetheilt. Die, welche den ſechsten Theil eines Models und darüber hoch oder breit ſind, machen die Claſſe der großen Glieder aus; die, deren Höhe vom zwölften bis auf den ſechsten Theil des Models ſteigen kann, gehören zu den mittlern; und die noch niedriger oder ſchmäler ſind, als der zwölfte Theil des Models beträgt, ſind die kleinen. Die gebräuchlichſten Glieder ſind in folgenden Zeichnungen abgebildet:


Der Riemen. [illegible]
Das Band. Platta
Der Reif, oder Stab.
Der Pfuhl. [illegible]
Der Wulſt. [illegible]
Die Hohlleiſte. Hålkäl
Die Einziehung. [illegible]
Die Rinnleiſte. [illegible]
Die Kehlleiſte.
Die Sturzrinne.
Die Kranzleiſte.

Hierüber iſt noch anzumerken, daß einige Glieder nach dem Orte, wo ſie angebracht werden,. andre Namen bekommen. So wird das Glied, das hier, und überall, wo es zur Abſonderung zwiſchen zwey andre Glieder geſetzt wird, der Riemen heißt, ein Ueberſchlag genennt, wenn es das oberſte Glied iſt; und der Pfuhl, wenn er an dem Hals einer Säule oder eines Pfeilers iſt, wird ein Ring genennt.

Die Zuſammenſetzung der Geſimſe aus den verſchiedenen Gliedern iſt in der Baukunſt nicht ſo genau beſtimmt, daß nicht bald jeder Baumeiſter darin ſeinem eigenen Geſchmak folgen ſollte. Es iſt aber leichte zu ſehen, daß eine geſchikte Vermiſchung kleiner und großer, platter und gebogener Glieder, das Werk des guten Geſchmaks ſey, und daß die im vorhergehenden Artikel gemachten Anmerkungen auch hier gelten. Die Hauptſache kömmt auf zwey Punkte an: darauf, daß die Menge der Glieder das Auge nicht verwirre; und daß in der Ordnung derſelben, ſowol in Anſehung der Form, als der Größe, eine gefällige Abwechslung beobachtet werde.

Zwey Glieder von einerley Art, oder von einerley Größe ſollen nicht unmittelbar über einander liegen, und das Ganze, was aus der Zuſammenſetzung der Glieder entſteht, ſoll ſich einigermaßen gruppiren. Man ſollte kaum denken, wie ſehr viel eine gute Zuſammenſetzung der Glieder zur Schönheit eines Gebäudes beyträgt; es iſt aber kaum etwas, woraus der gute oder ſchlechte Geſchmak des Baumeiſters ſchneller zu erkennen iſt, als dieſes.

In den antiken Gebäuden der beſten Zeit ſind alle Glieder glatt, aber mit äußerſtem Fleiß und der größten Nettigkeit gemacht. Hingegen in den ſpätern Zeiten ſind die ausgebogenen Glieder häufig mit Laubwerk und anderm Schnitzwerk verzieret. Dieſes ſcheinet, wenigſtens an Außenſeiten großer Gebäude, höchſt unſchiklich; weil man da, um das Gebäude im Ganzen zu überſehen, nie ſo nahe herantreten kann, daß ſolches Schnitzwerk in die Augen fallen könnte. Das Glatte iſt allemal das Schiklichſte.

# Gothiſch.

(Schöne Künſte.)

Man bedienet ſich dieſes Beyworts in den ſchönen Künſten vielfältig, um dadurch einen barbariſchen Geſchmak anzudeuten; wiewol der Sinn des Ausdruks ſelten genau beſtimmt wird. Fürnehmlich ſcheinet er eine Unſchiklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältniſſe, in ſichtbaren Formen anzuzeigen, und iſt daher entſtanden, daß die Gothen, die ſich in Italien niedergelaſſen, die Werke der alten Baukunſt auf eine ungeſchikte Art nachgeahmt haben. Dieſes würde jedem noch halb barbariſchen Volke begegnen, das ſchnell zu Macht und Reichthum gelanget, eh' es Zeit gehabt hat, an die Cultur des Geſchmaks zu denken. Alſo iſt der gothiſche Geſchmak den Gothen nicht eigen, ſondern allen Völkern gemein, die ſich mit Werken der zeichnenden Künſte abgeben, ehe der Geſchmak eine hinlängliche Bildung bekommen hat. Es geht ganzen Völkern in dieſem Stük, wie einzelen Menſchen. Man mache einen, im niedrigen Stande gebohrnen und unter dem Pöbel aufgewachſenen, Menſchen auf einmal groß und reich, ſo wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in ſeinen Häuſern und Gärten und in ſeiner Lebensart, die feinere Welt nachahmet, in allen dieſen Dingen gothiſch ſeyn. Das Gothiſche iſt überhaupt ein ohne allen Geſchmak gemachter Aufwand auf Werke der Kunſt, denen es nicht am Weſentlichen, auch nicht immer am Groſſen und Prächtigen, ſondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Da dieſer Mangel des Geſchmaks ſich auf vielerley Art zeigen kann, ſo kann auch das Gothiſche von verſchiedener Art ſeyn.

Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, ſondern auch die abentheuerlichen und mit tauſend unnützen Zierrathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa ſich niedergelaſſenen Saracenen die erſten Muſter gegeben haben, gothiſch. Man findet auch Gebäude, wo dieſe beyde Arten des ſchlechten Geſchmacks vereiniget ſind.

In der Mahlerey nennt man die Art zu zeichnen gothiſch, die in Figuren herrſchte, ehe die Kunſt durch das Studium der Natur und der Antiken am Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder hergeſtellt worden. Die Mahler vor dieſem Zeitpunkt zeichneten nach einem Ideal, das nicht eine erhöhete Natur war, wie das Ideal der Griechen, ſondern eine im Verhältniß und Bewegung verdorbene Natur. Ueber die natürlichen Verhältniſſe verlängerte Glieder, mit ſteifen, oder ſehr gezierten, Stellungen und Bewegungen, von denen man in der Natur nichts ähnliches ſieht, ſind charakteriſtiſche Züge der gothiſchen Zeichnung. Man ſieht deutlich, daß die gothiſchen Mahler nach bloſſem Gutdünken Figuren gezeichnet haben, die zwar alle Glieder des menſchlichen Körpers hatten, wobey aber der Zeichner ganz unbeſorgt war, ob ſie die wahre Geſtalt, die wahren Verhältniſſe und die Wendungen der Natur haben oder nicht.

Es ſcheinet alſo überhaupt, daß der gothiſche Geſchmak aus Mangel des Nachdenkens über das, was man zu machen hat, entſtehe. Der Künſtler, der nicht genau überlegt, was das Werk, das er ausführet, eigentlich ſeyn ſoll, und wie es müſſe gebildet werden, um gerade das zu ſeyn, wird leicht gothiſch. Eben dieſer Mangel des Nachdenkens unterhält noch gegenwärtig den gothiſchen Geſchmak in den Verzierungen, wenn man ſie ohne alle Rükſicht auf die Natur des Werks, das verziert wird, anbringet. Gothiſch iſt der, in Form eines Thieres geſchnittene Baum, die, wie eine Schneke gewundene Säule, der, auf einem hohen und ſehr dünnen Fuß ſtehende Becher, und ſo ſind ſehr viel nach einem völlig willkührlichen Geſchmak ausgezierte Geräthſchaften *).

◆ ◆

Daß gerade Mangel an allem Nachdenken den fälſchlich ſo genannten gothiſchen Geſchmack in der Baukunſt eingeführt habe, ſcheint nicht ſo ganz mit dem, was wir von den Eigenheiten deſſelben kennen, übereinzuſtimmen. Zuerſt ſind die Gothen, oder alle nordiſche Völker, an dem Urſprung, des ſo genannten Gothiſchen, wohl nicht allein Schuld. Zwar zeigt ſich der Verfall der Baukunſt ſchon unter den Longobarden in Italien; aber das war noch nicht gothiſcher Geſchmack; denn jener Verfall beſteht nur darin, daß (wie z. B. an der, im 6ten Jahrhundert erbauten Kirche, St. Giovanni in Florenz) die Säulen, Baſen, Kapitälchen alle von einander unterſchieden ſind; allein jede einzele Säule (es ſind korinthiſche) iſt ganz ſymmetriſch modelirt, und ſteht mit ihrer Baſe, mit Architrab, Frieſe und Corniſche, im Verhältniſſe. Das Gewölbe der Kirche des H. Vitalis zu Ravenna, aus eben dieſem Jahrhundert, iſt zwar auf freyſtehenden Säulen aufgeführt, und kein Architrab untergezogen; allein die Bögen ſind noch alle kreisrund, und aus einem Mittelpunkte beſchrie-

---

*) S. Verzierung.

ſchrieben. Und jene Verſchiedenheit der einzeln, zuſammen gehörigen Theile, verbunden mit der Regelmäßigkeit jedes einzeln Theiles für ſich betrachtet, beſtand in Italien noch im eilften Jahrhundert, wie die, um dieſe Zeit erbauten Kirchen St. Miniato al Monte, St. Michele in Piſa, die Domkirche zu Fieſole, u. a. m. beweiſen. — In Italien zeigt ſich die erſte, deutliche Spur des gothiſchen Geſchmackes, unter andern, an den ſechswinklichten Bogen des, eben in dieſem Jahrhundert, erbauten Domes zu Piſa; allein, der Baumeiſter war — ein Grieche, Buchetto, von Dulichio gebürtig. Wie, wenn der gothiſche Geſchmack alſo wohl eigentlich morgenländiſcher Geſchmack, von, und über Conſtantinopel (wo ſich noch frühere Beweiſe deſſelben finden) eingeführt — und wohl gar, im Grunde, der Einführung der chriſtlichen Religion, zu verdanken wäre? — „Die gothiſche Bauart," heißt es, unter andern, in der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften B. 14. S. 291. „hat die Kennzeichen der erſten Lauberhütten nach und nach in verhältnißmäßige Ordnung gebracht. Man ſieht an ihr, wenn man nur nachſinnt, gar deutlich den Urſprung der Spitzbögen, in Nachahmung der gezwieſelten und gebogenen Aeſte, zur Oeffnung der Thüren und Fenſter. Und was ſtellen die oben geſchlungenen Fenſterrahme anders, als in einander geflochtene Zweige dar? Ja die ſchlankgekehlten Pfeiler mit ihren Reihungen an den Gewölbern zeigen gar eigentliche Baumgänge an, deren Aeſte in einander gewachſen ſind, und ſie bedecken, zur Erinnerung des Aufenthaltes der erſten Menſchen unter grünen Bäumen. Wir wollen hier der Menge Blättchen, Blätter, Zacken, Zweige, Puppen, Perlen und Edelſteine nicht gedenken." — Hiermit verbindet ſich noch ein anderer Umſtand; ein gewiſſer Geiſt des Wunderbaren iſt an ihr unverkennbar. Die zum Theil im Verhältniß zu den dünnen Säulen, worauf ſie ruhen, ſo hohen Gewölbe, u. d. m. beweiſen wenigſtens, daß die Künſtler mehr ihre bloße, eigentliche Kunſt zu zeigen, und den Zuſchauer mit Erſtaunen darüber zu erfüllen, nicht aber ſo ſehr mit dem Zwecke der Sache ſelbſt, welche ſie machten, beſchäftigt geweſen. — Indeſſen finden ſich, meines Bedünkens, auch unverkennbare Zeichen nordiſcher Abkunft in ihr; die hohen, ſpitzigen Dächer, die ſchmalen Fenſter, die, bey Palläſten, kleinen Thüren, kleinen Fenſter, gewundenen, ſchmalen Treppen, u. d. m. zeigen ein kaltes Clima, und eine Lebensart an, bey welcher man nicht blos auf Schutz gegen Witterung, oder auf Bequemlichkeit, ſondern auch auf Vertheidigung gegen Anfälle, bey Aufbauung der Wohnung dachte. Und hierdurch hört denn auch, wie es ſcheint, zweytens, der Mangel alles Nachdenkens bey ihr auf — und mir dünkt, daß dieſer ſich mehr, z. B. in einem Clima, wo der Schnee einige Monate hindurch liegt, bey ganz flachen Dächern, bey Fenſtern, welche bis auf den Fußboden herabgehen, u. d. m. zeigt. Bleibt denn Schönheit noch Schönheit, wenn ſie an unrechter Stelle ſteht? Oder, vielmehr, giebt es überall noch Schönheit, welche unabhängig von Ort und Stelle wäre? Und verliert ſie nicht den größten Theil, vielleicht alle ihre Wirkung, auf den vernünftigen Menſchen, wofern ſie falſch angebracht iſt? Laſſet uns alſo die Liebe zur Schönheit, laſſet uns ihren Reiz und die ſinnlichen Eindrücke, nie ſo weit verleiten, daß wir darüber aufhören, denkende Menſchen zu ſeyn; wir würden dadurch nur die ſchönen Künſte verdächtig, vielleicht verächtlich — und uns lächerlich machen! Auch die größte, vermeintliche Schönheit, wird wahrhaft Gothiſch, ſo bald ſie einen unſchicklichen Platz einnimmt. Denn, wie Hr. Sulzer auch bemerkt, jeder Mangel des Nachdenkens, und des Verhältniſſes (nicht blos der Theile unter ſich, ſondern auch zum Ganzen, zum Zwecke der Sache, zu Ort und Stelle, und Zeit) jede Unſchicklichkeit, iſt, und heißt, jetzt, Gothiſch. — Wegen der Schriften über die gothiſche Bauart ſ. den Art. Bauart S. 327.

# Groß; Größe.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer zu beſtimmen, von was für einer Beſchaffenheit die Gegenſtände ſeyn müſſen, denen man eine äſthetiſche Größe zuſchreibet. Ueberhaupt ſcheinet es, daß der Begriff der Größe alsdenn entſtehe, wenn wir unſre Vorſtellungskraft oder unſer Gefühl gleichſam erweitern müſſen, um einen uns vorkommenden Gegenſtand auf einmal zu faſſen, oder zu empfinden. Man muß das Auge weiter öffnen um einen groſſen Gegenſtand zu überſehen, und die Aerme weiter ausſpannen um einen groſſen Körper zu umfaſſen. Etwas ähnliches geht in der Vorſtellungskraft vor, wenn ſie auf große äſthetiſche Gegenſtände gerichtet iſt; man empfindet dabey etwas, das man eine weitere Ausdehnung der Seelenkräfte nennen möchte.

Daher können wir dieſes zum Merkmal der äſthetiſchen Größe ſetzen, daß ſie ein Beſtreben in uns erwecket, der Vorſtellungskraft, oder der Kraft zu empfinden, eine weitere Ausdehnung zu geben, um die Größe des Gegenſtandes auf einmal zu faſſen. Alſo iſt es nicht die Stärke jeder Art des Eindruks, oder der Kraft die wir empfinden, die den Begriff der Größe erwekt, ſondern die beſondere Würkung, die das Gefühl einer Ausdehnung unſrer eigenen Kraft hervorbringt. Das Gemählde des Euripides von dem Tode des Alceſtis, das wir anderswo angeführt haben *), iſt ausnehmend rührend und hat ſehr ſtarke Kraft auf das Gemüth; doch wird es Niemand groß nennen: hingegen fühlet man bey den wenigen Worten, die derſelbe Dichter der Macaria in den Mund leget **), etwas, wofür ſich das Beywort Groß am beſten ſchiket. Indem wir uns beſtreben, das, was Macaria in dieſem Augenblik empfindet, auch in uns zu fühlen, kömmt es uns vor, daß die gewöhnliche Anſpannung unſrer Kräfte hier nicht hinreiche, und wir verſuchen ihnen eine weitere Ausdehnung zu geben.

Das Große gränzet dadurch an das Erhabene, welches ein ähnliches Beſtreben erwekt *), und dieſe beyde Gattungen des Aeſthetiſchen ſind nur in Graden von einander unterſchieden. Durch die Erweiterung unſerer Kräfte werden wir vermögend das Große zu faſſen; aber das Erhabene faſſen wir nicht ganz; daher denn die Bewundrung entſteht, die wir dabey fühlen.

Die Erweiterung der Gemüthskräfte, um einen Gegenſtand ganz zu faſſen, wird nur da nöthig, wo dieſer unzertheilbar iſt; ſo wie eine auſſerordentliche Anſpannung der Leibeskräfte, um einen Körper zu heben, nur dann nothwendig iſt, wenn man ihn auf einmal ganz heben will. Theilet man ihn in kleinere Theile, ſo kann er ohne Anſtrengung der Kräfte, durch wiederholte Würkung, von einem Orte zum andern getragen werden. Wer mit einer Axt einen Baum durch viele wiederholte Schläge fällt, hat zwar viel, aber nicht große Kraft angewendet: wer ihn auf einen Hieb fällen könnte, der würde was Großes thun. So iſt es auch in andern Dingen.

Der Gegenſtand alſo, der durch eine Menge wiederholter Schläge eine große Würkung auf das Gemüthe macht, iſt kein großer Gegenſtand, ſondern der dieſe Würkung auf einen Schlag thut. So ſchreiben wir auch dem Menſchen einen groſſen Verſtand zu, der bey einem ſchweren Unternehmen ſchnell, durch wenig von ihm ausgeſonnene Mittel,

---

*) S. I. Th. Ausbildung S. 113.

**) S. II. Th. Art. Euripides S. 152.

*) S. Erhaben.

tel, zum Zwek gelangt. Dieſer Begriff der Gröſſe würde ſich ganz verlieren, wenn er durch vielerley liſtige Veranſtaltungen und durch eine Menge einzelner Kunſtgriffe langſam zum Zwek gekommen wäre. Kleine Seelen erreichen in den meiſten Sachen, die ſie ſich ernſtlich vorſetzen, ihre Abſichten eben ſo gewiß, als Menſchen von großem Verſtand; aber dieſe beyde Gattungen von Menſchen ſind darin unterſchieden, daß jene durch weite und krumme Wege ſehr langſam zum Zwek kriechen, da dieſe geradezu und mit wenigen Schritten ihn erreichen. Wir nennen gewiſſe Handlungen großmüthig, weil eine ſchnelle Erweiterung oder Erhöhung edler Empfindungen dazu erfoderlich ſcheinet; ſo bald wir aber merken, daß der, der dieſe Handlung gethan hat, durch unzählig wiederholte Vorſtellungen, durch vieles Bitten und Anhalten gleichſam dazu gezwungen worden, ſo verliert die Handlung den Charakter der Größe. So kann auch ein mittelmäßiger Kopf durch lang anhaltendes Beſtreben, und nach hundert vergeblichen Bemühungen des Geiſtes, endlich zur Entdekung einer wichtigen Wahrheit kommen, die der Mann von großem Verſtande durch ein einziges und nicht lang anhaltendes Beſtreben erfunden hätte.

Dieſe Betrachtungen über die Gröſſe bringen uns auf den Weg, die Natur der äſthetiſchen Größe etwas näher zu beſtimmen. In den Werken der ſchönen Künſte legen wir den Charakter der Größe entweder den Sachen ſelbſt zu, nämlich den Gegenſtänden, die der Künſtler uns vorlegt, oder dem Künſtler, und ſeiner Behandlung des Gegenſtandes. Jeder dieſer Fälle verdienet beſonders betrachtet zu werden.

Die äſthetiſchen Gegenſtände beziehen ſich entweder auf die Sinnen und die Einbildungskraft, oder auf den Verſtand, oder auf das Herz; und wir ſchreiben ihnen Gröſſe zu, wenn wir die beſtimmte Würkung davon empfinden, daß die Phantaſie, der Verſtand, oder das Herz, Erweiterung der Kräfte nöthig haben, um ſie auf einmal zu faſſen.

Der Begriff der Größe ſetzet alſo voraus, daß wir den Gegenſtand im Ganzen faſſen. Man könnte den ganzen Erdboden umreiſen, ohne ihn groß zu finden. Denn wenn man ſich auf einmal immer nur den Theil deſſelben vorſtellte, auf welchem man ſich befindet, ſo hätte die Phantaſie nicht nöthig, ſich auszudehnen: aber wenn man den Raum von hundert und mehr Tagreiſen auf einmal überſehen will, ſo iſt dieſe Erweiterung nothwendig, und alsdann entſteht auch der Begriff der Größe. Nicht die Vielheit, die aus Wiederholung entſteht, ſondern die, welche auf einmal vorſchwebt, enthält den Grund derſelben. Einheit, oder einfaches Weſen, an deſſen Theilung man nicht denkt, oder nicht denken kann, mit Vielheit verbunden, iſt hiezu nothwendig. Wo mit wenigem viel ausgerichtet wird, da iſt Größe. Der Gegenſtand alſo, der eine einzige, unzertrennliche Aeußerung der Vorſtellungskraft bewürkt, wodurch wir vieles zugleich klar faſſen, erwekt den Begriff der Größe, welcher bey der größten Menge, der uns auf einmal klar vorſchwebenden Dinge, nicht entſteht, ſo bald wir die Aufmerkſamkeit nur auf eines davon richten.

Man ſtelle ſich in Gedanken an einen Ort, wo man einen Garten von ſehr weitem Umfange überſehen könnte; man bilde ſich dieſen Garten in der Phantaſie ſo, daß er aus unzähligen kleinen Blumenbeeten, kleinen Büſchen von mannigfaltiger Art, und aus einer Menge kleiner Waſſerbehältniſſe, Canäle, Cabinetter und Gänge beſteht. Alle dieſe Mannigfaltigkeit der Dinge überſieht man auf einmal, und doch entſtehet hier ſchwerlich das Gefühl einer äſthetiſchen Größe. Es iſt gar nichts da, das uns nöthigte, die Phantaſie zu erweitern; denn wir fühlen uns eher geneigt jeden einzeln Theil für ſich zu betrachten; wir empfinden um ſo viel weniger Neigung den Gegenſtand im Ganzen zu faſſen, da dieſe einzeln Theile zum Ganzen ſo gar kein merkbares Verhältniß haben; denn jeder verſchwindet oder wird unmerkbar, ſo bald wir das Ganze faſſen wollen: wir würden in dieſem Fall etwas von großem Umfange ſehen, das uns wenig reizt, weil wir nichts darin unterſcheiden. Wenn aber dieſer große Garten aus großen Parthien beſtehe; hier ein großer freyer Platz zum Spazieren, da ein Wald von hohen Bäumen, dort ein großes Waſſerbeken u. ſ. f. iſt, ſo faſſen wir alles in eine Hauptvorſtellung zuſammen, deren Theile, wegen ihres merklichen Verhältniſſes zum Ganzen, uns noch immer klar genug bleiben, und daher entſteht eben das Gefühl der Größe.

Hieraus ziehen wir den Schluß, daß ein ſichtbarer Gegenſtand den Charakter der Größe dadurch bekomme, wenn er aus mannigfaltigen Theilen beſtehe, die ein merkliches oder beträchtliches Verhältniß zum Ganzen haben; oder, in der eigentlichen Kunſtſprache zu reden, wenn er aus großen, aber eine Mannigfaltigkeit zeigenden, Parthien beſteht, die ſo harmoniſch zuſammen verbunden ſind, daß das Auge immer auf das Ganze geführet wird. So hat in der Mahlerey das Colorit den Charakter der Größe, das bey einer vollkommenen Harmonie aus großen Maſſen vom Hellen und Dunkeln, und aus großen Parthien von Farben beſteht; ſo findet man in dem Gewande den Charakter der Größe, das aus wenigen, großen, aber natürlichen und mit dem Ganzen übereinſtimmenden Falten beſteht. Zu dem großen Anſehen einer Stadt, die man von Ferne ſieht, iſt es nicht genug, daß man eine unzählige Menge von Häuſern entdeke; ſie müſſen in große Parthien oder Quartiere vertheilt ſeyn, an verſchiedenen Orten müſſen einige hohe Dächer, oder Thürme und Cupeln ſich in die Luft erheben, und um dieſe herum müſſen die niedrigen Gebäude ſich in große Gruppen verſammeln. Ein einzeles Gebäude wird nie durch eine große Höhe oder Breite, noch durch eine unzählige Menge von Thüren, Fenſtern, Säulen und Zierrathen, den Begriff der äſthetiſchen Größe erweken; aber alsdann wird er entſtehen, wenn das Mannigfaltige darin in etliche große Parthien ſo zuſammen gehalten wird, daß die kleinen Theile nicht im Verhältniß des Ganzen, ſondern im Verhältniß mit den Haupttheilen, dazu ſie gehören, in das Auge fallen; die Haupttheile ſelbſt aber ſich ſo genau zuſammen verbinden, daß ein unzertrennliches harmoniſches Ganze daraus entſtehe. Denn dadurch wird das Auge des Kenners gleichſam gezwungen das Gebäude nur im Ganzen zu betrachten, um von allem auf einmal gerührt zu werden.

Der Künſtler, der dieſer Spuhr folgen will, wird in jedem beſondern Falle, da er ſichtbare Gegenſtände zu behandeln hat, leicht die Mittel bemerken, wodurch er ihnen den Charakter der Größe in Abſicht auf die Form geben kann. Er muß dem Ganzen durch wenig Hauptparthien Einfalt zu geben wiſſen, damit das Auge oder die Einbildungskraft nicht auf das Einzele falle, und die kleinen Theile muß er den Haupttheilen anpaſſen und unterordnen. Alsdann ſcheinet es, daß er durch wenig Veranſtaltung viel ausgerichtet habe. Durch dieſes Mittel hat Klopſtok im zweyten Geſang des Meßias, der Verſammlung der Schaar hölliſcher

Geiſter um den Thron Satans, eine ungemeine Größe gegeben. Er ſtellt nur wenige Häupter derſelben einzeln dar, und die unermeßliche Schaar der übrigen in einem Haufen, und dann legt er das erſtaunliche Gemählde vermittelſt eines wahrhaftig großen Gleichniſſes durch wenige Züge vor unſer Geſicht.

> Alſo verſammelten ſich die Fürſten der Hölle zu Satan.
> Wie die Inſeln des Meeres aus ihren Sitzen geriſſen,
> Rauſchten ſie hoch, unaufhaltſam einher. Der Pöbel der Geiſter
> Floß mit ihnen unzählbar, wie Wogen des kommenden Weltmeers
> Gegen den Fuß vorgebirgter Geſtade, zum Sitze des Satans.

Es wäre leicht, noch unzählige Beyſpiele aus den zeichnenden und redenden Künſten anzuführen, wodurch die vorhergehenden Anmerkungen über das Große der Sinnen und der Einbildungskraft, beſtätiget werden; aber dieſes wenige iſt für nachdenkende Künſtler hinreichend.

Wir kommen itzt auf die Betrachtung der Größe, die den Gegenſtänden des Verſtandes eigen iſt. Aus dem, was überhaupt über den Charakter der Größe angemerkt worden iſt, läßt ſich gleich abnehmen, daß dieſe Größe alsdann entſtehe, wenn vermittelſt weniger Hauptbegriffe, der Verſtand auf einmal ſo viel erblikt, daß er ſich merklich angreifen muß, um alles zu faſſen. Schon einzele Begriffe haben eine Größe, wenn ſie, bey einer anſcheinenden Einfalt und Leichtigkeit gefaßt zu werden, weit über den Verſtand Licht ausbreiten. Die Größe ſolcher Begriffe entſteht insgemein aus vielbedeutenden metaphoriſchen Ausdrüken, oder andern Tropen; wie wenn man von einem von ſeinem böſen Gewiſſen geplagten Menſchen ſagt: er trage die Hölle in ſeinem eigenen Herzen; oder wie wenn Haller von der Helvetier Heldenahnen ſagt: in deren Arm der Blitz und Gott im Herzen war.

Große Gedanken zeigen allemal Reichthum der Begriffe mit Einfalt verbunden. Pope drükt den ganzen Inhalt ſeines dritten Briefes über den Menſchen durch dieſen ſehr einfachen Satz aus: die allgemeine Urſache arbeitet auf einen Zwek, aber nach mannigfaltig abgeänderten Geſetzen. Dieſes iſt ein Gedanken, oder eine Beobachtung von ungemeiner Größe, weil eine unermeßliche Mannigfaltigkeit einzeler, und dem Scheine nach durch einander laufender Würkungen, auf eine einzige Hauptquelle zurük geführt wird. Menſchen von großem Verſtande ſind allein fähig, ſehr einfache, zugleich aber ſich weit erſtrekende Grundſätze für die Erforſchung der Beſchaffenheit der Dinge, und eben ſo einfache Maximen für die Behandlung der Dinge zu erfinden. Die äſthetiſche Größe, in ſo fern ſie dem Verſtand eine beträchtliche Ausdehnung giebt, wird alſo darin beſtehen, daß der Künſtler die Mittel gefunden habe, in unſerm Verſtande mit wenigem viel auszurichten. Dieſen Charakter haben vorzüglich die beſten Werke der Alten in redenden und zeichnenden Künſten. Sie ſagen viel, laſſen viel empfinden, erfüllen gleichſam die ganze Seele, ob man gleich keine große Veranſtaltung zu einer ſo großen Würkung gewahr wird.

Der kleine ſubtile Verſtand kömmt wol auch zu ſeinem Zwek, aber durch vielerley einzele Mittel; weil er nicht vermögend iſt, das einzige, den geraden Weg zum Zwek führende, Hauptmittel zu finden. Es iſt eine bekannte, ſich auf alle vom menſchlichen Verſtand abhängende Geſchäffte erſtrekende, Bemerkung, daß das Einfache das Schwereſte ſey, das, worauf man zuletzt fällt. Dieſes iſt darum ſo, weil gerade der größte

Verſtand dazu erfodert wird. Nur der, welcher alles Einzele, was zu einem Syſtem von zuſammengeſetzten Dingen gehöret, auf einmal klar überſehen kann, wird das einfache Grundgeſetz, nach welchem das Syſtem gebaut iſt, entdeken. Die Rede, die uns von der Wahrheit einer Sache überzeugen, oder die uns die eigentliche Beſchaffenheit derſelben in hellem Lichte zeigen, oder die eine Entſchließung in uns bewürken ſoll, wird nur dann den Charakter der Größe haben, wenn dieſe Würkung geradezu, und durch die wenigſten Vorſtellungen erreicht wird. Die Reden des Demoſthenes haben durchgehends dieſen Charakter. Man entdeket dabey einen Redner, der ſeines Gegenſtandes ſo vollkommen Meiſter iſt, daß er ihn im Ganzen mit der größten Klarheit überſieht; darum kann er auch ohne Umſchweif, ohne ängſtliches Beſtreben, ohne vielerley anzuführen*), ohne jedes Einzele beſonders zu ſagen, ſeinen Zuhörer durch wenig Hauptvorſtellungen, dahin bringen, wo er ihn haben will. Von dieſer Größe ſind auch die meiſten Reden, die Livius den Perſonen, die er in ſeiner Geſchichte aufführet, in den Mund legt. Dieſer Geſchichtſchreiber erzählt, daß bey einem gefährlichen Kriege, den die Römer vorhatten, zwiſchen den drey oberſten Befehlshabern, die damals den Staat regierten, ein hitziger Zank entſtanden ſey, weil keiner von den dreyen in der Stadt bleiben wollte. Der Senat hörte dem Streit eine Zeitlang mit Beſtürzung zu, weil dieſe Uneinigkeit gefährliche Folgen nach ſich ziehen konnte. Einer der drey oberſten Befehlshaber war der Sohn des Q. Servilius, der ehedem Diktator geweſen war. Um alſo dem Streite ganz kurz ein Ende zu machen, ſteht dieſer Mann im Senat auf, und ſagt die wenigen Worte: „Da ich ſehe, daß ihr weder für den verſammelten Senat, noch für den Staat ſelbſt, die geringſte Ehrerbietigkeit habt, ſo ſoll die Hoheit des väterlichen Anſehens dieſem Zank ein Ende machen. Mein Sohn ſoll ohne Loos in der Stadt bleiben. Mögen die, die den Krieg ſuchen, ihn mit mehr Ueberlegung und Einigkeit führen, als ſie hier zeigen*). Dieſes heißt geradezu und mit ſicherm Schritt zum Zwek eilen. Ein minder Großdenkender würde mancherley Vorſtellungen, Bitten und Flehen verſucht, und dennoch damit nichts ausgerichtet haben.

Auf eben dieſem Grunde beruhet auch die Größe der Gedanken, oder der Vorſtellungen, da zwey oder drey Worte, oder Begriffe hinlänglich ſind, uns in den Geſichtspunkt zu ſtellen, in welchem wir ein ſehr helles anſchauendes Erkenntniß von Dingen bekommen, die eine weitläuftige Entwiklung der Begriffe zu erfodern ſchienen. Ein Wort, wodurch eine lange Reyhe von Beſchuldigungen abgelehnt, oder widerlegt wird, iſt ein groſſes Wort. Von dieſer Art iſt folgendes von Pope: „Indem der Menſch ausruft, ſehet! alles iſt für mich geſchaffen, erwiedert die Gans, die er mäſtet, für mich iſt der Menſch gemacht.“ Als jemand dem Diogenes, dem Cyniker, vorhielt, daß alle Menſchen ihn auslachten, antwortete er: das thun ſie, ich aber werde nicht ausgelacht. Mancher andrer würde viel Worte gebraucht haben, um zu beweiſen, daß man mit Unrecht ſich über ihn aufhalte; aber damit würde er vielleicht weniger geſagt haben, als Diogenes mit zwey Worten. Darum iſt ſeine Antwort groß.

---

*) Non multa ſed multum.

*) Quando nec ordinis hujus ulla, nec reipublicae eſt verecundia, patria majeſtas altercationem illam dirimet. Filius meus extra ſortem urbi praeerit. Bellum utinam, qui adpetunt, conſideratius concordiusque, quam cupiunt, gerant. Liv. l. IV. c. 46.

Aus der Größe, die in dem Verſtand und der Beurtheilungskraft liegt, entſteht, wenn ſie auf ſittliche Gegenſtände angewendet wird, die Größe der Sinnesart, des ſittlichen Betragens, der ſittlichen Empfindungen und auch wol des ganzen Charakters. Die Größe verdienet vorzüglich von dem Künſtler beobachtet zu werden, damit er einen rechten Gebrauch davon machen könne. In den Künſten iſt unſtreitig dasjenige das Wichtigſte, was uns die Größe der Seele zu empfinden giebt.

Dieſe Größe entſteht, wie geſagt, aus der Stärke der Beurtheilungskraft, auf ſittliche Gegenſtände angewendet. Der Menſch denkt und handelt groß, der die ſittlichen Gegenſtände in ihren wahren Verhältniſſen ſieht, in ihrem eigentlichen Weſen kennt, und deßwegen das Wichtige von dem Unbeträchtlichen genau unterſcheidet. Denn dadurch geſchieht, daß ihn nichts geringes rühret, daß er in Abſicht auf das Gute und Böſe, auf Glük und Unglük, auf Tugend und Laſter, weder auf Kleinigkeiten achtet, noch ſich durch den Schein blenden läßt. In ſeinen Urtheilen kömmt er ſchnell auf den Mittelpunkt der Dinge, und entfernt alles, was nicht zum Weſentlichen gehört; in ſeinen Handlungen aber geht er gerade und mit Zuverſicht zum Zwek. Kleine Seelen werden in ihren Vorſtellungen und Empfindungen von den erſten Eindrüken, die die Sachen auf ſie machen, und von dem Scheine derſelben geleitet. Es fehlt ihnen an eigener Würkſamkeit, wodurch ſie Meiſter ihrer Vorſtellungen und Entſchließungen werden. Man entdeket in ihrem Denken und Handeln gar keine Einförmigkeit, nichts Einfaches und Gerades; und wenn ſie Abſichten haben, ſo wiſſen ſie Mittel, die geradezu dieſelben befördern, nicht zu erfinden, ſondern lauren darauf, ob ſie ſich von ſelbſt anbieten werden; verſuchen jedes, das ihnen vorkömmt, um aus Proben und Erfahrung zu ſehen, ob es ihnen etwa nützlich ſeyn könne. In ihren Empfindungen ſind ſie eben ſo ſchwach; jede Kleinigkeit bringt ſie in Bewegung, ſie leben in einer beſtändigen Abwechslung von Vergnügen und Mißvergnügen, von Wunſch und Genuß, ohne jemals die Dinge zu kennen, von denen ſie unaufhörlich, wie eine Wetterfahne, im Kreis herum getrieben werden.

Wenn gedachte Stärke der Beurtheilungskraft ſich über den ganzen Umfang der ſittlichen Gegenſtände und Angelegenheiten des Menſchen erſtreket, und nicht blos, wie es oft geſchieht, auf einzele Zweige derſelben eingeſchränkt iſt, ſo entſtehet daher der große Charakter des Menſchen, die ſtille Größe des Gemüthes, die ihn über die gewöhnlichen Schwachheiten andrer Menſchen erhebet. Er hat aus der Menge der Dinge, die er beobachtet und beurtheilt hat, wenige Hauptbegriffe herausgezogen, die ſein Urtheil, und wenige Grundmaximen, die ſeine Handlungen beſtimmen. Er wird von nichts überraſcht und von nichts hingeriſſen; er iſt der Weiſe, von dem Horaz ſagt:

> Si fractus illabatur orbis,
> Impavidum ferient ruinae.

Einzele Beyſpiele von hoher Sinnesart treffen wir bey allen guten epiſchen und dramatiſchen Dichtern an, und es würde überflüßig ſeyn, eine Anzahl derſelben hier zu ſammeln. Wer den Homer, den Aeſchylus und den Sophokles unter den Alten; den Shakeſpear und Corneille von den Neuern geleſen hat, könnte leicht eine beträchtliche Sammlung davon machen.

chen. Aber der leztere fällt darin bisweilen ins Uebertriebene.

Nun haben wir noch den Charakter der Größe in leidenſchaftlichen Gegenſtänden zu betrachten. Sowol in dem, was Leidenſchaft erwekt, als in der Art, wie dieſe ſich äußert, kann Größe ſtatt haben. Dort bekömmt man den Begriff einer großen Macht, die uns unwiderſtehlich ergreift, hier von einer großen Kraft, die der fühlende Menſch anwendet, der angreifenden Macht zu widerſtehen. Beydes verdienet eine nähere Erläuterung.

Gegenſtände, die Leidenſchaften erweken, können auf mehr als eine Weiſe groß ſeyn. Ihre vorzügliche Größe kömmt von der Wichtigkeit und von dem weiten Umfange der Würkung her. Sie erweken allemal den Begriff eines Guts oder eines Uebels; beyde ſind klein, oder gering zu achten, wenn ſie vorübergehend ſind, wenn ſie uns nur auf eine kurze Zeit vergnügt, oder mißvergnügt machen, oder wenn ſie nur einen geringen Einfluß auf einen Theil der Glükſeligkeit haben. Groß und wichtig ſind ſie hingegen, wenn ihre Würkung ſich auf das ganze Leben und auf das Weſentliche der Glükſeligkeit erſtrekt; am größten, wenn ſie ganz entſcheidend ſind. Die Liebe iſt eine vorübergehende Leidenſchaft, die im Grunde die Befriedigung eines körperlichen Bedürfniſſes zum Endzwek hat. In dieſem Geſichtspunkt kann ihr Gegenſtand nicht groß ſcheinen: aber durch die Einmiſchung des Sittlichen, und aus dem Geſichtspunkte betrachtet, wie ernſthafte, oder enthuſiaſtiſche Seelen ſie anſehen, bekömmt er eine Größe, die uns in Verwunderung ſezt. So wie bey Klopſtok Lazarus den Gegenſtand ſeiner Liebe ſieht, iſt er nicht nur groß, ſondern völlig erhaben. So kann der Künſtler den Gegenſtänden der Leidenſchaft eine Größe geben, wenn er uns ihre Wichtigkeit, und den weiten Umfang ihrer Würkung lebhaft vorzuſtellen weiß. Der Tod, iſt ein Gegenſtand, der Furcht erwekt; aber dieſer Gegenſtand hat keine Größe, wenn er als ein Schlaf, oder als ein ſchneller Uebergang zur Vernichtung, oder zu einem, von dieſem wenig unterſchiedenen Leben, vorgeſtellt wird. Hingegen ſo wie Shakeſpear in dem bekannten Selbſtgeſpräch des Hamlets ihn vorſtellt, als einen ewigen Schlaf, vielleicht mit fürchterlichen Träumen erfüllt, bekömmt er eine ungemeine Größe. Ueberhaupt alſo haben die Gegenſtände der Leidenſchaften eine äſthetiſche Größe, wenn ſie als entſcheidende Urſachen der Glükſeligkeit oder des Elends eines Menſchen, oder gar ganzer Völker, angeſehen werden. So hat die Handlung, deren wir anderswo gedacht haben *), da Flaminius dem verſammelten Griechenland durch einen Herold die Freyheit ankündiget, eine ungemeine Größe; und ſo wird ein Gewitter, wenn man es, wie es hier und da in der Bibel geſchieht, als ein feyerliches Herabfahren des höchſten Weſens anſieht, um die Miſſethaten eines Volks zu beſtrafen, eine Größe, die hoch ins Erhabene hinauf ſteiget.

Eine beſondere Art der Größe der leidenſchaftlichen Gegenſtände, entſteht bisweilen daher, daß ſie etwas unveränderliches, oder abſolut entſchiedenes haben. Das Böſe, das uns droht, und das Gute, das uns ſchmeichelt, thut erſt alsdann die volle Würkung, wenn es keiner Ungewißheit mehr unterworfen iſt. Beym erſten Anblike deſſelben miſcht ſich immer Hoffnung oder Furcht in die Leidenſchaft, und erſt dann, wenn dieſe nicht mehr ſtatt haben, entſteht der völlige Ausbruch derſelben. Daher entſteht dieſe Art der Größe, aus

---

*) II Th. Artikel Freude S. 269.

s der plözlichen Zernichtung der
ffnung oder des Zweifels. Wenn
s herannahende Uebel nun gegen-
rtig, und abſolut gewiß worden iſt,
entſtehet eine ſchnell ausbrechende
denſchaft, die ſich über die ganze
eele verbreitet, die ſich nun durch
hts mehr helfen kann. Der Ge-
nſtand der Leidenſchaft, über deſ-
Vorſtellung wir ſchlechterdings
ne Gewalt haben, der ganz außer
ſrer Würkſamkeit liegt, hat alle-
l etwas Großes, und bringt auſ-
ordentliche Würkung hervor. In-
nderheit zeiget ſich dieſes bey Vor-
llung eines Uebels, wobey man
Nothwendigkeit deſſelben, die gänz-
he Unmöglichkeit ihm zu entgehen,
er etwas darin zu ändern, lebhaft
hlet. Denn dieſes greift uns ge-
de an dem empfindlichſten Ort an,
dem es das Gefühl der Freyheit
d der eigenen Macht nicht nur
wächt, ſondern geradezu vernich-
. Das grimmigſte Thier wird
ßlich zahm, ſo bald es einiges
efühl bekömmt, von der Unmög-
hkeit ſich aus den Schlingen, darin
verſtrikt iſt, mit Gewalt heraus-
wikeln; und der grauſamſte Ty-
nn verliert in ähnlichen Umſtän-
n nicht nur ſeine zerſtöhrende Wuth,
ndern flehet um Gnade, wie Schach
adir, als er ermordet wurde. Erſt
ehrte er ſich eine Zeitlang aus äuſ-
rſten Kräften; aber als er die völ-
ge Unmöglichkeit ſich zu retten em-
fand, ſchrie er: Erbarmung, ich
ill euch allen vergeben! In dem
rauerſpiel, das unter dem Titel des
aufmanns von London bekannt iſt,
t das Läuten mit der Gloke, die
as Zeichen zu Barnevelds Hinrich-
ng giebt, etwas ungemein Schrek-
aftes, welches blos daher entſteht,
aß man nun die Unmöglichkeit, daß
diesem ſchmählichen Tod entgehe,
bhaft fühlet. Und in der tragi-
hen Geſchichte des Ugolino über-
llt uns allemal ein lebhaftes Ent-

ſetzen, ſo oft wir an den Umſtand denken, daß der Schlüſſel zum Thurm ins Waſſer geworfen worden; weil uns dieſer Umſtand die Unmöglichkeit der Rettung dieſes Unglüklichen empfinden läßt. Deßwegen hat auch bey den öffentlichen Blutgerichten der Umſtand mit der Brechung des Stabes, nach ausgeſprochenem Urtheil, eine ſonderbare Würkung, weil ſie das Zeichen iſt, daß der Verurtheilte nun gewiß ſterben müſſe.

Die überwältigende Kraft des Gegenſtandes einer Leidenſchaft liegt eigentlich in dem lebhaften Gefühl, womit man ihn ſich nicht blos vorſtellt, ſondern als gegenwärtig empfindet; und eben daher entſteht auch die große Würkung in den angeführten Beyſpielen. Der Menſch überläßt ſich weder der Freude noch dem Schmerz ganz, bis er die höchſte Gewißheit der Urſache derſelben empfindet. Der Habſüchtige, dem ein großes Vermögen zugefallen iſt, empfindet zwar große Freude, ſo bald er die Botſchaft davon vernimmt; aber in der größten Lebhaftigkeit fühlt er ſie erſt alsdann, wenn er das Geld vor ſich liegen ſieht, und mit beyden Händen darin wühlet. Die Scene, da Joſeph ſeinen nach Aegypten gekommenen Vater wieder ſieht, wie ſie Bodmer erzählt, zeiget uns etwas Großes von dieſer Art. Joſephs Freude iſt zwar ungemein groß, ſo bald er den theuren Alten empfängt, und der Leſer genießet die zärtlichſte Wolluſt der erſten Umarmung mit ihm. Aber erſt eine Weile nachher, nachdem Joſeph eine bewegliche Rede des Alten angehöret, und die zärtlichen Blike, die dieſer auf ihn geheftet, lebhaft empfunden hat, ſteigt die Freude auf den höchſten Gipfel; erſt da fühlte der Dichter, daß nun die Leidenſchaft eine Höhe erreicht habe, die ſich kaum beſchreiben läßt. Dieſes giebt er uns auf eine ausnehmende Weiſe zu erkennen, wenn er ſagt:

> Wie ſtark zu jener Luſt ſtand zitternd der große Sohn Jacobs,
> Von den Blicken des Vaters und Worten im Herzen gerühret *).

Die erſte Umarmung ſeines Vaters konnte ihm noch wie ein Traum vorkommen, aber nun, nachdem er empfunden, daß ſeine Blike und ſeine rührenden Worte ſein Innerſtes unmittelbar rege machten, verſchwindet der Zweifel. Eben ſo fühlt auch Abbadona mitten in ſeiner Quaal einen neuen und lebhaften Anfall von Verzweiflung, ſo bald die Empfindung von der Unmöglichkeit ſeinem Jammer zu entgehen, mit einiger Lebhaftigkeit erneuert wird; welches man bey folgender Stelle deutlich bemerkt:

> — Iſt denn in deiner Ewigkeit künftig
> Nichts mehr von Hoffnungen übrig? Ach wird denn, göttlicher Richter,
> Schöpfer, Vater, Erbarmer! — — Ach nun verzweif' ich von neuem;
> Denn ich habe Jehova geläſtert! Ihn hab ich mit Namen,
> Die ich ohne Verſöhner nicht nennen darf, angeredet **).

Die neue Verzweiflung entſteht hier blos aus dem plözlichen Gefühle der Unmöglichkeit der Rettung, die ohne Verſöhner, der für ihn nicht vorhanden iſt, nicht erfolgen konnte. Ueberhaupt alſo bekommen leidenſchaftliche Gegenſtände, ſo ſtark oder groß ſie ſchon an ſich ſeyn mögen, eine neue Größe von der Empfindung ihrer Gegenwart und ihrer Unveränderlichkeit.

Endlich giebt auch bisweilen die bloße Ueberraſchung, und das Unerwartete darin, ihnen Größe und Kraft. Wo man auf angenehme oder unangenehme Anfälle vorbereitet iſt, da rüſtet man ſich, ſich zu faſſen; aber bey plözlichem Angriffe deſſen wird man überwältiget. Darum hat das Schrekhafte allemal etwas Großes, weil es immer ſchnell und unvermuthet kömmt. Noch heftiger wird die Ergreifung des Gemüths, wenn die Sache gerade gegen die Erwartung kömmt. Wer einen Freund in der Perſon findet, die er für ſeinen Feind gehalten hat; wer Großmuth genießt, wo er Rache erwartet hat, fühlet nothwendig eine gewaltſame Ausdehnung der Empfindung. Alle bisher erwähnten Arten der äſthetiſchen Größe zuſammen verbunden, empfindet man auf eine ausnehmende Weiſe bey folgender Stelle im Noah.

Im achten Geſang erzählt Noah, daß Raphael, nachdem er ihm die göttliche Poſaune zugeſtellt, mit der er alle auf Erden lebenden Geſchöpfe in die Arche rufen ſollte, ſich eilig in die Luft geſchwungen, und über Thamiſta geflogen; hier thut er hinzu:

> Und ich hörte von ferne die Worte der donnernden Stimme:
> Gott iſt, die Waag in der Hand, auf ſeinen Richtſtuhl geſeſſen.
> Schon iſt das Urtheil gefällt; am ſiebenden Tag kommt die Strafe,
> Daß ſie die Erd und ihre Bewohner im Waſſer vertilge.
> Weh dem Geſchlecht, über welchem der Zorn des Ewigen ausgeht!

Nun finden wir im neunten Geſang, daß die Giganten, denen Noah das nahe Verderben verkündiget hatte, Anſtalt machen durch Opfer und abergläubiſche Gebräuche das, ihnen gedrohte, Uebel zu beſchwören. Indem nun dieſe unſinnige Schaar anfängt, ſich für ſicher zu halten, geräth ſie plözlich in verzweifelndes Schreken:

> — Als Og in dem Stolz angebeteter Prieſter zurückfuhr,
> Legt den abgöttiſchen Hochmuth der Donner aus heiterem Himmel,
> Wann gleich damals flog über Thamiſtens Thürmen der Engel
> Und erhob, indem er daher flog, die donnernde Stimme.

---

*) Jacob IV Geſang.

**) Meſſias II Geſang.

Hier erwekt der Donner aus heiterm Himmel ein plötzliches Schreken; die vernehmlichen Worte des Engels, der feyerlich ſchrekliche Ton, und der fürchterliche Inhalt ſeiner Rede, ſtellen das Verderben nicht nur in ſeiner Größe, ſondern auch in ſeiner völligen Gewißheit dar.

Die Leidenſchaften ſelbſt, ob ſie gleich im Grunde Schwachheiten ſind, können dennoch den Charakter der Größe an ſich haben. Sie entſtehen allemal aus Anfällen auf die innere Würkſamkeit der Seele, auf die Kräfte, durch deren Aeußerung ſie eigentlich ihr Leben, ihr Daſeyn empfindet. Dieſe Kräfte werden von den Anfällen der leidenſchaftlichen Gegenſtände entweder gehemmet, oder gereizet. In beyden Fällen entſteht in der Seele das lebhafte Gefühl, wodurch ſie empfindet, daß ſie nicht ein ſpekulatives, ſondern ein handelndes, würkſames, Freyheit und Macht beſitzendes Weſen iſt; ſie wendet ihre Kraft an, um den Gegenſtand zu genießen, oder ſich ihm zu widerſetzen: und eben in dieſen Umſtänden zeigen ſich ſtarke Seelen in ihrer vollen Größe. Es iſt dem Menſchen überhaupt nichts wichtiger, als die Behauptung ſeiner innerlichen Freyheit und Macht zu würken, weil er eigentlich ſeine Exiſtenz nur alsdenn recht fühlt, wenn er dieſe Kraft anwendet etwas zu erhalten, oder von ſich abzuwenden. Darum ſucht er den Kreis ſeiner Würkſamkeit überall zu erweitern; und wenn er Hinderniſſe vor ſich findet, ſchwellen ſeine Kräfte, wie ein gehemmter Strohm, auf, brechen mit Gewalt und Ungeſtüm durch, und reißen, was ihnen im Wege ſteht, nieder. Darum iſt der leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen vorzüglich geſchikt, ihn in ſeiner Größe darzuſtellen.

Jedermann empfindet dieſen Charakter der Größe in dem Zorn des Achilles, in der Wuth des Philo, und ſelbſt in der Verzweiflung des Abbadona. Man muß ſich ſtarke Seelen in großen Leidenſchaften, als ſtreitende Helden vorſtellen, die allemal groß ſind, es ſey, daß ſie überwinden, oder überwunden werden; denn auch in ſeinem Fall kann der Held groß ſeyn. Wir bewundern den Eteokles des Aeſchylus ſelbſt da, wo er ſich überwunden fühlt *). Und ſo zeiget der alte Horaz des P. Corneille ſich in ſeiner vollen Größe in der bekannten Antwort **) über die Flucht ſeines Sohnes.

Im Grund alſo iſt das Große der Leidenſchaften, ohne Rükſicht auf den ſittlichen Werth der Sache, worauf ſie abzielen, nichts anders, als eine ſich lebhaft äußernde große Würkſamkeit der, ſich und ihre Freyheit fühlenden, Seele. Darum können wir dieſer Größe ſelbſt da, wo ſie etwas Unſittliches, ſo gar etwas Gottloſes an ſich hat, unſern Beyfall nicht ganz verſagen. Niemand getrauet ſich in den hölliſchen Geiſtern Miltons und Klopſtoks die Größe zu verkennen, die ſich in den Aeußerungen ihrer Leidenſchaften zeiget. So hat auch der berühmte Vers des Lucanus: Victrix cauſa Diis placuit, ſed victa Catoni, der Gottloſigkeit die würklich darin liegt ungeachtet, etwas Großes. Denn wie könnte der Menſch, der im Grunde kein wichtigeres Intereſſe hat, als ein frey handelndes Weſen zu ſeyn, den tadeln, der das Aeußerſte verſucht, dieſe Freyheit zu behaupten? Das Böſe in ſeiner Leidenſchaft iſt blos Irrthum, blos Fehler in der Vorſtellung, und verdienet Vergebung; hingegen iſt die Gleichgültigkeit

---

*) Man ſehe die im Artikel Aeſchylus auf der 40 u. f. S. des I Th. angeführte Stelle.

**) Que vouliez vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût. S. Horace de P. Corneille Act. III. Sc. 6.

keit für die Behauptung ſeiner innern freyen Würkſamkeit eine völlige Niederträchtigkeit, die keine Vergebung verdienet. Dieſes hindert aber nicht, daß wir nicht den für noch gröſſer halten, der ſo gar ſeine eigene Würkſamkeit und Freyheit einem noch gröſſern Gut aufopfert. Sich ſelbſt überwinden, iſt der gröſte Sieg; und die gröſte Kraft der Seele zeiget ſich darin, daß ſie ihrer eigenen Würkſamkeit, mitten in der ſtärkſten Aeuſſerung, dennoch Meiſter wird, um ſie anderswohin zu lenken. Denn wie der, der ſein Leben und ſeine Freyheit aus Feigheit nicht vertheidiget, ein Nichtswürdiger iſt, ſo verdienet der unſre gröſte Hochachtung, der ſie freywillig, aus Stärke des Geiſtes, um höhere Abſichten zu erreichen, dahingiebt.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Gattungen des Groſſen, wodurch die Werke der Kunſt intereſſant werden können.

Zur guten Behandlung des Groſſen gehört ein groſſer Geſchmak, den uns Mengs aus ſeinem eigenen Gefühl richtig beſchreibet. Der groſſe Geſchmak, ſagt er *), beſteht darin, daß man die groſſen und Haupttheile der ganzen Natur wähle, und die kleinern und untergeordneten, wo ſie nicht höchſt nöthig ſind, verſteke." Es iſt ſchon oben angemerkt worden, daß die Einfalt viel zur Gröſſe beyträgt. Alſo wollen auch groſſe Gegenſtände ſo behandelt ſeyn, daß ſie einfach und ungezwungen da ſtehen. Der ſubtile Geſchmak, der jedem einzelen Theil eine genaue Ausbildung und eine merkbare Feinheit geben will, der umſtändlich iſt, der am Einzelen hängt, zerſtöhrt durch ſeine Bearbeitung den Charakter der Gröſſe. Wer nicht mit wenigen Veranſtaltungen die volle Würkung, die er zur Abſicht hat, erreicht, der kann keinen groſſen Gegenſtand in ſeiner Gröſſe darſtellen. Es geſchieht bisweilen, daß auch gemeine Künſtler, entweder von ungefehr, oder weil ſie des Gefühls für das Groſſe nicht ganz beraubet ſind, auf groſſe Gegenſtände fallen, die ſie durch eine ſchwache und umſtändliche Behandlung verderben. Wie man etwa ſchlechte Schauſpieler ſieht, die das Groſſe in den Reden der Perſonen, die ſie vorſtellen, durch Nebenſachen, durch übertriebene Heftigkeit der Gebehrden und der Stimme, würklich verderben, eben ſo geſchieht es auch andern Künſtlern, denen es an groſſem Geſchmak fehlet. Man ſieht dieſes deutlich an dem Ovidius, der ſehr oft groſſe Gedanken durch eine umſtändliche Behandlung verderbt; entweder weil er ſelbſt das Groſſe nicht recht gefühlt, oder weil er ſeinem Leſer nicht zugetrauet hat, daß er es fühlen werde. Man ſehe z. B. nur folgende Stelle, wo er von der Latona ſpricht *):

> — cui maxima quondam
> Exiguam ſedem pariturae terra negavit.
> Nec coelo, nec humo, nec aquis Dea veſtra recepta eſt,
> Exul erat mundi. —

Der zweyte Vers und die drey letzten Worte des vierten haben würklich den Charakter der Gröſſe: aber durch die kleine Antitheſe, und durch die umſtändliche Zergliederung und Umſchreibung im dritten Vers, wird die Vorſtellung gleichſam in kleinere Stüke zerſchnitten. Die Behandlung des Groſſen muß vorzüglich dieſe Maxime zum Grund haben:

> Ornari res ipſa negat, contenta doceri.

Denn das, was in ſeinen weſentlichen Theilen, in ſeiner einfachen Geſtalt, Kraft genug hat, bedarf nicht nur

---

*) S. Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak S. 22.

*) Metam. L. VI. 186.

nur keines Zuſatzes, ſondern wird dadurch nur geſchwächt.

Dem Groſſen iſt das Kleine, das Artige, das Niedliche und überhaupt alles entgegengeſetzt, was dem Geſchmak nur ſchmeichelt, was ergötzt und, wie ſanfte kühlende Lüftgen, blos zum wollüſtigen Genuß einladet, ohne die Kräfte der Seele zu einiger Würkſamkeit aufzufodern. Eine Ausartung des Groſſen aber iſt das Schwülſtige und Uebertriebene, das nicht durch ſeine innere Kraft, ſondern nur durch ungeſtümes Pochen und Poltern, durch prahlendes Groſthun, die Aufmerkſamkeit von uns zu erzwingen ſucht. Hierüber wird das Nöthigſte zum Gebrauch der Künſtler an andern Orten vorkommen *).

Es erhellet aus dieſen Betrachtungen über das Große, daß es eine Kraft hat, die Würkſamkeit unſrer Seelenkräfte zu reizen und zu vermehren. Und hierin liegt eben der Vorzug, den es vor dem Artigen und Niedlichen hat. Dieſes verdienet etwas genauer entwikelt zu werden; weil hier gerade der Ort iſt, den wichtigſten Nutzen, den die ſchönen Künſte haben, und den der Künſtler nie aus den Augen ſetzen ſoll, in ſeinem wahren Licht zu zeigen.

Der Menſch iſt ein empfindſames, aber auch zugleich ein würkſames und handelndes Weſen. Es iſt offenbar, daß die Natur ihm die Empfindſamkeit ſowol zur Würkſamkeit als zum Genuß gegeben hat. Durch den bloſſen Genuß würde der Menſch bald ausarten und zu einem ſchwachen elenden Ding werden, deſſen Würkſamkeit erſtorben iſt; in der Welt würde er das ſeyn, was Perſonen, deren Temperament durch ein weichliches Leben, oder durch Krankheit ſo geſchwächt iſt, daß ſie ſelbſt nichts mehr verrichten können. In der Geſellſchaft ſind ſie bloſſe Zuſchauer, die alles, was vorfällt, es ſey angenehm oder unangenehm, mitgenieſſen, aber ſelbſt nichts mehr zum allgemeinen Intereſſe beytragen. Die würkenden Kräfte der Seele, die, wodurch der Menſch zu einem thätigen Weſen wird, ſind ſein vornehmſtes Gut. Alles, was dieſe unterhält, was ſie reizet und ſtärket, muß ihm wichtig ſeyn; denn dieſes iſt die eigentliche Nahrung des Geiſtes, wodurch er ſeine Geſundheit erhält und ſeine Kräfte immer vermehret.

Die Werke des Geſchmaks, die uns blos zum angenehmen und wollüſtigen Genuß reizen, die der Phantaſie und dem Herzen ſanft ſchmeicheln, ohne ſie jemal zu erſchüttern, ohne ſie aufzufodern, die würkſamen Kräfte zu brauchen, ſind Lekerbiſſen, die keine Nahrung geben, und deren Genuß allmählig alle Lebhaftigkeit, alle Kraft der Seele auslöſcht. Nur das Große unterhält und ſtärkt alle Seelenkräfte; es leiſtet dem Geiſte den Dienſt, den der Körper von ſtarken, männlichen Leibesübungen hat; wodurch er immer geſunder und ſtärker wird. Die Kräfte der Seele müſſen, wie die Leibeskräfte, in beſtändiger Uebung unterhalten werden; der ſtärkſte Geiſt kann in Unthätigkeit verſinken, wenn er lange Zeit nichts um ſich ſiehet, das ſeine Würkſamkeit auffodert. Wir lernen aus der Geſchichte der Menſchen, daß die Gröſſe und Stärke des Geiſtes, die wir für den Nationalcharakter gewiſſer Völker hielten, in verächtliche Weichlichkeit, und hernach ſo gar in Niederträchtigkeit ausgeartet iſt, blos darum, daß entweder durch den Druk der Tyranney, oder durch eben ſo ſchwere Unterdrükung einer wollüſtigen Ruhe; die Würkſamkeit in den Gemüthern gehemmet worden. Das mächtigſte Volk, das ſich der Ueppigkeit und dem ruhigen Genuß der Güter, die es beſitzt, einmal überlaſſen hat,

wird

---

*) S. Klein; Schwülſtig; Uebertrieben.

wird allemal ein Raub eines würkſamen und thätigen Volks werden, ſo bald ſich dieſes Eroberungen zu machen vorgenommen hat.

Wenn alſo die ſchönen Künſte, wie man nicht zweifeln kann, das Ihrige zur Bildung des Charakters der Menſchen beytragen ſollen, ſo iſt auch offenbar, daß dieſes vorzüglich durch ſolche Werke geſchehen müſſe, die ſowol in ihrem Inhalt, als in der Behandlung, den Charakter der Größe an ſich haben; daß nur die Künſtler, die darauf arbeiten, alle Kräfte der Seele in beſtändiger Uebung zu unterhalten, die Erwartung der Philoſophie und der wahren Politik erfüllen, welche die ſchönen Künſte zu ihrem Beyſtand herbeyrufen*). Nicht die Feinheit des Geſchmaks, ſondern ſeine Größe iſt das, worauf die Kritik vorzüglich arbeiten ſollte. Jene dienet zu einer angenehmen Erholung, wenn der Geiſt nach einer männlichen Uebung ſeiner Kräfte einiger Ruhe bedarf. Beydes iſt gut, wenn nur die gehörige Unterordnung dabey beobachtet wird. Der Künſtler ſollte ſich die beſten Baumeiſter zum Muſter nehmen, die das Feine und das Kleine zwar nicht verachten, aber nur ſparſam, und an den Stellen anbringen, wo es das Auge von dem Großen nicht abziehen kann.

◆ ◆

Von der Größe handeln zugleich die mehreſten, der, bey dem Art. Erhaben, angeführten Schriften. — Von der Größe (und Mannichfaltigkeit) im Gartenbau, ſ. Hirſchfelds Theorie, B. 1. S. 162. — Von der Größe (und Anmuth) in der Mahlerey, unter andern, Richardſon in dem Traité de la peinture, S. 137. Amſt. 1728. 8. Und über die körperliche Größe darin, ſ. Leſſings Laokoon, S. 131. 229. 349. 372 der Auſl. von 1788. — Von dem, was man eine groſſe Architectur nennen kann, Blondel in ſ. Cours d'Archit. Bd. 4. S. 413. — Von der Größe in dichteriſchen Gemählden, Bodmer im 9ten Abſchn. S. 211. der Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde der Dichter, Zürich 1741. 8. — —

## Groteſke.

(Zeichnende Künſte.)

So nennt man eine beſondere und ſeltſame phantaſtiſche Gattung der mahleriſchen Verzierungen gewiſſer Zimmer. Das Groteſke beſteht aus kleinen Figuren von Menſchen und Thieren, mit Blumen und Laubwerk ſo verflochten, daß man darin das Thier- und Pflanzenreich in einander verfloſſen antrifft; Menſchen und Thiere, die aus den Knoſpen der Pflanzen hervorwachſen, halb Thier und halb Pflanzen ſind. Man hat dergleichen in alten Grotten in Rom angetroffen. Johann von Udine ſoll ſie zuerſt in den Ruinen der Bäder des Titus gefunden haben. Vitruvius erwähnt dieſer ſeltſamen Art zu mahlen*), und klagt über den ſchlechten Geſchmak, der dergleichen phantaſtiſche Dinge hervorgebracht hat. Sie überraſcht, wie ein abentheuerlicher Traum, durch die ausſchweifende Verbindung ſolcher Dinge, die keine natürliche Verbindung unter einander haben; ſie kann doch eine Zeitlang gefallen, wie etwa ein tolles Geſchwätz eines ſich närriſch anſtellenden Menſchen, wegen der auſſerordentlich ſeltſamen Verbindung der Begriffe, lachen macht. Es gehört alſo überhaupt in die Gattung des Lächerlichen und Abentheuerlichen, das nicht ſchlechterdings zu verwerfen iſt.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß das Groteſke ſchon in den alten Zeiten in Aegypten aufgekommen ſey. So viel ich mich erinnere, erwähnt der zwar nicht ſehr zuverläſſige Rei-

ſende

---

*) S. Künſte.

*) Lib. VII. c. 5.

ſebeſchreiber Lucas, daß er ſolche in alten ägyptiſchen Ruinen angetroffen habe. Nach der vorher erwähnten Entdekung der alten Grotesken haben auch die Neuern ſie wieder in die Mahlerey aufgenommen. Der erwähnte Joh. von Udine und Per. del Vaga haben in der Gallerie des Vaticans, die wegen der darin befindlichen Gemählde die Bibel des Raphaels genennt wird, dergleichen Verzierungen angebracht, die Raphael ſelbſt ſoll gezeichnet haben. Aber der Graf Caylus, der etwas von den antiken Grotesken, nach den Originalen gezeichnet und illuminirt, herausgegeben hat *), hält ſie für Copeyen derer, die in den Bädern des Titus gefunden worden.

Die Chineſer haben ihre beſondere Art des Grotesken, das noch abentheuerlicher iſt, als das Antike, indem ſie auch Gebäude und Landſchaften, als in der Luft ſchwebend, oder wie aus Bäumen herauswachſend vorſtellen.

Vom grotesken Tanz wird anderswo geſprochen **).

⁂

Von dem Grotesken handeln: Principes de la Perſpective et *des Grotesques* von Jacq. Andr. du Cerceau, werden von La Combe, als öfterer gedruckt, angeführt, ſind mir aber nicht näher bekannt. — Serlio, oder vielmehr Bald. Perucci, in dem Libro terzo d'Archit. des erſtern, Ven. 1540. f. — Lomazzo, im 48ten Kap. des 6ten Buches ſ. Trattato dell'Arte della Pitt. Mil. 1585. 4. S. 422. — Gb. Armenini, in ſ. Veri Precetti della Pittura, Lib. III. c. 12. S. 115 u. f. Ven. 1678. 4. — Von grotesken Verzierungen überhaupt, Oreſtrio, im 2ten Theil, N. LXI. S. 317. — — Auch gehört, im Ganzen, noch die Schrift: Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komiſchen, von Juſtus Möſer, Brem. 1761. 8. Verb. 1777. 8. Engl. Lond. 1766. 8. hieher. — —

Uebrigens war es nicht der, von H. S. genannte Giov. Nanni von Udine, ſondern lange vor ihm Lud. Morto, welcher ums J. 1490 die, zu ſeiner Zeit, in unterirrdiſchen Gewölben alter Gebäude entdeckten Grotesken ans Tageslicht, und in Mode brachte. Gemahlt haben dereu, unter andern, Franc. Penni († 1528) Troſo von Monza (1530) Ant. Tempeſt. Mich. Rochetet, Jean Couſin, Gerard Michel (1530) Alb. Fontana (1550) Maturino († 1527) Roſſo († 1541) Polidoro Caldara († 1543) Giul. Romano († 1546) Perin Buonacorſo del Vago († 1547) Ant. Buſſo († 1550) Peſſa (1550) Giac. Roſignolo (1560) Giov. Nanni von Udine († 1564) Marc. Marchetti von Faenza († 1580) Andr. Soncino (1580) Giov. P. Lomazzo († 1598) Proſp. Orſi delle Grottesche († 1633) S. Vouet († 1649) Jean le Moine († 1713) Fl. Minei († 1750) — — In Kupfer ſind deren ſehr viele gebracht worden. Die, in aller Art wichtigſten darunter ſind 1) die, dem Raphael ſelbſt zugeſchriebenen, als Parerga atque Ornamenta in Vaticani Palatii Xyſtis etc. von Pietro S. Bartoli geſtochen, 4. überhaupt 43 Bl. Ferner, 2) eine ähnliche Sammlung, ohne beſondern Titel, von 36 Blättern überhaupt, geſtochen von Auguſtino Venet. Marc. Antonio und von einigen Schülern deſſelben, wovon die von Auguſtino, 20 an der Zahl, numerirt ſind (S. Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. Th. 1. S. 346.) 3) Miſcellaneae Picturae, vulgo Grotesques, in Spelaeis Vaticanis a Raphaele elabor. et a Fr. de la Guertiere … inſc. f. 17 Bl. 4) 26 Bl. geſt. von Ottaviani und Volpato, wovon ſich eine Nachr. in den Meuſelſchen Miſcell. Heft 4. S. 32 findet. Auch hat Mich. Lucchesi noch ein Blatt mit Grotesken, nach Raphael, f. geſtochen. — Die übrigen Blätter dieſer Art ſind von H. Aldegrever, nach eigenen Erfindungen; überhaupt hauſt 7 Bl. (ſ. Dict. des Artiſtes. I. S. 187.) — Stef. della Bella, (Friſes, Feuillages et Groteſques . . . Collignon exc. 8 Bl. Ornamenti o Grotesche, 12 Bl.) — Jean Berain (Unterſchiedliche Bücher mit Groteſken, Caminen u. d. m. Augsb. f. 81 Bl. von Gottfr. Stein.) Cornelius van den Boſch (Eine Folge von Troph. Groteſken u. d. m. Rom 1550-1553. f. 16 Bl. und noch einige einzele Blätter. (S. Dict. des Artiſtes, Th. 3. S. 187) — Andr. Ch. Boule (ebend. S. 296.) — Nic. de Bruyn (Eine Folge von ſechs Blättern 1594. 12.) — Hier. Cock (Veelderley Veranderinghe van Grotiſſen . . . door Corn. Flooris, 1556. f.) — Paul Decker (Neues Groteſkenwerk für Goldſchmiede und andre Künſtler, Nürnb. f. 8 Bl.) — Dorigny (Livre de diverſes Grotesques, peintes dans le cabinet et bains de la Reine, p. S. Vouet, f. 15 Bl.) — David Hopfer (in den Oper. Hopferian. Nor. finden ſich verſchiedene Groteſken von dieſem Künſtler.) — Neues Groteſkenbuch durch Chriſtoph. Jamnitzer, Nürnb. 1610. 4. 3 Th. — Morel (Grotesques, Augsb. f. 6 Bl. — Torre (Nouv. livre de Vaſes, Cart. Troph. et *Grotesques*, Augsb. f. 36 Bl.) — u. v. a. m. —

---

*) Recueil de peintures antiques. Preface.

**) Artikel Tanz.

## Grotte.

(Baukunſt.)

Gebäude, die in Gärten angebracht werden, und die aus Nachahmung natürlicher Hölen, die bisweilen in den Gebürgen angetroffen werden, entſtanden ſind. Die natürlichen Grotten, oder Berghölen, gehören unter die Seltenheiten der Natur, die man mit Vergnügen und einiger Verwunderung ſieht: und da die Gärten eine Nachahmung würklicher Gegenden ſeyn ſollen *), ſo ſtehen die künſtlichen Grotten allerdings, wenn ſie nur am rechten Ort angebracht und wol erfunden ſind, ſehr gut darin. Aber wie überhaupt ein allzugekünſtelter Geſchmak die Gartenkunſt mehr, als irgend eine andre Kunſt, verdorben hat, ſo verdienen auch die wenigſten Grotten einige Aufmerkſamkeit. Die erſte Eigenſchaft der Grotte iſt, daß ſie natürlich ſey. Wenn man alſo ſchon von außen anſtatt groſſer und roher Felſen, ſo wie in Wildniſſen angetroffen werden, zierlich ausgehauene Säulen, und nach den Regeln der Kunſt gemachte Geſimſe und andre Zierrathen der Baukunſt antrifft, ſo verſchwindet ſogleich der Begriff der natürlichen Grotte. Findet man aber inwendig ein völlig regelmäßiges Zimmer, ſo wird auf einmal der Begriff einer natürlichen Grotte ganz ausgelöſcht, und alle Muſcheln und Corallen und Glasſchlaken, womit die Wände bekleidet ſind, dienen zu nichts, als den Begriff ſehr mühſamer Kleinigkeiten zu erweken. Nicht der Verzierer, der gewohnt iſt, auf Gerathewol artige Kleinigkeiten zuſammen zu ſetzen, ſondern nur der Baumeiſter, welcher der größten Baumeiſterin, der Natur ſelbſt, das Große der Kunſt abgelernt hat, iſt im Stande auch in dieſem Stük den Geſchmak wahrer Kenner zu befriedigen.

◆ ◆

(*) Ausführlicher handelt von Grotten Hirſchfeld in der Theorie der Gartenkunſt, Bd. 3. S. 84 u. f.

## Grund.

(Mahlerey.)

Die Fläche, auf welche die erſten Farben zum Gemähld aufgetragen werden. Es iſt für die Würkung der Farben, für die Haltung des Gemähldes und für die Dauer gar nicht gleichgültig, auf was für einen Grund

---

*) S. Gartenkunſt.

Grund gemahlt werde. De Piles räth überhaupt einen weißlichten Grund zu nehmen; Titian, Rubens und andre große Coloriſten ſollen dieſes gethan haben. Laireſſe will bemerkt haben, daß zu Landſchaften ein perlenfarbiger Grund, und zu hiſtoriſchen Stüken, die innerhalb eines Zimmers geſchehene Handlungen vorſtellen, der Grund aus Umbra, zu Nachtſtüken der aus cölniſcher Erde, am beſten ſey. Man hat Gemählde von alten italiäniſchen Meiſtern, die auf einen verguldeten Grund gemahlt ſind.

Man verſteht aber unter dem Namen Grund auch die Fläche, auf welcher, oder gegen welche, ein Gegenſtand geſehen wird. So iſt der blaue Himmel der Grund einer Wolke, und eine einfärbige Wand des Zimmers der Grund der in dem Zimmer gemahlten Figuren.

Die Farbe des Grundes hat einen großen Einfluß auf die Haltung des Gemähldes. Es iſt eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den dunkeln, und das Dunkle gegen den hellen Grund ſtehe. Je brauner der Grund iſt, worauf etwas weiſſes gemahlt wird, je mehr wird es weiß ſcheinen, und auch umgekehrt. Incarnat wird auf einem rothen Grunde blaß, und eine blaſſe rothe Farbe wird auf gelbem Grunde lebhafter und wärmer. Es gehört zur Erforſchung der Geheimniſſe des Colorits, daß man die Würkungen, die die Farbe des Grundes auf die verſchiedenen Gegenſtände des Gemähldes hat, genau beobachte. Leonhard da Vinci hat nach ſeiner gewöhnlichen Scharfſinnigkeit auch hierüber wichtige Beobachtungen geſammelt, die man im hundert und ſieben und dreyßigſten und folgenden Abſchnitten ſeines Werks findet. Es iſt jedem Mahler zu rathen ſie mit Aufmerkſamkeit zu leſen, und dann auf dieſer Bahn der genauen Beobachtung weiter fortzugehen.

◆ ◆

Auſſer dem angeführten Vinci handelt, unter mehrern, noch, „Von dem Ordiniren des dunkeln Objects gegen einen hellen Grund, in der Nähe und Ferne deſſelben," Laireſſe in dem 4ten Kap. des 4ten Buches ſeines großen Mahlerb." — ſo wie im 8ten Kap. „Von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, und ſo hinwieder; oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel." — —

## Gründen.

(Kupferſtecherkunſt.)

Eine polirte Kupferplatte mit einem Firnis, der hier Grund heiſſt, überziehen, und ſie dadurch zum Aetzen tüchtig machen. Die Vollkommenheit des Aetzens hängt zum Theil von der guten Beſchaffenheit des Grundes ab. Dieſer muß ſo ſeyn, daß von dem Reiſſen mit der Nadel nichts ausſpringe, damit der Künſtler die Stärke und Freyheit der Striche völlig in ſeiner Gewalt habe, und daß das Aetzwaſſer nirgend anders, als in die mit der Nadel geriſſene Striche eindringen könne. Dieſes hängt von der Güte des Grundes oder Firniſſes ab, deſſen Beſchaffenheit an ſeinem Orte beſchrieben worden. Der harte Firnis wird auf folgende Art auf die Platte getragen. Vor allen Dingen muß die Platte auf der guten Seite auf das ſorgfältigſte von allem Fette und andrer Unreinigkeit wol gereiniget ſeyn. Alsdenn wird ſie auf ein gelindes Kohlfeuer gelegt, und warm gemacht. Wann ſie durchaus wol warm iſt, ſo tunkt man eine Feder oder etwas dergleichen in den Firnis und trägt an verſchiedene Stellen der Platte ſelbigen auf, bis man ohngefehr urtheilt, es ſey genug, um die Platte ganz dünne damit zu überziehen. Alsdenn theile man entweder mit dem Ballen der Hand, oder mit einem Ball von Taffet, darin Baumwolle eingebunden iſt, den Firnis gleich aus, daß er überall zudeket, und wo möglich gleich dik ſey; welches durch die Uebung muß gelernt werden.

Wenn die Platte mit Firnis überzogen iſt, ſo wird der Firnis geſchwärzt. Zu dem Ende hat man etliche Wachslichter, die an einander geſezt werden, bey der Hand; wenn ſie eine Weile gebrennt haben, daß ſie gut dampfen, ſo läßt man den Dampf überall an den Firnis anſchieſſen. Dabey muß man ſich aber wol in Acht nehmen, daß die Flammen dem Firnis nicht zu nahe kommen und ihn verbrennen.

Endlich wird der Firnis, wenn er nun ſchwarz genug iſt, auf folgende Weiſe hart gebrennt. Man nimmt eine Kohlpfanne, die etwas gröſſer, als die Platte ſeyn muß, und macht ein ſo viel möglich durchaus gleich glühendes Kohlfeuer darin an. Hernach ziehet man die meiſten Kohlen gegen den Rand der Kohlpfanne zuſammen. Ueber dieſem Kohlfeuer wird die Platte, die unrechte Seite gegen das Feuer gekehrt, in einiger Höhe über den Kohlen geſezt, und ſo lange darüber gelaſſen, bis der Firnis etwas hart gebrennt iſt. Man erkennt an dem Rauchen deſſelben, daß er bald gut iſt. Weil er aber auch zu ſtark kann gebrennt werden, in welchem Fall er bey der Arbeit abſpringen würde, ſo muß man hierbey vorſichtig ſeyn. Man kann an einem Ende der Platte mit einem Stäkgen Holz ihn probiren. So lange er noch am Holz anklebt, iſt er noch nicht hart genug; ſo bald er aber nicht mehr anklebt, muß man die Platte vom Feuer abnehmen.

Der weiche Firnis iſt etwas leichter aufzutragen. Wenn die Tafel warm iſt, ſo reibet man den Firnis, der in dem Taffet, worin er eingewikelt iſt, bleiben kann, auf derſelben herum. Die Wärme macht, daß er durch den Taffet ſchwizt und an der Platte klebet. Nur gehört allerdings Uebung und Genauigkeit dazu, ihn überall gleich dik, und nirgend zu viel aufzutragen. Man kann ihn eben ſo, wie den harten, mit Ballen von Taffet austheilen und gleich machen. Wenn man glaubt, daß er ziemlich gleich aufgetragen ſey, ſo ſezt man die Platte noch einmal auf die Kohlen, läßt ſie gelinde warm werden, bis der Firnis ſo weich worden, daß er von ſelbſt eine glatte Fläche bekömmt. Hernach wird er eben ſo, wie vorher geſagt worden iſt, geſchwärzt.

Auf dieſe Art werden alſo die Kupferplatten gegründet, und nun kann die Zeichnung darauf getragen werden *).

◆ ◆

(*) Der, von H. G. angeführte, von Calot erfundene, oder doch durch ihn berühmt gewordene, ſo genannte, harte Aezgrund, wird, wegen mancherley Unbequemlichkeiten, von den neuern Künſtlern, nicht mehr gebraucht.

In Anſehung des weichen Grundes, oder der Auftragung deſſelben auf die Platte, iſt noch zu bemerken, das dieſe vorher von allen Unreinigkeiten, beſonders Fettigkeiten, vermittelſt fein durchgeſiebter Aſche, oder fein geſchabter Kreide, oder dergleichen Bleyweiß, ohne alle Sandtheile, gereinigt werden muß. Hierauf folgt das Auftragen des Grundes, auf die oben beſchriebene Weiſe, das heißt über einem gelinden Kohlenfeuer; (weil ein ſtarkes den Aezgrund leicht verbrennen, oder die harzigten, und öhlichten Theile deſſelben verfliegen machen könnte) und das Verbreiten deſſelben über die Platte geſchieht am beſten vermittelſt einer milden Entenfeder, als welche vorzüglich eine ſanfte, reine, gleiche Kante hat, und deren Fahne vorzüglich feſt an einander hält. Daß dieſes vorgenommen wird, während die Platte noch auf den Kohlen liegt, verſteht ſich von ſelbſt; aber noch iſt Vorſichtigkeit in den, dabey nöthigen Bewegungen erforderlich, um nicht Staub zu erregen. Die, an einem Schraubeſtock beveſtigte Platte wird nun, indem der Grund noch fließt, über ſehr ſtark flammendes und dampfendes Wachslicht gehalten, bis der Dampf den Grund vollkommen geſchwärzt hat; und das von H. G. gedachte, zweyte Erwärmen fällt gänzlich weg. Auch kann nicht die Flamme, ſondern nur der Docht, wenn er den Grund berührt, dieſem ſchädlich werden. Bey dem Abkühlen iſt die Platte wieder ſo zu ſtellen, daß ſie vor dem Staube ſicher iſt. —

---

*) Abzeichnen.

Nicht von allen Künſtlern, indeſſen, wird der Grund geſchwärzt. Verſchiedene überſtreichen ihn blos mit fein geriebenem, mit etwas Gummi verſetztem, Bleyweiß; und dieſes geſchieht dann nicht ehe, als bis die Platte erkaltet iſt. Gewohnheit allein kann den Vorzug zwiſchen beyden Arten entſcheiden. Das Verfahren bey dem Aufzeichnen iſt aber bey beyden gleich.

Ein, von neuern Künſtlern erfundenes **zweytes Gründen**, welches man **Uebergründen** nennen könnte, verdient mehr Aufmerkſamkeit. Es verhält ſich damit auf folgende Art. Nachdem auf die Platte die kräftigſten Parthien, oder die Hauptſchatten, durch das erſtere Aezen, eingegraben worden ſind, reinigt man ſolche, zuerſt, auf die, bey dem Art. **Aezkunſt** (S. 64) beſchriebene Art, und reibt ſie hierauf noch einmahl mit altbackener, aber nicht hart gewordener Semmel ab, um das Oehlichte, das bey dem Abſchmelzen in den Einriſſen ſitzen geblieben iſt, völlig wegzubringen. Alsdenn gründet man ſie ganz auf eben ſolche Art, als das erſte Mahl; nur fällt der Dampf, oder das Beſtreuen mit Bleyweiß weg, damit die vorher geätzten Striche, durch den Grund hindurch, ſichtbar bleiben; und nun bearbeitet man ſie von Neuem mit der Nadel, und hohlt das fehlende, oder die ſanftern Töne und Verſchmelzungen nach, die gewöhnlich mit der ſo benannten **kalten Nadel** (ſ. den Art. **Aezkunſt** S. 64. und den Art. **Radiren**) gemacht werden. Es iſt, indeſſen, zu bemerken, daß dieſer zweyte Grund dicker oder ſtärker, als der erſte, aufgetragen werden muß, weil ſonſt das Scheidewaſſer, bey dem zweyten Aezen, leicht in die zuerſt eingeätzten Striche eindringen, und ſo Unreinlichkeiten verurſachen könnte. Das zweyte Aezen ſelbſt geſchieht wie das erſtere Mahl, allein mit dem Unterſchiede, daß, da jetzt nur ſanftere Töne eingeätzt werden ſollen, das Scheidewaſſer nicht ſo lange auf der Platte bleiben darf. Die Vortheile von dieſem zweyten Gründen, oder **Uebergründen**, ſind, daß der Künſtler, eines Theils, mit leichterer Mühe und weniger Zeitaufwand, jene feinern Töne und Verſchmelzungen, als es, mit der kalten Nadel oder dem Grabſtichel möglich iſt, und daß er, andern Theils, auch Gegenſtände, welche Leichtigkeit und ſpielende Nadel erfordern, beſſer dadurch hervor bringen kann, indem die kalte Nadel, ſo wie der Grabſtichel, bey dem dazu nothwendigen Nachdrucke der Hand, jener Leichtigkeit nachtheilig werden. Vorzüglich iſt dieſe Methode nutzbar bey Gegenſtänden, wo kräftige Parthien unmittelbar an gelindere gränzen, wie z. B. in Landſchaften, wo durch die lockern Zweige eines, im Vordergrund ſtehenden, kräftig gehaltenen Baumes eine gelindere Luft durchſchimmert; und die guten Wirkungen davon zeigen ſich in mehrern Blättern von H. Geyſer, der, wenn er gleich vielleicht nicht der eigentliche Erfinder ſeyn ſollte, doch den erſten und meiſten Gebrauch davon gemacht, ſo wie gar kein Bedenken getragen hat, ſolche auch mehrern Künſtlern, wenn die Rede von jener Wirkung war, mitzutheilen.

## Gruppe.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort iſt bis itzt nur in den zeichnenden Künſten aufgenommen, ob-

obgleich die Sache ſelbſt, die es ausdrückt, allen Künſten gemein iſt. Man verſteht nämlich dadurch die Zuſammenſtellung, oder Vereinigung mehrerer einzeler, zuſammen gehöriger Gegenſtände, in eine einzige Maſſe, ſo daß die Gegenſtände, die man ſonſt einzeln als für ſich beſtehende Dinge würde geſehen oder bemerkt haben, durch dieſe Zuſammenſetzung als Theile eines groſſern Ganzen erſcheinen. Nicht jede Vereinigung der Theile in ein Ganzes iſt eine Gruppe, (der menſchliche Körper iſt ein aus vielen vereinigten Theilen zuſammengeſeztes Ganzes, aber keine Gruppe,) ſondern die, da jeder Theil ſchon für ſich etwas Ganzes ſeyn könnte. Das Ganze iſt ein Syſtem, oder eine Maſſe von Theilen, deren keiner für ſich etwas Ganzes wäre: die Gruppe iſt ein groſſes Ganzes aus kleinen Ganzen zuſammengeſezt. Ein ſolches Ganzes iſt z. B. eine Weintraube: jede Beere für ſich betrachtet, iſt etwas Ganzes, nämlich ein runder Körper; dieſe Beeren auf einem Tiſche zerſtreuet, machen nicht einen, ſondern viel Körper aus; aber in eine Traube vereiniget, werden ſie zu einer Gruppe und dadurch zu einem Ganzen, das ſeine Form hat und nun auf einmal, als ein einziges Syſtem, kann gefaßt werden. Der Hiſtorienmahler, der zu Vorſtellung ſeiner Geſchichte mehrere Perſonen oder Figuren zu zeichnen hat, ſtellt ſie nicht einzeln oder zerſtreuet, eine hier, die andre da, vor, ſondern vereiniget deren etliche hier, andre an einer andern Stelle, in eine Maſſe oder in einen Klump zuſammen; und wenn er die Sachen ſo geordnet hat, ſo ſagt man, er habe Gruppen gemacht, oder die Figuren gruppirt. Wiewol man nun dieſes Wort, wie geſagt, blos in zeichnenden Künſten braucht, ſo iſt offenbar, daß die Sache ſelbſt in allen andern Künſten vorhanden iſt. Eine Periode der Rede iſt nichts anders, als eine Gruppe einzeler Sätze, und die Periode in der Muſik, eine Gruppe kleinerer Einſchnitte. Dieſes ſey zur Erklärung des Worts geſagt.

Die Sache ſelbſt verdienet in der Theorie der ſchönen Künſte eine genaue Betrachtung, weil die Gruppirung der Gegenſtände in den meiſten Werken der Kunſt eine Hauptſache iſt. Daß ein Werk des Geſchmaks, welches aus ſehr viel einzelen Gegenſtänden zuſammengeſezt iſt, dieſe Theile nicht zerſtreuet und einzeln darſtellen, ſondern dieſelben in eine oder mehrere Gruppen ſammeln, und dieſe Gruppen wieder in einen einzigen Gegenſtand verbinden müſſe, iſt eine weſentliche Regel, deren Grund leicht einzuſehen iſt. Es iſt weder der Phantaſie noch dem Verſtande möglich, ſich viel einzele Dinge auf einmal klar vorzuſtellen. Das einfache Weſen unſers Geiſtes zeiget ſich auch darin, daß wir die Aufmerkſamkeit auf einmal nur auf einen einzigen Gegenſtand richten können; eben ſo wie es unmöglich iſt, wenn wir viel einzeln zerſtreuete Perſonen vor uns ſehen, mehr als eine auf einmal klar ins Geſicht zu faſſen. Ein aus viel einzelen Gegenſtänden beſtehendes Werk bekömmt dadurch, daß die ſich zuſammen ſchikende einzele Theile in wenige Maſſen geſammelt werden, eine Einfalt, die uns verſtattet das Ganze zu faſſen; ſo wie wir von den gröſten Zahlen, ſo bald ſie kunſtmäßig durch wenig Ziffern ausgedrukt werden, einen klaren Begriff bekommen. Wenn wir z. B. die Zahl hundert in dieſen drey Summen oder Gruppen ſehen 60 + 30 + 10: ſo werden wir ohne Mühe eine klare Vorſtellung von dieſer Summe haben, wozu wir nicht ohne ſehr groſe Mühe gelangen würden, wenn wir ſie in ſehr viel einzeln Theilen, wie z. E. ſo: 2 + 3 + 7 + 9 + 14 u. ſ. f.

vor uns ſähen. Dieſes iſt alſo der erſte Vortheil, den wir vom Gruppiren haben, daß es die Hauptvorſtellung des Ganzen erleichtert, und ihm Klarheit, Einfalt, folglich Faßlichkeit giebt. Durch das Gruppiren wird das Viele als wenig vorgeſtellt, um auf einmal zu würken; daher oft der Charakter der Größe ſelbſt, aus einer geſchikten Gruppirung entſteht.

In den Gegenſtänden, die man auf einmal überſieht, dienen die Gruppen auch, der Menge der auf einmal vorſchwebenden Gegenſtände Ordnung zu geben, und die Aufmerkſamkeit des Beobachters bey der näheren Betrachtung derſelben zu lenken. Es iſt gar nicht gleichgültig, auf welchen Theil eines Gemähldes man das Auge zuerſt richte*). Man muß die Hauptſache, das, wovon das übrige abhängt, eher als das andre ſehen, und von dieſem allmählig auf die mit ihm verbundenen Theile, in der Ordnung, welche die Natur der Sachen erfodert, fortſchreiten. Dieſe Ordnung aber kann durch die Gruppen angezeiget werden. Das Auge fällt allemal eher auf das Große, als auf das Kleine, eher auf das, wo ſtarkes Licht iſt, als auf das ſchwächer Erleuchtete. Dadurch kann der Mahler das Auge gleichſam zwingen, die Theile des Gemähldes in der Ordnung, die er ihm ſelbſt vorſchreiben will, zu betrachten.

Endlich dienet das Gruppiren auch überhaupt dazu, daß jedes Einzele des Werks in ſeinem Rang, in ſeiner Abhänglichkeit und in ſeinem wahren Verhältniß zu den übrigen erſcheine. In jedem Werke kommen kleinere und größere, wichtigere und unbeträchtlichere Dinge vor; die Vorſtellung des Ganzen hat nur alsdenn ihre Richtigkeit, Wahrheit und die Würkung, die ſie haben ſoll, wenn jeder Theil in dem ihm zukommenden Rang erſcheinet. Dieſes aber wird durch eine geſchikte Gruppirung erhalten. Die wichtigſten Theile kommen in die Hauptgruppen; in jeder Gruppe aber kommen wieder die Haupttheile an den ſichtbarſten Ort, die Nebenſachen aber dahin, wo ſie die ihm zukommende Würkung am beſten thun. Es giebt in jedem Werke der Kunſt Theile, die nicht als Theile des Ganzen, ſondern als Theile größerer Haupttheile erſcheinen; dieſe kleinen Theile müſſen ſo angeordnet ſeyn, daß es dem Auge nicht möglich wird, ſie gegen das Ganze zu halten; es muß ſie nur gegen das kleinere Ganze der Gruppe, zu der ſie gehören, ſtellen. Dieſen Kunſtgriff hat die Natur an dem Bau des menſchlichen Körpers auf das Vollkommenſte beobachtet. Es fällt Niemanden ein, die Naſe oder den Mund in ſeinem Verhältniß gegen den ganzen Leib zu betrachten, ſondern blos in dem Verhältniß gegen das Geſicht; dieſes aber wird, als ein Haupttheil, in ſeinem Verhältniß gegen den Rumpf abgemeſſen. So wiſſen geſchikte Baumeiſter die Theile der Außenſeite eines Gebäudes geſchikt zu gruppiren, daß es uns nicht einfallen kann, kleinere Theile, als Fenſter, oder gar einzele Glieder, gegen das Ganze zu halten, ſondern allemal gegen die Haupttheile, von denen ſie Theile ſind.

Alſo hat nicht nur der Mahler, ſondern jeder andrer Künſtler die vollkommene Gruppirung der Vorſtellungen genau zu ſtudiren; denn je glüklicher er darin iſt, je vollkommener wird auch ſein Werk ſeyn.

Nicht nur die Gegenſtände, die man auf einmal überſieht, ſondern auch die, die ſich nach und nach darſtellen, müſſen gruppirt ſeyn, und haben dieſes um ſo mehr nöthig, je größer die Menge und die Mannigfaltigkeit der Dinge, die dazu gehören, iſt. Daher müſſen epiſche Dichter, Geſchichtſchreiber und Redner die Kunſt zu gruppiren von dem Mahler lernen. Wer eine an einzeln Vorfällen reiche Handlung oder Begebenheit beſchreiben will, muß ſeine Materie nothwendig gut gruppiren, wenn der Zuhörer vor der Verwirrung der Vorſtellungen geſichert ſeyn ſoll. Er muß kurz die Hauptpartien, die zuſammen genommen das Ganze ausmachen, vorſtellen, als wenn man auf einmal die Begebenheit im Ganzen überſähe, und hernach muß er jede Hauptgruppe nach und nach beſonders entwikeln. Dieſes iſt eine der wichtigſten Regeln einer guten Erzählung, wie ſchon an ſeinem Ort angemerkt worden iſt *). Zum Beyſpiel einer ſolchen Gruppirung können wir Bodmers Beſchreibung, von dem Eingang der Thiere in die Arche anführen. Das Gemähld beſtehe aus einer unermeßlichen Menge einzeler Theile. Hätte der Dichter, ohne es zu gruppiren, und der Ordnung nach, die ankommenden Thiere ein Paar nach dem andern gleichſam aufgezählt, ſo würde er uns ermüdet und verwirrt haben. Darum führet er das Auge zuerſt ſchnell über die Hauptgruppen weg:

---

*) S. Größe II Th. S. 417 f.

ſie ſahn ein ſeltſames Wunder:
Vögel, Vieh und Würmer kamen.

Mit dieſem einzigen Blik überſehen wir ſchon das ganze Gemähld in drey Hauptgruppen. Aber jede dieſer Hauptgruppen hat noch zu viel Mannigfaltigkeit; darum theilt jede ſich wieder in Nebengruppen.

Zuerſt ſtieg
Ueber die Brücke die Schaar, die auf vier Füßen einhergeht,
Sechs Geſchlechte.
— —
Alsbald folgte das gefiederte Heer; zuerſt das Geſchlecht
Von der gefräßigen Art u. ſ. w.
— — —
Nach der geflügelten Schaar kam ein kleiner geſchäfteter Hauffe,
Der in die Fluth und das trokene Land ſein Leben vertheilet.
— —
Noch war ein Volk zurük, die Pygmäen im Reiche der Thiere.

Auf dieſe Weiſe wird eine Erzählung eben wie ein Gemählde gruppirt. Man überſehe erſt das Ganze; dann jeden groſſen Haupttheil beſonders wieder in ſeinem Ganzen, und darauf die Theile dieſer Theile.

Auch der dogmatiſche Vortrag erfodert eine ähnliche Gruppirung, damit man zuerſt das Ganze überſehe, die Haupttheile in ihrer Ordnung und Abhänglichkeit von einander bemerke, und von da auf die Betrachtung des Einzelen komme. Dieſen Theil der redenden Kunſt ſcheinen die neuern franzöſiſchen Schriftſteller mehr, als irgend eine gelehrte Nation, ſtudirt zu haben; und hierin können alle andre Völker von ihnen lernen.

◆ ◆

Von der Gruppe, in der Mahlerey, unter mehreren, handeln Dupuy du Grez in ſ. Tr. ſur la Peint. S. 199 u. f. — Hagedorn, in der 20ten Betr. und von der Beleuchtung der Einfachen, in der 47ten Betr. — De Piles in den Elem. de peint. S. 76. der Ausgabe von 1767. — S. übrigens die bey dem Art. Anordnung angeführten Schriften.

---

*) S. Erzählung.

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

# H.

## H.

(Muſik.)

Mit dieſem Buchſtaben bezeichnet man die zwölfte oder oberſte Sayte unſerer heutigen diatoniſch-chromatiſchen Tonleiter, deren Länge $\frac{8}{15}$ von der ganzen Länge der unterſten Sayte C iſt. In der ältern diatoniſchen Leiter war ſie die zweyte Sayte, und wurde deßwegen mit dem Buchſtaben B bezeichnet. Wenn man aber in der lydiſchen Tonart ſang, wo F der erſte Ton war, ſo war dieſes B, ob es gleich der vierte Ton war, für die wahre Quarte des Grundtones zu hoch, und mußte deßwegen niedriger geſungen werden. Daher kam es, daß in dem Linienſyſtem, auf welches die Noten geſchrieben wurden, auf die Linie, die mit B bezeichnet wurde, bald ein höherer, bald ein niedriger Ton, zu ſtehen kam: beyde wurden mit B bezeichnet; der höhere mit einem vierekigten B, woraus unſer heutiges ♮ entſtanden iſt; der tiefere mit einem runden B. Nachdem hat man dem Ton, der auf dieſer Stufe durch das erſtere B bezeichnet worden, den Buchſtaben H zugeeignet, und nur den tiefern B genennet. Da gegenwärtig alle Linien und Intervalle des Notenſyſtems in dem Falle ſind, daß die darauf ſtehenden Noten um einen halben Ton höher oder tiefer ſeyn können, ſo iſt aus jenem doppelten B auch die heutige Gewohnheit entſtanden, die Erhöhung oder Vertiefung der Töne mit dem Zeichen x (welches vermuthlich aus ♮ entſtanden iſt) und b anzuzeigen; das vierekigte B aber, oder ♮, wird itzt da gebraucht, wo man anzeigen will, daß der Ton, der durch b vertieft oder durch x erhöht worden, nun wieder um einen halben Ton höher oder niedriger zu nehmen ſey.

In der ältern blos diatoniſchen Muſik, konnte der Ton H (der Alten ihr B) nicht zum Grundton, oder zur Tonica genommen werden, weil ihm ein weſentliches Intervall, nämlich die Quinte, fehlte. Denn der fünfte Ton davon, F, macht nur ein Intervall von $\frac{32}{45}$ aus, welches diſſonirt, und daher die falſche Quinte genennt wird. Nach unſrer itzigen Einrichtung aber kann H, ſowol in der groſſen, als kleinen Tonart zur Tonica genommen werden, weil es ſeine Quinte Fis hat.

## Häßlich.

(Schöne Künſte.)

Das Gegentheil des Schönen; folglich die Unvollkommenheit, in ſo fern ſie ſinnlich erkennt wird. Wie das Schöne Wolgefallen und Luſt es zu genieſſen erweckt, ſo würkt das Häßliche Mißfallen und Ekel. Demnach hat es eine ſinnliche zurükreibende Kraft: derowegen gehört ſeine nähere Beſtimmung, und die Vorſchrift für den Gebrauch oder Mißbrauch deſſelben, zur Theorie der ſchönen Künſte.

So wie der Ausdruk Schön, urſprünglich von den Formen gebraucht, hernach auf unkörperliche Dinge ausgedehnt worden, ſo iſt es auch mit dem Gegentheil gegangen. Das Häßliche der Formen iſt demnach die Verwirrung, die Mißſtimmung, das

Unebenmaaß der Theile eines Ganzen. Es entſtehet aus Theilen, welche zu groß oder zu klein ſind, in denen etwas zu viel oder zu wenig iſt, die nicht in die Art des Ganzen paſſen, die gezwungen ſind, die gegen einander ſtreiten, die der Erwartung des Auges widerſprechen. Es iſt nicht blos der Mangel der Schönheit; denn dieſer hat keine ſinnliche Kraft, er läßt uns gleichgültig; ſondern etwas würkliches. Da wir uns aber weitläuftig über die Natur des Schönen erklärt haben *), ſo iſt es überflüßig, hier viel über die Natur des Gegentheils zu ſagen, da alles leicht aus jenem herzuleiten iſt.

Nothwendiger aber iſt die nähere Beſtimmung ſeines Gebrauchs. Diejenigen, welche das Weſen der Künſte in der Nachahmung der ſchönen Natur, und ihren Zwek im Vergnügen ſezen, müſſen Kraft dieſer Grundſäze den Gebrauch des Häßlichen ganz verbieten. Und dieſes thun auch in der That die meiſten Kunſtrichter. Ahmet aber der Künſtler, welcher ſchlechterdings alles Häßliche verwirft, der Natur wahrhaftig nach? Bey der offenbaren Liebe zum Schönen und Angenehmen, hat ſie auch viel Dinge widrig gemacht. Die meiſten giftigen Kräuter verrathen ihre böſe Natur entweder durch widrigen Geruch oder durch etwas Häßliches in dem Anſehen. Dadurch werden oft Menſchen und Thiere abgehalten, ſich Schaden zu thun.

Mit demſelbigen Geiſt muß der Künſtler vorzüglich durch das Schöne ſich den Weg zu dem Herzen öffnen, aber auch das Häßliche brauchen, um dem Böſen den Eingang in daſſelbe zu verſchlieſſen. In dieſer Abſicht hat Milton der Sünde eine ſo abſcheuliche Geſtalt gegeben, ein Muſter des Häßlichen; und zu gleichem Zwek hat Bodmer in der Noachide die ſcheuslichſten Formen zu Bildern verſchiedener Sünden gewählt. So hat auch Raphael, der feineſte Kenner des Schönen in der Form, den ſterbenden Ananias und den Attila häßlich gemacht.

Von den unangenehmen Empfindungen ſind Zorn und Schreken nicht die einzigen, welche der Künſtler zu erweken hat, ſondern auch Abſcheu und Ekel *); dazu iſt das Häßliche das eigentliche Mittel.

Man verbietet insbeſondere den zeichnenden Künſten den Gebrauch des Häßlichen. Aber ſo widerſinniſch der Mahler handelt, der häßliche Gegenſtände blos darum wählt, weil ſie häßlich ſind, oder um ſeine Kunſt daran zu zeigen, ſo kann man ihm deſſen Gebrauch nicht ſchlechterdings verbieten. Hat er Perſonen von abſcheulichem Charakter vorzuſtellen, warum ſoll er nicht die Zeichen der Verwerfung auch ihrer Form einprägen? Allein deßwegen wollen wir das Uebertriebene hierin nicht gut heiſſen. Es kann einer ein nichtswürdiger Menſch ſeyn, ohne wie eine Carrikatur auszuſehen; er kann wolgeſtaltet ſeyn, und dennoch durch etwas Widriges in der Form, das Häßliche ſeiner Natur verrathen.

Der Gebrauch des Häßlichen in den Werken der ſchönen Künſte iſt alſo keinem Zweifel unterworfen. Dieſes aber widerſtreitet dem Grundſaz, daß der Künſtler ſeinen Gegenſtand verſchönern ſoll, gar nicht. Beydes kann ſehr wol neben einander beſtehen, wenn man nur die Begriffe aus der Natur und dem Weſen der ſchönen Künſte genau beſtimmt.

Dieſes beſteht unſtreitig darin, daß ſie den Gegenſtand, durch welchen ſie auf die Gemüther würken wollen, ſo bearbeiten, daß die Sinnen, oder die Einbildungskraft ihn lebhaft, mit völliger Klarheit und in dem eigentlichen Lichte faſſen. Er muß

---

*) S. Schön.

*) S. Ekel.

muß nothwendig ſo ſeyn, daß er die Aufmerkſamkeit reizet, und ſich der Vorſtellungskraft ſchnell und ſicher gleichſam einverleibet. Darum muß er weder verworren, noch undeutlich, noch widerſinniſch ſeyn, noch irgend etwas an ſich haben, das der Vorſtellungskraft den lebhaften Eindruk, den ſie davon haben ſoll, ſchwer macht; weil in dieſem Fall der Zwek verfehlt wird. Jeder Künſtler iſt als ein Redner anzuſehen, der durch ſeinen Vortrag in den Gemüthern eine gewiſſe Würkung hervorzubringen hat. Dieſe mag angenehm oder unangenehm ſeyn, ſo müſſen die Vorſtellungen, wodurch er ſeinen Zwek erreichen will, durch Klarheit, durch Richtigkeit, durch treffende Kraft, durch Ordnung, tief in die Vorſtellungskraft eindringen. Ein verworrener, undeutlicher, langweiliger Vortrag, unbeſtimmte und confuſe Begriffe, ſind allemal dem Zwek des Redners entgegen, weil das, was darin liegt, nicht gefaßt wird. Deßwegen muß er immer gut, oder, wenn man will, ſchön reden, auch da, wo er widrige Empfindungen erweken will. Dadurch zwinget er uns, ihm auch alsdann zuzuhören, wenn er uns unangenehme Dinge ſagt. Mit einem Wort, er muß auch häßliche Dinge ſchön ſagen, das iſt, auch widrigen Vorſtellungen die äſthetiſche Vollkommenheit, die man oft mit dem Namen der Schönheit belegt, zu geben wiſſen. So muß jeder Künſtler ſeinen Gegenſtand bearbeiten; er muß ſowol ſchöne, als widrige, häßliche Dinge ſo vor das Auge bringen, daß wir gezwungen werden, ſie lebhaft zu faſſen.

◆ ◆

In wie fern, in den ſchönen Künſten, Häßlichkeit verſchiedentlich wirket, darüber ſ. den Laocoon, vergl. unter andern, mit S. 344 u. f. des Erſten kritiſchen Wäldchens. — „Von dem Garſtigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahleriſch genannt wird," handelt Laireſſe in dem 17ten Kap. des 6ten Buches ſeines großen Mahlerbuches S. 194. der Ausgabe von 1785. — und „Von der Vermeidung des Häßlichen, und was die feinern Empfindungen beleidigt," Hagedorn in der 3ten Betr. S. 108.

## Halber Ton.

(Muſik.)

So wird das kleineſte diatoniſche Intervall genennt, C-Cis, oder E-F u. ſ. w. Dieſes Intervall iſt aber von zweyerley Größe: der große halbe Ton, E-F, oder H-C, der der Unterſchied iſt zwiſchen der reinen großen Terz $\frac{4}{5}$ und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$, und folglich durch $\frac{15}{16}$ ausgedrukt wird; und der kleine halbe Ton, der der Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen Terz iſt, und durch $\frac{24}{25}$ ausgedrükt wird. Dieſer kleine halbe Ton aber kömmt in unſerer Tonleiter gar nicht vor. Ueberhaupt iſt jede Stufe, oder jedes Intervall zwiſchen den zwey nächſten Sayten der heutigen Tonleiter, als C-Cis, Cis-D u. ſ. f., ein halber Ton; und dieſe ſind bald größer, bald kleiner, wie jedermann aus Vergleichung der Zahlen ſehen kann *). Diejenigen, welche den kleinen halben Ton C-Cis $\frac{24}{25}$ annehmen, bekommen dadurch eine große Terz Cis-F, welche nicht kann gebraucht werden, weil ſie beynahe um $\frac{1}{42}$ zu hoch iſt; da die höchſte erträgliche Abweichung der Terz $\frac{1}{81}$ ſeyn kann.

---

*) S. Syſtem.

## Halbſchatten.

(Mahlerey.)

Dieſes Wort wird in der Mahlerey gebraucht, aber nicht allemal in dem eigentlichen, ihm zukommenden Sinn. Nach ſeiner wahren Bedeutung muß es bey der Farbengebung von den Stellen gebraucht werden, wo die eigenthümliche Farbe der Körper, aus Mangel des vollen Lichts, etwas dunkeler wird, als ſie da iſt, wo das ganze Licht auffällt. Wenn ein an der Sonne liegender Körper einen Theil ſeiner Fläche der Sonne gerade zukehrt, daß alle Strahlen ſenkrecht, oder beynahe ſo darauf fallen, ſo erſcheinet auf dieſer Stelle des Körpers ſeine eigenthümliche Farbe in vollem Lichte; die Theile, die von der Sonne weggekehrt ſind, auf die folglich gar kein Sonnenſtrahl fallen kann, ſind im völligen Schatten; die Stellen aber, wo das Licht ſchief auffällt, die von demſelben nur geſtreift werden, haben ein merklich vermindertes Sonnenlicht, folglich wird die eigenthümliche Farbe weniger hell. Weil die Farbe weder das volle Licht hat, noch in vollem Schatten liegt, ſo giebt man dieſer Verminderung der Helligkeit der eigenthümlichen Farbe den Namen des Halbſchattens. Die Verdunklung der eigenthümlichen Farbe kann durch Beymiſchung einer dunkeln Farbe in die helle, und alſo durch das Brechen der Farben erhalten werden; deßwegen haben einige das Wort Halbſchatten überhaupt von den gebrochenen Farben gebraucht. Andre haben überhaupt die Mittelfarben Halbſchatten genennt, weil die Verdunklung der hellen Farben des vollen Lichtes auch durch ganze Mittelfarben kann erhalten werden. Hieraus läßt ſich begreifen, woher die Ungewißheit und Verwirrung in Anſehung der Bedeutung des Worts entſtanden iſt, über welche der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey, ſich beklagt.

## Haltung des Körpers.

(Schöne Künſte.)

Wir verſtehen hier durch dieſes Wort das, was man gemeiniglich durch das franzöſiſche Wort Maintien ausdrükt, die charakteriſtiſche Art, wie ein Menſch bey verſchiedenen Stellungen und Gebehrden ſich trägt, oder hält. Faſt alle Arten des ſittlichen Charakters können, bey jeder Art der Stellung und Gebehrdung, ſchon durch die Haltung des Körpers ausgedrükt werden; das Auge des Kenners entdekt darin Unſchuld oder Frechheit, Güte der Seele oder Härtigkeit des Herzens, edles oder niedriges Weſen. Die Haltung iſt gleichſam der Ton der Stellung und der Gebehrden; denn wie einerley Worte durch den Ton, in dem ſie geſagt werden, von ganz verſchiedener Kraft ſeyn können, ſo können auch einerley Gebehrden durch die Haltung einen verſchiedenen Charakter bekommen. So unmöglich es auch iſt, das was zur Haltung gehört, zu beſchreiben, ſo klar und gewiß iſt doch ihre Würkung auf den feinen Kenner. Sie iſt eines der Mittel, wodurch die Seele ſichtbar gemacht wird.

In den zeichnenden Künſten, im Schauſpiel, im Tanz und auch in dem Vortrag der Rede, iſt ſie von der größten Wichtigkeit, weil ſie uns oft Dinge empfinden läßt, die uns durch kein anderes Mittel empfindbar könnten gemacht werden. Es war die Haltung, aus welcher nach Virgils Beobachtung Aeneas die Venus erkannte: Inceſſu patuit Dea; und ſo kennet man den Apollo im Belvedere für den Gott des Lichts.

---

*) S. 661.

In Raphaels Geſchichte der Pſyche erſcheinet dieſe Braut des Amors mehr als einmal in einer Haltung, die uns ein höchſt naives und liebenswürdiges Weſen in ihrem Charakter lebhaft empfinden läßt. In den zeichnenden Künſten iſt die Vollkommenheit der Haltung das Höchſte der Kunſt, weil ſie den Figuren das Leben giebt, und durch dieſes Leben die Seele ſichtbar macht. In den mimiſchen Künſten iſt ſie es allein, die uns anſtatt des Schauſpielers oder Tänzers die Perſonen ſelbſt, die ſie vorſtellen, vors Geſicht bringt und die höchſte Täuſchung bewürkt; in dem Vortrag der Rede aber könnte ſie allein, wenn auch die Worte unvernehmlich wären, die Ueberzeugung bewürken.

Aber dieſer Theil der Kunſt liegt ganz außer der Kunſt; nicht der Künſtler, ſondern der Menſch von empfindſamer Seele, der jede Aeußerung des unſichtbaren Weſens, das den Körper belebt, zu bemerken und an ſich ſelbſt zu empfinden vermag, ſieht den Charakter und den beſonderen, aus der Empfindung entſtehenden, inneren Zuſtand des Menſchen in der Haltung des Leibes. Nicht darum, weil Phidias ein Bildhauer war, konnten die Griechen etwas von der Majeſtät der Gottheit in dem Bilde ſeines Jupiters fühlen, ſondern darum, weil er ſeine Seele zur Empfindung der Hoheit des göttlichen Weſens erheben konnte. So zeiget ein Garrik jeden Charakter und jede Empfindung in der Haltung des Leibes, nicht weil er ein gelernter Schauſpieler iſt, ſondern weil er ein Auge hat, das jeden Winkel des menſchlichen Herzens durchſchauet, und ein Herz, das ſelbſt alles empfindet, was ein menſchliches Gemüth zu empfinden vermag.

Darum würde der Künſtler dieſen wichtigen Theil vergeblich durch Unterricht zu lernen ſuchen; er muß ihn ganz durch ſich ſelbſt haben. Die Kunſt dienet blos dazu, daß man das, was man ſelbſt richtig bemerkt, und lebhaft empfindet, ausdruken könne; dieſes Sehen aber und Empfinden muß der Kunſt [illegible]. Ein großer Geiſt, ein [illegible] ner der Menſchen, der, [illegible] ſittlichen Welt nichts [illegible] bleibt, hat die Anlage durch [illegible] Studium der Kunſt groß zu werden; und wenn dieſe Anlage durch die Vollkommenheit der äußern Sinnen, durch anhaltende Uebung derſelben unterſtüzt worden, ſo iſt der große Künſtler gebildet; er iſt allemal ein ſcharfer Beobachter und ein großer Kenner der Menſchen.

## Haltung.

(Mahlerey.)

Man ſagt von einem Gemählde, es habe Haltung, wenn jeder Theil in Anſehung der Tiefe des Raumes, oder der Entfernung vom Auge, ſich von den neben ihm ſtehenden merklich abſondert, ſo daß die nahen Sachen gehörig hervortreten, die entfernten, nach Maaßgebung der Entfernung, mehr oder weniger zurükweichen. Es iſt die Würkung der Haltung, daß eine flache Tafel einen tiefen Raum vorſtellt, daß eine gemahlte Kugel nicht wie eine zirkelrunde Fläche, ſondern wie ein diker Körper erſcheinet. Hingegen macht der Mangel der Haltung alles flach, ſo wie ein runder Thurm von Ferne als eine flache Mauer erſcheinet. Demnach iſt die Haltung das, was eigentlich dem Gemählde das Leben und die wahre Natur giebt; weil ohne ſie kein Gegenſtand als ein würklicher Körper erſcheinen kann, ſondern ein bloßes Schattenbild iſt.

Sie hängt von vielerley Urſachen ab: von der perſpektiviſchen Zeichnung; von der Luftperſpektiv; von dem einfallenden Lichte; von der

Stärke und Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln; und von der Ausführlichkeit, ſowol in Zeichnung, als im Colorit. Das, was zur Perſpectiv gehöret, iſt beſtimmten Regeln unterworfen, und hat alſo keine Schwierigkeit; auch das, was die Ausführlichkeit, ſowol in Zeichnung, als im Colorit zur Haltung beyträgt, läßt ſich durch mittelmäßiges Nachdenken finden. Es fällt gar bald in die Augen, daß alles, was an einem Körper ſichtbar iſt, undeutlicher werde, je weiter er ſich vom Auge entfernet; daß an ganz nahen Gegenſtänden die kleinſten Beugungen im Umriß, die geringſten Erhöhungen und Vertiefungen, die feineſten Schattirungen der Farben, die kleineſten Lichter und Widerſcheine können bemerkt werden, daß alle dieſe kleinen Dinge allmählig unmerkbar werden, ſo wie man ſich von dem Gegenſtand entfernt, bis endlich der ganze Umriß ungewiß, die Form des Körpers nur überhaupt merkbar wird, alle Schattirungen der Farben und die Schatten ſelbſt verſchwinden, ſo daß der Körper einfärbig, an Farbe matt und gänzlich flach ſcheinet. Dieſe Dinge haben wenig Schwerigkeit, und können durch fleißige Beobachtung der Natur gelernt werden. Deſto ſchwerer aber iſt es, die andern Umſtände ſo zu beobachten, wie die Vollkommenheit der Haltung es erfodert.

Wie ſehr die Haltung von dem einfallenden Lichte, von der Richtung und Stärke deſſelben, überhaupt vom Hellen und Dunkeln abhange, kann man deutlich bemerken, wenn man eine Ausſicht oder Landſchaft bey allen möglichen Abwechslungen des Lichtes fleißig beobachtet. Bey hellem Sonnenſcheine hat ein und eben dieſelbe Ausſicht jede Stunde des Tages eine andere Haltung, weil Licht und Schatten jede Stunde nicht nur auf andre Stellen fallen, ſondern ſtärker oder ſchwächer ſind. Man wird bald gewahr werden, in welchem Fall das hohe oder niedrige Licht, und wenn das gerade oder Seitenlicht vortheilhaft ſey. Durch eben dieſe Beobachtung einer Gegend wird man auch den Einfluß können lernen, den der Ton auf die Haltung hat. Darum ſoll der Mahler das, was zur Haltung gehöret, durch genaue Beobachtung der Natur ſtudiren. Er kann ſich hierin den Leonhard da Vinci zum Muſter nehmen, der mit der Genauigkeit und dem Scharfſinn eines Naturforſchers jede Würkung des veränderten Lichts auf das genaueſte beobachtet hat. Der Hiſtorienmahler wird auch bey Gelegenheit der Schauſpiele manche wichtige Beobachtung über die Haltung machen können. Man ſieht bisweilen Scenen, da die Haltung ausnehmend gut iſt, und andre ſind in dieſer Abſicht ſehr matt. Ein nachdenkender Mahler wird bald entdeken, wie die Farbe des Grundes, oder der Hinterwand der Schaubühne, die Kleidung der Perſonen, die Stärke oder Schwäche des Lichts, in welchem ſie ſtehen, zu der guten oder ſchlechten Haltung beytragen.

Durch dergleichen Beobachtungen lernt man den Haupttheilen des Gemähldes, ganzen Gruppen, vermittelſt einer geſchikten Austheilung des Lichts und Schattens, und einer verhältnißmäßigen Stärke derſelben, die gute Haltung geben. Es können aber hierüber keine Regeln feſtgeſezt werden, weil die Fälle unendlich abwechſeln, und bald jede Anordnung der Gruppen oder der Haupttheile des Gemähldes ihr beſonderes Licht erfodert. Manches Gemählde bekömmt ſeine Haupthaltung von einem etwas hoch einfallenden Seitenlicht, da dieſe Würkung in einem andern, weil es anders gruppirt iſt, durch ein flach einfallendes Licht erhalten wird. Die Scharfſinnigkeit des Künſtlers muß die wahren Urſachen der beſten oder ſchlechten Haltung in jedem beſondern Falle zu entdeken wiſſen; dabey muß er aber auf alle Umſtände zugleich ſehen. Wenn er z. B. in einem beſondern Falle finden ſollte, daß ein hohes und dabey ſtarkes Licht ſehr gute Würkung thut, ſo muß er auch genau auf die Anordnung der Gruppen dabey Acht haben; denn eben daſſelbe Licht könnte, wenn ſonſt alles übrige gleich wäre, bey einer andern Anordnung gerade eine ſchlechte Würkung thun.

Ein Künſtler, dem es ſonſt nicht an gehöriger Scharfſinnigkeit fehlet, wird durch dergleichen Beobachtungen zu einer gründlichen Kenntniß der Urſachen einer guten Haltung kommen, in ſo fern dieſe von Licht und Schatten, vom Hellen und Dunkeln, und von der geſchikten Wahl der Localfarben abhängt. Mit der Beobachtung der Natur aber muß er auch das Studium der beſten Kunſtwerke, beſonders der niederländiſchen Schulen verbinden. Wegen des beſondern Einfluſſes, den die Localfarben auf die Haltung haben, und welcher bisweilen nicht gering iſt, kann man einem fleißigen Mahler ein Mittel vorſchlagen, wodurch er in dieſem beſondern Theile der Kunſt gewiß hinter die Geheimniſſe kommen wird. Er müßte einige Gemählde von vollkommener Haltung mehreremale copiren, und überall, wo es ſich thun läßt, die eigenthümlichen Farben ändern, hier einer Figur, die ein helles Kleid hat, ein dunkeles geben, ein rothes Gewand in ein grünes u. ſ. w. verwandeln. Bey jeder Abänderung der Localfarben wird er eine merkliche Veränderung in der Haltung wahrnehmen, und dadurch wird er in dieſem Theile der Kunſt zu einer gründlichen Kenntniß gelangen. Der Weg iſt freylich mühſam, aber die Mühe wird dann dadurch belohnt, daß man ſeiner Sachen gewiß wird. Wer nicht mit einem ausnehmenden Genie für ſeine Kunſt gebohren iſt, muß ſich nicht einbilden, daß er ohne viel Mühe und groſſes Nachdenken es darin zu irgend einem beträchtlichen Grad der Vollkommenheit bringen werde.

Die gröſten Schwierigkeiten finden ſich da, wo die Haltung nicht durch Entgegenſetzung des Lichts und Schattens, ſondern blos durch eine geſchikte Brechung der hellen Farben zu erreichen iſt. Man ſieht bisweilen Portraite, beſonders unter denen von van Dyk, wo die Geſichter eine bewundrungswürdige Ründung haben, ohne daß man Schatten darin gewahr wird. Dieſes iſt aber auch das Höchſte in der Kunſt des Colorits, und es läßt ſich kaum begreifen, wie dieſe Würkung erreicht worden. Es iſt unendlich leichter die Haltung durch Licht und Schatten zu erreichen, als durch bloſſe Brechung der hellen Farben. Hier muß man durch ein glükliches Gefühl alles errathen, da man dort ziemlich beſtimmten Regeln folgen kann. Titian und van Dyk ſind hier die groſſen Muſter, die der Mahler zu ſtudiren hat.

Der Begriff der Haltung muß nicht blos auf die Werke der zeichnenden Kunſt eingeſchränkt werden; er erſtrekt ſich auf alle Werke der Kunſt. Ein Gedicht oder eine Rede, durchaus in einem Ton und mit einerley Stimme geleſen, würde für das Gehör eben ſo ohne Haltung ſeyn, als ein Gemählde ohne Haltung der Farben. Und die Rede, in welcher alle einzele Gedanken gleich ſtark und gleich ausführlich vorgetragen ſind, iſt dem Gemählde ähnlich, dem die Haltung in der Zeichnung fehlet.

Es iſt anderswo*) angemerkt worden, daß die redenden Künſte ihre Vorſtellungen eben ſo gruppiren müſſen, wie es die zeichnenden Künſte thun, und ſo ſind dieſe beyden Zweige der Kunſt auch in Abſicht auf die Haltung der Dinge denſelbigen Regeln unterworfen. Auch wird ſie durch einerley Mittel erreicht. Daß nahe Gegenſtände genau ausgezeichnet, und im Colorit ausführlich bearbeitet, entfernte aber nur im Ganzen angezeiget und nur ſchwach ausgemahlt werden, hat auch in den redenden Künſten ſtatt. Man kann auch durch die Ausführlichkeit, die uns die kleinſten Theile ſehen läßt, einen Gegenſtand nahe bringen, und durch blos allgemeine Andeutung andre vom Auge entfernen. Dieſes hat Homer überall auf das genaueſte beobachtet. In jedem einzelen Gemählde ſehen wir die Hauptperſonen dichte vor uns ſtehen, wie hören ſie reden, unterſcheiden gleichſam den ihnen eigenen Ton der Stimme, ſehen jedes Einzele in ihren Geſichtszügen, und auch in ihrer Rüſtung, da andre ſo weit aus dem Geſichte weggerükt ſind, daß wir nichts einzeln darin unterſcheiden.

◆ ◆

Von der Haltung in äſthetiſchen Werken überhaupt, ſ. Marc. Herz Verſuch über den Geſchmack, und die Urſachen ſeiner Verſchiedenheit, S. 30 u. f. der Ausg. von 1790. Von der Haltung in der Mahlerey, (welche die Italiener und Franzoſen, ſo wie die übrigen Völker, auch mit dem Worte chiaro-ſcuro, clair-obſcur, bezeichnen) handeln, unter mehrern, Laireſſe, im 5ten Kap. des 4ten Buches ſeines großen Mahlerbuches, B. 2. S. 61. unter der Aufſchrift, „von der Harmonie, oder Haltung der Couleuren." — De Piles, unter der Aufſchrift, du clair obſcure, in dem Cours de Peint. S. 285. der Ausg. von 1766. — Mengs, auſſer den Betrachtungen über das chiaroſcuro in den Werken des Rafael, Correggio und Titian, und den Bemerkungen ſeines Herausgebers über das chiaroſcuro, Op. B. 1. S. 50. 105. 153 u. ſ. w. in den lez. pratiche, ſ. 3. u. ff. Op. B. 2. S. 242 und 287.

---

*) S. Artikel Gruppe.

# Handlung.

## (Schöne Künſte.)

Unter den mannigfaltigen Gegenſtänden der ſchildernden Künſte iſt der Menſch, deſſen Würkſamkeit durch intereſſante Gegenſtände gereizt wird, ohne Zweifel der merkwürdigſte. Der Künſtler, der

> — Wie Haller dort, mit ſtark geſpanntem Muth
> Verrätheriſche Gift' ins Menſchen Weſen thut;

und mit dieſem ſcharfen Beobachtungsgeiſt die Kunſt beſitzt, wie Homer, alles auf das lebhafteſte zu ſchildern, kann uns die handelnden Menſchen ſo vors Geſicht bringen, daß ihr Genie, ihre Sinnesart, ihre Stärke und Schwäche, kurz alles, was zu ihrem Charakter gehört, in dem helleſten Lichte vor uns liegt. So hat Homer uns mit den berühmteſten griechiſchen und phrygiſchen Helden ſo bekannt gemacht, als wenn wir ſelbſt mit ihnen gelebt und ihren Handlungen zugeſehen hätten. Unter den Werken der Kunſt behaupten die, welche uns handelnde Menſchen ſchildern, den erſten Rang. Daher haben auch die zwey größten Kunſtrichter, Ariſtoteles und Horaz, da ſie von der Dichtkunſt geſchrieben, ihr Hauptaugenmerk auf dieſe Werke gerichtet.

Die Wichtigkeit derſelben hängt einestheils von dem Charakter und dem Genie der handelnden Perſonen, anderntheils aber von der Handlung ab, in welche ſie verwikelt ſind. Wir wollen hier einige Anmerkungen über die Natur und Beſchaffenheit der

Handlung zum weitern Nachdenken des Künſtlers vortragen.

Den Stoff zur Handlung giebt die Fabel *); die Handlung ſelbſt iſt das, wodurch die Fabel ihre Würklichkeit erhält. Man kann die Fabel, auf welche die Ilias gegründet iſt, in wenig Worten faſſen. „Währender Belagerung der Stadt Troja entzweyten ſich Agamemnon und Achilles ſo ſehr, daß dieſer ſich von dem Heer abſonderte und nach Hauſe gehen wollte. Dadurch wurden die Belagerer ſo ſehr geſchwächt, daß es das Anſehen gewann, ſie würden die Belagerung aufheben müſſen. Sie ſuchten vergeblich den Achilles durch Bitten zu vermögen, daß er ſich wieder mit ihnen vereinige; aber ein beſonderer Vorfall brachte ihn wieder zurük und ſetzte ſeinen Heldenmuth in neues Feuer; dieſes veranlaſſete den Tod des Hektors, wodurch die Eroberung erleichtert wurde, weil dieſer Held eigentlich die ſtärkſte Vormauer der Trojaner war.“ Dieſes iſt alſo die Fabel der Ilias. Die Handlung iſt das, was geſchieht, oder wodurch dieſe Fabel die Würklichkeit bekömmt: der Streit zwiſchen Agamemnon und Achilles; des Achilles Abzug vom griechiſchen Heer, u. ſ. f. Wir haben drey griechiſche Tragödien, welche ein und eben dieſelbe Fabel behandeln: „Oreſtes kömmt nach einer langen Abweſenheit in das Haus ſeines Vaters zurük, und rächet deſſen Tod durch Ermordung des Aegyſthus und der Elektra.“ Aber die Handlung iſt in jeder dieſer Tragödien verſchieden.

Die Begriffe der Fabel und der Handlung werden von den Kunſtrichtern nicht allemal gehörig unterſchieden: man fodert oft von der Handlung, was der Fabel zukömmt. Eigentlich iſt die Fabel die geſchehene Sache, deren Anfang, Fortgang und Ende ſich der Künſtler dem Erfolge nach vorſtellt; die Handlung aber iſt das, wodurch ſie geſchieht, wodurch ſie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, und ihr Ende erreicht. Da wir von der Fabel beſonders geſprochen haben *), ſo wollen wir hier unſre Anmerkungen blos auf die Handlung einſchränken.

Eigentlich iſt es nicht die Fabel, ſondern die Handlung, wodurch ein Werk groß und merkwürdig iſt. Die Ilias iſt nicht wegen der Fabel, die zum Grunde liegt, nicht darum, daß Agamemnon und Achilles ſich entzweyt haben u. ſ. f. ein großes und wichtiges Werk, ſondern dadurch, daß die Sachen ſo geſchehen ſind, wie der Dichter ſie vorſtellt; nämlich durch die Handlung. So iſt auch keines der vorher erwähnten drey Trauerſpiele der Fabel halber merkwürdig; dieſelbe Sache könnte ſo vorgeſtellt werden, daß Niemand großen Antheil daran nähme; aber durch die Handlung, durch das, was geſchieht und die Art wie es geſchieht, werden ſie wichtig.

Die erſte und nothwendigſte Eigenſchaft der Handlung iſt, daß ſie wahrſcheinlich und natürlich ſey, ſo daß das, was geſchieht, aus den vorhergehenden Urſachen auf eine ungezwungene und verſtändliche Weiſe hat erfolgen müſſen. Denn wo dieſes nicht iſt, da fällt die Aufmerkſamkeit auf die Sachen, der Antheil, welchen man daran nehmen ſollte, weg. Man glaubt, der Künſtler wolle uns hintergehen, oder habe geträumet und ſich die Sachen fälſchlich eingebildet. Darum muß in der ganzen Handlung nichts geſchehen, davon man nicht den Grund in den Charakteren der Perſonen und in der Lage der Sache entdeket. Dazu wird freylich erfodert, daß der Künſtler ein wahrer Kenner der Menſchen ſey. Hier hilft die feurigſte Einbildungskraft

---

*) S. Fabel.

*) S. Fabel.

kraft und die ſtärkſte Begeiſterung nichts; die Wahrheit der Handlung iſt blos ein Werk des Verſtandes und der gründlichen Kenntniß. Insgemein iſt die Fabel dem Künſtler durch die Geſchichte gegeben, oder er hat ſie in ſeiner Phantaſie entworfen und angeordnet, ehe er an die Handlung denkt. Hat er nicht in ſeinem Genie und Verſtand die nöthigen Mittel die Handlung ſo zu veranſtalten, daß die Fabel auf eine natürliche und ungezwungene Weiſe aus den vorhandenen Urſachen ſich ſo, wie er ſie entworfen hat, entwikelt, ſo hat er eine Uhr gemacht, die zwar dem Anſehen nach alle nöthigen Räder hat, aber doch nicht geht.

Bey jeder Handlung und bey jedem einzeln Theile derſelben ſind immer Kräfte, oder würkende Urſachen und Würkungen vorhanden, die einander auf das genaueſte angepaßt ſeyn müſſen. Man muß nicht große Kräfte aufbieten um kleine Würkungen hervorzubringen, und eben ſo wenig aus geringen Kräften große Würkungen entſtehen laſſen. In der Ilias bringt zwar die Entfernung eines einzigen Menſchen das griechiſche Heer dem Untergange ſehr nahe: aber dieſer Menſch iſt Achilles. Hätte der Dichter nicht Genie genug gehabt, dieſen Helden ſo groß zu ſchildern, als wir ihn ſehen, ſo wäre die Handlung der Ilias unnatürlich werden.

Die zweyte Eigenſchaft der Handlung iſt, daß ſie intereſſant ſey: der Geiſt und das Herz deſſen, der der Handlung zuſieht, müſſen in unaufhörlicher Würkſamkeit unterhalten werden. Dieſes kann auf mancherley Weiſe bewürkt werden. Das Geſchäffte, welches betrieben wird, kann an ſich ſelbſt ſo wichtig ſeyn, daß die handelnden Perſonen dabey nothwendig in die lebhafteſte Würkſamkeit gerathen, wie wenn es große Angelegenheiten eines ganzen Volks betrifft; oder es kann durch die dabey intereſſirte Perſonen wichtig werden, die uns wegen ihres Standes, oder wegen ihres Charakters merkwürdig ſind; oder es kann zufälliger Weiſe, durch aufgeſtoßene Schwierigkeit, durch eine ſeltſame Verwiklung der Sachen, durch merkwürdige Vorfälle die Neugierde reizen.

Es giebt bisweilen Handlungen, die an ſich wenig Merkwürdiges zu haben ſcheinen, durch das glükliche Genie des Künſtlers aber ungemein intereſſant werden. Daß einige trojaniſche Flüchtlinge ſich einſchiffen, um ſich anderswo nieder zu laſſen, iſt an ſich eine ganz unbeträchtliche Handlung. Virgil hat ihr aber durch den Geſichtspunkt, in dem er ſie anſieht, eine ausnehmende Größe und Wichtigkeit gegeben. Dieſe wenige Abentheurer ſind die Stammväter eines künftigen Volks, das den ganzen Erdboden beherrſchen ſoll; das künftig einem andern, damals aufblühenden und von einigen Göttern vorzüglich beſchützten Volke, die Herrſchaft der Welt entreiſſen wird. Dadurch bekömmt die Handlung der Aeneis eine erſtaunliche Größe, der aber das mehr ſchöne, als große Genie des Dichters nicht gewachſen war. Was würde nicht ein Dichter von Miltons oder Klopſtoks Geiſte daraus gemacht haben?

Es würde ein für die ſchönen Künſte nützliches Unternehmen ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, die verſchiedenen Kunſtgriffe zu entdeken, wodurch große Künſtler unbeträchtliche Handlungen intereſſant gemacht haben; denn hierin zeiget ſich das Genie in dem ſchönſten Lichte. Wie manche, an ſich unbeträchtliche Handlung, hat nicht Shakeſpear durch ſein erfinderiſches Genie höchſt intereſſant gemacht? Gemeine Künſtler ſuchen insgemein die Handlungen durch Verwiklung und vielerley

Intriguen merkwürdig zu machen; aber dieſes ſind ſehr ſchwache Mittel, die zwar die Phantaſie etwas geſpannet halten, aber die weſentlichſten Kräfte der Seele, den Verſtand und das Herz, in völliger Ruhe laſſen. Das Intereſſante der Handlung muß nicht im Aeußerlichen derſelben, ſondern in dem, was zum Geiſt und zum innern Charakter der Sachen gehört, geſucht werden. Man findet bey genauer Betrachtung der berühmteſten Werke der Kunſt alter und neuer Zeiten, vornehmlich bey dramatiſchen Werken, daß die vorzüglichſten davon gerade die ſind, wo die Handlung die gröſte Einfalt hat.

Ferner muß die Handlung auch ganz und vollſtändig ſeyn. Man muß ihren eigentlichen Anfang deutlich bemerken, die Urſachen erkennen, die die handelnden Perſonen in Bewegung ſetzen; man muß dabey Gelegenheit bekommen ſich in den eigentlichen Geſichtspunkt zu ſtellen, aus dem die Handlung zu ſehen iſt; man muß ihren Fortgang deutlich bemerken, und zuletzt den eigentlichen Ausgang, das was ausgerichtet oder bewürkt worden, ſo deutlich vor ſich ſehen, daß nun nichts mehr kann erwartet werden; man muß empfinden, daß nun keine von den handelnden Perſonen das geringſte mehr bey dem Geſchäffte zu thun habe. Dieſes verurſachet bisweilen beträchtliche Schwierigkeiten*); daher auch die Meiſter der Kunſt nicht allemal glüklich genug ſind, alles, was zur Vollſtändigkeit der Handlung gehöret, zu erreichen.

Daß in einem Werk, es ſey ſo groß, als es wolle, nur eine einzige Handlung ſeyn müſſe, iſt eine ſo offenbar nothwendige Sache, daß man nicht nöthig hätte, ſie anzuführen, wenn nicht ſo vielfältig von dramatiſchen Dichtern dagegen gehandelt würde. In einem vollkommenen Drama muß nicht nur ſchlechterdings eine einzige Handlung ſeyn; ſondern auch ſo gar die kleinen epiſodiſchen Handlungen, wenn ſie gleich mit der Haupthandlung wol zuſammen hangen, thun dem Ganzen ſchon merklichen Schaden. Die vollkommenſten Werke ſind unſtreitig die, bey denen die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende, ohne alle Zerſtreuung auf einen einzigen Gegenſtand gerichtet bleibet. Darin haben die Trauerſpiele der Alten einen offenbaren Vorzug vor den meiſten Werken der Neuern. Mit unverwandtem Auge ſieht man durch das ganze Stük denſelben Gegenſtand, von dem die Aufmerkſamkeit nicht einen Augenblik abgezogen wird. Wie ein verſtändiger Portraitmahler ſeine Bildniſſe immer ſo mahlt, daß das Auge durch nichts von dem Geſicht und der Stellung der Perſon abgezogen wird, ſo muß auch bey jeder Handlung alles, was nicht zur Hauptſache gehöret, in gedämpftem Lichte ſtehen, damit es nicht für ſich, ſondern nur in ſo fern bemerkt werde, als es zur Haltung des Ganzen dienet.

Man ſagt von einem Werk, es ſey wenig Handlung darin, wenn es mehr die Vorſtellungskraft, als die Begehrungskräfte reizet. Denn eigentlich gehört nur das zur Handlung, wobey man eine Aeußerung dieſer Kräfte empfindet. Man könnte die Ilias in eine Erzählung verwandeln, darin alle Handlung ausgelöſcht wäre. Wo wir nur auf das was geſchieht Achtung zu geben haben, da ſehen wir nicht die Handlung, die Aeußerung der Kräfte, ſondern den bloßen Erfolg derſelben. Wenn wir aber den innern Zuſtand der handelnden Perſonen empfinden, wie ſie wünſchen, hoffen, ſich beſtreben, ihre Kräfte aufbieten; alsdenn erſt ſehen wir ſie handeln.

---

*) S. Ausgang; Ende.

Man hat in den ſchönen Künſten vielerley Arten eine Handlung vorzuſtellen, und jede Art hat in Anſehung der Größe, der Form und der ganzen Einrichtung der Handlung ihre beſondern Bedürfniſſe. Das epiſche Gedicht, das Drama, die äſopiſche Fabel, das Gemählde, das Ballet, jedes erfodert eine eigene Art der Handlung; hievon aber iſt das nöthigſte in verſchiedenen beſondern Artikeln angemerkt worden *).

◆ ◆

Von der Handlung überhaupt ſ. die Abhandl. im 16ten Bde. S. 177 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, von J. J. Engel, vergl. mit dem 7ten Hauptſt. S. 200 ſeiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. — —

Von der Handlung in der Aeſopiſchen Fabel, die erſte von G. E. Leſſings Abhandl. von der Fabel, S. 136 u. f. vergl. mit Batteux Einleit. B. 1. S. 283 Ausg. von 1774. — —

Von der Handlung im Drama: Ariſtoteles in der Poetik, c. VII u. f. S. 25. Ed. Winſt. (mit beſonderer Rückſicht auf das Triol.) — Hedelin, in der Pratique du Theatre, Liv. II. ch. 3. und 4. De l'unité de l'action, und De la continuité de l'action. — Diderot, in ſ. Abhandl. De la Poeſie dramatique, §. XIV. De la diviſion de l'Action u. ſ. w. Oeuvr. Bd. V. S. 61. Lond. 1773. 8. — Cailhava, in der Art de la Comedie, Band 1. Kap. 8. und 9. S. 165 u. f. De l'action, du noeud, des incidens; Du point où doit commencer l'action d'une fable comique. Ausg. von 1772. — Clement, in ſ. Schriſt, De la Tragedie, Bd. 1. Kap. 5. S. 196. De l'action, ou du mouvement dramatique — Das 5te und 6te Kap. in dem Eſſay upon the preſent State of the Theatre . . . Lond. 1760. 8. S. 22 u. f. Of the conſtruction of the Fable: of unity and ſimplicity in the Drama. — Das 7te Kap. in W. Cookes Elements of dramatic Criticiſm, L. 1775. 8. S. 34. Of the fable. — J. A. Eberhard in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 174 u. f. Ausg. v. 1783. — — Mehrere hieher gehörige Nachweiſungen, ſ. bey dem Art. Einheit, u. d. m.

Von der Handlung im Epiſchen Gedicht: P. Mambrun in ſ. Diſſertat. peripat. de Epico Carmine, Par. 1652. 4. Quaeſt. IV-VIII der erſten Diſſertation, S. 26 u. f. und zwar De actione, quae eſt Epop. materia (wo er denn auch die Handlung und die Fabel von einander unterſcheidet, und die möglichen Arten der Handlung, ſo wie ob die Handlung erdichtet, ob ſie wahr, und doch unwahrſcheinlich ſeyn könne, u. d. m. unterſucht.) De unitate actionis (welche Einheit er denn von der Einheit der Helden, und der Einheit der Zeit, ſo wie von beyden vereint, unterſcheidet, und in die Einheit und Verbindung der Theile derſelben ſetzt) Actionis Integritas; De magnitudine actionis: Actio debet eſſe illuſtris. — — Aus den Diſcorſi des Taſſo gehört ein Theil des erſten und zweyten hieher, welche, im Ganzen, von der Wahl, und von der Anordnung der Materie des Epiſchen Gedichtes handeln. — In dem Traité du Poeme Epique des P. le Boſſu wird, im 2ten Buche, von dem Stoffe des epiſchen Gedichtes, oder der Handlung überhaupt, und Kap. 7 u. f. S. 111, Par. 1693. 12. De l'unité de l'action; des fautes qui corrompent l'unité de l'action; de l'integrité de l'action; que l'action doit être un Tout; du commencement, du milieu et de la fin de l'action; des cauſes de l'action; . . . des eſpéces d'action; de l'achevement de l'action; de la durée de l'action; de l'importance de l'action, beſonders gehandelt. — In Ch. Batteux Einleitung, Bd. 2. S. 17 u. f. der deutſchen Ueberſ. Ausg. von 1774. Von dem Stoff der Epopee; von den Eigenſchaften der epiſchen Handlung; daß ſie Theilnehmung hervor bringen müſſe;

---

*) S. Heldengedicht; Drama; Tragödie; hiſtoriſches Gemählde u. ſ. w.

n der Verwickelung und Auflöſung der- lben; von dem Wunderbaren darin; as ſie nicht nothwendig allegoriſch ſeyn ürfe, u. d. m. — — Der dritte Ab- chnitt in den Obſervations on Poetry, Lond. 1738. 8. S. 26 u. f. begreift, un- er der Aufſchrift, Of the fable of epic nd dramatic Poems, eine Menge hie- er gehöriger Bemerkungen in ſich. — —

Ueber die Handlung im Tanze, ſ. den en und mehrere Briefe, in Noverre's Briefen über das Ballet. — —

Handlung in der **Mahlerey** kann bald as, was ſonſt auch Action in der Mah- rey heißt, bald Bewegung, bald den Inhalt oder Gegenſtand des Gemähldes, edeuten; und die davon handelnden Schriften ſind alſo bey den Art. **Aus- ruck, Anordnung, Bewegung, Erfindung** u. d. m. zu ſuchen.

# Harlekin.

(Comödie.)

Der Harlekin iſt eine beſonders charakteriſirte Perſon, die aus der italiäniſchen Comödie in die franzöſiſche aufgenommen worden, und in der deutſchen den Platz des Hanswurſt einzunehmen verdienet. Sein Charakter beſteht darin, daß er dem Anſchein nach ein einfältiger, ſehr naiver und geringer Kerl, oder allenfalls ein Poſſenreißer, im Grund aber ein ſehr liſtiger, dabey witziger, ſcharfſichtiger Bube iſt, der an andern jede Schwachheit und Thorheit richtig bemerkt, und ſie auf eine geiſtreiche aber höchſt naive Art blos ſtellen kann. Einige Kunſtrichter halten dafür, daß eine ſolche Perſon dem guten Geſchmak des Schauſpiels entgegen ſey und die comiſche Bühne erniedrige. Es iſt aber nicht ſchwer zu zeigen, daß dieſes Urtheil übereilt, und daß der Harlekin in vielen Fällen beynahe unentbehrlich ſey.

Wenn es darum zu thun iſt, daß ein ernſthafter Narr in ſeiner völligen Lächerlichkeit erſcheine, ſo darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite ſetzen. Man weiß, mit was für Nachdruk ehedem witzige Hofnarren die Thorheiten der Groſſen gerüget und wie lebhaft ſie dieſelben beſchämt haben. Ein vornehmer Narr, und ein Schalk der angeſehen oder mächtig iſt, kann durch nichts heruntergebracht werden, als wenn er dem Spotte recht blos geſtellt wird. Dieſes aber kann nicht beſſer, als durch ſolche Leute geſchehen, die den Charakter eines ächten Harlekins haben. Es iſt demnach gut, wenn witzige Hofnarren, wenigſtens auf der Schaubühne, beybehalten werden.

Freylich iſt es eben nicht nöthig, daß er ein Narrenkleid trage, und überall Poſſen anbringe; denn dadurch fällt er leicht ins Pöbelhafte. Seine Hauptverrichtung muß ſeyn, das Lächerliche, das in den Schein des Ernſt oder der Würde eingehüllet iſt, an den Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und ihn dem Spotte Preis zu geben. Dieſes iſt ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der comiſchen Bühne zu erwarten hat, und er iſt an ſich ſelbſt nicht gering. Es giebt Menſchen, die ruchlos genug ſind, ſich über alles wegzuſetzen, was geſetzmäßig, was billig, was menſchlich iſt; bey denen die ſtärkſten Vorſtellungen, von Vernunft und Recht hergenommen, ſchlechterdings nicht den geringſten Eingang finden; deren Thorheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen iſt: dieſe muß man dem Harlekin Preis geben. So ſehr ſie über allen Tadel weg ſind, ſo empfindlich wird ihnen der Spott ſeyn. Denn ſolche Leute dünken ſich eben dadurch groß, daß ſie ſich über alles wegſetzen; ſie glauben ihr Anſehen, ihren Rang, ihre Macht erſt alsdenn recht zu fühlen, wenn ſie ſich über das Urtheil andrer erheben: durch den Spott aber ſtürzen ſie von ihrer Höhe herunter, und ihr fühlen ſie, daß ſie ſelbſt verachtet und erniedrigt ſind.

Im Grunde thut der Harlekin auf der Schaubühne nichts anders, als was Lucian und Swifft in ihren Spottſchriften thun, wo ſie oft den eigentlichen Charakter des Harlekins annehmen. Es giebt alſo gewiſſe Comödien, wo er die wichtigſte Perſon iſt. Dieſes haben auch die comiſchen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an ſeiner Stelle Bediente gebraucht, denen ſie ſeine Verrichtung aufgetragen haben. Im Grunde aber ſind ſolche Bediente Harlekine in Liverey eingekleidet, und da wo ſie nöthig ſind, würde der Harlekin ſelbſt immer noch ſchiklicher ſeyn. Aber freylich erfodert die Behandlung deſſelben einen völligen Meiſter der Kunſt. Es iſt ſchwer ihn da, wo er die wichtigſten Dienſte thun kann, natürlich anzubringen: und dann kann nur ein zum Spotten aufgelegter Geiſt ihn völlig nutzen. Unter allen Talenten aber ſcheinet der ächte Spöttergeiſt der ſeltenſte zu ſeyn *). Ein witziger Kopf **) hat vor einigen Jahren eine mit viel Geiſt geſchriebene Vertheidigung des Harlekins herausgegeben, die man mit Vergnügen lieſt †).

◆ ◆

(*) Die, von H. S. erwähnte Schriſt: Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komiſchen 1761. 8. von Juſtus Möſer, iſt Bremen 1777. 8. neu gedruckt, und ins Engliſche, Lond. 1766. 8. überſetzt worden. — Einige Bemerkungen über den Harlekin finden ſich in G. E. Leſſings Dramaturgie; — und Beyträge zur Geſchichte deſſelben, in C. F. Flögels Geſchichte des Groteske-Komiſchen, Liegnitz 1788. 8. vergl. mit dem Art. Comödie S. 587. und den daſelbſt angeführten Schriftſtellern, ſo wie, ebend. S. 361 u. f.

# Harmonie.

(Muſik.)

Dieſes Wort kommt in der heutigen Muſik in mehr als einem Sinne vor. 1. Bedeutet es die Vereinigung vieler zugleich angeſchlagenen Töne in einen einzigen Hauptklang, das iſt, den Klang eines Accords. Wenn man ſagt, daß zu einer gewiſſen Baßnote dieſe oder jene Harmonie gehöre, ſo nennt man die obern oder höhern Töne, die zugleich mit dem Baßton müſſen angeſchlagen werden. In dieſem Sinne wird das Wort auch genommen, wenn man von enger und zerſtreueter Harmonie ſpricht *); und auch in dieſem Sinne ſagt man von einem in der Melodie vorkommenden Ton, er gehöre zu dieſer oder jener Harmonie, welches ſo viel ſagen will, als zu dieſem oder jenem Accord.

2. Verſteht man durch dieſes Wort die Beſchaffenheit eines Tonſtüks, in ſo fern es als eine Folge von Accorden angeſehen wird. Man ſagt von einem Tonſtük, es ſey in der Harmonie gut oder rein, wenn die Regeln von der Zuſammenſetzung und Folge der Accorde darin gut beobachtet ſind. In dieſem Sinne wird alſo die Harmonie eines Stüks der Melodie entgegen geſetzt. Alſo iſt dieſe Harmonie nichts anders, als der Wolklang oder die gute Zuſammenſtimmung aller Stimmen des Tonſtüks. Man ſagt von einem Tonſetzer, er verſtehe die Harmonie, wenn er einen vielſtimmigen Geſang in Abſicht auf die gute Vereinigung der Stimmen, der guten Fortſchreitung der Accorde und der Modulation, richtig zu ſetzen weiß. In dieſem

---

*) S. Lächerlich; Spott.

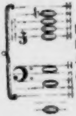
**) Herr Möſer in Osnabrük.

†) Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-comiſchen 1761.

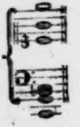
*) S. Eng.

ſem Sinne wird das Wort genommen, ſo oft die Harmonie der Melodie entgegen geſetzt wird. Man ſagt deßwegen, daß ein guter Tonſetzer Harmonie und Melodie verſtehen müſſe. Das leztere verſtehet er, wenn er einen einſtimmigen, fließenden und gefälligen Geſang ſetzen kann; das erſtere, wenn er dieſen Geſang mit einem begleitenden Baß und andern begleitenden Stimmen geſchikt zu verbinden weiß, oder wenn er mehrere Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, in ein wollklingendes Ganzes zu vereinigen im Stande iſt. Auch in dieſem Sinne ſagt man, die Alten haben in ihrer Muſik noch keine Harmonie gehabt, um auszudrüken, daß ihre Geſänge nur einſtimmig geweſen.

3. Bisweilen drükt man das Wolklingen, das gute Conſoniren, oder das Zuſammenfließen mehrerer Töne in einen, durch das Wort Harmonie aus. In dieſem Sinne haben die Intervalle und Accorde, die am meiſten conſoniren, auch die meiſte Harmonie; und die vollkommenſte Harmonie iſt die, welche mehrere gleich hohe Töne, oder die im Uniſonus oder Einklang geſtimmt ſind, geben, weil ſie ſo völlig in einander fließen, daß man keinen davon beſonders unterſcheidet. In dieſer Bedeutung wird das Wort außer der Muſik gebraucht, ſo oft man ſagen will, daß verſchiedene Dinge ſo genau zuſammen ſtimmen, oder ſich ſo vereinigen, daß es ſchwer iſt einen einzeln Theil beſonders zu unterſcheiden. Es wird in dem Artikel Klang gezeiget, daß jeder reine Klang aus einer Menge einzeler Klänge zuſammengeſetzt ſey, die ſich ſo genau vereinigen, daß man nur Einen zu hören glaubet. Alſo ſind in dem Klang einer einzigen Sayte viel Töne in eine vollkommene Harmonie vereiniget. Dieſer Einklang iſt die Einheit, oder der Maaßſtab, nach welchem alle Harmonie, oder alles Conſoniren muß ausgemeſſen werden. Je deutlicher man in einem Accord die verſchiedenen Töne, woraus er beſtehe, unterſcheidet, je weniger hat er Harmonie. In dem angeführten Artikel wird gezeiget, woher dieſes Zuſammenfließen vieler Töne in einen entſtehe, und wodurch es gehindert werde. Dieſe Harmonie beruhet nicht blos auf den Intervallen, wie man ſie insgemein, ohne Rükſicht auf die Höhe, auf welcher ſie in dem Syſtem genommen werden, nennet. Ein Accord kann mehr oder weniger Harmonie haben, und doch aus einerley Intervallen beſtehen. Folgender ſiebenſtimmiger Accord



hat unendlich mehr Harmonie als dieſer,



obgleich, nach der gewöhnlichen Benennung, beyde aus einerley Intervallen zuſammengeſetzt ſind. Deßwegen hängt die gute Harmonie eines Accords nicht blos von der Art der Intervalle ab, woraus er zuſammengeſetzt iſt, ſondern auch von der Höhe oder dem Ort, den jedes Intervall in der Tonleiter einnimmt. Dieſe Betrachtung iſt beſonders bey dem Bau der Orgel von großer Wichtigkeit, weil die gute Veranſtaltung der ſogenannten Mixturen lediglich darauf gegründet iſt. Eine Orgel, darin die Mixturen nicht nach den Regeln der Harmonie, in ſo fern dieſe von der eigentlichen Höhe, auf der die Intervalle genommen werden, abhänget, angelegt ſind, verliert alle Harmonie. Eben ſo nothwendig iſt dieſe Betrachtung auch für den, der den begleitenden Generalbaß

ralbaß zu ſpielen hat. Er kann die beſte Harmonie verderben, wenn er die Intervalle am unrechten Orte nimmt. Was aber hierüber noch beſonders anzumerken iſt, kommt im Artikel Klang vor. Hier bleibet uns alſo die nähere Betrachtung der Harmonie übrig, in ſo fern das Wort in der zweyten der vorher angezeigten Bedeutungen genommen wird.

Es entſtehet alſo die Frage, was für einen Antheil die Harmonie an der Muſik habe. Einige Neuere behaupten, ſie ſey das Fundament der ganzen Muſik; ſie glauben, es ſey nicht möglich, daß ohne Kenntniß der Harmonie irgend ein gutes Stük könne gemacht werden. Allein dieſe Meinung wird dadurch widerlegt, daß die Alten, wie Hr. **Bürette** ſehr wahrſcheinlich gezeiget hat *), dieſe Harmonie nicht gekennt und dennoch eine Muſik gehabt haben. Wem dieſes nicht hinlänglich iſt, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringſte Kenntniß der Harmonie ihre Tanzgeſänge haben; und daß man überhaupt eine groſe Menge ſehr ſchöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmoniſche Begleitung ſind. Daß die zum Behuf des Tänzens gemachten Geſänge das eigentliche Werk der Muſik ſeyn, daran kann Niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Muſik gerade das Weſentlichſte iſt, und den Geſang zu einer leidenſchaftlichen Sprache macht **), in denſelben am vollkommenſten beobachtet werden. Nun wird Niemand in Abrede ſeyn, daß nicht fürtreffliche, Tänze, ohne Rükſicht auf die Harmonie, gemacht werden. Alſo iſt die Harmonie zur Muſik nicht nothwendig; die Alten hatten ohne ſie Geſänge von groſer Kraft. Doch wollen wir eben nicht mit Rouſſeau behaupten *), daß ſie eine gothiſche oder barbariſche Erfindung ſey, die der Muſik mehr ſchadet, als nützet **). Einſtimmige Sachen, die von einem guten Baß und einigen Mittelſtimmen nach den beſten Regeln der Harmonie begleitet werden, verlieren durch die Harmonie nicht nur nichts, ſondern gewinnen im Ausdruk offenbar. Freylich iſt ein vierſtimmiger Geſang, wenn er nicht vollkommen harmoniſch iſt, ſchlechter, als ein einſtimmiger: aber von einem guten Harmoniſten verfertiget, und von geſchikten Sängern ſo aufgeführt, daß die Stimmen in einander fließen und zuſammen einen einzigen Geſang ausmachen, rühret er weit mehr. Es iſt wol ſchwerlich etwas in der Muſik, das an Kraft und Ausdruk einem vollkommen geſetzten und vollkommen aufgeführten vierſtimmigen Choral zu vergleichen wäre. Und welcher Menſch empfindet nicht, daß ein gutes Duet, ein wolgeſetztes Trio, ſchöner und reizender iſt, als ein Solo?

Wir ziehen hieraus den Schluß, daß zwar die Harmonie in der Muſik nicht nothwendig, aber in den meiſten Fällen ſehr nützlich ſey, und daß die Kunſt überhaupt durch die Erfindung derſelben ſehr viel gewonnen habe.

Es iſt bereits angemerkt worden, daß die Geſänge der Alten, wenn ſie auch von einem ganzen Chor geſungen worden, nur einſtimmig geweſen, und daß die Sänger alle im Uniſonus oder in Octaven geſungen haben. Man hält dafür, daß der vielſtimmige Geſang erſt im zwölften Jahrhundert aufgekommen ſey †). Die Veranlaſſung dazu ſcheinet ſo natürlich

---

*) S. Hiſt. de l'Acad. R. des Inſcript. et Belles-Lettres An. MDCCXVI.

**) S. Tanz.

*) Dict. Art. Harmonie.

**) S. Einklang II Th. S. 31.

†) S. Marpurgs Beyträge zur Muſik, V Th. 5 Stük S. 336.

d zu ſeyn, daß man ſich verwunn-
rn muß, wie man ſo ſpäte darauf
fallen iſt. Es ſcheinet beynahe
thwendig, daß ein einſtimmiger
eſang von einem ganzen Chor, der
s jungen und alten Sängern be-
ht, abgeſungen, vielſtimmig werde.
ie Verſchiedenheit des Umfanges
r Stimmen führt ganz natürlich
hin, daß einige die Octaven, an-
t die Quinten oder Terzen der vor-
ſchriebenen Töne, ſowol herauf
s herunter, nehmen, wenn ſie die
öhe oder Tiefe, ſo wie ſie vorge-
hrieben iſt, nicht erreichen können.
adurch aber entſteht eben der viel-
immige Geſang. Ohne Zweifel
her hat ein ſolcher Geſang eine
enge der itzt verbotenen Octaven-
ad Quinten-Fortſchreitungen her-
orgebracht. Und vielleicht hat eben
ieſes Gelegenheit gegeben, die Har-
onie im Grunde zu ſtudiren, und
en Stimmen von verſchiedener Höhe
e Töne ſo vorzuſchreiben, daß die
alſchen oder unangenehmen Fort-
hreitungen vermieden wurden. In
er That beſteht der weſentlichſte
heil der harmoniſchen Wiſſenſchaft
arin, daß man zu einem einſtimmi-
en Geſang mehrere Stimmen ſetze,
eren Töne mit der Hauptſtimme
nſoniren, aber ſo, daß die Octa-
en und Quinten in der Fortſchrei-
ung vermieden werden. Dieſes
cheinet alſo der wahre Urſprung der
armoniſchen Wiſſenſchaft zu ſeyn.
rſt lange hernach hat ſie eine wei-
ere Ausdehnung bekommen, da der
ebrauch der Diſſonanzen aufgekom-
en, und die diatoniſche Tonleiter
urch Einführung der ſogenannten
hromatiſchen Töne bereichert und
adurch die heutige Modulation eingeführt worden. Dieſes gab der harmoniſchen Wiſſenſchaft einen größern Umfang, indem man nun die Regeln von dem Gebrauch und der Behandlung der Diſſonanzen und von der Kunſt zu moduliren, oder den Geſang durch mehrere Tonarten durchzuführen, entdeken mußte.

Es erhellet aus der vorher angeführten Bemerkung über den Urſprung des vielſtimmigen Geſanges, daß die Harmonie einigermaßen nothwendig in die Muſik hat eingeführt werden müſſen. Daß ſie aber der Natur der Sachen gemäß ſey, erhellet ſchon daraus, daß die harmoniſchen oder conſonirenden Töne in der Natur ſelbſt vorhanden ſind. Denn es iſt itzt vollkommen ausgemacht, daß jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rühret, ſeine harmoniſchen Töne und noch mehrere zugleich hören laſſt *). Da nun die Annehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieſer harmoniſchen Vermiſchung oder Vereinigung mehrerer Töne entſteht; warum ſollte man dieſem Wink der Natur nicht folgen, und den Geſang nicht vielſtimmig machen, wie die Natur jeden einzeln Ton gemacht hat?

Demnach hat die Muſik durch Einführung der Harmonie unſtreitig ſehr viel gewonnen. Indeſſen treiben diejenigen freylich die Sache zu weit, die mit Rameau behaupten wollen, daß die ganze Kunſt blos auf die Harmonie gegründet ſey, und daß ſogar die Melodie ſelbſt ihren Urſprung in der Harmonie habe. Dieß hat nichts, das auf Bewegung und Rhythmus führen könnte, die doch in der Muſik das Weſentliche ſind. Man kann auch nicht einmal ſagen, daß die Regeln der Fortſchreitung aus Betrachtung der Harmonie entſtehen. Denn das, was Rameau mit ſo vieler Zuverſicht und mit ſo demonſtrativem Ton hiervon ſagt, iſt von Rouſſeau hinlänglich widerlegt worden.

Man höret gar oft über Melodie und Harmonie die Frage aufwerfen, welche

---

*) S. Klang.

welche von beyden der wichtigere Theil der Kunſt ſey; ſo wie in der Mahlerey über die Frage, ob die Zeichnung, oder das Colorit, den erſten Rang habe, vielfältig geſtritten worden. Die Entſcheidung dieſer Frage ſollte keinem Zweifel unterworfen ſeyn; da itzt ausgemacht iſt, daß die Muſik lange Zeit ohne Harmonie geweſen. Kann man in Abrede ſeyn, daß ein Tonſtük nur durch die Melodie der Rede ähnlich werde, und daß ſie auch ohne Wörter die Empfindungen des Singenden zu erkennen gebe? Der Ausdruk und beſonders der Grad der Leidenſchaft kann doch ſchlechterdings nur durch den Geſang und Takt fühlbar gemacht werden. Welcher Tonſetzer wird ſagen dürfen, daß ihn die Regeln der Harmonie jemals auf Erfindung eines glüklichen Thema, oder eines Satzes geführet haben, der auf das genaueſte die Sprache irgend einer Leidenſchaft ausdrükt? Dasjenige alſo, was das Tonſtük zu einer verſtändlichen Sprache eines Empfindung äuſſernden Menſchen macht, iſt unſtreitig von der Harmonie unabhänglich. Und trifft man nicht täglich von ſelbſt gelernten Tonſetzern recht ſehr ſchöne Sachen an, die wenig von Behandlung der Harmonie wiſſen?

Wenn wir der Melodie den Vorzug über die Harmonie einräumen, ſo wollen wir deßwegen die Wichtigkeit der Harmonie nicht ſtreitig machen. Wir haben ſchon erinnert, daß mehrſtimmige Sachen, Duette, Trio, Chöre, unter die wichtigſten Werke der Muſik gehören. Nun kann ein Menſch das gröſte Genie zu melodiſchen Erfindungen haben, und doch nicht im Stande ſeyn, vier Takte in einem Duet oder Trio richtig zu ſetzen. Denn hiezu iſt die genaueſte Kenntniß der Harmonie unumgänglich nothwendig. Aber auch auſſer dieſen Fällen, wo nur eine einzige Melodie vorhanden iſt, wie in Arien, iſt die Kenntniß der Harmonie entweder nothwendig, oder doch von großem Nutzen. Nothwendig iſt ſie zu ſolchen Stüken, wie die heutigen Opernarien ſind, da ein kurzer melodiſcher Satz, der den wahren Ausdruk der im Text geäuſſerten Empfindung enthält, etwas ausführlich muß behandelt und durch eine gute Modulation in verſchiedenen Schattirungen vorgetragen werden. Ohne Kenntniß der Harmonie hat keine Modulation ſtatt; und jedermann empfindet, wie kräftig bisweilen der Ausdruk ſelbſt durch die Harmonie unterſtützt werde. Nicht ſelten geſchiehet es, daß gewiſſe tief ins Herz dringende Töne ihre Kraft blos von der Harmonie haben; wie aus verſchiedenen chromatiſchen und enharmoniſchen Gängen könnte gezeiget werden, wo es ohne gründliche Kenntniß der Harmonie nicht möglich geweſen wäre, ſelbſt in der Melodie auf die Töne, die eben die nachdrüklichſten ſind, zu kommen.

Ueberdem iſt es doch unleugbar, daß auch ſchon in der Harmonie ſelbſt einige Kraft zum Ausdruk liege. Ein ſtarker Harmoniſte kann, ohne Melodie, Bewegung und Rhythmus, viel Leidenſchaftliches ausdrüken und das Gemüth auf mancherley Art in Unruhe ſetzen oder beſänftigen. Sind nicht bisweilen einzele Töne, die der Schmerz, oder das Schreken, oder die Verzweiflung erpreßt, ſo kräftig, daß ſie ins Innerſte der Seele dringen? Dergleichen Töne können ſchlechterdings nur durch künſtliche Harmonie nachgeahmt werden; denn ihre Kraft liegt allemal in dem, was ſie Diſſonirendes haben. Ein einziger Ton einer reinen Sayte, iſt allemal angenehm und ergötzend; aber eine nicht reine Sayte kann einen nicht blos unangenehmen, ſondern würklich leidenſchaftlichen Ton hören laſſen.

Nun iſt der Klang einer reinen Sayte aus harmoniſchen Tönen zuſammengeſetzt, der Klang der unreinen Sayte hingegen iſt eine Vermiſchung harmoniſcher und unharmoniſcher Töne, die gewiß nur derjenige ausfindig zu machen und nachzuahmen im Stande iſt, der die Harmonie vollkommen verſteht.

Darum muß ein guter Tonſetzer nothwendig ſowol Harmonie als Melodie beſitzen. Man kann es nicht anders, als eine, ſich dem Verfall der Kunſt nähernde, Veränderung der Muſik anſehen, daß gegenwärtig das Studium der Harmonie mit weniger Ernſt und Fleiß getrieben wird, als es vor unſern Zeiten, im Anfang dieſes und in den beyden vorhergehenden Jahrhunderten geſchehen iſt. Da man nicht wol anders zu einer völligen Kenntniß der Harmonie kommen kann, als durch ſolche Uebungen und Arbeiten, die ſehr mühſam und troken ſind, ſo werden ſie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber dieſe Pedanterey, die vollſtimmigen Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts, ſind die einzigen Arbeiten, wodurch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelanget. Es iſt deßwegen zu wünſchen, daß die Art zu ſtudiren, die ehedem gewöhnlich war, da man die Schüler in allen möglichen Künſteleyen der Harmonie übte, nicht ganz abkommen möge. Durch dieſen Weg ſind Händel und Graun groß worden, und durch die Verabſäumung deſſelben ſind andre, die vielleicht eben ſo groſſes Genie zur Muſik gehabt haben als dieſe, weit hinter ihnen zurüke geblieben.

Die Wiſſenſchaft der Harmonie iſt lange Zeit, beynahe wie ehedem die geheimen Lehren einiger philoſophiſchen Schulen, nur durch mündliche Ueberlieferungen fortgepflanzet worden. Denn was auch die beſten Harmoniſten davon geſchrieben haben, enthält kaum die erſten und leichteſten Anfänge der Kunſt. Es ſcheinet auch, daß die gröſten Meiſter die harmoniſchen Regeln mehr empfunden, als durch deutliche Einſicht erkennt haben; deßwegen ſie mehr durch Beyſpiele, als durch Vorſchriften, unterrichteten. Man muß dem Rameau die Gerechtigkeit widerfahren laſſen, daß er der erſte geweſen, der dieſe Wiſſenſchaft methodiſch vorzutragen unternommen hat. Wenn alſo gleich in ſeinem Syſtem über die Harmonie viel willkührliches iſt, und ſein Gebäude noch viel ſchwache Theile hat, ſo bleibet ihm dennoch der Ruhm eines Erfinders. Und nun iſt nicht zu zweifeln, daß die Harmonie nicht allmählig eben ſo, wie andre Wiſſenſchaften, in einem gründlichen und zuſammenhängenden Syſtem werde vorgetragen werden.

◆ ◆

Einige Bemerkungen über dieſen Artikel ſelbſt finden ſich in der Einleitung zu J. N. Forkels Allgem. Geſchichte der Muſik, S. 17. — —

Die, von dem, was die Alten Harmonie nannten, handelnden Schriftſteller werden ſich bey dem Art. **Muſik** finden. — —

Von der Harmonie überhaupt, (nach Maßgabe des Begriffes, welchen man, zu verſchiedenen Zeiten, mit dieſem Worte verband) handeln: Epiſtola de Harmonica inſtitutione, von dem Abt Regino, aus dem 9ten Jahrhundert, welche in Gerberts Scriptor. eccleſ. Bd. 1. S. 330 abgedruckt iſt, und wovon ſchon C. A. Heinert in Matthesons Crit. Muſica, Bd. 1. S. 83 einen Auszug geliefert hat. — Liber de harmonica inſtitutione, von einem Benedictiner Hucbald, oder Ubald, aus dem 10ten Jahrh. in den vorher erwähnten Script. eccleſ. Bd. 1. S. 103 u. f. — De Harmonia et de Harmoniae elementis, Dial. von Alanus Va-

renius, Par. 1503. 8. — De Proportione harmonica, Par. 1658. 4. von Jacq. de Villy. — De Harmonia muſica, Diſſert. Auct. Joſ. Polzius, Witteb. 1679. 4. — Treatiſe of the natural grounds and principles of Harmony, by Will. Holder, Lond. 1694. 1701. 1731. 8. (Der Verf. handelt: of ſound in general; of ſound harmonik; of conſonancy and diſſonancy; of concords; of proportion; of diſcords and degrees; of diſcords; of differences.) — Rifleſſioni armoniche dal P. Domen. Scorpioni, Nap. 1701. 8. — C. F. Hurlebuſch ſoll, dem Mattheſon zu Folge, in den J. 1718-1726 einen Tractat von der Harmonie geſchrieben haben, von welchem ich aber nicht weiß, ob er gedruckt worden iſt. — A Treatiſe on Harmony, illuſtr. by Examples in notes, Lond. 1731. 4. (Ob dieſes Werk nicht vielleicht ein bloßer neuer Druck von dem angeführten Werke des Holder, von welchem eine Auflage aus eben dieſem Jahre angeführt wird, ſeyn ſollte?) — Ludus melotheticus, ou le jeu des clez harmoniques, Par. 1735. f. — Guida armonica, being a ſure guide to Harmony and modulation . . . by Mr. (Franc.) Geminiani, Lond. 1742. 4. Holl. Amſt. 1756. Franzöſ. Par. 1756. (S. Hillers Wöchentl. Nachr. Bd. 2. S. 83.) — Abrégé des regles de l'Harmonie, pour apprendre la compoſition, p. Mr. Levens, Bord. 1743. 4. — Principes de la Science de l'Harmonie, et de l'art muſicale, p. Mr. (Joſ. Jer.) de la Lande, Par. 1751. 8. (Ich kenne dieſes Werk blos aus den erſten Ausgaben der France litteraire.) — Obſervations ſur differents points d'Harmonie p. Mr. l'Abbé Rouſſier, Par. 1765. 8. — Principes d'Harmonie von Bemetzrieder, bey ſ. Leçons de Clavecin, Par. 1771. 4. Von eben demſelben Verf. Lettres en reponſe à quelques objections faites ſur ſes leçons de Clavecin 1771. 8. Und Traité de Muſique concernant les Tons, les Harmonies, les Accords et le Diſcours muſical, Par. 1776. 1780. 8. Engl. mit dem Titel: Muſic made eaſy, von Giffard Bernard, Lond. 1779. 4. Auch hat er noch Reflex. ſur les Leçons de Muſique, Par. 1778. 8. geſchrieben. (Mehr Nachr. von dieſen verſchiedenen Schriften finden ſich im 1ten Bde. S. 279 von J. N. Forkels Muſikal. Bibliothek.) — Lecciones di Clave . . . . Mad. 1778. (Eine Anzeige davon liefert das Journ. Encycl. vom J. 1779. S. 332.) — Table raiſonnée des principes de Muſique et de l'Harmonie, cont. ce qui eſt le plus eſſentiel à obſerver dans la Muſique pour ceux qui veulent travailler à la compoſition, arrangée d'une manière aiſée pour que chaque Muſicien puiſſe voir d'un ſeul coup d'oeil tout ce qu'il peut et doit faire concernant l'Harmonie, p. Mr. Mehrſcheidt, Par. 1780. — Grammatica armonica fiſico-matematica ragionata ſu i veri principj fondamentali teoretico-prattici . . . di Gen. Carliſano, Rom. 1781. 4. (Der Verf. will ſein Werk für die Jugend geſchrieben haben; aber für dieſe iſt es vielleicht zu mathematiſch.) — Lettre . . . ſur l'acception des mots „Baſſe fondamentale," dans le ſens des Italiens et dans le ſens de Rameau, von dem Abt Rouſſier an die Verf. des Journ. Encyclop. im Septbr. des J. 1783. S. 530 u. f. und eine Klage, daß die neuern franz. Componiſten keinen Begriff von dem Fundamental-Baß haben. — A Treatiſe on the Art of Muſik in which the Elements of Harmony and Air are particularly conſidered, by W. Jones, Colc. 1784. f. — Planiſphère ou Bouſſole harmonique . . . . p. Mr. (Zoſime) Boutroy, Par. 1785. (Eine Erfindung zur Erleichterung des Studiums, und der Kenntniß deſſelben.) — Cours particulier d'Harmonie p. Mr. Feytou (iſt im Journ. Encyclop. Fevr. 1788. S. 153. angekündigt; ob das Werk erſchienen iſt, weiß ich nicht.) — —

Werke, in welchen Syſteme der Harmonie aufgeſtellt werden, oder welche den Ableitung, den Zuſammenhang und die Bildung der Intervallen und Accorde lehren: Traité de l'Harmonie, reduite à ſes principes naturels . . . von Jean Ph. Rameau, Par. 1722. 4. Engl. Lond. 1752. 4. (Das Werk beſteht aus vier Büchern, welche du rapport des raiſons et proportions harmoniques; de la nature et de la proprieté des Accords, et de tout ce qui peut ſervir à rendre une muſique parfaite; principes de compoſition; principes d'accompagnement handeln) Von eben dieſem Verf. gehören noch hieher: 2) Nouv. Syſtème de Muſique theoretique, où l'on decouvre les principes de toutes les regles neceſſaires à la pratique, pour ſervir d'introduction au Traité de l'Harmonie, Par. 1726. 4. 3) Generation harmonique, ou Traité de Muſique theor. et prat. Par. 1737. 8. mit K. 4) Demonſtration du principe de l'Harmonie, ſervant de baſe à tout l'art muſical theor. et prat. Par. 1750. 8. mit K. 5) Nouv. reſl. ſur la demonſtration du principe de l'Harmonie . . . Par. 1752. 8. — La Muſique theor. et prat. dans ſon ordre naturel . .. p. Mr. . . . Par. 1722. 8. (Soll eine Einleit. zu Rameaus Traité de l'Harmonie ſeyn.) — Arbre genealogique de l'Harmonie, p. Mr. Vial. 1. 3 Bogen. — Nouvelle decouverte du principe de l'Harmonie avec un examen de ce que Mr. Rameau a publié ſous le titre de demonſtration de ce principe, p. Mr. (Pierre) Eſtevé, Par. 1751. 8. — Elemens de Muſique theoret. et prat. ſuivant les principes de Rameau, p. Mr. (Jean le Rond) d'Alembert, Par. 1752. 1762. 8. Deutſch mit Anm. von F. W. Marpurg, Leipz. 1757. 4. (Nächſt einer Einleitung, in welcher, in 5 Kap. Kunſtausdrücke erklärt werden, beſteht das Werk aus zwey Büchern; das erſte enthält, in 22 Kap. die Theorie der Harmonie; das zweyte, in 16 Kap. die vorzüglichſten Regeln der Setzkunſt.) — Eſſais ſur les principes de l'Harmonie p. Mr. J. A. Serre, Gen. 1753. 8. (Das Werk wurde durch ein, in der Folge vorkommendes Werk des Blainville veranlaßt, und beſteht aus drey Verſuchen, wovon der erſte von der Theorie der Harmonie überhaupt, der zweyte von den gegenſeitigen Rechten der Harmonie und Melodie, und der dritte von einem Syſtem des Fundamentalbaſſes handelt.) Von eben dieſem Verf. ſind noch: die Obſervations ſur les principes de l'Harmonie, occ. par quelques écrits modernes ſur ce ſujet, et particulierement par l'article fondamental dans l'Encyclopedie, le Traité de Mr. Tartini, et le Guide harmonique de Mr. Geminiani, Gen. 1763. 8. — Expoſition de la Theorie et de la Prat. de la Muſique, ſuivant les nouv. decouvertes; p. Mr de Bethiſy, P. 1754. 1762. 8. (Alles nach Rameauſchen Grundſätzen; eine Anzeige des Werkes findet ſich in Matthesons Plus ultra, S. 465 u. f.) — Trattato di Muſica, ſecondo la vera ſcienza dell'Armonia, da Giuſ. Tartini, Pad. 1754. 4. (Das Werk handelt, in 6 Kap. De' Fenomeni Armonici, loro natura e ſignificazione; del circulo, ſua natura e ſignificazione; del ſiſtema muſic. Conſon. Diſſon. loro natura e definizione; della ſcala, e dei genero prat. muſicale, origine, uſo, e conſequenze; de' modi, o ſiano Tuoni muſ. antichi, e moderni; degl' intervalli, e modulaz. partic. della Muſica moderna.) Ein zweytes Werk dieſes Verfaſſers führt den Titel: De' Principii dell' Armonia muſicale, contenuta nel diatonico genere, Diſſ. Pad. 1767. 4. (und handelt in vier Kap. Del fiſico fondamento; del fondamento dimoſtrativo; del fondamento muſicale; della congiunzione dei tre fondamenti) Ein drittes iſt die Riſpoſta alla Critica . . di M. Serre di Ginevra, Ven. 1767. 8. (Ueber ſein Syſtem überhaupt ſ. den Art. Syſteme in Rouſſeaus Muſikal. Wörterbuch;

und Schellens Schrift Ueber die muſikaliſche Compoſition, Leipz. 1773. 4.) — Compendium harmonicum, oder kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie für diejenigen, welche den Generalbaß und die Compoſition ſtudiren, in der Ordnung, welche die Natur des Klanges an die Hand giebt, verfaßt von G. Andr. Sorge, Lobenſt. 1760. 4. mit 24 Kupfer. — Theorie de la Muſique, p. Mr. Ballière, Par. 1764. 4. (Was ſchon bey uns Deutſchen im J. 1741. G. Andr. Sorge wollte, nähmlich die Intervallen nach Anleitung der Klänge des großen Waldhorns beſtimmen, das hat H. Ballière in dieſem Werke verſucht.) — Recherches ſur la Theorie de la Muſique, p. Mr. Jamard, Par. 1769. 8. (Iſt wider die Baſſe fondamentale des Rameau gerichtet, und mit der Theorie des vorigen übereinſtimmend. Ein Ausz. daraus findet ſich in dem Journ. des Sav. Februar 1771. S. 574.) — The principles and powers of Harmony by Benj. Stillingfleet, Lond. 1771. 4. (Ein Commentar über den Trattato des Tartini, aber ihm in ſo fern widerſprechend, als der Engländer den Griechen die Kenntniß des Kontrapunktes zuſchreibt) — Die wahren Grundſätze zum Gebrauch der Harmonie, darinn deutlich gezeigt wird, wie alle mögliche Accorde aus dem Dreyklang und dem weſentlichen Septimenaccord, und deren diſſonirenden Vorhälten, herzuleiten und zu erklären ſind, als ein Zuſatz zu der Kunſt des reinen Satzes in der Muſik, von Joh. Phil. Kirnberger, Berl. 1773. 4. (Der Verf. nimmt zwey Grundaccorde an, nähmlich den conſonirenden Dreyklang, der entweder hart, weich oder vermindert iſt, und den diſſonirenden weſentlichen Septimenaccord, welcher vielerley Verſetzungen leidet, und aus dieſen beyden leitet er alle andre Accorde her. Das Werk iſt unſtreitig das bündigſte und gründlichſte von allen, über dieſe Materie geſchriebenen.) — Nouveau Syſtême de Muſique theoret. et prat. p. Mr. Mercadier de Beleſta, Par. 1776. 8. (Das Werk iſt in ſieben Theile abgetheilt; der 1te enthält les premiers élémens de la Melodie et de l'Harmonie; der 2te l'art d'écrire la Muſique; der 3te handelt des Tons et des modes; der 4te de la diſſonance et de ſes uſages; der 5te de la Muſique pratique; der 6te des licences; der 7te du deſſein et de la Muſique à double ſens.) — Traité abrégé de Muſique von Azais, ſ. deſſ. Methode de Muſique ſur un nouveau plan . . . Marſ. 1776. 4. — Syſtême d'harmonie applicable à l'état actuel de la muſique, von H. Vandermonde, in dem Journ. des Savans, Febr. 1779. S. 321. März und Apr. 1780. S. 90 und 318. und die Explicat. des exemples notés, Apr. 1781. Auch findet ſich der Innhalt deſſelben in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences, vom J. 1778. S. 51. — Syſtème d'Harmonie établi ſur la préparation, reſolution et ligatures des Diſſonances, von Nic. Roze, in dem 3ten Bde des Eſſai ſur la Muſ. anc. et mod. von la Borde, S. 476 u. f. — Treatiſe on the Theorie and Practice of Muſik, by Joſ. Gehot, Lond. 1784. 8. — Explication du Syſteme de l'Harmonie pour abréger l'étude de la Compoſition et accorder la pratique avec la theorie, p. Mr. le Chev. de Lirou, Par. 1785. 8. — Tonſyſtem von Joh. Seb. Holbuſch . . . Maynz 1790. 8. (Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, und der Verf. verſpricht eine ausführliche Bearbeitung der darin behandelten Gegenſtände.) — — Ein Wörterbuch für die Harmonie, in engliſcher Sprache, von Phil. Joſ. Frick iſt im 2ten Th. S. 46 von Meuſels Künſtlerlexicon angezeigt. — —

Ueber den **Rangſtreit zwiſchen Harmonie und Melodie**, und ob dieſe aus jener, oder jene aus dieſer entſpringe, iſt, in neuern Zeiten, beſonders in Frankreich viel geſtritten worden. Die, meines Wiſſens, merkwürdigſten Schriften darüber ſind: Problème, ſi l'expreſſion que donne l'Harmonie eſt préférable à celle que fournit la Melodie, von P. Eſteve,

Eſteve', ums J. 1755 geſchrieben, worin der Harmonie der Vorzug gegeben wird, ob gleich der Verf. in ſ. Eſprit des beaux arts, Par. 1753. 12. 2 B. behauptet hat, daß die Harmonie der Neuern blos Tochter der Kunſt, die Melodie aber Tochter der Natur ſey. — L'Harmonie theoretico-pratique, p. Mr. Blainville, Par. 1751. 4. (welches Werk noch bey dem Art. **Tonart** vorkommen wird) und Diſſertat. où l'on examine les droits de la Melodie et de l'Harmonie, von ckend. im Mercure des J. 1751. Mon. May, worin der Melodie der Rang gegeben iſt, und gegen welche zum Theil die vorher angeführten Obſervations des H. Serre gerichtet ſind. — —

Von den Vortheilen, der Nothwendigkeit, und dem Nutzen der Harmonie, ſ. die Einleitung zu J. N. Forkels Geſch. der Muſik §. 20 u. f. S. 13 u. f. — —

Von dem **Urſprung und der Geſchichte der Harmonie**: Traité de l'origine de l'Harmonie et de ceux qui l'ont inventée, de ſon uſage et de ſes effets, in dem Extraord. du Mercure galant, Jul. 1680. Bd. XI. S. 240 u. f. October 1680. Bd. XII. S. 56 u. f. S. 312 u. f. — Eine Unterſuchung, wenn die Harmonie zur Vollkommenheit gebracht worden, nebſt einem Verzeichniſſe der berühmteſten ältern Harmoniſten; und Allerhand zur Geſchichte der Harmonie und Figuralmuſik, in F. W. Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen, Bd. 2. S. 273 u. f. Bd. 5. S. 356. — — Daß die Alten die Harmonie in dem Sinne, welchen die Neuern mit dieſem Worte verbinden, nicht kannten, oder keine vielſtimmige Muſik hatten, ſcheint entſchieden zu ſeyn (S. den Art. **Contrapunct** S. 583 u. f.) Wenn ſie das Wort brauchen: ſo bedeutet es im Ganzen nichts als eine melodiſche Folge von Tönen, Melodie, Tonart, Intervall, Conſonanz, Octave, u. d. Aber, auch noch ehe das Syſtem der Harmonie ins Reine gebracht, oder der Contrapunct erfunden war, kann der Natur der Sache nach, die Melodie, oder, welches einerley iſt, die verſchiedenen Tonarten, nichts anders, als Ausflüße der Harmonie, oder eine ſolche Zuſammenſtellung von Tönen geweſen ſeyn, die unter ſich eine Folge von Conſonanzen ausmachen. (S. Memoire ſur la Muſique de Anciens ... p. Mr. Rouſſier, Par. 1770. 4.) — Denn was iſt die Melodie eigentlich anders, als Zergliederung, Auflöſung, Verzierung der Grundaccorde? Die Sache ſelbſt war alſo da, aber es gebrach ihr an einem Nahmen, oder vielmehr an der Ausbildung. Sie beſtand in einem bloßen dunkeln Gefühl, und dieſem gemäß können die melodiſchen Sätze auch nur einen ſehr eingeſchränkten Grad von Wahrheit und Richtigkeit gehabt haben. Auch iſt, in dieſem Sinne, die Harmonie ehe geweſen, als die Melodie, oder entſpringt nicht aus der Melodie, ſondern dieſe entſpringt aus jener. Der erſte Keim eines eigentlichen Begriffes von Harmonie zeigt ſich, indeſſen, erſt im ſiebenten Jahrhundert. Wenigſtens hat Marpurg, in ſ. Einleitung in die Geſchichte der Muſik, S. 226. aus den Worten des Beda über die Kirchenmuſik ſeiner Zeit, cantu, diſcantu atque organis, zu erweiſen geſucht, daß, um dieſe Zeit, ums J. 610, die Harmonie, obgleich nicht in demjenigen Umfange, welchen ſie nachher allmählig erhalten hat, in England bekannt geweſen iſt. Allein auch dieſer Zeitpunkt iſt vielleicht noch zu früh; und die dem Beda gewöhnlich zugeeignete Schrift, das Werk eines ſpätern Schriftſtellers. Was wir mit Gewißheit wiſſen, iſt, daß ſie im 14ten Jahrhunderte erfunden war, und im 15ten Jahrh. in den Niederlanden von Jac. Obrecht, Joh. Ockenheim und Joſ. Despres zur Vollkommenheit gebracht wurde. — S. übrigens die Art. **Accord**, **Generalbaß**, **Satz oder Setzkunſt**, u. a. d. m.

## Harmonie.

(Mahlerey.)

Es iſt eine alte Beobachtung, daß die Farben, in mehr als einer Abſicht, den Tönen ähnlich ſind. Man hat hohe und tiefe Farben, wie hohe und tiefe Töne; und ſo wie mehrere Töne ſich in einen Klang vereinigen können, in welchem keine beſonders hervorſticht, ſo hat dieſes noch weit mehr bey den Farben ſtatt. Alſo iſt in den Farben die Harmonie, das Conſoniren und Diſſoniren von eben der Beſchaffenheit, wie in den Tönen: die Töne conſoniren nicht, wenn man jeden beſonders hört und unterſcheidet, ob ſie gleich zuſammen angeſchlagen werden; und die Farben conſoniren nicht, wenn jede das Auge beſonders auf ſich ziehe.

Hieraus läßt ſich leicht abnehmen, was man durch die Harmonie der Farben in einem Gemählde verſtehe. Sie macht, daß eine ganze Maſſe, ſie ſey hell oder dunkel, ob ſie gleich aus unzähligen Farben und Tinten zuſammengeſetzt iſt, in Abſicht auf die Farben, als eine einzige untertrennliche Maſſe ins Auge fällt, ſo daß keine einzele Stelle darin beſonders und für ſich hervorſticht. Wenn wir eine Perſon ganz roth oder ganz grün gekleidet ſehen, ſo fällt uns nicht ein zu ſagen, daß ſie ein vielfarbiges Kleid anhabe, wenn ſie gleich in einem Lichte ſteht, wovon einige Stellen ein helles und ſchönes Grün, andre ein dunkleres haben, und noch andre ſo völlig im Schatten ſind, daß man die Farbe gar nicht mehr unterſcheiden kann. Wir urtheilen dieſer großen Verſchiedenheit der Farben ungeachtet, daß die Perſon durchaus mit einem einfarbigen, grünen Gewand bedekt ſey. Dieſe iſt die höchſte Harmonie der Farben. Sie kann nur in den Gemählden erreicht werden, die aus einer Farbe gemahlt ſind, grau in grau, oder roth in roth, welche Art zu mahlen die Welſchen Chiaroſcuro nennen. Wo man ſchon Gegenſtände von vielerley eigenthümlichen oder Localfarben mahlt, da hat zwar dieß vollkommene Harmonie nicht ſtatt: nichts deſto weniger ſieht man oft, daß ſolche Maſſen, der Mannigfaltigkeit der Localfarben ungeachtet, dem Auge nur als eine Maſſe von Farben in die Augen fallen; weil keine dieſer Farben für ſich das Auge beſonders rühret, ob man ſie gleich, wenn man ſie beſonders betrachten will, genau von den übrigen unterſcheidet.

Die mehr oder weniger vollkommene Vereinigung aller Farben des Gemähldes, in eine einzige Maſſe, macht das Maaß der Harmonie der Farben aus. Die höchſte Harmonie iſt nur in dem Einfarbigen, das von einem einzigen Licht erleuchtet wird; und je näher die Empfindung des Vielfarbigen jenem Einfarbigen kommt, je vollkommener iſt die Harmonie.

Man muß aber von der Harmonie der Farben eben das bemerken, was in der Harmonie der Töne ſtatt hat. Obgleich nur der Uniſonus die vollkommene Harmonie hat *), ſo iſt er deßwegen nicht die angenehmſte Conſonanz, ſondern nur die volleſte. Die Uebereinſtimmung des Mannigfaltigen **) iſt allemal angenehmer, als die noch vollkommnere Uebereinſtimmung des Gleichartigen. Wenn alſo bey der Mannigfaltigkeit der Farben doch nur ein einziger Hauptbegriff von Farben erwekt wird, ſo iſt die Harmonie noch reizender. Darin beſteht eigentlich die Schönheit des Gemähldes, in ſo fern es nur durch die Farben rühret, und noch keine bedeutenden Formen zeiget.

Die Harmonie der Farben hängt von zwey Urſachen ab: von den Farben ſelbſt, und von Licht und Schatten. An der guten Wahl der eigenthümlichen Farben, deren jede ſich für die Stelle ſchike, und daſelbſt den Grad der Würkung oder der Rührung des Auges habe, der ihr zukömmt, iſt das meiſte gelegen. In jedem Gemählde iſt etwas das Weſentliche; dahin muß das Auge gezogen werden. Alſo müſſen die weſentlichen Theile durch ihre Farbe in dem Maaß hervorſtechen, daß das Auge zuerſt darauf geleitet werde. Aber es muß dabey nicht ſtehen bleiben; darum müſſen die andern Theile in der Farbe nicht ſchnell abfallen, daß das Auge gleichſam einen Sprung darauf zu thun hätte, ſondern allmählig durch ſanfte Abänderungen in der Empfindung, wo das Mittel zum Uebergang von der einen zur andern noch empfindbar iſt. Man kann in einer Maſſe ſehr widerſtreitende Farben anbringen; aber ſie müſſen nicht neben einander ſtehen; ſondern nach dem Grad des Diſſonirens derſelben müſſen mehr oder weniger Mittelfarben, als Verbindungen dazwiſchen geſetzt ſeyn. Es würde unerträglich ſeyn, wenn man uns in der Muſik von der lebhafteſten Freude plötzlich in finſtere Traurigkeit führen wollte; wenn dieſe Abwechslung gefällig ſeyn ſoll, ſo muß die Freude allmählig in die vermiſchte Empfindung eines zärtlichen Vergnügens herübergelenkt werden, von welcher man wieder allmählig in ſanfte, und endlich in ſtrengere Traurigkeit geleitet werden kann, ohne irgendwo eine ſchnelle Veränderung zu empfinden. Auf eine ähnliche Weiſe muß der Mahler Localfarben von ſehr ungleichartiger Würkung durch alle ſich dazwiſchen ſchikende Farben zu verbinden wiſſen, ohne die Harmonie zu verletzen.

---

*) S. Einklang.

**) Concordia discors.

Hiebey kömmt das meiſte auf die Feinheit ſeiner Empfindung an. Sein Auge muß, wie das Auge eines Correggio, von ſybaritiſcher Zärtlichkeit ſeyn, das auch von dem geringſten Mißlaut der Farben beleidiget wird. Aus der mehr oder weniger vollkommenen Harmonie in den Werken des Mahlers läßt ſich beynahe ſein Gemüthscharakter beſtimmen. Wer vorzüglich das Strenge, das ſtark auffallende liebt, der wird es in dieſem Theile der Kunſt nicht hoch bringen; aber weiche zärtliche Seelen, die von der geringſten Kleinigkeit gerührt werden, ſind aufgelegt, die gröſte Harmonie zu erreichen.

Von Licht und Schatten hängt ein groſſer Theil der Harmonie ab, denn ſchon dadurch allein kann ein Gemählde Harmonie bekommen. Die höchſte Einheit der Maſſe, oder die höchſte Harmonie findet ſich nur auf der Kugel, die von einem einzigen Lichte beleuchtet wird. Das höchſte Licht fällt auf einen Punkt, und von da aus, als dem Mittelpunkt, nimmt es allmählig durch völlig zuſammenhangende Grade bis zum ſtärkſten Schatten ab. Dieſes iſt das Muſter, an dem ſich der Mahler halten muß, um die vollkommene Harmonie in Licht und Schatten zu erreichen.

Doch iſt dieſes nur von einzelen Maſſen zu verſtehen; denn wo das Gemählde aus mehrern beſteht, da kann die Harmonie den höchſten Grad nicht haben, weil ſich die verſchiedenen Gruppen von einander abſondern müſſen. In dieſem Falle hat der Mahler gröſſere Arbeit. Er muß in jeder Gruppe beſonders, nach dem Grad der Stärke des ihr zukommenden Lichts, auf die höchſte Einheit oder Harmonie der Gruppe arbeiten, und noch überdem jeder Nebengruppe den Grad des Lichts geben, der ſie mit der Hauptgruppe auf das richtigſte verbindet. Dieſes allein erfodert ſchon ein langes Studium. Der angehende Mahler kann ſich dieſes dadurch erleichtern, daß er eine Zeitlang nur einfarbig oder grau in grau arbeitet. Allzulange aber muß er ſich dabey auch nicht verweilen, weil er ſonſt in Abſicht auf die Behandlung der Farben zurüke bleiben könnte.

Der Mahler muß aber eben ſo gut wiſſen die Harmonie zu unterbrechen; denn dadurch erhält er die vollkommene Haltung. Was ſich nothwendig von dem Grund ablöſen muß, kann nicht ganz mit ihm harmoniren. Ein Baum auf dem Vorgrund einer Landſchaft thut eben dadurch ſeine Würkung, daß er gegen die Luft und gegen den hintern Grund gehörig abſticht. Alſo muß man nicht immer auf die höchſte Harmonie arbeiten, weil ſie oft das Ganze unkräftig machen würde.

Auch in der Zeichnung muß Harmonie ſeyn. Die Vermeidung des Ekigten und Spitzigen in den Umriſſen, das Schlängelnde und Wellenförmige darin, macht eigentlich die Formen ſanft und harmoniſch. Mengs ſagt von Correggio, daß er alle Eken vermieden und ſeine Umriſſe ſchlängelnd gemacht habe, und daß dieſes vom Gefühl der Harmonie hergekommen ſey. In den meiſten antiken Formen zeiget ſich dieſes ebenfalls. Aber es iſt nicht ſo zu verſtehen, als wenn jeder Umriß den höchſten Grad des Sanften und Weichen haben müßte; denn dieſes würde oft dem Ganzen die Kraft benehmen. Der Grad des Harmoniſchen in den Umriſſen muß dem Charakter der Gegenſtände ſelbſt angemeſſen ſeyn. Die weibliche Geſtalt erfodert eine vollkommnere Harmonie, als die männliche, und einen ähnlichen Unterſchied muß der Zeichner in jeder Art der Formen zu beobachten wiſſen.

Noch iſt eine andre Harmonie der Zeichnung ſo nothwendig, daß ſie nie kann übertrieben werden, weil ſie allezeit den höchſten Grad haben ſollte. Dieſes iſt die Harmonie der Theile, in ſo fern ſie zum Charakter der Dinge gehören. Was dieſes ſagen wolle, kann am deutlichſten am Portrait erklärt werden. Der Charakter einer Perſon zeiget ſich nicht blos im Geſichte, ſondern auch in der ganzen Haltung und Bewegung des Körpers; und im Geſichte zeiget er ſich in allen Theilen zugleich. Der Mund lacht nicht allein, ſondern auch die Augen, die Stirn und die Naſe lachen; jeder Theil nach ſeiner Art. Die Uebereinſtimmung oder Harmonie der Theile zum Ausdruk ein und eben deſſelben Charakters iſt ein höchſt wichtiger Theil der Zeichnung. Der Portraitmahler würde ein ſeltſames Werk machen, wenn er bey einem Sitzen die Augen, bey einem andern die Naſe, und bey einem dritten den Mund mahlen wollte, die Perſon aber, die er mahlt, bey jedem Sitzen in einem beſondern Gemüthszuſtand wäre; da würde die Harmonie der Zeichnung ganz wegfallen und das Werk müßte nothwendig ſchlecht werden.

Aus einem ähnlichen Grunde muß es der Harmonie der Zeichnung ſchädlich ſeyn, wenn der Künſtler ſein Werk nicht in einerley Gemüthsverfaſſung zeichnet. Wenn er einmal verdrüßlich und ein andermal fröhlich iſt, ſo wird er auch in beyden Fällen ſeinem Werk einen Anſtrich ſeiner Laune geben. Alſo dienet es ſehr zur Harmonie der Zeichnung, wenn ſie in einem Feuer und in einer Gemüthsfaſſung durchaus vollendet wird.

Die Harmonie der Rede wird im Artikel Wolklang in Betrachtung gezogen werden.

◆ ◆

Von der Harmonie in der Mahlerey handeln, unter mehrern, de Piles im 20ten Kap. des 2ten Theils der Elemens de Peint. S. 212. d. Ausgabe von 1767. und in der 2ten Converſ. ſur la Peint. S. 131. in dem Recueil de div.

ouvr. Amſt. Ausg. von 1767. — Watelet, in den, ſeiner Art de peindre, Poeme, vorgeſetzten reflex. S. 117. Amſt. 1761. 12. — Mengs, in den lezioni di pittura §. 5. Op. B. 2. S. 262. — Verſuch einer Geſch. der mahleriſchen Harmonie überh. und der Farbenharmonie insbeſondre . . . von Joh. Leonh. Hofmann, Halle 1786. 8. —

## Harmonik.

(Muſik.)

Sie iſt ein Theil der theoretiſchen Muſik, der die brauchbaren Töne und ihr Verhältniß gegen einander feſtſetzet. Wenn die Harmonik vollſtändig abgehandelt werden ſoll, ſo muß ſie folgende Theile enthalten. Erſtlich die Theorie des Klanges überhaupt, worüber der Artikel Klang nachzuſehen iſt. Zweytens die Feſtſetzung des Syſtems, oder der Reyhe der Töne, die man in der Muſik brauchet; wovon in den Artikeln, Syſtem und Temperatur, geſprochen wird. Drittens muß ſie aus dem gegebenen Syſtem die verſchiedenen Töne und Tonarten beſtimmen, auch die Intervalle, die in jeder Tonart vorkommen, genau anzeigen. Viertens müſſen alle brauchbaren Accorde jeder Tonart angezeiget, und der Grad des Conſonirens oder Diſſonirens derſelben richtig angegeben werden. Fünftens muß ſie den Gebrauch und die Behandlung der Diſſonanzen lehren; und endlich ſechstens das, was bey der Modulation nothwendig zu beobachten iſt, vortragen.

Es iſt zu beklagen, daß dieſer Theil der Theorie bis itzt noch ſo unvollkommen vorgetragen iſt. Man ſieht aus den Werken der beſten Tonſetzer, daß ſie alles, was zur Harmonik gehört, ſehr gut gewußt haben: aber ſie begnügen ſich insgemein ihre Wiſſenſchaft blos in der Anwendung zu zeigen, und ſcheinen ein Vergnügen daran zu haben, andern die mühſame Arbeit zu machen, die Wiſſenſchaft der Harmonie aus ihren Tonſtüken heraus zu ziehen. Dadurch wird das Studium der Harmonik erſtaunlich mühſam, das itzt ſehr leicht ſeyn würde, wenn Männer wie Händel, Bach oder Graun, ſo eifrig wie Rameau und einige andre ſeiner Landsleute geweſen wären, die Wiſſenſchaft der Harmonik methodiſch vorzutragen. In Deutſchland fehlet es mehr, als irgendwo, an guten Werken über dieſen Theil der Theorie.

◆ ◆

(*) Dem, von H. S. beklagten Mangel an einem Werke über die Theorie der Harmonie in der deutſchen Sprache iſt durch das, zur Zeit der erſten Ausgabe des Sulzerſchen Wörterbuches, noch nicht erſchienene, bey dem Art. Harmonie angeführte Werk von Joh. Phil. Kirnberger, zum Theil wohl abgeholfen worden. Auch war ja damahls ſchon Sorgens Werk erſchienen, und d'Alemberts Werk überſetzt. S. übrigens den Art. Harmonie.

## Harmoniſche Theilung.

(Muſik.)

Es iſt ſchon anderswo *) erinnert worden, daß man in der Muſik die größern Intervalle auf zweyerley Weiſe in kleinere theilen könne, entweder durch die arithmetiſche, oder durch die harmoniſche Theilung. Jene iſt an ihrem Ort erklärt worden. Die Regel der harmoniſchen Theilung des Intervalls kann kurz vorgetragen werden. Wenn die Länge der einen Sayte a, der andern b, geſetzt wird: ſo iſt die Länge der Sayte, die das harmoniſche Mittel zwiſchen beyden ausmacht $\frac{2ab}{a+b}$. Das iſt, man multiplicirt die beyden Zahlen,

---

*) Art. Arithmetiſche Theilung.

len, welche die Länge der beyden Sayten des Intervalls anzeigen, durch einander, nimmt die herauskommende Zahl doppelt, und dividirt dieselbe durch die Summe der beyden Zahlen; was dadurch herauskömmt, iſt die Länge der mittlern Sayte.

Will man die Octave als C . c harmoniſch theilen, ſo multiplicire man die Zahl der längern Sayte C, oder 2, durch die Zahl der kürzern c, oder 1. Das Produkt 2 nehme man doppelt, das iſt 4. Dieſes dividire man durch die Summe der beyden Zahlen 2 + 1, oder durch 3: ſo bekömmt man $\frac{4}{3}$ oder $1\frac{1}{3}$; und dieſes iſt die Länge der Sayte, deren Ton das harmoniſche Mittel zwiſchen zwey um eine Octave aus einander ſtehenden Tönen ausmacht. Die drey Zahlen 2, $1\frac{1}{3}$, 1, oder 6, 4, 3, machen eine harmoniſche Progreſſion aus, und die mittlere Sayte macht gegen die tiefere eine Quinte und gegen die höhere eine Quarte.

Hieraus ſieht man, wie es zu verſtehen ſey, wenn die ältern Tonlehrer ſagen, die harmoniſche Theilung der Octave gebe die Quinte unten und die Quarte oben. Nämlich der dazwiſchen geſetzte Ton iſt die Quinte des untern, und der obere oder höhere Ton macht gegen den dazwiſchen geſetzten eine Quarte.

Theilt man die Quinte harmoniſch, in welcher die untere Sayte 3, die obere 2, ſo bekommt man für die mittlere $\frac{12}{5}$ oder $2\frac{2}{5}$; welches gegen die untere Sayte eine groſſe Terz ausmacht, da die obere gegen den neuen Ton die kleine Terz macht. Theilet man die groſſe Terz harmoniſch, welches geſchieht, wenn man zwiſchen 5 und 4 die harmoniſche Mittelzahl $\frac{40}{9}$ oder $4\frac{4}{9}$ nimmt, ſo bekommt man durch das Intervall des groſſen Tones $\frac{9}{8}$, und oben das Intervall des kleinen $\frac{10}{9}$.

Es läßt ſich hieraus muthmaſſen, daß die in dem heutigen diatoniſchen Syſtem vorkommenden Intervalle des groſſen und kleinen Tones, der groſſen und der kleinen Terz, aus dieſer Theilung der Intervalle in das Syſtem gekommen ſeyen. Dieſe beyden Terzen waren den Alten unbekannt.

## Harpeggio.

(Muſik.)

So nennt man das Anſchlagen der Harmonie oder des Accords, wenn die dazu gehörigen Töne nicht zugleich, ſondern nach einander, aber doch ſchnell hinter einander angegeben werden. Es iſt ohne Zweifel von den Geigeninſtrumenten entſtanden; obgleich der Name anzuzeigen ſcheinet, daß es ſeinen Urſprung von der Harpfe habe.

Auf einem Geigeninſtrument kann man nicht wol mehr, als zwey Töne zugleich hören laſſen. Wenn alſo eine Baßgeige nicht blos den Baßton, ſondern die ganze Harmonie zur Begleitung angeben ſoll, ſo muß ſie es durch Harpeggiren thun.

Da man gefunden hat, daß das Harpeggio bisweilen von angenehmer Würkung iſt, ſo hat man es auch da, wo es nicht nothwendig wäre, nämlich auf dem Clavier und Orgeln eingeführt. Es kann auch da, wo die Harmonie nicht deutlich genug ſeyn möchte, von guter Würkung ſeyn. Aber durch das unzeitige Harpeggiren kann auch die Melodie verdunkelt werden. Der Begleiter muß ſehr genau darauf Acht haben, daß er der Melodie von ihrer hervorſtechenden Kraft nichts benehme; alſo kann er dieſe Manier nur da anbringen, wo die Harmonie die vorzüglichſte Würkung hat. Man macht auch ganze Stüke, oder doch lange Paſſagen harpeggirend. Einige nennen ſie Harpeggiaturen.

Davon handelt Heinichen weitläuftig *).

# Hart.

(Schöne Künſte.)

Man braucht dieſes Wort verſchiedentlich in der Sprache der Kunſt, um gewiſſe Fehler damit auszudrüken. Ueberhaupt ſcheinet es den Mangel der völligen Verbindung zwiſchen zwey auf einander folgenden Vorſtellungen auszudrüken. Was das Rauhe oder Holprige eines Weges macht, das verurſachet das Harte in allen Arten der Vorſtellungen. Es iſt alſo das Gegentheil des Sanften, in dem alles ohne die geringſte Unterbrechung, ohne den kleineſten Sprung, zuſammenhängt. Hart wird die Vorſtellung durch wiederholte kleine Unterbrechungen, da man die auf einander folgenden Begriffe gleichſam an einander zwingen muß. So iſt ein Wort dem Klange nach hart, wenn es aus Buchſtaben beſteht, die eine plötzliche und etwas ſchwere Veränderung der Gliedmaſſen der Ausſprache erfodern, und ſanft oder weich, wenn dieſe Veränderung leicht und zuſammenhangend iſt. Es iſt aber nöthig, daß der Begriff des Harten für die verſchiedenen Zweige der Kunſt beſonders entwikelt werde.

Die Töne können auf mehr als einerley Weiſe hart ſeyn. Ein Wort wird durch Zuſammenſtellung ſolcher Buchſtaben hart, die nicht an einander paſſen, wovon man in dem Worte Hart ſelbſt ein Beyſpiel hat, da die Buchſtaben r und t dieſe Härte verurſachen. Es iſt nicht möglich durch eine ſanfte oder allmählige Veränderung in der Bewegung der Zunge von r unmittelbar auf t zu kommen; der Uebergang geſchieht plötzlich, und dadurch wird die Ausſprache hart. Man empfindet hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, den Mangel des Zuſammenhanges; denn diejenigen, die nicht gewohnt ſind ein ſolches Wort auszuſprechen, ſetzen allemal ein mehr oder weniger merkliches ſtummes e dazwiſchen, als wenn man Haret geſchrieben hätte. Wo dergleichen gezwungene und plötzliche Veränderungen der Gliedmaßen der Sprache oft vorkommen, da wird der Ton der Rede hart; hingegen iſt ſie weich, wo die Buchſtaben gleichſam in einander fließen, ſo daß der Gang der Rede etwas ſtätiges hat.

Eine andre Urſache der Härte entſteht aus einigen Fehlern gegen die Proſodie, da man die Wörter ihrem natürlichen Klange zuwider in das Metrum bringet. Denn da muß man ſich ſchnell zwingen das Kürzere länger, und das Tiefere höher auszuſprechen, als man würde gethan haben, wenn man dem gewöhnlichen Gange der Sprache, den man, noch ehe die Wörter ausgeſprochen werden, fühlet, würde gefolget ſeyn.

In der Muſik entſteht das Harte aus dem Unharmoniſchen der Töne, es ſey daß ſie zugleich, oder hinter einander gehört werden. Die unharmoniſchen Fortſchreitungen, wovon anderswo geſprochen worden *), ſind hart, weil die Kehle plötzlich ſich, gegen den natürlichen Zuſammenhang der Bewegung, bilden muß. In der Harmonie ſind unvorbereitete und unaufgelöſte, auch ſonſt alle die gewöhnlichen Verhältniſſe überſchreitende Diſſonanzen hart, weil auch da das Gehör gegen die Erwartung eine plötzliche Veränderung empfindet. So iſt auch die Modulation hart, wenn die Uebergänge von einem Ton in einen andern, ohne Veranſtaltungen geſchehen, die den

---

*) In ſeiner Anweiſung zum Generalbaß im 31 u. ff. §§. d. VI Cap.

*) Fortſchreitung; Unharmoniſch.

genauen Zuſammenhang zwiſchen die Töne bringen.

In den zeichnenden Künſten, beſonders in der Mahlerey, entſteht das Harte vornehmlich aus dem Mangel der Harmonie *), ſowol in Farben, als in Zeichnung. Selbſt da, wo ein Gegenſtand gegen die andern nothwendig abſtechen muß, wo folglich keine völlige Harmonie ſtatt haben kann, entſteht eine Härte, wenn dieſes Abſtechen zu plötzlich oder zu ſtark iſt. Der Mahler ſetzet in den verſchiedenen Gründen des Gemähldes Gegenſtände neben einander, die durch ihr Abſtechen die Haltung und die verhältnißmäſſige Entfernung der Gründe bewürken ſollen. Aber dieſes Abſtechen kann zu ſtark und übertrieben ſeyn; alsdann wird das Gemählde hart.

Je entfernter ein Gegenſtand iſt, je unbeſtimmter oder ungewiſſer werden die Umriſſe, die ſeine Form beſtimmen; und dieſe Ungewißheit betrifft auch die Farben, die Lichter und die Schatten. Wenn der Mahler dieſe Dinge genauer bezeichnet, als die Entfernung es verträgt, ſo wird er hart. Durch genaue Beobachtung deſſen, was zur Haltung und zur Harmonie gehöret, wird das Harte vermieden. Es kömmt hiebey ungemein viel auf die Stärke des Lichts an: bey ganz ſtarkem Lichte wird alles härter und bey gedämpftem Lichte weicher. Am ſchwereſten iſt es alſo das Harte bey ſtarkem Lichte zu vermeiden; weil ſich da die Schatten hart abſchneiden. Ohne die höchſte Nothwendigkeit muß der Mahler keinen Gegenſtand wählen, der bey hellem Himmel von der Sonne beleuchtet wird, und ein gedämpftes Licht iſt überhaupt dem ſtrengen allezeit vorzuziehen.

Auch in Vorſtellungen, die nicht in die Sinnen fallen, kann das Harte vorkommen. Man nennt eine Metapher hart, wenn das Bild ſchwer an das Gegenbild paßt. Homer ſchreibet der Cicade ὄπα λειριόεσσαν, einen Lilienton zu *). Dieſes ſcheinet uns hart, weil wir den Zuſammenhang zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild ſchwerlich entdeken. Diejenigen aber, denen das Wort λειριόεις, in der metaphoriſchen Bedeutung lieblich, geläufig war, fanden keine Härte in der Homeriſchen Metapher.

Das Harte muß nicht nur deßwegen vermieden werden, weil es die Werke der Kunſt unangenehm, und die Vorſtellungen holperig macht; ſondern noch mehr darum, weil es überhaupt den Eindruk ſchwächt. Wenn ein Gegenſtand ſeine volle Kraft auf das Gemüth haben ſoll, ſo leidet die Aufmerkſamkeit auch nicht die geringſte Zerſtreuung; die Würkſamkeit der Seele muß ganz und vollſtändig auf ihm vereinigt ſeyn; denn durch die Zerſtreuung der Gedanken wird der Eindruk ſehr merklich geſchwächet. Wenn wir uns an das Harte ſtoßen, ſo wird ein Theil der Aufmerkſamkeit von der innern Natur des Gegenſtandes auf ſein Aeußerliches gerichtet, und dadurch verlieret er einen Theil ſeiner Kraft. Ein Werk der Kunſt würket nur alsdenn alles, was es würken kann, wenn wir es ſo völlig allein gegenwärtig haben, wie ein in Gedanken vertiefter Menſch, der von dem, was um ihn iſt, nichts ſieht und hört, ſeine Gedanken gegenwärtig hat. Eine ſanft fließende und wolklingende Rede wieget das Ohr in einen leichten Schlaf ein, der alle Zerſtreuung hemmet, und alsdenn iſt die Aufmerkſamkeit bloß auf die Gedanken gerichtet. So bald die Rede hart oder holperig wird, ſo wacht das Ohr auf, hört mehr auf den bloßen Klang, als auf den Sinn der

---

*) S. Harmonie in der Mahlerey.

*) Il. γ. 152.

der Worte, und dadurch wird der Eindruk geſchwächt. Und ſo geht es auch in andern Fällen. Wenn man alſo dem Künſtler die äuſſerſte Sorgfalt empfiehlt, auch die geringſten Fleken auszuwiſchen, ſo geſchieht es nicht aus Wolluſt, oder darum, daß wir gerne das höchſte Vergnügen daran haben wollen: ſondern aus einer höhern Abſicht, damit wir die Kraft des Werks ganz empfinden. Dieſes wird verſtändlicher werden, wenn man hier die Anmerkungen wiederholt, die an einem andern Orte von der Einförmigkeit ſind gemacht worden *).

## Hauptgeſims.

(Baukunſt.)

Dieſes Wort wird oft in der Bedeutung genommen, die wir dem Wort Gebälk gegeben haben **), ob es gleich in dem genaueſten Sinn blos von dem oberſten Theil deſſelben, oder dem Kranz ſollte gebraucht werden. Denn ein Geſims iſt allemal etwas hervorſtehendes, das zur Bedekung und zur Begränzung dienet; folglich iſt das Hauptgeſims das Geſims des ganzen Gebäudes, zum Unterſchied der kleinern Geſimſe, die über einzelen Theilen deſſelben ſtehen.

Die Hauptgeſimſe werden auf dreyerley Art gemacht: 1. als vollſtändige Gebälke, mit Unterbalken, Fries und Kranz; 2. mit bloßem Unterbalken und Kranz, ohne Fries, welches franzöſiſch corniche architravée genennt wird, oder mit bloſſem Fries und Kranz ohne Unterbalken; 3. ohne Unterbalken und Fries mit einem bloßen Kranz. Die erſte Art iſt alſo ein würkliches Gebälk. Die zweyte Art muß nie gebraucht werden, wo Säulen oder Pilaſter ſind; weil da, ſowol der Unterbalken, als der Fries, ganz weſentliche Theile ſind *). Aber an gemeinen Häuſern, wo weder Säulen noch Pilaſter ſind, wird der Unterbalken natürlicher Weiſe, als etwas, wozu kein Grund vorhanden iſt, weggelaſſen. In ganz gemeinen Häuſern kann die dritte Art gebraucht werden; alsdenn wird das Hauptgeſims blos ein Kranz, wodurch das ganze Gebäude ſein oberes Ende bekömmt **).

## Hauptnote.

(Muſik.)

So nennt man insgemein in den obern Stimmen von mehrern, zu einem Grundton angeſchlagenen, Noten, diejenigen, welche würklich zum Accord des Baßtones gehören und die Harmonie beſtimmen, um ſie von den blos durchgehenden zu unterſcheiden: im Baß ſind es diejenigen, auf welche bey der Begleitung eine beſondere Harmonie angeſchlagen wird. In dieſem Sinn iſt jede Note, die nicht durchgehend iſt †), eine Hauptnote. Man kann aber auch in der Melodie von mehrern hinter einander folgenden, und in der Harmonie von mehrern zugleich anzuſchlagenden Noten, diejenigen die Hauptnoten nennen, welche die vornehmſten ſind, die dem Geſang oder der Harmonie den gröſten Nachdruk geben, da die andern entweder blos zur Ausfüllung, oder zur Zierlichkeit dienen. In der Melodie ſind die Noten, worauf der Accent liegt, und die auf die guten Zeiten des Takts kommen, Hauptnoten, die mit mehr Nachdruk müſſen angeſchlagen werden, als die andern. Es iſt eine weſentliche Regel für den guten Vortrag des Geſanges, daß die Hauptnoten

---

*) S. Einförmigkeit.

**) S. Gebälk.

*) S. Gebälk.

**) S. Ganz; Ende.

†) S. Durchgang.

noten der Melodie gegen die andern gehörig abſtechen, und durch Zierrathen nicht verdunkelt werden müſſen.

In der Harmonie iſt von den verſchiedenen zum Accord gehörigen Tönen der obern Stimmen, der der vornehmſte, der die Harmonie hauptſächlich beſtimmt, und er liegt insgemein in der Hauptſtimme, die den Geſang hat, oder, wenn mehrere Hauptſtimmen ſind, insgemein in der oberſten Stimme. Auf die Note, die dieſen Ton bezeichnet, muß der Begleiter genau Acht haben, damit er ſie in der Begleitung niemal verdunkele. Es kommen hiebey ſehr vielerley Fälle vor, wozu eine feine Beurtheilung nöthig iſt. Darüber kann der Begleiter in Hrn. Bachs zweyten Theil der Anleitung zur wahren Kunſt das Clavier zu ſpielen den beſten Unterricht finden.

## Hauptſatz.

(Muſik.)

Iſt in einem Tonſtük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Weſen der Melodie in ſich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, ſondern durch das ganze Tonſtük oft, in verſchiedenen Tönen, und mit verſchiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptſatz wird insgemein das Thema genennt; und Mattheſon vergleicht ihn nicht ganz unrecht mit dem Text einer Predigt, der in wenig Worten das enthalten muß, was in der Abhandlung ausführlicher entwikelt wird.

Die Muſik iſt eigentlich die Sprache der Empfindung, deren Ausdruk allezeit kurz iſt, weil die Empfindung an ſich ſelbſt etwas einfaches iſt, das ſich durch wenig Aeußerungen an den Tag leget. Deßwegen kann ein ſehr kurzer melodiſcher Satz von zwey, drey oder vier Takten eine Empfindung ſo beſtimmt und richtig ausdruken, daß der Zuhörer ganz genau den Gemüthszuſtand der ſingenden Perſon daraus erkennt. Wenn alſo ein Tonſtük nichts anders zur Abſicht hätte, als eine Empfindung beſtimmt an den Tag zu legen, ſo wäre ein ſolcher kurzer Satz, wenn er glüklich ausgedacht wäre, dazu hinlänglich. Aber dieſes iſt nicht die Abſicht der Muſik; ſie ſoll dienen den Zuhörer eine Zeitlang in demſelben Gemüthszuſtande zu unterhalten. Dieſes kann durch bloſſe Wiederholung deſſelben Satzes, ſo fürtrefflich er ſonſt iſt, nicht geſchehen, weil die Wiederholung derſelben Sache langweilig iſt und die Aufmerkſamkeit gleich zu Boden ſchlägt. Alſo mußte man eine Art des Geſanges erfinden, in welchem ein und eben dieſelbe Empfindung, mit gehöriger Abwechslung und in verſchiedenen Modificationen, ſo oft konnte wiederholt werden, bis ſie den gehörigen Eindruk gemacht haben würde.

Daher iſt die Form der meiſten in der heutigen Muſik üblichen Tonſtüke entſtanden, der Concerte, der Symphonien, Arien, Duette, Trio, Fugen u. a. Sie kommen alle darin überein, daß in einem Haupttheile nur eine kurze, dem Ausdruk der Empfindung angemeſſene Periode, als der Hauptſatz zum Grund gelegt wird; daß dieſer Hauptſatz durch kleinere Zwiſchengedanken, die ſich zu ihm ſchiken, unterſtützt, oder auch unterbrochen wird; daß der Hauptſatz mit dieſen Zwiſchengedanken in verſchiedenen Harmonien und Tonarten, und auch mit kleinen melodiſchen Veränderungen, die dem Hauptausdruk angemeſſen ſind, ſo oft wiederholt wird, bis das Gemüth des Zuhörers hinlänglich von der Empfindung eingenommen iſt, und dieſelbe gleichſam von allen Seiten her bekommen hat.

Bey allen dieſen Stüken macht der Hauptſatz immer das Weſentlichſte der ganzen Sache aus: ſeine Erfindung iſt das Werk des Genies; die Ausführung aber ein Werk des Geſchmaks und der Kunſt. Iſt der Tonſetzer in dem Hauptſatz nicht glüklich geweſen, ſo kann er, wenn er ſonſt die Kunſt wohl verſteht, ein ſehr regelmäßiges und ſehr künſtliches, auch vollkommen wolklingendes Stük machen; aber es wird ihm an der wahren Kraft, dauerhafte Empfindungen zu erweken, fehlen.

Die vornehmſte Eigenſchaft des Hauptſatzes iſt eine hinlängliche Deutlichkeit oder Verſtändlichkeit des Ausdruks, ſo daß der, welcher den Hauptſatz gehöret hat, ohne Ungewißheit ſogleich dieſe Sprache des Herzens verſtehe, oder ſich in die Empfindung deſſen, der ſinget, ſetzen könne. Iſt die Empfindung nicht völlig beſtimmt und verſtändlich, ſo kann das Stük nie ein ganz vollkommenes Tonſtük werden, wenn es auch von dem erſten Tonſetzer der Welt ausgeführt würde. Dieſe Verſtändlichkeit hängt ſowol von dem Geſang oder der melodiſchen Fortſchreitung, als von der Bewegung und dem Takt ab, und iſt, wie geſagt, gänzlich das Werk des Genies, zu deſſen Erfindung keine Regel kann gegeben werden.

Indeſſen iſt das Genie allein nicht hinreichend dem Hauptſatz alle Vollkommenheit zu geben, auch die Kunſt muß das Ihrige dabey thun; denn alle Eigenſchaften, die nicht unmittelbar zum Verſtand des Ausdruks gehören, hangen eigentlich von der Kunſt ab. Der Hauptſatz muß eine gewiſſe Länge habe: iſt er zu kurz, ſo verträgt er die nöthigen Veränderungen und die zu den Wiederholungen erfoderliche Mannigfaltigkeit der Wendungen nicht; iſt er zu lang, ſo bleibet er im Ganzen nicht deutlich genug im Gedächtniß. Er kann alſo in geſchwinder Bewegung nicht wol unter zwey, und in langſamer Bewegung nicht wol über vier Takte ſeyn. Hat der Tonſetzer einen Gedanken von ſehr verſtändlichem Ausdruk gefunden, ſo muß er ihm, in Abſicht auf die Länge, die gehörige Ausdehnung oder Einſchränkung zu geben wiſſen. Bey längern Hauptſätzen, die aus mehrern kleinen Einſchnitten beſtehen, muß er ſehr ſorgfältig ſeyn, den genaueſten Zuſammenhang darin zu beobachten, damit der Hauptſatz eine wahre Einheit habe und nicht aus zwey andern zuſammengeſetzt ſey; man muß keinen Schluß darin fühlen, bis er ganz vorgetragen iſt. Hiezu gehört alſo Kunſt und Ueberlegung.

Ferner müſſen ſchon in dem Hauptſatz die Gelegenheiten liegen, die kleinen Zwiſchenſätze anzubringen, wodurch die ſchönſte Abwechslung im Geſang erhalten wird. Dieſe Zwiſchenſätze kommen insgemein auf die kleinen Ruhepunkte, oder auf etwas anhaltende Töne des Hauptſatzes, und müſſen die Empfindung näher und genauer bezeichnen. Darum muß der Hauptſatz die Empfindung nur im Ganzen und überhaupt ſchildern und Gelegenheit geben, daß die feinere Auszeichnung könne dazwiſchen geſetzt werden, und daß dieſes mit der gehörigen Abwechslung geſchehen könne, ohne daß die Einheit des Rhythmus das geringſte dabey leide.

Dieſe Zwiſchenſätze treten bisweilen erſt am Ende des Hauptſatzes ein. Alſo gehört auch da Kunſt dazu, daß bey den hernach folgenden Wiederholungen alles in eine natürliche und leichte Verbindung könne gebracht werden.

Wer blos für Inſtrumente ſetzt, findet hierin weniger Schwierigkeit, als wo über einen Text componirt wird. Denn hier muß alles, die Bewegung und die Länge des Satzes, die kleinen Einſchnitte oder Ruhepunkte, genau mit der Versart übereinſtimmen, welches oft nicht geringe Schwierigkeiten macht.

Man ſieht hieraus, daß außer dem natürlichen Genie viel Geſchmak, Kunſt und Erfahrung zur Erfindung und Behandlung des Hauptſazes erfodert werde. Es iſt deßwegen ein großer Mangel in der Theorie der Muſik, daß man ſo gar wenig über dieſe wichtige Materie angemerkt findet. Man muß darum auch hierin, wie in verſchiedenen andern Dingen, dem guten Mattheſon Dank wiſſen, daß er darüber wenigſtens einen Verſuch gemacht hat *); ob er gleich nicht der Mann war, dieſe Materie nach Verdienſt abzuhandeln. Es würde von großem Nuzen ſeyn, wenn ein feiner Kenner aus den Tonſtüken der größten Meiſter die ſchönſten Hauptſäze aufſuchen, und darin das, was der Kunſt und dem Geſchmak zugehört, anzeigen und entwikeln würde. Denn in Sachen, worüber man keine beſtimmte Regeln geben kann, dienen vollkommene Beyſpiele anſtatt der Regeln.

◆ ◆

(*) Zu dieſem Artikel gehört: die Säze der muſikaliſchen Hauptſäze in einer harten und weichen Tonart, und wie man damit fortſchreitet und ausweichet, in zwo Tabellen entworfen, erklärt, und mit Exempeln erläutert von G. Fried. Lingke, Leipz. 1766. 4. —

## Hauptton.

### (Muſik.)

Iſt in längern Tonſtüken, in welchen der Geſang durch verſchiedene Töne hindurch geführt wird, derjenige Ton, der vorzüglich darin herrſcht, und in welchem das Stük anfängt und ſich auch endiget. Es iſt anderswo *) gezeiget worden, daß jeder Ton ſeinen Charakter habe, und daß ein geübter Sezer nach dem Affekt oder nach dem Charakter, den das Stük haben ſoll, den Ton wählen müſſe, der ſich dazu am vorzüglichſten ſchiket.

Von dieſem Hauptton muß das Gehör gleich anfangs eingenommen werden, und erſt, wenn dieſes geſchehen iſt, wird der Geſang durch eine gute Modulation allmählig in andre Töne herüber geführt, die man Nebentöne nennen kann, zulezt aber wieder in den Hauptton zurükgebracht, in welchem das ganze Stük geſchloſſen wird.

Es iſt eine nothwendige Regel der guten Modulation, daß der Hauptton nicht ganz aus dem Gehör komme, oder, wenn es geſchieht, daß das Gefühl deſſelben von Zeit zu Zeit wieder erneuert werde. Denn da ein Tonſtük durchaus denſelben Charakter behalten muß, zu deſſen Bezeichnung der Hauptton das Seinige beyträgt, ſo könnte dieſe Einheit des Charakters nicht erhalten werden, wenn dieſer Ton aus dem Gehör ganz ausgelöſcht würde. Man mag alſo in der Modulation ausſchweifen, ſo weit man will, ſo muß man immer von Zeit zu Zeit den Hauptton wieder berühren, damit bey der Mannigfaltigkeit, die durch die Modulation entſteht, die Einheit beybehalten werde. Wollte man ein Stük ſo ſezen, daß man ſich in jedem neuen Ton, dahin man ausgewichen iſt, eben ſo lange aufhielte, als anfänglich in dem Hauptton geſchehen iſt, ſo würde eigentlich das ganze Stük gar keinen Hauptton haben. Daher ſind die vornehmſten

---

*) In ſeinem vollkommenen Capellmeiſter, wo er im II Theil in einem eigenen Abſchnitt von der melodiſchen Erfindung handelt. Man wird darin unter viel pedantiſchem Zeug manche ſehr gute und auch einige wichtige Anmerkungen antreffen.

*) S. Ton.

Regeln der Modulation entſtanden, inſonderheit diejenigen, die beſtimmen, wie lange man ſich in jedem Ton, dahin man ausgewichen iſt, nach dem Grade ſeiner Verwandtſchaft mit dem Hauptton, aufhalten könne, und diejenigen, welche das Ausweichen aus Nebentönen betreffen, welche Regeln an einem andern Orte angezeigt worden ſind *).

Es geſchieht zwar bisweilen in ganz langen Stücken, daß man einen Ton, in welchen man von dem Hauptton ausgewichen iſt, auch wieder als den Hauptton anſieht; und durch dieſes Mittel kann man ſchnell auf ſehr entfernte Töne kommen, wie an einem andern Ort deutlich gezeiget wird **). Dieſes geſchieht aber nur auf eine kurze Zeit und gleichſam im Vorbeygehen. Wenn man alſo von der Modulation die Regel antrifft, daß in gewiſſen Fällen ein Nebenton an die Stelle des Haupttones ſoll geſetzt werden, ſo iſt dieſes nicht ſo zu verſtehen, als wenn man nun von dieſem Ton aus die Modulation eben ſo wieder ausführen ſolle, wie es von dem Hauptton aus geſchehen iſt; ſondern dieſe Regel dienet blos dazu, daß man den Weg finde, ſchnell auf Harmonien zu kommen, die dem Hauptton völlig fremd ſind. Dabey aber hat man immer die Vorſicht nöthig, daß man eben ſo ſchnell von ſolchen fremden Harmonien wieder gegen den Hauptton zurüke kehre.

## Haus.

Ein Gebäude, welches zur Wohnung einer Privatfamilie beſtimmt iſt, und insgemein ein Wohnhaus genennt wird. Es iſt von dem Pallaſt darin unterſchieden, daß es kleiner, weniger prächtig iſt, und keines beſondern Charakters bedarf.

Diejenigen, die über die Baukunſt ſchreiben, verſäumen insgemein am meiſten, von dem Bau guter Wohnhäuſer nöthigen Unterricht zu geben, indem ſie hauptſächlich ihr Augenmerk auf Palläſte und öffentliche Gebäude richten. Wir wollen einem angehenden Baumeiſter durch die hier zu machenden Anmerkungen Gelegenheit geben, ſeine Aufmerkſamkeit zu vollkommener Einrichtung der Wohnhäuſer zu ſchärfen.

Damit er die Bequemlichkeit, Annehmlichkeit und das gute Anſehen des Hauſes zugleich erreiche, muß er allemal folgende Dinge in reife Ueberlegung nehmen. Zuerſt den Stand und die Lebensart deſſen, der bauen will; weil die Erfindung und Anordnung des Hauſes lediglich davon abhängt. Bey dieſer Ueberlegung ſetze er feſt, wie viel Platz jede Claſſe der Bewohner des Hauſes nöthig hat: der Herr des Hauſes, ſeine Gemahlin, ſeine Kinder, die Bedienten des Hauſes. Dieſes beſtimmt alſo die Menge und Größe der Zimmer. Ferner muß ihm die Erwägung oben gedachter Umſtände die Richtſchnur zur Anordnung oder Vertheilung der Zimmer an die Hand geben; denn aus dem Zuſtand der Familie muß er beurtheilen, wie fern die Abſonderung oder nähere Verbindung der Zimmer nothwendig iſt. Wo z. E. viel Bediente in einem Hauſe ſind, die unter der Aufſicht eines Haushofmeiſters ſtehen, da werden die Wohnungen derſelben abgeſondert; und für wenig Bediente, die der Herrſchaft beſtändig zur Hand ſeyn müſſen, werden einige kleine Zimmer nahe an den herrſchaftlichen angelegt. Sind in dem Hauſe nur wenige einzele Bediente unter der unmittelbaren Aufſicht der Herrſchaft, ſo erfodert dieſes ſchon eine andre Einrichtung. Eben ſo muß der Herr des Hauſes, nach Beſchaffenheit ſeiner Geſchäfte oder ſeiner Lebensart, außer ſeinem eigentlichen Wohnzimmer mehr oder weniger andre Zimmer haben, und dieſelben müſſen von den Zimmern der Frauen des Hauſes entweder abgeſondert, oder mit denſelben verbunden ſeyn. Auf gleiche Weiſe muß er jeden beſondern Umſtand aus dem, was dem Stand und der Lebensart des Eigenthümers zukömmt, genau überlegen. Wenn er nicht auf einmal alles, was dazu gehört, deutlich vor Augen hat, ſo iſt es nicht möglich den künftigen Bewohnern des Hauſes alle Bequemlichkeiten zu verſchaffen. Denn der Baumeiſter, der ſich blos überhaupt vorſetzt, ein gutes Haus von einer gewiſſen Anzahl Zimmern zu bauen, und dem Beſitzer hernach zu überlaſſen, wie er ſich darin einrichten will, wird nie etwas vollkommenes herausbringen. Die Einrichtung muß vorher genau auf die Umſtände und die Bedürfniſſe der künftigen Bewohner deſſelben abgepaßt werden, und bey der erſten Anlage, muß bey jedem einzeln Theile der künftige Gebrauch deſſelben ſchon ausgemacht ſeyn. Zum wenigſten iſt dieſes die einzige Art etwas Vollkommenes zu machen. Darum muß ein Baumeiſter nicht blos das, was ſeiner Kunſt eigen iſt, verſtehen, ſondern überhaupt ein Mann von Verſtand und reifer Beurtheilung ſeyn, der zugleich die Welt und die Lebensart aller Menſchen, von welchem Stande ſie ſeyn, genau kennet. Ein unverſtändiger, oder ein leichtſinniger und ausſchweifender Baumeiſter kann Gelegenheit zu mancher Unordnung in der Lebensart geben, und ein ganz vernünftiger hingegen kann viel zu einer vernünftigen und ordentlichen Lebensart beytragen. Es gehört alſo mehr dazu, als die Säulenordnungen, oder eine regelmäßige Faſſade zeichnen zu können.

---

*) S. Art. Ausweichung 1 Th. S. 285. f.

**) S. Art. Modulation.

Wo es irgend angeht, ſo thut man wol, wenn die Häuſer, deren künftige Beſitzer ihres Vermögens halber auf die vornehmſten Gemächlichkeiten des Lebens ſehen, ſo angelegt werden, daß der erſte Boden 3 bis 4 Fuß über die Erde zu liegen kömmt, wodurch man, außer guten hellen Kellern, ſchöne halb unterirdiſche Kammern und Küchen zum Gebrauch der Hauswirthſchaft bekömmt.

Die Tiefe ſolcher Häuſer wird am beſten von 48 bis 56 Fuß genommen, damit die Hauptzimmer eine anſehnliche Tiefe bekommen, und in andern Zimmern Alcoven, und wo Licht von den Seiten zu haben iſt, kleine Kammern für Bediente, die man zur Hand haben will, und für andre Bequemlichkeiten, können angebracht werden. Auch giebt dieſes in etwas großen Häuſern zu Nebentreppen die ſchönſte Gelegenheit. Die meiſten neuern Häuſer in Berlin haben den Fehler, daß ſie nicht tief genug ſind, indem ſie nur 44 bis 45 Fuß haben, einige gar noch weniger.

Häuſer, die nur für eine Familie gebauet werden, und dabey eine hinlängliche Breite haben, bekommen das beſte Anſehen, wenn ſie einen hohen Fuß von 5 bis 6 Schuhen, hernach eine Ordnung von Pilaſtern oder Säulen, mit einem Hauptſims und einer Attique darüber haben.

Bey der merklichen Erhöhung des unterſten Bodens über der Erde zeiget ſich oft die Schwierigkeit wegen der Einfahrt durch das Haus in den Hof. Denn wo man nicht etwa eine Seite frey hat, an welcher die Durchfahrt kann angelegt werden, ſo bleibt kein anderes Mittel übrig, als dieſelbe auf der rechten oder linken Seite der Faſſade anzubringen, wodurch aber meiſtentheils ſehr gegen die Symmetrie angeſtoßen wird, wie man in Berlin ſehr häufig ſehen kann.

Die gute oder ſchlechte Bauart ge- einer Wohnhäuſer in einer Stadt m einen merklichen Einfluß auf n Charakter und die Denkungsart r Einwohner haben, und das, as wir im Artikel Baukunſt über- upt angemerkt haben, kann auf e Wohnhäuſer insbeſondere ange- endet werden. Es iſt nicht unter r Würde eines Regenten dafür zu rgen, daß auch der gemeine Mann rdentlich und bequem wohne, und on außen, wenn er durch die Straſſen geht, nichts ſehe, das einen of- nbaren Mangel an Ueberlegung nzeige, oder das die Vorſtellungen on Unordnung und Unverſtand ſo geläufig mache, daß man ſich, weil ſie gar zu oft vorkommen, zuletzt daran gewöhne, und ſie nicht mehr beleidigend finde.

◆ ◆

Die von der Bauart der Wohnhäuſer handelnden Werke ſind, bey dem Art. Baukunſt, zu finden. —

# Held.

(Dichtkunſt.)

Die Hauptperſon des Heldengedichts, wie Achilles in der Ilias, Ulyſſes in der Odyſſee, Aeneas in der Aeneis. Man braucht aber dasſelbe Wort etwas uneigentlich auch von der Hauptperſon im Drama. Der Held iſt alſo der, welcher in der Handlung die Hauptrolle hat, auf den das meiſte ankömmt und der alles belebt, der ſowol an der Handlung, als am Ausgang derſelben das größte Intereſſe hat.

Darum muß der Held des Stüks eine wichtige Perſon ſeyn, deren Gemüthscharakter ſich auf eine merkwürdige Art äußert; und damit die Aufmerkſamkeit gleich vom Anfang des Gedichts gereizt werde, iſt es gut, wenn er eine in der Geſchichte berühmte Perſon iſt, von deren Charakter uns die Hauptzüge ſchon bekannt genug ſind. Wäre dieſes nicht, ſo würde der Dichter Mühe haben, ihn gleich vom Anfang in dem gehörigen Lichte zu zeigen. Einige Kunſtrichter haben anmerken wollen, daß vollkommen tugendhafte Perſonen ſich nicht ſchiken, Helden der Epopée oder des Drama zu ſeyn. Lord Shaftesbury behauptet ſo gar, daß ein ſolcher Held für die Poeſie das größte Ungeheuer wäre*). Man muß ſich aber durch das Anſehen dieſes ſcharfſinnigen Mannes nicht verführen laſſen. Warum ſollte der ſterbende Sokrates (und wer iſt wol jemals ein vollkommnerer Mann, als dieſer geweſen!) als Held des Trauerſpiels eine ungeheure Figur machen? Und wem iſt Leonidas in Glovers Epopée, oder Codrus in dem Trauerſpiel des Kronegks, als ein Ungeheuer vorgekommen? Oder wer wird ſagen dürfen, daß der Prometheus beym Aeſchylus eine abgeſchmakte Perſon ſey? Für einen ſo feinen Kenner, als der Lord unſtreitig war, war es nicht genug überlegt, zu behaupten, Homer habe aus Wahl und gutem Vorbedacht ſeine Helden nicht ganz tugendhaft gemacht. Denn an das, was unſre Moraliſten Tugend nennen, hat Homer gewiß nicht gedacht, folglich konnte er auch nicht aus Ueberlegung die vollkommene Tugend verworfen haben.

Seneka hat den kühnen Gedanken gehabt, daß ein vollkommen tugendhafter, dabey ſtandhaft leidender Mann, ſelbſt für die Götter ein erhabener Gegenſtand ſey. Wenn dieſes auch übertrieben iſt, ſo können doch Menſchen einen ſolchen Mann groß und intereſſant finden, und alſo ein großes Vergnügen daran haben, ihn handeln zu ſehen. Iſt es denn eben ſo nothwendig, daß man in der Epopée, oder im Trauerſpiel, immer durch die Heftigkeit der Leidenſchaften erſchüttert werde? Und rühret die Großmuth und eine herrſchende Größe der Seele weniger, als Zorn, oder Wuth, oder Verzweiflung?

---

*) Charakteriſtiks T. III. S. 262.

Aber ſo viel iſt gewiß, daß es unendlich ſchwerer iſt einen vollkommen tugendhaften Helden auf einer ſo intereſſanten Seite zu zeigen, als einen durch heftige Leidenſchaften aufgebrachten; ſo wie ein Zeichner viel leichter den Ausdruck großer Leidenſchaften, als eine ſtille Größe der Seele ausdrüken kann.

◆ ◆

(*) Ueber die ſo genannten vollkommenen Charaktere, welche H. S. zu den Helden in den Werken der Dichtkunſt empfiehlt, iſt in den neuern Zeiten ſehr viel geſchrieben worden. Außer dem, von ihm angeführten Shaftesbury, handeln die Briefe über die neueſte Litteratur, St. 63. 66. 123. 145. — Ch. Garve, in ſ. Abhandlung über das Intereſſante (Abhandl. Leipz. 1779. 8. S. 41.) — G. E. Leſſing, in ſ. Dramaturgie, bey Gelegenheit des Diderotſchen Hausvaters, und an andern St. m. — der Verſuch über den Roman S. 41. u. a. m. davon, und vertheidigen, oder beſtreiten ſie. Auch finden ſich in dem Werke des Helvetius, De l'Eſprit, Diſc. IV. ch. 15. Bd. 3. S. 217 u. f. Ausg. von 1758 vortreffliche, hierauf anwendbare Bemerkungen. Alles kommt dabey, meines Bedünkens, auf den Begriff von vollkommener Tugend an. Und vielleicht verträgt auch die eine Form von Dichtart, z. B. die erzählende, eher als die dramatiſche, vollkommene Charactere? Sonderbar aber müßte es ſeyn, wenn ſie vorzüglich zu Helden tauglich und doch zugleich, wie H. S. im Texte ſagt, „ſchwerer auf einer intereſſanten Seite als heftig leidenſchaftliche Helden zu zeigen wären." Was die, von H. S. gewählten Beyſpiele anbetrift: ſo ſind ſie, ebenfalls, nicht ſehr glücklich gewählt. Schwerlich dürfte Prometheus für einen vollkommen tugendhaften Character gelten; der unſchuldig leidende iſt deswegen noch nicht vollkommen tugendhaft. Und eben ſo wenig ſcheint Leonidas dafür gehalten werden zu können. Wer kennt nicht die Verſe daraus:

> Thou too, o Fame, attendent on my fall,
> With wings unwearied ſhall protect my tomb,
> Nor time himſelf ſhall violate my praiſe.
>
> B. 1. v. 229.

Und ſo wie hier ſich ſelbſt, muntert er, im folgenden Buche, V. 158 u. f. ſeine Gefährten mit der Rückſicht auf Nachruhm auf. Kann aber dieſes, ſo wahr, ſo intereſſant es iſt, vollkommen tugendhaft heißen? — —

S. übrigens die Art. Character, Sitten u. d. m.

## Heldengedicht.

Wenn gleich dieſer Name nach ſeiner eigentlichen Bedeutung nur demjenigen epiſchen Gedicht zukömmt, darin Heldenthaten erzählt werden, ſo kann er doch überhaupt von der ganzen Gattung gebraucht werden, weil das wahre Heldengedicht das vornehmſte der Gattung iſt, aus deſſen Nachahmung die andern Arten der Epopée entſtanden ſind.

Der Charakter des Heldengedichts beſteht überhaupt darin, daß es in einem feyerlichen Ton eine merkwürdige Handlung, oder Begebenheit, umſtändlich erzählt, und das Merkwürdigſte darin, es betreffe die Perſonen, oder andre Sachen, ausführlich ſchildert und gleichſam vor Augen legt.

Man kann ſich den natürlichen Urſprung und den wahren Charakter dieſes Gedichts am leichteſten vorſtellen, wenn man auf das Achtung giebt, was man beym Leſen einer merkwürdigen Geſchichte empfindet. Der Menſch iſt von Natur geneigt großen Begebenheiten nachzudenken; er verweilet mit Vergnügen dabey, um alles, was ihn intereſſirt, ſo beſtimmt und ſo lebhaft zu faſſen, als es ihm möglich iſt. Wenn die Handlung oder Begebenheit etwas weitläuftig und verwikelt iſt, ſo ſucht er das Weſentliche davon ſich in einer ſolchen Ordnung vorzuſtellen, daß er das Ganze auf einmal am leichteſten überſehen könne. Er iſt mit der Erzählung des Geſchichtſchreibers nicht zufrieden, ſondern denkt Umſtände hinzu, wie er ſie zu ſehen wünſcht; und ſeine Einbildungskraft leihet den Perſonen und Sachen Geſtalt und Farbe. Er ſelbſt ſtellt ſich dahin, wo er die merkwürdigſten Perſonen ganz nahe zu ſehen glaubt, wo er Stellungen, Gebehrden und die Geſichtszüge deutlich bemerken, den Ton der Stimme hören und jedes Wort verſtehen kann. Wo die Perſonen nicht reden, ſucht er aus ihren Minen ihre Gedanken zu erkennen; er ſezet ſich oft an ihre Stelle, um jeden Eindruk, jede Empfindung, den die Sachen auf ſie machen, auch zu fühlen. Alſo geräth er bey dem Fortgang der Handlung in alle Leidenſchaften und in alle Arten der Gemüthsfaſſung, die die Umſtände mit ſich bringen; ſich ſelbſt vergißt er einigermaßen dabey, und iſt ganz von dem eingenommen, was er ſieht und hört.

Dieſes iſt das Betragen eines jeden empfindſamen Menſchen, ſo oft er ſich einer merkwürdigen Begebenheit, die er erzählen gehört, oder ſelbſt geſehen hat, wieder erinnert, um die Eindrüke, die ſie auf ihn gemacht hat, noch einmal zu genießen. Wenn er ſelbſt den Verlauf der Sachen andern erzählt, ſo nimmt ſein Ton und ſein Ausdruk das Gepräg ſeiner Empfindung an, und er begnüget ſich nicht, wie der Geſchichtſchreiber, blos zu erzählen, ſondern verſucht alles, ſo zu ſchildern, wie er es zu ſehen, und ſo auszudrüken, wie er es zu hören, ſich bemühet. Aus dieſem, jedem lebhaften Menſchen natürlichen Hange, merkwürdige Begebenheiten mit ſeinen Zuſäzen, Schilderungen und beſonderer Anordnung der Sachen zu erzählen, müſſen wir den Urſprung des Heldengedichts herleiten. Auch ohne Kunſt würde ein empfindſamer und dabey ſehr beredter Menſch unter dem Erzählen ein Heldengedicht machen; und ſo mögen die älteſten Heldengedichte der Barden geweſen ſeyn: kömmt noch Ueberlegung und Kunſt hinzu, ſo bekömmt die Erzählung einen feinern Ton und mehr Wolklang: das Ganze wird in eine gefälligere Form geordnet; die Theile bekommen ein Ebenmaaß und überlegte Verhältniſſe gegen einander; und alles, was zu mehrerem Wolgefallen dienen kann, wird aus Ueberlegung und Geſchmak hineingebracht: und ſo entſteht die künſtliche Epopée aus den natürlichen Erzählung eben ſo, wie die künſtlichen Gebäude aus den, einigermaßen natürlichen, Hütten *). Zu dem Nothwendigen und zu dem, was die Empfindung ſelbſt an die Hand giebt, iſt das hinzu gekommen, was ein überlegtes Nachdenken, und ein verfeinerter Geſchmak, zur Verſchönerung der Sachen zu erfinden vermögen. Wer alſo eine gründliche Theorie des Heldengedichts ſchreiben wollte, müßte eben ſo, wie der, welcher die Theorie der Baukunſt feſt zu ſezen vornähme, zuerſt auf das Nothwendige oder Natürliche darin ſehen, was der Kunſt vorher gegangen iſt, und hernach auf das, was die Kunſt zur Vervollkommung der

erſten

---

*) S. Hütte.

erſten natürlichen Verſuche hinzuſetzen kann *).

Aber ſo ſind die Kunſtrichter nicht zu Werke gegangen. Ariſtoteles, einer der erſten, fand Homers Heldengedichte vollkommen ſchön, und ſetzte ſie deßwegen zu Muſtern ein, ohne zu bedenken, was darin nothwendig und natürlich, und was zufällig iſt. Auch die Kunſtrichter, die nach ihm die Beſchaffenheit des Heldengedichts, bis auf das Einzele darin, durch Regeln feſt zu ſetzen ſich bemühet haben, ſind ſelten bis auf den erſten Grund der Sachen gegangen. Daher iſt dieſer Theil der Poetik, ſo wie mancher andrer, mit vielen, zum Theil willkührlichen, zum Theil falſchen Regeln und Vorſchriften überhäuft worden.

Wir wollen jener Spuhr der Natur nachgehen, um das Nothwendige und Weſentliche des Heldengedichts zu entdeken. Wenn wir errathen können, wie die erſten autoſchediasmatiſchen **) Heldengeſänge entſtanden und wie ſie beſchaffen geweſen ſind, ſo wird ſich auch daraus abnehmen laſſen, wie der Geſchmak und die Ueberlegung ſolche rohe Verſuche allmählig verfeinert und zur Vollkommenheit gebracht haben.

Der erſte Keim zum Heldengedicht liegt in dem natürlichen Trieb, merkwürdige Auftritte, die man mit Empfindung und mancherley Rührung geſehen hat, wieder zu erzählen, die verſchiedenen Eindrüke derſelben in uns ſelbſt zu erneuern, und in andern zu erweken. Männer, die gemeinſchaftlich etwas Merkwürdiges ausgeführt haben, kommen ſelten zuſammen, ohne davon zu ſprechen. Jeder erzählt den Theil der Geſchichte, der ihn am meiſten gerührt, oder an dem er vorzüglichen Antheil gehabt hat. Bey rohen Völkern veranlaſſet dieſes öffentliche Feyerlichkeiten zum Andenken wichtiger Begebenheiten, beſonders aber glüklich verrichteter Thaten.

Bey ſolchen Feyerlichkeiten ſind die Gemüther ſchon zum voraus erhizt und zu lebhaften Empfindungen vorbereitet. Diejenigen, die ſelbſt an der Handlung Antheil gehabt haben, treten auf und erzählen mit vollem Feuer der Empfindung, ſehr umſtändlich und durch lebhafte Schilderungen der Perſonen und Sachen, das, deſſen ſie ſich erinnern. Es iſt höchſt wahrſcheinlich und zum Theil hiſtoriſch gewiß, daß bey verſchiedenen Völkern das Andenken groſſer Begebenheiten durch eine lange Reyhe von Menſchenaltern hindurch, alljährlich durch öffentliche Feſte gefeyert werden. Wenn bey ſolchen Gelegenheiten von den Augenzeugen der Sachen keiner mehr am Leben war, ſo werden zum Erzählen derſelben diejenigen aufgetreten, oder von der Verſammlung aufgefodert worden ſeyn, die wegen der Lebhaftigkeit ihrer Einbildungskraft und der Wärme ihrer Empfindungen, für die tüchtigſten gehalten wurden, ſehr lebhafte Abbildungen der Sachen zu machen.

Dieſes mag Gelegenheit gegeben haben, daß einige lebhafte Köpfe, um die Ehre zu genieſſen, als Sprecher öffentlich aufgefodert zu werden, ſich in ſolchen epiſchen Verſuchen werden geübt haben, und daß man allmählig angefangen die feyerlichen Erzählungen ehemaliger Thaten, als eine Kunſt zu treiben. So entſtund vermuthlich der Beruf der Barden, aus denen hernach die Dichter entſtanden ſind, ſo wie von den älteſten Demagogen die Rhetoren.

Wenn man bedenkt, daß es bey jenen Feyerlichkeiten hauptſächlich auf die Erwekung lebhafter Empfindundungen abgeſehen war, und dabey überlegt, was für groſſe Kraft die Muſik, und ſo gar das bloſſe Geräuſch hat, die Empfindung zu unterſtüzen, ſo wird man es ganz wahrſcheinlich finden, daß die erwähnten Erzählungen durch Muſik unterſtüzt worden; da ohnedem auch die roheſten Nationen alle ihre Feyerlichkeiten immer mit Muſik begleiten. Daher iſt denn das Metriſche in der Erzählung entſtanden.

---

*) Man kann hier das wiederholen, was im Art. Dichtkunſt im I Th. S. 622 f. angemerkt worden.

**) Ariſtoteles nennt alle Verſuche des noch rohen Genies Autoſchediasmata.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß die erſten Heldengedichte der Barden affektvolle Erzählungen einheimiſcher Heldenthaten geweſen, die bey öffentlichen Verſammlungen mehr abgeſungen, als blos erzählt wurden; daß der Jnhalt allemal ſchon bekannte Thaten geweſen, die nicht zum hiſtoriſchen Andenken genau erzählt, ſondern zur Erwekung lebhafter Empfindungen und zur Einpflanzung ſtarker Nationalgeſinnungen, auf das lebhafteſte geſchildert worden. Alſo kam es dabey weniger auf eine leichte Entwiklung des Fadens der Geſchichte, als auf die Wahl der Dinge an, die am ſtärkſten auf die Empfindung würken. Vornehmlich aber mußten die Hauptperſonen, die Helden des Geſanges, ſo vollkommen als möglich geſchildert werden, daß jeder Zuhörer ſie in ihren wichtigſten Thaten gleichſam vor ſich zu ſehen glaubte.

Der Barde konnte nur die einzige Handlung oder Begebenheit, deren Andenken gefeyert wurde, zum Jnhalt ſeines Geſanges nehmen; denn die Feſte wurden nur zum Andenken ſolcher einzeler Thaten gefeyert. Alſo waren dieſe Lieder nicht hiſtoriſche Geſänge, die eine Reyhe verſchiedener Begebenheiten enthielten; auch konnten ſie nicht ſehr lang ſeyn, weil ſie auf einmal mußten abgeſungen werden.

So viel läßt ſich durch Muthmaſſungen von der urſprünglichen Beſchaffenheit der Heldenlieder angeben, aus denen hernach die Epopée, oder das durch Kunſt zur Vollkommenheit gebrachte Heldengedicht, entſtanden iſt.

Der Kunſtrichter, der dem epiſchen Dichter rathen will, muß auf den Urſprung und auf die Originalform dieſer Dichtungsart zurüke ſehen, damit er in ſeinen Urtheilen einen Leitfaden habe; ſonſt läuft er Gefahr ihn ohne Noth einzuſchränken und ihm Regeln als nothwendig vorzuſchreiben, die doch in der Natur dieſes Gedichtes nicht gegründet ſind.

Was dieſer Dichtungsart weſentlich iſt, läßt ſich kurz zuſammen faſſen: Einheit der Handlung; Wichtigkeit und Gröſſe derſelben; die epiſche von der hiſtoriſchen verſchiedene Behandlung; hervorſtechende Schilderungen der Hauptperſonen und ihrer Thaten; ein ſehr pathetiſcher, aber nicht völlig enthuſiaſtiſcher Ton des Vortrags. Jedes Gedicht, das dieſe Eigenſchaft hat, verdienet den Namen der Epopée.

Die Einheit der Handlung iſt eine Foderung, die auf die urſprüngliche Beſchaffenheit dieſes Gedichts gegründet iſt, weil es dem feyerlichen Andenken einzeler Thaten, oder einzeler Begebenheiten gewidmet war. Es läßt ſich vermuthen, daß in den urſprünglichen Heldengedichten die Handlung ſehr eingeſchränkt geweſen, und nur etwa eine einzige Schlacht, oder gar ein einzeler Zweykampf epiſch beſungen worden. Da das epiſche Gedicht hernach ein Werk der Kunſt geworden, bekam die Handlung zwar eine gröſſere Ausdehnung, aber die Einheit derſelben mußte beybehalten werden, wenn das Gedicht nicht völlig ausarten ſollte.

Man kann aber auch ohne Rükſicht auf den Urſprung dieſes Gedichts, die Nothwendigkeit der Einheit der Handlung behaupten. Der epiſche Dichter will nicht unterrichten, ſondern rühren; ſein Herz und ſeine Einbildungskraft ſind von einem groſſen Gegenſtand in auſſerordentliche Würkſamkeit geſezet; von dieſem Gegenſtand erwärmet, ſpricht er von dem, was er ſieht und fühlt. Alſo iſt ſein Gegenſtand ſeiner Natur nach Eines. Auch ſeine Abſicht macht die Einheit der Handlung nothwendig. Er nimmt ſich vor durch genaue und umſtändliche Schilderungen merkwürdiger Thaten und Begebenheiten die Gemüther der Menſchen in ſtarke Bewegung zu ſezen, ihnen groſſe Empfindungen einzuflöſſen, und ſie, ſo viel an ihm liegt, zu groſſen Menſchen zu machen. Dieſe Abſichten zu erreichen, muß er nothwendig die Hauptſachen ſehr umſtändlich und ausführlich ſchildern, damit der Zuhörer das Leidenſchaftliche und Sittliche derſelben auf das lebhafteſte fühle. Die Charaktere der Hauptperſonen müſſen ſich völlig entwikeln, und man muß ſie von Grund aus kennen lernen. Der Dichter kann alſo nicht ſummariſch erzählen, ſondern muß meiſtentheils ſehr umſtändlich ſeyn. Wenn alſo das Heldengedicht nicht zu einer unermeßlichen Gröſſe anwachſen ſoll, ſo kann nur eine groſſe Handlung darin ſtatt haben.

Ueberdem hat es mit allen Werken der Kunſt dieſes gemein, daß es deſto vollkommener iſt, je beſtimmter der Eindruk iſt, den es macht *), und je ununterbrochener die Aufmerkſamkeit vom Anfange bis zum Ende auf die Gegenſtände gerichtet iſt. Dieſe Würkung kann nur in den Werken völlig erreicht werden, wo das Mannigfaltige ſich auf einen einzigen Punkt vereiniget; wo alles entweder aus einer einzigen Urſache entſteht, oder auf eine einzige Würkung abzielt. Daher entſteht die vollkommene Einheit der Handlung. Man erkennet ſie am beſten daraus, wenn der Inhalt des ganzen Gedichtes ſich in wenig Worte zuſammen faſſen läßt, ſo daß das Ganze nur eine Erweiterung einer ganz kurzen Erzählung iſt. Was iſt einfacher, als die Handlung der Ilias oder der Odyſſee? Jede hat nur eine einzige würkende Urſache, woraus alles entſteht: der ganze Inhalt der Ilias kann mit aller ſeiner Gröſſe in wenig Worten vorgetragen werden *)); und eben dieſes hat bey der Odyſſee und bey der Aeneis ſtatt.

Nothwendig iſt alſo die Einheit der Handlung; und ſehr vortheilhaft iſt es, wenn ſie ſehr einfach iſt. Das Romanhafte, oder die Menge und Mannigfaltigkeit ſeltſamer Begebenheiten, die blos die Einbildungskraft anfüllen, iſt dem wahren Geiſt der Epopée zuwider. Die Hauptabſicht des Dichters geht auf die Schilderung groſſer Thaten, die er in dem Innern der Seele aufkeimen, und durch auſſerordentliche Seelenkräfte ſich entwikeln ſieht. Dieſes iſt eigentlich ſeine Materie; die Begebenheiten ſind der Grund oder die Tafel, auf welche er ſeine Schilderungen aufträgt **). Man kann das epiſche Gedicht mit einem hiſtoriſchen Gemählde vergleichen, in welchem ohne Zweifel die Zeichnung der Perſonen, deſſen, was ſie fühlen, und deſſen, wornach ſie ſtreben, die Hauptſache iſt. Aber der Mahler hat eine Scene nöthig, eine Landſchaft, einen Plaz, wohin er ſeine Perſonen ſtellt. Er würde ſehr gegen die Kunſt anſtoſſen, wenn ſeine Landſchaft ſo reich an mannigfaltigen Gegenſtänden wäre, daß die Einbildungskraft vorzüglich durch dieſelben gereizt und von den Perſonen abgezogen würde. Eben dieſen Fehler würde der epiſche Dichter begehen,

---

*) S. Werke der Kunſt.

*) S. Handlung.

**) S. Fabel.

gehen, wenn er gar zu viel auſſer dem menſchlichen Gemüth liegende Materie in ſein Gedicht bringen wollte.

Darum iſt es ſehr vortheilhaft, wenn er wenig körperliche Materie hat; wenn ſeine Handlung einfach iſt, und ſich ſo leicht entwikelt, daß die Einbildungskraft ohne Anſtrengung dem Faden der Begebenheiten folgen kann. Dadurch gewinnt er ſelbſt mehr Raum zu den Schilderungen, die das Weſentliche des Gedichts ausmachen, und der Leſer wird weniger durch die Phantaſie zerſtreut. In dieſem Stük hat die Ilias einen groſſen Vorzug über die Aeneis. Dieſe beſchäfftiget die Einbildungskraft weit mehr, als den Verſtand und das Herz; und der Dichter ſelbſt hatte ſo viel weniger Zeit und Kraft Menſchen zu ſchildern, je mehr er zu ſolchen Schilderungen anwenden mußte, die blos die Phantaſie beſchäfftigen. Der epiſche Dichter muß ſich ſehr davor in Acht nehmen, daß er die Einbildungskraft ſeines Leſers nicht ermüde. Der überſchwengliche Reichthum groſſer Scenen von dieſer Art thut der hohen Meſſiade nicht geringen Schaden; Leſer, die nicht ſelbſt die lebhafteſte Einbildungskraft haben, müſſen ſich in den Vorſtellungen der Phantaſie ſo verwikelt und verwirrt finden, daß ſie ſich nicht herauszuhelfen wiſſen. In der Odyſſe war dieſe Mannigfaltigkeit an ſinnlichen Scenen nothwendig. Der Dichter hatte eigentlich nur einen Menſchen zu ſchildern, deſſen Charakter er bis auf den geringſten Zug entfalten wollte; darum mußte er ihn durch ſo mancherley Abentheuer hindurchführen.

Die Handlung muß wichtig und groß ſeyn. Wichtig, um die Aufmerkſamkeit zu reizen, ohne welche der Dichter ſeine Bemühung umſonſt verwendet, oder gar durch ſeinen pathetiſchen Ton lächerlich wird. Je höher ſeine Materie iſt, je feyerlicher kann ſein Ton ſeyn. Unternehmungen und Begebenheiten, wovon das Glük und Unglük eines ganzen Volks abhängt, ſind die eigentlichſten Gegenſtände der Epopée. Aber ſie müſſen auch eine äuſſerliche Gröſſe haben. Was plözlich entſteht und ſeine Würkung plözlich vollendet, kann zwar höchſt wichtig ſeyn, aber es ſchiket ſich nicht zur epiſchen Erzählung. Ein ganzes Land könnte durch ein gewaltiges Erdbeben plözlich verſinken. Dieſes wäre eine höchſt wichtige Begebenheit, und könnte den Stoff zu einer erhabenen Ode geben; aber zum epiſchen Gedicht ſchikt ſie ſich nicht, weil es ihr an Gröſſe der Ausdehnung fehlet. Darum fodert man mit Recht zum epiſchen Gedicht eine Handlung, wo mannigfaltige Anſtrengung der Kräfte erfodert wird, wo gewaltige Schwierigkeiten vorkommen, wo die handelnden Perſonen in der höchſten Würkſamkeit ſind; denn nur eine ſolche Handlung giebt dem Dichter Gelegenheit alle Kräfte des menſchlichen Gemüths zu entfalten *). Darum hatten Milton und Klopſtok, obgleich jeder einen, an ſich höchſt wichtigen, Stoff gewählt hatte, nöthig, ihm durch die kühneſten Erdichtungen die Gröſſe der Ausdehnung zu geben, ohne welche ihre Gegenſtände blos ein lyriſcher Stoff geblieben wären. Die Gröſſe der Handlung beſteht demnach nicht in der Länge der Zeit, und in der Menge der Geſchäffte. Eine Handlung von einem einzigen Tag kann gröſſer ſeyn, als eine von vielen Jahren. Es kömmt darauf an, daß vielerley Menſchen auf eine intereſſante Weiſe ihre Kräfte und ihr Genie dabey üben, und ſo entwikeln können, daß ſie ſich uns in ihrem vollen Lichte zeigen.

---

*) S. Handlung.

Die epiſche Behandlung des Stofs, in ſo fern ſie von der hiſtoriſchen verſchieden iſt, verdienet beſonders in Betrachtung gezogen zu werden. Die Abſicht des Geſchichtſchreibers iſt zu unterrichten: darum verfähret er ſo, als wenn die, für welche er ſchreibt, noch nichts von der Sache wüßten. Der Dichter aber kann ſchon vorausſetzen, daß ſeinem Leſer die Geſchichte der Handlung bekannt ſey. Sein Endzwek iſt nur, das, wovon wir bereits hiſtoriſch unterrichtet ſind, uns ſo vorzuzeichnen, wie es uns am lebhafteſten rühret. Darum kann er ohne Vorbereitung mitten in ſeine Materie hereintreten. Wir wiſſen überhaupt ſchon, daß die Sachen, die er uns erzählt, geſchehen ſind; die Hauptumſtände ſind uns bereits bekannt: er ſorget alſo nur dafür, daß wir alles in dem Geſichtspunkt, in der Ordnung und in dem Lichte ſehen, wie der lebhafteſte Eindruk es erfodert. Darum ſchildert er alles weit umſtändlicher und lebhafter, als der Geſchichtſchreiber. Er berichtet uns nicht überhaupt, und in ſeiner Sprache, oder in ſeinem eigenen Ausdruk, wer die Perſonen ſind, und was ſie geredet und gethan haben, als wenn die Sachen nun ſchon lange vorbey wären; ſondern er führet uns jede vor Augen, daß wir uns einbilden ſie zu ſehen; er läßt ſie vor unſern Augen handeln, daß wir jede Bewegung zu ſehen und ihre Reden ſelbſt zu hören glauben. Bey intereſſanten Gegenſtänden ordnet er, ehe er noch die Perſonen handeln läßt, den Ort der Scene, und alles ſichtbare, ſo an, daß wir nun, ohne die Einbildungskraft weiter anzuſtrengen, alle Aufmerkſamkeit auf das richten, was geſchieht. Hat er uns etwas zu beſchreiben, ſo wählet er die lebhafteſten Farben, und wo es nöthig iſt, braucht er Gleichniſſe über Gleichniſſe, um alles in völligem Leben darzuſtellen. Das epiſche Gedicht liegt in der Mitte zwiſchen der hiſtoriſchen Erzählung und dem Drama.

Hiezu gehört insbeſondere die hervorſtechende Schilderung der Hauptperſonen und der Hauptſachen, wodurch der epiſche Dichter ſich vornehmlich unterſcheidet. Seine vornehmſte Abſicht iſt, uns mit ganz merkwürdigen Perſonen vollkommen bekannt zu machen, ihre Sinnesart, ihre Handlungen und Thaten uns ganz in der Nähe ſehen zu laſſen, und folglich auch die Gegenſtände, die auf ſie würken, nahe vor unſer Geſicht zu bringen. Nähme man dieſe genauen Schilderungen weg, ſo würde man das epiſche Gedicht beynahe zur hiſtoriſchen Erzählung machen. Sie ſind alſo ein ganz weſentlicher Theil dieſer Dichtungsart; und darin zeiget ſich der Dichter fürnehmlich als einen Mann von Genie und als einen Kenner der Menſchen, daß er jede Hauptperſon nach ihrem eigenthümlichen Charakter und beſonderer Gemüthsart, nach ihrem Temperament und ihren eigenen Grundſätzen handeln läßt. Wir lernen die Perſonen nicht durch Beſchreibungen ihrer Gemüthsart, ſondern durch ihre Handlungen und Reden kennen. So ſind die Schilderungen der Helden, die Homer aufführet. Jeder hat ſeinen beſondern perſönlichen Charakter und ſein von allen andern ausgezeichnetes Genie, die ſich bey jeder Gelegenheit, es ſey durch Reden, oder Handlungen, auf das deutlichſte zeigen. Jeder bleibet durch die ganze Handlung, und bey ſo vielfältigen Gelegenheiten, ſich ſo vollkommen gleich, daß man ihn ſogleich erkennt; weil man alles, was er ſpricht und thut, keinem andern, als ihm ſelbſt zuſchreiben könnte.

Es iſt unnöthig zu erinnern, daß ausnehmende und ſeltene Beurtheilungskraft, Kenntniß des Menſchen, und ein Genie, das ſich nach jeder

Form bilden kann, hiezu erfodert werden. Der Dichter muß aus eigener Erfahrung die verſchiedenen Gemüthsarten, Grundſätze und Maximen der Menſchen kennen; dann muß er jeder den natürlichſten Anſtrich des Nationalcharakters, des Zeitalters und der Sitten, dahin er ſeine Perſonen verſezt, zu geben wiſſen. Er muß alſo, wenn er ſeine Handlung aus entfernten Zeiten oder Ländern nimmt, mit verfloſſenen Weltaltern, mit fremden, oder mit nicht mehr vorhandenen Sitten, eben ſo genau bekannt ſeyn, als mit denen, die er vor ſich ſieht. Und damit jeder Charakter ſich hinlänglich entwikle, muß er die Handlung ſelbſt ſo einzurichten wiſſen; daß jede Hauptperſon in mannigfaltige Situationen komme; daß ſie wichtigere und geringere Geſchäffte habe; izt ihre eigenen Entwürfe ausführe, dann andre unterſtütze oder hindere.

Hiezu kömmt noch, daß alle dieſe Perſonen nicht nach dem gemeinen Maaße der menſchlichen Natur, ſondern nach einem höhern Ideal müſſen gebildet ſeyn. Denn da die Handlung an ſich groß und außerordentlich iſt, ſo müſſen auch die handelnden Perſonen groß ſeyn. Man muß ſogleich aus ihrem ganzen Weſen erkennen, warum der erzählende Dichter in einem ſo hohen Ton von ihnen ſpricht. Würde er uns Menſchen von der gewöhnlichen Art zeigen, ſo würde ſein Vortrag übertrieben ſcheinen; und zulezt würde das ganze Gedicht des Zweks verfehlen, den es allemal hat, die Sinnesart der Zuhörer zu erhöhen.

Man fodert von dem epiſchen Dichter auch, daß er lehrreich ſey. Seine Abſicht iſt nicht, uns geſchehene Sachen zu erzählen, ſondern durch Vorbildung derſelben Lehren zu geben, unſre Geſinnungen zu erhöhen und zu erweitern. Aber dieſes muß er nicht als ein Sittenlehrer, nicht als ein dogmatiſcher Philoſoph, ſondern nach ſeiner Art, wie ein Dichter thun.

> Qui, quid ſit pulchrum, quid turpe,
> quid utile, quid non,
> Planius ac melius Chryſippo et
> Crantore dicit.

Er lehret durch Beyſpiele, indem er Männer von großem Verſtand und hoher Sinnesart bey wichtigen Gelegenheiten vor unſern Augen handeln läßt. Das Lehrreiche liegt nicht in den Anmerkungen des Dichters; auch nicht in theoretiſchen Abhandlungen, oder in gelegentlichen allgemeinen Sittenlehren, die er den Perſonen in den Mund legt. Aus den Urtheilen und Handlungen der Perſonen muß man ihre Grundſätze erkennen; das Große und Edle, oder das Schlimme in ihren Geſinnungen wahrnehmen. Der Dichter lehret nicht durch Worte, wie man denken und handeln ſoll, ſondern er läßt ſeine Perſonen ſo denken und handeln, daß wir Beyſpiele daran nehmen.

Einige Kunſtrichter haben uns bereden wollen, daß das epiſche Gedicht durch die Begebenheiten und den Erfolg der Dinge lehrreich ſeyn müſſe. Dieſe Art des Lehrreichen muß man in der Geſchichte ſuchen; für den epiſchen Dichter iſt dieſes eine Nebenſache. In dem ganzen Faden der Geſchichte der Ilias liegt wenig lehrreiches; dieſes Gedicht, in eine bloße Erzählung verwandelt, könnte wol einige kalte Lehren enthalten. Aber die wahre ſittliche Kraft dieſer Epopöe liegt in den Handlungen und der Sinnesart der Perſonen; und daher kömmt es, daß ganz Griechenland den Homer für den erſten Lehrer der Menſchen gehalten hat.

Endlich haben wir auch noch den epiſchen Ton zu betrachten. Da der Dichter von dem großen Gegenſtand, den er beſingt, völlig eingenommen iſt, ſo iſt auch ſein Ton überaus pathetiſch, feyerlich und etwas enthuſiaſtiſch *). Sein Ausdruk entfernt ſich von dem gemeinen Ausdruk durch ſtark und vollklingende Wörter; er findet Ausdrüke, die höhere Begriffe von den Sachen geben, als die gewöhnlichen. Er vermeidet die gemeinen Verbindungswörter, beſonders aber ganze, aus der gemeinen Sprache genommene Redensarten. Seine Wortfügung iſt ebenfalls von der gewöhnlichen unterſchieden. Und weil er alles, was er beſingt, in ſeiner Einbildungskraft als gegenwärtig, und ſehr umſtändlich vor ſich ſieht, ſo iſt es ganz natürlich, daß er viel mehr mahleriſche Beywörter braucht, als der, welcher hiſtoriſch erzählt. Sein Ton hat auch darin etwas charakteriſtiſches, daß er überall das Gepräg der Empfindung annimmt, die er, oder die Perſonen, auf jeder Stelle fühlen. Man erkennet ſchon an dem Ton, wenn er ſanft gerührt, oder in aufſchwellendem Affekt iſt. Wo die Handlung ganz lebhaft wird, da iſt er in völligem Affect, den man gleich aus ſeinem Ton erkennt. Wo er in merkliche Begeiſterung kömmt, da fällt er ins Abergläubiſche; denn ſtarke Leidenſchaften haben insgemein dieſe Würkung. Alsdann ſcheinen ihm ohngefähre Zufälle von der Würkung höherer Mächte herzurühren; lebloſen Weſen ſchreibet er Leben und Abſichten zu. Was bey dem Geſchichtſchreiber Schwulſt wäre, kann ihm ſehr natürlich ſeyn. Wo der Geſchichtſchreiber ſagen würde: „Es war auf dem Punkt, daß der Streit überaus hitzig werden ſollte; aber der Donner, der vor dem Wagen des Diomedes einſchlug, trieb ſeine Pferde zurüke:“ da ſagt der Dichter in dem hohen enthuſiaſtiſchen Tone: „Damals würde eine erſchrekliche Niederlage erfolgt ſeyn, wenn nicht der Vater der Götter und der Menſchen ſich ins Mittel gelegt hätte. Schwerdonnernd ſchoß er ſeinen Bliz — u. ſ. f. *).“ Ueberhaupt erfodert der hohe und pathetiſche Ton der Epopöe auch eine hohe und außerordentliche Sprache, welche durch die höchſte Proſa kaum zu erreichen iſt. Der Hexameter der Griechen ſcheinet dazu ſich vorzüglich zu ſchiken. Es verhält ſich aber damit, wie mit den Säulenordnungen, die nicht ſchlechterdings nach dem Model der Alten müſſen gemacht werden, aber deſto ſchöner ſind, je näher ſie mit jenen Muſtern übereinkommen. Alſo iſt auch der Hexameter dem Heldengedicht eben nicht weſentlich; aber kein anderer Vers hat die Vortheile deſſelben.

Dieſes ſcheinet nun alles Weſentliche der Epopöe zu ſeyn. Hat ein Gedicht dieſes, ſo kann ihm der Name des Heldengedichts nicht verſagt werden, von was für einem Inhalt, von welcher Form, Größe und Versart es übrigens ſeyn mag. Von der Ilias bis auf Addiſons Siegesgeſang über Marlboroughs Feldzug, kann ſie unzählige Formen annehmen. Urſprünglich war ihr Inhalt vermuthlich blos kriegeriſch; aber Homer hat durch die Odyſſee ſchon gezeiget, daß man von dieſem Stoff abgehen könne. Einige Kunſtrichter ſtehen in dem Wahn, Homer habe die Form der Epopöe feſtgeſezt; aber Oſſians Fingal iſt nicht nach dieſer Form gebildet, und dennoch ein ächtes Heldengedicht. Wir wollen alſo von dem epiſchen Dichter blos das Weſentliche fodern, und alles Uebrige ſeinem Genie oder ſeiner Wahl überlaſſen. Wir wollen nicht ſchlechterdings verlangen, daß er ſeine Handlung durch

---

*) S. Ton der Rede.

*) S. Il. VIII. 130. ff.

durch Einführung höherer Mächte übernatürlich und wunderbar machen ſoll. Denn auch menſchliche Handlungen können groß ſeyn und Bewunderung erwecken, wenn nur das Genie des Dichters groß genug iſt. Das, was die Götter in der Ilias thun, iſt nicht das Wunderbareſte; man kann es wegnehmen, und doch wird alles groß bleiben. Wenn aber ein Dichter von gemeinem Genie ſeiner Handlung durch übernatürliche Mächte, oder gar durch allegoriſche Perſonen den Anſtrich des Wunderbaren geben will, ſo wird er eher froſtig, als groß. Und eben ſo wenig wollen wir ihm über die Zeit, den Ort und die Dauer der Handlung, willkührliche Regeln vorſchreiben; ſondern ihn gern unter die Zahl der guten epiſchen Dichter aufnehmen, wenn er nur das Weſentliche geleiſtet hat.

Was wir hier über das Heldengedicht angemerkt haben, betrifft eigentlich die große Epopée, die eine ganz wichtige Handlung beſingt, und uns mit Perſonen von außerordentlichen Gemüthskräften und von erhabenem Charakter bekannt macht. Man kann aber den epiſchen Ton und die epiſche Behandlung auch auf Gegenſtände von mittlerer Größe anwenden, und daher entſteht die kleinere Epopée, die noch immer ſehr intereſſant ſeyn kann, wenn ſie uns gleich die Menſchen nicht auf der höchſten Stufe zeiget. Von dieſer Art ſind aus dem Alterthum, das Gedicht des Muſäus von Hero und Leander; die geraubte Helena des Coluthus und andre. Von unſern einheimiſchen Gedichten verdienet in dieſer Claſſe Bodmers Jacob als ein Muſter angeführt zu werden. Die Anwendung der epiſchen Behandlung auf kleine Gegenſtände macht eine beſondere Gattung der Epopée aus, die man das ſcherzhafte, oder comiſche Heldengedicht nennt *).

Die große Epopée iſt ohne Zweifel das wichtigſte und höchſte Werk der ſchönen Künſte; die Alten haben die Ilias und die Odyſſee für die Quellen gehalten, woraus Feldherren, Staatsmänner, Bürger und Hausväter die Weisheit ihres Standes ſchöpfen können; ſie fanden darin die Muſter des Trauerſpiels und der Comödie; ſie glaubten, daß Redner, Mahler und Bildhauer das Weſentlichſte ihrer Künſte daraus zu lernen haben: und dieſes iſt in Wahrheit nicht übertrieben. Es iſt keine Art der Würkung von irgend einem Zweig der Künſte zu erwarten, die der epiſche Dichter nicht in ſeiner Gewalt hätte; und das Gute, was die verſchiedenen Dichtungsarten einzeln enthalten, findet ſich auf einmal in der Epopée zuſammen. Welche Gattung des Unterrichts und der Lehre kann von redenden Künſten erwartet werden, die nicht der epiſche Dichter auf das vollkommenſte geben könnte? Und wo iſt jemal ein vollkommenerer Redner geweſen als Homer? Was kann von Gemählden und Schilderungen erwartet werden, davon nicht die Beyſpiele beym Homer zu finden wären? Hat nicht Phidias, der das höchſte Werk der bildenden Künſte hervorgebracht hat, geſtanden, daß er es dem Dichter ſchuldig ſey? Wo iſt irgend eine Vorſtellung, die die Seele erheben und zu der äußerſten Anſtrengung ihrer Kräfte reizen kann, oder vermittelſt welcher die ſtärkſte Leidenſchaft im Zaum zu halten iſt, die nicht der epiſche Dichter natürlicher, als jeder andre in das Gemüth prägen könnte? Darum gebühret dem großen epiſchen Dichter der Vorzug über alle Künſtler, und dem Heldengedichte

---

*) S. Scherzhaft.

gedichte der Rang über jedes andre Werk der ſchönen Künſte.

Wenn man bedenkt, was für Genie dazu gehört, in dieſer hohen Dichtungsart glüklich zu ſeyn, ſo wird man ſich nicht verwundern, daß das gute Heldengedicht ſo ſelten iſt. Die an großen Genien ſo reiche Nation der Griechen hat nur eine ſehr kleine Anzahl epiſcher Dichter gehabt; und Rom, das ſo viele zur Bewunderung große Männer gezeuget, hat doch nur einen großen epiſchen Dichter hervorgebracht. Die wenigen griechiſchen und römiſchen Dichter, die nach Homer oder Virgil ſich in dieſe Laufbahn gewaget, haben doch gegen dieſe kein größeres Anſehen, als die Sterne gegen die Sonne oder gegen den Mond. Obgleich die Wiſſenſchaften und Künſte ſich in den neuern Zeiten über ganz Europa verbreitet haben, ſo ſind dennoch gute epiſche Dichter eine ſehr ſeltene Erſcheinung. Das an großen Männern ſo fruchtbare Frankreich, hat nur einen, höchſt ſchwachen Verſuch eines epiſchen Gedichts aufzuweiſen. Aber Italien, England und Deutſchland haben epiſche Dichter gezeuget, davon einige mit Ehren neben Homer, andre neben Virgil ſtehen können. Der griechiſche Barde würde mit Vergnügen einen Milton und Klopſtok neben ſich ſehen, und Virgil würde die Geſellſchaft des Taſſo nicht verachten. Mit horchendem Ohr würden beyde bisweilen dem Dante und dem Arioſt zuhören, und Bodmer würde durch manches prächtiges Gemählde aus der Natur und aus den Sitten, und durch die hohe Sinnesart ſeines Noah und Sipha, ſie in Verwunderung ſetzen.

◆ ◆

Auſſer dem, was, über das Heldengedicht, in Ariſtoteles Poetik, Kap. 23. 24. 26. vorkommt, handeln davon, in lateiniſcher Sprache: unter mehrern: Joh. Ant. Viperani, in ſ. De Poet. Lib. III. in dem zweyten u. f. Kap. des 3ten Buches. — Jac. Pontanus, in ſ. Poet. Inſtit. in den erſten Kap. des 2ten Buches (S. Art. Dichtkunſt S. 662. b. und 663. b.) — Iſ. Voſſius, im 1ten-7ten Kap. des 3ten Buches ſ. Inſtitut. poet. (in ſ. W. Bd. 3. S. 131.) — Diſſertat. peripatetica de Epico Carmine, Auct. Pet. Mambruno S. I. Par. 1652. 4. (Das Werk beſteht aus 4 Theilen, wovon der erſte in acht verſchiedenen Quaeſt. De materia Epopoeiae überhaupt, und beſonders, de actione quae eſt Epop. materia; de unitate actionis; Actionis integritas; de magnitudine actionis; der zweyte, in 10 Quaeſt. De forma Epop. und zwar beſonders, de fabula; de fab. compoſitione; de unitate fabulae; de fab. altera virtute: quod ſit ſimplex; de partibus fabulae κατὰ τὸ ποσόν; de Epiſodio; de machina; de moribus; de ſententiis; de dictione; der dritte, in 8 Quaeſt. De cauſa efficiente Epic. Carminis, und beſonders: quid habitus ſit poeticus; und de furore poetico; der vierte: De fine poeſeos handelt. Ein Anhang enthält Definit. metaphyſic. Epopoeiae.) — Das Werk des franz. Friſonius, De Poemate, Lib. III. Burd. 1682. 8. giebt, größtentheils, das Epiſche Gedicht an, iſt aber nur für Kinder geſchrieben. — De Inventore Carminis heroici, ein Progr. von Juſt. Gotth. Rabener, in ſ. Amoenitat. hiſtor. philol. Lipſ. 1695. 8. — Joſ. Trapp in den Praelect. poet. Oxon. 1716. 8. N. XXIX. (S. 328 der engliſchen Ausg. v. J. 1742.) — De Carmine heroic. Graecor. Diatr. I. G. Hellbachii, Gött. 1736. 4. — —

In italieniſcher Sprache: Giamb. Giraldi Cintio in ſ. *Diſcorſi* . . . intorno al comporre de' Romanzi . . . . Vin. 1554. 4. — Gli Eroici . . . da Giovb. Pigna, Vin. 1561. 4. (3 Bücher.) — Ant. Minturno, im 1ten Buche ſ. Arte Poetica S. 9-64 der Neapol. Ausg. von 1725 (wo er das Heldengedicht nicht dadurch von der Romanze unterſcheidet, daß jenes eine memorevole facenda perfetta d'una illuſtre perſona nachahmt, dieſe aber eine congregazione di Cavalieri e di Donne, e di coſe da guerra e da pace, quantunque in queſta maſſa uno ſi rechi innanzi, il qual' habbia a fare ſopra tutti gli altri glorioſo ſrz.) — Giamb. Nores ſo wohl in ſ. Diſcorſo . . . Pad. 1587. als in ſ. Poetica Pad. 1558. 4. (S. Art. Dichtkunſt, S. 665.) — Diſcorſi del S. Torquato Taſſo, dell' arte poetica; et in particolare del Poema Heroico. . . Ven. 1587. 4. und im 4ten Bd. ſ. Opere, Flor. 1724. f. (*Dieſe* Diſc. nehmen 33 Blätter ein, und der erſte von ihnen handelt von der Wahl der Materie überhaupt, und daß der gewählte Gegenſtand ſo viel und nicht mehr enthalten müſſe, che poſſa dall' artificio dal Poeta ricever molto accreſcimento, ſenza paſſare i termine della convenevole grandezza, und darauf del giudicio che deve moſtrare il Poeta intorno alla ſcelta dello argomento; der zweyte, dell' arte con la quale il argumento deve eſſere diſpoſto e formato; der dritte, con qual arte il Poeta introduca nell' unità della favola queſta varietà coſì piacevole e coſì deſiderata da loro, che gli orecchi alle venture de' noſtri Romanzatori hanno aſſuefatti. Er will übrigens das ſo genannte romantiſche Gedicht keinesweges von dem eigentlichen Heldengedicht unterſchieden wiſſen.) Von ebendemſelben Verfaſſer ſind noch Sechs Diſcorſi del Poema eroico. Nap. (1594) 4. und im 4ten Bd. ſ. W. Franz. von Jean Baudouin, im 2ten Bde. des Rec. d'Emblemes div. Par. 1638. 8. — Ben. Fioretti, in ſ. Proginn. poetici, Fir. 1620 u. ſ. 4. im 4ten Bde. N. 57. 58. 59 und im 5ten Bde. N. 1. 2. 3. 18. — Il Gonzago, ovvero del Poema eroico, Dial. di Anſaldo Ceba, Gen. 1621. 4. — L'Epopeja, div. in cinque Libri . . . di Giul. Ceſ. Grandi, Lecce, 1637. 4. — Auch finden ſich noch Bemerkungen darüber in den Lettere familiari des Bern. Taſſo, Vin. 1557. 8. u. a. m. — —

In franzöſiſcher Sprache: Traité du Poeme epique von P. de Ronſard; vor ſ. Franciade, in ſ. W. Par. 1567. 4. 6 Th. 1617. f. 2 B. 1629. 12. 9 B. — Diſc. ſur le Poeme epique vor dem Alaric, ou Rome vaincue, Par. 1654. f. — Lettre du Sr. Rivage ([illegible]) contenant quelques obſervations ſur le poeme epique et ſur le Poeme de la Pucelle, Par. 1656. 4. — Diſc ſur le Poeme epique vom P. le Moine, vor ſeinem Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquiſe, in ſ. Oeuvr. Par. 1661. f. (In einem ſchlechten Styl, aber voller guter Bemerkungen.) — Traité du Poeme Epique pour l'intelligence de l'Enéide, p. Mich. de Marolles, Par. 1662. 12. — Diſc. pour prouver que les ſujets chrétiens ſont les ſeuls propres à la poeſie heroique, von Jean Desmarets de St. Sorlin, vor ſ. Clovis, Par. 1673. 8. und La defenſe du Poeme epique . . . . von ebend. Par. 1674. 4. — Traité du Poeme Epique, p. le R. P. (René) Le Boſſu, Par. 1675. 1693. 12. 1708. 8. und mit Anm. von P. Franc. Courayer, Haye 1714. 1744. 12. 2 B. Engl. Lond. 1719. 8. 2 B. Deutſch, Halle 1753. 8. (*Das Werk iſt in ſechs Bücher abgetheilt; das erſte handelt De la nature du Poeme Epique, et de la Fable*, und enthält, in 18 Kap. Deſſein de tout l'ouvrage; Quelle eſt la nature du P. Epique; Definit. du P. Epique; des parties du P. Epique; du Poeme; de la fable; Maniere de faire une fable; de la fable de l'Iliade; Compar. de la fable de l'Il. avec celle d'Eſope; de la fab. de l'Odyſſée; de la fable de l'Enéide; ce que c'eſt que la fable epique ſelon Horace; ce que c'eſt que la fab. ep. ſelon Ariſtote; des actions véritables dont les récits ſont des fables; des actions feintes dont les récits ſont hiſtoriques; de la multiplication vicieuſe des fables; de la multiplication reguliere des fables; Concluſion. Das zweyte Buch, *De la matiere du Poeme epique, ou de l'action*, in 19 Kap. Quelle eſt la matière du Poeme; des Epiſodes dans leur origine; explication de la doctrine précédente par un exemple; de diverſes eſpèces d'Epiſodes, et ce que ce terme ſignifie; de la nature des Epiſodes; definit. des Epiſodes; de l'unité de l'action; des fautes qui corrompent l'unité de l'action; de l'intégrité de l'action; que l'action doit être un Tout; du commencement, du milieu, et de la fin de l'action; des cauſes de l'action; du noeud et du denouement; de la manière de faire le noeud; de la manière de faire le denouement; des eſpeces d'action; de l'achevement de l'action; de la durée de l'action; de l'importance de l'action. Das dritte Buch, *De la forme du P. Ep. ou de la narration*, in 12 Kap. Des parties de la Narration; du Titre de l'Epopée; de la propoſition; de l'invocation; du corps du Poeme, ou de la narration proprement dite; comment la narration eſt agréable; de la vraiſemblance; de l'admirable; des paſſions; comment la narration doit être agiſſante; de la continueté de l'action, et de l'ordre de la narration; de la durée de la narration. Das vierte Buch, *des Moeurs* in 16 Kap. des Moeurs en général; des cauſes des moeurs; des moeurs hors de la poeſie; des moeurs poetiques; ſi un heros poetique doit être un honnête-homme; de la bonté poetique des moeurs; des trois autres qualités des moeurs; du caractère des perſonnages; des caractères d'Achille, d'Ulyſſe et d'Enee; le caractère des autres perſonnages; ce que c'eſt que le caractère; de l'unité du caract. dans le heros; l'unité du caract. dans le poeme; de la juſteſſe du caractère; des faux caractères; das fünfte Buch, *Des machines*, in 6 Kap. Des diverſes eſpeces de divinités; des moeurs des dieux; de la manière d'agir des dieux; quand il faut uſer de machines; comment il faut employer les machines; ſi la préſence des Dieux deshonore les héros. Das ſechste Buch, *Des Sentimens et de l'expreſſion*, in 8 Kap. Quel eſt le fondement de cette doctrine; des deſcriptions; des comparaiſons; des ſentences; des ſentences déguiſées; de quelques autres penſées; de l'expreſſion; comment il faut juger de l'elocution. Das Heldengedicht wird darin erklärt, als ein diſcours inventé avec art pour former les moeurs par des inſtructions deguiſées ſous les allégories d'une action importante, qui eſt racontée en vers d'une manière vraiſemblable, divertiſſante et merveilleuſe. Hieraus läßt das Uebrige ſich ſchließen.) — Veranlaßt durch dieſe Schrift wurden die: Deux Diſſertat. où l'on examine s'il eſt neceſſaire que l'action du poeme herait rapport à une verité morale, p. Louis Fres Joſ. de la Barre, im 13ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. und eine Reponſe auf dieſe Diſſert. und ein Diſcours ſur la fable épique, von Rene Vatry, ebend. — Auch finden ſich, gegen die Schrift des Boſſu, ganz gute Bemerkungen in den Parrhaſian. von le Clerc, Th. 1. S. 59 u. f. — Reponſe à la queſtion: pourquoi les François qui ont égalé les Anciens dans tous les genres de poeſie (?) n'ont-ils point réuſſi dans le poeme epique. In dem Merc. de Trevoux, Febr. 1708. und Nouv. réponſe à la même queſtion, où l'on refute en partie la première, ebend. May 1708. — Traité ſur le Poeme epique, von Et. Fourmont, als der 2te Th. ſ. Examen pacifique de la querelle de Mde. Dacier et de Mr. Lamotte ſur Homère, Par. 1716. 12. 2 B. — Die Vorrede der Mde. Dacier zu ihrer Ueberſ. der Odyſſee des Homer, Par. 1716. 12. 3 B. handelt von der Natur, und dem Urſprunge des Epiſchen Gedichtes, und ſeinen Regeln, nach dem Ariſtoteles und Horaz. — Diſſertation ſur le Poeme epique contre la doctrine de Mde. Dacier, von Jean Franc. de Pons, in dem Mercure, Januar 1717. — Diſc. ſur le Poeme Epique, p. Mr. (And. Mich.) Ramſay, vor den Avant. de Telemaque (geſchrieben, um zu erweiſen, daß der Telemach ein Heldengedicht iſt, und daß man dergleichen in Proſa abfaſſen könne.) — In des Dubos Reflex. crit. enthält der 32te Abſchnitt des 1ten Bds. (S. 172. der Dresd. Ausg.) Quelques remarques ſur le Poeme epique. Obſervation touchant le lieu et le tems, où il faut prendre ſon action. — Eſſai ſur la Poeſie Epique von Frcs. Arouet v. Voltaire, urſprünglich engliſch geſchrieben, und in das Franzöſiſche, zuerſt von dem Grafen Plelo, Par. 1728. 12. nachher von dem Verf. ſelbſt überſetzt, und verb. bey den verſchiedenen Ausgaben ſ. Henriade und in ſ. W. (Die Schrift, welche zur Gnüge unter uns bekannt iſt, und ihren Werth hat, veranlaßte ein Eſame critico von Rolli, welches der Abt Antonini wieder in das Franzöſiſche überſetzte; ich weiß aber weder das Original noch die Ueberſ. näher nachzuweiſen.) — Reflex. ſur le Poeme épique, par rapport aux Anc. et aux Modernes, von Guil. Hiac. Bougeant, in den Mem. de Trev. Auguſt 1730. (Der Verf. fordert von dem epiſchen Gedichte, zuerſt, große, überraſchende, außerordentliche Begebenheiten, und dann die Einmiſchung überirdiſcher Weſen, wovon er aber keine andre, als die griechiſchen und römiſchen Gottheiten kennt, und alſo den Stoff überhaupt aus den fabelhaften Zeiten des Alterthums zu nehmen, räth.) — In Batteux Einleitung wird davon im 2ten Bd. S. 1 u. f. — in Marmontels Poet. franç. im 13ten Kap. des 2ten Bds. — in Domairons Principes gen. des belles lettres, im 5ten Art. des 3ten Kap. im 2ten Bde. S. 423. gehandelt. —

In engliſcher Sprache: Eſſay upon Epik Poetry, von Rich. Blackmore, im 1ten Bd. ſ. Eſſays, Lond. 1716. 8. 2 Bd. (Vorzüglich gegen den Gebrauch der heydniſchen Mythologie im Heldengedichte gerichtet.) — Obſervations on Poetry eſpecially the Epic. . . . . Lond. 1738. 8. (Dieſe Schrift, von Heinr. Pemberton, wurde durch den Leonidas von Glover veranlaßt, und iſt, mit beſtändiger Rückſicht darauf abgefaßt. Der Verf. handelt, in 8 Abſchn. Of the nature and primary intention of epik and dramatik poetry; of the uſe and dignity of epic and dramatic poetry; of the fable of epic and dramatic poems; of ſentiment and character; of the language of poetry; of verſification; of the difference between epic and dramatic poetry; of the Sublime, und ſetzt das eigentliche Verdienſt der epiſchen und dramatiſchen Poeſie in die Darſtellung der Charactere, und der Wirkungen der verſchiedenen Leidenſchaften; dieſem ſoll die Fabel, oder Handlung untergeordnet ſeyn.) — A Letter concerning Epic Poems, Lond. 1764. 8. — In der Art of Poetry on a new Plan das 20te Kap. des 2ten Thls. — In den Elements of Criticism, das 22te Kap. Bd. 2. S. 369 der 4ten Ausg. — In Hugh Blairs Lectures, die XLII., Bd. 2, S. 406 der Quartausg. — Auch handeln noch die Vorreden von mehrern Ueberſetzungen epiſcher Gedichte, als des Hobbes vor der Odyſſee, des Trapp vor der Aeneis u. a. m. davon. — —

In deutſcher Sprache: Der erſte, mir bekannte deutſche Theoriſt über die Dichtkunſt, welcher das Heldengedicht mit in ſeinen Plan gezogen, iſt Morhof, im 14ten Kap. ſ. Unterrichts. — In Albr. Chriſtn. Rothens Vollſt. deutſcher Poeſie handelt das 6te Kap. des 2ten Thls. — und in J. C. Gottſcheds Verſ. einer krit. Dichtkunſt das 10te Kap. des 2ten Thls. davon. — Von den Perſonen und Handlungen eines Heldengedichts, von Mich. Conr. Curtius, bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles, Han. 1753. 8. S. 381. — In dem 5ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmacks wird, gelegentlich, von dem Unterſchiede zwiſchen dem epiſchen und hiſtoriſchen Gedichte und von den Maſchinen gehandelt. — In Hrn. Weſtenrieders Reden und Abhandl. München 1779. 8. findet ſich eine Abhandlung über die Epopee. — In J. J. Eſchenburgs Entw. einer Theorie und Litteratur wird S. 164 (der Ausg. von 1789) — und in C. Meiners Grundriß der Theorie und Geſchichte der ſch. Wiſſenſch. im 17ten Kap. S. 58 (ſehr dürftig) davon gehandelt. — Ueber die nähere Betrachtung der Schönheiten eines epiſchen Gedichtes . . . von C. L. Reinhold, Jen. 1788. 8. (Mit beſonderer Rückſicht auf den Oberon geſchrieben.) — — Auch gehört noch J. A. Schlegels Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poeſie, beſonders in der Epopöe, aus dem 2ten Bd. ſ. Batteux S. 299 der dritten Ausg. hieher. — —

Heldengedichte ſind geſchrieben worden, bey den **Griechen**, von **Homer** (S. dieſen Art. und die Art. **Ilias** und **Odyſſee**) — Unter dem Nahmen des **Orpheus** (ſ. den Art. **Argonautica**) — Unter dem Nahmen des **Muſäus** (Hero und Leander; Edi pr. Venet. ap. Ald. (1494) 4. gr. und lat. und von Laſcaris, ſ. l. et a. 4. gr. Baſ. 1518. 8. gr. und lat. Lugd. B. 1737. 8. gr. und lat. C. ſchol. cur. Roeverò (d. M.) Lond. 1739. 8. Ex rec. Io. Schraderi, Leov. 1742. 8. Magd. 1775. 8. Ueberſetzt in das **Italieniſche** 1) von Bern. Baldi in ſ. Verſi e Proſe, Vin. 1590. 4. in reimfr. Verſen. 2) Von Piet. Gabrieli, Ven. 1709. 4. in Octaven. 3) Von Giamb. Ceſareani, Flor. 1750. 4. in reimfr. Verſen. 4) Von Ebdalmo Oeio, d. h. Franc. Catalano, mit dem Anakreon, Ven. 1753. 8. 5) Von Marc. Ant. Soranzo, bey ſ. Epiſt. er. di Ovidio, Ven. 1757. 8. in Octaven. 6) Von Ant. Mar. Salvini, mit dem Text, Flor. 1765. 8. 7) Von Franc. Mazzarella Farao, Neap. 1787. 8. In das **Spaniſche**: Paraphraſirt von Juan Boſcan, in ſ. Obras, Lisb. 1543. 4. Nachgeahmt von Gabr. Bocangel y Unzueta, in ſ. Rimas, Mad. 1627. 1635. 4. Auch iſt der Inhalt dieſes Gedichtes noch von andern ſpaniſchen Dichtern bearbeitet, und z. B. von Ignacio de Luzan in ein Idilio Anacreont. (S. Parn. Eſp. Bd. 2. S. 162) und von L. de Gongora (ebend. Bd. 7. S. 171) in eine burleſke Romanze gebracht worden. In das **Franzöſiſche**: 1) Von Clem. Marot, 1541. 8. in Verſen. 2) Von einem Ungen. Par. 1681. 12. 3) Von C (lairfons) mit einigen Idyllen des Theokrit, Par. 1774. 8. 4) Von du Theil, mit dem Text, Les Amours de Hero et Leandre, Par. 1784. 8. In das **Engliſche**: 1) Von Chr. Marloe, und Heinr. Petowe, 1598. 4. 2) Von George Chapmann, 1606. 8. 1629. 4. 3) Von Rob. Stapleton, († 1669) Oxf. 1645. 4. 4) Von Laur. Euſden († 1730) in Drydens Miſcell. Th. 6. S. 166. Ausg. v. 1716. 5) Von J. Slade, Loves of H. and L. 1753. 4. 6) Von einem Ungen. (Stirling) Works of Muſaeus, 1760. 12. 7) Bey der Ueberſ. des Anakreon, Cambridge 1760. 12. Ich weiß aber nicht, ob dieſe Ueberſ. nicht mit der vorigen ein und dieſelbe iſt. 8) Von einem Ungen. Hero and Leander, 1774. 4. In das **Deutſche**: 1) Von G. W. Sacer. 2) Von Chriſtoph. Alectorander, d. h. Hahnemann, Leipz. 1633. 4. in Reimen. 3) Von J. G. H. Feder, aber nur ein Theil, in dem 1ten Bde. des Neuen Sammlers, Erl. 1766. 8. S. 245. 4) Von (J. G. Schloſſer) Frft. a. M. 1771. 8. 5) Von (Frdr. Grillo) Halberſt. 1771. 8. 6) Von L. A. Küttner, Leipz. 1773. 8. Altenb. 1784. 7) Von Chr. Gr. v. Stolberg, in den Ged. aus den Gr. Hamb. 1782. 8. 8) Von L. G. S. Sprengel, im 1ten St. der Olla Potrida vom J. 1784. 8. 9) Von einem Ungen. Baſel 1784. 8. 10) Von J. v. Alxinger, im d. Muſeum J. 1785. St. 10. und im 2ten Th. ſ. Gedichte, Klagenf. 1788. 8. **Erläuterungsſchriften**: 1) Rem. ſur l'Hiſt. d'Hero et de Leandre, p. Mr. (Louis Montbroux) de la Nauze, in dem 4ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 2) Reflex. crit. ſur l'Hiſt. de Hero et de Leand. von Nic. Mahudel, Ebend.

im 7ten B. (beydes der Quartausg.) 3) Specimen animadv. philol. critic. in Muſ. Auſt. C. Fdr. Hindenburg, Lipſ. 1763. 4. **Litterar. Notitzen** liefert Fabric. Bibl. Gr. Lib. I. c. 16. Bd. 1. S. 119. d. 4ten Ausg.) — **Apollonius** (ſ. den Art. **Argonautica.**) — **Koluthus** (De Raptu Helenae, Ed. pr. Ven. (ſ. a.) apud Aldum. 8. gr. Ex ed. I. D. Lennep, Leov. 1747. 8. gr. und lat. Ex ed. Harleſii, Nor. 1776. 8. **Ueberſetzt in das Italieniſche**: 1) Von Corr. Aglio, Ven. 1741. 4. 2) Von Villa, Meyl. 1749. 12. in Verſen. In das **Engliſche**: 1) Von Chriſtoph. Marloe, 1587. 4. 2) Von Et. Sherburne, Lond. 1651. 1701. 8. 3) Von Fr. Fawkes bey ſ. Ueberſ. des Apollonius. 4) Von W. Beloe, 1786. 4. und in ſ. Poems, 1788. 8. In das **Deutſche**: 1) Von Heiſel. 2) Von J. J. Bodmer, in Hexametern, Zür. 1753. 4. und in ſ. Calliope. 3) Von (J. Grillo) Halb. 1771. 8. 4) Von K. A. Kuttner, bey dem Theokrit, Miet. 1772. 8. Altenb. 1784. 8. 5) Von Alxinger, im T. Merkur, Jul. 1785. und im 2ten Th. ſ. Ged. Klagenf. 1788. 8. **Erläuterungsſchr.** Super Coluthi Carm. de Raptu Helenae Progr. Harleſii, Erl. 1776-1777. f. 3 Stücke. **Litter. Notitzen** in Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 7.) — **Tryphiodorus** (De Everſione Trojae, zuerſt mit dem Koluthus zuſammen; einzeln, mit einer metriſchen Verſion, von Nic. Friſchlin, Frft. 1588. 4. Von J. Merrick, Lond. 1739. 8. **Ueberſ. in das Engl.** von ebend. Orf. 1741. 8. **Litter. Nachr.** bey Fabric. a. a. O. ſ. 8. — **Quintus Calaber** (Paralipomena Homeri Lib. XIV. Ed. pr. Ven. ap. Ald. ſ. a. 8. gr. Ex ed. Corn. de Pauw, Lugd. B. 1734. 8. (vergl. mit der Vann. crit. des Dorville, Amſt. 1737. 8. S. 577-599.) **Ueberſ. in das Ital.** von Bern. Baldi. Einer andern Ueberſ. von Ant. Mar. Salvini gedenkt Quadrio (Stor. e Rag. Vol. IV. S. 693) aber auch dieſe weiß ich nicht näher nachzuweiſen. **Erläuterungsſchriften**: Comment. de Q. Smyrnaei Paralip. Hom. quæ ſuper. carm. edit. indic. . . . Th. Tychſen, Gott. 1783. 8. Von dem Verf. handelt ein Artikel im Bayle. **Litterar. Nachr.** in Fabr. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 6.) — — Uebrigens wird von den ſämmtlichen griechiſchen Heldendichtern, außer dem Homer, deren Gedichte auf unſre Zeiten gekommen ſind, als Orpheus, Muſäus, Apollonius, Koluthus, Tryphiodor und Quintus Calaber, im 3ten und 4ten St. des humaniſtiſchen Magaz. von Fdr. Aug. Wiedeburg für das J. 1787. gehandelt; und ein Verzeichniß der ſämmtlichen und bekannt gewordenen griechiſchen Heldendichter, findet ſich, unter andern, in des Quadrio Stor. e Rag. Vol. IV. S. 646. — —

Von römiſchen Dichtern: **Publius Virgilius Maro** (ſ. den Art. **Aeneis.**) — **Marc. Annäus Lucanus** († 64. Pharſalia, Lib. X. Ed. pr. Rom. 1469. f. Ex rec. Oudendorpii et variorum. Lugd. B. 1728. 4. Amſtel. Elz. 1671. 12. Von G. Corte, Leipz. 1726. 8. Von P. Burmann, Lugd. B. 1740. 4. Von Grindley, 1751. 12. **Ueberſetzt, in das Italieniſche**: 1) Von dem Card. Lod. de Montichiello, Meyl. 1492. 4. (aber ſo frey, daß von dem eigentlichen Lucan ſehr wenig darin übrig iſt.) 2) Von Giul. Morigi, Rav. 1584. 4. (mit Hinzuſetzung eines eilften und zwölften Buches.) 3) Von Alb. Camponi, Ven. 1640. 12. 4) Von Paol. Abriani, Ven. 1668. 8. in reimfr. V. 5) Von Gab. Mar. Meloncelli, Roma 1707. 4. in Octaven. In das **Spaniſche**: 1) Von Mart. Laſſo de Oropeſa, Vallad. 1544. Antw. 1585. 4. 2) Von D. Juan de Jauregui, Mad. 1684. 4. in Octaven. Auch ſind noch einzele Bücher von mehrern überſetzt vorhanden. In das **Franzöſiſche**: 1) Von Mich. de Marolles, Par. 1623. 8. in Proſe. 2) Von Guil. de Brebeuf, Par. 1655. 4. in Verſe. 3) Von Jea. Marmontel, P. 1766. 8. 2 B. in Proſa. 4) Von Pierre Maſſon, Par. 1765. 8. in Verſen, oder mehr Nachahmung und Umſchreibung, als Ueberſetzung. 5) Von Ant. Laurès, Par.

Bekennern ſteht, beſchränkt, oder auf eine eigene Art modificirt werden müſſen. Das, in dem bloßen Volksglauben gegründete neuere Wunderbare muß, bey ſeinem Tone, zu niedrig, zu unedel ſcheinen, und wird, weit entfernt, aus der Religion ſelbſt, wie das Wunderbare der alten Welt zu fließen, oder mit derſelben zuſammen geſchmolzen werden zu können, von dieſer zum Theil verworfen, und iſt auch wirklich nicht verträglich mit ihr. Die Mythologie der Alten aber kann eben ſo wenig noch den nöthigen Glauben finden, als ſie mit Gegenſtänden aus andern Zeiten, oder Begebenheiten von andern Völkern ſich in ſchickliche Verbindung bringen läßt, und iſt folglich nur Anſpielungsweiſe zu gebrauchen. Die Verfaſſer dieſer Heldengedichte ſind alſo größtentheils genöthigt geweſen, ſich mit bloßen allegoriſchen Weſen zu behelfen, und hieraus iſt denn ſchon, ſo wohl in Anſehung der Form, als der Wirkung, ein Unterſchied zwiſchen ihnen und den Heldengedichten der alten Welt entſtanden. Ein zweyter Unterſchied gründet ſich darauf, daß, bey ganz andern Verfaſſungen, und einer ganz andern Geiſtesbildung, die Helden in den erſten lange nicht ſo viel Intereſſe zu erwecken im Stande ſind, als die Helden in den letzten noch jetzt erwecken, und um deſto ehe bey ihren Völkern erwecken mußten. Aus dem, allmählig immer größer gewordenen Unterſchiede, oder der allmählig entſtandenen Abſonderung der verſchiedenen Stände der bürgerlichen Geſellſchaft von einander, und vielleicht auch aus den Eigenheiten der chriſtlichen Religion, hat für die neuern Europäiſchen Völker, ſich ein ganz anderer Begriff von Größe, als die Alten haben konnten, bilden müſſen; und dieſem zu Folge haben die neuern Helden, weder durch ſolche Springfedern in Bewegung geſetzt werden, noch ſolche Thaten verrichten können, als die Helden der Alten. Die Unternehmungen, welche Homer beſingt, ſind nicht ſo wohl Wirkung oder Folge weit abſtehender Plane, überlegter Entwürfe, kaltblütig ausgedachter Vorſätze von Seiten ſeiner Perſonen, als Unternehmungen, wie ſie aus den, allen Menſchen, zu allen Zeiten, eigenen Empfindungen zu entſpringen vermögen. In der Iliade entwickelt ſich Alles, aus der, dem individuellen Character des Achill, aus der ihm, als Menſch, zugefügten Beleidigung; und in der Odyſſee Alles, aus einer jedem Menſchen eben ſo ſehr, als dem Ulyß, natürlichen Sehnſucht nach Vaterland, nach Weib und Kindern; und nur daraus entſteht, meines Bedünkens, unſre Theilnehmung an den Begebenheiten ſelbſt, unſre Bereitwilligkeit, dem Helden allenthalben zu folgen. Nicht dieſe Begebenheiten, ſondern die Quelle derſelben, hält uns veſt. Schon bey dem Virgil verhält die Sache ſich anders. Nur bey der Dido erſcheint Aeneas als eigentlicher Menſch, und auch hier nicht mehr ganz, als ſolcher; der Stifter des Reichs ſticht ſchon durch; und Handlungen, welche aus einer, dem Menſchen überhaupt, ſo entfernt liegenden Quelle fließen, können dieſen unmöglich mit ſich fortreißen. Wer nicht mit dem Helden ſelbſt ſympathiſirt, ſympathiſirt auch nicht mit den Handlungen deſſelben. Zwar kann die Schönheit der Darſtellung noch immer dem Werke Theilnehmung verſchaffen; aber, auch die ſchönſte Stuccoarbeit erſetzt nicht den Marmor, und man muß ſchon Künſtler, und beynahe nichts als Künſtler, oder doch Kunſtliebhaber, ſeyn, um durch das, einem Fremden gehörige, Kunſtwerk eben ſo ſehr, eben ſo wenig, als durch ein eigenes afficirt zu werden, oder mit dem Dichter und nicht mit ſeinem Helden, ſich zu beſchäftigen. Hiezu kommt noch ein anderer Umſtand; die Begeiſterung des Dichters wird, in ſolchen Fällen, und immer, mehr oder weniger, und wenigſtens dunkel, erkünſtelt ſcheinen; wir glauben nicht, daß ihm Thaten der Art im Ernſte ſo wichtig haben ſeyn, daß ſie ihm ſo ſehr zu Herzen haben gehen können, um darüber in Feuer und Flamme zu gerathen; wir glauben, daß dieſe, durch Nebenumſtände, Nebenabſichten, ſo heftig haben angeblaſen werden müſſen, wenigſtens, in dem vorhan-

denen

benden Falle, wir, die wir keine Römer ſind; wir wünſchen auch in ihm, den Patrioten gleichſam dem Menſchen untergeordnet zu ſehen, weil er immer doch zuerſt Menſch iſt. Nicht allein dieſe Vorſtellung aber muß auf die Wirkung ſeines Werks auf uns, ſondern die erkünſtelte Begeiſterung wird auch auf ſeine Darſtellung ſelbſt einen nicht günſtigen Einfluß haben, und hat ihn auch wohl wirklich darauf gehabt. Wenn Virgil ſchon in dieſem Falle iſt: ſo müſſen die neuern Dichter ſich noch weit mehr darin befinden. Nur Milton macht zum Theil hier eine Ausnahme; und hätte er den Fall unſerer Stammeltern mehr wie ein Unterliegen der Vernunft bey dem Reize von Verführung, als dieſe Begebenheit von der theologiſchen Seite dargeſtellt: ſo würde die Theilnehmung an derſelben vielleicht noch allgemeiner, noch lebhafter ſeyn. Indeſſen folgt doch hieraus, daß der epiſche Dichter, welcher die Bewegungsgründe zu den Handlungen ſeiner Perſonen, aus einer allgemein geglaubten Religion herleitet, immer allgemeiner wirken muß, als wer ſie aus Eroberungsgeiſt, Politik, angeerbten Rechten und dergleichen, vergeblich erhabenen, Bewegungsgründen entſtehen läßt, wofern nur nicht, wie z. B. im Noah, der Held ein mehr leidender, als thätiger Held iſt. Und zugleich ſieht man, wie ſo irrig die mehreſten Kunſtrichter vorzüglich und zuerſt von ihm verlangen, daß er durch die Thaten ſeiner Helden Bewunderung zu erwecken ſuchen ſoll. Was gehn uns dieſe Thaten an, wenn ſie nicht, durch ihren Urſprung, uns nahe gebracht werden? Nicht auf ihnen, ſondern auf dieſem ihrem Urſprunge, beruht unſre Theilnehmung; und meines Bedünkens zieht Achill und Ulyß uns viel zu nahe, viel zu innig an ſich, als daß wir ſie blos bewundern könnten. Auch verſchaffen, meines Bedünkens, Begebenheiten, welche aus eigentlicher Empfindung fließen, in ſo fern immer beſſere, genauer zuſammen hängende Plane, als alles, was dadurch an einander geknüpft iſt, inniger und natürlicher verbunden ſeyn, oder doch zu ſeyn ſcheinen muß. Die Folge dieſer Begebenheiten iſt uns von ſelbſt anſchaulich, und der Dichter der Mühe überhoben, die Bewegungsgründe zu jeder einzeln anzugeben. — Doch nicht genug, daß die neuern Begriffe von Größe die Dichter genöthigt haben, den neuern Helden, bey ihren Handlungen, Zwecke und Abſichten beyzulegen, welche unſre Theilnehmung daran ſchwächen, verhindern eben dieſe Begriffe auch den Dichter, ihnen ſolche Thaten ſelbſt zuzuſchreiben, als ſich vollkommen zur Anſchauung bringen, oder ſie auf eine, jedem, wenn nicht ganz mögliche, doch faßliche Art thätig ſeyn zu laſſen. Der neuere Held muß mehr, gleichſam mit ſeinem Geiſte, als mit ſeinem Körper handeln; es iſt ganz unter ſeiner Würde, für ſich ganz allein, irgend ein kühnes, beſchwerliches Abenteuer zu unternehmen, oder ſein Leben, ſein Daſeyn, aus ganz eigenem Antriebe, oder aus bloßem Heldenmuth, aufs Spiel zu ſetzen; er theilt alle Gefahren, in welche er kommen kann, nicht allein mit mehreren, ſondern es ziemt ihm auch nicht, ſich, für ſeine Perſon, in die größten zu begeben, weil er für das Ganze, dem er vorſteht, ſorgen, und die Unternehmungen Anderer leiten ſoll. Aber dieſes kann nur durch Anordnungen, und Befehle geſchehen; und ſo viel Geiſteskräfte immer hiezu erforderlich, und ſo edel dieſe Beſtimmung auch immer ſeyn mag; ſo iſt ſie denn doch einmahl für den Dichter, welcher, vorzugsweiſe, Thaten und Begebenheiten darſtellen ſoll, eben ſo wenig ergiebig, als, unter ſolchen Beſchränkungen, jene Geiſteskräfte ſchwerlich hinlänglich zu verſinnlichen ſind; und dann können zu wenig Menſchen in ſolche Lagen kommen, als daß ſie viel Theilnehmung zu erwecken fähig ſeyn ſollten.

Die Ritter- oder romantiſche Epopöe, welche die Heldenthaten der mittlern Zeiten in den Landesſprachen beſingt, iſt beynahe die einzige Originaldichtung der Neuern, und ihre Eigenheiten ſo wohl als ihr Urſprung verdienten daher beſonders in Erwägung gezogen zu werden. Von dem Heldengedicht der Alten iſt ſie auf mancherley Art verſchieden. Genaue Einheit im Plan und Zweck, oder in der Handlung und im Helden, kann ſie, in ſo fern nicht wohl haben, als die Helden derſelben, die Ritter, allenthalben ihres Gleichen fanden, allenthalben immer auch mit andern Rittern zu kämpfen hatten, und zugleich, ohne irgend einen beſondern Zweck, als ſich zu Rittern zu bilden, Heldenthaten zu verrichten, und Ruhm zu erwerben, folglich auf gutes Glück, (à l'aventure) in der Welt umher zogen. Und hieraus ſind denn nun wieder eine Menge anderer Folgen entſtanden. Der Ton darin hat dadurch mannichfaltiger und abwechſelnder werden können, als er es in den eigentlichen Heldengedichten ſeyn darf; und mit dieſer Freyheit verträgt ſich zugleich der Gebrauch des, blos im Volksglauben gegründeten Wunderbaren ſehr gut. Dieſes Wunderbare ſelbſt, die, in dieſen Epopöen erſcheinenden Rieſen, Feen, Zwerge, Zauberer, Schlangen, Drachen, u. ſ. w. gehören zu den vornehmſten Eigenheiten derſelben, und ſind, höchſt wahrſcheinlicher Weiſe, aus den eigenthümlichen Meynungen, Sitten und Einrichtungen derjenigen Zeit, und derjenigen Länder entſprungen, in welchen dieſe Epopöe ſelbſt entſtanden iſt; ſie ſcheinen nichts, als Verſtärkung, oder dichteriſche Darſtellung des Wirklichen, und nicht, wie Warton (in ſeiner Abhandlung über den Urſprung der romanhaften Dichtung in Europa, überſ. in J. J. Eſchenburgs Brittiſchen Muſ. Bd. 3. 5) u. a. m. glauben, aus dem Orient, wenigſtens nicht erſt zur Zeit der Entſtehung der älteſten Ritterromane, hergebracht zu ſeyn. Man muß den erſten Keim dieſer Dichtungen nur von der Fort- und Ausbildung derſelben unterſcheiden, nur jene Einrichtungen, Sitten und Meynungen, und die Ueberreſte derſelben, in unſern Zeiten, feſt im Auge behalten; und dann wird es nicht erſt des Zeugniſſes der Edda bedürfen (welche, als ein, im 11ten und 12ten Jahrhundert geſammeltes Product, allerdings leicht in den Verdacht kommen kann, daß ſie nicht den ächten Glauben der alten Nordiſchen Völker enthält, ſondern daß ſie aus den Dichtereyen erſt zuſammen geſetzt, oder geſchöpft worden iſt, welche zur Zeit ihrer Sammlung, ſchon in Frankreich und Deutſchland zum Theil Gäng und Gebe waren) es wird, ſage ich, ihres Zeugniſſes nicht bedürfen, um es ſehr begreiflich zu finden, daß die Nordiſchen und Abendländiſchen Völker ganz von ſelbſt zu jenen Vorſtellungs- und Darſtellungsarten haben gelangen können. Warum müßte man erſt, z. B. Gog und Magog (S. Warton, a. a. O. Bd. 3. S. 26. Anm. h) gekannt haben, um die, mehr als gewöhnlich, groſen und ſtarken Menſchen, deren es in den Nördlichen Ländern vielleicht mehrere, als in Aſien gab, in Rieſen zu verwandeln? Oder um diejenigen, welche groſe, auſerordentliche Dinge verrichtet hatten, auch als körperlich auſerordentlich groſe Menſchen darzuſtellen? Karl der Groſe iſt, bey dem ſo genannten Turpin, acht Fuß hoch; und der Stifter der chriſtlichen Religion heißt, beym Ottfried, Riſi, ſo wie der Teufel, beym Notker, Nidir Riſi. Der Character dieſer Rieſen ſelbſt iſt ganz aus den Sitten der Europäiſchen Mittelalter entlehnt. Sie ſind gröſtentheils Räuber, und vorzüglich Jungfernräuber. Jenes war der gröſte Theil der damahligen Burgherren und Barone, und dieſes, der Jungfernraub, oder gewaltſame Entführungen, waren noch, in viel ſpätern Zeiten, eben ſo häufig, als es wieder natürlich war, ſolche Räuber zu auſerordentlich groſen und ſtarken Menſchen zu machen. Sie ſind, ferner, gröſtentheils, Heyden, und, wenn dieſe Eigenſchaft auch ihnen nicht wäre gegeben worden, weil jener Raub, durch ausdrückliche Kirchengeſetze verboten war, und folglich ein guter Chriſt ſich deſſelben nicht ſchuldig machen konnte: ſo würden doch dieſe Thaten ſelbſt eine ſolche Benennung genug rechtfertigen. Die Feen, deren Nahme unſtreitig aus dem lateiniſchen Fatum gemacht iſt (ſ. Menage Dict. v. Fee, und Du Cange, v. Fadus) finden ſich ſehr frühzeitig in dem Glauben der ältern Europäiſchen Völker. Schon Arnobius (adv. Gentes) ſpricht von Menſchen, qui Fatuas reverentur, und die Peri Mergian aus dem Orient mag alſo immer, wie Warton will, einer der berühmteſten dieſer Feen, der Morgain, oder Morgan den Nahmen gegeben haben; die Sache ſelbſt, oder die Begriffe von ſolchen Weſen, und der Glaube an ſie, war ehe da, als die Araber ſich in den Beſitz von Spanien ſetzten, obgleich kein Menſch läugnen wird, daß dieſe Begriffe, nach Maßgabe des Fortſchrittes der Cultur, und der nähern Bekanntſchaft der abendländiſchen und nördlichen Völker mit den morgenländiſchen, fort- und ausgebildet wurden. Die Zwerge ſind mit den Feen einerley Abkunft, und unzertrennlich verbunden. Im Grunde ſcheinen ſie nichts als die Feen des eigentlichen Nordens geweſen zu ſeyn; dieſe hießen nähmlich in den Scandinaviſchen Ländern **Duergar**, von welchen unſer **Zwerg**, ſo wie das engliſche Dwarf, gemacht worden iſt. Daß die Elfen eben jenes Urſprunges ſind, zeigt ſich in dem noch gegenwärtigen Volksglauben an den Alp; der, bey den Scandinaviſchen Völkern Mara hieß (S. Keyßlers Antiq. Sept. S. 261. und in den Add. S. 588. Ausg. von 1720.) und eben ſo, wie ſie, ein Nachtweſen iſt, welches mit dem Schlafe und den Träumen der Menſchen ein Spiel treibt. Jene unterſcheiden ſich von dieſem nur dadurch, daß ſie feiner, flüchtiger, beweglicher ſind. Eben ſo iſt er, noch in dem Volksaberglauben le- ende, wilde Jäger wohl nichts, als ein Abkömmling, oder vielmehr das Urbild, ines, unter mancherley Geſtalten, in en Ritterromanen vorkommenden Wald- ngeheuers, welches öfterer ſo geräuſch- oll dargeſtellt wird, als ob dreyßig Kup- el Hunde in ihm eingeſperret wären: eine, chtlich, aus dem Zuſtande der nordiſchen änder, aus großen Waldungen, und Beſchäftigungen mit der Jagd entſtan- ene Dichtung, an deren Darſtellung im Spenſer, der dieſem Ungeheuer hundert bellende Zungen giebt, (V. 12. 41.) man zugleich die Fortbildung dieſer Vorſtellungsart ſehen kann. Die Lindwürmer und Schlangen, welche ſo oft die Schlöſſer und Burgen vertheidigen, haben, wie ſchon von Mallet (Introduction à l'hiſt. de Danemarc, Bd. 2. S. 243) und Dalin (Geſchichte des Schwediſchen Reiches, Bd. 1. S. 138 und 200) bemerkt worden iſt, ihren Urſprung wohl nur der alten Benennung der Mauern zu verdanken, welche man urſprünglich, in Ermangelung eines eigentlichen Ausdruckes, Schlangen hieß; weil ſie die Gebäude umgaben, oder umſchlungen, wie wir noch im Deutſchen ſagen. Und die urſprüngliche Seltenheit und Feſtigkeit dieſer Schlöſſer und Burgen gab unſtreitig die Veranlaſſung zu mehreren Dichtungen von den Gefahren, mit welchen die Einnahme derſelben verbunden geweſen ſeyn ſoll. So gar die Drachen, welche Warton (a. a. O. Bd. 3. S. 33) zu ſichern Merkmalen des Orientalismus macht, und Löwen waren ſchon, vor den Kreuzzügen in den Abendländern bekannt. Das heilige Heerzeichen der Sachſen war, nach dem Wittekind, der ums J. 980 ſchrieb, *leonis* atque *draconis* atque desuper aquilae volantis insignitum effigie. Der Begriff von Zaubern und Zaubereyen mußte mit dem Begriff von dem Daſeyn jener übermenſchlichen Weſen, der Feen, Elfen, u. ſ. w. zugleich da ſeyn, und liegt ſo tief in dem Aberglauben der Nordiſchen und Abendländiſchen Völker gegründet, daß nicht allein, in den ſpätern Geſetzen darauf Rückſicht genommen worden iſt, ſondern daß er ſich auch, in dem Glauben an Hexen, bis auf unſre Zeiten erhalten hat. Die Kämpfer in den gerichtlichen Zweykämpfen mußten ſchwören, daß ſie keine bezauberten Waffen führten. (S. unter andern Montesq. Eſpr. des loix, Liv. XXVIII. ch. 22.) Das Studium der Aſtronomie, wenn es ſich gleich urſprünglich von den Arabern herſchreiben ſollte, wurde doch nicht, wie jener engliſche Schriftſteller (a. a. O. B. 3. S. 33) zu ſagen ſcheint, nur von dieſen Völkern allein, und ſchon weit früher in den Abendländern getrieben, als das Werk, von welchem Warton ſpricht, nähmlich die Historia Britonum des Gottfried von Monmouth geſchrieben iſt. Wir wiſſen, unter andern, aus dem Annaliſten Karl des Großen, dem ſo genannten Poeta Sax. welcher im neunten Jahrhundert lebte, daß Karl der große

Studuit totam rationem
Et legem curſus noſcere ſyderei

und daß er

Syderios ortus, curſus obitusque notabat,
Nullus eum punctus zodiaci latuit.

Das wunderbare Horn, welches, in ſo mancherley Geſtalt, in den Ritterromanen erſcheint, iſt, ohne alle Rückſicht auf das, was Olaus Magnus (De aureo Cornu, Hafn. 1541. S. 27 u. f.) davon erzählt, viel älter, als Warton (in der History of Engl. Poetry ſelbſt, B. 1. S. 132) es macht. Er leitet ſeinen Urſprung aus dem, ums J. 1070 vorgeblich aus dem Perſiſchen in das Griechiſche, und aus dieſem wieder ums J. 1190 in das Lateiniſche überſetzten Roman von Alexander dem Großen her; aber, wenn der Gebrauch eines bloßen Hornes, oder auch eines, in der Form eines Hornes gebildeten, ſpätern ganz metallenen kriegeriſchen Werkzeuges nicht, natürlicher, ſich von Völkern herſchreiben müßte, welche vorzüglich ſich mit der Jacht beſchäftigten (welches der Fall der Morgenländer nicht war) und die erſt ſpät die Metalle kennen lernten: ſo kommt es doch, ſchon in dem, wenn gleich nicht in dem ſechſten, doch höchſtens im 9ten Jahrhundert geſchriebenen Gedichte De prima expedit. Attilae, V. 206 vor, und es iſt ſo ſehr in die Sitten und Gebräuche der abendländiſchen Völker verwebt, daß, wahrſcheinlicher Weiſe eine ganze Wiſſenſchaft bey den Franzoſen den Nahmen (le Blazon) davon erhalten hat. War aber einmahl der Gebrauch deſſelben überhaupt da: ſo wären ſeine Wirkungen in den Händen eines kühnen und glücklichen Kriegers, ſehr leicht, ohne alles fremde Urbild, in Wunder zu verwandeln. Dieſe Wunder ſind nichts, als Erhöhung, oder dichteriſche Darſtellung des Schreckens, welchen es einflößte, oder der Thaten, welche der Held verrichtete, und der Eigenſchaften, welche er beſaß. Freylich aber muß man, wie gedacht, den erſten Keim aller dieſer Dichtungen nicht mit der Fortbildung derſelben verwechſeln. Jener lag, meines Bedünkens, in den Sitten und Vorſtellungsarten der abendländiſchen Völker ſelbſt, entſprang aus den, ihnen eigenen, Anſichten der Dinge, aus ihrer eigenthümlichen Lebensweiſe, aus ihrer, dieſer Lebensweiſe angemeſſenen Geiſtesbildung, und erhält ſich, wie die vorher angeführten Beyſpiele ebenfalls beweiſen, noch jetzt zum Theil in dem Volksaberglauben. Wie wäre er in dieſen gekommen, wenn er nicht aus jenen Umſtänden ſelbſt entſprungen wäre? Daß dieſer erſte Keim, indeſſen, durch die Bekanntſchaft mit Morgenländiſchen und arabiſchen Dichtungen und Vorſtellungsarten, Zuſätze erhielt, modificiert und entwickelt wurde, ſcheint eben ſo gewis zu ſeyn; und mancher Zug in den romantiſchen Epopöen iſt unſtreitig nicht in den abendländiſchen Gebräuchen und Einrichtungen gegründet, oder hat darin nicht gleichſam ſein Urbild, ſondern iſt dichteriſche Darſtellung ausländiſcher Gegenſtände. Die feurigen Gem, z. B. die öfterer darin die Schlöſſer der Rieſen und Zauberer umfliegen, ſind, wie Hurd (Letters on Chivalry and Romance, bey ſ. Mor. and Politic. Dial. Bd. 3. S. 297 u. f. Ausg. von 1776) bemerkt hat, wohl aus dem griechiſchen Feuer, das die Abendländiſchen Völker bey ihren Zügen ins gelobte Land kennen lernten, entſprungen. Und eben ſo iſt vielleicht manche Dichtung, manches Bild, ſo gar aus der Bibel (vorzüglich aus der Offenbahrung Johannis) und ſelbſt aus claſſiſchen Schriftſtellern genommen; oder doch ein, in den Sitten und Gebräuchen dieſer Völker ſelbſt ſich findender Gegenſtand, iſt mit einzeln Zügen aus jenen ausgeſchmückt worden. Wer erinnert ſich nicht, bey dem vorher gedachten wunderbaren Horne, der Beſchreibung des Hornes der Alecto im Virgil? (Aen. lib. VII. V. 513) — Was zweytens den Urſprung der Ritterepopöen ſelbſt, die Veranlaſſungen zu ihrer Entſtehung u. ſ. w. anbetrift: ſo ſcheint es damit ſich nicht anders, als mit dem Urſprunge jenes Wunderbaren zu verhalten. Sie ſind, allmählig, zur Wirklichkeit gelangt; ihre erſten Keime ſind wahrſcheinlicher Weiſe dem, was ſie in ihrer Vollkommenheit geworden ſind, ſehr ungleich geweſen, und aus den Sitten, aus der Denkart, aus der Geiſtesbildung ihrer Zeiten entſtanden. Wir haben zwey lateiniſche Geſchichtbücher, aus welchen ein großer Theil derſelben zunächſt gefloſſen zu ſeyn ſcheint; und obgleich die früheſten und erſten derſelben, wie die Folge zeigen wird, keinesweges dieſe Quelle haben: ſo ſind dieſe Geſchichtbücher an und für ſich doch älter, als dieſe erſten romantiſchen Dichtereyen, und müſſen daher zuerſt in Erwägung gezogen werden. Das eine iſt die ſo genannte Hiſtoria de vita Caroli Magni et Rolandi von dem vorgeblichen Turpin, welche verſchiedentlich, als in S. Schards Germanicar. rerum Quatuor vetuſtior. Chronogr. Frcft. 1566. f. und im 1ten Bde. S. 67. der Reuberſchen Sammlung gedruckt, und ſchon im J. 1200 in das Franzöſiſche (S. die Mem. de l'Acad. des Inſcript. Bd. 17. S. 737 der Quartausg. und Wartons Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 135) ſo wie in mehrere Sprachen, wenigſtens Theilweiſe, überſetzt worden iſt. (S. die Bibl. des Romans des Gordon de Percel, oder du Freſnoy, Bd. 2. S. 182. und die Bibl. univ. des Romans Juillet 1777. Bd. 1. S. 132.) Der wahrſcheinlichſten Meynung nach, iſt ſie das Werk eines ums J. 1095 lebenden Mönches, Robert. (S. in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. Die Abhandl. von le Beuf und Caylus, Bd. 10 und 11. der Quartausg.) und war weit früher, als die Verf. der Bibl. univ. des Romans a. a. O. ſagen, nähmlich nicht erſt im vierzehnten, ſondern bereits im Anfange des 13ten Jahrhundertes allgemein bekannt, wie man, unter andern aus des Gervaſius Tilber. Ot. imperial. (in dem 1ten Bd. von Leibn. Script. Brunſv.) ſehen kann. Die andere iſt die Hiſtoria Britonum von Gottfried von Monmouth, und, eben ſo wahrſcheinlich, in den J. 1128 - 1138 geſchrieben (S. Wartons Abhandl. a. a. O. Bd. 1. S. 16. Anm. w) Auch dieſe iſt mehrere Mahle gedruckt, und in mehrere Sprachen überſetzt. Die lateiniſchen Ausgaben ſind mir nicht bekannt; aber wohl eine, wieder im J. 1718 erſchienene engliſche Ueberſetzung; und eine franzöſiſche und italieniſche wird in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 176. angeführt. Beyde dieſe Werke ſind ſchlichtlich, nicht als Gedicht geſchrieben, nicht zu beluſtigen oder zu ergötzen; ſie wollen wahre Begebenheiten enthalten, und eigentliche Geſchichtbücher ſeyn. Auch ſind ſie es auf eben ſolche Art, als es mehrere Werke dieſer Zeit ſind. Jedoch ſcheinen die Verfaſſer beyder noch beſondre Abſichten bey ihren Arbeiten gehabt zu haben. Die erſtere hat, allem Anſehn nach, die damahls gepredigten Kreuzzüge begünſtigen ſollen (S. die vorher angef. Abhandl. des le Beuf und Caylus) und die zweyte iſt offenbahr zur Erhebung der Brittiſchen Nation im Verhältniß zu den Sachſen, welche ſolche unterjocht hatten, geſchrieben, oder hat wohl gar, wie einige franzöſiſche Litteratoren, als Caylus (a. a. O.) und der Herausgeber der Fabl. ou Contes du XII. et du XIII Siecle, Par. 1779. 8. 3 B. Vorr. S. xi behaupten, ihr Daſeyn gleichſam dem Neide der engliſchen Nation über den vorhergehenden Held der franzöſiſchen zu verdanken, und Artur iſt nichts, als Gegenſtück zu Karl dem Großen, ſo wie Joſeph von Arimathia das Gegenſtück zu dem Lazarus von Bethanien, der ſich zu Marſeille niederläßt u. ſ. w. Doch, dem ſey auch, wie ihm wolle; genug, beyde Werke, ob ſie gleich nicht Anſpruch darauf machen, ſind voll von romantiſchen Abenteuern und Dichtungen, ſo wie wie ſolche nur immer in den eigentlichen, ſpätern Rittergedichten in den Landesſprachen, finden; und es entſteht alſo die Frage, welche Materialien ihnen zum Grunde liegen? Aus welcher Quelle ihre Verfaſſer die, von ihnen erzählten Begebenheiten geſchöpft ha- haben? Mehrere einſichtige Litteratoren (z. B. Falconet, in den Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd. 7. der Quartausg.) haben die Meynung gehegt, als ob auch dieſe Materialien Gedichte in lateiniſcher Sprache geweſen wären, und als ob überhaupt in den mehreſten, und vielleicht allen Europäiſchen Ländern, mit der Einführung des Feudalſyſtems und der chriſtlichen Religion, alle Art von Dichterey, in den verſchiedenen Landesſprachen, aufgehört habe, und bis zu einem gewiſſen Zeitpunct nur in der lateiniſchen Sprache getrieben worden ſey; und dieſe Meynung hat allerdings viel für ſich. Das Feudalſyſtem in den damahligen Zeiten war, ohnſtreitig, dem poetiſchen Geiſte nicht ſehr günſtig; und die chriſtliche Religion ſelbſt, eingeimpft auf die Sitten der Zeit, mußte vielleicht die Menſchen vollends abſtumpfen und aller Dichterey unfähig machen. Der Ritterſtand war ohne alle Geiſtesbildung, und die übrigen Menſchen waren Sclaven; der Mittelſtand war noch nicht zum Daſeyn gelangt. Die einzigen Perſonen alſo, welche Fähigkeiten und Antrieb zu dergleichen Beſchäftigungen behalten konnten, waren die Mönche; und dieſen lag nicht allein, der Gebrauch der lateiniſchen Sprache unſtreitig näher, als der Gebrauch der Landesſprachen, ſondern zwiſchen den Dichtereyen von den Thaten der Helden dieſer Zeit, und den Thaten und Wundern, welche den Heiligen in den lateiniſchen Legenden und Lobgedichten zugeſchrieben werden, findet ſich auch eine auffallende Aehnlichkeit; und beyde athmen gleichſam einerley Geiſt. Allein, einmahl iſt uns die Quelle, aus welcher die eine dieſer Geſchichten, die Hiſtoria Britonum gefloſſen iſt, wenigſtens aus Nachrichten bekannt. Ihr Verfaſſer will ein ähnliches Werk in der Landesſprache vor ſich gehabt haben; und wenn dieſes ſein Original gleich ſchon längſt verloren gegangen, und das, was dafür ausgegeben wird, nichts als eine Ueberſetzung ſeines Werkes ſelbſt iſt (S. Warton, a. a. O. Bd. 3. S. 15. Anm. u) ſo kann doch wohl nicht, wie unter andern H. Sprengel in ſ. Geſchichte von Großbritannien, Bd. 1. S. 90 u. f. meynt, Gottfrieds Werk aus einem, in der Folge vorkommenden romantiſchen Gedicht des Wiſtace gezogen worden ſeyn; denn dieſes iſt, nach den eigenen Worten ſeines Verfaſſers, erſt im J. 1155 und alſo nach der Erſcheinung der Hiſtor. Britonum geſchrieben. Auch läßt es ſich wohl nicht läugnen, daß, ſo wenig wir auch mit Gewisheit wiſſen, die alten Welſchen oder Walliſer, deren Thaten in dieſer Geſchichte vorkommen, ihre Barden hatten (S. Sprengels Geſch. von Großbritt. Bd. 1. S. 390); und daß, unter andern, von Talleſſin, im 6ten Jahrh. Heldenlieder geſchrieben worden ſind, wovon ſich noch Ueberreſte erhalten haben. (S. Ev. Evans Diſſert. de Bardis, S. 68 u. f. bey ſ. Specimens of the Poetry of the anc. Welſh Bardes, Lond. 1764. 4.) Freylich beweiſt dieſes gegen jene Meynung nichts; die gedachten Heldenlieder, und der erſte Stoff zu Gottfrieds Geſchichte ſind unſtreitig früher da, als das Chriſtenthum in Wales eingeführt, geweſen; allein es beweiſt denn doch, daß den neuern Dichtereyen in den Landesſprachen nicht durchaus lateiniſche Dichtereyen zum Grunde liegen, oder zuvor gegangen ſind. Und eben ſo zweifelhaft ſcheint es, zweytens, daß auch da, wo das Feudalſyſtem, in Verbindung mit dem Chriſtenthum herrſchte, und mit Einführung derſelben, alle Dichterey in den Landesſprachen hätte aufhören ſollen. Um Dich[illegible] zu ſeyn, braucht es keiner eigentlichen Wiſſenſchaft; und die chriſtliche Religion ſtimmte auch nicht allenthalben gleich ſo ganz die Sitten und den Ton der Seele um, daß dichteriſche Begeiſterung unmöglich geworden wäre. Kriegeriſche Unternehmungen behielten noch immer ihren Reiz. Und zugleich blieben von dem Ritterſtande ſelbſt, eine

Menge unbegüterte, ſo wie, auf den Burgen und Schlöſſern, andre unbeſchäftigte Perſonen genug übrig, welche ſolche beſingen konnten. Auch beſtand ja die ganze druckende Verfaſſung des Feudalſyſtems noch in denen Zeiten, aus welchen wir dichteriſche Producte in den Landesſprachen beſitzen. Oder hätte der Geiſt der Dichterey durch morgenländiſche Werke, welche füglich nur in die Hände der Mönche kommen konnten, wieder erweckt werden müſſen? Allein der Roman von Alexander dem Großen, welcher, wie Warton (Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 132) zu glauben ſcheint, zum Muſter der romantiſchen Dichtungen von den Thaten der abendländiſchen Ritter gedient hat, kann, (wofern er auch noch ächten morgenländiſchen Urſprunges iſt) vor dem Jahre 1190 nicht in den Abendländern bekannt geworden ſeyn, denn um dieſe Zeit erſt wurde er in das Lateiniſche überſetzt, und die vorhergedachten Geſchichten von Karl dem Großen und den Britten, ja ſo gar (wie die Folge zeigen wird) eine Menge eigentlicher Ritterepopöen in den Landesſprachen, ſind älter. Nicht minder unerweißlich iſt es, daß eigentliche arabiſche Compoſitionen jene Muſter geweſen ſind. Zwar führt Warton (a. a. O. Bd. 3. S. 24. Anm.) und beſonders ein neuer Litterator, J. Andres in ſ. Origen, Progreſſos y Eſtado actual de toda la Literatura, Mad. 1784. 8. (Kap. XI. Bd. 2. S. 78) eine Menge arabiſcher Romane ſolcher Art aus dem Herbelot an; aber, wenn dieſe auch, was wir von den wenigſten mit Gewißheit wiſſen, früher, als jene Geſchichten geſchrieben wären, wer ſagt uns, daß ſie in den Abendländern vorher bekannt waren? Die angezeigte Geſchichte Karl des Großen, welche der letztere als einen Beweis für dieſe Bekanntſchaft in ſo fern anſieht, als ſie, ſeiner Meynung nach, in Spanien geſchrieben worden ſeyn ſoll, iſt, von einem andern ſpaniſchen Litterator, welchem Kenntniſſe und Scharfſinn nicht abzuſprechen ſind, Mayans (in ſ. Leben des D. Quixote, S. 21 vor der Amſterdammer Ausg. deſſelben v. J. 1755) ausdrücklich für ein, in Frankreich geſchriebenes Werk erklärt worden. Beſonders hätte er nicht auf den Doce Valientes der Araber, als auf dem Urbilde der zwölf Pairs von Karl dem Großen beſtehen ſollen; denn dieſe ſind, wie unter andern Warton ſelbſt (a. a. O. Bd. 4. S. 29. Anm. l.) ausführlich, und noch umſtändlicher C. G. Buder in einer eigenen lateiniſchen Abhandlung, gezeigt hat, ſehr tief in dem Syſtem der Nordiſchen Völkerſchaften gegründet. — Und, wenn die Araber gleich einzele Abenteurer von ſolcher Art, wie unſre alten Ritter waren, unter ſich gehabt haben: ſo waren ihre Sitten im Ganzen doch von den, in den Ritterzeiten herrſchenden Sitten viel zu ſehr verſchieden, als daß ſie ſo natürlich wie dieſe, viel eigentliche Ritterromane hätten veranlaſſen können, oder dazu ſo natürlich hätten führen müſſen. Wozu bedurfte es, bey dem, in dieſem Zeitpunkt herrſchenden Geiſt der Kreuzzüge, der irrenden arabiſchen Ritter? Dieſen Geiſt wird man doch wohl nicht von den Arabern herleiten wollen? Und welche Quelle von ſonderbaren Abenteuern, kühnen Unternehmungen, u. d. m. mußte ſich, mit dieſen Zügen, für jeden dichteriſchen Kopf eröfnen! Wodurch es aber, meines Bedünkens, entſchieden wird, daß die Uranfänge der romantiſchen Dichtart weder in lateiniſchen noch gar morgenländiſchen Dichtereyen geſucht werden dürfen, iſt, daß wir wenigſtens Nachrichten von Geſängen aus jenen Zeitpuncten beſitzen, worin die Heldenthaten der Zeit in den Landesſprachen gefeyert worden ſind. Daß dieſe Geſänge nicht eigentliche, ganze Ritterepopöen, nicht große, zuſammengeſetzte Kunſtwerke, ſondern, wahrſcheinlicher Weiſe, zum Theil nicht viel mehr, als unſre jetzigen Bänkelſängerlieder, und daß ſie nicht in der langue romance geſchrieben waren, ſchadet nichts. Hier, wo blos von dem Urſprunge jener Epopöen die Rede iſt, kommen dergleichen Geſänge, als die erſten Keime derſelben, vorzüglich in Betracht; und bey Unterſuchungen dieſer

ſer Art darf die Geſchichte der Sprache nicht (ob es gleich öfterer geſchehen iſt) mit der Geſchichte der Poeſie eines Volkes verwechſelt werden. Der Nahme allein thut nichts bey der Sache. Solcher Geſänge nun wird mannichfaltig gedacht. Wenn gleich diejenigen, welche Karl der Große ſammelte (S. Eginh. Vit. Car. M. c. VIII. §. 34. und den Poeta Saxo in Leibnitzens Script. Rer. Brunſv. B. 1. S. 168) oder die, welche der fromme Ludewig in ſeiner Jugend auswendig lernte (Thegan. de geſt. Lud. Pii, c. 19) in ſo fern nicht hieher gerechnet werden dürften, als wenigſtens ein Theil derſelben leicht noch heidniſchen Urſprunges geweſen ſeyn könnte: ſo verdienen dieſe Nachrichten davon doch in ſo fern in Erwägung gezogen zu werden, als ſie beweiſen, daß man in dieſen Zeiten ſich noch mit Dichtungen in der Landesſprache beſchäfftigte, und Aufmerkſamkeit darauf, oder Geſchmack daran noch nicht verloren hatte. Auch läßt ſich aus der Mühe, welche die Geiſtlichkeit ſich gab, ſie, zum Theile, auszurotten (S. Capitul. Franc. Lib. VI. c. 193. und Hincmar. im Cap. ad Presbyt. c. 14) mit einiger Wahrſcheinlichkeit ſchließen, daß heidniſcher Aberglaube, und mithin wohl auch etwas von jenem Wunderbaren der romantiſchen Epopöe, welches durchaus orientaliſchen und arabiſchen Urſprunges ſeyn ſoll, mit in ſie eingewebt war. Doch, wenn auch dieſe Lieder auf keine Art, und eben ſo wenig, als, aus dem angeführten Grunde, diejenigen, welche auf die Thaten des Alboin in Deutſchland gemacht worden ſeyn ſollen (Paulus Diac. de Geſtis Longob. Lib. I. c. 27) oder diejenigen, von welchen Aventin (Annal Bojor. Lib. I. S. 15 u. f. 25 u. f. Lib. II. S. 130. Ausg. von 1627) ſpricht, hier in Anſchlag gebracht werden dürften: ſo gehören doch wenigſtens diejenigen hieher, welche auf die Vorfahren Karl des Großen in den Landesſprachen geſchrieben wurden. Daß es deren gab, ſagt der, vorher ſchon angeführte, im 9ten Jahrhundert lebende Poeta Saxo ausdrücklich:

— — *vulgaria* carmina magnis
Laudibus ejus avos et proavos
celebrant,
Pipinos, Carolos, Hludovicos et
Theodoricos
Et Carlomannos Hlothariosque
canunt.

(Bey Leibn. a. a. O. S. 161.) Und zugleich wiſſen wir, aus der angeführten Geſchichte dieſes Kaiſers ſelbſt, daß dergleichen Lieder auf verſchiedene, darin vorkommende Perſonen, als auf den Grafen Oell (Kap. XI. Bl. 4. b. in Schards Ausg. Frft. 1566. f.) und auf andre mehr (Kap. XX. Bl. 8. b.) ſo wie aus dem Matth. Paris, u. a. m. daß ein alter Geſang auf den Roland vorhanden war, welcher, unter andern, von den Franzoſen in der Schlacht bey Haſtings, im J. 1066 geſungen wurde. Haben wir ſelbſt doch noch einen Schlachtgeſang aus dem 9ten Jahrhundert übrig (in Schilters Theſ. Antiq. Teuton. Bd. 2. S. 16. ſo wie in I. Mabill. Annal. Benedict. Bd. 3. S. 675. und in neuerm Deutſch, bey Bodmers Altengliſchen Balladen, Zür. 1780. S. 189.) der, ſo wenig poetiſches Verdienſt er haben mag, doch beweiſt, daß in den Landesſprachen noch in dieſem Zeitpuncte gedichtet wurde? Und, aus allen dieſen wird es, meines Bedünkens, nun höchſt wahrſcheinlich, daß auch der Geſchichte Karl des Großen, und mithin auch den, aus ihr ſpäter gefloſſenen Ritterepopöen, einheimiſche Producte zum Grunde liegen und daß die romantiſche Dichterey weder nach morgenländiſchen Werken ſich gebildet, noch mit lateiniſchen eigentlichen Gedichten ſich angefangen hat. — Ehe indeſſen noch, ſo viel wir wiſſen, aus dieſer und aus der Geſchichte der Britten, größere romantiſche Heldengedichte in den Landesſprachen gezogen wurden, waren deren bereits über die Kreuzzüge geſchrieben worden, und dieſe würden alſo, dem Zeitalter nach, die erſten ſeyn. Die Chronik von Vigeois (in des Labb. Nov. Bibl. Mſcrpt. Bd. 2. S. 196.) welche bis zum Jahre 1184) geht, gedenkt derſelben ausdrücklich mit den Worten: Gregorius, cognomento Bechada de Caſtro de Turribus, profeſſione miles, ſubtiliſſimi ingenii vir, aliquantulum imbutus litteris, horum (der Kreuzfahrer nähmlich) geſta proeliorum materna ut ita dixerim, *lingua, rythmo vulgari, ut populus pleniter intelligeret*, ingens volumen decenter compoſuit, et ut vera et facera verba proferret, duodecim annorum ſpatio ſuper hoc opus operam dedit. Ne vero vileſceret propter verbum vulgare, non ſine praecepto Epiſcopi Euſtorgii et conſilio Gauberti Normanni hoc opus aggreſſus eſt! Dieſes Gedicht würde alſo ungefähr in den Anfang des zwölften Jahrhundertes, und alſo in den Zeitpunct der Kreuzzüge ſelbſt fallen. Daß vor und um dieſe Zeit, durch die eifrige Betreibung des Ritterweſens und andre Umſtände mehr, die menſchlichen Kräfte beſonders geweckt und in Thätigkeit geſetzt waren, zeigt die ganze Geſchichte dieſes Zeitpunctes, und es iſt alſo begreiflich genug, wie eine ſo merkwürdige Unternehmung als dieſe nach dem Orient, Dichtereyen veranlaſſen können. Die nähere Beſchaffenheit jenes Gedichtes iſt aber nicht bekannt, weil, ſo viel ich weiß, es weder ſelbſt, noch Ueberbleibſel davon, vorhanden ſind, wofern ſich nicht vielleicht dergleichen, in den, von du Freſnoy (Bibl. des Rom. Bd. 2, S. 221. und 245) angezeigten Faits et Geſtes du preux Godefroy de Bouillon, und Hiſt. de Godefroy de Bouillon finden. Auch gedenken nur wenig Litteratoren deſſelben, oder geben doch nur ſehr unvollſtändige Auskunft darüber (wie, z. B. Bettinelli, in ſ. Opere, Bd. IV. S. 12. Ven. 1782. 8. welcher ſo davon ſpricht, als ob es noch exiſtire, ohne jedoch etwas näher deswegen zu beſtimmen.) — Die zweyte Gattung der romantiſchen Epopöe, dem Zeitalter nach, iſt diejenige, welche von dem Könige Artur, von ſeinen Rittern, von der Tafelrunde, von dem San Graal, von Merlin u. ſ. w. handelt, und die, wie gedacht, vorzüglich, aus Gottfr. von Monmouth Hiſtoria Britonum entſprungen iſt. Die älteſte, noch bekannte dieſer Epopöen iſt, ſo wie alle die folgenden, in franzöſiſcher Sprache abgefaßt, führt den Titel, Brut d'Angleterre, und iſt, den eigenen Worten des Verfaſſers, Wiſtace, (Euſtathius) zu Folge, nichts als eine Ueberſetzung aus dem Lateiniſchen, und im J. 1155 geſchrieben. (S. Fauchets Recueil, Liv. ſec. Bl. 553. b, in ſ. Oeuvr. Par. 1610. 4. und Wartons Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 63.) Zwar führt Fauchet (ebend. Bl. 558. b) eine Stelle aus einem Romane vom Graal an, welche beweiſt, daß frühere Dichtungen darüber in Proſa exiſtirt haben; und aus einer andern Stelle in dem Brut ſelbſt, in den Revolutions de la langue françoiſe (bey den Poeſ. du Roi de Navarre, Par. 1742. 8. 1 B. S. 148) erhellt, daß vorher ſchon viele Fabeln von dem Artur im Umlaufe waren; aber mit Gewißheit iſt von ihnen nichts bekannt. Auch der von du Freſnoy, in ſ. Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 226. angezeigte Roman de Florimon, iſt nicht, wie dort ſteht, im J. 1128 ſondern, wie aus den Mem. de l'Acad. des Inſcript. Bd. 4. S. 435 der Duodezausg. erhellt, erſt im J. 1180. von Aymon de Chatillon abgefaßt worden. Auf jenen Brut folgte, im J. 1160 der Rou des Normans als Fortſetzung, von Wace, oder Gaſſe, und nun eine Menge anderer von Chretien de Troyes, Luce de Gua, u. a. m. Sie alle anzuführen, verbietet der Raum. Ob allen aber die angeführte Geſchichte des Gottfried von Montmouth unmittelbar zum Grunde liegt, ob nicht manche aus andern, dieſer Geſchichte ähnlichen, lateiniſchen, Werken gezogen worden ſind, laſſe ich unentſchieden. So viel iſt gewis, daß, wenn einige franzöſiſche Litteratoren gleich mehrere dergleichen lateiniſche Werke von einem Gautier Moab, oder Mapes, oder Ruſticianus von Puiſa nennen, doch alle dieſe Romane im Grunde gleichſam nur ein Ganzes ausmachen, und alle in Beziehung mit einander ſtehen. Ein großer Theil derſelben iſt unſtreitig verloren gegangen, und die noch vorhandenen befinden ſich in Handſchriften auf der Königl. Franzöſiſchen und andern Bibliotheken. Viele davon ſind aber auch, im Anfange des vierzehnten Jahrhundertes, in Proſe aufgelöſt, und nachher in dieſer Geſtalt, im funfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert gedruckt worden, und Auszüge aus dieſen proſaiſchen Arbeiten finden ſich in der Bibliotheque universelle des Romans, (und, aus dieſer, wieder, zum Theil, in unſrer deutſchen Bibl. der Romane) in den Melanges tirés d'une grande Bibl. Vol. II u. f. und in den Corps d'Extraits de Romans de Chevalerie p. Mr. le Comte de Treſſan, Par. 1782. 12. 4 B. Auch hat es nicht an Ueberſetzungen und Nachahmungen in Proſe und in Verſen in die italieniſche, ſpaniſche, engliſche, deutſche, und ſo gar die altnordiſche Sprache gefehlt, wovon in der Folge, einzele hier vorkommen werden, und litterariſche Nachrichten von ihnen liefern, du Freſnoy (in ſ. Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 174. und 226.) Quadrio, (in der Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 481.) Warton (in der Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 102. 150. und an andern St. m.) Percy (in den Reliq. of anc. Poetry, B. 1. S. XIX. und Bd. 3. S. XXI.) Die früheſten von den Originalen ſelbſt ſind in achtſylbichten Verſen abgefaßt; und ihr poetiſches Verdienſt iſt, nach den davon erſchienenen Auszügen zu urtheilen, ſehr geringe. Was die Art ihrer Entſtehung anbetrift: ſo verdient es, meines Bedünkens, bemerkt zu werden, daß, wenn ſie gleich in franzöſiſcher Sprache zuerſt abgefaßt worden, ſie doch eher für engliſche, als franzöſiſche Producte zu halten ſind. Sie ſind, nicht, wie gewöhnlich geſagt wird, von den Troubadours in der Provence, ſondern, ſo wie die mehreſten der folgenden, in den nördlichen Provinzen Frankreichs, an den Höfen der Herzoge von Normandie geſchrieben (S. die Revolutions de la langue franc. a. a. O. Bd. 1. S. 66. und ebend. die Abhandl. de l'ancienneté des chansons franc. S. 196. ſo wie die Vorrede zu den Fabl. ou Contes du XII. et du XIII Siecle, Par. 1779. 8. 3 B. beſ. S. 35) und dieſe Herzoge waren zugleich Könige von England, und hatten die franzöſiſche Sprache daſelbſt, wie bekannt, am Hofe eingeführet. Und hiedurch wird es nun auch begreiflich, wie gerade ein Brittiſcher König, Artur, einer der älteſten Helden der romantiſchen Dichtkunſt werden können. Aus der Geſchichte ſelbſt, und mit Gewißheit, iſt wenig oder nichts von ihm bekannt; man hat ſo gar an ſeiner Exiſtenz gezweifelt; allein, ſo bald einmahl eine Geſchichte (die vorher gedachte lateiniſche) von ihm da war, konnte es kaum fehlen, daß bey den Sitten der Zeit nicht er, Vorzugsweiſe, hätte beſungen werden ſollen. Dieſe Sitten waren von eben der Art, als die Sitten in jener Geſchichte; und in ihr gleichſam Beläge und Gewährsmänner für ſeine und ſeiner Ritter ihre Thaten, vorhanden. Auch iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß, wenn gleich die eigentlichen Geſchichtſchreiber ſehr wenig von ihm wiſſen, er ſich doch wirklich gegen die Sachſen ſehr hervor gethan hat, und daß ſein Andenken nicht blos in jener Geſchichte, und durch dieſelbe, ſondern auch in mündlichen Sagen, und in den Liedern, worauf jene Geſchichte gegründet war, noch zur Zeit der Abfaſſung jener Gedichte von ihm, lebte. Und eben ſo natürlich iſt es, daß ſpätere franzöſiſche Dichter wieder einzele Theile aus ſeiner Geſchichte beſonders behandelten, und weiter ausführeten. Er und ſein Gefolge, ſo wie die runde Tafel, Merlin, Wales, u. ſ. w. waren einmahl berühmt geworden; allgemeine Bekanntſchaft mit ihnen, war bey den damahligen Romanleſern voraus zu ſetzen, und alle damit verknüpfte Begebenheiten mußten dadurch einen Anſtrich von Glaubwürdigkeit und Wahrheit erhalten. — Die, dem Zeitalter nach, dritte Gattung der romantiſchen Epopöe ſcheint aus den Heldengedichten von Alexander dem Großen beſtanden zu haben. Daß Alexanders Geſchichte und Character bey den damahligen Sitten, viel Anziehendes für die Bewohner der Abendländer haben mußte, iſt ſehr begreiflich. Und beyde konnten leicht, durch die lateiniſche Geſchichte des Curtius, unter ihnen bekannt werden. Jene Romanzen ſcheinen, indeſſen, wenn nicht gänzlich aus einem griechiſch geſchriebenen Werke gezogen; doch dadurch veranlaßt worden zu ſeyn, und dieſes Werk wimmelt von abenteuerlichen Dichtungen. Es wird, gewöhnlich, für eine Ueberſetzung aus dem Perſiſchen, und dieſe Ueberſetzung für eine, ums Jahr 1070 gemachte Arbeit des Sethus ausgegeben (S. Fabric. Bibl. gr. Lib. III. c. 8. S. 207. und 212.) Allein, wie wenn das Werk urſprünglich in Groß-Griechenland wäre geſchrieben worden, und die, daſelbſt und in Sicilien, durch die Normänner bekannt gewordenen Rittersitten und Vorſtellungsarten, Einfluß auf die darin dem Alexander beygelegten Handlungen, und die darin befindlichen Dichtungen gehabt hätten? Wenn dieſe Geſchichte, weit entfernt, wie Warton meynt, eines der Urbilder der romantiſchen Dichterey geweſen zu ſeyn, gleichſam nur ein Abdruck derſelben, oder eben durch dieſe romantiſche Vorſtellungsarten zum Daſeyn gelangt, und die darin, dem Alexander zugeſchriebenen Abenteuer, weit entfernt auf die Schilderungen der ritterlichen Abenteuer Einfluß gehabt zu haben, nach dem Muſter von dieſen, gebildet wären? Daß den, in ſolchen Werken ſelbſt, gegebenen Nachrichten von ihrem Urſprunge, beſonders in den Werken aus jenen Zeiten, ſehr ſelten zu trauen iſt, wiſſen wir zur Gnüge, und zeigt ſich ſo gar in der lateiniſchen Ueberſetzung eben dieſes Werkes. Der Verfaſſer wollte Aeſopus heiſſen, und eignete ſeine Arbeit dem Sohn des Kaiſer Conſtantin des Großen zu; aber es hat ſich gefunden, daß er Julius Valerius hieß, und ums J. 1190 gelebt hat. (S. Du Cange Gloſſar. voc. Εβολλενος). Gedruckt iſt dieſe lateiniſche Ueberſ. Straßb. 1486 und 1494. f. ſo wie bey der Ausg. der Commentar. Caeſ. von Gedvius; und aus ihr iſt denn wieder eine franzöſiſche, bis jetzt noch nicht gedruckte (ſ. Montfauc. Biblioth. Mſcrpt) und eine Deutſche von J. Hartlieb, Augsb. 1478. f. (ſ. G. W. Panzers Annalen der ältern deutſchen Litteratur, S. 160 u. f.) gemacht worden. Auch hat A. G. Walch in ſeiner Einladungsſchrift von einigen alten deutſchen Büchern, Schleuſingen 1772. 4. einige von den ungereimten, in dem Werk enthaltenen Fabeln, abdrucken laſſen. Und dieſes Werk nun wurde nicht allein ums J. 1236 von einem Magiſter Qualichmus in lateiniſche Verſe gebracht. (S. Fabr. Bibl. gr. a. a. O. S. 277 und Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 478) ſondern hat auch, wahrſcheinlicher Weiſe, und ſchon viel früher (S. die Bibl. des Romans des du Freſnoy, Bd. 2. S. 229) nähmlich ums J. 1193. ein Gedicht des Alexander de Paris, oder de Bernay und Lambert Licors in franzöſiſchen Verſen veranlaßt. Wäre dieſes aber auch erſt, wie der Verf. der Revolutions de la langue franc. a. a. O. S. 158 behauptet, ums J. 1283 geſchehen: ſo würde denn doch, eben der Bibl. des Romans des du Freſnoy, B. 2. S. 227. zu Folge, ſchon um die gedachte Zeit, ein Rittergedicht von dieſem griechiſchen Fürſten Le Roman d'Alexandre et de Cligès ſon fils von Chretien de Troyes vorhanden geweſen ſeyn. Auch ſind in eben dieſem Werke, S. 229 mehrere vom Alexander handelnde Gedichte angeführt. Jenes erſtere derſelben, nähmlich das Werk des Licors und Bernay, zeichnet ſich nach den, in den Revolut. de la langue franc. S. 163 u. f. angeführten Stellen, nicht allein vor den frühern aus, ſondern die Versart, in welcher es geſchrieben iſt, die zwölffüßigen Jamben haben ihren Nahmen, Alexandriner, auch wahrſcheinlicher Weiſe von dem Helden des Gedichtes erhalten. Daß es nichts, als eine Ueberſetzung ſey, ſagt der Verf. ſelbſt. Aber das Original deſſelben iſt keinesweges, wie in der, eben genannten, franzöſiſchen Schrift behauptet wird, das, in der Folge vorkommende, ums J. 1200 von Phil. Gualtier de Chatillon, geſchriebene lateiniſche Heldengedicht

dicht von Alexander dem Großen geweſen. In dieſem wird nichts beſungen, als was Curtius berichtet. Und jenes ſtimmt, nach dem Auszuge aus der proſaiſchen Umarbeitung desſelben, in den Melanges tirés d'une grande Bibl. Vol. H. Cinq. Partie, Par. 1780. S. 97 u. f. vorzüglich S. 115 zu urtheilen, in mehrern Stücken mit dem gedachten griechiſchen Roman überein. Das, an der letztern Stelle, erzählte, mit Hülfe von Zauberern, und unter einer Glasglocke vorgenommene Untertauchen in das Meer, z. B. findet ſich auch im Griechiſchen (S. Fabr. Bibl. gr. Lib III. c. 8. S. 177.) Uebrigens ſind auch, wie die Folge zeigen wird, italieniſche, aus dieſem Roman gezogene Romanzen vorhanden. — Die vierte Gattung der romantiſchen Epopöen beſingt die Thaten **Karl des Groſſen**, und ſeiner zwölf Pairs, des Renaud de Montauban, Roland, Ogier, Guerin, **Huon**, **Doolin von Maynz**, u. a. m. Auch von dieſen ſind die älteſten in franzöſiſcher Sprache abgefaßt, ob es gleich auch nicht, wie die Folge zeigen wird, an italieniſchen und deutſchen Nachahmungen gefehlt hat. Daß ſie ſämmtlich, mehr oder weniger, aus der angeführten lateiniſchen Geſchichte jenes Kaiſers gefloſſen, oder durch ſie veranlaßt worden ſind, leidet keinen Zweifel, und daß, in den Ritterzeiten, Karl der Große, und ſeine Pairs, nicht anders, als bewundert werden konnten, bedarf keines Beweiſes. Die älteſten jener Gedichte ſollen ſchon in dem Anfange des 13ten Jahrh. (wie z. B. das von Montauban handelnde, Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 230) geſchrieben worden ſeyn; jedoch ſcheinen einige neuere franzöſiſche Litteratoren, z. B. Treſſan, ein ſpäteres Zeitalter für ſie anzunehmen. Sie ſind, gleich denen vom Artur und der Tafelrunde, größtentheils in Proſa gebracht, und dann gedruckt, ſo wie Auszüge aus ihnen in den vorher angeführten Werken geliefert worden; und Nachrichten von ihnen ſind in des du Freſnoy Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 181. in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 536 u. f. zu finden. — Als eine fünfte Gattung von Ritterromanen laſſen ſich die Geſchichten von Amadis anſehen; und mehrere franzöſiſche Litteratoren ſetzen ſolche ſo gar mit den Dichtungen von Artur und der runden Tafel in ein Zeitalter. Aber, ſo viel ich weiß, ſind keine verſificirten, frühern eigentlichen Gedichte davon vorhanden, oder doch bekannt. Und eben ſo wenig iſt der eigentliche Urheber derſelben, oder das Land, und die Sprache, in welcher ſie zuerſt erſchienen ſind, oder die wirklichen Begebenheiten, welche ihnen zum Grunde liegen, bis jetzt ausgemacht. Daß ſie nicht, wie man gewöhnlich zu glauben pflegt, ſpaniſchen, ſondern ebenfalls franzöſiſchen Urſprunges ſind, hat der Graf Treſſan in dem Diſc. preliminaire, vor ſeiner Traduction libre d'Amadis de Gaule, zu erweiſen geſucht; und allerdings würde es ſonderbar ſeyn, wenn ein ſpaniſcher Schriftſteller einen franzöſiſchen Ritter zu ſeinem Helden gewählt hätte. Die davon vorhandenen Ausgaben werden, indeſſen, für Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen ausgegeben, und dieſe ſpaniſchen Originale (ob gleich Nic. Antonius in ſ. Bibl. Hiſp. Vet. Bd. 2. lib. 8. Kap. 7. n. 291. ihnen einen Verfaſſer, Vasco Lobeyra, giebt, der im 13ten Jahrh. gelebt haben ſoll) reichen, ſo viel man mit Gewißheit weiß, nicht über das Jahr 1526. heraus. Da, wie gedacht, dieſe Romane nur in Proſe noch da ſind: ſo halte ich mich bey ihnen nicht auf. Mehrere Nachrichten von ihnen, und ihren Ueberſ. und Nachahmungen finden ſich in des du Freſnoy Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 195 u. f. und in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 516 u. f. Nur will ich bemerken, daß Torq. Taſſo die erſten Bände dieſes Werkes allen andern Dichtereyen dieſer Art vorzog. — Eine ſechſte Gattung von romantiſchen Epopöen machen diejenigen aus, welche von einzeln, in der Geſchichte gar nicht vorkommenden, oder doch darin nicht berühmten Rittern, als von Guerin de Loberans, Gautier d'Avignon u. d. m. handeln, und meynt Quadrio (a. a. O. S. 587) ein, obgleich keinesweges vollſtändiges Verzeichniß gegeben hat. Es iſt, indeſſen, nicht der Mühe werth, ſolches zu ergänzen. Die älteſten derſelben ſind ebenfalls in franzöſiſchen Verſen, und, zum Theil ſchon im 12ten Jahrh. geſchrieben. Aber auch bey andern Völkern hat es, wie ſich in der Folge zeigen wird, nicht an Originalen dieſer Art gefehlt, ob ſie gleich, ſpäter erſchienen, und größtentheils in Proſa abgefaßt ſind. In Frankreich oder vielmehr in der franzöſiſchen Sprache, wären alſo die erſten Keime der romantiſchen Epopöe in ſo fern zu ſuchen, als die ihnen vorhergegangenen lateiniſchen Geſchichten ſich nicht dazu rechnen laſſen, und die, dieſen zum Grunde liegenden Brittiſchen, Fränkiſchen, u. a. Lieder und Geſänge nicht mehr exiſtiren. Wenn die Franzoſen gleich nicht, als die eigentlichen Erfinder derſelben angeſehen werden können: ſo würden wir, ohne ſie, doch ſchwerlich einen Orlando furioſo, und einen Oberon erhalten haben. Die Urſachen ihrer Entſtehung ſo wohl, als ihrer großen Vervielfältigung in dieſem Lande und in dieſer Sprache liegen unſtreitig in dem, in Frankreich ſo eifrig betriebenen und vervollkommten Ritterweſen ſelbſt. Es war hier gleichſam in ein ordentliches Syſtem gebracht; und der Werth, welcher darauf gelegt wurde, der Glanz, der es umgab, der Einfluß, welchen es hatte, ſo wie die ganzen Einrichtungen deſſelben mußten, ſehr natürlich, zu Darſtellungen von den Thaten ſeiner Mitglieder führen. Selbſt der Gebrauch, daß, den Statuten deſſelben zu Folge, (S. die Statuts de l'ordre du St. Eſprit, in Montfaucons Monum. de la Monarchie franc. Par. 1729 u. f. fol. 5 Bde. Bd. 2. S. 329) die Ritter ihre vollzogenen Abenteuer zu erzählen verbunden waren, und daß dieſe treulich zu Buche gebracht und aufbewahrt wurden, kann etwas dazu beygetragen haben. Der innere Werth dieſer erſtern, frühern derſelben iſt übrigens von keinem Belange, und auf keine Art mit ihren Nachahmungen, mit den Werken eines Arioſt, Spenſer, Wieland, Nicolai, u. a. m. zu vergleichen; und weil ſie die Epopöen ihrer Zeit ſind, nur weil ſie den Stoff zu den Werken dieſer ihrer Nachahmer, und zugleich Beyträge zur Kenntniß des Geiſtes und der Denkart dieſer Zeit enthalten, habe ich hier von ihren Eigenheiten und ihrem Urſprunge einige Rechenſchaft geben zu müſſen geglaubt. Ausführlicher von ihnen überhaupt handeln auſſer den, bey dem Art. Abenteuerlich angeführten Schriftſtellern, noch zum Theil, Warburton in ſ. Ausg. des Shakeſp. bey dem Stücke Love's labour loſt; — Percy in den Abhandl. vor dem 1ten und 3ten Bde. der Reliques of anc. engl. Poetry, Lond. 1765. 8. 3 B. — Beattie (über den Stoff und den Urſprung derſelben) in dem 3ten Abſchn. ſ. Abhandl. On fable and Romance, in ſ. Diſſertat. mor. and critic. S. 518. — Montesquieu (von einigen darin vorkommenden Gebräuchen) in dem Eſprit des Lois, Liv. XXVIII, c. 22. — —

Uebrigens ſind, von den Neuern, an epiſchen Gedichten überhaupt geſchrieben worden, in lateiniſcher Sprache: De prima Exped. Attilae Reg. Hunnor. in Gallias, ac de rebus geſtis Waltharii Aquitanor. Princ. Carmen ep. Saec. VI. Ex cod. mſcript. . . . . prod. . . a Fr. Chriſt. I. Fiſcher, Lipſ. 1780. 4. Deutſch, nach einer vollſtänd. Handſchr. von Fdr. Molter, Carlsr. 1782. 8. (Das Gedicht war ſchon vorher, aus ein paar Verſen in den Annal. Bojor. Lib. II. S. 190 und aus noch größern Fragmenten in Muratori Antiq. Ital. Bd. 2. Th. 2. S. 704. Bd. 3. S. 965 bekannt. Daß es ganz ſo alt ſeyn ſollte, als es auf dem Titel heißt, daran iſt ſehr zu zweifeln; daß der Herausgeber ihm einen ganz falſchen Titel gegeben hat, und daß es nicht, wie ein paar Litteratoren geſagt haben, eine „vortrefliche" Epopöe iſt; muß jeden der Innhalt lehren. Nicht vom Attila, ſondern von den Thaten des Walthers, ſollte es überſchrieben worden ſeyn. Die „Sitten und Gebräuche der Europäer im 5ten und 6ten Jahrh. . . . von Frdr. Chr. J. Fiſcher, Frankft. 1784. 8.“ welche zur Erläuterung deſſelben geſchrieben ſind, erläutern es eben nicht ſonderlich. Gerade das Werk, welches der Verf. dazu am meiſten hätte brauchen ſollen, das Lied der Niebelungen hat er gar nicht dabey gebraucht; wenigſtens würde dieſer Gebrauch ihn, vor der unglücklichen Erklärung der nebulones bewahret haben. Auch ein Wörterbuch hätte dabey nicht ſchaden können; denn die Saltus, wovon die, bey Vers 1116. angeführten Sidon. Apoll. und Caſſiod. reden, ſind nicht Wälder, ſondern Sprünge, ſchnelle Schritte. Uebrigens will ich, bey dieſer Gelegenheit noch bemerken, daß über den Attila ſelbſt mehrere Heldengedichte geſchrieben worden ſind. Eines derſelben ſoll Nic. Caſola in Provenzaliſcher Mundart ums J. 1350 verfertigt haben, wovon die Guerra d'Attila . . di Tom. d'Aquileja (eigentlich Giamb. Pigna) Ferr. 1568. 4. ein überſetzter Auszug iſt. Ein anderes dem Titel nach auch überſetztes italieniſches Gedicht, Attila, Flagellum Dei . . . dove ſi narra, come detto Attila fu generato da un cane . . . von Rocco Arminesſi, iſt Pad. ſ. a. gedruckt, und beſteht aus drey Geſängen in Octaven. Auch alte deutſche Lieder ſind über ihn geſchrieben worden. (S. die Annal. Bojor. Lib. II. S. 130. Ausg. von 1627.) — **Eginhard** († 839. Ihm wird das Gedicht, de paſſione Petri et Marcellini, in dem 1ten Bd. der Actor. Sanctor. Iunii, Antv. 1695. S. 174. zugeſchrieben; und Nachr. von ihm giebt, unter mehrern, J. H. Schminke, in der Diſſertat. de vita et ſcr. Eg. vor der Eginhardiſchen Biogr. Karl des Gr. Traj. ad Rh. 1711. 4. und J. Weinke, in ſ. Eginh. illuſtr. et vind. Frcft. 1714. f.) — **Walafried Strabo** (Abt des Kloſter Reichenau † 849. 1) Vita St. Blaitmari in den Actis Sanctor. Ianuar. Bd. 2. S. 236 u. a. a. O. m. 2) Carmen de exilio Judith, conjugis Ludov. pii, in des du Cheſne Script. Hiſtor. Francor. Bd. 2. S. 328. Nachr. von dem Verf. giebt Pol. Leyſer in ſ. Hiſt. Poetar. S. 235.) — **Aimon** (ein franz. Mönch 870. De Translat. S. Vincentii Martyris in Galliam, in den Actis S. ord. Benedicti Saec. IV. Th. 1. S. 652, im 3ten Bd. der Samml. des du Cheſne. Einige wenige Nachr. giebt Leyſer a. a. O. S. 267.) — **Ericus** (880. Vita St. Germani Lib. VI. Par. 1543. 4. S. Leyſer, a. a. O. S. 258.) — Der ſo genannte Poeta Saxo (850. Annales Caroli Magni, c. not. Rein. Reineccii, Helmſt. 1594. 4. und im 1ten Bd. N. VII. S. 120. der Script. Brunſv. von Leibnitz, Han. 1707. f. das Gedicht beſteht aus 5 Büchern, wovon aber das 5te in Elegiſchem Sylbenmaße abgefaßt iſt. Es iſt nichts, als eine magre Chronik.) — **Helena von Roſſow, oder Hroswitha** (980. 1) De conſtructione Coenobii Gandersh. im 3ten Bd. S. 319 der angeführten Leibnitziſchen Sammlung. 2) De geſtis Ottonis M. in J. Reubers Script. rerum. Germ. Frcft. 1584. f. S. 162. und in H. Meiboms Script. rer. Germ. Bd. 1. S. 705 ſo wie in ihren, von Conr. Celtes, Nürnb. 1501. f. und Heinr. Leonh. Schurzfleiſch, Wittenb. 1707. 4. herausgegeb. Oper. 3) In eben dieſen Werken finden ſich noch allerhand Paſſionsgeſchichten, als Hiſt. et vit. St. Gangolphi, Hiſtor. St. Pelagi, u. a. m. die, wenn ſie gleich zum Theil, in Elegiſchem Sylbenmaße abgefaßt ſind, ſich doch auch hieher rechnen laſſen. Außer den Nachr. welche Leyſer, a. a. O. S. 287. und Schurzfleiſch in der Vorrede vor den Werken von ihr geben, hat Wüſtemann die Geſchichte der Verf. Dresd. 1759. 8. und Schröckh ihr Leben, in ſ. Biographien, Th. 1. S. 241. beſchrieben.) — **Ein Ungenannter** (Panegyr. in laudem Berengarii, ums J. 1000. geſchrieben, in der angef. Samml. von Leibnitz, Bd. 1. S. 235. Das Gedicht beſteht aus vier Büchern.) — **Abbo** (ein franz. Benedict. † 1003. De obſeſſa a Normannis, ſ. Danis, Lutetia, lib. II. in den Hiſtor. Franc. Script. ex Bibl. P.

Pithoei, Frcſt. 1594. f. S. 530. und in dem 2ten Bde. von du Cheſne's Script. Hiſt. Franc. Das Gedicht beſteht eigentlich aus 5 Büchern, wovon das 3te aber nichts hiſtoriſches enthält.) — **Willhelmus Apulejus** (1090. De rebus Normannor. in Sicilia, Appulia et Calabria geſtis, Liv. V. Rothom. 1582. 4. und in Muratori's Script. Ital. ſo wie in der angeführten Samml. von Leibnitz, Bd. 1. S. 578.) — **Rupert**, Biſchof von Bamberg (Er wird für den Verf. eines Gedichtes von den Kriegen Heinrich des 4ten mit den Sachſen, welches in J. Reubers Script. rerum. germ. S. 202. und in J. Goldaſts Apol. pro Henr. IV. Han. 1611. 4. abgedruckt iſt, gehalten. P. Leyſer (Hiſt. Poet. S. 763) ſchreibt es, indeſſen, einem Ungenannten zu.) — **Donnizo** (1105. Vita Mathildis in Gretſers Vet. Monum. contra Schism. Ingolſt. 1612. und in der angef. Sammlung von Leibnitz, Bd. 1. S. 629.) — **Günther**, ein Mönch (1108. 1) Ligurinus, Lib. X. Aug. Vindel. 1507. f. Arg. 1521. f. Ebend. 1531. f. mit der Auſtrias des Bartholinus, cur. Conr. Ritterhus. Tub. 1598. 8. und in der zweyten Ausg. (Frcſt. 1726. f.) von J. Reubers Script. rerum germ. Der Innhalt iſt der Zug des Kaiſer Friedrich des erſten gegen die Mayländer. 2) Solymarius, von dem Kreuzzuge des Kaiſer Conrad, von welchem aber, ſo viel ich weiß, nichts mehr vorhanden iſt. Einige Nachr. von dem Verf. finden ſich in Pol. Leyſers Hiſt. Poetar. S. 788. und in den Parerg. Goettingenſ. T. 1. Lib. 3. S. 149.) — **Laurentius v. Verona** (1120. Rerum in Majorica Piſanorum, Lib. VII. in dem 3ten Bde. S. 897. der Ital. Sac. des Ughellus.) — **Joſeph Iſcanus**, oder Joſeph von Exeter, ein Engländer (1210. 1) De bello Trojano, Lib. VI. Baſ. 1541. 8. Frcſt. 1620. 4. Lond. 1675. 8. Amſtel. 1707. 4. 2) Antiocheis, über den Zug Heinrich des zweyten, nach dem gelobten Lande, wovon aber nur ein kleines Fragment übrig iſt. S. die 2te Abhandl. vor dem 3ten Bde. von Wartons Hiſt. of Engl. Poet. i. 2. Einige Nachr. von dem Verf. und dem Werke finden ſich auch in P. Leyſers Hiſt. Poet. S. 771.) — **Phil. Gualtier de Chatillon** (ums J. 1210. Alexandreis, Lib. X. Argent. 1513. 4. 1541. 4. Lugd. B. 1558. 4. In Monaſt. S. Galli, 1659. 12. Etwas über den Verf. in P. Leyſers angef. W. S. 764. Das Gedicht war zu ſeiner Zeit ſo berühmt, daß es den Virgil aus den Schulen verdrängte.) — **Fulco und Aegidius** (1120. Hiſtor. Geſtor. Viae noſtri temporis Hieroſolym. Lib. III. im 4ten B. S. 890. von des du Cheſne Script. Franc. Verm. im 3ten Bde. der Anecd. Edm. Martenne.) — **Willhelm von Bretagne** (ums J. 1230. Philippis, Lib. XII. in Pithoei Hiſt. Franc. Frcſt. 1596. f. und im 5ten Bde. S. 93. von du Cheſne Hiſt. Franc. Einzeln, mit Anm. v. C. Barth, Cygn. 1657. 4. Wenig Nachr. von ihm giebt P. Leyſer, a. a. O. S. 990.) — **Nic. de Bray** (1250. Ein Ged. von den Thaten Ludwig des achten, im 5ten Bde. S. 290. der gedachten Samml. des du Cheſne.) — **Heinr. Roſla** (1287. Herlingsberga, worin der Krieg zwiſchen Heinr. von Braunſchweig und den, gegen ihn verbündeten ſächſiſchen Fürſten beſungen iſt, gedr. in H. Meiboms Script. Rerum Germ. Bd. 1. S. 771.) — **Benvenuto de' Campeſani** (1311. Ein Gedicht auf den Krieg zwiſchen den Vi[illegible]tinern und den Paduanern, zu Ehren des Can della Scala, oder Scaliger. Ob es gedruckt iſt, weiß ich nicht. Ich führe es an, weil das folgende die Antwort darauf iſt.) — **Albertus Muſſatus** († 1329. De Geſtis Italor. poſt Henr. VII. Caeſ. ſeu Bello Pop. Patav. adv. Canem Scaligerum Veron. Lib. III. in ſ. Oper. Ven. 1626. f.) — **Franc. Petrarca** († 1374. Africa Lib. IX. Ein einzeles Druck des Gedichtes iſt mir nie vorgekommen; aber wohl findet ſich das Original bey der ital. Ueberſetzung deſſelben von Fabio Marretti, Ven. 1570. in Octaven. Der Innhalt iſt der zweyte Puniſche Krieg.)

Krieg.) — **Petrus Apollonius Collatius** (1480. 1) Excidii Hieroſol. (nähmlich zur Zeit des Veſpaſ. und Titus) Lib. IV. . . . Par. 1540. 8. 2) Ein anderes, von David und Goliath, mit dem vorigen zuſammen, Meyl. 1692. 8. Der Verfaſſer, obgleich ein Geiſtlicher, hat kein Bedenken getragen, Gebrauch von der heidniſchen Mythologie in dem erſten ſeiner Gedichte zu machen.) — **Rich. Bartolinus** (1515. Auſtrias, Lib. XII. Argent. 1516. 4. Ex. ed. Iac. Spiegel, ebend. 1531. f. und in J. Reubers Script. rer. germ.) — **Hier. Fracaſtor** († 1553. Ioſephus, Lib. II. in ſ. Oper. Ven. 1555. 4.) — **Marc. Hier. Vida** († 1566. Chriſtiad. Lib. VI. Crem. 1535. 4. Lugd. B. 1636. 8. Oper. Lugd. B. 1541. 8. Lond. 1722. 4. Ueberſetzt in das Ital. von Tom. Perrone, Nap. 1733. 4. In das Engliſche, von J. Cromwell 1768. 8. Von Edw. Granan 1771. 8.) — **Joh. Zorn** (Hiſtor. Tobiae et Suſannae, Erphor. 1565. 8.) — **Franc. Maurus** (Franciſciados, Lib. XII. Antv. Plant. 1571. 8.) — **Pet. Angel. Bargäus** (Syriad. h. e. Exped. Chriſt. Princ. in Syriam, duc. Gott. Bullionis, Par. 1582. f. aber nur die beyden erſten Bücher; in zwölf Büchern, Flor. 1591. 4. und c. ſchol. Rob. Titii, 1616. 4.) — **Joh. Schoſſer** († 1585. Hiſtor. Pharaonis et Hiſtor. Iſaaci, Vit. 1757. 8.) — **Nic. Friſchlin** († 1590. Hebraeis, cont. XII. Lib. quibus tota Reg. Judaic. et Iſrael. Hiſtor. deſcr. Arg. 1599. 8. Auch enthalten noch die Poem. epic. Arg. 1598. 8. ein Ged. De Natali I. Chr. und De Aſtronomico horologio Argentorat. u. a. d. m. Nachr. von dem Verf. geben G. Pflügers Vita Friſchl. Arg. 1605. 8. und C. H. Nic. Langii Friſchlinus . . . Ien. 1725. 4. Brunſ. 1727. 4.) — **Barth. Tortoletti** (Iuditha vindex, Lib. V. Rom. 1628. 4.) — **Jac. Bidermann** († 1639. Herodias, Lib. III. Dill. 1622. 12.) **Alex. Donatus** († 1640. Conſtantinus Romae liberator, R. 1629. 16. 1640. 4.) — **Vinc. Clementi** (Guſtavidos Lib. IX . . . Lugd. B. 1632. 4.) — **Abr. Remy** (Remnius † 1646. Borboniados, ſ. Vict. Lud. XIII. contra rebell. ab Anno 1620 ad Ann. 1623. Par. 1623. 8.) — **Nic. Unelli** (Franciados Lib. II . . . ad imitat. Aeneid. Par. 1649. 12.) — **Caſp. Barth** († 1658. 1) Leandris, in 3 Büchern. 2) Heroes inſel. in einem Buche, beyde in ſ. Opuſc. var. Han. 1618. 8. Nachr. von dem Verf. finden ſich in Wittenii Memorab. Phil. Dec. VII. S. 110. In G. G. Küſters Lebensbeſchr. zu M. Fedr. Seidels Bilderſamml. Berl. 1751. f. u. a. m.) — **Pierre Mambrun** († 1661. Conſtantinus ſ. Idolatria debellata, XII. Par. 1658. 4. Amſtel. 1659. 12.) — **Jac. Maſenius** (1660. Wenn ſ. Sarcotis ſonſt auch nicht viel Werth hätte: ſo verdient ſie doch in ſo fern Aufmerkſamkeit, als, wie bekannt, Milton, dem Lauder zu Folge, aus ihr viel nachgeahmt haben ſollte. Gedruckt iſt das Gedicht, unter andern, Baſel 1780. 8. mit einer deutſchen Ueberſ. worden.) — **Rob. Clarke** (Chriſtiados, ſ. de paſſione D. Lib. XVII. Brug. 1670. 8. Aug. Vind. 1708. 8.) — **Jean de Buſſieres** († 1678. Scanderbeg. Lib. VIII. Lugd. 1656. 1658. 12.) — **Marc. Petronius** (Clodiados Lib. XII. Ven. 1687. f.) — **Ceva** († 1737. Jeſus Puer, Lib. IX.) — Uebrigens ſind der Gedichte dieſer Art, beſonders aus den frühern Zeiten, noch viel mehrere, vorzüglich in Handſchriften vorhanden, die ich nicht anführe, weil das, was ſie enthalten, Beyträge zur Geſchichte der Sitten und der Denkart ihrer Zeiten, zur Gnüge in den angezeigten zu finden iſt. — —

**Epiſche Gedichte in italieniſcher Sprache.** Jedes Volk hat ſeine frühern Heldenlieder gehabt, und dieſe gehören unſtreitig zuerſt hieher. Aber in der italieniſchen Sprache, oder von den Italienern, ſind mir deren keine bekannt; und nach einer Stelle in Dantes Schrift, De vulgari Eloquentia, Lib. II. c. 2. in dem 2ten Bde. S. 173 der Opere di Triſſino, Ver. 1729. 4. zu urtheilen, haben die Italiener ſpät angefangen, Heldenthaten zum Stoff ihrer Gedichte zu wählen. Er ſagt ausdrücklich: Arma vero nullum Italum adhuc invenio poetaſſe; und Boccaz ſchreibt, in ſ. Theſeide, mit den Worten:

— Tu, o libro, *primo* al lor (der Muſen) *cantare*
*Di Marte* fai gli affanni ſoſtenuti,
*Nel vulgar Latino mai più non* veduti.

ſich das Verdienſt zu, in dieſem Gedichte zuerſt kriegeriſche Begebenheiten beſungen zu haben. Auch iſt das Gedicht des Dante, (ſ. deſſen Artikel) das allerdings älter, als die Theſeide iſt, wirklich nicht hieher zu zählen. Indeſſen waren, ſchon vor dem Dante, verſchiedene der vorher angeführten, älteſten franzöſiſchen Romanzen, beſonders die von Artur und den Rittern der Tafelrunde, in Italien bekannt und überſetzt, wie man aus dem Dante ſelbſt ſehen kann, und Fontanini in der Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 192 u. f. gezeigt hat. Die Originale aber fangen, wie gedacht, mit dem Boccaz an. Bey der großen Menge derſelben wird es nothwendig, ſolche in beſondre Claſſen zu ordnen. Die romantiſche Epopöe, oder was die Italiener dazu rechnen, mag, als die älteſte Gattung, und zwar I. diejenigen, deren Stoff aus der alten Geſchichte überhaupt genommen oder gänzlich erdichtet iſt, vorangehen. Der erſte Dichter, welcher damit ſich beſchäftigte, war wie gedacht, Giov. Boccaccio (1375. Seine Gedichte dieſer Art ſind 1) Amazonide und nachher unter dem Titel, Teseide, Ferr. ſ. a. f. Ebend. mit der letztern Aufſchr. 1475. f. Ven. 1528. 4. (aber ſehr verſtümmelt) In Proſe aufgelöſt, von Nic. Granuzzio, Lucca 1579. 8. Das Gedicht beſteht aus 5 Büchern und iſt in Octaven abgefaßt, deren Erfindung, bey dieſer Gelegenheit, Crescimbeni (Iſtor. della volgar Poeſia Bd. 1. S. 15. Ausg. von 1731.) gern dem Boccaz zueignen möchte, ob er gleich ſelbſt, ebend. S. 201. dergleichen aus einem Geſange des Grafen Thibault von Champagne anführt. Ueberſetzt iſt die Theſeide, in das Franzöſiſche, und zwar in Verſe von Anne von Graville, Lyon ſ. a. 8. In Proſa, von D. C. C. Par. 1597. 12. Von einem Ungen. Par. 1600. 12. (S. übrigens Goujets Bibl. franc. Bd. VII. S. 329.) Im Engliſchen iſt Chaucers Knights Tale daraus gezogen; und der Dichter ſcheint anfänglich das ganze Gedicht überſetzt zu haben. So gar eine griechiſche, in, zum Theil, gereimten Stanzen, Ven. 1529. 4. iſt davon vorhanden. Den Stoff zu dem Gedicht, will Boccaz, einem Briefe an Fiametta zu Folge, aus una antichiſſima ſtoria in latino volgare genommen haben; aber es trägt zu ſichtlich alle Spuren der Ritterzeiten, als daß dieſe Geſchichte ſehr alt ſeyn könnte. Die in dem Gedicht erſcheinenden Perſonen, als Theſeus, Lykurgus, Agamemnon, Menelaus, Caſtor, Pollux, Neſtor, Ulyſſes, Diomedes, Minos, u. a. m. ſtechen, zum Theil, ganz ſonderbar, gegen die, darin geſchilderten Sitten, ab. 2) Il Filoſtrato, che tracta de lo Innamoramento de Troylo e Griſeida e de molte altre infinite Battaglie, gedr. Bol. 1498. 4. Mil. 1499. 4. Ven. 1528. 4. Parigi 1790. 8. Es iſt in neun Theile abgetheilt, und in Octaven abgefaßt. 3) Il Nymphale, che tratta d'amore . . . nel quale ſi contiene l'Innamoramento di Africo e di Melſola, e i loro accidenti e morte. ſ. l. et a. 4. Fir. 1563. 4. ebenfalls in Octaven abgefaßt. Ich übergehe die proſaiſchen Romane des Verf. von welchen Quadrio (Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 444 u. f.) Nachrichten giebt. Die von ihm handelnden Schriftſteller ſind, bey dem Art. Erzählung S. 137. a. angeführt.) — Luca Pulci (Il Driadeo d'Amore, Fir. 1489. 4. Ein anderes ähnliches Gedicht von dieſem Verf. wird in der Folge vorkommen.) — Jac. di Carlo (1) Il Trojano dove ſi tratta tutte le Battaglie, che fecero li Greci con li Trojani, Ven. 1491. 4. 1509. 1536.

1553. 4. 1569. 8. 1611. 8. Das Gedicht beſteht aus 20 Geſ. in Octaven. a) Libro de Aleſſandro Magno in Rime, nel quale ſe tratta delle Guerre, che fece .... Ven. 1566. 8. Mil. 1581. 4. Zwölf Geſ. in Octaven; die angezeigte Ausg. iſt aber nicht die erſte.) — **Ungenannter** (... Lo Eneida volgare, nel quale ſi narrano li gran fatti per lui (den Virgil) deſcripti ... con la morte di tutti li gran Principi e Signori, e Uomini di gran fama, liquali ali Di noſtri ſono ſtati in Italia ... Bol. 1491. 4. Daß das Gedicht größtentheils aus der Aeneis gezogen iſt, ſagt ſchon der Titel; aber es iſt unſtreitig viel früher geſchrieben, als gedruckt; und ich ſetze es nur hieher, weil ich das Jahr ſeiner Abfaſſung nicht zu beſtimmen weiß. Es beſteht aus 20 Geſ. in Octaven. Mehrere Ausg. davon finden ſich im 4ten Bd. No. 1947. des Cat. Libror. Maſ. Pinelli.) — **Gasp. Visconte** (De dui Amanti, Poema ... Mil. 1492. 1495. 4. Acht Bücher in Octaven.) — **Andr. Stagi** (... Amazonida, la qual tratta le gran battaglie e trionfi, che fece queſte Donne Amazone, Ven. 1503. Sieben Bücher in Octaven.) — **Andrea Bajardo** (1521. Libro d'Arme e d'Amore nominato Philogine, nel qual ſi tratta de Hadriano e di Narciſa, delle Gioſtre e Guerre fatte par lui ... Parm. 1508. 4. Vin. 1547. 8. Das Gedicht beſteht aus 2 Büchern, wovon das erſte 7 und das 2te fünf Geſ. enthält, und iſt in Octaven abgefaßt. Von dem Verfaſſer werden in den Scritt. Ital. Bd. 2. Th. 1. S. 68. und von dem Werke in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 446. Nachrichten gegeben.) — **Dom. Falugi** (Trionfo Magno, nel quale ſi contiene le famoſe Guerre de Aleſſandro Magno, Rom. 1531. 4.) — **Piet. Mar. Franco di Venegia** (Agrippina, Ven. 1533. 4. Zwölf Geſ. in Octaven.) — **Giovb. Giraldi Cintio** († 1573 ... Ercole ... Canti XXIV. ſ. l. et a. 4. Mod. 1557. 4. Die Urtheile, welche das Gedicht veranlaßte, finden ſich bey Quadrio, a. a. O. S. 468. Nach dem erſten Plane ſollten es 50 Geſ. werden. Nachr. von dem Verf. finden ſich in Crescimbeni Stor. della volgar Poeſia, Bd. 2. S. 393. Ausg. von 1731.) — **Angelo Leonico** († 1556. L'amore di Troilo e di Griſeida, dove ſi tratta in buon parte la Guerra Trojana ... Ven. 1553. 4. Zehn Geſ. in Octaven.) — **Ant. Molino detto Burchiella** (I Fatti e le Prodezze di Manoli Bleſſi Stratioto, Vin. 1561. 4. Zehn Geſ. in Octaven und Venezianiſchem Dialect.) — **Lodov. Dolci** (L'Achille e l'Enea ... Ven. 1570. 4. Fünf und funfzig Geſ. in Octaven, und aus der Iliade und Aeneis gezogen.) — **Modeſta Pozzo** (Floridoro, Ven. 1581. 4. Dreyzehn Geſ.) — **Cataldo Ant. Mannarino** (Glorie di Guerrieri e d'Amanti in nuova impreſa nella città di Taranto ... Nap. 1596. 4. Zehn Geſ.) — **Alfonſo Pelo et Inguſciola** (L'Albergo degli infelici Amanti .... Ven. 1602. 4. Zehn Geſ. in Octaven.) — **Gab. Zinani** (L'Eracleide ... Ven. 1623. 4. Vier und zwanzig Geſ. in Octaven. Ich verbinde damit die Dodici fatichi di Ercole tratte da diverſi Autori con il ſuo lamento e morte .... Fir. ſ. a. 4. in Octaven, weil ich ihnen keine ander Stelle zu geben weiß.) — **Ungenannter** (Iſtoria d'Orfeo, Ven. 1615. 4. in Octaven.) — **Barbera degli Albizzi Tagliamocchi** (Aſcanio Errante, Fir. 1640. 4.) — — **II. Romantiſche Epopöen aus der Geſchichte Karl des Großen:** Die älteſte derſelben, iſt wohl von Soſtegno Zenobi, und führt den Titel: Queſta ſi e la Spagna hiſtoriata. Incommincia il Libro volgare, ditto la Spagna in quarante Cantare diviſo .... Gedruckt iſt er aber zuerſt, Mil. 1518. 4. und darauf Ven. 1568. 1610. 8. — **Franc. Cieco Fiorentino** (La ſala di Malagigi ſ. l. 4. Bol. 1470. In Octaven.) — **Ein Ungenannter** (Altobello, e Re Trojano ſuo fratello, Hiſtor. nella quale ſe leze li gran fatti di Carlo Magno e di Orlando ſuo Nipote, Ven. 1476. f. Und unter dem Titel: Libro di Battaglia deli Baroni di Francia . . . Ven. 1553. 1556. 1560. 1621. 8. Fünf und dreyßig Geſ. in Octaven.) — **Ein Ungenannter** (Inamoramento de Re Carlo . . . Venez. 1481. f. 1514. 1523. 1553. 4. Vier und ſiebenzig Geſ. in Octaven. Das Gedicht iſt aber, aller Wahrſcheinlichkeit nach, ſchon lange Zeit vor ſeinem Drucke geſchrieben worden.) — **Ungenannter** (Buovo d'Antona, Ven. 1489. 1562. 1584. 4. Piac. 1599. 12. Ven. 1612. 8. Die erſtere Ausg. iſt die beſſere; auch befinden ſich noch bey ihr einige kleinere romantiſche Gedichte, als Il Vanto de' Paladini und Il Pianto di Poliſena. Das Gedicht ſelbſt beſteht aus 22 Geſ. in Octaven, und iſt ebenfalls wohl früher geſchrieben. S. Quadrio, a. a. O. S. 542 u. f. Ich verbinde damit La Morte di Buovo d'Antona con la Vendetta di Sinibaldo, welcher gewöhnlich bey den Ausgaben deſſelben ſich findet, und auch einzeln ein paarmahl gedruckt iſt.) — **Luigi Pulci** (geb. 1432. Li fatti di Carlo magno e de ſuoj Paladini . . . e le opere del Morgante, Ven. 1481. f. Dieſe erſte Ausgabe des, nachher unter dem Titel, Morgante maggiore ſo oft gedruckten, berühmten, Gedichtes ſcheint wenig Litteratoren bekannt zu ſeyn, und du Fresnoy, in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 193. führt ſie als eine Ausgabe des in der Folge vorkommenden Melchino an. Mit der letztern Aufſchrift erſchien das Gedicht des Pulci, Vin. 1488. 4. 1502 8. 1545. 8. (mit Erläuter. von L. Domenichi) 1546. 8. (mit Erläuter. von Giov. Pulci) Fir. (Neap.) 1732. 4. Tor. 1754. 8. 2 B. Parigi 1768. 12. 2 B. Ven. 1784. 8. 3 B. Auch iſt es ein paarmahl, als Fir. 1574. und 1606. 4. verſtümmelt gedruckt worden. Es beſteht aus 28 Geſ. und hat allerdings ſeinen Werth; verſchiedene Litteratoren haben es ſo gar den Werken des Taſſo und des Arioſt vorgezogen. Der Held, von welchem es den Nahmen führt, iſt ein heidniſcher, zum chriſtlichen Glauben bekehrter Rieſe, und die übrigen Perſonen Roland, Rinaldo u. ſ. w. Bern. Taſſo in ſ. Lettere, Th. 2. S. 307. Ausg. von 1575 erzählt, daß der Verf. es, an der Tafel des Lorenz Medicis, in dem eigentlichen Sinne des Wortes vorgeſungen habe. Ueberſ. iſt es, in das Spaniſche, von Ger. Aunes, Val. 1533. f. Sev. 1550. f. In das Franzöſiſche, von einem Ungen. Par. ſ. a. 4. Troyes 1625. 4. und Auszugsweiſe von Treſſan, bey ſ. Ueberſ. des Arioſt, Par. 1780. 12. 5 B.) — **Luca Molini** (1485. Der wahrſcheinliche Verf. des Perſiano figliuolo di Altobello, Ven. 1493. 4. 1506. 4. in Octaven.) — **Ungenannter** (Libro chiamato Aſpramonte . . . nel quale ſi contiene molte battaglie maſſimamente delo advenimento d'Orlando . . . Med. 1516. 4. Ven. 1523. 4. 1594. 8. Das Gedicht iſt, indeſſen, älter, weil das nächſtfolgende ſichtlich dadurch veranlaßt worden iſt. Es beſteht aus 23 Geſ. in Octaven.) — **Matteo Mar. Bojardo** († 1494. L'Orlando inamorato, Scandiano 1496. f. Aber nur drey Bücher, wovon das erſte 29, das zweyte 31, und das dritte 9 Geſ. enthält. Die Fortſetzung des **Nicolo degli Agoſtini**, ebenfalls in 3 Büchern, von welchen das erſte aus 11, das zweyte aus 15 und das dritte aus 7 Geſ. beſteht, erſchien zuerſt Ven. 1515. 4. Zuſammen, Ven. 1538. 4. Mit Verbeſſerungen von Lod. Domenichi, Ven. 1553. 1576. 4. 1740. 8. 2 B. 1760. 8. 2 B. Par. 1768. 12. 4 B. Umgearbeitet, oder, wie einige italieniſche Litteratoren, als Gravina, Fontanini, u. a. m. behaupten, burleskiſirt durch **Franc. Berni**, ſ. l. 1540. 4. Mil. 1542. 4. Ven. 1545. 4. Fir. (Neapolis) 1725. 4. Ueberſ. in das Spaniſche von Fr. Garrido di Villana, Compl. 1577. 4. In das Franz. von Jacq. Vincent, Par. 1549. f. Lyon 1614. 8. Von Fr. de Roſſet. Par. 1679. 8. Von Alain Rene le Sage, Par. 1717. 12. 2 B. (ſehr frey.) Von M. M. (Jean Bapt. Mirabeau † 1760) Par. 1748. 12. 3

2 B. Von dem Gr. Treſſan (Auszugsweiſe) bey ſ. Ueberſ. des Arioſt. Par. 1780. 12. 5 B. und in ſ. Oeuvr. choiſ. Par. 1787. 8. 4 B. Dieſes Gedicht gehört unſtreitig zu den merkwürdigſten in ſeiner Art; und Voltaire hatte Recht zu ſagen, (obgleich Baretti in ſ. Diſc. ſur Shakeſp. Lond. 1777. 8. ch. 7. ihn deswegen der Unwiſſenheit beſchuldigt) daß Arioſt nichts als Fortſetzer deſſelben iſt. Wenigſtens iſt es bekannt, daß, wie dieſer den Beyfall, welchen die Fortſetzung des Agoſtini fand, für übertrieben erklärte, er aufgefordert wurde, ein beſſeres Gedicht über dieſen Gegenſtand zu ſchreiben, und daß ſo der raſende Roland entſtand. Nachrichten von dem Bojardo finden ſich, unter mehreren, in der Raccolta d'opuſc. ſcient. des Ant. Calogera, Bd. 3. S. 351. und in des Mazzuchelli Scritt. Ital. Bd. 2. Th. 3. S. 1436. und von dem Werke in des Fontanini Bibl. Ital. Bd. 1. S. 257 d. ſ. Ausg. von 1753.) — **Ungenannter:** Anchroja Regina, Ven. 1499. f. Und mit dem Titel: Libro de la Regina Anchroja, che narra li mirandi facti d'Arme de li Paladini di Franza et maximamente contra Baldo di Fiore, Imperadore di tutta Pagania al Caſtello dell'Oro, ebend. 1516. 1533. 4. 1551. 1589. 8. Dreyßig Geſ. in Octaven.) — **Franceſco Cieco da Ferrara** (1490. Libro d'Arme et d'Amore, cognominato Mambriano, Ferr. 1509. 4. Mil. 1517. Ven. 1549. Fünf und vierzig Geſ. in Octaven. Mambrian iſt ein aſiatiſcher König, der, aus Haß gegen den Rinaldo, die Chriſten bekriegt, und von den fränkiſchen Paladinen beſtraft wird.) — **Lodov. Arioſto** († 1533. Orlando furioſo, Ferr. 1515. 1516. 1521. 4. aber nur vierzig Geſänge; alle 46 Geſ. ebend. 1532. 4. Ven. 1545. 4. (eine der beſten Ausg.) 1551. 8. 1556. 4. (mit Anm. und Erläuter. von Girol. Ruſcelli) Ebend. 1567. 4. (mit einem ganzen Wuſt von Erläuter.) Ebend. 1580. 4. (mit K. von Gir. Porro, ſehr gut und ſchön) Ebend. 1730. f. 2 B. (mit den übrigen Werken des Dichters und ſehr prächtig) ebend. 1772. f. 4 B. (ebenſo) Birmingh. von Baskerville, 1773. 8. 4 B. mit K. Par. 1776. 12. 3 B. Nizza 1783. 12. 5 B. und überhaupt ſehr oft. Ueberſ. in das **Spaniſche:** von Fern. de Alcozer, Tol. 1550. 4. Von Diego Vasquez de Contreras, Mad. 1585. 4. in Proſa. Von Ger. de Urrea, Amb. 1549. 8. Leon 1550. 4. Tol. 1586. 4. in Verſe und ſehr gut. In das **Franzöſiſche:** von Guill. Landré in Verſen; von Jeh. des Gouttes, Lyon 1543. 8. Par. 1582. 8. Von Jacq. Vincent, Lyon 1544. f. Von Jean Martin, Par. Von Jean Fornier, Par. 1555. 4. (aber nicht völlig, in Verſen) Von Gabr. Chappuys, Lyon 1576. Rouen 1618. 8. Von Jean de Boiſſieres, Lyon 1580. 1608. 8. (Nur zwölf Geſ. in Verſen.) Von Franc. de Roſſet. P. ſ. a. 4. 1615. 1643. 4. Von Mig. Vaſconcelle Gomes de Ruiguerredo, P. 1685. 12. 2 B. Von Jean B. Mirabaud, Par. 1741. 12. 4 B. Von Cavaillhon, Par. 1778. 16. 3 B. Von Gr. Treſſan, P. 1780. 12. 5 B. Von d'Uſſieux, P. 1783. 4. und 8. 4 B. mit K. Von Pankouke und Framery, 1787. 12. 10 B. mit dem Texte. Auch iſt er noch, Par. 1780. 12. 2 B. in einen Auszug gebracht worden. In das **Engliſche**, von J. Harrington, Lond. 1590. f. Von Huggins, 1757. 8. Von J. Hoole, 1773. 8. 5 B. in Verſen. In das **Deutſche:** Dreyßig Geſ. Leipz. 1632 u. 1636. 4. Völlig, von J. Mauvillon, Lemgo 1777. 8. 4 B. (ohne allen poetiſchen Geiſt) Von Fr. A. K. Werthes, Bern 1779. 8. (nur acht Geſ. in ſchönen Verſen.) Von W. Heinſe, Han. 1782. 8. 4 Th. Seinen glücklichen Nachahmer, ſ. H. von Nikolai ſ. in der Folge. **Erläuterungsſchriften:** La ſpoſizione ... di Sim. Fornari, Fir. 1549-1550. 8. 2 Th. I Romanzi di Giov. B. Pigna ... Lib. III. ne quali della poeſia e della vita di Arioſto con nuovo modo ſi tratta, Ven. 1554. 4. Antidoto della geloſia diſtinto in due libri, eſtratto dall'Arioſto per Lev. da Guidicciolo Mant. ... 1565. 8. Della Nuova Poeſia, ovvero delle di-

feſe del Furioſo, Dial. di Gioſ. Malateſta, Ven. 1589. 8. Della Poeſia Romaneſca, ovvero della difeſe del Furioſo, Rag. II. et III. von ebend. Rom. 1596. 4. Bellezze del Furioſo . . da Oraz. Toſcanella . . . Ven. 1574. 4. Diſc. in difeſa dell Orlando furioſo, von Franc. Caburacci, bey ſ. Tratt. ſopra le Impreſe, Bol. 1580. 4. wozu denn noch Udeno Niſieli, in ſ. Proginn. poet. Bd. III. N. 122. 146. 152. 164. Bd. V. N. 31. und 36. unter Meinhard, im 2ten Bde. ſ. Verſ. über den Character und die Werke der beſten Ital. Dichter, Braunſchw. 1764. 8. W. Duff. in ſ. Critic. Remarks on the Writings of the moſt celebrated original Geniuſſes, Lond. 1770. 8 Sect VI. S. 274. u. f. a. m. gerechnet werden können. Auch von Metaſtaſio findet ſich im 2ten B. des deutſchen Muſeums vom J. 1776. ein Brief über Arioſt und Taſſo. S. übrigens hier in der Folge, T. Taſſo. Uebrigens ſind noch 5 Geſ. als der Anfang eines neuen romantiſchen Gedichtes, La morte di Ruggiero von dem Arioſt, und bey der Ausg. des Orlando vom J. 1555 ſo wie bey den mehreſten übrigen Ausg. vorhanden. Das Leben deſſelben iſt von vielen ſeiner Zeitgenoſſen, als von Giamb. Pigna (in ſ. Romanzi S. 71) von Sim. Fornari, und Girol. Garofalo u. a. m. beſonders geſchrieben, und Auszüge daraus den mehreſten Ausgaben des Gedichtes vorgeſetzt worden. Auch findet ſich noch eines von Gian. Barotti, im 2ten Th. der Proſe Ital. Ferr. 1771. 8. und Nachrichten in den Scritt. Ital. Bd. 1. Th. 2. S. 1060. ſo wie von dem Werke des Fontanini, a. a. O. Bd. 1. S. 261 u. f.) — Ein Ungenannter (Druſiano del Lion . . . nel qual libro ſe contiene diverſe mirabili Battaglie ſotto brevità, ſiccome eſſo Druſiano conquiſtò tutto il mondo, Milan. 1516. 8. Ven. 1670. 8. Funfzehn Geſ. in Octaven.) — Ein Ungen. (Innamoramento di Guidon Selvaggio che fu figliuolo di Rinaldo . . . . Mil. 1516. 4. mit Kupf. Bol. 1678. 16. Sieben Geſ. in Octaven.) — Ein Ungen. (Ajolpho del Barbicone . . . . el quale tracta delle Battaglie dapoi la morte di Carlo Magno e come fu Capitanio de Vinitiani, e come conquiſtò Candia . . . Mil. 1518. Zwölf Geſ. in Octaven.) — Luca Pulci (Ein Werk von ihm iſt bereits bey den romantiſchen Epopöen vorn, [illegible] Innhaltes angeführt. Mit ſeinem Bruder, dem vorher gedachten Luigi Pulci, zuſammen, ſchrieb er den Ciriffo Calvaneo et il Povero avveduto, Mil. 1518. 4. Aber vollendet wurde das Gedicht erſt von Bern. Giambullari, Ven. 1535. 4. Fir. 1572. 4. Und mit dem Titel: Poema Eroico di Luca Pulci, Fir. 1618. 4. gedruckt. In den letztern Ausg. iſt es in 7 Geſ. abgetheilt; der Stoff dazu iſt aus einem alten, proſaiſchen, um J. 1508. bereits abgefaßten Roman, Vita del povero Nato, von Maeſtro Girolamo gezogen.) — Franc. Tromba da Gualdo di Nocera (1) Trabiſonda hiſtoriada . . . nella quale ſi contiene nobiliſſime Battaglie, con la vita et morte di Rinaldo . . . Ven. 1518. 4. 1534. 1568. 1616. 8. 2) Rinaldo furioſo, Ven. 1542. 4. 3) Il Daneſe Uggieri . . . Ven. 1599. 1611. 1638. 8. Das Gedicht iſt zuerſt unſtreitig früher gedruckt. In der Ausg. von 1599 enthält es 52 in den andern nur 46 Geſ. in Octaven.) — Cazio da Narni (La Morte del Daneſe, Ferr. 1521. 4. Ven. 1534. 8. Das Gedicht iſt in drey Bücher abgetheilt, wovon das erſte 9, das zweyte 16, das dritte 7 Geſ. enthält, und in ſehr vermiſchten Versarten, Stanzen, Sonetten, Terzinen abgefaßt; ſo gar proſaiſche Erzählungen und ganze Eklogen ſind hineingewebt. Der Held iſt Uggieri, Otcale, oder Ogier, der gewöhnlich den Beynahmen *Danois* oder gar der Dähne führt, und dazu auf die ſonderbarſte Art gelangt iſt. Er iſt keinesweges Däniſcher Abkunft, wie man dieſem gemäß glauben ſollte, und viele Litteratoren auch, in vollem Ernſte, geglaubt und geſagt haben; und es iſt äuſſerſt komiſch, wenn unter andern der chriſche Bartholinus, in ſ. Antiquitat. Danicis II. 13. S. 578 zum Beweiſe dieſer Meynung, ganz ernſthaft verſichert, daß das Schwert und das Schild des Ogier in einem nordiſchen Kloſter noch aufbewahrt und vorgezeigt werden, oder wenn gar Warton (in der angef. Abhandlung, in J. J. Eſchenburgs Muſeum, Bd. 5. S. 91. Anm. i) aus der Benennung, welche dort jenem Schwerte gegeben wird, aus dem Wort Spatha, welches, bekanntermaßen, in der lateiniſchen, ſo wie in den altnordiſchen Sprachen, nichts mehr und nichts weniger heißt, als was wir, im Engliſchen oder Deutſchen, Sword und Schwert heißen, einen eigenen Nahmen dieſes Schwertes macht. Ogier, oder Ogerius iſt bey dem Turpin, auf welchen Warton, a. a. O. ſich beruft, keinesweges ein Däne, ſondern ein Dacier, ein Gete (Dacus, Daciae Rex, fol. 6. a. fol. 11. b. Ed. Sch.) wird aber ſchon in dem, ums J. 1270 geſchriebenen franzöſiſchen Gedichte des Adenez Danois genannt; und ſo leicht ſich nun auch aus Dacus ein Danicus und hieraus wieder ein Danois machen läßt: ſo iſt es denn doch, wahrſcheinlicher Weiſe, auf folgende Art damit zugegangen. In dem 6ten Buche der Real di Franza, einem, urſprünglich, unſtreitig im 12ten Jahrh. und zwar in lateiniſcher Sprache geſchriebenen, obgleich jetzt nur noch in der italieniſchen vorhandenen, Mut. 1491. f. Ven. 1551. 8. gedruckten Werke wird Ogier, nähmlich, als ein Prinz heidniſcher Abkunft, als ein Sohn des Gualfredianus, Königes von Betulien, Gavois und der Numidiſchen Gebürge vorgeſtellt, und ſoll mit Carl dem Großen, an dem Hofe des Königes Galafron in Spanien (deſſen auch in dem Werke des Turpin fol. 3. b. als desjenigen gedacht wird, welcher Carl dem Großen die Ritterwürde ertheilte) wie beyde dort den Ritterdienſt trieben, eine genaue Freundſchaft errichtet haben, und endlich Chriſt geworden ſeyn. Bey dieſer Gelegenheit, heißt es nun ferner, habe er hierüber einen Brief aus Africa, voller Schmähungen und unter andern, mit den Worten: Tu es damnes de l'alma erhalten, dieſen Brief habe er vorgezeigt, man habe darüber gelacht, die Worte, Tu es damnes ſeyen zu einem Sprichworte oder zu einem Beynahmen für ihn geworden, und er habe bey ſeiner, vom Pabſte Leo erhaltenen Taufe, endlich durchaus Damneſe getauft ſeyn wollen. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt alſo das alte franzöſiſche Wort, Damneſe für das italieniſche Daneſe angeſehen, dieſes nachher, ſpäter in das franzöſiſche Danois überſetzt, und aus dieſem der *Danicus*, *Dane*, Dähne, aus einem Verdammten ein Dähne, gemacht worden. — **Michele Boſignori** (Libro nuovo di Battaglie, chiamato Argentino . . . Perug. 1521. 4. Das Gedicht beſteht aus 3 Büchern; das erſte, in 11. Geſ. handelt von der Eroberung des gelobten Landes; das zweyte, in eben ſo viel Geſ. von der Befreyung von Trebiſond und Paris; das dritte, in 7 Geſ. von der Befreyung Roms durch den K. Ludewig, zur Zeit des römiſchen Biſchofes Gregor.) — **Marco Guazzo** (1) Aſtolfo borioſo, Ven. 1523. 4. 2 Th. Perm. 1532. 4. Ferr. 1539. 4. 1613. 4. Zwey und dreyßig Geſ. in Octaven, und doch iſt das Gedicht noch nicht vollendet. 2) Beliſardo, Fratello del Conte Orlando, Ven. 1525. 1534. 4. Drey Bücher, welche 29 Geſ. enthalten; aber auch dieſes Werk iſt unvollendet.) — **Franc. de' Lodovici** (1) L'Antheo Gigante, Vin. 1524. 4. Dreyßig Geſ. in Octaven, worin die Thaten Karl des Großen gegen dieſen Rieſen beſungen werden. 2) I Trionfi di Carlo Magno, Vin. 1535. 4. dem Titel nach, 3 Theile enthaltend; aber in der That nur zwey, wovon jeder hundert Geſ. enthält, die in Terzinen abgefaßt ſind.) — **Teof. Folengo** († 1544. L'Orlandino . . . . Vin. 1526. 1530. 1550. 8. Acht Geſ. oder Capitoli, wie der Verf. ſie heißt, in Octaven. Das Gedicht wird gewöhnlich unter die ſcherzhaften gezählt, wo auch von dem Verf. ſich mehrere Nachrichten finden.) — **Ein Ungenannter** (Innamoramoramento di Milone d'Anglante, e de Berta Sorella del Re Carlo Magno. Ancora il naſcimento d'Orlando . . . Mil. ſ. a. 8. In Octaven.) — **Ant. Lenio Galentino** (Oronte Gigante . . . cont. le Battaglie del Re di Perſia e del Re di Scithia . . . . Ven. 1531. 4. Es beſteht aus 3 Büchern, wovon das erſte 16, das zweyte 12, das dritte 6 Geſ. enthält, und iſt in Octaven geſchrieben.) — **Giamb. Dragoncino da Fano** (Marfiſa bizzarra ſ. l. et a. 8. Ven. 1532. 4. Ver. 1622. 8. Vierzehn Geſ. in Octaven.) — **Anton. Legname** (1) Aſtolfo inamorato . . . . Vin. 1532. 4. Eilf Geſ. in Octaven. 2) Le Prodezze di Rodomontino . . . Pad. — Piac. 1612. 8. Sieben Geſ. in Oct.) — **Joan Paulavicchio** (1) Rado Stizuſo, Nipote d'Orlando, Ven. 1533. 4. Acht Geſ.) 2) Libro de le Vendette, che feſe i Fioli Rado Licea Micula di Stizuſo Rado, ebend. 1533. 4. Zwölf Geſ. Beyde in einem Venezianiſchen Dialecte.) — **Criſtof. Altiſſimo** (I Reali di Francia, Ven. 1534. 8. Das Gedicht iſt nichts, als eine Verſification der vorher ſchon, gelegentlich genannten Real di Franza und beſteht aus 98 Geſ. in Octaven.) — **Giamb. Corteſe da Bagnacavallo** (Il Selvaggio, Vin. 1535. 4. Der Held des Gedichtes iſt der Sohn des, von Roland erſchlagenen Königes Pantaliſus. Es iſt in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erſte 5, das zweyte 10, das dritte 7 und das vierte 4 Geſ. enthält.) — **Lodov. Dolce** (1) Sacripante, Ven. 1536. 4. 1604. 8. Zehn Geſ. in Octaven. 2) Le prime Impreſe del Conte Orlando, Ven. 1572. 4. Fünf und zwanzig Geſ. in Octaven; das leztere gehört zu den, in ihrer Art, merkwürdigern und zugleich ſeltenern Ged.) — **Piet. Aretino** (Dui primi Canti di Marfiſa, ſ. l. et a. 4. Tre primi Canti . . . Ven. 1537. 8. 1630. 24. Ein von dieſer Heldinn handelndes Gedicht iſt bereits vorher angezeigt, und in der Folge werden deren noch mehrere vorkommen. Sie war eine Tochter des jüngern Ruggiero und der Galeciella, wurde von einem Zauberer erzogen, und mit Löwenmilch genährt, u. ſ. w. Uebrigens ſind vom Aretino noch einige Gedichte dieſer Art, als Aſtolfeida . . . che contiene la vita e fatti di tutti li Paladini di Francia, e di dove nacque la caſa di Maganzo e chi fu Gano, ſ. l. et a. 8. und Le lagrime d'Angelica, due Canti ſ. l. 1538. 1543. vorhanden.) — **Ein Ungen.** (Rinaldo appaſſionato . . . Ven. 1538. 8. 1628. 8. Fünf Geſ. in Octaven.) — **Sigism. Paoluccio, Filogenio gen.** (La continuazione di Orlando furioſo, Ven. 1543. 4. Drey und ſechzig Geſ. in Octaven. Bey Gelegenheit dieſer Fortſezung des Arioſtiſchen Werkes, will ich gleich die übrigen, eben dieſen Stoff behandelnden Gedichte berichten. Es ſind der Orlando bandito ſ. l. et a. 4. von einem Ungenannten; der Orlando von **D. Ercole Oldoino**, Ven. 1598. 4. Ein und zwanzig Geſ. in Octaven; ein Orlando ſanto, von **Giul. Corn. Graziano**, Trev. 1597. 12. Acht Geſ. in Octaven; La rotta di Roncisvale, Bol. 1706. 12. Zwey Geſänge; ſie ſtehen alle gleich weit unter dem Ged. des Arioſt.) — **Bart. Horivolo** (Di Ruggiero . . . Canti quattro di Battaglia, Ven. 1543. 4.) — **Graf Scandio** (El ſexto libro del Innamoramento di Orlando, nel qual ſi tracta le mirabil prodezze, che fece il Giovine Rugino . . Mil. 1544. 4. Funfzehn Geſ. in Octaven.) — **Ein Ungen.** (Libro chiamato Falconetto delle Battaglie, che lui fece con gli Paladini in Francia . . . Breſſ. 1546. 8. Der Innhalt des Gedichtes iſt ein vorgeblicher Feldzug aſiatiſcher Fürſten gegen Carl den Großen; es beſteht aus vier Geſ. in Octaven.) — **Vinc. Bruſantini** († 1570. Angelica innamorata, Ven. 1550. 4. Coll'aggiunta delle Allegorie, ebend. 1553. 4. Dem Gedichte fehlt es nicht an glücklichen Erfindungen; aber der Ton iſt äuſſerſt ſchwülſtig und hochtrabend. Nachr. von dem Verf. finden ſich in den Scritt. Ital. Bd. 2. Th. 4. S. 2234.)

S. 1034) — Ein Ungen. (3) La grand Guerra, e Rotta dello Scapigliato, Fir. (1550) 4. 2) Libro chiamato Dama Rovenza dal Martello . . . Breſc. 1566. 8. Sechzehn Geſ. in Octaven. Rovenza iſt eine heidniſche Rieſinn, deren ganze Waffen in einer ungeheuern eiſernen Keule beſtehen.) — Giamb. Pescatore (1) La Morte di Ruggiero . . Vin. 1550. 4. 1557. 8. Dreyßig Geſ. in Octaven; überſ. in das Franz. von Gab. Chappuys, Lyon 1582. 8. 2) La vendetta di Ruggiero . . ebend. 1556. 4. Fünf und zwanzig Geſ. in Octaven.) — *Leon.* Gabriel (*Nuova Spagna d'Amore et morte dei Paladini . . . la qual tratta d'Armi e d'Amor . . . Vin.* 1550. 4. In zwey Büchern, wovon das erſte 33. und das zweyte 5 Geſ. enthält.) — *Pamf.* Rinaldini (Ruggieretto figliuolo di Ruggiero Re di Bulgaria, con ogni riuſcimento di tutte le magnanime ſue Impreſe . . . Ven. 1555. 4. Sechs und dreyßig Geſ. in Octaven; ob die angezeigte aber die erſte Ausg. iſt, weiß ich nicht gewiß.) — Ceſ. Galuzzo (Il valoroſo Ruggiero . . . dove ſi contiene le grandi Impreſe di R. fatte per amore della leggiadra Donna Luciana . . . Ferr. 1557. 4.) — Tullia d'Aragona (Il Meſchino, o il Guerino, Ven. 1560. 4. in Octaven. Das Gedicht, ob die Verfaſſerin es gleich zunächſt aus einem ſpaniſchen Romane zog, iſt wohl, urſprünglich, aus dem Guerin Meſquin, der in der Bibl. des Romans S. 145. angeführt wird, genommen. Indeſſen haben die Italiener ſchon ums J. 1473 einen proſaiſchen, zum Theil, in das Franz. im J. 1520 überſetzten Roman von dieſem Ritter gehabt (S. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 581) und Creſcimbeni (Iſtor. della volgar. Poeſ. Bd. 1. S. 332.) behauptet, daß das Werk gänzlich italieniſchen Urſprungs ſey.) — Danieſe Cataneo (Amor di Marfiſa . . . Ven. 1562. 4. Vier und zwanzig Geſ. in Octaven; aber es iſt nicht vollendet. T. Taſſo ſchrieb dieſem Gedichte einen großen Werth zu; und es fehlt ihm wirklich nicht an vielen glücklichen Stellen.) — Torquato Taſſo † 1595. Il Rinaldo, Ven. 1562. 4. ebend. 1583. 4. Zwölf Geſ. in Octaven. Nachgeahmt im Franz. von de la Ronce, Par. 1620. 8. Das befreyte Jeruſalem des Verf. wird, in der Folge, bey den eigentlichen Heldengedichten vorkommen.) — Pier. Durante da Gualdo (Libro d'Arme e d'Amore, chiamato Leandra, nel quale ſi tratta delle Battaglie e gran fatti delle Baroni di Francia, e principalmente di Orlando et di Rinaldo, e dello Innamoramento di Leandra, la quale ſe gittò giuſo d'una Torre per amor di Rinaldo, ſ. l. et a. 8. Ven. 1563. 8. Es iſt in Geſänge abgetheilt, und in das Franz. von Vernier, Par. 1608. 12. 2 B. überſetzt.) — Marco Teluccini, Bernia gen. (1) Artemidoro . . . dove ſi contengono le grandezze degli Antipodi, Ven. 1566. 4. Drey und vierzig Geſ. in Octaven; aber ohne allen Werth. 2) Le Pazzie amoroſe di Rodomonte ſecondo, Parm. 1568. 4. Zwanzig Geſ. in Octaven.) — Tom. Coſſo (Il Pianto di Ruggiero . . . . Nap. 1582. 4.) — Ein Ungen. (Libro chiamato Fortunato, figliuolo di Paſſamonte, Ven. 1583. 8. Elf Geſ. in Octaven; die angezeigte ſcheint aber nicht die erſte Ausgabe zu ſeyn. Aus einer Stanze im erſten Geſange erhellt, daß der Verf. auch ein Gedicht von Paſſamonte ſelbſt geſchrieben, das ich aber nicht nachzuweiſen weiß.) — Ein Ungen. (Libro chiamato Antifior di Baroſia . . . Ven. 1583. 1615. 8. Zwey und vierzig Geſ. in Octaven. Es iſt aus dem ſpaniſchen proſaiſchen Romane, Eſpejo de Cavallerias . . Sev. 1533. f. gezogen.) — Giov. Piet. Civeri (Quattro Canti di Ricciardetto innamorato . . . Ven. 1595. 1602. 8. In Octaven.) — Clemente Pucciarini (Il Brandigi, Ven. 1596. 1602. 4. Achtzehn Geſ. in Octaven. Auch dieſes Gedicht ſoll eine Art von Fortſetzung des Arioſt ſeyn.) — Ein Ungen. (Il Padiglione di Re Carlo, Ven. 1598. 4. in Octaven; eine Nachahmung der Homeriſchen Beſchreibung von dem Schilde des Achill.*, und des Gedichtes des Heſiodus von dem Schilde des Herkules.) — Ein Ungen. (Fradimento di Gano contra Rinaldo, Sien. 1606. 4. In Octaven. Gano, oder Ganus, Stiefvater des Roland, iſt, als ein Verräther aus den Romanzen dieſer Zeit bekannt.) — **Secondo Tarentino** (Bradamante gelosa . . Ven. 1619. 8. Fünf Geſ. in Octaven; die erſte Ausg. deſſelben iſt aber ſchon früher erſchienen.) — **Nicolo Forteguerri** († 1735. Unter dem Nahmen Sic. Carteromaco, Il Ricciardetto, Ven. 1738. 4. Lucca 1766. 8. 2 B. Lond. 1767. 16. 3 Bd. Dreißig Geſ. in Octaven. Ueberſ. aber ſehr frey, in das Franz. von Mourier, 1764-1766. 8. 2 B. in zwölf Geſ. In das Deutſche, Leipz. 1780. 8. acht Geſ. in ſchönen Octaven. Ueber den Plan und Werth des Gedichtes, ſ. den Teutſchen Merkur vom Jahre 1775. II. S. 15. IV. S. 33.) — — III. **Romantiſche Gedichte vom K. Artur und den Rittern der Tafelrunde:** Daß die Italiener bereits im 13ten Jahrhunderte Ueberſetzungen von den franzöſiſchen Gedichten dieſes Innhaltes beſaßen, iſt bereits vorher bemerkt worden. Der erſte, welcher ein eigenes italieniſches Gedicht darüber ſchrieb, war, meines Wiſſens **Evangeliſta Foſſa** (Il Galvano, ſ. l. et a. 4. in Octaven, und ums J. 1480 gedruckt; aber ohne allen Werth) — **Nic. Agoſtini** (Lo Innamoramento di Lancilotto e di Ginevra . . . Ven. 1521. 4. Zwey Geſänge; der dritte Geſang, aber vollendet von Marco Guazzo, ebend. 1526. 4. In Octaven.) — Ungen. (Innamoramento di M. Triſtano e di Madonna Iſotta, ſ. l. et a. 4. in Octaven.) — **Luigi Alamanni** († 1556. 1) Il Giron Cortese, Par. 1548. 4. Ven. 1549. 4. Berg. 1757. 8. 2 B. Vier und zwanzig Geſänge (oder Bücher, wie der Verf. ſie nennt) in Octaven. Ich verbinde damit 2) eben dieſes Verfaſſers Avarchide, Fir. 1570. 4. ob die Italieniſchen Litteratoren dieſe gleich unter die eigentlichen Heldengedichte ſetzen, weil ſie ganz nach dem Muſter der Ilias gearbeitet iſt. Sie iſt übrigens auch in Octaven abgefaßt. Von dem Verf. finden ſich Nachrichten in Creſcimbeni Stor. della volgar Poeſia, Bd. 2. S. 375. Ausg. v. 1730. und in den Scritt. Ital. Bd. 1. Th. 1. S. 243.) — **Eraſmo di Valvaſone** (Il Lancilotto, Ven. 1580. 4. Nur vier Geſ. in Octaven, und unvollendet; aber eines der beſten romantiſchen Gedichte nach dem Arioſt.) — — IV. **Romantiſche Gedichte aus der Geſchichte des Amadis:** Außer den vorher ſchon erwähnten Ueberſetzungen der franzöſiſchen und ſpaniſchen Romane hierüber verfertigte Originalwerke **Bern. Taſſo** (1) L'Amadigi, Vin. 1560. 4. Ebend. mit einem Commentar, 1755. 12. 4 B. Hundert Geſ. in Octaven. 2) Il Floridante, Mant. 1587. 4. Neunzehn Geſ. in Octaven, wovon ſchon achte bey dem Amadis abgedruckt waren; und noch nicht vollendet. Das erſte gehört zu den beſten italieniſchen Gedichten dieſer Art. Das Leben des Verfaſſers, von Seghezzi ſehr gut geſchrieben, findet ſich vor deſſen Lettere, Pad. 1733. 8. 2 B. und einige allgemeine Nachr. im Creſcimbeni, a. a. O. Bd. 2. S. 377.) Uebrigens handelt von den romantiſchen Heldengedichten der Italiener überhaupt: Creſcimbeni, in ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 315 u. f. der Ausg. von 1731. Becelli, im 2ten Buche, S. 80 u. f. ſ. Werkes, Della novella Poeſia, Ver. 1732. 4. Quadrio in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſ. Vol. IV. S. 299-604.) — — **Eigentliche Heldengedichte in italieniſcher Sprache haben geſchrieben: Giov. Gior. Triſſino** († 1550. L'Italia liberata da Goti, Rom. et Ven. 1547-1548. 8. 3 Thl. mit K. und ſonderbar gedruckt Par. 1729-1733. 8. 3 Thl. und im 1ten Th. ſ. Opere, Ver. 1729. 4. Sieben und zwanzig Geſ. in reimfreyen Verſen. Ein, wie mir dünkt, richtiges Urtheil darüber, findet ſich in des H. v. Voltaire Eſſai ſur le Poeme Epique, und die zwanzig Jahre, welche der Verfaſſer, zu Folge der Zueignungsſchrift, auf die Ausarbeitung deſſelben und das Studium der Regeln des Ariſtoteles verwandt haben will, ſind wohl vergeblich verwandt worden. Ein Leben deſſelben findet ſich, unter andern, im 1ten Th. der Galleria di Minerva, Ven. 1696. f. 7 B.) — Franc. Bolognetti (1) Il Coſtante, Ven. 1565. acht Geſ. Bol. 1566. 4. vollſt. in 16 Geſ. oder Büchern, in Octaven abgefaßt. Einen erläuternden Diſcorſo darüber hat Marcantonio da Udine, unter dem Nahmen von Ant. Critonio, und mit dieſem Diſc. Vinc. Dervalbo eine Dichiarazione, Bol. 1570. 4. drucken laſſen. Nachr. von dem Verf. giebt unter andern Mazzuchelli, in den Scritt. Ital. Bd. 2. Th. 3. S. 1482. 2) La Criſtiana Vittoria maritima, Bol. 1572. Drey Bücher in Octaven.) — Girol. Roſſi (Ravenna pacificata, Ven. 1566. 8.) — Hier. Zoppio (Don Giovanni d'Auſtria, Bol. 1572. 4. Zwey Geſ. in Octaven.) — Curzio Gonzaga (Il fido Amante, Mant. 1582. 4. Sechs und dreyßig Geſ. in Octaven.) — Torquato Taſſo (geb. 1544. geſt. 1595. Geruſaleme liberata, der vierte Geſang erſchien zuerſt in der Scelta di Rime, Gen. 1580. 12. und darauf, mit dem Titel Goffredo, 14 Geſänge, Ven. 1580. 4. und endlich, unter der erſtern Aufſchrift vollſtändig, Ferrara 1581. 4. Gen. 1590. 4. mit K. 1604. 12. 1617. f. mit K. Pad. 1628. 4. Ven. 1625. 24. Par. 1644. f. Lond. 1724. 4. 2 B. Ven. 1745. f. Par. 1771. 8. mit K. Ven. 1787. 12. 2 B. mit K. Par. 1787. 8. Und in ſ. Opere, Flor. 1724. f. 6 Bd. Ven. 1722-1742. 4. 12 Thl. mit allen über das Gedicht erſchienenen Streitſchriften. Dieſe ſchrieben ſich vorzüglich von Florentinern und den Mitgliedern der Crusca her. Taſſo hatte dieſe bereits durch einige Stellen in ſ. Gonzaga II. ovvero Dialogo del Piacer oneſto gegen ſich aufgebracht; und ſo bald alſo einer ſeiner Verehrer, Camillo Pelegrini (oder Glaub. Attendolo) ein Geſpräch, unter dem Titel, Il Caraffa, ovvero dell' Epica Poeſia, bey den Rime di D. Benedetto dell Uva, Fir. 1584. 8. herausgab, worin er dem Gedichte des Arioſt den Mangel an Einheit der Handlung und an anſtändigen Sitten, die Vermiſchung des Heroiſchen und Lächerlichen, u. d. m. vorwarf, und den Taſſo weit über ihn ſetzte, ergriff die kurz vorher geſtiftete Crusca die Waffen, und ließ, Degli Acad. della Cruſca Difeſa dell' Orlando furioſo . . . . Fir. 1584. 8. von Lion. Salviati (welcher an ihrer Spitze war) abgefaßt drucken. Hierauf ſchrieb Pellegrino eine Replica . . . In Vico Equenſe, 1585. 8. und ſeine Parthey gegen den Arioſt und für den Taſſo nahmen Giul. Guaſtavini, Nic. degli Oddi, Malateſta Porta, Giul. Ottonelli, u. a. m. Taſſo ſelbſt gab eine Riſpoſta all' Acad. della Cruſca, Mant. 1585. 12. eine Apologia, ebend. 1585. 8. einen Diſcorſo . . Ferr. 1588. 8. eine Riſpoſta al Diſc. di Oraz. Lombardelli, Ferr. 1586. 8. und Differenze poetiche . . . Ven. 1587. 8. gegen ſeine Gegner heraus, welches Baſt. de Roſſi, Franc. Patrizi, Oraz. Arioſto, Lion. Salviati, Del. Pelocetti, und Oraz. Lombardelli waren. Ein Verzeichniß der Schriften von beyden Theilen findet ſich, unter andern in Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 313 u. f. der Ausg. von 1752. und in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſ. Vol. IV. S. 671 u. f. und in der Venetianiſchen Ausg. der Werke des Taſſo ſind ſie größtentheils geſammelt. Unter dem Vorwande, oder in der Hofnung, allen Einwürfen ein Genüge zu leiſten, und allen Streitigkeiten ein Ende zu machen, arbeitete der Dichter ſein befreytes Jeruſalem um, und gab es, mit der Aufſchrift Geruſaleme conquiſtata, R. 1593. 4. in 24 Büchern heraus. Allein, ob er gleich ſelbſt auf dieſe Umarbeitung (worüber Franc. Birago Dichiaraz. et Avvertim. poet. iſtor. polit. cavallereſchi e morali, Mil. 1616. 4. ſchrieb) einen weit höhern Werth, als auf ſein befreytes Jeruſalem, legte: ſo hat denn doch die Nachwelt jenes beynahe vergeſſen, und dieſes mit jedem Jahre immer höher geſchätzt. Nicht, daß es frey von allen Anfällen geblieben wäre. Crescimbeni, in ſ. Istor. della volgar Poesia, giebt Bd. 2. S. 456 u. f. davon Nachrichten; und er hätte zu den daſelbſt angeführten Gegnern deſſelben noch den Gabr. Zinano, bey ſ. Eracleide, Ven. 1623. 4. und den Aſcanio Grandi, oder deſſen Bruder, in den, dem Tancredi des erſtern, Lecce 1636. 12. angehängten critiche conſiderationi, ſetzen können. Außer dieſen bloſſen Streitſchriften, ſind aber auch mancherley Erläuterungen darüber geſchrieben worden, als Dimoſtraz. di Giampier d'Aleſſandro, de' luoghi tolti e imitati nella Gieruſ. lib. Nap. 1604. 8. Comparat. di T. Taſſo con Omero e Vergilio . . . di P. Beni, Pad. 1607. 4. verm. mit 3 Disc. ebend. 1612. 4. Auch iſt dazu der Abſchnitt über den Taſſo in des H. v. Voltaire Eſſai ſur le P. Epique, des H. Jacobi Vindic. T. T. Gött. 1765. 4. ein, aus dem Franz. gezogener Auſſ. in dem 41 Bde. S. 161 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, der 9te Abſchn. in W. Duffs Critic. Obſervations S. 259 über das Genie des Taſſo, der 9te u. f. der Letters on Chivalry and Rom. von Hurd, S. 281 der Ausg. von 1776. zu rechnen. Und bey mehreren Ausgaben finden ſich Anmerk. und Erklär. von Scip. Gentili, Giul. Ceſ. Capaccio u. a. m. ſo wie Allegorien von Febo Bona (bey der Ferrariſchen v. J. 1581. 4) und von Taſſo ſelbſt (bey der Genueſiſchen v. J. 1590. f.) Ueberſetzt iſt das Gedicht, in das Lateiniſche, von Girol. Placentini, unter der Aufſchr. Solimeidos lib. xx. 1673. 12. und von Ben. de Zannis, Crem. 1743. 8. In das Spaniſche: von Juan de Sedeno, Madr. 1587. 8. in Octaven; von D. Ant. Sarmiento de Mendoza, Mad. 1649. 8. In das Portugieſiſche, Liſſ. 1682. 4. In das Franzöſiſche: von J. Duvigneau, P. 1595. 12. Von Blaiſe de Vigenere, Par. 1595. 4. 1610. 8. Von Hier. d'Avoſt. Von Jean Baudouin, 1626. 8. Von le Clerc, 1667. 4. 1671. 16. 2 B. in Verſen; von Jean B. Mirabaud, 1724. 12. 2 B. Von (Paliſſot) 1774. 12. 2 B. Von Renu de Chomerceau, 1784. 8. 2 B. in Verſen (aber mehr Nachahmung als Ueberſ.) Von Panckoucke, 1785. 18. 5 B. Von Mommenclos, 1786. 12. (aber ſo viel ich weiß, nicht gänzlich) Auch iſt noch eine neuere Ueberſ. von le Brun vorhanden, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. In das Engliſche: von Edm. Fairfax, 1600. f. 1687. 8. 1749 in ſehr guten Verſen; von J. Hoole, 1763. 8. 2 B. 1787. 8. 2 B. (vortreflich.) In das Holländiſche: von J. Dulaert, Rotterd. 1658. 8. In das Deutſche; unter der Aufſchrift: Glücklicher Heerzug in das heylig Landt, von Dietrich von dem Werder, Frft. 1626. 4. 1651. 4. Von J. F. Kopp, Leipz. 1744. 8. (in Reimen.) Von einem Ungen. Zür. 1781. 8. Von J. C. F. Manſo, Leipz. 1791. 8. mit 2. fünf Geſ. in Octaven. Uebrigens ſind noch einige Gedichte von Taſſo vorhanden, als La Divina Settimana, Ven. 1600. 4. und vollendet von Ang. Ingegneri, Ven. 1607. 8. in reimfr. Verſen. Il Monteoliveto, R. 1605. 4. Le lagrime di Maria, Rom. 1593. 4. La diſperazione di Guido, u. a. m. welche im Ganzen zu ſeinen epiſchen Gedichten gehören. Das Leben deſſelben iſt von Giamb. Manſo, Ven. 1621. 12. Deutſch im 2ten Th. des Hamburger Journals, und von Ant. Seraſſi, Rom 1785. 4. geſchrieben worden. Auch iſt eine franzöſiſche Lebensbeſchreibung des Taſſo, von dem Abt Jean Ant. de Charnes, Par. 1690. 12. ſo wie eine in den Vies des hommes et femmes illuſtres d'Italie, und eine Deutſche, von W. Heinſe, in der Iris vorhanden; und mehrere Ueberſetzer, als Hoole u. a. m. haben dergleichen ihren Arbeiten vorgeſetzt.) — **Ang. Franc. Oliviero** (La Alamanna, Ven. 1567. 4.) — **Moderata Fonte** (Floridoro, Ven. 1581. 4. Dreyzehn Geſ.) — **Franceſco di Terranova** (La vittoria navale, Nap. 1582. 4. Zwölf Geſ.) — **Tom. Coſto** (La Vittoria della Lega . . Nap. 1582. 4. Fünf Geſ.

in Octaven.) — **Scip. di Manzano** (I tre primi Canti del Dandolo, Ven. 1594. 4.) — **Pomp. Ragnoni** (Eſpugnazione di Vercelli.) — **Giov. Giorgini** (Il Mondo nuovo, Jeſi 1596. 4. Vier und zwanzig Geſänge in Octaven.) — **Giov. Fratta** (La Malteide, Ven. 1596. 4. Vier und zwanzig Geſ.) — **Giov. Dom. Nizzoli** (Nuova Impreſa di Ferrara, R. 1599. 4. in Octaven.) — **Raff. Gualterotti** (1) L'univerſo, ovvero il Polemidoro, Fir. 1600. 4. Funfzehn Geſ. aber unvollendet. 2) L'America, Fir. 1611. 12. In Octaven.) — **Franc. Potenzano** (Geruſaleme diſtrutta, Nap. 1600. 4.) — **Vinc. di Giovanni** (1) Palermo trionfante, Pal. 1600. 4. 2) Euſemia, Pal. 1610. 4.) — **Gabr. Chiabrera** († 1638. 1) Italia liberata, Nap. 1604. 4. 2) La Firenze, Fir. 1615. 4. Livorn. 1777. 12. Funfzehn Geſ. in reimfr. Verſen. 3) La Gotiade, o delle Guerre de' Goti, Ven. 1582. 12. Ebend. 1771. 8. Funfzehn Geſ. in Octaven. 4) Amedeida, Gen. 1620. 4. 1654. 12. Drey und zwanzig Geſ. in Octaven. 5) Il Foreſto und 6) Il Ruggiero in ſ. Poemi poſtumi, Gen. 1653. 12. So groß Chiabrera als lyriſcher Dichter ſeyn mag: ſo gering iſt doch ſein Verdienſt, als epiſcher Dichter. Crescimbeni ſelbſt, in ſ. Iſtor. della volgar Poeſia, Bd. 2. S. 493. fällt kein günſtiges Urtheil von ihm. Sein Leben, von ihm ſelbſt geſchrieben, findet ſich bey der Ausg. ſ. Amedeida v. J. 1654. und im Crescimbeni, a. a. O. ſo wie in Baillets Jugem. des Sav. T. IV. Vol. 2. S. 72. Amſt. 1725. 12. einige Nachrichten.) — **Giov. Villifranchi** (Primo e Secondo Canto del Colombo, Fir. 1604. 4.) — **Giov. Soranzo** (Artemidoro, Mil. 1611. 4.) — **Margherita Sarrocchi** (La Scanderbeide, Rom. 1606. 4. 1623. 4. 1626. 4. 1723. 4.) — **Biagio Rithi** (Il Faramondo, Trento 1610. 8. Achtzehn Geſ. in Octaven.) — **Giov. Ant. Biſſi** (La riſorgente Roma, Mil. 1610. 4. verm. Ebend. 1611. 12. Dreyzehn Geſ in Octaven.) — **Franc. Bracciolini dalle Api** († 1646. 1) La Croce racquiſtata, Par. 1605. 12. (funfzehn Geſ.) Verm. Ven. 1611. 4. Pisc. 1613. 4. Flor. 1618. fünf und dreyßig Geſ. 2) L'elezione d'Urbano VIII. Rom. 1628. 4. Drey und zwanzig Geſ. in Octaven. 3) La Roccella eſpugnata, R. 1630. 12. Zwanzig Geſ. 4) La Bulgheria convertita, R. 1637. 8. Zwanzig Geſänge. Auch ſind deren noch handſchriftlich von ihm vorhanden. Das erſte der angeführten nimmt einen der erſten Plätze unter den italieniſchen Heldengedichten ein. (S. des Lor. Craſſo Elog. d'huom. letter. Th. 1. S. 147. Crescimbeni, a. a. O. Bd. 2. S. 494. Quadrio, Vol. IV, S. 680.) Nachr. von dem Verf. finden ſich bey ſ. Evandro (Ven.) 1731. 1760. 8. und in den Scritt. Ital. des Mazzuchelli, Bd. 2. Th. 4. S. 1957.) — **Tom. Balli** (Palermo liberato, Pal. 1612. 4.) — **Lucrezia Marinella** (1) Amore innamorato e impazzato, Ven. 1618. 4. Zehn Geſ. in Octaven.) 2) L'Enrico ovvero Biſanzio acquiſtato, Ven. 1635. 12. Sieben und zwanzig Geſ. in Octaven.) — **Giov. Dom. Peri** (1) Fieſole deſtrutta, Fir. 1619. 4) — **Girol. Gabbrieli** (Lo Stato della chieſa liberata, Vic. 1620. 4. Drey und dreißig Geſ. in Octaven.) — **Jac. Griſaldi** (Conſtantino il grande, ovv. Maſſenzio ſconfitto, Ven. 1620. 12.) — **Cammillo Pancetti** (Venezia libera, Ven. 1622. 4. Acht und zwanzig Geſ. in Octaven, über die Beſiegung des Pipins, Königes der Longobarden um J. 809.) — **Guidubaldo Benamati** (Tre libri della Vittoria navale .. Parm. 1632. 12. Vollſt. in zwey und dreyßig Büchern, Bol. 1646. 4. Mit dem erſtern zugleich erſchienen noch Tre libri del mondo nuovo.) — **Anſ. Ceba** (Furio Camillo, Gen. 1623. 8. Sechs Geſ. in Octaven.) — **Giovb. Marino** († 1625. 1) La ſtrage degli Innocenti, Par. 1620. f. R. 1633. 12. Ven. 1633. 4. Deutſch von Brockes, Hamb. 1715. 8. [illegible]) L'Adone, Par. 1623. f. Ven. 1623. 4. Par. 1687. 16. 4 B. Zwanzig Geſ. in Octaven; franzöſiſch (aber verkürzt) Par. 1667. 12. Zwölf Geſ. und von Frérou 1780. 12. Dieſes Gedicht veranlaßte mancherley Streitigkeiten. Tom. Stigliani ließ, unter dem Titel L'Occhiale, Ven. 1627. 8. eine Schrift dagegen drucken, und nun ſtand ein ganzes Heer von Vertheidigern des Adonis, Gir. Aleandro, Nic. Villani, Scip. Errico, (der aber nachher ſeine Meynung änderte) Agoſt. Lampugnani, Giov. Capponi, Andr. Barbazza, Mich. Ang. Torcigliani, u. a. m. auf, deren Schriften größtentheils von Quadrio, a. a. O. Vol. IV. S. 691. angezeigt worden ſind. Auch Chapelain ſchrieb einen Disc. en forme de lettre à Mr. Favereau darüber, der vor der Pariſer Ausg. des Gedichtes befindlich, und von Ant. Torelli, Rom 1625. 12. und von Bart. Bibelli, Mant. 1625. 12. ins Ital. überſetzt worden iſt, worin er zu erweiſen ſucht, daß der Adonis eben ſo gut zu den epiſchen, als die Komödie zu den dramatiſchen Gedichten, gehöre. Bekannt iſt es, indeſſen, daß Marini der Hauptverderber des italieniſchen Geſchmackes im 17ten Jahrh. war. Weithergeholte, erkünſtelte Bilder, ſeltſame Einfälle, fremde, beſonders lateiniſche, Conſtructionen gaben ſeinen Werken einen Reiz von Neuheit; und eine beneidenswerthe Leichtigkeit im Reimen, ein glücklicher aber ſpielender Witz, eine üppige und verwilderte Imagination verſchaffen ihm Bewunderer und Anhänger, und erweckten Nachahmer, welche die Sprache und die Poeſie der Nation, und zum Theil auch den Geſchmack der Franzoſen, verdorben. Sein Leben findet ſich vor den angezeigten, Römiſchen und Venez. Ausg. ſ. Strage degli Innocenti; und Nachr. finden ſich im Crescimbeni, a. a. O. Bd. 2. S. 470.) **Herc. Udine** (Avvenimenti amoroſi di Pſiche, Ven. 1622. 8.) — **Ignazio di Somma** (Dell' America Canti V. Rom. 1623. 12) — **Giul. Strozzi** (1) Venezia edificata, Ven. 1621. f. verm. 1624. f. Vier und zwanzig Geſ. 2) Il Barbarigo, ovvero l'Amico ſollevato, Ven. 1626. 12. Fünf Geſ. in Octaven.) — **Scip. Herrico** (1) La Babbilonia diſtrutta, Ven. 1624. 16. Zwölf Geſ. 2) La Guerra Trojana, Meſſ. 1640. 4. Zwanzig Geſ. in Octaven.) — **Giov. Argoli** (L'Endimione, Terni 1624. 4. Zwölf Geſ.) — **Onofrio di Andrea** (1) L'Aci, Nap. 1628. 12. 2) L'Italia liberata, Nap. 1646. Zerſtörung des lombardiſchen Reiches.) — **Belmonte Cagnoli** (Aquileja diſtrutta, Ven. 1628. 4. Zwanzig Bücher in Octaven.) — **Abr. del Decuto** (Il Veſſillo, Fir. 1628. 4) — **Giul. Ceſ. Corteſe** (La Vajaſſeide, Nap. 1628. 8.) — **Tom. Stigliani** (Il Mondo nuovo, Piac. 1617. 4. vollſt. Rom. 1628. 4. Vier und dreyßig Geſänge. Der Verf. war der Nebenbuhler des Marino; allein, wenn der Plan ſeines Werkes gleich dem Plan des Adone vorzuziehen iſt: ſo iſt der Styl deſſelben doch eben ſo hart, als niedrig. Ueber den Verf. ſ. Crescimbeni, a. a. O. B. 2. S. 486.) — **Ottavio Tronſarelli** (Il Coſtantino, Rom. 1629. 8. Neun und zwanzig Geſ.) — **Giamb. Lalli** (Tito Veſpaſiano, ovv. Geruſaleme deſolata, Mil. 1630. 12. Bol. 1635. 12. Vier Geſ.) — **Tol. Nozzolini** (La Sardegna trionfante, Fir. 1632. 4. R. 1653. 4. Achtzehn Geſ. in Octaven, worin die Befreyung Sardiniens von den Mauren durch die Piſaner beſungen wird.) — **Baſſ. Gatti** (Maria Regina di Scozia, Bol. 1633. 4.) — **Angel. Scaramuccia** (Il Beliſario, 1635. 4.) — **Bern. Berti** (Scipione Affricano . . . Pad. 1636. 12. Drey Geſänge in Octaven.) — **Aſcanio Grandi** (Il Tancredi, Lecce 1636. 12. Zwanzig Geſ. in Octaven. Dem Verf. werden noch einige Gedichte dieſer Art, als La Vergine deſponſata und I Faſti zugeſchrieben, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. Die Poeſie in jenem iſt ſehr mittelmäßig.) — **Feder. Malipiero** (L'Annibale, Mil. 1640. 4.) —

Girol. Garopoli (1) L'Aurena, Bol. 1640. 12. 2) Carlo Magno, ovv. la Chieſa vendicata, R. 1660. 12.) — Nic. Villani (Fiorenza difeſa, Rom. 1641. 4. Zehn Geſ. aber nicht vollendet. Nachr. von dem Verf. finden ſich in Baillets Jug. des Sav. T. IV. Vol. 2. S. 48.) — Carlo Giuſ. Orrigone (Oſman diſorgogliato, Gen. 1641. 4. Ueber den Sieg des Pohlniſchen K. Ladislaus des 4ten über die Türken.) — Vinc. Dalene (La Diſcordia, Tor. 1642. 4.) — P. Enea Obizzo (L'Areſtio, Bol. 1642. 4.) — Franc. Baitello (La Scipiade, Breſc. 1644. 12. Zehn Geſ. in Octaven.) — Girol. Graziani (1) Il Conquiſto di Granata, Mod. 1650. 4. Sechs und zwanzig Geſ. 2) La Cleopatra, Bol. 1652. 4. Ven. 1670. 4. Beyde im lyriſchen Tone abgefaßt.) — Girol. Bartolomei (America, R. 1650. f. Vierzig Geſ. in Octaven.) — Giov. Leoni Semproni († 1646. Boemondo, ovvero l'Antiochia difeſa, Bol. 1651. 4. Gleichfalls im lyriſchen Tone geſchrieben, aber doch das beſte der, in dem, für die italieniſche Litteratur ſo unglücklichen 17ten Jahrh. geſchriebenen Gedichte dieſer Art. — Franc. Brancalaſſi (La Betulia liberata, Nap. 1651. 12. Funfzehn Geſ.) — Giuſ. Galeani (1) Il Pelagio, ovv. la Spagna racquiſtata . . . . 2) Roſalia trionfante . . ) — Luigi Joele (Cartagine ſoggiogata, Nap. 1652. 12. Neun und zwanzig Geſ.) — Sigism. Boldoni (La caduta de' Longobardi, Mil. 1656. 12.) — Aleſſ. Caſſola (La briglia del furore, ovv. Aleſſandria difeſa, Berg. 1658. 8. Fünf Geſ.) — Ferd. Donno (L'allegro Giorno Veneto, ovv. lo Spoſalizio del mare, Ven. ſ. a. 12. Zehn Geſ.) — Anton. Merello e Mora (L'Arcadio liberato, Bol. 1660. 12.) — Franc. Morabito (Catania liberata, Cat. 1669. 4.) — Giamb. Merra (L'Adimaro, o ſia la Corſica liberata.) — Giuſ. Monebria (Il Ruggiero, ovv. la Sicilia liberata.) — Camillo de Notariis (Flavio Coſtantino il gra[illegible], Nap. 1677. 4.) Tib. Ceuli (L'Oriente conquiſtato.) — Ant. Caraccio († 1702. L'imperio vendicato, Nap. 1679. 4. Zwanzig Geſänge. Vermehrt mit zwanzig neuen Geſ. ebend. 1690. 4. Der Innhalt iſt die Beſitznehmung Balduins von dem Conſtantinopolitaniſchen Throne. Crescimbeni hat der Erläuterung dieſes Gedichtes das 7te und 8te Geſpräch ſeines Werkes Della bellezza della volgar Poeſia gewidmet, und auch Sorge getragen, daß das Leben des Verf. in die Vite degli Arcadi illuſtri, Th. 1. S. 141. R. 1708. 4. (deren Mitglied er, unter dem Nahmen Lacone war) eingerückt worden iſt; aber, durch jene ſeine Bemühungen iſt das Gedicht um nichts beſſer geworden; der Innhalt iſt nicht anziehend, und die Darſtellung ſehr proſaiſch.) — Giun. Pierellio (Vienna difeſa, Mod. 1690. Parm. 1700. 12. Zwanzig Geſ.) — Giov. Ant. Carrara Bora (Il Moroſini, ovv. la Morea conquiſtata, Trev. 1693. 12. Sechszehn Geſ. in Octaven.) — Vinc. Piazza (Bona Eſpugnata, Parm. 1694. 8. Zwölf Geſ. in Octaven.) — G. Leti (Prodigio della natura e delle grazie, Poema eroico-ſtorico ſopra la miracoloſa intrapreſa d'Inghilterra del Real Principe d'Orange, Amſt. 1695. 4.) — Mar. Reitani Spatafera (Il Rogiero in Sicilia, Anc. 1698. 8.) — Mich. Benvenga (Il Trionfo della Fede, ovvero Luigi il Grande, Parma 1716. 12. Zwanzig Geſ. in Octaven.) — Franc. Algarotti († 1769. Il Congreſſo di Citera, Nap. 1745. 8. und in den verſch. Samml. ſ. Werke; franz. in der Ueberſ. derſelben von Dom. Michelessi, Berl. 1772. 12. 7 B. Deutſch von Fdr. Molter, Raſt. 1750. 8.) — Ungen. (La Giaſoneide, o ſia la conquiſta dell Vello d'oro; Liv. 1780. 8. Zehn Geſ.) — Ungen. (L'Antoniade, Ver. 1785. 8. Sieben Geſ. in falten Jamben.) — C. Agoſtino Tana (La Enriade wird im 4ten Th. S. 222. von des Abt Denina Vicende della Litteratura, Berl. 1785. 8. angeführt.) — — Mehrere Nachrichten von den mehreſten dieſer Heldengedichte finden ſich in des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. IV. S. 666 u. f. — — V. **Geiſtliche, oder aus den Schriften des alten und neuen Teſtamentes und den Leben der Heiligen, gezogene Heldengedichte:** **Bern. Pulci** (1) La Paſſione di G. C. Fir. 1490. 4. 2) La Vendetta di G. C. Fir. 1491. 4.) — **Teof. Folengo** (L'Umanità del figliuolo di Dio, Ven. 1533. 8. Zehn Geſ. in Octaven.) — **Eraſmo di Valvaſone** (L'Angeleida, Ven. 1590. 4. Drey Bücher in Octaven, die Schlacht der Engel gegen Lucifer enthaltend. Du Freſnoy, in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 190 hat dieſes Gedicht unter die romantiſchen geſetzt.) — **Matteo Donia** (Il Giorgio, Pal. 1600. 4.) — **Giov. Soranzo** (Dell' Adamo, Gen. 1604. 12. Zwey Bücher in Octaven.) — **Luigi Tanſillo** (Le lagrime di S. Pietro, Ven. 1606. 4.) — **Giov. Dom. Nizzoli** (Il Digiuno di Criſto nel Deſerto, Bol. 1611. 8.) — **Anſ. Ceba** (L'Eſter, Gen. 1613. 1615. 4.) — **Barc. Tortoletti** (Giuditta vittorioſa, R. 1628. 4. Zehn Geſ. in Octaven.) — **Jac. Grandi** (Il faſti ſacri, Lec. 1635. 12. Zwölf Geſ. in Octaven.) — **Giov. Dom. Peri** (Il Mondo deſolato, Sienna 1637. 4. Acht Geſ. und Darſtellung des jüngſten Gerichts.) — **Giac. Branchi** (La Giuditta trionfante, Ver. 1642. 4. Sechs Geſ. in Octaven.) — **Toldo Conſtantini** (Il Giudicio eſtremo, Pad. 1648. 1651. 4.) — **Giov. Canali** (L'anno feſtivo, ovv. I Faſti ſacri, Ven. 1674. 4. Zwölf Geſ. in Octaven.) — **Ben. Menzini** (Il Paradiſo terreſtre, R. 1691. 12. Drey Bücher.) — **Giov. Albani** (Davide Re, Breſc. 1691. 4. Achtz. Geſ. in Octaven.) — **Giov. Fil. Alfonſi** (La Santa Eufroſinia, R. 1702. 12. Drey Geſ.) — **Gab. Mar. Nieloncelli** (La Giuditta, Mil. 1712. 8. Vier Geſ. Verm. ebend. in zwanzig Geſ.) — **Franc. Trivieri** (La redenzione, Tor. 1750. 4. Sechs Geſänge. Ob die übrigen 18 Geſ. dieſes Gedichtes, welche es noch enthalten ſollte, erſchienen ſind, weiß ich nicht.) — **Giuſ. Lavini** (Il Paradiſo riacquiſtato, R. 1750. 4. Sechs Geſ. in reimfr. Verſen. S. das Arch. der Schweizer Kritik, S. 147.) — **Bianchi** (Il Davide, Ven. 1751. f.) — **Gajon** (Eines Gedichtes, ſulla redenzione, von ihm gedenkt Denina, im 2ten Th. S. 222 ſ. Vicende della Litteratura.) — — Nachrichten von mehreren Gedichten dieſer Art finden ſich bey Quadrio, a. a. O. Vol. IV. S. 213-219. und S. 247-268. — — VI. **Bloße hiſtoriſche Gedichte:** Da unter dieſen, ſo viel ich weiß, kein an ſich ſelbſt merkwürdiges Werk ſich findet: ſo verweiſe ich, um den Raum zu ſchonen, an des Quadrio Stor. e Rag. Vol. IV. S. 133-154. — —

**Heldengedichte in ſpaniſcher Sprache:** Velazquez und nach ihm J. A. Dieze behaupten in der Geſch. der ſpaniſchen Dichtkunſt S. 377 daß die ſpaniſche Nation mehr epiſche Gedichte aufzuweiſen habe, als irgend eine andere; allein dieſes Urtheil kann nur aus dem Fleiße, mit welchem dieſe beyden Schriftſteller die Epopöen der Spanier zuſammen gezählt haben, entſtanden ſeyn; denn ſelbſt nach dem von ihnen gegebenen Verzeichniſſe beſitzen ſie deren bey weitem nicht ſo viele, als die Italiener; und daß dieſe nicht dafür bekannt ſind, iſt nur der wenigern Sorgfalt der Geſchichtſchreiber ihrer Dichtkunſt zuzuſchreiben. Als der älteſte epiſche Dichter der Spanier wird der K. Alphonſus der Weiſe, im Anfange des 13ten Jahrhunderts, angegeben. Aber von ſeinem „Leben und Thaten Alexander des Großen," iſt bis jetzt nur ein Fragment von ſechs Verſen bekannt geworden. Daß die Geſchichte Alexanders eine Lieblingsgeſchichte dieſer Zeiten geweſen, darüber ſ. Wartons hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 128 u. f. und daß eben dieſer Alphonſus durch Leſung der Thaten Alexanders von einer Krankheit geneſen ſeyn ſoll, von welcher ihn nicht eine vierzehnmalige Leſung der

Bibel, mit allen Gloſſen, heilen wollen, darüber ſ. den 20ten Brief des Aeneas Sylvius. — El Cid (das Alter dieſes Gedichtes iſt nicht bekannt; es findet ſich in der Coleccion de Poeſias Caſtill. eſcrit. delante el Siglo XIV. . . . Mad. 1779. 8) — **D. Enrique de Villena** († 1434. Los Trabajos de Hercules, Burg. 1499. Auch dieſes Gedicht ſcheint ſo gut, als unbekannt zu ſeyn, wofern es eigentlich noch überall Gedicht iſt. S. Velasquez S. 154 und 380. Anm. f) — **Juan de Mena** († 1456. El Laberinto ó Trecentias, gedruckt, aber nicht zum erſten Mahle, mit dem Titel: Las CC. C . . . Sev. . . . (1520) f. und in ſ. Obras, Tol. 1548. f. Antv. 1552. 8. Seinen Nahmen hat es von der Anzahl der Octaven, aus welchen es beſteht. Hr. Diez (Velasquez S. 181) macht die richtige Bemerkung, daß es, allenfalls nur dem Tone nach, unter die epiſchen Gedichte gehöret.) — **Nicolas Eſpinoſa.** (Obgleich ſeine Segunda Parte de Orlando furioſo con el verdadero ſuceſſo de la Batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia en lib. XXXV. . . . Zarag. 1555. Alc. 1579. 4. zum Theil nichts, als Ueberſ. des Arioſt, und zum Theil Fortſetzung deſſelben iſt: ſo verdient dieſes Gedicht denn doch, ſowohl ſeiner innern Güte, als auch deswegen einen Platz unter den epiſchromantiſchen Gedichten der Spanier, weil es augenſcheinlich beweiſt, daß die italieniſche Poeſie auf die ſpaniſche Einfluß gehabt hat.) — **Geronymo Sempere** (Primera y ſegunda Parte de la Carolea, En Val. 1560. 8. die Thaten Karl des fünften, mehr hiſtoriſch, als epiſch.) — **D. Luis de Zapata** (Carlo famoſo, en Octavos . . . . Val. 1566. 4. eben des Innhaltes, und eben der Ausführung.) — **Diego Ximenez de Ayllon** (Los famoſos y eroycos Hechos del Cavallero, Onrra y Flor de las Eſpañas, el Cid Ruy Diaz de Bivar. En octava Rima . . . Anveres 1568. 4. Es ſoll indeſſen ſchon eine frühere Ausgabe davon vorhanden ſeyn; auch dieſes Gedicht iſt mehr hiſtoriſch, als epiſch.) — **D. Alonſo de Ercilla** (Primera e ſegunda Parte de la Araucana, Mad. 1578. 8. Primera, ſegunda y tercera Parte . . . Mad. 1590. 8. Lisb. 1590. 4. Mad. 1733. f. 1776. 8. 2 B. Die beyden erſten Th. 29, der letzte noch 6 Geſänge, in achtzeiligen Stanzen geſchrieben. Durch das, was Hr. v. Voltaire in ſeinem Eſſai ſur le poeme epique von dieſem Gedichte ſagt, iſt es zwar bekannt, aber leider ſehr falſch bekannt geworden. S. Hrn. Diez Velasquez, S. 401. N. f.) — **Hippol. Sanz** (La Maltea . . . Ven. 1582. 8. zu Ehren der Belagerung von Malta im J. 1565. Velasq. S. 381 führt es an, ſetzt es aber ſehr tief herunter.) — **Franc. Garrido** (Batalla de Roncevalles, Tol. 1583. 4.) — **Juan Rufo Gutierrez** (La Auſtriada . . . En Mad. 1584. Alc. 1586. 8. aus 24 Geſ. beſtehend, worin die von D. Juan de Auſtria gegen die Türken gewonnene bekannte Seeſchlacht gefeyert wird; gehört zu den beſten Epopeen der Spanier.) — **Luys Barahona de Soto** (Primera Parte de la Angelica, Gran. 1586. 4. Zwölf Geſ. in Octaven.) — **Pedro de la Vezilla Caſtellanos** (El Leon de Eſpaña . . . Sal. 1586. 8. Cervantes ſcheint dieſes Gedicht von der Verdammung zum Feuer ausgenommen zu haben. D. Q. Lib. I. Cap. VI. S. 52. Ausg. 1755. 8 1ter B.) — **Chriſtophal de Virues** (El Monſerrate: Fundacion de aquella Real Caſa y Camera Angelical, con relacion de la vida y penitencia de Fr. Juan Guerin, Mad. 1587. 1601. 1609. 8. Die Wunderthaten der Maria zu Monſerrate ſind der Gegenſtand dieſes Gedichtes; Cervantes nennt, bey Gelegenheit des Hochgerichtes über D. Q's Bibliothek, die Araucana, die Auſtriada und dieſes die beſten Heldengedichte der Spanier, welche mit den berühmteſten der Italiener um den Rang ſtreiten könnten.) — **Mich. Ginero** (Il Sitio y Toma de Anvers, Sar. 1587. 8. Sechs Geſ. in Octaven.) **Lorenzo de Zamora** († 1614. La

Seguntina . . . Alc. 1587. Mad. 1607. 8. Gute Verſifikation und einzele ſchöne Stellen.) — **Gabr. Laſſo de la Vega** (Cortes valeroſo . . . en doze libros, Mad. 1588. 4. und unter dem Titel: La Mexicana . . . en XIII. l. Mad. 1594. 8.) — **Chriſtoval de Meſa** (1) Las Navas de Toloſa . . . Mad. 1594. 12. Ueber den Sieg, welchen Alphonſus der 8te in dieſen Ebenen über die Mauren erfocht. 2) La Reſtauracion de España, Mad. 1607. 4. Die Befreyung Spaniens unter Philipp dem 3ten von den Mauren, in 10 Geſängen, beyde in achtzeiligen Stanzen, und das erſtere nicht ſchlecht. 3) El Patron de España, Mad. 1612. Die Wunder des Schutzheiligen von Spanien, welche aber an dem Dichter ſich bey dieſer Arbeit nicht ſehr wirkſam gezeigt haben.) — **Diego de Santiſtevan Oſorio** (verfertigte einen Quarta y Quinta parte zu der Araucana des Ercilla, Sal. 1597. 8. Mad. 1735. f. zuſammen 33 Geſänge, aber nicht mit dem Feuer und Genie des Ercilla. Primera y ſegunda parte de las Guerras de Malta y Thoma de Rodas, Mad. 1599. 4.) — **Lope de Vega Carpio** († 1635. 1) La Dragontea . . . . Val. 1598. 8. Mad. 1602. 8. 10 Geſänge in achtzeiligen Strophen, und über das vereitelte Unternehmen des Admiral Drake gegen Panama. 2) Iſidro, poema caſtellano, en que ſe eſcrive la vida del bienaventurado Iſidro, Labrador de Madrid . . . Mad. 1599 und 1607. 4. Die Wunder dieſes heilig geſprochenen Bauers machen den Inhalt aus; und Lopez erklärt es deswegen für ein poema caſtellano, weil der Held ein Spanier und das Gedicht in einer eigentlichen ſpaniſchen Versart (in Quintillas, Strophen von fünf kurzen Verſen) abgefaßt iſt. 3) La Hermoſura de Angelica . . . Mad. 1605. 8. 20 Geſänge. Nachdem Arioſt die Angelika dem Medor zu Theile werden laſſen, hören wir bey ihm nichts mehr von ihr; hier wird ihre Geſchichte, deren Scenen, wie natürlich, größtentheils in Spanien ſpielen, in dem Tone und der Manier des Arioſt, und in Octaven fortgeſetzt. 4) Jeruſalem conquiſtada, Epopeya Tragica . . . Mad. 1609. Lisb. 1611. Mad. und Barcel. 1619. 4. 20 Geſ. Das beſte epiſche Gedicht des Lope, worin der Zug des K. Alphonſus nach dem gelobten Lande, und die dabey vorzüglich von den Spaniern verrichteten Heldenthaten, beſungen werden. Trotz der Weitläuftigkeit, und der Verwirrung im Plane, und einzeler, abentheuerlicher Dichtungen, und vieler, äußerſt ſchwülſtiger Stellen, iſt die Darſtellung im Ganzen vortreflich, und viele einzele Erfindungen zeugen von wahrem Genie. Nachrichten von dem Leben und dieſen Werken des Dichters finden ſich, unter andern, in des Hrn. Diez Velasq. S. 239. 328 und 329. Anm. c — auch in des Hrn. Bertuch Magazin der Span. und Portug. Litt. B. 1. S. 319 u. f. Von ſ. Werken ſind, Madr. 1776. 4. 21 Bde. erſchienen.) — **D. Martin del Barco Centenera** (Argentina y Conquiſta del Rio de la Plata y Tucuman y otros ſucceſſos del Pirú, Lisb. 1602. 4. Zwar größtentheils hiſtoriſch, aber voller ſchöner einzeler Stellen.) — **Juan de la Cueva** (La Conquiſta de la Betica . . . Sev. 1603. 8. 24 Geſänge. Selbſt der, gegen die ſpaniſchen epiſchen Dichter ſo ſtrenge Velasquez ſetzt (S. 400) dieſes Gedicht unter die beſſern ſpaniſchen Epopöen.) — **Alonſo Lopez Pinciano** (El Pelayo . . . . Mad. 1605. 8. gehört nicht zu den ganz ſchlechten.) — **Gaſp. Aguilar** (Expulſion de los Moros de España por . . . D. Phelipe Tercero, Val. 1610. 8. 8 Geſ. in Octaven.) — **Fr. de Mosquera de Barrio nuevo** (La Numantina . . . Sev. 1612. 4. 15 Bücher; aber ſehr mittelmäßig.) — **Diego de Hojeda** (La Chriſtiada . . . en doze libros . . . . Sev. 1611. 4. in Octaven; die Geſchichte Chriſti, ſehr andächtig, aber in einem der Epopöe gar nicht angemeſſenen Tone.) — **Aloſo de Azevedo** (La Creacion del mundo, R. 1615. 8. Eine Nachahmung der Se. Semaine des du Bartas.) — **Joſ. de Valdivielſo** (Sagraria de Toledo . . . .

Barcel. 1618. 8. Fünf und zwanzig Geſänge in Octaven; die Entdeckung und Wunder eines Marienbildes; fromm gemeynt, aber ſehr ſchlecht ausgeführt.) — **Donna Ferreira de la Cerda** (von Geburt eine Portugieſinn; Eſpaña libertada, Prim. P. Lisb. 1618. 4. Seg. Parte, ebend. 1673. 4. in Octaven, und eine der beſten ſpaniſchen Epopeen.) — **Bernardo de Balbuena** († 1627. El Bernardo, ò Victoria de Roncesvalles ... Mad. 1624. 4. Der bekannte Sieg Karl des Großen; das Gedicht gehört zu den guten ſpaniſchen Heldengedichten, ob es gleich gänzlich in Vergeſſenheit gerathen iſt.) — **Manuel de Galhegos** († 1665. Gigantomachia .... Lisb. 1628. 4. 5 Geſ. worin der bekannte Krieg Jupiters mit den Rieſen nicht ganz ſchlecht beſungen wird.) — **D. Juan Antonio de Vera y Zuñiga** († 1658. El Fernando, ò Sevilla reſtaurada .. con los Verſos di la Geruſaleme liberata del Taſſo ... Mad. 1632. Zwanzig Geſ. Aus dem Titel ſchon ſieht man, daß es eine Art von Parodie iſt; und dieſe iſt in Redondillas, oder Strophen von vier achtſylbichten Verſen, abgefaßt. Dieſe Versart iſt einem ſolchen Inhalte nicht angemeſſen; und nur einzele Stellen verrathen den Dichter.) — **Miguel da Silveira** († 1636. El Macabeo ... Nap. 1638. 4. Mad. 1731. 8. Die bekannte Geſchichte des Judas Maccabäus in 20 Geſängen, voller Einbildungskraft, aber auch voll von den Folgen einer ſich ſelbſt gelaſſenen Einbildungskraft, voller Unwahrſcheinlichkeit, voller Schwulſt, voller Uebertreibungen. Indeſſen wird das Gedicht immer noch unter die guten Epopeen der Spanier gezählt.) — **Franc. Lopez Zarate** († 1658. Poema eroico de la invencion de la Cruz por el Emp. Conſtantino Magno ... Mad. 1648. 4. und in ſ. W. Mad. 1651. 4. Erkünſtelter Enthuſiasmus, und zum Theil in holprichter ſchwacher Sprache.) — **D. Franc. Borja, Fürſt von Esquilache** (im Neapolitaniſchen † 1658. Napoles recuperada por el Rey D. Alfonſo ... Zarag. 1651. Amb. 1658. 4. zwölf Geſ. in Octaven, größtentheils hiſtoriſch, und im Ganzen ſehr mittelmäßig.) — **D. Franc. Botelho de Moraes e Vaſconcellos** (ein Portugieſe von Geburt, El nuevo Mundo .... Barc. 1701. 4. Mad. 1716. 4. zehn Geſänge. El Alfonſo, ò la Fundacion del Reyno de Portugal aſſegurada y perfecta en la Conquiſta de Elyſea ... Sal. 1731. 4. 1737. 8. beydes, beſonders das letztere, gute Gedichte.) — **D. Candido Maria Trigueros** (La Riada, ein epiſches Gedicht, welches ich nur aus einem Briefe von Pabl. Forner, unter dem Nahmen von Ant. Varas, an den Verf. kenne.) — **D. Joſ. de Reame** (La Conquiſta de Minorca, Mad. 1784. 4.) — — Umſtändlichere Nachrichten von den mehreſten dieſer Heldengedichte und ihren Verf. finden ſich in J. A. Dietz Velasquez, S. 376 u. f. — —

**Heldengedichte in portugieſiſcher Sprache:** **Luis de Camoens** († 1579. Os Luſiadas ... En Lisboa 1572. 4. agora novamente reducidas por .... Man. Correa, Lisb. 1613. 4. 1720. f. commentadas todas por Man. de Faria y Souſa, Mad. 1639. f. Der Commentar iſt in ſpan. Sprache, illuſtr. con varias e breves notas, e con hum precedente apparato doque the pertenece por Ignazio Garzez Ferreira, Nap. und Roma 1731. 1732. 4. Paris, in ſeinen Werken, 1759. 12. 3 B. Lisb. 1772. 12. 3 Bde. Das Gedicht beſteht aus 10 Geſängen in Octaven, und iſt überſetzt in das Spaniſche dreymahl, von Luis Gomez de Tapia, Salam. 1580. 8. von Benito Caldeira, Alc. 1580. 4. von Henr. Garces, Mad. 1591. 4. In das Italieniſche, in Verſen, von Carlo Ant. Pagal, Lisb. 1659. 12. 2te Ausg. Von einem Ungen. Tor. 1772. 8. In das Franzöſiſche: Von du Perron de Caſtera, Par. 1735. 4. 3 B. Von einem Ungen. (de la Harpe) Par. 1776. 8. 2 B. Die erſte matt und auslaſſend, mit einem ſchalen Commentar; die zweyte höchſt frey, mit etwas beſſern Anmerkungen; beyde in Proſe.

In das Engliſche, von Richard Fan-
ſhaw, Lond. 1655. fol. von Wil. Jul.
Mickle, Lond. 1776. 1778. 4. in Verſen.
In das Deutſche, ein paar Fragmente,
die berühmte Episode von der Ines de
Caſtro und die Erſcheinung des Adama-
ſtors, von Meinhard, in den gel. Bey-
trägen zu den Braunſchw. Zeit. J. 1762.
St. 25 und 26 und vor der 2ten Ausg.
. Verſ. über die ital. Dichter; einige Ge-
änge in den Beluſtigungen für allerley Le-
er, Leipz. 1773. 8. der erſte Geſang in
er Versart des Originals von dem Hrn.
. Seckendorf, im 2ten B. des Bertuchi-
chen Magazines. Auch giebt die Einlei-
ung zu der Portugieſiſchen Grammatik,
rfſt. 1778. Nachrichten von dem Werke.
as Leben des Dichters, aus einem, von
em Grafen Ericeira, nach Frankreich
rſchickten Aufſatze gezogen, findet ſich
nter andern in des Niceron Mem. pour
ervir à l'hiſtoire des hommes illuſtres,
. 37. S. 294 u. f. in des Goujet Bibl.
. B. 8. S. 172-189. und Nachr. von
n in des Hrn. Diez überſetzten Velaz-
ez, S. 526. Was Voltaire in ſeinem
ſai ſur le poeme épique von ihm ſagt,
weder zuverläſſig, noch vollſtändig. —
anc. Rodriguez Lobo (Mit Aus-
g des ſechszehnten und Anfang des
en Jahrh. O Condeſtabre de Portu-
, D. Nuno Alvares Pereira, Liſb.
0. 4. und in ſ. W. Liſb. 1723. f. 20 Geſ.
Octaven, ſoll, dem Plane, ziemlich
erhaft; aber in Rückſicht auf Ausfüh-
ſchön, obgleich unter der Luſiade
.) — Vasco Mausingho di Que-
o (Affonſo Africano, Liſb. 1611. 8.
lf Geſ.) — Donna Bernarda
reira de la Cerda (Heſpagna li-
ada, Liſb. 1618. 8. Zehn Geſ.) —
. de Souſa di Macedo (Ulyſſip-
Liſb. 1640. 8. Vierzehn Geſ.) —
b. Pereira di Caſtro (Ulyſſea ou
boa edificada, ſ. a. et l. 4. Zehn
in Octaven.) — Franc. Xav. de
nezes, Graf v. Ericeira († 1743.
riqueida . . . com advertencias
minares das Regras da Poeſia Epi-
. Liſb. 1741. 4. 12 Geſ. in Octa-

ven: regelmäßig, und in ſchöner Sprache, aber ohne dichteriſches Feuer und Geiſt. Nachrichten von ihm liefert die Bibl. Luſit. B. 2. S. 289; kürzere Hr. Diez bey ſ. überſ. Velazquez, S. 542.) — Nachrichten von mehrern epiſchen Dichtern der Portugieſen, ſollen ſich bey dem eben angezeigten Werke finden; auch behaupten die Portugieſen, frühere epiſche Dichter, als die Spanier gehabt zu haben. (S. Hrn. Diez Velazquez S. 377.) Aber, wenn ebend. S. 379 geſagt wird, daß, weil die Luſiadas früher erſchienen iſt, als das große Gedicht des Taſſo, die Portugieſen auch früher ein regelmäßiges, epiſches Gedicht gehabt haben, als die Italiener, ſo zeigt das eine große Unbekanntſchaft mit der italieniſchen Litteratur. — —

**Heldengedichte in franzöſiſcher Sprache:** Die erſten, in dieſer Sprache geſchriebenen, Helden- oder vielmehr romantiſchen Gedichte, ſind bereits vorher, bey Gelegenheit der Unterſuchung über den Urſprung der letztern, angezeigt worden. Freylich iſt das, der franzöſiſchen Nation eigentlich gehörige Product dieſer Art, erſt das Werk des Alexander de Paris und des Licors vom J. 1223; aber die übrigen ſind denn doch auch in franzöſiſcher Sprache abgefaßt; und eben da der Geſchmack daran noch blühte, wurde ein Werk verfertigt, welches, wenn es gleich ungeachtet ſeines Titels, kein eigentliches romantiſches Gedicht iſt, doch im Ganzen hieher gehört. Es iſt dieſes der bekannte, von Wilh. Loris († 1260) angefangene, und von Jean de Meun ums J. 1310 vollendete, von Chaucer zum Theil ins Engliſche überſetzte Roman de la Roſe, von deſſen Innhalte und Ausgaben bey dem Art. Allegorie, S. 84. ſich Anzeigen finden, und Maſſieu, in ſ. Hiſt. de la Poeſie franc. Par. 1739. 8. S. 165 und 179 (aber, wie es ſcheint, ohne den Geiſt des Gedichtes aufgefaßt zu haben.) Goujet, in ſ. Bibl. franc. Th. IX. S. 26 u. f. und Treſſan, im 2ten Th. S. 348 des Corps d'Extraits de Roman de Chevalerie, Par. 1782. 12.

ausführlicher handeln. Aus jenem Innhalte wird man ſehen, daß die Vorſtellungsarten und Sitten des Ritterweſens wenigſtens noch zu Bildern von den Gefahren eines Liebhabers dienen mußten, ſo wie ſie in dem Werke der Chriſtine von Piſa (1411) Les cent Hiſtoires de Troyes . . . Par. 1522. 4. zur Einkleidung von Moralen gedient haben. Auch wurden noch im 14ten Jahrh. wirkliche Ritterabenteuer poetiſch behandelt. Allein, da man zuletzt wahre, neuere Begebenheiten, wie die Thaten des Bernard du Guesclin, u. d. m. (die aber, ſo viel ich weiß, nur in proſaiſchen Umarbeitungen gedruckt worden ſind) zu beſingen anfieng: ſo mußte, natürlich, ein Theil des, den romantiſchen Gedichten, eigenen Wunderbaren wegfallen; und zugleich ſieng der Geſchmack der franzöſiſchen Nation allmählig an, ſich vorzüglich auf Darſtellung von Liebeshändeln hin zu neigen. Zu dieſer Wendung des franzöſiſchen Geſchmackes kann ſo wohl der Beyfall, welchen der Roman de la Roſe erhielt, als die Denkart, Sitten, Verfaſſung der Nation manches beygetragen haben. Die Eigenthümlichkeiten der Provenzaliſchen Poeſie wurden, durch die, im J. 1323 geſtiftete Jeux floraux zu Toulouſe, und durch die italieniſchen Dichter, welche ſich nach ihr gebildet haben ſollen, allgemeiner verbreitet; und Froiſſart (1400) machte, unter der Regierung Carl des fünften, nicht allein eine Menge neuer Dichtarten, als Chant Royal, Ballade, Lai, Virelai, Triolet, Rondeau, und mehrere dergleichen Mignardiſes, wie Pasquier ſie nennt, zur Mode (ſ. Maſſieu Hiſt. de la Poeſie franc. S. 218) ſondern verfaßte auch ein größeres romantiſches Gedicht Meliador, ou le Chevalier du Soleil d'or, das aus nichts, als Liebesgedichten beſteht. (S. Goujets Bibl. franc. Bd. IX. S. 130. vergl. mit Wartons Hiſtory of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 338. Anm. r.) Genug der Hang zum Heroiſchen verlohr ſich; man las zwar noch Rittergeſchichten, nähmlich die nun, in Proſa aufgelöſten, ältern; aber man hörte auf, den Stoff derſelben poetiſch zu bearbeiten, und kam immer mehr auf wirkliche Begebenheiten zurück. Eines der früheſten Werke dieſer Art ſind die Vigiles de la mort de Charles VII. . . . Par. 1490. f. 1724. 8. 2 B. von Martial d'Auvergne (1466) worin die Geſchichte dieſes Königes beſungen wird, und wovon Goujet in ſ. Bibl. franc. Bd. X. S. 48 u. f. Nachrichten giebt. Dieſem Dichter folgte Jean Marot († 1523) mit ſ. Deux heureux voyages de Gennes et de Veniſe victorieuſement mis à fin par le très chretien Roy Loys douzieme . . . Par. 1533. 8. Anv. 1539. 8. deren Innhalt die beyden Unternehmungen dieſes Königes nach Italien, und die, in vermiſchten Verſen und Proſe geſchrieben ſind. (S. Goujet, a. a. O. Bd. X. S. 4.) — Pierre Ronſard († 1585. La Franciade, 4 Geſänge, in zehnſylbigten Verſen, aber unvollendet, Par. 1572. 4. und in ſeinen Werken, Par. 1567. 4. 6 Th. 1623. fol. 2 B. 1629. 12. 9 B. und hier mit einem Commentar von Pierre de Marcaſſus. Der Innhalt iſt die Niederlaſſung der Franken, unter ihrem Anführer Francus, in Gallien; und ob man gleich in dem Entwurfe eine Art von Regelmäßigkeit, einen Gedanken von dichteriſchem Plane, überhaupt eine allgemeine Bekanntſchaft mit den übrig gebliebenen Trophäen der Alten wahrnimmt (wie denn zu Ronſard Zeit das Studium dieſer, und eine Befliſſenheit, die in ihren Werken befindliche Regelmäßigkeit nachzuahmen, in Frankreich Mode geworden zu ſeyn ſcheint, da einer ſeiner Zeitgenoſſen, Jodelle, die erſte, nach den Muſtern der Alten, verfaßte regelmäßige Tragödie, Cleopatra zu ſchreiben verſuchte) — obgleich, ſage ich, der Plan etwas hievon zeigt: ſo ſieht man doch ſehr deutlich, daß dieſe Bekanntſchaft noch ohne alles Nachdenken gemacht war. Die Ausführung iſt noch ſchlechter; die Wahl zehnſylbigter Verſe rechtfertigt er in ſeiner Vorrede dadurch, daß er die Alexandriner für zu weitſchweifig zu heroiſchen Werken erklärt. Seine Darſtellungsart im Ganzen iſt bekannt; er wollte die Sprache durchaus griechiſch und lateiniſch machen, wollte durchaus gelehrt dichten. Die Franciade iſt, indeſſen, vielleicht das ſchwächſte und ſchlechteſte ſeiner Werke. Dem ungeachtet genoß er des höchſten Beyfalles zu ſeiner Zeit; um ſich davon zu überzeugen, leſe man nur, was der einſichtsvolle de Thou von ihm (Lib. 81. ad An. 1585.) ſagt: er wurde nach dem Homer und Virgil, für den erſten Dichter der Welt gehalten. Sein Leben, unter dem Titel, Diſcours de la vie de Pierre Ronſard, wurde von Cl. Binet, Par. 1586. 4. geſchrieben; und **Baillet** (Jug. des Sav. B. 4. Th. 1. S. 323. Amſt. 1725. 12.) Goujet (Bibl. franc. B. 12. S. 192.) die Annales Poet. (B. 5. S. 83) u. a. m. haben auch dergleichen geliefert, und die Geſchichte ſeines Ruhmes ausführlicher erzählt, ſo wie auch Bayle ihm einen Artikel gewidmet hat. — **Guil. de Saluſte, ſ. v. Bartas** († 1590. Seine Semaine ou Creation du monde, Par. 1578. 1583. 4. und in ſ. Oeuvr. Gen. 1615. 24. machte, zu ihrer Zeit, viel Aufſehen. Sim. Goulard ſchrieb Commentaires, Rouen 1597. 12. dazu; Gab. Lermeus überſetzte ſie, Par. 1584. 12. ins Lateiniſche; Joſ. Silveſtre, Lond. 1671. f. ins Engliſche; Ferrant Guiſone, Ven. 1599. 4. (und vielleicht ſchon früher) ins Italieniſche; ein Ungen. Cöthen 1631. 8. in deutſche Reime; und Zach. Heyns, Amſt. 1621. 4. ins Holländiſche. Aber, um den Werth dieſes Gedichtes zu beſtimmen, iſt es genug zu wiſſen, daß die Sonne darin die Herzoginn der Kerzen (Duc des Chandeles) die Winde die Poſtillons des Aeolus, der Donner der Tambour der Götter heißt. Uebrigens hat der Verf. noch ein hieher gehöriges Gedicht, Judith in 6 Geſ. geſchrieben, und Nachrichten von ihm finden ſich bey Goujet, a. a. O. Bd. XIII. S. 304 u. f.) — **Didier Oriet** (Hiſtoire de Suſanne, 1581. 4. Drey Bücher) — **Jean de Boyſſieres** (La Croiſade, Par. 1584. 12. Aber nur zwey Geſ. und der Anfang eines Dritten.) — **Jean de Vitel** (La Priſe du Mont St. Michel, in ſ. Exercices poet. P. 1588. 12. Für ſeine Zeit nicht ſchlecht.) **Seb. Garnier** (La Henriade et la Loyſée, Blois 1593. 4. 1693. 8. Par. 1768. 8.) — **Franc. Descallis** (La Lydiade, Tourn. 1602. 12. Sieben Geſänge, deren ganz erdichteter Innhalt die Macht der Schönheit, des Krieges und der Liebe iſt.) — **Laudun d'Aigaliers** (La Franciade, P. 1603. 12.) — **Cl. Garnier** (Livre de la Franciade à la ſuite de celle de Ronſard, P. 1604. 8.) — **Cl. Billard de Courgeney** (L'Egliſe triomphante, Lyon 1618. 8. Dreyzehn Geſ. deren Innhalt in des Goujet Bibl. franc. Bd. XIV. S. 394. angegeben iſt.) — **Jean d'Ennetieres** (Le Chevalier ſans reproche, Tourn. 1633. 8. Vierzehn Bücher, deren Innhalt das Leben und die Thaten des Jacq. de Lalaing, eines Ritter vom goldnen Vließe († 1453) ſind.) — **Marc. Ant. Ger. de St. Amand** († 1661. Moyſe ſauvé, Idylle heroique, in ſeinen Werken, Par. 1629. 4. und Amſt. 1664. 12. Chapelain, in der Vorrede zu ſeiner Pucelle, ſetzt das Gedicht unter die Epopöen; und ich führe es blos an, um bey dieſer Gelegenheit, wenigſtens allgemein, der ähnlichen, von franzöſiſchen Dichtern mit Ausgang des ſechzehnten und im ſiebzehnten Jahrhundert geſchriebenen Gedichte dieſer Art, der Judith, des David, Joſua und Samſon, von Coras in den J. 1663-1665. und der Eſther, des St. Paul und Jonas, gedenken zu können. Sie ſind zwar ſchon lange in Verweſung übergegangen, dieſe Gedichte; gehören doch aber zur Geſchichte der franzöſiſchen epiſchen Poeſie. **Pierre le Moine** († 1671. S. Louis, ou la ſainte Couronne reconquiſe, Par. 1658. 8. und in ſeinen Werken, Par. 1651. f. Achtz. Bücher. Daß Boileau ſich aller Spöttereyen über dieſen Dichter enthalten hat, erweckt ein günſtiges Vorurtheil für ſein Gedicht; dieſes zeugt durchaus von einer nur zu lebhaften, üppigen Imagination; und, wenn die Franzoſen, nächſt ihrer Henriade, noch ein epiſches Gedicht haben wollen; ſo kann es kein anderes, als dieſes ſeyn. Ueber die Art, wie ſeine Perſonen von der Zukunft unterrichtet werden, ſ. den XIV. excurſ. des Hrn. Heyne zu dem 6ten Buche der Aeneide. Einige ſehr kahle Nachrichten und Urtheile von dem Verfaſſer und ſeinem Werke finden ſich im Baillet, Jug. des Sav. B. 4. Th. 3. S. 315.) — **George de Scudery** († 1667. Alaric, ou Rome vaincue, Par. 1654. f. à la Haye 1685. 8. mit K. Boileau's Urtheil darüber iſt bekannt; das Ganze iſt nichts, als eine unglückliche Reimerey. Baillet (B. 4. Th. 2. S. 274) liefert einige Nachrichten von dem Verf.) — **Jean Chapelain** († 1674. La Pucelle, ou la France delivrée, Par. 1656. f. und 12, mit Kupf. zwölf Geſänge, aber noch nicht vollendet. Schon vor Chapelain hatte ein franzöſiſcher Dichter, Valerand de Varanne, das Mädchen von Orleans, aber lateiniſch beſungen (De geſtis Ioannae Virginis Franciae, lib. IV. Par. 1516. 4.) Chapelain's Gedicht war lange vorher angekündigt, und wurde mit der gröſten Ungeduld erwartet; es erſchien, und brachte den Verfaſſer um ſeinen ganzen Ruhm; es findet ſich alles darin, was man von dem epiſchen Gedicht verlangt, nur nicht Genie. Von dem Verf. ſind einige Nachr. bey dem Baillet (B. 4. Th. 2. S. 288) zu finden. **Jean Desmarets de St. Sorlin** († 1676. Clovis, ou la France chrétienne, P. 1657. 4. 1666. 12. ebend. 1673. 8. eben ſo ſchlecht.) — **St. Garde** ſchrieb, um eben dieſe Zeiten, Les Sarrazins chaſſés de la France; wie ſchlecht aber das Gedicht ausgefallen, beweiſt das allgemeine Stillſchweigen der franzöſiſchen Litteratoren von dem Verf. und ſeiner Arbeit.) — **Louis le Laboureur** (Charlemagne, Par. 1664 8. 1666. 12.) — **Pierre de St. Louis** (La Madeleine au deſert de la Sainte Beaume en Provence, ums J. 1700. ſoll, den Trois Siecles zu Folge, ſeiner Poſſierlichkeit wegen, merkwürdig ſeyn.) — **Baron v. Walef** (Les Tyrans ou l'ambition punie, und les Jumeaux, Liege 1725. 8. Jedes von 24 Büchern. Mehrere Nachr. von dem Verf. und ſ. Schriften finden ſich in J. G. Meuſels Miſcellaneen artiſtiſchen Inhaltes, Heft 19. S. 169 u. f.) — **Ign. Franc. Limojon de St. Didier** († 1739. Wenn ſ. Clovis in acht Geſ. zuerſt erſchienen iſt, weiß ich nicht; aber wohl, daß man den H. v. Voltaire öfterer beſchuldigt hat, dieſen Clovis bey ſ. Henriade benutzt zu haben; und merkwürdig genug iſt es, daß Voltaire, in ſ. Verzeichniß der Schriftſteller aus dem Jahrh. Ludwig des 14ten, des Verfaſſers gar nicht gedenkt.) — **François Arouet de Voltaire** († 1778. Unter der Aufſchrift, la Ligue, aber unvollendet, erſchien die Henriade zuerſt, Lond. 1723. 8. und vollſtändig, mit dem letztern Titel, ebend. 1726. 4. Mit immer kleinen Veränderungen, welche die Poeſie des Styles zwar immer correcter, aber auch immer froſtiger gemacht haben, iſt ſie unzählig oft, und zuletzt, bey der Ausg. ſ. Werke von Beaumarchais, prächtig in Quart, gedruckt worden. Ueberſ. in das Lateiniſche, von Calc. Cappavale, Mannh. 1755. 8. In das Italieniſche: auſſer einzelen Geſ. von Querini, Nenci, u. a. m. völlig von Valvi, und dem Gr. Medini. 1779. 4. mit Kupf. In das Engliſche, von Lockman; in das Deutſche, von El. Casp. Reichard, Magd. 1766. 8. und von Joh. Chriſtph. Schwarz, Wien 1780. 8. 2 B. Traveſtirt hat ſie Moreau, Amſt. 1745. 8. Einzele, glückliche Verſe, und dem Geiſt des Jahrhundertes angemeſſene Ideen haben, meines Bedünkens, das Glück dieſes Werkes gemacht. Als eigentliches Gedicht, als Darſtellung überhaupt, dürfte es ſchwerlich einen hohen Rang unter den Epopöen verdienen. Indeſſen hat es ihm nicht an Bewunderern gefehlt. Ein Italiener, Cocchi, hat, unter mehreren, einen, vor verſchiedenen Ausgaben deſſelben, und auch in der Beaumarchaiſchen Sammlung, Bd. 10. befindlichen Brief drucken laſſen, worin er die Henriade den erſten Werken des Alterthumes an die

Seite ſetzt; und Marmontel, in der Vorrede einer Ausg. vom J. 1746. ſie mit der Aeneis zu vergleichen geſucht. Deſto ſchärfer hat Beaumelle, in dem Commentaire darüber, und Clement in den Entretiens ſur le poeme epique relativement à la Henriade, ſie geprüft. Auch hat es nicht an allgemeinen Erläuterungsſchriften, als Remarq. mythol. hiſtor. et crit. Haye 1741. 8. gefehlt. Und noch mehr iſt über den Verfaſſer überhaupt geſchrieben worden. Von ſeinem Leben handeln: Comment. hiſtor. ſur les Oeuvres de l'auteur de la Henriade, Gen. 1777. 8. und in der Samml. ſ. Werke von Beaumarchais; Mem. et Anecd. pour ſervir à l'Hiſt. de Volt. Liege 1780. 16. Hiſt. litteraire de Mr. de Volt. Caſſ. 1780. 8. 6 B. von dem Marq. Luchet. Mem. pour ſervir à l'hiſt. de Mr. de V. . . . Amſt. 1785. 12. 2 Th. Vie de Mr. de Volt. p. M. Geneve 1786. 8. Vie de Mr. de Volt. p. Mr. Condorcet, Par. 1790. 8. Deutſch, Berl. 1791. 8. zu der Beaumarchaiſchen Ausg. ſ. W. geſchrieben, und auch bey derſelben befindlich. Auch hat er ſelbſt ſich noch ein Denkmahl in den Mem. ecrits par lui même 1779. 12. und der Schrift des Condorcet angehängt, geſetzt. Und von ſeinem Verdienſt als Schriftſteller überhaupt, von ſeinen Eigenthümlichkeiten, u. ſ. w. handeln, unter andern, La Harpe, in dem von der Acad. franc. gekrönten, und der gedachten Ausg. beygefügten Eloge de V. Friedrich der 2te in ſ. Eloge, Berl. 1779. 8. Diſmerie und Paliſſot in ähnlichen Schriften; mit welchen, indeſſen, das Tableau philoſ. de l'Eſprit de Volt. Par. 1771. 12. von Sabatier, die Lettres à Mr. de Volt. où l'on examine ſa politique litter. et l'influence qu'il a eu ſur l'eſprit, le gout et les moeurs de ce ſiecle, p. (Jean Mar. Bernard) Clement, P. 1773. 8. 9 B. das Oracle des nouv. Philoſophes, von Guyon, und die Erreurs de V. Lyon 1770. 12. 3 B. (wovon aber die letztern weniger hieher gehören) zu vergleichen ſind. Am richtigſten ſind ſeine Werke, meines Bedünkens, in dem Examen des Oeuvr. de V. p. Mr. Linguet, Brux. 1788. 8. gewürdigt. Von den, auf ihn verfertigten Lobgedichten iſt der Dithyrambe des La Harpe, Aux manes de Voltaire, P. 1779. 8. wohl der beſſere, aber auch Chabanon, Murville, Flins des Olivieres, Aude, Paſtoret, Geoffroy, Gazon, Mdll. Gaudin, Nougaret, Benech, St. Samſon, Ximenes haben deren auf ihn in den J. 1779-1784. drucken laſſen. Uebrigens hat Voltaire noch ein, hieher gehöriges Gedicht, Le Poeme de Fontenoy, Par. 1745. 8. und in ſ. Werken befindlich, geſchrieben, das aber im Grunde nicht mehr, als ein Zeitungsbericht voll übertriebener Lobreden iſt.) — **Privat de Fontenille** (Malthe, ou Lisle Adam, Par. 1748. 8. 1749. 12. Zehn Geſ. über die Niederlaſſung der Maltheſer, unter dem Großmeiſter, Phil. Villiers de Lisle Adam, in Malta, in ziemlich ſchwachen Verſen, aber durch die, meines Bedünkens, glückliche Wendung, mit welcher der Verf. ſeinen Helden von der Zukunft unterrichtet, merkwürdig. Auf ihrem Zuge ſtoßen die Maltheſer auf die Inſel Cypern; der Held, bekümmert über das Verderbniß der Sitten, in welches ſeine Ritter hier fallen, verliert ſich, indem er auf Mittel denkt, ihm zu ſteuern, in die Trümmer eines Tempels der Venus. Dieſe ſind jetzt der Sammelplatz der hölliſchen Geiſter, welche eben kommen, dort ihrem Oberſten Rechenſchaft abzulegen, wie weit ſie es in der Verführung der Ritter gebracht haben; und dadurch wird dieſer Vorſteher der hölliſchen Heerſcharen über die ihm bekannten Prophezeiungen von den künftigen Siegen und Triumphen der Maltheſer (welche er ſehr natürlich nun ſelbſt erzählt, um ihrer zu ſpotten) getröſtet, und der Großmeiſter von ihnen unterrichtet.) — **Marie Anne du Boccage** († 1760. Le Paradis terreſtre, P. 1748. 12. Ital. von dem Gr. Gozzi, Ven. 1758. 8. aus dem Milton gezogen. La Colombiade, ou la foi portée au nouveau monde, P. 1756. 8. 1758. 8. mit C. Spaniſch von dem Gr. Maldonado 1762. 8. Deutſch, Glogau 1765. 8. zehn Geſ. und, wenige Stellen abgerechnet, ſehr mittelmäßig, ſo wie, in Anſehung des Planes, ſehr mangelhaft.) — **P. Alex. Dulard** († 1760. In ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1758. 12. 3 B. finden ſich ein paar ſchwache epiſche Gedichte über die Grundlegung von Marſeiße, und die Einführung der chriſtlichen Religion in Indien.) — **Ant. Thomas** († 1785. Jumonville, Par. 1757. 12. Vier Geſ. über eine Begebenheit, aus dem, zwiſchen den Engländern und Franzoſen, in dieſem Zeitpunkte, in Amerika geführten Kriege.) — **Carotte** (Ollivier, Par. 1763. 12. 2 B. Zwölf Geſ. in poetiſcher Proſe, und ganz im Coſtume der Ritterepoche; Deutſch, Halle 1769. 8.) — **Mainvillers** (La Petréade ou Pierre le Createur, Amſt. 1763. 12.) — **De la Harpe** (La Delivrance de Salerne, et la fondation du Roy. des deux Siciles, P. 1765. 8. ſehr kurz auf 7 Seiten.) — **Ungen.** (La Conquete de la Terre promiſe, P. 1767. 12. 2 B.) — **Le Jeune** (La Louiſeïde, ou le Heros chretien, P. 1773. 8. 2 B. Zwölf Geſ. deren Innhalt der Kreuzzug des H. Ludewigs und wovon der Plan nicht ſchlecht, die Verſe aber ſehr mittelmäßig ſind.) — **Ungen.** (Chriſtoph Colombe, Par. 1773. 8. 2 B. Vier und zwanzig Geſ. aber ſehr ſchlecht.) — **Chev. Laures** (La Pharſale, P. 1773. 8. Auslaſſende Nachahmung des Lucan.) — **Duruſſle'** (Le Siège de Marſeille par le Connetable Bourbon, P. 1774. 8.) — **Ungen.** (Le Siège de Marſeille, Haye 1774. 8. Vier Geſ.) — **Joſ. Romain** (L'Egyptienne, P. 1777. 12. und, unter dem Titel; L'Egyptiade, 1785. 12. Zwölf Geſ. deren Innhalt der H. Franciskus iſt.) — **Dubourg** (Le Meſſie, 1777. 12. Fünf Geſ.) — **Virouge** (Louis XIV. ou la Guerre de 1701. P. 1778. 12. und verb. unter dem Titel: La Philippeide, Par. 1784. 12. Funfzehn Geſ. in ungleichen Verſen, worin das Unglück, in welches Frankreich durch den Ehrgeiz Ludwig des 14ten geſtürzt wurde, geſchildert iſt.) — **Le Suivre** (Le nouveau Monde, Par. 1782. 12. 2 B. äußerſt bizarr.) — **Peyraud de Beauſoll** (L'Antoneïde, ou la naiſſance du Dauphin et de Madame, P. 1782. 8. Sieben Geſ.) — **Sericys** (L'amour et Pſyche, Par. 1790. 12. Acht Geſ.) — **Vernet** (La Franciade, ou l'anc. France, P. 1790. 8. 2 B. Sechs Geſ. in Proſa.) — — Uebrigens ſind noch eine Menge franzöſiſcher proſaiſcher Werke vorhanden, welche allenfalls ſich hieher rechnen laſſen, als der berühmte Telemaque, Numa, Telephe, P. 1784. 8. u. a. m. aber der Zweck derſelben iſt nicht ſo wohl Darſtellung, als Unterricht. Und andre, als der Guillaume und Joſeph von Bitaubé, können zu wenig auf Poeſie Anſpruch machen. — —

**Heldengedichte in engliſcher Sprache:** Wenn gleich Oſſian nicht Engländer war: ſo gehört er denn doch zuvörderſt hieher. S. deſſen Artikel. — Und eben ſo gehören hieher die, in den Reliques of Iriſh Poetry . . . by Miſs Brooke, Dubl. 1790. 4. befindlichen, für eben ſo alt, und noch älter ausgegebenen Irrländiſchen Gedichte dieſer Art, als The lamentation of Cucullin over the body of his ſon Conloch; Magnus the great; The chace; Moira Borb, u. a. m. — Aus der alten Brittiſchen Sprache ſind die Ueberbleibſel ähnlicher Gedichte, in den, von Evan Evans herausgegebenen Specimens of the Poetry of the anc. Welſh Bards . . . . Lond. 1764. 4. — in den Translated Specimens of Welſh Poetry, by J. Walters, L. 1782. 8. — und in den Muſical and Poetical Relicks of the Welſh Bards . . by Edw. Jones, Lond. 1784. f. geſammelt. — Aus den Zeiten, worin dieſe Sprache, durch die Sachſen (ums J. 460) und hierauf durch die Dänen (ums J. 780) in das ſo genannte Brittiſch- und Däniſch-Sächſiſche umgeſchaffen wurde, ſcheint ſich nichts erhalten zu haben. Die älteſten noch vorhandenen Gedichte ſind, ſeit der Eroberung durch die Normänner (1066) geſchrieben worden, und nach Wartons eigenem Zeugniſſe (Hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 38 u. a. a. O. m.) aus dem Franzöſiſchen überſetzt. Das erſte, welches er anführt, (ebend.) The geſte of King Horn, ſoll, während der Kreuzzüge, abgefaßt worden ſeyn, und iſt noch nicht gedruckt. Frühere ſind vielleicht in der Folge umgeſchmolzen worden. (S. Warton a. a. O.) Nach dem, was er davon anführt, iſt jenes aber noch ohne alle eigentliche Dichtung geweſen. **Robert von Gloſter** brachte ums Jahr 1280 die Chronik des Gottfried von Monmouth, und Robert de Brunne den vorher angeführten Brut d'Angleterre, den Rou de Normandie, und eine von einem Engländer, Peter Langtoft, in franzöſiſcher Sprache abgefaßte Fortſetzung derſelben, ums Jahr 1303 in engliſche Reime, wovon ein Theil gedruckt worden iſt, bezieht ſich aber auch darin auf manche zum Theil jetzt gänzlich verloren gegangene romantiſche Erzählungen, oder Heldenlieder, wovon ſich ſeit Ausgang des zwölften Jahrhunderts allenthalben Spuren in den engliſchen Geſchichtſchreibern finden, und die nun ſchon mehr mit Dichtungen von Rieſen, Drachen, u. d. m. durchwebt ſind. Die mehreſten derſelben ſcheinen alle aus den vorher angeführten franzöſiſchen Reimereyen dieſer Art genommen zu ſeyn: ſelbſt die (und wahrſcheinlich mit Ausgang des dreyzehnten oder mit Anfang des vierzehnten Jahrhundertes daraus überſetzte,) romantiſche Erzählung von dem Leben und den Thaten des bekannten Richard, Cueur de Lyon, wovon Warton in dem 1ten B. S. 150 u. f. ſeiner hiſtory of Engl. Poet. weitläuftige Auszüge geliefert hat. Und da, durch gemeinſchaftlich nach dem Orient unternommene Züge, die Nationen ſelbſt einander noch näher kommen, und gleichſam in einander ſchmelzen mußten; da, wie gedacht, das Franzöſiſche, bis zu Eduard des 3ten Zeiten, die Hofſprache in England war; und Richard der erſte noch oben drauf eine Menge franzöſiſcher oder vielmehr Provenzaliſcher Reimer an ſeinen Hof zog, und in dieſer Sprache ſelbſt reimte: ſo iſt es eben kein Wunder, daß die engliſchen Sänger der Zeit alles gethan zu haben glaubten, wenn ſie franzöſiſche Dichtungen überſetzten. — Ein anderes dieſer Werke iſt die Romanze vor **Sir Guy**, gedruckt, Lond. 4. ohne Jahrszahl. Von mehreren giebt Warton (a. a. O. S. 175. und im 2ten B. S. 102 u. f. S. 141) und Percy, (in der Abhandlung on the anc. metrical Romances, vor dem 3ten Bde. der Reliq. of anc. Engl. Poetry S. X u. f. Ausg. von 1767) Nachrichten und Auszüge, wovon ich hier nur der von **Sir Degore** und **Sir Libius** gedenken will, weil eine Art von Plan, eine Uebereinſtimmung und Verbindung der verſchiedenen Ebentheuer zu einem Zwecke ſich darin zeigt. S. übrigens von dieſen frühern romantiſchen Gedichten noch den 2ten B. der Obſervat. on the Fairy Queen S. 39 u. f. — **Adam Davy**, oder **Davie** (1312. Iſt der erſte, mit ſeinem Nahmen auf die Nachwelt gekommene engliſche Dichter oder Ueberſetzer ſolcher Werke, ob dieſe gleich nicht gedruckt worden ſind. Aus ſeinem Gedicht, Battel of Jeruſalem, aus dem Lateiniſchen gezogen, will ich die Sonderbarkeit bemerken, daß Pilatus darin den Heiland zum Zweykampf heraus fordert. S. Wartons hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 118 u. f.) — **John Harbour** (1357. Obgleich ein Schottländer, will ich ihn, des Zuſammenhanges wegen, mitnehmen; ſeine Hiſtory of Robert Bruce King of the Scots, Glasg. 1671. 12. iſt nicht in ganz ſchlechten Verſen für dieſe Zeit, nicht ganz ohne dichteriſches Genie abgefaßt.) — **Jeffrey Chaucer** († 1400. ſ. den Art. Erzählung. Hier gehört indeſſen 1) ſein Knights Tale in ſo fern her, als ſie aus der Theſeide des Boccaz gezogen, und mit mehrerer Stärke, als das Original, auch zweckmäßigen einſichtsvollen Abänderungen und Verkürzungen, abgefaßt iſt. Der Innhalt iſt, im Grunde, Rittergeiſt und Liebe; und nichts, als die Nahmen, ſind eigentlich griechiſch; denn ob der Verf. gleich annimmt, daß alles ſich nach der Verheurathung des Theſeus mit der Hippolite, und nach dem Tode Creons vor Theben, in Athen und Griechenland, zugetragen: ſo giebt es in dem Werke denn doch Turniere, Meſſen, Ritter, u. d. m. 2) The Squier's Tale, voller romantiſchen Dichtung; beyde gehören übrigens zu den Canterbury-Tales. 3) The Romaunt of de Roſe; ſ. die franzöſiſchen epiſchen Dichter. 4) Troilus and Creſſeide, fünf Bücher, und beynahe ſo viel Verſe, als die Aeneis hat; es verdient bemerkt zu werden, daß der Dichter ſelbſt ſagt, es ſowohl zum Vorleſen, als zum Abſingen gemacht zu haben." Warton (hiſt. of Engl. Poet. B. 1. S. 385) ſcheint ungewiß zu ſeyn, aus welcher Sprache Chaucer den Innhalt genommen, und räth zwar, Anm. a auf die italieniſche, hat aber nicht gewußt, daß das ähnliche Werk des Boccaz in Italien anfänglich bekannter, als jetzt geweſen, und auch verſchiedentlich gedruckt worden, und iſt alſo geneigt zu glauben, daß Chaucer wirklich, ſeinem Vorgeben nach, ſein Werk aus dem Lateiniſchen eines Lollius gezogen habe. Allein mir iſt es wahrſcheinlich, daß auch hier, wie bey den erſtern, Boccaz das Original des Chaucer war. Die Bekanntſchaft mit der italieniſchen Poeſie leuchtet aus den mehreſten engliſchen Producten dieſer, und der nächſtfolgenden Zeit hervor. Auf allen Fall ſieht man, daß Chaucer einen großen Theil ſeiner Dichtungen nicht ſelbſt erfand; dadurch wird aber ſeinem Verdienſte nichts benommen; denn, ſo roh und hart auch die Sprache ſeiner Zeit, und ſo ſehr auch der Geiſt derſelben zum Uebertriebenen und Aufgedunſenen geneigt war, wie es ſich aus ſeinen häufigen Nachahmungen und Anſpielungen auf den Statius zeigt: ſo reich ſind doch ſeine Werke an glücklichen, kräftigen Darſtellungen; und ſeine Verſifikation iſt für ſein Zeitalter keinesweges unharmoniſch. Selbſt nach dem Urtheile des ſtrengen, claſſiſchen Johnſons, iſt die Morgenröthe der engliſchen Poeſie mit ihm aufgegangen. Sein Leben, von einem Hrn. Speght geſchrieben, iſt 1602 beſonders gedruckt; ein ſehr ſchlechtes findet ſich im 1ten B. S. 1. von Cibbers Lives of the Poets of Gr. Brit. and Irel. Von ſeinen Verdienſten handelt Warton im 1ten B. ſ. hiſt. of Engl. Poet. S. 341 u. f. ſehr weitläuftig; auch findet ſich im 7ten B. der Hamburgiſchen Unterhaltungen, ein Aufſatz über ſein Leben und ſeine Schriften von Schiebeler. Wegen der Ausz. ſ. W. ſ. den Art. Erzählung. — **John Gower** († 1402. Seine Confeſſio Amantis enthält eine Menge der, zu ſeiner Zeit, in den Köpfen curſirenden Geſchichten und Thaten; iſt aber allerdings ein ſehr leidliges, und auch dem Innhalte nach nicht ganz hieher gehöriges Product: denn es ſoll eben ſo lehrend, als erzählend ſeyn; indeſſen gehört es immer zur Geſchichte der epiſchen Dichtkunſt in dieſer Zeit. Es erſchien ehe, als die Canterbury-Tales des Chaucer, und ſcheint den Roman de la Roſe zum Muſter gehabt zu haben. Es beſteht aus acht Büchern, und iſt zuerſt Lond. 1483. 4. und beſſer 1554. 4. gedruckt. S. davon Wartons hiſtory of Engl. Poet. B. 2. S. 3 u. f. Gowers Leben findet ſich im Cibber B. 1. S. 20.) — **John Lydgate** († 1440. Hiſtory Sege and Deſtruction of Troye . . . Lond. 1513 und 1555. f. Es iſt im Grunde nichts, als eine gereimte Ueberſetzung der lateiniſchen ums Jahr 1260 von dem Italiener Guido Colonna geſchriebenen Hiſtoria Trojana. S. übrigens das angeführte Werk des Warton, B. 2. S. 81 u. f. und den Art. Erzählung. Ein ſehr mageres Leben von dem Verf. findet ſich im Cibber, B. 1. S. 23.) — Einige, nicht gedruckte, im Ganzen hierher gehörige Werke, als: The Erle of Tholouſe, führt Warton, B. 2, S. 103. an; und bemerkt, daß die populären Dichter dieſer Zeit in nichts glücklicher, als in Beſchreibungen von Schlachten und Feyerlichkeiten geweſen ſind. — **Der blinde Heinrich** (Blind Harry, ein Schottländer, ums Jahr 1470. The Acts and Deeds of the moſt famous and valiant Champion, Sir William Wallace, in zwölf Büchern, Edimb. 1613 und 1758. 4. 1790. 12. 3 B. — **Mich. Grimoald** (Sein Death of Zoroas in reimfr. Verſen, in einer Samml. von Surreys und Wyatts Poems 1557. 12. läßt ſich, im Ganzen, hieher rechnen.) — **Ungen.** (Hiſtory of the Battle of Flodden in verſe . . . publ. by Robert Lampe, 1774. 8. Das Gedicht iſt, unter der Regierung der Königinn Eliſabeth geſchrieben, in der Manier der bekannten Chevy-Chace, voller ſtarken und edlen Züge.) — **Edmund Spenſer** († 1598. The Fairy-Queen, in ſechs Büchern, deren jedes wieder 12 Geſänge enthält, und die eigentlich noch ſechs Bücher mehr enthalten ſollte, welche aber, durch die Schuld eines Bedienten, bis auf zwey Geſänge, verloren giengen, die unter dem Titel, Cantos of Mutability, ſich bey den mehreſten vollſtändigen Ausgaben des Gedichtes befinden. Zuerſt erſchienen davon drey Bücher im J. 1590; hernach iſt es noch ſehr oft gedruckt, als mit den ſämmtlichen Werken des Dichters und von J. Hughes herausgegeben, Lond. 1715. 12. 6 Bd. 1750. 8. 6 Bd. 1751. 4. 3 B. 1759. 8. 4 Bd. Edinb. 1759. 4. 1778. 12. 8 Bde. In ſo fern die Begebenheiten romantiſch und das Gedicht in Octaven abgefaßt iſt, kann man ſagen, daß es mit dem Roland des Arioſt Aehnlichkeit hat; auch kann Arioſt im Ganzen ſein Muſter geweſen ſeyn; aber der Plan ſelbſt hat viel mehr — obgleich keine zweckmäßige — Ordnung und Verbindung; alle Theile ſtehen in einer Art regelmäßiger Beziehung mit einander; an einem zwölftägigen Feſte, welches die Feyenköniginn giebt, werden ihr, an jedem Tage, zwölf verſchiedene Klagen vorgebracht; und, um dieſen abzuhelfen, ſchickt ſie zwölf Ritter aus, deren jeder das Muſter irgend einer beſondern Tugend, als der Heiligkeit, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Keuſchheit, u. ſ. w. iſt, und deſſen Thaten immer ein beſonderes Buch füllen. Aber der Hauptheld iſt Prinz Arthur, oder ſoll es doch ſeyn, welcher jedem dieſer zwölf Ritter in ſeinen Unternehmungen beyſteht, um zum Beſitz der Prinzeſſinn Gloriana (des wahren Ruhmes) zu gelangen. Es iſt alſo abſichtlich allegoriſch; und dadurch verliert es einen großen Theil ſeines Reitzes. Auch der darin herrſchende Ton iſt von dem Tone des Arioſt ganz verſchieden. Jener iſt beynahe immer feyerlich, dieſer faſt immer ſcherzhaft und luſtig; Arioſt miſcht ſo genannte niedrige Auftritte ein, Spenſer nie. Lebhafte Imagination zeigt er übrigens in der Ausführung allenthalben; aber ſein Plan für ein Gedicht ſcheint mir ſchlechter, als gar kein Plan zu ſeyn; die durch die Ausführung geweckte Imagination wird durch jene Symmetrie, wird durch die weitläuftige Allegorie, immer aufgehalten, immer beſchränkt. Ueber dieſen Entwurf hat Spenſer ſelbſt einen Brief geſchrieben, der ſich auch bey der vorhin angeführten Ausgabe durch Hughes befindet. **Erläuterungsſchriften:** Remarks on Sp. Poems, by J. Jortin, 1734. 8. und in ſ. Tracts philoſ. crit. and miſc. 1790. 8. 2 B. Obſervation on the Fairy Queen . . . . by Thom. Warton, Lond. 1760. 8. 1 B. vermehrt 1762. 8. 2 B. und ſeine Bemerkungen dagegen in den Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schleswig 1766. 8. Erſte Sammlung, S. 21. 47 u. f. Auch Hughes hat ſeiner Ausgabe Bemerkungen über die Feyenköniginn, und ein Gloſſarium vorgeſetzt; ſo wie Hurd, in den Letters on Chiv. and Rom. S. 266 u. f. Ausg. von 1776 Prüfungen derſelben angeſtellt. Das Leben des Dichters iſt, unter andern, im Cibber, B. 1. S. 91 u. f. befindlich; von ſeinem Genie handelt Duff in den Critic. Obſerv. on the Writings of the moſt celebrated original Geniuſſes in Poetry, Lond. 1770. 8. Sect. IV. S. 197. — Eine Art von Fortſetzung der Fairy Queen, unter dem Titel, Prince Arthur, erſchien, Lond. 1779. 12. 2 B. Was, des Verfaſſers Meynung nach, in den ſechs verloren gegangenen Büchern des Spenſer ſich gefunden hat, iſt hier dargeſtellt.

geſtellt, zwar in Proſe aber der Spenſeriſchen Manier ſo nahe als möglich, und voll ſchwärmeriſcher Erfindungskraft. — Und im J. 1774. erſchien Spenſer's Fairy Queen attempted in Blank Verſe, Canto I. Lond. 4. und 1785 noch 3 Geſ. worin Innhalt und Bilder des Spenſer beybehalten, nur die Sprache neu und die Verſifikation leicht und angenehm iſt; aber meines Wiſſens iſt dieſe Arbeit nicht fortgeſetzt worden.) — **Ch. Alleyn** († 1640. The Battle of Creſcy and Poictiers, 1631. 8.) — **Will. Davenant** († 1668. Seine Gondibert, L. 1651. 4. und 12. und in ſ. W. 1673. f. ſcheint, vielleicht mit einigem Unrecht, von den Engländern ſelbſt, beynahe ganz vergeſſen zu ſeyn. Er iſt in gereimten, abwechſelnden Jamben, und vierzeiligen Strophen abgefaßt, beſteht aus drey Büchern, welche aber das Gedicht nicht zum Ende bringen, und hat gar keine Maſchinerien, noch Epiſoden. Der Held iſt ein lombardiſcher Fürſt; und die Geſchichte ſeiner Verbindung mit der ſchönen Rhodalinde ſcheint zum Inhalt des Ganzen beſtimmt geweſen zu ſeyn. An einzeln, glücklichen Ideen fehlt es nicht; aber die Ausführung iſt äuſerſt ſchwach und ſchlecht; weithergeholte, erkünſtelte Geſinnungen, eine rauhe Verſifikation, u. d. m. rechtfertigen zum Theil die Vergeſſenheit, worin es gerathen iſt. Ein Aufſatz darüber iſt in J. und A. L. Aikins Miſcell. Pieces, Altenb. 1775. 8. befindlich, und das Leben des Dichters iſt im Cibber, B. 2. S. 63 u. f. erzählt. Eine Fortſetzung des Ged. in drey Geſängen ſchrieb Gay, die nur ein wenig beſſer als das Original, und im 4ten Bd. ſ. W. Lond. 1773. 8. mit abgedruckt iſt. — **Abr. Cowley** (The Davideis, vier Bücher in gereimten Verſen, zuerſt 1656 gedruckt, und in den verſchiedenen Ausg. ſ. W. als L. 1708. 8. 3 B. 1777. 8. 3 B. ſo wie in der Johnſonſchen Samml. der Dichter befindlich. Der Werth deſſelben iſt in der Lebensbeſchr. des Verf. von eben demſelben beſtimmt.) — **John Milton** († 1674. 1) Paradiſe loſt, in zwölf Büchern, erſchien zuerſt 1667. 4. in 10 B. und, durch die Theilung des 7ten und 10ten Buches, im J. 1674. 8. in 12 B. und nachher noch einzeln, und mit den übrigen Werken des Dichters, ſehr oft, mit Anmerk. von Richardſon, Newton, Bentley u. a. m. als L. 1750. 4. 2 B. Birm. 1760. 8. Lond. 1770. 8. 2 Bd. 1775-1777. 4. 3 Bd. 1790. 8. 2 B. Es iſt, in Rückſicht auf ſein dichteriſches Verdienſt, und ſeine Eigenheiten, zu bekannt, als daß davon hier etwas zu ſagen nöthig wäre. Warton hat, in dem Eſſay on the Genius and Writings of Pope, B. 2. S. 183 und 414. den Auszug eines italieniſchen ums J. 1617 von Bat. Andreini geſchriebenen geiſtlichen Drama, deſſen Innhalt der Fall Adams iſt, bekannt gemacht; und es iſt ziemlich wahrſcheinlich, daß Milton die Veranlaſſung zu ſeinem groſen Werke daraus genommen; aber auch wohl nichts, als dieſe. Der erſte Entwurf dazu war auch dramatiſch (S. Johnſons Biogr. und critiſche Nachr. von einigen engliſchen Dichtern, Th. 2. 72.) Der bekannte Biſchof Lauder, in ſ. Eſſay on Milton's uſe and Imitation of the Moderns, Lond. 1750. 8. machte ihn zu einem eigentlichen gelehrten Diebe, der das Beſte aus dem Adam exul des Grotius in deſſen Poem. ſac. Hag. 1601. 4. und der Sarcotis des Maſenius ausgeſchrieben haben ſollte; und Gottſched, der einmahl beſtimmt war, Ungereimtheiten zu behaupten, verbreitete dieſen Vorwurf auch unter uns. Den Engländer widerlegte vorzüglich Douglas in ſ. Milton vindicated, 1750. 8. den Deutſchen, Hr. Nicolai, in ſeiner Unterſuchung, ob Milton ſein verlornes Paradies aus lat. Schriftſtellern ausgeſchrieben habe, Halle 1753. 8. Der Engländer hatte die Ehrlichkeit in einer Letter to Mr. Douglas, 1751. 4. zu widerrufen, obgleich eine Apology für ihn gedruckt wurde; aber Gottſched beharrte in ſeiner Verläumdung. Indeſſen iſt denn doch nachher noch ein Delectus auct. ſacror. Milt. facem praelucent. 1753. 8. gedruckt worden, und ein anderer engliſcher Schriftſteller, Peck, hat in ſeiner Lebensbeſchreibung Miltons gar die Quelle des verlornen Paradieſes in dem bekannten Roman, Guzmann, finden wollen. **Ueberſetzt** iſt das verlorne Paradies, in das **Lateiniſche**, von Hogäe; von Trapp, 1741-1744. 4. 2 B. Von G. Dobſon, 1754. 4. 2 B. In das **Italieniſche**, auſſer einzelen Geſ. von Margalotti, und Ant. Mar. Salvini, von P. Rolli, Lond. 1730. 8. Par. 1757. 12. 2 B. In das **Franzöſiſche**: von Dupre de St. Maure 1729. 12. 2 B. in Proſe; von L. Racine, Par. 1754. 12. 3 B. Lyon 1781. 12. 3 B. in Verſen; von dem Abt de Roy, 1775. 8. in Verſen (ſchlecht) Von Beaulaton, 1778. 8. 2 B. in Verſen; von Moneron, 1786. 18. 3 B. In das **Holländiſche**, von Zante. In das **Deutſche**: von E. G. v. B (Berge) Zerbſt 1682. 8. in reimloſe, unpoetiſche, holprichte Jamben; von J. J. Bodmer, Zür. 1732. 1769. 8. in feurige, aber unharmoniſche Proſe; von F. W. Zachariä, Alt. 1760. 4. 2 Th. und in ſ. W. Braunſchweig 1763-1765. 8. 9 Th. in ſchlechte Hexameter. **Erläuterungsſchriften**: Im Spectator von Addiſon handeln davon N. 267. 273. 279. 285. 291. 297. 303. 309. 315. 321. und dieſe hat Dobb mit explanatory notes, L. 1762. 12. heraus gegeben; und Bodmer, bey ſ. Critiſchen Abhandlung vom Wunderbaren in der Poeſie, und deſſen Verbindung mit dem Wahrſcheinlichen . . Zür. 1740. 8. die auch gänzlich hieher gehört, ins Deutſche überſetzt. Beyde dringen aber nicht ſehr tief ein. Commentary on Miltons Parad. loſt by Jam. Patterſon, Lond. 1744. 8. Remarks upon Milton's Par. loſt, by Wm. Maſſey, L. 1761. 12. Ein Aufſ. in J. Jortins Tracts, Lond. 1790. 8. 2 B. Und im Rambler, N. 86. 88. 90 finden ſich vortreffliche Bemerkungen über Miltons Verſification; und von eben dieſem Verf. (Johnſon) iſt der Plan des Gedichtes eben ſo ſchön, in ſ. unten vorkommenden Lebensbeſchr. des Verfaſſers, zergliedert worden. In franzöſiſcher Sprache: ein Abſchnitt in Voltaire's Eſſai ſur le P. Epique. Differtat. crit. . . . p. Conſt. de Magny, Par. 1729. 12. (eine ächte franzöſiſche Critik, gegen welche Bodmers vorher angezeigte Schrift gerichtet iſt) . Lettres critiq. . . . . ſur le Parad. perdu et reconquis, P. 1731. 12. Examen du Paradis perdu von Louis Racine, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. und in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, P. 1747. 12. Ch. IX. S. 110, wozu auch noch die Vorrede zu ſeiner Ueberſetzung gehört, welche in einem Aufſatze, in dem Archiv der Schweizer Kritik, Zür. 1768. 8. S. 241. hat widerlegt werden ſollen. 2) The Paradiſe regain'd, in 4 Büchern. Der Sieg Chriſti über die Verſuchung in der Wüſte; ein Werk des Alters, und folglich ein Lieblingswerk des Verfaſſers und ſonſt keines Menſchen. Es iſt, indeſſen, 1730. 12. ins Franz. überſetzt worden. **Lebensbeſchreibungen** des Verf. Dieſer ſind ſehr viele vorhanden, als von Philips 1694. Von Toland 1698. Von Fenton 1727. Von Richardſon 1738. Von Birch 1738. Von Peck, 1740. Von Newton, 1750. Von Cibber, in den Lives, B. 2. S. 108. ſo wie noch eine in der Brittiſchen Biographie, u. a. m. Die beſte aber, vorzüglich in Rückſicht auf die Würdigung von Miltons dichteriſchem Verdienſte, iſt wohl die ſchon vorher gedachte von S. Johnſon in den Lives of the moſt eminent Engliſh Poets, L. 1779. 8. 4 B. ob ſie gleich von Hollis, in ſ. Memoirs, L. 1780. 4. u. a. m. der Partheylichkeit beſchuldigt worden iſt. Ueber das Genie des Dichters findet ſich ein Abſchnitt in W. Duffs Crit. Remarks on the Writings of the moſt celebrated Original Geniuſſes, S. 244 u. f.) — **John Ogilby** († 1676. Cibber, in ſeinen Lives, B. 2. S. 267. führt zwey Heldengedichte von ihm an, The Epheſian Matron und The Roman Slave, ohne zu beſtimmen, wenn und wie ſie gedruckt worden ſind.) — **Edw. Howard** (1678. Wenn ſ. Heldengedicht, The brittiſh Princes, gedruckt worden iſt, weiß ich nicht; aber ſeiner Poſſierlichkeit wegen iſt dieſes Ge-

dicht

ſicht merkwürdig, und von Wölſen, Dorſet und Rocheſter, durch bittre Spöttereyen verewigt worden. Der erſte führt die folgenden Verſe daraus an:

*A coat of mail* Prince Vortiger had on
Which from a *naked Pict* his grandſire won.)

— **Wesley** (The life of Chriſt, an heroic Poem, L. 1690. f.) — **Richard Blackmore** († 1729. Iſt freylich mehr durch die, von Dryden, Pope und Swift über ihn ausgeſchütteten Spöttereyen, als durch ſeine epiſchen Gedichte bekannt, und doch hat er deren ſehr viele geſchrieben, als 1) Prince Arthur 1695. f. zehn Bücher, worüber Dennis Remarks 1696. 8. ſchrieb. 2) King Arthur 1697. f. Zehn Bücher. 3) Eliza 1705. f. zehn Bücher. 4) King Alfred 1723. 8. zwölf Bücher; und hiezu kommen noch ein paar geiſtliche, The Creation 1712. 8. ſieben Bücher, und The Redeemer, 1721. 8. ſechs Bücher. Die Maſchinerien in den erſten ſind Schutzengel; und an Wundern fehlt es nicht; durch den chriſtlichen Anſtrich, welchen der Verf. ihnen zu geben geſucht hat, haben ſie ein abentheuerliches Anſehn erhalten. Und ſeine Darſtellung iſt, an mehrern Stellen, ganz ungereimt. So nennt er, z. B. das Toben und Wüten in feuerſpeyenden Bergen, die Kolik derſelben. Indeſſen haben jene chriſtlichen Geſinnungen ihm einem Platz in den Johnſonſchen Lebensbeſchr. Bd. 3. S. 65. Ausg. v. 1783. verſchafft. Auch im Cibber, Bd. 5. S. 177. findet ſich ſein Leben.) — **Ungen.** (Abramides, or the faithful Patriarch, an her. Poem, 1705. 8.) — **Bulkley** (The laſt Day 1720. 8. Zwölf Bücher.) — **Eliſabeth Rowe** († 1736. The Hiſtory of Joſeph, 1736. 8. Zehn kurze Geſänge, und ein bloßes Skelet von einem Gedichte. Das Leben der Verf. findet ſich bey Cibber, B. 4. S. 326.) — **Jam. Thomſon** († 1748. Von ſeinen Gedichten gehören, im Ganzen, hieher: 1) Britannia erſchienen im J. 1728. ein Gedicht von ungefähr 300 Verſen, ein Monolog dieſer Göttinn, wodurch er die Nation gegen die Spanier ins Feld ſingen wollte. 2) The Caſtle of Indolence, zwey Bücher, in neunzeiligen Stanzen; und eigentlich ein allegoriſches Gedicht, in Spenſers Manier, aber eine der beſſern Arbeiten des Dichters, voll von glücklichen Bildern und mahleriſchen Beſchreibungen. Von den Werken des Verf. ſind die beſſern Ausg. L. 1762. 4. 2 B. 1766. 1773. 12. 4 B. 1788. 8. 3 B. erſchienen; und ſ. Leben findet ſich bey Cibber, Bd. 5. S. 190 und bey Johnſon Bd. 4. S. 245.) — **Aaron Hill** († 1749. 1) Gideon, or the patriotic King, zwey Bücher, 1716. 8. verm. 1749. 4. Dem Plane nach ſollte es aus zwölf Büchern beſtehen; aber es iſt nicht vollendet worden. 2) The Northern-Star 1718. 1739. 8. Auf den Czaar, Peter den erſten. 3) The Fancied 1743. 8. 4) The Impartial. Ob ſie ſämmtlich in die Samml. ſ. W. 1754. 8. 4 B. aufgenommen ſind, weiß ich nicht; das Leben deſſelben findet ſich im Cibber, Bd. 5. S. 252.) — **Richard Glover** († 1785. 1) Leonidas 1737. 4. Neun Bücher; verm. mit drey Büchern und mit manchen Verbeſſerungen, L. 1770. 8. 2 B. Ueberſ. in das Franzöſiſche, Gen. 1738. 8. und von Bertrand, Haag 1739. 12. In das Deutſche, von J. Ebert, nach der erſten Ausgabe, in dem 1ten St. des erſten Bds. der Vermiſchten Schriften, Leipz. 1748. 8. nach der zweyten, einzeln, Hamb. 1778. 8. **Erläuterungsſchr.** Obſervat. on Poetry, eſpecially the epic, occaſioned by the late Poem upon Leonidas, 1738. 8. deren Innhalt bereits vorher angegeben iſt. 2) The Atheniad, Lond. 1787. 12. 3 Bde.) — **Will. Wilkie** († 1778. The Epigoniad, L. 1757. 12. 1769. 8. Neun Bücher, in gereimten Verſen, deren Innhalt die Zerſtörung Thebens durch die ſo genannten Epigonen iſt. Der Plan iſt ſimpel und gut; aber die Ausführung kalt und troken.) — **Gordon** (The Pruſſiad, an heroic Poem 1759. 4.) — **Ungen.** (The deſcent of Julius Caeſar on Britain, 1759. 4.) — **G.**

**Cockings** (The war, an heroic Poem, 1760. 8.) — **Ungen.** (The Baſiliad, 1761. 12. 2 B.) — **Sam. Derrik** (The battle of Sora, 1762. 4.) — **Middl. Howard** (The Conqueſt of Quebec, Oxf. 1769. 4. in feurigen, wohlklingenden Verſen.) — **Joſ. Hazard** (Conqueſt of Quebec, 1769. 4.) — **W. Cooke** (The Conqueſt of Quebec, 1769. 4.) — **Ungen.** (The Bruciad, 1769. 8. Neun Bücher, aus der Geſch. der Nation, aber nicht glücklich ausgeführt.) — **Jam. Beattie** (The Minſtrel, or the progreſs of Genius, 1774. 4. und in ſ. Poems, 1780. 8. Zwey Bücher, in Stanzen, und Spenserſcher Manier, worin die Begebenheiten, welche den Dichter zum Dichter bilden, dargeſtellt ſind.) — **Ungen.** (Gideon, or the Patriot, an epic Poem, 1774. 4.) — **Roberts** (Judah reſtored, 1774. 8. 2 B. Die Wiederherſtellung des jüdiſchen Reiches nach der babyloniſchen Gefangenſchaft, und mehr hiſtoriſch, als dichteriſch behandelt, aber doch nicht ohne einzele Schönheiten.) — **Ch. Crawford** (The Revolution, 1776. 4.) — **Th. Chatterton** († 1770. Es ſcheint, unter den engliſchen Kunſtrichtern, ſo ziemlich ausgemacht zu ſeyn, daß dieſer unglückliche Jüngling der Verfaſſer der Poems of M. Rowley (1470) 1777. 8. 1782. 4. war. Indeſſen veranlaßten dieſe Gedichte eine Menge Schriften für und wider ihre Aechtheit, als Obſervations von J. Bryant 1781. 8. 2 B. An Enquiry von Th. Warton, 1782. 8. Curſory Remarks, 1782. 8. Strict. on the curſory Rem. by E. B. Green, 1782. 8. An Examination .. 1782. 8. An Eſſay on the evidence external and internal . . . by Th. J. Matthias, 1783. 8. u. a. m. Auch in Wartons Hiſtor. of Engl. Poet. B. 2. S. 153 werden ſie für untergeſchoben erklärt. Von ihnen gehören hieher: The Execution of S. Ch. Bawdwin und The battle of Haſtings. Ein Leben ihres Verf. hat G. Gregory, 1789. 8. herausgegeben.) — **Ungen.** (The Ciceroniad, 1776. 4. Cicero, der aus der Unterwelt empor ſteiget, entſcheidet darin den Vorzug der Parlamentsredner dieſer Zeiten. Uebrigens ſind viele ſatiriſche Züge mit eingewebt.) — **Ungen.** (The American War, 1781. 8. Sechs Bücher; aber die Engländer haben dieſen Krieg lange nicht ſo unglücklich geführet, als dieſes G. dicht gerathen iſt.) — **Ungen.** (The naval Triumph, 1783. 4. Rodneys bekannter Sieg.) — **Helena Mar. Williams** (Peru . . . 1784. 4. Sechs Geſänge, worin der Fall des Peruaniſchen Reiches lebhaft und rührend dargeſtellt iſt.) — **Ungen.** (The firſt book of Fontenoy 1784. 4.) — **J. Jerningham** (The riſe and progreſs of Scandinavian Poetry in two parts, 1784. 4. und in ſ. Poems, 1786. 8. 2 B. S. übrigens den Art. Erzählung, S. 129.) — **Dav. Humphries** (A Poem addreſſed to the united States of America, 1785. 4.) — **Ungen.** (Plantagenet, 1785. Eben ſo ſchlecht, als kurz.) — **Ungen.** (The Fane of the Druids, 1787-1789. 4. Geſchichte der bürgerlichen Geſellſchaft in Schottland.) — **Joel Barlow** (The Viſion of Columbus, 1787. 12. Neun Bücher, und nicht ganz ſchlecht.) — **Miß Scott** (The Meſſiah, in two parts, 1788. 4.) — **Ungen.** (The Fall of the Robillas, 1788. 4. Drey Geſänge, deren Innhalt intereſſanter, als die Ausführung iſt.) — **R. Hole** (Arthur, or the northern Enchantement, 1789. 8. Sieben Bücher, und eines der beſſern neuern Gedichte dieſer Art.) — **Willh. Churchey** (In ſ. Poems, 1789. 4. findet ſich die Geſchichte Joſephs und ſeiner Brüder, in 12 Büchern.) — **Ungen.** (Belgia, in four books, 1790. 4. Lauter allegoriſche Weſen.) — **T. May** (King Aſa in ſix books, 1790. 8.) —

Von den epiſchen Gedichten der **Holländer**, will ich wenigſtens den Friſo des **B. v. Haren** nennen; er erſchien im J. 1741. und iſt unſern neuern Litteratoren ſo wenig bekannt, daß, wie Bodmer eine ſchon in den Neuen Crit. Briefen, Zürich 1749. 8. befindliche Vergleichung zwiſchen ihm und dem Telemach, von welchem er ſich in aller Art, und auch dadurch, daß er in Verſen abgefaßt iſt, unterſcheidet, und dem er nur, in dem Zuſchnitt des Ganzen, gleich iſt, in ſeinem Archiv der ſchweizeriſchen Critik wieder aufwärmte, verſchiedene geſtanden, daß ſie gar nichts von ihm wüßten. Er erſchien zuerſt in zwölf Geſängen, hat aber nachher, mit Verwerfung der drey letztern, in zehen gebracht werden ſollen. Friſo, der Held, von welchem Friesland den Nahmen haben ſoll, iſt indiſcher Abkunft, wird durch einen an ſeinem Vater verübten gewaltſamen Tod, aus ſeinem Vaterlande, zuerſt nach Ceylon (Taprobane) getrieben, geht von hier zum Porus, ſeinem Oheim, um Hülfe bey ihm zu ſuchen, wird, durch einen Sturm, an die Küſte von Carmanien geworfen, wo er ſich mit der ſchönen Atoſſa verbindet, und bey dem, von Porus ſchon überwundenen Alexander um Unterſtützung fleht, die aber durch eine Verrätherey vereitelt wird, welche den Friſo zur Flucht nöthigt, und nach Rom bringt. Auf eine erhaltene Nachricht, daß ſeine Mutter zu Gades ſey, eilt er dorthin, und will mit ihr nach Aegypten zum Ptolemäus, von welchem er ſich Beyſtand verſpricht, um in ſein väterliches Reich zurück zu kehren; aber ein Sturm treibt ſein Schiff in den Ocean — an die Küſte von Großbritannien — und endlich nach Friesland, wo er ſich niederläßt. Auſſer den kriegeriſchen Thaten, welche Friſo in den verſchiedenen Landen, wo ihn ſein Geſchick hintreibt, zu verrichten Gelegenheit hat, geben die verſchiedenen Reiche, welche er ſieht, zu Darſtellung ihrer Sitten und Gebräuche, ſeine Liebe zur Atoſſa, und ſeine Zuſammenkunft mit ſeiner Mutter, zu rührenden Scenen Anlaß. Das Syſtem des Zoroaſter liegt, wie natürlich, der Denkart des Helden, und den Dichtungen darin zum Grunde; und eine der, meines Bedünkens, wahrhaft dichteriſchen Stellen, iſt, die in eine Erzählung gebrachte Tradition von der Trennung Englands vom veſten Lande. Der Ocean, unwillig ſich durch einen ſchmalen Erdſtrich in ſeinem Laufe aufgehalten zu ſehen, verſammelt die ihm untergeordneten Flußgötter Spaniens und Frankreichs, ſtellt ſie in Schlachtordnung, und ſtürzt, indem er ſeine Fluten hoch in die Luft empor hebt, über die Erdzunge her; die erſchütterten Berge fliehen vor ihm dahin, er reißt Felſen von ihren tiefſten Wurzeln los, und ſeine Völker reiben ſie auf, und verwandeln ſie in Staub. Ein weitläuftiger Auszug daraus findet ſich in des Clement Cinq Années litter. B. 1. Brief 58 und 59. S. 328 Berl. Ausg. von 1756. Auch ſagt Bodmer in den Neuen Crit. Br. 27. S. 201. Ausg. von 1763. etwas darüber, und eine franzöſiſche Ueberſ. davon erſchien, P. 1785. 12. 2 Th. — **Adrian van der Vliet** († In ſeinen Werken Rotterd. 1779. 8. 2 B. findet ſich ein Gedicht: die Spanier in Rotterdam.) — **Moſll. v. Merken** (Germanikus, ein epiſches Gedicht, in 16 Geſängen, erſchien 1780. und iſt 1787. 12. in das Franz. überſetzt worden.) — —

Auch die **Schweden** haben, in neuern Zeiten, einige epiſche Gedichte erhalten, welche einige Aufmerkſamkeit verdienen. Vor einigen Jahren erſchien ein Guſtav Waſa — und Stockholm 1785. 8. ein epiſches Gedicht in zwölf Geſ. das den Zug Karl des 12ten über den Belt zum Innhalte hat. — Und eben ſo ſind in der **däniſchen Sprache**, in neuern Zeiten, einige Heldengedichte, als, Adam und Eva, von Joh. Ewald, Greger, von Ed. Styern, Kop. 1774. 8. und Staerkodder, von Chriſt. Pram geſchrieben worden; und von einigen ältern, als Kingo, und Sorterup giebt Schlegel, in ſ. Fremden, Nachricht. — — Uebrigens gehören im Ganzen die alten Heldenlieder der Nordiſchen Skalden und Barden, von dem berühmten Geſange des Regner Lodbrog an, hieher, von welchen viele in den, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 642 u. f. angezeigten Werken gedruckt worden ſind, und noch mehrere, und, wie es ſcheint, größere, ungedruckt in Handſchriften zu Stockholm liegen (S. Hicke's Theſaur.

Bd. 2. S. 314.) Von den letztern ſind, indeſſen, wahrſcheinlicher Weiſe verſchiedene, als die Sagen von Arthur, Ivent (Gavain) Karl dem Großen, Rolandus, u. a. m. nichts als Ueberſetzungen aus den, vorher angezeigten lateiniſchen Geſchichten, oder aus den Romanzen gezogen, welche darüber bey andern Völkern in den Landesſprachen ſchon im zwölften Jahrhunderte geſchrieben wurden. — —

**Heldengedichte in deutſcher Sprache:** Daß unſre Vorfahren ſehr frühzeitig Heldenlieder hatten, wiſſen wir aus dem Tacitus; und daß Karl der Große dergleichen ſammelte, aus dem Eginhart. Auch finden ſich mehrere Spuren von dem Daſeyn ſolcher Lieder in Geſchichtſchreibern, als in Altfrieds Vita St. Ludgeri (in Leibn. Script. Brunſv. Bd. 1. S. 93) in dem P. Diacon. de geſt. Longob. Lib. 1. c. 17. in den Geſt. Lud. Pii vom Theganus, c. 19 u. a. m. — Das älteſte, hieher im Ganzen gehörige Gedicht, iſt der, vorher ſchon gedachte, ums J. 883 verfertigte, und, unter andern, in Schilters Theſaurus Bd. 2. S. 16 und, in unſerer jetzigen Mundart, bey Bodmers altengliſchen Balladen abgedruckte Geſang auf den Sieg Ludwig des Dritten über die Normannen — und das Fragment eines Liedes vom H. Georg, in G. C. Sandvigs Lect. theotiſc. Specim. Hafn. 1783. 8. — Der Lobgeſang auf Anno, den Erzbiſchof zu Cöln († 1075) von Opitz herausgegeben, Danz. 1639. 8. und in der Ausg. ſ. Gedichte, von Bodmer und Breitinger, Zür. 1755. 8. S. 155 u. f. — Ein Gedicht auf Karl den Großen, wovon ein Fragment ſich im 2ten Th. des Schilterſchen Theſaurus findet, handſchriftlich in Strasburg, u. a. a. O. m. (Ob die „ſchön luſtig Geſchicht, wie Kayſer Carl der gr. vier Gebrüder, Herzog Aymont von Dordons Söne . . . bekriegt, Simmern 1535. f. oder gar ein paar noch ältere Geſchichten von Karl dem Großen, welche W. Panzer, in den Annalen der ältern deutſchen Litteratur S. 47. anführt, aus dieſem Gedichte gezogen ſind, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — **Heinrich v. Veldeck** (1186. 1) Die Eneidt, aus 13330 Verſen beſtehend, abgedruckt in Chr. H. Müllers Sammlung unſrer alten Dichter, Berl. 1783. 4. Erläuterungsſchr. De antiquiſſima Aeneid. verſione, ein Program von Gottſched, Lipſ. 1745. 4. Deutſch im 2ten Th. der Halliſchen Bemühungen. S. auch Gottſcheds Bücherſaal, B. 2. S. 78. und das deutſche Muſeum v. J. 1776. Es iſt übrigens bekannt, daß das Werk nichts, als Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen, und keinesweges Virgils Eneide iſt. 2) Herzog Ernſt aus Baiern, handſchriftl. auf der Gothaiſchen Bibliothek. S. Gottſcheds Bücherſ. Bd. 10, S. 193. 3) Die Legend von dem H. Gervaſius. S. Jac. Püterich herausg. von J. C. Adelung, Leipz. 1788. 4. S. 23.) — **Hartmann v. d. Aue** (Iwain, herausgeg. von K. Michaeler, Wien 1786-1787. 8. 2 B. und im 2ten Bde. der gedachten Müllerſchen Samml. Plan und Innhalt hat Bodmer ſeinen Altengliſchen Balladen, Zür. 1780. 8. S. 81. beygefügt; und eine Nachahmung davon, von H. v. Halem findet ſich im Muſeum, Mon. December, v. J. 1787.) — **Ulrich von Säbenhoven,** ſonſt Zazichowen (Roman vom Lancelot, handſchriftl. in der Kaiſerl. Bibl. zu Wien; und eine Nachr. davon in dem 2ten Bd. der Hamburgiſchen Unterhalt. Daß auch dieſes Gedicht nichts als Ueberſetzung ſey, ſagt der Verfaſſer ſelbſt; aber, obgleich ſchon Taſſo den Arnaud Daniel zum Verfaſſer des Originales macht (im 2ten Buche ſ. Diſc. dell Poema eroico) und dieſer auch, als Dichter, bekannt iſt: ſo wiſſen denn doch die Verf. der Hiſt. des Troubadours (Bd. 2. S. 479 u. f.) nichts von einer ſolchen Arbeit deſſelben, und die franzöſiſchen Litteratoren ſchreiben jenes Original dem Chretien de Troyes, und Gottfried von Ligny zu (S. du Fresnoy's Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 228.) Und ein im J. 1494. f. gedruckter proſaiſcher Roman von dieſem Ritter, iſt, zu Folge des Titels, von Rob. de Borron, ſo gar aus dem lateiniſchen überſetzt worden (Ebend. S. 177.) Uebrigens haben wir, eben ſo wie die Franzoſen, vom Lancelot, und von mehreren Rittern mehr, als ein Gedicht.) — **Albrecht von Halberſtadt** (1212. Tſchionadulander, oder von Titurell und den Pflegern und Herren des Grals, gedruckt 1477. f. (S. Panzers Annal. S. 103.) und handſchriftl. zu Dresden, und Hanover. S. übrigens Gottſcheds Progr. de rarior. Bibl. Paul. cod. (Lipſ. 1746. 4.) — **Wolfram von Eſchenbach** (1207. 1) Der Trojaniſche Krieg, handſchriftl. in dem Kloſter Gottwich zu St. Gallen, und zu Berlin; in Proſa aufgelöſt zu Wien. S. übrigens den 8ten Bd. der Hamb. Unterhaltungen. 2) Parcival, gedr. 1477. f. (S. Panzers Annalen, S. 101) und in der 3ten Liefer. von C. H. Müllers Samml. Berl. 1784. 4. Eine Nachahmung davon mit dem Titel: Parcival, ein Ged. in W. v. E. Denkart, Zür. 1753. 4. ſchrieb Bodmer. 3) Gottfried von Brabant, handſchr. zu Wien (S. Lamb. Comm. de Bibl. Caeſ. Lib. 2. c. 8. S. 980 vergl. mit Adel. Pütterich, S. 18. 4) Der Markgraf von Narbonne, als der 2te Th. Wilhelm des Heiligen, herausg. von J. C. G. Casparſon, Caſſel 1784. 4. 5) Lohengrein (S. Adel. Pütterich, S. 18.) 6) Eine gereimte Kaiſergeſchichte (S. Adel. Pütterich, S. 18.) 7) Noch wird ihm die „Moreſart von Herr keyſer Otint" und die Geſchichte Wolf Dietrichs im Heldenbuche zugeſchrieben, welche letztere, einzeln mit dem Titel: H. Dietrich von Bern, oder von dem allerkühneſten Weygand Herr Ditterich von Bern, vnd von Hiltebrand ſeynen treuen Meiſter. Wie ſy wyder die Ryſen geſtritten u. ſ. w. Heidelb. 1490. f. Straßb. 1577. 8. mit Holzſchn. aber wohl mit vielen Veränderungen, gedruckt worden iſt (S. C. W. F. Walchs dritte Einladungsſchr. von alten deutſchen Büchern, Schleuſ. 1773. 4. S. 7. und Panzers Ann. S. 187.) Auch iſt ſie, in Proſa aufgelöſt, Leipz. 1613. 8. erſchienen. Zur Erläuterung, ſ. in J. Agricola Sprichwörtern, N. 667. Du biſt der treue Eckard, und Jac. v. Königshoſen Univerſal- und Elſaſſiſche Chronik, gedruckt Straßb. 1698. 4. Von Eſchenbach ſelbſt, Adel. Pütterich, S. 16 u. ſ.) — **Heinrich von Ofterdingen** (Verfaſſer, oder wohl nur Sammler und Umarbeiter des, in Rückſicht auf Sprache, ſo verſtümmelt gedruckten Heldenbuches, Hag. 1509. f. Frft. 1545. 1560. 1579. f. ebend. 1590. 4. Das Werk enthält vier Stücke, „die möreſart vō Herr keyſer Otint, vnd vō dem kleynen zwergen Elberich; die hiſtori von Her Wolff Dieterichen; den Roſengarten zu Wurms mit ſynen ſturen; und den kleinen Roſengarten, oder den klein künig Laurin," wovon, wie gedacht, Eſchenbach die beyden erſten, und Ofterdingen die beyden letztern geſchrieben haben ſoll. Daß der Stoff zu allen aus einem alten Buche genommen worden ſey, ſagen die Verf. ſelbſt; aber über die, ihm zum Grunde liegenden Begebenheiten iſt mannichfaltig geſtritten worden. S. Chr. God. Grabneri Progr. de libro heroico, Dresd. 1744 u. f. 4. ſechs Stücke; Gottſcheds Progr. De tempor. Teuton. Vat. myth. Lipſ. 1752. 4. S. J. Baumgartens Nachr. von merkwürdigen Büchern, Halle 1752 u. f. 8. Th. 2. S. 241. und Th. 3. S. 538. Fr. Gottl. Freytags Abhandl. in dem 2ten B. S. 630 der Act. Acad. Mog. Scient. util. und Nyerup (B. E. Sandvig) Symbol. ad Literatur. Teuton. Antiquior. S. 1 u. ſ.) — **Ulrich von Thürheim** ( 1) Markgr. Wilhelm von Oranſe, Caſſel 1781. 4. vergl. mit G. E. Leſſings Beyträgen zur Geſch. und Litterat. Th. 5. S. 78 u. f. 2) Der ſtarke Rennewart, handſchriftl. zu Caſſel und München. Beyde Gedichte machen, mit dem vorher angeführten Markgrafen von Narbonne des Eſchenbach, ein Ganzes aus. S. J. C. G. Casparſons Ankündigung eines Deutſchen Epiſchen Gedichtes, Caſſel 1780. 8.) — **Wirich v. Grafenberg** (Wigolais, handſchriftl. zu Bremen, und Leipzig. Einige Proben finden ſich in G. Goldaſts Paraenet. und in C. Spangenbergs Adelsſpiegel, Th. 1. S. 387.

S. 327. Eine, im J. 1478 verfertigte, proſaiſche Umarbeitung des Gedichtes, iſt Frankf. 1564. gedruckt, und in den 2ten Th. der Bibl. der Romane, Berl. 1778. 8. eingerückt worden.) — **Ruprecht v. Orlent, od. Orlanndt** (Unter ſeinem Nahmen acht: „das löbenliche Buoche von Floren und von Blantſcheflur', aus einer Berl. Handſchrift abgedruckt in C. H. Müllers vorgedachter Sammlung, und in Proſa aufgelöſt, Metz 1499. f. (S. Panzers Annalen, S. 243. Das eigentliche Original dieſer Dichtung ſcheint ſpaniſchen Urſprunges zu ſeyn; wenigſtens wird der franzöſiſche Roman dieſes Innhaltes als eine bloße Ueberſ. aus dem Spaniſchen angegeben. S. Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 81.) — **Reinboth von Doren.** (Ein Gedicht von dem Heil. Georg, den J. Möser in Osnabrück handſchriftl. beſitzt, und wovon ſich, in Gottſcheds Bücherſaal, Bd. 8. S. 365 eine ausführliche Beſchreibung findet.) — **Meiſter Gottfried von Straßburg und Heinr. v. Vridebern** (Triſtan und Yſot, in 2 Theilen, abgedr. in C. H. Müllers angeführter Sammlung. In Proſa iſt eine „Hyſtory H. Triſtrants vnd der ſchönen Yſalden, Augsb. 1498. f. erſchienen. S. Panzers Annal. S. 237. Daß übrigens Triſtan und Iſalte oder Iſeulte ſehr vielfältig von franzöſiſchen Dichtern beſungen, und dieſer Stoff auch von ſpaniſchen und italieniſchen Schriftſtellern behandelt worden, zeigt ſich aus der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 179. 252. u. a. m.) — **Georg von Erlebach** (Ein Gedicht auf Herzog Friedrich in Schwaben, handſchriftl. in Wolfenbüttel.) — **Gottfried v. Hohenloe** (Von ſ. Daniel von Blumenthal finden ſich Proben in Nierup Symbol. S. 462.) — **Eilhard, oder Edinlhard von Hochbergen** (Triſtant, handſchriftl. zu Wien und zu Dresden.) — **Meiſter Conrad v. Würzburg** (Von ſeinen zahlreichen Gedichten gehören hieher: 1) Der Trojaniſche Krieg, handſchr. zu Straßburg, Berlin, Wien, u. a. O. m. 2) Gedicht von Engelhard und Engeltrut, handſchr. zu Wolfenbüttel,] und Proben daraus, nebſt Innhalt, im deutſchen Muſeum, v. J. 1776. S. 131 u. f. Gedruckt, aber moderniſirt, Frft. 1573. 8. 3) Die Nibelungen, nebſt Chriemhilden Rache und Klage, drey Gedichte, welche nur ein Ganzes ausmachen, wovon J. J. Bodmer die beyden letztern, Zür. 1757. 4. und die C. H. Müller ſämmtlich in ſ. Sammlung, Berl. 1782. 4. herausgab. Erläuter. S. Ier. Iac. Oberlini Diatr. de Conrado Herbipol. Argent. 1782. 4.) — **Der Stricker** (Ich behalte dieſen Nahmen bey, ob gleich die Meynung des H. Nyerup in der Vorr. S. XXXVIII. zu ſ. Symbol. ad Literat. Teut. daß Stricker ſo viel als Ueberſetzer oder Bearbeiter heiße, ſehr wahrſcheinlich iſt. Unter dieſem Nahmen haben wir ein Gedicht von Karl dem Gr. welches Schilter in ſ. Theſ. aufgenommen hat, und ſich handſchriftl. zu Dresden, Wien, Gotha, Straßburg u. a. a. O. m. findet.) — **Rudolph, Dienſtmann zu Montfort** (1) Wilhelm von Brabant, wovon W. J. C. G. Caſparſon in der Vorrede zu dem Wilhelm von Oranſe, und im 2ten Heft der Heſſiſchen Beyträge, Frft. 1785. 8. Nachr. gegeben hat, und die Handſchrift ſich zu Caſſel findet. Eben dieſem Dichter ſchreibt H. Adelung, bey Püterich von Reicherzhauſen, S. 17. auch 2) den guten Gerhart, handſchriftlich zu Hohenembs, und 3) den Barlaam und Joſaphat zu, ein moraliſches Gedicht, handſchr. ebend. und in Nürnberg, in der Raimund-Kraftiſchen Bibliothek, woraus Proben, in dem 27 St. der Critiſchen Beytr. S. 406 u. f. und bey Chriemhilden Rache von J. J. Bodmer S. 251 abgedruckt worden ſind. Von den proſaiſchen Ausg. deſſelben finden ſich Nachr. in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. Th. 1. S. 251. und in Panzers Annalen, S. 23 und 97.) — **Joh. von Frankenſtein** (1300. Der Cruziger, ein Gedicht von dem Leiden Chriſti (S. Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache, Th. 1. S. 98.) — **Johann v. Würzburg** (1314. Wilhelm von Oeſterreich, handſchriftl. zu Gotha.

Nachr. davon finden in Gottſcheds Neuen Bücherſaal, Bd. 4. S. 408.) — **Ulrich von Eſſenbach oder Eſchenbach** (Alexander der Groſſe, handſchriftl. zu Wolfenbüttel, wurde vordem dem Wolfr. von Eſchenbach zugeſchrieben. Es beſteht aus eilf Büchern, und einem Epilogen: „wi ſich die Kunige halden ſulden.)“ — **Peter von Urach** (Die Thaten des Ritter Irwin, handſchr. auf der Bibl. zu Bützow, und Nachr. und Proben davon, in dem 3ten St. der Roſtocker Gemeinnützigen Auſſ. aus den Wiſſenſchaften 1773. f. — **Meiſter Ruediger** (Dem Pütterich, S. 18 zu Folge Verf. des Herzog Beliand oder Wittich von dem Jordane, handſchriftl. zu Gotha.) — **Ungenannte oder unbekannte Verfaſſer**: König Artus und die Tafelrunde, handſchriftl. im Vatikan, in München, in Hamburg und Leipzig. — Gawyn, handſchr. zu Bremen. — Ein Gedicht von Herzog Leopold von Oeſterreich, deſſen Schilter Bd. 3. S. 561. gedenkt, das, wahrſcheinlicher Weiſe der „ſchönen vn kurczweilligen Hyſtori geleſen von Herczog Leupold vnd ſeinem Sun Wilhalm von öſterreich . . . Augsb. 1481. f.“ zum Grunde liegt. (S. Panzers Annal. S. 121.) — Ein Heldengedicht auf den Ritter Ulrich von Lichtenſtein, handſchr. in München. — Ein Gedicht auf Reinfried, Herzog von Braunſchweig, handſchriftl. zu Gotha — Desgl. auf den Landgr. Ludewig von Thüringen, handſchr. zu Wien, wovon ſich Nachr. in Gottſcheds Bücherſaal, Th. 10. S. 264. und in dem 8ten Bde. der Hamb. Unterhaltungen, ſo wie einige Proben in M. Rango's Pomer. diplom. S. 225 finden. — Ein Ged. von Carl, Pipins Sohn, handſchriftl. in St. Gallen, und, nach Bodmers Litterar. Denkmahlen, verſchieden, von den, aus Schilters Theſ. bekannten Gedichten. — Gedicht vom Ritter Wigamur, handſchr. in Wolfenbüttel, und Innhalt und Proben im d. Muſeum, vom J. 1779 von J. J. Eſchenburg. — — Und Püterich von Reicherzhauſen gedenkt noch mehrerer, unſtreitig in dieſen Zeitpunkt gehöriger Gedichte, als verſchiedener Lanceloite — eines Floramundt — Flordamor — Malagis — Reichart — Hünpurg — Khoterein von Serins Geiſel — Meluſin (welche in Proſa von Thüring von Ringoltingen ſehr oft, als ſ. l. et a. fol. Augsb. 1477. f. Heidelb. 1491. f. Straſb. 1506. f. gedruckt, und deren Originale in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 278. und in Clements Bibl. Bd. 1. S. 135 angezeigt worden ſind) — Wenden Wilhalmb — Pantes Galnes (welchen H. Adelung, höchſt wahrſcheinlich für den Roman von dem Ritter Pontus hält, der in Proſa verſchiedene Mahl, als Augsb. 1498. f. Straſb. 1509. 4. gedruckt, und, nach dem Vorbericht zu der letzten Ausgabe, von „Frau Heleonora, Königin vſ Schottenlande erzherzogein zu Oeſterreich võ franzoſiſcer Zungen, ihrem Gemahl, Herren Sigmund erzherzog zu Oeſterreich zu lieb vnd Wohlgefallen teutſch“ worden iſt. Von dem franz. Original finden ſich Nachr. in der Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 180 und 250.) — Galbm (vielleicht Galien, wovon die Bibl. des Rom. Bd. 2. S. 174 und 190 Nachr. giebt) — Tuckdales — Margareth von Limburg — die Königinn von England — Leonen Weller (vermuthlich Lohier und Maller) — Gareſt, von Plair v. Plundenthal — Heinrich von der Taiſerbruckh — Graf May, u. a. m. — — Gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhundertes gerieth endlich die Poeſie immer mehr in die Hände elender Meiſterſänger, die eigentlich romantiſchen Dichtungen hörten auf, und es giengen lange Zeiten hin, ehe die deutſchen Reimer nur zu dem Vorſatze ſich erheben konnten, Heldenthaten zu beſingen. **Hermann v. Sachſenheim** (1450. Die Mörin Ein ſchon kürzweilig leſen, welches durch weil. H. Herm. v. S. Ritter, Eins obentürlichen handels halb, ſo im in ſeiner jugend begegnet, liepliſch gedicht vnd hernach die Mörin genennt iſt, Allen denen ſo ſich der Ritterſchaft gebrauchen auch zarter frewlin dinner gern ſein wöllen nit allein zu leſen kurtzweillig, ſunder auch zu getrewer warnung erſchieſſlich . . . Straſb.

Straſsb. 1513. f. Worms 1538. f. Auszugsweiſe im 7ten Th. der Bibl. der Romane. Nachr. von dem Buche finden ſich in S. Baumg. Nachr. von merkw. Büchern, Th. 2. S. 237. und in Panzers Annal. S. 346.) — **Ungen.** (Von eines Künines Tochter von Frankreich, ein hübſches leſen wie der künig ſie ſelbs zu der Ee wolt hon, des ſie doch got vor im behüt vnd darumb ſie vil trübſal vn net erlidt. zuletſt ein künigin in Engellandt wart . . . durch Grüningern 1500. f. 1508. f. mit Holzſchn. Nachr. von dem Werke und ſeinem Innhalt finden ſich, im 1ten St. S. 86 der Schriften der Anhalt. deutſchen Geſellſchaft, in A. G. Walchs zweiten Einladungsſchr. von einigen alten deutſchen Büchern, Schleuſ. 1772. 4. und im deutſchen Muſeum vom J. 1784. St. 9. S. 256.) — **Ungen.** (Die Soeſtiſche Fehde, in niederdeutſcher Mundart, abgedr. in Th. G. G. Emminghaus Memorab. Suſatenſ. Ien. 1749. 4. S. 581. Dieſe Fehde wurde in den J. 1437-1459 geführt, und das Gedicht kann alſo wohl mit Ausgang des 15ten oder Anfang des ſechzehnten Jahrh. abgefaßt worden ſeyn.) — **Melchior Pfinzing** († 1535. Die Geuerlichkeiten vnd eins theils der Geſchichten des loblichen ſtreytparen vnd hochberümbten Helds vnd Ritters Herr Tewrdannckhs . . . Nürnb. (oder vielmehr Augsburg) 1517. f. mit 118, vorgeblich von Schäufelinn von Nerdlingen, verfertigten Holzſchnitten. Das Werk iſt in 117 Kap. oder Abſchn. abgetheilt, und größtentheils in achtzeiligen Jamben, zuweilen mit Trochäen untermiſcht, und in willkührlich abwechſelnden, männlichen und weiblichen Reimen, abgefaßt. Es iſt nachher noch oft, überhaupt achtmahl, und unter andern, mit vermeintlichen Verbeſſerungen und mit Zuſätzen von Burk. Waldis, Frft. 1553. f. zuletzt Ulm 1679. f. gedruckt. Erläuterungsſchr. G. H. Titz Diſquiſ. de inclyto libro poetico Theuerdank . . . Alt. 1714. 4. vergl. mit dem ſechſten St. der Gottſchediſchen Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Leipz. 1733. 8. S. 19 u. f. Diſſertat. de favore Maximiliani I. in Poeſin, Lipſ. 1756. 4. Die Behauptung, daß das Werk die Arbeit des darin beſungenen Kaiſers ſelbſt ſey, wird ſchon durch Pfinzings Zueignungsſchrift an Carl den 5ten widerlegt. Wie würde jener gewagt haben, ſich vor dieſem, vor dem Neffen Maximilians, als Verfaſſer auszugeben, wenn Max. wirklich nur ſo viel Theil daran gehabt hätte, als Khautz in ſ. Verſuch einer Geſch. der Oeſterreichiſchen Gelehrten S. 96. ihm zuſchreibt? Was von des Kaiſers Hand geſchrieben davon ſich finden ſoll, iſt wohl nur Abſchrift. S. übrigens den Art. Allegorie, S. 93.) — **Joh. Fiſchart, Menzer** gen. (Das glückhaft Schiff von Zürich, ſ. l. et a. 4. Nachr. davon finden ſich in der Reiſe des Zürcher Breytopfes, Bayr. 1787. 8. S. 49 u. f. und ein proſaiſcher Auszug, in dem 7ten St. S. 54 der Crit. Poet. und Geiſtvollen Schriften, Zür. 1742. 8. Von dem Verf. ſ. den Art. Satire.) — **Joh. Freinsheim** († 1660. Geſang von dem Stamm und Thaten des alten und neuen Herkules, Straßb. 1639. Der Held des Gedichtes iſt der Herzog Bernhard von Weimar.) — **Wolfg. Helmh. v. Hochberg** (1) Die unvergnügte Proſerpina, Regensb. 1661. 8. 2) Der Habſpurgiſche Ottobert, Frft. 1664. 8. drey Theile, deren jedes 12 Bücher enthält. Nachr. davon im 8ten St. der Crit. Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache.) — **Chrſtn. Heinr. Poſtel** († 1705. Der große Wittekind, Hamb. 1724. 8. unvollendet.) — **Joh. Ulr. v. König** († 1745. Auguſt im Lager, Dresd. 1731. f. unvollendet. Eine Prüfung deſſelben findet ſich in J. J. Breitingers Crit. Dichtkunſt, Zür. 1740. 8. S. 349 u. f.) — **Val. Pietſch** (In ſ. Ged. Königsb. 1740. 8. findet ſich ein Gedicht auf die Siege Karl des 6ten.) — **C. G. Lindner** (Sein Gedicht auf die Tartariſche Schlacht, in ſ. Ged. Bresl. 1743. 8. wurde, vor Alters zu den deutſchen Heldenged. gerechnet.) — **Dan. W. Triller** († 1782. Der ſächſiſche Prinzenraub, oder der wohlverdiente

Köhler, Leſt. und Leipz. 1749. 8. Vier Bücher.) — **Frz. Chſt. von Scheyb** (Thereſiade, Wien 1746. 4.) — **C. G. Stöckel** (In ſ. Gedichten, Bresl. 1748. 8. findet ſich ein Gedicht auf die Eroberung Schleſiens.) — **Ad. Bernh. Pantke** (1) Die hohen Verdienſte des Fürſten v. Anhalt Cöthen, Ludwig des Weiſen, und das Aufnehmen der deutſchen Sprache, ein Lobged. Bresl. 1750. 8. 2) Lobgedicht auf den Fürſten v. Anhalt, Georg den Dritten, Bresl. 1754. 8.) — **Lud. Fdr. Hudemann** (1) Der großmüthige Friedrich der Dritte, K. zu Dänemark, Alt. 1750. 8. 2) Lucifer, Bützow 1765. 8.) — **Chriſtn. Otto Freyh. v. Schönaich** (1) Hermann, oder das befreyte Deutſchland, Leipz. 1751. 4. 1753. 8. Franz. 1766. 8. Engl. Lond. 1765. 8. 2) Heinrich der Vogler, oder die gedämpften Hunnen, Berl. 1757. 4.) — **Fdr. Gottl. Klopſtock.** (Meſſias, zwanzig Geſ. wovon zuerſt 3 Geſ. in dem 4ten Bde der Bremiſchen Beyträge, dann die 5 erſten, Halle 1751. 8. Zehn Geſ. Kopenh. 1755. 4. Halle 1756. 8. Der eilfte bis funfzehnte Geſ. Kopenh. 1768. 4. Halle 1769. 8. Der ſechzehnte bis zwanzigſte Geſ. Halle 1773. 8. erſchienen. Vollſtändig, mit der neu-, oder vielmehr altmodiſchen Rechtſchr. des Verf. Alt. 1780. 4. und 8. 2 B. Ueberſ. in das Ital. von Giac. Zigno, Vic. 1776. 8. Sehr verb. ebend. 1782. 8. 2 B. in Verſen, aber nur zehn Geſ. In das Franz. von Antheimo, Junker, u. a. m. Par. 1769-1773. 12. 4 Th. in ſehr freye Proſe. In das Engliſche, von Joſ. Collyer, L. 1765-1771. 8. 4 Th. in unverſtändliche Proſe. Schriften darüber: Beurtheilung des Heldenged. der Meſſias, Halle 1749-1752. 8. 2 St. und Vertheidigung dieſer Beurtheilung, ebend. 1753. 8. von G. Fr. Meyer. Jene Schrift gab das Signal zu enthuſiaſtiſcher Bewunderung und höchſt ſcheelem Tadel des Meſſias, ob ſie gleich jetzt gänzlich vergeſſen iſt. Die jungen Geiſtlichen führten das Gedicht auf der Kanzel an, und nannten den Verfaſſer den göttlichen; Gottſched und Conſorten ſchrieben pöbelhafte Satiren darauf, und die alten Theologen glaubten die Religion dadurch entweiht. Eigentliche und wirkliche Kritik des Gedichtes enthalten: der 7te bis 11te Brief im 4ten Th. S. 29 von G. Ephr. Leſſings Vermiſchten Schriften, Berl. 1785. 8. Geſpräch zwiſchen einem Rabbi und einem Chriſten, in der 2ten Samml. S. 243. der Fragmente über die neuere deutſche Litteratur, Rig. 1767. 8. Eine (ſehr mittelmäßige) Abhandl. in dem 1ten und 2ten Bde. der Bibl. der Philoſophie und Litteratur, Frft. 1775. 8. Briefe über die Meſſiade von Denis, in den Litterar. Monaten. Die Recenſion des 3ten Thls. des Meſſias, im 18ten Bde. der Allg. deutſchen Bibl. Klopſtock, in Fragm. und Briefen von Tellow an Eliſa, von C. F. Cramer, Hamb. 1776-1777. 8. 2 Th. umgearbeitet und verm. unter dem (poßierlichen) Titel: Klopſtock, Er und über Ihn, Deſſau und Altona 1780-1790. 8. 4 Th. Auch kann man dazu noch rechnen: Gedanken von der Erdichtung in chriſtlichen Epopöen, im 3ten Bd. der Vermiſchten Schriften von den Verf. der Bremiſchen Beyträge, und die, von H. Klopſtock ſelbſt dem Meſſias beygefügte Abhandlung über die heilige Poeſie.) — **Joh. El. Schlegel** († 1749. Heinrich der Löwe, 2 Bücher, im 4ten Th. ſ. W. Kopenh. 1766. 8.) — **Chriſtph. Nic. Naumann** (Nimrod, Frankf. und Leipz. 1752. 8. in 24 Büchern.) — **Joh. Jac. Bodmer** († 1783. 1) Noah, Zür. 1752. 4. Mit dem Titel, Noachide, Berl. 1760. 8. mit K. Zür. 1772. 8. Sehr verändert, Baſel 1781. 8. Zwölf Geſ. Ueberſ. in das Engl. von Joſ. Collyer, Lond. 1758. 8. Erläuterungsſchr. Eine Abhandl. von den Schönheiten des Noah, Zür. 1754. 8. von M. Wieland. Gedanken von dem vorzüglichen Werthe des N. Berl. 1758. 8. von J. G. Sulzer. 2) Jacob und Joſeph, Zür. 1751. 4. Vier Geſ. 3) Jacob und Rahel, Zür. 1752. 4. Zwey Geſ. 4) Dina und Sichem, Zür. 1752. 4. 5) Joſeph und Zulika, Zür. 1753. 4. Zwey Geſ. 6) Die Sündflut, Zür. 1753. 4.

Fünf Geſ. 7) Die gefallene Zilla, Zür. 1758. 4. Drey Geſ. 8) Jacobs Wiederkunft von Haran, ein Geſ. 9) Kolombona, fünf Geſ. 10) Die Rache der Schweſter, vier Geſ. in der Manier der Minneſinger. 11) Inkle und Yaricko. 12) Monime; dieſe leztern eilf, nebſt dem ſchon angeführten Parcival, erſchienen mit etwas verändertem Titel und Stellen, in einer Sammlung, unter der Aufſchrift, Kalliope, Zür. 1767. 8. 2 B. 13) Wilhelm von Oranſen, Zür. 1774. 8. Zwey Geſ. 14) Das Begräbniß und die Auferſtehung des Meſſias, Frankf. und Leipz. 1775. 8. 15) Hildebold und Wibrade; Maria von Brabant, Chur 1776. 8. 16) Makarin, Sigarin, Adelbert, Zür. 1778. 8. Von dem Verf. geben Nachrichten, das Schweizeriſche Muſeum; J. J. Hottingers Acroama de I. I. Bodmero, Tur. 1783. 8. und C. Meiſter über Bodmer, Zür. 1783. 8.) — **Chriſtn. Mart. Wieland** (1) Die Prüfung Abrahams, Zür. 1753. 4. und in der Samml. ſ. Poet. Schriften, ebend. 1762 und 1770. 8. 3 Th. Franz. in dem Choix de Poeſ. all. Par. 1766. 12. 4 Th. Engl. Lond. 1764. 8. Drey Geſ. in Hexametern. 2) Cyrus, ein Fragm. in 5 Geſ. Zür. 1759. 8. und in der gedachten Sammlung, in Hexametern. 3) Idris und Zenide, Leipz. 1768. 8. und als der 6te Bd. ſ. Auserl. Gedichte, Leipz. 1782 u. f. 8. 7 Bd. 4) Liebe um Liebe, acht Geſ. im Merkur, v. J. 1776, und im 2ten Bd. ſ. Auserl. Gedichte, in 8 Büchern. 5) Oberon, vierzehn Geſ. in Octaven, Weim. 1780. 8. verb. 1781. 8. und im 3ten und 4ten ſ. Auserl. Gedichte. S. übrigens die Art. Erzählung, Lehrgedicht und Scherzhaft.) — **Sam. Buchholz** (Pribislaw, erſtes Buch, Roſt. 1754. 4. Mehr iſt nicht davon erſchienen.) — **Chriſtn. Ew. v. Kleiſt** († 1759. Ciſſides und Paches, in 3 Geſ. Berl. 1759. 8. und in der Samml. ſ. W. Berl. 1760. 8. 1778. 8. 1782. 8. Franz. von Huber in der Choix de Poeſ. allem. Par. 1766. 12. 4 Th. Von dem Verf. geben Nachr. Sein Ehrengedächtniß von Fr. Nicolai, Berl. 1760. 4. Der erſte Theil der Biogr. der Dichter, von Chr. H. Schmid, Leipz. 1769. 8. Der Nekrolog, von ebend. Bd. 2. S. 387. Meiſters Charact. der Dichter, Th. 2. S. 181. Eine zwar ſtrenge, aber doch, im Ganzen, richtige Kritik über das Gedicht findet ſich in den Charact. der vornehmſten Dichter aller Nationen, Leipz. 1792. 8. S. 180.) — **Sal. Geßner** († 1788. Der Tod Abels, Zür. 1758. 1765. 8. und in ſ. Sämmtl. Schriften, Zür. 1762. 1767. 8. 4 Th. 1777. 4. 2 B. 1782. 8. 2 B. Fünf Geſ. Italieniſch, von Ceſalonio, mehr Umſchreibung, als Ueberſ. und von dem A. Mugnozzi, Pad. 1781. 12. Franz. von M. Huber, Par. 1761. 8. Von Aubert, dramatiſirt, Par. 1766. 12. Von Capt. Baoten, Leipz. 1792. 8. Engl. von Newcombe, 1764. 8. in Verſen in Miltons Style. Däniſch, von Abr. Biehl, Kopenh. 1760. 8. Portugieſiſch, Liſſ. 1780. 8. Von dem Verf. handeln: ein Aufſ. in dem Journ. von und für Deutſchl. vom J. 1788. 1. B. 106. Elogio di Gesner, Pav. 1789. 8. Deutſch, Zür. 1790. 8.) — **Fdr. Wilh. Zachariä** († 1777. 1) Die Schöpfung der Hölle, und die Unterwerfung gefallener Engel, (Bruchſtücke) Altenb. 1760. 4. vergl. mit dem 184ten der Litteraturbr. 2) Cortes, Brſch. 1766. 8. Vier Geſ. in Jamben, der Anfang eines Gedichtes, welches deren 24 enthalten ſollte, wovon der Innhalt, in ſ. Hinterlaſſenen Schriften, Brſchw. 1781. 8. angegeben worden iſt. S. übrigens den Art. Scherzhaft.) — **Chriſtph. Frdr. v. Derſchau** (Lutheriade, Aur. 1760. 8. unter dem Titel: die Reformation, Halle 1781. 8.) — **Joh. Chriſtn. Cuno** (Die Meſſiade, in zwölf Geſ. Amſt. 1762. 8.) — **Fidler** (Joſeph des zweyten Reiſe zum Könige von Preußen, Wien 1771. 8. Ob mehr, als dieſer erſte Geſang fertig geworden, weiß ich nicht; aber wohl, daß er elend gerathen iſt.) — **J. G. Albrecht** (Raub des König Stanislaw, Warſch. 1772. 4. Vier Geſ.) — **Lud. Heinr. von Nicolay** (1) Galwine, in 6 Geſ. Petersb. 1773. 8. 2) Richard und Meliſſe. 3) Kleimens Inſel in 2 Büchern. 4) Graydon und Orilla, in zwey Büchern. 5) Zerbin und Bella, in 5 Geſ. 6) Myſagetens Grotte, in 4 Büchern, ſämmtl. in ſ. Vermiſchten Ged. Berl. 1778-1780. 8. 3 Th. 7) Reinhold und Angelika, ebend. 1781-1783. 8. 3 Th. Zwölf Geſ.) — Ungen. (Judith, ein Heldeng. Leipz. 1773. 8.) — Ungen. (Conradin von Schwaben, und die Gräfinn von Gleichen, Karlsr. 1776. 4.) — Paul Weidmann (Karls Sieg (bey Mühlberg) Wien 1775. 8. 2 Th. Zehn Geſ. nebſt einer Abhandl. v. d. Epopoe.) — Ungen. (Die junge Märtyrinn Agathe, in dem Wochenblatt für die innern Oeſterr. Staaten, Wien 1776. 8.) — Joh. Chr. Lud. Freſenius (Nereis, Frft. und Leipz. 1776. 8. Vier Geſ.) — J. J. Meyer (Die Verdienſte des H. v. Leibnitz in einem Heldengedicht. Stettin 1777. 8.) — Joh. Aug. Weppen (Heinrich der Lange, 1778. 8.) — J. H. Exter (Vier Geſ. von dem Raube der Proſerpina, Frft. 1778. 8.) — Aug. Hennings (Olavides . . . Copenh. 1779. 8.) — Ungen. (Teudelinde, Hamb. 1780. 4.) — Gottfr. Fdr. Stäudlin (Albrecht von Haller, in drey Geſ. Tüb. 1780. 8.) — A. Fdr. Ferd. v. Kotzebue (Theobald und Amelinde, 9 Geſ. in Er und Sie, Eiſen. 1781. 8.) — E. C. Temlich (Gilbert und Zadine, Wien 1784. 8.) — C. C. Reinhold (Gibraltar und die Karibiſchen Inſeln, Erſtes Buch in 12 Geſ. Lond. 1785. 4.) — J. B. Alxinger (1) Doolin von Maynz, Leipz. 1787. 8. Zehn Geſ. in Octaven. 2) Bliomberis, ebend. 1791. 8. Zwölf Geſ.) — Ungen. (Fränklin, der Philoſoph und Staatsmann, in fünf Geſ. Stettin 1787. 8. Im Zeitungstone.) — Ungen. (Rüdiger von Stahrenberg, oder die zwote Belagerung Wiens, eine Rhapſodie, Salzb. 1788. 8. in Hexametern.) — Ungen. (Tenderat, Wien 1788. 8. Sieben Bücher.) — Ungen. (1) Richard Löwenherz, Berl. 1790. 8. Sieben Bücher. 2) Alfonſo, Gött. 1790. 8. Acht Geſ.) — — Wegen der komiſchen Heldengedichte, ſ. den Art. Scherzhaft.

## Helldunkel.

(Mahlerey.)

Dieſes iſt ein neues Kunſtwort, das ein einſichtsvoller Kunſtrichter*) gebraucht hat, um das auszudrüken, was in der franzöſiſchen Sprache, durch eine ähnliche Zuſammenſetzung zweyer einander entgegenſtehender Begriffe, clair-obſcur genennt wird. Die Sache ſelbſt, die dadurch ausgedrükt wird, beſtimmt der Erfinder des Worts genau durch dieſe Bemerkung, daß Licht und Schatten, helle und dunkele Farben für das einſtimmige Ganze**) ſich wechſelsweiſe erhöhen oder mäßigen. Dieſes will ſagen, daß die Haltung und Harmonie des Gemähldes nicht allemal blos von genauer Beobachtung des Lichts und Schattens abhänge, ſondern daß bisweilen die Stärke des Lichts durch dunkele Localfarben geſchwächt, und Schatten durch hellere klar gemacht werden müſſen.

Demnach beruhet die vollkommene Behandlung des Helldunkeln, welche einen wichtigen Theil der Farbengebung ausmacht, auf der Geſchiklichkeit Lichter und Schatten, da wo es nöthig iſt, durch dunkele oder hellere Localfarben zu ſtärken, oder zu ſchwächen. Bey gleich ſtarkem Lichte ſcheint eine helle Farbe immer mehr Licht zu haben, als eine dunkele, und in gleich dunkeln Schatten wird die helle Farbe weniger verfinſtert, als die dunkele. Daraus läßt ſich leicht abnehmen, wie der Mahler, wenn er Licht und Schatten nach Maaßgebung der Beleuchtung auf das genaueſte beobachtet hat, den im völlitigen Schatten liegenden Gegenſtänden durch hellere Localfarben aufhelfen, und wie er die im ſtärkſten Lichte ſtehenden, durch dunklere Farben dämpfen könne, wo er es zur deſſen Haltung und Harmonie für nöthig hält. Wo man nach der Natur der Beleuchtung kein Licht hinbringen kann, und es dennoch für nöthig hält, da thun helle Localfarben den Dienſt, und ſo die dunkelen im vollen Lichte. Darum muß man nicht, wie ſo oft geſchieht, das Helle und Dunkele, das von den eigenthümlichen Farben abhängt, mit dem Licht und Schatten verwechſeln, obgleich beyde einerley Würkung thun können *). Der Mahler muß ſich nicht begnügen, die Harmonie und Haltung blos in der verſchiedenen Beleuchtung zu ſtudiren, wiewol ſie gröſtentheils von ihr abhangen **); ſondern, bey einerley Beleuchtung, die durch abgeänderte Localfarben entſtehenden Veränderungen in der Haltung beobachten. Wer dieſen Theil der Kunſt vollkommen ſtudiren wollte, könnte ſich die Sache dadurch erleichtern, daß er für eine Anzahl kleinerer Figuren, oder Gliedermänner, eine hinlängliche Anzahl Gewänder von verſchiedenen Farben hätte, und bey einerley Anordnung und Beleuchtung ſeiner Gruppen, die Farben der Gewänder verſchiedentlich abänderte.

---

*) der Hr. von Hagedorn.

**) Betrachtung über die Mahlerey, S. 653.

Wir wollen damit gar nicht ſagen, daß der Mahler jedesmal, wenn er in der Arbeit begriffen iſt, auf dieſe ängſtliche und mechaniſche Weiſe das beſte ausſuchen ſoll. Denn dergleichen Veranſtaltungen können gar leicht das Feuer der Einbildungskraft, ohne welches kein Werk gut wird, dämpfen; wir ſchlagen dieſes blos zum Studiren vor, und müſſen auch hier, wie ſchon bey ſo vielen andern Gelegenheiten geſchehen iſt, dem Mahler das Beyſpiel des Leonhardo da Vinci vorhalten, dem nichts zu ſubtil noch zu mühſam war, was immer Gelegenheit geben konnte, die Kunſt mit neuen Beobachtungen zu bereichern. Während der Arbeit muß der Künſtler ſich blos auf ſein Genie verlaſſen; aber zum Studiren gehört Fleiß, Veranſtaltung, forſchendes Nachdenken, Maaß und Gewicht; weil dadurch dem Genie die nöthigen Begriffe, auf die es ſich bey der Ausführung ſtützet, herbeygeſchafft werden.

Seltſam, aber vollkommen richtig, iſt die Beobachtung des oben erwähnten Kunſtrichters, daß ſelbſt der Kupferſtecher, der doch zur Haltung und Harmonie nichts, als Licht und Schatten zu haben ſcheinet, aus dem Helldunkeln Vortheile ziehen könne. Er hat angemerket, daß die Kupferſtecher, die unter der Aufſicht des Rubens gearbeitet, dieſes zuerſt erreicht haben *), und daß mit dieſen Meiſterſtüken des Grabſtichels ein neuer Zeitraum der Kunſt anfange. Gegenwärtig ſcheinet es bisweilen, daß der Grabſtichel in der Kunſt des Helldunkeln ſich mit dem Pinſel ſelbſt in einen Wettſtreit einzulaſſen getraue. Die Mittel, wie der Grabſtichel durch die Verſchiedenheit der Behandlung, die hellen und dunkeln, ſtrengen und ſanften Localfarben ausdrükt, verdieneten wol von den Meiſtern der Kunſt beſonders entwikelt zu werden; denn der feineſte Kenner oder Kunſtrichter wird, durch das bloße Studiren der beſten Werke, ſie niemal deutlich genug entdeken.

◆ ◆

(*) Von dem Helldunkel handeln, unter mehrern: De Piles, in dem Cours de Peint. S. 585 u. f. der Ausg. von 1766. unter der Aufſchrift, Du clair obſcur, des moyens qui conduiſent à

---

*) S. eigenthümliche Farbe.

**) S. Beleuchtung.

*) S. Hagedorns Anmerkungen S. 651.

la pratique du clair obſcur, preuves de la neceſſité du clair obſcur, demonſtration de l'effet du clair obſcur. — H. Teſtelin, in den Sentimens des plus habiles Peintres, S. 99 der Ausg. des le Mierreſchen Gedichts, La Peinture, Amſt. 1770. 12. — J. v. Gool in der Nieuwen Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders, Th. 1. S. 467. — Hogarth, in der 4ten f. Betrachtungen. — S. übrigens den Art. Haltung, S. 464.

## Heroide.

(Dichtkunſt.)

Ein kleines affektvolles Gedicht im Tone der Elegie und in Form eines Schreibens an eine Perſon, gegen welche man, ohne alle Zurükhaltung ein gerührtes Herz ausſchüttet. Man hat dieſe Dichtungsart dem Ovidius zu danken, der ohne Zweifel, wegen der bewundrungswürdigen Leichtigkeit, die er hatte, jede ſanfte Empfindung durch einen Strohm verſchiedener Aeußerungen zu ſchildern, auf den Einfall gekommen iſt, den berühmteſten Perſonen aus den heroiſchen oder Heldenzeiten Schreiben anzudichten, die mit verliebten Klagen angefüllt ſind. Die Penelope ſchreibet an ihren Ulyſſes, und giebt ihm ihr zärtliches Verlangen nach ſeiner Zurükkunft, ihre ängſtliche Beſorgniß wegen ſeines langen Ausbleibens, und was ſie von ihren Freyern auszuſtehen hat, mit voller Rührung zu erkennen.

„Es iſt kein geringes Verdienſt an dem Ovidius, (ſagt ein ſehr ſcharfſinniger engliſcher Kunſtrichter) *) daß er die ſchöne Methode erfunden hat, unter erdichteten Charakteren Briefe zu ſchreiben. Es iſt eine große Verbeſſerung der griechiſchen Elegie, über welche die dramatiſche Natur jener Schreibart einen ungemeinen Vorzug erhielt. Eigentlich iſt die Elegie nichts, als ein affektvolles Selbſtgeſpräch, worin das Herz der Betrübniß und den Rührungen, davon es erfüllt iſt, Luft ſchaffet: wird dieſes Geſpräch aber an eine beſtimmte (wir ſetzen hinzu, an eine aus der Geſchichte bekannte und berühmte) Perſon gerichtet, ſo erhält es einen gewiſſen Grad der Schiklichkeit, (des Intereſſe,) daran es auch dem, aufs beſte ausgeführten Selbſtgeſpräch in einem Trauerſpiel, allezeit fehlen muß. Unſre Ungeduld bey einem drükenden Schmerz, oder bey einer Gemüthsunruh, (auch bey einer von Zärtlichkeit herrührenden Freude,) macht es ſehr natürlich, daß man ſich gegen diejenigen Perſonen voll Affekt beſchweret, von denen man glaubt, daß ſie uns ſolche Unruhen verurſachet haben) oder daß man ſeine innige Freude, mit denen, die man liebt, zu theilen ſucht). Man beweiſt aber hiebey vornehmlich ſeine ſcharfſinnige Beurtheilungskraft, wenn man die vorhabende Klage (oder Ausgieſſung der Empfindung) gerade mit einem ſolchen Zeitpunkt eröffnet, welcher zu den zärtlichſten Empfindungen und zu den plözlichſten und lebhafteſten Ausbrüchen der Leidenſchaft Gelegenheit giebt."

Wir haben dieſe etwas lange Stelle, mit Einſchaltung einiger Begriffe, hier ganz hergeſetzt, weil darin der eigentliche Geſichtspunkt, aus welchem man dieſe Dichtungsart beurtheilen muß, ſehr genau beſtimmt wird. Es iſt eine Hauptſache, daß der Dichter Perſonen wähle, die uns aus der Geſchichte hinlänglich bekannt ſind, und für die wir uns intereſſiren, und daß er ſie in ganz

intereſ-

---

*) Verſuche über Popens Genie und Schriften, VI. Abſchnitt. Eine Ueberſetzung dieſer vortrefflichen Schrift iſt in dem VI. Theile der Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen iſt, zu finden.

tereſſante Umſtände ſeye. Durch as erſtere gewinnt er den Vortheil, ß er die wichtigſten Umſtände über re Geſchichte blos anzeigen, und hen durch kleine Winke die Vorſtellungen auf die Dinge lenken kann, e man nothwendig wiſſen muß, m alles recht zu fühlen; und durch as andere gewinnt er zum voraus nſre ganze Aufmerkſamkeit. Es iſt nſtreitig eine der vergnügteſten und nmuthsvolleſten Gemüthsbeſchäfftigungen, ſich bekannte und intereſſante Perſonen in Umſtänden vorzuſtellen, die das Innerſte ihres Herzens durch mancherley Vorſtellungen aufrühren. Und welche Gelegenheit, uns Empfindung zu lehren, und die Bewegungen unſers eigenen Herzens zu lenken und zu berichtigen, könnte beſſer ſeyn, als die dieſe Dichtungsart anbietet? Sie iſt nicht nur einer ungemein viel größern Mannigfaltigkeit, ſondern auch einer ſehr viel vollkommneren Bearbeitung fähig, als der Erfinder darin angebracht hat. Die Heroiden des Ovidius ſind blos verliebt, und zu ſehr in einerley Ton und Charakter, und er hat, nach ſeiner gewöhnlichen Art, auch da zu viel geſpielt. Unter den Neuern haben die Engländer dieſe Dichtungsart wieder aufgebracht, und Pope hat in ſeiner Heroide, Heloiſe an Abelard, ein ſo vollkommenes und ſo reizendes Muſter dieſer Gattung gegeben, daß es einen allgemeinen Geſchmak an ſolchen Gedichten hätte hervorbringen ſollen.

Seit kurzem haben ſich einige franzöſiſche Dichter ſo ſehr in dieſe Dichtungsart verliebet, daß man bereits eine große Menge franzöſiſcher Heroiden ſieht, und leicht vorzuſehen iſt, daß in kurzem ein Mißbrauch davon werde gemacht werden. Die Deutſchen ſcheinen dieſe Gattung weniger gerührt zu haben; wir haben nur einige ſchwülſtige Verſuche hierin *). Doch kann man einigermaßen Wielands Briefe der Verſtorbenen hieher rechnen. Alſo iſt hier noch Ruhm zu erwerben.

◆ ◆

Ein (ſehr flüchtiger) Verſuch findet ſich in den Melanges litteraires . . . par Mr. de la Harpe, Par. 1765. 12. S. 67. und auch in den Samml. ſeiner Werke, Par. 1779 u. f. 8. 6 B. — Dorat gedenkt, in ſeiner Apologie de l'Heroide Oeuvr. Par. 1769. 12. B. 1. S. 95. einer Lettre à Mr. D. (Diderot) die ſich vor der Lettre d'Ovide à Julie des Pezay. Par. 1767. 8. und jetzt im 1ten Th. der Oeuvr. de Pezai, S. 75 u. f. Liège 1791. 12. findet, worin dieſe Dichtart ſehr ſcharf geprüft, und tief herabgeſetzt worden iſt, und wogegen er ſie nicht eben glücklich vertheidigt. — Auch hat er, ebend. S. 75. in einem Briefe an eine Dame noch etwas über die Theorie dieſer Dichtart geſagt. — In der 3ten Samml. der Fragmente über die neuere deutſche Litteratur S. 240. Anm. kommt etwas darüber vor, das mit N. Bibl. der ſchönen Wiſſ. B. 5. S. 123 zu vergleichen iſt. — In den Briefen zur Bildung des Geſchmackes handelt im 3ten Theile der 14te (in der neuern Auflage der 16te) Brief von der Natur und Geſchichte der Heroide. — In Hrn. Eſchenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſch. S. 200. der Ausg. von 1789. — —

Gedichte dieſer Art ſind geſchrieben worden, unter den Römern, von P. Ovidius Naſo (Heroides, 21 an der Zahl, obgleich, höchſt wahrſcheinlich, nicht alle von ihm, in ſeinen Werken, deren beſte Ausgaben, Rom. 1471. f. 2 B. (Ed. pr.) Vic. 1480. f. 2 B. Ven. apd. Ald. 1503. 8. 3 Th. Lugd. B. 1629. 12. 3 B. C. not. Dan. Heinſ. Amſtel. 1661. 12. 3 B. Ultraj. 1713. 12. 3 B. Cur. Burmanni. Amſtel. 1727. 4. 4 B. Lond. Brindl. 1745. 16. 5 B. erſchienen ſind, und von welchen und den übri-

gen

---

*) Hofmannswaldaus Heldenbriefe.

gen ſich mehrere Nachrichten in Fabricii Bibl. Lat. Lib. 1. c. XV. Bd. 1. S. 437 finden. Auch ſind die Heroiden öfterer einzeln, als zuerſt Ven. 1481. f. zuletzt von J. F. Heuſinger, Brſchw. 1786. 8. herausgegeben worden. Ueberſetzt ſind ſie, in das Italieniſche, 1) von Dom. Monticelli († 1366) Breſc. 1491. 4. in Octaven, 2) von einem Ungen. ſ. l. et a. 4. in Proſa, 3) von C. Figiovanni, Ven. 1532. 8. in Proſa, 4) von Remigio Fiorentino, Ven. 1555. 8. Par. 1762. 4. in reimfr. Verſe. 5) von Camillo Camilli, Ven. 1587. 12. in Terzinen, 6) von M. Ant. Baldera, Ven. 1604. 12. in Octaven, 7) von Angel. Rodolfini, Macer. 1652. 12. in Terz. 8) von Giul. Buſſi, Bit. 1703 und 1711. 12. 2 Th. in Terzinen, 9) von Cel. Fraſſoni, Mod. 1731. 8. 10) Von M. Aurel. Soranzo, Ven. 1737. 8. aber nur zwölfe, und in ſo genannte Martellianiſche Verſe. In das Spaniſche: mit den ſämmtl. Werken des Ovidius, von Diego Suarez de Figueroa, Mad. 1727—1738. 4. 12 B. in Proſa. In das Portugieſiſche: von Mich. Canto Guerreiro, Lisb. 1789. 8. In das Franzöſiſche: Auſſer den Ueberſetzungen derſelben in den ſämmtl. Werken des Dichters, als von Marolles, Par. 1660. 8. und von Martignac, Lyon 1697. 12. einzeln von Octavie de St. Gelais, in zehnſylbichten Verſen, Par. (1520.) 4. 1546. 16. Von Ch. Fontaine, Lyon 1552. 16. aber nur zehn; von Deimier, bey ſ. Lettres amoureuſes, Par. 1612. 8. in Proſa; von verſchiedenen zuſammen, als Perron, des Portes, de la Broſſe, u. a. m. Par. 1626. 8. in Proſa; von Gasp. Bachet de Meziriac, Bourg 1626. 8. Haag 1706. 8. 2 Bde. (aber nur ſieben, und ſehr frey, in ſehr ſchlechte Verſe.) Von Th. Corneille, bey ſ. Pieces choiſies d'Ovide, Rouen 1617. 12. aber nur ſieben; von Jean Barrin, ſechs bey ſ. Eleg. amour. d'Ovide, Par. 1676. 12. in Verſen; von Bellegarde, P. 1701. 8. nur zehn; von Heinr. Richer, Par. 1723. 12. aber nur acht, in Verſen; von Maria Johanna l'Heritier, Par. 1732. 12. (ſechzehn in Verſen, und fünf in Proſa.) Auch ſind einzele davon noch von verſchiedenen Verf. überſetzt, oder nachgeahmt worden. In das Engliſche: von Th. Turberville, Lond. 1567. 4. (ſechs in reimfreyen Verſen; die übrigen in vierzeiligten Stanzen) Von W. S. Lond. 1626. 8. Von G. Sandys 1632. 8. Von Fr. Quarles, 1673. 8. Von S. Barret, Lond. 1725. 8. 1759. 12. Von J. Ewen, Lond. 1787. 8. (ſehr mittelmäßig.) In das Deutſche: von Cath. Abel, Quedl. und Aſchersl. 1704. 1722. 8. 2 Th. Von P. Benj. [illegible] Deſſ. 1779. 8. Von B** Lübeck. 1787. 8. 2 Th. Traveſtirt, Leipz. 1789. 8. In dem 3ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes finden ſich einzele Stellen, und einzele ganze Heroiden in dem Journal für Freunde der Religion und Litteratur und an a. O. m. überſetzt. — — Erläuterungsſchriften: Auſſer den Anmerkungen verſchiedener lateiniſcher Herausgeber, als des Merula, Calderini, u. a. m. hat Meziriac ſeiner Ueberſetzung einen weitläuftigen Commentar beygefügt, nach welchem ſo gar der Titel der zweyten Ausgabe vom J. 1616 gemacht worden iſt. — —

Heroiden von neuern lateiniſchen Dichtern: In den Gedichten des Johannes Heſſus, Bald. Cabillavius u. a. m. finden ſich einige Gedichte dieſer Art; und Franc. Dini fügte ſeiner Ausg. der Ovidiſchen Heroiden, Ven. 1704. 8. Anmerkungen bey, und in Nic. Heinſius Werk. findet ſich ein Brief vom Aeneas an die Dido. — —

Heroiden in italieniſcher Sprache: Die gewöhnliche Versart derſelben ſind, wie bey der Elegie, die Terzinen; es ſind deren, indeſſen, auch in andern Versarten, vorhanden, und geſchrieben haben deren: Car. Cavalcabo († 1406. Es ſind deren zwey, welche erſt in neuern Zeiten, in der Cremona literata, Par. 1702. f. und in den Comp. poet. . . rac. da Lod. Bergalli, Ven. 1726. 12. 3 B. gedruckt worden ſind.) — Luca Pulci (Epiſtole, Fir. 1481. 4. Ohne deſſen dieſe, ſo wie die vorhergehenden als eigentliche Heroiden anzuſehen ſind, weiß ich nicht, da ich keine nie geſehen.) — **Marco Filippi** (Epiſt. eroiche ... Ven. 1584. 8. in Octaven.) — **Franc. della Valle** (Lettere delle Dame e degli Eroi, Mil. 1626. 12.) — **Ant. Bruni** († 1635. Epiſt. eroiche, Mil. 1627. 12. Rom. 1634. 12. Quadrio ſagt, daß ſie ſehr gut, und mit vieler Delicateſſe geſchrieben wären. Nachr. von dem Verf. giebt Crescimbeni in ſ. Storia della Poeſia, Bd. 2. S. 492. Ausg. von 1731.) — **Piet. Michiele** (Epiſtole amoroſe ... Ven. 1632. 1635. 12.) — **Giov. Bat. Bertanni** (Epiſt. amoroſe iſtoriche, Pad. 1645. 12.) — **Lor. Craſſo** (Epiſt. eroiche .. Ven. 1655. 12. colle annot. di Gennaro da Scio, d. h. Angel. Aproſio, Ven. 1667. 12.) — **Giuſ. Artale** (Epiſt. eroiche, gedr. ums J. 1656.) — — Uebrigens handeln von der Heroide der Italiener überhaupt, Crescimbeni, in ſ. Stor. della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 249. Ausg. v. 1731. und Quadrio in ſ. Stor. e Rag. Vol. 2. S. 624.

Heroiden in franzöſiſcher Sprache: Das älteſte Gedicht in dieſer Sprache, welches ſich allenfalls hieher rechnen läßt, ſind die Cent Hiſtoires de Troyes, ou *l'Epitre d'Othea, Deeſſe de Prudence*, à l'Eſprit chevalereux d'Hector de Troye ... Par. 1522. 4. von Chriſtine von Piſa († 1411) gänzlich moraliſchen Inhaltes. — Ferner die Epitre d'Hector de Troyes à Louis XII. von Jean d'Authon, welche ich aber nur aus der Epitre du Roi (Louis XII) à Hector de Troye, von Jean le Maire, gedruckt in deſſen Triumphes de l'amant vert, (welche übrigens noch mehrere Epiſteln enthält) Par. 1548. 4. kenne. Der Inhalt dieſer Heroide iſt übrigens ganz hiſtoriſch. — **Mich. d'Amboiſe** (1547. Unter ſ. Epitres Veneriennes, Par. 1532. 8. und in ſ. Babilon ... Par. (1535) 8. finden ſich verſchiedene, welche im Nahmen anderer Perſonen geſchrieben ſind, und folglich, im Ganzen, hieher gehören. Auch hat eben dieſer Verf. ſo genannte Contr' epiſtres d'Ovide, oder Antworten von den Perſonen, an welche die Briefe des Ovidius gerichtet ſind, funfzehn an der Zahl, P. 1541. 8. 1546. 8. herausgegeben.) — **André de la Vigne** (Bey der Ueberſ. der Heroiden des Ovid von St. Gelais Ausg. von 1546. 16. finden ſich vier franz. Heroiden von ihm.) — **Franc. Habert** (1561. War, meines Wiſſens, der erſte, welcher deren, mit dem Titel: Epitres Heroides .... Par. 1551. 8. ſchrieb. Es ſind ſechzehn, ſämmtlich ſehr frommen Inhaltes. Man hat es bemerkungswerth gefunden; daß einer der vorhin angezeigten italieniſchen Dichter, Craſſo, den Adam an die Eva ſchreiben läßt; bey dem Habert ſchreibt gar Gott der Vater an die Jungfrau Maria, die heil. Margaretha an ihre Amme, u. d. m. Uebrigens hat eben dieſer Verfaſſer noch mehrere Epiſteln, aber in ſeinem eigenen Nahmen geſchrieben, worunter die Epitres cupidiniques (gedruckt bey ſ. Combat de Cupido et de la Mort, Par. 1541. 8.) dem Inhalte nach, außerordentlich gegen die vorhergehenden abſtechen. Nachr. von dem Verf. finden ſich in Goujets Bibl. franc. Bd. 13. S. 8 u. f.) — **Ferrand Debez** (Epitres heroiques amoureuſes aux Muſes ... Par. 1579. 8. Es ſind deren ſechs in zehnſilbichten Verſen.) — **Bern. de Fontenelle** († 1757. In den verſchiedenen Samml. ſ. W. zuletzt, Par. 1761. 12. 11 Bde. finden ſich einige Heroiden, welche mehr von dem Witze, als von der Empfindung eingegeben worden ſind.) — **Ch. Pierre Colardeau** († 1776. Machte durch ſ. Nachahmung der berühmten engliſchen Heroide des Pope, die Epitre amoureuſe d'Heloiſe à Abeillard, Par. 1757. 12. dieſe Dichtart zur Mode in Frankreich, dergeſtalt, daß jeder, der reimen konnte, deren nun ſchrieb. (S. L'ami des Arts, ou lettre d'un vieux Comedien ... Gen. 1760. 8.) In der Samml. ſ. W. Liege 1778. 12. 3 B. findet ſie ſich, nebſt der Epiſtel der Armide an Rinaldo, im 2ten Bde. und ſein Leben vor dem 3ten Bde.) — Jean de la Harpe (Heroides nouv. Par. 1759. 12. Es ſind deren vier, vom Cato an Cäſar, Hannibal an Flaminius, Montezuma an Cortes, Sokrates an ſeine Freunde, welche mit noch einigen, einzeln erſchienenen, ſich im 2ten Bd. ſ. W. P. 1779. 8. 6 Bde. befinden.) — Cl. Joſ. Dorat († 1780. Hat der einzeln Heroiden eilfe geſchrieben, wovon die erſten, Hero an Leander, Abelard an Heloiſe, Octavie an Antonius und Julie an Ovid im J. 1759, und die letzte, Valcour an ſeinen Vater im J. 1767. erſchienen. Und außerdem hat er die Lettres portugaiſes, unter dem Titel: Lettres d'une Chanoineſſe de Lisbonne à Melcour.. Par. 1771. 12. in ſehr ſchöne Verſe gebracht. Es ſind deren ſechzehn. Geſammelt ſind ſie ſämmtl. in ſ. W. Par. 1769. 8. 18 Bde.) — Louis Seb. Mercier (Der, von ihm geſchriebenen Heroiden ſind eilfe, wovon die erſte, Hekuba an Pyrrhus im J. 1760 und die letzte, Heloiſe an Abelard, eine Nachahmung des Pope, Amſt. 1774. gedruckt wurde. Sie ſind minder im Tone eines gerührten, als aufgebrachten Herzens abgefaßt.) — Gazon d'Ourxigne (Ariadne an Theſeus, 1762. 8. Heloiſe an ihren Gatten, 1765. 8. Phillis an Demophoon, 1767. 8. Penelope an Ulyſſes, 1768. ſämmtlich ſehr mittelmäßig.) — Alex. Fred. Jacq. Mazon de Pezai († 1777. Lettre d'Alcibiade à Glycere . . . ſuivie d'une lettre de Venus à Paris . . . P. 1764. 12. Lettre d'Ovide à Julie, 1767. 8. Lettre de Julie à Ovide, und ſämmtl. in ſ. W. Liege 1791. 12. 2 B. Auch gehört noch, im Ganzen, die Epitre à la Maitreſſe que j'aurai, das ſchönſte ſeiner Gedichte, hieher.) — Cocard (Lettre de Cain à Mehala, 1765. 8. de Lord Velford à Mil. Ditton, 1765. 8. aus der Erzählung, Fanny, von Arnaud gezogen; beyde ſchwülſtig und zugleich platt.) — Hadr. Mich. Hyac. Blin de St. More (Einer der beſten, franzöſiſchen, Heroidendichter, und Verf. der folgenden: Lettre de Biblis à Caunus, 1765. 8. Jean Calas à ſa femme, 1765. 8. Gabr. d'Etrées à Henry IV. 1768. 8. Sappho à Phaon, 1766. 8. La Ducheſſe de Valière à Louis XIV. 1773. 8. Geſammelt erſchienen ſie 1774. 8.) — Barthe (Lettre de l'Abbé de Rancé à un Ami, Par. 1765. 8.) — Parmentier (Lettre de Caton d'Utique à Ceſar, 1766. 8. Mit dem gewöhnlichen Begriff von der Heroide ſtimmt der Innhalt dieſer Epiſtel gar nicht überein; und noch weniger die ganze Idee mit dem Character des Cato, welcher handeln, aber nicht ſchwatzen, beſonders nicht ſo viel ſchwatzen muß, wie hier.) — Gab. Mailhol (Lettre de Gabrielle de Vergy à la Comteſſe Raoul, 1766. 8.) — Franc. de Neufchateau (Lettre de Charles I à ſon fils. 1766. 4. und in ſ. Poeſ. div. Amſt. 1768. 4.) — Le Suire (La Veſtale Clodia à Titus, 1767. 8.) — Ant. Alex. Hen. Poinſinet († 1769. Gabriele d'Etrées à Henry IV. 1767. 8.) — Duruſle (Servilie à Brutus, 1767. 8. Brutus à Servilie, 1775. 8.) — Ungen. D. Carlos à Eliſabeth, 1768. 8. — St. Peravi (Zaluca à Joſeph, Gen. 1769. 8.) — Ungen. Echo à Narciſſe, Gen. 1769. 8. Das Gedicht iſt in drey Geſänge abgetheilt. — Poujade (Regulus au Senat, 1770. 8.) — Barth. Imbert (Thereſe Danet à Euphemie, 1771. 8. D'une Religieuſe à la Reine, 1774. 8. und in ſ. W. Par. 1776. 8. 6 Bde.) — Ungenannte: Le Chevalier de Sericour à ſon pere, 1772. 8. — Julie d'Etanges à ſon Amant, 1772. 8. — D'un Solitaire (dem heil. Hieronymus) à une Dame, 1772. 8. — Ponteuil (Henry de Berville à Seligny, 1775. 8.) — Cerceau (Didon à Enée, 1777. 8. ſehr ſchlecht.) — St. Hulet (Berneval à Julie, 1777. 8.) — Maiſonneuve (Adelaide de Luſſan au Comte de Comminge, 1781. 8.) — Langeac (Colombe dans les fers à Ferdinand et Iſabelle, Lond. 1782. 8.) — Ungen. (Lettres en vers à Emma, 1784. 8. ſehr proſaiſch.) — Ligoure und

Laya (In ihren Eſſais de deux Amis, 1756. 12. finden ſich drey Heroiden.) Sammlungen: Collection des Heroides de MM. Dorat, Colardeau, Pezai, Blin de St. More etc. Amſt. 1769. 12. 10 Bde. — Eine ähnliche Sammlung erſchien, Liege 1769. 12. 6 Bde. — Lettres et Epitres amoureuſes d'Heloiſe avec les reponſes d'Abeillard, Par. 1775. 8. enthalten, außer den bekannten proſaiſchen Briefen von Buſſy und Beauchamp, die Heroiden von Pope, Colardeau, Dorat, Feutry, Mercier, nebſt einer Nouvelle lettre d'Abeillard. — —

Heroiden in **engliſcher** Sprache: Die erſten derſelben ſind, meines Wiſſens, von **Mich. Drayton** († 1631. Sie führen den Titel, Heroical Epiſtles und ſind in ſ. Works, Lond. 1619. f. 1753. 8. 4 B. ſo wie einzeln 1737. 1788. 8. gedruckt. Die ſchreibenden Perſonen ſind, größtentheils, aus der engliſchen Geſchichte gewählt; und wenn die Darſtellung im Ganzen gleich nicht vortrefflich iſt: ſo fehlt es doch darin nicht an einzeln guten Gedanken. Nachr. von dem Verf. finden ſich in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 212.) — **Alex. Pope** (Seine Epiſtle from Eloiſa to Abelard iſt, was Johnſon, in ſ. Lebensbeſchreibung des Pope auch immer dagegen ſagen mag, eines ſeiner vorzüglichſten Gedichte, und eine der ſchönſten Heroiden überhaupt. Die Empfindungen der wärmſten, aber unglücklich fehlgeſchlagenen Liebe, werden, durch ihre Vermiſchung mit Empfindungen der Religion, ſo ſehr veredelt, daß wir der Theilnehmung daran uns nicht ſchämen dürfen; und die ganze Lage Eloiſens und Abelards geſtattet zu wenig die Ausſicht einer Befriedigung derſelben, als daß wir uns der Theilnehmung an ihrem Gram erwehren könnten. In dem Eſſay on the Genius and Writings of Pope, Bd. 1. S. 310 u. f. 4te Aufl. iſt das Gedicht weitläuftig zergliedert. Ueberſetzt iſt es, in das Franzöſiſche, von Feutry, und mit einer Nachricht von Abelards Leben gedruckt worden. Deutſch findet es ſich in der Ueberſ. von Pope's ſämmtl. Schriften, Hamb. 1760 u. f. 8. 5 Th. und in reimfr. Jamben, im 5ten Bde. des Brittiſchen Muſeums, von J. J. Eſchenburg, S. 345. Uebrigens hat Pope auch noch den Brief der Sappho an Phaon vom Ovidius nachgeahmt.) — **Elias Fenton** († 1730. Außer einer eigentlichen Ueberſetzung von der eben erwähnten Heroide des Ovidius, hat er auch noch den Phaon an die Sappho ſchreiben laſſen, worin die Verwandlung des erſten, aus einem alten Schäfer in einen ſchönen Jüngling ſehr gut erzählt iſt. Gedruckt iſt dieſes Gedicht in ſ. Miſcell. und in der Johnſonſchen Samml. der Dichter) — **Eliſabeth Rowe** († 1736. Ihre Friendſhip in death, Lond. 1726. 8. beſteht aus zwanzig Briefen von Verſtorbenen an Lebende, die, ob ſie gleich in Proſa geſchrieben ſind, doch gewöhnlich hieher geſetzt werden. In England haben ſie nur geringen Beyfall gefunden; aber deſto mehr auswärts. In das **Franzöſiſche** ſind ſie von Bertrand, Gen. 1740. 8. und aus dieſer Sprache wieder in das **Deutſche**, Leipz. 1745. 8. ſo wie aus der Urſchrift ſelbſt, 1770. 8. überſetzt worden. Das Leben der Verfaſſerinn findet ſich im 4ten Bde. S. 326 der Cibberſchen Lebensbeſchreibung, und Deutſch im 4ten St. der Brittiſchen Bibliothek, und im Nordiſchen Aufſeher.) — **Lord Hervey** (Epiſtles in the manner of Ovid, Monimia to Philocles, Flora to Pompey, Ariſbe to Marius Junior (nach einer franzöſiſchen Heroide von Fontenelle, und in vierzeiligen Stanzen) Roxana to Usbeck (nach den bekannten Lettres perſannes) in dem 4ten Bd. S. 78 der Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands, Ausg. von 1758.) — **John Jerningham** (Yarico to Yncle .... Lond. 1766. 4. und in ſ. Poems 1766. 8. 1786. 8. 2 B. Abelard to Eloiſa, 1792. 8. Die letzte um deſto intereſſanter, da der Dichter dadurch Abſchied von dem Publiko zu nehmen ſcheint.) — Ungen. Julia to Pollio upon leaving her abroad, Lond. 1771. 4. Nächſt dem Gedicht des Pope, die ſchlechte engliſche Heroide. — The dying Negro . . . to his intended wife, L. 1774. 4. — The injured Islander, or the Influence of Art upon the happineſs of Nature, L. 1779. 4. Die Otaheitiſche Königinn Oberea ſchreibt an Kapt. Wallis; das Gedicht gehört zu den beſſern in dieſer Gattung. — **C. James** (Petrarch to Laura, Lond. 1781. 4. ſehr mittelmäßig.) — **Th. Warwick** (Abelard to Heloiſa, L. 1784. 4. 1785. 12. Einzele ſchöne Stellen.) — Ungenannter Werter to Charlotte, 1784. 4. Julia to St. Preux, 1786. 4. — **Anna Francis** (Charlotte to Werter, 1787. 4. und in ihren Miſcell. Par. 1790. 8.) — **Lady Wallace** (The Ghoſt of Werter, in a letter to a friend, 1787. 4. Das Gedicht, ſo ſchlecht es iſt, iſt doch noch beſſer als die Begriffe der Verfaſſerinn von der Dichtkunſt.) — **W. Hayley** (Queen Mary to King William, bey ſ. Occaſional Stanzas, 1788. 4.) — **Ant. Pasquin** (Gabriele d'Eſtrées to Henry IV. 1788. 4.) — **Ungenannter** (Abelard to Heloiſa, Leonora to Taſſo, Ovid to Julia, 1788. 4.) — Noch werden in dem Eſſay on the Genius and Writings of Pope, Bd. 1. S. 309. 4te Ausg. verſchiedene handſchriftliche Heroiden angeführt, von welchen ich nicht weiß, ob ſie gedruckt worden ſind. — —

Heroiden in deutſcher Sprache: **Chriſt. Hofmann von Hofmannswaldau** († 1679. Unter dem Titel: Liebesbriefe, ſind in der, von Benjam. Neukirch herausgegebenen Sammlung: H. v. Hofmannsw. und anderer deutſchen auserleſene überhaupt ungedruckte Gedichte, Leipz. 1695. 8. 1 Th. 1703. 8. 3 Th. Heroiden befindlich, die, dem Innhalte nach, zweydeutig, ſchmutzig und kindiſch, und der Ausführung nach, ſchlecht ſind.) — **Dan. Casp. v. Lohenſtein** († 1683. [illegible] in ſ. Trauer- und Luſtged. Bresl. 1680. 8. und in der, nach ſ. Tod erſchienen Samml. Bresl. 1707. 8. finden ſich Heldenbriefe, die eben ſo ſchwülſtig als ſtatt ſind.) — **Margaretha Klopſtock** († 1758. Ihre, in Proſa geſchriebenen, in ihren hinterlaſſenen Schriften, Hamb. 1759. 8. befindlichen zehn Briefe von Verſtorbenen an Lebendige, laſſen ſo gut, als die ähnlichen Briefe der Mſtr. Rowe, ſich zu den Heroiden zählen.) — **Mart. Wieland** (Briefe der Verſtorbenen an hinterlaſſene Freunde, Zür. 1753. 4. und in der Zürcher Samml. ſ. Poet. Schriften, Bd. 2. S. 137. veranlaßt durch die Briefe der Miſtreß Rowe.) — **J. J. Duſch** († 1790. Seine moraliſchen Briefe zur Bildung des Herzens, Leipz. 1759. 8. 1 Th. obgleich in Proſa geſchrieben, gehören, im Ganzen zu den Heroiden.) — **Dan. Schiebeler** († 1771. In ſ. auserleſenen Gedichten, Hamb. 1773. 8. findet ſich, S. 12 ein Brief von Clemens an Theodorus; und S. 27. eine komiſche Heroide Glumdalklitſch an Grildrig.) — **Joh. Jac. Eſchenburg** (Theodorus an ſ. Vater Clemens, Leipz. 1765. 4. und in den Schieblerſchen Gedichten, S. 19.) — **H. L. H. von Trautzſchen** (In ſ. Vermiſchten Schriften, Chemnitz 1771. 8. finden ſich einige Heroiden.) — —

## Heroiſch.

(Schöne Künſte.)

Faſt alle Völker ſtehen in der Einbildung, daß diejenigen Menſchen, die ſie als die Stifter ihres Staates anſehen, oder überhaupt die, deren Leben in das hohe Alterthum fällt, von höhern Leibes- und Gemüthskräften geweſen, als ihre ſpätere Nachkömmlinge. Darum hat jedes Volk ſeine Heldenzeit, wie die Griechen die ihrige gehabt haben. Wenn Homer von dem Diomedes ſagt, er habe gegen den Aeneas einen Stein geſchleudert, den zwey Menſchen, wie ſie zu des Dichters Zeit waren, nicht zu tragen vermöchten *), ſo ſpricht er aus einem Wahn, der allen n Völkern gemein iſt. Dieſe ſtär- e Menſchen ſind die Helden, und e Thaten, wozu ſie ihre höhere ülfe nöthig hatten, werden heroi- e Thaten genennt.

---

*) Il. 5. 303.

Da es dem Menſchen ſo natür- ch iſt zu glauben, daß es größere enſchen gegeben habe, als ſie zu ner Zeit ſind, und da er ein na- rliches Wolgefallen an heroiſchen haten und an heroiſcher Gemüths- t hat, ſo müſſen ſich die Künſtler ieſes vortheilhaften Wahns bedie- en, die Gemüther durch Abſchilde- ung derſelben zu erhöhen. Dieſes ſchieht am natürlichſten, wenn der Stoff zu dem Werk aus dem Alter- hum genommen wird. Je höher an darin herauf ſteigen kann, je ößer kann man die Menſchen vor- ellen, ohne unwahrſcheinlich zu erden.

Die meiſten Werke der griechiſchen ahler und Bildhauer, die meiſten rauerſpiele der Griechen, waren us den heroiſchen Zeiten genom- en. Und es kann nicht anders als vortheilhaft ſeyn, wenn man die enſchen in dem Wahn beſtärkt, aß es ehedem größere Menſchen gegeben habe. Aber der Künſtler, er einen heroiſchen Stoff wählet, egt ſich eine große Laſt auf. Wenn r nicht im Stande iſt ſeine Vorſtellungen und ſein ganzes Gemüth über ie gewöhnliche Größe zu erheben, ſo thut ihm ſein heroiſcher Stoff Schaden. Nur der darf ſich in dieſes Feld wagen, der mit Gewißheit empfindet, daß er ſich weit über ie Denkungsart ſeiner Zeit erheben könne. Davon kann er ſich nicht überzeugen, wenn er nicht die [illegible] darin er lebt, völlig kennt; wenn er nicht bey den Handlungen und Geſinnungen, die die Menſchen äuſſern, immer empfindet, daß ſie unter dem ſind, was er ſelbſt in gleichen Umſtänden würde gethan oder empfunden haben. Er muß ein ſcharfſinniger Späher der Menſchen ſeyn; muß die wichtigſten Männer ſeiner Nation kennen und überſehen; er muß Gelegenheit gehabt haben die Grundſätze, wornach ſie handeln, genau zu erkennen; er muß ſich in ihre Seelen hineinſetzen können, um zu fühlen, was ſie fühlen. Wenn er ſich alsdenn getraut, ſich über ſie zu erheben, ſo mag er ſeine Kräfte an einem heroiſchen Stoff verſuchen. Aber wehe dem, der ohne dieſes innige ſichere Gefühl ſeiner eigenen Größe ſich einbildet, man könne die menſchliche Größe durch Zuſammenhäufen oder Erweitern über ihr Maaß erheben, wie man etwa körperliche Dinge größer macht. Nicht die unbegränzte Einbildungskraft, ſondern die ungewöhnliche Stärke des Verſtandes und Herzens, ſind die Mittel ſich zum heroiſchen Stoff zu erheben.

Das Heroiſche beſteht aber nicht blos in kriegeriſchen Thaten, oder in Ausführung kühner Unternehmungen; es giebt auch ſtille heroiſche Tugenden. Alles, wozu eine außerordentliche Stärke des Geiſtes, eine ungewöhnliche Kraft des Gemüths erfodert wird, iſt heroiſch. Der Abſchied, den Noah von dem Sipha nimmt, da er ihm mit heiterm Gemüthe ſagt:

> Geh, ich halte dich nicht, und meine nicht eitele Thränen,
> Daß du im Porte ſchon ſtehſt, indem ich den Sturm noch beſegle.
> Unbethränt ſieht das Auge dir nach, wiewol das Gemüthe
> Blutend den Troſt überdenkt, der meinem Leben geraubt wird *).

iſt nicht weniger heroiſch, als der Heldenmuth einem ſichern Tod ruhig entgegen zu gehen.

Sollte jemand fragen, wie das Heroiſche von dem Großen überhaupt unterſchieden ſey: ſo wäre vielleicht dieſes die richtigſte Antwort,

---

*) Noach. VII. Geſang.

wert, daß das Große, da wo es angetroffen wird, ungewöhnlich iſt, und daß das Heroiſche eine nicht ungewöhnliche, ſondern natürliche Aeußerung größerer Menſchen ſey. Man hat nämlich von dem Helden den Begriff, daß er nach ſeinem ganzen Charakter und nach ſeinen Umſtänden, um etliche Stufen höher ſtehe, als andre Menſchen; darum iſt das Große nichts Ungewöhnliches bey ihm; es iſt ſeinem Maaß der Kräfte angemeſſen. Wenn aber ein Menſch, wie andre Menſchen, ſeine Kräfte durch außerordentliches Beſtreben anſtrenget, um etwas Großes zu thun, ſo würde dieſes nur Groß und nicht Heroiſch ſeyn.

## Hexameter.

(Dichtkunſt.)

Ein Vers von ſechs drey- und zweyſolbigen Füßen, der auch der heroiſche Vers genennt wird, weil die Griechen, die Erfinder deſſelben, ihn in ihren Heldengedichten gebraucht haben. Die lateiniſchen Dichter haben ihn den Griechen abgeborget, und vor nicht langer Zeit iſt er auch in der deutſchen Sprache mit glüklichem Erfolg verſucht worden. Er verträgt zwey Arten der Füße, die Daktylen und Spondeen, an deren Stelle die Deutſchen auch, was ſie Trocheen nennen, gebrauchen. Beyde, und im deutſchen Hexameter alle drey, Arten des Fußes, können verſchiedentlich abwechſeln, bald kann die eine, bald die andre darin herrſchen. Dadurch bekommt der Dichter eine große Freyheit, den Vers nach ſeiner Abſicht bald eilender, bald langſamer zu machen, ihm bald einen hohen, bald einen gemäßigten oder gemeinen Ton zu geben. Er iſt nur an das einzige Geſetz gebunden, daß der fünfte Fuß ein Daktylus und der ſechſte ein Spondäus ſey, damit der Vers ſeinen Fall am Ende habe; wiewol auch dieſes Geſetz nicht ohne Ausnahme iſt.

Dieſer Vers hat vor allen andern wegen der Freyheit, die er dem Dichter verſtattet, große Vortheile. Man iſt dabey nicht an beſtimmte Ruhepunkte gebunden; er nöthiget nicht zu müßigen Wörtern, weil er ſich ſelbſt nicht gleich bleiben darf; er verſtattet der Rede eine große Mannigfaltigkeit des Tones, und kann majeſtätiſch oder flüchtig ſeyn, einen prächtigern oder nachläßigern Gang annehmen. Dadurch wird er zum Heldengedicht tüchtiger, als irgend ein andrer Vers. Denn der epiſche Dichter muß nothwendig den Ton, nach Maaßgebung ſeiner Materie, verſchiedentlich abändern. Doch bemerkt man oft an dem deutſchen Hexameter, daß er, um voll zu werden, manches unnöthige Beywort veranlaſſet.

Nach dem Urtheil des **Diomedes**, welches das Urtheil aller Menſchen iſt, die Gehör haben, iſt derjenige Hexameter der ſchönſte, deſſen Füße ſo in einander geſchlungen ſind, daß keiner weder mit einem Wort anfängt noch aufhört, es ſey denn der erſte und letzte, ſo wie dieſer:

> Oceanum interea ſurgens aurora reliquit.
>
> *Virg.*

Am ſchlechteſten iſt er, wenn die Wörter die Füße machen:

> Praeter caetera Romae, meas poemata cenſes
> Scribere?
>
> *Hor.*

[illegible]ine Länge erfodert, daß man ihm irgendwo einen kleinen Ruhepunkt oder Abſchnitt gebe, den man verſchiedentlich verſetzt *).

Es wäre ſeltſam, wenn man jetzt noch unterſuchen wollte, ob die deutſche

---

*) S. Abſchnitt; Cäſur.

ſche Sprache fähig genug ſey, den griechiſchen Hexameter nachzuahmen, nachdem wir den Meſſias haben, ein Gedicht, das auch in dem Ton und Klang, mit der Ilias oder Aeneis um den Vorzug ſtreiten kann. Daß es aber den Deutſchen mehr Mühe macht, in wolklingenden Hexametern zu ſchreiben, als der Grieche oder der Römer nöthig gehabt hat, kann wol nicht geleugnet werden; genug, daß einige unſrer Dichter die Schwierigkeiten glüklich überwunden haben.

Man muß Klopſtok und Kleiſt, die zu gleicher Zeit, und ohne daß einer von den Verſuchen des andern etwas gewußt, verſucht haben deutſche Hexameter zu machen, als die Erfinder derſelben anſehen; denn die wenigen Verſuche, die ältere Dichter darin gemacht haben, können als nicht gemacht angeſehen werden *). Der Hexameter, den Kleiſt zu ſeinem Frühling gewählt hat, fängt, wie man ſich in der Muſik ausdrükt, im Aufſchlag an. Denn er ſezt dem erſten Fuß eine kurze Sylbe vor. Vermuthlich iſt er blos von ohngefähr auf dieſen Einfall gekommen; denn eine genaue Ueberlegung würde ihn doch haben fühlen laſſen, daß dieſes den Gang des Gedichtes etwas monotoniſch macht, und auch der Mannigfaltigkeit des Rhythmus, oder der Perioden, ſchadet.

Es iſt denen, die ſich einfallen laſſen den deutſchen Hexameter zu brauchen, ſehr zu rathen, daß ſie mit großer Sorgfalt dasjenige überlegen, was Klopſtok in den Vorreden zu dem zweyten und dritten Theil des Meſſias, Ramler in ſeiner Ueberſezung des Batteux, und Schlegel in ſeiner Abhandlung vom Reim, darüber angemerkt haben.

M. Varro hat nach dem Berichte des A. Gellius eine beſondere Anmerkung über den Hexameter gemacht. M. Varro in Libris diſciplinarum ſcripſit, obſervaſſe ſeſe in verſu hexametro, quod omnino quintus ſemipes verbum finiret; et quod priores quinque ſemipedes aeque magnam vim haberent in efficiendo verſu, atque alii poſteriores ſeptem *).

◆ ◆

Von dem Hexameter überhaupt handeln: C. J. Roß, in einem, De verſus heroici pulchritudine, Progr. Plav. 1749. 4.) — Und von demſelben, in näherer Beziehung auf die deutſche Sprache, **F. W. Klopſtock**, in der Abhandlung: Von der Nachahmung des griechiſchen Sylbenmaßes im Deutſchen, und: Vom deutſchen Hexameter, vor dem 2ten und 3ten Bde. ſ. Meſſias, wozu noch das Geſpräch, in der Fortſetzung der Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 8. und ſein Aufſaz, von der Beobachtung der Quantität im Hexameter, im D. Muſeum fürs J. 1778. und vom deutſchen Hexameter, in den Fragmenten über Sprache und Dichtkunſt, 1. S. 1 u. f. Hamb. 1779. 8. gehört. — **C. W. Ramler**, in ſ. Batteux, Kap. 5. Abſchn. 5. Bd. 1. S. 163. Ausg. v. 1774. — **A. Schlegel**, in ſ. Abhandl. von der Harmonie des Verſes, und von dem Reime, bey ſ. Batteux, Th. 2. S. 431. Ausg. v. 1770. —

Der **Urſprung**, oder der erſte Gebrauch, des Hexameters wird den Aeltern beygelegt. Dem Joh. Matthäus, De rerum inventoribus S. 13 der Ausg. von 1613. 8. oder vielmehr ſchon dem Joſephus (Antiq. Jud. Lib. II. c. XVI. §. 4. Oper. Bd. 1. S. 226. Ed. Oberth.) zu Folge, ſoll Moſes ſeinen Lobgeſang nach dem Durchgange durchs rothe Meer, in Hexametern abgefaßt haben. Nur Schade, daß wir jezt gänzlich auſſer Stande ſind,

---

*) Eine kurze Geſchichte des deutſchen Hexameters iſt in den Briefen über die neue Litteratur im erſten Theil auf der 109 u. ff. S. zu finden.

*) A. Gell. L. XVIII. c. 15.

ſind, etwas Gewiſſes über die Ebräiſchen Sylbenmaße zu beſtimmen, weil, wie Lowth ſagt, ne numerus quidem ſyllaborum, quibus ſingulae ejus voces conſtant, plerumque certo definiri poteſt, ac multo minus earum tempora, ſive, ut vocant, quantitas, unquam inveſtigari. — Eben nicht anders ſoll es ſich mit dem griechiſchen Hexameter verhalten. Wenigſtens wollte Herodot (Lib. V. c. 59.) den älteſten auf einem Dreyfuß in dem Tempel des Apoll, bey Theben in Böotien, in kadmeiſcher oder phöniciſcher Schrift, gefunden haben, und dieſer ſollte ſchon vor den Zeiten des Trojaniſchen Krieges gemacht worden ſeyn. Und Pauſanias läßt (Lib. X. c. 5. S. 809. Ed. K.) die Phemonoe, oder den Olen, die erſten, durch beſondre Eingebung des Apollo, als Orakelſprüche, ſo wie Clemens von Alex. ſie, von der Phanothea, oder Themis (obgleich nicht in Orakelſprüchen, Strom. Lib. I. c. 16. Oper. Bd. 2, S. 101. Ed. Wirc.) machen. — In der lateiniſchen Sprache werden dem Ennius die erſten zugeſchrieben. Doch ſcheint die Sache noch nicht vollkommen ausgemacht zu ſeyn. (S. G. E. Leſſings Collectaneen zur Litteratur, Bd. 1. S. 373. f.) Uebrigens finden ſich über die Geſchichte des Hexameters in den ältern Sprachen, mehrere Nachrichten in Voſſius Inſtit. poet. Lib. III. c. 3. — —

In den neuern Sprachen iſt er, anfänglich, verſchiedentlich gebraucht, aber, in den mehreſten, auch bald wieder bey Seite gelegt worden. In die italieniſche ſuchte ihn die, zu Rom, im J. 1539 errichtete Academia della nuova Poeſia einzuführen, wie man aus den, von Cl. Tolomei geſchriebenen Verſi e regole derſelben R. 1539. 4. ſehen kann; allein mir iſt kein merkwürdiges Gedicht, welches darin geſchrieben wäre, bekannt. (S. Quadrio Stor. e Rag. d'ogni poeſia, Vol. I. S. 606 u. f.) — Spaniſche Hexameter, und ſehr gute, finden ſich in den Eroticas des Eſteven Man. de Villegas, Naj. 1617. 4. Ob aber Villegas ſie zuerſt gebraucht, weiß ich nicht; Nachfolger ſcheint er nicht gehabt zu haben; wenigſtens ſind mir keine Gedichte in dieſem Sylbenmaße mehr vorgekommen. — In der engliſchen Sprache waren ſie mit Anfang des 16ten Jahrhundertes Mode. Rob. Stanyhurſt überſetzte ums J. 1583 die erſten vier Bücher der Aeneis in Hexameter; und W. Webbe ſchrieb ſeinen Discourſe of Engliſh Poetry, Lond. 1585. 4. zur Vertheidigung derſelben; aber auch in dieſer Sprache haben ſie kein Glück gemacht. — Franzöſiſche Hexameter, verſuchte, ſo viel ich weiß, J. A. de Baif. († 1592) Wenigſtens wollte er eigentliche Sylbenmaße in die franzöſiſche Poeſie einführen, und hat eine ganze Sammlung reimfreyer Verſe, welche er ſelbſt vers baifins nannte, herausgegeben. Auch fand er einige Nachahmer; und Jacq. de la Taille de Bondaroy ſchrieb ſo gar eine Maniere de faire des vers en françois, comme en grec et en latin, Par. 1573. 8. allein auch dieſer Verſuch blieb fruchtlos. — In der deutſchen Sprache ſcheinen ſie bereits ums J. 1552 bekannt geweſen zu ſeyn (S. deutſches Muſeum für J. 1778, Mon. December, S. 543 u. f.) Uebrigens liefern, auſſer dem eben angeführten Aufſatze aus dem d. Muſeum, Nachrichten von der Geſch. des deutſchen Hexameters, die Litteraturbr. Th. 1. S. 109 u. f. — Abhandl. über das Alter des deutſchen Hexameter von Heinatz, im Gothaiſchen Magazin, Bd 1. S. 168. Bd 2. St. 2. S. 967. Goth. 1776. 8. — S. auch die Beyträge zur Geſchichte der deutſchen Sprache, Lond. (Bern) 1777. 8. Th. 1. S. 212. — —

## Hirtengedichte.

Gedichte, deren Inhalt aus dem Charakter und dem Leben eines Hirtenvolks genommen iſt. So wie alle Arten der Gedichte, die itzt unter uns bloße Nachahmungen verlorner Originale ſind, aus Uebungen oder Gebräuchen älterer Völker entſtanden ſind: ſo iſt es wahrſcheinlich, daß die erſten Hirtengedichte, nach natürlichen Liedern eines alten Hirtenvolks, durch die Kunſt gebildet worden. Der Hirtenſtand iſt keine Erdichtung, er iſt der Stand der Natur vieler Völker geweſen, und iſt es auch noch itzt. Noch ſind Länder von geſitteten Hirtenvölkern bewohnt, die in einer faſt unumſchränkten Freyheit und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben; wo muntere Köpfe, vom Inſtinkt geleitet, ihre ſelbſt gemachten Flöten oder Schalmeyen klingen machen, und Lieder dichten, welche von Fröhlichkeit, oder Liebe, oder Eiferſucht, ihnen eingegeben werden; die mit benachbarten Hirten wetteifernd ſingen; die bisweilen in größere Geſellſchaften zu Tänzen und Wettſtreiten zuſammen kommen. Das müßige Leben eines ſolchen Hirtenvolks; ſein beſtändiger Aufenthalt in den angenehmſten Gegenden; die lange Weile, oder ein angenehmer Hang, welcher benachbarte Hirten und Hirtinnen zuſammen führt, veranlaſſet natürlicher Weiſe die Aeußerung verſchiedener Empfindungen, die nach vielen Verſuchen zu Liedern werden. Ein engliſcher Schriftſteller ſtellt uns das Landvolk von Minorca als ein ſolches Volk vor. „Die Inſulaner, ſagt er, haben viel alte Gewohnheiten bis auf dieſen Tag beybehalten. Alſo iſt eine Art von poetiſchem Wettſtreit unter den Bauern gebräuchlich. Einer ſingt einige, auf einen gewiſſen Gegenſtand, der ihm gefällt, aus dem Stegreif gemachte Verſe ab, und ſpielt dazu auf ſeiner Cither. Ein andrer antwortet ihm ſogleich, mit einer gleichen Anzahl ebenfalls auf der Stelle verfertigten Zeilen, und ſucht ihn zu übertreffen, oder lächerlich zu machen. Und dieſer Wettſtreit währet, bis der Witz der beyden Fechter erſchöpft iſt. Man nennt ſie Gloſſadores *).“

Ohne Zweifel hat der glükliche Himmelsſtrich, der ſich über Griechenland und Italien verbreitet, ehedem ganze Völker ſolcher Hirten genährt, deren Spiele und Geſänge durch Ueberlieferungen bis auf die, nachher ſich in Städten verſammelten Völker gekommen ſind. Nachdem das, was ehedem Natur geweſen, zur Kunſt geworden, ahmten die Dichter auch die Lieder der Hirten nach, um die Glükſeligkeit des Hirtenſtandes, wenigſtens in der Einbildung, zu genießen. So entſtunden in dem Reiche der Künſte die Hirtengedichte.

Ihr allgemeiner Charakter iſt darin zu ſuchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glüklichen Hirtenvolks übereinſtimme. Die Arten aber können vielfältig ſeyn, epiſch, dramatiſch und lyriſch. Wir haben in der That in allen drey Hauptgattungen ſchöne Muſter. Epiſch ſind die bekannten Hirtenromane, alter und neuerer Dichter. Dramatiſch der Paſtor Fido, Geßners Evander und verſchiedene andre Stüke der Neuern. Die ſatyriſchen Stüke der Griechen können einigermaßen hieher gerechnet werden. Lyriſch ſind die Bukolien, Idyllen und Eklogen der Alten und Neuern.

Der Dichter der Hirtenlieder verſetzt ſich ſowol für ſeine Perſon, als für ſeine Materie in den Hirtenſtand. Daher muß ſeinem Gedicht, ſowol in Abſicht auf die Materie, als auf die Form und den Vortrag, der Charakter dieſes Standes genau eingepräget ſeyn. Man muß darin eine Welt erkennen, in welcher die Natur allein Geſetze giebt. Durch keine bürgerliche Geſetze, durch keine willkührliche Regeln des Wolſtandes eingeſchränkt, überlaſſen die Menſchen ſich den Eindrüken der Natur, über welche ſie wenig nachdenken. Dieſe Menſchen kennen keine Bedürf-

---

*) S. Cleghorns Beſchreibung der Inſel Minorca.

dürfniſſe, als die unmittelbaren Bedürfniſſe der Natur, keine Güter, als ihre Gaben, und was zum Zeitvertreib ihres müßigen Lebens dienet. Ihre Hauptleidenſchaft iſt Liebe, aber eine Liebe ohne Zwang, ohne Verſtellung, und ohne platoniſche Veredlung. Ihre Künſte ſind Leibesübungen, Geſang und Tanz. Ihr Reichthum iſt ſchönes und fruchtbares Vieh; ihre Geräthſchaft ein Hirtenſtab, eine Flöte und ein Becher. Alſo ſind die Hirtenlieder Gemählde aus der noch ungekünſtelten ſittlichen Natur, und deſto reizender, weil ſie uns den Menſchen in der liebenswürdigen Einfalt einer natürlichen Sinnesart vorſtellen.

Es giebt eine Gattung der Hirtenlieder, die ganz allegoriſch iſt. Der Dichter, der von ſich ſelbſt, von ſeinen Angelegenheiten, von ſeinem Schikſal zu ſprechen hat, nimmt die Perſon eines Hirten an, und ſucht in dem Hirtenſtand die Bilder auf, die durch Aehnlichkeit dasjenige mahlen, was er ausdrüken will; ſo wie der Fabeldichter in der thieriſchen Welt die Bilder der ſittlichen Handlungen ſucht. Dieſes giebt ihm die Bequemlichkeit, von ſich ſelbſt, von ſeinen Freunden, Wohlthätern, und von ſeinen Feinden, auf eine feine Art zu ſprechen, Lob und Tadel auf eine verdekte und darum nachdrüklichere Weiſe auszutheilen. Fürtreffliche Beyſpiele dieſer Art haben wir an einigen Eklogen des Virgils, fürnehmlich an der erſten und zehnten; an den Idyllen der Frau des Houlieres, die man nicht ohne innigſte Rührung leſen kann. Dieſe Gattung kann ſich bis zum erhabenſten Inhalt empor ſchwingen, wie wir an Popens Meſſias ſehen. Dieſes ſcheinet die feineſte Gattung der Allegorie zu ſeyn.

Da einer unſrer berühmteſten und größten Dichter mir vor etlichen Jahren ſeine Gedanken über die Idylle zugeſchikt hat, ſo will ich ſie mit ſeiner Erlaubniß hier ganz einrüken.

„Die Muſe hat zu allen Zeiten die ländlichen Scenen und das kunſtloſe, freye und anmuthige Landleben geliebt. Vermuthlich hat eben dieſe glükliche Lebensart der älteſten Menſchen der Poeſie den Urſprung gegeben. Die ſchöne Natur mit allen ihren lieblichen Abwechslungen und die Freyheit, die uns in den ungeſtörten Genuß ihrer Gaben ſezt, ſtoſſen dem Menſchen eine Fröhlichkeit ein, die manchmal zu einem ſo hohen Grad ſteigt, daß ſie ſeine ganze Seele begeiſtert, ſeine Einbildungskraft erhizt, und alle ſeine Gliedmaßen mit reger Munterkeit durchdringet. In dieſem ſüßen Taumel angenehmer Empfindungen ergießt ſich unſre Stimme von ſich ſelbſt in ungelehrte Töne, die unſre Freude ausdrüken und auch auf andre eine ſympathetiſche Würkung thun. Dieſes war ohne Zweifel der erſte Urſprung des Geſanges, welcher dann bald auch die Dichtkunſt hervorbrachte, die anfangs nur in kunſtloſen Liedern beſtand, worin die Menſchen die Rührungen ausdrukten, welche die Natur, die Freyheit und die Liebe, die Quellen ihrer Glükſeligkeit, in ihnen hervorbrachten. Der Wetteifer mußte dieſe Empfindungen der Natur, ſchnell zu immer höhern Graden der Vollkommenheit forttreiben. Was anfangs regelloſe Verſuche, oder vielmehr Würkungen des Inſtinkts waren, wurde nach und nach zur Kunſt; man fieng an, über den Ausdruk der Empfindungen zu raffiniren, die Gemählde der ſchönen Gegenſtände, wovon man gerührt war, beſſer auszubilden, den geheimern Schönheiten derſelben nachzuſpühren, und die Worte auf eine wolklingende Art zuſammen zu ordnen. Die aufgewekten Köpfe, welche die Natur mit dem poetiſchen Geiſt vorzüglich begabet hatte, über-

trafen

aſen im kurzen die übrigen ſo weit, ß man ſie für beſondere göttlich geiſterte Leute hielt, denen es al- in zukomme, Lieder und Gedichte machen, welche an Feſttagen und y allerley freudigen Anläſſen geſun- n werden könnten. So entſtan- n die Sänger und Dichter in die- m einfältigen Zeitalter, und ihre Geſänge waren die wahren urſprüng- chen Idyllen, von denen nichts uf uns gekommen iſt, entweder eil die Schreibkunſt viel ſpäter er- unden worden, als die Sing- und Dichtkunſt, oder weil die kriegeri- chen eiſernen Zeiten, welche dieſes oldne Weltalter verdrungen haben, uch dieſe anmuthigen Früchte deſ- elben verderbet haben. Was wir Idyllen heiſſen, ſind blos Nachah- mungen jener urſprünglichen Wald- eſänge, welche die Natur ſelbſt ih- en Kindern eingab. Theokrit hat unter den Griechen dieſe nachgeahm- ten Idyllen zu einer groſſen Vollkom- menheit gebracht. Er fand in ſeinem Zeitalter noch viele Ueberbleibſel der nicht gefabelten goldnen Zeit; die Lebensart der Landleute war freyer, glüklicher und angeſehener, als ſie heut zu Tage iſt. Er ſcheint deßwegen ſeine reizenden Gemählde vielmehr aus der würklichen Natur, ſo wie er ſie vor Augen hatte, als der Schäferwelt, oder dem goldnen Alter, welches ſeine eigne Phantaſie hätte erſchaffen müſſen, hergenommen zu haben; und eben deßwegen ſind ſeine Hirten nicht ſo unſchuldig und liebenswürdig, als ſie ſeyn könnten. Dagegen konnte er, weil er nach einem Original zeichnete, das er vor ſich hatte, eine Menge kleiner lebhafter Züge, und naiver Wendungen hineinbringen, die einem Dichter, der nur nach Phantaſiebildern arbeitet, entwiſchen müſſen. Es hat unter den neuern italiäniſchen und franzöſiſchen Dichtern viele gegeben, welche Gedichte unter dem Namen Idyllen gemacht haben: aber entweder thun ſie nichts weiter, als daß ſie den Virgil copiren, der ſelbſt gröſtentheils ein freyer Ueberſetzer des Theokrit iſt, oder ſie machen ihre Hirten zu ſpitzfindigen Stutzern und ihre Schäferinnen zu tiefſinnigen Meiſterinnen in der platoniſchen Liebe, oder gar zu Dames du bel Air. Pope hat bey den Engländern in vier Idyllen den Virgil nachgeahmt. Die deutſche Nation hat den erſten wahren und glüklichen Nachahmer des Theocrit aufzuweiſen, der, ohne ihn auszuſchreiben, oder in ſeine Fußtapfen ängſtlich einzutreten, ihm darin gleichet, daß er die ſchöne Einfalt der Natur meiſterlich geſchildert hat. Es ſcheint, daß er den Theokrit, der ſonſt in nichts übertroffen werden konnte, darin übertroffen habe, daß er ſeine Hirten liebenswürdiger macht. Er, Geßner, iſt ein eben ſo glüklicher Mahler der feinſten und naivſten Empfindungen, und zärtlichſten Affekte, als der ſanften und lieblichen Scenen der Natur. Sein zarter Geſchmak hat ihn eine Menge kleiner Schönheiten in derſelben entdeken gemacht, die ſeinen Gemählden alle Reize der Neuheit geben, auch wenn gleich die Gegenſtände die alltäglichſten ſind. Er iſt würklich in die Schäferwelt, in das goldne Alter eingedrungen; und ſeine Idyllen würden vielleicht ganz vollkommen ſeyn, wenn er die Scene derſelben nach Meſopotamien oder Chaldäa verſetzt, und anſtatt der ungereimten Vielgötterey der Griechen, ſeinen Hirten die natürliche Religion, mit einigem unſchuldigen Aberglauben vermiſcht, gegeben hätte.

Ein Idyllendichter muß vielmehr durch die Natur und durch ſolche Muſter als durch beſondere Regeln gebildet werden. Er muß freylich die Natur dieſer Art von Gedichten, ſo wie ſie oben von uns angegeben worwerden, kennen; aber es wird ihm nichts helfen, wenn er ſchon weiß, daß Idyllen Gemählde aus der unverdorbenen Natur ſind, daß die Sitten und Empfindungen der Hirten von allem gereiniget ſeyn müſſen, was bey polizirten Völkern unter den Namen der Gebräuche, des Wolſtands, der Politeſſe und dergleichen, die freyen Würkungen der Natur hindert; daß ſie von unſern chimäriſchen Gütern nur keine Ideen haben müſſen; daß ſie nichts davon wiſſen, ſich der zärtlichen Empfindungen zu ſchämen, wodurch der Schöpfer die Menſchen unter einander aufs engeſte zu verbinden geſucht hat; mit einem Wort, daß ſich in ihren Empfindungen, Sitten, Gewohnheiten und in ihrer ganzen Lebensart die nakte Natur ohne alle Kunſt, Verſtellung. Zwang oder andre Verderbniß zeigen muß: wenn er ſchon alle dieſe Regeln weiß, ſo wird er doch unfähig bleiben, ſeine Vorgänger nur zu erreichen, geſchweige dann zu übertreffen, wenn ihn nicht ſein eigner ungekünſtelter Charakter, und ein unverdorbner Geſchmak und eine beſondere Zärtlichkeit der Empfindung die Anlage zu den Gemählden, die er ſchildern ſoll, in ſich ſelbſt finden laſſen."

Dieſe Dichtungsart übertrifft alle andern an angenehmen und ſanften Gegenſtänden. Was in der lebloſen, in der thieriſchen und ſittlichen Natur den meiſten Reiz hat, iſt gerade der Gegenſtand der Hirtengedichte. Wer glükliche Länder kennt, wo ein ſanftes Clima und eine Mannigfaltigkeit von abwechſelnden Gegenden, alle Reize der Natur in vollem Reichthum verbreiten; wo ein freyes, durch unnatürliche Geſetze nicht verdorbenes Volk, das blos die wenigen Bedürfniſſe der Natur kennt, zerſtreut, ein harmloſes und unſchuldiges Leben führet: der weiß, was für Erquikung die Seele genießt, wenn man von Zeit zu Zeit das, durch ſo manchen Zwang mühſam gewordene, Leben der bürgerlichen Welt verlaſſen, und einige Tage unter ſolchen Schülern der Natur, wie Haller ſie nennt, zubringen kann. In ſolche Gegenden und unter ein ſolches Volk verſetzt uns der Hirtendichter; dadurch verſchaft er uns viel ſelige Stunden des ſanfteſten und unſchuldigſten Vergnügens; er lehret uns Gemüther kennen, und macht uns mit Sitten bekannt, die uns den Menſchen in der liebenswürdigen Einfalt der Natur zeigen. Da lernt man fühlen, wie wenig zum glüklichen Leben nöthig iſt. Was Rouſſeau mit ſeiner bezaubernden Beredſamkeit nicht ausrichten konnte, die Welt zu überzeugen, daß der Menſch durch übelausgedachte, unnatürliche Geſetze, laſterhaft und unglüklich werde, das kann der Hirtendichter uns empfinden laſſen.

Aber iſt es nicht eine Grauſamkeit, die Menſchen eine Lebensart und eine Glükſeligkeit, die ſie unwiederbringlich verloren haben, wieder kennen zu lehren? Nein. Der Unglükliche hält es nicht für ein Unglük, wenigſtens angenehme Träume zu haben. Und dann iſt das Urtheil der Verdammniß vielleicht noch nicht ſo unwiederruflich, wenigſtens nicht über alle einzele Menſchen ausgeſprochen. Vielleicht daß auch die ſanften Eindrüke der Hirtenpoeſie überhaupt manches nur durch Vorurtheile verwilderte Gemüth wieder zu beſänftigen vermögen.

Es gehört aber ſehr viel dazu, in dieſer Dichtungsart glüklich zu ſeyn. Man muß nicht nur, wie Theokrit oder Geßner, in einem mit allen Schönheiten der Natur geſchmükten Lande leben, und ein glükliches Volk kennen; man muß eine Seele haben, die die harte Schaale, den Schorff der bürgerlichen Vorurtheile, abgeworfen hat, und die Natur in ihrer einfachen Schönheit zu empfinden weiß; man muß ein feines zärtliches Gefühl haben, um ſchon da gerührt zu werden, wo gröbere, oder ſchon verhärtete Seelen, die nur erſchütternde Eindrüke fühlen, nichts empfinden. Man muß ein an liebliche Töne gewöhntes Ohr haben, das in den Liedern den leichten und ſanften Ton der Schäferflöte zu treffen wiſſe.

Es iſt wahrſcheinlich, daß die Hirtenlieder die erſte Frucht des poetiſchen Genies geweſen ſind. Jedes glükliche und empfindſame Hirtenvolk mag dergleichen Liederdichter unter ſich gehabt haben: aber Sicilien iſt allem Anſehen nach das Land, in welchem die rohen Hirtenlieder zuerſt durch Geſchmak und Kunſt zur Vollkommenheit gekommen ſind. Die meiſten griechiſchen Idyllendichter, deren Namen oder Lieder auf uns gekommen ſind, waren Einwohner dieſer ehemals ſo glüklichen Inſel; darum ſchreibet Virgil dieſe Dichtungsart den ſicilianiſchen Muſen zu:

Sicelides Muſae paulo majora canamus *).

Theokritus aus Syracuſa ſteht unter den Dichtern dieſer Gattung oben an; wie Homer unter den epiſchen. Seine Idyllen ſind von unnachahmlicher Anmuthigkeit; und bey dem Leſen derſelben finden wir uns in das glükſeligſte Clima, in die reizendſten Gegenden des Erdbodens und unter ein Volk verſetzt, deſſen liebenswürdige Einfalt und ſorgenloſes Leben den Wunſch erwekt, unter ihm zu wohnen. Selbſt Virgil, der ſo empfindſame und ſo anmuthsvolle Dichter, iſt in einer groſſen Entfernung hinter ihm zurüke geblieben. Aber noch ſehr weit hinter Virgil bleiben die meiſten Neuern **). Unſer Geßner übertrifft dieſe, ſo wie Theokrit die Alten übertroffen hat.

◆ ◆

Von theoretiſch-hiſtoriſchen Schriften über das Hirtengedicht ſind mir bekannt, in lateiniſcher Sprache: Diſſ. de Carmine paſtorali, von Rene Rapin, bey ſ. lat. Eclogen, Par. 1759. 4. — Das 7te und 8te Kap. des 3ten B. in des J. Ant. Viperani 3 Büchern von der Poetik, S. 140 u. f. Antw. 1579. 8. — Das 4te Kap. in Scaligers Poetik, S. 15. Ausg. von 1581. 8. — Das 9te Kap. des 3ten B. der Inſtit. poeticar. des Ger. J. Voſſius, S. 159. Amſt. 1696. f. Op. T. III. u. a. m. — De carmine bucolico, von Hrn. Heyne, bey ſeinem Virgil, im 1ten Bd. — —

In italieniſcher Sprache: l'Aleſſandro, ovvero della Paſtorale, ein Geſpräch von Lud. Zuccolo, Ven. 1613. 8. und in ſ. Dialoghi, Per. 1615. 8. Ven. 1625. 4. — Diſc. intorno alla Paſtorale, von Gabr. Zinano, bey ſ. Maraviglie d'amore, Ven. 1627. 12. — Ein Brief, in dem 1ten B. der Briefe des Angiolo Grillo. — Das 18te Progin. des 3ten B. von Udeno Niſieli. — Xav. Quadrio, S. 349. des 2ten Buches des 2ten Bandes ſeiner Stor. e ragione d'ogni poeſia dell' Ecloga — ein Abſchnitt in des Biſſo Introduzione alla volgar Poeſia, S. 246. Rom 1777. 16. — und a. m. — —

In franzöſiſcher Sprache: Lettre de Mr. Fres. Ogier à Mr. Lenqueſtz ſur la première éclogue de Mr. Segrais, 1655. und die Antwort des Segrais darauf, ſo wie reflex. ſur l'Eclogue von ebend. unter andern, in der Ausg. ſeiner Eclogen, Par. 1733. 8. — Diſcours ſur poeme bucolique où il eſt traité de l'Eclogue, de l'Idyle et de la Bergerie, par Guil. Colletet, Par. 1657. 12. — De l'origine et des caractères du

---

*) Buccol. IV. 1.

**) Man ſehe einige Vergleichungen zwiſchen Alten und Neuern in den neuen critiſchen Briefen, die 1749 in Zürich herausgekommen, in dem XXXVI und einigen folgenden Briefen.

poeme bucolique; par Hil. Bern. de Requeleyne, Sgr. de Longepierre, in der Vorrede vor ſeinen, und den aus dem Griech. überſetzten Idyllen des Bion und Moſchus, Par. 1686. 12. Lyon 1697. — Diſcours ſur la nature de l'Eclogue, par Bern. de Fontenelle, P. 1688. 12. und nachher in ſeinen Werken; deutſch, in der Gottſchediſchen Ueberſ. ſeiner auserleſenen Schriften, S. 575. Leipz. 1760. 8. (Mancherley Widerlegungen deſſelben werden in der Folge vorkommen.) — Diſſertat. ſur la poeſie paſtorale, ou de l'Idylle et de l'Eglogue, par Ch. Cl. Geneſt ... Par. 1707. 12. auch bey den Reflex. de Mr. de Fenelon ſur la Rhetor. et la Poet. Amſt. 1717. 12. Deutſch im 2ten B. S. 179 u. f. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſ. und der fr. Künſte, Berl. 1760. 8. — Diſſ. ſur l'Eglogue, par Cl. Fraguier ..., in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. — Remarques ſur la Poeſie paſtorale, et ſur les bergers de l'Eclogue, von Dubos, der 22te Abſchn. im 1ten Th. ſ. Reflex. crit. S. 165 der Dresdner Ausg. — Diſc. ſur l'Eclogue, von Heinr. Richer, bey ſ. Ueberſ. einiger Ged. des Ovidius, Par. 1723. 12. — Diſc. crit. ſur la Poeſie paſtor. von Vaillant, vor ſ. Ueberſ. der Hirtengd. des Virgil, P. 1724. 12. — Reflex. ſur l'Eclog. von P. Charl. Roy, in ſ. Oeuvr. div. Par. 1727. 8. — Diſc. ſur les regles de l'Eclogue, in den Oeuvr. melées des J. B. Louis de la Roche, P. 1731. 12. (Er erklärt das Hirtengedicht als le langage ou l'entretien de perſonnes degagées de ſoin et d'inquietudes, qui reſſechiſſent ſur les evenemens paſſés ou préſens; qui par des termes naturels et ſans fard, expriment plûtôt les ſentimens de leur coeur, que les ſubtilités de leur eſprit, et dont l'eloquence eſt toujours ſublime, quand elle eſt ſoutenuë par des expreſſions noblement ſimples et ſimplement nobles.) — Reflex. ſur l'Eglogue, von Remond de St. Mard, in ſ. Reflex. ſur la Poeſie ... Heye 1734. 12. und im 4ten Th. ſ. W. S. 75. Amſt. 1740. 12. (Dieſe Reflex. veranlaßten eine, in der Bibl. franc. Bd. XX. Art. 8. Amſt. 1735. 12. abgedruckte Lettre, worin dem Verf. es, als ein großes Verdienſt angerechnet wird, daß er die Fontenelliſchen Hirtengedichte ſo ſcharf beurtheilt hat. Auch iſt ſeine ganze Schrift im Grunde nicht viel mehr, als eine ſcharfe und glückliche Kritik dieſer Hirtengedichte.) — Diſc. ſur les Paſtorales, von Desfontaines, vor ſ. Ueberſ. der Eklog. des Virgil, P. 1743. 8. — Diſc. ſur l'Elogue, von Houdar de la Motte, vor ſ. Eglog. im 3ten Bd. ſ. W. S. 281 u. f. — Batteux, im 1ten Bd. ſ. Einleitung, S. 362 d. Ueberſ. Ausg. von 1774. — Joannet, im 3ten Kap. des 3ten Bd. S. 32. der Elem. de Poeſie franc. Par. 1752. 8. — Marmontel, im 18ten Kap. ſ. Poet. franc. Bd. 2. S. 483. Ausg. v. 1763. — Eſſai ſur les Poetes bucoliques, von Chabanon, vor ſ. Ueberſ. des Theokrit, Par. 1776. 12. (handelt zwar vorzüglich nur vom Theokrit, enthält aber auch mancherley über die Theorie dieſer Dichtart.) — Domairon, im 2ten Kap. des zweyten Bds ſ. Princ. des belles lettres, S. 61. Par. 1785. 12. — Memoire ſur l'Eglogue (die franzöſiſche nähmlich) anc. et moderne, von Berenger, in dem 22ten Briefe ſ. Soirées provinc. Bd. 1. S. 309. Par. 1786. 12. 3 B. worin der Verf. zu erweiſen ſucht, daß die Franzoſen keine wirklichen Hirtengedichte haben, noch haben können. — Eſſai ſur la Paſtorale, von Florian, vor ſ. Eſtelle, Par. 1788. 12. welchem zu Folge nur in dem Schäferromane noch Wahrheit und Intereſſe möglich iſt. — u. a. m. —

In engliſcher Sprache: Was Pope Blount davon ſagt, iſt, wie Alles, aus andern abgeſchrieben. — Vor Drydens Ueberſ. der Virgiliſchen Eklogen findet ſich eine, von Walſh geſchriebene Vorrede, with a ſhort defence of Virgil, againſt ſome of the reflex. of M. Fontenelle, worin allgemeine Bemerkungen über das Hirtengedichte vorkommen. — A Diſcourſe on Paſtoral Poetry, von Pope, r ſ. Hirtenged. in Tonſons Miſcell. Lond. 1707. 8. und im 1ten Bd. ſ. Werke; franz. von And. Rob. Perelle, in m Nouv. Merc. Febr. 1719. — Drey Aufſ. in dem Guardian, N. 28. 30. 32. (N. 22. 23. und 27 in der franz. Ueberſ.) — Eſſays upon Paſtoral, L. 1730. 8. (Iſt aber ſchon die 3te Ausg. bey welcher ich auch drey Schäfergedichte befinden, ie, ſo wie die Abhandl. ſelbſt, ein Muſter im Nichtsſagen ſind.) — Trapp, in er 46ten ſ. Lectures, S. 172. Lond. 742. 8. — Warton, vor ſ. Ueberſ. der Eklogen des Virgil, Lond. 1753. 8. — Newberry, in dem 11ten Kap. des erſten Bandes ſ. Poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. — Ein Aufſ. in den Eſſays on various ſubjects of Taſte, Lond. 1780. 12. — Blair, in der 39ten ſ. Lectur. Bd. 2. S. 355. Quartausg. — Eſſay on the paſtoral Novel, von Robinſon, vor ſ. Ueberſ. von Florians Galatee, L. 1786. 12. — Auch finden ſich in Hurds Commentar über die Dichtkunſt des Horaz, S. 190 d. U. ſeine Bemerkungen über die Eigenheiten und Geſchichte des Hirtengedichtes überhaupt. — —

In deutſcher Sprache: Bodmer war uch hier der Erſte, der da fühlte, was Poeſie im Hirtengedichte iſt. Sein Aufſatz, „Vom Natürlichen in Schäfergedichten von Nius, einem Schäfer in den Kohlgärten." Zürich 1746. 8. (2te Aufl.) iſt zwar nicht ſowohl Lehre, als Satire auf die Albernheiten und das niedrige, unedle Geſchwätz der Gottſchedianer, welche durch das, was dieſer im 3ten Kap. des 2ten Theils ſeiner Dichtkunſt S. 480 der 3ten Auflage von dieſer Dichtart geſagt, und durch die Muſter, die er ihnen vorgelegt hatte, zu jeder Ungereimtheit waren berechtigt worden; allein er zeigte dann doch dieſe Ungereimtheiten zu anſchaulich, um daß ſie nicht, als ſolche, hätten erkannt werden müſſen. — Aehnliche Abſichten hat das „Schreiben der Phyllis an den Verfaſſer der mitleidigen Schäferinn," und „das Antwortſchreiben des Verfaſſers" . . . in den Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes (S. 980 u. f. der neuen Aufl.) — Zwar finden ſich ſchon im 1ten B. der Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des Geſchmackes, Halle 1743. 8. „Gedanken über die Verbeſſerung der Schäferpoeſie;" aber dieſe Gedanken ſind nicht weit her. — Von dem eigentlichen Gegenſtande der Schäferpoeſie, eine Abhandlung von J. A. Schlegel, bey ſ. Batteux (S. 345 der 3ten Aufl.) vergl. mit dem 85ten und 86ten der Litteraturbr. (Th. 5. S. 113 u. f.) und S. 349 u. f. der Fragmente über die neue deutſche Litteratur. — Abhandlung vom Schäfergedichte von Joſ. Freyh. von Penkler, Augsb. 1767. 12. — Ueber das Schäferged. ein Aufſ. im 5ten Bd. der Iris, Düſſeld. 1776. 8. — Das 9te Hauptſt. in Hrn. Eberhards Theorie der ſch. Wiſſ. S. 238 handelt von der Schäferpoeſie. — Vom Schäfergedichte wird in H. Eſchenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſ. S. 96. gehandelt. — Von der Idylle, das 3te Hauptſt. S. 25 in H. Engels Anfangsgr. einer Theorie der verſchiedenen Dichtungsarten. — Vom Schäfergedicht, das 20te Kap. in C. Meiners Grundriß der ſch. Wiſſenſch. S. 288. Auch ſoll noch, von Joſ. Burkhart eine Abhandl. vom Schäfergedichte, vom J. 1770 vorhanden ſeyn, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. — —

Von der Geſchichte des Hirtengedichtes handeln beſonders; einige kurze Aufſ. von griechiſchen Grammat. als περὶ τοῦ ποῦ καὶ πῶς εὑρέθη τὰ βουκολικὰ, περὶ διαφορᾶς τῶν βουκολικῶν, u. d. m. gewöhnlich vor den Ausg. des Theokrit befindlich. — Der Grammat. Diomedes, in der Ausg. des Putſch, S. 481. — Dei Poeti Siciliani, Lib. 1. di D. Giov. Ventimiglia . . . nel quale ſi tratta de' Poeti bucolici, e dell' origine e progreſſo della poeſia nell' iſola di Sicilia, Nap. 1663. 4. — Diſc. ſur les anciens Poetes bucoliques de Sicile . . . par Alex. Goulley de Bois Robert, im 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. —

Hiſt. du Berger Daphnis (welcher, dem Diod. Sicul. Lib. IV. Bd. 1. S. 283. Ed. Rhod. zu Folge, der Urheber dieſer Dichtart ſeyn ſoll) von ebend. Ebend. — Hiſt. du Berger Daphnis, von Jacq. Hardion, ebend. im 6ten Bde. — De poeſi bucolica Graecor. von Th. Warton, vor ſ. Ausg. des Theokrit, Oxon. 1770. 4. — Vor den Poeſies paſtor. de Mr. Leonard, Gen. 1771. 8. findet ſich eine kurze, ſehr flüchtig geſchriebene, Geſchichte des Hirtengedichtes. — Verſuch über das Bukoliſche Gedicht, vor der Arethuſa, Berl. 1789. 4. vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 40. S. 279 u. f. — —

Hirtengedichte überhaupt ſind geſchrieben worden, bey den Griechen, von Theokrit (ums J. 3710. Der auf uns gekommenen Gedichte von ihm, welche in Erzählungen, Geſprächen, Liedern u. d. m. beſtehen, ſind 30, wovon aber nur der kleinſte Theil, der Zahl nach, eigentlich hieher gehört, und die jetzt, ſämmtlich wohl nur deswegen, gewöhnlich, Hirtengedichte heiſſen, weil ſie, von den Grammatikern, entweder, wegen ihres vermiſchten Innhaltes, oder wegen ihres geringen Stoffes und Umfanges, Idyllen (Εἰδύλλια, Verſuche in Gedichten) genannt wurden, und wir, weil die, in den wichtigern, dargeſtellten Perſonen Hirten oder Schäfer ſind, eben dadurch, mit dem Wort Idylle, den Begriff von Hirtengedicht zu verbinden gelernt haben. Gedruckt ſind dieſe Gedichte, zuerſt, Mayl. 1483 aber nur 18 derſelben. (S. in der Wartonſchen Ausg. Sanctamandi Iudic. de Edit. Theocr. Ald. Bd. 1. S. 57. und die Vorrede des Valkenaer zu ſ. Ausg.) Ferner, mit mehrern griech. Gedichten, Ven. 1495. apd. Ald. f. aber auch nicht vollſtändig. Sämmtlich erſchienen ſie in der Ausg. des Zach. Calliergius, Rom 1516. 8. gr. und darauf, unter mehrern Ausgaben, Par. 1561. 4. gr. Ebend. mit den Poet. pr. 1566. f. gr. Ebend. 1579. 12. gr. und lat. Oxon. 1699. 8. gr. und lat. Lond. 1739. 8. gr. und lat. Vien. 1765. 4. 2 B. von Reiske, gr. und lat. Oxon. 1770. 4. 2 Bd. von Th. Warton, gr. und lat. zu welcher Ausgabe J. Toup Curae poſterior. Lond. 1772. 4. drucken ließ; Parma 1780. 4. 2 B. gr. und lat. von Pelenejo; Lipſ. 1780. 8. von Harles; in Brunks Analect. Bd. 1. S. 263. und Goth. 1782. 1789. 8. von Stroth. Auch hat Valkenaer noch Decem Eid. (1. 2. 3. 4. 6. 7. 9. 11. 18. 20.) Lugd. B. 1763. 8. heraus gegeben. Ueberſetzt ſind ſie in das Italieniſche, von Ant. Mar. Salvini, Ven. 1718. 12. und mit Anm. von Regnier Desmarais, Arezzo 1754. 8. Von Dom. Regolotti, Tur. 1729. 8. beyde Mahle in reimfreye Verſe. Von Bucheti, Meyl. 1784. 8. Auch hat ihn der Italiener Zamagna noch beſonders, lateiniſch überſetzt, nebſt dem Bion und Moſchus, herausgegeben. — In das Spaniſche, nur die 6te Idylle, von Villegas, im 2ten Th. ſ. Eroticas, Nag. 1617. 4. und im 2ten Bd. S. 122 des Parn. Eſpagn. In das Franzöſiſche: Auſſer der Ueberſetzung einzeler, wovon ich hier nur die Ueberſ. der 4ten, von J. Hardion, im 4ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. anführen will, weil ſie Bemerkungen über den Dichter enthält, von Hil. Bern. de Requeleyne Bar. de Longepierre, Par. 1688. 12. aber nur funfzehn, und in ſchlechten Verſen; von Chabanon, Par. 1776. 8. ſämmtlich, in Proſa, und mit metriſchen Nachahmungen einiger; von einem Ungen. (Montenet de Clairfons) einige derſelben, bey dem Anakreon, Sappho u. ſ. w. Par. 1779. 4. Von Gin 1788. 8. Von Jail 1792. 8. mit einem Diſc. prelimin. In das Engliſche: Auſſer den Ueberſ. einzeler, von Dryden, in ſ. Miſcell. u. a. m. von Creech, L. 1684. 8. 1713. 12. Von Franc. Fawkes, L. 1767. 8. in ſchönen Verſen, aber ein wenig moderniſirt; von Rich. Polwhele, 1786. 4. In das Deutſche: Von C. L. Lieberkühn, mit dem Bion und Moſchus zuſ. Berl. 1757. 8. in ſchlechten Hexametern, mit einer eben ſo ſchlechten Einleitung von dieſen drey Dichtern, und von dem Gegenſtande, der Schreibart, dem

Sylbenylbenmaß der Idylle; von J. G. S. Schwabe, Jena 1769. 8. acht derſelben, nd in Proſa; von Friedr. Grillo, Halberſt. 1771. 12. zwanzig derſelben, in Proſa; n K. A. Küttner, Mitt. 1772. 8. Als rnb. 1784. 8. ſämmtlich, in Proſa. In er Arethuſa, oder die Bukoliſchen Dicher des Alterthums, Berl. 1789. 4. 1ter Theil. Zwanzig derſelben, metriſch. Einele, in Ramlers Batteux; im 16ten Th. es Greiſes von dem Gr. v. Finkenſtein; m 7ten Bde. der Unterhaltungen von Bernh. Köler, und in ſ. Not. et Emendat. in Theocr. Lub. 1767. 8. im gten St. von Chr. Aug. Clodius Verſuchen aus der Litteratur und Moral, S. 673 der Tod des Adonis, in reimfr. Verſen; m deutſchen Muſ. Januar. 1779. die elfte von Hindenburg; in des Gr. Stollberg Ged. aus dem Griech. Hamb. 1782. 8. in den Gedichten von Voß, Hamb. 1785. 8. S. 188 die Schnitter und das Adoniſfeſt u. a. m. **Erläuterungsſchriften.** Zwiſchen Theokrit und Virgil ſind ſehr oft Vergleichungen angeſtellt worden, als von Scaliger in ſ. Poetik, Lib. V. c. 5. S. 627. Ausg. v. 1581; von Fulvius Urſinus, in ſ. Virgil. collat. ſcript. graec. illuſtr. Antv. 1567. 8. und ex edit. Lud. Caſp. Valkenarii, Leov. 1747. 8. bey welcher letztern Ausg. ſich auch eine Epiſt. ad Math. Roverum von dem Herausgeber, voller guter Bemerkungen, befindet; von Rapin, in der von ihm vorher angeführten Schrift; von Vavaſſor, in ſ. Schrift, De ludicra dictione, S. 105. Ed. Kap. Von Jac. Tollius (deſſen Vergleichung, unter andern in des Jac. Palmerius Κριτικον Ἐπιχειρημα, Lugd. B. 1707. 8. mit abgedruckt worden iſt); von Longepierre, bey ſ. vorhin angeführten Ueberſetzung; von D. Huet, in den Huetian. N. 82. im 33ten der Neuen Critiſchen Briefe, Zür. 1763. 8. S. 300. u. v. a. m. Den, dem Theokrit, in den mehreſten dieſer Vergleichungen, gegebenen Vorzug hat ihm J. G. Meuſel, in ſ. Diſſert. de Theocr. et Virgil. Poeſi bucol. Gött. 1766. 4. ſtreitig zu machen geſucht. Mit dem Theokrit allein beſchäftigen ſich: Interpretat. Eidyllior. Theocr. . . a Vito Vuinshemio . . . Frcft. 1558. 8. Joh. Hardion, in einem Diſc. ſur les Bergers de Theocrite, in dem 4ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcriptions; I. Bern. Koeleri Notae et Emendat. in Theocr. . . Lub. 1767. 8. Verſuch über den Theokrit, in Chr. Aug. Clodius Verſ. aus der Litteratur und Moral, a. a. O. De Doriſmo Theocr. ſcr. Th. C. Harles, Erl. 1779. 4. Ein Aufſ. in den Nachträgen zu Sulzers Allg. Theorie, Leipz. 1798. 8. S. 89. Zur Erklärung der Idylle Theokrits, von Chr. Aug. Ahlwardt, Roſt. 1792. 8. Auch gehört, zu der Geſchichte der Poeſien des Theokrit, gewiſſermaßen, noch der Streit, welcher über den Paſtor fido des Guarini in Italien entſtand, in ſo fern mit, als dieſer Dichter, und ſeine Anhänger, den Styl und die Dichtart des griechiſchen Dichters ſo tief herab ſetzten, daß Luigi Eredia eine Apologia . . . nella quale ſi difendono Teocrito, ei Dorieſi Poeti Siciliani dalle accuſe di Bat. Guarini . . . Pal. 1603. 8. Ven. 1608. 8. ſchrieb. **Das Leben** des Theokrit iſt, auſſer ein paar kurzen griechiſchen Aufſätzen darüber, von Greg. Gyraldi, in ſ. Hiſtor. Poetar. S. 331. Baſ. 1545. 8. von le Fevre, in den Vies des Poetes grecs, und von mehrern Herausg. und Ueberſetzern, als in der Arethuſa, S. 57. u. a. m. beſchrieben worden; und **Litterar. Nachrichten** finden ſich in Fabricii Bibl. gr. Lib. III. c. 17. in Baillets Jugemens des Sav. Bd. 3. Th. 1. S. 417. Amſt. 1725. 12. u. a. m.) — **Bion** (J. 3829-3859. Von ſeinen, auf uns gekommenen Gedichten gehören eigentlich nur drey zu den Hirtengedichten. Zuerſt wurden ſie, unter Theokrits Nahmen, in der angeführten erſten Ausg. deſſelben abgedruckt; auch ſind ſie, bey mehrern Ausgaben dieſes Dichters befindlich; mit den ähnlichen Gedichten des Moſchus ſind ſie, am öfterſten, als Antv. 1568. 8. gr. und lat. Ebend. 1584. 16. gr. und lat. Ex ed. Urſ. Ven. 1746. 8. gr. und lat.

Ex rec. Nic. Schwebelii, Oxon. 1748. 8. gr. und lat. (ſ. A.) Ex rec. Th. Chr. Harlesii, Erl. 1780. 8. gr. und lat. in R. Brunks Analect. Bd. 1. S. 383. gr. erſchienen. Ueberſetzt in das Italieniſche, einzeln, bey den vorhin angef. Ueberſ. des Theokrit. In das Franzöſiſche; von Longepierre, nebſt dem Moſchus, Par. 1686. 12. Lyon 1607. 12. Von Poinſinet de Sivry, nebſt dem Anakreon, Moſchus, Sappho, Tyrtäus, Par. 1758. 12. beydemahle in Verſen. Von (Montenet de Clairfons) nebſt dem Anakreon, Moſchus, Kopp. 1775. 12. 1780. 4. in Proſa. In das Engliſche: der Tod des Adonis, einzeln, von Langhorne, Lond. 1757. 4. Sämmtl. von einem Ungen. Cambr. 1761. 12. nebſt dem Anakreon und Moſchus von Greene, einige derſelben, bey ſ. Anakreon, Lond. 1768. 12. Von Rich. Polwhele, mit dem Theokrit und Moſchus. Auch ſoll noch eine frühere, von einem H. Cooke vorhanden ſeyn. In das Deutſche: von C. L. Lieberkühn, bey ſ. Theokrit und Moſchus; von Fdr. Grillo, Berl. 1767. 12. Von C. A. Käſtner, bey ſ. Theokrit; von J. C. F. Manſo, nebſt dem Moſchus, Goth. 1784. 8. Von einem Ungen. nebſt dem Anakreon, Moſchus und der Sappho, Berl. 1787. 8. Die Entführung der Europa, von Ramler, in ſ. Batteux) — **Moſchus** (Zeitgenoſſe des vorigen; der, von ihm auf uns gekommenen Gedichte ſind nur neune, worunter ſich aber vier eigentliche anakreontiſche befinden. Die verſchiedenen Ausg. und Ueberſetzungen ſind bey dem vorhergehenden angezeigt. Einzeln iſt der entflohene Amor noch ſehr oft ins Italieniſche überſetzt worden.) — —

Von den römiſchen Dichtern haben Hirtengedichte geſchrieben: **P. Virgilius Maro** (Die beſſern Ausg. ſ. zehn Hirtengedichte ſind, bey den, Art. Aeneis, angezeigten Ausg. ſ. Werke, befindlich. Sie ſind, indeſſen, ſehr oft, auch einzeln, als zuerſt, Deventer 1488. 4. 1494. f. (mit dem Comment. des Herm. Torrentini) Hag. C. 1529. 8. (mit Anm. von Cob. Heſſus) Mediol. 1539. 8. (mit den Allegor. des Vin. Valentini) Par. 1555. 8. (mit Vorleſ. von Pet. Ramus) Argent. 1556. 8. (mit Erklär. von J. Camerarius, u. a. m.) Lipſ. 1570. 8. (mit einem Comment. von Mich. Barth) Salm. 1591. 8. (mit Scholien von Franc. S. Brocenſis) und öfterer gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, von Bern. Pulci, Benevieni und Flor. Buoninsegni, Flor. 1481. 4. in Terzinen; von Evangel. Foſſa, Ven. 1494. 4. in Verſen; von Vinc. Menni, Perug. 1544. 12. Von Andr. Lori, Ven. 1554. 12. (mehr Nachahmung als Ueberſetzung.) Von Rinaldo Corſo, Ancona 1566. 8. Von Gir. Polantieri, Bol. 1603. 8. in reimfr. Verſen; von Spiridone Gherardelli, Vic. 1614. 12. in reimfr. Verſen; von Ant. Ghiſlieri, Bol. 1708. 12. ebenſo; von Andr. Dimidri, Neap. 1720. 12. in Terzinen; von P. Rolli, Lond. 1742. 8. in reimfr. Verſen; von G. Gabardi, Carpi 1764. 8. Von Giov. Fr. Soave, Rom 1765. 8. in reimfr. Verſen. In das Spaniſche: von Juan de la Enzina, in ſ. Cancionero, Zar. 1516. f. aber beynahe nur Parodie; von Juan de Guzmann und Franc. Sanchez Brocenſis, 1586. Von Chriſtov. de Meſa, Mad. 1618. 8. Von Luis de Leon, in ſ. Gedichten, Mad. 1631. 8. Von Franc. Enciſo y Manzon, 1699. 8. ſämmtlich metriſch, und von Leon am beſten. Auch hat noch Greg. Hernandez de Velaſco die erſte und vierte überſetzt, welche mit den Ueberſ. der 3ten, 5ten, 7ten und 8ten von Luis de Leon, und der 6ten, 9ten und 10ten von Chr. de Meſa, in den 1ten Bd. S. 174 des Parn. Eſpagn. aufgenommen worden ſind. In Proſa, von Diego Lopez, mit den übrigen Werken des Dichters, Mad. 1681. 4. In das Franzöſiſche, von Guil. Michel, Par. 1516. 8. in Verſen; von Clem. Marot, und Rich. le Blanc, 1555. 8. eben ſo; von Ant. d'Agneaux, mit den übrigen Werken des Dichters, 1582. 4. in Verſen; von P. de Marcaſſus, 1621. 4. in Verſen; von Th. Guyot, 1666. 12. in Proſa; von Marolles, mit

en übrigen Geb. des V. 1673. 4. in Ver-
en; von Martignac, mit den Werken,
691. 12. in Proſa; von S. P. 1689. 12.
n Verſen; von Fr. Catrou, 1708. 12. in
roſa; von J. Mallemans, mit den übri-
en Geb. des Virg. 1717. 12. in Proſa; von
eine. Richer, Rouen 1717. 8. in Ver-
en; von G. Fabre, mit den Werken des
B. Lyon 1721. 4. in Proſe; von Vaillant,
724. 12. in Proſe; von de la Roche, in
. Oeuvr. P. 1732. 12. in Verſen; von
reſſet, in ſ. Poeſ. Blois 1734. 12. in
Verſen (welche Ueberſ. unter andern, in
en Neuen Crit. Briefen, Zür. 1763. 8.
S. 294. geprüft worden iſt); von St. Re-
mis, mit den übrigen Geb. des V. 1736.
2. in Proſa; von Des Fontaines, eben
1743. 8. Von J. N. Lallemant, eben
1749. 12. Von vier Profeſſoren, nebſt
en übrigen Werken des Virg. 1771. 12.
on Gin 1788. 12. **In das Engliſche:**
on Abr. Fleming, in gereimten Verſ.
ond. 1575. und in reimfr. Verſen mit den
üchern vom Landbaue 1589. 4. Von
rimsly 1619. 8. Von W. L. Lond.
1628. 8. Von Ogilby mit der Aeneis,
646. 8. Von T. Otway, in ſ. Miſcell.
L. 1684. 8. Von Dryden, mit der Ae-
neis, 1697. f. Von Ch. Seiley (1700)
in ſ. Works, 1719. 8. 2 B. Von Trapp,
mit der Aeneis, 1718. 4. Von J. Mar-
tyn, 1746. 4. 1749. 8. Von Warton,
bey dem Virgil des Pitt, 1753. 8. Von
W. Graham, 1786. 8. Auch ſind noch
einzele von mehrern, zuletzt zwey von
Green, aber nicht glücklich, überſetzt wor-
den. **In das Deutſche:** von Steph.
Riccius, Leipz. 1567. 8. Von Chale-
nus, Halle 1648. 8. in Reimen; von Osw.
Beling, Hamb. 1649. 4. in Reimen; von
Chriſti. Haberland, Lüb. 1659. 8. in Pro-
ſe; von J. Valentin, bey ſ. Ueberſ. der
Aeneis; von R. Barvius, Brem. 1711. 4.
Von C. Abel, Goſl. 1732. 8. Von J.
D. Overbeck, Helmſt. 1750. 8. in Rei-
men; von (C. L. Lieberkühn) Berl. 1758.
8. Von J. G. C. Neide, Leipz. 1777. 8.
Von K. H. Jordens, Berl. 1782. 8. Von
H. P. C. Esmarch, Schlesw. 1787. 8.
Von Weinrich, Marp. 1789. 8. Von
J. G. Gericke, Breſl. 1790. 8. Und einzele haben Clodius, K. Küttner, Anton, Voß, u. a. m. überſetzt. **Erläuterungsſchriften:** Auſſer den, vorher bey dem Theokrit, zuerſt angeführten, welche auch hieher gehören: ein Eſſay upon V. Bucol. Lond. 1658. 12. von Harrington; eine Diſſertat. von Tournemine, in dem Merc. de Trevoux, Jul. 1702. und ebend. Nov. 1704. ein paar Briefe, über die vierte Ekl. Ueber eben dieſelbe ein Aufſ. von La Nauze, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. Band 31. der Quartausg. Wegen litterar. Nachr. ſ. den Art. Aeneis. — **Marcus Aurel. Olymp. Nemeſianus** (288. Seine vier Hirtengedichte, in drey Geſprächen und einer Erzählung beſtehend, ſind, zuerſt, unter dem Nahmen des Calpurnius, Rom 1471, Parm. 1498. gedruckt worden, und finden ſich, unter andern, in der Poet. rei venat. Ulitii, Lugd. B. 1645. 12. Kempferi, Lugd. B. 1728. 4. In den Poet. minor. Burmanni, Lugd. B. 1731. 4. Glasg. 1752. 8. Wernsdorfii. Altenb. 1780 u. f. 8. 6 Bde. Einzeln, mit dem folgenden, c. not. varior. Mitav. 1773. 8. **Ueberſetzt in das Italieniſche,** von Giul. Farſetti bey ſ. Diſcorſo . . . ſopra il Trattato della natura dell' Egloga di Mr. di Fontenelle, Ven. 1752. 8. Ebend. verm. mit der Ueberſ. des folgenden, 1761. 8. in reimfr. Verſen. **In das Franzöſiſche:** von Mairault, mit dem folgenden, Par. 1744. 12. nebſt einer Prüfung und Widerlegung der Fontenelliſchen Abhandlung, einem Verſuch einer Theorie, der aus Drydens Vorrede gezogen iſt, und einer Unterſuchung, warum die franzöſiſche Nation minder, als die andern, Geſchmack an dieſer Dichtart hat. Ueber den Werth dieſes Dichters und des Calpurnius, findet ſich ein Aufſatz von de la Bruere, in dem Mercure, Febr. 1746 und eine Antwort darauf, in dem 7ten Bde. S. 28 der Jugemens ſur quelques ouvrages nouveaux des Desfontaines.) — **Titus Julius Calpurnius** (Zeitgenoſſe des vorigen. Die Ausgaben ſeiner

ſeiner ſieben Eklogen, ſo wie die Ueberſ. derſelben, finden ſich, bey dem vorhergehenden Dichter angezeigt.) — —

Hirtengedichte von **Neuern** und zwar in lateiniſcher Sprache. Bey Wiederauflebung der Wiſſenſchaften ſcheint dieſe Dichtart ſehr häufig getrieben worden zu ſeyn. Schon die ſo oft, einzeln gedruckten, und mit ſo viel Commentar. und Anmerk. begleiteten Ausgaben der Hirtengedichte des Virgil, beweiſen eine Vorliebe für ſolche; und ſchon im J. 1546 gab J. Oporinus (Herbſt) acht und dreyßig Autor. Bucol. Baſel, 8. heraus. Auch war es, mit Hülfe lateiniſcher Phraſen, vielleicht ehe möglich, Gedichte dieſer Art, als andre, zu verfertigen. Wenigſtens haben ihre Verfaſſer ſich die Arbeit ſehr leicht zu machen gewußt. Die früheſten dieſer Gedichte ſind nichts weniger, als Darſtellungen des Hirtenlebens, ſondern enthalten faſt alle Klagen über die, in der Kirche herrſchenden Mißbräuche. Auch iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß, ohne Bekanntſchaft mit den Hirtengedichten der Alten, die Neuern überhaupt nie auf Darſtellung von Hirtenleben und Hirtenſitten würden verfallen ſeyn. Bey einer Art von Cultur, bey welcher, urſprünglich, alle ländliche Beſchäftigungen, als Sclavenarbeit angeſehen, und größtentheils auch nur von Sclaven irgend einer Art betrieben wurden, konnte Land- und Schäferleben, wenigſtens in jenen Zeiten, zu wenig Reiz haben, oder genoß zu weniger Achtung, und gewährte zugleich zu wenig Genuß, und hatte zu wenig Annehmlichkeit, als daß es zur Darſtellung hätte, durch ſich ſelbſt, begeiſtern, oder daß die wirkliche Darſtellung deſſelben hätte ſehr viel Anziehendes haben können. Und noch, in neuern Zeiten, iſt dieſes, mehr oder weniger, der Fall. Faſt allenthalben hat es idealiſirt werden müſſen, oder iſt idealiſirt worden, um ſeinen Darſtellungen Eingang zu verſchaffen; faſt alle neuere Hirten- und Schäfergedichte tragen ſichtliche Spuren, daß nicht die Natur des Hirtenlebens ſelbſt, ſondern die Schäfergedichte der Alten, ihre Verfaſſer begeiſtert haben; und jene Idealiſirungen ſind nichts, als eine natürliche und nothwendige Folge von dem Zuſtande der, den Neuern eigenen, Geiſtesbildung und Vorſtellungsart. So bald einmahl Gegenſtände der Art dargeſtellt werden ſollten, mußte ihnen Schminke aufgelegt, oder den Hirten und Schäfern ganz andere Geſinnungen und Empfindungen beygelegt, und ein ganz anderer Zuſtand angedichtet werden, als ihnen in der wirklichen Welt eigen ſind; es blieb nichts anders übrig, als ſie, entweder in eine ganz eigene, völlig idealiſche, Lage zu verſetzen, oder, unter Schäfernahmen, wenn nicht die völlige Denkart und Sitten von Perſonen aus ganz andern Ständen, doch eine Denkart und Sitten zu ſchildern, welche nur dergleichen Perſonen, falls ſie zugleich Hirten, und unſchuldig und naif wären, haben könnten. — Der älteſte der mir bekannten lateiniſchen Hirtendichter iſt **Franc. Petrarca** († 1374. In ſeinem Bucol. Carmen, ſ. XII Eclog. Col. 1483. 4. und in der angeführten Sammlung des Oporin, unterhalten, wie gedacht, ſich Perſonen, unter Schäfernahmen, von den Sitten der Kleriſey u. d. m. Aber, auch als bloße Sprachübung, oder Kunſtwerk, betrachtet, haben dieſe Gedichte einen geringen Werth.) — **Giov. Boccaccio** († 1375., Bucolic. ad inſignem virum apenninigenam, Donatum de Prato veteri, in der gedachten Sammlung; es beſteht aus 16 Ekl. welche wenigſtens drey tauſend Verſe enthalten.) — **Mat. Bojardo** und **Bart. Crottus** (Eclog. Reggio, 1500. 4.) — **Giov. Giovian. Pontano** (Pontanus † 1503. Unter ſeinen ſo weitſchweifigen Gedichten, im 4ten B. ſeiner Werke, Baſel 1556. 8. finden ſich auch Eklogen. Nachrichten von ihm finden ſich in Greg. Gyraldi erſtem Geſpräch, de poetis ſui aevi, im Baillet, B. 4. Th. 1. S. 77. der angeführten Ausgabe u. a. a. O. m.) — **Petr. de Ponte Cec.** (Decem Egl. hecatoſtichae, ſ. a. 4.) — **Andr. Romanelli** (Eglog. . . Bon. 1524. 4.) — **Hermigo Badajo** († 1508. Seine le

Gedichte, Bol. 1561. 4. beſtehen aus Eklogen, Epigrammen u. d. m. S. Nic. Antonii Bibl. Hiſpan. Script. Bd. 1. S. 432 und Baillet am angef. Orte S. 69.) — **Bat. Spagnola**, von ſeiner Vaterſtadt Mantuanus genannt († 1516. Seine ſämmtlichen Gedichte, was auch Erasmus zu ihrem Lobe zu ſagen ſcheint, ſind in dem niedrigſten, platteſten Tone abgefaßt; das Urtheil Scaligers davon iſt nicht zu hart. S. Poet. lib. VI. C. 4. S. 788. 2te Ausg. Sie ſind zu Baſel 1502. f. Par. 1513. f. Antv. 1576. 8. 4 B. und die zehn Bucolica, einzeln, unter andern c. comment. Iodoc. Badii, Par. 1503. 4. Lond. 1584. 12. c. not. Ioa. Murmelii, Lund. 1598. 12. gedruckt. Mantuanus wurde, in den mittlern Zeiten, als ein claſſiſcher Schriftſteller betrachtet, und in Schulen gelehrt. (S. Scal. Poet. a. a. O. und Wartons hiſt. of Engl. Poet. B. 2. S. 257.) Auch überſetzt iſt er in das Franzöſiſche einmahl von Mich. d'Amboiſe, Par. 1530. 4. und das zweytemal von Louis de Gravière, Lyon 1558. 8. und in das Engliſche von Mich. Harvey 1656 geworden. Nachrichten von ſeinem Leben liefert, unter andern, Baillet am angef. Ort S. 101.) — **Fauſto Andrelini** († 1518. Seine zwölf leichten Hirtengedichte finden ſich in der von Oporin gemachten Sammlung von 38 Bucoliſchen Dichtern, Baſ. 1546. 8. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. S. 111. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — **Andr. Navageri** (Naugerius † 1529. Eclogae, lib. II. Baſil. 1546. 8. obgleich nicht in ſeinen Hirtengedichten ſo glücklich, als in ſeinen Sinngedichten, doch keinesweges ganz ſchlecht. Nachrichten von ihm liefert Baillet am angef. Ort S. 169.) — **Jac. Sannazaro** (Actius Sincerus † 1530. Seine piſcatoria ſind bey ſ. Lamentatio de morte Chriſti, Par. 1537. 8. und in ſ. Poem. c. notis Iani Brouckh. Amſt. 1659. 12. ebend. 1727. 8. abgedruckt; es ſind ihrer eigentlich ſechſe, und Scaliger, Poet. S. 816. ſagt, daß ſie allein, nach den Eklogen des Virgil, des Leſens werth wären; allein Scaliger hat ſich durch die Vorzüge der Sprache, als bloſſer Sprache, oder als Sammlung guter lateiniſcher Phraſen, verleiten laſſen, und keine Vergleichung zwiſchen Gedanken und Ausdruck angeſtellt, noch weniger die erſten geprüft. Nachrichten von dem Verf. finden ſich im Baillet, am angef. Ort S. 124.) — **Erasmus Mich. Lätus** ein Däne, ums Jahr 1560. Seine Bucolica ſind zu Wittenberg 1560. 8. gedruckt. Borrichius, in der 3ten Diſſert. N. 221. S. 168. geſteht dem Verf. Leichtigkeit zu, ſagt aber zugleich, daß ſeine Verſe rauh und hart, und ſehr ungleich wären.) — **Hun. Gamer** (Bucol. lat. ad imitat. Theocr. et Virg. confer. Antv. 1568. 8.) — **Hier. Vida** († 1566. Seine Bucolica, welche in drey Eklogen beſtehen, ſind mit ſeiner Arte poetica, dem Gedicht de Bombyce, und dem Lud. Scacc. Rom 1527. 4. und in der Sammlung ſeiner ſämmtlichen Gedichte, Crem. 1550. 8. Lond. 1732. 8. im 1ten B. abgedruckt. Um rein lateiniſch zu ſchreiben, iſt er, ſogar nach dem Zeugniß ſeines Verehrers, des Scaliger (Poet. S. 806.) in das Kindiſche und Niedrige verfallen. Seine drey Eklog. ſind übrigens, Bresl. 1760. 8. ins Deutſche überſ. worden. Nachrichten von ſeinem Leben finden ſich, unter andern, im Baillet, a. a. O. S. 161.) — **Joach. Camerarius** (Libellus cont. Eclogas, Lipſ. 1568. 8) — **Bruno Seidelius** (von Querfurt, ums Jahr 1577. In ſeinen ſieben Büchern Gedichten, Baſ. 1554. 8. findet ſich ein Buch ſo genannter epiſcher Idyllen; und in Melch. Adams Vit. Medic. Germ. S. 235. Heidelberg 1620. 8. einige Nachrichten von ihm.) — **Nicolas Rapin** (der nicht mit René Rapin zu verwechſeln iſt, † 1609. Seine Elegien ſind mit ſeinen übrigen lat. und franz. Gedichten, Par. 1610. 4. gedruckt. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. S. 463. und Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — **Sidronius Hoſſchius** († 1653. In ſeinen zu Antwerpen 1656. 8. unter dem Titel, Elegiae, gedruckten

Gedichten, wobey auch noch acht geiſtliche Idyllen des P. Wilh. Becanus ſind, finden ſich einige Eklogen, die, was auch der römiſche Biſchof, Alexander der 7te zu Ehren des Verfaſſers reimen ließ, eben ſo wie ſeine übrigen Gedichte, nicht über das Mittelmäßige ſich erheben. Lächerlich lobrednerische Nachrichten von ihm liefert Baillet im 2ten Th. des 4ten B. ſeiner Jugemens N. 1476.) — **Pet. Mambrun** († 1661. wollte, dem Virgil gleich, Heldengedichte, Georgika und Eklogen, aber über geiſtl. oder chriſtliche Materien, ſchreiben, und wählte zum Helden des erſten, den großen Conſtantin, oder den Untergang der Abgötterey, zum Innhalt der zweyten, die Pflege, oder den Anbau der Seele, blieb aber in den letztern, welche ſeiner Diſſertat. de Epic. Carmine, Par. 1652. 4. angehängt ſind, und wovon er eine ſo gar auch in das Griechiſche überſetzt hat, der heidniſchen Muſe treu, und läßt Najaden und Dryaden ihr Geſchäfte darin, obgleich nur ſehr mittelmäßig, treiben. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1494.) — **Laur. Le Brun** († 1660. hat auch den chriſtlichen Virgil, aber viel ſchlechter, obgleich getreuer als Mambrun, geſpielt; denn ſeine zwölf ſo genannten Eklogen, in ſ. Virg. Chriſt. Par. 1661. 8. ſind alle geiſtlichen Innhaltes, aber nur für Kinder geſchrieben. Nachrichten von ihm finden ſich im Baillet, a. a. O. N. 1500.) — **Lud. Praſch** (Eclog. Ratisb. 1671. 8.) — **Jean Buſſieres** († 1678. In ſeinen lat. Gedichten, Lyon 1658. 12. finden ſich höchſt mittelmäßige ſo genannte Idyllen und Eklogen. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1504.) — **Rene Rapin** († 1687. hat geiſtliche Eklogen geſchrieben, welche mit ſ. Diſſertat. de Carmine paſtor. Par. 1659. 4. und mit ſeinen übrigen lat. Gedichten, Par. 1681. 12. 2 B. erſchienen, und gerade die ſchlechteſten darunter ſind. Lobrednerische Nachrichten von ihm liefert Baillet a. angef. O. N. 1537. welche durch das, was Bayle in dem ihm gewiedmeten Artikel ſagt, ein wenig berichtiget werden.) — **Jean Commire** († 1702. in dem 2ten B. ſ. Carm. Lib. III. Lut. 1678. 4. finden ſich einige Eklogen, welche, ob ſie gleich nicht ſo gut als ſeine übrigen Gedichte, dennoch beſſer ſind, als was die übrigen Jeſuiten, Mambrun, Le Brun, Rapin, u. a. m. in dieſer Art, geſchrieben haben. Sie zeigen Dichtergeiſt. Nachrichten von ihm liefert Baillet a. a. O. N. 1538.) — **Pet. Francius** (ein Holländer † 1704. In ſ. Poemat. Amſtel. 1682. 12. ebend. 1697. 8. ſind einige Eklogen, welche viele natürliche Einfalt haben, ohne eben platt und niedrig zu ſeyn. Nachrichten von dem Verf. liefert Baillet a. a. O. N. 1536.) — **Nic. Partenio Gianetaſi** († 1715. Piſcator. et nautica, Neap. 1686. 12. Halieutica, Neap. 1689. 8. Phraſenſammlungen aus dem Virgil.) — **Jac. Vaniere** († 1730. In ſeinen Opuſc. Par. 1730. 8. finden ſich 15 keinesweges ſchlechte Eklogen.) — — **Sammlungen.** Auſſer der bereits gedachten, von J. Oporinus ſind der Poetar. Polonarum Carm. Paſtoralia, ex Bibl. Zaluſc. Alt. 1779. 8. (2te Ausg.) gedruckt worden. — — Uebrigens ſcheinen mir auch die beſten dieſer neuen lateiniſchen Eklogen, ſo wie alle neuern lateiniſchen Gedichte, etwann das Epigram ausgenommen, höchſtens nichts als **Kunſtwerke** zu ſeyn, welche mehr dem bloßen Kunſtliebhaber, als dem Menſchen, Genuß gewähren können. Weder die Gegenſtände der neuern Welt, noch die daraus gebildeten Empfindungen, ſind von ſolcher Beſchaffenheit, daß ſie ſich in eine alte Sprache hineinzwingen, oder, daß ſie ſich ſo verläugnen, ſo vergeſſen laſſen, daß der neuere Dichter ganz zu einem alten würde. Das Gepräge ächter Empfindung fehlt allen. — —

Hirtengedichte in neuern Sprachen, von **italieniſchen** Dichtern. Von ihnen iſt das Hirtengedicht, wenn nicht aus- doch fortgebildet — vielleicht ein wenig zu weit von ſeiner Natur entfernt worden; ſie haben Form und Innhalt erweitert, haben es zuerſt nicht allein bis zu Schäferromanen, und ſo gar bis zu ſo genannten epiſchen Gedichten, ausgeſponnen, nicht allein dra-

matiſ

vatiſirt, nicht allein Schäferſonnette geſchrieben, ſondern auch, und gleich bey ſeiner erſten Bearbeitung, es durch Einbildung wirklicher Menſchen, in erdichtete Schäfer, und ſpäter, durch die Errichtung der Arcadia, in ſo ferne noch mehr allegoriſch gemacht, als die Dichter ſelbſt, unter ihren Arkadiſchen Schäfernahmen, darin redend auftreten, und ſo gar wiſſenſchaftliche Materien behandeln, dergeſtalt, daß endlich von dem eigentlichen Character, und dem Tone des Hirtengedichtes, nichts, als die Nahmen der Schäfer, und einige Phraſeologieen übrig geblieben ſind. Die Urſachen dieſer ſo vielfachen Bearbeitung dieſer Dichtart ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, ſehr mannichfaltig. Von einer Seite zeigt es Vorliebe zu derjenigen Lebensart, bey welcher ſanfte und gemäßigte Handlungsweiſen und Empfindungen Statt haben können, und eine Sehnſucht nach ruhigem Genuſſe des Herzens an, die vielleicht in denen Zeiten, da das Hirtengedicht in Italien vorzüglich bearbeitet wurde, um deſto natürlicher und größer waren, als Italien ſelbſt der Schauplatz immerwährender Unruhe war; von der andern Seite ſcheint eine äußerſt biegſame Einbildungskraft durch, welche nichts von eigentlicher Wahrheit bedarf, um auf angenehme Gegenſtände gelenkt, und von ihnen feſtgehalten zu werden, der es nichts verſchlägt, ob Könige, und äußerſt cultivirte Menſchen, oder ob wirkliche Schäfer mit dem Schäferſtabe, mit Schäfergeſinnungen, und mit Schäferſprache auftreten?

Bey jener Verſchiedenheit der Schäfergedichte iſt es indeſſen nothwendig, die verſchiedenen Arten derſelben einzeln zu behandeln. In ſo fern ſolche in einer und derſelben Versart, dieſe möge ſeyn, welche ſie wolle, und aus gereimten oder reimfreyen Verſen beſtehen, abgefaßt ſind, nennen die Italiener ſie **Eklogen** (S. Quadrio della Storia e ragione d'ogni poesia (Vol. II. Lib. 2. S. 358) und, wofern ſie in ungleichen Verſen geſchrieben worden, **Idyllen**; wechſeln aber gleiche und ungleiche Versarten darin ab; z. B. größere mit kleinern Stanzen: ſo haben einige ihrer Kunſtrichter, z. B. Udeno Niſieli, ſie mit dem Nahmen anderer italieniſcher Versarten **Barzolette** und **Frottole** belegt. Dieſe ſind indeſſen, im Ganzen, gewöhnlich, ſo wie die aus Proſe und Verſen beſtehenden **Schäferromane** zu den Eklogen gezählt worden, obgleich Crescimbeni (Stor. della volg. P. B. 1. S. 46. Ausgabe von 1731) nur Terzinen für ſie anzunehmen ſcheint; der übrigens die ganze Dichtart (a. a. O. S. 275) nicht ſowohl von den Hirtengedichten der Alten, als dem Madrigal ableitet, weil, wie es der Nahme des letztern ſchon beſagen ſoll, (von mandre) der Innhalt dieſes Gedichtes aus ländlichen Gegenſtänden, und ländlichen Empfindungen urſprünglich beſtanden hat, und auch in einem, dieſem gemäßen Tone abgefaßt worden iſt. — — Die älteſte dieſer Gattungen iſt der **Schäferroman**, wovon die erſte Idee ſich ſchon in dem Ameto, Comedie delle Ninfe Fiorentine di Mr. Giov. Boccaccio zeigt, welche eigentlich nichts weniger, als eine Komödie, nach dem gewöhnlichen Begriffe des Wortes, ſondern es nur in ſo ferne heißen kann, als das Werk des Dante ſo heißt. Es iſt ein aus Proſa und Reimen beſtehender Roman, deſſen Held, Ameto, ein Hirte, und das zuerſt Ven. 1478. 4. und nachher noch ſehr oft, unter andern con la dichiarazione de' luoghi difficili, di Franc. Sansovino, Vin. 1545. 8. 1586. 12. gedruckt worden, und das Muſter der folgenden Werke dieſer Art geweſen iſt. Die darin vorkommenden Gedichte ſind in Terzinen abgefaßt; auch ſcheint Boccaz manche ſeiner eigenen Begebenheiten, unter Schäfervorfälle verſteckt, und ſich ſelbſt, unter dem Nahmen Caleone, ſo wie den König Robert, unter dem Nahmen Midas, geſchildert zu haben. (S. unter andern Tiraboschi Geſchichte der freyen Künſte und Wiſſenſch. B. 3. Th. 2. S. 205 deutſcher Ueberſ.) Folglich fängt mit ihm die Schäferallegorie ſchon an. — — Jac. Sannazaro († 1530. L'Arcadia, Nap. 1504. 4. Ven. 1534. 8. In ſeinen Rime, Fir. 1532. 8. Ven. 1552. 8. ornate d'alcune annotazioni e vita di Tom. Porcacchi, Vin. 1558. 12. colle annotazioni di Frc. Sanſovino, Ven. 1566. 1585. 12. 1616. 12. Mit den Anmerkungen der vorhergenannten, des Maſſurenzo, u. d. m. Pad. 1723. 4. d. A. Opere volg. Ven. 1752. 8. 2 B. Der Ton der Schreibart des S. iſt von den Italienern immer als das Muſter in dieſer Dichtart angeſehen worden. — **Diom. Guidalotto** (Al Spectabile Bald. Cattaneo . . Egloghe di D. G. Bologna 1504. Es ſind der Hirtengedichte ſechs mit ein wenig Proſe untermiſcht, um ſie in ein Ganzes zu verbinden, welchem aber keine weitläuftige Dichtung zum Grunde liegt.) — **Aſcanio Botta** (1526. Rurale, Crem. 1524 und 1533. 8. ganz in der Manier des Sannazaro.) — **Matteo di San Martino** (1540. Peſcatorie ed Ecloghe, (Ven. 1540.) 8. ſind auch, durch eingemiſchte Proſe, in ein Ganzes verbunden.) — **Ant. Piccioli da Ceneda** (1590. Proſe Tiberine del Paſtore Ergaſto, Trev. 1597. Die eingeführten Schäfer ſind Gelehrte dieſes Zeitalters, und Proſe und Verſe wechſeln ab.) — **Marzio Bartolini** (I ſogni Paſtorali, Oxon. 1596.) — **Ant. Draghi** (Leucadia . . . Bol. 1598. 12. Iſt eine genaue Nachahmung der Arcadia, und enthält der eigentlichen Eklogen zwölfe.) — **Ceſ. Capaccio** (Mergellina, Egloghe Piſcatorie . . . Nap. 1598. 12. Der eigentlichen Eklogen ſind zehen, welche, nach der Manier des Sannazaro, durch Proſe in ein Ganzes verbunden worden ſind.) — **Giuſ. Gavini Corio** (L'Elpino, Arcadia . . . Mil. 1720. 4. aus ſieben eigentlichen Eklogen beſtehend, und durch eingemiſchte Proſe zu einem Ganzen gemacht.) — —

Eigentliche, einzele **Eklogen oder Hirten, Schiffer, und Fiſchergedichte** haben geſchrieben: **Giuſto de' Conti**, kurz nach dem Zeitalter des Petrarch, und nach ihm **Sannazaro von Piſtoja**, der aber mit Jac. Sannazaro nicht zu verwechſeln iſt. (S. Crescimbeni a. a. O. S. 275.) — **Jac. Fiorino de' Buoninſegni.** — **Franc. Arſocchi.** — **Girol. Benivieni** (Hirtengedichte von ihnen ſind in der zu Florenz 1481. 4. gedruckten Ueberſetzung der Hirtengedichte des Virgil von Bern. Pulci befindlich. Aus der Vorrede erhellt, daß der erſte dieſer Dichter, ums Jahr 1468 eine **Fiſcherekloge** geſchrieben hat: ein Umſtand, der dem Crescimbeni, und ſeinem neueſten Herausgeber (Stor. B. 1. S. 56. N. 15) unbekannt geweſen iſt. (Dieſe Fiſcherekloge, ſo wie alle übrigen italieniſchen, und ſelbſt die Schiffergedichte, unterſcheiden ſich indeſſen im Tone der Empfindungen, nicht ſo wie die Idyllen des Theokrit, je nachdem Hirten oder Fiſcher, oder gar je nachdem Vieh- oder Ziegenhirten, oder eigentlicher Schäfer, oder gar nur ein Miethling, darin redend eingeführet wird, von einander: eine, meines Bedünkens, nicht genug bemerkte, und doch ſehr ſichtliche Feinheit des griechiſchen Dichters. Auch iſt es ſehr natürlich, daß die immer verſchiedene redensart, und Beſchäftigung mit verſchiedenen Arten von Thieren, nicht blos ein verſchiedenes Coſtume, ſondern auch eine mehr oder weniger feine, oder rohe, eine mehr oder weniger ruhige oder heftige u. ſ. w. Gemüthsart überhaupt hervorbringen müſſe; eine feine Bemerkung hierüber findet ſich, meines Bedünkens, in den beyden alten Scholiaſten des Theokrit zu dem 87ten V. der erſten Idylle S. 19 des erſten B. der Reiskiſchen Ausgabe.) — **Serafino Aquilano** (In ſeinen Operette . . . collette per Franc. Flavio, Ven. 1502. 4. con la vita del Poeta (di Vinc. Calmeta) Rom. 1503. 4. Ven. 1548 und 1550. 8. d. A. finden ſich Eklogen, worin die Schreibart zwar etwas rauh iſt, die aber dennoch von dichteriſchem Genie zeugen.) — **Luigi Alamanni** (In ſeinen Opere Toſcane, Lione 1533. 8. ſind auch dergleichen enthalten.) — **Bald. Caſtiglione** (In den Rime des Gianl. Corſo, Ven. 1533. 8. finden ſich Stanze paſtor. von ihm.) — **Gianj. Botazzo und Nicolo Franko** (Dialoghi marittimi, di G. B. e alcune rime marittime di N. F. e di altri diverſi ſpirii dell' Academia, de gli Argonauti, Mant. 1547. Die erſtern ſind in Proſa; die letztern beſtehen aus eigentlichen Schiffereklogen und Schifferſonnetten, und ſind, meines Wiſſens, die wichtigſten italieniſchen Schiffereklogen, obgleich nicht die erſtern; denn ſchon Bern. Taſſo hat, im 3ten B. ſeiner Amori, Ven. 1537. den Schifferſonnetten.) — **Girol. Muzio** (Le Egloghe del Muzio Juſtinopolitano diviſe in cinque libri: le amoroſe, Lib. I. le marchetane, Lib. II. le illuſtri, Lib. III. le lugubri, Lib. IV. le varie, Lib. V. Vin. 1550. 8.) — **Andrea Calmo** (Le bizarre feconde e ingenioſe Rime peſcatorie di ... Ven. 1553. 8. im venetianiſchen Dialect.) — **Lud. Paterno** (1560. In ſ. Nuove Fiamme, Lione 1568. 12. finden ſich Egloghe maritime, amoroſi, lugubri, illuſtri und varie. Nachr. von dem Verf. giebt Crescimbeni, a. a. O. Bd. 1. S. 421.) — **Bernardino Rota** (Sonetti e Canzoni del S. B. R. con l'Egloghe peſcatorie, Nap. 1560. 8. 1574. 4. 1720. 12. Dieſe Eklogen ſind vierzehn, es ſind aber, wie man aus den angezeigten ſehen kann, keinesweges die erſten Fiſchereklogen in italieniſcher Sprache. Auch hat noch Bern. Taſſo eine dergleichen geſchrieben, welche ſich in dem 2ten B. ſeiner Amori, Ven. 1535. 8. befindet.) — **Bern. Baldi** (In ſeinen jugendlichen Gedichten, unter dem Titel, Il Lauro, finden ſich drey Fiſchereklogen.) — **Giov. Fratta** (Egloghe, Ver. 1576.) — **Baldo Cothani** (Daſni, Ecloga ... nella quale ſotto nome di Aritea e di Timilio ſi ragiona de l'Amore, de la Virtù e de l'Onore, von Orv. 1582. 4.) — **Girol. Raſi** (La Triſtezza di Metanio, Egloga ſpirituale .... Fir. 1584. 4.) — **Ant. Dionyſi** (Figeno, Egloghe paſtorali ... Ver. 1588. 8.) Es ſind deren ſechs.) — **Aurelio Corbellini** (Unter dem Titel, Le Fiamme amoroſe, hat er einen Band Eklogen geſchrieben.) — **Gasp. Mortola** (Peſcatorie, Rom. 1604. 12.) — **Lud. Zuccolo** (Bey ſ. Geſpräch, Aleſſandro ... Ven. 1613. 8. finden ſich 3 Ekl.) — **Giov. Capponi** (Egloghe Boſchereccie, Ven. 1609. 12.) — **Oraz Beneſia** (Egloghe Paſtor. et Boſch. Tor. 1615. 4.) — **Jac. Lavelli** (Venezia e Ferdinando, Egloghe ... Ven. 1620. 4.) — **Aſcanio Grandi** (Egloghe Simboliche) — **Giov. Leporei** (Seine Sampogna, Luc. 1669. 12. enthält 31 Ekl.) — **Greg. Grimaldi** (Egloghe paſtorali, e rime varie, welche letztere alle auch Schäferinnhaltes ſind, Fir. 1717. 8.) — **Bald. Papadia** (Egloghe paſtorali, Nap. 1770. 4. Es ſind deren zehn, deren Innhalt Liebe iſt.) — **Jul. Cordara** (Saggio di Egloghe militari, Alexandr. 1780. 8.) — **Vicini** (Rime paſtorali, Ven. 1780. 8.) — Auſſer den genannten Dichtern haben einzele Eklogen noch geſchrieben, Frc. Bentivoglio, Pomp. Torelli, Gabr. Chiabrera, P. Jac. Martelli, Fel. Zappi, (in ſ. Rime, Ven. 1723. 12.) Gino Ginoni, Silv. Raſſi, Maddalena Campiglia, Rein. Fiorentino, Porſ. Bruno, Frcs. Cirocchi, Frcs. Bruſoni, Girol. Pompei, (im 6ten Bd. ſ. Opere, Ver. 1790. 8. Hirtenlieder.) Alfonſo di Varanno (im 1ten Bd. der Opere poet. Parm. 1789. 12. 3 B.) einige Ungenannte u. a. m. welche einzeln, oder mit ihren übrigen Gedichten zuſammengedruckt worden ſind. Mehrere Nachrichten darüber finden ſich in des Crescimbeni Stor. della volgar Poeſ. B. 1. S. 46 u. f. S. 275 Ausgabe von 1731. in des Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poeſ. B. 2. Buch 1. S. 594-1618. — —

Sogenannte **Idyllen**, welche, wie gedacht, von den Eklogen der Italiener, vorzüglich dadurch ſich unterſcheiden ſollen, daß ſie in völlig ungleichen Verſen abgefaßt ſind, und deren Erfindung, oder Einführung in die italieniſche Litteratur zwar nicht in das ſo verſchriene ſiebzehnte Jahrhundert fällt, welche aber denn doch in dieſem zur Vollkommenheit gebracht wurden, und ſich alſo von den eigentlichen Eklogen mehr noch durch den **Ton**, als durch die bloße **Form**, auszeichnen, ſind geſchrieben worden, von: **Giamb. Marini** († 1625. Ich nenne ihn zuerſt, ob er gleich nicht, wie er ſich rühmte, Erfinder dieſer Dichtart war, ſondern ihr nur den Nahmen gab; denn ſchon vor ihm hatte Preti Gedichte in dieſer Form abgefaßt (La Salmace, die bereits 1651 in das Engliſche überſetzt wurde, I progreſſi d'Amore, und la Lettera in ſ. Poeſie, Mil. 1619. 12. Ven. 1656. 12.) und noch ehe, als dieſer, hatte Gab. Zinano (in ſ. Rime e Proſe, Regg. 1590. 8. Ven. 1627. 12.) dergleichen, obgleich nicht Idyllen benennt, drucken laſſen. (S. Crescimbeni Storia della volg. Poeſ. B. 1. S. 221. Ausg. von 1731.) Sein Beyſpiel verleitete indeſſen zur Nachfolge; und wäre nichts als die Form beeinträchtiget worden: was hätte es geſchadet? Aber, von Freyheit in der, aus der Natur einer Sache ſich ergebenden Form iſt, meines Bedünkens, Freyheit im Tone unzertrennlich; beyde fließen aus einer Quelle, aus einer Begeiſterung, welche nicht durch die Art und Natur des gewählten Innhaltes, oder Stoffes, ſondern durch lebhaftes Gefühl von Dichterkraft beſtimmt wird, und nur ſich, nicht den gewählten Innhalt, gleichſam darſtellen will, aus einer Begeiſterung, welche über alle Beſchränkungen, die aus dieſem ſich ergeben, wegſetzt, und, in dem vorhabenden Falle, unter Schäfernahmen, und Schäferempfindungen, Dinge in die Welt bringt, die, ſo reizend ſie auch an und für ſich ſelbſt ſeyn mögen, uns dennoch verwirren, weil wir, bey dem Widerſpruche, worin ſie mit ſich ſelbſt, und mit der wirklichen Welt ſtehen, für ſie keinen Platz in unſerm Kopfe finden. Zu den beſſern Gedichten des Marini in dieſer Art zählen die Italiener: Il Rapimento d'Europa, und Il Teſtamente amoroſo, Ven. 1612. 12. nachher mit mehrern Gedichten dieſer Art, unter dem Titel: La Sampogna (die Schalmey) diviſa in Idillii favoloſi e paſtorali, Par. 1620. 1652. 12. Nachrichten von ſ. Anhängern und Gegnern liefert Quadrio in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. 2. S. 282.) — **Tom. Stigliani** (Er machte, nächſt dem Marino, Anſpruch auf dieſe Erfindung. Seine Idyllen finden ſich in ſ. Rime, Ven. 1601. 12. Rom. 1623. 12.) — **Bart. Arnigio** (La Farvalla . . . Trev. 1601. 4.) — **Ceſ. Orſini** (bey ſeinen Piſtole amoroſe finden ſich acht Idyllen.) — **Lion. Quirino** (Il Narciſſo, Ven. 1612. 12.) — **Seb. Quirini** (La Bella Peſcatrice, Ven. 1613. 12.) — **Nic. Conradini** (La Fuggitiva Ninfa, Ven. 1613. 12.) — **Marc. Ant. Balcianelli** (Affetti di Lidia ed Eurillo, Ven. 1613. 12.) — **Giul. Ceſ. Gigli** (I Rivali, Ven. 1614. 12.) — **Pace Pacini** (Campe Marzio, ovvero le Bellezze di Lidia, Vic. 1614. 12.) — **Adr. Verdizotti** (La Dafne, Vic. 1614. 12.) — **Ettore Martinengo** L'Attone, Ven. 1614. 12.) — **Giov. Cappone** (Idilli, Ven. 1615. 12. verm. 1617. 8. Eine andere Sammlung Idyllen von ihm erſchien unter dem Titel: L'Euterpe, Mil. 1619. 12.) — **Girol. Priuli** (La Galatea (ohne Druckort und Jahrz.) 8. Crem. 1628. 8. beſteht aus verſchiedenen Idyllen, welche unter ſich verbunden ſind.) — **Margherita Coſta** (Die Samml. ihrer Ged. worin auch Idyllen enthalten ſind, führt den Titel, Il Violino, Ven. 1638. 4.) — **Franc. Zuccareni** (Le Lagrime di Tirſi ſopra Partenope, bey ſ. Panegirici, Nap. 1671. 12.) — **Inn. Barcellini** (Idillio allegorico, Mil. 1706. 8. gehört zu den beſten.) — In dem Werke des Muratori, della perfetta poeſia, findet ſich eine Idylle von Carl M. Maggi. — Eine Samml. Idyllen, welche verſchiedene der vorhin angezeigten, und andre mehr, enthält, erſchien, unter dem Titel: Gl' Idilli di diverſi Ingegni illuſtri . . . Mil. 1618. 12. — Von der Idylle der Italiener handelt Crescimbeni, Storia della volg. Poeſia, B. 1. S. 60 und 221. u. F. Quadrio, in ſeiner Storia e ragione d'ogni Poeſ. B. 2. Buch 1. S. 349. — —

Ueber die Schäferepopöe der Italiener, ſiehe den Artikel Heldengedicht S. 519. a. — —

**Schäferdramen bey den Italienern:** Die Dichtart ſelbſt iſt von den italieniſchen Kunſtrichtern, bald gänzlich verworfen, bald, als eine der wichtigſten Erfindungen der Nation, hoch empor gehoben worden. Zu den erſtern gehört, unter andern, Gravina, in ſ. Ragione poetica, Lib. II. §. XXII. S. 111. und in dem Libro della Tragedia §. XVII. S. 18 u. f. Ven. 1731. 4. welcher behauptet, daß bey der, den Schäfern zukommenden Lebensart, keine, mit dieſer übereinſtimmende, wahrhaft intereſſante dramatiſche Fabel, Statt haben könne; zu den letztern Giuſ. Ceſ. Becelli, welcher in ſeinem Werke, della novella Poeſia, Ver. 1732. 4. S. 158 u. f. dagegen ſagt, daß man, bey dem Schäferdrama, ſich nicht die Schäferwelt, ſo wie ſie jetzt iſt, ſondern ſo wie ſie zur Zeit, da noch nicht prächtige Städte erbaut waren, da Schäferſtand noch gleichſam ein Hauptſtand der Erde war, u. d. m. denken müſſe; allein er räumt denn doch ſelbſt ein, daß wir von dieſem Zuſtande nicht recht viel wiſſen, und ſcheint ganz zu vergeſſen, daß ein ſolcher Zuſtand nicht bis zu einer gewiſſen Verfeinerung, wie ihn z. B. Taſſo und Guarini darſtellen, gebracht werden könne, ohne daß nicht vorher Städte, und wichtigere Stände entſtehen müſſen, dergeſtalt, daß eine ſolche verfeinerte Exiſtenz deſſelben, im Widerſpruche mit ſich ſelbſt ſteht; daß, ferner, wenn der Menſch bey dramatiſchen, bey eigentlich ſinnlich, und vor Augen ihm gezeigten Darſtellungen, nicht, in der wirklichen Welt, um ſich her, oder in den aus den Zuſtänden der Vorwelt ſich gebildeten Ideen, gleichſam ein Gegenbild, oder ein damit verwandtes, ähnliches Ding hat, er — wenigſtens eine zu biegſame Einbildungskraft beſitzen muß, wofern er daran Theil nehmen, oder dadurch getäuſcht werden ſoll; denn, meines Bedünkens, iſt, je dunkler der Sinn iſt, auf welchen gewirkt wird, die Einbildungskraft um deſto ehe in das Spiel zu ziehen, und es mithin deſto leichter, Empfindungen zu erwecken, dergeſtalt, daß blos geleſene, blos gehörte, blos zum Hören beſtimmte Gedichte von Schäfervorfällen, und noch mehr bloße Darſtellungen von bloßen Schäferempfindungen jener Beglaubigung aus der wirklichen Welt, oder aus Vorſtellungen von geweſenen Zuſtänden derſelben, weit minder bedürfen, als Schäferdramen, um auf den Menſchen zu wirken: ein Unterſchied, aus welchem noch, unter den verſchiedenen ſchönen Künſten ſelbſt, unter Muſik und Mahlerey, unter Dichtkunſt und Mahlerey, ſelbſt unter Dichtkunſt und Muſik, wofern die erſtere Darſtellungen aus der eigentlich ſichtbaren Welt liefert, in Anſehung ihrer Wirkungen, und folglich auch in Rückſicht auf Wahl des Stoffes, und auf Bearbeitung deſſelben, die wichtigſten Unterſchiede entſtehen, welche, ſo wie die, daraus, daß die Dichtkunſt zwey Sinne zugleich, Gehör und Geſicht, beſchäftigen, und auch ihren Innhalt ſowohl aus der hörbaren, als ſichtbaren Welt, und oft aus beyden zugleich, nehmen kann, entſtehenden Vorzüge derſelben, im Vorbeygehn geſagt, noch wenig oder gar nicht, in Theorieen erörtert worden ſind. — Die Schäferdramen in Italien bildeten ſich aus dem, bey feyerlichen Gaſtmahlen jener Zeit, üblichem und bis zum Ausgange des 16ten Jahrhunderts fortbeſtehendem Gebrauche, Gedichte, zur Unterhaltung der Gäſte, herſagen, oder herſingen zu laſſen. (S. Il Riſorgimento d'Italia negli ſtudi etc. di Sav. Bettinelli, Op. B. 4. S. 108.) Es war natürlich, daß die blos erzählenden, oder blos lyriſchen Gedichte, in der Folge der Zeit, nicht Unterhaltung, nicht Vergnügen genug gewährten; und da alles nur auf dieſes vorzüglich abgeſehen war: ſo ſcheint die Wahl von Perſonen aus der Schäfer- oder aus der idealen Welt, zumal da jene Welt ſchon in den eigentlichen Eklogen erfunden war, dazu natürlicher, als aus der wirklichen. Auch erforderten jene nicht ſo viel Perſonen zur Vorſtellung, nicht ſo viel Zurüſtung, u. d. m. Das erſte Stück dieſer Art iſt zwar nicht ganz eigentlich aus der Schäferwelt; enthält aber den Keim dieſer Dichtungsart ſehr ſichtlich: es iſt der Orfeo (Favola) des Angelo Poliziano, der in den Jahren

1474-1483 in Mantua vorgeſtellt, zuerſt Bologna 1494, zuletzt, Ven. 1749 gedruckt worden iſt. Er beſteht faſt gänzlich aus Octaven (ſichere Spuren wirklichen Geſanges, oder doch des Urſprungs aus Geſang) und die Handlung darin iſt ohne alle Bedeutung, ſie iſt mehr Erzählung einer Handlung, als eine Handlung ſelbſt. Auch ſind die zunächſt auf den Orfeo gefolgten Werke dieſer Art von eben dem Schlage; ſie beſtehen zuweilen nur aus ein paar Scenen, zuweilen ſchon aus drey und vier beſonders abgetheilten Acten, (wie der Erbuſto und die Filena des Giov. Agoſt. Cazza, Ven. 1546. 8.) ſind größtentheils in Terzinen abgefaßt, zuweilen auch in vermiſchten Versarten, zuweilen in Octaven, haben zuweilen beſondre Prologen, und beſondre Schlußchöre (welche anfänglich Licenzen hießen, und ſichtlich in Muſik geſetzt waren) oder Geſänge zu Tänzen; und Götter und Halbgötter, Satyrs und Faunen, treten vermiſcht mit Schäfer und Landvolk aller Art darin auf, u. d. m. Einheit in die Handlung, Uebereinſtimmung unter die verſchiedenen Theile des Ganzen, und die, bey ſolchem Innhalt, mögliche dramatiſche Verwickelung wurde in dieſer Dichtart zuerſt von **Agoſt. Beccari** gebracht, denn die früher erſchienene Egle des Giomb. Giraldi Cintio hat nicht Schäfer oder Landleute, ſondern Götter und Nymphen zu handelnden Perſonen, und gehört alſo nicht zu den Schäferſpielen, ſondern zu den Satyrſpielen. Beccari dramatiſirte die Ekloge in ſeinem Sacrifizio, welches auch zuerſt unter dem Titel, Favola paſtorale, Ven. 1555. 8. erſchien, und das Jahr vorher zu Ferrara war vorgeſtellt worden. Daß ſie in Muſik, und zwar von Alfonſo della Viola, geſetzt wurde, erhellt aus der Vorrede der angeführten Ausgabe; aber, ob ganz, oder nur die darin befindlichen Chöre, weiß ich nicht? Planelli, in ſeinem Werke, Dell' Opera in Muſica, Nap. 1772. 8. S. 8. ſcheint das Erſtere zu glauben; es kann alſo, die Chöre abgerechnet, nichts als Recitativ geweſen ſeyn, da der Dialog nicht durch eigentliche dazu gehörige Arien unterbrochen wird, und dieſe, im Vorbeygehn bemerkt, bekannter Maßen, erſt in dem Jaſon des Andr. Cicognini, in Muſik durch Franc. Cavallo geſetzt, um das J. 1649 eingeführt worden ſind. Von den ſo vielen Nachahmern in dieſer Dichtungsart, (denn über zweyhundert Schäferdramen ſind von den italieniſchen Dichtern geſchrieben worden, (S. den Aminta von Fontanini S. 351) führe ich nur die wichtigern an, als: **Alb. Lollio** (L'Aretuſa, Com. paſtorale, Ferr. 1564. 8. die Muſik von dem vorgehenden Meiſter.) — **Agoſt. Argenti** (Lo Sfortunato, favola Paſtorale, Flor. 1568. 4. die Muſik auch von Viola.) — **Torq. Taſſo** (L'Aminta fav. boſcareccia, Ven. 1581. 8. Par. 1646. 4. mit Anmerk. von Menage, Par. 1655. 8. illuſtrato da Giuſt. Fontanini, Rom. 1700. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1736. 8. ebend. 1769. 8. mit K. und noch ſehr oft, ſchon im J. 1573. vorgeſtellt. Die dazu geſetzte Muſik iſt von Eraſmo Marotta. Das Gedicht iſt in die mehreſten neuen Sprachen überſetzt; in das **Spaniſche** von Jauregui, in ſeinen Rimas, Sev. 1618. 4. In das **Franzöſiſche**, zuerſt von P. de Brach, Bord. 1584. 4. überhaupt zehn verſchiedene Male, zuletzt von dem Gr. Choiſeul Meuſe 1784. 12. und von Cicapolier, avec un diſcours ſur la paſtorale italienne et ſur l'Aminte, Par. 1735. 12. In das **Engliſche ſechsmahl**, zuerſt von Abr. Fraunce 1591 zuletzt von Perc. Stockdale, Lond. 1770. 8. In das **Deutſche**, überhaupt **fünfmahl**, zuerſt 1630 zuletzt von einem Ungenannten, Berl. 1766. 8. in erbärmliche Reime.) — **Ant. Ongaro** (L'Alceo, favola peſcatoria, Ven. 1582. 8. Ferr. 1614. 4. Pad. 1722. 8. Der Titel beſagt den Innhalt; es iſt das erſte aus Fiſchern beſtehende Stück dieſer Art, und gehört überhaupt zu den beſſern. Franzöſ. d. Rol. Briſſet, Par. 1596. 12.) — **Luigi Groto** (Il Pentimento Amoroſo, fav. paſtor, Ven. 1583. 12. Franzöſiſch, durch Rol. Briſſet, Tours 1591. 12. Lo Caliſto, Ven. 1583. 12.) — **Criſt. Caſtelletti**

lletti (L'Amarilli, fav. paſtor. Ven. 87. 12.) — **Madalia Campiglia** a Flori, favol. boſc. Vic. 1588. 8.) **Ceſ. Simonetti** (L'Amaranta, fav. ſc. Pad. 1588. 8.) — **Piet. Lupi** ſoſpetti, fav. boſc. Fir. 1589. 8.) **Bat. Guarini** († 1613. Il Paſtor do, Tragic. paſt. Ven. 1590. 4. und it ſolchem Beyfalle aufgenommen, daß ſchon Ven. 1602. 4. das 20te Mahl, nd blos bey Lebzeiten des Verfaſſers 48 ahl, zuletzt im 2ten B. ſeiner Werke, er. 1737. 4. gedruckt wurde; aber auch vielfältig beſtritten, daß Fontanini in iner Bibl. Italiana B. 1. S. 431 u. f. lf Seiten mit der Geſchichte der Streigkeiten darüber angefüllt hat. Der Til, Tragicomödia, wurde nähmlich von em Kritiker, Giaſ. Nores, ſo wie die anze Dichtart, in ſeinem Diſcorſo inorno a que' principi cauſe e accreſcimente che la Comedia, la Tragedia il Poema eroico ricevano della Fioſofia morale e civile. Par. 1587. 4. ür ein Ungeheuer erklärt, und Guarini, b er gleich ſein Gedicht noch nicht drucken aſſen, vertheidigte ſie denn doch, in ſeinem Verato (dem Nahmen eines berühmen Schauſpielers dieſer Zeit) Fer. 1588. 8. Nores antwortete, und wurde wieder beantwortet; andere miſchten ſich in den Streit, worunter Fauſtino Summo der merkwürdigſte iſt, der von ſeinen Diſcorſi, einen gegen die Tragikomödien, einen andern gegen Schäferdramen überhaupt gerichtet hat. Hätten beyde ihre Nation ſo gut gekannt, als ſie Griechen und Römer zu kennen ſcheinen, und in Erwägung gezogen, daß, bey verſchiedener Cultur überhaupt, endlich ſchlechterdings verſchiedener Geſchmack entſtehen muß: ſo würde keinem das Werk anſtößig geweſen ſeyn, oder ſie würden vielleicht gezeigt haben, daß z. B. bey angelegentlicher, ausſchließender, und höchſt ernſtlicher Beſchäftigung mit Muſik, Mahlerey, u. d. m. der wahre gute, alte Geſchmack in der Dichtkunſt nicht feſtgehalten, oder einem Werke, welches übrigens voll lebhafter Einbildungskraft iſt, der Beyfall verſagt werden kann. In dem Werke des Guarini iſt von der eigentlichen Schäferwelt nichts mehr ſichtbar; künſtlicher und verſchlagener können nicht Hofleute ſeyn, und epigrammatiſcher können nicht Witzlinge reden, als ſeine Schäfer. Es iſt übrigens in das **Spaniſche** von Piac. de Figueroa, Valenc. 1609. 8. In das **Franzöſ.** auſſer einzeln Theilen deſſelben, ſiebenmahl, zuletzt von Pecquet, Par. 1733. 12. 2 B. in Proſe. In das **Engliſche viermahl**, zuerſt von Rich. Fanſhaw, L. 1644. 4. und zuletzt 1782. in Verſen. In das **Deutſche überhaupt achtmahl**, zuerſt 1636, zuletzt von Düricke 1773 überſetzt worden. Auch haben die Spanier von der Iſabella Correa, Amſt. 1694. 8. und die Franzoſen von Simon Pellegrini, Par. 1726. 8. eine Nachahmung deſſelben erhalten.) — **Ceſ. Cremonino** (Le pompe funebri, ovvero Aminta e Clori, fav. ſilveſtre, Ferr. 1590. 4. Franzöſiſch durch Chr. Pion de Dalibray, Par. 1634. 8.) — **Carlo Nori** (La Cintia, fav. paſt. Ven. 1594. 4.) — **Nic. degli Angeli** (Il Ligurino, fav. paſtor. Ven. 1594. 12.) — **Franc. Contarini** (La fida Ninfa, Vic. 1595. 12.) — **Vinc. Giuſti** (Elpina, fav. paſt. Udine 1595. 8.) — **Franc. Bracciolini** (L'amoroſo ſdegno, fav. paſt. Ven. 1597. 12. franzöſ. durch einen Ungenannten, Par. 1603. 12. und Iſ. de la Grange, Par. 1612. 8.) — **Scip. di Manzano** (L'Aci, fav. marina, Ven. 1600. 4. daß die Perſonen aus Schiffern beſtehen, beſagt der Titel.) — **Gianm. Guiccardi** (Il ſogno, fav. boſc. Ferr. 1601. 8. La paſt. regia, ebend. 1602. 8.) — **Rid. Campeggi** (Il Filarmindo, fav. paſt. Bol. 1605. 4. 1698. 12.) — **Frcs. Vinta** (Il Rapimento di Corilla, fav. boſc. Ven. 1605. 4.) — **Guidib. Buonarelli** (Filli di Sciro, fav. paſt. (Ferr. 1607. 4.) colla difeſa dell doppio amore di Clelia, dall' Autore, (welche auch einzeln, unter dem Titel, Diſcorſi in difeſa etc. Anc. 1612. 4. gedruckt, und, wie man ſieht, von dem Dichter ſelbſt ſind) e colla la vita di lui da Franc. Ranconi, Rom. 1640. 12. Par. 1651. 4. Amſt. 1678. 24. colla vita dell' Autore ſcritta da Ap. Zeno, Ven. 1700. 24. co' diſcorſi in difeſa, Mant. 1703. 12. Lond. 1728. 8. Das Stück iſt, nächſt den Stücken des Taſſo und des Guarini, das berühmteſte in Italien; und in das Franzöſ. fünfmahl, zuerſt, Toulouſe 1624. 8. zuletzt von L. du Bois de St. Gelais, nebſt der oben gedachten difeſa, Brüſſel 1707. 12. 2 B. in Proſe, aber nie von Dion de Dalibray, überſ. worden. In das Engliſche 1655. 4. Die von Th. Sherburne, deren Joſ. Barnes in ſeinen Anmerkungen zum Anakreon S. 118. Camb. 1705. 8. erwähnt, iſt nicht gedr.) — **Aleſſ. Calderoni** (L'eſilio amoroſo fav. boſc. Ferr. 1607. 12.) — **Giov. Villifranchi** (Amaranta, fav. peſc. Ven. 1610. 1639. 12.) — **Giov. Capponi** (L'orſilia, fav. boſc. Bol. 1615. 12.) — **Dion. Viola** (Il Dorillo, fav. *cacciatoria*, Vic. 1619. 8.) — **Giul. Ceſ. Corteſe** (La roſa, fav. boſc. Nap. 1621. 12. in ſeinen Werken, Nap. 1666. 12. 1ſte Ausg. eine ziemlich glückliche Darſtellung der Sitten des Landvolkes.) — **Iſabella Coreglia** (La Dori, fav. peſc. Nap. 1634. 12.) — Mit dem Verfalle des übrigen Drama in Italien, fiel auch das Schäferdrama endlich ſo tief herab, daß man auf einer ſehr niedrigen Stufe der Menſchheit ſtehen muß, um dadurch unterhalten werden zu können. Auch wurden die mehreſten Stücke dieſer Art zuletzt förmlich in Muſik geſetzt, und für die Muſik zugleich geſchrieben, und gehören alſo eigentlich zu den Opern. Die davon noch allenfalls freyen Werke ſind von **Giov. Marc. Creſcimbeni** (Elvio, fav. paſt. Rom. 1695. 4.) — **Aleſſ. Guidi** (Endimione, Ver. 1726. 12. mit einem Diſc. von Vinc. Gravina.) — **Fr. Lemene** (S. Neue Crit. Briefe, Zür. 1763. 8. S. 313. Auch führt Creſcimbeni (iſtor. della volg. Poeſ. B. 1. S. 288.) noch eines, Amore eroico fra i paſtori, an. — Eine Sammlung von Schäferdramen erſchien, unter dem Titel, Teatro paſtor. Ven. 1788. 8 — Zu den Dramen dieſer Art ſind ferner noch die Werke des Mich. Angelo Buonarotti, des J. La Tancia, Fir. 1612. und La Fiera (welcher letztere aus 25 Aufzügen beſteht, aber in fünf Theile abgetheilt, und zuerſt, mit der vorhergehenden zuſammen, Flor. 1726. f. gedruckt worden iſt) zu rechnen; beyde enthalten ſehr glückliche Darſtellungen von Sitten und Empfindungen der verſchiedenen Arten des eigentlichen Landvolkes. — Uebrigens liefern ausführlichere Nachrichten von den Dramen dieſer Art, Creſcimbeni in ſeiner Stor. B. 1. S. 65 und 282 u. f. Becelli, in dem angef. W. S. 141 u. f. Quadrio in ſ. Storia e Rag. V. S. 380 u. f. Bettinelli, in ſ. riſorgimento d'Italia, Oper. B. 4. S. 108 und 253. u. a. m. — —

**Schäferſonnette** von ital. Dichtern: **Bern. Taſſo** (ſcheint deren zuerſt abgefaßt zu haben, die ſich im Libro primo degli Amori, Ven. 1532. 4. und im libro terzo, Ven. 1537. 4. befinden.) — **Bened. Varchi** († 1566. Sonetti paſtorali von ihm ſtehen im 2ten B. von Raccolta delle rime di div. A. Ven. 1547. 8. und ſind, vermehrt, unter dem Titel, Sonetti paſtorali, Fir. 1555. 8. beſonders gedruckt worden.) — Sonetti peſcatori e maritime von **Nicolo Franco** u. a. m. finden ſich bey den Dialogi maritimi . . . Mant. 1547. 8. — Eben dergleichen finden ſich in der Lira des Giamb. Marini, Ven. 1604. 12. 2 Th. welche wirklich zu den beſten gehören. — **Gaſp. Murtola** (Sonetti peſcatori finden ſich in ſ. Peſcatorie, Mac. 1617. 12.) — ſo wie in des Ben. Menzini — in des Fil. Leers, des Ant. Tommaſi, Geb. Mar. Paoli und den Rime a. m. — Auch finden ſich hin und wieder, aber ſehr ſelten, einzele Schäferlieder. — —

**Eigentliche, und blos allegoriſche Eklogen**, worin die Dichter der verſchiedenen Arkadiſchen Geſellſchaften, unter ihren Schäfernahmen, in denſelben redend auftreten, und unter Gegenſtänden und Bildern aus der Schäferwelt, entnder Begebenheiten aus der wirkli- en, oder gar wiſſenſchaftliche und zum Theil theologiſche Materien beſingen, ver- denen höchſtens allgemein erwähnt zu werden. Der bekannte Giuſ. Fel. Oſſi, gab z. B. bey der Erhebung Clemens des ten zum römiſchen Biſchofe, acht dergleichen Egloghe, Bol. 1701. 4. heraus. Und Egloghe filoſofiche ne' quali ſi ſpiegano varie opinione della moderna fiſica erſchienen, Fir. 1751. 8. Doch wer mehrere Nachrichten von ſolchen Spielwerken wünſcht, leſe, unter andern, Creſcimbeni, Stor. della volgar Poeſ. B. 1. S. 276 u. f. n. A. — —

**Hirtengedichte bey den Franzoſen:** Unter dem Nahmen, Paſtourelle, haben die Normanniſchen Troubadours viele Gedichte hinterlaſſen, deren Innhalt irgend ein Schäfermährchen iſt, und le Grand hat einen Auszug aus einem ſolchen Gedichte in dem 1ten B. der Fabl. et Contes du XII et du XIII Siecle, P. 1779. 8. S. 309 geliefert, wo er zugleich dieſe Art Gedichte überhaupt zu den angenehmſten jener Zeit zählt, und ihnen nur zu viel Einförmigkeit zur Laſt legt. Auch von den Provenzaliſchen Troubadours ſind Gedichte dieſer Art geſchrieben worden. S. den Diſc. prelim. der Hiſt. des Troubadours S. LXVI. Aber im Grunde ſind, wenigſtens die erſtern, nicht Darſtellungen von eigentlichem Hirtenleben und Hirtenempfindungen; dieſe konnten, aus den ſchon angeführten Gründen, weder zur Darſtellung begeiſtern, noch in der Darſtellung gefallen; ſie enthalten Vorfälle, welche auch jedem andern hätten begegnen können. Nicht von viel anderer Beſchaffenheit ſind die Paſtourelles des **Froiſſard** (S. die Bibl. franc. des Goujet, B. IX. S. 143.) So reizend ſie an und für ſich ſelbſt ſeyn mögen; ſo wenig ſind die Urbilder zu ſeinen Schäfern und Schäferinnen aus der eigentlichen Schäferwelt genommen; und ſo naif der Ausdruck ihrer Empfindungen auch iſt: ſo ſehr zeigt ſich doch eine, dem Hirtenſtande nicht zukommende Verfeinerung darin. Auch eine ſo genannte Idylle von Al. Chartier (1458) die in den [illegible] Bd. der Annal. poet. S. 89 aufgenommen worden iſt, enthält nichts Schäferartiges, ſondern eine Darſtellung des Frühlinges und Klagen über unerhörte Liebe. Was aber, durch alles dieſes, ſehr deutlich erwieſen wird, iſt, daß die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Poeſie, als Geneſt (in ſ. Differt. de la Poeſie paſtor. S. 299 im 2ten Bde. der Divers Traités ſur l'Eloq. et ſur la Poeſie, Amſt. 1730. 12.) Goujet (in ſ. Bibl. franc. B. III. S. 251. B. XI. S. 58.) die Verf. der Annal. poet. (B. II. S. 151) u. a. m. ſehr Unrecht haben, wenn ſie den **Clement Marot** († 1544) zum Erfinder dieſer Dichtart bey den Franzoſen machen. Er kann ſeine Hirtengedichte mehr nach den Muſtern der Alten abgefaßt, und die Sprache mit dem Nahmen Eglogue bereichert, oder zuerſt Gedichte mit dieſem Titel geſchrieben haben; die Sache ſelbſt war lange vor ihm da. Und, weit entfernt, ſie zu vervollkommnen, hat er den Geſichtspunct dafür verrückt. Seine Eklogen ſind, ſämmtlich, allegoriſch. Es ſind deren vier. Die erſte iſt eine Anwendung des Virgiliſchen Pollio auf die Geburt des Dauphin; in den übrigen drey klagt Marot, unter dem Nahmen, Robin, dem Könige ſein Leid, oder Thenot und Colin über den Tod der Mutter des Königes, oder ein **chriſtlicher Schäfer**, dem Gott Pan, ſeine traurigen Umſtände. Sie finden ſich im 1ten und 4ten Theil ſeiner Werke, à la Haye 1731. 12. 6 B.) — **Jacq. Bereau** (Eglogues . . . Poit. 1565. 4. Es ſind deren 10, wovon die mehreſten zärtlichen Innhaltes, die Darſtellung aber ſehr plump iſt. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet, a. a. O. Bd. XII. S. 147 u. f.) — **Cl. Binet** (ſchrieb, dem Nahmen nach, ums J. 1573 einige Eklog. wovon Goujet, a. a. O. S. 249 u. f. Nachr. giebt.) — **Remy Belleau** († 1577. Seine Bergerie . . . Par. 1572. 8. beſteht aus jugendlichen Liebesgedichten, welche er durch eingeſtreute Proſe in ein ſehr übel zuſammenhängendes Ganzes gebracht hat. Er findet z. B. gewählte Schäfer, aus deren Munde er Gedichte hört. In ſ. Oeuvr. poet. Par. 1578. 8. Rouen 1604. 12. 2 B. finden ſich einzele Eklogen, wovon vier in den 6ten B. der Annales poet. aufgenommen worden ſind; ſie ſind zum Theil mit Leichtigkeit, aber auch mit Nachläſſigkeit und Härte abgefaßt. Eine davon iſt eine Nachahmung des Hohenliedes, und in den übrigen iſt der Schäfercharacter gar nicht beybehalten. Nachr. von dem Verf. liefert Goujet, a. a. O. Bd. XII. S. 291 u. f.) — **Ant. de Cotel** (1580. In dem 9ten B. der Annal. poet. S. 19 findet ſich von ihm eine ſo genannte Bergerie, welche ſo ziemlich die Sprache eines verliebten, obgleich nicht eben eines Schäferhelden ſpricht. Sie erſchien mit mehrern in ſ. Livre des Mignardiſes, Par. 1578. 4. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. XIII. S. 125.) — **Pierre de Ronſard** († 1585.) Von ſeinen Eklogen enthalten die Annal. poet. im 5ten B. viere, welchen es nicht an einzeln glücklichen Stellen fehlt. Die erſte davon (S. 97) beſteht aus vier Schäfern und einer Schäferinn, welche ſich beeifern das Lob Karl des 9ten, der K. Katherine, und des verſtorbenen Heinrichs zu beſingen, und die alſo, in gewiſſer Art, dramatiſch iſt. Aber freylich ſind ſie keinesweges ſchäferartig. In einer andern muß, z. B. Margot den Turnebus und Budäus loben; aber was kann eine Schäferinn von dieſen Gelehrten wiſſen?) — **Jean Ant. de Baif** († 1592. Zwey ſeiner Eklogen ſind in dem 7ten B. der Annal. poet. befindlich; ſeine Schreibart iſt weitſchweifig, nachläſſig, hart, und, was noch mehr iſt, der Eigenthümlichkeit der franzöſiſchen Sprache nicht angemeſſen; aber dennoch fehlt es nicht an einzeln glücklichen Wendungen. Geſchrieben hat er deren überhaupt 19, die ſich im 2ten Bd. ſ. Oeuvr. Par. 1572. 8. 2 B. finden. Nachr. von dem Verf. giebt Goujet, a. a. O. B. XIII. S. 340 u. f.) — **Jean Vauquelin La Freſnaye** († 1606. Seine Idyllen haben viel gefälliges, und hin und wieder etwas von der glücklichen, der franzöſiſchen Poeſie nicht eben eigenen, Einfalt. Dem Verfaſſer der Trois Siecles zu Folge, ſoll er zuerſt Gedichte mit dem Titel **Idylle** geſchrieben haben; aber die Verf. der Annal. poet. führen, wie gedacht, ſchon ein ſolches Gedicht von Alain Chartier an, wovon ich, indeſſen, nicht weiß, ob der Verfaſſer ſelbſt, es ſo benannt hat. Auch ſchreibt jener ihm noch die erſte Vermiſchung von Proſe mit Verſen zu, und ſo viel iſt gewis, daß das Bouquet de Philerene, in ſ. Foreſteries, Poit. 1555. 8. auf ſolche Art abgefaßt iſt. Er beſchreibt darin ſein Landguth, und die eingewebten Verſe findet er an den Bäumen geſchrieben. Seine Idyllen nehmen, in ſ. Poeſ. Caen 1612. 8. zwey Bücher ein; und die fünfte darin iſt ſchon von dem J. 1560 datirt. Das Leben des Verf. findet ſich, bey Goujet, a. a. O. Bd. XIV. S. 78 u. f.) — **Cl. de Morenne** († 1606. hat auf den Tod eines Kardinal von Bourbon ein Geſpräch zwiſchen drey Schäfern geſchrieben, das im 10ten B. der Annal. poet. S. 201. mit abgedruckt, aber ohne alles Intereſſe iſt, weil ſich bey den redenden Perſonen ſelbſt kein Intereſſe an dem Tode dieſes Kardinals gedenken läßt. Mehrere, gleich mittelmäßige, ſind bey ſ. Oraiſons funebres . . . Par. 1605. 8. und Nachr. von ihm, bey Goujet, a. a. O. B. XIV. S. 48 zu finden.) — **Et. Pasquier** († 1615. In ſeiner Jeuneſſe, Par. 1610. 8. und nachher in ſ. Werken, Par. 1723. F. iſt eine ſo genannte Paſtorale du vieillard amoureux, worin der alte Schäfer Tenot ſich gegen die Schäferinn Catin über ihre Spötterey wegen ſeines Alters beklagt, und ihre Liebe zu gewinnen ſucht, und die junge Catin ſich über ihn luſtig macht, bis der dazu kommende Pan ſie ausſöhnt. Auch der Dichter ſpielt eine Rolle darin, und das Gedicht endigt ſich mit einem Geſange, welchen Tenot und Catin mit einander ſingen. Man ſieht hieraus, daß es eine Art von Drama iſt; und, wenn man abrechnet, daß Tenot und Catin nicht eigentliche Schäfer ſind: ſo kann wohl nur ein übel angewandter heililiger Eifer den Abt Goujet (Bibl. franç. 14. S. 260) vermocht haben, es für ſchlecht zu erklären. Die naive Sprache, und ſelbſt die Naivetät in den Geſinnungen machen das Gedicht zu einer ganz angenehmen Lectüre.) — **Rampalle** (Idilles, Par. 1648. 4.) — **Pierre Goudelin** († 1649. Der Verf. der Trois Siecles ſchreibt ihm ſehr gute Idyllen in der Mundart von Languedoc zu.) — **Guil. Brebeuf** (Eclogues, Par. 1662. 12.) — **Ant. Godeau** († 1672. Seine Eglogues ſacrées et ſpirituelles ſind, die erſtern, Umſchreibungen des Hohenliedes, und die letztern, Unterredungen zwiſchen ſich und einzeln Gliedern ſeiner Gemeinde, in welchen er ſich mit ihnen von den betrügeriſchen Freuden der Welt, dem Reize der zukünftigen, u. d. m. unter Bildern, aus dem Hirtenleben genommen, beſpricht; ſie unterſcheiden ſich alſo von den frühern Eklogen der Franzoſen in nichts; als daß ſie geiſtlichen Innhaltes ſind; denn die franzöſiſchen Schäfer jener Zeit ſind nie eigentliche Schäfer; Stadt- und Hof- und Dichterbegebenheiten und Empfindungen ſind, in allen, unter Schäfernahmen, vorſetzlich, und abſichtlich maskirt.) — **Gilles Menage** († 1692. Seine Poeſ. fr. Par. 1656. 4. beſtehen größtentheils aus ſo genannten Eklogen und Idyllen, die gar nicht im Tone des Hirtengedichtes abgefaßt, und eigentliche Lobgedichte ſind, worin blos Menage als ein Menalcas ſpricht.) — **Ant. Deshoulieres** († 1694. Von ihren drey Schäfergedichten ſind zwey Klagen der Liebe, wie ungefähr die Verfaſſerinn, wenn ſie Schäfertaſche, und Stab und Huth genommen hätte, ſie würde ausgeſchüttet haben; in der dritten wird Ludewig der 14te beſungen. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß die berühmteſte derſelben, Les moutons, beynahe Wort für Wort, aus einem Gedichte des vorher angeführten Antoine Cotel gezogen iſt.) — **Jean Renaud de Segrais** († 1701. Seine Schäfergedichte ſind von Boileau ſelbſt gelobt worden; aber für Boileau war alles ſchön, was als Kunſtwerk ſchön war; ſo weit gieng ſeine Kritik nicht, daß er Verhältniß des Innhaltes zu der wirklichen Welt, und ob das, was Schäfer iſt und heißt, auch, in dem höchſten Ideal gedacht, ſolche Geſinnungen, ſolche Empfindungen haben, und ſie auf ſolche Art ausdrücken, und ob es in ſolche Lagen kommen könne, oder nicht, u. d. m. unterſucht hätte; hatten jene Geſinnungen, jene Empfindungen den Schein von Wahrheit überhaupt, waren ſie ſprachrichtig, und im Verhältniſſe ihres Tones ausgedruckt: ſo waren ſie ihm ſchön. Indeſſen kommen die Schäfergedichte des Segrais dann doch meines Bedünkens, im Ganzen, dem Begriffe von Hirtengedicht ſo nahe, als franzöſiſche Gedichte ihm kommen können. Vielleicht ſind ſie die erſten, welche ein franzöſiſcher Dichter, mit dem eigentlichen, deutlichen Vorſatze, Hirtengedichte zu ſchreiben, abgefaßt hat. Sie ſind zuerſt in ſ. Poeſ. div. Par. 1658. 4. und nachher, öfterer einzeln, und mit guten Bemerkungen 1733. 8. gedruckt worden. Ein größeres derſelben, Athis, erſchien bereits, Par. 1653. 4.) — **Hil. Bern. de Requeleyne, Sgr. de Longepierre** († 1721. Seine Idyllen erſchienen mit ſeiner Ueberſetzung des Bion und Moſchus, Par. 1686. Lyon 1697. 12. und ſind faſt alle ohne Saft und Kraft. Ob die Idyll. nouv. Par. 1690. 12. eben dieſe ſind, weiß ich nicht.) — **Bern. de Fontenelle** († 1756. Poeſies paſtor.... Par. 1688. 12. und nachher noch ſehr oft, einzeln, und in ſ. W. Es ſind deren 10, worin Fontenelle, und nicht Schäfer, reden.) — **Houd. de la Motte** (Im 3ten B. ſ. W. ſind 20 ganz erträgliche Eklogen.) — **P. Charl. Roy** (in ſeinen Oeuvr. div. Par. 1727. 8. finden ſich einige mit ziemlicher Leichtigkeit, aber auch ſchwach geſchriebene Eklogen.) — Ueberhaupt ſcheint die Beſchäftigung mit dem Hirtengedichte den franzöſiſchen Dichtern, von dem Anfange dieſes Jahrhunderts an, ein bloßes und ein unnützes Spielwerk gedünkt zu haben, und, bey dem Zuſtande der Sitten und Cultur ihrer Hauptſtadt, welche denn doch den Werth der Dinge beſtimmt, wahren und Empfindungen, wie ſie ſelbſt das franzöſiſche Hirtenideal gewähren kann, endlich eine fade, und langweilige Unterhaltung gewähren. Die Bekanntſchaft mit unſerm Geßner ſcheint ſie, auf die Bearbeitung dieſer Dichtart, erſt wieder aufmerkſam gemacht zu haben; aber freylich ſind ſie darum dem Tone des Hirtengedichtes nicht näher gekommen. — **Ch. Sedaine** (In ſ. Pieces fugit. Par. 1752. 12. finden ſich auch Hirtengedichte.) — **Alex. Fr. Jacq. Maſſon de Pezay** († 1778. Seine Zelis au bain, Gen. 1763. 8. vier Geſänge. Par. 1768. 8. ſechs Geſ. und in ſ. Oeuvr. Liege 1791. 12. 2 B. gehört im Ganzen hieher, iſt reizend, verführeriſch, aber viel zu verfeinert für Hirtenleben.) — **Marechal** (Bergeries, Par. 1770. 12. Der Innhalt iſt aus Geßner genommen, und mit franzöſiſchem Waſſer erweitert worden.) — **Leonard** (Idylles morales, P. 1766. 8. Poesies paſtor. 1771. 8. vermehrt und mit dem Titel, Idylles et Poemes champêtres, Par. 1781. 8. und in ſ. Oeuvr. Par. 1788. 8. 3 B. worin ſie, in 4 Bücher abgetheilt ſind. Der Innhalt iſt, zum Theil, auch aus Geßner gezogen. Die, von des Verf. eigener Erfindung ſind zwar ein wenig weitſchweifig, und hin und wieder zu gekünſtelt, doch voller reizenden Gemählde und ſanfter Empfindung. Wer übrigens ſehen will, wie bey den Franzoſen das Schäfergedicht immer mehr idealiſirt und verfeinert, und aus den, allenfalls noch idealiſchen, franzöſiſchen Hirten, zuletzt ſogar idealiſirte Arkadier, (nach den gewöhnlichen Begriffen von Arkadien) geworden ſind, der vergleiche dieſen Dichter mit dem Segrais. So angenehm jener ſich zum Theil lieſt: ſo weiß man doch ſchlechterdings nicht, wohin man ſeine Perſonen ſetzen ſoll? Man iſt in einer würklich idealiſchen Welt, und ſoll denn doch nicht darin ſeyn.) — **Berquin** († 1791. Idylles, Par. 1774. 12. mit K. Eine zweyte Samml. 1775. 8. Zuſammen 1787. 8. 2 B. und mit des Verf. Romanzen 1788. 12. Auch zu dieſen hat unſer Geßner, zum Theil, und zu einer derſelben, die Geſpielen aus den Tändeleyen des H. v. Gerſtenberg, den Stoff hergegeben. Die Verſification derſelben iſt leicht und angenehm.) — **Brunel** (Idylles, Par. 1777. 12.) — **Chev. Florian** (Ruth, Eglog. ſainte, 1784. 8. In Anſehung der dichteriſchen Darſtellung ohne großen Werth.) — **Ungen.** (Don Gerard le Patriarche, ou le vieux laboureur, 1784. 8.) — **J. B. le Clerc** (Promenades champêtres, ou Poesies paſtor. 1778. 12. Deutſch, unter dem Titel, Gemählde aus dem goldenen Zeitalter, von L. H. Heydenreich, Leipz. 1788. 8.) — **Mdſll. Levesque** (Idilles ou Contes champêtres, Par. 1786. 16. Deutſch, von K. Reinhard, Helmſt. 1788. 8.) — **Mdſll. Flechet** (In ihren Eſſais poet. P. 1790. 12. finden ſich verſchiedene Hirtengedichte.) — In dem Almanac des Muſes finden ſich deren von Arnaud, Mde. Duverdier, Beraul, Maiſſe, de la Tour, de la Montagne, u. a. m. ſo wie bey den Contes de Keratry, Par. 1791. 12. Auch haben Louis Mongenot († 1768) P. J. B. Nougaret, Blin de St. More (Nachahmungen von Geßner) deren einzelne geſchrieben; und Idylles ... trouvées dans un hermitage ſind Straſb. 1781. 8. gedruckt worden. — —

**Schäferromane in franzöſiſcher Sprache.** Dieſe unterſcheiden ſich von den, vorher angeführten, italieniſchen Schäferromanen, größtentheils dadurch, daß die Begebenheiten darin das Hauptwerk ſind, und ihnen ein vollſtändiger Plan zum Grunde liegt. Sie wurden Mode, wie der Geſchmack an Ritterromanen fiel, oder vielmehr wie Sitten und Cultur immer mehr ſich von Sitten und Cultur der Ritterzeiten entfernten, und Liebe und Galanterie allein herrſchend, wie mehrere Stände, als der Stand der Ritter, im Staate wichtig wurden. Nun fieng man an, unter der Dichtung von Schäfernahmen, Liebesgeſchichten zu behandeln. Dieſe Dichtung war ſo natürlich. Liebe,

aber

ſte Ruhe, ſcheint keinen Genuß zu gewähren: und wo ſcheint mehr Ruhe, als in dem Schäferſtande, zu ſeyn? Der erſte, mir bekannte, Roman dieſer Art iſt: Les Bergeries de Juliette, auxquelles par les Amours des Bergers et des Bergères, l'on voit les effets differens de l'amour, avec cinq hiſt. comiques racontées en cinq journées par cinq bergers.. par Olenix du Mont Sacré (Nic. de Montreux) Par. 1588. 12. 2 B. 1598. 12. 5 B. Er iſt unbeſchreiblich langweilig. — Mehr wurde dieſe Dichtart gehoben durch **Honoré d'Urfé** († 1625. L'Aſtrée, ou pluſieurs hiſtoires où ſous perſonnes de bergers et d'autres ſont deduits pluſieurs effects de l'honnête amitié, Par. 1610. 8. vier Theile, und der 5te von Balth. Baro, Par. 1627. 8. ſämmtlich, Par. 1637. 8. 5 B. Rouen 1647. 8. 5 B. Par. 1733. 12. 10 B. Der Verf. läßt an den Ufern der Lignon, unter den erſten franzöſiſchen Königen, ſeine übrigens in guten Glücksumſtänden lebenden Perſonen, aus Neigung und zum Vergnügen, ihre Schaafe ſelbſt weiden; und aus der damit verknüpften Muße entſtehen nun eine Menge Liebeshändel, welche im Grunde nichts, als die Liebeshändel des Verfaſſers und ſeiner Freunde ſind. Aſtrea iſt die ſchönſte der Schäferinnen, und war Diane de Chateau Morand, zuerſt die Schwägerinn, endlich die Gemahlinn des d'Urfe. Es ſind viel Verſe, obgleich höchſt ſchlechte, mit eingemiſcht und Ritterweſen ſticht darin noch durch. Die, übrigens regelmäßige, oder zuſammenhängende Dichtung des Ganzen, verbunden mit ſolchem Innhalte, und einer ziemlich lebhaften, blühenden Darſtellung, verſchafften dem Werke einen ſolchen Beyfall, daß es nicht allein allgemein geleſen, ſondern auch ſchon, Ven. 1637. 4. von Orat. Perſiani in das Italieniſche überſetzt; — daß es durch den auch ſehr oft gedruckten Berger extravagant ... Par. 1628. 8. 3 B. oder, wie das Werk auch heißt, L'Anti-Roman, Par. 1633. 2 B. des Ch. Sorel parodirt, daß es ſelbſt durch Patru und Huet erläutert wurde. Noch in den neuern Zeiten nennt ihn Remond de St. Mard den liebenswürdigſten aller Romane, obgleich ſein Innhalt uns einſchläfert, und ſeine Ausführung langweilig ſcheinen möchten.) — **Le Vayer Boutigny** (Von den vielen und mannichfaltigen Nachahmungen, welche ein ſolches Werk veranlaſſen mußte, führe ich nur Tarſis et Zelie, Par. 1665. 8. 3 B. 1720. 12. 3 B. an. Prinzen und Prinzeſſinnen, um ein ruhiges Leben zu führen, begeben ſich in das Thal von Tempe, wo ſie nichts als Liebe treiben.) — In neuern Zeiten ſind einige größere Gedichte dieſer Art, als Les Amours de Palicis et Dirphe, Par. 1766. 12. Deutſch, Bern 1776. 8. (Sechs Geſänge, nicht ohne Verdienſt der Darſtellung) L'Arcadie moderne, p. la Baume Desdoſſat, P. 1766. 8. u. a. m. erſchienen. Beſonders aber iſt dieſe Gattung durch die Galatée, Rom. paſtor. p. Mr. le Chev. de Florian, P. 1786. 12. Engl. Lond. 1786. 8. Deutſch, Berl. 1787. 8. (eine Nachahmung der Seis libros de Galatea des Cervantes) und die Eſtelle, P. 1788. 12. von ebend. Verfaſſer, Deutſch, Bern 1788. 8. wieder Mode geworden. — —

Ueber eine franzöſ. Schäferepopée, ſ. den Art. **Heldengedicht**.

Schäferdramen haben bey den Franzoſen geſchrieben: **Nic. Filleul** (Unter dem Titel, Les Ombres, eine Paſtorale, welche aus zwey Schäferinnen, einem Schäfer, und einem Satyr beſteht, welche die Liebe, nach vielem unnützen Geſchwätz mit einander vereint. — Das Stück wurde im J. 1566 geſpielt. Ein früheres iſt mir nicht bekannt.) — **Nic. de Montreux** (1608. Unter ſeinen Werken, findet ſich Athlète, Paſtourelle ou fable bocagère — La Fable de Diane, Paſtourelle — l'Arimène, Paſtorale, welche in den Jahren 1585–1597. auf dem franz. Theater aufgeführt worden ſind.) — Die große Anzahl Schäferdramen, welche bis gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts auf dem franzöſiſchen Theater herrſchten, zuſammen zu zählen, und einen Naret, Rayſſiguier, Pichou, Baſſtrue, de la Morelle, Troterelle, du Rocher, Marechal, Montchretien, Boyer, u. a. m. wieder aufzuwecken, würde nicht der Mühe Werth ſeyn. Der größte Theil dieſer, während vierzig Jahren, geſchriebenen Dramen war aus der Aſtrée des Urfé gezogen, (S. Segraisiana, Par. 1721. 8. S. 145.) und einer der fruchtbarſten, und zu ſeiner Zeit angeſehenſten Lieferanten derſelben war, Alex. Hardy († 1630.) Unter ſeinen in ſechs Bänden gedruckten 41 dramatiſchen Stücken, durch welche er unſtreitig den Grund zu dem anſtändigen Schauſpielen in Frankreich legte, finden ſich fünf Paſtoralen; ſie blieben im Beſitze des Theaters, bis — Honorat de Beuil, Marq. de Racan († 1670) mit ſeinen Bergeries, ou Artenice, Pastorale, welche im J. 1618 unter dem Titel, Artenice, mit vielen Weglaſſungen, geſpielt, und vollſtändig 1625 gedruckt wurde, erſchien. Dieſes Stück, das ich als bloße Ekloge characteriſirt, und mit dem Zuſatze angeführt gefunden, daß Racan auch viele Schäferſpiele geſchrieben habe, ob er gleich ſonſt keines geſchrieben hat, vertrieb die ſchlecht erfundenen, ſchlecht angelegten, und ſchlecht geſchriebenen Schäferdramen des Hardy durch einen glücklichen, obgleich etwas verwickelten Plan, eine ziemlich gute Ausführung, und eine ziemlich elegante Verſifikation gänzlich von der Bühne. Auch hat das Stück noch das Verdienſt, daß es nicht, wie die vorhergehenden, nach der Form der italieniſchen Stücke dieſer Art zugeſchnitten iſt. (S. hist. du Theatre franc. ... Par. 1745. 12. B. 4. S. 182.) — Jean Ogier des Gombaud († 1666. L'Amarante pastorale, wurde im Jahre 1625 mit vielem Beyfalle aufgeführt) — Baro (La Clorisse, Pastor. aufgeführt 1631 mit vielem Beyfall. — Jean de Rotrou († 1650. Amarillis Pastorale, wurde erſt als ſolche, nach dem Tode des Verfaſſers, im Jahre 1653 geſpielt.) — Die vielen Schäferſtücke, und der Einfluß dieſer Schäfereyen auf die Sitten, veranlaßten eine Satyre dagegen, welche unter dem Titel, Le Berger extravagant, Comedie en V actes, von Corneille de Lisle im J. 1653 geſpielt, und im folgenden gedruckt wurde. Auch fiel der Geſchmack daran, und die Beſchäftigung damit immer mehr. In den von Bourſault (Les Yeux de Philis changés en astres, Pastorale, aufgeführt 1665.) von Viſé (Delice, Pastorale, aufgeführt 1667.) von Champmeslé (l'heure du Berger, aufgeführt 1672.) geſchriebenen Stücken dieſer Art nähern ſich die Charactere den Characteren der bürgerlichen galanten Welt; es ſind nur noch Schäfernahmen übrig, und ſo ſtarb gegen Ausgang des Jahrhunderts allmählig die ganze Gattung aus. In neuern Zeiten hat, unter andern, Marmontel eine Paſtorale für das italieniſche Theater, la Bergere des Alpes, nach ſeiner Erzählung, im J. 1766. in Muſik geſetzt von Koot, und, nach eben dieſer Erzählung, Desfontaines, um eben dieſe Zeit, eine Comödie geſchrieben; aber, daß hierin nichts von eigentlicher Schäferwelt, und Schäferdenkart ſichtbar iſt, verſteht ſich von ſelbſt. — Auf dem Operntheater haben die Schäfer lange Zeit zu bloßen Entreen gedient. La Motte gab im J. 1697 Issé, Pastorale heroique, in Muſik geſetzt von Deſtouches, und im 7ten B. ſ. W. Par. 1754. 12. S. 89 befindlich, heraus, worin Schäfer und Götter aller Art mit einander ihr Weſen treiben. — Uebrigens haben die Franzoſen das Hirtengedicht überhaupt nie mit glücklichem Erfolge betrieben. In den erſtern Zeiten war es ganz allegoriſch; die Dichter hüllten in Schäfer ihre Vorfälle ein; und Geneſt (in dem angeführten Werke S. 320 u. f.) ſchloß daraus, daß es immer allegoriſch ſeyn müßte, und ſuchte zu erweiſen, daß auch Theokrit und Virgil, immer unter ihren Schäfern, und unter dem, was ſie ſagen, andre Menſchen, andre Begebenheiten, als Menſchen und Begebenheiten aus der Schäferwelt, hätten darſtellen wollen. Nach den erſten, eigentlichen Verſuchen im franzöſiſchen Hirtengedicht, arteten die Schäfer bald, mehr oder weniger eiger, in feine, ſpitzfündige, galante, oder gar in idealiſche Weſen aus, zu welchen, in der wirklichen Welt, auch nicht einmahl ein Schatten zum Gegenbilde ſich findet. Unſtreitig iſt dieſes in der Art der Cultur der Nation gegründet. Aus eben dieſem Grunde iſt dieſe Dichtart überhaupt auch nicht ſehr ämſig bearbeitet worden. Geneſt (S. 306) fand eine Urſache davon in einer Spötterey des Boileau, aber dieſe Spötterey ſelbſt entſprang aus dem Geiſte der Nation. Moiroult, in ſ. Disc. ſur l'Eglogue, der bey ſeiner Ueberſetzung des Nemeſianus und Calpurnius, Par. 1744. befindlich iſt, leitet die wenige Theilnehmung der Franzoſen an dem Hirtengedichte aus der Lebhaftigkeit des Nationalcharacters, aus der Geringſchätzung ländlicher Bilder und Einrichtungen, welche alſo aus den Gedichten dieſer Art wegbleiben, und die Darſtellung kahl und allgemein machen müſſen; aus dem Genie der Sprache, welche weder gemeine, noch weit hergeholte Ausdrücke vertrage (alſo, im Grund, aus der Wendung und Eigenheit des Nationalcharacters) und endlich daraus her, daß der Gegenſtand der Dichtart ſelbſt keine Exiſtenz mehr für die Nation habe, da nur Elend, Unwiſſenheit und Plumpheit das Eigenthum des Landmannes ſey. Und die ganz neuern und beſſern Gedichte dieſer Art, ſind, mehr oder weniger, alle durch unſers Geßners Schriften, veranlaßt worden. Wenn ſie auch nicht aus ausdrücklichen Nachahmungen derſelben beſtehen: ſo ſieht man denn doch, daß die Verf. derſelben den Geſichtspunkt des deutſchen Dichters ſich zu eigen zu machen geſucht haben. — —

**Hirtengedichte von ſpaniſchen Dichtern:** Die erſten eigentlichen Eklogen werden von Velasquez und ſeinem Ueberſetzer (Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt S. 409. N. d.) dem **Garcilaſo de la Vega** († 1536) zugeſchrieben; es ſind deren drey, die, mit ſeinen übrigen Werken, zuerſt bey den Obras de Boscan, Mad. 1544. 4. und nachher öfters mit jenen, und allein, zuletzt Mad. 1765. 8. gedruckt worden ſind. Die erſte, und Fragmente aus der 2ten und 3ten finden ſich im 2ten Bde. S. 1 u. f. des Parn. Eſpan.) — **Franc. de Saa de Miranda** († 1558. Obgleich ein Portugieſe, hat er die mehreſten ſeiner Gedichte in der ſpaniſchen Sprache geſchrieben. Seine Eklogen, in ſeinen Werken, Liſſ. 1595. 4. 1614. 4. 1677. 8. ſcheinen einen, für dieſe Dichtart, etwas zu heftigen Ton zu haben, ſo ſchön ſie ſonſt, als Kunſtwerke betrachtet, immer ſeyn mögen. Eine davon findet ſich, im 2ten Bde. S. 82. des Parn. Eſp.) — **Juan de Morales** (Ein Hirtengedicht von ihm iſt in den 1ten Bd. S. 71. des Parn. Eſpan. aufgenommen worden.) — **George de Montemayor** († 1561. Eben auch ein Portugieſe, der vorzüglich in der ſpaniſchen Sprache gedichtet hat. Seine einzeln Eklogen ſind in dem 3ten Th. ſeiner Cancionero, Zarag. 1561. 12. Mad. 1588. 8. befindlich; ſie gehören zu den beſſern.) — **Diego Hurtado de Mendoza** († 1575. Einer der beſten Dichter Spaniens zu ſeiner Zeit, in deſſen Obras . . . Mad. 1610. 4. einige ſehr gute Eklogen ſich finden.) — **Ped. de Padilla** († 1595. Seine Eklogen ſind einzeln, unter dem Titel, Eclogas Paſtoriles . . . Sev. 1581. 4. gedruckt, und das beſte, was er geſchrieben hat. Eine davon findet ſich im 4ten B. S. 130 des Parn. Eſpan. Seine ſämmtl. Gedichte ſind, unter dem Titel, Teſoro de varias Poeſias, Mad. 1575. 1580. 4. geſammelt.) — **Gomez de Tapia** (lebte ums J. 1580. Wenigſtens iſt ſ. Ueberſ. des Camoens in dieſem Jahre gedruckt. Eines ſeiner Hirtengedichte ſteht im 3ten Bd. S. 246 des Parn. Eſpan.) — **Juan de la Cueva** (Von den, in ſ. Obras, Sev. 1582. 8. befindl. Hirtengedichten iſt eines in den 4ten B. S. 140 des Parn. Eſpan. aufgenommen worden.) — **Luis Barahona de Soto** (Eine Egloga funerale von ihm findet ſich, im 4ten Bd. S. 307 des Parn. Eſpan.) — **Bern. de Balbuena** († 1627. Sein Siglo de oro en las Selvas de Eriphile, en Mad. 1608. 8. beſteht aus zehn, etwas zu idealiſchen, ſonſt ſchönen Eklogen.)

gen.) — **Luis Carrillo y Sotomayor** († 1610. In ſ. Obras, Mad. 1611. ſind ein paar nicht ſchlechte Eklogen.) — **Eſtevan Man. de Villegas** (1650. Das 2te Buch des 2ten Theils ſeiner Eroticas … Naj. 1617. 4. beſteht aus drey Schäfergedichten, wovon eines in Hexametern ſehr gut, und eines aus dem Theokrit überſetzt iſt. Eines davon, iſt in den 2ten Bd. des Parn. Eſpan. und eine Idylle von ihm, in den 7ten Bd. S. 32. ebenf. aufgenommen worden.) — **Franc. de Figueroa** (In ſ. Obras, Lisb. 1625. 8. ſind Eklogen enthalten, wovon zwey in dem 4ten Bande S. 78 und 90 des Parn. Eſpan. eine Stelle erhalten haben. — **Vinc. de Eſpinel** († 1634. Bey ſeiner aus dem Horaz überſetzten Arte poetica Eſpañola … Mad. 1591. 8. finden ſich drey ſehr gute Eklogen und zwey davon im 3ten Bd. des Parn. Eſpan.) — **Lope de Vega Carpio** († 1635. In ſeinen Rimas … Hueſc. 1623. 12. ſtehen drey Eklogen, und ſeine Paſtores de Belen, Bruſſ. 1614. 8. ſind geiſtliche Eklogen. Auch ſind noch mehrere von ihm in andern Sammlungen vorhanden. Drey davon finden ſich im Parn. Eſpan. Bd. 3. S. 14. Bd. 4. S. 28. Bd. 7. S. 99. Einzele Stellen darin ſind vortreflich.) — **Pedro de Medina Medinilla** (Eine ſ. Ekl. iſt in den 7ten Bd. S. 135. des Parn. Eſpan. eingerückt worden.) — **Pedro Soto de Roxas** († 1655. Seine Eklogen ſind in ſ. El Deſengaño de Amor … Mad. 1623. 4. befindlich, und ob gleich nicht ſchlecht, doch zu witzelnd. Eine iſt in dem 4ten Bd. S. 296 des Parn. Eſpan. zu finden.) — **Franc. de Quevedo** († 1647. Unter dem Titel: Obras del Bachiller Franciſco de la Torre, Mad. 1631. 16. gab er eine Sammlung von Gedichten heraus, worin ſich Eklogen befinden, welche zu den beſten ſpaniſchen gehören. Acht Stück davon ſind in den 7ten Bd. S. 210 u. f. des Parn. Eſpan. aufgenommen worden.) — **Franc. Lopez de Zarate** († 1658. Die in ſeinen Obras varias … Mad. 1651. 4. befindlichen Eklogen

ſind äuſerſt gekünſtelt, geſchrobeſt, witzel
unnatürlich. Indeſſen hat denn doch ei
davon in dem 8ten Bd. S. 173. des Par
Eſpan. eine Stelle gefunden.) — Fran
**Borja, Fürſt von Eſquilache** († 16
In ſeinen Obras en Verſo . . . Ma
1654. 4. ſtehen einige ſehr gute Eklogen
wovon zwey in den 8ten und 9ten B. d
Parn. Eſp. S. 242 und 247 eingerückt wo
den ſind.) — **Bernard, Graf vo**
**Rebolledo** (1660. Drey gute Eklog
ſind in ſ. Ocios . . . Amb. 1660.
Obras, Mad. 1778. 8. 4 Bd. zu fi
den.) — **Auguſtin de Montiano**
**Luyando** (Bey der Verſammlung d
Mahleracademie im J. 1754. las er ei
ſchöne Ekloge vor. Ob die, von Vela
quez S. 413 erwähnten gedruckt ſind, we
ich nicht.) — **D. Joſeph Porcel** (b
dem Velazquez a. a. O. zu Folge Jäge
eklogen herausgeben wollen; es iſt mir ab
nicht bekannt, ob ſie erſchienen ſind.) —
**Vincente Garcia de la Huerta** (Ei
ſchöne Fiſcherekloge, Alcion y Glauc
ſteht in der Diſtribucion de los Pre
mios concedidos a los diſcipulos d
las tres Artes . . . Mad. 1760. —
**Franc. Aug. Cisneros** (La felicida
de la vida del Campo, Mad. 1780.
Eines der neuern, beſſern, ſpaniſchen Ge
ſteswerke.) — —

So genannte Idyllen (worin n
lich der Dichter blos erzählt) ſind bey de
Spaniern (welche aber zu dieſer Dichtun
Gedichte rechnen, die eigentlicher zu de
bloſen Erzählungen, oder dem epiſche
Gedichte überhaupt, gehören, als de
Muſäus Hero und Leander, des Ignazi
Luzans Gedicht von eben dieſen Gegen
ſtänden u. d. m. ſ. Velazquez S. 419, un
welche alſo hier wegbleiben) geſchrieben
worden, von **Franc. de Quevedo** (ſie ſte
hen in dem 3ten B. ſ. Obras . . . Bruſſ
1661. 4. in der Muſa IV. S. 129 und
176 u. f. welche, ihrem Nahmen (Erato)
nach, Erotiſche Gedichte enthält; ſie ſind
ſehr reizend. Einige davon finden ſich
im 4ten Bd. S. 186 des Parn. Eſpan.
wovon auch, Bd. 7. S. 32. eine von Ma
nuel de Villegas zu finden iſt.) — Die

vo

von andern Dichtern einzeln verfertigten, ſind dem Hrn. Diez (Velasquez S. 490. A. h) zu Folge mehr Werke des Witzes, als der Empfindung, und kommen alſo weniger in Rechnung. — —

Schäferromane von ſpaniſchen Dichtern: **Jorge Montemayor** (La Diana, Pampl. 1578. 4. Barc. 1714. 8. Mad. 1622. 8. Liſſ. 1624. 8. 2 Th. mit vielen eigentlichen Eklogen untermiſcht. Da das Werk von dem Verf. nicht vollendet wurde, ſchrieb, als Fortſetzung — Alonſo Perez eine Diana enamorada; Amb. 1564. 8. Dieſe Fortſetzung iſt aber höchſt elend. Eine beſſere verfertigte Gil. Polo: La Diana enamorada que proſigue la Diana de Monte Major, Val. 1564. 8. Bruſſ. 1613. 12. Mad. 1622. 8. 1777. 8. Sie beſteht aus fünf Büchern, iſt auch mit Schäfergedichten untermiſcht, wovon zwey in dem 4ten Bd. S. 172 und 181. eine Stelle erhalten haben. Dieſe Fortſetzung überſetzte Caſp. Barth, unter dem Titel: Erotodidaſcalus, ſ. Nemoroſum, Lib. V. Hanov. 1625. 8. in das Lateiniſche. — Die Diana ſelbſt iſt durch Nic. Colin, Reims 1578. 12. durch G. C. Pavillon, Par. 1603. 12. durch Abr. Remy, Par. 1624. 8. durch Ant. Vitre, Par. 8. durch Mad. Gillot de Saintonge, P. 1696. 12. und die Fortſetzungen durch Gab. Chapuys, Lyon 1582. 16. 2 B. in das **Franzöſiſche** und durch Ph. Harsdörfern, Nürnb. 1646. 8. in das **Deutſche** überſetzt worden. Uebrigens iſt das, vom Cervantes, im Don Quixote, Th. 1. B. 1. Kap 6. gefällte Urtheil über dieſes Werk äußerſt richtig; die Arbeit des Montemayor will er von einigen Ungereimtheiten geſäubert, die Fortſetzung des Perez verbrannt, und die von Gil Polo, gleich einem Werke von Apollo ſelbſt, aufbewahrt haben. An und für ſich iſt die erſte in ſo fern allegoriſch, als die Liebeshändel der Schäfer Liebeshändel angeſehener Perſonen ſind) — **Luis Galvez de Montalvo** (El Paſtor de Filida, Mad. 1582. 8. 1610. 4. Aus Verſen und Proſa beſtehend.) — **Miguel de Cervantes Saavedra** († 1616. Die ſeis libros de Galatea, waren ein Jugendwerk, und erſchienen zuerſt 1584. Der Plan iſt, durch die vielen, eingewebten Epiſoden ein wenig zu ſehr verwickelt, und nichts darin beendigt worden; Cervantes war noch nicht Meiſter ſeiner Imagination; auch der Styl trägt Spuren davon; die Wendungen ſind geſucht und weit hergeholt. Die darin befindlichen Gedichte aber vortrefflich. Er verſprach eine Fortſetzung, oder Vollendung des Werkes, welche nie erſchienen iſt. Unter dem Titel, La diſcreta Galatea, por Mig. de Cervantes, iſt das Werk meines Wiſſens, Par. 1611. 8. wieder gedruckt worden.) — **Bern. de la Vega** (Paſtor de Iberia, Mad. 1591. 8.) — **Lope de Vega** (Arcadia, Proſas y verſos . . . Val. 1602. 8. Mad. 1654. 8. Eine Nachahmung der Arcadia des Sannazar.) — **Gonzalva de Saavedra** (Los Paſtores del Betis, Trani en Italia 1633. 8. Proſe mit untermiſchten Verſen.) — **Pedro de Caſtro y Anaya** (Auroras di Diana, Mad. 1638. 8. in welche gute Eklogen eingewebt worden ſind.) — — Ein ähnliches berühmtes, **portugieſiſches** Werk von Franc. Rodrig. Lobo wird hier an ſeiner Stelle ſtehen. Es führt den Titel, Primavera, beſteht aus 3 Theilen, und iſt, Liſb. 1601-1614. 4. gedr. Die Galatea des Cervantes ſcheint das Muſter geweſen zu ſeyn; es übertrift ſolche aber in aller Art. Von eben dieſem Verf. ſind auch noch zehn Eglogas Paſtor. Liſb. 1625. 4. vorhanden. — —

**Dramatiſche** Schäfergedichte haben die Spanier ziemlich frühe gehabt; wenigſtens ſind in ihren erſten Luſtſpielen Schäfer aufgeführt worden. Cervantes ſagt in der Vorrede zu ſeinen, Mad. 1615. 4. gedruckten acht Luſtſpielen, daß zur Zeit ſeiner Kindheit, das Luſtſpiel aus Geſprächen zwiſchen zwey, oder drey Schäfern und einer Schäferinn beſtanden, und daß man es in der Folge, durch Einſchiebung einiger andern Rollen, verlängert habe. Auch finden ſich dergleichen Schäferſpiele, in dem Cancionero des Juan de la Enzina, Sarag. 1516. f. achte an der Zahl, worin ſich Schäfer über geiſtliche Gegenſtände und über Liebe unterreden, und die auch wirklich vorgeſtellt worden ſind. Aber von eigentlicher Handlung und Verwickelung zeigt ſich keine Spur. — **Lope de Rueda** (der eigentliche Stifter des ſpaniſchen Theaters, hat unter ſeinen dramatiſchen Werken Dos Coloquios paſtoriles (Coloquio de Camilla und Coloquio de Tymbria) Val. 1567. 8. Ob ſeine übrigen Stücke, wie Signorelli (Krit. Geſchichte des Theaters, Bern 1783. 8. Th. 2. S. 27) ſagt, auch eigentliche Schäferſpiele ſind, weiß ich nicht; Cervantes, in der gedachten Vorrede, ſagt aber, daß er in der Schäferpoeſie vortreflich geweſen wäre. — Allein, daß, in den darauf folgenden Zeiten, das Schäferdrama ferner wäre bearbeitet worden, iſt mir nicht bekannt; und zweifelhaft, weil dieſe erſten Verſuche doch immer zu ſchwach ſind, und die Spanier zu früh an romantiſche, bey dem Schäferdrama nicht gut mögliche Verwickelungen gewöhnt wurden, als daß ſie, an dem letztern, vorzüglich hätten Geſchmack finden ſollen. — Ausführlichere Nachrichten von dem Hirtengedichte bey den Spaniern, liefert Velazquez in dem 8ten und 11ten Abſchnitt ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt, Göttingen 1769. 8.

**Hirtengedichte bey den Engländern**; In Warton's hiſt. of Engl. Poet. B. 2. S. 248 wird **Alexander Barklay**, der Ueberſetzer unſeres Narrenſchiffes in das Engliſche, um das Jahr 1514, als der Urheber der engliſchen Eklogen genannt. Er hat deren fünfe hinterlaſſen, in welchen, ſo wie in den mehreſten frühern lateiniſchen Eklogen, mehr über die Sitten der Zeit moraliſirt und ſatiriſirt, als Sitten der Hirtenwelt dargeſtellt werden. — In dem dritten Bande des gedachten Werkes S. 51 findet ſich ein Auszug aus einer andern in den bekannten Reliques of anc. Poetry, B. 2. S. 67. ganz abgedruckten Ekloge oder Idylle, die in einem, dem Innhalt wahrhaft angemeſſenen Tone, in einer glücklich einfältigen Sprache, und mit vieler Harmonie geſchrieben, und in einer, im Jahr 1557 und 1565 mit dem Titel, Songs and Sonnettes gedruckten Sammlung von Gedichten verſchiedener Verfaſſer, erſchienen iſt. — Ein, wahrſcheinlicher Weiſe, eben ſo altes Hirtengedichte, Robin and Makyne, findet ſich in den angeführten Reliq. ebend. S. 72. — **Edm. Spenſer** († 1598. Unter dem Titel, The Shepheard's Kalender (dem Titel einer Art von Sitten- und Unterrichtsſchrift für das ganze Jahr, aus Proſe und Verſen beſtehend, urſprünglich franzöſiſch geſchrieben, und ſchon ums Jahr 1497 in das Engliſche überſetzt) unter dieſem Titel, und alſo aus Alterthumsſucht, gab er, ums Jahr 1579, zwölf Eklogen, nach den zwölf Monaten benannt, heraus, welche Bathurſt, Lond. 1653. 8. in das Lateiniſche überſetzt. Beſchreibungen ländlicher Scenen, und Darſtellungen ſeiner eigenen Empfindungen für ſeine Roſalinde, im Munde von Schäfern, untermiſcht mit allegoriſcher Satire auf üppige und zänkiſche Geiſtliche, machen den Innhalt aus; und der Styl iſt dem Chaucer nachgeahmt. Sie ſind, aber nur zum Theil, in regelmäßigen Stanzen, von allerhand Art abgefaßt, und der Ton der Empfindung iſt, beſonders da man ſieht, daß es des Dichters eigene Empfindungen ſeyn ſollen, vielleicht zu roh. Sie finden ſich in ſ. Werken, deren Ausgaben bey dem Art. Heldengedicht angezeigt ſind.) — Ungen. (Pan his Pipe in three Paſtor. Eglogs in Engl. Hexamiter, 1594. 8. — **W. S.** (Cloris, or the Complaynt of the paſſion of the deſpiſed Sheppard 1595. 8.) — **Edw. Fairfax**, Ueberſetzer des Taſſo (1631. Er hat zwölf Eklogen hinterlaſſen, wovon ſich Proben in The Muſe's Library, a Collect. of old Engl. Poems . . . by Mſtrs. Cowper, Lond. 1737. 1741. 8. finden. Die Sprache iſt ſehr gut; aber Schäferartiges haben ſie nichts, als die Nahmen; Eglon und Alexis reden von Timoathes und Agamemnon, und der Innhalt geht auf die Begebenheiten der Zeit. Nachr. von dem Verf. giebt Cibber in den Lives, B. 1. S. 282.) — **Mich. Drayton** († 1631. Er hat dem Cibber zu Folge, a. a. O. 213 eine Sammlung von Hirtengedichten im J. 1593 herausgegeben, und ſ. uſes Elyzium, 1630. 4. enthält auch gleichen.) — **Will. Brown** († 1646. ine, in den Jahren 1613 ⸗ 1616 zuerſt ſchienenen, und von W. Thomſon, Lond. m. 8. 3 B. wieder herausgegebenen Werke, thalten, unter dem Titel, The Shepherd's Pipe, ſieben Eklogen, welchen es cht an Naivetät fehlt, ob ſie gleich, im anzen, etwas langweilig ſind. Ein anderes, ähnliches Gedicht von ihm in der olge.) — **Aſt. Cockaine** († 1683. Er reibt ſelbſt ſich, bey Cibber, a. a. O. Bd. 2. S. 219. Eklogen zu, von welchen aber nicht weiß, ob ſie in ſ. Chain f golden Poems ſich finden.) — **Ch. Sedley** (1680. In ſ. Works, Lond. 1719. 8. 2 B. ſind einige Hirtengedichte nthalten.) — **Amb. Philips** (1749. Seine ſechs Eklogen, welche früher, als ie Eklogen des Pope erſchienen, ſind rößtentheils in dem, der Ekloge eigenen, natürlichen Tone, woferne wir ns nicht ein idealiſches Arkadien erichten, abgefaßt. Eigentliche dichteriſche Wahrheit hat freylich dieſe Dichtrt bey den Neuern niemahls, und kann ſie nicht haben; wir ſehen und kennen den Zuſtand unſers Landmannes viel zu wenig, um ihn richtig idealiſiren zu können; wir betrachten ihn immer durch Theokrits, oder gar Virgils Brille; allein, wer, wie Philips, ſich am Theokrit hält, bleibt der Natur denn doch immer am nächſten. Der Beyfall, den ſeine Eklogen erhielten, entzweyte ihn mit Popen, der ſie nicht allein in dem Guardian N. 40 auf eine äuſſerſt feine, glückliche Art perſiflirte, ſondern auch ſeinen Styl, in einem Aufſatze, der irgendwo in Swifts Miſcellanies ſteht, mit andern zuſammen parodirte. Das Leben des Philips findet ſich im 4ten B. S. 285 von Johnſons Lives of the moſt eminent Poets of Great-Britain, Ausg. von 1783.) — **Alex. Pope** († 1744. Seine vier Schäfergedichte erſchienen zuerſt, in einem im J. 1709 gedruckten Bande von Miſcellanies, worin die vorhin gedachten des Philips die erſten, und ſeine die letzten ſind. Sie zeichnen ſich freylich durch eine äuſerſt richtige und muſikaliſche Verſifikation von jenen aus; aber, dem Gehalt nach, ſind ſie ein wahres Potpourri. Sein Meſſias, welchen er eine Nachahmung des Pollio vom Virgil nennt, iſt aus den Prophezeiungen des Jeſaiah gezogen, und die Bilder und Beſchreibungen darin ſind alſo kühner, dichteriſcher, als in jenem. Es iſt nur Schade, daß Pope ſo manche individuelle Darſtellung generaliſirt hat. In dem 1ten Abſchn. des Eſſay on the Genius and Writings of Pope ſind die erſtern, wie mir dünkt, ſehr richtig charakteriſirt, aber die letzte zu ſehr erhoben.) — **John Gay** († 1732. Pope ſoll ihn veranlaßt haben, ſeine Shepherd's Week eigentlich gegen Philips zu ſchreiben, um der Welt zu zeigen, daß, wenn man die Natur wahrhaft copiren wolle, man auch die Landleute ſo roh und unwiſſend darſtellen müſſe, als ſie wirklich ſind. Das Gedicht, aus ſechs Eklogen beſtehend, erſchien im J. 1713 und befindet ſich in den verſchiedenen Sammlungen ſeiner Werke, unter andern, in der vom Jahr 1775, im 1ten B. Die ſo getreu, als es dem Dichter geſtattet iſt, dargeſtellte Natur giebt ihnen viel Reiz; der Styl iſt dem Innhalt gemäß; nur das Proömium iſt eine zu ſichtliche Parodie von Philips Vorrede, und eine zu gefliſſentliche Nachahmung veralteter Schreibart, um gefallen zu können. Von ſeinen übrigen Gedichten gehören noch die Rural Sports, in leichtfließenden Verſen abgefaßt, The Birth of the Squire, eine Satire auf die Lebensart der engliſchen Landjunker, drey ſo genannte Stadteklogen, der Nachttiſch, der Theetiſch, und die Trauer einer Witwe her, welche auch Satire ſind; und ſich im 2ten B. der gedachten Sammlung ſeiner Werke befinden, Von ſeiner Dione nachher. Gay's Leben findet ſich im 3ten B. S. 113 der Lebensbeſchreibungen von Johnſon.) — **Hawkins Brown** (Ihm werden, meines Wiſſens, die Piſcatory Eclogues, an Eſſai, Lond. 1729. 8. zugeſchrieben.) — **Maria Montague** (Six Town

Eclogues in dem 1ſten B. S. 82 der Collection of Poems by ſeveral hands, Lond. 1758. 8. wovon aber eine, The Baſſet Table, dem Pope gehört: Darſtellung des Lebens der Städtiſchen Damen; deutſch hat ſie Hr. Chriſt. H. Schmid, im 2ten B. der Unterhaltungen geliefert.) — **Georg Littleton** († 1773. The Progreſs of Love, in vier Eklogen, in dem 2ten B. der angeführten Collection S. 1 u. f. unter dem Titel: Ungewißheit, Hoffnung, Eiferſucht und Genuß. Ihr dichteriſches Verdienſt iſt mittelmäßig, ob es ihnen gleich nicht an einzelnen glücklichen Stellen fehlt. Freylich darf man aber nicht Darſtellung von eigentlichen Schäferempfindungen erwarten. Das Leben des Verf. findet ſich in Johnſons Lives, B. IV. S. 470. Ausg. von 1783.) — **Will. Collins** († 1756. Oriental Eclogues, Lond. 1756. 4. und in ſ. Works, 1765. 8. 1780. 8. obgleich, wahrſcheinlicher Weiſe, ſchon früher zuerſt gedruckt, enthalten mehr Beſchreibung, als Empfindungen, und im Grunde mehr Beſchreibungen europäiſcher, als orientaliſcher Gegenſtände; er ſelbſt nannte ſie, kurz vor ſeinem Tode, Iriſh Eclogues. Der Styl, im Ganzen, iſt hart, gezwungen, geſucht, dunkel; nur ein paar Stellen können als erhaben und glänzend angeſehen werden; er ſcheint, wie mehrere Neuere, geglaubt zu haben, daß, um Verſe zu machen, es genug iſt, nicht in Proſe zu ſchreiben. Deutſch ſind ſie in der Brittiſchen Bibliothek und von Hrn. Rüſcheler, Zürich 1770. 8. überſetzt. Das Leben des Verfaſſers iſt im 4ten B. S. 309 der Johnſoniſchen Lebensbeſchreibungen enthalten.) — **William Shenſtone** († 1763. Seine, im Jahr 1743 geſchriebene, und zuerſt in der erwähnten Collection of Poems by ſev. hands, B. 4. S. 348 gedruckte Paſtoral-Ballad in four parts, Abweſenheit, Hoffnung, Bekümmerniß und Untreue, iſt unſtreitig der beſte Theil ſeiner Gedichte. Die Empfindungen ſind ſo natürlich, ſo ungeſucht; und ſie ſind ſo wahr, ſo angemeſſen ausgedruckt, daß man ſie mit der innigſten

Theilnehmung lieſt, und mit noch meh
rerer leſen würde, wenn unzeitig ange
brachtes Schäfercoſtüme nicht ſo oft di
Täuſchung ſtörte. Seine übrigen Schäfer
lieder, wenn man Rural elegance aus
nimmt, ſind ohne Bedeutung. Sein Le
ben findet ſich im 4ten B. S. 323 der ge
dachten Johnſon. Lebensbeſchreibungen. —
**Ungenannte**: Four Paſtorals 1751. 4
— Paſtorals Poems 1751. 8. —
Daphne and Menalcas, a Paſtora
1759. 4. — **John Robinſon** (Th
Methodiſts, an Eclog. 1763. 4. un
in ſ. Poems 1765. 8.) — **J. Cuning**
**ham** (Poems, chiefly paſtoral, Lond
1766. 8. enthalten ganz glückliche Be
ſchreibungen ländlicher Gegenſtände.) —
**George Smith** (Six Paſtorals: t
which are added two paſtoral ſong
Lond. 1769. 4. Sind auch mehr durc
Beſchreibungen, als durch Darſtellung vo
Empfindung und Handlung, intereſſant.
— **Ungen.** Four Paſtorals 1768. 4
— **Phineh. Fletcher** (Piſcatory Eclog
1771. 8.) — **Ch. Jenner** (Tow
Eclog. 1772. 4.) — **W. Brow**
(Angling Sports in 9 Ecl. 1773. 8
— **N. P.** (Six Paſtorals 1773. 8.) —
**W. Woty** (Eſtate orators, a Tow
Ecl. 1774. 4) — **Ungen.** Dorlands
a Town Eclog. 1775. 4.) — **Will**
**Richardſon** (Poems chiefly rura
Glasg. 1775. 8. Die darin enthaltenen
Idyllen und ländlichen Erzählungen ſin
zwar gut verſificirt; aber ob ſie gerade di
Sprache wahrer Empfindungen reden
getraue ich mir nicht zu behaupten.) —
**Ungen.** The Auction, a Town Eclog
1778. 8. Die, wie mehrere, ſo genann
te Städte Eklogen auch zu den Gatte
gerechnet werden kann.) — **Will. Chat**
**terton** (In den Poems of Th. Rowli
1776. 1777. 8. finden ſich auch Eklogen.
— Moral Eclogues. Lond. 1778. 4
(Scheinen, mit dem Vorſatze, das Land
leben überhaupt annehmlich zu machen
abgefaßt zu ſeyn. Es ſind ihrer viere, i
welchen das Lob des Landlebens, das Wohl
wollen, Unzufriedenheit und Unglück, wi
es durch die verſchiedenen Jahrszeiten e

wed

ucht werden kann, dargeſtellt werden.) — Ungen. (Paſtorals, by an Officer in the Canadian Army 1779. 4.) — **Eiwes Irwin** (Eaſtern Eclogues, written during a tour through Arabia, Egypt, and other parts of Aſia, Africa, in the Year 1777. Lond. 1780. 4. wovon vorher ſ. Von Bedukat or the ſelf Devoted, 1777. 4. einzeln gedruckt war. Als Darſtellung orientaliſcher Sitten, ſo viel wir Europäer von hier aus davon wiſſen können, ſehr gut; auch iſt der Ton leicht und natürlich, der Ton des Europäers, nicht der Ton des Morgenländers.) — **John Scott** (ein Quäker, von welchem einzele Gedichte bereits in Dodsley Sammlung ſtehen, gab ſeine Werke, Lond. 1780. 8. heraus, in welchen ſich Amoebean Eclogues und Oriental Eclogues befinden; einzele Stellen haben viel Wahrheit; aber der wahre Dichtergeiſt iſt dem Verf. nicht zu Theile geworden.) — **J. Fielding** (The brother, an Ecl. 1781. 4. Als Gedicht, gut.) — Ungen. (Bey dem firſt Book of Fontenoy 1784. 4. finden ſich vier Hirtengedichte.) — **Miſtreß Hughes** (Unter ihren Poems 1784. 8. ſind auch Hirtengedichte.) — **Rob. Burns** (Seine Poems 1786. 8. enthalten verſchiedene Hirtenged.) — **Will. Atkinſon** (Seine poetic. Eſſays 1786. 8. beſtehen größtentheils aus ziemlich niedrigen Hirtengedichten, deren ſich auch in ſ. Poems 1789. 4. eben ſo ſchlechte finden.) — Ungen. Weſt-Indian Eclog. 1787. 4. Als Gedichte ganz gut.) — **Hugh Mulligan** (Seine Poems 1788. 4. enthalten auch vier Eklogen, nach den vier Welttheilen benannt, worin die darin herrſchenden Ungerechtigkeiten nicht ſchlecht dargeſtellt worden ſind.) — **J. Rannie** (In ſ. Poems 1789. 4. finden ſich verſchiedene Eklogen nach altem Schlage.) — **G. Sackville Cotter** (Unter ſ. Poems 1789. 8. 2 B. ſind auch ſchlechte Hirtengedichte) — **Eliſabeth Hands** (Bey ihrem Death of Ammon 1789. 8. ſind Hirtengedichte gedruckt.) — — Auch haben die Engländer noch eine, unter dem Titel, The affectionate Shepherd, von Rich. Barnefield geſchriebene Sammlung von Schäferſonnetten, Lond. 1596. 12. wovon Warton in ſ. Hiſtory of Engl. Poet. Bd. 3. S. 405 Nachricht giebt. — —

**Schäferromane und Schäferepopöen von engländiſchen Dichtern:** **Phil. Sidney** († 1586. Seine, der Gräfinn Pembroke, ſeiner Schweſter, zugeſchriebene Arcadia, ſoll dem Cibber (Lives of the Poets of Great Brit. B. 1. S. 83) zu Folge erſt 1613. 4. gedruckt worden ſeyn. Mir ſind, indeſſen bereits Ausgaben vom J. 1605. fol. vorgekommen. Sie iſt nicht allein in holprichten Hexametern abgefaßt, ſondern auch durchaus allegoriſch; alle Vorfälle ſind Hüllen vorgeblich moraliſcher und politiſcher Wahrheiten. So ſehr intereſſant das Leben und der Character des Schriftſtellers ſind; und ſo viel er für das Aufkommen der engliſchen ſchönen Litteratur that, ſo wenig reizend iſt ſein Werk, und ſo wenig kann er durch daſſelbe jenes Aufkommen ſelbſt befördert haben. Es iſt in die mehreſten neuern Sprachen, als in das Franzöſ. von J. Baudouin 1625. 8. 3 B. und in das **Deutſche** von Valentin von Hirſchberg überſetzt worden, und in der 2ten Ausg. dieſer letztern Ueberſetzung ſind die einzeln Gedichte das Werk von Martin Opitz. Von dem Leben des Verfaſſers giebt unter andern Cibber, an dem angeführten Orte, Nachricht. — **Will. Browne** († 1645. In ſeinen vorhin angeführten Werken findet ſich Britannia's Paſtorals, deſſen Heldinn, Marina, nach einer Menge von Abentheuern, zum Beſitz ihrer Wünſche gelangt. Es iſt durchaus allegoriſch, und eine Nachahmung von Shakeſpears Feenkönigin. Einbildungskraft läßt dem Verf. ſich nicht abſprechen; aber nichts, als bloße Einbildungskraft, macht noch nicht den Dichter aus.) — Ungen. Edward and Imogen, a paſtor. Romance, L. 1784. 12. 2 B. — —

**Schäferdramen bey den Engländern:** Das erſte Stück dieſer Art führt den Titel: Tityrus and Gallathea, und iſt, dem Warton zu Folge, (Hiſt. of Poet.

Poet, Bd. 3. S. 406) im J. 1784 erſchienen. Von den übrigen Gedichten dieſer Art, welche vorzüglich in der erſten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts in England geſchrieben wurden, deren Anzahl ſich aber doch nicht über ein paar Dutzend beläuft, begnüge ich mich mit Anführung der von bekannten merkwürdigen Dichtern verfertigten Stücke, als von **J. Fletcher** († 1625. The faithful Shepherdeſs, vorgeſtellt zuerſt im J. 1629. und in ſeiner und Beaumonts Werken (in der Ausg. von 1750 im 3ten B.) befindlich, an Mannichfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Gemählde und an Handlung weit über die ähnlichen Werke der Italiener erhaben; aber, wenn man nun einmahl Schäfer und ein idealiſches Arcadien nicht trennen kann, nicht ſo wahr, nicht ſo anmuthig, als z. B. das Werk des Taſſo. Engliſche Schriftſteller haben es für das Meiſterſtück Fletchers erklärt, und doch iſt es beynahe vergeſſen. (S. die erſte Anmerk. zu der vorhin benannten Ausgabe.) Vielleicht weil die Schäferwelt, wenn ſie noch täuſchen ſoll, uns in einer Art von Ruhe und Unthätigkeit laſſen muß. Die Darſtellung des Fletcher mußte indeſſen kräftiger und ſtärker ſeyn, als die Darſtellung des Taſſo, weil dieſer nur Schäferliebe, jener eine Tugend, Schäfertreue, darſtellen wollte. Den Titel abgerechnet, finde ich nicht eine Zeile, welche Aehnlichkeit mit den Ideen des Taſſo und Guarini hätte) — **Ben. Jonſon** († 1637. Nur ein Fragment eines Schäferdrama, aus zwey Aufzügen und dem Anfange des dritten beſtehend, The ſad Shepherd, or a Tale of Robin Hood, iſt von ihm da. Es iſt voller Natur und Wahrheit.) — **Abr. Cowley** († 1667. Sein Love's riddle, welches 1633. 4. gedruckt wurde, iſt ein Jugendwerk, wo, wenn Cowley auch Anlage zum dramatiſchen Dichter gehabt hätte, er doch weder durch Beobachtung, noch Erfahrung, menſchliche Empfindungen und menſchliche Sitten hätte kennen können.) — **Colley Cibber** († 1757. Er ſchrieb für die Bühne zwey Paſtoralballaden, Myrtillo, im J. 1716. und Love in a ridle (denn Damon and Phillida ſind gänzlich aus dem letztern gezogen) aber ſie machten weder auf der Bühne, ſo gut ſie auch in Muſik geſetzt waren, ſonderlich Glück, und werden ſchwerlich es noch minder im Leſen machen.) — **John Gay** (Auch eigentlich dramatiſch hat er Schäfergegenſtände bearbeitet, obgleich wohl nicht zur Vorſtellung, denn daß Acis und Galatea, eine Schäferoper, aufgeführt mit Händels Muſik im Jahre 1732, von ihm iſt, daran zweifle ich. Seine Dione, a paſtoral Tragedy, in fünf Aufzügen, hat viele ſchöne einzele Stellen, aber das Ganze läßt ſich nicht ausleſen. „Eine Paſtorale," ſagt Johnſon in Gays Lebensbeſchreibung B. 3. S. 127. „von ein paar hundert Zeilen läßt ſich aushalten; aber wer vermag, fünf Acte hindurch, von Schaafen und Ziegen, Schasminlauben, und rieſelnden Bächen reden zu hören? Solche Darſtellungen gefallen Barbaren in der Morgenröthe der ſchönen Litteratur, und Kindern in der Morgenröthe des Lebens; aber ſie werden größtentheils bey Seite gelegt, wenn die Menſchen klüger und die Nationen aufgeklärter werden." Dione findet ſich im 2ten Bande der vorhin angeführten Sammlung ſeiner Werke.) — **Allan Ramſay** († Roger and Patie, or the gentle Shepherd, a paſtoral Comedy, Edimb. 1729. 12. urſprünglich im ſchottiſchen Dialect, und nach dem Muſter von Taſſo's Amint geſchrieben; auch an Werth ihm wenigſtens gleich. Cibber brachte es, im J. 1731. und Miß Margarete Turner 1790. 8. ins Engliſche.) — **Aaron Hill** († 1749. In ſeinen nachgelaſſenen Werken, Lond. 1760. 8. 4 B. findet ſich der erſte Akt, und der Plan einer Paſtoraloper, Daraxes, welche, nach der Anlage zu urtheilen, ein unterhaltendes Werk geworden wäre.) — **Rob. Lloyd** (Arcadia, or the Shepherd's Wedding, Lond. 1761. 4. und in ſ. Works 1774. 8. 2 B. ein dramatiſches Paſtoral in Muſik geſetzt von Stanley, in Beziehung auf die Verbindung des Königes geſchrieben.) — Auch ſind in neuern Zeiten noch einige Stücke dieſer Art mehr, als The Shepherds artifice, 1765. 8. The loyal Shepherd, von Th. Goodwin, 1771. 8. The ſearch of happineſs, von Anna Moore 1773. 8. erſchienen, welche, ob ſie gleich, ſo viel ich weiß, nicht aufgeführet worden ſind, doch zur Gnüge bezeugen, daß der Geſchmack am dramatiſchen Hirtengedichte noch nicht gänzlich in England ausgeſtorben iſt. — —

**Hirtengedichte von deutſchen Dichtern:** Die älteſte Gattung derſelben ſind **Schäferlieder. Opitz** († 1639) ſchrieb, ſo viel ich weiß, deren zuerſt. Aber freylich können ſie nur in ſo fern Schäferlieder heißen, als der Singende einen Schäfernahmen hat, und als man damahls, nach dem Muſter der Italiener, jeden Ausdruck zärtlicher Empfindung, Seufzen, Schmachten, Klagen, u. d. m. für Schäferempfindung, und unvereinbar mit thätigem Menſchenleben hielt: die, meines Bedünkens, wahre, und in dem Geiſte und den Sitten jener Zeiten gegründete Urſache, warum man den Ausdruck ſolcher Empfindung in Schäfercoſtüme einkleidete. Opitzens Gedichte dieſer Art blieben, indeſſen, wenn ſie auch vollkommene Muſter geweſen wären, nicht lange Muſter. Aehnliche, aber ſehr viel ſchlechtere verfertigten: — **Joh. George Schoch** (Neuerbauter poetiſcher Luſt- und Blumengarten von hundert Schäfer- Hirten- Liebes- und Tugendliedern . . . Leipz. 1660. 8. wurde, zu ſeiner, und in den Gottſchediſchen Zeiten noch, für eine Sammlung vortreflicher Hirtenlieder gehalten; allein weder Innhalt noch Ausführung, ein paar glückliche Stellen abgerechnet, können ſie empfehlen.) — **Joh. Heinr. Caliſius** (Floridans blauer Kornblümchen, oder einfältiger Hirtengeſänge, dreyfaches Bündlein, Ulm 1655. 8. durchaus ſchlecht.) — Eine Sammlung Hirtenlieder . . . kam Halle 1753. 8. heraus; enthält aber höchſt mittelmäßige Sachen. — Einzele Hirtenlieder, oder Lieder mit Hirtennahmen, ſind von Kleiſt, Gleim, u. a. m. geſungen worden, und in ihren Gedichten befindlich. Eine ganze Sammlung gab **Fried. Aug. Clem. Werthes** (Hirtenlieder, Leipz. 1782. 8.) heraus. Sie ſind angenehm und leicht verſificirt, und leſen ſich mit Vergnügen; allein die Seele des, auch idealiſirten Dichterhirten, ſo lange er noch Hirte bleibt, kann bey dem Anblicke der Naturſchönheiten, bey ſeinen Beſchäftigungen, und den Beſchäftigungen des Hirtenlebens überhaupt, ſolche Empfindungen nicht haben, und ſie ſo nicht ausdrücken; und ſo ſehr der Dichter auch den Hirten idealiſiren mag: ſo darf er ihm doch das nicht nehmen, was ihn zum Hirten macht, was ihm, durch ſeine Lebensart, eigen werden muß, warum er Hirte heißt? Wie kann er noch ſo heißen, wenn er nichts, als allenfalls ein bißgen Coſtume vom Hirtenleben beybehalten hat? Unmöglich kann, z. B. ein Hirte, bey dem Säuſeln in den Mirthen (S. 110) ſich an die Gottheit erinnern; das wird er ehe, bey einer nahrungsreichen Flur für ſeine Heerde thun.) — —

**Erzählende, oder Geſprächsweiſe abgefaßte Hirtengedichte** (eigentliche Idyllen und Eklogen) **von deutſchen Dichtern: George Rud. Weckherlin** (In ſeinen Geiſtlichen und weltlichen Gedichten, Amſt. 1641 und 1648. 8. finden ſich einige Eklogen in einer etwas holprichten Sprache, aber mit erträglich angemeſſenen Ideen.) — **Joh. Riſt** († 1667. Platte, unedle, in harter Sprache abgefaßte Schäfergeſpräche ſind in ſeinem „Deutſchen Parnaß und Neuem deutſchen Parnaß, auf welchem befindlich Ehr- und Lehr-, Scherz- und Schmerz-, Leid- und Freudengewächſe . . . Coppenh. 1668. 8.“ enthalten.) — **Sigism. von Birken** († 1681. Von einer ganzen Schäfergeſellſchaft, dem gekrönten Blumenorden an der Pegnitz, muß ich mindeſtens einen Schäfer anführen, ſo kahl und läppiſch und geziert auch immer ſeine „Pegneſis, oder der Pegnitz Blumgenoß-Schäferei Feldgedichte in neun Tagzeiten, meiſt verfaſſet und herausgegeben durch Floridan. Nürnberg 1673 12.) ſind.) — **Chriſtian Hof-**

Hofmann von Hofmannswaldau († 1679. In den von Benj. Neukirch herausgegebenen Sammlungen von Hrn. von Hofm. und anderer deutſchen auserleſenen und bisher ungedruckten Gedichten, Leipz. 1697. 8. 7 Theile, finden ſich Schäfergedichte von jenem, und Neukirch, und einigen mir nicht bekannten, welche alle gleich leer und geſchmacklos und zum Theil obendrauf allegoriſch ſind.) — **Chriſtian Wernicke** († 1710. Poetiſcher Verſuch in einem Heldengedicht und etlichen Schäfergedichten, mehrentheils aber in Ueberſchriften beſtehend, Hamb. 1704. 8. Zürich 1749. 8. Der Schäfergedichte ſind vier, ſämmtlich allegoriſch, alſo nicht ganz im Geſchmacke der Alten, obgleich nicht ohne Kraft, und einzele gute Stellen.) — **Joh. Chriſtph. Roſt** († 1765. Schäfererzählungen, Berlin 1742. 8. und nachher, unter dem Titel, Verſuch von Schäfergedichten . . . Dresden 1744. 8. 1764. 8. ſtellen, unter Schäfernahmen, Begebenheiten aus dem bürgerlichen Leben dar, welche vielleicht eben ſo gut unerzählt, als ungethan bleiben könnten. Erzählt ſind ſie hier indeſſen mit vieler Naivetät, obgleich ein wenig zu weitſchweifig.) — **Chriſtian Friedrich Zernitz** († 1744. Verſuch in moraliſchen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Das moraliſche Gedicht verträgt vielleicht noch ehe, als das Schäfergedicht, proſaiſche Stellen, und daher laſſen ſich ſeine Gedichte der erſten Art noch ehe leſen, als dieſe.) — **Conrad Arn. Schmid** (Zwey, in Rückſicht auf Verſification, gute Idyllen von ihm, wovon die eine aus dem Virgil überſetzt iſt, ſtehen im 2ten Theil der Anthologie der Deutſchen, und waren urſprünglich in den Bremiſchen Beyträgen, in Ramlers Batteux, und in der Ueberſ. von Arrians Indiſchen Merkwürdigkeiten gedruckt.) — **Chriſtph. Luſ. Suppius** (Hirtengeſpräche, 1751. 8. und, unter dem Titel, Menalk in der Schäferſtunde . . . . ebend. 1763. 8. Im Tone des Hirten, nur nicht des dichteriſchen, oder dichtenden Hirten.) — **Sal. Geßner** († 1788. Idyllen, Zürich 1756. 8. Moraliſche Erzählungen und Idyllen von Diderot und Geßner, Zür. 1772. 8. Und auſſer dieſen, noch ſehr oft, mit den übrigen Schriften des Verfaſſers, als 1777. 4. 2 B. mit K. 1789. 12. 3 B. Meines Bedünkens, wenn nicht Theokrit, doch nach dem Theokrit, der erſte Schäferdichter, weil er Hirtenſtand und Hirtenempfindung nicht mehr, nicht anders, idealiſirt, und überhaupt keinen höhern, keinen feinern Ton in der Darſtellung angenommen hat, als ſich mit der angenommenen Vorausſetzung allenfalls verträgt. Er hat die Scene nähmlich nach Arkadien, oder, wie er ſelbſt ſagt, in ein goldnes Zeitalter verſetzt, und dadurch die Einbildungskraft des Leſers von aller Vergleichung ſeiner Hirten mit den Landbewohnern unſerer Zeit abgelenkt, ohne ſie jedoch jemahls von dem Lande ſelbſt weg, oder zu andern Arten von Cultur, als ſich mit dem Landleben verträgt, zu führen; und an dieſem, wie mir dünkt, uns vorzüglich durch die vielen, aber immer zweckmäßig eingeſtreuten, und ſo wahren Schilderungen von Naturgegenſtänden, und durch die Simplicität ſeines Tones überhaupt, veſtgehalten. Freylich ſind ſeine Hirten geiſtig und moraliſch, ſehr viel feiner, mithin nicht ſo wahr als die Hirten Theokrits; aber ſein Arkadien iſt darum noch kein ganz idealiſches Arkadien; ſeine Hirten haben noch Beſchwerlichkeiten und Mühe zu ertragen, ſie haben noch Arbeiten zu verrichten, ſie leiden noch Unbequemlichkeiten, u. d. m. ob ſie gleich alles dieſes ertragen, verrichten, leiden, wie dichteriſche Landmenſchen. Und hieraus iſt ſeinen Idyllen ein anderer Vortheil zugewachſen; ſie ſind einmahl dadurch mannichfaltiger geworden, und zweytens hat es dem Dichter Gelegenheit gegeben, auch die ſittliche Denkart des Hirten zu ſchildern, und ihn nicht blos von der Seite der eigentlichen Zärtlichkeit des Herzens zu zeigen: Umſtände, welche der Ermüdung des Leſers wehren, und die Täuſchung auſſerordentlich befördern. Auſſer dem, was bereits von der Kunſt in der Ausführung, von dem Verhältniß zwiſchen

Innhalt und Ton, zwiſchen der Wahl der Umſtände und dem Zwecke des Dichters überhaupt geſagt worden iſt, zeigt ſich dieſe Kunſt auch noch in der Wahl der Scenen zu der darauf vorgehenden Handlung. So erzählt, z. B. Mirtil dem Thyrſis die traurige Geſchichte des Daphnis und der Chloe in der Nacht; ſie zeigt ſich in der Wahl der Form des Vortrages; denn was läßt ſich zweckmäßiger denken, als daß, z. B. der größte Theil des Micon, ſo wie Thyrſis, aus Erzählung, nicht aus Dialog beſteht? u. d. m. H. Ramler hat einen Theil derſelben, Berl. 1787. 8. in Verſe (Hexameter) gebracht; aber ſo gut dieſe auch ſeyn mögen: ſo haben jene vielleicht doch nichts dadurch gewonnen. Das Leben, welches der lebende Menſch athmet, iſt immer wahrer, mithin reizender als das Leben, welches er, in der vortrefflichſten Marmorſäule dargeſtellt, athmen kann. Jede Verſification erfordert Zuſammendrängen der Bilder und Ideen, und führt darauf, wofern ſie gute Verſification iſt; aber bey dem guten Dichter, bey dem Schriftſteller, welcher aus der Fülle der Empfindung, und mit wahrer Begeiſterung ſchreibt, iſt nichts zu viel und nichts zu wenig; die geringſte Veränderung und Verrückung ſeiner Darſtellung muß die zum Grunde liegenden Ideen, ihre Beziehung auf einander, u. d. m. verrücken, und dem Ganzen einen ſchiefen Anblick geben; muß den Ton nicht blos verändern, ſondern in einen Ton verwandeln, wie ihn ein Inſtrument von ſich giebt, das mit ſeinem Mundſtücke in keinem Verhältniſſe ſteht. Es kommt hiezu, daß dieſe Gedichte Idyllen, daß Einfalt, Naivetät weſentliche Beſtandtheile der Darſtellung ſind, daß dieſe nicht groß genug ſeyn, nicht ſorgfältig genug erhalten werden können, wofern wir vollkommen getäuſcht werden ſollen; und daß Einfalt und Naivetät in ſolchem Grade, auch in den beſten Verſen getreulich beybehalten, beynahe läppiſch und kindiſch werden, oder doch ungefähr ſo wirken, wie das unſchuldige, gute, treuherzige Landmädchen in dem Putze der Stadtdame. Beſonders aber ſcheint der Hexameter, welcher der deutſchen Sprache immer nicht eigenthümlich eigen iſt, welcher ihr immer fremde bleiben muß, Gedichten dieſer Art nicht angemeſſen zu ſeyn. — Ueberſetzt ſind die Idyllen des Hrn. Geßner, in das Italiäniſche, von Aur. Gior. Bertola, Scelta d'Idilli, Nap. 1777. 8. Von Fr. Soave, I nuovi Idilli di Gesner. Verc. 1778. 8. Von Eliſ. Caminer, Liv. 1787. 12. 2 B. Von Mat. Procopio, Stuttg. 1790. 8. 2 B. Auch iſt noch eine Ueberſ. von Coppelli vorhanden. In das Franzöſiſ. die erſtern, von Huber, Par. 1768. 12. die neuen, von Hrn. Meiſter, Zür. 1773. 4. zuſammen, mit den franzöſiſchen Ueberſetzungen ſeiner übrigen Werke, ebend. 1777. 4. 2 B. In das Engliſche, die erſte Samml. von einem Ungen. mit dem Titel, Rural Poems 1762. 8. und in den Select Poems of Gesner 1762. 4. Die letzte Sammlung von Hooper, Lond. 1775. 4. In das Portugieſiſche, Lisb. 1780. 8. — Von ſeinen übrigen Gedichten dieſer Art gehört hier noch her, der erſte Schiffer, eine Erzählung in zwey Geſängen: eine glückliche Erfindung, reich an einzeln Schönheiten, obgleich vielleicht nicht ſo täuſchend, ſo intereſſant, als die übrigen Idyllen. H. Ramler hat auch dieſes Gedicht, Berl. 1789. 8. in Verſe gebracht. Italieniſch iſt er von Giuſ. Perini, Ven. 1771. 8. Franzöſiſch, von Hrn. Huber, Par. 1764. 8. herausgegeben. Eine, vielleicht nicht ganz treffende Vergleichung zwiſchen Theokrit und Geßner, findet ſich, in den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, ſte Samml. S. 349. und eine lehrreiche Rec. der neuen Idyllen des letztern, im 14ten B. S. 80. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Ein Elogio di Gesnero gab Bertola, Pav. 1789. 8. heraus, wovon zu Zürich 1790. 8. eine ſchlechte deutſche Ueberſ. erſchienen iſt.) — **Ewald. von Kleiſt** († 1759. In ſeinen Werken ſind vier eigentliche Idyllen, welche, wie die Geßneriſchen, durch Wahrheit der Darſtellung, äußerſt intereſſant ſind. Zwey davon hat Bertola, in den Poeſie div.

Nap. 1777. 4. ins Ital. überſetzt.) — **Jac. Fried. Schmidt** (Poetiſche Gemählde und Empfindungen aus der heil. Schrift, Altona 1759. 8. Idyllen . . . Jena 1761. 8. die, wenn ich mich nicht irre, ſo wie die, vorher im Hypochondriſten erſchienenen, auch in ſeinen kleinen poetiſchen Schriften, Alt. 1766. 8. wieder abgedruckt worden ſind. Die Empfindungen und Bilder in jenen, wenn ſie auch an und für ſich gut wären, ſind, einzeln betrachtet, nicht individuel genug, und bilden, in Verbindung mit einander, ein, zu wenig in einander paſſendes Ganzes, als daß ſie uns hinlänglich täuſchen könnten. Auch ſind ſie, ſo bekannt wir mit ihnen, durch die Leſung der H. Schrift auch immer ſeyn mögen, uns immer fremder, als einheimiſche, und folglich nicht ſo intereſſant, wie dieſe. Daraus hat in der Darſtellung eine gewiſſe Steifigkeit entſtehen müſſen. Ueberdem iſt die Schreibart hart. Etwas geſchmeidiger ſind die letztern abgefaßt.) — **J. N. Götz** († 1782. Seine Idyllen waren bereits bey der Ueberſetzung des Anakreon, Karlsruhe 1746. 8. in Ramlers Batteux, im Muſenalmanach, Taſchenbüchern für Dichter u. d. m. gedruckt; und ſind, mit vieler Naivetät, und in einer leichten, angenehmen Verſifikation geſchrieben.) — **Georg Aug. von Breitenbauch** (Bukoliſche Erzählungen . . . Frankfurt und Leipzig 1763. 8. Jüdiſche Schäfergedichte, Leipz. 1765. 8. Unbeſtimmte, und übel zuſammenhängende Bilder und Empfindungen, ſchlecht und hart dargeſtellt.) — **C. Heinr. Höfer** (Idyllen oder Klagen über die flüchtige Zeit, Leipz. 1764. 8. Idyllen und Erzählungen, ebend. 1777. 8.) — **J. C. Nonne** (In ſ. vermiſchten Gedichten, Jena 1770. 8. finden ſich auch höchſt ſchlechte Hirtengedichte.) — **Karl Kriſt. Reckert** (Der 2te und 3te Th. ſeiner vermiſchten Schriften, Münſter 1772. 8. beſteht größtentheils aus Idyllen, welche gar nicht lesbar ſeyn würden, wenn er nicht zuweilen ganze Stellen aus dem Gesner abgeſchrieben hätte.) — **H. W. v. Gänderode** (Verſuche in Idyllen, Karlsr. 1772. 8. Ebenfalls ſchlechte Geßneriſche Nachahmungen.) — **Joh. Fedr. Weißmann** (Idyllen, Leipz. 1772 - 1773. 8. 2 Th. Reime!) — **Andr. Grader** (Idyllen, Riga 1773. 8. Obgleich, in Rückſicht auf Innhalt, beſſere Nachahmungen Gesners als die vorhergehenden, doch immer Nachahmungen. Und wer bey ſolchen Gegenſtänden nicht die Natur mit eigenen Augen, ſondern mit fremden ſiehet, liefert immer minder intereſſante Werke, als ſie beynahe jeder andere Nachahmer liefern kann.) — **Joh. Chriſtoph Krauſeneck** (In ſeinen Gedichten, Bayr. 1776. 8. finden ſich einige, vorher ſchon einzeln gedruckte, gut verſificirte Idyllen.) — **Joach. Chriſtian Blum** (In dem 2ten Theil ſeiner Gedichte, Leipz. 1776. 8. S. 259 u. f. ſind zwölf Idyllen, wovon acht bereits einzeln, Berl. 1773. 8. gedruckt waren. Empfindungen der Zärtlichkeit, unter verſchiedenen Situationen, und in verſchiedenen Charaktern, Zufälle ländlichen Lebens, u. d. in einem leichten, ſimpeln Tone dargeſtellt; aber nicht ausſchließungsweiſe Empfindungen und Situationen, welche nur Hirten, nur eigentliche Landleute haben könnten.) — **Moſes Dobruska** (In ſ. Gedichten, Wien 1774. 8. finden ſich auch Hirtengedichte.) — **J. Krauß** (Verſuch in Schäfergedichten, Maynz 1774. 8. Wahre Verſuche!) — **Joh. Heinr. Bücking** (Idyllen, Feſt. 1775. 8.) — **Ign. Cornova** (Unter ſ. Gedichten, Prag 1775. 8. ſind auch Hirtengedichte!) — **Friedr. Müller**, der Mahler (Auſſer einer Idylle in der Schreibtafel, Bachidon und Milon, Frankf. und Leipz. 1775. 8. der Satyr Mopſus, eine Idylle in drey Geſängen, ebend. 1775. 8. die Schaafſchur, eine pfälziſche Idylle, Mannh. 1775. 8. Adams erſtes Erwachen, und erſte ſelige Nächte, Mannh. 1778. 8. In den erſtern iſt ſo ganz unſer gegenwärtiges Landvolk ſehr lebendig dargeſtellt, und ſo viel komiſche Züge eingeſtreuet, daß die darin verwebten, ſo kühnen lyriſchen Geſänge, einen ſeltſamen Contraſt damit machen. Darſtellungsgabe, ſowohl niedriger Charactere, als lebhafter Empfindungen, laſſen dem Verf. ſich nicht abſprechen; allein ſeine Einbildungskraft iſt denn doch wohl ein wenig zu üppig, und ſeine Sprache zu uncorrect. Auch in dem letzten Gedichte zeigt ſich die Eigenthümlichkeit ſeines Geiſtes, das Komiſche allenthalben anzubringen.)— **Ernſt Theod. Brückner** (Idyllen, worin Weſen dargeſtellt werden, welche nicht von dieſer Welt ſind, in den Voßiſchen Almanachen von 1775 und 1777.) — **Joh. Heinr. Voß** (Seine Idyllen, ſiebzehn an der Zahl, zum Theil vorher einzeln gedruckt, und einige in plattdeutſcher Sprache abgefaßt, finden ſich im erſten Bande ſeiner Gedichte, Hamb. 1785. 8. und ſind, meines Bedünkens, ſowohl in Rückſicht auf Innhalt, als Darſtellung, wahre Idyllen, d. h. Gedichte, welche Zuſtände und Empfindungen, und Denkart des gegenwärtigen Landmannes, mit einem dieſem allen gemäßen Tone, und Bildern, ſehr anſchaulich und glücklich darſtellen. Sie beweiſen, meines Bedünkens, eine ſehr vertrauliche und genaue Bekanntſchaft des Hrn. Voß mit dem Stammvater der Idylle, dem Theokrit.) — **P. E. Birkner** (Eine ländliche Erzählung, Helmſt. 1777. 8.) — **Ungen.** (Neue Idyllen eines Schweizers, 1780. 8.) — **Bronner** (Fiſchergedichte und Erzähl. Zür. 1787. 8. welche, meines Bedünkens, in dem 33ten Bd. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. ſehr richtig beurtheilt worden ſind. Franzöſiſch hat ſie Holerbach 1790. 16. herausgegeben.) — **K. Andr. Berghäuſer** (Schäfergedichte, Wien 1788. 8. ſchlechte Reimereyen.) — **G. Leon** (In ſ. Gedichten, Wien 1788. 8. finden ſich proſaiſche Idyllen. — — **Sammlungen**: K. E. Klamer Schmidt, gab eine, unter dem Titel, Idyllen der Deutſchen, Frankf. und Leipz. 1774-1775. 8. 2 Th. heraus, worin ſich auch noch ein paar Idyllen von der Karſchinn, von Schröder und von ihm ſelbſt befinden. — —

**Schäferepopöen und Romane** von deutſchen Dichtern: Auſſer dem bereits S. 567. b. angeführten Tode Abels von Hrn. Geßner, gehören hier noch deſſen Daphnis in drey Büchern, Leipz. 1760. 8. und nachher in ſeinen Schriften und Werken; Franz. durch M. Huber, Par. 1764. 8. Einer der größten Vertheidiger Geßners ſagt (N. Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 14. S. 97) daß die Schäferwelt zu „Werken von größerm Umfange wenig aufgelegt ſey . . . daß ſie, natürlicher Weiſe, keine ſehr große Mannichfaltigkeit von Charactern und Situation haben," und wenn man dieſes auf einen Roman anwendet: ſo ergiebt ſich das Urtheil von ſelbſt. — In den Gedichten dieſer Art würde man allenfalls auch noch „Hero und Leander, ein proſaiſches Gedicht, Leipzig 1770. 8. von Karl Ehreg. Mangelsdorf rechnen können, wenn es nicht durch eine Vermiſchung alter und neuer, oft unedler, Bilder, durch eine zu aufgedunſene Sprache und Weitſchweifigkeit zu ſchlecht geworden wäre. — Daß ich übrigens nicht **Opitzens Schäferey von der Nimfen Hercinie**, Brieg 1630. 4. und in den Samml. ſ. Werke hieher ziehe, wird jeder Leſer des Opitz begreiflich finden, da, Trotz des Titels, und Trotz allem, was Opitz in der Zueignungsſchrift ſagt, es nichts, als Beſchreibung eines Theiles des ſchleſiſchen Gebürges, und einer dahin, von drey Poeten, gemachten Reiſe, in Proſe und Verſen iſt. — —

**Schäferdramen** von deutſchen Dichtern: Opitzens Daſne, im J. 1629 geſchrieben, ob ſie gleich, ſeinem eigenen Geſtändniſſe nach, größtentheils aus dem Italieniſchen gezogen worden, iſt doch wohl, als das erſte Original dieſer Art, unter uns, anzuſehen; wenigſtens iſt mir kein früheres bekannt. Das erſte ganz originale Stück iſt, meines Wiſſens, Herm. Heinr. Scheren von Jever, Newerbawte Schäferey, von der Liebe Daphnis und Chryſilla neben einem anmuthigen Aufzuge von Schafe-Dieb, Hamb. 1638. 8. das der Verf. eine Waldcomödia (unſtreitig nach dem Italieniſchen favola boſcareccia) nennt. Aber das Stück ſelbſt, ſo wie die nachfolgenden, größtentheils als Singſpiele abgefaßt, und bis gegen das

J. 1740 auch, zu Hamburg, Braunſchweig, Dresden, Leipzig, größtentheils geſpielten Stücke, ſo wie die eigentlichen Schäferkomödien, welche Gottſched und Conſorten ſchrieben, verdienen keine nähere Anzeige. Auch fiel glücklicher Weiſe endlich der Geſchmack an ſolchen Dramen, oder vielmehr, wir lernten immer mehr Rückſicht auf menſchliche Natur und auf Wahrheit nehmen, dergeſtalt, daß in neuern Zeiten nur wenige noch geſchrieben worden ſind. Unter dieſen zeichnen ſich, durch beſſere Schreibart, aus: **Chr. Fürchteg. Gellert** (das Band, in den Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes, vom Jahr 1749, und im 3ten Theile ſeiner Werke, Sylvia, Leipz. 1745. 8. und ebend. Ich würde, wofern das Band nur mehr, oder eine intereſſantere Handlung hätte, und nicht ein wenig langweilig, und im Ganzen zu ſchwach verſificirt wäre, geneigt ſeyn, ihm den Vorzug vor der Sylvia, eine Schäferinn, welche keine Schäferinn iſt, zu geben, obgleich die Verſification in dieſer viel beſſer, und die Handlung intereſſanter iſt.) — **Karl Chriſtph. Gärtner** (Die geprüfte Treue, in den Brem. Beyträgen, vom J. 1744. gut verſificirt.) — **Fr. W. Gleim** (Der blöde Schäfer, Berl. 1745. 4.) — **Sal. Geßner** (Evander und Alcimna, und Eraſt, bey ſeinen erſten Idyllen.) — **Konr. Gottl. Pfeffel** (Der Schatz, Frankf. 1761. 8.) — **Carl Friedr. Kretſchmann** (Das Geſetz der Diana, in ſeinen komiſchen, lyriſchen und epigr. Gedichten, Leipz. 1764. 8.) — **Joh. G. Jacobi** (Apollo unter den Hirten, ein Vorſpiel . . . Halberſt. 1770. 8.) — Ein H. Moſes Dobruska lieferte einen ganzen Band (ſchlechter) Schäferſpiele, Prag 1774. 8. — —

Uebrigens ſind verſchiedene Gedichte der Morgenländer, als einige Pſalmen Davids, von Lowth, in der 30ten ſ. Praelect. Bd. 2. S. 580. Gött. Ausg. und einige arabiſche Gedichte, von Jones, in ſ. Poet. Aſiat. Comment. S. 66. Leipz. Ausg. mit dem Titel Idylle belegt worden. Auch dürfte vielleicht noch das ſo genannte Hohelied Salomonis hieher zu rechnen ſeyn. — —

# Hiſtorie.

(Hiſtoriſches Gemähld.)

In dem weitläuftigen Sinn bekommt jedes Gemählde den Namen des hiſtoriſchen Gemähldes, wenn handelnde Perſonen den Hauptinhalt deſſelben ausmachen. Es unterſcheidet ſich von dem Portrait, von der Landſchaft, von dem Blumenſtük und allen andern Gattungen dadurch, daß es die Schilderungen handelnder, oder auch nur in gewiſſen beſtimmten Empfindungen begriffener Menſchen zur Abſicht hat. In ſo fern werden die Vorſtellungen aus der Mythologie, das allegoriſche Gemähld, die Schlachten, die Geſellſchaftsgemählde, wenn ſie gleich aus Portraiten beſtehen, ingleichen einzele Bilder, wo nur eine einzige Perſon in Handlung, oder in einer beſtimmten Gemüthslage vorgeſtellt wird, wie eine bußfertige Magdalene und dergleichen, zu der hiſtoriſchen Claſſe gerechnet.

Dieſe Gattung unterſcheidet ſich von allen andern dadurch, daß ſie denkende Weſen in Handlungen, in Leidenſchaften und überhaupt in ſittlichen oder leidenſchaftlichen Umſtänden abbildet, in der Abſicht uns ſowol das äußerliche Betragen, als die Empfindungen der Seele dabey, lebhaft zu ſchildern. Denn dieſes iſt hier die Hauptſache. Der Hiſtorienmahler iſt der Mahler des menſchlichen Gemüthes, ſeiner Empfindungen und ſeiner Leidenſchaften. Wenn das hiſtoriſche Gemähld nichts, als die eigentlichen Vollkommenheiten der Kunſt hätte, vollkommene Anordnung, die richtigſte Zeichnung, das ſchönſte Colorit, ſo wäre es darum doch, als Hiſtorie betrachtet, ein ſchlechtes Stük, weil es ſeinem Endzweck nicht entſprechen würde.

Es könnte in dem Cabinet eines Mahlers oder Kenners, als ein Muſter gewiſſer Theile der Kunſt aufbehalten, aber zu keinem höhern Gebrauch aufgeſtellt werden. Soll es, als Hiſtorie, gut ſeyn, ſo muß es nicht blos das Auge, ſondern den Geiſt und die Empfindung reizen; es muß dem empfindſamen Menſchen Gedanken und Empfindungen erweken, die in ihm würkſam werden. So wie die Gemählde der Wolluſt, von einem in Feuer getunkten Pinſel gemahlt, in der animaliſchen Seele Flammen erweken, ſo muß das hiſtoriſche Gemählde, das dem Mahler Ehre machen ſoll, der ſittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen ſie zur Unterſtützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erwekung patriotiſcher Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privattugend in den Zimmern aufgeſtellt zu werden.

Man muß in dem hiſtoriſchen Gemählde verſchiedene Gattungen wol von einander unterſcheiden, weil ihr Charakter ſehr verſchieden iſt. Die eigentliche Hiſtorie ſtellt eine würkliche Handlung oder Begebenheit in einem merkwürdigen Augenblik vor, und ſucht die ſich dabey äußernden Faſſungen der intereſſirten Perſonen ſichtbar zu machen. Die Moral, oder das ſittliche Gemählde, ſtellt ein Beyſpiel handelnder Perſonen vor, aus deſſen Betrachtung eine beſtimmte Lehre oder Maxime anſchauend erkennt werden kann; ſein Charakter wird in einem beſondern Artikel näher beſtimmt *). Die Allegorie verhält ſich zur Moral ohngefehr, wie das Gleichniß zum Beyſpiel. Sie iſt ſchon an einem andern Orte betrachtet worden. Einer andern Gattung könnte man den Namen der Gebräuche geben; ſie dienen blos, um zur Nachricht, oder zum Ergötzen Gebräuche und Sitten aus dem gemeinen Leben, häusliche Verrichtungen, oder auch öffentliche Feyerlichkeiten abzubilden. Dahin kann man auch die ſogenannten Geſellſchaftsgemählde rechnen. Eine andre Gattung könnte man füglich mit dem Namen der Bilder belegen. Sie ſtellen blos einzele merkwürdige Perſonen, in intereſſanten Situationen, oder zur Abbildung ihres Charakters vor; ſo wie bey den Alten die Bilder der Götter und Helden, und bey den Neuern die Bilder der Heiligen. Ihr Charakter iſt gerade der, der den Statuen zukömmt **). Endlich iſt noch eine Gattung, die man Schlachten oder Battaillen nennt, davon auch ſchon beſonders geſprochen worden ***). Jede dieſer Gattungen hat ihren eigenen Geiſt, den der Mahler nicht verfehlen darf. Hier wird hauptſächlich von der eigentlichen Hiſtorie geſprochen.

Ihre Abſicht iſt, uns das Betragen, die Empfindungen und Leidenſchaften der Menſchen bey wichtigen Zufällen und Handlungen lebhaft vorzubilden, und uns das fühlen zu laſſen, was wir könnten gefühlt haben, wenn wir in dem Augenblik der Handlung, der vorgeſtellt wird, die Sachen in der Natur geſehen hätten. Es bedarf keiner weitern Ausführung, um die Wichtigkeit und den Nutzen dieſer Gattung zu zeigen. Der Hiſtorienmahler iſt auf eben die Art nützlich, wie der epiſche und der dramatiſche Dichter, ob er gleich ſehr viel eingeſchränkter iſt.

Die erſte Sorge des Mahlers geht auf die Wahl der Materie, wobey es um ſo viel mehr nöthig iſt, ihm Nachdenken und Ueberlegung zu empfehlen, da der große Haufen der

---

*) S. Moral.

*) S. Statue.
**) S. Bataille.

Mahler ſo gar unüberlegt und ſo gar ohne Verſtand handelt, daß bald nichts ſelteners iſt, als hiſtoriſche Gemählde, die ſich durch ihren Inhalt empfehlen. Nichtsbedeutende Handlungen, wenn ihrer nur in der Bibel, oder in den Verwandlungen des Ovidius, oder in der griechiſchen Mythologie gedacht wird, werden gar zu oft, auch von guten Künſtlern, als ein würdiger Stoff gewählt, wenn gleich kein Menſch zehen Schritte thun würde, die abgebildete Sache in der Natur ſelbſt zu ſehen. Der Hiſtorienmahler ſoll nie darum arbeiten, daß er blos ſeine richtige Zeichnung, oder ſeinen guten Pinſel ſehen laſſe. Er ſollte vergeſſen, daß er ein Mahler iſt, und ſeinen Stoff blos als ein verſtändiger Mann betrachten, um die Würkung zu bemerken, welche die Sachen, nicht auf ſein mahleriſches Auge, ſondern auf ſein Gemüthe thun. Er ſuche die Begebenheit, ehe er ſie bearbeitet, von Figur und Farbe zu entblößen; und überlaſſe ſich den Empfindungen, die das Unſichtbare der Sachen in ſeinem Gemüth erwekt. Aber wie unverſtändige Prediger jedes Wort, das ein Prophet oder Apoſtel bey einer nichts bedeutenden Gelegenheit, auch wol ohne beſtimmte Abſicht geſprochen hat, zum Text einer Predigt wählen, ſo machen es auch die Mahler. Dinge, die man täglich ſehen kann, wobey man nichts ungewöhnliches denkt oder empfindet, Handlungen, die das gemeinſte Maaß der Kräfte erfodern, müſſen gar nicht gemahlt werden. Man kann ſie ja überall in der Natur ſehen.

Zum zweyten ſoll der Mahler genau überlegen, daß er einen ganz andern Beruf hat, als der Geſchichtſchreiber. Sollten auch gleich in den alten Zeiten die zeichnenden Künſte würklich zum Behuf der Geſchichte angewendet worden ſeyn, ſo wä es doch ungereimt, ſie izt noch dazu zu brauchen, da man weit beſſer Mittel hat, das Andenken der Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen. Die Geſchichte muß von dem Mahler nicht hiſtoriſch abgebildet werden, dafür ſorget der Geſchichtſchreiber; er aber muß den Geiſt der Sache darſtellen. Sollten irgend einem Mahler dieſe Lehren nicht verſtändlich genug ſeyn, ſo mahle er lieber andre Dinge, als Hiſtorien; es würde ihm auch nicht viel helfen, wenn ſie weitläuftig entwikelt würden. Hat der Mahler einen guten Stoff angetroffen, und den Geiſt deſſelben in dem beſtimmten und intereſſanten Eindruk, den die Sache auf ihn ſelbſt gemacht hat, empfunden, ſo nehme er ſeinen Inhalt noch einmal in Betrachtung, um ſeinen eigentlichen Charakter genauer zu überlegen, und zu erkennen, ob er ins Erhabene, oder blos ins Ernſthafte, ob er in das Zärtliche, oder in das Pathetiſche, in das Rührende, oder blos Angenehme, ob er in das Hohe oder Gemeine einſchlage; denn daraus muß das Beſondere in dem Charakter der Perſonen, in den Leidenſchaften, ſo gar im Aeußerlichen, in der Behandlung und in dem Ton der Farben, beſtimmt werden. Viele Mahler ſcheinen gar nicht zu überlegen, wenn ſie die Einſetzung des Abendmahls, oder die Mahlzeit mit den beyden Jüngern in Emaus vorſtellen, ob ſie eine gewöhnliche, alltägliche Mahlzeit, oder bey einer Mahlzeit eine Sache vorſtellen, die des höchſten Pathetiſchen fähig iſt.

Hat der Mahler ſeinen Stoff mit Ueberlegung gewählt, und den Geiſt deſſelben, als ein Mann von Empfindung feſtgeſetzt, ſo denke er an den ſchiklichen Augenblik der Handlung. Hierüber ſind an einem andern

dern Orte verſchiedene Anmerkungen beygebracht worden *).

Wegen des Inhalts der Hiſtorie iſt noch dieſes ein wichtiger Punkt, daß der Mahler wol überlege, ob er ſeinen Stoff auch verſtändlich genug werde machen können. Es kömmt ungemein viel und gar oft das meiſte darauf an, daß wir das, was uns von der Geſchichte und den Perſonen bekannt iſt, herbeyrufen, um die Kraft der Vorſtellung zu fühlen. Wir müſſen bey einem guten Gemählde ungemein viel mehr denken, als der Mahler würklich mahlen kann. Dieſes mehrere entſpringt daraus, daß wir bey Gelegenheit deſſen, das wir ſehen, uns einer Menge andrer dazu gehöriger Sachen erinnern. Darum iſt es überaus wichtig, daß uns der Inhalt des Gemähldes ganz verſtändlich ſey; daß wir ſogleich die Perſonen kennen und gerade den Punkt, auf welchen es mit der Handlung gekommen iſt, bemerken. Beydes iſt oft ſehr ſchwer. Wir wollen zur Erläuterung dieſer Anmerkung den Tod des Ananias von Raphael, wie er in einem der berühmten ſieben Cartone, die in England ſind, vorgeſtellt iſt, zum Beyſpiel nehmen. Wem dieſe Geſchichte bekannt iſt, der wird ſogleich merken, was hier vorgeſtellt iſt. Der große Künſtler hat es deutlich machen können, daß hier nicht ein Menſch vorgeſtellt wird, den etwa eine Ohnmacht befällt, dieſes würde wenig rühren; man erkennt aus der Stellung, der Gebehrdung, und dem erhaben fürchterlichen Geſichte des Apoſtels ſogleich, was alles zu bedeuten hat. Dazu aber gehört nicht blos Genie und Beurtheilung, ſondern oft große Kenntniß, damit man durch das Uebliche, durch die Kleidung und andre Nebenumſtände, den Inhalt des Gemähldes zu erkennen gebe. Als eine Probe einer ſehr geiſtreichen Bezeichnung des Inhalts kann ein ſchönes radirtes Blatt von Füßli **) angeführt werden, unter welches er die Worte Spectrum Dioneum hat ſtechen laſſen. Der Ort der Scene iſt ein Saal, in welchem man einen, von ſeinem Sitz in dem größten Schreken und Entſetzen zurükfahrenden Mann erblikt. Dieſes Entſetzen wird von einem Geſpenſt verurſachet. Eine Figur, die man an ihren brennenden Haaren, und an der wüthenden Bewegung, in welcher ſie mit einem ebenfalls brennenden Hebebaum einen Altar umſtürzt, gleich für eine Furie, oder für ein hölliſches Geſpenſt hält, fährt wüthend durch den Saal. Die Bekleidung der Hauptfigur iſt antik und griechiſch, wie ſie einem Manne vom erſten Range zukömmt. Alles, was man in dem Saal ſiehet, führet darauf, an dieſem Manne den Dion zu erkennen. Er lehnet den linken Arm auf einen kleinen völlig nach antiker Art gemachten Tiſch, auf welchem man eine von koſtbarem Stein geſchnittene Schaale ſteht, auf deren Grunde das Wort ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ ***) eingegraben iſt. Dieſes führet ſogleich auf den Gedanken, daß dieſer Mann einer der erſten Männer in Syrakuſa ſeyn müſſe. Hinter ihm erbliket man auf einem prächtigen

---

*) S. Augenblik.

**) Dieſer junge Gelehrte und Künſtler, in welchem der Geiſt des Michael Angelo zu wohnen ſcheinet, iſt noch wenig bekannt. Er iſt ein Sohn des Mahlers Füßli aus Zürich, der die Lebensbeſchreibungen ſchweizeriſcher Mahler herausgegeben hat. Außer einem bewundrungswürdigen Genie, beſitzt er ſchöne Kenntniſſe aus der alten Litteratur. Er war nicht zum Künſtler, ſondern zum Gelehrten beſtimmt, ein würdiger Schüler Bodmers und Breitingers. Aber der natürliche Hang hat ihn ohne Veranſtaltung zum Zeichner gemacht. Er gieng 1763 nach England, und befindet ſich itzt ſeit einem Jahr in Rom.

***) das iſt, von den Syrakuſern.

Poſtament zwey in Stein gehauene Bruſtbilder, davon das eine den ehemaligen König Hieron, das andre den Philoſophen Plato vorſtellt. Daher entſteht die Vermuthung, daß dieſer Mann der Dion ſey. Betrachtet man die Handlung der Furie näher, ſo ſieht man an dem Altar, den ſie umſtürzt, dieſe Aufſchrift: CYNΘΡΟΝΟΙC ΤΟΙC ΕΝ CΙΚΕΛΙΑΙ ΘΕΟΙC ΔΙΩΝ ΑΝΕΘ *). Dieſes macht uns völlig gewiß, daß wir hier den Dion in ſeinem Hauſe ſehen, und daß das ſchreckliche Geſicht abgebildet werde, das er kurz vor dem Tode ſeines Sohnes gehabt, deſſen Plutarchus in dem Leben des Dions Meldung thut. Zu den Füßen des Dions liegt eine Tafel, auf welcher eine Stelle aus der Ilias zu leſen iſt:

> *Παιδι δομεν θανατον· της δ' ἠεροφοιτις Ερινυς*
> *Εκλυεν ἐξ Ερεβεσφιν* — — — **)

Dieſes könnte auf die Vermuthung führen, daß Dion eben dieſe Stelle aus der Ilias geleſen, und daß die ſchreckhafte Vorſtellung dieſer Sache ihm die Einbildungskraft verwirrt und das Geſicht verurſachet habe. Wenn aber dieſes die Abſicht des Künſtlers geweſen iſt, ſo hätte er dieſe Stelle lieber auf das Convolut, oder Buch, das Dion würklich noch in der Hand hat, ſchreiben ſollen.

So finden Künſtler von Genie und Kenntniß allemal Mittel, den Inhalt, oder den eigentlichen Stoff ihrer Gemählde dem Kenner verſtändlich zu machen; wiewol dieſes oft eine ſehr ſchwere Sache iſt. Hat der Mahler alle dieſe Punkte berichtiget, ſo kann er nur das, was die vollkommene Behandlung ſeines Stoffs betrifft, in Ueberlegung nehmen. Hier iſt nun das Wichtigſte, daß er, wie der dramatiſche Dichter, Perſonen von beſtimmtem Charakter wähle, die Antheil an der Handlung nehmen, und daß er jede gerade in der Faſſung, oder Leidenſchaft, die ihr zukömmt, vorzuſtellen wiſſe. Müßige Perſonen, durch deren Gegenwart die Scene nicht intereſſanter wird, thun dem Gemähld eben den Schaden, den ſie einer lebhaften Scene im Schauſpiele thun. Aber wenige Mahler haben dieſes genugſam überlegt. Wenn ſie die Hauptperſonen hingeſtellt haben und finden, daß die Gruppen nicht voll, oder nicht zuſammenhängend genug ſind, wenn ſie etwa zur Haltung irgendwo gewiſſe Farben nöthig haben, ſo ſtellen ſie gleich eine unnütze Figur dahin, die zwar das Auge etwas befriediget, aber in das Feuer der Empfindung Waſſer gießt. Sollte es dem Mahler nicht möglich ſeyen, mit den nothwendig zur Handlung gehörigen, oder doch zuläßigen Perſonen, dem Mechaniſchen der Kunſt Genüge zu leiſten, ſo laſſe er lieber in dem Körperlichen des Gemähldes eine Unvollkommenheit zu, als in dem Geiſt und der innern Würkung. Bey vielen hiſtoriſchen Vorſtellungen, die man auf Gemählden, auf geſchnittenen Steinen und großerem Schnitzwerk der Alten findet, iſt man ſo ſehr mit dem lebhaften Ausdruck deſſen, was wir den Geiſt des Gemähldes nennen, beſchäfftiget, daß man das Fehlerhafte der Gruppirungen und andre Fehler, gegen das Mechaniſche der Kunſt, würklich überſieht.

Eben ſo wenig hat der Mahler nöthig der hiſtoriſchen Wahrheit zu gefallen unnöthige Perſonen zuzulaſſen. Er hat jedesmal einen genau beſtimmten Geſichtspunkt, aus welchem er die Geſchichte, die er mahlt, an-

---

*) d. i. denen über Sicilien herrſchenden Göttern ſetzte Dion dieſen Altar.

**) Il. I. vſ. 567. d. i. (Sie hatte den Pluto und die Proſerpina beſchworen,) daß ſie ihren Sohn umbringen möchten; und ſie erhörte in dem Erebus die im Finſtern herumirrende Erinnys.

anſieht, und muß gerade nur ſo viel Perſonen wählen, als dazu nöthig ſind, ohne ſich darum zu bekümmern, ob würklich bey der Handlung mehrere zugegen geweſen. So ſind z. B. bey der Kreuzigung Chriſti viele tauſend Zuſchauer geweſen. Der Mahler aber, der nun nicht die äußerlichen Umſtände dieſer Handlung, ſondern nur eine gewiſſe Würkung, die ein beſonderer Umſtand auf gewiſſe Perſonen gehabt hat, uns will empfinden laſſen, kann ohne Bedenken von der ungeheuren Menge der Zuſchauer nur die, die ihm nöthig ſind, vorſtellen. Es wird ihn kein Verſtändiger tadeln, als wenn es unnatürlich wäre, daß er ſo wenig Perſonen auf die Scene geführt hat.

Ein Mahler ohne Genie rafft ſo viel körperliche Materie zuſammen, als er nur kann, um das Auge anzufüllen; der große Mahler ſucht die kleinſte Anzahl Perſonen, die nur möglich iſt, weil er an einer einzigen Perſon viel auszudrüken hat. Der Dichter braucht oft zum Ausdruk des höchſten Affekts die wenigſten Worte; und ſo kann der Mahler eine an Empfindung ſehr reiche Scene durch die wenigſten Umſtände vorſtellen.

Man hat alte Münzen, auf denen römiſche Kaiſer vorgeſtellt ſind, die von dem Rednerſtuhl eine Anrede an ihr Heer halten. Das ganze Heer wird oft durch wenig Befehlshaber vorgeſtellt; denn wozu nützte es ein ganzes Heer vorzuſtellen? Geſetzt, daß der Mahler hiſtoriſch vorſtellen wollte, wie Cäſar, nachdem er über den Rubicon gegangen, ſeinem Heere Muth zu machen, eine Anrede an daſſelbe gehalten. Wenn nun ſeine Abſicht dabey nicht iſt, dieſe Handlung des Gepränges wegen vorzuſtellen, oder uns dieſe Scene ganz überſehen zu laſſen, ſondern nur die zuverſichtliche Kühnheit des Feldherrn, und die Würkung derſelben auf ſeine Unterbefehlshaber, ſo vergeben wirs ihm gar gerne, daß er uns nur wenig Perſonen in der Nähe des Redners vorſtellt, und das ganze Heer etwas in der Entfernung nur andeutet, oder gar durch etwas Hervorſtehendes bedeket. Der Mahler muß es ſich zur Hauptregel machen, nur das Nothwendige in ſein Gemählde zu bringen.

Nachdem der Inhalt, die Scene, die Perſonen und die Bezeichnung der Sachen völlig berichtiget ſind, hat nun der Künſtler an das Weſentliche, nämlich den wahren Ausdruk der Sachen zu denken, um deſſentwillen alles andre veranſtaltet worden. Da muß er vor allen Dingen ſich ſelbſt erforſchen, was er in ſeiner Geſchichte fühlt, was ihn an den Perſonen, die er in der Phantaſie ſchon vor ſich ſieht, rühret: und dieſes muß er uns ſo lebhaft vorſtellen können, daß wir in dieſelben Empfindungen gerathen, die er in ſich wahrnimmt. Er kann aber immer vorausſetzen, daß das Gemählde, welches er auf die Leinwand bringt, nie ſo lebhaft ſeyn werde, als es wirklich in ſeiner Phantaſie liegt; denn auch der geſchikteſte Künſtler wird ſelten alles ausdrüken können, was er innerlich ſieht. Darum kann er nicht erwarten, daß die, für welche er arbeitet, eben ſo ſtark von ſeiner Arbeit werden gerührt werden, als er ſelbſt von der Vorſtellung derſelben gerührt iſt: und dieſes muß ihm die Klugheit geben, nichts zu bearbeiten, bis er eine Vorſtellung davon entworfen hat, deren Würkung noch immer intereſſant bleibet, wenn ſie auch noch etwas geſchwächt würde. Nach einer guten und glüklichen Erfindung des Gemähldes iſt nichts ſo wichtig, als der redende Ausdruk der Figuren. Nur das Gemähld iſt vollkommen, in dem jede Figur durch ihre Stellung, Gebehrdung und Geſichtsbildung wahrhaftig redend iſt, und uns ſogleich das, was in ihrem Innern vorgeht, entdeken läßt.

Man ſieht hieraus, wie höchſt ſchwer es ſey, ein vollkommenes hiſtoriſches Gemählde zu machen. Der Hiſtorienmahler muß nicht blos, wie ein andrer Mahler, eine reiche und mit allen Annehmlichkeiten erfüllte Phantaſie beſitzen, nicht blos Zeichnungen, Colorit und alles, was zur Ausführung gehört, in ſeiner Gewalt haben. Durch dieſe Talente würde er wol in Stand geſetzt, natürliche Vorſtellungen zu machen; aber die innere Kraft des hiſtoriſchen Gemähldes erreicht er dadurch nicht. Wir wollen nicht Menſchen ſehen, wie wir ſie täglich zu ſehen gewohnt ſind; nicht ſittliche Gegenſtände, wie ſie uns immer vor Augen kommen, und die deßwegen nicht mehr intereſſiren. Wir erwarten Sachen von ihm, die unſern Verſtandes- und Gemüthskräften einen ſtärkern Schwung geben. Er ſoll uns mit Menſchen bekannt machen, die wir ihres Charakters halber bewundern, oder die uns wenigſtens ſehr intereſſant ſind. Darum muß er, ſo wie der Dichter, ein Mann von großem Verſtand, und von vorzüglichen Gemüthskräften ſeyn. Denn, was er ſelbſt nicht zu fühlen im Stand iſt, wird er gewiß uns nicht empfinden machen. Er muß ein Philoſoph ſeyn, der gewohnt iſt, das Genie und die Charaktere des Menſchen zu erforſchen, ihre Urtheile, Geſinnungen und Leidenſchaften gegen einander abzuwiegen. Ihm müſſen Menſchen von höherm Geiſt, und überwiegenden Seelenkräften bekannt ſeyn, und ihre Stärke muß er können empfindbar machen. Wer nicht zuverſichtlich empfindet, daß er das Große und Kleine in der Gemüthsart der Menſchen und in ihrer Art zu handeln zu beurtheilen vermag, der muß ſich nicht mit dieſer Gattung der Mahlerey abgeben.

Nimmt er ſeinen Inhalt aus entfernten Geſchichten und aus fremden Ländern, ſo muß er eine genaue Kenntniß der Sitten und der Gebräuche des Landes haben, dahin er ſeine Scene verſetzt, damit er, wie oben an einem Beyſpiele gezeiget worden, alles genau bezeichnen und auch richtig abbilden könne. Blos das Studium deſſen, was man das Uebliche (Coſtume) *) nennt, erfodert langen Fleiß und viel erworbene Kenntniß. Je genauer der Mahler von den Sitten und Gebräuchen der Nationen unterrichtet iſt, je leichter wird es ihm ſeinen Inhalt verſtändlich zu machen. Es giebt aber auch etwas Nationales in der Bildung der Menſchen, und vielleicht auch in der Stellung und in den Bewegungen. Ein feines Auge unterſcheidet gar oft den, ihm unbekannten, Engländer, Franzoſen oder Italiäner unter den Deutſchen; und ſo ſieht man in den Antiken, wenn man auch auf die Gewänder und andre Nebenſachen gar nicht achtete, andre Geſichter, andere Stellungen und Gebehrden, als die ſind, die man gegenwärtig in der Natur antrifft. Die Figuren in den Werken der römiſchen Künſtler unterſcheiden ſich, auch in dieſen Stüken, von denen, die man in den griechiſchen Werken ſieht. Dergleichen Sachen muß der Hiſtorienmahler genau bemerkt haben und in der Zeichnung auszudruken im Stande ſeyn.

Wenn man ſich alles, was zu einem vollkommenen hiſtoriſchen Gemählde gehört, vorſtellt, ſo wird man ſich nicht wundern, daß es ſo höchſt ſelten iſt, ein untadelhaftes Werk in dieſer Art zu ſehen.

Auſſer

---

*) S. Ueblich.

uſſer den, bey den Art. **Anordnung**,
sdruck, **Ueblich**, u. d. m. ange-
rten Schriften, handeln von Hiſtorien-
hlerey beſonders: **Leonard da Vinci**
90ten u. f. Kap. der franzöſ. Ausgabe
es Traité de la Peint. Par. 1651. f.
man lernen kann, die Figuren in ei-
Geſchichte gut anzuordnen; welches
rhältniß die Größe der Hauptfigur in
em hiſtoriſchen Gemählde haben müſſe;
e ein hiſtoriſches Gemählde überhaupt
ammen zu ſetzen iſt; über die Verkür-
g der Figuren in einem hiſtoriſchen Ge-
hlde; über die Verſchiedenheit der Fi-
ren; wie man die Anordnung im hiſto-
chen Gemählde ſtudiren müſſe; von der
hiſtoriſchen Gemählden nothwendigen
erſchiedenheit und Mannichfaltigkeit;
man in hiſtoriſchen Gemählden die
hnlichkeit der Geſichter vermeiden, und
e Stellungen der Köpfe verſchieden ma-
n müſſe, u. d. m. — **Roland Freart,**
**r. de Chambray** in der Idée de la
rfection de la Peinture, Par. 1662.
S. 71. Quatre conſiderations qu'il
ut obſerver neceſſairement dans la
mpoſition d'une hiſtoire, welche er
s der Zergliederung mehrerer hiſtoriſchen
emählde gezogen hat. — **Laireſſe**, im
ten Kap. des 2ten Buches ſeines großen
ahlerbuches Th. 1. S. 153. neue Aufl. —
e **Piles**, im 8ten Kap. der Eclairc.
r l'Idée du peintre parfait, in den
euvr. div. B. 3. S. 383. Si la fidelité
e l'hiſtoire eſt eſſentielle à la peinture.
— **Dubos** in den reflex. crit. ſur la
oeſie et la peinture, im 26ten Ab-
hnitte des 1ten B. S. 213. Dresdn. Ausg.
Que les ſujets ne ſont point épuiſés
our les peintres, und an einzeln Stellen
ehr. — **Hagedorn**, in der 23ten ſei-
er Betrachtungen, S. 308. — **Joſ.**
**Reynolds** in dem Diſcourſe . . . on
he Diſtribution of the Prizes 1771.
S. 99 in der gemachten Sammlung ſeines
Diſc. Lond. 1778. 8. Deutſch, im
7ten B. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ.
S. 1 u. f. von dem großen Styl, oder der
Darſtellung hiſtoriſcher Gemählde über-
haupt. — **Junker**, in ſeinen Grund-
ſätzen der Mahlerey, Zürich 1775. 8. S. 15 u. f. — Ferner gehören hieher noch: Nouveaux ſujets de Peinture, Par. 1755. 12. — Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyſſée d'Homère et de l'Eneïde de Virgile . . . . Par. 1757. 8. — Hiſtoire d'Hercule le Thebain, tirée de différens auteurs, à laquelle on a joint la deſcription des tableaux qu'elle peut fournir . . . Par. 1758. 8. von dem Gr. Caylus. — Hiſtoire univerſelle traitée relativement aux arts de peindre et de ſculpter, ou tableaux de l'hiſtoire enrichis de connoiſſ. analogues à ces talens, par Dandre Bardon, Par. 1769. 12. 3 Bd. — —

Die **berühmteſten Geſchichtmahler der Neuern** ſind: Giov. **Cimabue** (1300. Nur als Wiederherſteller der Kunſt in Italien, und weil er die Freskomahlerey wieder zuerſt ausgeübt haben ſoll, merkwürdig.) Angel. di Bondone, Giotto gen. († 1336. Soll der erſte geweſen ſeyn, welcher ſeine Figuren verkürzt, in Bewegung, und mit natürlich gefalteten Kleidern darſtellte.) Stefano da Lapo († 1350. Soll zuerſt Perſpectiv in die Gemählde gebracht haben.) Ambr. Lorenzetti († 1360. Wird für den erſten gehalten, der ſeine Gemählde gut zuſammen zu ſetzen gewußt, und es zuerſt gewagt habe, Winde, Regen, Ungewitter, nebliches Wetter nachzubilden.) Piet. Cavallini († 1364) Andr. Orgagna († 1380. Seine Zeichnung iſt ſchon etwas edler, als des Giotto; und ſeine Gemählde zeigen von mehr Erfindungsgeiſt, als die Gemählde ſeiner Vorgänger.) Tom. Giottino († 1396.) Joh. und Hubert von Eyk († 1426 und 1441. Bekanntermaßen wird der erſte für den Erfinder des Mahlens mit Oel gehalten. S. indeſſen Leſſings Schrift, vom Alter der Oelmahlerey aus dem Theoph. Presbyter, Braunſchw. 1774. 8. vergl. mit N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 15. S. 209 u. f. und den Art **Oelmahlerey**.) Ant. Mamertini, Antonello da Meſſina gen. († 1440. hohlte bekanntermaßen das Geheimniß des Oelmahlens aus den Niederlanden nach Italien, wo er es zu Venedig zuerſt übte.) Th. Maſaccio († 1443. Scheint zuerſt von ängſtlicher Darſtellung der bloſen Natur abgegangen zu ſeyn, und durch Veredlung des Umriſſes, der Stellung u. d. m. angemeſſene Dichtung in die Mahlerey gebracht, und ſie zuerſt als ſchöne Kunſt ſich gedacht zu haben. Auch iſt die Perſpectiv in ſeinen Gemählden richtiger; dergeſtalt, daß Bottari in ſeiner Ausgabe des Vaſari, B. 1. S. 231. ſich kein Bedenken macht, ihn den zweyten Wiederherſteller der Mahlerey zu nennen.) Franc. Squarcione († 1474. half der Mahlerey durch ſeinen Eifer um ſie auf, ſo, daß man 137 von ihm unterrichtete Lehrlinge zählt.) Fil. Lippi († 1469. vervollkommte immer mehr, was Maſaccio angefangen hatte, und ſoll zuerſt Figuren über Lebensgröße in richtigen Verhältniſſen dargeſtellt haben.) Andr. del Caſtagno (1478) Gentile del Fabriano (1480) Andr. Verrocchio († 1488. Soll das Abformen in Gyps und Wachs, deſſen Erfindung dem Liſiſtratus zugeſchrieben wird, wieder in Gebrauch gebracht haben.) Dom. Ghirlandajo († 1493. Lehrer des Michel Angelo.) Gent. Bellini († 1501.) Giov. Bellino († 1540. Soll dem Antonello da Meſſina das Geheimniß, mit Oel zu mahlen, abgeſtohlen haben. Er verbeſſerte zuerſt die etwas trockene Manier der venetianiſchen Mahler, und war der Lehrmeiſter des Tizian.) Giorgione Barbarelli († 1517. Zögling des vorigen, aber weit über ihn. Er führte zu Venedig den Gebrauch ein, das Aeußere der Häuſer Fresko zu mahlen.) Andr. Montegna († 1517. Sein Meiſterſtück, der Triumph Cesars, iſt auf 9 Blättern, in Holz und Kupfer geſtochen. Blätter nach ihm haben auch M. Antonio, A. Ghiſi, W. Hollar, R. Audenart geliefert. **Leon. da Vinci** († 1520.) Piet. Vannucci, Perugino gen. († 1524. Stifter einer Schule zu Perugino, wo Rafael gezogen wurde.) **Rafael Sanzio da Urbino** († 1520. Seine Lebensbeſchreibung im Vaſari, iſt franzöſiſch durch Pierre Daret, unter dem Titel, Abrégé de la Vie de R. S. d'Urbini, Par. 1607. 1651. Lyon 1709. 12. erſchienen. Ein ſehr vollſtändiges Verzeichniß der, von ſeinen Gemählden und Zeichnungen gemachten, Kupferſtiche findet ſich im 2ten B. S. 315-524. der Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1769. 8. Ein Auff. über ſ. Gemählde und Manier, im 8ten St. von Meuſels Miſcellaneen; und vortrefl. Bemerkungen über ſeinen mahleriſchen Character, im 1ten Th. S. 118 u. f. von Ramdohrs Werk: Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom, Leipz. 1787. 8. 3 Th.) Baccio della Porta, Bartolomeo di S. Marco gen. († 1517. Soll der Erfinder des Gliedermannes ſeyn; war Schüler und Lehrer des Rafael zugleich.) Bern. Pinturicchio († 1513. Auch aus der Schule des Perugino, der aber ſchon damahls die Kunſt, aus Gefälligkeit für ſo genannte Liebhaber, herunterwürdigte, und erhabene und vergoldete Zierrathen in ſeine Werke miſchte; doch fand er keine Nachfolger.) Luc. Signorelli († 1524) Timot. della Vite von Urbino († 1524) Dom. Puligo († 1527) Giov. Franc. Penni, il Fattore gen. († 1528) Vin. da San Gimignano († 1528.) **Alb. Dürer** († 1528. G. Heinr. Conr. Arends Gedächtniß der Ehren eines der vollkommenſten Künſtler, Alb. D. mit deſſen Bildniß, Goslar 1728. 8. G. Wolf. Knorrs hiſtor. Künſtlerbeluſtigung oder Geſpräche in dem Reiche der Todten zwiſchen Alb. Dürer und Raphael von Urbino, Nürnb. 1738. 8. mit Kupf. Dav. Gottfr. Schobers Leben, Schriften und Kunſtw. Alb. Dürers, Leipz. 1769. 8. und den 2ten Bd. der Leben und Bildniſſe groſer Deutſchen, Mannh. 1786. f.) Quintin Meſſis, der Schmid von Antwerpen gen. († 1529.) Roger von der Wyde († 1529) Franc. Raibolini, Francia gen. († 1530) Lor. Sciarpelloni, di Credi gen. († 1530) Andr. del Sarto († 1530) Luc. von Leyden († 1533) **Ant. da Correggio** († 1534) Bald. Peruzzi († 1536) Pellegr. Munari († 1538) Giov. Ant. Regillo, Pordenone gen. († 1540) Franc. Mazzoli, Parmeggiano genannt († 1540)

Bart.

art. Ramenghi (1543) M. Ant. Fran-
s Bigi († 1542) Pol. Caldaro, da Car-
vaggio († 1543) Joh. Holbein († 1544)
irol. da Trevigi († 1544) **Giulio Pipi,**
**omano** gen. († 1546) Piet. Buona-
rſi, Perino del Vaga genannt († 1547)
eb. del Piombo († 1547) Lor. Lotto
1548) Dom. Beccafumi, Mecherino
n. († 1549) Girol. Genga (1551) Giac.
arrucci, da Pontormo genannt († 1556)
oſſo Doſſi († 1558) Benv. Garofalo, Ti-
o gen. († 1559. Machte, um Licht und
chatten deſto beſſer zu beobachten, Mo-
elle aus gebackener Erde.) John Scoo-
eel († 1562) Franc. Roſſi, Cecchino del
Salviati gen. († 1563) **Michaelo An-**
**gelo Bonarotti** († 1564. Auſſer ſeiner
Lebensbeſchreibung im Vaſari, Vita . . .
raccolta per Aſc. Condivi dalla ripa
Tranſona, Rom. 1553. 4. herausgege-
ben von Ant. Fr. Gori, und Anmerkungen
von Mariette, Flor. 1746. f. franzöſ. durch
Hauteroche, Par. 1753. 12. Vita di M. A.
B. da Giac. Vignali, Fir. 1753. 4.
Auch ſteht ein deutſches Leben von ihm in
dem Zufriedenen, N. 67. 99. 103. Die
Kupferſtiche, welche nach ſeinen Gemähl-
den und Zeichnungen gemacht worden ſind,
finden ſich in dem 1ten B. der Nachrich-
ten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz.
1768. 8. S. 379 u. f. verzeichnet.) Giov.
Nanni, da Udine gen. († 1564) Aleſſ.
Bonvincino, Il Moretto gen. (1564) Dan.
Ricciarelli, da Volterra gen. († 1566)
Tad. Zucchero († 1566) Girol. Romanino
(† 1567) Franc. Primaticcio († 1570. Ein-
führer des guten Geſchmackes in Frank-
reich, wo er ſich lange Zeit aufhielt.)
Franz Floris, von Vriendt gen. († 1570)
Frc. Procaccini (gieng von Bologna fort,
weil er neben den Mahlern dort, dem
Sabatini, Paſſerotti, Caracci, Fontana
u. a. m. nicht aufkommen konnte, ums
Jahr 1570, nach Mayland, wo er eine
Schule ſtiftete.) Nic. Abbate, Meſſer
Nicolo gen. (1570) Gior. Vaſari († 1574.
Verf. der bekannten Lebensbeſchreibung.)
Hemskerken, Martin van Veen gen.
(† 1574) Anton Moro, von Utrecht
(† 1575) **Tiziano Vecellio** († 1576.
Auſſer ſeiner Lebensbeſchreibung in des Ri-
dolfi Maraviglie dell' Arte ovvero Vite
de' i Pittori Ven. Ven. 1648. 4. 2 B.
B. 1. S. 135. iſt ein Breve Compendio
della Vita del famoſo Tiziano . . .
Ven. 1622. 4. beſonders gedruckt.) Oraz.
Vecelli († 1576) Lor. Sabbatino, Loren-
zino da Bologna, oder de Tiziano gen.
(† 1577) Marc. Venuſto († 1580) Girol.
Siciolante de Sermonetta (1580) Liv.
Agreſti († 1580) Andr. Schiavone, Mel-
dolla gen. († 1582) Proſp. Fontana († )
Bat. Naldini († 1584) Luc. Cranach
(† 1586. S. Hiſtor. crit. Abhandl. über
das Leben und die Kunſtw. des Luc. Cra-
nach, Hamb. 1761. 8.) Nic. Circignano,
Pommerancio genannt († 1588) Paol. Ca-
liari, Il Veroneſe gen. († 1588) Giac.
Palma, Il Vecchio gen. († 1589) Jean
Couſin († 1590. Der erſte franzöſiſche,
von Primaticcio, gebildete Geſchichtmah-
ler von Bedeutung.) Pell. Pellegrini, Ti-
baldi gen. († 1591) Bart. Paſſerotti
(† 1592) Mich. Coxcie († 1592) Frc. und
Jac. da Ponte, Baſſani gen. (1593)
**Giac. Robuſti, Il Tintoretto** gen.
(† 1594) Par. Bordone († 1595) Carlo
Caliari († 1596) Bened. Caliari († 1598)
Joas v. Winghem († 1603) Joh. Rot-
tenhammer († 1604) Paol. Farinato, degli
Uberti gen. († 1606) Aleſſ. Allori, Bron-
zino gen. († 1607) Feder. Zucchero
(† 1609) Michelangel. Merigi, da Carra-
vaggio gen. († 1609) Franc. Vanni
(† 1610) Feder. Barozio († 1612) Lud. Car-
di, Cigoli gen. († 1613) **Lod. Carrac-**
**cio** († 1619. Haupt und Stifter der be-
rühmten Academie zu Bologna, die ſich
dem damals einreiſſenden manierirten Ge-
ſchmack auf das kräftigſte entgegen ſtellte.)
**Agoſt. Carraccio** († 1602) Piet. Facini
(† 1602) Siſto Roſa, Badalocchio gen.
(1607) **Annib. Carraccio** († 1609)
Dion. Calvart († 1619) Criſt. Allori
(† 1621) Leon. Spada († 1622) Barth.
Spranger (1623. Daß er, um ſeinen Ge-
mählden Kraft und Leben und Ausdruck zu
geben, in das Uebertriebene verfiel, iſt
bekannt.) Dom. Feti († 1624) Camillo
Procaccini († 1626) Giul. Ceſ. Procaccini
(† 1626)

(† 1626) Moſ. Valentin († 1632) Luc. Maſſari († 1633) Jean le Clerc († 1633) Octav. van Veen († 1634. Die Niederlande haben ihm vorzüglich die Wiſſenſchaft im Licht und Schatten und einen beſſern Geſchmack, als ſie vorher hatten, zu verdanken.) Dom. Creſti, Paſſignano gen. († 1638) **Pet. Paul Rubens** († 1640) **Ant. v. Dycke** († 1641) Giuſ. Ceſari († 1640) **Dom. Zampieri, Dominichino** genannt († 1641) **Guido Reni** († 1642) Giac. Sementi († ) Franc. Geſſi († 1620) Bern. Strozzi, Prete Genoeſe gen. († 1644) Giov. Lanfranco († 1647) Jacq. Stella († 1647) Andr. Camaſſei († 1648) Sim. Contarini († 1648) Piet. Teſta († 1648) Aleſſ. Turche, Veroneſe und Orbetto gen. († 1648) Sim. Vouet († 1649) Abraham Janſens († 1650) Giov. Andr. Donducci († 1650) **Giuſ. Ribera, Spagnoletto** genannt (1650) Ger. Segers († 1651) Euſtache le Sueur († 1655) **Franc. Albani** († 1660) Giac. Cavedone († 1660) G. Diego Velazquez de Silva († 1660) **Andr. Sacchi**, Ouche gen. († 1661) Pet. Toſſens (1661) Giov. Franc. Romanelli († 1662) Ger. Honthorſt (1662) Eliſabeta Sirani († 1665) Nic. Pouſſin († 1665. S. Eloge de Nic. Pouſſin p. Mr. Guibal, Par. 1783. 8.) Piet. Franc. Mola (1666) Giov. Franc. Barbieri, Guercino genannt († 1666) Aleſſ. Tiarini († 1668) Caſpar v. Crayer († 1669) D. Ant. Pereda († 1669) Piet. Berettino, da Cortona gen. († 1669) Giov. Benedetto Caſtiglione, Il Genoeſe gen († 1670) Giov. Andr. Sirani († 1670) Jac. v. Ooſt († 1671) Salv. Roſa, Salvatoriello gen. († 1673) **Paul Rembrand van Ryn** († 1674. Einen Catal. des Tableaux de R. gab Burgy, Haag 1755. 8. frz. und holl. heraus.) Carlo Cereta († 1674) Gerbrand van der Ekhout († 1674) Ceſar v. Everdingen († 1679) Jac. Jordaens († 1678) Giov. Dom. Cerrini, Cavaliere di Perugia gen. († 1681) Bart. Eſtevan Murillo († 1685) Carlo Dolce († 1686) Cyr. Ferri († 1689) Charl. le Brun († 1690) Don Claud. Coello († 1693) Pierre Mignard († 1695) Will. Doudyes, Diomedes gen. († 1697) Joh. Carl Loth († 1698. Mat. Preti, Cavaliere, Calabreſe genannt († 1699) Aloiſio del Arco, Sordillo de Pereda gen. († 1700) Lor. Paſinelli († 1700) Giov. Maracci († 1704) Luc. Giordano († 1705) Dan. Ryder, Cav. Daniele gen. († 1705) Andr. Celeſti († 1706) Mich. Corneille († 1708) Andr. Pozzo († 1709) Giovb. Gauli († 1709) Giov. Ant. Fumiani († 1710) Lud. van Deyſter († 1711) Ger. Laireſſe († 1711) Dom. Mar. Viani († 1711) Aug. Terweſten († 1712) Carlo Maratti († 1713. Vita di Maratti ſcr. da Bellori, R. 1732. 4.) Giuſ. Paſſari († 1714) Joh. Eraſm. Quellinus († 1715) Paol. Pagani († 1716) Jean Jouvenet († 1717) Giovmar. Morandi († 1717) Carlo Ant. Rambaldi († 1717) Jean Bapt. Santerre († 1717) Peter Ruyven († 1718) Giov. Giuſ. dal Sole († 1719) Carlo Cignani († 1719) Santo Prunati (1720) Giov. Segala († 1720) Pierre Berchet († 1720) Lod. Garzi († 1721) Bonav. Lamberti († 1721) Alb. Arnone († 1721) Ant. Coypel († 1722) Adr. v. d. Werf († 1722) Arnold v. Vuez († 1724) Anton. Zanchi († 1725) Anton. Burini († 1727) Giuſ. Chiari († 1727) Arn. Gelder († 1727) Paol. de Matteis († 1728) Marc. Ant. Franceſchini († 1729) Chriſtoph. Lubienetzki († 1729) Girol. Bruſafero (1730) Giov. Odaſi († 1731) Giov. Camillo Sagreſtani († 1731) Mich. Serre († 1733) Ger. Hoet († 1733) Louis Boulogne († 1733) Sebaſt. Ricci († 1734) Greg. Lazarini († 1735) Nic. Bambini († 1736) Nic. Bertin († 1736) Cl. Guido Halle († 1736) Nic. Vleughel († 1737) Frcs. Le Moine († 1737) Carl v. Moor († 1738) Giovb. Lama (1740) Ant. Baleſtra († 1740) Matth. Elie († 1741) Herm. v. d. Myn († 1741) Anton. Pellegrini († 1741) Louis Dorigny († 1742) Giov. Cinqui († 1743) Chriſtof. Terzi († 1745) Jean Bapt. Vanloo (1745) Nic. de Largillieres († 1746) Franc. Treviſani († 1746) Giuſ. Mar. Creſpi Spagnuolo gen. († 1747) Don. Creti († 1747) Franc. Solimena († 1747) Fel. Tonelli († 1748) Joſ. Gabr. Imbert († 1749) Aurel. Milani († 1749) Pierre Subbeyras († 1749)

(† 1749) John Woorhut († 1749) Marc. Luſcher († 1751) Joſ. Mar. Vien (1751) Jean Jecs de Troy († 1752) Jac. Amigoni († 1752) Charl. Ant. Coypel († 1753) Pierre Jacq. Cazes († 1754) Jac. de Wit († 1754) Franc. de l'Ange († 1756) Ant. Pesne (1757) Heinr. v. Limborch († 1758) Luis Silveſtre († 1760) Helfr. Friſch († 1760) Ferd. Franc. Graziani († 1761) Giuſ. Nogari († 1763) Giuſ. Angeli (1763) Marco Benefical († 1764) Sebaſt. Conca († 1764) Piet. Conte de Rotari († 1764) Ch. Andr. Vanloo († 1765) Jean Bapt. des Hayes († 1765) Vinc. Meucci († 1766) Giovbat. Pittoni († 1767) Fr. Xav. C. Palcko († 1767) Jean Reſtout († 1768) Giovb. Tiepolo († 1770) Cignaroli († 1770) Greg. Guglielmi († 1773) Ch. Hutin († 1776) Ant. Raph. Mengs († 1779) Girol. Pomp. Battoni († 1787. Elogio di G. P. Battoni, von Onofrio Bona, R. 1787. 8.) Drouais († 1787) J. H. Tiſchbein († 1791) Joſ. Reynolds († 1791) — James Barry — Giuſ. Bottani — Giov. Caſanova — Giomb. Cipriani — Mar. Cosway — Füeßli — Jäger — Conr. Giaquinto — Graham — Gebrüder de la Grenne — Hamilton — Angel. Kaufmann — Nortcote — Fried. Adam Oeſer — Chriſtian Bern. Rode — Joh. Eleaz. Schenau — Stef. Torelli — Trumbull — Wheetly — Wright — Chr. Ant. P. Vanloo — Benj. Weſt — u. a. m.

## Holländiſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Holland und andre zum Staat der vereinigten Niederlande gehörige Provinzen, haben eine beträchtliche Anzahl guter Mahler gehabt, die ſich durch einen eigenthümlichen Geſchmak und eigene Vorzüge von allen andern unterſcheiden, auch deſswegen würklich eine beſondere Schule ausmachen. Die Mahler dieſer Schule ſcheinen bey ihrer Arbeit kein anderes Geſetz gehabt zu haben, als durch Zeichnung und Farben die gemeine Natur ſo vollkommen, als möglich, zu erreichen; im übrigen aber, ſich um den Werth, oder die Kraft des Inhaltes nicht zu bekümmern. Man hat eine große Anzahl Gemählde aus dieſer Schule, darin die gemeine Natur bis zur Bewunderung auch in den geringſten Kleinigkeiten ſo kopirt iſt, daß man kaum ſeinen Augen traut: man glaubt eine Scene aus der Natur, durch ein verkleinerndes Glas zu ſehen; ſo vollkommen iſt Zeichnung, Perſpektiv, Haltung und Farbe in dem Gemählde erreicht. Wenn man einige der beſten Werke dieſer Schule vor ſich hat, ſo kann man nicht begreifen, daß es möglich ſey, bemeldte Theile der Kunſt höher zu treiben. Man kann alſo ſagen, daß die holländiſchen Mahler in dem Mechaniſchen den höchſten Gipfel der Kunſt erreicht haben.

Dieſe Schule, die der Herr von Hagedorn mit Recht die Schule des Wahren nennt, hätte die vollkommenſten Werke der Kunſt aufzuweiſen, wenn dieſe nur die Abſicht hätte, dem Auge dasjenige vollkommen gemahlt zu zeigen, was man täglich in der Natur vor ſich ſieht. Wenn der Endzwek der Kunſt durch dieſe Täuſchung des Auges erreicht würde, ſo würde man weder einen Raphael, noch einen Correggio, noch einen Titian, dem Künſtler zum Studiren empfehlen, ſondern ihn allein in die holländiſche Schule verweiſen.

In der That iſt das, was ſie vorzügliches beſitzet, ein wichtiger Theil der Kunſt; aber nur in ſo fern dieſe auf wichtige Gegenſtände angewendet wird. Es iſt zwar ein Vergnügen, Farben auf einer flachen Leinwand ſo aufgetragen zu ſehen, daß man ſich einbildet, man ſtehe in einer Kirche, oder man ſehe eine würklich lebendige Blume, oder einen athmenden Menſchen vor ſich; weiter aber hat auch dieſe bewundrungswürdige Kunſt nichts auf ſich. Der

Endzwek der ſchönen Künſte wird dadurch nicht erreicht *), ſondern dieſe Werke dienen blos, die Liebhaber zu ergötzen. Wenn aber dieſe Vollkommenheit mit dem höhern Werth vereiniget iſt, wenn wichtige Gegenſtände ſo behandelt werden, ſo iſt alsdenn das Werk vollkommen.

Man muß alſo den Künſtler, der höhere Abſichten hat, als zu ergötzen, oder das Auge zu täuſchen, doch in dieſe Schule führen. Die herrlichſte Erfindung und der gröſte ſichtbare Gegenſtand, den das Genie eines Mahlers hervorzubringen vermag, muß dennoch, wenn er im Gemählde die gröſte Würkung thun ſoll, ſich ſo zeigen, als wenn es ein in der Natur vorhandener Gegenſtand wäre **); folglich iſt das Studium, wodurch die holländiſchen Mahler groß geworden ſind, jedem andern Mahler auch zu empfehlen.

Doch äußert ſich dabey eine Bedenklichkeit, wodurch die Wichtigkeit dieſer Werke für das Studium der Kunſt um ein merkliches verringert wird. Die ſchäzbarſten Werke ſind ohne Zweifel doch die, welche zu öffentlichem Gebrauch aufgeſtellt werden. Dieſe müſſen ihrer Natur nach groß ſeyn. Aber kann das Natürliche im Großen durch dieſelben Mittel erreicht werden, wie im Kleinen? daran muß man nothwendig zweifeln. Wenn die Mahler der römiſchen Schule den Pinſel ſo geführt hätten, wie die holländiſchen Meiſter, ſo würden ihre Gemählde ſchwerlich vollkommner werden ſeyn, als ſie durch ihre größere Behandlung des Colorits worden ſind. Wenn ein Mahler, wie Gerard Dow, oder Franz Mieris, in die Nothwendigkeit geſezt worden wäre, große Kirchenſtüke zu verfertigen, ſo hätte er nothwendig andre Methoden, als er würklich gehabt hat, ausdenken müſſen, um die wahre Haltung und die Farben der Natur zu erreichen; nicht nur weil der Fleiß in großen Arbeiten oft ſchädlich iſt *), ſondern weil durch das Kleine die gute Würkung in großen Gemählden nicht einmal kann hervorgebracht werden. Es gehört eine ganz andre Behandlung dazu, daß ein großer Gegenſtand, den man von weitem anſieht, ein völlig natürliches Anſehen habe, als die, wodurch ein kleiner und ganz naher Gegenſtand natürlich wird. Aber, wer in kleinen Sachen, wie ſich ein Kenner ausdrükt **) raphaeliſch denkt und zeichnet, der hat Urſache, ſich die äußerſte Mühe zu geben, daß er auch, wie Gerard Dow, mahle.

◆ ◆

Zu den vorzüglichen Künſtlern dieſer Schule werden gerechnet: Luc. v. Leyden (†1533) Mart. Heemskerk (†1574) Octavius v. Veen (†1634) Abrah. Bloemaart (†1647) Joh. Both (†1650) Gabr. Metzu (†1658) Barth. Breenberg (†1660) Cornel. Poelemburg (†1650) Phil. Wouwermans (†1668) Adr. v. d. Velde (†1672) Joh. Dav. Heem (†1674) Pet. v. Laar, Bamboccio genannt (†1675. Von ſeinem, ihm in Italien gegebenen Beynahmen, Bamboccio (ſächlich, eine Kinderpuppe, eine ungeſtalte Figur, eine Fratze, ein Tölpel) hat man, in der Mahlerey, die, aus unedlen, niedrigen Figuren, und aus gemeinen, unanſtändigen Handlungen beſtehenden Gemählde, Bambocciaden genannt) Gerard Dow (†1680) Gerard Terburg (†1680) Franz Mieris (†1681) Nic. Berchem (†1683) Theod. Hellenbrecken (†1694) Adr. van der Kabel (†1695) Gottfr. Scalken (†1704) Wilh. v. d. Velde (†1707) Adr. v. d. Werf (†1727) John v. Huysum (†1749) — Ausführliche Lebensbeſchreibungen dieſer, und der ſämmtlichen Mahler der Brabantiſchen oder Flam-

---

*) S. Künſte.
**) S. Natur.

*) S. Fleiß.
**) Hagedorns Betracht. S. 419.

Flamländiſchen Schule finden ſich bey dem, von dieſer leztern handelnden, Artikel verzeichnet, wozu noch De Levensbeſchryvingen der Nederlantſchen Konſt-Schilders en Konſt-Schilderesſen, met en Uytbreyding over de Schilderkonſt der Ouden .... door Jac. Campo Weyermann, 's Grafenhage 1729. 4. 3 B. oder 4 Th. mit K. gehören. — —

# Holzſchnitte.

(Zeichnende Künſte.)

So nennt man die Abdrüke von den in Holz geſchnittenen Zeichnungen *), ſo wie man die, welche von geſtochenen Kupferplatten abgedrukt ſind, Kupferſtiche nennt. Von dem beſondern Zweig der zeichnenden Künſte, dem man die Holzſchnitte zu danken hat, haben wir bereits in dem angezogenen Artikel geſprochen, wo auch beyläufig das, was von dem Gebrauch und den vorzüglichen Vortheilen der Holzſchnitte zu merken iſt, angeführt worden.

◆ ◆

Auſſer den, bey dem Artikel Formſchneiden, angeführten Schriften, gehören noch hierher: Anleitung zum Form- und Stahlſchneiden, Erfurt 1754. 8. — Schaeflini Vindiciae Typographicae . . . Argent. 1759. 8. — Obſervations ſur un Ouvrage, intitulé Vindiciae Typographicae, par Mr. Fournier le jeune, Par. 1760. 8. — Verſuch, den Urſprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers, und den Anfang der Holzſchneidekunſt in Europa zu erforſchen, von Joh. Gottl. Imm. Breitkopf, 1ter Th. Leipz. 1784. 8. mit 14 Kupfern. — —

# Homer.

Der älteſte griechiſche Dichter, deſſen Geſänge auf uns gekommen ſind. Er wird deßwegen von vielen Alten und Neuen für den Vater der Dichtkunſt gehalten. Dieſes iſt aber nicht ſo zu verſtehen, daß er der erſte Dichter geweſen. Man kann aus der öftern Erwähnung, welche er ſelbſt von Sängern thut, ſchließen, daß die Dichter ſchon vor ſeiner Zeit unter den Griechen ſehr häufig geweſen ſind; und auch weit ältere Völker als die Griechen, haben ihre D[illegible] gehabt.

Das gelehrte Griechenland hatte eine uneingeſchränkte Hochachtung für ihn, und nannte ihn vorzüglich den Dichter, als ob er der einzige geweſen, der dieſen Namen in der vollkommenſten Bedeutung verdiente. Der griechiſche Mahler Galaton hat, nach Aelians Bericht, ihn ſo abgemahlt, daß aus ſeinem Munde eine Quelle floß, aus welcher alle Dichter geſchöpft haben, um anzuzeigen, daß er der wahre caſtaliſche Brunnen ſey,

— a quo ceu fonte perenni
Vatum Pieriis ora rigantur aquis *).

Selbſt Ariſtoteles und Plato ſcheinen ihn für den einzigen Originaldichter zu halten, nach welchem alle andere ſich gebildet haben. Seine Geſänge wurden von der Zeit an, da der Dichter ſelbſt ſie abſang, bis auf den Untergang der Wiſſenſchaften und Künſte für das Buch aller Bücher, für die Quelle der Künſte, der Sittenlehre und der Politik gehalten. Die Jugend mußte ſie ſtudiren, und Erwachſene brauchten ſie als ein allgemeines Lehrbuch. Selbſt zu der Zeit, da die Wiſſenſchaften in Griechenland im höchſten Flor ſtunden, ſah man eine eigene Claſſe von Menſchen, die keinen andern Beruf hatten, als die Geſänge dieſes Dichters ſowol öffentlich als in den Häuſern, nach der Kunſt abzuſingen.

Man

---

*) S. Formſchneiden.

*) Ovid. Amor. III. 9.

Man muß den höchſten Begriff von dieſem Dichter nothwendig bekommen, wenn man bedenkt, daß die größten Männer in verſchiedenen Alten ihn für ihren vornehmſten Lehrmeiſter gehalten; daß **Lycurgus** ihn als einen Geſetzgeber, **Aeſchines** und **Demoſthenes** als den größten Redner, **Alexander der Groſſe** als den vornehmſten Lehrer des Kriegsweſens, **Pindar**, **Moſchus** und **Virgilius** als den vornehmſten Dichter verehret haben *). Ein Dichter, den die erſten Köpfe der erſten Nation in der Welt ſehr verehrt haben, verdient allen Menſchen von Vernunft und Geſchmak bekannt zu ſeyn.

Von ſeinen perſönlichen Umſtänden weiß man wenig zuverläßiges. Nach der gemeineſten Meynung fällt ſeine Lebenszeit ohngefehr tauſend Jahre vor den Anfang der chriſtlichen Zeitrechnung hundert und funfzig bis zweyhundert Jahre ſpäter, als der trojaniſche Krieg, den er beſungen hat. Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt er ein Jonier aus Kleinaſien, und vermuthlich nicht von ganz geringer Herkunft geweſen; denn ſeine Geſänge kündigen einen Mann an, der alle Wiſſenſchaft, alle Kenntniß der Länder, der Künſte und der Weltgeſchäffte, gehabt, die zu ſeiner Zeit möglich geweſen. Es iſt auch wahrſcheinlich, daß er bey Verfertigung ſeiner Geſänge etwas größeres zur Abſicht gehabt habe, als ſeinem dichteriſchen Genie nachzugeben. Wenn man bedenkt, daß Homer zu einer Zeit gelebt hat, da die Griechen nur kurz vorher angefangen verſchiedene Colonien in ein Land zu ſchiken, in welchem ſie vor nicht langer Zeit den hartnäkigſten und berühmteſten Krieg geführt haben: ſo entſteht die Vermuthung, daß etwas von dem Nationalintereſſe der aſiatiſchen Griechen die Hauptabſicht dieſer Geſänge geweſen ſey.

Wie dem aber ſey, ſo iſt bey iziger Beurtheilung derſelben allemal genau darauf zu ſehen, daß ſie uns ganz fremde ſind, und uns unmittelbar nicht weiter angehen, als in ſo fern ſie uns das Genie eines der größten Dichter zeigen, auch die Gemüthsart und die Sitten vieler Völker und der berühmteſten Helden des Alterthums, auf das natürlichſte ſchildern. Wir müſſen davon auf die Art urtheilen, nach welcher ein Heerführer unſerer Zeiten von den Kriegsverrichtungen Alexanders urtheilt, wobey er nicht die izigen Waffen, nicht die gegenwärtige Politik, ſondern die damalige Lage der Sachen in Betrachtung ziehet. So wie es einem erfahrnen Kriegsmann nicht ſchwer fallen würde, zu beſtimmen, wie Alexander nach der izigen Verfaſſung würde gehandelt haben, ſo kann auch ein guter Kunſtrichter ſehen, wie eine Epopée ſeyn würde, die izt in dem Geiſt des Homers verfaßt wäre.

Man wundert ſich nicht ohne Grund, wie es neuern Kunſtrichtern hat einfallen können, es dem Homer zur Laſt zu legen, daß er ſeine Götter und Menſchen anders handeln und reden läßt, als unſre Begriffe es zu erfodern ſcheinen, und daß ihm Sachen wichtig geſchienen, die wir für unwichtig halten. Dies iſt eben ſo viel, als dem Alexander vorwerfen, daß er lieber Mauerbrecher, als Canonen, lieber Pfeile, als Flinten gebraucht habe. Homer ſchildert den Menſchen, wie er zu ſeiner Zeit geweſen, mit dem Charakter, mit dem Aberglauben, mit der Einfalt der Sitten, mit den Gebräuchen, und mit der Sprache,

die

---

*) Eſt enim ſane mirabile, **Homerum** legum ac reipubl. interpretem Lycurgo, oratorem Aeſchini et Demoſtheni, bellatorem Alexandro, poetam Virgilio, Pindaro, Moſcho probatum eſſe. *Cladius ſuper Quint. Iudicio de Homero.*

die er damals gehabt hat. Er iſt der Natur völlig treu geblieben, und hat gar nicht nach einem Ideal gearbeitet. Denn man ſieht wol, daß es ihm höchſt leichte geweſen wäre, die Perſonen beſſer oder ſchlimmer zu machen, wenn er gewollt hätte. Er hatte nicht nöthig an das Ideal zu denken, da die Natur ſelbſt zu ſeiner Abſicht hinreichend war.

Wer dieſen Dichter in ſeinem wahren Lichte ſieht, wird ohne Zweifel dem Urtheil des Strabo beyſtimmen, der ihn nicht blos wegen des poetiſchen Genies, ſondern auch wegen ſeiner Einſicht in Sachen des Lebens, und der Politik allen andern Dichtern vorzieht *). Wir wollen ſeinen poetiſchen Charakter mit den Worten des Gravina abbilden: „Homer iſt ein ſo viel mächtigerer und weiſerer Zauberer, da er ſeine Sprache, nicht ſowol zur Reizung des Gehörs, als zum Ausdruk der Einbildungskraft und zur Bezeichnung der Sachen angewendet, und ſeinen ganzen Fleiß darauf gerichtet hat, jede Sache natürlich auszudrüken. Bald ſcheinet er die Sachen nur flüchtig zu berühren, bald ſie aus dem Geſichte zu verlieren; aber dann kommt er wieder durch einen andern Weg ihr zu Hülfe. Am rechten Orte und zur rechten Zeit miſcht er in die Reden, welche er anführt, gemeine Ausdrüke und Redensarten: als ein andrer Proteus nimmt er alle Geſtalten und Naturen an. Bald fliegt er, bald ſchleicht er am Boden; bald donnert er, bald liſpelt er ſanft; allezeit wird die Einbildungskraft dergeſtalt von ſeinen Verſen gerührt, daß er ſich unſrer Kräfte bemächtiget, und durch ſeine Worte, der Kraft der Natur nacheifert *).“ Nicht ohne Bewunderung ſieht man die unendliche Mannigfaltigkeit der Dinge, die er beſchreibt; von den lieblichſten und gemeinſten Gegenſtänden in der Natur und den Sitten, bis auf die fürchterlichſten und erhabenſten: fürnehmlich wenn man dabey bedenkt, wie er jedes nach der eigentlichſten Art ſchildert. Eben dieſes fühlt man bey den Reden und Handlungen, die er ſeinen Perſonen beylegt. Kein unnützes, kein überflüßiges Wort, keines, das nicht geradezu den Zwek trifft, keine au[illegible] nicht die geringſte Handlung, di[illegible]cht den beſtimmteſten Charakter anzeiget. Was jeder ſpricht oder thut, geſchieht ſo, wie es ſich für ihn ſchiket. Sein Ausdruk und ſein Vers ſind ſo, daß die Natur ſelbſt ſie auf den Lippen des Dichters zur beſten Bezeichnung der Sachen ſcheint gebildet zu haben.

Den Namen eines Vaters der Dichter verdienet er fürnehmlich dadurch, daß kaum eine Art des poetiſchen Schwunges, oder der Herablaſſung zu der natürlichen Vorſtellung der Sachen, keine Wendung der Gedanken, kein Theil der poetiſchen Kunſt iſt, davon er nicht Muſter gegeben. Der epiſche Dichter, der dramatiſche, der lyriſche, und der Redner, können ihr Genie an dem ſeinigen ſchärfen. Dieſes groſſe poetiſche Genie, wird überall von Verſtand und Weisheit geleitet, um auf das Zuverſichtlichſte auf ſeinem Wege fortzuſchreiten. Er zeiget dem Verſtand nichts unerhebliches, nichts unüberlegtes; der Einbildungskraft nichts kleines, nichts gekünſteltes, nichts ſubtiles; dem Gemüthe nichts unnatürliches, nichts übertriebenes

---

*) Ὃς ȣ μονον ἐν τῃ κατα την ποιησιν ἀρετῃ παντας ὑπερβεβληται — — ἀλλα σχεδον τι και τῃ κατα τον βιον ἐμπειριᾳ τον πολιτικον. Strabo L. I.

*) Gravina L. I. c. IV. Man ſehe auch die meiſterhafte Schilderung dieſes Dichters in Shaftesbury's Advice to an Author, P. I. Sect. 3. auf der 196 und 197 Seite.

nes, nichts unbeſtimmtes. Darum nennt ihn Horaz mit Recht den Mann,

— Qui nil molitur inepte.

So hat das Alterthum faſt ohne Ausnahme von dem Vater der Dichter geurtheilt. In den neuern Zeiten hat man unzählige Dinge an ihm auszuſetzen gefunden. Man hat ihn beſchuldiget, daß er ungeſittet, unphiloſophiſch und unmoraliſch ſey. Man ſcheinet aber bey dieſen Vorwürfen vorauszuſetzen, daß Homer die Abſicht gehabt habe, nach den abſtrakten und gereinigten Begriffen der Philoſophie und Moral ſeine Zeitgenoſſen zu lehren und zu bilden. Man erwartet einen Philoſophen, der die Naturkunde, die Sternkunde, die Theologie, nach den Begriffen der heutigen Zeiten erkennt, der die moraliſche Vollkommenheit des Menſchen nach dem höchſten Ideal gebildet habe. Iſt es ſeine Abſicht geweſen, einen idealiſchen Menſchen zu ſchildern, ſo hat er ſie ſchlecht erfüllt. Hat er ſich aber vorgeſetzt die Griechen, als die größten Helden zu ſchildern, den verſchiedenen Stämmen derſelben den Stolz einer edlen Herkunft einzuflößen, ihren Nationalcharakter durch Erzählung der wichtigſten Thaten ihrer Vorfahren feſter zu bilden; hat er dieſes nach den Begebenheiten, deren Andenken noch nicht veraltet war, und nach den damaligen Sitten gethan: ſo iſt ſehr zu zweifeln, daß jemand zeigen werde, wie er es beſſer hätte thun können.

Man erkennt an dieſem Dichter noch deutliche Spuhren von dem Charakter eines Barden*). Er hat nichts von dem vorſichtigen Weſen eines gelernten Künſtlers. Er ſingt nicht, weil er ein Liebhaber der Dichtkunſt iſt, ſondern weil er einen öffentlichen Beruf dazu hat, Thaten, die noch in friſchem Andenken waren, in dem Gedächtniß der Nation zu erhalten. Daß ſchon ältere Werke der Dichtkunſt vor ihm vorhanden geweſen, nach denen er ſein Model genommen, kann man nirgend merken; ſo ſehr fließt bey ihm der volle Strohm aus ſeiner eigenen Quelle, ohne Spuhr einer künſtlichen Veranſtaltung.

◆ ◆

Ueber keinen Schriftſteller iſt vielleicht ſo viel geſchrieben worden, als über den Homer; und ob ich alſo gleich weder Willens, noch fähig bin, alle dieſe Schriften anzuzeigen: ſo ſcheint es mir doch, zur Darſtellung des Einfluſſes, welchen der Dichter gehabt, nothwendig, deren hier mehrere, als bey ähnlichen Schriftſtellern, beyzubringen. Am ſchicklichſten wird dieſes in einer kurzen Geſchichte ſeiner Werke geſchehen können. Dieſe Geſchichte iſt uns nur von der Zeit an bekannt, da ſeine Werke zuerſt nach dem eigentlichen Griechenland, aus Creta oder Jonien, durch den bekannten ſpartaniſchen Geſetzgeber, Lykurg, ſpäter als hundert Jahre nach dem Tode des Dichters, gebracht wurden. Lykurg kaufte ſie von den Nachkommen eines Kreophylus, der ſie vom Homer ſelbſt erhalten haben ſoll. (S. Plut. in Lyc. IV. und N. 29. Oper. T. I. S. 165. Ed. Reisk. u. a. m.) Folglich mußten ſie ſchon in Ein Werk geſammelt ſeyn. Daß Homer ſelbſt ſie nicht niedergeſchrieben, nicht niederſchreiben können, iſt höchſtwahrſcheinlich, (S. Woods Verſuch über das Originalgenie des Homer S. 271 u. f. Frankf. 1773. 8.) und alſo, wenn ſie anfänglich nur durch das Gedächtniß aufbewahret werden mußten, eben ſo natürlich, daß, je nachdem der Dichter einzele Theile (Rhapſodien) an dieſem oder jenem Orte geſungen, auch nur einzele Theile an dieſem oder jenem Orte gefunden, und die letzten vielleicht ehe, als die erſten, entdeckt, oder in dem eigentlichen Griechenland bekannt werden konnten. Daher konnten dieſe Geſänge, oder einzele Theile, welche urſprünglich blos nach ihrem Innhalte benannt wurden, jener auch leicht, in den erſten Sammlungen, nicht in dem Zuſammenhange ſich befinden, in welchem wir ſie jetzt beſitzen, und in welchem ſie, ſelbſt, wenn Homer auch die letztern früher, als die erſtern gedichtet hätte, ſie doch in ſeinem Kopfe verbunden geweſen ſeyn müſſen; denn ſonſt hätten ſeine Gedichte nicht ein ſo verbundenes Ganzes ausgemacht, als ſie ausmachen. Doch, wie er ſie abgefaßt, läßt ſich jetzt nicht mehr beſtimmen. Genug, daß das, was Suidas (in voc. Ὅμηρος) und Euſtathius, im Anfang ſeines Comment. ſagt, nur aus dem Zuſtande, in welchem ſie zuerſt haben gefunden werden müſſen, gefolgert zu ſeyn ſcheinet, und alſo keine Schwierigkeiten, wie der gute Küſter wähnt (hiſt. crit. Hom. Sect. 3. S. 99. vor der Wolfiſchen Ausgabe der Ilias) machen kann. — Dreyhundert Jahr nach dem Lykurg ſoll Piſiſtratus ſie in Ordnung, d. h. die verſchiedenen, damahls als einzeln betrachteten Theile des Ganzen, in diejenige Folge gebracht haben, in welcher ſie jetzt ſtehen (Suidas, ebend. Ael. Var. Lib. VIII. c. 2. L. XIII. c. 14. und Diomed. apd. Meurſ. in Piſiſtrat. c. 9. Cic. de Orat. III. 33. u. a. m.) und bey dem damahligen Zuſtande, oder bey der Art der damahligen Cultur, und beſonders bey dem Mangel der Buchdruckerey, iſt es begreiflich genug, daß die einzeln Theile lange, ohne in gehörige Verbindung gebracht zu ſeyn, aus einer Handſchrift in die andere, übergiengen, und daß überhaupt nur wenige, und wahrſcheinlicher Weiſe, noch weniger vollſtändige, Abſchriften davon genommen wurden. Oeffentlich müſſen ſie indeſſen bereits vorher zu Athen von den Rhapſodiſten geſungen oder declamirt worden ſeyn, denn Solon verordnete, kurz vor dem Piſiſtratus, daß jene Sänger des Homer, deren, wahrſcheinlicher Weiſe, viele, an einem Tage und an einem Orte, nacheinander, dieſe Gedichte, obgleich, wahrſcheinlicher Weiſe, nicht dieſe ganzen Gedichte, oder nur die ganze Ilias herſagten, ſich nicht wiederhohlen; oder, was ſchon, als allgemein bekannt, zu irgend einem einzeln Theile gehörte, in einen andern ſtecken, oder gar aus verſchiedenen Theilen ſich einen einzeln beſondern zuſammen ſetzen, ſondern daß der zweyte da fortfahren ſollte, wo der erſte aufgehört hatte. Mehr ſcheint die Stelle im Laert. Lib. I. C. 2. IX. nicht zu ſagen, und Solon ſcheint bey dieſer Veranſtaltung mehr ſein Abſehen auf die Ordnung bey den Declamationen, oder gegen die dabey mögliche Unordnung, als auf eine Anordnung der Werke des Homer gerichtet zu haben. Auch war es zu jenen Declamationen noch nicht nöthig, daß jeder Theil ſich an ſeiner Stelle, und alle Theile der ganzen Ilias z. B. in den davon befindlichen Abſchriften in gehöriger Verbindung befanden, ſo daß dem Piſiſtratus ſeine Ehre unbenommen bleibt. — Sein Sohn, Hipparch, wenn er nicht auch etwan noch einzele fehlende Theile dieſer Gedichte herbey geſchafft hat, (wie es denn bey der von ſeinem Vater unter die einzeln Theile gebrachten Ordnung möglich wäre, daß man damahls erſt Lücken im dem Ganzen wahrgenommen) veranſtaltete, daß ſie zu einer beſtimmten Zeit, während dem Panathenäiſchen Feſte, geleſen werden mußten. (S. Plat. in Hipp. Oper. Lugd. 1590. f. S. 2. F. und Ael. VIII. 2. Var.) — Hierauf legte Ariſtoteles (Plut. in Alex.) oder, dem Strabo zu Folge, (L. XIII.) Kalliſthenes und Anaxarchus Hand an dieſe Gedichte für Alexander den Großen, ſo wie ſpäter oder früher noch verſchiedene andere mehr (S. Fabr. Bibl. gr. lib. II. c. 2. S. 272 u. f.) und ſuchten ſie von fremden Zuſätzen zu reinigen. Es iſt, nähmlich, ſehr begreiflich, daß bey der Art, wie ſie urſprünglich waren aufbewahrt worden, und bey den öffentlichen Declamationen derſelben, in den verſchiedenen Abſchriften, einzele Verſe weggelaſſen oder hinzugeſetzt, andere von ihrer Stelle verrückt, andre nur verändert wurden; daß Eine Abſchrift, oder Ein Rhapſode zu einem einzelen Theile, oder, wie wir jetzt ſagen, zu einem einzelen Buche oder Geſange, mehr als andere, rechnete, u. d. m. Indeſſen ſcheint das Anſehen

---

*) S. Dichtkunſt 1 Th. Seite 619.

ſehen aller dieſer Männer nicht groß genug geweſen zu ſeyn, dieſen Unordnungen abzuhelfen, und eine beſtimmte Abtheilung und beſtimmte Leſarten allgemein feſtzuſetzen; und dieſes iſt um deſto weniger zu verwundern, da Homer wahrſcheinlich immer an mehrern Orten Griechenlands, bey öffentlichen Feſten und Spielen öffentlich und ſo gar von dem Theater herab, vorgeleſen wurde, und jeder Rhapſodiſte, um aus dem einzeln Theile, welchen er declamirte, ein Ganzes zu machen, nothwendiger Weiſe, zum Anfange und Ende dieſes einzeln Theiles, etwas hinzu dichten mußte. (S. hiſt. crit. Hom. Sect. 4. V und VI. S. 108. u. a. O.) Ariſtarch, aus Alexandrien, zu den Zeiten des Ptolemäus Philometor, nahm dieſe Gedichte alſo von Neuem vor, und die Größe, und der Umfang, welchen jetzt die einzeln Bücher und Geſänge haben, folglich ihre Anzahl, ihre Bezeichnung mit Zahlen, an Statt daß ſie, wie gedacht, ſonſt nach ihrem Innhalte bezeichnet wurden, ſind ſein Werk. Auch hat er einzelne Verſe aus ihnen ausgemerzt, u. d. m. — Zugleich war Homer ſchon frühzeitig in Schulen zum Unterricht gebraucht worden (S. unter andern den Iſokrates in Panegyr. und den Plut. in Alcib.) —

Bey dieſer, auf den Homer, verwandten öffentlichen und mannichfaltigen Aufmerkſamkeit, bey dem Werth ſeiner Gedichte ſelbſt, und bey dem beſondern Reize, welchen ſie für die Griechen haben mußten, iſt es nun ſehr natürlich, daß mehrere Griechen über ſie zu ſchreiben veranlaßt wurden. Von ihren auf uns gekommenen Arbeiten dieſer Art, fange ich mit den geringern, den Scholien, an. Didymus (zu den Zeiten des Auguſt) ſoll deren geliefert haben; wenigſtens ſind dergleichen unter ſeinem Nahmen da, ob dieſe gleich, wie ſchon Lascaris ſelbſt zu ſagen ſcheint, und unter andern, Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. 3. §. 3.) wahrſcheinlich genug gemacht hat, wohl nicht von ihm allein, und ſpäter, als er gelebt, geſammelt worden ſind. Die, zu der Iliade, wurden zuerſt, mit dem Gedichte ſelbſt, Rom 1517. f. die zu der Odyſſee einzeln, aber mit jenen zuſammen, Ven. 1521-1528. 8. und ohne dieſe, Par. 1530. 8. beyde, Straßb. 1539. 8. gedruckt. Vollſtändig ſind ſie auch den Baſeler Ausgaben des Dichters vom Jahr 1535. 1551. 4. der Leidner und Amſterd. Ausg. vom J. 1656. 4. 2 B. (obgleich dieſe ſehr verſtümmelt) und der griech. lat. von Joſ. Barnes, Camb. 1711. 4. 2 B. und die erſtern der Cambr. Ausg. der Iliade von 1689. 4. und der Odyſ. von 1676. 8. und 1695. 8. beygefügt. — Bey eben dieſer Ausgabe der Iliade finden ſich Scholien zu derſelben, welche Aloyſ. Alemannus ums Jahr 1518 aus alten Handſchriften zog. — Zu dem 9ten Geſang der Iliade gab Conr. Hornejus, Helmſt. 1620. 8. Scholien heraus, welche Joh. Caſelius zu Florenz aus einer dem Victorius gehörigen Handſchrift genommen hat. — Eman. Moſchopulus; ſeine Scholia paraphr. ad Hom. Iliad. L. II. gab Jo. Scherpezelius, Traj. ad Rhen. 1702 und 1719. 8. heraus. — Die, bey der Leipziger, und den zwey Venetianiſchen Handſchriften befindlichen, ſind bey der Ausg. der Ilias, von J. B. C. d'Anſſe Villoiſon, Ven. 1788. f. abgedruckt. — Ferner ſind dergleichen noch, vorgeblich vom Porphyrius, u. a. m. in einer Leidner Handſchrift, welche If. Voßius aus der Bibl. des Petavius an ſich brachte (S. Diſſertat. de praeſt. Cod. Leidens. et ſchol. in Homerum ineditis, von L. C. Valkenaer, bey dem Virgil. Collat. ſcript. gr. illuſtr. Leov. 1747. 8.) — in einer Moskauer (ſ. die Vorr. S. 13. zu Syntipae, Phil. Perſ. Fabul. LXII. . . Lipſ. 1781. 8.) u. a. m. vorhanden, wovon Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 3 Nachricht giebt, und der 5te Th. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt, S. 26 u. f. nachzuleſen iſt. Der größte Theil dieſer (kleinen) Scholien iſt indeſſen, höchſt wahrſcheinlich, aus größern, auf uns nicht gekommenen Werken über den Homer, eben ſo wie der Commentar (παρεκβολαι) des Euſtathius, ums J. 1150, aus ihnen gezogen. Dieſer Commentar iſt bey der griechiſchen Ausgabe des Homer, Rom 1542-1550. f. 4 B.

Baſ. 1560. f. 2 B. und Auszüge daraus, bey dem ebend. 1558. f. gedruckten Homer befindlich. Ein anderer Auszug daraus iſt, mit dem Titel: Had. Junii Copiae Cornu, ſ. Oceanus enarrat. homericar. ex Euſtathii Comment. gr. abgedruckt worden. Eine griechiſch-lateiniſche Ausgabe wurde, Flor. 17[illegible] angefangen; es ſind aber nicht mehr als drey Bände erſchienen, welche nur bis auf das 5te B. der Iliade gehen. Uebrigens iſt über den Werth, über die Brauchbarkeit dieſer Scholien in den erſten Stücken der Minerva, Halle 1777. 8. eine Abhandlung, und Hr. Chriſtn. D. Beck hat ein Program, De ratione, qua Scholiastae Poet. graec. veter. inprimisque Homeri, ad ſenſum elegantiae et venuſtatis acuendum, adhiberi recte poſſint, Lipſ. 1785. 4. geſchrieben. — —

Jene größern Werke, welche zu dieſen Scholien den Stoff hergegeben haben, waren mannichfaltiger Art; und ſind, nach ihrem Inhalt, auch beſonders benannt worden. (S. L. v. Walkenb. Iliad. Lib. I. et II. . . . S. 32. Ind. Fran. 1783. 8.) Einige erklärten blos den zweifelhaft ſcheinenden Sinn, oder Ausdruck, einige ſuchten den, vorgeblich, im Homer liegenden geheimen Sinn zu entwickeln, oder brachten einen dergleichen hinein; andre erläuterten blos ſeine Kunſt des Ausdruckes; andere ſammelten die vom Homer gebrauchten Wörter und Redensarten; noch andre löſeten ihn, getreu, andre mit Umſchreibungen, in Proſa auf, andre parodirten ihn, einige ſchrieben über ſeine Vortrefflichkeiten, einige ſuchten ſeine Fehler auf; dergeſtalt, daß Fabricius (Bibl. gr. L. II. c. V.) 113 größtentheils verloren gegangene Schriftſteller, wovon viele mehr als ein Werk über ihn geſchrieben, und worunter ſich Männer, wie Ariſtoteles, befunden haben, hat aufführen können, ob er gleich noch nicht alle aufgeführt hat. Auf uns iſt ſehr wenig von allen dieſen Werken, oder doch, durch den Druck, in völligen Umlauf gekommen; nähmlich nur des Heraclidis (Heracliti) Pontici Allegoriae, gr. et lat. ex ed. Geſn. Baſil. 1544. 8. in den Opuſc. myth. phyſ. et ethic. ex ed. Th. Gale, S. 405 der Amſterd. Ausg. von 1688. 8. ex ed. Chr. Schow . . . praem. epiſt. C. H. Heynii, Gott. 1782. 8. Deutſch von J. G. Schultheß, Zür. 1779. 8. (Ueber den Verf. ſ. in der Menage Ausg. des Diog. Laert. den Art. Heraclides Pont. und Fabr. Bibl. gr. L. I. c. XX. §. 2.) — Porphyrius (Quaeſtiones hom. XXXII. ad Anatolium, Rom. 1517. 4. Ven. 1521. 8. bey den Scholien, Baſ. 1541. f. und Camb. 1711. 4. 2 B. mit den Werken des Homer, De antro Nymphar. (Odyſſ. XIII.) allegor. et phil. comment. bey den Ausg. des vorigen Werkes, und ex ed. R. M. van Goens, Traj. ad Rhen. 1765. 4. mit einer über die allegoriſchen Erklärungen des Homer ſehr bündig geſchriebenen Abhandlung begleitet.) — Nicephorus oder Gregora (vielleicht auch Porphyrius ſelbſt: Moralis interpretatio errorum Ulyſſis . . . gr. Hag. 1531. 8. gr. et lat. ex ed. C. Geſn. Tig. 1542. 8. Luc. Columbi, Holm. 1678. 8.) — Maximus Tyrius (Von ſeinen Diſſertat. handelt die 7te (in der Ausg. des Davis und Reiske, die 23te) Utrum recte Homerum e republica ſua dimiſerit Plato; und die 16te (ebend. die 32te) An ſit ſecundum Homerum definita in Philoſophia opinio.) — Dio Chryſoſtomus (die 53te und 54te ſeiner Diſſertat. oder Reden handelt vom Homer.) — Apollonius (Lexicon gr. Iliad. et Odyſſ. e Mſpt. edidit, lat. vert. emend. et not. illuſtr. J. B. L. d'Anſſe de Villoiſon, Par. 1773. 4. 2 B. Ex rec. Herm. Tollii, Lugd. B. 1788. 8. — —

Ferner ſind eigentliche griechiſche Lebensbeſchreibungen des Dichters da, als eine (vorgeblich) von Herodot, gewöhnlich bey den Ausgaben deſſelben befindlich; einzeln, Straßb. 1550. 8 gr. deutſch von J. G. Schultheß, Zürich 1779. 8. Eine andere, unter dem Nahmen des Plutarch, die aber, ſichtlich, aus Fragmenten zwey verſchiedener Lebensbeſchreibungen beſtehe, und, unter andern, bey der Florent. Ausg. des Homer 1488. f. 2 B.

bey der vom Heinr. Stephanus 1566. fol. bey der Erneſtiſchen, und einzeln, in den angeführten Opuſc. des Gale, befindlich iſt. — Drey kleinere griechiſche Lebensbeſchreibungen gab Leo Allatius mit ſeiner Schrift, De patria Homeri, Lugd. B. 1640. 8. und im 10ten B. des Gronovſchen Theſaurus heraus, wovon die eine vom Proclus ſich herſchreibt, und im 1ten St. der Bibliothek der alten Litteratur und Kunſt, vermehrt abgedruckt iſt. — Auch gehöret hierher noch als ein, aus griechiſchen Schriftſtellern gänzlich zuſammen getragenes Werk: Apologiae quaedam pro Homero et arte poet. fabularumque aliquot enarrat. ex comment. Procli Lycii, Diadochi Phil. Plat. in libr. Plat. de Rep. in quibus plurimae de Diis fabulae non juxta grammat. vulgus . . . ſed theologicis . . . ex prima philoſophia rationibus explanantur . . . ed. C. Geſnerus, Tigur. 1542. 8. — Die Parodien, deren Heinr. Stephanus bey dem Ἀγὼν Ὁμήρου καὶ Ἡσιόδου 1573. 1583. 8. herausgegeben hat, und ſich bey dem Lucian, im Diog. Laert. Athenäus, Chryſoſtomus (Or. XXXII.) u. a. m. finden. (S. Fabric. Bibl. gr. Lib. II. c. 7. §. 2.) Die Centonen (Ὁμηροκέντρωνες) wovon einige alte im Irenäus (Lib. I. c. 1. S. 43. ed. Grab.) und in der Anthologie (B. 35) aufbewahrt worden ſind. Die auf religiöſe Gegenſtände angewandten Homeriſchen Centonen, welche von einer Eudocia ſich herſchreiben ſollen, ſind, unter andern, von Aldus Manutius, Ven. 1501. 4. von Heinr. Stef. 1578. 12. herausgegeben, und befinden ſich bey der Amſterd. Ausgabe des Dichters, vom J. 1648. 8. (S. Fabr. Bibl. gr. a. a. O. §. 3.) — —

Uebrigens geben von dieſen, den Homer betreffenden Bemühungen und Schriften der Griechen, ſo wie von mehrern, ihn angehenden Dingen, von ſeinen verlornen gegangenen Werken, größtentheils ausführlichere litterariſche Nachrichten: Joh. Rud. Wettſteins Differtat. inauguralis de fato Scriptorum Homeri per omnia ſaecula, die ſich bey ſeiner Orat. apologet. pro graeca, et genuina ling. gr. pronunciat. Baſil. 1686. 8. befindet. — Lud. Neucori (Kuſteri) Hiſt. crit. Homeri . . . . Frcft. ad Viadr. 1696. 8. und vor der gr. Ausg. der Ilias (von Fried. Aug. Wolf) Hal. 1785. 8. — Fabricius, in dem 1ten bis 7ten Kap. des 2ten B. ſeiner Biblioth. graec. Vol. I. S. 317 der neueſten Ausg. — —

Zu der Geſchichte der Werke des Homer in neuern Zeiten gehören zuerſt die Ausgaben deſſelben. Die wichtigern, mit Scholien, ſind bereits angeführt; blos griechiſche ſind die, von Demetr. Chalcondyla beſorgte erſte Ausg. der Il. Od. und Hymnen, Flor. 1488. f. 2 B. durch Ald. Ven. 1504. 1517. 1524. 8. 2 B. durch Heinr. Stephanus in ſeinen Poet. graec. princ. 1566. f. Glasg. 1756-1758. f. 4 B. — **Die Ilias allein**, durch Ad. Turnebus, Par. 1554. 8. Genf 1589. 12. Oxf. 1714. 8. Glasg. 1747. 4. 2 B. ex edit. Fr. Aug. Wolf. Hal. 1785. 8. — **Die Odyſſee allein**, Genf 1567. 12. Par. 1582. 4. Oxf. 1705. 8. ex ed. Fr. Aug. Wolf. Hal. 1784. 8. (mit der Batrach. den Hymnen, und den andern Gedichten.) — **Die Batrachom. allein**, Ven. 1486. 4. c. ſchol. Melancht. Par. 1562. 4. Von Tob. Damm, Berl. 1756. 8. Eine Metaphraſis derſelben von Heinr. Smetius, Han. 1619. 8. — **Griechiſch lateiniſche Ausgaben der ſämmtlichen Werke**: Die den mehreſten zum Grunde liegende lat. Ueberſetzung ſchreibt ſich urſprünglich von Andr. Divus her, und iſt, ſo wie die Ueberſetzung der Ilias von Laur. Valla, und Eob. Heſſus, und der Odyſſ. von Raf. Volaterranus, verſchiedentlich einzeln abgedruckt, bey der gr. lat. Ausg. aber, von den verſchiedenen Herausgebern immer verändert und verbeſſert werden. Die erſte dieſer Ausgaben iſt von Heinr. Pantaleon, Baſel 1531. f. gedruckt. Beſſere ſind, die apud Criſpin. 1559 und 1567. 12. 2 B. Von Seb. Caſtalione, Baſ. 1567. fol. Von Heinr. Stefan. Genf 1588. 12. 2 B. Von Aem. Portus, Gen. 1609.

1679.12. Von J. L. B. Amſt. 1648. 8. 1 B. Von Steph. Bergler, Amſt. 1707. 12. 2 B. ebend. 1743. 12. 2 B. Von Sam. Clarke, Lond. 1740-1754. 4. 4 B. Von J. Aug. Erneſti, Leipz. 1759-1764. 8. 5 B. Par. 1747. 12. 2 B. Baſel 1779. 8. 2 B. Die Ilias, gr. und lat. einzeln von Aem. Portus, Lugd. Bat. 1580. 12. Von Sam. Clarke, Lond. 1729. 12. 2 B. (correcter als die in ſeiner Ausgabe der ſämmtlichen Werke Homers) Glasg. 1747. 8. 2 B. Von J. G. Hager, Chemn. 1745-1752 und 1781. 8. 2 B. Die Odyſſee, mit der Batrachom. den Hymnen und Epigr. von J. G. Hager, ebend. 1776-1777 und 1784. 8. 2 B. — Die Batrachom. allein (von welcher auch beſonders gedruckte lat. Ueberſetzungen von Sim. Lemnius und Jac. Balde, Mon. 1647. 12. da ſind) durch Leon. Lycius, Leipz. (1550) ebend. 1607. 8. von Dan. Heinſius, Lugd. B. 1632. 8. durch Maittaire, ganz nach der allererſten Ausgabe derſelben, und mit den lat. Ueberſ. von Aretini, und Franc. Villeri, L. 1721. 8. griech. und deutſch, Petersb. 1771. 8. — — Die Sentenzen aus dem Homer machen das 2te Buch des Gnomologici von Mich. Neander, Baſ. 1564. 8. aus. Auch hat ſie Boetius Nordanianus, Lov. 1555. 4. geſammelt; am vollſtändigſten Jac. du Port in der Gnomol. Homer. Cantabr. 1660. 4. — —

Eben ſo wenig, wie ich alle Ausgaben (über welche ſich, außer dem, was Fabricius darüber ſagt, zum Theil ausführlichere Nachrichten in den Vorreden von J. G. Hager, und J. A. Erneſti, zu ihren Ausgaben des Homer finden) anzeigen wollen, eben ſo wenig vermag ich ein vollſtändiges Verzeichniß aller über ihn verfaßten Schriften zu liefern. Ich ſchränke mich daher auf die wichtigern, mir näher bekannten, ein. Von dem Genie des Homers überhaupt handelt Duff in den Crit. Obſervat. on the Writings of the moſt original Geniuſes in Poetry, Lond. 1770. 8. S. 1 u. f. (aber, wie mir dünkt, ſehr kahl und ſeichte.) — Den Homer und ſeine Werke überhaupt betreffende Schriften: Orat. in expoſ. Homeri, von Ang. Politiano, im 3ten B. ſeiner Werke, Lugd. Bat. 1517. f. (größtentheils aus den vorher angeführten Lebensbeſchreibungen des Homer von dem Herodot und Plutarch gezogen) — Apologeme pour le grand Homère contre la reprehenſion du divin Platon . . . par Guil. Paquelin, Lyon 1577. 4. — G. Crittonii Or. de Sortibus Homeric. Par. 1597. 8. — Pet. Valentis Orat. de laudibus Homeri, Par. 1621. 8. — Everh. Feithii Antiquit. Homer. Lib. IV. Lugd. Bat. 1677. 12. und im 6ten B. S. 3711. des Gronowiſchen Theſ. Verbeſſert und vermehrt (durch Stoeber) Argent. 1743. 8. — Remarques ſur Homere et ſur Virgile, p. l'Abbé Faydit, Par. 1705. 12. — Eſſay on the life, writings and learning of Homer, von Pope, vor ſeiner Ueberſetzung der Iliade, Lond. 1715 u. f. Deutſch, in der Sammlung auserleſener Schriften der Mad. Gottſched, L. 1749. 8. Franzöſ. Theilweiſe durch Gueret des Fontaines bey den Remarques ſur Homère . . . . Par. 1728. 12. (Gegen die Vorrede des Pope fügte Mde. Dacier dem 3ten B. ihrer Odyſſe, Par. 1719. 12. Reflexions . . . bey) — Iac. Frid. Reimanni Ilias poſt Homer. h. e. Incunabula omnium ſcientiar. ex Homero eruta et ſyſtem. deſcripta. Lemgov. 1728. 8. — In dem Eſſai ſur la Poeſie epique des Hrn. v. Voltaire (in ſeinen Werken) findet ſich ein Abſchnitt über Homer, worin der Dichter richtiger, als meines Gedünkens ſonſt von einem franz. Schriftſteller geſchehen, gewürdigt wird. — Sur la lecture d'Homère, von Ch. Rollin, bey dem 1ten B. ſeiner Manière d'enſeigner et d'etudier les belles lettres. — An Inquiry into the life and writings of Homer by Th. Blackwell, Lond. 1735 und 1736. 8. deutſch, ein Auszug daraus, unter dem Titel: „Von dem wichtigen Antheil, den das Glück beytragen muß, einen epiſchen Poeten zu formiren," in dem 7ten Stück der krit. poetiſchen und andrer geiſtvollen Schriften, Zür. 1741 u. f. 8. Ferner im 12ten, 13ten und 14ten B. des Hamburg. Magazins von Agricola, und endlich vollſtändig, durch Hrn. Voß, Leipz. 1776. 8. — Diſp. homer. Synopſis, Auct. Io. Gottfr. Hauptmann, Gerae 1740-1741. 4. — Diſſertat. Homer. Auct. Angel. Mar. Ricci, Flor. 1741-1742. 4. 3 B. (ſehr viel unnützes Zeug enthaltend, von welchem das unbrauchbarſte weggeblieben iſt in der neuen Ausg. Leipzig 1784. 8.) — De ſubſidiis, quae requiruntur ad intell. Homerum, Auct. H. B. Merian, Baſil. 1744. 4. — Specim. homericar. Obſervat. Auct. Ioh. Rud. Stupano, Baſ. 1744. 4. — Num Cometae mentio ab Hom. facta? Prog. Frd. Gotthelf Freytag, Naumb. 1744. f. — Betrachtungen über Homers Sprache, in dem Crito, Zür. 1751. 8. — Cur a lectione H. ſtudia literar. elegantior. olim corpta fuerint? Pr. Io. Gottfr. Hauptmann, Ger. 1755. 4. — Diſſertation ſur Homère, conſideré comme Poete tragique, von Chabanon, in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. et belles lettres, B. 30. S. 539. Quartausg. deutſch, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. B. 3. S. 187 u. f. — Homère plus gentil qu'Annibal, Berl. 1763. 8. — Epiſtolae Homer. . . . ſcr. Chr. Ad. Klotzius, Alt. 1764. 8. vergl. mit dem 2ten der krit. Wälder, Riga 1769. 8. S. 1 u. f. — Super Quintiliani Judicio de Sublimitate Homeri . . . ſcr. Chr. Aug. Clodius, Lipſ. 1765. 4. — Vertheidigung der häuslichen Auftritte in dem Homer; in dem Archiv der ſchweizer. Kr. Zür. 1768. 8. S. 215 u. f. — De meteoris in H. carminibus Comment. Auc. Sig. Lebr. Hadelich, Erf. 1768. 4. — Von den Vorzügen der Homeriſchen Ged. von C. J. Sucro, in ſ. Kleinen deutſchen Schriften, Kob. 1770. 8. — Eſſay on the Orig. Genius of Homer, Lond. 1770. 8. ebend. verm. 1775. 4. von Rob. Wood, deutſch, Frankf. 1773. 8. die Vermehr. ebend. 1778. 8. — De interpretatione Homeri . . . ſcr. Th. Chr. Harles, Erl. 1770 u. f. 4. 8 Abh. — De eloquentia Homeri . . . ſcr. Dav. Chr. Seybold, Ien. 1771. 4. — Schreiben über den Homer . . . von ebend. Eiſ. 1772. 8. — Letters on Homer, by Preſcott, Lond. 1773. 8. — Homeri Carm. laudes ex fontibus Gr. Romanor. deriv. Auct. I. Pietro, Berol. 1775. 8. Das 1te St. von Turmanns Schrift: Ueber den Geiſt der griech. Dichter, Leip. 1778. 8. handelt vom Homer. — Diſſert. omeriche von Fr. Den. Marini, in dem 27ten und 28ten Bd. des Magazzino Toſcano. — Conſiderat. ſur Homère, von Hrn. Bitaube in den Nouv. Mem. de l'Acad. . . . de Berlin, de l'année 1777 und 1782. Berl. 1779 und 1784. 4. — Ueber Homers edle Einfalt, das Unrecht, das ihm geſchiehet, und die Schwierigkeiten ihn zu überſetzen, in den litterariſchen Denkmahlen, Zür. 1779. 8. In den Delizie de' Dotti e degli Eruditi; op. poſth. del D. Giov. Lami handelt das 2te und 3te St. des 6ten B. S. 53-209. (litterariſch) vom Homer. — Ein Aufſaz über Homer, aus dem Franz. des Abt. Raynal in dem 4ten St. der Olla Potrida, v. J. 1780. — Bild eines Homeriſchen Kunſtrichters (von Schott) im 3ten Th. der Litterat. und Theaterzeitung, vom J. 1782. — Ueber das Studium des Homers, in niedern und höhern Schulen, Leipz. 1783. 8. — Eloge d'Homère, von Arnaud, in den Quatre Saiſons litterair. Par. 1785. 12. Deutſch in der Litteratur- und Völkerkunde, Jahrg. 1786. — An Homerus literas noverit, iisque carmina ſua deſignaverit, Auct. I. A. Wiedeburg, Brunſv. 1786. 4. Deutſch in des Berl. Magazin fürs J. 1787. St. 1. — De animi immortalitate Homerica, Comment. Ioa. H. Henrici, Viteb. 1786. 4. — De recte legendo Homero . . . Progr. C. Ben. Suttinger, Lubb. 1786. 4. — Erklärende Anmerkungen zum Homer, von H. J. Köppen, Hannov. 1787-1790. 8. 4 B. Einleitung in die erklär. Anm. oder über Homers Leben und Geſänge, von ebend. Ebend. 1788. 8. — Einiges über das Leſen

Homers in Schulen, Weimar 1788. 4. — Artific. Homer. in exprimendis animae affectionibus, D. C. a Roſenſtein, Upſ. 1788. 4. — Εἰρεσιώνη Homeri . . . Spec. ſcr. K. D. Ilgen, Lipſ. 1791. 4. — In dem 2ten und 3ten Th. von J. W. Hetzels Schriftforſcher, Gießen 1791. 8. finden ſich Parallelen zwiſchen Homeriſcher und althebräiſcher Philoſ. und Darſtellungsart, als Philoſophie und Darſtellungsart der alten Welt überhaupt. — — Gelegentlich wird vom Homer gehandelt, unter andern, in den Characteriſtics des Shaftesbury, B. 3. Miſc. 5. ch. 1. in der Note, von den Characteren im Homer, vergl. mit den Litteraturbr. Th. 7. S. 115. — In der 2ten Samml. der Fragmente über die neuere deutſche Litteratur, u. a. m. — Ueber die Manier des Homers, und andre ſeine Werke betreffende Dinge mehr, findet ſich viel Vortreffliches in Leſſings Laocoon, Berl. 1766. 8. vergl. mit dem 1ten der krit. Wälder, Riga 1769. 8. — — Uebrigens haben verſchiedene Ueberſetzer des Homer, als Rochefort, der Iliade, Par. 1770. 8. 4 Th. Bitaubé, ebenderſelben, Par. 1780. 8. Abhandlungen und Betrachtungen über den Homer überhaupt, vorgeſetzt. — —

Von einzeln Stücken der Homeriſchen Gedichte beſonders, als von der Theologie des Homers: Diatriba de Theologia Homeri . . . . Auct. Nic. Bergmanni . . . Lipſ. 1679. 4. — Reflex. ſur les Dieux d'Homère, von Cl. Fraguier, in dem 3ten Band der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4. — Syſtème d'Homère ſur l'Olympe, von Jean Boivin, ebend. im 7ten B. — Joh. Hardouin handelt (auf eine wirklich poſſierliche Art) davon in ſeiner Apologie d'Homère . . . Par. 1716. 12. — De Fato, de Jove, de Theol. Homeri, Th. Chr. Harles in ſeinen Opuſc. var. Arg. Hal. 1773. 8. S. 387-448. — —

Von den Allegorieen im Homer: Diſſertat. upon the nature and intention of Homers fables relating to the Gods, L. 1753. 8. — Eine, bey der Ausgabe des Porphyriſchen Werkes, De Antro Nympharum ex ed. R. M. van Goens, Traj. ad Rh. 1765. 4. befindliche Diſſertat. — Comment. de origine et cauſis Fabb. Homer. von Ch. G. Heyne, in dem 8ten B. der Nov. Comment. . . . Gott. deutſch, im 19ten B. S. 1 u. f. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Interpret. Allegor. Homer. de errore et precibus, Auct. Traug. Frid. Benedicto, Torg. 1784-1785. 4. 2 St. — De Allegor. Homer. Diſſert. philoſ. Auct. Lud. Heinr. Jacob, Hal. 1785. 4. — Ueber Schickſal, und deſſen bildl. Vorſtellung beym Homer, im 36ten Bd. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — —

Ueber den Homer, in ſo fern er durch jüdiſche Weisheit gebildet worden, und jüdiſche Geſchichte vorgetragen haben ſoll: Homerus Ἑβραΐζων ſ. Homeri comparatio c. ſcript. ſacr. quoad normam loquendi . . . . Auct. Zach. Bogan, Oxon. 1658. 8. — Ὅμηρος Ἑβραῖος, ſ. Hiſtor. Ebraeor. ab Homer. hebraicis nominibus ac ſentent. conſcripta . . . a Ger. Craeſio, Dordr. 1704. 8. In der Odyſſee ſollen die Begebenheiten der Kinder Iſrael, von Loths Auszug aus Sodom, bis zum Tode des Moſe; in der Iliade die Eroberung Canaans durch Joſua und die Iſraeliten dargeſtellt ſeyn. Zum Glück enthält das herausgekommene Werk nur die Verdrehung der erſten ſieben Bücher der Odyſſee. — In der Nuova Raccolta d'Opuſc. ſcient. et filol. B. 26. Ven. 1774. 4. findet ſich eine Abhandlung von Giov. Paſſeri über den Homer, nach welcher dieſer im Gelobten Lande geweſen ſeyn, Davids und Salomons Schriften geleſen, und zur Verſpottung der griechiſchen Gottheiten ſeine Gedichte geſchrieben haben ſoll. — —

Ueber die Charactere im Homer überhaupt: Vieilleſſe heroique, ou les veillards d'Homère, von Jean Boivin in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausgabe. — Gedanken über die Schwierigkeit, die Homeriſchen Charactere nachzuahmen, im 2ten

Th. der Jugendſchrifte des K. K. Thereſianums, Wien 1773. 8. —

De ſimilitudinibus Homeri . . . ſcr. Niemeyer, Hal. 1777. 4. — Ueber die Homer. Gleichniſſe, ihre Uebereinſt. und Abweichung von den Gleichn. neuerer Dichter von J. M. Eyen, Magd. 1790. 8. — —

Ueber einzele Werke des Homer, als die Ilias, und in dieſer beſonders enthaltene Dinge: Comment. explicat. primi et ſec. libri Iliad. Auct. Ioach. Camerario, Argent. 1530-1540. 4. 2 B. Frcft. 1584. 8. — Carol. Dreſincurtii Homericus Achilles, Lugd. Bat. 1693 und 1694. 4. — Mart. Cruſii Comment. grammat. rhet. poet. hiſtor. philoſ. in prim. libr. Iliad. Typ. G. Voegelini 1612. 8. — Io. Hauſſii Praelect. in H. quatuor pr. libr. Il. cura Io. Martini, Dantiſc. 1612. 8. — Examen du ſentiment ordinaire ſur la durée du ſiége de Troyes, von Et. Fourmont, in dem 5ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausg. — Diſſertation ſur la durée du ſiége de Troye (gegen die vorhergehende Schrift) von Ant. Banier, ebend. im 6ten B. — Chronologie de l'Iliade, diſtinguée par chaque jour; avec quelques reflex. in den Mem. de Trev. May 1708. — Reflex. ſur l'Iliade, Liege 1731. 12. — Critical Diſſert. on the Iliad by Rob. Kedington, Lond. 1760. 8. — Ueber die Ilias, von H. Orf, im 2ten Jahrg. des Schweizermuſeums, St. 7. S. 629 u. f. — Ueber Homers Iliade für Dichter, Künſtler und Liebhaber, aus dem Holl. des H. J. de Boſch von F. H. Wunenbecher, Züll. 1788. 8. 2 B. — Diſquiſ. Actionis princ. in H. Iliad. Part. III. ſcr. K. D. Ilgen, Lipſ. 1790. 4. — — De clypeo Achillis, Diſp. Io. H. Lederlin, Arg. 1704. 4. — Obſervations on the Shield of Achilles, in Pope's Ueberſ. des Homer, deutſch, im 5ten Bde. S. 100 der Sammlung Verm. Schriften, zur Beförderung der ſch. Wiſſenſch. Berl. 1760. 8. — Ged. über den Homeriſchen Schild (von Cramer) im 5ten Th. S. 336 der Bemühungen zur Beförderung der Critik . . . Halle 1748. 8. und in dem 3ten Bde. S. 134 der vorhin angeführten Berliner Samml. Verm. Schriften. — Des boucliers d'Achille, d'Hercule, et d'Enée, von Caylus, im 27ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch in der Samml. ſ. Abhandl. Th. 2. S. 131. Altenb. 1769. 4. — Ueber den Schild des Achilles, von Court de Gebelin, in ſ. Monde primitif, engl. 1796. 4. — De Clypeo Homerico, ſcr. Io. Naſt, Stuttg. 1788. 4. — (S. übrigens auch die, in der Folge vorkommende Schrift des Boivin, Leſſings Laokoon, u. a. m.) — — On Homer's Battle's von Pope, bey ſ. Ueberſetzung des Homer; Deutſch im 5ten B. S. 79 der angeführten Samml. Vermiſchter Schriften. — Ein Aufſatz über eben dieſe Materie in den Schriften der deutſchen Geſellſch. zu Altorf 1760. 8. S. 49. — Von der Beſchaffenheit und dem Gebrauch der Cavalerie in den älteſten Zeiten, nach der Erzählung Homer's, Berl. 1774. 8. — Die Belagerung Troias verglichen mit der Belagerung Ptolemais, von D. C. Seybold, Mem. 1785. 4. — — Ueber die Epiſode vom Therſites, von F. Jacobs, im 5ten St. S. 10. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt. — — Specim. de uſu et Auctor. Homeri in diſcipl. variis, praeſ. in jure naturae Auct. Er. God. Chr. Schroeder, Viteb. 1772. 4. — — Nonnulla inepta atque ridicula ex Iliad. Homerica, Auct. C. S. Walther, Stett. 1783. f. — — De fabula quadam homerica, Progr. Io. Frid. Facii, Cob. 1784. 4.

Ueber die Odyſſee: Io. Hartungi Proleg. in tres prior. Odyſſ. H. Rhapſ. Fcft. 1539. 8. — M. Cruſii Orat. de Odyſſ. in ſ. Germ. Graecia, Baſ. 1585. f. S. 30. — Diſcorſi di Giov. Belloni intorno allo antro delle Ninfe Najadi d'Omero . . . Pad. 1602. 4. — Io. Bapt. Perſonae Bergomatis Noctes ſolitariae, ſ. de iis quae ſcientifice in Odyſſea ſcripta ſunt, Venet. 1613. 4. In Geſprächen, deren 70 ſind, abgetheilt, und in welchen Homer durchaus in einen Acarriſſen verwandelt wird. — Homeri Nepenthes (Odyſſee IV, 221) Auct. Pet. La Seine, Lugd. Bat. 1624. 8. und im nten B. S. 1319 des Gronov. Theſ. — De Nepenthe Homerico, op. poſth. Pet. Petiti, Traj. 1689. 8. — Chronologie de l'Odyſſée, diſpoſée par jours in den Mem. des Trev. May 1709. Art. 60. — Chronologie de l'Odyſſée par Jean Boivin in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausgabe. — De linguis Mercurio apd. Graec. ſacris ad Hom. Od. K. v. 334. Diſſ. Frid. Stranzii, Viteb. 1716. 4. — De virga Circes magica, ad H. Od. K. v. 238. Diſſ. G. Sig. Graenii, Miſ. 1742. 4. — Verſ. über die Od. des Homer, von Wolf. Jäger in den Schriften der deutſchen Geſellſch. zu Altorf 1760. 8. S. 83. — In dem 3ten B. des Adventurer's S. 36 und 89 finden ſich Bemerk. über die Odyſſee von Warton. — Brief über Homers luſtige Stücke, im Archiv der ſchweiz. Krit. S. 52. — Ueber den müßigen Held der Odyſſee, ebend. S. 112. — Super Odyſſea Hom. ſcripſ. Dav. Chr. Seybold, Hal. 1762. 8. — Num liber Jobi cum Odyſſ. H. comparari poſſit, Diſq. Ant. Aug. H. Lichtenſtein, Helmſt. 1773. 4. — Ein Verſ. in den Eſſays moral and litterary von V. Knox, Lond. 1779. 8. N. 25. — Ueber das Spiel der Freyer der Penelope, im 3ten St. des Wiedeburgiſchen Magazins, fürs J. 1787. — —

**Vergleichungen des Homer mit andern Schriftſtellern:** Comparazione di Taſſo con Omero . . . da Paolo Beni, Pad. 1612. 4. — Diſc. academique ſur la comparaiſon entre Virgile et Homère, Par. 1667. 12. von Rene Rapin, in deſſen Werken ſie nachher, unter dem Titel, Comparaiſon d'Homère et de Virg. B. 1. S. 91. Amſt. 1725. 12. vorkommt. Lat. Halm. 1684. 12. und in Iac. Palmerii a Grentemesnil Κριτικων Επιχειρημα, Lugd. Bat. 1704. 4. — Iac. Tollii Compar. Virg. e Hom. unter andern, ebend. — La Comparaiſon d'Heſiode avec Homère, von P. Dan. Huet, in den Huetian. N. 82. — Diſc. ſur la querelle entre les partiſans d'Homère et de Virgile von Jean Boivin, in dem 2ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausg. — Parallèle d'Homère et de Platon von Guil. Maſſieu, ebend. in dem 2ten B. über welche Garnier, ebend. im 43ten Bde. der Quartausg. Obſervations hat drucken laſſen. — Außer dieſen, beſonders abgefaßten Vergleichungen, ſind deren, zwiſchen dem Homer und Virgil, noch in des Scaliger Poet. B. 5. Kap. 3. S. 541. 2te Ausg. in des Rene Boſſu Traité du poeme épique, Par. 1675. 12. — in des P. L. Thomaſſin Manière d'étudier les Poetes, Par. 1681. 8. in den Eſſais des Trublet, Par. 1762. 12. Th. IV. S. 193. u. a. m. zu finden. — —

**Ueber Homers Geographie:** E. Traug. Gottl. Schönemann Comment. de Geogr. Homeri, Gött. 1787. 4. — Herm. Schlichthorſt Geogr. Homeri, Gött. 1787. 4. — Aug. Guil. Schlegel De Geogr. Homerica, Han. 1788. 8. — —

**Ueber den Werth des Homer:** Zur Geſchichte der darüber im Alterthume geführten Streitigkeiten, gehört die Diſſertation où l'on examine s'il y a eu deux Zoiles d'Homère von Jacq. Hardion, in dem 8ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausg. — Daß, in den neuern Zeiten, dieſe Streitigkeiten in Frankreich am lebhafteſten geführt worden, und daß, obgleich von den Alten überhaupt die Rede war, es dem Homer denn doch vorzüglich galt, iſt bekannt; aber alles, was für und wider, und über den Dichter, bey dieſer Gelegenheit, gedruckt wurde, anzuzeigen, würde nicht allein zu ſehr in das Weite führen, ſondern auch deßwegen nicht von dem geringſten Nutzen ſeyn, weil viele der erſchienenen Schriften nur die Perſonen der Tadler oder Lobredner, und ihre Art zu ſtreiten angehen, oder nichts, als Wiederholungen über den Homer und über dieſen Streit u. d. m.

enthalten, wie ihn denn Fuſilier ſogar, in dem Arlequin, defenſeur d'Homère, im J. 1715. auf das komiſche Operntheater brachte. — Auſſer den Veranlaſſungen, welche, unter den Neuern, Scaliger (in ſeiner vorher angeführten Vergleichung) Taſſoni (in ſ. Penſieri div. Carpi 1620. 4.) unter den Franzoſen ſelbſt Bois Robert (in ſ. Guerre des Auteurs) Desmarets de St. Sorlin (in ſ. Defenſe de la poeſie et de la langue franç. Par. 1675. 8.) u. a. m. zu der Herabwürdigung des Homer gegeben haben können, liegt meines Bedünkens die wahre Urſache hievon, in dem Charakter der Nation überhaupt, in ihrer Eitelkeit, welche durch den Glanz des franzöſiſchen Staates, zur Zeit, da dieſe Streitigkeiten anfiengen, noch thätiger ſeyn mußte, und vielleicht durch das übertriebene Lob des Homer gereizt worden war; und dann in der beſondern Art ihrer Cultur, und in den, dieſe bewirkenden Umſtänden, worunter vielleicht die Regierungsform nicht eine der unwichtigſten iſt, vermöge welcher der Einbildungskraft zu enge Gränzen geſetzt, oder ihr doch nur eine einſeitige Richtung gelaſſen worden iſt. Wenigſtens fieng der heftige Tadel des Homer mit dem Lobe Ludewig des 14ten in dem Siècle de *Louis le grand*, einem Gedichte des Perrault, vorgeleſen, in der franzöſiſchen Academie, im J. 1687. an; und ſelbſt in den Vertheidigern des Homers zeigen ſich nicht Spuren, daß man das wahre, eigentliche Weſen der Poeſie genau gekannt hätte; man verlangte immer, einerſeits, daß Homer den Stoff zu ſeinen Darſtellungen aus den franzöſiſchen Sitten nehmen, und die Dinge mit den Augen der Neuern anſehen ſollen; anderer Seits wollte man nicht die Art, wie Homer die Dinge behandelt, ſondern dieſe Dinge ſelbſt zu Muſtern der Vortreflichkeit machen. Jenem Gedichte folgten die Paralleles des Anc. et Modernes, Par. 1692 u. f. 12. 4 Th. nachher noch verſchiedentlich gedruckt. Es iſt dem Perrault darin zweifelhaft, ob jemals ein Homer gelebt; und ſeine Perſonen ſollen nie, weder ihrem Character, noch der geſunden Vernunft und der (franzöſiſchen) Anſtändigkeit gemäß, ſprechen; ſeine Bilder ſollen niedrig und lächerlich, ſeine Gedanken falſch, ſeine Gleichniſſe unausſtehlich lang, ſeine Erzählung unausſtehlich weitſchweifig ſeyn, u. d. m. z. B. wenn Homer Il. γ. 146 ſagt, daß das Blut aus der Wunde des Menelaus von den Schenkeln bis zu den Knöcheln herabgefloſſen ſey; ſo ſage er gleich einem Zergliederer, daß die Knöchel am Fuße unterhalb der Wade ſind, u. d. m.) — Lettre de Mr. (Pierre Dan.) Huet à Mr. Perrault, vom Jahre 1692. in dem 1ten B. ſeiner Diſſertat.... Par. 1712. 12. (allg. Vertheid. des Homer.) — Reflex. crit. ſur quelques paſſages du Rheteur Longin von Nic. Boileau, bey ſeiner Ueberſetzung des Longin, Par. 1694. 12. (vorzüglich die 3te u. f. dieſer reflex. ſind gegen Perrault gerichtet; aber diejenigen Stellen abgerechnet, in welchen Boileau die Unbekanntſchaft des P. mit der griechiſchen Sprache, und die Ungereimtheiten zeigt, worin er dadurch gefallen, höchſt mittelmäßig. Gegen das, was P. über die Sitten im Homer, z. B. ſagt, weiß er nichts beſſers (reflex. IX.) vorzubringen, als eine Tirade gegen den neuen Luxus, mit dem Zuſatze, daß ſich gar vieles darüber ſagen ließe. Daß gerade jene Einfalt, jene Natürlichkeit der Sitten, welche Homer ſchilderte, und zu ſchildern hatte, der Poeſie äußerſt günſtig ſind; daß der Zuſtand der Sitten nur in ſo fern in der Poeſie in Erwägung kommt, als er nicht geradezu unſittlich, und dem, was Poeſie iſt, und will, und kann, und keinem andern Dinge in der Welt, mehr oder weniger vortheilhaft iſt: davon kein Wort!) — Diſſertat. ſur quelques endroits d'Homère, von Franç. Reg. Desmarais vor ſeiner Traduction du 1 Livre de l'Iliade en vers franç. Par. 1700. 8. (Auſſer einer allgemeinen, kahlen Vertheidigung, eine Prüfung der von P. aus den Werken des Homers gezogenen und überſetzten Stellen.) — Dieſer Streit über Homer veranlaßte die Ueberſetzung der Iliade durch Md. Dacier, Par. 1711. 12. 3 B. und die Vorrede dieſer Ueberſetzung einen zweyten Streit. Die

Mot,

Verfaſſerinn wollte den Homer von einer beſſern Seite, als ihn die Franzoſen ſonſt aus Ueberſetzungen kannten, bekannt machen, und empfohl ihn zu gefliſſentlich auf Koſten des herrſchenden Geſchmackes der Nation. — Discours ſur Homère, von Frcs. Houdard de la Motte, vor ſeiner verkürzten, verſtümmelten Iliade, Par. 1714. 8. und im 2ten B. ſeiner Werke, Par. 1754. 12. (Das Wahrſcheinliche im Homer ſoll nicht überraſchend genug, ſondern zu ſehr vorbereitet, das Wunderbare zu überraſchend und zu wenig vorbereitet, der Epiſoden zu viel und zu langweilig, die Götter und Helden des Homer laſterhafte Geſchöpfe und die mehreſten der letztern nicht ſelbſtſtändig, die Reden im Gefechte unnütze Auswüchſe, die Erzählung langweilig und unedel, das Schild des Achilles ein Meiſterſtück der Verwirrung, und des lächerlichen Wunderbaren ſeyn. Uebrigens mit Mäßigkeit und Feinheit abgefaßt.) — Des cauſes de la corruption du goût par Mad. Dacier, Par. 1714. 12. (heftige und bittere, vermeintliche, aber höchſt ſchlecht ausgefallene Widerlegung des vorigen, und Prüfung der Ueberſetzung; jetzt unleſbar. Z. B. Wenn Hector, mit ſeinen Pferden ſprechend, dargeſtellt wird: ſo ſoll das Alles buchſtäblich und treu wahr ſeyn, und durch die Aeſopiſche Fabel gerechtfertigt werden; das Anreden der Todten wird ebenfalls, als wahr angenommen, und durch Beyſpiele aus der Geſchichte vertheidigt.) — Reflex. ſur la Critique . . . par Frcs. Houd. de la Motte, Par. 1715. 8. Diſc. ſur le different mérite des Ouvrages d'eſprit, von ebend. bey der 2ten Aufl. des vorhergehenden, Par. 1716. 8. und im 3ten B. ſeiner Werke, Par. 1754. 12. Merkwürdig durch das Geſtändniß, daß er den Homer nur aus der Ueberſetzung der Mad. Dacier kennt und beurtheilt, welche Bekanntſchaft er aber auch für hinlänglich erklärt, einen Dichter zu beurtheilen. Weil nicht alle über die Abſicht der Iliade einſtimmig denken; ſo ſoll ſie auch kein Ganzes ausmachen. Sonſt gut geſchrieben; und im Ganzen mehr glückliche Prüfung der Dacierſchen Vertheidigung, als glückliche Vertheidigung ſeines vorher geäußerten Tadels; ohne eine Spur, daß la Motte je gewußt, was Einbildungskraft iſt, und hervor bringt, und mit dieſen will; alles nach Vorſchriften der vermeintlichen Vernunft geprüft.) — Apologie d'Homère et du Bouclier d'Achilles, Par. 1715. 12. von Jean Boivin; nebſt einer Zeichnung dieſes Schildes. (Mit vieler Mäßigung abgefaßt; aber keinesweges befriedigend) — Conjectures academiques, ou Diſſertat. ſur l'Iliade . . . Par. 1715. 12. (Von Hedelin d'Aubignac geſchrieben, und von Germ Brice herausgegeben. Es iſt mehr, als wahrſcheinlich, daß es nie einen Homer gegeben; ſeine vorgeblichen Werke ſind eine Compilation verſchiedener alter Gedichte, oder alter in Griechenland geſungener Tragödien, u. d. m.) — Diſſertation crit. ſur l'Iliade d'Homère . . . par Mr. l'Abbé Jean Terraſſon . . P. 1715. 12. 2 B. Engl. 1722. 8. 2 B. und Addition à la Diſſert. 1716. 12. (Ein wenig weitſchweifige und langweilige, vergebliche Philoſophie, auf Dichtkunſt und auf Homer angewandt, um zu erweiſen, daß dieſer — kein franzöſiſcher Dichter iſt. Der Innhalt der Il. z. B. ſoll nicht eine Handlung, ſondern eine Leidenſchaft ſeyn, weil Homer nur den Zorn Achills darin beſingt.) — Homère en arbitrage, Par. 1715. 12. Zwey Briefe von Cl. Buffier, die auch unter dem Titel, Diſſertation, ſi nous pouvons bien juger des défauts d'Homère, ſich in ſ. Cours de ſciences, Par. 1732. fol. befinden, und mit vieler Feinheit abgefaßt ſind; und ein Brief von der bekannten Marq. de Lambert, welcher nichts ſagt.) — Examen pacifique de la querelle de Mad. Dacier, et de Mr. de la Motte ſur Homère: avec un traité ſur le poeme épique . . . . par Mr. Etienne Fourmont . . . P. 1716. 12. 2 B. (Weder Unterſuchung, noch ruhige Unterſuchung; denn nicht was die beyden Gegner geſagt haben, ſo wie nicht ruhiger Ton iſt darin zu finden; übrigens weitſchweifig und langweilig.) — Apologie d'H. p. le Pere Hardouin . . P. 1716. 12. — Homère defendu contre l'Apologie, p. Mde. Dacier, P. 1716. 12. — Remarques ſur Homère . . . Par. 1728. 12. von Guyot Desfontaines. (Mit Mäßigung abgefaßt, und brauchbar, weil der Tadel ſowohl, als die Vertheidigung, treu und beſtimmt darin vorgetragen werden.) — Diſſertation ſur le goût par Joſ. Franc. Bourgoin de Villefore, in dem 11ten B. der Mem. de litterature et d'hiſtoire rec. par le P. des Moletz (Homer ſoll nicht Geſchmack gehabt ha[illegible]) — Umſtändlichere Nachrichten von [illegible]ieſem, und andern bey dieſem Streite erſchienenen Schriften finden ſich in dem 4. B. der Bibl. fr. . . . par Mr. l'Abbé Goujet, Par. 1741. 12. S. 46 u. f. — Bey der Ueberſ. der Iliade durch Bitaube B. 1. S. 53-80. Par. 1780. 8. — Uebrigens ſind die Kritiken der franzöſiſchen Schriftſteller, zum Theil, in den „Anmerkungen über die zwölf erſten Bücher der Iliade des Homers nach der d. Ueberſ. in Deutſchland, oder vielmehr in Nürnberg 1771. 8. aufgewärmt worden. Auch urtheilen die neuern franzöſiſchen Litterat. noch nicht richtiger vom Homer. Man leſe nur Merciers Bonnet de nuit und ſelbſt Marmontels Elemens de Litterat. —

Zur buchſtäblichen Verſtändlichkeit des Homers ſind folgende Werke geſchrieben: Index omnium in Homero Vocabulorum . . . concin. Wolfg. Seberus, apud Commel. 1604. 4. mit einem neuen Titelblatte, Amſt. 1651. 4. — Phraſeologia homer. . . . ſcr. Jac. Sorgerus, Frft. 1625. 8. — Clavis homer. . . . Auct. Ant. Roberto, Dua. 1636. 8. — Clavis homer. . . . Auct. Georg. Perkinſon, Lond. 1647 und 1673. 8. ohne Nahmen des Verfaſſers, Goud. 1649. 8. Roter. 1655 u. 1673. 8. — Lexicon homer. . . . Auct. Lud. Coulon, Par. 1643. 8. — Clavis Hom. . . . Auct. S. Patrik, Lond. 1758. 8. 1784. 12. — Nova Clavis homer. . . . Auct. I. Schaufelberg, Tig. 1761-1768. 8. 8 B. — Novum lexicon gr. Etymologicum et reale, cui pro baſi ſubſtratae ſunt concordantiae et elucidationes Homer. et Pindaricae . . . ſcripſ. Chriſt. Tob. Damm, Berol. 1765. 4. — — Auch ſind die Beywörter der Iliade von Nic. Brouſton, Lond. 1594. 24. — ſo wie aus dem Homer, und aus andern griechiſchen Dichtern, von Conr. Dinner, Hanau 1601. 8. geſammelt worden. — —

Beſondere Lebensbeſchreibungen des Homer und hiſtoriſche Nachrichten von neuern Schriftſtellern: De patria Homeri . . . ſcr. Leo Allatius, Lugd. Bat. 1640. 8. und im 10ten B. S. 1553. des Gronov. Theſ. — Homeri Apotheoſis, vel Conſecratio Homeri, ſ. lapis antiquiſſimus, in quo poetarum principis Homeri conſecratio Commentar. illuſtr. a Gisb. Cupero, Amſt. 1683. 4. (Schon Kircher hat in ſ. Lat. vet. et nov. eine Erklärung dieſes Monumentes, welches nicht weit von Rom gefunden wurde, ſo wie Spannheim in der 3ten Diſſ. de uſu et praeſt. numiſmatum, Raf. Fabretti, bey ſeiner Columna Traj. Gronov, im 2ten B. ſ. Theſ. Taf. XXI u. a. m. Beſchreibungen oder Abbildungen geliefert.) Eine Explicat. nouvelle de l'Apotheoſe d'Homère . . p. Mr. Schott erſchien, Amſt. 1714. 4. (vergl. mit Winkelm. Geſch. der Kunſt, Vorr. S. XIX. und S. 378.) — Ueber das Zeitalter des Homers finden ſich Unterſuchungen bey den Marm. Oxon. (S. 695. der 3ten Ausg.) und in des H. Dodwell Werk, De veteribus Graecor. Romanorumque cyclis, Ox. 1701. 4. — Was die Alten über das Zeitalter Homers geglaubt, hat zum Theil Voſſius, in dem 2ten Kap. des erſten Buches, de poet. graec. und vollſtändiger Jackſon in ſeinen Chronol. Antiquities, B. 21. S. 224 u. f. geſammelt. — Curatio caeci Homeri var. util. et jucund. Philolog. cont. a M. Andr. Wilkio, Lipſ. 1603. 8. und in der Plej. ſec. ſeiner Oration, vergl. mit Heumanns Actis philoſ. Th. 4. S. 671 u. f. — Ueber die Armuth des Homer, von Fried. Chriſtn. Exter, Zweybr. 1777. 8. — Die verſchiedenen Urtheile über die Werke des Homer, hat Baillet, in dem 1ten Th. des 3ten B. ſeiner Jugemens (S. 215. Amſt. 1725. 12.) zuſammen getragen. — — Eigentliche Lebensbeſchreibungen des Homer ſind, in Greg. Gyraldi Hiſt. Poetar. S. 202. Baſ. 1545. 8. — in Le Fevre's Vies des Poetes grecs — in dem 1ten B. der engliſchen Biogr. claſſica, deutſch durch Murſinna u. a. m. enthalten. — —

Zu dem, was den Homer angeht, gehören ferner die alten Rhapſodiſten, von welchen Scaliger in dem 41ten Kap. des 1ten B. ſeiner Poetik, Küſter in der angeführten hiſt. crit. Homeri Th. 2. Abſchn. 4. S. 104. der vorgedachten Ausg. Fabricius, in der Bibl. graec. B. 1. Kap. 2. XXII. Nachrichten liefert, und Lelius Biſciola eine beſondere Diſquiſit. de eor. varia appellatione, in ſ. Horis ſubſec. Col. Agr. 1618. f. B. 2. Liv. XV. c. 20, ſo wie Sig. Fdr. Dreſig eine Comment. critic. in qua eorum vera origo, antiquitas ac ratio ex Auctor. graec. traditur, Lipſ. 1734. 4. geſchrieben hat.

Ueberſetzungen des Homer: Nath. Gottfr. Leske ſchrieb eine Abhandlung: Homeri verſionem germanicam non eſſe probandam, Lipſ. 1771. 4. Nachdem in den krit. Wäldern ſehr viel vortreffliches über die Schwierigkeiten dabey war geſagt worden. — Ob Homer überſetzt werden könne, ein leſenswerther Aufſ. in dem Journal von und für Deutſchland, v. J. 1784. — Die Ueberſetzungen ſelbſt ſ. bey den Art. **Ilias**, **Odyſſee**, und **Scherzhaft**. — —

## Horaz.

Man würde ſich einen zu niedrigen Begriff von einem der gröſten Dichter des Alterthums machen, wenn man ſich einbildete, daß Horaz aus bloßer Liebhaberey ein Dichter geworden, daß er, wie es etwa in unſern Zeiten zu geſchehen pflegt, ſeine Jugend und ſein reiferes Alter angewendet habe, poetiſche Gedanken und Bilder aufzuſuchen, und Sylben abzuzählen, um bey verſchiedenen Gelegenheiten ſeinen Mitbürgern etwas zu leſen zu geben, das ihnen gefiele, und ihm den Ruhm eines witzigen Kopfs erwürbe. Der Graf Shafteſbury hat richtig angemerkt, daß die alten und neuen Kunſtrichter, die dieſen Dichter mit ihren Anmerkungen erläutert haben, uns den großen Mann in ihm gar nicht gezeiget haben, der er würklich geweſen iſt. Wenn man nur das, was er ſelbſt hier und da in ſeinen Gedichten von ſeinen perſönlichen Umſtänden und von ſeinem Charakter einfließen läßt, zuſammen nimmt, ſo zeiget er ſich in einem ſehr vortheilhaften Lichte.

Er war der Sohn eines freygelaſſenen, vermuthlich griechiſchen, Mannes von Vermögen und rechtſchaffenem Weſen, der ihm eine gute Erziehung gegeben. Er drükt ſich darüber an verſchiedenen Orten ſehr deutlich aus; er ſchreibet es ſeinem Vater zu, daß er ein redlicher und beliebter Mann geworden:

> — purus et inſons
> — ſi et vivo carus amicis:
> Cauſa fuit pater his *).

Seinen Lehren danket er es, daß er ſich nicht von dem Strohm der Laſter hat hinreißen laſſen:

> — Inſuevit pater optimus hoc me,
> Ut fugerem, exemplis vitiorum
> quaeque notando **).

Er hatte verſchiedene Lehrer und Aufſeher; aber dieſer rechtſchaffene Vater verließ ſich nicht auf ſie, er war ſelbſt der beſte Aufſeher:

> Ipſe mihi cuſtos incorruptiſſimus
> omnes
> Circum doctores aderat †).

Nach-

---

*) Sat. I. 6.
**) Sermon. I. 4.
†) Ibid.

Nachdem er in Rom eine ſo gute Erziehung genoſſen, und, nach der damaligen Art, auch in den ſchönen Wiſſenſchaften unterrichtet worden, reiſte er nach Athen, wo er in der Schule der Akademiker das Studium der Philoſophie trieb. Indem er ſich da aufhielt, brach der bürgerliche Krieg aus, durch den **Brutus** die römiſche Republik zu retten ſuchte. Horaz nahm die Parthey der Freyheit, aus patriotiſchen Geſinnungen und aus Hochachtung und Freundſchaft gegen den **Brutus**, dem er in Griechenland bekannt worden. Dieſer einzige Umſtand, daß er vor dem Umſturz der Republik mit den Häuptern des Staates bekannt geweſen, und von ſo großen Männern zur Vertheidigung der Freyheit mit gebraucht worden, (denn es wurde ihm eine Legion anvertraut,) muß uns einen vortheilhaften Begriff von ihm geben. Er hatte Urſach auch nachher ſich deſſen zu rühmen. Die Art, wie er davon ſpricht,

> Me primis urbis, *belli placuiſſe domique* *).
>
> — Cum magnis vixiſſe invita fatebitur uſque
> Invidia **).

zeiget deutlich, daß er mit den größten Männern der ſterbenden Republik, ſowol vor, als in dem Kriege ſelbſt, in vertrautem Umgange gelebt habe. Darum wurde er auch, als eines der Häupter der Freyheit, nach der Schlacht bey Philippi in die Acht erkläret, und verlor ſeine Güter. Dieſes zwang ihn zu einem ruhigen Leben; und weil er nun nichts mehr für die Freyheit thun konnte, warf er ſich in die Arme der Muſen, ſo wie vor ihm Cicero in ähnlichen Umſtänden, ſich ganz dem Studio der Philoſophie ergeben hatte. Alle dieſe Umſtände erzählt er ſelbſt, mit der ihm ganz eigenen Kürze:

> Romae nutriri mihi contigit, atque doceri
> Iratus Grajis quantum nocuiſſet Achilles:
> Adjecere bonae paulo plus artis Athenae;
> Scilicet ut poſſem curvo dignoſcere rectum,
> Atque inter ſylvas Academi quaerere verum.
> Dura ſed emovere loco me tempora grato;
> Civilisque rudem belli tulit aeſtus in arma
> Caeſaris Auguſti non reſponſura lacertis.
> Unde ſimul primum me dimiſere Philippi
> Deciſis humilem pennis, inopemque paterni
> Et laris et fundi, paupertas impulit audax,
> Ut verſus facerem *).

Er äußert hier im Vorbeygang ſeine Gedanken über den bürgerlichen Krieg, auf eine Weiſe, die uns nicht erlaubet, es ihm übel zu nehmen, daß er ſich mit dem Cäſar ausgeſöhnt hat. Er geſteht ihm hier nur eine überwiegende Macht zu, die er ſtillſchweigend der gerechten Sache der andern Parthey entgegen ſetzt. Man kann den beherzteſten Mann nicht tadeln, daß er der entſchiedenen Uebermacht nachgiebt, wenn er nur den Mächtigern nicht zugleich für den rechtmäßigen Herrn hält.

Man würde ſich [illegible] irren, wenn man aus den letzten Worten dieſer Stelle ſchließen wollte, daß ihn der Hunger gezwungen habe ein Dichter zu werden, um ſein Leben mit dem Gewinnſt von ſeinen Gedichten zu erhalten. Er will blos ſagen, daß die Beraubung ſeiner Güter und die Verbannung alle Würkſamkeit für Geſchäffte bey ihm unmöglich gemacht und

---

*) Ep. I. 20.
**) Sat. II. 1.

*) Epiſt. II. 2.

und ihn gezwungen haben, einem andern Hange zu folgen.

Seine erſten Verſuche in der Dichtkunſt waren die Satyren, wozu er durch das Beyſpiel des Lucilius aufgemuntert worden. Es war ſehr natürlich, daß ein ſo groß denkender Mann ſeinen Unwillen gegen die Thorheit und das Laſter ausließ. Dieſer Unwillen war ſeine Muſe, nicht der Kützel, als ein Poet ſich einen Namen zu machen. Darum machte er anfänglich gar keinen Anſpruch auf den Namen eines Dichters:

— Ego me illorum, dederim quibus eſſe poetas,
Excerpam numero *).

Darum gab er ſich auch keine Mühe als Dichter gelobt zu werden. Damals hatten die ſchönen Geiſter, wie noch itzt, ihre eigenen Methoden, ſich Beyfall zu erwerben und ſich rühmen zu laſſen. Aber dieſe Schliche ſtunden ihm nicht an.

Non ego nobilium ſcriptorum auditor et ultor
Grammaticas ambire tribus et pulpita dignor **).

Er ſchrieb, weil es ihm nicht möglich war über die Thorheiten und Laſter zu ſchweigen.

— Seu me tranquilla ſenectus
Expectat, ſeu mors atris circumvolat alis;
Dives, inops, Romae, ſeu fors ita juſſerit, exul,
Quisquis erit vitae, ſcribam, color †).

Noch währenden Unruhen des bürgerlichen Krieges erlangte er die Freyheit wieder nach Rom zu kommen, kaufte ſich in eine bürgerliche Decurie ein, und ſeine Freunde Virgilius und Varius machten ihn mit dem Mäcenas bekannt. Anfangs that er ſehr ſchüchtern, und erſt neun Monate nach der erſten Bekanntſchaft mit dieſem Liebling des Auguſts, wurde der Dichter unter die Zahl ſeiner Vertrauten aufgenommen *). Dadurch wurde er auch bald dem Auguſtus ſelbſt bekannt, der ihn ſehr hoch ſchätzte.

Man kann aus hundert Stellen ſeiner Gedichte ſchließen, daß in dem Umgange, den Horaz mit dem Mäcenas und dem Auguſtus gehabt, die Unterredungen meiſtentheils die damals ſchon ungemein große Verdorbenheit der Sitten und die Thorheiten der Römer betroffen haben, und daß dieſes zu mancher Satyre und Ode des Dichters Gelegenheit gegeben. Unter dem Schutz des Regenten konnte er ſehr dreiſte ſchreiben; darum wurde er ſehr beiſſend, und übertrat auch wol darin die Schranken der bürgerlichen Geſetze; deßwegen er ſich ſehr viel Feinde machte. Weil er aber vor Verfolgung ſicher war, ſo erweckte dieſes bey ihm mehr Unwillen, als Furcht. Von Zeit zu Zeit that er heftige Ausfälle gegen die herrſchenden Thorheiten und Laſter der Römer, und griff ſowol einzelne Perſonen, als das ganze Publicum an.

Seine Lebensart war ſo, wie ſie ſich für einen Philoſophen ſchiket; er war ohne Ehrgeiz und vergnügt, daß ihm ſein Stand erlaubte, für ſich, von öffentlichen Geſchäfften und vom Hofe entfernt zu leben. Als ein wahrer Philoſoph fühlte er das Vergnügen und die großen Vortheile des Privatlebens.

Nollem onus — — portare moleſtum.
Nam mihi continuo major quaerenda foret res,

Atque

---

*) Serm. I. 4.
**) Epiſt. I. 19.
†) Serm. II. 1.

*) Serm. I. 6.

Atque ſalutandi plures; ducendus et unus
Et comes alter, uti ne ſolus rúſve peregre-
Ve exirem; plures calones atque caballi
Paſcendi; ducenda petorrita *).

Er empfand es, daß er in dieſem Stük viel Vortheile über die Großen hatte.

— Commodius quam tu praeclare ſenator
Millibus atque aliis vivo; quantumque libido eſt,
Incedo ſolus; percontor quanti olus et far.

Mit einer ſolchen Sinnesart konnte er freylich auf die Römer, wie von einer Höhe herunter ſehen, und ihnen ihre Thorheiten mit ſo viel Nachdruk vorwerfen.

Ein Mann von dieſer Art war dem Auguſtus nicht nur zum Umgang und zu philoſophiſchen Ergözlichkeiten wichtig, ſondern er ſah auch, daß er ihm zur Ausbreitung ſeines Ruhmes und zur Unterſtüzung ſeiner Politik große Dienſte leiſten konnte. Es geſchah auf ausdrükliches Verlangen des Regenten, daß Horaz ſeine und der Seinigen Siege beſang. Viele der ſchönſten Oden ſind aller Wahrſcheinlichkeit nach auf deſſen Angebung gemacht worden, um den Römern die Ruhe unter ſeiner Regierung, bisweilen auch, um ſeine Veranſtaltungen und Geſeze, beliebt zu machen. Im Alter ſcheinet der Dichter ſich von dem Hofe etwas entfernt zu haben, um für ſich zu leben. Er hielt ſich damals meiſtens auf ſeinem ſabiniſchen Landgut, oder in ſeinem tiburtiniſchen Luſthaus auf, lebte als ein Philoſoph, und kam viel ſeltener an den Hof, als man ihn da zu ſehen wünſchte.

Alles dieſes breitet ein ziemlich helles Licht über den ſittlichen Charakter dieſes Mannes aus. Er hatte Genie genug in der Dunkelheit eines niedrigen Standes ſich die Einſichten zu erwerben, und ſich zu einer Sinnesart zu bilden, die ihn den erſten Männern der Republik wichtig machten. Hätten die Vertheidiger der Freyheit geſiegt, ſo würde er ohne Zweifel ein anſehnlicher Mann, und eine Stüze des Staates geworden ſeyn. Nachdem die Bemühungen für die Erhaltung der Freyheit nicht nur völlig vergeblich worden, ſondern ſo gar dem Staat ſchädlich würden geweſen ſeyn, verlor er die Luſt zu Geſchäfften, und unterwarf ſich dem Schickſal. Er wurde von der herrſchenden Parthey geſucht, und verbarg ſich nicht vor ihr; wurde aber auch nicht ihr Schmeichler. Da er ſelbſt für den Staat nichts mehr thun konnte, wurde er erſt ein bloſſer Zuſchauer. Seine ſcharfe Beurtheilungskraft und ſein richtiges Gefühl zeigten ihm den verdorbenen Charakter ſeiner Mitbürger in einem lebhaften Lichte. Da die patriotiſche Tugend nichts mehr helfen konnte, ſuchte er die Privattugend zu unterſtützen. Es erregte ſeine Galle, daß die Römer, nachdem ſie die politiſche Freyheit unwiederbringlich verloren hatten, ſich noch ſelbſt in die ſittliche Sclaverey der Leidenſchaften ſtürzten. Er ſah ein, daß auch unter der neuen Regierungsform ein Mittel übrig war den Staat groß und die Bürger glüklich zu ſehen, wenn ſie nur ſelbſt es ſeyn wollten. Ein großer Theil ſeiner Gedichte zielt dahin ab, ſie davon zu überzeugen, und ſie von dem völligen Verderben zu retten; ſein eigenes Leben gab ihnen das Beyſpiel deſſen, was er von ihnen forderte. Dieſe große Art zu denken, mit einem ſehr lebhaften poetiſchen Genie verbunden, machte ihn zu einem Dichter, der auf den wahren Zwek der Kunſt arbeitete. Dieſen moraliſchen Schwung kann

---

*) Serm. I. 6.

man, wie ein ſcharfſinniger Engländer ſehr richtig angemerkt hat, in allen Werken dieſes Dichters gewahr werden, und der Verfaſſer der Epiſteln blikt ſelbſt in den Oden hervor. Horaz iſt, ſagt dieſer Kunſtrichter *), vom ganzen Alterthum der populareſte Schriftſteller, weil er an ſolchen Bildern reich iſt, die aus dem gemeinen Leben hergenommen ſind, und an ſolchen Anmerkungen, die die menſchlichen Herzen und Geſchäffte recht genau treffen. Man kann hinzuthun, und weil er faſt überall den Zwek gehabt hat, nicht als ein wiziger Kopf durch ſchöne Sachen ſeine Leſer zu beluſtigen, ſondern als ein das Publikum überſehender Philoſoph, ihnen nüzliche Sachen zu ſagen.

Freylich war er auch ein wiziger Kopf, der manches geſchrieben, um mit ſeinen Freunden zu lachen. Man muß ihn aber nicht aus ſeinen, zum Zeitvertreib und zum Spaß geſchriebenen, kleinen Liederchen, ſondern aus ſeinen gröſſern und ernſthaften Gedichten beurtheilen. Da ſieht man überall einen Mann, der von dem, was er andern belieben will, innig durchdrungen iſt, der deßwegen jeden Gedanken mit der gröſten Lebhaftigkeit und Stärke ſagt. Man fühlet überall mehr ein warmes, ſtark empfindendes Herz, und eine herrſchende Vernunft, als eine reiche und lachende Phantaſie. Darum wird er durch alle Zeiten der Lieblingsdichter ernſthafter und philoſophiſcher Männer bleiben.

◆ ◆

Der gröſte Theil der, über den Horaz geſchriebenen, eigentlichen Erläuterungsſchriften geht immer einzele Gattungen ſeiner Werke an, und iſt alſo bey dem Art. Dichtkunſt, Ode und Satire zu ſuchen; hier ſchränke ich mich, auf die mehr oder weniger allgemeinen ein. Von den ältern Auslegern, oder Scholiaſten deſſelben, deren fünfe, als C. Aemilius, Julius Modeſtus, Q. Terentius Scaurus, Helenius Acron und Pomponius Porphyrion bekannt ſind, iſt nur Acron und Porphyrion, aber auch dieſe nicht vollſtändig, und vermiſcht mit den Zuſätzen ſpäterer Ausleger, auf uns gekommen, und unter andern Acron bey der Ausgabe der Werke des Horaz Meyl. 1474. f. beyde bey den Ausg. des Raf. Regius, (Pad.) 1481. f. Meyl. 1485. fol. 1486. fol. Ven. 1490. f. 1544. f. des Georg Fabricius, Baſ. 1555. f. mit den Commentaren mehrerer Neuern, befindlich; Heinr. Stefanus hat ſeinen Ausgaben des Horaz (Par. 1577) 8. und (Par.) 1588. 8. eine Abhandlung über den leztern beygefügt. Einen andern alten, ungenannten Scholiaſten gab Jac. Cruquius, mit dem Dichter, Antv. 1578 u. 1579. 4. heraus, welche Ausg. nachher noch öfters, am beſten, ebend. 1611. 4. abgedruckt worden iſt. — Unter den neuern, grammatiſchen Auslegern des Dichters ſind die vornehmſten: Chriſtoph. Landinus, bey den Ausg. Flor. 1482. Ven. 1483. f. u. a. m. — Anton. Mancinelli bey den Ausgaben 1492. 1493. 1499. fol. — Jodoc. Badius Aſcenſius († 1535. bey den Ausgaben, Par. 1503 und 1529. f. — Dionyſius Lambinus († 1572; bey den Ausg. Lugd. 1561. 4. Ven. 1565. 4. Aurel. Allobr. 1605. 4. u. a. m. — Jac. Cruquius, Antw. 1578 und 1579. 4. u. a. m. (ſ. oben) — Jan. Douſa; bey der vorhergehenden Ausgabe, und einzeln, Commentariolus, Antv. 1550. 16. — Bernard. Parthenius: in Q. Hor. F. Carmina et Epodos Comm. Ven. 1584. 4. — Pierre Gault. Chabot († 1597. bey der Ausg. Par. 1582. 8. weitſchweifig, pedantiſch.) — Lev. Torrentius (van der Becken † 1595. bey der Ausg. Antw. 1608 und 1620. 4.) — Mehrere, minder oder mehr, vollſtändige ältere Comment. des Horaz, ſind an der Zahl 40. bey der Ausg. ſeiner Werke, Baſ. 1580. f. befindlich. — Auch gehören noch hieher: Q. Horat. Flac. Carmina, collat. Script. graecor. illustr. Hal. 1770-1772.

---

*) Der Verfaſſer des Verſuchs über Popens Genie und Schriften.

1771. 8. 1 Th. und — von den Auslegern oder Erklärern deſſelben, in neuern Sprachen, Les Oeuvr. d'Horace . . . par André Dacier, Par. 1681. 12. 12 B. zuletzt Amſt. 1733. 4. 4 B. 12. 10 B. — Les Poeſies d'Horace, diſpoſées ſuivant l'ordre Chronol. . . . par le P. Sanadon, P. 1728. 4. 2 B. Amſt. 1735. 12. 8 B. Par. 1756. 12. 8 B. — —

Ausgaben des Horaz mit, mehr oder weniger, Noten und Anmerkungen: Auſſer den bereits angeführten, mit Comment. verſehenen: Ed. pr. pr. 4. ohne Druckort, Jahrszahl und Drucker. Maittaire (Annal. typogr. B. 1. S. 292) ſchreibt ſie der Druckerey des Ant. Zarotti von Meyland zu, und ſetzt ſie alſo ungefähr in das Jahr 1470. Durch Jac. Löcher, Argent. 1498. f. auch mit einigen elenden Holzſchnitten verſehen. (Die erſte vollſtändige in Deutſchland gedruckte.) Die folgenden erſtern Ausgaben richteten ſich größtentheils entweder nach den Aldiniſchen, Ven. 1501. 8. und 1551. 8. u. a. m. oder nach der Juntiniſchen, Flor. 1593. 8. u. a. m. oder nach der vom Badius Aſcenſius, Par. 1503. f. u. a. m. Eine der beſten hievon iſt (Lugd. Bat.) 1511. 8. gedruckt; und die von Heinr. Stefanus bereits angeführten, und noch einigemahl aufgelegten. — Mit dem Dion. Lambinus fieng eine neue Epoche in den Ausg. des Horaz an; ſeine Ausgaben ſind bereits angezeigt. — Von den Ausgaben des Dan. Heinſius, deren erſte ex offic. Plant. Raphel. 1604. 8. erſchien, iſt die beſte Lugd. Bat. 1629. 12. 3 Th. apud Elzev. und 1676. 12. — Von Pet. Burmann Traj. Bat. 1699. 12. ebend. 1713. 12. — Von Jac. Talbot, Cantab. 1699. 4. ebend. 1701. 12. — Von Wilh. Baxter, Lond. 1701. 8. — Von R. Bentlei, Cantab. 1711. 4. 2 B. Amſtel. 1713 und 1728. 4. Lipſ. 1764. 8. 2 B. (Gegen dieſe Ausgabe erſchienen in England Streitſchriften, als Ariſtarchus ampullans in curis Horatian. . . . Lond. 1712. 8. und Ariſtarchus Antibentleianus, Auct. Rich. Johnſon, Nottingh. 1717. 8.) — Von Alex. Cuningham, Hag. Com.
1721. 12. Lond. 1721. 8. 2 B. — Vo
Joh. Jones, Lond. 1736. 8. — Vo
J. M. Geßner, Lipſ. 1752 und 1772.
— Von Joſ. Valart, Par. 1770. 8. —
Von Dav. Jani, Lipſ. 1778 u. f. 8. 2
(Aber unvollendet.) Zu den guten, abe
auf irgend eine Art, merkwürdigen Au
gaben des Horaz gehören noch die zu Se
dan 1627. 32. gedruckte; — die Pariſe
1642. f. — die c. not. var. Lugd.
1670. 8. — die von Lud. Desprez, i
uſum Delphini, Par. 1691. 4. —
Par. 1733. 16. — von Joh. Pine, Lond
1733. 8. 2 B. — Lond. Brindley 1744
24. — Glasg. 1745. 12. Edit. immacu
lata. — Par. 1746. 12. — Lond. Sand
by 1749. 8. 2 B. — Birmingh. Basker
ville 1762. 12. 1770. 4. 1777. 12. 2 B. —
cur. J. Oberlin Argent. 1788. 4. —
Auch haben noch, in den neuern Zeiten
Franc. Dorighelli zu Pad. 1774. 8. 3
und Poinſinet de Sivry, Par. 1777.
2 Ausg. geliefert, wodurch aber weder d
Eigenheiten noch der Werth des Dichter
mehr entwickelt worden ſind. — Mehrer
Nachrichten von den Ausgaben des Hor
finden ſich in Fabr. Bibl. lat. B. 1. S
300 u. f. der neuen Ausg. In Wend
Neuhaus Biblioth. Horat. Lipſ. 1775
8. vergl. mit der, der letzterwähnten Aus
gabe vorgeſetzten Schrift, De Horati
Editionibus. — — De metris Hora
tianis handelt der Gr. Diomedes im 3te
Buche S. 518. Ed. Gr. Putſchii, Han
1605. 4. und Mar. Victorinus im 4te
Buche, ebend. S. 2610. — Und vo
Neuern Nic. Perott, bey ſeiner Schrif
de generibus metrorum, Ven. 1497
4. — Aldus, bey ſeiner Ausgabe deſſel
ben, Ven. 1501. 8. Thom. Hareley, Lond
1736. 8. u. a. m. — — Von den zu de
Werken des Horaz verfertigten Regiſtern
von den Parodien und Paraphraſen deſſel
ben giebt Fabric. (S. 422. a. a. O.) Nach
richt. — —

Die, von Otto v. Veen, zu dem Ho
raz verfertigten Sinnbilder (Emblemata
welche, Antv. 1607. 4. Brüſſel 1683.
Amſtel. 1659. 8. abgedruckt, und dere
Erklärungen in das Spaniſche, Brüſſ
1669

19. f. in das Franzöſiſche von le Ro Gomberville, Par. 1646. f. Brux. 18. f. und in andere Sprachen mehr rket und mit den Kupfern herausgegeben n worden, ſind — in jedem Betrachte, lecht. — —

Beſondere, einzelne Erläuterungsſchriften: Zu ihnen gehört die Beurtheilung Horaz vom Scaliger, Poet. Lib. VI. p. VII. S. 867. ate Ausg. vergl. mit n vorhin angeführten Commentar des rn. Parthenius. — De Philoſophia orat. Diatr. Io. Guil. Bergeri, Vib. 1704. 4. (Beweiſt, daß Horaz ein klektiker geweſen.) — De Philoſophia orat. Diatr. Henningi Forelii, Lipſ. 06. 8. — Joh. Hardouin ſucht, in ſ. Prog. ad cenſuram ſcript. veter. aus einen Stellen, und aus einzelnen Dichtarten t Horaz zu erweiſen, daß wohl nicht einahl ein Horaz exiſtirt habe; ein Einfall, lcher nicht der Mühe werth wäre, anführt zu werden, wenn er nicht Hrn. leß verleitet hätte, Vindic. Horatii, em. 1764. 8. und, nach der Beurtheilung deſſelben, in dem 2ten krit. Wäldchen S. 197 u. f. ſie, unter dem Titel Lectiones Venuſ. Lipſ. 1770. 8. umgearbeitet herauszugeben. — Scrutiny into the works of Horace, Lond. 1706. 8. — Anſwer to the Scrutiny . . . . Lond. 1708. 8. — Entretien ſur Horace, par Mr. l'Abbe Gedoyn, und Réponſe à cet entretien par Mr. Moreau de Mautour, in dem 12ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4te Ausgabe. — Rettungen des Horaz, von G. Ephr. Leſſing, im 3ten Theil ſeiner kleinen Schriften, Berl. 1754, und der verm. Schriften, Berl. 1784. 8. S. 189. — Etwas dieſer Art findet ſich auch in den Babioles litter. des Hrn. v. Bar. — Saggio ſopra Orazio, von Algarotti, in ſeinen Werken. Frzöſ. im 8ten Th. S. 111. f. der Varietés litterair. — In Horatianum: Sapere aude, D. Io. Ph. Murray, Gott. 1754. 4. — De Philoſophia Horatii Stoica, ſcr. I. F. I. Walch, Ien. 1764. 4. — Vindiciae Horat. adv. Perraultum, Auct. Chr. Ioach. Gottfr. Haymann, Dresd. 1771. 4. — De Ingenio Horat. ſcr. Chriſt. David Iani, Hal. 1775. 4. — De moribus Horat. ſcr. Chr. David Iani, Hal. 1778. 4. — In des Hrn. J. H. L. Meierotto Schrift, de rebus ad auctores quosdam claſſicos pertinentibus, Berol. 1785. 8. findet ſich eine Abhandlung, worin unterſucht wird, wie es zugegangen, daß Horaz von ſeinen Zeitgenoſſen bis hundert Jahr nach ſeinem Tode, wenig geſchätzt, und weniger als Virgil, oder Ovid, geleſen worden. — S. übrigens die Art. Ode und Pindar. — —

Lebensbeſchreibungen des Horaz: Eine von Suetonius, zuerſt von Petr. Nannius herausgegeben in dem 2ten B. S. 1261. der Gruteriſchen Lampad. Artium, und gewöhnlich bey ſeinen Werken, und mehrern Ausgaben des Horaz befindlich. — Von Greg. Gyraldi, in Hiſt. Poet. S. 1060. Baſ. 1545. 8. — Von Jean Maſſon, lat. geſchrieben, Hag. Com. 1701. 8. 1708. 8. über welche zwiſchen ihm und Dacier Streitigkeiten entſtanden, welche Goujet, in der Bibl. franc. B. 5. S. 345 weitläuftiger erzählt. — Von Noel Et. Sanadon, bey ſeiner Ueberſ. des Horaz, Par. 1728. 4. 2 B. — Von Lud. Cruſius, in ſeinen Lebensbeſchreibungen Röm. Dichter, B. 1. S. 214. deutſcher Ueberſ. — Von D. Jani, vor dem 1ſten B. ſ. Ausg. des H. — — Zu dieſen Lebensbeſchreibungen gehören noch die elenden Amours d'Horace, à Cologne (Amſt.) 1729. 12. — — So wie des Dom de Sanctis Diſſertazione ſopra la Villa di Orazio Flacco, Rom. 1761. 4. und Decouverte de la maiſon de Campagne d'Horace, par M. L. Capmartin de Chaupy, Rome 1767 – 1769. 8. 3 B. — — Die Urtheile verſchiedener Litteratoren über den Horaz ſind von Baillet (Jug. des Sav. B. 3. Th. 4. S. 218. N. 1151. Ausg. von 1725) geſammelt. — —

Wegen der Ueberſetzungen des Horaz ſiehe die bereits nachgewieſenen Artikel.

# Horizont.

(Mahlerey.)

In der Natur iſt der Horizont die äuſſerſte Linie, die eine ganz flache Gegend des Erdbodens von der Luft oder dem Himmel abſchneidet: oder das äuſſerſte Ende des ohne Hügel oder Erhöhungen vor uns liegenden Erdbodens: hinter welchem wir nur Luft, oder in die Höhe ſteigende Gegenſtände ſehen. Eben dieſe Bedeutung hat das Wort auch in gemahlten Landſchaften und andern Gemählden; nur mit dem Unterſchied, daß man ſich im Gemählde auch da einen Horizont vorſtellen muß, wo die Ausſicht in die Ferne durch etwas vor uns ſtehendes gehemmt wird. Nämlich, wenn wir z. B. in der Thür eines Zimmers ſtehen, und gerade vor uns auf die, dem Eingange gegenüber ſtehende, Wand ſehen, ſo würde eine an dieſer Wand in der Höhe unſers Auges, waagerecht längſt der Wand gezogene Linie den Horizont bezeichnen. Der Mahler muß in jedem Gemählde ſich einen beſtimmten Horizont vorſtellen. Denn es muß immer in dem Gemählde, oder in der Fläche, von welcher es einen Theil bedekt, irgend ein Punkt ſeyn, der dem Auge deſſen, der das Gemählde ſo anſieht, wie der Mahler den natürlichen Gegenſtand, da er ihn gemahlt, angeſehen hat, gegenüber liegt; und die durch dieſen Punkt waagerecht gezogene Linie macht die Horizontallinie aus *).

Alles was im Gemählde über dieſer Linie liegt, wird von dem Auge von unten herauf, was aber unter ihr liegt, von oben herunter geſehen. Daher hat die Beſtimmung des Horizonts einen Einfluß auf die Zeichnung eines jeden in dem Gemählde vorkommenden Gegenſtandes, und kein Gemählde, wenn es auch nur eine einzele Figur vorſtellt, kann völlig richtig gezeichnet werden, wenn der Mahler nicht immer genaue Rükſicht auf den Horizont deſſelben hat. Wir werden in dem Artikel Perſpektiv das Wichtigſte, was in der Zeichnung von dem Horizont abhängt, anzeigen.

Weil jeder Gegenſtand ſo gemahlt wird, wie wir ihn aus einem einzigen Geſichtspunkt ſehen, der Geſichtspunkt aber den Horizont beſtimmt *), ſo muß jedes Gemählde nur einen einzigen Horizont haben. Wenn man uns z. B. eine Landſchaft mahlt, ſo muß ſie ſo gezeichnet werden, wie wir ſie von einer einzigen Stelle ſehen. Es würde ein ſeltſames Gemiſch herauskommen, wenn ein Theil ſo gezeichnet würde, wie wir ihn von einem Thurm herunter ſehen, ein andrer, ſo wie er ſich zeiget, wenn wir an der Erde ſtehen. Darum muß der Mahler in der Zeichnung vor allen Dingen ſeinen Horizont feſtſetzen; ihn bey Zeichnung jedes Gegenſtandes vor Augen haben **), und gewiſſen daher entſtehenden Regeln folgen, damit alles richtig gezeichnet werde. Man ſieht bisweilen hiſtoriſche Gemählde von berühmten Meiſtern, wo die Gruppen der Figuren einen andern Horizont haben, als die Scene, oder die Landſchaft, auf der ſie ſtehen. In dieſen Fehler wird jeder Mahler fallen, der die Regeln der Perſpektiv nicht weiß, oder nicht darnach arbeitet. Beſonders aber wird er in der Landſchaft angetroffen, deren Theile aus verſchiedenen Zeichnungen und ſo genannten Studien zuſammengetragen ſind.

Will man die Richtigkeit einer Zeichnung beurtheilen, ſo muß man ebenfalls ſich zuerſt bemühen, den Horizont derſelben zu finden. Man ent-

---

*) S. Geſichtspunkt.

*) S. Geſichtspunkt.

**) S. Perſpektiv.

kt ihn ſehr leicht, wenn nur ir-
vo im Gemählde zwey Linien
der Grundfläche, oder auf einer
parallelen Fläche vorkommen,
denen wir wiſſen, daß ſie in der
ur parallel ſeyn müſſen. Denn
beyden Linien dürfen wir nur
edanken gegen den hintern Grund
Gemähldes verlängern; ſie müſ-
n einem Punkt zuſammen tref-
und dieſer Punkt iſt allemal in
Horizontallinie *). Wenn dieſe
zontallinie hoch über der Grund-
des Gemähldes liegt, ſo hat es
hohen Horizont; liegt ſie aber
hoch über dieſer Grundlinie, ſo
es einen niedrigen Horizont.
Gemählde fällt am vortheilhaf-
n in die Augen, wenn wir es ſo
hen können, daß der Horizont
lben gerade die Höhe hat, auf
das Auge ſteht. Die Wahl eines
en oder niedrigen Horizonts hat
der Beſchaffenheit des Gegen-
des einen wichtigen Einfluß auf
e Schönheit und gute Würkung,
ſchon anderswo mit mehrerm
emerkt worden iſt **).

## Hymne.

(Dichtkunſt.)

ie Griechen nannten die Lobgeſän-
auf die Götter, welche gemeinig-
bey feyerlichen Opfern abgeſun-
, und durch den Ton der Flöten,
r der Leyer unterſtützt wurden,
mnos, und man iſt ſchon ge-
hnt, dieſes Wort auch im Deut-
en zu brauchen. Die Hymne
cht eine beſondere Gattung der
e. Der darin herrſchende Affekt
Andacht, und anbetende Bewun-
ung; der Inhalt eine in dieſem
ekt vorgetragene Beſchreibung der
genſchaften und Werke des göttli-
n Weſens; der Ton feyerlich und
huſiaſtiſch. Die Hymnen der
Griechen ſcheinen meiſtentheils die heroiſche Versart gehabt zu haben, welche ſich vorzüglich zu dem feyerlich erzählenden Ton, in dem ſie abgefaßt ſind, ſchiket. Sowol die, welche dem Homer zugeſchrieben werden, als die von Callimachus, ſind von dieſer Art; doch hatten ſie vermuthlich auch ſolche, die in lyriſchen Strophen geſetzt waren *), von welcher Art das Carmen ſeculare des Horaz iſt. Die prächtigſten und erhabenſten Hymnen ſind die, welche wir in der Sammlung der Pſalmen Davids antreffen. Unter unſern heutigen gottesdienſtlichen Geſängen, oder geiſtlichen Liedern, kommen auch einige vor, die man zu den Hymnen rechnen kann. Woher es aber kommt, daß wir bey den hohen Begriffen von den Gegenſtänden unſrer Anbetung, in den Kirchengeſängen ſo gar wenig Hymnen haben, die dem gegenwärtigen Zuſtand der Erkenntniß, des Geſchmaks und der Dichtkunſt angemeſſen ſind, verdiente eine ernſtliche Ueberlegung. Sollte die Hymne, die den höchſten Gegenſtand unſrer Verehrung beſingt, auch das ſchwerſte Werk der Dichtkunſt ſeyn? Unſre Vorſtellungskraft kann mit keinem höhern, mit keinem einnehmendern Gegenſtand angefüllt ſeyn, als dem, den die Hymne beſingt; das Herz kann von keinen erquikendern Rührungen getroffen werden, als denen, die durch gottesdienſtliche Gegenſtände erwekt werden; die Seele kann keinen höhern Schwung bekommen, als der iſt, den die Hymne ihr geben könnte. Aber es iſt höchſt ſchwer von einem ſo hohen Gegenſtand mit Einfalt, und zugleich mit der höchſten Würde zu ſprechen; das Höchſte, deſſen un-

---

*) S. Perſpektiv.

**) Im Artikel Geſichtspunkt.

*) In ipſis quoque hymnis Deorum per ſtropham et antiſtropham metris canoris verſibus adhibebantur. Macrob. in Somn. Scip. L. II. c. 3.

ſre Vorſtellungskraft und unſre Empfindung fähig iſt, popular auszudrüken. Dieſes aber wird zu den Hymnen erfodert. Vielleicht denkt auch der große Haufe der Diener der Religion zu niedrig über die Gegenſtände unſrer gottesdienſtlichen Verehrung, als daß er eine Verbeſſerung der feſtlichen Lieder ſuchen ſollte. So viel iſt gewiß und in die Augen fallend, daß die wahre Feyerlichkeit und Andacht bey unſern meiſten heiligen Feſten fehlet. Es iſt zu viel kleines und bisweilen gar niedriges da, wo alles groß und feyerlich ſeyn ſollte. Würden bey feyerlichen Gelegenheiten gottesdienſtliche Verſammlungen mit der gehörigen Würde veranſtaltet, dabey nur Hymnen von wahrer Kirchenmuſik begleitet, abgeſungen würden: ſo müßten ſie nothwendig die rührendſten und erwünſchteſten Feyerlichkeiten ſeyn, die Menſchen von edlen Empfindungen ſuchen könnten.

◆ ◆

Von den Hymnen der Alten handeln, oder geben Nachrichten, unter mehrern: **Scaliger**, in ſeiner Poetik, Lib. III. c. CXII. S. 412 der 2ten Ausg. — **Quadrio**, in ſ. Storia e Rag. d'ogni Poeſ. Vol. II. S. 419 u. f. (ſehr umſtändlich.) — — Einzele Abhandlungen, in **lateiniſcher Sprache**: Iac. Vimfelingii de Hymnor. . . auctoribus, generibus Carm. quae in Hymnis inven. liber. . . Argent. 1515. 4. — De Hymnis veter. max. Graec. Auct. I. Alb. **Kries**, Gott. 1742. 4. — De Chori Graec. tragici nat. ac indole, Auct. Arn. Lud. **Heeren**, Gött. 1784. 8. — De Hymnis veter. Graecor. Auct. ſcr. Frid. **Sneedorff**, Hafn. 1786. 8. — **In franzöſiſcher Sprache**: Zwey Diſſertations ſur les Hymnes des Anc. von **Souchay**, in dem 23ten und 24ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — —

Griechiſche Hymnen ſind auf uns gekommen, von (dem vorgeblichen) **Orpheus**: (1748. daß dergleichen von ihm, oder doch unter ſeinem Nahmen, wirklich vorhanden geweſen, bezeugen verſchiedene alte Schriftſteller, als Plato, Pauſanias, u. a. m. Daß diejenigen, welche wir beſitzen, nicht von ihm ſind, hat, unter andern, C. Meiners in ſ. Hiſtor. doctrinae de vero Deo, Lemgo 1780. S. 188 u. f. zu zeigen geſucht. Der gewöhnlichen Meynung nach, ſoll Onomakritus ſie, aus vorhandenen Fragmenten der ächten, und eigenen Zuſätzen, zur Zeit des Piſiſtratus verfertigt haben; und H. Meiners (a. a. O. S. 198) will ſo gar, daß ſie erſt, nach den Zeiten des Zeno, ſollen abgefaßt worden ſeyn. Es ſind deren 86, welche, mit eben dieſes Dichters Argonaut. zuerſt Flor. 1500. 4. gr. Mit den Poet. gr. princ. von Heinr. Stefanus, 1566. f. gr. Von Andr. Chriſtn. Eſchenbach, Traj. ad Rh. 1689. 8 gr. und lat. Von J. Matth. Gesner und G. Chr. Hamberger, Lipſ. 1764. 8. gr. und lat. herausgegeben worden ſind. Joſ. Scaliger (welcher dieſe Hymnen τελεταῖς nannte, weil ſie nicht, wie die übrigen griechiſchen Hymnen, die Geſchichte der Götter, ſondern bloße Anrufungen derſelben, wie in den Myſterien gebräuchlich waren, enthalten) hat ſie, metriſch, in das Lateiniſche überſetzt, und dieſe Ueberſ. iſt in ſ. Opuſc. Par. 1610. 4. und bey den beyden letztern Ausg. befindlich. **Ueberſetzt ſind ſie, in das Engliſche**: von Th. Taylor, mit einer Abhandl. über das Leben und die Theologie des Orpheus 1787. 8. **In das Deutſche**: die 7te in M. Antons Treuer Ueberſ. lat. gr. und ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Die, auf die Juno, in dem kurzen Unterr. in den ſch. Wiſſenſch. für das Frauenzimmer, Chem. 1772. 8. 2 Th. Sämmtl. in dem 1ten Jahrg. des Schweizeriſchen Muſeums, S. 844 u. f. und S. 1132 u. f. **Erläuterungsſchriften** (welche aber mehr den Innhalt, als die Ausführung angehen) And. Chr. Eſchenbach Epigen. de Poeſi orphic. . . . Nor. 1702. 4.

De

fragm. Orphic. Diſſert. C. Gottl.
na, Gött. 1789. 8. Auch handelt
acker, in ſ. Hiſt. crit. Phil. B. 1.
373. und im Anh. S. 202. von dem
rſ. S. übrigens den Art. **Argonau-**
a S. 207. — **Homer** (unter ſeinem
hmen, und in ſ. W. finden ſich 32
mnen; und eine, an die Ceres, von
r. Fdr. Matthäi in Moskau aufgefun-
e, iſt von Dav. Ruhnken, Lugd. B.
o und 1782. 8. Von Chr. Wilh.
tſcherlich, Lipſ. 1787. 8. herausgege-
n werden. **Ueberſetzt**: die erſtern
a Salvini, mit den übrigen Werken
Homer, Flor. 1723. 8. der letztere,
das **Italieniſche**, von dem March. Pie-
monte Baſſano 1785. 8. In das **Eng-**
**che**, die erſtern mit den übrigen Wer-
des Homer, von G. Chapman, 1614.
letztere, von Rich. Hoole 1781. 8.
on Rob. Lukas 1788. 4. Auch hat J.
tſon eine Ueberſ. der Hymne an die Ve-
s 1788. 4. herausgegeben, welche einer
tern von Congreve (in ſ. Works, B. 3.
.369. Ausg. von 1753.) weit vorzuziehen
. In das **Deutſche**: Einzele, in den
r. Elegiſchen und Epiſchen Poeſien, in
r vorhin gedachten Ueberſ. von M. An-
n, in den Beluſtigungen für allerley Le-
r, und ſämmtlich (eigentlich nur 30) in
n Gedichten aus dem Griechiſchen von
ln. Gr. zu Stolberg, Hamb. 1782. 8.
nd zwölfe im 3ten Th. von J. H. A. Köp-
en Griechiſcher Blumenleſe. **Erläute-**
**ungsſchr.** Dav. Ruhnkenii Epiſt.
rit. in Homeridar. Hymnos . . .
ugd. B. 1749. 8. verm. bey der 2ten
usg. des letztern. Emendat. Hymni
Hom. in Cererem, Nap. 1784. 8. von
ngaro. Comment. de Hymnor. Ho-
mericor. Reliq. Auct. Gottfr. Er. Grod-
eck, Gött. 1786. 8. S. auch Fabr.
ibl. Gr. Lib. II. c. 2. §. 4. — **Kalli-**
**machus** (1750. Seiner Hymnen ſind
echs auf uns gekommen. Ed. pr. Flor.
1494. 4. gr. Bey den Poet. gr. princ.
von Heinr. Stefanus 1566. f. gr. C. not.
Friſchl. Gen. 1577. 4. gr. und lat.
Fs rec. Th. I. G. F. Graevii, Ultraj.
1697. 8. 2 B. gr. und lat. Cura I. A.

Erneſti, ebend. 1761. 8. gr. und lat. Glasg. 1755. f. und 4. gr. Cur. Aug. Mar. Bandini, Flor. 1763. 8. gr. und lat. In den Analect. von Brunk, B. 1. S. 423. **Ueberſetzt** in das **Italieniſche**, von M. A. Salvini, bey der Ausg. des Bandini. In das **Franzöſiſche**, von de la Porte du Theil, Par. 1775. 8. mit einer guten Abh. über den Dichter und deſſen Werke. In das **Engliſche**, zwey von Prior in deſſen Werken; ſämmtlich von W. Dodd, L. 1757. 4. In das **Deutſche**, die auf Apoll und Ceres im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie; auf Apoll, Jupiter und Diana im 2ten St. der Klotziſchen Bibliothek; auf die Ceres, in dem vorher angeführten kurzen Unterr. für Frauenzimmer; auf den Apoll, in der angef. Ueberſ. von M. Anton (in Verſen). Sämmtl. von K. Aug. Küttner, Mitau 1773. 8. in Proſa. **Erläuterungsſchr.** Dav. Ruhnk. Epiſt. crit. in Callimach. . . . Lugd. B. 1751. 8. verm. bey der 2ten Ausg. des Homeriſchen Hymnus. Iac. Fr. Heuſingeri Pericul. emendat. Callimach. Guelpherb. 1766. 4. De Ingenio Call. . . . ſcr. Io. G. Zierlein, Hal. 1770. 4. Das Leben des Dichters erzählt Greg. Gyraldi S. 338 ſ. Hiſtor. Poet. und litterar. Nachr. liefert Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 19.) — **Kleanth** (Eine Hymne von ihm findet ſich beym Stobäus, welche von Cudworth in ſ. Syſtem. intell. B. 1. S. 660. Lugd. B. 1773. 4. und von Brunk in ſ. Gnom. Poet. gr. Arg. 1784. 8. S. 141. nebſt einer lat. franz. und ital. Ueberſetzung aufgenommen und v. H. H. Cludius, Gött. 1786. 8. gr. und deutſch herausgegeben worden iſt. Auch findet ſie ſich noch deutſch im deutſchen Muſeum, von Gedike; in Eberhards Geſch. der Philoſophie, S. 164. und in den Stolbergiſchen Ged. aus dem Griechiſchen, ſo wie italieniſch im 2ten B. der Opere di Girol. Pompei. Ver. 1790. 8.) — **Dionyſius** (Drey Hymnen von ihm ſind, zuerſt, in dem Dial. della Muſica ant. e moderna des Vinc. Galilei, Flor. 1581. f. und darauf bey den Phänom. des Aratus, Oxon. 1672. 8.

und in der vorher angef. Schrift von Fr. Sneedorf, De Hymn. Vet. abgedruckt worden. **Engliſch** überſ. finden ſie ſich in der Dodsleyſchen Collection of Poems, B. V. S. 145. 5te Ausg.) — **Ariſtides** (J. C. 190. In den Reden dieſes Rhetors ſind zwey Hymnen auf den Jupiter und Minerva eingeflochten, über welche, in den Obſerv. Miſc. Vol. V. T. 2. S. 295. und T. 3. S. 100. ſich Vindic. et conject. von Fr. Lud. Abreſch finden.) — **Syneſius, Biſchof von Ptolemais** (430. Seine Hymnen finden ſich in Ioa. Lectii Corp. poetar. graecor. Gen. 1606. f. B. 2 S. 162. In das Franz. hat ſie Jac. de Courtin de Ciſſe, ſämmtlich, in ſ. Oeuvr. Poet. Par. 1581. 12. und in das Deutſche C. Fried. Karl Roſenmüller, den fünften, Leipzig 1786. 8. überſetzt.) — **Proklius** († 485. Vier Hymnen von ihm ſind, bey der vorhin angeführten Ausg. des Orpheus, Flor. 1500. 4. Von Gottfr. Olearius, Lipſ. 1700. 8. gr. und lat. Von Maittaire, in den Miſcell. Gr. aliq. Script. Carm. Lond. 1722. 4. Von Fabricius, in ſ. Bibl. gr. Th. VIII. S. 508 gr. und lat. und von P. Brunk im 2ten B. S. 441. der Analect. gr. herausgegeben, und zwey davon in den Ged. aus dem Griech. von dem Gr. Chriſt. zu Stolberg, Hamb. 1782. 8. in das Deutſche überſetzt worden. Zwey, aus der K. Bibliothek zu Madrid, befinden ſich in der Deſcr. Codd. Graec. Bibl. Reg. Mat. von Iriarte, Vol. I. S. 88. und in dem 1ten St. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt, Gött. 1786. 8.) — Ferner hat **Heliodorus**, in ſ. bekannten Roman, eine hinterlaſſen, deren Ueberſetzung, von Meinhard, in den 2ten B. S. 339 der Anthologie der Deutſchen aufgenommen worden iſt. — In dem **Athenäus** Lib. XV. S. 702. Lugd. B. 1612. iſt eine Hymne oder vielmehr ein Plan von dem Ariphron Sicyon, auf die Geſundheit, welche J. J. Herder, in den Zerſtreuten Blättern, Th. 2. S. 200 in das Deutſche, und Webb, in den Literar. Amuſements, Lond. 1787. 8. in das Engliſche überſetzt hat. — —

**Hymnen in lateiniſcher Sprache**: Von den alten römiſchen Dichtern ſind, unter dieſem Titel, keine Gedichte geſchrieben worden. Aber das Carmen ſec. des Horaz läßt, wie H. S. ſchon bemerkt hat, ſich hieher rechnen. Deſto mehrere von chriſtlichen Verfaſſern ſind aus den Zeitpunkten der verfallenen lateiniſchen Poeſie vorhanden. Sie alle anzuführen, geſtattet der Raum nicht. Auch haben nur ſehr wenige dichteriſchen Werth; der Zweck der mehreſten iſt Erbauung. Ihre Verfaſſer ſind, unter mehrern: — **Hilarius, Biſchof zu Poitiers** 355-378. (Ihm werden, in Gerberts Werk, De Cantu et Muſica ſacra, die erſten lateiniſchen Hymnen zugeſchrieben, die er, im J. 355 verfertigt, und ſelbſt in Muſik geſetzt haben ſoll.) — **Aurelius Prudentius Clemens** (J. C. 400. Von ſeinen, ſehr mittelmäßigen Gedichten, herausgeg. in den Poet. veter. eccleſ. Ven. 1502. f. Baſ. 1564. 4. Einzeln, c. not. varior. von Joh. Weitz, Han. 1613. 8. und von Nic. Heinſius, Amſtel. 1667. 8. führen viele den Titel Hymnen. Ueberſetzt ſind dieſe in das Spaniſche von Luis Diez de Aux, Zarag. 1619. 8. Nachr. von dem Verf. finden ſich in P. Leyſers Hiſt. Poetar. S. 4.) — **Auguſtinus** der Kirchenvater († 430. Seine Hymnen finden ſich in der angeführten Baſler Samml. der Poet. veter. eccleſ.) — **Merop. Pontius Anicius Paulinus** († 431. In ſ. Oper. Antv. 1622. 8. Par. 1685. 4. iſt ein Hymnarium, aus einem Buche Hymnen, in verſchiedenen Sylbenmaßen, beſtehend.) — **Coelius Sedulius** (450. Unter ſ. Gedichten, herausg. von Gruner 1747. und von Arntzen 1761. 8. finden ſich verſchiedene Hymnen.) — **Teliesinus** (650. Hymni, c. ſchol. Caſſandri, Par. 1616. 8.) — **Gregorius, Biſchof zu Rom** († 604. Verſch. Hymnen von ihm finden ſich in der gedachten Baſler Sammlung.) — **Beda** († 734. Unter ſ. verſchiedenen Werken ſind auch mancherley Hymnen.) — **Paul Winfrid** (780. In Caſſanders Samml. von Hymn. eccl. in ſ. W. Par.

hiß. S. 261 ſind auch dergleichen
hm aufgenommen worden.) —
dulphus († 821. Eine Hymne von
ndet ſich in den beyden, vorher ge-
n Samml.) — Jonas (843. Eine
e, in Sapphiſchem Sylbenm. und
dovico Imperat. ſteht in H. Ca-
Lect. antiq. B. VI. S. 508.) —
afrid Strabo († 849. Ebenda-
S. 201 ſind einige Hymnen von
u finden.) — Drepanius Florus
Die Baſler Sammlung enthält ei-
Hymnen von ihm.) — Hartmann
Bey dem Caniſius, B. V. S. 728.
n dergleichen von ihm.) — Odilo
048. S. die Bibl. Cluniac. S. 291.
408. Ausg. v. 1614.) — Alpha-
(1896. S. die Ital. Sacr. des Ferd.
li, B. 2. S. 1085 u. f. Ausg. von
.) — Der H. Bernhard († 1153.
r ſeinem Nahmen finden ſich verſch.
nen in den Script. Ord. Ciſterc.
. 1656. f. S. 45 u. f.) — Mich.
arull (Epigr. et *Hymni*, Flor. 1497.
Par. 1561. 12.) — Joh. Franc.
us (Hymni heroici tres ... Arg.
11. f.) — Zach. Ferreri (Hymni
vi eccl.' R. 1525. 4.) — Salm.
acrini (Hymnor. Lib. VI. Par.
37. 8.) — Marc. Hier. Vida
1566. In der Samml. ſ. W. Lugd.
1548. 8. Lond. 1722. 4. finden ſich
mnen.) — Joh. Pedioneus (Hym-
r. Lib. ... Ingolſt. 1550. 8.) —
nt. Alexius (Hymnor. Lib. II. Rom.
65. 4.) — Marc. Ant. Muretus
ib. Hymnor. ſacror. Lutet. 1576.
. R. 1581. 8.) — Marc. Alex.
odius (Epiſt. her. .. et Hymni ..
ntv. 1593. 8.) — Ben. Ar. Mon-
nus (Hymni ... Antv. 1593. 16.)
—. Balth. Bonifacius (Miſcell.
ymnor. ... Dantis. 1599. 4.) —
ean B. Santeuil (In ſ. Oper. Par.
698. 12. 3 Bde. u. v. a. m. Samm-
ungen. Auſſer den bereits angef. Poet.
et. eccleſ. und der Sammlung in Caſ-
anders Werken, gehören die Hymni
Breviarii Romani Urb. VIII. juſſu ..
R. 1629. 4. welche denn auch in die meh-

reſten neueſten Sprachen überſetzt ſind, hieher. Mehrere Nachrichten von lateiniſchen Hymnen und Hymnendichtern dieſer Art, finden ſich, unter andern, in Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. II. S. 444 u. f. und in M. Gerberts Werk, De Cantu et Muſica ſacra ... Typ. St. Blaſ. 1774. 4. 2 Bde. —

Hymnen in italieniſcher Sprache: Luigi Allamanni (Salmi Penitenziali, Ven. 1525. 8. und bey ſ. andern Rime. Ven. 1550. 8.) — Bern. Taſſo (Salmi, Nap. 1560. Es ſind deren 30, in verſchiedenen Versarten.) — Bart. Aringo (Unter ſ. Rime ſpirituali finden ſich einige Pſalmen von außerordentlicher Schönheit.) — Franc. di Lemene († 1704. Dio, Son. ed *Inni*, Mil. 1684. 4. und im 2ten Th. ſ. Rime, Mil. 1698. 8. Ausführl. Nachr. von dem Dichter giebt Tom. Ceva in den Memor. d'alcune virtu del S. Franc. di Lemene .. Mil. 1706. 4. aus welchen Bodmer, in den Neuen Crit. Briefen, Zür. 1763. 8. S. 313 u. f. Auszüge geliefert hat.) — Giamb. Cotta († Dio, Son. et *Inni*, Gen. 1709. 8. Ven. 1734. 8.) — Bern. Menzini († 1704. In ſ. Rime, Fir. 1730. 8. finden ſich auch Hymnen.) — Abt Corazzo (Inno al Sole. Nap. 1777. 4.) — Auch ſind deren noch von Gabr. Fiamma, Gabr. Chiabrera, u. a. m. verfertigt worden, und in ihren Werken, ſo wie mehrere Nachrichten bey Quadrio, a. a. O. S. 431 und 455 zu finden. — —

Hymnen in ſpaniſcher Sprache: Diego de Espinoſa ſoll deren geſchrieben haben, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. — —

Hymnen in franzöſiſcher Sprache: Pierre Ronſard (Soll [illegible] franzöſiſche Gedichte unter dieſer Aufſchrift verfertigt haben. S. Goujets Bibl. franç. B. 12. S. 229. Sie erſchienen einzeln, Par. 1555-1556. 4. in 2 Büchern, und ſind, vielleicht der beſte Theil ſ. Werke; in allen zeigt ſich eine feurige Einbildungskraft; nur ſind ſie etwas zu gelehrt, und die Vermiſchung mythologiſcher und chriſtlicher

licher Ideen und Bilder giebt ihnen ein ſonderbares Anſehen. Die beſſern, auf die vier Jahrszeiten, und an die Ewigkeit, ſind in den 5ten Bd. der Annales poetiques aufgenommen worden.) — **J. Du Belloy** (Hymne ſur la priſe de Calais, P. 1559. 4.) — **J. Paſſerat** (Hymne de la paix, P. 1563. 4.) — **Cl. Pellejay** (Hymne de la clemence, 1571. 4. Lob Carl des 9ten) — **Jean de Vitel** (L'Hymne de Pallas, in ſ. Exerc. poet. Par. 1588. 12.) — **Rob. Etienne** (Eine Hymne von ihm u. von de Baif findet ſich im 7ten Bde. der Annal. poet.) — **Pierre de Brach** (In ſ. Poemes, Bourd. 1576. 4. findet ſich eine Hymne de Bourdeaux.) — **Guy Le Fevre de la Boderie** (Hymnes eccleſiaſt. Par. 1578. 16. 1582. 16.) — **Jean Aime de Chavigny** (Hymne de l'Aſtrée, Lyon 1570. 4.) — **Jean Le Blanc** (Bey ſ. Odes Pindariques, Par. 1610. 4. findet ſich eine Hymne de l'eſperance.) — **Jean Ed. du Monin** (S. Oeuvr. Par. 1582. 12. enthalten auch Hymnen.) — **Alex. de Pontaymeri** (Unter ſ. Oeuvr. Par. 1599 ſind auch einige Hymnen auf Heinrich den 4ten u. a. Perſonen mehr.) — **Jean Bertaut** (Hymne de S. Louis, in ſ. Oeuvr. poet. Par. 1605. 1620. 8.) — **Annib. de Lortigue** (In ſ. Poems div. Par. 1617. 12 ſind mancherley Hymnen, als de l'ortie, du fromage, du St. Sacrement, des Elemens, de la pauvreté u. d. m.) — **Pierre Portefaix** (L'Hymne de la patience, in ſ. Meditation, Gen. 1623. 8.) — **Anna d'Urfe** (Hymnes, Lyon 1608. 4.) — **Jacq. de la Vallee** (Hymne ſur les merveilles [illegible] la St. Euchariſtie, Par. 1613. 8.) — **G. Aubert** (Hymne à Mr. de Thou, ſ. l. et a. 8. Sur la venue du Roi, ſ. l. et a. 8.) — In den Werken des **Racan** finden ſich einige, aus den Pſalmen gezogene Oden. — **Jean B. Rouſſeau** (Das 1te Buch ſ. Oden beſteht aus funfzehn geiſtlichen, deren Stoff aus den Propheten und Pſalmen gezogen iſt.) — **Franc. de la Motte Houdard** (Im 8ten B. ſ. W. Par. 1754. 12. 10 Bde. finden ſich einige Hymnen.) — **Franc. de Pompignan** († Seine Poeſ. ſacrées et philoſ. Par. 1750. 8. Verm. 1763. 4. und im 1ten B. ſ. Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. beſtehen aus 19 Pſalmen, 20 Lobgeſängen, 16 Hymnen, 12 philoſ. Diſc. u. d. m.) — **Frcs. Phil. de Reyrac** (Hymne au Soleil, Hymne au tombeau, in Proſa, Engl. 1783. 12.) — **Marechal** (Livre echappé au deluge, Par 1784. 12. Deutſch, München 1786. 8.) — — **Sammlungen:** Mir ſind deren keine, als eine, deren Zweck der Gottesdienſt iſt, Himnes du tems et de ſes parties, Lyon 1560. 12. mit K. bekannt. — —

Hymnen in engliſcher Sprache: **John Davies** († 1626. Ob er der erſte geweſen, welcher unter dieſem Titel, engliſche Gedichte abgefaßt hat, weiß ich nicht; aber Cibber in ſ. Lives, Bd. 1. S. 169 ſchreibt ihm Hymns of Aſtrea in acroſtic verſe zu, und meines Wiſſens finden ſie ſich auch in ſ. Poet. Works, welche noch 177[illegible]. 12. gedruckt worden ſind.) — **Peacham** (Nuptial-Hymns 1613. 4. und in dem Litterar. Muſ. 1792. 8.) — **Abr. Cowley** (Unter ſ. Gedichten findet ſich eine Hymne an das Licht, welche Cibber, in ſ. Lebensbeſchreibung deſſelben, B. 2. S. 58 als eines ſeiner Meiſterſtücke hat abdrucken laſſen.) — **Will. Congreve** (In den verſch. Samml. ſ. Werke findet ſich eine Hymn. to Harmony, und dieſe Deutſch im 3ten Bde. von Chr. Fel. Weiße Lyriſchen Gedichten.) — **Matth. Prior** (Zwey Gedichte, eines an die Sonne, und ein ſo genanntes Carm. ſec. führen, im 1ten B. ſ. Ged. S. 21 und 106 Ausg. von 1766. den Titel, Hymnen.) — **Th. Yalden** († 1736. Als ein Gegenſtück zu Cowleys angeführter Hymne, ſchrieb er eine Hymn to darkneſs, welche vielleicht ſein beſtes Gedicht iſt. Wenigſtens ſteht ſ. Hymn to light weit unter ihr. Sein Leben findet ſich, bey Cibber, B. IV. S. 348. und bey Johnſon, B. III. S. 145.) — **J. Thomſon** (Die Hymne an die Sonne, in ſ. Sommer, und diejenige, welche den hreszeiten beygefügt iſt, ſind den Le- n bekannt. Die letztere iſt noch einzeln, it. 1754. 18. überſetzt worden.) — ark Akenſide (In ſ. Ged. Lond. 72. 2. findet ſich, S. 230 eine Hymne die Fröhlichkeit, und S. 347 eine ymne an die Najaden, welche Deutſch zten Th. des Brittiſchen Muſeums ht.) — **Th. Gray** (Unter der Auf- rift, Hymne, ſteht ein Gedicht von ihm, die Widerwärtigkeit, im 4ten Bde. der odsleyſchen Samml. das, nachher, in Poems, S. 15. Lond. 1775. 4. Ode rißt, und von W. Gotter ſehr ſchön über- zt iſt.) — **Ungen.** (Hymn to May 754. f. — **J. Langhorne** († 1779. ymn to Hope 1761. 4. und in ſ. oet. Works, 1766. 8. 2 B.) — **J. Scott** (Hymn to repentance, 1762. ) — **J. King** († 1787. Hymns to he Supreme Being, in imitation of he Eaſtern Songs, L. 1781. 8. — — Bloße Erbauung haben zur Abſicht die Hymns and ſpiritual Songs von Edw. Trivet 1755. 12. Die Three hunderd Hymns, von Th. Spooner, 1760. Die Hymns von Ch. Wesley, 1768. 12. 2 B. Von Th. Gibbons, 1769-1784. 12. 2 Th. Die Hymns in Proſe for children, 1782. 12. u. d. m. — —

Hymnen in **deutſcher** Sprache: In **Opitzens** Gedichten findet ſich ein Lobgeſang auf die Geburt Chriſti. — **Ew. v. Kleiſt** (Zwey ſ. Gedichte führen die Aufſchrift Hymnen.) — **M. Wieland** (Seine beyden Oden, auf die Geburt und die Auferſtehung Chriſti, in ſ. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. Th. 2. S. 285 können hieher gerechnet werden. Ebend. Th. 3. S. 73 findet ſich eine Hymne auf die Gottheit.) — **W. S. W.** Hymnen und Oden, Berl. 1772. 8. — **Ungen.** (K. Fdr. Kretſchmann, Hymnen, Leipz. 1774. 8.) — In den Gedichten der Grafen zu **Stollberg**, Leipz. 1779. 8. findet ſich, S. 255 eine Hymne an die Sonne, und S. 267. eine Hymne an die Erde. — **Chriſtn. Fdr. Dan. Schubarth** (Hymnus auf Friedrich den 2ten ) — **G. N. Fiſcher** (Friedrich, Schutz der [illegible] heit, Berl 1788. 8. Hymnus an die Wahrheit, im 1ten St. des Berl. Journ. für Aufklärung.) — Auch laſſen ſich allerdings noch viele der geiſtlichen Oden von Uz, Kramer, Klopſtock, Lavater, Bürde, u. a. m. hieher zählen, wovon die wichtigſten in dem heiligen Geſange der Deutſchen, Zür. 1782. 8. 2 B. geſammelt ſind. — —

Zu dieſen Gedichten gehören ferner ein Theil der auf uns gekommenen lyriſchen Gedichte der **Ebräer**, vorzüglich die mehreſten der **Pſalmen**, die denn auch in alle neuere Sprachen überſetzt worden ſind, als in das **Italieniſche**, zuerſt, Ven. 1476. f. zuletzt, von Greg. Redi, Flor. 1734. 8. 2 B. und überhaupt zehnmahl. Bey der von Girol. Aſc. Giuſtiniano, Ven. 1728. fol. findet ſich die berühmte Compoſition des Bened. Marcello von 50 derſelben, die unter dem Titel: Eſtro poetico-armonico . . . Ven. 1724-1727. f. 8 Th. erſchien. — Ob, und wenn die von Xav. Mattei, angekündigte erſchienen iſt, weiß ich nicht; Diſſertaz. prelim. alla Traduzione de' Salmi gab er Neap. 1780. 8. in 2 Bänden heraus. — In das **Spaniſche**: von dem Gr. Rebolledo, unter dem Titel, Rimas ſacras, Anv. 1661. 4. — In das **Franzöſiſche**: So viel ich weiß, nur dreymahl, zuerſt von Cl. Marot (1536-1543. die, zu ihrer Zeit, wie man aus dem Bayle ſieht, eine ſonderbare Wirkung machten) zuletzt von Gerzin, Amſterd. 1764. 8. — In das **Engliſche**: Die älteſte derſelben iſt von Sternhold und Hopkins, ſchon unter der Regierung Eduard des ſechſten; hierauf von Brady und Tate ums J. 1710. Von Blackmore ums J. 1721. Von Iſ. Watts, von Wheatland und Stephen, u. a. m. 1754. 12. Von Th. Cradock 1754. — Von G. Fenwick 1759. 8. Von Will. Green, 1763. 8. Von C. Smart 1765. 4. Von J Merrick 1765. 4. u. a. m. Die letzte wird für die beſte gehalten. In das **Deutſche**, auſſer den Ueberſetzungen mit dem alten Teſtament, einzeln, ſo viel ich weiß, weis, zwanzig Mahl, jedoch nicht immer vollſtändig; zuerſt von Amb. Lobwaſſer († 1585) aber nur aus dem Franz. des Marot; zuletzt von J. Jobel, Augsb. 1790. 8. Die merkwürdigſten darunter ſind, von Joh. Andreas Cramer, Leipz. 1763-1766. 8. 4 Th. Von J. C. Lavater, Auserleſene Pſalmen, Zür. 1765-1768. 8. 2 Th. Von Moſes Mendelsſohn, Berl. 1783. 8. — Davids Kriegsgeſänge hat Fr. Th. von Schönfeld, Wien 1788. 8. einzeln herausgegeben. — — Als Erläuterungsſchriften gehören zu denſelben: Die 24te-29te Vorleſ. des Lowth, S. 499 der Gött. Ausg. — Character Davidis ad regulas Poeſ. lyr. examin. a I. A. Starkio, im 2ten B. ſ. Commentar. Regiom. 1769. 8. — Die 41te der Vorleſ. des Hugh Blair, Bd 2. S. 285 der Quartausg. — S. auch Herders Schrift vom Geiſt der Ebräiſchen Poeſie, Deſſau 1782-1783. 8. 2 B. — und die, bey dem Art. Muſik angeführten Schriftſteller, von der Muſik der Ebräer. — —

Die eigentlichen, blos zur Erbauung abzweckenden geiſtlichen **Lieder** verdienen, in ſo fern eine Stelle hier, als wenigſtens von **deutſchen** Dichtern deren, in neuern Zeiten, zum Theil ſehr gute abgefaßt worden ſind, von **Chriſtn. Fürchteg. Gellert** († 1769. Geiſtliche Oden und Lieder, L. 1757. 8.) — **Fdr. Willh. Klopſtock** (Geiſtl. Lieder, Kopp. 1758-1759. 8. 2 Th.) — **Konr. Arn. Schmid** (Lieder auf die Geburt des Erlöſers, Lüneb. 1760. 8.) — **Fdr. Karl Moſer** (Geiſtl. Ged. Pſalmen und Lieder, Frft. 1763. 8.) — **K. Fdr. Neander** (Geiſtl. Lieder, Riga 1766. 8. Zweyte Samml. ebend. 1773. 8.) — **Joh. Ad. Schlegel** (Samml. geiſtl. Geſänge, Leipz. 1766-1772. 8. Drey Samml.) — **Joh. Andr. Cramer** (Evangel. Nachahm. der Pſalmen und andre geiſtl. Lieder, Kop. 1769. 8. Neue geiſtl. Oden und Lieder, Kop. 1776. 8. und in deſſen Gedichten, Leipz. 1782 u. f. 8. 3 Th.) — **Joh. Casp. Lavater** (Funfzig geiſtl. Lieder; Zür. 1771. 8. Chriſtl. Lieder, 1tes Hundert, ebend. 1776. 8. Zweytes Hundert 1780. 8. Catechismuslieder, ebend. 1780. 8. Lieder für Leidende, Tüb. 1787. 8.) — **Geo. Fedr. Ludw. Müller** (Geiſtl. Lieder und Lobgeſänge, Mannh. 1771. 8.) — **Lud. Aug. Unger** (Zehn geiſtl. Geſänge, Leipz. 1773. 8.) — **Joh. Lud. Huber** (Verſuche mit Gott zu reden, Tüb. 1775. 8.) — **C. T. Koſche** (Religionsg. Leipz. 1787. 8.) — **S. Gottl. Bürde** (Geiſtliche Poeſien, Bresl. 1787. 8. worunter ſich auch eigentliche Hymnen befinden.) — **Joh. Fdr. Schink** (Vernünftige chriſtl. Gedichte, Berl. 1788. 8.) **Mich. Weber** (Neue geiſtl. Lieder, L. 1788. 8.) — u. v. a. m. Auch finden ſich deren noch in den Ged. von Loewen, Kronegk, Uz, u. a. m. — Von den ältern geiſtlichen Liederdichtern geben Nachrichten: Gottfr. Ludovici Sched. ſac. de Hymnis et Hymnop. Henneberg. Schleuſ. 1703. 8. — Gottfr. Sculteti Hymnop. Sileſior. Witt. 1711. 8. — Joh. Casp. Wetzels Hymnopoeographia, oder hiſtor. Lebensbeſchr. der berühmteſten Liederdichter, Herrnſt. 1718-1728. 8. 4 Th. Ebendeſſelben Anal. Hymn. d. i. Merkwürdige Nachr. zur Liederhiſtorie, Gött. 1752. 8. — Jo. A. Götzii Orat. de Hymnis et Hymnop. Lubeciens. Lub. 1721. 8. — Gottl. Klugens Hiſtor. Lebensbeſchr. derjenigen Liederdichter, deren Leben noch nie, oder kurz beſchr. worden, Bresl. 1751-1755. 8. 3 Th. — Hiſtor. Nachr. von den Dichtern der Lieder des Halberſtädtiſchen Geſangbuches von L. C. R. Quedl. (o. J.) 8. — Nachr. von den Liederdichtern des Augsburgiſchen Geſangbuches, von Otto Fdr. Hörner, Augsb. 1770. 8. — — Und eine allgemeine Critik dieſer Dichtart hat Benj. Fdr. Schmieder, unter dem Titel: Hymnologie, oder über Tugenden und Fehler der verſchiedenen Arten geiſtlicher Lieder, Halle 1789. 8. herausgegeben. — —

Hyper-

# Hyperbel.

(Redende Künſte.)

Eine rhetoriſche Figur, die man die Vergrößerung nennen könnte, weil ſie das, was man ausdrüken will, über die eigentliche Wahrheit vergrößert.

Der Gebrauch der Hyperbel iſt jedem Affekt natürlich. Die Furcht vergrößert das Uebel, wie die Freude das Gute, und die Liebe macht eine mäßige Schönheit zu himmliſchen Reiz. Die hyperboliſche Sprache, oder die, da ſolche Vergrößerungen häufig vorkommen, dienet zur natürlichen Bezeichnung der Affekte und der lebhaften Charaktere. Alſo iſt in Reden und Gedichten, die voll Affekt ſind, die Hyperbel ganz natürlich, und thut, wenn ſie in wichtigen Materien gebraucht wird, groſſe Würkung auf das Gemüthe. Wer kann ohne Schauder folgende Hyperbel leſen?

> Quis non latino ſanguine pinguior
> Campus ſepulchris impia proelia
> Teſtatur, auditumque Medis
> Heſperiae ſonitum ruinae *)?

Es iſt kaum eine dem Affekt unterworfene Art der Rede oder des Gedichts, darin die Hyperbel nicht ſtatt habe. Sie reizt die Aufmerkſamkeit, durch das Neue, Groſſe und Ungewöhnliche; ſie ſetzt in Affekt, weil ſie aus dem Affekt entſteht. Sie kann aber auch zu Verſtärkung des Lächerlichen dienen, weil ſie lächerlich wird, wenn ſie bey geringen Gegenſtänden gebraucht wird.

Aber die Menge der Hyperbeln, die man hinter einander gebraucht, kann die Rede ganz froſtig machen. Sie ſind eine Würze, die mit ſparſamer Hand einzuſtreuen iſt. Eigentlich thun ſie ihre Würkung nur alsdenn, wenn die Wärme der Empfindung ſie gleichſam erpreßt: ſie müſſen aus dem Herzen und nicht aus dem Verſtande kommen; ſobald man etwas geſuchtes dabey merkt, werden ſie widrig. Dieſe ſchlimme Eigenſchaft bekommen ſie, wenn ſie bey unwichtigen Gegenſtänden gebraucht werden. Es geht aber einigen Hyperbeln, ſo wie einigen Metaphern: durch den allgemeinen Gebrauch verlieren ſie ihre Eigenſchaft und ſinken in die Ordnung des gemeinen Ausdruks herab.

◆ ◆

Einige ganz gute Bemerkungen über den Gebrauch dieſer Figur finden ſich in der 25ten Vorleſung des Prieſtley über Redekunſt und Kritik S. 254 der deutſchen Ueberſetzung. — In Beattie's philoſophiſchen Verſuchen, B. 1. S. 368 der deutſchen Ueberſetzung. — In Blair's Lect. B. 1. XVI. S. 318. —

---

*) Hor. Od. II. 1.

# J.

## Jambus.

(Dichtkunſt.)

Iſt ein zweyſylbiger Fuß, deſſen erſte Sylbe kurz, die andre lang iſt, wie in den Wörtern geſagt, gethan. Verſe, die aus ſolchen Füßen beſtehen, werden jambiſche Verſe genennt, und dieſen Namen behalten ſie, wenn gleich in einigen Verſen etwa ein Fuß anders iſt. Die deutſche Sprache beſitzt einen großen Reichthum an zweyſylbigen Wörtern, die reine Jamben ſind; zugleich hat ſie viel Wörter, die ſich mit kurzen Sylben endigen, und viel die mit langen anfangen. Daher kommt es, daß die jambiſchen und trochäiſchen Versarten die gewöhnlichſten in der deutſchen Dichtkunſt ſind.

Man ſollte denken, daß ein Gedicht, in dem man faſt durchgehends nichts als Jamben höret, ungemein monotoniſch ſeyn müßte: gleichwol haben wir lange Gedichte in dieſer Versart, in denen der Ton oder Fall des Verſes nicht langweilig wird. Man hat verſchiedene Mittel ſolchen Verſen das Monotoniſche zu benehmen. Man kann ihnen eine Verſchiedenheit der Länge, oder der Anzahl von Füßen geben, wie in folgender Strophe:

> So jemand ſpricht: ich liebe Gott,
> Und haßt doch ſeine Brüder;
> Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
> Und reißt ſie ganz darnieder.
> Gott iſt die Lieb' und will, daß ich
> Den Nächſten liebe gleich als mich.

Die vier erſten Verſe ſind wechſelsweiſe vier- und dreyfüßig, und dem dreyfüßigen iſt eine kurze Sylbe am Ende angehängt; auf dieſe vier Verſe folgen wieder zwey gleiche vierfüßige. Wenn man nun bedenkt, daß der jambiſche Vers eine Länge von einem bis auf ſechs Füße haben, und daß er entweder ganz aus Jamben beſtehen, oder am Ende eine angeſetzte kurze Sylbe haben könne: ſo begreift man leicht, daß eine große Mannigfaltigkeit von jambiſchen Versarten für die lyriſche Dichtkunſt könne erdacht werden. Für epiſche und dramatiſche Gedichte hält es ſchon ſchwerer blos jambiſche Verſe zu brauchen ohne langweilig zu werden. Die Monotonie unſers alexandriniſchen Verſes hat unſre neuen Dichter vermocht zum epiſchen Gedicht den Hexameter zu brauchen. Für das Drama hat man einen fünffüßigen jambiſchen Vers verſucht, dem man ſowol die Feſſeln des Reims, als den Abſchnitt genommen hat. Dadurch nähert ſich das Sylbenmaaß der ungebundenen Sprache; aber es verliert zugleich auch den abgemeſſenen Abfall faſt gänzlich, wo der Dichter nicht außerordentliche Sorgfalt anwendet, ſchön periodiſch zu ſchreiben. Ein Dichter, der ſich einbildete, durch den freyen fünffüßigen jambiſchen Vers die Arbeit des melodiſchen Ausdruks zu erleichtern, wird ſich gewiß betrogen finden. Inzwiſchen iſt nicht zu leugnen, daß der freye jambiſche Vers ſich zum dramatiſchen Gedicht vorzüglich ſchike. Wir ſehen, daß er faſt jeden Ton annehmen, bald ernſthaft und feyerlich, bald leicht und zärtlich einhergehen kann. Darum haben auch die Alten ihre dramatiſchen

üke faſt durchgehends in Jamben
ſchrieben.

## Jdeal.

(Schöne Künſte.)

Durch dieſes Wort drükt man über-
upt jedes Urbild eines Gegenſtan-
s der Kunſt aus, welches die
hantaſie des Künſtlers, in einiger
ehnlichkeit mit Gegenſtänden, die
der Natur vorhanden ſind, gebil-
et hat, und wernach er arbeitet.
Jene Bildhauer und Mahler, ſagt
icero, hatten, als ſie das Bild des
Jupiters, oder der Minerva, verfer-
igten, niemand vor ſich, deſſen Geſtalt
ie nachzeichneten; ſondern ihrem Ge-
müthe war ein Bild von ausnehmen-
er Schönheit eingepräget, welches
ie mit unverwandten Bliken anſa-
en, und wornach ſie arbeiteten." *)
Dergleichen Bilder, die der Künſtler
nur in ſeiner Phantaſie ſieht, ſind
das Jdeal, wonach er ſeinen Gegen-
ſtand bildet, wenn er nicht etwa ſchon
in der Natur einen antrifft, den er
nachbilden könnte. Dieſes geht nicht
nur auf ſichtbare Formen; auch der
Dichter bildet Charaktere von Men-
ſchen und Engeln in ſeinem Gemü-
the, und trägt ſie von da in ſeine
Gedichte herüber.

Man kann überhaupt von jedem Gegenſtand der Kunſt, der nicht nach einem in der Natur vorhandenen abgezeichnet worden, ſondern ſein Weſen und ſeine Geſtalt von dem Genie des Künſtlers bekommen hat, ſagen, er ſey nach einem Jdeal gemacht. Jeder Menſch von irgend einigem Genie, der nicht als ein blos leidendes Weſen, als ein todter Spiegel, nur die Formen der Dinge, die er durch die Sinnen empfangen hat, unverändert behält, bildet ſich Weſen und Formen nach der Analogie derer, die er in der Natur findet. Aber nur Menſchen von groſſem Genie ſind vermögend, ideale Formen zu bilden, die an Fürtreflichkeit die in der Natur vorhandenen übertreffen. Dieſe ſind das hohe Jdeal, wodurch die Werke groſſer Künſtler eine höhere Kraft bekommen, als die iſt, die in natürlichen Gegenſtänden des Geſchmaks und Gefühls lieget. Dieſes iſt das Jdeal, deſſen Ausdruk der Künſtler vorzüglich muß zu erreichen ſuchen, wenn er ſeinem Beruf völlig Genüge leiſten ſoll. Zwar hat er ſchon Verdienſte, wenn er zu jedem Werk das, was ſich zum Zwek ſchiket, in der Natur ausfindig macht und richtig abbildet; aber das höchſte Verdienſt erreicht er nur vermittelſt der Schöpfungskraft, wodurch er das höhere Jdeal hervorbringt.

Daß das menſchliche Genie dieſe Kraft habe, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Der Apollo im Belvedere iſt gewiß ſo wenig nach der Natur gemacht, als Miltons Engel oder Teufel. Die Möglichkeit der Erhöhung der Gegenſtände erhellet nicht nur daraus, daß die Natur, wie ein groſſer Kenner anmerkt, in ihren Hervorbringungen vielen Zufällen unterworfen iſt, da die Kunſt frey wirkt; *) ſie entſteht fürnehmlich daher, daß die Natur bey keinem Geſchöpfe nur auf einen einzigen Zwek arbeitet, welches der Künſtler meiſtentheils thut. Das Jdeal beſteht nicht immer in Verbeſſerung der Natur, ſondern auch in Vereinigung deſſen, was zum Zwek gehört, und Weglaſſung deſſen, was ihm entgegen wäre. Die Natur hat kei-

nen

---

*) Illi artifices vel in ſimulacris vel in picturis cum facerent Iovis formam, aut Minervae, non contemplabantur aliquem, a quo ſimilitudinem ducerent; ſed ipſorum in mente inſidebat ſpecies pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuentes in eaque defixi, ad illius ſimilitudinem artem et manum dirigebant. Cicero in Orat.

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 12.

nen Menſchen gebildet, um ihn zum ſichtbaren Bild der Majeſtät zu machen: aber dieſen einzigen Zwek hatte Phidias, als er ſeinen Jupiter bildete. Wenn wir bey einem würklich lebenden Menſchen etwas von dem Charakter der Majeſtät antreffen, ſo finden wir noch viel andres bey ihm, das damit nicht übereinſtimmt, weil die Natur es ihm in andern Abſichten gegeben hat. Dieſes andre konnte dem Phidias nicht dienen, darum hätte er nach einem Ideal arbeiten müſſen, wenn er gleich das beſte Original vor ſich gehabt hätte. Es iſt damit, wie mit andern Produkten der Natur. Da ſie keine Gefäße von Gold oder Silber macht, wozu dieſe Metalle rein ſeyn müſſen, ſo bringt ſie auch kein reines Gold oder Silber hervor, ſondern mit Geſtein und Erde vermiſcht. Die Kunſt, die Metalle reiniget, veredelt ſie nicht; ſondern ſcheidet nur die Theile, die zu ihrem Zwek nicht dienen, davon ab. Alsdenn ſind ſie nicht ſchlechterdings beſſer, ſondern nur zu dieſem beſondern Zwek tauglicher. So iſt der farneſiſche Herkules ein vollkommenes Bild deſſen, was er ſeyn ſoll: aber ein Menſch, gerade ſo gebildet, würde unvollkommner ſeyn, als jeder andre wolgeſtaltete Menſch. Dieſes iſt der wahre Begriff, den man ſich von einem Ideal machen muß.

Der Künſtler, dem die Schilderung der in der Natur vorhandenen Gegenſtände zu ſeinem Zwek hinlänglich iſt, hat mit dem Ideal nichts zu thun. Wer ſich vorgenommen hat, einzeler Menſchen ihre Tugenden oder Laſter zu ſchildern; wer die ſtrengen Sitten des Cato, die patriotiſche Tugend des Cicero, in einem Drama zeigen will, der muß ſich genau an die Natur halten. Wo aber nicht Perſonen, ſondern Tugenden, wo gute oder böſe Eigenſchaften ſelbſt, zu ſchildern ſind, da muß man das Ideal ſuchen. Dieſes thut der Bildhauer und Mahler, der nicht die ſchöne Phryne, noch die ſchöne Helena, ſondern die weibliche Schönheit, ohne Beymiſchung deſſen, was der perſönliche Charakter darin beſonders beſtimmt, in einem Bilde darſtellen will. Ueberhaupt dienet das Ideal, um abgezogene Begriffe in ihrer höchſten Richtigkeit ſinnlich zu bilden. Darum iſt auch nicht jedes Geſchöpf der Phantaſie, nicht jedes Bild, das, wie die Helena des Zeuxis, *) aus einzelen Theilen andrer zuſammengeſezt iſt, gleich ein Ideal zu nennen. Was dieſen Namen verdienen ſoll, muß auf das beſte den Begriff ſeiner Art, oder Gattung, ohne Beymiſchung des Einzelen ausdruken. Darum ſchikt es ſich in den zeichnenden Künſten vornehmlich zu den Statuen **) und zu den Gemählden, die wir Bilder nennen; †) weil es dabey nicht darum zu thun iſt, wie die abgebildeten Perſonen ausgeſehen haben, ſondern zu empfinden, was für einen Charakter ſie gehabt haben.

Das Ideal iſt allemal das Werk des Genies, und oft die Frucht eines glüklichen Augenbliks, da die durch Begeiſterung erhöhten Seelenkräfte plözlich ſich zur Bildung deſſelben vereinigen. So ſchuf Euphranor, nachdem er lange dem Begriff der höchſten Majeſtät nachgedacht hatte, das erhabene Bild Jupiters, in dem Augenblik, da ihm Homer ein paar Züge dazu gab; ††) und ſo wird vielleicht einmal ein künftiger Künſtler das Ideal zu einer ſo genannten Madre doloroſa finden, wenn er in dem rechten Zeitpunkt der Begeiſterung auf folgende Stelle im Meßias kommen wird:

---

*) S. Cic. de Invent. L. II.
**) S. Statue.
†) S. Hiſtorie.
††) S. Erfindung, II. Th. S. 19.

— Denn die Mutter des Unerſchaffnen
Zeigt, wiewol der Schmerz ſie verhüllt,
in ihren Gebehrden,
Eine Hoheit, von Engeln (weil die ſie am
meiſten verſtanden)
Selbſt bewundert. *)

Es iſt zu vermuthen, daß nur die beſten Köpfe, nachdem ſie alle Seelenkräfte lang anhaltend, auf die vollkommene Bildung einer einzigen Idee, vereiniget haben, in einem hellern Augenblike die Schöpfung des Ideals vollenden.

Man kann die Künſtler in Abſicht auf das Genie in drey Claſſen eintheilen. Die erſte, oder unterſte, Claſſe enthält die, welche ſich genau an die Natur halten, und die Gegenſtände, die ſie nöthig haben, ohne Wahl des Beſſern, nehmen, wie ſie ſich darbieten. In der Mahlerey gehören die meiſten Holländiſchen, ſo wie auch die meiſten Brabandiſchen, und die alten deutſchen Mahler hieher. In der zweyten Claſſe ſtehen die, welche zwar ſich auch an die Natur halten, aber in derſelben mit Ueberlegung und Geſchmak das Beſte wählen; wie die Mahler der römiſchen und der bologneſiſchen Schule gethan haben. Zur dritten und höchſten Claſſe gehören die, denen die Natur nicht mehr Genüge leiſtet; die deßwegen ihr Genie anſtrengen, in den Gegenſtänden der Natur das, was zu ihrem Zwek nicht dienet, wegzulaſſen, das, was ihnen dienet, allein herauszuſuchen, und aus dieſen Elementen durch die ſchöpferiſche Kraft ihres Genies eigene idealiſche Formen zu bilden: dieſes thaten die beſten Künſtler des Alterthums. **Mengs** urtheilet, **) daß Niemand von den Neuern auf dem Weg der Vollkommenheit der Alten Griechen gegangen ſey. Es würde verwegen ſeyn, einem ſolchen Meiſter der Kunſt geradezu zu widerſprechen: aber daß Raphael, Hanibal Carracci und einige andre, wenigſtens in einigen Arbeiten, das höchſte Ideal geſucht haben, kann kaum geleugnet werden; alſo will **Mengs** vermuthlich blos ſagen, daß keiner der Neuern die hohe Vollkommenheit der Griechen erreicht habe; und hierin wird ihm wol niemand widerſprechen.

◆ ◆

Da in dem Artikel ſelbſt nicht unterſucht worden iſt, ob, und in wie ferne die Poeſie ein Ideal, z. B. ideale Charactere, zuläßt? worin dieſes beſtehet? ob es von ganz gleicher Art mit dem Ideal des bildenden Künſten iſt, und ſeyn kann? u. d. m. und dieſe Dinge, ſo viel ich weiß, noch nirgends völlig auf das Reine gebracht ſind: ſo laſſen ſich zu dieſem Artikel ſchwerlich befriedigende Nachweiſungen geben. — Was das Erſte betrifft: ſo gehört das, was die Franzoſen die **ſchöne Natur**, oder **Verſchönerung der Natur**, nennen, allenfalls hierher, welches aber, ob Hr. Sulzer es gleich in dem vorſtehenden Artikel annimmt, und natürlich findet, doch an andern Stellen ſeines Werkes ausdrüklich von ihm verworfen worden iſt. Man ſehe indeſſen hierüber den Ramlerſchen Batteux, B. 1. S. 73. und den Schlegelſchen B. 1. S. 101. — Des Racine Reflex. ſur la Poeſie, im 3ten B. ſeiner Werke, Kap. 6. Art. 1. S. 254. Par. 1747. 12. — Das 9te Kap. des 1ten B. S. 343 der Art poet. des Marmontel. — Ueber die idealen oder vollkommenen Charactere, ſ. die Character. des Shaftesbury, B. 3. Misc. V. Kap. 1. S. 177. Ausg. von 1749. 12. vergl. mit dem 7ten Th. der Litteraturbriefe S. 115. mit der Abhandlung des Hrn. Garve über das Intereſſante (Abhandl. Leipz. 1779. 8. S. 370) und den Verſ. über den Roman S. 48 u. f. — Auch finden ſich in dem Werke des Helvetius, De l'Esprit, Disc. IV. Ch. 15. B. 3. S. 217. (Ausg. von 1758.) vortrefliche Bemerkungen über die Bildung dichteriſcher Charactere. — —

---

*) Meßias VII. Geſang.

**) In dem angezeigten Werk S. 15.

Ueber das Ideal in den bildenden Künſten: Diſc. . . . ſur le beau Ideal des Peintres, Sculpteurs et Poetes par Mr. L. H. Ten Kate, vor dem 3ten B. der franzöſiſchen Ausgabe der Werke des engliſchen Mahlers Richardſon, Amſt. 1728. 8. engl. Lond 1769. 8. — In den Werken des Mengs (B. 1. S. 156. 171. 182) wird von dem Ideal in den Arbeiten des Rafael, Correggio und Titian gehandelt; wo aber dem erſtern idealiſche Formen in ſo fern mit Unrecht abgeſprochen werden, als er wenigſtens deren bilden wollen, wie es unter andern aus eben dem Briefe an den Gr. Bald. Caſtiglione (Raccolta di Lettere ſulla pittura, B. 1. S. 84. Rom. 1757. 4.) erhellt, den Hr. Mengs S. 138. ſehr verſtümmelt anführt, daß ſeine, im Farneſiſchen Pallaſte, Fresko gemahlte, und von Marc Antonio geſtochene, Galatea ein Ideal iſt, oder doch ſeyn ſollte. — Hagedorn in der 6ten und 7ten Betr. des 1ten Buches ſeiner Betrachtungen von der Antike und ſchönen Natur; von den Gränzen der Nachahmung. — Im Oeſtrio handelt das 3te Kap. Th. 1. S. 22. von der Idee, oder dem Ideal; aber blos hiſtoriſch. — Von der zu genauen Nachahmung der Natur, Joſ. Reynolds, in dem 3ten ſeiner Seven Diſc. Lond. 1778. 8. S. 67 u. f. deutſch, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 16. S. 1. — In dem 6ten Hefte der Miſcellaneen artiſtiſchen Innhaltes von Hrn. Meuſel, findet ſich eine Abhandlung über das Ideal. — Und einige hiſtoriſche Bemerkungen in Leſſings Collect. Artik. Ideal. —

# Idiotiſmen.

(Redende Künſte.)

Wiewol dieſes Wort aus der griechiſchen Sprache zuerſt in die lateiniſche und hernach auch in die neuern critiſchen Sprachen übergegangen iſt, hat es doch ſeine Bedeutung ganz geändert. Die lateiniſchen Grammatiker, die dieſes Wort von dem Wort Idiota (welches einen ganz gemeinen Menſchen bedeutet) abgeleitet hatten, nannten einen mit guter Ueberlegung gewählten, niedrigen, recht einfältigen und naiven Ausdruk, einen Idiotiſmus. Itzt aber bedeutet es das, was die Griechen und Römer durch das Wort Idioma ausdrükten: eine Redensart, einen Ausdruk, oder eine Wendung, die einer Sprache ſo eigen iſt, daß es nicht möglich iſt, in einer andern Sprache auf eine ähnliche Weiſe daſſelbe zu ſagen. Doch kann man die Bedeutung des Worts auch noch auf das ausdehnen, was die Sprache einzeler Menſchen charakteriſtiſches hat: das perſönlich eigenthümliche in der Sprache gewiſſer Dichter und Redner. Es giebt demnach nationale und perſönliche Idiotiſmen. Beyſpiele der erſtern hat man an vielen Sprüchwörtern und Metaphern, die ſich ſchlechterdings nicht überſetzen laſſen. Wenn der gemeine Mann in Deutſchland ſagt: von Ort zu Ende, ſo kann man zwar den Sinn dieſes Ausdruks in jeder Sprache geben, aber nicht mit dem Eigenthümlichen deſſelben. Wenn ein Italiäner ſagt: Dall' un' all' altr' Aurora, ſo kann man zwar in jeder Sprache den Sinn dieſer Worte angeben, aber nicht in jeder auf die Art, daß nur ein Subſtantivum, wie im Italiäniſchen gebraucht werde.

Die eigenthümlichen wahren Idiotiſmen ſind blos grammatiſch, und das Idiomatiſche liegt nicht in den Gedanken, oder in den Bildern. Denn eine Metapher, die wir nur darum nicht überſetzen können, weil wir das Bild, worauf ſie ſich gründet, nicht kennen, iſt ſo wenig ein Idiotiſmus, als ein griechiſches Wort, deſſen Bedeutung wir nicht mehr wiſſen. Darum muß man Ausdrüke, die ihren Grund in einem Bilde, Gebrauch, oder in einer Vorſtellung haben, deßwegen noch nicht für Idiotiſmen halten, weil ſie in gewiſſen Sprachen ſo häufig vorkommen, daß man ſich des Grundes, worauf ſie beruhen, kaum mehr bewußt iſt. Bey ſolchen Ausdrüken, ſie ſeyen in der römiſchen, griechiſchen, oder in einer morgenländiſchen Sprache, kommt es darauf an, ob das Bild uns bekannt ſey, und, wenn dieſes iſt, ob es bey uns auf der Stelle, da es vorkommt, ſeine Wirkung thue.

Wenn demnach einige Kunſtrichter uns die Erinnerung geben, daß man dem morgenländiſchen Ausdruk in einer gewiſſen Entfernung folgen müſſe, ſo ſagen ſie uns etwas ſo unbeſtimmtes, daß die Erinnerung völlig unnütze wird. Wollen ſie ſagen, daß man Perſonen aus unſern Zeiten, die in unſerm Clima, bey unſern Gebräuchen und zu unſrer Denkungsart erzogen ſind, keine orientaliſche Bilder und Ausdrüke in den Mund legen ſoll: (ein gegründetes Verbot; ) ſo haben ſie ſich unrichtig ausgedrükt. Wollen ſie aber verbieten, daß man morgenländiſche Perſonen in orientaliſchen Redensarten ſoll ſprechen laſſen: ſo verwerfen ſie etwas, das charakteriſtiſch und gut iſt. Man braucht überhaupt nicht zu verbieten, fremde Idiotismen in unſre Sprache einzuführen; denn wahre Idiotismen laſſen ſich nicht in andre Sprachen verſetzen. Es ſcheinet zwar, daß man fremde Idiotismen in ſeine Sprache aufnehmen könne: im Grund aber iſt es nur ein Schein; weil kein Menſch ſie verſteht, als in ſo fern er ſie wieder in die fremde Sprache, daraus ſie genommen ſind, überſetzt. Darum hat die Barbarey, fremde Idiotismen zu gebrauchen, nur da ſtatt, wo zwey Sprachen gleich bekannt und geläufig ſind; wo die redenden Perſonen in der einen denken, und in der andern ſprechen. So höret man bisweilen in Berlin den Ausdruk: er hat ſich gut genommen, der den franzöſiſchen Idiotismus, il s'est bien pris, ausdrüket. Aber der deutſche Ausdruk iſt für den, der nicht franzöſiſch kann, vollkommen unverſtändlich. Indeſſen kann die Tyranney der Gewohnheit bisweilen gewiſſe fremde Idiotismen allmählig verſtändlich und brauchbar machen. So hat die deutſche Sprache unzählige Idiotismen der lateiniſchen Sprache dadurch bekommen, daß man gewiſſe Wörter, die in der lateiniſchen Sprache aus einer Präpoſition und einem andern Wort zuſammengeſetzt worden, auf eine ähnliche Weiſe zuſammengeſetzt hat, wie z. E. Anfangen, von incipere, Vorwurf (anſtatt Gegenſtand) von objectum. Urſprünglich waren dieſe Idiotismen eben ſo unverſtändlich und barbariſch, als wenn man das deutſche Wort Vormauer (Schutz) durch Antemurus, oder Manheit durch Virtus überſetzen wollte. Man ſieht wol, daß dieſe Wörter durch die Mönche, denen die lateiniſche Sprache geläufiger als die deutſche war, wenn ſie deutſch ſchreiben mußten, eingeführt worden ſind. Wäre die lateiniſche Sprache nicht ſo durchgehends in Deutſchland bekannt worden, ſo würden auch ſolche Wörter unverſtändlich geblieben ſeyn.

Man kann ſagen, daß der Dichter oder Redner, welcher die Idiotismen ſeiner Sprache am glüklichſten zu brauchen weiß, ſeinen Ausdruk dadurch ausnehmend belebt und natürlich macht. Am allernothwendigſten wird dieſes dem comiſchen Dichter, der ſowol das nationale, als das perſönliche Idiomatiſche durchaus zu treffen ſich befleißigen muß. Denn dadurch kann er den Zuhörer am meiſten täuſchen, und ihn glauben machen, daß er die Natur ſelbſt vor ſich ſehe. Man kann dem comiſchen Dichter nie genug empfehlen, daß er gewiſſen Perſonen keine Wörter in den Mund lege, die würkliche Idiotiſmen einer ganz andern Gattung von Menſchen ſind. So iſt es höchſt unnatürlich, wenn man Menſchen, die nach ihrem Stand und nach ihrer Lebensart blos ſinnliche Begriffe haben können, philoſophiſche, oder aus der Sprache einer verfeinerten Lebensart entlehnte Ausdrücke in den Mund legt: wie wenn man einen Helden aus den trojaniſchen Zeiten das Wort Tugend, in dem Verſtand, in welchem es unſre Moraliſten nehmen, wollte brauchen laſſen. Man hat um ſo viel mehr Urſache, den Dichtern, die für die Schaubühne arbeiten, die genaueſte Beobachtung des Ausdruks und der Sprache, die jeder Claſſe der Menſchen einigermaßen idiomatiſch iſt, zu empfehlen, da auch die beſten Dichter hierin vielfältig fehlen. Man wird in den gelobteſten franzöſiſchen Trauerſpielen die Helden des Alterthums oft die Sprache eines franzöſiſchen Hofmannes reden hören; und auf unſrer deutſchen Schaubühne höret man nur gar zu oft vornehmere und gemeinere Perſonen eine Sprache reden, die von der Sprache des Umganges der geringern, oder vornehmern Welt, völlig verſchieden, und die eigentlich die Sprache der Schriftſteller iſt.

◆ ◆

Von den Idiotiſmen, und dem Werthe derſelben wird in dem Fragment über die neuere deutſche Litteratur, 1te Samml. Riga 1767. 8. S. 44. gehandelt.

# Ilias.

Ein Heldengedicht, darin Homer die fatalen Folgen der Entzweyung zwiſchen Agamemnon und Achilles, bey der Belagerung der Stadt Troja, beſingt. Die Perſonen des Gedichts fallen alſo in ein ſehr entferntes Weltalter, und der Dichter ſelbſt iſt uns nicht merklich näher. Er erzählt Begebenheiten, ſchildert Menſchen und Sachen, die uns in mancherley Abſichten ganz fremd ſind. Man wird dadurch mit Sitten, Künſten, Wiſſenſchaften, Politik und Staaten bekannt, die ſich von den unſrigen ſehr entfernen. Das Gedicht enthält eine bewundrungswürdige Menge und Verſchiedenheit von Begebenheiten, von kriegeriſchen und politiſchen Thaten, und macht uns mit ſehr viel Menſchen von merkwürdigen Charakteren genau bekannt. Wir lernen faſt alle Häupter der ſo zahlreichen griechiſchen Stämme und kleiner Völkerſchaften, jeden nach ſeinem eigenthümlichen Charakter, kennen. Die Begebenheiten flieſſen in einer ſehr genauen Verknüpfung aus einander, und ſind mit der gröſten Geſchicklichkeit angebracht, dieſe in das volleſte Licht zu ſetzen. Die Charaktere ſind gleichſam der Reyhe nach geordnet, und eigene Theile des Gedichts ſcheinen gewidmet, gewiſſe beſondere Stüke in jedem auszuarbeiten.

Die meiſten Perſonen dieſes Gedichts ſind von hohem Muth, ungeſtümen Neigungen, voll von National- oder Familienſtolz, und ſind in der gewaltthätigen Unternehmung, ein mächtiges Volk auszurotten, zuſammen verbunden. Alles was Kühnheit, Rache, Eigenſinn, kriegeriſche Ruhmbegierde in Menſchen, die von keinem Zwang wiſſen, hervorbringen kann, erſcheint in dieſem wunderbaren Gedicht in ſeiner eigentlichſten Geſtalt, mit den natürlichſten Farben, und durch die kräftigſte Zeichnung ausgedrükt.

Ihre Religion und ihre Sitten zeugen von der Einfalt der rohen Natur und von unüberlegten, oder noch nicht verfeinerten, Empfindungen einer noch halb wilden Nation. Eben ſo einfältig, wild und unabgemeſſen iſt auch das Genie des Dichers, der von ſeiner Materie ganz ngefüllt ſich hinreißen läßt und ſelten Zeit nimmt, ſich umzuſehen, oder ſeine Schritte abzumeſſen. Unbekümmert ob ihm jemand zuhöre, und was andre dabey fühlen können, ſingt er mit voller Stimme, was er fühlt. Man ſtellt ſich immer dabey vor, daß er alles, was er erzählt, itzt würklich vor ſeinen Augen entſtehen ſehe, und allemal mit dem richtigſten Ausdruk beſchreibe. Er ſieht aber alles, als ein Menſch, dem von den Sitten, der Gemüthsart der Perſonen, von den Künſten, und von den Ländern ſeiner Zeit nichts unbekannt iſt.

Der erſte Held der Jlias, auf deſſen Charakter ſich alles gründet, iſt Achilles, ein höchſt ungeſtümer, zorniger, trotziger und äußerſt eigenſinniger Jüngling. Er ſtößt alles vor ſich her zu Boden, und je größer der Tumult wird, deſto mehr glänzt er. So groß dieſer im kriegeriſchen Muth iſt, ſo groß iſt Ulyſſes in Politik und Verſchlagenheit, und Neſtor in geſetzter Weisheit eines, durch mancherley Erfahrungen klugen Alters. Neben dieſen ſehen wir eine ganze Schaar andrer Helden, deren jeder der Anführer eines beſondern Stammes iſt, und der ſeine, ihm völlig eigene Art zu denken und zu handeln hat. Wir lernen nicht nur alle dieſe Helden, ſondern auch die Völker, die ſie anführen, die Länder, aus denen ſie herkommen, vieles von ihren beſondern Sitten und Gebräuchen, kennen. Alle haben ſich vereinigt, einen mächtigen Staat zu zerſtöhren, den ſelbſt viele Götter aus allen Kräften unterſtützen, dem mehrere Nationen zu Hülfe kommen, deſſen Haupt ein ehrwürdiger Greis iſt, für welchen eine Schaar Helden, die ſeine Söhne ſind, ihr Leben mit Freuden wagen. Alles, was im Himmel und auf Erden an Macht, an kriegeriſchem Muth und an politiſcher Verſchlagenheit, groß iſt, kommt hier bald als Angreifer, bald als Vertheidiger, dem Leſer ſo vors Geſicht, daß er alles mit Augen zu ſehen und mit Ohren zu hören glaubt.

Das menſchliche Genie hat nichts hervorgebracht, das dieſem Werk an Mannigfaltigkeit der Erfindung und an Lebhaftigkeit der Abbildung gleich komme, und im Ganzen genommen wird die Jlias vermuthlich das erſte Werk des poetiſchen Genies bleiben. Denn wenn auch ein zweyter, oder größerer Homer aufſtehen ſollte, ſo würde es ihm, allem Anſehen nach, an einem Stoffe fehlen, der ihm Gelegenheit gäbe, ſo viel berühmte Helden und Häupter ſo vieler würklich merkwürdiger und mit ſo völliger innerer Freyheit handelnder Völker, auf den Schauplatz treten zu laſſen.

◆ ◆

Ueberſetzt in das Italieniſche iſt die Iliade, von Paol. Badeſſa, Pad. 1564. 4. in reimfr. Verſe, aber nur 5 Bücher; von Franc. Nevizano, Tor. 1572. 4. in reimfr. Verſe, aber nur 5 Bücher; von Bern. Leo da Piperno, Rom. 1573. 12. in Octaven, aber nur 12 Bücher; von Giovb. Tebaldi, Roncigl. 1620. 12. in Octaven völlig; von Fed. Malipiero, Ven. 1642. 4. in Proſa, völlig; von Franc. Velli, Pol. (1681) 12. in reimfr. Verſen und völlig; von Bern. Bugliazzini, Luc. 1703. 12. in Octaven, und völlig; von Mar. Salvini, Fl. 1723. 8. eben ſo; von Giov. del Turco, Fir. 1767. 4. in Octaven, aber nur vier Geſänge; von Giuſ. Bozzoli, Rom 1769-1770. 8. 2 B. in Octaven; von Ridolfi, Ven. 1776. 8. 2 B. in reimfr. Verſen; von Giac. Ceruti, Tor 1786. 4. 2 B. eben ſo; von Ceſarotti, Pad. 1786 u. f. 8. 3 B. eben ſo. Traveſtirt, aber nur die erſten 6 Bücher, unter dem Titel, Iliade jocoſa, von Fr. Loredano, Ven. 1653. 12 1696. 12. und die ſieben erſten Bücher, in Neapolitaniſchem Dialect, von Nic. Capaſſi, in ſ. Poeſie varie, Nap. 1761. 4. — In das Spaniſche: von Gonſ. Pereß, Antw. 1550. 8. 1562. 8. — In das Franzöſiſche: von Jacq. Millet, ums J. 1430. (S. die Mem. de l'Acad. des Inſcript. B. XVII. S. 761. der Quartausg. wo über die Zeit, wenn Homer in Frankreich bekannt geworden, ſich allerhand Nachrichten finden.) Von Joh. Samxon 1530. 4. nur aus dem Lateiniſchen, und in Proſe; von Hugh Salel und Amad. Jamyn, P. 1580. 12. in Verſe (die aber, einzeln, ſchon 1545-1574. gedruckt waren) Von Sal. Certon 1615. 8. 2 B. in Verſe, nebſt den übrigen Werken des Homer; von Du Souhait, 1614. 12. 4 B. in Proſe; von Valterie, Par. 1681. 12. 2 B. von Mde. Dacier, nebſt der Odyßee, 1711-1716. 12. 6 B. Leyde 1771. 12. 5 Bde. in Proſa; von Houdard de la Motte, 1714. 12. und im 2ten Bde. ſ. W. Par. 1754. 12. in Verſe, aber verkürzt, oder vielmehr verſtümmelt; von Bitaube, 1764. 8. 1777. 8. Verb. 1780. 8. 3 B. Mit der Odyßee, 1785. 8. 6 Bde. 1789. 18. 12 Bde. in Proſa; von Rochefort, 1766-1770. 8. 4 Th. 1772. 8. 3 B. 1781. 4. in Verſe, nebſt einem Diſc. ſur Homère und einem Examen de la Philoſophie d'Homere; von le Brun, 1776. 8. 3 Bde. in Proſa; von Beaumanoir 1781. 8. 2 B. 1785. 8. 2 B. in Verſen; von Gin, 1783. 12. 2 B. mit dem Text zuſammen, 1786. 4. und 8. 8 B. in Proſe; von Obermes, 1784. 8. 3 B. in Verſen. Auch ſind, in neuern Zeiten, noch einzele Stücke, als die Scene zwiſchen Hector und Andromachen, von Gruet und von Murville; zwiſchen Priamus und Achilles von Doigny und Maiſiere, 1776. 12. Der Anfang der Il. von St. Ange, 1776. 12. Der Anfang des 16ten Geſ. von Fillette, Mory und F. M. in Verſen herausgegeben worden. Traveſtirt hat Marivaux die Lamottiſche Iliade, 1716. 16. Woher, in der neuen Ausgabe von Fabric. Bibl. gr. Vol. I. S. 427. die Nachricht gezogen iſt, daß Ricart le Romain (ſoll wohl Picart le Romain, der bekannte Künſtler, ſeyn) und J. J. Rouſſeau, der erſte den ganzen Homer, der letzte die Iliade, überſetzt habe, weiß ich nicht; nur daß jene die Kupfer zu der Dacierſchen Ueberſ. gemacht hat, iſt mir bekannt. — In da Engliſche, von Arthur Hall, Lond. 158 4. aber nur die zehn erſten Bücher; vo G. Chapman ums J. 1600 in Verſe von J. Ogilby 1660. f. in ſchlechte Verſe von Th. Hobbes, 1675. 8. in einem proſaiſchen Skelet; von Ozel, Oldisworth und Broome, Lond. 1712. in Proſe; von Al. Pope, 1715 u. f. fol. Quart und Octav, 6 Bde. (deren Geſchichte in Johnſons Lebensbeſchr. der Verſ. Lives, B. IV. S. 33 erzählt wird, und über welche ſich vortreffliche Bemerkungen in Woods Verſ über den Homer, im Home, u. a. m finden) in Verſe; von S. Langley, 1767 4. in reimfr. Verſe, aber ſo viel ich weiß nicht vollendet; wenigſtens erſchien damahls nur das 1te Buch; von J. Macpherſon, 1773. 4. 2 B. in Proſe; von Will. Cowper, 1792. 4. mit der Odyßee, in reimfreye Verſe. Traveſtirt, die beyden erſten Bücher, mit dem Titel: Homere à la Mode: A Mock Poem . . . Oxford 1665. 8. Gänzlich von G. Bridges, unter dem Nahmen von Caustic Barebones, und dem Titel: Hom. Iliad adapted to the capacity of honeſt engliſh roaſtbeef and pudding-eaters 1762-1764. 12. 2 Th. Auch gab Joſ. Rik. Scott einen Eſſay towards a tranſlation of Homer's works in blanc verſe 1755. 4. und Will. Holwell Beauties of Homer's Iliad. 1775. 8. heraus. — In das Deutſche: Auſſer einzeln Büchern, als das 1te und 2te von J. Ad. P. Weiß, Alt. 1752. 8. und die 6 erſten von Blohm, ebend. 1752 u. f. 8. beyde in Reimen, und einzeln Stücken von Bürger in der Klotziſchen Bibl. im Merkur, Muſeum u. ſ. w. von M. Spreng, Augsb. 1610. f. 1630. in Reimen; von einer Geſellſchaft, nebſt der Odyßee, Frft. 1754. 4. in Proſa; von Chr. Tob. Dam, nebſt der Odyßee, Lemgo 1769-1770. 8. 4 B. in Proſa; von C. Aug. Küttner, Leipz. 1771. 8. 2 Th. in Proſa; von J. J. Bodmer, Zür. 1778. 8. in etwas rauhe Hexameter; von dem Gr. Friedr. Leopold zu Stolberg, Flensb.

778 und 1781. 8. 2 B. in Hexametern (und nicht ſo ganz voll vom Tone und Geiſte Homers, wie ſo oft geſagt worden iſt, und gerade für diejenigen, für welche Ueberſezungen gemacht werden, entſtellt durch die Beybehaltung der griechiſchen Nahmen der Götter, und die ſonderbare und ungleiche Rechtſchreibung, die, dem Griechiſchen zu Liebe, z. B. Priamos beybehalten, allein die armen Phrygier, des Deutſchen wegen, wieder in Früzier verwandelt worden ſind) Von einem Ungen. Leipz. 1781-1787. 8. 3 Th. metriſch. Eine Traveſtirung des ſten Geſ. iſt Leipz. 1787. 8. erſchienen.

Die lateiniſchen Ueberſ. ſind zum Theil ſchon bey dem Art. Homer angeführt. Die älteſte derſelben iſt von Leontius Pilatus, ums J. 1360 auf Verlangen des Boccaz gemacht, welcher (Geneal. Deor. Lib. XV. C. 7.) erzählt, daß vor der Türkiſchen Eroberung von Conſtantinopel vielleicht nicht ein einziges griechiſches Exemplar vom Homer in Europa geweſen. Beſondere lateiniſche Ueberſ. in Verſen haben, in neuern Zeiten, noch herausgegeben, Raym. Cunichio, Rom 1776. f. Wien 1784. 8. Frc. Xav. Alegri, Bol. 1778. 8. — —

Zu den, bey dem Art. Homer bereits angeführten Schriften über die Iliade gehört noch ein Geſpräch über den politiſchen Zweck derſelben, vorzüglich aus dem Griechiſchen gezogen, vor der franzöſiſchen Ueberſ. von le Brun, und Deutſch in den Philoſophiſchen Aufſ. von J. G. Müller, Bresl. 1789 8. —

## Inſtrumentalmuſik.

Die Muſik, deren Geſang blos aus unartikulirten Tonen beſteht, und die keine Wörter braucht, um das, was ſie ausdrüket, verſtändlich zu machen; ſie wird deßwegen der Vocalmuſik entgegen geſezt, welche verſtändliche Worte ſingt. Die ganze Muſik gründet ſich auf die Kraft, die ſchon in unartikulirten Tönen liegt, verſchiedene Leidenſchaften auszudrüken; *) und wenn man nicht ohne Worte die Sprache der Empfindungen ſprechen könnte, ſo würde gar keine Muſik möglich ſeyn. Es ſcheinet alſo, daß die Inſtrumentalmuſik bey dieſer ſchönen Kunſt die Hauptſache ſey. Man kann in der That bey Tänzen, bey feſtlichen Aufzügen und kriegeriſchen Märſchen, die Vocalmuſik völlig miſſen, weil die Inſtrumente ganz allein hinreichend ſind, die bey ſolchen Gelegenheiten nöthigen Empfindungen zu erweken und zu nähren. Aber wo die Gegenſtände der Empfindung ſelbſt müſſen geſchildert, oder kennbar gemacht werden, da hat Muſik die Unterſtüzung der Sprache nöthig. Wir können ſehr gerührt werden, wenn wir in einer uns unverſtändlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verſtändlich ſpricht, wenn er uns die Veranlaſſung und die nächſten Urſachen ſeiner Klage entdeket, und die beſondern Umſtände ſeines Leidens erkennen läßt, ſo werden wir weit ſtärker gerührt. Ohne Ton und Klang, ohne Bewegung und Rhythmus, werden wir, wenn wir die Klagen einer vor Liebe kranken Sappho leſen, von Mitleiden gerühret; aber wenn tief geholte Seufzer, wenn Töne, die der verliebte Schmerz von der leidenden erpreßt, wenn eine ſchwärmeriſche Bewegung in der Folge der Töne, unſer Ohr würklich rühret, und die Nerven des Körpers in Bewegung ſezet; ſo wird die Empfindung ungleich ſtärker.

Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Muſik erſt ihre volle Würkung thut, wenn ſie mit der Dichtkunſt vereiniget iſt, wenn Vocal- und Inſtrumentalmuſik verbunden ſind. Man kann ſich hierüber auf das Gefühl aller Menſchen beru-

---

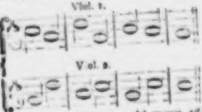
*) S. Muſik.

berufen: das rührendſte Duet, von Inſtrumenten geſpielt, oder von Menſchenſtimmen, deren Sprache wir nicht verſtehen, geſungen, verliert in der That den größten Theil ſeiner Kraft. Aber da, wo das Gemüth blos von der Empfindung muß gerührt und unterhalten werden, ohne einen beſonders beſtimmten Gegenſtand vor ſich zu haben, iſt die Inſtrumentalmuſik hinlänglich.

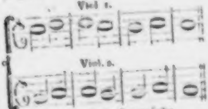
Dadurch wird der Gebrauch der Inſtrumentalmuſik ihrer Natur nach vornehmlich auf die Tänze, Märſche und andre feſtliche Aufzüge eingeſchränkt. Dieſe ſind ihre vornehmſten Werke. Hiernächſt kann ſie auch bey dem dramatiſchen Schauſpiel ihre Dienſte thun, indem ſie den Zuſchauer zum voraus durch Ouvertüres oder Symphonien zu dem Hauptaffekt, der in dem Schauſpiel herrſcht, vorbereitet. Zum bloßen Zeitvertreib aber, oder auch als nützliche Uebungen, wodurch Setzer und Spieler ſich zu wichtigern Dingen geſchikter machen, dienet ſie, wenn ſie Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen hören läßt.

Einige dieſer Stüke haben ihre feſtgeſetzten Charaktere, wie die Ballette, Tänze und Märſche, und der Tonſetzer hat an dieſen Charakteren eine Richtſchnur, nach welcher er bey Verfertigung derſelben zu arbeiten hat; je genauer er ſich an den Charakter jeder Art hält, je beſſer wird ſich ſein Werk ausnehmen. Einigermaßen hat man auch bey Ouvertüren und Symphonien, die zum Eingang eines Schauſpiels dienen, noch etwas vor ſich, worauf die Erfindung ſich gründen kann, weil ſie den Hauptcharakter des Schauſpiels, für welches ſie gemacht ſind, ausdrüken müſſen. Aber die Erfindung für Concerte, Trio, Solo, Sonaten und dergleichen Dinge, die gar keinen beſtimmten Endzwek haben, iſt faſt gänzlich dem Zufall überlaſſen. Man begreift noch, wie ein Mann von Genie auf Erfindungen kommt, wenn er etwas vor ſich hat, daran er ſich halten kann; wo er aber ſelbſt nicht ſagen kann, was er machen will, oder was das Werk, das er ſich zu machen vorſetzt, eigentlich ſeyn ſoll, da arbeitet er blos auf gutes Glück. Daher kommt es, daß die meiſten Stüke dieſer Art nichts anders ſind, als ein wolklingendes Geräuſch, das ſtürmend oder ſanft in das Gehör fällt. Dieſes zu vermeiden, thut der Tonſetzer wol, wenn er ſich allemal den Charakter einer Perſon, oder eine Situation, eine Leidenſchaft, beſtimmt vorſtellt, und ſeine Phantaſie ſo lang anſpannt, bis er eine in dieſen Umſtänden ſich befindende Perſon glaubt reden zu hören. Er kann ſich dadurch helfen, daß er pathetiſche, feurige, oder ſanfte, zärtliche Stellen, aus Dichtern ausſucht und in einem ſich dazu ſchikenden Ton declamirt, und alsdenn in dieſer Empfindung ſein Tonſtük entwirft. Er muß dabey nie vergeſſen, daß die Muſik, in der nicht irgend eine Leidenſchaft, oder Empfindung ſich in einer verſtändlichen Sprache äußert, nichts, als ein bloßes Geräuſch ſey.

Man hat aber bey dem Inſtrumentalſatz, außer der Sorge den Stüken einen beſtimmten Charakter und richtigen Ausdruk zu geben, noch verſchiedene beſondere Dinge wol zu überlegen. Es iſt nothwendig, daß der Tonſetzer die Inſtrumente, für welche er ſetzt, ſelbſt wol kenne und genau wiſſe, was auf denſelben zu leiſten möglich ſey: denn ſonſt kann es ihm begegnen, daß er Dinge ſetzt, die dem Umfang des Inſtruments, oder der Art, wie es muß geſpielt werden, entgegen ſind. Man muß immer bedenken, nicht nur, ob das, was man für ein Inſtrument ſetzt, auch auf demſelben möglich, ſondern ob es leicht zu ſpielen ſey, und mit er Natur des Inſtruments überein-omme. Eine beſondere Vorſicht iſt öthig, wo zwey Stimmen von ei-erley Inſtrumenten ſollen geſpielt werden, als von der erſten und zwey-en Violine. Denn, weil es da oft geſchieht, daß die Stimmen im An-deren verwechſelt werden, daß man das, was die zweyte Violine ſpielt, der erſten zuſchreibt, und umgekehrt: ſo kann es ſich leichte treffen, daß man verbotene Quinten und Octa-ven hört, wo der Setzer keine ge-macht hat. Wenn z. B. zwey ziem-lich gleichklingende Violinen folgen-des ſpielten:



ſo könnte es klingen, als wenn es ſo geſchrieben wäre:



welches ſehr widrig ſeyn würde.

Eben ſo ſorgfältig hat man auch darauf zu ſehen, daß man nicht Inſtrumente, die in Anſehung der Höhe gar zu ſehr aus einander ſind, ohne die nöthigen Mittelſtimmen, gerade unter einander bringe, wie wenn man Violinen von einem Violoncell, ohne Bratſche wollte begleiten laſſen. Denn dadurch würden die Stimmen weiter aus einander kommen, als die Natur der guten Harmonie es verträgt.*) Endlich hat man auch hier, wie in allen andern Sachen des Geſchmaks, auf die angenehme Mannigfaltigkeit der Inſtrumente zu ſehen; die Töne müſſen ſich gut gegen einander ausnehmen, aber einander doch nicht entgegen ſeyn.

Unter allen Inſtrumenten, worauf leidenſchaftliche Töne können gebildet werden, iſt die Kehle des Menſchen ohne allen Zweifel das vornehmſte. Darum kann man es als eine Grundmaxime anſehen, daß die Inſtrumente die vorzüglichſten ſind, die am meiſten fähig ſind, den Geſang der Menſchenſtimme, nach allen Modificationen der Töne nachzuahmen. Aus dieſem Grund iſt die Hoboe eines der vorzüglichſten.

◆ ◆

Von den Inſtrumenten der Muſik überhaupt: Sur la Forme des Inſtrumens de Muſique, von G. Bapt. Drouet de Maupertuis, in den Mem. de l'Acad. roy. des Sciences zu Paris v. J. 1724. — Abhandlung vom Inſtrumentalton, von Matth. Gabler, Ingolſt. 1776. 4. —

Von der Inſtrumentalcompoſition: Il Deſiderio, ovvero de' Concerti di varii Stromenti muſicali, Dial. di Muſica da Erc. Bottrigari, Bol. 1590. 4. — Il Deſiderio, ovvero de' Concerti di varii Stromenti muſicali, Dial. nel quale anco ſi ragiona della participatione di eſſi Stromenti . . . da Alemanno Benelli (Annibale Meloni) Ven. 1594. 4. 1599. 4. — Parere ſopra il Problema armonico: fare un concerto con più Stromenti diverſamente accordati e ſpoſtare la compoſizione per qualſivoglia intervallo, von Gio. Fr. Beccatelli, im 31ten B. des Giorn. de' Letterati d'Ital. Th. 1. S. 435. Lettera critico muſica . . ſopra due difficoltà nella facoltà muſica, von ebendemſelben, zur Auflöſung des vorigen Problems, ebend. im 3ten Bd. der Supplementi, S. 1 u. f. Auch findet ſich, ebendaſelbſt, S. 55 ein Parere . . ſopra la Lettera crit. und S. 67.

---

*) S. Satz; Harmonie.

eine Riſpoſta al Parere. — Diapaſon général de tous les Inſtrumens à vent, avec des obſervations ſur chacun d'eux . . . p. L. J. Francoeur, Par. 1772. f. (Lehrt den Umfang, die Tonleiter, die gewöhnlichen Schlüſſel, den Gebrauch u. ſ. w. der üblichſten Blasinſtrumente auf brauchbare Art kennen.) — Eſſai d'inſtruction à l'uſage de ceux qui compoſent pour la Clarinette et le Cor, p. Mr. Roeſer, Par. 1781. 4. — Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoiſencomponiſt, von Joh. Phil. Kirnberger, Berl. 1757. 4. franz. ebend. 1757. 4. (Ein Kunſtſtück, zu deſſen Erläuter. ſich, in Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 3. S. 135 ein Aufſatz findet.) — —

Nachrichten und Beſchreibungen von muſikaliſchen Inſtrumenten überhaupt: In den Werken des J. Gerſon († 1429) Baſ. 1518. f. 3 B. Antw. 1706. f. 5 B. findet ſich eine Beſchreibung ſo wohl alter, als neuer muſikaliſcher Inſtrumente. — Libro de la declaracion de inſtrumentos por Juan Bermudo, Gran. 1555. 4. Oſſuna 1549. 4. — In Mich. Prätorius Syntagm. muſic. Guelpherb. 1614-1618. 4. 3 Bde. (ſ. Art. Muſik) handelt das 7te - 14te Kap. des 4ten Membr. vom 3ten Theile, und das 2te Membr. vom 4ten Th. des 1ten Bandes, ſo wie der ganze zweyte Band, mit dem Titel: Organographia, von muſikaliſchen Inſtrumenten. — Der 2te Theil von M. Merſenne Harmonicor. Lib. XII. . . Lutet. 1635. f. 1648. f. (ſ. den Art. Muſik) handelt in vier Büchern, De Inſtrum. ἐντατοις ſ. ἐγχορδοις; de inſtrum. pnevmaticis; de organ. camp. tympanis; de campanis et aliis inſtrum. κρουομενοις, welcher Theil, meines Wiſſens, auch einzeln, mit dem Titel: Harmonicor. Inſtrum. lib. IV. Par. 1636. f. abgedruckt worden iſt. — Diſcorſo della Muſica, von Girol. Deſideri in den Proſe degli Acad. Gelati di Bologna, Bol. 1671. 4. S. 321. — Gabinetto armonico pieno d'iſtromenti ſonori di Fil. Bonani, R. 1722. 4. mit 136 Kpf. Verm. und mit einer franzöſiſchen Ueberſ. unter dem Titel: Deſcrizione degli Stromenti armonici di ogni genere del P. B. . . . R. 1776. 4. mit 140 Kpfrn. — Das zweyte Buch des Eſſai ſur la Muſ. anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 B. B. 1. S. 201. enthält Nachr. und zum Theil Abbildungen von ſehr vielen Inſtrumenten. — De Inſtrumentis Muſic. Diſſertat. Upſ. 1717. 4. — Auch finden ſich Nachr. und zum Theil Abbildungen von mehrern muſikaliſchen Inſtrumenten, im 6ten Buche von Ath. Kirchers Muſurgia, R. 1650. f. (ſ. Art. Muſik) — Mattheſons erſtem Orcheſter, Kap. 3. und in Ebendeſſelben Vollk. Capellmeiſter, Th. 1. Kap. 3. In Adlungs Anl. zur muſikal. Gelahrtheit, Kap. 11 und 12. S. 560. u. v. a. m. — — Von muſikaliſchen Inſtrumenten der Alten beſonders: Außer den Beſchreibungen und Abbildungen in dem Muſ. R. Collegii S. J. (ſ. Art. Antik, S. 188) in dem Rom. Muſ. des la Chauſſe (ebend. S. 192.) in des Montfaucon Antiq. expl. et repreſ. (ebend. d. S. 185.) kommen in des Joh. Brodäus Miſcell. Lib. VI. Baſ. 1555. 8. Nachrichten De Pithaule et Salpiſta, de Trigono, Nablio et Pandura, de Tibiis paribus et imparibus u. a. m. vor. — Barth. Anglicus, in ſ. Schrift De Proprietatibus Rerum, Aug. Vind. 1488. 8. giebt Nachr. de Buccina, de Tibia, de Calamo, de Sambuca, de Timpano, de Cithara, de Pſalterio, de Lira, de Cymbalis, de Siſtro, de Tintinnabulo. — Hier. Magius handelt in ſ. Miſcell. Ven. 1564. 8. von den Tuben, und Tibien, u. d. m. — In des Laur. Pignorius Commentar. de Servis et eor. ap. Veter. miniſteriis, Amſtel. 1674. 12. wird auch von den muſikaliſchen Aemtern oder Verrichtungen derſelben gehandelt. — Diſſertation des Cymbales, Crotales et autres Inſtrum. des Anc. in J. Spons Recherches cur. d'Antiquités (S. Art. Antik, S. 192.) — De Tubicinibus, de Buccinatoribus, de Tuba, de Buccina, handelt Gob.

Stewechius, in ſ. Comment. in Fl. Vegetium de re militari, Antv. 1585. 4. 1607. 4. — Collect. de Praecon. Citharoedis, Fiſtulis et Tintinnabulis, von Jul. Laurentius, im 8ten Bde. S. 1438 des Gronovſchen Theſaurus. — De tribus generibus inſtrumentor. muſicae veter. organicae Diſſertat. Franc. Blanchini, Ver. . . . zuletzt, Rom. 1742. 4. — Obſervat. ſur . . la Flute et la Lyre des Anc. Par. 1726. 12. — Dialogus de Lyra von P. Scalichius, im 2ten Bde. der Miſcell. de rerum cauſis, Colo. 1570. 4. — Jo. Bapt. Doni Lyra Barberina Ἀμφιχορδος, im 1ten B. ſ. Opere, Fl. 1763. (wo zugleich von der Leyer, von der Flöth: und mehrern muſikaliſchen Inſtrumenten der Alten gehandelt. — Letter . . . containing ſome thoughts concern. the anc. greek and Roman lyre, von Th. Molineux, in den Philoſ. Transact. v. J. 1702. N. 282. S. 1267. — Im 2ten Th. von des Mart. de Roa Singular. S. Script. findet ſich ein Aufſ. De Cymbalis Veter. — De Cymbalis Veter. Lib. III. . . . Auct. Frid. Ad. Lampe, Ultraj. 1703. 12. mit K. Eine Delineat. tract. de Cymb. Veter. erſchien ſchon Brem. 1700. 4. — Commentat. de uſu veter. Tripod. et Cymbalorum in ſacr. Graec. Auct. Pet. Zornio, Kil. 1715. 4. — Bey Rich. Pitis Obſervat. philol. ad loca novi Teſtamenti, Rott. 1717. 8. findet ſich eine Abh. von den Cymbeln. — De Siſtro, ein Aufſ. von Sam. Bochard, der mir nicht näher bekannt iſt. — Libellus de Siſtris, Auct. Hier. Boſſius, Mediol. 1612. 12. und im 6ten Bde. S. 1371 des Salengreſchen Theſaurus. — Bened. Bacchini De Siſtris eorumque figur. ac differentiis, Diſſert. c. diſſertat. et not. Iac. Tollii, Traj. ad Rhen. 1696. 4. und im 6ten Bde. des Grävischen Theſaurus, S. 409. (Das Werk iſt urſprünglich italieniſch geſchrieben, und von Tollius überſetzt) — — Epiſtola de Siſtris, in dem 10ten Bde. S. 167 der Bibl. choiſie. — Hier. Magii de Tintinnabulis, lib. poſth. . . . Amſtel. 1664. 1689. 12. und im 2ten B. S. 1157. des Salengreſchen Theſaurus. — — De *Tibiis* veter. Epiſt. von dem Aldus Manutius, in ſ. Quaeſt. per Epiſt. Ven. 1570. 8. im 4ten B. S. 251. von Gruters Lamp. Im 6ten B. S. 1209 des Gräviſchen Theſaurus, u. a. a. O. m. — Jo. Meurſii Collect. de Tibiis Veter. Sor. 1641. 8. und im 8ten Bde. S. 2453 des Gronoviſchen Theſ. (Die Schrift enthält 25 Kap. deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litteratur der Muſik S. 87. angegeben iſt.) — Caſp. Bartholini De Tibiis Veter. et ear. antiquo uſu, lib. tres. Rom. 1677. 12. Amſtel. 1679. 12. und im 6ten Bde. S. 1157 des Gräviſchen Theſ. (Der Innhalt des Werkes findet ſich an dem vorher angezeigten Orte.) — Bey dem Terenz der Mde. Dacier finden ſich Bemerkungen über die Flöte der Alten, welche Deutſch im 2ten B. S. 124. der hiſtor. kritiſchen Beytr. von Marpurg abgedruckt iſt. — De Tibiis Veter. wird an verſchiedenen Stellen in des Gen. Averranus Oper. als in den Diſſert. über die Anthologie; und in der 57ten über den Thucydides De Tibiar. uſu in proeliis apud Laced. gehandelt. — — De Veter. *Hydraulo*, ein Aufſ. von Alb. Lud. Fr. Meiſter, im 2ten Bde. S. 159 der Nov. Commentar. Soc. Scient. Gotting. — Auch finden ſich in den Commentat. des Vitruv, als dem Dan. Barbaro, ſo wie in a. Schriften mehr, als des Iſ. Voſſius De Poem. Cantu et viribus Rhythmi Unterſuchungen darüber. — — Von der *Nablio* handelt gelegentlich Ang. Politianus, in ſ. Werken. — — De *Tubis* et ear. uſu in bello, von Matth. Zimmermann, in ſ. Anal. miſcell. menſtr. erudit. ſacr. et prof. — Diſſertat. ſur l'origine et ſur l'uſage de la Trompette chez les Anc. von Ant. Galland, im 1ten B. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im 2ten B. S. 36 von Marpurgs hiſtor. krit. Beytr. — —

Anweiſungen zur Inſtrumentalmuſik überhaupt: Muſica inſtrumentalis

talis . . . . in welcher begriffen iſt, wie man nach dem Geſange auf mancherley Pfeiffen lernen ſoll. Auch wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Inſtrument und Seitenſpiel nach der recht gegründeten Tablatur ſey abzuſetzen, von Mart. Agricola, Wittenb. 1529. 8. Verm. 1545. 8. (Das Buch iſt, größtentheils, in Reimen geſchrieben, und auf den dabey befindlichen Holzſchnitten ſind 30 muſikaliſche Inſtrumente abgebildet.) — Arte de tañer fantaſia para tecla, vigucla, y todo inſtrumento de tres o quatro ordenes, por Thom. a St. Maria, Valad. 1565. f. — Il Fronimo, Dial. ſopra l'arte del bene intavolare ed rettamente ſuonare la Muſica negli Stromenti artificiali, ſi di corde come di fiato, ed in partic. nel Liuto, da Vinc. Galilei, Ven. 1569. 1584. f. — The ſchool of Muſike, teaching the perfect method of true fingering the Lute, Pandora, Orpharion and Viol da Gamba, by Th. Robinſon, Oxf. 1603. f. — Anweiſung zur Inſtrumentalmuſik von Th. Merk, Augsb. 1695 — Muſeum muſicum theoretico-practicum, d. i. Neu eröffneter theoretiſch und practiſcher Muſikſaal, darinnen gelehret wird, wie man ſo wohl die Vocal, als Inſtrumentalmuſik gründlich erlernen, auch die heut zu Tag üblich- und gewöhnlichſte, blaſend, ſchlagend und ſtreichende Inſtrumente in kurzer Zeit und compendiöſer Application, in beſondern Tabellen mit leichter Mühe begreifen könne . . . . von Joſ. Friedr. Bernh. Majer, Schwäb. Halle 1732. 4. Nürnb. 1741. 4. — Muſicus αὐτοδίδακτος, oder der ſich ſelbſt informirende Muſikus, beſtehend ſo wohl in Vocal- als üblicher Inſtrumentalmuſik, welcher über 24 Sorten ſo wohl mit Saiten bezogener, als blaſender und ſchlagender Inſtrumente beſchreibt, die ein Jeder, nach Beſchaffenheit ſeines Naturells, ſonder große Mühe, in kurzer Zeit, nach den Princip. fundam. erlernen kann (von Phil. Eiſel) Erf. 1738. 4. — Methode pour apprendre facilement la Muſique voc. et inſtrumentale, p. Mr. (Ant.) Bailleux, Par. 1770. f. — Principii di Muſica generali, contenenti anche tutte le ſcale per Canto, Cembalo, Violino, Viola, Violoncello, Contrabaſſo, Oboe e Flauto finden ſich, im 2ten Jahrg. S. 5 der Muſikal. Realzeitung angezeigt. — Sur la Muſique inſtrumentale, ein Aufſ. im 5ten B. S. 248 der Variétés hiſtoriques. — Ueber die Inſtrumentalmuſik, eine Abhandl. von Reichart, in ſ. Kunſtmagazin, und dem Geiſt des Kunſtmagazins, Berl. 1791. 8. — —

Anweiſungen zu einzeln Inſtrumenten, als zu der **Laute**: Eine ſchöne künſtliche Unterweiſung in dieſem Büchlein, leychtlich zu begreiffen den rechten Grund zu lernen auf der Lauten . . . von Hans Judenkünig, Wien 1523. 4. — Des Hans Gerle „Muſika und Tabulatur auf die Inſtrument der kleinen und großen Geygen, auch Lauten . . . Nürnb. 1546. 4." wird auch von der „Application und Kunſt, darin ein yeglicher Liebhaber . . . on ſonderlichen Meiſter menniglich durch tegliche übung leychtlich kumen kann," gehandelt. — Inſtruction de partir toute Muſique des huit divers Tons en Tablature de Luth, par Adr. le Roy, Par. 1576. (In dem Eſſai ſur la Muſique, B. IV. S. 11 wird das Werk dem bekannten Dichter, Jean Ant. Baif zugeſchrieben.) — Eine lateiniſche Abhandlung über die Kunſt, die Laute zu ſpielen, von Baſſet findet ſich in des P. Merſenne Harmonic. — Iſagoge in artem teſtudinariam, d. i. Unterricht über das künſtliche Saitenſpiel der Lauten, von Joh. Bapt. Beſard, in ſ. Theſ. Harmon. Col. 1603. f. Einzeln, Deutſch, Augsb. 1617. f. — Bey des franzöſiſchen Lauteniſten, Mouton, Lautenſtücken ſoll ſich eine Anweiſung zum Lautenſpielen finden. — Table pour apprendre à toucher le Luth ſur les notes chiffrées des Baſſes continues, par Perrine. — Hiſtoriſch-theoretiſch und practiſche Unterſuchung des Inſtrumentes der Lauten . . . von Ernſt Gottl. Baron, Nürnb. 1727. 8. (Das Werk beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, in 7 Kap. von dem Inſtrumente und der Geſchichte des Lautenſpielens, der zweyte, in 6 Kap. von den Vorurtheilen gegen die Laute, von dem Genie zur Laute, von den Anfangsgründen der Laute, von den vornehmſten Manieren auf der Laute, von dem rechten Guſto zu ſpielen, und vom Generalbaß handelt.) Beyträge zu demſelben und eine Abhandl. von dem Notenſyſtem der Laute und Theorbe, von ebendemſelben finden ſich im 2ten B. S. 64 und S. 119 der Hiſtor. krit. Beyträge von Marpurg. — — Ob das Werk des Gauthier, Livre de tableaux des pieces de Luth ſur differens Methodes zugleich Anweiſung enthält, iſt mir nicht bekannt. — —

Zu der **Theorbe** Methode pour la Theorbe, p. Franc. Nic. de Fleury, Par. 1678. 8. — Methode pour le Theorbe, p. Michel-Ange — Traité d'accompagnement pour le Theorbe, Franc. Campion. —

Zu der **Harfe**: Methode ſur la vraye maniere de jouer de la Harpe, avec les regles pour l'accorder, p. Phil. Jacq. Meyer, Par. — Verſuch einer richtigen Lehrart, die Harfe zu ſpielen, von J. C. G. Wernich, Berl. 1772. 4. Mem. ſur la nouvelle Harpe de Mr. Couſineau . . . p. l'Abbé Rouſſier . . . Par. 1782. Deutſch, im erſten Jahrg. S. 667 des Cramerſchen Magazines der Muſik. — Methode de Harpe, ou Princ. courts et clairs pour apprendre à jouer de cet inſtrument . . . p. Mr. Campan, Par. 1783. — L'art de jouer de la Harpe, demontré dans ſes principes, p. Mr. Cardon, Par. 1784. — —

Zu der **Cyther**: El Maeſtro, o Muſica di viguela da mano . . . por D. Lod. Milano, Valenc. 1534. — Selva de Sirenas, libro de Muſica para Vieruela, por Henr. de Valderabono, Vallad. 1547. f. (Beyde Werke ſtehen hier, als Anweiſungen zur Cyther, weil Burney und Forkel ſie dahin geſetzt haben; dem Titel nach ſollte, wenigſtens das letztere, eine Anweiſung zur Violine ſeyn.) — Brieve et facile inſtruction pour aprendre la tablature à bien accorder, conduire et diſpoſer la main ſur la Guiterne, p. Adr. le Roy, Par. 1578. — Ein ähnliches Werk wird, in dem Eſſai ſur la Muſique, B. IV. S. 11. dem J. A. Baif zugeſchrieben. — Tanner y Templar la Guitarra por Lod. de Briçneo, Par. 1626. — Guitarra Eſpañola de cinco ordenes, por J. Carolus, Lerida 1626. f. — Corona del primo, ſecondo e terzo libro d'intavolatura di Chitarra Spagn. di Piet. Milioni, R. 1638. 8. — Nuevo metodo de cifra para taner la Guitarra con varietad y perfecion . . . por Nic. Dias Velaſco, Nap. 1640. 4. — Il Maeſtro di Chitarra, di Giul. Bonſi, Mil. 1653. — Guitarra Eſpañ. y ſus differencias de ſonos por Franc. Corbera. — Nouv. Decouvertes ſur la Guitarre, cont. pluſieurs ſuites de pieces ſur huit manières differentes d'accorder p. Franc. Campion, Par. 1705. 4. — Compleat Inſtructions for the Guitar, Lond. ſ. a. 4. — L'art de jouer de la Guitarre, par Nic. Deruſier. — Methode très facile pour la Guitarre angloiſe ou allemande p. Mr. Ritter, P. 1770. 4. — Inſtructions pour le Cythre ou la Guitarre allemande, p. Mr. Charpentier, Par. 1770. — Traité des agrémens de la Muſique executés ſur la Guitarre, cont. des inſtructions claires et des exemples demonſtratifs ſur le pincer, le doigté, l'arpege, la batterie, l'accompagnement, la chute, la tirade, le martellement, le trille, la gliſſade, et le ſonfilé, p. Mr. Merchi, Par. 1777. 8. — Nouv. Methode de Guitarre, ſelon le Syſteme des meilleurs auteurs, cont. les moyens les plus clairs et les plus aiſés pour apprendre à accompagner une voix et parvenir à jouer tout ce qui eſt propre à cet inſtrument, p. B. J. Baillon, Par. 1781. 8. — Methode de Guitarre pour apprendre ſeul à jouer de cet inſtrument, p. Mr Corbelin . . . Par. 1783. 8. — —

**Zu der Müſette**: Traité de la Muſette p. Mr. Bourgeon, Lyon 1672. fol. —

**Zu der Hautbois**: Principes de Hautbois, p. (J. Chr.) Schickard. —

**Zu dem Fagot**: In dem Eſſai ſur la Muſique, B. 1. S. 313. findet ſich eine Anweiſung dazu von P. Cugnier. — Methode nouv. et raiſonnee pour le Baſſon . . . p. Mr. Ozi, Par. 1788. 8. — Die Erfindung deſſelben ſoll von dem Kanonikus Afranio, od. Afano, im Anfange des 16ten Jahrh. gemacht worden ſeyn. —

**Zu der Flöte**: Fontegara: opera la quale integna di ſuonare di Flauto, da Silv. Ganaſſi del Fontegno, Ven. 1535. 4. — Directiones ad pulſationem elegantem et penetrantem Inſtrumenti, vulgo Flageolet dicti: Socius jucundus, ſ. nova collect. lection. ad inſtrumentum, Lond. 1667. 8. — Principes de la Flute traverſiere, de la Flute à bec, et du Hautbois, p. Mr. Hotteterre, Amſt. 1708. Holländiſch ebend. 1718. 8. — Nouvelle methode pour apprendre en peu de temps à jouer de la Flute traverſiere . . . p. Ant. Mahaut, Amſt. 1750. — Verſuch einer Anweiſung, die Flöte traverſiere zu ſpielen, mit verſchiedenen, zur Beförderung des guten Geſchmacks in der practiſchen Muſik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert, von J. J. Quanz, Berl. 1752. 4. Berl. 1780. 1788. 4. Holl. Amſt. 1755. 4. (Das Werk beſteht aus 18 Hauptſtücken, wovon die erſten zehn von der Flöte, die letzten achte von der Muſik überhaupt, als, vom guten Singen und Spielen überhaupt; von der Art das Allegro zu ſpielen; von den willkührlichen Veränderungen über die ſimpeln Intervallen; von der Art das Adagio zu ſpielen; von den Cadenzen; was ein Flöteniſt zu beobachten hat, wenn er in öffentlichen Muſiken ſpielt; von den Pflichten eines Anführers der Muſik und mehrerer Inſtrumentenſpieler; wie ein Muſikus und eine Muſik zu beurtheilen ſey.) — L'art de la Flute traverſiere, p. Mr. Deluſſe, Par. 1761. 4. — Methode pour apprendre à jouer de la Flute traverſiere et à lire la Muſique, p. Mr. Taillard l'ainé, P. 1782. — Methode pour apprendre aiſement à jouer de la Flute traverſiere, p. Mr. Corrette. — Kurze Abhandl. vom Flötenſpielen, von J. G. Tromlitz, Leipz. 1786. 4. — Principes du Gaboulet, ou flute de Tambourin p. Mr. le Marchant, Par. 1787. — Kurze Anweiſung die Flöte zu ſpielen, von J. Koper, Wien 1788. Querfol. — Gründliche Anweiſung die Flöte zu ſpielen nach Quanzens Anweiſung von Schlegel, Grätz 1788. 8. — Principes de la Flute, p. Mr. (J. Chr.) Schikard. — — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: Sur les Tons des Flutes, ein Aufſ. von J. H. Lambert, in den Nouv. Mem. de l'Acad. de Berlin, pour l'an 1775. — Bemerkungen über die Flöte, und Verſuch einer kurzen Anleitung zur beſſern Einrichtung und Behandlung derſelben, Stendal 1782. 4. — Ueber Muſik, an Flötenliebhaber inſonderheit, ein Aufſ. im 1ten Jahrg. des Cramerſchen Magazines, S. 686. — —

**Zu der Violine**: Libros del Delfin de Muſica, para Tanner la Viguela, por Lod. de Narvaez, Vallad. 1538. 4. — Regola Rubertina, opera che inſegna ſuonare de Viola d'arco taſtado, da Silv. Ganaſſi di Fontegno, Ven. 1543. 4. — Wegen des alten deutſchen Unterrichtes von Hans Judenkönig und Hans Gerle, ſ. vorher die Anweiſungen zur Laute. — Lira de Arco, ou arte de tanger, Rebeca por Agoſt. da Cruz. — In quanti modi ſi poſſa praticare l'accordo perfetto nelle Viole, diſc. di Giov. B. Doni, im 1ten Bd. ſ. W. S. 397. — Principes de Violon, p. Mr. Dupont, Amſt. — Principes de la Viole, p. Jean Rouſſeau, Par. 1687. 8. — Methode facile pour apprendre à jouer du Violon, avec un Abrégé des principes de Muſique, néceſſaires pour cet inſtrument, p. Mich. Monteclair, Par. 1736. Längl. 4. —

of playing on the Violin by M.
anc.) Geminiani, Lond. 1748. f.
tſch, Wien 1785. f. (2te Aufl.) —
ſuch einer gründlichen Violinſchule . . .
Leop. Mozart, Augsb. 1786. 1787. 4.
as Werk iſt in 12 Hauptſtücke und dieſe
ber in verſchiedene Abſchnitte einge-
ilt, deren Innhalt ſich in J. N. For-
s Allg. Litteratur der Muſik S. 324.
bet.) — Kurzer Unterricht für die Vio-
e, von L. Wodiczka, iſt dem mu-
l. Litteratoren nur aus der Holl. Ueberſ.
n J. Wilh. Luſtig, Amſt. 1757. 4. be-
nt. — Rudimenta Panduriſtae, oder
ig Fundamenta, worin die kürzeſte An-
weiſung . . . ſo wohl zum Behuf des
iſcipuls als auch zur Erleichterung der
ühe und Arbeit eines Lehrmeiſters . .
rgetragen wird, Augsb. 1759. 4. —
ouvelle methode pour apprendre
r Theorie dans un mois de tems,
jouer du Violon, div. en trois claſ-
s, avec des leçons à deux Violons,
r gradation p. Mr. Carlo da' Rimini
eſſarini, Amſt. 1762. f. — Reflex.
r la Muſique et la vraie manière de
executer ſur le Violon, p. Mr. Bri-
on, Par. 1763. 4. — Methode nouv.
t fac. pour apprendre à jouer du par-
ieſſus de Viole, Lyon 1766. 8. —
ſinc. de Violon p. Mr. Joſ. Barna-
e St. Sevin, nommé Abbé fils, P.
772. 4. (Ob dieſes Werk eben daſſelbe
ſt, welches in J. N. Forkels Allg. Litte-
atur der Muſik, S. 325. b. unter dem
Nahmen Abbé, vom J. 1781 angeführt
ſt, weiß ich nicht: Es iſt bekannt, daß
mehrere St. Sevins den Titel Abbé
geführt haben.) — Lettera inter-
viente ad una importante Lezione
per i Suonatori di Violino, alla Sign.
Lombardini (Mde. Sirmen) da Giuſ.
Tartini, Ven. 1770. 8. Lond. 1771.
4. mit einer engl. Ueberſ. Deutſch in
Hillers Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten S. 278 u. f. — Anweiſung zum
Violinſpielen mit pract. Beyſpielen . . .
von G. Sim. Löhlein, Züll. 1774. 1781.
4. — La parfaite connoiſſance du
manche du Violon, ou ſucceſſions des 12 Tons majeurs et de leur relatifs mineurs, enchainés par quatre et par quinte, avec une inſtruction ſur la formation des ſons et des Tons de la Muſique . . . Par. 1782. — Methode pour apprendre facilement à jouer de la Quinte ou Alto, cont. des leçons, des Sonates et des Preludes, où ceux qui ſavent déjà jouer du Violon apprendront cet inſtrument (la Quinte) ſans maitre, p. Mr. Corrette, Par. 1782. Von eben dieſem Verf. iſt auch L'art de ſe perfectionner ſur le Violon, Par. 1783. erſchienen. — Verbeſſerte Grundſätze des Violine . . . von Jan. Schweigl, Wien 1786. Qfol. — Kurzgefaßte Violinſchule für Anfänger, von J. Kauer, Wien 1787. Qfol. — Nouv. Methode de Violon et de Muſique, p. Mr. Bornet l'ainé, Par. 1788. f. — Practiſches Geig-Fundament, das ſich mehr in Zeichen und Noten, als in vielen ausgeſonnten Erklärungen für ſchwächere Lehrlinge leicht auszeichnet, von Joh. Ant. Kobrich, Augsb. 1788. 4. — — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher: Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten, von Joh. Fr. Reichart, Berl. 1776. 8. — Schreiben . . . das Spielen der Bratſche bey großen Muſiken betreffend, Berl. 1781. 8. — — Ferner: Della diſpoſizione e facilità delle Viole diarmoniche, Diſc. di Giov. B. Doni, im 1ten B. S. 376. ſ. W. — Regula per la conſtruzione de Violine, Viole, Violoncelli e Violoni . . . da Ant. Bagatella, Pad. 1786. 4. — Obſervat. ſur l'origine du Violon, p. le Prince le jeune, im Journ. Encycl. Nov. 1782. S. 489. (Sie ſind aus dieſes Verf. Remarques ſur l'état des Arts dans le moy en age, welche in dem Journal des Savans, und einzeln, Par. 1771. 12. erſchienen ſind, gezogen. In der letztern Ausg. dieſer Remarques S. 26. Tom. 42 und 43 ſetzt er die Erfindung der Violine ins 9te Jahrhundert; ſie ſoll aber anfänglich nur drey Saiten und einen ſehr kurzen Hals gehabt haben.) — Bemerkungen über die Töne

der Violine finden ſich in dem 1ten der Lettere ſcientifiche di Carlo Taglini. — —

Zu dem **Violoncello**: Inſtruction de Muſique theoret. et prat. à l'uſage du Violonc. p. Jean B. Baumgärtner, Haye 1774. 4. — Methode pour le Violoncelle, cont. les véritables poſitions, avec des leçons à un et à deux Violonc. des Preludes, des Caprices etc. p. Mr. Corrette, Par. 1783. — Principes de l'application du Violoncelle par tous les Tons, p. Mr. Salvad. Lanzetta, Amſterd. — Kurzgefaßte Anweiſung das Violoncell zu ſpielen, von J. Kauer, Speyer 1788. Qfol. — Methode nouv. et raiſonnée pour apprendre à jouer du Violoncelle, p. Mr. (Jean Bapt.) Cupis, Par.

Zu dem **Clavier**: Trattato ſopra gl'inſtrumenti di taſto di diverſe armonie, von Giovb. Doni, im 1ten B. S. 324. ſ. W. — Principes du Clavecin, p. Mr. Michel de St. Lambert, Par. 1702. (Das Werk beſteht aus 28 Kap.) — L'art de toucher le Clavecin . . . p. Mr. (Franc.) Couperin, Par. 1701. 1717. f. — Leſſons for the Harpſichord, by Maurice Green, Lond. f. (Ob das Werk aber wirklich theoretiſch iſt, weiß ich nicht mit Gewißheit zu ſagen; es ſteht, indeſſen, als ſolches, in mehreren engliſchen Catalogen.) — Die auf dem Clavier lehrende Cäcilia, welche guten Unterricht ertheilt, wie man nicht allein im Partiturſchlagen mit 3 und vier Stimmen ſpielen, ſondern auch wie man der Partitur Schlagſtücke verfertigen und allerhand Läufer finden könne . . . von Frz. Ant. Maichelbeck, Augsb. 1738. f. — The art of fingering the Harpſichord, illuſtr. with exemples, by Nic. Paſquali; Lond. f. — Die Kunſt, das Clavier zu ſpielen von dem Crit. Muſikus an der Spree (Fdr. Wilh. Marpurg) Berl. 1750. 4. Verm. unter dem Titel: Anleitung zum Clavierſpielen, der ſchönen Ausübung der heutigen Kunſt gemäß, ebend. 1755. 4. 1765. 4. Frzſch. ebend. 1756. 4. Holländ. Amſt. 1760. (Das Werk iſt in 2 Hauptſt. abgetheilt, wovon das erſte die theoretiſchen und das zweyte die practiſchen Grundſätze des Clavierſpielens, oder die Lehre von der Fingerſetzung enthält.) — Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, mit Exempeln und achtzehn Probeſtücken in ſechs Sonaten erläutert, von C. Phil. Em. Bach. Berl. 1753. 4. 1759. 4. Verm. Leipz. 1780. 1787. 4. (Das Werk beſteht aus drey Hauptſtücken, wovon das 1te von der Fingerſetzung, das 2te von den Manieren, als von den Manieren überhaupt, von den Vorſchlägen, von den Trillern, von dem Doppelſchlage, von dem Mordenten, von dem Anſchlage, von dem Schleifer, von dem Schneller, von den Verzierungen der Fermaten, und das 3te Hauptſt. von dem Vortrage handelt. Auch gehören noch hieher C. P. E. Bachs Anfangsſtücke (38) mit einer Anleitung, den Gebrauch dieſer Stücke, die Bachiſche Fingerſetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend, von J. C. Fdr. Rellſtab, Berl. 4. welche Anleitung auch in der Folge einzeln vorkommen wird.) — Grundregeln wie man, bey weniger Information, ſich ſelbſt die Fundamenta der Muſik und des Claviers lernen kann . . . von C. A. T. (Carl Aug. Thilo) Coppenh. 1753. 4. — Der wohl unterwieſene Clavierſchüler, welchem nicht nur die wahre und ſichere fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beygebracht, ſondern auch 8 Praeamb. 24 Veriette und 8 Arien zur weitern Uebung vorgelegt werden, von M. T. Königsberger, Augsb. 1755. f. — Kurzer Entwurf der erſten Anfangsgr. auf dem Clavier nach Noten zu ſpielen, von G. Chriſtn. Weigler (oder vielmehr Halter, ſ. Marp. Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 3. S. 200) Königsb. 1755. 8. — Korte en zaakelyke Onderwyſings Gedagten over de Beginſelen en Onderwyzingen van't Clavecimbaal, door Lud. Friſchmut, Amſt. 1758. — The compleat Tutor for the Harpſichord, or Spinnet wherein is ſhewn the Italian manner of fingering, with Suits of Leſſons . . . and rules for Tuning the Harpſichord or Spinet, Lond. [illegible] 8. — Inſtructions for playing the Harpſichord, Thorough-Baſs fully explained, and exact rules for Tuning the Harpſichord, by Mr. Falkner, Lond. [illegible] 4. — Muzikaale A. B. C. of het kort Begrip wegens de Behandeling van het Orgel en Clavicimbaal, door Steph. Th. van Loonsma 1760. — Clavierſchule, oder kurze und gründliche Anweiſung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit pract. Beyſpielen erläutert, von G. Sim. Löhlein, Züll. 1765. 4. Verb. 1779. 4. 1782. 4. — Der ſich ſelbſt informirende Clavierſpieler, oder deutlicher und leichter Unterr. zur Selbſtinformation im Clavier, von Mich. Joh. Fdr. Wiedeburg, Halle 1765-1775. 4. drey Theile. — Kurzer Unterricht von der Muſik, nebſt den dazu gehörigen LXXVII Piecen für diejenigen, welche das Clavier ſpielen . . . von Chrſtn. Gottl. Tubel, Holländ. und Deutſch, Amſt. 1767. — Anfangsgründe zur Erlernung der Muſik, und insonderheit des Claviers . . . von Joh. Chrſtn. Carl Löwier, Breſl. 1773. 4. — Anfangsgr. zum Clavierſpielen und Generalbaß, von Heinr. Lang, Osnabr. 1774. 4. — Anleitung zum Clavier für muſikaliſche Lehrſtunden, von Fr. Xav. Riegler, Wien 1779. 4. — Kurzgefaßte Anfangsgründe auf das Clavier für Anfänger, von Chrſtn. Benj. Schmidtchen, Leipz. 1781. 4. — Gründliche Clavierſchule, durchgehends mit pract. Beyſpielen erkläret von Joh. Ant. Kobrich, Augsb. 1782. f. — Unterricht für diejenigen, welche die Muſik und das Clavier erlernen wollen, Hamb. 1782. 4. — Cours d'education de Clavecin ou de Piano forte . . p. Louis Fel. Despréaux, Par. 1782-1783. drey Th. wovon der 1te les premiers principes de Muſique, der 2te les princ. du doigt. und der 3te die princ. de l'accompagnement enthält. — Clavierſchule für Kinder von G. Fdr. Merbach, Leipz. 1782. 4. und ein Anhang zu dieſer Clavierſchule von einem Ungen. Ebend. 1783. 4. — Elementarbuch der Tonkunſt zum Unterr. beym Clavier für Lehrende und Lernende, mit pract. Beyſpielen... von H. P. Boßler, Mannh. 1783. 8. — Methode pour executer les variations d'Harmonie avec les Clavecins ordinaires ſans ôter les mains de deſſus le Clavier p. Mr. de la Pleigniere, 1783. — Kurzer aber deutlicher Unterricht im Clavierſpielen von G. Fdr. Wolf, Gött. 1783. 8. Verm. und verb. Halle 1784. 8. 1789. 8. Ein 2ter Theil, welcher die Grundregeln des Generalbaſſes enthält, erſchien ebend. 1789. 8. — Kurzgefaßte Clavierſchule für Anfänger, von Fr. Kauer, Wien 1787. Qfol. — Methode ou Rec. de connoiſſances elementaires pour le Fortepiano ou Clavecin . . . p. MM. Bach et Ricci, Par. 1788. (Wahrſcheinlicher Weiſe aus unſers Bachs Werke gezogen.) — Kurzer Unterricht für Muſikanfänger, das Clavierſpielen auf eine ſehr leichte Art zu erlernen . . . von Hodermann, Amſt. 1789. — Klavierſchule oder Anweiſung zum Klavierſpielen für Lehrer und Lernende von Dan. Gottl. Türk, Leipz. 1789. 4. (Das Werk beſteht aus 6 Kap. und einem Anhange, wovon jedes wieder in verſchiedene Abſchnitte abgetheilt iſt. Das 1te Kap. handelt von der Abtheilung des Claviers in Octaven, von den Noten, Schlüſſeln, Verſetzungszeichen, Intervallen, Tonleitern, Tonarten, Punkten, Pauſen, Tact, und der Bewegung; das 2te von der Fingerſetzung; das 3te von den Vor- und Nachſchlägen; das 4te von den weſentlichen Manieren; das 5te von den willkührlichen Manieren; das 6te von dem Vortrage, und der Anhang von Temperatur, Stimmung u. d. m.) — Anleitung für Clavierſpieler, den Gebrauch der Bachiſchen Fingerſetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend, von Joh. C. Fdr. Rellſtab, Berl. 1790. — Kurze Anweiſung zum Klavierſpielen für Lehrer und Lernende, von J. F. Nagel, Halle 1794. 4. — — Nachrichten von beſondern Claviererfindungen: Muſicale Inſtrumentum reformatum von Joh. [illegible] Heyden und Commentat. de Muſic. Inſtrum. reform. germanice primum conſcripta, nunc vero a Philomuſo latinit. donata, Nor. 1605. 8. (Das Inſtrument iſt, unter dem Nahmen Geigenwerk bekannt; auch finden ſich Beſchreibungen und Abbildungen davon in Doppelmayers Nachr. von den Nürnbergiſchen Künſtlern, S. 212. in der Organographie des Prätorius, S. 67 u. a. m.) — Della Sambuca Lincea, ovvero dell' Inſtrum. muſico perfetto, da Fab. Colonna, Nap. 1618. 4. (Es beſtand aus 500 ungleichen Saiten.) — Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte, von Scip. Maffei, im 5ten Bde. des Giornale de' Letterati, Deutſch im 2ten Bde. S. 335 der Critica muſica des Mattheſon (Es iſt das ſo genannte Criſtofali; unſer Schröter wollte indeſſen dieſes nicht, als die Erfindung des Fortepiano gelten laſſen, ſondern eignete ſolche ſich zu. S. deſſen Sendſchreiben an Mizler, 1738. 8.) — Umſtändl. Beſchr. eines neu erfundenen Clavierinſtrumentes, mit Nahmen: Polytoni-Clavichordium, von Joh. Andr. Stein, in dem Augsburg. Intelligenzblatt, October 1769. — Beſchreibung der Steiniſchen Melodica . . von Joh. Chriſtph. Heckel, Augsb. 1772. 8. — Eine Beſchreibung von dem Erfinder ſelbſt, in dem 13ten Bd. S. 106 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Erfindung, wie man der Güte der Claviere und Clavicymbel ſehr zu Hülfe kommen könne, aus dem Schwediſchen des D. N. Brelin, im 2ten Bde. S. 322 der Hiſtor. krit. Beytr. von Marpurg. — Nachr. von der Verbeſſerung des Pianoforteinſtrumentes, durch J. A. Stein, im Anhange des 3ten Jahrg. der Hilleriſchen Wöchentl. Nachrichten. — Avertiſſement, eine Bebung auf dem Clavier anzubringen, von Chriſtn. G. Friederici, Leipz. 1770. 4. — Neue Erfindung einer Maſchine beym Clavier, daß es klinge, wie ein monochordiſcher Doppelklang, Gera 1781. — — Le Clavecin electrique . . . p. le Pere de la Borde, Par. 1761. 12. — — Von dem Farbenclavier handeln, auſſer den, bey dem Art. Farbe S. 212. b. angeführten Schriften noch die Explanation of the ocular Harpſichord, Lond. 1757. 8. Die eben daſelbſt angeführte Lettre du P. C. hat Telemann, unter dem Titel: Beſchreibung der Augenorgel . . . Hamb. 1739. 4. und Mizler im 2ten Th. des 2ten Bds. S. 169. ſeiner muſikal. Bibliothek überſetzt. —

**Anweiſung zum Orgelſpielen:** Prado Muſical para Organo, por Agoſt. da Cruz. (mit Ausg. des 16ten Jahrh.) — Ricercate per ſuonar l'Organo, di Ott. Bariola, Mil. 1584. 4. — L'arte organica di Coſt. Antegnati, Breſc. 1608. (Ob aber ein theoret. oder practiſches Werk, iſt unbeſtimmt.) — Il Tranſilvano, ſopra il vero modo di ſuonare organi e Stromenti da Penna, dell R. P. Girol. Diruta, Ven. 1615-1622. f. 2 Th. — Muſica practica y theoretica di Organo, por Fr. de Correa y Arauxo, Alcal. 1626. f. — Nova inſtructio pro pulſandis Organis, Spinellis etc. Auct. Spiridion a Monte Carmelo, Bamb. 1671. f. — Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiſer, vermittelſt welches man aus dem Grund die Kunſt, die Orgel recht zu ſchlagen, ſo wohl was den Generalbaß, als auch was zu dem Gregorianiſchen Choralgeſang erfordert wird, erlernen . . . kann, Augsb. 1698 längl. 4. 1731. — Manuductio ad Organum, oder ſichre Anleitung zur edlen Schlagkunſt, durch die höchſt nothwendige Solmiſation von Joh. B. Samber, Augsb. 1704. 4. Continuation beſtehend aus 4 Anweiſungen, ebend. 1704. 4. — Chorologia organico-muſica; Muſikaliſche Handbeſchreibung d. i. die Regeln und Exempla des Manuals, oder der Orgelkunſt, beſtehend, in Partitur, Regeln und Exempeln, nicht weniger in Toccaten, Fugen . . . . welche nach der Componierkunſt regulirt, und herausgegeben hat P. J. C. Nürnb. 1711. f. (Der Verf. ſoll ein Mönch, Juſtinus a Despons ſeyn.) — Geſpräch von der Muſik zwiſchen einem Organiſten und Adjuvanten, darinnen . . . eines und das andere

beym

ſeym Clavier- und Orgelſpielen angemerkt wird, von I. C. V. O. W. Frf. 1748. 4. — Kurzer Unterricht von den vielerley Arten der Spiele, womit ſich ein Organiſt in der Kirche aus freyem Geiſte, ohne Abſicht auf einen Choral, hören laſſen kann, nebſt einer Anweiſung, die Regiſter gut zu gebrauchen; im krit. Muſikus an der Spree S. 195. — Kurze Entſcheidung der Frage: wie ſollen die Präludia eines Organiſten beſchaffen ſeyn? oder welches ſind die Kennzeichen eines, in ſeinen Amtsverrichtungen verſtändigen Organiſten, von Joh. Fdr. Wilh. Sonnenkalb, Torg. 1756. 4. — Freundſchaftliche Erinnerung an einige H. Organiſten von einem Liebhaber des Wohlklanges, im 4ten Bd. S. 192 der Hiſtor. krit. Beyträge von Marpurg. — Muzikaale A. B. C. (ſ. vorher das Clavier) — Etwas zur Nachricht für einige Herren Organiſten, und ein Beytrag zu dieſer Nachricht, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. S. 229. und 261. — Handleiding tot het Leeren van het Clavicembel of Orgelſpel, opgeſteld . . . door Joach. Hess, Gouda 1771. 4. (Dritte Aufl.) Von eben dieſem Verfaſſer iſt: Luiſter van het Orgel, of klaauwkeurige Aanwyzinge, hoe men, door eene gepaſte regiſtreering en geſchikte beſpeeling de voortreffelyke hoedanigheden en verwonderenswaardige vermogens van een Kerk, of Huis-Orgel in ſtaat is te vertoonen . . . Gouda 1772. 4. — Von den wichtigſten Pflichten eines Organiſten: ein Beytr. zur Verbeſſerung der muſikaliſchen Liturgie, von Dan. Gottl. Türk, Halle 1787. 8. (Dieſe Pflichten ſetzt der Verf. in die Kunſt, den Choral gut zu ſpielen, in zweckmäßige Vorſpiele, in die zweckmäßige Begleitung der Muſik, und in die Kenntniß des Orgelbaues.) — Kann man nicht in ein oder zwey Monaten die Orgel gut und regelmäßig ſchlagen lernen? Mit Ja beantwortet, und dargethan vermittelſt einer Einl. zum Generalbaß, Landsh. in Bayern 1792. 4. — — Von dem Bau, von der Verbeſſerung, von den Stimmen, von der Probe der Wind-Orgel, u. d. m. In Sal. de Caus Beſchreibung etlicher Maſchinen, Frft. giebt das dritte Buch „Gründlichen und nothwendigen Unterricht, wie Orgeln recht zu machen und zu ſtimmen." — Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde . . . ſolle gemacht, probirt und gebraucht werden, von Chriſtn. Förner 1684. — Organopoeia, oder Unterweiſung, wie eine Orgel . . . aus wahren mathematiſchen Gründen zu erbauen . . . von Joh. Phil. Bendeler, Leipz. (1690.) 4. Unter dem Titel: Orgelbaukunſt, Frft. 1739. 4. — Recherches phyſ. mecan. et analyt. ſur le Son et ſur les Tons des tuyaux d'orgues differemment conſtruit, von Dan. Bernoulli, in den Mem. de l'Acad. des Scienc. vom Jahre 1762. S. 431. — L'art du Facteur d'Orgues, p. D. Franc. de Celles Bedos, Par. 1766-1778. f. 4 Th. mit 137 K. (Der 1te Th. handelt, in 6 Kap. De la connoiſſance de l'Orgue et des princ. de ſa mecanique; der 2te Th. in 11 Kap. De la pratique de la Conſtruction de l'Orgue; der 3te Th. in 4 Kap. enthält eine Inſtruction pour les Organiſtes de tout ce qui peut être de leur competence, par rapport à la facture d'Orgues; der 4te Th. in 7 Kap. handelt Des Orgues de Concert, et des petites Orgues de pluſieurs eſpeces, avec l'organiſation de quelques autres inſtrumens. Unſtreitig das bündigſte und vollſtändigſte Werk.) — M. Jac. Adlungs Muſica Mechan. Organoedi, d. i. Gründl. Unterricht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien, u. ſ. w. herausg. von M. Joh. Lor. Albrecht, Berl. 1768. 8. 2 Th. in 58 Kap. — Der in der Rechen- und Meßkunſt wohlerfahrne Orgelbaumeiſter . . . von G. Andr. Sorge, Lobenſt. 1773. 4. mit K. — Kunſt des Orgelbaues, theoret. und pract. beſchr. von Joh. Sam. Halle, Brand. 1779. 4. — Kurze Vorſtellung von Verbeſſerung des Orgelwerkes von Mich. Dulicz Gulpowski, lat.

und deutſch, Straßb. 1680. 12. — On the imperfection of the Organ, von John Wallis, in den Philoſ. Tranſact. v. J. 1698. N. CCXLII. S. 249. — — Von den Eigenſchaften eines rechtſchaffenen Orgelbauers, von Joh. Ad. Jac. Ludwig, Hof. 1759. 4. Gedanken über die großen Orgeln, von ebend. Leipz. 1762. 4. Tractat von den unverſchämten Entehrern der Orgel, von ebend. Erl. 1764. 4. Verſuch einer Anleitung zu Diſpoſition der Orgelſtimmen . . . von J. G. T. Waldenburg 1778. 8. — — A. Werkmeiſters Orgelprobe, 1681. 12. Verm. unter dem Titel: Erweiterte Orgelprobe, Quedl. 1698. 4. Leipz. 1754. 8. — Exam. Organ. pnevmat. oder Orgelprobe, von Caſp. Ernſt Corutius, Küſt. 1683. — Grundregeln von der Structur und den Requiſitis einer untadelhaften Orgel . . . von G. Preus, Hamb. 1729. 8. (Iſt aus dem vorhergehenden ausgeſchrieben.) — Unterr. wie man ein neu Orgelwerk . . . examiniren, und ſo viel möglich probiren ſoll, von Werner Fabricius, Leipz. 1756. 8. (Da der Verf. ſchon im J. 1679 ſtarb, ſo iſt das Werk, wahrſcheinlicher Weiſe, auch ſchon früher gedruckt worden.) — Auch gehören, im Ganzen, noch die Beſchreibungen einzeler Orgelwerke hieher, wovon ſich die Anzeigen in M. Jac. Adlungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit S. 396 u. f. 2te Ausg. und in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 260 und 331 finden. — — Von der Geſchichte der Orgel: Oorſprong en Voortgang der Orgelen . . . door Gerb. Havingo, Alkmaar 1727. 8. — Hiſtor. Abhandl. von der Erfindung, Gebrauch, Kunſt und Vollkommenheit der Orgeln . . . von Joh. Gottfr. Mittag, Lüneb. 1756. 4. — Orgelhiſtorie, von Joh. Ulr. Sponſel, Nürnb. 1771. 8. — Auch enthält die Vorrede zum 4ten Th. des angeführten Werkes von D. Bedos noch eine abgekürzte Geſchichte der Orgel; ſo wie der 2te Th. des Syntagm. Muſic. oder die Organographia des M. Prätorius, Hawkins und Burneys Geſch. der Muſik, und a. Werke mehr, ſehr viele Beyträge dazu liefern. Daß dieſes Inſtrument, urſprünglich, nicht das war, was es jetzt iſt, verſteht ſich von ſelbſt. Die älteſte Spur von ihrem Daſeyn findet ſich in einem, dem Kaiſer Julian beygelegten griechiſchen Epigram in der Anthologie. (In Brunks Anal. Bd. 2. S. 403. II.) In Griechenland wäre alſo ihr Urſprung zu ſuchen. Zu Rom ſoll ſie der Pabſt Vitalianus (657–671.) eingeführet haben; und nach Deutſchland ſoll die erſte ums J. 756 als ein Geſchenk vom Kaiſer Conſtantin zu Conſtantinopel an den Pipin, gekommen ſeyn. (S. Lamb. Schafnaburg. ad An. 756. in Struv. Script. Rer. Germ. Bd. 1. S. 310.) Auch ſind die Erfinder einzeler Stücke daran, als des Pedals, von einem Deutſchen, Nahmens Bernhard, ums J. 1480. (S. Ant. Cocc. Sabellici Rhapſ. Hiſtor. Ennead. VIII.) der Windwage, von Chriſtn. Foerner, (ums J. 1680) bekannt. — — Nachrichten von beſondern, hieher gehörigen Erfindungen: Deſcrizione dell' Arciorgano nel quale ſi poſſono eſequire i tre generi della Muſica diaton. cromat. ed enarmonica, da D. Nic. Vincentino, Ven. 1561. f. — Galleria Armonica di Mich. Todini, R. 1676. 12. — Machina pnevmatica, invent. da M. G. Raillioni im 10ten Bde. S. 489 des Giorn. de Letterati — Teſtatura quinqueformis Panarmonico-Metathetica . . . cujus ope ſoni omnes muſici excitantur . . . labore Mich. de Dulicz Bulyowsky, Durl. 1711. 4. — —

Anweiſungen zu vermiſchten Inſtrumenten: De *Tintinnabulo Nolano*, lucubratio, Ant. Ioa. Bapt. Pacichellius, Neap. 1693. 12. — — Inſtructions for the *Sticcado Paſtorale*, by Jam. Bremner, Lond. ſ. a. 4. — — Methode de jouer le *Biſſex*, p. van Hecke (S. Eſſai ſur la Muſ. Bd. III. S. 700.) — — Mem. ſur la *Vielle*, en D. La Re . . . p. Bacon le jeune, im Merc. de France, Octobr. 1757. — — Meth. pour apprendre à jouer du *Tambourin*, p. Mr. Carbonel, Par. 1766.

766. — — Methode facile pour la
iole d'Amour, p. Mr. Milandre, Par.
782. — — Meth. pour apprendre
acilement à jouer de la *Mandoline*,
4. et à 6 cordes, p. Mr. Fouchetti,
ar. 1770. — — Methode raiſonnée
our paſſer du Violon à la *Mando-*
*ine*, p. Mr. Leone, Par. 1783. —
— Lettre ſur la nouvelle *Harmoni-*
*ca* ... Par. 1776. (Der Verf. Moz-
uchi will, Statt der Finger, den Haar-
ogen zum Spielen gebraucht wiſſen.) —
inleit. zum Selbſtunterr. auf der Harmo-
ika, von Joh. Chr. Müller, Leipz. 1788.
. — Ueber die Harmonika, ein Fragm.
on J. B. Röllig, Berl. 1788. 8. Be-
chreibungen von dieſem Inſtrumente lie-
ern: Nachr. von einem neuen muſikal.
inſtrument, Harmonica genannt, von
ilhr. Lud. Fdr. Meiſter, im 59ten St.
es Hannövriſchen Magazines, in Hillers
Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. — Be-
chr. der Harmonica des H. Franklins, im
ten Bde. S. 116 der Neuen Bibl. der ſch.
Wiſſenſch. — Ueber das neu erfundne In-
trument Harmonica, im Anhange der
eipz. Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. —
Beſchreibung der Harmonika des H. v.
Meyer, in dem Journ. von und für
Deutſchland, für das J. 1784. Mon. Jul.
— Nachr. von der Rölligſchen Harmoni-
a, im 9ten Bde. der Berl. Monats-
chrift, S. 175. Es verdienet übrigens be-
merkt zu werden, daß, vor Franklin, ſchon
unter andern, ein bekannter engliſcher
Projectmacher, Pockrich, der durch die
Pockiade des Newburgh verewigt wor-
den iſt, auf zuſammen geſtellten Gläſern
ſpielte, welche er die Angelic Organ
annte (S. Life of J. Carteret Pilking-
ton, Lond. 1761. 12. 3 B.) — —

**Nachrichten von einzeln vermiſch-**
**en Inſtrumenten:** Kurze Beſchr. von
er Conſtruction und den Arten der Trom-
net Marin, von Joh. Hier. Gravius,
Berm. 1681. 8. — Explicat. des diffe-
ences des ſons de la corde tendue
ur la Trompette marine, von Phil.
e la Hire, im 9ten Bd. S. 300. der
Mem. de l'Acad. des Sciences zu Pa-

ris. — A new Tuning of the Lyra-Viol, by Mr. Salvetti, in den Philoſ. Transact. — Abbildung und kurze Erklärung der muſikal. Inſtrumente der Japaneſer, aus Charlevoix Geſch. von Japan, Deutſch im 3ten Bd. S. 160. der Mizleriſchen Bibl. — Account of a Muſical Inſtrument which was brought by Capt. Fourneaux from the Isle of Amſterdam in the South-Sea in the Year 1774. by Joſ. Steele, in den Philoſ. Transact. v. J. 1775. S. 69. — La Tonotechnie, ou l'art de noter les Cylindres, p. le P. Mar. Dom. Joſ. Engramelle, Par. 1775. 8. — —

## Intereſſant.

(Schöne Künſte.)

Im allgemeinen Sinn iſt das Intereſſante*) dem Gleichgültigen entgegengeſezt, und alles, was unſre Aufmerkſamkeit reizet, kann auch intereſſant genennt werden. Vorzüglich aber verdienet dasjenige dieſen Namen, welches die Aufmerkſamkeit nicht blos, als ein Gegenſtand der Betrachtung, oder eines vorübergehenden Genuſſes, reizet, ſondern was eine Angelegenheit für uns iſt, und uns einigermaßen zwinget, unſre Begehrungskräfte anzuſtrengen. Wir nennen eine Situation in dem epiſchen oder dramatiſchen Gedicht intereſſant, nicht in ſo fern ſie uns blos gefällt, oder in ſo fern ſie angenehme oder unangenehme Empfindungen erwekt, ſondern nur in ſo fern es eine Angelegenheit für uns ſelbſt wird, daß die Sachen, nach der Lage, darin wir ſie ſehen, einen gewiſſen Ausgang nehmen.

---

*) Es iſt wol gleichgültig, ob man Intereſſant oder Intreſſant ſchreibt. Die franzöſiſche Sprache hat das e aus dem Lateiniſchen in dieſem Worte beybehalten, die engliſche hat es verworfen.

Es giebt Gegenſtände, die wir mit einigem Vergnügen betrachten, ohne ſtarken Antheil daran zu nehmen. Wir ſehen ſie als ergötzende Gemählde vor uns, und beobachten das, was ſich darin verändert, als bloße Zuſchauer, denen es einigermaßen gleichgültig iſt, wie die Sachen laufen, wenn nur nichts widriges dabey geſchieht. So ſieht ein müßiger Menſch aus ſeinem Fenſter auf die herumwandelnden Menſchen herunter, und iſt zufrieden, wenn nur immer etwas Neues vor ſein Geſicht kommt. In dieſer Faſſung leſen wir auch bisweilen Beſchreibungen von Ländern, oder Erzählungen von Geſchichten, an denen wir weiter keinen Antheil nehmen, als daß wir uns dabey die Zeit vertreiben. Von dergleichen Dingen ſagt man nicht, daß ſie intereſſant ſeyen, weil ſie als Sachen angeſehen werden, die unſre Perſonen, oder unſern Zuſtand, weiter nichts angehen.

Es kann auch ſeyn, daß Gegenſtände dieſer Art ziemlich ſtarken Eindruk auf uns machen, ohne darum im engen Verſtand intereſſant zu ſeyn. Die Vorſtellungen, bey denen wir uns größtentheils leidend verhalten, wo wir blos genieſſen, die Sachen ſeyen gut oder böſe, ſind noch nicht von der intereſſanten Art. Man kann uns freudig, traurig, zärtlich, wollüſtig machen, und uns durch dergleichen Empfindungen angenehm unterhalten, ohne uns lebhaft zu intereſſiren. Wir nehmen alle dieſe Eindrücke gern an, weil ſie unterhaltend ſind, oder uns gleichſam angenehm einwiegen: aber wir finden uns dadurch in keine merkliche Würkſamkeit geſetzt; es würde uns alles eben ſo gefallen, wenn auch die Empfindungen anders, als würklich geſchieht, auf einander folgten.

Wenn uns aber Gegenſtände vorkommen, die unſre Würkſamkeit auffodern; wobey wir uns als mitwürkende Weſen zeigen; bey denen wir Entwürfe machen; die Wünſche, Furcht und Hoffnung in uns erweken; wo uns daran gelegen iſt, daß die Sachen gewiſſe Wendungen nehmen, und wo wir uns wenigſtens in Gedanken thätig erzeigen, etwas zu dem Fortgange der Sachen beyzutragen: alsdenn werden dieſe Gegenſtände intereſſant genennt.

Das Intereſſante iſt die wichtigſte Eigenſchaft äſthetiſcher Gegenſtände, weil der Künſtler dadurch alle Abſichten der Kunſt auf einmal erreicht. Erſtlich iſt er verſichert uns dadurch zu gefallen. Denn ob es gleich ſcheinet, daß der ruhige Genuß angenehmer Empfindungen der erwünſchteſte Zuſtand ſey, ſo zeiget ſich doch bey näherer Unterſuchung, daß die innere Würkſamkeit, oder Thätigkeit, wodurch wir uns ſelbſt, als freye aus eignen Kräften handelnde Weſen verhalten, die erſte und größte Angelegenheit unſrer Natur ſey. Dieſe Würkſamkeit iſt der erſte, wahre Grundtrieb unſers Weſens, der Eigennutz, oder das Intereſſe, welches einige Philoſophen zur Quelle aller Handlungen machen. Alſo kann der Künſtler uns durch nichts mehr ſchmeicheln, uns durch nichts mehr gefallen, als wann er uns durch intereſſante Gegenſtände in Würkſamkeit ſetzet. Jeder Menſch wird geſtehen, daß die glücklichſten Tage ſeines Lebens diejenigen geweſen ſind, wo ſeine Seele die größte Würkſamkeit geäußert hat.

Noch wichtiger werden intereſſante Gegenſtände dadurch, daß ſie überhaupt die innere Würkſamkeit des Geiſtes, die eigentlich den Werth des Menſchen ausmacht, vermehren. Nicht die ſanften, ſeligen, enthuſiaſtiſchen Seelen, die nach dem ruhigen Genuß innerer Wolluſt, wenn ſie auch noch ſo himmliſch wäre, ſchmachten; ſondern die lebhaften, thätigen, nach Würkſamkeit durſtigen Menſchen, ſind das, wozu die Natur uns hat machen wollen. Alſo beſteht der gröſte Werth des Menſchen in einer nervichten würkſamen Seele. So wie aber die Kräfte des ſtärkſten Körpers durch Ruhe und Müßiggang erſchlaffen, da ein Menſch von mittelmäßigen Leibeskräften durch beſtändiges Arbeiten ſtark wird: ſo werden auch die Nerven der Seele durch bloßen Genuß gleichſam gelähmt. Dieſes Einſchlafen aber können die ſchönen Künſte hindern, wenn ſie uns durch intereſſante Gegenſtände zur Würkſamkeit reizen. Dadurch allein leiſten ſie uns ſchon einen ſehr wichtigen Dienſt.

Auf das vollkommenſte aber erfüllet der Künſtler die Pflichten ſeines Berufs, wenn er die gereizten Kräfte der Seele zugleich vortheilhaft lenket; wenn er uns jederzeit für Recht und Tugend intereſſirt. Hingegen handelt er auch verrätheriſch an dem Menſchen, wenn er aus Muthwillen, oder aus verkehrtem Herzen, oder auch blos aus Unverſtand, den würkenden Kräften eine ſchlechte Lenkung giebt. Dieſes iſt der Fehler, den man mit Recht dem Moliere und noch andern comiſchen Dichtern Schuld giebt, die nur gar zu oft die Zuſchauer für die Bosheit oder für das Laſter intereſſiren.

Wer andre rühren will, ſagen die Kunſtrichter, der muß ſelbſt gerührt ſeyn; mit eben ſo viel Grund kann man ſagen, daß der, welcher ein intereſſantes Werk machen will, eine würkſame intereſſirte Seele haben müſſe. Vergeblich würde man einem überall kaltſinnigen und blos zum Betrachten aufgelegten, oder einem blos nach Genuß ſchmachtenden Menſchen zurufen, er ſoll intereſſant ſeyn. Er wird die Würkſamkeit unſers Herzens nicht rege machen, wo er nicht ſelbſt mit Wärme Theil nimmt. Künſtler, denen eine liebliche Gegend, und ein ſanftwehender Zephyr wichtigere Gegenſtände ſind, als Berathſchlagungen, oder Unternehmungen, bey denen die würkenden Kräfte ins Spiel kommen, können nicht ſehr intereſſiren. Dazu gehört eine würkſame Seele, die gern ſelbſt handelt, und an andrer Handlung Antheil nimmt; die ſich eine Angelegenheit daraus macht, überall Ordnung zu bewürken und Unordnung zu hindern; die leicht Feuer fängt, wo ſich die Gelegenheit zeiget, das Gute zu thun, oder etwas Böſes zu hintertreiben; die nicht nur ihre eigenen, ſondern auch fremde Angelegenheiten fühlt, oder der vielmehr Nichts, was andre Menſchen angeht, fremd iſt; die, wie Haller es edel ausdrükt, ſich in jedem andern findet. Mit einem Worte, der Künſtler, der intereſſant ſeyn ſoll, muß jede allgemeine und beſondere Angelegenheit der Menſchen zum Hauptgegenſtand ſeines beſchäfftigten Geiſtes gemacht haben. Dadurch kommt ihm ſelbſt alles intereſſant vor, und denn iſt er im Stand auch uns in ſein Intereſſe zu ziehen. Ein neuer Beweis, daß der große Künſtler ein Philoſoph und ein rechtſchaffener Mann ſeyn müſſe.

◆ ◆

Ausführlicher, und vortreflich, iſt dieſe Materie behandelt in den Gedanken über das Intereſſirende, im 12ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch von C. Garve, verm. in der Samml. ſ. Abhandlungen, Leipz. 1779. 8. S. 253. — Ferner handelt davon J. Riedel, im 16ten Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Künſte, S. 324. der 1ten Aufl. — J. C. König im 17ten Abſchn. ſ. Philoſophie der ſch. Künſte, S. 445 (welcher das für anziehend erklärt, wovon wir uns nur mit Mühe und Zwang losreißen können.) — C. Meiners, im 10ten Cap. ſ. Grundr. der Theorie und

Geſch. der ſch. Wiſſenſch. S. 48. — Das 4te Kap. des vierten Buchs der Art de ſentir et de juger en matière de gout, S. 247. der Ausg. von 1788. (worin das Intereſſante aus der contrainte du jeu des reſſorts, que l'on nomme intrigue abgeleitet wird.) — — Von dem Intereſſanten des Luſtſpieles, Cailhava, im 22ten Kap. des 1ten Bds. ſ. Art de la Comedie, S. 184. der Ausgabe von 1772. —

## Intermezzo.

(Schauſpiel.)

Gegenwärtig giebt man dieſen Namen italiäniſchen, comiſchen, oder vielmehr poßirlichen, Opern, wo nur zwey oder drey Perſonen vorkommen; weil dergleichen Stüke ehemals in Italien zwiſchen den Akten oder Aufzügen der großen Oper, zum luſtigen Zeitvertreibe, vorgeſtellt worden. Da dieſes ganze Schauſpiel blos zum Lachen gemacht iſt, ſo haben ſowol die Dichter, als die Tonſetzer und Sänger völlig freye Hand, alles ſo poßierlich zu machen, als ſie wollen. Weil aber vorausgeſetzt wird, daß die Zuſchauer, die man durch das Intermezzo beluſtigen will, Perſonen von Geſchmack und von feiner Lebensart ſind, ſo muß man ſich nicht einbilden, daß alle Poſſen für dieſes kleine Schauſpiel gut genug ſeyen. Das Wahre und feine Lächerliche iſt ſchwerer zu treffen, als irgend eine andre äſthetiſche Eigenſchaft.*) Daher ſind auch die meiſten Intermezzo, die man zu ſehen bekommt, höchſt elend.

◆ ◆

(*) Urſprünglich waren, wie Arteaga in der Geſch. der ital. Oper, B. 1. S. 206. d. U. erzählt, es nichts als Madrigale, welche, zwiſchen den Aufzügen, mit mehreren Stimmen geſungen wurden, und deren Inhalt mit dem Stücke in einiger Beziehung ſtand. Eines der älteſten und ſchönſten iſt das Combattimento d'Apolline col ſerpente von Giov. Bardi, wovon ſich, ebend. ein Auszug findet. Bald aber, traten ſie, eben dieſem Schriftſteller, S. 317. zu Folge aus, ſtellten eigene Handlungen für ſich vor, und wurden der Haupttheil der ernſten Oper. — Nachr. von den erſtern giebt Quadrio in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. P. 2. S. 503. — S. übrigens den Art. Operette.

## Intervall.

(Muſik.)

Das Verhältniß zweyer Töne in Abſicht auf ihre Höhe; oder der Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigern auf einen höhern Ton zu kommen. Es liegen zwiſchen dem tiefſten vernehmlichen Ton und dem höchſten unendlich viel Grade, deren jeder gegen den tiefſten Ton ein beſonderes Intervall ausmacht; ſo daß die Anzahl der Intervalle unendlich iſt. Aber aus dieſer unendlichen Menge hat man nur wenige mit beſondern Namen bezeichnet, und nach ihrer eigentlichen Größe beſtimmt:*) nämlich nur die, welche entweder in dem Syſtem der Töne, als würkliche Stufen vorkommen, oder doch zur Kenntniß des Syſtems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen, ob ſie gleich in dem Geſange ſelbſt nicht vorkommen. Man iſt auf die Betrachtung dieſer letztern Art der Intervalle gekommen, da man die verſchiedenen Stufen, oder Schritte des Tonſyſtems unter einander verglichen hat. So hat man in dem diatoniſchen Syſtem die Stufe C-D, welche einen großen Ton $\frac{9}{8}$ ausmacht, mit der Stufe D-E, die ein kleiner Ton $\frac{10}{9}$ iſt, verglichen, und gefunden, daß dieſer um $\frac{81}{80}$ kleiner iſt, als jener, und dieſem Unterſchied hat man den Namen Comma gegeben. Auf eben dieſe Weiſe hat man den großen Ton $\frac{9}{8}$ mit dem halben Ton $\frac{16}{15}$ verglichen, und gefunden, daß jener um $\frac{135}{128}$ größer, als dieſer ſey, und dieſes Intervall, das auch eine Art des halben Tones ausmacht, ein **Limma** genannt. Die vornehmſten Intervalle von dieſer Art ſind das Comma, die **Dieſis**, das Diaſchisma, und das **Limma**, deren Urſprung und Große in andern Artikeln angezeiget worden.*) Von dieſen Intervallen iſt das gemeine diatoniſche Comma $\frac{81}{80}$, am vorzüglichſten zu merken, weil es eigentlich das höchſte erlaubte Maaß der Abweichung von der völligen Reinigkeit iſt.

---

*) S. Lächerlich.

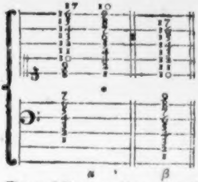
*) Die Größe eines Intervalls wird durch die Länge der beyden Sayten ausgedrükt, welche die Töne angeben. Wenn man z. B. ſagt, die große Secunde ſey $\frac{9}{8}$, ſo will dieſes ſo viel ſagen, daß das Intervall zwiſchen zwey Tönen, davon der tiefere von einer Sayte angegeben wird, die 9 Fuß lang iſt, die höhere von einer Sayte, die 8 Fuß lang iſt, eine große Secunde ſey. Dieſes wird im Artikel Klang ausführlicher gezeiget.

Um dieſes deutlich zu verſtehen, hat man zu bemerken, daß bey dem Geſang C-D-E das Ohr zwiſchen der erſtern Stufe C-D und der andern D-E, keinen merklichen Unterſchied empfindet, ſondern ſie für gleich groß hält, obſchon die erſtere einen großen Ton $\frac{9}{8}$, und die andre einen kleinen Ton $\frac{10}{9}$ ausmacht, der, wie vorher angemerkt worden, um das Comma $\frac{81}{80}$ kleiner, als jener iſt. Man hat auf der andern Seite geſehen, daß bey dem Sprung einer Octave C-c der letztere Ton vollkommen rein ſeyn müſſe, und daß dem Ohr die geringſte Erhöhung oder Vertiefung der Octaven empfindlich und beſchwerlich ſey. Daraus hat man geſchloſſen, daß die Octave nothwendig vollkommen rein ſeyn müſſe, da hingegen die Secunde ohne Schaden um ein ganzes Comma höher oder tiefer ſeyn kann. Bey der Quinte, welche nächſt der Octave die vollkommenſte Conſonanz iſt, iſt das Gehör weniger empfindlich, als bey der Octave, doch weit mehr, als bey der Terz. Aus dieſen Beobachtungen hat man denn den Schluß gemacht, daß diſſonirende Intervalle von ihrer Natur nichts verlieren, wenn ſie um ein Comma ($\frac{81}{80}$) zu hoch oder zu tief ſind; daß aber die conſonirenden um kein Comma zu hoch oder zu tief ſeyn dürfen, ohne etwas von ihrer Natur zu verlieren. Da die kleine Terz zunächſt an die Secunde gränzet, ſo kann ſie zur Noth noch ein Comma über ſich vertragen; die große Terz aber verträgt dieſes weniger; für die Quarten und Quinten aber wäre der Mangel eines ganzen Comma ſchon zu beſchwerlich. Dieſe Anmerkung muß man bey der Temperatur des Syſtems vor Augen haben, um nicht unbrauchbare Intervalle in das Syſtem einzuführen. Es iſt unnöthig über die kleinern Intervalle, die keine würklichen Stufen in dem Syſtem ausmachen, weitläuftiger zu ſeyn.

Wichtiger iſt die Betrachtung der Intervalle, die als würkliche Stufen in dem Geſang vorkommen. Dieſe haben ihre Namen von der Art, wie die Töne in Noten geſetzt werden, bekommen; und um dieſe Namen auf einmal zu faſſen, darf man nur die Stufen des Notenſyſtems von unten auf mit Zahlen bezeichnen, wie hier:

---

*) S. Comma; Dieſis; Enharmoniſch; Limma.



Man muß hier vorausſetzen, daß allemal die Stufe, worauf die Note des Hauptttones, aus welchem geſpielt wird, ſtehet, mit 1 bezeichnet werde. Wenn das Stük aus C geſpielt wird, ſo iſt die Bezeichnung, wie bey α; wird aus A geſpielt, ſo iſt ſie wie bey β, u. ſ. f. Von da aus werden die andern Stufen der Reyhe nach mit den Zahlen, wie ſie auf einander folgen, bezeichnet. Auf dieſe Weiſe bekommt der höhere Ton, in Abſicht ſeines Abſtandes von dem Grundtone, das iſt, das Intervall, den lateiniſchen Namen der Zahl, womit die Stufe, darauf er ſteht, bezeichnet iſt. Alſo iſt D die Secunde, E die Terz, F die Quarte und ſo fort, von C. Eben dieſes gilt auch, wenn man einen andern Ton, z. E. A, für den unterſten annimmt, wie im zweyten Beyſpiel zu ſehen iſt.

Daher ſind ehedem ſo viel verſchiedene Namen der Intervalle entſtanden, als in dem Syſtem Stufen geweſen. Die Neuern haben dieſe Namen nicht alle behalten, ſondern geben faſt allezeit den Tönen, die das Intervall der Octave überſchreiten, wieder die Namen, die ſie haben würden, wenn die achte Stufe wieder mit 1, die neunte mit 2 u. ſ. f. bezeichnet wären, wie bei *. Was alſo nach der erſten Bezeichnung eine None, Decime, Undecime wäre, wird auf dieſe Art zur Secunde, Terz und Quarte. Dieſe hat man verdoppelte, oder auch bisweilen zuſammengeſetzte Intervalle genennt. Doch giebt es auch Fälle, wo die alten Namen: None, Decime u. ſ. f. müſſen beybehalten werden. Um alle Verwirrung zu vermeiden, wird es nöthig ſeyn, daß wir zeigen, wo dieſes geſchehen müſſe.

Zuvörderſt muß man die verdoppelten Intervalle bey Verfertigung eines doppelten Contrapunkts, nach den alten Namen, None, Decime, Undecime u. ſ. f. benennen, weil ſonſt leicht eine Verwirrung entſtehen könnte. Wenn man z. E. eine Stimme in die Duodecime verſetzen will, ſo muß man ſich folgende Vorſtellung von der Veränderung der Intervalle vorzeichnen:

12. 11. 10. 9. 8. ꝛc.
1. 2. 3. 4. 5. ꝛc. *)

Zum Contrapunkt in der Quinte aber folgende:

5. 4. 3. 2. 1. 2. ꝛc.
1. 2. 3. 4. 5. 6. ꝛc.

Woraus zu ſehen iſt, daß im erſtern Falle die Stimmen ganz anders kommen, als im andern.

Zweytens hat man auch beym Generalbaß in der Bezifferung bisweilen nöthig, die Intervalle nach alter Art zu bezeichnen. Wenn z. E. bey dem Orgelpunkt, der Accord der Septime mit der None ſo vorkommt, daß dieſe Diſſonanzen, ehe ſie aufgelöſt werden, etliche Schritte heraufthun, und dann wieder auf ihre vorige Stelle zurüktreten und aufgelöſt werden, in welchem Falle die Bezifferung nach der neuen Art Verwirrung machen würde. So wäre es ungereimt und unverſtändlich, wenn man anſtatt dieſer Bezifferung: $\frac{8}{6}\,\frac{9}{7}\,\frac{10}{8}\,\frac{11}{9}\,\frac{10}{8}\,\frac{9}{7}\,\frac{8}{6}$ dieſe brauchen wollte: $\frac{8}{6}\,\frac{2}{7}\,\frac{3}{8}\,\frac{2}{7}\,\frac{8}{6}$.

Drittens giebt es Fälle, wo die None, ihrer Natur und Behandlung nach,

---

*) S. Contrapunkt, 1 Th. S. 510.

nach, von der Secunde unterſchieden iſt, ſo daß man ihr ihren eigenen Namen der None nothwendig laſſen muß.*)

Nach unſerm heutigen Syſtem, kann eine und eben dieſelbe Stufe ein höheres oder tieferes Intervall anzeigen; weil einige Stufen in der großen Tonart anders ſind, als in der kleinen, und weil überdem der Ton auf einer Stufe durch ✕ oder b erhöhet oder erniedriget werden kann. Wenn die Note eines Tones auf derſelbigen Stufe bleibet, ſie ſey ohne Bezeichnung, oder durch ✕ oder b erhöhet oder erniedriget, ſo behält das Intervall denſelbigen Namen, nur mit dem Zuſatz groß, oder klein, vermindert, oder übermäßig. Daher bekommt man mehrere Arten der Secunden; Terzen u. ſ. f. Auſſerdem aber hat beynahe jeder Grundton, ſowol der größern als der kleinern Tonart, eine von allen andern unterſchiedene Tonleiter, wie aus der Tabelle der Tonleiter zu ſehen iſt.**) Was wir von dem Gebrauch dieſer Intervalle anzumerken haben, wird in den beſondern Artikeln über dieſelben angeführt. Damit man aber die Namen aller Intervalle, mit ihren genauen Verhältniſſen, wie ſie in dem von uns angenommenen Syſtem vorkommen, auf einmal überſehen könne, wird hier folgende Tabelle eingerükt.

## Tabelle der Intervalle.

### 1. Die übermäßige Prime.

| Ihr Verhältniß. | Töne, wo ſie vorkommt. |
|---|---|
| [illegible] | C-*C. D-*D, G-*G. |
| oder | |
| [illegible]<br>([illegible]†) | ♭E-E. F-*F. B-H.<br>♭A-A. |

### 2. Die kleine Secunde.

| | |
|---|---|
| [illegible]<br>([illegible]) | E-F. *F-G. H-c.<br>A-B. |
| oder<br>[illegible] | *C-D. |
| oder<br>[illegible]<br>([illegible]) | *D-E. F-♭G. *A-H.<br>*G-A. |
| oder<br>[illegible] | C-♭D. D-♭E. G-♭A. |

---

*) S. None.

**) S. Tonleiter.

†) Dieſe Einfaſſung der Zahlen bedeutet ſo viel, daß das Verhältniß, welches alſo eingefaßt iſt, von dem kurz vorhergehenden auch von dem feineſten Gehöre nicht zu unterſcheiden ſey.

### 3. Die groſe Secunde.

| Jhr Verhältniß. | Töne, wo ſie vorkommt. |
|---|---|
| [illegible] | C-D. *C-*D. (♭D-♭E.)†)<br>♭E-F. (*D-*E.) E-*F.<br>F-G. ♭A-B. (*G-*A.)<br>B-c. |
| ([illegible]) | A-H. |
| [illegible] | *F-*G. (♭G-♭A.) H-*c. |
| oder | |
| [illegible] | D-E. |
| ([illegible]) | G-A. |

### 4. Die übermäſſige Secunde.

| | |
|---|---|
| [illegible] | C-*D. D-*E. F-*G. G-*A.<br>B-*c. |
| ([illegible]) | ♭G-A. |
| oder | |
| [illegible] | ♭E-*F. ♭A-H. ♭D-E. |

### 5. Die verminderte Terz.

| | |
|---|---|
| [illegible] | *C-♭E. *D-F. E-♭G. *E-G.<br>*G-A. *A-c. *H-d. |
| ([illegible]) | A-♭c. |
| oder | |
| [illegible] | *F-♭A. H-♭d. |

### 6. Die kleine Terz.

| | |
|---|---|
| [illegible] | E-G. H-d. |
| ([illegible]) | A-c. |
| oder | |
| [illegible] | ♭E-♭G. (*D-*F.) *G-H.<br>(♭A-♭c.) *C-E. (♭D-♭F.) |
| oder | |
| [illegible] | C-♭E. D-F. F-♭A. G-B.<br>B-♭d. |
| ([illegible]) | *F-A. |

7. Die

---

†) Dieſe Einfaſſung der Intervalle deutet an, daß das ſo eingefaßte Intervall eben daſſelbe ſey, als das nächſtvorhergehende, und daß es, nachdem es die Tonart erfodert, auf die eine, oder die andere Weiſe geſchrieben werde.

### 7. Die groſſe Terz.

| Ihr Verhältniß. | Töne, wo ſie vorkommt. |
|---|---|
| 4/5 | C-E. D- *F. G-H.<br>F-A. |
| ([illegible])<br>oder<br>(405/512) | E- *G. *F- *A. ( ♭G-B.)<br>H- *d. |
| (16384/20736) | A- *c. |
| oder<br>64/81 | ♭D-F. ( *C- *E.) ♭E-G.<br>♭A-c. ( *G- *H.) B-d. |

### 8. Die verminderte Quarte.

| | |
|---|---|
| 64/81 | *C-F. *D-G. *G-c. *A-d. |
| oder<br>405/512<br>(13122/16384) | E- ♭A. *F-B. H- ♭e.<br>A- ♭d. |

### 9. Die vollkommene Quarte.

| | |
|---|---|
| 3/4 | C-F. D-G. ♭E- ♭A. ( *D- *G.)<br>F-B. *F-H. G-c. *G- *c.<br>( ♭A- ♭d.) B- ♭e. ( *A- *d.)<br>H-e. |
| oder<br>[illegible] | *C- *F. ( ♭D- ♭G.) |
| oder<br>[illegible] | A-d. |
| oder<br>[illegible] | E-A. |

### 10. Die übermäſſige Quarte.

| | |
|---|---|
| 32/45<br>([illegible]) | C- *F. H. B-e.<br>♭E-A. |
| oder<br>729/1024 | D- *G. G- *c. |

### 11. Die falſche Quinte.

| | |
|---|---|
| 45/64<br>([illegible]) | E-B. *F-c. H-f.<br>A- ♭e. |
| oder<br>512/729 | *C-G. *G-d. |

12. Die

### 12. Die vollkommene Quinte.

| Ihr Verhältniß. | Töne, wo ſie vorkommt. |
|---|---|
| $\frac{2}{3}$ | C-G. ♭D. ♭A. (♯C. ♯G.)<br>♭E-B. (♯D. ♯A.) E-H.<br>F-c. Gd. ♭A- ♭e. (♯G-♯d.)<br>B-f. H-♯f. |
| oder<br>[illegible] | ♯F-♯c. (♭G-♭d.) |
| oder<br>[illegible] | D-A. |
| oder<br>[illegible] | A-e. |

### 13. Die übermäßige Quinte.

| | |
|---|---|
| $\frac{16}{25}$ | C-♯G. D-♯A. F-♯c.<br>G-♯d. |
| oder<br>[illegible]<br>[illegible]) | ♭E-H. ♭A-e. B-[illegible]f.<br>♭D-A. |

### 14. Die kleine Sexte.

| | |
|---|---|
| $\frac{5}{8}$<br>([illegible]) | E-c. ♯F-d. H-g.<br>A-F. |
| oder<br>[illegible]<br>([illegible]) | ♯D-H. (♭E-♭c.) ♯G-e.<br>B-♭g. (♯A-♯f.)<br>♯C-A. |
| oder<br>[illegible] | C-♭A. (♯H-♯g.) D-B.<br>F-♭d. (♯E-♯c.) G-♭e. |

### 15. Die groſſe Sexte.

| | |
|---|---|
| $\frac{3}{5}$<br>($\frac{16}{27}$) | D-H. G-e.<br>C-A. |
| oder<br>[illegible] | ♯F-♯d. (G-♭e.) H-♯g.<br>(♭C-♭A.) E-♯c. (♭F-♭d.) |
| oder<br>[illegible] | ♯C-♯A. (♭D-B.) ♭E-c.<br>(♯D-♯H.) F-d. ♭A-f.<br>(♭G-♯e.) B-g. |
| [illegible] | A-♯f. |

16. Die

### 16. Die verminderte Septime.

| Ihr Verhältniß. | Töne, wo sie vorkommt. |
|---|---|
| [illegible] | ♯C-B. ♯D-c. ♯E-d. ♯G-f.<br>♯A-g. |
| ([illegible]) | A-♭g. |
| oder<br>[illegible] | E-♭d. ♯F-♭e. H-♭a. |

### 17. Die übermäßige Sexte.

| | |
|---|---|
| [illegible] | C-♯A. D-♯H. ♭E-♯c.<br>F-♯d. ♭G-e. B-♯g. |
| ([illegible]) | ♭C-A. |
| oder<br>[illegible] | ♭D-H. ♭A-♯f. |

### 18. Die kleine Septime.

| | |
|---|---|
| $\frac{9}{16}$ | C-B. D-c. ♭E-♭d. (♯D-♯c.)<br>F-♭e. ♯F-e. G-f. B-♭a.<br>(♯A-♯g. |
| ([illegible]) | H-a. |
| oder<br>[illegible] | ♯C-H. ♯G-♯f. (♭A-♭g. |
| oder<br>$\frac{5}{9}$ | E-d. |
| ([illegible]) | A-g. |

### 19. Die große Septime.

| | |
|---|---|
| $\frac{8}{15}$ | C-H. F-e. G-♯f. |
| ([illegible]) | B-a. |
| oder<br>[illegible] | D-♯c. |
| oder<br>[illegible] | E-♯d. ♭G-f. (♯F-♯c.<br>H-♯a. |
| ([illegible]) | A-♯g. |
| oder<br>[illegible] | ♭D-c. ♭E-d. ♭A-g. |

### 20. Die verminderte Octave.

| Ihr Verhältniß. | Töne, wo ſie vorkommt. |
|---|---|
| [illegible]<br>oder | *C-c. *D-d. *G-g. |
| [illegible]<br>([illegible]) | E-$^{b}$e. *F-f. H-b.<br>A-$^{b}$a. |

### 21. Die Octaven ſind alle rein $\frac{1}{2}$.*)

◆ ◆

Von den Intervallen (und Tonleitern) handeln: Obſervat. muſ. oder muſikaliſche Anmerk. welche beſtehen in Eintheilung der Töne, deren Eigenſch. und Wirkungen von G. Preus, Greifsw. 1706. 4. — Abhandl. von den muſikaliſchen Intervallen und Geſchlechten, von Joh. Ad. Scheibe, Hamb. 1739. 8. — Geneal. allegor. intervallor. Octavae diatono-chromaticae d. i. Geſchlechtsregiſter der Intervallen . . . . nach Anleitung der Klänge, ſo das große Waldhorn giebt . . von G. Andr. Sorge, Hof 1741. 8. — Der muſikaliſchen Intervallen Anzahl und Siz, von Chriſtn. Gottl. Schröter, im 4ten Th. des 3ten Bds. der Mizlerſchen Bibl. S. 685. — G. Phil. Telemanns neues muſikaliſches Syſtem, nebſt Schröters Beurtheilung deſſelben, ebend. S. 713. und vollſtändig in Scheibens Abhandl. von der muſikal. Compoſition, Leipz. 1773. 4. S. — Verſuch über die muſikal. Intervallen, in Anſehung ihrer wahren Anzahl, ihres eigentlichen Sitzes, und natürlichen Vorzuges in der Compoſition, von Fdr. Wilh. Riedt, Berl. 1753. 4. und eine Vertheidigung dieſes Verſuches (gegen Scheibe) in dem 1ten B. S. 414. der Hiſtor. krit. Beytr. von Marpurg. Auch gehören hieher ebendeſſelben: Zwo muſikal. Fragen (ob der vollkommene Uniſonus wirklich ein Intervall ſey? und ob die verkleinerten und vergrößerten oder die erniedrigten und erhöheten Unisoni in der Muſik zuzulaſſen ſind?) ebend. im 3ten Bde. S. 371. — Introduzione armonica ſopra la nuova ſerie de' Suoni modulati oggidi, del Sign. Serra, R. 1768. — Verſuch einer Beſtimmung der diatoniſchen Klangleiter in der weichen Tonart . . . in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1768. S. 105. — Deſcription dans l'intervalle d'une Octave du Syſteme de partage de la dix-ſeptieme majeure parfaite en Quintes égales, et ſon emploi dans la Tablature de quelques Inſtrum. de Muſique, im Journ. des Sav. Nov. 1769. S. 88. — Della legge di continuità nella Scala muſica . . del Padre Andr. Draghetti . . . Mil. 1772. 8. (Die Schrift iſt durch eine Schrift des P. Sacchi, Della Diviſione del tempo della Muſica, die bey dem Art. Zeiten angeführt iſt, veranlaſt worden.) — Verſuch einer muſikaliſchen Intervallen-Tabelle, zur Zuſammenſetzung aller üblichen Tonleitern, Accorde und ihrer Verwechſelungen . . . von J. L. Röllig, Leipz. 1789. f. — Uebrigens kommt die Lehre von den Intervallen in mehrern, zur Theorie der Muſik, und zur Setzkunſt gehörigen Schriften, welche bey den Art. Klang, Satz oder Setzkunſt, Temperatur angezeigt ſind, vor. Auch gehört, im Ganzen, noch das 5te Kap. aus Adlungs

---

*) Man hat in dieſer Tabelle, um einige Brüche abzukürzen, den Ton A, [illegible] geſetzt, ob er gleich ganz genau [illegible] iſt. S. Temperatur.

Anleitung zur muſikal. Gelahrtheit, S. 291. der 2ten Aufl. hieher. — —

## Joniſch.

(Muſik.)

Die joniſche Tonart der Alten iſt die, welche nach der heutigen Art Cdur genennt wird. Man hat auch einen joniſchen Klangfuß, der aus vier Tönen beſteht, davon die zwey erſten kurz und die zwey andern lang, oder umgekehrt die zwey erſten lang und die zwey andern kurz ſind, und alſo einen ungeraden Takt ausmachen.

## Joniſch.

(Baukunſt.)

Die Jonier, welche ſich ehemals in Kleinaſien niedergelaſſen hatten, haben die beſondere Art der Säulenordnung *) erfunden, die noch itzt den Namen von ihnen hat. Vitruvius **) erzählt den Urſprung dieſer Ordnung auf folgende Art. Die dreyzehn griechiſchen Colonien, die unter der allgemeinen Anführung des Jon, aus Griechenland ausgezogen waren und ſich in Kleinaſien niedergelaſſen hatten, baueten verſchiedene Tempel, welche ſie anfänglich nach doriſcher Art aufführten, weil dieſe in ihrem ehemaligen Vaterlande gewöhnlich war. Als ſie aber einige Zeit hernach den Tempel der Diana zu Epheſus zu bauen ſich entſchloſſen hatten, ſannen ſie auf andre und zierlichere Verhältniſſe, als die waren, die man an den doriſchen Tempeln ſah. Dieſe waren überhaupt nach den Verhältniſſen der männlichen Geſtalt eingerichtet, indem die Säule (ohne Fuß) mit dem Knauff, oder Capiteel, ſechsmal höher, als die Dike an dem unterſten Ende des Stammes war; auch hatten ſowol die Säulen, als die übrigen Theile der Ordnung wenig zierliches. Um alſo etwas Schöneres zu machen, gaben die joniſchen Baumeiſter den neuen Säulen nicht nur eine gröſſere Höhe, indem ſie dieſelben (mit dem Fuß) achtmal höher machten, als der Stamm dik war, ſondern auch noch überdem den Knauff, nach Anleitung des weiblichen Kopfputzes, verzierten. Die Voluten, oder Schnecken, an dem Knauff ſollen nach Aehnlichkeit der, an beyden Schläfen damals üblichen Haarlocken gemacht worden ſeyn; die an den Kehlleiſten, dem Wulſt und Stab des Knauffs angebrachten Verzierungen und Schnitzwerke aber, von den an der Stirne geflochtenen und mit Schmuck verzierten Haaren. Dieſe Ordnung hat hernach ſo viel Beyfall gefunden, daß verſchiedene Baumeiſter die doriſche für Tempel nicht mehr für ſchicklich gehalten haben.*)

In der That hat die joniſche Ordnung bey ihrer Einfalt groſſe Schönheit, und macht dem Geſchmack der alten Jonier viel Ehre. Sie ſteht zwiſchen dem ernſthaften, etwas rohen Weſen der Doriſchen und dem Reichthum der Corinthiſchen in der Mitte. Sie unterſcheidet ſich hauptſächlich durch ihre, über den ganzen Knauff herunterhangende Schnecken, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, deſſen Fries entweder ganz glatt, oder mit Fruchtſchnüren und Laubwerk verziert iſt. Unter dem Kranz werden insgemein Zahnſchnitte angebracht. Ehedem wurden die Schnecken an zwey Seiten des Knauffs nach Art aufgewikelter Rollen gemacht; daher die vordere und

hintere

---

*) S. Ordnung.
**) L. IV. c. 1.

*) Vitruv. L. IV. c. 3.

hintere Seite des Knauffs ganz anders ausſahen, als die beyden andern, über welche die Rolle hergieng. Die Neuern aber haben dieſe Voluta meiſtentheils verlaſſen, und machen, wie ſchon einige Alten gethan, die Platte des Knauffs ausgeſchweift;*) unter jeder der vier Eken dieſer Platte laſſen ſie eine doppelte Schneke wie eine Haarloke hervortreten, und dadurch werden alle vier Seiten des Knauffs völlig gleich; die unten ſtehenden Figuren werden dieſen Unterſchied deutlicher machen. Die erſte ſtellt den Theil einer joniſchen Säule nach alter Art vor, wie ſie von vorne zu ausſieht, die zweyte eben dieſelbe von der Seite, und die dritte, wie ſie izt gemacht wird. Nach dieſer Art hat der joniſche Knauff vier gleiche Seiten.

**Winkelmann** ſagt,**) daß an den alten joniſchen Capitälern die Voluten in gerader Horizontallinie ſtehen, und zuweilen nur an den Ekſäulen, wie an dem Tempel des Erechtheus geſchehen,†) herausgedrehet worden; daß man in der lezten Zeit des Alterthums angefangen habe, alle Voluten herauszudrehen, ſo wie insgemein in neuern Zeiten geſchieht. Dieſer berühmte Mann drükt ſich hier etwas verworren aus; denn die gerade Horizontallinie ſagt hier nichts. Vermuthlich hat er ſagen wollen, daß die beyden Voluten, an der vordern oder hintern Seite des Capiteels in einer ſenkrechten Fläche gelegen haben. Dieſes war eine natürliche Folge davon, daß das oberſte Glied des Knauffs, das Vitruvius den Abacus, die Platte oder den Deckel des Knauffs nennt, ein eigentliches Vierek geweſen,*) da es nachher, wie izt noch immer geſchieht, an allen Seiten etwas einwärts gebogen und gegen die vier Eken ausgeſchweift worden, welches auch eine Verdrehung der Voluten verurſachet hat, wie in der dritten Figur zu ſehen iſt.

Der joniſche Knauff der Alten war niedriger, als man ihn izt macht, denn er hatte eigentlich keinen Hals und beynahe die Hälfte der Schneken hieng an den Säulenſtamm herunter. Gegenwärtig werden ſie höher gemacht; aber auch ſchon in den ſpätern Gebäuden des Alterthums, wie in den Bädern des Diokletianus, ſind ſie höher, als Vitruvius angiebt. Der joniſche Säulenfuß hat wenig von der einfachen völligen Schönheit dieſer Ordnung. Die vierte Figur ſtellt einen ſolchen Fuß vor, wie ihn ein engliſcher Baumeiſter in den Ueberbleibſeln des Tempels der **Minerva Polias** zu Priene in Jonien gefunden hat.**) Deßwegen findet man auch ſchon bey griechiſchen Ueberbleibſeln vielfältig den nachher erfundenen, ſo genannten attiſchen Säulenfuß unter joniſchen Säulen,†) welcher ungleich beſſer mit der edlen Einfalt dieſer Säulenordnung übereinkommt, als der urſprüngliche joniſche Fuß.

---

*) So findet man ſie ſchon in dem Tempel der Eintracht in Rom.

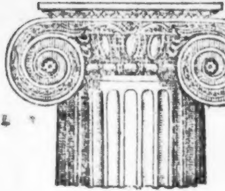
**) Anmerkung über die Baukunſt der Alten. S. 31.

†) Auch an dem Tempel der Fortuna Virilis. S. Des-Godets.

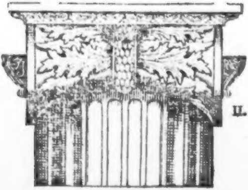
*) S. die 3te Figur, die ein Fragment eines antiken joniſchen Gebälkes vorſtellt.

**) S. Jonian Antiquities publiſhed with permiſſion of Dilettanti. Lond. MDCCLXIX. Cap. II. Tab. II.

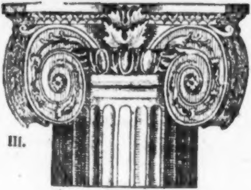
†) S. Attiſcher Säulenfuß.

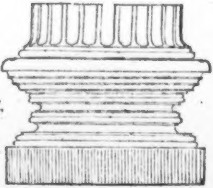


I.



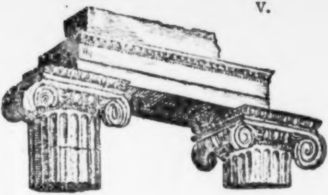
II.


III.


IV.

V.

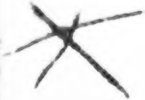
V.



* *

Von dieſer Ordnung, und den mit einzeln Theilen derſelben vorgenommenen Veränderungen, wird, unter andern, im Zuſammenhange im 2ten Kap. des 2ten Bds. von Blondels Cours d'Architect. S. 50 u. f. und in den Anweiſungen zur bürgerlichen Baukunſt, Leipz. 1784. 8. aus dem Ital. des Milizia, Th. 1. S. 79 gehandelt.

Bayerische Staatsbibliothek München



4/ a.M

# Allgemeine Theorie
# der
# Schönen Künſte

in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

## Johann George Sulzer,

Mitglied der Königlichen Akademie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

## Dritter Theil.

K. P. B.
GILAU

Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannſchen Buchhandlung, 1793.

Bayerische
Staatsbibliothek

# Vorrede

## zur erſten Ausgabe.

Ich würde den Leſer hier mit keiner Vorrede aufhalten, wenn ich mich nicht für verpflichtet hielte, ihn zu benachrichtigen, daß in dieſem Theile die meiſten und vorzüglichſten Artikel, die in die Muſik einſchlagen, nicht von mir, ſondern, wie Kenner es bald merken werden, von einem würklichen Virtuoſen herrühren *). Er hat die Gefälligkeit für mich gehabt, eine

---

*) Herrn Schulze aus Lüneburg. Nachdem er hier von Herrn Kirnberger in der muſikaliſchen Setzkunſt unterrichtet worden, begab er ſich in Dienſte einer polniſchen Fürſtin,

Arbeit, der ich ſelbſt bey weitem nicht gewachſen war, auf ſich zu nehmen. Von ihm ſind alſo vom Anfange des Buchſtabens S bis zu Ende des Werks alle Artikel über muſikaliſche Materien, nur wenige ausgenommen, die ich ſchon vorher entworfen hatte. Dadurch hat dieſer Theil einen beträchtlichen Vorzug über den vorhergehenden erhalten. Denn ob ich gleich für den erſten Theil des Unterrichts und Beyſtandes eines der gründlichſten Tonſetzer itziger Zeit, des Herrn **Kirnbergers**, genoſſen habe, ſo war ich doch nicht im Stande, das, was ich zu ſagen hatte, mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit, die nur den Meiſtern in der Kunſt eigen iſt, vorzutragen. Indeſſen hat Herr **Kirnberger** auch in die-

ſem

---

wodurch er Gelegenheit bekam, durch Reiſen nach Frankreich und Italien ſich eine gute Kenntniß des gegenwärtigen Zuſtandes der Muſik in dieſen Ländern zu erwerben, die berühmteſten Virtuoſen zu hören, und dadurch ſeine Einſicht in die Kunſt zu erweitern.

ſem Theile, ſowol mir, als dem Herrn Schulze viel wichtige Bemerkungen, die ſeine gründliche Theorie und große Erfahrung an die Hand gegeben hat, mit ausnehmender Bereitwilligkeit mitgetheilet.

Weiter habe ich hier meinem Leſer nichts zu ſagen. Denn ich finde es weder nöthig noch ſchiklich, das Werk gegen einige widrige Urtheile, die man über den erſten Theil hier und da geäußert hat, zu vertheidigen. Was in meiner Theorie wahr iſt, wird ohne mühſame Vertheidigung oder Rechtfertigung ſich von ſelbſt gegen allen Tadel ſchützen. Der Theil meiner Theorie, der ſich nicht durch ſeine eigene Kraft halten kann, mag in Vergeſſenheit fallen. Ich halte überhaupt dafür, daß ein Werk, das nicht aus eigenen innern Kräften gegen Zeit oder Tadel beſtehen kann, ſeinen Fall verdiene, und durch keine Schutzſchrift vor demſelben verwahrt werden könne.

# Vorrede.

Das einzige, deſſen ich meine Leſer zu überzeugen wünſchte, iſt dieſes, daß ich nichts ohne vorhergegangene genaue Prüfung der Sachen hingeſchrieben, und daß ich an Orten, wo ich andre tadle, nie die Abſicht gehabt habe, ihnen wehe zu thun, ſondern blos die Wahrheit zu ſagen, wo ich es für wichtig genug hielt, ſie unter der Gefahr, andern zu mißfallen, einzuſchärfen.

Daß es mir einige Kunſtrichter, oder Liebhaber, die meines Erachtens in einem gar zu hohen Ton und mit zu uneingeſchränktem Lobe von gewiſſen Werken des Witzes ſprechen, übel nehmen, daß ich hier und da eine ganz andere Meynung darüber geäußert habe, ficht mich wenig an. Ich ſchätze zwar jedes Talent hoch; kann aber deßwegen nicht jeden Gebrauch deſſelben billigen. Ich dringe durchgehends darauf, daß die ſchönen Künſte ihren Werth und ihre Würde nicht von den Werken eines blos ſpielenden und ſcherzenden Witzes, ſo fein er auch ſeyn mag, ſondern von den ernſthafteren Werken bekommen, die auf den groſſen Zweck, die Beſſerung und Erhöhung der Gemüther abzielen. Dieſe Wahrheit wird auch der witzigſte Kopf gewiß nicht umſtoßen; er müßte denn beweiſen können, daß die Wolfarth einzeler Menſchen und der Geſellſchaften überhaupt nicht auf Tugend und Rechtſchaffenheit, ſondern auf Witz und lachende Phantaſie zu gründen ſey.

# Verzeichniß

einiger fremden Kunſtwörter, über die in dieſem Werk unter andern Namen eigene Artikel vorkommen.

Localfarben S. Eigenthümliche Farben.
Medaille S. Schaumünz.
Medailleur S. Stempelſchneider.
Modillon S. Sparrenkopf.
Modus S. Tonart.
Monument S. Denkmal.
Niſche S. Bilderblende.
Parquetterie S. Tafelwerk.
Pas S. Schritt.
Paßionen S. Leidenſchaften.
Plafond S. Dekengemählde.
Poeſie S. Dichtkunſt.
Poet S. Dichter.
Poetik S. Dichtkunſt.
Point d'Orgue S. Orgelpunkt.
Proportion S. Verhältniß.
Recapitulation S. Wiederholung (ſummariſche.)
Reflex S. Wiederſchein.
Reſolution S. Auflöſung. (Muſ.)
Rhetorik S. Redekunſt.
Roulade S. Läufe.
Sentenz S. Denkſpruch.
Simplicität S. Einfalt.
Situation S. Lage der Sachen.
Stil S. Schreibart.
Stok, Stokwerk S. Geſchoß.
Theater S. Schaubühne.
Triglyphen S. Dreyſchlitz.
Tranſitus S. Durchgang.
Tranſpoſition S. Verſetzung.
Uniſonus S. Einklang.
Variationen S. Veränderungen.
Volute S. Schneken.

K. Kälber-

# K.

## Kälberzähne.

(Baukunſt.)

So nennen einige deutſche Baumeiſter die kleinen Glieder, die gewöhnlich in den zierlichen Ordnungen den unterſten Theil des Kranzes ausmachen, und alſo gerade über dem Fries einer Reyhe etwas von einander abſtehender Zähne gleichen*). Schiklicher iſt der Name Zahnſchnitt, den Goldmann ihnen gegeben, unter welchem Wort ſie näher beſchrieben werden.

## Kalt.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten, bey mehrern Gelegenheiten in figürlichem Sinn genommen. Am gewöhnlichſten bedeutet es eine ruhige und gelaſſene Gemüthsfaſſung bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden. Man ſagt von einem Menſchen, er ſey von kaltem Charakter, (er habe ein kaltes Geblüt,) wenn er bey ſolchen Gelegenheiten, da faſt alle Menſchen in Leidenſchaft gerathen, ruhig und gelaſſen, ohne merkliche Lebhaftigkeit iſt. Eine ſolche Faſſung iſt, ſo gut als die Leidenſchaft ſelbſt, ein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Denn ob ſie gleich auf Erwekung lebhafter Empfindungen, die man auch warme Empfindungen nennt, abzielen, und in ſo fern gebraucht werden, dem menſchlichen Gemüthe eine heilſame Würkſamkeit zu geben, und ſeine Triebfedern zu ſpannen: ſo kann doch die kalte Gemüthsfaſſung auf mancherley Weiſe der Gegenſtand, oder das Ziel der Werke des Geſchmaks ſeyn. Aber alsdenn muß ſie nicht eine natürliche Trägheit und Unempfindlichkeit, ſondern eine ungewöhnliche Stärke der Vernunft zum Grund haben. Denn ein unempfindlicher Menſch iſt faſt immer ein armes, unbrauchbares Geſchöpf; aber der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, verdienet überall unſre Aufmerkſamkeit.

---

*) S. die Figur im Art. Gebälk, II Th. S. 311, wo dieſe Glieder gerade über der Linie e k ſtehen.

Es ſcheinet um ſo mehr der Mühe werth, die Dichter und den Redner auf dieſen Gegenſtand aufmerkſam zu machen, da er gewöhnlich ganz überſehen wird. Die meiſten Kunſtrichter ſprechen von warmen, lebhaften Empfindungen, als wenn ſie die einzigen wären, worauf die redenden Künſte zielen; und ſelten trift man in Werken der Kunſt merkwürdige Charaktere von kalter Art an.

Sollte der durch die Stärke der Vernunft bey leidenſchaftlichen Gegenſtänden kalt bleibende Menſch, für den Künſtler ein weniger vortheilhafter Gegenſtand ſeyn, als der durch Leidenſchaft aufgebrachte? Dieſes werden nur die Künſtler behaupten, denen es ſelbſt an einem gewiſſen Grad der Stärke des Geiſtes fehlet. Nur dieſe werden allemal einen aufbrennenden Achilles einem kalten Regulus vorziehen. Freylich iſt es ſehr viel leichter jenen, als dieſen, nach ſeinem Charakter reden und handeln zu laſſen. Der leidenſchaftliche Zuſtand iſt dem Menſchen gewöhnlicher, als der kalte, der eine Würkung der Vernunft iſt; darum wird jener dem Künſtler in der Bearbeitung, und dem Liebhaber in der Beurtheilung und im Genuß leichter, als dieſer.

Aber eben deßwegen hat der Künſtler, um etwas ganz vorzügliches zu machen, die Gelegenheit in Acht zu nehmen, ſolche ſchwerere Charaktere zu behandeln. Dadurch kann er bey den feineſten Kennern ſich den gröſten Ruhm erwerben, und den Beyfall der Menſchen erhalten, die eine höhere Vernunft, eine vorzügliche Stärke des Geiſtes, über die andern erhebt. Das Kalte iſt der Erhabenheit eben ſo fähig, als das Leidenſchaftliche, und rühret noch mehr, weil es ſeltener iſt, und höhere Gemüthskräfte erfodert. Ein Beyſpiel davon giebt uns der alte Horaz des P. Corneille. Die Antwort, die ihm der Dichter bey einer höchſt leidenſchaftlichen Gelegenheit in den Mund legt *): Qu'il mourut, wird mit Recht unter den Beyſpielen des Erhabenen angeführet. Sie iſt kalte Vernunft, und ruhige Stärke des Geiſtes. Und ſo iſt der Abſchied des Noah und Sipha in der Noachide **).

In Abſicht auf den Nutzen können wir anmerken, daß man zwar ſehr oft nöthig hat, den trägen Menſchen anzutreiben, ſeine Kräfte zu brauchen; aber auch nur gar zu oft ſind die Nerven der Seele zu reizbar, und fodern den Einfluß der kühlenden Vernunft.

Wir empfehlen dem epiſchen und dem dramatiſchen Dichter, ein ernſtliches Nachdenken über die Wichtigkeit der kalten Charaktere. Kommen ſie gleich ſelten vor, ſo ſind ſie dann von deſto gröſſerm Gewichte. Selbſt die Ode, oder wenigſtens das Lied verträgt bisweilen den kalten Ton der Vernunft. Wer Luſt hat in dieſem Fach Verſuche zu machen, der kann ſich dazu am beſten dadurch vorbereiten, daß er ſich mit den Schriften der alten Stoiker, und der ächten Schüler des Sokrates, dem Xenophon und Aeſchines bekannt macht. Denn nirgend erſcheinet die Vernunft ſo ſehr in ihrer wahren Stärke, als in dieſen beyden Schulen der Philoſophie. Aber wie viel gehört nicht dazu, in dieſer Art glüklich zu ſeyn; wie leicht iſt es nicht, hier matt und langweilig zu werden? Die Kunſt erfodert vorzüglich eine lebhafte Einbildungskraft; und wie gar ſelten iſt dieſe mit der ſtarken Vernunft verbunden?

Den Rednern und Schauſpielern iſt in Anſehung des Vortrages noch ein Wort hierüber zu ſagen. Auch da ſcheinet es, daß man auf den feurigen Ausdruk ſo ſehr aufmerkſamer werde, daß der kalte darüber ganz vergeſſen wird. Und doch iſt keine überall zu verwerfen, wo der Inhalt bloß der Vernunft iſt. Wo Sachen vorkommen, die in dem Ton der Betrachtung und der Ueberlegung geſchrieben ſind, da muß der Vortrag kalt, aber nachdrüklich ſeyn. Ja der Kälte des Redners ſelbſt liegt oft ſchon die Kraft der Ueberzeugung, ſo wie er im Gegentheil oft durch die Hitze, wenn er in uns dringet, uns verdächtig wird.

---

*) S. Art. Groß, II Th. S. 441.

**) S. Art. [illegible], II Th. S. 177.

Es trift ſich ſo gar, daß bey ſehr wichtigen Gegenſtänden die Sachen durch einen kalten Vortrag weit mehr Nachdruk bekommen, als der lebhafteſte, feurigſte Vortrag hätte bewürken können. Der Schauſpieler kann die vorher angeführte Antwort des alten Horaz nicht wol in einem zu kalten und ruhigen Ton vortragen. Denn eben dadurch bekommt der Charakter des Mannes ſeine Größe. Und wie groß iſt nicht das, was von dem Epictet erzählt wird, der ſeinem grauſamen Herrn, da er ihm in der Wuth ein Bein zerbrochen, in ruhigem kalten Ton ſagte: Ich hätte dies wol vorhergeſagt, daß es ſo kommen würde. Es iſt offenbar, daß dieſes um ſo viel ſtärkern Eindruk machen muß, je kälter es geſagt wird.

**Kalt**, bezeichnet in der Mahlerey eine Unvollkommenheit in dem Colorit, da nämlich den gemahlten Gegenſtänden das Leben, und eine Wärme, die man in der Natur darin zu fühlen glaubt, fehlet. Nicht nur die Thiere, die, ſo lange ſie leben, eine innerliche Wärme haben, ſondern auch Landſchaften, wo die Natur in ihrer vollen Würkſamkeit iſt, erweken bisweilen eine Empfindung, die man mit der Wärme vergleicht. Ueberhaupt wendet man gar oft die Begriffe von Wärme und Kälte auf die Farben an. Gewiſſen Farben ſchreibet man ſo gar ein Feuer zu, andre ſcheinen uns kalt. Die ſchönen ganzen Farben, beſonders wenn ſie glänzen, erweken den Begriff der Wärme; die gebrochenen und matten Farben aber den Begriff der Kälte. Alſo iſt jedes Gemählde, wo matte Miſchfarben herrſchen, das daher ausſieht, als wenn es mit gefärbten Kreiden gemahlt wäre, kalt. Man empfindet dabey, daß die Farben nicht das glänzende Kleid der Natur, ſondern eine künſtliche Schminke ſind.

Ein kaltes Colorit benimmt dem Gemählde von der erſten Erfindung und Zeichnung ſehr viel von ſeinem Werthe, wie man an den Gemählden des Poußin ſehen kann. Je mehr der Mahler in Miſchung und Zuſammenſezung ſeiner Farben künſtelt, und ſie, wie die franzöſiſchen Kunſtrichter es wol ausdrüken, auf der Palette martert, je mehr läuft er Gefahr ein kaltes Colorit zu bekommen. Im Gegentheil alſo vermeidet man das Kalte, wenn man viel ganze Farben braucht; wenn man ſie voll und ſtark aufträgt, und wenig darein arbeitet. Nur gehört alsdenn eine große Kenntniß und Fertigkeit dazu, nicht hart oder bunt zu werden. Die meiſten Mahler würden ins Bunte fallen, wenn ſie das warme und äußerſt ſchöne Colorit eines Corregio nachahmen wollten *).

Es giebt eine Art zu mahlen, nach welcher die Gemählde durch das Alter die Wärme verlieren, welches man Abſterben nennt; die alſo mit der Zeit kalt werden. Dieſes geſchieht, wenn der Mahler ſeine Farben nicht kennt, und ſolche untereinander miſcht oder über einander trägt, die ſich nach und nach zerſtören;

---

*) S. Warm.

ren; oder wenn er die feinen Farben, die allmählig verfliegen, zu dünne aufträgt. Die Gemählde sterben allemal am wenigsten ab, die auf einmal gemacht, und wo eben deswegen die Farben fett aufgetragen, und wenig in einander getrieben werden. Indessen zieht sich bald der größte Theil des Oeles auf die Oberfläche, wo es in eine zähe Haut verwandelt wird, die eine Art von Firniß abgiebt, der die darunter liegenden Farben vor Veränderung bewahret.

## Kämpfer.

(Baukunst.)

Bedeutet ursprünglich einen an einer Mauer heraussteckenden Stein oder andern Körper, auf den etwas kann gesetzt werden. Ehedem nannte man dieses, wie noch itzt an einigen Orten in Oberdeutschland, einen Kämpfer. Gegenwärtig drukt das Wort Kämpfer vornehmlich ein kleines Gesims aus, dem man auch bisweilen den französischen Namen Imposte giebt, das als der Knauf der Nebenpfeiler bey Bogenstellungen anzusehen ist, auf dem die Bogen ruhen, und ihre Widerlage haben. Man sehe die Figur im Artikel **Bogenstellung** *), wo die Bogen an beyden Enden auf den Kämpfern stehen.

Die Kämpfer müssen nothwendig überall angebracht werden, wo Oeffnungen, wie Thüren und Fenster, oben in volle Bogen abgerundet sind, weil dadurch der Bogen selbst von den Pfeilern oder Gewänden, auf denen er steht, abgesondert wird, und sein Fundament, oder seine Widerlage bekommt. Wird er weggelassen, so bekommen die im vollen Bogen gewölbten Oeffnungen ein sehr mageres und kahles Ansehen, wie jedes geübte Auge fühlen wird, wenn es z. B. in Berlin die Fenster an dem Palast des Prinzen Heinrichs, oder an dem Gebäude der Königl. Academie der Wissenschaften, betrachtet.

Die Kämpfer werden verschiedentlich, aus mehr oder weniger Gliedern zusammengesezt, nachdem es die Ordnung, oder der Charakter, der in dem Gebäude herrscht, erfodert. In den einfachesten Gebäuden sind es bloße Bänder, in zierlichen aber müssen sie schon aus verschiedenen Gliedern bestehen. Um hierin nichts unschikliches zu thun, darf der Baumeister nur dieses zum Grundsaz annehmen, daß der Kämpfer, als ein Knauf des Nebenpfeilers anzusehen sey. Daraus kann er leicht, nach Maaßgebung der Verhältnisse, die in jeder Ordnung statt haben, seine Größe und Beschaffenheit bestimmen. Dieses wird ihn auch abhalten, die Kämpfer als Bandgesimse zwischen den Wandpfeilern durchzuführen, wie viele Baumeister thun oder gar ihn, als ein Gebälke mit Sparrenköpfen und Zahnschnitten zu verzieren, wie an dem Triumfbogen des Constantinus zur höchsten Beleidigung des guten Geschmaks geschehen ist.

Wo keine Wandpfeiler sind, und wo überhaupt das Gebäude, oder das Geschoß, nach ganz einfacher Art gebaut ist, da geht es noch an, daß die Kämpfer an der Mauer zwischen den Oeffnungen als Bandgesimse durchgeführt werden, wie an dem Berlinischen Zeughaus geschehen ist.

## Karnieß.

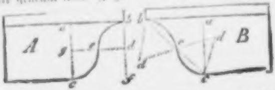
(Baukunst.)

Dieses Wort, das aus dem Lateinischen *) herkommt, bedeutet eigentlich ein kleines Gesims. Es wird aber durchgehends von Tischern, und auch bisweilen von Baumeistern nur von einem Gliede, das insgemein zu oberſt an den Geſimſen iſt, und eine Kranzleiſte genennt wird *), gebraucht. Dieſes Glied wird nicht überall gleich gemacht. Die zwey Hauptarten ſie zu machen, ſind hier vorgeſtellt.

---

*) I Theil S. 407.

*) Coronis, franz. Corniche.

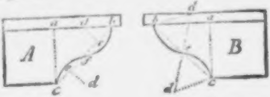


In beyden Arten iſt die Ausladung ab der Höhe a c gleich. Nach der erſten Art werden die ſenkrechten Linien a c und b f in zwey gleiche Theile getheilt, und aus den Theilungspunkten d und g die Viertelkreiſe b e und c e, jener einwerts, dieſer auswerts beſchrieben. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey gleiche Theile getheilt, und denn wird auf jede Hälfte b e und c e ein gleichſeitiges Dreyeck beſchrieben, aus deſſen Scheitel d. d. die Bogen b e, und c e beſchrieben werden.

## Kehlleiſte.

(Baukunſt.)

Ein Glied in den Geſimſen, das in allen Stücken gerade eine umgekehrte Kranzleiſte iſt. Es wird alſo ebenfalls auf zweyerley Art gemacht. In beyden iſt die Ausladung a b der Höhe b c gleich. Nach der erſten Art A, wird die Linie b c in vier gleiche Theile getheilt, ſo daß b e und c e jede der vierte Theil dieſer Linie iſt. Aus den Punkten e werden die Linien e d auf b c perpendicular gezogen, und ſo lang als b e oder c e angenommen. Denn werden aus den Punkten d die Zirkelbogen b f und c f gezogen. Nach der andern Art B wird die Linie b c in zwey Theile getheilt, und auf jede Hälfte ein gleichſeitiges Dreyeck, wie die Figur zeiget, gezogen; aus deſſen Scheitelpunkten d die Bogen b e und c e gezogen werden.



## Kenner.

(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienet in jedem Zweig der ſchönen Künſte der, welcher die Werke der Kunſt nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verſchiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu ſchätzen im Stand iſt. Der Kenner ſteht zwiſchen dem Künſtler und dem Liebhaber in der Mitte. Jener muß das Mechaniſche der Kunſt verſtehen, und auch die Ausführung deſſelben in ſeiner Gewalt haben; dieſer empfindet nur die Würkung der Kunſt, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derſelben begierig iſt. Alle drey urtheilen über die Kunſtwerke, aber auf ſehr verſchiedene Weiſe. Der Künſtler, wenn er

---

*) S. die Figur Art. Glied.

er nicht zugleich ein Kenner iſt, und er iſt es nicht allemal, beurtheilt das Mechaniſche, das, was eigentlich der Kunſt allein zugehört; er entſcheidet, wie gut oder ſchlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künſtler dargeſtellt hat, was er hat darſtellen wollen, und in wiefern er die Regeln der Kunſt beobachtet hat. Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunſt iſt; den Geſchmak des Künſtlers in der Wahl der Sachen, ſeine Beurtheilungskraft in Anſehung des Werths der Dinge, ſein ganzes Genie in Abſicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, ſo wie es iſt, mit dem, was es ſeiner Natur nach ſeyn ſollte, um zu beſtimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeket das Gute und das Schlechte an demſelben, und weiß überall die Gründe ſeines Urtheils anzuführen. Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt ſich zuerſt dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man iſt ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenſtände hat, die die Kunſt bearbeitet; ein Kenner, wenn zu dieſem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung geſchärfter Geſchmak, und Einſicht in die Natur und das Weſen der Kunſt hinzukommt; aber ein Künſtler wird man allein durch Uebung in der Kunſt.

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meiſtentheils Leuten gegeben, die weitläuftige hiſtoriſche Kenntniſſe von Künſtlern und Kunſtwerken haben; die aus der Manier den Meiſter erkennen; die die ganze Geſchichte berühmter Werke beſitzen; die von den mechaniſchen Regeln der Kunſt, mit den eigentlichen Kunſtwörtern und Redensarten zu ſprechen wiſſen. Aber alles dieſes gehört noch nicht zu dem Weſentlichen der Wiſſenſchaft, die ein Kenner beſitzen muß. Die wahre Kenntniß gründet ſich auf richtige Begriffe von dem Weſen und der Abſicht der Künſte überhaupt; aus dieſen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunſtwerks, beſtimmt, in welchem Grad es ſchätzbar und brauchbar ſey, und ob es ſich für die Zeit und den Ort ſchiket; er ſieht kein Werk als einen Gegenſtand der Liebhaberey, ſondern als ein zu einem gewiſſen Zwek beſtimmtes Werk an, und beurtheilt daher, in wiefern es ſeine Wirkung thun könne, oder nicht. Er kennet den Geſchmak verſchiedener Zeiten und Völker, die verſchiedenen Grade ſeines Wachsthums, und unterſcheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuſchreiben iſt. Darum muß er ein Kenner der Menſchen und der Sitten ſeyn. Sein eigener Geſchmak iſt ſicher und überlegt; darum fühlt er die ſo mannichfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das ſeiner Beſtimmung nach die erſte rohe Geſtalt des Schönen haben muß, deswegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat. Die Fehler gegen das Mechaniſche der Kunſt erkennet er für Unvollkommenheiten, hält ſie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechaniſchen Regeln, ein gutes Werk machen könne, weil er in jedem Werk zuerſt auf den Geiſt und die Kraft der Gedanken ſieht. Seine Urtheile über Kunſtwerke ſind allemal beſtimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, ſondern immer die beſondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen zu nennen weiß.

Hier entſtehen die Fragen, in wie fern der Künſtler, der Kenner und der Liebhaber von den Werken der Kunſt urtheilen können, und wer überhaupt über den Werth eines Werks der Kunſt der beſte Richter ſey?

Es ſcheinet natürlich und vernünftig, daß der Künſtler in jeder Abſicht der beſte Richter über die Werke der Kunſt ſey; und doch leidet dieſes eine beträchtliche Einſchränkung. Wer viel mit Künſtlern umgegangen iſt, wird ohne Zweifel bemerkt haben, daß ſie ſehr ſelten von gewiſſen Vorurtheilen frey ſind, die ſie zu partheyiſchen Richtern machen. Was Webb von den Mahlern beobachtet hat, kann auch von andern Künſtlern angemerkt werden. „Selten, ſagt er, hab ich einen Künſtler angetroffen, der nicht ein heimlicher Bewundrer irgend einer beſondern Schule geweſen, oder ſich nicht an irgend eine beſondere Manier gebunden hätte, die ihm vorzüglich gefallen. Selten gelangen ſie, ſo wie Liebhaber und Kenner, zu einer von allem Handwerksgebrauch befreyten und von Vorurtheil gereinigten Betrachtung des natürlichen Schönen. Dann ziehen auch die Schwierigkeiten, die ſie in der Ausübung der Kunſt finden, ſie ganz in die Mechanik herab, da zu gleicher Zeit die Eigenliebe und etwas Eitelkeit ſie verleiten, die Pinſelſtriche, die ihrer Manier am nächſten kommen, vorzüglich zu ſchätzen *).“ Es gehört ſo ſehr viel dazu es in Ausübung der Kunſt zu einer gewiſſen Vollkommenheit zu bringen, daß faſt das ganze Nachdenken des Künſtlers dahin gezogen wird. Hat er dann nicht ein ſonderbar glükliches und etwas weit reichendes Genie, ſo bleiben ihm nicht Kräfte genug übrig, das auſſer der Kunſt liegende, oder von der Kunſt unabhängliche Schöne, ſo wie der Kenner es thut, zu betrachten. Wie nun jeder Menſch in Beurtheilung der Dinge zuerſt auf das fällt, was ihm am geläufigſten iſt, ſo fällt auch die Aufmerkſamkeit des Künſtlers, in Beurtheilung der Kunſtwerke, zuerſt auf das, was blos Kunſt iſt; und gar oft bleibt er nicht nur dabey ſtehen, ſondern richtet auch wol ſeine Beurtheilung blos auf einen einzeln Theil der Kunſt. Man ſieht alſo Mahler, die den Werth eines Gemähldes blos aus dem Colorit, andre die es nur aus der Zeichnung beurtheilen; Tonſetzer, die ihr Ohr allein der Empfindung der Harmonie ſchärfen; andre die blos auf den ſchönen Geſang ſehen. Daher kommt es endlich auch, daß einige Dichter jedes Gedicht erheben, das wolklingend iſt; andre das, was wizig iſt.

Dieſes ſind wahrhafte und aus der Erfahrung genommene Beobachtungen, die offenbar beweiſen, daß nicht jeder gute Künſtler ein guter Richter über den Werth der Kunſtwerke ſey. Es kann ein Werk in Anſehung eines Theils der Kunſt groſſe Vollkommenheit haben, und doch ſehr wenig werth ſeyn *). Daher kommen die einander ſo gerade widerſprechenden Urtheile der Künſtler aus verſchiedenen Schulen.

Ein Werk iſt zwar nie vollkommen, ſo lang ein würklich geſchikter Künſtler Fehler darin entdeket; aber es kann darum doch einen hohen Werth haben; hingegen kann es ohne Werth ſeyn, wenn alle Künſtler zuſammen,

---

*) Webbs Inquiry into the Beauties of Painting, Dial. II. am Ende.

*) S. Werke der Kunſt.

als Künſtler, nichts auszuſetzen haben. Man ſieht Geſichter, die jeden Menſchen von Empfindung zur Liebe reizen, an deren Zeichnung und Farbe verſchiedenes auszuſetzen iſt, das doch Niemand anſieht, als wer über Verhältnis und Colorit raffinirt hat: und es giebt Gedichte, die vermuthlich kein Menſch lieſt, als die Dichter, die alſo außer der Kunſt gar keinen Werth haben. So ſieht man oft die Tonkünſtler mit Entzüken einer Muſik zuhören, die keinen andern Menſchen das geringſte empfinden läßt.

Wenn wir hier als einen ausgemachten Grundſaz annehmen, was an einem andern Orte bewieſen worden iſt *), daß das, was den Kunſtwerken ihren eigentlichen Werth giebt, außer der Kunſt liege: ſo können wir auch behaupten, daß der Künſtler, der nicht zugleich die Kenntnis des Kenners hat, nicht der eigentliche Richter über den Werth der Kunſtwerke ſey.

Wollt ihr wiſſen, ob ein Werk kunſtmäßig ſey, ſo fragt den Künſtler darüber; verlangt ihr aber zu wiſſen, ob es zum öffentlichen, oder zum Privatgebrauch, nach dem Endzwek der Künſte ſchäzbar ſey, ſo fraget den Kenner: aber richtet euch niemals nach einem fremden Urtheil, um zu entſcheiden, ob es euch gefallen, oder mißfallen ſoll, dieſes müßt ihr durch euer eigenes Gefühl ausmachen.

Die Frage, wiefern jedermann berechtiget, oder tüchtig ſey, über Künſtler und Kunſtwerke zu urtheilen, iſt alt; und Cicero ſpricht an mehr Orten davon. Man weiß, in wiefern Apelles, der Sage nach, dem gemeinen Mann ein Urtheil über ſeine Gemählde zugeſtanden hat. Die Sache läßt ſich auf ganz einfache Grundſätze bringen, und völlig entſcheiden.

Wir müſſen die Gründe dazu etwas weit herholen, doch kann es ohne große Weitläuftigkeit geſchehen. Jede klare Vorſtellung, auf die wir Acht geben, würkt entweder auf unſre Empfindung, oder ſie beſchäftiget unſre Vorſtellungskraft. Jenes geſchieht auf eine mechaniſche, uns meiſtentheils unbekannte Weiſe, da wir einen angenehmen oder unangenehmen Eindruk von der Sache empfinden; dieſes äußert ſich auf zweyerley Art: entweder beſtreben wir uns die Sache deutlich zu faſſen, oder wir beurtheilen ſie. Dieſe drey Würkungen zeigen ſich gar oft auf einmal, ſo daß wir ſie nicht unterſcheiden. Daher geſchieht es nicht ſelten, daß wir von den vorkommenden Gegenſtänden ganz unbeſtimmt ſprechen, und Empfindungen wie Urtheile ausſprechen. Anſtatt zu ſagen, die Sache gefalle oder mißfalle uns, ſagen wir, ſie ſey ſchön, vollkommen, gut, oder ſchlecht, unvollkommen und häßlich. Das Wolgefallen, oder Mißfallen, kommt gar oft nicht von der Sache ſelbſt her, ſondern entſteht aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung ſie zu erkennen, die allemal etwas Vergnügen oder Mißvergnügen erwekt. Auch dieſes ſchreiben wir oft dem Gegenſtand zu, wo es doch nur von uns ſelbſt herkommt.

Auf dieſe Weiſe muß nothwendig in unſern Reden und Urtheilen eine große Verwirrung entſtehen. Aber es mangelt der Kritik nicht an dem Leitfaden, vermittelſt deſſen man ſicher aus dieſem Labyrinth herauskommen kann. Man muß nur drey Sachen wol von einander unterſcheiden: 1. Den unmittelbaren Eindruk des Wolgefallens oder Mißfallens, den wir ohne alle Bemühung oder Mitwürkung unſrer ſeits empfinden. 2. Die angenehme oder unangenehme Empfindung, die aus der gelungenen oder mißlungenen Bemühung

---

*) S. Werke der Kunſt.

entſteht, die wir angewendet haben, eine deutliche Vorſtellung von dem Gegenſtand zu bekommen. 2. Das Urtheil über die Art der Sache, über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit. Das erſte iſt, wie ſchon angemerkt worden, ganz mechaniſch, wie der Geſchmak an Speiſen: und dieſe Art des Eindruks haben wir von den Sachen, indem ſie ſich unſrer Vorſtellungskraft darſtellen, es ſey daß wir ſie kennen, oder nicht kennen. Die andre Empfindung erfolget niemals, als nach einer Beſtrebung die Sache zu erkennen, weil ſie eine Würkung dieſer Beſtrebung iſt. Das Urtheil aber hat nie ſtatt, als da, wo wir den vorhandenen Gegenſtand gegen ein Urbild halten, und die gröſſere oder geringere Uebereinſtimmung damit entdeken.

Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wer über Werke des Geſchmaks oder der ſchönen Künſte der beſte Richter ſey, ſo müſſen wir, den hier entwikelten Begriffen zufolge, dieſe Frage in drey andere zertheilen: 1. Wem ſoll man am meiſten trauen, wenn er nach dem mechaniſchen Eindruk, den das Werk auf ihn macht, es rühmet oder tadelt? 2. Weſſen Urtheil ſoll vorzüglich gelten, wenn es darauf ankommt zu entſcheiden, ob es einen Werth hat, in Abſicht auf die zweyte Art der Empfindung? 3. Wer iſt der zuverläſſigſte Richter über die Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit eines Werks, in ſo fern es einem gewiſſen Urbild oder idealen Muſter entſprechen muß?

Die erſte Frage wird alſo beantwortet: Jeder Menſch, der dem Werk gehörige Aufmerkſamkeit zuwendet, und ſo viel Beſonnenheit hat, daß er ſeiner eigenen Empfindungen gewiß iſt, muß gehört werden. Wenn wir nicht die Natur einer Unbeſtändigkeit beſchuldigen wollen, der ſie gewiß nicht ſchuldig iſt: ſo müſſen wir annehmen, daß die noch natürlichen Menſchen, die durch Gewohnheit und Lebensart, noch keinen beſondern Hang angenommen haben, überall gleichmäßig empfinden. Jedes Urtheil (wenn man den Ausſpruch, daß man angenehm oder unangenehm gerührt werde, ein Urtheil nennen kann) iſt richtig: aber Gewohnheit und Lebensart ändern ſehr viel daran ab. Dieſer Menſch hat noch rohe, ungeübte Sinne; der andre hat ſein Gefühl ſchon durch lange Uebung geſchärft. Ihm iſt nun ſchon angenehm, was der erſte noch gar nicht fühlt; ihm iſt das ſchon zu roh und hart, was dem erſten gerade recht iſt. Sie gehen nun in ihren Urtheilen von einander ab. Nicht deßwegen, daß die Gründe der Empfindung verſchieden ſeyen; denn ehedem urtheilte der nun feinere Kenner eben ſo, wie itzt der noch ungeübte: ſondern weil jeder das Angenehme nur dann empfindet, wenn er das Maaß der ihm gewöhnlichen Stärke hat.

Hier kann man alſo nicht fragen, wer am richtigſten urtheile, ſondern wer den feineſten Geſchmak habe. Der gemeine Mann, der in ſeinen Luſtbarkeiten noch roh iſt, lobt die Comedie, darin er rohe Scherze und etwas grobe Luſtbarkeiten findet. Auch der feinere Kenner lobte ſie ehedem, itzt aber, da er ſchon feiner empfindet, erwartet er feinere Scherze, und Luſtbarkeiten, die ihn auch nicht erſchüttern. Dieſer hat alſo Recht die feinere Comedie, jener die rohere zu loben. Aber der Kunſtrichter, der über die Comödie urtheilt, muß Rükſicht auf den Zuſchauer haben. Er kann die rohere Comödie loben, wenn ſie für rohere Zuſchauer beſtimmt, und die feinere, wenn ſie für feinere Menſchen gemacht iſt. Obgleich alſo die Empfindung des Vergnügens, von dem hier die Rede iſt, ganz mechaniſch,

chaniſch iſt, ſo muß das Urtheil des Kenners überlegt ſeyn. Nicht das, was ihm mechaniſch gefällt oder mißfällt, muß von ihm gelobt oder getadelt werden, ſondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menſchen, für die das Werk gearbeitet iſt, nicht erreicht, oder überſteiget.

Sollten wir Europäer dem Aſiater ein unrichtiges Gefühl zuſchreiben, wenn wir ſeine Muſik unharmoniſch, grob und barbariſch finden? Keineswegs; wir müſſen ihm auf ſein Wort glauben, daß ſie ihn ermuntere. Dieſe Wirkung hätte ſie auch auf uns, wenn wir ſo ungeübt wären als er. Aber den könnten wir ausziſchen, der uns mit einer Muſik ergötzen wollte, darin alle Regeln der Harmonie übertreten worden; und dem würden wir die Beurtheilungskraft abſprechen, der mit einer feinen und ſehr künſtlichen Symphonie ein noch rohes Volk rühren wollte.

Die zweyte Frage betrift das Vergnügen, welches man empfindet, wenn man nach einiger Anſtrengung des Geiſtes deutlich erkennt, was man vorher undeutlich, oder gar verworren, geſehen. Der unmittelbare Zwek der ſchönen Künſte geht nicht auf deutliche Erkenntniß, da ſie aber eine von den Urſachen des Vergnügens iſt, ſo iſt ſie in ſo fern doch ein Gegenſtand deſſelben. Gar oft kommt ein großer Theil des Gefallens, das wir an Werken der ſchönen Künſte haben, aus dem geſuchten Uebergang von undeutlicher Erkenntniß zur deutlichen. Wir loben den Redner, der uns eine verworrene Sache deutlich erzählt, und den dramatiſchen Dichter, der eine verwikelte Handlung deutlich entfaltet und ſo zu Ende bringt, daß jede Urſache ihre natürliche Wirkung erreicht. Im ganzen Umfang der ſchönen Künſte giebt es häufige Schönheiten von dieſer Art. Alſo kann auch hier die Frage aufgeworfen werden, wer dieſe am beſten beurtheilen könne.

Vielleicht giebt es Menſchen, die dieſes Vergnügen nicht kennen, weil ſie das Beſtreben deutlich zu erkennen nie fühlen; dieſe würden alſo über dieſen Punkt gar nicht urtheilen. Ueberhaupt kann man ſagen, daß die verſtändigſten Menſchen ſich am meiſten beſtreben, überall, wo es angeht, deutlich zu ſehen. Dieſes Beſtreben aber kommt ſowol von einem dazu angebohrnen Trieb, den Menſchen von viel Verſtand haben, als von langer Uebung durch Erlernung der Wiſſenſchaften. Ob ein Werk der Kunſt gut angeordnet ſey, daß das Ganze einen gewiſſen Grad der Deutlichkeit bekomme; ob eine verwikelte Handlung ſich gut entwikle; ob eine Begebenheit deutlich erzählt, eine Beſchreibung ordentlich und beſtimmt ſey, ob ein Bild, ein Gleichniß, eine Metapher von der erläuternden Art richtig, ob eine Rede gründlich ſey, und noch andre Fragen dieſer Art, kann der Verſtändigſte und der Philoſoph am beſten beantworten, wenn er ſonſt gleich weder Kenntniß der ſchönen Künſte, noch einen geübten Geſchmak hat.

Hingegen bleibt ein Zweig des Vergnügens aus deutlicher Erkenntniß, folglich auch das Urtheil über den Werth des Werks, in ſo fern er daher entſteht, blos dem Künſtler und dem Kunſtrichter: das Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntniß der in dem Werk beobachteten Kunſtregeln entſteht. Die vollkommene Ausübung jeder Kunſt ſetzet eine Wiſſenſchaft voraus, die der Kunſtrichter in dem vollkommenen Werk anſchauend erkennt. Der Tonſetzer bemerkt beym Anhören der Muſik, wie genau jede einzele Regel des harmoniſchen Satzes darin beobachtet worden, und bey Betrachtung einer vollkommen gezeichneten Landſchaft, hat der die Theorie ſeiner

Kunſt beſitzende Mahler, alle Regeln der Perſpektiv in ihren mannigfaltigen Anwendungen auf einmal vor Augen, und ſieht die Uebereinſtimmung des Werks mit denſelben. Gar oft iſt dieſes Vermögen das einzige, das Künſtler und Kunſtrichter von Werken der Kunſt haben. Ihnen gefallen oft Werke, denen es ſonſt an Geiſt und innerer Kraft fehlet. Wo die Rede von dieſer Art der Vollkommenheit iſt, da ſind ſie die einzigen Richter.

Nun iſt noch die dritte Frage übrig, die das Urtheil ſowol über ganze Werke, als über einzele Theile derſelben betrifft. Beynahe in jedem Werke der Kunſt machen die Schilderungen, oder die Darſtellung gewiſſer in der Natur vorhandenen Dinge, das Vornehmſte des Inhalts aus. Die Dichtkunſt ſchildert Charaktere der Menſchen, bildet jede Tugend und jedes Laſter ab, druckt die Sprache jeder Leidenſchaft und Empfindung aus; dieſes thut auch die Muſik, und die zeichnenden Künſte beſtehen ganz aus Schilderungen. Es ſcheinet der wichtigſte Theil ihrer Vollkommenheit zu ſeyn, daß dieſe Schilderungen bis zur Täuſchung natürlich ſeyen. Wer ſoll nun dieſes beurtheilen? Hier iſt die Antwort ſehr leicht: Niemand, als wer richtige und helle Begriffe von den Urbildern hat, zugleich aber die jeder Kunſt eigene Art des Ausdruks richtig verſteht. Hiezu gehört nun wieder gar keine Kenntniß der eigentlichen Kunſt. Ohne eine Note zu kennen, und ohne eine einzige Regel der Harmonie zu verſtehen, iſt es möglich zu beurtheilen, ob die Töne, die man höret, ein richtiger Ausdruk einer leidenſchaftlichen Sprache ſeyen. Wer auch kein Blumenblatt zeichnen kann, wenn er nur ſehr helle Vorſtellungen von Phyſionomien, von redenden Geſichtsbildungen und Stellungen hat, iſt ein zuverläßiger Richter über die Zeichnung der Figuren in dem hiſtoriſchen Gemählde; und ſo iſt ein Kenner der Menſchen ein guter Richter der Gedichte, wenigſtens der einzeln Theile, da Menſchen und menſchliche Eigenſchaften geſchildert werden. Die beſten Richter ſind in dieſem Stük die, in deren Köpfen das reineſte Tageslicht leuchtet. Dieſes iſt nicht allemal der Fall der Künſtler, die gar oft durch allzuhellen Schein geblendet werden. Ihre Vorſtellungen ſind die lebhafteſten, aber nicht allemal die richtigſten und deutlichſten.

Doch wird hier allerdings auch Uebung in dem jeder Kunſt eigenen Ausdruk erfodert. Man mag noch ſo deutliche und ſo beſtimmte Begriffe von allem, was zum Menſchen gehört, haben: ſo kann man den Dichter noch nicht hinlänglich beurtheilen, wenn man ſich nicht völlig mit ſeiner Sprache, mit der ihm eigenen Art des Ausdruks, des Tones, und der Wendung etwas bekannt gemacht hat. Und ſo verhält es ſich auch mit den übrigen Künſten. Wer gar nie über Zeichnung und Verhältniſſe nachgedacht, und ſein Auge nie an Zeichnung und Gemählden geübt hat, dem iſt doch in der Sprache der zeichnenden Künſte nicht alles geläufig. Um mit völliger Sicherheit über die Theile des Werks zu urtheilen, die ihre Urbilder in unſrer Vorſtellungskraft haben, muß man zu der vorher erwähnten Fähigkeit auch noch eine hinlängliche Kunſterfahrung haben, die durch öftern Genuß der Werke der Kunſt erlangt wird. Demnach urtheilet der philoſophiſche Kenner hier am beſten; obgleich auch jeder Menſch von hellem Geiſt wol urtheilen kann.

Noch iſt vielleicht die wichtigſte der hier unterſuchten Fragen übrig: Was wird dazu erfodert, den Werth, oder die innere Würde und Vollkommenheit

menheit eines ganzen Werks zu beurtheilen? Zuerſt muß der Grund angegeben werden, auf den ſich dieſes Urtheil ſtützen ſoll; worüber iſt in einem andern Artikel geredet worden *). Hier wird angenommen, daß jedes Werk der Kunſt auf etwas beſtimmtes abzielen muß. Seinen Zwek, das was es ſeyn ſoll, muß man aus ſeiner Art abnehmen können. Iſt dieſes geſchehen, ſo hat man das Urbild, wonach es im Ganzen zu beurtheilen iſt, und der wird es am beſten beurtheilen, der ſowol das Urbild, als das Werk am vollkommenſten gefaßt hat; fehlt uns das Urbild, ſo können wir dem Werk überhaupt ſeine Stelle nicht anweiſen. Welcher verſtändige Menſch würde die Frage beantworten, ob ein gewiſſes Inſtrument gut ſey, wenn er nicht weiß, wozu es dienen ſoll? Wenn wir ein Gebäude von einer uns völlig unbekannten Art ſähen: ſo könnten wir wol überhaupt urtheilen, daß alles mit Fleiß und Zierlichkeit gemacht, und aneinander gefügt ſey; daß das Ganze gut in die Augen falle; daß es eine gute Feſtigkeit habe; aber ob der Baumeiſter in der Anlage, und in der Einrichtung, ſich als ein verſtändiger Mann, oder als ein leichtſinniger Kopf gezeiget habe, davon können wir gar nichts ſagen. Wir wiſſen ja nicht, was es für ein Gebäude iſt.

Es giebt gar viel Liebhaber, die dieſe ſo ſehr einfache und ſo einleuchtende Grundſäze der Beurtheilung ganz aus den Augen ſezen. Und daher kommt es, daß ſie denn auf gutes Glük loben und tadeln, oder daß ſie ſich in einer ganz unnöthigen Verlegenheit befinden, jemand anzutreffen, der ihr Urtheil lenke: als wenn irgend eine geheime Wiſſenſchaft dazu gehörte über den Werth eines Werks der Kunſt zu urtheilen. Dieſer Wahn macht, daß ſie jedem, den ſie, bisweilen ſehr unverdienter Weiſe, für einen Kenner halten, nachſprechen, und aus vollem Munde loben oder tadeln, ohne einige Gründe dazu zu haben. Daher kommt es, daß ſo mancher Künſtler ohne Verdienſt, oder Schuld, in einem guten oder ſchlechten Rufe ſteht.

Gleichwol iſt es keine ſchwere Sache zu wiſſen, was in jeder Kunſt, jede Art des Werks eigentlich ſeyn ſolle. Wem fällt es ſchwer zu begreiffen, daß das hiſtoriſche Gemählde Menſchen vorſtellen müſſe, die in einer intereſſanten Handlung begriffen, oder bey einem bemerkenswürdigen Vorfall verſammelt ſind; daß des Mahlers Schuldigkeit iſt, uns dieſe Handlung ſo vorzuſtellen, daß das, was jede der gemahlten Perſonen dabey empfindet, in ihrem Geſicht, in ihrer Stellung und in ihren Gebehrden, richtig und lebhaft ausgedrükt werde? Hat man nun Begriffe von einer ſolchen Handlung, beſizt die Einbildungskraft Urbilder von leidenſchaftlichen Minen, Gebehrden und Stellungen: ſo iſt gar keine Schwierigkeit mehr vorhanden, ein gründliches Urtheil über das Werk zu fällen. Wie wenig gehört nicht dazu, um zu wiſſen, daß jedes Tonſtük entweder Aeußerungen eines in Leidenſchaft geſezten Herzens durch den Geſang ausdrüken, oder unſer Gemüth in gewiſſe Empfindungen ſezen ſoll? Selbſt die Werke der dramatiſchen Dichtkunſt, über deren Beſchaffenheit die Kunſtrichter ſo geheimnisvoll ſprechen, ſind gar nicht ſchwer zu beurtheilen. Man darf ſich nur erſt ſagen, daß das Schauſpiel eine intereſſante Handlung vorſtellen müſſe, bey welcher wir das Verhalten der intereſſirten Perſonen ſo natürlich vor uns ſehen, als wenn die Sache ſelbſt vor unſern Augen vorgefallen wäre, und als wenn die Schauſpieler nicht blos für dieſen Fall erdichtete, ſondern würk-

---

*) S. Werke der Kunſt.

würklich in dieſem Handel begriffene Perſonen wären. Welcher Menſch von einigem Nachdenken wird ſich denn ſcheuen ſein Urtheil zu ſagen, ob das Schauſpiel ihm das würklich gezeigt hat, was er hat ſehen wollen? Oder was für Wiſſenſchaft gehöret dazu, zu ſagen, ob die Handlung, die wir ſehen, eine intereſſante und natürliche Handlung ſey; ob dieſer Mann, den man uns als einen Geizhals, oder als einen feinen Betrüger, oder als einen leichtſinnigen Menſchen beſchrieben hat, würklich ein ſolcher ſey?

Alſo brauchen dieſe Liebhaber ſich gar nicht um die Regeln der Kunſt, ſondern blos um richtige und faßliche Begriffe über die Natur und den Zweck der verſchiedenen Arten der Kunſtwerke zu bekümmern. Nach dieſen Begriffen können ſie ohne alle Kunſtwörter, das Weſentliche von dem Werth ſolcher Werke ſelbſt beurtheilen. Rouſſeau hat über die Beurtheilung der für die allgemeine Cultur des Verſtandes und Herzens geſchriebenen Bücher, einen ſehr einfachen Grundſaz angegeben, der ſich leicht auf die Beurtheilung der Kunſtwerke, in ſo fern ſie zu allgemeinem Gebrauch beſtimmt ſind, anwenden läßt. „Ich meiner ſeits, läßt er jemand ſagen, habe keine andre Art, das, was ich leſe, zu beurtheilen, als daß ich auf die Gemüthslage Achtung gebe, in der mich das Buch läßt: und ich kann mir gar nicht vorſtellen, was für einen Werth ein Buch haben könne, das den Leſer nicht zum Guten lenkt *).“ Mit dieſem Grundſaz iſt es leicht ein gründliches Urtheil über ein Buch zu fällen.

Und eben ſo leicht würde die Beurtheilung der Kunſtwerke ſeyn, wenn unſre Kunſtrichter und die Verfaſſer der mannigfaltigen periodiſchen Schriften, darin die von Zeit zu Zeit herauskommenden Werke des Geſchmaks beurtheilet werden, ſich angelegen ſeyn ließen, anſtatt ſo viel Geheimnißvolles von den Regeln der Kunſt, in einer dem gemeinen Leſer unverſtändlichen Kunſtſprache, zu ſagen, ihm auf die rechte Spuhr hülfen, ſelbſt zu urtheilen. Dieſes wäre bald gethan, wenn man nur bey jeder Gelegenheit die wahre und gar einfache Theorie der Kunſt überhaupt, und jedes Zweiges derſelben beſonders, vorbrächte, darnach urtheilte, und ſo die allgemeine Kritik in ihrer wahren Einfalt darſtellte, und auf populare Kenntnis zurükführte.

Man überlaſſe den Künſtlern und Kunſtrichtern über die Geheimniſſe der Kunſt, und über die Regeln zu urtheilen, und halte ſich an die Würkung, die ihre Werke auf verſtändige und nachdenkende Menſchen machen. Wem iſt etwas daran gelegen zu wiſſen, nach was für Regeln das Kleid gemacht iſt, das ihm gut ſizt und commod iſt; oder wie die Speiſe zugerichtet worden, die ihm gut ſchmekt, und wol bekommt? Man bekümmere ſich nur erſt überhaupt um helle und richtige Begriffe, und hüte ſich ein Urtheil über die Beſchaffenheit einer Sache zu fällen, ehe man weiß, was ſie eigentlich ſeyn ſoll. Hat der Liebhaber einmal die erſten Grundbegriffe über die Werke der Kunſt: ſo übe er ſich fleißig im Genuß dieſer Werke. Dadurch wird ſein Geſchmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber zulezt ein Kenner werden. Man ſeze, daß bey einem noch etwas rohen Volke dramatiſche Schauſpiele eingeführt werden, und daß ein Kenner zugleich unternehme, den Geſchmak dieſes Volkes für ſolche Schauſpiele nach und nach anzubauen. Wenn dieſer Kenner verſtändig genug iſt, ſo wird er ſich begnügen das Volk nur auf die erſten Grundbegriffe der dramatiſchen Kunſt aufmerkſam zu machen. Er wird ihm ſagen, daß es die ver-

ſtellten

---

*) Nouvelle Heloiſe L. I. Let. 18.

ſtellten Menſchen auf der Schaubühne, und die erdichteten Handlungen und Begebenheiten derſelben, gerade ſo beurtheilen ſoll, wie es die Menſchen und Handlungen beurtheilet, die es in der Natur vor ſich findet; er wird ihm blos rathen, das für ſchlecht und ungereimt zu halten, was dem natürlichen Lauf der Dinge, den es doch ſchon einigermaßen kennt, widerſpricht; die erdichteten Menſchen zu tadeln, deren Charakter und Sinnesart völlig außer der Natur iſt, die abgeſchmakt reden und handeln, wie gar kein Menſch thut. Ob übrigens die Sitten fein, die Scherze witzig genug ſeyen, ob die Aeußerungen der Empfindungen noch roh, oder ſchon verfeinert ſeyen, und dergleichen Anmerkungen, hat er eben nicht nöthig zu machen. Dieſe Dinge werden ſich allmählig von ſelbſt einfinden. Wenn der Menſch nur einmal auf dem rechten Weg des Geſchmaks und des Nachdenkens iſt, ſo geht er von ſelbſt weiter. Aber wen man durch willkührliche Regeln, die Vorurtheile erzeugen, auf Abwege gebracht, oder dem man durch eine Menge unverſtändlicher Vorſchriften den Weg ſchwer gemacht hat, dem iſt hernach ſehr ſchwer wieder fortzuhelfen.

## Kirche.

(Baukunſt.)

Aus der Beſtimmung eines jeden Gebäudes, muß der Baumeiſter den Plan ſeiner Einrichtung erfinden, und die Art der Verzierung wählen. Da die Kirchen itzt die gemeinſten öffentlichen Gebäude ſind, ſo verdienen ſie vorzüglich das Nachdenken eines Baumeiſters. Meiſtentheils ſind ſie zu einem doppelten Gebrauch beſtimmt; zur Anhörung der geiſtlichen Reden, und zur Feyer gottesdienſtlicher Ceremonien. Es giebt Kirchen, wie alle Kirchen der Proteſtanten, wo das erſtere die Hauptſache iſt; andre aber, wie die größten und prächtigſten Kirchen der römiſch-katholiſchen Chriſten, ſind vorzüglich zum zweyten Gebrauch beſtimmt, und der erſtere iſt nur zufällig. Es wäre demnach unüberlegt, wenn ein Baumeiſter beyde Arten nach einerley Grundſätzen anlegen wollte.

Die Kirchen, die vorzüglich zur Feyer der Ceremonien angeordnet ſind, werden natürlicher Weiſe ſo angeordnet, daß der ganze inwendige Raum in vier Theile eingetheilt wird, die Halle, das Schiff, die Abſeiten, und den Chor. Das Schiff iſt der vornehmſte und größte innere Plaz, auf dem das Volk zur Feyer der Ceremonien ſteht. Die Abſeiten ein Plaz oder ein räumlicher Gang um das Schiff herum, damit man von allen Seiten her gemächlich in das Schiff kommen könne. Der Chor iſt der Plaz, auf dem die Diener der Religion die heiligen Gebräuche verrichten. Darum iſt er am Ende des Schiffs, um etliche Stufen über daſſelbe erhöhet, damit alles, was darauf vorgeht, von dem im Schiffe verſammelten Volk, könne geſehen werden. Die Halle iſt ein Vorplaz am Eingang, damit die Thüren der Kirche nicht unmittelbar an den offenen Plaz ſtoßen.

An der vordern Seite des Chors ſteht der Altar, gerade vor dem Schiff. Der Chor ſelbſt iſt nach einer eyförmigen Figur abgerundet, und hat von oben ſeine eigene gewölbte Deke. Beydes darum, weil der Chor der Plaz iſt, wo die zum Abſingen der Hymnen und andrer Geſänge beſtellten Sänger ſtehen. Darum muß der Baumeiſter den Chor nach den Regeln der Akuſtik, oder der Wiſſenſchaft von der beſten Verbreitung des Schalles, einrichten. Was in dem Chor geſungen wird, muß ohne verwirrenden Wiederſchall leicht, und doch deutlich im ganzen Schiff vernommen werden.

Neben dem Chor ſind noch ein paar beſondere Abtheilungen, davon eine die Sacriſtey genannt wird, wo die zum Gottesdienſt gehörige Geräthſchaft, die heiligen Kleider u. d. gl. aufbehalten werden, und wo die Diener der Religion zur gottesdienſtlichen Feyer ſich ankleiden. Die andre Abtheilung kann zur Anlegung der Treppe dienen, die auf den Kirchthurm und unter das Dach der Kirche führet. Insgemein hat das Schiff ſeine eigene Wölbung, die auf einem Gebälke ruhet, das von Pfeilern oder Säulen getragen wird.

Der Geſchmak, der in einer ſolchen Kirche, ſowol in der ganzen innern Einrichtung, als in den Verzierungen augenſcheinlich herrſchen muß, iſt Größe und feyerliche Pracht. Und es iſt kein Werk der Baukunſt, wo der Baumeiſter ſo viel großen Geſchmak nöthig hat, wie bey dieſem. Der Anblik muß jeden Anweſenden mit Ehrfurcht erfüllen. Von kleinen Zierrathen, die das Auge vom Ganzen abziehen, muß nichts da ſeyn; auch nichts ſchimmerndes, das nur blendet. Einfalt, mit Größe verbunden, iſt der Charakter einer vollkommen gebauten Kirche. Darum ſind einzelne, hier und da zerſtreute Gemählde mit Recht zu verwerfen. Ein ganz durchgehendes Dekengemählde über dem Schiff, iſt das Vorzüglichſte. Und wenn man noch andre Gemählde anbringen will ſo müſſen ſie ſich auf jenes beziehen, und einigermaßen Theile deſſelben ausmachen, welches allemal möglich iſt. Alle einzele Bilder, ohne Beziehung auf das Ganze, ſo gebräuchlich ſie auch ſind, ſtreiten gegen den wahren Geſchmak, der in einem ſolchen Gebäude herrſchen ſoll.

Vielleicht iſt eine einzige beſondere Anmerkung hinlänglich, einem verſtändigen Baumeiſter die vorhergehende Anmerkung einleuchtend zu machen. Es iſt in Brüſſel eine Kirche, (auf den Namen derſelben beſinne ich mich nicht mehr,) wo an jedem Pfeiler des Schiffs die Statue eines Heiligen ſteht. Dieſe Statuen ſind groß, und in gutem Verhältnis mit dem Gebäude, aber zum Ganzen thun ſie nicht die geringſte Würkung, weil jede für ſich ſteht, die eine vorwerts nach dem Altar, die andre gerade vor ſich, die dritte nach der Halle zu gekehrt u. ſ. f. Wie leichte wär es da geweſen, alle dieſe Statüen in ein Ganzes, mit dem ganzen Gebäude zu verbinden? Man hätte ſie alle in mannigfaltigen anbetenden Stellungen gegen den Hauptaltar wenden können, als wenn ſie dem Volke das Beyſpiel der Anbetung gäben; jede nach dem eigenen Charakter der abgebildeten Perſon. Dergleichen Verzierungen dienen die Würkung des Ganzen zu verſtärken, und ſind der wahren Abſicht der Kunſt gemäß.

Es iſt ſehr gewöhnlich, daß an den Abſeiten der Hauptkirchen verſchiedene kleine Capellen angebracht werden, deren jede ihren eigenen kleinen Altar hat. Auch dieſes iſt, ob es gleich durchgehends üblich iſt, ein Mißbrauch, gegen deſſen Fortpflanzung die Baumeiſter arbeiten ſollten. Denn dieſes hebt vollends die Einheit des Ganzen auf. Für geringere und für ganz beſondere Gelegenheiten dienende gottesdienſtliche Feyerlichkeiten, dazu nur wenige Menſchen kommen, können ja beſondere kleine Capellen gebaut werden.

Dieſes wenige kann hinlänglich ſeyn, denen, die dergleichen Kirchen bauen oder bauen laſſen, zu zeigen, wie nöthig es ſey, überall auf den wahren Zwek der Sachen zu ſehen. Auch dieſem Theile der Kunſt fehlet es noch an einer wahren gründlichen [illegible], die den Baumeiſter in ſeinen Verrichtungen immer auf dem geraden Weg halte. So bald man willkührlich verfährt, ſo läuft man Gefahr ungereimte Dinge zu machen.

Die proteſtantiſchen Kirchen erfodern eine andre Anordnung. Der Chor kann ganz wegbleiben, wenn nur an deſſen Stelle, am Ende des Schiffs, ein etwas erhabener Plaz iſt, auf dem die Diener der Kirchen bey Feyerung der weniger wichtigen Gebräuche, dem ganzen Volke ſichtbar ſind. Auch die Abſeiten ſind da eben nicht nöthig, weil insgemein das ganze Volk verſammelt iſt, ehe mit dem Gottesdienſt der Anfang gemacht wird. Indeſſen ſchaden die Abſeiten nichts, wenn ſie als Gänge gebraucht werden: nur müſſen ſie nicht, wie häufig geſchieht, zu eben dem Gebrauch beſtimmt werden, als das Schiff; denn es iſt geradezu ungereimt, das Volk auf Pläze zu ſtellen, wo es weder den Prediger, noch die Geiſtlichen ſehen kann, die in andern gottesdienſtlichen Verrichtungen begriffen ſind. Kirchen, wo dieſe Ungereimtheiten vorkommen, und ſie ſind nicht ſelten, beweiſen, wie wenig man auch in einem ſo wichtigen Gebrauch der Baukunſt, nach Grundſäzen verfahret.

Das Wichtigſte bey Anordnung einer proteſtantiſchen Kirche iſt eine ſolche Einrichtung, daß an jedem Orte der Kirche der Prediger von vorne geſehen und auch verſtanden werde. Dazu iſt nun offenbar die ovale Form der Kirche die vortheilhafteſte. Ein nicht allzulängliches Vierek geht auch noch an, wenn nur die Kanzel nicht an einer der längern, ſondern an einer ſchmalen Seite angebracht wird. Eine gute Einrichtung iſt es, die ich irgendwo geſehen habe, daß gerade über dem Orte des Altars oder des Communionstiſches und Taufſteines, eine Art einer ſogenannten Emporkirche ſteht, an deren Mitte die Kanzel iſt.

Um in ſolchen Kirchen den Plaz ins engere zuſammen zu ziehen, wird oft über die Abſeiten eine offene Gallerie herumgeführet, die man Emporkirchen nennt, weil der Plaz, da das Volk ſteht, empor gehoben iſt. Dieſes iſt überall nöthig, wo die Verſammlung ſehr zahlreich iſt, und der Zuhörer über tauſend ſind. Denn ein Schiff dieſe zu faſſen, würde ſchon zu groß ſeyn, als daß der Prediger an allen Orten könnte verſtanden werden.

Kirchen, die vorzüglich zum Predigen beſtimmt ſind, erfodern nothwendig eben keine Pracht, wenigſtens keinen Reichthum; denn dieſer würde nur die Aufmerkſamkeit ſtöhren. Alſo kann man ſich hier mit edler Einfalt, und mit den leichteſten aus weſentlichen Verzierungen der Baukunſt begnügen. Aber dieſe Kirchen müſſen ein wohlgeordnetes Licht von allen Seiten haben, nur nicht von der Kanzel her, weil dieſes die Zuhörer, die den Prediger im Geſichte haben müſſen, blenden würde. Vorzüglich muß der Ort der Kanzel gut erleuchtet ſeyn. Ueberhaupt muß alles inwendig einen guten Anſtand haben, daß kein Menſch von Geſchmak ſich an irgend etwas ſtoße. Weiß ſollten Eken und Wände nicht gelaſſen werden, weil ſie blenden; eine ſanfte grünliche oder röthliche Farbe ſchiket ſich beſſer. Ueberall aber müßte auf die höchſte Reinlichkeit und auch auf Nettigkeit der Arbeit geſehen werden.

Von außen muß eine Kirche auf den erſten Anblik Größe und Würde zeigen. Große Parthien; nichts Ueberladenes; nichts von den kleinen Zierrathen der Wohnhäuſer, weit mehr glattes, als buntes, wenigſtens ein ſchönes, aber mehr einfaches, als bunt verkröpftes und verſchnörkeltes Hauptportal. Die Thürme, wenn ſie nur gute Verhältniſſe haben, geben den Kirchen ein ſchönes Anſehen; weit mehr aber eine Cupel. Die ſehr hohen und ſchmalen, wie Nadeln geſpizten Thürme ſind Einfälle eines ſchlechten arabiſchen Geſchmaks. Runde, nicht allzuhohe Thürme, mit Cupeln bedekt, ſtehen am beſten.

Schon die Griechen hielten in den ſchönſten Zeiten der Baukunſt, die joniſche Ordnung für die ſchiklichſte zu den Tempeln ihrer Götter *), und ſie iſt es auch für unſre Kirchen. Wir wollen die doriſche Ordnung dazu nicht ganz verwerfen. Nur daß keinem Baumeiſter die ungereimte Pedanterey dabey einfalle, die Metopen des Frieſes nach antiker Art, mit Opfergefäßen und Hirnſchädeln von Opferthieren zu verzieren. Was ſich für einen heidniſchen Tempel ſchikte, kann darum nicht an einer Kirche ſtehen.

Billig ſollten alle Kirchen auf ganz freye Pläze geſezt ſeyn. Nur die Kloſterkirchen leiden eine Ausnahme, welche nothwendig mit den Klöſtern müſſen verbunden werden. Aber aus den Kirchhöfen Begräbnißpläze zu machen, iſt ein Mißbrauch, über den ſchon lange geſchrieen wird. Zu Monumenten für Verſtorbene könnten ſie noch dienen, nur nicht zum Begräbnis ſelbſt.

Die gröſte, ſchönſte und prächtigſte Kirche der Welt iſt wol die Peterskirche in Rom, und nach dieſer die Paulskirche in London. Beyde gehören unter die gröſten Werke der Baukunſt, die jemals unternommen worden. Der Jeſuit **Bonanni** hat eine eigene Geſchichte der Peterskirche geſchrieben **). Um denjenigen Leſern, die ſelbſt nicht an die Quellen der Kunſtnachrichten kommen können, einigen Begriff von dieſem merkwürdigen Gebäude zu geben, führen wir folgendes davon an:

Das Ganze dieſes erſtaunlichen Werks beſteht aus der Kirche ſelbſt, und dem damit verbundenen ovalen Vorhof, der 400 Schritte lang, und 180 breit iſt. Dieſen Vorhof ſchließen zwey bedekte Säulengänge ein, an denen 320 Säulen ſtehen. Das Dach über die beyden Säulengänge iſt flach, und mit 86 Statuen der Heiligen, in mehr als doppelter Lebensgröße, beſezt. Mitten in dem Vorhof, dem Haupteingange der Kirche gegenüber, ſteht der berühmte Obeliscus des **Seſoſtris**, den ehemals der Kaiſer Caligula aus Aegypten nach Rom bringen, und den in den neuern Zeiten der Pabſt Sixtus V. durch den berühmten Baumeiſter Fontana in dieſen Vorhof hat ſezen laſſen *). Dieſer Obelisk iſt von Granit aus einem Stük, 80 Fuß hoch, ohne das Poſtament, das an ſich 32 Fuß hoch iſt a).

Die Kirche ſelbſt iſt ins Kreuz gebaut, ihre Länge, die Dike der Mauren mit eingerechnet, beträgt 970 römiſche Palmen, oder 666⅔ pariſer Fuß. Die Breite des Gewölbes über das Schiff iſt 123 Palmen; und die ganze Breite eines Flügels der Kirche, mit der Dike der Mauren 414 Palmen. Ueber die Mitte erhebt ſich eine prächtige Cupel, die von M. Angelo angegeben, und durch die Baumeiſter della Porta und Fontana ausgeführt worden. Am Haupteingange iſt eine Halle, deren Länge 314, die Breite 60 Palmen iſt.

Den Anfang zu dieſem Gebäude machte Julius II. unter dem Baumeiſter Bramante. Nachher haben die gröſten Meiſter der Kunſt, M. Angelo, Jul. **Sangallo**, **Giocondo**, Raphael, **Barozzi**, **Bernini** u. a. ihre Kunſt daran gezeiget. Fontana, der ein eigenes Werk über dieſe Kirche geſchrieben hat, ſchätzet, daß es zu seiner Zeit bereits 80 Millionen Scudi gekostet habe. Die inwendigen Schönheiten an Gemählden, Statuen und Denkmalern, sind der Größe und Pracht des Gebäudes angemessen.

---

*) S. Joniſch.

**) Hiſtoria templi Vaticani, Romae 1700. Fol.

*) Die Beſchreibung des Schiffes, auf dem er nach Rom gebracht worden, kann man beym **Plinius**, Hiſt. Nat. L. XVI. c. 40. leſen.

a) S. Erklärung einer ägyptiſchen Spizſäule zu Rom . . . Berl. 1768. 8.

Nach diesem ist die Paulskirche in London auch ein Gebäude, das wegen seiner Größe merkwürdig ist. Ihre ganze Länge ist 500 Englische Fuß. Inwendig ist sie, bis zuletzt an die Cupel, 215 Fuß hoch; und von außen beträgt die ganze Höhe bis an die Spitze der auf der Cupel stehenden Laterne 440 Fuß *).

◆ ◆

Von der Kirchenbaukunst überhaupt handeln: Das 5te Buch der Architettura di Bast. Serlio, Par. 1547. f. — Das vierte Buch der Arch. di And. Palladio . . . Ven. 1570 fol. 1769. f. — Das 6te und 7te Kap. des dritten Bandes von J. F. Blondels Cours d'Architect. S. 298 u. f. — Elevation du Portail, coupe et profil et plan d'une Eglise paroissiale, p. C. Dupuis f. 4 Bl. — Eglises et autels, p. Neufforge, f. 6 Bl. — Aigle ou Lutrin pour un Choeur d'Eglise, p. de la Fosse, f. 4 Bl. — Plan et Elevat. d'un Choeur d'Egl. p. Corneille, f. 4 Bl. — Nouv. Desseins d'autels et de baldaquins, p. Pineau, f. 4 Bl. — Div. Desseins pour tabernacles, autels, epitaphes, p. Rudolph, f. 6 Bl. — Ueber Kirchenbaukunst, von G. N. Fischer, im 4ten St. des 1ten Bds. S. 16, der Monatsschrift der Berl. Akademie der Künste. — Neu [illegible] Orgelverkleidung und unterschiedliche Wandkanzeln, von J. J. Schübler, f. 6 Bl. — Grabsteine, von Ebend. fol. 6 Bl. — Altäre, von J. R. Fäsch, f. 6 Bl. — —

Von der Geschichte der Kirchenbaukunst handeln: Hist. des Temples des Payens, des Juifs et des Chretiens, p. l'Abbé Ballet, Par. 1760. 12. — Hist. de la disposition et des formes differentes que les Chretiens ont données à leurs temples depuis Constantin le grand jusqu'à present, p. Mr. le Roi, Par. 1764. 8. Deutsch, bey der [illegible] Ruin. über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. — Delle Basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza . . . dal C. Luca Arnaldi, Vic. 1767. 4. mit Kupf. — Temples anc. et mod. ou Observat. histor. et crit. sur les monumens d'Architect. Grecque et Gothique, p. Mr. L. M. Lond. 1774. 8. mit K. — Einige architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen, von A. Hirt, im 6ten St. von Italien und Deutschland, eine Zeitschrift, Berl. 1789. 8. —

Nachrichten und Abbildungen von Tempeln und Kirchen geben die, bey dem Art. Bauart, S. 330. b. 332. b. 333. b. u. a. m. angezeigten Werke und Blätter, wozu noch, im Ganzen, gehört: Antichita e Pregi della Chiesa Guastallese . . del Padre Iren. Affò, Parm. 1774. 4. — Prospecte und Grundrisse der Kirche von St. Genevieve, 4. 8 Bl. — —

## Kirchenmusik.

Man findet, daß die Musik schon in den ältesten Zeiten bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten ist gebraucht worden: und wenn dieses nicht der älteste Gebrauch dieser Kunst ist, so ist es doch der vornehmste, zumal in den gegenwärtigen Zeiten, da sie bey andern Gelegenheiten eben keine sehr wichtige Rolle spielt. Weil also der Tonsetzer bey der Kirchenmusik die beste Gelegenheit hat, mit seiner Kunst etwas auszurichten, so muß er auch vorzüglich darauf denken, ihr da die volle Kraft zu geben.

Es

---

*) S. Description de la cathedr. de St. Paul tirée des Memoires de Guil. Dugdale et de Christ. Wren. — Auch ist noch An historical description of S. Paul's Cathedral, Lond. 1767. 12. erschienen.

Es könnte von großem Nutzen ſeyn, wenn ein Meiſter der Kunſt übernähme, die Materie von der mannichfaltigen Anwendung der Muſik, bey gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten, von Grund aus zu unterſuchen: denn allem Anſehen nach würde er noch neue und wichtige Arten die Kunſt anzuwenden entdeken, und von dem, was zufälliger Weiſe nur nach und nach eingeführt worden iſt, würde er manches als unſchiklich verwerfen.

Wir wollen uns aber hier auf die Betrachtung der gewöhnlichſten Formen der Kirchenmuſik einſchränken, und über ihren eigentlichen Charakter einige Anmerkungen machen.

Zuerſt kommt der Choral in Betrachtung, oder das Abſingen geiſtlicher Lieder von der ganzen Gemeinde, welches nach und nach verſchiedene Formen angenommen hat. Vermuthlich waren die Lieder urſprünglich einſtimmig, und die Gemeinde ſang ſie im Uniſonus oder in Octaven. Es gehört aber eben kein feines Ohr dazu, um zu empfinden, wie elend ein ſolcher Geſang klinget, da viele Stimmen beſtändig Octaven gegen einander machen. Man hat das Widrige dieſes Geſanges durch die Orgeln etwas zu verbeſſern geſucht, wiewol es nicht hinlänglich iſt. Als man nachher mehr über die Harmonie nachgedacht hatte, wurde der Geſang vierſtimmig, wie er noch gegenwärtig in dem gemeinen Choral an einigen Orten iſt. Die urſprüngliche Melodie wurde der Cantus Firmus, oder der einmal feſtgeſezte Geſang genennt, zu welchem noch andre Stimmen mußten verfertiget werden.

Daher geſchieht es noch izt, daß in den meiſten Kirchen von der Gemeinde nur die urſprüngliche Melodie, oder der Cantus Firmus geſungen wird, da die andern Stimmen unter einen beſonders dazu beſtellten Chor von Sängern vertheilt werden; ferner daß jeder Tonſezer, der für die Kirchen arbeitet, mit Beybehaltung eines bekannten Cantus Firmus, nach ſeinem Gefallen die andern Stimmen neu dazu verfertiget. Und hieraus läßt ſich auch verſtehen, was die Lehrer der Muſik damit ſagen wollen, wenn ſie in der Anweiſung zum Saz vorſchreiben, daß der Cantus Firmus bald in dieſe, bald in eine andere Stimme ſoll verlegt werden. Von dieſem unverzierten und ſchlechten Choral iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden *).

Man hat hernach dieſen Choral nicht nur noch mehrſtimmig gemacht, ſondern ihm noch verſchiedene andere Formen gegeben, und einige Stimmen davon verſchiedentlich ausgeziert: daher der ſogenannte figurirte Geſang entſtanden iſt, von dem gegenwärtig ſo viel Mißbrauch gemacht wird, daß man oft ſich bey der Kirchenmuſik beſinnen muß, ob man in der Kirche, oder in der Oper ſey.

Der figurirte Kirchengeſang hat nach Verſchiedenheit der Gelegenheiten mancherley Geſtalt angenommen. Der Choralgeſang ſelbſt wird bisweilen figurirt, indem der Cantus Firmus zwar in einer der vier Hauptſtimmen beybehalten, aber von figurirten Stimmen, welche allerley Nachahmungen machen, oder auch wol nach Fugenart geſezt ſind, begleitet wird. Dieſe Art kann von großer Würkung ſeyn, wenn der Tonſezer ſich nur keine Ausſchweifungen dabey erlaubt, und allezeit auf den wahren Ausdruk ſieht. Sie ſchikt ſich auch nicht zu jedem Inhalt des Geſanges, ſondern nur da, wo natürlicher Weiſe eine Menge Menſchen zugleich verſchiedentliche Empfindungen äußern können. Es würde höchſt ungereimt ſeyn, ſtille

---

*) S. Choral.

Empfindungen der Andacht auf ſolche Weiſe ſetzen zu wollen.

Um den Geſang noch feyerlicher zu machen, und zugleich die Harmonie zu unterſtützen, wurden auch Inſtrumente dabey eingeführt. Die Orgel, oder große Contraviolone wurden zum begleitenden Baß, und die Poſaunen um einige Singeſtimmen zu verſtärken, gebraucht; endlich aber führte man allmählig alle übrige Inſtrumente in die begleitenden Mittelſtimmen ein.

Um dem Kirchengeſang mehr Mannichfaltigkeit zu geben, ſuchte man auch darin Abwechslungen, daß einige Strophen als Chöre, andre, oder einzele Verſe nur von einem Sänger, als ein Solo, andre als Duette, oder Terzette; einige choralmäßig, andre durchgehends als Fugen geſetzt, und denn verſchiedentlich von ausfüllenden Inſtrumentſtimmen begleitet wurden. Auf dieſe Art werden bisweilen Pſalmen und Hymnen geſetzt. Dabey hat nun der Tonſetzer vorzüglich darauf zu achten, daß dieſe Abwechſelungen nicht willkührlich ſeyen, ſondern ſich nach dem Texte richten. Es kann allerdings ein Hymnus ſo gemacht ſeyn, daß einige Verſe deſſelben am beſten nach Art eines Chors, andre als eine rauſchende Fuge, und noch andre nur von einem, oder von zwey, oder drey Sängern, geſungen werden. Dieſes muß der Tonſetzer genau beurtheilen, um jeden Theil des Hymnus auf die ſchicklichſte Art zu bearbeiten. Vorher aber muß der Dichter, der den Text zu einer ſolchen Muſik macht, den Inhalt zu dieſen Abwechslungen einrichten.

In der römiſchcatholiſchen Kirche hat die Kirchenmuſik ihre beſtimmten und feſtgeſetzten Formen, die unverändert beybehalten werden; bey den Proteſtanten aber haben Dichter und Tonſetzer ſich neue Formen erlaubt, und ſind nicht allemal glüklich dabey geweſen. Mit der Einführung geiſtlicher Cantaten haben ſich auch die Recitative und Arien in der Kirchenmuſik eingefunden, und mit ihnen iſt der ausſchweifende Geſchmak der Opernmuſik hereingekommen. In einigen proteſtantiſchen Kirchen Deutſchlands iſt man ſo gar auf den abgeſchmakten Einfall gekommen, die Kirchenmuſik bisweilen dramatiſch zu machen. Man hat Oratorien, wie kleine Opern, wo Recitative, Arien und Duette nach Opernart beſtändig untereinander abwechſeln, ſo daß eine Handlung von verſchiedenen Perſonen vorgeſtellt wird. Eine Erfindung eines wahnwitzigen Kopfes, die zur Schande des guten Geſchmaks noch an vielen Orten beybehalten wird *).

Rouſſeau hält dafür, daß die einfacheſte Kirchenmuſik aus den Trümmern der alten griechiſchen Muſik entſtanden ſey. Es iſt der Mühe wol werth, daß wir ſeine Gedanken hierüber berichten. „Der Cantus Firmus, ſagt er, ſo wie er gegenwärtig noch vorhanden iſt, iſt ein, zwar ſehr verſtellter, aber hochſchätzbarer Ueberreſt der alten griechiſchen Muſik, welche ſelbſt von den Barbaren, in deren Hände ſie gefallen iſt, ihrer urſprünglichen Schönheiten nicht ganz beraubt worden iſt. Noch bleibet ihr genug davon übrig, um ihr einen großen Vorzug über die weibiſche, theatraliſche oder elende und platte Muſik, die man in einigen Kirchen höret, zu geben, worin weder Ernſthaftigkeit, noch Geſchmak, noch Anſtändigkeit, noch Ehrerbietung für den Ort, den man dadurch entheiliget, zu bemerken iſt.“

„Zu der Zeit, da die Chriſten anfiengen Kirchen zu haben, und in denſelben Pſalmen und andre Hymnen zu ſingen, hatte die Muſik bereits faſt allen ihren ehemaligen Nachdruk verloren. Die Chriſten nahmen

---

*) S. Oratorium.

nahmen ſie, ſo wie ſie dieſelbe fanden, und beraubten ſie noch ihrer größten Kraft, des Zeitmaaßes und Rhythmus, da ſie dieſelbe von der gebundenen Rede, die ihr immer zum Grunde gedient hatte, auf die Proſe der heiligen Bücher, oder auf eine völlig barbariſche Poeſie, die für die Muſik noch ärger als Proſe war, anwendeten. Damals verfiel auch einer der zwey weſentlichen Theile der Muſik, und der Geſang, der izt ohne Takt und immer mit einerley Schritten fortgeſchleppt wurde, verlor mit dem rhythmiſchen Gang alle Kraft, die er ehmals von ihm gehabt hatte. Nur in einigen Hymnen merkte man noch den Fall der Verſe, weil das Zeitmaaß der Sylben und die Füße darin beybehalten wurden.“ —

„Aber dieſer weſentlichen Mängel ungeachtet, finden Kenner in dem Choral, den die Prieſter in der römiſchen Kirche, ſo wie alles, was zum Aeuſſerlichen des Gottesdienſtes gehöret, in ſeinem urſprünglichen Charakter erhalten haben, höchſt ſchäzbare Ueberbleibſel des alten Geſanges und ſeiner verſchiedenen Tonarten, ſo weit es möglich war, ſie ohne Takt und Rhythmus, und blos in dem diatoniſchen Klanggeſchlecht zu erhalten. Das wahre diatoniſche Geſchlecht hat ſich nur in dieſen Choralen in ſeiner Reinigkeit erhalten, und die verſchiedenen Tonarten der Alten haben darin noch ihre beyden Hauptabzeichen, davon das eine von der Tonica, oder dem Hauptton, woraus der Geſang geht, das andre von der Lage der halben Töne hergenommen iſt.“

„Dieſe Tonarten, ſo wie ſie in alten Kirchenliedern auf uns gekommen ſind, haben würklich das Charakteriſtiſche, das jeder eigen iſt, und die Mannichfaltigkeit des leidenſchaftlichen Ausdruks ſo behalten, daß es jedem Kenner fühlbar iſt.“

So urtheilet Rouſſeau von dem Geſchmak der Kirchenmuſik *); und an einem andern Orte **) ſagt er, man müſſe nicht nur alles Gefühls der Andacht, ſondern alles Geſchmaks beraubet ſeyn, um in den Kirchen die neumodiſche Muſik dem alten Choral vorzuziehen.

Dieſe Gedanken eines ſo feinen Kenners deſto richtiger zu verſtehen, muß hier angemerkt werden, daß es in der ächten Kirchenmuſik, wovon wir unſre völlig nach dem Geſchmak des Theaters eingerichtete geiſtliche Cantaten, die man in der römiſchen Kirche noch nicht kennet, ausſchlieſſen, ein Geſetz iſt, alles nach den Tonarten der Alten zu behandeln †), die aber meiſtentheils nur auf unſer diatoniſches Geſchlecht eingeſchränkt ſind, weil die andern Geſchlechter, das enharmoniſche und chromatiſche, zur Zeit, da die Kirchenmuſik aufgekommen iſt, ſchon aus der Uebung gekommen waren. Alſo wählt der Tonſezer für jedes beſondere Stük, es ſey Choral, Fuge, oder was für Geſtalt es ſonſt habe, eine der alten Tonarten, die ſich zu dem Affekt des Stüks am beſten ſchiket, und bindet ſich an den ihr vorgeſchriebenen Umfang, der entweder von der Tonica zur Dominante, oder von der Dominante zur Tonica geht. Da nach dieſem Geſetze jede Stimme nur einen kleinen Umfang hat, ſo geht auch der Geſang ſelbſt meiſtentheils durch kleine Intervalle, wodurch das Hüpfende und Springende der ſo genannten galanten Muſik aus der Kirche verbannet wird. Dieſer Einſchränkung ungeachtet, weiß ein erfahrner Tonſezer dennoch eine groſſe Mannichfaltigkeit von melodiſchen und harmoniſchen Säzen in ein Stük zu bringen.

---

*) Diction. de Muſiq. Art. *Plain chant.*

**) Art. Motett.

†) S. Tonarten der Alten.

Seine vornehmſte Sorge, nach einer guten Wahl der Tonart und einer höchſt einfachen Fortſchreitung, geht auf die Beobachtung der richtigen Deklamation des Textes, welche ſowol durch die Hauptſtimmen ſelbſt, als auch durch die Harmonie kann fühlbar gemacht werden. Denn ſchon durch dieſe allein kann die wahre Deklamation befördert, oder gehindert werden. Alſo müſſen z. B. die Sylben, die in einem ununterbrochenen Zuſammenhang, bis auf einen kleinen oder größern Ruhepunkt fortfließen, nur von einer Harmonie begleitet werden, die das Gehör ununterbrochen fortreißt; ſo daß es höchſtfehlerhaft ſeyn würde, auf eine Sylbe, auf welcher ſchon das Gefühl der folgenden erwekt wird, eine beruhigende Harmonie, wie der Dreyklang iſt, zu nehmen.

Es iſt vorher geſagt worden, daß die Kirchenmuſik ſich vornehmlich an das diatoniſche Geſchlecht halte. Dieſes iſt aber nur von dem gemeinſten Choral, den die ganze Gemeinde mitſinget, zu verſtehen, wo das Einfache und das Conſonirende allemal die beſte Würkung thut; beſonders auch darum, weil zu ſolchen Chorälen allemal ein ſanfter Affekt ſich am beſten ſchiket. Wo aber ſchon ein lebhafterer oder gar heftiger Affekt vorkommt, welcher den Tonſetzer veranlaßt, die Form des Chorals zu verlaſſen, da wird auch in dem Geſang und in der Harmonie zu Erreichung des Ausdruks ſchon mehr erfodert, und da thun kleinere Intervalle, als die diatoniſchen ſind, oft die beſte Würkung. Man hat deswegen bisweilen nicht nur chromatiſche, ſondern gar enharmoniſche Fortſchreitungen hiezu nöthig. Ehedem hatte man in einigen großen Cathedralkirchen eigene Sänger, die ſich in enharmoniſchen Fortſchreitungen beſonders übten, und deswegen bey Gelegenheiten, wo ſehr ſtarke Leidenſchaften auszudrüken ſind, dergleichen z. B. in den Klagliedern des Jeremias vorkommen, ihre beſondern Stimmen bekamen.

Da überhaupt jede Kirchenmuſik, von welcher Form ſie ſonſt ſey, den Charakter der Feyerlichkeit und Andacht nothwendig an ſich haben muß: ſo hat der Tonſetzer ſich aller Künſteleyen, aller Figuren, Zierrathen und Läufe, die blos die Kunſt des Sängers anzeigen, ferner aller geſchwinden Paſſagen, und alles deſſen, was den Ausdruk der Empfindung mehr ausſchweifend macht als verſtärkt, zu enthalten. Vornehmlich muß in den tiefen Stimmen die allzugroße Geſchwindigkeit vermieden werden, weil ſie in den Kirchen ſehr nachſchallen, und durch eine ſchnelle Folge tiefer Töne alle Harmonie verwirrt wird. Deßwegen ſind alle Arien, die nach der Opernform gemacht werden, beſonders aber die darin angebrachten Läufe und Schlußcadenzen völlig zu verwerfen.

Darum erfodert die Kirchenmuſik nicht nur einen ſehr ſtarken Harmoniſten, ſondern auch zugleich einen Mann von ſtarker Ueberlegung und einem richtigen Gefühl, damit nicht entweder blos ein undeutliches Geräuſch, ohne beſtimmten Ausdruk, oder eine Vermiſchung von Feyerlichkeit und Ueppigkeit, die Stelle der ernſthaften Empfindungen der Andacht einnehme.

* *

Von dem eigentlichen Kirchengeſange handeln: De vero modo pſallendi, von Mich. de Muris Galliculus, aus dem 13ten oder dem Anfange des 14ten Jahrh. — Le droit chemin de la Muſique, ou la maniere de chanter les Pſeaumes . . . p. L. Bourgeois, Lyon 1550. 4. — A ſhort introduction into the ſcience of Muſicke, made for ſuch as are deſirous to have the knowledge thereof for the ſinging of Pſalms, Lond. 1564. 1577. 8. — Im 2ten Buch von Ad. Gutmanns Cyclopaed. Paracelſica Chriſtiana, Fr. 1618. 4. kommt mancherley über himmliſche und geiſtliche Singkunſt vor. — De concentibus muſicis, quos Chorales appellamus, ſcr. Mart. Cromerus († 1589.) — Les Tons, ou Diſc. ſur les Modes de Muſique et les Tons de l'Egliſe, et la diſtinction entre eux, p. Pierre Maillart, Tournay 1610. 4. — Chriſtoph. Schleupners Geiſtliche Creutz-Muſica der Chriſten, Nürnb. 1620. 8. — De eccleſiaſtica Hymnodia, ſcr. Anaſt. Sicens, Antv. 1633. 8. — De recta pſallendi ratione, Auct. Iac. Iverſon, Hafn. 1636. 4. — Lieder Pſalterbüchlein von Heinr. Müller († 1675.) — Geiſtliche Singekunſt von Joh. Olearius, Leipz. 1671. 8. — De Hymnis Eccl. veter. Diſſert. Conr. Sam. Schurzfleiſch, Viteb. 1665. 4. — De vet. recentisque Eccl. Hymno: Te Deum laudamus, Diſſert. Wilh. Ern. Tentzel, Vit. 1686. 4. — De precib. publicis, Pſalmorum cantu, nec non [illegible] Auct. Ioa. Andr. Quenſtedt, Witt. [illegible]. 4. — C. F. Runge Sendſchreiben von der Muſica, alten und neuen Liedern, [illegible] 1691. 4. — Diſquiſitio de Cantu a D. Ambroſiano in Mediol. Eccleſ. introducto, a Iudac. a S. Ubaldo, Mediol. 1695. — Cithara Lutheri, oder catechetiſche Liederpredigten, von Joa. Pictor († 1698.) — De cantibus Angelicis, Praeſ. Chriſt. [illegible] (1698.) 4. — In einer lat. Gelegenheitsſchrift über einer des Weynachtsliedes von Joh. Burch. Mayer, Kil. 1702. 4. werden einige neuere Kirchengeſänge kritiſch unterſucht. — Diſſertat. Theologica de Hymno: Erhalt uns Herr bey deinem Wort, Auct. Ioa. Frid. Meyer, Kilon. 1707. 4. — Diſſertat. de hymnor. lat. eccleſ. collectionibus . . . ex MSt. Frid. Lindenbrogii ed. Pet. Zornius, Kil. 1709. 4. — Erbauliche Liederpredigten . . . von Joh. Avenarius, [illegible] 1714. 8. — Einleitung zu einer Weihnachtreden, welche zugleich in ſich begreift eine Betr. und Erläuter. des Liedes: In dulci jubilo, von Chriſtoph. Aug. Heumann, Gött. 1721. 4. — Hiſtor. Unterſuchung, wer doch des alten und bekannten Liedes: „Allein Gott in der Höh ſey Ehr," eigentlicher Autor ſey, von Joh. [illegible], Stade 1723. 4. — Evangeliſche Singeſchule, darin diejenigen Dinge deutlich gelehret und wiederhohlet werden, welche überhaupt allen Evangeliſchen Chriſten zur Erbauung und Beförderung der . . Singandacht zu wiſſen nöthig und nützlich ſind, von Chriſtn. Marbach, Bresl. 1726. 8. — Diſſertat. hiſtor. philol. περὶ ὑμνοποιῶν. ſ. de Auctor. Hymnor. Eccl. Sueo-Gothicae . . . Auct. Cl. O. Hamm, Upſ. 1728-1730. 4. 2 St. — Ausführl. Hiſtorie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine veſte Burg iſt unſer Gott" . . . Mit einer Vorr. von D. Luthers Heldenmuth und ſeiner Liebe zur Muſik und Dichtkunſt, von Pet. Buſch, Han. 1731. 8. — Diſſertat. ſur le plein Chant Eccleſiaſtique . . . . in den Mem. de Trevoux v. J. 1735. S. 1663 u. f. — Evangeliſcher Lieder-Commentarius, vornehmlich über die alten Kirchen- und Kernlieder des Sel. Lutheri und anderer Theologen von Joh. Mart. Schamelius, Leipz. 1737. 8. 2 Th. Auch ſind von eben dieſem Verf. noch Vindiciae Cantion. S. Eccl. evangel. d. i. Theologiſche Rettung und Beantwort. einiger ſchwer ſcheinender Stellen der öffentl. Kirchengeſ. Leipz. 1719. 8. 2 Th. vorhanden. — Allerhand Lieder-Remarquen, von Joh. Jac. Gottſchaldt, Leipz. 1737-1739. 8. 4 St. — Von dem Urſprung des Geſanges und der Vorſänger, ein Progr. von Chriſtn. Wänemann, Berl. 4. — Philoſophiſch muſikaliſche Betrachtung über das göttlich Schöne der Geſangsweiſe in geiſtl. Liedern bey öffentlichem Gottesdienſt, von C. Dan. Adaml, Bresl. 1755. 8. — Abhandl. von Einführung des deutſchen Geſanges in die evangel. luther. Kirche überhaupt, und in die Nürnbergiſche beſonders . . . von Joh. Bart. Riederer, Nürnb. 1759. 8. — Ver-

Beytrag zur Lieder-Hiſtorie betreffend die Evangeliſchen Geſangbücher, welche bey Lebzeiten Lutheri zum Druck befördert worden, von Dan. Gottfr. Schöber, Leipz. 1759-1760. 8. 2 Th. — Schreiben von Verbeſſerung des Kirchengeſanges, von G. v. Bodow, im 4ten Bde. S. 289 der Marpurgiſchen Beyträge. — Vertoog over het nuttig Gebruik en ontſtichtend Misbruik van het Pſalmgezang in den openbaaren Godsdienſt der Proteſtanten, door Probus 1766. 4. — Ueber die Kirchengeſänge, in A. Hillers Wöchentlichen Nachr. vom J. 1766. S. 252. — Etwas zur Nachr. für einige Hn. Cantores, den Choralgeſang betreffend, ebend. vom J. 1767. S. 293. — Het geeſtelyk Pſalmgezang onderſogt, verklaart, en te gelyk aangebonden tot den plicht om Gode te zingen en te Pſalmzingen met aangenaamheid in t harte, door Corn. de Witt, Amſt. 1767. 8. — Het wel en Gode behagend Zingen, voorgeſteld en aangeprezen in eene kerkelyke Redevoering . . . door Ger. Zeilmans van Salm, Amſt. 1774. 8. — Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengeſanges in Böhmen, von Ad. Voigt a St. Germano, Prag 1775. 8. — Kerkelyke Hiſtorie van het Pſalm Gezang der Chriſtenen, van de dagen der Apoſtelen tot op onzen tegenwoordigen tyd . . . door J. van Iperen, Amſt. 1777-1778. 8. 2 Th. — Von der Verbeſſerung und Verfeinerung des Kirchengeſanges, die Vorrede vor J. G. Vierlings Choralbuch, Caſſel 1789. 4. von J. G. [illegible]. — De Hymnis et Hymnopoeis vet. et recentior. eccleſiae, eine Abhandl. von Joh. Gottfr. Baumann, die mir nicht näher bekannt iſt. — — Vom Gebrauch der Kirchengeſänge: De prudentia in Cantionibus eccleſ. adhibenda, Diſſ. G. Wallin, Vit. 1713. 4. — De odio Pontificior. in Hymnos Eccl. Luther. Auct. Ioa. G. Gotzel, Lub. 1702. 4. Gedichte an . . . Joh. Chriſtoph. Olearium . . . von unterſchiedenen zur Lieder-Hiſtorie dienlichen Sachen, von Ebend. Lübeck 1709. 4. — Diſſertat. hiſtor. theologica de modo propagandi hiſtoriam per Carmina, Auct. Ioa. And. Schmid, Helmſt. 1710. 4. — De propagat. Haereſium per cantilenas, Diſſert. E. Sal. Cypriani, L. 1725. 4. — In der Eloquentia publica von Joh. Wilh. Berger, Lipſ. 1759. 4. finden ſich verſchiedene, den Kirchengeſang, beſonders D. Luthers Verdienſt darum, betreffende Reden. — — S. übrigens den Art. Choral und den Art. Hymne, S. 662. b. und 665 b. u. f.

**Von der Geſchichte der Kirchenmuſik und des Kirchengeſanges:** Hieher gehören, größtentheils, die von dem Fürſt. Abt, Martin Gerbert, herausgegebenen: Scriptores eccleſiaſtici de Muſica ſacra potiſſimum, ex variis Italiae, Galliae, et Germaniae codd. mſcrptis. collecti . . . Typis S. Blaſ. 1784. 4. 3 Bde. Sie fangen mit dem vierten Jahrhundert an, und gehen bis ins 15te und ſind folgende: Γεροντικον St. Pambonis, Abb. Nitriae, aus dem 4ten Jahrh. (klagen über die damahls ſchon ausgeartete Kirchenmuſik) — Monacho qua mente ſit pſallendum, aus einem Kirchenvater des 4ten Jahrh. — Inſtituta Patrum de modo pſallendi ſ. cantandi, aus den Werken des H. Thomas. — De laude et utilitate ſpiritual. canticor. . . . von dem Biſchof Nicetus zu Trier, aus dem 6ten Jahrh. — De Muſica, von Alcuinus, oder Albinus, aus dem 8ten Jahrh. Handelt blos von den acht Kirchentönen, und ſcheint aus dem Werke des Caſſiodorus gezogen zu ſeyn. — Explanatio quid ſingulae litterae in ſuperſcriptione ſignificent cantilenae, von Balbulus Notker, einem Mönch aus dem 10ten Jahrh. — Eine altdeutſche Schrift von einem Mönche, Labeo Notker, aus eben dieſem Zeitpuncte, welche von den acht Tönen, den Tetrachorden, den acht Tonarten, und den Verhältniſſen der Orgelpfeiffen handelt. — Von den Schriften des Ubaldus, oder Hucbaldus, gehört eigentlich nur deſſen Commemoratio brevis de Tonis et Pſalmis modulandis hieher. — Von den Schriften des Berno, aus dem 11ten Jahrhundert: De varia Pſalmor. atque Cantuum modulatione. — Fragmenta de Muſica, von dem Canonicus Werland, aus dem 12ten Jahrh. — Scientia Artis Muſicae, von Elias Salomon, aus dem 13ten Jahrh. lehrt, in 30 Kap. vornämlich das, was den Kirchengeſang betrift. — De differentiis et generibus Cantorum, von Arnulph de St. Gilleno. — Conſtitutiones Capellae Pontificiae, aus dem 16ten Jahrh. in 59 Kap. — (Wegen der übrigen, in dieſer Sammlung befindlichen Schriftſteller, ſ. den Art. Muſik.) — — In des Fortunatus Amalarius (837) Werke De Eccleſ. officiis, Col. 1568. f. Rom. 1591. f. handeln einige Kap. de Choro Cantorum, de veſtim. Cantorum, de officio Lectoris et Cantoris. — Liber de correctione Antiphonarii, von Agobardus aus dem 9ten Jahrh. in dem 14ten Bd. der Bibl. Patrum, S. 323. — In der Schrift des Walafrid Strabo († 849) De Officiis divinis in dem 9ten Bd. der Bibl. Patr. handelt das 25te Kap. De Hymnis et Cantilenis eorumque incrementis. — De Cantu, ſeu correctione Antiphonarii, von dem H. Bernard von Clairvaux († 1153) im 2ten Bd. ſ. Werke, nach der Ausg. des Mabillon vom J. 1719. — In des Ermengardus Werk, contra Waldenſes, abgedr. im 4ten Bde. der Bibl. Par. handelt das 8te Kap. De cantu eccleſiaſtico. — Pſalterium decem chordarum, Lib. III. in quibus . . . de numero Pſalmor. . . . de Pſalmodia, de modo et uſu pſallendi ſimul et pſallentium agitur, von dem Ciſtercienſer, Joachimo († 1201.) Ven. 1527. 4. — De Canticor. originali ratione, von Joh. Gerſon († 1429) im 3ten Bde. ſ. Werke. — Muſik-Büchlein, oder nützlicher Bericht von dem Urſprunge, Gebrauch und Erhaltung chriſtlicher Muſik, von Chriſtoph. Fricius, Lüneb. 1631 und 1643. 8. (Die Schrift beſteht aus zwey Orgelpredigten des Verf. wovon die erſtere, unter dem Titel: Muſica Chriſtiana . . . bereits, Leipz. 1615. 4. gedruckt wurde.) — Seelenmuſik . . . . von Andr. Saubertus, Nürnb. 1624. 4. (Eine Predigt, welche ebenfalls von dem Urſprunge, der Natur und dem Gebrauche der Muſik handelt.) — De Chori eccleſiaſt. antiquitate, neceſſitate et fructibus, Auct. Th. Hurtado, Col. 1655. f. — Diſſertat. de Muſica ſacra, recitata in Acad. Baſiliana, von Giov. Bat. Doni, im 1ten Th. S. 267. ſ. W. Flor. 1763. f. — In dem Werke des Jean de Bordenave: Des egliſes cathedrales et collegiales, Par. 1643. 8. handelt ein Kap. von den Orgeln und der Muſik der Chorknaben, worin brauchbare Nachrichten über die Kirchenmuſik vorkommen ſollen. — Mnemoſynon muſicum eccleſiaſt. Diſſert. Chr. Gueinzii, Hal. 1646. 4. — Im 3ten Bde. von Joh. Heinrich Hottingers Hiſtor. Eccl. novi Teſt. Hanov. 1655 u. f. 8. wird, S. 716. de augmentis Muſicae Saec. XIV. tactis gehandelt. — *De divina Pſalmodia, ſ. pſallentis Eccl. Harmonia: Tract. hiſtor. ſymb. et aſceticus, Auct. Joa. Bona, R.* 1653. 8. verm. *Col.* 1677. 8. und in der Samml. ſ. W. Antv. 1677. 4. 1723. f. (Der, die Muſik betreffende Innhalt beſteht aus 20 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: De antiq. et excell. div. Pſalmodiae; quibus de cauſis certae quaedam horae ad pſallendas Deo laudes fuerint inſtitutae; de varia diei ac noctis diviſione; de nocturn. vigiliis; de laudibus; de prima; de tertia; de ſexta; de nona; de veſperis; de completorio; de offic. parvo b. virginis; de offic. defunctorum; de pſalm. poenitential. et litaniis; de pſalm. gradualibus; de ſing. partibus div. Pſalmodiae; de cantu eccleſiaſtico; de var. ritibus quibus utitur Eccl. Cathol. in recitandis div. officiis; de diſcipl. pſallendi; de variis Sanct. exempl. ad div. offic. pertinentibus)

bus.) — In Joh. Conr. Dietrichs Antiq. bibl. Gieß. 1671. f. wird, S. 319 u. f. de Muſica ſacra abgehandelt. — La Science et la Pratique du plein Chant, par un Relig. de la Congregation de St. Maur (Dom Jac. le Clerc) imprimé par les ſoins de Don Ben. de Jumilhac, Par. 1672. 4. — De Muſica, Diſputat. theol. I. M. Schoepperlini, Argent. 1673. 4. — *Diſſertat. ſur le Chant Gregorien, p. Dan. Nivers, Par.* 1683. 8. (Die 18 Kap. des Werkes handeln: De l'origine et de l'excellence du chant Gregorien; de l'utilité du ch. d'egl. et de ſes effets, contre les Heret. et tous ceux qui blament le chant de l'Egliſe; que le chant Greg. ou Romain . . . a été changé et corrompu en pluſieurs parties; que le chant. Rom. même à Rome a été corrompu . . . . ; de la facilité qu'il y avoit de corrompre le chant Gregor. et de la neceſſité qu'il y a de le corriger; des abus qui ſe ſont gliſſés dans la maniere de chanter le plein chant; des abus communs au Ch. Greg. dans pluſieurs parties de l'office divin . . ., du nombre des figures et de l'uſage des caracteres du plein Chant, de la quantité des Notes; du commencement de l'office divin, des Antiennes, où il eſt traité à fond des 8 Tons de l'Egliſe, des Pſeaumes, des Capitoles et des Reſpons, des Hymnes; des Cantiques; des autres parties de l'office divin, que le Ch. Greg. eſt le plus conſiderable de tous les Ch. eccleſ.) — *Dell' origine e progreſſi del Canto eccleſiaſtico*, von Franc. Giovacci, als Vorrede zu dem Dottore addottrinato des Matt. Coferati, Flor. 1682. 4. einzeln, Bol. 1685. 8. — *De Muſica, ac ſigillatim de eccleſiaſt. eique ſpectantibus organis, Auct. Casp. Calvor, Lipſ.* 1702. 12. verm. in deſſ. Ritual. eccleſ. Jen. 1705. 4. (Die Schrift beſteht aus 6 Kap. folgenden Innhalts: De Muſic. tum generat. tum ſigillat. de eccleſiaſtica, de ſpecialibus cant. ſacrorum; de Pſalmod. ac Hymnodia, de cantu figurali, de muſic. inſtrumentali; de muſicae directore.) — *Obſervatio de Clerici Rom. controverſia cum Cl. Germ. circa Muſic. eccleſ.* im 7ten Bd. S. 370 der Obſervat. Hallenſ. v. J. 1703. — *Traité de l'ancienne diſcipline de l'Egliſe dans la célébration de l'office divin, p. Edm. Martenne, Par.* 1719. 8. — Die Vorrede vor den Cantates, petits Motets etc. des v. Bom, Par. 1721. f. handelt von der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik. — *De uſu Muſic. in Eccl. Chriſt. Diſſ. Ioa. Nic. Wilh. Schultze, Roſt.* 1718. 4. — *Progr. quo nonnullarum affectationem in Muſica ſacra a Theologis magni nominis improbari oſtendit, p. ed. Dave, Nov. Rup.* 1729. 4. — Die Geſchichte der Kirchenmuſik alter und neuer Zeiten, von Gottfr. Ephr. Scheibel, Bresl. 1738. 8. — *Traité hiſtor. et pratique ſur le Chant eccleſiaſtique, p. J. le Beuf . . . avec le Directoire qui en contient les principes et les regles . . . .* Par. 1741. 8. (Der erſte Theil enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Quelle eſt la meilleure maniere d'enſeigner les princ. du Chant aux enfans, et combien il eſt utile de le leur enſeigner . . . ., de l'eſtime que l'on a fait de tout tems au Chant eccleſiaſtique . . .; des anc. Auteurs du Ch. Romain, ſon alliance avec le ch. gallican, les augmentat. qui y ont été faites, les altérat. de ce chant et leurs cauſes, nature de l'Antiphonier de Paris, variétés des Pſalm. qui ont cours en France, idée des variétés ſur le premier mode pour faire comprendre que par tout pays l'on convenoit de lier toujours tel commencement d'Antienne à telle terminaiſon pſalmodique, des eſpeces de Chant qui paroiſſent emanées du Ch. Greg. ou Rom. et qui ſe ſont faites entrée dans l'Egliſe etc.; changemens que l'organiſation et le Dechant ont introduit dans le Ch. Gregorien, influence de ces ſciences dans le ch.

Gregorien, altération de l'ancienne douceur du chant cauſée par les groſſes voix et par le défaut de connoiſſance des langues orientales; de quelques anc. pieces de plainchant qui ont été abolies . . . . et de quelques autres modulations dans le genie du ch. greg. qui n'auroient jamais du l'etre; der vierte Theil in 5 Kapitel: Methode la plus ſimple d'enſeigner la Gamme . . . . . ; regles pour connoître en général la nature de chaque piece de chant; des notes, ou ſignes avec leſquels on marque la quantité ou durée des tons; de la pſalm. ou du chant des Pſeaum. et Cantiques, des Antiennes; des Repons; des Hymnes; des petits Verſets, de l'Invitatoire et du Pſ. *Venite*; ſur les *Benedicamus*, Maniere de chanter les leçons de Matines et de la Meſſe, maniere de chanter l'Epitre à la Meſſe, maniere de chanter l'Evangile etc.) — **Von dem rechten Gebrauch der Muſik bey dem Gottesdienſt**, eine Rede von Wilh. Friedr. Kraft, in ſ. Geiſtl. Reden, Jena 1736. 8. — **Vom rechtmäßigen und Gott wohlgefälligen Gebrauch der Muſik**, von G. Fr. Lindner, Onolzb. 1747. 8. — **Von der Reformation der Kirchen- und übrigen Muſik, im eilften Jahrh.** ein Aufſ. in den Braunſchw. Anzeigen vom J. 1745. S. 1001 u. f. von Joh. Christoph Harenberg. — *Chorus muſic. gloriam Chr. celebrans ex Pſ LXVIII. v. 26. Progr. Gotth. Corn. Goldſchad*, Dr. 1751. 4. — *Della Muſica del Santuario e della diſciplina de' ſuoi Cantori, del S. Saſſatelli*, R. 1764. 4. (Ob der verſprochne zweyte Theil erſchienen iſt, weiß ich nicht. Eines andern Entwurfs von eben dieſem Verf. gedenkt Burney im 4ten B. S. 40. ſ. Hiſtory of Muſic.) — **Von der Kirchenmuſik**, in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 303. — **Betrachtungen über die Kirchenmuſik und heil. Geſänge der Rechtgläubigen und ihren Nutzen**, Bresl. 1767. 8. — *De Cantu et Muſica ſacra a prima eccleſiae aetate uſque ad praeſens tempus*, *Auct. Mart. Gerberto, Monaſterii et Congr. S. Blaſii in Silva nigra Abb.* . . . *Typ. S. Blaſian.* 1774. 4. 2 Bde. (Das Werk iſt in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erſte, in 4 Kap. De perenni Muſicae, ac cantus a prima humani generis origine in ſacris uſu, eiusque ortu et progreſſu a prima eccleſiae aetate, quaenam primae eccleſ. aetate in ſacriſ. Miſſae cantari conſueverint; cant. ac Muſ. ſacr. aliis in locis, partibusque officii divini; qualem habuerint eisque voluerint prima eccl. aetate S. Patres eccleſiaſt. cantum; das zweyte, in 2 Theilen und 10 Kap. überhaupt, de ſtatu et progreſſu Cantus eccl. Romani praeſertim, med. aevo; de cantor. et cor. functionibus; de ipſo cantu, qualis in eccl. fuerit med. aevo ac cantion. generibus; de ſolemni Miſſae decantatione; cantus et muſ. ſacra med. aevo in adminiſtrat. Sacramentor. rituſque var. praeſert. in hor. canonic. decantandis; de cantu et muſ. ſtatis per annum diebus ac ſolemnitat. aliisque tum ordinar. cum extraordin. div. officii partibus; de libris ad officium cantumque ſacr. med. aevo pertinentibus; celebres med. aevi in cantu et muſ. eccleſ. auctor. inſtauratoresque; de notis muſ. med. aevi, gr. et lat. quae ipſorum exhibentur per ſingula ſaecula; de diſciplina cantus et Muſ. ſacr. med. eccl. aevo; das dritte Buch, in 3 Kap. De Muſ. ſ. concentu plur. vocum; de Muſ. menſurata med. aevo inventa; de organ. aliisque inſtrum. muſic. paullatim in Eccl. inductis; das vierte Buch, in 6 Kap. Indoles cantus ac Muſ. eccleſ. poſteriore hac aetate; uſus cant. ac Muſic. apud Heterodoxos; de cantu et muſ. recentior. Graecor. Moſcor. aliarumque gentium extra Europam; ars ac inſtitut. cant. et muſ. ſacr. poſtrema hac aetate, auctor. Muſ. ſacrae poſter. aetat. uſque ad praeſens tempus, vetus Muſ. recentiori comparata) — Hiſtor. and critical Eſſay on the Cathedral Muſik, Lond. 1783. 4. — Abhandlung über das wahre Weſen der Kirchenmuſik, als Vorrede vor dem, von J. H. Knecht componirten 23ſten Pſalm, Leipz. 1783 f. — — **Beyträge zur Geſchichte der Kirchenmuſik** finden ſich noch in den Annal. eccleſiaſt. des C. Baronius, Col. 1624. f. 12 Bde. — in den Antiq. Lection. des Heinr. Caniſius — in dem Comment. in Tertull. de praeſcriptionibus von Chriſtn. Lupus (Wolf) im 1. B. Ven. 1724. f. 12 B. u. a. m. — und Nachrichten von der Kirchenmuſik in einzeln Ländern, als in **Spanien**, geben: Henr. Florez, im 3ten Bd. S. 360 f. Eſpana ſagrada — in **Frankreich**, J. Mabillon, in ſ. Werke De Liturgia Gallica, Lib. III. Par. 1729. 4. — in **England**, The Temple Muſik, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the temple before the Babyloniſh captivity, wherein the Muſik of our Cathedrals is vindicated and ſuppoſed to be conformable not only to that of the primitive Chriſtians but alſo to the practice of the Church in all preceding Ages, by Arthur Bedford, Lond. 1712. 8. — In **Schweden**: Diſſertat. hiſtor. de Muſica ſacra generatim et Eccl. Sueogothicae ſpeciatim, Auct. Jon. Oedmann, Lund. Goth. 1745. 4. — — auch gehört noch hieher: Joh. Lor. Albrechts kurze und unpartheiiſche Nachricht von dem Zuſtande und der Beſchaffenheit der Kirchenmuſik in der Oberſtädtiſchen Hauptkirche B. Mariae V. zu Mühlhauſen, in Marpurgs Hiſt. krit. Beytr. Bd. 1. S. 331.

Von dem **Werthe und Nutzen und der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik**. Kurzer Extract aus Gotteswort, und bewährten Kirchenhiſtorien, von der Muſik, daß dieſelbe fleißig in den Kirchen, Schulen und Häuſern getrieben und ewig ſoll erhalten werden, von Jac. Batz, Lauing 1589. 4. — Geiſtliches muſikal. Triumph-Cränzlein, von der hochedlen und recht engliſchen Dorothea und großen Gottes-Gab, der Frau Muſika, von Mart. Richard, Leipz. 1619. 4. — Nützliches Tractätlein, vom Lobe Gottes, oder der Herzerfreuenden Muſika worin kürzlich und einfältig gezeigt wird, wie die Muſika ſammt ihrer Commodität und Nutzbarkeit einig und allein zur Ehre Gottes ſoll gerichtet ſeyn, von Chr. Schröder, Coppenh. 1639. 8. — Pſalmod. chriſt. de Muſic. chriſt. d. i. Gründliche Gewiſſensbelehrung was von der chriſtl. Muſica, ſo wohl voc. als inſtrument. zu halten ſey, von Hect. Mithob. 1650. 8. — Muſikal. Paradoxal-Diſcourſe, oder ungemeine Vorſtellungen, wie die Muſica einen hohen und göttlichen Urſprung habe, und wie hingegen dieſelbe ſo ſehr gemißbraucht wird . . . von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1707. 4. — Veritophili (Chriſtoph. Raupach) Deutliche Beweisgründe, worauf der rechte Gebrauch der Muſik, beydes in der Kirche und außer derſelben beruhet, als Anhang bey der Niedtiſchen Muſikal. Handleitung, Hamb. 1717. 4. — Eine Vertheidigung dieſer Schrift, mit der Aufſchrift: Abgenöthigte Beantwortung der beyden Fragen: 1) Ob das Wort Pſalmodia, apud Patres qui ante Nanzianzenum vixere, ein bloßes Singen, oder ein Singen zu muſikal. Inſtrumenten bedeute; 2) Ob ſo wohl das Spielen auf muſikal. Inſtrumenten, als Singen, unter den erſten Chriſten, bey ihren geiſtl. Verſammlungen, manchmal in Gebrauch geweſen ſey, von ebendemſelben, in Mattheſons Crit. Muſica, Bd. 1. S. 167. — Tractatus de Choris Prophetar. Symphoniac. in Eccl. Dei, ea contrahens, quae ad conſultationem de nunquam negligenda inſtaurat. cultus Dei rat. etiam in choris eccl. muſ. in hac Theol. regiminis eccl. parte facere videntur, Auct. Gottfr. Alb. Pauli, Roſt. 1719. 4. (Der Innhalt findet ſich in Mattheſ. Muſikal. Ehrenpforte, S. 251.) — Daß die Kirchenmuſik, wenn ſolche wohl und chriſtlich eingerichtet, eine Gabe Gottes ſey . . . . eine Predigt von Bernh. v. Sanden, Königsb. 1720. 4. — Zufällige Gedanken von der Kirchenmuſik, wie ſie heutiges Tages bey uns beſchaffen iſt . . . von Gottfr. Ephr. Scheibel, Leipz. 1721. 8. (Das Werk enthält 8 Kap. Von der Muſik überhaupt; von dem Endzweck der Muſik, od. von der Bewegung der Affecten; von der Kirchenmuſik in ſpecie; von der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik, daß die Kirchenmuſik mit der weltlichen, in Movirung der Affecten nichts eigenes habe; von den unterſchiedenen Arten der Kirchenmuſik; von der Beſtellung eines Choro muſici in der Kirche; von der Materie der Kirchenmuſik, oder wie ein muſikaliſcher Text ausſehen ſoll.) — Die neu angelegte Freuden Akademie zum lehrreichen Vorſchmack unbeſchreiblicher Herrlichkeit in der Veſte göttlicher Macht, von Joh. Mattheſon, Hamb. 1751-1753. 8. 2 Th. — Sieben Geſpräche der Weisheit und Muſik, ſammt zwo Beylagen, als die dritte Doſis der Panacea von ebend. Hamb. 1751. 8. — Muſico Theologia oder erbauliche Anwendung muſikaliſcher Wahrheiten, von Joh. Mich. Schmidt, Bayr. 1754. 8. Holl. von Jac. Wilh. Luſtig, Amſterd. 1757. 8. — Muſica parabolica, oder paraboliſche Muſik, d. i. Erörterung etlicher Gleichniſſe und Figuren, die in der Muſik, abſonderlich an der Trommete befindlich, dadurch die allerwichtigſten Geheimniſſe der h. Schrift, den Muſikverſtändigen gar deutlich abgemahlt werden . . . . von Georg E. Wien 1754. 8. (da der Verf. bereits im J. 1706 ſtarb: ſo iſt, wahrſcheinlicher Weiſe, eine frühere Ausgabe dieſer Schrift vorhanden.) — Beweiß, daß eine wohleingerichtete Kirchenmuſik Gott wohlgefällig, angenehm und nützlich ſey, von Martius, 1763. 8. — De cura Principum et Magiſtrat. pior. in tuendo et conſervando Cantu eccleſ. eodemque tam plano quam artificioſo, Orat. Ion. Chr. Winter, Han. 1772. 4. — The power of Muſik and the particular influence of Church-Muſik, a Sermon . . . by J. Rawlins, Lond. 1774. 8. — In den Gedanken über Religion, Poeſie und Muſik, vor A. H. Niemeyers Abraham auf Moria, Leipz. 1777. 8. wird von dem Einfluß der Muſik auf Erbauung gehandelt. — Dialogo dove cercaſi: Se lo Studio della Muſica al Religioſo convenga o diſconvenga, del D. Giov. Sacchi, Liv. 1786. 8. — In den freymüthigen Gedanken über die Gottesverehrungen der Proteſtanten, von C. Graſſer, Gotha 1788. 8. findet ſich ein Kapitel von der Kirchenmuſik und dem Kirchengeſange. — Das Lob der Kirchenmuſik, eine Rede von G. Adr. Köbler. — — Auch gehören die verſchiedenen Orgel-Einweihungsreden hieher, als: das rein geſtimmte Orgelwerk unſers Herzens, oder chriſtl. Einweihungspredigt eines neu verfertigten Orgelwerkes . . . von Guſt. Phil. Mörl, Nürnb. 1709. 4. — Ein wohlgerathenes Orgelwerk, als eine Anreizung zur Frucht des Geiſtes . . . von Chriſtn. Flottwell, Königsb. 1721. 4. — Die kneiphöfiſche laute Orgelſtimme . . . von Chriſtn. Maſecovius, Königsb. 1721. 4. — Einige zur Muſik gehörige poet. Gedanken, bey Gelegenheit der ſchönen, neuen, in der Frauenkirche zu Dresden erbauten Orgel, von Theod. Chriſtl. Reinholds, Dresden 1736. 4. — Redenvoering over de nuttigheid der Muziek en haaren invloed in den openbaren Godsdienſt door Ever. Schuttrup 1755. 4. (Zur Einweihung der Orgel in Alkmaar.) — Orgelpredigt, zur Einweihung der zu Neumark erbauten neuen Orgel . . von Gottl. Kluge, Bresl. 1756. 4. — Predigt von der weiſen und treuen Hand Gottes bey der Sorgfalt der Menſchen für einen Gott wohlgefälligen Gottesdienſt, da die neuerbaute große Orgel zu St. Marien Gott geheiligt ward, von Joh. Heller, Danzig 1761. 4. — Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn . . . door Fr. Harmann, Utr. 1765. 4. — Die heiligen Verrichtungen in dem Hauſe des Herrn bey der neuen Orgel in der Ilmenauiſchen Stadtkirche . . . von Bernh. Seb. Groſe, Ilmen. 1765. 8. — Predigt

bey

len der Einweihung der neu erbauten Orgel in der St. Moritzkirche zu Halle . . . von C. Friedr. Senff, Halle 1784. 8. — The antiquity, uſe and excellence of Church Muſik . . . a Sermon by G. Horne, Lond. 1784. 4. — —

**Ueber die Einführung der Inſtrumentalmuſik bey dem Gottesdienſt:** Rel. Calliopes organ. de invento perquam ingenioſo, ſyſtem. miraculoſo, et uſu relig. Organor. muſicor. . . . Auct. Ioa. Olearius, Hal. 1597. 4. — Tegengift van't Gebruyk en Ongebruyk van't Orgel in de Kerken der vereenigde Nederlande door J. J. Calkmann, 's Gravenh. 1641. 8. — In des Joh. Steph. Durranti Werke: De ritibus Eccl. cathol. Par. 1624. 8. handelt das 13te Kap. des 1ten Buches, von den Orgeln und der Zeit ihrer Einführung in die Kirche. — Orgelgebruyk in de Kerke der vereenigte Nederlande, door Conſt. Huygens, t'Amſt. 1660. 8. (S. Matth. Muſikal. Patrioten S. 21.) — Exercitatio de Muſic. organ. in Templis in den Exercit. des Matt. [illegible], 1653. 4. — In dem Theſaur. Conſilior. et Deciſion. des G. Dedeken, Jena 1671. f. 3 Bd. findet ſich, Bd. 1. S. 1146 ein Judic. Facult. Theol. Vitteberg. de Organis und S. 1148 ein Judic. D. Wolfg. Franzii, De Muſica in Templis. — De Uſu Organor. in Templis, eine Diſſert. von G. Munk, Abo 1673. 4. — Vom Gebrauch der Orgeln, inſonderheit beym Gottesdienſt, von Leop. Krukel, 1643. 4. — Crit. d'un Docteur de Sorbonne ſur les deux lettres de MM. Deslyons de Bragelongue touchant la Symphonie et les inſtrumens, qu'on a voulu introduire dans leur egliſe aux Leçons de tenebres, Par. 1689. 4. — Lettere eccleſiaſtiche di Pomp. Sanarelli, Nap. 1698. 4. (Der neunte dieſer Briefe unterſucht und bejahet die Frage, ob es gut ſey bey dem Gottesdienſte zu ſingen und Muſik zu haben.) — Treatiſe concerning the lawfulneſs of inſtrumental Muſik in holy offices . . . by Henry Dodwell, Lond. 1700. 8. — Hiſtor. philol. Sendſchreiben von Orgeln, ihrem Urſprung und Gebrauch in der alten und neuen Kirche Gottes von Gottfr. Ephr. Müller, Dresd. 1748. 4. — Hiſtor. Unterſ. von den Kirchenorgeln, in den Hannöveriſchen gel. Anzeigen vom J. 1753. S. 1075 und einzeln 1755. 8. von W. Chriſt. J. Chryſander (der Verf. handelt von der Erbaulichkeit der Muſik, von der Nothwendigkeit der Kirchenmuſik, von der ſiebenfachen Art der muſikal. Inſtrum. im alten Teſtament, von der Einführung der Inſtrumentalmuſik in der Kirche, von den Orgeln, und d. m.) — Abhandlung über die Frage: Ob die Muſik bey dem Gottesdienſte der Chriſten zu dulden oder nicht? von Joh. Lor. Albrecht, Berl. 1764. 4. — Von dem Gebrauch und Singen der Choralverſe, von Joh. Mart. Vetter, Ulm 1781. 8. — Auch wird noch in des Andr. Pom. Caſtaldo Sacrar. Ceremoniar. Prax. und in des J. Lund Hiſtor. Rer. eccleſ. die Frage von der Inſtrumentalmuſik in den Kirchen unterſucht, und, unter Einſchränkungen, der Gebrauch derſelben geſtattet. — — **Beyläufige Schriften wider die Kirchenmuſik und Widerlegungen derſelben:** Rudimenta Muſic. de tripl. Muſic. ſpecie, de modo debite ſolvendi divinum penſum, et de auferendis nonnullis abuſibus in templis, Auct. Biaſ. Roſſetto, Ver. 1529. 4. — Modern Church-Muſick pre-accuſed, cenſured and obſtructed in its performance before his Majeſty . . . vindicated by the Author, M. Locke, Lond. 1666. 8. — Beſtrafter Misbrauch der Kirchenmuſik . . . von Joh. Muscovius, Laub. 1694. 8. — Schrift- und Vernunftmäßiges Lob der, in Gottes Wort wohl gegründeten Vocal- und Inſtrumental-Kirchenmuſik . . . von Chriſtn. Gerber, 1694. 8. (gegen die vorhergehende Schrift.) — In Chriſtn. Gerbers Unerkannten Sünden der Welt . . Dresd. 1703 8. 3 Bde. wird im 50ten Kap. des 1ten Bds. von dem Misbrauch der Kirchenmuſik, und im 40ten Kap. des 3ten zten Abſ. Von dem liederverdächtigen und dem prächtigen Singen gehandelt: hiewider ſchrieb G. Motz, die vertheidigte Kirchenmuſik .... [illegible] 1703. 8. auf welches Hr. Gerber mit einem Sendſchreiben an G. Motz ... Dresd. 1704. 8. antwortete, und dann wieder eine Nothwendige Anm. der vertheidigten Kirchenmuſik ... Dresden 17[illegible]. 8. drucken ließ, welche Gerber in der Vorrede zu den Unerkannten Wohlthaten Gottes ... Dresden 1711. 8. zu beantworten ſuchte. — Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingeriſſene theatraliſche Kirchenmuſik, und von den darinnen bisher üblich gewordenen Cantaten ... von Joach. Meyer, Lemgo 1726. 8. gegen welche: Der neue göttingiſche, aber viel ſchlechter, als die alten lacedämoniſchen, urtheilende Ephorus .. von Joh. Mattheſon, Hamb. 1727. 4. gerichtet iſt, und zu deſſen Vertheidigung: Der anmaßliche hamburgiſche Criticus ſine Criſi ... von Joach. Meyer, Lemgo 1728. 8. erſchien, worauf Mart. H. Fuhrmann mit der: „Gerechten Wag-Schaal .... Altona 1728. 8." antwortete, die Meyer durch den Abgewürdigten Wagmeiſter ... 1729. 8. widerlegte. — Die Vorrede vor den [illegible] Kirchenandachten, von J. Andr. [illegible] handelt von der, durch die Propheten, von Gott befohlenen Kirchenmuſik, gegen welche ein Ungenannter eine kleine Schrift drucken ließ, die [illegible] in dem [illegible] Frf. 1744. 8. widerlegte. — Widerlegte Vorurtheile vom Urſprunge, von der Beſchaffenheit und der Wirkung der Kirchenmuſik ... von Caſp. Ruetz, Lüb. 1750-1753. 8. 3 St. — — Auch gehören im Ganzen diejenigen Schriften hieher, welche von der Muſik im ewigen Leben handeln, als ein Werk von Conr. Melt[illegible] (1520) De Muſica coeleſti — Gründlicher Beweis, daß im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Muſik ſeyn, von Joh. Eberh. Ammon, im 11ten St. der Regensburger Nachr. vom J. 1746 und im 3ten Bd. S. 581 der Mizlerſchen Bibl. — Beweis daß eine Muſik im ewigen Leben höchſt unwahrſcheinlich ſey, gegen die vorige Schrift, a. a. O. — Behauptung der himmliſchen Muſik, aus den Gründen der Vernunft, Kirchenlehre und heil. Schrift, von Joh. Mattheſon, Hamb. 1747. 8. Wahrer Begriff des harmoniſchen Lebens: Der Panacea zweyte Doſis ... von Ebendemſelben, Hamb. 1750. 8. — —

Von den **Pflichten und Rechten der Kirchenmuſiker**: Directorium Chori ad uſum S. Baſilicae Vatic. Auct. D. Jo. Guidetti, Rom. 1582. 1624. 4. Verm. und verb. von Franc. Pelichiari, mit dem Titel: Direct. Chori ad uſum omnium Eccleſ. cathedral. et collegiat. R. 1737. 4. — De obligatione aſſiſtendi et canendi in Choro, Diſſ. Jo. Aegid. Trullengh, Valent. 1653. 8. — Short Directions for the performance of Cathedral Service by Edw. Lowe, Oxf. 1661. 8. verm. 1664. 8. — De Juribus circa Muſicos eccleſ. Diſſert. Jo. Kuhnau, Lipſ. 1688. 4. — Eine Abh. Diſſert. wird dem D. Andr. Mylius zugeſchrieben. — Von dem Urſprunge, Amte und Rechte der Cantoren in Kirchen und Schulen, in Mizlers Muſikal. Bibl. Bd. 3. S. 776. — Gründl. Unterr. von den Rechten der Altäre ... Orgeln, Kirchenmuſik ... von Gottl. [illegible] ... Jena 1738. 8. — Auch wird von ihren Rechten und Pflichten noch in Joſ. Binghams Orig. ſ. Antiquit. eccleſ. L. 1724. 4. im 3ten Kap. des 3ten Buches, ſo wie in Heinr. Scharbaus Obſervat. ſacr. Th. 2. S. 219 gehandelt. — —

Kirchenmuſik überhaupt, als Meſſen, Motetten, Oratorien, Pſalmen u. ſ. w. ſind, unter mehrern geſetzt worden, von Corelli, Lotti, Merula, Conti, Ben. Marcello, Allegri, Pergoleſe, Mich. Martinez, Chriſtob. Morales, de la Lande, Mondonville, Will. Mundy, W. Boyce (der auch a Collection of the moſt valuable and uſefull compoſition for the Church-ſervice by the ſeveral Engl. Maſters of the laſt two-hundred Years 1768. f. herausgab.) Händel,

Tele

Telemann, Förſter, Fiſch, Pfeiffer, Graun, Haſſe, Hiller, J. H. Knecht, J. P. Kerl, Königsberger, Knecht, Kopp, Rolle, Homilius, Agricola, Stölzel, Steinert, Zach, Kunzen und andre mehr. S. übrigens den Artikel Choral.

## Klang.

(Muſik.)

Die Betrachtung des Urſprunges und der wahren Beſchaffenheit des Klanges, erkläret ſo manchen Punkt in der Muſik, und giebt verſchiedene ſo wichtige Folgerungen für die Kenntniß der Harmonie, daß ſie hier nicht kann übergangen werden.

Der Klang iſt ein anhaltender ſteter Schall, der von dem bloßen Laut dadurch unterſchieden iſt, daß dieſer nur einzele abgeſezte Schläge hören läßt, wie die Schläge eines Hammers, da der Klang anhaltend iſt. Wie ſich das Herunterfallen einzeler Tropfen, die folgen ſchneller oder langſamer auf einander, zu dem ſteten Rinnen eines Waſſerſtrales verhält, ſo verhält ſich der bloße Schall oder Laut, der aus einzelen Gehörtropfen beſteht, zu dem Klang, der ein ununterbrochenes Fließen des Schalles iſt. Die Naturkündiger ſagen uns, daß auch der Klang, ob er gleich uns als anhaltend vorkommt, aus wiederholten einzelen und würklich abgeſezten Schlägen beſtehe, die aber ſo ſchnell auf einander folgen, daß wir den Zwiſchenraum der Zeit von einem zum andern nicht mehr empfinden, ſondern ſie in einen ſteten Ton zuſammen hängen; das Ohr zeiget ſich hiebey, wie das Auge in ähnlichem Fall. Wenn man in der Dunkelheit eine glüende Kohle ſchnell wegwirft, ſo ſcheinet uns der Weg, den ſie nimmt, ein ſteter feuriger Strich, oder eine glüende Schnur zu ſeyn, ob wir gleich jeden Augenblik nur einen glüenden Punkt dieſer Linie ſehen.

Dieſe Bemerkung über die wahre Beſchaffenheit des Schalles iſt der Grund zur wiſſenſchaftlichen Betrachtung des Klanges und der Harmonie. Beſonders wiſſen wir daher, worin der Unterſchied zwiſchen hohen und tiefen Tönen beſtehe, welches die Gelegenheit giebt, die Töne in Anſehung ihrer Höhe gegen einander zu berechnen. Nämlich —

Je ſchneller die einzelen Schläge, aus denen der Klang beſteht, auf einander folgen, je höher ſcheinet uns der Ton zu ſeyn. Es läßt ſich mathematiſch beweiſen, daß zwey Töne um das Intervall einer Octave von einander abſtehen, wenn die Schläge des einen noch einmal ſo geſchwind auf einander folgen, als die Schläge des andern; und ſo kann jedes Intervall durch das Verhältniß der Geſchwindigkeit der Schläge in Zahlen ausgedrükt werden.

Man hat auf dieſe Art gefunden, daß der tiefſte in der Muſik noch brauchbare Ton, der noch um zwey Octaven tiefer iſt, als das ſogenannte große C, in einer Secunde 30 Schläge an das Ohr thut; der höchſte brauchbare Ton aber, oder das viergeſtrichene c. in gleicher Zeit 7520 *). Wenn das erwähnte unterſte C 30 Schläge in einer Secunde thut, ſo thut ſeine Octave 60 Schläge in derſelben Zeit. Darum kann man ſagen, der Unisonus verhalte ſich zur Octave, wie 30 zu 60, oder wie 1 zu 2. Alſo drukt das Verhältniß 1 : 2 die Octave aus; und auf eine ähnliche Art das Verhältniß 2 : 3 die Quinte; weil von zwey Tönen, deren Intervall eine reine Quinte macht, der tiefere zwey Schläge thut, da der höhere drey macht.

Da-

---

*) S. Euleri Tentamen novae theoriae Muſicae c. I. §. 13.

Dadurch wird nun der Ausdruk aller Intervalle durch Zahlen, ſo wie er durch dieſes Werk überall gebraucht worden iſt *), verſtändlich. Einige Tonlehrer drüken die Verhältniſſe durch die Länge der Sayten aus. Beydes kommt auf dieſelben Zahlen heraus. Denn es iſt erwieſen, daß bey klingenden Sayten die Anzahl der Schläge in dem umgekehrten Verhältniß der Länge der Sayten erfolget **); (wenn nämlich die Sayten ſonſt gleich und gleich ſtark geſpannt ſind,) ſo daß eine noch einmal ſo viel Schläge thut, als eine andere, wenn dieſe noch einmal ſo lang iſt. Daher kann man die Intervalle auch durch die Länge der Sayten ausdrüken, in welchem Fall dieſelben Zahlen nur umgekehrt werden. Alſo würde nach dieſer Art das Verhältniß der Octave durch 2 : 1, der Quinte durch 3 : 2, ausgedrükt werden. Dieſes ſey von der Höhe und Tiefe des Klanges geſagt.

Aus der wahren Beſchaffenheit des Klanges hat man auch entdekt, woher die Reinigkeit eines Tones entſteht; man hat gefunden, daß der Ton rein iſt, deſſen Schläge durchaus gleich geſchwind ſind und ſich durch Punkte vorſtellen laſſen, die alle gleichweit von einander abſtehen . . . . . ., daß der unreine, unmuſikaliſche Ton aus Schlägen beſteht, die unordentlich auf einander folgen, wie Punkte, die bald weiter bald enger ſtünden. Auch hat man gefunden, daß dieſes Unreine des Tones bey Sayten daher kommt, daß die Sayten bisweilen an einigen Stellen diker, oder dünner ſind, als an andern.

Noch wichtiger als dieſes iſt die Entdekung der wahren Urſache der Annehmlichkeit eines reinen Klanges, auf welche die angezeigte Theorie des Klanges geführt hat. Wir wollen dieſe wichtige Sache ſo genau, als möglich iſt, entwikeln. Wenn wir, wie in den vorhergehenden Anmerkungen geſchehen iſt, jeden Klang, aus nicht zu unterſcheidenden Schlägen beſtehenden Schall, einen Ton nennen wollen, ſo giebt es unangenehme, und zur Muſik völlig unbrauchbare Klänge, die mehr ſchnarrende, oder klappernde, als klingende Töne bilden. So iſt das Raſſeln der Räder an einem ſehr ſchnell gehenden Wagen. Er beſteht auch aus einzeln Schlägen, die in einander fließen; aber er verdienet den Namen des Klanges nicht, iſt auch dem Gehör nicht angenehm. Aber jeder Klang einer reinen Sayte, einer reinen Gloke, er falle auf welche Höhe er wolle, wenn er nur nicht ganz über, oder unter unſerm Gehörkreis liegt, iſt angenehm; deſſen wird kein Menſch im Zweifel ſeyn. Da nun beydes, das Raſſeln eines Rads und das Klingen einer reinen Sayte, aus ſchnell und allenfalls in gleichen Zeitpunkten wiederholten, in einander fließenden einzelen Schlägen beſteht, woher kommt es, daß dieſes angenehmer iſt?

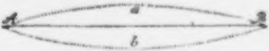
Die Entdekungen, die man über die Beſchaffenheit der klingenden Sayten gemacht hat, haben auch die Auflöſung dieſer Frage an die Hand gegeben oder doch beſtätiget. Denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Sayte zu berechnen wußte, und ſchon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, iſt die Beobachtung bekannt worden, daß ein reiner etwas tiefer Ton einer Sayte, einem geübten Gehör, außer dem Hauptton, oder Grundton, auch deſſen Octave, deſſen Duodecime, auch wol gar die zweyte Octave und deren große Terz hören laſſe. Eine wichtige Entdekung, wozu aber blos ein feines Gehör erfodert wurde. Um dieſes jedem Leſer deutlich zu machen, wollen wir alſo ſetzen, man ſchlage eine wohlgeſpannte und reine Sayte an, die den Ton C angiebt; wer nur ein feines Gehör hat, vernimmt dieſen Ton C ſo, daß ihn dünkt, er höre zugleich, wiewol in geringerer Stärke, die Töne c, g, e, folglich ein Gemenge, oder einen Accord verſchiedener und zwar conſonirender Töne. Hieraus läßt ſich ſchon begreifen, warum ein ſolcher Ton voller, wohlklingend und angenehmer iſt, als wenn der Ton C ganz allein vernommen würde. Jeder Ton iſt ein Accord: dadurch hört der Klang auf ein bloßes Klappern zu ſeyn.

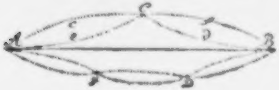
---

* Man ſehe beſonders die Artikel Conſonanz; Diſſonanz; Intervall.

**) S. Art. Monochord.

Diejenigen, welche die Bewegung, oder die Schwingungen der klingenden Sayte mathematiſch unterſucht haben, worin der Engländer Taylor zuerſt glüklich geweſen iſt, haben gefunden, daß eine etwas lange Sayte, wenn ſie geſtrichen, oder gezupft wird, zwar nach ihrer ganzen Länge ſchnell hin und her geſchwungen wird, (welches Schwingen das Gefühl ihres Tones erwekt,) zugleich aber die Hälfte, der dritte, der vierte, der fünfte und alle folgende Theile der ganzen Länge der Sayte, jeder für ſich, noch beſondere Schwingungen machen. Einigermaßen läßt ſich dieſes mit Augen ſehen. An dem Hohlfeldiſchen Bogenflügel *) habe ich die beſondern Schwingungen der Theile der tiefſten Saiten gar oft und ſehr deutlich geſehen. Man ſtelle ſich, um dieſes deutlich zu faſſen, vor, A B ſey eine Sayte, deren Ton eine Octave tiefer iſt, als unſer C.





Indem ſie geſtrichen wird, und alſo hin und her ſchwinget, ſo daß ſie wechſelsweiſe in die Lage A a B und A b B kommt, ſo theilet ſie ſich zugleich in mehrere Theile, wie A C, C B, A g, g D, D B, u. ſ. f. und jeder Theil macht für ſich wieder beſondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch Punkte bezeichnet werden. Dieſes iſt die wahre Urſache, warum man in einem Klang viel Töne höret. Die Schwingungen der ganzen Sayte erweken das Gefühl ihres Grundtones, den wir nach verhältnißmäßiger Zahl ſeiner Schwingungen 1 nennen wollen. Die Hälfte der Sayte macht ihre beſondere Schwingungen, A c C, A e C, C f B, C d B, in halber Zeit, und erwekt das Gefühl des Tones 2; der dritte, vierte, fünfte, ſechſte und folgende Theile der ganzen Sayte machen, jeder wieder ſeine Schwingungen, und erweken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6 u. ſ. f. Man ſtelle ſich alſo viel gleichgeſpannte und gleichdike Sayten vor, die in Anſehung der Länge ſich verhalten, wie folgende Zahlen:

$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}, \frac{1}{8}, \frac{1}{9}$ u. ſ. f.

ſo iſt, nach der vorhererklärten Bemerkung, der Klang der Sayte 1 aus den Klängen aller übrigen Sayten zuſam-

---

*) S. Fantaſiren.

zuſammengeſetzt, und ein feines Ohr unterſcheidet wenigſtens die vier oder fünf erſten, mit ziemlicher Deutlichkeit. In dem Artikel Conſonanz ſind dieſe in einem Klang enthaltene Töne auf dem Notenſyſtem vorgeſtellt. Merkwürdig iſt es, daß dieſe harmoniſchen Töne gerade die ſind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, angiebt: erſt den Einklang 1, denn die Octave ½, denn die Duodecime ⅓ u. ſ. f.

Wenn wir nun dieſes vorausſetzen, ſo läßt ſich begreifen, warum der Klang der Saiten, beſonders der Baßſaiten, etwas ſo volles, das Gehör ſo vergnügendes hat. Denn man hört vieles zugleich, und dieſes viele fließt ſo vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat alſo eine ſchöne Harmonie.

Es läßt ſich aus dieſer wichtigen Entdekung ungemein viel nützliches für die Muſik herleiten, wovon bereits in dem Vorhergehenden *) verſchiedenes vorkommt. Ein neuerer franzöſiſcher Schriftſteller Jamard hat einen nicht ganz mißgerathenen Verſuch gemacht, faſt gar alle Grundſätze der Harmonie, des Geſanges und des Takts daraus herzuleiten, welches man mit Vergnügen leſen wird **). Sein Verſuch verdienet weit mehr Beyfall, als der, den Rameau aus der noch unvollkommenen Kenntniß dieſer Sache gemacht hat, wovon er, und ſeine meiſten Landsmänner, ein gar zu unbeſcheidenes Rühmen gemacht haben.

Etwas ſeltſam iſt es, daß unſer Tonſyſtem einige der vorhererwähnten harmoniſchen Töne einzeln ausgeſchloſſen hat, als den Ton 1/7, 1/11, und andre. Der erwähnte franzöſiſche Schriftſteller, dringet ſehr darauf, daß man ſie einführe, und in Deutſchland hat vor ihm Herr Kirnberger angetragen, wenigſtens den Ton 1/7, der in unſerm Syſtem zwiſchen A und B fallen würde, wie auch Tartini will, anzunehmen *).

Ueber die Bedeutung des Worts Klang merken wir noch an, daß der Schall, in ſofern er anhaltend und wohlklingend iſt, mit dem Worte Klang, der Klang aber, in ſofern er hoch oder tief iſt, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man ſagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, ſondern Ton. In Anſehung der Reinigkeit ſagt man zwar von einer einzelen Saite, ſie habe einen reinen Ton, (beſſer Klang,) aber von einem Inſtrument überhaupt, einer Violin, oder einem Clavier, ſie haben einen guten Klang.

◆ ◆

Von dem Klange, phyſikaliſch betrachtet, handeln überhaupt: **Franz Baco** (In ſeiner Natural Hiſtory, die 2te Centur. im 3ten Bde. d. W. S. 29. Ausg. v. 1740. f. die Ueberſchrift Experiments in conſort touching Muſick, und die dritte: Experiments in conſort touching the motion of ſounds, in what lines they are circular, oblique, ſtraight, upwards, downwards, forwards, backwards.) — **Piet. Mengoli** (Speculazione di Muſica, Bol. 1670. 4.) — **Franc. North** (A philoſ. Eſſay on Muſick, Lond. 1677. 4.) — **Dan. Bartoli** (Del Suono de' Tremori armonici e dell' udito, Tratt. IV. Rom. 1679. 1681. 4. Bol. 1680. 4. (Der erſte dieſer Tract. handelt, im 6 Kap. von der Aehnlichkeit der Fortpflanzung und Bewegung des Schalles mit den, durch einen Stein, verurſachten Waſſerzirkeln; der zweyte, im 7 Kap. von der Aehnlichkeit der Bewegung des Klanges, mit der Bewegung des Lichtes; der dritte, im 8 Kap. von den harmonikaliſchen Erzitte-

---

*) Man ſehe die Artikel: Baß; Conſonanz; Fuge; Harmonie u. d. m.

**) Recherches ſur la theorie de la Muſique par Mr. Jamard à Paris et à Rouen 1769. 8.

*) S. Syſtem.

gungen und Verhältniſſen des Klanges, von harmoniſchen Tönen, u. d. m. der zweite in 8 Kap. von der Vermiſchung der Klänge, von Conſonanzen, von Fortpflanzung der Klänge im eingeſchloſſenen Raume u. d. m.) — **Marſh** (Discourse on Acousticks, ſ. Hawkins Hist. of Music, B. IV. S. 441.) — **Der P. Ludw. Bertrand Caſtel** (Nouv. Exper. d'Opt. et d'Acoustique in den Mem. de Trevoux, Bd. 69. S. 1444. 1735. 2018. 2226. 2642 u. f. — Eine Lettre über dieſe Nouv. Exper. von **Rameau**, ebend. Bd. 71. S. 1690. — **J. Jacq. d'Ortous de Mairan** (Diss. sur la propagation du son dans les differens Tons qui le modifient, in den Mem. de l'Acad. des Sciences, v. J. 1737. S. 1. und Eclairciſſemens darüber, ebend. S. 20 u. f.) — **Joh. Mattheſon** (Aristoxeni junior Phthongologicon systema, oder Verſuch einer mathematiſchen Klanglehre, wider die irrigen Begriffe von dieſem geiſtigen Weſen, von deſſen Geſchlechten, Tonarten, Dreyklängen, und auch vom mathematiſchen Muſikanten ... Hamb. 1748. 8. Die fünf Abtheil. des Werkes handeln, vom Klange, von Klanggeſchlechtern, von Dreyklängen, von Tonarten und ihren Dreyklängen, vom mathemat. Muſikanten) — **J. H. Lambert** (Sur quelques Instrum. acoustiques, in den Mem. de l'Acad. des Scienc. de Berlin, v. J. 1763. S. 87.) — **Urb. Nathan Belt** (Abhandl. vom Schalle, wie er entſtehet, fortgeht, ins Ohr wirkt, und wie der Umfang des Schalles, kraft der innern Structur des Ohres hervorgebracht wird, und wie das Hören geſchiehet ... Berl. 1764. 4. und in den Mem. der Berl. Akad. von eben dieſem Jahre. Der Inhalt findet ſich in J. N. Forkels Litterat. der Muſik, S. 231 u. f.) — **Chriſtin. E. Wünſch** (Initia novae doctrin. de natura Soni, Lips. 1776. 4. mit K.) — **Will. Hales** (Sonor. Doctrina ration. et experimentalis ... Lond. 1778. 4.) — **Chriſt. Ben. Funk** (De Sono et Tono, Dissert. Lips. 1779. 4. Deutſch in dem Leipz. Magazine zur Naturkunde ... Deſſau 1782. 8.) — **Matth. Young** (An Enquiry into the principal Phaenomena of Sounds and musical Strings, Lond. 1784. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, in 4 Abſchn. of the propagation of sound; of the decay of sound; of speaking trumpets, und der zweyte, in 6 Abſchn. of the motion of musical strings; of sympathetic tones, of secondary tones; of the acute harmonic tones, of the harp of Aeolus, of the grave harmonic tones handelt, und zur Vertheidigung der Newtonſchen Lehre von den Tönen (ſ. deſſen Princ. Lib. II prop. 47) geſchrieben iſt.) — **Denis Diderot** (Principes d'Acoustique, worin erwieſen iſt, daß das Vergnügen, welches die Konſonanzen dem Ohr machen, bloß durch die einfachen Verhältniſſe der mit einander conſonirenden Töne entſteht.) — **E. Flor. Fr. Chladni** (Entdeckungen über die Theorie des Klanges ... Leipz. 1787. 4. Viel neues mit ſchätzbaren Bemerkungen.) —

— **Vom Klang und Ton** insbeſondere: **Joach. Curaeus** (Libellus physicus, continens doctrinam de natura et differentiis colorum, sonorum etc. Vited. 1567. 8.) — Das letzte Buch des 2ten Bds. von Fr. de Lana Magisterium naturae et artis, Brix. 1684. f. handelt de Sono. — **Joh. Hoedler** (De Sono, Dissert. Altorf. 1671. 4.) — **Joh. Walter** (De Sono, Dissert. Lipſ. 1674. 4.) — **Gab. Cramer** (Theses de Sono, Gen. 1722. 4.) — **Leonh. Euler** (De Sono, Dissert. Bas. 1727. 4.) — **Jac. Riccati** (Verae et germanae vocis elasticae leges, ex phaenom. demonstratae, bey den Commentar. de Bononiensi Scientiar. Instituto, Bon. 1731. 4.) — **Gr. Matth. Boſe** (Hypothes. Soni Periodicam ac in eam meditatio, Diſſ. Lipſ. 1734. 4.) — **Joh. Benieres** (Traité phys. de la lum. et des coul. des ſons et des differens Tons, ums J. 1737 gelegt) — **Joh. G. Dör-**

ner ([illegible] an . . . . . G. Winkler, die Urſachen des Klanges und der verſchiedenen Töne anbetreffend, Diſſert. 1742. 8. und im Wittenb. Wochenbl. B. 1. St. 2. S. 321.) — **Narciſſus Biſchof zu Ferns** (An introductory Eſſay to the doctrine of ſounds, containing ſome propoſals for the improvement of Acouſticks, in dem 14ten Bd. S. 472 der Philoſ. Tranſact.) — **R. Walker** (Some experiments and obſervat. concerning ſounds, in dem 20ten Bd. S. 433 der Philoſ. Tranſact.) — **D. Cramer** (Of the nature and property of ſounds, ebend. im 26ten Bde. S. 270.) — **Franc. Hauksbee** (Experiments conc. ſounds, ebend. im 26ten Bde. S. 367 u. f. und im 24ten Bde. S. 1902 u. f.) — **G. Chriſtoph. Wenzler** (Gedanken von den Tönen, im 4ten B. S. 229 von Marpurgs krit. hiſt. Beytr.) — **Dan. Chriſt. Burckh.** (De vi aeris in ſono, Diſſ. Lipſ. 1747. 4.) — **R. Maxwell** (An Eſſay upon Tune being an attempt to free the ſcale of Muſic, and the Tune of inſtruments from imperfection, Edinb. 1781. 8. mit 10 Kupf.) — — **Von der Fortpflanzung und Geſchwindigkeit des Tones und Klanges: Theod. Moret** (1633. De propagatione Soni) — **Th. de Caſſini** (Sur la propagation du Son, in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences vom J. 1738. S. 1. und Nouv. experiences . . . ſur la propagation du Son in den Mem. eben dieſer Academie, v. J. 1739. S. 126.) — **Abt Nollet** (Mem. . . . ſur la tranſmiſſion des ſons dans l'eau, in eben dieſen Mem. v. J. 1743. S. 199.) — **Giov. Lod. Bianconi** (Von ſ. Due lettere di fiſica, Ven. 1746. 8. handelt die eine della diverſa velocità del Suono, Deutſch, in einem Auszuge, im 14ten B. S. 176 des Hamb. Magazins) — **Leonh. Euler** (Conjectura phyſic. circa propagat. Soni . . . Berol. 1750. 4. und Eclairciſſements plus detaillés darüber, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin v. J. 1759. S. 185.) — **Joh. Heinr. Winkler** Tentamina circa ſoni celeritatem per aerem atmoſph. Lipſ. 1752. 4.) — **J. H. Lambert** (Sur la viteſſe du Son, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Berlin, v. J. 1768. S. 70.) — **Derham** (Experim. and obſervat. on the motion of Sound, in dem 26ten Bd. S. 2. der Philoſ. Tranſact.) — **Louis de la Grange** (Recherch. ſur la nature et la propagation du Son, im 1ten Bd. S. 1. der Miſcell. Taurinenſ.) — **Will. Watſon** (Enquiry concern. the reſpective velocities of Electricity and ſounds, im 45ten Bde. S. 49 der Philoſ. Tranſact.) — — **Vom Echo: Joſ. Blancanus** (Echometria ſ. Tractat. de Echo, Mut. 1653. f.) — **Jac. Reichmann** (De Echo, Diſp. Vitcb. 1655. 4.) — **Mart. Schockius** (De nat. Soni et Echus, Diſſert.) — **Abt Hautefeuille** (Diſſertat. ſur la cauſe de l'Echo . . . Bord. 1718. 12.) — **Boniſors** (Conjectures ſur l'Echo, vom J. 1719.) — **Ernſt Dan. Adami** (Vermuthliche Ged. über den dreyfachen Wiederhall vom Eingange des Aderbachſchen Steinwaldes, Liegn. 1750. 4.) — De la maniere, dont ſe forme l'Echo, in dem 7ten Bde. S. 167. der Mem. de Trevoux. — **D. Franc. Queſnet** (Ein Auszug einer, von ihm verfaßten Schrift, touchant les effets extraordinaires d'un Echo findet ſich im 10ten B. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris.) — **Walker** (The Swiftneſs of ſounds and their reflections on Echoes, in den Philoſ. Tranſact. N. 247.) — — **Vom Mitklingen, oder der Sympathie der Töne: John Wallis** (A Letter, concerning a new muſical Diſcovery, in dem 12ten B. S. 839 der Philoſ. Tranſact. for the Year 1677. Dieſe, damahls neue Entdeckung betrift das Mitklingen gleichgeſtimmter Töne, welches unter der Benennung der Sympathie der Töne bekannt iſt.) — **Romieu** (Nouv. Decouvertes des Sons harmon. graves, dont la réſonnance eſt tres ſenſible dans les accords des Inſtrumenſtrumens à vent, in der Aſſemblee publ. de la Soc. des Sciences de Montpelier, 1751. 8.) — J. Bapt. Rameau (Lettre aux Philoſophes, in den Mem. de Trevoux, vom Jahre 1762. S. 465.) — Obſervat. ſur les principes d'où Mr. Rameau fait deſcendre les deux accords parfaits, im Journ. des Sçav. v. J. 1769. S. 112. — Dom. Teſta (De la reſonnance des corps ſonores, in dem 3ten Bd. S. 167. des Rec. des Pieces inter. concern. les Antiquités, les beaux Arts etc. Par. 1788. 8. aus dem Ital. überſetzt.) — — Von der Beſtimmung eines unwandelbaren Tones: Denis Dodart (Sur la determination d'un Son fixe, in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences vom J. 1700. S. 131.) — Vict. Franc. Stancarius (De Sono fixo inveniendo, ſ. Mattheſ. Forſchendes Orcheſter S. 365. Anm. a.) — — Von akuſtiſchen Phänomenen: Mar. Merſenne Cogitata phyſico-mathem. . . . de hydraulico-pneumat. phaenom. de Muſica theoret. et pract. Par. 1644. 4. — Caſp. Schott (Mechanica hydraulico-pneumatica, Herbip. 1657. 4.) Auch kommen noch mancherley hieher gehörige muſikal. Dinge in ſ. Curſ. mathem. Herbip. 1661. Bamb. 1677. f. in ſ. Organ. mathem. Herbip. 1668. 4. und in ſ. Magia univ. nat. et artis, ebend. 1676. 4. vor.) — Athan. Kircher (Phonurgia nova, ſ. Conjugium mechanico-phyſic. artis et naturae . . . qua univerſa Sonor. natura, proprietas, vires effectuumque prodigioſor. cauſae . . . enucleantur . . . . Campid. 1673. f. mit Kupf. Deutſch, von Agatho Carione, mit dem Titel: Neue Hall und Thonkunſt . . . Nördl. 1684. f.) — Theod. Kirchmaier (Schediasma phyſic. de viribus mirandis Toni conſoni, Viteb. 1672. 4.) — Dan. G. Morhof (De Scypho vitreo per certum humanae vocis ſonum fracto, Diſſert. Kil. 1672. 1683. 4.) — Gottfr. Dav. Mayer (Epiſtola, Cenſor. in Actis Erud. Lipſ. Anni 1712. M. Auguſti, de obſervat. Soni cujusdam in pariete dubii inviſibilis automati dicunt. Lipſ. 1712. 4.) — —

Von der mathematiſchen Klanglehre: Jac. Faber (Muſica Lib. IV. demonſtrata, Par. 1496. 1514. 1551. 4. Lib. VII. demonſtr. 1522. 4. Der Innhalt des Werkes, in den erſten Ausg. iſt in J. N. Forkels Litterat. der Muſik, S. 242 zu finden. Ob die letzte Ausgabe wirklich aus 7 Büchern mehr beſteht, oder der Innhalt nur anders abgetheilt iſt, weiß ich nicht mit Gewißheit zu ſagen, da ich ſie nicht ſelbſt geſehen.) — Muſica ſpeculativa, Baſ. 1556. 8. — Pietr. Mar. Bonini (Acutiſſ. obſervat. nobiliſſ. diſciplinae omnium Muſices, Flor. 1520. 8.) — Lud. Fogliani (Muſica theorica, . . . . in qua quamplures de harmonicis Intervallis, non prius tentatae continentur ſpeculationes, Ven. 1529. f.) — Wilh. Poſtel (Tabul. in Muſic. theoret. Par. 1552. 4.) — Joh. Lippius (1) Themat. muſica, Jen. 1610. 4. beſtehen aus drey zu Wittenberg gehaltenen Diſputationen. 2) Them. fontem omnium errantium Muſicor. operantia, Jen. 1611. 4. 3) Brevicul. error. muſicor. vet. et recentior. ebend. 1611. 4. 4) Synopſis Muſ. novae omnino verae, atque method. univerſae, in omnis Sophiae praegustum παρέργως invent. diſjectae et prop. omnibus Philomuſis, Arg. 1612. 8. und in der Philoſ. verae ac ſinc. Praepar. Erphord. 1614. 12.) — Heinr. Baryphonus oder Grobſtimm (Pleiades muſicae, quae . . . praec. Quaeſt. muſic. diſcutiunt, et omnia, quae ad Theor. pertinent, et Melopoeiae plurimum inſerviunt ex veris fundamentis mathemat. extructa, Theorematt. ſeptenis proponunt, exemplis illuſtrant . . . Halb. 1615. 8. verm. Magd. 1630. 8. Die erſte Plejade enthält 7 muſikal. Regeln, die zweyte handelt de ſeptem ſum. harm. radical. per Theor. ſeptem. die dritte enthält

ſiebſept. proport. ſignificat. die vierte Conſon. ſept. per ſept. theoremata, die fünfte Diſſon. ſept. per ſept. theoremata, die ſechste de ſeptem conſonantiar. progreſſion. in ſept. conſonantias, die ſiebente de ſept. conſonantiar. ad Monochord. applicat.) — Ren. Carteſius (Muſic. Compend. Amſtel. 1618. 4. 1656. 4. Traj. ad Rh. 1650. 4. Franz. von Nic. Poiſſon, Par. 1668. 4. Engl. von W. Brounker, Lond. 1653. 4. Der Verf. war der erſte, welcher die große Terz unter die vollkommenen Conſonanzen aufnahm. Auch von ſ. Briefen, Lond. 1668. 4. ſind viele muſikal. Innhaltes.) — Gal. Galilei (Diſc. et demonſtrat. matematiche, Lei. 1638. und im 2ten Th. ſ. Opere, Bol. 1655. 4. S. 74 u. f.) — G. Kinner (Propoſit. mathemat. muſurgicae Prag. 1650.) — P. Gaſſendi (Manuductio ad Theoriam, ſ. part. ſpeculat. Muſic. im 5ten Bd. ſ. W. Lugd. 1658. f. Die 4 Kap. deſſelb. handeln, De proport. univerſe, et quatenus ad Muſicam conferunt, de conſonant. earumque partibus ad ſuas proport. relatis; de generibus Muſicae und de Tonis ſ. modis Cantus.) — Jac. de Billy (De proport. harmonica, Par. 1658. 4.) — Dyrck Rembrantz van Nierop (Wiskonſtige Muſica, vertoonende de Oorſaecke van't geluyt, de redens der Zangtoonen tegen malkanderen uytgereeckent, ende het maken en ſtellen der Speeltuygen . . . Amſt. 1659. 4.) — Joh. Wolf. Keneſch (Diſſert. ex Matheſi de Muſica, Vit. 1661. 4.) — Otto Gibelius (Propoſit. (?) mathem. muſicae, d. i. Muſikal. Sätze aus der Matheſi hergenommen, Minden a. d. W. 1666. 4.) — Lemme Roſſi (Siſtema muſico, ouero Muſica ſpecul. doue ſi ſpiegano i più celebri Siſtemi di tutti tre generi, Perug. 1666. f. 1669. 4.) — Th. Salmon (A Propoſal to perform Muſik in perfect and mathematical Proport. Lond. 1688. 4.) — Joſ. Sauveur (1) Syſteme gen. des Intervalles des Sons et ſon applicat. à tous les Syſtemes et à tous les Inſtrum. de Muſique, in den Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1701. S. 297. 2) Applicat. des ſons harmon. à la compoſ. des Jeux d'orgues, ebend. vom Jahre 1702, S. 308. 3) Methode generale pour former le ſyſteme temperé de Muſique, et du choix de celui qu'on doit ſuivre, ebend. v. J. 1707. S. 203. 4) Table gen. des Syſtemes temp. de Muſique, ebend. v. 1711. S. 309. 5) Rapport des ſons de cordes d'Inſtrum. de Muſ. aux fleches des cordes, et nouv. determination des ſons fixes, ebend. v. J. 1713. S. 324. welche in deſſelben Principes d'Acouſtique et de Muſique, Par. 4. geſammelt ſind. Der Verf. gebraucht zuerſt das Wort Akuſtik, und hat durch ſ. Unterſuchungen ſo wohl die phyſikal. als mathemat. Klanglehre, um vieles weiter gebracht.) — Detlev Cluver (In den Obſervat. hebdomad. Anni 1707. S. 105 findet ſich ein Auſſ. von ihm über die muſikal. Intervallen oder über ein mathematiſch-muſikaliſches Syſtem, welches beweiſt, daß der Verf. nicht viel von der Sache verſtanden hat.) — Conr. Henfling (Specim. de novo ſuo Syſtem. Muſico, in dem 3ten Th. des erſten Bds. der Miſcell. Berolin. S. 265, ſ. auch in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences de Paris, J. 1711. S. 79. Der Verf. ſtellt darin eine andere Benennung der Intervallen vor, und wollte die Octave in 50 Theile theilen.) — Leonh. Euler (1) Tentam. novae Theor. Muſic. ex certiſſ. Harmoniae princ. dilucide expoſ. Petrop. 1729. 4. 1739. 4. Das Werk iſt in 14 Kap. abgetheilt, welche de ſono et auditu; de ſuavitat. et princip. Harmoniae; de Muſ. in genere; de conſonantiis; de conſonantiar. ſucceſſione, de ſeriebus conſonantiarum; de variar. intervall. receptis appellationibus; de generibus muſicis, de gen. diaton. chromatico, de aliis magis compoſitis gener. muſicis, de conſonant. in gen. diaton.

chromatico, de modis et ſyſtem. in gen. diat. chromatico; de rat. compoſit. in dato modo et ſyſtemate; de modor. et ſyſtem. permutatione handeln. Eine ausführl. Anzeige findet ſich im 2ten Th. S. 60, 305 und 359 der Mitzleriſchen Bibl. und eine Beurtheilung in Mattheſons Plus ultra. Auch gehören noch G. Andr. Sorgens Anmerkungen . . im 4ten Jahrg. S. 269 von Hillers wöchentl. Nachrichten hieher. 2) In eben dieſes Verf. Lettres à une Princeſſe d'Allemagne, Pet. 1768. 8. 3 B. kommen verſchiedene hieher gehörige Briefe vor, welche, einzeln, Deutſch, im 4ten Jahrg. S. 237 u. f. der Wöchentl. Nachricht zu finden ſind.) — Rob. Smith Harmonics or the Philoſophy of muſical ſounds 1748. Ein Poſtſcript dazu erſchien 1762. 8. Ein gründl. Beurtheilung des Werkes findet ſich in Mattheſons Plus ultra.) — Arithmetique de Muſique, ou l'Art qui a pour objet div. eſpeces de calcul des intervalles; le developpement de pluſieurs ſyſtemes des tons de la Muſique, des experiences pour aider à diſcerner quel eſt le veritable, c'eſt-à-dire celui de la voix, la deſcription de celui qu'on ſuppoſe l'être ſur quelques inſtrumens . . . . Par. 1754. 8. — Gallimard (La Theorie du Son applicable à la Muſique, où l'on demontre dans une exacte preciſion, les rapports et tous les Intervalles diaton. et chromat. de la Gamme, Par. 1754. 8.) — Friedr. Chriſtph. Oetinger (Die Euleriſche und Frickeriſche Philoſophie über die Muſik, Neuwied 1761. 8.) — Vallotti (Della ſcienza teor. et prat. della moderna Muſica, Pad. 1779. 4.) — Salvad. Bertezen (Principj di Muſica, Rom. 1780. 12.) — Giuſ. Pizzati (La Scienza de' Suoni e dell' Armonia, diretta ſpecialmente a render ragione de' Fenomeni ed a conoſcer la natura e le leggi della medeſima . . . Ven. 1782. f. mit 49 Kupfern, worauf die Beweiſe geſtochen ſind.) — Franc. Gori Pannilini von Sienna (Eine Lettera von ihm über das vorher gedachte Werk findet ſich im 46ten Bd. S. 3 u. f. des Giorn. de Letterati.) — Aleſſ. Barca (Introd. ad una nuova Teoria di Muſica, Memor. prima . . . im 1ten Bd. der Saggi ſcient. e letterar. dell' Acad. di Padova 1786. 4. Der Aufſatz handelt in 2 Kap. dell' Armonia conſonante, e delle conſonanze come fenomeno, und della ſemplicita delle ragioni delle conſonanze, come principio dell' Armonia conſonante e delle conſonanze.) — —

Mit Rückſicht auf die Natur und den Bau der verſchiedenen Inſtrumente, handelt vom Klange: Louis Carré (Theorie gen. du Son, ſur les differens accords de la Muſique et ſur le Monocorde in der Hiſt. de l'Acad. des Sciences de Paris, v. J. 1704 und De la proportion que doivent avoir les Cylindres pour former par leurs Sons les accords de la Muſique, in den Memoires eben dieſer Akademie v. J. 1709. S. 47 u. f. — —

Das, von H. Sulzer angeführte, franzöſiſche Werk des v. Jamard (ſ. den Art. Harmonie, S. [illegible] a) iſt eine weitere Entwickelung der Theorie de la Muſique p. Mr. Ballière, Rouen 1764. 4.

Uebrigens kommt die Lehre vom Klange, natürlicher Weiſe, in mehrern, von der Theorie der Muſik überhaupt handelnden Werken, als in des P. M. Merſenne Harmonicor. Lib. XII. . . . Lut. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. (wo die vier erſten Bücher de natura et proprietat. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corporibus ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis, ex quibus fieri ſolent, de ſonis conſonis ſ. Conſonantiis überſchrieben ſind) u. a. m. vor.

# Klang.

(Redende Künſte.)

Das menſchliche Genie hat zwey Mittel erfunden den Gedanken ein körperliches Weſen zu geben, wodurch ſie den äuſern Sinnen empfindbar werden: eines für das Gehör, das andere für das Geſicht. Jenes iſt weit kräftiger als dieſes, weil das Gehör ſtärker empfindet, als das Aug *). Wir betrachten hier den Klang, oder Schall, blos in ſofern er ein Mittel iſt einzele Begriffe, oder zuſammengeſetzte Vorſtellungen, andern vermittelſt des Gehörs mitzutheilen. Es lieſe ſich zeigen, daß zu dieſem Behuf von unſern Sinnen keiner ſo tauglich ſey, als das Gehör; wir wollen es aber, um uns nicht in allzutiefe Betrachtungen einzulaſſen, hier als bekannt annehmen **). Hier zeiget ſich alſo gleich die Wichtigkeit der Betrachtung der Sprache, in ſo fern ſie Klang iſt. Wir wollen uns aber hier blos auf das Aeſthetiſche einſchränken.

Man bedenke, wie ſchwach uns die Sprache rühren würde, wenn wir ſie blos in der Schrift, ohne Klang hätten. Schon finden wir einen ſehr groſſen Unterſchied zwiſchen dem ſtummen Leſen und dem lauten Vortrag einer Sache; und doch wird auch dem ſtummen Leſen einigermaſſen durch den Klang aufgeholfen, der ſich wenigſtens in der Einbildungskraft immer dabey hören läßt. Für die redenden Künſte iſt der Klang der Rede von groſſer Wichtigkeit. Seine äſthetiſche Kraft kann ſich auf dreyerley Art äuſern. Je vollkommener er iſt, je ſtärker und lebhafter präget er einzele Begriffe in die Vorſtellungskraft; zuſammengeſetzte Vorſtellungen hilft er in eine leicht faßliche und angenehme Form bringen, endlich kann er auch das Leidenſchaftliche der Vorſtellungen verſtärken.

Die Theorie der redenden Künſte betrachtet demnach den Klang: in Abſicht auf einzele Wörter — auf Redensarten und Perioden — und auf das Leidenſchaftliche der Töne. Hier ſchränken wir uns auf den erſten Punkt ein, der andere iſt in die Artikel Wolklang und Perioden vertheilt, und der dritte kommt in der Betrachtung des lebendigen oder des leidenſchaftlichen Ausdruks vor.

Der Endzwek der Beredſamkeit und Dichtkunſt erfordert, daß jedes einzele Wort, wenn man auch nicht auf das Leidenſchaftliche ſieht, das Gehör mit hinlänglicher Stärke und Klarheit rühre, daß es ſchnell begriffen, und leicht behalten werde. Das erſtere erwekt Aufmerkſamkeit und zwinget uns Antheil an der Sache zu nehmen; das andre erleichtert die Vorſtellung, und das dritte den fortdaurenden Beſitz derſelben. Hieraus läßt ſich leicht beſtimmen, wie die Wörter der Sprache in Anſehung des Klanges müſſen beſchaffen ſeyn, wenn ſie den redenden Künſten dieſe drey Vortheile verſchaffen ſollen. Ihre erſte Eigenſchaft iſt, daß ſie laut und volltönend ſeyen, und mit gehöriger Stärke gleichſam anpochen, um auch bey mittelmäßiger Aufmerkſamkeit ihre Würkung zu thun. Was dazu gehöre iſt leicht zu ſehen: viel und volltönende Selbſtlauter, Töne die einen offenen Mund erfordern, die mitten im Munde, weder zu tief in der Kehle, noch zu weit vor zwiſchen den Zähnen, oder blos auf den Lippen gebildet werden. Dazu müſſen noch ſtarke Accente kommen, und mehr lange, als kurze Selbſtlauter. Je näher überhaupt die Ausſprache einzeler Wörter dem Geſange kommt, je ſtärker ſind ſie.

---

*) S. Art. Geſang, II Th. S. 370.

**) Wem daran gelegen iſt, alles, was hier und da von der äuſerlichen Kraft der Töne angemerkt wird, aus richtigen Gründen zu beurtheilen, den verweiſe ich auf die Betrachtung unſerer Sinne, die ich in dem vierten Abſchnitt der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, gegen das Ende angeſtellt habe. Auch wird man in Herrn Herders Unterſuchung über den Urſprung der Sprache, welche den Preis von der Berliniſchen Academie der Wiſſenſchaften erhalten hat, einige ganz wichtige Bemerkungen darüber finden.

Die zweyte Eigenſchaft der Wörter iſt ein deutlicher Klang. Den haben ſie, wenn die verſchiedenen Sylben gut von einander abſtechen, daß die einzelen Theile eines Worts klar vernommen werden. Es giebt Wörter, die kein Menſch, der ſie zum erſtenmal höret, nachſprechen, oder ſchreiben könnte: dieſ ſind das Gegentheil deutlicher Wörter.

Hat ein Wort die beyden erwähnten Eigenſchaften, ſo hat es auch ſchon das Wichtigſte in Abſicht auf das leichte Behalten. Doch mag wol auch in manchen Fällen das leichte Ausſprechen noch von andern Eigenſchaften herkommen. Der Buchſtaben R hat, als ein Mitlauter, den ſtärkſten Klang, iſt auch deutlich, aber doch ſchwer auszuſprechen. Darum kommt auch viel darauf an, daß ein Wort nicht allzuſchwere Bewegungen der Gliedmaaßen der Sprache erfordere.

Dieſes ſcheinen alſo die Grundſätze zu ſeyn, nach welchen die Wörter der Sprache zum äſthetiſchen Gebrauch verbeſſert werden müſſen. Wäre nicht die Bildung der Sprache dem völligen Deſpotismus des Gebrauchs unterworfen: ſo würde es wol der Mühe werth ſeyn, eigene Veranſtaltungen für die Verbeſſerung derſelben, in Abſicht auf den guten Klang der Wörter, zu machen. Sollte es inzwiſchen irgend einer deutſchen Academie gelingen, Anſehen genug bey der ganzen Nation zu erhalten: ſo könnte ſie alsdenn durch ein Wörterbuch hierin viel Nutzen ſtiften. Aber der Gebrauch iſt ein ſchnelleres und kräftigeres Mittel. Wir müſſen die Verbeſſerung des Wolklanges der Sprache von Schriftſtellern erwarten, die allgemeinen Beyfall finden.

Hier zeiget ſich die Wichtigkeit blos ergötzender und beluſtigender Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, wenn die Verfaſſer vorzügliches Gefühl für den Wolklang haben. Sie ſind die beſten Mittel den guten Klang der Sprache auszubreiten. So wenig Achtung ſie bisweilen ihres Inhalts wegen verdienen, ſo ſchätzbar müſſen ſie der Nation wegen dieſes Nebennutzens ſeyn. Einem blos ergötzenden Schriftſteller liegt ob, mit äußerſter Sorgfalt wolklingend zu ſchreiben, weil darin ſein Hauptverdienſt beſteht. Es iſt ſo gar billig, daß man die Dichter, die ein vorzüglich feines Ohr haben, und ſich dem äußerſt mühſamen Geſchäffte, den höchſten Wolklang zu ſuchen, unterziehen, durch Beyfall ermuntere; weil die Sprache durch ſie in einer ihrer ſchätzbarſten Eigenſchaften gewinnet.

Hier iſt, glaube ich, auch der Ort anzumerken, daß blos in Rükſicht auf den Wolklang der Worte, die Einführung fremder, anſtatt einheimiſcher Wörter, nicht nur erlaubt, ſondern verdienſtlich ſey. Haben wir für gewiſſe nicht unwichtige Begriffe eigenthümliche Wörter von ſchlechtem Klang, und iſt ihnen gar nicht aufzuhelfen, ſo ſollte man ſie, ſo oft es angeht, gegen fremde, wolklingende vertauſchen, und ſie blos der gemeinen Rede überlaſſen. So möchte ich, um ein Beyſpiel zu geben, wol leiden, daß das Wort Gerücht für immer gegen Fama vertauſcht würde; und ſo könnte man mit viel andern auch noch verfahren. Darin iſt Herr Ramler allen nach ihm folgenden Dichtern mit ſeinem Beyſpiel vorgegangen.

Gut würde es auch ſeyn, wenn die, welche die neu herauskommenden Schriften des Geſchmaks der Nation ankündigen, beſondere Aufmerkſamkeit auf den Wollklang richteten, und allemal das Neue und Vorzügliche, was ſie hierüber bemerken, anzeigten. Unſre Sprache iſt darin noch großer Verbeſſerung fähig. Man ſollte darum diejenigen, die den Klang eines Worts durch Weglaſſung, oder Aenderung irgend eines Buchſtabens verbeſſern, nicht tadeln, noch ſie einer Uebertretung der grammatiſchen Regeln beſchuldigen, ſondern ihnen vielmehr Dank dafür wiſſen. Dadurch haben die Italiäner ihre Sprache ſo wollklingend gemacht, als ſonſt keine neuere Sprache iſt. In Deutſchland würde der eines kritiſchen Verbrechens ſchuldig erklärt werden, der ſich unterſtünde mit einem deutſchen Worte eine ſolche Veränderung vorzunehmen, als die iſt, da der Italiäner Fiamma, Fiume, anſtatt Flamma, Flume, geſetzt hat. Will man aber dergleichen Dinge nicht erlauben, ſo kann auch der Klang der Sprache nicht zu einer gewiſſen Vollkommenheit kommen.

Die Dichter, denen unſre Sprache in dieſem Stük am meiſten zu danken hat, ſind unſtreitig Klopſtok und Ramler. Man hat den letztern ſehr ernſtlich getadelt, daß er eigenmächtig in andrer Dichter Arbeit viel geändert habe. Es gehört nicht hieher, die Rechtmäßigkeit dieſer Sache zu unterſuchen; aber dieſes kann hier geſagt werden, daß ich es für ein ſehr verdienſtliches Werk halten würde, wenn Herr Ramler gewiſſe ſehr gute Gedichte, die nicht wollklingend genug ſind, nach ſeiner Art umarbeiten, und anſtatt ſchlechter Worte wollklingende nehmen wollte, wenn ſie auch griechiſcher, oder noch fremderer Abkunft wären. Wem damit gedient wäre, den Dichter in ſeiner Sprache zu leſen, der könnte ihn darum noch immer bekommen.

# Klarheit.

## (Schöne Künſte.)

Wir nennen den Gegenſtand unſrer Vorſtellung klar, wenn wir ihn, im Ganzen genommen, ſo beſtimmt und ſo kenntlich faſſen, daß es uns leicht wird, ihn von jedem andern Gegenſtande zu unterſcheiden. Von der Deutlichkeit iſt die Klarheit darin unterſchieden, daß dieſe den Gegenſtand nur im Ganzen kenntlich macht, da bey jener auch das Beſondre und ſeine einzele Theile klar ſind.

Die Klarheit eines Gegenſtandes würkt auf mehr als einerley Art ſo vortheilhaft auf die Vorſtellungskraft, daß ſie bey der Theorie der ſchönen Künſte in mehrern Betrachtungen wichtig wird. Jeder Gegenſtand, der bemerkt ſoll gefaßt werden, muß die gehörige Klarheit haben; und ſo iſt ſie ihm auch nöthig, wenn man ihn mit Vergnügen ſehen ſoll. Denn der menſchliche Geiſt hat einen unauslöſchlichen Hang, die Sachen, auf die er einmal ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, klar zu ſehen. Wenn man nicht klar (oder wie man es zu nennen pflegt, deutlich genug) mit uns ſpricht, wenn man uns etwas zeiget, das wir aus Mangel des Lichts nicht klar genug ſehen können: ſo werden wir dadurch in merkliche Unruhe geſetzt. Alſo müßte ſchon deswegen allein jeder Gegenſtand des Geſchmaks, den uns die Künſte vorſtellen, hinlängliche Klarheit haben.

Jedes Werk der ſchönen Künſte, und jeder Haupttheil, der ſchon für ſich eine beſtimmte Würkung thun ſoll, muß, wo nicht wie von hellem Sonnenſchein, doch wie von vollem Tageslicht beleuchtet werden. Hier hat der Künſtler zweyerley Dinge zu überlegen: er muß dem ganzen Werk, in ſo fern es ſich auf einmal faſſen läßt, hinlängliche Klarheit geben, und dem jeden Theile deſſelben beſonders.

ſonders, den Grad der Klarheit, der ihm zukommt. Ein Werk, das im Ganzen nicht Klarheit genug hat, iſt bey allen Schönheiten einzeler Theile, als eine Sammlung von Fragmenten anzuſehen. Welcher wahre Kenner wird ein Gemählde, das im Ganzen nichts verſtändliches vorſtellt, darum, daß hier und da eine ſchöne Figur, oder eine ſchöne Gruppe könnte herausgeſchnitten werden, für ein ſchönes Gemählde ausgeben?

Aber wie muß man die Klarheit des Ganzen beurtheilen? und worauf hat der Künſtler zu ſehen, um ſie zu erreichen? Was iſt in einem Werk der ſchönen Künſte Klarheit des Ganzen?

Am leichteſten iſt dieſe Frage bey einem Gemählde zu beantworten, und von dieſer Gattung kann die Antwort auch auf Werke anderer Gattungen angewendet werden. Die horaziſche Maxime, ut pictura poeſis, kann auf alle Künſte ausgedehnt werden. Alſo, wenn zeiget ein Gemählde Klarheit im Ganzen?

Unſtreitig alsdenn, wenn ein verſtändiger Beurtheiler ſeinen Inhalt aus dem, was vor ihm liegt, beſtimmt erkennt; wenn er nach hinlänglicher Betrachtung des Werks ſeinen Inhalt erzählen, das Hauptintereſſe, worauf alles ankommt, bemerken, jeden Haupttheil nennen, und ſagen kann, wie er mit dem Ganzen zuſammenhängt, und was er zum Ganzen wirkt. Nach dieſen gemeinen Begriffen iſt es leicht, jedes Werk in Anſehung der Klarheit des Ganzen zu beurtheilen. Wenn wir ein Heldengedicht leſen, oder ein Drama ſehen, ſo dürfen wir nach Vollendung deſſelben nur verſuchen, ob wir dieſe Fragen beantworten können: Was für eine Handlung war dieſes, wodurch veranlaſſet, und was war der Ausgang? Wie kam es, daß die Sachen dieſe Wendung nahmen? Was hat dieſer, und der von den handelnden Perſonen, zu der Sache beygetragen? Woher entſtund dieſe, und jene Veränderung in der Lage der Sachen? Wenn wir uns dergleichen Fragen beantworten können, und wenn uns dünkt, wir ſehen die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, nach allen Hauptumſtänden und Hauptperſonen, wie ein helles Gemählde vor Augen: ſo fehlt es dem Gedichte nicht an Klarheit im Ganzen.

Hören wir ein Concert, oder ein anderes Tonſtük, ſo dürfen wir nur Achtung geben, ob wir empfinden, daß Geſang, Harmonie und Bewegung mit den Aeuſſerungen einer bekannten Leidenſchaft oder Empfindung übereinkommen; ob ſie ſich durch das ganze Stük allmählig verſtärkt, oder ob ſie bey demſelben Grade der Stärke verſchiedene Wendungen annimmt, wobey wir aber immer dieſelbe Leidenſchaft, oder Empfindungen ſprechen hören. Hat dieſes ſtatt, ſo iſt das Concert im Ganzen klar und verſtändlich genug.

Sehen wir ein Ballet mit aller Aufmerkſamkeit eines Liebhabers, ohne hernach ſagen zu können, was er vorſtellt; was für Empfindungen die Perſonen dabey geäuſſert; was für Intereſſe ſie überhaupt und jeder beſonders dabey gehabt; durch was für einen Geiſt getrieben, ſie ſo auſſerordentliche Wendungen und Gebehrden gemacht haben: ſo laſſet uns dreiſte ſagen, dieſes Ballet ſey unverſtändlich, und der Erfinder habe ihm die nöthige Klarheit nicht zu geben gewußt.

Es iſt für den Künſtler äuſſerſt wichtig, ſeinem Werk im Ganzen die höchſte mögliche Klarheit zu geben, ohne welche das Werk des gröſten Genies keinen groſſen Werth hat. Hierüber wäre ungemein viel zu ſagen: aber wir können nur das Vornehmſte kurz anzeigen.

Der Künſtler unterſuche genau, nachdem er den Plan oder Entwurf ſeines Werks gemacht hat, ob er einen ganz genau beſtimmten und klaren Begriff von demſelben habe, ob die verſchiedenen Theile ſo zuſammenhängen, daß das Ganze, was er vorſtellen will, wirklich daraus erhelle. Wenn er [illegible] kann, ſich in einem [illegible] ſo legt er den [illegible] als [illegible] und [illegible] über [illegible] von [illegible] Begriff von dem Werke habe. So lange in dem Plan oder Entwurf des Werks, die geringſte Unbeſtimmtheit bleibt, oder man es nicht in wenig Worten, jedem nachdenkenden Menſchen, deutlich kann [illegible] werden, ſo iſt es mit der Klarheit des Ganzen noch nicht richtig.

Hernächſt bemühe er ſich, ſeinem Plan nach Maaßgebung des Reichthums der Materie, die höchſtmögliche Einfalt zu geben. Die Hauptmittel hiezu ſind anderswo an die Hand gegeben worden *). Denn beobachte er die Regeln der beſten Anordnung und Gruppirung; inſonderheit wenige große Maſſen, die wol zuſammenhangen, und deren jede wieder ihre untergeordneten Gruppen habe **). Hierauf bezeichne er jede Hauptgruppe nach Maaßgebung ihrer Wichtigkeit ausführlicher, gröſſer, nachdrüklicher, als die weniger wichtigen; die Nebenſachen bezeichne er flüchtig, und nur überhaupt, daß ſie mehr angezeiget, als ausgeführet ſeyen.

Hat der Künſtler dieſes beobachtet, ſo wird es ſeinem Werk im Ganzen gewiß nicht an Klarheit fehlen; jeder verſtändiger Kenner wird beſtimmt faſſen, was er mit dem ganzen Werk hat ſagen wollen.

Unter den größern Werken der Dichtkunſt hat die Aeneis den höchſten Grad der Klarheit im Ganzen. Der ganze Plan läßt ſich ſehr leicht überſehen; und auf welche beſondere Stelle dieſes reichen Gemähldes man ſieht, da erblikt man den Helden, entdekt den Zwek ſeiner Unternehmungen, die Schwierigkeiten, die er bereits überwunden, und die er noch zu überwinden hat. Die Ilias hat im Ganzen weniger Klarheit, obgleich der Plan auch ganz einfach iſt. Aber das Werk hat noch viel von der rohen Natur, und iſt nicht in ſo wenig große Maſſen geordnet, als die Aeneis; die Zahl der einzeln Gruppen, die keiner größern Maſſe untergeordnet ſind, iſt faſt unermeßlich. Man bewundert Homer als ein mächtiges, unerſchöpfliches, alles umfaſſendes Genie, und Virgil als einen feinen Künſtler. Von unſern deutſchen Epopöen hat der Meßias in dieſem Stük mehr von der Ilias, die Noachide mehr von der Aeneis; aber bey der Klarheit hat dieſe Epopöe den Fehler, daß in dem Plan etwas unbeſtimmtes bleibt, da es nicht klar genug in die Augen fällt, ob die Vertilgung der Sünder, oder die Rettung der Noachiden die Hauptſache ſey.

In dem Trauerſpiel hat Sophokles wegen der größern Einfalt des Plans, im Ganzen mehr Klarheit, als Euripides; in der Ode Horaz mehr, als Pindar; in der Rede Demoſthenes mehr, als Cicero. Im Gemählden ſind Raphael und Correggio in dieſem Stük die größten Meiſter, und in der Muſik Händel. In der Baukunſt muß man vorzüglich die Alten zu Muſtern nehmen, und unter den Neuern lieber die ältern italiäniſchen, als die franzöſiſchen Baumeiſter.

Eben die Mittel, wodurch die Klarheit im Ganzen erhalten wird, dienen auch ſie jedem einzeln Theile zu

---

*) S. Einfalt, II Th. S. [illegible].
**) S. Anordnung, Gruppe.

zu geben. Der Künſtler muß jeden kleinern Theil in der größten Klarheit denken, und hernach für das, was er ſo denkt, einen hellen Ausdruk ſuchen. Wer ſich nicht jedes Schrittes, den er thut, bewußt iſt; wer nicht auf jeder Stelle ſeines Werks genau ſagen kann, was das ſeyn ſoll, was er da zeichnet, oder ſagt, wem dieſer Gegenſtand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt: der läuft allemal Gefahr etwas unverſtändliches hinzuſetzen. Nur die helleſten Köpfe können gute Künſtler ſeyn; die ſich bey jeder nur einigermaßen wichtigen Vorſtellung verweilen, um ſie beſtimmt und in völligem Lichte zu faſſen. Jeder Menſch von einigem Genie, und ein wahrer Künſtler mehr als andre, beobachtet alles, was ihm vorkommt, wird mehr oder weniger davon gerührt, macht ſeine Betrachtungen darüber. Der große Haufe, der ſich von ſeinen eigenen Vorſtellungen, oder Empfindungen nie Rechenſchaft giebt, überläßt ſich dabey dem zufälligen Genuß deſſen, das ihm vorkommt: aber der nachdenkende Menſch will wenigſtens das Vornehmſte davon genau bemerken; er verweilet dabey, fragt ſich ſelbſt, was das iſt, das er ſieht, wohin das zielt, was er denkt; woher das kommt, was er empfindet. Daraus entſteht die Bemühung alles klar zu ſehen; er verläßt keine Vorſtellung eher, bis er ſie genau gefaßt hat. Scheinet ſie ihm wichtig, ſo giebt er ſich die Mühe länger dabey zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu betrachten, ſie zu bearbeiten, und ruhet nicht eher, bis er ſie in der höchſten Klarheit und Einfalt gefaßt hat.

Wer ſo mit ſeinen eigenen Gedanken verfährt, der bekommt das Licht in ſeiner Seele, ohne welches er andere nicht erleuchten kann. Das größte Genie iſt hiezu nicht hinlänglich, wenn es nicht vorzüglich mit dem, was man im engeſten Sinne Verſtand und Urtheilskraft nennt, verbunden iſt. Ohne lang anhaltende Uebung entwikeln ſich die Anlagen, die man von Natur dazu bekommen hat, nicht. Darum iſt die Erlernung der Wiſſenſchaften, oder in Ermanglung deſſen, ein beſtändiger Umgang mit den helleſten Köpfen, für den Künſtler eine höchſtwichtige Sache. Der Verſtand iſt von allen Eigenſchaften der Seele unſtreitig die, welche ſich am langſamſten entwikelt. Darum kann man nicht zuviel dafür thun. Der größte Theil der Menſchen behilft ſich Lebenslang mit confuſen Vorſtellungen.

Hat der Künſtler ſich ſelbſt klarer Vorſtellungen verſichert, iſt er ſich deſſen, was er zeichnen, oder auf andre Weiſe vorbringen will, in dem Maaße bewußt, daß er ſagen kann, was es eigentlich vorſtellen ſoll, zu welcher Art der Dinge es gehöret, und was er damit auszurichten gedenket, alsdenn kann er auf den Ausdruk und die richtige Zeichnung der Sache denken.

Dieſes kann keine große Schwierigkeit mehr haben, nachdem man einmal auf das beſtimmteſte weis, was man ſagen oder vorſtellen will. Doch muß jede einzele zuſammengeſezte Vorſtellung mit eben der Vorſicht behandelt werden, wie das Ganze. Man ſieht Gemählde von holländiſchen Meiſtern, wo nicht nur jede Gruppe, ſondern jede Figur, auch wol jeder einzele Theil einer Figur in Zeichnung, Perſpektiv, Haltung und Colorit eben ſo vollkommen, als ein ganzes Gemählde behandelt worden. Dadurch bekommen ſolche Gemählde auch in den kleineſten Theilen die höchſte Klarheit. So muß man auch in andern Künſten verfahren. Der Redner muß jede einzele Periode beſonders bearbeiten, ſo wie die ganze Rede, nur mit dem Unterſchied, daß das Einzele nicht die höchſte abſolute Klarheit, ſondern den Grad derſelben haben muß, der ſich für den Ort und die Stelle und die Wichtigkeit der Sache ſchiket. Nach dieſen Verhältniſſen muß das, was man zu ſagen hat, durch mehr oder weniger allgemeine, oder durch mehr oder weniger beſondere individuelle Begriffe ausgedrukt werden. Je allgemeiner die Begriffe und Ausdrüke ſind, je weniger relative Klarheit bekommt der Gedanken; und der beſonderſte Ausdruk, der blos auf einen einzelen Fall zu gehen ſcheinet, hat die höchſte relative Klarheit. So hat, um nur ein Beyſpiel zu geben, die Aeſopiſche Fabel, in ſofern ſie einen einzeln Fall erzählt, eine unendlich größere Klarheit, als die in allgemeinen Ausdrüken, und durch allgemeine Begriffe vorgetragene Lehre, die darin enthalten iſt.

Daraus folget überhaupt, daß der richtige Grad der relativen Klarheit erſt alsdenn erhalten wird, wenn nach Maaßgebung des Lichts, darin eine Vorſtellung ſtehen ſoll, mehr oder weniger allgemeine Begriffe und Ausdrüke zur Vorſtellung der Sache gebraucht werden. Wenn man z. B. ſagt, daß die Zeit die Trauer über einen verſtorbenen Gemahl lindert, ſo hat der Gedanken, weil er in allgemeinen Ausdrüken abgefaßt iſt, ſehr viel weniger relative Klarheit, als wenn man mit La Fontaine ſagt:

Entre la veuve d'une année
Et la veuve d'une journée
La difference eſt grande *).

Und wenn man ſagt, nach einiger Zeit der Trauer haben ſich die verliebtern Vorſtellungen von allerhand Art wieder eingefunden: ſo hat dieſer Gedanken wegen der allgemeinen Ausdrüke bey weitem nicht die Klarheit, als wenn eben dieſer Dichter ſagt:

En attendant d'autres atours
Toute la bande des Amours
Revient au colombier *).

Hat der Künſtler den Gedanken deutlich gefaßt, ſo ſuche er vor allen Dingen ihn in der höchſten Einfalt zu ſehen, und laſſe ihm nichts, als das Weſentliche. Erſt, wenn er ihn in dieſer einfachen Geſtalt gefaßt hat, kann er, nach dem Bedürfniß der Sache, Nebenbegriffe hineinbringen, und genau in Acht nehmen, daß dieſe nicht heller als die weſentlichen hervorleuchten. Man lauft allemal Gefahr einem Gedanken ſeine Klarheit zu benehmen, wenn man zu viel Nebenbegriffe einmiſcht; darum muß nur das Nothigſte da ſeyn, und alle Nebenſachen müſſen mehr durch allgemeine, als durch beſondere Begriffe bezeichnet werden.

Auch die Kürze des Ausdruks, wenn nur alle weſentliche Begriffe da ſind, befördert die Klarheit, weil dadurch die Aufmerkſamkeit weniger getheilt wird. Nach der Einfalt des Gedankens, iſt die Kürze des Ausdruks die ſchäzbarſte Eigenſchaft deſſelben **).

Hernachſt hat man auch auf die Anordnung und Wendung einzeler Gedanken zur Beförderung der Klarheit zu denken. Aus eben denſelbigen Begriffen, in denſelben Ausdruk eingekleidet kann ein mehr oder weniger heller Gedanken entſtehen. Es laſſen ſich darüber keine beſondere Regeln geben. Wem daran gelegen iſt, dieſen Theil der Kunſt recht zu ſtudiren, dem rathen wir, bey jedem Gedanken von beſonderer Klarheit, den er bey großen Schriftſtellern antrifft, Verſuche zu machen, die Begriffe anders zu ſtellen, um zu fühlen, was die Anordnung zur Klarheit thut. Billig ſollten die Lehrer angehender Redner ihre

---

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

*) In der Fabel la Jeune Veuve.

**) S. Kürze.

Schüler fleißig darin üben, daß ſie Perioden, die etwas verworren ſind, ihnen vorlegten, und ſie die beſte Anordnung zum klaren Ausdruk herausſuchen ließen. Wo irgend ein beſonderer Theil der Kunſt große Uebung erfodert, ſo iſt es dieſer.

Auch die Uebergänge von einem Gedanken zum andern, die eigentlichen Verbindungswörter (Conjunktionen), oder Redensarten, die ihre Stelle vertreten, tragen ungemein viel zur Klarheit bey. Mit einem einzigen Wink geben ſie uns zu verſtehen, ob das Nachſtehende eine Folge, oder eine Erweiterung, oder eine Erläuterung des Vorhergehenden ſey, oder in was für einem andern Verhältniß es damit ſtehe, oder ſie erinnern uns, die Aufmerkſamkeit auf etwas neues anzuſtrengen. An dergleichen Verbindungen iſt die griechiſche Sprache ungemein reich, und unter den Neuern haben die franzöſiſchen Schriftſteller es in dieſem Theil am weiteſten gebracht. Weßwegen wir das fleißige Studium derſelben den Deutſchen, denen es vor kurzem in dieſem Stük noch ſehr gefehlt hat, beſtens empfehlen. In der ſchweren Kunſt der Rede iſt kaum etwas, woran man den ſehr hell und beſtimmt denkenden Kopf leichter entdekt, oder vermißt, als dieſes.

Ueber die Wahl der Wörter wäre in Anſehung der Klarheit noch ſehr viel zu ſagen. Der eigentlichſte und beſtimmteſte Ausdruk iſt zur Klarheit allemal der beſte. Muß man aber, um die Sache ganz nahe vor das Geſicht zu bringen, ſich des figürlichen Ausdruks, oder gar der Bilder und Gleichniſſe bedienen, ſo müſſen dieſe im höchſten Grade beſtimmt und hell ſeyn.

Daß auch der Wolklang zur Klarheit der Rede viel beytrage, iſt ſchon in dem vorhergehenden Artikel erinnert worden.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß, im Ganzen genommen, die Ilias weniger Klarheit, als die Aeneis habe; aber in einzeln Theilen kann Homer als das erſte Muſter der Klarheit angeführt werden. Für die Beredſamkeit muß Demoſthenes, und in dem einfacheſten Vortrag Xenophon vor allen andern ſtudirt werden. Von unſern einheimiſchen Schriftſtellern können wir, in Anſehung des klaren proſaiſchen Vortrags, Wieland, Leßing und Zimmermann, als die erſten claſſiſchen Schriftſteller empfehlen.

◆ ◆

(*) Von der Klarheit des Styls handelt ausführlich J. C. Adelung, im 4ten Kap. des 1ten Bds. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 122 der 3ten Aufl.

## Kleidung.

(Zeichnende Künſte. Schauſpiel.)

Da in den Werken der ſchönen Künſte alles, bis auf die Kleinigkeiten mit Geſchmak und Ueberlegung muß gemacht ſeyn, damit nirgends etwas anſtößiges, oder nur unſchikliches, darin vorkomme *): ſo muß auch überall, wo man uns Perſonen vor das Geſichte bringt, die Bekleidung derſelben von dem Künſtler in genaue Ueberlegung genommen werden. Darum macht die gute Wahl der Kleidung einen Theil der Wiſſenſchaft aus, die ſowol zeichnende Künſtler, als Schauſpieler beſitzen müſſen.

Umſtändlich wollen wir uns hier über dieſen Punkt nicht einlaſſen, weil ein paar allgemeine Grundſätze hinlänglich ſcheinen, einem verſtändigen Künſtler über dieſe Sache das nöthige Licht zu geben. Die Kleidung muß überhaupt nach Beſchaffenheit der Umſtände ſchön und ſchiklich ſeyn.

---

*) S. Werke der Kunſt.

Um uns nicht in eine vielleicht ganz unnütze Speculation über das, was in der Kleidung abſolut ſchön ſeyn könnte, einzulaſſen, wollen wir über den Punkt des Schönen in der Kleidung nur ſo viel anmerken, daß darin nichts offenbar unzierliches, unförmliches und unnatürliches ſeyn müſſe. Daß es dergleichen Fehlerhaftes in Kleidern gebe, beweiſen verſchiedene Moden in denſelben, die nur ein völliger Mangel des Geſchmaks kann eingeführt haben. Schuhe mit ellenlang hervorſtehenden Spitzen, wie vornehme Frauen in dem dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert trugen, ſind doch eine abſolute Ungereimtheit. Und in dieſem Falle befinden ſich die ſteifen und weit herausſtehenden Halskragen, womit an einigen Orten Mannsperſonen und Geiſtliche prangen; nicht weniger verſchiedene ſeltſame Kleidertrachten des weiblichen Geſchlechts, die in einigen Landſchaften und an verſchiedenen Orten in der Schweiz aus den alten Zeiten der Barbarey nicht nur übrig geblieben, ſondern durch neue Zuſätze noch abgeſchmakter gemacht worden ſind. Ueberhaupt rechnen wir hieher alles, was der menſchlichen Geſtalt, die von allen ſichtbaren Formen die ſchönſte iſt, ein unförmliches fremdes Anſehen giebt. Der Künſtler muß jede Kleidung verwerfen, die die natürliche Schönheit der menſchlichen Geſtalt verſtellet, und die Verhältniſſe der Theile völlig verderbt, wie z. B. den Kopfputz, der den Kopf noch einmal ſo groß macht, als er iſt; die weitgebauten Fiſchbeinröke, die dem obern Theil des Körpers, der in der Natur doch die größere Hälfte ausmacht, zu einem kleinen und unanſehnlichen Theile des Ganzen macht. Eben dieſe Regel ſchließt von der Kleidung alles ſteife und ungelenkige aus, weil es eine der größten Schönheiten des Körpers iſt, daß er überall gelenkig, und zu unendlich mannichfaltigen Wendungen geſchikt iſt. Dieſe Fehler vermeiden in ihren Kleidungen Perſonen von Geſchmak, es ſey daß ſie ſonſt nach chineſiſcher, türkiſcher oder europäiſcher Art ſich kleiden.

Man ſchreibt ſonſt den Künſtlern vor, daß ſie ſich in ihren Vorſtellungen nach dem Ueblichen, oder dem ſogenannten Coſtume richten ſollen; und es iſt gut, daß ſie es bis auf einen gewiſſen Grad beobachten: aber wo die Mode einen völlig verkehrten und der Natur geradezu entgegenſtreitenden Geſchmak anzeiget, müſſen ſie das Uebliche verbeſſern *).

Ungereimte Kleidungen kann man dem Künſtler nur in dem einzigen Fall erlauben, wenn er die Perſonen nach dem Zwek ſeiner Arbeit lächerlich vorzuſtellen hat, und die Kleidung gerade eines der Mittel iſt, das weſentlich dazu gehört. Aber auch in dieſem Fall muß die Sache nicht zu ſehr ins Abgeſchmakte getrieben werden, wie es die Schauſpieler bisweilen thun. Ganz verrükte Köpfe, die man überall ins Tollhaus ſetzen würde, ſind bey keiner Gelegenheit ein Gegenſtand des Spottes; und darum muß auch die Narrheit in der Kleidung nicht ſo übertrieben werden, damit ſie nicht ekelhaft werde, da ſie nur lächerlich ſeyn ſoll. Es iſt um ſo viel nöthiger, daß die, welche die Aufführung der Schauſpiele anordnen, dieſes ernſtlich bedenken; da es nur gar zu gewöhnlich iſt, das ganz Alberne und Abgeſchmakte an die Stelle des blos Lächerlichen geſezt zu ſehen. Dadurch aber verfehlt man ſeinen Zwek ganz.

Die Schiklichkeit der Kleidung erfodert mehr Nachdenken, als ihre Schönheit. Die Kleider unterſcheiden vielfältig den Stand und die Würden der Perſonen, und ſelbſt die Geſchäffte, oder die Handlung, darin

---

*) S. Ueblich.

in ſie begriffen ſind. In der ganzen Welt iſt man bey Feyerlichkeiten anders gekleidet, als bey häuslichen Verrichtungen; und der Mahler würde eine Narrheit begehen, der einen im Krankenbette liegenden König mit Krone und Zepter vorſtellte, wie bisweilen von Künſtlern, die außer der Kunſt keinen Verſtand zeigen, geſchehen iſt. Etwas von dieſer Unſchiklichkeit iſt auch aus der ehemaligen Barbarey des Geſchmaks hier und da in Schauſpielen übrig geblieben, wo man noch bisweilen vornehmere Perſonen in völlig feyerlichem Staat ſieht, da ſie kaum aus dem Bette aufgeſtanden ſind, und nun blos häusliche Verrichtungen haben. Die Schauſpieler ſollten bedenken, daß dergleichen Ungereimtheiten die Täuſchung ſo völlig aufheben, und dem feinen Theil ihrer Zuſchauer ſo anſtößig ſind, daß die ganze Würkung, die ein Drama haben ſollte, dadurch völlig gehemmet wird. Einige Schauſpieler ſcheinen zu glauben, daß in dramatiſchen Stüken von einiger Würde, die Perſonen nie anders, als in gewiſſem Staat erſcheinen können. In der That iſt es ein zarter Punkt, das völlig Natürliche mit einiger Würde zu verbinden. Wir wollen auch nicht ſagen, daß man auf der Bühne jemand ſo natürlich im Bette liegen laſſe, wie er es etwa in ſeiner Schlafkammer gewohnt iſt. Aber auch die allergewöhnlichſte Hauskleidung kann mit Anſtändigkeit und Würde verbunden ſeyn, wenn nur der, der dieſe Sachen angiebt, ein Mann von Nachdenken iſt und einige Kenntniß der Welt hat.

Zu dem Schiklichen können wir auch das rechnen, was von dem Ueblichen charakteriſtiſch iſt. Darauf hat der Künſtler vorzüglich Acht zu geben. Der Mahler iſt oft in Verlegenheit ſeine Perſonen beſtimmt zu bezeichnen; und da kommt ihm das Charakteriſtiſche der Kleidung ſehr zu ſtatten. Es giebt ganze Kleider, einzele Theile, ſogar Farben des Gewandes, beſondere Arten des Schmuks, die völlig charakteriſtiſch ſind, und ſogleich den Stand, oder die Würde, oder eine ganz beſondere Verhältniß derſelben, oder eine ganze Handlung genau bezeichnen. Dieſe muß der Künſtler aus der alten und neuen Geſchichte, und von mehrern Nationen kennen. Aber dieſes ſchlägt ſchon in das Uebliche ein *).

Dem zeichnenden Künſtler empfehlen wir zum fernern Nachdenken über dieſe Materie ein aufmerkſames Leſen deſſen, was der Herr von Hagedorn über dieſe Materie mit großer Gründlichkeit angemerkt hat **). Von der beſondern Behandlung der Kleidung, und der Kunſt ſie gut zu legen und zu falten, iſt in einem beſondern Artikel geſprochen worden †).

◆ ◆

Von der Bekleidung in der Mahlerey (von der Wahl der Gewänder und den Arten derſelben) handeln, unter mehrern, De Piles in ſ. Elem. de la Peint. Oe[illegible] Bd. 2. S. [illegible] u. f. — Richardſon in ſ. Traité de la Peint. Bd. 1. S. [illegible] u. f. — Laireſſe in dem 5ten Kap. des 3ten Buches ſeines Mahlerbuches, B. 1. S. [illegible] u. f. — Lomazzo, im 9ten Kap. des 6ten Buchs S. 351 des Trattato dell' arte della pittura, Mil. 1585. 4. — Hagedorn, in ſ. Betrachtungen [illegible] — u. a. m. S. übrigens den Art. Gewänder.

## Klein.

(Schöne Künſte.)

Man hat in der Theorie der ſchönen Künſte zwey Arten des Kleinen zu betrachtrachten: die eine iſt ihrem Zweck zuwider und verwerflich; die andre iſt angenehm und gehört zu dem guten äſthetiſchen Stoff. Jene entſteht aus Mangel und Unvollkommenheit; dieſe hat nichts mangelhaftes.

---

*) S. Ueblich.

**) Betrachtungen über die Mahlerey, II Buch 1 Abſchn. im 16 und 17 Kap.

†) S. Gewand.

Das verwerfliche Kleine findet ſich bey Künſtlern, denen es entweder an Verſtand, oder an Empfindung fehlet. Aus Mangel des Verſtandes kommen geringſchätzige, jedem, auch nur halbklugen Menſchen, einfallende Gedanken und Betrachtungen; ſubtile Spitzfündigkeiten, ſophiſtiſche Urtheile und Witz, der in bloſſen Wortſpielen liegt. Dahin gehören auch alle übertriebene Metaphern, alle mühſame und doch nichts bedeutende Gemählde, und die ängſtliche Ausbildung kleiner Umſtände, alle difficiles nugae. Aus Mangel der Empfindung und aus einem kleinen, kindiſchen, furchtſamen, oder phantaſtiſchen und ausſchweifenden Herzen kommen kindiſche Bewunderung nichts bedeutender Dinge, niedrige Schmeicheleyen, Liſt, die alles durch Umwege ſucht und ſich nie getraut gerade zu urtheilen oder zu handeln, Prahlereyen, übertriebene Affekte ſowol in dem Künſtler, als in den von ihm eingeführten Perſonen. Es wäre ſehr leicht aus dem Ovidius und aus dem Seneka Beyſpiele faſt jeder Art dieſes Kleinen anzuführen; und auch aus einheimiſchen Schriftſtellern könnte hiezu ein beträchtlicher Beytrag geliefert werden.

Schon aus dem, was von den Quellen des Kleinen angemerkt worden iſt, erhellet, wie es zu vermeiden ſey. Der Künſtler muß ſeinen Verſtand und ſein Herz zum Großen bilden. An mehrern Stellen dieſes Werks iſt ſchon erinnert worden, daß zu einem guten Künſtler mehr, als nur das eigentliche Kunſtgenie erfodert werde, nämlich Verſtand und Größe des Herzens. Wiewol nun die Natur hiezu das Beſte thut, ſo müſſen doch noch Erfahrung und Uebung dazu kommen. Um alſo das Kleine zu vermeiden, muß der Künſtler ſich aus der Sphäre der Menſchen, bey denen noch Unwiſſenheit, Vorurtheile und die gemeineſten Schwachheiten herrſchen, in eine höhere Sphäre empor ſchwingen; er muß genaue Bekanntſchaft mit den Menſchen haben, die durch Vernunft und große Geſinnungen weit über dem niedrigen Kreis des großen Haufens, gleichſam in einer reinern Luft leben.

Schon in früher Jugend ſollte der künftige Künſtler mit den Hülfsmitteln bekannt werden, wodurch er zu einer gründlichen Kenntniß der Welt und der Menſchen alter und neuer Zeiten gelangen kann. Durch einen fleißigen Gebrauch dieſer Hülfsmittel muß er ſich eine genaue Bekanntſchaft mit den größten und beſten Menſchen aller Zeiten erwerben. Die Geſchichte der Völker und die Beobachtung ſeines Zeitalters muß ihn lehren, was in dem Genie und Charakter der Menſchen klein oder groß iſt. Dadurch muß er zu einer ſolchen Kenntniß ſeiner ſelbſt kommen, daß er beurtheilen kann, ob ſeine Art zu denken und zu empfinden über die gemeine Art des großen Haufens erhaben iſt. Durch dieſe Mittel muß er ein ſolcher Beurtheiler und Kenner der Menſchen werden, daß er auch das Kleine im Denken und Empfinden, was ſeinen Zeitgenoſſen noch anklebet, zu bemerken im Stande ſey.

Die andere Gattung des Kleinen, das unter den guten äſthetiſchen Stoff aufgenommen zu werden verdienet, iſt eine Art des Schönen, die Cicero überſehen hat, da er nur von zwey Arten ſpricht *). Der einen

---

*) Pulchritudinis duo ſunt genera, quorum in altero venuſtas eſt, in altero dignitas; venuſtatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Offic. I. [illegible]

Art legt er männliche Würde, der andern weibliche Annehmlichkeit bey. Dieſe Vergleichung hätte ihn auf die dritte Art führen ſollen, die er mit Anmuthigkeit und Artigkeit des kindiſchen Alters hätte vergleichen können. Vielleicht hat ihn das Anſehen des Ariſtoteles verhindert, dieſe Art zu bemerken, weil dieſer philoſophiſche Kunſtrichter ſagt, daß das Kleine nicht ſchön ſeyn könne. Fürnehmlich hat die Natur nur dem Guten Schönheiten beygelegt, damit es uns deſto ſicherer reize; aber ſie findet ſich auch ſchon in der Blüthe des Guten. Die Schönheit der Blumen iſt blos Annehmlichkeit, und ſo iſt die Schönheit des Kindes.

Zu dieſer Gattung rechnen wir alles blos Angenehme, das ſonſt zu keinem andern Genuß beſtimmt iſt, keine Begierde reizt, keine von den würkſamen Nerven der Seele rühret, nichts als eine ſanfte in ſich ſelbſt begränzte Empfindung erweket. Dieſes iſt alſo das Kleine, deſſen ſich auch die Künſte, als Nachahmerinnen der Natur bedienen.

In der Dichtkunſt rechnen wir hieher, das was die anakreontiſche Art unſchuldiges hat; alle kleine auf unſchuldigen Scherz und Vergnügen abzielende Lieder; in der Mahlerey die Blumen und Fruchtſtüke, artige Landſchaften, Vorſtellungen geſellſchaftlicher Ergötzlichkeiten u. d. gl.; in der Muſik alles blos Angenehme und ſanft Einwiegende, das ſonſt keinen leidenſchaftlichen Charakter hat, und verſchiedene der geſellſchaftlichen Tänze von eben dieſem Charakter; in der Baukunſt alles, was zur Annehmlichkeit unſrer Wohnungen veranſtaltet wird. Dieſe ganze Gattung hat keinen andern Zwek, als Anmuthigkeit und ſanftes Vergnügen. Sie iſt weniger ſchätzbar, als die höhern Arten des Schönen, aber darum nicht zu verachten. Man muß ſie zur Erholung des Gemüths brauchen, das immer gewinnt, wenn es, anſtatt in völliger Unthätigkeit zu ſeyn, angenehme Eindrüke von ſanfter Art genießt. Das Große dienet zur Erwekung, das Kleine zur Beſänftigung der Leidenſchaften, jenes zur Stärkung, dieſes zur Milderung des Gemüths. Ehemals hatten die Großen in Rom die Gewohnheit, ganz kleine Kinder von ſchöner Bildung, die nakend in ihren Zimmern ſpielten, zu halten, um ſich an der kindiſchen Anmuthigkeit zu ergötzen. Solche ſanfte, unſchuldige Gegenſtände mögen doch bisweilen die durch ſo manche Unruhe und Sorge halb verwilderten Gemüther dieſer Herren der Welt, auf eine Zeitlang beſänftiget haben.

Es gehört ein beſonderes Genie dazu, das Kleine in den Werken des Geſchmaks gut zu behandeln, und man hat vielleicht in jeder andern Gattung mehr vollkommene Muſter, als in dieſer. Wer nicht einen feinen zärtlichen Geſchmak, eine für jeden ſanften Eindruk empfindſame Seele hat, würde ſich vergeblich in dieſes Feld wagen. Lebhafte, nach großen Gedanken und Empfindungen ſtrebende Seelen, müßten in einer außerordentlichen Gemüthsruhe ſeyn, um das Schöne im Kleinen zu erreichen. Es würde einem Michael Angelo leichter geweſen ſeyn ein Gemählde vom Weltgericht, als ein ſchönes Blumenſtük zu verfertigen. Doch ſehen wir an dem Beyſpiel des großen Shakeſpear, daß dieſe beyden Gemüthslagen, die zum Großen und zum Kleinen tüchtig machen, bisweilen mit einander abwechſeln. Man hat ehedem geglaubt, daß das Genie der Deutſchen für die kleine Schönheit zu roh ſey, aber dieſen Vorwurf haben ſie durch die That von ſich abgelehnt. Schon Hagedorn hat fürtreffliche Lieder in dieſer Gattung; nach ihm haben Gleim, und neulich Jacobi und einige andere bewieſen, daß das deutſche Genie auch hierin andern nichts nachgebe.

Aber das Vergnügen, das einige Kunſtrichter über dieſe neue Proben der feinern deutſchen Witzes empfanden haben, hat ſie zu weit verleitet. Sie haben nach dem Beyſpiel einiger franzöſiſchen Kunſtrichter dieſem Kleinen einen ſo großen Werth beygelegt, daß es ſcheinet, ſie halten es für die vornehmſte Gattung, wenigſtens in der Dichtkunſt. Sie haben ſich nicht geſcheuet, einige von unſern Dichtern, die in dem Kleinen hier und da glüklich geweſen ſind, unter die größten und verdienſtlichſten Männer Deutſchlands zu zählen. Das heißt eben ſo viel, als einen guten Vergulder, oder ſogenannten Staffirer, zum großen Baumeiſter machen. Es zeiget einen großen Mangel des Verſtandes an, wenn man Dinge ſchätzen will, ohne das Maaß oder Gewicht, wonach ſie geſchätzt werden ſollen, zu kennen. Wir laſſen gerne dem Kleinen ſeinen Werth, und erkennen, daß ſeltene Talente dazu gehören, darin vorzüglich glüklich zu ſeyn. Wir ſind den Künſtlern im Kleinen für die Annehmlichkeit des Sonnenſcheines, den ſie bisweilen über unſre Gemüther verbreiten, nicht wenig verbunden; denn auch die Tugend könnte die Seele verfinſtern. Aber wir können ſie darum nicht für die großen Männer halten, denen wir eine männliche Art zu denken, oder die Standhaftigkeit und Rechtſchaffenheit unſrer Geſinnungen zu danken haben. Dieſe verehren wir als unſre Lehrer und Väter; jene lieben wir als unſre jüngere Brüder, die uns bey müßigen Stunden manches Vergnügen machen.

In der Bearbeitung erfodert das Kleine großen Fleis und den feineſten Geſchmak, weil der geringſte Fehler darin ſichtbar wird, den man beym Großen überſieht. Die Künſtler können überhaupt den ausnehmenden Fleis der holländiſchen Mahler für das Kleine zum Muſter nehmen.

## Knauff *). Capiteel.

(Baukunſt.)

Der oberſte Theil einer Säule, oder eines Pfeilers, der den Kopf, oder das oberſte Ende derſelben vorſtellt. Wie alle weſentliche Theile eines zierlichen Gebäudes in der Natur der Sachen ihren Urſprung haben, wovon wir anderswo Beyſpiele gegeben haben **), ſo hat es auch der Knauff. Vermuthlich hat man, noch ehe die ſchöne Baukunſt entſtanden iſt, ſtatt der Säulen Bäume genommen, die man zu oberſt am Stamme, wo die Aeſte anfangen, abgeſchnitten. An dieſer Stelle ſind die meiſten Bäume etwas knotig und diker, als am übrigen Stamm, und darum hatten auch die erſten ungekünſtelten Säulen ihren Knauff. Die corinthiſche Säule, deren Knauff mit Blättern ausgeziert iſt, hat ihren Urſprung vermuthlich im Orient gehabt, wo man Palmbäume zu Säulen gebraucht hat. Denn an dieſen Bäumen wachſen am oberſten Ende des Stammes große Blätter. Aber auch ohne dieſe natürliche Veranlaſſung, der Säule einen Knauff zu geben, würde das Gefühl, ſie zu etwas Ganzen zu machen, ihr einen Kopf gegeben haben †).

Darum findet man in den älteſten ägyptiſchen Ueberbleibſeln der noch ſehr rohen Baukunſt, in den erſten rohe-

---

*) Der Urſprung dieſer Benennung iſt mir unbekannt. Vielleicht kömmt ſie von dem niederſächſiſchen Worte Knub, Knubbe, welches ein etwas ausgewachſenes Stück Holz bedeutet. Der Knauff ſtellt allerdings eine an der Höhe eines Bauſtammes ausgewachſene knotige Verdikung deſſelben vor.

**) S. Gebälk.

†) S. Ganz.

roheſten Verſuchen der nordiſchen Völker, und in den Gebäuden der Chineſer, denen die griechiſche Baukunſt völlig unbekannt geblieben iſt, überall den Knauff an den Säulen. Auch der oberſte Theil des Knauffs, der Dekel, oder die Platte, hat natürlicher Weiſe den Urſprung, daß man, um den Knauff vor der Näſſe zu verwahren und dem Unterbalken eine feſtere Lage zu geben, ein viereckigtes Brett oben darauf wird gelegt haben.

Nachdem man angefangen hatte Geſchmak in der Baukunſt einzuführen, iſt der blos knotige oder beblätterte natürliche Knauff verziert, und durch den Meißel regelmäßiger gemacht worden. Daher entſtunden verſchiedene Formen und Größen deſſelben, und die Griechen, die alles, was zur Schönheit gehört, verfeinerten, ſezten einige Formen und Verhältniſſe derſelben feſt, und eigneten jeder Art der Säule, oder der ſogenannten Säulenordnungen, ihren eigenen Knauff zu. Sie hatten den corinthiſchen, joniſchen und doriſchen Knauff, dieſen wurden hernach der toſcaniſche und der römiſche, oder zuſammengeſezte, (denn er iſt aus Vereinigung des corinthiſchen und römiſchen entſtanden,) beygefüget. Alſo ſind in der heutigen Baukunſt fünf Arten der Säulen aufgenommen, deren jede ihren eigenthümlichen Knauff hat, deſſen Form, Größe und Verhältniß der Theile in ſoferne feſt geſezt ſind, daß man ſie auch bey den verſchiedenen Veränderungen, die bald jeder Baumeiſter für ſich daran macht, erkennen kann. Jeder iſt in dem beſondern Artikel unter ſeinem Namen näher beſchrieben worden. Unſer deutſcher Baumeiſter Goldmann, einer der verſtändigſten und ſcharfſinnigſten Männer in dieſer Kunſt, der ſeine Vorſchriften überall aus guten Grundſätzen hergeleitet hat, ſezt zweyerley Größen für die verſchiedenen Arten des Knauffs feſte. In den niedrigen Ordnungen *) giebt er der Höhe eines jeden Knauffs einen Model, in den höhern aber 2⅓ Model.

## Knoten.

(Schöne Künſte.)

In der Kunſtſprache wird dieſes Wort insgemein gebraucht, um in der epiſchen und dramatiſchen Handlung eine ſolche Verwiklung zu bezeichnen, aus welcher beträchtliche Schwierigkeiten entſtehen, wodurch die handelnden Perſonen veranlaſſet werden, ihre Kräfte zu verdoppeln, um ſie zu überwinden, und die Hinderniſſe aus dem Wege zu räumen. Aber der Begriff muß erweitert, oder allgemeiner gemacht werden.

Wir begreifen unter dieſem Worte alles, was in der Folge der Vorſtellungen über eine Sache, eine ſolche Aufhaltung macht, die eine Aufhäufung der zum Theil gegen einander ſtreitenden Gedanken bewürkt, wodurch die Vorſtellung lebhafter und intereſſanter wird, nach einigem Streit der Gedanken aber ſich entwikelt. Bey unſern Vorſtellungen über geſchehene Sachen, oder bey Beobachtungen und Unterſuchungen, können die Begriffe ſo auf einander folgen, daß uns nichts reizt auf die Art, wie ſie auf einander folgen, oder auf die Quellen, woraus ſie entſpringen, Acht zu geben. Alsdenn fließen unſre Gedanken, wie ein ſanfter durch nichts aufgehaltener Strohm ſtille fort. Die Vorſtellungskraft wird durch nichts gereizt. Findet ſich hingegen in der Folge der Vorſtellungen irgendwo etwas, das uns aufhält, das uns auf die Folge aufmerkſam macht; bleiben wir gleichſam ſtille ſtehen, um das Gegenwärtige mit dem, was folgen könnte, zu ver-

---

*) S. Ordnung.

vergleichen: wo wir ungewiß werden, wie die Sache fortgehen, oder wie das Folgende entſtehen wird: da liegt ein Knoten, wobey die Gedanken ſich zuſammen drängen und gegen einander ſtreiten, bis einer die Oberhand bekommt und der Sache einen Fortgang verſchafft.

Knoten ſind alſo bey Unternehmungen, wo Hinderniſſe aufſtoßen, die man aus dem Wege zu räumen hat; bey Unterſuchungen, wo ſich Schwierigkeiten zeigen, die eine neue Anſtrengung des Geiſtes erfordern, um ſich aus denſelben heraus zu wikeln; bey Betrachtung der Begebenheiten, wo die würkende Urſache durch große und ungewöhnliche Kräfte, die unſre Aufmerkſamkeit an ſich ziehen, allmählig die Stärke bekommt, den Ausgang der Sachen zu bewürken. Ein ſolcher Knoten bewürkt in den bey den Sachen intereſſirten Perſonen eine neue bisweilen außerordentliche Anſtrengung der Kräfte; bey denen aber, die blos Zeugen oder Zuſchauer dabey ſind, reizet er die Aufmerkſamkeit und die Neugierde, wodurch die Sache weit intereſſanter wird, als ſie ohnedem würde geweſen ſeyn.

In den Werken der ſchönen Künſte hat der Knoten eben dieſe doppelte ſehr vortheilhafte Würkung. Das Werk ſelbſt wird dadurch reicher an Vorſtellungen. Handelnde Perſonen z. B. ſtrengen ihre Kräfte mehr an, ihr Genie, ihr Gemüth und ihr ganzer Charakter zeiget ſich dabey in einem vollen Lichte: der Künſtler hat nöthig auch ſein Genie ſtärker anzuſtrengen, um Auswege zu finden: dadurch wird alſo für den, der das Werk der Kunſt genießen ſoll, alles intereſſanter und lebhafter. Darum iſt es nöthig, daß wir über eine ſo wichtige Sache uns hier etwas weitläuftig einlaſſen.

Man hat hiebey auf drey Dinge Acht zu geben: auf die Natur des Knotens, auf ſeine Knüpfung, und auf die Entwiklung deſſelben.

Zuerſt muß man auf die Beſchaffenheit des Knotens Acht geben, der bey Handlungen, oder bey Unterſuchungen und dem lehrenden Vortrag vorkommen kann. Bey Handlungen kann er von zweyerley Art ſeyn. Erſtlich kann die Handlung an ſich ſelbſt ein ſehr gefährliches oder mit außerordentlichen Schwierigkeiten begleitetes Unternehmen ſeyn, wodurch der Knoten ſich von ſelbſt knüpfet, indem es höchſt ſchwer iſt, der Unternehmung einen glüklichen Ausgang zu geben. Von dieſer Art iſt der Hauptknoten der Odyſſee, wo die Heimreiſe des Ulyſſes und die Wegſchaffung einer ganzen Schaar muthwilliger und zum Theil mächtiger Liebhaber der Penelope für einen einzeln Menſchen ein höchſt ſchweres Unternehmen war. Auch gehört der Hauptknoten der Aeneis hieher; worauf der Dichter gleich Anfangs unſre Aufmerkſamkeit lenket:

> Tantae molis erat Romanam condere gentem.

Je größer der Dichter dieſe Schwierigkeit zu machen weiß, je mehr Gelegenheit hat er die Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes und die Größe ſeines Herzens zu zeigen. Hier liegt alſo die Schwierigkeit in der Bewürkung des Ausganges.

Es giebt noch eine andre Art des Knotens, der nicht von Hinderniſſen entſteht, die ſich einer Handlung in Weg legen, ſondern wo die Schwierigkeit darin liegt, daß uns die Größe der würkenden Urſachen, das Fundament, worauf ſie ſich ſtützen, deutlich vor Augen geſtellt werde. Große Dinge rühren uns entweder durch den Erfolg ſelbſt, den ſie haben, oder durch die Kraft, wodurch er hervorgebracht worden. Daß Leonidas mit ſeiner kleinen Schaar bey Thermopylä von einem unermeßlichen

Heer Feinde niedergemacht werden, hat in dem Erfolg ſelbſt nichts wunderbares: aber wie er dieſer kleinen Schaar den Muth bekommen, gegen eine ſo gar überlegene Macht zu ſtreiten, und ihr einigermaßen den Sieg zweifelhaft zu machen, dieſes begreiflich zu machen, erfodert die Kunſt.

Die größte Handlung, ſelbſt das größte Wunderwerk, reizt unſre Aufmerkſamkeit nur in ſofern wir die Schwierigkeit derſelben einſehen, oder den Erfolg mit den Kräften vergleichen können. Die äußerſte Freygebigkeit eines Menſchen, den wir für einen Goldmacher hielten, würde uns gar nicht merkwürdig ſcheinen. Aber eine große Freygebigkeit an einem Menſchen, den wir nicht in Ueberfluß glauben, wird uns intereſſant, wir wollen wiſſen, wie er zu ſolchen Entſchließungen komme, die ihm natürlicher Weiſe ſehr viel koſten müſſen.

Bey Charakteren und Handlungen der Menſchen iſt es nicht hinlänglich, daß man ſie uns als groß vorſtellt; man muß uns ihre Größe begreiflich machen, man muß uns ihre Kräfte und das Fundament, worauf ſie ſich ſtützen, ſehen laſſen, damit wir wenigſtens einigermaßen begreifen, wie ſie zu der Höhe, die wir bewundern, aufgeſchwollen ſind. Dieſes macht den Knoten aus, der uns die Sachen intereſſant vorſtellt.

Er entſteht insgemein aus einem Streit der Leidenſchaften, oder dem Zuſammenſtoß entgegenſtreitender Intereſſen.

Von dieſer Art iſt der Hauptknoten in der Ilias. Es iſt eine gemeine Sache, daß zwey Befehlshaber bey einem Heer ſich entzweyen, und daß üble Folgen daraus entſtehen. Oder, wenn man ſich die Sache ſo vorſtellen will: es war in der Begebenheit, daß Achilles und Agamemnon ſich entzweyt haben, daß der erſtere ſich von dem Heer getrennt, daß dadurch die Griechen in Verlegenheit gekommen, daß Achilles zuletzt ſich wieder ins Schlachtfeld begeben hat u. ſ. f. nichts Außerordentliches; aber der Dichter hat dieſe Begebenheit von gemeiner Art ſo zu behandeln gewußt, daß dadurch eine außerordentliche Verwicklung der Sachen entſteht. Von dieſer Art iſt auch der Hauptknoten in Geßners Tod Abels. Ein Bruder bringt den andern aus Haß um; hier ſcheinet keine Verwicklung zu ſeyn. Aber wodurch konnte Kain zu einer ſolchen Wuth des Haſſes gebracht werden? Hier entſteht ein Knoten. Der Dichter mußte hinlängliche Urſachen ſuchen, den Haß des Mörders nach und nach anſchwellen und bis zu dem entſetzlichſten Uebermaaß wachſen zu laſſen, der die Würkung deſſelben begreiflich macht. Das größte Beyſpiel eines Knotens von dieſer Art, iſt Klopſtoks Behandlung des Todes Jeſu. Es iſt eine gemeine Sache, daß ein Menſch unter dem Haſſe ſeiner Feinde erliegt und unſchuldiger Weiſe hingerichtet wird. Hier war die Schwierigkeit nicht in der Erwartung des Ausganges der Handlung, ſondern darin, daß eine gemein ſcheinende Sache als die größte und wichtigſte aller Begebenheiten, an der das ganze Reich der Geiſter Antheil nimmt, vorgeſtellt würde.

Bey Unterſuchungen und andern Gegenſtänden des Lehrgedichts und der Beredſamkeit hat ebenfalls dieſe doppelte Art des Knotens ſtatt. Entweder liegen Schwierigkeiten weſentlich in der Sache ſelbſt, und der Redner oder Dichter hat blos darauf zu ſehen, daß er ſie deutlich vorſtelle; oder die Sache iſt an ſich zwar leicht und offenbar genug; aber um die Aufmerkſamkeit mehr zu reizen, muß ſie durch das Genie des Redners in einem ſehr wichtigen und intereſſanten Lichte vorgeſtellt werden. Der letztere Fall hat oft große Schwierigkeiten, und erfodert einen Mann von viel Genie. Man kann z. B. vorausſetzen, daß bey der dritten Philippiſchen Rede des Cicero jeder Zuhörer ſchon einen Abſcheu vor dem Antonius habe und geneigt ſey, ihn für einen Feind des Staats zu erklären. In ſolchen Umſtänden muß der Redner den Vorſtellungen ſchlechterdings eine neue Wendung geben, und darin einen Knoten oder eine Aufhaltung finden, daß er ſeinen Gegenſtand in einem noch nicht bemerkten Lichte zeige. Hat er dieſes vergeblich verſucht, ſo bleibt ihm nichts übrig, als blos pathetiſch und affektvoll zu ſeyn.

Dieſe Arten des Knotens kommen nicht nur in der Hauptſache vor, in welchem Falle man ſie Hauptknoten nennen kann, ſondern auch in einzelen Theilen: aber ihrer Natur nach ſind ſie immer einerley. In der Ilias kommen hundert einzele Begebenheiten vor, deren jede ihren beſonderen Knoten von der einen oder der andern Art hat; und eben dieſes macht das Gedicht ſo durchaus intereſſant.

In Anſehung der Knüpfung und Auflöſung des Knotens kommt die Hauptſache darauf an, daß alle würkende Urſachen, es ſey daß ſie Schwierigkeiten veranlaſſen, oder ſie überwinden, natürlich und wahrſcheinlich ſeyen. Die Schwierigkeiten müſſen nicht willkührlich erdichtet werden, wo keine ſind; ſie müſſen keine große Hinderung machen, wo es leicht iſt, ihnen aus dem Wege zu gehen; große Würkungen müſſen nicht aus kleinen Urſachen entſtehen, es ſey denn, daß man deutlich ſehe, wie dieſe kleinen Urſachen außerordentliche Stärke bekommen haben. Da muß vorzüglich ſich der Verſtand und die ſcharfe Beurtheilung des Künſtlers, ſeine tiefe Kenntniß des Menſchen und menſchlicher Dinge zeigen. Er muß nichts geſchehen laſſen, ohne uns deutlich merken zu laſſen, daß es nothwendig hat geſchehen müſſen, oder daß es aus der Lage der Sachen und dem Charakter der Perſonen natürlich erfolget. Es iſt der Mühe werth hierüber einige beſondere Beyſpiele, zur Erläuterung dieſer wichtigen Sache, zu betrachten.

Das vornehmſte Beyſpiel eines wolgeknüpften und glüklich aufgelößten Knotens, haben wir in der Ilias. Der Hauptknoten iſt die Trennung des Achilles von dem Heer der Griechen. Sie entſteht auf eine ſehr natürliche Weiſe, aus den Zwiſtigkeiten zwiſchen dem hochmüthigen und gebieteriſchen Oberbefehlshaber Agamemnon und dem äußerſt hitzigen, trotzigen und hochſteigenſinnigen Achilles, auf deſſen Tapferkeit das meiſte ankam. Die Entzweyung entſteht aus einer natürlichen Veranlaſſung, wird, dem Charakter der Perſonen gemäß, auf das äußerſte getrieben, keiner will nachgeben, und Achilles, der dem Range nach weit unter dem Agamemnon iſt, trennet ſich von dem Heere. Dadurch werden die Griechen ſo ſehr geſchwächt, daß ſie nichts mehr gegen die Trojaner vermögen. Nun entſteht die Hauptſchwierigkeit. Auf der einen Seite verbindet ſie Ehre, Nationalſtolz, heftige Feindſchaft, den ihnen angethanen Schimpf durch Trojas Umſturz zu rächen; auf der andern Seite zeiget ſich ihr Unvermögen das Vorhaben auszuführen. Sie verſuchen das Aeußerſte: aber die Gefahr wird immer größer; jedermann erkennet, daß Achilles wieder verſöhnt werden, und zum Heer zurükkehren müſſe. Aber ſein unüberwindlicher Zorn und Eigenſinn vereitelt alle Bemühungen, die man zur Ausſöhnung anwendet. Man hat das Aeußerſte verſucht; die Gefahr des Unterganges der Griechen iſt nahe; und wie ſollen ſie ſich nun heraushelfen? Hier ſcheint der Knoten unauflößlich.

Aber nun fängt er an ſich zu entwikeln, und auf eine ſehr natürliche und völlig ungezwungene Weiſe. Achilles hat einen Freund, der ſo gefällig und nachgebend, als er trozig und eigenſinnig iſt. Dieſer erhält von ihm die Erlaubniß, ſich der bedrängten Griechen anzunehmen; aber er fällt im Streit. Und nun wird der heftige Achilles durch den Verluſt ſeines Freundes auf das Aeußerſte aufgebracht; jeder Nerve ſeiner Seele wird zur Rache geſpannt; und izt macht er den Untergang der Trojaner, vornämlich den Tod des heldenmüthigen Hektors, des vornehmſten Beſchüzers der Angegriffenen, zu ſeiner eigenen Angelegenheit. Er kehrt wüthend in den Streit zurüke, und ihm gelinget es izt, was er vorher ſo lange vergeblich geſucht hatte; er erlegt den Hektor, die Griechen bekommen die Oberhand, und die Hauptſchwierigkeiten ſind gehoben.

Eigentlich beſteht die mechaniſche Vollkommenheit der Epopöe und des Trauerſpiels eben darin, daß gleich vom Anfang der Handlung der Knoten allmählig geknüpft, und nach und nach immer feſter werde; daß dadurch eine allgemeine Anſtrengung aller würkenden Kräfte entſtehe, auf der einen Seite die Schwierigkeiten zu vermehren, auf der andern ſie zu überwinden, bis endlich aus natürlichen, ſchon in der Handlung oder in dem Charakter der Perſonen liegenden, aber vorher nicht genugſam erkannten Kräften, der Ausſchlag ſich auf die eine Seite wendet, wodurch die ganze Handlung beendiget wird.

Dieſe Behandlung des Knotens hat dem Dichter Gelegenheit gegeben, die handelnden Perſonen, jeden nach ſeinem Charakter und nach ſeiner Sinnesart, in vollem Lichte zu zeigen, ſeine Verſtandes- und Gemüthskräfte in völlige Würkung zu ſezen, und dadurch zu zeigen, wie merkwürdige Begebenheiten aus dem Verhalten entſtehen.

Man ſiehet hieraus, wieviel bey der Epopöe und dem Trauerſpiel auf den Hauptknoten ankommt; wie dadurch die ganze Handlung intereſſanter wird; wie alle würkende und gegenwürkende Kräfte auf einen Punkt vereiniget werden; wie jede handelnde Perſon gereizt wird, ihre Kräfte zuſammen zu nehmen; wie endlich dadurch die nächſten Urſachen ſich auf eine natürliche Weiſe zu Bewürkung einer merkwürdigen Begebenheit vereinigen.

Das Genie des Dichters findet in dem wolgeknüpften Knoten den Gegenhalt, an den es ſich ſtemmet, um alle ſeine Kräfte aufzubieten und ihnen den Nachdruk zu geben. Ohne Reizung, die von Hinderniſſen herkommt, zeiget ſich das Genie nie in ſeiner Stärke. Je mehr Schwierigkeit der Dichter in der Verwiklung der Sachen findet; je ſtärker ſtrenget er ſich an, um ſie zu überſteigen. Und darum iſt man oft dem ſtark verwundenen Knoten die glänzendſten Würkungen des poetiſchen Genies ſchuldig. Wenn der Knoten aus zufälligen Urſachen entſtehet, und ſich auch ſo auflöſet, ſo wird die ganze Handlung weniger intereſſant. Wie ſehr würde nicht das Intereſſe der Ilias dadurch geſchwächt werden, wenn Achilles Krankheit halber ſich von den Griechen getrennt; oder wenn ein willkührlicher göttlicher Befehl, ein Orakelſpruch, ihn wieder zum Heer gebracht hätte? Je genauer die Verwiklung und Auflöſung aus dem Charakter der Perſonen, oder aus der Natur der Sachen ſelbſt entſteht, jemehr gewinnt das Intereſſe der Handlung.

In der Noachide kommen mancherley Schwierigkeiten in der Haupthandlung vor, die, da die ganze Sache eine unmittelbare Veranſtaltung der Allmacht war, ſich durch Wun-

der

derwerke hätten heben laſſen; aber der Dichter verwarf dieſen unintereſſanten Weg. Denn ein Wunderwerk höret auf intereſſant zu ſeyn, ſo bald man an den Begriff der Allmacht gewohnt iſt. In dieſer Epopée war es darum zu thun, auf der einen Seite die gottloſe Welt durch Waſſer zu vertilgen, auf der andern den Stamm des menſchlichen Geſchlechts in der kleinen Familie des Noah zu retten.

Hier zeigten ſich Schwierigkeiten in der Sache ſelbſt, und dieſe wußte der Dichter auf eine höchſt natürliche Art zu knüpfen und wieder aufzulöſen. Wie konnte die göttliche Gerechtigkeit zu einem ſo entſetzlichen Schluß gebracht werden? Dieſe Frage wird durch die abſcheuliche Verderbniß aller damaligen Völker, die der Dichter höchſt lebhaft ſchildert, aufgelöſt. Wie konnte die Welt im Waſſer untergehen? Der Dichter hätte alles auf einen Wink der Allmacht durch Wunder können geſchehen laſſen; aber dieſes Wunder wäre nicht wunderbar genug geweſen; weit wunderbarer und erſtaunlicher wird die Sache aus natürlichen Urſachen, aus der Zerrüttung, die ein Komet verurſachet. Eine neue ſchon in der Sache liegende Schwierigkeit: wie ſollen die Noachiden im Stande ſeyn die Arche zu bauen? Sie von Engeln bauen zu laſſen, wäre nicht ſo wunderbar, als die ſchöne Erfindung, eine Nation ruchloſer Rieſen, der Noachiden ärgſte Feinde, durch Schrecken zu zwingen, das ſchwerſte der Arbeit zu thun. Die Familie des Noah beſteht nur aus Söhnen, und doch ſoll ein neues Geſchlecht der Menſchen durch ſie fortgepflanzt werden. Ein neuer Knoten, den der Dichter ſelbſt, aber auf eine höchſt natürliche Weiſe knüpfet und wieder auflöſet. Nach der ganzen Lage der Sachen war es unvermeidlich, daß die Noachiden und Siphaiten ſich von einander verlohren, und daß beyde von der übrigen Welt abgeſondert lebten. Aber auch auf eine natürliche, obgleich bewundrungswürdige Weiſe fanden ſie ſich wieder, und die Söhne des Noah bekamen Frauen. Dieſe reizenden Scenen wären matt, wenn der Dichter nicht die Abſonderung der beyden Familien ſo natürlich gemacht hätte.

Beyſpiele von der andern Art des Knotens, wo die Schwierigkeit darin liegt, die Menſchen zu außerordentlichen Entſchließungen zu bringen, finden wir im Meſſias an mehrern Orten. Wer bewundert nicht den Charakter eines Philo, eines Caiphas, eines Judas Iſchariot, aus denen ſich die Hauptunternehmungen begreifen laſſen? Und auch unſer Geßner hat in dem Tod Abels den Urſprung und allmähligen Wachsthum des Haſſes Cains gegen ſeinen Bruder, worin der Hauptknoten liegt, auf eine meiſterhafte Weiſe geſchildert. Dahin gehört auch die Knüpfung des Knotens in der Iphigenia in Aulis des Euripides. Es iſt ſehr ſchwer zu begreifen, wie ein Vater ſeine geliebte Tochter mit Vorſatz aufopfern ſoll. Wer aber alle Umſtände, die in der Sache vorkommen, und den Charakter, den der Dichter dem Agamemnon giebt, wol in Betrachtung zieht, dem wird die Sache begreiflich.

Gegen die Behandlung dieſer Art des Knotens wird doch im Trauerſpiel nicht ſelten gefehlt. Wir ſehen bisweilen gute und böſe Handlungen in einer faſt unbegreiflichen Größe, ohne die Urſachen dieſer Größe weder in dem Charakter, noch in den Umſtänden deutlich zu entdeken. Eine außerordentliche Entſchließung, die nicht außerordentliche Veranlaſſung hat, nicht durch einen großen Kampf ſtarker Leidenſchaften entſtanden iſt, verliert das Intereſſante. Was nicht mit Schwierigkeiten verbunden iſt, macht keine große Würkung.

Man kann gegen den Hauptknoten in dem verlornen Paradies, noch immer den Einwurf machen, daß der Fall der Eva durch leichte Mittel hätte verhindert werden können, ſo ſehr auch der Dichter ſich Mühe giebt, dem Einwurfe zuvorzukommen. Es ſcheinet immer ſeltſam, einen Menſchen in einen wichtigen Fehler fallen zu laſſen, um das Vergnügen zu haben, ihm zu verzeihen. Aber der Fehler lag in dem theologiſchen Syſtem des Dichters, und vielleicht wäre kein Genie groß genug dieſen Knoten ganz natürlich zu knüpfen und aufzulöſen.

◆ ◆

Von Anknüpfung und Löſung des Knotens in dramatiſchen Werken, handeln, unter mehrern, **Ariſtoteles**, im 18ten Kap. der Poetik. — **Aubignac**, im 8ten und 9ten Kap. des 2ten Buches ſ. Prat. du Theatre (De la preparation des incidens und du denouement) — **Cailhava**, im 8ten Kap. des 1ten Bandes ſeiner Art de la Comedie, S. 165 u. f. — **Diderot**, hinter dem Hausvater S. 149 u. f. d. deutſchen Ueberſ. 2te Aufl. u. an a. St. m. — — Von dem Knoten und ſeiner Auflöſung im epiſchen Gedichte: **Le Boſſu**, im 11ten u. 12ten Kap. des 2ten Buches ſ. Traité du P. Epique, S. 149 u. f. Ausg. von 1693.

## Kopfſtellung.

(Zeichnende Künſte.)

Die fleißige und genaue Beobachtung der ungemeinen Kraft, die in den verſchiedenen Stellungen und Wendungen des Kopfes liegt, iſt ein wichtiger Theil des Studiums der zeichnenden Künſte. Auch ein blos mittelmäßiger Beobachter der Menſchen muß entdeken, daß gar oft nicht nur der herrſchende Charakter, ſondern auch die vorübergehenden Empfindungen, am gewiſſeſten und nachdrüklichſten durch die Kopfſtellung ausgedrükt werden. Stolz und Demuth, Hoheit, Würde und Niedrigkeit, Sanftmuth und Strengigkeit der Seele, zeigen ſich durch keine Abwechſelung der Form lebhafter, als durch dieſe. Der ganze Charakter des Apollo im Belvedere kann ſchon aus ſeiner Kopfſtellung erkannt werden. Darum iſt dieſes in der ganzen Zeichnung einer der wichtigſten, wo nicht ohne Ausnahme der wichtigſte Theil, aber auch zugleich gewiß der ſchwerſte.

In jeder Figur, die untadelhaft ſeyn ſoll, muß die Geſtalt und Form des Halſes nebſt der Kopfſtellung nicht nur natürlich und ungezwungen, ſondern zugleich dem Charakter der Perſon und den vorübergehenden Empfindungen, die man da, wo ſie vorgeſtellt wird, von ihr erwartet, gemäß ſeyn. Zu den verſchiedenen Wendungen des Halſes iſt vor allen Dingen eine genaue Kenntniß der Anatomie deſſelben nothwendig, weil ſeine verſchiedene Muskeln ſich bey jeder veränderten Wendung anders zeigen. Aber dieſes iſt das Wenigſte. Der Zeichner, der in dieſem Stük vorzüglich geſchikt ſeyn ſoll, muß ein äußerſt feines Gefühl haben, um jede Empfindung der Seele, die dem Kopf und dem Hals eine eigene Wendung giebt, in der äußern Form zu bemerken; er muß dieſe Zeichenſprache der Natur vollkommen verſtehen, damit ihm von den Würkungen der Empfindung auf dieſe vorzügliche Theile des Körpers nichts entgehe.

Hat er dieſes Gefühl, und iſt er außerdem ein ſtarker, wolgeübter und mit einer recht lebhaften Einbildungskraft begabter Zeichner: ſo kann er denn in dieſem wichtigen Theil der Kunſt, ſowol nach der Natur, als nach den Antiken ſich nüzlich üben. Wir müſſen hier wiederholen, was ſchon an mehrern Orten dieſes Werks geſagt worden, daß der Zeichner in ſeinem Umgange mit Menſchen ein beſtändig zur ſchärfſten Beobachtung geſtimmtes Auge haben müſſe. Je mehr Menſchen er zu ſehen Gelegenheit hat, je empfindſamer dieſe Menſchen ſind, und je beſtimmter ihr Charakter iſt, je mehr wird er auch über dieſen Theil beobachten können. Am vorzüglichſten ſind die Gelegenheiten, bey öffentlichen Verſammlungen aus der Menge der Menſchen diejenigen beſonders auszuſuchen, die davon das meiſte empfinden. Insgemein trifft es ſich da, daß man ſie lange genug in einerley Stellung beobachten kann, um die Kopfſtellung lebhaft genug in die Phantaſie zu faſſen, oder ſogleich zu zeichnen. Hier hat der Mahler weit wichtigere Gelegenheit ſein Auge zu üben, als in der Akademie, oder in ſeinem Cabinet. Wer ſich einbildet, daß er ein gedungenes lebendiges Model nützlich hiezu brauchen könne, der irret ſich. Ein Kopf, der nach einer vorgeſchriebenen Stellung ſich halten ſoll, wird gewiß immer etwas gezwungenes zeigen. Man muß die Menſchen frey ſehen, wo ſie nicht vermuthen, daß ſie beobachtet werden, und wo ſie ſelbſt ſich ihrem Charakter und ihren Empfindungen völlig überlaſſen.

Mit dieſem Studium der Natur, muß eine genaue Beobachtung und fleißige Zeichnung der beſten Antiken verbunden werden, weil die Alten beſonders auch in dieſem Theile bewunderungswürdig ſind. Unter den Neuern aber müſſen vorzüglich Raphael, und für das Reizende und Sanftleidenſchaftliche in den Kopfſtellungen Guido, ſtudirt und nachgezeichnet werden.

Nach dem Berichte des Plinius hat ein gewiſſer Cimon von Cleonä zuerſt dieſen wichtigen Theil des Ausdruks ausgeübet *).

# Kraft.

(Schöne Künſte.)

Wir ſchreiben jedem Gegenſtand des Geſchmaks eine äſthetiſche Kraft zu, in ſofern er vermögend iſt eine Empfindung in uns hervorzubringen. Was in körperlichen Dingen Geſchmak und Geruch iſt, das iſt die äſthetiſche Kraft in den Gegenſtänden, die die Künſte den innern Sinnen darbieten. Eine edle That hat die Kraft uns zu rühren, und ein von der untergehenden Sonne ſchön bemahlter Himmel hat die Kraft ein ſanftes Ergetzen in uns hervorzubringen. Alſo ſind die verſchiedenen äſthetiſchen Kräfte die Mittel, die der Künſtler braucht auf die Gemüther zu würken; und nichts iſt ihm nöthiger, als die Kenntniß dieſer Kräfte, die den Gegenſtänden, die er uns vorlegt, eigen ſind.

Aus dem, was ſchon anderswo über die Natur der Empfindung angemerkt worden iſt *), erhellet, daß der Gegenſtand eine äſthetiſche Kraft hat, wenn er vermögend iſt unſre Aufmerkſamkeit von der Betrachtung ſeiner Beſchaffenheit abzulenken und ſie auf die Würkung zu richten, die der Gegenſtand auf uns, vornehmlich auf unſern innern Zuſtand macht.

Dieſe Kraft kommt entweder von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, und ſeinem unveränderlichen Verhältniß gegen die Natur unſrer Vorſtellungskraft, oder ſie beruhet nur auf zufälligen Umſtänden. So haben die meiſten Speiſen einen unveränderlichen natürlichen Geſchmak der ſie uns angenehm macht; hingegen hat das Waſſer gar keinen Geſchmak; aber bey merklichem Durſt iſt

---

*) Cimon Cleonaeus catagrapha invenit; hoc eſt obliquas imagines et varie formare vultus, reſpicientes, ſuſpicientes, deſpicientesque Plin. Hiſt. Nat. L. XXXV. c. 8.

*) S. Bemerkung I Th. S. 350 f. und Empfindung II Th. S. 54.

iſt es höchſt angenehm. Jene von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes herkommende Kräfte kann man weſentliche, die andern aber zufällige äſthetiſche Kräfte nennen. Die zufälligen Kräfte der äſthetiſchen Gegenſtände können nicht alle beſtimmt werden, weil es nicht wol möglich iſt alle zufällige Umſtände anzuzählen, die uns eine Sache, für die wir natürlicher Weiſe gleichgültig ſind, intereſſant machen können. Die gewöhnlichſten zufälligen Kräfte ſind das Neue, das Unerwartete, das Auſſerordentliche, das Groſſe, und das Wunderbare. Aber die weſentlichen Kräfte können nur von dreyerley Gattung ſeyn: ſie entſtehen aus Vollkommenheit, aus Schönheit und aus Güte, oder aus den, dieſen entgegengeſetzten Eigenſchaften. Denn alles, was uns durch eine unveränderliche, oder weſentliche Würkung gefallen ſoll, muß unſern Verſtand, oder unſern Geſchmak, oder unſre Neigungen befriedigen; und alles, was nothwendig mißfallen ſoll, muß das Gegentheil thun. Was den Verſtand befriedigt, kann unter der allgemeinen Benennung des Vollkommenen begriffen werden; und ſo kann man überhaupt ſchön nennen, was dem natürlichen Geſchmak, und gut, was den natürlichen Neigungen des Herzens angemeſſen iſt. Man könnte füglich dem Vollkommenen, Schönen und Guten anziehende, oder antreibende, und den entgegengeſetzten Eigenſchaften zurüktreibende Kräfte zuſchreiben.

Die gute Würkung, die jedes Werk der ſchönen Künſte auf die Gemüther der Menſchen hat, kommt alſo von den verſchiedenen in denſelben liegenden antreibenden, oder zurükſtoſſenden Kräften her, wodurch wir zu jedem Guten angetrieben und von jedem Böſen abgeſchrekt werden; und die Kenntniß dieſer äſthetiſchen Kräfte iſt ein wichtiger Theil deſſen, was der Künſtler zu wiſſen hat. Darum wollen wir uns etwas näher in die Betrachtung derſelben einlaſſen.

Die erſte Quelle der äſthetiſchen Kraft iſt alſo Vollkommenheit. Wir haben der Entwiklung dieſes Begriffs einen eigenen Artikel gewiedmet, aus welchem erhellet, daß zu dieſer Quelle, auſſer dem, was man im engen Sinne Vollkommenheit nennet, auch Wahrheit, Richtigkeit und Deutlichkeit gehöre. Worin jede dieſer Eigenſchaften beſtehe, findet ſich am gehörigen Orte hinlänglich beſtimmt. Dieſes ſetzen wir voraus, um hier blos die Kraft der Vollkommenheit in nähere Betrachtung zu ziehen. Alſo entſteht hier die Frage: Was kann natürlicher Weiſe die Vollkommenheit, die wir in den verſchiedenen Gegenſtänden des Geſchmaks entdeken, in uns würken? Ein gemeiner Grad derſelben befriediget. Wenn alles, was wir ſehen und hören, durchaus ſo iſt, wie wir es erwarten, wenn wir überall die Klarheit, Richtigkeit, Vollſtändigkeit, Wahrheit antreffen, die uns nichts mangelhaftes in den Sachen ſehen läßt, ſo ſind wir damit zufrieden. Aber ein gröſſerer und unerwarteter Grad dieſer Eigenſchaften thut mehr; er erwekt das Gefühl des Vergnügens. Unſer Hang nach Vollkommenheit wird dadurch nicht blos befriediget, ſondern erhebet, und aus dieſer Erhebung entſteht eigentlich die Empfindung. Wenn wir eine Zeitlang, um eine Gegend zu überſehen, den Anbruch des Tages erwartet haben, um jeden vor uns liegenden Gegenſtand zu erkennen: ſo werden wir durch ein hinlängliches, obſchon noch etwas dämmerndes Tageslicht befriediget, aber beſonderes Ergötzen und Vergnügen entſteht dadurch. Wenn auf die [illegible] [illegible] kommenheit entdeken, die [illegible] gemächliche [illegible] mehr als [illegible]

[illegible]

Klarheit zeiget, und die ganze Gegend in wolgeordnete Maſſen des hellen Lichts und des Schattens enthält. Dieſes zeiget uns die ganze Gegend in ihrer vollen Pracht.

Alſo muß zwar in Gegenſtänden unſrer Erkenntniß, welche die ſchönen Künſte behandeln, ein gemeiner Grad der Vollkommenheit überall herrſchen, damit uns nichts anſtößig ſey: alles falſche, unrichtige, unvollſtändige, dunkle, muß vermieden werden. Dadurch aber wird noch keine merkliche Empfindung in uns erwekt, ſondern bloſſe Befriedigung. Um dieſe höher zu treiben, müſſen die vornehmſten Gegenſtände durch vorſtechende Vollkommenheit, Klarheit, durch die äußerſte Richtigkeit, durch lebhaft treffende Wahrheit, ſich von den übrigen unterſcheiden. Alsdenn können wir ſagen, daß dieſes Werk durch äſthetiſche Vollkommenheit auf uns würke. Dieſe Erreichung des höhern Grades der Vollkommenheit iſt eigentlich das, worauf die Künſte in Gegenſtänden der Erkenntniß zu arbeiten haben, weil der Künſtler ſich dadurch von den blos gemeinen Lehrern unterſcheidet.

Es verdienet hier angemerkt zu werden, daß in den Werken des Geſchmaks das Vollkommene außer dem beſondern unmittelbaren Zwek, den der Künſtler dadurch zu erreichen ſucht, den allgemeinen Nutzen hat, den natürlichen Hang des Menſchen nach Vollkommenheit nicht nur zu unterhalten, ſondern auch merklich zu verſtärken, oder zu erhöhen. Reden, Gedichte und andre für den Verſtand gemachte Werke, darin das Wahre und Vollkommene einen hohen Grad hat, können wir nicht ohne Nutzen leſen, wenn gleich ihr Inhalt völlig außer unſerm Intereſſe liegt, denn ſie unterhalten und erhöhen [illegible] nach Vollkommenheit [illegible] Wahl. Wie [illegible] einen von ſeinem Inhalt ſelbſt unabhänglichen Werth haben könne.

Hier iſt der Ort nicht zu zeigen, wie der Künſtler den hohen Grad des Vollkommenen erreichen könne; es iſt genug ihn zu erinnern, daß er ihn ſuchen ſoll, und überhaupt Künſtler und Liebhaber auf die Anmerkung zu führen, daß Gegenſtände unſrer Erkenntniß in den Werken des Geſchmaks nur von ſolchen Künſtlern, die vorzüglichen Verſtand und Scharfſinnigkeit haben, glüklich können behandelt werden.

Aber dieſes müſſen wir noch anmerken, daß von den drey Arten der äſthetiſchen Kraft, die, welche in der Vollkommenheit liegt, dem Werthe nach die vorzüglichſte ſcheinet. Freylich iſt dem Menſchen der Hang nach dem Schönen und Guten nothwendig, vor allen Dingen aber muß er einen ſtarken Hang nach Vollkommenheit und Wahrheit haben. Der feinſte Geſchmak am Schönen mit dem beſten Herzen verbunden, macht den großen Mann noch nicht aus. Der große Verſtand, oder eine ſtarke Beurtheilung iſt die Grundlage der wahren Größe des Menſchen.

Die zweyte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem Schönen. Was wir unter dieſem Namen verſtehen, iſt an ſeinem Orte nachzuſehen *). Es iſt ein Gegenſtand der ſinnlichen und confuſen Erkenntniß, und erwekt unmittelbar und auf eine faſt unerklärliche Weiſe Vergnügen. Vornehmlich liegt es in den Gegenſtänden des Geſichts und des Gehörs, es ſey daß ſie ſich unmittelbar, oder durch die Einbildungskraft uns darſtellen; überhaupt aber hat es in allen Dingen ſtatt, in denen eine Anordnung, es ſey nach Zeit oder Raum, iſt, weil in der Anordnung Annehmlichkeit ſtatt hat. So kann die Fabel einer ſonſt unbedeutenden Hand-

lung

*) S. [illegible]

lung auf eine ſo vortheilhafte Weiſe angeordnet ſeyn, daß ſie dadurch allein ſchon gefällt.

Das Schöne würkt auch in dem gemeineſten Grad Wolgefallen an der Sache. Und weil die Werke der ſchönen Künſte ihrer Natur nach, ſowol im Ganzen, als in ihren einzeln Theilen, ſich uns in wolgefälliger Geſtalt darſtellen müſſen, ſo muß jedes Werk ſowol im Ganzen, als in einzeln Theilen Schönheit haben; weil es ſonſt ſeines Zweks, den es in Abſicht auf den Inhalt hat, ganz oder zum Theil verfehlt. Ein hoher Grad des Guten kann freylich die volle Würkung auf uns thun, wenn ihm gleich das Kleid des Schönen fehlet; aber es iſt doch dem Zwek der ſchönen Künſte gemäß, daß auch das Gute mit Schönheit bekleidet werde.

Dieſe Art der Kraft muß alſo in allen Theilen der Werke des Geſchmaks liegen, ſo wie die Vollkommenheit in allen Theilen, die ſich auf die deutliche Kenntniß beziehen. Alles, was geſagt, gezeichnet, gemahlt, oder auf irgend eine Art in den ſchönen Künſten dargeſtellt wird, muß eine Art der Schönheit haben, wodurch es wenigſtens gefällig wird. Alſo iſt die in dem Schönen liegende Kraft die allgemeinſte, die man in den Künſten überall antreffen muß. Alles Unangenehme, wodurch wir verleitet würden einem Gegenſtand unſre Aufmerkſamkeit zu entziehen, muß darin vermieden werden.

Vorzügliche Schönheit aber, die einen hohen Grad des Wolgefallens oder Vergnügens an einem Gegenſtand erweket, müſſen die Theile haben, auf die das Weſentliche ankommt. Und vor allen Dingen muß das Vollkommene und das Gute in vollem Reiz der Schönheit erſcheinen, um dadurch noch angenehmer und erwünſchter zu werden. Selbſt das Böſe, wovor der Künſtler uns Abſcheu erweken will, muß ſich, dem Aeußerlichen nach, in einer Geſtalt zeigen, die unſer Aug anlokt, damit wir es lebhaft zu erkennen gezwungen werden. Wenn wir ihm unſre Aufmerkſamkeit entzögen, ehe wir es ganz erkennt hätten, ſo würde der Künſtler ſeinen Zweks verfehlen. Darum muß auch das Laſter mit den lebhafteſten Farben geſchildert werden; nicht daß ihm ſeine innere Häßlichkeit benommen werde; ſondern, daß es für die Aufmerkſamkeit, die nöthig iſt es kennen zu lernen, nichts abſchrekendes habe. Darum hat Milton den böſeſten Weſen, die er uns zum Abſcheu ſchildert, noch die äußerſte Schönheit gelaſſen. Aber dem Laſter ein durchaus reizendes Weſen zu geben, wie mehr als ein Dichter und Mahler gethan hat, heißt wider den Hauptzwek der ſchönen Künſte handeln.

Die Kraft des Schönen bewürkt alſo zuerſt ein Wolgefallen an der Vorſtellung der Sache, und durch dieſes wird ſchon ein Werk der Kunſt in gewiſſem Sinn intereſſant, daß wir uns der Würkung der übrigen darin liegenden Kräfte deſto ſicherer überlaſſen. Dieſes iſt der erſte und allgemeinſte Nutzen dieſer Art der Kraft. Hernach hat das Schöne auch bey ſonſt gleichgültigen Gegenſtänden allemal eine ſehr vortheilhafte Würkung, da es überhaupt unſre Art zu empfinden verfeinert. Man kann ohne feinen Geſchmak ein Liebhaber des Wahren und des Guten ſeyn, aber mit Geſchmak iſt man es lebhafter. Der ſonſt gute Menſch, der roh und ohne Geſchmak iſt, verdienet unſre Hochachtung; aber er wird weit angenehmer und iſt ſich ſelbſt auch glüklicher, wenn ſeine guten Eigenſchaften mit feinen Sitten und mit ſchönem Anſtande begleitet ſind. Dieſes gehört unmittelbar zu der menſchlichen Vollkommenheit.

Deswegen ſind auch die blos angenehmen Werke der ſchönen Künſte, die einen an ſich gleichgültigen Stoff ſchön bearbeitet darſtellen, ſchon ſchäzbar. Nur muß man ſie mit den großen Hauptwerken, darin ein auch an ſich wichtiger Stoff ſchön behandelt wird, nicht in einen Rang ſetzen. Ein ſchöner geſellſchaftlicher Tanz iſt immer etwas artiges, und es kann ſeinen guten Nutzen haben, wo dergleichen mit Geſchmak verbundene Luſtbarkeiten vorkommen; aber man muß ihm nicht die Wichtigkeit eines feyerlichen mit Muſik begleiteten Aufzuges beylegen; und das ſchönſte Blumenſtük eines de Heem muß nicht mit einem hiſtoriſchen Gemählde Raphaels in eine Linie geſetzt werden.

Die dritte Art der äſthetiſchen Kraft liegt in dem Guten. In dieſen Begriff ſchließen wir alles ein, was wir äußerlich oder innerlich beſitzen, in ſofern es ein Mittel iſt, das uns in den Stand ſetzet, die Abſichten der Natur zu erfüllen, und unſre wahren Bedürfniſſe zu befriedigen; oder alles, was unſer inneres und äußeres Vermögen, der Natur gemäß würkſam zu ſeyn, befördert. Es läßt ſich ohne Weitläuftigkeit einſehen, daß die wichtigſten Güter des Menſchen aus vorzüglicher Stärke aller Seelenkräfte beſtehen, was von außen dazu kommen muß, dienet nur die Anwendung dieſer Kräfte zu erleichtern. Der vollkommenſte Menſch iſt ohne Zweifel der Menſch von den höchſten Gaben des Geiſtes und Herzens. Alles was dieſe Gaben erhöhet, oder ſtärket, muß als weſentlich gut angeſehen werden; und was von außen die Würkſamkeit dieſer innern Kräfte befördert, wird eben dadurch gut, wenn es gleich ſonſt gleichgültig wäre.

In den ſchönen Künſten zeiget ſich das Gute durch die Schilderungen der Geſinnungen, der Charaktere und der Handlungen der Menſchen, und in allem dem, was ſich darauf beziehet: das Gefühl unſrer innerlichen Kraft und Würkſamkeit macht uns ſehr aufmerkſam auf alles, was ſie reizet. Darum intereſſirt uns auch in den Werken der ſchönen Künſte nichts mehr als die Gegenſtände, durch welche das Gefühl des Guten oder Böſen rege gemacht wird. Aus welchem Geſichtspunkt man immer die Künſte betrachtet, findet man doch allemal, daß das Gute oder Böſe der intereſſanteſte Stoff derſelben ſey. Selbſt Vollkommenheit und Schönheit werden nur durch ihre Beziehung auf das Gute intereſſant. Das Gute bewürkt die antreibenden, und das Böſe die zurüktreibenden Kräfte; und je mehr wir dieſe Kräfte für die Erlangung des Guten und Vermeidung des Böſen üben, je mehr ſtärken ſie ſich.

Dadurch alſo werden die ſchönen Künſte höchſt wichtig, daß ſie unſre Seelenkräfte durch lebhafte Schilderung des Guten und Böſen in einer ſehr vortheilhaften Würkſamkeit unterhalten, und darin liegt die wichtigſte Kraft dieſer Künſte. Hierin iſt man ſo durchgehends einig, daß es unnöthig iſt, dieſe Sache ausführlicher zu entwikeln.

Daraus folget ganz natürlich, daß der Künſtler vorzüglich bemüht ſeyn ſoll, dieſe Art der Kraft in ſein Werk zu legen. Die dramatiſche und die epiſche Dichtkunſt können dieſes in dem weiteſten Umfange thun, und ſind deswegen die wichtigſten Zweige der Kunſt. Nach dieſen kommt die lyriſche Gattung, die vorzüglich geſchikt iſt, jede Empfindung des Guten und Böſen rege zu machen. Die Muſik aber dienet hauptſächlich ihnen einen höhern Grad der Lebhaftigkeit zu geben. Die Mahlerey hat Mittel uns durch den Körper ſehr tief in das Innere der Seele bliken zu laſſen, und die Empfindungen des Guten und Böſen, die ſie dadurch in uns erweken kann, ſind ebenfalls höchſt lebhaft. Sowol die innere Seligkeit des Menſchen, die aus dem Gefühl des Guten entſteht, als die Verzweiflung, die aus dem Gefühl des gänzlichen Mangels deſſelben entſpringt, werden ſchwerlich durch irgend eine Weiſe lebhafter empfunden, als durch den Ausdruk dieſer Gemüthslagen, den wir im Geſicht, Stellung und Bewegung der Menſchen ſehen. Selbſt in den Werken der Kunſt, darin die lebloſe Natur geſchildert wird, ſie ſeyen Werke der Rede, oder des Pinſels, kann man beyläufig ſich dieſer Art der Kraft bedienen. Dieſes haben Thomſon und Kleiſt mit großem Vortheile gethan.

Bey Gegenſtänden dieſer Art, erfodert der Zwek der Künſte eine lebhafte Schilderung des Guten und Böſen, ihrer Natur ſo angemeſſen, daß eine feurige Begierde für das eine, und ein lebhafter Abſcheu vor dem andern entſtehe. Alſo fodert die Kunſt in ihren wichtigſten Arbeiten nicht nur einen großen Künſtler, der ſeinen Gegenſtand auf das lebhafteſte darſtelle, ſondern auch einen rechtſchaffenen Mann, der ſelbſt eine große Seele habe, die jedes Gute und Böſe kenne, und nach Maaßgebung ſeiner Größe fühle.

Sehen wir auf alle Arten der Kraft zurüke, die in den Werken der ſchönen Künſte liegen, ſo begreifen wir, daß nur die größten Menſchen vollkommene Künſtler ſeyn können. Es giebt Menſchen, die ſich einbilden, daß ein feiner Geſchmak an dem Schönen den Künſtler ausmache. Es erhellet aus dem, was hier geſagt worden, daß dieſes allerdings eine nothwendige Eigenſchaft deſſelben ſey, zugleich aber, daß ſie allein gerade die niedrigſte Claſſe der Künſtler ausmache, denen man nichts als Artigkeit zu danken hat. Der große Verſtand allein kann den Philoſophen und den zu Ausrichtung der Geſchäfte brauchbaren Mann ausmachen; der Geſchmak am Schönen allein macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zuſammen verbunden macht die Grundlage zum Künſtler aus.

## Kragſtein.

(Baukunſt.)

Ein zum Tragen dienendes Glied in der Baukunſt, das auch von deutſchen Baumeiſtern oft mit dem franzöſiſchen Namen Conſole genennt wird. Der Gebrauch der Kragſteine hat einen doppelten Urſprung. Entweder werden ſie gebraucht um weſentliche Theile eines Gebäudes, dergleichen weit ausladende Geſimſe ſind, zu unterſtützen, oder nur einzeln, zur Zierrath oder Bequemlichkeit an eine Wand zu ſetzende Dinge zu tragen.

Von der erſten Art trifft man bisweilen die großen Kragſteine am ioniſchen oder corinthiſchen Friese an, die den Kranz des Gebälks tragen. Zu eben dieſer Abſicht ſetzet man ſie auch unter die Fenſterbänke, oder unter die Geſimſe, die von oben den Fenſtern zur Bedekung dienen. Wenn ihre Ausladung größer iſt, als die Höhe, ſo bekommen ſie im Franzöſiſchen den Namen Corbeaux.

In dieſen Fällen ſind ſie als verzierte Köpfe der herausſtehenden Balken anzuſehen, ſo wie die Triglyphen am doriſchen Fries. Sie werden ſo bearbeitet, daß ſie oben, wo die Laſt darauf liegt, breit und zum Tragen gebildet, unten aber gegen die Wand zu, ſchmal auslaufen. Sollen ſie recht zierlich ſeyn, ſo laſſe man die obere Bandung gegen die Wand in eine Volute auslaufen, und ſo wird auch die Aushöhlung von unten in eine kleine Volute gedreht. Außerdem aber wird in ganz reichen Gebäuden noch Blumen- und Laubwerk daran geſchnizt. Man ſezet ſie auch inwendig in prächtigen Zimmern an Dekengeſimſe, die nach Art eines Gebälks gemacht ſind, und vergüldet ſie alsdenn zu mehrerer Pracht.

Wo ſie zum andern Gebrauch an glatte Wände geſetzt werden, um Uhren, Gefäße, oder Bruſtbilder zu tragen, da giebt man ihnen insgemein eine unten zugeſpitzte Form; das übrige ihrer Zeichnung, Form und Verzierung überläßt man dem Geſchmak oder Eigenſinn der Bildhauer, die bey Zeichnung der Conſolen auf tauſenderley Art ausſchweifen.

◆ ◆

(*) Von Kragſteinen handelt, unter mehrern: Blondel, in ſ. Cours d'Architect. Bd. 1. S. 322. und im 2ten Bde. S. 49 f. Distribution des Maisons de Plaisance. —

Einzele Zeichnungen zu Kragſteinen hat, unter mehrern, der junge Boucher (Consoles avec leurs profils, l. 6 Bl.) herausgegeben.

## Kranz.

(Baukunſt.)

Wird auch bisweilen das Hauptgeſims genennt, weil er oft das oberſte Geſims iſt, womit das ganze Gebäude gekrönet wird. Der Kranz iſt der oberſte, am weiteſten auslaufende Theil des Gebälkes, der die ganze Ordnung bedeket*). Die Baumeiſter ſind nicht einmal alle darüber einig, von welchem Theile des Gebälkes der Kranz angehe, indem einige kleine Glieder von einigen noch zum Fries gerechnet werden, die andre als Theile des Kranzes anſehen. Die beyden unterſten Glieder in der nachſtehenden Figur, die mit 10 und 11 bezeichnet ſind, werden von einigen noch zum Fries, von andern aber ſchon zum Kranz gerechnet.

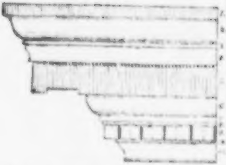
Die ganze Höhe des Kranzes muß zum wenigſten den dritten Theil der Höhe des ganzen Gebälkes betragen; man nimmt ſie aber gemeiniglich noch etwas größer an. Weder alle Theile des Kranzes, noch die Verhältniſſe derſelben ſind ſo beſtimmt, daß nicht jeder Baumeiſter darin etwas anders machte. Keiner hat die Kränze für die verſchiedenen Ordnungen ſo genau beſtimmt, und jedem ſeinen beſondern Charakter ſo bezeichnet, als Goldmann.

Nach dieſem Baumeiſter gehören drey Theile weſentlich zum Kranz: der Wulſt (in der Fig. mit 6 bezeichnet**)), die Kranzleiſte 5; die Rinnleiſte 2, mit ihrem Ueberſchlag 1. Die Kranzleiſte muß nun nothwendig von der Rinnleiſte durch kleinere Glieder 3, 4. abgeſondert werden, und durch die Beſchaffenheit dieſer Glieder bezeichnet Goldmann die Kränze der verſchiedenen Ordnungen.

---

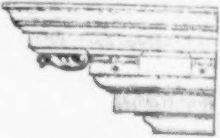
*) S. Gebälk II Th. S. 311. wo das, was zwiſchen den Linien c d und e g liegt, zum Kranz gehöret.

**) Dieſes Glied findet man ſonſt bey allen Kränzen. In dem Gebälk, das über den drey ſchönen corinthiſchen antiken Säulen liegt, welche in Rom im Campo Vaccino ſtehen, nimmt eine Kehlleiſte die Stelle des Wulſtes ein.



In dieſes Baumeiſters tuscaniſcher Ordnung iſt das nächſte Glied unter der Kinnleiſte 2. ein Band, und unter dieſem kommt ein Riemlein über der Kranzleiſte. In der doriſchen ſind dieſe Glieder ein Riemlein mit einer Hohlleiſte; in der joniſchen ein Riemlein mit einer Kehlleiſte, wie hier in der Figur 3. 4; in der römiſchen ein Wulſt zwiſchen zwey Riemlein, und in der corinthiſchen ein Riemlein, darunter eine Kehlleiſte, und unter dieſer ein Stab.

In der vorſtehenden Figur liegt die Kranzleiſte 5 unmittelbar über dem Wulſt 6; aber die meiſten Baumeiſter ſetzen zwiſchen dieſe Glieder Dielen- oder Sparrenköpfe, wie in folgender den corinthiſchen Kranz des Branca vorſtellenden Figur bey * * zu ſehen iſt *).



Unter dem Wulſt werden entweder nur ein paar kleine Glieder 7 und 8 **), oder auch Zahnſchnitte 9, angebracht. Der Kranz an Gebäuden, wo keine Säulen oder Pfeiler ſtehen, wird noch etwas einfacher gemacht, und die Baumeiſter binden ſich dabey nicht ſo genau an ihre Regeln und Verhältniſſe der Säulenordnungen. Der Kranz bekommt ſein Hauptanſehen von einer beträchtlichen Ausladung.

◆ ◆

(*) Von dem Kranz handelt, unter mehreren, Blondel im 1 Cours d'Archit. Th. 1, S. 271 und 327 u. f. — Einzeln hat ihn. Audran, nach Charmeton, Deux Livres de Corniches, t. 2. Bl. herausgegeben.

---

*) Es iſt im Artikel Dielenkopf ein kleiner Fehler vorgegangen; weil dort auf die Figur des Artikels Gebälk iſt verwieſen worden, anſtatt daß dieſe Figur hätte ſollen angeführt werden.

**) In der erſten Figur.

## Kranzleiſte.

(Baukunſt.)

Ein großes weſentliches Glied an dem Kranz eines Gebäudes, welches in der erſten Figur des vorhergehenden Artikels mit g bezeichnet iſt. Seine untere Fläche wird das Kinn genennt, und iſt etwas ausgehöhlt, wie in der Figur zu ſehen iſt, damit das Waſſer abtropfe. Dieſes Glied wird insgemein ganz glatt gemacht; doch findet man es bisweilen, wie die Säulen, mit Krinnen ausgehöhlt, wie an dem Porticus des Tempels des M. Aurel. Antoninus und der Fauſtina in Rom, und an dem Gebälke über den drey Säulen, die daſelbſt im Campo vaccino ſtehen.

Von dem Abtropfen des Waſſers, welches durch dieſes Glied hauptſächlich ſoll befördert werden, hat es vermuthlich den franzöſiſchen Namen Larmier bekommen, und eben daher iſt die Gewohnheit entſtanden, an dem Kinn der Kranzleiſten in der doriſchen Ordnung Zierrathen anzubringen, die man Waſſertropfen nennt.

## Kreuzgang.

(Baukunſt.)

Ein bedeckter Gang um einen Hof herum, welcher durch vier aneinanderſtoßende Flügel eines großen Gebäudes eingeſchloſſen wird. Dergleichen Kreuzgänge ſind faſt allezeit bey alten Klöſtern. Sie können dem Gebäude ein ſchönes Anſehen und auch große Bequemlichkeit geben, da man trocken um daſſelbe herum gehen kann. In Rathhäuſern, Börſen und dergleichen Gebäuden, ſollten ſie allezeit angebracht ſeyn, damit ſie bey ſchlechtem Wetter zum Spazierengehen könnten gebraucht werden.

Sie werden entweder als Säulenlauben, oder als Bogenſtellungen, oder auf die ſchlechteſte Art gemacht, da man die Pfeiler gar nicht verziert. An einigen Orten ſind die Bogen mit Fenſtern beſchloſſen, damit man, ohne den Wind zu fühlen, darin ſpazieren könne. Es iſt nicht wol abzuſehen, warum ſie in neuern Gebäuden ſeltener, als ehedem geſchehen, angebracht werden, da ſie ſowol die Pracht, als die Bequemlichkeit vermehren.

## Krinnen.

(Baukunſt.)

Schmale halbcylindriſche Vertiefungen des Säulenſtammes, die ſenkrecht von dem Ablauf des Stammes bis an den Anlauf herunter gehen. Man nennt ſie insgemein auch in Deutſchland mit dem franzöſiſchen Namen Canelüren. Winkelmann nennt ſie unrichtig Streifen*), weil dieſes Wort immer einen Ring bedeutet, der um einen runden Körper gelegt iſt.

Man findet die Krinnen ſchon an den älteſten doriſchen Säulen, denen ſie anfänglich eigen geweſen zu ſeyn ſcheinen. Man hat ſie aber hernach auch an andern Säulen angebracht. Es iſt ein ſeltſamer Einfall des Vitruvius, daß ſie Falten vorſtellen ſollen; da man nicht abſehen kann, warum die Säulen mit einem Gewand ſollten behangen werden. Sie geben dem Säulenſtamm ein zierliches Anſehen, und vermehren das Gefühl des Reichthums. Die Anzahl der Krinnen um den Stamm herum beläuft ſich insgemein von vier und zwanzig bis auf dreyßig, und der Steg, oder das Glatte des Stammes zwiſchen zwey Krinnen, wird ohngefehr den vierten Theil ſo breit gelaſſen, als die Breite einer Krinne beträgt, welche dadurch ohngefehr auf den fünften Theil

---

*) Von der Baukunſt der Alten S. 21.

Theil eines Models beſtimmt wird. Man kann die Aushöhlung nach einem halben oder kleinern Zirkelbogen machen. Es iſt kaum der Mühe werth, hier Regeln zu geben. Nur muß man nicht, wie einige italiäniſche Baumeiſter in doriſcher Ordnung thun, die Rinnen ohne Saum oder Steg an einander laufen laſſen. Auch nicht, wie einige franzöſiſche Baumeiſter gethan, an dem unterſten Drittel des Stammes die Rinnen mit runden Stäben ausfüllen. Alles dieſes ſcheint dem guten Geſchmak entgegen zu ſeyn.

◆ ◆

## Kröpfung.

(Baukunſt.)

Wird auch Verkröpfung genennt. Dadurch bezeichnet man in der Baukunſt die Brechung eines ſonſt gerade laufenden Gliedes, wodurch ein Theil deſſelben weiter hervorſteht als die übrigen, und folglich eine Art des Kniees macht. Man ſieht an neuern Gebäuden nur gar zu oft Beyſpiele davon. Es giebt zu viel Baumeiſter, die Wandſäulen anbringen, welche halb, oder noch weiter, aus der Mauer heraustreten, da das Gebälke über die Säulen ſo angelegt iſt, daß der Unterbalken über die Mauer gar nicht ausladet. Weil auf dieſe Weiſe die Säulen gar nichts zu tragen hätten, ſo kröpfen ſie das ganze Gebälke über den Säulen, und begehen dadurch einen der ungereimteſten Fehler, die man in der Baukunſt begehen kann. Denn was iſt ungereimter, als Säulen anzubringen, die nichts tragen? oder das, was ſeiner Natur nach gerade geſtreckt ſeyn ſollte, wie ein Balken, zu kröpfen, nur damit es ſcheine, daß die unnützen Säulen etwas zu tragen haben? Die alten Baumeiſter aus der guten Zeit waren weit entfernt, ſolche Ungereimtheiten zu begehen. Man trifft keine Kröpfungen bey ihnen an. Aber die römiſchen Baumeiſter unter den Kayſern haben ſie ſchon eingeführt, wie an den Triumphbogen einiger Kayſer zu ſehen iſt, und von dieſen ſchlechten Muſtern ſind die Verkröpfungen in der neuen Baukunſt beybehalten worden.

Sie ſind nicht nur, wie ſchon angemerkt worden, völlig ungereimt und den weſentlichſten Regeln entgegen, ſondern geben auch den Gebäuden ein ſehr überladenes unruhiges, oder vielmehr arabiſches Anſehen, weil das Aug nicht gerade über ein Gebälke weglaufen kann, ſondern alle Augenblike an Eken anſtößt.

Das große Portal an dem Königl. Schloß in Berlin, das eine Nachahmung des Triumphbogens des Kayſers Sept. Severus iſt, und noch mehr die ſonſt prächtige Faſſade gegen den zweyten Hof, wo die Haupttreppe des Schloſſes iſt, ſind durch Verkröpfungen gänzlich verdorben. Es läßt ſich nicht begreifen, wie es kommt, daß man dieſe Wirkung eines verdorbenen Geſchmaks nicht ſchon längſt gehemmt hat.

## Kühn.

(Schöne Künſte.)

Die Kühnheit iſt nur vorzüglich ſtarken Seelen eigen, die aus Gefühl ihrer Stärke Dinge unternehmen, die andere nicht würden gewagt haben. Deswegen iſt unter allen Aeuſſerungen der Seelenkräfte nichts, das unſre Hochachtung ſo ſtark an ſich zieht, als das Große und Gute, das mit Kühnheit verbunden iſt. Selbſt alsdenn, wenn ein kühner Geiſt in ſeinem Unternehmen zuviel Hinderniß angetroffen hat, verſagen wir ihm unſre Hochachtung nicht, wenn

---

(*) Ausführlichen Unterricht von den Rinnen, giebt, unter andern, Blondel, in ſ. Cours d'Architecture, Th. 1. S. 265 u. f.

wenn wir nur ſehen, daß er ſeine Kräfte ganz gebraucht hat. Der Werth des Menſchen muß unſtreitig nur aus der Größe und Stärke ſeiner Seelenkräfte geſchäzt werden. Dieſes fühlen wir ſo überzeugend, daß wir uns oft nicht enthalten können, in verwerflichen Handlungen, die mit Kühnheit unternommen worden ſind, noch etwas zu finden, das wir hochachten; nämlich die Kühnheit ſelbſt, in ſofern ſie eine Würkung des innern Gefühls ſeiner Kraft iſt.

Darum gehöret das Kühne unter die größten äſthetiſchen Schönheiten, weil es Bewunderung und Hochachtung erwekt; zugleich aber hat es noch den höchſt ſchäzbaren Vorzug, daß es auf die Stärkung und Erweiterung unſrer eignen Kräfte abzielt. Wie man unter Furchtſamen Gefahr lauft furchtſam zu werden; ſo wird man unter kühnen Menſchen auch kühn. Wenn ein Künſtler von hohem Geiſt und großem Herzen einen Stoff bearbeitet, ſo wird man in Gedanken und Geſinnungen eine Kühnheit bemerken, die uns gegen die Höhe heraufzieht, auf der wir den Künſtler ſehen.

Dieſe Kühnheit äußert ſich ſowol in der Beurtheilung, als in den Empfindungen. Menſchen von vorzüglichem Verſtand und ausnehmender Beurtheilungskraft, ſehen bey verwikelten und ſchweeren Umſtänden viel weiter, als andre, ſie entdeken die Möglichkeit eines Ausweges, der andern verborgen iſt, und dieſes giebt ihnen den Muth, Dinge zu verſuchen, wo minder ſcharfſinnige niemals würden unternommen haben. So geht es auch in Sachen, die auf Beſtimmungen und Empfindungen ankommen. Ein Menſch von großer Sinnesart, entdekt in ſchweeren leidenſchaftlichen und ſittlichen Angelegenheiten, in ſeinen Empfindungen Auswege, die jedem andern verborgen ſind, und darum unternimmt er Dinge, die kein anderer würde gewaget haben.

Es giebt alſo eine Kühnheit des Genies, die ſich in Erfindung außerordentlicher Mittel zeiget, wodurch ein Unternehmen ausgeführt wird, das gemeinern Genien unmöglich ſcheinet. Dieſe Kühnheit des Genies hat Pindar beſeſſen, der in vielen Oden einen Schwung nimmt, vor dem ſich jeder andre würde gefürchtet haben. Er hat den Muth gehabt gemeine Dinge in dem höchſten Ton der feyerlichen Ode zu beſingen, und iſt darin glüklich geweſen. Da hält ihn Horaz auch für unnachahmlich. Es war auch etwas kühnes, daß Ovidius unternommen, den ungeheuren Miſchmaſch der Mythologie in den Verwandlungen im Zuſammenhang vorzutragen. Aber er hat ſich mehr durch Geſchiklichkeit und Liſt, als durch Genie herausgeholfen. Dieſe Kühnheit des Genies zeiget ſich auch in der Baukunſt, da große Meiſter unmöglich ſcheinende Dinge glüklich ausführen. So war es ein kühnes Unternehmen des Fontana, den bekannten Obeliſkus unter Pabſt Sixtus dem V aufzurichten.

Kühnheit des Urtheils zeiget ſich in glüklicher Behauptung großer, aber allen Anſehen gegen ſich habender Wahrheiten; wovon uns Rouſſeau ſo manches Beyſpiel gegeben hat. Daher entſtehen alſo kühne Gedanken, dergleichen wir bey Pope und Haller nicht ſelten antreffen.

Kühnheit des Herzens zeiget ſich in edler Zuverſicht auf die Stärke ſeiner Geſinnungen und Begehrungskräfte. So zeigte Themiſtokles die höchſte Kühnheit, daß er zu der Zeit, da Xerxes einen Preis auf ſeinen Kopf geſezt hatte, ſich an den perſiſchen Hof zu begeben und ſeine eigene Perſon ſeinem ärgſten Feind in die Hände zu liefern wagte. Von dieſer Kühnheit des Herzens ſind tauſend Bey-

Geſängen der Ilias, in den Trauerſpielen des Aeſchylus, im verlohrnen Paradies, in dem Meßias, und in Shakeſpears Trauerſpielen. Aus der Kühnheit entſteht insgemein das Erhabene in Gedanken, in Geſinnungen und in Handlungen. Mithin liefert es zu dem wichtigſten äſthetiſchen Stoff.

## Künſte; Schöne Künſte.

Der, welcher dieſen Künſten zuerſt den Namen der ſchönen Künſte gegeben hat, ſcheint eingeſehen zu haben, daß ihr Weſen in der Einwebung des Angenehmen in das Nützliche, oder in Verſchönerung der Dinge beſtehe, die durch gemeine Kunſt erfunden worden. In der That läßt ſich ihr Urſprung am natürlichſten aus dem Hang, Dinge, die wir täglich brauchen, zu verſchönern, begreifen. Man hat Gebäude gehabt, die blos nützlich waren, und eine Sprache zum nothdürftigen Gebrauche, ehe man daran dachte, jene durch Ordnung und Symmetrie, dieſe durch Wohlklang angenehmer zu machen.

Alſo hat ein feineren Seelen angebohrner Trieb zu ſanften Empfindungen, alle Künſte veranlaſſet. Der Hirte, der zuerſt ſeinem Stab, oder Becher eine ſchöne Form gegeben, oder Zierrathen daran geſchnitzt hat, iſt der Erfinder der Bildhauerey, und der Wilde, dem ein glüklicheres Genie eingegeben hat ſeine Hütte ordentlich einzurichten und ein ſchikliches Verhältniß der Theile daran zu beobachten, hat die Baukunſt erfunden. Der ſich zuerſt bemühet hat, das, was er zu erzählen hatte, mit Ordnung und Annehmlichkeit zu ſagen, iſt unter ſeinem Volke der Urheber der Beredſamkeit.

In dieſer Verſchönerung aller dem Menſchen nothwendigen Dinge, und nicht in einer unbeſtimmten Nachahmung der Natur, wie ſo vielfältig gelehret wird, iſt alſo auch das Weſen der ſchönen Künſte zu ſuchen.

Aus jenen ſchwachen in der Natur liegenden Keimen hat der menſchliche Verſtand durch wol überlegte Wartung nach und nach die ſchönen Künſte ſelbſt heraus gezogen, und zu fürtreflichen, mit den herrlichſten Früchten prangenden Bäumen erzogen. Es iſt mit den Künſten, wie mit allen menſchlichen Erfindungen. Sie ſind oft ein Werk des Zufalles und in ihrem erſten Anfange ſehr geringe; aber durch allmählige Bearbeitung bekommen ſie eine Koſtbarkeit, die ſie höchſt wichtig macht. Die Geometrie war im Anfange nichts, als eine ſehr rohe Feldmeſſerey, und die Aſtronomie eine aus bloßer Neugier entſtandene Beſchäftigung müßiger Menſchen. Zu der Höhe und dem ausnehmenden Nutzen, den dieſe Wiſſenſchaften dem menſchlichen Geſchlechte leiſten, ſind ſie durch anhaltende, vernünftige Erweiterung ihrer urſprünglichen Anlage geſtiegen.

Wenn wir alſo gleich mit völliger Zuverläßigkeit wüßten, daß die ſchönen Künſte in ihren Anfängen nichts anders, als Verſuche geweſen, das Aug oder andre Sinnen zu ergötzen, ſo ſey es ferne von uns, daß wir davon ihre ganze Wichtigkeit und ihren höchſten Zweck [illegible] ſollten. Wir müßen, um von dem Werth des Menſchen richtig zu urtheilen, ihn nicht in der erſten Kindheit, ſondern in dem vollen männlichen Alter betrachten.

Hier iſt alſo zuerſt die Frage zu unterſuchen, was die Künſte in ihrem ganzen Weſen ſeyn können, und was von ihnen zum Nutzen der Menſchen zu erwarten ſey. Wenn ſchwache, oder leichtſinnige Köpfe uns ſagen, ſie zielen blos auf Ergötzlichkeit ab, und ihr letzter Endzweck ſey die Beluſtigung der Sinne und Einbildungskraft, ſo wollen wir erforſchen, ob die Vernunft nichts größeres darin entdeke. Wir wollen ſehen, wie weit die Weisheit den Hang zur Kunſt gebohrne Menſchen alles reizend zu machen, und die bey allen Menſchen ſich zeigende Anlage vom Schönen gerührt zu werden, nuzen könne.

Es iſt nicht nothwendig, daß wir uns, um dieſe Abſicht zu erreichen, in tiefſinnige und weitläuftige Unterſuchungen einlaſſen. Wir finden in der Beobachtung der Natur einen weit nähern Weg, das, was wir ſuchen, zu entdeken. Sie iſt die erſte Künſtlerin, und in ihren wunderbaren Veranſtaltungen entdeken wir alles, was den menſchlichen Künſten die höchſte Vollkommenheit und den größten Werth geben kann.

In der ganzen Schöpfung ſtimmt alles darin überein, daß das Auge und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrüke gerühret werden. Jedes zu unſerm Gebrauch dienende Weſen hat außer ſeiner Brauchbarkeit auch Schönheit. Selbſt die, welche uns nicht unmittelbar angehen, ſcheinen blos darum, weil wir ſie täglich vor Augen haben, nach ſchönen Formen gebildet und mit ſchönen Farben bekleidet zu ſeyn.

Ohne Zweifel wollte die Natur durch die von allen Seiten auf uns zuſtrömenden Annehmlichkeiten unſre Gemüther überhaupt zu der Sanftmuth und Empfindſamkeit bilden, wodurch das rauhe Weſen, das eine übertriebene Selbſtliebe und ſtärkere Leidenſchaften geben, mit Lieblichkeit gemäßiget wird. Die Schönheiten ſind einer in uns liegenden feineren Empfindſamkeit angemeſſen; durch den Eindruk, den die Farben, Formen und Stimmen der Natur auf uns machen, wird ſie beſtändig gereizt, und dadurch wird ein zarteres Gefühl in uns rege. Geiſt und Herz werden geſchäfftiger, und nicht nur die gröbern Empfindungen, die wir mit den Thieren gemein haben, ſondern auch die ſanften Eindrüke werden in uns würkſam. Dadurch werden wir zu Menſchen; unſre Thätigkeit wird vermehrt, weil wir mehrere Dinge intereſſant finden; es entſteht eine allgemeine Beſtrebung aller an uns liegenden Kräfte; wir heben uns aus dem Staub empor, und nähern uns dem Adel höherer Weſen. Wir finden nun die Natur nicht mehr zu der bloßen Befriedigung unſrer thieriſchen Bedürfniſſe, ſondern zu einem feinern Genuß und zu allmähliger Erhöhung unſers Weſens eingerichtet.

Aber bey dieſer allgemeinen Verſchönerung der Schöpfung überhaupt, hat die Natur es noch nicht bewenden laſſen. Vorzüglich hat dieſe zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenſtände gelegt, die uns zur Glükſeligkeit am nöthigſten ſind. Sie wendet Schönheit und Häßlichkeit an, um uns das Gute und Böſe kennbar zu machen; jenem giebt ſie einen höhern Reiz, damit wir es lieben; dieſem eine widrige Kraft, daß wir es verabſcheuen. Was iſt zum Glük des Menſchen und zu Erfüllung ſeiner wichtigſten Beſtimmung nothwendiger, als die geſellſchaftlichen Verbindungen mit andern Menſchen, die durch gegenſeitig verurſachtes Vergnügen geknüpft werden? beſonders die ſelige Vereinigung, wodurch der auch in der größern Geſellſchaft noch einzele Menſch eine, ihm ſo unentbehrliche Mitgenoſſin aller ſeiner Güter findet, die ſeine Freuden durch den Mitgenuß vergrößert, ſeinen Kummer mildert, und alle ſeine Mühe erleichtert? Und wohin hat die Natur mehr Annehmlichkeit und mehr Reiz gelegt, als in die menſchliche Geſtalt, wodurch die ſtärkſten Bande der Sympathie geknüpft werden? Aber die höchſten Reizungen der Schönheit finden ſich da, wo ſie, um die

die ſeligſten Verbindungen zu bewürken, am nöthigſten waren. Die ſtärkſten aller anziehenden Kräfte, Vollkommenheit des Geiſtes und Liebenswürdigkeit des Herzens, ſind der todten Materie ſelbſt eingepräget *).

Aber auch dieſes müſſen wir nicht überſehen, daß die Natur dem, was unmittelbar ſchädlich iſt, eine widrige zurükſtoßende Kraft mitgetheilet hat. Die den Geiſt erdrükende Dummheit, eine verkehrte Sinnesart und Bosheit des Herzens, hat ſie mit ebenſo eindringenden, aber Ekel oder Abſcheu erwekenden Zügen, auf das menſchliche Geſicht gelegt, als die Güte der Seele. Alſo greift ſie unſer Herz durch die äußern Sinne auf eine doppelte Weiſe an; ſie reizt uns zum Guten und ſchrekt uns vom Böſen ab.

Dieſes Verfahren der Natur läßt uns über den Charakter und die Anwendung der ſchönen Künſte keinen Zweifel übrig. Indem der Menſch menſchliche Erfindungen verſchönert, muß er das thun, was die Natur durch Verſchönerung ihrer Werke thut.

Die allgemeine Beſtrebung der ſchönen Kunſt muß alſo dahin abzielen, alle Werke der Menſchen in eben der Abſicht zu verſchönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verſchönert hat. Sie muß der Natur zu Hülfe kommen, um alles, was wir zu unſern Bedürfniſſen ſelbſt erfunden haben, um uns her zu verſchönern. Ihr kommt es zu, unſre Wohnungen, unſre Gärten, unſer Geräthſchaften, beſonders unſre Sprache, die wichtigſte aller Erfindungen, mit Anmuth zu bekleiden, ſo wie die Natur allem, was ſie für uns gemacht hat, ſie eingepräget hat. Nicht blos darum, wie man ſich vielfältig fälſchlich einbildet, daß wir den kleinen Genuß einer größern Annehmlichkeit davon haben, ſondern daß durch die ſanften Eindrüke des Schönen, des Wolgereimten und Schiklichen unſer Geiſt und Herz eine edlere Wendung bekommen.

Noch wichtiger aber iſt es, daß die ſchönen Künſte auch nach dem Beyſpiele der Natur die weſentlichſten Güter, von denen die Glükſeligkeit unmittelbar abhängt, in vollem Reize der Schönheit darſtellen, um uns eine unüberwindliche Liebe dafür einzuflößen. Cicero ſcheinet irgendwo *) den Wunſch zu äußern, daß er ſeinem Sohne das Bild der Tugend in ſichtbarer Geſtalt darſtellen könnte, weil dieſer alsdann ſich mit unglaublicher Leidenſchaft in ſie verlieben würde. Dieſen wichtigen Dienſt können in der That die ſchönen Künſte uns leiſten. Wahrheit und Tugend, die unentbehrlichſten Güter der Menſchen, ſind der wichtigſte Stoff, dem ſie ihre Zauberkraft in vollem Maaße einzuflößen haben.

Auch darin müſſen ſie ihrer großen Lehrmeiſterin nachfolgen, daß ſie allem, was ſchädlich iſt, eine Geſtalt geben, die lebhaften Abſcheu erweke. Bosheit, Laſter, und alles, was dem ſittlichen Menſchen verderblich iſt, muß durch Bearbeitung der Künſte eine ſinnliche Form bekommen, die unſre Aufmerkſamkeit reizt, aber ſo, daß wir es recht in die Augen faſſen, um einen immerwährenden Abſcheu davor zu bekommen. Dieſes unvergleichliche Kunſtſtük hat die Natur zu machen gewußt. Wer kann ſich enthalten, Menſchen von recht verworfener Phyſionomie, mit eben der neugierigen Aufmerkſamkeit zu betrachten, die wir für Schönheit ſelbſt haben? Die Lehrerin der Künſtler wollte, daß wir von dem Böſen das Auge nicht eher abwenden ſollten, als bis es den vollen Eindruk des Abſcheues erregt hätte.

In

---

*) S. Schönheit.

*) De Offic. L. I.

In dieſen Anmerkungen liegt alles, was ſich von dem Weſen, dem Zwek und der Anwendung der ſchönen Künſte ſagen läßt. Ihr Weſen beſteht darin, daß ſie den Gegenſtänden unſrer Vorſtellung ſinnliche Kraft einprägen, ihr Zwek iſt lebhafte Rührung der Gemüther, und in ihrer Anwendung haben ſie die Erhebung des Geiſtes und Herzens zum Augenmerke. Jeder dieſer drey Punkte verdient näher beſtimmt und erwogen zu werden.

Daß das Weſen der ſchönen Künſte in Einprägung ſinnlicher Kraft beſtehe, zeiget ſich in jedem Werke der Kunſt, das dieſen Namen verdienet. Wodurch wird eine Rede zum Gedichte, oder der Gang eines Menſchen zum Tanze? Wenn verdienet eine Abbildung den Namen des Gemähldes? das anhaltende Tönen eines Inſtruments den Namen eines Tonſtüks? Und wie wird ein Haus zu dem Werke der Baukunſt? Jedes dieſer Dinge wird alsdann von den ſchönen Künſten als ihr Werk angeſehen, wenn es durch die Bearbeitung des Künſtlers unſre Vorſtellungskraft mit ſinnlichem Reize an ſich lokt. Der Geſchichtſchreiber erzählt eine geſchehene Sache nach der Wahrheit, wie ſie ſich zugetragen hat, der Dichter aber ſo, wie er glaubet, daß ſie nach ſeinen Abſichten uns am lebhafteſten rühre. Der gemeine Zeichner ſtellt uns einen ſichtbaren Gegenſtand in der völligen Richtigkeit vor Augen; der Mahler aber ſo, wie er unſre äußern und innern Sinnen auf das lebhafteſte reizt. Wenn der gemeine Menſch die in ihm ſizende Empfindung unüberlegt durch Gang und Gebehrden äußert: ſo giebt der Tänzer eben dieſem Gang und dieſen Gebehrden Schönheit und Ordnung. Alſo bleibt über das Weſen der ſchönen Künſte kein Zweifel übrig.

Eben ſo gewiß beſteht ihr unmittelbarer erſter Zwek in einer lebhaften Rührung. Sie begnügen ſich nicht damit, daß wir das, was wir uns vorſtellen, ſchlechtweg erkennen, oder deutlich faſſen, es ſoll Geiſt und Herz in einige Bewegung ſetzen. Darum bearbeiten ſie jeden Gegenſtand ſo, wie er den Sinnen und der Einbildungskraft am meiſten ſchmeichelt. Selbſt da, wo ſie ſchmerzhafte Stacheln in die Seele ſteken wollen, ſchmeicheln ſie dem Ohr durch Wohlklang und Harmonie, dem Auge durch ſchöne Formen, durch reizende Abwechslung des Lichts und Schattens und durch den Glanz der Farben. Sie lachen ſelbſt da, wo ſie unſer Herz mit Bitterkeit erfüllen wollen. Dadurch zwingen ſie uns, uns den Eindrüken der Gegenſtände zu überlaſſen, und bemächtigen ſich alſo aller ſinnlichen Kräfte der Seele. Sie ſind die Sirenen, deren Geſang niemand zu widerſtehen vermag.

Aber dieſe Feſslung der Gemüther iſt noch einem höhern Zweke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der ſchönen Künſte erreicht wird. Ohne dieſe Lenkung zum höhern Zwek wären die Muſen verführeriſche Buhlerinnen. Wer kann einen Augenblik daran zweifeln, daß die Natur das Gefühl des ſinnlichen Reizes unſerm Geiſt nicht in einer höhern Abſicht gegeben, als uns zu ſchmeicheln, oder uns blos zum unüberlegten Genuß deſſelben zu loken? Wenn ſich kein Menſch unterſteht zu behaupten, daß die Natur uns das Gefühl des Schmerzens in der Abſicht gegeben habe, uns zu quälen: ſo muß man ſich auch nicht einbilden, daß das Gefühl des Angenehmen blos einen vorübergehenden Küzel zur lezten Abſicht habe. Nur ſchwachen Köpfen kann es unbemerkt bleiben, daß in der ganzen Natur alles auf Vollkommenheit und Würkſamkeit abzielt. Und nur durchaus leichtſinnige Künſtler können ſich einbilden, ihren Beruf erfüllt zu haben, wenn ſie ohne ein höheres Ziel die ſinnlichen Kräfte der Seele mit angenehmen Bildern gereizt haben.

Wir haben vorher angemerkt, was auch ohnedem offenbar am Tage liegt, wozu die Natur den Reiz der Schönheit anwende. Ueberall iſt ſie das Zeichen und die Lokſpeiſe des Guten. So bedienen ſich auch die ſchönen Künſte ihrer Reizungen, um unſre Aufmerkſamkeit auf das Gute zu ziehen, und uns mit Liebe für daſſelbe zu rühren. Nur durch dieſe Anwendung werden ſie dem menſchlichen Geſchlecht wichtig und verdienen die Aufmerkſamkeit des Weiſen und die Pflege des Regenten. Durch die Vorſorge einer weiſen Politik werden ſie die vornehmſten Werkzeuge zur Glükſeligkeit der Menſchen.

Man ſeze, daß die ſchönen Künſte in der Vollkommenheit, deren ſie fähig ſind, bey einem Volke eingeführt und allgemein worden ſeyen, und überlege, was für mannichfaltige Vortheile ihm daher zufließen würden. Alles was man in einem ſolchen Lande um ſich ſieht, und was man hört, hat das Gepräge der Schönheit und Anmuthigkeit. Die Wohnpläze der Menſchen, ihre Häuſer, alles was ſie brauchen, was ſie um ſich und an ſich haben, und fürnehmlich das unentbehrliche und wunderbare Werkzeug, ſeine Gedanken und Empfindungen andern mitzutheilen, iſt hier durch den Einfluß des guten Geſchmaks und Bearbeitung des Genies ſchön und vollkommen. Nirgend kann ſich das Auge hinwenden, und nichts kann das Auge vernehmen, daß nicht zugleich die innern Sinnen von dem Gefühl der Ordnung, der Vollkommenheit, der Schiklichkeit gerührt werden. Alles reizt den Geiſt zu Beobachtung ſolcher Dinge, wodurch er ſelbſt ſeine Ausbildung bekommt, und alles fließt dem Herzen durch die angenehmen Empfindungen, die von jedem Gegenſtand erwekt werden, ein ſanftes Gefühl ein. Was in den paradieſiſchen Gegenden des Erdbodens die Natur thut, das thun die ſchönen Künſte da, wo ſie ſich in ihrem unverderbenen Schmuk zeigen *). In dem Menſchen, deſſen Geiſt und Herz ſo unaufhörlich von allen Arten des Vollkommenen gereizt und gerührt werden, entſteht nothwendig eine Entwiklung und allmählige Verfeinerung aller Seelenkräfte. Die Dummheit und Unempfindlichkeit des rohen natürlichen Menſchen verſchwindet nach und nach; und aus einem Thier, das vielleicht eben ſo wild war, als irgend ein anderes, wird ein Menſch gebildet, deſſen Geiſt reich an Annehmlichkeiten und deſſen Gemüthsart liebenswürdig iſt.

So wenig es erkannt wird, ſo wahr iſt es, daß der Menſch das wichtigſte ſeiner innern Bildung dem Einfluße der ſchönen Künſte zu danken hat. Wenn ich auf der einen Seite den Rath und die Vernunft bewundre, womit die alten cyniſchen Philoſophen unter einem durch den Mißbrauch der ſchönen Künſte in Ueppigkeit und Weichlichkeit verſunkenen Volke, wieder gegen den urſprünglichen Zuſtand der rohen Natur zurükgekehret ſind: ſo erregt auf der andern Seite ihr Undank gegen die ſchönen Künſte meinen Unwillen. Woher hatteſt du Diogenes den feinen Wiz, womit du die Thorheiten deiner Mitbürger ſo ſchneidend verſpotteteſt? Woher kam dir das feine Gefühl, das dir jede Thorheit, wenn ſie auch die völlige Geſtalt der Weisheit an ſich hatte, ſo lebhaft zu empfinden gab? Wie konnteſt du dir einbilden, in Athen oder Corinth völlig zu der rohen Natur zurüke zu kehren? Iſt es nicht offenbar wider-

ſprechend

---

*) S. Baukunſt.

ſprechend, in einem Lande, wo die ſchönen Künſte ihren vollen Einfluß ſchon verbreitet haben, ein Sonderling ſeyn zu wollen? Erſt hätteſt du durch einen Trunk aus dem Lethe in deinem Geiſt und in deinem Herzen jeden Eindruk der ſchönen Künſte auslöſchen ſollen; alsdann aber hätteſt du nicht mehr unter den Griechen leben können, ſondern hätteſt dein Faß bis zu der kleinſten und verächtlichſten Horde der ſcythiſchen Völker hinwalzen müſſen, um einen Aufenthalt zu finden, wo du nach deinen Grundſätzen denken und leben konnteſt. Und du beſſerer Diogenes unter den neuern Griechen, verehrungs- und bewundrungswürdiger Rouſſeau, hätteſt den Muſen erſt alles zurüke geben ſollen, was du ihnen ſchuldig biſt, ehe du deine öffentliche Anklage gegen ſie vorbrachteſt. Dann würde ſie gewiß niemanden gerührt haben. Dein ſonſt großes Herz fühlte nicht, wie viel du denen zu danken haſt, die du des Landes verweiſen wollteſt.

Dieſe Anmerkungen gehen nur auf die allgemeinſte Würkung der ſchönen Künſte überhaupt, die in einer verfeinerten Sinnlichkeit, in dem, was man den Geſchmak am Schönen nennt, beſtehet. Und dieſes allein wäre ſchon hinlänglich, den dankbaren Menſchen zu vermögen, den Muſen Tempel zu bauen und Altäre aufzurichten. Ein Volk, das den Geſchmak am Schönen beſizt, beſteht, überhaupt betrachtet, immer aus vollkommnern Menſchen, als das, welches den Einfluß des Geſchmaks noch nicht empfunden hat.

Und doch iſt dieſer höchſt ſchätzbare Einfluß der ſchönen Künſte nur noch als eine Vorbereitung zu ihrer höhern Nutzbarkeit anzuſehen; ſie tragen herrlichere Früchte, die aber nur auf dieſem durch den Geſchmak bearbeiteten Boden wachſen können *). Ein Volk, das glüklich ſeyn ſoll, muß zuerſt gute, ſeiner Größe und ſeinem Lande angemeſſene Geſeze haben. Dieſe ſind ein Werk des Verſtandes. Dann müſſen gewiſſe Grundbegriffe, gewiſſe Hauptvorſtellungen, die den wahren Nationalcharakter unterſtützen, jedem einzelen Bürger, ſo lebhaft als möglich iſt, immer gegenwärtig ſeyn, damit er ſeinen Charakter beſtändig behaupte. Bey größern Gelegenheiten aber, wo Trägheit und Leidenſchaft ſich der Pflicht widerſezen, müſſen Mittel vorhanden ſeyn, dieſer höhern Reiz zu geben. Dieſen Dienſt können die ſchönen Künſte leiſten. Sie haben tauſend Gelegenheiten jene Grundbegriffe immer zu erweken und unauslöſchlich zu machen; und nur ſie können, bey jenen beſondern Gelegenheiten, da ſie einmal das Herz zur feinern Empfindſamkeit ſchon vorbereitet haben, durch innern Zwang den Menſchen zu ſeiner Pflicht anhalten. Nur ſie können, vermittelſt beſonderer Arbeiten, jede Tugend, jede Empfindung eines rechtſchaffenen Herzens, jede wohlthätige Handlung in ihrem vollen Reize darſtellen. Welche empfindſame Seele wird ihnen widerſtehen können? Oder, wenn ſie ihre Zauberkraft anwenden, uns die Bosheit, das Laſter, jede verderbliche Handlung in der Häßlichkeit ihrer Natur und in der Abſcheulichkeit ihrer Folgen darzuſtellen, wer wird ſich noch unterſtehen dürfen, nur einen Funken dazu in ſeinem Herzen glimmen zu laſſen?

In Wahrheit, aus dem Menſchen, deſſen Einbildungskraft zum Gefühle des Schönen, und deſſen Herz zur Empfindſamkeit des Guten hinlänglich geſtimmt iſt, kann man durch eine weiſe Anwendung der ſchönen Künſte alles machen, deſſen er fähig iſt. Der Philoſoph darf nur die von ihm entdekten praktiſchen Wahrheiten, der Stifter der Staaten ſeine Geſeze, der Menſchenfreund ſeine

Ent-

---

*) S. Geſchmak.

Entwürfe, dem Künſtler übergeben. Der gute Regent kann ihm ſeine Anſchläge, dem Bürger ſein wahres Intereſſe werth zu machen, nur mittheilen; er, den die Muſen lieben, wird, wie ein andrer Orpheus, die Menſchen ſelbſt wider ihren Willen, aber mit ſanftem liebenswürdigem Zwange, zu fleißiger Ausrichtung alles deſſen bringen, was zu ihrer Glükſeligkeit nöthig iſt.

Alſo müſſen wir die ſchönen Künſte als die nothwendigen Gehülfen der Weisheit anſehen, die für das Wohlſeyn der Menſchen ſorget. Sie weiß alles, was der Menſch ſeyn ſoll, ſie zeichnet den Weg zur Vollkommenheit und der nothwendig damit verbundenen Glükſeligkeit. Aber die Kräfte, dieſen oft ſteilen Weg zu beſteigen, kann ſie nicht geben; die ſchönen Künſte machen ihn eben, und beſtreuen ihn mit Blumen, die durch den lieblichſten Geruch den Wanderer zum weitern Fortgehen unwiderſtehlich anloken.

Und dieſes ſind nicht etwa redneriſche Lobeserhebungen, die nur auf einen Augenblik täuſchen und wie leichter Nebel verſchwinden, wenn die Strahlen der Vernunft darauf fallen; es iſt der menſchlichen Natur gemäß; der Verſtand würkt nichts als Kenntniß, und in dieſer liegt keine Kraft zu handeln. Soll die Wahrheit würkſam werden, ſo muß ſie in Geſtalt des Guten nicht erkannt, ſondern empfunden werden; denn nur dieſes reizt die Begehrungskräfte. Dieſes ſahen ſelbſt die Stoiker ein, obgleich ihre Grundmaxime war, alle Empfindung zu verbannen, und die ganze Seele blos zu Vernunft zu machen *). Dennoch war ihre Phyſiologie *) voll von Bildern und Erdichtungen, die durch die Einbildungskraft die Empfindung rege machen ſollten, und keine andre Sekte war ſorgfältiger als dieſe, die Ausſprüche der Vernunft mit äſthetiſcher Kraft zu beleben. Der rohe Menſch iſt blos grobe Sinnlichkeit, die auf das thieriſche Leben abzielt; der Menſch, den der Stoiker bilden wollte, aber nie gebildet hat, wäre blos Vernunft, ein blos erkennendes und nie handelndes Weſen; der aber, den die ſchönen Künſte bilden, ſteht zwiſchen jenen beyden gerade in der Mitte, ſeine Sinnlichkeit beſteht in einer verfeinerten innern Empfindſamkeit, die den Menſchen für das ſittliche Leben würkſam macht.

Aber wir müſſen alles geſtehen. Die reizende Kraft der ſchönen Künſte kann leicht zum Verderben der Menſchen gemißbraucht werden; gleich jenem paradieſiſchen Baum, tragen ſie Früchte des Guten und des Böſen, und ein unüberlegter Genuß derſelben kann den Menſchen ins Verderben ſtürzen. Die verfeinerte Sinnlichkeit kann gefährliche Folgen haben, wenn ſie nicht unter der beſtändigen Führung der Vernunft angebauet wird. Die abentheuerlichen Ausſchweifungen der verliebten, oder politiſchen, oder religioſen Schwärmereyen, der verkehrte Geiſt fanatiſcher Sekten, Mönchsorden und ganzer Völker, was iſt er anders, als eine von Vernunft verlaſſene und dabey noch übertriebene feinere Sinnlichkeit. Und auch daher kommt die ſybaritiſche Weichlichkeit, die den Menſchen zu einem ſchwachen, verwöhn-

---

*) Verbanne die Einbildung, ſagt der große Marcus Aurelius, ſo biſt du gerettet. In dieſen Worten liegt der ganze Geiſt der ſtoiſchen Philoſophie.

*) In der Philoſophie der Alten wurde das Syſtem der Lehren vom Urſprung, der Regierung und dem endlichen Schikſal der Welt und beſonders des Menſchen, das, was wir in Deutſchland gegenwärtig, mit Ausſchluß der Ontologie, die Metaphyſik nennen, Phyſiologie genennt.

wöhnten und verächtlichen Geſchöpfe macht. Es iſt im Grunde einerley Empfindſamkeit, die Helden und Narren, Heilige und verruchte Böſewichter bildet.

Und wenn die Kraft der ſchönen Künſte in verrätheriſche Hände kommt, ſo wird das herrlichſte Geſundheitsmittel zum tödlichen Gifte, weil die liebenswürdige Geſtalt der Tugend auch dem Laſter eingeprägt wird. Dann lauft der betrogene Menſch im Schwindel der Trunkenheit gerade in die Arme der Verführerin, wo er ſeinen Untergang findet. Darum müſſen die Künſte in ihrer Anwendung nothwendig unter der Vormundſchaft der Vernunft ſtehen.

Wegen ihres ausnehmenden Nutzens verdienen ſie von der Politik durch alle erſinnliche Mittel unterſtützt und ermuntert, und durch alle Stände der Bürger ausgebreitet zu werden, und wegen des Misbrauchs, der davon gemacht werden kann, muß eben dieſe Politik ſie in ihren Verrichtungen einſchränken. Schon allein in Aufſicht auf die Vortheile des guten, und den Schaden des ſchlechten Geſchmaks, ſollte eine wahrhaftig weiſe Geſetzgebung keinem Bürger erlauben, durch ſeine Häuſer oder Gärten, wo von außen und innen anlokende Pracht, aber zugleich Mangel der Ueberlegung, Unſchiklichkeit, Thorheit, oder gar Wahnwitz herrſcht, den Geſchmak ſeiner Mitbürger zu verderben. Keinem Künſtler ſollte erlaubt ſeyn ſeine Kunſt zu treiben, bis er außer den Proben ſeiner Kunſt, auch Proben von Verſtand und rechtſchaffenen Geſinnungen gegeben hat *). Es muß dem Geſetzgeber eine wichtige Angelegenheit ſeyn, daß nicht nur öffentliche Denkmäler und Gebäude, ſondern jeder ſichtbare Gegenſtand, ſelbſt aller mechaniſchen Künſte, das Gepräge des guten Geſchmaks trage; ſo wie man dafür ſorget, daß nicht nur das Geld, ſondern auch die metallenen Geräthſchaften, das Gepräge der ächten Haltung bekommen. Ein weiſer Regent ſorget nicht blos dafür, daß öffentliche Feſte und Feyerlichkeiten und öffentliche Gebräuche, ſondern ſelbſt jedes häusliche Feſt, jeder Privatgebrauch, durch den Einfluß der ſchönen Künſte kräftiger und vortheilhafter auf die Gemüther der Bürger würke.

Vornehmlich aber verdienet das allgemeinſte und wichtigſte Inſtrument unſrer vornehmſten Verrichtungen, die Sprache, eine beſondere Aufmerkſamkeit derer, denen die Beſorgung der Wohlfahrt der Bürger anvertraut iſt. Es iſt einer ganzen Nation höchſt nachtheilig, wenn ihre Sprache barbariſch, ungelenkig, zum Ausdruke feiner Empfindungen und ſcharfſinniger Gedanken ungeſchikt iſt. Wächſt nicht Vernunft und guter Geſchmak, und wird nicht ihr Gebrauch gerade in dem Maaße erleichtert, nach welchem die Vollkommenheit der Sprache gemeſſen wird? Denn im Grunde iſt ſie nichts anders, als Vernunft und guter Geſchmak in körperliche Zeichen verwandelt. Warum ſollte denn eine ſo gar wichtige Sache dem Zufall überlaſſen oder gar der Verpfuſchung jedes wahnwitzigen Kopfes Preis gegeben werden? Wenn es wahr iſt, daß die ſo berühmte Academie der Vierziger in Paris blos darum geſtiftet worden, daß durch die Verbeſſerung der Sprache der Ruhm der franzöſiſchen Nation ſollte ausgebreitet werden, ſo hat der Stifter die Sache in dem ſchwächeſten Lichte geſehen. Hier war mehr als Ruhm und Schimmer zu gewinnen: Ausbreitung und Vermehrung der Vernunft und des guten Geſchmaks für die ganze Nation

---

*) Einige beſondere hieher gehörige Anmerkungen finden ſich in dem Artikel Künſtler.

tion *). Faſt alle Künſte vereinigen ihre Würkung in den Schauſpielen. Daraus allein könnte das fürtrefflichſte aller Mittel, den Menſchen zu erhöhen, gemacht werden, und doch iſt es an den meiſten Orten gerade das, was Geſchmak und Sitten am meiſten verderbt. Sollten nicht gegen die Verfälſchung der Kunſt Strafgeſetze gemacht ſeyn, wie gegen die Verfälſchung des Geldes? Wie können die ſchönen Künſte ihre wahre Nutzbarkeit erreichen, wenn jedem Thoren erlaubt iſt, ſie zu mißbrauchen?

Wenn ſie, ſo wie ſie es ihrer Natur ſind, als Mittel zur Beförderung der menſchlichen Glükſeligkeit ſollen gebraucht werden: ſo muß nothwendig ihre Ausbreitung bis in die niedrigen Hütten der gemeineſten Bürger dringen, und ihre Anwendung als ein weſentlicher Theil in das politiſche Syſtem der Regierung aufgenommen werden; und ihnen gehört ein Antheil an den Schätzen, die durch die Arbeitſamkeit des Volks, zu Beſtreitung des öffentlichen Aufwandes jährlich zuſammen getragen werden.

Dieſes wird freylich manchen vermeinten Staatsweiſen wenig einleuchten, und Philoſophen ſelbſt werden ſolche Vorſchläge für Hirngeſpinſte halten. In der That ſind ſie es, ſo lange wir den gegenwärtigen Geiſt der meiſten politiſchen Verfaſſungen, als etwas in ſeinen Grundſätzen unveränderliches vorausſetzen. So lange äußere Macht, äußerer Reichthum, und das, was beyde befördert, für die erſte Angelegenheit des Staates gehalten werden, ſo haben wir die ſchönen Künſte zu verbannen, und rufen denen, die die Geſchäfte des Staates verwalten, mit dem römiſchen Dichter zu:

> O! Cives, cives, quaerenda pecunia primum eſt,
> Virtus poſt nummos.

Es kann von einigem Nutzen ſeyn, wenn wir eine kurze Abbildung des Schikſals der ſchönen Künſte und ihres gegenwärtigen Zuſtandes machen, und es gegen das Gemählde halten, das wir nach dem Ideal derſelben ſo eben entworfen haben.

Man muß ſich nicht einbilden, daß die Künſte, wie gewiſſe mechaniſche Erfindungen, durch einen glüklichen Zufall, oder durch methodiſches Nachdenken von Männern von Genie erfunden worden, und ſich von dem Ort ihrer Geburt aus in andre Länder verbreitet haben. Sie ſind in allen Ländern, wo die Vernunft zu einiger Entwiklung gekommen iſt, einheimiſche Pflanzen, die ohne mühſames Warten hervorwachſen, aber ſo, wie die Früchte der Erde, nehmen ſie nach Beſchaffenheit der Himmelsgegend, wo ſie aufkeimen, und der Wartung, die auf ſie gewendet wird, ſehr verſchiedene Formen an, bleiben in wilden Gegenden unanſehnlich und von geringem Werthe.

So wie noch gegenwärtig jedes Volk der Erde, das den Verſtand gehabt hat, ſich aus der erſten Wildheit herauszuwinden, Muſik, Tanz, Beredſamkeit und Dichtkunſt kennet, ſo iſt es ohne Zweifel in allen Zeitaltern

---

*) Die Nachläſſigkeit der deutſchen Regenten in dieſem Stüke iſt unglaublich. Das wichtigſte aller Mittel, die Menſchen über das Thier empor zu heben, wird gerade als gar nichts geachtet. Man läßt jedem wahnſinnigen Kerl, dem es einfällt, dergleichen zu thun, in Zeitungen, Calendern, Wochenblättern, Büchern, Predigten, mit dem ganzen Volke in einer Sprache ſchwatzen, die voll Unſinn und Barbarey iſt. Selbſt der Majeſtät der Monarchen, wenn ſie in Mandaten und Verordnungen mit dem ganzen Volke, deſſen Väter und Führer ſie ſind, ſprechen, legt man nicht ſelten eine Sprache in den Mund, die voll Ungeſchiklichkeit iſt, und wo auch die kleineſte Spur des guten Geſchmaks und der Ueberlegung vermißt wird.

tern geweſen, ſeitdem die Menſchen zu einer vernunftmäßigen Beſonnenheit gekommen ſind. Man hat nicht nöthig, um die ſchönen Künſte in ihrem erſten Urſprunge und in ihrer roheſten Geſtalt zu ſehen, durch die Geſchichte der Menſchen, bis in das finſtere Alterthum herauf zu ſteigen; ſie ſind bey den älteſten Aegyptern und Griechen das geweſen, was ſie noch itzt bey den Huronen ſind. Der allgemeine Hang der Menſchen, die Gegenſtände ſinnlicher Eindrüke, die ſie in ihrer Gewalt haben, zu verſchönern und angenehmer zu machen, iſt jedem Beobachter des menſchlichen Genies bekannt. Wie dieſer durch natürliche und zufällige Veranlaßungen die erſten rohen Verſuche in jedem Zweige der Kunſt hervorgebracht habe, läßt ſich leicht begreifen, und iſt in einigen Artikeln dieſes Werks, beſonders in denen über die einzelen Künſte*), etwas näher entwikelt worden.

Man findet nicht blos die Hauptzweige der ſchönen Künſte, wenigſtens im erſten Keime, ſondern ſogar einzele Sproßlinge derſelben bey Völkern, die keine mittelbare oder unmittelbare Gemeinſchaft mit einander gehabt haben. Man weiß, daß die Chineſer ihre Comödie und ihre Tragödie haben, und ſelbſt die ehemaligen Einwohner in Peru hatten dieſe doppelte Art des Schauſpiels, da ſie in der einen die Thaten ihrer Yncas, in der andern die Scenen des gemeinen Lebens vorſtellten**). Die Griechen, die der Nationalſtolz zu großen Prahlereyen verleitet hat †), ſchreiben ſich die Erfindung aller Künſte zu; aber einer der verſtändigen Griechen warnet uns, ihnen in Anſehung der ganz alten Nachrichten zu trauen *). Es iſt leicht zu erachten, daß die Griechen, die ſich noch von Eicheln genährt haben, als andre Völker ſchon in großem Flor waren, die Künſte gewiß nicht zuerſt getrieben haben.

Ob wir aber gleich den erſten Keim der Künſte unter allen Völkern anzutreffen glauben, ſo iſt doch der Weg von den erſten Verſuchen darin, die der noch rohen Natur zuzuſchreiben ſind, nur bis dahin, wo ihre Ausübung anfängt methodiſch zu werden, und wo die Künſtler anfangen ſie als eine erlernte Kunſt zu treiben, ſo weit entfernt, daß man noch immer fragen könnte, welches Volk der Erde ihn zuerſt gemacht hat.

Aber wir haben von dem Urſprunge, von den Einrichtungen und den Künſten der älteſten Völker zu wenig Nachrichten, als daß dieſe Frage könnte beantwortet werden. Man hält insgemein, doch ohne völlige Zuverläßigkeit, die Chaldäer, bisweilen auch die Aegypter für die erſten, welche die verſchiedenen Zweige der zeichnenden Künſte methodiſch getrieben haben. So viel iſt gewiß, daß ſowol bey dieſen Völkern als bey den Hetruriern die ſchönen Künſte ſchon zu den Zeiten, in welche das, was wir von der wahren Geſchichte der Menſchen wiſſen, noch kein merkliches Licht verbreitet, im Flor geweſen. Zu Abrahams Zeiten ſcheinen die zeichnenden Künſte in Chaldäa ſchon aufgekeimt zu haben; und in Aegypten war die Baukunſt unter der Regierung des Seſoſtris, der um die Zeiten des jüdiſchen Geſetz-

---

*) S. Baukunſt I Th. S. 314 ff. Dichtkunſt I Th. S. 609 ff. Mahlerey, Muſik, Tanzkunſt, Vers, Geſang.

**) Histoire des Yncas de Garcil. de Vega Lib. II. cap. 27.

†) Graeci omnia sua in immensum tollunt. Macrob. Saturn. L. I. c. 24.

*) Strabo, der ſehr vernünftig anmerkt, daß die älteſten Sammler der Nachrichten durch die griechiſche Fabellehre zu ſehr viel Unwahrheiten verführt worden.

Πολλὰ καὶ μὴ ὄντα λέγουσιν οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς, συντεθραμμένοι τῷ ψεύδει διὰ τὴν μυθογραφίαν. Lib. VIII gebers Moſes gelebt hat, in großem Flor *).

Wie weit dieſe Völker vor den Griechen die ſchönen Künſte getrieben haben, läßt ſich nicht beſtimmt ſagen. Die Aegypter und die Perſer haben Gebäude und Gärten gehabt, die wenigſtens an äußerlicher Pracht und Größe alles übertroffen, was die Griechen hernach gemacht haben. Und das jüdiſche Volk hat fürtreffliche Proben der Beredſamkeit und Dichtkunſt aufzuweiſen, die älter als die griechiſchen Werke dieſer Art ſind.

Das eigentliche Griechenland ſcheinet die ſchönen Künſte erſt durch ſeine in Jonien und in Italien verbreitete Colonien bekommen zu haben. Jonien hatte ſie ohne Zweifel von den benachbarten Chaldäern, Großgriechenland aber von den benachbarten Hetruriern bekommen **). Die Ueberbleibſel der älteſten griechiſchen Baukunſt in dem alten Pœſtium ſcheinen einen ägyptiſchen Geſchmak anzuzeigen. Und man findet in den Schriften der Alten Spuren genug, daß die Dichtkunſt einer Seits von Abend her, andrer Seits aber aus dem Orient und ſelbſt von Norden her nach dem eigentlichen Griechenland hinüber gekommen ſey.

Ob aber gleich die Künſte als ausländiſche Früchte auf den griechiſchen Boden verpflanzet worden: ſo haben ſie unter dieſem glüklichen Himmelsſtriche und durch die Wartung des bewundrungswürdigen Genies der Griechen eine Schönheit und einen Geſchmak bekommen, den ſie in keinem andern Lande, weder vorher, noch nachher gehabt haben. Alle Zweige der ſchönen Kunſt hat Griechenland im höchſten Flor und in der größten Schönheit geſehen, auch Jahrhunderte lang darin erhalten; und es könnten tauſend Beyſpiele zum Beweis angeführt werden, daß ſie eine Zeitlang zu ihrem wahren Zwek angewendet worden. Darum kann dieſes Land immer als das vorzügliche Vaterland derſelben angeſehen werden.

Nachdem dieſes an allen Gaben des Geiſtes und des Herzens außerordentliche Volk ſeine Freyheit verloren hatte, und den Römern zinsbar worden war, haben auch die Künſte ihren Glanz verloren. Das Genie der Römer, welche nach dem Verfalle der griechiſchen Staaten einige Jahrhundert lang das herrſchende Volk in der Welt geweſen, war zu roh, um die Künſte in ihrem Glanze zu erhalten; obgleich die griechiſchen Künſtler und Kunſtwerke mitten unter daſſelbe verpflanzt worden waren. Dieſes Volk hat nie, wie die Griechen, die völlige Beſonnenheit der menſchlichen Vernunft beſeſſen, weil die Begierde zu herrſchen allezeit das Uebergewicht in ſeinem Charakter behauptet hat. Alſo war die Cultur der ſchönen Künſte dem Plane, nach welchem die Römer handelten, ganz fremd, und wurde dem Zufalle überlaſſen. Die Muſen ſind nie nach Rom gerufen, ſondern als dahin geflüchtete Fremdlinge blos geduldet worden.

Zwar ſcheinet Auguſtus ſie in ſeinen Plan aufgenommen zu haben. Aber die Zeiten waren, wegen der innern Gährung, die von der gehemmten Liebe zur Freyheit in den Gemüthern wurkte, noch zu unruhig, um den Künſten die griechiſche Schönheit wieder zu geben. Alles, was den Menſchen an Gemüthskräften übrig war, wurde auf ganz andre Gegenſtände gerichtet, als die Bearbeitung des Genies. Die herrſchende Parthey hatte genug zu thun, um ihre Gewalt durch die nächſten äußern Zwangsmittel zu behaupten, die, welche die Unterdrükung mit Unwillen fühlten, konnten auf nichts denken, als auf heimliche Untergrabung jener Gewalt; und die dritte Parthey, die ein Zuſchauer dieſer fürchterlichen Gährung war, ſuchte in einer ſo fatalen Lage der Sachen ſich nur ſo viel Ruhe zu erhalten, als möglich war. In den Händen dieſer Parthey war das Genie zur Kunſt, und wurde um Geld verkauft. Die, welche eine noch nicht ſicher genug befeſtigte Gewalt in den Händen hatten, wendeten die Bemühungen feiler Künſtler an, die Tyranney mit Annehmlichkeit zu bekleiden, und durch ihren Befehl wurde die Aufmerkſamkeit desjenigen Theils des Volks, der ſich blos leidend verhielte, von der Freyheit abgelenket, und auf Luſtbarkeiten gerichtet. Dieſes mußte nothwendig den Erfolg haben, daß die Künſte nicht nur von ihrem wahren Zweke mußten abgeführt, ſondern auch in den Grundſäzen, auf denen ihre Vollkommenheit beruhet, verdorben werden.

---

*) S. Winkelm. Geſch. der Künſte des Alterthums, 1 Theil 1 Cap.

**) Statuas Thuſci primum in Italia invenerunt. Caſſiodor.

Von dieſer Zeit an alſo wurden ſie allmählig zu Grunde gerichtet und fielen in die Erniedrigung, in welcher ſie ſo viele Jahrhunderte geblieben ſind, und aus der ſie ſich izt noch nicht wieder empor geſchwungen haben.

Zwar blieben ſie dieſe ganze Zeit hindurch dem äußern Scheine nach in einigem Flor; das Mechaniſche jeder Kunſt erhielt ſich in den Werkſtätten der Künſtler; aber Geiſt und Geſchmak verſchwanden allmählig daraus; die Künſtler in jeder Art pflanzten ſich fort; für die zerſtörten Tempel heidniſcher Gottheiten wurden Kirchen gebauet; in die Stelle der Statuen der Götter und Helden traten die Bilder der Heiligen und der Märtyrer. Die Muſik wurde von der Schaubühne in die Kirchen verſezt, und die Beredſamkeit kam von den Rednerbühnen auf die Kanzeln. Kein Zweig der ſchönen Künſte fiel ab; aber alle verwelkten allmählig, bis ſie ein Anſehen gewannen, aus dem man ſich von ihrer ehemaligen Schönheit keinen Begriff machen konnte.

Es gieng damit wie mit gewiſſen Feyerlichkeiten, die in ihrem Urſprung wichtig und ſehr bedeutend geweſen, allmählig aber ſich in Gebräuche verwandelten, von denen man keinen Grund und keine Bedeutung mehr anzugeben weiß. Was izt die Ritterorden gegen die ehemaligen Orden ſind, das waren in dieſen Zeiten die Künſte gegen das, was ſie in alten Zeiten geweſen; die äußerlichen Zeichen, Bänder und Sterne blieben allein übrig. Eben darum fehlte es den Werken der Kunſt nicht nur an äußerlicher Schönheit, ſondern auch an innerlicher Kraft.

Einige Schriftſteller ſprechen von der Geſchichte der Kunſt auf eine Art, die uns glauben machen könnte, ſie ſeyen Jahrhunderte durch völlig verloren geweſen. Aber dieſes ſtreitet gegen die hiſtoriſche Wahrheit. Von den Zeiten des Auguſtus, bis auf die Zeiten Pabſt Leo des X. iſt kein Jahrhundert geweſen, das nicht ſeine Dichter, ſeine Mahler, ſeine Bildhauer, Steinſchneider, Tonkünſtler, und ſeine Schauſpieler gehabt. Es ſcheinet ſogar, daß in zeichnenden Künſten hier und da ein glüklicheres Genie Verſuche gemacht, Schönheit und Geſchmak wieder in die Künſte einzuführen *). Aber die Würkung davon

---

*) Ich habe vor einigen Jahren in Herforden ein Diploma vom Kaiſer Heinrich IV. geſehen, auf deſſen Siegel der Kopf dieſes Kaiſers ſo ſchön iſt, als wenn er zu den Zeiten der erſten Cäſarn wäre geſchnitten worden. Und an alten Kirchenbüchern aus Carls des Großen und den nachfolgenden Zeiten findet man bisweilen geſchnittene Steine, denen es nicht ganz an Schönheit fehlet. Noch unerwarteter als dieſes war mir eine Nachricht von

davon erſtreckte ſich nicht weit. Wie die Verderbniß der Sitten in dem zwölften und einigen folgenden Jahrhunderten zu einem faſt unbegreiflichen Grade herabgefallen, ſo waren auch die ſchönen Künſte in ihrer Anwendung unter alles, was ſich itzt begreifen läßt, niedergeſunken. Man trift in Gemählden geiſtlicher Bücher, in Bildſchnitzereyen, womit Kirchen und Kanzeln ausgezieret waren, eine Schändlichkeit des Inhalts an, die gegenwärtig an Oertern, wo die wildeſte Unzucht ihren Siz hat, anſtößig ſeyn müßte. Aber vermuthlich war dieſer Mißbrauch unſchädlich, weil es dieſen Mißgeburten der Kunſt an allem äſthetiſchen Reize fehlte.

Doch brach mitten in dieſer Barbarey die Morgenröthe eines beſſern Geſchmaks in einigen Zweigen der Künſte hier und da aus. Dieſes erhellet aus dem, was über die Geſchichte der Dichtkunſt und der Baukunſt angemerkt worden *). Aber erſt mit dem ſechzehnten Jahrhunderte erſchien der helle Tag wieder, und verbreitete ſein Licht über den ganzen Umfang der ſchönen Künſte. Schon lange vorher hatte der Reichthum, den ſich verſchiedene italiäniſche Freyſtaaten durch Handlung erworben, ſie auf einige Zweige der angenehmen Künſte aufmerkſam gemacht. Stüke von griechiſchen Werken der Baukunſt und Bildſchnitzerey wurden aus Griechenland nach Italien, beſonders nach Piſa, Florenz und Genua gebracht, und man fieng an die Schönheit daran zu fühlen, auch hier und da nachzuahmen. Aber eine weit wichtigere Würkung thaten die Werke der griechiſchen Dichtkunſt und Beredſamkeit, die bald hernach durch die aus dem Oriente nach Italien geflüchteten Griechen allmählig bekannt wurden. Da ſah man die Früchte des Geſchmaks dieſer Zweige der Kunſt wieder in ihrer Reife; und dadurch wurde man angetrieben auch das, was in andern Gattungen noch hier und da übrig geblieben war, aus den Ruinen wieder hervor zu ſuchen. Der Geſchmak der Künſtler wurde wieder geſchärft, der Beyfall und Ruhm, den einige durch Nachahmung alter Werke erhielten, zündete auch in andern das Feuer der Nacheiferung an; und ſo erhoben ſich die Künſte wieder aus dem Staub empor, und breiteten ſich aus Italien allmählig in dem ganzen Occident, und auch bis nach Norden aus. Man merkte durchgehends, daß die Werke der alten Kunſt die Muſter waren, an die man ſich zu halten hätte, um allen ſchönen Künſten ihre beſte Geſtalt wieder zu geben. Da zugleich eine geſundere Politik mehr Ruhe in die Staaten eingeführet, denen ſie eine

---

von der Geſchiklichkeit, die ein nordiſches Volk von Slaviſchem Stamm, die Wenden, die ehemals in Pommern wohnten, in den zeichnenden Künſten beſeſſen. In einem ſo eben herausgekommenen Werke †) finde ich folgendes, das aus einer alten Lebensbeſchreibung des Heil. Otto, Biſchofs von Bamberg, genommen iſt. „Es waren in Stettin vier Tempel. Aber einer von dieſen war mit bewundrungswürdiger Kunſt und Zierlichkeit gebaut. Er hatte inwendig ſowol als auswendig Schnizwerk, welches an den Wänden hervorragte, und Menſchen, Vögel und andere Thiere mit einer ſo genauen Nachahmung der Natur vorſtellte, daß man faſt glauben ſollte, daß ſie athmeten und lebten.“ Der Geſchichtſchreiber, der dieſes erzählt, hatte die Sachen ſelbſt geſehen, und war ein Mann, der den Kayſerlichen Hof geſehen hatte, folglich kein verwerflicher Zeuge. (S. 290 und 291 des angezogenen Buches.)

†) Thunmans Unterſuchungen über die Geſchichte einiger nordiſchen Völker, Berlin 1774, 8.

*) S. Baukunſt I Th. S. 314 ff. Dichtkunſt I Th. S. 625. Geſchnittene Steine, Bildhauerkunſt.

eine gröſſere Feſtigkeit gegeben hatte, ſo nahm auch die Liebe zu den ſchönen Künſten dadurch zu; und ſo bekamen ſie allmählig den Flor, in welchem wir ſie gegenwärtig ſehen.

Damit wir uns einen bequemen Standort bereiten, aus welchem wir eine freye Ausſicht über den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Künſte haben, müſſen wir wieder zu allgemeinen Betrachtungen über ihre Natur und Anwendung zurückkehren.

Wir haben geſehen, was ſie in ihrer vollen Kraft ſeyn können; die eigentlichſten Mittel, die Gemüther der Menſchen mit Zuneigung für alles Schöne und Gute zu erfüllen, — die Wahrheit würkſam zu machen, und der Tugend Reizung zu geben. — den Menſchen zu jedem Guten anzutreiben, und von allen ſchädlichen Unternehmungen zurük zu halten, — und überhaupt ihm, wenn er einmal durch die Vernunft hinlänglich von ſeinem wahren ſittlichen Intereſſe unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewürkung deſſelben in ſeine Seele zu legen.

Daß ſie jemals unter irgend einem Volke dieſe Vollkommenheit erreicht haben, kann mit Gewißheit nicht behauptet werden; daß aber eine Zeit geweſen ſey, wo ſie ſich derſelben genähert haben, ſcheinet gewiß. Die Griechen hatten von den ſchönen Künſten den richtigen Begriff, daß ſie zu Bildung der Sitten und zu Unterſtützung der Philoſophie, und ſelbſt der Religion dienen. Darum ließen ſie es auch an Aufmunterung der Künſtler durch Ehre, Ruhm und andre Belohnung nicht ermangeln. In einigen griechiſchen Staaten war der groſſe Redner, oft der Mann, der mit der höchſten Würde des Staats bekleidet wurde. Die Geſezgeber und Regenten ſahen groſſe Dichter als wichtige Perſonen an, die den Geſezen ſelbſt Kraft geben konnten. Homer wurde für den beſten Rathgeber des Staatsmannes und des Heerführers, und für den beſten Hofmeiſter des Privatmannes angeſehen; und in dieſer Abſicht ſchrieb Lykurgus die zerſtreuten Geſänge dieſes Dichters in Kreta zuſammen. Eben dieſer Geſezgeber gewann den Dichter und Sänger Thales, daß er aus dieſer Inſel mit ihm nach Sparta zog, und dort durch ſeine Geſänge die Geſezgebung erleichterte *). „Die Alten, ſagt ein griechiſcher Philoſoph **), hielten dafür, daß die Dichtkunſt einigermaßen die erſte Philoſophie ſey, die uns von Kindheit an den Weg zu einem richtigen Leben weiſe, und auf eine angenehme Weiſe Sitten, Empfindungen und Thaten lehre †); die unſrigen aber (die Pythagoräer) lehren, daß allein der Dichter der wahre Weiſe ſey." Daher haben auch die Griechen ihre Kinder zuerſt in der Dichtkunſt unterrichten laſſen. Keineswegs zur Beluſtigung, ſondern zur Bildung des Gemüthes. Dieſes Verdienſtes rühmen ſich auch die Tonkünſtler: — ſie halten ſich für Lehrer und Verbeſſerer der Sitten; — darum nennet auch Homer die Sänger Hofmeiſter. Ueberhaupt kann man von den Griechen ſagen, was ein Römer vielleicht mit weniger Recht von ſeinen Voreltern rühmet, daß ſie alle Künſte zum gemeinen Beſten angewendet haben ††).

Aber von der Ehre, dem Ruhme und den groſſen Belohnungen, die in Griechenland allen rechtſchaffenen Künſtlern zu Theil geworden, ſind die Nachrichten in den Schriften der Alten ſo bekannt, daß es unnöthig iſt,

---

*) Plutarchus im Lykurgus.

**) Strabo Lib. I.

†) Διδασκουσαν ἠθη και παθη, και πραξεις

††) Nullam majores noſtri artem eſſe voluerunt, quae non aliquid reipublicae commodaret. Servius ad Aeneid. Lib. VI.

iſt, hier beſondere Fälle anzuführen *).

Man brauchte ſie jede Feyerlichkeit, jede öffentliche Veranſtaltung, jede wichtige öffentliche Geſchäffte zu unterſtützen. Die öffentlichen Berathſchlagungen, die durch Geſeze verordneten feyerlichen Lobreden auf Helden und auf Bürger, die ihr Leben im Dienſte des Staats verloren hatten, die öffentlichen Denkmäler, womit große Thaten belohnet wurden, die große Menge religiöſer Feſte, die mit ſo viel Ceremonien begleitet waren, und die Schauſpiele, die zu einigen dieſer Feſte gehörten, und auf die von Seiten der Regierung ſo viel Sorgfalt gewandt und ſo groſſer Aufwand gemacht worden: alles dieſes verſchaffte den Künſtlern Gelegenheit, ihr Genie und die Kraft der ſchönen Künſte auf die Gemüther der Menſchen in voller Würkung zu zeigen. Es wurden Geſeze gemacht, um den guten Geſchmak zu befördern, das Einreißen des ſchlechten Geſchmaks und die noch ſchädlichere Uebertreibung des Feinen zu hemmen **).

Eben ſo aufmerkſam waren auch die Hetrusker, den Einfluß der Künſte auf die Sitten zu befördern. Wir wiſſen zwar wenig von den politiſchen Verfaſſungen dieſes durch die Römer zernichteten Volks. Aber die mannichfaltigen Ueberbleibſel der hetruskiſchen Künſte beweiſen hinlänglich, wie unmittelbar ſie in alle Verrichtungen des gemeinen Lebens verwebt geweſen ſeyn. Man geräth daher auf die Vermuthung, daß auch der gemeine Mann in ſeinem Hauſe kaum etwas vor ſich geſehen, oder in die Hand genommen habe, das nicht durch den Einfluß der zeichnenden Künſte ihn auf eine nützliche Weiſe an ſeine Götter und an ſeine Helden erinnert, und das nicht ſeiner Religion, und ſeinen patriotiſchen und Privatgeſinnungen einen vortheilhaften Stoß gegeben hätte.

So war es mit den ſchönen Künſten in den goldenen Zeiten der griechiſchen und hetruskiſchen Freyheit beſchaffen. Aber ſo wie ſich allmählig die edeln Empfindungen für den allgemeinen Wohlſtand verloren; wie die Regenten und Vornehmen ihr Privatintereſſe von den Angelegenheiten des Staats abſonderten; als Liebe zum Reichthum, und Geſchmak an einer üppigen Lebensart die Gemüther geſchwächt hatten: wurden die ſchönen Künſte von dem öffentlichen Dienſte des Staats abgerufen, blos als Künſte der Ueppigkeit getrieben, und allmählig verlor man ihre Würde aus dem Geſichte. Es iſt für das Beyſpiel unſerer Zeiten wichtig, daß dem Leſer der erſtaunliche Mißbrauch, den die ausgearteten Griechen von den ſchönen Künſten gemacht haben, vor Augen gelegt werde. Da ich die Verſuchung fühle darüber weitläuftiger zu ſeyn, als es ſich hier ſchiken würde, will ich mich begnügen, nur eine allgemeine Abſchilderung davon, die ein verſtändiger Engländer verfertiget hat, zu geben *). „Da die Athenienſer, ſagt er, ſich von dem Feinde, der ſie ſo ſehr in Athem gehalten hatte **), befreyt ſahen, überließen ſie ſich dem Genuſſe der Ergötzlichkeiten, und dachten an nichts, als an Spiel und Feſte. Dieſes trieben ſie bis zur größten Ausſchweifung, und für die Schaubühne hatten ſie eine Leidenſchaft, die alle Staatsgeſchäffte hemmte, und alle Empfindung des Ruhms erſtikte. Dichter und Schauſpieler genoſſen allein die Gunſt des Volkes, und ihnen gab man den frohlokenden Beyfall und die Hochachtung, die denen gebührte, die ihr Leben zur Vertheidigung der Freyheit gewagt hatten. Die Schätze, die zum Unterhalt der Flotte und der Heere beſtimmt geweſen, wurden auf Schauſpiele verwandt. Tänzer und Sängerinnen führten das wollüſtige Leben, da die Heerführer darbten, und auf ihren Schiffen kaum Brod, Käſe und Zwiebeln hatten. Der Aufwand auf die Schaubühne war ſo groß, daß nach dem Berichte des Plutarchus die Vorſtellung eines Trauerſpiels vom Sophokles, oder Euripides, dem Staate mehr gekoſtet hat, als der Krieg gegen die Perſer. Dazu nahm man den Schatz, der einige Zeit zuvor als ein Heiligthum für die äußerſte Nothdurft des Staates, mit dem Geſeze der Todesſtrafe für den, der ſich unterſtehen würde, eine Veräußerung deſſelben anzutragen, zurük gelegt worden."

---

*) Eine Menge hieher gehörige Anekdoten hat Junius geſammlet. Man ſehe beſonders in ſeinem Werke de Pictura Veterum das XIII Cap. des II Buches.

**) S. Baukunſt I Th. S. 314. auch Muſik.

*) S. Temple Stanyan's Geſchichte von Griechenland, III Buch, Cap.

**) Von dem Epaminondas.

Was alſo in ſeinem Urſprunge beſtimmt war, die Gemüther der Menſchen mit patriotiſcher Kraft zu erfüllen, diente jezt den Müßiggang zu befördern, und jeden auf das allgemeine Beſte gerichteten Gedanken zu unterdrüken. Bald hernach hatten die Großen Künſtler um ſich, wie ſie Köche um ſich hatten; die Künſte, die vorher ſtärkende und heilende Arzneyen für die Gemüther zubereitet hatten, mußten nun Schminke und wohlriechende Salben bereiten. Und in dieſem Zuſtande trafen die Römer die ſchönen Künſte in Griechenland und in Aegypten an, als ſie dieſe Länder eroberten; darum behielten ſie dieſen Geiſt auch hernach in Rom. In den goldenen Zeiten der Kunſt gab der edle Gebrauch derſelben dem Künſtler Würde; Sophokles, ein Dichter und Schauſpieler, war zugleich Archon in Athen: aber ſchon zu Cäſars Zeit hielt ſich ein römiſcher Ritter mit Recht für gebrandmarket, da er ſich auf dem Theater zu zeigen gezwungen ward *).

Wenn man die ſchwachen Verſuche ausnimmt, die Auguſtus machte, die Künſte wieder zu ihrer edlern Beſtimmung zurük zu führen, wovon wir an Virgil und Horaz die Proben noch haben, ſo fielen ſie unter ſeinen Nachfolgern in die tiefſte Erniedrigung. Unter Nero war der Beruf eines Dichters, oder Tonkünſtlers, oder Schauſpielers nicht viel edler als der Beruf eines Seiltänzers. Und ſo verſchwand in Griechenland und Rom die Würde der ſchönen Künſte allmählig aus dem Geſichte der Menſchen. Der Liebe zur Pracht und Ueppigkeit iſt man in den neuern Zeiten die Wiederherſtellung der ſchönen Künſte ſelbſt ſchuldig; und man wird ſchwerlich finden, daß ihre neuen Beſchützer und Beförderer jemals aus wahrer Kenntniß ihres hohen Werthes, etwas zu ihrer Vervollkommnung und Ausbreitung gethan haben. Darum ſind ſie noch gegenwärtig ein bloßer Schatten deſſen, was ſie ſeyn könnten. Ueberhaupt ſind ihnen nach den heutigen Verfaſſungen viele von den ehemaligen Gelegenheiten, ihre Kraft zu zeigen, benommen. Unſern politiſchen Feſten fehlet die Feyerlichkeit, wobey die Künſte ſich in ihrem beſten Lichte zeigen könnten. Selbſt unſre gottesdienſtlichen Feſte fallen nicht ſelten ſehr ins Kleine. Es geſchieht blos zufälliger Weiſe, daß der urſprünglichen Beſtimmung der ſchönen Künſte bey gottesdienſtlichen Feſten etwas übrig geblieben iſt. Die Art aber, wie es geſchieht, verräth doch allemal ein gänzliches Verkennen ihres wahren Zweks. Gelinget es einem Künſtler, welches nur gar zu ſelten geſchiehet, ein Werk zu machen, in dem die wahre Kraft der Kunſt

---

*) S. Aul. Gell.

Kunſt ſich zeiget, ſo iſt es mehr eine Würkung ſeines zufälliger Weiſe von Vernunft geleiteten Genies, als die Abſicht, auf die er durch die geleitet werden, die ihm das Werk aufgetragen haben. Alſo kommen die Künſte bey öffentlichen Feyerlichkeiten wenig in Betrachtung.

Dann ſcheinet es auch, daß man überhaupt von ihrer Wichtigkeit und ihrer Anwendung die wahren Begriffe verloren habe. Der deutlichſte Beweis hievon iſt die ſogar unüberlegte Wahl der zu bearbeitenden Materien. Auf unſern Schaubühnen ſieht man hundertmal den Apollo, die Diana, den Oedipus, Agamemnon, und andere erdichtete oder uns vollkommen gleichgültige Götter oder Helden, gegen einen, dem wir etwas zu danken haben. Man weiß dem Mahler eben ſo viel Dank, wenn er eine abgeſchmakte, und nicht ſelten auf Verderbniß der Sitten abzielende Anekdote aus der Mythologie mahlt, als wenn er einen edlen Inhalt gewählt hätte, wenn nur die Arbeit gut iſt; und ſo denkt man auch über andere Zweige der Kunſt. Sogar in den Kirchen. — Was ſind die meiſten Gemählde der römiſchen Kirche anders als eine andächtige Mythologie, die vielleicht im Grunde noch mehr gegen die geſunde Vernunft ſtreitet, als die heidniſche?

Um ſich von dem Geiſte, der gegenwärtig die Künſte mehr ſchwächt als belebt, einen richtigen Begriff zu machen, darf man nur dasjenige von unſern Schauſpielen betrachten, bey dem ſich doch eigentlich alle ſchönen Künſte vereinigen, die Oper. Iſt es wol möglich, etwas unbedeutenderes, abgeſchmakteres und dem Zweke der Künſte weniger entſprechendes zu ſehen? Und doch könnte das Schauſpiel, das iezt kaum der Aufmerkſamkeit der Kinder würdig iſt, gerade das erhabenſte und nüzlichſte ſeyn, was die Künſte hervorzubringen im Stande ſind *).

Daß die Neuern überhaupt die göttliche Kraft der ſchönen Künſte ganz verkennen und von ihrem Nuzen niedrige Begriffe haben, erhellet am deutlichſten daraus, daß ſie kaum zu etwas anderm, als zum Staat und zur Ueppigkeit gebraucht werden. Ihren Hauptſiz haben ſie in den Palläſten der Großen, die dem Volke auf ewig verſchloſſen ſind; braucht man ſie zu öffentlichen Feſten und Feyerlichkeiten, ſo geſchieht es nicht in der Abſicht, einen der urſprünglichen Beſtimmung dieſer Feyerlichkeiten gemäßen Zwek deſto ſicherer zu erreichen, ſondern dem Pöbel die Augen zu blenden und die Großen einigermaßen zu betäuben, damit ſie den Ekel elend ausgeſonnener Feyerlichkeiten nicht fühlen. In ſofern ſie dazu dienen, werden ſie geſchäzt und genährt; aber wo ſie noch aus Beybehaltung eines alten Herkommens zu ihrer wahren Beſtimmung ſich einfinden, bey dem Gottesdienſte, bey öffentlichen Denkmälern, bey den Schauſpielen, da werden ſie für unbedeutend gehalten, und jedem wahnwizigen Kopfe, dem es einfällt, ſie zu mißhandeln, Preis gegeben. Wenn noch hier und da auf unſern Schaubühnen etwas Gutes geſehen wird; wenn unſre Dichter noch bisweilen auf den wahren Zwek arbeiten: ſo geſchieht es doch ohne alle Mitwürkung öffentlicher Veranſtaltungen. Man betrachte mit einigem Nachdenken unſere Gebäude und Wohnungen, unſre Gärten, alles um uns, woran die ſchönen Künſte ihren Antheil haben, und ſage dann, ob der tägliche Gebrauch aller dieſer Dinge in irgend einem Menſchen Erhebung ſeines Geſchmaks, Erhöhung ſeiner Sinnes, und Gemüthsart bewürken könne? In dieſem Geſichtspunkte betrach-

---

*) S. Opera.

betrachtet, wird Rouſſeau in ſeinem Unwillen gegen die ſchönen Künſte den Beyfall der Vernunft behalten; und man wird es dem Lord Lyttleton nicht übel nehmen können, wenn er den guten Cato ſagen läßt, er wollte lieber in den Zeiten des Fabricius und Cincinnatus gelebt haben, die kaum ſchreiben und leſen gekonnt, als unter dem Auguſtus, da die Künſte blüheten [*].

Wir ſind in Anſehung der Talente und des Kunſtgenies nicht ſo weit hinter den Alten zurüke, als man uns bisweilen zu bereden verſucht. Das Mechaniſche der Künſte beſitzen wir, und in manchem Theile beſſer als die Alten. Der Geſchmak am Schönen iſt bey manchem neuen Künſtler eben ſo fein, als bey dem beſten unter den Griechen. Das Genie der Neuern überhaupt iſt durch die Ausbreitung der Wiſſenſchaften und eine viel weiter gehende Kenntniß der Natur und der Menſchen eher erweitert, als ins Kleine getrieben worden. Alſo ſind die Kräfte, die Künſte wieder in dem ſchönſten Glanze zu zeigen, noch da; aber weil die Politik ihnen nicht die erforderliche Aufmunterung giebt, und verſäumet ſie zu ihrem wahren Zweke zu lenken, oder ſie gar blos zur Ueppigkeit und einer raffinirten Wolluſt anwendet: ſo iſt auch der Künſtler, wie groß man auch von ſeinen Talenten ſpricht, nicht viel beſſer als ein feinerer Handwerksmann; er wird als ein Menſch angeſehen, der die Großen oder das Publicum angenehm unterhält, und dem reichen Müßiggänger die Zeit vertreibet.

Wo nicht irgendwo eine weiſe Geſezgebung die Künſte aus dieſer Erniedrigung herausreißt, und Anſtalten macht ſie zu ihrem großen Zweke zu führen, ſo ſind auch die einzelen Bemühungen der beſten Künſtler, der Kunſt aufzuhelfen, ohne merklichen Erfolg. Von der Schuld des ſchlechten Zuſtandes der Sachen iſt mancher Künſtler, der ſich gerne höher ſchwingen möchte, frey: aber durch ſeltene und einzele Bemühungen dafür richtet man wenig aus.

Der große Haufe der Künſtler kennet, nach dem gemeinen Vorurtheile, daß die Großen nur zu ſehr unterhalten, keinen andern Beruf, als müßige Leute zu vergnügen. Wie ſoll aber das glüklichſte Genie, auf dieſes ſchwache Fundament geſtüzt, ſich in die Höhe heben können? Woher ſoll es ſeinen Schwung nehmen? Große Kräfte werden nie durch kleines Intereſſe gereizt; und ſo bleiben die herrlichen Gaben des Genies, die die Natur den Neuern nicht mit kargerer Hand, als den Alten, ausgetheilet hat, meiſt ungebraucht liegen.

Würde der Künſtler nicht in das Cabinet des Regenten, wo dieſer nichts als ein Privatmann iſt, ſondern an den Thron gerufen, um dort einen eben ſo wichtigen Auftrag zu hören, als der iſt, der dem Feldherrn oder dem Verwalter der Gerechtigkeit, oder dem, der die allgemeine Landespolicey beſorget, gegeben wird; wären die Gelegenheiten, das Volk durch die ſchönen Künſte zum Gehorſam der Geſetze und zu jeder öffentlichen Tugend zu führen, in dem allgemeinen Plane des Geſezgebers eingewebet: ſo würden ſich alle Kräfte des Genies entwikeln, um etwas Großes hervorzubringen; und alsdann würden wir auch wieder Werke ſehen, die die beſten Werke der Alten vermuthlich übertreffen würden. Dort öffnet ſich alſo der Weg, der zur Vollkommenheit der ſchönen Künſte führet. Will man große Künſtler haben, und wichtige Werke der Kunſt ſehen, ſo darf man nur Veranſtaltungen machen, daß ſolche Werke bey einem ganzen Volke Aufſehen erweken können; daß der Künſtler von Genie Gelegenheit bekomme, ſich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staatsmann umgiebt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beyzutragen, iſt edeln Gemüthern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzuſtrengen. Und darauf kommt es allein an, um groſſe Künſtler zu haben.

---

[*] S. Lyttletons Todtengeſpräche.

Dieſes ſey über die Natur, die Beſtimmung und den Werth der ſchönen Künſte geſagt. Hieraus kann nun auch der Weg zu der wahren Theorie derſelben eröffnet werden. Sie entſteht aus der Auflöſung dieſer pſychologiſchen und politiſchen Aufgabe: „Wie iſt es anzufangen, daß der dem Menſchen angebohrne Hang zur Sinnlichkeit zu Erhöhung ſeiner Sinnesart angewendet, und in beſondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderſtehlich zu ſeiner Pflicht zu reizen?“ In der Aufloſung dieſer Aufgabe findet der Künſtler den Weg, den er zu gehen hat, und der Regent die Mittel, die er anzuwenden hat, die vorhandenen Künſte immer vollkommener zu machen und recht anzuwenden.

Es iſt hier der Ort nicht, dieſe Frage ausführlich zu beantworten. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren, auf die es ankommt.

Die Theorie der Sinnlichkeit iſt ohne Zweifel der ſchwerſte Theil der Philoſophie. Ein deutſcher Philoſoph hat zuerſt unternommen, ſie als einen neuen Theil der philoſophiſchen Wiſſenſchaften unter dem Namen Aeſthetik zu bearbeiten *). Es iſt zur Ehre der Nation zu wünſchen, daß ſie den Ruhm der Erfindung dadurch nicht vermindere, daß ſie einem andern Lande die glükliche Ausführung einer ſo wichtigen Wiſſenſchaft überläßt, wodurch der Philoſophie der Weg zur völligen Herrſchaft über den Menſchen gezeiget wird.

So viel verſchiedene Wege in der Natur ſind den Menſchen durch ſinnliche Vorſtellungen zu erheben, ſo viel ſind auch Hauptzweige der Kunſt; und ſo vielerley Gattungen und Arten der äſthetiſchen Kraft durch jeden Weg in die Seele können gebracht werden, in ſo viel Nebenzweige theilet ſich jede Kunſt. Wir wollen verſuchen, ob nach dieſen Grundſätzen ein allgemeiner Stammbaum der ſchönen Künſte könne gezeichnet werden.

Ueberhaupt iſt nur ein Weg in die Seele zu dringen, nämlich die äuſſern Sinnen; aber er wird durch die verſchiedene Natur dieſer Sinnen vielfach. Eben dieſelbe Vorſtellung, oder derſelbe Gegenſtand ſcheinet ſeine Natur zu verändern, und iſt in ſeiner Kraft mehr oder weniger würkſam, nach Beſchaffenheit des Sinnes, wodurch er in die Seele dringt; die nöthigſten Erläuterungen hierüber habe ich an einem andern Orte gegeben *).

Die höchſte Kraft auf die Seele haben die niedrigern gröbern Sinnen, das Gefühl, der Geſchmak und der Geruch, aber dieſe Wege auf die Menſchen zu würken ſind für die ſchönen Künſte unbrauchbar, weil ſie allein den thieriſchen Menſchen angehen. Wären die ſchönen Künſte Dienerinnen der Wolluſt, ſo müßten die vornehmſten Hauptzweige derſelben für dieſe drey Sinnen arbeiten, und die

---

*) S. Art. Aeſthetik.

*) In der Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindung, gegen Ende des Abſchnitts, in welchem von den Empfindungen der äuſſern Sinnen gehandelt wird. Es müßte aus dieſer Theorie hier zu vieles angeführt werden, um das, was von der verſchiedenen Würkſamkeit der Sinnen zu merken iſt, verſtändlich oder einleuchtend zu machen; darum ſetze ich hier voraus, daß der, welcher das, was hier vorgetragen wird, völlig faſſen will, die angeführte Stelle erſt nachleſe.

Kunſt, eine wolſchmekende Mahlzeit zuzurichten, oder Salben und wolriechende Waſſer zu machen, würde den erſten Plaz einnehmen. Aber die Sinnlichkeit, wodurch der Werth des Menſchen erhöhet wird, iſt von edlerer Art; ſie muß uns nicht bloße Materie, ſondern Seele und Geiſt empfinden laſſen. Nur bey beſondern Gelegenheiten können die ſchönen Künſte vermittelſt der Einbildungskraft, die von gröbern Sinnen abhängenden Empfindungen zu ihrem Vortheile anwenden, ohne es eben ſo grob zu machen, als Mahomet, der auf die Hoffnung ſinnlicher Vergnügungen nur allzuviel gebaut hat.

Das Gehör iſt der erſte der Sinne, der Empfindungen, deren Urſprung und Urſachen wir zu erkennen vermögen, in unſre Seelen ſchiket. In dem Schalle kann Zärtlichkeit, Wohlwollen, Haß, Zorn, Verzweiflung und andre leidenſchaftliche Aeußerung einer gerührten Seele liegen. Darum kann durch den Schall eine Seele der andern empfindbar werden; und erſt dieſe Art der Empfindung kann auf unſer Herz erhöhende Eindrüke machen. Da fängt alſo das Gebiete der ſchönen Künſte an. Die erſte und kräftigſte derſelben iſt die, die durch das Gehör den Weg zur Seele nimmt, die Muſik. Zwar würken auch die redenden Künſte auf das Ohr; aber ſeine Rührung iſt nicht ihr Hauptzwek. Ihr Gegenſtand iſt von der unmittelbaren Sinnlichkeit weiter entfernt: aber der Klang der Rede iſt eines der Nebenmittel, wodurch ſie ihren Vorſtellungen eine Beykraft, oder einen ſtärkern Nachdruk geben. Die Hauptkraft der redenden Künſte liegt nicht in dem Schalle, ſondern in der Bedeutung der Wörter.

Nach dem Gehöre kommt das Geſicht, deſſen Eindrüke jenen an Stärke zwar weichen, aber an Ausdehnung und Mannichfaltigkeit ſie übertreffen. Das Auge dringt ungleich weiter als das Ohr in das Reich der Geiſter herein, es kann beynahe alles, was in der Seele vorgeht, leſen. Das Schöne, das einen ſo vortheilhaften Eindruk auf die Seele macht, iſt ihm faſt in allen Geſtalten ſichtbar *); aber es entdeket auch das Vollkommene und das Gute. Was kann nicht ein geübtes Auge in den Geſichtern, in der Form, in der Stellung und Bewegung des menſchlichen Körpers leſen? Dieſen Weg zur Seele nehmen die zeichnenden Künſte auf ſehr mannichfaltige Art, wie hernach wird gezeiget werden.

Das Geſicht gränzet in vielen Stufen ſo nahe an das blos Geiſtige (Intellektuelle), daß die Natur ſelbſt keinen Mittelſinn zwiſchen dem Geſichte und den innern Vorſtellungen geleget hat, oft ſehen wir, wo wir blos zu denken glauben, ohne uns des Ausdruks eines körperlichen Gefühls bewußt zu ſeyn. Alſo iſt für die Künſte kein Sinn mehr übrig. Aber das menſchliche Genie, durch göttliche Vorſehung geleitet, hat ſich noch ein weit reichendes Mittel erdacht, in jeden Winkel der Seele hineinzudringen. Es hat Begriffe und Gedanken, die nichts körperliches haben, in Formen gebildet, die ſich durch die Sinnen durchſchleichen, um wieder in andre Seelen zu dringen. Die Rede kann, vermittelſt des Gehörs oder des Geſichts, jede Vorſtellung in die Seele bringen, ohne daß dieſe Sinnen ſie verſtellen, oder ihr die ihrem Baue eigene Geſtalt geben. Weder in dem Klange eines Worts, noch in der Art, wie es durch die Schrift ſichtbar wird, liegt die Kraft ſeiner Bedeutung. Alſo iſt es etwas blos Geiſtiges in einer zufälligen körperlichen Geſtalt, um durch die Sinnen in die Seele zu dringen. Dieſes bewundrungswürdigen Mittels bedienen ſich die redenden

---

*) S. Art. Kraft; Schön.

den Künſte. An äuſerlicher Kraft ſtehen ſie den andern weit nach, weil ſie, wo es nicht zufälliger Weiſe geſchieht, daß ſie das Gehör erſchüttern, von der Rührung der körperlichen Sinnen keine Kraft borgen. Aber ſie gewinnen an Ausdehnung, was ihnen an äuſerer Kraft fehlet. Sie rühren alle Sayten der Einbildungskraft, und können dadurch jeden Eindruk der Sinnen, ſelbſt der gröbern, ohne Hülfe der Sinnen ſelbſt fühlbar machen.

Darum erſtrekt ſich ihr Gebrauch viel weiter als der, den man von andern Künſten machen kann. Von allem, was uns bewußt, in der Seele vorgeht, können ſie uns benachrichtigen. Von welcher Seite, mit welcher Art der Vorſtellung oder Empfindung man die Seele anzugreifen habe, dazu reichen die redenden Künſte allemal die Mittel dar. Dann haben ſie noch über die andern Künſte den Vortheil, daß man ſich vermittelſt der wunderbaren Zeichen, deren ſie ſich bedienen, jeder Vorſtellung auf das leichteſte und beſtimmteſte wieder erinnert. Darum ſind ſie zwar an Lebhaftigkeit der Vorſtellungen die ſchwächſten, aber durch ihre Fähigkeit alle Arten der Vorſtellungen zu erweken, die wichtigſten. Dieſes ſind die drey urſprünglichen Gattungen der Künſte. Man hat aber Kunſtwerke ausgedacht, in welchen zwey oder drey Gattungen vereiniget werden. Im Tanze vereinigen ſich die Künſte, die durch Auge und Ohr zugleich rühren; in dem Geſange vereinigen ſich die redenden Künſte mit der Muſik, und in dem Schauſpiele können gar alle zugleich würken. Darum iſt das Schauſpiel die höchſte Erfindung der Kunſt, und kann von allen Mitteln die Gemüther der Menſchen zu erhöhen, das vollkommenſte werden *).

Jede Kunſt hat wieder ihre vielfachen Nebenzweige, die vielleicht am füglichſten durch die Gattungen der darin behandelten äſthetiſchen Kräfte könnten beſtimmt werden. So giebt es beſondere Nebenzweige in jeder Kunſt, wo blos auf das Schöne gearbeitet wird. Dahin gehören alle Werke, die keine andere Abſicht haben, als den Geſchmak am Schönen zu ergözen: in der Dichtkunſt artige Kleinigkeiten; in der Mahlerey Blumenſtüke, Landſchaften, die blos ſchön ſind, ohne beſtimmten leidenſchaftlichen Charakter, in der Muſik Stüke, worin auſſer Harmonie und Rhythmus wenig Beſtimmtes zu merken iſt. Andere Nebenzweige arbeiten fürnehmlich auf Vollkommenheit und Wahrheit, wie in redenden Künſten die unterrichtende Rede, das Lehrgedicht, eine Art der äſopiſchen Fabel und andere Arten. Noch andere Zweige bearbeiten fürnehmlich einen leidenſchaftlichen Ton, und bringen Leidenſchaften in Bewegung. Dann giebt es noch Arten, wo alle Kräfte zugleich angewendet werden, und dieſe ſind allemal die wichtigſten.

Wie nun zu jeder Gattung nicht nur ein eigenes Genie, ſondern auch eine beſondere Gemüthsfaſſung und eine eigene Stimmung der Seele erfordert wird, ſo könnte man vielleicht in dieſer Stimmung, die der Künſtler zu glüklichem Fortgang ſeiner Arbeit nöthig hat, die Nebenzweige jeder der ſchönen Künſte mit ziemlicher Genauigkeit beſtimmen. Als ein Verſuch hiervon kann das angeſehen werden, was wir über die verſchiedenen Gattungen des Gedichtes geſagt haben *).

Die äuſerlichen Formen, unter denen die ſchönen Künſte ihre Werke zeigen, haben ſo viel Zufälliges und zum Theil Willkührliches, daß auch die

---

*) S. Schauſpiele.

*) S. Art. Gedicht II Th. S. 385.

e beſtimmteſten Begriffe von der Natur und der Anwendung der Künſte nicht hinlänglich ſind, darüber etwas feſte zu ſetzen. Wer wird, um nur ein Beyſpiel anzuführen, alle Geſtalten beſtimmen, in denen ſich die Ode oder das Drama zeigen können, ohne ihre Natur zu verlieren? Man muß ſich in ſolchen Unterſuchungen vor Spitzfindigkeiten in Acht nehmen, und auch dem Genie der Künſtler keine Schranken vorſchreiben *). Auf dieſe Weiſe kann man die ſchönen Künſte und ihre Zweige anordnen.

Das allgemeine Grundgeſetz, wornach der Künſtler ſein Werk bearbeiten muß, kann kein anderes als dieſes ſeyn: „daß das Werk, ſowol im Ganzen, als in ſeinen Theilen, ſich den Sinnen oder der Einbildungskraft am vortheilhafteſten einpräge, um ſo viel möglich die innern Kräfte zu reizen und unvergeßlich im Andenken zu bleiben.“ Dieſes kann nicht geſchehen, wenn das Werk nicht Schönheit, Ordnung, und mit einem Worte, das Gepräge des guten Geſchmaks hat. Der Mangel an dem, was zum Geſchmake gehört, iſt würklich der weſentlichſte Fehler eines Werks der Kunſt; aber nicht allemal der wichtigſte.

Der allgemeine Grundſatz für die Wahl der Materie iſt dieſer: Der Künſtler wähle Gegenſtände, die auf die Vorſtellungs- und Begehrungskräfte einen vortheilhaften Einfluß haben, denn nur dieſe verdienen uns ſtark zu rühren und unvergeßlich gefaßt zu werden, alles andre kann vorübergehend ſeyn.

Man würde dieſen Grundſatz unrecht verſtehen, wenn man ihn ſo einſchränken wollte, daß die Kunſt keinen andern, als unmittelbar ſittlichen Stoff bearbeiten ſolle: er verbietet dem Künſtler nicht, eine Trinkſchaale, oder etwas dieſer Art zu bemahlen: ſondern befiehlt ihm nur, nichts darauf zu mahlen, das nicht irgend einen vortheilhaften Eindruk, von welcher Art er ſey, mache.

Den wichtigſten Nutzen haben die Werke der Kunſt, die uns Begriffe, Vorſtellungen, Wahrheiten, Lehren, Maximen, Empfindungen einprägen, wodurch unſer Charakter gewinnt, und die wir, ohne als Menſchen oder als Bürger an unſerm Werthe zu verlieren, nicht miſſen können. Sollten aber dergleichen Dinge nicht Statt haben, ſo hat der Künſtler ſchon genug gethan, wenn unſer Geſchmak am Schönen durch ſein Werk befeſtigt oder erhöhet wird. Der Mahler alſo, dem ich die Verzierung meines täglichen Wohnzimmers aufgetragen hätte, würde den beſten Dank von mir verdienen, wenn er den Auftrag ſo ausrichtete, daß die praktiſchen Begriffe, deren ich am meiſten bedarf, mir überall, wo ich hinſehe, lebhaft in die Augen leuchteten. Geht dieſes nicht an, ſo iſt ſeine Arbeit auch dann noch lobenswerth, wenn ich in jedem gemahlten Gegenſtand etwas erblike, das meinen Geſchmak am Schönen beſtärkt oder erhöhet.

Hieraus erhellet auch, daß die ſchönen Künſte nicht nur auf guten Geſchmak, ſondern auch auf Vernunft, auf gründliche Kenntniß des ſittlichen Menſchen, und auf Redlichkeit, ſeine Talente auf das Beſte anzuwenden, gegründet ſeyen.

* * *

Ueber den, in dieſem Artikel, den ſchönen Künſten zugeſchriebenen Zweck, und, in wie fern darauf die Theorie derſelben (vorzüglich der Dichtkunſt) gegründet werden könne, ſ. J. J. Engels Philoſophen für die Welt, Th. 2. S. 65 der 1ten Aufl. — Ueber den, eben darin, aufgeſtellten Grundſatz der ſch. Kſte. ſ. einen Aufſatz im 1ten Bd. S. 139 der Philoſophiſchen Unterhaltungen, Jena 1790. 8.

(Der

---

*) S. Werke der Kunſt.

(Der Verf. wendet ihn nur auf die bildenden Künſte, vorzüglich die Mahlerey an, und ſucht zu zeigen, daß nicht ſo wohl die Wahl des Innhaltes, als die Ausführung, oder die beobachteten Regeln der Kunſt, ein Werk zu einem Werke der ſchönen Kunſt mache.) — — Uebrigens gehören zu eben dieſem Artikel, im Ganzen noch, von den Schriften des H. Sulzer ſelbſt: Penſées ſur l'origine et les differens emplois des ſciences et des beaux Arts, Berl. 1757. 8. Deutſch, Königsb. 1762. 8. und im 1ten Th. ſ. Verm. Phil. Schriften S. [illegible] u. f. und ſeine Abhandl. De l'Energie dans les ouvrages des beaux arts, in den Mem. de l'Acad. de Berlin, vom Jahre 1765. Deutſch im 1ten Th. ſ. Verm. Phil. Schriften S. 124. Aufl. v. 1782. — — Und von den ſchönen **Künſten überhaupt** handeln: L'Eſprit des beaux Arts p. Mr. (Pierre) Eſteve, Par. 1753. 12. 2 B. Eben dieſem Verf. werden noch die Nouv. Dial. ſur les Arts, P. 1755. 12. zugeſchrieben. — Spectacle des beaux arts, ou Conſiderations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets, et leurs regles principales, avec des obſervations ſur la manière de les enviſager, ſur les diſpoſitions neceſſaires pour les cultiver, et ſur les moyens propres pour les étendre et les perfectionner, p. Mr. (Jacques) Lacombe, Par. 1758. 12. 1765. 12. (Die Veranlaſſung dazu hat der Verf. aus des Pluche Spectacle de la Nature genommen; und er will darin nicht ſo wohl das Mechaniſche der ſch. Künſte, wie er ſich ausdrückt, lehren, als die Gegenſtände derſelben darſtellen, ihre Grundſätze anwenden, u. ſ. w. Das Werk beſteht aus drey Theilen, wovon der erſte, in 6 Kap. Betrachtungen über die ſchönen Künſte im Ganzen enthält, und de l'objet des beaux arts; des difficultés exterieures aux beaux arts pour leurs etabliſſemens et pour leurs progrès; des cauſes de la decadence du gout dans les beaux arts; des avantages que procurent les beaux arts; und des epoques principales dans leſquelles les beaux arts ont fleuri, der zweyte Theil, in 28 Kap. von der Poeſie und ihren verſchiedenen Gattungen, der dritte, in 14 Kap. von der Muſik, als des choſes ſenſibles que la Muſique peut repreſenter à l'imagination; des tableaux de moeurs et de caractères, de l'expreſſion du ſentiment et de la paſſion, de la melodie; du motif ou ſujet du chant; de l'Harmonie et de l'accompagnement; de la meſure; des ſignes de la Muſique; de la voix et des Inſtrumens; des Solo, des Duo, des Choeurs, de la Muſique ſur des Paroles [illegible]; de l'Opera und du Recitatif, ziemlich oberflächlich handelt. Uebrigens iſt das Werk nicht, wie in der erſten Ausg. dieſer Zuſätze, im Zutrauen auf Anderer Anzeigen, geſagt war, in Geſprächen abgefaßt. Ob die Fortſetzung, welche der Verf. davon verſpricht, erſchienen iſt, weiß ich nicht. Daß ſein Diction. portatif des beaux Arts . . . Par. 1752. u. ſ. 8. 3 B. 1759. 8. dem H. Sulzer die Veranlaſſung zu ſeiner Theorie gegeben, iſt bekannt.) — **Ueber den Zweck der ſchönen Künſte**, eine Abh. in dem 2ten Hefte von Deutſchlands achtzehnten Jahrhundert, 1782. 8. — **Ueber den Unterſchied der nachahmenden und zeichnenden Künſte**, ein Auf. von J. A. Eberhard, in ſ. Verm. Schriften, Halle 1784. 8. S. 111. — **Kurze Ueberſicht der Künſte**, von H. Hoſtäter, in dem 2ten St. des erſten Bds. des Magaz. für Wiſſenſchaften und Litteratur, Wien 1785. 4. — —

**Von dem Nutzen und dem Einfluß der ſchönen Künſte, ihrem Verhältniſſe zu den Wiſſenſchaften**, u. d. m. in lateiniſcher Sprache: De elegantior. art. ac ſtudior. uſu et fructu ad diſcipl. acad. publ. eine Rede von C. G. Heyne, gehalten im J. 1766. im 1ten Bd. ſ. Opuſcul. S. 578. — In franzöſiſcher Sprache: Des rapports que les belles lettres et les ſciences ont entre elles von La Nauze, in dem

13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Sur l'utilité des belles-lettres . . . von ebend. Ebend. im 16ten Bde. — De l'influence des belles lettres ſur la Philoſophie von Bitaubé, in den Mem. de l'Acad. de Berlin vom J. 1767. — Auch gehört, im Ganzen, noch hieher, Rouſſeaus berühmter Diſcours, (im 13ten Bd. ſ. W. Zweybr. Ausg.) mit den mancherley erſchienenen Widerlegungen deſſelben. — In engliſcher Sprache: An attempt to ſhow that a taſte for the beauties of nature and fine arts has no influence favourable to Morals von Sam. Hall, in dem 1ten Bd. S. 223. der Mem. of the Litter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. Deutſch, in der Ueberſ. dieſer Schriften, Leipz. 1788. 8. — In deutſcher Sprache: Von dem Einfluſſe der ſchönen Wiſſenſch. auf das Herz und Sitten, eine (urſprünglich lateiniſch gehaltene, aber, ſo viel ich weiß, nicht ſo gedruckte) Rede von Chrdn. F. Gellert, im 5ten Th. S. 76 ſ. Schriften, Ausg. von 1775. — Wie kann die Seele, durch das Studium der ſch. Wiſſenſch. und Künſte zum wahren Guten gelenkt werden? von Aug. Fdr. Boeck, Stuttg. 1771. 8. — Abhandl. von den Urſachen des geringen Einfluſſes der ſchönen Künſte auf die Denkungsart und Sitten des Volkes, von Lor. Weſtenrieder, in den Bayeriſchen Beytr. zur ſchönen und nützlichen Lectüre, München 1779. 8. — Ueber den Einfluß der ſchönen in die höhern Wiſſenſchaften, von J. G. Herder, in den Abhandl. der Bayeriſchen Akademie Th. 1. S. 159. München 1781. 8. — Vom Einfluſſe der ſchönen Künſte auf Staaten, von Ramm, im 5ten St. S. 216. des 1ten Bds. der Monatsſchr. der Berliner Akad. der Künſte. — Ueber den Nutzen der bildenden Künſte für die Geſellſchaft, Ebendaſelbſt im 2ten Bde. S. 169 — —

Von der Geſchichte der ſchönen Künſte überhaupt: Eſſais ſur l'hiſt. des belles lettres, des ſciences et des arts, p. Mr. Juvenel de Carlencas, Lyon 1744. 12. 4 Th. verm. 1749. Deutſch, mit einigen Zuſ. und Verb. von J. F. Kapp, Leipz. 1749-1752. 8. 2 Th. — L'Origine et les progrès des arts et des ſciences, p. Mr. Nublot, Par. 1740. 8. — Kernhiſtorie aller freyen Künſte und ſchönen Wiſſenſch. vom Anfange der Welt bis auf unſre Zeiten, Leipz. 1748-1749. 8. 3 Th. — Conſiderations ſur les Revolutions des Arts . . . Par. 1755. 12. von Guill. Alex. Mehegan (der Verf. hat ſ. Werk in achtzehn Zeitalter eingetheilt, deren jedes er, nach den wichtigſten dahin gehörigen Perſonen, benennt und ſchwatzt nun allerhand von der Verbindung der Künſte mit den verſchiedenen Staaten und ihrem Einfluß auf einander; von den Urſachen ihres Entſtehens und ihres Unterganges; von den Quellen ihrer Erneuerung; von dem Grade ihrer Vollkommenheit; von ihrer Beſchützung; von der Achtung, welche ſie genoſſen, u. d. m.) — De l'Origine des Loix, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens Peuples, Par. 1758. 4. 3 B. Haye 1758. 12. 3 Bd. von Yv. Goguet; Deutſch, Lemgo 1760. 4. 3 Bde. — Vom Urſprunge der Künſte, beſonders der ſchönen, von J. Ad. Schlegel, bey ſ. Batteux, Th. 2. S. 131. Aufl. von 1770. — — De l'amour des beaux arts, et de l'extrême conſideration que les Grecs avoient pour ceux, qui les cultivoient, von Caylus, in dem 21ten Bd. S. 174. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Deutſch, im 1ten Bd. S. 92 von deſſen Abhandl. zur Geſch. und Kunſt, Altenb. 1768-1769. 4. 2 B. — Plan der Geſchichte der Poeſie, Beredſamkeit, Muſik, Mahlerey und Bildhauerkunſt unter den Griechen, von C. C. L. Hirſchfeld, Kiel 1770. 8. — — Conſiderations ſur l'origine et les progrès des belles lettres chez les *Romains* et les cauſes de leur decadence, p. l'Abbé (Henry) le Moine d'Orgival, Par. 1749. 12. Deutſch, Han. 1755. 8. —

S. übrigens die, von jeder der Künſte beſonders handelnden Artikel. —

Kunſt;

## Kunſt; Künſtlich.

Man braucht dieſe Wörter oft, um in den Werken des Geſchmaks dasjenige auszudrüken, was blos von der Anwendung der Kunſt abhängt, das iſt, was zur Darſtellung des Werks gehört. An verſchiedenen Orten dieſes Werks iſt angemerkt worden, daß jedes Werk des Geſchmaks aus einem Urſtoff beſtehe, der einen von der Bearbeitung der Kunſt unabhänglichen Werth habe, und daß dieſer Urſtoff durch das, was die Kunſt daran thut, deſto tüchtiger werde die Einbildungskraft lebhaft zu rühren, und dadurch die Würkung zu thun, die der Künſtler zur Abſicht hatte. Darum unterſcheidet man ſowol in dem Künſtler, als in ſeinem Werke, die Natur von der Kunſt. Daß ein Menſch in ſeinem Kopfe Vorſtellungen bilde, die werth ſind andern mitgetheilt zu werden, iſt eine Würkung der Natur, oder des Genies, daß er aber dieſe Vorſtellungen durch Worte, oder andere Zeichen ſo an den Tag lege, wie es ſeyn muß, um andre am ſtärkſten zu rühren, iſt die Würkung der Kunſt.

Im Grund iſt ſie nichts anders, als eine durch Uebung erlangte Fertigkeit, dasjenige, was man ſich vorſtellt oder empfindet, auch andern Menſchen zu erkennen zu geben, oder es ſie empfinden zu laſſen. Man kann, ohne ein Mahler zu ſeyn, die fürtrefflichſten Bilder in der Phantaſie entwerfen, und ſie im ſchönſten Licht und in den reizendſten Farben ſehen; aber nur die Kunſt kann ſolche Bilder äußerlich darſtellen. Darum werden zur Bildung eines Künſtlers zweyerley Dinge erfordert: Natur, oder welches hier gleichbedeutend iſt, Genie, das den Urſtoff des Werks innerlich bildet; und Kunſt, um denſelben an den Tag zu bringen.

Aber auch zu dem, was blos der Kunſt zugehört, werden gewiſſe Naturgaben erfodert. Nicht jeder, der ſich eine gehörige Zeitlang in Darſtellung der Dinge geübet, und die Regeln der Kunſt erlernt hat, wird ein guter Künſtler. Um es zu werden, muß er auch das beſondere Kunſtgenie, das iſt, die Tüchtigkeit beſizen, das, was zur Ausübung gehört, leicht und gründlich zu lernen. Ein Menſch hat vor dem andern natürliche Fähigkeit gewiſſe Dinge, die von Regeln und von der Uebung abhangen, leicht auszuüben. Dieſer hat alsdann ein Kunſtgenie.

Horaz ſagt: man habe die Frage aufgeworfen, ob ein Gedicht (man kann die Frage auf jedes andre Werk der Kunſt anwenden) durch Natur, oder durch Kunſt ſchäzbar werde:

> Natura fieret laudabile carmen an
> arte,
> Quaeſitum eſt.

Er antwortet darauf, daß beydes zuſammen kommen müſſe; eine Entſcheidung, die nicht kann in Zweifel gezogen werden.

Man trift oft Werke der Kunſt an, wo nur Kunſt, andre, wo nur Natur herrſcht; aber ſolche Werke ſind nie vollkommen. Man kann eine Menge holländiſcher Mahler nennen, die die Kunſt in einem hohen Grad der Vollkommenheit beſeſſen haben, denen aber die Natur das Genie, große Vorſtellungen in der Phantaſie zu bilden, verſagt hat. Ihre Werke ſind als bloße Kunſtſachen vollkommen; dienen aber weiter zu nichts, als zur Bewunderung der Kunſt. Im Gegentheil ſieht man auch oft Dichter und Tonſezer, die das Genie haben, fürtreffliche Gedanken zu bilden, ob es ihnen gleich an der Kunſt fehlet, ſie vollkommen auszudrüken; ihr Ausdruk iſt unharmoniſch und hart.

Werke, an denen ſich die Kunſt in einem beträchtlichen Grad zeiget, darin man aber die Natur vermißt, werden

den blos künſtliche Werke genennt. Sie können gefallen; denn es iſt doch allemal eine Art der Vollkommenheit, genau nach Kunſtregeln zu handeln. So hat man Urſache ein Blumen- oder Fruchtſtük, das der Mahler blos nach der Natur copirt hat, zu bewundern, wenn er das Urbild vollkommen ausdrukt. Zu dieſer vollkommenen Darſtellung eines in der Natur vorhandenen Gegenſtandes gelanget doch kein Künſtler blos durch Befolgung der Kunſtregeln; er muß nothwendig das Genie ſeiner Kunſt beſizen.

Es giebt auch Werke, die ſo blos Kunſt ſind, daß auch nicht einmal das beſondere Künſtlergenie dazu erfordert wird; die blos durch Ausübung deutlicher Regeln, die jeder Menſch lernen kann, ihre Würklichkeit erlangen. So iſt eine nach allen Regeln der Perſpektiv gemachte Zeichnung, darin nichts, als gerade Linien vorkommen. Dieſe kann jeder Menſch machen, der ſich die Mühe giebt, die Regeln genau zu lernen und zu befolgen. Dergleichen Werke machen ohne Zweifel die unterſte Claſſe der Kunſtwerke aus; oder vielmehr gehören ſie gar nicht mehr zu den Werken der ſchönen Künſte, weil ſie blos mechaniſch ſind. Die ſchönen Künſte erkennen eigentlich nur die Werke für die ihrigen, deren bloſſe Darſtellung oder Bearbeitung Genie und Geſchmak erfodert, weil ſie nicht nach bekannten Regeln kann verrichtet werden. So kann z. B. kein Mahler ohne Genie und Geſchmak ein guter Coloriſte werden.

Bey Vergleichung der Natur und der Kunſt kann man bemerken, daß dasjenige, was man blos der Natur zuſchreibt, ſich in einem Werk findet, ohne daß der Grund, warum es da iſt, erkennt wird; die Kunſt aber handelt aus Ueberlegung, und erkennet die Gründe, nach denen ſie handelt. Der Künſtler, der in dem Feuer der Begeiſterung ſeine Arbeit entwirft, findet jeden einzelen Theil des Werks, ohne ihn lange zu ſuchen; die Gedanken drängen ſich in ſeinem Kopf und bieten ſich an Ort und Stelle von ſelbſt dar *), der Entwurf wird fertig und iſt oft vortrefflich, ohne daß der Künſtler die Gründe kennt, aus denen er gehandelt hat. Dieß iſt Natur.

Wenn er nun aber hernach mit kalter Ueberlegung ſeinen Entwurf wieder betrachtet; wenn er die Beſchaffenheit des Ganzen und der einzelen Theile überlegt und dabey findet, daß dieſes oder jenes aus ihm bewußten Gründen anders ſeyn müßte, um dem Werk eine gröſſere Vollkommenheit zu geben, und dieſem zufolge die Aenderung macht: ſo iſt dieſes Kunſt. Je mehr Erfahrung und Uebung der Künſtler mit ſeinem Genie verbindet, je leichter entdeket er die Mängel des blos durch Genie entworfenen Werks. Alſo giebt die Kunſt ihm die wahre Vollkommenheit, auch ſchon ohne Rükſicht auf ſeine äuſſerliche Darſtellung. Das Gemählde, das nur noch in der Phantaſie des Mahlers liegt, hat ſchon die Würkung der Kunſt erfahren, wenn Theile darin ſind, die er aus Ueberlegung und Bewußtſeyn gewiſſer Regeln hineingebracht hat.

Ueber dieſes Verfahren der Kunſt giebt man die Regel, daß es ſo viel wie möglich müſſe verſtekt werden; dieß heißt ſo viel, als: daß die durch Kunſt in das Werk gebrachten Sachen, wie die andern, den Charakter und das Anſehen der Natur haben müſſen. Diejenigen, welche das Werk betrachten, müſſen das, was die Kunſt darin gethan hat, von dem andern nicht unterſcheiden können, ſie müſſen nirgend den Künſtler erbliken, damit die Aufmerkſamkeit allein auf das Werk gerichtet werde; denn nur in dieſem Falle thut es ſeine volle Wür-

---

*) S. Begeiſterung.

Würkung. Wir bewundern einen Laocoon, weil wir blos ſeine Geſtalt, ſeine Stellung, ſein Leiden und die äuſſerſte Beſtrebung ſeiner Kräfte erbliken. Sollten wir bey dem Anblik dieſes Werks nur etwas von den vielfältigen Bemühungen des Künſtlers, ſeine mühſamen Veranſtaltungen, jeden Theil dieſes wunderbaren Werks im Marmor darzuſtellen, gewahr werden: ſo würde die Aufmerkſamkeit von dem Werk abgezogen, und der reine Genuß deſſelben durch Nebenvorſtellungen geſtöhrt werden. Horaz ſagt von den Erdichtungen, ſie müſſen der Wahrheit ſo nahe kommen, als möglich: ficta sint proxima veris; und ſo muß man von dem, was die Kunſt thut, ſagen, daß es der Natur völlig gleiche.

Die Franzoſen nennen gewiſſe Wörter in gekünſtelten Verſen, die nicht nothwendig zum Sinne gehören, ſondern blos da ſind, um dem Vers ſeine mechaniſche Vollkommenheit zu geben, des chevilles, Nägel, um den Vers zuſammen zu halten. Dergleichen Nägel und andere zum Gerüſte des Kunſtgebäudes gehörige Dinge hat zwar jeder Künſtler zu ſeiner Arbeit nöthig; aber in dem vollendeten Werke muß alle Spur derſelben ausgelöſcht ſeyn. Dieſes iſt oft ſehr ſchwer: darum ſagt man, es ſey die gröſte Kunſt, die Kunſt zu verbergen. Dieſes hat ſelbſt Virgil in der Aeneis nicht überall zu thun vermocht. Aber in der ganzen Ilias wird man ſchwerlich irgendwo die Kunſt des Dichters entdeken. Ueberall ſieht man nur die Gegenſtände, die er mahlt, und hört nur die Perſonen, die er redend einführt. So wird man ſelten in dem wunderbaren Colorit eines Titians oder van Dyks die Spur der Kunſt gewahr, die man in Rembrandts Stüken faſt überall entdekt.

Nirgend iſt es wichtiger die Kunſt zu verbergen, als im Drama, und beſonders in der Vorſtellung deſſelben; und doch wird auch von ſehr guten Dichtern und Schauſpielern nur gar zu oft gegen eine ſo weſentliche Regel gefehlet. Doch hievon wird an einem andern Orte ausführlicher geſprochen werden *).

Bisweilen trift man Werke der Kunſt an, die ſo ganz Kunſt ſind, daß man die Natur darin vermißt. Man fühlt die Mühe und (wenn dieſes zu ſagen erlaubt iſt,) riecht beynahe den Schweiß, den es dem Künſtler ausgetrieben hat. Man ſieht gleichſam das Recept, das er vor ſich gehabt hat, um einen Theil nach dem andern mit Mühe zuſammen zu ſetzen. Dieſes begegnet den Künſtlern ohne Genie, die blos die Regeln ſtudirt haben, und die in der Arbeit von keinem innerlichen Trieb unterſtüzt werden. Anſtatt der Begeiſterung, die alles leicht und fließend macht, fühlt man bey ihren Werken die Marter, die ſie ausgeſtanden, die Theile des Werks zuſammen zu bringen.

Der beſte Rath, den man dem Künſtler geben kann, den Zwang der Kunſt zu verſteken, iſt dieſer: daß er zum Entwurf ſeines Werks die Stunde der Begeiſterung erwarte, und zur Ausarbeitung deſſelben ſich hinlängliche Zeit nehme. Denn gar oft macht die Eil, daß man ſich mit der Kunſt aus der Noth hilft, da man bey längerem Nachdenken natürliche Auswege würde gefunden haben.

## Kunſtgriff.

(Schöne Künſte.)

Ein feines Mittel den Zwek zu erhalten, oder eine Schwierigkeit zu heben, ohne eine nothwendig ſcheinende Unvollkommenheit zuzulaſſen. Bey Verfertigung eines Werks von Geſchmak können ſich Schwierigkeiten von verſchiedener Art zeigen, die ſich nicht alle beſchreiben laſſen; daher

---

*) Im Artikel Natur.

her ſind auch die Kunſtgriffe mannichfaltig. Der Künſtler, dem es an Genie und Schlauigkeit fehlt, Kunſtgriffe zu erfinden, wird ſelten glüklich ſeyn. Eigentlich ſind die Kunſtgriffe da nöthig, wo der gewöhnliche Gang der Kunſt entweder nicht weiter reichen, oder wo er natürlicher Weiſe in einen Fehler führen würde. Daher es zwey Hauptarten der Kunſtgriffe giebt; ſolche, die durch ungewöhnliche Wege forthelfen, und ſolche, wodurch man den Fehlern aus dem Wege geht.

Von der erſten Art iſt der Kunſtgriff des Virgils, das Elend der Andromache zu erheben. Er wollte das Mitleiden für ſie aufs höchſte treiben, aber geradezu konnte er ſie nicht unglüklicher machen, als ſie nach unſerer Empfindung ſchon war. Daher bedient er ſich eines Kunſtgriffs, daß er die Polyxena, deren Unglük das gröſte iſt, was man erdenken kann, gegen ſie als glüklich vorſtellt.

> O felix una ante alias Priameïa virgo
> Hoſtilem ad tumulum Trojae ſub moenibus altis
> Juſſa mori *).

Auf dieſe Weiſe hat auch Homer den Achilles, außer dem, was er geradezu großes von ſeinem Heldenmuth ſagt, erhoben, da er ihn immer weit über die Gröſten hervorragen läßt. Dahin gehört der von den Alten ſo gelobte Kunſtgriff des Timanthes, der in dem Gemählde der Aufopferung der Iphigenia, den Menelaus das Geſicht unter dem Mantel verbergen laſſen, weil er jede Art der Empfindung auf den andern Geſichtern ſchon erſchöpft hatte **). Auf dieſe Weiſe verfahren die Mahler; wenn ſie das Licht nicht höher treiben können, und doch ein höheres Licht nöthig haben: ſo verdunkeln ſie das übrige, und erhalten dadurch eine Erhebung, die unmittelbar nicht zu erhalten war.

Als ein Beyſpiel eines Kunſtgriffs der andern Gattung kann die Art angeführt werden, wie Euripides in der Phädra die heimliche Leidenſchaft dieſer Königin an den Tag bringt, ohne ihrem Charakter zu nahe zu treten, und ohne die Wahrſcheinlichkeit zu beleidigen. Er ſezt voraus, daß ſie ſich vorgenommen habe, ihr Geheimniß mit ſich ins Grab zu nehmen. Man hätte aber vorher aus ihren Reden ſchließen müſſen, daß ſie einen großen Haß gegen ihren Stiefſohn Hippolitus habe. Daher ſagt die Hofmeiſterin ganz natürlich: du wirſt durch deinen Tod machen, daß der Amazonin Sohn über deine Kinder herrſchen wird, ſie thut noch einige verächtliche Worte über den Hippolitus hinzu, und dadurch verräth die Königin ganz natürlicher Weiſe, was ſie für ihn fühlt. Hiebey hat Euripides den Kunſtgriff gebraucht, wodurch Eraſiſtratus den Grund der Krankheit des Antiochus, des Seleuci Sohn, entdekt hat *).

Der dramatiſche Dichter hat vornehmlich ſolche Kunſtgriffe nöthig, um die Auflöſung des Knotens natürlich zu machen. Und es würde für die dramatiſche Kunſt ſehr vortheilhaft ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, aus den beſten Werken die Kunſtgriffe zu ſammeln und deutlich an den Tag zu legen. In der Muſik ſind die enharmoniſchen Rukungen eigentliche Kunſtgriffe, um ſchnell aus einem Ton in einen ganz entlegenen herüber zu gehen **). Die Mahlerey hat mancherley Kunſtgriffe, die Haltung und Harmonie hervorzubringen.

---

*) Aen. III. 321.

**) S. Plin. Hist. Nat. L. XXXV. c. 10.

*) S. Plut. im Leben des Demetrius.

**) S. Enharmoniſch.

Die wahren Kunſtgriffe ſind allemal ein Werk des Genies, und nicht der eigentlichen Kunſt, die ihre Erfindung nur erleichtert, indem ſie die Anwendung und den Gebrauch deſſen, was das Genie entwirft, möglich macht.

## Künſtler.

Die Schilderung eines vollkommenen Künſtlers iſt ein ſo ſchweeres Werk, daß dieſer Artikel einen bloſſen Verſuch enthält, die Umriſſe zu dieſem Gemählde zu entwerfen, deſſen völlige Ausführung nur von einer Meiſterhand zu erwarten iſt.

Das Wichtigſte, was zu Bildung eines vollkommenen Künſtlers gehört, muß die Natur geben; ſein eigener Fleiß aber muß die Gaben der Natur entwikeln, und dann müſſen noch von auſſen zufällige Veranlaſſungen dazu kommen, um ihn vollends auszubilden.

Da die ſchönen Künſte für das Gefühl arbeiten, und eine lebhafte Rührung der Gemüther durch Sinnlichkeit der Gegenſtände zu ihrem Augenmerk haben: ſo ſcheinet eine vorzüglich ſtarke Empfindſamkeit der Seele die erſte Anlage zu dem Genie des Künſtlers zu ſeyn. Wer nicht ſelbſt lebhaft fühlet, wird ſchwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erweken können. Ein Werk der ſchönen Kunſt iſt im Grunde nichts anders, als die äußere Darſtellung eines Gegenſtandes, der den Künſtler ſehr lebhaft gerührt hat. Nur das, was wir ſelbſt mit voller Kraft in uns fühlen, ſind wir im Stande durch die Rede, oder durch andre Wege auszudrüken, und andern fühlbar zu machen. Die Maxime, die Horaz dem Dichter empfiehlt, daß er ſelbſt erſt weinen ſoll, wenn er unſre Thränen will flieſſen ſehen, läßt ſich auf jedes Werk der Kunſt anwenden. Alles, was wir durch die Kunſt empfinden ſollen, muß vorher von dem Künſtler empfunden werden.

Darum kann er als ein Menſch angeſehen werden, der vorzüglich lebhaft empfindet, und gelernt hat, ſeine Empfindung, nach Maaßgebung der Kunſt, auf die er ſich gelegt hat, an den Tag zu legen; Redner und Dichter durch die Rede, der Tonſezer durch unartikulirte Töne. Die Menſchen alſo, die ſtärker, als andre, von äſthetiſchen Gegenſtänden gerühret werden, bringen die erſte Anlage zur Kunſt.

Wir würden zu weit von dem Wege, der hier zu betreten iſt, abgeführet werden, wenn wir uns in eine umſtändliche Betrachtung dieſer lebhaften Empfindſamkeit einlaſſen wollten. Wir müſſen uns auf das einſchränken, was unmittelbar zum gegenwärtigen Vorhaben gehört.

Sie ſezet ſcharfe und feine Sinnen voraus. Wer ſchwach höret, wird weniger von leidenſchaftlichen Tönen gerühret, als der, der ein feines Ohr hat, und ſo iſt es auch mit andern Sinnen. Darum liegt etwas von der Anlage zum Künſtler ſchon in dem Bau der Gliedmaßen des Körpers. Dazu muß eine ſehr lebhafte Einbildungskraft kommen. Durch dieſe bekommen die ſinnlichen Eindrüke, wenn der Gegenſtand, von dem ſie abhängen, auch nicht vorhanden iſt, eine Lebhaftigkeit, als ob ſie durch ein körperliches Gefühl wären erwekt werden. Der Mahler ſieht ſeinen abweſenden Gegenſtand, als ob er würklich mit allen Farben der Natur vor ihm läge, und wird dadurch in Stand geſezt ihn zu mahlen *).

Ferner wird dieſe Empfindſamkeit des Künſtlers durch eine lebhafte Dichtungskraft unterſtüzt. Menſchen, deren Genie auf die deutliche Entwiklung der Vorſtellungen geht, abſtrakte Köpfe, die den Gegenſtän-

den

*) S. Einbildungskraft.

den der Erkenntniß alles Körperliche benehmen, um blos mit dem Auge des Verſtandes das Einfache darin zu faſſen, und zu ſtrengen Wiſſenſchaften aufgelegt; zu den ſchönen Künſten wird nothwendig ein Hang zur Sinnlichkeit erfodert. Dieſer macht, daß wir uns das Abſtrakte in körperlichen Formen vorſtellen, daß wir ſichtbare Geſtalten bilden, in denen wir das Abſtrakte ſehen. Je mehr Fertigkeit ein Menſch in dieſer Kraft zu dichten hat, je lebhafter würken die von Sinnlichkeit entfernten Vorſtellungen auf ihn. Darum iſt jeder Künſtler ein Dichter, die vornehmſte Kraft ſeines Genies wird angewendet, die Vorſtellungen des Geiſtes in körperliche Formen zu bilden. Dieſer Hang zeiget ſich nirgend deutlicher, als bey den Künſtlern, die vorzüglich den Namen der Dichter bekommen haben, die mehr, als andre, abſtrakte Vorſtellungen mit Sinnlichkeit bekleiden, weil ſie mehr, als andre Künſtler, mit ſolchen Vorſtellungen zu thun haben. Daher kommt die poetiſche Sprache, die voll Metaphern, voll Bilder, voll erdichteter Weſen iſt, und die ſelbſt dem bloßen Klang ein innerliches Leben einzuhauchen im Stand iſt.

Es iſt ebenfalls eine Würkung dieſer Dichtungskraft, und dieſes Hanges zur Sinnlichkeit, daß man das Unmaterielle und Geiſtliche in der Materie entdeket, welches eine vorzügliche Gabe des Künſtlers iſt; daß man in bloßer Miſchung todter Farben Sanftmuth oder Strengigkeit fühlet. Daß man in blos körperlichen Formen, in der ſchlanken Geſtalt eines Menſchen, in der Bildung einer Blume, ſelbſt in der Anordnung der lebloſen Dinge, der Hügel und Ebenen, der Berge und Thäler, etwas geiſtliches, oder ſittliches, oder leidenſchaftliches entdeket, iſt eine Würkung dieſer Sinnlichkeit; wie wenn Hagedorn zu einer Schönen ſagt:

Erkenne dich im Bilde,
Von dieſer Flur.
Sey ſtets wie dies Gefilde
Schön durch Natur.
Erwünſchter, als der Morgen,
Hold wie ſein Strahl,
So frey von Stolz und Sorgen,
Wie dieſes Thal.

In dieſer Empfindſamkeit, die wir für die Grundlage des Künſtlergenies halten, liegt unmittelbar der Grund der jedem Künſtler ſo nothwendigen Begeiſterung. Dieſe bringet die ſchönſten Früchte hervor, und trägt, wie ſchon anderswo bemerkt worden iſt *), das meiſte zur Erfindung und lebhaften Darſtellung der Sachen bey, indem die Seele des Künſtlers durch die Stärke der Empfindſamkeit in einen hohen Grad der Würkſamkeit geſezt wird.

Aber mit dieſer Anlage zum Kunſtgenie muß ein feiner Geſchmak an dem Schönen verbunden ſeyn, der die Sinnlichkeit des Künſtlers vor Ausſchweifungen bewahre. Denn nichts iſt ausſchweifender und zügelloſer, als eine ſich ſelbſt überlaſſene lebhafte Einbildungskraft. Der Künſtler iſt einigermaßen als ein Menſch anzuſehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raſet; wenn ihn dieſe verläßt, geräth er in abentheuerliche Ausſchweifungen.

Wie ein Menſch, der es in der ſchönen Tanzkunſt zu einer gewiſſen Fertigkeit gebracht hat, auch da, wo er auf ſeine Bewegungen nicht Acht hat, und ſelbſt in dem gröſten Feuer der Thätigkeit, da er ſich ſelbſt vergißt, noch immer angenehmere und beſſer gezeichnete Stellungen und Bewegungen annimmt, als ein anderer, ſo wird auch ein Künſtler, deſſen Geſchmak am Schönen einmal feſtgeſezt iſt, in dem gröſten Feuer der Begeiſterung ſich nie ſo weit vergeſſen, daß

---

*) S. Begeiſterung.

daß er ſich gänzlich vom Schönen entfernt. Dieſer Geſchmak muß die Phantaſie überhaupt immer begleiten, damit die Vorſtellungen des Künſtlers allemal den Grad des Schönen erhalten, der ſie angenehm, eindringend und auch der äußerlichen Form nach intereſſant macht *). Dieſe ſchäzbare Gabe iſt nicht allemal mit der lebhaften Empfindſamkeit verbunden; ſie muß als eine beſondere für ſich ſelbſt beſtehende Eigenſchaft angeſehen werden.

Dieſe beyden Eigenſchaften verbunden können ſchon einen feinen Künſtler bilden; aber der große Künſtler, deſſen Werke von Wichtigkeit ſeyn ſollen, muß noch andere Gaben beſizen. Der beſte Blumenmahler iſt darum noch nicht ein großer Mahler; und der in der Dichtkunſt die artigſten Kleinigkeiten an den Tag bringt, kann ſich darum nicht auf die Bank ſezen, wo Homer, Sophokles oder Horaz ſizen **). Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntniß deſſelben muß zu jenen Gaben nothwendig hinzukommen †). Nur der ſtarke Denker, der zugleich überall das Gute ſucht, für den das Vollkommene und das Gute das höchſte Intereſſe haben, bildet und bearbeitet in ſeinem Geiſte Gegenſtände, die den ſchönen Künſten ihren größten Werth geben. Horaz ſagt, der ſey der vollkommene Künſtler, der das Nüzliche in das Angenehme miſche; aber es iſt dem höhern Zwek der Künſte gemäßer, dieſen Saz umzukehren, und den für den wahren Künſtler zu halten, der das Angenehme in das Nüzliche miſcht. Soll aber das Nüzliche die Grundlage der beſten Werke der Kunſt ſeyn, ſo muß der Künſtler einen vorzüglichen Geſchmak an dem Vollkommenen und Guten haben. Es iſt nicht die Sinnlichkeit mit dem Geſchmak am Schönen verbunden, wodurch Homer und Sophokles, und Phidias und Raphael, in der Reyhe der Künſtler den erſten Rang behaupten; dieſen erwarben ſie ſich dadurch, daß ſie mit jenen Gaben die Liebe zur Vollkommenheit verbunden haben. Wer an Geiſt und Gemüth ein großer Mann iſt, wer eine ſtarke Vernunft mit einem großen Herzen verbindet, und bey dieſer Größe noch jene ſinnliche Empfindſamkeit und den Geſchmak am Schönen hat, der iſt auch der große Künſtler.

Alſo müſſen faſt alle große Gaben des Geiſtes und Herzens zuſammenkommen, um das große Kunſtgenie zu bilden. Deswegen darf man ſich nicht wundern, daß die Künſtler vom erſten Range in ſo kleiner Anzahl ſind, und nur von Zeit zu Zeit erſcheinen.

Und doch iſt es mit dieſen Talenten noch nicht ausgerichtet; ſie machen den Künſtler fähig, den Stoff zu ſeinem Werk in ſeiner eigenen Vorſtellungskraft zu bilden, wenn die Materialien dazu vorhanden ſind. Dieſe bekommt er blos aus Erfahrung, Kenntniß der Welt und der menſchlichen Angelegenheiten. Das größte Kunſtgenie wird kein beträchtliches Werk bilden, ſo lange es ihm an dieſer Erfahrung und Kenntniß der Welt fehlt. Zur Beredſamkeit iſt es nicht genug, das Genie des Demoſthenes, oder des Cicero zu haben, man muß auch die Gelegenheit gehabt haben, dieſes Genie an wichtigen Gegenſtänden zu verſuchen.

Die Talente ſind alſo einigermaßen todte Kräfte, ſo lange der Kopf des Künſtlers leer an Vorſtellungen iſt, die ſein Genie bearbeiten kann. Alſo muß auch die Erziehung, Lebensart und Erfahrung zu dem Genie hinzukommen. Daß die griechiſchen Künſtler alle andere übertroffen haben, kommt nicht von ihrem größern

Genie

---

*) S. Schön.
**) S. Klein.
†) S. Kraft.

Genie her, sondern von diesem Zufälligen, weil sie mehr Gelegenheit als andere gehabt haben, große Dinge zu sehen *). Ein Jüngling, von dem besten poetischen Genie, der in der Unwissenheit über Menschen und menschliche Angelegenheiten aufgewachsen ist, findet in der ganzen Masse seiner Vorstellungen nichts, das ihn interessirt, bis das Gefühl der Freundschaft oder der Liebe in ihm rege wird, und er den Genuß des Lebens empfinden lernt. Sein großes Genie wird also auch nichts wichtigeres, als eine verliebte Elegie, Aeußerung der Freundschaft, ein Trinklied, oder etwas von dieser Art hervorbringen können. Wie mancher Mahler mag mit dem größten Genie zur Kunst ein Blumen- oder Landschaftsmahler geblieben seyn, weil es ihm an Kenntniß und Erfahrung gefehlt hat, andere Gegenstände zu bearbeiten! Wenn also die Natur einem Menschen alles gegeben hat, was zum Genie eines großen Künstlers gehöret, so muß auch das Glück ihn durch Wege geführt haben, wo er die Natur und die Menschen von mehreren interessanten Seiten hat sehen können. Erst alsdann besitzt er alles was nöthig ist, ein wichtiges Werk der Kunst in seinem Kopfe zu entwerfen.

Die psychologische Kenntniß des Menschen, der fast unerforschlichen Wege und Tiefen der Einbildungskraft und des Herzens, muß das Studium des Künstlers vollenden. Es ist unendlich leichter den Weg der Vernunft, der ganz gerade ist, als die krumme Bahn der Sinnlichkeit zu erforschen. Es giebt nur eine Art die Vernunft zu überzeugen; aber auf unzählige Arten kann die Sinnlichkeit angegriffen werden. Die muß der vollkommene Künstler also kennen; damit er immer diejenige wähle, die ihn zum Zweck führet.

Aristoteles hat für die Redner eine Theorie der Leidenschaften geschrieben, daraus sie lernen sollten, wie ihnen beyzukommen sey. Dieß ist noch der leichteste Theil der psychologischen Kenntnisse des großen Künstlers. Die Einbildungskraft thut bey den Leidenschaften das Meiste. Wer ihre wundervollen Würkungen kennte, müßte diese völlig in seiner Gewalt haben. Aber in keinem Theil ist die Psychologie unvollkommener, als in diesem. Hier ist den Philosophen ein weites und wenig angebautes Feld zu ruhmvollen Arbeiten offen. Leibnitz und Wolf haben den Eingang zu diesen Feldern eröffnet. Deutschlands Philosophen! euch kommt es zu, hineinzugehen, und es zu bearbeiten; dem Menschen überhaupt die wichtigste Eigenschaft seiner Seele, und dem Künstler das fürnehmste Werkzeug die Gemüther zu lenken, näher bekannt zu machen!

Sowol die Erfindung des Stoffs, als die Bearbeitung desselben, erfodern eine gute Erfindungskraft; ein Genie, zu Erreichung jeder Absicht die eigentlichsten Mittel zu erfinden. Der Künstler ist ein Mann, der die Mittel, das menschliche Gemüth zu lenken, in seiner Gewalt haben muß. Dazu ist es noch nicht hinlänglich, daß er den Menschen kennt; er muß das glückliche Genie besitzen, den zur Rührung des Menschen nöthigen Darstellungen hinlängliche Kraft zu geben. Von den mannichfaltigen Gestalten, die die Gedanken der Menschen annehmen können, muß er für jeden Fall die kräftigste zu finden und auszudrücken im Stande seyn. Was Virgil von einem großen Redner sagt: regit dictis animos et pectora mulcet **), das muß jeder Künstler in seiner Art zu thun im Stande seyn.

---

*) S. die Alten.

**) Er lenkt die Gemüther durch sein Zureden, und besänftiget die Wuth der Leidenschaft.

ſeyn. Dazu wird aber unſtreitig ein Genie von der erſten Größe erfodert. Darum verkennen die, welche dem Künſtler ſeinen Rang neben dem Handwerksmann anweiſen, die Natur und den Zweck der Künſte gänzlich. Nur wahrhaftig große Geiſter können ächte Künſtler ſeyn.

Zu dieſen Gaben, Fähigkeiten und Kenntniſſen muß nun noch das eigentliche Studium der Kunſt, und die Fertigkeit der Ausübung hinzukommen. Die Erlernung der Kunſt trägt vielleicht zur Stärkung des Genies wenig bey, aber die Ausübung macht doch alle Fähigkeiten zu Fertigkeiten, deswegen iſt eine beſtändige und tägliche Uebung dem Künſtler höchſt nöthig. Darum iſt die Maxime, die man dem Apelles zuſchreibt, keinen Tag, ohne einige Striche zu machen, vorbey gehen zu laſſen, ſehr gut. Man wird in der Geſchichte der Künſtler faſt durchgehends finden, daß vorzüglich große Künſtler auch die größte Arbeitſamkeit gehabt haben. Mit dieſer Arbeitſamkeit und täglichen Uebung in dem Mechaniſchen der Kunſt, muß auch ein anhaltendes Studium der beſten Kunſtwerke verbunden werden. Dieſes hilft dem Genie am meiſten zu ſeiner völligen Entwiklung, weil es eigentlich nichts anders, als eine beſtändige Uebung deſſelben iſt *).

Dem Künſtler iſt zu rathen, daß er ſeinen Ruhm nicht auf ſeine Talente, ſondern auf den edlen und großen Gebrauch derſelben ſtütze. Er kann, wie wir anderswo **) deutlich gezeigt haben, ſeiner Nation die wichtigſten Dienſte leiſten, die von menſchlichen Gaben zu erwarten ſind. Er kann ſich ſo viel Ehre erwerben, als der Feldherr, oder als der Verwalter der Gerechtigkeit, oder als der die Menſchen erleuchtende Philoſoph. Weh ihm, wenn er ſich ſelbſt durch unbedeutende, oder gar niedrige Werke, dieſer Ehre beraubet!

## Kunſtrichter.

Dieſer Name kommt eigentlich nur denjenigen zu, die außer den Talenten und Kenntniſſen des Kenners, wovon an ſeinem Orte geſprochen worden *), auch noch alle Kenntniſſe des Künſtlers beſitzen, dem es alſo, um ein Künſtler zu ſeyn, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlet. Wie der Kenner beurtheilet er den Werth eines Kunſtwerks; aber überdem weiß er noch, wie der Künſtler zum Zweck gekommen iſt; er kennet alle Mittel, ein Werk vollkommen zu machen, und entdeket die nächſten Urſachen der Unvollkommenheit deſſelben. Sein Urtheil geht nicht blos auf die Erfindung, Anlage und die Würkung eines Werks, ſondern auf alles, was zum Mechaniſchen der Kunſt gehört, und er kennet auch die Schwierigkeiten der Ausübung.

Darum iſt er der eigentliche Richter über alles, was zur Vollkommenheit eines Kunſtwerks gehöret, und der beſte Rathgeber des Künſtlers; da der Kenner blos dem Liebhaber zum Lehrer dienet. Wer mit Ehren öffentlich als ein Kunſtrichter auftreten will, muß ſowol den Kenner als den Künſtler zurechte weiſen können. Wenn jener mehr verlanget, als von der Kunſt zu erwarten iſt, muß er ihm ſagen, warum ſeine Erwartung nicht kann befriediget werden; und wenn dieſer gefehlet hat, muß er ihm zeigen, wo der Fehler liegt, und durch was für Mittel ihm hätte können abgeholfen werden. Wenn man bedenkt, wie viel Talente und Kenntniſſe zu einem wahren Kunſtrichter gehören, ſo wird man leicht begreifen, daß er eben ſo ſelten als ein guter Künſtler ſeyn müſſe.

---

*) S. Studium.

**) Im Artikel Künſte.

*) S. Künſtler.

Es iſt wahr, die Künſte ſind ohne Hülfe der Kunſtrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen. Aber dieſes beweißt nicht, daß im Reiche der Künſte der Kunſtrichter eine überflüſſige Perſon ſey. Das Genie des Menſchen hat von der Natur einen, keine Grenzen kennenden Trieb nach immer höher ſteigender Vollkommenheit, zum Theil bekommen. Wer wird ſich aber unterſtehen ihm Schranken zu ſetzen? So lange die Critik einen höhern Grad der Vollkommenheit ſieht, kann niemand ſagen, daß er über die Kräfte der Kunſt reiche.

Doch kann auch dieſes nicht geläugnet werden, daß die Künſte meiſtentheils ihrem Verfall am nächſten geweſen, wenn die Critik und die Menge der Kunſtrichter aufs höchſte geſtiegen ſind. Die griechiſchen Dichter, die ſpäter als Ariſtoteles gelebt haben, ſcheinen weit unter denen zu ſeyn, die vor dieſem Kunſtrichter geweſen ſind. Und wer wird ſich getrauen zu behaupten, daß die lateiniſche Dichtkunſt nach Horaz, oder die franzöſiſche nach Boileau höher geſtiegen ſey, nachdem dieſe Kunſtrichter das Licht der Critik haben ſcheinen laſſen?

Aber dieſes beweißt nichts gegen die Critik. Die fürtreflichſten Werke der Kunſt mögen immer älter als ſie ſeyn, ſo wie die edelſten Thaten der philoſophiſchen Kenntniß der Sittenlehre können vorhergegangen ſeyn. Man hat große Heerführer und große Kriegsthaten geſehen, ehe man über die Kriegskunſt geſchrieben hat, und vor der Philoſophie gab es große Patrioten. Dieſes beweißt bloß, daß die Beſtrebungen des Genies nicht von Theorien und Unterſuchungen abhangen, ſondern ganz andere Veranlaſſungen haben. Der Mangel des Genies kann durch die beſte Critik nicht erſetzt werden; und wenn auch dieſes vorhanden iſt, ſo wird es nicht durch Kenntniß der Regeln, ſondern durch innerliche Triebe, die von innerer Nothwendigkeit herkommen, in Würkſamkeit geſetzt. Der Menſch, dem die Natur alles gegeben hat, ſinnreich und erfinderiſch zu werden, wird es doch erſt dann, wenn ihn irgend eine Noth antreibt, ſeine Kräfte zuſammen zu nehmen. Dieſe Beſtrebung entſteht folglich nicht aus der Critik. Schon Aeſchylus hat angemerkt, daß die Nothwendigkeit, und nicht die Kenntniß der Kunſt dem Genie ſeine Stärke giebt *). Aber dieſe Kräfte haben eine Leitung nöthig, um den nächſten Weg einzuſchlagen, der zum Zweck führet.

Man erkennet deutlich, warum nicht eher große Kunſtrichter entſtehen können, als bis große Künſtler geweſen ſind. Denn aus Betrachtung der Kunſtwerke entſtehet die Critik. Daß aber die Künſte fallen, nachdem die Critik das Haupt empor hebt, muß von zufälligen Urſachen herkommen. Denn in der deutlichen Kenntniß der Kunſt kann der Grund von der Unthätigkeit des Genies nicht liegen.

Freylich kann eine falſche und ſpitzfündige Critik den Künſten ſelbſt ſehr ſchädlich werden, wie eine ſpitzfündige Moral einen ſehr ſchlimmen Einfluß auf die Sitten haben kann. Es iſt tauſendmal beſſer, daß die Menſchen von gutem ſittlichen Gefühl nach ihren natürlichen und unverdorbenen Empfindungen, als nach Grundſätzen und Lehren einer ſophiſtiſchen Sittenlehre handeln. Und in dieſem Falle ſind auch Künſtler von gutem natürlichen Genie in Beziehung auf eine ſpitzfündige Critik. Nur ſo lange als ſie aus ächten Grundſätzen, ohne Zwang und Sophiſtereyen, natürliche Folgen zieht, wird ſie unfehlbar

---

*) Τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακρῷ. Prometh. v. 513.

bar dem Genie der Künſtler nüzlich werden.

Aber ſie iſt der Gefahr auszuarten, und den Künſten zu ſchaden, ausgeſezt, ſo bald ſie zu einem gewiſſen Grad des Flors und äuſſerlichen Anſehens avancirt. Die erſten Kunſtrichter widmeten ihr Nachdenken der Theorie der Künſte, weil die Natur ihnen das beſondere Genie zu Unterſuchungen dieſer Art gegeben hatte; was ſie bemerkten und entdekten, hatte das Gepräge der Gründlichkeit, ob es gleich noch nicht allgemein und vollſtändig genug war. Nachdem einmal die Critik durch vergleichende Bemerkungen mit Genie ſo weit bereichert worden, daß es der Mühe werth war, ſie in ein Syſtem zu ſammeln; ſo wurde ſie zu einer Wiſſenſchaft, die nun auch mittelmäßigen und ſchlechten Köpfen in die Augen leuchtete. Nicht nur Männer von Genie, ſondern auch bloße Liebhaber ohne Talente widmeten ihr ihre Zeit. Leute bildeten ſich ein, man könne ſie lernen, weil die Kunſtſprache, und die einmal in die Wiſſenſchaft aufgenommenen Säze ſich leicht ins Gedächtniß faſſen laſſen. Was alſo im Anfange die Frucht des wahren Genies war, wurde nun zur Modewiſſenſchaft, auf welche ſich Leute ohne Genie und Talente legten. Jeder ſeichte Kopf, der ſie ohne Verſtand blos durch das Gedächtniß gefaßt hatte, verſuchte ſie mit ſeinen eigenen Säzen, mit neuen Wörtern, an denen das Genie keinen Antheil hatte, zu bereichern; und ſo wurde die Critik zulezt zu einem Gewäſche, in welchem man nur mit großer Mühe die von den wahren Kunſtrichtern gemachten Entdekungen noch wahrnehmen konnte. Wenn nun zugleich auch Menſchen ohne natürlichen Beruf ſich auf die Künſte legen; ſo glauben ſie dieſelben aus den Theorien erlernen zu können; und ſo werden Künſte und Critik zugleich verderben.

Dieſes Schikſal haben unter den Griechen die Rhetorik und zugleich die Beredſamkeit gehabt. Ariſtoteles, der als ein Mann von Genie über dieſe Kunſt geſchrieben hatte, bekam tauſend Nachfolger ohne Genie, welche nach und nach die Theorie der Kunſt in einen beynahe leeren Wortkram verwandelten, ſo daß man zulezt in einem einzigen Verſe aus der Ilias acht verſchiedene rhetoriſche Figuren entdekte, deren jede ihren beſondern Namen hatte. Und nun gab es auch ſchwache Köpfe, die aus den Rhetoriken die Beredſamkeit erlernen wollten. Auf dieſe Weiſe mußte die Kunſt durch die Critik zu Grunde gehen. Dieſes Schikſal haben die ſchönen Künſte mit den Wiſſenſchaften gemein; ſo iſt es der Logik, der Metaphyſik, der Sittenlehre, und überhaupt der ganzen Philoſophie gegangen. Die ſchäzbareſten Erfindungen des menſchlichen Genies werden allmählig verdorben, nachdem ſie ſo weit gekommen ſind, daß ſie durch ihren äuſſerlichen Glanz die eitele Ehrbegierde ſchwacher Köpfe reizen. Dieſe wollen denn das Ihrige auch dazu beytragen, da es ihnen aber an Genie fehlt, ſo beſteht ihr Beytrag in einem leeren Wortgepränge und einer Menge willkührlicher und ſophiſtiſcher Säze, die ſie für Wahrheiten ausgeben; und ſo fällt die ganze Erfindung in eine finſtere Barbarey. Der, welcher zuerſt auf die Gedanken gekommen iſt, einen wilden Baum durch Verpflanzung in beſſern Boden, durch Wartung und durch Beſchneiden zu verbeſſern, war ein Mann von Genie, der Erfinder der Pflanzkunſt; der aber, der endlich, um auch etwas Neues in dieſer Kunſt zu erfinden, den lächerlichen Einfall gehabt, dem Baume durch Beſchneiden die Form einer Säule, oder eines Thieres zu geben, hat den Ruhm, der Kunſt den lezten tödtlichen Streich verſezt zu haben.

Man muß es deswegen nicht der Critik ſelbſt, nicht den Kunſtrichtern von Genie, ſondern den Sophiſten, die aus dieſer Wiſſenſchaft ein Handwerk gemacht haben, zuſchreiben, wenn die ſchönen Künſte durch Theorien verderbet werden. Die ächten Kunſtrichter wollen nie als den Lehrer des Künſtlers anſehen, und dieſem rathen mit ſeiner Stimme zu herrſchen. Zwar ſcheinet es, daß der Künſtler auch der beſte Richter über die Kunſt ſeyn ſollte. Wenn man aber bedenkt, wie viel Zeit, Nachdenken und Fleiß die Ausübung erfodert: ſo läßt ſich begreifen, daß ein zur Kunſt gebohrnes Genie, (und ein ſolches muß der Kunſtrichter ſeyn,) das ſich ſelbſt mit der Ausübung nicht beſchäftiget, in gar vielen zur Kunſt gehörigen Dingen noch weiter ſehen muß, als der Künſtler ſelbſt.

## Kunſtwörter.

Die Künſtler und Kunſtrichter bedienen ſich, wenn ſie von Kunſtſachen reden, vieler Wörter, die im gemeinen Leben, oder in Wiſſenſchaften ſonſt nicht oder wenigſtens nicht in der Bedeutung, die ſie in der Kunſtſprache haben, vorkommen, und deswegen Kunſtwörter genennt werden. Man hat ſo wenig Urſache ſich über die Kunſtwörter zu beklagen, daß man vielmehr ihre Anzahl ſo lange vermehren ſollte, bis jeder in der Theorie und Ausübung der Kunſt vorkommende klare Begriff ſein Wort hat.

Es kann allerdings ein großer Mißbrauch davon gemacht werden, wie man denn die Sprache überhaupt mißbraucht, und nur zu oft ſtatt der Gedanken bloße Wörter hat. Es iſt in dem vorhergehenden Artikel angemerkt worden, daß es der Kunſtſprache, wenn ſie in die Hände ſchlechter Köpfe kommt, eben ſo geht, wie der [illegible] Sprache der Metaphyſik, die unter den Händen der Scholaſtiker zu einem leeren Geſchwäz geworden iſt.

Ein andrer ſchlimmer Mißbrauch der Kunſtſprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunſt, ſondern für alle Leſer überhaupt geſchrieben ſind, in der Kunſtſprache reden, und dadurch unverſtändlich werden. Die Künſte ſind für alle Menſchen: und diejenigen, die ſich einmal der Welt als Lehrer ankündigen, müſſen die Gelegenheiten ergreifen, ihnen die Werke der Kunſt, die ihnen nutzen können, bekannt zu machen, auch ſo gar ſie von ihrem Werth oder Unwerth, von ihren Vollkommenheiten und Mängeln zu unterrichten. Thun ſie es aber in der Kunſtſprache, ſo iſt ihr Unterricht vergeblich, weil der gemeine Leſer ſie nicht verſteht, oder gar auf den Wahn geräth, als ob die Kenntniß der Kunſtwerke von einer Menge ſchwer zu verſtehender Wörter abhange.

Ein Kenner thut wol, wenn er bey guter Gelegenheit ſelbſt den gemeinen Mann, den er beym Schauſpiel ſpricht, auf das Gute und Schlechte deſſelben aufmerkſam macht. Aber er muß dabey bedenken, daß er keinen Kenner, dem die Kunſtſprache geläufig iſt, vor ſich hat. Dieſem könnte er vermittelſt der Kunſtwörter ſehr kurz ſeine Beobachtungen mittheilen. Aber mit dem gemeinen Mann muß er nicht von Ankündigung, von Knoten, von Charakteren, Monologen, von Coup de Theatre, und dergleichen Dingen ſprechen, davon er nichts verſteht. Er muß eben das, was die Kunſtwörter bedeuten, durch ihm bekannte Wörter ausdrüken.

Unter Kennern ſind die Kunſtwörter von vielfältigem Nutzen. Sie kürzen die Reden ungemein ab, ſie machen, daß man ſich gar vieler den Künſten weſentlicher Begriffe, die ohne beſondere Zeichen nicht genug bemerkt werden, verſchieden. Der, dem die Kunſtſprache geläufig iſt, denkt, blos weil er außer den Begriffen der Sachen die Töne der Wörter bringt, weit beſtimmter und ausführlicher an alles, worauf er Achtung zu geben hat. Die Kunſtwörter dienen ihm zur Beurtheilung, wie dem Redner die rhetoriſchen Fächer (Topica) zur Erfindung dienen. Wem beym Anſchauen eines Gemähldes gleich alle mahleriſche Kunſtwörter einfallen, deſſen Beurtheilung wird eben darum keine zum Gemählde erforderliche Eigenſchaft entgehen. Es iſt kaum zu glauben, wie viel uns ſonſt bekannte Begriffe da, wo man ſie nöthig hätte, uns entgehen, wenn der Ton der Worte, wodurch ſie bezeichnet werden, uns nicht einfällt. Was, wie die deutlichen Begriffe, blos im Verſtande liegt, verſchwindet wie ein leichter Nebel, wenn es nicht an etwas einem der äußern Sinne angehänget wird. Der gemeine Mann, der ein Gebäude betrachtet, ſieht an demſelben gerade die Theile, die dem Kenner der Baukunſt in die Augen fallen. Aber alles was er ſieht, fließt in dem Kopfe des Unwiſſenden in einen unförmlichen Klumpen zuſammen: er kann nichts davon beſchreiben und alſo auch nichts beurtheilen, da der Kenner vermittelſt der Kunſtwörter alle dieſe Begriffe von einander abgeſondert ſieht, und folglich das Einzele ſeiner Beurtheilung unterwerfen kann.

Es wäre demnach zu Ausbreitung der Kenntniß der Kunſt allerdings ſehr gut, daß die Kunſtwörter allmählig, aber ja nicht ohne die Bemerkung, deren Zeichen ſie ſind, in die gemeine Sprache eingetragen würden. Und der würde der Kunſt ein nützliches Werk thun, der ein Wörterbuch aller in den ſchönen Künſten gebräuchlichen Wörter, mit richtiger Beſtimmung ihrer Bedeutung herausgäbe.

Für die Kenntniß und Theorie der Künſte ſelbſt bleibet in Abſicht auf die Kunſtwörter noch die wichtige Arbeit übrig, daß man ihre Bedeutung allgemeiner, oder, wie man in der Metaphyſik ſpricht, transcendenter mache. Die Künſte ſind im Grund einerley, haben ähnliche Gegenſtände, und auch ähnliche Mittel. Keine Kunſt hat Theile, oder Maximen, davon die Aehnlichkeit nicht auch in andern Künſten vorkomme. Die Sprache hat ihre Zeichnung, ihr Colorit, ihr Helldunkeles, ihre Gruppirungen, wie die Mahlerey. Nun ſind dieſe Theile in einer Kunſt eher zu bemerken, als in einer andern. Daher entſtehen Kunſtwörter, die man zuerſt nur in einem Zweige der Kunſt braucht. Zur Vollkommenheit der Theorie der Künſte iſt nöthig, daß man jede beſonders kenne, und das Vortheilhafte der einen in die andere herübertrage.

— Alterius ſic
Altera poſcit opem. —

Alsdenn werden die, ſonſt einzeln Künſten eigene Kunſtwörter allgemein gemacht.

## Kupferdruker.

Die Kupferſtecherkunſt verdienet wegen ihres ausgebreiteten Nutzens, auch in den kleineſten Nebenpunkten, zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Der Kupferſtecher hat das Seinige gethan, wenn er ſeine Platte völlig ausgearbeitet hat: aber ein beträchtlicher Theil ſeiner Arbeit geht verloren, wenn dieſelbe nicht gut abgedrukt, oder gar durch unachtſame Behandlung bald verdorben wird. Es erfodert wieder andre Geſchiklichkeiten und Sorgen zu dieſem Abdruken; darum iſt der Kupferdruker ein beſonderer, dem Kupferſtecher untergeordneter Künstler. Wenigstens ist es in Frankreich so, wo diese Kunst auf das höchste gestiegen ist. Auch andre deutsche Kupferstecher vom ersten Range haben Ursache darüber verdrießlich zu seyn, daß der Mangel an guten Kupferdruckern ihnen einen Theil ihrer Kunst vernichtet, oder doch beschwerlich macht.

Der Kupferdrucker muß eine gute Kenntniß der Farbe und des Papiers besitzen, muß das Einreiben desselben, und die Handgriffe des Einreibens und Abwischens der Farbe, und des Drukens selbst vollkommen verstehen. Wo ihm einige dieser Stüke fehlet, bekommt er entweder schlechte Abdrüke, oder er verderbt in kurzem die Platte. Das meiste kommt auf die Farbe und das gute Ein- und Abreiben derselben an, damit nicht nur jeder Strich des Grabstichels oder der Nadel, so fein er auch seyn mag, sich richtig abdruke, sondern auch jeder im Abdruk die verhältnißmäßige Stärke habe. Denn wenn wohl alle Striche in dem Abdruk kämen so, wie in der Platte selbst sind, so ist das Kupfer nicht so, wie es nach der Absicht des Kupferstechers seyn sollte.

◆ ◆

In dem Werkchen der Kupfer [illegible] finden sich, unter andern, Anmerkungen hierüber, bey dem Art. Aetzkunst [illegible] angeführten Werke des Abr. Bosse, in eine [illegible] Art zu graviren, und [illegible] und in dem [illegible], von Hrn. [illegible]

## Kupferplatte.

Die kupferne Platte, auf welche eine Zeichnung gestochen oder geätzet werden soll, oder gestochen ist.

Man hat das rothe Kupfer zum Stechen gewählt, weil es mehr lenkbar als Silber, nicht so weich als Zinn, und nicht so spröde und schiefericht als Eisen ist. Allein es hat doch die Unvollkommenheit, daß es sich durch die Arbeit des Abdrukens bald abnutzet, so daß man nicht so viel Abdrüke von einer Platte machen kann, als man wünschte: die feinesten Striche löschen sich aus, oder werden doch zu schwach, nachdem wenige hundert Abdrüke gemacht worden. Vielleicht ließe sich eine Composition machen, die, ohne spröde oder schiefricht zu seyn, mehr als das Kupfer aushalten könnte. Gelbes Kupfer mit sehr reinem Zink vermischt, macht einen Tombak, der etwas harter ist als Kupfer, aber ein eben so feines Korn hat. Es ist zu bedauern, daß eine so schöne Kunst der Unvollkommenheit unterworfen ist, nur so wenig gute Abdrüke von einer Arbeit zu liefern, die einen Künstler Jahre lang beschäfftiget hat.

Man sucht zur Arbeit des Stechens und des Aetzens das feineste Kupfer aus, und läßt es lange hämmern, um es überall gleich feste zu machen. Die Dike der Platte richtet sich nach ihrer Größe: wenn sie so ist, daß die fertige Platte, die etwa einen Fuß lang und 9 bis 10 Zoll breit ist, eine Linie oder den 12ten Theil eines Zolls dik bleibet, so scheint sie eine hinlängliche Dike zu haben.

Wenn die Platte lange gehämmert worden, so wird sie auf einem glatten Schleifstein geschliffen, bis sie eine überall gerade Fläche hat, in welcher weder Striche noch Vertiefungen des Hammers zu sehen sind. Wenn man damit fertig ist, so wird sie noch einmal mit Bimsstein, den man immer feiner nehmen muß, abgeschliffen, wodurch sie eine vollkommene glatte Platte bekommt. Hernach wird sie zuerst mit feinen Holzkohlen noch einmal abgeschliffen, daß auch die feinesten Striche des Bimssteins verschwinden, und endlich mit dem Polirſtahl vollkommen polirt. In dieſem Zuſtande kann der Stecher oder Aezer ſeine Arbeit anfangen.

Wenn die Platte ganz oder zum Theil ſoll geäzt werden, ſo wird ſie, nachdem ſie auf vorbeſchriebene Weiſe zurecht gemacht worden, gegründet. Dieſe Zubereitung iſt in einem beſondern Artikel beſchrieben worden.

## Kupferſtecher.

Man giebt dieſen Namen im eigentlichen Verſtande nur den Künſtlern, welche vornehmlich mit dem Grabſtichel arbeiten. Denn wenn man auch die, welche die Kupferplatten äzen, ſo nennen wollte: ſo würde der Name einer großen Anzahl Mahler müſſen gegeben werden, und Rembrandt wäre unter die Kupferſtecher zu ſezen. Das Aezen iſt eine Kunſt, die jeder gute Zeichner ohne Anleitung eines Meiſters bald lernt; aber die Kunſt des Grabſtichels erfodert weit mehr Uebung, und würde ohne Anleitung ſchwerlich ſo zu lernen ſeyn, wie die berühmten Meiſter dieſelbe beſizen.

Der Kupferſtecher ſollte, ſo wie der Mahler und der Aezer, ein guter Zeichner ſeyn. Nicht blos deswegen, damit er im Stande ſey ein Gemählde, das er ſtechen ſoll, erſt zu zeichnen; denn die Zeichnung könnte er ſich allenfalls von einem andern machen laſſen; ſondern vornehmlich, damit er in Auftragung der Zeichnung frey und ungezwungen verfahren könne. Beſonders iſt ihm derjenige Theil der Zeichnungskunſt nöthig, der die Haltung, Licht und Schatten, und den Ausdruk des äuſſerlichen Charakters der ſichtbaren Gegenſtände betrift. Das Glatte muß anders gezeichnet werden, als das Rauhe, das Glänzende anders, als das Matte; und bald jede beſondere Gattung der Gegenſtände erfodert eine ihr beſonders angemeſſene Manier des Zeichners. Eben dieſes ſcheinet das ſchwereſte der Kunſt zu ſeyn, und einen Mann von Genie zu erfodern.

Die erſten Studia hat der Kupferſtecher mit allen andern zeichnenden Künſtlern gemein. Er muß ein ſo guter Zeichner ſeyn, als der Mahler. Wenn es berühmte Kupferſtecher gegeben hat, die in dieſem Theile ſchwach geweſen ſind, ſo haben ſie nach vollkommen ausgearbeiteten Zeichnungen geſtochen, und dadurch ihr Unvermögen bedekt. Vorzüglich muß der Kupferſtecher ſich im Zeichnen nach der Natur üben, damit er eine Fertigkeit in den mannichfaltigen Arten der Charaktere natürlicher Dinge erlange. Da es aber ein Haupttheil der Kunſt iſt, nach Gemählden zu arbeiten, wenn ſie vorzüglich zur Nachahmung der fürtrefflichſten Werke des Pinſels gebraucht wird: ſo muß der künftige Kupferſtecher ſich fleißig im Zeichnen nach Gemählden üben, damit er lerne das Charakteriſtiſche in der Behandlung des Mahlers auszudrüken. Es würde ihm ſo gar vortheilhaft ſeyn, ſich im Mahlen zu üben. Denn nur ein Mahler bemerkt im Gemählde jeden Pinſelſtrich.

Wenn er ſich in allen dieſen Theilen fleißig geübt hat, ſo wird ihm auch dieſes ſehr vortheilhaft ſeyn, daß er Kupferſtiche von ſchönen Gemählden mit ihren Originalen vergleicht; nur dadurch kann er die Kunſt, ein Gemählde in den Kupferſtich gleichſam zu überſezen, in ihrer höchſten Vollkommenheit faſſen.

Die Führung des Grabſtichels iſt alſo der kleinſte Theil der Kunſt. Ein Mahler, der ein großer Zeichner iſt, kann den Kupferſtecher um mehr als drey Viertel ſeiner Kunſt ausbilden. Das ihm fehlende Viertel giebt ihm hernach der Kupferſtecher und die Uebung. Ein angehender Kupferſtecher muß ſich durch die Beyſpiele der Künſtler, ker, die, ohne viel Zeichnung zu beſizen, blos durch die Zierlichkeit im Grabſtichel Ruhm erworben haben, nicht irre machen laſſen. Der ſicherere Weg in ſeiner Kunſt groß zu werden iſt doch der, der durch die ganze Kunſt der Zeichnung geht. Wer gelernt hat, mit dem Bleyſtift oder der Feder jeden Gegenſtand in ſeinem natürlichen Charakter auszudrüken, dem wird hernach die Arbeit mit dem Grabſtichel nicht mehr große Schwierigkeiten machen.

Eine einzige Anmerkung wird hinlänglich ſeyn die Nothwendigkeit einer langen Uebung im Zeichnen zu beweiſen. Man kann als ausgemacht annehmen, daß der Kupferſtecher, der ein Gemählde in Kupfer bringen will, faſt keine einzige Stelle deſſelben ſo behandeln kann, wie die andere. Die Betrachtung eines einzigen guten Kupferſtiches wird jeden hinlänglich davon überzeugen. Will der angehende Künſtler die Art der Behandlung, die jedem Gegenſtand vorzüglich angemeſſen iſt, durch Führung des Grabſtichels lernen, der ſehr langſam und zum Theil mit Furcht arbeitet: ſo wird ſein ganzes Leben kaum hinreichen, das zu finden, was er ſucht. Mit dem Bleyſtift und der Feder geht die Arbeit geſchwind von ſtatten; ſieht man, daß eine Behandlung für gewiſſe Gegenſtände nicht glüklich genug iſt, ſo kann man funfzig andre verſuchen, ehe man mit dem Grabſtichel zweyerley Manieren verſucht hat.

Während der Zeit, daß der künftige Stecher ſich im Zeichnen übt, kann er auch ſchon die erſten Uebungen mit dem Grabſtichel vornehmen, um ſich eine feſte Hand und einen ſichern Stich anzugewöhnen. Mit den Uebungen, die vorzüglich bekannt ſind, nach Gemählden und nach der Natur zu zeichnen, kann der Lernende alle Arten der größern und kleinern Striche, aller Schraffirungen, aller Gattungen des tiefen und flachen, des harten und weichen Stichs, die gleichſam das Alphabet der Kupferſtecherkunſt ausmachen, verbunden werden.

Ein vorzüglicher Vortheil zur Erlernung der Kunſt wäre es, wenn man eine von einem guten Meiſter oder Kenner gemachte Sammlung der beſten Kupferſtiche derjenigen Künſtler bey der Hand hätte, durch welche die Kunſt würklich eine Vermehrung oder Vervollkommnung erhalten hat. Dieſe Sammlung müßte ſo gemacht ſeyn, daß jedes Blatt etwas Neues enthielte, das bey der gegenwärtigen Vollkommenheit der Kunſt durchgehends angenommen worden. Dieſe Stüke müßten dem Schüler erklärt werden, damit er begreifen lernte, daß z. B. dieſe Behandlung am beſten ſey das Nakende in Figuren; die, das Glänzende der Metalle und ſeidenen Stoffe; dieſe eine leichte und warme, jene eine ſchwere und kalte Luft auszudrüken, u. ſ. f. So bald die Hand des Schülers durch Führung des Grabſtichels, Auge und Hand aber durch fleißiges Zeichnen eine gewiſſe Fertigkeit erlanget haben, alsdann kann er anfangen nach erwähnten Kupferſtichen zu arbeiten.

Wenn man bedenkt, daß der Kupferſtecher zur Vorſtellung der unendlichen Verſchiedenheit natürlicher Dinge kein ander Mittel hat, als ſchwarze Striche oder Punkte auf einem weißen Grunde: ſo wird man begreifen, was für erſtaunliche Schwierigkeiten die Kunſt hat, und was für Genie iſt erfodert worden, die mannichfaltigen Mittel auszudenken, wodurch es den Erfindern gelungen iſt, jede Sache natürlich darzuſtellen, und beynahe die Farben der Gegenſtände errathen zu laſſen.

In dieſen großen Schwierigkeiten liegt der Grund, warum ſelten ein Kupferſtecher in allen Theilen der

Kunſt zugleich groß ſeyn kann, und warum es gut iſt, daß ſich jeder auf einen Zweig derſelben, dieſer auf das Portrait; ein anderer auf das hiſtoriſche Gemählde, ein dritter auf Landſchaften, einſchränke. Denn es wäre würklich zu viel gefodert, daß ein Menſch in allen Arten ſtark ſeyn ſollte.

Man kann aus dem angeführten auch erkennen, daß der große Kupferſtecher, in welcher Art er ſich hervorthut, weder in Anſehung des Genies und der Talente, noch in Abſicht auf die durch Uebung erworbenen Geſchiklichkeiten, dem Mahler, oder einem andern Künſtler könne nachgeſetzt werden. Wer wird z. B. ſich unterſtehen zu behaupten, daß zu einem Kupferſtich wie Maſſons Jünger zu Emaus nach Titian *), weniger Genie und Kunſt erforderlich geweſen ſeyen, als zur Verfertigung des Gemähldes ſelbſt? Ein kühner Stich und zierliche Schraffirungen machen ſo wenig den guten Kupferſtecher aus, als es zum guten Dichter hinlänglich iſt, einen wohlklingenden Vers zu machen.

◆ ◆

Diejenigen Werke, welche von Kupferſtechern, Nachrichten und Lebensbeſchreibungen enthalten, finden ſich, bey dem Art. Aezkunſt, S. 67 u. f. angezeigt. — Auch finden ſich verſchiedene, zum Theil, noch, in den, bey den Art. Baumeiſter (S. 305.) Bildhauerey (S. 422.) Mahlerey angeführten biographiſchen Werken. — Zu dieſen kommt noch das Diction. hiſtor. des Artiſtes, p. Mr. (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. — Auch finden ſich noch, bey Jo. Harzheim Biblioth. Colon. Colon. 1747. f. vitae pictor. chalcographorum . . . nonnull. — Und ein kurzes, weitläuftiges italiäniſches Werk der Art iſt, im 42ſten Bd. S. 173. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. angekündiget worden. — —

Erklärungen und Abbildungen der, von den Kupferſtechern gebrauchten Zeichen (Monogrammen) finden ſich in dem, bey dem Art. Aezkunſt, S. 64. angezeigten Abecedario pittor. welche, unter dem Titel: Repertor. Sculptile-Typicum: or a complete collection and explanat. of the ſeveral Marks and Cyphers, by which the prints of the beſt Engravers are diſtinguiſhed . . . Lond. 1730. 12. Engliſch worden iſt. — Eben dazu dient, mit Abbildungen der der Sculptura Hiſtor. Technica . . . Lond. 1747. 1770. 8. (in der letzten Ausg. von 202 dergl. Zeichen.) — Joh. Friedr. Chriſt Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchſtaben der Namen, und anderer Züge und Zeichen, unter welchen berühmte Mahler, Kupferſtecher, und andre bergl. Künſtler, auf ihren Werken ſich verborgen haben, Leipz. 1747. 8. Franz. von Sellius, mit Zuſätzen von dem jüngern L'Argentier, Par. 1750. 8. — Eine ähnliche Anzeige und Erklärung, bey des Papillon Traité hiſtor. et prat. de la Gravure en bois . . . Par. 1766. 8. — Eine ebendergl. bey dem Chronol. Ser. of Engravers . . . Camb. 1770. 8. (von 152 Kupferſtechern) — Die, von C. G. v. Murr in ſ. Bibl. de Peint. Th. 1. S. 152. als ein, bisher unbekanntes Werk angeführte, und bereits Lipſ. 1679. 4. erſchienene Iconographia des C. G. Rannus, enthält nichts, als Verſchreibungsarten zum Abſchreiben oder Nachzeichnen. — —

In den berühmteſten Kupferſtechern (zu welchen allerdings auch die Erfinder und Urheber der Kunſt, in ſo fern ſie bekannt ſind, gehören, von welchen aber hier [illegible] in der Art, und in der [illegible]

---

*) In der Sammlung der Kupferſtiche, die der franzöſiſche Hof unter Ludwig dem XIV, nach den in dem Königl. Cabinet befindlichen Gemählden hat verfertigen laſſen. Cabinet des eſtampes du Roy de France. Dieſe Sammlung iſt ſelten zu haben, weil der Hof ſie blos zu Geſchenken beſtimmt hat.

Schwarzen Kunst berühmtesten ausgearbeitet werden, weil von diesen Arten der Kunst in besondern Art. gehandelt worden ist, werden [illegible] (Mart. Schöngauer, oder Schön († 1486. S. den folgenden Artikel.) Tommaso Finiguerra (Wenn er, d. Gemälde, in der [illegible] [illegible] Bd. 3. S. 214. wo der in ein silbernes, von diesem Künstler um J. 1460 verfertigtes, Gefäß der Schwefelfarbe zu Abdrucken, [illegible] [illegible] gen Farbe [illegible], das [illegible] eben so frühe Abdrücke gemacht worden sind müssen; so scheint er nicht zu vermögen, daß aus der jetzt daran befindlichen Farbe, sich für jene Zeiten nicht erweisen läßt, [illegible] so nicht [illegible] [illegible] werden kann: Konnte sie, wenn sie [illegible] nicht [illegible] werden, und nun noch daraus [illegible] können? Und sind nicht ähnliche Betrügereien oft genug geübt worden? [illegible], in den Händen [illegible] von Künstlern und [illegible], S. [illegible] [illegible] [illegible] gehabt, [illegible] von [illegible] [illegible] und der [illegible] in [illegible] sicht auf die Erfindung der Kunst, Bartsch Vie de peintres, Bd. 4. S. [illegible], der [illegible] und des Hrn. [illegible] [illegible], De Inventione [illegible] Bar. an. S. 75. welcher die Erfindung eben in das J. 1460 setzt, und Blätter aus der [illegible], welche [illegible] in der [illegible] zu Florenz vom [illegible] gemacht worden, als die ersten gedruckten [illegible]. Vergl. des Abbe [illegible] Lettere, Roma, Bd. 1. S. 275, so wie in den [illegible] [illegible] die Lettere sulla pittura, Bd. 3. S. 222, und den [illegible] [illegible] der S. [illegible] u. S. 278 u. f. [illegible] [illegible] [illegible], S. 533) und einen Streit von dem [illegible] [illegible], vergl. mit Meermanns Origin. Typogr. S. 257. N. dq) — Israel von Mecheln, B. und S. (1450–1503. S. über ihn die Idée générale d'une Collect. d'estampes S. 224 u. f. Tommaso in dem, seinem Trattato dell' arte della [illegible] [illegible] pittura, angehängten Verzeichnisse von Künstlern, nennt ihn. S. 690. Israel Martin und Inventore del tagliar le carte di rame.) Baccio Baldini (Ihm, oder dem Sandro Boticelli, werden die in der Ausgabe des Libro intitolato Monte santo . . . Flor. 1477. 4. und zwey, in der Comedia des Dante vom J. 1481, befindliche Kupferstiche zugeschrieben, welches die ersten sind, welche man mit Gewißheit von ital. Künstlern kennt. S. Catal. de la Bibl. du Duc de la Val. Par. 1783. 8. S. 255. Nouv. Mem. de l'Acad. de Dijon pour l'année 1782, Dij. 1783. 8. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, 1 S. 287, Murrs Journ. 2. S. 240, und das Dict. des Artistes Art. Botticello.) Mich. Wohlgemuth († 1519. S. Idée gen. d'une coll. d'est. S. 233. N. Bibl. der schönen Wiss. Bd. 20. S. 295. Murrs Journ. zur Kunstgesch. 2. 245.) Alb. Dürer († 1528. Seine, mit dem Grabstichel verfertigten Werke belaufen sich auf einige neunzig. Die beiden [illegible], bey dem Art. Deutsche Schule S. 606 b. angezeigten Werke.) Alb. Altorfer (1510) Andr. Mantegna († 1517) Marc. Ant. Raimondi (1527. In dem vorher angezeigten Werke des Gandellini findet sich ein Verzeichniß seiner Arbeiten.) Agostino Veneziano, de Musi (1514) Noel Garnier (1520. Wird für einen der ersten französischen Kupferstecher gehalten.) Nic. Belin, da Modena (1530) Giov. Batt., Mantovano gen. (1530) Luc. Dammesz, oder von Leyden († 1533) [illegible] [illegible], Caraglio (1540) Marco da Ravenna (1540) Giul. Bonasone (1547. S. des Malvasia Felsina pittrice, Bd. 1. S. 74.) Lucas Krug (1550) Georg Penz (1550) Heinr. Aldegrever (1551) H. Seb. Beham († 1550) Adrian und Joh. Collaert (1555) Diana und Georg. Ghisi (1560) Lamb. Sutermann (156 ) Wenzel [illegible] (Von ihm sind die ersten bekannten, mit dem Punzen gearbeiteten, oder vielmehr damit nachgearbeiteten Blätter, wovon eines vom J. 1560 datirt ist.) Ich verbinde damit die spätern Künstler Joh.

Steph. de Laune, aus Straßburg, ums J. 1582, und Theod. Bry und Paul Flint, ums J. 1592. Jamnitzer u. a. m. S. Mechels Verzeichniß einer Sammlung von Bildnissen, [illegible]) Matt. Francko (1590) [illegible] († 1603) Crispinus [illegible] Cort († 1578) Matt. Kota (1595) Jacob Cavalleriis (1590) Pet. Jode († 1591) Theod. v. Bry (1596) Corn. Jode († 1600) Joh. Sadeler († 1600) Franz Aspruck (1600. Beider sein, mit dem Pinsel geschummerten 18 Bl. i. Mechels Samml. von Bildnissen berühmter Aerzte, S. 49.) [illegible]. Sadeler († 16[illegible]) J. v. [illegible] († 1607) Nic. v. Bruyn (1610) Phil. Galle († 1612) Dan. Kellerthaler (1613. Wegen seiner [illegible] Kupferstiche i. Stettens Kunstgeschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 436) Chr. Alberti († 1615) Heinr. Goltzius († 1617) Theod. Galle (1620) Ambr. Bra[illegible] (1622) Franz Villamena (1626) Heinr. Hondt (1636) Pet. Lastmann (gab 1636 die ersten nicht sehr glücklich gerathenen Versuche von bunten, im Kupfer, nach Gerhard? der mit hölzernen Stöcken von Hugo da Carpi, u. a. m. geschnittenen Blättern) Rob. v. Voerst (1627) Egid. Sadeler († 1629) Crisp. de Pass (1630) Schelte Bolswert (1630) Paul Pontius (1630) Luc. Vorstermann, d. ä. (1630) Pet. v. Balliu (1630) Jo. Matham († 1631) Pet. Jode († 1634) Corn. Galle (1640) Luk. Kilian († 1637) Abrah. Bloemaert († 1647) John Payne († 1648. Der erste durch den Grabstichel bekannte Engländer.) Wilh. Forlati (1650) Joh. Friedr. Greuther (1650) [illegible] Rosa (1647) Corn. [illegible] (165[illegible]) Jac. Neefs (1650) Pet. Nolpe (1650) Heinr. Snyers (1650) Corn. v. Dalen (1650) Corn. Caukerken (1650) Pet. Clouet (1650) Pet. Jode d. j. (1650) Ger. Snyders († 1647) Wilh. Pet. Gallestruzzi (1657) Jac. Bellange (1660) Pet. v. Bleck (1660) Pier. Lombart (1660) Conr. Meyssens (1662) Theod. Matham (1663) Rich. [illegible] († 1665) Jon. Umbach (1670) Mich. Natalis (1670) Et. Baudet († 1671) Nic. Pitau († 1671) Jean l'Enfant († 1674) Ch. Audran († 1674) Rob. Nanteuil († 1678. Der erste, welcher durch künstliche Punkte einen Köpfen eine natürliche [illegible] zu geben wußte. S. Florent le Comte Cabinet des singularités etc. Th. 1. S. [illegible] Brux. 1702. 12. Vie de R. Nant. Par. 1755. 8.) Abr. [illegible] (1680) Dan. Danckert (1680) J. [illegible] (1680) [illegible] (1680) Ant. Blooteling (1680) Greg. Spiert († 1691) Guil. Chasteau († 1683) Corn. Bloemaert (1680) Guil. [illegible] (1685) Cl. Mellan († 1688. Wird für den Erfinder der so genannten englischen [illegible] gehalten, [illegible], wo durch [illegible], in die Runde [illegible] [illegible] gemacht wird, gehalten) Corn. v. [illegible] (1692, S. den Art. Aetzkunst.) Pet. [illegible] (1693) Franc. de [illegible] (1693, Cat. de l'oeuvre de Fr. Poilly, [illegible] par Mr. Hecquet, Par. 1752. 12.) [illegible] († 1696) John [illegible] (1696, [illegible] den Art. Aetzkunst.) [illegible] Kilian († 1696) Conrad Meyer († 1693) Ant. [illegible] († 1700) Sim. Thomassin (1700) Ger. Audran († 1703) [illegible] († 1707) Ant. Trouvain (1708) [illegible] (1707) Jean [illegible] (1711) Joh. [illegible] († [illegible]) Jen. Nic. Arnold († 1719) [illegible] (1720) Mich. Dossier (1720) [illegible] (1721) Ben. Audran († 1721) Et. Desrochers (1723) [illegible] († 1726) [illegible] Simoneau († 1727) Ch. [illegible] († 1728) Jean. Bisbo († 1728) Jak. Chereau († 1729) [illegible] († 1731) Bern. Picart († 1733) Joh. Heinr. Glaucke lin († 1736. Er gab die ersten Versuche in den Miniaturkupfern, welche sein Sohn, Johann Adolph, geb. 1716, viel besser betrieb. S. [illegible] der in Kupfer [illegible] Bestrebungen aus der [illegible] der Reichsstadt Augsburg, S. [illegible]) Joh. [illegible] († 1738) Franz [illegible] († 1739) [illegible] Sim. Thomassin († [illegible]) [illegible] Blon († 1741, lieferte die ersten glücklichen Versuche in bunten Kupfern. S. den folgenden Art.) Ch. Dupuis († 1742) Rob. Audenaert († 1743) Gior. Canetta († 1745) J. C. Weigel? († 1745) Nic.

heur, Tardieu († 1762) Pierre Drevet [illegible] († 1749) Joh. [illegible] (1739, mit Farben abgedruckte Blätter.) Jacq. Chereau (1750) Laur. Cars (1750) Et. Fessard (1750) Jean Jac. Flipart (1750) Th. [illegible] (1750) Jean Ouvrier (1750) [illegible] (1751) [illegible] (1752) [illegible] Bart. [illegible] (1754) [illegible] († 1756) Bart. [illegible] (1755) [illegible] († 1756) Jean [illegible] († 1758) Jean Phil. [illegible] († 1759) Jean Phil. le Bas († 1783) François (ein Franzose, der um das Jahr 1756 die Kunst, Zeichnungen in Kreide oder Röthel [illegible] Manier in Kupfer zu [illegible], erfand.) Jean [illegible] (1763) Joh. W. Schmutz [illegible] (1750) [illegible] Landschafte in Kupfer [illegible], [illegible] Zeichnungen, auch [illegible] u. [illegible], Thiere [illegible], [illegible] so wie andre [illegible] haben. Le Prince war wie der Erfinder. (S. den folgenden Artikel.) Jac. [illegible] [illegible] († 1762) [illegible] († 1761) Louis [illegible] († 1762) [illegible] Jean Daullé († 1763) Jean Jac. Balechou († 1764) [illegible] († 1764) [illegible] (1766) [illegible] (1766) Joh. [illegible] (1766) [illegible] [illegible] (1767. Erfand die Manier, alle Arten von Zeichnungen, mit Farben [illegible], in der [illegible] [illegible] [illegible]. S. Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Th. 2. S. 48. und den folgenden Artikel.) [illegible] [illegible] (1766) Pierre [illegible] (1768) [illegible] (1769) Joh. [illegible] [illegible] († 1767) [illegible] [illegible] († 1769) Joh. [illegible] († 1767) [illegible] [illegible] (1769) Jean [illegible] († 1769, [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] zu einer großen Vollkommenheit, [illegible] und [illegible] [illegible] nach Zeichnungen mit schwarzer und rother Kreide.) Joh. [illegible] (1769) Jac. [illegible] ([illegible]) [illegible] ([illegible]) [illegible] — [illegible] — [illegible] Barbaza — Jean Varin — Bartolozzi (war, wenn nicht der erste, doch [illegible] von den ersten, welcher die so genannten punctirten Blätter (S. den folgenden Artikel) von [illegible] [illegible] lieferte. Mit ihm zugleich und später haben in dieser Manier gearbeitet, [illegible], W. W. Ryland, [illegible], [illegible], G. F. Schmidt, [illegible], Dom. Berger (Von dessen [illegible] W. [illegible] [illegible], Leipz. 1792. erschienen ist) C. [illegible], P. W. Tomkins, J. R. Smith, W. Dickinson, [illegible], J. Parker, [illegible], Caroline Watson, Kingsbury, M. Marcuard, [illegible], T. Burke, W. Ward, W. P. [illegible], [illegible], W. Sharp, P. M. [illegible], [illegible], P. Simon, Howard, [illegible], [illegible], [illegible] Bolard, C. Tomkins, [illegible], J. M. Delattre, [illegible], Strutt (S. Meusels [illegible] [illegible] 4. S. [illegible]) Schiavonetti u. v. a. m.) — Joh. Fr. Bause (Ein Verz. [illegible] erschien, Leipz. 1786, dazu 1789. [illegible] [illegible] S. 120 u. f. der [illegible]) — Jean Beauvarlet — [illegible] — [illegible] Carmona — Giov. [illegible] — [illegible] Cecchini — Chevillet — Clemens — Rich. Cooper — Dom. Cunego — Nic. de Launay — [illegible] — [illegible] Ficquet — [illegible] — Jac. Gautier — Dagoty (verbesserte die Manier des le Blon mit einer Farbe [illegible], [illegible], sowohl der Zeichnung, als [illegible] nach, keine Blätter unter den Arbeiten des le Blon sind.) — [illegible] — Jac. [illegible] — [illegible] — [illegible] Hemery — Lorrence [illegible] — [illegible] — [illegible] — Jan. Ma[illegible] — [illegible] — Massard — [illegible] — [illegible] — R. Morghen — [illegible] — J. G. Müller — Carl. [illegible] — Joh. Mart. Preisler — [illegible] — [illegible] — F. Selma — [illegible] — Rob. Strange — J. [illegible] — Jacq. Nic. Tardieu — [illegible] — Sim. Frid. Ravenet — [illegible] — [illegible] — Jos. [illegible] — Joh. Georg Wille — Will. [illegible] — [illegible] — u. v. a. m.

# Kupferſtecherkunſt.

Ob man gleich unter dieſem Namen auch die Radierkunſt und die ſogenannte ſchwarze Kunſt begreift, ſo wird er hier in der Einſchränkung genommen, daß nur das eigentliche Kupferſtechen mit dem Grabſtichel darunter verſtanden wird, weil von den beyden andern Zweigen der Kupferſtecherkunſt unter ihren beſondern Namen geſprochen wird.

Es iſt unnöthig das allgemeine Verfahren dieſer Kunſt hier weitläuftig zu beſchreiben, denn es iſt bekannt genug, daß der Kupferſtecher auf eine unter ihrem Artikel bereits beſchriebene Kupferplatte vermittelſt der, mehr oder weniger ſtumpfkantenden, aber ſehr ſchneidenden Spitze eines gehärteten Stahls, dem man den Namen Grabſtichel gegeben, die Striche eingräbt, die zur Zeichnung und Schattirung ſichtbarer Gegenſtände nöthig ſind, und daß dieſes in der Abſicht geſchehe, die auf die Platte geſtochene Zeichnung, ſo oft man will, auf Papier abzudruken. Ohne uns bey dem Mechaniſchen der Kunſt aufzuhalten, wollen wir ihre Kraft, ihren Nutzen, und die Hauptpunkte ihrer Geſchichte betrachten.

Seitdem dieſe Kunſt zu der Höhe gekommen iſt, die ihrer gänzlichen Vollkommenheit nahe liegt, kann man ſagen, daß ſie eine Art Mahlerey ſey, wodurch alle Gattungen ſichtbarer Gegenſtände in ihren eigentlichen Formen und nach ihren Charakteren ſo genau, als in der Natur ſelbſt, wenn man die Farben ausnimmt, dem Auge dargeſtellt werden. Das Helle und Dunkele der Farben, die Harmonie im Licht und Schatten, woraus die Haltung entſteht, ſo gar das Duftige, oder Härtere in dem Ton der Luft, und einigermaßen die Wärme des Lebens, kann ſie ſo gut, als die Mahlerey ſelbſt ausdruken. Was wir alſo zum Lobe dieſer Kunſt geſagt haben *), kann gröſtentheils auch auf die Kunſt des Kupferſtechers angewendet werden. Die Vortheile, welche die Farben dem Mahler geben, werden bey dem Kupferſtecher durch einen andern Vortheil, den er über den Mahler hat, wo nicht überwogen, doch gewiß erſetzet. Denn er kann ſein Werk mit groſſer Leichtigkeit viel hundertmale vermehren, und ohne groſſe Mühe überall ausbreiten.

Aber ohne uns länger bey der Vergleichung der beyden verwandten Künſte zu verweilen, wollen wir anmerken, daß das Kupferſtechen ſowol von der Seite der dazu nöthigen Talente, als von der Seite des Nutzens und der [illegible] Abſichten betrachtet, eine wichtige Kunſt iſt, durch deren Erfindung die neuere Welt einen groſſen Vorzug über die Alten hat.

Von einigen dem Kupferſtecher nöthigen Talenten iſt im vorhergehenden Artikel geſprochen worden. Hier wollen wir nur noch dieſes anmerken, daß die Kupferſtecherkunſt in ihrer eigenen Art zu zeichnen, Licht und Schatten, Haltung, Harmonie und den natürlichen Charakter der Dinge herauszubringen, vielleicht mehr Genie und Kunſt erfodert hat, als das Mahlen. Man kann nicht ohne Bewunderung ſehen, daß durch ſchwarze Striche auf einem hellen Grund ſo mannichfaltige Geſtalten der Dinge können dargeſtellt werden: die glänzende Politur des Metalles, die Durchſichtigkeit und der Schimmer des Glaſes, das glatte und dabey doch weiche Weſen des Nakenden am menſchlichen Körper, die Mannichfaltigkeit der verſchiedenen ſeidenen und wollenen Gewänder, Luft, Wolken, Gewäſſer, Erde, alle Gattungen der Thiere und Bäume, jedes in ſeinem wahren Charakter, und doch ohne Farbe! Wer dieſes bedenket, und

---

*) S. Mahlerey.

und ſich die Mühe geben will, aus den Werken älterer und neuerer Meiſter die Kunſtgriffe herauszuſuchen, wodurch ſo gar vielerley Würkungen erreicht werden, dem wird es nicht fremde vorkommen, daß die Kupferſtecherkunſt, ob ſie gleich mit der neuen Mahlerey ohngefehr ein Alter hat, ſpäter als dieſe zur Vollkommenheit gekommen iſt. Man kann den Anfang der wahren Mahlerey unter den Neuern nicht weit über den Leonhard da Vinci hinausſetzen, und beynahe eben ſo alt iſt das Kupferſtechen. Aber ſchon lange hatte die Mahlerey einen Titian gehabt, eh die Kupferſtecherkunſt ihre Höhe erreichte, auf die ſie im vorigen Jahrhundert gekommen iſt.

Wir müſſen aber auch ihren Nuzen betrachten. Die Vortheile, welche die Wiſſenſchaften, beſonders die Naturgeſchichte und die Arzneykunſt, aus dem Kupferſtechen ziehen, wollen wir hier übergehen, ob ſie gleich allein hinlänglich wären, es ſchäzbar zu machen. Wir wollen blos von den Werken des Geſchmaks reden, die daher rühren. Alles was die zeichnenden Künſte hervorbringen, kann die Kupferſtecherkunſt im Kleinen nachahmen, und ohne großen Aufwand jedem Liebhaber der ſchönen Künſte zum Genuß überlaſſen. Die Werke der Baukunſt, der Bildhauerey, des Steinſchneiders und des Mahlers, die das gröſte Aufſehen in der Welt machen, können wir durch Hülfe der Kupferſtecherkunſt in unſere Cabinette ſammeln. Freylich geht vielen dieſer Werke dadurch, daß ſie ins Kleine gezogen worden, etwas von ihrer Kraft ab. Wenn man aber dagegen bedenket, mit was für Gemächlichkeit, und mit wie wenig Koſten man die herrlichſten Werke der Kunſt durch die Wohlthat des Kupferſtechens haben kann, ſo erkennet man den vorzüglichen Werth dieſer Kunſt. Nur durch ſie kommen die beträchtlichſten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Palläſten der Großen verſchloſſen ſind, in die Wohnungen der Bürger. Alſo erleichtert die Kupferſtecherkunſt ihren verwandten Künſten die Nuzbarkeit, die von ihnen zu erwarten ſteht.

Hiernächſt wird dem zeichnenden Künſtler ſelbſt das Studium der Kunſt durch die Kupferſtiche ungemein erleichtert. Der Baumeiſter hat nicht nöthig in der Welt herumzureiſen, um die beſten Werke der alten und neuen Baukunſt zu ſehen. Der Kupferſtecher liefert ſie ihm in ſein Cabinet, wo er mit der gröſten Gemächlichkeit alles betrachten, ausmeſſen und überſehen kann. Eben dieſen Vortheil kann auch der Mahler, in Abſicht auf den gröſten Theil ſeiner Kunſt, aus den Kupferſtichen ziehen.

Die Erfindung dieſer ſchäzbaren Kunſt iſt nicht gar alt, und doch mit Dunkelheit umgeben. Die Italiäner, die, wie ehemals die Griechen, ſich gern alle neue Erfindungen in den ſchönen Künſten zueigneten, geben einen florentiniſchen Goldſchmidt Maſo Finiguerra für den Erfinder derſelben aus, und ſezen die Epoche der Erfindung um das Jahr 1460. Aber mit weit mehr Wahrſcheinlichkeit eignen ſich die Deutſchen dieſen Ruhm zu, ob ſie gleich den Erfinder nicht mit gänzlicher Gewißheit nennen können. Sie führen gegen das Vorgeben der Italiäner die römiſche Ausgabe der Erdbeſchreibung des Claudius Ptolemäus vom Jahr 1478 an. Dieſes Werk iſt von einem Deutſchen, der ſich Magiſtrum a Sweynheim nennte, veranſtaltet worden, und iſt mit Kupferplatten gezieret. In der Zueignungsſchrift an den Pabſt Sixtus V. ſagt Magiſter Sweynheim, er habe die römiſchen Künſtler gelehrt kupferne Platten zu druken [*].

H 3

---

[*] Quemadmodum tabulis aeneis imprimerentur edocuit.

Sehr wahrſcheinlich iſt Sandrats Vermuthung, daß Iſrael von Mecheln, eben der, der bisweilen unter dem Namen Bocholt angeführt wird, weil er zu Bocholt im Münſterſchen gewohnt, und dieſen Namen auf einige ſeiner Blätter geſtochen hat *), der Erfinder dieſer Kunſt ſey. Der Verfaſſer des eben angeführten Werks führt einen Kupferſtich, worauf die Jahrzahl 1466 und der Buchſtaben E und eine Chiffre geſtochen ſind, als das älteſte ihm bekannte Blatt an. Sandrat aber gedenket eines in Kupfer geſtochenen Blattes von 1455, worauf ein Monogram geſtochen, das dem von Hans Schäuflein ähnlich iſt. Dieſemnach fiele die Erfindung des Kupferſtechens gerade in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, wenige Jahre nach der Epoche der Erfindung der Buchdrukerey.

Zwar iſt das Stechen auf metallene Platten viel älter. Man findet, daß ſchon Kayſer Carl der Große Landcharten gehabt, die in ſilberne Platten geſtochen geweſen **). Aber an das Abdruken ſolcher Platten ſcheinet man damals noch nicht gedacht zu haben. Es wird alſo wahrſcheinlich, daß die Erfindung der Buchdrukerey, beſonders der dazu nöthigen Farbe, auch das Abdruken der Kupferplatten in Gang gebracht habe. Daher der vorher erwähnte Magiſter von Sweynheim an dem angeführten Orte auch nur vom Abdruken und nicht vom Stechen ſpricht. Erwähnter Knorr gedenket einer Sammlung von beynahe 4000 Stüken, die alle zwiſchen 1450 und 1491 gemacht worden. In dieſer Sammlung befinden ſich verſchiedene von den Jahren 1490, 96 und 97 mit C. S. bezeichnet, die mit ziemlichem Fleiß ſollen geſtochen ſeyn. Eines davon hat die Aufſchrift: Dis iſt die Engelweyh unſer L. Frau der den Einſiedeln; woraus abzunehmen iſt, daß dieſer C. S. ein Schweizer oder ein Schwabe geweſen ſey. Vielleicht eben der Mag. von Sweynheim, von dem oben geſprochen worden, der mit einem gewiſſen Conrad Sweynheim, den der Prof. Schwarz in Altorf unter die Erfinder der Kupferſtecherkunſt ſetzet *), dieſelbe Perſon ſeyn mag.

Der erſte Kupferſtecher, der ſich einen gewiſſen Namen gemacht, und von dem man noch viel Blätter hat, iſt Martin Schön, der in franzöſiſchen Kunſtbüchern lächerlicher Weiſe gar oft le beau Martin genennt wird. Er wohnte in Colmar, und ſtund in dem Rufe eines guten Mahlers und Zeichners. Der berühmte Albrecht Dürer ſollte eben dem Martin in die Lehre übergeben werden, als dieſer im Jahr 1486 ſtarb. Dieſes ſey von Erfindung der Kunſt geſagt.

Es wäre ein ſchönes Unternehmen, wenn ein Kenner uns die Geſchichte der Kunſt von ihrem Urſprung bis auf dieſe Zeit gäbe, und jede darin gemachte neue Erfindung ihrem Urheber beylegte. Der Unterſchied zwiſchen den beyden Kupferſtichen des funfzehnten und achtzehnten Jahrhunderts iſt erſtaunlich groß: aber man iſt nicht plötzlich von der ſchwachen und armen Manier der erſten Kupferſtecher zu der Vollkommenheit gekommen, in der wir die Kunſt itzt, da ſie beynahe mit der Mahlerey um den Vorzug ſtreitet, ſehen. Von den vielen Männern von Genie, die dieſe Kunſt allmählig in die Höhe gebracht haben, hat der eine dieſes, der andre etwas anders darin erfunden und eingeführet. Man trifft hier und da ſo große Kupferſammlungen mit den Namen der Meiſter an, daß es nicht ſchwer ſeyn würde, jeden Schritt, den die Kunſt gegen ihre Vollkommenheit gethan hat, zu beſtimmen. Ein Vortheil, den ſonſt keine der ſchönen Künſte hat. So könnte z. B. Albrecht Dürer als der erſte angeführet werden, der einen äußerſt feinen und abgeſezten Stich eingeführt; Goltzius und ſeine Schüler, Johann und Hermann Müller könnten als die Urheber des kühnen und freyen Stichs, Cornelius de Viſcher als der erſte Verbeſſerer der Schrafirungen, und andre als Erfinder andrer Theile angegeben werden. Aus ſolchen Bemerkungen würde die wahre Geſchichte der Kunſt entſtehen, und ſie würde ein Werk von ſehr großem Nuzen ſeyn.

---

*) S. Idée generale d'une Collection complette d'eſtampes avec une diſſertation ſur l'origine de la Gravure. Leipſic et Vienne, 1771. 8. (Der Verfaſſer iſt der Herr Cammerrath von Heinek aus Dresden.)

**) S. Joh. Franz Knorrs allgemeine Künſtlerhiſtorie S. 4. wo er, dieſes zu beweiſen, Aventini Bayeriſche Chronik S. 285. der Frankfurter Ausgabe von 1580 anführet.

*) S. Hamburgiſche Berichte von 1741. N. 4.

Vielleicht hat dieſe Kunſt die höchſte Stufe ihrer Vollkommenheit bereits erreicht, ſo daß künftigen Kupferſtechern nichts zu ihrer Vollendung zu thun übrig bleibet. Doch wollen wir dem Genie der Künſtler keine Schranken ſezen. Auf einem ſehr hohen Grad der Vollkommenheit war ſie bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts; und man kann nicht in Abrede ſeyn, daß die franzöſiſchen Künſtler ein Großes zu ihrer Vollkommenheit beygetragen haben. Edelink, Maſſon, Audran, Nanteuil, die unter Ludwig dem XIV. die wichtigſten Werke des Grabſtichels ans Licht gebracht haben, werden immer unter den erſten Meiſtern ſtehen, was für Zuſätze die Kunſt auch immer noch bekommen mag. Das Beträchtlichſte, was in unſern Tagen zu dieſer Kunſt hinzugekommen, iſt die Methode, Kupferſtiche mit mehrern Farben abzudruken; die Art des Stichs, welche die mit Rothſtein gemachten Zeichnungen auf das natürlichſte darſtellt; und der Stich, wodurch die getuſchten Zeichnungen nachgeahmet werden.

Es würde für dieſes Werk zu weitläuftig ſeyn, wenn wir auch nur die bloßen Namen der größten Meiſter der Kunſt anführen wollten. Denn wäre es auch überflüßig, da die Bücher, die Verzeichniſſe der berühmteſten Kupferſtecher enthalten, in aller Liebhaber Händen ſind. Der ſtärkſte Sammler von Nachrichten iſt Florent le Comte *). Aber es herrſcht eine unerträgliche Unordnung in ſeinem Werke. Man muß ſich wundern, daß bey der großen Anzahl Liebhaber der Kupferſammlungen ſich keiner findet, der dieſes Werk in eine beſſere Ordnung gebracht, und bis auf unſre Zeiten fortgeſezt hätte. Denn le Comtes Nachrichten gehen nur bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Nächſt dieſem enthält die vor wenig Jahren in England herausgekommene Abhandlung von Kupferſtichen, welche Füßli unlängſt in beſſerer Form und vermehrt in deutſcher Sprache herausgegeben hat **), ein Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer beſten Werke. Doch iſt es beſonders in Anſehung der Deutſchen ſehr unvollſtändig.

◆

Von der Kupferſtecherkunſt überhaupt handeln, theoretiſch: in franzöſiſcher Sprache: Das, bey dem Art. Aezkunſt, S. 65 a. angeführte Werk des Abr. Boſſe, ob es gleich, vornehmlich, nur zum Behufe der leztern geſchrieben war. In den Ausgaben des H. Cochin iſt es nämlich in vier Theile abgetheilt, wovon der dritte (S. 97 u. f. der Ausg. von 1758) folgende Abtheilungen

---

*) Cabinet des ſingularités d'architecture, peinture, ſculpture et gravure, par Florent le Comte, Par 1699 und 1700. 12. 3 Bd. Brux. 1702. 12. 3 Bd.

**) Joh. Caſp. Füßlis raiſonnirendes Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke rc. Zürich 1771. 8.

gen hat: Princ. *de la gravure au burin*; preparatifs pour gr. au burin; manière facile pour ſçavoir aiguiſer un burin; la methode de tenir et de manier le burin; des differentes manières de graver; de la façon de conduire les tailles . . .; maximes gen. pour la grav. au burin; de la gravure en grand; *de la grav. en manière noire* . . . .; princ. *de la grav. et de l'impreſſion qui imite les tableaux*; *de la grav. en manière de crayon* . . .; *des camajeux et de la grav. qui imite le lavis* u. ſ. w. — Sentimens ſur la diſtinction des div. manières de peint. de deſſ. et de *gravure*, et des originaux . . . . Par. 1649. 8. von Abr. Boſſe. — Das zwölfte Kap. des dritten Buches von Felibiens Principes de l'Archit. de la Sculpt. de la Peint. von S. 380 der Ausg. von 1697. — Methode pour faire une infinité de deſſeins différens, avec des carreaux mi-partis de deux couleurs, par une ligne diagonale: ou Obſervat. du Pere Dominique Douat, Par. 1722. 4. — Idée de la Gravure, p. Mr. (Antoine) Marcenay Deghuy, Par. 1756. 1764. 8. — — In engliſcher Sprache: Sculptura; or the Hiſtory and Art of Chalcography and Engraving in Copper . . . by J. Evelyn, Lond. 1663. 12. 1755. 1759. 8. (Das Werk beſteht aus 6 Kap. welche folgende Ueberſchriften führen: Of Sculpture, how derived and diſtinguiſhed, with the ſtyles and inſtruments belonging to it; of the original of Sculpt. in general; of the reputation and progreſs of Sculpt. amongſt the Greeks and Romans, down to the middle ages, (vornehmlich in Rückſicht auf Bildnerey aller Art) with ſome pretenſions to the invention of copper-cuts and their impreſſions; of the invention and progreſs of chalcography in particular, together with an ample enumeration of the moſt renowned maſters and their works; of Drawing and deſign, previous to the art of chalcography, and of the uſe of pictures in order to the education of children; of the new way of engraving, or mezzotinto.) — Art of graving and Etching, with the way of printing Copper-plates, by Mr. Faithorne, Lond. 1702. 12. (Die erſte Ausgabe dieſes Werkes ſoll bereits im J. 1662 oder 1667 erſchienen ſeyn; doch habe ich ſolche nie zu Geſichte bekommen.) — Sculpt. hiſtorico-technica or the Hiſtory and Art of Engraving . . . extracted from Baldinucci, Florent le Compte, Faithorne, the Abcedario pitt. and other Authors . . Lond. 1747. 1766. 1770. 8. 4te Ausg. (Das Werk enthält The riſe and progreſs of Engraving; of Engraving in general; of Engrav. Etching and Scraping on copper, as now practiſed, in vielen Unterabtheilungen, und ſehr mittelmäßig; An Idea of a fine collection of Prints, welche er in hiſtoriſche, moraliſche, die Geſchichte der Kunſt betreffende und vermiſchte Blätter theilt, wovon die erſten wieder 87, die zweyten 5, die dritten 50 und die vierten 8 Unterabtheilungen haben; The repertor. or a Collection of various Marks and Cyphers und a chronol. and hiſtor. ſeries of the Painters from the eleventh Century. Hiezu kommt noch ein Alphab. Index of the chriſtian names and ſurnames of the Engravers and Painters. Ob dieſes Werk übrigens nicht mit der Hiſt. and Art of Engrav. *with the Artiſts Aſſiſtant in Drawing*, Lond. 1747. 12. eben daſſelbe ſey, weiß ich nicht.) — An Eſſay upon Prints: contain. remarks upon the principles of picturesque beauty, the different kinds of prints, and the characters of the moſt noted maſters: illuſtr. by criticiſm upon particular pieces: to which are added ſome cautions that may be uſeful in collecting prints, Lond. 1767. 1768. 1781. 8. von W. Gilpin; Deutſch, mit dem Titel: Abhandlung . . . Leipz. 1768. 8. (Die 5 Kap. des Werkes enthalten: The princ. of Painting, as far as they relate to prints; obſervat.

on the different kinds of Prints; characters of the moſt noted maſters, remarks on particul. prints und cautions in collecting prints.) — — In holländiſcher Sprache: Das 13te Buch des großen Mahlerbuches von Lairesse, Bd. 3. S. 394. der d. Ueberſ. Ausg. v. 1784 in neun Kap. als Tafel von der Kupferſtecherkunſt in ihrer Beſchäftigung; von der Kupferſtecherkunſt insgemein; von dem allgemeinen Wohlſtande, ſo in einem ſchönen Kupferſtich erfordert wird, nebſt dem Unterſchied der Kunſt- und Buchkupferſtücke; von dem Unterſchied der Kupferſtecher und der Etz oder Radierkunſt; Anm. über das Harſiren oder die Schraffirungen; Nothw. Anm. über das Tüpfeln oder Punktiren vieler Kupferſtecher in ihren Werken; vom Radiren der Bas-reliefs; von der Kupferſtecherkunſt und dem Anlegen der Schraffirung; von der ſchwarzen Kunſt. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Der 7te Abſchnitt des 2ten Th. von Abremons Natur und Kunſt, S. 243. — Ein, zu deſſen Vertheidigung geſchriebener Abſchnitt im 2ten Th. des Orestrio. (der Ll. S. 141.) — Der 22te Abſchn. im zweyten Th. des 1ten Bds. S. 357 von Chrſtn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte. — Ueber das Studium der Kupferſtecherey, ein Aufſ. von Lud. Fronhofer, im 2ten Bde. S. 239 der Abhandl. der Bayeriſchen Acad. München 1781. 8. — — Ferner gehört, im Ganzen, zur Theorie der Kupferſtecherkunſt überhaupt: Dictionnaire de Chiffres et de Lettres ornées, à l'uſage de tous les Artiſtes, cont. les 24 lettres de l'Alphabeth combinées de manière à y rencontrer tous les noms et ſurnoms entrelaſſés . . . p. Mr. Pouget, Par. 1765. 4. mit 250 Kpfrn. — —

Von einzelen Arten der Kupferſtecherkunſt beſonder Schriften, als von der Aetzkunſt, ſ. dieſen Artikel. — — Von den bunten Kupfern: Nouv. genre de Peinture, ou l'art d'imprimer des portraits, et des tableaux en huile, avec la même exactitude que s'ils etoient faits au pinceau, p. J. Chr. le Blon, Londr. 1722. 4. Auf ſolche Art wird dieſes Werk im Regiſter des Journ. des Savans angeführt; aber da es mir ſonſt nirgends vorgekommen iſt; ſo weiß ich den Innhalt nicht näher zu beſtimmen, und zu ſagen, ob es vielleicht mit dem, in der Folge vorkommenden Coloritto, or Harmony of Colouring eben daſſelbe iſt? So viel iſt gewiß, daß in eben dieſem Journal, von eben dieſem Jahre, 1722, Bd. 70. S. 319 und B. 72. S. 46. Briefe von Desmaiſeaux über eben dieſe Erfindung ſtehen. — An Account of Mr. James Chr. le Blon's Principles of printing, in imitation of painting . . . . by Cromw. Mortimer, in den Philoſ. Transact. vom J. 1731. Bd. 37. S. 101 u. f. Lond. 1733. 4. (Der Innhalt iſt: To produce any object with three colours and three plates; to make the drawings on each of the three plates ſo, that they may exactly tally; to engrave the three plates, ſo as that they cannot fail to agree; to engrave the three plates in an uncommon way, ſo as that they may produce 3000 and more good prints; to find the three true primitive material colours, and to prepare them, ſo as that they may be imprimable, durable, and beautiful; to print the three plates, ſo as that they may agree perfectly in the impreſſion.) — Coloritto, or the Harmony of Colouring in painting, reduced to Mechanical practice, under eaſy precepts and infallible Rules . . . by J. Chr. Le Blon, Lond. 1737. 4. Engl. und Franzöſiſch, mit 5 bunten Kupfern; herausgeg. in der Art d'imprimer les tableaux, traité d'après les écrits, les operations, et les inſtruct. verbales de J. C. Le Blon, Par. 1756, 1768. 8. ohne die Kupfer, von Gualtier de Montdorge (Nach der Zueignungsſchr. an Rob. Walpole, folgen Preliminaries; To attain the practical part; ſimple colours that are uſed for tinctures of fleſh; an univerſal, eaſy and expeditious manner of mixing colours; to find out, or to compoſe the Mezza-tinta or half ſhade; to find or compoſe the capital ſhade, or the reflected ſhades; of broken lights.) — Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux, Par. 1749. 8. (von J. Gautier.) — Bey der vorher angeführten 3ten u. ſ. Ausgabe des Coloritto, in der Art d'imprimer les tableaux finden ſich, S. 75 u. ſ. die operations neceſſaires pour graver et imprimer des eſtampes à l'imitation de la peinture, ſelon le ſyſt. de J. C. Le Blon, und dieſe enthalten Preparation des planches; de la grainure; moyen ſûr pour calquer ſur la grainure; gravure des planches; de l'intention des trois planches; pour établir l'enſemble; manière plus prompte d'opérer; des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche; de l'impreſſion; des couleurs; du blanc; du noir; du bleu; du jaune; du rouge; manière de faire le carmin pur; manière de faire la vraie laque; du vernis; taille douce en deux et en trois couleurs; deciſion ſur la prétention d'un Eleve de le Blon, au ſujet de la première planche en noir.) — Ein Auszug aus dieſer Art d'imprimer les tableaux, in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe, S. 126 u. ſ. und S. 150. — Ueber die bunten Kupfer, ein Aufſ. im 3ten Bde. S. 203 der Philoſ. Unterhaltungen, Jena 1790. 8. (worin ihr Verdienſt überhaupt beſtimmt, und ſie den blos ſchwarzen Kupfern nachgeſetzt werden.) — —

Ueber die, von Ch. François verbeſſerte Punzenarbeit, oder die **Manier, Handriſſe von rother und ſchwarzer Kreide nachzuahmen** (Manière de crayon) Ein Aufſatz in dem 4ten Hefte des Recueil de planches ſur les ſciences et les Arts, und ein Auszug daraus, in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe S. 133 u. ſ. Ausg. v. 1758. — Ein Brief von Ch. François, bey dem 1ten Th. der Philoſophes modernes des Saverien, Par. 1767. 4. — Le Paſtel en gravure inventé et executé p. Louis Bonnet, compoſé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, Par. 1769. 8. — Neue Manier Kupferſtiche von verſchiedenen Farben zu verfertigen nach Art der Zeichnungen von J. J. Bylaert, aus dem Holl. Amſt. und Leipz. 1773. 8. — —

Ueber die **ſchwarze Kunſt**, ſ. den Art. von derſelben. — —

Ueber die Manier, **getuſchte Handriſſe in Kupfer nachzuahmen** (gravure, qui imite le lavis) In der, vorhin angeführten neuen Manier, Kupferſtiche von verſchiedenen Farben zu verfertigen, nach Art der Zeichnungen von J. J. Bylaert wird auch S. 47 u. ſ. von dieſer Manier gehandelt. — L'art de graver au pinceau: nouvelle methode, plus prompte qu'aucune de celles qui ſont en uſage, qu'on peut executer facilement ſans avoir l'habitude du burin, ni de la pointe, miſe au jour p. Mr. Stapart, Par. 1773. 12. Deutſch von M. J. C. Harrepeter, Nürnb. 1780. 8. (Der Verf. handelt, von der Art und Weiſe nach gewaſchenen Zeichnungen in Kupfer zu ſtechen; von der Wahl des Kupfers; von dem Firniß der Kupferſtecher; von dem, bey der Compoſition des Firniſſes, nöthigen Verfahren; von der erſten Operation, um die ſchwächſten Farben oder Halbſchatten zu machen; von dem durchſichtigen Firniß; von dem Mittel, das dem Firniß einverleibte Salz wegzunehmen; wie die andern Dinten Stufenweiſe zu machen; vom Venetianiſchen Firniß; von der zweyten Operation, oder wie man verändern, die Dinten rund machen, oder die einen mit den andern vereinigen kann; wie man den Gegenſtand losmachen kann, ohne mit dem Umriſſe anzufangen; worauf allg. Anmerkungen und Anweiſungen, allerhand Firniſſe und Beizen zu machen, folgen.) — Ein Abſchnitt in dem angeführten Werke des Abr. Boſſe, S. 141. der Ausg. von 1758. — Der, von Le Prince angekündigte Traité de la Gravure en lavis (N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 25. S. 149. und J. G. Meuſels Miſcell. artiſt. Innh. Heft 9. S. 180.) iſt, ſo viel ich weiß, nicht erſchienen. — —

Von der Geſchichte der Kupferſtecherkunſt: Comminciamento e progreſſo dell'arte d'intagliar in rame . . . . da fil. Baldinucci, Fir. 1686. 4. Mit Zuſ. von Dom. Mar. Manni, ebend. 1767. 4. — Abrégé hiſtor. de l'origine et des progrès de la Grav. et des Eſtamp. en bois et en taille douce, p. Mr. le Major H. (Humbert (Berl. 1752. 8. — Geſch. der Kupferſtecherkunſt bis auf die Zeiten Albrecht Dürers, im 2ten Th. S. 180 u. f. von C. G. v. Murr Journ. zur Kunſtgeſchichte, vergl. mit der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 20. S. 236 u. f. und Bd. 22. S. 96 u. f. — Geſchichte der Kupferſtecherkunſt in Deutſchland, von ihrer Erfindung an, bis auf das Jahr 1500, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 25. S. 22 und 205 u. f. — Der 4te Abſchn. im 2ten Bde. S. 91 von Chriſtn. Ldw. Brangens Entw. einer Geſch. der bildenden Künſte. — Entw. einer Kupferſtichgeſch. von deren deutſchen Meiſtern, vom erſten Urſprunge an, nebſt dem Fortg. dieſer Kunſt, in den Neuen Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. S. 276 u. f. — — und Beyträge dazu finden ſich, in den, bey dem Art. Aezkunſt S. 67. b. angezeigten Werken. S. auch den vorhergehenden und folgenden Artikel.

Die Kupferſtecherkunſt entwickelte ſich unſtreitig aus dem Formſchneiden (S. dieſen Artikel) und die erſten Abdrücke ſind, wahrſcheinlicher Weiſe, von Arbeiten der Goldſchmiede und Silberſtecher gemacht worden. (S. Neue Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen S. 289) Von eigentlichen Kupferſtichen iſt die Arbeit mit dem Grabſtichel, die älteſte Art. Der eigentliche Erfinder, mithin auch die Zeit der Erfindung, ſind nicht mit Gewißheit bekannt. Meermann, in ſ. Origin. Typogr. Bd. 2. C. 9. § 2. und J. Evelin, in der angeführten Sculptura, or the History and Art of Chalcography, Kap. 3. S. 41. Ausg. von 1759 haben es wahrſcheinlich gefunden, daß die Chineſer dieſe lange vor den Europäern, ſo wie das Schießpulver, u. a. D. m. kannten. Unter den europäiſchen Völkern haben Italiener, Holländer und Deutſche ſich die Erfindung ſtreitig gemacht. Die Anſprüche der Italiener ſind in den Zuſätzen des vorhergehenden Artikels, bey Gelegenheit des Finiguerra, geprüft worden; auch können ſie, durch Thatſachen, nicht das Gegentheil erweiſen. Die erſten, mit Gewißheit bekannten Kupferſtiche von dieſer Nation ſind vom J. 1477 (S. den vorhergehenden Art.) Eben ſo verhält es ſich mit den Holländern; was Meermann, in dem angef. Werke Bd. 1. Kap. 9. §. 10 u. f. ſagt, iſt — blos geſagt, und nicht mit Blättern belegt. Aber, da wir wiſſen, daß Martin Schoen ums J. 1486 geſtorben iſt, und Blätter von ihm da ſind: ſo ſcheint die Sache bis jetzt, zum Vortheile Deutſchlandes, entſchieden zu ſeyn. Auch ſind noch eine Menge Blätter da, welche, zwar ohne Jahrzahl und Namen ſind, aber doch älter zu ſeyn ſcheinen, wie Schoens Blätter. (S. Idee gen. d'une collect. d'estampes S. 119 u. f. Murrs Journ. zur Litteratur- und Kunſtgeſchichte, Th. 2. S. 193 u. f. vergl. mit der N. Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 20. S. 238 u. f. Bd. 25. S. 20 u. f. und die Neuen Nachr. v. Künſtlern und Kunſtſachen S. 276 u. f.) Für das älteſte Blatt hält H. v. Heinecke, in der letztern Schrift. S. 290 die Sybille, die dem Kaiſer Auguſt das Bild der Jfr. Maria mit dem Chriſtuskindlein in den Wolken zeiget. Das was H. Sulzer, in dem Artikel ſelbſt, von Conr. Schweinheim ſagt, verdient mit H. v. Murrs Journal Th. 2. S. 224. und der Idee gen. S. 231. vergl. zu werden. — —

Auf die Arbeit mit dem Grabſtichel folgte die Aezkunſt. Die erſten davon noch vorhandenen Proben ſind vom J. 1512. (S. den Art. Aezen, Aezkunſt.) Unſtreitig wurden Grabſtichel und Radiernadel bald mit einander vereint; aber der Zeitpunkt läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen. (S. das vorhergehende angeführte Werk des Engl. Evelyn, Kap. 4. S. 75. und Kap. 5. S. 130.) — —

Hierauf folgte die ſo genannte gehämmerte, oder Punzenarbeit, wo mit dem ſo genannten Hammer der Goldſchmiede, Zeichnungen durch gepickte oder geſchrotene Striche, und durch kleine, nahe an einander ſtehende Pünktchen, in Kupfer gebracht werden. Da die Kupferſtecherkunſt von den Goldſchmieden ausgieng: ſo iſt der Punzen auch gleich bey den erſten Verſuchen gebraucht worden. Der erſte aber, welcher vorzugsweiſe damit arbeitete, war (woferen Hieron. Lang aus Nürnberg ſ. Gandellini notiz. iſtor. nicht älter iſt) ein Italiener, Girol. Fagiuoli, der ums Jahr 1560 dergleichen Blätter lieferte, bey welchen aber auch mit dem Grabſtichel nachgeholfen worden iſt. Bey einem, vom Julio [illegible] gelieferten Bildniſſe des Marſilius Ficinus, hat der Punzen dieſe Dienſte geleiſtet. (S. Moehſens Verzeichniß einer Samml. von Bildniſſen, S. 39 u. f.) Im 17ten Jahrhundert wurde dieſe Kunſt von Dan. Kellerthaler, der auch mit dem Spitzhammer arbeitete, (S. Keyßlers Reiſen, Br. 86) von Fr. Gerruck, Jon. Lutma, Paul Flint, u. a. m. fortgeſetzt. — Zu dieſer Manier gehören die, nach Zeichnungsart mit ſchwarzer und rother Kreide, gehämmerten Blätter, (Manière de crayon) welche der ältere Demarteaux, Jean Ch. François, und Magny, ums J. 1756 zugleich erfunden haben wollen. Der letztere, ein Feldmeſſer, erfand nähmlich ſtählerne Werkzeuge, mit welchen man, genauer und natürlicher, als mit dem Punzen, die ſtärkſten und gelinden Schraffierungen der Handriſſe von ſchwarzer und rother Kreide nachahmen konnte (S. Annal. typogr. Janv. 1762. Bd. 1. S. 36.) Außer den erwähnten Künſtlern lieferten deren noch, L. Bonnet, J. B. Bichard, Otto Sahler u. a. m — Und aus dieſer Manier ſcheinen wieder die punctirten Blätter, ungefähr 10 Jahre ſpäter, entſtanden zu ſeyn. Blätter, mit bloßen Puncten durchaus gearbeitet, (ſo genannte Miniaturſtücke) verfertigte ſchon Joh. Heinr. Störklin von Augsburg († 1734), nähmlich die bekannten kleinen heiligen Bilder; aber in der eigentlich punctirten Manier lieferte Bartolozzi, wenn nicht die erſten Blätter überhaupt, doch die erſten von vorzüglicher Güte, und mit ihm zugleich, und ſpäter, Jon. Spilsbury, W. W. Ryland, Rob. Menageot, G. Fr. Schmidt, Juſt. Preisler, Dan. Berger, C. Keller, P. W. Tomkins, u. a. m. welche, in dem vorher gehenden Artikel, bey Bartolozzi, angezeigt worden ſind. Uebrigens ſind von mehreren Blättern, in dieſen beyden Manieren, ſo wohl ſchwarze, als rothe und bunte Abdrücke vorhanden. Die, von der erſten Art ſoll ein Franzoſe, Valmeus, ums J. 1751. gemacht haben. (S. Hamburg. Magazin, Bd. 10. S. 99.) —

Bunte Kupfer überhaupt waren, indeſſen, bereits lange vor dieſen vorhanden, ſolche nähmlich, welche mit mehr als einer Platte gemacht werden. Holzſchnitte mit Farben verfertigte ſchon Hugo da Carpi in den Jahren 1520-1530. (S. des Vaſari Vite Bd. 3. S. 303 u. f. Ausgabe des Bottari, vergl. mit dem Art. Formſchneiden) und man verſah auch endlich Bücher damit. Die Bildniſſe der Kaiſer von Hubert Goltzius, Antv. 1560. f. ſind mit dergleichen Holzſchnitten von zwey Stücken gemacht, und keinesweges, wie in den Meuſelſchen Miscellaneen Heft 1. S. 12 geſagt wird, in der Manier des Le Prince gearbeitet. In größerer Vollkommenheit erſcheinen ſie in des Caſp. Aſellius Werk, De lactibus, ſ. lacteis venis, Mil. 1627. 4. — In Kupfer aber lieferte Laſtman, oder Laſman (ſ. Gandellini Notiz. iſtor. degli intagl. in dem Art. J. C. Le Blon und Laſmann) davon im J. 1626 die erſten, aber freylich ſchlechten Verſuche; und Herk. Zegers war, meines Wiſſens, der erſte, welcher ums J. 1660 Landſchaften mit Farben auf Tüchern (H. v. Murr ſagt in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 11. S. 98 auf Papier) abdrucken ließe. Ihm folgte Jac. Chriſtoph le Blon, der ums J. 1720 ſehr glückliche Verſuche mit drey Farben (S. den vorher angeführten Account of Mr. Le Blon's Princ. in den Philoſ. Transact.) lieferte (S. Journ. des Sav. v. J. 1722 Band 72. S. 46 und Houbrackens Groote Schouburg, Bd. 1. S. 341. die Idée gen. d'une Collect. compl. d'Est. S. 230 und das Dict. des Artist. des H. v. H. Art. le Blond) Indeſſen hatte der J. vor ihm, mit Ausgange des vorigen Jahrhunderts Taylor, oder wie ihn Weyermann (Levensbeſchryvingen Bd. 3. S. 327) nennt, Tailler und Pet. Schenk, eben ſo glückliche Verſuche gemacht, und ihre Blätter ſollen bereits mehrere Farben gehabt haben. (S. den Abregé histor. de l'origine et des progrès de la Grav. S. 19 u. f.) Vielleicht ſind aber die Blätter von Schenk mit einer einzigen, vorher illuminirten, Platte gemacht worden. Die Nachfolger le Blons waren, Bart. Seuter, Joh. Admiral, A. Robert, J. Gautier und Dagotti Gautier (welche die vierte, und mehrere Platten, hinzuſetzten. S. die angef. Lettre concern. le nouvel Art de graver.) — —

Die Kunſt, getuſchte Handriſſe in Kupfer nachzuahmen ſcheint, zu gleicher Zeit, von verſchiedenen, und auf verſchiedene Art erfunden zu ſeyn. Daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miſcell. geſagt wird, ſchon Hubert Goltzius Blätter in dieſer Manier gearbeitet habe, iſt bereits vorher bemerkt worden. Unter den Deutſchen machte zuerſt J. Ad. Schweickart aus Nürnberg Anſpruch darauf, der in der Raccolta di cento Penſieri div. di Ant. D. Gabbiani, fatto intagl. in rame da J. E. Hugford, Fir. 1762. f. 100 Bl. einige Blätter der Art lieferte, und ſchon ums J. 1745 die Erfindung gemacht haben wollte (S. Murrs Journ. Th. 2. S. 258.) Ihm folgten, Pet. Floding, B. Fr. Charpentier, ſo wie P. Varade in Paris; J. B. le Prince vervollkommte die Manier nur ums J. 1770 und dadurch erhielt ſie ſeinen Nahmen. Doch ſcheint er anders, als jene zu Werke gegangen zu ſeyn; wenigſtens bediente der Architect Pierre Varade ſich, bey ſeinen, im Geſchmack des Getuſchten geſtochenen architectoniſchen Zeichnungen, noch eines Inſtrumentes, mit welchem er die Puncte in die Platte brachte (S. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 9. S. 303.) und le Prince ſcheint dieſes, blos durch die von ihm erfundene Beitze, welche er, wahrſcheinlicher Weiſe, mit einer Art von Pinſel auf die Platte auftrug, bewirkt zu haben. (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 10. S. 180.) Aber zugleich mit ihm lieferten die H. H. Daulthe, Gottlob und Bauſe zu Leipzig verſchiedene Blätter in eben dieſer Manier (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 16. S. 333. Bd. 19. S. 336. Bd. 20. S. 335.) und der Unterſchied ſcheint nur aus jener Beitze, aus welcher le Prince ein Geheimniß machte, entſtanden zu ſeyn. Durch den Engländer Paul Sandby, wurde dieſe Manier vervollkommt, und erhielt den Nahmen, gewaſchene Manier (Gravure en lavis oder Aqua tinta) Auch haben auſſer ihm, C. [illegible], F. Jukes, J Barry, [illegible], Rich. Cooper, J. Wells, R. Dodd, ſo wie J. G. Preſtel und Madam Catharina Preſtel, und unter den Italienern, Anton. Scacciati Blätter, in dieſer Manier geliefert. Eine andre Art, Zeichnungen in Kupfer zu bringen, erfand der Abt Richard de St. Non, vermittelſt gewiſſer in die Platte eingedruckter Körner; und noch eine andre Joſ. de la Foſſe (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 16. S. 313 und Bd. 14. S. 347) — — Zu dieſer Erfindung gehöret die von Cornelius Ploos van Amſtel, wodurch alle mit Kreiden, chineſiſcher Duſche und Farben gemachten Zeichnungen, bis zur höchſten Täuſchung nachgeahmt werden. Sie iſt ungefähr im J. 1765 gemacht worden, und Nachr. davon geben die: Berichten wegens een Prentwerk volgens de nieuwe uitvinding van de H. Corn. Ploos van Amſtel, zo als dezelve van tyd tot tyd geplaatſt zyn in de vaterlandſche letteroefningen. Amſt. 1768 u. f. 8. Die Nachr. von Künſtlern und Kunſtſ. Bd. 2. S. 46. Die Meuſelſchen Miſcell.

Heft 17. S. 315. u. ſ. w. Und verſchiedene neuere franzöſiſche Künſtler, als Janinet, Demarteau, Bonnet, u. a. m. haben Blätter in dieſer Manier verfertiget. Uebrigens werden auch dieſe Blätter mit mehr als einer Platte gemacht; wenigſtens iſt dieſes an den Arbeiten der leztern Künſtler ſichtbar. Ob aber Ploos v. Amſtel ſich dazu auch mehr als Einer Platte bedient iſt wohl noch nicht entſchieden. —

Die Erfindung der Schwarzkunſt fällt ungefähr in das J. 1643. S. den Art. derſelben.

## Kupferſtich; Kupfer.

Dieſe Namen giebt man den Abdrüken der Kupferplatten, dieſe mögen geſtochen, geäzt, oder in ſchwarzer Kunſt gearbeitet ſeyn. Sehr oft werden auch die von Holzſchnitten gemachten Abdrüke mit darunter begriffen. Eine Sammlung aller Gattungen von Kupfer oder Holz abgedrukter Zeichnungen, wird eine Sammlung von Kupfern oder Kupferſtichen genannt. Die Kupfer der älteſten Meiſter ſind durchaus mit dem Grabſtichel gearbeitet, weil das Aetzen ſpäter, als das Stechen aufgekommen iſt: aber unter den neuern Kupferſtichen ſind ganz geſtochene Blätter ſehr ſelten. Man hat gefunden, daß die hiſtoriſchen Stüke, Landſchaften, auch Portraite mit einigen Nebenſachen beſſer ausfallen, wenn einige Theile davon radirt und geäzt, die andern mit dem Grabſtichel gearbeitet werden. Ganz geäzte Kupfer ſind meiſtentheils Werke der Mahler; groſſe Blätter aber, die durchaus geäzt ſind, haben noch die letzte Hülfe des Grabſtichels nöthig, ohne welche die Stellen, wo das Dunkele am ſtärkſten ſeyn ſoll, nicht kräftig genug werden. Im Gegentheil haben auch wieder die Landſchaften, wovon der gröſte Theil geäzt iſt, an den leichteſten Stellen, wo eine ſehr dünne Luft und leichtes Gewölk anzuzeigen iſt, den Grabſtichel nöthig, weil das Aetzwaſſer gar zu leicht die daſelbſt erforderlichen ſehr zarten Striche zu ſtark machen würde. Alſo muß zu einem vollkommenen Kupferſtich beydes das Stechen und das Radiren zuſammenkommen. Man hat von einigen der fürtrefflichſten Werke des berühmten Edelink nicht ohne Grund angemerkt, daß ſie durch den Grabſtichel zu ſchön geworden, und daß es beſſer geweſen wäre, wenn einige Stellen durch die Radirnadel flüchtiger und mit weniger einförmigen Strichen wären behandelt worden.

Es iſt eine ſo angenehme Sache, die Werke der gröſten Mahler in guten Kupferſtichen mit ſo groſſer Gemächlichkeit zu betrachten, daß man ſich nicht wundern darf, wenn man den Geſchmak an Kupferſtichen ſo allgemein ausgebreitet antrifft. Aber man ſtößt auch hier, wie bey allen andern Liebhabereyen, bisweilen auf groſſe Mißbräuche. Man findet in allen Ländern eine ſeltſame Art Liebhaber, die Kupferſtiche ſammeln, wie etwa die Kinder bunte Steine, oder andre ihnen völlig unnütze Dinge mit groſſem Eifer ſammeln, blos um ſich mit etwas zu beſchäfftigen, und ohne den geringſten Vortheil daraus zu ziehen, als eine völlig gleichgültige Thätigkeit zu befriedigen. In Oertern, wo ein ſolches Sammlen Mode worden, ſieht man ein wunderbares Beſtreben unter den Sammlern, wodurch jeder es andern zuvorthun will; und dieſes Nacheifern wird nicht ſelten bis zu einer Art der Raſerey getrieben. Es giebt Sammler, die ſich nur auf gewiſſe Gattungen der Kupferſtiche einſchränken, die etwa die Sammlung von einer Schule, oder auch nur von einem Künſtler vollſtändig zu haben wünſchen, denen alſo ein fehlendes Blatt, wenn es an ſich auch nicht den geringſten

Werth hätte, unruhige Nächte macht, und die es bey aufſtoßender Gelegenheit um einen Preis anſchaffen, der ſeinen wahren Werth hundertmal überſteiget. Man trifft auch nicht ſelten bey dieſen Sammlern noch andre Arten von Thorheiten an. Aber anſtatt dergleichen Mißbräuche zu rügen, wollen wir lieber verſuchen einige Vorſchläge zu thun, wie noch neue Gattungen nützlicher Sammlungen von Kupferſtichen zu machen wären.

Vor allen Dingen wünſchte ich, daß einer von den geſchikteſten Kupferſtechern ſich die Mühe gäbe, ein Verzeichniß einer ſolchen Sammlung zu geben, aus welcher man den Anfang und Fortgang der Kunſt nach den verſchiedenen merkbaren Stufen, durch welche ſie zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, ſehen könnte. Dieſe Sammlung würde eine Folge von Blättern ausmachen, darin jedes folgende in der Behandlung etwas hätte, das den vorhergehenden noch fehlet, und wodurch die Kunſt des Stechens, oder des Aetzens, um einen Schritt weiter gebracht worden. Eine ſolche Sammlung würde die wahre Geſchichte der Kunſt auf das deutlichſte darſtellen.

Man könnte auch Verzeichniſſe ſolcher Sammlungen machen, deren jede vornehmlich einen Theil der Kunſt in ſeiner Vollkommenheit darſtellte. In die eine kämen nur ſolche hiſtoriſche Stüke, die ſich durch eine fürtreffliche Erfindung, oder ſolche, die ſich durch eine vollkommene Anordnung auszeichneten; eine andre wäre den Kupferſtichen gewidmet, wo die Austheilung des Lichts und Schattens vorzüglich glüklich angebracht worden. Für Portraite könnte eine Sammlung gemacht werden, darin jedes Blatt wegen der Stellung etwas vorzügliches hätte.

Es läßt ſich leicht begreifen, wie nützlich dergleichen Sammlungen dem Künſtler und dem Liebhaber ſeyn würden. In die Sammlungen jeder Gattung dürften nicht eben immer dieſelben Stüke kommen; denn oft hat man viel Stüke, davon jedes tüchtig wäre, eine gewiſſe Lüke der Sammlung auszufüllen. Alſo müßten die Verzeichniſſe ſo eingerichtet werden, daß für jeden beſondern Theil der Kunſt mehrere Stüke als Beyſpiele darin verzeichnet wären, damit der Liebhaber wenigſtens eines, oder ein Paar derſelben anſchaffen könnte. So könnten z. B. zur Geſchichte der Kunſt mehrere Sammlungen gemacht werden, davon keine dieſelben Blätter enthielte, die ſchon in einer andern ſind. Allgemeine Sammlungen, die ſich auf alle Zweige der Kunſt und auf alle Schulen erſtrekken, ſind Unternehmungen, die man öffentlichen Anſtalten überlaſſen muß, weil der dazu nöthige Aufwand die Kräfte der reichſten Privatperſonen überſteiget.

Die Materie von den verſchiedenen Abſichten, die man bey Kupferſammlungen haben kann, von der beſten Art dieſelben zu erreichen, von der Wahl der Stüke, von der Anordnung der Sammlung und vielen andern dahin gehörigen Dingen, verdiente eine vollſtändige Ausführung, und würde ein Werk von beträchtlichem Umfange werden.

◆ ◆

Diſcours ſur les prejugés de certains curieux, touchant la gravure, par Bern. Picard, bey deſſen Impoſtures innocentes, ou recueil d'eſtampes d'après . . . Raphael, le Guide, Carlo Maratti, le Pouſin, Rembrandt, etc. gravées à leur imitation, et ſelon le goût particulier de chacun d'eux, Amſterd. 1734. fol. 78 Bl. — De l'utilité des eſtampes et de leur uſage, handelt de Piles in dem 27ten Kap. der idée du peintre parfait, Oeuv. T. 3. S. 419 u. ſ. — Von dem Werth und den Eigenheiſ-

Feinheiten des Kupferſtiches überhaupt, Richardſon, in den Two diſcourſes and eſſays on the whole art of Criticiſm, Lond. 1719. 8. im 2ten Th. der franzöſiſchen Ueberſetzung ſeiner Theorie de la peinture, Amſt. 1728. 8. S. 105 u. f. — Von den Eigenheiten und Vorzügen der verſchiedenen Arten von Kupferſtichen handelt, der in dem vorigen Artikel angeführte Eſſay on prints, im 2ten Kap. S. 47 u. f. der 2ten Ausgabe — ſo wie eben derſelbe, Regeln zu ſammeln, in dem 5ten Kap. S. 232 u. f. giebt — welche Hr. J. C. Füßlin in ſeinem Raiſonnirenden Verzeichniſſe der vornehmſten Kupferſtecher und ihrer Werke, Zür. 1771. 8. beybehalten hat. — Idée générale d'une collection complette d'eſtampes avec une diſſertation ſur l'origine de la gravure, et ſur les premiers livres d'images, à Leipſ. et Vien. 1771. 8. (beſchreibt vorzüglich die Einrichtung der Dresdner Kupferſtich-Sammlung; vergl. mit der Recenſion derſelben in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſch.) — Erſte Grundlage zu einer ausgeſuchten Sammlung neuer Kupferſtiche, von C. L. Junker, Bern. 1776. 8. — Ueber die unzuverläßige Nachahmung der Kupferſtechereyen, im 12ten St. des Meuſelſchen Muſeums, S. 499. — —

Ferner gehören hieher: Moyen de devenir peintre en trois heures, et d'executer au pinceau les ouvrages des plus grands maitres ſans avoir appris le deſſein, Par. 1753. 16. Amſt. 1766. 12. deutſch 1779. 8. und bey Chriſt. Fried. Prangens Schule der Mahlerey, Halle 1782. 8. (handelt von dem Auftragen und Illuminiren der Kupferſtiche auf Glas, wozu auch Pernetti in ſeinem Wörterbuche, S. 113. der Abhandlung d. Ueberſ. eine Anweiſung giebt.) — Manière d'illuminer l'eſtampe poſée ſur toile, Par. 1773. 12. (Der Innhalt des Werkes iſt im 15ten Bde. S. 378. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. zu finden.) — Die Kunſt, Kupferſtiche zu illuminiren, in England erfunden, Salzb. 1786. 8. — Anleitung Kupfer nach dem Leben zu illuminiren, und Zeichnungen zu vervielfältigen . . . . Dreſd. 1788. 8. Augsb. 1792. 8. — Kunſt, Kupfer zu illuminiren und die Farben zu miſchen, mit Muſtern, Nürnb. 1788. 4. — Der Illuminiſt, oder practiſche Unterweiſung, von ſich ſelbſt ſchön illuminiren und mahlen zu lernen, Nürnb. 1789. 8. —

Ein Secret pour blanchir les eſtampes, von R. Hecquet, findet ſich bey ſeinem Catalogue des Eſtampes gravées d'aprés Rubens, Par. 1745. 12. —

Zu den, bey dem Art. Aezkunſt, S. 67 angeführten Verzeichniſſen von Kupferſtich-Sammlungen kommen noch; Catal. des Volumes d'Eſtampes, dont les planches ſont à la Bibl. du Roi, Par. 1743. f. — Catal. univerſel et raiſonné de toutes les eſtampes françoiſes, p. Mr. Denos, Par. 1770. 8. — —

In Büchern ſind, wie gedacht, eigentliche Kupferſtiche zuerſt in Italien, ums J. 1477 gebraucht worden (S. den Art. Kupferſtecher) Von franzöſiſchen Büchern iſt das erſte, damit verſehene die Peregrination de oultremer en Terre ſainte, Lyon 1488. f. die aber nach deutſchen Holzſchnitten gemacht ſind. Von den, in Deutſchland gedruckten Büchern ſoll das älteſte dieſer Art das Miſſale Herbipolenſe 1481. f. ſeyn (S. die Idée gen. d'une Coll. compl. d'Eſtamp. S. 233.)

## Kürze.

(Redende Künſte.)

Ohne Zweifel iſt die Kürze eine der wichtigſten Vollkommenheiten der Rede. Sie trägt viel Gedanken in wenig Worten vor, und erreicht alſo den Zwek der Rede auf eine vollkommene Weiſe. Es hat allemal etwas reizendes und einigermaßen wunderbares für uns, wenn wir ſehen, daß mit Wenigem viel ausgerichtet wird; und denn iſt die Kürze den Gedanken, was dem baaren Reichthum das Gold iſt, welches das Aufbehalten, Ueberzählen und Ausgeben erleichtert. Dieſen Vortheil drükt Horaz ſehr wol aus:

> — — ut cito dicta
> *Percipiant* animi dociles *teneant-*
> *que* fideles.

Man muß die Kürze der Gedanken von der Kürze des Ausdruks unterſcheiden. Jene beſteht in dem Reichthum der Begriffe; dieſe kommt von einer klugen Sparſamkeit der Wörter und der Redensarten her. Als Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern erblikt hatte, zurufte: auch du mein Sohn! mußte dieſer einzige Gedanke erſtaunlich viel Vorſtellungen in dem Brutus erweken. Hier liegt die Kürze in dem Gedanken; denn wenn man auch dieſen Gedanken in mehr Worten ausdrukte, und ſo weit, als möglich iſt, ausdehnte: ſo wird er doch immer noch ſehr viel ſagen. Eben dieſe Kürze der Gedanken treffen wir in der Anmerkung an, die beym Terenz jemand über einen Jüngling macht, dem ſeine Vergehungen vorgehalten werden: er wird roth; alles iſt gewonnen *). Der Ausdruk iſt natürlich, und gar nicht zuſammengepreßt; aber der Gedanke enthält die halbe Sittenlehre.

Es giebt auch eine Kürze, die blos von der Wendung der Gedanken herkommt. Von dieſer Art iſt folgendes aus der Rede für den Milo. Würde man auch dieſes nicht erzählen, ſondern vormahlen; ſo würde es dennoch offenbar ſeyn, welcher von beyden der Nachſteller ſey, und welcher von beyden nichts Arges im Sinne hatte **). Hier iſt das, was Cicero ſagen wollte, durch eine glükliche Wendung wunderbar abgekürzt. Er will ſagen, daß durch die richtigſte und einfachſte Erzählung der Sache, die ohne Anmerkungen oder Auslegungen wäre, die Unſchuld des einen und die Boßheit des andern ſich offenbar zeigen würden. Um kurz zu ſeyn, ſtellt er jene einfache Erzählung als eine Mahlerey vor, welche die Wahrheit geſchehener Sachen durch keine falſche Auslegung verſtellen kann.

Die Kürze liegt blos im Ausdruk, wenn weder die Begriffe reich an Inhalt, noch die Wendung der Gedanken vortheilhaft iſt, ſondern blos die wenigſten Worte zum Ausdruk gewählt worden. * Von dieſer Art iſt der Ausdruk des Xenophons von dem Fluß Thelaoba, welcher zwar nicht groß, aber ſchön war *). Ein Erzähler, der die Kürze weniger als Xenophon liebte, würde vielleicht geſagt haben: dieſer war zwar in Anſehung ſeiner Größe nicht merkwürdig; aber an Schönheit übertraf er andre Flüſſe.

Da die Kürze, es ſey in Gedanken oder im Ausdruk, nur denn vortheilhaft wird, wenn ſie mit hinlänglicher Klarheit verbunden iſt, ſo muß man ſich dieſer dabey äuſſerſt befleiſſen. Horaz ſagt viel in dieſen wenigen Worten:

> Paulum ſepultae diſtat inertiae
> Celata Virtus **).

Aber dieſe Kürze nützet dem, der einer Auslegung dieſer Worte bedarf, nichts.

Die Kürze in Gedanken erreicht nur der, der im Stande iſt viel Wahrheiten auf einen allgemeinen Satz, eine an Begriffen ſehr reiche Vorſtellung auf einen einzigen Begriff zu bringen, wie Haller, wenn er den gegenwärtigen Zuſtand des Menſchen, in Vergleichung des künftigen, einen Raupenſtand nennt. In beyden Fällen thun die Bilder, und bisweilen auch die Metonymien ſehr großen Dienſt. Auch können viel Gedanken in einen zuſammengedrängt werden, wenn man aus der Menge der Vorſtellungen nur eine ausſucht, die natürlicher Weiſe auf die übrigen leitet; wie wenn Horaz von den fatalen Folgen der bürgerlichen Kriege ſagt:

---

*) Erubuit; ſalva res eſt. Terent. Adelph.

**) Si haec non geſta audiretis, ſed picta videretis: tamen appareret, uter eſſet inſidiator: uter nihil cogitaret mali. Cicero pro Milone.

*) ὄυτος δε ἦν μεγας ὂυ καλος δε.

**) D. i. Es iſt ein geringer Unterſchied zwiſchen dem, der wegen ſeiner Unthätigkeit im Grabe der Vergeſſenheit liegt, und dem deſſen Thaten nicht mehr bekannt ſind.

> Feriſque rurſus occupabitur ſolum *).

Dieſer einzige Umſtand, daß Italien wieder eine Wohnung wilder Thiere werden wird, ſchließt tauſend andre Vorſtellungen nothwendig in ſich.

Will man durch eine glükliche Wendung mit wenigem viel ſagen, ſo muß man ſeinen Gegenſtand von der Seite vorſtellen, von welcher er am ſchnelleſten überſehen werden kann Um jemanden von der gänzlichen Verheerung eines Landes einen recht lebhaften Begriff zu machen, kann ſehr viel geſagt werden; aber von keiner Seite läßt ſich alles geſchwinder überſehen, als von der, die Horaz durch dieſe Worte zeiget:

> Et campos ubi Troja fuit.

Die Kürze, welche blos im Ausdruk liegt, ſcheinet am ſchwereſten zu erreichen; denn die, welche von dem Reichthum, oder der vortheilhaften Wendung der Gedanken herkommt, hängt von dem Genie ab, und erfodert keine Kunſt. Dieſer Reichthum iſt ererbt, der andre muß erſt durch Sparſamkeit erworben werden. Es gehört nicht wenig Kunſt dazu, eine gegebene Anzahl der Begriffe durch die kleineſte Zahl der Wörter auszudrüken, ohne andre Hülfsmittel, als die Weglaſſung des Ueberflüßigen. Hier iſt alles Kunſt. Wenn man ſagen will: es ſey unmöglich, den Charakter eines noch unmündigen Menſchen zu kennen; weil er ſich noch nicht entwikelt hat; weil die Blödigkeit dieſes Alters ihn noch zurükhält, nach eigenen Trieben zu handeln; weil er noch manches darum unterläßt, weil ſeine Vorgeſetzten es verboten haben: ſo ſcheinet es beynahe unmöglich, alle dieſe Begriffe in weniger Worte zuſammen zu faſſen. Doch hat Terenz gerade dieſes weit kürzer ausgedrukt. „Wie willſt du die Sinnesart erkennen, ſo lange Jugend, Furcht und der Hofmeiſter ſie zurüke halten?“

> Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
> Dum aetas, metus, magiſter, prohibent *)?

Dieſe Kürze kann nicht wol anders, als durch ruhige Bearbeitung eines weitläuftigern Entwurfs der Gedanken erreicht werden. Wenn man das, was zur Sache dienet, zuſammengetragen hat: ſo iſt zu Erreichung der möglichſten Kürze nothwendig, daß jeder einzele Gedanke beſonders bearbeitet, und auf die wenigſten Begriffe gebracht werde. Cicero hatte in ſeinen Vorſtellungen gegen die Austheilung der Aeker deutlich bewieſen, daß die Decemviri dadurch ſich des ganzen Staats bemächtigten, und nach Gutdünken würden handeln können; hierauf läßt er den Rullus, der das Geſetz von der Austheilung vorgeſchlagen hatte, erwiedern: ſie ſeyen weit entfernt einen ſolchen Mißbrauch ihres Anſehens zu machen. Gegen dieſe Verſicherung hatte der Redner eine dreyfache Einwendung zu machen: 1) Es ſey immer ungewiß, ob ſie ihre Macht nicht mißbrauchen werden, und 2) ſo gar wahrſcheinlich, daß es geſchehen würde; ſollte es aber nicht geſchehen, ſo

würde

---

*) Epod. XVI.

*) Terent. And. Act. I.

würde es doch 3) unſchiklich ſeyn, die Wolfarth und Ruhe des Staates als eine Wohlthat von ihnen zu empfangen, da doch beydes, ohne ſie, durch eine kluge Regierung könne erhalten werden. Dieſe drey Vorſtellungen hat Cicero gewiß nicht ohne verweilendes Nachdenken in dieſe Kürze zuſammengebracht. „Erſtlich iſt es ungewiß; zweytens fürchte ich doch, daß es geſchehen möchte; und warum ſollte ich endlich zugeben, daß wir unſre Wolfarth mehr eurer Gütigkeit, als unſern eigenen klugen Veranſtaltungen, zu danken haben?“ Der lateiniſche Ausdruk iſt noch viel kürzer: Primum neſcio: deinde timeo: poſtremo non committam, ut veſtro beneficio potius, quam noſtro conſilio ſalvi eſſe poſſimus *).

Eine ſolche Kürze iſt fürnehmlich da nothwendig, wo man mehrere Vorſtellungen, welche zugleich würken ſollen, zu thun hat; denn je näher man ſie zuſammendränget, deſto gewiſſer thun ſie ihre Würkung. Sie kommt entweder von der Sprache ſelbſt, oder von dem Verſtande des Redenden her. Eine Sprache verträgt ſie mehr, als eine andre. Im Lateiniſchen und Griechiſchen verſtattet der häufige Gebrauch der Participien mehr Kürze, als die meiſten neuern Sprachen haben. Da die Sprachen, ſo lange ſie lebend bleiben, ſich immer verändern, ſo ſollte man die glüklichen Neuerungen der beſten Schriftſteller, die der Kürze günſtig ſind, ſorgfältig bemerken, um ſie allmählig in der Sprache gangbar zu machen. Das meiſte iſt in dieſem Stük von den Dichtern zu erwarten, weil ſie am öfterſten in der Nothwendigkeit ſind, der Sprache neue Wendungen zu geben. Dieſer Nutzen der Dichtkunſt iſt allein ſchon wichtig genug, daß man das äußerſte zu ihrer Beförderung anwenden ſollte. Es liegt hinlänglich am Tage, daß die deutſche Sprache durch die Neuerungen der Dichter zur Kürze tüchtiger worden iſt, als ſie vorher war. Doch will dieſes nicht ſagen, daß jeder poetiſche Ausdruk ſeiner Kürze halber, ſogleich in die gemeine Rede ſoll aufgenommen werden.

Aber auch bey der kürzeſten Sprache kommt noch ſehr viel auf den Verſtand des Redners an. Wer nicht gewohnt iſt, überall die höchſte Vollkommenheit zu ſuchen, die nur der Verſtand ſieht, trifft nicht immer die gröſte Kürze. Sie iſt alſo den Schriftſtellern vorzüglich eigen, die ein zu höhern Wiſſenſchaften aufgelegtes Genie mit Geſchmak verbinden. Darum übertrift Haller, in gebundener und ungebundener Rede, jeden andern Deutſchen. Schon in dieſer Abſicht allein iſt ſein Uſong ein höchſt ſchätzbares Werk, und kann zum Muſter des kurzen Ausdruks dienen.

---

*) Or. I. de Lege Agraria.

◆ ◆ ◆

# L.

## La.

(Muſik.)

Mit dieſer Sylbe wird nach der Aretiniſchen Solmiſation der ſechſte oder ſechste Ton des Hexachords bezeichnet; folglich iſt La immer die natürliche, oder diatoniſche Sexte des angenommenen Grundtones. Nimmt man C für den Grundton an, ſo bezeichnet La den Ton A; iſt G der Grundton, ſo wird der Ton E mit La bezeichnet *).

## Labyrinth.

(Gartenkunſt.)

Mit dieſem Worte, das von ägyptiſcher Herkunft zu ſeyn ſcheinet, bezeichnet man gegenwärtig in Luſtgärten einen Platz, in welchem vielerley Gänge ſo ſeltſam durch einander laufen, daß man ſich ſchwerlich aus denſelben herausfinden kann. Vor ein paar hundert Jahren waren die Labyrinthe in Luſtgärten gemein; itzt aber ſind ſie ziemlich in Verachtung gekommen.

Der Name kommt von einem uralten ägyptiſchen Gebäude her, das ſo ſehr weitläuftig und mit ſo mannichfaltigen Gängen und Zimmern angelegt war, daß man ſich nicht wieder herausfinden konnte, wenn man ſich einmal darin zu weit vertieft hatte. Der Labyrinth in Creta, der durch den Theſeus ſo berühmt worden, wird von den Alten auch für ein Gebäude ausgegeben, das Dädalus nach dem Muſter des Aegyptiſchen ſoll aufgeführt haben. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß es eine ſehr weitläuftige Berghöle geweſen, wie die Baumannshöle in Deutſchland iſt. Wäre es ein ſo maſſives Gebäude geweſen, wie Plinius vorgiebt, ſo läßt ſich nicht begreifen, warum zu den Zeiten des Diodorus aus Sicilien keine Spur deſſelben mehr übrig geweſen. Alſo gehört die Erzählung der Griechen von dem von ihrem erſten Baumeiſter aufgeführten Labyrinth in Creta unter die Mährchen, dergleichen ſie ſehr viele ausgebreitet haben, um ihrer Nation die Ehre der Erfindung aller Künſte zuzuſchreiben *).

## Lächerlich.

(Schöne Künſte.)

Die Dinge, worüber wir lachen, haben allemal nach unſerm Urtheil etwas Ungereimtes, oder etwas unmögliches; und der ſeltſame Zuſtand des Gemüths, der das Lachen verurſachet, entſteht aus der Ungewißheit unſers Urtheils, nach welchem zwey widerſprechende Dinge gleich wahr ſcheinen. In dem Augenblike, da wir urtheilen wollen, ein Ding ſey ſo, empfinden wir das Gegentheil davon; indem wir das Urtheil bilden, wird es auch wieder zerſtört. Man lacht beym Kützeln über die Ungewißheit, ob man Schmerzen oder Wolluſt empfinde; bey ſeltſamen Taſchenſpielerkünſten, weil man nicht weiß, ob das, was man ſieht, würklich oder eingebildet iſt. Wenn ein

Narr

---

*) S. Solmiſation.

*) S. Künſte.

Narr klug, ein junger Menſch alt, ein furchtſamer Haſe beherzt thut; oder wenn einer etwas ſucht, das er in der Hand hat: ſo fühlen wir uns zum Lachen geneigt, weil wir Dinge beyſammen zu ſehen glauben, die unmöglich zugleich ſeyn können. So lächelt jeder Anfänger der Geometrie, wenn er den Beweis des euklidiſchen Satzes von dem vermeynten Winkel, den die Tangente des Cirkels mit dem Bogen macht, geleſen hat; ſein Auge ſieht einen Winkel, und ſein Verſtand ſagt ihm, daß keiner da ſey. Nichts iſt wunderbarer und überraſchender, als daß man zwey einander gerade entgegengeſetzte Handlungen zugleich thun, daß man zugleich ja und nein ſagen ſoll. Dieſes ſcheint man doch in den erwähnten Fällen zu thun, und daher kommt das Beluſtigende in der Sache, wenn ſie blos als ein Gegenſtand der Neugierde betrachtet wird. Warum lacht bisweilen ein junges unſchuldiges Mädchen, wenn es ſeine Einwilligung in eine Sache geben ſoll, die es lebhaft verlanget? Eben deswegen, weil die Schamhaftigkeit nein, und die Liebe ja ſagt. Wie ſoll beydes zugleich ſtatt haben können?

Das Lachen hat ſeinen Grund blos in der Vorſtellungskraft, in ſofern ſie die Beſchaffenheit der Sachen als einen Gegenſtand der Neugierde beurtheilet; ſo bald das Herz Antheil daran nimmt, hört das Lachen auf. Ich habe bey der unvermutheten Erſcheinung einer innigſt geliebten Perſon, die man hundert Meilen entfernt glaubte, ein lautes Lachen gehört, das bald den Thränen der zärtlichſten Freude Platz machte. In dem erſten Augenblik der Erſcheinung würkte blos die Vorſtellungskraft, die das Seltſame und Unmögliche der Sache fühlte, daß eine Perſon abweſend und doch gegenwärtig ſeyn ſollte. So bald die würkliche Gegenwart entſchieden, und das Ungewiſſe verſchwunden war, überließ man ſich den Empfindungen des Herzens. Alſo dauert das Lachen nur, ſo lange die Ungewißheit dauert, und ſo lange die Sache räthſelhaft iſt. Darum beluſtiget ſich kein Menſch mehr an den ſeltſamſten Taſchenſpielerkünſten, ſo bald er weiß, wie es damit zugeht; darum lachen einige Menſchen über Dinge, wobey andre völlig gleichgültig bleiben; die Lacher haben nicht Scharfſinn oder Aufmerkſamkeit genug, das Räthſel aufzulöſen, oder die Ungewißheit zu heben. Deswegen wird ſchon eine künſtlichere Verwiklung der Sachen erfodert ſcharfſinnige, als einfältigere Menſchen lachen zu machen.

Es ſcheinet, daß die verſchiedenen Arten des Lächerlichen ſich auf zwey Hauptgattungen bringen laſſen, die den zwey Hauptgattungen des Wahren entgegengeſetzt ſind.

Die erſte Gattung entſtehet aus Vereinigung ſolcher Dinge, die nach unſern Begriffen unmöglich zugleich ſeyn können, weil eines das andere aufhebt. Die zweyte aus Vereinigung der Dinge, für welche kein Grund anzugeben, deren Zuſammenhang unbegreiflich und abentheuerlich iſt. Wir wollen der erſten Gattung den Namen des ungereimten, der andern des abentheuerlichen Lächerlichen geben. Jede faßt mehrere beſondere Arten in ſich; aber es würde zu weitläuftig ſeyn, alle aus einander zu ſetzen. Folgendes kann zur Probe hinlänglich ſeyn.

Das ungereimte Lächerliche entſtehet auf verſchiedene Weiſe: zuerſt aus dem Widerſprechenden. Wenn ein Gek klug, ein Furchtſamer beherzt, eine häßliche Alte ſchön und jung, ein Unwiſſender gelehrt thut, und dergleichen: ſo fallen ſie völlig ins Lächerliche. Beyſpiele davon ſind überall im Ueberfluß anzutreffen. Man macht alſo die Menſchen lächerlich, deren Reden und Handlungen ſo vorgeſtellt werden, daß dieſes Widerſprechende darin auffällt. Sehr oft macht man uns in der Comödie lachen, wenn man Leute gerade das Gegentheil von dem thun läßt, was ſie ſich zu thun einbilden; oder wenn ihnen das Gegentheil von dem begegnet, was ſie erwarten; wenn wir nur nicht uns im Ernſt für ſie intereſſiren. Voltaire hält ohne Grund dieſes für das einzige Lächerliche, das ein lautes Lachen erweke *). Es fällt aber meiſtentheils ins Niedrige. Wenn Perſonen von Geſchmak über dergleichen Ungereimtheiten lachen ſollen, ſo müſſen ſie doch etwas feines haben, der Widerſpruch muß nicht ſogleich in die Augen fallen, es muß einiger Scharfſinn dazu gehören ihn zu fühlen, oder das Ungereimte muß ſeltſam und außerordentlich ſeyn.

Hernach wird auch das blos Unwahre, oder Unvollkommene, wenn es bis zur Ungereimtheit ſteigt, lächerlich, wie man an vielen übertriebenen Carricaturen ſieht. Und denn bekommt es noch einen ſtärkern Reiz, wenn es unter dem Schein des Ernſtes noch mit Nachdruk ausgezeichnet wird. So iſt die ungeheure Prahlerey des Miles glorioſus beym Plautus lächerlich, wenn er ſagt:

> Poſtridie natus ſum ego — quam
> Jupiter ex Ope natus erat.

Und wird es noch mehr, wenn ſein Knecht mit ernſthafter Mine hinzuthut:

> Si hic pridie natus foret quam ille,
> hic haberet regnum in cœlo **).

Drittens wird dieſes Lächerliche auch durch ungereimte Anwendung, oder Deutung an ſich richtiger Gedanken oder Worte hervorgebracht. Dadurch wird entweder der, deſſen Worten man einen ungereimten Sinn andichtet, oder der, welcher ſie auf eine ungereimte Weiſe verſteht, lächerlich. Als Antiochus, den Hannibal gegen die Römer aufwiegelte, dieſem Feldherrn ſein Heer zeigte, welches ungemein prächtig und reich gerüſtet, ſonſt aber vermuthlich ſchlecht war, und ihn hernach fragte, ob er nicht glaubte, daß dieſes für die Römer hinlänglich wäre, antwortete der ſchlaue Carthaginenſer: die Römer ſeyen ihm zwar als ein ſehr habſüchtiges Volk bekannt, doch glaube er, daß ſie ſich damit begnügen werden. Hier dichtete Hannibal den Worten des Königs einen völlig ungereimten Sinn an. So ſind in dem Geizigen des Moliere lächerliche Mißdeutungen, da Harpagon von ſeinem Schatzkäſtchen Dinge ſagt, die ein andrer auf ein Mädchen deutet. Dieſes Lächerliche ſteigt aufs höchſte, wenn die Mißdeutungen ernſtlichen Streit zwiſchen den Perſonen verurſachen, die einander ihre Worte ſo ungereimt auslegen.

Viertens entſtehet das ungereimte Lächerliche auch aus Vergleichungen der Dinge, die in keine Vergleichung kommen können; wenn große Dinge mit kleinen, oder kleine mit großen verglichen werden: wie wenn Scarron in dem bekannten Sinngedicht den Verfall großer und mächtiger Staaten mit ſeinem zerriſſenen Wammes vergleicht. Die meiſten Parodien gehören zu dieſer Art des Lächerlichen. Auch das Naive, das ins Lächerliche fällt, gehört zu dieſer Art *).

Vielleicht giebt es noch mehr Arten des ungereimten Lächerlichen.

---

*) J'ai cru remarquer qu'il ne s'éléve presque jamais des éclats de rire univerſels qu'à l'occaſion d'une mépriſe. — Il y a bien d'autres genres de comique — mais je n'ai jamais vu ce qui s'apelle rire de tout ſon cœur — que dans ces cas approchans de ceux, dont je viens de parler. In der Vorrede zum Enfant prodigue.

**) Mil. Glor. Act. IV. ſ. 2.

*) S. Naiv.

Das abentheuerliche Lächerliche macht die zweyte Hauptgattung aus. Es bekommt ſeine Kraft von einer höchſtſeltſamen Verbindung der Dinge, davon kein Grund anzugeben iſt. Dieſes iſt die Gattung, deren Horaz im Anfang ſeines Schreibens über die poetiſche Kunſt erwähnet:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> Jungere ſi velit et varias inducere plumas,
> Undique collatis membris, et turpiter atrum
> Deſinat in piſcem mulier formoſa ſuperne:
> Spectatum admiſſi riſum teneatis Amici?

Hieher gehören erſtlich die ſeltſamen Abentheuer; wovon kein Menſch den Zuſammenhang einſieht, dergleichen in den Ritterbuchern und in den comiſchen Romanen vorkommen, poſſirliche Verwiklungen und Vorfälle, dergleichen man in einigen Comödien ſieht. Hernach das Abentheuerliche und Poßirliche in Einfällen, Reden und Handlungen ſolcher Menſchen, die wahre Originale ſind, welche ganz außer die Ordnung der Natur treten, die immer ſo denken und handeln, wie ſonſt kein Menſch thun würde. Ferner das Seltſame und Abentheuerliche in Vergleichung ſolcher Dinge, zwiſchen denen nur eine wilde und ausſchweifende Phantaſie Aehnlichkeiten entdeket, die keinem ordentlich denkenden Menſchen eingefallen wären. Von dieſer Art des Lächerlichen findet man eine ſehr reiche Aerndte in Buttlers Hudibras. Nicht nur ſeine Helden ſind poßirliche und abentheuerliche Narren, ſondern die beſtändigen Anſpielungen der albernſten Handlungen dieſer niedrigen Originale auf ſehr ernſthafte Begebenheiten und Unternehmungen derſelben Zeit, machen dieſes Gedicht ungemein ergötzend.

Dieſes ſey von der Beſchaffenheit der lächerlichen Gegenſtände geſagt.

Auch das Lachen ſelbſt iſt von verſchiedener Art: rein und blos beluſtigend; oder mit andern Empfindungen vermiſcht, nach Beſchaffenheit der Veranlaſſung dazu. Wenn wir das Lächerliche in zufälligen Dingen entdeken, ſo thut es eine ganz andere Würkung, als wenn wir es an Perſonen wahrnehmen, deren Einfalt oder Narrheit der Grund davon iſt. Im erſten Fall iſt es rein und blos beluſtigend, wie bey ſeltſamen poßirlichen Begebenheiten. Entſtehe es aber aus Einfalt, ſo miſcht ſich ſchon ein kleiner Hang zum Spotten in daſſelbe; wir ſehen gerne, daß andre ſich weniger ſcharfſinnig zeigen, als wir ſind. Hat es aber Narrheit zum Grunde, oder fällt es auf Perſonen, denen wir nicht gewogen ſind, oder die wir gar haſſen, ſo miſcht ſich Spott oder Hohn darein. Schon die Freude, Perſonen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthigt zu ſehen, iſt hinlänglich uns lachen zu machen.

Hieraus entſteht die verſchiedene Anwendung des Lächerlichen in den ſchönen Künſten. Es dienet entweder zur Beluſtigung, oder zur Warnung, oder zur Züchtigung.

Von dem Werth und dem Rang der Werke, die blos zur Beluſtigung dienen, iſt anderswo geſprochen worden *). Hier iſt blos der Stoff zu dieſen Werken und deſſen Behandlung in Betrachtung zu ziehen. Das reine Lachen entſtehe aus dem Ungereimten, das keine Narrheit zum Grund hat, die wir verſpotten können. Hieher gehören die Arten des abentheuerlichen Lächerlichen, wovon ſo eben geſprochen worden.

Alle Hauptzweige der ſchönen Künſte können dieſes Lächerliche brauchen: die

---

*) S. Scherzhaft.

die Dichtkunſt auf mancherley Weiſe, vorzüglich in ſcherzhaften Erzählungen und in der Comödie; die Tanzkunſt und Muſik in comiſchen Balletten; die zeichnenden Künſte auf mancherley Art, am vorzüglichſten aber in hiſtoriſch-comiſchen Stüken.

Soll aber dieſe Art des Lächerlichen auf eine den ſchönen Künſten anſtändige Art gebraucht werden, ſo muß es nicht in das Abgeſchmakte, oder grobe Niedrige fallen, ſondern mit feinem Geſchmak durchwürzt ſeyn. Es wird abgeſchmakt und albern, ſo bald es den Schein der Würklichkeit, oder die Wahrſcheinlichkeit verlieret. Nur der nie denkende Pöbel läßt ſich verblenden, daß er grob erdachte Ungereimtheiten für würklich hält, und lacht, wenn in ſchlechten Poſſenſpielen ein Menſch über einen andern wegſtolpert, den er gar wol geſehen hat; oder wenn er ſich blind und taub ſtellt, wo jedermann ſieht, daß er es nicht iſt; oder wenn jemand etwas naives ſagt, oder thut, wobey jedermann merkt, daß es blos poſſenhafte Verſtellung iſt. Unſere deutſche Schaubühne hat zwar glüklich angefangen, ſich von ſolchen Poſſen, wovon ſelbſt Moliere nicht rein iſt, zu reinigen; aber die comiſchen Opern führen es nicht ſelten wieder ein. Um es zu vermeiden, muß der Künſtler ſich vor dem Uebertriebenen und Unwahrſcheinlichen hüten. Der Carricaturmahler muß dem Menſchen die menſchliche Phyſionomie laſſen, und ſie auf eine geſchikte und wahrſcheinliche Weiſe mit der Phyſionomie eines Schaafs, oder einer Nachteule verbinden, daß nicht alberne Köpfe, ſondern verſtändige Menſchen die Sache für würklich halten. Setzet man einen würklichen Katzenkopf auf einen menſchlichen Körper, ſo iſt die Sache blos unſinnig, und nicht mehr luſtig.

Will der Dichter oder Mahler uns mit Schilderung ſolcher Menſchen beluſtigen, deren Charakter und Sitten einen lächerlichen Gegenſatz mit den unſrigen machen, ſo muß er uns nicht völlig alberne und abgeſchmakte Menſchen zeigen: dieſe verachten wir auf den erſten Blik; auch keine, an deren Würklichkeit wir gleich zweifeln: denn dieſe ziehen unſre Aufmerkſamkeit nicht an ſich.

Niemand bilde ſich ein, daß zu dieſer Art des Lächerlichen blos eine abentheuerliche Phantaſie gehöre; ohne feinen Witz und groſſen Scharfſinn wird keiner darin glüklich ſeyn. Es iſt eben ſo ſchwer, einen Roman, wie der Gil-Blas iſt, zu ſchreiben, als ein Heldengedicht zu machen; und die Geſchichte der Kunſt ſelbſt beweiſt, wie wenig Zeichner ſind, die in Carricaturen das Geiſtreiche eines da Vinci oder eines Hogarths zu erreichen vermocht haben. Würkliche, nicht erdichtete Aehnlichkeit und Contraſt zwiſchen Dingen, wo wir ſie nicht würden geſehen haben, ſehen nur Menſchen, die ſcharfſinniger ſind als wir, und dadurch ſetzen ſie uns in den zweifelhaften Zuſtand, und in die Art der Verwundrung, die zum Lachen nothwendig iſt. Die Kunſt zu ſcherzen iſt ſo ſelten, als irgend ein anderes Talent, das die Natur nur wenigen giebt.

Wichtiger iſt die Anwendung des Lächerlichen zur Warnung und Beſſerung der Menſchen. Wer Empfindung von Ehre hat, dem iſt nichts fürchterlicher, als die Gefahr verachtet oder gar verſpottet zu werden, und es iſt kaum eine Leidenſchaft, mit der ſo viel ausgerichtet werden kann, als mit dieſer. Mancher lieſſe ſich eher ſein Vermögen, oder gar das Leben rauben, als daß er lächerlich ſeyn wollte. Hier iſt alſo für den Künſtler Ruhm zu erwerben: er kann die Menſchen von jeder Thorheit, von jedem Vorurtheil, von jeder böſen Gewohnheit heilen, und jede ſchädliche Leidenſchaft im Zaum halten, wenn er nur die Furcht lächerlich zu werden zu rechter Zeit in ihnen rege macht. Das Lächerliche der erſten Gattung ſchiket ſich vorzüglich zu dieſem Gebrauch; es darf nur auf Menſchen, die man lächerlich machen will, angewendet werden. Die comiſche Schaubühne kann hiezu die beſte Gelegenheit geben; denn alle andre Arten rühren weniger, weil ihnen das Schauſpiel fehlt, wodurch jeder Eindruk lebhafter wird *). Auf die ſpottende Comödie kann man anwenden, was Ariſtoteles vom Trauerſpiel ſagt: ſie reiniget durch Narrheit von der Narrheit. Indem ſie den Thoren und Narren dem öffentlichen Gelächter blos ſtellt, erwekt ſie die Furcht lächerlich zu werden. Rouſſeau ſpricht ihr dieſen Nutzen ab; aber er hat hier die Sache in einem etwas falſchen Lichte geſehen. Es giebt allerdings Narren, die nie empfinden, daß ſie lächerlich ſind; dieſe kann man nicht beſſern. Aber wie mancher Menſch findet ſich nicht, der blos anderer Narrheit nachahmet? Wir können Thorheiten und ungereimte Vorurtheile an uns haben, die nicht in unſerm eigenen Geiſt erzeuget, nicht aus unſrer verkehrten Art zu ſehen entſtanden ſind; wir haben ſie eingeführt gefunden, und es iſt uns nur nicht eingefallen, ſie an dem Probirſtein der Vernunft zu prüfen. Kommt ein Klügerer, der uns das Lächerliche davon aufdekt, ſo erkennen wir es, und reinigen uns davon. Mancher Menſch würde ſich aus Mangel der Ueberlegung, aus Leichtſinn, Thorheiten und Vorurtheilen überlaſſen; kommt man ihm aber mit dem Lächerlichen zuvor, ſo verwahrt er ſich dagegen. Wie mancher verſtändige Gelehrte würde nicht ein Pedant ſeyn, wenn nicht die Pedanterey wäre lächerlich gemacht worden? Rouſſeau hat nicht bedacht, daß die Narrheit nicht blos den Narren eigen iſt, ſondern auch Verſtändige anſtekt; ſo wie das Laſter nicht blos den verworfenen Menſchen, in deren Herzen es entſpringt, eigen iſt, ſondern auch gute Menſchen übereilen kann. Einen gebohrnen Narren von verkehrtem Sinne kann man freylich nicht heilen; aber verſtändige Menſchen ſind von Thorheiten und Vorurtheilen, die ſie durch Anſtekung gewonnen haben, zu befreyen, oder vor der künftigen Anſtekung zu verwahren. Sollte dieſes nicht weit leichter und natürlicher ſeyn, als daß ſie davon angeſtekt werden? Oft kommen Narrheiten eines ganzen Volks von einem einzigen verwirrten Kopfe; warum ſollten ſie nicht auch durch einen klugen Kopf vertrieben werden können? Hievon aber habe ich anderswo ausführlicher geſprochen *).

Wo man die Beſſerung zur Abſicht hat, muß die Narrheit ſelbſt, nicht die Perſon des Narren, den man beſſern will, lächerlich gemacht werden. Man muß ſich ſogar in Acht nehmen, daß er ſich nicht gleich perſönlich getroffen glaube; er muß erſt brav mitlachen, und erſt am Ende muß man ihm ſagen:

> — Quid rides? mutato nomine
> de te
> Fabula narratur.

Ueberhaupt aber muß man, um Menſchen von Thorheiten zu heilen, oder davor zu warnen, nie ganz verworfene und grobe Narren auf die Bühne bringen. Sie ſind unheilbar und gehören ins Tollhaus; für andre ſind ſie unſchädlich, weil ſie nicht anſteken. Kein Menſch, der noch einigen Verſtand hat, glaubt ſich in dem

---

*) S. Schauſpiel.

*) S. Reflexions philoſophiques ſur l'utilité de la poëſie dramatique, in den Memoires der Preuß. Academie der Wiſſenſchaften für das Jahr 1762, S. 337 u. ff.

Falle zu finden, äuſerſt lächerlich zu ſeyn, oder zu werden. Er macht alſo keine Anwendung auf ſich, wenn ihm gar zu grobe Narrheiten vorgehalten werden. Man muß da eben ſo behutſam verfahren, wie bey den Drohungen mit den Strafen der Vergehungen. Einen Menſchen, der noch Empfindung von Ehre hat, kann man nicht durch Galgen und Rad ſchreken, ſie liegen auſer ſeinem Kreis; und ſo iſt auch das Tollhaus keine Warnung, die man verſtändigen Menſchen geben könnte. Wer im Molieres Tartuffe, oder Harpagon ſich ſelbſt erkennt, wird dadurch nicht gebeſſert; denn er hat alle Scham bereits verloren: ein feinerer Tartuffe und Harpagon aber wendet dieſes grobe Lächerliche nicht auf ſich an.

Darum ſoll der comiſche Dichter, der die Menſchen von Thorheiten befreyen, oder ſie davor warnen will, ſowol in der Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung deſſelben vorſichtig ſeyn. Er ſoll uns nicht grobe Narrheiten, die wir ſelbſt auch hinlänglich bemerken, ſondern unſre eigene Thorheiten, die wir aus Unachtſamkeit, oder aus Mangel des Scharfſinns nicht bemerkt haben, lebhaft fühlen laſſen, um uns davon zu heilen. Entdeket er ausgebreitete Thorheiten, die wir überſehen könnten, die wir noch nicht haben, aber vielleicht annehmen würden, ſo warne er uns bey Zeiten davor; vor groben Narrheiten halten wir uns durchaus ſelbſt ſchon genug verwahret.

Hier iſt leicht zu ſehen, daß nur die ſcharfſinnigſten Köpfe, die viel weiter als andre, auch nicht unverſtändige Menſchen, ſehen, zu dieſem Werk aufgelegt ſind. Wer nicht über alle andre Menſchen wegſieht, muß ſich daran nicht wagen. Daher kommt es, daß comiſche Dichter dieſer Art ſo ſehr ſelten ſind. Wo es auf bloſſe Beluſtigung ankommt, wovon vorher geſprochen worden, da hat es ſo viel nicht auf ſich; eine gute comiſche Laune iſt dazu hinlänglich, wiewol auch dieſe ſchon eine ziemlich ſeltene Gabe iſt. Aber hier muß noch allgemeine, überwiegende Beurtheilung der Menſchen und Sitten dazu kommen. Wir erinnern dieſes, um junge comiſche Dichter zu warnen, daß ſie ſich nicht zu früh in dieſes Feld wagen; ſie mögen erſt verſuchen uns zu beluſtigen; aber ehe ſie uns vom Lächerlichen zu heilen verſuchen, müſſen ſie ſehr gewiß ſeyn, nicht daß ſie gemeine Narren, ſondern auch klügere Menſchen, überſehen. Dazu gehört eine ungemeine Kenntniß der Menſchen und der Welt, von den tiefſten Einſichten der Philoſophie unterſtützet. Die aber dieſe Kenntniß und Einſicht durch langes Beobachten und ſcharfes Nachdenken erlangt haben, beſitzen denn ſelten noch die comiſche Laune, den Gebrauch davon zu machen.

Dieſer Schwierigkeit iſt es noch mehr zuzuſchreiben, als dem Mangel an Thorheiten, wie einige glauben, daß die deutſche Schaubühne noch ſo wenig Gutes in dieſer Art aufzuweiſen hat. Es iſt wahr, daß Deutſchland blos zur Beluſtigung weniger comiſche Originale hat, als andre Länder, wo man freyer lebt und ſich weniger nach andern umſieht, um es ſo zu machen wie ſie. Der Deutſche ſcheuet ſich ungeſchikt zu ſcheinen, und hat nicht Muth genug ſich ganz ſeinem Gutdünken zu überlaſſen; darum iſt er weniger Original, als mancher andrer. Aber an Vorurtheilen und Thorheiten fehlet es ihm wahrlich nicht. Non deest materia, ſed artifex. Es fehlet uns an Geiſtern, die von einer gewiſſen Höhe auf uns herabſehen, und dann Luſt und Laune genug hätten, ſich mit uns abzugeben, und uns das Lächerliche, das ſie entdekt haben, vorzuzeichnen. Wieland ſteht hoch genug, um ſeine Nation zu überſehen, und auch an Laune fehlet es ihm nicht. Aber er hält den Spiegel ſo hoch, daß nur die, die das ſchärfſte Geſicht haben, deutlich darin ſehen; man muß ſchon über die gemeinen Thorheiten weit weg ſeyn, um ſich von ihm von verſteckteren heilen zu laſſen. Leſſing ſcheinet einen ſtärkern Hang zur tragiſchen Muſe zu haben; und ſein Lachen zieht meiſtentheils ins Bittere. Liſcow würde der comiſchen Bühne in dieſer Art groſſe Dienſte geleiſtet haben, wenn er ſich dieſes vorgenommen hätte.

Die Behandlung dieſer Gattung ſcheinet einer der ſchwereſten Theile der Kunſt zu ſeyn. Die gröſte Sorgfalt muß auf die Wahrſcheinlichkeit gewendet werden; denn der Zwek wird nothwendig verfehlt, ſo bald der Zuhörer glaubt, daß es ſolche Narren, wie man ihm vorſtellt, nicht gebe. Zugleich aber muß das Ungereimte darin völlig hervorſtechen. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, die verſchiedenen Arten, hiebey zu verfahren, aus einander zu ſetzen. Im Grunde müſſen ſie mit den verſchiedenen Arten den Irrthum zu widerlegen übereinkommen: die Thorheit iſt ein Irrthum, deſſen Widerſpruch an den Tag zu bringen iſt. Wollte ſich hier jemand die Mühe nehmen, die Ariſtoteles genommen, da er ſeinen Elenchus geſchrieben hat: ſo würden wir alle mögliche Arten, das Lächerliche völlig einleuchtend zu machen, erkennen können. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, nur ein Paar Beyſpiele davon anzuführen.

Eine Art zu widerlegen iſt die, da man den falſchen Satz als wahr annimmt, und durch daraus gezogene wichtige Folgen, davon die letzte offenbar ungereimt iſt, die Falſchheit deſſelben zeiget. Gerade ſo kann man bisweilen verfahren, um die Thorheit in ein lächerliches Licht zu ſetzen. So würde das bekannte Geſpräch zwiſchen dem Pyrrhus und Cineas eine ſchöne Scene in einer Comödie ausmachen. Dieſer wollte dem Pyrrhus ſeine Thorheit, die Römer zu bekriegen, fühlen machen.

Cineas. Die Römer ſollen ein ſehr kriegeriſches Volk ſeyn; — doch wir werden ſie beſiegen. Aber zu was ſoll uns denn der Sieg helfen, den die Götter uns verleihen werden?

Pyrr. Das verſteht ſich von ſelbſt. Haben wir uns einmal die Römer unterworfen, ſo wird uns in ganz Italien niemand mehr widerſtehen, weder Grieche noch Barbar. Alſo werden wir Meiſter von ganz Italien ſeyn.

Ein. Gut, und wenn wir nun ganz Italien werden erobert haben, was werden wir denn thun?

Pyrr. Siehſt du nicht, daß wir alsdenn auch Sicilien haben können? Was ſollt uns nun hindern, dieſe glükliche und volkreiche Inſel zu erobern.

Ein. Das läßt ſich wol hören. Es iſt ſo izt alles da in Unordnung, nachdem Agathokles tod iſt. — Dieſes ſoll alſo denn das End' unſerer Eroberung ſeyn?

Pyrr. Du überlegſt die Sachen nicht, Cineas. Dieß alles ſoll nur ein Vorſpiel gröſſerer Unternehmungen ſeyn. Wer ſollte, wenn er einmal Italien und Sicilien hat, nicht nach dem ſo nahe liegenden Afrika und Carthago Luſt bekommen? — Haſt du nicht geſehen, daß Agathokles, der doch mit ſo wenig Schiffen, und nur wie verſtohlner Weiſe aus Sicilien dahin geſeegelt war, ſich beynahe davon Meiſter gemacht hat? Wer wird denn uns, da wir eine ſo groſſe Macht haben, Widerſtand thun?

Cin. Kein Menſch. Denn können wir auch wieder zurückkehren, Macedonien wieder einnehmen, und über alle Griechen herrſchen. Das iſt ſicher. Aber was werden wir denn zuletzt nach allen dieſen Siegen und Eroberungen thun?

Pyrr. (lächelnd.) Mein guter Cineas! denn wollen wir recht ruhig leben; täglich Gaſtereyen und Luſtbarkeiten anſtellen, und recht luſtig ſeyn.

Cin. Was hindert uns denn dieſes gleich itzt zu thun? Warum ſollen wir mit ſo viel Arbeit, mit ſo viel Gefahr, mit ſo viel Blutvergieſſen etwas in der Ferne ſuchen, was ſchon itzt in unſerer Gewalt iſt, da wir wirklich alles beſitzen, was zu einem luſtigen Leben nöthig iſt?

Auf eine ähnliche Weiſe kann man auch andere Arten der Widerlegung anwenden, das Lächerliche herauszubringen; wovon die Induktion, oder Anführung ähnlicher Fälle keine der geringſten iſt. Man könnte eine Art von Topik geben, die alle Mittel enthielte, das Lächerliche in helles Licht zu ſetzen; doch müßte allemal der Scherzſinn und die comiſche Laune beym Gebrauch derſelben vorausgeſetzt werden. Denn ohne Genie lernt man die Kunſt zu ſpotten ſo wenig als andre Künſte. Cicero wünſchte ein Syſtem dieſer Kunſt zu haben, ob er gleich wol ſah, daß die Natur das Beſte dabey thun müßte *).

Wiewol die Comödie die vorzüglichſte Gelegenheit hat, dieſes Lächerliche anzuwenden, ſo kann es in allen andern Arten auch gut gebraucht werden: in allen Dichtungsarten; im Geſpräch, welche Art Lucian vorzüglich geliebt; im Sinngedicht. Daß es auch in den zeichnenden Künſten angehe, kann man am deutlichſten aus Hogarths Werken, beſonders aus ſeinen Zeichnungen zum Hudibras ſehen. Dem Redner kann es höchſt vortheilhaft ſeyn; wenn er ſeine Gegner lächerlich zu machen weiß, ſo hat er ſeine Sache meiſt gewonnen: denn man iſt geneigt ſich auf die Seite des Lachenden zu wenden. Bisweilen vertritt auch ein Wort, wodurch ein langer Beweis der Gegenparthey lächerlich gemacht wird, die Stelle der gründlichſten Widerlegung.

Einen ſehr groſſen Nutzen hat die Kunſt, fein über Thorheiten zu ſpotten, auch im gemeinen Leben, nicht nur um ſich gegen Narren in Sicherheit zu ſetzen, ſondern auch um die Menſchen von Thorheiten und Vorurtheilen zu reinigen. Es iſt ein wahres Glük unter ſeinen Bekannten einen zu haben, dem keine Thorheit entgeht, und der ſie auf eine feine und nicht beleidigende Art fühlbar zu machen weiß. So wie der Umgang mit dem ſchönen Geſchlechte die Männer höflicher und gefälliger macht, und ſie von der ihrem Geſchlechte anklebenden Rauhigkeit reiniget; ſo dienet auch der Umgang mit feinen Spöttern, uns von Thorheiten zu befreyen.

Aber es wäre zu wünſchen, daß dieſe Gabe zu ſpotten nur redlichen Menſchen zu Theil würde, weil leicht ein groſſer Mißbrauch davon gemacht wird. Rouſſeau hat Molieren mit Recht vorgeworfen, daß er oft einen unſittlichen Gebrauch davon gemacht habe; und wer kennet nicht berühmte Spötter, die verehrungswürdige Gegenſtände lächerlich zu machen ſuchen? Vergeblich hat der berühmte Graf Shaftesbury ſich bemüht die Welt zu bereden, daß das Lächerliche, das man Wahrheit und Verdienſt anzuhängen ſucht, nicht daran hafte, ſondern vielmehr ein Pobierſtein deſ-

---

*) Cujus utinam artem aliquam haberemus! ſed domina natura eſt. De Oratore Lib. II.

ſelbſt ſey *). Die Erfahrung lehret das Gegentheil. Cicero merkt irgendwo an, daß er ſo viel über jemanden gelacht habe, daß er beynahe ſelbſt darüber zum Narren worden ſey **). Um ſo viel leichter iſt es, wenn man oft verſucht, ſich etwas von der lächerlichen Seite vorzuſtellen, es zuletzt lächerlich zu finden. Man hat ja Beyſpiele genug, daß aus Scherz Ernſt wird. Alſo iſt es doch immer gefährlich, in Dingen, die man verehren ſoll, etwas Lächerliches zu ſuchen. Mancher, der gewohnt iſt, die poſſenhafte Aeneis des Scarrons zu leſen, wird ſchwerlich die Aeneis ſelbſt mit dem Ernſte leſen können, den er ſonſt dabey würde gehabt haben.

Wir haben noch die dritte Anwendung des Lächerlichen zu betrachten, da es zur Züchtigung der Bosheit gebraucht wird. Cicero hat dieſe wichtige Anwendung des Lächerlichen verkannt; er ſagt ausdrücklich, man müſſe Miſſethäter härter, als mit Spott beſtrafen †). Aber dieſes geht nicht allemal an. Es giebt Böſewichte, die über die Geſetze erhaben ſind; andre ſind eine Peſt der menſchlichen Geſellſchaft, und wiſſen ihre Bosheit ſo liſtig auszuüben, daß man die Geſetze gegen ſie gar nicht brauchen kann. Dieſe können nur mit der Geißel des Spötters gezüchtiget werden; es iſt die einzige Art ſich an ihnen zu rächen. Beſſern kann man ſie nicht dadurch; dieſes iſt auch nicht die Abſicht des Spötters, er will ihnen nur wehe thun; und er thut wohl daran. Denn kann doch noch das Gute daraus erfolgen, daß der Böſewicht in allgemeine Verachtung kommt, die ihm in fernerer Ausübung ſeiner Bosheit doch große Hinderniſſe in den Weg legen kann. Wer in allgemeiner Verachtung ſteht, iſt ſelten fürchterlich.

Wer unternimmt, einen großen Miſſethäter, dem man durch die Geſetze nicht beykommen kann, verächtlich zu machen, hat auch nicht nöthig in ſeinen Spöttereyen ſo ſehr ſorgfältig zu ſeyn. Auch der Pöbel muß ſeiner ſpotten; folglich iſt alles, was ihn beſchimpfen kann, gut gegen ihn. Können feinere Köpfe nicht lachen, wenn Tartuffe ſich in ſeiner verliebten Tollheit ſo grob hintergehen läßt; ſo ſehen ſie es doch gerne, daß der Pöbel darüber lacht. Auch die unwahrſcheinlichſte Narrheit, der man ihn beſchuldiget, kann gute Würkung thun. Ariſtophanes beſchuldiget den Sokrates in ſeinen Werken ſo viel grober Narrheiten, daß kein Verſtändiger darüber wird gelacht haben; aber manchem einfältigen Manne mag der Philoſoph dadurch verächtlich worden ſeyn.

Die ſogenannte alte Comödie in Athen gab den Dichtern Gelegenheit, das Lächerliche zu dieſem Gebrauch anzuwenden. Vielleicht war nie ein Menſch in dieſer Art Spötterey geſchickter, als Ariſtophanes. Unſre heutigen Staatsverfaſſungen haben dieſen Gebrauch entweder völlig, oder doch größtentheils gehemmet. Hievon aber wird an einem andern Orte geſprochen werden *).

◆ ◆

Die, von H. Sulzer angeführte Meynung des L. Shaftesbury iſt bereits von Leibnitz in einem, in dem Recueil de div. pieces ſur la Philoſ. la Rel. nat. u. ſ. w. Bd. 2. S. 311. (Ausg. von 1759) befindlichen Aufſ. geprüft und widerlegt worden. Ausführlicher iſt dieſes in dem Eſſay on the Charakteriſtiks of the Earl of Shaftesbury by J. Brown, L. 1751.

---

*) Eſſay on the freedom of Wit and Humor.

**) Adeo illum riſi, ut pene ſim factus ille.

†) Facinoroſos majori quadam vi quam ridiculi vulnerari volunt. De Orat. Lib. II.

*) S. Satyre.

1751. 8. in dem 1ten Th. geſchehen; der wieder in der Vindication of L. Sh. on the ſubject of Ridicule, Lond. 1751. 8. beſtritten worden iſt. Auch C. F. Flögel hat jene Meynung in ſ. Geſchichte der komiſchen Litterat. Bd. 1. S. 104 u. f. zum Theil widerlegt; aber an J. C. Adelung (Ueber den Styl, Bd. 2. S. 127 dritte Ausg.) hat ſie einen, wie mir dünkt, richtigen Vertheidiger gefunden. — —

Die Erklärungen der Alten, als des Ariſtoteles, Cicero und Quintilian, von dem Lächerlichen, ſo wie die Erklärung mehrerer Neuern, hat J. Riedel, in dem VIII Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſenſch. Jena 1767. 8. S. 97 u. f. unter der Aufſchrift: Vom Lächerlichen und Belachenswerthen geſammelt. — —

Unter den Neuern haben, vom Lachen und Lächerlichen beſonders gehandelt, in lateiniſcher Sprache: Vinc. Madius, in einem Auſſ. De Ridiculis, bey ſ. Ausg. der Poetik des Ariſtoteles, Ven. 1550. fol. — — In franzöſiſcher Sprache: Reflect. ſur le Ridicule, p. Mr. J. B. Morgan Abbé de Bellegarde, Amſt. 1699. 12. 1708. 12. Engliſch, Lond. 1706. 12. 1739. 12. 2 B. Deutſch, von Ph. B. Sinold von Schütz († 1742) — Eſſ. hiſtor. et philoſ. ſur les princ. ridicules des differentes Nations, p. Mr. G. Dourx, 1766. 12. — Des cauſes phyſ. et morales du Rire . . . Amſt. 1768. 8. Engl. 1770. 12. Deutſch, Prag 1771. 8. — — In engliſcher Sprache: Die No. 47 und 249 des Spectator. — Ein Auſſ. über das Lachen, geſchr. im J. 1741. Deutſch im 4ten Bd. S. 299 des Brittiſchen Muſeums für die Deutſchen. — Eſſay on Ridicule, Lond. 1753. 8. — A. Gerard, in dem 6ten Abſch. des 1ten Th. ſ. Verſuches über den Geſchm. S. 62. d. U. Von dem Gefühl od. Geſchmack des Lächerlichen. — H. Home, in dem 7ten und 12ten Kap. ſ. Elements of Criticism. — Monboddo, in ſ. W. von dem Urſprunge und Fortg. der Sprache Th. 2, S. 389 d. Ueberſ. — Thoughts on Laughter to Hibernicus, drey Briefe von Hutcheſon, veranlaßt durch die bekannte Erklärung des Hobbes vom Lachen (in dem Tract. De Homine C. XII. §. 7.) und die 47te Nummer des Zuſchauers, in den Letters concerning the true foundation of virtue, Glasg. 1772. 8. S. 93 u. f. Deutſch im 22ten Bde. S. 1 und 179 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. — Eſſay on laughter von J. Beattie, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Edinb. 1776. 4. Deutſch, im 2ten Th. ſ. Neuen philoſ. Verſuche, Leipz. 1780. 8. — Campbel, in der Philoſophy of Rhetorik, Bd. 1. Ch. 2 und 3. S. 41 u. f. — Prieſtley in der 22ten ſ. Vorleſ. über Redekunſt und Kritik, S. 208 u. f. d. d. Ueberſ. — On Wit, Ridicule and Humour, ein Auſſ. in den Transact. of the Iriſh Acad. 1788. von Will. Preſton. — — In deutſcher Sprache: Auſſer dem bereits angeführten Abſchn. aus J. Riedels Theorie, Ein Auſſ. in dem 25ten Bde. S. 273 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. veranlaßt durch das 2te Cap. der 2ten Abtheil. des dritten Abſchn. des 2ten Buches, im 1ten Bande von J. G. H. Feders Unterſ. über den menſchl. Willen. — J. A. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. §. 73. S. 104. der 2ten Ausg. — Der 13te Abſchn. S. 394. in J. C. Königs Philoſ. der ſch. Künſte. — Der 4te Abſchn. des 2ten Hauptſt. im 1ten Th. S. 341. von K. H. Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. — J. C. Adelung, in der 6ten Abtheil. des erſten Abſchn. vom 2ten Th. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S. 195. der 3ten Ausg. — Kepplers Crit. Unterſuchung über die Urſache und Wirkung des Lächerlichen, Cilli 1792. 8. 2 Th. — In wie fern, zur Verſtärkung des Lächerlichen, Häßlichkeit und Ekel dienen können, Leſſing im Laocoon, S. 233. vergl. mit dem erſten der Krit. Wälder 21. S. 244 u. f. — — S. übrigens den Art. Comiſch.

# Lage der Sachen.

(Schöne Künſte.)

Durch die Lage der Sachen, die man auch mit dem franzöſiſchen Wort Situation ausdrükt, verſteht man die Beſchaffenheit aller zu einer Handlung oder Begebenheit gehörigen Dinge, in einem gewiſſen Zeitpunkt der Handlung, in welchem man das Gegenwärtige als eine Würkung deſſen, das vorhergegangen, und als eine Urſache deſſen, das noch erfolgen ſoll, anſieht. Wenn wir uns den Augenblik vorſtellen, da Cäſar vom Brutus und ſeinen Mitverſchwornen ſoll umgebracht werden; in dieſem Augenblik aber die Handlung als ſtille ſtehend betrachten, um jedes einzele, das dazu gehört, zu bemerken: die gegenwärtigen Perſonen, ihre Gedanken und Empfindungen, den Ort und andre Umſtände, und dieſes alles auf einmal, wie in einem Grundriß vor uns haben: ſo faſſen wir die gegenwärtige Lage der Sachen.

In dieſen Umſtänden ſtellt man ſich etwas, das geſchehen ſoll, vor, und hat auf einmal viel Dinge, die man als mitwürkend, oder als leidend anſieht, vor Augen; die Neugierde wird gereizt; man erwartet mit Aufmerkſamkeit den Erfolg von ſo vielen auf einmal zuſammenkommenden mit oder gegen einander würkenden Dingen. Iſt die Handlung an ſich ſelbſt wichtig, und iſt auf einen merkwürdigen Zeitpunkt gekommen, ſo befinden wir alsdenn uns ſelbſt, als Zuſchauer, in einem merkwürdigen Zuſtande, voll Neugierde, Würkſamkeit und Erwartung. Ein ſolcher Zuſtand hat ungemein viel reizendes für lebhafte Gemüther, und es ſcheinet, daß wir das Vergnügen unſrer Exiſtenz nie vollkommener genieſſen, als in ſolchen Umſtänden. Welcher Menſch konnte in einem ſolchen Falle ohne den bitterſten Verdruß ſich in der Nothwendigkeit befinden, ſein Auge von der Scene wegzuwenden, ehe ſeine Neugierde über die Erwartungen deſſen, was geſchehen ſoll, befriediget iſt?

Deswegen iſt in dem Umfange der ſchönen Künſte nichts, das uns ſo ſehr gefällt, als merkwürdige Lagen der Sachen bey wichtigen Handlungen oder Begebenheiten. Dergleichen auszudenken, und deutlich vor Augen zu legen, iſt eines der wichtigſten Talente des Künſtlers. Man ſieht leicht, daß das Merkwürdige einer Lage in dem nahe ſcheinenden und unvermeidlichen Ausbruch ſolcher Dinge beſtehe, die lebhafte Leidenſchaften erweken. Das, was wir vor uns ſehen, ſezt uns in Erwartung, die mit Furcht oder Hoffnung, mit Verlangen oder Bangigkeit begleitet iſt. Je mehr Leidenſchaften dabey rege werden, je mehr intereſſirt die Lage der Sachen. Schon Dinge, deren Erfolg uns gleichgültig iſt, können ſich in einer Lage befinden, die uns blos aus Neugierde ſehr intereſſirt. Man wünſcht zu ſehen, wie die Sachen, die wir verwikelt, gegen einander ſtreitend, ſehen, aus einander gehen werden.

Die Lagen, da die handelnden Perſonen in einem völligen Irrthum und in falſchen Erwartungen ſind, oder wo überhaupt etwas widerſprechendes in den Sachen iſt; wo man einen ſtarken Contraſt gewahr wird, gehören unter die intereſſanteſten, und können nach Beſchaffenheit der Sachen ſehr tragiſch, oder ſehr comiſch ſeyn. Das Intereſſante dieſer Lagen liegt vornehmlich in der Art des Wunderbaren der entgegengeſezten Dinge. Unſer Gemüth iſt alsdenn in der lebhafteſten Faſſung, wenn alles, was zur Hervorbringung eines Zuſtandes erfodert wird, vorhanden zu ſeyn ſcheinet, ohne daß dieſer Zuſtand erfolget. Wenn wir Zuſchauer eines wichtigen Unternehmens

mens ſind, an deſſen gutem oder ſchlechtem Erfolg wir ſtarken Antheil nehmen: ſo ſind wir auf das Lebhafteſte in den Augenbliken intereſſirt, da wir die Entſcheidung der Sache für gewiß halten. Dauert dieſer Zuſtand eine Zeitlang, oder erfolget das Gegentheil deſſen, was wir erwarten, ſo entſteht eine Erſchütterung im Gemüthe, deren Andenken beynahe unauslöſchlich bleibet. Wenn das Unternehmen auf dem Punkt iſt zu gelingen oder zu mißlingen, ſo entſteht eine ausnehmend lebhafte Hoffnung oder Furcht; fürnehmlich alsdenn, wenn wir ſehen, daß die Perſonen, denen am meiſten an einem gewiſſen Erfolg gelegen iſt, das Gegentheil von dem thun, was ſie thun ſollten. Man kann ſich in ſolchen Umſtänden kaum enthalten mitzureden, oder mitzuwirken. Wenn wir ſehen, daß ein Menſch das, was er am ſorgfältigſten verbergen ſollte, ſelbſt verräth; wenn er gerade das Gegentheil von dem thut, was er unſerm Wunſche nach thun ſollte, oder wenn er ſonſt in einem groſſen und wichtigen Irrthum iſt: ſo fühlen wir eine ſtarke Begierde ihn zurecht zu weiſen. Wenn wir ſehen, daß Ulyſſes das Geheimniß ſeiner Ankunft beym Philoktet nothwendig verbergen muß, und es doch ſelbſt verräth: ſo entſtehet in uns eine lebhafte Beſorgniß. Wir ſind in der größten Verlegenheit, wenn wir die Clytemneſtra bey ihrer Ankunft in Aulis ſo vergnügt ſehen, da wir doch wiſſen, wie ſehr ſie ſich betrügt; und wir fühlen ein ausnehmendes Vergnügen, wenn wir einen Böſewicht, wie Aegyſth iſt, über ſeine vermeynte Glükſeligkeit in dem Augenblik frohloken ſehen, da der Dolch, ihn zu ermorden, ſchon gezogen iſt. Ueberhaupt ſind ſolche Lagen, wo der Zuſchauer die handelnden Perſonen über Hauptangelegenheiten im Irrthum ſieht, der ihnen bald wird benommen werden, höchſt intereſſant. Was kann die Neugierde und Erwartung lebhafter reizen, als wenn wir die Elektra beym Sophokles den Oreſtes, der vor ihr ſteht, als todt beweinen ſehen, da wir wiſſen, daß er auf dem Punkt ſtehet, ſich zu erkennen zu geben?

Es giebt Lagen, die blos den Verſtand und die Neugierde intereſſiren, da man äußerſt begierig iſt zu ſehen, wie die Sachen laufen werden; wie ſich eine Perſon aus einer groſſen Verlegenheit heraushelfen, oder zum Zwek kommen wird, wie hier die Unſchuld, dort das Verbrechen an den Tag kommen wird, wo wir gar keine Möglichkeit dazu ſehen. Solche Lagen ſind allemal als ſittliche oder politiſche Aufgaben anzuſehen, deren Auflöſung wir von dem Dichter zu erwarten haben. Verſteht er die Kunſt, ſie natürlich, ohne erzwungene Maſchinen, ohne Hülfe völlig unwahrſcheinlicher ohngefährer Zufälle aufzulöſen, ſo hat er dadurch unſre Erkenntniß erweitert. Alſo können ſolche, blos für die Neugierde intereſſante Lagen, ihren guten Nutzen haben. Es kommen in den menſchlichen Geſchäfften unzählige Lagen vor, wo es äußerſt ſchwer iſt, mit einiger Zuverſicht eine Parthie zu nehmen. Je mehr Fälle von ſolchen Lagen, und deren Entwiklung uns bekannt ſind, je mehr Fertigkeit müſſen wir auch haben, uns ſelbſt in ähnlichen Fällen zu entſchlieſſen. Und dieſes iſt einer der Vortheile, die wir aus der epiſchen und dramatiſchen Dichtkunſt ziehen können, wenn nur die Dichter eben ſo viel Verſtand und Kenntniß des Menſchen, als Genie und Einbildungskraft haben.

Andre Lagen ſind mehr leidenſchaftlich, und dienen hauptſächlich unſer Herz zu prüfen, und jede Empfindung, der es fähig iſt, darin rege zu machen. Man kann ſich in traurigen

gen, fürchterlichen, verzweifelnden, auch in ſchmeichelhaften, hoffnungsvollen, fröhlichen Lagen befinden. Alsdenn iſt die ganze empfindende Seele in ihrer gröſten Lebhaftigkeit. Man lernet ſein eigenes Herz nie beſſer kennen, als wenn man Gelegenheit hat, ſich in Lagen zu finden, die auf das Glük des Lebens ſtarken Einfluß haben.

Die Dichter müſſen demnach keine Gelegenheit verſäumen, uns, wenigſtens als Zuſchauer oder Zeugen, in ſolche Lagen zu ſetzen. Die epiſchen und dramatiſchen Dichter haben die beſten Gelegenheiten hiezu, und müſſen dieſes für eine ihrer wichtigſten Angelegenheiten halten. Je mehr Erfahrung und Kenntniß der Welt und der Menſchen der Dichter hat, je geſchikter iſt er dazu; denn das bloße Genie, ohne genugſame Kenntniß der Welt, iſt dazu nicht hinreichend.

Hat er eine merkwürdige Lage gefunden, ſo muß er ſich Mühe geben, uns dieſelbe recht lebhaft vorzuſtellen; er muß wiſſen, unſre Aufmerkſamkeit eine Zeitlang auf derſelben zu erhalten. Er ſoll deswegen mit der Handlung nicht forteilen, bis er gewiß vermuthen kann, daß wir die Lage der Sachen völlig gefaßt haben. Er muß eine Zeitlang nichts geſchehen laſſen, ſondern entweder durch die Perſonen, die bey der Handlung intereſſirt ſind, oder im epiſchen Gedicht, durch ſeine Anmerkungen und Beſchreibungen, uns die wahre Lage der Sachen ſo ſchildern, daß wir ſie ganz überſehen. Die Regel des Horaz:

> Semper ad eventum feſtinat et in medias res,
> Non ſecus ac notas, auditorem rapit; —

hat nicht überall ſtatt. Bey merkwürdigen Lagen muß man nichts zur Entwiklung der Sachen geſchehen laſſen, bis wir den gegenwärtigen Zuſtand der Dinge völlig gefaßt haben.

## Landſchaft.

(Zeichnende Künſte.)

Unter den zeichnenden Künſten behauptet der Zweig, der uns ſo mancherley angenehme Ausſichten auf die lebloſe Natur vorſtellt, einen anſehnlichen Rang. Das faſt allen Menſchen beywohnende Wohlgefallen an ſchönen Ausſichten ſcheinet ſchon anzuzeigen, daß die Schönheiten der Natur eine ganz nahe Beziehung auf unſer Gemüth haben. Von dem allgemeinen Einfluß derſelben auf die Bildung des ſittlichen Menſchen, iſt bereits anderswo geſprochen worden *); hier iſt der Ort zum Behuf dieſes beſondern Zweiges der Kunſt, dieſe Sache näher zu betrachten. Die Mahler miſchen zwar insgemein Vorſtellungen aus der ſittlichen Natur in ihre Landſchaften; aber vorerſt wollen wir davon blos, als von Vorſtellungen aus der lebloſen Natur ſprechen. Denn ſchon als ſolche ſind ſie aller Arten der äſthetiſchen Kraft fähig.

Der Geſchmak am Schönen findet nirgend ſo viel Befriedigung, als in der lebloſen Natur. Die unendliche Mannichfaltigkeit der Farben, in die lieblichſte Harmonie vereiniget, und in jeden gefälligen Ton geſtimmt, reizet das Auge faſt überall, wo es ſich hinwendet; was nur irgend an Form und Geſtalt gefällig, reizend, oder groß und wunderbar ſeyn kann, wird da angetroffen; und doch machen in jeder Landſchaft tauſend verſchiedene, unendlich durch einander gemiſchte Formen ein Ganzes aus, darin ſich alles ſo vereiniget, daß von der unbeſchreiblichen Mannichfaltigkeit der Vorſtellungen keine der andern wider-

---

*) In den Artikeln Baukunſt; Künſte.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52902-3
SOLZER,J.G. FN. 11472/005

derſpricht, obgleich jede ihren eigenen Geiſt hat. Dabey lernet der Menſch zuerſt fühlen, daß eine nicht blos thieriſche Empfindſamkeit für die erſchütternden Eindrüke der gröbern Sinnen, ſondern ein edleres Gefühl das Innere ſeines Weſens durchdringet, und eine Würkſamkeit in ihm rege macht, die mit der Materie nichts gemein hat. Er lernt andre Bedürfniſſe kennen, als Hunger und Durſt, und die blos auf die Erhaltung der groben Materie abzielen. Er lernt ein unſichtbares in ihm liegendes Weſen kennen, dem Ordnung, Uebereinſtimmung, Mannichfaltigkeit gefallen. Die Schönheiten der lebloſen Natur unterrichten den im Denken noch ungeübten Menſchen, daß er kein blos irdiſches, aus bloßer Materie gebildetes Weſen ſey.

Auch beſtimmtere Empfindungen von ſittlicher und leidenſchaftlicher Art, entwikeln ſich durch Betrachtung der lebloſen Natur. Sie zeiget uns Scenen, wo wir das Große, das Neue, das Außerordentliche bewundern lernen. Sie hat Gegenden, die Furcht und Schauder erweken; andre, die zur Andacht und einer feyerlichen Erhöhung des Gemüthes einladen; Scenen einer ſanften Traurigkeit, oder einer erquikenden Wolluſt. Dichter und andächtige Eremiten, Enthuſiaſten von jeder Art, empfinden es und haben ſich zu allen Zeiten dieſelben zu Nuze gemacht. Wer fühlet nicht die fröhlichſten Regungen der Dankbarkeit, wenn er den Reichthum der Natur in fruchtbaren Gegenden vor ſich verbreitet findet? wer nicht ſeine Schwäche und Abhänglichkeit von höhern Kräften, wenn er die gewaltigen Maſſen überhangender Felſen ſieht; oder das Rauſchen eines gewaltigen Waſſerfalles, das fürchterliche Stürmen des Windes, oder der Wellen des Meeres höret? Wen ſchrekt nicht das Heranrauſchen großer Ungewitter? Oder wer fühlt nicht in allen dieſen Scenen die allmächtige Kraft, die die ganze Natur regieret? Ohne Zweifel hat der ununterrichtete Menſch die erſten Begriffe der Gottheit aus ſolchen Scenen geſchöpft *).

Eine ſtille Gegend voll Anmuth, das ſanfte Rieſeln eines Bachs, und das Liſpeln eines kleinen Waſſerfalles, eine einſame, von Menſchen unbetretene Gegend, erweket ein ſanftſchauerndes Gefühl der Einſamkeit und ſcheinet zugleich Ehrfurcht für die unſichtbare Macht, die in dieſen verlaſſenen Orten würket, einzuflößen. Kurz jede Art des Gefühls wird durch die Scenen der Natur rege. Der Philoſoph, der überall die Spuren einer unendlichen Weisheit und Güte findet, wird überzeuget, daß dieſe verſchiedenen Kräfte nicht ohne Abſicht in die lebloſe Natur gelegt ſind. Sie ſind der erſte Unterricht für den Menſchen, der die Sprache der Vernunft noch nicht gelernt hat; durch ihn wird ſein Gemüth allmählig

---

*) Man kann ohne Gottloſigkeit wenigſtens von mehrern Völkern mit dem Petronius ſagen:

Primus in orbe Deos fecit timor.

Alle Völker der Erde haben es gefühlet, daß eine höhere Macht über die Natur herrſcht. Nun iſt es gegen alle hiſtoriſche Wahrſcheinlichkeit, daß dieſe Begriffe ſich durch eine unmittelbare Offenbarung auf dem ganzen Erdboden ausgebreitet haben; alſo ſind ſie wenigſtens bey einigen Völkern ohne Offenbarung vorhanden. Von dieſen ſcheinet die Vermuthung des Dichters gegründet. Man wird ſich um ſo viel weniger darüber wundern, wenn man bedenket, daß dieſes das gemeine Schikſal der größten Wahrheiten iſt. Erſt entdeket man ſie als ſchwache Muthmaßungen, durch eine Art des Gefühls; nach und nach werden ſie durch aufmerkſameres Beobachten beſtätiget, und zulezt durch tiefere Einſichten derer, die weiter als andre ſehen, aus unumſtößlichen Grundſäzen erwieſen.

lig gebildet, und ſein Verſtand erſt mit ſchwachen und dunkelen Begriffen angefüllt, die ſich hernach allmählig entwikeln und aufheitern. Alſo iſt die aufmerkſame Betrachtung der lebloſen Natur der erſte Schritt, den der Menſch thut, um zur Vernunft und zu einer ordentlichen Gemüthsart zu gelangen.

Die Mahlerey findet demnach in der lebloſen Natur einen nie zu erſchöpfenden Stoff, vortheilhaft auf die Gemüther der Menſchen zu würken; und der Landſchaftmahler kann uns ſehr vielfältig auf eine nützliche Weiſe vergnügen; fürnehmlich, wenn er mit den höhern Kräften ſeiner Kunſt bekannt, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände mit den Scenen der lebloſen Natur verbindet. Wer wird ohne heilſame Rührung ſehen, wie ein wohlthätiger Mann einen von Mördern in einer Wildniß beraubten, und hart verwundeten Menſchen erquiket, ihn auf ſein Pferd ſetzet, und wieder zu den Seinigen bringet? Welcher empfindſame Menſch wird in einer ländlichen Gegend, die ſchon an ſich das Gepräge der Einfalt und Unſchuld hat, den Vergnügungen eines harmloſen Hirtenvolks ohne die ſeligſten Regungen des Herzens zuſehen können?

Durch eine wolausgeſuchte Handlung aus dem ſittlichen Leben, die der Mahler in ſeine Landſchaft ſetzet, kann er ihr einen Werth geben, der ſie mit dem beſten hiſtoriſchen Gemählde in einen Rang ſetzet. So konnte Nic. Poußin auf die Erfindung ſeiner arcadiſchen Landſchaft ſich eben ſo viel einbilden, als wenn er ein gutes hiſtoriſches Stük erfunden hätte. Es iſt anderswo angemerkt worden, daß zu großen Würkungen nicht allemal große Veranſtaltungen gehören *), und daß bisweilen eine an ſich geringe ſcheinende Sache, in einem beſonders vorbereiteten Gemüth eine ſehr große Würkung thut. Eine einzige Figur, wie etwa Adam, der in einer paradieſiſchen Gegend die Schönheit der Schöpfung bewundert, dabey durch Stellung und Gebehrden merken läßt, daß er die Gegenwart des Schöpfers ſelbſt empfindet, könnte bey einem empfindſamen Menſchen unauslöſchliche Eindrüke der Anbetung des allgütigen Schöpfers hervorbringen. Schon ſehr mittelmäßig gezeichnete und ſchlecht geſtochene Vorſtellungen einiger ſchreklichen Gegenden, die man in Reiſebeſchreibungen nach Grönland, oder nach Hudſons Bay antrifft, erweken Schauder und Traurigkeit; zu welcher Stärke würden dieſe Empfindungen nicht ſteigen, und was für großen Nachdruk würden ſie nicht gewiſſen ſittlichen Vorſtellungen geben, wenn ſie mit den eigentlichſten Farben der Natur gemahlt und mit einer hiſtoriſchen, ſich dazu ſchikenden, Vorſtellung ſtaffirt wären? Und hieraus kann man ſich leicht überzeugen, daß auch die Landſchaft der größten Würkung, die man von den Werken der Kunſt immer erwarten kann, fähig ſey, wenn ſie nur von rechten Meiſterhänden behandelt wird. Es giebt, wie ein großer Kenner richtig anmerket *), Landſchaften vom jüngern Poußin, von Salvator Roſa, von Everdingen, die etwas ſo großes haben, daß ſie Bewundrung und einen Schauder erweken, die der Würkung des Erhabenen ganz nahe kommen.

Dieſe Betrachtungen können uns die Grundſätze zur Beurtheilung der innern Vollkommenheit der Landſchaft an die Hand geben, die von dem Werth des gemahlten Gegenſtandes herkommt. Wie jedes hiſtoriſche Gemählde in ſeiner Art gut iſt,

---

*) S. Artikel Lied.

*) Der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey S. 335.

wenn es eine Scene aus der ſittlichen Welt vorſtellt, die auf eine merklich lebhafte Weiſe heilſame Empfindungen erweket, und ſittliche Begriffe nachdrüklich in uns veranlaſſet, oder erneuert: ſo iſt auch die Landſchaft in ihrer Art gut. die ähnliche Scenen der lebloſen Natur vorſtellt; fürnehmlich alsdenn, wenn dieſelben noch mit übereinſtimmenden Gegenſtänden aus der ſittlichen Welt erhöhet werden. Wie man in der menſchlichen Bildung nicht blos todte Formen verſchiedentlich abgeändert, und in ein gefälliges Ebenmaaß angeordnet, ſiehet, ſondern innere Kräfte, eine nach Grundſätzen handelnde, und von verſchiedenen Neigungen belebte Seele empfindet: ſo muß man auch in der Landſchaft mehr als todten Stoff ſehen. Es muß etwas darin ſeyn, das nicht blos dem Auge ſchmeichelt, ſondern Gedanken erweket, Neigungen rege macht, und Empfindungen hervorloket; denn eben in dieſer Abſicht hat die Natur die rohe Materie mit ſo mannichfaltigen Farben und Formen bekleidet, aus denen eine zwar ſtumme, aber empfindſamen Seelen doch verſtändliche Sprache entſteht, in welcher ſie den Menſchen unterrichtet, und bildet. Einige Wörter dieſer Sprache müſſen wir in jeder Landſchaft leſen, wenn wir ihr einen Werth beylegen ſollen. Sollte der Menſch, dem Himmel und Erde wie um die Wette ſich bemühen, ſein Weſen zu erheben, und ſeine Seele zu erheitern; ſollte er ſich enthalten können, bey dem allgemeinen lieblichen Lächeln der Natur empfindlich zu ſeyn? Sollten wilde Leidenſchaften an ſeiner Bruſt nagen können, da vor ihm alles Ruhe und Friede haucht, und aus jedem Buſch liebliche Geſänge in ſein Ohr kommen *)? An ſolchen redenden Scenen iſt die Natur unerſchöpflich, und der Landſchaftmahler muß ſie für uns aufſuchen. Bald muß er uns zu betrachtendem Ernſt einladen, bald zur Fröhlichkeit ermuntern; itzt aus dem Getümmel der Welt in die Einſamkeit loken, dann uns einer ſchläfrigen Trägheit entziehen, und durch die allgemeine Würkſamkeit der immer beſchäfftigten Natur zum Mitwürken für das allgemeine Beſte anſpornen. Der Mahler, dem die Sprache der Natur nicht verſtändlich iſt, der uns blos durch Mannichfaltigkeit der Farben und Formen ergötzen will, kennet die Kraft ſeiner Kunſt nicht. Wenn er nicht wie Haller, Thomſon und Kleiſt, durch die Betrachtung der Natur in alle Gegenden der ſittlichen Welt geführt wird, ſo richtet er durch Zeichnung und Farben nichts aus.

Hat er aber Verſtand und Empfindung genug, den Geiſt und die Seele der vor ihm liegenden Materie zu empfinden, ſo wird er ohne Mühe, um ſie auch uns deſto lebhafter fühlen zu laſſen, ſittliche Gegenſtände ſeiner eigenen Erfindung einmiſchen können. Es iſt in dem ganzen Umfange der Künſte kein weiteres Feld, Talente, Kenntniß und Empfindung mannichfaltiger anzuwenden, als hier. Ich wünſchte es zu erleben, daß die Kupferſtecherkunſt von der Mahlerey unterſtützet, nach der Art der Aberliſchen Landſchaften *), den Liebhabern der

---

*) When Heaven and Earth, as if contending, vye
To raiſe his Being, and ſerene his ſoul;
Can he forbear to join the general Smile
Of Nature? Can fierce paſſions vex his Breaſt
While every Gale is Peace, and every Grove
Is Melody? — Thomſon's ſpring, vſ. 861. ff.

*) Herr Aberli, ein ſchweizeriſcher Landſchaftmahler, der in Bern lebt, giebt ſeit einiger Zeit Landſchaften heraus, darin das Vornehmſte der Zeichnung zum Theil blos in flüchtigen Umriſſen in

der Kunſt das mannichfaltige Genie der Natur aus jedem Himmelsſtrich, in ausgeſuchten Scenen vor Augen legte. So könnte man alles, was die lebloſe Natur unterrichtendes und rührendes hat, aus allen Theilen der Welt in ein Zimmer zuſammen bringen. Würde man noch jeder Landſchaft Auftritte aus der thieriſchen und ſittlichen Welt, die ſich dazu ſchiken, beyfügen, ſo würde eine ſolche Sammlung für den Verſtand und das Gemüth eine höchſt nützliche Schule des Unterrichts ſeyn. Das Merkwürdigſte von dem Genie, der Lebensart, den Geſchäfften und den Sitten aller Völker des Erdbodens; jede empfindſame Scene der menſchlichen Natur, könnte da auf die rührendſte Art vorgeſtellt werden. Die, deren Geſchäffte es iſt, gemeinnützige Einrichtungen zu veranſtalten, oder doch den Grund dazu zu legen, könnten der geſitteten Welt einen ausnehmenden Dienſt erweiſen, wenn ſie es darauf anlegten, daß man nach und nach eine ſolche Sammlung von Landſchaften bekäme, die ohne Zweifel die fürtrefflichſte Methode an die Hand geben würde, die Menſchen über alles, was ſie zur Entwiklung der Vernunft, und zur Bildung des Gemüthes zu wiſſen und zu empfinden haben, zu unterrichten. Dieſes würde ein wahrer Orbis pictus ſeyn, der der Jugend und dem reiferen Alter alle nützliche Grundbegriffe geben und jede Sayte des Gemüths zu ihrem richtigen Ton ſtimmen könnte.

Zur äußern Vollkommenheit einer Landſchaft, die eigentlich von der Kunſt herrühret, wird alles erfodert, was der Geſchmak feines, und die Kunſt ſchweres hat. Ein großer Landſchaftmahler muß bald jedes Talent aller Mahler in andern Arten in ſich vereinigen. Der Herr von Hagedorn führet deswegen dem Landſchaftmahler die Beyſpiele eines Swanevelds und Laireſſe zu Gemüthe. Dieſer, der einen anſehnlichen Rang unter den Hiſtorienmahlern behauptet, hat beynahe den wichtigſten Theil ſeiner Unterſuchungen auf die Landſchaft angewendet; und dieſes kann man auch von Leonhard da Vinci ſagen. Vielleicht iſt es nicht ganz ohne Nutzen, wenn wir die Hauptpunkte, worauf der Künſtler ſeine Aufmerkſamkeit bey der Arbeit zu richten hat, hier anzeigen.

Vor allen Dingen muß der Mahler, wenn er eine Landſchaft oder einzele Gegend angetroffen hat, die ihm einen Charakter zu haben ſcheinet, der ſie der Abbildung werth macht, darauf befliſſen ſeyn, daß er ſie von den herumliegenden Dingen gehörig abſondere, daß er ſie zu einem Ganzen mache, dem nichts fehlet, und das durch nichts überflüßiges verunſtaltet wird *). Man trifft itzt ſelten Ausſichten, oder Gegenden an, wo man nicht in dieſer Abſicht etwas hinzuzuſetzen, oder wegzulaſſen hätte. Zwar geht es ſehr ſelten an, die Landſchaft ſo vollkommen, wie eine Inſel von den umliegenden Gegenden abzuſondern; und dieſes iſt auch nicht nothwendig, wenn nur darin nichts hervorſticht, das man nur halb ſieht, und das die Aufmerkſamkeit von dem Vorhandenen auf etwas abzieht, das nicht da iſt; denn dieſes würde Mangel anzeigen. Vorgründe ſind allemal Theile eines größern Ganzen, und doch verlanget das Auge nicht das Fehlende zu ſehen, weil die Aufmerkſamkeit ſich nicht darauf verweilet, ſondern davon als von einer Nebenſache zur Hauptſache eilet. Die Vor-

---

in Kupfer geäzt, das übrige mit Waſſerfarben ausgeführt iſt. Ein ſehr glücklicher Einfall, der die Aufmunterung der Liebhaber, und das fernere Nachdenken des Künſtlers vorzüglich verdienet.

*) S. Betr. II Th. S. 291 f.

Vorſtellung des Ganzen zu befördern iſt es nothwendig, daß in jeder Landſchaft eine einzige Hauptſtelle ſey, auf der die Vorſtellung weſentlicher Dinge, wie in einem Mittelpunkt vereiniget ſey; von dem was gegen den Rand des Gemähldes kommt, muß nichts ſo hervorſtechen, daß das Auge dahin gezogen werden könnte. Sollte in der Natur etwas dieſer Art da ſeyn, ſo muß es weggelaſſen, oder durch etwas gleichgültiges bedekt werden. Landſchaften, dergleichen man nicht ſelten, und auch von guten Meiſtern ſieht, die einen weiten Strich Landes vorſtellen, worauf alles gleich ſchön und intereſſant iſt; die deswegen in viel kleine Stüke könnten verſchnitten werden, davon jedes ſo gut eine Landſchaft wäre, als das Ganze, können nie eine große Würkung thun.

Zu der Vollkommenheit des Ganzen trägt nicht wenig bey, daß die ganze Landſchaft in Anſehung des Hellen und Dunkeln nur aus zwey Hauptmaſſen beſtehe, davon die eine hell und die andre dunkel ſey. Wenn man ſo weit davon wegtritt, daß man nichts mehr von den Gegenſtänden erkennet: ſo müſſen die zwey Maſſen gut in das Auge fallen, und ſo gebaut ſeyn, daß ſie keine ſtark hervorſtehenden Spitzen haben, ſondern beyde ſich der Rundung nähern. Dieſe Proben halten faſt alle Landſchaften des Phil. Wowermans aus. Siehet man von weitem mehrere helle und dunkele Stellen, wie Fleken auf dem Gemählde zerſtreut, und laufen dieſe Fleken in Spitzen aus: ſo kann die Landſchaft auch in der Nähe nicht gefallen.

Auf das einfallende Licht kommt in dieſem Stük faſt alles an. Dieſelbe Landſchaft, die zu einer Stunde des Tages, und bey einer gewiſſen Beſchaffenheit des Himmels oder der Luft, völlig matt iſt, und viele zerſtreute Maſſen ſehen läßt, die das Auge nicht zuſammenfaßt, kann zu einer andern Stunde fürtrefflich ins Auge fallen. Es wäre zu wünſchen, daß ein geſchikter Landſchaftmahler eine ſolche Gegend bey zwanzigerley Licht und Himmel, aber immer aus demſelben Geſichtspunkte entwürfe, und flüchtige Zeichnungen, aber mit richtiger Anlage des Colorits, herausgäbe. Eine ſolche Folge von Blättern würde für angehende Landſchaftmahler höchſt nützlich ſeyn; denn daraus könnten ſie am beſten den groſſen Einfluß des einfallenden Lichts kennen lernen.

Was über das Beſondere der Zeichnung und des ausgeführten Colorits anzumerken iſt, könnte in einer einzigen Regel vorgetragen werden; aber das beſte Genie hat das ganze Leben eines Menſchen nöthig, um alles zu lernen, was dieſe einzige Regel fodert. In Zeichnung und Farbe muß alles ſo natürlich ſeyn, daß das Auge völlig getäuſcht wird, und nicht eine gemahlte, ſondern würkliche Landſchaft zu ſehen glaubt; man muß Wärme und Kälte, friſche, erquikende, und ſchwül niederdrükende Luft zu empfinden glauben; man muß den rieſelnden Bach, oder den rauſchenden Strohm, nicht nur würklich zu ſehen, ſondern auch zu hören glauben; das Harte des ſteinigten Bodens, und das Weiche des Mooſes einigermaaßen von Ferne fühlen; kurz jeder Gegenſtand muß nach Maaßgebung ſeiner Entfernung und Erleuchtung ſo gezeichnet und gemahlt ſeyn, daß nicht nur das Auge ihn erkennet, ſondern auch den übrigen Sinnen die Verſicherung giebt, ſie würden ihn ſo, wie in der Natur empfinden. Dieſes iſt der höchſte Grad der vollkommenen Bearbeitung, den ſelbſt die größten Meiſter nicht allemal erreicht haben. Dazu wird außer dem Genie ein ausnehmend fleißiges Studiren erfodert.

Vor allen zum Studiren gehörigen Dingen, muß der Landſchaftmahler die Perſpektiv ſo vollkommen, wie der Rechenmeiſter ſein Einmaleins beſitzen. Es iſt höchlich zu bedauern, daß auch gute Künſtler, die aus den Landſchaften ihr Hauptwerk machen, dieſes Studium verabſäumen, ohne welches ſchlechterdings keine Landſchaft vollkommen ſeyn kann. Die würkliche Zeichnung nach der Natur macht die Kenntniß der Perſpektiv nicht überflüßig. Es geſchieht höchſt ſelten, daß eine Landſchaft ganz, ohne daß etwas wegzulaſſen, oder hinzuzuſetzen wäre, dem Mahler dienen könnte; dazu aber muß er nothwendig die Perſpektiv verſtehen, und wenn er auch nur einen Baum hinſetzen wollte. Und wäre ſein Augenmaaß noch ſo richtig, ſo wird er im Nachzeichnen der Natur gewiß Fehler begehen, bald in der Richtung der Linien, bald in der Größe; in dieſem Fall aber wird die Täuſchung nie vollkommen ſeyn. Denn obgleich der, welcher die gemahlte Landſchaft ſieht, nichts von der Perſpektiv verſteht, ob er gleich die Fehler nicht erkennet, ſo fühlt er ſie; ſo wie der, welcher nichts von der Harmonie der Töne weiß, empfindet, was ein reiner oder unreiner Ton iſt. Die genaue Beobachtung der Perſpektiv iſt ſo wichtig, daß ſie allein beynahe hinreichend iſt, die Täuſchung zu bewürken. Ich habe perſpektiviſche Zeichnungen geſehen, die durch bloße Umriſſe, ohne Licht und Schatten, ohne Farben, mich beynahe die Natur ſelbſt empfinden ließen. Die Verabſäumung dieſes ſo wichtigen Theils der Kunſt wäre itzt um ſo viel weniger zu verzeihen, da man nun, beſonders nach dem, was Herr Lambert zu Erleichterung der Perſpektiv gethan hat *), in wenigen Monaten die ganze Kunſt lernen kann.

In Anſehung der freyen Zeichnung ſtehen nicht wenige in dem Vorurtheil, daß der Landſchaftmahler eben kein Raphael ſeyn dürfe. Aber dieſe bedenken nicht, was für ein durchdringendes Auge, was für eine Meiſterhand erfodert werde, von ſo unzähligen Gegenſtänden, als die lebloſe Natur allein darbietet, jedem ſeine eigenthümliche Form und ſeinen Charakter zu geben; beſonders, da dieſes Eigenthümliche meiſtentheils aus ſolchen Modificationen der Form beſteht, die ſich blos empfinden, aber nie deutlich erkennen laſſen. Was gehöret nicht dazu, nur jedem Baume den eigentlichen Charakter ſeiner Art zu geben, daß man ihn auch in der Ferne erkennet? Aber der Landſchaftmahler arbeitet ſelten, ohne ſittliche Handlung vorzuſtellen; je mehr er da von Raphaels Talenten hat, je glüklicher wird er ſeyn. Selten bringet er uns ſeine Figuren ſo nahe ans Auge, daß wir den Charakter und die gegenwärtigen Gedanken der Perſonen in ihren Geſichtern leſen könnten: aber deſto ſchwerer wird es ihm, eben dieſes durch Stellung und Gebehrden anzuzeigen. Nur ein vorzügliches Genie kann dieſes erreichen, da hier keine Regel und kein Ausmeſſen der Verhältniſſe ſtatt haben kann: aber das Genie muß durch unermüdetes Studium und tägliche Zeichnung aller Gattung natürlicher Formen recht ausgebildet werden.

Von allen Geheimniſſen des Colorits darf dem Landſchaftmahler keines unbekannt ſeyn, weil erſt dadurch jeder Theil der Landſchaft ſein wahres Leben bekommt. Wichtiger iſt hier, als in allen andern Gattungen, der beſte Ton, und die vollkommenſte Harmonie der Farben. Jede Jahreszeit und ſelbſt jede Tageszeit hat ihren eigenen Ton, der ungemein viel zu der Schönheit des Ganzen beyträgt. Der helle, erquikende Ton muß im Frühling, der ſanfte, duftige, im

---

*) S. Perſpektiv.

im Herbſt ſtudirt werden. Wer ſich aber in der Kunſt der Harmonie zeigen will, der mahle Frühlingslandſchaften; denn in dieſen iſt ſie am ſchwereſten zu erreichen *).

Des Piles, dem auch der Herr von Hagedorn zu folgen ſcheinet, theilet die Landſchaft in zwey Gattungen ein, die heroiſche und die Hirtenſtücke: aber es giebt eine Mittelgattung, die zu keiner der vorhergehenden kann gerechnet werden, da ſie hauptſächlich Scenen aus dem Geſchäffte treibenden bürgerlichen Leben vorſtellt, wie die Seehäfen des Lingelbachs und des Vernets. Man muß ſowol von dem lebloſen, als dem ſittlichen Inhalt der Landſchaft, die Beſtimmung ihrer Gattung hernehmen. Nach jenem hat man zwey Arten: die geſchloſſenen Landſchaften, wie der Herr von Hagedorn ſie nennt, und die wir anderswo Gegenden nennen; und die offenen Landſchaften von freyer Ausſicht in entfernte Gegenden. In Anſehung der Staffirung, oder der aus der thieriſchen und ſittlichen Natur mit der Landſchaft verbundenen Scenen, entſtehen vielerley Arten, durch deren nähere Beſtimmung die Theorie der Kunſt wenig gewinnen würde. Denn was hierüber dem Künſtler zu genauerer Ueberlegung zu empfehlen iſt, kann in eine allgemeine Maxime zuſammengefaßt werden. Was dem lebloſen Stoff aus der thieriſchen und ſittlichen Natur eingemiſcht wird, muß eine natürliche Verbindung damit haben, und beydes muß ſich gegenſeitig unterſtützen und heben. Eine Wildniß erträgt nicht jeden Gegenſtand, der ſich in eine angebaute Gegend ſchikte. Ein Künſtler von empfindſamer Seele, den eine Gegend, oder ausgebreitete Landſchaft gerührt hat, wird leichte die Gattung der äſthetiſchen Kraft, die vorzüglich in derſelben liegt, unterſcheiden. Hat er denn eine reiche Einbildungskraft, Kenntniß der Welt und der Menſchen, ſo werden ihm Gegenſtände genug einfallen, die das Gemüth mit Kräften derſelben Art angreifen. In einer finſtern unangenehmen Wildniß wird er einen menſchenſcheuen Fantaſten, und in einer angenehmen ſchönen Wildniß lieber einen ehrwürdigen Einſiedler wohnen laſſen, der die Welt verlaſſen hat, um der Ruhe zu genieſſen. Bisweilen liegt in dem lebloſen Stoff erſtaunliche Kraft die Empfindungen zu verſtärken. So wie Haller, da er ſeine Seele zum höchſten Grad einer finſtern Ernſthaftigkeit ſtimmen will, ſich in Gedanken in eine Wildniß verſetzt:

> In Wälder wo kein Licht durch finſtre
> Tannen ſtrahlt,
> Wo ſich in jedem Bild die Nacht des
> Grabes mahlt;

ſo findet auch im Gegentheil der Mahler zu einer fröhlichen oder traurigen Gegend, zu einer fruchtbaren oder dürren Landſchaft, einen ſittlichen oder leidenſchaftlichen Gegenſtand, der durch jenes verſtärkt wird, wann es ihm nur nicht an dem poetiſchen Genie fehlet. Und wie der Dichter jedes einzele Bild, jedes Wort, in den eigentlichen Ton ſeines Inhalts ſtimmet, ſo muß auch der Landſchaftmahler den geringſten Gegenſtänden den Charakter des Ganzen zu geben wiſſen. Nic. Pouſſin und Salvator Roſa können hierin zu Muſtern dienen.

Was ſonſt hier noch von dem verſchiedenen Charakter der Landſchaften und der berühmteſten Landſchaftmahler zu ſagen wäre, hat der Herr von Hagedorn in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey a), die in aller Liebhaber Händen ſind, ſo fürtrefflich ausgeführt, daß es unnöthig iſt, hier daſſelbe zu wiederholen.

Auſſer

---

*) S. Ton; Luftperſpektiv.

a) Die 25-28te Betrachtung.

Auſser den Anweiſungen, welche zur Landſchaftsmahlerey, in den, von der Mahlerey überhaupt handelnden Werken, als in des Laireſſe groſsem Mahlerbuche, im 6ten Buche, mit Zuziehung des 23ten Kap. des 5ten Buches, Bd. 1. S. 89 und 102 u. f. — in des de Piles Cours de Peinture, S. 157 u. f. Amſt. 1766. 12. — im Oreſtrio, l. XX. S. 219 u. f. — und vorzüglich in den, von Hrn. S. angeführten Hagedornſchen Betrachtungen, u. a. m. gegeben werden, ſind darüber folgende eigene Werke geſchrieben: An Eſſay to facilitate the inventing of Landſkips, intended for the ſtudents in the Art, Lond. 1757. 4. (Eine Sammlung von Landſchaften, nach einem Winke des Vinci, ſich Ideen dazu, aus den Flecken auf alten Mauern, u. d. m. zu ſammeln, wo, auf der einen dergleichen unvollkommene Geſtalten, und auf der andern die daraus gezogene Landſchaft ſich befindet.) — An Eſſay on Landſkape Painting, with remarks general and critical on the different ſchools and maſters, anc. and mod. Lond. 1783. 8. — Obſervations on the River Wye, and ſeveral parts of South Wales . . . . relative chiefly to picturesque Beauty, by Will. Gilpin, Lond. 1782. 8. (voll feiner Bemerkungen für den Landſchaftsmahler. Die übrigen, zum Theil eben dergl. Bemerkungen enthaltenden Schriften des Verf. finden ſich bey dem Art. Schönheit.) — A new Method of aſſiſting the Invention in drawing original Compoſitions of Landſkape, by Alex. Cozens, Lond. 1785. (Enthält eine Methode, gefaſste Ideen, ſchnell zu Papier zu bringen. Ein Auszug daraus findet ſich in dem 30ten Bd. S. 319. der N. Biblioth. der ſchönen Wiſſenſchaften.) — Joh. D. Preiſslers Anleitung zum Nachzeichnen ſchöner Landſchaften oder Proſpekte, Nürnb. 1734. fol. ebend. 1759. f. 3te Aufl. — Ein Brief von Geſsner, über den Weg, welchen er gewählt, zur Zeichnungskunſt und praktiſchen Geſchicklichkeit darin zu gelangen, in der Vorrede des 3ten Th. von Füeſsli Geſch. der beſten Künſtler, und auch im 3ten Th. ſ. Schriften, einzeln, Gött. 1787. 8. — Nützlicher Unterricht zur Zeichenkunſt der Landſchaften, wie ſolche nach geometriſchen und perſpectiviſchen Regeln auf angenehme Art nachzuahmen, und zu erfinden ſind, von W. H. M. Erf. 1767. 8. mit Kpf. (ein ziemlich ſchlechtes Büchel.) — Ueber Landſchaftmahlerey, ein Aufſ. von Puhlmann, im 2ten Bd. S. 12. der Monatſchr. der Acad. der Künſte zu Berlin. — —

Daſs die Landſchaftmahlerey nicht ſo frühzeitig, als die übrigen Arten von Mahlerey, getrieben worden, ſcheint ausgemacht zu ſeyn. Nach einer Stelle des Plinius (Lib. XXXV. c. 37 vergl. mit Winkelmanns Geſch. der Kunſt; S. 280 der Dresdner Ausg. und Bd. 2. S. 339 der Huberſchen Ueberſ. und der Differtat. on Poetry von Th. Twining, bey ſ. Ueberſ. des Ariſtoteles, S. 33 u. f.) zu urtheilen, mahlte zuerſt Ludio, zu den Zeiten des Auguſt, dergleichen Gegenſtände. Auch ſteht noch gegenwärtig dieſer Zweig der Kunſt, bey den Italienern, nicht in ſehr groſser Achtung. —

Als Landſchaftsmahler ſind vorzüglich berühmt: Ceſ. Bernazzano (1536) Fr. Moſtaert († 1560) Math. Cock († 1565) Tiziano Vecellio († 1576) Matth. Brill († 1584) Girol. Muziano († 1590) Lud. v. Vadder (1600) Dav. Vinkenbooms († 1601) Egid. Conixloe (1604) Joſ. Momper († 1640) Ad. Elzheimer († 1610) Paul Brill († 1626) Corn. Wieringen (1630) Alex. Kierings (1636) Rol. Savery († 1639) P. P. Rubens († 1640) Sim. v. Vlieger (1640) Joſ. Parcellis (1640) John Breughel († 1642) John Wildens († 1644) Joh. Both (1650) Abr. Stork (1650) Jac. Ernſt Thoman († 1653) Jacq. Fouquieres († 1659) Corn. Poelemburg († 1660. Ueber die Compoſition in ſ. Gemählden von H. Kämmerer, Leipz. 1789. 8.) John Aſſelyn († 1660) Arth. von D. Neer († 1660) Paul Potter († 1660) Ant. Waterloo (1660) Kil. Fabritius (1660) Joh. Offenbeck (1660) Luc. v. Uden († 1662) Barth. Breenberg († 1663) Nic. Pouſſin († 1665)

(† 1665) Phil. Wouwermanns († 1668) Giov. Bened. Castiglione († 1670) Jac. Ruysdal († 1670) Pet. Gyzen (1670) Adr. v. de Velde († 1672) Salv. Rosa († 1673) Jac. v. d. Does († 1673) Adr. Pynaker († 1673) Pet. v. d. Laar († 1675) Casp. Poussin († 1675) Alb. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Joh. Fr. Millet († 1680) Cl. Gelee, Lorrain genannt († 1682) Adr. Genoels (1682) Heinr. Zorg (1682) Nic. Berghem († 1683) Joh. Heinr. Roos († 1685) Herm. Zaftleeven († 1685) Rol. Rogmann († 1685) Th. Wyck († 1686) Joh. Lingelbach († 1687) der Junge Meer († 1690) Herm. Schwaneveld († 1690) Dav. Teniers († 1690) Joh. Frz. Ermel († 1693) Theod. Helmbrecker († 1694) Adr. v. d. Kabel († 1695) Jac. v. Heus († 1701) Peter Muller, Tempesta gen. († 1701) Joh. [illegible] († 1703) Egl. v. d. Neer († 1703) Phil. Roos († 1705) Wilh. v. Bemmel († 1708) Lud. Backhuysen († 1709) Jeanb. Forest († 1712) Fel. Meyer († 1713) Pet. Rysbraek (1713) John Weenix († 1714) Chr. Lud. Agricola (1719) Joh. Griffier (1720) Ant. Feistenberger (1722) Corn. Huysmann († 1727) Marc. Ricci († 1729) Frz. Ferg († 1740) Locatelli († 1741) Js. Moucheron († 1744) Jos. Orient († 1747) Joh. Frz. Beich († 1748) Christn. Hilfg. Brand († 1756) Joh. Frz. v. Bredael († 1750) Theod. Michault († 1755) Fab. Ceruti († 1761) Phil. Heinr. Brinkmann († 1761) Christn. Wilh. Ernst Dietrich († 1774) Wil. Schellinks († 1778) Tom. Gainsborough († 1787. Ueber s. Verdienst hat Reynolds den, am 10ten Decbr. 1788 gehaltenen und 1789. 4. gedruckten Discourse geschrieben. A Sketch of the life and Paint. of Mr. G. . . . by Ph. Thicknesse, Lond. 1788. 8.) Sal. Geßner († 1788.) J. J. Tischbein († 1791) Christn. G. Schütz († 1792). J. Vernet — Fr. Zuccarelli — Hackert — J. C. Klengel — Loutherburg — Hodges — Wright — More — Webber — Garvy — Serres — Farrington — Ashford — Towne — Marlow — Ibbetson — Stubs — Garrard — Bourgeois — Methan, u. v. a. m.

Landschaften in Kupfer gestochen haben vorzüglich: Heinr. Goudt (1626) Jean le Clerc († 1633) Jacq. Callot († 1635) Joh. Both († 1640) Gab. Perelle (1650) J. Hackert (1656) Barth. Breemberg († 1660) Steph. della Bella († 1664) Adr. v. Velde († 1672) A. v. Everdingen († 1675) Ch. du Jardin († 1678) Herm. v. Swanefeld (1680) Jac. Ruysdaal († 1681) Cl. Lorrain († 1682) Nic. Berghem († 1683) Ant. Waterloo (1684) Joh. Visscher (1690) Js. Silvestre († 1691) v. d. Kabel († 1695) Adr. Genoels († 1703) Fel. Meyer († 1713) Marc. Ricci († 1729) J. Glauber († 1746) Frz. Jac. Beich († 1748) J. A. Thiele († 1752) J. Balechou († 1765) Fr. Ed. Weirotter († 1773) Frc. Vivares († 1782) Jac. Ph. Lebas († 1783) C. W. Dietrich († 1784) Jacq. Aliamet († 1788) Sal. Geßner († 1788) Jos. Wagner — Bartolozzi — J. Browne — P. Sandby — J. Mason — G. Middlmann — E. Watts — Woollet — Zingg — Anaus — J. P. Hackert — Kobel — Weißbrot — G. Geyser u. v. a. m. —

## Largo.

(Musik.)

Bedeutet die langsamste Bewegung des Takts, wo die Haupttöne der Melodie in feyerlicher Langsamkeit und gleichsam tief aus der Brust hergeholt, auf einander folgen. Diese Bewegung schiket sich also für Leidenschaften, die sich mit feyerlicher Langsamkeit äußern, für melancholische Traurigkeit, und etwas finstere Andacht. Um nicht langweilig zu werden, soll ein Largo nur kurz seyn, weil es nicht wol möglich ist, mit dem äußersten Grad der Aufmerksamkeit, der hiezu erfodert wird, lang anzuhalten. Die nöthige Behutsamkeit, die dem Tonsetzer und dem Spieler beym Adagio empfohlen worden,

den *), muß hier noch ſorgfältiger angewendet werden.

## Laßiren.

(Mahlerey.)

Dieſes Kunſtwort iſt vielleicht aus dem übel verſtandenen franzöſiſchen Wort glacer entſtanden, und ſollte glaßiren heiſſen **); beyde bedeuten eine Farbe mit einer andern durchſichtigen Farbe bedeken. Indem die untere Farbe durch die darüber liegende durchſcheinet, entſteht aus beyder Vereinigung eine dritte Farbe, die oft ſchöner und allemal ſaftiger iſt, als ſie ſeyn würde, wenn beyde ſchon auf der Pallete untereinander gemiſcht worden wären. Wenn man die Purpurfarbe mit Himmelblau laſſirt, ſo bekommt man ein ſchöneres Violet, als durch die Miſchung der Farben entſprungen wäre. Dieſes iſt alſo der Grund, warum die Mahler bisweilen laßiren. Die untere Farbe muß ſtark und durchdringend, die obere, womit laßirt wird, ſchwach ſeyn, und nicht deken. Daher man zum Laßiren nur ſolche Farben brauchen kann, die nicht körperlich genug ſind, um für ſich zu ſtehen.

Das Laßiren thut eine doppelte Würkung. Die eigenthümlichen Farben werden dadurch ſchöner und ſaftiger, daher es vorzüglich bey ſeidenen Gewändern gebraucht wird; und denn kann es auch dienen, ganzen Maſſen eine vollkommnere Harmonie zu geben. Man findet, daß einige Künſtler, um dieſes zu erreichen, ihre Hauptpartien ſchon ſo angelegt haben, daß ſie dieſelben ganz mit einer ſehr dünnen Farbe überlaßiren konnten. Es iſt allemal nothwendig, daß der Mahler ſchon beym Anlegen auf das Laßiren denke, um kräftige und ſtarke Farben unterzulegen.

◆ ◆

Von dem Laßiren handelt ein Aufſatz in dem deutſchen Muſeum vom J. 1784. S. 182 u. f. — und im 20ten Hefte von Meuſels Miſcellaneen, S. 97 u. f. —

## Laterne.

(Baukunſt.)

Ein kleines auf allen Seiten offenes Thürmchen, welches bisweilen über die Oeffnungen der Cupeln geſetzt wird, um das Einfallen des Regens etwas abzuhalten *). Es ſcheinet, daß die Alten ſchon bisweilen die Oeffnungen der Cupeln mit Laternen bedekt haben, deren, nach der Meynung einiger Ausleger, Vitruvius unter dem Namen Tholus gedenket. Nach andern aber, denen auch Winkelmann beyſtimmt, wurde dieſer Name der Cupel ſelbſt gegeben; und man findet kein altes Gebäude, wo über der Cupel eine Laterne ſtünde. In der That ſcheinet ſie doch der einfachen Größe der Cupel etwas zu benehmen. Widrig iſt es einem an die Einfalt gewohnten Auge, wenn ſo viel neue Baumeiſter an die Pfeiler der Laterne gerollte Stützen anſetzen; eine in allen Abſichten gothiſche Erfindung.

## Lauf, Läufe.

(Muſik.)

Eine Folge melodiſcher Töne auf eine einzige Sylbe des Textes, die man auch mit dem italiäniſchen Worte Paſſagie, oder mit dem franzöſiſchen Roulade nennt. Es iſt wahrſcheinlich, daß in den alten Zeiten auf jede Sylbe des Textes nur ein Ton, oder höchſtens ein paar an einander geſchleifte Töne geſezt worden. Doch hat ſchon der heil. Auguſtinus angemerket, daß man bey Hymnen bisweilen in ſolche Empfindungen komme, die keine Worte zum Ausdruk finden, und ſich am natürlichſten durch unartikulirte Töne äußern; daher auch ſchon in alten Kirchenſtüken etwas von dieſer Art am Ende vorkommt. Ich habe auf der Königl. Bibliothek in Berlin in einem griechiſchen Geſangbuche, das im achten oder neunten Jahrhundert geſchrieben ſcheinet, ſchon ziemlich lange Läufe [illegible] in einigen Verſen bemerket.

---

*) S. Adagio.

**) Der Herr von Hagedorn braucht auch das Wort Glaßiren. Ich habe vielfältig von Mahlern das Wort laßiren gehört, vermuthe aber, daß jenes das eigentliche ſey, und habe hier nur deswegen das ſchlechtere genommen, weil dieſer Artikel aus Uebereilung im I Th. im Art. Anlegen ſchon citirt iſt.

*) S. Cupel.

Es iſt, wie ſchon Rouſſeau angemerkt hat, ein Vorurtheil, alle Läufe als unnatürlich zu verwerfen. Es giebt in den Aeußerungen der Leidenſchaften gar oft Zeitpunkte, da der Verſtand keine Worte findet, das, was das Herz fühlet, auszudrüken; und eben da ſtehen die Läufe am rechten Orte. Aber dieſes iſt ein höchſt verwerflicher Mißbrauch, der in den neuern Zeiten durch die Opernarien aufgekommen, und ſich auch von da in die Kirchenmuſik eingeſchlichen hat, daß lange Läufe, ohne alle Veranlaſſung des Ausdruks, ohne andre Würkung, als die Beugſamkeit der Kehle an den Tag zu legen, faſt überall angebracht werden, wo ſich ſchikliche Sylben dazu finden; daß Arien geſetzt werden, wo die Hälfte der Melodie aus Läufen beſteht, deren Ende man kaum abwarten kann. Sie ſollten nirgend ſtehen, als wo der einfache Geſang nicht hinreicht, die Empfindung auszudrüken, und wo man fühlet, daß eine Verweilung auf einer Stelle nothwendig iſt. Der Tonſetzer zeiget ſehr wenig Ueberlegung, der ſich einbildet, er müſſe überall, wo er ein langes a, oder o, antrifft, einen Lauf machen. Es giebt gar viel Arien, deren Text keinen einzigen erfodert, oder zuläßt. Vornehmlich ſollten blos künſtliche Läufe ſchlechterdings aus der Kirchenmuſik verbannet ſeyn, weil es da nicht erlaubt iſt, irgend etwas zu ſetzen, das die Aufmerkſamkeit von dem Inhalt auf die Kunſt des Sängers abziehet.

Von dem Vortrag der Läufe findet man in Toſis Anleitung zur Singkunſt, und den von Herrn Agricola daſelbſt beygefügten Anmerkungen einen ſehr gründlichen Unterricht.

## Laune.

(Schöne Künſte.)

Bedeutet eben das, was man gemeiniglich auch im Deutſchen mit dem franzöſiſchen Wort Humeur ausdrüket, nämlich eine Gemüthsfaſſung, in der eine unbeſtimmte angenehme oder verdrießliche Empfindung ſo herrſchend iſt, daß alle Vorſtellungen und Aeußerungen der Seele davon angeſtekt werden. Sie iſt ein leidenſchaftlicher Zuſtand, in dem die Leidenſchaft nicht heftig iſt, keinen beſtimmten Gegenſtand hat, ſondern blos das Angenehme oder Unangenehme, das ſie hat, über die ganze Seele verbreitet. In einer luſtigen Laune ſieht man alles von der ergötzenden und beluſtigenden Seite; in einer verdrießlichen aber iſt alles verdrießlich. Wie ein von gelber Galle kranker Menſch alles gelb ſieht, ſo erſcheinet einem Menſchen in guter oder übler Laune alles luſtig, oder verdrießlich; ſeine Urtheile, Empfindungen, Handlungen, haben alsdenn etwas falſches, oder übertriebenes an ſich. Von der Laune wird die Vernunft nicht ſo völlig, als von der heftigen Leidenſchaft gehemmet; aber ſie bekommt doch eine ſchiefe Lenkung, daß ſie keinen Gegenſtand in ſeiner wahren Geſtalt, oder in ſeinem eigentlichen Verhältniß ſieht. Menſchen von lebhafter und ſehr empfindpfindſamer Gemüthsart, denen es ſonſt an Vernunft nicht fehlet, werden von Gegenſtänden, die lebhaften Eindruk auf ſie machen, ſo ganz durchdrungen, daß ſie eine Zeitlang halb aus Ueberlegung und halb aus blinder Empfindung handeln und urtheilen; und in dieſem Zuſtande ſchreibet man ihnen eine Laune zu. In Abſicht auf die ſchönen Künſte iſt dieſer Zuſtand wichtig; denn die Laune vertritt nicht ſelten die Stelle der Begeiſterung, indem ſie das Gemüth des Künſtlers in den Ton ſtimmt, der ſich zu ſeinem Gegenſtand ſchiket, und auch nicht ſelten die eigentlichſten Einfälle, Gedanken und Bilder darbietet: facit indignatio verſum. Gar oft hat der Künſtler keine Muſe zum Beyſtand, als ſeine Laune. Jedes lyriſche Gedicht muß von der Laune ſeinen Ton bekommen. Die Horaziſche Ode an den über See ſegelnden Virgil iſt faſt ganz die Würkung der verdrießlichen Laune des Dichters, der um ſeinen Freund beſorgt iſt. Alles kommt ihm gefährlicher vor, als es iſt, und er ſchimpft in dieſer Laune auf die Verwegenheit des Menſchen, der dieſe Art zu reiſen erfunden hat.

Wir beobachten den Menſchen nie mit mehr Aufmerkſamkeit, als wenn wir ihn in einer merklichen Laune ſehen; auch iſt in dieſen Umſtänden faſt alles, was wir an ihm ſehen, beluſtigend, oder lehrreich. Was wir in ſeiner wahren Geſtalt, und mit ſeinen natürlichen Farben ſehen, das ſieht der launige Menſch in veränderter Geſtalt und in verfälſchter Farbe. Es befremdet uns, daß er die Sachen nicht ſo ſieht, wie wir; und daher nähert ſich der launige Zuſtand dem Lächerlichen, und dienet uns zu beluſtigen. Lehrreich iſt er für den Philoſophen, der daraus erkennen lernt, auf wie vielerley ſeltſame Weiſe die Urtheile verdreht werden, und wie die wunderlichſten Trugſchlüſſe entſtehen.

Auf der comiſchen Schaubühne macht die Laune der Hauptperſonen oft das Vornehmſte aus. Nichts iſt beluſtigender zu ſehen und zu hören, als die Farbe und der Ton, den die Laune allen Handlungen und Urtheilen der Menſchen giebt; und die merkwürdigſten Gegenſätze entſtehen da, wo Perſonen von entgegengeſetzter Laune ſich für einerley Gegenſtände intereſſiren, da der eine alles von der verdrießlichen, der andre von der luſtigen Seite anſieht. Der Dichter hat auch nirgendwo beſſere Gelegenheit, als bey ſolchen Contraſten, und die gerade Richtung der Vernunft ſichtbar zu machen. Die wichtigſten Beobachtungen, die der Menſch über ſich ſelbſt machen könnte, wären ohne Zweifel die, die er über den Einfluß ſeiner Laune auf ſeine Urtheile machen würde. Wir müſſen uns oft über uns ſelbſt verwundern, daß wir zu verſchiedenen Zeiten ſo verſchiedene Urtheile über dieſelben Sachen fällen. Sie ſind eine Würkung der Laune. Der comiſche Schauſpieler kann uns dergleichen Beobachtungen erleichtern.

Wer für die comiſche Bühne arbeiten will, muß ſich in jede Art der Laune zu ſetzen wiſſen. Darin findet er das ſicherſte Hülfsmittel, den Zuſchauer zu ergötzen und zu unterrichten. Darum iſt es ſein Hauptſtudium die Menſchen in jeder Gattung der Laune zu beobachten. Er kann es als eine Grundmaxime annehmen, daß er gewiß nur in den Scenen recht glüklich iſt, wo es ihm gelungen, ſich ſelbſt in die Laune zu ſetzen, die er zu ſchildern hat.

Auch in dem gemäßigten lyriſchen Ton, beſonders in Liedern, thut die Laune faſt alles. Man merkt es gar bald, wenn das Gemüth des Dichters nicht in dem Ton geſtimmt geweſen, den er annimmt. Wir ergötzen uns an der wollüſtigen Laune des Anakreons, die ihn ſo naiv macht; aber bey ſo manchem ſeiner deutſchen Nachahmer verräth ſich gar bald eine würklich wilde und ausſchweifende Gemüthsart, die nichts als Ekel erweckt.

Die Reden und Handlungen, die aus Laune entſtehen, gefallen allemal, wegen des Sonderbaren und Charakteriſtiſchen, das darin iſt. Das Allgemeine und Alltägliche hat nichts, das die Aufmerkſamkeit reizet; aber jede merkliche Laune hat etwas an ſich, das uns gefällt, und wobey wir mit Vergnügen die Abweichungen von der ruhigen Vernunft beobachten. Die Laune iſt die wahre Würze der comiſchen Handlung, und wer nicht launiſch ſeyn kann, wird in dieſem Fach nie etwas ausrichten; durch bloße Vernunft kann keine gute Comödie gemacht werden.

◆ ◆

Da H. Sulzer, in dem vorhergehenden Artikel, mit dem Wort **Laune** den Begriff deſſen, was die Engländer Humor nennen, verbunden zu haben ſcheint: ſo verdient das, was Leſſing in ſ. Dramaturgie, N. XCIII. in der Anm. S. 303. über den Unterſchied zwiſchen beyden ſagt, bemerkt zu werden. —

Von der Laune (Humor) handeln beſonders: Ein Aufſ. in dem Brittiſchen Muſeum für die Deutſchen, Bd. IV. S. 308. (welchem zu Folge die Laune darin beſtehen ſoll, die Gegenſtände für die Einbildungskraft ſo zu ſchildern, daß ſie ihre eigenthümliche Natur und Beſchaffenheit abzulegen ſcheinen, um eine völlig entgegen geſetzte anzunehmen, und gleichſam zwiſchen beyden in der Mitte zu ſchweben.) — Monboddo, in ſ. Werk über den Urſprung der Sprache, Th. 2. S. 410 d. Ueberſ. (Nähmlich in Rückſicht auf Styl; er unterſcheidet ihn von dem komiſchen Stile dadurch, daß dieſer nur beſchreibt, und jener nachahmt. Dieſem zu Folge iſt ihm Humor die Nachahmung lächerlicher Charactere.) — Campbell, im 2ten Kap. S. 57 f. Philoſophy of Rhetorik (Er ſetzt darin das Pathetiſche dem Launichten entgegen, daß, wenn die, durch die Darſtellung irgend einer Leidenſchaft, erweckte Bewegung oder Rührung (emotion) weder heftig noch dauernd, und der Bewegungsgrund nicht ein wirkliches ſondern eingebildetes Ding, oder wenigſtens ſeiner Wirkung nicht angemeſſen iſt, oder wenn die Leidenſchaft ſich ſelbſt verkehrt äuſert, dergeſtalt daß ſie ehe ihrem Zwecke entgegen arbeitet, als ihn zu erreichen vermag: daß, in dieſen Fällen eine natürliche Darſtellung launicht iſt.) — H. Bennet, in einer ſehr guten Abhandl. in der Treaſury of Wit, Lond. 1786. 12. 2 B. — — In deutſcher Sprache: Ein Aufſ. in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 5. S. 1 u. f. — Der VII Abſchn. in J. Riedels Theorie der ſch. Künſte. S. 91 u. f. Jena 1767. 8. — Philoſ. Betrachtungen von dem, was die Menſchen Humor nennen, 1768. 8. Neue Philoſ. Betracht.... Freyb. 1769. 8. ebend. 1779. 8. (von Frz. Joſ. Bob.) — Ein Aufſ. in dem Werkchen, Ueber die moraliſche Schönheit, Altenb. 1772. 8. S. 185 u. f. — A. W. Eberhard, in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. §. 110, S. 144 der 2ten Aufl. — Der 14te Abſchn. S. 413 in J. C. Königs Philoſ. der ſchönen Künſte (worin die Laune in eine ſonderbare, individuelle, ohne alle Zurückhaltung ſich äuſernde Seelenverfaſſung, der ſich alle Vorſtellungen, Empfindungen und Gedanken freywillig unterordnen, geſetzt wird.) — Auch finden ſich einzele Bemerkungen darüber in C. F. Flögels Geſch. der komiſchen Litteratur, Bd. 1. S. 92. und 133. — —

## Leben.

### (Mahlerey.)

Es iſt in der Mahlerey der äuſſerſte Grad der Vollkommenheit, wenn lebendige Gegenſtände ſo gemahlt ſind, daß man das Leben, die athmende Bruſt, die Wärme des Blutes, und beſonders das würklich ſehende und empfindende Auge darin wahrzunehmen glaubet. Alsdenn ſchreibet man dem Gemählde ein Leben zu. Für die Mahlerey iſt es von der höchſten Wichtigkeit, daß man auf das Beſondere Achtung gebe, woraus eigentlich dieſes vermeynte Gefühl des Lebens entſteht. Wenn man einen Menſchen in der größten Vollkommenheit in Wachs abbilden, und ihn mit den natürlichſten Farben bemahlen würde, ſo wäre doch ſchwerlich zu erwarten, daß man in der Nähe durch das Bild hinlänglich würde getäuſcht werden, um es für eine lebendige Perſon zu halten. Es ſcheinet, daß der Ausdruk des Lebens von mancherley kaum nennbaren Umſtänden abhange.

Etwas davon muß durch die Zeichnung bewürkt werden, das übrige durch das Colorit. Der höchſte Grad deſſen, was man eine fließende Zeichnung nennt, kann viel dazu beytragen, weil in der Natur ſelbſt alles, was zur Form gehöret, höchſt fließend iſt. Dieſes kann auch bey dem beſten Genie nur durch eine unermüdete und anhaltende Uebung im Zeichnen nach der Natur erhalten werden. Man empfiehlt dem Hiſtorienmahler mit Recht das Studium und Zeichnen des Antiken; ſollte er aber dabey die Natur ſelbſt aus der Acht laſſen, ſo wird er zwar edle, auch wol große Formen, und einen anſtändigen Ausdruk in ſeine Gewalt bekommen; aber das Leben wird er ſeinen Figuren nicht geben können. Man wird, wie in Poußins Gemählden nicht ſelten geſchieht, in den Perſonen das Lebloſe des Marmors zu fühlen glauben.

Da auch die Natur, ſelbſt da, wo ſie nicht ſchön gezeichnet hat, doch nichts unausgeführt läßt, und ſelbſt in den geringſten Theilen der Form etwas beſonderes, beſtimmtes, oder individuelles hat, ſo muß auch der Zeichner, um ſich dem Leben ſo viel, als möglich iſt, zu nähern, nichts unausgeführet noch unbeſtimmt laſſen. In den kleineſten Theilen, in Augen, Ohren, Haaren, Fingern, muß in den Umriſſen nicht nur alles vollſtändig, ſondern auch für jede Figur beſonders beſtimmt ſeyn. Wer nur allgemeine Gliedmaaßen zu zeichnen weiß, Augen und Finger, die nicht einem Menſchen beſonders zugehören, ſondern das Ideal der menſchlichen Augen und Finger ſind; kann das Leben nicht erreichen. „Man muß, wie Mengs von Raphael ſagt, ſich begnügen, von dem Antiken, (oder von dem Ideal) die Hauptformen zu gebrauchen, viel öfters aber in dem Leben das wählen und nachahmen, was jenem am nächſten kommt. Man muß, wie jener, erkennen, daß gewiſſe Geſichtsſtriche auch gewiſſe Bedeutungen haben, und insgemein ein gewiſſes Temperament anzeigen; auch daß zu einem ſolchen Geſichte eine gewiſſe Art Glieder, Hände und Füße gehören *).“

Darum thun auch die Mahler nicht wol, die ſich beſtändig nur an einem oder an zwey Modelen im Zeichnen üben. Man ſollte damit öfters abwechſeln, und jedes Model ſo lange nachzeichnen, bis man auch die geringſten Kleinigkeiten deſſelben nicht nur ins Auge, ſondern auch in die Hand gefaßt hat, und hernach ein anderes nehmen. Und hieraus ſollten junge Mahler lernen, was für anhaltender und brennender Fleiß dazu erfordert wird, dasjenige im Zeichnen zu lernen, was zur Darſtellung des Lebens nothwendig iſt. Das beſte Zeichnungsbuch, und wäre es auch von Raphael ſelbſt, das ſchönſte Model, und einige der ausgeſuchteſten Antiken, ſind nicht hinlänglich, ihn im Zeichnen feſtzuſetzen. Wenn er dieſes alles beſitzt, denn muß er erſt ſein Auge auf die Natur wenden. Er braucht

---

*) Mengs Gedanken über die Schönheit S. 46. 47.

braucht nicht immer die Reißfeder in der Hand zu haben; aber ſein Auge muß unaufhörlich beobachten, erforſchen, abmeſſen, und jede Kleinigkeit gegen das Ganze halten. Zu dieſer Uebung des Auges findet er die Gelegenheit den ganzen Tag hindurch. Noch ſchwerer ſcheinet es, durch das Colorit das würkliche Leben zu erreichen. Auch dieſes hat ſein Ideal *), das der Mahler nach der würklichen Natur abändern muß. Darum kommen die Portraitmahler dem Leben allemal näher, als die Hiſtorienmahler. Aus dieſer Urſache findet man unendlich mehr Leben, auch in Vandyks Hiſtorien, als in Rubens ſeinen. Aber man würde vergeblich verſuchen, die Zauberſtriche des Penſels zu beſchreiben, wodurch die Haut ihre Weichheit, das Fleiſch ſeine duftende Wärme, das Auge ſeine Feuchtigkeit, und ſelbſt ſeine Gedanken und Empfindungen bekommt. Vermuthlich würden Titian und Vandyk ſelbſt nur wenig von einer Kunſt, die ſie vorzüglich beſeſſen, geſammelt haben. Es kommt hier, außer der allgemeinen Behandlung einer glüklichen Anlage und einer guten Wahl der Farben, auf unbeſchreibliche Kleinigkeiten an. Die kleineſten kaum merklichen Lichter, Bliker und Wiederſcheine, thun faſt das meiſte zu dem Leben. In den Werken der größten Coloriſten ſcheinen dieſe noch leichter, als in der Natur ſelbſt zu entdeken. Die Natur iſt die Originalſprache, das gemachte Bild eine Ueberſetzung. Man muß hier, wie in würklichen Sprachen, die, in welche man überſetzt, vollkommener beſitzen, als die Grundſprache. Mancher Mahler entdeket in dem Colorit der Natur kräftige Kleinigkeiten, empfindet ihre Würkung, kann ſie aber mit ſeinen Farben nicht erreichen. Da iſt es gut, wenn er in den Werken der größten Meiſter entdeken kann, wie es ihnen gelungen iſt, das darzuſtellen, was ihm bey Nachahmung der Natur nicht möglich war. Es kommt hier einerſeits auf ein erſtaunlich ſcharfes und empfindſames Auge, und denn auf eine, durch tauſend Verſuche unterrichtete und noch glükliche Hand an.

Bisweilen erhält man durch Umwege, was man geradezu nicht zu erreichen vermag. Manche Stelle des Gemähldes, die das wahre Leben noch nicht hat, erhält es durch die Bearbeitung einer andern Stelle. Dergleichen Beobachtungen iſt man oft dem Zufall ſchuldig. Alſo muß der Mahler bey der Arbeit des Penſels ſeinen Geiſt unaufhörlich zur Beobachtung der zufälligen Würkungen der Farben, der Lichter und Schatten, des Hellen und Dunkeln gegen einander, geſpannet halten, damit ihm nichts davon entgehe. Arbeitet er in einiger Zerſtreuung der Gedanken, ſo gelinget ihm bisweilen etwas, das er hernach mit keinem Suchen wieder nachmachen kann. Hätte er aber damals, als es ihm gelungen iſt, auf alles, was er that, Achtung gegeben, ſo würde er nun dieſen Theil ſeiner Kunſt beſitzen, Darum muß der Mahler ſo gut, als der Philoſoph, ſeine Stunden haben, wo er ſich in ein ſtilles Cabinet verſchließt, um die höchſte Aufmerkſamkeit auf die Bemerkungen zu richten, die ihm die Uebung ſeiner Kunſt entdeken läßt. Aber auch außer dem Cabinet, und in der Geſellſchaft, muß er überall mit einem forſchenden Auge den Ton und die Farben des Lebens beobachten.

## Lebendiger Ausdruk.

(Redende Künſte.)

Der Klang der Rede, in ſofern er ohne den Sinn der Worte etwas Leidenſchaftliches empfinden läßt, wie die meiſten Ausrufungswörter (In-

---

*) S. Colorit.

terjektionen); daher man dieſen Ausdruk eigentlicher den leidenſchaftlichen Ausdruk nennen würde. Einige Kunſtrichter rechnen auch den mahleriſchen Klang hieher, der die natürliche Beſchaffenheit körperlicher Gegenſtände ausdrükt, wie der bekannte Vers des Virgils:

> Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum;

durch deſſen Klang der Dichter das Galloppiren eines Pferdes habe ſchildern wollen.

Man könnte dieſes den ſchildernden Ausdruk nennen, weil der bloße Ton der Wörter den Gegenſtand, den ſie bedeuten, zu erkennen giebt. Wahrſcheinlicher Weiſe ſind die erſten Grundwörter aller Sprachen der Welt urſprünglich ſchildernde Töne geweſen, wie im Deutſchen die Wörter *Donner, Wind, Säuſeln, Rieſeln, Flieſſen* u. ſ. f. denn woher ſollten ſonſt die Erfinder der Namen die Wörter hergenommen haben, als aus Nachahmung des Tones, den die Sachen hören laſſen *)? Ehe die Menſchen eine Sprache hatten, deren Wörter durch den Gebrauch bedeutend wurden, mußten ſie ſich nothwendig ſolcher ſchildernden Töne bedienen, die itzt vollkommen überflüßig ſind. Indem der Grieche das Wort ἄνεμος höret, denkt er eben ſo geſchwind und eben ſo beſtimmt an die Sache, die es ausdrükt, als der Engländer, dem durch das Wort Wind die Sache ſelbſt geſchildert wird.

In ausgebildeten Sprachen haben dergleichen ſchildernde Wörter, wenn man blos beſtimmt ſprechen will, keinen, oder doch einen ſehr geringen äſthetiſchen Werth, weil man ohne ſie ſich ſehr beſtimmt und verſtändlich ausdrüken kann. Ganz anders aber verhält es ſich, wenn man auf die Empfindung würken will; denn da muß auch der bloße Ton der Worte das Seinige zu Erreichung des Endzweks beytragen. Wer andre durch Erzählung einer Schandthat in Zorn und Entrüſtung ſetzen will, muß nicht einen ſanften Ton annehmen, auch nicht ſanftklingende Wörter brauchen; denn dieſes würde dem Zuhörer anzeigen, daß der Erzähler ſelbſt nichts dabey fühlet. Wie alſo der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindung, die man erweken will, haben muß, ſo müſſen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder das Rhythmiſche darin, demſelben angemeſſen ſeyn. Dieſes verſtehen

---

*) Hieraus würde folgen, daß alle Sprachen der Welt gar viel gemeinſchaftliche Grundwörter haben müſſen. Davon bin ich auch überzeuget. Nur muß man bedenken, daß nicht jedes Ohr die natürlichen Töne gleich beſtimmt höret, und nicht jeder Mund ſie gleich beſtimmt nachahmet; einer glaubte das Brüllen des Stieres gut durch das Wort Ochs, der andre durch das Wort βοῦς nachzuahmen; beyde Wörter ſind im Grund einerley. So ſehen wir täglich, daß ein Deutſcher, ein Franzos, und ein Engländer, ein und eben daſſelbe ihm unbekannte, z. E. polniſche oder ruſſiſche Wort, jeder nach ſeiner Art, nachſpricht. Hätten alle Menſchen daſſelbe Gehör und dieſelben Werkzeuge der Sprache, ſo würden die Stammwörter aller Sprachen der Welt genau mit einander übereinkommen. In den abgeleiteten Bedeutungen zeiget ſich ein noch gröſſerer Unterſchied. Ein Menſch wurde bey dem Stier durch die Gröſſe gerühret, und machte daher von dem Worte βοῦς eine Ableitung, um etwas Großes auszudrüken; einen andern rührete bey demſelben Thier die plumpe Dummheit, und dieſes bewog ihn einen grobdummen Menſchen einen Ochſen zu nennen. Dieſe beyden Anmerkungen ſind ſchon hinlänglich, den großen Unterſchied zwiſchen den Sprachen der Völker, die urſprünglich aus Nachahmung eben derſelben Töne entſtanden ſind, zu erklären. Hätten alle Menſchen gleiche Sinnesart, ſo würden auch die abgeleiteten Bedeutungen der Wörter in allen Sprachen einerley ſeyn.

hen wir hier durch den lebendigen Ausdruk. Hingegen halten wir das meiſte, was ſo vielfältig von dem ſchildernden Ausdruk gerühmt wird, für Kleinigkeiten, die der Aufmerkſamkeit des Redners oder Dichters entweder nicht werth ſind, oder gar, wenn ſie würklich geſucht worden, zu tadeln wären.

Daher kommt es mir ſeltſam vor, daß ein ſo ſcharfſinniger Mann, als Clarke, den Homer ſo oft des ſchildernden Verſes halber lobt, wo ich ihn tadeln würde, wenn ich mich bereden könnte, daß er dieſe Schilderung geſucht hätte. So findet er dieſen Vers

> Οἶδ' ἐπὶ δεξιά, οἶδ' ἐπ' ἀριστερὰ νωμῆσαι βῶν,
> Ἀζαλέην *).

fürtrefflich, weil er ſeiner Meinung nach durch den Fall der Worte die ſchnellen Wendungen der Bewegungen im Zweykampf ſchildern ſoll **). Der Dichter beſchreibet an dieſem Orte den Zweykampf zwiſchen Hektor und Ajax. Dieſe Helden ſind im Begriff den Streit anzufangen. Ajax fodert ſeinen Feind auf, alle ſeine Kräfte gegen ihn anzuwenden. Dieſer voll ruhigen Muths antwortet ihm in einem gelaſſenen, aber ſehr zuverſichtlichen Tone: „Denke nicht, Ajax, daß du einen unerfahrnen Jüngling, oder einen weichlichen Knaben vor dir habeſt; ich bin mit dem Streit und mit tödtlichen Streichen wol bekannt, weiß auch den Schild zur Vertheidigung fertig, rechts oder links vorzuhalten.“ Wer bey Leſung dieſer Stelle ſeine Empfindung erforſchet, wird die Gemüthsfaſſung, worin Hektor dieſes ſagt, ſo voll Würde und ſo voll Ernſt finden, daß ihm ſchwerlich dabey einfallen wird, der Held habe durch den Ton der Worte die ſchnellen Bewegungen des Schildes bald rechts, bald links, ſchildern wollen. Warum ſoll denn der Dichter dieſes im Sinne gehabt haben? Kurz vorher beſchreibet er, wie Ajax ſich bewaffnet, wie er hierauf gleich dem mächtigen Kriegesgott hervortritt, und höhniſch fürchterliche Blike wirft. Denn thut er hinzu:

> Ἤϊε, μακρὰ βιβάς, κραδάων δολιχόσκιον ἔγχος.

Er trat einher mit mächtigem Schritt, ſeinen gewaltigen Speer leicht ſchwenkend. Daß in dieſem Vers etwas hochtrabendes und majeſtätiſches iſt, kommt genau mit der Empfindung überein, die der Dichter hier gehabt, und die jeder Leſer haben wird.

Eine einzige Anmerkung beſtimmt alles, was ſich über den lebendigen Ausdruk ſagen läßt. Der Ton und Fall des Verſes iſt nicht für den Verſtand, ſondern für das Herz. Dieſes beſchäfftiget ſich blos mit ſeinen Empfindungen; es hat kein Auge zum Sehen, erkennet nicht, ſondern fühlt nur. In der Empfindung geben wir blos auf unſern innern Zuſtand Achtung, nicht auf die Beſchaffenheit des Gegenſtandes; was alſo im lebendigen Ausdruke nicht Gefühl iſt, gehört nicht zur Sprache des Herzens, und kann poßirlich oder gar abgeſchmakt werden. Sehen wir nicht in einigen niedrig comiſchen Operetten, daß gerade dergleichen Schilderungen am beſten das Poßirliche ausdrüken; wie wenn ein Menſch im Schreken das Pochen des Herzens durch Vers und Geſang nachahmet?

Die ungeſchikteſte Anwendung des ſchildernden Ausdruks wird da gemacht, wo man den Gegenſtand, der uns in Empfindung ſetzet, gerade gegen die Empfindung ſchildert; wie es bisweilen ſehr unüberlegt in der Muſik geſchieht. Ein Menſch, der vom

---

*) Il. VII. 238.

**) Motus concisos, reciprocos et celeriter agitatos optime depingunt hujus verſus numeri. Clarke.

Ueberdruß des Lebens durchdrungen, ſich nach der ewigen Ruhe ſehnet, muß von ſeinem nahen Tode nicht in dem ängſtlichen Ton des Menſchen ſprechen, der dieſen Schritt mit Schreken thut. Es wäre völlig ungereimt, wenn ein Dichter ihm eine Rede in den Mund legte, die durch den Ton und den Fall der Worte das Schrekhafte des Sterbens, und das Fürchterliche der Ewigkeit ſchilderte.

Alſo muß kein Gegenſtand nach ſeiner Beſchaffenheit, ſondern nach dem Eindruk, den er auf das Herze macht, durch den Ton geſchildert werden. Wer einen Sturm beſchreibet, um andere etwas von der Angſt fühlen zu laſſen, die er dabey ausgeſtanden hat, erreicht allerdings ſeinen Endzwek beſſer, wenn auch der Ton der Worte das Heulen und Brauſen des Windes nachahmet; würde er aber in einem lehrenden Vortrage die Gewalt des Windes beſchreiben, da er als ein Naturforſcher davon ſpricht, ſo würde es ſehr froſtig herauskommen, wenn er die Grade der Stärke des Windes durch ſeinen Vortrag zu empfinden geben wollte; ganz lächerlich aber würde es ſeyn, wenn man, da des Sturms nur beyläufig Erwähnung geſchieht, ihn ſo ſchildern wollte. Wer noch voll Schreken die Gefahr, übergeritten zu werden, erzählte, würde der nicht lächerlich werden, wenn er das Galoppiren des Pferdes durch ſeine Rede ſchilderte? Da überhaupt der lebendige Ausdruk den Charakter der Muſik an ſich hat, ſo muß ſich der Geſchmak deſſelben auch nach den Grundſätzen des Ausdruks der Muſik richten *).

Den lebendigen Ausdruk darf man nicht mühſam ſuchen; er bietet ſich insgemein von ſelbſt an. Der Dichter darf nur ſich ſeiner Empfindung überlaſſen, ſie wird ihn auf Töne, Wörter, Sylbenmaaß und Rhythmus leiten, die ſich am beſten dazu ſchiken; ſein Ausdruk wird lebendig werden, ohne daß er es geſucht hat. Iſt er durch die Empfindung ſelbſt darauf geleitet worden, ſo wird ſein Ausdruk um ſo viel kräftiger ſeyn. Mich dünkt, daß unter den Dichtern, die mir bekannt ſind, Euripides darin am glüklichſten geweſen ſey; eine einzige Stelle ſoll zur Probe dienen, wie nachdrüklich er die Leidenſchaft durch den Ton der Worte zu ſchildern gewußt hat. In ſeinem Oreſtes ſteht Elektra vor der Thüre des Saales, in welchem ihr Bruder mit dem Pylades die Helena ermorden wollen. Als ſie da das Schreyen der Helena höret, ruft ſie ihren Freunden durch die Thüre zu:

> Φονευετε, καινετε, θενετε, ὀλλυτε,
> Διπτυχα, διϛομα, Φασγανα πεμπετε,
> Εκχερος ἱεμενοι ταν
> Λειποπατορα, λειπογαμον *). —

Mich dünkt, daß der Ton dieſer Verſe den heftigen Affekt der Elektra ſehr lebhaft mahle. Der erſte drükt die hitzige Eil, in der der Mord begangen werden ſoll, durch die ſchnellen Daktylen aus: tödtet ſie, ſtechet ſie, mordet, zernichtet ſie. Die Heftigkeit der mörderiſchen Streiche ſcheinet durch die folgenden zwey Verſe fühlbar, und der vierte iſt völlig in dem Tone des Scheltens.

Es muß uns nothwendig rühren, wenn Horaz, da er von dem Sterben eines glüklichen und durch manches angenehme Band an das Leben angehefteten Mannes in dem beweglichen Ton ſpricht, den der folgende Vers ſo gut ausdrükt:

> Linquenda tellus, et domus, et placens
> Uxor.

Und wir empfinden die Hoheit der Juno in ihren Worten:

> — quae Divum incedo Regina.

---

*) S. Muſik; Mahlerey in der Muſik.

*) Euripid. Oreſt. vſ. 1305.

Eben ſo fühlt man ein Schaudern durch alle Glieder, wenn man bey Virgils Beſchreibung der feyerlichen Anſtalten, welche die Dido zu ihrem Tode macht, auf folgende Verſe kommt:

> Stant arae circum, et crines effuſa ſacerdos,
> Ter centum tonat ore Deos, Erebumque, chaosque,
> Tergeminamque Hecaten *). —

Aber gewiß hat der Dichter den feyerlichen Klang dieſer Verſe nicht geſucht; er iſt ihm von ſeiner eigenen Empfindung eingegeben worden.

Dergleichen leidenſchaftliche Schilderungen machen einen ganz andern Eindruk, als wenn ohne Leidenſchaft natürliche Dinge geſchildert werden. Uebrigens verdienet über dieſen Artikel die ſchöne Abhandlung des Herrn Schlegels von der Harmonie des Verſes nachgeleſen zu werden **).

◆ ◆

(*) Von dem lebendigen Ausdruck handeln unter Mehrern, L. Racine in ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Bd. 1, S. 161. Amſterd. Ausg. v. 1747. — J. Webb, in ſ. Obſervat. on the correſpondence between Poetry and Muſik, Lond. 1769. 8. Deutſch, Leipz. 1771. 8. — Beattie, in dem 1ten Bd. ſ. Neuen Philoſophiſchen Verſ. Leipz. 1779. 8. S. 411. — S. Johnſon, gelegentlich in ſ. Biographieen engl. Dichter, als Bd. 4. S. 481. Ausg. v. 1783. — J. J. Engel, in ſ. Anfangsgr. einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 7 und 137. — —

## Lebhaft.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort wird in den ſchönen Künſten oft und in mancherley Bedeutungen gebraucht, die allemal eine gute Eigenſchaft anzeigen. Lebhaft iſt, was viel Leben hat; das Leben aber beſteht überhaupt in einer innern oder eigenthümlichen würkenden Kraft der Dinge. Aber es ſcheinet, daß nicht die Größe, ſondern die ſchnelle Aeußerung dieſer Kraft den Namen der Lebhaftigkeit bekomme. Es giebt Menſchen von kalter Sinnesart, die mit ausnehmend ſtarker, und doch gelaſſener Kraft würken, aber deswegen nicht unter die lebhaften gezählt werden. Alſo ſcheinet der Begriff des Lebhaften etwas ſchnellwürkendes anzuzeigen, oder einen geringen Grad des Feurigen.

Lebhafte Farben ſind helle Farben, die zugleich das Auge ſtark rühren, und etwas glänzendes haben. Lebhaft in der Muſik, und in dem Ton der Rede, iſt das, was ſtark und zugleich ſchnell vorgetragen wird. Lebhaft iſt der Geiſt, der ſchnell faßt, und dabey ſchnell von einem Begriff auf den andern kommt; aber dieſe Schnelligkeit, ohne Deutlichkeit der Vorſtellung, ſcheinet blos Flüchtigkeit zu ſeyn. Lebhaft iſt das Gemüth, das ſtark, aber zugleich ſchnell empfindet, und eben ſo ſchnell von einer Empfindung zur andern übergeht. Aus dieſen beyden Begriffen läßt ſich beſtimmen, was der lebhafte Charakter des Menſchen ſey.

Dem Lebhaften iſt zwar das Träge, auch das Kalte gerade entgegengeſetzt; doch ſcheinet auch das Sanfte, Gefällige und Einſchmeichelnde ihm einigermaaßen entgegen zu ſtehen. Jenes widerſpricht dem Lebhaften ganz, und mißfällt meiſtentheils. Dieſes macht einen gefälligen Gegenſatz, und iſt noch in ſeiner Art angenehm. In den ſchönen Künſten gefällt das Lebhafte eben ſo gut, als das Sanfte; jedes an ſeinem Orte und in der genauen Uebereinſtimmung mit dem Charakter des Ganzen. Der Künſtler muß ſanft oder lebhaft ſeyn, nach Beſchaffenheit des

---

*) Aeneid. L. IV.

**) Im zweyten Theile ſeiner Ueberſetzung des Batteux.

Gegenſtandes, den er behandelt, oder der Vorſtellung und Empfindung, die er zu erweken hat.

Die Lebhaftigkeit hat an ſich ſelbſt, ohne Rükſicht auf ihre Urſachen oder Würkungen, etwas, das gefällt. Denn wie wir überhaupt Leben und Bewegung der Ruhe vorziehen, ſo gefällt es uns auch, wenn in dem Leben und in der Thätigkeit bisweilen einige lebhafte Augenblike vorkommen. Indeſſen ſcheinet es doch, daß die Lebhaftigkeit ſowol in dem Fortgange des Lebens, als in den Gegenſtänden des Geſchmaks, eigentlich nur als eine Würze zur Erhöhung der gewöhnlichen Vorſtellungen diene. In dem geſellſchaftlichen Umgange der Menſchen würde eine anhaltende Lebhaftigkeit ermüden. Kommen aber bisweilen zwiſchen die gewöhnlichen Scenen des Lebens einige von größerer Lebhaftigkeit, ſo geben ſie dem Geiſt und dem Gemüthe einen neuen Schwung und neue Kräfte. Aber eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu ſehr, hemmet die Würkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menſchen zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er ſonſt fähig wäre. Man kann bey ganzen Völkern, wie bey einzelen Menſchen, die Beobachtung machen, daß eine allgemeine und anhaltende Lebhaftigkeit ſie nicht zu der Größe des Geiſtes und Herzens kommen läßt, der die Menſchen überhaupt fähig ſind.

Hieraus ziehen wir die Folge, daß in Werken des Geſchmaks das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden darf. Es ſcheinet, daß die neuern franzöſiſchen Kunſtrichter die Lebhaftigkeit für die erſte und fürnehmſte Eigenſchaft eines guten Schriftſtellers halten; das erſte Lob, das ſie den Schriften, die ihnen gefallen, geben, zielt meiſtentheils dahin ab; eine hinreißende feurige Schreibart iſt allemal das, was ſie vorzüglich loben; aber es iſt gerade das, was man bey den Alten am ſeltenſten findet. So iſt auch ihre Inſtrumentalmuſik; und eben dieſer Geſchmak des Lebhaften findet ſich auch in ihren zeichnenden Künſten.

Der Menſch iſt nie lebhafter, als im Zorn und in der Freude; deswegen auch die Lebhaftigkeit der Gedanken und des Ausdruks ſich am beſten zu dieſen beyden Leidenſchaften ſchiken. In der Rache kommen bisweilen beyde zuſammen, und alsdenn entſteht eine ſehr groſſe Lebhaftigkeit, wovon wir in folgender Stelle des Horaz ein ſchönes Beyſpiel haben:

> Audivere Lyce, Di mea vota; Di
> Audivere Lyce: fis anus, et tamen
> Vis formoſa videri *).

Die Werke des Geſchmaks, deren Hauptcharakter Lebhaftigkeit iſt, können den Nutzen haben, träge, kalte, auch zu ernſthafte Gemüther etwas zu ermuntern. Vorzüglich können lebhafte Lieder mit guten Melodien dieſe Würkung thun. Es würde in manchem Fall für die Erziehung der Jugend vortheilhaft ſeyn, wenn man unter den gangbaren Werken der Dichtkunſt eine Anzahl ſolcher Lieder hätte, davon man zur Ermunterung der Gemüther, denen es an Lebhaftigkeit fehlet, Gebrauch machen könnte. Alles Scherzhafte, darin wahre Lebhaftigkeit herrſcht, wenn nur ſonſt nichts, das den guten Geſchmak beleidiget, darin iſt, kann zu dieſem Behuf angewendet werden.

◆ ◆

(*) Von der Lebhaftigkeit, in Rückſicht auf Schreibart, handeln J. C. Adelung, in dem 9ten Kap. des Iten Bds. S. 370. (3te Aufl.) ſeines Werkes, Ueber den deutſchen Styl, der die ſämmtlichen Figuren als die Hülfsmittel oder Quellen

---

*) L. IV. 13.

Umriſſen derſelben, betrachtet. (S. den Art. Figur.) — Von den Mitteln der Lebhaftigkeit, A. G. Schott in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. im 3ten Abſchn. des 1ten Theiles S. 344.

## Lehrende Rede.

Eine der drey Hauptgattungen der Rede *), bey welcher es darauf ankommt, daß gewiſſe Begriffe, Urtheile, oder Meynungen in dem Verſtande des Zuhörers feſtgeſetzt und würkſam werden. Der Philoſoph könnte denſelben Stoff bearbeiten, den der Redner gewählt hat; beyde würden die Abſicht haben, ihre Begriffe, Urtheile oder Schlüſſe dem Zuhörer beyzubringen: aber in ihrer Art zu verfahren würde ſich ein merklicher Unterſchied zeigen, den wir hier näher zu betrachten haben. Der große Beyfall, den die Wolfiſche Philoſophie mit Recht in Deutſchland gefunden, hat der Beredſamkeit in Abſicht auf den lehrenden Vortrag merklichen Schaden gethan, indem verſchiedene Redner und Schriftſteller den genauen philoſophiſchen Vortrag auch in die Beredſamkeit haben einführen wollen, die ihn gar nicht verträgt. Man hörte Reden, darin alles beynahe mit euklidiſcher Trokenheit erkläret, oder bewieſen wurde; und es gewann das Anſehen, daß die wahre Beredſamkeit, in Abſicht auf den lehrenden Vortrag, völlig würde verloren gehen. Seit zwanzig Jahren iſt man zwar von dieſem verkehrten Geſchmak ziemlich zurükgekommen; indeſſen wird es nicht ohne Nutzen ſeyn, wenn wir hier den eigentlichen Unterſchied zwiſchen dem philoſophiſchen und redneriſchen Vortrag mit einiger Genauigkeit beſtimmen.

Der Philoſoph arbeitet auf deutliche Erkenntniß, und ſo ungezweifelte Gewißheit, daß der Geiſt die völlige Unmöglichkeit, ſich das Gegentheil der erwieſenen Sätze vorzuſtellen, empfindet. Zu dieſer Gewißheit gelanget er dadurch, daß er alle Begriffe, die in den Urtheilen zum Grunde gelegt werden, deutlich und vollſtändig entwikelt, und bis auf das Einfache derſelben, das nur durch ein unmittelbares Gefühl gefaßt wird, herabſteiget. Auf dieſe Weiſe erkennet man zuverläßig, was wahr oder falſch iſt; und damit hat der Philoſoph ſeinen Endzwek, der auf das bloße Erkennen der Sache geht, erreicht.

Man hat vielfältig angemerkt, daß dieſes bloße Erkennen weiter nichts würket. Die wichtigſten und nützlichſten Wahrheiten können auf das deutlichſte in dem Verſtande liegen, ohne aus demſelben in das Gemüth herüber zu würken, um daſelbſt in Beweggründe zu Handlungen verwandelt zu werden. Der Philoſoph richtet weiter nichts aus, als daß er, wenn wir bereits den Vorſatz haben etwas zu thun, uns lehret, wie wir es thun ſollen, um die Abſicht zu erreichen; er zeiget uns den geradeſten, richtigſten Weg, dahin zu gelangen, wohin wir zu gehen uns ſchon vorher vorgeſetzt haben; aber weder den Vorſatz dahin zu gehen, noch die Kraft die nöthigen Schritte zu thun, können wir von ihm bekommen. Ihm haben wir blos das deutliche Sehen des Weges zu danken.

Der Redner hat andre Abſichten, und muß daher ſich auch andrer Mittel bedienen ſie zu erreichen. Sein letzter Endzwek iſt, die Begriffe und Wahrheiten nicht deutlich, oder gewiß, ſondern kräftig und würkſam zu machen. Er bemühet ſich, denſelben die höchſte Klarheit, einen Glanz zu geben, der auf die Empfindung würket. Was der Philoſoph bis auf die kleineſten Theile zergliedert, und ſtükweiſe betrachtet, ſucht der Redner im Ganzen vorzuſtellen, damit

---

*) S. Rede.

alle einzele Theile zugleich würken, weil nur dieſe Art der Kenntniß das ganze Gemüth angreift, und würkſam macht *).

Der Philoſoph muß ſeine Schritte nach der ſtrengſten Logik abmeſſen; der Redner verfährt nach einer gemeineren Dialektik, oder nach der Aeſthetik, welche nichts anders, als die Logik der klaren, wie jene die Logik der deutlichen Vorſtellungen iſt.

Es würde viel zu weitläuftig ſeyn, die Methode, die der Redner zu befolgen hat, hier völlig zu entwikeln; alſo können wir nur die Hauptſachen davon anzeigen. Vielleicht veranlaſſet dieſes jemanden, die Sachen weiter auszuführen.

Die Anſtrengung unſrer Vorſtellungskraft hat allezeit eine von dieſen drey Würkungen zur Abſicht: entweder einen Begriff zu faſſen; oder ein Urtheil zu fällen; oder einen Schluß zu beſtätigen. Der lehrende Redner thut demnach auch nichts anders, als daß er nach ſeiner Art dieſe Verrichtungen erleichtert.

Von den Begriffen. Der Philoſoph zergliedert die Begriffe durch Erklärungen, die uns das, was weſentlich dazu gehört, einzeln angeben, und gleichſam vorzählen; der Redner giebt uns eine ſinnliche Vorſtellung davon, er mahlt uns gleichſam den Gegenſtand vor, damit wir ihn anſchauen können, und durch das Anſchauen deſſelben gerührt werden, und ohne mühſames Nachdenken die Beziehung der Sache auf uns empfinden. Spricht er von bekannten Dingen, ſo bemühet er ſich, ſie in dem helleſten Lichte zu zeigen, und von der Seite, die dem anſchauenden Erkenntniß am meiſten zu ſehen giebt. Indem der Philoſoph unſern Begriff von dem erſten und höchſten Weſen berichtigen, und für die Wiſſenſchaft feſtſetzen will, ſucht er aus allen Vorſtellungen, die ſein Nachdenken ihm davon gegeben hat, diejenigen aus, die die erſten ſind, aus denen das übrige durch genaues Nachforſchen des Verſtandes ſich herleiten läßt; er ſtellt uns das Weſen der Weſen als eine nothwendig würkende und völlig uneingeſchränkte Kraft vor. Um ſeinen Vortrag zu begreifen, müſſen wir uns beynahe von aller Sinnlichkeit losmachen, und blos den reinen Verſtand in uns würkſam ſeyn laſſen. Haben wir denn ſeine Grundbegriffe gefaßt, und uns von der Würklichkeit derſelben überzeuget, ſo können wir durch ſehr kleine und auf das genaueſte abgemeſſene

---

*) Es iſt hier der Ort nicht dieſes genau auszuführen. Wer nicht den Unterſchied zwiſchen der deutlichen und klaren Vorſtellung, wie unſre Philoſophen ihn entwikelt haben, hier vor Augen hat, kann das Theoretiſche dieſes Artikels nicht faſſen. Die deutliche Erkenntniß läßt uns in jedem Gegenſtande die wahren Elemente, woraus er beſteht, ſehen; die blos klare verwandelt den Gegenſtand in ein Phänomen, in eine ſinnliche Erſcheinung, und würkt deswegen auf die Empfindung. Die Theorie dieſer Sache iſt ſchwer und mit wenig Worten nicht faßlich zu machen. Ein ſinnliches Beyſpiel kann einiges Licht geben. Wenn man einem Menſchen eine große Summe Geldes einzeln, thalerweiſe ſchenkt, einen Thaler nach dem andern, ſo wird er nicht das dabey empfinden, was er empfinden würde, wenn er die ganze Summe auf einmal bekäme. Jene Art hat eine Aehnlichkeit mit der deutlichen Erkenntniß, dieſe mit der klaren. Schon hieraus läßt ſich einigermaaßen begreifen, warum die klare Kenntniß würkſamer iſt, als die deutliche. In dieſer hat der Geiſt, da er auf einmal nur Eines zu faſſen hat, keine Anſtrengung nöthig: in jener muß er ſich gleichſam zuſammen raffen, weil ihm viel auf einmal vorkommt. Dieſes Zuſammenraffen erwekt in ihm das Gefühl ſeiner Würkſamkeit, und macht, daß er nicht nur an den Gegenſtand, ſondern auch an ſich ſelbſt, und an ſeinen innern Zuſtand denkt. Dadurch wird er fähig, von dem Gegenſtand angenehm oder unangenehm gerührt zu werden. Hierin liegt der Uebergang von dem Erkennen zum Wollen.

Schritte mehrere Eigenſchaften dieſes Weſens, die aus den erſten Grundbegriffen nothwendig folgen, erkennen. Aber bey dieſer Verrichtung müſſen wir ſo genau auf jeden kleineſten Schritt unſerer Vorſtellungskraft Acht geben, daß wir uns ſelbſt und unſern Zuſtand, und die Beziehung der Dinge auf denſelben, dabey völlig aus dem Geſichte verlieren.

Der Redner ſucht aus dem ganzen Umfange der uns bekannten und geläufigen Begriffe, die eine Aehnlichkeit mit dem groſſen Begriff, den er uns geben will, haben, diejenigen aus, die wir am ſchnelleſten und helleſten faſſen, und hilft unſrer Einbildungskraſt dieſelben bis auf den hohen Grad zu erheben, in welchem ſie einigermaaßen tüchtig werden, uns das höchſte Weſen anſchauend zu erkennen zu geben. Vornehmlich ſucht er die auf, die ſchon mit unſern Empfindungen zuſammenhangen, damit auch der erhabene Begriff des unendlichen Weſens die empfindende Seele unwiderſtehlich ergreife. Die Begriffe eines Vaters, der mit Zärtlichkeit und Klugheit ſein Haus zum Beſten ſeiner Kinder verwaltet, eines weiſen Regenten, der mit einem Blik alle Theile des Regierungsſyſtems überſieht, und darin alles anordnet, und die Würkſamkeit aller Glieder des Staates unwiderſtehlich, doch ohne Zwang, zum allgemeinen Beſten leitet, und andre faßliche Begriffe dieſer Art wählet der Redner; dann erhöhet und erweitert er den Begriff einer Familie, um den Begriff eines ganzen Staates faßlicher zu machen; dieſen aber erhöhet er allmählig, aber immer durch leichte Schritte, bis zum Begriff der unendlich ausgebreiteten Haushaltung des ganzen Weltſyſtems, von dem er jenes erhabene Weſen, als den oberſten, aber blos väterliche Gewalt ausübenden Regenten vorſtellt. Die einzelen Begriffe, aus deren Verbindung der Redner ſeinen Hauptbegriff bildet, ſind Begriffe, die aus einer Menge ſinnlicher Vorſtellungen, die wir ſchnell zuſammen verbinden, und auf einmal überſehen, zuſammengeſetzt ſind. Dabey weiß er ſolche Vorſtellungen zu wählen, die mit hellen Farben der Einbildungskraft einleuchten, und von ihr noch vergrößert werden. Aus eben dem Grunde iſt ſchon ſein lehrender Vortrag zugleich rührend, da ſchon ſeine eigene lebhafte Einbildungskraft ſein Herz erwärmet; da hingegen der Philoſoph nothwendig kalt bleiben muß, damit er auf jeden Schritt, den ſein Verſtand thut, genau Acht geben könne. Am ſorgfältigſten iſt der Redner, daß er ſolche ſinnliche Bilder zur Erläuterung wähle, die auf das Herz eben die Beziehung haben, die er in dem Hauptbegriff entdeket hat. Alſo kann man mit wenig Worten ſagen: daß der Redner die Begriffe, die er uns beybringen will, allemal auf ähnliche, aber uns ſehr bekannte, und völlig ſinnliche Begriffe zurükführe, und uns durch eben ſo ſinnliche Erweiterung und Ausdehnung derſelben allmählig helfe, jene Hauptbegriffe durch helle Bilder und Gemählde anſchauend zu erkennen.

Dieſe redneriſche Art, Begriffe richtig und zugleich lebhaft und würkſam der Vorſtellungskraft gleichſam einzuverleiben, ſetzet bey dem Redner groſſen Verſtand, und eine höchſtlebhafte Einbildungskraft voraus; er muß Philoſoph und Dichter zugleich ſeyn. Wenn er ſicher ſeyn will, daß die Begriffe, die er einzuprägen hat, in den Gemüthern dauerhaft bleiben, ſo muſſen ſie die ſtrengſte Unterſuchung aushalten; denn gegen die Zeit hält kein Irrthum, und keine falſche Vorſtellung aus *). Erſt denn, wenn er ſich ſelbſt durch die ſtrengſte philo-

---

*) Opinionum commenta delet dies, naturae judicis confirmat. Cicero.

philoſophiſche Methode von der Richtigkeit ſeiner Begriffe verſichert hat, kann er die Perſon des Redners annehmen, um eine ſinnliche und populare Einkleidung derſelben zu ſuchen. Auch iſt er alsdenn ſicher, daß ihn ſeine Phantaſie nicht in die Irre führet.

Auf eine völlig ähnliche Weiſe verfährt der Redner, wenn er Urtheile zu fällen, oder Schlüſſe zu machen hat; daher dieſes keiner beſondern Ausführung bedarf. Die Analogie, oder die Aehnlichkeit der Fälle iſt überall ſein Hauptaugenmerk. Nur zeiget ſich hierin ein neuer Unterſchied zwiſchen ſeiner und des Philoſophen Art zu verfahren. Dieſer darf nur einmal richtig urtheilen, oder ſchlieſſen, alsdenn hat er ſeinen Zwek erreicht; der Redner kann ſein Urtheil und ſeinen Schluß, weil ſie allemal aus beſondern ähnlichen Fällen folgen, mehrmal wiederholen, weil er mehrere ähnliche Fälle, deren jeder ſeine beſondere ſinnliche Kraft hat, wählen kann. Dieſes giebt ihm den Vortheil, auf derſelben Wahrheit zu verweilen, ſie von mehrern Seiten zu zeigen, und dadurch deſto unauslöſchlicher zu machen. Hat er hiezu Urtheilskraft genug, ſo kann er aus den gemeineſten Vorſtellungen ſeiner Zuhörer eine Anzahl ſolcher ausſuchen, die ihnen am öfterſten wieder zu Sinne kommen; und dadurch hänget er die Wahrheiten, die er vorträgt, an eine Menge gemeiner Vorſtellungen, die beynahe täglich ſich in uns erneuern, und eben dadurch auch das Gefühl der damit durch den Redner verbundenen Wahrheiten, wieder erwecken. Hiebey aber hat er wol zu überlegen, was für eine Art Menſchen er zu Zuhörern hat. Sind es gemeine Menſchen, ſo kann er die ähnlichen Fälle und Beyſpiele mehr anhäufen, und ſich länger dabey verweilen, als wenn er ſtärkere Denker vor ſich hat. Zum Beyſpiel einer gemeinen lehrenden Rede kann die angeführt werden, welche die Tugend dem Herkules hält, die Xenophon aus dem Prodicus uns aufbehalten hat. Eigentlich iſt ein Volk erſt denn völlig unterrichtet, wenn ihm die nothwendigſten Grundbegriffe und Grundwahrheiten, die einen unmittelbaren Einfluß auf ſein Betragen haben ſollen, ſo geläufig und ſo einleuchtend ſind, daß jeder ſich derſelben beynahe ſtündlich erinnert. Dieſes aber kann nur dadurch erhalten werden, daß jene Grundbegriffe durch Aehnlichkeit an alle täglich vorkommende ſinnliche Begriffe angehänget werden und daß auf dieſe Art unſere tägliche Bemerkungen gemeiner Dinge uns durch eine geläufige Analogie auf jene Grundwahrheiten führen.

Auf dieſe Weiſe müſſen die wichtigſten Kenntniſſe, die der Philoſoph an den Tag gebracht hat, durch den lehrenden Vortrag des Redners allgemein ausgebreitet und zum Gebrauch würkſam gemacht werden. Und hier öffnet ſich für einen philoſophiſchen Redner ein weites Feld zu einer ſehr reichen Aerndte von Verdienſt. Nach ſo unzähligen Wochenſchriften, Predigten und andern politiſchen und moraliſchen Abhandlungen in dem lehrenden Vortrag der Redner, findet ſich eine beträchtliche Anzahl der wichtigſten Begriffe und Grundwahrheiten, die noch gar nicht in dem hellen Lichte ſtehen, in welchem jeder Menſch ſie ſehen ſollte. Eigentlich iſt dieſe Materie nie zu erſchöpfen, weil es immer möglich iſt die Sachen durch neue Bilder und neue Aehnlichkeiten noch heller und ſtärker vorzuſtellen. Es iſt möglich, wenn Geſchmak und Kenntniß unter einem Volk einmal auf einen gewiſſen nicht unbeträchtlichen Grad gekommen ſind, auch die ſchwereſten und verwikelteſten Begriffe ſehr leicht und popular zu machen. Viele ſehr gemeine aber höchſtwichtige Begriffe haben einer ſolchen Bearbeitung noch nöthig. Die Begriffe von bürgerlicher Geſellſchaft, von Geſetz, von Obrigkeit, von Regent und Unterthan, von Magiſtratswürde und Bürger, und viele andere ſind von der höchſten Wichtigkeit; ſie haben ſogar, da die Sachen ſelbſt, die dadurch ausgedrükt werden, ſo unmittelbar mit der Glükſeligkeit des Menſchen verbunden ſind, etwas Erhabenes. Aber ich getraue mir zu ſagen, daß kein Volk in der Welt iſt, unter dem ſie in ihrer Hoheit, und zugleich in wahrer Faßlichkeit, auch nur dem hundertſten Theil der Nation geläufig wären.

Noch ſind über die lehrende Rede einige allgemeine Anmerkungen zu machen, die wir hier nicht übergehen können. Die ſinnlichen Vorſtellungen müſſen denen, für die der Redner arbeitet, ſchlechterdings ſehr bekannt und geläufig ſeyn, damit ſie ſchnell ſich über die ganze Vorſtellungskraft ausbreiten. Sie müſſen alſo von gemeinen Gegenſtänden hergenommen werden; und doch müſſen ſie eine nicht gemeine Aufmerkſamkeit erweken. Dieſes iſt ein ſchwerer Punkt, der einen Redner von Genie erfodert, der dem völlig Bekannten den Reiz des Neuen zu geben, und das Alltägliche als merkwürdig vorzuſtellen wiſſe. Wer ſich nicht ſehr weit über die gemeine Art zu denken erhoben hat, wird hierin nicht glüklich ſeyn. In den gemeineſten Kenntniſſen der Menſchen, ſo wie in den gemeineſten Künſten und Einrichtungen der bürgerlichen Geſellſchaft, kommen unzählige Dinge vor, die groß und zum Theil bewundrungswürdig ſind, und nur deswegen unter der Menge unſrer Vorſtellungen unbemerkt liegen bleiben, weil man ihrer gewohnt iſt. Nur der, welcher auf die erſten Gründe der Dinge zurükgehen kann, ſieht ſie in ihrer Größe. Ein ſolcher Mann muß der Redner ſeyn, deſſen lehrender Vortrag einfach, allgemein, verſtändlich, und doch von großer Kraft ſeyn ſoll.

Auch iſt dieſes ein Hauptkunſtſtük des lehrenden Vortrages, daß man die wichtigſten Vorſtellungen der Einbildungskraft unvermerkt an die Empfindungen hänge, um ſie deſto lebhafter zu machen. Eigentlich hängt alles, was in der Speculation wichtig iſt, irgendwo mit den Empfindungen zuſammen. Denn es iſt nichts groß, das nicht einen Einfluß auf das Beſte der Menſchen habe; und ſo bald man dieſe Seite geſehen hat, ſo wird bey einem redlichen Mann die Empfindung bald rege. Ich habe es ſchon anderswo erinnert, daß mehr Wahrheit, als man insgemein denkt, in der Erklärung der Alten liege, daß der Redner ein beredter und dabey redlicher Mann ſeyn müſſe *). In dem lehrenden Vortrag iſt es beynahe unmöglich, die volle Kraft der Beredſamkeit zu erreichen, wo nicht das Herz des Redners von Eifer für das Wolſeyn der Menſchen warm iſt. Denn nur in dieſem Falle nehmen alle ſeine Vorſtellungen etwas von dem leidenſchaftlichen Ton an, der ſie ſo eindringend macht; hauptſächlich deswegen iſt Rouſſeau einer der beredteſten Menſchen, die jemals in der Welt bekannt worden. Auf dieſe große Kraft, die das Leidenſchaftliche dem lehrenden Vortrag giebt, zielt Bodmer in der ſchönen Stelle, wo er die Debora erzählen läßt, wie ihre Mutter ſie und ihre Schweſtern über die wichtigſten Wahrheiten unterrichtet habe.

Noch durchſtickt mich ein heil'ger Schauer, ſo oft ich denke,
Wie mit Entzükungen ringend, von göttlichen Flammen ergriffen,
Sie uns die Bothſchaft ſagte, —
Daß wir erſchaffen wären, daß uns ein Ewiger machte;

Einer,

---

*) Vir bonus dicendi peritus.

Einer, von deſſen Geiſt die noch nicht ge-
 wordene Schöpfung
Und das verſchiedne Verhältniß der Dinge,
 zugegen geweſen,
Als ſie noch künftig waren *).

Hat der Redner wichtige Wahrheiten vorzutragen, ſo thut das Gefühl ſeiner eigenen Ueberzeugung, wenn er es ſeinen Zuhörern kann empfinden machen, beynahe ſo viel, als der offenbareſte Beweis. Selbſt ſtarke Denker getrauen ſich kaum an Sachen zu zweifeln, von denen ſie andere, auch denkende Köpfe, innig überzeuget ſehen: gemeine Menſchen aber unterſtehen ſich dieſes gar nicht. Kommen alſo noch innere faßliche Gründe dazu, ſo kann der Redner gewiß ſeyn, ſeinen Zuhörer völlig überzeuget zu haben.

Sehr wichtig iſt auch dieſes für den Redner, daß er die ſchon einmal feſtgeſetzten und dem Anſehen nach unveränderlichen Meynungen ſeiner Zuhörer genau kenne. Dieſes giebt ihm oft den Vortheil, daß er, anſtatt eine Wahrheit geradezu zu beweiſen, nur zeigen darf, daß ſie als ein beſonderer Fall in dem ſchon feſtgeſetzten Urtheil enthalten ſey.

Ueber die Form und die Anordnung der lehrenden Rede haben wir wenig zu ſagen. Im Grunde beobachtet der Redner eben die Methode, welche die Logik dem Philoſophen vorſchreibt. Eine Rede, darin eine Wahrheit ſoll erwieſen werden, muß allemal auf einen Vernunftſchluß können gebracht werden; folglich beſteht ſie aus drey Haupttheilen: den ſogenannten beyden Vorderſätzen, worauf der dritte Theil, nämlich der Schluß, folget. Der Redner muß ſich ſeine ganze Rede anfänglich in Form eines richtigen Vernunftſchluſſes, oder Syllogismus vorſtellen. Hat er ſich von der Richtigkeit und Gründlichkeit deſſelben überzeuget: ſo fängt er nun an den Plan zum Vortrag und zur Ausführung jedes der drey Sätze ſeines Vernunftſchluſſes zu denken. Dieſes beſtimmt die drey Haupttheile ſeiner Rede.

Bisweilen hält er für nöthig, jeden der beyden Vorderſätze, nachdem er vorgetragen worden, durch beſondere Ausführung zu beſtätigen. Alsdenn entſtehen fünf Haupttheile ſeiner Rede, wie ſchon anderswo angemerkt worden *).

◆ : ◆

Da, gewöhnlich, die Rede überhaupt in drey Gattungen abgetheilet wird: ſo finden ſich, in jeder Anweiſung zur Redekunſt, auch Anweiſungen zu dem, was Hr. Sulzer die Lehrrede nennt, und worunter er das Genus cauſarum judiciale der Alten zu verſtehen ſcheint. Aber freylich iſt dieſes nicht ſehr anwendbar auf jenes; und dann muß Lehre, oder Unterricht auch in jeder Rede, mehr oder weniger, Statt finden. Indeſſen wird wenigſtens das, was über jene Gattung der Rede geſagt worden, hieher gehören, als das 10te u. f. Kap. des 1ten Buches der Rhetorik des Ariſtoteles und das 2te in der Rhet. ad Alexand. — Das 2te der 4 Bücher ad C. Herennium; und ein Theil des 2ten Buches de Inventione. — — Die 8te und 9te Vorleſung des Lawſon, Ueber die Beredſamkeit in ſo ferne ſie ſich an die Vernunft richtet, S. 177 der d. Ueberſ. — Die 7te und 8te Vorleſ. in Prieſtleys Redekunſt, S. 42 u. f. der deutſchen Ueberſ. — Von dem Character des didactiſchen Styles, Condillac im 2ten Th. ſeines Unterrichts, Bern 1777. 8. S. 459. — Von dem didactiſchen oder Lehrſtyle, das 4te Kap. der 2ten Abth. des erſten Abſchn. in J. C. Adelungs Werk Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S. 80 der 3ten Aufl.

Lehrge-

---

*) S. Noachide IV Geſang.

*) S. Beweisarten I Th. S. 190.

# Lehrgedicht.

Man kann bey jeder Dichtungsart dem Menſchen nützliche Lehren geben, und dem Verſtand wichtige Wahrheiten einprägen; deswegen iſt nicht jedes Gedicht, darin es geſchieht, ein Lehrgedicht. Dieſer Name wird einer beſondern Gattung gegeben, die ſich von allen andern Gattungen dadurch unterſcheidet, daß ein ganzes Syſtem von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, ſondern als die Hauptmaterie im Zuſammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterſtützt und ausgeführt wird.

Es ſcheinet zwar, daß der Unterricht, oder der Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten, und die gründliche Befeſtigung derſelben, dem Geiſt der Dichtkunſt entgegen ſey, welcher hauptſächlich Lebhaftigkeit, Sinnlichkeit und die Abbildung des Einzelen erfodert, da die unterrichtende Rede auf Richtigkeit und Deutlichkeit ſieht, auch abgezogene allgemeine Begriffe, oder Sätze, vorzutragen hat. Beſonders erfodert die Unterſuchung des Wahren einen Gang, der ſich von dem Schwung des Dichters ſehr zu entfernen ſcheinet. Dieſes hat einige Kunſtrichter verleitet, das Lehrgedicht von der Poeſie auszuſchlieſſen. Freylich könnte ſich die Dichtkunſt mit dem Vortrag zuſammenhangender Wahrheiten nicht bemengen, wenn ſie nothwendig ſo müßten vorgetragen und bewieſen werden, wie Euklides oder Wolf es gethan haben. Es giebt aber gründliche Syſteme von Wahrheiten, die auf eine ſinnliche, dem anſchauenden Erkenntniß einleuchtende Weiſe, können geſagt werden, wovon wir an Horazens und Boileaus Werken über die Dichtkunſt, an Popens Verſuch über den Menſchen, an Hallers Gedicht über den Urſprung des Uebels und manchem andern Werke dieſer Gattung, fürtreffliche Beyſpiele haben, denen man, ohne in verächtliche Spitzfindigkeiten zu verfallen, den Namen ſehr ſchöner Gedichte nicht verſagen kann. Wir werden auch hernach zeigen, daß dem Lehrgedicht nicht blos überhaupt ein Platz unter den Werken der Dichtkunſt einzuräumen ſey, ſondern daß es ſo gar unter die wichtigſten Werke derſelben gehöre. Obgleich die Entdekung der Wahrheit oft das Werk eines kalten und geſetzten philoſophiſchen Nachdenkens iſt, ſo bleibet doch der nachdrükliche und eindringende Vortrag derſelben allemal ein Werk des Geſchmaks *). Wahrheiten, welche durch die mühſamſte Zergliederung der Begriffe ſind entdekt worden, können meiſtentheils auch dem blos anſchauenden Erkenntniß im Einzeln ſinnlich vorgeſtellt, und einleuchtend vorgetragen werden. Geſchiehet dieſes mit allen Reizungen des Vortrages, ſo entſtehet daraus das eigentliche Lehrgedicht.

Sein Charakter beſteht demnach darin, daß es ein Syſtem von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunſt bekleidet, vortrage. Der ſinnliche, mit Geſchmak verbundene Vortrag des Redners, von dem in dem vorhergehenden Artikel geſprochen worden, iſt hier noch nicht hinreichend. Vielweniger kann man mit Batteux ſagen, daß überhaupt Wahrheit in Verſe gebracht ein Lehrgedicht ausmache. Der Dichter, der durchgehends noch ſinnlicher iſt, als der Redner, mahlt den Gegenſtand lebhafter; er nimmt überall, wo es möglich iſt, die Begriffe und Vorſtellungen von dem, was in der körperlichen Welt am leichteſten und helleſten in die Sinne fällt, um dem Geiſte dadurch die abgezogenen allgemeinen Vorſtellungen deſto lebhafter vorzubilden. Oft, wo der Redner den Gegenſtand blos nennt,

---

*) Man ſehe den vorhergehenden Artikel Lehrende Rede.

nennt, weil ſchon der Name ihn in der Einbildungskraft des Zuhörers zeichnet, liebt der Dichter ihn auszubilden, und mit Farben zu bekleiden. Der höhere Grad der Sinnlichkeit verurſachet auch, daß der Dichter durchaus ſeinen Charakter behält. Er nimmt ihn nicht nur in einzelen Stellen an, ſondern auch da, wo er die abſtrakteſten Wahrheiten vorzutragen hat. Ueberall merkt man, daß er die Wahrheit nicht blos erkennet, ſondern ſtark fühlet; und da, wo ſie an Empfindung gränzet, überläßt er ſich bisweilen derſelben, und mahlet im Vorbeygang leidenſchaftliche Scenen, die mit ſeinem Inhalt verwandt ſind, in dem Ton des epiſchen Dichters. Man kann überhaupt ſagen, daß das Lehrgedicht in ſeinem Ton viel Aehnlichkeit mit dem epiſchen Gedicht habe. Der lehrende Dichter iſt von einem Syſtem von Wahrheiten eben ſo gerührt und eingenommen, wie es der epiſche Dichter von einer groſſen Handlung iſt. Daher kann auch das, was wir von dem Charakter des epiſchen Gedichts geſagt haben, auf das Lehrgedicht angewendet werden. Obgleich der lehrende Dichter von ſeinem Gegenſtand durchdrungen iſt: ſo wird er davon nicht ſo ganz hingeriſſen, wie der lyriſche Dichter. Nur hier und da fällt er ganz in das Leidenſchaftliche, und nimmt wol gar den hohen lyriſchen Ton an, von dem er aber bald wieder auf ſeinen Inhalt kommt. In dem ganzen Umfange der Dichtkunſt iſt kaum eine Art der Reizung, wodurch die vorgetragene Wahrheit einen lebhaften Eindruk macht, die der Dichter nicht in den verſchiedenen Theilen des Gedichts anbringen könnte. Bald zeichnet er die Wahrheit in lebhaften Gemählden; bald kleidet er ſie in rührende Erzählungen ein, bald in pathetiſche Ermahnungen; itzt führet er uns auf unſre eigene Empfindungen, um uns von der Wahrheit zu überzeugen; denn läßt er ſie uns in andern Menſchen fühlen. Auf ſo mannichfaltige Weiſe kann er die Wahrheit einleuchtend und würkſam machen.

Es ſcheinet, daß das Lehrgedicht, wie geſagt, zu ſeinem Inhalt ein ganzes Syſtem von Wahrheiten erfodere; weil man auch einem langen Werk, das eine Menge einzeler, unter ſich nicht zuſammenhangender Lehren und Sittenſprüche, wie die Sprüche Salomonis, oder die Lehren des Jeſus Sirach, in zuſammenhangenden Verſen vortrüge, ſchwerlich den Namen des Lehrgedichts geben würde. So bald aber die vorgetragenen Wahrheiten als einzele Theile eines ganzen Syſtems zuſammenhangen, da kann ſinnliche Anordnung, Verhältniß der Theile, und jede andere Eigenſchaft, wodurch eine Rede zum Werk des Geſchmaks wird, im Ganzen ſtatt haben. Daher hat das Lehrgedicht, wie die Epopöe, ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende, weil ohne dieſes kein Syſtem ſtatt hat. Der Dichter überſieht den ganzen Umfang ſeiner Materie, und ordnet aus den Theilen derſelben ein Ganzes, das ohne Mühe zu überſehen iſt, und die Vorſtellungskraft lebhaft rühret.

Vielleicht aber iſt zum Charakter des Lehrgedichts nicht nothwendig, daß es Wahrheiten, die blos durch richtige Schlüſſe erkannt werden, zum Inhalte habe. Sollten in dieſe Gattung nicht auch die Gedichte gehören, die uns ein wolgeordnetes Gemählde von einem Syſtem vorhandener Dinge, die aus Erfahrung und Beobachtung erkannt werden, darſtellen, wie Thomſons Gedichte von den Jahreszeiten, und Kleiſts Frühling? Wenigſtens ſcheinen ſie zunächſt an das Lehrgedicht zu gränzen. Von dieſer Art wäre ein Gedicht, das uns die Einrichtung und die vornehmſten

ſten Geſetze eines Staats in einem Syſteme vorträge. Auch der lehret, der uns von vorhandenen Dingen, deren Beſchaffenheit und Zuſammenhang unterrichtet. An dieſe Art des Lehrgedichtes würde ſich auch das blos hiſtoriſche Gedicht anſchließen, das eine Reyhe wahrer Begebenheiten enthielte. Alſo ſcheinet Batteux nicht ganz unrecht zu haben, wenn er das blos hiſtoriſche Gedicht auch in dieſe Gattung ſetzet.

Wir haben Lehrgedichte, und man erkennet ſie einſtimmig für ſolche, darin zuſammenhangende Syſteme ſpeculativer Unterſuchungen vorgetragen werden, wie das Gedicht des Lukretius von der Natur der Dinge, Hallers Gedicht vom Urſprung des Uebels, Popens vom Menſchen, Wielands von der Natur der Dinge, und andre mehr; andre tragen Theorien von Künſten, oder auch ganze Syſteme praktiſcher Regeln vor, wornach gewiſſe Geſchäffte ſollen getrieben werden, wie des Heſiodus Gedicht, die Arbeiten und die Tage, Virgils Georgica, Horaz und Boileau von der Poetik, du Freſnoy und andre von der Mahlerkunſt; endlich haben wir auch Gedichte, die wolgeordnete und ausführliche Gemählde natürlicher und ſittlicher Dinge enthalten, wie Hallers Alpen, Thomſons Jahrszeiten, und Kleiſts Frühling. Auch blos ſittliche Schilderungen des Menſchen, oder der allgemeinen moraliſchen Natur, ſind ein Stoff zum Lehrgedicht. Nicht ohne Grund könnte man auch ſolche Gedichte, wie Bodmers über den Charakter der deutſchen Dichter, und ſeine Wohlthäter der Stadt Zürich ſind, hieher rechnen.

Daß dieſe Gattung wichtig ſey, iſt bereits erinnert worden; aber die Sache verdienet eine nähere Betrachtung. In jeder Art der menſchlichen Angelegenheiten, in jedem Stand, jeder geſellſchaftlichen Verbindung, iſt eine lebhafte und ſich ans Herz anſchließende Kenntniß gewiſſer ſich auf dieſelbe beziehender Wahrheiten, allemal der Grund, wo nicht gar aller guten Handlungen, doch des durchaus guten und rechtſchaffenen Betragens. Der Menſch, deſſen Herz von der Natur auf das beſte gebildet worden, kann nicht allemal gut handeln, wenn er blos der Empfindung nachgiebt. Erſt durch ein gründliches Syſtem praktiſcher Wahrheiten wird der Menſch von gutem Herzen zu einem vollkommenen Menſchen. Nur dieſes ſtellt ihm jedes beſondere Geſchäffte, und jede Angelegenheit in dem wahren Geſichtspunkt vor, der ihm ein richtiges Urtheil davon giebt, und ſeine Entſchließungen auf das rechte Ziel lenket. Es iſt das Werk der Philoſophie dieſe Wahrheiten zu entdeken; aber die Dichtkunſt allein kann ihnen auf die beſte Weiſe die würkſame Kraft geben. Was der reine Verſtand am deutlichſten begreift, wird am leichteſten wieder ausgelöſcht, weil es an nichts ſinnlichem hängt. Der Dichter iſt nicht nur durchaus ſinnlich, ſondern ſucht unter den ſinnlichen Gegenſtänden die kräftigſten aus; an dieſe hänget er die Begriffe und Wahrheiten, und dadurch werden ſie nicht nur unvergeßlich, ſondern auch einnehmend, weil ſich die Empfindung einigermaaſſen damit vermiſcht.

— Aus ihrem Bilderſchaz
Schmükt ſie ſie reizend aus und nimmt der Gründe Plaz *).

Der lehrende Dichter ſucht in dem Umfang der uns allezeit gegenwärtigen ſinnlichen Gegenſtände die lebhafteſten aus; braucht ſie als Spiegel, darin unſre Begriffe mit voller Klarheit abgemahlt ſind, und dadurch unſre Urtheile feſtgeſetzt werden. Daher geſchiehet es, daß wir uns

---

*) Wielands Natur der Dinge 1 B.

uns derſelben bey gar mannichfaltigen Gelegenheiten wieder erinnern. Da er endlich nicht nur jedes einzele mit allen Annehmlichkeiten des Wolklanges, ſondern auch ſein ganzes Syſtem in einem ſchönen, aber ſinnlich faßlichen Plan vorträgt, und den Vortrag ſelbſt durch alle Reizungen einnehmend macht: ſo muß jeder Menſch von Geſchmak Luſt bekommen, ihn nicht nur oft zu leſen, ſondern auch alles lebhaft im Gedächtniß zu behalten.

Hieraus ſiehet man aber auch, daß alle Dichtergaben zuſammenkommen müſſen, um in dieſer Gattung völlig glüklich zu ſeyn. Die fließendſte Harmonie des Verſes, die ſchönſten Farben des Ausdruks, die kräftigſten Bilder, und im Ganzen die ſchlaueſte Kunſt der Anordnung, ſind hier mehr als irgendwo nothwendig, damit ſich alles recht lebhaft einpräge. Lukretius hat nur in einzelen Stellen ſeines Gedichtes allen dieſen Foderungen genug gethan, aber an den meiſten Orten iſt er doch zu troken; da hingegen Virgil ſich durchaus als einen großen Dichter gezeiget hat. Unter uns kann Haller zum Muſter dienen, und in einigen, was die Stärke des Ausdruks und die Wahl der Bilder betrifft, auch Witthof, deſſen Vers aber nicht den erfoderlichen Wolklang hat. Wieland hat ſich in ſeiner erſten Jugend in dieſes Feld begeben, und es iſt zu wünſchen, daß er noch einmal dahin zurükekehre, wo es ihm leicht ſeyn würde ſeinen beſten Vorgängern in allen Stüken gleich zu kommen, in einigen aber ſie zu übertreffen. Er wäre vollkommen im Stande die Anmerkung eines unſrer Kunſtrichter zu widerlegen, daß unſre Lehrdichter nur denn fürtrefflich ſeyn, wenn ſie abſtrakte Lehren der Weltweisheit vortragen, hingegen ſehr fallen, wenn ſie ſich zu den Sitten der Länder und Menſchen herablaſſen *).

Ein Dichter von Wielands Geiſt könnte ſich einen unſterblichen Namen machen, wenn er Leibnitzen würde, was Lukretius dem Epikur iſt. Nie iſt ein erhabeneres Syſtem der Philoſophie erdacht worden, als das Leibnitziſche, das auch zugleich wegen der Kühnheit vieler ſeiner Lehren, die das Höchſte enthalten, was der menſchliche Verſtand jemals wagen wird, recht für den hohen Flug der Dichtkunſt gemacht zu ſeyn ſcheinet. Seine Begriffe von einzelen Weſen, und eines jeden beſonderer Harmonie mit dem Ganzen, von den Monaden, von der Seele; ſeine allgemeine vorhergeordnete Harmonie, ſeine Stadt Gottes: — was kann ein philoſophiſcher Poet größers wünſchen? Auch könnte man einen fürtreflichen Stoff zum Lehrgedichte von den Grundwahrheiten und Grundmaximen einer weiſen Staatsverwaltung hernehmen. Was für unvergleichliche Gelegenheiten zu den reizendſten Gemählden würde er nicht an die Hand geben? Zu wünſchen wäre auch, daß ein dazu geſchikter Dichter ein großes Lobgedicht auf die vornehmſten Wohlthäter des menſchlichen Geſchlechtes ausarbeitete. Er würde Gelegenheit haben, darin zu lehren, in was für einem Zuſtande die Menſchen ſeyn könnten, wenn einmal Vernunft und Sitten den höchſten Grad, deſſen die menſchliche Natur fähig iſt, würden erreicht haben. Denn würde er allen großen Männern, die zum Beſten der Menſchen Künſte, Geſetze, Wiſſenſchaften erfunden haben, ihr verdientes Lob ertheilen, und dadurch andre Genies zur Nacheiferung reizen. Ein ſehr herrlicher und reicher Stoff! Selbſt

---

*) S. Briefe über die neueſte Litteratur im VIII Th. S. 165.

Selbſt einige beſondere, für das menſchliche Geſchlecht höchſt wichtige Wahrheiten, von der göttlichen Oberherrſchaft über die Welt, von der Unſterblichkeit der Seele, von der Wichtigkeit der Religion, ſind zwar von einigen neuern Dichtern behandelt worden; aber noch gar nicht in dem Maaße, daß man damit zufrieden ſeyn könnte. Hier iſt alſo für die Dichter noch ein überaus fruchtbares Feld, wie ganz neu zu bearbeiten. Um ſo viel mehr iſt zu wünſchen, daß die Kunſtrichter nicht ſo ſchnell ſeyn möchten, unſren jungen Dichtern, die in verſchiedenen Kleinigkeiten ein ſchönes dichteriſches Genie gezeiget haben, durch gar zu ungemeſſenes Lob die Einbildung einzuflößen, als ob ſie itzt ſchon in das Verzeichniß der großen Dichter gehörten, die durch ihre Geſänge ſich um das menſchliche Geſchlecht verdient gemacht haben. Dies iſt eben ſo viel, als wenn man einen jungen Philoſophen deswegen, daß er etwa eine metaphyſiſche Erklärung richtiger als andre gegeben, oder einige Sätze gründlicher, als bis dahin geſchehen iſt, bewieſen hätte, neben Leibnitzen, oder Wolfen ſtellen wollte. Wer hiſtoriſche Nachrichten und verſchiedene kritiſche Bemerkungen über alle Lehrgedichte der Alten und der Neuern zu haben wünſchet, wird auf Herrn Buſchens Briefe zur Bildung des Geſchmaks verwieſen.

Die Alten hatten die Gewohnheit, der auch die meiſten Neuern gefolget ſind, ihre Lehrgedichte allemal jemanden zuzuſchreiben, und Servius hält dieſes ſo gar für nothwendig, quia praeceptum et doctoris et diſcipuli perſonam requirit. Aber Virgil hat gewiß den Mäcenas nicht für ſeinen Schüler angeſehen.

Zu dem Lehrgedichte können auch die Satyren und die lehrenden Oden und Lieder gerechnet werden; davon aber wird in den beſondern Artikeln über ihre Gattung geſprochen.

◆ ◆

Von dem Lehrgedichte handeln, von franzöſiſchen Schriftſtellern, unter andern Guil. Colletet (Diſc. de la Poeſie morale 1657.) — Dubos, im 9ten Abſchn. des 1ten Bds. S. 61. f. Reflex. crit. Dresdn. Ausg. (Wie die dogmatiſchen Gegenſtände intreſſant zu machen ſind.) — Batteux im vierten Abſchnitte des zweyten Theiles ſeiner Einleitung, Bd. 3. S. 123. 4te Auflage. — Louis Racine in dem 7ten Kap. ſeiner reflex. ſur la poeſie, und zwar von der didactiſchen Poeſie überhaupt, von der Einförmigkeit, welche man den Lehrgedichten vorwirft, und von der Fiction darin. — Marmontel im 10ten Kap. der Poetique, Bd. 2. S. 123. — Diſc. ſur le Poeme philoſ. im 4ten Bd. S. 167 der Variétés litter. der Herren Arnaud und Suard, Par. 1769. 12. — Der 1te Art. des 3ten Kap. im 2ten Bd. S. 138. von Domairon Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 B. — — Von engliſchen Schriftſtellern: Der Eſſay on Virgil's Georgiks, welcher ſich vor der Drydenſchen Ueberſetzung derſelben befindet, enthält einige ganz gute, allgemeine Bemerkungen über Plan und Darſtellung des Lehrgedichtes. — Eine Diſſertation on Didactic Poetry, von Warton, iſt bey der im J. 1753 erſchienenen Ueberſetzung des Virgils befindlich. — Trapp, in der 15ten ſeiner Lectures, S. 187. Ausgabe von 1742. — Newberry, in dem 14ten Kap. ſeiner Art of Poetry on a new Plan, Bd. 1. S. 156. — Der 1te Theil der 40ten Lect. des Hrn. Blair, Bd. 2. S. 361 u. f. — — Von deutſchen Schriftſtellern: Briefe zur Bildung des Geſchmackes, Bresl. 1764-1773. 8. 6 Bd. Neue Auflage 1773 u. f. bis jetzt 3 Bd. von J. J. Duſch. — Das 5te Hauptſtück in J. J. Engels Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. S. 89 u. f. — J. A. Eberhard in ſeiner Theorie §. 119. S. 158 u. f. —

J. J. Eſchenburg in ſeiner Theorie, S. 124 u. f. der Ausg. v. 1789. — C. Meiners, im 21ten Kap. S. 310. ſeiner Theorie. — — Von der didactiſchen Poeſie der Hebräer handelt die 24te Vorleſung des Lowth, S. 483 u. f. Gött. 1770. 8.

Lehrgedichte überhaupt ſind geſchrieben worden, unter den **Griechen**: Von **Heſiodus** (Zeitgenoſſe des Homer. Ἔργα καὶ ἡμέραι, Mediol. 1493. f. mit dem Theokrit und Iſokrates. Θεογονία, Ven. 1495. fol. gr. Ed. pr. mit dem Theokrit u. a. m. Zuſammen Ven. 1537. 4. zuerſt mit den Scholien; Par. 1566. 8. mit dem Poet. princ. des H. Stephanus; Ex offic. Plant. 1603. 4. cura Heinſii, gr. und lat. mit den Scholien. Amſt. 1657. 12. Elzev. Ebend. 1667. 8. cur. I. Ge. Graevii, Amſtel. 1701. 8. c. comment. Clerici. gr. und lat. Oxon. 1737. 4. c. Th. Robinſon gr. und lat. b. A. jedoch ohne die Scholien, Lipſ. 1778. 8. Ueberſetzt in lateiniſche Verſe, das Tagewerk von Laur. Valla, Rom 1471. f. Von Ulpius, Baſ. 1540. 8. Von Rotaller, Frankf. 1576. 8. Von Wetſtein 1771. Die Theogonie von Bon. v. Bolades, Baſ. 1544. 8. In das **Italieniſche**, die Theogonie, von dem Conte Giamb. Carli Giuſtinopolitano, Ven. 1744. 8. und im 15ten Bd. ſ. Opere, Mil. 1784. Sämmtlich von Ant. Mar. Salvini, Pad. 1747. 8. und von Paolo [illegible] Vittela, Pad. 1765. 4. In das **Franzöſiſche**, das Tagewerk, überhaupt viermahl; zuerſt von Richard le Blanc, Lyon 1547. 12. zuletzt von Jacq. le Gras, Par. 1586. 12. die Theogonie, von Terraſſon; und von Bergier, mit einer Erklärung, unter dem Titel, L'origine des Dieux du Paganiſme, Par. 1767. 12. 2 Th. welche wieder Deutſch, Bamberg 1788. 8. 2 B. erſchienen iſt. Beyde von Gin, Par. 1785. 12. In das **Engliſche**, von Cooke, mit ein paar Abhandlungen über Leben, Zeitalter und Schriften des Heſiodus, Lond. 1728. 4. (ob ſpätere? iſt mir nicht bekannt.) In das **Deutſche**: Proben, in dem 1ten und 2ten Th. der Minerva, Halle 1778. 8. Erläuterungsſchriften: Comment. in Heſ. Opera et Dies, ſcr. Steph. Riccius, Viteb. 1590. 8. Olai Wormii Quaeſt. Heſiodeae, Hepzades duae, Hafn. 1616. 4. Lamb. Barlaei . . . . in Heſiodi Theogoniam, Comment. . . . Amſt. 1658. 8. Eine Unterſuchung der Stelle, wo vom Byblus die Rede iſt, in dem 15ten Bd. der hiſt. crit. de la Republ. des Lettres. Ueber den Perſes, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. von dem Abt Sevin. In eben dieſen Mem. Bd. XVI. finden ſich von de la Barre Beytr. zur Religionsgeſch. von Griechenland, Deutſch in dem 1ten Bde. der Abh. und Ausz. aus dieſen Mem. Leipz. 1781. 8. S. 169, welche größtentheils den Heſiodus betreffen. Ebend. im XXXIV. Bde. finden ſich verſch. Memoirs von Foucher, welche ebenfalls hieher gehören. Muthmaßungen von Ruhnken, in der Epiſt. crit. Lugd. Bat. 1749. 8. De Heſiodo, Prol. ſcr. Theoph. Lud. Munter, Gött. 1753 und 1754. 4. 2 St. Proluſio de nova editione Heſiodi adornanda conſilium, Auct. Io. Bern. Koehler, Kil. 1766. 4. De Theogonia Heſiodi, von Hrn. Hofr. Heyne in den Nov. Comment. Soc. Gott. Bd. 2. Gött. 1780. 4. Einzele gute Muthmaßungen über einzele Stellen, und das Ganze der Theogonie, in den Lettres concern. Mythologie, Lond. 1748. 8. Auch finden ſich Bemerkungen und Erläuterungen über den Heſiodus in mehrern Schriften, welche von der Religion und der frühern Geſchichte der Griechen überhaupt handeln, als in dem Eſſ. ſur la Rel. des anc. Grecs, Lauſ. 1787. 8. 2 Th. In des Rabaut de St. Etienne Lettres à Mr. Bailly, Par. 1787. 8. Vorzüglich aber gehört hieher das Handbuch der Mythol. aus Homer und Heſiod. . . . von M. G. Hermann, Berl. 1787. 8. Das Leben des Dichters findet ſich, unter andern, in le Fevres Vies des poet. gr. und litter. Notitzen in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 8. — Von verſchiedenen griechiſchen Schriftſtellern, als dem Solon, Mimnermus,

nermus, Simonides, Naumachius, Poſidippus Metrodorus, Theognis, Phocylides, Pythagoras u. a. m. ſind moraliſche Denkſprüche in Verſen auf uns gekommen, welche verſchiedentlich, mehrere oder wenigere, und auch mit Beyträgen aus größern Dichtern, geſammelt, auch, zum Theil, einzeln mit andern griechiſchen Dichtern herausgegeben worden ſind. Die erſte dieſer Sammlungen iſt von Ald. Manutius, Ven. 1495. f. Eine andere von Aleander, Par. 1512. 8. Von Hier. Frobenius, Baſ. 1530. 4. (gänzlich aus dem Aldiniſchen gezogen.) Von Joach. Camerarius, Baſ. 1550 und 1558. 8.; Von Jac. Hertel, Baſ. 1561. 8. gr. und lat. Durch Fried. Sylburg, Frankf. 1591. 8. Heidelb. 1596. 8. Frankf. 1603. 8. bey der Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. fol. Von Rad. Winterton, Cantbr. 1635. 1684 und 1677. 8. gr. und lat. Von Eberh. Gottl. Glandorf (mit einer Vorrede von H. Heyne von dem Werth und Beſchaffenheit dieſer Dichter) Leipz. 1776. 8. 2 Th. Von Brunk, Straßb. 1784. 8. Auch ſind einzeln, oder doch nur mit wenigen zuſammen gedruckt, Theognis (ums Jahr 550 vor Chr. Geb.) mit Scholien und einer lat. Ueberſetzung des El. Vinetus, Par. 1543. 8. Mit den Scholien, und Anmerkungen von Joach. Camerarius, Leipz. 1559. 8. 1576. 8. Von Ant. Blackwall, Lond. 1706. 12. Von W. Lake, Gött. 1766. 4. Franzöſ. überſetzt in Verſen von Mr. Pavillon, Par. 1578. 12. Von Leveſque, Par. 1783. 12. Italieniſch, mit dem Text, von Aug. Mar. Bandini, Flor. 1766. 8. Deutſch in M. D. Procopius Auserl. Ged. Frft. 1780. 8. Von Fr. Gottl. Stücher Nürnb. 1738. 8. mit dem Text. Ein Theil davon in Reimen, von Denſo, im ſechſten St. der Gottſchediſchen krit. Beytr.) — Phocylides (ums J. 550 vor Chr. Geb.) Was unter ſeinem Nahmen herum geht, iſt wohl nicht von ihm; gr. und lat. durch Joh. Sever, Han. 1547. 4. Baſ. 1547. 8. durch Joh. Ad. Schier, Leipz. 1751. 8. Ueberſetzt in das Spaniſche, von Fr. de Quevedo, Mad. 1635. 8. und im zten Th. ſ. W. In das Italieniſche, von A. M. Bandini mit dem vorhergehenden. In das Franzöſ. fünfmahl; zuerſt von Baif, Par. 1574. 4. bey ſ. Etrennes; zuletzt von Leveſque mit dem vorigen, 1783. 12.) — Pythagoras (die ſo genannten güldnen Sprüche, gr. und lat. von Wolfg. Seber, Leipz. 1604. 8. von Cl. Salmaſius, Lugd. Bat. 1640. 4. gr. und lat. von Magn. D. Omeis, Alt. 1693. 8. Sie haben der Commentatoren ſehr viele gehabt. Hierocles, aus der Mitte des 5ten chriſtlichen Jahrhunderts, iſt der älteſte der auf uns gekommenen; ſein Werk erſchien zuerſt nur lat. durch Joh. Aurispa, Pad. 1474. 4. gr. und lat. zuerſt durch Joh. Curter, Par. 1583. 12. verm. und mit dem lat. Comment. des Theod. Marcilius (welcher zuerſt Par. 1585 erſchien) Lond. 1654. 8. 1673. 12. cur. Pet. Needham, Cant. 1709. 8. ferner Lond. 1742. 8. und bey der vorhin gedachten Ausgabe von Schier. Ueberſetzt ſind die güldnen Sprüche in das Italieniſche von Aleſſ. Adimari, in ſeiner Calliope, Fir. 1641. 4. Von Ant. Capponi in ſeiner Liriche Parafraſi, Ven. 1670. 12. Von Bembo, mit dem Comment. des Hierocles, Ven. 1603. 4. Von A. M. Bandini, mit dem vorhergeh. Fl. 1766. 8. und von Dom. Gattinara, Verch. 1780. 8. In das Franzöſiſche überhaupt ſiebenmahl, zuerſt von Baif, in ſ. Etrennes, Par. 1574. 4. Von Dacier, mit dem Leben des Pythagoras, und dem Comment. des Hierocles, Par. 1706. 12. 2 Bd. von Leveſque 1783. 12. In das Deutſche von Hrn. Gleim, im Merkur vom J. 1775. und Halb. 1786. 8. Von Fink, Alt. 1780. 4. Litter. Notizen über den Pythagoras finden ſich in Fabr. Bibl. graec. L. 2. c. 12 u. f. und über Phocylides und die andern, in dem 11ten Kap. eben dieſes Buches.) — Empedokles (Auſſer einigen Ueberreſten von ſeinem Gedichte über die Natur, welche ſich zum Theil in den von Hen. Stephanus, Par. 1573. 8. herausgegebenen Reliquiis poet. phil. befinden, wird ihm auch das auf uns gekommene Gedicht von der Himmelskugel, welches aus 168 Jamben beſteht, zugeſchrieben; Fried. Morel gab es Par. 1584. 4. zuerſt heraus, und Flor. Chriſtianus eine lat. metriſche Ueberſetzung davon, Par. 1627. 4. Beyde finden ſich in Fabr. Bibl. graec. L. II. c. 12. abgedruckt. Auch iſt es noch einzeln von Deut. Hederich, Dresden 1711. 4. herausgegeben worden.) — **Aratus** (ums Jahr 278 vor Chr. Geb. Seine Phaenomena und Prognoſtica wurden aus dem proſaiſchen Werke eines Eudoxus gezogen, und ſind griechiſch zuerſt mit den Scholien und den lateiniſchen Umſchreibungen des Cicero, Germanicus und Avienus, von dem Aldus Manutius bey den Astr. vet. Ven. 1499. f. ferner Baſ. 1536. 4. Par. 1559. 4. und bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ohne die Scholien, ſo wie mit den vorgedachten Umſchreibungen und auch ohne die Scholien, Lugd. B. 1600. 4. von Grotius, und am beſten von Joh. Fell, Oxf. 1672. 8. griechiſch herausgegeben. Mit einer proſaiſchen lat. Ueberſetzung des Joh. Leporini erſchienen ſie, Baſ. 1534. 1561. 8. Ueber das Werk ſelbſt ſind von vielen alten Schriftſtellern Commentare geſchrieben worden, wovon nur vier auf uns gekommen, welche Petr. Victorius, Flor. 1567. f. griech. und Dion. Petavius, in ſ. Uranologio, mit vielen Diſſertationen, Par. 1630 und Amſt. 1703. f. lat. herausgegeben hat. Von Neuern hat Andr. Schmid eine Diſſert. de Arato, Jenae 1685. 4. geſchrieben. Franzöſiſch von Remy Belleau iſt das Gedicht des Aratus im 2ten Bd. des Recueil des poeſies jenes Dichters, Par. 1585. 12. und litterariſche Notizen über den Aratus in Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 18. befindlich.) — **Nikander** (in der 155-160ten Olymp. Von ihm ſind zwey metriſche Werke, über den Biß giftiger Thiere, und die Mittel dagegen, (Θηριακα) und über die Mittel gegen vergiftete Speiſen, (Αλεξιφαρμακα) auf uns gekommen, welche zuerſt von Ald. Manutius, hinter dem Dioſcorides, Ven. 1499. f. ferner, von ebend. 1523. 8. und Cöln 1530. 4. griech. und mit den Scholien, und ohne dieſe, von Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. ferner gr. und lat. von Joh. Gorraeus, Par. 1557. 4. und mit der lat. Ueberſetzung des Lonicerus, in dem Corp. poet. gr. Gen. 1606. f. und mit der griech. Umſchreibung des Eutecnius, und der ital. Ueberſetzung des Salvini, Flor. 1764. 8. herausgegeben worden ſind. In das Franzöſ. hat ſie Jacq. Grevin, Antw. 1568. 4. überſetzt. Litter. Notizen finden ſich in Fabr. Bibl. graec. Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 618 u. f.) — **Dionyſius** (zur Zeit des Auguſtus, Verfaſſer einer Beſchreibung der Welt (περιήγησις οἰκουμένης) in Hexametern, welche zuerſt in der lat. metriſchen Ueberſetzung des Avienus, Ven. 1488. 4. griech. ohne den Comment. des Euſtathius mit dem Pindar, Ven. apud Aldum, 1513. 8. Cambr. 1533. Lond. 1668. 8. und bey den Poet. princ. des Heinr. Stephanus, Par. 1566. f. griech. Mit dem Commentar des Euſtathius, von Rob. Stephanus, Par. 1547. 4. gr. und lat. Mit der proſaiſchen Ueberſetzung des Joh. Cammerius, Baſel 1523. 1585. 8. Mit einer metriſchen von Andr. Papius, Antw. 1576. 8. Mit einer von Heinr. Stephanus und dem Pomp. Mela 1577. 4. und in dem Corp. poet. graec. Baſ. 1606. f. Ratisb. 1706. 8. und mit dem Commentar des Euſtathius, Oxon. 1697. 8. und 1717. 8. und griech. und lat. von Havercamp, Lugd. B. 1637. 8. erſchienen iſt. In das Franzöſiſche iſt ſie von Ben. Saumaize, Par. 1597. 12. überſetzt worden. Litter. Notizen finden ſich in Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 2. Vol. IV. S. 21.) — **Andromachus** (zur Zeit des Nero, ſchrieb, in Elegiſcher Versart, ein Gedicht von dem Theriac, das ſich im Galenus, und in dem Werke, de Antidotis, Bd. 2. S. 428. Baſ. mit einer lat. metriſchen Ueberſetzung von Jul. Mart. Rota, und Joh. Andernacus befindet. Einen lateiniſchen Commentar darüber ſchrieb Franc. Tidicaeus, Thor. 1607. 4.) — **Marcellus** (unter dem Kaiſer Adrianus. Aus einem in 42 Büchern geſchriebenen mediciniſchen Gedichte, ſind noch hundert Verſe übrig, welche von den Fiſchen handeln,

deln, die Morellus mit einer metriſchen Ueberſetzung, Par. 1591 und 1598. 8. herausgab. Beydes findet ſich in der 2ten Ausg. von Fabr. Bibl. graec. der Text, und eine Ueberſ. von Fabr. ſelbſt, Lib. I. c. III. Vol. I. S. 14. und die Ueberſ. von Morellus, Lib. VI. c. 9. Vol. 13. S. 317. Auch hat noch Schneider dieſes Fragment bey ſ. Ausg. der Plutarchiſchen Schrift Von der Erziehung, Argent. 1775. 8. gr. abdrucken laſſen.) — **Oppianus** (wird gewöhnlich ums J. 204 geſetzt, und ihm werden zugeſchrieben, 1) ein Gedicht vom Fiſchfange (Ἁλιευτικα) in 5 Büchern; zuerſt in lat. Hexametern von Laur. Lippius, Colle im Florent. 1478. 4. darauf Flor. 1515. 8. griech. gedruckt. Engliſch von Jones und Diaper, Oxford 1722. 1791. 8. 2) Ein Gedicht von der Jagd, (Κυνηγετικα) in 4 Büchern, wovon auch vier übrig ſind; zuerſt Ven. 1517. 8. gr. und in verſchiedenen lateiniſchen Ueberſetzungen, als von Joh. Bodinus, Par. 1555. 4. von Mich. Piccart, Amb. 1604. 4. In franzöſ. Verſen, von Flor. Chretien, Par. 1575. 4. In franzöſ. Proſe, aber nur das 3te und 4te Buch, von Sam. de Fermat, mit dem Werke von der Jagd, Par. 1690. 12. und von Belin de Ballu, Strasb. 1787. 8. und deutſch mit Anmerkungen, in Reimen. Leipz. 1755. 8. gedruckt. Beyde Gedichte zuſammen von Turnebus, Par. 1555. 4. gr. Von Conr. Ritterhus, Lugd. Bat. 1597. 8. griech. und lat. mit einer neuen poetiſchen Ueberſ. Ferner von Hrn. Schneider, mit einer griech. Paraphraſe, Arg. 1776. gr. und lat. Eine ital. Ueberſ. beyder, von Ant. Mar. Salvini erſchien Flor. 1728. 8. 3) Ein Gedicht von dem Vogelfange, das verloren gegangen, und wovon Erasmus Windius, Kopp. 1702. 8. die griechiſche Paraphraſe des Eutecnius, oder vielmehr Dionyſius mit einer lat. Ueberſetzung herausgegeben hat. **Erläuterungsſchriften**, De Oppiano Poeta Cilice, Differt. Auct. P. Iac. Foertſch, Lipſ. 1749. 4. Litter. Notizen bey Fabr. Lib. IV. c. 20. Vol. IV. S. 625. Uebrigens hat der letzte Herausgeber dieſer Gedichte es wahrſcheinlich gemacht, daß die beyden erſten Gedichte von zwey verſchiedenen Verfaſſern ſind, wovon der eine unter dem Marc. Antonius, der andere unter dem Caracalla gelebt.) — Ein Gedicht von einem Ungenannten über die Kraft der Gott geheiligten Kräuter, bey dem Dioscorides des Aldus, Ven. 1518. 4. und in Fabric. Bibl. graec. Lib. III. c. 26. Vol. III. S. 690. gr. und lat. in einer metriſchen Ueberſ. von Joh. Rentel. — **Man. Phila** (aus dem Anfange des vierzehnten Jahrh. von den Eigenſchaften der Thiere; zuerſt, aber nicht vollſtändig, von dem Erzbiſchof Arſenius, Ven. 1533. 8. gr. im 2ten B. des Corp. poet. gr. Gen. 1614. f. S. 237. gr. von Greg. Bersmann, Leipz. 1574. 4. gr. und lat. ein Fragment, in Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 16. Vol. S. 697. gr. vollſt. von G. Wernsdorf, Leipz. 1768. 8. gr. und lat.) — — Uebrigens ſind allenfalls auch hieher, die aus den ältern griechiſchen dramatiſchen, und andern verloren gegangenen Dichtern übrig gebliebenen Sentenzen zu rechnen, deren Ausg. bey dem Art. Comödie, S. 513. angezeigt worden ſind. — —

Lehrgedichte von römiſchen Dichtern: **Titus Lucretius Carus** (53 J. v. Chr. Geb.) De Rerum Natura, L. VI. Ver. 1486. f. Ed. pr. Ven. 1495. 4. ap. Aldum, Ven. 1515. 8. Ex ed. Th. Creech, Oxon. 1695. 8. Lond. 1716. 8. Oxon. 1717. 8. Lipſ. 1776. 8. Baſ. 1770. 8. Ferner Lond. 1712. 4. Im Corp. poet. von Maittaire, Lond. 1733. f. 2 Bd. Von Sigb. Havercamp, Lugd. Bat. 1725. 4. 2 Bd. mit Kupf. d. G. Von Brindley, Lond. 1749. 16. mit Kpf. Mit Baskerv. Lettern, Birm. 1772. 4. 1773. 12. u. a. m. Ueberſetzt, in das Italieniſche, von Aleſſ. Marchetti, († 1714) Lond. 1717. 8. Par. 1754. 4. nach einer beſſern Handſchrift, Lond. 1768. und nach der beſten, ebend. 1779. 4. Verſchiedene Anmerkungen über dieſe vortreffliche Ueberſetzung finden ſich in den Obſerv. … del A. Dom. Lazzarini, R. 1743. 4. S. 192. f. In das Franzöſiſche, außer der ſchlechten, nie abgedruckten, von Guil.

Gall. des Auteri, und einigen einzeln Stellen, zuerſt von Marolles, Par. 1649. 8. und von ebendemſ. in Verſen 1677. 4. Von Jacq. Barrain des Coutures, Par. 1685. 12. 2 B. 1708. 12. 2 B. Von Guernier 1743. 8. Von de la Grange, Par. 1768. 8. 2 B. mit einem guten Commentar. Von Panckoucke (ſehr frey) 1768. 12. 2 B. Von le Blanc de Guillet, 1788. 8. 2 B. 1791. 8. 2 B. in Verſen. In das Engliſche, von Th. Creech († 1701) in Verſen, Lond. 1683. (3te Ausgabe) 1715. 8. 1776. 8. In das Holländiſche, von Jer. Dekker, 1693. in Verſen; von J. de Witt, Amſt. 1701. 8. in Verſen. In das Deutſche, von Fr. Xav. Mayr, Wien 1784. 8. 2 Bde. Das Leben des Dichters erzählet, unter andern, Bayle; litter. Nachrichten ſind in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. IV. Vol. I. S. 74. u. f. enthalten. Von dem Lucretius handeln die fünf erſten Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Theil N. Aufl.) — P. Virgilius M. (Georgica, Lib. IV. Ueber die Ausg. ſ. den Art. Aeneis; wozu ich hier die einzele Ausgabe der Georg. mit einer engliſchen Ueberſetzung und vielen Anmerkungen von John Martyn, Lond. 1741. 4. 1746. 8. fügen will. Ueberſetzt in das Italieniſche, von einem Ungen. 1480 : 1490. 4. in Terzinen; von Ant. Mar. Negrisoli, Ven. 1543. 8. in reimfr. Verſen; von Bern. Danielo, Ven. 1545. 4. eben ſo; von Giov. Fr. Soave, R. 1765. 4. eben ſo; von Ferd. Manoro, Parm. 1766. 4. Von Aleſſ. Biancoli, Peſaro 1768. f. in reimfreyen Verſen. In das Spaniſche, zweymahl, zuerſt von Juan de Guzman, Salam. 1586; zuletzt von Chr. de Mesa, Mad. 1618. in Verſen. In das Portugieſiſche, von Leon da Coſta, Liſb. 1624. f. In das Franzöſiſche, außer einzelen Geſängen, vollſtändig von Guill. Michel, Par. 1519. 8. in Verſen; von Rich. le Blanc, 1554. 8. in Verſen; von P. Tredehan, Gen. 1580. in Verſen; von Ant. le Chevalier d'Agneaux, P. 1582. 4. in Verſen; von M. Marolles 1649. 8. in Proſa und 1673. 4. in Verſen; von Gumet 1678. 8. in Proſa; von Martin de Pinchesne, Rouen 1708. 8. von Segrais, P. 1712. 8. in Verſen; von Catrou, 1716. 12. in Proſa; von J. Malemonns, 1717. 12. in Proſa; von Cl. Fabre, 1721. 12. eben ſo; von St. Remy 1736. 12. in Proſa; von Desfontaines 1743. 8. mit einer Abhandl. und in Proſa; von l'Allemand 1749. 12. in Proſa; von vier Prof. zu Paris 1771. 12. in Proſa; von de Lisle 1769. 12. in Verſen; von Pompignan, in ſ. Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. in Verſen; von Vidal, Lyon 1787. 12. Buchſtäblich und in einer Umſchreibung. Die Ueberſ. des de Lisle, welche ſich ganz angenehm lieſt, obgleich Virgil ſehr darin moderniſirt worden iſt, veranlaßte die Observations . . . des Clement, Gen. 1771. 8. und die, in dem 27ten B. der Bibl. Germ. und in Fabric. Bibl. Lat. T. I. S. 361. Ausg. von 1773. angeführte Ueberſ. von de la Rue iſt niemahls zum Drucke gelangt. In das Engliſche: von Abr. Fleming, Lond. 1589. in reimloſen Verszeilen; von Th. May 1622. 8. von J. Ogilby, Cambr. 1646. 8. von J. Dryden 1697. f. in Verſen und mit einem Verſuch darüber; von J. Trapp 1718. 4. in reimfreyen Verſen; von J. Martyn 1741. 4. in Proſa, mit einem Commentar; von Jos. Warton 1753. 8. in Verſen; von Th. Nevile 1766. 8. von J. Mills, 1780. 4. in Verſen; von C. Loft, aber nur das 1te und 2te Buch 1784. 12. In das Deutſche: von Steph. Riccius, Leipz. 1571. 8. Von Hoberland 1660. 8. Von J. Valentin, Frft. 1660. 8. Von J. D. Overbeck, Lüb. 1749. 4. aber nur 2 Bücher; von J. J. Dusch, Hamb. 1759. 8. mit Martyns Commentar, in Proſa; von J. G. Schlepke, Augsb. 1773. 8. Von J. H. Jacobi, Halle 1781. 8. Von J. F. Hert, Hamb. 1782. 8. Von J. C. F. Manſo, Jen. 1783. 8. Von H. F. C. Coward, Flensb. 1783. 8. Von J. H. Jung, Mannh. 1787. 8. Von J. H. Voß, Hamb. 1789. 8. Von K. G. Bock, Leipz. 1790. 8. Von Briegre, Graetz 1790. 8. Zu der von Voß gehört die Schrift deſſelben: Ueber des Virgil. Landged. Ton und Auslegung 1791. 8. **Erläuterungsſchriften:** Auſſer den ältern Commentatoren deſſelben, als des Pet. Ramus, Herm. Torrentius, Rob. Titius, u. a. m. (ſ. Fabric. Bibl. lat. T. I. S. 367. Ausg. v. 1773.) ſchrieb H. Regler De lucido Georg. Ordine, contra Heynium. 1772. 4. Joſtis, De Virgil. Georg. Carlsr. 1787. 4. Will. Wakefield, Lib. IV. Georg. illuſtr. explicat. emend. 1788. 8. und des Henleys Obſervat. on the Subject of the IV Ecl. 1788. 8. finden ſich auch dergl. über das dritte Buch der Georg. Auch handeln der 1te bis 4te Brief des erſten Theils der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Aufl. von dieſem Gedichte.) — **Cornelius Severus** (Ihm wird gewöhnlich das Gedicht Aetna zugeſchrieben, welches zuerſt in dem Catal. Virgilii, Ven. 1472 und 1484. f. einzeln, von Theod. Gorallus (Joh. Clericus) Amſt. 1703 und 1715. 8. und mit einer deutſchen ſehr guten Ueberſetzung von C. A. Schmid, Braunſchw. 1769. 8. herausgegeben worden iſt.) — **Q. Horatius Flaccus** (Ueber ſeinen Brief an die Piſonen, ſ. den Art. Dichtkunſt; wegen der übrigen Epiſteln, die Folge.) — **P. Ovidius Naſo** (1) Artis amatoriae, Lib. III. einzeln zuerſt, mit dem Epithal. Catulli, Lipſ. 1492. 4. mit einem Comment. von Bart. Merula, mit dem folgenden Ged. Ven. 1494. 1516. f. Med. 1510. f. gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, vollſtändig, zuerſt, Mil. 1481. 4. in Terzinen; von Vict. Vidiele, Ven. 1632. 12. von Gort. Bernice, Col. 1707. 8. Von Jul. Sachetti, im 31ten Bde. des Corp. Poet. Mil. 1731 u. f. 4. in reimfr. Verſen. In das Spaniſche, mit den ſämmtlichen Werken des Ovid, von Suan. de Figueroa in Proſa, Mad. 1727 u. f. 4. 10 Bde. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zuerſt Gen. 4. (ohne Jahrzahl) von einem Ungenannten; Eben ſo, Par. ſ. a. 16. Ferner von Naſſe, Lyon 1622. 16. in Proſa; von Mich. Marolles, mit den ſämmtl. Werken, Par. 1660. 8. in Proſe; von einem Ungen. Col. 1696. 12.

in Verſen; von Algay de Martignac, m
den ſ. W. Lyon 1697. 12. 7 B. in Proſ
von Blainville, Amſt. 1714. 12. Nachah
mung in Verſen; von einem Unge
(Gouzon de Ceſſieres) Amſt. 1757. 8. m
Kupf. Ob die, in den Oeuvr. gal.
amoureuſes d'Ovide, Strasb. 1763. 1
2 B. befindliche Ueberſetzung eine ne
iſt, weiß ich nicht. Auſſer dieſen zwe
mahl burleskiſirt, Par. 1650 und 166
12. In das Engliſche, oder vielme
in das Schottländiſche, von Gawen Do
glas (S. Wartons Hiſt. of Engl. Poe
Bd. 2. S. 281.) Von W. King († 171
jedoch mehr Nachahmung als Ueberſetzun
Auch werden noch Ueberſ. von den Ja
ren 1725 und 1776 angeführt, welche i
aber nicht näher nachzuweiſen weiß. I
das Deutſche, von D. Hartlieb, Stras
1482. Von einem Ungen. Hamb. 1600.
Von einem Ungen. Leipz. 1609. 8. V
Joh. B. v. Knoll, Augsb. 1777. 8. V
einem Ungen. Berl. 1786 8. Von eine
Ungen. Leipz. 1790. 8. metriſch. Au
findet ſich noch ein Auszug daraus in d
chriſtlichen Veſta, (Nürnb.) 1702.
Da dieſem Gedichte die Verweiſung d
Ovidius zugeſchrieben wird: ſo gehö
hieher die Diſſertation ſur l'exil d'O
vide, Mont. 1742. 8. von Ribaud
Rochefort. 2) Remedia amoris, Lib.
einzeln, zuerſt Leipz. 1489. 4. mit de
Commentar des Barth. Merula, Ve
1494. und dem Comment. des Wilh. N
mulans, Lugd. Bat. 1526. 4. Ueber
ſetzt in das Italieniſche, viermah
zuerſt, ums J. 1500. und darauf von An
Ingegneri, Avign. 1576. 8. Berg. 160
4. in Octaven; von Giuſ. Baretti, i
30ten Bde. des angef. Corp. Poet. u
von einem Ungen. Piac. 1747. 8. beyde
reimfr. Verſen. In das Spaniſche
zweymahl; von Luis de Carlſo, in Ver
in ſeinen Werken; von Suarez de Figue
roa, in Proſa, mit den ſ. W. des Ovi
Mad. 1727 – 1738. 4. 10 Bd. In de
Franzöſiſche, zuerſt, Par. 1509.
Von Marolles und Martignac, mit de
übrigen Werken des Dichters in Proſ
von Blainville im 2ten Bd. ſ. Oeuv
di

div. Amſt. 1714. 12. in Verſen, aber mehr Nachahm. als Ueberſetzung; von L. Auſſaing de St. Jorry, im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. mel. Amſt. 1735. 12. Von einem Ungen. nebſt dem vorhergehenden Gedicht, Amſt. 1757. 8. in Verſen. Traveſtirt von Dufour, Par. 1666. 12. In das Engliſche, mit dem vorigen. In das Deutſche, von einem Ungen. Bey der Ueberſ. des vorhergehenden Ged. Berl. 1756. 8. 3) Faſtorum, Lib. VI. die übrigen ſechſe ſind verloren gegangen; zuerſt, ohne Ort und Jahrsz. 4. Mit den Argumenten von Pet. Neolicus, mit dem Commentar des Paul Marſo, Ven. 1485. f. Mit dieſem und dem Comment. des Ant. Conſtantius, Ven. 1502. f. des Car. Neapolis (unter dem Nahmen Anaptyxis) Antw. 1639. fol. Ueberſetzt in das Italieniſche, zweymahl, von Vinc. Cartari, Ven. 1551. 8. von Giov. Bat. Bianchi, 1771. 8. in Stanzen. In das Franzöſiſche, vollſtändig, zweymahl; von Marolles, Par. 1660. Von Algay de Martignac, im 7ten B. ſ. Ueberſ. der ſ. W. des Ovid, Lyon 1697. 12. 9 Bde. Von Bayeux, Rouen 1784. 8. 2 B. Uebrigens hat Cl. Bart. Moriſot die verloren gegangenen Bücher, Dyon 1649. 4. erſetzen wollen. In das Engliſche von W. Maſſey 1758. 4. in Verſen. In das Deutſche, Anſb. 1782. 8. 4) De medicamine faciei, Kunſt zu ſchminken, (wofern es ſonſt von dem Ovidius iſt) wovon nur noch hundert Verſe übrig ſind. 5) Halieuticon, ſ. de piſcibus in Hexametern, zuerſt mit dem Gratius, von G. Logus, Ven. 1534. 8. mit Erläuterungen von Herc. Cioſani, 1580. und von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. herausgegeben. Ueber die guten Ausgaben der ſämmtl. Gedichte des Ovid ſ. den Art. Heroide. — **Gratius Faliskus** (Zeitgenoſſe des Ovidius; von ſ. Cynegeticon, ſ. de Venatione carmen, ſind noch 540 Hexameter übrig, die zuerſt mit dem letzten Gedichte des Ovidius, Ven. 1534. 8. von Caſp. Barth, Hanov. 1613. 8. mit einem unreifen Commentar; von Joh. Ulitius, Lugd. Bat. 1645. 12. mit einem beſſern; von Sigb. Havercamp in den Poet. lat. rei venaticae, ebend. 1728. 4. von P. Burmann, in den Poet. min. Lugd. Bat. 1731. 4. 2 B. einzeln, Miet. 1775. und von J. Wernsdorf, in den Poet. min. Altenb. 1780. 8. herausgegeben worden. In das Engliſche iſt es von Chriſtoph. Wase, Lond. 1654. 12. überſetzt. Litter. Nachrichten giebt Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 474. neue Auflage.) — **Marcus Manilius** (wird gewöhnlich in das Zeitalter des Auguſts geſetzt; von ſeinem Aſtronomicon ſind nur fünf Bücher, und dieſe nicht vollſtändig auf uns gekommen. Poggius entdeckte es um J. 1416. und Joh. Regiomontanus gab es Nürnb. (1472) 4. zu erſt heraus. Mit dem Commentar des Laur. Bonincontri, Bon. 1474. f. ferner Ven. apud Ald. mit andern aſtronomiſchen gr. und lat. Schriftſtellern, 1499. f. Von Ant. Molinius, Lugd. B. 1566. 12. Von Joſ. Scaliger, Par. 1579. 8. und apud Commel. 1590. 8. Von Bentley, Lond. 1739. 4. Von El. Stoeber, Straßb. 1767. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche, von Gaſp. Bandini, finden ſie ſich im 16ten und 17ten Band des Corp. omnium Vet. Poet. lat. Meyl. 1737. 4. In das Engliſche, nur das 1te Buch, von Ed. Sherburne, in ſeiner Geſchichte der Aſtronomie, Lond. 1675. f. Litter. Nachrichten liefert Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVIII. Vol. I. S. 499 u. f.) — **Cäſar Germanicus** (Enkel des Auguſtus, überſetzte des Aratus Phaenomena in lat. Hexameter, welche zuerſt Bonon. 1474. ferner mit den alten Aſtronomen und einem alten Commentar, Ven. apud. Ald. 1499. f. 1589. 8. von Hugo Grotius, Lugd. Bat. 1600. 4. von Joh. Conr. Jul. Schwarz, Coburg 1715. 8. von Chriſtn. Frd. Schmid, Lüneburg 1728. 8. herausgegeben werden. Litter. Nachr. ſind im 19 Kap. des 1ten Buches von Fabric. Bibl. lat. Vol. I. S. 508. u. ff. enthalten.) — **Julius Moderatus Columella** (Das 10te Buch ſeines Werkes, De re ruſtica, handelt in Hexametern, vom Gartenbau, und iſt einzeln, zein, mit Anmerkungen von Pomp. Fortunatus Phil. Beroald, u. a. m. Paris 1543. 4. gedruckt. Das ganze Werk iſt, zuerſt, Ven. 1472. f. mit dem Varro zuſammen, einzeln, von Heinr. Stephanus 1543. 8. und öfterer mit den Script. de re ruſtica, als von Geſner, Leipz. 1743. 4. 2 B. herausgegeben; auch vollſtändig in das Ital. von Lauro Modaneſe, Ven. 1554. 8. und das 10te Buch in Verſen, ſo wie einzeln von Bernardino de' Corradi d'Auſtria, Flor. 1754. 8. auch in Verſen, und das ganze Werk in das Franzöſ. von Cottereel, Par. 1554. 4. in das Deutſche, von Mich. Herman, Straſb. 1538 überſetzt worden. Von dem Gedichte handelt der 5te des 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, S. 79. neue Auflage.) — **Quintus Serenus Sammonicus** (unter dem K. Caracalla; ſein Gedicht, De Medicina, iſt nicht vollſtändig auf uns gekommen, und das, was da iſt, wahrſcheinlich interpolirt. Zuerſt gedruckt iſt es, mit dem Aratus, Avienus u. a. m. Ven. 1488. 4. ap. Ald. nachher mit dem Celſus 1528. 4. Lugd. 1542. 8. in den Poet. min. des Burmann, Leid. 1731. 4. u. a. m. **Erläuterungsſchriften**: Epiſtolae in Celſum et Sammonicum, Auct. Morgagni; Bon. 1735. 4. Litter. Notitzen in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 5. Vol. III. S. 83. u. f.) — **M. Aurel. Olymp. Nemeſianus** (unter dem K. Numerianus. Von ſeinen verſchiedenen Gedichten iſt nichts, als die Cynegetica und vier Eklogen übrig. Das erſtere iſt, mit dem ähnlichen, es weit übertreffenden Werke, des Gratius, Ven. 1535. 8. zuerſt gedruckt. Ueber die mehrern Ausgaben ſ. vorher den Gratius.) — **Rufus Feſtus Avienus** (überſetzte, unter dem Theodoſius, den Aratus und den Dionyſius, in lateiniſche Hexameter, welche zuerſt von G. Valla, Ven. 1488. 4. und nachher mit der Urſchrift zuſammen öfterer herausgegeben worden ſind. S. den Aratus in dieſem Artikel. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XI. Vol. 2. S. 150. u. f.) — **Claudius Rutilius Numantianus** (ums J. 416. eine Reiſebeſchreibung von Rom nach Gallien in zwey Büchern, wovon das letztere mangelhaft und die zuerſt, Neapel, dann von J. B. Pius, unter dem Titel: Poema de laudibus urbis, et Etrur. et Ital. Bon. 1520. 4. von Joſ. Caſtalio, Rom 1582. 8. von Theod. v. Almeloveen, Amſt. 1687. 12. von Burmann, in den Poet. min. Leid. 1731. 4. 2 Bd. und von J. C. Kapp, Erl. 1786. 8. herausgegeben worden iſt. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. XV. Vol. III. S. 202. u. f.) — **Rhemnius Fannius Palaemon** (Soll das Gedicht, De ponderibus et menſuris, das mit dem Celſus zuſammen, Ven. 1528. 4. Lugd. Bat. 1566. 8. und in den ſchon bemerkten Ausgaben der Poet. min. abgedruckt worden iſt, geſchrieben haben.) — **Aemilius Macer.** (Den Nahmen dieſes, unter Auguſt lebenden Schriftſtellers, führet zwar das Gedicht, De viribus herbarum et materia medica, Lib. V. aber der Augenſchein giebt, daß es nicht von ihm, ſondern aus dem 9ten Jahrh. iſt. (S. darüber Broukhuſ. ad Tibul. S. 274 u. f.) Cornarus gab es, Frkft. 1540. 8. und Pictorius mit einem Commentar 1581. 8. heraus. Auch findet es ſich in den Med. lat. vet. Ven. 1547. f., und in dem Corp. Poet. des Maittaire, Lond. 1713. f. 2 B.) — — Hierher ſind allenfalls auch die, aus den Mimen des, unter dem Auguſt lebenden Publius Syrus, übrig gebliebenen Sittenſprüche, 980 an der Zahl, zu rechnen, welche zuerſt von G. Fabricius, Leipz. 1550. 8. und nachher noch ſehr oft bey den Werken anderer Dichter, einzeln, von Haverkamp, mit Anmerkungen von J. Gruter und einer griechiſchen Ueberſetzung von Joſ. Scaliger, Lugd. Bat. 1708. 8. Upſ. 1709. 8. herausgegeben worden ſind. Litter. Notitzen finden ſich in Fabr. Bibl. lat. Lib. I. C. XVI. Vol. I. S. 477. — —

**Lehrgedichte von neuern Schriftſtellern, in lateiniſcher Sprache: Althelmus oder Adelmus** († 709 Ein Gedicht zum Lobe der Jungfrauſchaft, und eines über die acht, ihr entgegen geſetzten Laſter, hat Caniſius in den Lect. Ant. herausgegeben.) — **Marbodäus** (1130. De lapidibus pretioſis, Ench. c. ſch. Pictorii, Frib. 1531. 8. Wolf. 1740. 4. und im 2 B. der Dactyliothek des Gorläus.) — **J. Aegidius** (1194. Mediciniſche Gedichte von dem Pulſe u. d. m. in Hexametern, welche mit andern mediciniſchen Werken, Ven. 1494. 8. Baſ. 1529. 8. gedruckt worden ſind. Ein anderes Gedicht von ihm, über die Zubereitung von Arzeneyen hat Leyſer in ſeiner Hiſtor. poet. . . . med. aevi S. 502 u. f. aufbewahret.) — **Joh. Jov. Pontanus** († 1503. Urania ſ. de Stellis Lib. V. Meteorum Lib. I. De Hortis Heſperidum, ſehr gut verſificirt, aber ohne eigentlichen wahren Dichtergeiſt. Opera poet. Ven. in aed. Aldi et Andr. Soceri 1518-1533. 8. 2 Bd. und im 4ten Bd. ſ. W. Baſ. 1556. 8.) — **Marcellus Palingenius**, oder eigentlich, **Pietro Angel Mazoli** (1530. Zodiacus vitae, De vita, ſtudio ac moribus hominum bene inſtituendis, Lib. XII. Baſ. 1537. 8. (jedoch ſchon früher in Italien gedruckt) Lugd. B 1556. 1559. 8. Amſtel. 1608. 8. Par. 1665. 8. Roter. 1722. 8. Hamb. 1736. 8. aber caſtrirt; franzöſ. auſſer einzeln Stellen in den Werken des Scevola de St. Marthe, Par. 1571. 8. und eine Nachahmung von Riviere, Par. 1619. 8. überſetzt von Monnerie, Haag 1732. 8. Deutſch in Verſen von Joh. Spreng, Frankf. 1564. Augſ. 1599. 8. und von Phil. Wilh. Machenau, Halberſt. 1743. 4. in Reimen. Das Gedicht iſt weitſchweifig, und zum Theil frey; Scaliger nennt es Satyra, ſed ſobria, non inſana, non foeda, und hat es in ſ. Hyperc. Ausg. der Poet. von 1581. S. 792 u. f. weitläuftig recenſirt. Uebrigens ſteht es im Regiſter der verbotenen Bücher, weil gegen Mönche und Mißbräuche der Kirche darin geeifert wird. Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet, und Flögel handelt von ihm, im 2ten Bd. S. 109 f. Geſchichte der komiſchen Litteratur.) — **Girol. Fracaſtor** († 1553. Syphilis, ſ. morbus Gallicus, Ver. 1530. 4. Opera, Pad. 1739. 4. 2 B. Alcon ſ. de cura Canum venaticorum, in den W. Franzöſ. das erſte, in Verſen, 1730. in Proſa, von Lacombe und Macquer, 1750. In das Italieniſche, vielmahl; zuerſt von P. Belli, Nap. 1731. 8. zuletzt von Ant. Tirabosco, Ven. 1739. 4. Bey allem Lobe, das Scaliger (Poet. S. 817 u. f.) Rapin u. a. m. dieſem geben, iſt es denn doch nur ein Gewebe von nachgeahmten Stellen aus dem Virgil ohne eigentlichen Dichtergeiſt. Bey dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß ſchon Caſtelvetro in ſeinem Commentar über den Ariſtoteles, allen Lehrdichtern den Titel als Dichter abſpricht, und ſie Verſificateurs nennt.) — **Eraſm. Mich. Laetus** (1560. De re nautica, Lib. IV, Baſil. 1573. 4. ſehr flüchtig gearbeitet.) — **Aon. Palearius**, oder vielmehr **Ant. Paleari** (verbrannt zu Rom 1566. De Animarum Immortalitate, Lib. III. Lyon 1536. 8. Opera Amſtel. 1696. Die Verſification iſt ungleich; Lucrez iſt ſichtlich ſein Muſter geweſen. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet; und Fontanini, Bibl. dell Eloq. Ital. I. 55. u. f. ſpricht ihm, als einem Ketzer, gerne das Gedicht ab.) — **Marco Girol Vida** († 1566. 1) De Arte poetica, Lib. III. Cremona 1520. ſ. den Art. Dichtkunſt, S. 662. 2) De Bombyce, Lib. mit dem vorigen, Rom 1527. 4. Engl. von Sam. Pullen, 1753. 8. 3) De ludo ſcacchorum, Lib. mit dem vorigen, R. 1527. 4. Ueberſ. in das Ital. verſchiedentlich; zuletzt, Ven. 1753. 8. In das Franzöſiſ. von Louis de Mazures, Lyon 1557. 4. Vasq. Philieul, P. 1559. 4. beyde in Verſen. In das Deutſche, Magd. 1772. 8. in Reime. Zuſammen ſind dieſe, mit den übrigen Gedichten des Vida, Cremona 1550. 8. und von Ant. u. Cajet. Vulpius, Pat. 1731. 4. 2 Bd. herausgegeben.) — **Pet. Bargäus** oder **Piet. Angelo de Barga** († 1596. Cyneget. Lugd. B. 1561. 4. De Aucupio, Lib. I. Flor. 1566. 4. Poemata, ebend. 1568. 8.) — **Mich. Laetus**

(De re ruſtica, Lib. VI. Baſ. 1573. 4.) — Joſ. Mil. (De Hortor. Cultura, Lib. III. Brix. 1574. 8.) — Jean Aug. de Thou (Thuanus † 1617. Hierocoſophicus, ſ. de re accipitraria, Lib. III. Par. 1584. 4. Lutet. 1587. 8. Par. 1612. 12. Amſtel. 1678. 8. mit ſ. übrigen Gedichten. In das Italieniſche überſetzt von Piet. Bergantini, Ven. 1736. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623. De Paedotrophia, Lib. III. Par. 1584. 4. Poem. 1596. 4. und in den Oper. Sammarthanor. Poetr. Par. 1633. 4. franzöſ. in Proſe von Abel de St. Marthe, Par. 1698. 8. Auch Anfang und Ende von ihm ſelbſt in der vorhin angeführten Samml.) — Jac. Balde (De vanitate mundi, mit mehrern ſeiner Gedichte, Mon. 1638. 12. 3 Bd. und in ſ. Poem. Col. Ub. 1660. 12. 4 Bd.) — Claude Quillet (Calvidius Laetus † 1661. Callipaedia, ſ. de pulchrae prolis habendae ratione, Lib. IV. Lugd. B. 1655. 4. Par. 1708. 8. Lond. 1708. 8. nebſt dem Ged. des de St. Marthe. Ueberſetzt in das Engliſche von Nic. Rowe, Lond. 1712. 8. In das Franz. Amſt. 1774. 8.) — Chr. Alfonſe Dufresnoy oder Freſnoy († 1665. De arte graphica, zugleich mit der franzöſiſchen Ueberſetzung des de Piles, und den Anmerkungen deſſelben, Par. 1667. 12. 1684. 8. mit K. und in dem 5ten Bde. der Werke des letztern, Amſt. 1767. 12. Verbeſſert von A. G. Meusnier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, Par. 1753. 12. Mit dem Gedichte des Marſy, durch Klotz, Altenb. 1770. 8. Mit dem Gedichte des Watelet, Par. 1780. 8. und öfterer gedruckt. Ueberſetzt in das Italieniſche, Rom 1713. verbeſſert und mit Anm. 1775. 8. in Proſa; in Verſen von Anſaldi, Peſaro 1783. 8. In das Engliſche von Dryden, mit einer Vorrede, worin Dichtkunſt und Mahlerey mit einander verglichen ſind, Lond. 1695. 4. von Wills in reimfreyen Verſen, Lond. 1754. 4. Von Will. Maſon, mit einem Commentar von J. Reynolds, York 1783. 4. Von W. [illegible], in ſ. Poems, Lond. 1789. 4. In das Deutſche von Lom. Theod. Gerike, Berlin 1699. 4. von Widtmaiſter von Weitenau, Wien 1751. 4. Von dieſem Gedichte handelt der 23te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 549. u. f.) — Abr. Cowley († 1667. De Plantis, L. II. in elegiſchem Sylbenm. Lond. 1662. 8. verm. in 6 Büchern, in ſ. Poemat. Lond. 1668. 8. worin die beyden erſten, in verſchiedenem Sylbenmaaße, die Schönheiten der Blumen, und die beyden letzten, in heroiſchem, den Nutzen der Bäume, ſo wie das 3te und 4te die Eigenſchaften der Kräuter beſingen. Ungeachtet des Lobes, das Johnſon in ſeiner Biogr. I. S. 16. Ausg. von 1783. dieſen Gedichten giebt; ſo iſt die Sprache denn doch keinesweges rein; und der Ausdruck geſucht und ſpitzfindig.) — Jac. Balde († 1668. De vanitate mundi, in ſ. Oper. poet. Mon. 1658. 12. 3 Bd. Col. Ub. 1645. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bde.) — Jacq. Savary (1670. Venat. vulpina et melina, Cad. 1658. 12. Venat. cervinae, capreol. et lupinae leges, ebend. 1659. 4. Album Hipponae, ſ. Hippodromi leges, ebend. 1662. 4. Album Dianae leporicidae 1665. 4.) — René Rapin († 1687. Hortorum Lib. IV. Par. 1665. 4. und im 3ten Bd. ſ. W. à la Haye 1725. 12. franzöſ. von Dourxigne und einem Ungen. Par. 1782. 8. Engliſch, 1720. 8. Eigenthliches, wahres dichteriſches Verdienſt hat es gar nicht; und die eingeſtreuten Fictionen ſind beynahe albern ausgeführt. Der 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 117. handelt davon.) — Nic. Part. Giannettaſio († 1710. Halieutica, Lib. X. Neap. 1689. 8. mit Kpf. wodurch er das verloren gegangene Gedicht des Ovidius über dieſen Gegenſtand erſetzen wollte; aber ſchlecht erſetzt hat. S. Fabr. Bibl. lat. in dem Kap. vom Ovidius. Auch ſind noch von eben dieſem Verf. Piſcator. et Nautica, Neap. 1686. 8. mit Kupf. ſo wie Bellica, ebend. 1717. 8. vorhanden, welche ich nicht näher kenne.) —

**Jacq. Vaniere** († 1730. Praedium ruſticum, Lib. XIV. Par. 1707. 12. 1746. 12. und in den Opuſc. Par. 1730. 8. Franzöſiſch durch Halouvry, Par. 1756. 12. 2 Bd. Deutſch von J. V. Sedlezky, Augsb. 1772. 8. und von B. Andres, Würzb. 1788. 8. Schon der Plan iſt nicht dichteriſch, und die Ausführung, einzele Stellen abgerechnet, noch weniger. Von dem Gedichte handelt der 6te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. S. 91. Uebrigens hat der Verf. noch einige hieher gehörige Gedichte, als Stagna, Columbae, u. d. m. geſchrieben.) — **Franc. Eul. Savaſtani** (Botanicorum ſeu Inſtitut. Rei herbariae, Lib. IV. Nap. 1712. 12. Italieniſch in reimfreyen Verſen von Giamp. Bergantini, in der Scelta di Poemi latini . . . Ven. 1749. 8. im 1ten Bde.) — **Joh. Fr. Chriſt** (Villaticum, Lib. III. Lipſ. 1718. 8. 1746. 8. Das Gedicht erſchien zuerſt unter dem Titel Suſelicium, aber ich weiß nicht, in welchem Jahre.) — **Bened. Stay** (Philoſophiae . . . verſibus traditae, Lib. VI. Ven. 1744. 8. Die darin vorgetragene Philoſophie iſt das Syſtem des Carteſius; und das Muſter des Dichters iſt Lucrez geweſen.) — **Iſ. Brown** (De animi Immortalitate, Lond. 1754. 4. Hamb. 1754. 8. und auch in ſ. Poems, Lond. 1768. 8. Ueberſezt in das Engliſche, zuerſt von Soame Jennyns, im 6ten Bd. S. 60. der Dodsleyſchen Collection of poems; dann von Will. Hay, 1754. 4. und endlich von Rich. Grey, 1754. 4. In das Deutſche, dreymahl; am beſten in L. Chriſtph. Schmahlings Ruhe auf dem Lande, Gotha 1768. 8. 2 Th. in Proſa; mehr lehrend, als dichteriſch. Der 7te der Briefe zur Bildung des Geſchmacks, im 1ten Th. S. 136 handelt davon.) — **Franc. Oudin** († 1752. In den Poemat. didaſcal. . . . Par. 1749. 12. 3 B. finden ſich dergl. von ihm über das Feuer, die Tedume, u. d. m.) — **J. L. Courtois** (Aqua picata, in eben dieſer Samml.) — **P. Brumoy** In dem erſten Bd. ſ. Oeuvr. div. Par. 1741. 12. finden ſich franzöſiſche proſaiſche Ueberſetzungen zweyer, lateiniſch von ihm geſchriebener Lehrgedichte, von den Leidenſchaften, in 12 G. und von der Glasmacherkunſt, in 4 G. wovon ich aber das Original nie geſehen.) — **Melch. de Polignac** († 1741. Anti-Lucretius, ſ. de Deo et Natura, Lib. IX. wurde nach ſeinem Tode von dem Abt Ch. de Rothelin, Par. 1747. 8. 2 Bd. und von Gottſched, Lipſ. 1748. 8. herausgegeben. In das Italieniſche überſezt zweymahl, von Bergantini, Mil. 1750. 4. und Ven. 1751. 8. In das Franzöſiſche von Bougainville, Par. 1749. 8. Von Berardier de Bataut, 1786. 12. 2 B. In das Engliſche, von W. Dobſon, 1757. 4. Von Geo. Canning, Lond. 1766. 8. In das Deutſche, von Mart. Friedr. Schäffer, Bresl. 1760. 8. in ſchlechte Proſe.) — **Carlo Noceti** (De Iride et Aurora boreali Carmina . . . c. not. Ioſ. Rog. Boscovich . . . Rom. 1747. 4.) — **Louis Doiſſin** († 1753. De ſculptura, Lib. III. Par. 1752. 12. Franzöſ. ebend. 1757. 12. Ital. von Carli, Ven. 1776. 8. De Sculptura, mit dem vorigen zuſ. Par. 1752. 12.) — **Frc. Mar. Marſy** († 1763. 1) Templum Tragoediae, Par. 1734. 12. 2) De Pictura, Carmen, P. 1736. 1753. 12. von Kloz, Alt. 1770. 8. Franz. von Meunier de Querlon, in der Ecole d'Uranie, mit einer Differtat. ſur la Poeſie et ſur la Peinture, Par. 1753. 12. 3) Acanthides canariae, Par. 1737. 12.) — **Bern. Zamagna** (Echo, L. II. Rom. 1764. 12.) — **Giuſ. Mar. Mazzolari** (Unter dem Nahmen Parthenius, Electricorum, Lib. VI. Rom. 1767. 4.) — **Lud. Miniscalchi** (Mororum Lib. III. Rom 1769. 4.) — **Joſ. Rog. Boscovich** (Eclipſes, Poem. Rom. 1770. 4. Franz. von Baruel, 1779. 4.) — **Et. Louis Geoffroy** (Hygiene, ſ. Ars ſanitatem conſervandi; Lib. V. P. 1772. 8. Nicht ohne poetiſchen Geiſt.) — **Ungenannter** (Philocentria, ſ. de innata corporum propenſione ad centrum . . . . 1774. 8. in zwey Büchern, und gar nicht ſchlecht.) — **Fr. Carboni** (Coralliorum Lib. II. Cagl. 1778. 8.) — — Uebrigens hat man von den, von franzöſiſchen Schriftſtellern geſchriebenen lateiniſchen Lehrgedichten eine Sammlung, welche, Hag. Com. 1740. 8. Lugd. B. 1741. 12. erſchienen iſt, und Gedichte von Olivet, Huet, Fraguier, Boivin, Maſſieu und Monnoye enthält, und die bereits angeführte Samml. (Poem. didaſcal. Par. 1749. 12. 3 B.) in welcher ſich deren noch von mehrern befinden. — —

Lehrgedichte in neuern Sprachen, und zwar in der Italieniſchen: **Franc. Stabili** (verbrannt im J. 1327. La Cerba, Ven. 1478. 4. ebend. 1510. 8. mit Comment. von Nic. Maſſetti, handelt, in 5 B. die in Terzinen abgefaſſet ſind, von den Himmeln, den Elementen, von Thieren aller Art; iſt im Grunde eine Weltbeſchreibung.) — **Bonifacio degli Uberti** (1350. Dicta mundi, in Terzinen, eine Erdbeſchreibung mit allerhand Geſchichtchen untermiſcht, gedruckt, Vic. 1474. f. l. 1. Ven. 1501. 4. aber in der letztern Ausgabe ſehr verſtümmelt.) — **Giov. Boccaccio** († 1375. L'amoroſo Viſione, Mil. 1520. 4. Ven. 1558. 8. In Terzinen, und aus 50 Geſ. beſtehend. Enthält ſo genannte Triumphe der Weisheit, des Ruhmes, des Reichthums, der Liebe und des Glückes.) — **Franc. Berlinghieri** (1480. Geographia in terza rima, Fir. (1482) in 6 Büchern.) — **Goro Dati** (1460. Sphaera mundi, Fir. 1482. Ven. 1534. 8. in Octaven.) — **Giov. M. da Colle** (ſchrieb eine Fortſetzung dieſer Sphäre von der forza de' Pianeti, che governano il Mondo, Mil. 1518. 4. 4 Bb. in Octaven.) — **Ant. Cornazzani** (De re militari, Ven. 1493. f. Ven. 1536. 8. Neun Bücher, deren jedes in verſchiedene Capitoli abgetheilt iſt, in Terzinen, und zu ſeiner Zeit ſehr berühmt; auch in das Spaniſche überſetzt.) — **Ant. Fil. Fregoſo** (La Cerva bianca, Mil. 1510. 4. Il Riſo de Democrito ed il Pianto di Democrito, in 30 Capitoli, Ven. 1511. und 1542. 8. Mehr Philoſophie, als Poeſie.) — **Giov. Alberti** (Notomia d'Amore . . . . Breſc. 1538. 8. drey Geſ. in Octaven; ein allegoriſches Gedicht, in welchem drey allegoriſche, von dem Gott der Liebe hintergangene Perſonen, ihm nachgehen, endlich in Cypern ihn finden, und dort lebendig anatomiſiren laſſen.) — **Vinc. Calmeta** (hat in ſ. Opera nova, Ven. 1528. 8. verſchiedene Lehrgedichte, unter welchen ſich der Dialogo della Muſica, in 4 Geſ. ausgezeichnet.) — **Giov. Fil. Achillini** (1490. Il Viridario, in 9 Geſ. und in Octaven, Bol. 1513. 4. Il Fedele, in Terzinen und hundert kurzen Geſängen, Bol. 1523. 8. Die Sprache iſt ziemlich dichteriſch.) — **Giov. Rucellai** (Le Api, Rom. und Fir. 1539. 8. und Fir. 1590. Pad. 1718. 4. Parma 1764. 8. mit der Coltivazione des Alamanni; in reimfreyen Verſen; franzöſ. durch Pingeron 1770.) — **Zacc. Moreſino** [(Specchio de la Giuſtizia . . . Vin. 1541. 8. In Terzinen; iſt eigentlich ein allegoriſches Gedicht auf den venetianiſchen Gerichtshof.) — **Lod. Arioſto** († 1533. Herbolato di Lod. Arioſto, nel quale figura M. Antonio Faentino, che parla della nobiltà del' huomo, e dell arte della medicina, Vin. 1545. 8. Ferr. 1609. 12.) — **Giov. Vinc. Imperiali** († 1645. Lo Stato ruſtico, Gen. 1611. 4. in 16 Parte, gröſtentheils in reimfreyen Verſen abgefaßt.) — **Luigi Alamanni** (La Coltivazione, P. 1546. 4. Fir. 1569. 8. und in der Raccolta delle Opere dei più celebri Poet. Ital. Liv. 1779. in reimfreyen Verſen, und eines der beſten Lehrgedichte der Italiäner.) — **Conſt. Landi** (Jhm wird das, zu Piacenza 1459. 8. gedruckte Libro primo dell' arte poetica zugeſchrieben.) — **Bern. Giambullari** (Sonaglio delle Donne (ohne Druckort und Jahrsz.) 4.) Sienna 1611. 4. Die Beſchwerlichkeiten des Eheſtandes.) — **Girol. Muzio** (Arte poetica . . . Lib. tre, Ven. 1551. 8. in reimfreyen Verſen.) —

Aluig.

Luig. **Dardano** (La bella e dotta diſeſa delle Donne, Ven. 1554. 8. Nur das erſte Buch dieſer Vertheidigung iſt in Terzinen abgefaßt, und beſtehet aus 9 Geſängen.) — **Tito Giovanni**, Scandianeſe († 1582. I quattro libri della Caccia . . . . Vin. 1556. 4. in Octaven.) — **Gabr. Simmoni** (La Natura ed effetti della Luna nelle coſe umane, in ſeiner Metamorſoſe, Lione 1559. 8.) — **Giuſ. Cantalini** (1560. La Pſiche . . . Ven. 1566. 4.) — **Malat. Fiordiano** (. . . Della natura e qualità di tutti i peſci . . . Arim. 1576. 4. Eine trockene, in Octaven abgefaßte, Beſchreibung aller Fiſche.) — **Paolo del Roſſo** (La Fiſica . . . Par. 1578. 8. in Terzinen.) — **Senof. Bindaſſi** (Il Diporto della Villa . . . Ven. 1582. 8.) — **Aleſſ. Teſauro** (Della Sereide . . . Lib. due, Tur. 1585. 4. Verc. 1777. 8. in reimfreyen Verſen.) — **Greg. Ducchi** (La Scacheide, Vic. 1586. 4.) — **Bern. Baldi** (La Nautica, Ven. 1590. 4. vier G. in reimfreyen Verſen.) — **Eraſmo di Valvaſone** (La Caccia . . . Berg. 1591. 4. Ven. 1602. 8. in Octaven; ein ganz gutes Lehrgedicht.) — **Bon. Roſa** (Poema ſacro del ben penſare . . . . Nap. 1609. 8.) — **Giov. Botero** (La Primavera, Tor. 1609. Mil. 1611. 8. 6 Geſänge.) — **Mart. d'Aglio** (L'Autunno . . . Tur. 1610. 8.) — **Minc. Filucci** († 1632. Stanze ſopra le ſtelle e Macchie ſolari . . . . Rom 1614. 4.) — **Gasp. Murtola** (Delle peſcatorie . . . con la creazione della perla, Ven. 1617. 12.) — **Aleſſ. Gatti** (La Caccia . . . Lond. 1619. 8. 5 Bücher.) — **Giuſ. Milani** (Il ritratto vero e naturale della Donna Pudica e timorata d'Iddio . . . Mil. 1619.) — **Tol. Nozzolini** (Il ſogno in ſogno, ovvero il Verme da ſeta . . . . Fir. 1628 und 1635. 4. 6 Geſ.) — **Ant. Ciappi** (Regola de preſervarſi in ſanità ne' tempi di ſoſpetto di peſte . . . Rom. 1630. 12. in Octaven.) — **Andr. Santa Maria** (La Venere ſbandita, ovvero il Conqueſto del terzo cielo . . . . Nap. 1632. 12.) — **Margherita Coſta** (Flora feconda . . . Fir. 1640. 4. zehn Geſ. in Octaven.) — **Andr. Trimarchi** (Diſcorſo Anatomico . . . Meſſina 1644. 4. in 5 Büchern.) — **Luc. Majoli** (Candidi ricordi per ſaggiamente accaſarſi . . . Mil. 1645. 12. in Octaven.) — **Marc. Ant. Zambeccari** (Congreſſo filoſofico di Parnaſſo . . . Bol. 1647. 8. in Octaven.) — **Euſt. Pavia** (L'Arte del Fuoco . . . Gen. (1650) 8. in Terzinen.) — **Agoſt. Coltellini** (Le Inſtruzione dell' Anatomia del corpo umano . . . Fir. 1669. 12. in Terzinen.) — **Ant. de' Roſſi** (Imagine della Vita umana . . . Nap. 1662. 8. 6 Geſänge.) — **Piet. P. Giletti** (Mondana politica deluſa . . . Poema pio, Mil. 1669. 12. in 14 Geſängen. Wie der Innhalt: ſo die Ausführung.) — **P. Franc. Minacci** (Il Mondo . . . . 1670. 12.) — **Carlo Contari** (La Morale verſificata . . . Ven. 1689. 12.) — **Benj. Menzini** (Arte poetica . . . Rom. 1690. 8. in Terzinen; beſte Ausg. Ein Auszug daraus in Hrn. Werthes vorzüglichſten ital. Dichtern.) — **Liv. Campana** (Il Moſtro poetico, nel quale ſi contengono gli effetti e gli accidenti che ſovraſtano alla vita umana . . . Foligno 1698. 12. In Octaven 7 Geſ.) — **Tom. Campailla** (Adamo, o il Mondo creato . . . . Cat. 1709. 8. vollſt. Meſſ. 1728. und Mil. 1743. 4.) — **Piet. Jac. Mortello** (Della Poetica, Sermoni, Bol. 1713. 8.) — **Lud. Riccoboni** (Dell' arte repreſentativa, Par. 1716. 8. Lond. 1728. 8. Deutſch in den Schriften der däniſchen Geſellſchaft zur Aufnahme des Geſchmackes 1766.) — **Lor. Magalotti** (In ſ. unter dem Nahmen Linteo Elateo, Flor. 1723. 8. gedruckten Poeſie finden ſich Lehrgedichte von der Zubereitung allerley Speiſen und Getränke, als La Merenda, Il Candiero, La Frittata; auch die Ueberſetzung von dem engliſchen

Gedichte des Philips, Cidder.) — **Dan. Brunoni** (Il Medico Poeta; ovvero la Medecina eſpoſta in verſi e proſe . . . Fabr. 1726. 8. durchaus in Sonnetten abgefaßt.) — **Alb. Tamermani** (I Canarini . . . Ver. 1728. 8. ein angenehmes Gedichtchen.) — **Franc. Ippol. de Moya** (La Digeſtione, Chilificazione, e Sanguificazione del Corpo umano . . . Mil. 1729. 12.) — **Lor. Bellini** (La Buccheride . . . Fir. 1729. 8.) — **Pier. Franc. Camuti** (La Macchina umana . . . Ven. 1732. 8. Sowol von dem menſchlichen Körper, als von ſeinen Krankheiten.) — **Franc. Anderlini** (L'Anatomico in Parnaſſo . . . Peſ. 1739. 8.) — **Girol. Baruffaldi** (Il Canapajo . . . . Bol. 1741. 8. Acht Bücher in reimfreyen Verſen.) — **Jac. Ant. Sanvitale** (Poema parabolico, div. in Morale, Politico e Fiſico, Ven. 1746. f. Jede Abtheilung in 6 Geſ. und in Octaven.) — Von einem Ungenannten (La Moda . . . Ven. 1746. 4. In 133 Octaven.) — **Giorgetti** (Il Filugello, o Bacco di ſeta, Ven. 1752. 4.) — **Lorr. Aurigo** (Egloghe filoſ. . . . ne' quali ſi ſpiegano varie delle più celebri opinioni della moderna fiſica, Fir. 1753. 8.) — **Tommaſo de' Natali** (La filoſofia Leibnitiana . . . Fir. (Paluano) 1756. 4. aber bis 1772. unterdrückt. So abſtract die Materie an und für ſich iſt: ſo vortreflich hat der Dichter ſie doch zu verſinnlichen gewußt, und ſo viel wahren dichteriſchen Geiſt gezeigt.) — **Giovb. Spolverini** (La coltivazione del riſo, Ven. 1758. 4.) — **Adamo Chiuſole, Conte del Roveredo** (Precetti della pittura, Lib. IV. Vic. 1761. 8. verm. mit 4 Büchern, Ven. 1769. 8. etwas proſaiſch.) — **Pier. Petra**, Herzogin von Vaſto Girardi (Conſiglio d'una madre al ſuo figlio 1767. 4. Franzöſ. durch Pingeron, Par. 1769. 8.) — **Salvator Riva** (Il Parnaſſo filoſofico . . . Tom. I. Bologna 1767. 8. in reimfreyen Verſen, und aus zwölf Gedichten beſtehend, als Il Bene dello ſtato; Il Tempio della felicità; l'Impero delle paſſioni; l'aſilo della virtù (wozu er einen beſondern lat. Comment. De vera virtute . . . Luc. 1767. 8. drucken ließ) l'iſola filoſofica; il congreſſo de' ſaggi; il viaggio dell Intereſſe; vantaggio e i doveri della ſocietà; il genio benefattore; lo ſpirito familire di Socrate; il ritiro da Silla; la moda delle ſcienze. Ob eine Fortſetzung erſchienen iſt, weiß ich nicht; die gegenwärtige Sammlung hat eine angenehme Verſification, wenn gleich die Gedanken nicht zu den ſtärkſten gehören.) — **Giovb. Roberti** (In der Raccolta di varie operette . . . Ven. 1767. finden ſich von ihm ſehr gute Lehrgedichte, welche vorher ſchon größtentheils einzeln gedruckt geweſen; als über die Erdbeeren, die Perlen, die Komödie, die Harmonie, u. d. m.) — **Maria Guarnacci** (gab unter ſeinem arcadiſchen Nahmen, Zelalgo Araſſiano, Poeſie, Luc. 1769. 4. heraus, welche eine Arte poetica in zwey Geſängen, Sogni de' filoſofi della natura de animali, enthalten, aber ziemlich proſaiſch ſind.) — **Luigi Caſſola** (Degli Metalli, Mil. 1770. 8. und Dell' Aſtronomia, Lib. VI. ebend. 1774. So unpoetiſch die Materie ſcheint: ſo dichteriſch iſt doch Plan und Ausführung.) — **Ant. Mainoni** (Il progreſſo di Pindo ſopra l'efficacia della poeſia nel promuovere la pubblica felicità . . . Mil. 1772. 12. etwas weitſchweifig.) — **P. de Marco** (Il fluido elettrico applicato a ſpiegare i fenomeni della natura, Anc. 1772. 8. In Septimen. So dichteriſch es ausſieht, daß der Fall des Phaeton erſt das electriſche Feuer allenthalben verbreitet habe: ſo undichteriſch iſt es doch im Grunde, weil es durchaus nicht wahr iſt.) — **Ant. Capelli** (Delle legge di natura . . . . Nap. 1772. 8. in 4 Büchern und reimfr. Verſen; gehört zu den guten Lehrgedichten der Italiener.) — **Luigi Ranieri** (Unter dem Nahmen Armerio Lauriſſeo gab er La Coltivazione dell' Anice, Ceſ. 1772. 8. in 2

Büchern und reimfreyen glücklichen Verſen heraus.) — **Franc. Zacchiroli** (L'inoculazione, Nap. 1775. 8. in reimfreyen Verſen, und eines der angenehmſten Lehrgedichte der Italiener.) — **Clem. Bondi** (In ſ. Poemetti e rime varie, Ven. 1778. 8. iſt ein, ſchon vorher zu Parma 1776. 8. gedrucktes Gedicht, Della felicità, in zwey Geſängen, und eines Della moda, in reimfreyen Verſen, klar, fließend, angenehm; aber ein wenig zu proſaiſch.) — **Gr. Durante** (L'uſo, Berg. 1778. 8. Lehrgedicht in ſofern es die Ausgelaſſenheit der italieniſchen Sitten darſtellt.) — **Cam. Zampieri** (Tobbia, ovvero della educazione, Cagliar. 1778. 4.) — **Dom. Simon** (Le piante . . . . Cagl. 1779. 8. in vier Geſ.) — **Ant. Purqueddu** (Il Teſoro della Sardegna ne' bachi e gelſi . . . . Cagl. 1780. 8. über den Seidenbau, in 3 Geſ. und nicht ganz ſchlecht.) — **Vinc. Monti** (La Bellezza dell' Univerſo, Rom. 1781. 8. in Terzinen, voller einzelen guten Stellen.) — **Lor. Barotti** (La fiſica, Ven. 1773. 8. Il Caffè, Parm. 1781. 8. zwey Geſänge. Die Fiction und Ausführung ganz artig.) — **Franc. Bonafide** (L'inoculazione del vajuolo, Tor. 1783. 4.) — **Gianrinaldo Conte Carli** (Im 16ten Bd. ſ. Opere, Mil. 1784. 4. 18 Bde. findet ſich ein hieher, im Ganzen, gehöriges Gedicht, Landropologia, o ſia della ſocietà, et della felicità.) — **Abt Fortis** (Dei cataclismi ſofferti del noſtro Pianeta; engl. 1786. 8.) — **G. Colpani** (In ſ. Opere, Vic. 1788. 8. 4 B. finden ſich Gedichte über das Nordlicht, den Regenbogen, die, wenn ſie gleich keine eigentlichen Lehrgedichte ſind, doch hieher gerechnet werden können.) — Uebrigens liefert Quadrio, in dem 6ten Band ſeiner ſtor. e rag. d'ogni poeſia, Mil. 1749. 4. weitläuftigere Nachrichten von den Lehrgedichten der Italiener, welche er mit unter der epiſchen Poeſie begreift.) — —

Lehrgedichte in ſpaniſcher Sprache: **Chriſtoval di Meſa** (Arte poetica, in ſeinen Werken, Mad. 1607.) — **Frey Lope de Vega Carpio** (Nueva arte de hazer Comedias . . . . in ſ. Rimas, Mad. 1602. 4. Mad. 1613. 16. franz. von Charne, unter dem Titel, Nouvel pratique du Theatre, Par. 1704. 12.) — In der Sec. Parte der Poeſias des **Aug. de Salazar y Torres**, Mad. 1694. findet ſich ein moraliſches Gedicht, Los quatro Eſtaciones del Dia, welches einzeln ſchöne Stellen hat. — **Tom. de Yriarte** (La Muſica, Mad. 1779. 4. in fünf Geſängen. Iſt eines der vortrefflichſten neuern ſpaniſchen Gedichte.) — **Diego Ant. Regon de Silva** (La Pintura, in 3 Geſ. Segov. 1788. 8.) — S. übrigens des Velasquez Geſchichte der ſpaniſchen Poeſie, S. 425. — —

Lehrgedichte in franzöſiſcher Sprache. Von den Lehrgedichten der Troubadours, heißt es, in dem Diſc. prel. S. LXIV. vor ihrer Hiſt. litter. Par. 1774. 12. elles ſont en petit nombre, mais curieuſes par leur objet. Quelqu'unes contiennent des maximes de morale univerſelle . . . ; quelques autres renferment des inſtructions relatives aux divers états de la ſociété, ſpecialement aux candidats de la Chevalerie, aux jeunes Demoiſelles, aux Poetes, et aux Jongleurs . . . . La prolixité et les minuties y ſont trop ſouvent faſtidieuſes . . . . Mais les Poetes ont eu quelquefois l'adreſſe d'encadrer leurs preceptes dans les agrémens de la fiction. C'eſt un jeune homme p. e. qui vient à la cour d'un illuſtre chevalier demander ſes avis, et s'inſtruire dans ſon école; c'eſt un perſonnage reſpectable qui, dans une converſation fortuite, donne des leçons à la jeuneſſe u. ſ. w. Auch finden ſich dergleichen unter den Gedichten von **Nat. de Mons** (ebend. B. 2. S. 186 u. f.) **Pierre de Vidal** (ebend. Bd. 2. S. 266 u. f. beſonders S. 283.) — Unter den eigentlichen franzöſiſchen

Dichtern hat Helynand, weiland Wiſſens, († 1209) das erſte, hieher gehörige Gedicht, Vers de la Mort, geſchrieben, welche Ant. Loyſel (1595 8.) heraus gab, und wovon ſich mehrere Nachrichten in Maſſieus Hiſt. de la Poeſie franç. S. 120. und in Goujets Bibl. franç. Bd. 9. S. 4 u. f. finden. — **Jean de Meun** (Bey ſ. Roman de la Roſe, in der Ausg. von Lenglet du Fresnoy, 1735. 12. 3 B. befindet ſich nicht allein ſ. Teſtament, welches moraliſchen Innhaltes iſt, ſondern auch die Remontrances de Nature à l'Alchymiſte errant, ſo wie die Antwort des Alchymiſten, und zwey Gedichte von Nic. Flamel, und von le Fontaine, Le Sommaire philoſophique und la Fontaine des Amoureux de Science, beyde gleichen Innhaltes, und aus eben dieſem Zeitpuncte. Es iſt, meines Bedünkens, merkwürdig genug, daß in Frankreich, ſo wie in England, beynahe die früheſten Dichter, Unterricht im Goldmachen haben geben wollen. Mehrere Nachr. von dieſen Werken finden ſich bey Goujet, Bd. 9. S. 65 u. f.) — **Guil. de Deguilleville** (1330. Le Pelerinage de l'homme durant qu'il eſt encore vivant, Par. 1511. f. und unter dem Titel, Le Romant des trois Pelerinaiges, P. ſ. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 72.) — **Jean Le Fevre** (1372. Le reſpit de la mort . . . Par. 1533. 8.) — **Chriſtine Piſan** (1411. Les cent Hiſt. des Troyes, ou l'Epiſtre d'Othea, Deeſſe de prudence, Par. 1522. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 423.) — **Al. Chartier** (1458. In ſ. Faitz et Ditz 1523. 4. Oeuvr. 1529. 8. 1617. 4. findet ſich ein Breviaire de nobleſſe, welches, im Ganzen, hieher gehört.) — **P. Neſſon** († 1433. Sein grand Calendrier et Compoſt des Bergers, ſ. a. 4. iſt größtentheils lehrenden, aber ſchlecht lehrenden, Innhaltes.) — **Ungenannter** (Le Mirouer de monde . . . Gen. 1517. S. Goujet, a. a. O. S. 226 u. f.) — **Pierre Michault** (Le Doctrinal du temps preſent, geſchr. ums Jahr 1466. ſ. l. et a. 4. Gen. 1522. 4. In allegoriſcher Form, und abwechſelnder Proſe und Verſe. La dance des Aveugles, Lyon ſ. a. 4. mit Holzſchn. 1543. 8.) — **Franc. Guerin** (Compl. et Enſeignemens . . . Par. 1495. 8.) — **Jean de Caſtel** (Le Mirouër des pecheurs et pechereſſes, ſ. l. et a. 4. in drey Büchern.) — **Ungen.** (L'Abuſé en Court, Vienne 1484. f. Lyon ſ. a. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 366.) — **Olivier de la Marche** († 1501. Le Parement et Triumphe des Dames d'honneur . . . Par. 1510. 8. Mehrere Nachr. giebt Goujet, a. a. O. S. 380 u. f.) — **Jean Meſchinot** († 1509. Les lunettes des Princes . . Nantes 1488. 4. Par. 1522. 8. 1539. 16. S. Goujet, a. a. O. S. 407 u. f.) — **Laurent Desmoulins** (Le Catholicon des mal-Adviſés, Lyon 1512. 1534. 8.) — **Guil. Alexis** (Le paſſetemps et de toute femme, Par. ſ. a. 8. Le Dial. du Crucifix et du Pelerin, P. ſ. a. 4.) — **Sim. Bourgounic** (L'eſpinette du jeune Prince, conquérant le Royaume de bonne renommée, Par. 1508. f.) — **Ungen.** (Le compoſt Calendrier des Bergeres, Par. 1499. 4. S. Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 187.) — **Guil. Michel** (La Forêt de conſcience . . . Par. 1516. 8. Le Siecle doré . . . 1521. 4.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr gehören: La Contenance de la table, ſ. a. et l. 4. und La Doctrine des Princes et des Servans (Par.) ſ. a. 16. — **Pierre Gringoire** (1544. Le caſteau d'amour; les cent Prov. dorés et moraux; les dits et autorités des ſages Philoſophes; les notables Enſeignemens, Adages et Proverbes; les menus propos und le chaſteau de l'amour, von welchen Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 1218 mehrere Nachrichten giebt.) — **Jean Breche** (Le Manuel Royal . . . . Tours 1541. 4. L'honneſte exercice du Prince 1544. S. Goujet, a. a. O. S. 354.) — **Ant. du Saix** († 1579. L'eſperon de diſcipline . . . ſ. l. 1532.

1532. 8. 2 Th. Petitz. fatras d'ung Apprentis . . . Lyon 1538. 8.) — **Maurice Seve** (Microcosme, Lyon 1562. 4. Ein Ged. über den Menſchen in 3 Büchern) — **Pernette du Guillet** (In ihren Rymes . . . Lyon 1545. 8. 1552. 8. finden ſich moraliſche Gedichte über Liebe und Freundſchaft.) — **Jean Bayf** († 1591. Seine Oeuvr. Par. 1572 u. f. 8. 2 Bd. enthalten einige hieher gehörige Gedichte, als Les Météores u. a. m. Einzeln hat er Mimes, Enſeignemens et Proverbes 1576 herausgegeben. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 12. S. 331 u. f. und die Annal. poet. B. 7. S. 94.) — **Remy Belleau** († 1577. Les amours et nouv. echanges des pierres precieuſes, vertus et proprietés d'icelles . . . Par. 1576. 4.) — **Jacq. Pelletier** (Seine Oeuvr. poet. . . . intitulez Loüanges . . . Par. 1581. 4. ſind größtentheils lehrenden Innhalts.) — **Jean Ed. du Mounin** (In ſ. Nouv. Oeuvr. 1582. 12. findet ſich ein Diſc. philoſ. et hiſtor. de la poeſie philoſ. in ſchlechten Reimen.) — **Jean le Masle** (Sein nouv. Recreat. poetiques . . . Par. 1580. 8. enthalten deux Diſc. de l'origine du Droit et de la Nobleſſe; des incommodités de la vieilleſſe, de la vraie amitié, u. d. m.) — **Pierre de Javercy** (Seine Recreat. pueriles . . . Par. 1589. 8. enthalten größtentheils Lehrgedichte für die Jugend.) — **François Habert** (Auſſer allerhand allegoriſch moraliſchen Gedichten, überſetzte er auch, aus dem Lat. des Augerelli, Les trois livres de Chryſopée, c'eſt à dire, l'art de faire l'or . . . Par. 1549. 8. und ſchrieb La miſère et la calamité de l'homme . . Par. 1550. 8. in 2 Büchern.) — **Iſ. Habert** (Les trois livres des Météores . . . Par. 1585. 8. nicht ſchlecht für ſeine Zeit.) — **Gilles de Norry** (Les quatre premiers livres de l'Univers . . . Par. 1583. 4.) — **Guil. de Chevalier** (Le Décez ou fin du monde . . . . div. en trois Viſions, Par. 1584. 4.) **Edm. du Boulay** (Le combat de la chair et de l'eſprit . . . Par. 1549. 8. Geſprächsweiſe abgefaßt.) — **Rob. le Rocquez** (Le Miroir de l'Eternité . . . Caen 1589. 8.) — **Jacq. Sireulde** (Le Threſor immortel . . . Rouen 1556. 8. Die Nothwendigkeit und Vortheile des Almoſengebens.) — **Clov. Heſteau** (1578. Ihm wird das Poeme philoſ. de la Phyſique minerale, welches erſt Par. 1620. 8. gedruckt wurde, zugeſchrieben.) — **Artus Deſire** (Hat allerhand geiſtliche, oder vielmehr catholiſche Gedichte geſchrieben, von welchen Goujet, in ſ. Bibl. franc. Bd. 12. S. 132 u. f. Nachr. giebt.) — **Gui du Faur de Pibrac** († 1584. Plaiſirs de la vie ruſtique, Par. 1598. 8. und bey ſ. Quatrains, Par. 1667. 8.) — **Cl. Mermet** (In ſ. Oeuvr. Lyon 1583. 8. finden ſich einige moraliſche Gedichte, als du devoir des femmes; le moyen ſingulier de garder les femmes d'être mauvaiſes, u. a. m.) — **René Bretonnayau** (La Generation de l'homme . . . Par. 1583. 4. S. Goujet, a. a. O. S. 207 u. f. und die Annal. poet. Bd. 11. S. 1 u. f.) — **Guil. du Buys** (In ſ. Oreille du Prince, Par. 1582. 8. und mit dem Titel, Oeuvr. 1583. 12. finden ſich Gedichte über Adel, Almoſen, Geiz, u. d. m.) — **Jean Paſſerat** (Le chien courant, Par. 1597. 4.) — **Cl. de Trellon** (Sein Cavalier parfait, Lyon 1597. 12. und in ſ. Oeuvr. 1605. 12. gehört im Ganzen zu den Lehrgedichten) — **Ph. Hegemon Guide** (La Colombière et Maiſon ruſtique . . . Par. 1583. 8. iſt indeſſen mehr beſchreibend, als lehrend.) — **Jean B. Chaſſinet** (Le meſpris de la vie et conſolation contre la mort, Beſanc. 1594. 12. Aus Sonnetten, Oden, Gebethen und Diſcours zuſammen geſetzt.) — **Ger. François** (Les trois premiers livres de la ſanté, Par. 1583. 16.) — **Cl. Gauchet** (Le plaiſir des champs, Par. 1583. 4. 1604. 4. in vier Büchern.) — **Jud. Serclier** (Le grand tombeau du monde, ou Jugement final . . . Lyon 1606. 8. — **Joſ. du Cheſne** La Morocosmie, ou de la folie, vanité et inconſtance du monde . . . Lyon 1583. 4. Le grand Miroir du monde . . Lyon 1593. 8.) — **Odet de la Noue** (Paradoxes, que les adverſités ſont plus neceſſaires, que les proſperités . . . Roch. 1588. 8.) — **Olivier de Merault** (Poeme et bref diſc. de l'honneur, où l'homme eſtoit colloqué en l'eſtat de ſa creation . . Rennes 1600. 4.) — **Chriſtph. Gamon** (In ſ. Jardinet de Poeſie, 1600. findet ſich ein Diſc. de l'Aſtronomie inferieure, und le Threſor des Threſors, worin er die Kunſt, Gold zu machen, lehren will.) — **Franc. Beroald de Verville** (Les cognoiſſances neceſſaires; le Livre de l'ame und l'Idée de la Republique, in ſ. Apprehenſions ſpirit. P. 1583. 12.) — **Annibal de Lortigue** (In ſ. Poemes div. Par. 1617. 12. findet ſich ein Diſcours militaire, welcher wenigſtens anwendbare Gedanken enthält, und einige andre moraliſche Gedichte, als La vertu, la vaillance, Dite. ſur la nourriture u. d. m.) **Ant. Mage de Fief-Melin** (S. Oeuvr. Poit. 1601. 12. enthalten, unter andern, L'image d'un Mage, ou le Spirituel, in ſieben Verſuchen.) — **Nic. Vauquelin des Yveteaux** (L'education des Princes.) — **Gabr. Gilbert** († 1680. L'art de plaire.) — **Nic. Boileau** (L'art poetique, ſ. den Art. Dichtkunſt.) — **Jean de la Fontaine** († 1694. In ſ. Oeuvr. poſth. Anv. 1726. 4. 3 Bd. à la Haye 1729. 12. 3 Bd. findet ſich im 1ten Bd. ein ſehr ſchwaches Lehrgedicht, le Quinquina, in 2 Geſängen.) — **Geneſt, Biſchof** (Les Principes de la Philoſophie, Par. 1717. 4. höchſt proſaiſch.) — **P. de Villiers** († 1728. Seine Oeuvr. à la Haye 1712. 12. enthalten, l'art de prêcher; de l'education des Rois dans leur enfance, in 4 Geſ. De l'amitié, in 4 Geſängen. So gut die Lehren ſeyn mögen: ſo wenig dichteriſch ſind ſie doch vorgetragen.) — **Louis Racine** († 1758. 1) La Grace. 4 Geſ. Par. 1722. 12. In das Deutſche überſetzt von Flor. Arn. Consbruch, Frkft. 1747 und 1752. 8. von Mart. Chriſtn. Schäfer, Bresl. 1756. 8. 2) La Religion, 6 Geſ. Par. 1742. 12. und hernach beyde in ſ. Werken, Amſt. 1745. 12. 6 Bd. In das Lateiniſche überſetzt von Bread, Oxf. 1748. 12. In das Ital. von Gianfr. Guenzi, Tor. 1746. 8. in reimfreyen Verſen; von Venuti, Ven. 1748. von Carro, Rom 1761. 4. In das Engliſche, von Elphingſton; in das Deutſche, von J. M. von Loen, Frkft. 1744. 8. und bey der oben angeführten Ueberſetzung des erſteren. Dieſes letztere iſt unſtreitig das beſſere von beyden, obgleich nichts weniger, als ſo ſtark und dichteriſch, wie der Gegenſtand gemacht werden könnte. Von dieſem Gedichte handelt der 20te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. neuer Ausg.) — **Gil. Th. Aſſelin** († 1767. La Religion . . 1725. 8.) — **Gouge de Ceſſieres** (Sein Art d'aimer erſchien, ſo viel ich weiß, zuerſt in dem 2ten Bande der Bibl. choiſie, Amſt. 1747. 12. in vier Geſ. und nachher einzeln, Par. 1745. 8. In ſechs Geſ. 1750. 8. Les jardins d'Ornemens ou les Georgiques franc. Amſt. 1758. 12. vier Geſ. Zuſammen in den Trois Poemes 1769. 12. - Das letztere iſt das beſſere. In den Briefen zur Bildung des Geſchmackes handelt der 11te des 1ten Th. n. Auf. davon.) — **Paul Alex. Dulard** († 1760. La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature, P. 1750. 8. Par. 1758. 8. Der Gegenſtand iſt ſehr flüchtig behandelt, und ſehr proſaiſch. Der 21te der Briefe zur Bildung des Geſchm. im 2ten Th. n. A. handelt davon.) — **J. Mich. Sedaine** (Le Vaudeville, Par. 1756. 12.) — **Frcs. Arouet de Voltaire** († 1778. 1) Diſcours ſur l'homme; ſieben an der Zahl, geſchrieben in dem J. 1734-1737. 2) La religion naturelle geſchr. 1751. und unter dem Titel, La loi naturelle, in 4 Geſ. oder Theilen. 3) Sur le déſaſtre de Lisbonne, geſchr. 1755; ſämmtlich im 12ten Bd. ſ. Oeuvr. Ausg. von Beaumarchais.) — **Joſ. du Fresne de Francheville** (Le Bombyx, ou le ver à ſoye en VI livr. Berl. 1754. 12.) — **Ch. Franc. Vallier** (L'amour de la patrie 1754. 8. Le Citoyen 1759. 8. in drey Geſ.) — **Ant. Alex. H. Poinſinet** (L'inoculation, Par. 1756. 8.) — **Joſ. de Cures de Cozolin** († 1760. De l'education, poeme en IV chants, Par. 1757. 8. Mehr moraliſirend, als darſtellend.) — **Cl. Joſ. Dorat** († 1780. 1) Eſſai ſur la declamation tragique (Par.) 1758. 8. vermehrt 1761. 12. verm. unter dem Titel: La declamation theatrale en III chants, Par. 1766. 8. vollſt. in vier Geſängen, in ſ. Oeuvr. Par. 1769. 12. 9 Bde. Clement, in ſ. Obſervat. . . . Gen. 1771. 8. ſetzt das Gedicht ziemlich tief herunter, und behauptet zugleich, daß die franzöſiſche Sprache keiner eigentlichen Lehrgedichte fähig ſey, weil die Kunſtausdrücke, (termes techniques) deren ſie nicht entbehren könne, ſich nicht mit dichteriſcher Darſtellung vertragen.) 2) Ma Philoſophie, Par. 1771. 8. Deutſch, Leipz. 1773. 8. beyde Gedichte mehr leicht und angenehm verſificirt, als lehrreich. Von dem erſtern handelt der 20te und 21te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes im 2ten Th. n. Ausgabe.) — **Edm. de Sauvigny** (La Religion revelée, Par. 1758. 12. Nachahmer des Racine, und größtentheils unter ihm.) — **Ambroſ. Joſ. Feutry** (Le temple de la Mort, 1753. 8. Und in dem Portefeuille trouvé, Gen. 1758. 12. finden ſich von ihm, les tombeaux; und einzeln erſchienen les Ruines, Par. 1761. 12. zuſammen in den Opuſc. Par. 1771. 12. Das letztere iſt meines Bedünkens, durch die eingeſtreuten Digreſſionen, das beſſere.) — **Ein Ungenannter** (l'Art de converſer, Par. 1758. 12. vier Geſänge. Unterhaltend durch die eingeſtreute Satyre, und mit Anmuth geſchrieben.) — **Oliv. de Villeneuve** (Sur le principe univ. des corps 1759. 12.) — **Cl. Henr. Watelet** (l'Art de peindre, Par. 1760. 4. und 12. Amſt. 1761. 12. mit Dufresnoy u. Marſy. Deutſch, Leipz. 1763. 8. Eben ſo lehrreich und wahr, als, wenn es lehrreich bleiben ſollte, dichteriſch. Lettre . . . contenant quelques obſervations ſur le Poeme de l'art de peindre, Par. 1760. 12. Dichteriſch wird es in dem 29ten der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. n. Ausg. betrachtet.) — **Du Moulin** Eſſais ſur l'Art de decorer les Theatres, P. 1760. 12. unterrichtend genug, aber nicht vergnügend.) — **Lavergne** Les Saiſons 1760. 12.) — **Fran. Cailhava** (Remédes contre l'amour, Par. 1762. 8. durchaus didactiſch.) — **Le Bret** (Les quatre Saiſons 1764. 4. Eſſai d'une Poetique à la mode, 1770. 12. Mehr Satire, als Lehrgedicht.) — **G. H. Gaillard** (La neceſſité d'aimer 1764. 8.) — **Roch. de Chabannes** (Diſc. philoſ. et morales . . . 1764. 4.) — **S. B. Gillet** (De l'imprimerie, 1765. 8.) — **Jean Fontaine Malherbes** (La rapidité de la vie 1766. 4. Diſc. ſur la Philoſophie 1766. 4) — **Champfort** (L'homme de Lettres, Amſt. 1766. 8.) — **Roſoi** (1) Les Sens Lond. (Par.) 1766. 8. mit Kupf. in 6 Geſ.) — 2) Le Genie, le Gout et l'eſprit, Par. 1766. 12. in vier Geſ. Auch in ſ. Oeuvr. Par. 1770. 12. Mit Lebhaftigkeit und Freyheit geſchrieben.) — **Michel** (La Peinture, 1767. 8.) — **Alex. Jacq. Deſſin** (L'Ecole du Sage, Amſt. 1767. 8.) — **Le Prieur** (La neceſſité d'etre utile, 1768. 8.) — **Ant. Mar. Le Mierre** (La peinture, Poeme en trois Chants, Par. 1769. 4. und 8. Amſt. 1770. 12. Mit mehrerer Wärme, aber deswegen im Grunde nicht viel dichteriſcher, als Watelet. Bey Gelegenheit dieſes Gedichtes erſchienen, meines Wiſſens, des Clement Obſervations crit. ſur différens Poemes de la Peinture. 2) Les faſtes ou les uſages de l'année en XIV ch. 1779. 8. hart verſificirt, aber ſonſt voll glücklicher Schilderungen, und mit vieler Wärme geſchrieben. Nachgehends noch verſchiedene von jenem, von der Acad. franc. gekrönten Gedichten, als L'Empire de la Mode 1754. 4. La Sincerité 1754. 4. Les Hommes unis par les talens 1757. 4. Ueberſ.) — **Leonard** (La Religion 1770. 8. La voix de la Nature, bey ſ. Paſtor. 1771. 8. und in ſ. Oeuvr. 1788. 8. 3 B.) — **J. Jacq. le Franc. de Pompignan** (Diſc. philoſ. 1771. 12. zuerſt bey ſ. Poeſ. ſacr. 1751. 8. 1763. 4.) — **De la Harpe** (Des talens dans leur rapport avec la ſociété et le bonheur 1771. 8. Conſeils à un jeune Poete 1775. 8.) — **Ungen.** (Le Code des Amans, Amſt. 1771. 8. in drey Geſ.) — **Cl. Helvetius** (Le bonheur en ſix chants, 1772. 8. Ein poſthumes, unvollendetes Werk, welches wenig dichteriſches Verdienſt hat.) — **Coudray** (Le luxe en ſix ch. 1773. 8. Ohne alles Verdienſt.) — **Joach. Gagniere** (Les Principes de Phyſique . . . Avign. 1773. 12. Im Ganzen nicht unglücklich; obgleich hin und wieder trockene und matte Stellen.) — **Roſſet** (l'Agriculture, Par. 1774. 12. in ſechs Geſ. mit einem Diſc. ſur la poeſie georgique, der mehr hiſtoriſch als critiſch iſt; vermehrt mit 3 Geſ. 1783. 4. Das Ganze iſt ſehr trocken und unpoetiſch.) — **Abt Roman** (l'Inoculation, Par. 1774. 8. vier Geſ. Eines der erträglichen franzöſiſchen Lehrgedichte.) — **Doigny** (La dignité des gens de lettres 1774. 8. Diſc. d'un Negre à un Européen 1775. 8.) — **Louis Francois de Neufchateau** (Diſc. ſur la manière de lire des vers 1774. 8. Le deſintereſſement de Phocion. Nancy 1778. 8.) — **De la Fargue** (Sur les agremens de la campagne, 3 Geſ. in ſ. Oeuvr. 1774. 8.) — **Pierre Joſ. Bernard** († 1775. L'art d'aimer . . . 1775. 8. 1780. 12. Ehe das Gedicht gedruckt wurde, ſtand es in großem Rufe; wie es erſchien, warf man dem Verf. de la ſechereſſe, des expreſſions recherchées, des defauts d'harmonie und peu de ſentiment vor. Die Liebe iſt darin faſt nur von der ſinnlichen Seite betrachtet. Indeſſen fehlt es ihm denn doch nicht an angenehmen Dichtungen.) — **Abt Launay** (Les plaiſirs de la ville 1775. 8.) — **Sacy** (L'eſclavage des Americains et des Negres 1775. 8.) — **Creſſeol** (Sur la pitié que l'on doit aux malheureux 1776. 8.) — **Abt de la Serre** (L'Eloquence, Lyon 1778. 8. 6 Geſ.) — **L'Escalier** (La Peinture, 1778. 8.) — **Cournand** (Eſſai ſur les différens ſtyles dans la Poeſie 1780. 24. Verb. mit dem Titel: Les Styles 1781. Vier Geſ. Der Verf. nimmt, außer den drey gewöhnlichen Stylen, noch einen vierten an, welchen er le ſombre nennt.) — **Maillier** (L'Architecture 1781. 8. Drey Geſ. und ſehr proſaiſch.) — **Gree** (La navigation 1781. 8. mit K. Vier Geſ. etwas dichteriſcher, als das vorige.) — **De Liſle** (Les Jardins, ou l'art d'embellir les payſages 1782. 4. 8. 16. Engl. Lond. 1789. 8. Unſtreitig eines der angenehmſten Lehrgedichte des Franzöſiſchen Volkes.) — **Frco. Jul. Alix** (Les quatre Ages de l'homme 1782. 8. Verb. 1784. 8.) — **Dourneau** (L'immortalité de l'ame 1782. 8.) — **Counilhe** (La liberté des mers 1782. 8.) — **Flins** (Diſcours en vers 1782. 8.) — **Rivarol** (De la nature et de l'homme 1782. 8.) — **Duplain** (Guimard, ou l'art de la Danſe pantomime 1783. 18.) — **Le Blanc** (Sur la neceſſité du dramatique et du pathetique [illegible] tout genre de poeſie 1783. 8.) — **Paſtoret** (Sur l'Union qui doit regner entre la Magiſtrature, la Philoſophie et les Lettres 1783. 8.) — **Valette** (Les Phyſiognomies 1784. 8.) — **Ungen.** (Diſc. ſur la Société 1784. 8.) — **De Piis** (l'Harmonie imitative de la langue françoiſe 1785. 8. Vier Geſ. worin die Harmonie bis zum Lächerlichen getrieben wird.) — **Daillant de la Touche** (L'enfant prodigue, Gen. 1785. 8. Acht Geſ.) — **Ungen.** (Le danger des règles dans les Arts 1785. 4.) — **Ungen.** (Les moeurs 1786. 8. Sieben Geſ. und mittelmäßig.) — **Berton de Chambelle** (Les Sages du jour 1786. 8.) — **Ungen.** (Eſſai ſur la nature champêtre 1787. 8. Fünf Geſ.) — **Fontanes** (Le Verger 1788. 8.) — **Ungen.** (Le Sage du jour 1788. 8.) — **Jor. Marmontel** (Der 17te Th. ſ. Oeuvr. enthält vier Diſc. über Stärke und Schwäche des menſchlichen Geiſtes, über Beredſamkeit, Geſchichte und Nachruhm.) — **Millin de Grandmaiſon** (Sur la liberté du Theatre 1790. 8.) — — Franzöſiſche Lehrgedichte von Deutſchen: **Friedrich II. K. v. Pr.** (L'art de la guerre, 1757. 4. und nachher noch oft; in 6 Geſ. Ital. von Sanſeverino, Par. 1761. 8. Engl. von J. H. Poe 1780. 4. und im 2ten Th. ſ. P. 1787. 8. 2 B. in ſehr harmoniſchen Verſen. Deutſch, in Verſen, von Joh. Fried. W. Kazner, Berl. 1760. 8. Auch verſchiedentlich in Proſe. Unterrichtend genug; aber nicht ſehr dichteriſch.) — **C. G. v. Bar** († 1768. Conſolations dans l'adverſité, Lond. 1758. 8. 7 Bücher; noch ſchlechter, als ſeine Epitres. 2) L'Anti Hegeſias, ou Dial. ſur le Suicide, Lond. 1762. 8. — **H. Salchli**, ein Schweitzer. (Les cauſes finales et les directions du mal, Berne 1784. 8. Le Mal, ebend. 1789. 8. in vier Geſängen.) — —

**Lehrgedichte in engliſcher Sprache**: Die älteſten engliſchen Gedichte, welches ſich hieher rechnen laſſen, ſcheinen von **J. Gower** († 1402) geſchrieben zu ſeyn. Freylich ſind ſchon die frühern allegoriſchen (ſ. den Art. Allegorie) größtentheils moraliſchen Innhaltes; aber Gower ſcheint, dem **Cibber** zu Folge (Lives, Bd. 1. S. 23) welcher ihre lateiniſchen Titel daſelbſt anführt, deren ganz eigentliche abgefaßt zu haben. — **J. Scogan** (1470. Unter ſeinem Nahmen iſt eine, im Ganzen hieher gehörige, Moral Ballad vorhanden, welche in Chaucers Werken gewöhnlich mit abgedruckt iſt. — **J. Norton** (1477. The ordinal, in Aſhmoles Theatr. Chem. Lond. 1652. 8. abgedruckt; lat. von Mich. Maier, Frft. 1618. 4.) — **G. Ripley** (1477. The compound of Alchimy, Lond. 1591. 4. und in dem angeführten Theatr. Chem.) — **John Skelton** († 1529. In dem Verz. ſ. Schriften, bey Cibber (a. a. O. S. 30) finden ſich Peregrinations of human life, The art of dying well und The art of ſpeaking eloquently, von welchen ich aber nicht weiß, ob ſie gedruckt ſind.) — **Th. Churchard** († 1570. Unter ſeinen Gedichten ſcheinen verſchiedene moraliſchen Innhaltes geweſen zu ſeyn, als a Diſcourſe of virtue, u. a. m. S. Cibber, a. a. O. S. 65.) — **Thom. Tuſſer** († 1580. Schrieb, dem Warton zu Folge, hiſt. of poet. Bd. 3. S. 298. Five hundred pointes of good Husbandrie, Lond. 1557. 4. 1610. 4. — **John Davies** († 1626. Noſce te ipſum, zuerſt 1591 gedruckt und zuletzt in ſ. Works, Lond. 1773. 12. unter dem Titel: On the Origin, Nature and Immortality of the Soul; in vierzeiligen gereimten Strophen, worunter ſich einige ganz gute befinden. Auch gehört noch ſ. Orcheſtra, a Poem expr. the Antiquity and excellency of Dancing, in a Dial. hieher. Das Leben des Verf. iſt im 1ten Bd. S. 167. von Cibbers Lebensbeſchreibung zu finden.) — **Th. Overbury** († 1613. The Remedy of Love, in two parts, Lond. 1620. 8. Auch gehört ſein Gedicht, The Wife, im Ganzen, hieher. Sein Leben iſt in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 113 u. f. beſchrieben.) — **Th. Lodge** († 1625. Alarm againſt Uſurers, containing tried experiences againſt worldly abuſes, L. 1584. Euphues Golden Legacy.) — **Fulk Greville, Lord Brooke** († 1628. Bey ſ. dramatiſchen Stücken, L. 1633. f. findet ſich ein Treatiſe on human learning und ein Treatiſe of wars, beyde in ſechszeiligen Stanzen geſchrieben, welche lehrenden Innhaltes ſind. Sein Leben iſt im Cibber, Bd. 1. S. 173 u. f. beſchrieben.) — **Wilh. Alex. Gr. von Stirling** († 1640. Doomsday, or the Great Day of Lord's Judgment 1614. 1720. In zwölf Büchern, welche der Verf. Stunden (Hours) nennt. Sein Leben iſt im Cibber, I, 313 erzählt.) — **Dillon Wentworth, Gr. v. Roscommon** († 1684. S. den Art. Dichtkunſt, S. 674.) — **Edm. Waller** († 1687. Von ſeinen Gedichten gehören hieher: 1) On divine love, VI. Cant. deutſch in der britt. Bibliot. 2) On the fear of God, II. Cant. 3) On divine poeſy, II. Cant. Sämmtlich im Alter geſchrieben, und beynahe ohne alles dichteriſche Verdienſt. Sie finden ſich in den Ausg. ſeiner Gedichte durch Fenton, Lond. 1729 und 1744. 8. Durch Stockdale, Lond. 1772. 8. wo ſich zugleich eine Lebensbeſchreibung des Dichters, ſo wie in Johnſon's Lives Bd. 1. S. 306. Ausgabe von 1783. findet) — **John Denham** († 1668. Cato Major, or old Age, aus der bekannten Schrift des Cicero gezogen, aber mit Auslaſſungen und Zuſätzen.) — **John Pomfret** (In ſ. Poems, Lond. 1699. 8. finden ſich einige Gedichte moraliſchen Innhaltes, als The choice, upon the divine Attributes, a proſpect of death, und ſein Leben im Cibber, Bd. 3. S. 218.) — **John Philips** († 1708. The Cyder, Lond. 1704. 8. Ital. in den Poeſie di Lino Joſe Elereo (Magalotti) Flor. 1752. 8. Franzöſ. in Yart's Idée de la poeſie angloiſe, Amſt. 1749. 12. Der Plan ſagt nicht recht viel; aber es hat eine Menge einzeler, ſchöner Stellen, und anziehende Digreſſionen. Der 9te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. n. Ausg. handelt davon. Ein Leben des Dichters findet ſich in den, dem Cibber gewöhnlich zugeſchriebenen Lebensbeſchreibungen Bd. 3. S. 143.) — **Willh. King** (Seine Art of Cookery, in Imitation of Horaces art of poetry gehört, im Ganzen, hieher.) — **John Sheffield, Herz. v. Buckingham** (Eſſays on Poetry. S. den Art. Dichtkunſt, S. 674.) — **Matth. Prior** († 1721. 1) Salomon in 3 B. Ein ſo ewiger fortwährender Monolog, ſo gute einzelne Stellen er haben mag, muß langweilig werden. In das Deutſche iſt er von Sim. Grynäus, Baſ. 1757. in den ſo genannten vier auserleſenen Meiſterſtücken ſo vieler engliſchen Dichter, in Hexametern; auch noch in Proſa, Leipz. 1773. überſetzt. Auch eine lateiniſche Ueberſetzung von einem H. Dobſon iſt davon vorhanden; und der 11te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. handelt davon. 2) Alma or the Progreſs of human Soul, in 3 Geſ. ſichtliche Nachahmung von Hudibras, und einzeln mehr gefeilt, aber nicht ſo reich an Gehalt; unſtreitig das beſſere von beyden. Lateiniſch gab es T. Martin 1763. 8. heraus. Eine gute Ausgabe ſ. Poems iſt Lond. 1754. 8. 2 B. erſchienen. Das Leben des Dichters findet ſich in Johnſon's Lives, Bd. 3. S. 1 u. f.) — **Will. Dawes** (The anatomy of Atheism 1701. 8.) — **Rich. Blackmore** († 1729. Seine Creation, in ſieben Büchern, Lond. 1712. 8. und auch bey der Ausg. der engl. Dichter von Johnſon iſt, unſtreitig, eines der beſſern, frühern, engliſchen Lehrgedichte. In das Deutſche iſt es von J. F. v. Palthen, Bützow 1764. 8. überſetzt worden. The nature of Man, in drey Büchern, 1720. 8. und The Redeemer, Lond. 1728. 8. haben geringern Werth. Das Leben des Dichters wird von Johnſon, Bd. 3. S. 65. erzählt. — **George Granville** († 1735. The progreſs of beauty ganz angenehm verſificirt, obgleich weder reich an neuen, noch ſtarken Gedanken. 2) Eſſay on unnatural flights in Poetry, ſtärker geſchrieben, als das vorige. S. den Art. Dichtkunſt, S. 675.) — **Somervile** († 1742. The Chace, in reimfreyen Verſen. Das dichteriſche Verdienſt, ob es gleich nicht unangenehm verſificirt iſt, iſt nicht groß; in der vorgedachten Ausgabe befindlich; ſo wie ſein Leben ebend. S. 166.) — **Rich. Savage** († 1743. 1) The Wanderer, Lond. 1729. 4. Ein Gedicht, welches die Abſicht hat, zu lehren, daß aus jedem Uebel ein Gut entſpringt; und unſtreitig das beſte Werk dieſes unglücklichen Dichters, obgleich die Anordnung ſelbſt ſchlecht, oder beſſer, ob es gleich ohne alle Anordnung iſt. 2) The Baſtard, L. 1704. 8. Anfang und Ende ſehr intereſſant. 3) On public ſpirit, with regard to publick works, Lond. 1736. 4. Nachläſſig im Ganzen gearbeitet, obgleich das, was er über die Ausſendung von Colonien am Schluſſe ſagt, ſo neu, als ſchön geſagt iſt. Nachher ſind ſie in ſ. W. Lond. 1776. 8. 2 Bd. ſo wie auch in der vorgedachten Sammlung gedruckt, bey welcher ſich auch das, von Johnſon bereits 1745. geſchriebene Leben, verm. im 3ten Bd. S. 171 u. f. befindet.) — **Alex. Pope** († 1744. 1) Eſſay on Criticism. S. den Art. **Dichtkunſt**, S. 674 u. f. 2) Eſſay on Man, in 4 Br. im J. 1733. Ueberſetzt in das **Lateiniſche**, v. J. Sauer 1751. 4. Von J. Joach. Gottl. am Ende, in Hexametern, Witt. 1743. 8. und ſchlecht; von J. Coſta 1775. und die zwey erſten Briefe von einem Ungenannten, bey mehrern lat. Gedichten, Kopp. 1775. 8. In das **Italiäniſche**, von Cel. Petracchi, nach dem Franzöſiſchen in Proſa, Nap. 1742. 4. Von Caſtiglione, Bern 1760. 8. In das **Franzöſiſche**: Von Silhouette, Par. 1736. 12. Lond. 1737. 4. Lauſanne (mit einem Examen von Crouſaz) 1737. 12. in Proſe. Von J. Franc. du Reſnel, unter dem Titel Principes de Morale, Par. 1737. 8. in Verſen, zu welchen Crouſaz einen Commentaire, Gen. 1738. drucken ließ. Von Gera, Lond. 1739. 8. in Verſen; von Millot 1761. 12. in Proſa. Von Fontanes 1783. 8. In das **Deutſche**, in Reime, von Brockes, Hamb. 1740. 8. in ſchlechte Proſe, von Mylius, in den hall. Bemühungen; in matte Verſe, Leipzig 1756. 8. In Hexametern von S. Gryndus, Baſ. 1757. 8. In erträgliche Verſe, von Chriſtn. H. Kretſch, Altenb. 1759. 4. In der proſaiſchen Ueberſetzung der ſämmtlichen Werke Pope's, im 1ten Th. Hamb. 1760 u. f. 8. 5 Th. In ſehr holprichte Verſe von Joh. Jacob Harder, Halle 1771. 8. In ſehr gute Proſe von Hier. Pet. Schloſſer, bey ſeinem Anti-Pope, 1776. 8. In reimfreye aber ſehr unpoetiſche Jamben, Hamb. 1783. 8. Auch in das **Däniſche** von einem H. Lobus, und in das **Ruſſiſche** von Popoisky. **Schriften darüber**: Das oben gedachte Examen des Crouſaz überſetzte S. Johnſon ins Engliſche 1738. 8. und Warburton ſchrieb eine Vindication, Lond. 1739. 8. dagegen, aus welchen Silhouette die (7) Lettres philoſ. et morales zog, welche ſich, bey ſeiner Ueberſetzung, in den Melang. de Litterat. et Philoſ. Haye 1742. 12. 2 B. finden. Reflex. ſur ... l'Eſſai ſur l'homme, in zwey Briefen, in den Mem. de Trevoux, v. J. 1737. N. [illegible] und 46. Poeme de Pope convaincu d'impieté, Par. 1746. 12. von J. B. Gaultier machte Popen zu einem Ketzer. Pope, ein Metaphyſiker! Danzig (Berl.) 1755. 8. veranlaßt durch eine ſehr ſonderbare Preisfrage einer ganzen königlichen Academie der Wiſſenſchaften. Anti-Pope, von H. P. Schloſſer 1776. 8. ſoll das Unzulängliche von Pope's Syſtem, daß alles, was iſt, recht iſt, zeigen. Auch handelt davon noch der 12-14te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe. 3) Moral Eſſays, vier vortreflich geſchriebene Briefe, in den J. 1733-1735. Ueberſetzt in das Franzöſiſche, von Silhouette (ſ. vorher.) **Allgemeine Erläuterungsſchriften**: Eſſay on the Genius and Writings of Pope, Lond. 1756-1782. 8. 2 B. wovon der erſte Theil ſich deutſch, in der berl. Sammlung vermiſchter Schriften befindet. Wenn gleich, wider den natürlichen Zuſammenhang, und wider die dichteriſche Verbindung der, in dem Eſſay on Man, vorgetragenen Ideen, ſich ſehr viel mit Rechte erinnern läßt; wenn gleich dieſe Ideen, einzeln, nicht neu ſind: ſo iſt denn doch die Darſtellung, faſt durchaus, ſehr gut, und die Verſification vielleicht die wohllautendſte, welche irgend ein engliſches Gedicht hat. Der Eſſay on Criticism, iſt, meines Bedünkens, ein Meiſterſtück in dieſer Gattung von Gedichten; und den Moral Eſſays dürfte ſchwerlich irgend eine neuere Nation etwas entgegen zu ſetzen haben. Das Leben des Verf. iſt in Cibbers Lives, B. 5. S. 219. und in Johnſons Lives, Bd. 4. S. 1. zu finden. Eine beſondre Lebensbeſchreibung hat Owen Ruffhead 1769. 8. und A hiſtorical Rhapſody on Pope, Th. Tyers 1782. 8. herausgegeben.) — Hen. Brooke (Univerſal beauty in ſix books, Lond. 1735. 4. und im 1ten Bd. der Collection of Plays and Poems, by H. Brooke, L. 1778. 8. 4 Bde.) — John Brown († 1766. Eſſay on Satire, bey Gelegenheit von Pope's Tode, und gewöhnlich mit bey den Werken befindlich; aber auch in dem dritten Bande der Dodsleyſchen Collection of Poems, S. 315 abgedruckt. Der 45ſte der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. n. Ausg. handelt davon.) — Jam. Thomſon († 1748. Liberty, in ſ. W. Mit viel Wärme, und viel Imagination geſchrieben. Das Leben des Dichters findet ſich im 4ten Bd. S. 245. der Johnſonſchen Biographien.) — Aaron Hill († 1749. Advice to the Poets, ſ. den Art. Dichtkunſt, S. 675. Art of Acting 1746. 8. The Creation, The Judgment, u. d. m. Sämmtl. in ſ. Werken 1754. 8. 4 B. Sein Leben iſt in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 252 zu finden.) — Edw. Young († 1765. 1) The laſt day, 3 Geſäng. Oxf. 1713. 4. 2) The Power of Religion, 2 Geſ. 1719. 3) Umſchreibung des Buches Hiob, 1719. 4) The Night-thoughts, 1741-1744. 5) The reſignation, in 2 Th. und vierzeiligten Stanzen, 1762. Ausgabe ſämmtlicher Werke, Lond. 1762-1779. 8. 6 Bd. 1768. 4. 4 Bd. Ueberſetzungen; italiäniſche von den Nachtgedanken, durch Alberti, nach dem Franzöſiſchen 1771. durch Bottoni 1772. Von dem letzten Tage, durch Giovanni 1778. Franzöſiſche: Von den Nachtgedanken, durch Le Tourneur, Par. 1769. Von den übrigen, durch eben denſelben in den Oeuvr. de Young, Par. 1771. in Proſe, und ſehr frey; die erſte und zweyte Nacht von Colardeau, in Verſen; Eine Auswahl aus allen, von Moiſſy, unter dem Titel: Variétés philoſoph. tirées de Young . . . . Par. 1770. 12. Deutſche: Von den vier erſtern, durch Joh. Arn. Ebert, in den Ueberſetzungen einiger poetiſchen und proſaiſchen Werke der beſten engliſchen Schriftſteller, Braunſchw. 1754-1756. 8. 2 Bd. Die Nächte, einzeln (mit den Satyren,) ebend. 1760-1770. 8. 5 Bd. mit Text, und einem weitläuftigen Commentar. Das letztere, unter dem Titel: Gelaſſenheit im Leiden, ebend. 1766. 8. Sämmtlich, ohne Text und Commentar, unter dem Titel: Youngs Werke, ebend. 1769. 8. 3 Bd. in wohlklingende Proſa. Von den Nachtgedanken, durch Chriſtn. Bernh. Kayſer, Han. 1760-1761. 8. 2 B. mit dem Text, und in rauhe Hexameter. Von J. L. G. Steingräber, Gött. 1789. 8. in Verſen. Von der Reſignation: unter dem Titel: Verläugnung, durch J. J. Duſch, Alt. 1768. 8. in Proſa und mit dem Text. Erläuterungsſchriften: Obſervations on the Night-thoughts . . . by Courtney Melmoth, Lond. 1776. 8. Les jours par un Mouſquetaire noir, Par. 1770. 12. Der 16te und 17te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der n. Ausg. handelt davon. In dem 4ten Bd. S. 337. der Johnſonſchen Biographien, ſo wie im 3ten Bd. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. findet ſich ein Leben des Dichters. Auſſer einer, etwas nachläßigen Verſification, wird er, durch das Einerley der Ideen, und durch die, zum Theil, pretiöſe Darſtellung ermüdend.) — In dieſen Zeitpunkt ungefähr gehören die, in der Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands, Lond. 1748. 8. 6 Bde. und nachher noch verſchiedentlich gedruckt, befindlichen Lehrgedichte, als von Bramſton (Art of Politiks, eine Parodie von Horazens Dichtkunſt, Bd. 1. S. 256. der 5ten Ausg.) — Benj. Stillingfleet Eſſay on Converſation, Bd. 1. S. 298.) — Ungen. (ebend. The choice of Hercules, Bd. 3 S. 7.) — Joſ. Warton (The Enthuſiaſt, Bd. 3. S. 99.

Deutſch im 3ten Bd. der Unterhaltungen; The pleaſure of Melancoly, Bd. 4. S. 210. Deutſch, von Zachariä, in ſ. W.) — S. Jenyns (Art of dancing, B. 3. S. 146. Eſſay on virtue, Bd. 3. S. 175. und in ſ. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 B.) — **Cooper** (Eſtimate of life, in three parts, Bd. 3. S. 215.) — **Gilb. Weſt** (Education in 2 Geſängen Bd. 4. S. 9.) — **Corn. Arnold** (Commerce 1751. 4.) — **Ungen.** (Humanity 1751. 4. Ob das, unter eben dieſem Titel, im J. 1765 erſchienene Gedicht, eben daſſelbe iſt, weiß ich nicht.) — **George Armſtrong** (On benevolence 1751. 8. The Oeconomy of Love, Lond. 1753. 4. vier Geſ. The Art of preſerving health, 4 Bücher, ſämmtl. in ſ. Miſcell. Lond. 1770. 8. Das letzte, deutſch, im Hamburg. phyſik. ökon. Patrioten; und Züllichau 1788. 8. auch handelt der 1ſte der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. d. n. A. davon. Die Darſtellung iſt gut, obgleich hin und wieder ein wenig überladen.) — **Ayre** (Four ethic Epiſtles oppoſing ſome opinions of Mr. Pope 1752. 8.) — **Heinr. Jones** (Merit, 1753. 4. The relief, or day-thoughts 1754. 4.) — **Rob. Dodsley** († 1771. On public virtue, Lond. 1754. 4. 3 Bücher, und nachher in den Trifles, L. 1756. 8. und in ſ. Miſcell. Lond. 1772. 8. 2 B.) — **James Hervey** (Meditations . . . Lond. 1755. 8. 2 Bd. die nur hierher gehören, weil Th. Newcombe, Lond. 1765. 8. ſie in reimfreye Verſe brachte, in welchen der darin herrſchende, ſpielende Witz, etwas erträglicher wird.) — **Mark Akenſide** († 1770. The Pleaſures of imagination, Lond. 1754. 8. und in ſ. W. L. 1772. 4. ſehr verändert, 3 Bücher. Ueberſetzt in das Ital. von Mazza, 1772. In das Franzöſiſche, durch den Bar. d'Holbac, 1759. 8. In das Deutſche, Greifsw. 1756. 8. und ſchlecht. Ob ſich gleich von den Vergnügungen der Einbildungskraft nicht ſchicklich, ohne Aeußerung von Einbildungskraft und ohne Beſitz derſelben, ſchreiben läßt: ſo ermüdet Akenſide doch zuweilen durch die ſeine. Im Ganzen iſt ſein Gedicht eines der glänzendſten, das ich kenne. Der 18te und 19te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. n. A. handelt davon; das Leben des Verf. iſt im 4ten Bd. S. 435. der Johnſ. Biographien enthalten.) — **John Davies** (Immortality 1754. 4. und in ſ. Poet. Works 1773. 12.) — **Cuthb. Shaw** (Liberty 1765. 4. The race 1775. 4.) — **Eliſabeth Highmore** (Ambition, 1757. f.) — **John Dyer** († 1758. The Fleece, Lond. 1757. 4. 4 Bücher. So unpoetiſch der Gegenſtand ſcheint: ſo vortreflich iſt die Ausführung. Der 10te und 11te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. n. A. handelt davon; und das Leben des Dichters findet ſich im 4ten Bd. S. 318. der Johnſ. Biographien.) — **Robert Lloyd** († 1764. The Actor, 1760. 4. lebhaft genug, aber nachläßig. Es ſteht in ſ. W. Lond. 1762. 4. 1774. 8. 2 Bd. Noch zwey Gedichte von ihm, The Day, und The Night, gehören hierher; beyde ſind noch nachläßiger abgefaßt.) — **Thom. Nugent** (The Nuptials, Lond. 1762. 4. 3 Bücher. Intereſſant durch den Ton der Empfindung, welcher darin herrſcht, und ſehr gut verſificiret.) — **John Ogilvie** (The Day of Judgement, Lond. 1759. 1762. 4. 2 Bücher; deutſch, von G. H. Martini, Leipz. 1761. 8. Providence, Lond. 1762. 4. verb. 1764. 4. 3 Bücher. Paradiſe 1769. 4. Sämmtl. in ſ. Poems on ſev. ſubjects 1769. 8. 2 B. Das zweyte iſt ein eigentlich allegoriſches Gedicht, in welchem der Imagination, hin und wieder, zu viel Raum verſtattet zu werden ſcheint. Der 8. 10te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. d. n. A. handelt davon. Auch gehört, im Ganzen, noch ſ. Solitude, or the Elyſium of the Poets 1766. 4. und in ſ. Poems in ſo fern hieher, als des Verf. Abſicht dabey, wie er ſich ausgedrückt war, to give the reader an idea . . of the character, merit, and diſcriminating excellencies of the moſt eminent brittiſh Poets.) — John Duncan (An Eſſay on happineſs, Lond. 1762. 4. durchaus verändert, ebend. 1773. 8. in 4 Büchern, einzele ſchöne Stellen abgerechnet, iſt das Ganze weitſchweifig.) — Th. Godfrey (The Court of fancy 1763. 4.) — J. Langhorne († 1779. Enlargement of the Mind 1763–1765. 4. Precepts of conjugal happineſs 1769. 4. The Country Juſtice 1774–1777. 4. in 3 Th. Das zweyte hat die beſte Verſification.) — J. Wilkes (Ihm wird der Original Eſſay on Women 1763. 4. 1771. 4. zugeſchrieben.) — Jam. Grainger (The Sugar Cane: in four books, Lond. 1764. 4. Intereſſant durch die Neuheit des Gegenſtandes, der ſehr anſchaulich, und intereſſant durch die Behandlung gemacht worden iſt. Der 11te und 13te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 1ten Th. 4. u. 8. handelt davon.) — Oliv. Goldſmith († 1773. The Traveller, Lond. 1765. 4. The deſerted village, ibid. 1769. 4. Retaliation 1774. 4. und in ſ. W. Lond. 1780. 8. 2 Bd. Das erſte hat die menſchliche Glückſeligkeit, das zweyte engliſche Mißbräuche zum Gegenſtand. In beyden iſt Darſtellung und Verſification der Poeſie des Pope gleich, und frey von dem Schmucke, der ſo vielen neuern engliſchen Gedichten eigen iſt.) — Ungenannter (Beauty, a poetical eſſay in III. parts, Lond. 1765. 4.) — Ev. Lloyd († 1776. (The Curate 1766. 4. The Methodiſt 1766. 4. Converſation 1767. 4.) — Theoph. Thorn (The Demagogue 1766. 4.) — Ungen. (Eſſay on friendſhip 1767. 4.) — Ungen. (The Buck 1767. 4.) — Ungen. (The progreſs of Phyſik, in den Poems, Lond. 1767. 8.) — John Aldington (On Shooting 1767. 4.) — T. Underwood (The Impartialiſt 1767. 4. Liberty 1768. 4. Poems 1768. 8.) — Jam. Parſons (Life, 1768. 4.) — Hugh Downman (The Land of the Muſes 1768. 4. Infancy 1774–1788. 4. ſechs Geſ. Mehr lehrreich, als dichteriſch. Ob beyde, in ſ. Poems 1790. 12. ſich finden, weiß ich nicht.) — Ungen. (The Rake's progreſs in X Cant. 1769. 8.) — Ungen. (The Satyriſt, Lond. 1770. 4.) — Ungenannter (The purſuits of happineſs, Lond. 1771. 4. ſehr ungleich. — W. H. Roberts (A Poetical Eſſay on the Exiſtence (Providence) of God, Lond. 1770–1771. 4. 3 Theile; in reimfr. Jamben.) — Jam. Foot (Penſeroſo, or the penſive Philoſopher in his ſolitudes, a Poem in ſix books, Lond. 1771. 8. Die Ideen ſind ziemlich alltäglich, und die Darſtellung, zum Theil, überladen.) — Will. Maſon (The Engliſh Garden, Lond. 1772–1781. 4. 4 Bücher. Mit einem Comment. Lond. 1783. 8. Franz. Par. 1788. 8. Deutſch, in Proſe, Leipz. 1773–1783. 8. Eben ſo lehrreich, als unterhaltend.) — Hall Hartſon (Youth, a Poem, Lond. 1773. 4. Lebhaft und angenehm geſchrieben.) — Richard Graves (The love of order, Lond. 1773. 4. und in der Euphroſine, or Amuſements on the road of life, Lond. 1776. 8. Etwas einförmig.) — J. Brand (Conſcience, Lond. 1773. 4.) — W. Gibbon (Conſcience, Lond. 1773. 4. Intereſſanter durch die darin herrſchende Sprache der Empfindung, als das vorige. Religion 1775. 4.) — Stockdale (The Poet, Lond. 1773. 4. Hat einzele ſchöne Stellen.) — Samuel Rogers (The choice 1774. 4. und in ſ. Poems 1782. 12. 2 B.) — Eliſa Fell (On the Times, 1774. 4. und in ihren Poems 1777. 4.) — Th. Penroſe (The flights of Fancy 1775. 4. P. 1781. 8.) — John Wiſe (Providence, in ſ. Miſcell. P. 1775. 8. The Syſtem 1782. 8. Das Syſtem der Bibel, in fünf Büchern und ſchlechten Verſen.) — G. Marriot (Female conduct, or the art of pleaſing before and after marriage 1775. 8. in zwey Büchern; iſt aber bereits die 3te Aufl.) — Robert Pratt, unter dem Nahmen von Courtney Melmoth

(The progreſs of painting 1775. 4. Sympathy 1781. 4. Beyde in ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Th. Humanity or the rights of nature, 1788. 4. Zwey Bücher, veranlaßt durch die Sache der Negern.) — **Ungen.** (Almeria, or parental advice 1776. 4.) — **Ch. Anſty** (Speculation, or a defence of mankind, L. 1777. 4. 1780. 4.) — **Will. Hayley** (An Eſſay on epic Poetry, Lond. 1780. 4. und in ſ. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Ein vorzüglich ſchönes Lehrgedicht. S. auch in der Folge die Epiſteln.) — **Th. Hallin Delamayne** (Eſſay on Man 1779. 4.) — **Th. Crabbe** (The Library, 1781. 4. Der Verf. gehört zu den beſten neuen Dichtern.) — **Will. Halyburton** (Georgics 1782. 8.) — **J. Jerningham** (Honoria, or the Day of all Souls 1782. 4. und in ſ. Poems 1786. 8. 2 B. Enthuſiaſm 1789. 4. in 2 Th. in deren erſten die ſchlechte, und im 2ten die gute Wirkung der Begeiſterung dargeſtellt iſt.) — **Capel Loft** (Eudoſia, or a Poem on the Univerſe 1781. 8. ohne viel poetiſchen Geiſt.) — **Pollingr. Robinſon** (The beauties of Painting 1781. 4. Etwas trocken.) — **N. Ridley** (Melampus or the religious Groves 1782. 4.) — **John Dell** (Poet. effuſions of the heart 1783. 8.) — **Miſtreß Madan** († ... The progreſs of Poetry 1783. 4. Wenn das Geſchick der Poeſie von dieſem Gedichte abhienge, würde ſie nicht viel Fortſchritte gemacht haben.) — **Spence Madan** (The call of the Gentiles 1783. 4. Schwerlich dürften die Heiden durch dieſes Gedicht ſich haben bekehren laſſen.) — **Willh. Bagſhaw Stevens** (Retirement, in ſ. Poems 1782. 4.) — **Ch. Crawford** (The Chriſtian in IV books 1781. 8. Zum Glücke für das Chriſtenthum iſt der Chriſt ſelbſt weit vollkommener, als dieſes Gedicht) — **Rob. Noyes** (Diſtreſs 1783. 4.) — **J. H. Pye** (The triumph of faſhion 1770. 4. The progreſs of refinement in III parts 1783. 4. Shooting 1784. 8. Zuſammen in ſ. Poems 1787. 8. 2 B. Amuſement a poet. eſſay 1790. 4.) — **Th. Holcroft** (Human happineſs, or the Skeptick, in VI. Cant. 1783. 4. Einzelne gute Stellen in einem etwas langweiligen Ganzen.) — **Ungen.** (Eſſay on modern agriculture 1783. 8. Der neuere Ackerbau iſt unſtreitig beſſer, als das Gedicht.) — **Th. Moſs** (The imperfection of human enjoyments 1783. 4. Das ganze Verdienſt des Gedichtes beſteht darin, daß es ſehr fromm iſt.) — **S. Hayes** (Hope 1783. 4. Sehr ſchläfrig.) — **Ungen.** (The vanity of fame 1784. 4.) — **Rich. Polwhele** (The art of Eloquence 1785–1789. 4. Vier Bücher, und in ſ. Poems 1791. 4.) — **Ungen.** (Conſtancy 1784. 4.) — **Ungen.** (The veteran 1785. 4. — **J. Colls** (The Poet. 1785. 4.) — **W. Cowper** (In ſ. Poems 1782. 8. finden ſich einige hieher gehörige Gedichte, als Hope, Converſation u. d. m.) — **Ungen.** (Nature in ſix books 1786. 8. Hier aber nur das erſte Buch, — und ſehr unverſtändlich.) — **Lucas Booker** (Poems on ſubjects ſacred and moral 1785. 8. 2 B. gehören zu den mittelmäßigen.) — **Ungen.** (The pleaſures of retirement 1786. 4. Die Einſamkeit kann gewiß mehr Vergnügen gewähren, als dieſes Gedicht gewähret.) — **Jam. Fordyce** (In ſ. Poems 1787. 12. finden ſich einige moraliſche Gedichte ohne vielen Dichteriſchen Geiſt.) — **Anna Yearsley** (Ihre Poems 1787. 4. enthalten einige moraliſche Gedichte voll kräftiger Darſtellung. Auch iſt noch von ihr ein Gedicht über den Negernhandel, On the Inhumanity of the Slave Trade, 1788. 4. vorhanden.) — **W. Greenwood** (A Poem written during a ſhooting excurſion 1786. 4. Gehört zu den guten Gedichten.) — **Ungen.** (Female Virtues 1787. 4.) — **J. C. Richman** (The fallen cottage 1787. 4.) — **Ungen.** (Sketches of beauty, natural and moral 1787. 12. in ſechs Büchern, welche, mit der Aufſchrift des

Gedichtes, in dem ſonderbarſten Widerſpruche ſtehen.) — Ungen. (The wrongs of Africa 1787–1788. 4. in zwey Theilen, eines der beſten über den Sclavenhandel, erſchienenen Gedichte.) J. N. Puddicombe (Sein Poem 1788. 4. darüber hat keinen ſo großen Werth.) — Hannah More (Slavery 1788. 4. Ohnſtreitig das beſte Gedicht über dieſen Gegenſtand.) — Maria und Henriette Falconar (Poems on Slavery 1788. 4.) — Hel. Maria Williams (A Poem on the Bill . . . regulating the Slave-trade 1788. 4. Beyde gehören zu den guten Gedichten in ihrer Art. Das weibliche Geſchlecht nahm ſich überhaupt dieſer Sache eifriger an, als es mit ſeiner Neigung, Sclaven zu machen, ſich zu vertragen ſcheint.) — A. Freſſon (In ſ. Poems 1787. 8. findet ſich ein mittelmäßiges, mit Kunſtausdrücken überladenes, On the formation of the world.) — Ungen. (The Choice 1788. 4. in drey Geſ. und abwechſelnden Versarten, ganz gut ausgeführt.) — D. Darwin (The Botanic-Garden, cont. the loves of the Plants, in vier Geſ. 1789. 4. The Oeconomy of Vegetation, als der 2te Th. 1791. 4. Eines der ſchönſten und merkwürdigſten neuern Lehrgedichte. Aus dem Geſchlechtsſyſtem der Pflanzen ſind nur diejenigen gewählt, welche beſondere Eigenſchaften haben, und auf beſondre Art dem Menſchen und den Thieren Nutzen oder Schaden bringen.) — Rob. Merry (Diversity 1788. 4. Darſtellung deſſen, was Dichtkunſt iſt, in lyriſchem Tone. The Laurel of Liberty 1790. 4. In eben dem Tone, zur Vertheidigung der Menſchenwürde.) — Ungen. (Conjugal Infidelity 1788. 8. Reime.) — Joſ. Sterling (In ſ. Poems 1789. 8. findet ſich The Rhapſodiſt, worin Beredſamkeit, Poeſie und Dichtkunſt geſchildert werden.) — Ungen. (The Grove of Fancy 1789. 4. Urſprung der Poeſie und Darſtellung von Dichtern.) — Ungen. (An Eſſay on Senſibility in ſix parts 1789. 8. ein gutes Gedicht.) — Wilh. Gilbank (The Day of Pentecoſte; or Man reſtored 1789. 8. in zwölf Büchern, ſehr mittelmäßig.) — Joſ. Swain (Redemption in five Books 1789. 4. Gehört zu den ſo vielen geiſtlichen ſchlechten Gedichten.) — Mar. Dawes Blanckett (Suicide 1789. 4. Beſſere Abſichten, als Poeſie.) — W. Paw (Reflect. on Peace and the Seaſons 1789. 4.) — Ungen. Reflection, in four Canto's 1790. 4. Proſe wechſelt mit Verſen darin ab, und beyde ſind unverſtändlich und holpricht.) T. Wilkinſon (An Appeal to England on behalf of the abuſed Africans 1790. 4.) — S. White (The Theatre, Dubl. 1790. 4.) — D. Deacon (The vanity of ambitious expectation, das beſte in ſ. Poems 1790. 4.) — C. Smith (Seine Original Miſcell. Poems 1790. 8. ſind, im Ganzen, in Popes Tone geſchrieben, ſtehen aber an poetiſchem Werthe den Gedichten des letztern weit nach.) — T. May (Seine Poems on various ſubjects 1791. 8. enthalten ſehr fromme, aber nicht eben ſehr dichteriſche Meditations, Contemplations, Soliloquies u. d. m.) — Ungen. (The Teſt of England . . . in ſix books, 1791. 8. Eine Abhandl. in Reimen.) — Ungen. (Whiſt a Poem in twelve Canto's 1791. 8. Ungeachtet mehrerer eingeſtreuten, glücklichen, Digreſſionen, doch ein wenig langweilig.) — Ungen. (Poetical Eſſays on . . . the principal Errors and corruption of man, the excellency of reaſon and of virtue, the freedom of the human ſoul u. ſ. w. 1791. 8. Weder als Philoſophie, noch Poeſie, von Werthe.) — Ungen. (The pleaſures of Memory 1792. 4.) — Ungen. (Amoretta, or the falſe ſtep recovered, a moral Poem, 1792. 8. Der Zweck des Verf. iſt das Beſte bey dieſem Gedichte.) — Ungen. (Humility 1792. 8.) — Ungen. (The Invitation or Urbanity 1792. 8.) — Ungen. (Poetic. Eſſais 1792. 8. enthalten mehrere, gut verſificirte, Gedichte über moral. und ſo gar metaphyſiſche

phyſiſche Gegenſtände.) — — Sammlungen: The poetical Library being a Collection of the beſt modern Engliſh Poems, chiefly didactic and deſcriptive, Leipz. 1786-1787. 8. 2 B. — —

**Lehrgedichte in deutſcher Sprache:** Von den Gedichten der Minneſinger gehören hierher: **König Tyro von Schotten, der Winsbecke und die Winsbeckinn,** zuerſt von Melch. H. Goldaſt in ſ. Paraeneſ. antiq. Germanor. . . . Lind. 1604. 4. und darauf im 2ten Th. des Schilterſchen Theſaurus, S. 51. ſo wie im 2ten Th. der Samml. von Minneſingern, Zür. 1759. 4. S. 251. und das zweyte, mit Bemerkungen über die Sprache, im 2ten Bde. des Bragur S. 223 u. f. herausgegeben. Auch findet ſich, im 1ten Bd. eben dieſes Werkes, S. 283. eine Ueberſ. des erſtern. Das Alter dieſer Gedichte ſoll in den Ausgang des 12ten Jahrh. fallen; und über den Verf. derſelben ſ. Bragur, Bd. 2. S. 226 u. f.) — In der vorhin angeführten Züricher Sammlung der Minneſinger finden ſich, Th. 1 S. 163. moraliſche Stanzen von **Walther von Metze.** Ein anderes, von ihm verfertigtes ähnliches Gedicht in franzöſiſcher Sprache führet den Titel, Mappemonde (S. Andr. du Cheſne Script. Rer. Franc.) — **Meiſter Gottfried von Straßburg** (In der gedachten Züricher Sammlung, Th 2. S. 183. finden ſich 22 Strophen moraliſchen Innhaltes von ihm. S. übrigens J. H. Prer de Poet. Alſat. erot. S. 15 u. f) — **Meiſter Conrad von Würzburg** (In eben jener Samml. iſt Th. 2. S 203 ein Gedicht moraliſchen Innhaltes zu finden. Ein größeres findet ſich handſchriftlich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 48.) — **Tomaſin de Zerklere,** oder von Cläre (Sein, unter dem Titel, Wälſcher Gaſt geſchriebenes, moraliſches Gedicht, findet ſich handſchriftl. zu Gotha und zu Ulm, und iſt, der Vorrede zu Folge ums J. 1216 abgefaßt. S. übrigens S. M. Gerberti It. Alt. S. 192. Jac. Püterich von Reicherzhauſen, S. 15.) — **Der Schynnenberger** (Eilf kurze, moraliſche und theologiſche Gedichte, finden ſich zu Jena. S. Wiedeburgs Nachr. S. 27.) — **Meiſter Rumelant von Schwaben** (Schrieb in der letzten Hälfte des 13ten Jahrh. ein moraliſch ſatir. Gedicht, wovon 79 Strophen ſich in der Jenaiſchen Samml. erhalten haben. S. Wiedeburgs Nachr. S. 37.) — **Meiſter Freydank** (Hanemann's Anfange aus Spangenbergs Buch über die Meiſterſänger zu Folge, lebte er im Anfange des 13ten Jahrhundertes; und ſo viel iſt gewiß, daß er in mehrern Dichtern aus dem letzten Vierteln dieſes Jahrhundertes angeführt iſt. Sein hinterlaſſenes Gedicht führet den Titel, **Beſcheidenheit,** und liegt handſchriftlich zu Straßburg, Gotha, Bremen, Hamburg, Görlitz, u. a. O. m. Umgeändert gab ihn Seb. Brand ſ. l. 1508. 4. Augsb. 1513. 4. und mit noch andern Veränderungen iſt er Worms 1538. f. mit Holzſ. ſo wie noch zu Frft. a. M. 1567. f. und Magd. 1583. 8. gedruckt. Nach einer ältern Handſchrift findet er ſich im 2ten Bde. der Samml. deutſcher Gedichte aus dem XII. XIII und XIV Jahrh. Berl. 1784 u. f. 4. und nach einer Handſchrift aus dem 14ten Jahrh. wird ihn Wolfg. Panzer zu Nürnberg herausgeben. (S. Bragur, Bd. 2. S. 447) Daß der, von J. Schertz, in ſ. Specim. Philoſ. mor. Germ. Argent. 1704 u. f. 4. gedachte Gnomologus nichts anders, als dieſer Freydank ſey, hat J. J. Eſchenburg, im 2ten Bde. des Bragur, S. 407. gezeigt. Zu den Erläuterungsſchriften gehören: Der Aufſatz von J. J. Bodmer Ueber die Poeſie des 16ten Jahrh. im 8ten St. S. 26. der Samml. Crit. Poet. und andrer geiſtvoller Schriften; und Ein Aufſatz, im 5ten Bd. der Leſſingiſchen Beytr. zur Geſch. und Litterat. N. XXVI. von J. J. Eſchenburg. S. auch Hummels Neue Bibl. von ſeltenen und ſehr ſeltenen Büchern, Bd. 2. S. 195. vergl. mit dem deutſchen Muſ. v. J. 1783. Bd. 1. S. 318.) — **Hugo von Triemberg** (1260-1300. Der Renner, verſtümmelt gedruckt. Frft. 1549. f. In Handſchrift zu Leipzig

(zwey-

(gereymbt) zu Tübingen, Heilbronn und Wolfenbüttel. Nachrichten von dem Buche und ſ. Verfaſſer u. d. m. giebt D. G. Morhof in ſ. Unterr. von der deutſchen Sprache, S. 380. Ausg. v. 1718. Gottſched in dem Program De rarior. Bibl. Paulinae Codic. Lipſ. 1746. 4. und C. W. Oetter in der Comment. de quibusdam Poetis med. aevi Teuton. imprimis de Hugone Trienbergio . . . Erl. 1747. 4. vergl. mit dem 1ſten Bd. N. 30. von deſſen Samml. verſch. Nachrichten aus allen Theilen der Hiſtor. Wiſſenſch. Erl. 1747-1749. 2. Bd. C. F. Flögel, im 3ten Bde. S. 11. f. Geſch. der komiſchen Litteratur u. a. m.) — Ein altes Meiſtergeſangbuch aus dem 13ten und 14ten Jahrhundert, zu Jena befindlich enthält vielerley moraliſche Gedichte, von welchen Wiedeburg in ſ. Nachr. S. 7 ſagt: „aus den moraliſchen Gedichten können unſre heutigen Dichter noch vieles lernen. Es iſt wohl faſt keine Tugend, die nicht hier ihr Lob erhalten, und kein Laſter, das nicht mit den häßlichſten Farben abgemahlt wäre." Auch findet ſich ebend. eine gereimte Ueberſ. des Spiegels der Menſchen Seligkeit. — Reinold von der Lippe (Sechs erbauliche Gedichte von ihm, in eben dieſer Sammlung zu Jena.) — Ein ungenannter Benediktiner zu Mölk hat allerhand moraliſche Gedichte geſchrieben, aus welchen Pez in ſ. Glossario verſchiedene Stellen anführt. — Joh. Vintler (1411. Das Buch der Tugend, Augsb. (1486.) f. in oberdeutſchen Reimen. S. Püterich von Reicherzhauſen, S. 34 u. f.) — In dieſen Zeitpunkt, und vielleicht in einen noch etwas frühern, gehören die, „Gar hübſche „Priamel, die mit faſt geyſtlich vnd auch „nit ſchwanger ſeind ſunder nutzlich vnnd „gut kurtzweylich zuhoeren ſind," im 3ten Bde. S. 183 u. f. der Leſſingſchen Beyträge zur Geſch. und Litteratur, und im 5ten Bde. S. 330 des Bragur. S. übrigens den teutſchen Merkur v. J. 1782. Mon. Auguſt. — Ungen. (Wem der geprannte wein nutz ſey, vnd wie er gerecht oder fälſchlich gemacht ſey, Bamberg (1493) und im 3ten Quartal
2ten Jahrganges S. 69 von der dresd
Quartalſchrift abgedruckt.) — Unge
(Die Leer, ſo dem Kaiſer Maximilian
ſeiner erſten Jugent gemacht, vnnd du
einen erfarnen trefflichen Mann ſei
Kriegsrecht im zugeſtelt iſt, bey der de
ſchen Ueberſ. der Schriften des Fron
und Onoſander, Maynz 1537. f. und
deutſchen Muſ. vom J. 1779. Bd. 1.
867.) — Hans Sachs (Von ſeinen
len moraliſchen Reimereyen mögen
nigſtens einige hier ſtehen, als: D
Manns Lob, darinnen faſt alle gute
gend vnd Sitten eines ehelichen Mann
begriffen vnd fürgebildet ſind . . geſche
J. 1529. Nürnb. 1563. 4. Calumn
oder Nachreden das greulichſte Laſter,
2ten Bd. ſ. W. der Nürnb. Ausgabe,
ſchr. im J. 1530. Neuer Spruch von d
Geld, was Nutz und Schadens dara
entſtehe, Nürnb. 1559. 4. Die,
ihm handelnden Schriften ſind bey d
Art. Fabel, S. 196. b. angezeigt.) -
Rud. Meyer († 1638 Dieſem,
J. C. Füßli Geſch. und Abbild. der b
ten Mahler in der Schweiz, Bd. 1.
93 genug bekannten Künſtler wird in
F. Kochs Compend. der deutſchen Litte
S. 183 der „Sterbensſpiegel, d. i. S
[illegible] Vorſtellung menſchlicher Nich
keit durch alle Stand und Geſchlecht
oder Rud. M. Todten-Tanz, ergänzt u
herausg. durch Conr. Meyern, Ma
Zür. 1650. 4. mit 60 Kpfrn." zugeſchr
ben; aber, ob er mehr als die Zeichnu
gen dazu gemacht, iſt noch wohl nicht e
ſchieden.) — Martin Opitz († 16
Seine moraliſchen Gedichte, obgleich m
beſchreibend, als lehrend, ſind vielleic
der beſſere Theil derſelben, als 1) Ve
vius von der Urſache des Feuerſpeie
welches im 22ten der Briefe zur Bildu
des Geſchmackes, im 6ten Th. zergliede
iſt. 2) Vielgut, oder von dem höch
Gute. 3) Zlatna, oder von der
müthsruhe. 4) Troſtgedicht in Widerw
tigkeiten des Krieges, in vier Büche
Seine Gedichte gab, geſammelt, J.
Zinkgräf, mit andern Gedichten von

miſten, Kirchner, Venator, u. a. m. Straßb. 1624. 4. heraus. Hierauf erſchienen ſie, Breslau 1628 und 1637. vollſt. Amſt. 1644. 12. 3 Bd. Bresl. 1690. 8. 3 Th. Durch Triller, verſtümmelt, Frankf. 1746. 8. 4 Bd. durch Bodmer und Breitinger, Z. 1745. 8. aber nur der erſte Theil. Nachrichten von ihm liefern, Chr. Coleri Laudatio . . . Lipſ. 1668. 4. Caſp. Gottl. Lindners Nachricht von Mart. Opitzens . . . Leben, Tode und Schriften, Hirſchb. 1740. und 1741. 8. 2 Bd. Leonh. Meiſters Charakteriſtik deutſcher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 145 u. f. Auch finden ſich noch Nachrichten in dem 24ten St. von Gottſcheds Beytr. zur crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, ſo wie bey Zachariä auserleſenen Stücken aus den beſten deutſchen Dichtern, u. a. m.) — **Andreas Scultetus** († 1648. Oſterliche Triumphpoſaune, Bresl. 1641. 4. Neu herausgegeben von G. E. Leſſing, Braunſchweig 1771. 8. mit noch einigen kleinern, unbedeutenden Gedichten, zu welchen Joh. Gottl. Jachmann eine beſondere Nachleſe, Bresl. 1774. 8. und H. Kloſe, in den neuen litter. Unterhaltungen, ebend. 1774 u. f. Beyträge drucken ließ.) — **Nic. v. Boſtel** († 1707. Seine poetiſchen Nebenwerke, Hamb. 1708. 8. enthalten auch einige Moraliſche Gedichte, worunter einige in der Niederſächſiſchen Mundart geſchrieben ſind.) — **Barth. Feind** († 1721. In ſ. Gedichten, Stade 1708. 8. finden ſich 1) die fürnehmſten Weltweiſen, 2) die Fortpflanzung der menſchlichen Seele, 3) die Unſterblichkeit der menſchlichen Seele.) — **Heinr. Brockes** († 1747. Sein irrdiſches Vergnügen in Gott, Hamb. 1724 u. f. 8. 9 Th. 1770. 8. 5 Th. Ausz. 1738. 8. enthält eben ſo viel Moral als Beſchreibung. Nachr. von dem Verf. giebt S. Murſinna, im 2ten Bd. ſ. Biogr. ſelecta; S. G. W. Götte in ſ. Gelehrten Europa, Th. 1. S. 8. Th. 3. S. 748; Meiſter, in ſ. Characteriſtik deutſcher Dichter, Th. 1. S. 276. Th. 2. S. 15.) — **B. J. Zell** (Erweckte Nachfolge zum irrdiſchen Vergnügen in Gott, beſtehend in phyſikal. und moraliſchen Gedichten, Hamb. 1735. 8.) — **Dan. Willh. Triller** (Poet. Betrachtungen über verſchiedene, aus der Natur und Sittenlehre hergenommene Materien, Hamb. 1725–1750. 8. 6 Th. Belehrung, wie es anzufangen, ein hohes Alter zu erlangen, Witt. 1750. 8.) — **Chriſtn. Friedr. Zernitz** († 1745. 1) Vernünftige Gedanken von der Natur und Kunſt in Schäfergedichten. 2) Der Menſch in Abſicht auf die Selbſterkenntniß. 3) Philoſophiſche Gedanken über die göttliche Weisheit bey dem Sterben der Menſchen. 4) Fehler einiger Rechtsgelehrten. 5) Gedanken von den Endzwecken der Welt, geſammelt unter dem Titel: Verſuch in moraliſchen und Schäfergedichten, Hamb. 1748. 8. Proſaiſch, obgleich nicht ohne Nachdruck.) — **Jac. Imm. Pyra** († 1744. S. den Art. Allegorie, S. 94. b) — **Chriſtl. Mylius** († 1754. Ueber die Bewohner der Kometen, urſprünglich in den Beluſtigungen, und nachher in ſeinen Schriften, Berl. 1754. 8.) — **Friedr. v. Hagedorn** († 1754. 1) Der Weiſe, 1741. 4. 2) Die Glückſeligkeit, 1743. 4. 3) Schreiben an einen Freund, 1747. 4. 4) Die Freundſchaft, 1748. 4. Sämmtlich in den moraliſchen Gedichten, H. 1750. 8. 5) Horaz, 1751. verbunden, mit den übrigen, in der 2ten Aufl. der moraliſchen Gedichte, Hamburg 1752. 8. Werke 1756. u. 1757. kl. 8. 3 Th. deren erſten Theil jene einnehmen. Sehr viel, obgleich mit Mühe erworbene Leichtigkeit und eine ſorgfältig bearbeitete, und in den neuern Zeiten ſo ſelten gewordene wohllautende Verſification zeichnen ihn vorzüglich aus. Sein Leben findet ſich im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biographie der Dichter, und in L. Meiſters Charakteriſtik deutſcher Dichter, Zür. 1785. 8. S. 336.) — **Joh. Elias Schlegel** († 1749. 1) Beweis, daß einem Dichter die Mathematik nützlich ſey. 2) Ueber die Verſchiedenheit der menſchlichen Begriffe. 3) Ueber die Liebe des Vaterlandes; zuerſt gedruckt in den Beluſtigungen und den Beyträgen, geſammelt im 4ten Th. ſ. W. Koppenh. 1765. 8.) — **Joh.**

Joh. Ad. Schlegel (Der Unzufriedene, ein epiſches Lehrged. in acht Geſ. geſchr. im J. 1745. gedr. in den Verm. Beytr. und im 2ten Bd. S. 95. der Ged. des Verf. Hanov. 1789. 8.) — Chriſtoph Joſ. Sucro († 1756. 1) Verſuch vom Menſchen, worinn der 95te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. 2) Furcht und Hoffnung. 3) Der Stoiker. 4) Die Gemüthsruhe. 5) Die Wiſſenſchaften, ſämmtl. Halle 1747. 8. und in ſeinen kleinern Schriften, herausgegeben von Gottl. Chriſtph. Harles, Koburg 1769. 8. Sein Leben findet ſich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 381.) — Joh. Friedr. von Cronegk († 1758. 1) Einſamkeiten, 6 Geſänge. 2) Einſamkeiten, 2 Geſ. in reimfr. Verſen; in das Franzöſiſche überſetzt, in Hrn. Hubers Choix de poeſies allem. im Recueil Nouveaux recueil pour le coeur et l'eſprit, und unter dem Titel: L'Young allemand 1771. 3) An ſich ſelbſt. 4) Einladung aufs Land. 5) Das Stadtleben. 6) Gewohnheit und Natur. 7) An Lis, von der Moralität der Poeſie. 8) An K. von der Zufriedenheit. 9) Das Glück der Thoren. Sämmtlich in ſeinen Werken, Anſp. 1765. 8. 2 Bd. Sein Leben findet ſich in C. H. Schmids Biographie der Dichter, und in deſſen Nekrolog, S. 130. Neue, tiefe, erhabene Gedanken über die verſchiedenen, von ihm beſungenen Gegenſtände darf man nicht erwarten, aber doch immer gute; und, wenn gleich nicht vollkommene, doch immer männliche, und edle Darſtellung.) — Joh. Joſ. Sucro († 1760. 1) Ueber die beſte Welt, 1746. 2) Ueber die vergnügte Einſamkeit. 3) Ueber den moraliſchen Nutzen der Poeſie. Gottſchediſche Verſe.) — Nic. Dietr. Gieſeke († 1765. In ſ. Ged. Braunſchw. 1767. 8. finden ſich, S. 3 u. f. verſchiedene Moral. Gedichte, und ſ. Leben im Nekrolog S. 425.) — Chr. Fürchteg. Gellert († 1769. 1) Der Menſchenfreund. 2) Der Stolze. 3) Rechter Gebrauch des Reichthums und der Ehre. 4) Der Chriſt. 5) Der Ruhm. 6) Die Freundſchaft, zuerſt bey ſ. Fabeln und Erz. Leipz. 1746. gedr. Da Gellert mehr die vorgetragenen Wahrheiten empfehlen, als ſie dichteriſch anſchaulich machen, mehr Moraliſt, als eigentlicher Dichter ſeyn wollte: ſo gewähren dieſe Gedichte höchſtens allgemeinen Unterricht. S. übrigens den Art. Fabel, S. 197 u. f.) — J. M. v. Loen (Moraliſche Ged. herausgeg. von Neumann, Frft. und Leipz. 1751. 8.) — Montans zu Hinterbergen (Phyſikal. und Moraliſche Gedichte . . . Riga 1751. 8.) — Gottfr. Ephr. Scheibel (Hiſtor. und phyſikaliſches Gedicht, die Witterungen, Bresl. 1752. 8.) — Joh. Fdr. Camerer (Gedicht von der Heucheley, Gött. 1751. 8.) — Gottfr. Schrenckendorf (Verſuch in moral. Gedichten, Dresden 1752. 8.) — Magdal. Sibil. Riegerinn (Geiſtl. und moraliſche Gedichte, Carlsr. 1754. 8.) — Friedr. Carl Caſ. v. Creutz († 1770. 1) Die Gräber, 6 Geſ. 1760. 2) Verſuch vom Menſchen, 2 Bücher. 3) Lucreziſche Gedanken. Nach einigen frühern Drucken, in ſeinen Werken, Frankf. 1769 8. Der Verf. ſcheint nicht ſo ganz Meiſter ſeiner Ideen geweſen zu ſeyn, daß er ſie immer beſtimmt, und in der richtigſten Verbindung mit einander, zu geſchweigen dichteriſch wahr, hätte darſtellen können. Eine auf ihn Frft. 1771. erſchienene Lobrede enthält etwas von ſeinem Leben, das ſich auch ausführlicher im Nekrolog, S. 463 findet.) — Dan. Schiebler († 1770. Poetik des Herzens, im 2ten Bd. der Unterhaltungen, und dann in ſeinen von Hrn. Eſchenburg herausgegebenen Werken, Hamb. 1773. 8. Sein Leben findet ſich in Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 532.) — Joh. Friedr. Loewen († 1771. 1) Mittel ſein Glück zu machen. 2) Der Schein betrügt. 3) Die Religion des Herzens. 4) Gott iſt die Liebe. 5) Der Genuß des Lebens. 6) Glück und Ruhe. 7) Der Adel. 8) Sittenſprüche. 9) An Tartüffe. 10) Der Bilderwerber, Hamb. 1758. 8. Und mit den übrigen, in ſeinen Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. Das letztere Gedicht hat einige leidliche Stellen. Das Leben des Dichters findet ſich in der Theaterchronik, und im Nekrolog, S. 55.) — **Albr. v. Haller** († 1777. 1) Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben, 1729. 2) Die Falſchheit menſchlicher Tugenden, 1730. 3) Ueber den Urſprung des Uebels, 3 Bücher, 1734. von welchem der 25te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. der neuen Ausgabe handelt. Die erſte Ausgabe ſeiner Werke iſt vom J. 1732. die letzte vom J. 1777. und die ächten ſind zu Bern und Göttingen gemacht. In das Franzöſiſche ſind ſeine Werke durch Bern. Tſcharner überſetzt, und zu Zürich 1759. Paris 1775. 8. gedruckt; in das Italieniſche 1769. Eine Vertheidigung der ſchweizeriſchen Muſe D. Alb. H. ſchrieb Breitinger, Zür. 1744. 8. Sein Leben, oder doch Nachrichten von ihm, liefert, unter mehrern, H. Heyne's Elogium H. Gott. 1778. 8. Ein Aufſatz von J. G. Zimmermann, im deutſchen Muſeum, vom J. 1778. Der Muſenalmanach vom J. 1779. S. 18. L. Meiſters Charakteriſtik der deutſchen Dichter, Zür. 1785. 8. S. 315. Ch. H. Schmids Nekrolog, S. 698. Tſcharners Lobrede, Bern 1778. 8. u. a. m.) — **Ludw. Fdr. Lenz** († 1780. Ueber die Liebe, 2 Geſänge, Altenb. 1743. 4.) — **Gotth. Ephr. Leſſing** († 1781. 1) Ueber die Religion. 2) Ueber die menſchliche Glückſeligkeit. 3) Ueber die Regeln der Wiſſenſchaften zum Vergnügen, beſonders der Poeſie und Muſik, nur Bruchſtücke, in ſeinen kleinen Schriften, Berl. 1753–1756, 12. 6 Th. und in ſeinen vermiſchten Schriften. Meines Bedünkens gehört auch ſein Nathan der Weiſe, 1779. dieſes erhabenſte aller Lehrgedichte, hierher. Das Leben des Verf. iſt in Chr. H. Schmids Nekrolog, S. 747. und im 2ten Bd. S. 339. von L. Meiſters Characteriſtik d. d. D. erzählt. Auch hat C. G. Schütz, Halle 1782 eine Vorleſung über ihn drucken laſſen, und in der zweyten Samml. von J. G. Herders Zerſtreuten Blättern, Gotha 1786. 8. findet ſich, S. 377. ein Aufſ. über ihn.) — **Joh. Jac. Bodmer** († 1783. Charaktere deutſcher Dichter, in ſeinen Lobgedichten und Elegieen, Zürich 1747. 8. und in ſeinen Gedichten in gereimten Verſen, Zür. 1754. 8.) — **Magnus Gottfr. Lichtwer** († 1783. Recht der Vernunft, L. 1758. 4. In das Franzöſiſche überſetzt 1777. Schon die Wahl eines ſolchen Stoffes ſcheint unglücklich; die Ausführung iſt es wirklich. Das Leben des Verf. wird in Hrn. Schmids Biographie der Dichter im Nekrolog, S. 872. In L. Meiſters Characteriſtik d. d. Dichter, Th. 2. S. 150 im Jour. von und für Deutſchland, in Weidlichs Biogr. Nachr. erzählt, und iſt von Frd. W. Eichholz, Halberſt. 1784. 8. beſonders geſchrieben.) — **Joh. Andr. Cramer** († 1788. Ueber die Wünſche des Menſchen, in den bremiſchen Beyträgen; franzöſiſ. in der Choix varié, gut verſificirt. Auch findet ſich noch im 2ten St. ſ. Hinterlaſſenen Gedichte, Alt. 1791. 8. (die zu dem ungereimten Producte Reiegaß gehören) ein hieher gehöriges Gedicht, der Menſch, in fünffüßigen reimloſen Jamben, ein Fragm. in vier Geſ. wodurch ſein Ruhm wohl nicht vergrößert werden wird.) — **Bern. Tſcharner** (Die Wäſſerung der Aecker, Zür. 1754. 8. Franzöſ. durch ihn ſelbſt, in Hrn. Hubers Choix. Reime.) — **Abr. Gotth. Käſtner** (1) Ueber den Streit zwiſchen Vernunft und Aberglauben. 2) Vom Kometen. 3) Von vernünftigen Rechtsgelehrten. 4) Ueber einige Pflichten der Dichter. 5) Ueber die Reime. 6) Ueber die Pflicht der Dichter, allen Leſern deutlich zu ſeyn; in ſeinen vermiſchten Schriften. Alt. 1755–1774. 8. 2 Th.) — **Mart. Wieland** (1) Die Natur der Dinge, oder die vollkommene Welt, Halle 1752. 8. Jetzt verbeſſert in den poetiſchen Schriften, Zür. 1770. 8. 3 Th. 2) Anti-Ovid, 2 Geſ. 1752. und verbeſſert in der vorhin angeführten Auflage. 3) Muſarion, oder die Philoſophie der Grazien, in drey Büchern, Leipz. 1768. 8. 1770. 8. und verändert im erſten Bd. der Gedichte, Leipz. 1784. kl. 8. Franzöſ. von Kolbe, Lauſ. 1768. 8. Von einem Ungen. Par. 1769. 8.

Jtal. 1790. 8. Meines Bedünkens das intereſſanteſte aller bis jetzt geſchriebenen Lehrgedichte. 4) Endymion, ein Fragment in dem Göttingiſchen Muſenalmanach vom J. 1773.) — **Joh. Phil. Lor. Withof** († 1789. 1) Betrachtungen über die eiteln Bemühungen nach zeitlicher Glückſeligkeit, in den Gedichten, Brem. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die moraliſchen Ketzer, Duisb. 1760. 4. 2) Das Weſentliche in der Redlichkeit, in den Ged. Br. 1751. 8. Umgearbeitet, unter dem Titel, die Redlichkeit, Halberſt. 1770. 8. 3) Ueber die Ehre in den Wiſſenſchaften, ebend. 4) Der mediciniſche Patriot, in den Aufmunterungen in moraliſchen Gedichten, Dortmund 1755. 8. 5) Ueber die ſinnlichen Ergötzungen, in ſieben Verſuchen, ebend. wovon der 49te der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, im 2ten Th. u. ſ. w. handelt. 6) Sokrates, oder von der Schönheit, ebend. Sämmtlich in ſeinen Gedichten, Leipz. 1780-1783. 8. 2 Bd. Zuſammengedrängte, und ſtark ausgedrückte Jdeen machen ſeine Lectüre, eben ſo intereſſant, als hin und wieder harte und proſaiſche Darſtellung, und geſuchter Ausdruck, ſie unangenehm machen. Sein Leben iſt im 2ten Th. S. 290 von L. Meiſters Characteriſtik erzählt.) — **Joh. Jac. Duſch** († 1) Die Wiſſenſchaften, in neun Büchern, Gött. 1750. 8. Jn den verm. Werken, Jena 1754. 8. Sehr verbeſſert und verändert, im 1ten Theil der poet. Werke, Alt. 1765. 8. 2) Von der Zuverläſſigkeit der Vernunft in den drey Gedichten, Alt. 1756. 4. und im 1ten Th. d. W. Franzöſ. in Hrn. Hubers Choix. 3) Von den Schwächen der Vernunft in den üppigen Erfindungen, ebend. 4) Von den Schwächen der Vernunft in unnützen Speculationen, in Form eines Geſpräches, ebend. 5) Die Glückſeligkeit der Tugendhaften, Alt. 1763. 8. 6) Rede von den Belohnungen guter Regenten, Alt. 1759. 4. 7) Die Sympathie, Alt. 1774. 4. 8) Fragmente eines Gedichtes vom Landbaue, im 1ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmackes, neue Auflage. Auch gehört, im Ganzen, ſein Tempel der Liebe 1755. 8. der, unter dem Titel, Zelon und Themire, den 3ten Th. ſ. Poet. W. ausmacht, mehr hieher, als zu den Heldengedichten) — **Joh. Pet. Uz** (Verſuch über die Kunſt ſtets fröhlich zu ſeyn, Leipz. 1760. 8. vier Geſ. im 2ten Th. der Werke, Leipz. 1768. 8. Franzöſ. in Hubers Choix, und in dem Choix varié de poeſies philoſophiques.) — **Juſt. Friedr. Erdm. Fabrizius** (1) Damon, von der wahren Größe des Geiſtes, 2 Geſ. im 2ten Th. der Anthologie der Deutſchen, und in des Verf. vermiſchten Gedichten, Halle 1754-1763. 8. 2 Th. 2) Vom Glücke des Menſchen durch die wahre Religion, ebend. 3) Von der Zulaſſung des Falles, ebend. 4) Moral. Lehrgedichte über den Frieden, Magdeb. 1762. 8. Hin und wieder ein guter und erträglich gut ausgedruckter Gedanke.) — **J. G. Scheffner** (Jn ſeinen freundſchaftlichen Poeſien eines Soldaten, Berl. 1764. 8. finden ſich 1) Verſuch über die Sittlichkeit und Empfindung. 2) Ueber die platoniſche Liebe. 3) Ueber die Ruhe. 4) Ueber die Unzufriedenheit. 5) Ueber die Kunſt, ſtets fröhlich zu ſeyn. 6) Ueber die Seele und ihre Unſterblichkeit. 7) Ueber das Landleben. 8) Ueber die Quellen des Vergnügens; im Ganzen leichter und natürlicher Ausdruck.) — **Chriſtn. Gottl. Steinberg** (Ueber die Gottheit und Religion, ein Verſuch, Bresl. 1763 und 1773. 8.) — **C. F. W.** (Meine Geſinnungen, ein Lehrged. Berl. 1768 8.) — **Ungenannter** (Das Glück der Liebe, Braunſchw. 1769. 8. 3 Geſänge. — **Frd. Wilh. Müller** (Milon und Theron, Mannh. 1769. 8.) — **Joh. Mich. Reinhold Lenz** (Die Landplagen, in ſechs Büchern, Königsb. 1770. 8. Gut gemeynt, aber ſchlecht ausgeführt.) — **M. L. M. R.** (Die Leidenſchaften, Han. 1770. 8.) — **Rud. Wilh. Dobel** (Jn ſ. Aufſ. aus der Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Greifsw. 1770. 8. finden ſich S. 275 u. f. auch einige ſchwache moraliſche Gedichte.) — **G. Ad. Amman**

(Die Vorſehung, Augsb. 1771. 8.) — J. G. K. X. (Die Samml. einiger Gedichte, Bayr. 1773. 8. enthält auch einige moral. Gedichte.) — Von den Neuen Metriſchen Gedichten, Schw. 1773. 8. führt eines den Titel: Empfehlung der Vaterlandsgeſchichte an deutſche Biedermänner. — **J. Friedr. Schuch** (Die Gütigkeit Gottes, Frft. 1773. 8.) — **J. G. Pfranger** (Die Vorſehung. Hildburgsh. 1773. 8.) — **J. W. Gleim** (Halladat, oder das rothe Buch, Hamb. 1774. 4. 2 Th. Ein 3ter Th. ſ. l. et a. 8.) — **G. M. v. Weiſſenbahn** (Der Fels, Wien 1774. 8.) — **Jo. Heinr. Heydenreich** (Das Grab, in vier Geſ. Lpz. 1775. 8.) — **Chriſtph. Wormberg** (Moral. Schilderungen der Jahreszeiten, Wien 1775. 8.) — **Ungen.** (Didactiſches Gedicht über Gebrauch, Geſetz und Billigkeit ſ. l. 1777. 4. nicht ganz ſchlecht) — **Math. Eberh. Kröger** (Verdienſt bleibt nicht unbelohnt. Jena 1777. 8.) — **Ungen.** (Ebazilloma, ein Blick ins Vaterland der Seelen, 4 Geſ. Leipz. 1778. 8.) — **B. Frdr. Menden** (Lehrgedichte und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — **Joa. Chr. Blum** (Ueber die Moralität der Poeſie, im D. Muſeum, v. J. 1778. Mon. Nov. Anfang eines Jagdgedichtes, ebend. Mon. Aug. 1779.) — **Aug. Hennings** (Olavides . . . Kopenh. 1779. 8.) — **Karl Jul. Friedrich** (Situationen, oder Verſuche in philoſophiſchen Gedichten, Leipz. 1782. 8. Verb. Wien 1786. 8.) — **J. B. Alxinger** (In ſ. Poet. Schriften, Leipz. 1780. 8. Klagenf. 1788. 2 Bde. finden ſich mehrere gute Lehrgedichte.) — **Overbeck** (Lehrgedichte und Lied. Lindau 1786. 8.) — **M. C. P. Conz** (Moſes Mendelsſohn der Weiſe und der Menſch, ein lyriſch-didactiſches Gedicht in vier Geſ. Stuttg. 1787. 8.) — — Auch finden ſich mehrere, hieher gehörige Gedichte, in C. A. Clodius Verſuchen aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767 u. f. 8. Vier Stücke, und in ſ. Vermiſchten Schriften, ebend. 1780. 8. 4 Th. — In den Ged. von dem Ueberſ. des treuen Schäfers, Wit. 1775. 8. — In dem Leipziger Taſchenbuch für Dichter, als die Wanderungen der Muſen von Meißner, u. a. m. — Auch haben wir noch ein Gedicht dieſer Art, in Proſa, Der Landbau . . von C. G. Röſſig, Lpz. 1779. 8. — —

Zu dieſer Gattung von Gedichten gehören, im Ganzen, die **poetiſchen Epiſteln**, obgleich ein großer Theil derſelben nicht gerade lehrend iſt. Anweiſungen dazu ſind ſehr wenige und ſehr wenig hinlängliche vorhanden. Von den **franzöſiſchen** Theoretikern ſagt Batteux, Th. 3. S. 226 der Raml. Ueberſ. 4te Aufl. und Marmontel, in ſ. Poetik, Bd. 2, S. 523. Ausg. v. 1763. etwas davon. Unter den **Engländern**, Addiſon, im 618ten Bl. des Zuſchauers, und Newberry im 18ten Kap. ſ. Art of Poetry, Bd. 1. S. 116. Ausg. v. 1762. Unter den **Deutſchen**, Gottſched, im 3ten Kap. des 2ten Thls ſ. Dichtkunſt; J. J. Eſchenburg, in ſeinem Entwurf einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 136. der Ausg. von 1789. Auch finden ſich in der Vorr. zu J. A. Eberts Epiſteln, Hamb. 1789. 8. S. LIV u. f. verſchiedene einſichtsvolle Bemerkungen. Geſchrieben haben dergleichen, bey den **Römern**: **Q. Horatius Flac.** (Zwey Bücher; überſetzt in das Italieniſche mit den ſämmtl. W. des Horaz, von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. Von Franc. Borgianelli, Ven. 1737. 8. Von Bertola, Sienna 1781 und 1782. 8. 2 Bände. Einzeln, von Lud. Dolce mit einem Disc. und nebſt den Sat. Ven. 1559. 8. in reimfr. Verſen; von Steſ. Pallavicini, in ſ. Opere, Leipz. 1736. 8. Ven. 1744. 8. 4 B. In das Franzöſiſche: Mit den ſämmtl. Werken des Horaz, in Verſen, von Luc de la Porte 1584. 12. 2 B. Von Robert und Ant. d'Agneaux 1588. 8. und von verſchiedenen, herausg. von Bruzen de la Martiniere, Amſt. 1727. 12. 2 Bd. In Proſa, von Dienvenu 1633. 12. Von Mich. de Marolles 1652. 8. 2 B. Von Alex. de Martignac 1678. 12. 2 B. Von Jer. Tarteron 1685. 12. 1713. 12. 2 B. Von Andr. Dacier

1681-1689. 12. 10 B. 1735. 12. 8 Bde. Von N. Et. Sanadon 1728. 4. 2 Bde. 1756. 12. 8 B. Von Ch. Batteux, auslaſſend, 1750. 8. 2 B. Von dem Abt Salmon 1752. 12. 2 B. Von Binet 1783. 12. 2 B. Einzeln, von Fr. de Maucroix, nebſt den Sat. in ſ. Oeuvr. poſth. Par. 1726. 12. In das Engliſche: Von Th. Drant, nebſt den Sat. 1567. 4. Von Rich. Fanſhaw 1652. 8. Von Brome 1660. 8. Von Th. Creech 1684. 8. mit den übrigen Werken des Horaz; von Dunſter 1712. 8. nebſt den Satiren; von Oldsworth 1737. 12. von Phil. Francis 1743. 8. 4 B. 1778. 12. 4 B. mit den übrigen W. des Horaz; von Watſon 1750. 12. 2 B. eben ſo. Von Stirling 1752-1753. 12. 2 B. eben ſo; von Chr. Smart 1757. 12. 2 B. 1780. 12. 4 B. eben ſo; von J. Duncombe 1758-1759. 8. 2 B. 1767. 12. 4 B. eben ſo; von J. Gray, nebſt den Oden 1778. 8. In das Deutſche, mit den ſämmtl. Werken des H. von Rathe, Hal. 1671. 8. Von [illegible], Caſſel 1749. 8. 2 B. Von ** Anſpach 1773-1776. 8. 3 Bde. Einzeln von M. Wieland, Deſſau 1782. 8.) — Mag. Auſonius († 394. Unter ſeinen Gedichten finden ſich 25 nachläſſig, wie Alles von ihm, geſchriebene Briefe.) — — Von Neuern, in lateiniſcher Sprache: Hier. Fracaſtor († 1553. Seine Gedichte, in ſ. Werken, Ven. 1555. 4. Par. 1739. 4. 2 Bd. und einzeln, Par. 1718. 8. gedruckt, beſtehen faſt gänzlich aus Briefen. — — Von Italienern: Sie ſcheinen erſt, in neuern Zeiten, auf dieſe Form der Einkleidung, und vielleicht durch das Beyſpiel der neuern Völker gebracht worden zu ſeyn; wenigſtens ſind mir von ältern Dichtern keine eigentlichen Epiſteln bekannt; die, von Ant. Bruni, Lor. Craſſo, u. a. m. gehören zu den Heroiden (ſ. dieſen Artikel). Der erſte, mir bekannte Dichter, welcher eigentliche Briefe geſchrieben, iſt, Franc. Algarotti († 1764. In ſeinen verſchiedentlich gedruckten Werken, als Livorno 1765. 8. 8 Bde. Cremona 1778. 8. 7 Bde. finden ſich verſchiedene in reimfr. Verſen, welche, einzeln, Ven. 1759. 12. erſchienen.) — Carlo Innoc. Frugoni († 1768. Eben dergleichen in ſ. Opere, Parma 1779. 8. 9 Bd. Lucca 1779. 8. 15 Bde.) — Piet. Chiari (L'uomo, Lett. filoſ. in verſi martelliani, Ven. 1758. 8.) — Adelaſto Anascalio (Ein arkadiſcher Nahme, Saggio di Lettere piac. crit. morali, in verſi martelliani, Ven. 1759. 8.) — Giov. Giuſ. Colpani (Poemetti e Piſtole, Fir. 1769. 8.) — Hipp. Piedemonti (Verſi, unter dem Nahmen von Polidete Melpomenio, Baſſano 1784. 8. Sie enthalten der Epiſteln achte, die alle ſchön geſchrieben ſind.) — Giov. Coureil (Epiſt. ſopra i Poeti.) — Gir. Pompei (Der 5te Th. ſ. Opere, Ver. 1791. 8. enthält deren verſchiedene.) — — In ſpaniſcher Sprache: Juan de Boscan (In ſ. Obras, Med. 1554. 4.) — Andres Rey de Artieda (Diſc. Epiſtolas … Zarag. 1605. 4.) — — In franzöſiſcher Sprache: Chriſtine Piſan (1411. Hat, ſo viel ich weiß, zuerſt in dieſer Form gedichtet. Ihre Epiſtre de Othea iſt vorher bereits angeführet.) — Guil. Cretin oder du Bois (Seine Poeſies, Par. 1527. 1723. 8. enthalten deren eine gewiſſe Anzahl.) — Jehan le Maire (Le triumphe de l'Amant vert, comprins en deux Epiſtres fort joyeuſes … Par. 1535. 16. 1548. 4.) — Mich. d'Amboiſe (Auſſer ſeinen, bey dem Art. Heroide, S. 573. bereits angeführten Epitr. vener. und Contre Epiſtres d'Ovide finden ſich deren auch bey ſ. Complaintes de l'Eſclave fortuné, P. ſ. a. 8. Bey ſ. Penthaire de l'Eſcl. fort. Par. 1530. 8. und bey ſ. Babylon, P. ſ. a. 8.) — Jean Marot (In dem Rec. des Oeuvr. 1536. 16. Oeuvr. 1723. 12.) — Clem. Marot (S. ſ. Oeuvr. Lyon (1538.) 8. 1545. 8. Haye 1731. 4. vier Bände 12. ſechs Bde. Daß ſeine Manier und ſein Styl ſehr häufige Nachahmer unter den Franzoſen gefunden haben, iſt bekannt. Nachr. von ihm finden ſich in der Bibl. franc. des Goujet, Bd. XI. S. 37 u. f.) — **Ch. Fontaine** (Les Ruiſſeaux de Fontaine . . . cont. Epitres . . . Lyon 1555. 12.) **Gill. d'Aurigny** (S. Tuteur d'amour, ſ. l. et a. 16. Par. 1533. 16. enthält viel Epiſteln.) — **Jean Bouchet** (Epitres morales et fam. Poit. 1545. f. Auch finden ſich deren bey ſ. Panegyr. du Chev. ſans reproche, ebend. 1527. 4. und bey mehreren ſeiner dichteriſchen Produkte, wovon Goujet, a. a. O. S. 265 u. f. Nachrichten giebt.) — **Jean d'Authon** (Deux Epitr. en vers; Epitr. envoyées au Roi, Lyon 1509. 8.) — **Mellin de St. Gelais** (Oeuvr. poet. Lyon 1574. 4. Par. 1719. 12. 2 B.) — **Franc. Habert de Berry** (Epiſteln von ihm finden ſich in ſ. Jeuneſſe du Banny de Lyeſſe, Par. 1541. 8. und bey mehreren ſ. Poet. Schriften, wovon Goujet a. a. O. Bd. XIII. S. 8 u. f. Nachrichten giebt. Er ſoll übrigens die rimes redoublées, und nicht, wie Voltaire irgendwo ſagt, d'Aſſouci, zuerſt gebraucht haben.) — **Jean de la Jeſſee** (S. premieres Oeuvr. . . . Anv. 1583. 4. 4 Bde. enthalten auch eine Menge Epiſteln.) — **Math. Regnier** († 1613. Bey ſ. Satiren, Par. 1608. 4. Lond. 1729. 4. P. 1733. 4. Amſt. 1745. 12. 2 B. finden ſich drey Epiſteln.) — **Guil. Bernard de Nervese** (Seine Eſſ. poet. Par. 1605. 12. enthalten verſchiedene ſehr kalt abgefaßte Epiſteln.) — **Pierre Goudelin** († 1649. Hat, in der Mundart von Languedoc, ſehr gute Epiſteln geſchrieben.) — **Cl. Lullier Chapelle** († 1686. Ich ſetze ſeine, an die H. Brouſſin gerichtete, bekannte Reiſebeſchreibung, hieher. In ſeinen Werken, Amſt. 1755. 12. 2 Bd. n. A. finden ſich noch einige leicht geſchriebene Epiſteln.) — **Antoinette des Houlieres** († 1694. In ihren Werken, Par. 1724 und 1757. 12. 2 Bd. finden ſich verſchiedene, leicht und natürlich geſchriebene Epiſteln. — **Nic. Boileau** († 1711. Daß ſeine Epitres, wie alle ſeine Werke, gut verſificiert ſind, iſt bekannt; weniger, daß der Ton in jedem einzeln Gedichte ſehr ungleich iſt, und daß die für ſeine beſte Epiſtel gehaltene 9te eigentlich aus lauter ſchiefen, unbeſtimmten Ideen und leeren Declamationen beſteht. Seine Bewunderer mögen Marmontels Dichtkunſt, Bd. 2. S. 318. leſen, wenn ſie nicht ſelbſt den Dichter ſtudieren wollen.) — **Guil. de Chaulieu** († 1720. Seine Werke, Par. 1720. 12. vollſt. Par. 1757. 12. 2 Bd. 1774. 8. 2 Bd. mit den Gedichten des la Farre zuſammen, enthalten ſcherzhafte, leicht und angenehm geſchriebene Briefe und Epiſteln.) — **Ant. Hamilton** († 1720. Im 4ten Bd. ſ. Werke, Par. 1749. 12. 6 Bd. finden ſich einige launichte, angenehme Epiſteln.) — **Jean B. Rouſſeau** († 1741. Seine Werke, Londr. 1743. 8. 1748. 12. 4 Bd. enthalten 2 Bücher Epitres, welche, in Rückſicht auf Darſtellung, äuſſerſt nachläſſig, und in Rückſicht auf die zum Grunde liegenden Ideen, ſchlecht gedacht ſind.) — **Henr. Favier** († 1753. Epitres à Mr. Racine 1730. 8.) — **P. C. Nivelle de la Chauſſee** († 1754. Epitre de Clio 1734. 12.) — **Lenglet du Freſnoy** (Ep. à Dom Mattheo Egerin 1742. 12.) — **Fr. Joach. de Pierre de Bernis** (Seine Poeſ. div. 1744. 8. und Oeuvr. mel. 1752. 12. 1761. 12. Haye 1765. 8. Lond. 1779. 8. 2 Bde. enthalten verſchiedene geiſtreiche Epiſteln.) — **Lieude de Sepmanville** (Epitre au Roi par le premier Marguillier de Fontenoy 1745. 4.) — **Robbe de Beauveſet** (Epitre du Sieur Rabot, Maitre d'Ecole de Fontenoy 1745. 4. Epitre à Mr. de St. Foix 1767. 12. Auch gehört noch ſ. Odyſſée 1766. 8. hieher.) — **Louis Racine** († 1758. Fünf Briefe in ſ. Oeuvr. Par. 1747. 12. 6 B. die gut, obgleich ein wenig ſchwach, geſchrieben ſind.) — **Clerc de Montmercy** (Epitre au P. de la Tour 1749. 4. A Mr. Petit 1769. 8. Die längſte, welche wohl noch geſchrieben worden; denn ſie enthält über zwey tauſend Verſe. In einer andern, an d'Alembert gerichtet, welche den Titel Ecarts de l'Imagination führt, ſchildert der Verf. den Tempel der Einbildungskraft, worin der Eimer des Taſſoni der Weihkeſſel, und die vom Pope beſungene Locke der Sprengwedel iſt. Erasmus hält die Lobrede der Göttinn vor der Lampe der Begeiſterung; Quinault herbergirt in den Wäldern Italiens, u. ſ. w. Doch fehlt es nicht an einigen glücklichen Stellen.) — **Ch. Ch. Poſſelier** († 1763. Epitre à un jeune Auteur ſur l'abus des talens d'eſprit 1750. 12. und in ſ. Oeuvr. 1772. 8.) — **Baillet de St. Julien** (Sur l'amour du plaiſir et de la gloire 1750. 12.) — **Abt Sabatier** (A Mr. Poule, ſur la methode de diviſer le diſcours 1754. 8. und in ſ. Oeuvr. 1767. 12.) — **Mich. Jean Sedaine** (In ſ. Rec. de Poeſies 1752-1760. 12. 2 Th. finden ſich einige angenehme, launichte Epiſteln, von welchen die an ſeinen Rock berühmt, und in J. J. Eſchenburgs Beyſpielſammlung Bd. 5. S. 400 aufgenommen worden iſt.) — **J. D. Capel** (Sur un diſc. moderne 1756. 8.) — **Dom Dupleſſis** (Epitres pref. au Roi de Pologne 1656. 4.) — **Friedr. Marmontel** (Seine älteſte Epiſtel, an Voltaire gerichtet, iſt im J. 1756 erſchienen. Später ſchrieb er les charmes de l'Etude, an einen Dichter 1760. 8. und la voix des Pauvres, bey Gelegenheit der Feuersbrunſt, welche das Hotel de Dieu verzehrte, an eine Schauſpielerinn 1773. 8. Sämmtlich im 17ten Th. ſ. W. Sie ſind kalt, proſaiſch und in einem gekünſtelten, [illegible] Tone abgefaßt.) — **Ant. Alex. Henri Poinſinet** († 1769. A Mr. Keyſer 1757. 8. A Mr. le C. de la Tour d'Auvergne 1758. 8. A Md. Denis et à Mel. Corneille 1761. 8. A Mr. Colardeau 1762. 8.) — **Franc. Phil. de St. Laurent de Reyrac** (Sur le vrai bonheur de l'homme 1758. 8. Les charmes de la vie privée 1761. 12.) — **Cl. Mar. Giraud** (A l'abbé Lambert ſur les Eccleſiaſtiques 1759. 12. Du Diable à Mr. de Voltaire 1760. 8.) — **Bern. Louis Vernac de la Baſtide** (Epitres ecr. de la campagne 1760. 12. A l'ombre de Calas 1765. 8.) — **Joſ. Franc. Desmahis** († 1761. In ſ. Oeuvr. Par. 1763. 12. 1778. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene, leicht und angenehm geſchriebene Epiſteln.) — **Cl. de la Touche** († 1761. Le Soupir du Cloitre und Epitre ſur l'amitié, P. 1766. 8. in Wärme abgefaßt.) — **De la Harpe** (l'Homme de Lettres 1760. 8. und mehrere in ſ. Oeuvr. 1779. 8. 6 Bde. Gut verſificirt, aber größtentheils trocken und kalt.) — **St. Peravi** (Sur la Conſomption 1761. 8. und mehrere in dem Almanac des Muſes.) — **Ant. Thomas** (Epitre au Peuple 1761. Edel gedacht und mit Feuer geſchrieben.) — **Barthe** (Epitres ſur divers ſujets 1762. 8. Auch finden ſich deren von ihm in dem Almanac des Muſes, ſämmtlich mit Leichtigkeit und Lebhaftigkeit geſchrieben.) — **Fr. Ch. Vallier** († 1778. Aux Grands et aux Riches 1764. 8.) — **Pravier** (Ep. au Roi de Pruſſe 1764. 8.) — **De Liſle** (Epitre ſur les Voyages 1765. 4.) — **Legier** (Epitre à Diderot 1765. 8. und verſchiedene dergleichen in dem Almanac des Muſes.) — **Fr. J. Willemain d'Abancour** (Epitre à la vertu, bey der Lettre de Narval 1766. 8.) — **Alex. Tannevot** († 1773. In ſ. Poeſies 1766. 12. 3 B. finden ſich mehrere Epiſteln.) — **Collé** (Epitre à Hymen 1766. 1783. 8.) — **Gab. Hen. Gaillard** (Epitre aux malheureux 1766. 8.) — **Abt Langeac** (Lettre d'un fils parvenu à ſon pere laboureur 1768. 8. D'un fils à ſa mére, 1768. 8. und einige in dem Almanac des Muſes.) — **Jean Fontaine Malherbes** (Epitre aux Pauvres, 1768. 8. und einige kleinere in dem Alm. des Muſes.) — **Conville** (Les Ruines 1768. 8.) — **Louis S. Mercier** (Que notre Ame peut ſe ſuffire elle-même 1768. und mehrere in dem Alm. des Muſes.) — **Ungen.** (L'heureux jour, Epitre à

Mon Ami 1768. 8. mit Kupf. Eines der reizendſten Gedichte dieſer Art.) — **Leonard** (Sur la neceſſité d'etre utile 1758. 8. und mehrere in dem Almanac des Muſes, ſo wie in ſ. Eſſais de Litterature 1769. 12. und in ſ. Oeuvr. 1787. 12. 2 B.) — **Rozoi** (In ſ. Oeuvr. mel. Par. 1768. 12. 2 B. finden ſich dergleichen, als le Cri de l'honneur, l'Uſage des Talens, u. d. m.) — **Bern. Joſ. Saurin** (Epitres, Par. 1770 und 1772. 8. Ueber Alter und Wahrheit; und in ſ. Oeuvr. 1783. 8. 2 B.) — **Blin de St. More** (Epitre à Racine 1771. 8. und verſchiedene in dem Alm. des Muſes.) — **Durusle** (Epitre à un Ami malheureux 1773. und andre in dem Alm. des Muſes.) — **Doigny Duponceau** (A un Celibataire 1773. 8. und mehrere in dem Alm. des Muſes.) — **André** (D'un jeune Poete à un jeune Guerrier 1773. 8.) — In dem Rec. de l'Acad. de Toulouſe. 1773. 8. finden ſich Epiſteln von dem Abt Bodens und la Touloubre. — **Mr. de la Fargue** (Seine Oeuvr. mel. 1765. 12. 2 B. Nouv. Oeuvr. 1774. 8. und Oeuvr. Par. 1785. 8. 2 B. enthalten einige flüchtig geſchriebene Epiſteln.) — **Alex. Piron** († 1773. In ſ. Oeuvr. Par. 1776. 8. 7 Bde. finden ſich einige vortreffliche Epiſteln.) — **St. Ange** (A Daphné 1774. 8.) — **Palmezeaux** (L'amour de la gloire 1774. 8. Reponſe d'un jeune Penſeur à Mde 1774. 8. und verſchiedene in dem Alm. des Muſes.) — **Franc. de Neufchateau** (Le mois d'Auguſte à Volt. 1774. 8. und in ſ. Poeſ. div. Amſt. 1768. 4.) — **Murville** (Sur les avantages des Femmes à trente Ans 1774. 8. L'amant de Julie d'Etanges 1776. 8.) — **Fontaine de St. Freville** (Qu'il eſt beau de s'inſtruire même dans la jeuneſſe 1774. 8. und in dem Alm. des Muſes.) — **Pierre Joſ. Bernard** († 1775. In ſeinen Oeuvr. 1775. 8. ſind die verſchiedenen, früher von ihm geſchriebenen Epiſteln geſammelt.) — **Imbert** (Seine Oeuvr. 1775. 8. 5 Bde. 1784. 8. 6 Bde. enthalten mehrere Epiſteln, welche zum Theil, nebſt andern, in dem Alm. des Muſes erſchienen.) — **St. Marc** (In ſ. W. 1775. 8. 1785. 8. 2 B. finden ſich verſchiedene, etwas proſaiſch und trocken geſchriebene Epiſteln.) — **Nic. Joſ. Selis** (Epitre en vers ſur differens ſujets 1776. 12. Es ſind deren [illegible] und mit Witz und Leichtigkeit abgefaßt.) — **Fallet** (Unter ſ. Bagatelles 1776. 8. ſind mehrere Epiſteln. De la Fatalité, Epitre 1779. 8.) — **Louis de Lavergne Gr. v. Treſſan** († Seine Oeuvr. div. Amſt. 1776. 8. enthalten mehrere, nicht eben ſehr poetiſche Epiſteln.) — **P. Ch. Colardeau** († 1776. In ſ. Oeuvr. 1778. 12. 3 B. 1779. 8. 2 B. finden ſich einige ſehr gut verſificirte Epiſteln.) — **Jean B. Greſſet** († 1777. S. Oeuvr. 1748. 12. 2 B. 1758. 12. 3 B. enthalten verſchiedene, ſehr unterhaltende Epiſteln, wovon die Chartreuſe und die Ombres bereits 1735, die Epitre à la Muſe und aux Dieux Penates 1736 gedruckt worden ſind.) — **Arouet de Voltaire** († 1778. Er hat der Epiſteln, welche im 13ten Bd. der Beaumarchaiſchen Ausg. ſ. W. geſammelt ſind, überhaupt 114 geſchrieben, wovon die erſte vom J. 1706 und die letzte vom J. 1778 iſt.) — **Alex. Fred. Jacq. Maſſon de Pezai** († 1778. Epiſteln von ihm erſchienen zuerſt in der Suite des Bagatelles anon. 1767. 8. und finden ſich mit mehrern im 2ten Th. ſ. W. 1791. 12. 2 B.) — **Chev. Bertin** (A Mr. Desforges Boucher 1778. 8. Eine glückliche Beſchreibung der Amerikaniſchen Producte.) — In den Oeuvr. de l'Acad. de Toulouſe 1779. 8. finden ſich Epiſteln von der Gr. d'Esparbès. — **Ungenannter** (Epitres 1780. 8. ſehr matt.) — **Paſtoret** (Les Sociétés de Paris. In den Tributs offerts à l'Acad. de Marſeille 1782. 8.) — **Berenger** (Sein Porte-feuille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. Poeſies, Londr. 1785. 12. 2 Bde. enthält mehrere Epiſteln; auch finden ſich deren von ihm in dem Alm. des Muſes.) — **Merard de St. Juſt**

(In der Occaſion et le Moment, ou les petits Riens 1782. 12. ſind mehrere Epiſteln befindlich.) — **Caſtaud de la Courtade** (Au Serin que j'envoye à Julie und à Mad. Iché 1783. 8.) — **J. J. le Franc. de Pompignan** (Seine Oeuvr. Par. 1784. 8. 4 B. enthalten mehrere Epiſteln, welche, zum Theil ſchon in den frühern Ausg. derſelben, als 1754. 12. 3 B. 1763. 4. 2 B. gedruckt waren.) — **Chev. de Cubières** (Epitre à l'Inquiſiteur . . Bouill. 1785. 8. und mehrere finden ſich in dem Alm. des Muſes, ſo wie in ſ. Opuſc. poet. Orl. 1786. 16. 3 B.) — **Pithon de Taranecon** (Epitr. qui ont remportées le prix de l'Acad. des Jeux floraux 1785. 8.) — **Piis** (La Carlo-Robertiade, ou Epitre badine des cheveux, ... au ſujet des Ballons 1784. 8.) — **Duſis** (Ep. à l'Humanité 1786. 8.) — **Chenier** (Epitres à mon Pere 1787. 8.) — **Chev. Boufflers** (S. Oeuvr. 1786. 8. enthalten mehrere, zum Theil ſchon früher geſchriebene Epiſteln.) — **Chev. Parni** (Eben dergleichen finden ſich in ſ. Oeuvr. 1785. 8. 1787. 12. 2 B.) — **Ungen.** (A la Société helvetique 1790. 4.) — **Mad. de Montanclos** (S. ihr Oeuvr. Gren. 1790. 8. 2 B.) — **Guyetant** (S. ſ. Poeſ. div. 1790. 8.) — **Bernard** (S. Poeſies 1791. 8.) — — Und in dem Alm. des Muſes ſind deren von **Brunet**, **Champfort**, **Gérard**, **le Prieur**, **Dubuiſſon de Godris**, **Vigneret**, **de la Boriniere**, **Simonneau**, **Dorat**, **Rouſſeau**, **Marquiſe d'Antremont**, **Gräfin Buffs**, **Giraud**, **Grandvelle**, **Gräfin Tournelle**, **de la Cloſ**, **Monnerone**, **Roucher**, **Abbe Verdier**, **Gräfin Beauharnois**, **Aude**, **Chalier**, **Rivarol**, **le Grand d'Auſſi**, **Chamberel**, **Dumas**, **Dupuis des Islets**, **Morel**, **Guinguené**, **Roman**, **Vernier de St. Maur**, u. a. m. abgedruckt. — Auch ſind noch von Ungenannten viel einzeln gedruckte vorhanden. — — Franzöſiſche Epiſteln von deutſchen Schriftſtellern: **Bar. von Bar** (Epitres div. Lond. 1740. 12. 2 B. Amſt. 1750. 8. 3 B. Deutſch, Berl. 1756. 12. dem Inhalte nach ſehr gut, der Ausführung nach ſo, wie man in einer fremden Sprachen ſchreiben kann, proſaiſch.) — **Friedrich, K. v. Pr.** (die in ſeinen Poeſies div. Berl. 1760. 8. befindlichen, wie die nachher einzeln gedruckten Epitres, enthalten gute philoſophiſche Ideen; aber die Darſtellung iſt hart und proſaiſch.) — In den Melanges du C. de Hertig finden ſich verſchiedene Epitres. — —

Epiſteln von engliſchen Dichtern: **Th. Wyat** († 1541. Er iſt, von den mir bekannten engliſchen Dichtern, der erſte, welche deren geſchrieben. Drey von ihm befinden ſich bey den Songes and Sonnettes des Gr. Surrey, Lond. 1557. 1587. 4. Im Ganzen gehört der Verf. zu den Verbeſſerern der engliſchen Verſification.) — **Sam. Daniel** († 1619. Epiſtles to various great perſonages in Verſe 1601. 1623. 4. und in ſ. Poet. Pieces.) — **J. Donne** († 1631. In der Samml. ſ. Gedichte 1719. 12. finden ſich verſchiedene Epiſteln.) — **Th. May** († 1652. Unter ſ. Poems ſind auch einige, bloß mittelmäßige Epiſteln.) — **John Oldham** († 1683. In ſ. W. 1686. 8. 1770. 8. 3 Bde. finden ſich verſchiedene Familiar Epiſtles.) — **John Cleveland** († 1658. Bey ſ. Poems, Orations . . 1677. 8. befinden ſich auch Epiſteln.) — **Lady Chudleigh** († 1710. (Verſchiedene familiar Epiſtles unter ihren Poems 1703. 8. 1722. 12.) — **Miſtreß Monk** († 1715. Ihre Poems 1716. 8. enthalten eben dergleichen, die mit ziemlicher Wärme abgefaßt ſind.) — **John Pomfret** († 1703. Cruelty and Luſt, an epiſtol. eſſay, und mehrere famil. epiſtles to his friends under affliction finden ſich in ſ. P. 1699. 8. 1766. 12.) — **Joſ. Addiſon** († 1719. In ſ. mannichfaltig gedruckten W. als 1741. 4. 4 Bde. 1765. 8. 4 Bde. ſind außer der an den L. Halifax aus Italien geſchriebenen bekannten Epiſtel, noch einige andre, minder gute enthalten.) — **G. Sewel** († 1726. A poet. Ep. . . . upon Mr. Addiſons Cato; An Ep. . .

on the Death of Earl Hallifax.) — **Leonh. Welſted** (The Triumvirate or a Letter in Verſe from Palemon to Celia 1718. 4. und einige mehr, welche 1786. 8. zuſammengedruckt worden ſind.) — **John Gay** († 1732. Der von ihm geſchriebenen Epiſteln ſind überhaupt zwölf, wovon die mehreſten wahre, edle Gedanken in dem, der Epiſtel eigenen Tone vorgetragen, enthalten. S. Werke ſind einzeln, zuletzt Glasg. 1776. 12. 4 B. gedruckt.) — **Al. Pope** († 1744. Außer ſeinen, vorher ſchon angeführten Moral Epiſtles finden ſich in ſ. W. noch acht, ſehr ſchön verſificirte, Epiſteln.) — **Th. Tickel** († 1740. Er hat zu ſ. Zeit verſchiedene Epiſteln drucken laſſen, wovon ſich einige im 1ten Bde. der Dodsleyſchen Samml. finden, und die übrigen in dem 2ten Bde. der Minor Poets aufbewahrt ſind.) — **Rich. Amhurſt** († 1742. An Epiſtle with a petition in it to S. I. Blount 1720. 8. u. a. m. in ſ. Miſcell.) — In der bekannten Dodsleyſchen Collection of Poems by ſeveral hands 1748-1758. 8. 6 Bde. 1782. 8. 6 Bde. finden ſich Epiſteln von der Lady Montague, von Matth. Green, Wil. Melmoth, G. Lyttleton († 1773. nachher im 2ten Bd. ſ. Works, 1776. 8. 3 Bde. und bey ſ. Gedichten in der Johnſonſchen Sammlung der Dichter.) **Will. Collins** († 1756. nachher in ſ. W. 1765. 8. 1780. 8.) Liſle, u. a. m. — Ungen. (A poet. Ep. to Miſs Chudleigh on her appearing in the character of Iphigenia 1749. 4.) — **Ambroſ. Philips** († 1748. Unter ſ. Gedichten findet ſich eines, an den Gr. Dorſet gerichtet, und im J. 1709 zu Kopenhagen geſchrieben, das wenigſtens, als Beſchreibung des Winters, vortreflich iſt, und von den Engliſchen Kunſtrichtern zu den Epiſteln gezählt wird.) — Ungen. (The Characters of Men. . . to Ralph. Allen 1750. 8.) — **Heinr. Jones** (Epiſtle to Lord Orrery 1751. f.) — Ungen. (Love Epiſtle 1753. 4.) — Ungen. (Taſte, an Ep. to a young Critic 1753. 4.) — Ungen. (Two Epiſt. on Happineſs 1754. 4.) — Ungen. (Bath Epiſtles 1757. 8.) — **W. Kenrick** († 1779. Epiſtl. philoſ. and mor. to Lorenzo 1757. 8. verm. 1759. 8. 2 Bde. 1773. 12. In einem, zu dem Innhalt nicht ganz ſchicklichem Sylbenmaße; ſonſt eben ſo gut gedacht, als geſchrieben.) — Ungen. (Epiſtles to the great Ariſtippus 1758. 4.) — **Barford** (Virtue, an ethic Ep. 1758. 4.) — **Hall** (Two lyric Epiſtl. 1760. 4.) — Ungen. (The Actor. . . to B. Thornton 1760. 4.) — **Jam. Scott** (Purity of heart 1761. 4.) — **Rob. Lloyd** (An Epiſtle to Churchill 1761. 4. und mit mehrern in ſ. Poems 1762. 4. Poet. W. 1774. 8. 2 B.) — **Ch. Churchill** († 1764. The Night, an Ep. to Rob. Lloyd 1761. 4. To Hogarth 1763. 4. reverſified 1764. 4. S. übrigens den Art. Satire.) — **D. Hayes** (To Churchill 1762. 4.) — In eben dieſem Zeitpuncte haben verſchiedene Ungenannte Epiſteln an Churchill drucken laſſen, als Gomm, 1763. 4. — Ungen. (Ethic Epiſtles 1764. 4.) — Ungen. (Happineſs 1764. 4.) — Ungen. (Complaint in two Epiſtl. to Fidelio 1764. 4.) — **John Langhorne** († 1779. S. Poet. W. 1766. 8. 2 B. enthalten mehrere gut geſchriebene Epiſteln. Seine proſaiſchen Schriften dieſer Art, ſo lehrreich ſie ſind, als ſ. Letters, between Theodoſius and Conſtantia 1763. 8. Deutſch, von J. J. Duſch, Alt. 1764. 8. und die Fortſ. derſelben, gehören eigentlich nicht hieher.) — **J. H. Scott** (The perils of poetry 1766. 4.) — **Ch. Anſty** (The new Bath-Guide . . . in a ſeries of poet. Epiſtles 1766. 4. 1788. 12. Familiar Epiſtle to C. W. Bampfylde 1777. 4. welche der Verf. urſprünglich lateiniſch geſchrieben hatte. Uebrigens gehören dieſe Epiſteln, dem Innhalte nach, eben ſo ſehr zu den ſcherzhaften als ſatiriſchen Gedichten. Die erſtern veranlaſsten mancherley Nachahmungen, wovon das Poſtſcript to the new Bath-Guide 1790. 8. von Frith, ein cleines Ding, gleich hier eine Stelle einnehmen mag.) — Ungen. (Poet. Ep. to the Author of the new Bath-Guide 1767. 4.) — G. Keate (Ferney, an Ep. to Voltaire 1769. 4. und in ſ. Poems 1781. 8. 2 Bde. To Angel. Kaufmann 1781. 4. Mit Feinheit und Anmuth abgefaßt.) — Ungen. (The rise and progress of the present taste in planting, Lond. 1767. 4. Mit [illegible] netter Schilderung abgefaßt.) — Ungenannter (The Love Epistles of Aristaenetus, Lond. 1771. Da die Ueberſetzung metriſch, und ſehr gut iſt: ſo wird ſie hier einen Platz verdienen.) — Ungen. (A Familiar Epistle from a ſtudent of . . . London to his Friend in Dublin, Lond. 1767. 4. Glückliche Darſtellungen von Vorfällen des täglichen Lebens.) — D. Roberts (In ſ. Poems, Lond. 1773. 8. finden ſich einige ſehr gut geſchriebene Epiſteln.) — Ungenannter (A poetical Epistle to Christ. Anſty, Lond. 1773. 4. Mit vieler Wahrheit und Wärme, über die Dichter, und wider den Reim, geſchrieben.) — Will. Dunkin (In ſ. Poet. W. 1774. 4. 2 B. finden ſich mehrere Epiſteln.) — Ungen. (The Silver Tail in two Ep. 1775. 4.) — Ungen. (Philoſoph. Venus, an Ethic Ep. 1775. 4. 1782. 8. Der [illegible] [illegible] ges [illegible] von [illegible] und der engl. Sittlichkeit.) — Anna Robinſon (Unter ihren Poems 177 . 8. ſind auch verſchiedene Epiſteln.) — Lord Melcombe (P. Ep. to the Earl of Bute 1776. 4.) — Ungen. (The Northern Tour, or poet. Ep. 1778. 4.) — Ungen. (Perfection 1778. 4.) — Will. Hayley (A poet. Ep. to an eminent Painter 1778. 4. und, unter dem Titel, Eſſay on Painting, in zwey Epiſteln, in ſ. Poems 1783. 4. 1785. 8. 6 Bde. Deutſch im 29ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. An Eſſ. on Hiſtory in three Ep. to Edw. Gibbon 1780. 4. To a Friend on the death of J. Thornton 1780. 4. Gedruckt in der vorhin angef. Samml. ſ. Gedichte.) — Richard Tickel (Ep from . . . Ch. Fox . . . to J. Towns hend 1779. 4. Scherzhaft, launicht angenehm.) — J. Walters (S. Poems 1780. 8. enthalten mehrere Epiſteln.) — Jul. Mikle (Almada-Hill, an Ep from Lisbon 1781. 4.) — Ungen (The disbanded Subaltern, an Ep from the camp 1781. 4.) — John Scott (In ſ. Poet. W. 1782. 8. fin den ſich mehrere angenehme Epiſteln.) — Ungen. (Cheltenham-guide: Poet Epistl. 1782. 8. Eine ſchlechte Nach ahmung des New Bath-guide.) — John Dell (Eben dergl. in ſ. Poetic Effuſions 1783. 8.) — Perc. Stod dale (To S. Aſhton Lever, in Poems 1784. 4.) — Eyles Irwin (Occaſion. Ep. written during a Jour ney from London to Buſrah in the Gulph of Perſia . . 1784. 4. [illegible] zu den guten.) — Th. Chatterton (Das Supplem. zu ſ. Miſcell. 1784. enthält einige ſehr gute Epiſteln.) — Anna Yearsley (In ihren Poems o ſev. Occaſ. 1785. 4.) — Ungen (The fall of Scepticism and Infidelit to Dr. Beattie 1785. 8.) — Hel Maria Williams (S. ihre Poem 1786. 12. 2 Bde.) — John Thoma (A poet. Ep. to a Curate 1786. 4. — Arth. Murphy (Im 7ten Bd. W. 1787. 8. findet ſich eine, ſchon im J 1760 gedruckte Ep. an S. Johnſon.) — Ungen. (Die Poetical Tour 1787. 8 enthält verſchiedene gute Epiſteln.) — Ungen. (Letters from Simpkin th second to his brother in Wales 1788 4. voller Laune.) — Ch. James (Va nity of Fame from Petrarch to Laura in des Verf. P. 1789. 8. 2 B.) — Ungen. (Elegant Epiſtles 1790. 8.) — Ungen. (A poet. Ep. to L. Thurlow 1792. 4.) — Miſtreß West (Ihre P. 1791. 8. enthalten mehrere Epiſteln. — Auch haben mehrere Dichter, al Swift, Garth, Hervey, Walſh, Sprat Weſt, Savage, Dyer, Hughes, Tayler Fielding, u. a. m. deren noch einzele ge ſchrieben. — — Sammlungen: Di erſten ſieben Bände von Bells Claſſical Arrangement of fugitive Poetry, 1789 u. f. 12. enthalten Epiſteln, und zwar der erſte Band moraliſche, der zweyte launichte und ſcherzhafte, der dritte kritiſche und lehrende, der vierte beſchreibende und erzählende, der fünfte ſatiriſche, der ſechſte panegyriſche, der ſiebente heroiſche und Liebes-Epiſteln, von S. Jenyns, Melmoth, Brown, H. Walpole, Dalton, Nugent, Rolle, Whitehead, Hervey, Melcombe, Davies, Taylor, Lady Montague, Green, Cheſterfield, Keate, Hoadley, Liſle, Parnell, Delacourt, Webſter, Lloyd, Harte, Spence, Johnſon, Whaley, Yalden, Henly, White, Fitzgerald, Tickel, Powys, Mickle, u. a. m. — — Auch haben die Engländer noch eine Menge ſo genannter Heroic Epiſtles, welche, als Spöttereyen und Satiren, bey dem Art. Satire angeführt ſind. — —

Epiſteln in deutſcher Sprache: Wenn wir die, in unſern erſten Dichtern, an einzele Perſonen gerichtete Verſe oder Reime, als Epiſteln anſehen wollen: ſo haben wir deren ſchon lange vor Opitzens Zeiten aufzuweiſen. Unter Hans Sachſens Gedichten iſt mehr als eines dieſer Art zu finden. Opitz hat, indeſſen, ſo wie in mehreren Arten der Poeſie, ſo auch hier, die erſten erträglichen Muſter geliefert. Bey ihm führen dieſe Gedichte noch keine beſondre Ueberſchrift. Nach ihm erhielten ſie den Nahmen poetiſche Sendſchreiben, oder auch Briefe; und erſt in ganz neuern Zeiten haben wir das Wort Epiſtel für ſie angenommen. Das erſte Buch der Poetiſchen Wälder von Opitz enthält mehrere dergleichen Gedichte, und aus dem zweyten und dritten laſſen ſich, noch mehrere in ſo fern hieher rechnen, als Hochzeit- und Leichengedichte immer an beſtimmte Perſon gerichtet ſind. — **Paul Flemming** († 1640. Von ſ. Geiſt- und Weltl. Poem. Naumb. 1642. 8. 1685. 8. gehören verſchiedene aus den 5 Büchern ſ. Poetiſchen Wälder, ſo wie aus dem Neuen und aus dem Abſonderlichen Buche derſelben hieher. Sein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 23. und in L. Meiſters Character. der deutſchen Dichter Th. 1. S. 160.) — **Andr. Scultetus** († 1642. In den vorher angezeigten Samml. von ſ. Gedichten finden ſich verſchiedene, welche hieher zu gehören ſind.) — **Andr. Tſcherning** († 1659. Auch von ſ. Teutſcher Ged. Frühling, Bresl. 1642. 8. und dem Vortrab des Sommers, Roſt. 1655. 8. ſind mehrere an einzele Perſonen gerichtet, aber freylich nichts anders, als ſo genannte Gelegenheits-Gedichte. Das Leben des Verf. iſt im Nekrolog, S. 94. zu finden.) — **Andr. Gryph** († 1664. Die vollſt. Samml. ſ. G. welche den Titel: Vermehrte deutſche Gedichte führt, und Bresl. 1698. 8. erſchien, enthält mancherley Begräbniß- und Hochzeitgedichte, welche als Epiſteln ſich anſehen laſſen.) — **Heinr. Mühlpfort** († 1681. In ſ. Ged. Bresl. 1686. 1698. 8. finden ſich eben dergl.) — **F. L. R. v. Caniz** († 1700. Von ſeinen Gedichten beſtehen mehrere aus poetiſchen Briefen, oder ſind, wie unter den Satiren und [illegible], an einzele Perſonen gerichtet. Sie erſchienen zuerſt, unter dem Titel, Nebenſtunden, Berl. 1700. 8. Vollſtändiger von J. U. König herausg. 1727, 1765. 8. Ital. (ſehr ſchlecht) Flor. 1757. 8. Sein Leben im Nekrolog, S. 155 und im 1ten Th. S. 225 von Meiſters Characteriſtik.) — **J. C. Günther** († 1723. Sein Ged. Bresl. 1723. 8. 1751. 8. 4 Th. enthalten Briefe in zwey Bücher abgetheilt, und eine Beylage von Trochäiſchen Versbriefen, welche, bey der größten Ungleichheit im Tone, hin wieder doch einen guten Vers haben. Sein Leben iſt im 1ten B. S. 68 von L. Meiſters Characteriſtik erzählt.) — **Benj. Neukirch** († 1729. Elende Reime, an allerhand Perſonen gerichtet, finden ſich von ihm bey Hofmann v. Hofmannswaldau . . . Auserleſenen Gedichten, Leipz. 1697. 8. 7 Th. und dieſe poetiſchen Briefe ſind auch meines Wiſſens, bey ſ. Satiren, Frkf. 1757. 8. abgedruckt.) — **Joh. v. Beſſer** († 1729. Seine, zuerſt 1711. 8. und vermehrt, durch J. U. König, Leipz. 1732. herausgeg. Gedichte enthalten auch mancherley, an einzelne Perſonen gerichtete Gelegenheitsgedichte. Sein Leben iſt im 2ten B. S. 3. von L. Meiſters Characteriſtik der deutſchen Dichter erzählt.) — In dieſen Zeitpunct ungefähr gehören einige ähnliche Reimer, welche dergleichen Gedichte abgefaßt haben, als C. H. Amthor (Ged. Rensb. 1734. 8.) Franke, J. G. Pietſch, (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) u. a. m. deren poetiſche Briefe Gottſched, zum Theil, als Muſter empfahl. — **Albr. v. Haller** († 1777. Seine Antwort an Bodmer, geſchr. im J. 1738 gehört hieher. S. übrigens ſ. Art. im Lehrgedicht.) — **J. E. Schlegel** († 1749. Er hat der poetiſchen Briefe verſchiedene geſchrieben, wovon ein Theil in den Beluſtigungen, in den Beyträgen u. d. m. zuerſt erſchien, und die, mit ungedruckten vermehret, im 4ten Th. S. 61 u. f. ſ. Werke geſammelt worden ſind.) — **J. A. Ebert** (S. Epiſteln erſchienen zuerſt in den Bremiſchen Beyträgen, und ſind, mit ſehr vielen, lehrreichen und angenehmen vermehret, überhaupt 28 an der Zahl, Hamb. 1789. 8. gedruckt worden.) — **Frd. W. Gleim** (Seine älteſte Epiſtel, an Kleiſt, iſt im J. 1745 geſchrieben. Sie iſt, mit den ſpätern, und überhaupt 33 an der Zahl, in ſ. Epiſteln, Leipz. 1783. gedruckt.) — **Joh. Chriſtn. Cuno** (Verſ. einiger moral. Briefe, Amſt. 1747. 8. Hamb. 1753. 8. Nachr. von dem Verf. ſiehe L. Meiſters Charact. der d. Dichter, Bd. 2. S. 87 u. f.) — **Mart. Wieland** (Moraliſche Briefe, Heilbr. 1752. 8. und abgekürzt und verb. im 2ten Bde. S. 1 u. f. ſ. Poet. Schriften, Zür. 1762. 1770. 8. Im 1ten Bd. eben dieſer Samml. S. 314 findet ſich noch ein Sendſchreiben von der Beſtimmung des Poetiſchen Genie.) — **Dorothea Zarkin** (Poet. Sendſchr. an H. v. Haller, Gött. 1754. 8.). — **Joh. Pet. Uz** (Schreiben an einen Freund 1747. 4. Leipz. 1760. 8. Und nebſt ſechs andern, in ſ. Werken, 1768. 8. 2 Th.) — **G. C. Bernhardi** (Bey ſ. Oden, Dresden 1758. 8. finden ſich auch Briefe.) — **Lud. H. v. Nicolay** (Eleg. und Briefe, Straſsb. 1760. 8. Im 1ten Th. S. 65 ſ. Verm. Ged. Berl. 1778. 8. und im 2ten Th. S. 1. der Quartausg. 1792. In der letztern Ausg. ſind deren neun.) — **Mich. Denis** (Poet. Sendſchr. an Klopſtock 1764. 4.) — **J. W. Löwen** († 1771. In dem 3ten Th. ſ. Schriften, Hamb. 1765. 8. finden ſich ſcherzhafte (ſehr unbedeutende) Briefe in Proſa mit Verſen untermiſcht.) — **J. G. Jacobi** (Seine Briefe, in dem J. 1768 u. f. geſchrieben, 27 an der Zahl, unter welchen ſich aber mehrere, mit Proſe untermiſcht finden, ſind in dem 1ten Bd. ſ. W. Halberſt. 1773. 8. 3 Th. geſammelt. In der Iris, im deutſchen Merkur, im Muſeum, u. a. a. O. m. ſind deren noch von ihm gedruckt worden. Man hat den Verf. unſern Greſſet genannt; ob Greſſets Muſe aber wirklich ſo tändelnd ſey, als es die Muſe des H. Jacobi iſt, laſſe ich dahin geſtellt.) — **Wilh. Friedr. Herm. Reinwald** (Poetiſche Briefe . . Meiningen 1769. 8. Poetiſche Launen, Briefe und Miſcellaneen. Deſſau 1782. 8.) — **J. B. Michaelis** († 1772. Sein älteſtes, hieher gehöriges Gedicht, in ſ. Poet. W. Gießen 1780. 8. S. 138. iſt v. J. 1766. Die beſſern eigentlichen Epiſteln erſchienen zum Theil in dem Schmidtſchen Muſenalmanache v. J. 1770 u. f. und zum Theil einzeln in Halberſtadt. In der gedachten Samml. ſ. W. finden ſie ſich, S. 1 u. f. Sie ſind mit glücklicher Laune, und in einem originellen Tone abgefaßt.) — **F. J. Riedel** (Epiſtel an H. Oeſer, Frf. 1771. 8. An H. Baldinger 1771. f.) — **Fdr. Wilh. Gotter** (Der 1te Bd. ſ. Gedichte, Gotha 1787. 8. enthält der eigentlichen Epiſteln fünfe, wovon die älteſte, an einen Freund, im J. 1769 geſchrieben iſt. Sie erſchienen zuerſt in den Muſenalmanachen.) — **Chriſtn. Fdr. Sangerhauſen** (Briefe in Verſen, Halberſt. 1771-1772. 8. 2 Th. Mit vieler Leichtigkeit geſchrieben.) — **L. F. G. v. Goeckingk** (Seine, in den verſchiedenen Muſenalmanachen v. J. 1778 u. f. zuerſt gedruckten Epiſteln, finden ſich im 1ten und 2ten Th. ſ. Gedichte, Frft 1780. 8.) — Wetzel (Ep. an die deutſchen Dichter, Leipz. 1775. 8) — Joach. Chriſtn. Blum (Seine moral. Gedichte, im 2ten Bd. S. 317. ſ. Ged. Leipz. 1776. 8. ſind an einzele Perſonen gerichtet, und alſo als Epiſteln anzuſehen) — Gottl. Conr. Pfeffel (Der dritte Th. ſ. Poet. Verſuche, Baſel 1790. 8. enthält vier Epiſteln, wovon die älteſte, an Phöbe im J. 1778 erſchien.) — J. Eberh. K. Schmidt (Poetiſche Briefe, Deſſau 1782. 8. Ueberhaupt 32, wovon die älteſte im J. 1772 abgefaßt iſt. Neue Poetiſche Briefe, Berl. 1790 8. Ebenfalls 32. Die in der Vorrede erwähnte Samml. der Epiſteln des H. Tiedge iſt, meines Wiſſens, noch nicht erſchienen) — Joh. Aug. Weppen (In ſ. Ged. Leipz. 1783 8. 2 Th. finden ſich verſchiedene gut geſchriebene Epiſteln.) — K. R. und R. (Epiſteln, Zür. 1785. 8. Es ſind deren fünf und dreyßig, die, im Ganzen, zu unſern beſten gehören.) — Emilie v. Berlepſch (In der Sammlung ihrer kleinen Schriften, Gött. 1787. 8. finden ſich auch Epiſteln.) — B. Dieffenbach (Wer höchſt ſchlechte zu leſen Luſt hat, ſ. deſſen Vermiſchte Gedichte, Frft. 1787. 8.) — Zinkernagel (S. deſſen Ged. Nordl. 1787. 8.) — J. C. Engelſchall (In ſ. Gedichten, Marb. 1788. 8.) — Luchy (S. deſſen Ged. Wien 1788. 8.) — J. F. Schink (In ſ. Ausſtellungen, Wien 1788. 8. finden ſich Epiſteln.) — F. v. Klenke (S. deſſen Ged. Berl. 1788 8.) — Joh. Ad. Schlegel (Im 2ten Bde. S. 398 ſeiner vermiſchten Gedichte, Han. 1789. 8. findet ſich eine Epiſtel.) — S. Gottl. Bürde (S. vermiſchten Gedichte, Bresl. 1789. 8. enthalten, auſſer einer eigentlichen Epiſtel, einige, an einzele Perſonen gerichtete, im Ganzen hieher gehörige Gedichte.) — Selmar (ein angenommener Nahme; in ſ. Ged. Leipz. 1789. 8. 2 Bde. finden ſich zwey Bücher leicht und angenehm geſchriebener Epiſteln.) — — Uebrigens liefern unſre Muſenalmanache deren noch von Zachariä — Gotter — Casparſon — Kloſe — Meißner — Lenz — C. A. Schmid — J. F. Ratſchko — Stäudlin — Jünger — Claudius — u. a. m. — —

# Leicht, Leichtigkeit.

(Schöne Künſte.)

Durch dieſe Wörter bezeichnet man eine ſchätzbare Eigenſchaft in Werken der Kunſt, die ſich entweder in den Gedanken ſelbſt, oder nur im Ausdruk derſelben zeiget. Leichtigkeit in Gedanken rühmet man an den Werken, wo alle Vorſtellungen in einem ſo natürlichen Zuſammenhang neben einander ſind, oder auf einander folgen, daß uns dünkt, jede habe ſich dem Künſtler von ſelbſt dargeboten; darin jedes ſo iſt, daß man denken ſollte, es habe nicht anders ſeyn können. Daher geräth man nicht ſelten bey ſolchen Werken auf den Wahn, man würde alles eben ſo gemacht haben. Nirgend bemerkt man, daß der Künſtler mit Mühe, oder durch Kunſtgriffe die Gedanken gefunden, und an einander gekettet habe; keine Spur von Nebengedanken, die in andern Werken als Gerüſte gebraucht werden, um auf die Hauptſachen zu kommen. Dieſe Leichtigkeit macht alſo die Gedanken und ihren Zuſammenhang höchſt klar und natürlich. Deswegen vergißt man bey ſolchen Werken den Künſtler, und ſeine gehabte Bemühung; nur das Werk beſchäfftiget uns; man glaubt die Stimme der Wahrheit ſelbſt zu hören, und die Würkung der Natur ſelbſt zu empfinden.

Im Ausdruk iſt Leichtigkeit, wenn in der Rede jeder Ausdruk genau beſtimmt iſt, und völlige Klarheit hat; wenn zu dem Gedanken weder zu viel noch zu wenig Worte gebraucht werden; wenn die einzelen Begriffe, die den Gedanken ausmachen, in einer Ordnung folgen, daß er ohne Mühe und ohne Zweydeutigkeit gefaßt wird.

In zeichnenden Künſten zeiget ſich die Leichtigkeit in fließenden und ſichern Umriſſen, die nichts unbeſtimmt laſſen; in dreiſten Pinſelſtrichen, denen nicht weiter nachgeholfen worden. Man ſieht jede Kleinigkeit, wie man denkt, daß ſie hat ſeyn müſſen, und bildet ſich ein, dabey zu fühlen, daß es dem Künſtler nicht ſchwer geworden, es ſo zu machen. Im Geſang und Tanz zeiget ſich die Leichtigkeit der Ausübung darin, daß man auf das deutlichſte bemerket, es mache dem Künſtler keine Mühe, jedes vollkommen ſo zu machen, wie es ſeyn ſoll. Wenn die Schmeling ſinget, ſo höret man jeden Ton in der höchſten Reinigkeit, und fühlet, man ſehe ſie oder ſehe ſie nicht, daß es ihr keine Mühe macht; man wird verſucht zu glauben, die Natur und nicht eine menſchliche Kehle habe dieſe Töne ſo vollkommen gebildet.

Es läßt ſich begreifen, daß in jeder Kunſt nur die dazu gebornen Genies die höchſte Leichtigkeit erreichen. Wer wie la Fontaine von der Natur zum Fabeldichter gebildet worden, wird auch ſeine Leichtigkeit darin haben. Der Künſtler darf bey der Arbeit nur ſich ſelbſt beobachten, um zu wiſſen, ob ſein Werk Leichtigkeit haben wird. Fühlt er, daß ihm die Arbeit ſchwer wird, daß er Gedanken und Ausdruk mit einiger Aengſtlichkeit ſuchen muß: ſo kann er ſich verſichert halten, daß dem Werk die Leichtigkeit fehlen wird. Nur denn, wenn man ſich ſeiner Materie völlig Meiſter gemacht hat; wenn man alles, was dazu gehöret, oder damit verbunden iſt, mit gänzlicher Klarheit vor ſich liegen ſieht, kann man leicht wählen und ordnen. Eben ſo gänzlich muß man den Ausdruk in ſeiner Gewalt haben. Darum muß der Redner ſeine Sprache von Grund aus erlernt, der Zeichner die höchſte Fertigkeit alle Formen darzuſtellen, der Tonkünſtler eine völlige Kenntniß der Harmonie beſitzen, ehe die Leichtigkeit des Ausdruks bey ſeiner Arbeit erfolgen kann.

Man hat darum Urſache zu ſagen, daß das, was am leichteſten ſcheinet, das ſchwerſte ſey. Nicht, als ob dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden, ſondern weil es überhaupt ſchwer iſt, wo nicht die Natur ſelbſt faſt alles gethan hat, jene völlige Herrſchaft über ſeine Gedanken und über den Ausdruk zu erreichen. Nur der, der ſeine Zeit blos mit Nachdenken über die Gegenſtände ſeiner Kunſt zubringt, und dabey das gehörige Genie dazu hat, gelanget auf dieſe Stufe.

Selten aber wird man ohne ſorgfältiges Ausarbeiten einem Werke die höchſte Leichtigkeit geben können. Wenn man auch in der lebhafteſten Begeiſterung arbeitet, wo alles leicht wird: ſo findet man hernach doch, daß noch manches fremdes oder nicht völlig richtiges mit untergelaufen, weil man in dem Feuer der Arbeit bey der Menge der ſich zudringenden Vorſtellungen nicht gewählt hat. Darum dürfen auch die glüklichſten Genies die Ausarbeitung nicht verſäumen. Oft giebt erſt die lezte Bearbeitung, da hier und da nur einzele Ausdrüke geändert oder eingeſchaltet, einzele ganz feine Pinſelſtriche, durch ein feines Gefühl an die Hand gegeben, dem Werke die wahre Vollkommenheit. Erſt nachdem man in der Rede jeden einzelen Begriff, jeden Gedanken, jeden Ausdruk gleichſam abgewogen hat, kann man die höchſte Leichtigkeit in dieſelbe bringen. Das Leichte iſt allemal einfach, und das Einfache iſt gemeiniglich das, worauf man zuletzt fällt. Man erkennet es erſt, nachdem man alle mögliche Arten, dieſelbe Sache darzuſtellen, vor ſich hat und gegen einander vergleichet.

Die Leichtigkeit iſt überall eine gute Eigenſchaft; aber gewiſſen Werken iſt ſie weſentlicher nöthig, als andern.

Sie iſt der Comödie weſentlicher als dem Trauerſpiel, und im Lied weit nothwendiger als in der Ode. Ueberhaupt iſt ſie in Werken, die für ein ernſtliches Nachdenken gemacht ſind, weniger wichtig, als in denen, die ſchnell rühren, oder angenehm unterhalten ſollen. Pindar hatte die Leichtigkeit des Anakreons nicht nöthig. Von unſern einheimiſchen Schriftſtellern können Wieland, beydes in gebundener und ungebundener Rede, und Jacobi in dem Lied, als Meiſter des Leichten angeprieſen werden.

## Leidenſchaften.

(Schöne Künſte.)

Die Leidenſchaften haben einen ſo großen Antheil an den Werken der ſchönen Künſte, und ſpielen darin eine ſo beträchtliche Rolle, daß ſie in der Theorie derſelben eine beſondere und etwas umſtändliche Betrachtung verdienen. Es gehöret unmittelbar zum Zwek des Künſtlers, daß er Leidenſchaften erweke, oder beſänftige; daß er ſie in ihrer wahren Natur und in ihren Aeußerungen ſchildere, und die mannichfaltigen guten und ſchlimmen Würkungen derſelben auf das lebhafteſte vorſtelle. Um dieſem Artikel, der etwas weitläuftig werden wird, die nöthige Klarheit zu geben, wollen wir die verſchiedenen Hauptpunkte deſſelben voraus beſtimmen.

Es ſoll hier gezeiget werden: 1) was der Künſtler zur Erwekung und zur Beſänftigung der Leidenſchaften zu thun habe; 2) wie er jede nach ihrer Natur, in ihren Aeußerungen und nach ihren guten und ſchlimmen Würkungen, oder Folgen ſchildern ſoll. Der erſte Hauptpunkt theilet ſich wieder in zwey andre; denn es entſtehen dabey dieſe zwey Fragen: wie das itzt ruhige Gemüth in Leidenſchaft zu ſetzen, oder das in große Bewegung geſetzte zu beſänftigen ſey, und wie überhaupt ſeine Reizbarkeit zu verſtärken oder zu ſchwächen ſey, damit es die beſte Stimmung bekomme, ſowol herrſchende, als vorübergehende leidenſchaftliche Empfindungen in einem vortheilhaften Maaße anzunehmen? Sollen die ſchönen Künſte, wie man zu allen Zeiten von ihnen geglaubt hat, die eigentlichen Mittel ſeyn, die Gemüther der Menſchen überhaupt zu bilden, und in beſondern Fällen zu lenken: ſo muß der Künſtler nothwendig jeden der vorher erwähnten Punkte, als Mittel zum Zwek zu gelangen, in ſeiner Gewalt haben. Polybius ſagt, daß die Muſik den Arkadiern nothwendig geweſen, um ihre etwas rohe Gemüthsart empfindſam zu machen; und jedermann weiß, daß dieſe Kunſt bey beſondern Gelegenheiten gebraucht wird, die Gemüther in Bewegung zu ſetzen, oder zu beſänftigen. Dieſe Dienſte müſſen alle ſchönen Künſte leiſten; und deswegen muß jeder gute Künſtler die Mittel dieſes auszurichten in ſeiner Gewalt haben.

Man fodert alſo in Anſehung des erſten der vorhererwähnten zwey Hauptpunkte, daß der Künſtler ein itzt ruhiges Gemüth in Leidenſchaft ſetzen, und das aufgebrachte beſänftigen könne; daß er in den Gemüthern die gehörige Reizbarkeit, an der es ihnen fehlen möchte, in einem ſchiklichen Maaße erweke, und denen, die zu leicht aufgebracht werden, etwas von dieſer Reizbarkeit benehme; daß er endlich eingewurzelte Unarten, wodurch beſondere Leidenſchaften bey jeder Gelegenheit aufwachen, ſchwäche, z. B. den jachzornigen Menſchen ſanftmüthiger mache, und hingegen den Gemüthern, denen es an gewiſſen Empfindungen fehlet, wodurch nützliche Leidenſchaften in ihnen herrſchend werden könnten, dieſe Empfindungen einpflanze.

Ehe wir uns über jeden dieſer Punkte beſonders einlaſſen, merken wir überhaupt an, daß alle dieſe Foderungen eine genaue und richtige Kenntniß der Natur und des Urſprungs der Leidenſchaften, auch der Urſachen, durch die ſie verſtärket, oder geſchwächet werden, in dem Künſtler vorausſetzen. Dieſe Kenntniß muß er hauptſächlich von dem Philoſophen erlernen. Indeſſen wollen wir hier, weil es ohne Weitläufſigkeit geſchehen kann, die Hauptpunkte dieſer Sache ihm zum Nachdenken anführen.

Die Leidenſchaften ſind im Grunde nichts anders, als Empfindungen von merklicher Stärke, begleitet von Luſt oder Unluſt, aus denen Begierde oder Abſcheu erfolget. Sie entſtehen allemal aus dem Gefühl, oder der undeutlichen Vorſtellung ſolcher Dinge, die wir für gut, oder bös halten. Ganz deutliche Vorſtellungen haben keine Kraft das Gemüth in Bewegung zu ſetzen; was das Herz angreifen und die Empfindſamkeit reizen ſoll, muß der Vorſtellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenſchaftliche Gegenſtand muß im Ganzen gefaßt werden *); wir müßten darin auf einmal viel gutes oder ſchlimmes zu ſehen glauben; die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerkſamkeit auf einzele Theile zu richten, und ihn zum Gegenſtand der Betrachtung zu machen. Wer eine Sache zergliedert, ihre Theile einzeln betrachtet, und folglich unterſucht, wie ſie beſchaffen iſt, der fühlt nichts dabey; ſollen wir fühlen, ſo muß die Aufmerkſamkeit nicht auf die Betrachtung der Sache, oder auf ihre Zergliederung, ſondern auf die Würkung, die ſie auf uns hat, gerichtet ſeyn. Die leidenſchaftlichen Gegenſtände gleichen jenem von einem ſcythiſchen König ſeinen Söhnen zum Denkbild vorgeſtellten Bündel von Stäben; ihre Stärke liegt in der Vereinigung der Einzelen, und ſie ſind leicht zu zerbrechen, wenn man jeden beſonders herausnimmt.

Darum muß die Einbildungskraft das meiſte zur Leidenſchaft beytragen. Denn von ihr kommt es, daß bey jeder gegenwärtigen etwas lebhaften Empfindung eine große Menge anderer damit verbundener Vorſtellungen zugleich rege werden. Ihr iſt es vornehmlich zuzuſchreiben, daß ein Menſch, der gegen einen andern Feindſchaft im Herzen heget, durch eine ſehr geringe aufs neue von ihm erlittene Beleidigung in heftigen Zorn gerathet. Bey dieſer Gelegenheit bringt ſeine Einbildungskraft ihm alle vorhergegangene Beleidigungen, allen ihm bisher von ſeinem Feinde verurſachten Verdruß, auf einmal wieder ins Gedächtniß; und insgemein ſtellt er ſich auch, da eine lebhafte Einbildungskraft erfinderiſch, leichtgläubig und ausſchweifend iſt, alles, was er etwa noch künftig von dieſem Feinde möchte zu leiden haben, als ſchon gegenwärtig vor. Dieſe große Menge von Vorſtellungen, deren jede etwas widriges hat, würket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Rachſucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor. Auf eine ähnliche Weiſe entſtehen alle Leidenſchaften. Dieſes dienet alſo zuerſt zur Beantwortung der Frage, wie Leidenſchaften zu erweken ſeyen. Nämlich es geſchiehet durch eine lebhafte Schilderung leidenſchaftlicher Gegenſtände, beſonders wenn die Phantaſie dabey erhitzt wird. Wer uns in Furcht ſetzen will, muß wiſſen die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergeſtalt abzubilden, daß wir ſie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen; und ſo muß für jede zu erwekende Leidenſchaft der Gegenſtand, der ſie verurſachet, geſchildert werden. Dieſes Mittel haben die redenden Künſte am

voll-

---

*) S. die Anmerkung im Art. Lebhafte Rede III Th. S. 167.

vollkommenſten in ihrer Gewalt, weil ſie alle mögliche Arten der Vorſtellungen erweken können: aber der Künſtler muß dabey auf die höchſte Sinnlichkeit der Vorſtellungen bedacht ſeyn; muß das Abweſende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abſtrakte als körperlich und die äußern Sinne rührend, vorſtellen können. Es giebt keine Leidenſchaft, deren Gegenſtand die Beredſamkeit und Dichtkunſt nicht völlig in ihrer Gewalt haben. Vor allen andern Künſten haben ſie dieſes voraus, daß ſie bey jeder vorkommenden Gelegenheit, da Leidenſchaften zu erweken ſind, die Mittel dazu, ohne vorhergegangene Veranſtaltung, bey der Hand haben.

Die zeichnenden Künſte können uns auch viel leidenſchaftliche Gegenſtände höchſt lebhaft vor Augen ſtellen. Alles was in den verſchiedenen Charakteren und in den ſittlichen Eigenſchaften der Menſchen zur Erwekung der Ehrfurcht, der Liebe, des Vertrauens, des Mitleidens, oder der Verachtung und des Haſſes liegt, haben ſie in ihrer Gewalt. Der Mahler insbeſondre kann faſt jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand in der lebloſen und ſittlichen Natur, und auch gewiſſermaaßen in der unſichtbaren Welt abbilden. Aber dieſe Mittel, Leidenſchaften zu erweken, erfodern mehr Veranſtaltungen, als jene, die in der Gewalt der redenden Künſte ſind. Sie dienen alſo hauptſächlich bey öffentlichen Gelegenheiten, durch Erwekung der Leidenſchaften, den Zwek der Feyerlichkeiten deſto ſicherer zu erreichen.

Die Muſik hat auſſer der Schilderung leidenſchaftlicher Aeußerungen, wovon ſogleich beſonders wird geſprochen werden, nur wenige leidenſchaftliche Gegenſtände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geſchäffte in dem Ausdruk der Empfindung ſelbſt, nicht in der Schilderung der Gegenſtände beſteht. Doch kann ſie überhaupt Pracht, Feyerlichkeit, Lermen und Verwirrung, ingleichen etwas von ſittlichen Charakteren ausdrüken, und alſo dadurch die Leidenſchaften rege machen.

Aber die Gegenſtände, in denen wir in Rükſicht auf uns ſelbſt gutes oder böſes ſinnlich erkennen, ſind nicht die einzigen Mittel den Menſchen in Leidenſchaft zu ſetzen; ſie werden noch ſchneller rege, wenn wir ihre Aeuſſerungen an andern wahrnehmen. Menſchen, die wir leiden ſehen, erweken unſer Mitleiden, und freudige Menſchen machen auch uns fröhlich, ſo wie der Schrecken, den wir in andern wahrnehmen, auch uns erſchrekt, ob uns gleich die Urſache deſſelben unbekannt iſt. Darum ſind lebhafte Schilderungen der Leidenſchaften in ihren verſchiedenen Aeuſſerungen, auch ſehr kräftige Mittel dieſelben Aufwallungen in uns hervorzubringen.

Der Künſtler muß demnach jede Leidenſchaft in ihren Aeußerungen und Würkungen genau kennen, und auf das lebhafteſte zu ſchildern wiſſen. Wir haben aber von der Schilderung, oder dem wahren Ausdruk der Leidenſchaften, dieſem zweyten Mittel ſie zu erweken, bereits anderswo geſprochen *). Die redenden Künſte haben die meiſten, aber nicht immer die kräftigſten Mittel zu dieſen Schilderungen in ihrer Gewalt. Wenn gleich der Dichter die Angſt eines nahe zur Verzweiflung gebrachten Menſchen umſtändlicher, als jeder andre Künſtler ſchildern kann: ſo iſt doch das, was er uns ſagt, nicht ſo allgewaltig erſchütternd, als die äußerlichen Würkungen dieſer Leidenſchaft, die die zeichnenden Künſte durch Geſichtszüge, Stellung und Bewegung ausdrüken können. Unter allen Künſten aber ſcheinet die

---

*) S. Ausdruk der Leidenſchaft.

Muſik hiezu die gröſte Kraft zu haben, weil ſie das körperliche Gefühl und das Syſtem der Nerven am ſtärkſten angreift. Was kann fürchterlicher ſeyn, als ein rechtes Angſtgeſchrey, das die Verzweiflung aus einem Menſchen erpreßt? Dieſes kann die Muſik nicht nur vollkommen nachahmen, ſondern durch die Harmonie und erſchreklich ins Gehör reiſſende Töne der Inſtrumente noch verſtärken. Man hat deswegen zu allen Zeiten und mit Recht der Muſik vorzügliche Kraft zur Erwekung der Leidenſchaften, durch den ſtarken Ausdruk derſelben zugeſchrieben. Eine überwiegende Kraft aber kann das Schauſpiel haben, wenn es mit ſo guter Ueberlegung eingerichtet iſt, daß alle Künſte zugleich ihre Würkung darin thun.

Die beyden Mittel die Leidenſchaften zu erweken, können durch Nebenumſtände, wodurch die Einbildungskraft recht erhitzt wird, einen beſondern Nachdruk bekommen. Es kommt, wie bereits angemerkt worden, zur Verſtärkung der Leidenſchaften ſehr viel hierauf an; denn auch ein an ſich ſchwacher Gegenſtand bekommt durch die Mitwürkung einer lebhaften Phantaſie oft eine bewundrungswürdige Stärke. Ein gewiſſer Virtuoſe hat mir geſtanden, daß er in ſeinem Leben nie ſo ſtark gerührt worden, als damals, da er in Rom in der Peterskirche ein ſogenanntes Miſerere mit aller möglichen Feyerlichkeit hat ſingen gehört, obgleich die Muſik in Abſicht auf den Ausdruk gar nichts vorzügliches gehabt; die gröſte Kraft kam von der Menge der Stimmen, von der Feyerlichkeit der Verſammlung und andern außer der Muſik liegenden Umſtänden. Man wird allemal merken, daß ein Schauſpiel weit ſtärker rühret, wenn Logen und Parterre recht angefüllt, als wenn ſie halb leer ſind; und gar oft kann eine Kleinigkeit, die einen einzeln Menſchen wenig rühren würde, in einer groſſen Verſammlung erſtaunliche Bewegung machen. Der an ſich geringe Umſtand, daß M. Antonius bey der Leichenrede auf den Cäſar das blutige Gewand des ermordeten Diktators dem Volke vorzeigte, hat Rom um ſeine Freyheit gebracht. Es wäre aber unmöglich alle Veranlaſſungen und Umſtände, wodurch die Phantaſie der Empfindung zu Hülfe kömmt, zu beſchreiben. Der Künſtler muß ein Kenner der Menſchen ſeyn, und bey jeder Gelegenheit deſſen ſchwache Seite zu finden wiſſen.

Dieſes iſt ſowol bey der Bearbeitung der Werke der Kunſt, als bey der Gelegenheit, wo ſie gebraucht werden, in Betrachtung zu ziehen. Der Redner muß nicht nur darauf ſehen, daß ſeine Materie zu Erwekung der Leidenſchaften richtig gewählt ſey; das Beſondere des Ausdruks, die Figuren der Rede, ihr Ton, und der mündliche Vortrag, dies alles muß durchgehends leidenſchaftlich ſeyn: kann nun mit dieſem noch bey Haltung der Rede jeder Umſtand mit Feyerlichkeit verbunden, und die Menge der Zuhörer zum voraus in beſondere Erwartung geſetzt werden, ſo hat der Redner ſich eine völlige Würkung von ſeiner Rede zu verſprechen. In Abſicht auf das Leidenſchaftliche im Ton, im Ausdruk und in den Figuren der Rede, kann Cicero als ein vollkommenes Muſter vorgeſtellt werden. Will er Mitleiden erweken, ſo ſtimmt in ſeinem Vortrag alles auf Rührung überein; er weiß allemal die zärtlichſten und kläglichſten Ausdrüke zu wählen, und braucht ſehr rührende Figuren; will er Zorn erregen, ſo iſt gleich alles dieſes umgekehrt; er ſpricht mit Entrüſtung, weiß den Perſonen und Sachen, gegen die er den Zuhörer aufbringen will, die verhaßteſten Namen zu geben, und Figuren der Rede, die geſchikt ſind die Gemüther aufzubringen, am rechten Ort aufzuhäufen.

Auf eine ähnliche Weiſe muß jeder Künſtler verfahren. Bey dem Mahler müſſen die Behandlung, der Ton der Farben, die Anordnung, und vornehmlich die Wahl der zufälligen Umſtände, mit der Art des Leidenſchaftlichen im Inhalt genau übereinſtimmen. Ein trauriger Inhalt muß auch mit traurigen Farben gemahlt werden, und die Anordnung muß ſchon etwas finſteres haben. Ich habe irgendwo ein Gemählde geſehen, worauf die Andromeda mit fürchterlichen und ſchon Schauder erwekenden Felſen umgeben war; aber zwiſchen denſelben war eine Ausſicht auf das Land, da man ein paar Figuren in ſehr jammernder Stellung erblikte, welches die Vorſtellung des Unglüks, das dieſe Perſon betroffen, um ein merkliches verſtärkte.

So muß auch in der Muſik der klägliche, oder fröhliche Geſang von einer ſchweren und eindringenden, oder von einer reizenden Harmonie unterſtüzt, und von Inſtrumenten, die ſich zum Ausdruk am beſten ſchiken, aufgeführt werden; und die Spieler müſſen ſanft, lebhaft, oder wild ſpielen, ſo wie der Inhalt es erfodert.

Am wichtigſten aber ſind zur Unterſtüzung des leidenſchaftlichen Inhalts die äußern Veranſtaltungen, unter welchen das Werk der Kunſt ſeine Würkung thun ſoll. Die Anordnungen der Feſte und Feyerlichkeiten, dazu die Werke der ſchönen Künſte gebraucht werden, erfodern einen Mann von großer Kenntniß und Geſchmak; denn das, was er dabey verordnet, giebt jenen Werken unſtreitig den größten Nachdruk, oder benimmt ihnen ihre Kraft. Der geringſte Umſtand kann alles verderben oder kräftig machen. [illegible] oft wird nicht in den Opern eine an ſich rührende Scene entweder durch ungeſchikte Verzierungen, oder durch ein kleines Verſehen einer Nebenperſon, ſogar durch etwas in der Kleidung lächerlich? Die Mängel in den Veranſtaltungen der Feyerlichkeiten ſind unſtreitig die ſchwächſte Seite in Abſicht auf den gegenwärtigen Zuſtand der ſchönen Künſte in Europa. Dieſe Veranſtaltungen ſind insgemein ſo, daß ſie die Würkung der ſchönen Künſte eher hemmen, als befördern. Es iſt augenſcheinlich, um nur eines einzigen Beyſpiels zur Erläuterung dieſer Anmerkungen zu erwähnen, daß an gewiſſen Orten, wo es Mode geworden, daß die Vornehmſten im ſchlechteſten Anzug und beynahe mit Nachtmüzen in die Kirche kommen, unendlich weniger Aufmerkſamkeit auf den Vortrag des geiſtlichen Redners gewendet wird, als da, wo alles bis auf die Kleidung feyerlich iſt *). So viel ſey hier von Erwekung und Verſtärkung der Leidenſchaft überhaupt geſagt.

Man kann ſchon hieraus auch das Wichtigſte, was zu Beſänftigung und Stillung, oder Hemmung derſelben anzumerken iſt, abnehmen.

Da die Leidenſchaft aus einer ſchnellen Vereinigung des vielfältigen Guten oder Böſen entſteht, das die etwas erhizte Einbildungskraft in dem Gegenſtand derſelben ſiehet; ſo iſt der unmittelbarſte Weg zu verhin-

---

*) Es ſoll ſeit einigen Jahren in England aufgekommen ſeyn, daß die Pairs von Großbritannien an den gewöhnlichen Tagen, da der König nicht im Parlament erſcheinet, ſich im Frack und mit Stiefeln, das iſt, im äußerſten Negligé im Oberhaus verſammlen. Dies wäre ein offenbarer Beweis, daß auch die Berathſchlagungen in dieſer hohen Verſammlung nicht immer mit der gehörigen Aufmerkſamkeit betrieben würden. Dem Cineas würde der römiſche Senat gewiß nicht wie eine Verſammlung von Königen vorgekommen ſeyn, wenn die Rathsherren in ihren Hauskleidern in der Verſammlung erſchienen wären.

hindern, daß ein Menſch nicht in Leidenſchaft gerathe, die deutliche Entwikelung des Einzelen, das in dem leidenſchaftlichen Gegenſtand liegt. Dieſes war der Hauptkunſtgriff der ſtoiſchen Philoſophen, wie aus unzähligen Stellen der Betrachtungen des fürtrefflichen Kaiſers Markus Aurelius zu ſehen iſt. Denn da es die Hauptbeſchäfftigung dieſer philoſophiſchen Schule war, die Leidenſchaften wo möglich zu vertilgen, ſo iſt leicht zu erachten, daß ſie die beſten Mittel zu dieſem Zwek zu gelangen werden entdekt haben.

Dieſes Mittel iſt fürnehmlich den redenden Künſten vorbehalten. Nur ſie können den leidenſchaftlichen Gegenſtand ſo vorſtellen, in ſolche Theile auflöſen, daß er nichts reizendes mehr zeiget; ſie können die Sachen, die ihrem äuſſern Scheine nach liebens- oder haſſenswürdig, erfreulich oder fürchterlich ſind, nach ihrer innern Beſchaffenheit ſo entwikeln, daß alles Leidenſchaftliche darin verſchwindet. So hat Cineas dem Pyrrhus gezeiget, wie die Vorſtellung von der Herrlichkeit der Eroberungen verſchwindet, wenn man die Sachen näher betrachtet *); und ſo hat auch Sokrates dem Alcibiades den Stolz, den ihm die vermeynte Wichtigkeit ſeiner Güter eingeflößt hatte, gezähmet.

Aber man muß dieſes Mittel mit Vorſichtigkeit gebrauchen; denn es iſt ſelten rathſam, ſich einer vorhandenen Leidenſchaft geradezu zu widerſetzen. Man gieſſet dadurch insgemein nur Oel ins Feuer. Beſſer iſt es, daß man, auf Sokratiſche Art, ſich anſtelle, als ob man ihr nachgebe, indem man auf eine ſchlaue Art, durch allmählige Entwikelung der phantaſtiſchen Vorſtellungen ihr Fundament untergräbt. Was vorher von der überlegten Wahl des Tones, des Ausdruks und der Nebenumſtände, zur Erhitzung der Einbildungskraft, angemerket worden, davon gilt hier das Gegentheil. Ein kalter, gleichgültiger Ton, lindernde Ausdrüke und alles, was beſänftigend iſt, wird hier von dem Redner angewandt. Ueberhaupt muß man mit einem in Leidenſchaft geſetzten Gemüth nicht geradezu ſtreiten. Allenfalls muß man, wenn dieſes nöthig ſcheinet, ſehr kurz und nachdrüklich ſprechen. Unter den Reden, welche die an den erzürnten Achilles abgeſchikten Fürſten halten, hat in der That der unberedte Ajax das Beſte geſagt *).

Es giebt allerdings auch Fälle, wo die Leidenſchaften geradezu durch Machtſprüche völlig gehemmet werden. So läßt Virgil die Wuth der Winde durch den Neptun ſtillen. Dieſer erhebt das Haupt aus dem Waſſer, und ruft den tobenden Winden die mächtigen Worte zu:

> Tantam vos generis tenuit fiducia veſtri?
> Jam coelum terramque, meo ſine numine, venti
> Miſcere et tantas audetis tollere moles.
> Quos ego! —

Aber dazu gehöret ein völlig überwiegendes Anſehen des Redners. So war auch das, deſſen ſich in der Noachide Raphael gegen die Giganten bediente. Noah hatte durch die kräftigſten Vorſtellungen ihre Wuth nicht beſänftigen können. Aber als Raphael ihrer einige angetroffen, redete er ſie mit einer Hoheit, die ſie gleich in Erſtaunen ſetzet, ſo an:

> Seyd ihr noch hier? — Der Herr, der das Schikſal,
> Euern Angott beherrſcht — gebeut euch,
> Euch gebeut er, den Sclaven Abramelechs [illegible] Satans,

Hun-

---

*) S. Lächerlich.

*) S. Il. IX. vſ. 6[illegible] u. f.

Hundert Balken und dreymal ſo viel Bretter und Dielen
Von dem geradeſten Gopher, geſägt, gezimmert, geglättet,
Vor die Pforte, die von den Engeln bewacht wird, zu bringen.
Murret ihr unter der Bürde, ſo will ich den Eichbaum zerſpalten; u. ſ. w. *)

Dieſe Rede machte ſie plötzlich zahm.

Es iſt vorher geſagt worden, daß das Mittel, die Leidenſchaften durch deutliche Entwiklung des Gegenſtandes derſelben zu ſtillen, vorzüglich den redenden Künſten eigen ſey. Wir müſſen aber anmerken, daß doch auch die zeichnenden Künſte es bisweilen in ihrer Gewalt haben. Ein Mahler könnte z. B. einem Jüngling, der von nichts als von Schlachten träumet, den Muth durch folgende Vorſtellung kühlen. Das Gemählde ſtellte auf dem Hauptgrund einen äußerſt lebhaften Scharmützel vor, dergleichen Rugendas ſo ſchön gemahlt hat. Die Erfindung könnte ſo ſeyn, daß ſie ſogleich den jungen Krieger ins Feuer ſetzte. Auf einem etwas groſſen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verſchiedene Verwundete vorgeſtellt werden, die theils an ihren Wunden ſterben, theils unter den Händen und den Meſſern der Wundärzte ſind. Einem Mahler, der Empfindung und Geiſt genug hat, dabey einen kräftigen Ausdruk der Zeichnung beſitzt, würde es nicht ſchwer werden, dieſe ſchrekliche Scene des Vorgrundes ſo vorzuſtellen, daß dem muthigſten Krieger die Luſt zum Streit vergienge. So hat Hogarth in einer Folge von Zeichnungen erſt die Reizungen der Wolluſt und allmählig die häßlichen Folgen derſelben auf eine Weiſe vorgeſtellt, die die ſtärkſten Wallungen des Geblütes ſtillen kann.

Ein anderes Mittel die Leidenſchaften zu ſtillen, das allen Künſten gemein iſt, beſteht darin, daß man gerad entgegengeſetzte Bewegungen in dem Gemüth rege mache; die Kühnheit und den Zorn durch Furcht, die Zaghaftigkeit durch Muth hemme. Hierüber brauchen wir uns nicht weiter einzulaſſen, da von Erweckung der Leidenſchaften hinlänglich geſprochen worden.

Alles, was hier angemerkt worden, dienet blos zur Beantwortung der Frage, wie das izt ruhige Gemüth in Leidenſchaft zu ſetzen, oder das aufgebrachte zu beſänftigen ſey. Izt kommen wir auf die zweyte Frage, wie das Gemüth von herrſchenden Leidenſchaften zu heilen ſey, oder wie dieſe ihm eingepflanzt werden ſollen. Jedermann weiß, daß einige Menſchen zu verſchiedenen Leidenſchaften ſo geneigt ſind, daß ſie die Kraft derſelben bey jeder gegebenen Gelegenheit fühlen; ſie liegen gleichſam ſchlafend in den Gemüthern, und erwachen bey geringer Reizung ſchnell auf. So wird der Ehrgeizige, ſobald er die Gelegenheit ſich vorzüglich zu zeigen nur erblikt, ſogleich ins Feuer geſetzt, und der Rachgierige entbrennt bey der geringſten Beleidigung. Im Gegentheil giebt es Gemüther, die zu gewiſſen Leidenſchaften nicht die geringſte Anlage zu haben ſcheinen. Man trifft Menſchen an, deren Stirn und Wangen in ihrem Leben nie ſchamroth worden ſind.

Es iſt eine ſehr wichtige Frage, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther für gewiſſe Gegenſtände fühlbar, und für andre weniger empfindſam gemacht werden können.

Wenn man bedenkt, wie allgemein es iſt, daß die Menſchen die Neigungen und Leidenſchaften ihrer Nation und ihres Standes annehmen; daß derſelbe Menſch, der unter einer ſanftmüthigen, oder ehrſüchtigen, oder rachgierigen Nation erzogen iſt, eben ſo wird, wie die andern ſind; unter einer andern Nation aber wild, ohne Empfin-

---

*) Noachide VI. Geſang.

Empfindung der Ehre, oder ſanftmüthig worden wäre: ſo ſcheinet es entſchieden zu ſeyn, daß jede Leidenſchaft jedem Gemüth könne eingepflanzt, und daß jedes von jeder Leidenſchaft, wenigſtens bis auf einen gewiſſen Grad, könne gereiniget werden. Nur müßte hiebey, wenn die Frage aufgeworfen wird, wie eben dieſe Würkung durch die ſchönen Künſte zu erhalten ſey, dasjenige, was von der mechaniſchen Würkung des Clima abhängt, von den andern Urſachen abgeſondert werden.

Man ſiehet, ohne ſich in ſchwere Unterſuchungen einzulaſſen, wie die Gemüther der Menſchen zu gewiſſen leidenſchaftlichen Empfindungen allmählig geſtimmt, und geneigt gemacht werden. Wer das Unglük hat unter geizigen, oder rachſüchtigen Leuten auferzogen zu ſeyn, hat auch das Vorurtheil eingeſogen, daß der Beſiz des Geldes der höchſte Wunſch des Menſchen ſeyn, und daß man nie eine Beleidigung verzeihen müſſe. Daraus läßt ſich ſchlieſſen, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt werden. Da ſie den gemeinen Vorſtellungen, die wir auch in dem täglichen Leben haben können, mehr Lebhaftigkeit und mehr Kraft geben, ſo müßte man ſolche Werke der Kunſt, die zu Tilgung oder Erwekung gewiſſer Leidenſchaften eingerichtet ſind, täglich genieſſen. Pythagoras hielt ſeine Schüler an, alle Morgen und Abende durch die Muſik gewiſſe Empfindungen in ſich zu erregen; und der berühmte Penſilvanier Franklin, einer der gröſſten und feineſten Köpfe unſrer Zeit, meldet in einem Schreiben einem ſeiner Freunde, der ihm in Noten geſetzte Lieder geſchikt hatte, daß er davon gute Würkung zu Beförderung der Mäßigung und Liebe zur häuslichen Sparſamkeit erwarte *). In groſſen Städten, wo täglich dramatiſche Schauſpiele aufgeführt werden, könnten dieſe dazu gebraucht werden.

Ueberhaupt alſo iſt hier zu merken, daß durch eine allgemeine Ausbreitung und den täglichen Gebrauch ſolche Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, darin die Vorſtellungen und Urtheile, die eigentlich die Grundlage gewiſſer Neigungen ausmachen, lebhaft und eindringend vorgetragen ſind; darin leidenſchaftliche Gegenſtände und die Leidenſchaften ſelbſt mit empfehlenden, oder warnenden Zügen begleitet, kräftig geſchildert werden, als gewiſſe Mittel können angeſehen werden, Neigungen und Leidenſchaften zu zeugen, oder aus den Gemüthern zu verbannen. Wenn die Jugend, die von nichts, als der in Kriegsdienſten zu erwerbenden Ehre ſprechen hört, und nichts als dahin abzielende Bücher zu leſen bekommt, von dieſer Art Ehrbegierde entflammt wird; und wenn das anhaltende Leſen etwas ſchwärmeriſcher Andachtsbücher die Leute zu Pietiſten macht, wie die Erfahrung beydes hinlänglich lehret: ſo kann man daher denſelben Schluß auf jede andere Neigung und Leidenſchaft machen, wenn ähnliche Mittel gebraucht werden.

Und ſo können auch die andern Künſte zu gleichem Zwek dienen. Indem ſie leidenſchaftliche Gegenſtände und Leidenſchaften ſelbſt kräftig ſchildern, erweken ſie allemal in uns gewiſſe daher entſtehende Empfindungen, und verſtärken dadurch allmählig unſer Gefühl der Zuneigung, oder Abnei-

---

*) I like your ballad, and think it well adapted for your purpoſe of diſcountenancing expenſive foppery and encouraging induſtry and frugality. If you can get it generally ſung in your country, it may probably have a good deal of the effect you hope and expect from it. Letter to Mr. Newport in Franklin's Experiments and Obſervations on Electricity etc. London 1769. 4. S. 437.

Abneigung; denn es iſt offenbar, daß wir endlich herrſchende Neigung oder Abneigung für ſolche Gegenſtände bekommen, die wir oft mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben. Von allen Werken der Kunſt ſcheinen die Lieder in dieſer Abſicht die gröſte Kraft zu haben, wie an ſeinem Ort umſtändlicher angemerkt worden iſt *). Wie das Lächerliche hiezu diene, iſt bereits gezeiget worden **).

Schriften und andere Werke des Geſchmaks, die beſonders darauf abzielen, die Menſchen zu heilſamen Leidenſchaften zu reizen, oder ſchädliche zu ſchwächen, verdienen die höchſte Achtung von einer ganzen Nation. Wie unendlich würde nicht die Erziehung erleichtert werden, um nur einen Fall des Nutzens ſolcher Werke anzuführen, wenn man Schriften bey der Hand hätte, worin die wahre Ehre, die Liebe zum allgemeinen Beſten, und jede zur allgemeinen und beſondern Glükſeligkeit abzielende Leidenſchaft eben ſo reizend vorgeſtellt würde, als die Wolluſt in ſo manchem Werke des Witzes geſchildert wird? Wenn anſtatt blos luſtiger oder witziger Lieder, eben ſo angenehme zu jener höhern Abſicht dienende, überall ausgebreitet wären? Was für ein leichtes Werk würde es alsdenn nicht ſeyn, die Gemüther der Jugend von dem Schädlichen der Leidenſchaften zu reinigen, und das Heilſame derſelben zu verſtärken? Vornehmlich aber würde dieſe große Würkung alsdenn dadurch erhalten werden, wenn die Geſetzgeber die Sitten und Gebräuche ihrer Völker zum öffentlichen und Privatgebrauch ſolcher Werke, beſonders zu lenken ſuchten. Mit welcher Begierde ſiehet man nicht die Menſchen in öffentliche und Privatconcerte laufen? und wie nützlich würden dieſe nicht ſeyn, wenn da von Sängern, die den Ausdruk in ihrer Gewalt haben, anſtatt der Concerte, die insgemein nichts als ein künſtliches Geräuſche vorſtellen, Lieder, wie die, von denen wir ſo eben geſprochen, abgeſungen würden?

Ariſtoteles ſagt, das Trauerſpiel diene, durch Erwekung des Mitleidens und Schrekens, die Gemüther von dergleichen Leidenſchaften zu reinigen; aber er erkläret ſich nicht, auf was Art dieſes geſchehe. Es ſcheinet natürlicher zu ſeyn, daß der, der oft zum Mitleiden bewogen wird, dadurch weichherzig, und wer öfters in Schreken geſetzt wird, furchtſam und ſchrekhaft werde. Alſo würde das Gemüth durch die Tragödie von Härte, Grauſamkeit und Verwegenheit gereiniget werden. Hievon aber wird anderswo gehandelt werden *).

Die Unterſuchung der Frage, wie durch die ſchönen Künſte die Gemüther zu Leidenſchaften können geneigt gemacht, oder gegen dieſelben verwahrt werden, leitet uns natürlicher Weiſe auf den zweyten Hauptpunkt dieſes Artikels, der die Behandlung und Schilderung derſelben betrifft, weil, wie vorher angemerkt worden, eben dadurch jener doppelte Zwek am beſten erreicht wird.

Man fodert von jedem Künſtler, daß er die Leidenſchaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verſchiedenen Aeußerungen, ſondern auch nach ihren guten und böſen Würkungen, zu ſchildern wiſſe. Die wichtigſten Werke der Kunſt betreiben vornehmlich dieſes Geſchäfft. Das Heldengedicht und das Trauerſpiel beruhen faſt ganz darauf.

Getreue, zugleich aber lebhafte Schilderungen der Leidenſchaften, nach den verſchiedenen Graden ihrer Stärke, von den erſten Regungen an, wodurch ſie entſtehen, bis auf den höchſten Grad ihres vollen Ausbruchs, und

---

*) S. Lied.
**) S. Lächerlich.

*) S. Trauerſpiel.

und nach den mancherley Abänderungen, die von dem Charakter def Perſonen und den beſondern Umſtänden herrühren, gehören zu den wichtigſten Arbeiten des Künſtlers, der vornehmlich in Abſicht auf dieſe Verrichtung ein großer Kenner des menſchlichen Herzens und ein vollkommener Mahler aller innerlichen und äußerlichen Regungen des Herzens ſeyn ſollte.

Es wäre ein ſehr vergebliches Unternehmen, wenn man das, was hiezu gehöret, in Regeln faſſen wollte; wo nicht das Gemüth des Künſtlers von der Natur die Leichtigkeit bekommen hat, ſich ſelbſt in jede Leidenſchaft zu ſetzen und jeden Charakter anzunehmen, da hilft ihm kein Unterricht. Der Dichter muß, wie Milton oder Klopſtok, ein Engel oder Teufel ſeyn können, oder wie Homer mit dem Achilles wüten, und mit dem Ulyſſes bey den größten Gefahren kaltblütig ſeyn, nachdem die Umſtände es erfordern. Er muß ſelbſt alles fühlen, was er an andern ſchildern will. Dies iſt die vorzügliche Gabe, wodurch er ſich von andern Menſchen unterſcheidet *).

Freylich wird der Künſtler, der mit dieſem natürlichen Talent eine große Erfahrung verbindet, der die Menſchen in ihren leidenſchaftlichen Aeuſſerungen mit einem ſcharfen Auge fleißig beobachtet hat, der dazu noch
eine philoſophiſche Kenntniß der Tie
fen des menſchlichen Herzens beſitze
in ſeinen Schilderungen noch größe
ſeyn. Was man alſo über dieſe
Punkt dem Künſtler empfehlen kann
beruhet blos auf eine genaue und äuſ
ſerſt aufmerkſame Beobachtung de
Menſchen, und ein anhaltendes gan
beſonderes Studium der Charakter
und Leidenſchaften, welches er in den
täglichen Umgange und in der Ge
ſchichte der Völker treiben kann.

Sehr ſelten thut ein Menſch i
Guten, oder im Böſen etwas große
daran nicht die Leidenſchaften de
größten Antheil haben. So oft alſ
der Künſtler in menſchlichen Hand
lungen das Große wahrnimmt, ſol
er ſein Aeußerſtes thun, zu verſuchen
ſich ſelbſt in die Empfindung zu ſetzen
in der er die Möglichkeit ſo zu han
deln fühlet. Es giebt Fälle, wo ma
mehrere Tage lang zu thun hat, u
ſich in die wahre Lage der Sachen
in die Denkungsart und in di
Empfindungen zu ſetzen, deren Aeuſ
ſerungen man an andern wahrge
nommen hat, und ehe man in ſic
ſelbſt nur die Möglichkeit derſelbe
empfindet. Darum halten ſo vie
Menſchen gewiſſe Thaten, die ma
von andern erzählt, für unmöglich
weil ſie ſelbſt die Kräfte, wodurc
ſie bewürkt worden, nicht zu fühlen
vermögend ſind. Darum werden
auch nur außerordentliche Genies
dergleichen Homer, die uns übrig
gebliebenen tragiſchen Dichter von
Athen, Milton, Shakeſpear, Klop-
ſtok ſind, die mit der äußerſten An-
ſtrengung der Kräfte ſich in alle
Gemüthsfaſſungen ſetzen können, die
alles empfinden wollen, was Men-
ſchen empfinden können, die ſich von
Stufe zu Stufe zu jeder Größe, ſie
ſey gut oder böſe, zu erheben ſuchen,
um ihren Urſprung in ſich ſelbſt zu
empfinden, — nur ſolche Männer
werden im Ausdruk aller Leidenſchaf-
ten groß ſeyn.

Wi

---

*) Mancher glaubt den moraliſchen Charakter des Dichters aus den von ihm geäußerten Geſinnungen, die in ſeinen Gedichten zerſtreut ſind, beurtheilen zu können. Da aber große Dichter Bosheit und Gottloſigkeit eben ſo gut ſchildern, als Güte des Herzens und fromme Tugend, ſo werden die Folgerungen, die man aus leidenſchaftlichen Schilderungen auf den ſittlichen Charakter des Dichters ziehen will, ſehr unſicher. Auf die Größe des Geiſtes und Herzens eines Dichters, kann man aus der Wahrheit und Stärke ſeiner Schilderungen allemal ſicher ſchließen. Aber die Größe iſt nicht immer ein Beweis der Güte.

Wir wollen das, was dem Künſtler über den Ausdruk der Leidenſchaften zu ſagen iſt, in eine einzige Regel zuſammenfaſſen. Er übe ſich mit dem hartnäkigſten Fleiß, alles, was er auszudrüken hat, ſelbſt wohl zu empfinden, und wage ſich an keine Schilderung der Leidenſchaft, bis es ihm gelungen iſt, ſich ſelbſt in dieſelbe zu ſezen. Denn es iſt unmöglich Empfindungen auszudrüken, die man ſelbſt nicht hat *). Nun iſt es Zeit die Anwendung der ſeltenen Gabe jede Leidenſchaft zu ſchildern, in Betrachtung zu ziehen.

Hier entſtehet alſo die Frage, wie der Künſtler ſeine Fertigkeit in lebhafter Schilderung der Leidenſchaften zum beſten Gebrauch anwenden, und wie er überhaupt die Werke von leidenſchaftlichem Inhalt in dieſer Abſicht behandeln ſoll.

Ich kenne nur dreyerley Würkungen, die von dergleichen Werken zu erwarten ſind. Sie können erſtlich ſehr unterhaltend und angenehm ſeyn; hernach auch dazu dienen, daß wir alle Leidenſchaften, ihre Würkungen und Folgen kennen lernen; und endlich kann es auch geſchehen, daß wir dadurch für einige Leidenſchaften eingenommen, vor andern aber gewarnet, oder davon abgeſchrekt werden. Dieſe dreyfache Würkung muß der Künſtler allemal bey Behandlung der Leidenſchaften vor Augen haben. Wir wollen jeden dieſer drey Punkte beſonders betrachten.

Daß es für Menſchen von einiger Empfindſamkeit eine angenehme Unterhaltung ſey, Zeugen von Handlungen und Begebenheiten zu ſeyn, wobey die verſchiedenen Leidenſchaften in Würkſamkeit kommen, iſt eine durchgehends bekannte Sache. Selbſt die Scenen, wobey die mitwürkenden Perſonen blos widrige, oder ſchmerzhafte Leidenſchaften fühlen, gefallen uns, wenn wir auſſer aller Verbindung damit, bloſſe Zuſchauer derſelben ſind. Die Beſchreibung, oder Abbildung eines fürchterlichen Sturms, eines gefährlichen Auflaufs, einer hitzigen Schlacht und dergleichen mehr, haben für jeden Menſchen etwas anziehendes, ob er gleich dabey Empfindungen hat, die denen ähnlich ſind, welche die handelnden Perſonen erfahren. Es iſt der Abſicht dieſes Werks gemäß, daß wir vor allen Dingen hier den wahren Grund dieſer würklich ſeltſamen Erſcheinung aufſuchen.

Warum ſehen wir ſo gerne Abbildungen von Scenen, die uns höchſt unangenehm wären, wenn wir uns ſelbſt darin verwikelt fänden? Jedermann weiß, wie Lukretius dieſes erkläret.

> Suave mari magno turbantibus aequora ventis
> A terra magnum alterius ſpectare laborem.
> Non quia vexari quemquam eſt jucunda voluptas,
> Sed quibus ipſe malis careas quia cernere ſuave eſt *).

D. i. Es iſt angenehm bey hohem Meere, wenn die Winde in die Gewäſſer ſtürmen, vom Lande die Noth der Menſchen anzuſehen. Nicht darum, daß es ein Vergnügen wäre, wenn andre geängſtiget werden; ſondern weil es überhaupt ergözt Ungemach zu ſehen, davon wir ſelbſt frey ſind.

Im Grunde erklärt der Dichter die Sache nicht. Denn es iſt eben die Frage, warum das Anſchauen des Ungemachs, das uns ſelbſt nicht trifft, uns vergnüge. Ich erinnere mich vom Land einen Sturm geſehen zu haben, der zwey unweit der Küſte

---

*) Daraus folget, daß man den ſittlichen Charakter eines Dichters ſicherer aus dem beurtheilen könne, was er nicht auszudrüken im Stande iſt.

*) Lucret. L. II. vſ. 1 ſqq.

in der See befindliche Schiffe in groſſe Noth ſezte, wobey ich ſelbſt viel Angſt und Furcht empfunden, und doch lag es nur an mir, die Augen davon abzuwenden. Man geht bisweilen, Scenen der Furcht und des Schrekens zu ſehen, ob man gleich vorausſieht, daß man ſelbſt dabey leiden werde. Doch wird nicht leicht ein empfindſamer Menſch zum zweytenmale ſolche Scenen zu ſehen verlangen, die würklich mit einer traurigen Cataſtrophe ſich endigen. Wenn wir mit Begierde zuſehen, wie Menſchen bey einem Schiffbruch das äuſſerſte thun, ſich zu retten, ſo wenden wir doch gern die Augen weg, indem wir ſie umkommen ſehen. Da macht uns ihre Noth nicht das geringſte Vergnügen.

Aus dieſen Betrachtungen folget, daß der Menſch überhaupt eine Neigung hat, leidenſchaftliche Scenen, ſie ſeyen angenehm oder unangenehm, zu ſehen, wenn nur dabey kein würkliches Unglük geſchieht. So lange wir hoffen, oder wiſſen, daß die Menſchen, die wir in Noth ſehen, ſich daraus retten werden, nehmen wir gern Antheil an allem, was ſie empfinden; wir leiden gern mit ihnen, beſtreben uns ſie zu retten, arbeiten und ſchwitzen vom bloßen Zuſchauen, wie ſie ſelbſt; die Hoffnung, daß ſie dem Uebel entgehen werden, läßt uns von den verſchiedenen durch einander laufenden Gemüthsbewegungen, auch das Angenehme empfinden; nämlich die Würkſamkeit und die Kräfte der Seele. Der erſte Grundtrieb unſers ganzen Weſens iſt die Begierde, Kräfte zu beſitzen, und ſie zu brauchen. Dieſer Trieb findet bey jeder leidenſchaftlichen Bewegung ſeine Nahrung, ſo lange nicht eine gänzliche Cataſtrophe uns der Würkſamkeit beraubet, oder ſie völlig hemmet.

Deswegen haben alle Leidenſchaften, in ſofern die Seele ſich thätig dabey erzeiget, wie unangenehm ſie ſonſt ſeyn mögen, etwas das uns gefällt. Indem wir aber Zeugen leidenſchaftlicher Scenen ſind, entſtehen, wiewol in geringerem Grad, alle Bewegungen in uns, welche die darin würklich begriffenen Perſonen fühlen; und aus dieſem Grunde gefallen uns dieſe Scenen, ſowol in der Natur, als in der Nachahmung. Nur findet ſich zwiſchen den würklichen und nachgeahmten Scenen dieſer Unterſchied, daß wir in den leztern die Cataſtrophe ſelbſt noch ſehen mögen, die in den würklichen zu ſchmerzhaft ſeyn würde; weil wir dort immer noch die Vorſtellung haben, daß die Sachen nicht würklich ſind.

Daher kommt es, daß man den Künſtlern empfiehlet, das würkliche Unglük, womit traurige Scenen ſich endigen, nicht gar zu lebhaft zu ſchildern, damit nicht ein blos reiner Schmerz ohne Beymiſchung des Vergnügens übrig bleibe; und daß kluge Künſtler überhaupt das Widrige in den Scenen nicht bis zum Ekelhaften treiben *), welches nur Abſcheu verurſachen würde.

Wer alſo für dieſen Zwek arbeitet, kann jeden leidenſchaftlichen Gegenſtand wählen, wenn er ſich nur in Acht nimmt, die Sachen nicht zu übertreiben, weil ſonſt empfindſame Menſchen Auge und Ohr von ſeinem Gegenſtand abwenden würden. Der Künſtler muß wohl überlegen, daß die Abſicht ſolcher Werke dahin geht, die Gemüther eine Zeitlang in der angenehmen Würkſamkeit, die aus verſchiedenen Empfindungen entſteht, zu unterhalten, ohne ſie durch allzu heftige Eindrüke zu ermüden, oder die Leidenſchaften auf einen Grad zu treiben, wo ſie anfangen uns mit Heftigkeit anzugreifen, und Verwirrung

---

*) Man ſehe einige hierüber gemachte Anmerkungen in dem Art. Entſezen.

rung anzurichten. Solche Werke müſſen auf das Gemüth die Würkung haben, welche man in Abſicht auf den Körper von allen zur Geſundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet. Auch dieſe werden ſchädlich, wenn ſie zu heftig ſind. Dieſes haben verſchiedene neuere Dichter in Trauerſpielen, wo man doch keinen andern Zwek, als eine ſolche Gemüthsübung entdeket, nicht wol bedacht; daher ſie auf das Vorurtheil gerathen ſind, ſie müßten ſich hauptſächlich beſtreben, die Leidenſchaften recht heftig zu reizen, und deßwegen den Gegenſtänden, wodurch ſie ſollten erwekt werden, eine rechte Abſcheulichkeit, oder eine ſo ausnehmend ſinnliche Kraft zu geben, daß die Zuſchauer recht erſchüttert werden, und ihnen, wie man ſagt, die Haare zu Berge ſtehen ſollten. Wo die Leidenſchaften blos zur Unterhaltung des Zuſchauers, und gleichſam nur zu einer geſunden, aber angenehmen Gemüthsübung geſchildert werden, da befleißige ſich der Künſtler einer ſchiklichen Mäßigung: ſtärkere Erſchütterungen aber verſpare er auf die beſonderen Gelegenheiten, wo man die Abſicht hat, Gemüther von herrſchenden verderblichen Uebeln zu heilen; ſo wie man bey ähnlichen körperlichen Umſtänden den Körper auch außerordentlich angreift.

Man kann aber bey Werken leidenſchaftlichen Inhalts auch die Abſicht haben, andere dadurch, als durch Beyſpiele, von der Beſchaffenheit, von den Würkungen und den guten und böſen Folgen der Leidenſchaften zu unterrichten. Wir erfahren dadurch, was für unerwarteter Dinge der in Leidenſchaft geſezte Menſch fähig iſt; wie hoch er ſich erheben und wie tief er fallen kann. Wir lernen daraus die eigentlichen Kräfte, wodurch in der ſittlichen Welt das meiſte ausgerichtet wird, und die ſeltſamen und bisweilen unerwarteten Eigenſchaften der verſchiedenen Gemüthsbewegungen kennen: welches uns in den Geſchäfften mit andern ſehr nüzlich werden kann. Ueberhaupt kann man ſagen, daß der Menſch nirgend größer, auch nie kleiner erſcheinet, als in dem leidenſchaftlichen Zuſtand. Er kann darin unſre Bewunderung und unſre Verachtung verdienen, weil er da im Guten und Böſen das äußerſte, deſſen er fähig iſt, ſehen läßt. Daß die durch getreue Schilderung leidenſchaftlicher Scenen zu erlangende Kenntniß der Menſchen eine höchſt wichtige Sache ſey, bedarf keines Beweiſes *).

Dieſer Zwek wird am beſten durch epiſche und dramatiſche Gedichte erreicht. Die Handlungen, die dabey zum Grund gelegt werden; die Verwikelungen und Schwierigkeiten, die dabey vorkommen, die verſchiedenen und oft gegen einander laufenden Intereſſen der Perſonen, geben dem Dichter, wenn er nur ein ſcharfer Beobachter und wahrer Kenner der Menſchen iſt, die Gelegenheit, jede Leidenſchaft in ihren Urſachen, in ihrem Urſprung, in den Graden und Geſtalten, die ſie nach dem Stand und dem Charakter jeder Perſon annehmen, in ihrem Streit gegen andere und in ihren Folgen auf das lebhafteſte zu ſchildern, wodurch auch ſeine Leſer oder Zuhörer Kenner der Menſchen werden können.

Aber hier kommt es auf wahrhafte und treue Schilderungen an. Man muß uns da nicht mit Hirngeſpinſten aufhalten. Wir müſſen den Menſchen in ſeinen Leidenſchaften gerade ſo ſehen, wie er würklich iſt. Der Dichter muß die verſchiedenen Umſtände der Handlung und die verſchiedenen Vorfälle, ingleichen die Nebenperſonen ſo beſtimmen, daß das Spiel der Leidenſchaften ſich auf eine wahrhafte

---

*) Man ſehe einige hieher gehörige Anmerkungen in dem Artikel Größe.

hafte und natürliche, nicht romantiſche Weiſe entwikele. Es iſt deſwegen gut, daß die Handlung ſelbſt nicht mit gar zu viel Vorfällen überladen ſey, weil dieſes der ausführlichen Schilderung der Leidenſchaften hinderlich iſt. Die Umſtände der Handlung müſſen ſo gewählt ſeyn, daß die wahre Entwiklung und die mannichfaltigen Wendungen, die jeder Leidenſchaft eigen ſind, in einem hellen Licht erſcheinen. Vornehmlich aber muß der Dichter ſich angelegen ſeyn laſſen, nicht nur die äußerlichen, ſichtbaren Würkungen der Leidenſchaften, ſondern vorzüglich das Innere derſelben zu ſchildern. Wir lernen die verzweifelnde Reue weniger dadurch kennen, daß der Menſch ſich die Haare ausrauft, als wenn der Dichter uns den innern Zuſtand ſchildert. Gar oft äußert ſich die heftigſte Leidenſchaft durch wenig äußerliche Zeichen, und mancher in der Verſtellung ausgelernte Hofmann fühlt bey anſcheinender Gelaſſenheit die heftigſten Biſſe der Rache, des Haſſes, der Habſucht oder des Ehrgeizes. Bald jeder Menſch hat Gelegenheit das äußere der verſchiedenen Leidenſchaften durch ſeine Beobachtungen zu kennen; aber zur lebhaften Vorſtellung des innern Zuſtandes, hat er die Hülfe eines Mahlers, wie Shakeſpear war, vonnöthen.

Endlich liegt dem Dichter, in Abſicht auf die dritte Würkung der Werke dieſer Art ob, ſeine Schilderungen ſo einzurichten, daß die Gemüther für das, was die Leidenſchaften heilſames haben, geneigt, und vor dem Schädlichen derſelben gewarnet werden. Zu dieſem Ende müſſen allemal die eigentlichſten und kräftigſten Farben zu den Schilderungen gebraucht werden. So ſind in der Ilias der Stolz des Agamemnons, die Hitze und der unüberwindliche Eigenſinn des Achilles; im Meſſias die Wuth des Philo, und in Bodmers bibliſchen Gedichten die herrſchende Gottesfurcht der Patriarchen, jedes mit ſolchen Farben geſchildert, daß man ſogleich für oder gegen dieſe Leidenſchaften eingenommen wird. Durch ſolche Schilderungen wird das Schöne und Einnehmende edler, und das Häßliche niedriger Leidenſchaften ſogleich empfunden.

Dadurch allein, daß wir das widrige und ängſtliche gewiſſer Leidenſchaften, oder das angenehme, das andre haben, oft empfinden, wird das Gemüth von jenen gereiniget, und zu dieſen geneigt gemacht. Wer oft Furcht und Angſt empfunden hat, wird ſorgfältig, ſich vor allem zu hüten, was dieſe höchſt unangenehme Leidenſchaften erweken kann. Vielleicht hat Ariſtoteles mit ſeiner oben angeführten Anmerkung über das Trauerſpiel dieſes ſagen wollen. Man ſollte allerdings denken, daß die Angſt und Verzweiflung, darin wir einen Menſchen über ſeine verübten Verbrechen ſehen, und die wir alsdenn mit ihm fühlen, Eindrüke in uns machen ſollten, die uns für immer, vor ſolchen Verbrechen zu ſchützen, ſtark genug wären. Der Künſtler ſoll darum in der Behandlung der Leidenſchaften immer darauf ſehen, daß dergleichen wichtige Eindrüke von denſelben in den Gemüthern zurük bleiben. Es iſt aber nicht genug, daß er die Leidenſchaften ſelber ſo ſchildere, daß ſie uns reizen oder abſchreken; auch ihre Folgen muß er dieſem Zwek gemäß heranzubringen wiſſen. Den, der ſich ſchädlichen Leidenſchaften ohne Widerſtand überläßt, muß er auf eine natürliche, höchſt wahrſcheinliche Weiſe, in ſo nachtheilige und unglükliche Umſtände gerathen laſſen, daß er ſich auf keinerley Weiſe, oder doch nur durch die äußerſte Anſtrengung ſeiner Kräfte, und nachdem er ſehr viel ausgeſtanden hat, daraus retten könne. Auf der andern Seite muß er eben ſo lebhaft die Vortheile heilſamer Leidenſchaften vor Augen zu legen wiſſen. Er muß zeigen, wie Muth und Herzhaftigkeit die beſten Hülfsmittel gegen Gefahr, Großmuth die ſicherſte Rache gegen gewiſſe Feinde, Eifer für das allgemeine Beſte der geradeſte Weg zur Ehre, und wie überhaupt jede edle Leidenſchaft ihre eigene Belohnung ſey.

Hiezu dienet auch noch, daß ſolche Perſonen in die Handlung eingeführt werden, die entweder durch ihr Betragen, oder durch ihre Reden, jene durch die Schilderung erwekten Eindrüke noch mehr verſtärken. So wird in der Noachide der Unwillen, den wir bereits aus der Beſchreibung der leichtſinnigen Wolluſt, welche die Einwohner in Lud beherrſcht, empfunden haben, durch die Vorwürfe, die Raphael ihnen deswegen macht, ungemein verſtärkt.

— Den Seraph
Färbete Scham im Hören und Zorn mit der Röthe des Morgens;
Strafende Worte ſtürzten von ſeinen Lippen; er ſagte:
O! des Unſinns! der göttliche Geiſt verhauchet ſein Feuer
In der Eitelkeit Dienſte; da liegt die Stärke der Seele
Niedergedruckt, vertilgt der große Gedanke, die Freude
Daß der Schöpfer ſie ewig erſchuf; u.ſ.w.*)

Durch dergleichen Mittel muß der Dichter, wo es nöthig iſt, dem Nachdenken des Leſers zu Hülfe kommen, damit bey den Schilderungen der Leidenſchaften die Eindrüke des Guten und Böſen unauslöſchlich werden. Das Drama giebt dazu die beſte Gelegenheit; und nicht ſelten haben die Alten mit Vortheil die Chöre deſſelben dazu gebraucht.

## Leidenſchaftlich.

(Schöne Künſte.)

Wir haben uns im gegenwärtigen Werk dieſes Worts oft bedienet, um überhaupt etwas, das die Leidenſchaften angehet, dadurch auszudrüken. So nennen wir einen Ausdruk, einen Ton, einen Gegenſtand leidenſchaftlich, wenn er aus Leidenſchaft entſtehet, oder abzielt ſie zu erweken. Der Stoff eines Werks der Kunſt iſt leidenſchaftlich, wenn in dieſem Werke Leidenſchaften, oder Aeußerungen, oder Gegenſtände derſelben geſchildert werden. Wir begreifen unter dieſer Benennung auch das, was die alten Kunſtrichter das παθος, pathetiſch, genennt haben, in ſofern ſie es von dem ἠθος, von dem Sittlichen, unterſcheiden *).

## Leitton.

(Muſik.)

Man kann dieſes Wort füglich brauchen, um in der Muſik einen ſolchen Ton zu bezeichnen, der das Gehör natürlicher Weiſe auf einen andern Ton leitet, oder das Gefühl deſſelben zum voraus erwekt. So leitet im aufſteigenden Geſang die große Septime natürlicher Weiſe in die Octave, weil jeder fühlt, daß ſie nun nothwendig folgen müſſe. Es giebt in der Muſik mehrere Töne von dieſer Art; der vornehmſte aber iſt die erwähnte große Septime, die insgemein das Subſemitonium Modi, von den franzöſiſchen Tonſetzern ton oder note sensible genannt wird. Wenn alſo in der Harmonie irgendwo anſtatt der kleinen Terz, welche der Tonart, darin man iſt, natürlich wäre, die große Terz genommen wird, welche meiſtentheils die große Septime des Tones, in den man ausweichen will, iſt **); ſo iſt dieſe der Leitton, weil ſie dem Gehör die Erwartung des jenigen Tones erwekt, deſſen große Septime ſie iſt.

Es giebt aber außer der großen Septime noch andere Leittöne, die unter dem franzöſiſchen Namen ton ſenſible nicht begriffen ſind. So iſt bey jedem Hauptſchluß die Dominante in dem Baß der Leitton, weil ſie allemal die Erwartung des Tones deſſen Quinte ſie iſt, erwecket. Ferner iſt die kleine Septime in dem weſentlichen Septimenaccord auf der Dominante ein Leitton, weil dieſelbe allezeit einen Grad unter ſich in die Terz des folgenden Grundtones treten muß *).

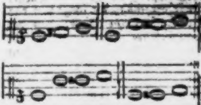
---

*) II Geſang.

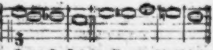
*) S. Sittlich.

**) S. Ausweichung.

Aber auch bey einer einzigen Stimme, die von keiner Harmonie begleitet wird, haben die Leittöne ſtatt. Wenn man z. B. in dem Ton C dur heraufſteiget, und auf die große Septime h gekommen iſt; ſo muß man nothwendig von ihr auf c ſteigen; und ſo kann man im Herunterſteigen, wenn man auf den Ton f gekommen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben, ſondern muß noch einen halben Ton ins e herab. Eben ſo wird in dem Geſang nothwendig, daß auf einen Ton, der durch ein ✗, welches der Tonart nicht zugehört, erhöhet worden, der über ihm liegende halbe Ton folge, wie in hier ſtehenden Beyſpielen:

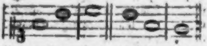


Hier und in allen ähnlichen Fällen iſt der erhöhete Ton ein Leitton in den über ihn liegenden halben Ton, weil er im Grunde nichts anders, als die groſſe Septime einer neuen Tonica iſt **). Und ſo leiten auch die durch b oder ♮ erniedrigten Töne, insgemein auf den unter ihnen liegenden halben Ton, wie hier:

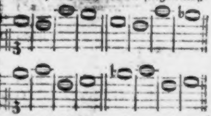


Denn ſie ſind im Grunde die kleinen Septimen der Dominanten des Tones, dahin man gehen will, und müſſen in die Terz der neuen Tonica treten.

So kann man auch, wenn man von einem Ton aus allmählig, oder durch einen Sprung um vier ganze Töne, oder den ſogenannten Tritonus *) geſtiegen, oder gefallen iſt, auf demſelben nicht ſtehen bleiben; ſondern man muß nothwendig im erſten Fall noch einen Grad über ſich, im andern aber einen Grad unter ſich gehen.



Und weil durch die Umkehrung der Tritonus zur kleinen Quinte wird: ſo muß auch dieſe derſelben Regel folgen; ſo daß man nach dem Aufſteigen um eine kleine Quinte nothwendig wieder einen halben, oder ganzen Ton (nach Beſchaffenheit der Tonart) zurücktreten, im Fallen aber um einen halben Ton wieder ſteigen muß.



Alle dieſe Fälle werden durch das, was von den Ausweichungen geſagt worden iſt, hinlänglich erkläret.

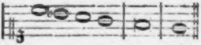
In der Phrygiſchen Tonart aber leidet dieſe Regel eine Ausnahme, wenn man durch das Herunterſteigen um eine kleine Quinte auf die Tonica kommt; denn da muß man nothwendig ſtehen bleiben.

---

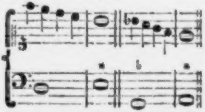
*) S. Septimenaccord.

**) S. Ausweichung.

*) S. Tritonus.

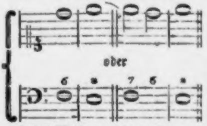


So kann man auch nach dem Abſteigen auf eine kleine Quinte ſtehen bleiben, wenn man einen halben Schluß auf derſelben macht;

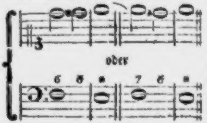


weil in dieſem Fall der letzte Ton die reine Quinte des Grundtones iſt, und folglich beruhiget.

Hier verdienet noch angemerkt zu werden, daß der Diſcantſchluß in dieſer Tonart, indem die große Septime, anſtatt der ihr natürlichen kleinern, als ein Leitton in die Octave genommen worden iſt, zum Gebrauch der ſonſt verdächtigen großen Sexte Gelegenheit gegeben habe; da nämlich der Schluß, anſtatt ſo zu ſtehen:



auf dieſe Weiſe gemacht worden:



Ueberhaupt alſo kann man ſagen, daß alle Töne, die gegen den würklich vorhandenen, oder von dem Gehör ſchon zum voraus gefühlten Grundton diſſoniren, Leittöne ſind, von denen man nothwendig, durch Herauf- oder Heruntertreten um einen Grad in die Conſonanz kommen muß.

## Licht.

### (Mahlerey.)

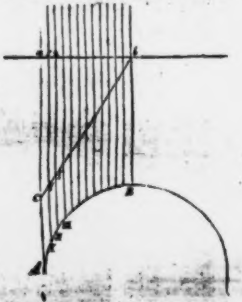
Der Mahler, dem daran gelegen iſt, alles, was zur Kunſt der Farbengebung gehört, gründlich zu erkennen, hat über die Beſchaffenheit und Würkungen des Elements, wodurch uns die Körper ſichtbar werden, verſchiedene Beobachtungen zu machen, die er ohne Nachtheil der Kunſt nicht vernachläßigen kann. Wir wollen die wichtigſten davon hier auseinander ſetzen, und dem Künſtler das weitere Nachdenken darüber, und die Anwendung deſſen, was er dadurch zum Behuf der Kunſt lernen wird, anheim ſtellen.

Zuvörderſt muß das Licht, als die Urſache der Farben angeſehen werden, weil kein Körper Farbe zeiget, als in ſofern Licht auf ihn fällt. Der Gegenſtand alſo, oder der Theil deſſelben, der des Lichts völlig beraubet iſt, muß nothwendig ſchwarz ſcheinen, von welcher Art ſonſt ſeine Farbe am Licht ſey. Der Körper ſey roth, gelb oder blau, ſo bald einem ſeiner Theile das Licht benommen iſt, wird derſelbe Theil ſchwarz.

Daraus folget auch, daß die Stärke des Lichts die Farbe eines Gegenſtandes verändere; zwar nicht die Art der Farbe, aber ihre Höhe. Roth bleibt immer roth, ſo lang ein merkliches Licht darauf fällt; aber bey jeder Veränderung der Stärke des Lichts verändert ſich dieſes Rothe, und wird heller oder dunkler. Nur das allerhöchſte wieder abprellende Licht ändert die Farbe ganz und macht die Stelle, wo es auffällt, weiß, die

Farbe des Körpers mag ſeyn, von welcher Art man wolle.

Dieſes ſind bey der Farbengebung höchſt wichtige Sätze, weil die wahre Haltung jedes Gegenſtandes aus dieſer Wirkung des Lichtes entſtehet. Um dieſe Fundamentallehre in völlige Deutlichkeit zu ſetzen, müſſen wir hier eine kleine Ausſchweifung machen. Es wird in der Naturlehre gezeiget, daß man ſich das Sonnenlicht, welches auf den Erdboden fällt, als gerade und einander parallellaufende Linien vorſtellen könne, und daß die Stärke des Lichts auf jeder Stelle, aus dem Abſtand der Punkte, in welchen zwey nächſt an einander liegende Linien auffallen, könne geſchätzt werden. Dieſes vorausgeſetzt ſtelle man ſich in dieſer Figur die geraden parallellaufenden Linien a A, 1 I, 2 II u. ſ. f. als Strahlen des Sonnenlichtes vor, und a b ſey eine gefärbte Linie, z. B. ein rother Faden, der die Lichtſtrahlen in rechten Winkeln durchſchneidet; b c ein Faden von derſelbigen Farbe, der die einfallenden Strahlen ſchief durchſchneidet; A, I, II, B aber ein Faden von derſelben Farbe in einen Zirkelbogen gekrümmet.



Das bloße Anſchauen der Figur zeiget, daß über der ganzen Länge des Fadens a b das Licht in gleicher Stärke verbreitet ſey: weil die Punkte a 1, 1 2, u. ſ. f. in welchen die Strahlen auffallen, durch die ganze Länge der Linie gleich weit von einander abſtehen. Darum wird der Faden a b in ſeiner ganzen Länge dieſelbe Farbe zeigen. Eben ſo ſieht man, daß auf dem Faden b c das Licht auch durch ſeine ganze Länge gleich iſt, weil die Punkte c 1', 1' 2'' u. ſ. f. ebenfalls durch die ganze Länge der Linie b c gleich weit aus einander ſtehen. Alſo wird auch dieſer Faden durchaus einerley Farbe haben; aber ſie wird eine andre Schattirung haben, als die Farbe des Fadens a b, weil das Licht, das auf den Faden b c fällt, um ſo viel ſchwächer iſt, als das, was auf a b fällt, um ſo viel als die Linie c i' länger iſt, als die Linie a i. Der Faden b c wird alſo ein dunkleres Roth haben, als der Faden a b.

Mit dem Faden A I B verhält es ſich ganz anders. Man ſiehet aus der Figur, daß die Stärke des Lichts ſich in jeder Stelle verändert; denn bey B fallen die Strahlen näher an einander auf den Faden, als bey A. Der Abſtand der Punkte A I iſt der größte, I. II. etwas kleiner, II. III. wieder etwas kleiner u. ſ. f. Darum iſt das Licht zwiſchen A und I am ſchwächſten; zwiſchen I und II etwas ſtärker; zwiſchen II und III wieder etwas ſtärker; und ſo nimmt es an Stärke immer zu, bis in B, wo es am ſtärkſten iſt.

Daraus folget, daß der Faden A B auf jeder Stelle eine andre Schattirung ſeiner rothen Farbe habe. Bey B wird ſie am helleſten ſeyn, und immer dunkler werden bis nach A; was aber unterhalb dem Punkt A iſt, wird wegen gänzlichen Mangel des Lichts ſeine Farbe völlig verlieren, und ſchwarz ſcheinen.

Man ſtelle ſich nun eine runde glatte Kugel, von welcher Farbe man wolle, vor, die von der Sonne erleuchtet wird; dieſe Kugel muß vermöge der oben erwähnten Beobachtung auf der Hälfte, die erleuchtet wird, alle mögliche Schattirungen der Farbe, die ſie hat, zeigen. Da, wo das höchſte Licht auffällt, wird ſie am helleſten, und da, wo gar kein Licht hinfällt, wird ſie ſchwarz ſeyn. Zwiſchen dieſen beyden Stellen aber wird die eigenthümliche Farbe der Kugel auf jeder Stelle eine beſondere Schattirung haben; welches nicht ſeyn würde, wenn man anſtatt der Kugel einen flachen Teller von derſelben Farbe gegen die Sonne kehrte; denn weil auf jeden Punkt des Tellers eben ſo ſtarkes Licht fällt, als auf jeden andern, ſo bleibet die eigenthümliche Farbe des Tellers in jedem Punkt dieſelbige. Alſo machet die von der höchſten Stelle des Lichts bis auf den völligen Schatten allmählig abnehmende Stärke deſſelben, und die daher entſtehende Mannigfaltigkeit der Schattirungen der eigenthümlichen Farbe der Kugel, daß wir ſie als eine Kugel, und nicht als einen flachen Teller ſehen. Daher iſt klar, daß die Geſtalt der Körper, in ſofern ſie nicht mehr durch die Umriſſe kann angedeutet werden, allein von der allmähligen Schattirung ihrer eigenthümlichen Farben, durch die Stärke und Schwäche des Lichts, dem Auge fühlbar wird.

Alſo hat der Mahler vor allen Dingen die Würkung des ſtärkeren und ſchwächeren Lichts auf jede Farbe gründlich zu beobachten, und dabey zu bedenken, daß die Stärke des Lichts von zwey Urſachen herkomme, nämlich von der abſoluten Menge deſſelben, da z. B. das Sonnenlicht bey etwas neblichter Luft weniger Stärke hat, als bey völlig reinem Himmel, und denn von der Lage, die jede Stelle des Körpers gegen die Richtung des Lichts hat, und wodurch es, wie aus der vorherſtehenden Figur erhellet, ſtärker oder ſchwächer wird. Die Veränderungen der Farben, die dadurch verurſachet werden, müſſen ihm für jeden Grad der Stärke des Lichts völlig bekannt und geläufig ſeyn, und er muß dieſen Theil der Kunſt mit der Genauigkeit eines Naturforſchers ſtudiren, wie Leonhardo da Vinci gethan hat.

Der zweyte Hauptpunkt, den er zu überlegen hat, betrifft die Natur, oder Farbe des Lichts ſelbſt, weil auch dieſes die Farbe der Körper ändert. Es giebt weißes, gelbes, blaues Licht u. ſ. f. Man ſetze, daß der Mahler in ſeinem Zimmer einen vor ihm ſtehenden Gegenſtand zu mahlen habe, der blos vom Himmel, oder von dem durch die Fenſter einfallenden Tageslicht, ohne Sonnenſchein erleuchtet wird. Iſt die Luft hell und rein, ſo kommt alles Licht von dem blauen Himmel; iſt die Luft mit weiſſen Wolken überzogen, ſo kommt es von dieſen allein: jenes blaue Licht aber giebt allen Farben der Körper einen andern Blik, als dieſes weiße. Die gelbe Farbe würde bey dem blauen Lichte der hellen Luft ſchon etwas grünlich werden. Darum muß der Mahler auch dieſen Einfluß des Lichtes auf die Farben genau erforſchen. Am wichtigſten iſt dieſe Kenntniß in Abſicht auf das, von gefärbten Körpern auf die zu mahlenden Gegenſtände zurükgeworfene Licht; aber davon wird an einem andern Orte beſonders gehandelt werden*).

Die dritte Betrachtung, die der Mahler über das Licht zu machen hat, iſt ſein Einfluß auf die Haltung und Würkung. Man findet nämlich, daß derſelbe Gegenſtand, z. B. eine Gegend, bey merklich veränderten Lichte auch ihr ganzes Anſehen verändert, mehr oder weniger angenehm wird, und daß ſich alle darauf befindliche Dinge beſſer oder ſchlechter ausnehmen, das Auge reizen, oder ihm gleichgültig werden nach dem ein ſtärkeres, oder ſchwächeres Licht darauf fällt, oder nach dem das Licht allgemein verbreitet, oder auf eine Stelle eingeſchränkt iſt, oder nach dem das eingeſchränkte Licht in einem kleinen oder groſſen Winkel von der rechten oder linken Seite, von vorne oder von hinten, einfällt. Dieſe Betrachtung wird ſehr weitläuftig, und der Mahler, der alle Vortheile der guten Würkung des Lichtes auf das Gemählde überhaupt mit Sicherheit nutzen will, muß unglaublich viel beobachtet haben. Wir wollen nur die Hauptpunkte berühren. Einige allgemeine hieher gehörige Beobachtungen ſind in dem Artikel über die Haltung bereits angeführt worden.

Auf die Würkung der Stärke und Schwäche des Lichtes muß der Mahler aufmerkſam ſeyn; jede mahleriſche Scene, ſowol in der lebloſen Natur, als in der ſittlichen Welt, bey hellem und dunkelm Himmel, bey Sonnenſchein und an trüben Tagen, muß er mit dem überlegenden Auge eines wahren Künſtlers betrachten. Je mehr er ſich darin übet, je mehr Vortheile wird er entdeken, die bald das ſtärkere, bald das ſchwächere Licht dem Gegenſtand giebt. So wird er finden, daß ein ſehr ſtarkes Licht, zumal wenn die Schatten nicht durch ein beträchtliches wiederſcheinendes Licht erheitert werden, der Harmonie des Gemähldes ſchädlich iſt, indem die hellen und dunkelen Stellen, in einiger Entfernung, wie abſtechende Fleken ausſehen. Bey gewiſſen Anordnungen der Gegenſtände wird er gewahr werden, daß ein ſchwaches Licht alles matt macht, ein ſtarkes aber eine unangenehme Zerſtreuung kleiner, heller und dunkeler Maſſen hervorbringt. Er wird aber wohl thun, wenn er nach dem Beyſpiel des da Vinci ſeine Bemerkungen aufſchreibt, auch bisweilen, wo er beſonders gute Würkungen des Lichtes wahrgenommen hat, ſich derſelben durch flüchtige Entwürfe verſichert. Die Fälle, wie man die Gegenſtände in der Natur angeordnet antrift, ſind unendlich; mancher Anordnung iſt ein ſtarkes Licht vortheilhaft, da ein ſchwächeres bey einer andern Anordnung beſſere Würkung thut. Es iſt nöthig, dem Mahler, der ſeine Kunſt von Grund aus ſtudiren will, dergleichen mannichfaltige Beobachtungen zu empfehlen, damit er nur erſt ſich ſelbſt überzeuge, daß die Kunſt unerſchöpflich ſey, und daß er täglich Gelegenheit habe, etwas Neues zu lernen.

---

*) S. Widerſchein.

In Anſehung der Verbreitung oder Ausdehnung des Lichtes iſt zuvörderſt anzumerken, daß es Scenen giebt, über welche ſich das Licht von allen Seiten her gleich ausbreitet, da in andern Fällen blos von einer Seite das ſtärkſte Hauptlicht einfällt, folglich nur eine Seite die Gegenſtände trifft, da die andre Seite blos von weit ſchwächerm wiederſcheinendem Licht einige Beleuchtung bekommt. Jenes allgemein verbreitete Licht iſt das Tageslicht auf freyen uneingeſchränkten Plätzen, wo jeder Gegenſtand ſowol von oben, als von jeder Seite her, daſſelbe Licht empfängt. Das eingeſchränkte Licht entſteht entweder vom Sonnenſchein auf freyen Plätzen, oder daher, daß die Gegenſtände an einigen Seiten von Mauern, Wänden, oder Höhen ſo bedekt ſind, daß das Tageslicht nur von einer einzigen Seite auf ſie fallen kann; wie in einem Zimmer, das nur nach einer Gegend Fenſter hat, oder an dem Fuß hoher Berge und anſehnlicher Gebäude, die das Tageslicht von einer oder mehrern Seiten auffangen.

Bald thut das allgemein verbreitete, bald das mehr oder weniger eingeſchränkte Licht die beſte Würkung, nach dem die Anordnung und andre Umſtände des Gemähldes beſchaffen ſind. Ueberhaupt hat das allgemein verbreitete Licht den Vortheil, daß dadurch die Harmonie leichter zu erhalten iſt, und daß die Schatten, weil ſie gemäßiget ſind, nicht als ſchwarze Fleken erſcheinen. Nur für einzele Gegenſtände, wie die Portraite ſind, iſt ein genau eingeſchränktes, dabey aber etwas gedämpftes Licht nicht nur vorzüglich, ſondern beynahe nothwendig

Ueber das eingeſchränkte Licht wird ein genauer Beobachter mancherley wichtige Bemerkungen zu machen haben. Er wird finden, daß in den meiſten Fällen ein etwas hocheinfallendes Licht die beſte Würkung thut, weil dadurch auch der Boden, worauf die Gegenſtände ſtehen, hinlänglich erleuchtet wird, und weil die Schatten nicht nur kürzer, ſondern auch runder und in angenehmere Formen gebildet werden, als bey niedrigem oder flachem Licht. Aber er wird auch Fälle beobachten können, wo eine Gruppe, die ſchon für ſich ein vollſtändiges Gemähld ausmachen würde, am vortheilhafteſten durch ein ſehr genau eingeſchränktes und blos durch eine kleine Oeffnung einfallendes Licht, das nur auf die Hauptfigur fällt, erleuchtet wird, das die andern Figuren blos abglitſchend und durch Wiederſcheine etwas erhellet.

Am ſorgfältigſten muß der Mahler die Fälle beobachten, wo die vereinigte Würkung der Anordnung der Gegenſtände und des einfallenden Lichts eine gänzliche Zerſtreuung des Hellen und Dunkeln in lauter kleine Maſſen verurſachet; denn dieſes iſt einer der wichtigſten Fehler eines Gemähldes.

Es giebt auch Fälle, wo die Scene des Gemähldes von zwey Lichtern erleuchtet wird; wie wenn z. B. ein Zimmer von zwey Seiten her Fenſter hätte. Dieſes thut meiſtentheils eine ſehr ſchlechte Würkung, und iſt dem Mahler zu rathen, das doppelte Licht zu vermeiden. Nur in dem Falle, wenn das von einer Seite einfallende Licht zu ſtark, oder wie man ſagt, zu grell wäre, kann ein von der entgegenſtehenden Seite kommendes gedämpftes Licht ſehr vortheilhaft ſeyn, weil es die allzudunkeln Schatten mildert.

Bisweilen ſieht man in der Natur Scenen, wo durchaus ein überall verbreitetes ſehr gedämpftes Licht herrſcht, das hier und da durch ein weit helleres, aber nur durch eine enge Oeffnung einfallendes ſtärkeres Licht erhöhet wird, und dieſes kann eine ſonderbar gute Würkung thun. In der Churfürſtlichen Gallerie in Dreſden iſt eine ſehr ſchöne Landſchaft von Ruisdael, die eine Jagd mitten in einem Wald vorſtellt, darin ſolche helle Blike eine fürtreffliche Würkung thun. Herr Zink, der ſie geſtochen, hat in Behandlung dieſer hellen Lichter große Geſchiklichkeit gezeiget.

Alle dieſe Anmerkungen betreffen das Studium über die vortheilhafte oder ſchädliche Würkung des Lichts für die Gemählde in der Natur ſelbſt. Dadurch hat der Mahler noch nicht alles gethan: er muß mit dieſen Beobachtungen auch die verbinden, die er an Gemählden großer Meiſter machen kann. Die Arbeiten des Correggio werden ihn lehren, wie bey ſehr ſtarkem Lichte dennoch in dem Gemählde, ſowol in den hellen als in den dunkelen Stellen, eine bewunderungswürdige Schönheit und Harmonie ſtatt haben könne. Die Gemählde der ältern Venetianiſchen Schule werden ihm alle Vortheile eines gemäßigten Lichts zur höchſten Lieblichkeit und Harmonie der Farben zeigen.

◆ ◆

Von dem Lichte, in Rükſicht auf Mahlerey, handeln ausführlicher: In lateiniſcher Sprache: Joh. Schäffer, in ſ. Graph. §. 35. S. 130 u. f. Lumen et umbra quintum eſt quod ad pictur. pertinet. Voco autem illud rerum ea parte, quæ luci ſunt expoſitae, illuſtrationem; et averſâ, quæ non ſunt, inumbrationem juſtam. — In italieniſcher Sprache: Lomazzo, in dem 4ten Buche ſeines Trattato dell' arte della pittura, S. 211 und zwar unter folgenden Aufſchriften, (welche ich hier zuſammen anführe, da ſie bey ihm in Einem Ganzen verbunden ſind, obgleich verſchiedenes zu den folgenden Artikeln gehöret.) Della virtù del lume; della neceſſità del lume; che coſa ſia lume;

diviſione del lume; del lume prim
rio; del ſecondo lume primario; d
terzo lume primario; del lume
condario; del lume diretto; del lu
riſleſſo; del lume rifratto; in c
modo tutti i corpi ricevano lum
ò poco, ò aſſai; de gl' effetti che p
toriſce il lume ne i corpi in genera
de gl' effetti che partoriſce ne i co
terrei; de gl' effetti che partoriſce
lume ne' corpi aquei; de gl' effe
che partoriſce ne i corpi aerei;
gl' effetti che partoriſce il lume n
corpi ignei; de gl' effetti che fa
lume ne i colori; de gl' effetti che
il lume in qualunque ſuperfic
Qualmente i corpi vogliono hav
ſe non un lume principale a gli al
come ſi diano i lumi a corpi; de
ſciagrafica; delle ombre de' corpi
condo la veduta anottica; delle o
bre de' corpi ſecondo la veduta
tica; delle ombre de' corpi ſecon
la veduta catottrica. — Giovb.
menini, im 1ten Buche, S. 49 f. V
Precetti della Pittura, und zwar,
varii lumi che uſano i Pittori ne' l
diſegni; con quali modi, e da q
parte nel ritrare i rilievi, i natu
e le ſtatue, ſi pigliano, che faccia
bene; quali ſia di loro il lume co
mune, e come quello ſi piglia e
adopera in due modi, con una u
verſal deſcrittione che ſerve a tu
e come ſi moderi, mediante il bu
giudicio di chi opera. — Laireſ
im 3ten Buche ſeines groſſen Mahl
buches, Bd. 1. in folgenden Kapite
Von dem Licht und der Betagung o
Beleuchtung; von der Beſchaffenheit
Luft oder des Himmels; von dem Wid
ſchein in dem Waſſer; von dem Schl
ſchatten nach den verſchiedenen Lichter
von dem Widerſchein oder den Reflex
nen; daß das Sonnenlicht in Anſehu
des Schattens keine größere Kraft,
ein gemeines Licht hat; von dem Schla
ſchatten in den Sonnenſchein; wie m
das Sonnenlicht in einem von allgem
nem Lichte beleuchteten Stük verbild

ſe

ſoll; daß die Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht nicht glüender ſeyn, als in einem gemeinen Licht; von dem Unterſchiede der Schlagſchatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entſpringen; ſonderbare Anmerkungen, welche in dem Sonnenlichte wahrzunehmen ſind; die drey Eigenſchaften der Sonne; von der Natur der Sonne, in Anſehung der Länder, welche man vorbildet; von der Sonnenbeleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenſchaften der Sonne und anderer Lichter, in ihren weſentlichen Vorbildungen und den verſchiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde, wegen ſeiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, von Fackeln, Lampen, Kerzen und Feuer; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zuneigung der Lichter nach der beſondern Art der Hiſtorien, nebſt einer Tafel von den unterſchiedenen Lichtern; Und in dem 6ten Buche im 2ten Kapitel: Von dem Licht, den Geſtalten und der Vereinigung in den Landſchaften; In dem 7ten Buche, im 4ten Kap. Von der Erwählung der Betagungen . . . . bey den Contrefaiten. Ferner du Puy de Grez, in ſeinem Traité ſur la Peinture, Toul. 1699. 4. S. 184 u. f. Du clair obſcur; du jour de reflexion, du jour principal; Comment le jour principal et de reflexion ſe pratiquent dans les lieux couverts et clos — Hagedorn, in der 47ten ſeiner Betrachtungen, S. 663. Von der Beleuchtung der einfachen Gruppe, und ganzer Partien in ihrer Verbindung. — C. J. Prange, im 3ten Abſchn. S. 98 u. f. f. Akademie der bildenden Künſte, vom Licht und Schatten überhaupt; von Austheilung des Lichtes und Schattens; von der Schattirung — u. a. m. —

## Lichter.

(Mahlerey.)

So werden in einem Gemählde diejenigen Stellen genennt, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung ſeine ganze Stärke behält. Auf einer Kugel, worauf das ganze Licht fällt, iſt, wie im vorhergehenden Artikel gezeiget worden, nur eine einzige kleine Stelle, die daſſelbe in ſeiner ganzen Stärke bekommt; alſo nur ein ſolches Licht; aber auf einem vielförmigen Körper ſieht man insgemein mehrere Lichter. Ein Geſicht, worauf ein ſtreifendes Seitenlicht fällt, wird auf allen erhabenen Stellen, z. E. auf der Stirn, auf der Naſe, auf dem Kinn und auf der höchſten Rundung der Backen Lichter zeigen, wenn dieſe Theile gegen die Fläche des einfallenden Lichts ſo hervorſtehen, daß ſie vom ganzen Lichte getroffen werden, da es vor den weniger hervorſtehenden Theilen vorbeyglitſchet.

Man muß ſich das eingeſchränkte Licht als einen Strohm vorſtellen, der ſeine beſtimmte Ufer und Gränzflächen hat. So iſt das Licht; das durch eine vierekigte Oeffnung, wie ein Fenſter, in einen dunkelen Raum fällt, ein in vier gerade Flächen eingeſchloſſener Lichtſtrohm. Steht ein Körper, an welchem Erhöhungen und Vertiefungen ſind, ſo neben dieſem Strohm, daß nur einige herausſtehende Theile ſich in denſelben eintauchen, da andre außer ihm liegen, ſo erſcheinen die Lichter auf dieſen Theilen.

Die richtige Austheilung der Lichter in einem Gemählde iſt eine Sache, wozu eine mathematiſche Genauigkeit erfordert wird, die, wie die Regeln der Perſpektiv nur durch würklich geometriſche Beſtimmungen kann erreicht werden. Weil die Mahler ſelten das Licht mit dieſer Genauigkeit behandeln, ſo ſiehet man gar oft Lichter auf Gemählden verſtreut, deren Daſeyn aus dem einfallenden Hauptlicht unmöglich kann erklärt werden.

In einem Gemählde, wo nur einzele Theile von dem vollen Hauptlichte getroffen werden, da es auf allen andern mehr oder weniger durch Schatten gedämpft wird, können die Lichter ohne jene geometriſche Genauigkeit nicht angebracht werden. Deswegen ſollten die, welche Anleitungen zur Perſpektiv für die Mahler ſchreiben, auch dieſe Materie etwas genau abhandeln. Um nur einigermaaſſen eine Probe der Behandlung dieſer Materie zu geben, wollen wir folgendes anmerken.

Vor allen Dingen muß bey eingeſchränktem Lichte der Lichtſtrohm nach ſeiner Größe, nach ſeiner Figur und nach ſeiner Richtung genau beſtimmt werden. Er kann coniſch, cylindriſch, prismatiſch u. ſ. f. ſeyn. Nächſt dieſem muß die eigentliche Lage des Lichtſtrohms in Abſicht auf die Scene, oder den ganzen Raum des Gemähldes beſtimmt werden. Hat denn der Mahler einen richtigen Grundriß von ſeinem Gemählde, und iſt die Höhe jedes Gegenſtandes darauf beſtimmt, ſo kann er genau ſagen, welche Theile des Gemähldes in dem Lichtſtrohm, und welche auſſer demſelben liegen.

Hiernächſt kommen ſowol der Horizont des Gemähldes, als der daſelbſt angenommene Augenpunkt in Betrachtung, weil alles, was über dem Horizont iſt, ſein Licht niedriger hat, als was unter ihm ſteht, und das, was zur Rechten des Augenpunkts liegt, ſeine Lichter haben kann, als auf ſeiner linken Seite.

Wir berühren dieſe Sachen hier nur obenhin, weil ihre Ausführung, wie geſagt, in die Abhandlung der Perſpektiv gehört. Wenn in einem hiſtoriſchen Gemählde alles nach dem Leben könnte gemahlt werden, ſo hätte der Künſtler dieſe Theorie zur ſichern Anbringung der Lichter nicht nöthig. Die bloſſe Beobachtung würde ihm dieſelbe zeigen. Aber der Hiſtorienmahler ſetzet ſeine meiſten Figuren entweder aus der Phantaſie hin, oder nimmt ſie aus geſammelten ſogenannten Studien: da kann er blos der Zeichnung halber ſicher ſeyn; aber Licht und Schatten muß er aus genauen perſpektiviſchen Regeln beſtimmen.

Ungemein viele Fehler, ſowol gegen die Perſpektiv, als insbeſondere gegen die wahre Setzung der Lichter, entſtehen daher, daß die Mahler ihre hiſtoriſchen Stüke aus Studien zuſammenſetzen, davon jedes aus einem eigenen Geſichtspunkt, und in einem eigenen Lichte gezeichnet und ſchattirt worden, und dann glauben, ſie können ohne genaue Beſtimmung der perſpektiviſchen und optiſchen Regeln dieſe Studien durch ohngefähre Schätzung ſo verändern, daß ſie in die Perſpektiv und Beleuchtung des Gemähldes paſſen.

◆ ◆

Auſſer den, bereits bey dem Artikel Licht angezeigten, zum Theil hieher gehörigen einzeln Kapiteln, aus dem Lomazzo und dem Laireſſe, handelt dieſer noch im 11ten Kap. des 3ten Buches ſeines groſſen Mahlerbuches, „Von Anbringung verſchiedener Lichter in einem Stücke (hiſtor. Gemählde)“ — und im 8ten Kap. des 6ten Buches, „Von den Lichtern in einer Landſchaft.“ — —

## Lichter.

(Redende Künſte.)

Cicero nennt *) die einzeln Gedanken oder Stellen der Rede, welche beſonders hervorſtechen, orationis lumina, Lichter der Rede, die das zu ſeyn ſcheinen, was die griechiſchen Rhetoren σχηματα nennen. Es ſind alſo einzele Gedanken, die durch irgend eine Art der Kraft uns ſtärker rühren, als das übrige der Stelle, welcher

---

*) Brut. c. 79. Orat. c. 25.

welcher ſie einverleibet werden; ſie treten aus dem Ton des übrigen heraus, verurſachen plötzlich einen ſtärkern Eindruk, und unterbrechen die Einförmigkeit der Würkung der Rede; wie wenn in einem ſanften und gelaſſenen Ton der Rede auf einmal etwas heftiges, oder in einem heftigen Ton etwas ſehr ſanftes und zärtliches vorkommt; oder wenn unter Vorſtellungen, die blos den Verſtand erleuchten ſollen, auf einmal das Herz in Empfindung geſetzt wird. Ueberhaupt alſo konnen alle Stellen in der Rede, wodurch die Aufmerkſamkeit auf Vorſtellungen oder Empfindungen einen auſſerordentlichen Reiz bekommt, hieher gerechnet werden: ſehr kräftige Denkſprüche, Machtſprüche, Bilder, Metaphern und Figuren von großem hervorſtechenden Nachdruk.

Dergleichen Lichter ſind in jeder gebundenen oder ungebundenen Rede um ſo viel nothwendiger, weil die Einförmigkeit der Würkung, ob dieſe gleich an ſich noch ſo ſtark iſt, doch allmählig in eine der Aufmerkſamkeit ſchädliche Zerſtreuung ſetzt. Selbſt das Brauſen eines ſtarken Waſſerfalles, das uns anfänglich beynahe betäubet, wird wegen ſeiner Einförmigkeit in die Länge faſt unmerkbar. Darum muß in den Werken der ſchönen Künſte, die wir nach und nach vornehmen, von Zeit zu Zeit etwas vorkommen, wodurch die Aufmerkſamkeit aufs neue gereizt wird. Man findet beym Quintilian in den zwey erſten Abſchnitten des 9ten Buches faſt alles beyſammen, was hierüber kann geſagt werden.

In der Muſik iſt dieſes eben ſo nöthig, als in der Rede. Da kann eine plötzliche etwas ungewöhnliche Ausweichung, oder Verſetzung, oder irgend eine andre unvermuthete Wendung des Geſanges, oder der Harmonie, daſſelbe bewürken.

(*) Die hieher gehörigen Schriften finden ſich, bey dem Art. Figur angezeigt. — Auſſer dieſen handeln, im Ganzen, hievon noch, J. J. Riedel, im 13ten Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. und Künſte, S. 228 der 2ten Aufl. — und A. H. Schott im 1ten Th. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. §. 173. S. 264.

## Licht und Schatten.

(Zeichnende Künſte.)

So oft ein eingeſchränktes Licht auf dunkele Körper fällt, entſtehen auch Schatten, ſo daß Licht und Schatten in einer unzertrennlichen Verbindung ſtehen; beſonders weil allemal die Stärke in beyden nach einerley Graden ab und zunimmt. Darum wird in der Mahlerey der Ausdruk, Licht und Schatten, wie ein einziges Wort angeſehen, wodurch man die unzertrennliche Verbindung dieſer beyden Erſcheinungen anzeiget. Durch eine genaue aus der Form der erleuchteten körperlichen Gegenſtände entſpringende Vermiſchung des Lichts und Schattens an herausſtehenden und vertieften Stellen wird vieles von der wahren Geſtalt derſelben dem Auge ſichtbar, welches ohne Schatten nicht könnte bemerkt werden. So kommt der Mond, wegen Mangel der aus ſeiner Rundung entſtehenden Vermiſchung des Lichtes und Schattens uns nicht, wie er würklich iſt, als eine Kugel, ſondern blos als ein flacher Teller vor.

Deswegen iſt die genaue Kenntniß des durch die Form der Körper, bey gegebener Erleuchtung, veränderten Lichts und Schattens ein Hauptſtük der Wiſſenſchaft des Mahlers. Es hängt aber von völlig beſtimmten geometriſchen und optiſchen Regeln ab, welche auch gemeiniglich, wiewol nicht in der erforderlichen Ausführlichkeit, in den Anleitungen zur Perſpektiv vorgetragen werden. Von der richtigen Beobachtung des Lichtes und Schattens hängt ein groſſer Theil, ſowol der Wahrheit, als der Annehmlichkeit des Gemähldes ab; aber dieſes allein erfüllet, wie der Herr von Hagedorn gründlich bemerkt hat, das, was der Mahler in Abſicht auf das Helle und Dunkele zu beobachten hat, noch nicht ganz *).

◆ ◆

Auſſer den bey dem Art. *Licht* angeführten Schriften, handeln hiervon unter mehrern, ausführlicher, de Piles, in dem Cours de peinture, Oeuvr. T. II. S. 285 u. f. als Du clair obſcur — des moyens qui conduiſent à la pratique du clair obſcur — preuves de la neceſſité du clair obſcur dans la peinture — Demonſtration de l'effet du clair obſcur, und Ebend. an einzeln Stellen in ſeinen Converſations ſur la peinture, Oeuvr. T. IV. S. 156. 160. 162. 178. 221. — Hagedorn, in der 46ten ſeiner Betrachtungen, S. 653. Von der Erhöhung und Mäßigung des Lichtes und des Schattens. — Auch läßt ſich hieher noch im Ganzen des Athan. Kircheri Ars magna Lucis et Umbrae in X. lib. digeſta, Amſtel. 1671. fol. rechnen. —

## Liebe.

### (Schöne Künſte.)

Dieſe allen Menſchen gemeine, und an mannichfaltigen angenehmen und unangenehmen Empfindungen ſo reiche Leidenſchaft wird in allen Gattungen der Werke des Geſchmaks vielfältig zum Hauptgegenſtand; aber von keiner wird ein ſo vielfältiger Mißbrauch gemacht. Damit wir im Stande ſeyen, dem Künſtler über den Gebrauch und die Behandlung derſelben gründliche Vorſchläge zu thun, müſſen wir nothwendig einige Betrachtungen über ihre wahre Natur voraus ſchiken.

Der erſte Urſprung der Liebe liegt unſtreitig in der blos thieriſchen Natur des Menſchen; aber man müßte die bewundrungswürdigen Veranſtaltungen der Natur ganz verkennen, wenn man darin nichts höheres, als thieriſche Regungen entdekte. Der wahre Beobachter bemerket, daß dieſe Leidenſchaft ihre Wurzeln in dem Fleiſch und Blut des thieriſchen Körpers hat, aber ihre Aeſte doch über der körperlichen Welt in die Sphäre höherer Weſen verbreitet, wo ſie unvergängliche Früchte zur Reife bringet.

Ob ſie gleich in ihrer erſten Anlage eigennützig iſt, zeuget ſie doch in rechtſchaffenen Gemüthern die edelſten Triebe der Wolgewogenheit, der zärtlichſten Freundſchaft und einer alles eigene Intereſſe vergeſſenden Groſmuth. Sie zielt im Grunde auf Wolluſt, und iſt doch das kräftigſte Mittel von der Wolluſt ab- und auf ſeligere Empfindungen zu führen; iſt furchtſam und oft kleinmüthig, und kann dennoch der Grund des höchſten Muthes ſeyn; iſt ein in ihrem Urſprung niedriges ſchamröthmachendes Gefühl, und in ihren Folgen die Urſach einer wahren Erhöhung des Gemüthes. Diejenigen, denen dieſes widerſprechend, oder übertrieben vorkommt, ſind zu beklagen, und würden durch weitläuftigere Entwiklung der Sachen doch nicht belehrt werden.

Der Künſtler muß die verſchiedenen Geſtalten, die dieſe Leidenſchaft annimmt, und ihre verſchiedenen Würkungen genau unterſcheiden, wenn er ſie ohne Tadel behandeln ſoll. Wir wollen alſo die Hauptformen derſelben unterſcheiden, und über jede einige dem Künſtler dienliche Anmerkungen beyfügen.

Liebe in rohen, oder durch Wolluſt verwilderten Menſchen, die blos auf eine wilde Befriedigung des körperlichen Bedürfniſſes abzielt, kann nach Beſchaffenheit der Umſtände in eine höchſt gefährliche Leidenſchaft ausbrechen und äuſſerſt verderbliche Folgen nach ſich ziehen. Dieſe durch Hülfe der ſchönen Künſte noch mehr zu reizen, in das ſchon verzehrende Feuer noch mehr Oel zu gieſſen, iſt der ſchändlichſte Mißbrauch, deſſen ſich Mahler und Dichter nur allzu oft ſchuldig machen. Für Werke, die blos zur niedrigen Wolluſt reizen, laſſen ſich ſchlechterdings keine Entſchuldigungen anführen, die bey vernünftigen Menſchen den geringſten Eindruk machten. Die fleiſchlichen Triebe, ſo weit die Natur ihrer bedarf, ſind bey Menſchen, die ihr Temperament nicht durch Ausſchweifungen zu Grunde gerichtet haben, allezeit ſtark und lebhaft genug: alſo iſt es Narrheit ſie über ihren Endzwek zu reizen: aber für verworfene Wollüſtlinge zu arbeiten, erniedriget den Künſtler. Wer ſollte ohne Scham ſich zum Diener ſolcher unter das Thier erniedrigten Menſchen machen, wenn ſie auch von hohem Stande wären?

---

*) Betrachtungen über die Mahlerey, S. 637. Man ſehe auch den Artikel Helldunkel.

Deswegen iſt die Liebe, in ſofern ſie blos thieriſche Wolluſt iſt, kein Gegenſtand der Künſte, als in ſofern dieſe dienen können, die ſchädlichen Folgen derſelben in ihrer ekelhaften Geſtalt lebhaft vor Augen zu legen. Dazu können Mahler, Dichter und Schauſpieler die höchſte Kraft ihrer Talente ſehr nützlich anwenden. Der berühmte berliniſche Zeichner, Her **Daniel Chodowiezki**, hat in einer Folge von zwölf Blättern, die zum Theil hierauf abzielen, ein Werk gemacht, das ihm viel Ehre bringt. Wir hoffen, daß er es durch radirte Platten bald öffentlich bekannt machen werde. Sie können mit Ehren ihren Rang neben den bekannten Hogarthſchen Blättern von ähnlichem Inhalt behaupten.

Zunächſt auf dieſe ganz thieriſche Liebe folget die zwar unſchuldige, aber romanhafte und unglükliche Liebe, die nach den Umſtänden der Perſonen und Zeiten auf keine gründliche Vereinigung der Liebenden führen kann. Eine ſolche Liebe kann den ganzen Plan des Lebens zerrütten und ſehr unglüklich machen. Es iſt daher höchſt wichtig, daß die Jugend davor gewarnet werde, und daß die fatalen Folgen der Unbeſonnenheit, womit ſie ſich bisweilen einer ſolchen romanhaften Liebe überläßt, auf das lebhafteſte vor Augen gelegt werden. Aber es muß auf eine Art geſchehen, die würklich abſchrekend iſt. In Romanen und in dramatiſchen Stüken wird gar oft der Fehler begangen, daß ſolche Liebesbegebenheiten zwar unglüklich, aber doch ſo vorgeſtellt werden, daß die Jugend vielmehr dazu gereizt, als abgeſchrekt wird. Denn ſelbſt der unglüklichſte Ausgang, wenn er mehr Mitleiden als Furcht erwekt, thut hier der Abſicht keine Genüge. Man hat ja Beyſpiele, daß ſogar die Hinrichtung öffentlicher Verbrecher mit Umſtänden begleitet geweſen, wodurch bey ſchwachen, enthuſiaſtiſchen Menſchen eine Luſt erwekt worden iſt, auch ſo zu ſterben. Darum muß von einer ſolchen Leidenſchaft mehr die Thorheit, Unbeſonnenheit und das Verwerfliche derſelben, als das Mitleidenswürdige recht fühlbar gemacht werden. Hiezu ſind mehrere Dichtungsarten geſchikt. Die erzählende, ſie ſey ernſthaft oder comiſch, die dramatiſche und die ſatyriſche Poeſie ſchiken ſich dazu, und ſelbſt die lyriſche ſchließt dieſen Inhalt nicht aus. Wenn aber der Dichter auf den erwähnten Zwek arbeiten will, ſo muß er große Vorſichtigkeit anwenden. Zum hohen dramatiſchen können wir auch die ungüklichſte Liebe nicht empfehlen, weil ſie doch immer in ihrem eigentlichen Weſen etwas

etwas Kleines und Phantaſtiſches hat, das den Charakter hoher Perſonen, dergleichen dieſes Trauerſpiel aufführen ſoll, erniedriget.

So hat Corneille in ſeinem Oedipus den Theſeus, einen Helden, dem Athen Tempel gebauet hat, dadurch ungemein erniedriget, daß er ihm dieſe würklich ſchimpfliche Empfindung zuſchreibt:

Periſſe l'Univers pourvû que Dircé vive!
Periſſe le jour même avant qu'elle s'en prive!
Que m'importe et le ſalut de tous?
Ai-je rien à ſauver, rien à perdre que vous?

Eine ſolche Liebe iſt völlige Raſerey, und erweckt Aergerniß. Die Alten haben gar wol eingeſehen, daß die Liebe höchſt ſelten als eine wahre tragiſche Leidenſchaft könne behandelt werden. Sollte es jemanden einfallen, das Beyſpiel des Hippolytus vom Euripides als eine Einwendung gegen dieſe Anmerkung anzuführen, ſo geben wir ihm zu überlegen, daß die Art, wie der griechiſche Dichter dieſen Stoff behandelt hat, ihn allerdings tragiſch macht. Die Liebe der Phädra war das Werk einer rächenden Gottheit, und ſie herrſchte in einem zarten, weiblichen Herzen, das doch mit ausnehmender Beſtrebung dagegen kämpfte, das ſelbſt da, wo die Macht einer Gottheit es niederdrückte, ſich groß zeigte. Aber Männer, beſonders hohe Perſonen und Regenten der Völker, wie verliebte Jünglinge einer unglücklichen Liebe unterliegen zu laſſen, iſt in Wahrheit des hohen Cothurns unwürdig, und kann ſogar ins Lächerliche fallen, wie man in vielen Stellen der Trauerſpiele des Corneille es empfindet. Wer fühlt nicht, um nur ein Beyſpiel anzuführen, daß in der Rodogüne die Scene zwiſchen dem Seleucus und Antiochus etwas abgeſchmacktes habe, beſonders die läppiſch galanten Seufzer des Seleucus:

— Ah deſtin trop contraire! —
— — —
L'amour, l'amour doit vaincre, et la triſte amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.
Un grand cœur cede un trone, et le cede avec gloire;
Cet effort de vertu couronne ſa memoire:
Mais lorsqu'un digne objet a ſçu nous enflamer,
Qui le cede eſt un lache.

Dergleichen Geſinnungen ſchiken ſich für eine ſcherzhafte Behandlung der Liebe, da man romanhafte Empfindungen lächerlich machen, und den Verliebten als einen Gecken ſchildern will.

Es iſt alſo höchſt ſelten, daß die Liebe Aeuſſerungen zeiget, die ſie zum Gegenſtand des hohen tragiſchen machen. Wie ſtark und groß die Wallungen des Blutes bey einem verliebten Jüngling auch ſeyn mögen, ſo wiſſen doch erfahrnere Kenner der Menſchen, daß ſie vorübergehend ſind, und im Grund etwas blos phantaſtiſches zur Unterſtützung haben.

Hingegen nimmt die durch mancherley Hinderniſſe in ihren Unternehmungen gehemmte Liebe nicht ſelten eine wahre comiſche Geſtalt an. Sie ſcheinet von allen Leidenſchaften diejenige zu ſeyn, die den Menſchen am meiſten hintergeht, und ihn auf die vielfältigſte Art täuſchet. Es kann ſeinen guten Nutzen haben, wenn Dichter die comiſchen Würkungen derſelben in einem Lichte vorſtellen, wodurch beyde Geſchlechter gewarnet werden, ſich vor einer Leidenſchaft zu hüten, bey der man große Gefahr läuft, ins Lächerliche zu fallen. Dieſes iſt eigentlicher und guter Stoff für die comiſche Schaubühne.

Eine edle, mit wahrer Zärtlichkeit verbundene Liebe, die nach einigen Hinderniſſen zulezt glüklich wird, iſt ein überaus angenehmer Stoff zu dramatiſchen, epiſchen und andern erzählenden Arten des Gedichts. Es iſt ſchwerlich irgend ein Stoff aufzufinden, der ſo viel reizende Gemählde, ſo mancherley entzükende Empfindungen, ſo liebliche Schwärmereyen einer Wolluſt trunkenen Seele, darbietet, als dieſer. Außerdem aber hat hiebey der Dichter Gelegenheit, die mannichfaltigen ſchäzbaren und angenehmen Würkungen, die die Zärtlichkeit in gut gearteten Seelen hervorbringt, auf eine reizende Weiſe zu entwikeln. Es iſt gewiß, daß bey jungen Gemüthern von guter Anlage eine recht zärtliche Liebe überaus vortheilhafte Würkungen hervorbringen und der ganzen Gemüthsart eine höchſt vortheilhafte Wendung geben kann. Bey einem edlen und rechtſchaffenen Jüngling kann durch die Liebe das ganze Gemüth um einige Grade zu jedem Guten und Edlen erhöhet werden, und alle gute Eigenſchaften und Geſinnungen können dadurch einen Nachdruk bekommen, den keine andre Leidenſchaft ihnen würde gegeben haben.

Aber ausnehmende Sorgfalt hat der Dichter hiebey nöthig, daß er nicht ſeine jüngern Leſer in gefährliche Weichlichkeit und phantaſtiſche Schwärmerey der Empfindungen verleite. Wehe dem Jüngling und dem Mädchen, die kein höheres Glük kennen, als das Glük zu lieben und geliebt zu werden! Die ſchönſten und unſchuldigſten Gemählde von der Glükſeligkeit der Liebe können zu einem verderblichen Gift werden. Selbſt die unſchuldigſte Zärtlichkeit kann das Gemüth etwas erniedrigen, wenn nicht durchaus neben der Liebe eine in ihrem Weſen größere und wichtigere Empfindung darin liegt, die noch über die Liebe herrſcht, und das Gemüth, das ſich ſonſt blos der feinern Wolluſt der lieblichſten Empfindungen überließe, bey würkenden Kräften erhält. So hat Klopſtok der höchſten Zärtlichkeit des Lazarus und der Cidli durch Empfindungen der Religion die gänzliche Beherrſchung der Herzen zu benehmen geſucht; nur Schade, daß dieſe Empfindung, die den Gemüthern ihre Stärke erhalten ſollte, ſelbſt etwas ſchwärmeriſches hat. Durch eine geſeztere Gottesfurcht und Liebe zur Tugend hat Bodmer die Liebe der Noachiden und der Siphaitinnen vor überwältigender Kraft geſchüzet. Schwache Seelen werden durch Zärtlichkeit noch ſchwächer; aber die, in denen eine wahre männliche Stärke liegt, können dadurch noch mehr Kraft bekommen.

Dieſe Betrachtungen muß der Dichter nie aus den Augen ſezen; ſonſt läuft er Gefahr durch lebhafte Schilderungen der Liebe ſehr ſchädlich zu werden. Es wäre hierüber noch ungemein viel beſonderes zu ſagen; aber wir müſſen bey der allgemeinen Erinnerung, die wir darüber gemacht haben, ſtehen bleiben, und dem Dichter nur überhaupt noch empfehlen, daß er immer darauf ſehe, die Zärtlichkeit mehr durch mancherley edle Würkungen, die ſie hervorbringt, als durch die überfließende Empfindung der vorhandenen und gehofften Glükſeligkeit, womit ſie verbunden iſt, vorzuſtellen.

◆ ◆

Wider dem, was gegen Liebe gewiſſer Art in tragiſchen Werken, Hr. von Voltaire, in verſchiedenen ſeiner Vorreden vor ſeinen Trauerſpielen, geſagt, und Hr. Sulzer hier beygebracht hat, hat ſich Marmontel derſelben, in ſeiner Apologie du Theatre (Merc. 1758. Nov. und Dec. 1759. Jan. Deutſch, Leipz. 1766. 8.) und in ſeinen Abhandlungen bey den Chef d'Oeuvr. dramatiques, deutſch.

Leipz. 1750. 8. ſo wie in der Poetique, Bd. 2. Kap. 12. S. 157 u. f. angenommen. — Von der Liebe, im Luſtſpiel handelt Cailhava, in dem 20ten Kap. des 1ten Bd. ſeiner Art de la Comedie, S. 367.

## Liebhaber.

(Schauſpielkunſt.)

Die Perſon, welche im Schauſpiel die Rolle eines Verliebten hat. Wenn die Geſellſchaft der Schauſpieler vollkommen ſeyn ſoll, ſo müſſen Liebhaber von mehr als einer Art darin ſeyn. Denn die comiſche Liebe erfodert eine ganz andere Vorſtellung, als die ernſthafte *). Die Rolle der Liebhaber iſt gewiß nicht die leichteſte. Die ernſthafte und edle Liebe erfodert nothwendig eine edle, angenehme Figur, ein gefälliges und ſittliches Weſen. Das beſte Stük kann durch eine ſchlechte Figur, oder durch ſchlechte Manieren ſo verdorben werden, daß das Ernſthafte poſſierlich, und das Zärtliche abgeſchmakt wird; wovon leider die Beyſpiele auf der deutſchen Bühne nicht ſehr ſelten ſind. Wer kann Antheil an der Liebe eines Frauenzimmers nehmen, die einem Gecken, oder doch ungeſchikten und gar nicht liebenswürdigen Menſchen, ihre Zärtlichkeit giebt? Und wie lächerlich werden nicht die Seufzer eines Liebhabers, wenn die Geliebte eine Dulcinea iſt?

Der Schauſpieler muß die äuſſerſte Sorgfalt anwenden, die Perſonen der Liebhaber gut zu wählen. Aber bey der ſchlechten Aufmunterung, die die deutſche Schaubühne bis hieher erfahren hat, iſt nicht zu erwarten, daß auch der verſtändigſte und uneigennützigſte Vorſteher der Bühne allemal ſolche Leute finde, die dieſen Rollen eine Genüge leiſten.

## Lied.

(Dichtkunſt.)

Man hat dieſen Namen ſo mancherley lyriſchen Gedichten gegeben, daß es ſchwer iſt den eigentlichen Charakter zu zeichnen, der das Lied von den ihm verwandten Gedichten, der Ode und dem Hymnus, unterſcheidet. Wir haben ſchon mehrmal erinnert, daß ſich die Gränzen zwiſchen den Arten der Dinge, die nur durch Grade von einander unterſchieden ſind, nicht genau beſtimmen laſſen *). Die Ode und das Lied haben ſo viel gemeinſchaftliches, daß ſowol der eine, als der andre dieſer beyden Namen, für gewiſſe Gedichte ſich gleich gut zu ſchiken ſcheinet. Unter den Gedichten des Horaz, die alle den Namen der Oden haben, ſind auch Lieder begriffen, und einige kommen auch in der Sammlung vor, die Klopſtok unter der allgemeinen Aufſchrift Oden herausgegeben hat **). Will man aber das Lied von der Ode würklich unterſcheiden, ſo könnten vielleicht folgende äußerliche und innerliche Kennzeichen für daſſelbe angenommen werden.

Zur äuſſern Unterſcheidung könnte man annehmen, daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und ſo eingerichtet ſeyn, daß die Melodie einer Strophe ſich auch auf alle übrigen ſchike; da die Ode entweder blos zum Leſen dienet, oder, wenn ſie ſoll geſungen werden, für jede Strophe einen beſondern Geſang erfodert. Nach dieſem angenommenen Grundſaz würde das Lied ſich von der Ode in Abſicht auf das Aeuſſerliche, oder Mechaniſche, ſehr merklich unterſcheiden. Denn jeder Vers des Liedes müßte einen Einſchnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine eigene Periode ausmachen; oder noch beſſer würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden, da jede ſich mit einer langen Sylbe endigte, weil die Cadenz des Geſanges dieſes erfodert *). Die Ode bindet ſich nicht an dieſe Regel; ihr Vers macht nicht allemal Einſchnitte in dem Sinn, und ihre Strophen richten ſich nicht nach den Perioden. Ferner müßte in dem Liede die erſte Strophe in den Einſchnitten, Abſchnitten, und Schlüſſen der Perioden, allen übrigen zum Muſter dienen. In der Ode hingegen würden die verſchiedenen Strophen ſich blos in Abſicht auf das mechaniſche Metrum gleich ſeyn, ohne alle Rükſicht auf das Rhythmiſche, das aus dem Sinn der Worte entſteht. Endlich würde das Lied die Mannichfaltigkeit der Füße nicht zulaſſen, welche die Ode ſich erlaubt; ſondern in allen Verſen durchaus einerley Füße beybehalten, außer daß etwa der Schlußvers jeder Strophe ein andres Metrum hätte, wie in der Sapphiſchen Ode. Denn eine ſolche Gleichförmigkeit iſt für den leichten Geſang ſehr vortheilhaft. Eine gründliche Anzeige der äußerlichen Eigenſchaften des Liedes, das ſich vollkommen für die Muſik ſchiket, findet ſich in der Vorrede zu den 1760 in Berlin bey Birnſtiel herausgekommenen Oden mit Melodien.

---

*) S. Liebe.

*) S. Art. Gedicht II Th. 322 f.

**) Z. B. der Schlachtgeſang S. 71; Heinrich der Vogler S. 111; Vaterlandslied S. 274. ſind beſſer Lieder, als Oden zu nennen.

Mit dieſem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinſtimmen, und in Abſicht der Gedanken und Aeußerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten ſeyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts geſagt werden, weil durchaus dieſelbe Melodie wiederholt wird. Die Ode erhebt ſich bisweilen auf einigen Stellen hoch über den Ton der andern, auch verſtattet ſie wol gar mehrere leidenſchaftliche Aeußerungen von verſchiedener Art, ſo daß eine Strophe ſanft fließt, da die andern ungeſtüm rauſchen. Der hohe und ungleiche Flug der Ode kann im Lied nicht ſtatt haben. So ſtark, oder ſo ſanft die Empfindung im Anfange deſſelben iſt, muß ſie durchaus fortgeſetzt werden.

Der Geiſt des eigentlichen Liedes, in ſofern es von der Ode verſchieden iſt, ſcheinet überhaupt darin zu beſtehen, daß der beſungene Gegenſtand durchaus derſelbige bleibet, damit das Gemüth dieſelbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenſtand der Empfindung von mehreren, aber immer daſſelbe würkenden Seiten, betrachtet werde.

Schon daraus allein, daß man von dem Lied erwartet, es ſoll eine einzige leidenſchaftliche Empfindung eine Zeitlang im Gemüth unterhalten, und eben dadurch dieſelbe allmählig tiefer und tiefer einprägen, bis die ganze Seele völlig davon eingenommen und beherrſcht wird, können faſt alle Vorſchriften für den Dichter hergeleitet werden. Soll es z. B. das Herz ganz von Dankbarkeit gegen Gott erfüllen, ſo dürfte der Dichter nur durch das ganze Lied die verſchiedenen göttlichen Wohlthaten in einem recht rührenden Ton erzählen; wobey er ſich aber auch nicht die geringſte von den Ausſchweifungen auf andre Gegenſtände, die der Ode ſo gewöhnlich ſind, erlauben müßte. Soll das Lied Muth zum Streit machen, ſo müßte durchaus entweder Haß gegen den Feind, oder Vorſtellung von der Glükſeligkeit der durch den Streit zu erkämpfenden Ruhe und Freyheit, oder andre Vorſtellungen, wodurch der Muth unmittelbar angeflammt wird, ohne Abweichung auf andre Dinge vorgetragen werden.

---

*) S. Cadenz.

Es iſt überhaupt nothwendig, daß der Dichter von der Empfindung, die er durch das Lied unterhalten und allmählig verſtärken will, ſelbſt ſo ganz durchdrungen ſey, daß alle andre Vorſtellungen und Empfindungen alsdenn völlig ausgeſchloſſen bleiben; daß er nichts, als das einzige, was er beſingen will, fühle; daß er ein völliges uneingeſchränktes Gefallen an dieſer Empfindung habe, und ihr gänzlich nachhänge. In der Ode kann ſich ſeine Laune, ehe er zu Ende kommt, mehr als einmal ändern; im Lied muß ſie durchaus dieſelbe ſeyn.

Wenn man bedenket, wie wenig oft dazu erfodert wird, die Menſchen in leidenſchaftliche Empfindung zu ſetzen *); und wie leicht es iſt, eine einmal vorhandene Laune durch Dinge, die ihr ſchmeicheln, immer lebhafter zu machen, ſo wird man begreifen, daß zum Inhalt des Liedes wenig Veranſtaltungen erfodert werden. Es giebt mancherley Gelegenheiten, beſonders wenn mehrere Menſchen in einerley Abſicht verſammlet ſind, wo ein Wort, oder ein Ton, alle plötzlich in ſehr lebhafte Empfindung ſetzet. Bey traurigen Gelegenheiten, wo jedermann in ſtiller und ruhiger Empfindung für ſich ſtaunet, darf nur einer anfangen zu weinen, um allen übrigen Thränen abzuloken; ſo wie bey gegenſeitigen Anläſſen das Lachen eines einzigen eine ganze Geſellſchaft lachen macht. Man hat Beyſpiele, daß die Aeußerung der Furcht, oder des Muthes eines einzigen Menſchen ganze Schaaren furchtſam, oder beherzt gemacht hat. Und wie oft geſchieht es nicht, daß man in Geſellſchaft vergnügt und fröhlich iſt, lacht und ſcherzet; oder im Gegentheil, daß Leute aufgebracht ſind, Meuterey und Aufruhr anfangen, ohne eigentlich zu wiſſen warum? Ein einziger hat den Ton angegeben, und die übrigen ſind davon angeſtekt worden.

Hieraus iſt abzunehmen, daß bey gewiſſen Gelegenheiten ein Lied, wenn es nur den wahren Ton der Empfindung hat, auch ohne beſondere Kraft ſeines Inhalts, ungemein große Würkung thun könne; woraus denn ferner folget, daß der empfindungsvolle Ton, worin die Sachen vorgetragen werden, dem Lied die größte Kraft gebe. Darum ſind da weder tiefſinnige Gedanken, noch Worte von reichem Inhalt, noch kühne Wendungen, noch andre der Ode vorbehaltene Schönheiten nöthig. Das einfacheſte iſt zum Lied das beſte, wenn es nur ſehr genau in dem Ton der Empfindung geſtimmt iſt.

Der Inhalt des Liedes kann von dreyerley Art ſeyn. Entweder ſchildert der Dichter ſeine vorhandene Empfindung, ſeine Liebe, Freude, Dankbarkeit, Fröhlichkeit u. ſ. f. oder er beſinget den Gegenſtand, der ihn, oder andere in die leidenſchaftliche Empfindung ſetzen ſoll; oder es enthält wol auch nur bloße Betrachtungen ſolcher Wahrheiten, die das Herz rühren. Denn wir möchten dieſe lehrenden Lieder nicht gern verworfen ſehen, obgleich unſer größter Dichter *) ſie nicht zulaſſen will. Aus dieſen drey Arten entſteht die vierte, da der Inhalt des Liedes abwechſelnd, bald von der einen, bald von der andern Art iſt. Bey allen Arten muß der Ausdruk einfach, ungekünſtelt, und ſo viel immer möglich durch das ganze Lied ſich ſelbſt gleich ſeyn. Alles muß in kurzen Sätzen, wo die Worte natürlich und leicht zuſammengeordnet ſind, ausgedrukt werden: die Schilderungen müſſen kurz und höchſt natürlich ſeyn. Es muß nichts vorkommen, das die Aufmerkſamkeit auf erforſchendes Nachdenken leiten, folglich

---

*) S. Empfindung; Leidenſchaft.

*) Klopſtok in der Vorrede zu ſeinen verbeſſerten geiſtlichen Liedern.

ſich von der Empfindung abführen könnte. Deswegen ſowol der eigentliche, als der figürliche Ausdruk mit allen Bildern bekannt und geläufig ſeyn muß. Wo der Dichter lehren, unterrichten, oder überreden will, muß er höchſt popular ſeyn, und den Sachen mehr durch einen völlig zuverſichtlichen Ton, als durch Gründe den Nachdruk geben. Setzet man zu dieſem noch hinzu, daß das Lied, ſowol in der Versart, als in dem Klang der Worte, den leichteſten Wolklang haben müſſe, ſo wird man den innerlichen und äußerlichen Charakter deſſelben ziemlich vollſtändig haben.

Daß das nach dieſem Charakter gebildete und von Muſik begleitete Lied eine ausnehmende Kraft habe, die Gemüther der Menſchen völlig einzunehmen, iſt eine aus Erfahrung aller Zeiten und Völker bekannte Sache: denn ſchon der Geſang ohne vernehmliche Worte, ſo wie er ſich zum Lied ſchiket, (wovon im nächſten Artikel beſonders geſprochen wird,) hat eine große Kraft Empfindung zu erweken; kommen nun noch die eigentlichſten auf denſelben Zwek abzielenden Vorſtellungen dazu, und wird beydes durch das Beſtreben des Singenden, ſeine Töne recht nachdrüklich, recht empfindungsvoll vorzutragen, noch mehr geſtärket: ſo bekommt das Lied eine Kraft, der in dem ganzen Umfange der ſchönen Künſte nichts gleich kommt. Denn das blos Mechaniſche des Singens führet ſchon etwas, den Affekt immer mehr verſtärkendes mit ſich. Die höchſte Würkung aber hat dasjenige Lied, welches von vielen Menſchen zugleich feyerlich abgeſungen wird, weil alsdenn, wie anderswo gezeiget worden*), die leidenſchaftlichen Eindrüke am ſtärkſten werden, wenn mehrere zugleich ſie äußern.

Unter die wichtigſten Gelegenheiten großen Nutzen aus den Liedern zu ziehen, ſind die gottesdienſtlichen Verſammlungen, zu deren Behuf unter allen geſitteten Völkern alter und neuer Zeiten beſondere Lieder verfertiget worden. Von allen zu Erwekung und Bekräftigung wahrer Empfindungen der Religion gemachten, oder noch zu machenden Anſtalten, iſt gewiß keine ſo wichtig, als dieſe. Schon dadurch allein, daß jedes Glied der Verſammlung das Lied ſelbſt mitſingt, erlanget es eine vorzügliche Kraft über die beſte Kirchenmuſik, die man blos anhört. Denn es iſt ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Muſik, die man hört, und der, zu deren Aufführung man ſelbſt mitarbeitet. Die geiſtlichen Lieder, die blos rührende Lehren der Religion in einem andächtigen Ton vortragen, bekommen durch das Singen eine große Kraft; denn indem wir ſie ſingen, empfinden wir auch durch das bloße Verweilen auf jedem Worte ſeine Kraft weit ſtärker, als beym Leſen.

Deswegen ſollten die, denen die Veranſtaltungen deſſen, was den öffentlichen Gottesdienſt betrifft, aufgetragen ſind, ſich ein ernſtliches Geſchäfft daraus machen, alles was hiezu gehöret auf das Beſte zu veranſtalten. Unſre Vorältern ſcheinen die Wichtigkeit dieſer Sache weit nachdrüklicher gefühlt zu haben, als man ſie itzt fühlt. Die Kirchenlieder, und das Abſingen derſelben, wurden vor Zeiten als eine wichtige Sache angeſehen, itzt aber wird dieſes ſehr vernachläſſiget. Zwar haben unlängſt einige unſrer Dichter, durch das Beyſpiel des verdienſtvollen Gellerts ermuntert, verſchiedene Kirchenlieder verbeſſert, auch ſind ganz neue Sammlungen ſolcher Lieder gemacht worden; und es fehlet in der That nicht an einer beträchtlichen Anzahl alter und neuer ſehr guter geiſtlicher

---

*) S. Leidenſchaft.

licher Lieder. Aber der Geſang ſelbſt wird bey dem Gottesdienſt faſt durchgehends äuſſerſt vernachläßigt; ein Beweis, daß ſo mancher Eiferer, der alles in Bewegung ſetzet, um gewiſſe in die Religion einſchlagende Kleinigkeiten nach alter Art zu erhalten, nicht weiß was für einen wichtigen Theil des Gottesdienſtes er überſiehet, da er den Kirchengeſang mit Gleichgültigkeit in ſeinem Verfall liegen läßt.

Nächſt den geiſtlichen Liedern kommen die, welche auf Erweckung und Verſtärkung edler Nationalempfindungen abzielen, vornehmlich in Betrachtung. Die Griechen hatten ihre Kriegesgeſänge und Päane, die ſie allemal vor der Schlacht zur Unterſtützung des Muthes feyerlich abſangen; und ohne Zweifel hatten ſie auch noch andre auf Unterhaltung warmer patriotiſcher Empfindungen abzielende Lieder, die ſowol bey öffentlichen als Privatgelegenheiten angeſtimmt wurden. Auch unſre Vorältern hatten beyde Gattungen: die Barden, deren Geſchäfft es war, ſolche Lieder zu dichten, und die Jugend im Abſingen derſelben zu unterrichten, machten einen ſehr anſehnlichen öffentlichen Stand der bürgerlichen Geſellſchaft aus. Wenn unſre Zeiten vor jenen einen Vorzug haben, ſo beſteht er gewiß nicht darin, daß dieſe und noch andre politiſche Einrichtungen, die auf Befeſtigung der Nationalgeſinnungen abzielen, izt völlig in Vergeſſenheit gekommen ſind. Aber wir müſſen die Sachen nehmen, wie ſie izt ſtehen. Man muß izt blos von wolgeſinnten, ohne öffentlichen Beruf und ohne Aufmunterung, aus eigenem Trieb arbeitenden Dichtern dergleichen Lieder erwarten. Unſer Gleim hat durch ſeine Kriegslieder das Seinige gethan, um in dieſem Stük die Dichtkunſt wieder zu ihrer urſprünglichen Beſtimmung zurük zu führen. Durch ſein Beyſpiel ermuntert, hat Lavater, ein warmer Republikaner, für ſeine Mitbürger patriotiſche Lieder gemacht, darin viel Schäzbares iſt. Es iſt zu wünſchen, daß dieſe Beyſpiele mehrere Dichter, die auſſer dem poetiſchen Genie wahre Vernunft und Rechtſchaffenheit beſizen, zur Nachfolge reizen.

Die dritte Stelle könnte man den ſittlichen Liedern einräumen, welche Aufmunterungen entweder zu allgemeinen menſchlichen Pflichten, oder zu den beſondern Pflichten gewiſſer Stände enthalten, oder die die Annehmlichkeiten gewiſſer Stände und Lebensarten beſingen. Dieſe müſſen, wenn man nicht die natürliche Ordnung der Dinge verkehren will, den bloſſen Ermunterungen zur Freude vorgezogen werden. Noch ehe man ein: Brüder laßt uns luſtig ſeyn, anſtimmt, welches allerdings auch ſeine Zeit hat, ſollte man ein: Brüder laßt uns fleiſſig, oder redlich ſeyn, geſungen haben. Man findet, daß die Griechen Lieder für alle Stände der bürgerlichen Geſellſchaft, und für alle Lebensarten gehabt haben *), die zwar, wie aus einigen Ueberbleibſeln derſelben zu ſchlieſſen iſt, eben nicht immer von wichtigem Inhalt geweſen: aber darum ſollte eine ſo nüzliche Sache nicht völlig verſäumt, ſondern mit Verbeſſerung des Inhalts nachgeahmt werden. Man hätte ein ſo leichtes und doch ſo kräftiges Mittel, die Menſchen zum Guten zu ermuntern, nicht ſo ſehr vernachläſſigen ſollen. Es iſt bereits im Artikel über die Leidenſchaften erinnert worden, was einer der fürtrefflichſten Menſchen, der zugleich ein Mann von groſſem Genie iſt, von der Wichtigkeit

---

*) Eine ziemlich vollſtändige Nachricht davon findet man in einer Abhandlung des Herrn La Nauze über die Lieder der Griechen, in dem IX. Theile der Memoires de l'Academie des Inſcriptions et Belles-Lettres.

tigkeit ſolcher Lieder denkt. Man wird ſchwerlich ein würkſameres und im Gebrauch leichteres Mittel finden, als dieſes iſt, die Geſinnungen und Sitten der Menſchen zu verbeſſern. Ich beſinne mich in einer vor nicht gar langer Zeit herausgekommenen Sammlung engliſcher Gedichte von einem gewiſſen Hamilton ein Lied von ausnehmender Schönheit geleſen zu haben, darin ein edles junges Frauenzimmer den Charakter des Jünglings ſchildert, den ſie ſich zum Gemahl wählen wird. Es iſt ſo voll edler Empfindungen, und ſie ſind in einem ſo einnehmenden Ton vorgetragen, daß ich mir nicht vorſtellen kann, wie ein junges Frauenzimmer ein ſolches Lied, zumal wenn es gut in Muſik geſetzt wäre, ohne merklich nützlichen Einfluß auf ihr Gemüth ſingen konnte. Zu wünſchen wäre, daß jede Angelegenheit des Herzens auf eine ſo einnehmende und rührende Weiſe in Liedern behandelt würde. Hier öffnet ſich ein unermeßliches Feld für Dichter, die die Gabe beſitzen, ihre Gedanken in leichte und melodiereiche Verſe einzukleiden.

Zunächſt an dieſe Gattung gränzen die ſanften affektvollen Lieder, deren Charakter Zärtlichkeit iſt: Klagelieder über den Tod einer geliebten Perſon; Liebeslieder von wahrer Zärtlichkeit, durch feine ſittliche Empfindungen veredelt; Klagen über Widerwärtigkeit; freudige Aeußerungen über erfüllte Wünſche und dergleichen. Man hat in dieſer Art Lieder von der höchſten Schönheit. Was kann z. E. einnehmender ſeyn, als der Abſchied von der Nice des Metaſtaſio? Alles, was von wolgeordneten zärtlichen Empfindungen der edelſten Art in das menſchliche Herz kommen kann, werden recht gute Liederdichter in dieſer Art anbringen können. Sie können ungemein viel zur Veredlung der Empfindungen beytragen. Und wenn auch zuletzt nichts darin ſeyn ſollte, als eine naive Aeuſſerung irgend einer unſchuldigen Empfindung, ſo ſind ſie wenigſtens höchſt angenehm. Hievon will ich nur ein paar Beyſpiele zum Muſter anführen. Das eine iſt das bekannte Lied: Siehſt du jene Roſen blühn; das andre ein Lied aus der comiſchen Oper die Jagd, das anfängt: Schön ſind Roſen und Jesmin.

Eine ganz beſondere Annehmlichkeit und Kraft Empfindungen einzupflanzen könnten ſolche Lieder haben, wo zwey Perſonen abwechſelnd ſingen und mit einander um den Vorzug feiner und edler Empfindungen ſtreiten. Man weiß, wie ſehr Scaliger von dem Horaziſchen Lied: Donec gratus eram tibi *), gerührt worden; und doch iſt es im Grund blos naiv. So könnte aus Klopſtoks Elegie Selmar und Selma ein fürtreffliches Lied in dieſer Art gemacht werden; und ſo könnte man zwey in einander verliebte Perſonen in abwechſelnden Strophen ſingen laſſen, da jede auf ſeine ihr eigene Art zwar natürliche, aber feine und edle Empfindungen äußerte; oder zwey Jünglinge einführen, die wetteifernd die liebenswürdigen Eigenſchaften ihrer Schönen beſängen. Offenbar iſt es, wie dergleichen Geſänge, wenn der Dichter Verſtand und Empfindung genug hat, von höchſtem Nutzen ſeyn könnten. Nur müßte man ſich dabey auf der einen Seite nicht bey blos ſinnlichen Dingen, einem Grübchen im Kinn, oder einem ſchönen Buſen, aufhalten und immer mit dem Amor, mit Küſſen und den Grazien ſpielen; noch auf der andern Seite ſeine Empfindungen ins Phantaſtiſche treiben und von lauter himmliſchen Entzükungen ſprechen. Die Empfindungen, die man äuſſert, müſſen natürlich und nicht im Enthuſiasmus eingebildet ſeyn; nicht auf blos vorübergehende Auſ-

---

*) Od. L. III. 19.

Aufwallungen, ſondern auf dauerhafte, rechtſchaffenen Gemüthern auf immer eingeprägte Züge des Charakters gegründet ſeyn. Hier wäre alſo für junge Dichter von edler Gemüthsart noch Ruhm zu erwerben. Denn dieſes Feld iſt bey der ungeheuren Menge unſrer Liebeslieder noch wenig angebaut.

Zuletzt ſtehen die Lieder, die zum geſellſchaftlichen Vergnügen ermuntern. Dieſe, auch ſelbſt die artigen Trinklieder, wenn ſie nur die, von der geſunden Vernunft gezeichneten Gränzen einer wolgeſitteten Fröhlichkeit nicht überſchreiten, ſind ſchätzbar. Die Fröhlichkeit gehört allerdings unter die Wohlthaten des Lebens, und kann einen höchſt vortheilhaften Einfluß auf den Charakter der Menſchen haben. Der hypochondriſche Menſch iſt nicht blos dadurch unglüklich, daß er ſeine Tage mit Verdruß zubringt; ihn verleitet der Verdruß ſehr oft unmoraliſch zu denken und zu handeln. Wol ihm, wenn die Dichter der Freude ſein Gemüth bisweilen erheitern könnten!

Aber es iſt nicht ſo leicht, als ſich der Schwarm junger unerfahrener Dichter einbildet, in dieſer Art etwas hervorzubringen, das den Beyfall des vernünftigen und feinern Theils der Menſchen verdienet. Nur gar zu viel junge Dichter in Deutſchland haben uns läppiſche Kindereyen, anſtatt ſcherzhafter Ergötzlichkeiten gegeben; andre haben ſich als ekelhafte, grobe Schwelger, oder einem würklich lüderlichen Leben nachhängende verdorbene Jünglinge gezeiget, da ſie glaubten, eine anſtändige Fröhlichkeit des jugendlichen und männlichen Alters zu beſingen. Es iſt nichts geringes auf eine gute Art über gewiſſe Dinge zu ſcherzen, und bey der Fröhlichkeit den Ton der feineren Welt zu treffen. Wer nicht luſtig wird, als wenn er im eigentlichen Verſtande ſchwelget; wen die Liebe nicht vergnügt, als durch das Gröbſte des thieriſchen Genuſſes, der muß ſich nicht einbilden mit Wein und Liebe ſcherzen zu können. Mancher junge deutſche Dichter glaubt, die feinere Welt zu ergötzen, und Niemand achtet ſeiner, als etwa Menſchen von niedriger Sinnesart, die durch die ſchönen Wiſſenſchaften ſo weit erleuchtet worden, daß ſie wiſſen, was für Gottheiten Bacchus, Venus und Amor ſind. Aber wir haben uns hierüber ſchon anderswo hinlänglich erkläret *). Der große Haufen unſrer vermeyntlich ſcherzhaften Liederdichter verdienet nicht, daß man ſich in umſtändlichen Tadel ihrer kindiſchen Schwärmereyen einlaſſe. Unſer Hagedorn kann auch in dieſer Art zum Muſter vorgeſtellt werden. Seine ſcherzhaften Lieder ſind voll Geiſt, und verrathen einen Mann, der die Fröhlichkeit zu brauchen gewußt hat, ohne ſie zu mißbrauchen. Aber hierin ſcheinen die franzöſiſchen Dichter an naivem, geiſtreichem und leichtem Scherz alle andere Völker zu übertreffen. Man hat eine große Menge ungemein ſchöner Trinklieder von dieſer Nation.

Die blos witzig ſcherzhaften Lieder, worin außer einigen ſchalkhaften Einfällen auch nichts iſt, das zur Fröhlichkeit ermuntert, verdienen hier gar keine Betrachtung, und gehören vielmehr in die geringſte Claſſe der Gedichte, davon wir unter dem Namen Sinngedichte ſprechen werden. Zu dieſer Art rechnen wir z. B. das zehnte Lied im erſten Theil der vorherangezogenen Berliniſchen Sammlung einiger Oden mit Melodien, welches zur Aufſchrift hat: **Kinderfragen**, und noch mehrere dieſer Sammlung. Noch weniger rechnen wir in die Claſſe der nützlichen Lieder diejenigen, die perſönliche Satyren enthalten; wie ſo viele Vaudevillen der franzöſiſchen Dichter. Sie ſind ein Mißbrauch des Geſanges.

---

*) S. Freude.

Unſre heutigen Meiſter und Liebhaber der Muſik machen ſich gar zu wenig aus den Liedern. In keinem Concert hört man ſie ſingen: rauſchende Concerte mit nichtsbedeutenden Symphonien untermiſcht, und mit Operarien abgewechſelt, ſind der gewöhnliche Stoff der Concerte, die deswegen von gar viel Zuhörern mit Gleichgültigkeit und Gähnen belohnt werden. Glauben denn die Vorſteher und Anordner dieſer Concerte, daß ſie ſich verunehren würden, wenn ſie dabey Lieder ſingen ließen? Und können ſie nicht einſehen, wie wichtig ſie dadurch das machen könnten, was itzt blos ein Zeitvertreib iſt, und oft ſogar dieſes nicht einmal wäre, wenn die Zuhörer ſich nicht noch auf eine andre Weiſe dabey zu helfen wüßten? Daß man ſich in Concerten der Lieder ſchämet, beweiſt, daß die Tonkünſtler ſelbſt nicht mehr wiſſen, woher ihre Kunſt entſtanden iſt, und wozu ſie dienen ſoll; daß ſie lieber, wie Seiltänzer und Taſchenſpieler, Bewunderung ihrer Geſchiklichkeit in künſtlichen Dingen, als den hohen Ruhm ſuchen, in den Herzen der Zuhörer jede heilſame und edle Empfindung rege zu machen. Man erſtaunet bisweilen zu ſehen, in was für Hände die göttliche Kunſt, das menſchliche Gemüth zu erhöhen, gefallen iſt!

Das Lied ſcheinet die erſte Frucht des aufkeimenden poetiſchen Genies zu ſeyn. Wir treffen es bey Nationen an, deren Geiſt ſonſt noch zu keiner andern Dichtungsart die gehörige Reife erlanget hat; bey noch halb wilden Völkern. In dem älteſten Buch auf der Welt, welches etwas von der Geſchichte der erſten Kindheit des menſchlichen Geſchlechts erzählt, haben Sprach- und Alterthumsforſcher Spuren der urälteſten Lieder gefunden; und Herodotus gedenkt im zweyten Buche ſeiner Geſchichten eines Liedes, das auf den Tod des einzigen Sohnes des erſten Königs von Aegypten gemacht worden. Die Griechen waren überaus große Liebhaber der Lieder. Bey allen ihren Feſten, Spielen, Mahlzeiten, faſt bey allen Arten geſellſchaftlicher Zuſammenkünfte, wurde geſungen; worüber man in der vorhererwähnten Abhandlung des La Nauze umſtändliche Nachrichten findet. Ein neuer Schriftſteller *) verſichert, daß die heutigen Griechen noch in dieſem Geſchmak ſind. Auch die älteren Araber waren große Liederdichter; der Barden unter den alten Celtiſchen Völkern iſt bereits erwähnt worden. Die Römer, die überhaupt ernſthafter, als die Griechen waren, ſcheinen ſich weniger aus dem Singen gemacht zu haben. Man nennt uns funfzig Namen eben ſo vieler Arten griechiſcher Lieder, deren jede ihre beſondere Form und ihren beſondern Inhalt hatte, aber keinen urſprünglich römiſchen.

Unter den heutigen Völkern ſind die Italiener, Franzoſen und Schottländer die größten Liebhaber der Lieder. In Deutſchland hingegen iſt der Geſchmak für dieſe Gattung ſehr ſchwach, und es iſt überaus ſelten, daß man in Geſellſchaften ſingt. Dennoch haben unſre Dichter dieſe Art der Gedichte nicht verabſäumet. Herr Ramler hat eine anſehnliche Sammlung unter dem Namen der Lieder der Deutſchen herausgegeben. Aber die meiſten ſcheinen mehr aus Nachahmung der Dichter andrer Nationen, als aus wahrer Laune zum Singen, entſtanden zu ſeyn. Nur in geiſtlichen Liedern haben ſowol ältere Dichter um die Zeit der Kirchenverbeſſerung, als auch einige

---

*) Porter in ſ. Anmerkungen über die Türken.

neuere, ſich auf einer vortheilhaften Seite, und mehr als bloße Nachahmer gezeiget.

◆ ◆

Gegen die, in dem vorhergehenden Artikel vorgetragene Theorie des Liedes, finden ſich Erinnerungen in der Vorrede zu dem 2ten Th. der, von Hrn. Füßli zu Zürich, herausgeg. Allgemeinen Blumenleſe der Deutſchen, Zür. 1784. 8. — Von der Theorie des Liedes handeln noch, Idea della Canzone, von Feder. Menino, bey ſeiner Idea del Sonetto, Ven. 1670. — L'art de faire chanſons, Balades, Virelais et Sepvantois, von Euſt. Morel, genannt des Champs. — Der 4te Art. des 3ten Kap. im 3ten Bde. der Elemens de la Poeſie françoiſe, S. 150 und zwar de l'Ode Anacreontique ou des Chanſons; des Chanſons Bachiques; des Chanſ. Erotiques; du Vaudeville. — Der 9te Art. des 4ten Kap. im 4ten Bde. von Domairons Princ. gen. des belles Lettres, der die Lieder in Chanſ. crit. Bachiq. und Satyr. eintheilt.) — Ein Aufſatz darüber, von Phillips, in dem Guardian N. 16. — Eſſays on ſong writing . . . Warrington 1772. 1774. 8. von J. Aikin, und zwar on ſong writing in general, (deutſch in der Bibliothek, von Heſſel;) on ballads and paſtoral ſongs; on paſſionate and deſcriptive ſongs; on ingenious and witty ſongs.' — Eine Abhandlung über das Lied und den Urſprung des Liedes von Hrn. Jacobi, im 6ten-9ten Bd. der Iris. — — Die geiſtliche Liederpoeſie, theoretiſch und practiſch entworfen, von [illegible], Halle 1769. 8. (ſehr ſchlecht.) — S. auch den 20ten der Schleſw. Litterbr. — und übrigens den Art. Lyriſch.

Zu der Geſchichte des Liedes gehören, und zwar in Abſicht der Griechen: Sur les chanſons de l'anc. Grece, deux differtat. von de la Nauze, im 13ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, durch Hrn. Ebert, bey Hagedorns poetiſchen Werken, und in Marpurgs critiſchen Beyträgen. — De Epicinio, Auſt. Mich. Schwanin, Wit. 1705. 4. — Drey, über das λινου ἀσμα (Lied der Landleute, Bauerlieder) geſchriebene Diſputat. von Joh. Andr. Knoblauch, Sam. Luppius, und Joh. Gottfr. Leſchnert, Viteb. 1707-1708. 4. — Eine, von den Ουπιγγοις (den, der Diana gewidmeten Geſängen) handelnde Diſſertat. von J. F. Eccard, ebend. 1721. 4. — Auch finden ſich Nachrichten im 14ten Buche S. 618. D u. f. von des Athenäus Deipnoſoph. — — Der Italiener: Quadrio, im 2ten Kap. des 2ten Buches ſeiner Storia e ragione d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 72 u. f. — Der Spanier: Auſſer dem, was Velazquez in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt von der lyriſchen Poeſie dieſes Volkes S. 414. ſagt, finden ſich in des P. Sarmientos Mem. para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpañoles, Mad. 1775. 4. S. 230 u. f. ſo wie in Baretti's Reiſe durch Spanien, verſchiedene, näher hieher gehörige Nachrichten. — Der Franzoſen: Diſcours ſur l'ancienneté des chanſons françoiſes, bey den Poeſies du Roi de Navarre, Bd. 1. S. 183-264. Par. 1742. 8. 2 Bd. — Diſſertation de l'origine et de l'utilité des chanſons, particulierement des Vaudevilles, par Bonneton de Morange de Peyrins, in dem Merc. de France, Dec. 1740. S. 2645-2661. — Memoire ſur la chanſon, von Querlon, vor der Anthol. franç. Par. 1765. 8. 3 Bd. — Der 4te Band des Eſſai ſur la Muſique, Par. 1780. 4. enthält ein alphabetiſches Verzeichniß aller franzöſiſchen lyriſchen Dichter, und Proben ihrer Dichtart. — Der Engländer: Hiſtorical Eſſay on the Origin and progreſs of national ſong, vor dem 1ten Bd. der Select Collection of Engliſh ſongs in three Vol. Lond. 1783. 8. — Der Deutſchen: Hagedorns Vr. vor ſ. Oden und Liedern. — Die Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und National-Litter. Th. 2. S. 67. —

Lieder ſind geſchrieben worden, bey den Griechen: von Tyrtäus (3321. Von ſeinen Kriegsgeſängen ſind vier auf uns gekommen, welche zuerſt mit dem Callimachus, apud Froben. 1532. 4. nachher in verſchiedenen Sammlungen, und endlich, ex edit. Klotzii, Brem. 1764. 8. Alt. 1767. 8. b. Ausg. gedruckt worden ſind. Ueberſetzt in das Engliſche, von Jac. Ward, in den Miſc. Poems, by Concanen, 1724. 8. Von einem Ungen. Lond. 1761. 8. Von Rich. Polwhele, bey ſ. Theokrit 1787. 4. ſämmtl. in Verſen; In das Franzöſiſche, von Poinſinet de Sivry, Par. 1759 und 1764. 12. In das Deutſche, von Hrn. Weiße, Leipz. 1762. 12. und im 2ten Theil ſeiner lyriſchen Gedichte, Leipz. 1772. 8. in ſchönen Verſen. Von Contius, bey der Ueberſ. des Tibull, Zür. 1783. 8. Von dem Gr. Stolberg in den Ged. aus dem Griech. Hamb. 1782. 8. In dem 9ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. finden ſich Unterſuchungen über ſein Leben und ſeine Schriften, von Hrn. Sevin; bey der Ausgabe durch Hrn. Klotz zwey Diſſertationen; und Hr. Mitſchel gab 1778 eine beſondere. Litterariſche Notizen, unter andern, in dem 11ten Kap. des 2ten Buches von Fabr. Bibl. gr. Vol. I. S. 738 u. f. T. C. Harles, Introd. in Hiſt. Ling. Gr. Alt. 1778. 8. S. 51 u. f.) — Alcman, oder Alcmanen (3333. Von ſeinen 6 Büchern Geſängen ſind wenig Fragmente übrig, die ſich, unter andern, bey den von Stephanus herausgegebenen lyriſchen Dichtern befinden. Nachr. von dem Dichter ſiehe Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 88.) — Alcaeus (3401. Nur einige Fragmente ſind von ihm noch da, und, unter andern, auch in der vorhin angeführten Sammlung befindlich. Mit Erläuterungen hat ſie C. D. Jani, Halle 1780-1782. 4. in drey Proluſ. herausgegeben. S. übrigens Fabric. Bibl. Gr. Lib. II. c. 15. Vol. II. S. 84.) — Anakreon (ſ. deſſen Art.) — Und übrigens den Artikel Ode. — — Bey den Römern: Catullus (Ed. pr. mit Tibull und Properz, 1472. f. Ex edit. Ant. Vulpii, Pat. 1737. 4. Frid. Jul. Doering, Lipſ. 1788. 8. und öfterer mit Tibull und Properz. Einen guten Commentar hat Jean Paſſerat, Par. 1608. f. geliefert. Ueberſetzt in das Franzöſiſche iſt er von Pezay, Par. 1771. 12. In das Deutſche, die Nänie auf den Tod eines Sperlings, von Ramler; die Nachtfeyer der Venus, von Hrn. Bürger, in ihren Gedichten; einzele Stücke in Schmidts Catull. Gedichten, Berl. 1774. 8. des Atys, von Hrn. Werthes, mit Anmerk. Münſter 1774. 8. Sämmtlich, Cleve 1790. 8. Auch haben wir noch ſehr viele einzele Nachahmungen, zu welchen unter andern die Hendecaſyllaben, Amſt. 1773. 8. gehören. Erläuterungsſchriften: Catullus, ſ. de Stylo et ſapore Catulliano, Diſſer. Auſt. C. Michaeler, Aug. Vind. 1776. 8. und im 2ten Bd. der Collect. Poet. Elegiac. Vindob. 1784. 8. 2 B. Ueber das Epithalamium in G. D. Köhlers Auserleſenen Poeſien, Lemgo 1788. 8.) — Horaz (ſ. den Art. Ode, wo auch die neuern lat. lyr. Dichter ihren Platz finden werden.) — — Bey den Italienern: Ich ziehe hier nur das her, was ſie Canzone nennen; über das Sonett, die Cantate (Madrigal) ſ. dieſe Artikel, und über die verſchiedenen Abtheilungen ihrer lyriſchen (welſchen) Poeſie überhaupt, den Art. Lyriſch. Sie theilen die Canzone in Petrarcheſca, Pindarica, Canzone à ballo, Anacreontica, in Catene (worin die Strophen gleichſam in einander ſtehen, ſo daß die zweyte mit eben den Worten anfängt, womit die erſte ſich ſchließt), in Monili (eine Art von Catena, wo der erſte Vers der folgenden Strophe eine Wiederholung des ſiebenten des vorhergehenden iſt), in Barzelette (eine kleinere Gattung der Ballata, oder Canzone a ballo), in Ricondelli (in welchen, an einer unbeſtimmten Stelle, irgend ein Vers wiederholt wird) ein. Urſprünglich waren indeſſen ihre Geſänge, oder Lieder, nicht in Strophen abgetheilt, und in einem gleichförmigen Sylbenmaße abgefaßt;

Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit ſoll zuerſt der Cavaliere Focacchiere, ſchon ums J. 1200 hinein gebracht haben. Es ſind deren, indeſſen, in ganz freyem Sylbenmaaße, noch in neuern Zeiten, unter andern von Aleſſ. Guidi († 1712) abgefaßt worden. Geſchrieben haben Canzonen: Guitone d'Arezzo (1250) Guido Cavalcanti († 1300) Dante Alighieri († 1321) Cino di Piſtoja (1330) Salvino Doni (1320) deren, und anderer, eben ſo alter, vor dem Petrarch berühmter Dichter, Geſänge, unter dem Titel, Sonetti e Canzoni di diverſe antichi Autori Toſcani, Fir. 1527. 8. verm. Ven. 1731 und 1740. 8. unter dem Titel, Rime di diverſe Ant. Toſcani, und zum Theil, auch einzeln, als von dem Cino, Ven. 1589. 4. gedruckt worden ſind. — Fr. Petrarca († 1374. Rime, Ven. 1470. fol. Pad. 1472. fol. Mil. [illegible] Ven. 1473. 4. Sonetti e Canzoni . . . Rom. 1473. fol. Ven. 1514. 1540. 1541. 8. Pad. 1722. 8. Ven. 1756. 4. 2 Bde. mit K. Schon im J. 1702 waren der guten Ausgaben von ihm 134 gemacht. (S. die Einleitung zu der angeführten Paduaniſchen Ausg. und übrigens den Art. Sonett.) — Franc. Sacchetti (1400. Seine Canzonen finden ſich bey den Gedichten des folgenden.) — Giuſto de' Conti (1460. Seine Gedichte wurden, unter der Aufſchrift, Bellamano, Bol. 1472. 4. Fir. 1715. 12. gedruckt.) — Lor. de Medici († 1492. Poeſ. volg. Vin. 1554. 8.) — Fil. Scrozzi, Pier. Franc. Giambellari († 1564.) Giamb. Gelli, Ant. Alamanni, gehören hierher, als von welchen ſogenannte Canti Carnaſcialeſchi, in den Trionfi . . . Fir. 1559. 8. abgedruckt ſind.) — Mat. Mar. Bojardo († 1494. Rime lir. Reg. 1500. 8. Ven. 1501. 8.) — Nicol. Carbone (Sonetti, Seſtine e Canzoni, Nap. 1506. fol.) — Ant. Cornazano († 1500. Rime, Vin. 1502. 8. Mil. 1519. 8.) — Lud. Martelli († 1527. Rime, Ven. 1533. 8. Opere, Fir. 1548. 8.) — Giovb. dell' Ottonajo († 1527. Canzoni (überhaupt) . . . Fir. 1560. 8.) — Piet. Bembo († 1547. Rime, Vin. 1505. 8. 1544. 8. Rom. 1548. 4. Ven. 1558. 12. 1562. 12.) — Lud. Arioſto († 1533. Seine Canzonen ſind in ſ. Rime, Ven. 1546. 8. und einzeln, Ven. 1551. 8. 1561. 8. und in den verſchiedenen Sammlungen ſeiner Werke gedruckt, und gehören mit zu den beſſern.) — Bern. Capello (Rime, Ven. 1560. 4.) — Ann. Caro († 1566. Rime, Ven. 1569. 4. und in ſ. Opere, Ven. 1757. 8. 7 Bde.) — Bern. Taſſo († 1569. Rime, Vin. 1560. 12.) — Bern. Rota († 1575. Sonetti e Canzoni . . . Nap. 1560. 8. 1572. 8. Opere, Nap. 1726. 8. 2 Bd.) — Torq. Taſſo († 1595. Rime e proſe, Ven. 1583. 12. 3 Th. Der vierte, Ferr. 1586. 12. der fünf und ſechſte, Ven. 1587. 12. Opere, Fir. 1724. f. 6 Bd. Ven. 1722. 4. 12 Th.) — Celio Magno und Orſato Giuſtiniano (1600. Rime, Vin. 1600. 4.) — Aſc. Pignatello († 1601. Rime, Nap. 1593 und 1692. 4.) — Gaſp. Murtola (1604. Canzonetti, Pad. 1608. 8.) — Fil. Alberti († 1612. Rime, Ven. 1602 und 1603. 12.) — Tom. Stigliani (1605. Rime, Parte I. Ven. 1601 und 1605. 12. verm. Rom. 1623. 12.) — Giovb. Marino († 1625. La Lira, III Parte, Mil. 1607. 12. iſt ſchon nicht die erſte Ausg. Ven. 1630. 12. Rime nuove.) — Ceſ. Caporali (Rime, Ven. 1662. 12. Perug. 1770. 4.) — Gabr. Chiabrera († 1638. Canz. Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Rime, ebend. 1599. 12. verm. 1605. 8. 3 Bd. Ven. 1610. 12. 3 Bd. Fir. 1627. 8. 3 Bd. Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 8. 4 Bd. 1757. 12. 5 Bde.) — Sforza Pallavicino († 1667. Drey gute Canzonen von ihm befinden ſich in der Scelta di Poeſ. Ital. Ven. 1686.) — Ben. Menzini († 1704. Poeſ. lir. Fir. 1680. 8. 1730. 8. 3 Bde.) — Franc. Lemene († 1704. Poeſ. div. Mil. 1692. 4. verm. Mil. 1698. 1699. 8. 2 Bd.) — Vinc.

Fili,

Filicaja († 1707. Poeſ. Fir. 1707. 4.) — **Lor. Megalotti** († 1712. Canz. Anacr. Fir. 1725. 8. unter dem Nahmen Lindoro Elateo; ferner Il Canzoniere della Dama Imaginaria.) — **Aleſſ. Guidi** († 1712. Poeſie liriche, Parm. 1681. 12. Rime, Rom. 1704. 4. vollſt. Ver. 1726. 12. Ven. 1751. 12.) — **Dom. Lazzarini** († 1734. Rime, Ven. 1736. 8. Bol. 1737. 8.) — **Frc. Upezzinghi** (Canz. Anacr. Lucca 1714-1718. 4. 2 Th.) — **Bened. Pallavicini** († 1742. Oper. Ven. 1744. 8. 4 Th.) — **Vitt. Vittori** (Rime piac. Mil. 1744. 8.) — **Paolo Rolli** († 1762. Poet. componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd.) — **Piet. Metaſtaſio** († 1782. Opere, Par. 1780. 8. 10 Bd. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Luc. 1790. 8. 8 Bde.) — **Giuſ. Baretti** (Poeſ. piac. Vin. 1750-1764. 8. 2 Bd. Tor. 1774. 8.) — **Matt. Damiani** (Poeſ. Vin. 1765. 8. 2 Bd.) — **Giov. Bat. Caſti** (Poeſ. liriche, Ven. 1769. 8.) — **Carlo Innoc. Frugoni** († 1768. Canzoni ſcelte, Rom. 1778. 12. 3 Bde. und in ſ. Opere, Parm. 1779. 8. 9 Bde. Luc. 1779. 8. 15 Bde.) — **Ang. Berlendis** (Stanze . . . e Poeſ. lir. Tor. 1787. 12. 3 Bde.) — **Giuſ. Colpani** (In ſ. Opere. Vic. 1788. 8. 4 Bde.) — **Alonſo di Varanno** (Im 1ten Bde. ſ. Opere poet. Parm. 1789. 12. 3 Bde.) — Daß übrigens, ſelbſt der guten Liederdichter, mehrere ſind, verſteht ſich von ſelbſt; wo iſt der, welcher nicht ein, oder ein paar Geſänge dieſer Art abgefaßt hätte? Aber eben deswegen wird es unmöglich, alle anzuführen. Man hat indeſſen Auswahlen ſolcher und ähnlicher Gedichte in Sammlungen gebracht, und ſchon deren ſind mir einige 70 bekannt, wovon die mehreſten wieder aus verſchiedenen Bänden beſtehen. Die wichtigſten, außer den bereits angeführten, ſind erſchienen zu Flor. (1490) 4. — zu Venedig, unter dem Titel, Rime diverſe di eccellentiſſimi Autori, 1545-1550. 3 Bd. 8. eine Auswahl aus 77 Dichtern: wovon eine Fortſetzung, nämlich der 4te Th. (aus 44 Dichtern) zu Cremona 1552. der 5te zu Ven. 1552. (aus 23 Dichtern) der 6te Ven. 1553. (aus 48 Dichtern) der 7te Ven. 1556. 8. (aus 12 Dichtern) der 8te unter dem Titel, I Fiori delle Rime, Ven. 1558. 8. (aus 2 Dichtern) der 9te Crem. 1560. 8. (aus 39 Dichtern) — Rime di diverſi eccellenti Autori Breſciani, Ven. 1553. 8. (aus 23 Dichtern) — Rime di div. eccellenti Autori . . . Ven. 1556. 12. (von Dolce gemacht) — Rime diverſe di alcune . . . Donne, Lucca 1559. Nap. 1595. 8. (von 40 Dichterinnen) — Rime ſcelte da diverſi eccellenti Autori, Ven. 1563-1564. 2 Bd. verm. Ven. 1590. 12. 2 Bd. von Lud. Dolce. — Rime di div. nov. Poeti Toſcani, racc. da M. Dion. Atanagi, Ven. 1565. 8. 2 Bd. aus 66 Dichtern) — Rime di div. Aut. Baſſaneſi, racc. da Lod. Marucini, Ven. 1579. 8. — Scelta di Rime di div. eccellenti Poeti . . . Gen. 1579. 12. 2 Th. (von Chriſt. Zabata geſammelt.) — Rime di div. cel. Poeti . . . Berg. 1587. 8. (aus 7 Dichtern) — Scelta di Rime di div. moderni Autori, Gen. und Pav. 1591. 8. 2 Th. (aus 40 Dichtern) — Le Muſe Toſcane . . . Berg. 1594. 8. (aus eilf Dichtern) — Rime di div. ill. poeti de' noſtri tempi . . . Ven. 1599. 12. — Parnaſſo de' poetici Ingegni . . . . Parm. 1601. 12. (aus 13 Dichtern) — Rime d'illuſtri ingegni Napolitani, Ven. 1633. 8. (aus 6 Dichtern) — Poeti antichi raccolti da Cod. Mſſ. da M. Leone Allacci, Nap. 1662. 8. — Le Muſe Siciliane, Scelta di tutte le Canzone della Sicilia . . . Pal. 1662. 12. 5 Th. — Scelta di poeſie Italiane . . . Ven. 1686. 8. — Rime ſcelte de' poeti illuſtri de' noſtri tempi, Lucca 1709-1719. 8. 2 Th. — Storia letter. . . . dell' Academia . . . in Reggio, Reg. 1711. 4. (aus 44 Dichtern) — Poeſie Italiane de' Rimatori viventi . . . Ven. 1717. 8. — Rime ſcelte de' poeti Ferrareſi . . .

Ferr. 1713. 8. (aus 106 Dichtern) — Rime degli Arcadi . . . Rom. 1716-1722. 8. 9 Bde. — Rime de' poeti illuſtri viventi, Faenza 1723-1724. 12. 2 Th. von Andr. Budrioli. — Componimenti poetici delle più illuſtri Rimatrici . . . . rac. da Lu. Bergalli, Ven. 1726. 12. 2 Bd. (aus 69 Dichterinnen) — Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellent. Rimatori d'ogni Secolo, Bol. 1709-1711. 8. 4 Th. verm. Ven. 1727. 8. 4 Th. von Agoſt. Gobbi) — Rime de più illuſtri poeti Ital. ſcelte dall Abate (Annibale) Antonini, Par. 1732. 8. 2 Th. — Rime ſcelte de' poeti Ravennati . . . , Rav. 1739. 8. (aus 136 Dichtern) — Scelta di leggiadriſſime Canzoni . . . . Fior. 1747. 4. — Raccolta di . . . Canzonette Anacreontiche, Ven. 1769. 8. — S. übrigens den Art. Sonett. — —

Bey den Spaniern: Von ihren lyriſchen Gedichten, welche hieher gehören, ſind die älteſten die Coplas de la Zarabanda, und de Calainos, wovon die erſtern, dem Sarmiento zu Folge (Memor. para la hiſtoria de la Poeſia S. 535 und 537) und mit deſſen Worten zu reden, ſiempre ſon amoroſas y con mezcla de ſatyra jocoſa contra los circunſtantes, und die letztern aun mas ridiculas. Daß deren ſchon ſehr frühzeitig, im 10ten und 11ten Jahrhunderte, gemacht worden, iſt wohl nicht zu bezweifeln; aber, natürlicher Weiſe, ſind dieſe nicht mehr, oder doch in einer ganz veränderten Sprache nur noch vorhanden. Die andern Gattungen hieher gehöriger Gedichte ſind die Bayle, (Balladen oder Tanzlieder) Letrilla oder auch Villancico, (Lieder mit Refrains) Paſſa-calle (Gaſſenhauer) Villanella (Bauerlied) Cantinelas, und Cancion. Auch haben ſie deren, welche nach den Versarten und dem Strophenbau benannt ſind, als Redondillas, Quintillas, Seſtinas, u. d. m. Die berühmteſten Dichter, welche deren geſchrieben haben, ſind: **Garcilaſſo de la Vega** († 1536. Zuerſt in den Werken des folgenden, und nachher einzeln, zuletzt, Mad. 1765. 8. gedruckt.) — **Juan Boscan** († 1544. Obr. Lisb. 1543. Anv. 1597. 12.) — **Diego de Mendoza** († 1575. Obre . . . Mad. 1610. 4.) — **Chr. de Caſtillejo** († 1596. Obr. Mad. 1598. 8.) — **Eſtevan Man. de Villegas** (Eroticas, Naj. 1617-1618. 4. 2 Bd. Mad. 1774. 4. 2 Bd. Auch ſind aus dem 2ten Buche derſelben, 20 Cantilenen in den 1ten Bd. S. 90 u. f. des Parn. Eſpan. aufgenommen worden. Nachrichten von dem Verfaſſer, und 25 ſeiner Lieder in Proſa, hat Hr. Bertuch im Merkur vom J. 1774. geliefert. Auch im Göttingiſchen Almanach vom J. 1780. finden ſich ein Paar.) — **Luis de Leon** († 1591. Obr. Mad. 1631. 4. 1761. 4.) — **Lup. de Argenſola** († 1614.) und **Bart. de Argenſola** († 1634. Obr. Sarag. 1634. 4.) — **Mig. de Cervantes Saavedra** († 1616. Die, in ſeinen Romanen befindlichen Lieder, ſind, unter dem Titel: Lieder zweyer Liebenden . . . von J. B. Butenſchön, Heidelb. 1788. 8. ins Deutſche überſetzt worden.) — **Vinc. de Eſpinel** († 1634. Bey ſeiner Ueberſetzung der Dichtkunſt des Horaz, Mad. 1591. 8. finden ſich vortreffliche Lieder, welche in Strophen von kurzen achtſylbigen Verſen, ſonſt Eſpinelas, jetzt Decimas genannt, abgefaßt ſind.) — **Franc. de Quevedo** († 1645. Obr. del Bachiller Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parn. Eſpañ. y Muſas Caſtellanas, Madr. 1648. 8. Obr. Bruſſ. 1660. 4. 3 Bd. 1670. 4. 4 B. Mad. 1736. 4. 6 Bde.) — **Luis de Gongara** († 1627. Geſchmacksverderber bey den Spaniern, und Stifter der Cultos, oder geſchmückten Dichter. Bey ſeinen Romanzen, welche Hr. Jacobi ſehr ſchön überſetzt hat, finden ſich auch Lieder.) — **D. Joſ. Vasquez** (Ocios de mi juventud, o Poeſias Liricas, Mad. 1773. 8.) — Lieder dieſer, und ſehr viel anderer, Dichter ſind in Sammlungen gebracht, wovon die wichtigſten ſind: Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — Romancero gen. Mad. 1604. 4. 2 Bd. 1614.

1614. 4. 2 Bd. — Flores de poetas illuſtres, Val. 1605. 4. — Cancionero Llamado Dança de Galanes . . por Diego da Vera, Barcel. 1625. 12. — Poeſias varias de grandes Ingenios, Zar. 1654. 4. — S. übrigens den Artikel Romanze.

Bey den **Franzoſen**: Viele ihrer erſten Nationallieder ſcheinen in einem verdorbenen Latein abgefaßt geweſen zu ſeyn, und man ſchreibt deren dem H. Bernard und dem Abelard zu, (S. L'Ancienneté des chanſ. franc. S. 165. und auch die Revolution de la langue franc. S. 81.) ob ſie gleich auch deren in der gemeinen Sprache gehabt haben, zu welchen, wahrſcheinlicher Weiſe, auch der, durch die Schlacht bey Haſtings, berühmt gewordene Geſang von Roland gehöret. — In der Normandie, und ſpäter, im eilften und zwölften Jahrh. in der Provence, entſtanden die in der Landesſprache abgefaßten Lieder, wovon jene mehr heroiſch, dieſe mehr ſcherzhaft waren. Den Nahmen Chanſon, ſoll ihnen zuerſt der Troubadour Giraud de Borneil (1200) gegeben haben. (S. Hiſt. des Troub. Bd. 2. S. 27.) Früher hießen ſie vers überhaupt, oder Lais. Der Verfaſſer des erſten Trinkliedes ſoll Euſtache Deschamp (S. das Mem. hiſtor. ſur la Chanſon, vor der Anthologie franc. S. 26) und der Urheber des Vaudeville, Olivier Baſſelin, unter der Regierung Franz des erſten, geweſen ſeyn. (ebend. S. 33.) Nach den Troubadours, von welchen die Hiſt. litter. des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 Bd. und die, bey dem Art. Dichter, S. 617 angeführeten Schriften, Nachrichten geben, iſt der älteſte, eigentlich franzöſiſche, merkwürdige Liederdichter der bekannte Thibault Graf von Champagne, nachheriger König von Navarra († 1253) deſſen Poeſies . . . mit Noten und einem Gloſſario, Par. 1742. 8. 2 Bd. gedruckt worden ſind. Und unter den 127 Dichtern, welche Fauchet, bis zum Jahre 1300 aufzählt, finden ſich überhaupt ungefähr ſiebenzig Liederſänger. Unter der Regierung Karl des Fünften wurde indeſſen, der Geſchmack an den Eigenheiten der Provenzaliſchen Poeſie noch herrſchender; neue entſtanden, oder wurden allgemein, und zu Tauſenden, Chant royal, Ballade, Lai, Virelais, Triolet, Madrigal, Rondeau, Vaudeville, und dergleichen geſchrieben; nur wenig franzöſiſche Dichter werden dieſer Muſe nicht geopfert haben; es iſt alſo auch nicht möglich alle anzuführen. Ich ſchränke mich daher auf die merkwürdigern ein. **Frc. Villon** (1461. Ihm ſchreiben die Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Poeſie das Verdienſt zu, zuerſt den Mittelweg zwiſchen dem Angenehmen und Poſſenhaften, gezeigt zu haben. Seine Oeuvr. welche 1532. 16. 1533. 16. 1723. 8. 1742. 8. gedruckt ſind, enthalten einige Balladen.) — **Clem. Marot** († 1544. Oeuvr. Lyon 1534. 16. Amſt. 1731. 4. 2 B. 12. 6 Bde.) — **Berenger de la Tour** (Seine Gedichte, welche unter den Titeln, Siecle d'or, Lyon 1551. 8. Choreïde, ebend. 1556. 8. und L'Amie des Amies . . . ebend. 1558. 8. erſchienen, enthalten eine Menge Chants royaux und Chanſons amoureuſes.) — **Mellin de St. Gelais** († 1558. Oeuvr. Lyon 1574. 8. Par. 1719. 8.) — **Joach. du Bellay** († 1560. Obgleich in ſ. Oeuvr. Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. ſich nur wenig eigentliche Lieder finden: ſo gehört er denn doch zu den guten Liederdichtern dieſer Zeit.) — **Jacq. Grevin** († 1570. Soll den Trois Siècles de la Litterat. franç. zu Folge, zuerſt, nach dem Muſter der Italiener und Spanier, die Chanſons galantes eingeführt haben. Seine Gedichte ſind, unter dem Titel, L'Olympe . . . Par. 1560. 8. gedruckt; auch finden ſich dergleichen Lieder bey ſ. Theatre, P. 1562. 8.) — **Remy Belleau** († 1577. Seine Oeuvr. Par. 1578. 8. Rouen 1604. 12. enthalten verſchiedene gute Lieder.) — **Nic. Renaud** (Gehört zu den berühmteſten Liederſängern dieſer Zeit. Seine Gedichte führen den Titel, Chaſtes Amours, enſemble les Chanſons d'Amour . . Par. 1565. 4.) —

**Jean Bayf** († 1591. Oeuvr. P. 1572. 8. 2 Bde.) — **Cl. Pontaux** (Seine Gelodacrye amoureuſe contenant . . . Aubades, Chanſons gaillardes, Pavenes, Branſles . . . Par. 1579. 8. beſteht aus Nachahmungen Italieniſcher Dichter.) — **Jean Paſſerat** (Oeuvr. Par. 1606. 8.) — **Phil. Desportes** († 1606. In ſ. Oeuvr. Par. 1573. 4. 1579. 4. Anv. 1591. 12. finden ſich die beſten Lieder ſeiner Zeit.) — **Jean Bertaut** († 1611. Wird zu den guten Liederdichtern ſeiner Zeit gezählt. Oeuvr. Par. 1605. 8. 1623. 8.) — **Hugues Guerin, oder Gautier Garguille, Flechelles** gen. († 1634. Seine Chanſons, gedr. 1631 und 1636 waren, zu ihrer Zeit berühmt.) — **Jean Sarraſin** († 1654. Oeuvr. 1663. 12.) — **Franç. Metel de Bois Robert** († 1662. Furetiere nennt ihn den erſten franzöſiſchen Liederſänger.) — **Denis Sanguin de St. Pavin** († 1670) **Patrix** († 1671.) **Anton de Rambouillet, Marquis de Sabliere** († 1680) **Blot, oder Chauvigny Hotman** und **Jacq. Charg. de Marigny** († 1670) werden in dem Mem. histor. vor der Anthol. franç. S. 49 als die vorzüglichſten franzöſiſchen Chanſonniers der Begebenheiten der Zeit, in der Minderjährigkeit Ludwig des 14ten angeführt. Beſonders leiſtete der letzte dem Card. Retz während der Fronde gute Dienſte; ſ. Lieder ſind 1660 gedruckt. — **Pierre Perrin** († 1680) **Maria Cathar. des Jardins Villedieu** († 1683.) — **Cl. Em. Lullier Chapelle** († 1686. Oeuvr. Haye 1755. 12.) — **Iſ. Benſerade** († 1691.) — **Math. de Monſtreuil** († 1692.) — **J. Louis Faucon de Ris Charleval** († 1693.) — **Ant. Bauderon de Senece** († 1698.) — **Frc. Pajot Liniere** († 1704.) — **Et. Pavillon** († 1705. Oeuvr. P. 1715. 1750. 12. 2 B.) — **Alex. Lainez** († 1710. Poeſies 1716. 12. 1756. 8.) — **Ch. Aug. Marquis de la Fare** † 1712. und **Guil. Ant. de Chaulieu** † 1720 (Poeſ. Amſt. 1724. 8. Haye 1731. 12. 2 Bd. Par. 1750 und 1757. 12. 2 B.) — **Frcs. Regnier Desmarets** († 1713.) — **Henriette Juliette de Murat** († 1716.) — **Ph. Edm. de Coulanges** († 1716.) — **Louiſe Gillot de Saintonge** († 1718.) — **Ant. Ferrand** († 1719.) — **Jacq. Vergier** († 1720. Seine Lieder finden ſich bey ſ. Poeſ. div. Par. 1726. 8. 2 B. Lond. 1773. 12. 3 B.) — **Ant. Gr. v. Hamilton** († 1720. Der 2te Th. ſ. Oeuvr. 1760. 12. 4 B. enthält ſ. Lieder.) — **Bernard de la Monnoye** († 1728.) — **Rochebrune** († 1732.) — **Morfontaine** († 1732.) — **Jean Haguenier** († 1738.) — **Ch. Henri Riboutet** († 1740.) — **Frcs. Joſ. de St. Aulaire** († 1742.) — **Ant. Lebrun** († 1743. Odes gal. et bachiq. Par. 1712. 12.) — **Jean Joſ. Vade** († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785. 8. 4 Bde.) — **Gallet** († 1757.) — **Gabr. Ch. Lattaignant** (Pieces derobées 1750. 12. 2 B. Unter dem Titel, Poeſies 1758. 12. 4 Bde. Chanſons et autres P. poſth. 1779. 8.) — **Jean Mich. Sedaine** (Rec. de Poeſies 1752 - 1760. 12. 2 Th.) — **Franc. Aug. Par. de Moncrif** († 1770. Choix de Chanſons avec notes 1757. 8. Oeuvr. Par. 1768. 12. 4 B.) — **Alex. Piron** († 1773. In ſ. Oeuvr. 1775. 8. 7 Bde. 12. 9 Bde. finden ſich mehrere Lieder.) — **Joſ. Dorat** († 1780. Oeuvr. Par. 8. 18 Bde.) — **Edm. de Sauvigny** (Odes anacreont. 1762. 12.) — **St. Lambert** (Rec. de Poeſies 1759. 12. Oeuvr. 1772. 18.) — **Chev. Chenevieres** (Les Loiſirs 1764. 12. 2 Bd. 1769. 12.) — **Madame Guibert** (Poeſ. Amſt. 1764. 8.) — **Franc. Thomas Baculard d'Arnaud** (Bey ſ. Roman Sidney et Silly 1766. 12. findet ſich eine Samml von 60 Anakreontiſchen Oden. Auch ſtehen dergl. von ihm in den Muſenalmanachen.) — **Legier** (Amuſ. poet. 1769. 8.) — **Zimmermann** (Chanſ. militaires 1769. 8.) — **Pierre Laujon** (Les Apropos de la Société, et les Apropos de la folie 1776. 8. 3 Bde)

3 Bde.) — **Sylvain Marechall** (Biblioth. des Amans, Odes Erotiques 1777. 8. mit Muſik. 1786. 12.) — In den Enfans du pauvre diable de Mr. de l'Empirée, P. 1776. 12. finden ſich Lieder, u. d. m. — **Chev. Parny** (Poeſ. erotiques 1777. 8. Opuſc. poet. 1779. Chanſons Madegaſſes 1787. 12. Deutſch, bey der Ueberſ. der Prom. champ. des Le Clerc, Leipz. 1788. 8. Oeuvr. 1787. 12. 2 Bde.) — **Aime Ambr. Joſ. Feutry** (Seine Nouv. Opuſcules, 1778. 8. enthalten Couplets, Madrigale u. d. m.) — **Pons de Verdun** (Mes Loiſirs . . . 1780. 12.) — **Le Mierre** (S. Pieces fugit. 1782. 8. enthalten mehrere Lieder.) — **Berenger** (In dem Porteſeuille d'un Troubadour, Marſ. 1782. 8. und unter dem Titel, Poeſies 1785. 12. 2 B. finden ſich viele angenehme Lieder.) — **Medard de St. Juſt** (L'occaſion et le moment, ou les petits Riens 1782. 12.) — **Chev. Boufflers** (Poeſ. 1782. 8. Oeuvr. 1786. 12.) — **De Piis** (Chanſ. nouv. 1785. 12.) — **Lablee** (Opuſc. lyr. 1785. 12.) — Auch finden ſich deren in den verſchiedenen Muſenalmanachen, und den Sammlungen dieſer Art, von Rochon de Chabanne, Colle, Imbert, Beaumarchais, Romans, Franc. de Neufchateau, Davinel, Rigoley de Juvigny, Pont de Veile, Maſſon de Morvilliers, Marſolier, Gency, Moreau, Mancel, Sauterau de Bellevaud, Hellet, Garnier, Simon Beffroy de Reigny (bekannt unter dem Nahmen des Couſin Jacques.) Deschamps, Dupuy des Islets, Le Grand d'Auſſo, u. a. m. — ſo wie in den Oeuvr. ch. du C. de Treſſan, Par. 1776. 2 Bde. — In den Oeuvr. de Pezay 1791. 12. 2 B. In den Oeuvr. badines et mor. de Cazotte 1788. 18. 17 Bde. — In den Opuſc. de Mr. Gude 1789. 12. Und zu den Liederdichtern, im Ganzen, gehören ferner die Verfaſſer der **Opern**, **Operetten**, **Parodien** (ſ. dieſe Artikel) — — **Sammlungen von Liedern**: Plus belles Chanſ. nov. Par. 1542. 8. — Sommaire de tous les Rec. des Chanſ. tant amoureuſes, ruſtiques que muſicales, Lyon ſ. a. 16. 1555. 8. — Le Roſier des Chanſ. nouv. Lyon 1580. 16. — Le joyeux bouquet des belles Ch. nouv. Lyon 1583. 16. — Le Printems des Chanſ. nouv. Lyon 1583. 16. — Nouveau Vergier floriſſant de belles Chanſ. Lyon ſ. a. 16. — La Fleur des Chanſ. nouv. traitans partie de l'amour partie de guerre, Lyon 1586. 16. und unter dem Titel, Le Cabinet des plus belles Chanſ. ebend. 1592. 16. — Requiel de toutes les plus belles Chanſ. Lyon 1596. 12. — Le Parnaſſe des Muſes, ou Rec. des plus belles Chanſ. à danſer, Par. 1627. 12. — Le Parn. des Muſes, ou Chanſons à boire et à danſer, P. 1633. 12. — Nouv. Rec. de Chanſ. et Airs de Iour . . Par. 1656. 12. — In dieſem Zeitpunkt erſchien die Muſe Mouſquetaire, welche ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. — Rec. des meilleures Chanſ. de l'opera, P. 1696. 12. 3 Bde. — Nouv. Rec. de Chanſ. franc. P. 1730. 8. 6 Bde. — Rec. de Chanſ. choiſies avec les Airs notés . . . Haye 1731 u. f. 12. 8 Bde. — Rec. de trois cent Chanſ. franc. Lond. 1737. 8. — Rec. hiſtor. de Chanſ. Vaudevilles etc. 1746. 8. 2 Th. — Amuſemens des Dames, ou Nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1756. 12. — Le Chanſonnier agréable, p. l'Abbé Chayer 1760. 12. — Amuſemens de Campagne, ou nouv. Rec. de Chanſ. choiſies, Haye 1761. 12. 2 B. — Les plaiſirs de la Société, ou nouv. Choix de Chanſons, Amſt. 1762. 12. 2 B. mit Muſik. — Anthologie franc. ou Chanſ. choiſ. depuis le 13e Siecle jusqu'à preſent, (Par.) 1765. 8. 3 Bd. mit der Muſik. — Chanſ. joyeuſes, Par. 1765. 8. 2 Th. (Fortſ. der vorigen.) — Rec. portatif de Chanſ. Par. 1765. 8. — Dict. lyr. portatif, ou Choix des plus jolies Ariettes avec la Muſique, p. Mr.

Dubreuil, Par. 1771 u. f. 8. 4 Bde. — Choix de Chanſ. miſes en Muſique, p. De la Borde 1773. 8. (ſehr gut.) — Etrennes Anacreontiques 1776. 12. iſt fortgeſetzt. — Théatre de Société, ou Rec. de Chanſ. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Le petit Chanſonnier franç. 1778. 12. 1782. 8. 3 Bde. (die beſſern darin ſind von Coulanges, J. B. Rouſſeau, la Motte, Moncrif, Bernard, Collé, Lattaignant, Sedaine, Favart, Saurin, Dorat, Arnaud, Blin de Saintmore, le Mierre, Imbert, Leonard.) — Almanac Muſical 1781-1783. 12. 3 Samml. Le nouvel Anacreon, ou les Soupers de Paphos 1781. 12. — Anacreon en belle humeur, 1782. 12. 4 Th. iſt aber nachher noch fortgeſetzt worden. — Chanſ. choiſ. avec les Airs notés, Lond. 1784. 18. 4 Bde. — Etrennes de Polymnie, ou Rec. de Chanſ. Romanc. Vaudevilles etc. 1785. 18. iſt fortgeſetzt. — Rec. compl. d'Ariettes 1787. 12. 3 Bde. — — Auch finden ſich deren noch in dem Treſor du Parnaſſe, ou le plus joli des Rec. Lond. 1762-1770. 12. 6 Bde. herausg. von Couret de Villeneuve. — Elite de Poeſies fugitives, 1765 u. f. 12. 5 Bde. — Almanac des Muſes, 1764. 12. (fortgeſetzt bis jetzt.) — Les Graces, 1769. 8. (fortgeſ. unter dem Titel, Triomphe des Graces.) — Etrennes de Parnaſſe, 1770. 12. (fortgeſetzt.) — Le Secretaire du Parn. 1770 u. f. 12. — Pieces echappées au ſeize prem. Alman. 1780. 12. — Almanac des Graces 1784. 12. (fortgeſ.) — Almanac litteraire, ou Etrennes d'Apollon 1776. 12. (fortgeſ.) — Le Pantheon litteraire, u. a. m. — —

Bey den Engländern: Ueberbleibſel Wälſcher oder Walliſer Gedichte finden ſich in den Some Specimens of the anc. Welſh Bardes by Evan Evans, Lond. 1764. 4. — In den Transl. Specimens of Welſh Poetry, by W. Walters, 1782. 8. — In den Muſical and Poet. Relicks of the Welſh Bards . . . by Edw. Jones 1784. f. und unter andern auch in Burneys Hiſtory of Muſik, Bd. 2. S. 110. — Auch gehören noch hieher die Hiſtor. Memoirs of the Iriſh Bards with Obſerv. on the Muſik of Ireland, by Joſ. Walker 1786. 4. — — Das älteſte, eigentlich engliſche, bis auf unſre Zeiten gekommene Lied iſt ein Lob des Kukuk, aus den Zeiten Heinrich des 3ten (S. Hiſtor. Eſſay on nation. Song. S. XLVI. vor der Select Coll. of Engl. Songs, Lond. 1783. 8. 3 Bde.) Aus ſpätern Zeiten ſind Lieder in den Reliques of anc. Engl. Poetry .. Lond. 1765. 8. 3 Bd. (wovon ein Theil in den Volksliedern, Leipz. 1778 u. f. 8. 2 Th. In den Balladen und Liedern altengl. und altſchottiſcher Dichtart, Berl. 1777. 8. und in den Altengl. und Altſchottiſchen Balladen, Zür. 1780 u. f. 8. 2 Th. überſetzt worden iſt) — in den Old Ballads, hiſtor. and narrative . . . by Th. Evans, Lond. 1777. 8. 2 Bd. 1784. 8. 4 Bde. und in den Ancient Songs from the time of King Henry the third to the Revolution. 1792. 8. geſammelt. Das Alter der mehreſten, der in der erſten Sammlung befindlichen Lieder iſt aber ſehr bezweifelt worden; und in der Abhandlung, welche dabey ſich befindet, ſcheint Percy in den Fehler gefallen zu ſeyn, daß er, was von den franzöſiſchen Minſtrels (deren Sprache am engliſchen Hofe vorzüglich geſprochen wurde) gilt, auch auf die engliſchen Minſtrels angewandt hat. (S. die Obſervat. on the anc. Engl. Minſtrels vor der letztern Sammlung S. XII u. f.) Bis zur Zeit der Reformation wurden gewöhnlich, und im Ganzen, nur franzöſiſche, lateiniſche und italieniſche Lieder geſungen (S. Burneys Hiſt. of Muſik, Bd. 2, S. 551.) Langham, in dem Letter of Killingsworth, Lond. 1575. 8. gedenkt indeſſen, einer handſchriftlichen Sammlung engliſcher Lieder aus frühern Zeiten. Was man, mit Gewißheit weiß, iſt, daß Surrey († 1546) und Wyat Lieder, nach italieniſchen Muſtern verfertigten, welche, mit ähnlichen, Lond. 1557 und 1565 zuſammen gedruckt worden ſind; und daß das älteſte Trinklied in Gammer Gurtons Needle, Lond. 1575. zu finden iſt. Auch gehören in dieſen Zeitpunkt, oder unter die Regierung der K. Eliſabeth einige berühmte Balladenmacher, als **Th. Delony**, **Rich. Johnſon**, **Elderton** († 1592.) und ſpäter **Martin Parker**, wovon die erſtern verſchiedene Sammlungen, mit der Aufſchrift Garlands drucken ließen, deren noch einige vorhanden ſeyn ſollen. Unter den, von nun an, häufigern Liederdichtern ſind die merkwürdigſten: **Phil. Sidney** († 1586. England's Helicon, a Coll. of Songs; jedoch ſind ſeine Lieder wenig natürlich) — **Chriſtph. Marlow** († 1593) — **W. Shakſpear** († 1617.) — **Mich. Drayton** († 1631.) — **John Donne** († 1631.) — **John Suckling** († 1638. Works 1770. 12. 2 Bde.) — **Hen. Wotton** († 1639.) — **Th. Carew** († 1639. Poems 1654. 8. 3te Aufl. 1772. 12. Heinr. Lawes ſetzte ſie in Muſik.) — **Heinrich King** († 1649. Poems etc. 1657. 8. 1781. 12.) — **Abr. Cowley** († 1667. Works, by Hurd 1721. 12. 3 Bde. 1777. 12. 3 Bde. und in der Johnſoniſchen Samml.) — **Gr. von Rocheſter** († 1680.) — **S. Butler** († 1680.) — **G. Etherege** († 1680.) — **Edm. Waller** († 1687. Works 1759. 12. 1773. 12. und in der Johnſ. Samml.) — **Aphra Ben** († 1689. Poems on ſev. occaſions 1684. 8.) — **Gr. v. Dorſet** († 1705.) — **Will. Walſh** († 1710. Poems 1692. 8. und in der Johnſ. Samml.) — **Will. Wycherly** († 1715. Poems 1704. f. Nur ſind ſeine Lieder ſehr unzüchtig.) — **Nic. Rowe** († 1718.) — **Sheffield, Herz. von Buckingham** († 1720.) — **Matth. Prior** († 1721. Poems 1779. 8. 2 Bde.) — **Ch. Sedley** († 1722. Poems 1719. 12. 2 Bde.) — **Th. D'Urfey** († 1723. Ein wahrer Volksliederdichter; die mehreſten derſelben finden ſich in den Pills to purge Melancholy, L. 1712. 12. 5 Bde. 1719. 12. 6 Bde. ſie ſind aber auch beſonders geſammelt 1718. 8. 6 Bde.) — **Rich. Steele** († 1729.) — **Will. Congreve** († 1729. Works 1788. 12. 2 B.) — **Th. Parnell** († 1730. Poems 1772. 12.) — **Philip, Herz. v. Wharton** († 1731.) — **John Gay** († 1732. G. Works 1775. 12. 3 Bde. Glasg. 1776. 12. 2 Bde. enthalten die beſten Lieder ſeiner Zeit.) — **Barton Booth** († 1733.) — **Euſt. Budgel** († 1736.) — **Hen. Carey** († 1743.) — **Jonath. Swift** († 1745. Hat mancherley Volkslieder hinterlaſſen, in welchen er den Vorſatz gehabt zu haben ſcheint, das gezierte muſikaliſche Geſchmack ſeiner Zeit lächerlich zu machen.) — **Matth. Concanen** († 1749) — **Miſtr. Lätitia Pillington** († 1750.) — **Sam. Croxall** († 1751.) — **Will. Collins** († 1756. Works 1765. 1780. 8.) — **Edw. Moore** († 1757. Works 1756. 4.) — **Rich. Leveridge** († 1758) — **W. Shenſtone** († 1763. Works 1764. 8. 2 Bde. 1769. 8.) — **Eliſ. Carter** (Poems 1762. 8.) — **Rob. Lloyd** (Poems 1762. 4. Poet. W. 1788. 8. 2 Bd.) — **G. Lyttelton** († 1773. Works 1771. 4. 1776. 8. 3 Bde. (im 3ten Bde.) und in der Johnſonſchen Sammlung; Deutſch von J. Weigel, Nürnb. 1791. 8.) — **John Cunningham** († 1773. Poems 1771. 8. 1781. 12.) — **Chriſtph. Smart** († 1771. Poems 1752. 4. 1763. 4.) — **G. Alex. Stevens** († 1784. Songs, com. and ſatiric. 1772. 12. 1788. 8.) — **Will. Whitehead** († 1785. Pl. and Poems 1774. 8. 2 Bde. 1788. 8. 3 Bde.) — **Edw. Lovibond** († 1775. Poems 1785. 8.) — **Soame Jenyns** († 1787. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 Bde.) — **W. Woty** (Unter dem Nahmen Copywell gab er Shrubs of Parnaſſus 1760. 12. und darauf Bloſſoms of Helicon 1763. 12. heraus, die ſich jetzt in ſ. Poet. W. 1770. 8. 2 Bde. finden.) — **Th. Mozeen** (The Lyric Packet 1764. 8.) — **Anna Lätit. Barbauld** (Poems 1773. 4.) — **Th. Scott** (Lyric Poems 1774. 8.) — **Miſtr. Miller** († 1781. Poet. Amuſements er a Villa near Bath 1775 u. f. 8. 3 Bde. 1781. 8. 4 B.) — Ch. Hanbury Williams (Odes 1775. 8.) — Paul Whitehead (Poems 1777. 8.) — John Moore (Poetic. Trifles 1779. 8.) — Ch. O'brien (Luſorium, a Collect. of convivial Songs 1782. 8.) — J. Freeth (The political Songſter, or a touch on the Times, Birm. 1784. 12. 1790. 12. (Nicht ſchlechte Sachen.) — Edw. Trapp Pilgrim (Poet. Trifles 1785. 12.) — Rob. Pratt (In dem 1ten Bde. ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Bde. finden ſich ſehr gute Lieder.) — Capt. Morris (Collect. of Songs 1786. 8. 2 Th.) — H. J. Pye (Der 1te Bd. ſ. Poems 1787. 8. 2 Bde. enthält mehrere gute Lieder.) — Will. Beloe (Poems 1788. 8.) — Chriſtph. Whirligig (Poet. Flights 1788. 8.) — Rob. Merry (Iſt, als einer der Verf. von den Liedern bekannt, die in der Zeitſchrift, The World, erſchienen und nachher unter dem Titel The Poetry of the World 1788. 12 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. 8. und Album 1790. 12. 2 Bde. gedruckt worden ſind.) — Miſtrs. Lewis (Poems 1789. 8.) — Will. Marion (Den ſ. Dram. Pieces 1789. 8. finden ſich einige ſehr mittelm. Lieder.) — Sackville Cotter (Eben dergl. in ſ. Poems 1789. 8. 2 Bde. — — Auch ſind deren in den, unten vorkommenden Sammlungen, noch einzele, von Cheſterfield, Dodsley, Lady Montague, Lord Middleſex, Glover, Hawkesworth, Brerewood u. a. m. ſo wie in den Gedichten von Ambr. Philips Akenſide, Churchill, Goldſmith, Hamilton u. a. m. vorhanden. Ferner gehören zu den Liederdichtern noch die Verfaſſer der engliſchen komiſchen Opern; und Sheridan, Garrik, Dalton (in den Zuſätzen zu Miltons Maſk) Bickerſtaff, u. a. m. haben deren ſehr gute geliefert. — — Lieder von Schottländiſchen Dichtern: Ich ſchränke mich auf Allen Ramſay († 1758) ein, deſſen Lieder in den Tea-Table Miſcell. 1706. 1763. 1788. 8. 2 Bde. geſammelt ſind. — Sammlungen: Die, der Zeit nach, früheſte iſt im J. 1609, unter dem Titel, Pammelia, Muſik Miſcellanie, mit der Muſik der Lieder erſchienen. Und auſſer den bereits angeführten von den ältern Liedern, und den Pills to purge Melancholy, ſind mir von den folgenden, ſehr vielen, bekannt: The Grove 1721. 12. — The Muſical Miſcellany, Lond. 1729. 8. 6 Bde. — The Hive . . . Lond. 1732. 8. 4 Bde. — The Vocal Miſcell. being a Collect. of above 400 Songs 1734. 12. 2 Bde. — Univerſal Harmony, a choice Collect. of Songs 1745. 4. — Antidote againſt Melancoly 1749. 12. — The union Songbook, a choice Collect. of 266 Scott. and Engl. Songs 1750. 8. 1781. 12. von Goodlet. — The Tuner, by P. Hifferman, 1754 u. f. 12. 3 Th. — The Goldfinch 1765. 12. — The Lark 1765. 12. — Catches and Glees of Ranelagh 1767. 4. — The Maſk 1767. 12. — The Songſters Companion 1770. 12. 2 Bde. — Eſſays on ſong writing, with a Collect. of ſuch Engl. Songs as are moſt eminent for poetical merit, Warringt. 1771. und 1774. 8. von Aikin, aus 44 Dichtern gezogen. — The London Songſter, cont. 540 of the neweſt Songs and Catches 1774. und 1784. 12. — The Humming Bird 1776. 12. — The Nightingale 1776. 12. — The Minſtrell 1778. 12. — The Vocal Magazine, or complete Britiſh Songſter cont. 1286 favour. Songs 1779. 8. — The Bullfinch 1781. 1790. 12. — The Charmer . . . or 235 fav. Songs, Edinb. 1782. 12. 2 B. — St. Cecilia, a Coll. of the beſt Engl. and Scott. Songs 1782. 8. — The Linnet, Glasg. 1783. 12. — A ſelect Collect. of Engliſh Songs, 1783. 8. 3 B. aus 129 Dichtern gezogen, von Ritſon, mit einem Hiſtor. Eſſay on national Song. — The Brittiſh Songſter, being a Select. Collect. of 314 favorite Scotch and Engl. Songs, Catches, Glasg. 1786. Lond. 1789. 12. — The

Vocal Songſter, a favourite Collect. of Engl. and Sc. Songs 1786. 12. — Calliope or the Vocal Enchantreſs 1788. 12. — Banquet of Thalia 1788. 8. — The Bee, 1788. 8. — The convivial Songſter, being a Select. of the beſt Engl. Songs, humorous, ſatir. and bachanal. 1788. 12. — The Lyric Miſcellany 1788. 8. — The vocal Enchantreſs, an elegant Collect. of new Songs 1789. 8. — Roundelay, or the new Syren 1789. 8. — Feſtival of Comus, a Collect. of comic Songs 1789. 8. — The Lyric Repoſitory a Select. of original anc. and modern Songs, by Mr. Parſley 1789 u. f. 12. 3 Bde. — u. a. m. — Beſondre Sammlungen Schottiſcher Lieder: The Evergreen a Collect. of Scott. Songs before the Year 1600. Ed. 1708. 8. 1762. 12. 2 B. — Orpheus Caledonius, or a Coll. of Sc. Songs 1733. 8. 2 Bde. — The chearfull Companion, a Collect. of Scott Songs 1768. 12. 1786. 12. — Anc. and modern Scott. Songs Ed. 1776. 8. 2 Bde. — — Sammlungen von Liedern einzeler Art: Collect. of Free-maſon Songs by Jam. Calendar 1758. 12. — Songs of Maſonry by W. Wyld 1766. 8. — Auch finden ſich Lieder überhaupt noch in andern Sammlungen, als The Flower-Piece 1731. 8. — in dem Poetic. Calendar 1765. 12. 12 Bd. — In dem Muſe's Mirror 1778. 8. 2 Bde. — u. d. m. — S. übrigens den Art. **Romanze**. — —

**Deutſche Lieder**: Die älteſten der, auf uns gekommenen deutſchen Liederdichter ſind die **Minneſänger** (ſ. Art. **Dichtkunſt**, S. 644. und 655.) die berühmteſten darunter ſind, Eſchilbach, Reinmar der alte, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Klingsör; und verſchiedene dieſer Gedichte ſind von J. W. Gleim in den Gedichten nach den Minneſängern . . . Berl. 1773. 8. — In den Gedichten nach Walther von der Vogelweide, Halberſt. 1779. 8. und — in der Iris — in den Briefen von S. G. Lange, Halle 1779 u. f. 8. 2 Bde. — in den Muſenalm. von Cl. Schmit, nachgeahmt, oder moderniſiret worden. — Zu ihnen gehört übrigens noch der Baron v. **Schonebeke**, von deſſen nachgelaſſenen Liedern ſich Nachrichten im 2ten Th. des Bragur S. 324. finden. — — Von den **Meiſterſängern** (ſ. den Art. **Dichtkunſt**, S. 644.) ſind der Lieder unzählig viele gemacht worden; aber im Ganzen, wiſſen wir zu wenig von ihren Verfaſſern. Von unſern eigentlichen Volksliedern, welche in dem kleinen feinen Almanach, Berl. 1776-1777. 12. 2 Th. Im Bragur Bd. 1. S. 263 u. f. Bd. 2. S. 118 u. f. aufbewahret ſind, mögen manche bis ins funfzehnte Jahrhundert hinauf reichen. Auch beſitzen wir verſchiedene ältere Sammlungen, deren Lieder größtentheils in dieſen, und zum Theil noch in den vorhergehenden Zeitpunkt, gehören, als: Eine zu Colmar aufgefundene Handſchrift, welche bis zum J. 1591 reichen und mehr als 1000 Lieder enthalten ſoll (S. Goth. Zeitung St. 42 v. J. 1791 und Bragur Bd. 1. S. 381. Bd. 2. S. 329.) — Newe Teutſche Lieder durch Ant. Goſwinum comp. Nürnb. 1581. (S. deutſches Muſ. vom J. 1781. Mon. Septbr. S. 225 u. f.) — Tricinia, Kurzweilige deutſche Lieder, durch Jac. Regnart, Nürnb. 1588. (59 an der Zahl; ſ. D. Muſ. a. a. O.) — Der erſte und andre Theil der Teutſchen Vilanellen . ; . Nürnb. 1590. (38 St.) — Newe teutſche Lieder mit dreyen Stimmen, durch Ivonem de Vento comp. München 1591. (20 St. S. D. Muſ. a. a. O.) — XXX Newer liebliche Galliardt mit ſchönen luſtigen Texten . . . comp. von Nic. Roſthio, Altenb. 1593. 4. 2 Th. (S. Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache und Litteratur, Th. 1. S. 318.) — Luſtgarten Newer teutſcher Geſäng, Balletti, Galliarden, und Intraden mit 4. 5, 6 und 8 Stimmen comp. durch Leo Häßler, Nürnb. 1601. 4. — Ein luſtig und ernſthaft poetiſch Gaſtmal und Geſpräch zweier Bergen, nemmlich des Rieſens und Stockhorns, geſtellt durch Hans Rud. Rebmann, Bern 1620.

1640. 4. (S. die angef. Beytr. Th. 2. S. 71 u. f.) — Arien etlicher theils geiſtlicher, theils weltlicher Lieder, zum Singen und Spielen geſ. von H. Alberti, Königsb. 1646 u. f. f. 5 Th. Leipz. 1657. 8. 8 Th. und Muſikal. Kürbshütte, von ebend. Königsb. 1645. f. (Von S. Dach, Rob. Roberthin, und dem Componiſten ſelbſt.) — Val. Strobels Melodien, Straßb. 1654. f. (S. D. Merk. v. J. 1785 Mon. October, S. 300.) — Rud. Weckherlin (1650. Oden und Geſänge, Stuttg. 1618. 8. Geiſtl. und Weltl. Gedichte, Amſt. 1641 und 1647. 8. Ausz. daraus, und Nachr. von dem Verf. liefert der 3te Bd. der Auserleſenen Stücke der deutſchen Dichter, Braunſchw. 1779. 8. und ein Aufſ. im D. Muſeum, October 1778.) — G. Greflinger oder Greblinger (Seladons Weltliche Lieder, Frft. 1651. 8.) — Mart. Opitz († 1639. Seine Poet. Wälder enthalten Oden und Geſänge. S. übrigens den Art. Lehrgedicht, S. 206.) — Paul Flemming († 1640. Teutſche Poem. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1685. 8. und Auszüge, daraus im 2ten Bde. der Auserleſenen Stücke. Nachr. von dem Verf. giebt Chr. Schmid im Nekrolog, S. 83 und L. Meiſter in der Charact. deutſcher Dichter, Bd. 1. S. 160.) — Andr. Tſcherning († 1659. Deutſcher Gedichte Frühling, Breßl. 1642 und 1649. 8. Vortrab des Sommers, Roſt. 1655. 8. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. Sein Leben iſt im Nekrolog, S. 94. erzählt.) — Jacob Schwieger, Filidor der Dorferer gen. (1665. Geharniſchte Venus, Hamb. 1660. 12. und Ausz. daraus im 3ten Bde. der Auserl. Stücke. S. übrigens, Bragur Bd. 2. S. 420 wo ſich ein Verz. ſeiner größtentheils lyriſchen Gedichte, von J. J. Eſchenburg findet.) — Joh. G. Schoch (Neu erbaueter poetiſcher Luſt- und Blumengarten von hundert Schäfer- Hirten- Liebes- und Tugendliedern, Leipz. 1660. 12.) — Dav. Schirmer (Poetiſches Roſengebüſche, Dr. 1657. 8. Poet. Rautengebüſche, Dresden 1663. 8. u. a. m.) — Philander v. d. Linde (Verm. Gedichte 1682. 8. (zweyte Aufl.) Scherzh. Ged. L. 1722. 8. (3te Aufl.) Galante Ged. L. 1723. 8. (3te Aufl.) — Gottfr. Finkelthaus (Teutſche Geſänge, Hamb. f. a. 8.) — Chriſtn. Hofmann v. Hofmannswaldau († 1679. Deutſche Ueberſ. und Gedichte, Breſl. 1673. 8. H. v. H. und andrer Teutſchen Auserl. überhaupt ungedr. Gedichte, Leipz. 1697. 8. 7 Th.) — Caſp v. Lobenſtein († 1683. In ſ. Trauer- und Luſtged. Breſl. 1680. 1689. 8. finden ſich auch einige hieher gehörige. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 138.) — Chriſtn. Gryph († 1706. (Poet. Wälder, Breſl. 1698. 8. 1 B. 1718. 8. 2 B.) — Joh. Chriſtn. Günther († 1723. Gedichte, Breſl. 1723. 8. 1751. 8. Nachr. von dem Verf. finden ſich in L. Meiſters Charact. deutſcher Dichter, Bd. 2. S. 68.) — Joh. Val. Pietſch (Ged. Leipz. 1725. 8. Königsb. 1740. 8.) — Joh. v. Beſſer († 1729. Schriften, Leipz. 1711. 1720. 1732. 8. Nachr. von dem Verf. a. a. O. S. 3.) — Ulr. v. König († 1745. Gedichte, Dresd. 1745. 8.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. Seine erſten Lieder ſind ſchon im J. 1718 geſchrieben; und einige davon erſchienen ſchon in dem Verſuch einiger Gedichte, Hamb. 1729. 8. Geſammelt im J. unter dem Titel: Oden und Lieder, H. 1756. 8. und vermehrt in ſ. W. 1756. 1764. 8. Das Leben des Verf. findet ſich im 2ten Bde von Chr. H. Schmids Biogr. der Dichter, in L. Meiſters Charact. deutſcher Dichter, Bd. 1. S. 336 und im Nekrolog, S. 278.) — Joh. Willh. Gleim (Verſ. in ſcherzh. Liedern, Berl. (1742.) 8. 1 Th. Ebend. 1744. 8. 3 Th. Lieder, Zür. 1745. 8. Preußiſche Kriegslieder, Berl. 1758. 12. Petrarchiſche Gedichte 1764. 8. Sieben kl. Gedichte nach Anakreons Manier 1764. 12. Lieder nach dem Anakr. Berl. 1766. 8. Neue Lieder von dem Verf. der Lieder nach dem Anakr. Berl. 1767. 8. Zwey Lieder eines Arbeitsmannes 1771. 8. Die beſte Welt 1771. 8. Lieder für das Volk, Halberſt. 1772. 8. und einzele in den Muſenalmanachen und Blu-

Blumenleſen, in der Iris, dem Merkur u. d. m. Ein Nachdruck dieſer Lieder erſchien in ſ. Sämmtl. Poet. Werken, unter dem Druckort, Amſterd. 1765 u. f. 8. 4 Th. 1775. 8. 8 Th.) — **Jac. Im. Pyra** und **S. Gotth. Lange** (†† 1744 und 1781. Thyrſis und Damons freundſchaftliche Lieder, Zür. 1745. 8. verm. Halle 1749. 8. Auch noch einige dergl. mittelmäßige von dem letztern, in den Poetiſchen . . . . Beſchäftigungen einer Geſellſch. auf dem Lande 1777. 8. Das Leben beyder Verf. findet ſich in dem Nekrolog, S. 201. und 792 und in L. Meiſters Characteriſtik, Bd. 2. S. 135 und 106.) — **Joh. El. Schlegel** († 1749. Mehrere anakreont. Oden finden ſich im 4ten Th. S. 227 u. f. von ſ. Werken, wovon einige bereits in den Beluſtigungen erſchienen waren.) — **Konr. Arn. Schmid** (Lieder von ihm finden ſich in den Beluſtigungen, den Bremiſchen Beytr. und den Vermiſchten Schriften.) — **Joh. Ad. Schlegel** (Die, in den Bremiſchen Beytr. von ihm befindlichen Lieder ſtehen im 1ten Th. ſ. Gedichte, Han. 1787. 8.) — **Joh. Arn. Ebert** (In ſ. Epiſteln und vermiſchten Gedichten, Hamb. 1789. 8. finden ſich ſeine, ſchon im J. 1740 abgefaßte, und zuerſt in den Bremiſchen Beyträgen erſchienene Lieder.) — **Fdr. Wilh. Zachariä** († 1777. Auch ſeine erſten Lieder erſchienen in den Brem. Beytr. und in den Vermiſchten Schriften, hernach bey den ſcherzhaften Epiſchen Poeſien, Brſchw. 1754. 8. und endlich, in 6 Büchern, im 3ten Bd. ſ. Poet. Schriften, ebend. 1763. 8. Sein Leben ſteht im Nekrolog, S. 656.) — **Lud. Fdr. Lenz** († 1780. Freymäurerlieder 1746. 8.) — **Nik. Dietr. Giſeke** († 1765. Die, in ſ. Poetiſchen Werken, Brſchw. 1767. 8. S. 87 u. f. befindlichen vier Bücher Oden und Lieder, nebſt dem Geſchenk an Daphne, erſchienen, zum Theil, zuerſt ſchon in den öfterer angeführten Vermiſchten Schriften. Sein Leben findet ſich im Nekrolog, S. 405.) — **Chriſtph. Euſ. Suppius** (Oden und Lieder, Gotha 1749. 8.) — **Joh. Pet. Uz** (Lyriſche Gedichte, Berl. 1749. 8. Augsb. 1755. 8. verm. Leipz. 1756. 8. Werke, ebend. 1768. 8. 2 Bde.) — **Georg Chriſtn. Bernhardi** (Oden, Lieder und Erzähl. 1750. 8. Dresd. 1758. 8.) — **M. Friedr. Gr. v. Putbus** (Anakreontiſche Verſuche, Stralſ. 1750 . 1751. 8. 2 Th.) — **Gotth. Ephr. Leſſing** († 1781. Kleinigkeiten, Berl. 1751. 8. Stuttg. 1769. 8. Das Beſte daraus im 1ten Th. ſ. Kleinen Schriften, Berl. 1753. 12. und verb. im 1ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, ebend. 1771. 8.) — **Gottl. Fuchs** (Seine Lieder erſchienen ſchon zum Theil in den Vermiſchten Schriften und nachher, in Muſik geſetzt, mit der Aufſchrift: Neue Lieder, Leipz. 1750. Auch ſind ſie im 1ten Th. S. 329. von Chriſtn. H. Schmids Anthol. abgedruckt. Gedichte eines Bauernſohnes, Dresd. 1752 und 1771. 8.) — **Flor. Arn. Consbruch** (Scherze und Lieder, Frft. 1752. 8.) — **Heinr. Aug. Oſſenfelder** (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — **Eberh. Frdr. v. Gemmingen** (Lieder, Oden und Erzählungen, Frft. und Leipz. 1753. 8. Nachher, unter dem Titel: Poetiſche und Proſ. Stücke, Brſchw. 1769. 8. Schriften 1772. 8. Auch finden ſich Lieder von ihm in den erſten Göttinger Muſenalm.) — **Ewald** (Lieder und Sinngedichte, Berl. 1755. 8. Dresd. 1757. 8.) — **Joh. Lud. Huber** (Oden und Lieder, Tüb. 1751. 8.) — **Joh. Fdr. Loewen** († 1771. Zärtl. Lieder und anakreont. Scherze, Hamb. 1751. 8. Poet. Nebenſtunden, ebend. 1752. 8. Poet. Werke, ebend. 1761. 8. welche ſich in ſ. Werken, ebend 1765. 8. 4 Th. unter der Aufſchr. von Oden und Liedern, in 5 Büchern befinden) — **Joh. Charl. Unzerinn** (Verſ. in Scherzged. Halle 1751. 8. 2te Aufl. Fortgeſ. Verſuche, Rint. 1766. 8.) — **Ungen.** (Die Sitten, in Ged. und Liedern, Brſchw. 1773. 8.) — **Joh. Sam. Patzke** († 1787. Lieder und Erzähl. Halle 1754. 8. 3 Th.) — **Ungen.** (Lieder, Erzähl. Sinnged. . . . Leipz. 1755. 8.) — **Karl Wilh. Müller** (Verſuch in Gedichten

dichten, B. 1756. 8. worunter ſich Lieder im Tone ſanfter, wahrer Empfindung befinden.) — **Joh. Friedr. Beyer** (Kleine Lieder, Berl. 1756. 8. Vermiſchte Poeſien, Frankf. 1756. 8.) — **Ew. v. Kleiſt** († 1759. Der eigentlichen Lieder ſind in ſ. Gedichten nicht viele; und dieſe erſchienen zuerſt bey den Gedichten vom Verf. des Frühlings 1756. 8. und bey den Neuen Ged. vom Verf. des Frühlings 1758. 8. Sämmtl. in ſ. Werken, Berl. 1760. 1772. 8. 2 Th. Auſſer ſeinem bekannten Ehrengedächtniß von Fdr. Nicolai, finden ſich Nachr. von ihm in L. Meiſters Charact. Bd. 2. S. 181. und im Nekrolog, S. 387.) — **Joh. Friedr. v. Cronegk** († 1758. Ein Theil ſeiner lyriſchen Gedichte, welcher hieher gehört, und im 2ten Bde. ſ. Schriften, Anſp. 1760. 8. in den zwey Büchern Oden und Liedern ſich findet, erſchien in der Wochenſchrift, der Freund, A. 1754-1756.) — **J. D. Leyding** (Lieder und Scherzged. Altona 1757. 8.) — **Chriſtn. Fel. Weiſſe** (Scherzh. Lieder, Leipz. 1758. 8. 1763. 8. Amazonenlieder, ebend. 1760. 8. Lieder für Kinder, ebend. 1766. 1769. 8. Sämmtl. verm. und verb. in ſ. Kleinen lyriſchen Gedichten, ebend. 1772. 8. 3 Bde.) — **Gottl. Conr. Pfeffel** (Seine poetiſchen Verſuche, worin auch einige Lieder ſind, erſchienen, zu Frft. 1760. 8. und wieder, unter eben dieſem Titel ſehr vermehrt und verb. Baſel 1789. 8. 3 Th. Einzeln gab er heraus: Lieder für die Colmarſche Kriegsſchule, Colm. 1778. 8.) — **J. A. F. v. Gentzkow** (Samml. vermiſchter Ged. Leipz. 1759-1761. 8. 3 Th. Greifsw. 1771. 12.) — **Ungen.** (Lieder, Gotha 1760. 8.) — **Benj. Friedr. Köhler** (Geiſtl. Moral. und Scherzhafte Oden und Lieder in vier Büchern, Leipz. 1762. 8.) — **Anna Luiſa Karſchinn** (Geſ. bey Gelegenheit der Feyerlichkeiten Berlins 1763. 8. Auserleſ. Ged. 1764. 8. Poet. Einfälle 1764. 8. Neue Ged. Miet. 1772. 8. und mehrere in den Almanachen.) — **Joh. Nic. Götz** († 1781. Seine erſten Lieder erſchienen zwar ſchon bey ſ. Ueberſ. des Anakreon, Karlsr. 1746. 8. und in den Gedichten eines Wormſers 1752. 8. und verſchiedene davon ſind ſchon vor jenem Zeitpuncte geſchrieben; allein die beſſern davon traten erſt in den Liedern der Deutſchen, Leipz. 1766. 8. und im 1ten Th. der lyriſchen Blumenleſe 1774 ans Licht; und finden ſich, mit mehrern, in ſ. Gedichten, Mannh. 1785. 8. 3 Th. Sein Leben iſt im Nekrolog, S. 799 erzählt.) — **G. H. A. Koch** (Lyriſche Ged. Braunſchw. 1765. 8. Kleine Gedichte, Braunſchw. 1769. 8. 2 Th.) — **Joh. Benj. Michaelis** († 1772. Fab. Lieder und Sat. Leipz. 1766. 8. Einzele Gedichte, ebend. 1769. 8. Werke, Gieſſen 1780. 8. Das Leben des Verf. findet ſich im Nekrolog, S. 570.) — **Joh. Joſ. Eberle** (Oden und Lieder mit Melodien, Leipz. 1765. f. Verſ. in allerley Gattungen deutſcher Ged. Wien 1767. 8.) — **Jac. Fdr. Schmidt** (Kleine poetiſche Schriften, Alt. 1766. 8. Wiegenlieder, Gotha 1770. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8.) — **Joh. Casp. Lavater** (Schweizerlieder, Bern 1767. 8.) — **Joh. G. Jacobi** (Die früheſten ſeiner Gedichte erſchienen, unter dem Titel: Poetiſche Verſuche, Düſſeld. 1764. 8. Sie ſind nachher, mit den ſpätern, zum Theil einzeln gedruckten, in ſ. Werken, Halberſt. 1770. 8. 3 Th. geſammelt, und die Lieder finden ſich im erſten Theile. Auch ſind noch ſpätere von ihm in der Iris, im Merkur, u. a. O. m. enthalten) — **Karl Fdr. Kretſchman** (Komiſche, Lyriſche und Epigr. Ged. Leipz. 1769. 8. Das Beſte daraus, und anſehnlich verm. unter dem Titel, Scherzh. Geſ. Leipz. 1771. 8. und dieſe im 2ten Bde. ſ. Sämmtl. Werke S. 155 u. f. Leipz. 1784. 8.) — **Kl. Eberh. Karl Schmidt** (Fröhliche Ged. 1769. 8. Verb. unter dem Titel, Vermiſchte Gedichte 1772-1774 8. 2 Samml. Phantaſieen nach Petrarca's Manier, Lemgo 1772. 8. An meine Minna 1772. 8. Die Hendekaſyllaben 1773. 8. und die Catulliſchen Gedichte 1774. 8. ſind bereits vorher, bey Catull angeführt.) — **Friedr. Wilh. Gotter**

(Seine erſten, hieher gehörigen Gedichte erſchienen in den Blumenleſen v. J. 1769 u. f. und finden ſich jetzt im erſten Bde. ſ. Gedichte, Gotha 1787. 8.) — **Gottfr. Auguſt Bürger** (Auch ſeine früheſten Lieder ſind im J. 1769 geſchrieben, und traten in eben jenen Sammlungen zuerſt ans Licht. Geſammelt ſind ſie in ſ. Gedichten, Gött. 1778. 8. und ebend. 1789. 8. 2 Th.) — **Ungen.** (Gedichte der Freundſchaft, der Liebe und dem Scherze geſungen, Helmſt. 1770 u. f. 8. 2 Th.) — **Lud. Fronhofer** (Verſuche in Gedichten, München 1770. 8.) — **Friedr. Juſt. Bertuch** (Copien für meine Freunde, Altenb. 1770. 8. Wiegenliederchen, ebend. 1773. 8.) — **Joh. Wilh. Bernh. Hymmen** (Poetiſche Nebenſtunden, Berl. 1770. 8. Gedichte, ebend. 1771. 8.) — **Joh. Gottl. Willamov** († 1777. Seine erſten Lieder, S. 201. in ſ. Poet. Schriften, Leipz. 1779. 8. ſind vom J. 1770 und ſein Leben findet ſich im Nekrolog. S. 686.) — **Heinr. Chrſtn. Boje** (Gedichte, Brem. 1770. 8. und nachher noch in den Blumenleſen.) — **K. Kriſt. Reckert** (Kleine Lieder, Münſt. 1770. 8. Amazonenlieder, ebend. 1770. 8.) — **Joh. Heinr. Thomſen** († 1776. Seine erſtern Gedichte erſchienen in dem Göttingſchen Muſenalm. v. J. 1771. und ſind nachher, unter dem Titel, Proben, Koppenh. 1783. 8. mit mehrern zuſammen gedruckt worden. Nachr. von dem Verf. giebt der Nekrolog, S. 680.) — **Joh. Mart. Miller** (Von ſeinen, nun geſammelten Gedichten, Ulm 1783. 8. iſt das älteſte im J. 1771 geſchrieben, und die mehreſten waren vorher in den Muſenalm. und Blumenleſen erſchienen.) — **Iſaſchar Behr** (Ged. eines polniſchen Juden, Miet. 1771. 8. und ein Anhang dazu, ebend. 1771. 8.) — **Lud. Heinr. Chrſtph. Hölty** († 1776. Seine früheſten Gedichte erſchienen zuerſt im 3ten Th. der Anthologie, Leipz. 1772. 8. und nachher in den Muſenalmanachen und Blumenleſen, geſammelt durch Fdr. Leop. Gr. zu Stolberg und Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1783. 8. Seine Lebensbeſchreibung findet ſich vor dieſer Sammlung, und im Nekrolog. S. 640.) — **Lud. Aug. Unzer** († 1775. Verſ. in kleinen Ged. Halberſt. 1772. 8. Naivetäten und Einfälle, Gött. 1773. 8. Neue Naivetäten 1773. 8. Auch finden ſich noch Lieder in den Almanachen.) — **Phil. Ernſt Raufſeiſen** († 1775. Unter ſeinen Gedichten, Baſ. 1782. 8. finden ſich verſchiedene leichte Lieder, welche vorher in den Almanachen, Blumenleſen u. d. m. zuerſt im J. 1773 u. f. erſchienen.) — **Joh. Heinr. Voß** (Die erſte ſeiner, in ſ. Gedichten, Hamb. 1785. 8. S. 225 abgedruckten Oden und Lieder, deren überhaupt 89 ſind, iſt im J. 1773 geſchrieben.) — **Matth. Claudius** (Als Verfaſſer von den Tändeleyen und Erzähl. Jena 1764. 8. iſt Er kaum mehr bekannt; deſto bekannter durch ſ. Werke, Hamb. 1775 u. f. 8. 4 Th.) — **Gotth. Contius** (Lyriſche Gedichte und Erzähl. Bresl. 1773. 8. Lieder zum Feldzuge von 1778. Dresd. 1778. 8. Lieder eines ſächſiſchen Dragoners, ebend. 1778. 8. Gedichte ebd. 1780. 8.) — **Ernſt Chriſtph. Dreßler** (Freundſchaft und Liebe, in melodiſchen Liedern, Nürnb. 1774. 4. mit Muſik.) — **Fdr. Aug. Clem. Werthes** (Ihm ſind die Lieder eines Mädchens, Münſter 1774. 8. zugeſchrieben worden.) — **Fdr. Müller** (Lieder von ihm finden ſich in der Schreibtafel, Mannh. 1774–1779. 8. 7 Th. und in den Almanachen.) — **Gottl. Wilh. Burmann** (Lieder in drey Büchern, Berl. 1774. 8. Kleine Lieder für kleine Mädchen, und Jünglinge, Berl. 1777. 8. Gedichte ohne den Buchſtaben R. Berl. 1788. 8.) — **Ungen.** (Zwölf Gedichte von ** Berl. 1775. 8.) — **K. Fdr. Sinapius** (Lyrica von einem Schleſier, Bresl. 1775. 8. und auch noch dergl. in den Poetereyen, Altvater Opitzen geheiligt, Bresl. 1776. 8. in der Lentnerſchen Blumenleſe u. d. m.) — **Wilh. Gottl. Becker** (Gedichte an Eliſen, Leipz. 1775. 8. Auch noch Lieder in der Muſe, Leipz. 1776. 8. 2 Th. und im Leipz. Muſenalm.) — **Ign. Cornova** (Gedichte, Prag 1775. 8.

Die Helden Oeſterreichs in Kriegsliedern beſungen, ebend. 1778. 8.) — Joſ. Adler v. Retzer (Gedichte, Wien 1775. 8.) — Rodiſchneg und Richter (Ged. zweyer Freunde, Wien 1775. 8.) — Altorfer (Neue Schweizerlieder, Bern 1776. 8.) — J. C. D. Curio (Lieder, Helmſt. 1776. 8. 2 Bde. Gedichte, Hamb. 1780. 8.) — Chrſtn. Aug. Fehre (Ihm ſind die Sinnged. und Lieder an der Böhmiſchen Gränze geſ. Leipz. 1776. 8. zugeſchrieben worden.) — Joh. Chriſtph. Krauſeneck (Gedichte, Bayr. 1776. 8.) — Joach. Chrſtn. Blum († 1790. Die in ſeinen Sämmtl. Ged. Leipz. 1776. 8. 2 Th. geſammelten Lieder, erſchienen zuerſt in den lyriſchen Verſuchen, Berl. 1765. 8.) — Ungen. (Neue Ged. nebſt Proben einiger alten, Kopenh. 1777. 8.) — Traug. Benj. Berger (Liederchen, Leipz. 1777. 8.) — J. A. Dondorf (Vermiſchte Ged. Halle 1776. 8.) — Leop. Fdr. Günther von Goeckingk (Lieder zweyer Liebenden, Leipz. 1777. 8. verb. 1779. 8. Auch enthält der 3te Th. ſ. Gedichte, Frft. 1782. 8. noch lyriſche Ged. in zwey Büchern, wovon die früheſten ſchon im J. 1769 geſchrieben ſind.) — Ungen. (Lieder meiner Muſe, Berl. 1776. 8.) — Ungen. (Lieder der Grazien, Königsb. 1777. 8.) — J. W. v. Goethe (Seine, zuerſt im Merkur und in den Muſ. Alm. erſchienenen Lieder finden ſich unter den Vermiſchten Ged. im 4ten Bde. der Schriften, und verm. im 8ten Bde. S. 99 der Leipziger Ausg. ſ. Schriften.) — Ungen. (Gedichte vermiſchten Innhalts, Frft. 1778. 8.) — L. E. H. Biſchoff (Lieder, Gött. 1778. 8. 1789. 8.) — Philippine Gattererinn (Gedichte, Gött. 1779. 8.) — Fdr. Schmit (Gedichte, Nürnb. 1779. 8. die urſprünglich in dem Muſenalm. dem Wandsbecker Bothen, u. d. m. erſchienen.) — K. Fdr. Menden (Scherzged. und Lieder, Leipz. 1778. 8.) — Chrſtn. Willh. Kindleben (Vermiſchte Ged. Berl. 1779. 8.) — Ant. Wall, eigentlich, Heine (Kriegslieder 1779. 8.) — Rautenſtrauch (Kriegslieder für Joſephs Heer, Wien 1778. 8.) — Ungen. (Kleine Gedichte, Wien 1780. 8.) — Joh. v. Alxinger (Gedichte, Halle 1780. 8.) — Fabri der jüngere (Ged. Bresl. 1780. 8.) — Ungen. (Heſſiſche Kadettenlieder, Kaſſel 1780. 8.) — J. A. Blumauer (Gedichte, Wien 1782. 8. 1787. 8. 2 Th.) — Fdr. Andr. Galliſch († 1783. Gedichte, Leipz. 1784. 8. wovon ſchon ein Theil in den Gedichten, Leipz. 1777. 8. erſchien.) — Joh. Aug. Weppen (Im 2ten Th. ſ. Gedichte, Leipz. 1783. 8. finden ſich, unter mehrern lyriſchen Gedichten, auch Lieder.) J. D. Alxinger (Seine Poet. Schriften, Leipz. 1784. 8. verm. Klagenf. 1788. 8. 2 Th. enthalten mehrere gute Oden und Lieder.) — Overbeck (Lehrged. und Lieder, Lind. 1786. 8. wovon die letztern, größtentheils, zuerſt in den Muſenalm. erſchienen.) — Karol. Chrſtn. Louiſe Rudolphi (Gedichte, Wolfenb. 1787. 8. 2te Aufl. mit der Muſik) — Joh. Dav. Müller (Oden, Lieder, und mehr. überſ. lat. Gedichte, Magd. 1787. 8.) — Fdr. Matthiſon (Ged. Mannh. 1787. 8. Verm. Zür. 1792. 8.) — L. P. Hahn (Lyriſche Ged. Zweybr. 1787. 8.) — Schatz (Blumen auf den Altar der Grazien, Leipz. 1787. 8.) — C. L. v. Klenke, geb. Karſchinn (Ged. Berl. 1788. 8.) — Ludw. Theobul Koſegarten (Der größte Theil ſ. Gedichte, Leipz. 1788. 8. 2 Th. ſind lyriſchen Innhaltes, wovon die frühern bereits im J. 1776. geſchrieben ſind.) — Aug. Fdr. Ernſt Langbein (Gedichte, Leipz. 1788. 8.) — L. C. F. v. Wildungen (Jägerlieder, Leipz. 1788. 8.) — J. D. Funk (Ged. Berl. 1788. 8.) — Selmar (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde.) — Sam. Gottl. Bürde (Vermiſchte Ged. Bresl. 1789. 8.) — Lottchen (Lieder, Leipz. 1790. 8.) — — Auch finden ſich deren allerdings noch unter den Gedichten mehrerer unſerer, alten und neuern Dichter und Reimer, ſo wie, in den, unten vorkommenden Sammlungen dergleichen von Sigm. v. Seckendorf († 1786.) — Stamford — Sid.

Charl. Seidelinn (†1778.) — Laue — Brückner — Brumlen — J. C. Wagner — Stäudlin — Bühl — Städele — F. G. Mazewsky — Schink — A. G. Meißner — u. v. a. m. — Ferner gehören hieher die Verfaſſer unſrer komiſchen Opern (ſ. den Art. Operette.) — — **Sammlungen:** Lieder der Deutſchen, Berl. 1766. 8. verändert, und als der zweyte Theil, der lyriſchen Blumenleſe, Leipz. 1779. 8. Lyriſche Blumenleſe, 1ter Th. Leipz. 1774. 8. (von Ramler.) — Der 4te und 5te Th. der Allg. Blumenleſe der Deutſchen, Zür. 1784. 8. enthält, in zehn Büchern, Lieder. — — **Beſondre Sammlungen:** Volkslieder, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. — Feiner kleiner Almanach . . Berl. 1776-1777. 12. 2 Th. — Freymäurerlieder . . . Magd. 1779. 8. — Freymäurerlieder . . . Odenſee 1779. 8. — Neue Freymäurerlieder, Rothenb. 1779. 8. — Freymäurerl. mit Melodien, Hamb. 8. 2 Samml. — Samml. auserleſener Freymäurerlieder. Mannh. 1782. 8. — Kriegslieder 1779. 8. — Pädagogiſche Kriegsl. 1790. 8. — — **Vermiſchte Sammlungen:** Almanach der deutſchen Muſen, Leipz. 1770-1781. 8. 12 Bde. — Poetiſche Blumenleſe, Gött. 1770 u. f. 16 bis jetzt. — Poetiſche Blumenleſe, Lauenburg und Hamb. 1776 u. f. 16. bis jetzt. — Schleſiſche Anthologie, Bresl. 1774 und 1775. 8. 2 Samml. Fortgeſ. unter dem Titel Schleſ. Blumenleſe 1776 u. f. 8. — Leipziger Muſenalm. Leipz. 1776 u. f. 8. 4 Samml. — Frankfurter Muſenalm. Frankft. 1777. 1778. 1780. 8. 3 Samml. — Wiener Muſenalm. Wien 1777 u. f. 8. — Eſthländiſche Poet. Blumenleſe, Weſ. 1779-1780. 8. 2 Samml. — Preußiſche Blumenleſe, Königsb. 1780. 8. — Schweizeriſche Blumenleſe, Bern 1780. 12. — — Anthologie auf das J. 1782. Tobolsko. 8. — Heſſiſche Blumenleſe 1783 und 1784. — Schleſiſches Bardenopfer 1786 u. f. Fortgeſ. ſeit 1789 unter dem Titel, Poet. Blumenleſe der Preuſſ. Staaten. — Fränkiſcher Muſenalm. Nürnb. 1787. 8. — Muſenalm. Lemberg 1782. — Poetereyen, Altvater Opitzen geb. Bresl. 1776 u. f. 8. 2 Th. — u. v. a. m. — — Jmgleichen enthalten deren noch mehrere Zeitſchriften als die Unterhaltungen, Hamb. 1766 u. f. 8. 10 Bde. — Der Teutſche Merkur, Weimar 1773 u. f. 8. bis jetzt, jährl. vier Bände. — Iris, Deſſ. und Berl. 1775 u. f. 8. 8 Bde. — Schreibtafel, Mannh. 1774 u. f. 8. Sieben Lief. — Deutſches Muſeum, Leipz. 1776-1789. 8. Monatl. ein Stück. — Litterar. Monate, Wien 1777 u. f. 8. — Olla Potrida, Berl. 1778 u. f. 8. jährl. vier St. — Wodan, Hamb. 1778. u. f. 8. 2 St. — Freund der Wahrheit, Regensb. 1780. 8. — u. v. a. m. —

# Lied.

## (Muſik.)

Der Tonſetzer, der die Verfertigung eines Liedes für eine Kleinigkeit hält, wozu wenig Muſik erfodert wird, würde ſich eben ſo betrügen, als der Dichter, der es für etwas geringes hielte, ein ſchönes Lied zu dichten. Freylich erfodert das Lied weder ſchwere Künſteleyen des Geſanges, noch die Wiſſenſchaft, alle Schwierigkeiten, die ſich bey weit ausſchweifenden Modulationen zeigen, zu überwinden. Aber es iſt darum nichts geringes, durch eine ſehr einfache und kurze Melodie den geradeſten Weg nach dem Herzen zu finden. Denn hier kommt es nicht auf die Beluſtigung des Ohres an, nicht auf die Bewundrung der Kunſt, nicht auf die Ueberraſchung durch künſtliche Harmonien und ſchwere Modulationen; ſondern lediglich auf Rührung.

Eine feine und ſichere Empfindung der, jeder Tonart eigenen Würkung iſt hier mehr, als irgendwo nöthig. Denn wo zum Lied der rechte Ton verfehlt wird, da fällt auch die meiſte Kraft weg. Darum hat der Liederſetzer das feineſte Ohr zu der genaunaueſten Beurtheilung der kleinen Abänderungen der Intervalle nöthig, von denen eigentlich die verſchiedenen Würkungen der Tonarten abhängen. Wem jede Secunde und jede Terz ſo gut iſt, als jede andre, der hat gewiß das zum Lied nöthige Gefühl nicht.

Ferner muß ſeiner Natur gemäß das Lied ſehr einfach, und ohne viel melismatiſche Verzierungen geſezt werden,

> — als ob kunſtlos aus der Seele
> Schnell es ſtrömte *). —

Faſt jeder einzele Ton darin muß ſeinen beſondern Nachdruk haben. Darum muß der Sezer um ſo viel ſorgfältiger ſeyn, auf jede Sylbe das rechte Intervall zu treffen. Denn hier wird kein Fehler durch das Geräuſch der Inſtrumente bedekt, wie etwa in gröſſern Stüken geſchieht. Wo von jeder Note eine beſtimmte merkliche Würkung erwartet wird, muß ſie auch ſo gewählt ſeyn, daß ſie der Erwartung genug thue. Hier werden ſelbſt die kleineſten Fehler merklich, und verderben viel. Es darf hier kaum erinnert werden, daß die Tonarten, welche die reineſten Intervalle haben, und überhaupt die harten Tonarten, zu vergnügten, die weichen aber, und die, deren Intervalle weniger rein ſind, zu zärtlichen und traurigen Empfindungen ſich am beſten ſchiken.

Nach der guten Wahl des Tones, die der Sezer nicht eher treffen kann, als bis er den wahren Geiſt des Liedes empfunden hat, muß er den beſten, und dem Lied vollkommen angemeſſenen Vortrag, oder die wahre Declamation deſſelben zu treffen ſuchen. Denn es iſt höchſt wichtig, daß er dieſe in der Melodie auf das vollkommenſte beobachte. Dadurch wird ſein Geſang leicht, wie er im Lied nothwendig ſeyn muß. Darum muß er nicht nur überhaupt die langen Sylben von den kurzen, ſondern auch die mehrere Länge von der mindern, wol unterſcheiden. Die Füße muß er auf das genaueſte in dem Geſange ſo beobachten, wie der Dichter ſie beobachtet hat, und die verſchiedenen Sylben derſelben, die einen unzertrennlichen Zuſammenhang haben, muß er nicht dadurch trennen, daß er mitten in einem Fuß vollkommene Conſonanzen ſezt, die das Ohr befriedigen. Er muß ſich nicht darauf verlaſſen, daß die Harmonie dergleichen Fehler in der Melodie bedeke; denn das Lied muß auch ohne Baß vollkommen ſeyn, weil die meiſten Lieder, als Selbſtgeſpräche nur einſtimmig geſungen werden. Man muß alſo ohne Schaden den Baß davon weglaſſen können; darum muß ſchon in der bloßen Melodie ein vollkommener Zuſammenhang der Töne, die zu einem Einſchnitt gehören, und die ununterbrochene Verbindung der kleinern Einſchnitte untereinander, merklich werden. Eben ſo müſſen auch die verſchiedenen Einſchnitte und Abſchnitte ſchon, ohne alle Hülfe der Harmonie, durch die Melodie allein ins Gehör fallen. Den Umfang der Stimme muß man für das Lied nicht zu groß nehmen, weil es für alle Kehlen leicht ſeyn ſoll. Darum iſt das Beſte, daß man in dem Bezirk einer Sexte, höchſtens der Octave bleibe. Aus eben dieſem Grunde müſſen ſchwere Fortſchreitungen und ſchwere Sprünge vermieden werden.

Kleinere melismatiſche Verzierungen müſſen ſchlechterdings ſo angebracht werden, daß aus der Sylbe, worauf ſie kommen, nicht zwey, oder noch mehrere gemacht werden. Sie müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie als bloße Modificationen oder Schattirungen der Hauptnote erſcheinen. Höchſt ſelten können ſie auf kurzen Sylben angebracht werden. Aber

weder

---

*) Klopſtok in der Ode: die Chöre.

weder auf dieſen, noch auf den langen, ſollen ſie die Deutlichkeit der Ausſprache verdunkeln. Denn das Lied muß auch im Singen von dem Zuhörer in jedem einzeln Worte verſtändlich bleiben. Jeder verſtändige Tonſetzer wird fühlen, wie ſchwer es iſt dieſen Foderungen genug zu thun; und doch iſt dieſes noch nicht alles; denn die genaue Beobachtung des rhythmiſchen Ebenmaaßes macht neue Schwierigkeiten, zumal wenn die Strophen kurz ſind. Hat der Dichter es darin verſehen: ſo kann der Tonſetzer ſich oft nicht anders helfen, als daß er etwa ein Wort wiederholt, um das Ebenmaaß herauszubringen. Aber wie ſehr ſelten wird dieſes alsdenn für jede Strophe ſchiklich ſeyn?

Eine beſondere Sorgfalt muß auch auf die gute Wahl des Takts und der Bewegung gewendet werden. Dieſes macht den Geſang munter oder ernſthaft, feyerlich oder leicht. Darum müſſen beyde dem Inhalt und dem Ton, den der Dichter gewählt hat, vollkommen angemeſſen ſeyn. Je größere Bekanntſchaft der Tonſetzer mit allen verſchiedenen Tanzmelodien aller Völker hat, je glüklicher wird er in dieſem Stük ſeyn. Wenn man eine gute Sammlung ſolcher Tänze hätte, ſo würde das verſchiedene Charakteriſtiſche, das man in dergleichen Stüken, wodurch die Nationalgeſänge ſich auszeichnen, am leichteſten bemerkt, dem, der Lieder ſetzen will, zu großer Erleichterung dienen. Endlich muß der Setzer auch die Eigenſchaften der Intervalle zum guten Ausdruk aus Erfahrung kennen. Er muß bemerkt haben, daß z. B. die großen Terzen im Aufſteigen etwas fröhliches, die aufſteigenden Quarten etwas luſtiges haben; daß die kleinen Terzen im Aufſteigen zärtlich, im Herunterſteigen mäßig fröhlich ſind; daß die kleine Secunde aufſteigend etwas klagendes hat, die große Secunde abſteigend beruhigend, aufſteigend aber mehr beunruhigend iſt; daß beſonders ein Fall der großen Septime etwas ſchrekhaftes hat. Je mehr er dergleichen Beobachtungen gemacht hat, je gewiſſer wird er den wahren Ausdruk erreichen.

Es giebt Lieder, die am beſten Choralmäßig geſetzt werden; andre müſſen ihren Charakter von dem Rhythmiſchen bekommen, und einſtimmig ſeyn. Es kommen aber auch ſolche vor, die wie Duette, oder Terzette müſſen behandelt werden. Ferner können geſellſchaftliche Lieder vorkommen, die am beſten Fugenmäßig, auch ſolche, die als förmliche Canons können behandelt werden.

Es ſind vor einigen Jahren kurz hintereinander verſchiedene Sammlungen deutſcher, in Muſik geſetzter Lieder herausgekommen, darunter die erſte Sammlung auserleſener Oden zum Singen beym Clavier von dem Capellmeiſter Graun *), (denn die zweyte Sammlung iſt nicht von ihm, ob ſie gleich ſeinen Namen führet,) die Oden mit Melodien von Herrn C. P. E. Bach **), die Lieder mit Melodien von Hrn. Kirnberger †), die vorzüglichſten ſind. Seitdem die comiſchen Opern in unſern Gegenden aufgekommen ſind, hat ſich auch Herr Hiller in Leipzig als einen Mann gezeiget, der eine große Leichtigkeit hat angenehme und überaus leichte Liedermelodien zu machen.

Die Alten hatten für jede Gattung des Lyriſchen ihre beſondern Vorſchriften wegen des Satzes, wie aus einer Stelle des Ariſtides Quintilianus erhellet, aus welcher auch zu ſchließen iſt, daß ſie zu den Liedern die höhern Töne ihres Syſtems genommen haben, zu den hohen Oden die

---

*) Berlin, bey Winter 1754.
**) Berlin, bey Winter 1762.
†) In demſelben Verlag und Jahre.

die mittlern, und zu den tragiſchen Chören die tiefſten *).

◆ ◆

Der Compoſitionen dieſer Art ſind, beſonders in neuern Zeiten, von ſo vielen Meiſtern geliefert worden, daß es ſchwer ſeyn würde, hier vollſtändig zu ſeyn. Auſſer den bekannten franzöſiſchen und engliſchen Componiſten, Monsigny, Philidor, Roberts, Arne, Boyce, ſchränke ich mich daher auf folgende ein: **Joh. Fdr. Gräfe** († 1787. Ihm wird das Verdienſt zugeſchrieben, in Deutſchland zuerſt den wahren Ton und die rechte Beſchaffenheit der Lieder-Compoſitionen angegeben zu haben. Er hat ſechs Samml. Oden und Lieder herausgegeben, wovon die erſte im J. 1737 erſchien.) — **Fdr. Ad. Baumbach** — **G. Benda** (Sechs Samml. vermiſchter Clavierſtücke 1780-1787. Zwey Samml. Ital. Arien 1782 und 1783. Arien und Duette aus dem Tartariſchen Geſetz 1787.) — **C. G. Beiſer** (Oden mit Melodien 1779.) — **J. J. C. Bode** (Zärtliche und ſcherzh. Lieder, 1762.) — **Frz. Freyh. v. Böcklin** (Junggeſellen Lieder 1788.) — **S. Fdr. Brede** (Lieder und Geſ. am Clavier 1786.) — **Joh. Fdr. Chriſtman** (Unterhalt. fürs Cl. in deutſchen Geſ. 1780.) — **M. C. Claudius** (Samml. von Clavier- und Singſtücken.) — **Joh. Fdr. Doles** — **Mar. Adalb. Eichner** (Zwölf Lieder 1780.) — **Chriſtn. Fdr. Endener** (Lieder zum Scherz und Zeitvertreibe 1757.) — **Ehrenberg** (Oden und Lieder, 2 Th. 1782.) — **Hſt. Ad. Freyh. von Eſchſtruth** (Verſ. in Singcompoſitionen 1781. Lieder, Oden und Chöre 1783. Siebenzig Lieder bey J. Miller zu Ulm 1788.) — **Fdr. Gottl. Fleiſcher** (Oden, 2 Th. 1756. Singſtücke 1788.) — **N. Forkel** (Gleims neue Lieder 1773.) — **Joſ. Haydn** (Zwölf Lieder fürs Clavier.) — **Aug. Val. Bernh. Herbing** (Muſikal. Beluſtigungen in 30 ſcherzh. Liedern 1758. Zweyter Theil 1767. Muſikal. Verſ. in Fabeln und Erz. 1759.) — **Joh. W. Hertel** (Samml. v. Liedern 1757. und 1760. 2 Th. Romanzen 1762.) — **Ad. Hiller** (Lieder mit Melodien 1760. verm. 1772. Zwey Samml. von Romanzen 1768. Weiſſens Lieder für Kinder 1769. Lieder aus dem Kinderfreunde 1782. Lieder aus Sophiens Reiſe 1782. Auſſer dieſen noch verſchiedene Samml.) — **Fdr. Gottl. Hilmer** (Samml. von Oden und Liedern 1781-1785. 2 Th.) — **Holzer** (Lieder mit Begl. des Fortepiano, 1779.) — **G. Hunger** (Weiſſens Lieder für Kinder 1772.) — **P. C. Kayſer** (Lieder mit Melodien 1775. Geſ. mit Begleitung des Klaviers 1777.) — **Fdr. Aug. Becken** (Samml. ſcherzh. Lieder, Berl. 1775. 4.) — **Chr. Kalkbrenner** (Liederſammel. aus der lyriſchen Blumenleſe 1777. Samml. von Arien und Liedern 1785. Arien und Lieder beym Clavier 1786.) — **Phil. Kirnberger** (Lieder mit Melodien 1762. Oden mit Melodien 1773. Geſammelte Oden und Lieder 1789. Qfol.) — **C. Kindſcher** (Samml. von 24 Liedern 1792.) — **J. M. König** (Lieder mit Melod. 2 Samml. 1782. H. M. Landt Samml. verm. Lieder, 1790. Qfol.) — **Kolenez** (Lied. mit Melodien 1782.) — **Leop. Kozeluch** (Lieder beym Clavier 1786.) — **Joh. Gotth. Krebs** (Lieder mit Melodien, 1777-1783. 2 Th.) — **B. Lambo** (Samml. von Oden mit Melodien 1754-1764. 2 Th.) — **J. D. Leyding** (Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien 1757.) — **Maria Ch. Amalia, Herzoginn v. Gotha** (Lieder von einer Liebhaberinn 1786.) — **Fdr. Wilh. Marpurg** (Oden 1756-1760. Fünf Samml.) — **L. C. Mizler** (Drey Samml. auserleſener moral. Oden, 1740 u. f. 8.) — **Joh. Gottfr. Moſes** (Oden und Lieder 1781.) — **J. G. Müthel** (Oden und Lieder fürs Clavier 1759.)

---

*) Modi Melopoiae genera quidem ſunt tres: Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus. Quorum Nomicus quidem eſt Netoides; Dithyrambicus Meſoides; Tragicus Hypatoides. De Muſica, L. I. S. 30. nach der Meibomiſchen Ausgabe und Ueberſetzung.

1759.) — F. W. Ruſt (Oden und Lieder aus den beſten deutſchen Dichtern 1784.) — Gotth. Benj. Flaſchner (Zwanzig Lieder verm. Innhalts 1789.) — F. Kobleder (Der Frühling in Geſ. aus deutſchen Dichtern 1792.) — P. J. v. Thonus (Fünf und zwanzig leichte Lieder beym Cl. 1792.) — J. G. Ulrich (Geſ. beym Clavier 1791.) — J. D. Gerſtenberg (Zwölf Lieder und ein Rundgeſang 1788.) — J. C. Gieſacken (Ged. nebſt Muſikbegleitungen 1788.) — Hartmann (Melodien zu Ged. verſchiedenen Innhaltes 1788.) — J. T. Jäger (Lieder bey dem Clavier 1788.) — Neefe (Klopſtocks Oden . . . ) — F. L. A. Kunzen (Weiſen und lyriſche Geſ. 1788.) — M. Müller (Samml. von 10 Liedern, moral. und ſcherzh. Innhaltes 1788.) — J. F. Reichardt (Deutſche Geſ. 1788. 4. Melodien zu den Liedern aus Campens Kinderbibliothek, vier Samml.) — Ungen. (Verſ. einiger Lieder mit Melodien für junge Klavierſpieler 1788. 4.) — Abeille (Verm. Gedichte von Eberh. Fr. Hübner 1788-1791. 8. 2 Th.) — J. C. G. Heinroth (Oden und Lieder aus verſchiedenen Dichtern geſ. 1788.) — B. G. König (Lieder mit Melodien für Kl. und Geſ. 1788. 4.) — F. F. Hurka (Scherz und Ernſt in 12 Liedern.) — G. Fdr. Wolf (Vermiſchte Klavier und Singſtücke. 1788.) — Ungen. (Lieder zum Vergnügen von einigen Berl. Muſikern 1788. 4.) — G. M. Heller (Lieder verſch. deutſcher Dichter mit Melodien 1789. 4.) — Hering (Verſ. einiger Lieder mit Melodien, Leipz. 1789. 4. 3 Th.) — Köhler (Zwölf Lieder fürs Clavier 1789.) — W. Kurzinger (Sechs Lieder fürs Clavier 1789. Qfol.) — G. B. Flaſchner (Zwanzig Lieder vermiſchten Innhaltes von Sophie Albrecht, Voß, Claudius, Bürger, Sprickmann, Wagenſeil 1789. Qfol.) — J. C. Fricke (Kölings Oden und Lieder, 1789. 4. Oden und Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. Steinfeld (Samml. moral. Oden und Lieder zum Singen 1789. f.) — C. G. Telonius (Kleine, muntre und ernſth. Singſtücke beym Clavier 1789. 4.) — C. L. Becker (Arietten und Lieder am Clavier, 1784. 4. Stücke allerley Art für Kenner und Liebhaber des Geſ. 1789.) — Zumſteg (Schubarts Lieder mit Melodien 1790. 4.) — Chriſtph. Rheineck (Lieder mit Klaviermelodien 5 Samml.) — Joh. Chr. Queck (Singſtücke am Klavier, 2 Samml.) — G. C. Römbeld (Zwölf Lieder zum Singen 1790. Qfol.) — J. A. P. Schulz (Lieder im Volkston, 3 Theile.) — Joh. Chr. Müller (Wildungens Jägerlieder 1790. 4.) — S. Schmidt (Ausw. aus Langbeins Ged. 1790.) — C. J. Engel (Zwölf Lieder fürs Clavier 1790. 4.) — Mariottini (Zwölf Lieder von Blumauer fürs Klavier 1790.) — Fr. Preu (Arien, Lieder und Tänze fürs Kl.) — Cibulka (Zwölf Lieder berühmter Dichter 1791. Qfol.) — C. G. Clemens Lieder fürs Clavier, 1791.) — W. M. C. Köllner (Samml. von Liedern mit Melodien 1791. Qfol.) — C. G. Saupe (Deutſche Geſ. beym Clavier 1791.) — B. G. Siewerts (Geſ. zum Vergnügen beym Kl. zu ſingen 1791.) — Karl Spazier (Lieder und andre Geſänge 1791. Qfol.) — F. Stinany (Samml. einiger Lieder für die Jugend 1791. 8.) — V. Maſchek und F. Duſcheck (Fünf und zwanzig Lieder für Kinder und Kinderfreunde von F. A. Spielmann 1792. 4.) — Lorenz (Zwölf Lieder von verſchiedenen Dichtern 1792. 4.) — F. L. Seidel (Geſ. beym Clavier 1792. 4.) — — Sammlungen: Auſſer den, aus einzeln Opern und Operetten gemachten Auswahlen von Liedern: Auswahl von Geſängen aus den vorzüglichſten Opern der deutſchen Bühne von J. C. F. Rellſtab 1788 u. f. 12 St. Neueſte Auswahl 1791. 6 St. Neue neueſte Auswahl 1792. 48 Hefte. — Auswahl von Geſ. die auf dem Berliner Theater gefallen haben 1789. 12 St. — Melpomene 1787-1790. 3 Hefte. — Geſänge am Klavier aus den Samml. von Melodien und Harmonien 1788. 4. 4 Hefte. — F. L. Plants Erato und Euterpe, oder zärtliche, ſcherzh. und kom. Lieder, Hamb. 1790. 8. — Auswahl guter Trinklieder . . . 1790. 8. — Fröhliche Lieder, Berl. 1787. 8. — Samml. von Liedern, comp. von Naumann, Schulz, Seydelmann, Zelter, Weinlich 1790. Qfol. — Lieder für fröhliche Geſellſchaften, Hamb. 1791. 8. — Lieder und Geſ. beym Klavier, aus berühmten Operetten, 1791. — Liederſamml. für Kinder und Kinderfreunde 1791. 4. — Blumenleſe von Geſängen beym Clavier . . . von F. L. G. Rellſtab 1790. — — Vollſtändiges Liederbuch der Freymäurer, 1 Th. — Sammlung von Freymäurerliedern von Eutin. — Samml. auserleſener Freymäurerlieder 1791. 8. — Geſänge für Freymäurer 1791. 8. —

## Ligatur.

(Muſik.)

Iſt in der heutigen Muſik das, wovon bereits unter dem Namen Bindung geſprochen worden: aber in der alten Kirchenmuſik bedeutet es die Verbindung mehrerer Noten, die auf eine einzige Sylbe geſungen wurden. Bey dieſen Ligaturen war mancherley zu beobachten, weil die Geltung der Noten von einerley Figur ungemein veränderlich dabey war. Gegenwärtig iſt nichts unverſtändlicheres in den Kirchengeſangbüchern mittlerer Zeiten, als die verſchiedenen Bezeichnungen der Ligaturen. Der geringe Nutzen, der aus der völligen Aufklärung dieſer dunkeln Sachen entſtünde, würde die groſſe Mühe, die man darauf wenden müßte, nicht belohnen.

## Limma.

(Muſik.)

Ein kleines Intervall, von ungefähr einem halben Ton, das aber auf verſchiedene Weiſe entſteht, und alſo, wie der halbe Ton, mehr als eine Gröſſe hat. Der Unterſchied, oder das Intervall zwiſchen dem halben Tone, der durch $\frac{15}{16}$ ausgedrükt wird, und dem großen ganzen Ton $\frac{8}{9}$, giebt ein Limma, deſſen Gröſſe $\frac{128}{135}$ iſt. Es kommt in der von uns angenommenen Temperatur der Tonleiter an verſchiedenen Stellen vor, und wird bald als eine übermäſſige Prime, bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie aus der Tabelle der Intervalle zu ſehen *). Ein anderes Limma wird durch das Verhältniß $\frac{243}{256}$ ausgedrükt. Dieſes iſt der halbe Ton, oder das Mi fa der alten diatoniſchen Tonleiter, oder der Unterſchied zwiſchen der, aus zwey ganzen groſſen Tönen $\frac{8}{9}$ zuſammengeſetzten Terz $\frac{64}{81}$, und der reinen Quarte $\frac{3}{4}$. Dies iſt das Limma der Pythagoräer. Man bekommt es auch, wenn man von dem Grundton c, oder 1 aus fünf reine Quinten ſtimmt, und die lezte derſelben $\frac{32}{243}$ durch zwey Octaven wieder gegen den Ton 1 heruntersezt. Dadurch erhält man das H der Alten, welches von c um $\frac{243}{256}$ abſteht. Dieſes Limma wird, wie das vorige, bald als eine übermäſſige Prime, und bald als eine kleine Secunde gebraucht, wie in den vorher angezogenen Tabellen ebenfalls zu ſehen iſt.

## Lobrede.

Eine beſondere Gattung einer förmlichen ausgearbeiteten Rede, die dem Lobe gewidmet iſt. Man lobet entweder Perſonen, wie Plinius in einer beſondern Rede den Trajan, oder Sachen, wie Iſocrates den Staat von Athen. Bey den Griechen ſowol, als bey den Römern wurden auch Verſtorbene in der Verſammlung des Volks gelobt. So hielt Perikles den im Kriege gegen die

---

*) S. Intervall.

Samier gebliebenen Bürgern von Athen bey ihren Gräbern eine Lobrede; und Auguſtus, da er erſt zwölf Jahre alt war, hielt eine öffentliche Lobrede auf ſeine verſtorbene Großmutter. In unſern Zeiten und nach unſern Sitten ſind die öffentlichen Lobreden in die dunkeln Hörſäle der Schulen verwieſen. Es iſt auch ſehr gut, daß weder Geſetze, noch eingeführte Gebräuche, Lobreden auf gewiſſe Perſonen nothwendig machen; da vermuthlich in den meiſten Fällen der Redner ſich in der Verlegenheit finden würde, einem magern Stoff durch mühſame und doch nicht hinreichende gewaltſame Mittel aufzuhelfen. Doch wollen wir dieſe Gattung nicht verwerfen: es iſt leicht einzuſehen, daß ſie von ſehr großem Nutzen ſeyn könnte, wenn ſie auf wichtige Gegenſtände angewendet und bey wichtigen Veranlaſſungen gebraucht würde. So könnte in Freyſtaaten die Anordnung eines jährlichen Feſtes, das dem Andenken der wahren Beförderer des öffentlichen Wolſtandes gewiedmet wäre, von wichtigen und vortheilhaften Folgen ſeyn. Die Hauptfeyer dieſer Feſte müßte darin beſtehen, daß eine oder mehrere Lobreden auf verſtorbene Wohlthäter des Staates gehalten würden. Es iſt einleuchtend, daß eine ſolche Veranſtaltung zur Beförderung der wahren Beredſamkeit ſehr dienlich ſeyn würde: bey dem gegenwärtigen Mangel der Gelegenheit, die Beredſamkeit in ihrem höchſten Glanz zu zeigen, würden ſie manchen zu dieſer höchſt ſchätzbaren Kunſt recht fähigen Kopf, der itzt verborgen bleibt, an das Licht bringen. Aber noch wichtiger würden ſolche Veranſtaltungen zur Erwärmung und Belebung des wahren Patriotiſmus und jeder bürgerlichen Tugend ſeyn. Es war aus dieſem Grund ein guter Einfall, den einige Academien in Frankreich hatten, jährliche Preiſe für die beſten Lobreden auf verdiente Männer auszuſetzen.

Nicht wol begreiflich iſt es, warum freye Staaten ſo gar nachläßig ſind, dem wahren Geiſt der Liebe zum allgemeinen Beſten nicht mehr Gelegenheiten zu geben, ſich durch die erwärmenden Strahlen des Lobes zu entwikeln, und Früchte zu tragen. Man ſollte bald auf die Vermuthung gerathen, daß in manchem freyen Staat den Regenten gar nicht damit gedienet wäre, daß die patriotiſchen Geſinnungen der Bürger aus dem gewöhnlichen Schlaf zu vollem Wachen erwekt würden. Freylich kann es lange dauren, ehe träge Köpfe den Schaden, der aus Mangel lebhafter patriotiſcher Geſinnungen entſteht, bemerken. Aber wenn eine von auſſenher ſich nahende Gefahr erſt recht merklich wird, ſo iſt es insgemein zu ſpäte, den patriotiſchen Geiſt der Bürger anflammen zu wollen.

Da ich in dieſem Werke nicht nur die Theorie der ſchönen Künſte zu entwikeln, ſondern auch ihre mannichfaltige Anwendung zum Beſten der menſchlichen Geſellſchaft zu zeigen, mir vorgeſetzt habe: ſo gehören dergleichen Anmerkungen weſentlich zu meiner Materie. Weitläuftiger aber darf ich über den beſondern Punkt, wovon hier die Rede iſt, nicht ſeyn. Wem dieſe Winke nicht hinlänglich ſind, auf den wird auch eine nähere Betrachtung der Sachen keinen Eindruk machen.

◆ ◆

Von der Lobrede überhaupt handeln (auſſer dem, was in den allgemeinen Anweiſungen zur Redekunſt darüber vorkommt) in griechiſcher Sprache Menandri Rhet. Comment. de Encomiis in den, von Aldus, Ven. 1505. f. herausgegebenen Rhetor. gr. und ex rec. et c. animadv. A. H. L. Heeren . . . Gœtt. 1785. 8. — In lateiniſcher Sprache: Carol. Sam. Senef. Diſſert. de Concionibus funebribus Vet. Lipſ. 1698. 4. — G. C. Kirchmaier, De magnifico orationis panegyr. apparatu, Viteb. 1695. 4. — Io. Bern. Goetzii Diſſert. de Origine, Incremento et Iuſtitia Laudat. funebr. Schneeb. 1704. 4. — Io. G. Walchii Diſſert. de Orat. panegyr. veter. Jen. 1721. 4. — Io. March. Koeſlin de Eloquentia heroica, Tub. 1731. 4. — Ioh. Gottfr. Martin de Panegyr. veter. Progr. 1738. in Joh. Gottl. Biedermanns Select. Scholaſt. Nurnb. 1745. 8. 1 Bd. im 2ten Th. des 2ten Bandes. — In italieniſcher Sprache: Il Doria, ovvero dell' orazione panegirica, Dial. d'Anſaldo Cebà, Gen. 1621. 8. — Ragionamento degl' Elogi funerali, Tor. 1724. 4. von Bern. Lama. — — In franzöſiſcher Sprache: Diſſertation ſur les Oraiſons funebres p. l'Abbé du Jarri, Par. 1706. 12. — Ein Aufſatz des H. v. Voltaire, im 64ten Bde. S. 239 f. d. Ausg. v. Beaumarchais. — Reflex. ſur les Eloges academiques von d'Alembert, vor dem 2ten Band ſ. Melanges de Litter. d'hiſt. et de phil. Amſt. 1760. 12. — Eſſai ſur les Eloges die beyden Bd. der Oeuvr. de Mr. Thomas, Par. 1773. 12. 4 Bd. aus 38 Kap. beſtehend, wovon der erſte Th. (23 Kap.) Deutſch, Leipz. 1775. 8. von Rob. Wilh. Hebel erſchien. — — In deutſcher Sprache: Von der Natur der Trauerreden, bey G. A. Wills Trauerreden, Onolzb. 1753. 8. — —

Lobreden haben geſchrieben: Bey den Griechen, (welche, nach dem Siege über die Perſer, zuerſt das Geſetz machten, daß das Andenken derjenigen, welche auf öffentliche Koſten begraben würden, durch Lobreden gefeyert werden ſollte. S. Diod. Sic. Lib. XI. S. 26. A. Ed. Rhod.) Perikles (Von ſeinen Reden iſt nichts auf uns gekommen; aber Thucydides B. 2. C. 35-46. Ed. Duck. hat ihm eine beygelegt, welche lateiniſch in des Caſa Monumentis lat. und Deutſch in J. D. Heilmanns Ueberſetzung des Thucydides, Lemgo 1760. 8. befindlich iſt.) — Demoſthenes (Ich eigne ihm die Rede, die wir unter dem Επιταφιος haben, hier zu, ob ich gleich weiß, daß Dionyſius H. Libanius, und Photius ſie ihm abgeſprochen haben.) — Plato (Sein Menexenos, deutſch von Kühler, im 6ten Bd. der auserleſenen Schriften vom Plutarch, Zür. 1774. 8. und ſeine Apologie des Sokrates, deutſch durch J. G. Müller, Hamb. 1739. 4. und auch, wie mir däucht, im deutſchen Muſeum, gehören hierher.) — Gorgias (um die 70te Olymp. Obgleich blos rednerischer Sophiſt, d. h. Redner, um ſeine Geſchicklichkeit zu zeigen, oder um Geld zu gewinnen, gehört er, im Ganzen, denn doch hierher. Auf uns gekommen ſind von ihm ſein Lob der Helena, und ſeine Apologie des Palamedes; das erſte bey den, von Aldus, Ven. 1513. f. gr. herausgegebenen, vier griechiſchen Rednern, und bey der Ausgabe der gr. Redner von Heinr. Stephanus, 1575. f. und in einer italieniſchen Ueberſetzung von Angel. Teod. Villa, bey ſeiner Ueberſetzung des Raubes der Helena vom Coluthus, Mil. 1749. 12. Die zweyte, in den Aldiniſchen 13 griechiſchen Rednern, Ven. 1513. f. beyde, im 8ten Bande S. 91 u. f. der Reiskiſchen Gr. Redner. Ueber die Sophiſten überhaupt, ſ. G. Nic. Kriegk Diſſert. de Sophiſtar. Eloquentia, Ien. 1702. 4. wo von ihm im §. 5. gehandelt wird. Das Geſpräch des Plato, das ſeinen Namen führt, und deutſch, Zür. 1775. 8. gedruckt worden, iſt bekannt; und über den Charakter ſeiner Beredſamkeit ſ. unter mehrern, den Demetrius Phal. §. 12 und 15 u. den Orat. des Cicero N. 105 u. f.) — Iſokrates (86 Ol. Sein bekannter Panegyricus iſt, unter andern, einzeln, von Sam. Fr. Nath. Morus, Lipſ. 1776. 8. 1786 herausgegeben worden. Von ſeinen übrigen Reden, deren 21 auf uns gekommen, gehören übrigens noch fünfe hierher, als auf die Helena, den Buſiris, den Evagoras, auf ſich ſelbſt und die Panathenäiſche, deren Ausgaben und Ueberſ. bey dem Art. Rede zu finden ſind.) — Lyſias (obgleich älter als Iſokrates, führe ich ihn nach ihm an, weil es ſich ſo ſchicklicher ſagen läßt, daß es der Mühe werth iſt, ſeine hieher gehörige Trauerlobrede (Ἐπιτάφιος τοῖς Κορινθίων βοηθοῖς, die 2te ſeiner Reden) mit dem Panegyrikus des Iſokrates zu vergleichen. Deutſch, unter dem angeführten Titel hat ſie Geo. Fdr. Seiler, mit der Rede des Demoſthenes für die Krone, Cob. 1768. 8. überſetzt. S. übrigens den Art. Rede) — **Xenophon** (Von ſeinen Werken gehört, meines Bedünkens, die Apologie des Sokrates, und ſein Ageſilaus hieher. Zwar ſpricht Valkenaer beyde dem Xenophon ab. S. ſ. Diatr. in Eurip. perdit. Dram. Reliq. Lugd. Bat. 1767. 4. S. 266. und ad Herod. Lib. III. c. 134. L. IX. c. 27. ſo wie die Zeuniſche Ausg. der Memorab. Lipſ. 1781. 8. S. 2. Anm. und S. 168. Anm. zu 1. 9. Allein Hr. Joh. M. Heinze ſcheint in ſ. vindic. apol. Socr. Xen. Weimar 1776. die erſte, und Hr. Reiz. in ſ. Commentat. de Proſ. graec. accentus inclinat. P. I. Lipſ. 1775. 4. S. 38. die zweyte gerettet zu haben. S. auch Kuhnii Fragm. Vindiciar. Ageſilai Xenoph. Von der erſten haben wir eine Ueberſetzung von eben dem Hrn. Heinze, Weimar 1776. 4. erhalten.) — **Lucian** (Ihn hier zu finden, wird man ſich vielleicht wundern; allein ſein Lob des Demoſthenes, (deutſch, im 1ten Th. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft, von Lotter) ob es gleich, der Form nach, ganz von den Lobreden, wie man dieſen Begriff gewöhnlich faßt, und wie ihn auch Hr. Sulzer beſtimmt zu haben ſcheint, abgeht, und ob es dem Lucian gleich gewöhnlich abgeſprochen wird, verdient denn doch, eben weil es von der gewöhnlichen Form abweicht, hier allgemein genannt zu werden.) — **Dio Chryſoſtomus** (94-117. J. Ch. Von ſeinen Reden gehört, unter den vieren, welche von der Regierungskunſt handeln, eine, welche als eine Lobrede des Trajans angeſehen werden kann, hieher. Sämmtlich ſind ſie, Ven. (1551) 8. gr. Par. 1604 und 1623. fol. von Cl. Morell, gr. und lat. Lipſ. 1784. 4. 2 B. von J. J. Reiske (nach ſeinem Tode) und die vier gedachten Reden, einzeln, von Joh. Caſelius, Roſt. 1584. 8. gr. herausgegeben. Litter. Notizen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. III. Lib. IV. c. 10. S. 307. und Vol. XIII. S. 783. S. auch den Artikel Rede.) — **Antonius Polemo** (130. J. Ch. Seine beyden Λόγοι Ἐπιτάφιοι auf die, in der Schlacht bey Marathon gebliebenen Athenienſer, Cynægirus und Callimachus, gab H. Stephanus, mit des Himerius und andern Deklamationen, zuerſt 1567. f. Steph. [illegible], Par. 1586. 4. gr. P. Poſſin, Toulouſe 1637. 8. gr. und lat. heraus. Litter. Notizen liefert Fabr. Bibl. gr. Vol. IV. S. 368 u. f.) — **Tiberius Cl. Attikus Herodes** († 171. H. Thomas, in dem angeführten Eſſai nennt ihn, im 16ten Kap. unter den Lobrednern; allein von ſeinen Deklamationen, oder Redeübungen, iſt nur eine übrig, wodurch die Thebaner hätten überredet werden ſollen, ſich mit den Peloponneſern und Lacedämoniern gegen den Archelaus von Macedonien zu verbinden. Sie iſt zuerſt bey den dreyzehn Rednern des Aldus, Ven. 1513. f. und im 8ten Bd. S. 38 u. f. der Reiskeſchen Redner abgedruckt. Litter. Notizen liefert Fabr. Bibl. graec. B. 4. Kap. 30. S. 371. und Mem. ſur la vie d'Herode Atticus von Burigny finden ſich im 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. 4.) — **Aelius Ariſtides** (190. Unter ſeinen 53 Reden iſt ein Panegyrikus auf den Marc. Aurelius, der aber ziemlich tief unter ſeinem Gegenſtande iſt. Seine Reden erſchienen zuerſt, Flor. 1517. f. gr. Ex rec. Guil. Canteri 1604. 8. gr. und lat. ex rec. Sam. Jebb. Oxon. 1722. 4. 2 Bd. S. übrigens Fabr. Biblioth. graec. Lib. IV. c. 30. Vol. IV. S. 373. und den Art. Redner.) — **Kallinikus** (260. Nur ein Fragment von ſeiner Lobrede auf Rom iſt übrig, das ſich in des L. Allatius Excerpt. var. Graec. Sophiſt. et Rhetor. S. 256 u. f. gr. und lat. findet. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Bd. 4. S. 412.) — **Euſebius** († 340. Seine, unter andern den ſeiner Kirchengeſchichte, ex ed. Valeſii, Par. 1659. f. S. 603 u. f. befindliche Rede auf den Conſtantin iſt zwar ein ſonderbares Gemiſch von Theologie, unverdauter Philoſophie, und Lobe; allein eben deswegen gehört ſie, als Denkmal des Geſchmackes ſeiner Zeit, hieher.) — Flav. Claud. Julianus (†363. Seine drey Lobreden finden ſich in den Ausgaben ſ. W. Par. 1583. 8. Ex ed. Dion. Petav. Par. 1630. 4. gr. und lat. Ex ed. Ez. Spanh. Lipſ. 1696. f. und ſind auch einzeln von Dion. Peter, Flex. (la Flèche) 1613. 8. gr., und lat. herausgegeben worden, und, meines Bedünkens, unter ſeinen Werken, beſonders die beyden auf den K. Conſtans, die ſchlechteſten, weil ſie zu deutliche Spuren von Schmeicheley tragen.) — Libanius (geſt. Unter ſeinen Werken ſind 5 Lobreden auf den Julian, in einem gekünſtelten, ängſtlichen Style, voller Uebertreibungen und unnöthig angebrachter Gelehrſamkeit. Opera, ex edit. Fed. Morelli, Par. 1606-1627. fol. 2 Bd. gr. und lat. und ex ed. Ioh. Iac. Reiske, Alt. 1784. 4. erſter Bd. und die Leichenrede auf den Julian in Fabr. Bibl. gr. Vol. VII. S. 223 u. f. S. übrigens Theod. S. 378. und den Art. Redner.) — Themiſtius (387. In ſeinen Werken finden ſich Lobreden auf ſechs Kaiſer, Orat. Ven. 1534. f. Edit. pr. (aber nur 8 Reden) apud Henr. Steph. 1562. 8. gr. und lat. (14.) Ex ed. Pet. Flex. 1613. 8. (17.) Par. 1618. 4. griech. und lat. (19.) Ex ed. Hard. P. 1684. f. (alle 33.) — —

Lobreden in lateiniſcher Sprache: Daß die Römer frühzeitig Lobreden auf verſtorbene, des Lobes würdige Männer, hatten, daß dieſe aber nicht ohne Erlaubniß des Senates und des Volkes gehalten werden durften, iſt aus der Geſchichte bekannt. (S. unter andern den Cicero de clar. Orator. 61-62.) Auf den Brutus, den Tyrannenvertreiber, wurde die erſte gehalten. Uebrig geblieben iſt, indeſſen, von dieſen Reden nichts. — Unter den Reden des Cicero ſind keine eigentlichen Lobreden; allein ſeine Rede für das Maniliſche Geſetz iſt beynahe nichts, als ein Panegyrikus auf den Pompeius, ſo wie die für den Marcel, auf den Cäſar; und unter den Philippiſchen, enthält die neunte, das Lob des Sulpicius, und eine andre das Lob der, für Rom und Freyheit, gegen den Antonius kämpfenden und gebliebenen Krieger. Sein Lob des Cato iſt nicht auf uns gekommen, ſo wie nicht die Schriften des Fabius Gallus und des Brutus über eben dieſen Gegenſtand. Unter den Kaiſern wurden Privatperſonen nur ſelten, aber wohl den mehreſten von Jenen Leichenreden gehalten. Die Wirkung der Rede des Antonius auf den Cäſar iſt bekannt; ſo wie es bekannt iſt, daß die erſten Kaiſer ſelbſt dergleichen hielten. Der Nachfolger war faſt immer der Lobredner ſeines Vorgängers, gerade wie in der Academie françoiſe. Bald aber fanden ſie, noch lebend, ſchon Lobredner, und ſowohl in Rom, als in den Provinzen. Der jüngere Plinius iſt der erſte dieſer auf uns gekommenen Lobredner, aber ſein berühmter Panegyricus, gehalten ums J. 103. iſt einige wenige Stellen abgerechnet, für mich wenigſtens voll ſpielenden Witzes, voll erzwungenen Scharfſinnes, voller Tändeleyen. (Zuerſt gedruckt mit 8 Büchern der Briefe des Plinius ſ. l. et a. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXII. S. 420. und 421. und einzeln ex ed. Io. Locheri Philomuſi, Arg. 1520. 4. Arntzenii, Amſtel. 1738. 4. Schwarzii, Norimb. 1746. 4. Ueberſetzt in das Italieniſche überhaupt fünfmahl, zuerſt von Piet. Cenone, Sienna 1506. 8. zuletzt, mit den übrigen lat. Lobrednern, von Lor. Patarol, Ven. 1708. 8. In das Franzöſiſche fünfmahl, zuerſt von Jacq. Bouchart, Par. 1632. 8. zuletzt von dem Gr. von Quart, Tur. 1724. fol. In das Deutſche von Dietr. v. Pleningen 1515. f. Von Chriſt. Tob. Damm, Leipz. 1735-1737. 8. Auch gehört der vorgeblich aufgefundene Panegyr. des Plinius, welchen Vitt. Alfieri da Aſti, Nizza 1788. 8. italieniſch drucken laſſen, hieher. — C. Tacitus (Sein Leben des Agricola verdient, als hiſtoriſche Lobſchrift, und als Muſter derſelben angeſehen zu werden. Es iſt bey ſeinen übrigen Werken abgedruckt; und eine Menge beſonderer Erläuterungsſchriften, worin es aber größtentheils nur von der politiſchen Seite betrachtet wird, ſind darüber geſchrieben. S. Fabric. Bibl. lat. Lib. II. C. XXI. S. 392. u. Ausg. In das Franzöſiſche iſt es einzeln von Hober, Par. 1656; in das Deutſche, einzeln, Breslau, ſo wie mit den übrigen Werken des Tacitus überſetzt.) — Die folgenden lateiniſchen Lobredner wurden in Frankreich, in den, damahls, zu Lyon, Marſeille, Bourdeaux blühenden Schulen (von welchen des Cellarius Diſſertat. de ſtudiis Romanor. litter. in urbe et provinciis, in der von Joh. G. Walch, Leipzig 1712. 8. herausgegebenen Sammlung dieſer Diſſertationen S. 340. auch der Abregé hiſt. et crit. de l'hiſtoire de la Litter. franc. von Longchamp Nachricht giebt) gezogen. Auf uns ſind gekommen, von dem **Cl. Mamertinus**, Sen. zwey Reden (292) von dem **Eumenius** fünfe (297-311) von dem **Nazarius** zwey (313 und 321) **Claud. Mamertinus**, Jun. (gehalten 362) von dem **Latinus Pac. Drepanius**, eine (gehalten 391) ſämmtlich auf römiſche Kaiſer, und mit dem Panegyrikus des Plinius älterer, unter dem Titel Panegyr. Vet. zuerſt von Puteolanus 4. f. a. et l. (Mayland 1476 oder 1482) von Joh. Livineius, Antv. 1599. 8. von Jan. Gruter, Frkft. 1607. 12. ferner, Par. 1643. 12. 2 Bd. Von Jacq. de la Baune, in uſum Delphini, P. 1677. 4. Von Chriſt. Cellarius, Hal. 1703. 8. Von Lour. Patarol, Ven. 1708 und 1719. 8. mit einer ital. Ueberſ. von Wolfg. Jäger, Nürnb. 1778. 8. 2 Bd. herausgegeben. Mit dieſer verbindet man zuweilen die, von dem **Auſonius**, im J. 379. dem Gratianus gehaltene Lobrede, (gewöhnlich in ſ. Werken befindlich) ſo wie die Lobrede auf den Theoderich von dem **Ennodius** (gehalten ums J. 507) als in der Par. Ausg. von 1643. auch zuweilen die Lobgedichte des Claudianus (ſ. den Art. Heldengedicht, 2. S. 511. a.) — **C. S. Sidonius Apollinaris** († 488. Seine Lobgedichte ſind leer, und die Verſe platt, hart. Die beſte Ausgabe ſeiner Werke von Jacq. Sirmond, Par. 1614 und 1652. 4) — —

**Neuere Lobreden in lateiniſcher Sprache:** Unter den vielen neuern Lobrednern mag **Erasmus** voran gehen, deſſen Panegyr. ad Burgundum Principem, unter andern, in einer zu Han. 1713. 8. gemachten Sammlung von dergl. Reden gedruckt iſt. — **Dan. Eremita** Panegyr. Coſimo Med. dictus, edid. Io. Graevius, Ultraj. 1701, f.) — **Joh. Wovert** (Panegyr. Archiduc. Auſtriae, Belgii Principib. Antv. 1609. 8.) — **Pet. Winſem** (Orat. in memoriam Guſtavi Ad. Suecor. Regis, Friſ. 1633. f. Panegyr. port. Guſt. Adolphi, Amſt. 1632. f. Orat. in exceſſum Henrici Naſſovii, Fran. 1641. f. Orat. in obitum Guil. Stuckmanni 1641. 8. u. a. m.) — **Dion. Voſſius** (Panegyr. dict. Principi Arauſionum, Amſt. 1633. f.) — **Joach. Paſtorius** (Calendae Regiae, ſ. Gratulat. ad Ioh. Caſimirum, Reg. Poloniae . . Dant. 1659. 4. Gratulat. ad Regem Angliae de Regno, Ged. 1661. 4.) — **Joh. Fdr. Gronov** (Gratulatio ad Guilielmum Arauſionem, Amſt. 1647. f.) — **Alex. Morus** (Gratulatio ſuper Venetorum de Turcis victoria, Amſt. 1658. f.) — **Ezech. Spannheim** (Panegyr. ad Chriſtinam Sueciae Reg. Gen. 1652. 4. Orat. genethliaca de nato Electori Brandenb.) — **Joh. Scheffer** (Oratio valedictoria ad Chriſtinam, S. Reg. Upſ. 1654. f. Orat. ad Reg. Carolum XI. Upſ. 1655. 8.) — **Staudius** (Orat. in exceſſum Carol. Guſt. Reg. Suec. Stralſ. 1660. f.) — **Octavius Ferrarius** (Panegyr. in Ludov. XIV. Ven. 1666. 4.) — **Vit. Bering** (Orat. in memoriam Reg. Dan. Frider. III. et Gratulat. ad Chriſtian. V. Hafn. 1670. f. — **Bart. Bartolinus** (Laudat. funebr. Frider. III. Hafn. 1670.

1670. f. Orat. in excelſum Chriſt. IV.) — Eraſm. Bartolinus (Panegyr. in nuptias Chriſt. Alberti et Fridericae Amaliae, f.) — Conr. Schurzfleiſch (Orat. paneg. Vit. 1637. 1697. 4.). — Aug. Buchner (Orat. Vit. 1699. 4. Lipſ. 1727. 4.) — Aug. Blommert (Panegyr. in ordines Hollandiae, f.) — Joh. Nic. Funcius (Orat. funeb. Frid. I. Reg. Suec. Marp. 1712. f.) — Chriſtn. Gottl. Schwarz (In Natalit. Leopoldi, Alt. 1716. f. In obitum Eleon. Thereſiae, Im. 1720. f.) — Joh. Dan. Schoepflin (S. deſſen Opera orat. Aug. Vind. 1769. 4. 1 Bde.) — Sammlungen: Orat. funebr. in mort. Pontificum, Imperat. Reg. Princ. etc. Han. 1612. 8. 3 Bde. Orat. gratulator. Han. 1613. 8. — Orationes in obitum Mariae, Brit. Reg. Lipſ. 1695. 8. (von Fr. Spanheim, J. G. Graevius, Jac. Perizonius, und Pet. Francius.) — Funebr. laudationes .... in Guiliel. III. Brit. Reg. Lipſ. 1703. 8. (von Wilh. Trabelier, J. G. Graevius, J. Gronov, J. Trigland, Ang. Gebenius.) — — Auch gehören noch hieher die akademiſchen Elogia, deren zu viel geſchrieben worden ſind, als daß ſie ſich alle anführen ließen. Ich ſchränke mich alſo auf J. A. Ernesti Opuſc. orator. Orat. Prol. et Elogia, Lugd. B. 1767. 8. ein. — —

Lobreden in neuern Sprachen, und zwar in der Spaniſchen: Elogio di Felipe V. . . . por D. Fr. Xaver Conde y Oquendo, Mad. 1779. 4. — — In der Italieniſchen: Orazione di Baccio Baldini . . . in lodi di Coſimo Medici Granduca (1) di Toſcana, Fir. 1574. 4. — Orazione di Franc. Panigarola in morte di C. Borromeo, Card. Fir. 1585. 4. — Panegirico di Gioſ. de Nores in laude della Republ. di Venezia, Pad. 1590. 4. — Orazione di Anſ. Cebo nella incoronazione di Agoſt. Doria, Duce . . . . di Genova, Gen. 1601. 4. — Orazione di Vieri Cerchi delli lodi del Granduca Coſimo II. . . . Fir. 1621. 4. — Panegirico alla maeſtà Criſt. di Luigi XIV. Re di Francia, Fir. 1699. 4. Ich führe nur dieſen Panegyrikus an; aber es iſt bekannt, daß deren, auf dieſen Fürſten, in zwölf verſchiedenen italieniſchen Städten gehalten worden. Dieſer ſcheint der beſſere zu ſeyn. — Panegir. alla Maeſtà di Victor. Amad. Re di Sardegna, da Denina 1773. 4. — Lobreden auf Gelehrte und Künſtler: Orazione di Ben. Varchi in morte del C. Pietro Bembo, Fir. 1546 und 1551. 4. — Oraz. di Sper. Speroni in morte del Card. Bembo, in ſ. Orazioni, Ven. 1596. 4. und in ſ. W. Ven. 1740. 4. 5 Bde. — Oraz. di Gian. Mar. Tarſia nell' Eſequie di Michelagnolo Buonarroti, Fir. 1564. 4. — Oraz. di Ben. Varchi nell' Eſequie di Michelagn. Buonar. Fir. 1564. 4. Oraz. del Cav. Lion. Salviati, in lode della pittura in occaſione dell' Eſequie di Michelagnolo Buonarotti, in ſ. Orazioni, Fir. 1575. 4. Oraz. recitata per l'Acad. florent. nell' Eſequie di Ben. Varchi, von ebend. Ebendaſ. — Oraz. funerale di Pier. Vettori, von ebend. Fir. 1585. 4. — Oraz. in lode di Torq. Taſſo . . . . da Lor. Giac. Tebalducci Malespini, Fir. 1595. 4. — Oraz. in morte di Torq. Taſſo . . . da Lor. Ducci, Ferr. 1600. 4. — Oraz. di Scipione Ammirato in morte di Torq. Taſſo, in den Opuſc. des Ammirato Bd. 3. S. 499. — Elogi di Galil. Galilei e di Bonaventura Cavalieri, Mil. 1778. 8. — Elogio funebre dagli Acad. anſioſi di Gubbio . . . alla memoria di Giamb. Paſſeri, Bol. 1780. 8. — — Sammlungen: Panegirici, Epital. . . . di Ferrante Pallavicino, Ven. 1650. 12. — Prediche panegir. del Padre Frc. Verciulli, Bol. 1663. 12. — Prediche mor. e panegiriche del Padre Cagnoli, Ven. 1721. 12. — Orazione di Lode, comp. e dette da div. Orator. Cler. regol. Teatini, Ven. 1723. 12. 3 Bde. — — Uebrigens be-

ſitzet

aber ich nicht alle italieniſche Lobreden anzuzeigen, und um deſto weniger, da der allergrößte Theil aus nichts als leerem Gewäſch beſteht. Nachrichten von Mehrern finden ſich, unter andern, in des Fontanini Biblioteca della eloq. Ital. Bd. 1. S. 123 u. f. — —

Lobreden in franzöſiſcher Sprache: Man glaubt, daß der berühmte Duvair († 1621) der erſte geweſen, welchem eine öffentliche Leichenrede (Eloge funebre), aber erſt neun Jahr nach ſeinem Tode gehalten worden. S. Oeuvr. de Mr. Thomas, Amſt. 1773. 12. Bd. 2. S. 44. Der Gebrauch derſelben beſtand von dieſer Zeit an, und man hat eine Sammlung derſelben, (Le Treſor des Harangues, Remontr. et Oraiſons funebres des plus grands perſonnages . . . Par. 1654. 4.) welche bis auf den Tod Heinrich des 4ten geht, und worunter einige, wie z. B. die von dem Card. Duperron auf die unglückliche Maria Stuart, wirklich rührend ſind. Von den folgenden geiſtlichen Leichenrednern dieſer Art ſind die merkwürdigſten: **Cl. Morenne** (Oraiſons funebres . . . Par. 1605. 8.) — **Jul. Maſcarron** († 1703. Rec. d'Oraiſ. funebr. Par. 1704. 12. die in einigem Rufe ſtanden, bis Boſſuet und Flechier erſchienen) — **Ant. Anſelme** (Oraiſ. funebr. 1701. 12. 1718. 8. 3 Bde.) — **Jacq. Ben. Boſſuet** (Rec. d'Oraiſ. funebr. Par. 1699. 12. 1762. 12. 1785. 12. Deutſch, Züll. 1764. 8.) — **Eſprit Flechier** (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1716. 12. 1783. 12. Deutſch, Liegn. 1749. 8.) — **Ch. de la Rue** (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1740. 12. 3 Bde.) — **Marrineau** (Oraiſ. funebr. des Dauphins et Dauphines de France 1713. 12.) — **Matth. Poncet de la Riviere** (Rec. d'Oraiſ. funebr. 1760. 12. und auch bey den Sermons de Mr. Geoffroy, Lyon 1788. 12.) — **Joſ. Segui** († 1761. Oraiſ. fun. du Marechal de Villars 1735. 4. Oraiſ. funebr. du Card. de Biſſy 1737. 4. Or. fun. de la Reine de Sard. 1741. 4.) — **Marc. Ant. Languet** († 1769. Or. fun. du Prince de Dombes 1756. 4.) — **Ch. Frey de Neuville** († 1774. Oraiſ. fun. du Card. de Fleury 1743. 4. Deutſch von J. J. Schwabe, Leipz. 1745. 8. Or. fun. du Marechal de Belle-Isle 1761. 4.) — **Armand de Roquelaure** (Or. fun. de la Reine d'Eſp. 1761. 4.) — **Jean Boismont** (Or. fun. du Dauphin 1766. 4. De la Reine, et de Louis XV.) — **Jean Siffrein Maury** (Eloge fun. du Dauphin 1766. 8. Auch hat er noch ein Elog. hiſt. du Roi Staniſlas 1766. 8. ſo wie ein Eloge de Charles V. 1767. 8. ein El. de Fenelon 1771. 8. und einen Panegyr. de St. Louis drucken laſſen) — **Jean B. Beauvais** (Or. fun. du Duc de Parme 1766. 4. Du Marech. de Muy, und de Louis XV. Auch einen Panegyrique de St. Louis 1761. 8.) — **Franc. Marie Coger** (Or. fun. de Louis XV.) — u. v. a. m. **Sammlungen**: Rec. des Oraiſ. fun. des plus célèbres Auteurs, Lille 1712. 12. 6 Bde. — Rec. des Or. fun. de L. XIV. Par. 1716. 12. 2 Bde. — Choix d'Oraiſ. fun. de Louis XV. Amſt. 1775. 12. — Auch finden ſich dergleichen bey den Plaidoyers . . . . de Mr. le Bourg. P. 1788. 12. 2 Bde. — — Lobreden auf ſo genannte Heilige: **Franc. Bergue** (Panegyr. Par. 1664. 4.) — **Abt du Jarry** (Panegyr. 1700. 12. 1 Bde.) — **Jacq. Boileau** († 1716. Panegyr. choiſis 1719. 12.) — **Jean de la Roche** (Panegyr. P. 1723. 12. 2 Bde.) — **Joſ. Segui** († 1761. Paneg. des Saints 1736. 12. 2 Bde.) — **Ch. de la Rue** (Panegyr. des Saints, Par. 1740. 12. 2 Bde.) — **Franc. Ballet** (Pan. des Saints 1747. 12. 4 Bde.) — **Abt Charaud** (Panegyr. 1748. 12. 3 Bde.) — **Bertr. de la Tour** (Panegyr. . . . 1749. 12. 3 Bde.) — **Nic. Ch. Joſ. Trublet** (Panegyr. 1755. 12. 1764. 12. 2 Bde.) — **Jacq. Frcs. de la Tour Dupin** († 1765. Deſſ. Sermons, 1770. 12. 6 Bde.) —

— Ma-

— Akademiſche Lobreden: Die Eloges der Mitglieder *de l'Acad. des Inſcript.* finden ſich in der Geſchichte und den Mem. derſelben; die mehreſten derſelben ſind von Cl. Groſs de Boze († 1753) und einzeln, Par. 1740. 8. in drey Bänden abgedruckt. — — Auf die Mitglieder der Akademie der Wiſſenſchaften ſchrieb ſie, bekanntermaßen, Bernh. Fontenelle (El. des Academ. de l'Acad. des Sciences, Haye 1731. 12. 1742 und 1766. 12. 2 Bde.) — Jean Jacq. Dortous de Mairan (Elog. des Acad. morts en 1741-1743. P. 1747. 12. 1 Bd.) — Jean P. de Fouchy (El. des Acad. morts depuis 1744. Par. 1761. 12.) — Mar. J. Ant. Condorcet (auf die ſeitdem verſtorbenen, die aber, ſo viel ich weiß, nicht geſammelt ſind.) — — Auf die Mitglieder der franzöſiſchen Akademie: Jean le Rond d'Alembert († ... Eloges lûs dans les Séances de l'Acad. franc. P. 1779. 12. und fortgeſ. unter dem Titel: Hiſt. des Membres de l'Acad. franc. Amſt. 1787. 12. überh. vier Bände, herausg. von Condorcet. Auch finden ſich noch im 2ten Bde. ſ. Melanges verſchiedene Eloges auf Gelehrte, ſo wie er auch noch von Milord Marechal eine drucken laſſen.) — — Lobreden der Berliner Akademie: Eloges des Acad. de Berlin, p. Mr. Formey 1757. 12. 2 Bd. Auch finden ſich deren noch in den Werken Friedrich des zweyten. Uebrigens ſind dergleichen Akademiſche Lobreden auf die Mitglieder der übrigen Akademien und litterariſchen Geſellſchaften in Frankreich noch viele vorhanden, die aber, im Ganzen, zu wenig Werth haben, als daß ſie hier eine Stelle verdienen könnten. — — Einzele Lobreden: Zur Zeit, da die Franzoſen noch ihre Fürſten und Staatsbediente vergötterten, wurden ſie es nicht müde, dieſe zu loben. Auf Ludewig den 14ten ſind mehr Lobreden geſchrieben worden, als er Jahre regiert hat. Die, in der Acad. franc. gehaltenen frühern ſind, unter dem Titel, Panegyr. et Har. à la louange du Roi, P. 1680. 8. zuſammen gedruckt worden. Die, von Pelliſſon verfaßte, zeichnet ſich allein aus; und unter ſ. Eloges funebres, die von la Motte, P. 1716. 12. Auf Ludewig den 15ten hat, unter mehrern, Voltaire, einen höchſt mittelmäßig Panegyrique, P. 1748. 12. drucken laſſen, der ſich, nebſt einem Eloge funebre des officiers morts dans la guerre de 1741. einem Elog. hiſt. de Mad. du Chatelet, einem El. de Crebillon und einem Eloge funebr. de Louis XV. im 61ten Bde. ſ. W. Ausg. von Beaumarchais findet. — P. du Faur (Eloges de Louis XV. 1755. 8.) — Formey (Eloges des Mar. de Schwerin, de Keith, et de Mr. de Viereck 1760. 8.) — — Lobreden, welche durch die Preisaufgaben veranlaßt worden ſind: Der, von Balzac, für Werke der Beredſamkeit, bereits im J. 1671, bey der Acad. françoiſe angeſetzte Preis iſt, in neuern Zeiten, vorzüglich auf Lobreden verdienter Männer eingeſchränkt worden, und dergleichen haben nun, unter mehrern geſchrieben: Ant. Thomas (Die von ihm verfaßten Preisreden machen den 3ten und 4ten Bd. ſ. Oeuvr. Par. 1773. 12. 4 Bde. aus. Ob wahre Beredſamkeit darin herrſche, getraue ich mir nicht zu entſcheiden. Er nimmt ſeine Metaphern, z. B. beſtändig aus der Geometrie, Metaphyſik, Chemie; ſeine Lobreden wimmeln von Maſſes, calculs, chocs, données, centres, forces, réaction, reſſorts, formes, u. d. m. Alles darin iſt vaſte, immenſe, allenthalben ſind chaines, principes, u. d. m.) — De la Harpe (Eloge de Charles V. Roi de France 1767. 8. De Henry IV. 1770. 8.) — L. Seb. Mercier (Eloge de René Descartes 1765. 8. De Charles V. 1767. 8.) — Bailly (Eloges de Charles V. de Molière, de Corneille, de l'Abbé de la Caille, de Leibnitz 1770. 8. und verm. mit den Eloges von Cook und Greſſet, im 1ten Bande ſeiner Disc. et Mem. 1790. 8. 2 Bde.) — Claire Mazarelli,

**Marquiſe de St. Chamond** (El. du Duc. de Sully 1764. 8. El. de Descartes 1765. 8.) — **Marq. Villette** (Eloge de Charles V. R. de Fr. 1767. 4. El. de Henry IV. 1770. 8.) — **P. Ch. Coſſon** (El. de Bayard 1770. 8.) — **Franc. Xav. Talbert** (Eloge de Bayard 1770. 8. und vorher ſchon einen Panegyr. de St. Louis.) — **Seb. Roch. Nic. de Champfort** (Eloge de la Fontaine) — **De Sept** (Eloge de Henry IV. 1768. 8.) — **Abt Noel** (Eloge de Louis XII. 1788. 8.) — — **Sammlungen** (Collect. des Eloges du Chanc. de l'Hopital, par Remi, Guibert Talbert, publ. à l'occaſion du prix de l'Acad. franc. en 1777. Neufch. 1778. 12. — u. v. a. m. — —

Lobreden in deutſcher Sprache: die merkwürdigſten unter den frühern deutſchen Lobreden ſind die von Gundling, Canitz, u. d. m. welche in J. Chriſt. Lünigs R. d. großer Herren . . . Hamb. 1732. 8. 12 Th. und in der — Samml. auserleſener Reden, Nordh. 1717-1736. 8. 2 Th. zu finden, aber kaum des Suchens werth ſind. Auch Neukirch hat dergleichen geſchrieben, wovon Gottſched eine in ſeine Redekunſt S. 527 der 2ten Aufl. aufgenommen hat. — **Fr. Chriſtph. v. Scheyb** (Lobrede auf den Gr. v. Harrach, Leipz. 1750. 4.) — **Joh. G. Sulzer** (Lobrede auf den König, Berl. 1758. 8.) — **Joh. Bern. Baſedow** (Reden über die glückſeelige Regierung Friedrich des 5ten K. v. Dännemark . . . Copenh. 1761. 8. und unter der Aufſchr. Politiſche und Moral. Reden, 1771. 8.) — **Lud. v. Heß** (Zwey Gedächtnißreden auf große Staatsminiſter, Leipz. 1772. 8.) — **Helfr. P. Sturz** (Lobſchrift auf Bernsdorf, im 2ten Th. ſ. Schriften, Leipz. 1780. 8.) — **Joh. Lor. Bleßig** (Rede, bey der feyerlichen Beerdigung des Marſchall von Sachſen, Strasb. 1777. 8.) — **Joſ. v. Sonnenfels** (Lobreden auf den Marſchall von Daun, und die K. K. Maria Thereſia, im 2ten Bde. ſ. Schriften, Wien 1786. 8.) — **J. J. Engel** (Lobrede auf den König, Berl. 1781. 8. Rede am Geburtstage des Königes, ebend. 1786. 8. Die beſten Reden dieſer Art, welche wir vielleicht haben.) — — Von unſern Leichenreden würden ſich mehrere hieher rechnen laſſen; allein die mehreſten finden ſich in den, bey dem Art. Rede angezeigten Sammlungen von Predigten, und der geringſte Theil entſpricht dem Begriff von Lobrede.

# Lombardiſche Schule.

(Zeichnende Künſte.)

Sie wird auch die Bologneſiſche genennt, weil ſie in Bolonien ihren Hauptſitz gehabt *). Man kann behaupten, daß dieſe Schule keiner anderen nachſtehet, wo ſie nicht gar, die Kunſt in ihrem ganzen Umfange genommen, alle andern übertrifft. Die römiſche Schule, die älter als die Lombardiſche iſt, hatte einen groſſen Geſchmack und eine erhabene Zeichnung in die Kunſt eingeführt. Aber außer dem großen Raphael hatte ſie bloße Nachahmer dieſes unſterblichen Meiſters, welcher ſelbſt nicht alle Theile der Kunſt in einem gleich hohen Grade beſeſſen hat.

Die Carrache, welche dieſe Schule geſtiftet haben, (wo man nicht gar, wie einige wollen, den großen Corregio für den erſten Meiſter derſelben halten ſoll,) brachten alle Theile der Kunſt nahe an den höchſten Gipfel. Nachdem ſie mit ungemeinem Fleiß das Antike ſtudirt hatten, kamen ſie wieder auf die Natur zurüke, welche ſie mit Augen, die das Alterthum geſchärft hatte, betrachteten. Ihre Werke werden auf immer die Luſt der wahren Kenner bleiben.

In den beſten Arbeiten dieſer Schule herrſcht eine Wahrheit, die ſo-

---

*) S. Fl. le Comte T. II. p. 1, 44. f.

ſogleich rühret und täuſchet. Hanibal Carrache, nach ſeinen beſten Werken beurtheilet, wird weder in der Zeichnung noch in großen und wolausgedrukten Charakteren von jemand übertroffen. Sein Pinſel muß nur des Corregio ſeinem allein weichen. Faſt eben ſo groß war Ludwig Carrache, aber ſeine Farbe hat etwas trauriges und ſein Pinſel eine etwas ſchwere Manier.

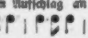
Aus der Schule der Carrache ſind unter andern zwey große Mahler gekommen: Domeniquino, deſſen fürtreffliche und nette Zeichnung nebſt der edlen Einfalt und Schönheit der Charaktere oder Geſichter, der Stellungen und Kleidungen, zu bewundern ſind; ſeine Gemählde ſind ſehr ausgearbeitet, ohne mühſam oder übertrieben zu ſeyn; — und Guido Reni, in deſſen beſten Stüken alle Theile der Kunſt nahe an die Vollkommenheit gränzen.

◆ ◆

Die berühmteſten Meiſter dieſer Schule ſind: Ant. Correggio († 1534. Sein Leben findet ſich deutſch, im Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. N. 31 und 104.) Franc. Mazzuoli († 1540) Polidor da Caravaggio († 1543) Frc. Primaticcio († 1570) Luc. Cambioso († 1585) Agoſt. Caraccio († 1602) Annib. Caraccio († 1609) Mich. Agn. da Caravaggio († 1609) Lud. Caraccio († 1619) Bart. Schidone († 1619) Giuſ. Ceſ. di Arpinas († 1640) Dom. Zampieri († 1641) Guido Reni († 1642. Zu ſeiner Vertheidigung gab Giamp. Zanotti, einen Dial. ovv. Diſcorſo, Bol. 1710. 8. heraus.) Giov. Lan-Franco († 1647) Giuſ. Ribera († 1656) Giac. Cavedone († 1660) Franc. Albani († 1660) Diego Velasquez de Silva, ein Spanier († 1660) Giov. Franc. Barbieri († 1666) Pier. Franc. Mola († 1666) Bened. Caſtiglione († 1670) Salv. Roſa († 1673) Giov. Frc. Grimaldi († 1680) Bart. Stef. Murillo († 1685) Luc. Jordano († 1705) Giov. bat. Gaulli, ein Spanier († 1709) Carlo Cignani († 1719) — — Von dieſen Mahlern, und ihren Werken geben Nachricht: Felſina pittrice ovvero Vite de' Pittore Bologneſi, di Carl Ceſ. Malvaſia, Bol. 1678. 4. 2 Bd. mit Kpf. — Oſſervazioni ſopra . . . . la Felſina pittrice . . . da Vinc. Vittoria, Roma (1679) 8. 1703. 8. Lettere . . . in difeſa del . . . Malvaſia (von Gianp. Zanotti) Bol. 1705. 8. — Vite dei Pittori Bologneſi non deſcritte nella Felſina pittrice . . . Rom. 1769. 4. — Auch findet ſich ein Verz. der Bologneſiſchen Künſtler bey Io. Ant. Bumaldi . . . Minerval. Bonon. 1641. 12. und bey des P. Maſini Bologna perluſtr. 1666. 4. 2 B. — Ferner gehören hieher Il Paſſagiere deſingannato . . . Bol. 1676. 12. 1732. 8. — Deſcrizione delle Pitture di Bologna, da Gianp. Zanotti, Bol. 1686 und 1706. 12. — Hiſtoire de l'Acad. appellée l'Inſtitut des Sciences et des Arts etabli à Bologne en 1712 par Mr. Limiers, Amſt. 1723. 8. — Dell' Origine e Progreſſi della Pittura, Scultura ed Archit. di Bologna 1736. da Aleſſ. Machiavelli, 4. — Storia dell' Academia Clementina di Bologna . . . da Gianp. Zanotti, Bol. 1736-1739. 4. 2 Bd. mit Kupf. — — Auch handelt der 3te Th. des Diſinganno delle principale notizie ed erudizioni dell' Arti . . . di diſegno . . . da Lud. David, Rom. 1670. 8. 3 Bd. von dieſer Schule.

## Loure.

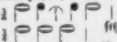
(Muſik und Tanzkunſt.)

Ein kleines Tonſtük zum Tanzen, deſſen Ausdruk Ernſt und Würde, auch wol Hoheit iſt. Der Takt iſt $\frac{6}{4}$, und die Bewegung langſam. Es fängt im Aufſchlag an nach dieſer Art: , und beſteht aus zwey Theilen, jeder von 8, 12 bis 16 Takten. Man hat zwar Louren in $\frac{3}{4}$ Takt,

$\frac{6}{4}$ Takt, der eigentlich als ein Allabreve von $\frac{3}{2}$ anzuſehen iſt.

Um den Einſchnitt nach dem erſten punktirten Viertel jedes Takts im Vortrag fühlbar zu machen, muß auf der Violin die Achtelnote wie ein Sechszehntheil hinauf, die darauf folgenden zwey Viertel aber ſtark herunter geſtrichen, und beſonders das punktirte Viertel ſchwer angehalten werden.

Man findet bisweilen bey alten guten Componiſten, daß ſie, ſowol in dieſem, als andern Tänzen im ungeraden Takte zwey Takte in einen zuſammen ziehen, und anſtatt:



also: ſetzen.

Dieſes hat ſeinen guten Nutzen, weil die meiſten Spieler den Fehler begehen, daß ſie, wenn eine ſolche Stelle nach der erſten Art geſchrieben iſt, die zweyte gebundene Note beſonders andeuten, welches dem wahren Vortrag an ſolchen Stellen gerade entgegen iſt. Man muß aber bey ſolcher Zuſammenziehung zweyer Takte ſie nicht für einen einzigen zählen, weil man ſonſt, wie einigen neueren begegnet iſt, im Rhythmus fehlet und anſtatt der acht Takte, neune bekömmt.

Zum Tanzen erfodert die Loure einen hohen Anſtand mit allem ihm zukommenden Reiz verbunden. Wegen der Langſamkeit der Bewegungen gehört viel Stärke zu Erhaltung des vollkommenen Gleichgewichts. Man ſucht die beſten Tänzer hiezu aus. Gar oft aber machen ſie von ihrer Stärke den Mißbrauch, daß ſie ſchwere, obgleich unnatürliche Schwebungen der Schenkel anbringen, die blos eine ungewöhnliche Kraft der Sehnen anzeigen, ſonſt aber zum ſittlichen Ausdruk nichts beytragen. Man kann von dieſem Tanz anmerken, was von dem Largo in der Muſik geſagt worden; er muß kurz ſeyn, ſonſt wird er, ſelbſt für den Zuſchauer, ermüdend.

## Luft.

(Mahlerey.)

Der Landſchaftmahler hat in Abſicht auf die Luft, oder den hellen Himmel, zu glüklicher Ausführung ſeiner Arbeit verſchiedenes zu beobachten. Je reiner die Luft iſt, je weniger von der Erde aufſteigende Dünſte darin ſchweben, je dunkler und ſchöner iſt ihre blaue Farbe; die unſichtbaren Dünſte geben der Farbe der Luft eine Miſchung von Grau; und wenn ſie in Ueberfluß vorhanden ſind, ſo verwandelt ſich das Himmelblau völlig, und wird hellgrau.

Dieſe unſichtbaren Dünſte ſind nahe an der Erde am häufigſten: daraus folget, daß die Farbe des Himmels vom Scheitelpunkt an, bis an den Horizont, durch unmerkliche Grade allmählig geſchwächt und mit Grau vermiſcht wird. Denn die aus der obern Luft in das Auge fallenden Strahlen müſſen durch mehr und durch dichtere Dünſte dringen, je näher der Punkt, aus dem ſie kommen, am Horizont liegt; wovon ſich jeder ohne langes Nachdenken verſichern kann. Doch wird der Beweis davon im folgenden Artikel gegeben werden. Darum muß das Blaue des Himmels in der Landſchaft ſo gemahlt werden, daß es vom höchſten Punkt an bis an den Horizont immer etwas heller werde; am Horizont ſelbſt iſt es oft ganz ausgelöſcht und der Himmel iſt hellgrau.

Aus eben dieſem Grunde hat Leonhard da Vinci ſchon angemerkt, daß ferne Gegenſtände, die ſich hoch in die Luft erheben, wie Berge, in der Höhe heller und weniger duftig müſſen gehalten werden, als tiefer gegen die Erde. Alle weitentfernten Gegenſtände, die nahe am Horizont ſind, erfahren dieſelbe Veränderung, als das Blaue des Himmels; nachdem die Luft reiner, oder von Dünſten mehr erfüllt iſt, bekommen alle Farben der Gegenſtände am Horizont eine geringere oder ſtärkere Miſchung des Grauen. Davon wird im nächſten Artikel ausführlicher geſprochen werden.

Die Farbe der Luft kann vortheilhaft gebraucht werden, die Tages- und Jahreszeiten zu bezeichnen. Des Morgens iſt, bey gleich hellem Wetter, die Farbe der Luft friſcher, als am Mittag, und am Abend iſt ſie am ſchwächſten; weil des Morgens die Luft am wenigſten mit Dünſten angefüllt iſt, die den Tag über beſtändig von der Erde aufſteigen, folglich am Abend in größter Menge da ſind.

So iſt im Winter die Luft heiterer und die Farbe des Himmels ſchöner, oder härter, als im Sommer; im Herbſt aber iſt ſie am meiſten mit Grau vermiſcht, und am ſanfteſten. Darum wird eine Landſchaft am vortheilhafteſten im Herbſt gemahlt. Wer an einem recht hellen Frühlingstage nach der Natur Landſchaften mahlt, wird ihnen nie die ſanfte Harmonie geben können, die ſie im Herbſt haben.

Der Landſchaftmahler kann aus fleißiger Beobachtung des Einfluſſes, den die in der Luft ſchwebenden Dünſte auf alle Farben der in der Natur verbreiteten Gegenſtände haben, ſehr viel lernen. Er hat eben ſo nöthig bey den verſchiedenen Abänderungen der Luft, blos ſein beobachtendes Auge zu brauchen, als ſich mit der Reißfeder und dem Pinſel zu üben.

◆ ◆

„Von der Beſchaffenheit der Luft, oder des Himmels,“ handelt das 2te Kap. des 5ten Buches von Laireſſe großem Mahlerbuche, Bd. 2. S. 7. u. f. — und Herr von Hagedorn, in ſeinen Betrachtungen S. 555. 645. 647. —

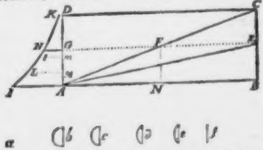
## Luftperſpektiv.

(Mahlerey.)

In der eigentlichen Perſpektiv wird unter andern auch gelehret, wie jeder Gegenſtand durch allmählige Entfernung vom Auge kleiner wird, und wie dabey ſeine kleinern Theile allmählig völlig unmerkbar, folglich ſeine Form und Geſtalt undeutlicher werden. Eine ähnliche Veränderung leiden die natürlichen Farben der körperlichen Gegenſtände durch die Entfernung. Je entfernter ein Korper von uns iſt, je mehr verliert ſeine Farbe an Lebhaftigkeit; die kleinern Tinten und die Schatten werden allmählig unmerklicher, und verlieren ſich endlich ganz, daß der Körper einfärbig und flach wird; in großer Entfernung aber verliert ſich ſeine natürliche Farbe ganz, und alle Gegenſtände, ſo verſchieden ſie ſonſt an Farbe ſind, nehmen die allgemeine Luftfarbe an. Die genaue Kenntniß dieſer Sache und die Wiſſenſchaft der Regeln, nach welchen alles, was zum Licht und Schatten, und zur Färbung der Gegenſtände gehört, nach Maaßgebung ihrer Entfernung vom Auge muß abgeändert werden, wird die Luftperſpektiv genennt. Weil man kein beſtimmtes Maaß hat, nach welchem man die Grade des Lichts und der Schatten, oder die Lebhaftigkeit der Farben abmeſſen, noch ein Farbenregiſter, nach welchem man die durch Entfernung allmählig ſich abändernden Farben richtig benennen könnte: ſo iſt es bis izt nicht möglich, die Luftperſpektiv, ſo wie die Perſpektiv der Größen, in Form einer Wiſſenſchaft abzuhandeln. Zu vermuthen iſt aber, daß es mit der Zeit wohl geſchehen könnte; da Herr Lambert, der ſich bereits um die gemeine Perſpektiv ſehr verdient gemacht hat, auch einen guten Anfang gemacht, Licht und Schatten auszumeſſen, auch den Meyeriſchen Verſuch zum Farbenregiſter *) ſchon einigermaaßen ausgeführt hat **). Inzwiſchen müſſen ſich die Mahler in Anſehung der Luftperſpektiv mit einigen allgemeinen Beobachtungen und etwas unbeſtimmten Regeln behelfen.

Das Wichtigſte davon hat der Herr von Hagedorn mit ſeiner gewöhnlichen Gründlichkeit in ſehr wenig Worte zuſammengefaßt †). Wir wollen hier die Hauptpunkte der Sache berühren, damit jeder Mahler überzeuget werde, daß es nicht möglich ſey, dieſem Theil der Kunſt ohne genaues Nachdenken Genüge zu leiſten.

Zuerſt kommt alſo die Schwächung der Farben, durch die Entfernung des Gegenſtandes in Betrachtung.



Man ſtelle ſich alſo vor, AB ſey eine nahe an der Oberfläche der Erde gezogene gerade Linie; DC eine in der Luft der vorigen parallel laufende Linie, in einer Höhe, über welche die Dünſte der Erde nicht heraufſteigen. In A ſtehe ein Beobachter nach der Gegend BC gekehrt.

Nun muß man zuerſt bedenken, daß nahe am Erdboden ſich die meiſten und gröbſten Dünſte aufhalten, ſo daß man in einer größern Höhe nicht nur wenigere, ſondern auch ſubtilere und die Luft weniger verdunkelnde Dünſte antrifft. Man ſtelle ſich alſo vor, daß aus dem Punkt K eine krumme Linie K H I dergeſtalt gezogen ſey, daß die aus jedem Punkt der Höhe A oder G, oder wo man ſonſt will, auf AD in rechtem Winkel gezogene Linie AI oder GH die Dichtigkeit der Dünſte derſelben Höhe anzeige. Ferner ſey B der äußerſte Punkt des Horizonts.

Nun ſtelle man ſich vor, daß ein wol erleuchteter Körper, von welcher Farbe man will, in E, ein anderer von eben der Farbe und Erleuchtung in C geſehen werde, ein dritter aber in F, und man wolle wiſſen, wie viel jeder dieſer Gegenſtände von der Lebhaftigkeit ſeiner natürlichen Farbe verlieren werde. Weil blos die Menge der Dünſte, durch welche die Lichtſtrahlen fallen, die Urſache dieſer verminderten Lebhaftigkeit iſt, ſo darf man nur für jeden Stand F, E und C dieſe Menge beſtimmen. Man ſieht aber ſogleich, daß ſie in jedem Stande von zwey Größen abhängt, nämlich von der Entfernung AF, AE, AC, und denn von der

---

*) S. Farben.

**) Von Ausmeſſung des Lichts und der Schatten handelt das nicht nach Verdienſt bekannte Werk, welches er unter dem Namen Photometria 1760 in Augsburg herausgegeben. Und zum Farbenregiſter hat er einen guten Anfang geliefert, in einem Werk, das kürzlich unter dem Titel: „Beſchreibung einer mit dem Calauiſchen „Wachs ausgemahlten Farbenpyramide,“ in Berlin herausgekommen iſt.

†) Betrachtungen über die Mahlerey. S. 555 ff.

Höhe NF, BE, BC, aber mit dem Unterſchied, daß die Entfernung zur Vermehrung, die Höhe aber zur Verminderung derſelben beyträgt.

Dieſes genau und geometriſch zu beſtimmen, würde eine ziemliche ſchwere Rechnung erfodern: ohngefähr aber erkennet man, wie die Schwächung der Farbe, in ſofern ſie in jeder horizontalen Entfernung von der Höhe abhängt, könnte berechnet werden. Für die Höhe E oder G würde man ohngefähr die Linie LM nehmen müſſen, wenn L der Mittelpunkt der Schwere der Figur AGHI wäre; für die Höhe C aber, die Linie lm, wenn l der Mittelpunkt der Schwere der ganzen Figur ADKI wäre. Dieſem zufolge müßte die Verminderung der Lebhaftigkeit der Farbe für den Ort F durch AF×LM; für den Ort E, durch AE×LM, und für den Ort C durch AC×lm ausgedrukt werden, das iſt, für jeden Ort müßte die Entfernung durch die für ſeine Höhe ſich paſſende Linie LM multiplicirt werden. Doch könnte dieſe Regel nicht auf die nahe am Scheitelpunkt ſtehenden Gegenſtände angewendet werden. Aber dergleichen kommen auch in Gemählden nicht vor.

Es läßt ſich abſehen, daß nach einer genauen Berechnung der Sache, endlich für den Mahler leicht zu faſſende Regeln für dieſen Punkt der Luftperſpektiv, aus der Theorie würden können gezogen werden. Niemand würde dieſes beſſer thun können, als Herr Lambert; daher zu wünſchen iſt, daß er ſich dieſer Arbeit unterziehen möchte. Dieſe Regeln würden alſo dem Mahler anzeigen, wie viel graues er der natürlichen Farbe jedes Gegenſtandes beymiſchen müßte, um die Farbe ſo heraus zu bringen, wie ſie ſich in jedem Abſtand des Körpers zeiget. Mit dem Gebrauch des Farbenregiſters verbunden, würden ſie dem Mahler auch zeigen, in was für einer Entfernung vom Auge jeder Körper ſeine Farbe verliert und die Luftfarbe, die blaulicht grau iſt, annimmt.

Von dieſer Schwächung der Farben hängt auch die, in gleichem Maaße abnehmende, Schwächung des Lichts und der Schatten ab, welches der zweyte Hauptpunkt der Luftperſpektiv iſt, der einen groſſen Einfluß auf die körperliche Geſtalt der Dinge hat. Um dieſes deutlich zu begreifen, bedenke man nur, daß die körperliche, oder ſtereometriſche Rundung einer Kugel in einer gewiſſen Entfernung ſich völlig verliert, und daß die Kugel dem Auge daſelbſt blos wie ein runder Teller vorkommt. Man ſetze in der vorhergehenden Figur ein Auge in a, dem die Kugel bey b in ihrer völligen Rundung erſcheinet: ſo würde dieſelbe Kugel bey c ſchon flacher, bey d noch flacher, bey e noch flacher und bey f ganz flach erſcheinen. Dieſes geſchieht, ſo bald die aus der Figur der Kugel entſtehenden Schattirungen ihrer Farbe unmerklich werden. Eben dieſes wiederfährt jedem Körper; und jeder Gruppe; und die nahen Gegenſtände eines Gemähldes müſſen mehr herausſtehende Höhe (Relief) haben, als die entfernten. Dieſes iſt ein ſehr wichtiger Punkt der Luftperſpektiv, den nicht blos der Landſchaftmahler, ſondern auch der Hiſtorien- und Portraitmahler genau ſtudiren müſſen. Vergeblich würde man die Regeln der Linienperſpektiv beobachten, wenn man dieſe verſäumte: was die Zeichnung in die Ferne ſetzte, würde die Erhabenheit der Figuren und die Lebhaftigkeit der Farben wieder nahe bringen, und entfernte Menſchen würden in der Landſchaft wie nahe Zwerge ausſehen.

Endlich iſt auch die Würkung der Entfernung auf die Mittelfarben und Wiederſcheine in Betrachtung zu ziehen. Da wo die Hauptfarben ſchon merklich geſchwächt werden, müſſen die Tinten der Mittelfarben und die Wiederſcheine ſchon ganz wegfallen.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um jeden zu überzeugen, wie wichtig das Studium der Luftperſpektiv für jeden Mahler ſey, und wie viel zu bearbeiten wäre, um dieſen Theil der Kunſt ſo vollkommen zu machen, als die Linienperſpektiv iſt. Man muß ſich wundern, daß ungeachtet Leonhardo da Vinci ſchon verſchiedene einzelne Punkte dieſer Wiſſenſchaft mit der Genauigkeit eines Meßkünſtlers behandelt hat *), ſich bis izt niemand gefunden, der ſie in ihrem Umfang methodiſch vorzutragen unternommen hätte. Man kann aus einer Stelle des Philoſtratus ſchlieſſen, daß auch die Alten ſchon gute Bemerkungen über die Luftperſpektiv gemacht haben **).

## Lüke.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Wort drükt überhaupt einen Mangel des Zuſammenhanges, oder eine Unterbrechung des Steten oder in einem Fortgehenden aus. In den Werken des Geſchmaks müſſen die Vorſtellungen in einem ununterbrochenen Zuſammenhang aufeinander folgen, weil die Unterbrechung allemal etwas unangenehmes hat. Bis izt aber haben die Kunſtrichter die unangenehme Würkung der vorkommenden Lüken nicht in der nöthigen Allgemeinheit betrachtet. So haben ſie bemerkt, daß im Drama die Lüken zwiſchen zwey Auftritten unangenehm werden, und deswegen dem Dichter die Regel vorgeſchrieben, daß die Schaubühne während eines Aufzuges nicht müſſe leer werden, und daß die gegenwärtigen Perſonen nicht abtreten müſſen, bis die folgenden ſich zeigen. Man fühlt leichte, daß der Zuſammenhang der Handlung auf dieſe Weiſe am genaueſten bemerkt wird. Im Drama muß der Zuſchauer nie müßig ſeyn, damit ſeine Aufmerkſamkeit nicht zerſtreuet werde. Nur wenn eine Hauptperiode der Handlung zu Ende gekommen, kann man die Vorſtellung unterbrechen, wie am Ende eines Aufzuges geſchieht *).

Indeſſen haben auch große dramatiſche Dichter nicht allemal die Lüken vermieden. Man findet ſie beym Plautus und beym Euripides: aber beym Sophokles erinnere ich mich keiner. Wenn man den Dichter auch keines Hauptfehlers beſchuldigen will, wenn er irgendwo eine Lüke gelaſſen hat; ſo wird man doch geſtehen, daß es beſſer geweſen wäre, wenn er ſie vermieden hätte.

Aber anſtößiger und ſchädlicher als dieſe Lüken, die im Grunde nur das äußerliche betreffen, ſind diejenigen, die der Dichter in der Handlung ſelbſt, oder der Redner in den Gedanken läßt. Wenn z. B. ein Menſch, den wir in gewiſſen Geſinnungen, oder in einem gewiſſen Vorhaben begriffen ſehen, ſich ändert, ohne daß wir den geringſten Grund dafür entdeken, ſo werden wir verdrießlich. Darum müſſen alle Schritte der Gedanken und Handlungen der Menſchen von dem Künſtler uns ſo vorgelegt werden, daß wir überall begreifen, wie der folgende aus dem vorhergehenden entſteht. Je genauer alles zuſammenhängt und gleichſam in einander geſchlungen iſt, je beſſer ſind wir damit zufrieden.

Dazu gehören von Seiten des Künſtlers zwey Dinge: die Gründlichkeit, die eigentlich auf den wahren Zuſammenhang der Dinge gehe, und die Sorgfalt wol zu unterſuchen, ob man auch alles, was man hat ſagen oder vorſtellen wollen, würklich geſagt und vorgeſtellt habe. Denn gar oft entſtehen in dem Werk des Künſtlers Lüken, wo in ſeinen Gedanken keine geweſen ſind; nur weil er nicht ſorgfältig genug geweſen iſt, zu überſehen, ob er auch würklich alles geſagt hat, was er geſagt zu haben ſich vorſtellt. Darum muß er ſich oft an die Stelle ſeines Leſers, oder Zuhörers ſezen, und ſein Werk als ein ſolches beurtheilen. Dieſes iſt ein Theil der Ausarbeitung.

---

*) Man ſehe unter andern in dieſes großen Mannes fürtreflichen Anmerkungen über die Mahlerey das 107, 134. und das 164 Capitel, in welchem leztern er Verſuche vorſchlägt, wodurch man unmittelbar praktiſche Regeln abnehmen könnte.

**) Philoſtr. Icones. L. I. Piſcatores.

*) S. Aufzug.

## Lüke.

(Dichtkunſt.)

In einem ganz beſondern Sinn bedeutet dieſes Wort das, was einige Neuern auch ſonſt durch das lateiniſche Wort hiatus ausdrüken, die Unterbrechung in der Bewegung der, zur Sprache dienenden, Gliedmaaſſen, die aus der unmittelbaren Folge zweyer Töne entſteht, wobey der Uebergang des einen zum andern durch eine Art von Sprung geſchieht, welches dem Wolklang entgegen ſeyn kann. Weil dieſes nicht ſelten bey dem Zuſammenſtoß der Vocalen geſchieht, ſo haben verſchiedene neuere Kunſtrichter dieſes, als eine dem Wolklang ſchädliche Sache gänzlich verboten, wogegen aber andere verſchiedenes einwenden.

Es iſt wahr, daß das öftere Zuſammenſtoßen der Selbſtlauter die Rede ſchwer macht, zumal wenn beyde lang ſind. Daß aber die Griechen nicht ſo ängſtlich geweſen, ſie in ihren Verſen ganz zu vermeiden, iſt aus tauſend Verſen offenbar. Auch kann daran nicht gezweifelt werden, daß ſie ſolche Lüken bisweilen mit Fleiß geſucht haben, wie ſchon A. Gellius angemerkt hat *). Er ſagt ausdrüklich, daß in der Stelle aus Virgils Gedichte vom Landbau

Talem dives arat Capua et vicina Veſevo
Ora jugo:

das Wort Ora auch deswegen beſſer ſtehe, als Nola, welches der Dichter zuerſt ſoll geſezt haben, weil das Zuſammenſtoßen des lezten Vocals im erſten Vers, und des erſten im zweyten, angenehm ſey. Nam vocalis in priore verſu extrema eademque in ſequenti prima canoro ſimul atque jucundo hiatu tractim ſonat. Er führt auch den bekannten Vers Homers: *Λᾶαν ἄνω ὤθεσκε* etc. an, um zu beweiſen, daß ſolche hiatus nicht von ohngefähr, ſondern aus Ueberlegung in die Verſe gekommen ſeyen. Dieſes allein iſt hinlänglich zu beweiſen, daß jene Regel eben nicht ängſtlich dürfe beobachtet werden.

Und dann iſt es vielleicht noch wichtiger, das Zuſammenſtoßen gewiſſer Mitlauter zu vermeiden, die eine weit merklichere Lüke geben. Ein R, das auf ein R folget, kann nicht ohne Mühe ausgeſprochen werden. Alſo begnüge man ſich dem Dichter überhaupt zu ſagen, er ſoll überall, ſo viel möglich, auf die Leichtigkeit der Ausſprache ſehen, ohne ihm zu genaue Regeln vorzuſchreiben.

## Lydiſche Tonart.

(Muſik.)

Eine der Haupttonarten in der griechiſchen Muſik, die Plato aus ſeiner Republik verwieſen hat, weil ſie, ungeachtet ihres lebhaften Charakters, doch etwas weichliches hatte. Daß unſer heutiges F dur, wenn dieſer Ton völlig nach der Art der Kirchentonarten behandelt wird, würklich die lydiſche Tonart der Alten ſey, wie die Tradition anzuzeigen ſcheinet, läßt ſich vermuthen, weil er würklich dieſen Charakter hat.

---

*) Noct. L. VII. c. 20.

## Lyriſch.

(Dichtkunſt.)

Die lyriſchen Gedichte haben dieſe Benennung von der **Lyra**, oder Leyer, unter deren begleitendem Klang ſie bey den älteſten Griechen abgeſungen wurden; wiewol doch auch zu einigen Arten die Flöte gebraucht worden. Der allgemeine Charakter dieſer Gattung wird alſo daher zu beſtimmen ſeyn, daß jedes lyriſche Gedicht zum Singen beſtimmt iſt. Es kann wol ſeyn, daß in den älteſten Zeiten auch die Epopöe von Muſik begleitet worden, ſo wie wir es auch mit Gewißheit von der Tragödie behaupten können. Deſſen ungeachtet iſt der Charakter des eigentlichen Geſanges vorzüglich auf die lyriſche Gattung anzuwenden, da die epiſchen und tragiſchen Gedichte mehr in dem Charakter des Recitatives, als des Geſanges gearbeitet ſind.

Um alſo dieſen allgemeinen Charakter des Lyriſchen zu entdeken, dürfen wir nur auf den Urſprung und die Natur des Geſanges zurük ſehen *). Es entſteht allemal aus der Fülle der Empfindung, und erfodert eine abwechſelnde rhythmiſche Bewegung, die der Natur der beſondern Empfindung, die ihn veranlaſſet, angemeſſen ſey. Niemand erzählt, oder lehret ſingend, wo nicht etwa die Aeuſſerung einer Leidenſchaft zufälliger Weiſe in dieſe Gattung fällt. Lyriſche Gedichte werden deswegen allemal von einer leidenſchaftlichen Laune hervorgebracht; wenigſtens iſt ſie darin herrſchend; der Verſtand oder die Vorſtellungskraft aber ſind da nur zufällig.

Alſo iſt der Inhalt des lyriſchen Gedichtes immer die Aeuſſerung einer Empfindung, oder die Uebung einer fröhlichen, oder zärtlichen, oder andächtigen, oder verdrießlichen Laune, an einem ihr angemeſſenen Gegenſtand. Aber dieſe Empfindung oder Laune äußert ſich da nicht beyläufig, nicht kalt, wie bey verſchiedenen andern Gelegenheiten; ſondern gefällt ſich ſelbſt, und ſetzet in ihrer vollen Aeußerung ihren Zwek. Denn eben deswegen bricht ſie in Geſang aus, damit ſie ſich ſelbſt deſto lebhafter und voller genieſſen möge. So ſinget der Fröhliche, um ſein Vergnügen durch dieſen Genuß zu verſtärken; und der Traurige klagt im Geſang, weil er an dieſer Traurigkeit Gefallen hat. Bey andern Gelegenheiten können dieſelben Empfindungen ſich in andern Abſichten äußern, die mit dem Geſang keine Verbindung haben. So läßt der Dichter in der Satyre und im Spottgedicht ſeine verdrießliche oder lachende Laune aus, nicht um ſich ſelbſt dadurch zu unterhalten, ſondern andre damit zu ſtrafen. Das lyriſche Gedicht hat, ſelbſt da, wo es die Rede an einen andern wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbſtgeſpräches. Darum iſt die Folge der lyriſchen Vorſtellungen nicht überlegt, nicht methodiſch; ſie hat vielmehr etwas ſeltſames, auch wol eigenſinniges; die Laune greift, ohne prüfende Wahl, auf das, was ſie nährt, wo ſie es findet. Wo andre Dichter aus Ueberlegung ſprechen, da ſpricht der lyriſche blos aus Empfindung. Gravina hat nach ſeiner unnachahmlichen Art in gar wenig Worten den wahren Begriff des lyriſchen Gedichtes angegeben. Die lyriſchen Gedichte, ſagt er, ſind Schilderungen beſonderer Leidenſchaften. Neigungen, Tugenden, Laſter, Gemüthsarten und Handlungen; oder Spiegel, aus denen auf mancherley Weiſe die menſchliche Natur hervorleuchtet *). In der That lernt man das menſchliche Gemüth in ſeinen verborgenſten Winkeln daraus kennen. Dieſes iſt das Weſentliche von dem innern Charakter dieſer Gattung. Doch können wir auch noch zum äußerlichen Charakter die Eigenſchaft hinzufügen, daß der lyriſche Ton durchaus empfindungsvoll ſeyn, und jede Vorſtellung entweder durch dieſen Ton, oder durch eine andre äſthetiſche Kraft müſſe erhöhet werden, damit durch das ganze Gedicht die Empfindung nirgend erlöſche. Nichts iſt langweiliger, als eine Ode, darin eine Menge zwar guter, aber in einem gemeinen Ton vorgetragener Gedanken vorkommen. Daß der beſonders leidenſchaftliche Ton bey dem lyriſchen Gedichte eine weſentliche Eigenſchaft ausmache, ſieht man am deutlichſten daraus, daß die ſchönſte Ode in einer wörtlichen Ueberſetzung, wo dieſer Ton fehlet, alle ihre Kraft völlig verliert.

---

*) S. Geſang.

Hieraus iſt auch die äußerliche Form des lyriſchen Gedichtes entſtanden. Da lebhafte Empfindungen immer vorübergehend ſind, und folglich nicht ſehr lange dauern, ſo ſind die lyriſchen Gedichte nie von beträchtlicher Länge. Doch ſchickt ſich auch die völlige Kürze des Sinngedichtes nicht dafür; weil der Menſch natürlicher Weiſe bey der Empfindung, die ihm ſelbſt gefällt, ſich verweilet, um entweder ihren Gegenſtand von mehrern Seiten, oder in einer gewiſſen Ausführlichkeit zu betrachten; oder weil das ins Feuer geſetzte Gemüth ſich allemal mit ſeiner Empfindung ſelbſt eine Zeitlang beſchäfftiget, ehe es ſich wieder in Ruhe ſetzet.

Natürlicher Weiſe ſollte das lyriſche Gedicht wolklingender und zum Geſang mehr einladend ſeyn, als jede andre Art, auch periodiſch immer wiederkommende Abſchnitte, oder Strophen haben, die weder allzulang, und für das Ohr unfaßlich, noch allzukurz, und durch das zu ſchnelle Wiederkommen langweilig werden. So ſind auch in der That die meiſten lyriſchen Gedichte der Alten. Aber der eigentliche Hymnus der Griechen, der in Hexametern ohne Strophen iſt, geht davon ab. Auch iſt in der That die Empfindung darin von der ruhigern, mit ſtiller Bewundrung verbundenen Art, für welche der Hexameter nicht unſchiklich iſt.

Dieſe Gattung der Gedichte darf in Anſehung der Wichtigkeit und des Nutzens keiner weichen. Hierüber verdienet das ganze Capitel des *Gravina*, aus dem ſo eben eine Stelle angeführt worden, geleſen zu werden; denn dieſer fürtreffliche Mann hat die lyriſche Dichtkunſt in ihrem wahren Geſichtspunkt betrachtet, und als ein Philoſoph und Kenner der Menſchen davon geurtheilet. Von der Wichtigkeit des Liedes iſt im Artikel deſſelben beſonders geſprochen worden, und im Artikel Ode, wird dieſe Art in Abſicht auf ihren Nutzen beurtheilet. Hier merken wir nur überhaupt an, daß die lyriſche Dichtkunſt die Gedanken, Geſinnungen und Empfindungen, welche wir in andern Dichtungsarten, in ihren Würkungen, und meiſtentheils nur überhaupt, und wie von weitem ſehen, in der Nähe, in ihren geheimeſten Wendungen, auf das lebhafteſte ſchildere, und daß wir ſie dadurch auf das deutlichſte in uns ſelbſt empfinden, ſo daß jede gute und heilſame Regung auf eine dauerhafte Weiſe dadurch erwekt werden kann.

Die Griechen hatten ungemein vielerley Arten des lyriſchen Gedichtes,

---

*) I componimenti lirici ſono ritratti di particolari affetti, coſtumi, virtù, vizj, genj e fatti: ovvero ſono ſpecchj, da cui per varj rifleſſi traluce l'umana Natura. Ragione poetica. Lib. I. c. 13.

tes, deren jeder, ſowol in Anſehung des Inhalts, als der Form, ein genau ausgezeichneter Charakter vorgeſchrieben war. Doch können ſie in vier Hauptarten eingetheilt werden: den Hymnus, die Ode, das Lied und die Idylle; wenn man nicht noch die Elegie dazu rechnen will, deren Inhalt in der That lyriſch iſt. Aber jede dieſer Hauptarten hatte wieder ihre verſchiedene Unterarten, die wir aber, da die Sache für uns nicht wichtig genug iſt, nicht herzählen, ſondern den Leſer auf **Voſſens** Poetik und die im Artikel **Lied** angeführte Abhandlung des **La Nauze** verweiſen.

◆ ◆

Von der lyriſchen Poeſie überhaupt, ihren Eigenheiten, ihrer Geſchichte, handeln Dacier, vor ſeiner Ueberſetzung des Horaz, Par. 1681. 12. 12 Bd. De la poeſie lyrique, de ſon origine, de ſon caractère, des changemens qui lui ſont arrivés, jusqu'à ce qu'elle ſoit parvenue à ſa perfection; et des poetes qui l'ont cultivée. — Joſ. Barnes, in den Prolegom. vor ſeinem Anakreon, Lond. 1705. 12. (vorzüglich mit Rückſicht auf die Alten.) — Ueber die lyriſche Poeſie der Alten findet ſich vor Ogilvie's Poems on ſeveral ſubjects, Lond. 1762. 4. ein Verſuch, in zwey Briefen. — A Diſſertation on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparations, and corruptions of poetry and Muſic . . . by D. Brown, Lond. 1763. 4. Some Obſervations on D. Br. Diſſertation . . . Lond. 1763. 4. Remarks on ſome obſervations . . . . Lond. 1764. 8. Das erſte etwas verändert, unter dem Titel: The Hiſtory of the riſe and progreſs of poetry . . . Lond. 1764. 8. Nach dieſer Ausgabe in das Franzöſiſche überſetzt (von Eidous) P. 1763. 12. In das Ital. von Piet. Crecchi, Fl. 1771. 8. In das Deutſche, nach der erſten Ausgabe, und mit Benützung der darüber erſchienenen Schriften, mit Anmerkungen und zwey Anhängen, von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1769. 8. — Diſſertation on the Muſic of the anc. in Burneys Gen. Hiſtory of Muſic, Bd. 1. Deutſch durch J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. — De la Poeſie lyr. des Anc. et des Modernes, von La Harpe, im Mercure, Mon. April 1772 und im 4ten Bd. ſ. Oeuvr. Par. 1779. 8. 6 Bde. — — Mit mehr Rückſicht auf Theorie handeln davon, in lateiniſcher Sprache: Vinc. Galli (De lyric. Poem. Syntagma, ſelectis Odar. Horat. artificiis . . . illuſtr. Mediol. 1626. 12. — — In italieniſcher Sprache: Seb. Minturno (Im 3ten Buch ſ. Arte poetica.) — Vinc. Gravina (Im 13ten Abſchn. des 1ten Buches ſ. Rag. poet. S. 25 der Ausg. von 1731.) — Giov. Mar. Crescimbeni (Sein Werk, Della Bellezza della volgar poeſia, Rom. 1700. 4. und im 6ten Bd. der neuen Ausg. ſeiner iſtor. della volgar poeſia, Ven. 1730. 4. iſt größtentheils der lyriſchen Poeſie gewidmet.) — Frc. Mar. Zanotti (In ſeinen Ragionamenti dell' arte poetica handelt das 3te von der lyriſchen Poeſie.) — Auch hat A. Planelli ſeiner Ueberſ. der Formeyſchen Principes des belles Lettres, einen Abſchnitt von der Eintheilung der lyriſchen Poeſie beygefügt. — — In franzöſiſcher Sprache: Charl Batteux (Im 3ten Abſchnitt des 2ten Theiles ſeiner Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften, B. 3. S. 1 u. f. — Diſcours ſur la poeſie lyrique avec les modeles du genre, tirés de Pindare, d'Anacreon, de Sapho, de Malherbe, de la Motte et de Rouſſeau. Avec une courte notice de la vie de ces auteurs . . . Par. 1761. 12. von J. Bapt. Goſſart. — Eſſai ſur la Poeſie rhythmique par Mr. (Matth. Ant.) Bouchard, P. 1763. 8. — Eſſai ſur l'union de la Poeſie et de la Muſique, p. Mr. le Chev. de Beauvoir de Chaſtellux, P. 1765. 8. Deutſch im 7ten Bde. der Unterhaltungen von C. D. Ebeling, Theilung, und Auszügen, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 379. (Geht aber vorzüglich die Oper an.) — — In engliſcher Sprache: An Eſſay on Lyric Poetry, von Ed. Young, welcher ſich deutſch im 1ten St. des 2ten Bandes der berl. verm. Schriften befindet. — Joſ. Trapp (In der 13ten ſeiner Praelect. poet. Oxon. 1718. 4. S. 203 u. f. Engl. Ueberſ. von 1742. 8.) — J. Newberry (In der Art of poetry on a new plan, Lond. 1761. 8. 2 Bd. im 18ten Kap. des 2ten Bd. S. 39.) — Hugh Blair (In der 39ten ſ. Lectur. Bd. 2. S. 353. Quartausg.) — W. Preſton (Thoughts on Lyric Poeſie, in den Transact. of the Royal Iriſh Acad. for 1787. Dubl. 1788. 4. worin er die freyen Sylbenmaaße vertheidigt.) — — In deutſcher Sprache: Dan. G. Morhof (Im 17ten Kap. ſ. Unterrichts von der deutſchen Sprache.) — Von der muſikaliſchen Poeſie, Berl. 1752. 8. (von Chriſtn. Gottfr. Krauſe) Da das Werk vorzüglich die Oper angeht: ſo iſt der Innhalt deſſelben bey dem Art. Oper zu ſuchen. — Bey den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien, Halle 1760. 8. findet ſich eine (ſchlechte) Abhandlung von der lyriſchen Poeſie. — J. J. Engel (In ſeinen Anfangsgründen einer Theorie der Dichtungsarten, Berl. 1783. 8. handelt das 4te Hauptſt. S. 277. von dem lyriſchen Gedichte.) — J. J. Eſchenburg (In ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur ꝛc. der 7te Abſchn. S. 145.) — J. A. Eberhard (In ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 162.) — C. Meiners (In dem 18ten Kap. S. 264 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — K. H. Heydenreich (In ſ. Syſtem der Aeſthetik, S. 269 vorzüglich in dem, dazu gehörigen Excurs, S. 317 u. f.) — Auch gehört noch die Abh. ueber das Bardiet, von K. F. Kretſchman, vor dem 1ten Bd. ſ. W. Leipz. 1784. 8. hieher. S. übrigens die Art. Lied, Ode u. d. m. —

Bey den Griechen begrif die lyriſche Dichtkunſt, nachdem die Dichtkunſt überhaupt einmahl in verſchiedene Gattungen ſich getheilt hatte, mancherley Arten von Gedichten in ſich, als die Hymnen (welche nicht blos zum Lobe der Gottheit gedichtet waren; denn Dionyſius Hal. gedenkt Hymnen des Vaterlandes) und dieſe waren wieder ſehr mancherley, als Hymni cletici, bey dem Anfange des Feſtes der beſondern Gottheiten, zu ihrer Bewillkommung, und apopemtici, bey dem Ende deſſelben, gleichſam Abſchied von ihnen zu nehmen, geſungen, welchem gemäß denn auch die erſtern kurz, die letztern lang waren; propemtici, um von den Göttern eine glückliche Reiſe zu erlangen; phyſici, welche die Natur irgend einer Gottheit erklärten; mythici oder allegorici, welches dieſes Lob unter der Hülle irgend einer Allegorie enthielten; genealogici, welche die Abkunft der Gottheiten beſangen; peplasmeni, in welchen irgend etwas zu einer Gottheit erhoben wurde; euctici, welche Bitten um irgend ein Gut enthielten; apeuctici, um irgend ein Uebel abzuwenden, u. d. m. In den mehreſten war indeſſen dieſer verſchiedene Innhalt unter einander vermiſcht, daher denn auch eine andere Abtheilung derſelben, nach den verſchiedenen Gelegenheiten, bey welchen, und nach der Art, auf welche ſie geſungen wurden, die beſſere iſt. Proſodieen (προσόδια ſcil. μέλη) hießen diejenigen, welche während den feyerlichen Umgängen geſungen wurden, und deren Sylbenmaaß dem Ariſtides Quintilianus zu Folge, entweder aus einem Pyrrhichius, einem Jamben und einem Trochäus, oder aus einem Pyrrhichius und drey Jamben, oder aus einem Trochäus, einem Jamben, einem Spondeus und einem Pyrrhichius beſtand; Hyporchemata, tanzend geſungen, wann das Opfer auf dem Altare brannte; Staſimen, ſtehend vor dem Altare geſungen, und in dem Asclepiadiſchen Sylbenmaaße abgefaßt; Katharmen, bey den Reinigungen geſungen; Teleten, beſondre Anrufungen der Gottheiten, bey den Opfern geſungen; Ephymnen, wenn die Proceſſion von dem Altare ſich entfernte. S. übrigens den Art. Hymne. — **Dithyramben**, die beſondern Lobgeſänge auf den Bacchus, und bey ſeinen Feſten geſungen; allein denn doch nicht Ausſchließungsweiſe auf dieſe Gottheit eingeſchränkt; weil, unter andern, Simonides einen auf den Apoll verfertigt hat. S. übrigens den Art. Dithyramben. — **Päanen**, urſprünglich Geſänge auf den Apoll, dann auch auf den Mars, endlich auf alle Götter, und ſogar auf Menſchen; einige Dichter gaben indeſſen ihren Geſängen, auf die erſtere Gottheit, den Nahmen von **Nomen**, weil ſie ſolche nach eben der Weiſe abfaßten, nach welcher urſprünglich die Nomen geſungen wurden, und die, dem Pollux zu Folge (L. 4. c. 10.) aus fünf, in verſchiedenen Sylbenmaaßen abgefaßten Theilen beſtanden. Eine andre Art von Geſängen auf den Apoll hatte, von der Wiederholung eines Verſes darin, den Nahmen Philelie, und die Päane auf andere Gottheiten zum Theil, bey den verſchiedenen Völkern, auch verſchiedene Nahmen, wie z. B. der, zum Anfange eines Treffens, dem Mars geſungene Geſang, Enyalius, der, auf die Ceres, Perſephone, u. a. m. Litterariſche Nachr. von dem Päan, liefert unter andern Quadrio, in ſeiner Storia e ragione d'ogni poeſia, Vol. II. Lib. I. S. 494 u. f. — **Scolien** (ſ. die, bey dem Art. Lied angeführten Abhandlungen des la Nauze.) — Die verſchiedenen **Siegsgeſänge** (ἐπινίκιον ſc. ᾆσμα, zu welchen die Gedichte des Pindar gehören.) — Die verſchiedenen **Hochzeitgeſänge**, als der Hymenäus, Katakoimeſis, Epithalamion und Egerſis oder Diegerticus — die verſchiedenen Arten von Encomien oder Lobgeſängen — die Prodmen, Parthenien, Epoden, u. d. m. über deren verſchiedene Form, Sylbenmaaße und Bau, unter andern die verſchiedenen Memoires ſur la Muſique ancienne von Hrn. Bürette in dem 11ten, 14ten, 19ten, 23ten und 26ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. nachzuleſen ſind. — —

lyriſche Dichtungsarten der Italiener: Sie ziehen überhaupt Dichtungsarten hieher, welche weder zum Singen gemacht ſind, noch Empfindungen darſtellen, als Räthſel, Embleme, u. d. m. wahrſcheinlicher Weiſe, weil ſie ſolche ſonſt nicht gut unterbringen können, und doch gerne alles claſſificiren wollen. Ich begnüge mich alſo mit Anführung der wichtigern; als **Sonett** (ſ. den Artikel) **Canzone**, und die verſchiedenen Arten derſelben, ingleichen **Catenen**, **Monilen**, **Barzeletten** und **Ritondellen** (ſ. den Artikel Lied) **Villanellen**, Geſänge, in welchen die Liebe der Landleute und Schäfer behandelt wird. — **Villotten**, Trinklieder im neapolitaniſchen und ſicilianiſchen Dialect — **Maggiolaten**, Canzonen, im Sylbenmaaße der Ballade, und bey dem Setzen der Mayenbäume geſungen — *Canti Carnialeſci*, oder **Karnavalslieder** — **Oden** (ſ. den Artikel) — **Seſtinen** (ſechszeilige Stanzen, wo wenigſtens drey Zeilen einen vollen Sinn haben, und die Reime der erſten Stanze, die immer aus einem Hauptworte beſtehen ſollen, in den folgenden, jedoch nicht an eben der Stelle, beybehalten werden müſſen. Die Anzahl dieſer Stanzen muß entweder auf 6. oder 12 oder 18 ſich belaufen — **Diſteſen** (Canzonen von acht Stanzen, deren jede aus 7 Zeilen beſteht, wovon die erſte, durch alle Stanzen hindurch, mit den folgenden erſten Zeilen reimet; doch giebt es auch Diſteſen, welche davon abweichen.) — **Serventeſen** (Terzinen, welche aber vermittelſt des 2ten Reimes der erſten, und des erſten Reimes der zweyten Stanze gleichſam an einander gekettet ſind; doch finden auch hier Abweichungen Statt.) — **Zingareſchen** (Eine Art von Terzinen, in welchen Zigeuner redend eingeführt werden.) — **Cobbole** (Das ſpaniſche Coplas und franzöſiſche Couplet, urſprünglich aus zweyzeiligen mit einander gereimten Verſen beſtehend, und hernach aus vierzeiligen, in welchen der erſte und letzte, und der zweyte und dritte mit einander reimen.) — **Siciliane** (Geſänge aus Hendekaſyllaben beſtehend, ſo daß ſie nach einer gewiſſen, bey den ſicilianiſchen Seefahrern üblichen Weiſe, geſungen werden können, und wovon immer zwey und zwey mit einander reimen.) — **Mattinaten** (Nichts als Octaven, deren letzte Zeile aber immer, durch alle Stanzen hindurch, wenn nicht ganz, doch zum Theil, wiederholt wird.) — **Madrigal** (Urſprünglich Darſtellung ländlicher, einfältiger Empfindungen, das aus nicht minder als aus ſechs, und aus nicht mehr als eilf, höchſtens 15 Verſen beſtehen ſoll, welche Verſe gewöhnlich wieder drey verſchiedene Abtheilungen haben. Von dieſer Form weicht es indeſſen ſehr oft ab; und die längern nannte man Madrigaleſſen, ſo wie die, welche ernſthaften Innhalts ſind, Madrigalonen. Madrigali a Corona waren achtzeilige Stanzen, deren zweyte ſich mit dem letzten Verſe der erſten anfieng, und deren letzte ſich mit dem erſten Verſe der erſtern endigte. Die frühern ſollen von Lemmo di Piſtoja geſchrieben, und von Caſella, deſſen Dante gedenkt, in Muſik geſetzt worden ſeyn (S. Arteaga Geſch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 192 d. d. Ueberſ.) Zur Zeit des ältern Lorenzo de' Medici fieng man an, dieſe Art von freyem Gedichte, in Muſik zu ſetzen, da man vorher keine andere, als ſolche, welche von Anfang bis zu Ende in einem durchaus beſtimmten Sylbenmaaße abgefaßt waren, geſungen hatte; und alle dieſe, in Muſik geſetzten Gedichte, nannte man nur Canto; So entwickelte ſich allmählig die) — **Cantate** (S. dieſen Artikel, und, über alles, was die Italiener zu der lyriſchen Dichtkunſt rechnen, das 2te B. des 2ten Th. von des Quadrio Storia e ragione d'ogni poeſia, oder den 3ten Bd. Mil. 1742. 4. und Creſcimb. iſtor. L. 2 und 3. Bd. 1. S. 181. u. f.) Uebrigens ſoll die älteſte Gattung der lyriſchen Poeſie in Italien, dem Arteaga (a. a. O. S. 188.) zu Folge, die **Ballata** ſeyn. — —

Lyriſche Dichtungsarten bey den **Spaniern**: Auſſer den, von den Provenzalen und Italienern angenommenen und den Spaniern, mit den übrigen Völkern Europens, gemeinen, lyriſchen Dichtungsarten, als Ode, Sonett (ſ. dieſen Artikel) u. d. m. ſind ihnen eigen die **Romanze** (ſ. dieſen Artikel) und e. a. (ſ. den Art. **Lied**.) —

Lyriſche Dichtungsarten der **Franzoſen**: Auſſer denjenigen, welche ſie mit andern gemeinſchaftlich beſitzen, als Ode, Sonett, Madrigal u. a. m. und ihren Chanſons, die entweder Liebe oder Wein beſingen, ſind ihnen eigen: der Chant royal (jetzt aus der Mode, welcher aus 5 Strophen, und jede dieſer aus eilf Alexandrinern beſteht; wovon der erſte und dritte, der zweyte und vierte, der 5te und 6te, der 7te, 8te und 10te, der 9te und 11te mit einander reimen, und wovon der letzte in allen 5 Strophen am Ende wiederholt werden muß.) — Das **Rondeau** (aus dreyzehn Verſen, von acht oder zehn Sylben beſtehend, und wovon immer fünf weibliche und acht männliche, oder fünf männliche und acht weibliche Reimen ſind, die, nach dem 5ten Verſe, einen Ruhepunkt, und hinter dem achten und hinter dem letzten Verſe einen Refrain haben, der aus den Anfangszeilen des erſten Verſes beſteht, das aber denn doch Abänderungen zuläßt, nämlich auch aus 6 vierzeiligen Stanzen beſtehen kann, ſo daß die vier Verſe der erſtern am Schluſſe der folgenden vier Stanzen, ihrer Reihe nach, wiederhohlt werden, und die ſechſte ſich mit der Anfangszeile der erſten ſchließt.) — Das **Triolet** (Eine Art von Rondeau, welchem nur zwey Reime geſtattet ſind, deſſen erſter Vers hinter dem dritten, und deſſen beyde erſte Verſe hinter dem fünften wiederholt werden müſſen.) — Das oder der **Lai** (Ein aus kleinen Verſen beſtehendes, mit noch kleinern Verſen durchſchnittenes Gedicht, welches nur zwey Reime zuläßt.) — Das **Virelai** (Eine längere Art deſſelben, in welchem die beyden erſten Zeilen ganz, oder zum Theil öfterer wiederholt werden müſſen.) — Ferner gehört hieher das **Vaudeville**, Spottlied auf Sitten, nicht auf Perſonen, deren Panard (Theatr. et Oeuvr. Par. 1763. 12. 4 Bd.)

4 Bd.) und J. Joſ. Vade († 1757. Oeuvr. 1758. 12. 3 Bde. 1785. 8. 4 Bde.) vorzüglich geliefert haben; und deſſen Urſprung, dem Nahmen nach, Juvenel de Carlencas (Verſuch einer Geſchichte der . . . Künſte 2ter Th. S. 20. d. U.) nach Vire, einer Stadt in der Normandie, ſetzt, und deſſen Urheber Olivier Baſſelin geheißen haben ſoll. Uebrigens geben von dieſen Dichtarten noch nähern Unterricht die Elemens de la Poeſ. franc. Bd. 2. S. 152 u. f. — —

· Lyriſche Dichtungsarten bey den Engländern: Auſſer den allgemeinen, als Ode, Romanze, Ballade, u. d. m. bezeichnen ſie ihre **Lieder** (ſongs) noch, nach Maßgabe des Innhaltes, mit andern Nahmen, als Catch (eine Art von Rundgeſang) Ditty, Dirge (ein Geſang traurigen Innhaltes) Glee (fröhlichen Innhaltes.) — —

# Lyriſche Versarten.

Vor noch nicht langer Zeit hatten die deutſchen lyriſchen Dichter ſehr eingeſchränkte Begriffe von den lyriſchen Versarten in ihrer Sprache. Faſt alles war durch das ganze Gedicht entweder in Jamben, oder Trochäen geſetzt; und die größte Mannichfaltigkeit ſuchte man darin, daß der jambiſche, oder trochäiſche Vers bald länger, bald kürzer gemacht wurde. Um das Jahr 1742 fiengen Pyra und Lange an, einige alte lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Versarten in der deutſchen Sprache zu verſuchen *): die Sache fand bald Beyfall, und nach ihnen hat das feine Ohr unſers Ramlers die erſten Verſuche zu größerer Vollkommenheit gebracht. Klopſtok und einige ſeiner Freunde ſind nicht nur nachgefolget, ſondern der Sänger des Meſſias, der zuerſt dem deutſchen Ohr den wahren Hexameter hat hören laſſen, hat auch einen großen Reichthum fürtrefflicher lyriſcher Versarten, theils von den Griechen für unſre Sprache entlehnet, theils neu ausgedacht. Wer ſie will kennen lernen hat nur die Sammlung ſeiner Oden in die Hand zu nehmen, wo die Versarten allezeit zu Anfang jeder Ode durch die gewöhnlichen Zeichen ausgedrukt ſind. Wir laſſen es dahin geſtellt ſeyn, ob nun würklich, wie der kühne Dichter irgendwo zu verſichern ſcheinet *), unſre lyriſche Verſe vor den griechiſchen ſelbſt einen Vorzug haben. Es iſt bereits angemerkt worden, daß zum eigentlichen Liede unſre alten lyriſchen Verſe ſich beſſer ſchiken, als die, aus mehrern Arten der Füße zuſammengeſetzten. Doch hievon wird an einem andern Orte umſtändlicher geſprochen werden **).

◆ ◆

Ueber die deutſchen lyriſchen Versarten ſ. unter andern Hrn. Ramlers Batteux, I. S. 191 u. f. n. Ausg. — Ueber Sprache und Dichtkunſt, Hamb. 1779. 8. S. 291.

---

*) In den freundſchaftlichen Liedern.

*) In der Ode: der Bach.

**) S. Versart; Sylbenmaaß.

# M.

## Machtſpruch.

(Redende Künſte.)

Ein Saz, der ſich durch eine vorzügliche Kraft der Wahrheit, oder durch beſondere Größe auszeichnet, oder auch von der Zuverſichtlichkeit, womit der Redner ihn vorträgt, Stärke oder Gewißheit bekommt. Cicero hat die in der Rede hervorſtechenden Gedanken Lichter, lumina Orationis, genennt; die Machtſprüche könnten Blize, fulgura Orationis genennt werden. Von dieſer Art iſt der Ausſpruch des Stoikers Hierokles: die Wolluſt für den lezten Endzwek halten, iſt eine Lehre für H.... *). Dieſe wenigen Worte zeigen uns die Lehre der ausgearteten Epikuräer **) in einem Lichte, das uns ihre völlige Falſchheit und Niederträchtigkeit anſchauend erkennen läßt. Von dieſer Art iſt auch das Wort des Philoſophen Bias; als einige nichtswürdige Kerle, mit denen er ſich auf der See befand, bey entſtandenem Sturm zu beten anfiengen, ruft er ihnen zu: Schweiget ihr! damit die Götter nicht merken, daß ihr da ſeyd †).

Der Charakter der Machtſprüche beſteht demnach in Wahrheit, oder Größe, mit ungemeiner Kürze und Nachdruk verbunden. Sie bewürken ohne Veranſtaltung Ueberzeugung und Bewundrung, und man fühlt ſich dabey ſo mächtig ergriffen, daß man nicht anders denken, oder empfinden kann. Sie gehören deswegen unter die höchſten und wichtigſten Schönheiten der Beredſamkeit und Dichtkunſt, weil ſie wichtige und zugleich dauerhafte Eindrüke machen. Was man erſt durch langes Nachdenken würde erkennet, oder nach langem Beſtreben würde gefühlt haben, kommt uns dabey plözlich, und wie durch ein Wunderwerk in das Gemüth. Sie ſind als koſtbare Juwelen anzuſehen, ſowol durch den Glanz ihrer Schönheit, als durch innerlichen Werth, höchſt ſchäzbar.

Man ſieht wol ein, daß nur die größten Geiſter fähig ſind, ſolche Machtſprüche zu thun: Köpfe, denen nach langem und gründlichem Nachdenken die wichtigſten ſittlichen Wahrheiten in der höchſten Klarheit ſo geläufig worden, daß ſie dieſelben mit dem volleſten Nachdruk auf die einfacheſte und kürzeſte Art ſagen können; Seelen, die durch lange Uebung ihrer ſittlichen Kräfte ſie zu einer Höhe gebracht haben, wo ihnen leicht wird, was andern ſtarke Anſtrengung koſtete.

Wenn der Redner ein Mann von Anſehen iſt, für deſſen Denkungsart wir zum voraus eingenommen ſind, ſo hat ein Machtſpruch, deſſen Wahrheit wir nicht einſehen, in ſeinem Munde die Kraft uns zu überreden. Die Denker ſelbſt unterſtehen ſich kaum an den Anſprüchen, die große Männer mit völlig zuverſichtlichem und entſcheidendem Ton vortragen, zu zweifeln; aber für andre, ſelber wenig denkende Köpfe, macht das Vorurtheil des Anſehens ſie völlig zu unzweifelhaften Wahrheiten. Ein ſolcher Mann darf nur, um alle ſeine Zuhörer von einer gewiſſen Claſſe plötzlich gegen eine Meynung einzunehmen, ihrer mit Verachtung erwähnen. Wenn er z. B. einen Satz etwa ſo anfienge: *Es hat Narren gegeben, die dieſes, oder das geglaubt haben*; ſo kann er ſicher ſeyn, daß der groſte Theil ſeiner Zuhörer ſich nun nicht getraut, dieſe Sache zu glauben. Solche Machtſprüche gehören unter die Kunſtgriffe zur Ueberredung. Hingegen werden ſie auch den denkenden Köpfen, wenn der Redner ſelbſt ein Mann von zweifelhaftem Anſehen iſt, nur lächerlich. Darum ſollen junge Redner und Schriftſteller, deren Anſehen noch nicht feſte geſetzt iſt, fürnehmlich in Sachen, die noch einigem Zweifel unterworfen, ſich ſolcher Machtſprüche, wodurch ſie wegen ihres geringen Anſehens mehr verderben als gut machen würden, ſich ſorgfältig enthalten.

---

*) Ἡδονη τελος πορνης δογμα. S. Aul Gell. Noct. L. IX. c. 5.

**) Der ausgearteten; denn Epikur war ein wahrer Philoſoph, der ſo niedrig nicht dachte, wie ſeine ſpäteren Nachfolger, die den wahren Geiſt ſeiner Lehre nicht zu faſſen vermochten.

†) Diog. Laert.

## Mahlerey. Mahlerkunſt.

Dieſe ſo durchgehends gefallende und angenehme Kunſt ſcheinet auf den erſten Blik blos für die Beluſtigung des Auges und für ſanftes Ergötzen zu arbeiten: aber eine überlegtere Betrachtung zeiget ſie uns in höherer Würde. Wahrſcheinlich iſt ſie in ihrer erſten Jugend, wie die andern ſchönen Künſte, eine bloße Beluſtigerin geweſen. Schon in den Farben allein, wenn auch keine Zeichnung dazu kommt, liegt Annehmlichkeit; noch halb wilde Völker werden davon gerührt, ſammeln die ſchönſten Federn der Vögel, um ihre Kleider damit zu ſchmüken, die lebhafteſten bunten Muſcheln und die glänzendſten Steine, um Zierrathen davon zu machen. Vielleicht hat es lange gewähret, ehe man gewahr worden, daß Farben, mit Zeichnung verbunden, ein noch mannichfaltigeres Ergötzen verurſachen; denn das Wachsthum der Kenntniſſe und des Geſchmaks iſt unbegreiflich langſam. Aber erſt, nachdem man dieſes gemerkt hatte, würde der erſte Keim der Mahlerey gebildet, die in ihrer urſprünglichen Natur nichts anders iſt, als eine Nachahmung ſichtbarer Gegenſtände auf flachem Grund, vermittelſt Zeichnung und Farbe.

Schwerlich wird dieſe Nachahmung in den erſten Zeiten etwas anderes zum Grunde gehabt haben, als die Beluſtigung der Sinnen und der Einbildungskraft, die überall bey gemahlten Gegenſtänden ſich mehr vorſtellt, als die Sinnen würklich empfinden. Aber ſchon bey dieſer eingeſchränkten Abſicht hatte die Mahlerey ein edles und weites Feld zur Uebung vor ſich: edel, weil ſie die allweiſe und allwolthätige Natur nachahmete, die überall Lieblichkeit in Farben und Formen verbreitet hat; weit, weil die Mannichfaltigkeit des Angenehmen dieſer Art unermeßlich iſt. Noch itzt, da die Kunſt durch manches Jahrhundert und durch die Anſtrengung der gröſten Genien in ihren Kräften und Abſichten erhöhet worden, iſt ſie, auch in ihrem eingeſchränkteren Weſen allein betrachtet, eine Kunſt, die mit Ehren neben der Poeſie und Muſik ſtehen kann.

Alles, was die ſo mannichfaltigen und zum Theil ſo reichen Scenen der lebloſen und lebenden Natur, durch ihre Anmuthigkeit und durch ſo manchen Reiz vortheilhaftes in uns würken, kann auch dieſe vornehmſte Nachahmerin derſelben ausrichten. Sie befördert in empfindſamen Seelen die Fähigkeit feineres Vergnügen zu fühlen, die der Menſch vor dem Thier voraus hat, und mildert dadurch ſeine ne Gemüthsart: ſie macht, daß der Saamen des Geſchmaks an Uebereinſtimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung und Schönheit, in der Seele aufkeimet, und treibet ihn allmählig bis zur Stärke einer erwachſenen Pflanze; ſogar die erſten Keime des ſittlichen Gefühls werden durch ſie ausgetrieben *). Wer wird nicht geſtehen, daß die Kunſt, alle reizenden Scenen der ſichtbaren Natur uns in wolgerathenen Nachahmungen vorzulegen, eine Kunſt von ſchätzbarem Werth ſey **)?

Aber die Mahlerey hat noch etwas gröſſeres in ihrer Natur, als dieſes iſt: durch Philoſophie geleitet, hat ſie einen höhern Flug genommen. Sie hat gelernt den Menſchen nicht blos zu ergözen, ſondern ihn auch zu unterrichten, ſein Herz zum Guten zu lenken, und jede Art heilſamer Empfindungen lebhaft in ſeinem Gemüthe zu erweken; das Feuer der Tugend in ihm anzuflammen, und die Schreknisſe des Laſters ihm zur Warnung empfinden zu laſſen. Ariſtoteles hat ſchon angemerkt †), daß es Gemählde gebe, die eben ſo kräftig ſind einen laſterhaften Menſchen in ſich gehen zu machen, als die moraliſchen Lehren des Weltweiſen; und Gregorius von Nazianz erwähnt in einem ſeiner Gedichte eines würklichen Beyſpiels hievon. Eine höchſt wunderbare Würkung der Zeichnung und der Farben, die freylich das menſchliche Genie in ſeiner höchſten Kraft nicht würde erfunden haben, wenn nicht die Natur dies wunderbare Problem zuerſt aufgelöſt hätte. Sie iſt es, die uns denkende, innerlich und unſichtbar handelnde, nach Gutem und Böſem ſtrebende, Vergnügen und Schmerzen fühlende Weſen ſichtbar gemacht hat. Denn der menſchliche Körper iſt nach ſeiner äußern Geſtalt im Grunde nichts anders, als ſeine ſichtbare Seele mit allen ihren Eigenſchaften *). Sanft und liebenswürdig iſt eine wolgeſchaffene weibliche Seele, ſtark, unternehmend und verſtändig die männliche; beydes zeigen uns die Formen ihrer Körper. Es liegt keine gute noch böſe Eigenſchaft in der Seele, die wir nicht durch Geſtalt und Farbe des Körpers fühlten. Alſo kann der Mahler ſo gut die höhere, unſichtbare, ſittliche Welt, als die gröbere, körperliche mahlen.

Zwar nicht in dem ganzen Umfang und mit allen kleinen Aeußerungen, wie es die Beredſamkeit und Dichtkunſt thun; denn die Mahlerey läßt uns nur den Geiſt, nur das Kräftigſte und Fühlbareſte davon ſehen; aber mit deſto mehr Nachdruk. Der liebenswürdige Blik eines ſanften, der wilde Blik eines zornigen Gemüthes, geben uns weit lebhaftere Empfindungen, als wenn wir den einen oder den andern Zuſtand der Seele, die durch dieſe Blike ſich zeigen, in der lebhafteſten Ode leſen würden. Dieſes fühlt jeder Menſch. Ein Blindgebohrner wird gewiß nie ſo ſchnell die Würkung der Liebe aus den Reden der liebenswürdigſten Schönen empfinden, als der Sehende, der taub wäre; auch wird die ſtärkſte Drohung durch Worte nie ſo ſchnell noch ſo lebhaft in das Herz dringen, als ein grimmiger Blik des Auges von einem drohenden Geſichte. Und eben dieſes läßt ſich von jeder Empfindung behaupten. Was alſo die Mahlerey in den Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt an Ausdehnung gegen die redenden Künſte verlieret, das gewinnt ſie an Kraft, die die Kraft der Rede weit übertrifft. Der Muſik ſteht ſie an Lebhaftigkeit der Würkungen nach*), aber unendlich übertrifft ſie dieſelbe an Ausdehnung ihrer Vorſtellungen.

---

*) S. Künſte, nicht weit vom Anfange des Artikels III Th. S. 71 f.

**) Man ſehe auch den Artikel Landſchaft.

†) Polit. Lib. V.

*) S. Schönheit.

Dieſe Betrachtung über die Natur und die Kräfte der Mahlerey leitet uns natürlich auf Erwegung der Anwendung, die man davon machen kann, wenn kluge Ueberlegung das Genie des Künſtlers leitet. Es wäre ſehr zu bedauern, wenn eine ſo reizende und zugleich mit ſo lebhafter moraliſcher Kraft reichlich verſehene Kunſt nicht in dem ganzen Umfang ihrer Würkung angewendet würde.

Zuerſt dienet ſie alſo, wie bereits angezeiget worden, die mannichfaltigen Scenen der lebloſen Natur vorzuſtellen, die in mehrern Abſichten unſre ganze Aufmerkſamkeit verdienet. Dieſes iſt vorzüglich das Geſchäft des Landſchaftmahlers. Von der Mannichfaltigkeit und dem Nutzen ſeiner Arbeit haben wir in einem beſondern Artikel ausführlich geſprochen**).

Auch die durch den Fleiß der Menſchen verſchönerte Natur iſt hier nicht zu vergeſſen: Landſchaften mit Ausſichten auf ſchöne Gebäude, auch wol bloße Proſpekte, da die Gebäude die Hauptſache ausmachen. Wir haben ſchon anderswo erinnert, daß die Werke der Baukunſt eben den vortheilhaften Einfluß auf uns haben können, den die Schönheit der lebloſen Natur hat †). Wer kann die Werke eines Canaletto in Dresden ſehen, ohne beynahe alle die ſanften Rührungen dabey zu fühlen, die uns die Ausſichten auf die Natur empfinden laſſen?

Selbſt die einzelen kleineren Kunſtwerke der Natur, die Blumen, in ihren ſo unendlich mannichfaltigen und immer ergötzenden Geſtalten, und in dem lieblichen Glanz, oder in dem Reichthum ihrer Farben, ſind ein nicht unſchätzbarer Gegenſtand des Geſchmaks, der allemal dabey gewinnet. Da es nicht möglich iſt, ohne beträchtlichen Aufwand, der ſelbſt das Vermögen der meiſten Reichen überſteiget, dieſen angenehmen Theil der irdiſchen Schöpfung aus allen Gegenden des Erdbodens zu ſammlen, und in Natur zu beſitzen; ſo muß die Kunſt des Mahlers darin uns zu Hülfe kommen, und dieſe Gattung des Reichthums der Natur uns genieſſen laſſen.

Dieſe Anmerkungen ſind ohne Einſchränkung auch auf die Schönheiten der Natur im Thierreich anzuwenden, und um ſo viel mehr, da dieſe ſchon von einer etwas höhern Art ſind, weil ſie Bewegung, Leben und Empfindung haben; weil ſich bey dem beträchtlichſten Theile derſelben bereits ein innerer ſittlicher Charakter in der äuſſern Form zeiget. Man muß gar ſehr der feinern Empfindungen beraubet ſeyn, wenn man auf dieſen merkwürdigen Theil der Schöpfung ohne lebhaftes Intereſſe ſehen kann; wenn man nicht mannichfaltige, ſowol ergötzende, als ſonſt ſehr vortheilhafte Rührungen dabey empfindet. Darum ſoll die Kunſt des Mahlers uns auch zur genauen Betrachtung dieſer Gegenſtände loken.

Es ließe ſich behaupten, daß alle Arten der bis hieher erwähnten Vorſtellungen in gewiſſem Sinne noch unentbehrlicher ſeyen, als Gemählde von hiſtoriſch ſittlichem Inhalt. Dieſes Paradoxum anzunehmen, darf man nur bedenken, daß der Mangel der letztern auf andre Weiſe, nämlich durch das Schauſpiel, kann erſetzt werden, da er in Abſicht auf jene Gegenſtände durch nichts zu erſetzen iſt. Wenn es alſo nützlich iſt, wie daran nicht kann gezweifelt werden, daß der Menſch von dem mannichfaltigen Reichthum der Natur ſo viel kenne, als möglich iſt, ſo muß die Mahlerey zu dieſem Behuf nothwendig herbey gerufen werden.

---

*) S. Künſte gegen das Ende des Artikels.

**) S. Landſchaft.

†) S. Baukunſt.

Sie kann auf gar verſchiedene Arten uns die Schätze der Natur vorlegen. Die den wenigſten Aufwand erfodert, iſt die, welche erſt ſeit einigen Jahren mit dem gehörigen Eifer betrieben wird, durch die Verbindung der Arbeiten des Pinſels und des Grabſtichels. Man hat bereits eine beträchtliche Anzahl ſehr ſchätzbarer Werke, darin auf dieſe Art das Merkwürdigſte aus dem Pflanzen- und Thierreich vorgeſtellt wird; und kürzlich hat man angefangen auf eine ähnliche Art Landſchaften zu machen *). Ich wünſchte ſehr, daß ein Künſtler in Dresden auf eben dieſe Weiſe den anſehnlichen Vorrath der vorhererwähnten Proſpekte des Canaletto herausgäbe. Dieſes würde für Künſtler und Liebhaber ein neues Feld eröffnen.

Wem noch mehr Aufwand erlaubt iſt, der kann durch den Mahler ſeine Zimmer mit den mannichfaltigen Schönheiten der Natur auszieren laſſen. Wie viel beſſer würde nicht dieſes ſeyn, als der itzt ſo durchgehends in den Palläſten der Groſſen herrſchende Geſchmak durch goldene, blos durch eine wilde phantaſtiſche Zeichnung ſonderbare Zierrathen das Auge zu reizen? Und was ſieht es denn endlich, nachdem man es mit ſo viel Aufwand gleichſam betäubet hat? Nichts als reiche Kleinigkeiten, die den weſentlichen Charakter des itzt herrſchenden Geſchmaks ausmachen. Wenn ich mir vorſtelle, durch was für eine Mannichfaltigkeit der bewunderungswürdigſten Scenen aus der Natur die unzähligen Wände weitläuftiger Palläſte könnten ausgeſchmükt werden, und denn ihre gewöhnliche gegenwärtige Verzierungen betrachte; ſo erweket dieſes in meiner Phantaſie das Bild irgend einer barbariſchen Königin Indiens, die ſich ungemein geziert glaubt, wenn Naſe, Ohren und Stirne mit ſtrozenden, aber ſehr übel angebrachten Juwelen behangen ſind.

Bey dem gegenwärtigen Mangel öffentlicher Nationalgebäude, wo die, die lebloſe Natur ſchildernde Mahlerey ihre Kräfte zeigen könnte, iſt in groſſen und reichen Städten doch noch eine Gelegenheit vorhanden, wo ſie gebraucht werden kann: die Schaubühne, vornehmlich die für die Oper beſtimmt iſt. Hier hat dieſes Fach der mahleriſchen Kunſt noch Gelegenheit vieles zu thun. Wer es nicht einſieht, daß durch das Kunſt- und Geſchmakreiche der Opern-Decorationen der Geſchmak des Volkes erhöhet und verfeinert werden kann, der erkennet noch nicht allen Einfluß der ſchönen Künſte auf das menſchliche Gemüth, wird auch nicht erklären können, warum in den gröſſern Städten Italiens in der Claſſe der gemeineſten Bürger oft mehr wahrer Geſchmak angetroffen wird, als in manchem andern Land unter den vornehmſten *).

Das, was hier von der Anwendung der Mahlerey geſagt wird, hat gar nicht die Meynung, als ob wir dächten, kein Volk könne ohne dergleichen koſtbare Veranſtaltungen glüklich ſeyn. Wir dringen blos darauf, daß dieſe, ſo wie andre Künſte, da ſie einmal eine unausbleibliche Folge des Ueberfluſſes ſind, und würklich mit vielem Aufwand mißbraucht werden, beſſer recht gebraucht und von wahrem und groſſem Geſchmak geleitet werden ſollten. Hat man einmal Mahler, und verſchwendet man Summen für ſie, ſo iſt es aller-

---

*) Man ſehe in dem Artikel Landſchaft III Th. S. 143. die Anmerkung.

*) S. Oper.

allerdings wichtig, daß man auch auf die beſte und edelſte Anwendung ihrer Kunſt denke.

Aber noch höher erhebt ſich die Mahlerey durch die Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt. Hier kann der Mahler mit dem epiſchen und dramatiſchen Dichter, mit dem Redner und dem Philoſophen um den Rang ſtreiten. Wir können die mahleriſchen Vorſtellungen aus der ſittlichen Welt in zwey Hauptgattungen eintheilen. Die erſte ſtellt uns die ſittliche Natur in Ruhe vor; die andre mahlt ſie in Handlung: jede iſt wieder entweder hiſtoriſch, oder allegoriſch. Es könnten wol noch andre Eintheilungen gemacht werden; aber wir dürfen uns nicht in Subtilitäten vertiefen. Alſo: gerade zum Zwek.

Die gemeineſte Art iſt hier das Portrait, und die meiſten Gemählde dieſer Art gehören zur erſten Claſſe, die die Natur in Ruhe vorſtellt. Aus dem, was wir über den Charakter des Portraits in ſeinem Artikel *) ſagen werden, läßt ſich der Grad ſeiner Wichtigkeit beſtimmen. Alle Arten der würklich vorhandenen menſchlichen Charaktere können uns dadurch vorgeſtellt werden, und daraus allein erhellet ſchon ſeine Wichtigkeit. Der Phyſiognomiſte findet hier reichen Stoff, um ſeine Kenntniſſe zu erweitern.

Zunächſt an dieſer Art liegt das Ideal einzeler Menſchen, für welches wir anderswo den Namen des Bildes vorgeſchlagen haben **). Aber es erfodert ſchon einen größern Mann, als das bloße Portrait; und kann von großer Würkung ſeyn. Es dienet zur Vorſtellung der Heiligen, der Helden und überhaupt großer Charaktere. Indem es uns Menſchen von höherer Denkungsart und höhern Empfindungen vorſtellt, als wir ſie in der Natur zu ſehen gewohnt ſind, dienet es zur Erhebung des Gemüthes *). Hieher gehören endlich auch einzele allegoriſche Bilder, die Tugenden, Laſter, Eigenſchaften, ſittlich handelnder Weſen vorſtellen.

Hierauf folget das Gemählde, welches wir die Moral nennen **); es iſt mehr unterrichtend als rührend, und kann ſowol die Natur in Ruhe, als in Handlung vorſtellen, wie an ſeinem Orte gezeiget worden. Nach dieſer Gattung kommt die eigentliche Hiſtorie, davon beſonders umſtändlich gehandelt worden †). Hier wird die ſittliche Natur in voller Thätigkeit vorgeſtellt; die Abſicht der Hiſtorie geht aber mehr auf Empfindung, als auf Unterricht. Endlich folget die große Allegorie, die ſchwerſte aller Gattungen, von welcher auch ſchon beſonders geſprochen worden ††).

Dasjenige, was wir über die Anwendung des Theiles der Mahlerey geſagt haben, die ſich mit der lebloſen Natur beſchäfftiget, erleichtert das, was hier über den Gebrauch der ſittlichen Mahlerey zu ſagen iſt. Man ſieht überhaupt, daß ſie auf unzählige Weiſe vortheilhaft auf den Verſtand und auf die Empfindungen würken könne. Da der Mahler alle guten oder ſchlimmen Eigenſchaften des ſittlichen Menſchen auch dem körperlichen Auge ſichtbar machen, und dadurch Charaktere, Beſtrebungen der innern Kräfte, Empfindungen von allen Arten nachdrüklich vorſtellen kann: ſo darf er, um ſehr nützlich zu ſeyn, nur gut geleitet werden.

Die Griechen glaubten, nicht ohne guten Grund, daß die Vorſtellungen ihrer Götter und Helden, zur Unter-

---

*) S. Portrait.

**) Artikel Hiſtorie II Th. S. 623.

*) S. Statue.

**) S. Moral.

†) Artikel Hiſtorie.

††) S. Allegorie I Th. S. 71 ff.

ſtützung der Religion und des patriotiſchen Eifers ſehr dienlich ſeyn; und die römiſche Kirche, der gewiß Niemand eine höchſt feine Politik zur Unterſtützung ihrer Lehre und ihrer Hierarchie abſprechen wird, braucht die Gemählde ihrer Legenden mit großem Vortheil. Auch bey dem gemeineſten Volke findet man ſie, wiewol in höchſt elender Geſtalt, was die Kunſt betrifft, und meiſtens von kindiſch abergläubiſchem Geiſte, nach dem Inhalt: und doch ſind ſie auch in dieſer Verdorbenheit nicht ohne Würkung. Daraus läßt ſich leicht abnehmen, was man damit ausrichten könnte, wenn anſtatt dummer Anachoreten, oder pöbelhaft abergläubiſcher Heiligen, ſolche Perſonen vorgeſtellt würden, die eine Zierde der Menſchlichkeit geweſen; wenn anſtatt kindiſcher Hiſtorien, die ihren Werth blos von Aberglauben und Vorurtheil haben, die Thaten vorgeſtellt würden, wodurch die menſchliche Natur ſich in ihrer wahren Größe zeiget; oder auch nur ſolche, wo man den Menſchen in ſeiner eigentlichen wahren Geſtalt, von aller Verſtellung und von dem Unrath der Moden und vieler elenden durch bürgerliche Einrichtungen entſtandenen Verunzierungen befreyt, erbliken würde? Selbſt das blos reine, wahre Hiſtoriſche, das uns Sitten, Gebräuche, Lebensart und Charakter verſchiedener Völker und Stände unter den Menſchen abbildet, kann ſchon ſeinen vielfältigen Nutzen haben.

Darum ſollte man nicht nur die Mahler ermuntern, dergleichen nützliche Gemählde aus der ſittlichen Welt mit der beſten Wahl und dem beſten Geſchmak zu verfertigen, ſondern auch auf Mittel denken, den Gebrauch derſelben ſo viel als möglich iſt zu erleichtern. Da aber das, was wir dieſes Punktes halber bey Gelegenheit der Vorſtellungen aus der lebloſen Natur geſagt haben, ſich leicht auch hierauf anwenden läßt: ſo wäre es überflüßig, hier umſtändlicher zu ſeyn. Ich will nur eins erinnern. Sollte nicht jeder, wenigſtens freye Staat, in dem die ſchönen Künſte einmal eingeführt worden, öffentliche Tempel, oder Porticos haben, die dem Andenken der größten Männer des Staats gewidmet wären, wie in Athen der Porticus, der Pöcile genennt wurde? Sollten nicht da die Bilder und die Thaten dieſer Männer zur Nacheiferung auf das vollkommenſte gemahlt ſeyn? Sollten nicht öffentliche Feyerlichkeiten eingeführt ſeyn, die jenen Eindrüken noch mehr Nachdruk gäben? Mit Vergnügen erinnere ich mich in der Schweiz etwas geſehen zu haben, das hier einſchlägt. In Luzern iſt eine lange Brüke, welche von dem größern Theile der Stadt in den kleinern führet, und, weil ſie mit einem Dache bedekt iſt, eine offene Gallerie vorſtellt. In einer mäßigen Höhe iſt immer zwiſchen zwey gegenüberſtehenden, das Dach unterſtützenden Pfeilern ein Gemählde, deſſen Inhalt ſich auf die Geſchichte der Stadt beziehet. Daher kaum eine anſehnliche Familie in der Stadt iſt, die nicht ihr angehörige Männer in ehrenvollen Rollen auf dieſen Gemählden erblikte.

Nach dieſen Betrachtungen über die verſchiedenen Gegenſtände, und Anwendungen der Kunſt des Mahlers, kommt nun die Frage vor, durch was für Mittel er zu ſeinem Zwek komme, oder was er zu thun habe, um ein lobenswerthes Gemählde zu verfertigen. Man ſieht ohne Mühe, daß alles auf folgende Punkte ankomme: 1. auf eine gute Wahl, oder Erfindung ſeines Stoffs; 2. auf eine geſchikte Anordnung deſſelben; 3. auf richtige Zeichnung; und 4. auf ein gutes Colorit, mit Inbegriff aller guten Eigenſchaften, die von der Farbengebung herkommen. Dieſes ſind gerade die vier Punkte, die der Herr von Hagedorn in der Ordnung, wie ſie hier ſtehen, in ſeinem fürtrefflichen Werk über die Mahlerey, ſehr umſtändlich und gründlich abgehandelt hat. Wir haben jedem Punkt, und manchen Unterabtheilungen derſelben eigene Artikel gewiedmet. Alſo bleibet hier nur noch zu bemerken übrig, wie die Vollkommenheit des Gemähldes überhaupt von dieſen vier Punkten abhänge. Das in ſeiner Art vollkommene Gemählde muß einen dem Geiſt oder Herzen intereſſanten Gegenſtand ſo vorſtellen, daß er nach Maaßgebung ſeiner Art, die beſtmögliche Würkung thue. Dieſes geſchieht, wenn das Auge zu der genauen Betrachtung des Gemähldes angeloket wird; wenn es das Ganze gehörig überſehen und ſeine Art genau erkennen kann; wenn dieſes Ganze einen lebhaften und vortheilhaften Eindruk auf den Geiſt, oder das Herz macht, welcher durch die Betrachtung der Theile immer unterhalten und auch verſtärkt wird.

Ohne gute Wahl, oder geſchikte Erfindung kann das Ganze nicht intereſſant ſeyn. Ich beſinne mich irgendwo ein Stük geſehen zu haben, darin nichts, als der geſchundene und aufgeſchnittene Rumpf eines geſchlachteten Ochſen, aber mit ſo wunderbarer Kunſt vorgeſtellt war, daß man nicht ohne Wahrſcheinlichkeit den Rubens für den Urheber deſſelben hielte. Warum ſoll man doch ein ſolches Stük mit dem Namen eines Gemähldes beehren? Wenigſtens wird doch Niemand ſagen dürfen, daß es ein Werk des Geſchmaks ſey. Es kann auch zu nichts anderm dienen, als daß der Mahler es als ein Studium für das Colorit in ſeiner Werkſtatt habe, ſo wie man bey allen, die die zeichnenden Künſte üben, Bruchſtüke von Statuen, Hände, Füße, halbe Köpfe u. d. gl. in Gyps hangen ſieht.

Von den verſchiedenen Gattungen des intereſſanten mahleriſchen Stoffes iſt bereits hinlänglich geſprochen worden. Auch iſt anderswo angemerkt *), was der Mahler, ſo wie jeder anderer Künſtler, wegen der Wahl und Erfindung überhaupt zu beobachten habe. Er muß aber beſonders als ein Mahler wählen, und dabey vorausſehen, ob der Gegenſtand fähig iſt, wie es die beſondern Bedürfniſſe ſeiner Kunſt erfodern, behandelt zu werden; ob er z. B. ſich ſo anordnen laſſe, daß er auf einmal, als ein Ganzes, dem nichts fehlet, und das ſich dem Auge gefällig darſtellt, könne überſehen werden; ob alles, was dazu gehört, ſo wird können geordnet, gezeichnet, erleuchtet und gefärbt werden, daß das Auge immer gereizt und der Geiſt immer befriediget werde. Es können ſowol in der lebloſen Natur, als in den Handlungen der Menſchen Dinge vorkommen, die der Redner, oder der Dichter ſehr vortheilhaft brauchen könnte, die ſich aber für den Mahler gar nicht ſchiken; weil er alles aus einem einzigen Geſichtspunkt überſehen muß, und in Handlungen nur einen einzigen Augenblik vorſtellen kann. Alſo gehören zur Wahl nicht nur Geſchmak und Verſtand, ſondern Einſichten in das Beſondere der Kunſt. Wie bisweilen die fürtrefflichſte Ode für die Muſik ein ſchlechter Stoff ſeyn kann, weil ſie ſchlechterdings nicht nach den Regeln dieſer Kunſt kann behandelt werden: ſo geht es auch hier.

Durch die geſchikte Anordnung wird das Gemähld nicht nur zu einem vollſtändigen Ganzen, zu einem einzigen, von allen andern Dingen abgeſonderten Gegenſtand, den man

---

*) S. Wahl der Materie; Erfindung.

an ſich, und ohne etwas anderes dabey zu haben, völlig faſſen und betrachten kann *); ſondern er bekommt auch eine gefällige und anreizende Form, eine Klarheit, die ihn faßlich macht, und eine Geſtalt, die das, was ſein Weſen beſtimmt, von dem Zufälligen ohne Mühe unterſcheiden läßt.

Durch die Zeichnung bekommt jeder Gegenſtand die wahre Form, die in dem Gemüthe das bewürkt, was ſie würken ſoll. Durch ſie kommt alſo der Geiſt und die vornehmſte Kraft in das Gemählde. Denn hauptſächlich würken die in der Natur vorhandenen, oder durch die Phantaſie geſchaffenen körperlichen Gegenſtände durch ihre Form. Auch kommt hauptſächlich von der Zeichnung die wunderbare Würkung, daß wir auf einem flachen Grund einige Dinge wie ganz nahe bey uns, andre als ſehr entfernt erbliken. Daß die gröſte Kraft des Gemähldes von der Zeichnung abhange, wird an ſeinem Orte umſtändlich gezeiget werden **). Die Phantaſie kann leichter die Farben ergänzen, die dem Kupferſtiche fehlen, als ſie im Stand iſt, die Zeichnung, wo ſie im Gemählde fehlet, zu ergänzen. Selbſt die Landſchaft kann blos durch Zeichnung von der höchſten Richtigkeit, ſo wahr und ſo natürlich geſchildert werden, daß wir eine würkliche Ausſicht in der Natur zu ſehen glauben, und uns Farben hinzudenken.

Endlich giebt das Colorit, in ſeinem ganzen Umfange genommen, dem Gemählde die lezte Vollkommenheit, und vollendet die, durch die Zeichnung angefangene Täuſchung des Auges, das nunmehr das Gemählde nicht mehr für ein Schattenbild, wie es in der That iſt, ſondern für etwas in der Natur vorhandenes hält; daß man ein würkliches Land, und lebende Menſchen vor ſich zu ſehen glaube. Durch die liebliche Harmonie der Farben aber wird das Auge auf das Angenehmſte gerühret, daß es ſich mit Luſt mit Betrachtung des Gegenſtandes beſchäfftiget.

Dieſes ſind alſo die Talente und Künſte, wodurch das Gemählde zu einem vielwürkenden Werk des Geſchmaks gemacht wird. Nun bleibet uns zur vollſtändigen Beſchreibung dieſer ſchönen Kunſt noch übrig anzuzeigen, auf wie vielerley Art der Mahler den gewählten Gegenſtand vermittelſt der vier beſchriebenen Arbeiten im Gemählde zur Würklichkeit bringet. Denn es iſt auf gar vielerley Weiſe möglich, denſelben Gegenſtand gut zu mahlen.

Gegenwärtig wird das Mahlen mit Oelfarben, das den Alten unbekannt war, für die vornehmſte gehalten; wir haben ihr Verfahren beſonders beſchrieben *). Nach dieſem kommen die verſchiedenen Arten mit Waſſerfarben zu mahlen vornehmlich in Betrachtung **), mit denen man entweder auf friſchen Mörtel, womit die Mauern bekleidet werden ***), oder auf trokene Mauern, auf Holz, Leinwand, Papier oder andern Grund mahlet. Eine beſondere Art ganz kleine Gemählde mit Waſſerfarben zu mahlen, wird Miniatur genennt †). Eine dritte Art iſt die den Alten gebräuchliche, und vor kurzem wieder neu erfundene Art, der man den Namen der Encauſtiſchen Mahlerey gegeben ††). Die vierte bedienet ſich trokener Farben, und iſt unter dem Namen Paſtel †††) bekannt. Die fünfte braucht Farben von feinem zerriebenen Glas, auf einen

---

*) S. Ganz.
**) S. Zeichnung.

*) S. Oelfarbmahler.
**) S. Waſſerfarben.
***) S. Freſco.
†) S. Miniatur.
††) S. Encauſtiſch.
†††) S. Paſtel.

tem im Feuer dauerhaften Grunde; wenn das Gemählde fertig iſt, ſo wird es im Feuer auf dem Grund eingebrannt. Dieſes iſt die Schmelzmahlerey *), oder das Emailliren. Die ſechſte Art iſt das Moſaiſche, oder Muſaiſche **), nach welcher durch Nebeneinanderſetzung unzähliger kleiner Stüke von gefärbtem Glas, das Gemähld herausgebracht wird. Vor einigen Jahrhunderten war die Glasmahlerey †), die auf die Fenſter, vornehmlich der Kirchen, angebracht wurde, ſehr gewöhnlich, iſt aber gegenwärtig beynahe völlig abgekommen. Zu allen dieſen Arten kann man die hinzuſetzen, da vermittelſt gefärbter Wolle, oder Seide, Gemählde auf Tapeten, oder andern Gewandſtoffen eingeſtikt, oder eingewürkt werden, worunter die ſo genannten Chaillots, wo das Gemähld in eine Art Sammet eingewürkt iſt, wie auch die ſo genannten Haute- und Baſſe-Liſſes die merkwürdigſten ſind. Dieſe ſo vielfältigen Arten zu mahlen beweiſen, wie herrſchend der Geſchmak an der Mahlerey zu allen Zeiten geweſen, da man ſo mannichfaltige Mittel ausgedacht hat, ſie auf alle mögliche Weiſe überall anzubringen.

Von dem Urſprunge dieſer Kunſt läßt ſich, wie von den erſten Anfängen der andern ſchönen Künſte nichts gewiſſes ſagen. Die Mahlerey ſcheinet nicht ſo unmittelbar von leidenſchaftlichen Empfindungen entſtanden zu ſeyn, als die Muſik, der Tanz und die Dichtkunſt; doch hat ſie ebenfalls einen allen Menſchen gemeinen und angebornen Trieb, die Neigung, Dingen, die wir täglich um uns haben, eine gefällige Form und ein angenehmes Anſehen zu geben, zum Grunde: aber hier mußte ſchon Ueberlegung zu dieſem Hang zur Verſchönerung hinzukommen. Es iſt alſo nicht zu vermuthen, daß die Mahlerey, ſo wie Muſik und Dichtkunſt, ſchon bey ganz rohen Völkern in Gang gekommen ſey. Zeichnung ſcheinet aus dem Schnitzen der Bilder entſtanden zu ſeyn. Da ſich die Menſchen überall gleichen, und wir noch itzt ſehen, wie müßige Hirten ihre Stäbe, Becher, oder etwas anders von ihren wenigen Geräthſchaften, mit Schnitzwerk verzieren, ſo mag es auch ehedem geweſen ſeyn. Daher mag der noch ſehr rohe Menſch auf den Einfall gekommen ſeyn, auch auf die hölzernen Wände ſeiner Hütte Figuren einzuſchneiden. Wie aus dieſem, bey zunehmendem Nachdenken über die Verſchönerung der Dinge, die verſchiedenen Arten zu zeichnen nach und nach entſtanden ſeyen, läßt ſich gar wol begreifen. Auch die Verbindung der Farben mit der Zeichnung, wodurch eigentlich der Grund zur Mahlerey gelegt worden, iſt leicht zu erklären. Die Menſchen haben ein natürliches Wohlgefallen an ſchönen Farben, und ſuchen beym erſten Aufkeimen des Geſchmaks am Schönen, ihren Kleidern und andern Dingen ſchöne Farben zu geben. Die Säfte verſchiedener Pflanzen boten ſich zuerſt dazu dar, und es war ganz natürlich, dieſe beyden Arten der Verſchönerung der Dinge zu vereinigen.

Auf dieſe Weiſe kann man auf die Spur kommen, wie der erſte Keim der Mahlerey entſtanden iſt. Von da aus mußte freylich noch mancher Schritt gethan werden, mancher neue Einfall hinzukommen, bis die Kunſt eine etwas ausgebildete Geſtalt bekam. Von den blos groben Umriſſen und dem Aufſtreichen durchaus gleich heller Farben, bis auf die Vollſtändigkeit und völlige Richtigkeit der Zeichnung, bis auf die ſehr feine Entdekung, daß durch genaue Abſtufung von Licht und Schatten, auch die

Kun-

---

*) S. Schmelzmahlerey.

**) S. Moſaiſch.

†) S. Glasmahlerey.

Rundung der Körper, durch die Mittelfarben endlich ihr ganzes Anſehen könne nachgeahmt werden, war ein ſehr langer und ſchwerer Weg zuerſt zu legen. Ein nicht minder langer, nur vom Genie zu entdekender Weg war auch nöthig, der angefangenen Kunſt, einzele ſichtbare Gegenſtände nachzuahmen, nach und nach die Veredlung und Erhöhung zu geben, wodurch ſie zu einem ſo vollkommenen Mittel worden iſt, ſo mannichfaltig ergözende, den Geſchmak und die Empfindung erhöhende Vorſtellungen dem Auge darzuſtellen.

Wenn wir den Griechen glauben, ſo iſt von allen dieſen unzähligen Schritten und Erfindungen keine, die man nicht ihnen zu danken hätte; ſie nennen den, der zuerſt verſucht hat, Umriſſe zu zeichnen; den, der zuerſt erfunden hat, Farben zu miſchen; den, der zuerſt mehrere Farben zu einem Gemählde gebraucht; der die Abwechslung des Lichts und Schattens erfunden; der die verſchiedenen Stellungen und Bewegungen ausgedrükt hat, und mehr dergleichen Dinge. Wir haben aber bereits im Vorhergehenden angemerkt *), wie wenig dieſem Vorgeben zu trauen, und wie zuverläſſig falſch das meiſte davon ſey.

Wahrſcheinlich iſt es, daß die erſten Gemählde, die einigermaaßen dieſen Namen verdienen, nicht Werke des Pinſels, ſondern der Nadel, oder aus gefärbten Steinen zuſammengeſezte Werke geweſen, und daß von geſtikten, gewürkten oder moſaiſchen Mahlereyen die andern Arten der Gemählde entſtanden ſeyen **). Die Babylonier aber haben unſtreitig eher als die Griechen buntgewürkte Tapeten gehabt, in welcher Arbeit ſie vor andern Völkern berühmt worden †). Und die Griechen können nicht in Abrede ſeyn, daß nicht die Phrygier eher als ſie geſtikt haben *).

Darum bleibet aber dieſem geiſtreichen, an Genie und Geſchmak alle Nationen übertreffenden Volke, noch genug Verdienſt um die Mahlerey übrig. Denn unſtreitig haben alle Theile derſelben, ſowol was das Mechaniſche der Ausführung, als was den Geſchmak, den Geiſt und die Anwendung der Kunſt betrifft, von den Griechen die höchſte Vollkommenheit bekommen, und ſie ſind hierin die Lehrmeiſter aller nachherigen Völker, und ihre Werke die Muſter aller ſpäten Werke der Mahlerey geworden.

Gar frühe, und vor Homers Zeiten, ſcheinet die Mahlerey wenigſtens unter den griechiſchen Colonien in Aſien eine ziemlich reife Geſtalt erlangt zu haben, da man ſchon damals hat unternehmen können, Gemählde von hiſtoriſchem Inhalt auf Gewänder zu ſtiken, wie wir von dieſem Vater der griechiſchen Dichtkunſt lernen: und ſchon von der Zeit des erſten perſiſchen Krieges iſt ſie ſo weit gebracht geweſen, daß große hiſtoriſche Gemählde etwas gemeines und gangbares müſſen geweſen ſeyn, da die Athenienſer ſchon nach einer alten Gewohnheit in dem Portikus, der Pöcile genannt wurde, die marathoniſche Schlacht haben abmahlen laſſen. Aber es wäre hier zu weitläuftig, dem allmähligen Wachsthum der Kunſt, ſo weit es ſich thun läßt, nachzuſpüren. Wer Luſt hat dieſes zu thun, kann aus dem Werke des Junius über die Mahlerey der Alten die meiſten Quellen, woraus Nachrichten zu ſchöpfen ſind, kennen lernen; Plinius aber, und von unſern einheimiſchen Kunſtgeſchichtſchreibern Winkelmann, werden ihm verſchiedene merkwürdige Epochen der Kunſt an die Hand geben. Auch wird er ſowol aus dieſen Schriftſtellern, als auch den in Kupfer geſtochenen Gemählden, die Pietro Santo Bartoli herausgegeben, aus denen, die der Engländer Turnbull *), aber nur nach Copien von Copien, in 50 Platten hat ſtechen laſſen, und endlich aus denen, die im alten Herkulanum entdekt worden, und aus der Sammlung, die der Graf Caylus mit Farben illuminirt herausgegeben hat **), erkennen können, wie weit die Griechen und nach ihnen die Römer die Kunſt gebracht haben.

---

*) S. Künſte.

**) S. Moſaiſch.

†) Colores diverſos picturae intexere Babylonios maxime celebravit. Plin. L. XX. c. 45.

*) Plin. L. VIII. c. 49.

Man muß ihnen die höchſte Richtigkeit und den vollkommenſten Ausdruk der Zeichnung zugeſtehen; Theile, in denen die neuern Mahler den alten nie gleich gekommen ſind. Aber in Anſehung der Anordnung und Gruppirung, beſonders in der perſpektiviſchen Zeichnung, glaubet man durchgehends, und wie es ſcheinet, nicht ohne Grund, daß unſre Künſtler die alten übertreffen. In der That iſt in dem, was uns von alten Gemählden übrig geblieben iſt, eine Einfalt, die wenig überlegtes, in Anſehung dieſes Theiles, verräth. Man ſollte daher glauben, daß die Alten ihre ganze Aufmerkſamkeit nicht ſowol darauf gerichtet haben, daß das Ganze des Gemähldes gut in das Auge falle, als darauf, daß jede einzele Figur redend ſey. Gar oft ſind die Figuren auf einer Linie neben einander geſtellt; aber faſt allemal merket man ohne großes Forſchen, was jede bey der Handlung denkt und empfindet.

Weil die Alten nicht mit Oelfarben, ſondern meiſtentheils mit Waſſerfarben mahlten, ſo waren ihre Farben lebhafter und heller, als ſie itzt in der Oelmahlerey ſind. Daher konnten freylich ihre Gemählde die vollkommene Täuſchung, die aus der genaueſten Beobachtung des Hellen und Dunkeln, der völligſten Harmonie, dem Verfloſſenen und Geſchmolzenen der Oelfarben entſtehet, nicht haben. Man hat einige Mühe, ſich an die Schönheit der allemal hellen Farben, und an die Schwachheit des ſogenannten Helldunkeln, das in den Gemählden der Alten iſt, zu gewöhnen. Daß ihr Colorit auch dauerhaft geweſen, läßt ſich daraus ſchließen, daß viele Gemählde etliche Jahrhunderte, nachdem ſie verfertiget worden, noch die Bewunderung der Römer geweſen. Wiewol wir vom Cicero lernen, daß viele ausgeblaßt ſind *). Vermuthlich haben ſie durch öfteres Uebermahlen, wie noch itzt geſchiehet, ihnen die Dauer gegeben. Plinius ſagt, daß Protagoras das Gemählde vom Jalyſus, welches er für die Rhodier gemacht, viermal übermahlt habe.

Alles zuſammen genommen, möchte bey Vergleichung der alten und neuen Kunſt der Mahlerey der Ausſchlag doch wol den Neuern günſtig ſeyn, ob ſie gleich in einem ſo ſehr wichtigen Theile, als die Kraft der Zeichnung iſt, jene nicht erreichen.

In Anſehung des Inhalts und der mannichfaltigen Anwendung der Kunſt, haben wir nichts vor den Alten voraus. Von den kleinern Spielen der Phantaſie, bis auf die höchſten hiſtoriſchen und allegoriſchen Gemählde, haben ſie eben ſo große

---

*) Turnbulls Sammlung, die 1740 in London herausgekommen, iſt nach Zeichnungen gemacht, die der berühmte D. Mead beſaß, und die ehedem dem Cardinal Maßimi gehöret hatten. Dieſer ſoll ſie aus einer ältern Sammlung gemahlter Zeichnungen, die nach einiger Vermuthung dem Raphael gehöret haben, und in der Bibliothek des Eſcurials aufbehalten worden, haben copiren laſſen.

**) Recueil des peintures antiques, à Paris 1757. fol.

*) Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora ſunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? De Orat. III.

Mannichfaltigkeit des Stoffs bearbeitet, als unſre Künſtler. Carikaturen und Burlesken, die die Griechen Gryllen nannten *), Blumen- Frucht- und Thierſtüke, Landſchaften, Portraite, Sinnbilder, Satyren, Schlachten, Gebäude, Hiſtorien, Fabeln und Allegorien; alle dieſe Arten waren bey ihnen häufig im Gebrauch, und auf weit mehrere Arten, als itzt geſchieht, angebracht. Ihre öffentlichen und Privatgebäude wurden an Wänden mehr bemahlt, als gegenwärtig geſchieht; ſelbſt ihre Schiffe wurden mit Mahlerey verziert, wozu bey dem Mangel der Oelfarben das Encauſtiſche ſich ſchikte. Alſo beſaß Griechenland eine erſtaunliche Menge Mahlereyen, ſowol unbewegliche an den Wänden der Gebäude, als bewegliche auf Tafeln, wie unſre itzige Staffeleygemählde, und auch ganz kleine, die man in der Taſche mit ſich herumtrug.

In dem eigentlichen Griechenland ſcheinet die Kunſt erſt um die 90. Olympias ihr männliches Alter erreicht zu haben. Denn Apollodorus, der um dieſe Zeit gelebt hat, wird für den erſten angegeben, der durch Licht und Schatten den Gemählden Haltung gegeben **); und Plinius ſagt ausdrüklich, daß zu ſeiner Zeit kein Gemählde eines ältern Meiſters der Kenner Auge auf ſich gezogen habe, welches auch Quintilian beſtätiget †). Aber noch lange ſollen die griechiſchen Mahler nur vier Farben gehabt haben. Zwar weiß man gegenwärtig, daß außer dem Weißen und Schwarzen drey Farben für alle mögliche Tinten hinlänglich ſind ††); aber wir ſehen aus einer Stelle des Plinius, daß die Mahler vor Alexanders Zeit dieſe Verſchiedenheit der Tinten mit ihren vier Farben nicht erreicht haben *).

Wie lange ſich die Kunſt auf der hohen Stufe, auf der ſie zu Alexanders Zeiten geſtanden, erhalten habe, läßt ſich nicht beſtimmen. Gewiß iſt, daß zu Cäſars Zeiten noch große Mahler geweſen, und es ſcheinet, daß Timomachus, der verſchiedenes für dieſen Diktator gemahlt hat, den beſten unter den alten Mahlern wenig nachgegeben habe **). Und doch nennt Plinius die Mahlerey eine zu ſeiner Zeit dem Untergang nahe Kunſt †).

Wie weit die alten Hetrusker die Kunſt des Mahlens getrieben haben, läßt ſich nicht ſagen. Aus den hetruſkiſchen Geſchirren, die noch häufig gefunden werden, ſieht man, daß ſie gute Zeichner geweſen. Denn man findet da Figuren von ſchönen Verhältniſſen, einer ſehr guten und dabey nachdrüklichen Zeichnung; aber über das Colorit der Mahler dieſer Nation ſind wir in völliger Ungewißheit.

Unter den ſpätern Kaiſern kam die Mahlerey in Abnahme, und wurde ſo barbariſch, als die Sitten. Es blieben zwar in Rom, und noch mehr in Griechenland und in Conſtantinopel Mahler genug übrig; aber die wahre Kunſt war größtentheils verſchwunden, und blieb viele Jahrhunderte durch in dem Zuſtand der Niedrigkeit. Merkwürdig iſt indeſſen, daß außer der Bildſchnitzerey eine Art auf Holz zu mahlen, die dem Wind und Wetter widerſtund, wie die encauſtiſche Mahlerey in den mittlern

---

*) S. Plin. L. XXXV. c. 10.

**) S. Plutarch, in der Abhandlung, ob die Athenienſer im Krieg, oder im Frieden größer geweſen.

†) Inſtit. Or. L. XII. c. 10.

††) S. Farbe.

*) Zeuxim Polygnotum et Timantem et eorum, qui non ſunt uſi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene et Apelle jam perfecta ſunt omnia.

**) Man ſehe hievon Junium im Catalogo Pict.

†) Hactenus dictum ſit de dignitate artis morientis. L. XXXV. c. 5.

Zeiten ſelbſt bey den Pommerſchen Wenden angetroffen worden *). Auch finde ich in der Beſchreibung der öffentlichen Gemählde in Venedig, daß im Jahr 1071 in der Marcuskirche moſaiſche Gemählde nach Cartons, welche aus Conſtantinopel gekommen, verfertiget worden. Ueberhaupt iſt anzumerken, daß die Mahlerey durch alle Jahrhunderte der ſo genannten mittlern Zeiten immer getrieben worden. Aber der Geſchmak und das Hohe der Kunſt fehlten ihr, bis beydes gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts wieder zu keimen anfieng. Man hat wenig auf die Nachrichten zu achten, die uns die welſchen Schriftſteller von Wiederauflebung der Mahlerey im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert geben. Denn Mahler, dergleichen ihr Giotto und Cimabue waren, hatte es auch ſeit dem Verfall der Kunſt in allen Jahrhunderten und in allen geſitteten Ländern von Europa gegeben; daher können gedachte Männer keine Epoche ausmachen. Die erſten wahren Mahler der neuern Zeit, bey denen die eigentliche Wiederherſtellung der Kunſt anfängt, ſind Leonhardo da Vinci und Michel Angelo, auf die aber Titian, Correggio und Raphael bald folgten. Nun verdienet die Epoche der Erfindung der Mahlerey in Oelfarben noch bemerkt zu werden **).

Sonderbar iſt es, daß die größten Mahler der neuern Zeit, Vinci, Angelo, Corregio, Titian, Raphael, alle zugleich, zur Zeit der eigentlichen Wiederherſtellung der Kunſt, am Ende des funfzehnten und Anfange des ſechszehnten Jahrhunderts gelebt haben. Wie ſehr ſeitdem verſchiedene europäiſche Nationen gleichſam um die Wette ſich beeifert haben, dieſe Kunſt in die Höhe zu bringen, braucht hier nicht wiederholt zu werden, da wir hievon in den Artikeln über die verſchiedenen Schulen, ſo weit die Abſicht dieſes Werks es erfodert, geſprochen haben *). Man kann ſagen, daß die Neuern alle Theile der Kunſt auf einen hohen Grad, einige aber auf den höchſten, der möglich iſt, gebracht haben. Das einzige, was ihr noch fehlet, iſt eine mehrere Vollkommenheit in der Anwendung, wovon weiter oben bereits verſchiedenes erinnert worden.

Nur noch eine Anmerkung, womit wir dieſen Artikel beſchließen wollen. Die Mahlerey gefällt hauptſächlich durch drey Dinge: 1. Durch den lebhaften Ausdruk leidenſchaftlicher Empfindungen und großer Charaktere; darin war Raphael der erſte Meiſter, und nach ihm beſonders in Charakteren Hannibal Caracci. 2. Durch Schönheit und Annehmlichkeit in Formen, Farben, Licht und Schatten; worin Corregio der erſte Meiſter iſt. 3. Durch Wahrheit der Vorſtellungen; hierin muß Titian für den erſten Meiſter gehalten werden; nach ihm aber hat die holländiſche Schule in dieſem Punkt das größte Verdienſt. Will man noch die Mannichfaltigkeit eines angenehmen Inhalts dazu rechnen, ſo haben vielleicht die franzöſiſchen Mahler hierin das meiſte gethan.

◆ ◆

Ein Verzeichniß von den, von Griechen über die Mahlerey geſchriebenen, aber verloren gegangenen Werken, findet ſich, unter andern, im 3ten Kap. des 2ten Buches §. 3. von des Junius Werk, de pictura veterum, und in Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 24. §. 10. — Was auf uns gekommen, und hierher gerechnet werden kann, ſind: Die Εἰκόνες der beyden Philoſtrate, in ihren Werken (Edit. pr. Ven. 1503. f. gr. Olear. Lipſ. 1709. f. gr. und lat.; franzöſ. von Bl. Vigenere, Bourd. 1596. und was hieher gehört, unter dem Titel: Les tableaux de platte peinture . . . par Blaiſe de Vigenere, corrigés et augm. par Th. Embry, Par. 1615. 1637. f. Deutſch, mit den ſämtlichen Werken, von Dav. Chriſt. Seybold, Lemgo 1776. 8.) wozu ein Memoire des Caylus, im 29ten Band der Mem. de l'Acad. des Inſcript. 4. deutſch, im erſten Bd. S. 184. der Sammlung zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1769. 4. gehört. — Des Calliſtratus Ἐκφράσεις (bey den Werken der Philoſtraten.) — Des ältern Plinius Hiſt. Naturalis (S. die Zeichn. und den Art. Antik S. 157. a.) —

---

*) Nachricht hievon giebt der im Artikel Künſte in der Anmerkung III Th. S. 13. angezogene Schriftſteller.

**) S. Oelfarben.

*) S. Schulen.

Von Neuern ſind, außer den, bey den verſchiedenen, von einzeln Theilen der Mahlerey handelnden Artikeln, als Encauſtiſch, Landſchaft, u. d. m. angeführten theoretiſchen Schriften (wozu ich hier alles rechne, was ſowol die Eigenheiten der Mahlerey überhaupt angeht, als was den mechaniſchen und poetiſchen Theil derſelben betrift) dergleichen über die Mahlerey überhaupt folgende geſchrieben, und zwar in lateiniſcher Sprache: L. Bapt. de Alberti, Flor. de pictura, Lib. III. Baſil. 1540. 8. und bey dem Vitruv des Elzev. Amſt. 1649. f. Ital. Ven. 1547. 8. und bey dem Werke des Alberti über die Baukunſt, von Lud. Domenichi, Nel Monte Reale 1565. f. Bey der ital. Ausgabe des Vinci, Par. 1651. Napoli 1733. f. Franzöſ. von Jean Martin, bey den archit. Werken des Alberti, Par. 1553. f. Engliſch, bey der Ausg. ſ. Werkes von der Baukunſt, von Leoni, 1726. 1739. f.) 3 Bde (das erſte Buch führt die Ueberſchrift, Rudimenta, und handelt von Körpern, Licht und Farben mathematiſch und optiſch; das zweyte, mit der Aufſchrift, De pictura, handelt, nach einer Erklärung von der Mahlerey, de *Circumſcriptione* minorum et majorum ſuperficierum, de *compoſitione* membrorum atque corporum, und de *coloribus*, als worin der Verf. die Beſtandtheile der Mahlerey ſetzt; das dritte, mit dem Titel Pictor, handelt von den Pflichten des Mahlers, und was er zu thun hat, um ſich zu bilden.) — Jo. Molani De Pictur. et Imaginibus ſacris Lib. II. Lovv. 1570. 1594. 8. — Roberti Fludd, al. de Fluctibus, Tract. de Arte pict. Lib. III. Frcft. 1624. f. — Jul. Caeſ. Bulengeri . . . De pictura, plaſtice et ſtatuaria, Lib. II. in ſ. Opuſc. Lugd. B. 1621. 8. Einzeln ebend. 1627. 8. und im 9ten Bd. S. 809. des Gronovſchen Theſaurus; Engl. von Th. Wale, Lond. 1657. f. — Franciſci Junii de pictura veterum L. III. Amſtel. 1637. 4. emendati et cum multis acceſſionibus aucti, ut plane novi poſſint videri; accedit Catal. adhuc ineditus Architect. Mechan. ſed praecipue Pictor. Statuarior. Caelator. Tornator. aliorumque artificum et operum quae fecerunt, ſecund. ſeriem litterar. digeſtus . . . ed. I. G. Graevio, Roter. 1694. f. Engl. 1738. 4. Deutſch, Breſl. 1770. 8. nach der 1ten Ausg. Auch ſind ſie ins Holländiſche überſetzt. (Das Werk iſt, wie ſchon der Titel beweiſt, eigentlich mehr hiſtoriſch, als theoretiſch. Im erſten Buche handelt der Verf. in 7 Kap. vom Urſprunge und Anfange der Mahlerey, von den dazu erforderlichen Eigenſchaften; im zweyten, in 14 Kap. von dem Fortgange der Mahlerey und in der Mahlerey, wodurch und wie, eigentlich der Mahler gebildet wird; im dritten, in 11 Kap. von dem, was zur Vollkommenheit in der Mahlerey gehört, welche der Verf. in Erfindung, Verhältniſſe, Farbengebung, Ausdruck, Anordnung, und endlich in eine beſondere, ex ſingulorum capitum decora concinnitate, mutuaque congruentia entſpringende Anmuth oder Grazie ſetzt.) — Speculum Imaginum veritatis occultae per Symbola et Emblemata, Auct. Jac. Maſenio, Col. 1661, 1681. 8. — De Graphice, ſ. Arte pingendi, das 3te Kap. im 1ten

Buche

Bucke von Ger. J. Voſſius Werke, De Natura Artium (Die Hauptſtücke der Mahlerey findet der Verf. im Innhalt, oder der Erfindung, in der Anordnung, in der Farbengebung, und in der Bewegung oder Ausdruck (motu, ſ. geſtu.) — Io. Schefferi Argent. Graphice, id eſt, De arte pingendi, lib. ſingular. Nor. 1669. 8. (Das Werk beſteht aus 83 §§. wovon die erſten vom Umfange und Nutzen, ſo wie von den verſchiedenen Arten und Unterſchieden in der Mahlerey u. d. m. der 27ſt-64 von den, zur Mahlerey gehörigen acht Hauptſtücken, als Innhalt oder Erfindung, Zeichnung, Verhältniſſen oder Symmetrie, Perſpectiv (Menſuratio), Licht und Schatten, Bewegung oder Ausdruck (motus), Anmuth und Farbengebung, und der 65ſte u. f. von den Mitteln zur Vervollkommung darin handeln, welche der Verf. in natürliche Anlagen, guten Unterricht und fleißige Uebung ſetzt.) — De inanibus Picturis, Diſp. Io. Fr. Jungeri, Lipſ. 1679. 4. (Unter Gemählden dieſer Art verſteht der Verf. diejenigen, welche entweder bloße Weſen der Einbildung, oder Dinge darſtellen, die Anſtoß und Aergerniß geben.) — Diſſertat. de pictura . . . Auct. Hulder. Sig. Rochmaler, Jen. 1692. 4. — De lectione Poetar. recentior. pictoribus commend. Progr. Io. G. Jacobi, Hal. 1766. 4. — De Pictura contumelioſa, Diſſ. Io. Lud. Kluber, Erl. 1787. 4. — Car. Hodoby de Hoda Ars delineandi coloribusque localib. adumbrandi, Poſon. 1790. 8. — — Auch gehören hieher noch die, von Ch. Dufresnoy, und Fr. Marſy abgefaßten, und in dem Art. Lehrgedicht, S. 186 und 187 angezeigten Lehrgedichte, vorzüglich das erſtere wegen des Commentars von Joſ. Reynolds bey der engl. Ueberſ. von W. Maſon, York 1783. 4. — —

In italieniſcher Sprache: Diſcorſo eruditiſſimo della pittura con molte ſegrete allegorie circa le muſe, bey den Iſtituzione al comporre in ogni ſorte di rima . . . di Mar. Equicola, Mil. 1541. 4. — Dialogo di pitture, di Paolo Pino, Ven. 1548. 4. — Trattatello della nobiliſſima pittura, e della ſua arte, della dottrina, e del modo per conſeguirla agevolmente, da Mich. Ang. Biondi, Ven. 1549. 8. (ein ſchlechtes Büchelchen.) — Il Diſegno del Ant. Franc. Doni dove ſi tratta della ſcoltura e pittura, de' colori, de' getti, de' modegli, con molte coſe appertinenti a queſt' arti, Ven. 1549. 8. — Della nobiliſſima Pittura, e della ſua arte, del modo e della dottrina di conſeguirla agevolmente e preſto . . . di Biondo, Ven. 1549. 8. — Bey des Vaſari Vite de' più eccellenti archit. pitt. e ſcult. Ital. . . . Fir. 1550. 4. Liv. und Flor. 1767-1772. 4. 7 Bd. befindet ſich, in dem erſten Bande, eine Introduzzione alle tre arti del diſegno in 35 Kapiteln, wovon das 15te u. f. unter nachſtehenden Aufſchriften von der Mahlerey handeln: Che coſa ſia diſegno e come ſi fanno, e ſi conoſcono le buone pitture, ed a che, e dell' invenzione delle ſtorie; degli ſchizzi, diſegni, cartoni, ed ordine di proſpettive, e per quel che ſi fanno, ed a quello, che i pittori ſe ne ſervono; delli ſcurti delle figure al di ſotto in ſu e di quelli in piano (worin der V. unter andern erzählt, daß Michel Angelo dadurch es zur Vollkommenheit in den Verkürzungen gebracht, daß er ſeine Figuren immer vorher in Wachs oder Thon modellirt habe, als welche Methode er zwar für beſchwerlich und langweilig, aber doch für die ſicherſte hält) come ſi debbono unire i colori a olio, a freſco, o a tempera, e come le carni, i panni, e tutto quello, che ſi dipinge, venga nell' opera a unire in modo, che le figure non vengano diviſe, ed abbiano relievo e forza; del dipingere in muro, come ſi fa, e perche ſi chiama lavorare in freſco; del dipingere a tempera, ovvero a uovo, ſu le tavole e tele, e come ſi può ſul muro che ſia ſecco; del dipingere a olio in tavola e ſu le tele (worin er doch dem Johann von Brügge die Ehre der Erfindung der Oelmahlerey läßt.) del dipingere a olio nel muro che ſia ſecco; del dipingere a olio ſu le tele; del dipingere in pietra a olio; del dipingere nelle mura di chiaro e ſcuro di varie terrette, e come ſi contraffanno le coſe di bronzo; de gli ſgraffiti delle caſe che reggono all' acqua, quello che ſi adopri a fargli, e come ſi lavorino le grotteſche nelle mura; come ſi lavorino le grotteſche ſu lo ſtucco etc. . . . . . del muſaico de' vetri; dell' iſtorie e delle figure che ſi fanno di commeſſo ne' pavimenti; del Moſaico di legname; del dipingere le fineſtre di vetro u. ſ. w.) — L'Aretino, Dial. della pittura, di Lod. Dolce nel quale ſi ragiona della dignità di eſſa pittura, e di tutte le parte neceſſarie che a perfetto pittore ſi acconvengono: con eſempi di pittori ant. e mod. e nel fine ſi fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano, Ven. 1557. Mit etwas verändertem Titel, einer franzöſ. Ueberſ. und Vorrede von Nic. Vleughel, Flor. 1735. 8. Engl. Glasg. 1770. 8. Deutſch im 1ten Bd. S. 34 der Samml. verm. Schriften . . . Berl. 1757. 8. 6 Bde. (Die ſprechenden Perſonen darin ſind Aretin und Fabrini, und der Zweck deſſelben ſcheint eine Vergleichung zwiſchen Rafael, Mich. Angelo und Tizian zu ſeyn, um den erſtern und letztern über den andern zu erheben. Im Ganzen wird von dem Werth, dem Nutzen, der Anmuth der Mahlerey, und den Haupttheilen derſelben gehandelt, welche letztere der Verf. in Erfindung, Zeichnung und Farbengebung ſetzt; was aber der Verf. vorzüglich von dem Mahler fordert, iſt, daß er ſeinem Werk Leben und Bewegung gebe, um den Geiſt des Betrachters ſeiner Arbeit in Thätigkeit zu ſetzen, und Empfindung zu erwecken. Die Vorrede von Vleughel iſt vorzüglich gegen das unten vorkommende Werk des Engländer Richardſon gerichtet.) — Oſſervazioni nella pittura, di M. Criſtofano Sorte, Ven. 1580. 4. — Lettera di Bart. Ammanati ſopra le pitture men che oneſte, Fir. 1582. 4. — Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui ſi favella della pittura e della ſcultura, e de' più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biſcioni, Fir. 1730. 4. — Parere ſopra la pittura, di M. Bernard. Campi, Pittura Cremoneſe, Crem. 1584. 4. — Diſcorſo d'Aleſſ. Lamo intorno alla ſcoltura e pittura . . . Crem. 1584. 4. — Trattato dell' arte della pittura, ne' quali ſi contiene tutta la teorica e la pratica di eſſa pittura, da Giov. Paolo Lomazzo, Mil. Pitt. diviſo in VII libr. Mil. 1584. 4. Eben derſelbe Druck dieſes Buches mit folgendem neuem Titelblatte: Trat. dell' arte della pittura, ſcoltura et architettura, da G. P. Lomazzo, Mil. Pit. div. in VII libri, ne' quali ſi diſcorre *de la proportione*, *de moti*, de' *colori*, de *lumi*, de la *proſpettiva*, *de la prattica de la pittura*, e finalmente de le *iſtorie* (wie nähmlich die verſchiedenen Gottheiten abzubilden ſind) d'eſſa pittura, con una tavola de nomi de *tutti* le pittori, ſcult. archit. et matemat. ant. e mod. . . . Mil. 1585 und 1590. 4. Engl. durch Haydock, Lond. 1598. f. Franzöſiſch, das 1te Buch, Toul. 1649. fol. (Jedes Buch iſt noch wieder in beſondre Kapitel, als das erſte in 30, das zweyte in 23, das dritte in 19, das vierte in 25, das fünfte in 24, das ſechſte in 65 und das ſiebente in 33 abgetheilt. Das Verzeichniß der Künſtler beſchließt das Werk; es begreift aber nur diejenigen in ſich, deren Vorſchriften oder Arbeiten gelegentlich darin angeführt worden; und von den Niederländiſchen Mahlern kommt nicht, wie H. v. Murr in ſ. Biblioth. de Peinture S. 163 ſagt, irgend etwas beſonders darin vor. Uebrigens gehört zu dieſem Werke noch eben dieſes Verfaſſers Idea del Tempio della pittura nella quale ſi diſcorre dell' origine e del fondamento delle

coſe contenente nell trattato dell' arte della pittura, Mil. 1590. 4. — De' veri precetti della pittura, de Giov. Bat. Armenini da Faenza. Lib. III. ne' quali con bell' ordine d'utili e buoni avvertimenti per chi deſidera in eſſa' farſi con preſtezza eccellente, ſi dimoſtrano i modi principali del diſegnare e del dipingere, di fare le pitture che ſi convengono alle condizioni de' luoghi e delle perſone . . Rav. 1587. 4. Ven. 1678. 4. (Die neun Kapitel des 1ten Buches führen folgende Ueberſchriften: Breve diſcorſo ſopra di alcuni generali avvertimenti, delle principali cagioni perche il buon lume della pittura ſi ſmarriſca di nuovo e perche ne gli antichi tempi perdendoſi, rimaſe del tutto eſtinta; quali ſiano le vere Pitture, e qual deve eſſere il vero Pittore, della dignità e grandezza della Pittura . . .; che coſa ſia il diſegno, quanto egli ſia univerſalmente neceſſario a gli uomini, e a qual ſi voglia minor arte quantunque in ſpeciale egli ſia più deſtinato alla Pittura; dell' origine della Pitt. e della diſtintione di eſſa in parti, con una breve diffinitione di ciaſcheduna, de gli avvertimenti, che ſi debbono havere intorno a quelli, che ſono per porſi à far queſt' arti . . .; che ſi deve comminciare delle coſe più facili, de quattro modi principali che ſi tienne a diſegnare, con che ordine e modo ſi ritrae diverſe coſe, che materie vi ſi adoprano, e in che conſiſte la imitatione nel fare i diſegni; di quanta importanza ſia l'haver bella maniera, di dove fu cavata da' migliori artefici, e come ſi acquiſta, e ſi conoſce con fermiſſime regole ed eſſempi, che coſi ſia bellezza e quali le ſue parti; che l'invenzioni non ſi debbono comminciare a caſo, ma con maturo diſcorſo, che prima ſi deve haver ben notitia delle coſe avanti che ſi dipingano, come ſi deve ritornar più volte ſopra d'una invenzione prima che s'approvi per buona, de' varij modi uſati da' migliori artefici con altri novi trovati etc. Die eilf Kap. des 2ten Buches: De varij lumi che uſano i Pittori ne' loro diſſegni, con quali modi e da qual parte nel ritrarre i rilievi, i naturali e le ſtatue ſi pigliano, quali ſia di loro il lume commune, e come quello ſi piglia e ſi adopera in due modi, e come ſi moderi; dei ricetti e diſcrezioni delle ombre, e quanto ſi debba eſſer avvertito nel porle bene, della ſciochezza di coloro, che ſogliono affaticarſi prima che habbino preſa maniera buona intorno à ſtudiar le ſtatue, il naturale e i modelli delle molto vere e utili conſiderazioni che à ciò fare biſogna, e a che fine le s'imitano, e come ſi riducono etc.; della dichiarazione delle Scurci e delle difficultà loro d'intorno al farli bene, con qual arte e modo, ſi facciano riuſcire etc.; della miſura dell' uomo, con quali maniere ſi fanno i modelli e per quanta cauſe li Pittori ſe ne ſervono, e come quelli ſi veſtino per più vie con diverſe qualità di panni etc.; di quanta importanza ſia à far bene i cartoni, della utilità ed effetti loro, in quanti modi e con che materia ſi fanno e qual ſiano più iſpedite e facile etc.; delle diſtintioni e ſpecie de' Colori e delle loro particular nature, come diverſamente s'acconciano per far migliori effetti ne l'opere, con quali e quanti liquori s'adoprano, in che modo ſi fanno le meſtiche, di tre modi principali à lavorarli e prima del lavoro à freſco; come ſi acconciano in più modi le tele, i muri e le tavole per lavorarvi à ſecco, de' i diverſi liquori che ſi adoprano etc.; de i diverſi modi del colorire à oglio di molte utili vernice etc.; quanto ſia laudabile il finir bene l'opere ſue, con qual arte ſi rivede, e ſi ritoccano le pitture etc.; come la maggior impreſa dell Pittore ſia l'Iſtoria, che coſa ſia Idea (die er als die forma apparente delle coſe create, über als die imagine che prima il Pittore forma e ſcolpiſce nella mente di quella coſa, che ò diſegnare ò dipinger voglia erklärt) e qual ſia la vera e regolare compoſizione, della forma e dell' unione de' colori etc. Die ſämtlichen Kap. des 3ten Buches: Della diſtinzione e convenienza delle pitture ſecondo i luoghi e le qualità delle perſone etc.; con quanta induſtria ſi devono dipingere i Tempj; delle difficultà delle Tribune, con qual arte ſi debbono dipingere acciochè le figure corriſpondano da baſſo di giuſta proportione etc.; con quali avvertimenti ſi dipingono le Volte; del modo del dipingere le Capelle; con quali Pitture gli antichi ornavano le loro Librerie; come gli Antichi dipingevano i Refettorij e le celle de' Religioſi e delle Monache; che le pitture de' palazzi ſi dovrebbono dare alle perſone eccellenti qual ſiano le pitture che convengono alle Sale; che delle loggie ſi imitano le Pitture ſecondo ch' è il luogo ov' elle ſono fabricate; della grandezza degli ornamenti, che i buoni Antichi uſarono nelle facciate delle loro Camere, in quanti modi ſi adornano etc.; de' Ritratti del Naturale e dove conſiſte la difficultà di farli bene etc.; onde gli Antichi cavarono le Grotteſche . . . e come le ſi dovrebbono dipingere etc.; delle Pitture che ſi fanno per le Giardini e le caſe di Villa; che maniere di pitture ſi devono fare nelle muraglie di fuori delle Chieſe; con quale virtù, vita e coſtumi deve eſſer ornato un Pittore eccellente etc.) — Il Figino, ovvero del fine della pittura, Dial. del P. D. Greg. Comanino, Canon. Later. nel quale ſi moſtra qual ſia l'imitare più perfetto, o il pittore, o il poeta, Mant. 1591. 4. — Definizione e diviſione della pittura, di Giov. Bat. Paggi, Nob. Genov. e Pittore, Gen. 1607. f. — L'idea de pittori, de ſcultori e degli architetti, del Cav. Fed. Zucchari in due libri, Tor. 1607. 4. und im 6ten Bande der Raccolta di Lettere ſulla pittura, ſcult. ed archit. Rom. 1754 u. f. 4. 7 Bände S. 35 u. f. — Avvertimenti e regole ſopra l'archit. civ. e mil. la Pittura, Scultura e Proſpettiva da Pier' Ant. Barca, Mil. 1620. f. — Trattato della pittura, fatto a commune beneficio de' Virtuoſi, da Fra Dom. Franc. Biſagno, Cav. di Malta, Ven. 1642. 8. — La prima parte della luce del dipingere de Criſp. del Paſſo, Amſt. 1643. f. mit Kupf. (Ob ein zweyter Theil davon da iſt, weiß ich nicht; dieſer iſt eigentlich ein Zeichenbuch, mit einer in vier Sprachen abgefaßten, dazu gehörigen Anweiſung. Hr. v. Murr (Bibl. de peint. S. 125) führt ein Werk von einem Paſſi, Amſt. 1654. f. an, welches wohl eben dieſes ſeyn wird. Doch iſt mir nicht bekannt, ob es 1654 zum zweyten Mahle gedruckt worden.) — Trattato della pittura di Lionardo da Vinci . . dato in luce con la vita dell' iſteſſo autore, ſcr. da Raff. du Freſne . . . Par. 1651. f. (Nap.) 1733. f. mit K. von Pouſſin gezeichnet. Ebend. mit einem Leben des Verf. von Fr. Fontani, Flor. 1792. 4. Franzöſ. von Rol. Freart de Chambray, Par. 1651. f. 1716. 1724. 8. Engl. Lond. 1721. 8. Deutſch, von J. G. Böhm, Nürnb. 1724. 1747. 1786. 4. Leipz. 1751. 8. (Das Werk iſt in 365 kurze Kapitel eingetheilt, deren Innhalt hier zu viel Raum wegnehmen würde, das Erſte, was der Verf. von dem jungen Mahler fodert, iſt die Erlernung der Perſpectiv.) — Trattato della pittura e ſcultura, uſo ed abuſo loro, compoſto da un Teologo (dem P. Ottonelli) e da un pittore (Pietro di Cortona) in cui ſi riſolvono molti caſi di coſcienza intorno al fare e tenere le immagine ſacre e profane; ſi riferiſcono molte hiſtorie antiche e moderne, ſi conſiderano alcune coſe d'alcuni pittori morti e famoſi del noſtro tempo, e ſi notano certi avviſi e certi particolarità circa

l'operare ſecondo l'oſſervazioni fatte in alcune opere di valenti huomini, Fir. 1652. 4. (Der Innhalt des Werkes iſt, bey dem Art. Bildhauerkunſt, S. 418 zu finden.) — Il Microcoſmo della pittura, di Franc. Scanelli da Forli, Ceſena 1657. 4. — Carta del navegar pittoreſco, Dial. in quarta rima, in dialetto Venez. da Marco Boſchini, Ven. 1660. 4. — Le Minere della Pittura, di M. Boſchini, Ven. 1664. 4. — In dem Prodromo alle Arte Maeſtra von Franc. Lana, Breſc. 1670. f. wird, S. 135 u. f. in vier Kapiteln, von der Erfindung, von der Zeichnung, von dem Colorit, und von den verſchiedenen Arten in der Mahlerey und Zeichnung gehandelt. — Rifleſſioni ſopra la pittura di Nic. Pouſſin, in des Bellori Vite de' Pittori, de' Scultori ed Archit. moderni, Rom. 1672. 4. S. 300 u. f. — Il Vocabolario Toſcano dell' arte del diſegno, co' propri termini e voci non ſolo della pittura, ſcult. ed archit. ma ancora di altre arti, e che hanno per fondamento il diſegno, di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. durch Ant. Mar. Biſcioni, Fir. 1730. 4. Von eben dieſem Verfaſſer ſind Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti in materie di Pittura e Scult. Rom. 1681. 4. Fir. 1687. 4. und La Veglia, Dial. di Sincero Vero (Fil. Baldinucci) in cui ſi diſputano, e ſciolgono varie difficultà pittoriche, Lucca 1684. 4. und in der Raccolta di alcuni opuſculi . . . da Fil. Baldinucci, Fir. 1765. 4. — La pittura in Parnaſſo, da Giov. Mar. Cinecchi, Pit. Fir. 1725. 4. — La Teorica della pittura, ovvero Trattato delle materie più neceſſarie per apprendere con fondamento queſt' arte, compoſto da Ant. Franchi, Pitt. Luccheſe, Lucca 1739. 8. — Sfogamenti d'ingegno ſopra la pittura e la ſcultura, da P. Franc. Minozzi, Ven. 1739. 12. — Dialoghi ſopra le tre Arti del Diſegno (von Bottari) Lucca 1754. 8. (Der Innhalt des W. iſt bey dem Art. Bildhauerkunſt S. 418 angezeigt.) — Avvertimenti di Giamp. Cavazzoni Zanotti per lo incamminamento di un Giovane alla pittura, Bol. 1756. 8. in 15. Lett. — Diſſertazione . . . ſopra l'arte della pittura (von der Erfindung) dall' Abate Giov. Andr. Lazzarini, in dem 9ten Bd. der Nuova Rac. d'Opuſc. ſcient. e filol. S. 97 u. f. imgleichen Peſaro 1763. 4. und bey dem Catal. delle pitture nelle chieſe di Peſaro, Peſ. 1783. 8. Deutſch im Zufriedenen, Nürnb. 1763. 8. B. 10. S. 145. — Saggio ſopra la pittura . . . Liv. 1763. 8. (von dem Gr. Algarotti) und in den verſchiedenen Sammlungen ſ. W. Deutſch, mit dem Verſ. über die Architectur und Oper, von R. E. Raſpe, Caſſel 1769. 8. Franzöſ. von Pingeron, Par. 1769. 12. (Der Verf. handelt darin, in beſondern Abſchnitten, von dem erſten Unterr. des Mahlers; von der Anatomie; von der Perſpective; von der Symmetrie; vom Colorit; vom Gebrauch der Camera obſcura; von den Falten; von der Landſchaft und Architectur; vom Ueblichen; von der Erfindung; von der Diſpoſition oder Ordonnanz; vom Ausdruck der Leidenſchaften; von den Büchern für einen Mahler; von dem Nutzen eines Freundes oder Rathgebers; von der Wichtigkeit der Urtheile des Publici; von der, dem Mahler nöthigen Critik; von der Balance, oder der verſchiedenen Vollkommenheit der Mahler; von der Nachahmung; vom Zeitvertreib und Freyſtunden des Mahlers; von der Glückſeligkeit des Mahlers.) — In dem 1ten Bd. der durch Giuſ. Piacenza beſorgten Ausgabe der Notizie . . . di Fil. Baldinucci, Tur. 1770. 4. befindet ſich von dieſem Verfaſſer eine Abhandlung über die Mahlerey. — L'idea del perfetto pittore per ſervire di regola nel giudizio, che ſi deve formare intorno all' opere de' pittori, accreſciuta della maniera di dipingere ſopra le porcellane, ſmalto, vetro, metalli e pietre, Ven. 1771. 4. — Dell' arte di vedere nelle belle arti del diſegno, ſecondo li principi di Sulzer e di Mengs, Ven. 1781. 8. Der 2te Abſchnitt S. 90. handelt von der Mahlerey. Deutſch, durch Chriſt. Friedr. Prange, Halle 1785. 8. — Zu den italieniſchen Werken über die Mahlerey gehören denn auch die Werke unſers A. R. Mengs (Opere Parm. 1780. 4. 2 B. Spaniſch, Mad. 1780. 4. 2 Bde. Franz. Par. 1787. 4. 2 Bd. Deutſch, von C. F. Prange, Halle 1786. 8. 3 Bde.) wovon, auſſer den, in dem Artikel **Geſchmack**, u. a. m. angeführten Schriften, hier vorzüglich die lezione pratiche di pittura, im 2ten Bd. Deutſch, Nürnb. 1783. 8. herzurechnen ſind. — — **Italieniſche Lehrgedichte über die Mahlerey**: Dell Arte Pittorica Lib. VIII. del Conte Ad. Chiuſole, Ven. 1768. 8. In vier Bücher gebracht, unter dem Titel, *De' Precetti della Pittura* . . . Vic. 1781. 8. (Das Gedicht iſt in Terzinen abgefaßt; auch finden ſich, bey der letztern Ausgabe, einige proſaiſche Aufſ.) — —

In ſpaniſcher Sprache handeln, von der Theorie der Mahlerey: Arte de la pintura, Symmetria y Perſpectiva por Phil. Nunnez. En Lisb. 1615. 4. — Memorial informatorio por los Pintores, Mad. 1629. 4. — Dial. de la pintura, ſu defenſa, origen, eſſencia, definicion, modos y differencias, por Vinc. Carducho Florent. En Mad. 1633 und 1637. 4. — Tratado de la pintura, ſu antiguedad y grandezas, por Franc. Pacheco. En Sevil. 1649. 4. (Das Werk iſt eine Art von Commentar über ein Gedicht des Pablo de Ceſpedes von der Mahlerey, welches im 4ten Bde. des Parn. Esp. S. 272. abgedruckt iſt.) — Trattado apolog. por el Arte de la Pintura von Juan de Jauregui y Aguilar, welchen ich aber nur aus dem Parn. Esp. Bd. IX. S. XXV. kenne. — El Muſeo pintorico, y Eſcala optica, por Ant. Palamino Velaſco. En Mad. 1715-1724. f. 3 Bd. (der erſte Band enthält la Theorica de la pintura; der zweyte, Practic. de la pintura; der dritte die belennium Vidas.) — — **Spaniſche Lehrgedichte über die Mahlerey**: Auſſer dem bereits angef. Gedichte des Pablo de Ceſpedes, hat Diego Ant. Rejon de Silva eines dergleichen, La Pittura, Segov. 1788. 8. in drey Geſ. drucken laſſen. — —

In franzöſiſcher Sprache handeln von der Mahlerey: Ein Brief des la Motte le Vayer, im 2ten Bd. ſ. W. P. 1656. f. S. 437 u. f. — Idée de la perfection de la Peinture demontrée par les Principes de l'Art, et par des Exemples conformes aux obſervations que Pline et Quintilien ont faits ſur les plus celebres tableaux des anciens Peintres, mis en paralele à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Leon. da Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Pouſſin, par Roland Freart, Sr. de Chambray. Au Mans 1662. 4. Par. 1672. 8. Engliſch von J. Evelyn, Lond. 1668. 8. (Winkelmann, u. a. m. zählen das Buch unter die ſeltenen; der Verf. ſetzt, nach Anleitung des Junius, die Vollkommenheit der Mahlerey, in Erfindung, Verhältniſſe oder Symmetrie, Farbengebung, Ausdruck und Anordnung; und unterſucht nun, nach dieſem Maßſtabe, verſchiedene Gemählde der auf dem Titel benannten neuern Meiſter. Beſonders hält er ſich bey der bekannten Schule von Athen des Raphael auf, um die Erklärung, welche Vaſari von dieſem Gemählde gegeben, zu widerlegen.) — Le peintre converti aux regles preciſes et univerſelles de ſon art, avec un raiſonnement au ſujet des tabl. . . . par Abr. Boſſe, Par. 1667. 4. — Des Principes de l'architecture, de la *Peinture*, de la ſculpture et des autres arts qui en dependent, avec un Diction. propre à chacun de ces arts, par (André) Felibien, Par. 1669. 1697. 4. (Das 3te Buch handelt, in 15 Kap. De l'origine et progrès de la Peinture; de la Peint. en general; de ce qu'on appelle Deſſein; de la Peint. à Fraiſque; de la Peint. à Detrempe;

trempe; de la Peint. à huile; des differ. manieres de colorier; de la Miniature; de la Peint. ſur verre; de la Peint. en Email; de la Moſaique; autre maniére de travailler de pierres de rapport; des ouvrages de Rocailles; de la Marqueterie; de la Damaſquinure.) — Conferences de l'Acad. Roy. de peint. et de ſculpt. pendant l'année 1667. Par. 1669. 4. Amſt. 1706. 12. und im 5ten Bd. S. 289 der Entretiens ſur les Vies . . des Peintres . . . Trev. 1725. 12. von eben demſelben Verf. Engl. Lond. (Dieſer Unterredungen ſind ſieben; in der erſten iſt der H. Michael von Raphael und bey dieſer Gelegenheit Zeichnung und Ausdruck unterſucht; die zweyte betrift die Werke des Titian und die Farbengebung; die dritte beſchäftigt ſich mit dem Laokoon, und der Zeichnung und dem Ausdruck; die vierte mit einigen andern Gemählden von Raphael, und Licht und Schatten; die fünfte mit der Anordnung und einem Gemählde des Paul Veroneſe; die ſechſte und ſiebente enthalten vermiſchte Bemerkungen, beſonders über Ausdruck, Anſtand, Schicklichkeit, u. d. m.) — Traité de la pratique de la peinture par Phil. de la Hire in der hiſtoire de l'Acad. des Sc. de Paris (1666-1699) Bd. 9. S. 635 u. f. — L'Academie de la peinture, nouvellement mis au jour pour inſtruire la jeuneſſe à bien peindre en huile et en migniature, Par. 1679. 12. (von La Fontaine.) — Conferences de l'Academie, avec les ſentimens des plus habiles peintres ſur la pratique de la peinture et de la ſculpture, avec pluſieurs diſcours acad. par Henry Teſtelin, Par. 1680. 1696. f. Bey dem Gedicht des le Mierre, Amſt. 1770. 12. Deutſch, durch Sandrart, Nürnb. 1699. f. und im 6ten Bd. der n. Ausg. ſ. Werke; einzeln, Leipz. 1765. 4. (Die Diſc. ſind an Colbert gerichtet, und geben ihm Rechenſchaft von den Unterhaltungen in der Akademie; und den Meynungen der Mitglieder, und zwar der erſte, Sur l'uſage du Trait. et du Deſſein; der zweyte, Sur les Proportions; der dritte, Sur l'Expreſſion générale et particuliere; der vierte, Sur l'Ordonnance; der fünfte, Sur le Clair et l'Obſcur; und der ſechſte, Sur la Couleur.) — Livre de Secrets pour faire la peinture, Par. 1682. 12. — Cours de peinture par principes, par Mr. (Roger) de Piles, Par. 1708. 1720. 12. und als der 2te Bd. ſeiner Oeuvr. div. Amſt. 1766. 12. Deutſch, unter dem Titel: Einleitung in die Mahlerey aus Grundſätzen, Leipz. 1760. 8. (Urſprünglich muß dieſes Werk früher erſchienen ſeyn, weil der Verfaſſer das folgende, der Vorrede zu Folge, als Supplement dazu geſchrieben haben ſoll. In der Vorrede beſtimmt der Verf. die Idée de la Peinture, handelt hierauf, Du vrai dans la Peint. und ausführlicher von Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Colorit und Helldunkel. Die bekannte Balance des Peintres beſchließt das Werk.) — Von eben dieſem Verf. ſind die Elemens de la Peinture pratique, Par. 1684. 12. 1708. 12. Vermehrt von Ch. Ant. Jombert, 1766. 8. und als der 3te Bd. ſ. Oeuvr. div. Amſt. 1766. 12. Engliſch, Lond. 1743. 8. (Das Werk iſt öfterer, und noch in des H. v. Murr Bibl. de Peint. S. 151. dem J. D. Corneille zugeſchrieben worden; aber nur die dabey befindlichen Figuren ſind von dieſem. Es iſt in 13 Kap. abgetheilt; und dieſe handeln, De la Peint. en général et de ſes differentes eſpèces; du deſſein; de l'attelier du Peintre; de la Peint. à huile; de l'impreſſion des toiles, planches etc. et de la preparation des huiles qui ſervent pour la peinture; des ſecrets pour peindre à l'huile ſur les eſtampes et ſur le verre; des ſecrets concern. les tabl. peints à huile; de la Peint. à fresque; Inſtruct. ſur la Peint. à Fresque, trad. de la Perſpect. du P. Pozzo; de la Peint. en détrempe, et à gouaſſe; de la Peint. en Miniature; de la Peint. au Paſtel; de la Peint. en Email. Als ein zweyter Theil iſt dem Werke, die, im J. 1699 von eben dieſem Verf. vor ſeinem Abrégé de la vie des Peintres erſchienene Idée du Peintre parfait mit den dazu gehörigen Remarques und Eclairciſſemens angehangen, welche 19 Kap. folgenden Inhaltes hat: Du Genie; qu'il eſt bon de ſe ſervir des etudes d'autrui; de la Nature; en quel ſens on peut dire que l'art eſt au-deſſus de la nature; de l'Antique; du grand gout; de l'eſſence de la Peinture; ſi la fidelité de l'hiſtoire eſt eſſentielle à la Peinture; des idées imparfaites de la Peinture; comment les reſtes de l'idée imparfaite de la Peint. ſe ſont conſervés depuis ſon établiſſement dans l'eſprit de pluſieurs; *de la Compoſition; du deſſin*; des attitudes; des expreſſions; des extrémités; des draperies; du payſage; *de la Perſpective; du Coloris*; de l'accord des Couleurs; du pinceau; des licences; de quelle autorité les Peintres ont repréſenté ſous des figures humaines, les choſes divines, ſpirituelles ou inanimées; des figures nues, et où l'on peut s'en ſervir; de la Grace; de la connoiſſance des deſſeins; de l'utilité des eſtampes et de leur uſage; de la connoiſſance des tableaux; du Gout et de ſa diverſité par rapport aux différentes nations. Wegen der übrigen Werke dieſes Verf. ſ. die Art. Colorit, Geſchmack und die Folge dieſer Zuſätze.) — Traité ſur la peinture pour en apprendre la Theorie et ſe perfectionner dans la pratique, par Mr. Bernard Dupui du Grez . . . Toul. 1699. 4. (Das Werk iſt in vier Diſſertationen abgetheilt, welche von der Mahlerey überhaupt, und ihrer Geſchichte; von der Zeichnung; vom Colorit, und von der Anordnung handeln, und welchen noch immer Supplemente beygefüget ſind.) — Reflex. ſur la Poeſie et ſur la peinture, (von dem Abt Jean Bapt. Dubos) Par. 1719. 12. 2 Bd. verm. 1733. 1740. 12. 3 Bd. Dresd. 1760. 8. 3 Bd. Engl. von Nugent, Lond. 1743. 8. 3 Bd. Deutſch von Gottfr. Benj. Funk) Copenh. 1760 u. f. 8. 3 Bde. (Die verſchiedenen, die Mahlerey beſonders betreffenden Abſchnitte, handeln: Que le merite principal des Poemes et des Tableaux conſiſte à imiter les objets qui avoient excités en nous des paſſions réelles; de la nature des ſujets que les Peintres et les Poet. traitent; que l'art de l'imitation intereſſe plus que le ſujet de l'imitation; que les beautés de l'execution . . . rendent un tableau un ouvrage précieux; qu'il eſt des ſujets propres ſpecialement pour la Poeſie, et d'autres ſpecialement propres pour la Peinture; des actions allegor. et des perſonnages allegor. par rapport à la Peinture; que les ſujets ne ſont point épuiſés pour les Peintres; de la vraiſemblance en Peinture, et des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues; qu'il faut diviſer l'ordonnance des tabl. en compoſition poet. et en compoſition pittoreſque; de l'importance des fautes que les Peintres et les Poetes peuvent faire contre les regles; que les Peintres du tems de Raphael n'avoient point d'avantage ſur ceux d'aujourd'hui; en quel ſens on peut dire que la Nature ſe ſoit enrichi depuis Raphael; ſi le pouvoir de la Peint. ſur les hommes eſt plus grand que le pouvoir de la Poeſie; Bd. 2. de la manière dont la reputation des Poet. et des Peint. s'établit; que le Public juge bien des Poem. et des Tabl. en général; que la voye de la diſcuſſion n'eſt pas auſſi bonne pour connoitre le merite des vers et des tabl. que celle du ſentiment; qu'on doit plus d'égard au jugement des Peintr. qu'à ceux des Poetes; du tems où les Poem. et les tableaux ſont appreciés à leur juſte valeur.) — Diſcours prononcés dans les conferences de l'Academie Roy. de peinture et de ſculpture par Mr. (Ant.) Coypel († 1722) Par. 1721. 4. Dieſe Diſc. ſind eigentlich ein Commentar über die Epitre (nicht Dialogue, wie Hr. v. Murr, Bibl. de peint. S. 151 ſie nennt) ſur la peinture écrite à ſon fils, welche lange vorher einzeln gedruckt war, und deutſch, im 3ten Band der Sammlung verm. Schriften, Berlin 1762. 8. ſteht. Daß er, wie Füeßli und andere ſagen, einen Dialogue ſur la peinture geſchrieben, iſt mir nicht bekannt.) — Diſc. prononcé dans les conférences de l'Acad. de Peint. p. Charl. Ant. Coypel († 1752) und Diſcours ſur la Peinture, von ebend. weiß ich nicht näher nachzuweiſen; die letztern ſollen 1732. 4. gedruckt ſeyn, und auch in dem Mercure ſich finden. — Dialogues (2) ſur la peinture, von Fenelon, bey dem Leben des Mignard von dem Abt Monville, Amſt. 1731. 12. (Ob ſie nicht ſchon früher gedruckt geweſen, iſt mir nicht bekannt? Die darin ſprechenden Perſonen ſind Parrhaſius und Pouſſin; und Leonhard da Vinci und Pouſſin; der erſtere handelt von dem bekannten Gemählde des letztern, dem Tode des Phocion; der zweyte von einer Landſchaft eben deſſelben; beyde ſind ſichtlich zum Lobe dieſes Künſtlers, und zum Beweiſe, daß er den alten, ſo wie den neuen italieniſchen Mahlern gleich zu ſchätzen ſey, geſchrieben.) — In dem Choix des Mercures, Bd. 2. S. 167 findet ſich eine Lettre ſur la Peinture p. Mr. Broſſard de Mantenei. — Obſervations ſur la peinture, Londr. 1736. 8. — Reflex. ſur la Peinture, p. Mr. de la Font de St. Yenne, 1746. 12. — Lettres ſur la peint. à un Amateur, Gen. 1750. 12. von Luis Guil. Baillet de St. Julien. — Eſſai ſur la peinture, ſculpture et architecture par Mr. (Louis Petit) de Bachaumont, Par. 1751. 12. 1752. 8. — Obſervations ſur l'hiſt. naturelle, ſur la Phyſique et ſur la *Peinture*, Par. 1752 u. f. 4. 6 Bd. mit bunten Kupfern, von Jac. Gautier.) — Obſervations ſur la peinture et ſur les tableaux anc. et mod. Par. 1753. 12. 2 Bde. von ebend. — In dem Rec. de quelques Pieces concernant les Arts, Par. 1757. 12. von Cochin, findet ſich, S. 121. ein vorher ſchon, in dem Mercure erſchienenes Memoire ſur la Peinture, welches, als vorgeblich in dem künftigen Jahrtauſend geſchrieben, eine feine Kritik der franzöſiſchen Mahlerey aus dem gegenwärtigen Jahrhundert enthält. — Diſc. ſur la peinture et ſur l'architecture, par Mr. du Perron, Par. 1758. 8. — In dem 6ten Bd. der Bibliothek der ſch. Wiſſenſch. S. 193 und 409 finden ſich zwey, urſprünglich franzöſiſch, über die Mahlerey geſchriebene Briefe. — Ebend. im 7ten Band S. 11. eine aus dem Franzöſiſchen überſetzte Abhandlung, von der Kenntniß derjenigen Künſte, die ſich auf die Zeichnung gründen, und [redacted] von der Mahlerey. — Ueber die Verwandtſchaft der Mahlerey und Bildhauerkunſt, in der franzöſiſchen Akademie im J. 1759. Deutſch, in dem 9ten Bd. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſ. S. 1 u. f. — Reflex. ſur les differentes parties de la peinture, bey der Art de peindre des Watelet, Par. 1760. 4. 1761. 12. Deutſch, Leipz. 1763. 8. (Dieſe Reflex. handeln, Des Proportions; de l'Enſemble; de l'Equilibre ou pondération et du mouvement des figures; de la beauté; de la Grace; de l'harmonie de la lumiere et des couleurs; de l'effet; de l'expreſſion et des paſſions.) — In dem Amateur, ou nouv. Pieces et Diſſert. . . . pour ſervir aux progrès du gout et des beaux arts, Par. 1762. 8. finden ſich Reflex. ſur le Coloris, Auszüge aus ein paar Schriftchen des Hrn. Oudry, ſur l'etude academique, et ſur la pratique de la peinture. — Traité de Peinture, ſuivi d'un Eſſai ſur la ſculpture pour ſervir d'introduction à une hiſtoire univerſelle relat. à ces beaux arts, par Mr. (André) Bardon, Par. 1765. 12. 2 Bd. — Obſervat. raiſ. ſur l'art de la Peinture, appl. ſur la Galerie de Duſſeldorf, p. Fredou de la Bretonniere, Duſſeld. 1776. 8. — Principes abreg. de Peinture p. Mr. Dutems, Tours 1779. 8. — Traité des Principes et des Regles de la Peint. p. Mr. Liotard, Gen. 1781. 8. — Reflex. ſur la Peinture, et la Gravure . . . . p. C. F. Joullain 1786. 12. (Betreffen vorzüglich den Handel mit Gemählden.) — — Auch enthält die Bibl. des Artiſtes et des Amateurs, p. l'Abbé (Jean Raymond) de Petity, 1766. 4. 3 Bde. allerhand hieher gehörige Aufſätze. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: La Peinture, Poeme 1755. 12. — L'art de peindre . . . p. Mr. Watelet, Par. 1760. 4. Amſt. 1761. 12. Deutſch, Leipz. 1763. 8. — La Peinture, Poeme couronné aux Jeux Floraux 1767. p. Mr. Mich. d'Avignon, Lyon 12. — La Peinture, Poeme en trois Ch. p. Mr. Le Mierre, Par. 1770. 4. Amſt. 1770. 12. — —

In engliſcher Sprache: A proper Treatiſe, wherein is briefly ſet forth the Art of Limning, Lond. 1625. 4. — Ars pictoria: or an Academy treating of Drawing, Painting, Limning and Etching. To which are added Thirty Copper Plates, expreſſing the choiceſt, neateſt, and moſt exact grounds and rules of Symetry, collected out of the moſt eminent Italian, German and Netherland Authors, by Alex. Brown, Lond. 1660. 8. 1669 und 1675. kl. fol. (Der Verf. handelt: of the vertue and praiſe of Proportion and Symetry; of the neceſſity and definition of Proportion; of the Head in Prophile or ſideways; of the foreright face; of the Head in foreſhortning; of the ſide-face without any meaſure; ſever. obſerv. in drawing a head after the life; the Proport. of a Man of ten faces; the proport. of a man's body of ten faces; the extravagant prop. of ten heads; u. ſ. w. The definition of Painting; of the vertue of light; of the neceſſity of light; of the nature of light; of the vertue and efficacy of motion; of the neceſſity of motion; of the paſſions of the mind, their original and difference; how the body or phyſiognomy is altered by the paſſions of the mind; of the motion procured by the ſeven planets (über deren Einfluß der Verf. ſehr wortreich iſt, mit der Verſicherung, daß die alten Meiſter, beſonders Mich. Angelo, der Kenntniß dieſes Einfluſſes, ihre Kunſt im Ausdrucke zu verdanken gehabt hätten) how the motions may accidentally befall any man though diverſly; of the motions of all ſorts of cloth; of the motions of trees and all other things that are moved. Hierauf folgt the Art of Miniature or Limming, und dann die Art of Etching.) — Introduction to the general art of Drawing and Limning, L. 1674. 4. — Painting illuſtrated in Three Dialogues, cont. ſome choice obſervations upon the Art, together with the Lives of the moſt eminent painters, from Cimabue to the time of Raphael and Michel-Angelo, with an Explicat. of the difficult terms, Lond. 1685. 4. 1719. 4. 1785. 4. von Will. Aglionby (das 1te Geſpräch erklärt die Kunſt der Mahlerey; das 2te enthält die Geſchichte derſelben; das 3te lehrt die guten Gemählde kennen. Die hinzu gefügten Lebensbeſchr. ſind aus dem Vaſari gezogen.) — Polygraphice, or the Art of Drawing, Engrav. Etch. Limning, Painting, Waſhing . . . by Mſtr. Salmon, Lond. 1672. 8. 2 Bd. 1701. 8. 2 Bde. — The Art of Painting . . . of the beſt Italian, French and German Maſters, by M. S. Lond. 1692. f. — Art of Painting in Oil, method of colouring etc. Lond. 1687. 8. 1705. 1753. 12. von J. Smith. — Art of painting after the Italian Manner by M. Elſum, Lond. 1704. 8. — Eſſay on the Theory of Painting, by Mſtr. Richardſon, Lond. 1719. 8. und im 1ten Bd. der Works, Lond. 1773. 8. 3 Bd. Franzöſ. als der erſte Band des Traité de la Peinture, Amſt. 1728. 8. 4 Th. in 3 Bd. überſetzt von A. Rutgers. (Der Verf. handelt, in beſondern Abtheilungen; von der Erfindung, von dem

Ausdruck; von der Zuſammenſetzung oder Anordnung; von der Zeichnung; vom Colorit; von der Behandlung; von der Anmuth und Größe, von dem Erhabenen. Wegen der übrigen Werke eben dieſer Schriftſteller, ſ. den Artikel Geſchmack und die Folge dieſer Zuſätze.) — The Art of Drawing and Painting in Water-colours, Lond. 1730. 1731. 1757. 1779. 12. (von J. Smith) — Eſſay upon Poetry and Painting, with relation to the ſacred and profane Hiſtory ... by Charles La Motte, Lond. 1730. 12. (Des Verf. Abſicht iſt, die Freyheit der Dichter und Mahler überhaupt, nach ihren gehörigen Gränzen feſtzuſetzen; und dann die kühnſten und unverzeihlichſten Freyheiten, welche ſie ſich genommen, zu rügen. Das Werk iſt in zwey Briefe abgetheilt. In einem Anhange handelt der Verf. noch beſonders von dem Unanſtändigen und Anſtößigen in der Poeſie und Mahlerey.) — The principles of Painting, Lond. 1744. 8. — Polymetis, or an Enquiry, concerning the agreement between the works of the Roman poets and the remains of the anc. Artiſts . . . by Mr. (John) Spence, Lond. 1747. 1755. 1774. f. In einen Auszug gebracht durch Tindal, Lond. 1765. 8. 1786. 8. Deutſch umgearbeitet von Joſ. Burkard und F. X. Hofſtätter, Wien 1773. 1776. 8. 2 Bd. — Plan of an Academy of Painting, Sculpture etc. Lond. 1755. 4. — Practiſe of Painting and Perſpective, in which is contained the Art of Paint. in Oil, with the method of Colouring, firſt Paint. or dead Colour, ſecond Paint. third or laſt Painting, Paint. backgrounds, Copying, Drapery and Landſcape Painting, by Th. Bardwell, Lond. 1756. 1773. 1782. 4. — Enquiry into the beauties of painting and into the merit of the moſt celebrated Painters anc. and modern, by Dan. Webb, Lond. 1760. 1777. 8. Deutſch, Zürich 1766. 8. Das Werk iſt in Geſpräche abgetheilt; das erſte enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das zweyte handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das dritte, von dem Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das vierte, von der Zeichnung; das fünfte, vom Colorit; das ſechſte, von der Schattierung; das ſiebente von der Compoſition.) — A Letter . . . on Poetry, Painting and Sculpture, Lond. 1768. 12. von H. King. — Seven Diſcourſes (der erſte vom J. 1769) delivered in the Royal Academy, by the Preſident, (Joſ. Reynolds) Lond. 1778. 8. Ital. Flor. 1778. 8. Franzöſ. Par. 1787. 12. 2 B. Deutſch, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. und einzeln, Dresden 1781. 8. Ein neuer Diſc. von ebend. gehalten am 10ten Dec. 1782. Lond. 1783. 4. über das Genie. Deutſch im 31ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Nachher ſind deren noch ſechs von ihm, der letzte 1791. 4. erſchienen. — In den Eſſays moral and litterar. Lond. 1778. 8. von Knox findet ſich ein Verſuch über die Mahlerey. — Sketches on the Art of Painting . . . by Talbot Dillon 1782. 8. (Sind, ſo viel ich weiß, blos Ueberſetzung des bekannten Briefes unſers Mengs an H. Ponz, in deſſen Viage di Eſpaña, Bd. VI. S. 186. Ital. in deſſen Opere, Bd. 2. S. 19 u. f. Deutſch, Wien 1778. 8.) The Artiſts Repoſitory and Drawing Magazine, exhibiting the principles of the polite Arts in their various branches, Lond. 1784. 4. — Auch wird von der Mahlerey noch in dem Handmaid to the Arts . . . by Mr. Doſſie, Lond. 1758. 1764. 8. 2 Bde. — und in der School of Arts, Lond. 1785. 8. gehandelt. — — Lehrgedichte über die Mahlerey: Poet. Epiſtle to an eminent Painter, 1778. 4. von W. Hayley und nachher in ſ. Poems. — The beauties of Painting, by Pellingr. Robinſon 1783. 4. — —

In holländiſcher Sprache: Inleyding tot de hooghe School der Schilderkonſt, door Sam. van Hoogſtraeten, Middleb. 1641. 4. Rotterd. 1678. 4. — Wilh. Goere Anweiſung zur Mahlerkunſt, verdeutſcht durch Phil. von Zeſen, Hamb. 1669. 8. durch Joh. Leupen, ebend. 1678. 8. Unter dem Titel: Anweiſung zur Mahlerkunſt, und dem rechten Gebrauch der Waſſerfarben, Leipz. 1714. 8. (ohne Benennung des Verfaſſers.) In der Bibl. de Peint. des Hrn. v. Murr herrſcht über dieſes Werkchen der größte Wirrwarr. Es kommt nicht öfter als viermahl (S. 146. 158. 198. 474) und immer unter verſchiedenen Titeln vor. Da ich das Original nicht zu Geſichte bekommen können: ſo weiß ich nicht, ob hier dem Uebel gänzlich abgeholfen worden iſt. Von eben dieſem Verf. iſt die Natuurlyk en Schilderkonſtig Ontwerp der Menſchenkunde: leerende niet alleen de Kennis van de Geſtalte, Proportie, Schoonheyd, Muskelen, Bewegingen, Actien, Paſſien en Welſtand der Menſchenbeelden, tot de Teykenkunde, Schilderkunde, Beeldhouwery, Botſeer en Giet-Oeffening toe paſſen, maar ook hoe ſich een Menſch na dezelve Regelen, in allerhand Doeningh van Gaan, Staan, Loopen, Torſſen, Dragen, Arbeyden, Spreken en andere Gebeerden bevallig en verſtandelijk aanſtellen zal. Amſt. 1682. 8. mit ſchönen Kpf. (Die eilf Kapitel (Hoofdſtuk) des Buches handeln: Van de algemeene noodſakelijkheid der Menſchkunde tot de Teyken en Schilderkonſt;, van de Schoonheyd der Menſchbeelden, en waarin die beſtaat; van de Proportionele of Maatredige Ledenſtemming der Menſchbeelden; van het Maaxel en Dienſt der Menſchelyke Ledematen; van de Troniekunde, Krooſt, en verſcheyde Sweming der Menſchen Aangeſigten; van de Teykenkundige Tronie ſchouwing volgens de Natuurlijke en toevallige ſtand, by ons Tronie Perſpective genoemd; van de Proportionele Tronie-ſtellingh, volgens de Natuurlijke en toevallige Stand van Beſchouwing; van de Stelling der Beelden volgens de Natuurlijke en toevallige ſtand der Beweging in allerhande Doening; van de Actien en weezelijke beſigheden der Beelden; van de inwendige Leeſt of Schets des Menſchenbeelds, namelijk, het Maaxel en Koppeling der Beenen; van de Muskelen haarplats en bediening in beweging der Menſchenledematen.) — Der Leermeeſter der Schilderkonſt, eertyds in Rym geſtelt door Karel v. Mander, weder aan't licht gegeeven en ontrym'd door Wibrandus de Geeſt, Schilder, Leuwarden 1702. 1712. 8. — Groſſes Mahlerbuch, worin die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehrt, durch vernünftige Raiſonnements über Gemählde erklärt, und aus den beſten Kunſtſtücken der alten und neuen berühmteſten Mahler in Kupferſtichen deutlich dargeſtellt wird von Ger. de Laireſſe, Nürnb. 1728. 1784. 4. 3 Bd. mit Kupf. Engliſch, Lond. 1738 und 1780. 4. Franzöſiſch, Par. 1787. 4. 2 Bde. (Da ich das Original nicht kenne, und ſie, ſelbſt nicht in der Bibl. de Peinture des H. v. Murr, und in den verſchiedenen dazu erſchienenen Zuſätzen, und auch hier nicht einmahl in der Ueberſetzung angeführt gefunden: ſo bin ich genöthigt, es nach der deutſchen Ueberſetzung anzuzeigen. Dieſe Ueberſetzung, in der letzten Auflage, iſt aber keinesweges, wie der Titel zu ſagen ſcheint, und in der Vorrede zuverſichtlich geſagt wird, und Hagedorn es wünſchte, eine neue Ueberſetzung, ſondern der 1te und 2te Band hat nichts, als, nach löblichem Gebrauch, ein neues Titelblatt erhalten. Das Werk iſt überhaupt in 13 Bücher abgetheilt, wovon das 1te in 12 Kap. von der Führung des Pinſels; von dem Mahlen der Bildniſſe in Lebensgröße; von dem Untermahlen; von dem Ausmahlen; von dem Retouquiren; von der Rundirung; von der Schönheit; von der Bewegung der Glieder; von den eifrigen und gewaltſamen Bewegungen; von der Couleur des Nackenden; von den Farben; von dem lieblichen und ſchönen Coloriren; das 2te Buch in 21 Kap. Von den zum Or-

dinire:

dinirten nothwendigen Gedanken; von dem Ordiniren überhaupt; von der Ordinirung der Geſchichte; von dem Gebrauch der Kupferſtücke, Academiebilder, und Modelle; von der Wahrſcheinlichkeit in der Ordonnanz; von dem Unterſchiede der Eigenſchaften an alten und jungen Perſonen ſo wohl männlichen als weiblichen Geſchlechtes; von der Eigenſchaft und Erwählung der Bewegungen der Gliedmaßen zur Ausdrückung der Gedanken; von der Wirkung der Gedanken bey dem Ordiniren der Hiſtorien; von einigem Mißverſtand in Vorſtellung der Geſchichte; von der Reichlichkeit und Natürlichkeit bey dem Ordiniren; von Ordinirung der Bilder, welche Sinn-Bedeutungen enthalten; von der Ordnung der Bewegungen, wie ſie aus den Affecten nach einander fließen; von dem guten Gebrauch und Mißbrauch der Mahlerkunſt; von der beſondern Neigung, dieſes oder jenes, als Bilder, Landſchaften u. ſ. w. zu erwählen; was durch eine Tafel zu verſtehen, und wie vielerley ſie ſeynd; von dem Gebrauch der Fabeln und Verwandlungen des Ovidius; Grundregeln wie kleine Figuren in einem großen Raum, und hinwiederum große in einem kleinen Begriff zu ordiniren ſind; von dem Ordiniren der Hiſtorie, u. d. m. in einem kurzen Begriff; von der Eintheilung der Geſchichte; von der Beobachtung der Ordonnanz in einer Titelplatte; nothwendige Beobachtungen in Betrachtung der Säle, Gallerien und andrer Oerter, wohin man eine Hiſtorie in verſchiedenen Stücken fortzuſetzen geſonnen iſt; das 3te Buch, in 5 Kap. Von dem Unterſchied zwiſchen dem Antiken und Modernen, von der Ausbildung des Bürgerlichen oder zierlich Modernen; von der Eigenſchaft des Bürgerlichen in zwey Kapiteln; von der Kleidung und den Trachten; das 4te Buch, in 9 Kap. Von den Couleuren und derſelben Ordnung; von den Eigenſchaften, Arten und Couleuren der Gewänder; von der Couleur der Gewänder und derſelben ſchicklicher Vermiſchung; von dem Ordiniren der dunkeln Objecte gegen einen hellen Grund; von der Harmonie oder Haltung der Couleuren; von dem Ordiniren ungleicher Objecte, als dem Licht gegen Dunkel und dem Dunkeln gegen Licht; von der Wohlſtändigkeit in den ungleichen und gegenſtreitenden Objecten; von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, und ſo hinwieder, oder Dunkel gegen Hell, und Hell gegen Dunkel; von dem Beſtäuben der Objecte; das 5te Buch, in 25 Kap. Von dem Lichte und der Betagung oder Beleuchtung; von der Beſchaffenheit der Luft oder des Himmels; von dem Widerſchein in dem Waſſer; von dem Schlagſchatten nach den verſchiedenen Lichtern; von dem Widerſchein oder den Reflexionen; von dem Sonnenlicht in Anſehung des Schattens; von dem Schlagſchatten in dem Sonnenſchein; von der Vorbildung des Sonnenlichtes in einem, vom allgemeinen Lichte beleuchteten, Stücke; von dem Schatten der Objecte in einem Sonnenlicht; von dem Unterſchiede der Schlagſchatten, welche aus der Sonne, oder dem Augen entſpringen; von Anbringung verſchiedener Lichter in einem Stück; Anmerk. über das Sonnenlicht; von den drey Eigenſchaften der Sonne; von der Natur der Sonne in Anſehung der Länder, die ſie vorbildet; von der Sonnen-Beleuchtung bey ihrem Auf- und Untergang; von Anbringung der Sonne und anderer Lichter; von den Eigenſchaften der Sonne und anderer Lichter in ihren weſentlichen Vorbildungen und den verſchiedenen Zeiten des Tages; von dem Monde und ſeiner Anwendung in der Mahlerey; von der Nacht und den gemachten Lichtern, als Fackeln, Lampen, Kerzen, Feuer; von dem Gebrauch der Perſpectiv oder Sehekunſt; von dem Unterſchied in Colorirung großer und kleiner Stücke; von dem Unterſchied der Kraft in dem Groß- und Kleinmahlen, und der Vergrößerungs- und Verkleinerungsgläſer; von dem Unterſchiede zwiſchen einer geräumigen Landſchaft mit kleiner Staffirung, und dagegen einer mit herzhaften Bildern, in Anſehung der Luft, wenn beyde in einem hellen Lichte vorgeſtellt ſind; von den Lichtern innerhalb den Gemächern; von der Zueignung der Lichter nach der beſondern Art der Hiſtorien; das 6te Buch, in 17 Kap. Von der Landſchaft; von dem Licht, den Geſtalten und der Vereinigung in den Landſchaften; von der Staffirung der Landſchaften; von dem unbeweglichen Zierwerk, Gräbern, Tomben, Säulen, Gärten; von dem ſchönen Coloriren in Landſchaften; von dem Schlagen und Modelen der Bäume nach dem Leben; von Stellung der Landſchaften, und derer ſo man Compagnons oder Cameraden nennet; von den Lichtern in einer Landſchaft; von den Landſch. in einem kleinen oder kurzen Begriff; von Bemahlung der Gemächer; von der Schilderey auſſer dem Hauſe, als in Sommerhäuſern, offenen Gallerien, an Portalen und an andern Plätzen; von verſchiedenen Fabeln, welche zur Staffirung und Ordinanz in einer Landſchaft gereichen in 3 Kapiteln; von dem Worte mahleriſch; von dem mahleriſchen Schönen in der freyen Luft; von dem Garſtigen und Zerbrochenen, welches mit Unrecht mahleriſch geheiſſen wird; das 7te Buch, in 8 Kap. Von den Abbildungen oder Contrefaiten; von den Mängeln des Angeſichtes und der andern Gliedmaſſen; von dem, was bey der Abbildung, vornehmlich bey Weibsperſonen wahrzunehmen iſt; von der Erwählung der Bewegungen, Kleidungen oder Gewänder und Gründe an und bey Contrefaiten, und dem Augpunct; von den Contrefaiten in das Kleine; von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenen Ständen; von den ſich am beſten bey den Contrefaiten ſchickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; von dem Nachahmen groſſer Meiſter in Mahlung der Portraite, und von dem Nachahmen ihrer Mahlerarbeit insgemein; das 8te Buch, in 14 Kap. Von der Architectur oder Baukunſt; von den Höhen der Ornamente, Säulen und ihrer Fußgeſtelle; von der Eigenſchaft und den Beobachtungen an einem Gebäude; von der Ordinanz der colorirten Steine neben und bey einander, und den Tomben, Gefäſſen und Termen ſo bey Bacchanalien gebräuchlich; von Mahlung der Adern und Flecken in Mauer- und Zimmer-Arbeit; von den Steinen oder verfallenen Gebäuden; von dem Staffiren bey Bemahlung der Säle, Kammern und anderer Gemächer; von den verſchiedenen Gattungen von Mahlereyen für verſchiedene Gemächer; und in den folgenden Kap. Vorſchläge und Beyſpiele dazu; das 9 Buch, in 19 Kap. Von den Deckwerken oder Mahlung der Plafonds; von den Schwierigkeiten dabey; von der Verkürzung der Objecte in den Plafonds; von der Geſtalt der Bilder in den Deckwerken; Mittel, wie man ſein Stück auf der Staffeley eben alſo ſehen möge, als ob daſſelbe an der Decke an ſeinem Ort geſtellt wäre; von dem Zeichnen nach dem Leben um es in den Plafonds zu gebrauchen; von der Couleur der in der Luft fliegenden Bilder; allgem. Beobachtungen in Bemahlung der Plafonds; Mittel alle ſchwere Baumaſchinen, Bilder, Bäume u. d. m. in ihrer vollkommenen und natürlichen Verkürzung nach dem Leben zu zeichnen; von der Haltung und Schmelzung der Couleuren in Deckſtücken; von den Göttern, und von dem Unterſchiede zwiſchen geiſtlichen und zwiſchen heidniſchen Vorbildern; von der Vorbildung der Perſonen der Dreyeinigkeit; von dem Glanz der Engel und der heidniſchen Gottheiten; von der Vorbildung der Engel und Genien der Helden; von den heil. Sinnbildern; von den Penaten, Laren und Cupidonen; von den Geſtalten bey Anbetung und Gottesfurcht; von den unterſchiedlichen Opfern der Völker, ihren Feyerlichkeiten und Dienſtbeobachtungen; von den prieſterlichen Gewändern oder Kleidern, wie auch von den geweihten Geſchirren, und andern zu den Opfern gehörigen Sachen; das 10te Buch, in 10 Kap. Von der Bildhauerkunſt; was die Bildhauerkunſt iſt, und worin ſie beſteht; von den Basreliefs; von der Kraft, Eigenſchaft und Einrichtung der Basreliefs; von der Kleidung der Statuen und

Vaſe-

Basreliefs; von den Bewegungen, welche man die Statuen vorſtellen läßt; von Stellung der Bilder auf Piedeſtale, Frontiſpicien, in Nichen und andre Plätze; von dem Boſſiren der Modelle; von der Wohlanſtändigkeit eines ſteinernen Bildes; von der Verzierung der Frontiſpicien an Tempeln, Häuſern und Schauplätzen; **das 11te Buch**, in 8 Kap. Von den ſtillliegenden oder unbeweglichen Dingen; Entw. zu Basreliefs; welche zu Staffirung der unbeweglich oder ſtille liegenden Sachen dienen; von einigen auf beſondre Perſonen gerichteten Vorbildungen, welche mit ſtill liegenden Sachen ausgeführt werden mögen; von dem Urſprung, der Art und Eigenſchaft der Römiſchen Siegskronen, auch andern Belohnungen mit Ehrenzeichen; von den Ceremonien oder Römiſchen Triumphe und Siegsgepränge; von der Weiſe der vier vornehmſten und öffentlichen griechiſchen Spiele; von den Kriegskleidern und Waffenrüſtungen der beſondern Völker; von dem Urſprunge der verſchiedenen Feldzeichen, auch Wapen und Waffen-Schilder, u. d. m. **Das 12te Buch**, in 6 Kap. Vom Blumenmahlen; von gemahlten Blumen in Sälen, Gemächern, Galerien, vornehmlich aber an Plafonds; von der, dem Blumenmahler nothwendigen Kenntniß der Perſpectiv; von Blumen auf allerhand Gründen; von Ordinirung der Blumen und ihrer Farben in Feſtonen und Bouqueten in zwey Kap. **Das 13te Buch**, in 9 Kap. Von der Kupferſtecherkunſt; von der Kupferſtecherkunſt insgemein; von dem allgemeinen Wohlſtande ſo in einem ſchönen Kupfer erfordert wird; von dem Unterſchied der Kupferſtecher und der Etz- oder Radirkunſt; von dem Harſiren oder den Schraffirungen; von dem Tüpfeln oder Punctiren; von dem Radiren der Basreliefs; von der Kupferſtecherkunſt, und dem Anlegen der Schraffirung; von der ſchwarzen Kunſt handelt.) — —

**In deutſcher Sprache**: Ein fremdes und wunderbares Kunſtbüchlein, allen Mahlern, Bildſchnitzern, Goldſchmiden . . . hoch nützlich zu gebrauchen, durch Heinr. Vogtherren, Straßb. 1537. 1540. 1543. 4. — Das Kunſt- und Ler-Büchlein Sebalden Behams, Malen und Reiſſen zu lernen, nach rechter Proportion, Maſſ und Austheilung des Zirkels, angehenden Malern und kunſtbaren Werkleuten dienlich, Frankf. 1546. 4. 1552. 1565. 1582. 1605. 4. mit 57 Holzſchn. (Ein Theil dieſes Buches, welches von Zeichnung der Pferde handelt, war bereits im J. 1528, Nürnb. 4. unter dem Titel: Dieſes Büchlein zeiget an, und lernet ein Maſſ oder Proportion des Roſſ . . . . erſchienen. Schon die Titel lehren, daß es eigentlich zu den Artikeln, **Verhältniß**, oder **Zeichnung** gehören würde; da es indeſſen gewöhnlich unter den eigentlichen Mahlerbüchern angeführt wird: ſo mag es auch hier ſeine Stelle unter ihnen einnehmen.) — Joſt. Ammons Kunſt und Lehrbuch, in welchem Reiſſen und Mahlen zu lernen, 1tes Buch 1578. 4. 2tes Buch, Frft. 1580. 4. Zuſammen, mit dem Titel: Kunſtbüchlein, darin neben Fürbildung vieler Geiſtlicher und weltlicher hohes und nieder Standes Perſonen, ſo dann auch der Türkiſchen Kayſer und derſelben Oberſten Figuren, auch 7 Planeten, 10 alter Rittmeiſter und Befehlshaber, Reuterey und Contrafactur der Pferde, allerley Thurnier, Fechten, und dann etliche Helm . . . begriffen . . . Frft. 1599. 4. überh. 298 Bl. (Auch dieſes Werk würde eigentlich mehr zu dem Art. Zeichnung, als hieher gehören, ſteht aber nur hier, weil es, gewöhnlich als ein Werk von der Mahlerey angeführt wird.) — L'Academia Todeſca della Architectura, Scult. e Pictura: oder deutſche Academie der edlen Bau- Bild- und Mahlereykünſte, Nürnb. 1675-1679. f. 2 Bd. mit Kupf. von J. Sandrart. Lat. mit Veränderungen, Nürnb. 1683. f. mit Kupf. Und was über die Mahlerey einzeln darin zerſtreut war, jetzt im 6ten Bd. der n. Ausg. Nürnb. 1773. f. (Chriſtn. Rhodius iſt als der lateiniſche Ueberſetzer des Werkes bekannt; nur der 1te Th. deſſelben beſchäftigt ſich mit der Theorie der Mahlerey; und der

Verf. handelt, in 15 Kap. darin, De Invent. et Delineatione; de corp. hum. ſymmetria et proportione; de vero Imaginis decoro ejusque abbreviatione, ſ. Catagraphis; de affectibus ſ. perturbationibus animi; de coloribus; de picturis ſubactu aquario et ſubactu oleario, nec non in lapide factis; de diſtributione et commiſtione ſ. unione colorum; de Calligraphis, ſ. pingendi elegantia; de picturis hiſtoricis; de opere albario ſ. pingendis muris recentibus quôd vulgo in Freſco vocant; de Pictur. Topogr. ſ. Campeſtr. et ſubdialibus; de pingendis veſtibus et pannis, de lumine et conclavi Pictoris, it. de picturis nocturnis; de color. origine, natura et ſignificatione; de Pictura Sinenſium, it. de figuris ligno incidendis: nec non de Melano-chalcographis ſ. figuris nigricantibus in aere effingendis.) — Wilh. Stettlers Bericht von dem rechten Wege zu der Mahlerey, Bern 1679. 12. — Der curioſe Mahler, Dresd. 1679. 8. mit Kupf. — M. J. Dauws wohlunterrichteter, kunſterfahrner, galanter, doch aber zugleich erbaulicher Mahler, Copp. 1721. 8. verm. von Carl Bertram, ebend. 1755. 8. — Joſeph [illegible] Kunſtgründe zur Zeichnung und Mahlerey, Wien [illegible] 4. — Der wohlanführende Maler, welcher curiöſe Liebhaber lehret, wie man ſich zur Malerey zubereiten, mit Oelfarben umgehen, Gründe, Firniſſe und andre dazu nöthige Sachen verfertigen, die Gemählde geſchickt auszieren, vergülden, verſilbern, accurat laquiren, und ſaubere Kupferſtiche verfertigen ſoll; nebſt einem Kunſtkabinet rarer und geheim gehaltener Erfindungen, aus eigner Erfahrung aufgezeichnet von Joh. Melch. Croecker, Jena 1736. 1743. 1753. 1764. 1778. 8. (Ob dieſes höchſt mittelmäßige Büchlein nicht ſchon zuerſt früher, als hier angezeigt, erſchienen iſt, weiß ich nicht. In der letzten Auflage ſind, der Vorrede zu Folge, allerhand Veränderungen vorgenommen worden; es beſteht eigentlich aus zwey Abtheilungen, wovon nur die erſte, und auch dieſe nur zum Theil, die Mahlerey betrift, und, in 39 Kap. von der Mahlerey und deren Hochachtung; von dem Nutzen des Zeichnens; von den Wiſſenſchaften, deren Erkenntniß zur geſchickten Mahlerey erfordert wird; von Farben; vom Frescomahlen; vom Mahlen aus freyer Hand; von Abtheilung und Maß des menſchlichen Leibes; vom Landſchaftmahlen; vom Gebrauch der Farben in einem Gemählde oder Schilderey; von Stellung der Glieder und deren Verkürzung in einem Bilde; vom Hiſtorienmahlen; von allerley Kleidern; ein Gemählde leicht nachzuzeichnen; von der Beſchaffenheit des Zimmers, ſo zum Mahlen erfordert wird; von der Erfindung der Oelfarben; von den nothwendigſten Stücken, ſo bey den Oelfarben ſeyn müſſen; von dem Farbenſtein, und den dazu gehörigen Läufern und Farbenſteinen; von den Pinſeln und deren unterſchiedlichen Art; vom Waſchfaſſe, worin die Pinſel reine gemacht werden; von Paletten; von allerley Geſchirren darin man ſo wohl die Oel-, als auch die Waſſerfarben behalten und aufheben ſoll; von der Staffeley, wie auf ſolcher gemahlt und wie die Bilder darauf beveſtigt werden; von den trocknen Oelen und Firniſſen, womit die Farben angemacht werden ſollen, desgleichen wie das LeinOel zu läutern; von allerley Gründen auf Papier, Tuch, Holz, Stein und Metallen; von den Farben, welche zu den Oelfarben tauglich ſind; von weißen Farben; von gelben Farben; von rothen, grünen, blauen, braunen, ſchwarzen Farben; von Goldgründen, ſo wohl zu Matt- als Glanzgold; Holz und Bildſchnitzer-Arbeit ſchön weiß zu mahlen und zu poliren; Holzwerk auf mancherley Art mit Oelfarben und Adern zu mahlen; allerley Manieren, die Schatten- und Erhöhungen zu lernen, imgleichen, wie man mit Röthelſtein, Sineſiſcher Dinte, blauem Indig und andern Farben tuſchiren ſoll; von Reiß- und Zeichenkohlen; alte Oelfarbenbilder reine zu machen; ein Kupferſtücke zu mahlen, daß es ſich darſtellt, als ein mit Oelfarben gemahltes Bild.

Die 6te Abtheilung enthält das ſo genannte Kunſtcabinet, und handelt von Arbeiten aus Wachs, Flockſeide, Gips u. d. m. ſo gar von Dinte und Siegellack und Licht machen; indeſſen wird auch hier in 2 Kap. (im 20ten und 21ten) gelehrt, wie man ein Kupferſtück auf ein Glas bringen, und ſolches ſchön mahlen kann, und wie allerhand Schrift, Blumen und Gemählde auf Glas zu mahlen ſind.) — Philoſophiſche Gedanken von der Mahlerkunſt, in dem Abriſſe von dem neueſten Zuſtande der Gelehrſamkeit, Gött. 1740. 8. St. 1. — Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunſt, Dresden 1754 und 1756. 4. Sendſchreiben über die Gedanken … ebend. 1755. 4. Erläuterung der Gedanken … ebend. 1756. 4. von Joh. Winkelmann; Franz. Par. 1765. 4. Engl. Lond. 1766. 8. Von der Grazie in den Werken der Kunſt, im 5ten Bd. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 13 u. f. von Ebend. (Wegen ſeiner übrigen Werke ſ. die Art. Antik, **Geſchmack**, und die Folge.) — Anweiſung zu der Mahlerkunſt, worin nebſt deren Fürtreflichkeit und Nutzen gezeigt wird, was wie zum gründlichen Verſtand der Mahlerkunſt wiſſen, und wie er ſich durch Uebung darin perfectioniren ſoll; nebſt einem gründlichen Unterricht von der Reiß- und Zeichen-, wie auch Illuminirkunſt, oder dem rechten Gebrauch der Waſſerfarben … Leipz. 1756. 8. (Ohngeachtet dieſes Werk nichts, als ein neuer Abdruck der Ueberſetzung von dem vorher angeführten Werke des W. Goeree ſeyn ſoll (ſ. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 8. S. 84 Anm. x) und auch auf dem Titel ſelbſt eine neue Auflage heißt: ſo wird es doch nicht für Ueberſetzung ausgegeben; und ſein Inhalt mag alſo hier ſeinen Platz finden. Es beſteht eigentlich, wie ſchon der Titel beſagt, aus drey verſchiedenen Schriften, wovon die erſte, in 7 Abtheil. eine Anweiſung zu der Praktik, oder Handlung der allgemeinen Schilder- oder Mahlerkunſt enthält, aber nicht ſo wohl von der Kunſt, als dem, was der Mahler wiſſen ſoll, und von den Vorzügen und dem Nutzen der Mahlerey handelt. Die zweyte S. 138 u. f. enthält die Anweiſung zu der allgemeinen Reiß- und Zeichenkunſt, und wird bey dem Art. Zeichnung näher angezeigt werden; die dritte, S. 265 u. f. die Illuminir- oder Erleuchtereykunſt, oder den rechten Gebrauch der Waſſerfarben, darinnen derſelbigen rechter Grund und vollkommener Gebrauch, ſo wohl zu der Mahlerey, als Illuminirung und Erleuchterey kürzlich gezeigt wird;" und handelt zuerſt, in 14 Abth. von den Farben und Geräthſchaften, die man im Illuminiren oder Erleuchtern gebraucht; von dem Bley und Muſchelweiß, deſſen Vermiſchung und Gebrauch; von der blauen Farbe, deren Arten, Miſchung, u. ſ. w. von Zubereitung, Miſchung und Gebrauch der gelben Farben; von Zubereitung, Miſchung, u. ſ. w. der grünen Farben; von Zubereitung u. ſ. w. der braunen Farben; von Zubereit. der ſchwarzen Farben; von der Anfeuchtung und Einweichung der Waſſerfarben; wie man den Waſſerfarben helfen ſoll, wenn ſie nicht wohl fließen oder auf dem Papier halten wollen; wie man ſeine Farben zum Gebrauch rein halten ſoll; wie man das Papier, oder die Kupferſtücke, darauf man mahlen, oder illuminiren und erleuchtern will, leimen oder planiren und feſte machen ſoll; von etlichen allgemeinen Dingen, welche in dem Anfärben und Waſſerfarben zu wiſſen und zu beobachten nöthig ſind; von den Farben und den Ortern, welche man in einem Kunſtſtücke, das man illuminiren will, erſt ſoll anlegen. Hierauf folgt, in 17 Abtheil. S. 307. die Illuminir- oder Anfärbekunſt, nähmlich, von der Uebung und dem Gebrauch der Waſſerfarben; wie man allerhand Lüfte, nach Beſchaffenheit des Gewitters anlegen, behandeln und färben ſoll; von den Gründen und unterſchiedlichen Mauern der Gemächer und Kammern; wie man allerhand nackte Bilder mit Waſſerfarben anſtreichen und mahlen ſoll; wie man allerhand Haare der Männer, Frauen und Kinder anſtreichen und färben ſoll; wie man allerhand Bäume, Stiehle, Aeſte, Schiffe, Bauernhäuſer und ander Holzwerk anfärben ſoll; von der Anfärbung der Städte, Schlöſſer und verfallenen Gebäude, es ſey auf dem Vorgrund, oder von fern im Verſchieſſen; wie man allerhand Klippen, Stein, Felſen, u. d. m. mit Farben anſtreichen ſoll; wie man allerhand Landſchaften, Berge, Bäume, Felder u. d. m. anfärben ſoll; wie man den fürnehmſten vierfüßigen Thieren ihre gehörige Farbe geben ſoll; wie man allerhand kriechende und giftige Thiere anfärben ſoll; wie man den fürnehmſten Vögeln und Federvieh die eigentliche Farbe geben ſoll; wie man allerhand Waſſer und Fiſche eigentlich anfärben ſoll; wie man allerhand Baumfrüchte eigentlich anfärben ſoll; wie man allerhand Erdfrüchten die Farbe anlegen ſoll; wie man die fürnehmſten Blumen des Feldes eigentlich anfärben ſoll; wie man allerhand Gold, Silber, Kupfer, Zinn- und Eiſenwerk anlegen und färben ſoll.) — Betrachtungen über die Mahlerey, Leipz. 1762. 8. 2 Th. von Chriſt. Lud. von Hagedorn. Franz. von Mich. Huber, Leipz. 1775. 8. Verſchiedene derſelben waren vorher in den 6-9ten Band der Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften eingerückt worden. Ihr Inhalt iſt hoffentlich zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ihn anzuführen.) — In Joh. Sam. Hallens Werkſtätte der Künſte, Brandenb. 1765. 4. u. f. handelt der 9te Abſchnitt des erſten Theiles von der Mahlerkunſt. — Laokoon: oder über die Gränzen der Mahlerey und Poeſie . . . . von Gotth. Ephr. Leſſing, 1ſter Th. Berl. 1766. 8. Mit einigen Zuſätzen. 1788. 8. Engl. 1767. 8. Zu vergl. mit dem 1ten der kritiſchen Wälder, (Riga) 1769. 8. — Theoretiſche Abhandlungen über die Mahlerey und Zeichnung, darinnen die Grundſätze zur Bildung eines guten Geſchmackes in dieſer Kunſt vorgetragen werden, Frankfurt und Leipzig 1769. 8. (Hr. Meuſel ſchreibt in ſ. gel. Deutſchland, Lemgo 1772. dieſes Werk dem Mahler, Carl Schneider, und in dem Nachtrage, Lemgo 1774. 8. dem Hrn. J. G. B. v. Wichmannshauſen ein ähnliches Werk zu; welcher der Verf. iſt, weiß ich nicht; wahrſcheinlicher Weiſe iſt er aber ein Schweizer; denn in der Einleitung gedenkt er des Bildhauer Hurdters, als ſeines Landsmanns; aber, was er von ihm ſagt, daß er nähmlich ein Mahler und der einzige Originalkopf ſeines Vaterlandes geweſen, giebt einen geringen Begriff von ſeinen Kunſtkenntniſſen. Er handelt, zuerſt, in 12 kurzen Abſchnitten, von der Mahlerey, als von hiſtor. Gemählden, der Mythol. Allegorie, ſittl. Gemählden, u. ſ. w. von karakteriſtiſchen oder Portraitmahlereyen; von Landſchaft- See und Schlachtſtücken; von Frucht- Blumen- und Inſektmahlereyen; von verjüngter oder Miniaturmahlerey; von der Zuſammenſetzung; von dem Ausdruck der Leidenſchaften; vom Erhabenen; von dem üblichen oder Koſtume; von den Gratien; von den beſten Meiſtern aller obbenannten Gattungen von Mahlereyen; von Kunſtwörtern; und hierauf in 14 Abſchn. von der Zeichnung, als, was die Zeichnung ſey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verſchiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathſam ſey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung beſtehe; vom Zuſammenſetzen im Zeichnen; von dem Stuffen und Wachsthum der Zeichnungen; von der Proportion; von der Anatomie; von der Falten-Ordnung; von Kupferſtichen, der Schwarzkunſt, Holzſchn. und Radiren; von der nachahmenden Zeichnung; wie man von Mahlereyen und Zeichnungen urtheilen ſoll, alles in leeren Worten!) — Köremons Natur und Kunſt in Gemählden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferſtichen, Leipz. 1770. 8. 2 Th. von Frz. Chriſtph. von Scheyb. (Der Verf. handelt, im 1ten Bde. in einer Einleitung, von der Annehmlichkeit, vom Nutzen und von der Nothwendigkeit der Mahlerkunſt, und hierauf, in 21 Kap. von der Begierde zu mahlen; von freundſchaftl. Kunſtrichrichtern der Mahlerey; von verſchiedenen Meynungen und Anmerk. über die Mahlerey; vom Wege zur Kunſt zu gelangen; von der Neigung zu einer Art zu mahlen; vom Urtheil des Publikums, der Schmeichler und ſeichten Bewunderer; von Betrachtung groſer Meiſterſtücke; von ungeſchickten und unwiſſenden Kennern und Kunſtrichtern; von den Vortheilen des Pinſels; von der Richtigkeit des Umriſſes, und von dem Verhältniß des menſchlichen Körpers; von der Zuſammenfügung verſchiedener Theile in ein zierliches Ganzes; von der Eigenliebe eines Mahlers, und von ſeinen durch Lobeserhebungen vermehrten Fehlern; vom beſondern Geſchmack und einer glücklichen Wahl im Zeichnen; vom Graziöſen oder Anmuth; vom Naiven und Reizenden des Pinſels; von Vermeidung des übertriebenen Eigenſinns; von dem reizvollen Colorit Titians; von dem zierlichen Umriſſe der antiken Bildhauerkunſt, vom guten Geſchmack in der Kleidung und den Falten; von dem Ausdruck der natürlichen Schönheit und derſelben getreuen Nachahmung; von den Gemüthsbewegungen oder Leidenſchaften; von den Wirkungen, ſo die Gemüthsbewegungen im Angeſicht verurſachen. Hierauf folgen zwey Abhandl. von der Art und Weiſe die Umriſſe zu verfertigen und zu zeichnen, und vom Gebrauch der Farben; und ein Verſuch, was für Eigenſchaften zur Mahlerkunſt erforderlich ſind. Der 2te Bd enthält, zuerſt, eine Abhandl. von der Bildhauerkunſt und einigen Werken derſelben; und hierauf folgen, S. 151. Kurze Wiederholung einiger Kunſtregeln für junge Mahler; Eſſaium über die Nachahmungskunſt, oder die ſo genannte Portraitmahlerey; die Perſpectivkunſt in der Mahlerey; vom Kupferſtechen; von der ſchwarzen Kunſt, von einigen Mahlern, Bildh. und ihren Werken; Beſchr. verſch. Gemählde; Nachr. von metallenen Gemählden; von der Architectur; von der Verz. à la Grecque. Ein Anhang, S. 460 enthält ein Schreiben über die ſo genannten grotesken Mahlereyen, eine Abhandl. von Mauergemählden oder Freſco; den Kenner der Kunſt im Traum, und ein paar Aufſätze vom Aufnehmen und dem Verfall der freyen Künſte; und vom Verdienſte der alten italieniſchen und deutſchen Mahler.) — Von eben dieſem Verfaſſer iſt: Oreſterio von drey Künſten der Zeichnung, mit einem Anhang von der Art und Weiſe, Abdrücke in Schwefel, Gyps und Glas zu verfertigen, auch in Edelſteine zu graben . . . . Wien 1774. 8. 2 Th.. (Beyde Theile enthalten 78 Abſchnitte folgenden Innhaltes: Ueber Urſprung und Bedeutung des Wortes Akademia; Alterth. der drey Künſte; Idea, woher und was ſie ſey; die Schönheit; Pouſſin von der Mahlerkunſt und von der Schönheit, Uebung im Nachmahlen; Beurtheilung der Kunſt; die heutige Mahlerey; Hülfsmittel zum Malen, Bücher, Gedichte u. d. m.: Ged. über die Kunſt von H. Wille; das Gleichgewicht der Mahler od. die nichtswürdige Wage des de Piles; der gute Freund und Rathgeber des Mahlers; die Auferſtehung der Kunſt zu Zeiten des Giotto; die Wohlgereimtheit (Eurythmia). die Symmetria od. Gleichförmigkeit; die Allegoria; der Ausdruck der Affecten, Tugenden und Leidenſchaften; die Falten in Kleidungen; das Colorit; das Coſtume; Landſchaftmahlerey; der mahleriſche Raub; die Erfindung; Anord. der Figuren; Zeitvertr. und Kurzweile der Mahler, der glückliche Stand der Mahler, der Werth und Unwerth der alten Griechen und Römer; Neid, Eiferſucht, Mißgunſt unter den Künſtlern; Verachtung der ſo genannten antiken Arbeiten; Nichtswürdige Schule der Zeichnung; Beyträge zur Geſch. der älteſten gr. Mahler; Portraitmahlerey; gefährliche Kunſtrichter; die Zurückkunft der Mahler und Künſtler aus Griechenl. in Italien; das jüngſte Gericht von Mich. Angelo; Beobacht. üb. alte gr. röm. und heutige Mahler; Raph. und Mich. Angelo (2r Th.) Von dem in Deutſchland neuen Worte Nüance; Gedanken des Mal. C. A. du Fresnoy über die vornehmſten Mahler aus dem letzten Jahrhunhundert; Ant. R. Mengs; Raph. Schüler im Vatican; Titian; verſchiedene Briefe von Aretin an die Mahler ſeiner Zeit; Gemählde von Landesgegenden; Kupferſtecher; Lebensart der alten Künſtler; Rhabdographia, od. die Kunſt geſchwind zu mahlen; Camera optica; Ein gemahltes Schlafz. zu Caprarola; Rom und Paris in Anſehung der drey Künſte der Zeichnung; Samml. von Kunſtſachen; die Architectur; Verzierung der Architectur; Verz. in den übrigen Künſten der Zeichnung; Groteske Verzierungen; das Publ. nützt dem Künſtler; Lóremon und Oreſtrio; Oreſtrio an Lóremon; die Schule der Zeichnung; Triumph der Ignoranz; Schr. an Oreſtrio; Anmerkungen; die Kunſt, Portr. in Edelſtein zu graben; Art und Weiſe in Diamanten zu graben; Abdrücke von Gyps, Glas und Schwefel zu machen.) — Unterricht zur gründlichen Erlernung der Mahlerey von Ant. Tiſchbein, Hamb. 1771. 8. (Das Werk iſt in zwey Theile abgetheilt, wovon der erſte, im 1ten Buche von den Gründen der Mahlerey, als von der Nachahmung, dem Geſchmack und der Schönheit; im 2ten von den Hülfsgründen der Mahlerey, als Geometrie, Optic, Perſpectiv, Baukunſt, Anatomie, Proportion und Ponderation; im 3ten von der Gelehrſamkeit und Wiſſenſchaft des Mahlers, als vom Coſtume, von der Bekleidung; von den Leidenſchaften, von der Wiſſenſch. der Sinnbilder, und vom Antiquen und Modernen; im 4ten von den Gegenſtänden der Mahlerey, als hiſtoriſchen, mythologiſchen, allegoriſchen und phyſikaliſchen; im 5ten von der Handlung des Mahlers, als vom Anfang in der Zeichnung, von der Invention, Compoſition, Zeichnung des Nackenden und der Staffirung; im 6ten von der Bemahlung unterſchiedlicher Objecte, als der Häuſer, Theater und der Staffeleygemählde: und der zweyte, im 1ten Buche von der unterſchiedlichen Vorſtellung der Objecte durch die Geſchichte, Fabel, Portrait, Landſch. Geräthſchaften, Thiere, Blumen und Früchte, Gebäude und Verzierungen; im 2ten von der verſchiedenen Art zu mahlen, als Großmahlen, Kleinmahlen, in Oelfarben, Waſſerfarben, von Fresco, Miniatur und Paſtel; im 3ten vom mahleriſchen Schönen, als vom Schönen überhaupt, vom Schönen in freyer Luft, vom Schönen in verſchloſſenen Orten, von der Ordonnanz dunkler Objecte gegen helle Gründe, von kräftigen Objecten gegen ſchwache Gründe, vom Ordiniren ungleicher Objecte, von den Gründen; im 4ten von Licht und Schatten, als der Betagung überhaupt, vom Sonnen- und gemeinen Licht, vom natürlichen Schatten, von Schlagſchatten, vom Mondenlicht, vom Fackel- oder andern Licht, von der Reflexion; im 5ten von den Farben, als von den Farben nach der Optik, von der Harmonie und Haltung der Farben, von der Ordnung derſelben gegen einander, von den Localfarben, von Licht und Schattenfarben, von Mezzetinten, vom Unterſchied des Colorits im Groß und Kleinmahlen; im 6ten von der Bemahlung, als von Führung des Pinſels, vom Untermahlen, vom Ausmahlen, vom Retouchiren handelt. Uebrigens will der Verf. ſ. Schrift nur für ſeine Schüler geſchrieben haben.) — Unterſchied der freyen und mechaniſchen Malerey practiſch erklärt, von C. L. D. Huch, Halle 1773. 8. (Die erſte unterſcheidet, dem Verf. zu Folge, ſich von der letztern, durch den Ausdruck der Neigungen und Leidenſchaften, durch das Genie und Begeiſterung, durch die Erhebung über alle Grenzen, und durch die Erhebung zu einer Wiſſenſchaft. Uebrigens iſt die Schrift eine Anwendung der allgemeinen Vernunft- und Redekunſt auf die Mahlerey, und daher ein wenig poſſierlich ausgefallen.) — Das Studium der Zeichenkunſt und Mahlerey für Anfänger; nebſt der Terminologie in dieſen beyden Künſten, einem Verz. der berühmten Mahler, der verſchiedenen Schulen, der jetzigen Akademien der Mahler, Bildhauer und Baumeiſter in Europa in alphabethiſcher Ordnung, und der einem Künſtler nöthigen Bücher, von Chriſtn. Lud. Reinhold, Gött. 1773. 8.

mit 45 Kpfrn. (Das Werk beſteht aus 356 SS. deren Innhalt hier nur unnöthigen Raum wegnehmen würde, da ſie alltägliche Sachen, ſchlecht geſagt, enthalten.) — Von eben dieſem Verfaſſer ſind: Syſtem der zeichnenden Künſte, nebſt einer Anleit. zu den Antiken, Hieroglyphen und modernen allegor. Attributen, nach der Sulzeriſchen Theorie, für angehende Mahler u. ſ. w. auch zum privat- und öffentlichen Gebrauch auf Schulen eingerichtet, mit 40 Kpfrn. Münſter 1784. 8. (Das Werk iſt in 29 Abſchn. abgetheilt, und dieſe handeln: von der Zeichnung; von den geometr. Anfangsgründen; von der Anwend. der geometr. Anfangsgründe; Anwendung der Flächen; was das Studium der Zeichenkunſt enthält; von den Studien überhaupt; von den Nebenſtudien zu hiſtor. Stücken; von den Hauptſtudien zu den hiſtor. Stücken; Studien zu architect. Riſſen; Studium zu Menſchen; von dem Ausdruck der Leidenſchaften; die Kunſt zu ſchattiren; Uebergänge vom Licht zum Schatten; Arten des Lichtes und Schattens; Mittel zum Zeichnen und Schattiren; Beſchäftigungen mit der Schattierkunſt; vom Kopiren, von der Nachahmung; von der Bekleidung; von der Zeichnung nach Runden; von der Zeichnung nach dem Leben; von den, einem Zeichenmeiſter nothwendigen, mechaniſchen Kenntniſſen; von der Ausführung gezeichneter Stücke; von Licht und Schatten überhaupt; von der Perſpectiv; von den verſchiedenen Manieren im Zeichnen; vom Nutzen der Zeichenkunſt; vom Skizziren, u. d. m. von der Allegorie u. d. m.) — Als eine Fortſetzung dieſes Buches erſchien, von eben dieſem Verf. die Zeichen- und Mahlerſchule oder ſyſtemat. Anleit. zu den Zeichen- Mahler- Kupferſtecher- Bildhauer- und andern verwandten Künſten . . . mit 45 Kpfrn. Münſter 1786. 8. (Das Werk enthält 29 Abſchn. als von der Mahlerey überhaupt; von der Farbengebung; von der Ausübung der Mahlerey; vom Kolorit; vom Laſiren und Pickiren;. von der Haltung; von den verſchiedenen Arten der Mahlerey; von den Manieren im Mahlen; von den Geſchlechtern der Gemählde; von der Anordnung; vom Ton; vom Geſchmack; vom Guten, Schönen und Reizenden; die Charakteriſtik; vom Schicklichen und Lieblichen; von den Einheiten; vom Pathos und Ethos; von dem mahleriſchen Erfinden; von den Sinnbildern; Terminologie der bildenden Künſte (die, zum Theil, ſchon in der erſten Schrift des Verf. ſich findet.) Anatomie der bildenden Künſte; von den Verhältniſſen des menſchlichen Leibes; die Aezkunſt; die Kupferſtecherkunſt; die Schwarzkunſt; die gekörnte Kreidemanier; in Aqua tinta zu arbeiten; die Kupferdruckerkunſt; das Formſchneiden.) — Was dieſen beyden Werken noch zu einem vollſtändigen Syſtem der Kunſt fehlte, wollte der Verf. in der „Akademie der bildenden ſchönen Künſte, nebſt einer vollſtändigen Mythologie oder Beſchreibung der Muſter der Alten . . . mit 14 Kpfrn. Münſter 1788. 8.“ liefern. (Das Werk enthält vierzehn Abſchnitte, als von den Verhältniſſen, Eigenſchaften der Schönheit an alten Werken der Bildhauerkunſt; Mythologie für die zeichnenden ſchönen Künſte; Geſchichte der Mahlerey; Geſchichte der Kupferſtecherkunſt; von der Steinſchneide- und Steinetzkunſt; Geſchichte der Kunſt in Stein zu ſchneiden; die Bildhauerkunſt; Geſch. der Bildhauerkunſt; von den Schulen; von den Akademien; Verz. der vornehmſten Gallerien und Kunſtkabinette; Verz. der älteſten und neuern Künſtler; Bibl. der zeichnenden ſchönen Künſte. Schon dieſer Innhalt lehret, daß der Verf. in dieſem Werke mancherley aus ſeinem ganz erſten wieder aufgewärmt hat. Und manches iſt wieder, wie z. B. der Abſchnitt von Akademien, und der von der Bibl. der ſchönen Künſte, ſo wie der von den Gallerien, buchſtäblich, aus der, in der Folge vorkommenden Akademie der bildenden Künſte von Prange abgeſchrieben. Andre Abſchnitte ſind äuſerſt leer und zugleich voller Fehler; z. B. in dem Verz. der vornehmſten Gallerien und Kunſtkabinette iſt die bekannte Gallerie von Luxenburg unter die eigentlichen Gemählde-Sammlungen geſetzt, zu Wien eine Sammlung des Prinzen Eugen, die ſchon, vor einem halben Jahrhunderte verkauft worden iſt, und dafür die, von mehrern ſolchen, noch exiſtirenden Sammlungen gedruckten Verzeichniſſe, nicht angeführt) — Noch hat eben dieſer Verf. einen „Plan über die Zeichenkunſt und Malerey, Osnabr. 1773. 8." drucken laſſen, der nichts, als Ueberſchriften von Kapiteln enthält. — C. L. Junker Grundſätze der Mahlerey, Zür. 1775. 8. (Die Ueberſchriften darin ſind: Geſchichte; Portrait; Geſellſchaftsſtücke; Landſchaft; Schlachtſtücke; Blumenſtücke; Zuſammenſetzung; Coſtume; Pathos; vom Erhabenen; Schönheit und Grazie; Draperie; Wahrheit; Grenzen und Vereinigungspunct zwiſchen Poeſie und Mahlerey; Werth und Einfluß; Antike; Genie; Kritik; vom Urtheil; Erfindungen; Geſchichte der Kunſt; Mahlerſchulen. Alles ſehr flüchtig hingeſchrieben, und größtentheils aus andern Büchern geſchöpft.) — Chriſtn. Fdr. Prangens Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte . . . Halle 1778. 8. 2 Bde. (Der 1te Band beſteht aus zwey Theilen, wovon der erſte, nach einer allgemeinen Einleitung, in 17 Abſchnitten, theoretiſche Abhandl. von den bildenden Künſten enthält und von der Geometrie in der Zeichnungskunſt, die erſte Stuffe der Zeichnungskunſt (in 9 Kap.) vom Licht und Schatten (in 3 Kap.) von der Draperie; von dem Ausdruck (in 3 Kap.) von der Erfindung und Anordnung; von der Perſpectivkunſt; von der Anatomie; von der zweyten Stuffe der Zeichenkunſt; von dem Copiren; von der Farbengebung; von der Portraitmahlerey; von der Landſchaftsmahlerey; von den übrigen Gegenſtänden der Mahlerey; von der Beurtheilung eines Gemähldes; von der Bildhauerkunſt, und von der Baukunſt, handelt. Der zweyte Theil begreift die praktiſchen Abhandl. der bildenden Künſte, und beſteht aus 14 Abſchn. als vom Tuſchen und Illuminiren; von der Miniaturmahlerey; von den übrigen Arten der Waſſermahlerey; practiſche Handgr. bey mathemat. Riſſen; von der Paſtellmahlerey; von der Oelmahlerey; vom Freskomahlen; von der moſaiſchen Arbeit; von der Email- und Porzellänmahlerey; von der Glasmahlerey; von der Wachsmahlerey; von dem Kupferſtechen; von der Bildhauerkunſt; von der Steinſchneiderkunſt. Der 2te Band, als der dritte Theil des Werkes; enthält in 13 Abſchn. die Geſchichte der Kunſt zuerſt im Allgemeinen, und dann der einzeln ſchönen Künſte, ein Verz. von den Akademien, von den berühmteſten Gallerien; (wo auch die Luxenburger Gallerie als ein Cabinet angeführt iſt) von der Einrichtung der Kunſtkabinette; von den berühmteſten Künſtlern, von Schriften über die bildenden Künſte, und von Kupferſtechern und Formſchneidern.) — Von eben dieſem Verf. iſt noch die Schule der Malerey, Halle 1782. 8. — (Nach einer kurzen Einleitung, und einer Erklär. der vornehmſten Kunſtwörter in der Mahlerey, wird, in dem 1ten Abſchn. von der Geſchichte der Mahlerey und den bekannten Schulen, im 2ten von den verſchiedenen Arten der Mahlerey, und im 3ten von den Farben und ihrer Anwendung gehandelt.) — Vorleſungen über die zeichnenden Künſte, für die Zöglinge der Kunſtakademien, von H. A. Mertens, Leipz. 1783. 8. (Der Vorleſungen ſind eilfe, als: Ueber die zeichnenden Künſte und deren Verbindung mit den ſch. Wiſſenſchaften; über den guten Geſchmack, Nachahm. der ſchönen Natur, und Studium der Antike; von dem Einfluſſe der Künſte auf die Wiſſenſch. Handl. Manufacturen und Handwerke; eine kurze Geſch. der Kunſt; über die Bildung des künftigen Künſtlers; über die Zeichnung; Vorſchlag zu einer kleinen Bibl. für Künſtler; über die Mythologie; über das liebliche; über die Erfind. und die Allegorie; über den Ausdruck. Ein zweyter Band iſt nicht erſchienen; und in dem erſten ſucht man beſtimmte, durchgedachte Dinge vergeblich.) — Theoret. und pract. Anweiſung zur Zeichen- und Mahlerkunſt

kunſt . . . für Anfänger dieſer Wiſſenſchaften . . von C. D. H. mit K. Altona 1788. 8. (Das Werk enthält 16 Abſchn. als von der Zeichenkunſt überhaupt, von den erſten Anfangsgr. der Zeichenkunſt; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunſt; über das Zeichnen nach dem Leben; von der Kleidung, Manier der Falten, u. ſ. w. Art und Weiſe den Gliedermann mit Vortheil zu gebrauchen; von der Mahlerkunſt; von der Proportion der Glieder; von der Anatomie; von dem Gewichte und der Bewegung; vom Schatten und Licht; vom Wiederſchein; von der Perſpectiv; einige Anm. über verſchiedene Gegenſtände der Mahlerey; vom Hiſtorien Mahlen; über die verſchiedenen practiſchen Theile der Mahlerey, als Illuminiren, Miniaturmahlerey, u. d. m. Der Verf. will den Laireſſe und da Vinci bey ſeiner Arbeit zum Grunde gelegt haben.) — Bibliothek für Mahler, Zeichner, Formſchneider, Kupferſtecher, Bildhauer . . . in Briefen von C. Lang, Erl. 1789. (Auszüge aus Webbs, Mengs, Hagedorns, Junkers und a. Schriften mehr.) — Als Fortſetzung des Werkes, von eben demſelben Verf. Briefe für Maler, Zeichner, Formſchneider, Kupferſtecher und Bildhauer.... Frft. 1791-1792. 8. 2 Th. (Ausz. aus Büſchings Geſch. der zeichnenden Künſte, aus Hagedorn, de Piles Einleitung, Ardinghello, Joſ. Reynolds Reden, der theoret. Abhandl. v. d. Mahlerey, Reinholds Stud. der Zeichenkunſt und den Crit. Bemerkungen über die Fehler der Mahler.) — Magazin für bildende Künſte, München 1791. 8. (Enthält Sonnenfels Rede über die Lectüre, Hemſterhuis Schrift über die Bildhauerey, Künſtlerſtolz aus dem Journ. von und für Deutſchland, Klopſtocks Urtheil über Winkelmanns Ged. von der Nachahmung.) — Mahler-Theorie oder kurzer Leitfaden zur hiſtor. Mahlerey für Anfänger, von Chriſtoph. Feiel, Wirzb. 1792. 8. (Das Werk iſt in 2 kurze Abſchn. eingetheilt, wovon der erſte von der Mahlerey überhaupt, als Zeichnen, Anatom. Kenntniß des Menſchen, Perſpektiv und Architectur, Gewänder, Compoſition, Gruppirung, Contraſt und Skizziren, der zweyte vom Colorit oder Miſchung der Farben, als Miſchung der Farben, Mezzo tinto, Harmonie, Ruhe des Auges, oder Verbindung des Schattens und Lichtes, Luftperſpectiv, Untermahlen und Uebermahlen, Retouchiren, und Führung des Pinſels handelt.) — — S. übrigens die verſchiedenen, von einzeln Gattungen der Mahlerey handelnden Artikel, als **Encauſtiſch**, **Glasmahlerey**, **Miniatur**, **Paſtell**, **Schmelzmahlerey**, u. d. m. ſo wie die Art. **Ausdruck**, **Erfindung**, **Farben**, und d. m. — —

**Vermiſchte Schriften über die Mahlerey, in lateiniſcher Sprache:** De erroribus Pictor. Diſſert. Mart. Friſii, Haſn. 1703. 4. — De Pictura, Diſſert. jurid. Pet. Müller, Jen. 1712. 4. — De Pictura honeſta ac utili, Progr. Auct. Brunquell, Jen. 1733. 4. — De Pictura famoſa, Diſſert. C. F. Voit a Berg. Ebend. 1763. 4. — De eo quod juſtum eſt circa picturam, Diſſertat. Fichtneri, Altorf. 4. — Super Privilegiis Pictor. Lib. ſing. G. Theoph. Boerneri. Lipſ. 1751. 8. — De probatione per picturas in ſacris, Diſſert. Franc. Ant. Durr, Mogunt. 1779. 4. — De Pictura contumelioſa, Diſſ. Ioa. Lud. Kluber, Erl. 1787. 4. — — In italieniſcher Sprache: In den Lezioni di M. Ben. Varchi, Fir. 1549. und 1590. 4. handelt die zweyte, qual ſia più nobili la Pittura e la Scultura. — Tratt. della nobiltà della Pitt. compoſto ad inſtanza della Ven. Comp. di S. Luca, e della nob. Acad. de' Pittori di Roma, da Rom. Alberti... R. 1585. 4 Pav. 1604. 4. — Gli Onori della Pittura, e della Scult. Diſc. di Gianp. Bellori, Luc. 1677. 4. — I Pregi della Pittura, di Dom. Palletta, R. 1688 8. — La Pittura in giudizio, ovv. il Bene delle oneſte Pitture, ed il Male delle oſcene, di C. Gregor. Roſignuoli, Ven. 1696.

ra. Bol. 1697. 12. — Le tre belle Arti in lega con l'armi per difeſa della religione, Oraz. di Vinc. Luccheſini . . R. 1716. 8. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Arch. da Nic. Fontingueri, in dem 2ten Bde. der Proſe degli Arcadi, R. 1718. 8. — Oraz. de la Pittura, Scult. ed Archit. giovano per l'acquiſto delle ſcienze, da Vinc. Santini, ebend. im 3ten Bde. — Oraz. in lode della Pittura, Scult. ed Archit. da Giamb. Aleſſ. Moreſchi, Bol. 1781. 8. — Eſame ragionato ſopra la nobiltà della Pittura e della Scult. per Nic. Paſſeri di Faenza . . . Nap. 1783. 8. — — In ſpaniſcher Sprache: Diſcurſos apologeticos en que ſe defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos, por Juan de Butron, Mad. 1626. 4. — Por el Arte de la Pintura, p. D. Juan de Xauregui, Mad. 1633. 4. — Auch ſoll von Calderon ein Tratado de la nobleza de la Pintura vorhanden ſeyn, welchen ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß. — — In franzöſiſcher Sprache: Eloge de la Peinture, p. Phil. Angele, P. 1642. 12. — In den Variétés litter. Bd. 2. S. 383. findet ſich ein Brief über die, in der Folge vorkommende Raccolta di Lettere, worin das Weſentliche über die Unterſchiede und Vorzüge zwiſchen Mahlerey und Bildhauerey ausgezogen iſt. — Ichnographie, ou Diſc. ſur les quatre Arts d'Archit. Peinture, Sculpt. et Grav. avec des notes hiſtor. coſmogr. chronol. généalog. et Monogrammes, Chiffres, Lettres initial. Logogr. . . . p. Mr. Hebert, Par. 1767. 12. 5 Bde. — — In engliſcher Sprache: A Parallel between Poetry and Painting, von Dryden, als Vorr. zu ſ. Ueberſ. des du Freſnoy, Lond. 1695. 4. — Die zweyte Abhandlung in J. Harris Three Treatiſes . . Lond. 1744. 1770. 8. Deutſch, Danz. 1756. 8. Beſſer, Halle 1780. 8. Enthält eine Unterſuchung über die Aehnlichkeit, Unterſchiede und Vorzüge zwiſchen Tonkunſt, Mahlerey und Dichtkunſt. — Etwas über die Mahlerey, aus dem Engliſchen, im 1ten St. des 2ten Bds. der Monatsſchr. der Akademie der Künſte zu Berlin. — — In deutſcher Sprache: Beantwortung der Frage: Iſt die Mahlerey einem Staate nützlich von J. F. C. in den Betrachtungen über verſchiedene Gegenſtände, Hamb. 1763. 8. S. 156. — Freye Gedanken über die Mahlerey, im 6ten Bde. S. 91 der Neuen Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens. — Ermunterung zur Lectüre, an junge Künſtler, von J. von Sonnenfels, Wien 1768. 8. und im 2ten Th. ſ. Schriften. — Von den Verdienſten der Mahlerey um die Tugend, eine Abhandlung im 6ten Bd. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften. — Von der moraliſchen Einwirkung der bildenden Künſte, eine Rede von C. C. L. Hirſchfeld, Leipzig. 1775. 8. — Ob Mahlerey oder Tonkunſt eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergeſpräch von Herder, im Merkur und in der erſten Samml. zerſtreuter Blätter, Gotha 1785. 8. S. 133. — Dichtung und Mahlerey, vergl. im 6ten St. des 2ten Bandes der Monatsſchr. der Akademie der Künſte zu Berlin. — —

**Wörterbücher, welche die Mahlerey, oder die bildenden Künſte überhaupt, näher angehen, als:** Dictionaire abrégé de Peinture et d'Architecture, où l'on trouvera les principaux termes de ces deux arts, avec leur explication, la vie abrégée des grands peintres, et des architectes célèbres, et une Deſcription ſuccincte des plus beaux ouvrages de peinture, de ſculpture et d'architecture, ſoit antiques, ſoit modernes, Par. 1746. 8. 2 Bd. (von dem Abt Marſy.) — Dictionaire portatif des beaux arts, par Mr. La Combe, Par. 1752. 1759. 8. 3 Bd. — Dictionaire portatif de peinture, ſculpture et gravure . . . avec un traité pratique des differentes manières de peindre, par D. Ant. Joſ. Pernetty, Par. 1757. 8. Deutſch, Berl. 1764.

1764. 8. — Dictionaire iconologique, ou Introduction à la connoiſſance des Peintures, Sculpt. Eſt. etc. . . . par Mr. D. P. (Prezel) Ber. 1756. 12. Gotha 1758. 8. Ebend. deutſch 1759. 8. — Dizzionario portatile delle belle arti, che contiene quanto è di più remarchevole nella pittura, ſcoltura, intaglio etc. colla Vita de' più celebri Profeſſori delle medeſime arte, Ven. 1758. 8. — Kurzes Mahlerlexicon, oder Vorbereitung zur nähern Kenntniß alter und guter Gemählde . . . durch L. v. W. (Winkelmann) Regensb. 1779. 8. Augsb. 1781. 8. — Erklärung der nöthigſten Kunſtwörter in der Mahlerey . . . von F. P. L. Bartſcher, Detmold 1787. 8. — — Ferner, Ueber das **Aufputzen der Gemählde**, ein Brief von Luigi Creſpi, in der Raccolta di Lettere ſulla pittura etc. — — Ueber das **Uebertragen eines Gemähldes auf eine andre Leinwand**, ein Aufſatz, im 14ten Bd. S. 205. des Hamburgiſchen Magazines. — — Ueber die **Erhaltung der Gemählde**: Recueil des Memoires et diverſes experiences, faites au ſujet de la conſervation des tableaux avec un diſcours ſur l'incorruptible, par Mr. G. Dagly, Berl. 1706. 8. — —

Zur Kenntniß des **Zuſtandes**, der **Eigenheiten und Geſchichte** der Mahlerey in verſchiedenen Zeiten, und bey verſchiedenen Völkern, als über den **Urſprung** und das **Alter** derſelben: Traité de l'origine de la peinture, in dem Extraord. des Merc. gal. Avr. 1669. Bd. 6. S. 42-61. — De picturae uſu et origine, Diſſertat. Ioa. Nic. Funcii in ſeiner Diſſertat. acad. Lemg. 1746. 8. S. 470-494. — Lettera dell'origine, uſo ed abuſo della pittura, in den Lettere ſcelte del Ab. Piet. Chiari, Ven. 1750. 8. S. 172-179. — De l'ancienneté de la peinture, von Fraguier, in dem 1ten Bd. der hiſt. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im neuen Bücherſaal der ſch. Wiſſenſch. Bd. 1. S. 180-234. — Ueber den Urſprung und die Geſch. der Kunſt, von G. W. Studemund, Jena 1767. 8. — **Der Mahlerey überhaupt**: Hiſtoire des Arts qui ont raport au deſſein, div. en trois livres, où il eſt traité de ſon origine, de ſon progrès, de ſa chute et de ſon retabliſſement . . . p. P. Monier, Par. 1698. 1705. 8. Engliſch, Lond. 1699. 8. (Das erſte Buch enthält 14. das zweyte 13. das dritte 22 Kap. Der Verf. hält ſich vorzüglich bey Italien auf; jedoch gedenkt er auch der Fortſchritte der Kunſt in den Niederlanden und in Frankreich. Den Geiſt der Kunſt, ob er gleich ſelbſt Mahler war, ſcheint er nicht gekannt zu haben) — The perfect Painter, or a Hiſtory on the Origin, Progreſs, and Improvement of Painting, 1730 12. — Introductio ad Hiſtor. Artis delineatoriae, von Pet. Elner, in ſ. Diſſertat. litterar. Flor. 1742. 8. S. 333-356. — Entwurf einer Geſchichte der zeichnenden ſchönen Künſte, von D. Ant. Fdr. Büſching, Hamb. 1781. 8. — Delle Patria degli Arti del Diſegno del C. I. B. Gher. d'Arco, Crem. 1785. 8. (Der Verf. will den Urſprung der zeichnenden Künſte in Italien finden.) — Auch gehören hieher die Anecdotes des beaux Arts, cont. tout ce que la Peinture, la Sculpt. la Grav. l'Archit. etc. et la vie des Artiſtes offrent de plus curieux et de plus piquant chez tous les Peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts juſqu'à nos jours . . . . Par. 1776. 8. 3 Bde. — Ferner: Del vero Pittore Luca e del tempo del ſuo fiorire, Lez. di Dom. Manni . . . Flor. 1764. 4. und Dell' Errore che perſiſte di attribuirſi le Pitture al S. Evang. von ebend. Ebend. 1766. 4. — — **Der Mahlerey bey den Griechen und Römern**: De l'amour des beaux arts et de l'extrême conſideration que les *Grecs* avoient pour ceux qui les cultivoient avec ſuccès, von Caylus, in dem 21ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. S. 174. Quartausgabe; deutſch, in den Abhandl. zur Geſchichte und Kunſt, Alt. 1768-1769. 4. 2 Bd. —

Was Plinius (deſſen Ausg. und Ueberſ. bey dem Artikel Antik I. S. 187 angezeigt ſind) von der Mahlerey ſagt, iſt unter dem Titel, Hiſtoire de la peinture ancienne, extraite de l'Hiſtoire naturelle de Pline avec le texte latin, corrigé ſur les Mss. de Voſſius et ſur la première edition de Veniſe, et traduite en françois par D. D. (David Durand) avec des remarques, Lond. 1725. f. wozu, als Erläuterungsſchriften, die Memoires des Caylus, ſur quelques paſſages de Pline, qui concernent les arts; ſur le tableau de Cebes et Philoſtrate, ſur le tableau de Venus par Apelle, im 19ten, 29ten und 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1768-1769. 4. 2 Bd. Das Mem. des de la Nauze, ſur la manière, dont Pline a traité de la Peinture, ebend. im 25ten Bd. Quartausg. Vergl. mit einem Aufſ. von Falconet, im 6ten Bd. S. 1 u. f. ſ. Oeuvr. und der Aufſatz des Hrn. Heyne, Ueber die Künſtlerepochen bey dem Plinius, in deſſen antiquariſchen Aufſätzen, Leipz. 1778. 8. 1te Samml. S. 165 u. f. gehören. — Der 3te und 4te Th. des Werkes von Lud. Mont Joſieu, Gallus Romae hoſpes . . . . Rom. 1585. 4. in dem 9ten Bande des Gronoviſchen Theſaurus, S. 777. bey dem Vitruv des Laet, Amſt. 1649. f. handelt: De pictura et ſculptura antiquor. — De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'antiquité, Dial. Par. 1660. 4. — Des Peintr. anc. et de leurs manières, in dem Nouv. Choix des Mercures Bd. 10. — De pictura Veterum, ſcr. Ios. Fonſeca (ſ. a. et l.) 4. — Della Pittura antica, da G. B. Bellori, Ven. 1697. 4. — Treatiſe on ancient painting, containing obſervations on the riſe, progreſs, decline of that Art amongſt the Greeks and Romans, the high opinion, which the great men of antiquity had of it, its connexion with poetry and philoſophy, and the uſe that may be made of it in education: To which are added ſome remarks on the particular genius, character and talents of Raphael, Mich. Angelo, Nic. Pouſſin and other celebrated modern maſters, and the commendable uſe they made of the exquiſite remains of antiquity in painting and ſculpture. The whole illuſtrated and adorned with fifty pieces of ancient painting, diſcovered in the ruins of old Rome, accurately engraved from Drawings of Camillo Paderni a Roman by George Turnbull, Lond. 1740. f. — Wegen Winkelmanns Schriften, ſ. den Art. Antik, S. 186. — In der Collection of Etruſc. Gr. and Rom. antiq. . . . of the H. W. Hamilton, Nap. 1766 u. f. f. 4 Bd. findet ſich im erſten S. 103 ſo wie im 2ten noch ein Aufſatz über die Mahlerey der Alten. — An Inquiry into the cauſes of the extraordinary Excellency of anc. Greece in the arts, Lond. 1767. 8. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza, „Von den Urſachen, warum die ſchönen Künſte in Griechenland am ſtärkſten geblühet haben?" in dem 2ten Bd. ſeiner Ausg. der Notizie de' Prof. del Diſegno di Fil. Baldinucci, Tor. 1768. 4. — De Pictura (nähmlich der Alten) handelt das 7te Kap. von Joh. G. Erneſti Archaeologia litteraria, Lipſ. 1769. 8. verm. 1780. 8. — Ferner der Abſchnitt in Joh. Friedr. Chriſts Abhandlungen über die Litteratur und Kunſtwerke des Alterthums . . . Leipz. 1776. 8. — Sur la peinture des anc. von Et. Falconet, in dem 6ten Band S. 29 ſeiner Werke, Lauſanne 1781. 8. daß nähmlich, allem Anſehn nach, der Geſchmack des Bas-Relief darin geherrſcht habe. — Ueber einige Gemählde der Alten, ein Aufſatz in den Litterariſchen Monaten, März 1777. — Recherches ſur l'origine, l'eſprit et les progrès des Arts de la Grece, ſur leur connection avec les Arts et la Religion des anc. Peuples de l'Inde, de la Perſe, du reſte de l'Aſie, de l'Europe et de l'Egypte, Lond. 1785. 4. mit Innbegriff des Supplements 3 Th. und 35 Kupfern. Ueber die Malerey der Alten, Ein Beytrag zur Geſchichte der Kunſt: veranlaßt von D. Reke, verfaßt von F. Riem, Berl. 1787. 4. mit K. (Der Verf. ſucht den Urſprung der Kunſt bey den Indiern, handelt von der Zeichenkunſt der Mexicaner und andrer Völker, von den Künſten in Aegypten, von der Kunſt in den älteſten Zeiten unter den Hetruriern und Griechen, von der erſten Art zu zeichnen und der linearischen Mahlerey; von der Monochrommen und Polychrommenmahlerey; von der Enkauſtik, und beſchließt mit einer kurzen Parallele zwiſchen der Kunſt der Alten und Neuen. Die Hauptideen des Verf. ſind, daß nicht die Bildnerey vor der Mahlerey, wie Winkelmann und Caylus wollen, ſondern dieſe vor jener entſtanden ſey, daß die erſten Arbeiten der Griechen mit dem Griffel und auf eine Unterlage von puniſchem Wachſe gemacht worden.) — Obſervat. on the Art of Painting among the Ancients, von Th. Cooper, im 3ten Bde. der Mem. of the Litter. and Philoſ. Society of Mancheſter 1790. 8. — (S. übrigens, wegen der Mahlerey der Alten, noch den Art. Perſpektiv — und wegen der auf uns gekommenen Mahlereyen der Alten den Art. Antik 1. S. 194. b.) —

Ueber die Mahlerey in neuern Zeiten, und vorzüglich in Italien: Delle arti Italiani dopo la declinazione dell' Imperio Romano, handelt Muratori in der 24ſten Diſſert. des 2ten Bandes ſeiner Antich. Italiane, Ven. 1751. 4. — Il Riposo di Raff. Borghini in cui ſi favella della pittura e della ſcultura, e de più illuſtri pittori e ſcultori antichi e moderni, Fir. 1584. 8. riform. da Ant. Mar. Biſcioni, ebend. 1730. 4. — Le Finezze de' penelli Italiani, ammirate e ſtudiate da Girupeno, ſotto la ſcorta e diſciplina dal genio di Raffaele d'Urbino . . . Pav. 1654. 1674. 4. — Il diſinganno delle principali notizie ed erudizioni delle arti più nobili del diſegno . . . da Lud. David. Rom. 1670. 8. 3 Bd. Bol. 1688. 8. (Der erſte über die Florentiniſche und Römiſche, der zweyte über die Venezianiſche, der dritte über die Lombardiſche Schule, und vorzüglich gegen Vaſari gerichtet.) — Lettera nella quale ſi riſponde ad alcuni queſiti di pittura, Rom. 1681. 4. von Fil. Baldinucci an den March. Capponi; auch in der Raccolta d'alcuni opuſc. ſopra varie materie di pittura, ſcult. ed arch. . . . da Fil. Baldinucci . . . . Fir. 1765. 4. (Ueber den Zuſtand der bildenden Künſte vor dem 13ten Jahrh.) — Il vagante Corriero a' curioſi che ſi dilettano di Pittura, da Giov. B. Volpati, Vic. 1685. 4. — Letters from a young Painter abroad (Ruſſel) to his friends in England, Lond. 1740 und 1750. 8. 2 Bde. mit Kupf. — Raccolta di Lettere ſulla *Pittura*, ſcultura et architettura, ſcritte da' più celebri perſonaggi che in dette arti fiorirono dal ſec. XV al XVII. Rom. 1754-1773. 4. 7 Bde. — Lettere ſopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Band ſeiner Werke, Cremona 1781. 8. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik, S. 195 u. angeführten Reiſebeſchreibungen, zu welchen noch kommen: An Account of Statues, Basreliefs, Draw. and Pictures in Italy . . . with rem. by Mſt. Richardſon, Lond. 1727. 8. Franz. Amſt. 1728. 8. 2 Th. — Voyage d'Italie, p. Mr. Cochin, 1758. 12. 3 Bde. — Die Voyage de Mr. Dupaty — der Roman, Ardinghello, (Lemgo 1787. 8. 2 Bde.) — Italien und Deutſchl. in Rückſ. auf Sitten, Litterat. und Kunſt, von K. P. Moritz und A. Hirt, Berl. 1789 u. f. 8. vier Hefte — u. v. a. m. — und die beſondern Beſchreibungen der Gemählde in einzeln Städten, als in Rom: Dichiarazione ſopra le Pitture di Roma, da Gaſp. Celio, Nap. 1638. 12. — Nuovo Studio di Pittura . . . nelle Chieſe di Roma ed in altri luoghi di eſſa Città, da Fil. Titi, R. 1674. 1708. 1763. 12. — Viaggio ſagro e curioſo

curioſe delle Chieſe più principali di Roma, ove ſi nota il più bello delle Pitture … da Piet. Sebaſtiano, R. 1683. 8. — Deſcriz. delle Imagini dipinte da Rafaele da Urbino nelle Camere … del Vaticano, colla deſcriz. della favola d'Amore e di Piſche, dipinta del medeſimo, nella loggia detta di Chigi … comp. da Giov. P. Bellori … R. 1695. f. — La Villa Borgheſe, con la deſcriz. delle Statue e Pitture che ivi ſi trovano, da Dom. Montelatici, R. 1700. 8. — Les Monumens de Rome, ou Deſcript. des plus beaux ouvrages de Peinture, Sculpt. et Archit. qui ſe voyent à Rome et aux environs, Amſt. 1701. 12. — Deſcript. of the Paintings … in Rome, by Mr. Sember, Lond. 1723. 8. — Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom … von Fr. W. Baſ. v. Ramdohr, Leipz. 1787. 8. 3 Th. (das beſte Werk dieſer Art.) — — In Florenz: Memor. di molte Statue e Pitture che ſono nell' inclita Città di Florentia … da Franc. Albertino, Fir. 1510. 4. — Riſtretto delle coſe più notabili in Pittura … della Città di Firenze … da Jac. Carlieri, Fir. 1689. 1757. 12. Franz. im 7ten Th. von Labats Reiſen. — — In Mayland: L'immortalità e gloria del Pennello, ovv. Deſcriz. delle Pitture di Milano, da Santagoſtini, Mil. 1671. 12. — Deſcr. della Città di Milano, da Serv. Latuada, Mil. 1737–1738. 8. 6 Bde. — — In Modena: Le Pitture e Scult. di Modena, da Pagani, Mod. 1770. 8. — — In Neapel: Guida de' Foreſtieri … dell' Ab. Pomp. Scarnelli, Nap. 1685. 1750. 12. — Nuova Guida … di Dom. Antonio, e Nic. Parrino, Nap. 1751. 12. — Notizie del Bello, del Antico e del Curioſo della Città di Napoli, di Carlo Celano, Nap. 1758. 12. mit K. 1774. 8. 4 B. mit K. — — In Brescia: Le Pitture di Breſcia, da Averoldo, Breſc. 1700. 4. — Giardino della Pittura, ovv. Rifleſſ. ſopra le Pitture di Breſcia, da Franc. Paglia, Breſc. 1713. 4. — Le Pitture e Scult. di Breſcia … Breſc. 1760. 8. — — In Bologna: Il Paſſagiere diſingannato, ovv. le Pitture di Bologna, dal Aſcoſo, Acad. Gel. (C. C. Malvaſia) Bol. 1676. 1732. 8. — Bologna perluſtrata … da Ant. Maſini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. —. Deſcriz. delle Pitture di Bol. da Giamp. Zanotti, Bol. 1686. 1706. 12. — Dell' Origine e Progreſſi della Pittura, Scult. ed Archit. di Bologna 1736. 4. — — In Bergamo: Le Pitture notab. di Bergamo … da Paſta, Berg. 1775. 4. — — In Ferrara: Pitture e Scult. che ſi trovano nelle Chieſe, Luoghi publ. … della Città di Ferrara, Ferr. 1770. 8. — — In Venedig: Dichiar. di tutte le Storie, che ſi contengono ne' Quadri poſti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del grand Conſiglio di Ven. da Gir. Bardi, Ven. 1587. 8. — Le ricche minere della Pittura Veneziana … da Marco Boſchini, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8. — Deſcriz. di tutte le pubbliche Pitture della Città di Venezia e Iſole circonvicine, Ven. 1733. 8. von Coſſaglia. — Della Pittura Venez. Lib. V. di Zanetti, Ven. 1771. 8. — Auch ſind noch von ebend. Pitture a freſco de' principali Maeſtri, Venez. 1760. f. — und von Monaco eine Raccolta di cento e dodici Quadri rappreſentanti Iſtor. ſac. dipinti da' più celeb. Pittori della Scuola Venez. … Ven. 1772. f. herausgeg. worden. — — In Verona: Ricreaz. pittor. o ſia Notizie delle Pitture della Città di Verona, Ver. 1720. 12. 2 Bde. — — In Vicenza: I Gioielli pittor. cioè l'Indice delle publ. Pitture della Città di Vic. da Marc. Boſchini, Ven. 1677. 12. — Il Foreſtiero iſtr. delle coſe più rari d'Archit. e di alcune Pitture, della Città di Vic. Dial. di Ott. Bert. Scamozzi, Vic. 1761. 4.

mit K. — — **In Peſaro:** In dem 4ten Bde. S. 1. der Racc. d'Opuſc. ſcient. e filol. des Calogera findet ſich eine Iſtoria delle Pitture in Majolica, fatte in Peſaro. — Catal. delle Pitture nelle Chieſe di Peſaro, Peſ. 1783. 8. — — **In Parma:** Guida e eſatta Notizia . . delle più eccell. Pitture di Parma, Parm. 1752. 8. — — **In Padua:** Deſcriz. delle Pitture, Scult. et Archit. di Padova, da Roſetti, Pad. 1780. 12. — — **In Turin:** Guida de' Foreſt. per la Real Città di Torino 1753. 8. — — S. übrigens die Art. **Akademie, Gallerie, Florentiniſche, Lombardiſche, Römiſche, Venezianiſche Schule.** — Auch gehören von Kupferſtichwerken noch hieher: Schola Italica Picturae, ſ. Selectae quaedam ſummor. e Schola Ital. Pictor. Tabulae, aer. inc. cur. G. Hamilton, R. 1773. f. — Iſtoria pratica dell' Incominciamento e progreſſi della pittura, o ſia Raccolta di cinquante ſtampe eſtratti da ugual numero di diſegni Originali eſiſtenti nella Real Galeria di Firenze . . . inciſe da Stef. Mulinari . . . Fir. 1778. f. — Etruria Pittrice . . . Flor. 1791. f. 60 Bl. — —

**In den Niederlanden:** Diſſertation ſur les ouvrages des plus fameux peintres, comparés avec ceux de Rubens, Par. 1681. 12. von de Piles und im 4 Bd. ſ. Oeuvr. Amſt. 1767. mit beſondern Beſchreibungen einiger Gemählde des Rubens. — Lettre à un Amateur de la Peinture avec des eclairciſſemens hiſtor. ſur un Cabinet et les Auteurs des tableaux qui le compoſent, Dresd. 1755. 8. — Voyage pittor. de la Flandre et du Brabant, p. Mr. I. B. Deſchamp 1770. 8. Deutſch, Leipz. 1771. 8. — Voyage d'un Amateur des Arts en Flandre, dans les Pays-bas, dans la Hollande . . . . dans les Années 1775-1778. p. Mr. de la Roche, Amſt. 1783. 12. 4 Bde. — — Beſondre Beſchreibungen von Gemählden in einzeln Städten, als in **Amſterdam:** Kunſt en Hiſtoriekundige Beſchryving en Aanmerkingen over alle de Schildereyen op het Stadhuys te Amſterdam, door J. van Dyk, Amſt. 1758. 8. — — **In Antwerpen:** An accurate Deſcription of the principal Beauties in Painting and Sculpt. belonging to the ſeveral Churches, Convents etc. in and about Antwerp, Lond. 1765. 8. — — S. übrigens die Art. **Brabantiſche und Flammländiſche Schule.**) — —

**In Frankreich:** Von dem Urſprunge und Fortgange der Bau-Bildhauer-Kupferſtecher- und Radierkunſt wird in dem 2ten Bd. des Diction. pittoreſque et hiſtor. . . . de Paris . . . par Mr. Hebert, Par. 1765. 12. 2 Bde. gehandelt. — A Review of the polite Arts in France at the Time of their eſtabliſhement under Louis the XIVth, compared with their preſent ſtate in England, in which their national importance, and ſeveral purſuits are briefly ſtated and conſidered, Lond. 1783. 4. (Ein Brief von H. Green an Joſ. Reynolds.) — Nachrichten von einzeln Gemählden liefern, auſſer den ältern Beſchreibungen von Paris: Curioſités de Paris, Verſailles, Marly etc. p. Mr. L. R. Par. 1778. 12. 3 Bde. — Hiſt. de Paris, p. Joſ. Martinet, Par. 1779 u. f. 8. 3 Bde. mit K. — Guide des Amateurs et des Voyageurs à Paris . . . p. Mr. Thierry, Par. 1787. 12. 2 Bde. — Auch liefert dergleichen Nachrichten von den neueſten Gemählden der Almanac des Beaux Arts. — — S. übrigens die Art. **Akademie, Gallerie,** und **Franzöſiſche Schule.** — —

**In Spanien:** El Pincel, cujas Glorias deſcrivia D. Felix de Lucio Eſpinoſa y Malo, Mad. 1681. 4. — Relacion de la Diſtribucion de los premios . . . repartidos por la Real de S. Fern. a los Diſcipulos . . . en la Junta general celebr. en 23 di Diciembre 1753. Mad. 1754. 4. — Oracion leida en la Junta general de

la

Real Academia de San Fernando . . . el dia 14 de Julio 1781. 4. von D. Gaſp. Melch. de Jovellanos. — S. übrigens die Art. Academie, Gallerie, und von den verſchiedenen Reiſebeſchreibungen, die von Twiß, und von A. Ponz. —

In England: Ueber den Zuſtand derſelben in den ganz frühern Zeitpunkten finden ſich in Wartons hiſt. of Poetry, im Bd. 1. Diſſ. 2. C. 2. d. Vorr. einige Nachrichten. — Obſerv. on anc. Painting in Engl. in dem 9ten Bd. der Archaeologia, or Miſcell. tracts relat. to Antiq. Lond. 1789. 4. von Pownall. — The preſent State of the Arts in England, by Mr. Rouquet, Lond. 1755. 8. franzöſ. Par. 1755. 12. — Anecdotes of Painting in England, with ſome account of the principal artiſts and incidental notes of other arts, collected by the late Mr. G. Vertue and now digeſted and publiſhed from his Original Mſs. by Mr. Horace Walpole, L. 1762-1771. 1780. 4. 4 Bd. mit K. 1782. 8. 4 Bd. Verm. 1767. 4. 4 Bd. mit K. — The engliſh Connoiſſeur: cont. an Account of whatever is curious in Painting, Sculpt. . . . in the Palaces and Seats of the nobility and principal Gentry in England . . . Lond. 1766. 8. 2 Bde. — Lettre ſur l'etat actuel des Arts liberaux en Angleterre, p. Mr. Pingeron 1768. 8. — Enquiry into the real and imaginary obſtructions to the acquiſition of Arts in England, by Jam. Barry 1775. 8. — — Von der verſchiedenen Ausſtellung der Academie der Mahlerey handeln: Review of the Paintings exhibited 1762. 4. — A Catalogue of the Pictures, Sculptures etc. exhibited at the Great Room in Spring Garden, Apr. 22. 1767. . . . Lond. 1767. 4. — Obſervations on the Pictures now in exhibition at the Royal Academy, Lond. 1771. 4. wovon ſich im 14ten Bd. S. 57. der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. ein Ausz. befindet. The conduct of the Royal Academ. 1771. 8. — Von der 5ten Ausſtellung findet ſich, ebend. Bd. 11. S. 303. eine Nachricht. — Von der 6ten ebend. Bd. 16. S. 311. — The exhibition or the ſecond anticipation, 1779. 8. — A candid Review of the Exhibition (being the twelfth) of the Royal Academy 1780. L. 4. — The Exhibition of the Royal Academy 1783 (The Fifteenth) L. 4. Nach dem hier angehängten Verzeichniß, beläuft ſich die Anzahl der Künſtler über 200. — The Bee, or the Exhibition exhibited; a Catal. of all the Pictures with Comments 1789. 4. — — Auch gehören hieher: Guide through the Royal Academy, by Joſ. Baretti 1781. 8. — Acc. of a Series of Pictures in the room of the Society of Arts, by J. Barry 1783. 8. — Und Nachrichten über den Zuſtand der ſchönen Künſte in England finden ſich auch im 4ten Th. von Wendeborns Schilderung von Großbritannien. — — S. übrigens die Art. Academie und Gallerie. — —

In Dännemark: Nachr. von dem Zuſtande der Wiſſenſch. und Künſte in den k. Däniſchen Reichen und Ländern, Kopenh. 1753-1769. 8. 3 Th. — Eſſai hiſtor. ſur les Arts et leur progrès en Dannemarc, Cop. 1778. 8. — — S. übrigens die Studien zur Kenntniß . . . der ſchönen Kunſt . . . auf einer Reiſe nach Dännemark, von Fr. W. Baſ. von Ramdohr, Hann. 1792. 8. — — und den Art. Academie. — —

In Deutſchland: Nachricht von ſehenswürdigen Gemählde- und Kupferſtichſammlungen, Münz- und Gemmen-Kab. . . . in Deutſchland, von Fr. Chriſt. Gottl. Hirſching, Erl. 1786-1789. 8. 4 Bde. — Auch gehören hieher die bekannten Beſchreibungen von Berlin (von Fdr. Nicolai, Berl. 1786. 8. 3 Bde.) — Dresden — Wien — Augsburg (Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſch. der Reichsſtadt Augsb. . . . von Paul von Stetten, dem jüngern, Augsb. 1779-1788. 8. 2 Th.) — München (Beſchreibung . . . von Weſtenrieder,

der, Münch. 1788. 8. Die vornehmſten Merkw. der Reſ. München, für Liebh. der bildenden Künſte, von Rittershauſen, Münch. 1788. 8.) — Mannheim (Deſcript. de Manheim 1788. 8. Verz. der, in dem Churf. Cabinette zu Mannheim befindlichen Malereyen, Mannh. 1756. 8.) — Nürnberg (Beſchr. . . . von Nürnberg von C. G. Murr, Nürnb. 1778. 8.) — — Und von den Ausſtellungen der Kunſtacademie zu Augsburg ſind, bis jetzt „Zehn Nachrichten . . . . mit den, bey dieſer Gelegenheit gehaltenen Reden, erſchienen. — — S. übrigens die Art. **Academie** und **Gallerie**. — —

Beyträge zur Geſchichte der Mahlerey **in neuern Zeiten überhaupt**, liefern: Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, Leipz. 1759-1765. 13 Bd. — Neue Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, Leipz. 1766 u. f. bis jetzt 47 Bände. — Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, Leipz. 1768-1769. 8. 2 Bd. — Chriſtn. Gottl. von Murr Journal zur Kunſtgeſchichte . . . Nürnb. 1775. 8. 17 Th. — Miſcellaneen artiſtiſchen Innh. von J. G. Meuſel, Erf. 1779 u. f. 8. 30 Hefte. — Muſeum für Künſtler und Kunſtliebhaber, von ebend. Mannh. 1787. 8. 13 St. — — Ueber den Zuſtand der Mahlerey in **China**, ein Brief von dem Jeſ. Attiret, im Journ. des Sav. Junius 1777 Deutſch im 12ten Bde. S. 197 der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften. — —

**Nachrichten und Lebensbeſchreibungen von Mahlern aller Zeit und aller Völker** liefern: Entretiens ſur les vies et ſur les ouvrages des plus excellens Peintres anc. et mod. par André Felibien, Par. 1666-1678. 4. 2 Bd. 1688. 4. 2 Bd. 1696. 4. 5 Bd. (mit ſeinen übrigen Werken) Lond. 1705. 8. 4 Bd. (nebſt verſchiedenen andern Schriftchen und ſ. Vies des Archit.) Amſt. 1706. 12. 6 Bd. Trevoux 1725. 12. 6 Bd. à la Haye 1736. 12. 6 Bd. (eben ſo.) — Der 2te Th. des erſten Bandes von Sandrarts Acad. tedeſca della Archit. Scultura e Pitt. Nürnb. 1675. f. enthält Lebensbeſchreibungen und Nachrichten von Mahlern aller Zeit, welche izt den 7ten Bd. ſeiner Werke einnehmen. — Noms des peintres les plus célèbres anc. et modernes, Par. 1679. 12. — Abregé de la Vie des Peintres avec des reflex. ſur leur ouvrages . . . (von Roger de Piles) Par. 1699. 1715. 1747. 12. und als 2ter Bd. ſeiner Oeuvr. div. Amſt. 1767. 12. 5 Bd. Engl. Lond. 1706. 1744. 1754. 8. Deutſch (ebend) Hamb. 1710. 12. (von 221 Mahlern, in ſechs Bücher abgetheilt, wovon das erſte die Ecole Grecque, das zweyte die Ecole Romaine et Florentine, das dritte die Ec. Venitienne, das vierte die Ecole de Lombardie, das fünfte die Ec. Allemande et Flamande, das ſechſte die Ecole françoiſe enthält.) — Abecedario pittorico, o ſia ſerie degli nomini i più illuſtri in pittura ſcultura ed archit. da F. Pellegr. Ant. Orlandi, Bol. 1704. 4. corr. et notabilmente di nuove notizie accreſciuto da P. Guarienti, Ven. 1753. 1761. 4. Unter dem Titel: Supplemento alle ſerie dei Trecenti elogi e ritratti degli nomini illuſtri etc. Fir. 1776. 4. 2 Bd. (aber höchſt ſeicht und verwirrt.) — Account of the moſt eminent Painters, both anc. and modern, continued down to the preſent times, according to the order of their ſucceſſion, by Rich. Graham, Lond. 1716. 8. (iſt bereits die 2te Aufl.) — Tables hiſtor. et chronol. des plus fameux Peintres anc. et mod. par Ant. Fred. Harms, à Brunsw. 1742. f. — Allgemeines Künſtlerlexicon (von J. R. Füeßli) Zür. 1763-1767. 4. Neue Aufl. ebend. 1779. f. — Extrait des differens ouvrages publiés ſur la vie des peintres, par M. Papillon de la Ferté, Par. 1776. 12. 2 Bd. — — Auch finden ſich dergleichen Nachrichten noch in mehrern, allgemeinen hiſtoriſchen Werken, als in Per. Opmerii Op. chronogr. Orbis univ. a mundi exordio usque ad A. 1611.

1612. Antw. 1613. fol. 2 Bd. Cöl. 1625. 8. (Geht aber nur bis aufs J. 1600. — — u. v. a. m.

Von den Mahlern der Alten: Lettera di M. Giovbat. di M. Marcello Adriani nella quale brevemente ſi racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti Artefici antichi in pittura, in Bronzo ed in Marmo vor dem 3ten Bd. der zweyten Ausg. von des Vaſari Vite, Fir. 1568. 4. 3 Bd. ſo wie bey den folgenden (bey der zu Livorno und Flor. 1767. 4. im 1ten Bd. S. 167) befindlich. — Vite de' pittori antichi, ſcritte ed illuſtrate da Carlo Dati, Fir. 1667. 4. Nap. 1730. 4. — Lezione detta nella Acad. della Cruſca intorno a' pittori Greci e Latini, da Fil. Baldinucci, Fir. 1692. 4. — Bey der 2ten Ausgabe des Junius, De pict. Vet. Rot. 1694. findet ſich ein Catal. der alten Mahler und Künſtler aller Art. — —

Von den Mahlern der Neuern überhaupt: Auſſer den, in allgemeinen biographiſchen Werken, als in der Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les Vies et les Elog. des Hommes ill. p. J. Bullart. Brux. 1682. 1695. f. und d. m. vorkommenden Nachrichten, ließen ſich vergleichen: Le Vite de' Pittori, de' Scultori e degli Arch. moderni, con loro ritratti al naturale da Giov. Piet. Bellori, Rom. 1672. 4. accreſc. colla vita e ritratto del Cav. Luc. Giordano, Rom. 1728. 4. — Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. moderni . . . . da Lione Paſcoli, Rom. 1730-1736. 4. 2 Bd. (mit ſehr verſtümmelten Nahmen der Ausländer.) — The Portraits of the moſt eminent painters and other famous artiſts, that have flouriſhed in Europe, curiouſly engraved on above one hunderd Copper Plates by J. Bouttats, Peter de Jode, W. Hollar, P. Pontius, J. Vorſtermann, C. Waumans from Original paintings of Anth. v. Dyk, Corn. Janſens, Guido Rheni, Dav. Teniers and other celebrated Maſters, with an account of their lives, characters and moſt conſiderable works; To which is now added an hiſtor. and chronological ſeries of all the moſt eminent painters, for near five hundert Years, chiefly collected from a Manuſcript of the late famous Father Reſta, L. 1739. 4. — Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reflex. ſur leurs caractères, et la manière de connoitre les deſſeins et les tableaux des grands maîtres, p. Mr. . . . (Ant. Joſ. Dezallier d'Argenville) de l'Academie Roy. de Montpellier, Par. 1745-1752. 4. 3 Bände . . . Nouv. Edit. augmentée de la vie de pluſieurs peintres, (wo auch der Verf. ſich genennt hat.) Par. 1762. 8. 4 Bd. Fängt von Raphael an, und enthält überhaupt 255 Lebensbeſchreibungen. Deutſch, Leipzig 1767. 8. 4 Th. — The Gentleman and Connoiſſ. Dictionary of painters, containing a complete collection and account of the moſt diſtinguiſhed Artiſts, who have flouriſhed in the Art of painting in Europe from 1250 to 1767. To which are added . . . a Catal. of the Diſciples of the moſt famous maſters . . . and a Catal. of thoſe painters, who imitated the works of the moſt eminent maſters ſo exactly as to have their copies frequently miſtaken for Originals . . . . by Pilkington. Lond. 1767. 4. und ein Auszug daraus unter dem Titel: A conciſe Introduction to the knowledge of the moſt eminent painters, Lond. 1778. 8. — Dictionaire des Artiſtes . . . p. Mr. l'Abbé (Louis Abel) Fontenay, Par. 1776. 8. 2 Bde. — Biogr. Memoirs of extraordinary Painters, exhibiting not only ſketches of their principal works and profeſſional characters, but a variety of romantic adventures, and original Anecdotes . . . Lond. 1780. 12. — Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux compoſent la Galerie Electo-

Elettorale de Dresde, Dresde 1782. 8. — Manuale de' Pittori per il Anno 1792, Fir. 8. Ital. und Franzöſiſch, und ſo viel ich weiß nicht blos auf italieniſche Künſtler eingeſchränkt. — — Auch finden ſich dergleichen Lebensbeſchr. von neuern Mahlern überhaupt noch bey mehrern Gemählde-Verzeichniſſen, als bey der Deſcript. des Tabl. du Palais Royal . . . Par. 1727. 8. von du Bois de St. Gelais, u. d. m. — —

Von italieniſchen Mahlern überhaupt: Vite de' più eccellenti archit, pittori e ſcultori Italiani, da Cimabue in fino a' ſuoi tempi, ſcritte da Giov. Vaſari pitt. ed arch. Aret. Fir. 1550. 4. 2 Th. in 2 Bd. ohne K. di nuovo dall' Autore riviſte ed ampliate con l'aggiunta de' vivi e de' morti dall' a. 1550 al 1567. Fir. 1568. 4. 3 B. mit den Abbildungen (welche nicht, wie Sandrart in ſ. Academie, Baldinucci, Mander, Descamp I. S. 80. und ihnen nach H. von Murr in ſeiner Bibl. de peint. S. 42. ſagen, von Joh. Calcar, oder Kalker, ſondern von Vaſari ſelbſt (S. S. 8. der Vorrede des Bottari zu ſeiner Ausgabe) gezeichnet, und von einem Criſtofano (deſſen Geſchlechtsnahmen er nicht nennt, und Bottari nicht weiß, aber für einen Deutſchen hält, und welches, dem Hrn. v. Heinecke zu Folge, in ſeinen Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen I. 351. Coriolan war) in Holz geſchnitten waren) Mit einigen Marginalien von Carlo Manoleſſi, und anders abgetheilt, Bol. 1647. 4. 3 Bd. (welche nachher noch verſchiedene mahl abgedruckt worden.) Von Giov. Bottari, mit Berichtigungen aus andern Italieniſchen, die Mahlerey angehenden Schriften, Rom 1759. 4. 3 Bd. und noch mit einigen Anmerkungen vermehrt von Tom. Gentili, Livorno und Florenz 1767-1772. 4. 7 Bd. mit Kpf. (Der eigentlichen Lebensbeſchreibungen ſind überhaupt 223 und der Abbildungen 154) — Vite de' pittori, ſcultori ed archit. dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 inſino a' tempi di Papa Urbano VIII nell 1642 da Giov. Baglioni, Rom 1642. 1649. 4. Nap. 1733. 1735. 4. — Notizie de' Profeſſori del Diſegno da Cimabue in qua (1670) per le quali ſi dimoſtra, come e perchè le bell' arti di pittura, ſcult. ed arch. laſciata la rozzezza delle maniere greca et gotica ſi ſiano in queſti ſecoli ridotte all' antica loro perfezione . . . di Fil. Baldinucci, Fir. 1681. 4. Secolo primo, dal 1260 al 1300. Sec. ſecondo, dal 1300 al 1400, ebend. 1686. 4. Sec. terzo, dall 1400 al 1540 (Parte poſth.) ebend. 1728. 4. Secolo IV, Parte prima dall 1540 al 1580, ebend. 1688. 4. Secolo IV; Parte ſec. dal 1580 al 1610, ebend. 1702. 4. (poſth.) Sec. V. dal 1610 al 1670. ebend. 1728. 4. überhaupt 6 Th. Neu herausgegeben, mit ſeinen übrigen Schriftchen, mit Anmerkungen und Abhandlungen von Dom. Mar. Manni, Flor. 1767-1774. 4. 20 Bd. Von Giuſ. Piacenza, Tur. 1767 u. f. 4. 8 Bd. — Ritratti di alcuni celebri pittori del Secolo XVII, diſegn. ed intagl. in rame del Cav. Ottavio Leoni, con le vite de' medeſimi tratti de vari autori, acceſc. d'Annotazioni, ſi è aggiunta la vita di Carlo Maratti, ſcr. da Giov. P. Bellori fin' all anno 1689 . . . Rom. 1731. 4. (Der Abbildungen ſind 12, worunter von Ausländern auch Sim. Vouet iſt.) — Muſeo Fiorentino, che contiene la ſeria de' ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano, che eſiſtono nell' imperial galeria di Firenze; colle vite in compendio de' medeſimi deſcr. da Franc. Moucke . . . . Fir. 1752 1762. f. 4 Bände. — Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano in ſeguito a quelle publicate nel Muſeo Fior. eſiſtente appreſſo l'Abate Ant. Pazzi, con brevi notizie intorno à medeſimi, compil. dall' Abate Orazio Marini, Fir. 1764. f. 2 Bd. worunter ſich auch einige urſprünglich Deutſche, z. B. Hier. Haſner, befinden. —. Serie degli uomini i più illuſtri nella pittura, ſcultura ed architettura con i loro Elogi e ritratti inciſi in Rame, cominciando dalla ſua reſtaurazione ſino ai tempi preſenti, Fir. 1769-1775. 4. 12 Th. (300) worunter aber auch Deutſche, wie z. B. Lucas v. Leyden ꝛc.) — — Auch finden ſich von Italieniſchen Mahlern noch Nachrichten bey dem ſo genannten Cabinet de Crozat, Par. 1729-1742. f. 2 Bd. 1764. f. 2 Bde. — Bey dem Cat. raiſonné des Tabl. du Roi, von Lépicié, Par. 1752 u. f. 4. 2 Bde. Deutſch, Halle 1769. 4. — u. a. m. —

Von Mahlern in einzeln italieniſchen Städten, als von Rom: Vite de' pittori, ſcult. et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641. ſino al 1673. di Giovb. Paſſeri, Rom. 1772. 4. mit Anmerkungen von Bottari. Deutſch, Dresd. 1786. 8. (Der Künſtler ſind 37, obgleich freylich nicht alle Römer.) — Von Florenz: Auſſer den bereits angeführten Werken von Vaſari, u. a. m. finden ſich in den Vite d'uomini illuſtri Fiorentini, da Fil. Villani, colle Annotazioni del C. Mazzuchelli, Ven. 1747. 4. Lebensbeſchreibungen; — und in der Serie di Ritratti ed Elogi d'uomini illuſtri Toſcani auch Abbildungen und Lobſchriften auf Mahler. — Von Bologna: Die des Io. Ant. Bumaldi, i. e. Ovidii Montalbani Minerv. Bonon. ſeu Bibl. Bonon. Bon. 1641. 24. findet ſich ein Catal. brevis antiquor. pictor. et ſculptor. Bononienſ. — Felſina pittrice, ovvero Vite de' Pittori Bologneſi di C. Ceſ. Malvaſia, Bol. 1678. 4. 4 Th. in 2 Bd. mit Kpf. (Das Werk, oder vielmehr das Urtheil des Verf. über Raphael, veranlaßte Oſſervazioni . . . von D. Vinc. Vittoria, Rom. 1679. 4. welche in den Lettere familiari . . . von G. P. Zanotti, Bol. 1705. 8. widerlegt wurden.) — Vite de Pittori Bologneſi non deſcritte nella Felſina pittrice, Rom. 1769. 4. von Luigi Creſpi. — Auch finden ſich dergleichen Nachr. noch in der vorher angeführten Bologna perluſtrata von Ant. P. Maſini, Bol. 1666. 4. 2 Bde. (S. übrigens den Art. Lombardiſche Schule.) — Von Venedig: Le Maraviglie dell'arte, ovvero Vite de' Pittori Veneti e dello Stato ove ſono raccolte l'opere inſigni, i coſtumi ed ritratti loro, con la narratione delle hiſtorie e delle favole e della moralità da quelli dipinte . . . del Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Comp. delle vite de' Pittori Veneziani iſtorici più rinomati del preſente ſecolo, con ſuoi ritratti tirati al naturale, del. et inc. da Piet. Longhi, Ven. 1762. f. 24 Abbildungen. — Von Genua: Vite de' pittori, ſcultori ed arch. Genoveſi e de' foraſtieri, che in Genova operarono, con alcuni ritratti degli ſteſſi. Opere poſthume di Raff. Soprani; Aggiuntavi la vita dell'Autore, per opera di Giov. Nic. Cavana, Gen. 1674. 4. accreſc. ed arrichite di Note da Carlo Giuſ. Ratti, Gen. 1768. 4. 2 Bd. mit K. — Von Ferrara: In dem Apparato degli uomini illuſtri della Città di Ferrara, div. in tre parte da Fra Agoſtino Superbi, Ferr. 1620. 4. handelt einer von den Ferrariſchen Mahlern. — Le Pitture, che adornano tutte le chieſe della città di Ferrara, con le notizie, che ſin ora ſi ſono potuto ricavare de' Pittori, che le dipinſero ſino all' anno 1704. da Carlo Briſighella . . . . Ferr. 1706. 8. — Vite de' più inſigni pittori e ſcultori Ferrareſi, da Girol. Baruffaldi, Ferr. 1705. 4. — Catal. iſtorico de' pittori e ſcultori Ferrareſi e dell' loro opere con una notizia delle pitture nelle chieſe di Ferrara, Ferr. 1782-1783. 8. 2 Bd. — Von Neapel: Vite de' pittori, ſcult. ed arch. Napolitani, da Bern. de Dominici, Nap. 1742-1745. 4. 3 Bde. — Von Perugia: Vite de pittori, ſcultori, ed archit. Perugini, da Lione Paſcoli, Rom. 1732. 4. — Von Modena: Raccolta de' pittori, ſcultori ed architetti Modeneſi più celebri, di D. Lud. Vedriani, Mod. 1662. 4. — Von Baſſano: Notizie intorno alla vita vite ed alle opere de' pittori, ſcultori ed intagliatori di Baſſano, da Giamb. Verci, Baſſ. 1775. 8. — Von Verona: Le Vite de pittori, ſcultori ed archit. Veroneſi, raccolte da varii Autori ſtampati e manuſcritti e da altre particolare memorie. Con la narrativa delle pitture e ſculture che s'attrovano nelle chieſe, caſe ed altri luoghi publici e privati di Verona e ſuo territorio, del Fr. Sign. Bartol. Conte dal Pozzo, Ver. 1718. 4. — Auch in der Verona illuſtrata des March. Maffei, Ver. 1732. f. und 4. 4 Bd. finden ſich Nachrichten von Veroneſiſchen Mahlern und ihren Werken. — Von Siena: In den Pompe Seneſi dall P. Iſidoro Ugurgeri Azzolini, Piſtoja 1649. 4. wird im 2ten Theil Tit. 33. von den Mahlern, Bildhauern und Baumeiſtern von Siena gehandelt. — —

Von ſpaniſchen Mahlern: Vidas de los Pintores y Eſtatuarios eminentes Eſpañoles, von D. Antonio Palomino Velasco, als der 3te Th. ſ. Muſeo Pictorico, Mad. 1724. f. einzeln, Lond. 1740. 8. Engliſch, Lond. 1739 und 1744. 8. Franzöſiſch, Paris 1749 12. Deutſch, Dresden 1781. 8. — Anecdotes of eminent painters in Spain, during the XVI. and XVIIth. Centuries, with curſory remarks upon the preſent ſtate of arts in that Kingdom, by Rich. Cumberland, Lond. 1782. 8. 2 Bd. — —

Von franzöſiſchen Mahlern: Auſſer den Nachrichten von franzöſiſchen Mahlern in den Werken eines Felibien, de Piles, d'Argenville, handeln davon beſonders: Vies des cinq premiers peintres du Roi, Par. 1752. 12. 2 Bd. (von le Brun, Coypel, Mignard, le Moine und Boulogne, geſchrieben von Desportes, Caylus und Watelet.) — Caracteres de quelques Peintres franç. p. Mr. Baillet de St. Julien 1755. 12. (Iſt nichts als eine zweyte Aufl. der Ode de Mylord Telliab, la Peinture, von ebend. 1753. 12. Deutſch, Berl. 1756. 8.) — Der Necrologue des hommes celebres, Par. 1766. 12 u. f. liefert Nachrichten von den ſeit dieſer Zeit verſtorbenen franzöſiſchen Mahlern. — —

Von niederländiſchen Mahlern: Het Schilder-Boek door Karel van Mander, Alcmaer 1603. 4. Harl. 1604. 4. Amſt. 1619. 4. (ungefähr von 1366 bis 1602.) — Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilderkonſt inhoudende den Lof van de vermaerſte Schilders, Architecten, Beldthowers ende Plaetſnyders van deſe Eeuw door Corn. van Bie, T'Antw. 1649-1661. 4. 1 Bd. mit Kpf. (in holländiſchen Verſen.) — De Broederſchap van de Schilderkonſt, door J. Aſſelyn, Amſt. 1654. 4. — De groote Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders en Schilderesſen, waar van 'er veele met hunne Beeltenisſen ten Tooneel verſchynen, en hun Levensgedrag en Kunſtwerken beſchreven worden: Zynde een Vervolg op het Schilderboek van Karel van Mander door Arn. Houbraken, Amſt. 1718. 8. 3 Bd. mit 67 Kupf. 's Gravenh. 1750. 1753. 8. 3 Bd. (von 1366 bis 1659.) — De Levensbeſchryvingen der Nederlandſchen Konſtſchilders en Konſtſchilderesſen, met een Uytbreyding over de Schilderkonſt der Ouden, verryke met de Konterfeytſels der vornaamſten Konſtſchilders en Konſtſchilderesſen, in Koper geſneden, door Jac. Campo Weyermann, vier Deele, 's Gravenh. 1729. 4. 3 Bd. — De Nieuwe Schouburg der Nederlandſche Konſtſchilders en Konſtſchilderesſen door Joh. van Gool, twe Deele; 's Gravenh. 1750-1751. 8. 2 Bd. mit Kpf. wozu gehört: Brief aan een Vriend behelzende eenige Anmerkingen op het eerſte Deel van der Nieuwen Schouburg, Haye 1751. 8. (von Ger. Hoet) und Antwordt op den zoo genaemden Brief . . . ebend. 1751. 8. — Tooneel des uitmuntende Schilders van Europa, en byzonderlyk van Nederland, met hunne Afbeeldsels in ſtrenije Kunſtpieren, s'Gravenh. 1752. 8. — La Vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandois, avec des Portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions ſur leurs différentes manieres, par Jean Bapt. Descamp. Par. 1753-1763. 8. 4 Bd. Fängt mit dem J. 1366 an. Vergl. mit der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 9. S. 1. und S. 173 u. f. Bd. 10. S. 209 u. f. — Auch finden ſich Nachrichten von Niederländiſchen Mahlern, in den Pictor. aliquot celebr. Germaniae inferioris Effig. . . Antv. 1572. f. und Abbildungen in dem Theatr. Honoris . . . Amſtel. 1618. f. — —

Von engliſchen Mahlern: S. vorher die Geſchichte der Mahlerey. — —

Von deutſchen Mahlern: Außer den, in dem Sandrart, im Descamp, ſo wie in dem d'Argenville, befindlichen Lebensbeſchreibungen giebt es, meines Wiſſens, kein, die deutſchen Mahler allein und überhaupt begreifendes deutſches biographiſches Werk; und wer die dazu erforderlichen Fähigkeiten und Kenntniſſe beſäße, und die dazu nöthige Zeit und Mühe darauf verwenden wollte, könnte ſich ein Verdienſt um dieſen Zweig unſerer Litteratur verſchaffen, wenn er einen dergleichen lieferte. Nachrichten von deutſchen Mahlern liefern übrigens: Joh. Gabr. Doppelmaiers hiſtoriſche Nachrichten von den Nürnbergiſchen Mathematicis und Künſtlern, Nürnb. 1730. f. 2 Th. m. K. — Joſ. Hartzheimii Bibliotheca Colonienſis . . . . Accedunt Vitae Pictorum, Chalcogr. et Typogr. celebr. noſtratium, Col. 1747. f. — Geſchichte und Abbildung der beſten Mahler in der Schweiz von Joh. Caſp. Füeßli, Zür. 1769-1779. 8. 5 Bd. (incl. des Anhangs) — Georg Wolfg. Knorr allgemeine Künſtlerhiſtorie, oder berühmter Künſtler Leben, Werke und Verrichtungen, Nürnb. 1759. 4. — Der erſte Abſchnitt der zehnten Sammlung, von P. N. Sprengels Handwerke und Künſte in Tabellen, Berl. 1773. 8. handelt auf vier Seiten von Mahlern, und enthält eine Biographie aller berühmten jüngern Berliner Mahler. — Teutſches Künſtlerlexikon . . . von J. G. Meuſel, Lemgo 1778-1789. 8. 2 Th. — Nachrichten von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen, das Leben und die Werke aller hieſigen Mahler, Bildhauer, u. ſ. w. betreffend . . . von H. Hüsgen, Frankfurt a. M. 1780. 8. Verm. und mit dem Titel: Artiſtiſches Magazin: ebend. 1790. 8. — Die bey der Beſchreibung von Berlin, von F. Nicolai befindlichen Nachrichten, die Berliner Künſtler betreffend, ſind, Berl. 1786. 8. beſonders abgedruckt worden. — Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künſtlern, von C. Keller, Leipz. 1788. 8. — — S. übrigens die vorher bey der Geſchichte der Mahlerey in Deutſchland angeführten Werke. — —

## Mahlerey.

(Redende Künſte; Muſik.)

Man kann nicht nur für das Auge allein, ſondern auch blos für die Einbildungskraft und ſogar für das Ohr mahlen. Jenes thun die Dichter; dieſes die Tonſetzer. Der Dichter kann ſichtbare Gegenſtände ſo ſchildern, daß wir ſie, wie ein Gemählde vor uns zu haben glauben. Aber von dieſer Mahlerey iſt bereits anderswo beſonders geſprochen worden*). Die Mahlereyen der Muſik, in welche ſich einige Tonſetzer ſehr unzeitig verliebt zu haben ſcheinen, fodern hier noch ein paar Anmerkungen, ob wir gleich die Sache auch ſchon in einem beſondern Artikel berührt haben**). Der eigentlich für die Muſik dienende Stoff iſt leidenſchaftliche Empfindung†). Doch geht es auch wol an, daß ſie bloße Charaktere ſchildert, in ſofern dieſe ſich

---

*) S. Gemählde II Th. S. 309.
**) S. Gemählde II Th. S. 317.
†) S. Muſik; Geſang.

ſich in Ton und Bewegung zeigen; daher viele Tanzmelodien im Grunde nichts anders, als ſolche Schilderungen der Charaktere enthalten. Ganz einzele Charaktere von beſondern Menſchen haben einige franzöſiſche Tonſetzer, beſonders Couperin, geſchildert; und nach ihm hat Hr. C. P. E. Bach kleine Clavierſtüke herausgegeben, durch die er verſchiedene Charaktere ſeiner Freunde und Bekannten ziemlich glüklich ausgedrukt hat. Es geht auch an, Mahlereyen aus der lebloſen Natur in Muſik zu bringen: nicht nur ſolche, die in der Natur ſelbſt ſich dem Gehör einprägen, wie der Donner oder der Sturm, ſondern auch die, welche das Gemüthe durch beſtimmte Empfindungen rühren, wie die Lieblichkeit einer ſtillen ländlichen Scene, wenn nur die Muſik die Poeſie zur Begleiterin hat, die uns das Gemählde, deſſen Würkung wir durch das Gehör empfinden, zugleich der Einbildungskraft vorſtelle.

Aber Mahlereyen, die der Dichter beyläufig nicht um Empfindung zu erregen, ſondern als Vergleichungen, um den Gedanken mehr Licht zu geben, angebracht hat, wie gar oft in den ſo genannten Arien geſchieht, auch durch Muſik auszudrüken, ſelbſt da, wo der Eindruk derſelben, dem wahren, durch das ganze Stük herrſchenden Ausdruk ſchadet, iſt eine Sache, die ſich kein verſtändiger Tonſetzer ſollte einfallen laſſen. Der Dichter erinnert ſich oft in der angenehmſten Gemüthslage eines Sturms, der ihn ehedem beunruhiget hat, und thut ſeiner Erwähnung: aber unſinnig iſt es, wenn der Tonſetzer bey dieſer Erwähnung mit ſeinen Tönen ſtürmet.

Eben ſo unbeſonnen iſt es, wenn auch bey andern Gelegenheiten der Tonſetzer uns körperliche Gegenſtände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinſchaft haben; ſo wie man bisweilen ſieht, daß mitten in einem empfindungsvollen Stük, blos um die Kunſt und des Sängers Fertigkeit zu zeigen, das Gurgeln der Nachtigall, oder das Geheul einer Nachteule geſchildert, und dadurch die Empfindung völlig zernichtet wird.

Der Tonſetzer muß ſich ſchlechterdings dergleichen Kindereyen enthalten, es ſey denn, da wo er würklich poßirlich ſeyn muß; er muß bedenken, daß die Muſik weder für den Verſtand, noch für die Einbildungskraft, ſondern blos für das Herz arbeitet.

◆ ◆

Ueber die muſikaliſche Mahlerey, von Joh. Jac. Engel, Berl. 1780. 8. Franz. in dem 1ten Bde. des Rec. de Pieces intereſſ. — S. übrigens den Art. Ausdruck, S. 271.

## Manier.

### (Zeichnende Künſte.)

Das jedem Mahler eigene Verfahren bey Bearbeitung ſeines Werks kann überhaupt mit dem Namen ſeiner Manier belegt werden. Wie jeder Menſch im Schreiben ſeine ihm eigene Art hat, die Züge der Buchſtaben zu bilden, und aneinander zu hängen, wodurch ſeine Handſchrift von andern unterſchieden wird: ſo hat auch jeder zeichnende Künſtler ſeine Manier im Zeichnen und in andern zur Bearbeitung gehörigen Dingen, wodurch geübte Kenner das, was von ſeiner Hand iſt, mit eben der Gewißheit erkennen, als man die Handſchriften kennet.

Man hat aber dem Worte noch eine beſondere Bedeutung gegeben, und braucht es, um ein Verfahren in der Bearbeitung auszudrüken, das etwas unnatürliches und dem reinen Geſchmak der Natur entgegenſtehendes an ſich hat. Wenn man von einem Gemählde ſagt, es ſey Manier darin, ſo will man damit ſagen, es habe etwas gegen die Vollkommenheit der Nachahmung ſtreitendes. Eigentlich ſollte man bey jedem vollkommenen Werke der Kunſt nichts, als die Natur, nämlich die vorgeſtellten Gegenſtände ſehen, ohne dabey den Künſtler, oder ſein Verfahren gewahr zu werden *). Bey Gemählden, die manieriert ſind, wird man ſogleich eine beſondere Behandlung, einen beſondern Geſchmak des Künſtlers gewahr, die von der Betrachtung des Gegenſtandes abführen, und die Aufmerkſamkeit blos auf die Kunſt lenken. Darum iſt die Manier ſchon in ſofern etwas unvollkommenes; ſie wird es aber noch viel mehr, wenn der Künſtler eine gewiſſe Behandlung, die er ſich angewöhnt hat, auch bey ſolchen Arbeiten anbringet, wo ſie ſich nicht ſchiket. So hat Claude Melan Köpfe und Statuen nach der Manier in Kupfer geſtochen, daß ein ganzes Werk aus einem einzigen, von einem Punkt aus als eine Schnekenlinie in die Runde herumlaufenden Strich beſtehe, der an dunkeln Stellen kernhafter und an hellen feiner iſt. Die Manier iſt nicht nur zu Figuren unnatürlich, ſondern giebt dem Kupferſtich etwas blendendes, wobey ein empfindliches Auge Schwindel bekommt. Eben ſo ſchlecht iſt die Manier des Venediſchen Kupferſtechers Piteri, der ſeine Köpfe durch lauter gerade und parallel an einander herunterlaufende Striche macht. Von dergleichen unnatürlichen Behandlungen iſt insgemein die Rede, wenn man von einem Künſtler, beſonders von Mahlern ſagt, ſie ſeyen manieriert.

Wiewol man den Ausdruk gemeiniglich blos von der Behandlung braucht, ſo giebt es doch Künſtler, die ſchlechte Manieren in der Wahl der Materie, oder in der Zuſammenſezung, oder in der Zeichnung, und auch in der Führung des Pinſels haben. So haben David Teiniers, Oſtade, Brauer und andre, ihre Manieren in der Wahl der Materie; Paul aus Verona ſeine Manier in den zu langen Verhältniſſen ſeiner Figuren. So giebt es Mahler, die nur wenige ihnen geläufige Formen haben, die ſie überall anbringen. Die alten Männer, die Jünglinge, die Kinder, die ſie mahlen, haben in allen ihren Gemählden, jede Art immer dieſelbe Geſichtsbildung, Stellung und dieſelben Verhältniſſe, ſo verſchieden auch ihre Charaktere nach dem Inhalt der Stüke ſeyn ſollten. So haben einige Mahler nur einen einzigen Ton ihrer Farben, der ſtreng oder lieblich, finſter oder glänzend iſt; der Inhalt ſey von welcher Art er wolle.

Dieſen manierten Künſtlern fehlet es an der Beugſamkeit des Genies, jeden Gegenſtand nach der ihm eigenen Art vorzuſtellen; ſie zwingen alles in die ihnen allein geläufigen Formen und Farben; und dadurch werden ſie unnatürlich, gezwungen, und auch in der gröſten Mannichfaltigkeit ihrer Werke einförmig und langweilig.

Darum ſollte der Künſtler große Sorgfalt anwenden, ſich vor der Manier zu verwahren. Hierzu gehört freylich ein fruchtbares Genie, das für jeden beſondern Fall, die eigentlichſten Mittel, zum Zwek zu gelangen, zu erfinden vermag. Nirgend lernet man das Genie des Künſtlers beſſer kennen, als wo er Gegenſtände von verſchiedener Natur zu behandeln hat. Weiß er ſich in dieſe Verſchiedenheit zu finden, und jedem Ding, auch in zufälligen Sachen, ſeinen natürlichen Charakter zu geben, ſo iſt er ein Mann von fruchtbarem und gelenkigem Genie; aber ſehr eingeſchränkt iſt daſſelbe,

---

*) S. Kunſt.

wenn er Dinge von verſchiedener Art in ſeine Manier zwinget, und es macht wie Prokruſt, von dem die Fabel ſagt, daß er denen Gäſten, die länger waren als ſein Bett, etwas von den Beinen abgehauen. Jenes fruchtbare Genie ſieht man an Homer und Horaz ſehr deutlich, da beyde Zeichnung und Farben immer ſehr genau nach dem Inhalt abändern, da man beym Ovidius beynahe immer dieſelbe kleine, ſpieleriſche Manier gewahr wird, es ſey daß er große, oder kleine Gegenſtände behandle.

Die Manier kann ſich in jedem beſondern Theil des Werks finden, in der Anordnung, in der Zeichnung, im Colorit, und in der Behandlung; und zeiget ſich auch würklich, wenn der Künſtler in einem dieſer Theile mehr das thut, deſſen er gewohnt iſt, als das, was die beſondere Natur und Art ſeines Gegenſtandes erfodert. Es giebt Baumeiſter, deren Hauptgeſchmak ſo ganz auf Zierlichkeit und Anmuthigkeit geht, daß ſie dieſen Charakter auch in einem zu bloßem Gefängniß beſtimmten Gebäude anbringen würden; und wir haben Beyſpiele, da ein Dichter auch in einem Trinklied den feyerlichen und erhabenen Ton, der ſeine Manier iſt, beybehält.

Man ſagt von einem Künſtler, er habe eine große Manier, wenn er ſich begnüget, das, was weſentlich zur Darſtellung des Gegenſtandes gehört, in der höchſten Richtigkeit und Kraft in das Werk zu bringen, ohne den größten Fleiß auf weniger weſentliche Theile anzuwenden: die kleine Manier liegt hauptſächlich darin, daß auf dieſe unweſentliche Theile große Sorgfalt gewendet wird, wodurch geſchiehet, daß man bey dem Werke weit mehr den Künſtler, ſeinen Fleiß, und ſeine auch auf Kleinigkeiten gehende, beynahe ängſtliche Sorgfalt, als die Kraft des Gegenſtandes ſelbſt empfindet. So iſt in der Ausführung unſer deutſche Mahler Denner, der in ſeinen Köpfen kein Haar im Barte überſehen hat, ohne es beſonders anzuzeigen, und ſelbſt der Ritter van der Werff, der, wie es ſcheinet, ſich ein Gewiſſen würde daraus gemacht haben, einen Pinſelſtrich in ſeinen Gemählden ſehen zu laſſen. Dieſe kleine Manier iſt das, vor dem der Künſtler ſich am meiſten hüten ſollte, weil es dem Werk allen Nachdruk benimmt. Wenn wir einen Dichter ſehen, der die einzelen Buchſtaben der Worte, die er braucht, mit ſolchem mühſamen Beſtreben ausſucht, daß er darüber die Gedanken ſelbſt aus der Acht läßt; oder wenn wir einen Tonſpieler hören, der die feineſten Manieren überall mit ſolchem Fleiß anbringet, daß er den wahren Ausdruk darüber vergißt: ſo entgeht uns über allen dieſen Kleinigkeiten die Aufmerkſamkeit, die wir auf die Sachen wenden ſollten.

Am ſchlimmſten iſt es, wenn eine ſolche kleine Manier in einem ganzen Zweig der ſchönen Künſte unter einem Volke herrſchend wird, wie es in der Beredſamkeit unter den ſpätern Griechen geſchehen iſt, da jeder auch unbedeutender Gedanke witzig und mit einer feinen Wendung mußte geſagt werden. Viele der neuern franzöſiſchen Schriftſteller haben dieſe kleine Manier angenommen, und mehr als ein Deutſcher ſucht ihnen hierin gleich zu werden.

Möchte ſich jeder Künſtler zur Maxime machen, ſeinen Gegenſtand blos nach dem innerlichen Werth zu beurtheilen, und das, was ihn darin rühret, auf eine Art darzuſtellen, die ihn verſichert, daß er auch auf andre dieſelbe Würkung thun müſſe.

◆ ◆

Ein großer Theil deſſen, was Reynolds in ſeinen Discourſes von dem verſchiedenen Stile in der Mahlerey ſagt, als in der Sammlung derſelben, Lond. 1778. 8. S. 90. 101 u. f. und in ſeinen Anmerkungen zu Maſons Ueberſetzung des du Freſnoy S. 81 u. f. wird ſich auf die Manieren in der Mahlerey anwenden laſſen. — Einige Bemerkungen über die Manieren, wie ſie entſtehen, wie dem übeln abzuhelfen iſt, u. ſ. w. finden ſich in des de Piles Conversations de la Peinture, S. 97. Ausg. 66 u. f. im 4ten Bande der Oeuvr. — —

## Manieren.

(Muſik.)

So nennet man die Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewiſſen Tönen anbringen, um dieſelben von den andern blos ſchlechtweg angegebenen Tönen zu unterſcheiden; dergleichen die Triller, die Vorſchläge, die Schleifer und andere Auszierungen mehr ſind. Sie geben den Tönen, worauf ſie angebracht werden, mehr Nachdruk, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen ſie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannichfaltigkeit und gewiſſermaaßen Licht und Schatten in den Geſang. Sie ſind nicht als etwas blos künſtliches anzuſehen: denn die Empfindung ſelbſt giebt ſie oft an die Hand, da ſelbſt in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrüklichen Sylben hervorbringet, die den Manieren in dem Geſang ähnlich ſind. Beſonders haben zärtliche Empfindungen dieſes an ſich, daß ſich Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenſchaft vorzüglich ſtark iſt. Dieſes hat unſtreitig die verſchiedenen Manieren im Geſang hervorgebracht.

Hieraus folget aber, daß der Sänger ſie nicht willkührlich und wo es ihm einfällt geſchikt zu thun, ſondern nur da, wo die Empfindung es erfodert, anbringen könne. Es iſt nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichſte und nachdrüklichſte zu machen wiſſe; die Hauptſache beſteht in der verſtändigen Anbringung derſelben; ſie ſollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geſchiklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, ſondern die Empfindung zu heben. Unverſtändige Spieler bringen ſie überall an, und erweken nur Ueberdruß dadurch; ja es geſchieht bisweilen, daß man den natürlichen Lauf des Geſanges vor den häufigen Manieren nicht mehr bemerken kann. Es zeiget eine große Verderbniß des Geſchmaks an, daß man im Geſang überall die Fertigkeit und Beugſamkeit der Kehle der Sänger bewundern will. Dieſes hat den großen Mißbrauch der überhäuften Manieren eingeführt und viele Sänger deſto nachläßiger gemacht, auf den wahren Nachdruk des Geſanges zu denken.

Einige Manieren ſind ſo weſentlich, daß die Tonſetzer ſie auf den Stellen, wo ſie angebracht werden ſollen, vorſchreiben; andre werden der Willkühr der Sänger überlaſſen. Die weſentlichſten Manieren ſind die Triller, die Vorſchläge und einige damit verwandte Verzierungen, deren an ihren Orten beſonders geſprochen wird *). Ueber alle Manieren und deren Gebrauch und Mißbrauch findet man ſehr gründlichen Unterricht in Agricolas Ueberſetzung der Anleitung zur Singkunſt des Toſi im zweyten und dritten Hauptſtük.

◆ ◆

Von den Manieren in dem Vortrage der Muſik handelt unter mehrern, F. W. Marpurg im 9ten Abſchn. des 1ſten Hauptſt. ſ. Anleit. zum Clavier — C. P. E. Bach in dem 2ten Hauptſtücke des erſten Theiles ſeines Verſuches über die wahre Art, das

---

*) S. Triller; Vorſchlag.

das Clavier zu ſpielen. — D. G. Türk im 4ten u. f. Kap. ſeiner Klavierſchule, Leipz. 1789. 4. —

## Mannichfaltigkeit.

(Schöne Künſte.)

Die Abwechslung in den Vorſtellungen und Empfindungen ſcheinet ein natürliches Bedürfniß des zu einiger Entwiklung der Vernunft gekommenen Menſchen zu ſeyn. So angenehm auch gewiſſe Dinge ſind, ſo wird man durch deren anhaltenden, oder gar zu oft wiederholten Genuß erſt gleichgültig dafür; bald aber wird man ihrer überdrüßig. Nur die öftere Abwechslung, das iſt die Mannichfaltigkeit der Gegenſtände, die den Geiſt, oder das Gemüth beſchäfftigen, unterhält die Luſt, die man daran hat. Der Grund dieſes natürlichen Hanges iſt leicht zu entdeken: er liegt in der innern Thätigkeit des Geiſtes; aber er zeiget ſich erſt, nachdem der Menſch zu einigem Nachdenken über ſich ſelbſt gekommen iſt, und das Vergnügen würkſam zu ſeyn, oft genoſſen hat. Halb wilde Völker, wie diejenigen Americaner, die nicht über drey zählen *), können einen ganzen Tag gedankenlos ſizen und auf ihren Pfeifen denſelben Ton tauſendmal wiederholen, ohne Langeweile zu fühlen.

Dieſer Hang zur Abwechslung trägt ſehr viel zur allmähligen Vervollkommnung des Menſchen bey; denn ſie unterhält und vermehret ſeine Thätigkeit und verurſachet eine tägliche Vermehrung ſeiner Vorſtellungen, die eigentlich den wahren innern Reichthum des Menſchen ausmachen. Obgleich die Liebe des Mannichfaltigen aus der innern Würkſamkeit entſtehet, ſo wird im Gegentheil dieſe durch jene wieder verſtärkt. Je mehr man die Luſt abgewechſelter und mannichfaltiger Vorſtellungen genoſſen hat, je ſtärker wird das Bedürfniß, folglich das Beſtreben die Anzahl derſelben zu vermehren. Daher kommt es, daß der Menſch allmählig jedes innere und äußere natürliche Vermögen, jede Fähigkeit brauchen lernt; daß er ſich allmählig dem Zuſtande der Vollkommenheit nähert, um alles zu werden, deſſen er fähig iſt.

Da die Werke der ſchönen Künſte nothwendig unterhaltend ſeyn, und in allen Theilen der Vorſtellungskraft neuen Reiz geben müſſen *): ſo muß in der Menge der Dinge, die jedes Werk uns darbietet, auch eine hinreichende Mannichfaltigkeit ſeyn. Alle Künſtler von Genie haben ſie in ihren Werken gezeiget, jeder nach dem Maaße der Fruchtbarkeit ſeines Genies. In der Ilias iſt des Streitens unendlich viel und immer abgewechſelt; die Helden, deren beſonders Meldung geſchieht, ſind kaum zu zählen; aber jeder iſt genau, und in allem, was zum Charakter gehört, von jedem andern verſchieden.

Die Mannichfaltigkeit aber, die gefallen ſoll, muß ſich in Gegenſtänden finden, die eine natürliche Verbindung unter ſich haben. Es iſt eben ſo verdrießlich, jede Minute des Tages eine neue, mit der vorhergehenden nicht verbundene Beſchäfftigung zu haben, als jede Minute daſſelbe zu wiederholen. Eine beträchtliche Sammlung einzeler, unter ſich gar nicht zuſammenhangender Gedanken, deren jeder ſchön und wichtig wäre, würde ein Buch von groſſer Mannichfaltigkeit des Inhalts ausmachen, das Niemand leſen könnte. Darum muß ein Faden ſeyn, an dem die Menge der verſchiedenen Dinge ſo aufgezogen ſind, daß, nicht eine willkührliche Zuſammenſetzung, ſon-

---

*) S. Condamines Reiſe längſt dem Amazonenfluß.

*) S. Werke der Kunſt.

ſondern eine natürliche Verbindung unter ihnen ſey. Das Mannichfaltige muß als die immer abgeänderte Würkung einer einzigen Urſache, oder als verſchiedene Kräfte, die auf einen einzigen Gegenſtand würken, oder als Dinge von einer Art, deren jedes durch ſeine beſondere Schattirung ausgezeichnet iſt, erſcheinen. Je genauer die Dinge bey ihrer Mannichfaltigkeit zuſammenhangen, je feiner iſt das Vergnügen, das ſie verurſachet.

Dieſe Mannichfaltigkeit muß überall, wo vieles vorkommt, beobachtet werden. Der gute Hiſtorienmahler läßt uns nicht nur Perſonen von verſchiedenen Geſichtsbildungen ſehen, auch in ihren Stellungen, in den Verhältniſſen ihrer Gliedmaaßen, in ihren Kleidungen, beobachtet er eine gefällige Abwechslung. Der Dichter begnüget ſich nicht an der Mannichfaltigkeit der Gedanken, er beobachtet ſie auch im Ausdruk, in der Wendung, in dem Rhythmus, dem Ton und andern Dingen. Der Tonſetzer ſorget nicht blos für die gefällige Abwechslung des Tones, auch die Harmonien auf ähnlichen Stellen, und die Folge der Töne werden verſchieden.

Es denke kein Künſtler ohne Genie, wenn er von Mannichfaltigkeit ſprechen höret, daß es dabey auf eine Zuſammenraffung vielerley Gedanken und Bilder ankomme. Die Menge und Verſchiedenheit der Sachen ſo zu finden und zu wählen, daß jede zum Zwek dienet, und am rechten Orte ſteht; daß die Menge nicht nur keine Verwirrung mache, ſondern als ein Ganzes, dem nichts kann benommen werden, erſcheine, erfodert wahres Genie und einen ſichern Geſchmak. In den Werken der Künſtler, denen dieſe beyden Eigenſchaften fehlen, wird man entweder Armuth an Gedanken, oder eine unſchikliche Zuſammenhäufung ſolcher Vorſtellungen, die ſich nicht zu einander ſchiken, antreffen. So ſieht man in den Werken einiger Tonſetzer, entweder, daß ſie durch ein ganzes Stük denſelben Gedanken immer in andern Tönen wiederholen, daß die ganze Harmonie auf zwey oder drey Accorden beruhet; oder im Gegentheil, daß ſie eine Menge einzeler, ſich gar nicht zuſammenpaſſender Gedanken hinter einander hören laſſen. Nur der Tonſetzer, der das zu ſeiner Kunſt nöthige Genie hat, weiß den Hauptgedanken in mannichfaltiger Geſtalt, durch abgeänderte Harmonien unterſtüzt, vorzutragen, und ihn durch mehrere ihm untergeordnete, aber genau damit zuſammenhangende Gedanken ſo zu verändern, daß das Gehör vom Anfang bis zum Ende beſtändig gereizt wird.

Es iſt vorher angemerkt worden, daß der Mangel an Mannichfaltigkeit Armuth des Genies verräth. Könnte nicht hieraus in gewiſſen Fällen eine Regel zur Beurtheilung des Genies einer ganzen Nation gezogen werden? Würde man z. B. nicht ſchließen können, daß die Nation, bey der gewiſſe Werke der Kunſt durchaus immer einerley Form haben: wie wenn alle Wohnhäuſer nach einerley Muſter aufgeführet; alle Comödien nach einerley Plan eingerichtet; alle Oden in einem Ton angeſtimmt, und nach einer Regel ausgeführt wären u. d. gl. daß dieſer Nation das Genie zur Baukunſt, zur Comödie, zur Ode, noch fehlet?

◆ ◆

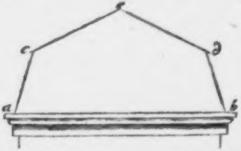
Von der Mannichfaltigkeit (und Einförmigkeit) überhaupt handeln. Home, in den Elements of Criticism, Kap. 9. Bd. 1, S. 302. 4te Ausg. — J. Riedel in dem 5ten Abſchnitt ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. S. 65 u. f. 2te Ausg. — J. C. König, im 4ten Abſchn. ſ. Philoſ. der ſch. Künſte, S. 185

(Von der Einheit und Mannichf.) — — Von der Mannichfaltigkeit (und Größe) im Gartenbau, H. Hirſchfeld in ſeiner Theorie, Bd. 1. S. 162. —

## Manſarde.

(Baukunſt.)

Eine beſondere Art der Dächer, die von ihrem Erfinder, dem franzöſiſchen Baumeiſter Manſard, ihren Namen bekommen hat. In Deutſchland werden ſie auch gebrochene Dächer genennt, weil jede Seite des Daches, anſtatt eine einzige Fläche auszumachen, wie ſonſt gewöhnlich geſchieht, gebrochen und in zwey Flächen von ungleicher Neigung gegen die Horizontalfläche getheilet wird.



Die Figur ſtellt den Durchſchnitt eines ſolchen Daches vor. Die Baumeiſter geben den Theilen deſſelben nicht immer einerley Verhältniß. In Frankreich iſt folgende durchgehends angenommen. Ueber die ganze Tiefe des Hauſes a b wird ein halber Zirkel beſchrieben, deſſen Umfang in fünf gleiche Theile getheilt wird. Die beyden unterſten Theile a c und b d beſtimmen die Lage und Höhe des Daches unter dem Bruch; der übrige aus drey Fünftheil beſtehende Bogen wird in e in zwey gleiche Theile getheilt; alsdenn beſtimmen die Sehnen c e, d e, die Lage und Größe des Daches über dem Bruch. An dem Bruche ſelbſt läßt man ein hölzern Geſims herum laufen.

Die gebrochenen Dächer verſtatten die Bequemlichkeit, daß der Boden zwiſchen a b und c d zu räumlichen Dachſtuben kann gebraucht werden. Wo man aber den Boden hiezu gar nicht benöthiget iſt, thut man beſſer, anſtatt der Manſarde ein einfaches Dach zu machen. Denn wo die Dachfenſter der Manſarden nicht mit ausnehmender Aufmerkſamkeit gemacht, und nicht mit dem beſten Blech, oder gar mit Kupfer an das Dach verbunden werden, da dringet der Regen durch, und verurſachet allmählig die Fäulung der Sparren.

## Marſch.

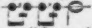
(Muſik.)

Ein kleines Tonſtük, das unter feſtlichen Aufzügen, vornehmlich unter den Zügen der Kriegsvölker, auf Blasinſtrumenten geſpielt wird. Der Zweck deſſelben iſt ohne Zweifel, diejenigen, die den Zug machen, aufzumuntern, und ihnen auch die Beſchwerlichkeit deſſelben zu erleichtern. Man hat, vermuthlich ſchon vor der Erfindung der Muſik, bemerket, daß abgemeſſene Töne, auch in ſofern ſie ein bloßes Geräuſch ausmachen, viel Kraft haben, die Kräfte des Körpers bey beſchwerlichen Arbeiten zu unterſtützen und die Ermüdung aufzuhalten. Daher finden wir vielfältig in allen Geſchichten, daß große Arbeiten,

ten, die man in der Geſchwindigkeit wollte verrichten laſſen, unter dem Schall der Trompeten und andrer klingenden Inſtrumente verrichtet worden. Als Lyſander die lange Mauer bey Athen niederreiſſen ließ, mußten alle Spielleute ſeines Kriegsheeres zuſammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und andern Inſtrumenten zu blaſen*). Chardin ſagt in ſeiner Reiſe nach Perſien, daß die morgenländiſchen Völker keine ſchwere Laſt heben können, wenn nicht ein Geräuſche dabey gemacht wird. Vielleicht wollen einige alte Nachrichten vom Aufbauen und vom Einſtürzen ganzer Stadtmauern durch die Kraft der Muſik nichts anders ſagen, als daß die Arbeit der Menſchen, durch die Muſik unterſtützt, mit unglaublicher Geſchwindigkeit verrichtet worden ſey. Was wir noch itzt bisweilen an dem Schiffvolk, welches ſchwer beladene Kähne gegen den Strom der Flüſſe ziehet, ſehen, daß es ſich dieſe mühſame Arbeit durch Singen erleichtert, wobey die Schritte zugleich den Takt ſchlagen, hat auch ſchon Ovidius geſehen.

Hoc eſt, cur —
Cantat et innitens limoſo pronus arenae
Adverſo tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulſa brachia verſat aqua**).

Aus dieſen Beobachtungen läßt ſich begreifen, warum die Züge der Kriegsvölker und andre noch beſchwerlichere Unternehmungen derſelben faſt bey allen Völkern mit Muſik begleitet werden. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, hierüber einige Betrachtungen anzuſtellen*), und uns hier bloß auf den Marſch einſchränken.

Man ſiehet aus dem, was hier angemerkt worden, daß er allerdings die Beſchwerlichkeit des Marſchirens erleichtern, zugleich aber auch den kriegeriſchen Muth unterſtützen könne. Zu dem Ende aber muß der Tonſetzer darauf denken, daß der Geſang und Gang des Marſches munter, muthig und kühn ſey; nur wild, oder ungeſtüm darf er nicht ſeyn. Man wählet allezeit die harten Tonarten dazu, und gemeiniglich B, C, D, oder bE dur, wegen der Trompeten. Punktirte Noten, als:  ſchiken ſich gut dazu, weil ſie etwas ermunterndes haben. Man ſetzet ſie im $\frac{4}{4}$ Takt, und kann im Aufſchlag oder Niederſchlag anfangen. Die Bewegung iſt immer pathetiſch, geſchwinder, oder langſamer, nachdem der Zug ſchnell oder langſam gehen ſoll; denn auf jeden Takt fallen zwey Schritte, oder einer, wenn der Alla-Breve-Takt gewählt worden.

Der Gang muß einförmig, wol abgemeſſen und leicht fühlbar ſeyn. Das ganze Stük beſteht insgemein aus zwey Theilen, davon der erſte acht, der andre zwölf, oder wenn etwa in dieſem Theil eine Ausweichung in die kleine Sexte des Haupttones geſchieht, welches in Anſehung der Trompeten und Waldhörner angehet, mehr Takte hat. Die Einſchnitte ſind der Faßlichkeit halber bald von einem Takte, bald mit größern von zwey Takten untermenget. Dabey aber iſt wol zu beobachten, daß die Einer paarweis auf einander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einſchnitt am fühlbareſten ſeyn.

Bey Märſchen für die Reuterey, wo die Schritte nicht können angedeutet

---

*) Plutarchus im Lyſander.
**) Triſt. L. IV. 1.

*) S. Muſik.

deutet werden, iſt auch dieſe genaue Abmeſſung der Einſchnitte nicht nöthig; aber man ſucht vornehmlich das Muthige und Trotzige, als den weſentlichen Charakter ſolcher Stüke, darin auf das vollkommenſte zu erreichen.

Es giebt auch andre, nicht kriegeriſche Märſche, die bey feſtlichen Aufzügen, dergleichen die verſchiedenen Handwerksgeſellſchaften bisweilen anſtellen, gebraucht werden, wobey es nicht nöthig iſt, die gegebenen Regeln ſo genau zu beobachten. Sie können in allerley Taktarten geſetzt werden; nur muß der Ausdruk immer lebhaft und munter ſeyn.

Rouſſeau hat richtig angemerkt, daß man aus den Märſchen noch lange nicht alle Vortheile ziehet, die man daraus ziehen könnte, wenn man für jede Gelegenheit, da ſie gebraucht werden, in dem beſondern Geiſt, den ſie erfodert, den Marſch ſetzen würde.

## Maſchine.

(Epiſche und dramatiſche Dichtkunſt.)

Durch dieſes Wort bezeichnet man die ganz unnatürlichen Mittel, einen Knoten der Handlung in epiſchen und dramatiſchen Gedichten aufzulöſen; dergleichen Wunderwerke, Erſcheinungen der Götter, völlig außerordentliche, aus Noth von dem Poeten erdichtete Vorfälle, und andre Dinge ſind, wodurch der Knoten mehr zerſchnitten, als aufgelöſt wird. Bisweilen dähnet man die Bedeutung auch noch auf andere der Handlung willkührlich eingemiſchte und blos in dem Bedürfniß des Dichters gegründete Weſen, oder Vorfälle, aus; wie wenn Voltaire in der Henriade die Zwietracht, oder wenn man andre allegoriſche Weſen zu großen Veränderungen in die Handlung einführet. Aber eigentlich und urſprünglich bedeutet das Wort jene unnatürliche Auflöſung des Knotens, und iſt daher entſtanden, daß die Alten die Erſcheinung der Götter in den dramatiſchen Vorſtellungen durch künſtliche Maſchinen veranſtaltet haben, daher das Sprüchwort Deus ex Machina entſtanden iſt.

Die geſunde Kritik verwirft ſolche Maſchinen als Erfindungen, die der Abſicht des epiſchen und dramatiſchen Gedichtes gerad entgegen ſind. Beyde ſollen uns durch wahrhafte, nämlich in der Natur gegründete Beyſpiele zeigen, was für glüklichen, oder unglüklichen Ausgang große Unternehmungen haben, was für wichtige Veränderungen in dem Zuſtand einzeler Menſchen, oder ganzer Geſellſchaften, durch große Tugenden, oder Laſter, oder durch Leidenſchaften bewürkt werden. Das völlig Außerordentliche aber, das nie zur Regel dienen kann, iſt zu dieſer Abſicht nicht tüchtig, und folglich zu verwerfen. Es giebt in dem menſchlichen Leben Lagen der Sachen, da jedermann höchſt begierig wird zu ſehen, was für einen Ausgang die Sachen haben werden. Die Erwartung wird aber nicht befriediget, wenn er nicht natürlich iſt, oder nicht durch die in den handelnden Perſonen liegenden Kräfte bewürkt wird.

Darum ſollten die Dichter nicht einmal völlig zufällige Urſachen, ob ſie gleich hiſtoriſch wahr ſind, zur Bewürkung des Ausganges brauchen; denn ſie erfüllen unſre Erwartung eben ſo wenig, als die Maſchinen. Wenn wir eine durch vielerley Unglüksfälle in Armuth gerathene Familie in einer höchſt bedenklichen Lage ſähen, die ſich itzt bald entwikeln müßte: ſo würden wir in unſrer Erwartung wegen des Ausganges der Sache uns ſehr betrogen finden, wenn ſie von ungefähr einen in der Erde verborgen geweſenen Schatz fände, der ſogleich ihrer Verlegenheit ein Ende machte. Ein ſolcher Ausgang wäre weder für die Kenntniß des Menſchen, noch für den Gebrauch des Lebens lehrreich. Darum ſagt Ariſtoteles, der Dichter habe mehr darauf zu ſehen, ob die Sachen wahrſcheinlich, als ob ſie wahr ſeyen.

Aus dieſem Grunde können wir auch mancherley Urſachen der Verwiklung und der Auflöſung, die wir in alten Comödien finden, dergleichen die mancherley Vorfälle ſind, die in der ehemals gewöhnlichen Wegſetzung neugebohrner Kinder, oder in der Sclaverey ihren Grund hatten, nicht brauchen, weil ſie izt bloße Maſchinen wären, da ſie in Athen oder Rom natürlich geweſen.

◆ ◆

Ueber den Unterſchied zwiſchen den Maſchinen des Homer, und anderer epiſchen Dichter finden ſich in dem 1ten der kritiſchen Wälder, S. 148 u. f. vortrefliche Bemerkungen. — Von den Maſchinen im epiſchen Gedichte handelt das 5te Buch von des Boſſu Traité du poeme epique in 6 Kap. als Des div. eſpèces de divinités; des moeurs des Dieux; de la manière d'agir des Dieux; quand il faut uſer de machines; comment il faut employer les machines und ſ la préſence des Dieux deshonore les Heros. — Einzele, hieher gehörige Bemerkungen finden ſich in dem 25ten Abſchnitt des 1ten Bandes von des Dubos Reflex. crit. ſur la poeſie et ſur la peinture, S. 225. Dresd. Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Epopee, daß es das Weſen derſelben iſt, wie man es gebrauchen und anwenden ſoll, davon handelt Batteux in dem 7 - 10ten Kap. des 2ten Th. ſ. Einleitung S. 43 u. f. 4te Ausg. — Von dem Wunderbaren in der Dichtung überhaupt Marmontel in dem 10ten Kap. ſeiner Poetique. — Wider die Maſchinen in der Epopee erklärt ſich Home, in den Elements of Crit. I. S. 108 u. f. II. S. 385 u. f. 4te Ausg. — Und Hr. Riedel, in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch. S. 177 und 194 u. f. hat ſich ihrer gegen ihn angenommen. — S. übrigens noch Hrn. Bodmers Crit. Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poeſie, und deſſen Verbindung mit dem Wahrſcheinlichen, Zür. 1740. 8. — Und Hrn. Schlegels Abhandlung über das Wunderbare, bey ſ. Batteux. —

## Masken.

(Schauſpiel; Baukunſt.)

Die Masken, deren ſich die Alten in Schauſpielen bedient haben, und die bisweilen noch in Balleten gebraucht werden, ſind von Pappe, oder einer andern leichten Materie gemachte Geſichter, oder ganze hohle Köpfe, die man über die natürlichen Geſichter legt, entweder um unerkannt zu bleiben, oder eine beliebige zum Zweck des Schauſpiels dienliche Geſtalt anzunehmen. Es gehört nicht zu unſerm Zwek, ausführlich von den Masken der Alten zu ſprechen, da ihr Gebrauch völlig abgekommen iſt. Wer darüber nähern Unterricht verlanget, kann Bergers Abhandlung de perſonis ſ. larvis und die von Piccard nach alten Zeichnungen geſtochenen Masken im Daciers Terenz zurathe ziehen. Gegenwärtig werden bisweilen zu den niedrig comiſchen Balleten noch Masken gebraucht, wo poßirliche Geſichtsbildungen und Carricaturen zum Inhalt der Stüke nothwendig ſind. Wenn ſie geiſtreich ausgedacht ſind, ſo thun ſie zur Beluſtigung ihre gute Würkung. Würklich überraſchend und ſeltſam ſind die Masken, die über den ganzen Leib gehängt werden, wodurch Tänzer von gewöhnlicher Statur in Zwerge verwandelt werden.

In der Baukunſt werden Menſchenköpfe, die an Schlußſteinen der Bögen ausgehauen werden, von den Italiänern Maſcaroni, im Deutſchen Masken oder Larven genennt. Dieſe Zierrath hat, wie alle andern

Zierrathen der Baukunſt, ihren Urſprung in der Nachahmung einer alten Gewohnheit. Man findet nämlich, daß bey verſchiedenen barbariſchen Völkern, wie bey den alten Galliern, diejenigen, welche einen Feind in der Schlacht erlegt, deſſen Kopf hernach oben an ihren Hausthüren, als ein Siegeszeichen angenagelt haben. Wie alſo die Schädel der Opferthiere in den doriſchen Fries aufgenommen worden *), ſo ſind auch die Masken entſtanden, und auf eine ganz ähnliche Weiſe die Trophäen von eroberten und an den Häuſern der Eroberer aufgehängten Waffen.

Es iſt angenehm zu ſehen, wie das menſchliche Genie zu allen Zeiten und in allen Ländern ſich auf eine ähnliche Weiſe äußert. Alle weſentlichen Zierrathen der griechiſchen Baukunſt ſind aus Nachahmung gewiſſer, bey den noch rohen Hütten, die älter als die ſchöne Baukunſt ſind, natürlicher Weiſe vorhandenen Theile, entſtanden **). Ich habe in nordiſchen Seeſtädten eine gothiſche Zierrath an alten, nach damaliger Art prächtigen Gebäuden geſehen, die gerade auf eine ähnliche Weiſe entſtanden iſt. Die Gebäude ſind von gehauenen Sandſteinen aufgeführet, an der Mauer unter den Fenſtern ſind dieſe Steine ſehr ſauber ſo ausgehauen, daß ſie einen von Weiden geflochtenen Zaun vorſtellen. Ohne Zweifel haben die nordiſchen Völker ihre Hütten ehedem ſo gebaut, daß ſie den offenen Raum zwiſchen den dazu aufgerichteten Pfeilern mit einem Zaungeflechte von Weiden ausfüllten. Alſo hat der longobardiſche, oder wendiſche Baumeiſter ſeine Zierrathen gerade auf die Art erfunden, wie der griechiſche die ſeinigen. Ich kann noch ein anderes Beyſpiel anführen. Es iſt an vielen Orten, wo der Geſchmak der Bauart eben noch nicht verfeinert worden iſt, gebräuchlich, die Thüren mit zwey ins Kreuz über einander geſtellten Bauſtämmen, an denen noch etwas von den abgehauenen Aeſten ſizet, zu [illegible]. Eine offenbare Nachahmung der an vielen Orten auf dem Lande noch vorhandenen Gewohnheit, die Eingänge in Gebäude mit zwey ſolchen Bäumen zu verſperren, damit dadurch wenigſtens das größere Vieh vom Eingang abgehalten werde.

Uebrigens verdienen hier die Masken, welche an dem Berliniſchen Zeughauſe über die Fenſter an dem innern Hofe dieſes prächtigen und in der That ſchönen Gebäudes angebracht ſind, einer beſondern Erwähnung. Sie ſind alle nach Modellen des großen und doch wenig berühmten Schlüters *) gearbeitet, und ſtellen in der Schlacht ſterbende Geſichter mit ſolchem Leben und ſolcher Mannichfaltigkeit des leidenſchaftlichen Ausdruks vor, daß jeder Kenner in Bewunderung derſelben geſetzt wird. Der ſehr ſchätzbare Berliniſche Hiſtorienmahler Rohde hat ſie in Kupfer geäzt herausgegeben **).

Maſſen.

---

*) S. Doriſch.

**) S. Gebälke.

*) Dieſer fürtreffliche Künſtler verdienet näher bekannt zu ſeyn. Er war ein eben ſo großer Baumeiſter, als Bildhauer in Dienſten König Friedrich des Erſten in Preußen. In Berlin ſind, außer dem Königlichen Schloſſe und einigen andern Gebäuden von ſeiner Erfindung, noch fürtreffliche Werke des Meißels vorhanden, davon ſchon viele vom Herrn Rohde geäzt worden. Unter andern ſind die beyden in der Berliniſchen Schloß- und Domkirche ſtehenden Särge Friedrichs des Erſten und ſeiner zweyten Gemahlin, Denkmale von großer Schönheit, die kein Kenner ohne Bewunderung und kein Künſtler ohne Nutzen betrachten wird.

**) Sie ſind mit einem kurzen Vorbericht unter dem Titel: „Larven, nach den

## Maſſen.

(Mahlerey.)

Was man im Gemählde in Abſicht auf die Anordnung der Figuren Gruppen nennt *), heißt in Anſehung der Austheilung des Lichts und Schattens, des Hellen und Dunkeln, Maſſe. Wenig und große Maſſen im Gemählde, will ſagen, man müſſe das Helle und das Dunkele nicht in kleinen zerſtreuten Stellen anbringen, ſondern wenig und große Stellen von Hellem und eben ſo von Dunkeln im Gemählde ſehen laſſen. In Abſicht auf die Beleuchtung ſcheinet das Gemählde das vollkommenſte zu ſeyn, das nur zwey Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkele, zeiget. Dadurch wird es einfach, und das Auge wird auf den erſten Anblik zurechte gewieſen. Die beſte Anordnung des Gemähldes könnte durch eine Zerſtreuung des Hellen und Dunkeln, verdorben werden. Das Gemählde würde dadurch fleckicht und das Auge bey der Beobachtung deſſelben ungewiß werden.

Die Maſſen ſelbſt aber, müſſen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Dieſe Regel wird durch folgende Beobachtung, die Mengs über Corregios Kunſt macht, erläutert werden. „Er hütete ſich, (ſagt unſer heutige Raphael) gleich große Maſſen von Licht und von Dunkeln zuſammen zu ſetzen. Hatte er eine Stelle von ſtarkem Licht oder Schatten, ſo fügte er ihr nicht gleich eine andre bey, ſondern machte einen großen Zwiſchenraum von Mitteltinten, wodurch er das Auge gleichſam als von einer Anſpannung wieder zur Ruhe führte.“ Ueberhaupt erſcheinet dieſer Theil der Kunſt nur in den Werken des Correggio in ſeiner wahren Vollkommenheit. Hier müſſen wir auch den Rath wiederholen, den wir anderswo dem Mahler gegeben haben, eine Landſchaft in der Natur den ganzen Tag über in den verſchiedenen von dem Sonnenſchein bewürkten Erleuchtungen mit Aufmerkſamkeit zu betrachten. Denn dabey wird er bald größere, bald kleinere Maſſen; bald zuſammen gehaltenes, bald zerſtreuetes Licht beobachten, und die verſchiedenen Würkungen dieſer zufälligen Umſtände deutlich gewahr werden.

## Matt.

(Schöne Künſte.)

Bezeichnet überhaupt einen Mangel der Lebhaftigkeit. An einem glänzenden Körper werden die Stellen, die keinen Glanz haben, matt genennet. Matte Farben ſind ohne Glanz und ohne Lebhaftigkeit. Auch in der Rede wird dasjenige matt genennt, dem es an der nöthigen Lebhaftigkeit und dem erforderlichen Reiz fehlet.

In den bildenden Künſten iſt gar oft die Abwechſelung des Glänzenden und des Matten zur guten Würkung nothwendig. Auf Schaumünzen thut es ſehr gute Würkung, daß der Grund glänzend und die in den Stempel eingegrabenen Gegenſtände matt gemacht werden. Eben ſo wird an verguldeten Zierrathen einiges polirt, anderes matt gemacht, damit die Haupttheile durch das Matte ſich beſſer heben, oder auszeichnen.

Nur in den Künſten der Rede wird das Matte überall verworfen. In der Schreibart entſteht es aus allzuvielen, den Sinn langſam ausdrückenden Worten, wie wenn Racine jemand ſagen läßt:

---

den Modelen des berühmten Schlüters von B. Rohde" in klein Folio herausgekommen.

*) S. Mengs Betrachtungen S. 54.

Et le jour a trois fois chaſſé la nuit
obſcure,
Depuis que votre corps languit ſans
nourriture *).

Wenn hier ein Beyſpiel des Matten aus einem großen Schriftſteller angeführt wird, da man leichter tauſend andere aus geringeren hätte geben können: ſo geſchieht es zu deſto nachdrüklicherer Warnung. Ein matter Gedanke erwekt durch viel Begriffe nur eine geringe, wenig reizende Vorſtellung.

Das Matte in Gedanken und in der Schreibart iſt dem Zwek der Beredſamkeit und Dichtkunſt ſo gerade entgegen, daß es unter die weſentlichſten Fehler der Rede gehört, und mit großem Fleiße muß vermieden werden. In der Dichtkunſt beſonders wird man allemal das Unrichtige, wo es mit einiger Lebhaftigkeit verbunden iſt, eher verzeihen, als das Matte, mit der höchſten Richtigkeit verbunden. Die unmittelbaren Urſachen des Matten ſcheinen darin zu liegen, daß man zum Ausdruk mehr Worte braucht, als nöthig iſt, oder vielerley unbeträchtliche und auch unbeſtimmte Begriffe in einen Gedanken zuſammenfaßt. Sein Urſprung aber liegt in dem Mangel deutlicher Vorſtellungen, und lebhafter Empfindungen. Es giebt von Natur matte Köpfe, die keinen Eindruk lebhaft fühlen, die alſo nothwendig ſich immer matt ausdrüken. Sie ſind gerade das Gegentheil deſſen, was der Künſtler ſeyn ſoll, der ſich vorzüglich durch die Lebhaftigkeit der Empfindungen von andern Menſchen unterſcheidet. Die Mittel, nicht ins Matte zu fallen, ſind — nichts zu entwerfen, als bis man es mit gehöriger Lebhaftigkeit empfunden hat, oder ſich vorſtellet; nie bis zur Ermüdung zu arbeiten; immer mit vollen Kräften an die Arbeit zu gehen, und ſie wieder wegzulegen, ehe dieſe Kräfte erſchöpft ſind; gewiſſe Sachen, die man nicht mit gehöriger Wärme empfindet, lieber ganz wegzulaſſen, als ſich zum Ausdruk derſelben zu zwingen.

Da die beſten Köpfe, und nach Horazens Beobachtung ſelbſt der feurige Homer nicht ausgenommen, ſchläfrige Stunden, oder wenigſtens Augenblike haben: ſo kann nur eine öftere und ſorgfältige Ausarbeitung gegen matte Stellen in Sicherheit ſetzen. Obgleich zur Befeilung eines Werks das Feuer, womit es zu entwerfen iſt, mehr ſchädlich, als nützlich wäre: ſo muß ſie doch nur in völlig heitern und muntern Stunden unternommen, und oft wiederholt werden. Denn es iſt nicht möglich, bey jeder Ueberarbeitung auf alles Achtung zu geben. Sehr nützlich iſt es, um das Matte in ſeinen Werken zu entdeken, wenn man einen Freund hat, dem man ſeine Arbeit vorlieſt.

## Mediante.

(Muſik.)

Iſt die Terz der Tonart, in welcher der Geſang geführet wird; nämlich nicht jede in der Harmonie vorkommende Terz, ſondern nur die ſogenannte tertia modi, oder die dem Ton zugehört, aus welchem das ganze Stük geht, oder allenfalls bey Tönen, in die man ausgewichen, die Terz des Tones, in dem man ſich befindet. Die Benennung iſt daher entſtanden, daß die Terz mitten zwiſchen dem Grundton und ſeiner Quinte liegt, und das Intervall der Quinte entweder arithmetiſch, oder harmoniſch in zwey Theile theilet *).

---

*) In der Phädra.

*) S. Arithmetiſch; Harmoniſch.

## Melismatiſch.

(Muſik.)

Bedeutet eigentlich das, was zur Auszierung des Geſanges gehört, beſonders die Verzierungen, welche den Namen der Manieren durch Diminutionen bekommen haben, da ein Ton in viele kleinere, oder ſchnellere eingetheilt wird, die zuſammen die Dauer des Haupttones haben, aber eine angenehme Wendung machen. Dieſes ſind alſo melismatiſche Auszierungen.

In beſonderm Sinne nennt man gewiſſe ſehr einfache und leicht zu faſſende Melodien, die jedermann gleich behält und nachſingen kann, und die ſich zu Gaſſenliedern ſchiken, melismatiſche Geſänge. Man hat dergleichen italiäniſche Lieder, beſonders ſolche, die aus Venedig kommen, und von den dortigen Gondolierruderern geſungen werden, die ſehr angenehm ſind. Man ſagt, daß auch große Tonſetzer bisweilen in ernſthaften Opern, dem gemeinen Volk in Italien zu gefallen, Arien in dieſer melismatiſchen Schreibart ſetzen.

## Melodie.

(Muſik.)

Die Folge der Töne, die den Geſang eines Tonſtüks ausmachen, in ſofern er von der ihn begleitenden Harmonie unterſchieden iſt. Sie iſt das Weſentliche des Tonſtüks; die begleitenden Stimmen dienen ihr blos zur Unterſtützung. Die Muſik hat den Geſang, als ihr eigentliches Werk, zu ihrem Ziel, und alle Künſte der Harmonie haben blos den ſchönen Geſang zum letzten Endzwek. Darum iſt es eine eitele Frage, ob in einem Tonſtük die Melodie, oder die Harmonie das vornehmſte ſey? Ohne Zweifel iſt das Mittel dem Endzwek untergeordnet.

Wichtiger iſt es für den Tonſetzer, daß er die weſentlichen Eigenſchaften einer guten Melodie beſtändig vor Augen habe, und den Mitteln, wodurch ſie zu erreichen ſind, in ſo fern ſie von der Kunſt abhangen, fleißig nachdenke. Da dieſes Werk nicht blos für den Künſtler, ſondern vornehmlich für den philoſophiſchen Liebhaber geſchrieben iſt, der ſich nicht begnügt zu fühlen, was für Eigenſchaften jedes Werk der Kunſt in ſeiner Art haben müſſe, ſondern die Gründe der Sachen, ſo weit es möglich iſt ſie zu erkennen, wiſſen will: ſo iſt nöthig, daß wir hier die verſchiedenen Eigenſchaften des Geſanges, oder die Melodie aus ihrem Weſen herleiten.

Es iſt bereits in einem andern Artikel *) gezeiget worden, und wird in der Folge noch deutlicher entwikelt werden **), wie der Geſang aus der Fülle einer angenehmen leidenſchaftlichen Empfindung, der man mit Luſt nachhängt, entſtehet. Der natürliche, unüberlegte und ungekünſtelte Geſang iſt eine Folge leidenſchaftlicher Töne, deren jeder für ſich ſchon das Gepräge der Empfindung, die ihn hervorbringet, hat. Die Kunſt ahmet dieſe Aeuſſerung der Leidenſchaft auch durch Töne nach, die einzeln völlig gleichgültig ſind, und nichts von Empfindung anzeigen. Es wird Niemand ſagen können, daß er bey Anſchlagung eines einzelen Tones der Orgel, oder des Clavieres etwas Leidenſchaftliches empfinde; und doch kann aus ſolchen unbedeutenden Tönen ein das Herz ſtark angreifender Geſang zuſammengeſetzt werden. Es iſt wol einer Unterſuchung werth, wie dieſes zugehe.

---

*) S. Geſang.

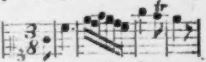
**) S. Muſik.

Die Muſik bedienet ſich zwar auch leidenſchaftlicher Töne, die an ſich, ohne die Kunſt des Tonſetzers, ſchmerzhaft, traurig, zärtlich oder freudig ſind. Aber ſie entſtehen durch die Kunſt des Sängers, und gehören zum Vortrag; hier, wo von Verfertigung einer guten Melodie die Rede iſt, kommen ſie nicht in Betrachtung, als in ſofern der Tonſetzer dem Sänger, oder Spieler einen Wink geben kann, wie er die vorgeſchriebenen Töne leidenſchaftlich vortragen ſoll.

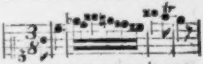
Das Weſen der Melodie beſteht in dem Ausdruk. Sie muß allemal irgend eine leidenſchaftliche Empfindung, oder eine Laune ſchildern. Jeder, der ſie hört, muß ſich einbilden, er höre die Sprache eines Menſchen, der, von einer gewiſſen Empfindung durchdrungen, ſie dadurch an den Tag leget. In ſofern ſie aber ein Werk der Kunſt und des Geſchmaks iſt, muß dieſe leidenſchaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunſt, ein Ganzes ausmachen, darin Einheit und Mannichfaltigkeit verbunden iſt; dieſes Ganze muß eine gefällige Form haben, und ſowol überhaupt, als in einzelen Theilen ſo beſchaffen ſeyn, daß das Ohr des Zuhörers beſtändig zur Aufmerkſamkeit gereizt werde, und ohne Anſtoß, ohne Zerſtreuung, den Eindrüken, die es empfängt, ſich mit Luſt überlaſſe. Jeder Geſang, der dieſe doppelte Eigenſchaft hat, iſt gut; der, dem ſie im Ganzen fehlen, iſt völlig ſchlecht, und der, dem ſie in einzelen Theilen fehlen, iſt fehlerhaft. Hieraus nun müſſen die verſchiedenen beſondern Eigenſchaften der Melodie beſtimmt werden.

Zuerſt iſt es ſchlechterdings nothwendig, daß ein Hauptton darin herrſche, der durch eine gute, dem Ausdruk angemeſſene Modulation ſeine verſchiedenen Schattirungen bekomme. Zweytens muß ein vernehmliches Metrum, eine richtige und wol abgemeſſene Eintheilung in kleinere und größere Glieder ſich darin zeigen. Drittens muß durchaus Wahrheit des Ausdruks bemerkt werden. Viertens muß jeder einzele Ton, und jedes Glied, nach Beſchaffenheit des Inhalts, leicht und vernehmlich ſeyn. Iſt die Melodie für Worte, oder einen ſo genannten Text beſtimmt, ſo muß noch fünftens die Eigenſchaft hinzukommen, daß alles mit der richtigſten Declamation der Worte, und mit den verſchiedenen Gliedern des Textes übereinſtimme. Jeder Artikel verdienet eine nähere Betrachtung.

1. Daß in der Melodie ein Hauptton herrſche, das iſt, daß die auf einander folgenden Töne aus einer beſtimmten Tonleiter müſſen hergenommen ſeyn, iſt darum nothwendig, weil ſonſt unter den einzelen Tönen kein Zuſammenhang wäre. Man nehme die ſchönſte Melodie, wie ſie in Noten geſchrieben iſt, und hebe die Tonart darin auf: ſo wird man den Geſang ſogleich unerträglich finden. Man verſuche z. B. folgenden Satz:



wenn man kann, ſo zu ſingen:



man wird es, wegen Mangel des Zuſammenhanges unter den Tönen, unmöglich finden; und wenn man ihn auch auf einem Inſtrument ſo ſpielte, ſo giebt er dem Gehör nichts vernehmliches. Die in jeder Tonleiter liegende Harmonie giebt den aus derſelben genommenen Tönen den nöthigen Zuſammenhang *). Darum

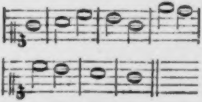
---

*) S. Ton; Tonart.

hat ſchon jede Folge von Tönen, wenn ſie nur aus derſelben Tonleiter genommen ſind, ſie folgen ſonſt auf- oder abſteigend, wie ſie wollen, (wenn nur nicht der Natur der Leittöne zuwider fortgeſchritten wird,)*) etwas angenehmes, weil man Zuſammenhang und Harmonie darin empfindet.

Der Ton aber muß dem Charakter des Stüks gemäß gewählt werden. Denn bald jede Tonart hat einen ihr eigenen Charakter, wie an ſeinem Orte deutlich wird gezeiget werden **). Je feiner das Ohr des Tonſezers iſt, um den eigenthümlichen Charakter jeder Tonleiter zu empfinden, je glüklicher wird er in beſondern Fällen in der Wahl des Haupttones ſeyn, die mehr, als mancher denkt, zum richtigen Ausdruk beyträgt.

Weil es gut iſt, daß das Gehör ſogleich vom Anfang der Melodie von der Tonart eingenommen werde, ſo thut der Sezer wol, wenn er gleich im Anfang die ſo genannten weſentlichen Sayten des Tones, Terz, Quint und Octave hören läßt. In Melodien von ganz geringem Umfang der Stimme wird deswegen, auch ohne Baß, die Tonart leichter durch die untere oder harmoniſche Hälfte der Octave von der Prime bis zur Quinte, als durch die obere Hälfte von der Quinte zur Octave, beſtimmt. In dieſer kann die Melodie ſo ſeyn, daß man, wo die begleitende Harmonie fehlt, lange ſingen kann, ohne zu wiſſen, aus welchem Ton das Stük geht. So kann man bey folgendem Saze: gar nicht ſagen, ob man aus C dur oder G dur ſinge.



In ganz kurzen Melodien, die blos aus ein paar Hauptſäzen beſtehen, kann man durchaus bey dem Haupttone bleiben, oder allenfalls in ſeine Dominante moduliren: aber längere Stüke erfodern Abwechslung des Tones, damit der leidenſchaftliche Ausdruk, auch in Abſicht auf das Harmoniſche, ſeine Schattirung und Mannichfaltigkeit bekomme. Deswegen iſt eine gute und gefällige, nach der Länge der Melodie und den verſchiedenen Wendungen der Empfindung mehr oder weniger ausgedähnte, ſchneller oder langſamer abwechſelnde, ſanftere oder härtere Modulation, ebenfalls eine nothwendige Eigenſchaft einer guten Melodie. Was aber zur guten Behandlung der Modulation gehöret, iſt in dem beſondern Artikel darüber in nähere Erwägung genommen worden.

Durch Einheit des Tones, harmoniſche Fortſchreitung der Töne, und gute Modulation wird ſchon ein angenehmer, oder wenigſtens gefälliger Geſang gemacht; aber er drükt darum noch nichts aus, und kann höchſtens dienen, ein Lied choralmäßig, und doch noch ſehr unvollkommen, herzulallen.

II. Darum iſt zum guten Geſang eine gefällige Abmeſſung der Theile, wie in allen Dingen, die durch ihre Form gefallen ſollen*), unumgänglich nothwendig. Jeder Geſang erweket durch die einzelen Töne, welche der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung. Jeder Ton iſt als eine kleine Rükung, deren eine beſtimmte Anzahl einen Schritt ausmachen, anzuſehen. Man kann ſich dieſe Bewegung als den Gang eines Menſchen vorſtellen: es ſcheinet eine ſo natürliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Gang und der Bewegung

---

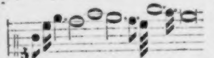
*) S. Leitton.

**) S. Ton, Tonart.

*) S. Metrum.

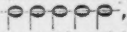
des Geſanges zu ſeyn, daß überall, auch bey den roheſten Völkern, die erſten Geſänge, die unter ihnen entſtanden, unzertrennlich mit dem Gang des Körpers, oder mit Tanz verbunden waren. Und noch überall wird der Takt durch Bewegungen des Körpers, beſonders der Füße, angedeutet.

Jede Bewegung, in welcher gar keine Ordnung und Regelmäßigkeit iſt, da kein Schritt dem andern gleichet, iſt, ſelbſt zum bloßen Anſchauen, ſchon ermüdend; alſo würde eine Folge von Tönen, ſo harmoniſch und richtig man auch damit fortſchritte, wenn jeder eine ihm eigene Länge oder Dauer, eine ihm beſonders eigene Stärke hätte, ohne irgend eine abgemeſſene Ordnung in dieſer Abwechslung, unſre Aufmerkſamkeit keinen Augenblik unterhalten, ſondern uns vielmehr verwirren: wie wenn z. B. der vorherangeführte melodiſche Saz ſo geſungen würde:



Kein Menſch würde gehen können, wenn keiner ſeiner Schritte dem andern an Länge und Geſchwindigkeit gleich ſeyn ſollte. Ein ſolcher Gang iſt völlig unmöglich. Wenn Tone uns ihn empfinden ließen, ſo wären ſie höchſt beſchwerlich. Darum muß in der Bewegung Einförmigkeit ſeyn; ſie muß in gleichen Schritten fortgehen *), und die Folge der Töne muß in gleiche Zeiten, oder Schritte, die in der Muſik Takte genennt werden, eingetheilt ſeyn.

Dieſe Schritte müſſen, wenn ſie aus mehrern kleinen Rükungen beſtehen, dadurch fühlbar gemacht werden, daß jeder Schritt auf der erſten Rükung ſtärker als auf den übrigen angegeben wird, oder einen Accent hat. Alsdenn fühlet das Gehör die Eintheilung der Töne in Takte: ſo wie vermittelſt der Accente der Wörter, ob ſie gleich nicht, wie im Geſange, immer auf dieſelbe Stelle fallen, die Wörter ſelbſt von einander abgeſondert werden *).

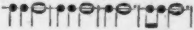
Denn die Gleichheit der Schritte, ohne alle andre Abwechslung darin, , wenn auch gleich die Töne durch Höhe und Tiefe von einander verſchieden wären, würde ebenfalls gar bald ermüden. So gar ſchon in der Rede würde das ſchönſte Gedicht, wenn man uns in immer gleichem Nachdruk Sylbe vor Sylbe gleichſam vorzählen wollte, alle Kraft verlieren; die ſchönſten Gedanken wären nicht hinreichend, es angenehm zu machen. Darum müſſen die gleich langen Schritte, oder Takte, in gefälliger Abwechslung auf einander folgen. Es iſt deswegen nöthig, daß die Dauer des Takts in kleinere Zeiten, nach gerader oder ungerader Zahl, eingetheilt werde; daß die verſchiedenen Zeiten durch Accente, durch veränderten Nachdruk, oder auch noch durch abgeänderte Rükungen einzeler Töne, ſich von einander unterſcheiden. Alſo müſſen in jedem Geſang Takte von mehrern Tönen ſeyn, deren Dauer zuſammengenommen, das Zeitmaaß des Taktes genau erfüllet. Hierdurch entſtehen nun wieder neue Arten von Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit, die den Geſang angenehm machen. Man kann den Takt durchaus in zwey, oder in drey Zeiten, oder Theile eintheilen, ſo daß die Takte nicht nur gleich lang, ſondern auch in gleiche kleinere Zeiten eingetheilt ſind. Dieſes dienet zur Einförmigkeit. Denn kann der ganze Takt, durch alle Theile ſeiner Zeiten, bald einen, bald

---

*) S. Einförmigkeit.

*) S. Accent.

zwey, bald mehrere Töne haben, und dieſe können durch Accente, durch Höhe und Tiefe, durch verſchiedene Dauer ſich von einander auszeichnen. Hieraus entſtehet eine unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit bey beſtändiger Einförmigkeit, davon an einem andern Orte das mehrere nachzuſehen iſt *). Daher läßt ſich begreifen, wie ein Geſang, vermittelſt dieſer Veranſtaltungen, wenn er auch ſonſt gar nichts ausdrükt, ſehr unterhaltend ſeyn könne. So gar ohne alle Abwechslung des Tones, in Höhe und Tiefe, kann durch die Einförmigkeit des Takts, und die Verſchiedenheit in ſeinen Zeiten ein unterhaltendes Geräuſch entſtehen, wovon das Trommelſchlagen ein Beyſpiel iſt:



Würden aber ganz verſchiedene Takte in einem fort hinter einander folgen, ſo wäre doch dieſe mit Abwechslung verbundene Einförmigkeit nicht lang unterhaltend. Ein Ganzes, das aus lauter kleinen, gleichgroſſen, aber ſonſt verſchiedentlich gebildeten Gliedern beſteht, iſt nicht faßlich genug; die Menge der Theile verwirret. Darum müſſen mehrere kleinere Glieder in gröſſere gruppirt, und aus kleinen Gruppen groſſe Hauptgruppen zuſammengeſetzt werden. Dieſes iſt für alle Werke des Geſchmaks, die aus viel kleinen Theilen zuſammengeſetzt ſind, eine nothwendige Foderung **). In der Melodie alſo müſſen aus mehreren Takten gröſſere Glieder, oder Einſchnitte, und aus mehreren Einſchnitten Hauptglieder, oder Perioden gebildet werden †). Wird dieſes alles richtig nach einem guten Ebenmaaß beobachtet, ſo iſt die Melodie allemal angenehm und unterhaltend.

III. Bis hieher haben wir das Metriſche und Rhythmiſche der Melodie als etwas, das zur Annehmlichkeit des Geſanges gehört, betrachtet. Aber noch wichtiger iſt es, durch die darin liegende Kraft zum leidenſchaftlichen Ausdruk. Dieſer iſt die dritte, aber weit die wichtigſte Eigenſchaft der Melodie. Ohne ſie iſt der Geſang blos ein wolgeordnetes, aber auf nichts abzielendes Geräuſch; durch ſie wird er zu einer Sprache, die ſich des Herzens ungleich ſchneller, ſicherer und kräftiger bemächtiget, als durch die Wortſprache geſchehen kann.

Der leidenſchaftliche Ausdruk hängt zwar zum Theil auch, wie vorher ſchon angemerkt worden, von dem Ton und andern zur Harmonie gehörigen Dingen ab; aber das, was durch Metrum und Rhythmus kann bewürkt werden, iſt dazu ungleich kräftiger. Wir müſſen aber hier, um nicht undeutlich zu werden, die verſchiedenen von der Bewegung herkommenden, oder damit verbundenen Eigenſchaften der Melodie ſorgfältig unterſcheiden. Zuerſt kommt die Bewegung an ſich, in ſofern ſie langſam oder geſchwind iſt, in Betrachtung; hernach ihre Art, nach der ſie bey einerley Geſchwindigkeit ſanft flieſſend, oder hüpfend, das iſt, nachdem die Töne geſchleift, oder ſtark, oder ſchwächer ſind; drittens die gröſſeren oder kleineren, conſonirenden, oder diſſonirenden Intervalle; viertens die Gattung des Takts, ob er gerade oder ungerade ſey, und die daher entſtehenden Accente; fünftens ſeine beſondere Art, oder die Anzahl ſeiner Theile; ſechstens die Austheilung der Töne in dem Takt, nach ihrer Länge und Kürze; ſiebentens das Verhältniß der Einſchnitte und Abſchnitte gegen einander. Jeder dieſer

---

*) S. Takt.

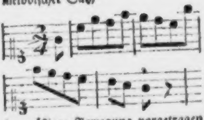
**) S. Glied; Gruppe; Anordnung; in welchen Artikeln dieſes deutlich bewieſen worden.

†) S. Einſchnitt; Periode.

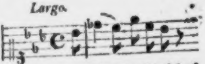
Punkte trägt das Seinige zum Ausdruk bey.

Da es aber völlig unmöglich iſt, auch zum Theil unnütz wäre, weitläuftig zu unterſuchen, wie dieſes zugeht: ſo begnügen wir uns, die Wahrheit der Sache ſelbſt an Beyſpielen zu zeigen; blos in der Abſicht, daß junge Tonſetzer, denen die Natur die zum guten Ausdruk erforderliche Empfindſamkeit des Gehörs und des Herzens gegeben hat, dadurch ſorgfältig werden, keines der zum Ausdruk dienlichen Mittel zu verabſäumen.

1. Daß das Schnelle und Langſame der Bewegung ſchon an ſich mit den Aeußerungen der Leidenſchaften genau verbunden ſey, darf hier kaum wiederholt werden. Man kennet die Leidenſchaften, die ſich durch ſchnelle und lebhafte Würkungen äußern, und die, welche langſam, auch wol gar mit Trägheit fortſchleichend ſind. Der Tonſetzer muß ihre Natur kennen; dieſes wird hier vorausgeſetzt. Aber um den eigentlichen Grad der Geſchwindigkeit der Bewegung für jede Leidenſchaft, ſogar für jeden Grad derſelben zu treffen, muß er ſehr fleißig den Einfluß der Bewegung auf den Charakter der melodiſchen Sätze erforſchen, und zu dem Ende einerley Satz nach verſchiedenen Bewegungen ſingen, und darauf lauſchen, was dadurch in dem Charakter verändert wird. Wir wollen Beyſpiele davon anführen. Folgender melodiſcher Satz,



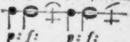
in mäßiger Bewegung vorgetragen ſchiket ſich ſehr wohl zum Ausdruk der Ruhe und Zufriedenheit; iſt die Bewegung etwas geſchwinde, ſo verlieret ſich dieſer Ausdruk ganz, und wird fröhlich; ganz langſam, würde dieſe Stelle gar nichts mehr ſagen. Folgendes iſt der Anfang einer höchſt zärtlichen und rührenden Melodie von Graun:



Man ſinge es geſchwinde, ſo wird es vollkommen tändelnd. So ſehr kann die Bewegung den Ausdruk ändern.

Man iſt gewohnt, jeder Melodie eine durchaus gleiche Bewegung zu geben, und hält es deswegen für einen Fehler, wenn Sänger oder Spieler allmählig darin nachlaſſen, oder, welches noch öfterer geſchieht, ſchneller werden. Aber wie wenn der Ausdruk es erfoderte, daß die Leidenſchaft allmählig nachließe, oder ſtiege? Wären da nicht jene Abänderungen in der Bewegung nothwendig? Vielleicht hat man es nur deswegen nicht verſucht, weil es den Spielern gar zu ſchwer ſeyn würde, aus Ueberlegung das zu treffen, was aus Mangel der gehörigen Aufmerkſamkeit von ſelbſt kommt. Aber dieſes würde ich für ein Meiſterſtük halten, wenn der Tonſetzer ſeine Melodie ſo einzurichten wüßte, daß die Spieler von ſelbſt verleitet würden, in der Bewegung, wo es der Ausdruk erfodert, etwas nachzulaſſen, oder damit zu eilen.

2. Das zweyte, worauf bey der Melodie, wegen des Charakters und des Ausdruks zu ſehen iſt, betrifft die Art des Vortrages, die bey einerley Bewegung ſehr verſchieden ſeyn kann. Auch hier kommt es auf eine genaue Kenntniß der Leidenſchaften an. Einige ſtoßen die Töne einzeln und abgebrochen, andre ſchleifen ſie und ſpinnen gleichſam einen aus dem

andern heraus; einige reden ſtark, oder gar heftig, andre geben nur ſchwache Töne von ſich. Einige äuſſern ſich in hohen, andre in tiefen Tönen. Dies alles muß der Tonſetzer genau überlegen. Es ſind verſchiedene Zeichen eingeführt, wodurch der Tonſetzer die Art des Vortrages andeutet. Er muß, ſo viel ihm möglich iſt, hierin genau und ſorgfältig ſeyn. Denn manche Melodie, wobey der Tonſetzer ſtarke Töne gedacht hat, verliert ihren Charakter völlig, wenn ſie ſchwach vorgetragen wird. Jeder Menſch empfindet, daß geſchleifte Töne zu ſanften, kurz abgeſtoßene zu heftigen Leidenſchaften ſich ſchiken. Werden die in den Niederſchlag fallenden Töne ſchwach, und die im Aufſchlag kommende ſtark angegeben, als: 

ſo empfindet man etwas wildes, oder tobendes dabey; und wenn durch Bindungen zugleich der natürliche Gang des Takts verkehrt wird, ſo kann dieſes Gefühl ſehr weit getrieben werden. Auch andre Abwechslungen, dergleichen die Bebungen, Triller, die Vor- und Nachſchläge ſind, können dem Ausdruk ſehr aufhelfen. Alle dieſe Kleinigkeiten muß der Tonſetzer zu nutzen wiſſen. In Anſehung der Höhe muß er bedenken, daß heftige Leidenſchaften ſich in hohen, ſanfte, auch finſtere, in tiefen Tönen ſprechen. Dieſes leitet ihn, wenn es die übrigen Umſtände zulaſſen, für den Affekt die ſchiklichſte Höhe im ganzen Umfang der ſingbaren Töne zu nehmen. So wie es lächerlich wäre, einen prächtigen Marſch für die Violine zu ſetzen, ſo würde es auch ungereimt ſeyn, einen höchſt freudigen Geſang in den tiefſten Baßtönen hören zu laſſen, oder etwas recht finſteres in dem höchſten Discant. Dieſes betrifft die Höhe des ganzen Stüks. Aber auch in einer Melodie, wozu eine der vier Stimmen ſchon beſtimmt worden, müſſen die Töne da, wo die Leidenſchaft heftiger wird, höher, wo ſie nachläßt, tiefer genommen werden.

3. Drittens kommt bey dem Ausdruk auch viel auf die Harmonie der Intervalle an, durch welche man fortſchreitet. Die Fortſchreitung durch diatoniſche Stufen hat etwas Leichtes und Gefälliges; die chromatiſche Fortſchreitung durch halbe Töne etwas Schmerzhaftes, auch bisweilen etwas Fürchterliches. Wir haben anderswo ſchon einige hieher gehörige Beobachtungen angeführt *). Daß die vollkommen conſonirenden Intervalle im Aufſteigen überhaupt ſich zu lebhaftern, die weniger conſonirenden und diſſonirenden aufſteigend, zu zärtlichen, auch traurigen und finſtern Empfindungen ſchiken, iſt bekannt. Daß überhaupt kleinere Intervalle ruhige, große unruhige, oder lebhafte Empfindungen ausdrüken, und die öftere Abwechslung der groſſen und kleinen unruhige, verdienet ebenfalls bemerkt zu werden.

In dem auf der vorhergehenden Seite aus einer Arie vom Capellmeiſter Graun angeführten Beyſpiele, kommt das ſehr Rührende größtentheils daher, daß gleich im Anfange dieſer Arie eine Diſſonanz vorkommt, die durch den Sprung einer kleinen Terz, die aber nicht die Mediante, ſondern die Septime des Haupttones iſt, verurſachet wird.

4. Viertens hat der Tonſetzer zur Wahrheit des Ausdruks nöthig, den verſchiedenen Charakter der beyden Gattungen des Takts in Erwägung zu ziehen. Der gerade Takt ſchiket ſich zum geſetzten, ernſthaften und pathetiſchen Ausdruk; der ungerade hat etwas Leichtes, das nach Beſchaffenheit der andern Umſtände, zum fröhlichen, oder tändelnden, oder

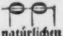
---

*) Im Artikel Lied III Th. S. 220 f.

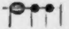
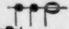
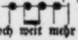
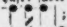
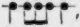
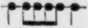
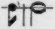
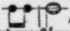
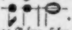
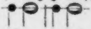
auch wol zum leichterer zärtlichen kann gebraucht werden. Aber er kann wegen der Ungleichheit ſeiner Theile auch zu heftigen, gleichſam durch Stöße ſich äußernden Leidenſchaften dienen. Man findet zwar Melodien von einerley Charakter ſowol in geradem, als ungeradem Takt; und dieſes könnte leicht auf den Irrthum verleiten, daß die Gattung des Taktes wenig zum Ausdruk beytrage. Allein man wird finden, daß in ſolchen Fällen der Fehler in der Wahl des Taktes, da z. B. der ungerade anſtatt des geraden genommen worden iſt, durch andre Mittel nur unvollkommen verbeſſert worden, und daß daher dem Geſange doch noch eine merkliche Unvollkommenheit anklebt. Sollte es einem in allen Künſten des Satzes erfahrnen Tonſetzer gelingen, im $\frac{3}{8}$ Takt, der ſeiner Natur nach fröhlich iſt, den traurigen Ausdruk zu erreichen: ſo wird ein feines Ohr den Zwang wol merken, und der Ausdruk wird immer ſchwächer ſeyn, als wenn ein gerader Takt wäre gewählt worden. Erſt wenn alles übrige, was zum Metriſchen des Geſanges gehöret, mit der Gattung des Takts übereinſtimmt, thut dieſer ſeine rechte Würkung.

5. Allerdings aber thut die beſondere Art des Taktes, welches der fünfte Punkt iſt, der hier in Betrachtung kommt, noch mehr zum Ausdruk. Es macht in dem Gang eines Menſchen einen großen Unterſchied, wenn ſeine Schritte durch mehr, oder durch weniger kleine Rükungen geſchehen. Von den geraden Takten iſt der von $\frac{4}{4}$ ſanfter und ruhiger, als der von $\frac{2}{4}$, der, nach Beſchaffenheit der Bewegung, mehr Ernſthaftigkeit und auch mehr Fröhlichkeit ausdrüken kann, als jener. Von ungeraden Takten kann der von $\frac{3}{4}$ zu mancherley Ausdruk, vom edlen Anſtand ſanfter, bis zum Ungeſtüm heftiger Leidenſchaften gebraucht werden, nachdem die übrigen Umſtände, beſonders die Rükungen, die Längen und die Accente der Töne, damit verbunden werden. Der von $\frac{3}{8}$ iſt der größten Fröhlichkeit fähig, und hat allezeit etwas luſtiges. Deswegen ſind auch die meiſten fröhlichen Tänze aller Völker in dieſer Taktart geſetzt. Der von $\frac{6}{8}$ ſchiket ſich vorzüglich zum Ausdruk eines ſanften unſchuldigen Vergnügens, weil er in das Luſtige des $\frac{3}{8}$ Takts durch Verdoppelung der Anzahl der kleineren Rükungen auf jedem Schritt, wieder etwas von dem Ernſt des geraden Takts einmiſcht.

6. Die gröſte Kraft aber ſcheinet doch in dem Rhythmiſchen des Taktes zu liegen, wodurch er bey derſelben Anzahl der kleinen Hauptheile, vermittelſt der verſchiedenen Stellung der langen und kurzen, der nachdrüklichen und leichten Töne, und der untergemiſchten kleinern Eintheilungen, eine erſtaunliche Mannichfaltigkeit bekommt, und wodurch ein und eben dieſelbe Taktart in ihren Füßen eine große Ungleichheit der Charaktere erhält, welches der ſechste von den zum Ausdruke nöthigen Punkten iſt. Was für beträchtliche Veränderungen des Charakters daher entſtehen, ſieht man am deutlichſten, wenn man die verſchiedenen Tanzmelodien von $\frac{3}{4}$ Takt mit einander vergleicht. Darum iſt dem Tonſetzer zur Wahrheit des Ausdruks nichts ſo weſentlich nöthig, als das feine Gefühl von der Würkung der rhythmiſchen Veränderungen des Taktes. Hier wären ſehr viele Beobachtungen zu machen; wir wollen nur wenige zum Beyſpiele anführen, die uns von einem Meiſter in der Kunſt mitgetheilt worden ſind.

Gleiche Takttheile, wie: 

da der erſte allezeit ſeinen natürlichen Accent, der andere ſeine Leichtigkeit behält, unterſcheiden ſich durch mehr

Ernſt und Würde, als ungleiche, wie:  oder:  Dieſer Schritt  iſt lebhaft: aber noch weit mehr dieſer: ; und wenn drey oder gar vier kurze Töne zwiſchen längern ſtehen, ſo hat der Schritt großen Nachdruk zur Fröhlichkeit, wie dieſe: , oder  Ein oder zwey kurze und leichte Töne, vor einem langen und durch den Accent nachdrüklichen, als:  oder , drüken etwas wildes und ungeſtümes aus; ſehr ſchwerfällig aber iſt dieſe Eintheilung: . Wenn weſentlich kurze Töne ſehr lang gemacht werden, wie hier:  ſo giebt dieſes dem Gang etwas widerſpenſtiges und anfahrendes. Es iſt ſehr zu wünſchen, daß ein Tonſetzer, der, bey recht feinem Gefühl, eine weniger ausſchweifende Phantaſie beſitzet, als Voſſius, ſich die Mühe gebe, die beſten Melodien in der Abſicht zu unterſuchen, ſeine Beobachtungen über die Kraft des Rhythmus bekannt zu machen.

7. Endlich kommt in Abſicht auf den Ausdruk auch der ſiebente Punkt, oder die Behandlung der rhythmiſchen Einſchnitte in Betrachtung. Das Weſentlichſte, was in Abſicht auf die Schönheit hierüber zuſagen iſt, kann aus dem, was in dem Artikel Glied angemerkt worden, hergeleitet werden. Wir überlaſſen dem, der ſich vorgenommen hat, den Melodienſatz nach ächten Grundſätzen zu ſtudiren, die Anwendung jener Anmerkungen auf den Geſang zu machen. Sie wird ihm bey dem gehörigen Nachdenken nicht ſchwer werden. Hier merken wir nur noch überhaupt an, daß ganz kleine Glieder, oder Einſchnitte, ſich beſſer zu leichten und tändelnden, auch nach Beſchaffenheit der übrigen Umſtände zu ungeſtümen, heftigen Leidenſchaften, größere zu ernſthaften, ſchiken. Alles was pathetiſch, ernſthaft, betrachtend und andächtig iſt, erfodert lange, und wol in einander geſchlungene Glieder, oder Einſchnitte; ſowol das Luſtige, als das Tobende ſehr kurze, und merklicher von einander abgeſonderte. Es iſt ein ſehr wichtiger Fehler, wenn Tonſetzer, durch den Beyfall, den unerfahrne und ungeübte Ohren gewiſſen ſehr gefälligen ſo genannten Galanterieſtüken geben, verführet, auch bey ernſthaften Sachen und ſogar in Kirchenſtüken, einen in ſo kleine, mehr niedliche, als ſchöne Sätze zerſchnittenen Geſang hören laſſen. Hingegen wäre es auch allemal ein Fehler, wann die Einſchnitte ſo weit gedähnt wären, daß ſie unvernehmlich würden; oder wenn gar der ganze Geſang, ohne merkliche Einſchnitte, wie ein ununterbrochener Strom wegflöße. Dieſes geht nur in beſondern Fällen an, da der Geſang mehr ein fortrauſchendes Geſchrey, als einen würklichen Geſang vorſtellen ſoll. Uebrigens werden wir noch an einem andern Orte Gelegenheit haben, verſchiedene Beobachtungen über dieſen Punkt, beſonders über das Ebenmaaß der Glieder zu machen *).

Dieſes aber muß in Abſicht auf den Ausdruk noch gemerkt werden, daß durch Abwechslung längerer und kürzerer Einſchnitte ſehr merklich könne gemacht werden, wie eine Leidenſchaft allmählig heftiger und ungeſtümer wird, oder wenn ſie mit Ungeſtüm anfängt, nach und nach ſinket. Wir wollen hier nur noch einige beſondere Beyſpiele anführen,

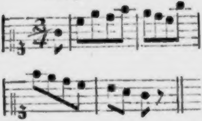
an

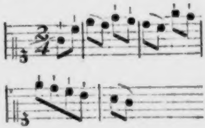
---

*) S. Rhythmus.

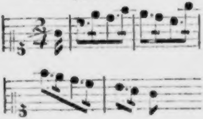
an denen man fühlen wird, wie ein und eben dieſelbe Folge von Tönen, durch Verſchiedenheit des Metriſchen und Rhythmiſchen, ganz verſchiedene Charaktere annimmt. Man verſuche, den ſchon oben angeführten melodiſchen Satz, auf die verſchiedenen nachſtehenden Arten abgeändert, zu ſingen:

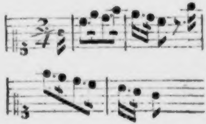
Mäßig.



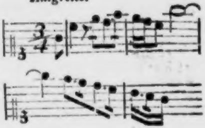


Etwas geſchwinder.

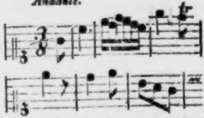




*Allegretto.*



*Andante.*



Hiebey gebe man bey jeder Veränderung auf den Charakter dieſes Satzes genau Achtung: ſo wird man ohne Weitläuftigkeit und ohne alle Zweydeutigkeit empfinden, was für groſſe Veränderungen in dem Charakter und Ausdruk bey einerley Folge von Tönen, die Veränderung des Metriſchen und Rhythmiſchen verurſachet, und begreifen, daß dieſes das meiſte zum Ausdruk beytrage.

Uebrigens würde es ein lächerliches Unternehmen ſeyn, dem Tonſetzer beſondere Formeln, oder kleine melodiſche Sätze vorſchreiben zu wollen, die für jede Empfindung den wahren Ausdruk haben, oder gar zu ſagen, wie er ſolche erfinden ſoll. Wem die Natur das Gefühl dazu verſagt hat, der lernt es nie. Aber wer Gefühl hat, dem werden bey fleißiger Uebung im Singen und Spielen, beym Phantaſieren, bey Hörung guter Sachen und guter Sänger, welches alles nicht zu oft geſchehen kann, einzele melodiſche Sätze von ſehr beſtimmten und ſchönem Ausdruk genug vorkommen. Dieſe muß er fleiſſig ſammlen, und zu erforſchen ſuchen, woher ihre Kraft kommt. Er kann zu dem Ende ſich üben, verſchiedene Veränderungen in Verſetzungen, im Metriſchen und Rhythmiſchen damit zu machen, und denn Achtung geben, in wie weit der Ausdruk dadurch verliert, oder gar ſeine Natur verändert. Durch dergleichen Uebungen wird ſich ſein Genie zur Erfindung guter Sachen allmählig entwikeln.

Bevor ich dieſen Hauptpunkt der guten Melodie verlaſſe, kann ich mich nicht enthalten, gegen einen ſehr gewöhnlichen Mißbrauch, von dem ſich leider auch die beſten Setzer zu unſern Zeiten hinreißen laſſen, ernſtliche Erinnerungen zu thun. Man trifft nur gar zu oft unter richtigen und ſchönen Sätzen andre an, die außer dem Charakter des Tonſtüks liegen, und gar nichts ausdrüken, ſondern blos da ſind, daß der Sänger die Fertigkeit ſeiner Kehle, der Spieler die Flüchtigkeit ſeiner Finger zeigen könne. Und denn giebt es Tonſetzer, die ſich von ſolchen Sätzen gar nicht wieder loswikeln können, ehe ſie dieſelben durch alle Verſetzungen durchgeführet, itzt in der Höhe, dann in der Tiefe, itzt ſtark, und dann ſchwach, bald mit geſchleiften und dann mit geſtoßenen Tönen haben hören laſſen. Ein wahrer Unſinn, wodurch alles, was uns die guten Sachen haben empfinden laſſen, völlig ausgelöſcht und zerſtört, und wodurch der Sänger aus einem gefühlvollen und Empfindung-erwekenden Virtuoſen in einen Luftſpringer verwandelt wird. Nichts beweiſet den frevelvollen Geſchmak unſrer Zeit ſo unwiderſprechlich, als der allgemeine Beyfall, den eine ſo abgeſchmakte Sache, wie dieſe, gefunden hat, wodurch auch die beſten Meiſter ſich in ſolche Kindereyen haben hinreißen laſſen.

Nicht viel beſſer, als dieſes, ſind die übel angebrachten Mahlereyen natürlicher Dinge aus der körperlichen Welt, davon wir aber ſchon in einem eigenen Artikel das Nöthige erinnert haben.

IV. Ueber alles, was bereits von den Eigenſchaften der Melodie geſagt worden, muß auch noch dieſes hinzukommen, daß ſie ſingbar, oder ſpielbar, und, nach Beſchaffenheit ihrer Art, leicht und ins Gehör fallend ſey: wo dieſe Eigenſchaft fehlet, da werden die andern verdunkelt. Dazu wird erfodert, daß der Tonſetzer ſelbſt ein Sänger ſey, oder daß er es geweſen ſey, und daß er einige Uebung in den meiſten Inſtrumenten habe, um zu wiſſen, was in jeder Stimme leicht oder ſchwer ſey. Denn außerdem, daß gewiſſe Sachen an ſich, des ſtarken Diſſonirens halber, jeder Stimme und jedem Inſtrument ſchwer ſind, werden es andere, weil der Tonſetzer die Natur des Inſtruments, wofür ſie geſetzt ſind, oder die Art, wie man darauf ſpielt, nicht genug gekannt, oder überlegt hat.

Die Leichtigkeit, das Gefällige und Fließende des Geſanges kommt gar oft von der Art der Fortſchreitung her; und hierüber hat ein Meiſter der Kunſt *) mir mancherley Beobachtungen mitgetheilt, davon ich die vornehmſten jungen Tonſetzern zu gefallen hier einrüken will.

Leicht und faßlich wird eine Melodie vornehmlich ſchon dadurch, daß man bey der Tonleiter des angenommenen Tones, ſo lange man nicht ausweichen will, bleibet, und nirgend einen durch x oder b erhöhten oder erniedrigten Ton anbringet. Denn die diatoniſche Tonleiter iſt in jedem Intervall, jedem Ohr faßlich. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſes nur von den Fällen gelte, wo der Ausdruk nicht nothwendig das Gegentheil erfodert. Die Regel dienet zur Warnung der Unerfahrnen, die kaum ihren Ton angegeben haben,

---

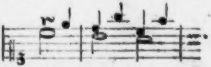
*) Herr Kirnberger.

den, da ſie ſchon Töne einer andern Tonart hören laſſen; vermuthlich, weil ſie ſich einbilden, es ſey gelehrter, wenn ſie oft etwas fremdes einmiſchen.

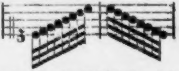
Aber auch dabey muß man ſich in Acht nehmen, daß man nicht auf gewiſſen Tönen, die wir Leittöne genennt haben *), ſtehen bleibe, oder von da gegen ihre Natur fortſchreite. So kann man z. B. wenn man in der großen Tonart ſtufenweis von dem Grundton, oder von der Quinte aus auf die große Septime der Tonica gekommen iſt, nicht ſtehen bleiben, noch davon rükwärts gehen; die Octave muß nothwendig darauf folgen. Iſt man in der weichen Tonart vom Hauptton ſtufenweis bis auf die Sexte gekommen, ſo muß man nothwendig von da wieder einen Grad zuruktreten, welches auch von der kleinen Septime der Dominante gilt, auf die man ſo gekommen iſt; ingleichen muß man in der harten Tonart, wenn man von der Sexte noch um einen halben Ton ſteiget, von da wieder in den nächſten halben Ton unter ſich zurük.

Hiernächſt ſind in Abſicht auf das Leichte und Gefällige des Geſanges die Würkungen der verſchiedenen Arten gleichförmiger Fortſchreitungen in Erwägung zu ziehen. Dieſen Namen geben wir den Fortſchreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nämlich durch Secunden, Terzen, Quarten u. ſ. f. geſchehen. Dieſe ſind allemal leichter, als die ungleichförmigen, oder ſpringenden, da man jeden Schritt durch ein anderes Intervall thut.

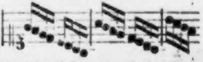
Die Fortſchreitung durch diatoniſche Stufen giebt dem Geſange die größte Faßlichkeit, und iſt jedem Ohr angenehm. Sie hat auch für die Fugen beſonders den Vortheil, daß der Hauptſatz dadurch von einem Gegenſatz ſich leicht auszeichnet, wie z. B.



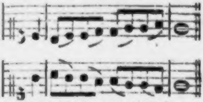
Nur wird das Herauf- und Herunterrauſchen von einem Ton bis in ſeine Octave, und von dieſer zur Prime, als:



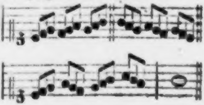
worin viele eine Schönheit zu ſuchen ſcheinen, zum Ekel. Aber Octavenläufe, die ſtufenweis wiederholt werden, gefallen, wie z. B.



Nach der ſtufenweis gehenden Fortſchreitung kommt die, da die zweyte Stufe wiederholt wird, als:

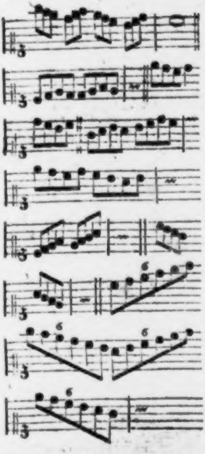


Auch dieſes findet jeder Liebhaber gefällig. Aus ſolchen Secundenweis gehenden Fortſchreitungen, die man auf unzählige Weiſen verändern kann, entſtehen tauſenderley Arten von gefälligen Melodien, davon wir nur wenige Fälle anführen wollen.



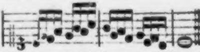
---

*) S. Leitton.

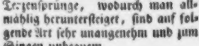


Aber ſtufenweis chromatiſch fortzuſchreiten, hat für bloße Liebhaber etwas mißfälliges, und muß nur da angebracht werden, wo der Ausdruk etwas finſteres, oder gar ſchmerzhaftes erfodert; in Stüken von vergnügtem Charakter muß dieſes gänzlich vermieden werden. Hingegen zum Poßirlichen in comiſchen Stüken, kann eine ſolche Fortſchreitung, unter angenehme vermiſcht, gute Würkung thun.

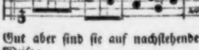
Nach den Secunden ſind die Terzenfortſchreitungen angenehm und leicht, auch zur ſchnellen Beſtimmung der Tonart, wenn man von der Tonica eine Terz ſteiget, oder von ihrer Dominante eine Terz fällt, ſehr dienlich. Man kann eine ganze Folge von Terzenſprüngen ſtufenweiſe herauf oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwey große Terzen nach einander ſind nicht nur unangenehm, ſondern auch kaum zu ſingen. Auch Terzenſprünge, wodurch man allmählig herunterſteiget, ſind auf folgende Art ſehr unangenehm und zum Singen unbequem.

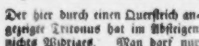


Gut aber ſind ſie auf nachſtehende Weiſe:

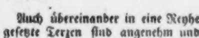


Der hier durch einen Querſtrich angezeigte Tritonus hat im Abſteigen nichts Widriges. Man darf nur beyde Arten nach einander ſingen, um die Richtigkeit dieſer Bemerkung zu empfinden.

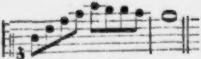
Auch übereinander in eine Reyhe geſetzte Terzen ſind angenehm und leicht, nur müſſen ſie alle aus der Harmonie des Baßtones ſeyn. Z. B.



in C dur. in C mol.



G Accord mit der 7.

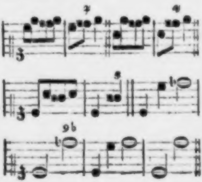


G Accord mit 7.

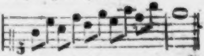
Ueberhaupt kann man die Fortſchreitung durch Terzen unter die leichteſten und gefälligſten rechnen.

Man hat ſchöne Melodien, in welchen keine größere Fortſchreitungen, als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit genug haben.

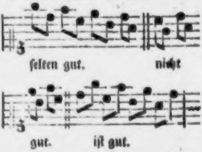
Bey Fortſchreitungen durch größere Intervalle hat man immer darauf zu ſehen, daß ſie mit dem Baßton conſoniren, damit ſie im Singen leicht zu treffen ſeyen. Man kann ſie alsdenn wie Stufen brauchen, durch die man mit Leichtigkeit auf ſehr ſchwere Intervalle herabſteiget. Nämlich die Terz, die Quinte, die Sexte, die Septime und die Octave dienen die 7, die 4, die 5, die 6, und die große Septime zu treffen, deren jede, als das Subſemitonium einer von jenen Conſonanzen iſt, folglich durch das Abſteigen von ihr leicht getroffen wird. Nur die None wird als Secunde der Octave angeſehen, und auf die Weiſe vom Sänger gefunden. Dieſes wird durch folgende Beyſpiele erläutert.



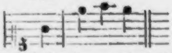
Quartenſprünge, die ſtufenweis höher ſteigen, können auf folgende Weiſe angebracht werden:



Aber durch eine Folge von Quarten herunterzuſteigen, oder eine ſtufenweis höher gehende Folge von fallenden Quarten, iſt ſelten gut. Darüber kann folgendes zur Lehre dienen:

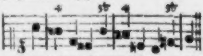


Ohne Unterbrechung durch Quarten zu ſteigen, geht auch an, aber der Tritonus muß nicht dabey vorkommen. Folgendes iſt gut:

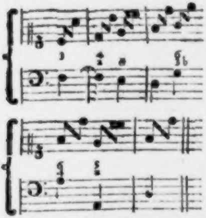


Aber rükwärts herunter giengen dieſe zwey Quarten nicht an.

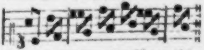
Zwey kleine Quinten können nicht unmittelbar auf einander folgen, es ſey denn, daß einmal die übermäſſige Quarte dazwiſchen liege, wie in folgendem Beyſpiel:



Von kleinen Sexten können nicht zwey nach einander folgen, ohne daß die Tonart dadurch verletzt würde. Aber große Sexten können viel nach einander folgen, zumal bey öfterer Abänderung der Modulation. Z. E.



Aber folgende Sexten hintereinander wären gar nicht zu ſingen.



Mehrere Septimen aber können nicht unmittelbar auf einander folgen; doch geht es an, wenn conſonirende Sprünge dazwiſchen kommen.

Jn Anſehung der gefälligen Fortſchreitung verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß die kleinern Jntervalle den Geſang angenehmer machen, als die größern: ſie müſſen alſo, wenn nicht der Ausdruk das Gegentheil erfodert, am öfterſten gebraucht werden. Dadurch erhält man auch den Vortheil, daß die ſeltenern vorkommenden größern Sprünge eine deſto beſſere Würkung thun. Aber aus dem, was wir ſchon anderswo angemerkt haben *), iſt auch begreiflich, warum für den tiefſten Baßgeſang größere Jntervalle den kleinen vorzuziehen ſind. Wo der Geſang vielſtimmig iſt, da gehöret es weſentlich zur Faßlichkeit des Ganzen, daß die Stimmen nicht gegen ihre Natur mit Tönen überladen werden. Es geht nicht allezeit an, daß man hierin das beſte und leichteſte Verhältniß beobachte, welches darin beſtünde, daß, wenn der Baß durch halbe Takte fortrüket, der Tenor Viertel, der Alt Achtel, und der Discant Sechszehntel hörte. Aber gut iſt es, wenn der Tonſetzer, wenigſtens ſo weit es die Umſtände erlauben, ſich dieſen Verhältniſſen zu nähern ſucht. Es iſt offenbar, daß hohe Töne weniger Nachklang haben, als tiefe, und daß ſie eben deswegen weniger Nachdruk und Schattirungen, wodurch der Ausdruk unterſtützt wird, fähig ſind. Dieſes muß alſo durch Abänderung der Töne in hohen Stimmen erreicht werden. Und eben des Nachklanges halber, verträgt der Baß Brechungen, oder ſogenannte Diminutionen einzeler Töne in der tiefern Octave gar nicht, weil ſie ein unverſtändliches Gewirre verurſachen. Je höher aber eine Stimme iſt, je mehr verträgt ſie ſolche; beſonders ſchaden die daher im Durchgang entſtehenden Diſſonanzen der höchſten Stimme gar nichts.

Auch dieſes iſt zur Vernehmlichkeit ſehr gut, und oft nothwendig, daß wenigſtens eine Stimme blos durch ganze Takttheile vorſchreitet, durch Viertel im Vierteltakt, und durch Achtel im Achteltakt.

Zuletzt möchte es, beſonders in unſern Tagen, da die Melodien gar zu ſehr mit unnützen Tönen überladen werden, nicht undienlich ſeyn, auf Einfalt des Geſanges zu dringen. Aber es iſt zu befürchten, daß die Tonſetzer wenig darauf achten. Mancher ſcheinet in der Meynung zu ſtehen, daß er für einen um ſo viel geſchiktern Tonſetzer werde gehalten werden, je mehr Töne er in einen Takt herein zwingt. Es wäre übertrieben, wenn man darauf dringen wollte, daß jede Sylbe des Textes, oder jeder Takttheil nur einen Ton haben ſollte. Aber dies iſt gewiß nicht übertrieben, wenn man behauptet, daß ein Ton auf jeder Sylbe und auf jedem Takttheil ſich beſonders auszeichnen müſſe;

---

*) S. Baß.

müſſe; daß die ganze Kraft der Melodie allemal auf dieſen Haupttönen beruhe, und daß alle, durch die ſogenannten Diminutionen, oder Brechung dieſes Tones, hineingekommene Töne, als bloße Auszierungen dieſes Haupttones anzuſehen ſind. Da nun alles, was mit Zierrathen überladen iſt, den guten Geſchmak beleidiget, ſo iſt auch von der mit Nebentönen überladenen Melodie daſſelbe Urtheil zu fällen.

Zu der Einfalt der Melodie rechnen wir auch noch dieſes, daß dieſelbe durch die begleitenden Stimmen nicht verdunkelt werde. Man wird finden, daß jeder Tänzer lieber und leichter nach einer Melodie tanzt, die nicht durch mehrere Mittelſtimmen verdunkelt wird. Dieſes beweiſet, daß die Mittelſtimmen dem Geſang ſeine Faßlichkeit benehmen können. Daher trifft man in ältern Werken, wie z. B. in Händels Opern, viel Arien an, die keine andre Begleitung, als den Baß haben. Dieſe nehmen ſich unſtreitig am beſten aus: aber der Sänger muß ſeiner Kunſt alsdenn gewiß ſeyn. Es giebt freylich Fälle, wo ſelbſt rauſchende Mittelſtimmen nothwendig ſind, wie z. B. wenn der Ausdruk wild und rauſchend ſeyn muß, die Melodie aber in einem hohen Diſcant ſteht: da thun ſehr geſchwind rauſchende Töne der Violinen in den begleitenden Stimmen die Würkung, die von der dünnen Stimme des Sängers nicht konnte erwartet werden.

Aber darin muß der Tonſetzer auch die Einfalt der Melodie nicht ſuchen, daß er die Singeſtimme im Uniſonus von Flöten, Violinen oder andern Inſtrumenten begleiten läßt. Dieſes iſt vermuthlich ſchwacher Sänger halber aufgekommen, welche ohne ſolche Hülfe die Melodie nicht treffen würden. Auch will man durch Empfehlung der Einfalt eben nicht ſagen, daß man etliche Takte nach einander ganz einförmig ſeyn, oder allezeit nur die Töne ſetzen ſoll, die ſchlechterdings weſentlich ſind. Es würde auf dieſe Weiſe dem Geſang an der ſo nöthigen Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlen: wiewol man auch in Tonſtüken großer Meiſter bisweilen Folgen von Takten antrifft, da dieſelben Töne wiederholt werden. Alsdenn aber wird durch die Mannichfaltigkeit der Harmonie und viel ſchöne Modulationen, die Abwechslung, die der Melodie zu fehlen ſcheinet, hervorgebracht, welches auch bey lange aushaltenden Tönen zu beobachten iſt..

V. Nun bleibet uns noch übrig, von der fünften Eigenſchaft einer guten Melodie zu ſprechen, wenn ſie würklich zum Singen, oder wie man ſich ausdrükt, über einen Text gemacht wird.

Daß der Ausdruk des Geſanges mit dem, der in dem Text herrſchet, übereinkommen müſſe, verſtehet ſich von ſelbſt. Deswegen iſt das erſte, was der Tonſetzer zu thun hat, dieſes, daß er die eigentliche Art der Empfindung, die im Texte liegt, und ſo viel möglich, den Grad derſelben beſtimmt fühle; daß er ſuche ſich gerade in die Empfindung zu ſetzen, die den Dichter beherrſcht hat, da er ſchrieb. Er muß zu dem Ende bisweilen den Text oft leſen, und die Gelegenheit, wozu er gemacht iſt, ſich ſo beſtimmt als möglich iſt, vorſtellen. Iſt er ſicher die eigentliche Gemüthsfaſſung, die der Text erfodert, getroffen zu haben, ſo verſucht er ihn auf das richtigſte und nachdrüklichſte zu declamiren. Eine ſchwere Kunſt *), die dem Tonſetzer höchſt nöthig iſt. Alsdenn ſuche er vor allen Dingen in der Melodie die vollkommenſte Declamation zu treffen. Denn Fehler gegen den Vortrag der Wörter gehören unter die wichtigſten Fehler des Satzes. Er bemerke genau die Worte und

---

*) S. Vortrag in redenden Künſten.

und Sylben, wo die Empfindung ſo eindringend wird, daß man ſich etwas dabey zu verweilen wünſchet. Dort iſt die Gelegenheit, die rührendſten Manieren, auch allenfalls kurze Läufe, (denn lange ſollten gar nicht gemacht werden,) anzubringen. Hat er Gefühl und Uebung im Satz, ſo werden ihm Bewegung und Takt, wie ſie ſich ſchiken, ohne langes Suchen einfallen. Aber den ſchiklichſten Rhythmus und die beſten Einſchnitte zu treffen, wird ihm, wo der Dichter nicht vollkommen muſikaliſch geweſen iſt, oft ſehr ſchwer werden.

Es bedarf kaum der Erinnerung, daß die Einſchnitte und Perioden mit denen, die im Texte ſind, übereinkommen müſſen. Aber wenn dieſe gegen das Ebenmaaß der Muſik ſtreiten? Alsdenn muß der Setzer ſich mit Wiederholungen und Verſetzungen einzeler Wörter zu helfen ſuchen. Höchſt ungereimt ſind die Schilderungen körperlicher Dinge in der Melodie, welche der Dichter nur dem Verſtand, nicht der Empfindung vorlegt. Davon aber iſt ſchon anderswo das Nöthige erinnert worden *). Noch unverzeihlicher und würklich abgeſchmakt ſind Schilderungen einzeler Worte nach ihrem leidenſchaftlichen Sinn, der dem Ausdruk des Textes völlig entgegen iſt. Wie wenn der Dichter ſagte: weinet nicht, und der Tonſetzer wollte auf dem erſten Worte weinerlich thun. Und doch trifft man ſolche Ungereimtheiten nur zu oft an.

Endlich iſt auch noch anzumerken, daß gewiſſe Fehler gegen die Natur des Taktes die Melodien höchſt unangenehm und widrig machen. Dergleichen Fehler ſind die, da die Diſſonanzen auf Takttheilen, die ſie nicht vertragen, angebracht werden. Im $\frac{3}{4}$ Takt, wo die Rükungen durch Viertel geſchehen, können die Vorhalte oder zufälligen Diſſonanzen nur auf dem erſten Viertel angebracht werden; geſchehen aber in dieſem Takt die Rükungen durch Achtel, ſo können dieſe Diſſonanzen auf dem erſten, dritten und fünften Achtel ſtehen: hingegen im $\frac{6}{8}$ Takt fallen ſie auf das erſte und vierte Achtel, und werden mit dem zweyten, oder dritten, fünften oder ſechsten vorbereitet. Dieſes ſind ſehr weſentliche Regeln, die man ohne Beleidigung des Gehöres nicht übertreten kann.

◆ ◆

Von der Melodie überhaupt handeln: Giov. B. Dani (Diſcorſo ſopra la perfettione delle melodie. Das Werk iſt mir nur aus dem 2ten Bd. S. 55 von Matthesons Crit. Muſ. und aus N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik bekannt.) — J. J. Rouſſeau (Von ſ. Eſſai ſur l'origine des langues, où il eſt parlé de la Melodie, im 16ten Bde. der Zweybr. Ausg. ſ. W. gehören, das 12te – 19te Kap. S. 204 u. f. hieher, und handeln De l'origine de la Muſique et de ſes rapports; de l'Harmonie; fauſſe analogie entre les couleurs et les ſons; erreur des Muſiciens; Que le ſyſteme muſical des Grecs n'avoit aucun rapport au notre; comment la Muſique a dégénéré.) — Chriſtph. Nichelmann (Die Melodie nach ihrem Weſen ſo wohl, als nach ihren Eigenſchaften, Danzig 1755. 4. Das Werk enthält 63 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Die Muſik iſt eine Wiſſenſchaft des Klanges; es giebt eine urſprüngl. Ordnung der auf einander folgenden Töne; jeder Klang iſt ſchon eine Harmonie; worin die Theorie und die unterſchiedenen Arten der Ausübung der Muſik beſtehen; die allgemeinſte Regel der Compoſition; von dem Subiect, oder der Materie, mit welcher die Muſik umgeht; von dem Object, oder der Materie, um welcher die Muſik arbeitet; die Harmonie wirkt nur vermittelſt der Bewegung; Zeit und Dauer der Bewegung einer Muſik kann nur auf dreyerley Art beſchaffen ſeyn; von den drey verſchiedenen

---

*) Mahlerey in der Muſik.

nen Haupt- Setz- oder Schreibarten in der Muſik; von der Form der muſikaliſchen Zuſammenſetzungen und von dem letzten Endzweck der Muſik; von dem Vorwurfe der gegenwärtigen Abhandlung; Nähere Erläuterung davon; wie das monodiſche und das polyodiſche Verfahren von einander verſchieden ſind; wie man in der Compoſition auf monodiſche Art zu Werke geht; Erklär. der polyodiſchen Art der Grundlegung eines Geſanges; Scheinbare Vorzüge der monodiſchen Art der Grundleg. eines Geſanges; Widerlegung derſelben; die monodiſche Art der Grundlegung zu einem Geſange iſt nicht ſo natürlich als die polyodiſche; Grund der Umkehrung oder Verſetzung des Grundtones überhaupt; Unterſch. zwiſchen der polyodiſchen und monodiſchen Umkehrung; das Zeitmaß iſt in der Muſik von großer Kraft; Erklär. der monodiſchen Art der Ausbildung eines Geſanges. Erklär. der polyodiſchen Art der Ausbildung eines Geſanges; was Melodie und was Harmonie in der Muſik ſey; wie ſich die Melodie und die Harmonie, in Anſehung der Zeugung und des Urſprunges gegen einander verhalten; der Fortgang der zuſammen geſetzten Harmonie iſt beſtändig, und von der Natur ſelbſt feſtgeſetzt; warum wir den Fortgang der ſingbaren Stuffen von Natur treffen; Erfahr. in dem was die Erzeugung des Geſanges aus der vorher beſtimmten Harmonie anbelangt; einige aus der Abhänglichkeit des naturl. Geſanges fließende Schlußfolgerungen; ein allg. Hauptſatz; Erläuter. durch melodiſche Beyſpiele; Fortſ. der Erläuter. durch melodiſche Beyſpiele; die Melodie unterhält unſre Aufmerkſamkeit durch die Neuheit der Accorde; Erläuter. des Hauptſatzes durch monodiſche Beyſpiele; die Effecte des monodiſchen Verfahrens, in Abſicht auf den Mangel genugſamer Mannichfaltigkeit der Harmonie, betrachtet; die Harmonie hat ihren Grund in der Seele; Fortſez. Betracht. über die Unvollkommenheit der Monodie in Anſehung des Mangels der Mannichfaltigkeit der Harmonie; einem Einwurf wider das polyodiſche Verfahren wird begegnet; Monodie in Abſehung auf die fehlerhafte Mannichfaltigkeit der Harmonie betrachtet; Fortſetzung; die Muſik begnügt ſich nicht blos, das allgemeine Urbild der Muſik, die natürlichen Fortſchreitungen der Harmonie nachzuahmen; die Muſik bedient ſich der Verſchiedenheit der Harmonie alſo, daß dadurch gewiſſe Neigungen und Empfindungen abgebildet und erregt werden; die unterſchiedl. Effecte des monod. und polyod. Verfahrens in Abſehn auf die Nachahmung einer Leidenſchaft, oder eines natürl Gegenſtandes betrachtet; Fortgeſ. Betracht. der Unvollkommenheit der Monodie, in Anſehung der Abbildung eines nachzuahmenden Gegenſtandes; Schwierigkeiten der Melodie; die Melodie iſt um deſto ſchöner, je mehr ſie nur um eines ſolchen Fortgangs der Grundklänge willen iſt, der ſich für die beſondern Umſtände ſchickt; die Monodie unterbricht zum Öftern die aus dem guten Verhalten der unterſchiedlichen Theile zu dem Ganzen einer Zuſammenſetzung entſtehende Einheit der Zuſammenſtimmung; Vergleichung der, aus dem einen und dem andern Verfahren fließenden unterſchiedlichen Eigenſchaften; nur die Ausdrücke der Melodie ſind beſtimmt und gewiß; die Melodie iſt allein einfältig und natürlich; nur die Melodie iſt von dem gehörigen Nachdrucke; wie die Melodie und die Monodie ſich des Rhythmus bedienen; von der Kraft des Rhythmus; Schlußfolgerungen, die aus dem monodiſchen Verfahren zu ziehen; Kennzeichen der wahren Melodie; Urſachen der Einführung der Monodie; der Zuſammenklang iſt ſchon in den älteſten Zeiten bekannt geweſen; wahre Urſachen der Einführung der Monodie; Widerlegung der angegebenen Urſachen; die Monodie iſt eine Urſache der geringen Wirkung der heutigen Muſik in Vergleichung derjenigen der alten Zeiten; allg. Anmerk. über die Mittel, die Monodie zu vermeiden; die unterſchiedl. Wirkungen, die von der Anwendung dieſer Mittel zu erwarten ſtehen. Das Reſultat des Werkes iſt, daß in der Compoſition nur diejenigen Stellen vorzüglich gefallen, wo nicht nur die Melodie für ſich allein, ſondern auch zugleich die Harmonie die Abſicht des Componiſten ausdrückt, unterſtützt und empfinden läßt.) — **Ernſt Gottl. Baron** (Abriß einer Abhandlung von der Melodie . . . Berl. 1756. 4.) — —

Von einzeln, zur **Melodie** gehörigen **Punkten**: **Girol. della Caſa** (Il vero modo di diminuire con tutte le ſorti di ſtromenti, ſ. Arteaga's Geſchichte der Ital. Oper, Bd. 1. S. 199 d. Ueberſ.) — **Chriſtn. Gottl. Neefe** (Ueber die muſikaliſche Wiederhohlung, im deutſchen Muſeum v. J. 1776. als worunter der Verf. den öftern Gebrauch eines melodiſchen Satzes verſteht.) — —

Wegen des Rangſtreites zwiſchen Harmonie und Melodie ſ. den Art. **Harmonie**, S. 478. — —

## Menuet.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Ein kleines fürs Tanzen geſeztes Tonſtük in ¾ Takt, das aus zwey Theilen beſteht, deren jeder acht Takte hat. Es fängt im Niederſchlag an, und hat ſeine Einſchnitte von zwey zu zwey Takten auf dem lezten Viertel: gerade auf der Hälfte jedes Theiles müſſen ſie etwas merklicher ſeyn. Aber die durch ſolche Einſchnitte entſtehenden Glieder müſſen geſchikt mit einander verbunden ſeyn, welches am beſten durch die Harmonie des weſentlichen Septimenaccords, oder deſſen Verwechslungen, oder in der Melodie ſelbſt auf eine Weiſe geſchieht, wodurch zwar der Einſchnitt merklich, aber doch die Nothwendigkeit einer Folge fühlbar wird. Denn die Ruhe muß nicht eher, als mit dem Niederſchlag des lezten Taktes empfunden werden.

Der Ausdruk muß edel ſeyn und reizenden Anſtand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden laſſen. Die geſchwindeſten Noten ſind Achtel. Aber es iſt ſehr gut, daß eine Stimme, es ſey der Baß, oder die Melodie in bloßen Vierteln fortſchreite, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer deſto fühlbarer werde; welches überhaupt auch bey andern Tänzen zu beobachten iſt. Doch können Sechszehntel einzeln, nach einem punktirten Achtel folgen.

Sonſt muß dieſer Tanz im reinen zweyſtimmigen Saz, wo die Violinen im Einklang gehen, geſezt ſeyn. Wegen der Kürze des Stüks haben keine andere Ausweichungen ſtatt, als in die Dominante des Haupttones; andre Tonarten können nur im Vorbeygehen berührt werden. Alſo kann der erſte Theil in die Dominante ſchließen, und denn der zweyte in die Tonica. Will man aber nach dem zweyten Theil den erſten wiederholen, ſo ſchließt jener in die Dominante, und dieſer in die Tonica. So ſind die Menuette zum Tanzen am beſten, weil ſie am kürzeſten ſind. Man kann auch, um ſie etwas zu verlängern, den fünften und ſechsten Takt wiederholen.

Zum bloßen Spielen macht man auch Menuette von 16, 32 und gar 64 Takten. Man hat auch ſolche, die im Aufſchlag anfangen, und den Einſchnitt beym zweyten Viertel jedes zweyten Takts fühlen laſſen; andere, die mit dem Niederſchlag anfangen, aber bald bey dem zweyten, bald bey dem dritten Viertel den Einſchnitt ſetzen. Von dieſer Art ſind insgemein die Paſtoralmenuette: aber man muß mit ſolcher Miſchung der Einſchnitte behutſam ſeyn; damit der Rhythmus ſeine Natur nicht verliere.

Bey Menuetten, die ſowol zum Spielen als zum Tanzen geſezt werden, pflegt man auf eine Menuet ein Trio folgen zu laſſen, das ſich in der Bewegung und dem Rhythmus nach der Menuet richtet. Aber im Trio muß der Saz durchaus dreyſtimmig und die Melodie einnehmend ſeyn. Dadurch erhält man einen angenehmen Contraſt beyder Stüke. Das Trio wird in der Tonart der Menuet, oder in einem nahe damit verwandten Ton geſetzt, und nach ihm die Menuet wiederholt.

Der Tanz ſelbſt iſt durchgehends wol bekannt und verdienet in Anſehung ſeines edlen und reizenden Weſens den Vorzug vor den andern geſellſchaftlichen Tänzen: nur muß nicht gar zu lange damit angehalten werden, weil dadurch die Ergötzlichkeit zu einförmig würde. Er ſcheinet von den Grazien ſelbſt erfunden zu ſeyn, und ſchiket ſich mehr, als jeder andere Tanz für Geſellſchaften von Perſonen, die ſich durch feine Lebensart auszeichnen. Seltſam iſt es, daß (wie ich glaube) Niemand weiß, in welchem Lande dieſer feine Tanz zuerſt aufgekommen iſt. Franzöſiſchen Urſprungs, wie viele glauben, ſcheinet er nicht zu ſeyn. Wenigſtens iſt er für die Lebhaftigkeit der franzöſiſchen Nation zu geſetzt.

## Metalepſis.

(Redende Künſte.)

Eine Figur der Rede, die eine beſondere Art der Namensverwechslung, oder Metonymie ausmacht, nach welcher Urſach und Würkung, oder Vorhergehendes und Nachfolgendes mit einerley Namen belegt werden; wie wenn man das, was man durchs Los gewonnen hat, ein Los nennt.

## Metapher; Metaphoriſch.

(Redende Künſte.)

Die Bezeichnung eines Begriffs durch einen Ausdruk, der die Beſchaffenheit eines uns vorgehaltenen Gegenſtandes durch etwas ihr ähnliches, das in einem andern Gegenſtand vorhanden iſt, erkennen läßt. Sie iſt von der Allegorie darin unterſchieden, daß dieſe das Bild, aus deſſen Aehnlichkeit mit einem andern wir dieſes andre erkennen ſollen, uns allein vorhält, da bey der Metapher beyder zugleich erwähnet wird. Wenn man ſagt, der Verſtand ſey das Auge der Seele, ſo ſpricht man in einer Metapher, weil man die Beſchaffenheit der Sache, die ſchon genennt worden, nämlich des Verſtandes, durch die Aehnlichkeit, die er mit dem Auge hat, zu erkennen giebt; ſagte man aber von einem Menſchen: ſein ſcharfes Auge wird ihm die Beſchaffenheit der Sache nicht verkennen laſſen: ſo iſt dieſer Ausdruk, genau zu reden, allegoriſch; weil der Gegenſtand, der hier den Namen des Auges bekömmt, nicht genennet worden iſt. Man nimmt es aber nicht immer ſo genau, und giebt faſt allen kurzen Allegorien den Namen der Metaphern *). Von der Vergleichung unterſcheidet ſich die Metapher dadurch, daß die Form oder Wendung des ganzen Ausdruks der Metapher die Vergleichung nicht ausdrüklich anzeiget. Wenn man ſagte: der Verſtand iſt gleichſam das Auge der Seele: ſo wäre dieſes eine kurze Vergleichung. Alſo ſind Allegorie, Vergleichung und Metapher nur in der Form verſchieden; alle gründen ſich auf Aehnlichkeit, und die Gründe, worauf ihre Richtigkeit, ihre Kraft und ihr ganzer Werth beruhet, ſind dieſelben.

Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß alle Stammwörter jeder Sprache unmittelbar blos ſolche Gegenſtände bezeichnen, die einen Ton von ſich ge-

---

*) Die Sprachlehrer ſagen insgemein, die Allegorie ſey eine ausgedehnte, oder fortgeſezte Metapher: richtiger und dem Urſprung dieſer Dinge gemäßer würde man ſagen, die Metapher ſey eine kurze und im Vorbeygang angebrachte Allegorie. Denn dieſe iſt eher, als die Metapher geweſen.

ben *), und daß die Bedeutung derſelben durch Aehnlichkeit auf andere Dinge angewendet worden. Dieſemnach wäre der gröſte Theil der Wörter jeder Sprache metaphoriſch oder vielmehr allegoriſch.

Wir haben hier die Metapher blos in Abſicht auf ihren äſthetiſchen Werth zu betrachten, und können die allgemeine Betrachtung derſelben den Sprachlehrern überlaſſen. Die meiſten Metaphern, die im Grunde wahre Allegorien ſind, hat die Nothwendigkeit, als eigentliche Namen der Dinge, veranlaſſet, und durch die Länge der Zeit hat man vergeſſen, daß ſie Metaphern ſind; weil ſie von undenklichen Zeiten, als eigentliche Wörter gebraucht worden. Die Wörter Verſtehen, Einſehen, Faſſen, Behalten, die gewiſſe Würkungen der Vorſtellungskraft bezeichnen, ſind metaphoriſch; aber Niemand denkt bey ihrem Gebrauch daran. Die Betrachtung dieſer Metaphern gehört für den Sprachlehrer und für den Philoſophen, der die wunderbaren Verbindungen unſrer Begriffe beobachten will **).

In der Theorie der ſchönen Künſte kommen nur die Metaphern in Betrachtung, die äſthetiſche Kraft haben, und Sachen, die man ohne ſie hätte bezeichnen können, mit Kraft bezeichnen, die folglich nicht mehr als willkührliche Zeichen, ſondern als Bilder erſcheinen, an denen man die Beſchaffenheit der Sachen lebhaft und anſchauend erkennet. Von ihrer Würkung iſt bereits anderswo geſprochen worden *). Hier bleibet nur über dieſen Punkt noch anzumerken, daß die Metapher, wegen ihrer Kürze, da ſie meiſtentheils mit einem einzigen Worte ausgedrükt wird, von ſchnellerer Würkung iſt, als andere Bilder. Man findet, daß ſie der Rede eine ungemeine Lebhaftigkeit giebt, und aus einer bey ihrer Richtigkeit trokenen Zeichnung ein Gemählde macht. Schon dadurch allein kann ein ſonſt blos philoſophiſcher Vortrag äſthetiſch werden; weil er bey einer genauen Entwiklung der Gedanken die Einbildungskraft und überhaupt alle untern Vorſtellungskräfte in beſtändiger Beſchäfftigung unterhält, und die Rede aus einem einförmigen, blos fruchtbaren Kornfeld in eine nicht weniger fruchtbare, aber durch tauſend abwechſelnde Blumen reizende Flur verwandelt.

Es gehört aber mehr, als blos lebhafte Einbildungskraft zu der vollkommenen metaphoriſchen Schreibart. Es kann nützlich ſeyn, wenn wir hier über die bey dem Gebrauch der Metapher nöthige Behutſamkeit und Ueberlegung einige Hauptanmerkungen machen. Ariſtoteles hat angemerkt, daß die Metapher auf eine vierfache Weiſe fehlerhaft wird. 1. Wenn ſie nicht richtig, das iſt, wenn keine würkliche Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild iſt. 2. Wenn ſie (bey ernſthaftem Gebrauch) etwas comiſches hat, das iſt, wenn das Bild und das Gegenbild einen lächerlichen Contraſt ausmachen. 3. Wenn ſie zu hoch, oder ſchwülſtig iſt. 4. Wenn ſie dunkel und zu weit hergeholt iſt. Man könnte noch 5. hinzuthun, wenn ſie abgenutzt, oder ſo ſehr gewöhnlich iſt, daß man ohne das Bild ſich das Gegenbild dabey unmittelbar vorſtellt. Dieſes bezieht ſich auf ihre Beſchaffenheit.

---

*) Man ſehe den Artikel lebendiger Ausdruk.

**) Wer das Genie des Menſchen recht aus dem Grunde ſtudiren will, findet die beſte Gelegenheit dazu in der Erforſchung des Urſprungs der metaphoriſchen Ausdrücke. Wer hievon nähere Anzeige verlangt, kann nachleſen, was ich in der academiſchen Abhandlung von dem wechſelſeitigen Urſprung der Vernunft und der Sprache hierüber angemerkt habe.

*) S. Bild; Allegorie.

fenheit. Ihr Gebrauch iſt fehlerhaft: 1. Wenn man ſie bey zu gemeinen Begriffen und Gedanken anwendet. 2. Wenn ſie zu ſehr angehäuft werden.

Man trifft faſt in allen Sprachen durchgehends angenommene Metaphern an, die einen oder mehrere der erwähnten fünf Fehler an ſich haben. Denn da ſie oft aus Noth entſtanden, oder von ſeltenen Umſtänden ihren Urſprung bekommen haben, ſo konnten ſie freylich nicht immer überlegt, nicht immer nach der ſtrengſten Aehnlichkeit der Vorſtellungen abgepaßt ſeyn. Vor dergleichen Metaphern, wenn ſie gleich in der gemeinen Rede vollgültig ſind, hütet man ſich in Werken des Geſchmaks. Und hier iſt auch der Ort anzumerken, daß nicht alle auf fremden Boden erwachſene Metaphern in jeden andern können verpflanzt werden, wenn ſie gleich noch ſo richtig und ſchön wären. In warmen Ländern, wo Froſt, Schnee und Eis völlig unbekannte Dinge ſind, könnte keine aus den Sprachen kalter Länder von ihnen hergenommene Metapher gebraucht werden, und auch umgekehrt; und in einem Lande, wo die Gebräuche der römiſchen Hierarchie völlig unbekannt ſind, würde Niemand die artige Metapher eines alten deutſchen Dichters verſtehen:

Ein krummer Stab, der iſt gewachſen
Zum langen Speer *).

Dieſes bedarf keiner Ausführung. So kann auch eine kühne Metapher in der Sprache eines kaltblütigen Volkes ſehr ſchwülſtig ſeyn, die unter Völkern von mehr erhitzter Einbildungskraft nichts außerordentliches hat. Hierüber verdienet folgende Anmerkung eines ſcharfſinnigen Kopfes erwogen zu werden. „Der Grund, ſagt er, der kühnen Wortmetaphern lag in der erſten Erfindung: aber wie? wenn ſpät nachher, wenn ſchon alles Bedürfniß weggefallen iſt, aus bloßer Nachahmungsſucht, oder Liebe zum Alterthum, dergleichen Wort- und Bildergattungen bleiben? und gar noch ausgedähnt und erhöhet werden? Denn, o denn, wird der erhabne Unſinn, das aufgedunſene Wortſpiel daraus, was es im Anfang eigentlich nicht war. Dort wars kühner, männlicher Witz, der dann vielleicht am wenigſten ſpielen wollte, wenn er am meiſten zu ſpielen ſchien; es war rohe Erhabenheit der Phantaſie, die ſolch Gefühl in ſolche Worte herausarbeitete; aber nun im Gebrauche ſchaler Nachahmer, ohne ſolches Gefühl, ohne ſolche Gelegenheit — ach: Ampullen von Worten ohne Geiſt *).“

Zu Erfindung vollkommener Metaphern gehört nicht blos lebhafter Witz; eine geſunde Beurtheilung muß ihm zu Hülfe kommen. Sind beyde durch einem fleißigen Beobachtungsgeiſt und weitläuftige Kenntniß der körperlichen und ſittlichen Natur unterſtützt, ſo muß ein großer Reichthum der Metaphern daher entſtehen. Darum iſt nicht leicht etwas, woraus man das Genie eines Schriftſtellers beſſer erkennen kann, als aus dem Gebrauch der ihm eigenen Metaphern. Es gilt auch hier, was ſchon an einem andern Orte dieſes Werks angemerkt worden, daß in unſern Zeiten bey der in Vergleichung der Alten ſo weiten Ausdehnung der Kenntniß natürlicher Dinge, und bey ſo ſehr vervielfältigten mechaniſchen Künſten, die Quelle der Metaphern weit reicher iſt, als ſie ehemals war. Es zeigte würklich Armuth des Genies an, wenn die

---

*) Maner ein alter deutſcher Dichter aus des Hundii Gloſſar. bey Leibnitzen in ſeinem Etymol.

*) Herder über den Urſprung der Sprache S. 115.

Neuern in dieſem Stük die Alten nicht überträfen.

Es iſt wol unnöthig ſich hier in beſondere Betrachtungen über die Vermeidung der oben angezeigten Fehler, die in der Metapher ſelbſt, und in ihrem Gebrauch können begangen werden, einzulaſſen, da ein mittelmäßiges Nachdenken ſie an die Hand giebt.

Aber dieſes verdient angemerkt zu werden, daß die Metapher, um ganz vollkommen zu ſeyn, auch in dem Ton der Materie, wo ſie gebraucht wird, müſſe geſtimmt ſeyn. Im Schäfergedicht muß ſie von lieblichen, ländlichen Dingen hergenommen werden, da ſie bey ſtrengerm Inhalt auch von ſehr ernſthaften, allenfalls finſtern Gegenſtänden kann genommen werden. Wer dieſes verſäumete, würde gar zu oft aus dem Ton heraustreten, welches in Werken des Geſchmaks ein ſehr wichtiger Fehler iſt *).

Auch dem Grade der Begeiſterung, in dem man ſchreibet, muß die Metapher angemeſſen ſeyn: hoch und kühn in der Ode, aber gemäßiget und von philoſophiſcher Schärfe in dem geſetzten lehrenden Vortrag.

Wir haben es unter die Fehler der Metapher gerechnet, wenn ſie gar zu gemein, oder ſchon abgenutzt iſt. Da man aber unter ſolchen Metaphern einige von groſſer Kraft und Schönheit antrift: ſo iſt ihr Gebrauch nicht zu verwerfen, wenn man nur dem gar zu Gewöhnlichen darin durch irgend eine gute Wendung einen neuen Schwung giebt, oder die Metapher weiter, als gewöhnlich ausdehnet, und eine kurze Allegorie daraus macht. So hat Euripides eine gar ſehr gemeine Metapher beynahe bis zum Erhabenen erhöhet, da er den Oreſtes, um ſeinen Pylades von dem Opfermeſſer zu retten, ſagen läßt: „Ich bin der Eigenthümer und Schiffer dieſes Fahrzeuges von Widerwärtigkeiten; er fähret nur aus Gefälligkeit für mich mit *).“

Dieſes Beyſpiel führet mich auf den Gedanken, daß in manchen Fällen die Ueberzeugung am kürzeſten und ſicherſten durch glükliche Metaphern zu erreichen ſey. Der Fall muß ſtatt haben, wo die Ueberzeugung von anſchauender Erkenntniß, oder von Betrachtung ähnlicher Fälle abhängt, wo es zu ſchwer, oder zu ſubtil wäre, den Beweis zu entwikeln. Die Metapher vertritt da die Stelle der Induction, und ſetzt einen ſehr in die Augen leuchtenden, an die Stelle eines ſchwerer zu faſſenden, aber ähnlichen Falles.

◆ ◆

Von der Natur der Metapher überhaupt wird in der Recenſion der Sulzerſchen Theorie, in der N. Bibl. der ſch. Wiſſ. Bd. 15. S. 46 u. f. gehandelt. — Uebrigens wird dieſe Figur in allen Rhetoriken und Poetiken in Erwägung gezogen, und ich verweiſe daher nur auf die, meines Bedünkens, beſſern Unterſuchungen darüber, als in den reflex. sur la poesie des L. Racine, ein Abſchnitt darüber — in den Elements of Crit. des Home der 4te Abſchn. des 20ten Kap. Bd. 2. S. 275. 4te Ausg. — in Prieſtleys Vorleſungen über Redekunſt und Kritik, die 22te und 23te Vorleſ. S. 191. der deutſchen Ueberſ. — in Blair's Lectures, die 15te. Bd. 1. S. 295. — Wahre Philoſophie über Metapher enthält der Aufſatz: Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, in dem 25ten Bd. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (von H. Eberhard.) —

## Metonymie.

(Redende Künſte.)

Namensverwechslung. Iſt ein Tropus, in welchem eine Sache nicht mit ihrem eigentlichen Namen, ſondern

---

*) S. Ton.

*) Iphig. in Taur. vſ. 600, 601.

dern mit dem Namen einer Sache, die ihr auf gewiſſe Weiſe angehöret, genennt wird. Es giebt eine groſſe Menge ſolcher Namensverwechslungen, davon wir die vornehmſten nur anführen wollen.

1. Die Verwechslung der Urſache und Würkung. Z. B. die Feder für die Schrift ſelbſt. Der lateiniſche Ausdruk stylum vertere, für ausbeſſern oder auslöſchen, was man geſchrieben hat. Hier wird die Urſache genennt, und die Würkung verſtanden. Wenn Ovidius ſagt:

Nec habet Pelion umbras;

ſo will er ſagen, er, der Berg, ſey kahl von Bäumen. Alſo nennet er die Würkung, und verſteht die Urſache.

2. Die Verwechslung des Behältniſſes einer Sache mit der Sache ſelbſt. Er hebt die Flaſche, d. i. den in der Flaſche enthaltenen Wein. Der Himmel freuet ſich, d. i. die Seligen des Himmels.

3. Mit dieſer iſt die Verwechslung des Ortes mit der Sache faſt einerley. Wenn man ſagt, dies iſt die Anatomie, d. i. das Gebäude, auf welchem die Anatomie gelehrt wird.

4. Die Verwechslung der Sache mit dem willkührlichen Zeichen derſelben. Z. E. der Preußiſche Adler, der Preußiſche Zepter, anſtatt das Preußiſche Reich.

5. Ein Theil des Leibes, um eine Eigenſchaft des Gemüths anzuzeigen. Ein gutes Herz, ein ſeichtes Gehirn.

6. Der Name des Beſitzers einer Sache für die Sache ſelbſt. Iam proximus ardet Ucalegon. Ein Friedrichsd'or. Ein Philipp.

Es giebt aber auſſer dieſem noch viel andre Wortverwechslungen, die wir einem müſſigen Grammatiker herzuzählen, und wenn er will auch mit ihren beſondern griechiſchen Namen zu belegen, überlaſſen.

Man ſieht leicht, daß dergleichen Verwechslungen bald aus Mangel der eigentlichen Wörter, bald aber aus Eil, oder aus Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, oder aus andern zufälligen Urſachen, entſtehen. In der Dicht- und Redekunſt thun dieſelben bisweilen kleine Dienſte, bald zur Abkürzung, bald zur Vermeidung des Gemeinen, bald zu einer kleinen Erwekung der Aufmerkſamkeit. Wie aber dieſe Würkung erhalten werde, und wo die Metonymie auch aus Wahl müſſe gebraucht werden, kann ein mittelmäßiger Geſchmak weit beſſer empfinden, als es zu beſchreiben wäre.

Wichtiger wäre es für den Gebrauch des Philoſophen, wenn aus allen Sprachen alle Arten der Metonymie geſammlet würden, weil daraus die mannichfaltigen Wendungen des menſchlichen Genies in Verbindung der Begriffe am beſten erkennt werden können. Auch würde dadurch immer begreiflicher, wie aus der kleinen Anzahl wahrer Stammwörter ein ſo ſehr groſſer Reichthum des Ausdruks in den ausgebildeten Sprachen entſtanden iſt.

◆ ◆

Von der Metonymie handelt, unter mehrern, ausführlicher, Prieſtley in der 27ten ſeiner Vorleſungen über Redekunſt und Kritik, S. 243. der deutſchen Ueberſetzung. —

## Metopen.

(Baukunſt.)

Sind in der doriſchen Säulenordnung die Vertiefungen an dem Fries, zwiſchen den Triglyphen oder Dreyſchlitzen, von deren Urſprung und Beſchaffenheit bereits im Artikel doriſche Säulenordnung das Weſentlichſte iſt angemerkt, und durch die dort ſtehende Figur erläutert worden. Von den guten Verhältniſſen ihrer

Gröſſe, welches ein wichtiger Punkt iſt, kommt im Artikel Säulenordnung das nähere vor. Da dieſem Artikel in der Hauptſache nichts übrig geblieben iſt, wollen wir ein paar Anmerkungen über das Seltſame und Willkührliche im Geſchmak anbringen, worauf die Betrachtung der Metopen natürlicher Weiſe führet.

Die erſte betrifft das Willkührliche. Aus dem, was in den Artikeln Gebälk und doriſche Ordnung angemerkt worden, wäre zu vermuthen, daß die Metopen jedem Fries, in welcher Ordnung es ſey, nicht nur natürlich, ſondern weſentlich ſeyen; und doch ſind ſie nur in der doriſchen Ordnung gebräuchlich. Sollte dieſes daher kommen, daß blos in doriſchen Gebäuden der Gebrauch geweſen, den Zwiſchenraum der Balken an dem Fries, etwa aus Nachläſſigkeit (denn die Dorier ſcheinen überall weniger fein, als die andern Griechen geweſen zu ſeyn,) offen zu laſſen? Oder iſt die doriſche Ordnung, wie es auch aus andern Umſtänden ſcheinet, die älteſte, und in Gang gekommen, ehe man über die Verfeinerung der Gebäude nachgedacht hat, da die andern Ordnungen erſt aufgekommen ſind, als man ſchon die Kunſt etwas verfeinert hatte? In dieſem Falle läßt ſich begreifen, daß man in der joniſchen und corinthiſchen Ordnung die Balken am Fries gleich anfänglich vermauert hat, ſo daß der ganze Fries eine platte Bande geworden iſt.

Aber warum würde man izt einen Baumeiſter tadeln, wenn er in dieſen zwey Ordnungen Balkenköpfe und Metopen anzeigte, da ſie ihnen doch eben ſo natürlich, als dem doriſchen Fries ſind? Deswegen, weil es gut iſt, da einmal ein ungefährer Zufall blos einer Ordnung zugeeignet hat, was allen gleich natürlich iſt, daß durch die beſondern Abzeichen der Ordnungen eine mehrere Mannichfaltigkeit in den Bauarten beybehalten werden. Indeſſen iſt Goldmann nicht zu tadeln, daß er in der toſcaniſchen Ordnung durch Einführung der Abſchnitte *) auch Metopen anbringet.

Noch weniger kann das Seltſame und Eigenſinnige des Geſchmaks gerechtfertiget werden, das ſich in der alten Verzierung der Metopen zeiget, denen Hirnſchädel von Opferthieren, ein in der That ekelhafter Gegenſtand, zur Zierrath dienen mußten. Dieſes ſoll uns ſehr ſorgfältig machen, alles, was zum Geſchmak gehört, aus allgemeinen Grundſätzen herleiten zu wollen. Denn welcher Grundſatz würde uns darauf geführt haben, daß an ſich äuſſerſt widrige Dinge, dergleichen Hirnſchädel und abgehauene Köpfe ermordeter Menſchen ſind **), die nur aus Nebenumſtänden für ein noch wildes Volk angenehme Gegenſtände ausmachen, bey der äuſſerſten Verfeinerung des Geſchmaks, als weſentliche Zierrathen der ſchönen Baukunſt ſollten empfohlen werden?

## Metrum; Metriſch.

(Schöne Künſte.)

Die Wörter bedeuten im allgemeinſten Sinn etwas richtig abgemeſſenes, das gröſſere und kleinere Theile hat, aus deren gutem Verhältniß ein Ganzes durch ſeine Form angenehm wird. Bey dieſer allgemeinen Bedeutung bleibet dieſer Artikel ſtehen; weil das eigentliche Metrum der lyriſchen Gedichte in einem beſondern Artikel vorkommt †).

Jedermann fühlt, daß in Gebäuden und ſichtbaren Formen Eurythmie und Ebenmaaß, in Muſik und Tanz ein Metrum, oder etwas genau abge-

---

*) S. Abſchnitt.
**) S. Masken.
†) S. Sylbenmaaß.

abgemeſſenes ſeyn müſſe; aber wenige wiſſen den Grund hievon anzugeben.

In Gegenſtänden, die unabhänglich von ihrem Inhalt und ihrer Materie, durch das Aeußerliche der Form gefallen ſollen, iſt das Metriſche eine weſentliche Eigenſchaft. Wer uns etwas recht angenehmes erzählt, und durch den Inhalt ſeiner Rede allein uns vergnügen will, erreicht ſeinen Zwek durch die blos ungebundene Rede, wenn ihr auch allenfalls der gewöhnliche proſaiſche Wolklang fehlen ſollte; und wenn wir bey einer ſehr intereſſanten Handlung die Perſonen unordentlich durch einander gehen ſehen, und ihre ungekünſtelten Reden hören, ſo finden wir Wolgefallen daran. Aber Töne, die an ſich weder Begriffe noch Empfindung erweken; Bewegungen der Menſchen, die nichts leidenſchaftliches, oder überhaupt nichts bedeutendes haben; dieſe kann Niemand mit Wolgefallen hören und ſehen. Sollten ſie uns reizen, ſo muß ihre Form durch genaue metriſche Einrichtung gefällig werden. Alſo keine Inſtrumentalmuſik und kein Tanz ohne Metrum, daher der Rhythmus entſteht. Je unbedeutender die einzeln Theile an ſich ſind, je dringender wird die Nothwendigkeit des Metrum. Ein Gebäude zur Wohnung hat das genau abgemeſſene der Form weniger nöthig, als eine blos zur Ergözung des Auges aufgeſtellte Vaſe, oder ein Obelisk. Ein zum feindlichen Angriff in der Schlacht gemachter Geſang hat weniger Genauigkeit im Sylbenmaaße, und im Rhythmus der Muſik nöthig, als ein blos zur Ergözung dienendes Lied, oder eine Tanzmelodie. Im Tanze ſelbſt hat die Pantomime, die ſchon durch den Inhalt etwas vorſtellt, das ſcharfe Metrum nicht nöthig, das den geſellſchaftlichen Tänzen von weniger Bedeutung nothwendig iſt.

Dieſes erkläret den Urſprung alles Metriſchen in Werken des Geſchmaks. Was übrigens von der nähern Beſchaffenheit dieſer Abmeſſung in Gebäuden, in der Rede, in der Muſik und im Tanze zu beobachten iſt, wird in beſondern Artikeln vorkommen *).

## Mezzatinta.

(Mahlerey.)

Die Mahler verbinden mit dieſem Worte eben nicht allezeit denſelben Begriff. Bisweilen wird es überhaupt gebraucht, jede Mittelfarbe, auch jede gebrochene Farbe auszudrüken. Diejenigen aber, welche dem Wort eine etwas engere Bedeutung geben, verſtehen darunter nur die Mittelfarbe, welche gegen den Umriß eines runden Körpers an die helle Seite gelegt wird. Bey einer ſo unbeſtimmten Bedeutung finden wir eben nicht nöthig dieſes Wort aufzunehmen. Die verſchiedenen Sachen, die dadurch angezeigt werden, haben wir in den Artikeln Mittelfarben und gebrochene Farben vorgetragen.

## Mi = Fa.

(Muſik.)

So nennet man die in der diatoniſchen Tonleiter an zwey Orten unmittelbar auf einander folgenden halben Töne, als in C dur e-f und h-c; weil nach der Aretiniſchen Solmiſation der erſtere immer Mi, der zweyte Fa heißt. Spricht man von Mi-Fa, als wenn dieſe beyde Sylben ein Wort ausmachten: ſo hat man dabey allemal Rükſicht auf gewiſſe Schwierigkeiten, welche aus der La-

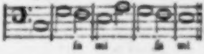
ge

---

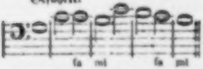
*) S. Ebenmaaß; Sylbenmaaß; Rhythmus; Eurythmie.

ge des Mi und Fa, die in verſchiedenen Tonarten verſchieden iſt, entſtehen. Es kommen bey den nach den Tonarten der Alten geſetzten Kirchenſachen, und in allen Fugen, in Abſicht auf die Lage dieſer halben Töne, beträchtliche Schwierigkeiten vor. Man hat die ſtrengſte Aufmerkſamkeit nöthig, daß das Mi-Fa in der Antwort, oder dem Gefährten genau in die Lage komme, die es in dem Führer, oder Hauptſatze hat, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.

Führer.

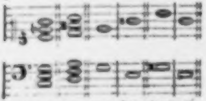


Gefährte.



Nur wenn der Hauptſatz mit einem Gegenſatz in verſchiedene Contrapunkte verſetzt wird, bindet man ſich nicht mehr ſo genau an die Gleichheit des Mi-Fa, ſondern ſucht es durch ♮ oder ♭ zu erhalten.

Man lieſt oft bey ältern Tonlehrern ſehr ernſtliche Warnungen, daß man ſich vor dem Mi gegen Fa hüten ſoll. Dieſes will ſo viel ſagen, daß man nie, weder in einem Accord, noch in der Fortſchreitung, denſelben Ton in einer Stimme groß, und in einer andern klein nehmen ſoll, wie z. E. hier:



weil dieſes die unerträglichſte Diſſonanz ausmacht.

# Miniatur.

(Mahlerey.)

Iſt eine beſondere Art Mahlerey mit Waſſerfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinſel, aber nicht durch Striche, ſondern blos durch Punkte. Alſo beſtehet das ganze Gemähld aus feinen an einandergeſetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andre längliche Punkte: auch findet man eine beſondere Miniaturart, durch ſehr kurze und feine Striche. Das Gemähld wird auf weißen Grund, ſtarkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grundes zu den höchſten Lichtern geſpart wird. Elfenbein iſt aber ein ſchlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.

Bisweilen wird das Gemähld, beſonders das Portrait, nur halb in Miniaturart gemacht; nämlich das Geſicht, und was ſonſt an dem Bilde nakend iſt, wird punktirt, das übrige, Gewand und Nebenſachen, wird nach der gemeinen Art durch Pinſelſtriche und Vertreibung der Farben in einander gearbeitet. Man hat dergleichen von Corregio, von dem zwey ſehr ſchöne Stüke in dem Cabinet des Königs von Frankreich ſind. In der Miniatur ſelbſt wird nichts vertrieben, ſondern jeder Punkt behält die Farbe, wie ſie auf der Palette war. Ob aber gleich die Farben nicht in einander fließen, ſo thun ſie doch neben einander geſetzt, wenn der Miniaturmahler recht geſchikt iſt, eben die Würkung, als wenn ſie in einander gefloſſen wären. Doch iſt es ſeltener, eine Miniatur von vollkommener Harmonie zu ſehen, als ein anderes Gemähld. In Portraiten ſind doch die Farben insgemein zu ſchön, als daß ſie das wahre Colorit der Natur darſtellten. Für Blumen ſchiken ſie ſich am beſten.

Dieſe Mahlerey dienet nur für ſehr kleine Gemählde, die allemal unter Glas müſſen geſetzt werden: ſie erfodert ungemein viel Geduld und groſſe Behutſamkeit, weil nichts kann übermahlt werden. Insgemein laſſen ſie mehr die Geduld und den Fleiß des Künſtlers, als ſein Genie bewundern. Doch ſieht man auch bisweilen Miniaturen von groſſer Schönheit, ungemein guter Haltung und Harmonie: aber ſie ſind ſelten. Indeſſen iſt die Miniatur deswegen ſchätzbar, weil ganz kleine Gemählde in Ringe, Uhren und anderes Geſchmeide, nicht anders können gearbeitet werden.

Ich beſinne mich bey irgend einem alten Schriftſteller die Beſchreibung eines Gemähldes geleſen zu haben, bey welcher mir einfiel, es müßte in Miniatur gearbeitet geweſen ſeyn. In den mittlern Zeiten, da die ſchönen Künſte meiſt im Staub lagen, mag die Miniatur am meiſten geblühet haben. Die Reichen ließen in ihren Kirchenbüchern um die Anfangsbuchſtaben kleine Gemählde machen; und dieſe Art der Pracht war ihnen damals ſo gewöhnlich, als gegenwärtig irgend eine andere es iſt. In dem Cabinet des Herzogs von Parma ſoll ein Miſſale dieſer Art von ausnehmender Schönheit ſeyn, von Dom. Jul. Clovio bemahlt. Dieſer Clovio iſt einer der berühmteſten Miniaturmahler geweſen. Seine vornehmſten Werke ſind nebſt denen von Fra Giov. Batt. del Monte Sinario vornehmlich in der florentiniſchen Gallerie zu ſehen.

◆ ◆

Von beſondern Anweiſungen zur Miniaturmahlerey ſind mir bekannt: Traité de la Miniature von Mdel. Cath. Perrot ſ. l. 1625. 12. und bey dem 6ten Bde. des Entret. ſur les Vies et les Ouvrages des plus excell. Peintr. . . . p. Mr. Felibien, Trev. 1725. 12. — Traité de Migniature pour apprendre aiſement à peindre ſans maitre, Lyon 1672. f. Par. 1676. 12. à la Haye 1688. 1708. 12. (Der Verf. nennt ſich C. B. und hat das Werk der Mlle. Fouquet zugeſchrieben; es iſt nachher noch öfter, unter dem Titel: Ecole de la Migniature . . . avec les ſecrets pour faire les plus belles couleurs, l'or bruni, et l'or en coquille, Lyon 1679. 12. Brux. 1693. 12. Par. 1769. 8. 1782. gedruckt; und Italieniſch zu Mayland 1758. 12. erſchienen. Auch iſt eine engliſche School of Miniature, 1733. 8. und eine Art of painting in Miniature, Lond. 1750. 8. beyde aus dem Franz. überſetzt, vorhanden; ſo wie eine deutſche, „Grundmäßige Anweiſung zum Miniaturmahlen von G. F. D. J. Nürnb. 1688. 12. welche ebenfalls aus dem Franzöſiſchen überſetzt iſt; ich weiß aber nicht, ob es Ueberſetzungen dieſes Werkes ſind. Urſprünglich beſtand daſſelbe nur aus 7 Kapiteln; in den neuern Auflagen enthält es (auſſer einem Traité de la Peint. au Paſtel) deren 9, und dieſe handeln: De la Peint. en général, de ſon origine, de ſon progrès, ſa definition, ſes parties; du deſſein, des div. manieres de deſſiner; quelques inventions pour deſſiner en faveur de ceux qui ne ſçavent que peu ou point de deſſein; des couleurs, de leur préparation, de leurs qualités, des pinc. palette etc.; quelques preceptes generaux pour la prat. avec la manière de faire les fonds, des carnations; des draperies, crêpes, linges, dentelles, pierreries etc., des paiſages, des fleurs.) — L'Academie de la peinture . J. pour inſtruire la jeuneſſe à bien peindre en huile et en Migniature, Par. 1679. 12. — Eliae Brenneri Nomenclatura trilinguis, genuina ſpecimina colorum ſimplicium exhibens quibus artifices miniatae picturae utuntur, Holmiae 1680. 8. — Anweiſung zum Miniaturmahlen, Leipz. 1752. 1766. 8. — Im Jahr 1759 machte Hr. Vincent von Montpetit in Paris Ver-

such,

ſuche, mit Oel in Miniatur zu mahlen (S. Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 6. S. 405 u. f.) ob er ſeine Methode bekannt gemacht, iſt mir nicht bewußt. — Traité de Mignature, Par. 1765. 12. — Trattato del Diſegno e della Pittura in Miniatura . . . Ven. 1768. 8. — Introduction à la Mignature, par Mr. Mayol, Amſt. 1771. 12. — Traité ſur l'art de peindre en miniature par le moyen duquel les Amateurs qui ont les premiers principes du deſſein peuvent atteindre à la perfection ſans le ſecours d'un maitre, p. Mr. Violet, Par. 1788. 12. 2 Bde. Deutſch von J. H. M. Hof 1793. 8. — Auch handelt in des de Piles Elemens de la Peinture das 12te Kap. (Oeuvr. T. III. S. 244) von der Miniaturmahlerey; und bey dem Wörterbuche des Pernety findet ſich ein Aufſatz darüber. — —

Zu der Geſchichte der Miniaturmahlerey: Eſſai ſur l'art de verifier l'age des Miniatures peintes dans des manuſcrits depuis le XIV jusqu'au XVII Siecle incl. de comparer leurs differens ſtyles et dégrés de beauté, et de determiner une partie de la valeur des manuſcrits qu'elles enrichiſſent, par Mr. l'Abbé Rive, Par. 1784. fol. 26 Blatt. — —

Als Miniaturmahler ſind vorzüglich bekannt: Oderiſo da Gubbio (1300) D. Lorenzo (1410) Attavante (1450) Fra Bernardo (1450) Franc. Giov. Angel. da Fieſole († 1455) Gherardo († 1470) Bart. della Gatta, Abate di S. Clemente (1490) Girol. Ficino (1550), Anna [illegible] (1550) Joh. Mielich († 1572) Dom. Giul. Clovio († 1578) Giov. Anticone (1590) Annuntio Galizi (1590) Andr. di Vito (1610) Iſac Oliver († 1617) Giov. B. Cervo († 1630) Fil. de Lianno († 1603) Jac. Ligozzi († 1627) Sinib. Scorza († 1631) Franc. und Michele da Caſtello (1636) Giov. Caſtelli († 1637. Aus dem, was Soprani in den Vite de Pittori Genoeſi, S. 75 u. f. von dieſem Mahler erzählt, könnte man beynahe ſchließen, daß in Genua, zu ſeiner Zeit, die Mahlerey noch nicht zu den ſchönen Künſten, ſondern zu den Handwerken gerechnet worden.) Joh. Wilh. Bauer († 1640) Sig. Laire († 1640) Jacq. Stella († 1647) Louis du Guernier († 1659) Giov. Stefaneſchi († 1659) Phil. Fruitiers (1660) Pet. Oliver († 1660) Balth. Gerbier († 1661) Bon. Bil. Padre Pittocino gen. († 1662) Giov. Borgonzone (1662) Giovanna Garzoni († 1670) Nic. Gaſner (1670) Joh. Bapt. van Duinen (1671) Sam. Cooper († 1672) Jacq. Bailly († 1679) Cl. Aubriet (1700) Klemans von Brüſſel (1700) Joſ. Werner († 1710) Eliſ. Sophie Cheron († 1711) Giovanna Maria Clementino (1730) Jacq. Phil. Ferrand († 1732) C. G. Klingſtet († 1734) Rud. Manzoni (1739) Giuſ. di Lignoro (1740) Felicitas Sartori (1740) Maria Felicia Tibaldi (1740) Jac. Chret. Leblond († 1741) Jean. Ant. Arlaud († 1743) Moroſini (1750) Roſalba Carriera († 1757) Iſmael Mengs († 1764). Giuſ. Camerata (1764) D. Lud. Melendez (1765) Jeanb. Maſſe († 1767) Pb. A. Baudouin († 1770) Franc. Boucher († 1770) C. Barber (1770) Guſtav Andr. Wolfgang (1770) Mart. de Meytens († 1770) Jean Et. Liotard (1776) Ant. Fr. König († 1787) Dan. Chodowiecky — H. F. Füger — Miron — Cheſs — Andreas Webermeyer — —. S. übrigens den Artikel Schmelzmahlerey.

## Minute.

(Baukunſt.)

Der Name der kleinern Theile, in welche die Baumeiſter den Model eintheilen. Die meiſten geben der Minute den dreyßigſten Theil des Models. Man ſehe den Artikel Model.

## Mitleiden.

(Schöne Künſte.)

Die liebenswürdige Schwachheit, der man den Namen des Mitleidens gegeben hat, verdienet in der Theorie der ſchönen Künſte beſonders in

Betrachtung zu kommen. Verſchiedene Werke der Kunſt zielen blos darauf ab, uns dieſe Art der Wolluſt, die das Mitleiden mit ſich führet, genießen zu laſſen. Darum wollen wir hier die Natur und die Würkungen dieſer Leidenſchaft betrachten, und hernach über den Gebrauch derſelben in den ſchönen Künſten einiges anmerken.

Wir empfinden Mitleiden, indem wir andre Menſchen, an deren Schikſal wir Antheil nehmen, für unglüklich halten; es ſey daß ſie ſelbſt dabey leiden, oder nicht. Denn oft entſteht das größte Mitleiden, wenn wir andre unglüklich ſehen, ob ſie gleich ſelbſt ihr Elend nicht fühlen, wie bey Wahnwitzigen geſchieht. Das erſte alſo, was zum Mitleiden erfodert wird, iſt, daß wir andre für unglüklich halten; das zweyte, daß wir Antheil an ihrem Schikſal nehmen müſſen. Sowol bey der einen als bey der andern dieſer Bedingungen iſt verſchiedenes anzumerken, das eine nähere Ausführung erfodert.

Zuerſt alſo richtet ſich das Mitleiden nach den Vorſtellungen, die wir ſelbſt von dem Elend, oder Unglük haben. Wer niederträchtig genug iſt, ſelbſt keine Empfindung der Ehre zu haben, dem wird die Erniedrigung, oder Demüthigung, die einem andern wiederfährt, kein Mitleiden erwecken; und ſo wird der, welcher den Beſitz des Reichthums gering ſchätzet, kein Mitleiden mit dem haben, der ſein Vermögen verloren hat; auch ſogar alsdenn nicht, wenn es dieſem ſchmerzhaft iſt. Es giebt ſogar Fälle, wo wir den über ſein Elend klagenden ſchelten, und es ihm übel nehmen, daß er ſich elend fühlet. So gewiß iſt es, daß wir nur alsdenn Mitleiden haben, wo wir ſelbſt leiden würden, wenn wir an des andern Stelle wären.

Die andere Erfoderniß zum Mitleiden iſt, daß uns die Perſonen, deren Elend wir fühlen ſollen, nicht gleichgültig ſeyen. Denn das Elend derer, für die man gleichgültig iſt, macht keinen Eindruk; trifft es Perſonen, die man haſſet, ſo macht es ſogar Vergnügen. Aber auf den höchſten Grad ſteiget es, wenn das Elend Perſonen betrifft, für die man große Hochachtung, oder ſehr zärtliche Zuneigung hat. Ueberhaupt iſt ein Menſch nur in ſofern zum Mitleiden geneigt, als er Achtung und Zuneigung gegen andre hat. Es giebt Menſchen, die Niemand achten als ſich, und die, welche ihnen angehören, und dieſe ſind gegen alle Menſchen hart und unempfindlich; — Große, die alles verachten, was unter ihrem Stand iſt: dieſe haben nur mit Perſonen ihres Standes Mitleiden; ſie ſehen die Noth der geringern ohne die geringſte Rührung. Nicht ſelten findet man Menſchen, die ſo ſehr in ſich ſelbſt verliebt, und dabey ſo kurzſichtig, und daher ſo ungerecht ſind, daß ſie jeden andern Menſchen, der nicht ſo denkt und handelt wie ſie es erwarten, verachten, oder gar haſſen, und daher kein Mitleiden mit ihm haben. Daher kommt es, daß Menſchen, die gegen ihre Freunde ſehr mitleidig ſind, ohne alles Gefühl des Mitleidens mit Feuer und Schwerdt gegen die wüthen, die in bürgerlichen, oder gottesdienſtlichen Angelegenheiten von einer andern Parthey, als ſie ſelbſt ſind. Ich habe einen Mann gekannt, der ſich aus unmenſchlichen Grauſamkeiten ein Spiel machte, und für Mitleiden faſt außer ſich kam, wenn er eines ſeiner Kinder leiden ſah. So wenig kann man auf das gute Herz eines Menſchen den Schluß machen, wenn man ihn vom Mitleiden gerührt ſieht.

Der Dichter, der Thränen des Mitleidens will fließen machen, muß alſo nicht nur das Elend der Perſonen lebhaft ſchildern, ſondern vorher unſre Hochachtung und Zuneigung für ſie erweken. Beydes hat Shakeſpear in einem hohen Grade beſeſſen. Auch Euripides kann darin als ein Muſter angeführt werden, vorzüglich in Schilderung des Elends. Und wem wird hier nicht die Clariſſa, oder die Clementina della Poretta, als vollkommene Muſter beyfallen? Iſt der hochachtungswürdige Menſch bey ſeinem Leiden noch geduldig, oder entſtehe ſein Elend ganz unmittelbar aus der Größe ſeiner Tugend, ſo ſteiget das Mitleiden auf den höchſten Grad. Im erſtern Falle befindet ſich Anchiſes in der Aeneis, der im größten Elende die andern in ihrem Mitleiden gegen ihn noch tröſtet.

> Sic o! ſic poſitum adfati diſcedite corpus.
> Ipſe manu mortem inveniam; miſerebitur hoſtis
> Exuviasque petet: facilis jactura ſepulchri eſt *).

Für den andern Fall kann eine Scene aus Thomſons Tancred und Sigismunde angeführt werden, die jedem Menſchen von Empfindung das Herz durchbohrt. Der alte Siffredi, der Sigismunde Vater, iſt ein verehrungswürdiger Held, dem Tancred ſeine Errettung vom Tode, ſeine Erziehung, und zuletzt die Krone von Sicilien zu danken hat. Tancred verehret und liebet ihn auch als ſeinen Vater. Aber da dieſer verliebte Jüngling erfähret, daß Siffredi, obgleich in der edelſten Abſicht, und aus einem Uebermaaß von Tugend, ſeine Verbindung mit Sigismunde hintertreibet, bricht er in den heftigſten Zorn gegen ihn aus; nennt ſeinen Wohlthäter und Erretter einen alten Betrüger, und begegnet ihm wie einem Nichtswürdigen. Da auch Tancred ſelbſt ein hochachtungs- und liebenswürdiger Jüngling iſt, ſo übernimmt uns zugleich auch ein tiefes Mitleiden für ihn, der ſich durch die Heftigkeit der Leidenſchaft zu dieſer Abſcheulichkeit hinreißen läßt. Man wird ungewiß, ob man mehr mit Siffredi oder mit Tancred Mitleiden haben ſoll. Dies iſt meines Erachtens eine der ſtärkſten tragiſchen Scenen, die möglich ſind.

Der Redner, oder der Dichter, der ſich vorſetzt, zum Mitleiden zu bewegen, muß wol bedenken, für was für eine Gattung Menſchen er arbeitet; denn nach der Sinnesart und dem Charakter der Menſchen richten ſich ihre Vorſtellungen von Elend und Unglük. Weichliche, verzärtelte Menſchen werden mitleidig, wenn andre Ungemach, oder auch nur geringe körperliche Schmerzen ausſtehen; und wer vorzüglich zur Zärtlichkeit und Liebe geneigt iſt, fühlt bey einer unglüklichen Liebe das größte Mitleiden, wo ein andrer nur ſpotten würde. Es giebt Menſchen, die nicht begreifen können, daß man unglüklich ſeyn, ſo lange man Macht oder Reichthum beſitzt, und dadurch in Stand geſetzt wird, ſich alles, was zum Vergnügen der Sinne gehört, zu verſchaffen. Wie die Menſchen, nach einer gemeinen oder feinern Sinnesart, ihr Vergnügen an gröberen oder feineren Dingen finden, ſo urtheilen und empfinden ſie auch verſchiedentlich bey dem Elend, und darnach richtet ſich nothwendig das Mitleiden.

Die unmittelbare Würkung dieſer Leidenſchaft, in ſofern ſie durch die Werke der ſchönen Künſte erregt wird, iſt gar oft nur vorübergehend; eine bey dem Schmerz nicht unangenehme Empfindung, weil der Menſch alles liebet, was ſein Gemüth ohne widrige daurende Folgen in Bewegung ſetzt *).

So

---

*) Aeneid. L. II.

*) Man ſehe, was hiervon im Artikel Leidenſchaft III Th. S. 224 angemerkt worden.

So iſt das Mitleiden, das wir mit dem Oedipus beym Sophokles haben. Es kann auf nichts abzielen. Doch giebt es auch Gelegenheiten, wo mehr damit ausgerichtet wird. Der Redner kann durch Erwekung des Mitleidens für einen Beklagten, ihn von der Strafe retten; oder wo das Mitleiden für einen Beleidigten rege gemacht wird, dem Beleidiger eine ſchwerere Strafe zuziehen. Aber die gute Würkung des Mitleidens kann ſich, wenn nur die Sachen recht behandelt werden, noch weiter erſtreken. Dieſes verdienet eine nähere Betrachtung.

Wenn wir unter eigenem Schmerzen fremdes Elend ſehen, das aus Bosheit, Uebereilung, oder blos unſchiklichem Betragen andrer Menſchen auf die Leidenden gekommen iſt: ſo werden wir dadurch kräftig gewarnet, uns ſelbſt vor ſolchem Betragen, dadurch andre unglüklich werden, ſorgfältig zu hüten, und wir werden mit lebhaftem Unwillen die Bosheit verabſcheuen, die andre elend gemacht hat. So würkt das Mitleiden, das wir mit der Iphigenia und ihrer Mutter haben, Abſcheu gegen die verdammte Ehr- und Herrſchſucht des Agamemnons, der ſelbſt das Leben einer liebenswürdigen Tochter aufgeopfert worden. Wer wird nicht, wenn ihn das Elend eines unterdrükten Volks bis zu Thränen gerühret hat, die Tyranney und jeden Unterdrüker auf ewig haſſen? Wer kann, ohne dem Geiz zu fluchen, die mitleidenswürdige Scene betrachten, die Horaz ſo rührend ſchildert *)? Ueberhaupt alſo kann das Mitleiden dienen, Haß und Abſcheu gegen ſolche Laſter zu erweken, wodurch unſchuldige Menſchen unglüklich werden. Der Künſtler verdienet unſern Dank, der die Scenen des Elends, das Laſter über Unſchuldige gebracht haben, ſo ſchildert, daß wir lebhaftes Mitleiden fühlen. Der gottloſe laſterhafte Menſch wird freylich dadurch nicht gebeſſert; aber die Menſchlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabſcheuet wird.

Aber nicht nur ganz verworfene, ſondern auch ſonſt noch gute Menſchen, können, durch Leidenſchaften verleitet, oder aus Uebereilung, aus Vorurtheil und mancherley Schwachheiten, andre Menſchen elend machen. Das Mitleiden, das wir dabey empfinden, warnet uns ernſtlich, daß wir gegen ſolche Schwachheiten auf guter Hut ſeyen. Wird nicht ein Vater ſich hüten, einer ſonſt liebenswürdigen, aber von Zärtlichkeit übereilten Tochter mit Härte zu begegnen, wenn er das Mitleiden über ſo mancherley Jammer, das eine ſolche Härte über ganze Familien gebracht hat, gefühlt, wenn er z. B. Shakeſpears Romeo und Juliette vorſtellen geſehen? Welcher Jüngling, wenn er nicht ganz des Gefühls beraubet iſt, wird ſich nicht mit äußerſter Sorgfalt in Acht nehmen, ein zärtliches Mädchen, zu deſſen Beſitz er nicht gelangen kann, zur Liebe gegen ihn zu verleiten, wenn er das Mitleiden gefühlt hat, das Clementinens Wahnwitz in jedem nicht ganz unempfindlichen Herzen auf das lebhafteſte erweket?

Aus dieſen und tauſend andern Beyſpielen erhellet, was für gute Würkungen aus dem Mitleiden durch die Werke der ſchönen Künſte erfolgen können. Vielleicht wäre es auch möglich, harte und unempfindliche Seelen, die durch fremde Noth noch nie gerührt worden, durch ſolche Werke allmählig empfindſam zu machen. Was ſie bey den verſchiedenen mitleidenswürdigen Scenen des Lebens noch nicht gefühlt haben, könnte ihnen vielleicht durch recht lebhafte

---

*) Od. L. II. Od. 18. vſ. 26. ff.

Schilderungen nach und nach fühlbar werden.

Allein es verdienet auch angemerkt zu werden, daß das Mitleiden, wie alle ſonſt unmittelbar gute Leidenſchaften, ſchädlich werden kann, wenn es zu weit getrieben wird. Seiner Natur nach benimmt es immer der Seele von ihrer Stärke. Der Menſch aber bekommt ſeinen Werth mehr von den würkenden, als von den leidenden Kräften; man kann ſehr mitleidig und im übrigen ſehr wenig werth, und keiner, nur ein wenig Anſtrengung der Kräfte erfodernden, guten Handlung fähig ſeyn. Alſo könnte der übertriebene Hang zum Mitleiden in bloße Weichlichkeit ausarten. Alsdann würde es auch zu nichts mehr dienen, als daß der Mitleidige ſich ſelbſt durch ſeine Empfindſamkeit elend machte. Wie es oft geſchieht, daß Menſchen vor allzugroßen Schmerzen elend werden, und zur Erleichterung ihres eigenen Elendes nichts mehr thun können: ſo kann auch der, den das Mitleiden niederdrükt, in manchen Fällen dem Elenden wenig Hülfe leiſten. Und wie es nicht mehr heilſame Empfindſamkeit, ſondern höchſtſchädliche Schwachheit iſt, jede uns betreffende Beſchwerlichkeit lebhaft zu fühlen: ſo iſt ein ähnliches Gefühl für andre keine tugendhafte Regung. Das Mitleiden muß ſich nicht auf geringe und in ihren Folgen nützliche Ungemächlichkeiten, vielweniger auf blos eingebildetes Elend erſtreken. Warum wollte man z. B. mit Leuten, die harter Arbeit gewohnt ſind, die damit zufrieden, ſich ihren täglichen Unterhalt dadurch ſchaffen, und zugleich nothwendige Geſchäffte, derer die Geſellſchaft nicht entbehren kann, verrichten, Mitleiden haben? Oder warum ſollte man weichliche Menſchen, die von jeder Beſchwerlichkeit niedergedrükt werden, durch Mitleiden noch zaghafter machen? Alſo gilt auch von dieſer an ſich liebenswürdigen Leidenſchaft, was Ariſtoteles mit Recht von allen ſittlichen Eigenſchaften fodert, ſie muß das Mittelmaaß nicht viel überſchreiten.

Aus dieſen Betrachtungen über die Natur und die Folgen des Mitleidens kann der Künſtler lernen, was er in Abſicht auf daſſelbe zu thun hat. Will er Mitleiden erweken, ſo muß er das Elend, das unſre Empfindſamkeit reizen ſoll, lebhaft ſchildern; für die leidenden Perſonen muß er uns einnehmen, muß ihre Unſchuld, ihre Jugend, die ein beſſers Schikſal verdiente, oder ihre Gelaſſenheit und Geduld; daneben ihr Leiden, die Unmöglichkeit, daß ſie ſich ſelbſt helfen, uns fühlen laſſen; er muß uns helfen, uns ſelbſt in die Umſtände der Leidenden zu ſetzen, damit wir alles recht fühlen; denn muß er bisweilen das Mitleiden ſelbſt, das er, oder andere bey dieſer Sache ſchon fühlen, ſo lebhaft, als ihm möglich iſt, ausdrüken; weil dieſes allein uns ſchon zu derſelben Empfindung reizet. Dieſes alles bedarf keiner weitern Ausführung.

Mit reifer Ueberlegung hat der Künſtler zu bedenken, wohin das Mitleiden, das er in uns rege machen will, abzielen könne, oder müſſe. Werke, die auf blos vorübergehendes unfruchtbares Mitleiden abzielen, in welchem Fall vielleicht die meiſten Trauerſpiele ſind, ſo angenehm ſie auch ſonſt ſeyn mögen, ſind von keiner groſſen Wichtigkeit, wo ſie nicht durch Nebenſachen wichtig werden. Vorzüglich wähle der Künſtler einen Stoff, wodurch er Mitleiden erwekt, deſſen Würkungen, wie vorher gezeiget worden, heilſam ſind, wodurch er Abſcheu oder Feindſchaft gegen Grauſamkeit, Bosheit und gegen Laſter, Furcht vor Schwachheiten und Vergehungen,

gen, dadurch andre elend werden können, auf eine dauerhafte Weiſe in die Gemüther pflanzen kann. Aber er hüte ſich, uns ein blos eingebildetes Elend, als ein würkliches vorzuſtellen. Er fodre nicht von uns, daß wir mit einem König Mitleiden haben, der durch unverzeihliche Schwachheit darum ſich unglüklich fühlt, weil er ſeine Neigung zu einer Buhlerin dem Beſten des Staats aufzuopfern nicht im Stande iſt. Dieſes verdienet mehr unſern Unwillen, als unſer Mitleiden. Er mache uns nicht weichherzig, wenn Cato den Untergang der Freyheit nicht überleben will, und ſich von dem weit größern Elend, der Schmeichler eines Tyrannen, oder allenfalls auch nur der Zeuge ſeiner Handlungen zu ſeyn, durch einen freywilligen Tod befreyt; oder wenn ein rechtſchaffener Mann, wie Phocion, ein Opfer der Tyranney wird, da ſein Tod uns mit Hochachtung für ihn erfüllet. Der Held bedarf unſers Mitleidens nicht, und den Tyrannen verabſcheuen wir, ohne erſt durch dieſes Mitleiden dazu vermocht zu werden.

## Mittelfarben.

(Mahlerey.)

Man iſt über die Bedeutung dieſes Worts nicht überall einſtimmig. Der Hr. von Hagedorn merkt an *), daß diejenigen den Sinn deſſelben zu ſehr einſchränken, die nur die Schattirungen, die zu dem Halbſchatten gebraucht werden, darunter verſtehen, da man auch in dem ganzen Lichte Mittelfarben haben muß; er dehnet auch die Benennung ſogar auf die Farben aus, wodurch die Würkung der Wiederſcheine beſonders ausgedrükt wird. Nach dieſen Begriffen gehört jede Farbe oder jede Tinte, die aus Vereinigung zweyer in einander übergehender Farben entſteht, oder derſelben zu Hülfe kommt, zu den Mittelfarben. Die Mittelfarben aber bekommen nach ihrem Urſprung und ihrer Anwendung verſchiedene Namen. In ſofern ſie aus ganzen Farben durch Verminderung ihrer Stärke entſtehen, werden ſie gebrochene Farben genennt; und indem ſie zu Schattirungen zwiſchen Licht und Schatten gebraucht werden, bekommen ſie den Namen der Halbſchatten und der Zwiſchenfarben.

Ueberhaupt alſo gehören alle Tinten, wodurch die eigenthümliche Farbe eines Gegenſtandes von dem höchſten Licht allmählig abnimmt, es ſey, daß ſie ſich in ganzen oder halben Schatten verlieret, oder nur in eine andere weniger helle Farbe herübergeht, zu den Mittelfarben. Man ſieht Köpfe von van Dyk, an denen man keine Schatten wahrnimmt, ob ſie ſich gleich vollkommen runden. Dieſe Würkung iſt eben ſowol den Mittelfarben zuzuſchreiben, als die ähnliche Würkung, die durch Licht und Schatten erhalten wird. Die meiſten Farben alſo, die von dem Pinſel auf das Gemählde getragen werden, ſind Mittelfarben, und durch ſie wird die wahre Haltung und Harmonie hervorgebracht. Die flache chineſiſche Mahlerey unterſcheidet ſich von der unſrigen durch den gänzlichen Mangel der Mittelfarben.

Einigermaßen könnte die Haltung ohne Mittelfarben, durch dunkele Schraffirungen erreicht werden, wovon wir an vielen Kupferſtichen etwas Aehnliches ſehen. Aber die wahre Farbe der Natur, die wunderbare Harmonie, da aus unzähligen Tinten, deren jede ihre beſondere Farbe hat, nur ein einziges warmes und duftendes Farbenkleid des Nakenden entſteht, ſo wie der liebliche Schmelz und das Durchſich-

---

*) S. Betrachtungen über die Mahlerey. S. 681.

tige, wodurch, wie Hagedorn ſich glüklich ausdrükt *), die Schatten gleichſam nur über die Gegenſtände ſchweben, dieſes iſt die Würkung der Mittelfarben.

Alſo hängt die wahre Vollkommenheit des Colorits ganz von den Mittelfarben ab. Sie ſind es, die uns in den ſchönſten Gemählden der Niederländer bezaubern, und uns vergeſſen machen, daß wir ein Gemählde ſehen. Ohne ſie kann kein Gemählde in Erfindung, Zeichnung und Anordnung groß ſeyn; kein aus der Natur nachgeahmter Gegenſtand aber ſein wahres Anſehen bekommen. Nur ein außerordentlicher Fleiß, den viele an den holländiſchen Mahlern zu verachten ſcheinen, von einem höchſt empfindſamen Auge unterſtüzt, führet zu der Fertigkeit die wahren Mittelfarben der Natur zu entdeken, und die Gegenſtände in der vollkommenen Färbung der Natur vorzuſtellen.

Nichts würde vergeblicher ſeyn, als den jungen Mahler durch Regeln in der Kunſt der Mittelfarben unterrichten zu wollen. Hat er das feine Gefühl, was dazu erfodert wird, ſo kann man ihm weiter nichts ſagen, als daß ihm eine genaue Beobachtung der Natur und der wunderbaren Werke der Niederländer empfohlen wird.

## Mittelſtimmen.

(Muſik.)

Sind in einem Tonſtük die Stimmen, welche außer dem begleitenden Baſſe den Hauptgeſang durch harmoniſche Ausfüllungen begleiten. Denn in vielſtimmigen Sachen, da jede Stimme ebenfalls eine Hauptmelodie hat, würde dieſer Name unrecht den zwiſchen dem Baſſe und dem Diſcant liegenden Stimmen gegeben werden. Die Mittelſtimmen haben nie eine nach allen Theilen ausgearbeitete Melodie. Zwar iſt es allemal ein großer Mangel, wenn ſie ganz ohne Geſang und für ſich beſtehenden Ausdruk ſind; aber ihre Melodie muß ſehr einfach ſeyn, damit ſie den Hauptgeſang, den ſie gleichſam nur von weitem begleiten, nicht verdunkeln mögen.

Die Hauptmelodie iſt allemal das Weſentliche des Tonſtüks *), nach ihr der Baß, der die Harmonie leitet; die Mittelſtimmen müſſen aus der Harmonie, oder Folge der Accorde die ſchiklichſten Töne zur Unterſtüzung des Geſanges nehmen. Sind ſie ſelbſt ohne alle Melodie und nur aus einzelen, zwar in der Harmonie richtigen, aber unter ſich nicht zuſammenhangenden Tönen zuſammengeſezt; iſt darin nichts von Takt und Rhythmus: ſo leiſten ſie auch wenig Hulfe, und es wäre in ſolchem Fall eben ſo gut, daß die Hauptſtimme blos durch den Generalbaß begleitet würde. Zu dem kommt noch, daß in ſolchem Falle diejenigen, welche die Mittelſtimmen ſpielen, den Ausdruk des Stüks nicht empfinden, folglich nicht einmal, wie es ſeyn ſollte, ihn durch guten Vortrag unterſtüzen können.

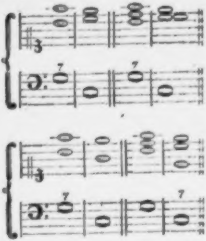
Alſo iſt nothwendig, daß jede Mittelſtimme einen mit der Hauptmelodie im Charakter übereinſtimmenden Geſang habe, der höchſt einfach ſey. Nur da, wo die Hauptſtimme entweder pauſirt, oder aushaltende Töne hat, iſt den Mittelſtimmen erlaubt, einige eigene Säze, oder Gedanken vorzutragen, wenn es nur auf eine Art geſchieht, die dem Hauptgeſang keinen Abbruch thut. Man nimmt in die Mittelſtimmen diejenigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne, die weder der Baß noch die Haupt-

---

*) Betrachtungen über die Mahlerey S. 700.

*) S. Melodie.

Hauptſtimme haben. Aber einem beſſern Geſang dieſer Mittelſtimmen zu gefallen, wird auch wol ein ſolcher Ton weggelaſſen, und dagegen ein anderer verdoppelt. Dieſes muß vornehmlich in Mittelſtimmen, die deutlich gehört werden, bey Leittönen, die darin vorkommen, beobachtet werden. Darum iſt in folgenden Beyſpielen



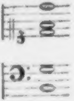
das erſte und zweyte, da das Subſemitonium in der Mittelſtimme ſeinen natürlichen Gang über ſich nimmt, den beyden andern, da die Töne mannichfaltiger ſind, vorzuziehen.

Es iſt eine Hauptregel, daß die Mittelſtimmen ſich in den Schranken ihrer Ausdehnung halten, und nicht über die Hauptſtimme in der Höhe heraustreten, weil dieſe dadurch würde verdunkelt werden. Auch muß man ſich nicht einfallen laſſen, einen Gedanken in der Hauptſtimme abzubrechen, und ſeine Fortſetzung einer Mittelſtimme zu überlaſſen.

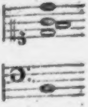
Ueberhaupt gehört mehr, als bloſſe Kenntniß der Harmonie, zu Verfertigung guter Mittelſtimmen. Ohne feinen Geſchmak und ſcharfe Beurtheilung werden ſie entweder zu einem die Melodie verdunkelnden Geräuſch, oder zu einem gar nichts bedeutenden Geklapper.

Die beſte Würkung thun die Mittelſtimmen, in denen ſie zur Vollſtändigkeit der Harmonie nöthigen Töne auch zugleich eine ſingbare Melodie ausmachen. Am reinſten klinget die Harmonie, wenn die Töne in den Mittelſtimmen ſo vertheilt ſind, daß alle gegen einander harmoniren. So klinget z. B.

dieſer Accord
weit beſſer



als dieſer:



weil hier wegen der an einander liegenden Töne f und g eine Secunde gehört wird. Unangenehm werden die Mittelſtimmen, wenn die Harmonie, wie bisweilen in den Werken groſſer Harmoniſten, die gerne ihre Kunſt zeigen wollen, geſchieht, zu ſehr mit Tönen überhäuft iſt. Daher laſſen bisweilen gute Melodiſten in Arien, die vorzüglich einen gefälligen Geſang haben ſollen, die Bratſche mit dem Baß im Uniſonus gehen. Wie die Mittelſtimmen zu Arien zu behandeln ſeyen, kann man am beſten aus den Grauniſchen Opern ſehen.

Keinen geringen Vortheil zieht man aus den Mittelſtimmen in gewiſſen Stüken daher, daß eine derſelben die Bewegung richtig bezeichnet, wenn ſie durch die Melodie, wie oft geſchieht, nicht deutlich angezeiget wird. Davon giebt die Grauniſche Arie aus der Oper *Cleopatra:* Ombra amata etc. ein ſchönes Beyſpiel. Die Hauptmelodie hat einfache aushaltende Töne, die den Geſang höchſt pathetiſch machen; die

Mittelſtimmen aber geben die Bewegung an.

# Model.

(Baukunſt.)

Die Einheit, nach welcher in der Baukunſt die verhältnißmäßige Größe jedes zur Verzierung dienenden Theiles beſtimmt wird. Indem der Baumeiſter den Aufriß gewiſſer Gebäude zeichnet, mißt er die Theile nicht nach der abſoluten Größe im Fußmaaß, ſondern blos nach der verhältnißmäßigen, in Modeln und deſſen kleinern Theilen. Der Model iſt nämlich keine beſtimmte Größe, wie ein Fuß, oder eine Elle, ſondern unbeſtimmt, die ganze oder halbe Dike einer Säule. Iſt die Säule ſehr hoch, und folglich auch ſehr dik, ſo iſt der Model groß; iſt die Säule klein, ſo wird auch der Model klein.

Vitruvius, und ſeinem Beyſpiel zufolge Palladio, Serlio und Skamozzi nehmen überall die ganze Dike der Säule; nur in der doriſchen Ordnung nehmen die drey erſten die halbe Säulendike zum Model an. Wir haben, nach dem Beyſpiel vieler andrer, die halbe Säulendike durchaus zum Model angenommen.

Da in jedem Gebäude Theile vorkommen, deren Größe weit unter dem Model iſt, ſo muß dieſer in kleinere Theile eingetheilt werden. Die meiſten Baumeiſter theilen ihn in 30 Theile ein, die ſie Minuten nennen: wir folgen dem Goldmann, der den Model in 360 Theile eintheilt. Nach dieſen Erläuterungen müſſen alle Beſtimmungen der Verhältniſſe verſtanden werden, welche in den, die Baukunſt betreffenden Artikeln dieſes Werks vorkommen.

Der Baumeiſter, welcher einen Plan macht, hat zwey Maaßſtäbe, nach denen er ſich richten muß, den, welcher die abſoluten Größen angiebt, und der folglich nach Ruthen, Fuß und Zoll eingetheilt iſt, und denn den, wodurch er die Verhältniſſe beſtimmt, und der nach Modeln und deſſen Theilen abgetheilt iſt. Er muß alſo wiſſen, den Modelmaaßſtab mit dem andern zu vergleichen. Geſezt, es wäre einem aufgegeben, ein Gebäude von joniſcher Art aufzuführen: der Plaz, den es einnehmen ſoll, wird ihm gezeiget; er mißt denſelben nach Ruthen und Fuß aus. Aus der Größe dieſes Plazes wird auch die Höhe des Gebäudes von ihm dergeſtalt beſtimmt, daß es nach Maaßgebung ſeines Gebrauchs und des Plazes, den es einnimmt, wol proportionirt werde: die Höhe wird alſo zuerſt nach Ruthen- und Fußmaaß beſtimmt, und daraus muß hernach die Größe des Models hergeleitet werden.

Man nehme an, der Baumeiſter habe gefunden, daß ſein Gebäude von einer durchgehenden joniſchen Ordnung, von der Erde bis oben an den Kranz, 60 Fuß hoch ſeyn müſſe. Um nun die Zeichnung machen zu können, muß er nothwendig einen Maaßſtab nach Modeln haben, folglich muß er wiſſen, wie viel Fuß und Zoll der Model ſey. Er weiß, daß die ganze Ordnung vom Fuß der Säule bis oben an den Kranz 21 Model ſeyn muß *); mithin müſſen 60 Fuß 21 Model geben, wenn nämlich die Säulen mit ihren Füßen gerade auf dem Boden ſtehen. In dieſem Fall alſo nimmt man den 21ſten Theil von 60 Fuß, das iſt, 2 Fuß 10 Zoll $3\frac{3}{7}$ Linie für den Model. Hieraus iſt offenbar, wie in andern Fällen zu verfahren wäre.

Wollte man dem Gebäude einen durchlaufenden Fuß von 6 Fuß hoch geben, und die Säulen erſt auf dieſen Fuß ſtellen: ſo würde die Säulenordnung nur noch 54 Fuß hoch wer-

---

*) S. Säulenordnung.

werden; mithin wäre alsdenn der Model nur der 21ſte Theil von 54 Fuß oder 2 Fuß $5\frac{1}{3}$ Zoll. Wollte man noch überdem die Säulen auf Säulenſtühle ſtellen, und dieſen 4 Model geben: ſo iſt klar, daß die ganze Höhe der Ordnung alsdenn von 25 Modeln müßte genommen werden. Mithin wäre in dieſem Fall ein Model der 25ſte Theil von 60 oder von 54 Fuß.

Vignola, der jeder Säulenordnung ihre eigene Höhe giebt, findet den Model auf folgende Weiſe. Er theilt die ganze Höhe in 19 Theile. Davon nimmt er 4 Theile zum Poſtament, 3 zum Gebälke und die übrigen 12 für die Säule. Will man kein Poſtament haben, ſo wird die ganze Höhe in fünf Theile getheilt, davon einer zum Gebälke, und vier zur Säule gerechnet werden. Wobey aber offenbar iſt, daß das Verhältniß des Gebälkes zur Säule in den zwey Fällen nicht daſſelbe bleibet.

Dieſes gilt nur von den Gebäuden von einer einzigen durchgehenden Ordnung. Sollen zwey oder mehr Ordnungen auf einander kommen, ſo hat nothwendig jede Ordnung ihren beſondern Model. In zwey auf einander ſtehenden Ordnungen muß der Model der obern zu dem Model der untern, auf welcher jene ſteht, ſich verhalten, wie die Dike des untern Stammes zu der Dike des eingezogenen Stammes *). Alsdenn wird die Berechnung des Models etwas ſchwerer. Ein Beyſpiel aber kann hinlänglich seyn, die Art dieſer Berechnung zu lehren.

Laßt uns ſetzen, es müßte ein Gebäude 100 Fuß hoch, von zwey über einander ſtehenden Ordnungen, einer niedrigen und einer hohen, aufgeführt werden, und die Säulen ſollen auf Poſtamenter von vier Modeln kommen. Auf dieſe Art wird die ganze Höhe der untern niedrigen Ordnung 24 Model, der höhern aber 28 Model ſeyn *). Mithin müſſen die 24 Model der niedrigen und die 28 Model der höhern Ordnung hundert Fuß ausmachen. Allein dabey muß auch dieſe Bedingniß ſtatt haben, daß die obern Model zu den untern ſich verhalten wie 4 zu 5. Denn ſo verhält ſich die untere Dike der niedrigen Säule zu der obern Dike. Wenn man alſo für den untern Model x ſezet, und für den obern y, ſo müſſen dieſe beyde Bedingniſſe erfüllt werden:

1. daß $x : y = 5 : 4$.
2. daß $24x + 28y = 100$.

Daher findet man x oder den untern Model $2\frac{9}{58}$ Fuß; den obern aber 1 Fuß und $\frac{21}{29}$. Dieſemnach würde das untere Geſchoß 24 mal $2\frac{9}{58}$ oder $51\frac{21}{29}$ Fuß, das obere $48\frac{8}{29}$ Fuß hoch werden.

Wiewol der Model keine beſtimmte Größe hat, ſo hat man doch noch kein ſo großes Gebäude geſehen, deſſen Model über vier Fuß, noch ein ſo kleines, deſſen Model unter einem Fuß geweſen wäre. Außer dem Model, wodurch die Verhältniſſe der Haupttheile beſtimmt werden, giebt es noch einen andern, der blos zur Verzierung der Thüren und Fenſter gebraucht wird. Sind an dieſen Oeffnungen Säulen, ſo wird der Model, ſo wie der Hauptmodel nach der Säulendike genommen. Werden aber dieſe Oeffnungen blos mit Einfaſſungen verzieret, ſo kann füglich die Höhe des Geſimſes zum Model genommen werden.

## Modell.

(Zeichnende Künſte.)

So nennet man die Perſon, welche in Zeichnungsſchulen von dem Meiſter derſelben, nakend und in einer

---

*) S. Verjüngung.

*) S. Säulenordnung.

von ihm gewählten Stellung hingeſtellt wird, damit die Schüler darnach zeichnen können. Doch wird der Name bisweilen auch andern aus Thon, Gyps, oder einer andern Materie gebildeten Figuren oder Formen gegeben, nach welchen ein Werk gezeichnet, oder gebildet wird. Wenn von Mahleracademien die Rede iſt, ſo bedeutet Modell insgemein einen lebendigen Menſchen, der wegen ſeiner Schönheit und gutem Verhältniß aller Gliedmaaßen den Nachzeichnern zum Muſter dienet. Modelliren nennt man Formen aus Wachs oder Thon bilden, welche hernach zu Muſtern dienen. Wenn nämlich der Bildhauer ein Werk von Holz, Stein oder Metall verfertigen ſoll, ſo kann er nicht wie der Mahler ſich mit einer davon gemachten Zeichnung, in welcher die Gedanken entworfen, und allmählig in völliger Reife vorgeſtellt werden, behelfen; er muß nothwendig ein ſeinem künftigen Werk ähnliches und würklich körperliches Bild vor ſich haben. Dieſes wird von einer gemeinen, zähen und weichen Materie gemacht, damit man mit Leichtigkeit ſo lange daran ändern, davon wegnehmen, oder dazu ſetzen könne, bis man das Bild ſo hat, wie es die Phantaſie, oder die Natur, dem Künſtler zeiget. Erſt, wenn das Modell vollkommen fertig iſt, nimmt der Bildhauer den Marmor zur Hand, den er ſo genau als möglich nach ſeinem Modell aushaut. Das Modelliren iſt alſo dem Bildhauer eben ſo nothwendig, als das bloße Zeichnen dem Mahler. Aber in gar viel Fällen iſt es auch dieſem beynahe unentbehrlich. Es kommt ihm nicht nur in einzelen Figuren, ſondern vornehmlich bey Gruppirung derſelben und zur genauen Beobachtung des Lichts und Schattens, auch der Perſpektiv ſehr zu ſtatten, wenn er ſeine Figuren in den Stellungen, die er ihnen zu geben gedenkt, modelliren, und denn in Gruppen nach der ihm gefälligen Anordnung vor ſich ſetzen kann *). Es iſt deswegen den Anfängern der Mahlerey ſehr anzurathen, daß ſie mit der Zeichnung auch das Modelliren lernen, woran verſchiedene große Mahler guten Vortheil gezogen haben.

## Modulation.

(Muſik.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutung. Urſprünglich bedeutet es die Art eine angenommene Tonart im Geſang und der Harmonie zu behandeln, oder die Art der Folge der Accorde vom Anfange bis zum Schluß, oder zur völligen Ausweichung in einen andern Ton. In dieſem Sinn braucht Marcianus Capella das Wort Modulatio; und in dieſem Sinne kann man von den Kirchentonarten ſagen, jede habe ihre eigene Modulation, das iſt, ihre eigene Art fortzuſchreiten, und Schlüſſe zu machen. Gemeiniglich aber bezeichnet man dadurch die Kunſt, den Geſang und die Harmonie aus dem Hauptton durch andre Tonarten vermittelſt ſchiklicher Ausweichungen durchzuführen, und von denſelben wieder in den erſten, oder Hauptton, darin man immer das Tonſtük ſchließt, einzulenken.

In ganz kurzen Tonſtüken alſo, die durchaus in einem Ton geſetzt ſind, oder in langen Stüken, da man im Anfang eine Zeitlang in dem Haupttone bleibet, ehe man in andre ausweichet, beſtehet die gute Modulation darin, daß man mit gehöriger Mannichfaltigkeit den Geſang und die Harmonie eine Zeitlang in dem angenommenen Tone fortſetze, und am Ende darin beſchließe. Dieſes erfodert wenig Kunſt. Es kommt blos darauf an, daß

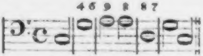
---

*) S. Anordnung I Th. S. 157.

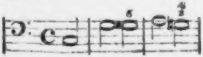
daß gleich im Anfange der Ton durch den Klang ſeiner weſentlichen Saiten, der Octav, Quint und Terz dem Gehör eingepräget werde; hernach, daß der Geſang, ſo wie die Harmonie, durch die verſchiedenen Töne der angenommenen Tonleiter durchgeführt, hingegen keine derſelben fremde Töne, weder im Geſang noch in der Harmonie, gehört werden.

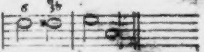
Dabey iſt aber eine Mannichfaltigkeit von Accorden nothwendig, damit das Gehör die nöthige Abwechslung empfinde. Man muß nicht, wie magere Harmoniſten thun, nur immer ſich auf zwey oder drey Accorden herumtreiben, oder in Verſetzungen wiederholen, vielweniger, ehe das Stük oder der erſte Abſchnitt zu Ende gebracht worden, wieder in den Hauptton ſchließen; und dadurch auf die Stelle kommen, wo man anfänglich geweſen iſt.

Die Regel, daß man nur ſolche Töne hören laſſe, die der angenommenen Tonleiter zugehören, darf auch eben nicht auf das ſtrengſte beobachtet werden. Es geht an, daß man, ohne den Ton, darin man iſt, zu verlaſſen, oder das Gefühl deſſelben auszulöſchen, eine ihm fremde Saite berühre. Aber es muß nur wie im Vorbeygang geſchehen, und man muß ſie ſogleich wieder verlaſſen. Man könnte in C dur, anſtatt alſo zu moduliren,



auch wol auf folgende Weiſe fortſchreiten,





ohne daß durch die zwey fremden Töne, die hier gehört werden, das Gefühl der Tonleiter C dur ausgelöſcht würde. Nur müſſen nicht ſolche fremde Töne genommen werden, die der Tonleiter völlig entgegen ſind, wie wenn man in C dur Cis oder Dis hören ließe; denn dadurch würde ſogleich das Gefühl einer ſehr entfernten Tonart erwekt werden.

Man kann auf dieſe Weiſe ganze Stüke, oder Abſchnitte von zwölf, ſechszehn und mehr Takten machen, ohne langweilig zu werden*). Dieſes ſey von der Modulation in einem Ton geſagt.

Die andere Art, oder das, was man insgemein durch Modulation verſtehet, erfodert ſchon mehr Kenntniß der Harmonie, und iſt größern Schwierigkeiten unterworfen. Es iſt kein geringer Theil der Wiſſenſchaft eines guten Harmoniſten, längeren Stüken durch öfteres Abwechſeln des Tones eine Mannichfaltigkeit zu geben, wobey keine Härte, die aus ſchnellen Abwechslungen entſteht, zu fühlen ſey. Dieſer Punkt verdienet demnach eine genauere Betrachtung.

Von der Nothwendigkeit, in längern Stüken Geſang und Harmonie durch mehrere Töne hindurch zu führen, zuletzt aber wieder auf den erſten Hauptton zu kommen, und von den Ausweichungen und Schlüſſen, wodurch dieſe Modulation erhalten wird, iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden *), den Anfänger hier vor Augen haben müſſen. Dort iſt auch gezeiget worden, wie die ver-

---

*) Man ſehe was hierüber in dem Artikel Fortſchreitung angemerkt worden.

**) S. Art. Ausweichung.

ſchiedenen Töne am natürlichſten und ungezwungenſten auf einander folgen können, und wie lange man ſich ohngefähr in jedem neuen Ton aufhalten könne, ohne ſich ganz in der Modulation zu verirren. Aber man muß wol merken, daß jene Regeln nur gelten, in ſofern es um einen gefälligen und wolfließenden Geſang zu thun iſt. Der Ausdruk und die Sprache der Leidenſchaft erfodern oft ein ganz anderes Verfahren. Wenn ſich die Empfindung ſchnell wendet, ſo muß auch der Ton ſchnell abwechſeln. Alſo bleibet uns hier noch übrig, von den allgemeinen Regeln der guten Modulation zu ſprechen.

Sie iſt nicht in allen Arten der Tonſtüke denſelben Regeln unterworfen. Das Recitativ erfodert meiſtentheils eine ganz andere Modulation, als der eigentliche Geſang; die Tanzmelodien und die Lieder ſind in der Modulation ſehr viel eingeſchränkter, als die Arien, und dieſe mehr, als groſe Concerte. Alſo kommt bey der Modulation die Natur des Stüks und beſonders ſeine Länge zuerſt in Betrachtung. Hernach muß man auch bedenken, ob die Modulation blos eine gefällige Mannichfaltigkeit und Abwechslung zur Abſicht habe, oder ob ſie zur Unterſtützung des Ausdruks dienen ſoll. Dergleichen Betrachtungen geben dem Tonſetzer in beſondern Fällen die Regeln ſeines Verhaltens an, und zeigen ihm, wo er weiter von dem Hauptton ausſchweifen könne, und wo er ſich immer in ſeiner Nachbarſchaft aufhalten müſſe; wo er ſchnell und allenfalls mit einiger Härte in entfernte Töne zu gehen hat, und wo ſeine Ausweichungen ſanfter und allmählig ſeyn ſollen. Lauter Betrachtungen von Wichtigkeit, wenn man ſicher ſeyn will, für jeden beſondern Fall die beſte Modulation zu wählen.

Durch die Modulation kann der Ausdruk ſehr unterſtützt werden. In Stüken von ſanftem und etwas ruhigem Affekt muß man nicht ſo oft ausweichen, als in denen, die ungeſtümere Leidenſchaften ausdrüken. Empfindungen verdrießlicher Art vertragen und erfodern ſogar eine Modulation, die einige Härte hat, da ein Ton gegen den nächſten eben nicht allzuſanft abſticht. Wo alles, was zum Ausdruk gehöret, in der größten Genauigkeit beobachtet wird, da ſollte auch die Modulation ſo durch den Ausdruk beſtimmt werden, daß jeder einzele melodiſche Gedanke in dem Ton vorkäme, der ſich am beſten für ihn ſchiket. Zärtliche und ſchmerzhafte Melodien, ſollten ſich nur in Molltönen aufhalten; die muntern Durtöne aber, die in der Modulation des Zuſammenhanges halber nothwendig müſſen berührt werden, ſollten gleich wieder verlaſſen werden.

Es iſt einer der ſchwereſten Theile der Kunſt, in der Modulation untadelhaft zu ſeyn. Deswegen iſt zu bedauern, daß die, welche über die Theorie der Kunſt ſchreiben, ſich über dieſen wichtigen Artikel ſo wenig ausdähnen, und genug gethan zu haben glauben, wenn ſie zeigen, wie man mit guter Art von dem Hauptone durch den ganzen Zirkel der 24 Töne herumwandeln, und am Ende wieder in den erſten Ton einlenken ſolle. Die Duette von Graun können hierüber zu Muſtern dienen.

◆ ◆

(*) Auſſer den, bey dem Art. Accord angeführten, größtentheils hieher gehörigen Schriften, findet ſich im 4ten Bd. S. 628 der Burneyſchen History of Muſik ein Werk von Joſ. Frick, On Modulation and Accompanipaniment, Lond. 1781 angezeigt, deſſen Innhalt ich aber nicht näher zu beſtimmen weiß. — —

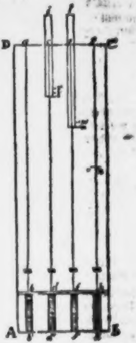
## Monochord.

(Muſik.)

Ein Inſtrument von einer einzigen Sayte mit einem beweglichen Stäg und mit Eintheilungen, wodurch man ſehen kann, wie der Ton der Sayte nach Verhältniß ihrer ab- und zunehmenden Länge höher oder tiefer wird. Die Alten nannten dieſe Sayte den Canon. Man macht die Monochorde bisweilen von drey oder vier Sayten, damit man nach genau abgemeſſener Länge jeder Sayte den Grundton mit ſeiner vollen Harmonie auf dem Inſtrument haben könne. Beſſern Klanges halber wird daſſelbe hohl, mit einem Reſonanzboden, und mit Taſten zum Anſchlagen der Sayten gemacht.

Wiewol in der Muſik das Gehör in Abſicht auf den Wolklang der einzige Richter iſt, auch vermuthlich alle alten und neuen Tonleitern und Temperaturen, in ſofern die Inſtrumente würklich darnach geſtimmt ſind, blos durch das Gehör gefunden worden: ſo muß ſich dadurch Niemand verführen laſſen, zu glauben, daß die mathematiſche Beſtimmung der Intervalle, die das Monochord an die Hand giebt, etwas unnützes ſey. Sie leitet nicht nur auf die Entdekung der wahren Urſachen aller Harmonie *), ſondern dienet auch noch zu verſchiedenen nützlichen Beobachtungen, wie wir bald zeigen werden; beſonders wenn man ein Monochord hat, auf welchem die Sayten durch Gewichter können geſpannt werden.

Man ſtelle ſich vor ABCD ſey der Kaſten zu einem Monochord, ab, cd, ef, gh ſeyen vier gleich lange und gleich ſtark geſpannte Sayten; bb', dd', ff', hh', ſeyen die Taſten, vermittelſt deren die Sayten durch Federn oder Hämmerchen können in Klang geſetzt werden; ik und lm ſeyen Schieber, an den Enden k und m mit Stägen verſehen, ſo daß von dem Anſchlagen der Taſten dd' und ff', von der zweyten und dritten Sayte nur die Längen kd und mf klingen; endlich ſey auch bey n genau auf der halben Länge der vierten Sayte, ein Stäg geſezt, ſo daß nur die halbe Sayte nh klinge.



Um nun den Gebrauch eines ſolchen Monochords zu begreifen, iſt vor allen Dingen zu merken, daß die Töne ſolcher gleich diken und gleich geſpannten Sayten um ſo viel höher werden, als die Sayten in der Länge abnehmen. Man ſetze, die Sayten ab,

---

*) S. Conſonanz.

ab, cd, ef und gh ſeyen alle im Uniſonus geſtimmt, und geben den Ton an, der gemeiniglich mit dem Buchſtaben C bezeichnet wird. Würde man nun auf einer Sayte gh den Stäg gerade auf die Hälfte der Sayte in n ſetzen, ſo würde die halbe Sayte nb den Ton c, die Octave von C angeben; und wenn der Schieber lm ſo weit eingeſchoben würde, daß mf gerade $\frac{2}{3}$ der ganzen Länge der Sayte ef oder ab wäre, ſo gäbe die Sayte mf die reine Quinte von C oder G; und wenn ik ſo weit eingeſchoben würde, daß die Länge kd genau $\frac{4}{5}$ der ganzen Sayte wäre, ſo gäbe kd die reineſte große Terz von C. Bequemer für den würklichen Gebrauch wäre es, wenn die vier ledigen Sayten, ehe die Stäge daran kommen, ſo geſtimmt wären, daß der Ton der erſten ab, eine reine Octave tiefer, als die Töne der drey andern wäre.

Dieſes vorausgeſetzt, kann man leichte ſehen, wie ein ſolches Inſtrument zur Prüfung einer Temperatur könne gebraucht werden. Ein Beyſpiel wird die Sache am beſten erläutern. Geſetzt alſo, man wollte die Kirnbergeriſche Temperatur prüfen, nachdem man ſie einmal durch Zahlen nach den Längen der Sayten ausgedrükt hat *). Da die Reinigkeit der Harmonie hauptſächlich auf der Beſchaffenheit des Dreyklanges beruhet, indem die Conſonanzen die wenigſten Abweichungen von der vollkommenen Reinigkeit vertragen: ſo iſt es hinlänglich, um eine Temperatur zu prüfen, wenn man alle darin vorkommende Dreyklänge durch das Gehör beurtheilet. Denn wenn dieſe gut conſoniren, ſo iſt gewiß auch die ganze Temperatur gut.

Zuvörderſt alſo ſuche man alle darin vorkommende kleine und große Terzen heraus, und bezeichne ſie durch die ihnen zukommende Zahlen, als kleine Terzen: C-ᵇE, $\frac{27}{32}$, Cis-E, [illegible], Fis-A, [illegible], A-c, [illegible], E-G, [illegible] große Terzen: C-E, $\frac{4}{5}$, B-d, $\frac{64}{81}$, E-Gis, [illegible], F-A, [illegible], A-Cis, [illegible]; hernach auf gleiche Weiſe die Quinten, deren in dieſer Temperatur viererley vorkommen, nämlich C-G, $\frac{2}{3}$, D-A, [illegible]; A-e, [illegible], und Fis-Cis, [illegible]. Hierauf trage man auf dem Monochord längſt der zweyten Sayte cd, alle kleinen und großen Terzen auf; das iſt, man trage von d nach k, $\frac{27}{32}$, von der ganzen Länge der Sayte cd; hernach nach k′ trage man [illegible] von der ganzen Länge; nach k″, [illegible] derſelben Länge und ſo fort, bis man gar alle großen und kleinen Terzen längſt der Sayte cd hat. Auf eben dieſe Weiſe trägt man die Quinten längſt der Sayte ef auf.

Um nun die Temperatur auf die Probe zu ſetzen, ſo darf man nur die Dreyklänge aller 24 Töne durch das Gehör prüfen. Man fängt von C dur an, ſchiebet ik ſo, daß der Stäg k auf dem Punkt der Eintheilung $\frac{4}{5}$ ſtehe, lm ſchiebet man auf den Punkt $\frac{2}{3}$, ſo hat man den vollkommen reinen großen Dreyklang von C. Hierauf nehme man Cis dur, und ſchiebe zu dem Ende ik auf die Eintheilung $\frac{64}{81}$, lm aber laſſe man auf $\frac{2}{3}$ ſtehen, ſo hat man einen Dreyklang, der dem von Cis dur völlig ähnlich iſt. Schiebet man nun wechſelsweiſe ik auf $\frac{4}{5}$, und denn auf $\frac{64}{81}$, ſo wird ein feines Gehör bald fühlen, in wie weit im letztern Falle, wenn er ſogleich auf den erſten folget, die Harmonie noch gut ſey. So kann man durch alle 24 Töne verfahren.

Man kann alſo jede Tonleiter, und jedes einzele Intervall nach den auf das genaueſte beſtimmten Verhältniſſen, auf das Monochord tragen, und denn an dem Gehör prüfen. Angehende Sänger könnten es brauchen, um Ohr und Kehle zu gewöhnen, die verſchiedenen Intervalle auf das genaueſte

---

*) S. Temperatur.

naueſte zu treffen. Denn es iſt doch kein Intervall, die Octave ausgenommen, das blos durch das Gehör in der höchſten Reinigkeit könnte geſtimmt werden.

◆ ◆

Auſſer dem, was bereits in den alten Schriftſtellern von der Muſik, als in des Euklides Εἰσαγωγὴ, und im 4ten Buche von des Boethius Schrift De Muſica vorkommt, gehören hieher: Muſica, ſ. Guidonis Aretini de Monochordo Dialogus, edid. Andr. Reinhard, Lipſ. 1604. 12. (Da unter den, von dem Abt Gerbert herausgegebnen Schriften des Guido ſich dieſer Dialog nicht findet und der, in Pezens Theſ. Bd. VI. S. 223 abgedruckte Aufſatz von demſelben, die Menſura Monochordi, unmöglich es ſeyn kann: ſo iſt der Zweifel entſtanden, ob auch Guido der Verfaſſer deſſelben ſey? welchen Zweifel ich nicht entſcheiden kann, da ich dieſe Schrift nur aus Mattheſons Muſ. crit.) — **Bernelinus** (1050. Cita et vera diviſio Monochordi in diatonico genere, im 1ten Bd. S. 312 der, von dem Abt Gerbert herausgeg. Scriptor. eccleſiaſt. de Muſica.) — **Cyriac. Schnegaſſ** (Nova et exquiſita Monochordi Dimenſio, Erphord. 1590. 8. Die Schrift enthält 7 Kap. mit folgenden Ueberſchriften: Monochordum quid, et quomodo conſtruatur; de juſta Monoch. dimenſione quae fit per Diateſſeron; de alia dimenſionis ratione quae fit adminiculo Trianguli; de intervallor. quorundam proport. quarum cognitione ad menſur. Monoch. opus eſt; de utroque Semitonio; quid Comma, quid Schiſma, quid Diaſchiſma, et cur iisdem Monochordon ſit diſtinctum; de utilitate et uſu hujus inſtrumenti.) — **Abrah. Bartolus** (Beſchreibung des Inſtruments Magadis, oder Monochords, Alt. 1614. ſingl. 4. Das Werk beſteht aus 3 Th. wovon der erſte von der Aehnlichkeit der Töne mit den Planeten; der zweyte von Ausmeſſungen und Rechnungen; und der 3te vom Gebrauch oder der Anwendung der Proportionen handelt.) — **Heinrich Grim** (Ihm wird eine deutſche Abhandl. vom Monochord zugeſchrieben, die ums J. 1624 erſchienen ſeyn ſoll, welche ich aber nie geſehen.) — **Abdias Treu** (Diſſertat. de diviſione Monochordi deducendisque in Sonor. concinnor. ſpeciebus et affectibus, et tandem tota praxi compoſit. muſic. Altorf. 1662. 4.) — **Joh. Andr. Werkmeiſter** (Muſicae mathem. Hodegus curioſus . . . . d.i. wie man nicht allein die natürlichen Eigenſchaften der muſik. Proportionen, durch das Monochordum und Ausrechnung erlangen, ſondern auch vermittelſt derſelben, natürliche und richtige rationes über eine muſikaliſche Compoſition vorbringen könne . . . Leipz. 1687. 4. Das Werk enthält 46 Kap. und einen Anhang von 10 Kap.) — **Franc. Loulié** (Nouv. Syſt. de Muſique avec la deſcription du Sonomètre, Inſtrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin, Paris 1698.) — **John Wallis** (On the Diviſion of the Monochord, in den Philoſ. Transact. vom J. 1698. N. 238. S. 80.) — **Joh. G. Neidhard** (1) Die beſte und leichteſte Temperatur des Monoch. Jena 1706. 4. 2) Sectio Canon. harm. zur völligen Richtigkeit der Gener. modul. Königsb. 1724. 4. 3) Gänzlich erſchöpfte mathemat. Abtheil. des Diatoniſch-Chromatiſchen, temperirten Canonis Monochordi, alſo in unwiderſprechlichen Regeln gezeigt wird, wie alle Temperaturen zu finden, in Linien und Zahlen darzuſtellen und aufzutragen ſeyn . . . Königsb. 1732. 4.) — Ungen. (Mem. ſur l'uſage d'un Inſtrum. nommé Phtongometre . . . pour fixer les touches des Inſtrum. de Muſ. S. die Mem. pour l'Hiſt. des Sciences et des beaux arts, Februar 1748. S. 201.) — **G. Andr. Sorge** (Ausführl. und deutliche Anweiſung zur Rationalrechnung und der damit verknüpften Ausmeſſung und Abtheil. des Monochords, mittelſt welcher man die muſikal. Temperatur . . . ſo genau als es das Gehör zu faſſen vermag, nicht nur auf verſchiedene Art ausrechnen, ſondern auch bis auf ein Haar ausmeſſen, und folglich auf Orgeln und allerhand andere Inſtrumente bringen kann . . . Lobenſt. 1749. 8. (Kurze Erklär. des Canon. harmonici, Lobenſt. fol.) — In der Mizlerſchen Bibl. Bd. 3. S. 270 hat Chriſtph. Gottl. Schröter die Aufgabe: „Einem Monochord ſo viel Theile zuzueignen, als nöthig ſind, um zu beweiſen, daß die 12 einfachen Klangſtufen gleich ſchwebend“ aufgelößt. — Im Anfang zum 2ten Jahrg. der wöchentlichen Nachrichten S. 77 findet ſich eine „Nachricht von einem neuen Monochord, Klang- und Pfeifenmeſſer.“ — — Auch handeln gelegentlich mehrere muſikal. Schriftſteller davon, als Rob. Flud, in dem, bey ſ. Hiſtor. utriusque Cosmi, Oppenh. 1617. f. befindlichen Templ. Muſices, in dem 3ten Buche deſſelben. — Ath. Kircher, im 4ten Buch des 1ten Bd. ſ. Muſurgia. — Cl. Chales, in dem 3ten Bd. S. 1 u. f. ſeines Curſ. ſ. Mund. mathem. Tur. 1670 und 1690. f. 3 Bde. — Prinz, in dem 5ten Kap. (S. 25 der 2ten Ausg.) ſ. Compend. Muſic. ſignator. et modulator. voc. Dresd. 1689 und 1714. 8. — F. W. Marpurg im 4ten Kap. ſ. Anfangsgr. der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. — u. a. m. — Ein Unterricht von dem 1752 erfundenen und eingerichteten Monochord findet ſich bey J. Dan. Berlins Anleit. zur Tonometrie . . . Koppenh. 1767. 4. — —

Imgleichen giebt es noch muſikaliſche Handſchriften über das Monochord von Conr. Zabern, Balth. Clemans, Fuetner, Andr. Raſelius, u. a. m. aber die von Walther, und von Adlung (Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit S. 318 u. f.) angeführten Schriften von Angilbert, Berno, Hermannus, Contractus haben ſich bis jetzt nicht gefunden. — — S. übrigens die Art. Intervall, Temperatur u. d. m. —

# Moral.

(Schöne Künſte.)

Eine Vorſtellung aus der Claſſe der ſittlichen Wahrheiten, oder Lehren, in ſofern ſie durch ein Werk der Kunſt, als durch ein Bild, anſchauend erkennt wird. So iſt die Lehre der äſopiſchen Fabel die Moral derſelben; die Fabel ſelbſt das Bild, wodurch ſie anſchauend erkennt wird. So hat auch die ſittliche Allegorie und jedes ſittliche Sinnbild ſeine Moral. Es hat Kunſtrichter gegeben, welche die Epopee als ein ſittliches Bild anſehen, das ſeine Moral hat; der Pater Le Boſſü hat behauptet, die Ilias ſey blos ein Bild, an dem verbündete Fürſten lernen ſollen, wie nöthig ihnen die Eintracht iſt. Mit eben ſo viel, oder noch mehr Recht hätte er ſagen können, die Moral dieſes Gedichts ſey der Saz: Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi; und wenn die Epopöe auf eine Moral abzielen ſollte, ſo müßte die Tragödie derſelben Regel unterworfen ſeyn. Das hieße mit gewaltigem Aufwand verrichten, was durch unendlich einfachere Mittel zu bewerkſtelligen wäre. Wir haben ſchon anderswo *) angemerkt, daß nicht einmal jede äſopiſche Fabel eine Moral enthalte.

# Moral; Moraliſches Gemahld.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir ein Gemähld von der hiſtoriſchen Gattung, das nämlich handelnde Perſonen vorſtellt, wobey der Mahler die Abſicht hat, durch das Beſondere, was er vorſtellt, dem Verſtand etwas Allgemeines zu ſagen. Von dieſer Art ſind Hogarths Kupfer, die den Titel

---

*) S. Fabel äſop.

Titel the Harlots progreſs führen. Der Hiſtorienmahler hat ſeinem Beruf genug gethan, wenn er das Beſondere mit der vollen Kraft, die darin liegt, vorſtellt; der Mahler der Moral aber muß überdem noch durch ſein Gemählde den Uebergang von dem Beſondern auf das Allgemeine veranlaſſen. Wenn jener einen bekannten für ſein Vaterland ſterbenden Helden ſo mahlt, daß jeder ihn erkennet, ſeine Großmuth bewundert, und mit Ehrfurcht und Liebe für ihn erfüllt wird, ſo hat er alles gethan, was man von ihm fodern konnte; dieſer, der ſich vorgeſezt hätte, durch ein ähnliches Gemählde uns die Wahrheit empfinden zu machen, es ſey rühmlich und angenehm fürs Vaterland zu ſterben, müßte noch mehr thun, um ſicher zu ſeyn, daß dieſer Gedanke durch das Gemählde in uns erwekt würde, und daß wir ihn lebhaft fühlten. Doch giebt es auch Hiſtorien, die unmittelbar lehrreich ſind, wenn ſie blos rein hiſtoriſch behandelt würden. So ſind der Tyrann, **Dionyſius**, wie er in Corinth unter den gemeinen Bürgern ohne Ehre und Anſehen herumwandelt, oder gar mit Schulhalten ſein Brod verdienet; und **C. Marius**, wie er auf dem Schutt von Carthago von allen Menſchen verlaſſen ſitzet, große Beyſpiele, aus denen jedermann ſogleich die darin liegende Lehre ziehet. Doch könnte der Mahler die Vorſtellung davon durch wol ausgeſonnene Zuſätze weit rührender machen. Dieſes muß allemal die Hauptabſicht des moraliſchen Gemähldes ſeyn. So könnten in dem erſten der beyden angeführten Beyſpiele in dem Gemählde ein paar Perſonen eingeführt werden, davon die eine mit viel bedeutender Gebehrde der andern den erniedrigten Tyrannen zeigte; die andre aber ihre Bewundrung über dieſen außerordentlichen Fall mit redender Gebehrde und Miene zu verſtehen gäbe.

Der Hiſtorienmahler muß ſeinen Inhalt aus der Geſchichte nehmen; aber für die Moral kann er erdichtet ſeyn, und da kann der Mahler ohne Unſchiklichkeit auch allegoriſche Weſen mit einmiſchen, wo nicht die Vorſtellung ſchon an ſich ſelbſt hinlänglich ſpricht, wie in den angeführten Kupferſtichen des Hogarths, und in den anderswo *) erwähnten ſchönen Zeichnungen des Hrn. **Chodowiecky**, **das Leben eines Mannes nach der Welt**, betitelt. Anſtatt der Allegorie kann eine wol angebrachte Aufſchrift die Deutung der Moral anzeigen. Durch eine ſolche wird das berühmte Arkadien des Pouſſins zur Moral **).

Es wäre zu wünſchen, daß Künſtler und Liebhaber ihre Aufmerkſamkeit auf dieſe Gattung richteten, damit man anſtatt der ewigen Wiederholungen mythologiſcher Stüke, oder ſonſt unbedeutender bibliſcher Geſchichten, etwas bekäme, wobey der Mahler mehr, als bloſſe Kunſt zu zeigen, und der Liebhaber mehr als blos Zeichnung und Colorit zu bewundern hätte. Nichts beweiſt mehr die Armuth des Genies der Mahler, und den Mangel des Geſchmaks der Liebhaber, als die Sammlungen hiſtoriſcher Gemählde und Kupferſtiche. Wie ſelten ſind nicht darin die Stüke, die ſich durch einen wichtigen Inhalt empfehlen? Ich bin mir ſelbſt mit Zuverläßigkeit bewußt, daß eine ſchön gezeichnete Figur, und Harmonie der Farben, einen ſtarken Eindruk auf mich machen: dennoch kann ich nicht ſagen, daß dieſer Reiz jemals hinlänglich geweſen wäre, ſelbſt in den prächtigſten Bildergallerien mich vor dem Ueberdruß zu verwahren, den das Leere und Gedankenloſe des Inhalts des größten Theiles der Hiſtorien verurſachet. Und leider! iſt es mir mehr als einmal in Kirchen nicht beſſer geworden.

---

*) S. Mahlerey.

**) S. Aufſchrift.]

Würde man anſtatt der heidniſchen Mythologie und der chriſtlichen Legenden gute ſittliche Gemählde ſehen, was für gute Eindrüke könnte man nicht daher erwarten? An Stoff kann es dem Künſtler, der ein Mann von Nachdenken iſt, nicht fehlen. Die heilige und weltliche Geſchichte, die Schauſpiele, die Werke der epiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Dichter, die äſopiſche Fabel, das tägliche Leben, alles dieſes iſt reich an einzelen Fällen, die durch ein Wort, oder durch einen Nebenumſtand zu allgemeinen Lehren werden können. Was für ein Beyſpiel für einen Tyrannen, wenn Dionyſius ſich von ſeinen Töchtern den Bart muß abbrennen laſſen, weil er ſich vor dem Meſſer, ſelbſt wenn es in den Händen ſeiner eigenen Kinder wäre, fürchtet? Was für eine Lehre, wenn Damocles in der gröſten Herrlichkeit ein an dünnen Faden aufgehangenes Schwerdt über ſeinem Kopfe ſieht, und darüber alle vor ihm liegende Güter vergißt?

Otto Vänius hat Denkbilder, aus Horazens Gedichten gezogen, herausgegeben, deren Erfindung gröſtentheils ſehr elend iſt; und doch iſt der Dichter ſehr reich an moraliſchen Gemählden, die wol verdienten, von einem Chodowieczky herausgezogen zu werden. Was für ein fürtreffliches Gemählde von der gottloſen Härte eines mächtigen und zugleich geizigen Mannes könnte nicht aus folgender Stelle gezogen werden?

Quid quod usque proximos
Revellis agri terminos et ultra
Limites Clientum
Salis avarus? Pellitur paternos
In ſinu ferens Deos,
Et uxor et vir, ſordidosque natos *).

Wie wollte man die Schändlichkeit der Gewinnſucht beſſer mahlen, als in einer Moral nach folgender Erfindung des Plautus.

— Nam ſi ſacrificem ſummo Jovi
Atque in manibus exta teneam ut porrigam; interea loci
Si lucri quid detur, potius rem divinam deſeram *).

An wichtigem Stoff zu ſolchen Gemählden ſind alle gute Poeten reich; wenn nur die Künſtler ſie in der Abſicht, Gebrauch davon zu machen, leſen wollten.

## Moſaiſch.

(Mahlerey.)

Eine Art Mahlerey, die aus Aneinanderſetzung kleiner Stüke, gefärbter Steine oder gefärbter Gläſer gemacht wird. Wenn man ſich vorſtellt, daß ein etwas groſſes Gemählde durch feine, in die Länge und queer über daſſelbe gezogene Striche in ſehr kleine Viereke getheilt ſey, ſo begreift man, daß jedes dieſer Viereke ſeine beſtimmte Farbe habe, und das ganze Gemähld kann als ein ſtükweis aus dieſen Viereken zuſammengeſetztes Werk angeſehen werden. Setzet man nun, daß ein Künſtler einen hinlänglichen Vorrath ſolcher Viereke von Stein oder Glas geſchnitten, nach allen möglichen Farben und deren Schattirungen vor ſich habe, daß er ſie in der Ordnung und mit den Farben, die ſie in jenem durch Striche eingetheilten Gemählde haben, vermittelſt eines feinen Küttes genau aneinanderſetze, ſo hat man ungefähr die Vorſtellung, wie ein moſaiſches Gemähld verfertiget werde, und wie überhaupt ein Gemählde auf dieſe Weiſe copirt werden könne. Freylich wird der, welcher kein feines, auf dieſe

---

*) Od. L. II 18.

*) Pſeudol.

dieſe Weiſe verfertigtes Werk geſehen hat, ſich nicht vorſtellen können, daß ſie in der Vollkommenheit und Schönheit gemacht werden, die in einer geringen Entfernung des Auges das Anſehen würklicher mit dem Pinſel gemachter Gemählde giebt. So weit iſt aber die Kunſt der moſaiſchen Arbeit gegenwärtig geſtiegen, daß das Auge auf dieſe Weiſe damit getäuſcht wird.

Der Urſprung dieſer Gattung der Mahlerey fällt in das höchſte Alterthum; und man hat Gründe zu vermuthen, daß die alten Perſer *), oder die noch älteren Babylonier, das älteſte uns bekannte Volk, bey welchem Ruh und Reichthum die Pracht in Gebäuden veranlaſſet hat, die Erfinder derſelben ſeyen. Vielleicht iſt dieſes ſogar die älteſte Mahlerey, woraus die eigentliche Mahlerey erſt nachher entſtanden iſt. Die Menſchen haben einen natürlichen Wolgefallen an ſchönen Farben und deren mannichfaltigen Zuſammenſetzung. Völker, denen man noch den Namen der Wilden giebt, verfertigen zu ihrem Putz Arbeiten von bunten Federn und Muſcheln, die blos wegen der Schönheit der Farben von ihnen hoch geſchätzt werden. Da hat man den erſten Keim der Mahlerey durch Zuſammenſetzung. In dem Orient, wo die Natur den Reichthum der Farben in Steinen vorzüglich zeiget, ſcheinet der Einfall, durch Aneinanderſetzung ſolcher Steine das zu erhalten, was der Amerikaner durch Zuſammenſetzung ſchöner Federn erhält, dem müßigen Menſchen natürlicher Weiſe gekommen zu ſeyn.

Vermuthlich wurden ſolche Steine zuerſt zum Schmuk, als Juwelen zuſammengeſetzt; wovon wir an dem Bruſtbild des oberſten Prieſters der Iſraeliten ein ſehr altes Beyſpiel haben. Nachdem die Pracht auch in die Gebäude gekommen, wird man die Wände, die Deken und Fußböden der Zimmer mit bunten Steinen ausgelegt haben. Mit der Zeit verfeinerte man die Arbeit, und man verſuchte auch, Blumen und andre natürliche Gegenſtände durch dieſelbe nachzuahmen, und ſo entſtund allmählig die Kunſt der moſaiſchen Mahlerey, die hernach durch Erfindung des gefärbten Glaſes vollkommener geworden.

Wie dem ſey, ſo iſt doch dieſes gewiß, daß nicht nur die alten morgenländiſchen Völker, ſondern auch die Griechen, und nach ihnen die Römer, vielerley Werke dieſer Art verfertiget haben. Unter den Ueberbleibſeln des Alterthums beſitzt die heutige Welt noch verſchiedene moſaiſche Werke von mancherley Art, davon einige eine noch etwas rohe, andere eine ſchon auf das höchſte geſtiegene Kunſt anzeigen *). Zu dieſen letztern rechne ich einen Stein, oder vielmehr eine antike Paſte, die mir der itzige Beſitzer derſelben, Herr **Caſanova** in Dresden, gezeiget, und deren auch **Winkelmann** gedenkt **). Das Werk iſt aus durchſichtigen Glasſtüken zuſammengeſetzt, zeiget aber nicht die geringſte Spur von Fugen, ſondern die Stüke ſind an einander geſchmolzen, und mit ſo feiner Kunſt, daß man es für ein Werk des feineſten Pinſels halten würde, wenn nicht die Durchſichtigkeit des Glaſes die Gattung der Arbeit deutlich zeigte.

Ob man alſo gleich aus dem Alterthum ſonſt keine moſaiſchen Gemählde

---

*) Man ſehe hierüber Ioh. Alex. Furietti de Muſivis, Romae 175 . 4to. ingleichen die Nachricht von moſaiſchen Gemählden in Böremons Natur und Kunſt in den Gemählden ꝛc. im II Th. auf der 388 u. ff. S.

*) S. Winkelmanns Geſchichte der Kunſt, S. 406. 407. und die Anmerkungen über dieſes Werk, S. 103 und 122

**) S. Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt, S. 5 und 6.

mählde vorzeigen kann, die denen, die gegenwärtig in Rom verfertiget werden, nur einigermaaßen zu vergleichen wären, ſo beweiſet jene Paſte ſchon hinlänglich, wie hoch die Kunſt in dieſem Stük bey den Alten geſtiegen ſey. Sonſt ſind die meiſten antiken moſaiſchen Arbeiten aus viereckigten Stüken noch etwas nachläßig zuſammengeſetzt, ſo daß merkliche Fugen zu ſehen ſind. Gegenwärtig iſt dieſe Kunſt in Rom zu einer bewundrungswürdigen Höhe geſtiegen. Die rühmliche Begierde, die in der Peterskirche befindlichen erhabenen Werke des Pinſels eines Raphaels und andrer groſſen Meiſter vor dem Untergang, der unvermeidlich ſchien, zu retten, hat das Genie ermuntert, dieſe Mahlerey zu vervollkommnen. Es iſt ihm auch ſo gelungen, daß gegenwärtig eine groſſe Anzahl fürtreflicher alter Blätter auf das Vollkommenſte nach den Originalgemählden moſaiſch copirt in der Peterskirche ſtehen, und nun ſo lange, als dieſes bewundrungswürdige Gebäude ſelbſt ſtehen wird, immer ſo friſch und ſo neu, wie ſie aus den Händen der Künſtler gekommen, bleiben werden.

Es ſcheinet, daß etwas von dem Mechaniſchen der Kunſt ſich noch aus dem Alterthum bis auf die mittlern Zeiten fortgepflanzt habe. Gegen Ende des dreyzehnten Jahrhunderts ſoll Andreas Taſi die moſaiſche Arbeit wieder in Schwung gebracht haben. Er ſelbſt hat ſie von einem Griechen, Namens Apollonius, gelernt, welcher in der Marcuskirche zu Venedig arbeitete. Aber alles, was man von jener Zeit an bis auf die erſten Jahre des gegenwärtigen Jahrhunderts in dieſer Art gemacht hat, kommt gegen die neuern Arbeiten der römiſchen Moſaikſchule in keine Betrachtung. Man hat itzt nicht nur gar alle Hauptfarben, ſondern auch alle mögliche Mittelfarben im Glaſe, und die Glasſtükchen, woraus man die Gemählde zuſammenſetzet, werden ſo fein gemacht und ſo gut an einander gefüget, daß das Gemählde, nachdem die ganze Tafel abgeſchliffen und polirt worden, in Harmonie und Haltung ein würkliches Werk eines guten Pinſels zu ſeyn ſcheinet.

„Die Verbeſſerung und Vollkommenheit dieſer unvergleichlichen Kunſt, hat man dem Cavalier Peter Paul von Critiophoris, einem Sohn des Fabius in Rom, zu verdanken, welcher gegen den Anfang dieſes itztlaufenden Jahrhunderts eine moſaiſche Schule angelegt, und viele groſſe Schüler gezogen hat. Darunter ſind Braghio, Conti, Conci, Fattori, Goſſone, Ottaviano und andere, die vornehmſten, welche — die Kunſt bis heute fortgepflanzt haben. Um das Jahr 1730 hatten ſie noch kein hochrothes moſaiſches Glas, bis eben damals Alexis Mathioli ſo glüklich war, das Geheimniß dieſer geſchmolzenen Compoſition zu erfinden *).“

Aber der erſtaunliche Aufwand, den dieſe Kunſt erfodert, wird ihrer Ausbreitung immer ſehr enge Schranken ſetzen. Bis itzt wird ſie, ſo viel mir bekannt iſt, nur in Rom, meiſtentheils auf öffentliche Unkoſten, in ihrer Vollkommenheit getrieben, wo die Hauptwerkſtelle auf der Peterskirche ſelbſt angelegt iſt.

◆ ◆

Von der Muſivmahlerey handeln theoretiſch und hiſtoriſch: Vetera Monumenta, in quibus *praecipue muſiva opera*, ſacrarum profanarumque ædium ſtructura, diſſertationibus iconibusque obſerv. oper. et ſtud. Jos. Ciampini . . . Rom. 1690-1699. f. 2 Bd. mit Kpf. — De Muſivis, Aut. Ioh. Alex. Furietti; Rom. 1752. 4. mit Kupf. — Ein franzöſiſcher Auszug aus beyden Werken erſchien, unter dem

---

*) S. Köremon an dem angezogenen Orte.

Titel: Eſſai ſur la Peinture en Moſaïque, par Mr. le V.... Enſemble une diſſertat. ſur la pierre ſpeculaire des anc. Par. 1768. 8. (Das Werk beſteht aus 12 Kap. und dieſe handeln De l'origine de la Moſaique; de l'étymol. du mot Moſaique et des differens noms que les Grecs donnerent aux differentes ſortes d'ouvrages de ce genre; de l'excellence de la Peint. en Moſ. et des differentes deſtinations que les Anc. en firent; de la Moſ. de Paleſtrine; de l'emploi que les Chrétiens firent de la Peint. en Moſ. dès les premiers tems de la liberté; des ſujets que les anc. Peintres en Moſ. traitoient le plus ordinairement dans les Egliſes; des progrès de la Peint. en Moſ. dans les Egl. des Gaules et dans la Grece chretienne; des revolutions ſurvenues dans la Peint. en Moſ. dans l'Occident et l'Orient, et comme la Peint. ſur verre a pris ſa place en France; de la reſtauration de la Peint. en Moſ. dans l'Italie; des progrès de la Peint. en Moſ. dans l'Italie, depuis le commencement du 13 Siecle jusqu'à nos jours, et des noms des plus celébres Peintres qui s'en ſont occupés; du mechanisme de la Peint. en Moſ. telle qu'on la pratique à Rome avec des cubes de verre; de la Moſ. de placages de marbres et en cubes de pierres fines, comme on la pratique à Florence, et de la Marqueterie.) — Auch findet ſich etwas darüber, in dem Werke des Paciaudi, De ſacris Chriſtianorum Balneis, Rom. 1748. S. 64 u. f. gehandelt. — Eine Abhandlung von Giuſ. Piacenza bey dem 1ten Th. ſeiner Herausgabe des Baldinucci, Tor. 1768. 4. — Traité ſur la fabrique des Moſaiques von Fougeroux de Bondaroir, bey den Recherches ſur la ville d'Herculanum, Par. 1770. 8. — Joſ. Pernetti, in ſ. Diction. S. 41 der pract. Abhandl. — Nachrichten von derſel. Arbeiten aus dem Alterthum, und aus neuern Zeiten, geben Winkelmann, in ſ. Geſch. der Kunſt, S. 406 u. f. alte Ausg. und in den Anmerk. dazu, S. 5. 103. 183. — J. J. Volkmanns im 2ten Bde. ſeiner hiſtor. krit. Nachrichten von Italien, Leipz. 1771. 8. — Abremonds Natur und Kunſt in Gemählden Bd. 2. S. 188. ... Leipz. 1770. 8. — Obſervations ſur la Moſaique des Anciens, à l'occaſion de quelques tableaux en Moſaique qui ſe trouvent à la Galerie de Peinture de S. A. E. Palatine, par Mr. l'Abbé Caſimir Haeffelin, in der Hiſt. et Comment. Acad. Elect. ... Theod. Palat. Vol. V. Hiſt. Mannh. 1784. 4. S. 89 u. f. — Erklärungen einzeler Muſivmahlereyen: Explication de la Moſaique de Paleſtrine (Präneſte) par Mr. l'Abbé Barthelemi ... Par. 1760. 4. S. auch die Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd. 30. (Schon Kircher, in ſ. Lat. und Montfaucon, im 4ten Bd. der Supplemente zu ſeiner Antiquité expliquée haben es herausgegeben und erläutert.) — Ein Aufſ. in den Philoſ. Transact. Bd. 2. N. 331. 351. 402. von Benj. Motte. — Opus Muſivum erutum ex ruderibus Villae Hadriani (eine Jagd von wilden Thieren) gez. v. Caj. Savorelli, und geſtochen von Capellani, Flor. 1779. — Oſſervaz. di Enn. Quir. Viſconti ſu due Muſaici Ant. iſtoriati, Parm. 1785. 4. — Auch findet ſich in J. G. Meuſels Miſcell. Heft 2. S. 26 eine kurze Nachricht von einem moſaiſchen Fußboden. — — Ferner gehört hieher noch das Mem. des Gr. Caylus: Sur la manière de peindre en marbre, in dem 29ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Deutſch, in den Abhandlungen zur Geſchichte und Kunſt. — Auſſer den, von H. S. angeführten vorzüglichen Muſivarbeitern, ſind als ſolche noch bekannt: Gaddo de Gaddis († 1312) Angel. Bondone, Giotto gen. († 1336) Dom. Ghirlandaio († 1493) Pietr. Oda (1500) Frc. und Valerio Zuccari (1545) Alex. und Franc. Scalza (1550) Ferd. Vermei (1550) Giov. Fratini (1550) Lud. Ricci (1530) Th. Brandus (1550) Gab. Mercanti (1550) Lud. Cajetano (1559) Ang. Sabattini (1600) Cint. Bernasconi (1600)

(1600) **Ambr. Gioſio** (1600) **Vital de Maſſa** (1600) **P. Lambert de Cortona** (1600) **Cruciano de Macerata** (1600) **Giov. Catanèo** (1600) **Franc. Zucchi** (1600) **P. Roietti** (1600) **Ceſ. Torelli** (1600) **Giov. Calandra** († 1644. Erfand einen Kütt, die zur Verfertigung der Muſivarbeit nöthigen Stifte feſter als vorher zu machen.) **Giov. Merlini**, **Giov. Giacetti**, **Giovfr. Bottini**. **Coſm. Chermar**, **Giov. Giorgi**, **Lor. Bottini**, **Giov. Bianchi**, **Carlo Centinelli** u. a. m. welche von Baldinucci, als die erſten Muſivarbeiter von Edelſteinen, ums J. 1650, in der Florentiniſchen Galerie angeführet werden. **Marc Spina** (1650) **Oraz. Mannetto** (1650) **Matth. Pierioni** (1655) **Marcel Provenzale** († 1693) **La Valette** (1710) **Nic. Brecchi** (1713) **Phil. Cocchi** (1720) **Nic. Onuphrio** (1720) **Bern. Regolo** (1720) **Enr. Funo** (1720) **Guil. Palat** (1720) **Fr. Fiano** (1720) —

## Motette.

(Muſik.)

Ein Singeſtük zum Gebrauch des Gottesdienſtes, das insgemein ohne Inſtrumente durch viele Stimmen aufgeführt, und nach Fugenart behandelt wird. In Deutſchland wird dieſer Name vorzüglich den Stüken gegeben, welche über proſaiſche Texte, die aus der heiligen Schrift genommen ſind, geſetzt worden, und worin mancherley Nachahmungen angebracht werden. In Frankreich wird jedes Kirchenſtük über einen lateiniſchen Text eine Motette genennt.

◆ ◆

Moteten haben, unter mehrern, geſetzt, **Agoſtino**, **Auvergne**, **Nic. Bernier**, **Fl. Bontempo**, **Cariſſimi**, **Drouard de Bouſſet**, **Calviaire Capricornus**, **Charpentier**, **Clairembault Vat. und S.**, **Clarerne**, **Frz. Couperin**, **H. de la Coure**, **de la Croix**, **Daquin**, **Daveſne**, **Demelius**, **Desmarets**, **Dornel**, **Duguet**, **Fr. Durante**, **Fanton**, **Ch. Gaugarguel**, **F. Gilles**, **Fr. Girouſt**, **J. M. Glettle**, **J. J. Harniſch**, **Haudimont**, **Hiller**, **Händel**, **Ign. Holzbauer**, **Gottfr. Aug. Homilius**, **P. Humphry**, **Jacob**, **Jomelli**, **de la Lande**, **Laſſus Orlandus**, **Leo Leoni**, **Lewis**, **Martin**, **J. G. Mathieu**, **Moſer**, **Maraſoni**, **Ben. Marcello**, **Madin**, **Mondanville**, **P. J. Mongeot**, u. v. a. m. — Auch handelt davon **Bonnet** in ſ. Hiſt. de la Muſique, Bd. 4. S. 30.

## Mühſam.

(Schöne Künſte.)

Unter dieſem Ausdruk verſtehen wir hier eine den Werken des Geſchmaks anklebende Unvollkommenheit, aus welcher man merken kann, daß dem Künſtler die Arbeit ſauer geworden iſt. Bey dem Mühſamen bemerket man einigen Zwang in dem Zuſammenhang der Dinge; man fühlet, daß ſie nicht natürlich und frey aus einander gefloſſen, oder neben einander geſtellt ſind. In den Gemählden merkt man das Mühſame an etwas verſchiedentlich durch einanderlaufenden Pinſelſtrichen, wodurch eine Würkung, die mit weniger Umſtänden hätte erreicht werden können, durch mehrere nur unvollkommen erreicht wird; an Strichen, wodurch andere, die unrichtig geweſen ſind, haben ſollen verbeſſert werden; an Kleinigkeiten, die dem, was ſchon ohne volle Würkung vorhanden war, etwas nachhelfen ſollten; und an mehrern Umſtänden, die man beſſer fühlt, als beſchreibt. In Gedanken und ihrem Ausdruk zeiget es ſich auf eine ähnliche Weiſe. Der Zuſammenhang iſt nicht enge, nicht natürlich genug, und hier und da durch eingeflikte Begriffe verbeſſert worden; die Ordnung der Wörter etwas verworren, der Ausdruk ſelbſt nicht genug beſtimmt, und oft durch einen andern nur unvollkommen verbeſſert, und ſelbſt dem Klang nach flieſſen die Worte nicht frey genug. In der Muſik machen erzwungene Harmonien, ſchwere Fortſchreitungen der Melodie, eingeflikte Töne in den Mittelſtimmen, wodurch Fehler der Hauptſtimme ſollten verbeſſert ſeyn, ein in der Abmeſſung fehlerhafter Rhythmus, eine ungewiſſe Bewegung, und mehr dergleichen Unvollkommenheiten, das Mühſame.

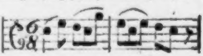
Menſchen von einer freyen und geraden Denkungsart, die keinen Umweg ſuchen, und ſich ihrer Kräfte bewußt, überall ohne viel Bedenklichkeit handeln, finden auch an Handlungen, Werken und Reden, wo alles leicht und ohne Zwang auf einander folget, großes Wolgefallen. Deswegen wird ihnen das Mühſame, das ſie in andrer Menſchen Verfahren entdeken, ſehr zuwider. In Werken des Geſchmaks, wo alles einnehmend ſeyn ſollte, iſt das Mühſame ein weſentlicher Fehler. Künſtler, die durch Mühe und Arbeit den Mangel des Genies erſetzen wollen, können durch keine Warnung, durch keine Vorſchrift dahin gebracht werden, daß ſie das Mühſame vermeiden. Aber da auch gute Künſtler in beſondern Fällen ins Mühſame gerathen können, ſo iſt es nicht ganz überflüßig, ſie davor zu warnen.

Wer das Mühſame vermeiden will, muß ſich hüten, ohne Feuer, ohne Luſt, oder gar aus Zwang zu arbeiten: er muß die Feder, oder den Pinſel weglegen, ſobald er merkt, daß die Gedanken nicht mehr frey flieſſen; denn durch Zwang kann da nichts gutes ausgerichtet werden. Von den Mitteln ſich in das nöthige Feuer der Arbeit zu ſetzen, wodurch man das Mühſame vermeidet, iſt anderswo geſprochen worden *).

## Muſette.

(Muſik; Tanzkunſt.)

Das kleine Tonſtük, welches von dem Inſtrumente dieſes Namens (dem Dudelſak) ſeinen Namen bekommen hat, wird gemeiniglich im $\frac{6}{8}$ Takt geſezt, und kann ſowol mit dem Niederſchlag, als in der Hälfte des Takts anfangen. Sein Charakter iſt naive Einfalt mit einem ſanften, ſchmeichelnden Geſang. Durch eine etwas langſamere und ſchmeichelnde Bewegung unterſcheidet es ſich ſowol von den Giquen, als von den Baurentänzen, die dieſe Taktart haben. In der Gique z. B. werden die Achtel etwas geſtoßen, in der Muſette müſſen ſie geſchleift werden, alſo:



Gar oft wird das Stük über einen anhaltenden Baßton geſezt; deswegen der Tonſezer verſtehen muß, die Harmonie auf demſelben Baßton hinlänglich abzuwechſeln.

Der Tanz, der dieſen Namen führet, iſt allemal für naive ländliche Luſtbarkeiten beſtimmt, kann aber ſowol zu edlen Schäfercharakteren, als zu niedrigen bäueriſchen gebraucht werden. Aber die Muſik muß in beyden Fällen ſich genau nach dem Charakter richten.

## Muſik.

Wenn wir uns von dem Weſen und der wahren Natur dieſer reizenden Kunſt eine richtige Vorſtellung machen wollen, ſo müſſen wir verſuchen, ihren Urſprung in der Natur auszuforſchen. Dieſes wird uns dadurch erleichtert, daß wir ſie einigermaßen noch täglich entſtehen ſehen, und auch die erſte ganz rohe Bearbeitung des Geſanges durch den Ge-

---

*) Im Artikel Begeiſterung.

ſchmak, gegenwärtig bey allen noch halb wilden Völkern antreffen.

Die Natur hat eine ganz unmittelbare Verbindung zwiſchen dem Gehör und dem Herzen geſtiftet; jede Leidenſchaft kündiget ſich durch eigene Töne an, und eben dieſe Töne erweken in dem Herzen deſſen, der ſie vernimmt, die leidenſchaftliche Empfindung, aus welcher ſie entſtanden ſind. Ein Angſtgeſchrey ſetzet uns in Schreken, und frohlokende Töne würken Fröhlichkeit. Die gröberen Sinne, der Geruch, der Geſchmak und das Gefühl, können nichts, als blinde Luſt oder Unluſt erweken, die ſich ſelbſt, jene durch den Genuß, dieſe durch Abſcheu, verzehren, ohne einige Würkung auf die Erhöhung der Seele zu haben; ihr Zwek geht blos auf den Körper. Aber das, was das Gehör und das Geſicht uns empfinden laſſen, zielet auf die Würkſamkeit des Geiſtes und des Herzens ab; und in dieſen beyden Sinnen liegen Triebfedern der verſtändigen und ſittlichen Handlungen. Von dieſen beyden edlen Sinnen aber hat das Gehör weit die ſtärkere Kraft *). Ein in ſeiner Art gerade ſo mißſtimmender Ton, als eine widrige Farbe unharmoniſch iſt, iſt ungleich unangenehmer und beunruhigender, als dieſe; und die liebliche Harmonie in den Farben des Regenbogens hat ſehr viel weniger Kraft auf das Gemüth, als eben ſo viel und ſo genau harmonirende Töne, z. B. der harmoniſche Dreyklang auf einer rein geſtimmten Orgel. Das Gehör iſt alſo weit der tauglichſte Sinn, Leidenſchaft zu erweken. Wer wird ſagen können, daß ihm irgend eine Art von unharmoniſchen, oder widrigen Farben ſchmerzhafte Empfindungen verurſachet habe? Aber das Gehör kann durch unharmoniſche Töne ſo ſehr widrig angegriffen werden, daß man darüber halb in Verzweiflung geräth.

Dieſer Unterſchied kommt ohne Zweifel daher, daß die Materie, wodurch die Nerven des Gehörs ihr Spiel bekommen, nämlich die Luft, gar ſehr viel gröber und körperlicher iſt, als das ätheriſche Element des Lichts, das auf das Auge würkt. Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die ſie bekommen, ihre Würkung auf das ganze Syſtem aller Nerven verbreiten, welches bey dem Geſichte nicht angeht. Und ſo läßt ſich begreifen, wie man durch Töne gewaltige Kraft auf den ganzen Körper, und folglich auch auf die Seele ausüben könne. Es brauchte weder Ueberlegung, noch lange Erfahrung, um dieſe Kraft in dem Ton zu entdeken. Der unachtſamſte Menſch erfährt ſie.

Setzet man nun noch hinzu, daß in mancherley Fällen der in Leidenſchaft geſetzte Menſch ſich gern in derſelben beſtärkt, daß er ſich beſtrebet, ſie mehr und mehr zu äußern, wie in der Freude, bisweilen im Zorne und auch in andern Affekten geſchieht: ſo wird ſehr begreiflich, wie auch die roheſten Menſchen, wie ſogar Kinder, die noch nichts überlegen, darauf fallen, durch eine ganze Reihe leidenſchaftlicher, abgewechſelter Töne ſich ſelbſt, oder andre Menſchen in der Leidenſchaft zu beſtärken, und ſie immer mehr anzuflammen.

Dieſes iſt nun freylich noch kein Geſang, aber der erſte natürliche Keim deſſelben; und wenn noch andere, eben ſo leicht zu machende Bemerkungen und einiger Geſchmak hinzukommen: ſo wird man bald den förmlichen Geſang entſtehen ſehen.

Die Bemerkungen, von denen wir hier reden, betreffen die Kraft der abgemeſſenen Bewegung, des Rhythmus und die ſehr enge Verbindung

beyder

---

*) Man ſehe, was hievon in dem Artikel Künſte III Th. S. 91 f. angemerkt worden.

beyder mit den Tönen. Die abgemeſſene Bewegung, die in gleichen Zeiten gleich weit fortrüket, und ihre Schritte durch den Nachdruk, den jeder beym Auftreten bekommt, merklich macht, iſt unterhaltend und erleichtert die Aufmerkſamkeit oder jede andre Beſtrebung auf einen Gegenſtand, der ſonſt bald ermüden würde. Dieſes wiſſen oder empfinden Menſchen von gar geringem Nachdenken; und daher kommt es, daß ſie mühſame Bewegungen, die lange fortdauern ſollen, wie das Gehen, wenn man dabey zu ziehen oder zu tragen hat, im Takt, oder in gleichen Schritten thun. Daher die taktmäßige Bewegung derer, die Schiffe ziehen oder durch Ruder fortſtoßen, wie Ovidius in einer anderswo angezogenen Stelle artig anmerkt *). Aber noch mehr Aufmunterung giebt dieſe taktmäßige Bewegung, wenn ſie rhythmiſch iſt, das iſt, wenn in den zu jedem Schritt oder Takt gehörigen kleinen Rükungen verſchiedene Abwechslungen in Stärke und Schwäche ſind, und aus mehrern Schritten größere Glieder, wodurch das Fortdauernde Mannichfaltigkeit erlangt, entſtehen. Daher entſteht das Rhythmiſche in dem Hämmeren der Schmiede, und in dem Dreſchen, das mehrere zugleich verrichten. Dadurch wird die Arbeit erleichtert, weil das Gemüth vermittelſt der Luſt, die es an Einförmigkeit mit Abwechslung verbunden, findet, zur Fortſetzung derſelben ermuntert wird.

Dieſe taktmäßige und rhythmiſche Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil dieſe allezeit den Begriff der Bewegung mit ſich führet; und ſo iſt demnach der Urſprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Geſanges, und ſeine natürliche Verbindung mit dem Tanze begreiflich. Und man wird ſich nach einiger Ueberlegung, welche die hier angeführten Bemerkungen von ſelbſten an die Hand geben, gar nicht mehr wundern, daß auch die roheſten Völker die Muſik erfunden, und einige Schritte zur Vervollkommnung derſelben gethan haben.

Sie iſt alſo eine Kunſt, die in der Natur des Menſchen gegründet iſt, und hat ihre unwandelbare Grundſätze, die man nothwendig vor Augen haben muß, wenn man Tonſtüke verfertigen, oder an der Vervollkommnung der Kunſt ſelbſt, arbeiten will. Und hier iſt ſogleich nöthig, ein Vorurtheil aus dem Wege zu räumen, das manche ſowol in der Muſik, als in andern Künſten, gegen die Unveränderlichkeit ihrer Grundſäze haben. Der Chineſer, ſagt man, findet an der europäiſchen Muſik keinen Geſchmak, und dem Europäer iſt die chineſiſche Muſik unausſtehlich: alſo hat dieſe Kunſt keine in der allgemeinen menſchlichen Natur gegründete Regeln. Wir wollen ſehen.

Hätte die Muſik keinen andern Zwek, als auf einen Augenblik Freude, Furcht, oder Schreken zu erweken, ſo wäre allerdings jedes von vielen Menſchen zugleich angeſtimmte Freuden- oder Angſtgeſchrey dazu hinlänglich. Wenn eine große Anzahl Menſchen auf einmal frohlokend jauchzen, oder ängſtlich ſchreyen, ſo werden wir gewaltig dadurch ergriffen, ſo unregelmäßig, ſo diſſonirend, ſo ſeltſam und unordentlich gemiſcht dieſe Stimmen immer ſeyn mögen. Da iſt weder Grundſaz noch Regel nothig.

Aber ein ſolches Geräuſche kann nicht anhaltend ſeyn, und wenn es auch dauerte, ſo würde es gar bald unkräftig werden, weil die Aufmerkſamkeit darauf bald aufhören würde. Wenn alſo die Würkung der Töne anhaltend ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig

---

*) S. Marſch.

wendig das Metriſche hinzukommen*). Dieſes fühlen alle Menſchen von einiger Empfindſamkeit; der Burät und der Kaſchinz in den Wüſten Siberiens**), der Indianer und der Iroqueſe, haben es eben ſo gut empfunden, als das feinere Ohr des Griechen. Wo aber Metrum und Rhythmus iſt, da iſt Ordnung und regelmäßige Abmeſſung. Hierin alſo folgen alle Völker den erſten Grundregeln. Weil aber das Metriſche unzähliger Veränderungen fähig iſt, ſo hat jedes Volk darin ſeinen Geſchmak, wie aus den Tanzmelodien der verſchiedenen Völker erhellet; nur die allgemeinen Regeln der Ordnung und des Ebenmaaßes ſind überall dieſelben.

Daß aber ein Volk eine ſchnellere, ein anderes eine langſamere Bewegung liebet; daß die noch rohen Völker nicht ſo viel Abwechslung, auch nicht ſo ſehr beſtimmtes Ebenmaaß ſuchen, als die, welche ſich ſchon länger an Empfindung des Schönen geübt haben; daß einige Menſchen mehr Diſſonirendes in den Tönen vertragen, als andere, die mehr geübet ſind das Einzele in der Vermengung vieler Töne zu empfinden; daß daher jedes Volk ſeine ihm eigene Anwendung der allgemeinen Grundſäze auf beſondere Fälle mache, woraus die Verſchiedenheit der beſondern Regeln entſteht, iſt ſehr natürlich, und beweiſet keinesweges, daß der Geſchmak überhaupt willkührlich ſey. Siehet man nicht auch unter uns, daß die, deren feineres und mehr geübtes Ohr auch Kleinigkeiten genau fühlet, mehr Regeln beobachten, als andere, die erſt, nachdem ſie zu mehr Fertigkeit im Hören gelanget ſind, dieſe vorher überſehene Regeln entdeken und beobachten? Alſo beweiſet die Verſchiedenheit des Geſchmaks hier ſo wenig, als in andern Künſten, daß er überall keinen feſten Grund in der menſchlichen Natur habe.

Wir haben geſehen, was die Muſik in ihrem Weſen eigentlich iſt — eine Folge von Tönen, die aus leidenſchaftlicher Empfindung entſtehen, und ſie folglich ſchildern — die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken; — und nun iſt zu unterſuchen, was Erfahrung, Geſchmak und Ueberlegung, kurz, was das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, aus der Muſik machen könne, und wozu ihre Werke können angewendet werden.

Ihr Zwek iſt Erwekung der Empfindung; ihr Mittel eine Folge dazu dienlicher Töne; und ihre Anwendung geſchieht auf eine den Abſichten der Natur bey den Leidenſchaften gemäße Weiſe. Jeden dieſer Punkte müſſen wir näher betrachten.

Der Zwek iſt keinem Zweifel unterworfen, da es gewiß iſt, daß die Luſt, ſich in Empfindung zu unterhalten und ſie zu verſtärken, den erſten Keim der Muſik hervorgebracht hat. Von allen Empfindungen aber ſcheinet die Fröhlichkeit den erſten Schritt zum Geſang gethan zu haben; den nächſten aber die Begierde ſich ſelbſt in ſchwerer Arbeit zu ermuntern. Weil dieſes auf eine doppelte Weiſe geſchehen kann; entweder blos durch Erleichterung, da vermittelſt mannichfaltiger Einförmigkeit die Aufmerkſamkeit von dem Beſchwerlichen auf das Angenehme gelenkt wird, oder durch würkliche Aufmunterung vermittelſt beſeelter Töne und lebhafter Bewegung, ſo zielt die Muſik im erſten Fall auf eine Art der Bezauberung oder Ergreifung der Sinnen, im andern aber auf Anfeurung der Leibes- und Gemüthskräfte. Die zärtlichen, traurigen und die verdrüßlichen Empfindungen ſcheinet die blos natürliche Muſik gar nicht, oder ſehr ſelten zum Zwek zu haben.

---

*) S. Metriſch.

**) S. Gmelins Reiſe III Theil.

Aber nachdem man einmal erfahren hatte, daß auch Leidenſchaften dieſer Art ſich durch die Kunſt höchſt nachdrüklich ſchildern, folglich auch in den Gemüthern erweken laſſen, ſo iſt ſie auch dazu angewendet worden. Da auch ferner die mehrere, oder mindere Lebhaftigkeit, und die Art, wie ſich die Leidenſchaften bey einzeln Menſchen äußern, den wichtigſten Einfluß auf ſeinen ſittlichen Charakter haben, ſo kann auch gar oft das Sittliche einzeler Menſchen und ganzer Völker, in ſofern es ſich empfinden läßt, durch Muſik ausgedrükt werden. Und in der That ſind die Nationalgeſänge und die damit verbundenen Tänze, eine getreue Schilderung der Sitten. Sie ſind munter oder ernſthaft, ſanft oder ungeſtüm, fein oder nachläßig, wie die Sitten der Völker ſelbſt.

Daß aber die Muſik Gegenſtände der Vorſtellungskraft, die blos durch die überlegte Kenntniß ihrer Beſchaffenheit einigen Einfluß, oder auch wol gar keine Beziehung auf die Empfindung haben, ſchildern ſoll, davon kann man keinen Grund entdeken. Zum Ausdruk der Gedanken und der Vorſtellungen iſt die Sprache erfunden; dieſe, nicht d[illegible] Muſik, ſucht zu unterrichten, und der Phantaſie Bilder vorzuhalten. Es iſt dem Zwek der Muſik entgegen, daß dergleichen Bilder geſchildert werden *). Ueberhaupt alſo würket die Muſik auf den Menſchen nicht, in ſofern er denkt, oder Vorſtellungskräfte hat, ſondern in ſofern er empfindet. Alſo iſt jedes Tonſtük, das nicht Empfindung erweket, kein Werk der ächten Muſik. Und wenn die Töne noch ſo künſtlich auf einander folgten, die Harmonie noch ſo mühſam überlegt, und nach den ſchwereſten Regeln richtig wäre, ſo iſt das Stük, das uns nichts von den erwähnten Empfindungen ins Herze legt, nichts werth. Der Zuhörer, für den ein Tonſtük gemacht iſt, wenn er auch nichts von der Kunſt verſteht, nur muß er ein empfindſames Herz haben, kann allemal entſcheiden, ob ein Stük gut oder ſchlecht iſt: iſt es ſeinem Herzen nicht verſtändlich, ſo ſag er dreiſte, es ſey dem Zwek nicht gemäß, und tauge nichts; fühlet er aber ſein Herz dadurch angegriffen, ſo kann er ohne Bedenken es für gut erklären; der Zwek iſt dadurch erreicht worden. Alles aber, wodurch der Zwek erreicht wird, iſt gut. Ob es aber nicht noch beſſer hätte ſeyn können, ob der Tonſetzer nicht manches, aus Mangel der Kunſt oder des Geſchmaks, verſchwächt oder verdorben habe, und dergleichen Fragen, überlaſſe man den Kunſtverſtändigen zu beantworten. Denn nur dieſe kennen die Mittel zum Zwek zu gelangen, und können von ihrer mehrern, oder mindern Kraft urtheilen.

Es ſcheinet ſehr nothwendig, ſowol die Meiſter der Kunſt, als die bloßen Liebhaber des Zweks zu erinnern, da jene ſich ſogar oft bemühen, durch blos künſtliche Sachen, durch Sprünge, Läufe und Harmonien, die nichts ſagen, aber ſchwer zu machen ſind, Beyfall zu ſuchen, dieſe ihn ſo unüberlegt am meiſten dem geben, der ſo künſtlich als ein Seiltänzer geſpielt, oder geſungen, und dem, der im Satz ſo viel Schwierigkeiten überwunden hat, als der, der auf einem Pferde ſtehend in vollem Gallop davon jaget. Wie viel natürlicher iſt es nicht, mit dem Ageſilaus den Geſang einer würklichen Nachtigall, einem ihm nachahmenden Tonſtük vorzuziehen?

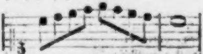
Nach dem Zwek kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Kunſt beſteht. Hier iſt alſo die Frage zu beantworten, wie die Töne zu einer verſtändlichen Sprache der Empfin-

---

*) S. Mahlerey in der Muſik.

dung werden, und wie eine Folge von Tönen zuſammenzuſetzen ſey, daß der, der ſie höret, in Empfindung geſezt, eine Zeitlang darin unterhalten, und durch ſanften Zwang genöthiget werde, derſelben nachzuhängen. In der Auflöſung dieſer Frage beſteht die ganze Theorie der Kunſt, deren verſchiedene Abſichten hier nicht umſtändlich zu beſchreiben ſind, aber vollſtändig anzuzeigen wären, wenn unſre Kenntniß ſo weit reichte. Dieſe Mittel ſind:

1. Der Geſang, oder die Folge einzeler Töne, in ſofern ſie nach der beſondern Natur der Empfindung langſamer oder geſchwinder fortflieſſen, geſchleift oder geſtoßen, tief aus der Bruſt, oder blos aus der Kehle kommen, in größern oder kleinern Intervallen von einander getrennt, ſtärker oder ſchwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. Eine kurze Folge ſolcher Töne, wie z. E. dieſe:



wird ein melodiſcher Saz, ein Gedanken in der Muſik genennt. Jedermann empfindet, daß eine unendliche Menge ſolcher Säze ausgedacht werden können, deren jeder den Charakter einer gewiſſen Empfindung, oder einer beſondern Schattirung derſelben habe. Aus verſchiedenen Säzen, deren jeder das Gepräge der Empfindung hat, beſteht der Geſang. Es läßt ſich leicht begreifen, wie ein ſolcher Saz ein ſanftes Vergnügen, oder muntere Fröhlichkeit, oder hüpfende Freude; wie er rührende Zärtlichkeit, finſtere Traurigkeit, heftigen Schmerz, tobenden Zorn, u. d. gl. ausdrüken könne. Dadurch alſo kann die Sprache der Leidenſchaften in unartikulirten Tönen nachgeahmt werden. In jeder Art können die Töne durch eine, oder mehrere Stimmen angegeben werden, wodurch die daher zu erweckende Empfindung auch mehr oder weniger ſtark angreift, das Gemüth beruhiget oder erſchüttert *). Schon darin liegt ungemeine Kraft auf die Gemüther zu würken. Alſo ſind dergleichen melodiſche Gedanken, mit einem leidenſchaftlichen Ton vorgetragen, das erſte Mittel.

2. Die Tonart, in welcher ein Gedanken vorgetragen wird. Die Empfindungen des Herzens haben einen ſehr ſtarken Einfluß auf die Werkzeuge der Stimme; nicht nur wird dadurch die Kehle mehr oder weniger geöffnet, ſondern ſie bekommt auch eine mehr oder weniger wolklingende oder harmonirende Stimmung. Dieſes empfindet jeder Menſch, der andere in Affekt geſetzte Menſchen reden höret. Wenn alſo unter den mannichfaltigen Tonleitern, deren jede ihren beſondern Charakter hat **), diejenige allemal ausgeſucht wird, deren Stimmung mit dem Gepräge jeder einzeln Gedanken übereinkommt, ſo wird dadurch der wahre Ausdruk der Empfindung noch mehr verſtärkt. Alſo ſind Tonarten und Modulationen, durch welche ſelbſt einerley Gedanken verſchiedene Schattirungen der Empfindung bekommen, das zweyte Mittel, wodurch der Setzer ſeinen Zwek erreicht †).

3. Das Metriſche und Rhythmiſche der Bewegung in dem Geſange, wodurch Einförmigkeit und Mannichfaltigkeit erhalten wird. Der Geſang bekommt dadurch Schönheit, oder das unterhaltende Weſen, wodurch das Gehör gereizt wird, auf die Folge deſſelben fortdauernde Aufmerkſamkeit zu haben.

---

*) S. Stärke.
**) S. Tonarten.
†) S. Tonart; Modulation.

ben *). Aber auch zum Ausdruk der Empfindung hat der Rhythmus eine groſſe Kraft, wie an ſeinem Orte gezeiget wird **).

4. Die Harmonie, nämlich die, welche dem Geſang zur Unterſtüzung und Begleitung dienet. Schon hierin allein liegt ungemein viel Kraft zum Ausdruk. Es giebt beruhigende Harmonien; andere werden durch recht ſchneidende Diſſonanzen, beſonders, wenn ſie auf den kräftigſten Taktheilen mit vollem Nachdruk angegeben, und eine Zeitlang in der Auflöſung aufgehalten werden, höchſt beunruhigend. Dadurch kann ſchon durch die bloſſe Harmonie Ruh oder Unruh, Schreken und Angſt, oder Fröhlichkeit erwekt werden.

Werden alle dieſe Mittel in jedem beſondern Falle zu dem einzigen Zwek auf eine geſchikte Weiſe vereiniget, ſo bekommt das Tonſtük eine Kraft, die bis in das Innerſte gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darin auf das Lebhafteſte erweket. Wie groß die Kraft der durch die angezeigten Mittel in ein wolgeordnetes und richtig charakteriſirtes Ganze verbundenen Töne ſey, kann jeder, der einige Empfindung hat, ſchon aus der Würkung abnehmen, welche die verſchiedenen Tanzmelodien, wenn ſie recht gut in ihrem beſondern Charakter geſetzt ſind, thun. Es iſt nicht möglich ſie anzuhören, ohne ganz von dem Geiſte, der darin liegt, beherrſcht zu werden: man wird wider Willen gezwungen, das, was man dabey fühlt, durch Gebehrden und Bewegung des Körpers auszudrüken. Man weiß aus der Erfahrung, daß kein Tanz ohne Muſik dauren kann; dieſe reizet alſo den Körper ſelbſt zur Bewegung; ſie hat würklich eine körperliche Kraft, wodurch die zur Bewegung dienenden Nerven angegriffen werden. Es iſt glaublich, daß durch Muſik der Umlauf des Geblütes etwas angehalten, oder befördert werden könne. Bekannt ſind die Geſchichten von dem Einfluß der Muſik auf gewiſſe Krankheiten; und obgleich verſchiedenes darin fabelhaft ſeyn mag, ſo wird dem, welcher die Kraft der Muſik auf die Bewegungen des Körpers genau beobachtet hat, wahrſcheinlich, daß auch Krankheiten dadurch würklich können gemildert, oder vermehret werden. Daß Menſchen in ſchweren Anfällen des Wahnwitzes durch Muſik etwas beſänftiget, geſunde Menſchen aber in ſo heftige Leidenſchaft können geſetzt werden, daß ſie bis auf einen geringen Grad der Raſerey kommen, kann gar nicht geläugnet werden. Hieraus aber iſt offenbar, daß die Muſik an Kraft alle andern Künſte weit übertreffe.

Aus dieſem Grunde iſt hier mehr, als ſonſt irgend bey einer andern Kunſt nöthig, daß ſie in ihrer Anwendung durch Weisheit geleitet werde. Deswegen iſt in einigen griechiſchen Staaten, als ſie noch in ihrer durch die Geſetze richtig beſtimmten geſunden Form waren, dieſer Punkt ein Gegenſtand der Geſetze geweſen. Er verdienet, daß wir ihn hier in nähere Betrachtung ziehen.

Man braucht die Muſik entweder in allgemeinen oder beſonders beſtimmten Abſichten; bey öffentlichen, oder bey Privatangelegenheiten. Es gehöret zur Theorie der Kunſt, daß dieſe Fälle genau erwogen werden, und daß der wahre Geiſt der Muſik für jeden beſtimmt werde. Damit wir das, was in den beſondern Artikeln über die Gattungen und Arten der Tonſtüke vergeſſen, oder ſonſt aus der Acht gelaſſen worden, einigermaaßen erſetzen, und einem Kenner, der künftig in Abſicht auf die

---

*) S. Einförmigkeit; Mannichfaltigkeit; Ebenmaaß; Metriſch.

**) S. Rhythmus.

Muſik allein, ein dem unſrigen ähnliches Werk zu ſchreiben unternehmen möchte, Gelegenheit geben, alles vollſtändig abzuhandeln, wird es gut ſeyn, wenn hier die Hauptpunkte dieſer nicht unwichtigen Materie wol beſtimmt werden.

Die allgemeinſte Abſicht, die man bey der Anwendung der Muſik haben kann, iſt die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Daß ſie dazu würklich viel beytrage, haben verſchiedene griechiſche Völker eingeſehen *); und es iſt auch ſchon erinnert worden, daß die alten Celten ſie hiezu angewendet haben **). In unſern Zeiten iſt es zwar auch nicht ganz ungewöhnlich, die Erlernung der Muſik als einen Theil einer guten Erziehung anzuſehen; aber man hält die Fertigkeit darin mehr für eine bloſſe Zierde junger Perſonen von feinerer Lebensart, als für ein Mittel die Gemüther zu bilden. Es ſcheinet deswegen nicht überflüßig, daß die Fähigkeit dieſer Kunſt, zu jener wichtigen Abſicht zu dienen, wovon man gegenwärtig zu eingeſchränkte Begriffe hat, hier ins Licht geſetzt werde.

Allem Anſehen nach hat in den ältern Zeiten Griechenlands jeder Stamm dieſes geiſtreichen und empfindſamen Volkes ſeine eigene, durch einen beſondern Charakter ausgezeichnete Muſik gehabt. Dieſes Eigene beſtund vermuthlich nicht blos in der Art der Tonleiter, und der daraus entſtehenden beſondern Modulation; ſondern es läßt ſich vermuthen, daß auch Takt, Bewegung und Rhythmus bey jedem Volk oder Stamm ihre beſondere Art gehabt haben. Davon haben wir noch gegenwärtig einige Beyſpiele an den Nationalmelodien einiger neuen Völker, die, ſo mannichfaltig ſie auch ſonſt, jede in ihrer Art, ſind, allemal einen Charakter behalten, der ſie von den Geſängen andrer Völker unterſcheidet. Ein ſchottiſches Lied iſt allemal von einem franzöſiſchen, und beyde von einem italiäniſchen, oder deutſchen, ſo wie jedes von dem gemeinen Volke geſungen wird, merklich unterſchieden.

Hieraus läßt ſich nun ſchon etwas von dem Einfluß der Muſik auf die Bildung der Gemüther ſchließen. Wenn die Jugend jeder Nation ehedem beſtändig blos in ihren eigenen Nationalgeſängen geübt worden, ſo konnte es nicht wol anders ſeyn, als daß die Gemüther allmählig die Eindrüke ihres beſondern Charakters annehmen mußten. Denn eben aus ſolchen wiederholten Eindrüken von einerley Art, entſtehen überhaupt die Nationalcharaktere. Darum verwies Plato die lydiſche Tonart aus ſeiner Republik, weil ſie bey einem gewiſſen äuſſerlichen Schimmer das Weichliche, wodurch dieſer Stamm ſich von andern auszeichnete, an ſich hatte. Gegenwärtig, da die Muſik unter den verſchiedenen Völkern von Europa, beſonders unter den Händen der Virtuoſen, die Einförmigkeit ihres Charakters nicht mehr hat, und da ſowol die deutſche, als die franzöſiſche Jugend, alle Arten der Tanzmelodien, auch Concerte, Sonaten und Arien von allen möglichen Charakteren durch einander ſpielt, und höret, und ſich in allen Arten der Tänze übet: ſo iſt auch die Einförmigkeit des Eindruks dadurch aufgehoben worden. Das Nationale hat ſich in der Muſik, ſo wie in der Poeſie größtentheils verloren. Darum dienet auch die Muſik gegenwärtig nicht mehr in dem Grad, als ehedem, zur Bildung jugendlicher Gemüther.

---

*) Aſſentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi ſonos, quorum dici vix poteſt, quanta ſit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. Cicero de Legib. L. II.

**) S. Lied, III Th. S. 254. f.

Dennoch könnte ſie noch dazu gebraucht werden, wenn die, denen die Erziehung aufgetragen iſt, dieſes Geſchäfft nach einem gründlichen Plan betrieben. Denn da jede leidenſchaftliche Empfindung durch die Muſik in den Gemüthern kann erwekt werden, ſo dürfte man nur der Jugend, bey welcher eine gewiſſe Art der Empfindung herrſchend ſeyn ſollte, auch vorzüglich ſolche Stüke, die dieſen Charakter haben, in gehöriger Mannichfaltigkeit zum Singen, Spielen und Tanzen vorlegen. Das bloße Anhören der Muſik, auch ſelbſt das Mitſpielen, ſind aber noch nicht hinreichend; es muß noch das Mitſingen, und in andern Fällen das Tanzen dazu kommen. Und ſo war es bey den Griechen, bey denen das Wort Muſik einen weit ausgedähnten Begriff ausdrukte, als bey uns. Freylich würde hiezu erfodert, daß die, welche in der Muſik unterrichten, weit ſorgfältiger, als gemeiniglich geſchicht, darauf ſähen, daß die Jugend mit wahrem Nachdruk und wahrer Empfindung jedes Stük ſinge, oder ſpielte, und daß dergleichen Uebungen durch die Menge derer, die ſie geſellſchaftlich trieben, nachdrüklicher würden. Die größte Fertigkeit im Spielen und Singen, und die zierlichſten Manieren, auf welche man faſt allein ſieht, tragen gar wenig zu dem großen Zwek, von dem hier die Rede iſt, bey: wer nicht mit Empfindung ſingt, auf den würket auch der Geſang nichts. In dieſem Stük wäre, wenn die Muſik eben in dem Grad, wie ehedem geſchehen iſt, zur Bildung der Jugend dienen ſollte, eine gänzliche Verbeſſerung des Unterrichts und der Uebungen in der Kunſt nothwendig, welche in unſern Zeiten nicht zu erwarten iſt.

Auf dieſe allgemeine Anwendung der Muſik folgen die beſondern Anwendungen derſelben, gewiſſe Empfindungen bey öffentlichen ſehr wichtigen Gelegenheiten, in den Gemüthern zu einem beſtimmten Zwek lebhaft zu erweken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird ſie als ein Mittel gebraucht, den Menſchen durch ihre unwiderſtehliche Kraft zu Entſchließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und ſeine Würkſamkeit zu unterſtützen. Dieſen Gebrauch kann man bey verſchiedenen Gelegenheiten von der Muſik machen.

Erſtlich würde ſie zu Kriegsgeſängen, welche bey den Griechen gebräuchlich waren, mit großem Vortheil angewendet werden. Eine ganz ausnehmende Würkung den Muth anzuflammen, würde es thun, wenn vor einem angreifenden Heer ein Chor von vier bis fünfhundert Inſtrumenten ein feuriges Tonſtük ſpielte, und wenn dieſes mit dem Geſang des Heeres ſelbſt abwechſelte, oder ihn begleitete. Unbegreiflich iſt es, da ſchlechterdings kein kräftigeres Mittel iſt, den Muth anzufeuren, als der Geſang, daß man es, da es einmal eingeführt geweſen, wieder abgeſchafft hat. Einem verſtändigen Tonſetzer würde es leicht werden, den beſondern Charakter ſolcher Stüke zu treffen, und das, was ſie in Anſehung der Regeln des Satzes beſonders haben müßten, zu beſtimmen. Der Saz ſolcher Stüke würde durch ungleich weniger Regeln eingeſchränkt ſeyn, als der für Tonſtüke, wo jede Kleinigkeit in einzelen Stimmen ſchon gute oder ſchlechte Würkung thun kann. Ich habe zu meiner eigenen Verwunderung erfahren, daß die unregelmäßigſte Muſik, die möglich iſt, da hundert unwiſſende Türken, jeder mit ſeinem Inſtrument nach Gutdünken geleyert, oder geraſet hat, worin nichts ordentliches war, als daß eine Art Trommel dieſes Geräuſch nach einem Takt abmaaß, — daß dieſe Muſik, beſonders in einiger Entfernung, mich in lebhafte Empfindung geſetzt hat.

Zweytens, zu wichtigen Nationalgeſängen, und überhaupt zu politiſchen Feyerlichkeiten, zu denen ſich ein beträchtlicher Theil der Einwohner einer Stadt verſammelt. Dergleichen ſind Huldigungen, Begräbniſſe verſtorbener wahrer Landesväter, Feſte zum Andenken großer Staatsbegebenheiten, und andere Nationalfeyerlichkeiten, die zum Theil aus dem Gebrauch gekommen, aber wieder eingeführt zu werden verdienten. Dabey könnte die Muſik, wenn nur die Einrichtungen ſolcher Feſte von Kennern der Menſchen angegeben würden, von ausnehmend großer Würkung ſeyn. Aber das Wichtigſte wäre, wenn dabey Geſänge vorkämen, die entweder das ganze Volk, oder doch nicht gemiethete Sänger, ſondern aus gewiſſen Ständen dazu ernannte, und durch die Wahl geehrte Bürger anſtimmten. Man ſtelle ſich bey den römiſchen Säcularfeſten, das ganze römiſche Volk, den Herren der halben Welt mit dem Senat und dem Adel an ſeiner Spitze, in feyerlichem Aufzuge vor, denn zwey Chöre der edelſten Jünglinge und Jungfrauen, die abwechſelnd ſingen: ſo wird man begreifen, daß nichts möglich iſt, wodurch der wahre patriotiſche Geiſt in ſtärkere Flammen könne geſetzt werden, als hier durch Muſik, und damit verbundene Poeſie geſchehen kann. Da wäre es der Mühe werth, daß die größten Tonſetzer gegen einander um den Vorzug ſtritten; und dieſes wären Gelegenheiten, ſie in das Feuer der Begeiſterung zu ſetzen, und die volle Kraft der Muſik anzuwenden. Aber unſer durch ſubtiles und alles zergliederndes Nachdenken ſich von der Einfalt der Natur und der geraden Richtung der durch feine Vernunftſchlüſſe verfeinerten Empfindung, entfernende Geſchmak, überläßt dergleichen Feſte den noch halb wilden, aber eben darum mehr Nationalgeiſt beſitzenden Völkern. Es iſt zum Theil dem Mangel ſolcher feyerlichen Anwendungen der Muſik zuzuſchreiben, daß man gegenwärtig die großen Würkungen nicht mehr begreifen kann, welche die Muſik der Griechen, nach dem ſo einſtimmigen Zeugniß ſo vieler Schriftſteller, gethan hat.

Drittens kann die Muſik bey dem öffentlichen Gottesdienſt ſehr vortheilhaft angewendet werden, und iſt auch von alten Zeiten her dazu angewendet worden. Aber — wir können es nicht verhehlen — in den proteſtantiſchen Kirchen geſchiehet es meiſtentheils auf eine armſelige Weiſe. Schon einige der wichtigſten geiſtlichen Feyerlichkeiten haben den Charakter öffentlicher, das ganze Volk in einer unzertrennlichen Maſſe intereſſirender Feſte, verloren; jeder ſieht dabey nur auf ſich ſelbſt, als wenn ſie nur für ihn allein wären, und dieſes Kleinfügige herrſcht auch nur gar zu oft in der Kirchenmuſik, und in der dazu dienenden geiſtlichen Poeſie. Dadurch wird ſie oft zur Schande unſers Geſchmaks zu einer beynahe theatraliſchen Luſtbarkeit, und oft, wo es noch recht wohl geht, zu einer Andachtsübung, wie die ſind, die jeder für ſich vornehmen kann. Wir haben aber über die Kirchenmuſik, und einige beſondere Arten derſelben, in eigenen Artikeln geſprochen *).

Dieſes ſind die verſchiedenen Gelegenheiten, da die Muſik zu öffentlichem Behuf kann angewendet werden. Daß wir die theatraliſche Muſik nicht dahin rechnen, kommt daher, daß die Schauſpiele ſelbſt, wie ſchon anderswo erinnert worden, den Charakter öffentlicher Veranſtal-

tungen

---

*) S. Choral; Kirchenmuſik; Motette; Oratorium.

tungen verloren haben. Man beſucht ſie zum Zeitvertreib, oder allenfalls um ſich blos für ſich ſelbſt jeder nach ſeinem beſondern Geſchmak zu ergözen, und ohne ſeine Empfindungen aus der Maſſe des vereinigten Eindruks zu verſtärken, ohne Eindrüke zu erwarten, die auf das Allgemeine des geſellſchaftlichen Intereſſe abzielen. Was übrigens von dieſem Zweige der Muſik hier könnte geſagt werden, findet ſich in einem beſondern Artikel *).

Von dem Privatgebrauch der Muſik kommt zuerſt die in Betrachtung, die für geſellſchaftliche Tänze gemacht wird. Das was über die Tänze ſelbſt anderswo geſagt wird **), dienet auch den Werth und den Charakter der dazu gehörigen Tonſtüke zu beſtimmen. Es beſtehet eine ſo natürliche Verbindung zwiſchen Geſang und Tanz, daß man beyde unzertrennlich vereiniget bey allen noch rohen Völkern antrifft, wo die Kunſt noch in der Kindheit liegt. Daher läßt ſich vermuthen, daß dieſes die älteſte Anwendung der Muſik ſey. Sie dienet freylich nicht, wie öffentliche Muſik, die großen auf das Allgemeine, oder auf erhabene Gegenſtände abzielenden Kräfte der Seele in Bewegung zu ſetzen. Aber da die mit übereinſtimmender körperlichen Bewegung begleitete Muſik lebhaften Eindruk macht, der Tanz aber ſehr ſchiklich iſt, mancherley leidenſchaftliche und ſittliche Empfindungen zu erweken, ſo wird dieſe Gattung der Muſik nicht unwichtig, und könnte beſonders auch zu Bildung der Gemüther angewendet werden. Es iſt auch weder etwas geringes noch etwas ſo leichtes, als ſich mancher einbildet, eine vollkommene Tanzmelodie zu machen. Vollkommen aber wird ſie nicht blos dadurch, daß Bewegung, Takt und Rhythmus dem Charakter des Tanzes angemeſſen ſind, ſondern auch durch ſchildernde muſikaliſche Gedanken oder Säze, die die Art und den Grad der Empfindung, die jedem Tanz eigen ſind, wol ausdrüken. Darum gehört ſo viel Genie und Geſchmak hiezu, als zu irgend einer andern Gattung.

Hiernächſt iſt die Anwendung der Kunſt auf geſellſchaftliche und auf einſam abzuſingende Lieder zu betrachten. Da ſolche Lieder, wie ausführlich gezeiget worden iſt *), von ſehr großer Wichtigkeit ſind, ſo iſt es auch die dazu dienliche Muſik. Die Geſänge, wodurch Orpheus wilden, oder doch ſehr rohen Menſchen Luſt zu einem wolgeſitteten Leben gemacht hat, waren nur Lieder, und allem Anſehen nach ſolche, wo mehr natürliche Annehmlichkeit, als Kunſt, herrſchte. Ich meinerſeits wollte lieber ein ſchönes Lied, als zehen der künſtlichſten Sonaten, oder zwanzig rauſchende Concerte gemacht haben. Dieſe Gattung wird zu ſehr vernachläßiget; und es fehlet wenig, daß Tonſezer, die durch Ouvertüren, Concerte, Symphonien, Sonaten und dergleichen, ſich einen Namen gemacht haben, nicht um Vergebung bitten, wenn ſie ſich bis zum Lied, ihrer Meynung nach, erniedriget haben. So ſehr verkehrte Begriffe hat mancher von der Anwendung ſeiner Kunſt.

In die lezte Stelle ſezen wir die Anwendung der Muſik auf Concerte, die blos zum Zeitvertreib und etwa zur Uebung im Spielen angeſtellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräuſch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beſchäfftigendes Geſchwätz vorſtellen. Dieſes iſt aber gerade das Fach, worin ziemlich durchgehends am meiſten gearbeitet wird. Es ſey ferne, daß wir die Concerte, worin Spieler ſich in dem richtigen und guten Vortrag üben, verwerfen. Aber die Concerte, wo ſo viel Liebhaber ſich zuſammen drängen, um ſich da unter dem Geräuſche der Inſtrumente der langen Weile, oder dem freyen Herumirren ihrer Phantaſie zu überlaſſen, wo man die Fertigkeit der Spieler oft ſehr zur Unzeit bewundert; — wo man Spieler und bisweilen auch Sänger durch übel angebrachte Bravos von dem wahren Geſchmak abführet, und in Tändeleyen verleitet: — doch es iſt beſſer hievon zu ſchweigen. Denn der Geſchmak an ſolchen Dingen iſt vielleicht unwiederruflich entſchieden. Dieſes wird freylich manchem Virtuoſen beleidigend vorkommen. Da er würklich ein groſſes Vergnügen an ſolchen Sachen findet, wird er kaum begreifen, daß nicht jedermann daſſelbe empfindet. Wir wollen ihm ſeine Empfindung nicht ſtreitig machen; aber die wahre Quelle deſſelben wollen wir ihm mit den Worten eines Mannes von groſſer Urtheilskraft entdeken. „Das Vergnügen, ſagt er, welches der Virtuoſe empfindet, indem er Concerte nach dem dunkeln heutigen Geſchmak höret, iſt nicht jenes natürliche Vergnügen, das durch die Melodie oder Harmonie der Töne erweket wird, ſondern ein Vergnügen von der Art deſſen, das wir empfinden, indem wir die unbegreiflichen Künſte der Luftſpringer und Seiltänzer ſehen, die ſehr ſchwere Sachen machen *).“

---

*) S. Oper.

**) S. Tanz.

*) S. Lied.

Doch wollen wir die Sache nicht ſo weit treiben, wie Plato, der alle Muſik, die nicht mit Geſang und Poeſie begleitet iſt, verwirft *). Auch ohne Worte kann ſie Würkung thun, ob ſie gleich erſt alsdenn ſich in der gröſten Würkung zeiget, wenn ſie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunſt anwendet.

Daß die Muſik überhaupt alle andern Künſte an Lebhaftigkeit der Kraft übertreffe, iſt bereits angemerkt, auch der Grund davon angezeiget worden. Aber auch blos durch die Erfahrung wird dieſes genug beſtätiget. Man wird von keiner andern Kunſt ſehen, daß ſie ſich der Gemüther ſo ſchnell und ſo unwiderſtehlich bemächtiget, wie durch die Muſik geſchieht. Um der allgewaltigen Würkung der ehemaligen Päane der Griechen, oder eines bloſſen unordentlichen Freudengeſchreyes, nicht zu erwähnen, braucht man nur einmal eine in Poeſie, Geſang, Harmonie und Vortrag vollkommene Arie, oder ein ſolches Duett in einer Oper gehöret zu haben. Indem Salimbeni ein ſolches Adagio ſang, ſtanden einige tauſend Zuhörer in einer ſtaunenden Entzükung, als wenn ſie verſteinert wären. Wir wollen hierüber die Beobachtungen eines der erſten Köpfe unſers Jahrhunderts anführen

„Da ich ſie ſingen hörte, ſagt er, bemächtigte ſich allmählig eine nicht zu beſchreibende Wolluſt meiner ganzen Seele. — Bey jedem Worte ſtellete ſich ein Bild in meinem Geiſte, oder eine Empfindung in meinem Herzen dar. — Bey den glänzenden Stellen, voll eines ſtarken Ausdruks, wodurch die Unordnung heftiger Leidenſchaften gemahlt, und zugleich würklich erregt wird, verlor ſich bey mir die Vorſtellung von Muſik, Ge-

---

*) S. Letter to Lord K. in Franklins Experiments and obſerv. on Electricity, S. 467.

*) De Leg. L. II.

ſung und Nachahmung gänzlich. Ich glaubte die Stimme des Schmerzens, des Zorns, der Verzweiflung ſelbſt zu hören; ich dachte, jammernde Mütter, betrogene Verliebte, raſende Tyrannen zu hören, und hatte Mühe, bey der großen Erſchütterung, die ich fühlte, auf meiner Stelle zu bleiben. — Nein, ein ſolcher Eindruk iſt niemals halb; man fühlet ihn entweder gar nicht, oder man wird außer ſich geriſſen; man bleibet entweder ohne alle Empfindung, oder man empfindet unmäßig; entweder höret man ein blos unverſtändliches Geräuſch, oder man empfindet einen Sturm von Leidenſchaft, der uns fortreißt, und dem die Seele zu widerſtehen unvermögend iſt *)."

Diejenigen, die an den Erzählungen von den wunderbaren Würkungen der Muſik, die wir bey den alten Schriftſtellern antreffen, zweifeln, haben entweder nie eine vollkommene Muſik gehört, oder es fehlet ihnen an Empfindung. Man weiß, daß die Lebhaftigkeit der Empfindungen von dem Spiel der Nerven, und dem ſchnellen Laufe des Geblütes herkommet; daß die Muſik würklich auf beyde würke, kann gar nicht geläugnet werden. Da ſie mit einer Bewegung der Luft verbunden iſt, welche die höchſt reizbaren Nerven des Gehörs anreizt, ſo würket ſie auch auf den Körper; und wie ſollte ſie dieſes nicht thun, da ſie ſelbſt die unbelebte Materie, nicht blos dünne Fenſter, ſondern ſogar feſte Mauern erſchüttert **)? Warum ſollte man alſo daran zweifeln, daß ſie auf empfindliche Nerven eine Würkung mache, die keine andere Kunſt zu thun vermag, oder daß ſie vermittelſt der Nerven eine zerrüttete, fiebriſche Bewegung des Geblütes in Ordnung bringen könne, und wie wir in den Schriften der pariſiſchen Academie der Wiſſenſchaften finden, einen Tonkünſtler von dem Fieber ſelbſt befreyt habe? Wer Erzählungen von außerordentlichen Würkungen der Muſik zu leſen verlanget, findet davon eine Sammlung in des Bartolini Werke von den Flöten der Alten. Es iſt gewiß nicht alles Fabel, was die griechiſche Tradition vom Orpheus ſagt, der die Griechen durch Muſik aus ihrer Wildheit ſoll geriſſen haben. Was für ein ander Mittel könnte man brauchen, ein wildes Volk zu einiger Aufmerkſamkeit, und zur Empfindung zu bringen. Alles, was zur Befriedigung der körperlichen Bedürfniſſe gehört, hat ein ſolches Volk gemeiniglich; Vernunft aber und Ueberlegung dem zuzuhören, der mit ihm von Sitten, von Religion, von geſellſchaftlichen Einrichtungen ſprechen wollte, hat es nicht. Auch kann man es durch Verſprechung größern Ueberfluſſes nicht reizen. Poeſie und Beredſamkeit vermögen nichts auf daſſelbe; auch nicht die Mahlerey, an der es höchſtens ſchöne Farben betrachten würde, die nichts ſagen: aber Muſik dringet ein, weil ſie die Nerven anreizt; und ſie ſpricht, weil ſie beſtimmte Empfindungen erweken kann. Darum ſind jene Erzählungen völlig in der Wahrheit der Natur, wenn ſie auch hiſtoriſch falſch ſeyn ſollten.

Bey dieſem augenſcheinlichen Vorzug der Muſik über andere Künſte, muß doch nicht unerinnert gelaſſen werden, daß ihre Würkung mehr vorübergehend ſcheinet, als die Würkung andrer Künſte. Das was man geſehen, oder vermittelſt der Rede vernommen hat, es ſey, daß man es geleſen, oder gehört habe, läßt ſich eher wieder ins Gedächtniß zurükrufen als bloße Töne. Darum können die Eindrüke der Mahlerey und Poeſie wiederholt werden, wenn man die Werke ſelbſt nicht hat. Alſo müſſen die Werke der Muſik, die daurende Eindrüke machen ſollen, oft wiederholt werden. Hingegen, wo es um plözliche Würkung zu thun iſt, die nicht fortdaurend ſeyn darf, da erreicht die Muſik den Zwek beſſer, als alle Mittel, die man ſonſt anwenden könnte.

---

*) Rouſſeau dans la Julie T. I. p. 48.

**) Man ſehe hierüber die beſondern Beobachtungen, die Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de Muſique im Artikel Muſik geſammelt hat.

Aus allen dieſen Anmerkungen folget, daß dieſe göttliche Kunſt von der Politik zu Ausführung der wichtigſten Geſchäffte könnte zu Hülfe gerufen werden. Was für ein unbegreiflicher Frevel, daß ſie blos als ein Zeitvertreib müßiger Menſchen angeſehen wird! Brauchte man mehr als dieſes, um zu beweiſen, daß ein Zeitalter reich an Wiſſenſchaft und mechaniſchen Künſten, oder an Werken des Wizes, und ſehr arm an geſunder Vernunft ſeyn könne?

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Muſik die älteſte aller ſchönen Künſte ſey: ſie iſt mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir ſie auch bey allen Völkern, und bey ſolchen, die ſonſt von keiner andern Kunſt etwas wiſſen, an. Es wäre alſo ein einfältiges Unternehmen, in der Geſchichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzuſuchen. Jedes Volk kann ſich rühmen ſie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es ſeyn, die völlige Geſchichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben. Es iſt aber nicht daran zu denken, daß dieſe Geſchichte auch nur einigermaaßen könnte gegeben werden. Denn die Nachrichten der Griechen, die einzige Quelle, woraus man ſchöpfen könnte, wenn ſie weniger trübe wäre, ſind gar ſehr unzuverläſſig.

Ohne Zweifel hatte man ſchon ſeit langer Zeit ſehr ſchöne Geſänge gehabt, ehe es irgend einem Mann von ſpeculativem Genie eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derſelben genommen worden, durch Regeln, oder Verhältniſſe zu beſtimmen, und feſte zu ſezen. Es iſt vergeblich zu unterſuchen, wie die Griechen auf ihre verſchiedene Tonleitern gekommen ſind, und woher die dreyerley Gattungen derſelben, die enharmoniſche, chromatiſche und diatoniſche entſtanden ſeyen. Die Empfindung allein bildete die erſten Geſänge in den Kehlen empfindſamer Menſchen. Dieſe waren nach dem mehr oder weniger lebhaften Charakter des Sängers, nach der Stärke der Empfindung, und dem Grad der Feinheit, oder Beugſamkeit der Werkzeuge der Stimme, in einem rauheren oder ſanftern Ton, in gröſſern oder kleinern Intervallen. Andere dadurch gerührt, verſuchten auch zu ſingen, und ahmeten dem erſten nach, oder fielen wegen der Uebereinſtimmung der Charaktere auf dieſelben Tonarten, an welche ſich allmählig das Ohr derer, die ihnen zuhörten, gewöhnte. Daher kam es, daß von den verſchiedenen griechiſchen Stämmen, jeder ſeine eigene Modulation hatte, und daß Tonleitern von verſchiedenen Gattungen eingeführt wurden. Erſt lange hernach wurden ſie feſtgeſezt, und durch Berechnung ihrer Verhältniſſe genau beſtimmt. Der würde ſehr irren, der die ſogenannten Genera und Modos der Griechen für Werke des Nachdenkens und einer methodiſchen Erfindung hielte. Wollte man noch mehr natürliche Tonleitern und Arten zu moduliren haben, als uns izt bekannt ſind, ſo dürfte man ſich nur die Geſänge der zahlreichen aſiatiſchen Völker bekannt machen, die noch keine geſchriebene Muſik haben.

ben. Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie nach keiner uns bekannten Tonleiter gehen; obgleich bisweilen Reiſende uns ſolche Geſänge nach unſerm diatoniſchen Geſchlecht aufgeſchrieben haben. Denn ſchon in Spanien, in dem mittäglichen Frankreich, in Italien, und an den Gränzen der Wallachey, höret man, wie ich von kunſtverſtändigen Männern von feinem Gehör verſichert worden, Geſänge, die nach keiner unſrer Tonleitern können geſchrieben werden.

Die Erfindung der Abmeſſung der Töne durch Zahlen, ſchreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras zu; die Umſtände, die man davon erzählt, ſind bekannt: andere erzählen mit noch wahrſcheinlichern Umſtänden etwas ähnliches von dem Künſtler Glaucus. Ein gewiſſer Hippaſus ſoll viel gleichgroße, in der Dike ungleiche eherne Teller gedrechſelt haben, deren harmoniſchen Wolklang Glaucus zuerſt ſoll bemerkt, und in ſeinen Urſachen unterſucht haben *).

Ueber die eigentliche Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik ſind von den Neuern erſtaunlich viel Unterſuchungen angeſtellt worden, aus denen allen eben kein helles Licht hervorgekommen iſt. Man findet in den griechiſchen Schriftſtellern, die beſonders über die Muſik geſchrieben haben, nicht nur an verſchiedenen Stellen undurchdringliche Finſterniß, ſondern auch ganz offenbare Widerſprüche. Wir wollen uns alſo bey dieſer Materie nicht vergeblich aufhalten: wer begierig iſt, ſie näher zu unterſuchen, den verweiſen wir auf die alten Schriftſteller über die Theorie der Muſik, die Meibom in einer Sammlung herausgegeben hat, auf den Claudius Ptolemäus und auf die Abhandlungen verſchiedener Gelehrten, welche in der Sammlung der Schriften der franzöſiſchen Academie der ſchönen Wiſſenſchaften verſchiedentlich zerſtreut angetroffen werden. Vor nicht gar langer Zeit hatte der Pater Gerbert, damals Bibliothecarius des Benediktiner Cloſters zu St. Blaſi, eine Reiſe, in der Abſicht Entdekungen über die Geſchichte der Muſik zu machen, unternommen. Er ſchrieb im Jahr 1763 aus Wien an jemand hievon folgendes: Scias me utile admodum iter ſuſcipere pro hiſtoria Muſicae praeſertim graecae, repertis nonnullis auctoribus ineditis ac *ſpeciminibus notarum muſicarum per duodecim ſaecula continua ſerie*, genere quodam Palaeographiae. Ob wir daher etwas Zuverläßigeres, als man bis itzt gehabt, zu erwarten haben, ſteht dahin.

Nach einer Tradition, die durch eine lange Reihe von Jahrhunderten bis auf uns gekommen iſt, haben wir, in den noch itzt gebräuchlichen Kirchentonarten die meiſten Modos Muſicos der Griechen. Wenn man das, was die Alten von dem Charakter dieſer Tonarten ſagen, mit dem vergleicht, was noch itzt ein geübtes Ohr dabey empfindet, ſo iſt es nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, daß die Sache würklich ſo ſey. Ob aber einige in Schriften aufbehaltene Geſänge der Alten, die man glaubt entziffert zu haben, itzt noch ſo können geſungen werden, wie ſie ehemals würklich geſungen worden, daran finde ich Gründe genug zu zweifeln. Daß aber einige noch itzt in katholiſchen Kirchen übliche Geſänge ein hohes Alter von tauſend Jahren und darüber haben, iſt nicht unwahrſcheinlich.

Bey allen dieſen Ungewißheiten hat man kein Recht zu zweifeln, daß die alten Griechen, die die andern ſchönen Künſte auf einen ſo hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haden, nicht auch dieſe in ihrer vollen Stärke und Schönheit ſollten beſeſſen haben; beſonders, da ſie ſo große Liebhaber des Geſanges waren. Freylich mögen die griechiſchen Geſänge eben ſo ſehr von den heutigen unterſchieden geweſen ſeyn, als Homers Epopöen oder Pindars Oden von den heutigen Heldengedichten und Oden verſchieden ſind. Ob aber unſre Art jener vorzuziehen ſey, iſt eine andre Frage.

---

*) Zenob. paroem. Cent. II. 91.

Gewiß iſt dieſes, daß die Geſänge der Alten weit einfacher geweſen ſind, als unſere Opernarien; und aller Wahrſcheinlichkeit nach haben die Alten die vielſtimmige Muſik, da eine Hauptſtimme blos der Harmonie halber von andern Stimmen begleitet wird, nicht gekannt, noch weniger die Geſänge, die aus vielen würklich ſingenden Stimmen beſtehen, wie unſre vierſtimmigen Choräle ſind.

Daß wir durch Einführung der begleitenden Harmonie viel gewonnen haben, ſcheinet Rouſſeau ohne guten Grund zu läugnen. Wenn nur das Rauſchen der Harmonie den Geſang nicht verdunkelt, ſo dienet ſie ungemein den Charakter und Ausdruk eines Stüks zu verſtärken. Aber unſere Coloraturen, Paſſagen, Cadenzen und viele Lieblingsgänge unſrer künſtlichen Sänger und Spieler, würde der Grieche aus der guten Zeit ſicherlich verachtet haben, wenn er ſie auch gehört hätte.

Freylich klagen auch ſchon einige ſpätere Schriftſteller unter den Alten über den Verfall ihrer Muſik, den Ueppigkeit und bloße Wolluſt des Gehörs ſollen verurſachet haben. Was von der Beredſamkeit angemerkt worden, daß ſie allmählig geſunken ſey, nachdem man nicht mehr aus würklicher Nothwendigkeit zu überreden, ſondern aus Nachahmung und in der Abſicht für einen ſchönen Geiſt gehalten zu werden, mehr ſchöne, als nachdrükliche Reden gemacht hat, kann auch auf die Muſik angewendet werden. Die Begierde blos zu gefallen führet nothwendig auf tauſend Abwege, weil bald jeder Menſch ſeine eigene Liebhaberey hat: aber der Vorſatz zu rühren, dieſe oder jene beſtimmte Leidenſchaft zu erweken, führet ſicher. Denn in jedem beſondern Fall iſt nur ein Weg, der mitten in das Herz führt. Wenn der Tonſetzer ſich vornimmt ein verliebtes Verlangen, oder eine lebhafte Freude, oder ſchmerzhafte Traurigkeit auszudrüken, ſo weiß er, worauf er zu arbeiten hat.

Es wird alſo der Muſik, die in den ſchönſten Zeiten Griechenlands in ihrer Art ſo vollkommen mag geweſen ſeyn, als irgend eine andere der ſchönen Künſte, auch bey der Ausartung des griechiſchen Geſchmaks nicht beſſer gegangen ſeyn, als dieſen; und es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß ſie allmählig von ihrem erſten Zwek abgeführt, und blos zur Beluſtigung müßiger Menſchen gebraucht, dadurch aber mit willkührlichen und unnützen Zierrathen überladen worden. Man hat deutliche Spuren, daß ſie in dieſem Zuſtande geweſen ſey, als man anfieng ſie zum Gebrauch des öffentlichen Gottesdienſtes in den chriſtlichen Kirchen einzuführen. Dadurch iſt ſie zwar von allen ausſchweifenden Zierrathen und von der theatraliſchen Ueppigkeit wieder gereiniget, vermuthlich aber auch einiger wahrer Schönheiten beraubet worden. Denn in jenen Zeiten, da der gute Geſchmak überhaupt beynahe gänzlich erloſchen war, konnte es nicht anders ſeyn, als daß auch die Muſik von der allgemeinen Barbarey angeſtekt werden mußte. Sie wird, wie die Wiſſenſchaften, blos in den Händen unwiſſender und des Nachdenkens ungewohnter Mönche geblieben ſeyn, wo ſie nothwendig ihre beſte Kraft verlieren mußte.

Doch iſt in dieſen finſtern Zeiten, durch Erfindung einiger blos zum äuſſerlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel, der Grund zu einer nachherigen groſſen Verbeſſerung gelegt worden. In dem eilften Jahrhundert erfand ein Benediktiner Mönch, **Guido von Arezzo**, wie man durchgehends dafür hält, das Linienſyſtem, um die Töne, die vorher blos durch Buchſtaben, die man über die Sylben ſezte, angedeutet wurden, durch die verſchiedene Lage auf demſelben, nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieſer höchſtglüklichen Erfindung entſtund nachher, durch allmählige Zuſäze und Verbeſſerungen, die izt übliche Art die Töne in Noten zu ſchreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach ſeiner Höhe und Tiefe, ſondern auch nach ſeiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine ſehr bequeme Weiſe kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonſtüks erſtaunlich erleichtert, und eben darum auch die Muſik ſelbſt in ihren weſentlichen Theilen befördert hat. Im vierzehnten Jahrhundert ſoll die Art ein Tonſtük durch Noten zu bezeichnen, durch einen franzöſiſchen Doktor der freyen Künſte, **Jean de Meurs** oder **de Muris** noch mehr vervollkommnet worden ſeyn. Wenigſtens ſchreibet man ihm die Erfindung der verſchiedenen Formen der Noten, wodurch die Dauer der Töne angezeiget wird, zu; woran aber **Rouſſeau**, wie es ſcheinet, nicht ohne guten Grund, zweifelt. Es ſcheinet aber, daß die Erfindung der Noten, und deſſen, was ſonſt zum Schreiben der Tonſtüke gehöret, erſt in dem nächſt verfloſſenen Jahrhundert ihre Vollkommenheit erreicht habe.

Von andern allmähligen Verbeſſerungen der Kunſt, in Abſicht auf das Weſentliche derſelben, wird man nicht eher richtig urtheilen können, bis ein Mann, der dazu hinlängliche Kenntniß hat, eine Sammlung auserleſener Geſänge aus verſchiedenen Zeiten, nach der izigen Art in Noten geſchrieben, herausgeben wird, damit ſie mit Fertigkeit können geſungen, und folglich richtig beurtheilet werden. Die oben angeführte Nachricht des P. **Gerberts** läßt uns hierüber nicht ganz ohne Hoffnung. Am ſicherſten aber wäre dieſe Arbeit von dem berühmten **Pater Martini** in Bologna zu erwarten. Was wir von der Beſchaffenheit der Muſik in den mittlern Zeiten noch wiſſen, betrifft faſt allein den Kirchengeſang. Von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man ſehr wenig; und doch würde man uns auch ſolche vorlegen müſſen, wenn wir von der Beſchaffenheit der ältern Muſik überhaupt ein Urtheil zu fällen hätten.

Es ſcheinet, daß man bis ins ſechszehnte Jahrhundert die diatoniſche Tonleiter der Alten, in Abſicht auf das Harmoniſche darin, ohne andere Veränderung als den weitern Umfang in der Höhe und Tiefe, beybehalten habe: und in Abſicht auf die Modulation iſt man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf dieſelbe Zeit ſtehen geblieben. Erſt in erwähntem Jahrhundert ſcheinet der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführet worden zu ſeyn, wodurch jeder Ton in ſeinen Intervallen, den andern ohngefähr gleich gemacht worden. Ehe dieſe halbe Töne eingeführet worden, konnte man nicht anders, als nach den ſogenannten Kirchentönen*) modu-

---

*) S. Tonarten der Alten.

moduliren. Spielte man in der joniſchen Tonart, oder nach iziger Art zu ſprechen aus C, ſo war es nothwendig C dur, weil das C keine weiche Tonleiter hatte, ſo wenig als aus A, oder der äoliſchen Tonart, nach einer harten Tonleiter konnte geſpielt werden. Doch iſt bis izt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen vier und zwanzig Tonarten, ſo neu ſie auch iſt, nicht beſtimmt. Vermuthlich ſind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, ſondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch ſind die chromatiſchen und enharmoniſchen Gänge in die Muſik eingeführt, und daher iſt auch die Mannichfaltigkeit der Modulationen vermehrt worden. In gedachtem ſechszehnten Jahrhundert haben Zarlino und Salinas das meiſte zum Wachsthum der Muſik beygetragen. Es ſcheinet auch, daß der vielſtimmige Saz, und die begleitende Harmonie damals in der Muſik eingeführt worden.

In dem lezverwichenen Jahrhundert hat die Muſik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künſte der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatiſche Verzierungen in den Geſang zu bringen. Dadurch iſt allmählig die ſogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannichfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Muſik aufgekommen. Es iſt nicht zu läugnen, daß nicht dadurch die melodiſche Sprache der Leidenſchaften ungemein viel gewonnen habe. Auf der andern Seite kann man aber auch nicht in Abrede ſeyn, daß von den Verzierungen und den mehrern Freyheiten in Behandlung der Harmonie nach und nach ein ſo großer Mißbrauch iſt gemacht worden, daß die Muſik gegenwärtig in Gefahr ſteht, gänzlich auszuarten. In dem vorigen Jahrhundert und in den erſten Jahren des gegenwärtigen iſt die Reinigkeit des Sazes in Abſicht auf die Harmonie und die Regelmäßigkeit der melodiſchen Fortſchreitungen auf das Höchſte getrieben worden; und es kann nicht geläugnet werden, daß nicht beydes zu dem ernſthaften Kirchengeſang höchſt nothwendig ſey. Beyde werden gegenwärtig von vielen gering geſchäzt, oder gar für unnüze Pedanterey gehalten, wodurch beſonders die Kirchenmuſik und alle andern Gattungen, wo jeder Schritt des Geſanges ausdrükend und bedeutend ſeyn ſoll, ungemein viel leiden. Freylich hat man auch an Feuer, Lebhaftigkeit, und an den mancherley Schattirungen der Empfindung durch die Mannichfaltigkeit der neuern melodiſchen Erfindung, und ſelbſt durch kluge Uebertretung der ſtrengen harmoniſchen Regeln, gewonnen. Aber nur große Meiſter wiſſen dieſe Vortheile zu nuzen.

Daß die Muſik in den neuern Zeiten dem ſchönen und ſehr geſchmeidigen Genie, und der feinen Empfindſamkeit der Italiäner das meiſte zu danken habe, iſt keinem Zweifel unterworfen. Aber auch aus Italien iſt das meiſte, wodurch der wahre Geſchmak verdorben worden, vornehmlich die Ueppigkeit der nichts ſagenden und blos das Ohr kützelnden Melodien, in die Kunſt gekommen. Schwerlich werden die meiſten Ausländer, die in vielen Stüken gegen das deutſche Genie unüberwindliche Vorurtheile haben, unſerer Nation das Recht wiederfahren laſſen, das ihr in Abſicht auf die Muſik gebührt. Sie werden nie mit wahrer Freymüthigkeit geſtehen, daß unſre Bache, Händel, Graun, Haſſe in die Claſſe der Männer gehören, die der heutigen Muſik die größte Ehre machen.

chen. Händel hat, nicht ſeine bewundrungswürdige Kunſt, ſondern blos die Ausbreitung ſeines Ruhmes, dem Zufall zu danken, daß er durch ſeinen Aufenthalt in England den Nationalſtolz dieſer ſonderbaren Nation, intereſſirt hat: hätte er alles gethan, was er würklich gethan hat, ſo würde ſeiner kaum erwähnet werden, wenn blos ſeine Werke, ohne ſeine Perſon nach jenem Lande gekommen wären. Graun, der an Lieblichkeit des Geſanges alle übertrifft, und an Richtigkeit und Reichthum der Harmonie, auch genauer Beobachtung aller Regeln, kaum irgend einem andern nachſteht, iſt außer Deutſchland faſt gar nicht bekannt.

Ueber die Theorie der Kunſt iſt bis itzt, wenn man das, was die Richtigkeit und Reinigkeit der Harmonie, und die Regeln der Modulation betrifft, ausnimmt, wenig beträchtliches geſchrieben worden. Selbſt das, was die Harmonie betrifft, iſt nicht aus zuverläßigen Grundſätzen hergeleitet worden. Das wichtigſte Werk über die Theorie wird ohne Zweifel das ſeyn, was der Berliniſche Tonſetzer Hr. Kirnberger unternommen hat, wenn erſt der zweyte Theil deſſelben wird an das Licht getreten ſeyn*). Schon im erſten Theile iſt die Kenntniß der Harmonie aus dem unbegreiflichen Chaos, worin ſie, nicht in den Tonſtüken großer Meiſter, ſondern in den theoretiſchen Schriften darüber, gelegen hat, in ein helles Licht geſetzt worden. In dieſem ganzen Werke bin ich überall den harmoniſchen Regeln dieſes Mannes, ſo weit ich ſie einzuſehen im Stande war, gefolget. Und hier wird auch der bequemſte Ort ſeyn, überhaupt das Bekenntniß abzulegen, daß das, was ich über dieſe Kunſt hier und da bemerkt habe, aus dem Unterrichte gefloſſen iſt, den mir dieſer in ſeiner Kunſt höchſt erfahrne und ſcharfſinnige Mann, mit ausnehmendem Eifer ertheilt hat.

◆ ◆

Schriften der Alten über die Muſik, und zwar von Griechen: Ariſtoxenus (3630. ἁρμονικῶν στοιχείων l. elementor. harm. lib. III; mit den Harmonicis des Ptolemäus, und dem Ariſtoteliſchen Fragmente, de objecto auditus, lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. Mit dem Manual. Harmon. des Nicomachus, und der Introduct. harm. des Alypius, gr. von Joh. Meurſius, Lugd. Bat. 1616. 4. und im 1ten Bd. der Antiquae Muſ. Auctor. ſeptem, gr. und lat. von Marc. Meibom, Amſtel. 1652. 4. 2 Bd. Erläuterungsſchriften: Il Patritio, ovvero de' Tetracordi Armonici di Ariſtoſſeno, da Erc. Bottrigari, Cav. Bol. Bol. 1593. 4.) — Euklides (3697. 1) Εἰσαγωγὴ ἁρμονική, zuerſt lat. durch G. Valla, unter dem Titel von Cleonidas Harm. Introductori . . . Ven. 1497. f. Unter dem Nahmen des Euklides, gr. und lat. durch Joh. Pena, Lutet. 1557. 4. Von Conr. Daſypodius, mit den übrigen Schriften des Euklides, gr. und lat. Argentor. 1571. 8. Von M. Meibom gr. und lat. bey der vorhin angeführten Ausgabe im 1ten Bd. Amſtel. 1652. 4. Von Dav. Gregory, Oxf. 1703. f. Auch lat. in dem 5ten Bd. N. 8. von Pet. Herigonius Curſ. mathem. Par. 1644. 8. 6 Band. Franzöſ. durch P. Forcadel, Par. 1572. 8. Engliſch, in den Letters . . . upon ſubjects of Litterat. . . . by Ch. Davies, L. 1787. 8. 2 Bde. 1790. 8. 2 Bde. 2) Κατατομὴ κανόνος, bey den Ausgaben des vorher gehenden Werkes; engl. von Davies, a. a. O. Als Erläuter. gehört hieher des Ponthi Euclides explicatus bey deſſen Apiar. univ. Philoſ. mathem. Bon. 1642 und 1645. f.) — Alp-

---

*) Der erſte Theil iſt unter dem Titel: „Die Kunſt des reinen Satzes in der Muſik," herausgekommen.

**Alypius** (J. C. 117. Introd. Muſica, gr. von Joh. Meurſius, Lugd. Bat. 1616. 4. Gr. und lat. von M. Meibom im 1ſten Bd. der angef. Ausg.) — **Ariſtides Quintilianus** (J. C. 117. De Muſica, Lib. III. bey der von M. Meibom beſorgten Ausg. im 2ten Bande.) — **Bacchius** (117. Introductio Artis Muſicae, von Fr. Morell, Lut. 1623. 8. gr. und lat. und im 1ſten Bd. von M. Meibom. Auch hat Merſenne das Werk ſ. Commentar. ad ſex prima Gen. capita, Par. 1623. f. gr. beydrucken laſſen, ſo wie eine franz. Ueberſ. davon beigefügt.) **Gaudentius** (J. C. 120. Introductio harmonica; von Meibom im 1ſten Bd.) — **Nikomachus Geraſenus** (Manualeharmon. L. II. gr. von Joh. Meurſius; gr. und lat. von M. Meibom im 1ſten Bd.) — **Plutarchus** († 120. Um die Folge der, von M. Meibom zugleich herausgegebenen Schriftſteller nicht zu unterbrechen, ſetze ich das Geſpräch von der Muſik erſt hieher. Im Original findet es ſich in den Opuſcul. Ven. 1509. f. gr. Baſ. 1574. f. gr. und in den Werken, ex ed. H. Steph. 1572. 8. 13. Bd. Franc. 1620. f. 2 Bd. ex ed. Reisk. Lipſ. 1774. 8. 10 Bd. ſämmtlich gr. und lat. Ital. von Ant. Gandino, Ven. 1625. f. Franzöſ. durch P. J. Burette, im 10ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Duodezausg. Als Erläuterungen gehören dazu eben dieſes H. Burette Examen du traité de Plut. Obſervations touchant l'hiſt. litt. du traité de Plut. Analyſe du traité de Plut. in dem 11ten Bd. Remarq. ſur le Dial. de Plut. im 13ten Bd. Suite des remarques, im 15ten, 17ten, 16ten Bd. Deux diſſertat. ſervant d'epilogue aux remarq. im 16ten Bd. Supplement aux diſſert. in eben dieſem Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Auch ein Ital. Carlo Valgulio, hat in Plutarchi Dial. de Muſica ad Titum Pyrrhinum, Ven. 1532. 8. geſchrieben. — **Theon von Smyrna** (J. C. 117. Das von ihm übrige Fragment über Arithmetik und Muſik gab Iſm. Bouillaud, unter dem Titel: Th. Sm. eorum quae in Mathem. ad Plat. lectionem utilia ſunt, Expoſitio . . . Lut. 1644. 4. gr. und lat. heraus.) — **Claudius Ptolemäus** (J. Chr. 100–160. Element. harmonic. Lib. III. lat. von Ant. Gogavinus, Ven. 1562. 4. lat. und gr. von Joh. Wallis, mit einem Anhange, de Veterum Harmon. ad hodiernam comparata, Oxon. 1682. 4. und mit dem Commentar des Porphyrius im 3ten Bd. ſeiner Werke, ebend. 1699. fol. Bey eben dieſer Ausg. finden ſich auch die Scholia in Ptol. lib. von Barlaam, einem Mönche aus dem 14ten Jahrh. Und, als Erläuterung kann die Abhandl. des Doni, Del ſintono Didimo o di Tolomeo, im 1ſten Bd. S. 349 u. f. W. und einige Stellen im Salinas, De Muſ. Lib. IV. c. 25. ſo wie mehrere der Letters . . . upon ſubjects of Literat. . . by Ch. Davies, Lond. 1787 und 1790. 8. 2 Bde. angeſehen werden.) — **Lucian** (J. C. 180. Harmonides ſ. Encom. Muſic. in den Werken, als Flor. 1496. f. gr. Ed. pr. Salm. 1619. 8. 2 Bd. gr. und lat. Amſt. ex ed. Graev. 1687. 8. 2 Bd. gr. und lat. ex ed. Reitzii 1743. 4. 4 Bd. gr. und lat. Einzeln, Par. 1550. 4. griech.) — **Mich. Conſt. Pſellus** (1105. Compendium IV Artium, Ven. 1532. 8. gr. Baſ. 1556. 8. gr. u. lat. Lipſ. 1590. 8. gr. und lat. Lugd. Bat. 1647. 8. gr. und lat. Das, was die Muſik angehet, findet ſich einzeln, lat. bey des Lamp. Alardus Schriftchen, de Muſica Vet. Schleuſ. 1638. 12. und deutſch in Mizlers Muſikal. Bibl. Bd. 3. St. 2. S. 171–200.) — Ein Verzeichniß der nicht auf uns gekommenen, griechiſchen Schriften von der Muſik, findet ſich, unter andern, in Fabr. Bibl. gr. Lib. III. c. 10.) — **Man. Bryennius** (J. C. 1320. Ἁρμονικῶν lib. III. bey Joh. Wallis vorhin angeführten Ausgabe des Ptolemäus.) — —

Von Römern: **Martianus Capella** (457. Das 9te Buch ſeines Werkes, de Nuptiis Philologiae et Mercurii, Parm. 1499. f. Ed. pr. Lugd.

bc. ex ed. Grotii 1599. 8. handelt von der Muſik, und findet ſich einzeln in dem 2ten Band der vorhin angezeigten Meibomſchen Ausgabe der ſieben alten Schriftſteller von der Muſik, Amſtel. 1652. 4. Es iſt faſt nichts als Auszug aus dem Werke des Ariſtides Quintilianus; aber methodiſcher und deutlicher, als das Original. Als Erläuter. gehört dazu des Remigius Altiſſodorenſis, oder Remi v. Auxerre, aus dem 9ten Jahrh. Muſica, in der bekannten Gerbertſchen Samml. Bd. 1. S. 63.) — **Aurelius Auguſtinus** († 430. De Muſica Lib. VI. in den verſchiedenen Ausg. ſ. Werke, einzeln, Baſ. 1521. das Werk handelt blos von den metriſchen und rhythmiſchen Regeln der Muſik, und iſt in Frag- und Antworten abgefaßt.) — **Anicius Manl. Torq. Sever. Boethius** (524. De Muſica, Lib. V. in ſeinen Operibus, Baſil. 1570. f. 2 Bd.) — **Aurelius Caſſiodorus** († 575. Inſtitut. Muſicae, in ſeinen Oper. Rothom. 1679. fol. 2 Bd. Ven. 1729. f. 2 Bd. und bey Gerbert, Bd. 1. S. 14.) — **Jord. Nemorarius** (700. In ſ. W. Par. 1503. f. findet ſich eine Arithmetica Muſica, und ein Epit. in Arithm. Boetii.) — Auſſer dieſen handeln noch gelegentlich, unter den alten Schriftſtellern, von der Muſik, und Dingen, die Muſik betreffend, Ariſtoteles, Polybius, Athenäus, Pollux, Vitruvius (vorzüglich im 4ten Kap. des 5ten Buches, De Harmonia ſecundum Ariſtoxeni traditionem, S. 83. Edit. Laet; wozu, ſo wie zu einzeln Stellen des folgenden Kap. M. Meibom, unter mehreren, einen Commentar geliefert hat, welcher ſich, ebend. S. 154. findet.) Macrobius, u. v. a. m. von welchen, unter andern, La Borde in dem 3ten Kap. des 2ten Buches ſ. Eſſai ſur la Muſique, Bd. 3. S. 133 u. f. ein, obgleich unvollſtändiges, und höchſt verwirrtes, und Hr. Forkel, in ſ. Allg. Litterat. der Muſik, S. 44. ein ſehr gutes Verzeichniß geliefert hat. — —

Ueber- und von der Muſik der Alten überhaupt: und zwar vorzüglich von der Muſik der Griechen und Römer: **Lud. Coelius Rhodiginus** oder **Richer** († 1520. In ſ. Lection. antiq. Lib. XXX handelt das 9te Buch, und mehrere Kap. in andern Büchern von der Muſik der Alten, und enthält ſehr gute Erläuter. darüber.) — **Raph. Volaterranus** († 1521. In ſ. Comment. urb. Lib. XXXVIII. Frcft. 1603. fol. handelt das 13te, 15te, 16te, 18te, 19te und 20te Buch von alten Muſikern und Dichtern, und das 35te von muſikal. Inſtrumenten, Tänzern, u. d. m.) — **Andr. Matth. Aquaviva** (Den ſ. Commentar. in Plutar. de virtute morali, Neap. 1526. f. verm. unter dem Titel: Illuſtr. et exquiſit. Diſput. Lib. IV. Helen. 1609. 4. handeln die 22 Kap. des erſten Buches von den Tönen, Tonarten, Syſtemen, Klanggeſchlechtern der Griechen, und beſonders von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Muſik gemacht hat.)— **Fabius Paulinus** (Der größte Theil ſ. Hebdomad. de numero ſeptenar. Lib. VII, Ven. 1589. 4. enthält Erläuter. über muſikal. Begriffe der Alten.) — **Joh. Textor, eh. Raviſius** (Verſch. Kap. des 4ten Buches ſ. Theatr. poet. et hiſtor. Baſ. 1592. 4. handeln von der Muſik und den muſikal. Inſtr. der Alten.)— **Evert. Feith** (In ſ. Antiq. Homer. (ſ. den Art. Homer, S. 641) handelt das 4te Kap. des 4ten Buches, De Muſica.) — **Joh. Selden** (Bey ſ. Ausg. der ſo genannten Arundeliſchen Marmor (ſ. Art. Aufſchrift, S. 236) kommen allerhand Erläuter. über einige Muſiker und muſikal. Inſtrumente der Alten vor.) — **Lambert Alardus** (De veter. Muſica Lib. ſing. . . . Schleuſ. 1636. 12. das Werk beſteht aus 23 Kap.) — **Jul. Ceſ. Scaliger** (In dem 1ten Buche ſ. Poetik wird hin und wieder von der Muſik der Alten gehandelt.) — **Gerh. Joh. Voſſius** (Das 2te und 3te Buch. ſ. Inſtitut. poet. Amſtel. 1647. 4. enthält mancherley von der Muſik der Griechen, in ſo fern ſolche mit der Poeſie, und den theatral. Vorſtellungen verbunden war, Werk ſ. De Artis poet. nat. ac conſtitut. Lib. Amſt. 1647. 4. ſo wie ſ. De Quatuor Art. popul. Lib. ebend. 1650. 4. (Cap. 4. 19. 20. 21. 22.) und ſ. De univ. Matheſ. nat. ac conſtit. Lib. ebend. 1650 handeln a. m. St. von der Muſik der Alten, oder von der Muſik nach griechiſchen Grundſätzen.) — **Joh. G. Ebeling** (Archaeol. Orphic. ſ. Antiquit. Muſicae, Ged. 1657. gehen nur bis aufs J. 3920. und ſind leeres Geſchwätz.) — **Edm. Chilmead** (De Muſica ant. graeca, bey der Ausg. des Aratus, Oxon. 1672. 8.) — **Joh. Phil. Pfeiffer** (Das 6te Kap. des 2ten Buches ſ. Antiquit. Graec. Regiom. 1689. 4. handelt von der Muſik der Griechen.) — **Rene Ouvrad** (Ihm wird eine Hiſtor. Muſic. apd. Hebr. Graecos et Romanos zugeſchrieben, von welcher ſich aber nirgends beſtimmte Nachrichten finden.) — **Cl. Franc. Fraguier** (Examen d'un paſſage de Platon ſur la Muſique, im 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Deutſch im 2ten Bde. von Marpurgs hiſtor. krit. Beytr. S. 45. Eine mißverſtandene Stelle im Plato, De Leg. Lib. VII. S. 657. C. vergl. mit dem Protagoras, S. 189. Ed. Fic. Lugd. B. 1590. f. hat den Verf. verleitet, den Alten die Kenntniß unſrer Harmonie zuzuſchreiben.) — **P. J. Burette** (Außer den, bereits angef. Erläuter. über die Schrift des Plutarch, finden ſich von ihm in den Mem. et Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. eine Diſſert. ſur la Symph. des Anc. Bd. 5. S. 151. Diſſertat. où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Muſ. des Anc. ne prouvent point qu'elle fut auſſi parfaite à la nôtre; Diſſert. ſur le Rhythme de l'anc. Muſique; Diſſert. ſur la Melopée de l'anc. Muſique; Addit. à la Diſſert. ſur la Melopée, ebend. im 7ten Bde. S. 205 u. f. Diſc. dans lequel on rend compte de divers ouvrages mod. touchant l'anc. Muſique, im 10ten Bde. (gegen die, in der Folge vorkommenden Schriften des Chateauneuf und Bougeant) Nouv. reflex. ſur la Symphonie des Anc. im 11ten Bde. der Duodezausg.) — **Abt Chateauneuf** (Dial. ſur la Muſ. des Anc. Par. 1725. 12. mit einer Vorrede von Morabin, und im 5ten Bde. der Bibl. franç.) — **Ungen.** (Obſervat. ſur la Muſique, la Lyre et la flute des Anc. im 5ten Bd. der Bibl. franç.) — **Guill. Hyac. Bougeant** (Nouv. Conjectures ſur la Muſ. des Grecs et des Latins, in den Mem. de Trev. Jul. 1725.) — **Lamb. Bos** (In ſ. Antiq. graec. praec. atticar. Deſcript. Fran. 1714. 12. Lipſ. 1767. 8. handeln verſch. Kap. von den griech. Spielen, der gr. Muſik, und gr. Inſtrumenten.) — Was **Ch. Rollin** in ſ. Hiſt. Anc. Liv. II, ch. 6. von der Muſik der Alten ſagt, findet ſich Deutſch von G. Venzky, im 3ten Bd. S. 636. der Mitzleriſchen Bibl. — **Angel Mar. Ricci** (Von ſ. Diſſert. homer. Flor. 1741. 4. handelt eine de Achille Cithara canente, veterique Graec. Muſ. und eine de Muſica virili et effeminata graecor.) — **Montucla** (In ſ. Hiſt. des Mathematiques, Par. 1758. 4. 2 Bde. findet ſich eine kurze, aber ſehr ſchöne Geſch. der griech. Muſik.) — **J. Jortin** (Letter concerning the Muſik of the Anc. bey der 3ten Ausg. von Aviſons Eſſ. on muſical Expreſſion, und auch in des erſtern Tracts, Lond. 1790. 8. 2 Bde.) — **Rouſſier** (Mem. ſur la Muſ. des Anciens, où l'on expoſe le princ. des proport. authentiques, dites de Pythagore, et de divers ſyſtemes de Muſ. chez les Grecs, les Chinois et les Egypt. Avec un Parallele entre le Syſt. des Egypt. et celui des Mod. Par. 1770. 4. Vielleicht das beſte und bündigſte Werk über die alte Muſik.) — **Abt Barthelemi** (Entretiens ſur l'état de la Muſique grecque vers le milieu du IV Siecle avant l'Ere vulgaire, P. 1777. 8. Der Unterr. ſind zwey; die erſte handelt Des ſons, des accords, des genres, des modes, maniere de ſolfier, des notes, du rhythme; die zweyte, de la partie morale de la Muſique: Bey aller Gründlichkeit doch einſeitig zum Vortheil der Griechen.) — **Ch. Davies** (Der 2te, 4te, 9te, 10te und 11te d. Letters to a young Gentleman . . . Lond. 1787. 1790. 8. 2 B. handelt von der Muſik der Alten.) — Im 2ten Bde. von **C. v. Pauw** (Recherches ſur les Grecs, Berl. 1788. 8. 2 Bde. handelt der 7te Abſchn. vom Zuſtande der Künſte zu Athen, und folglich auch von dem Zuſtande der Muſik daſelbſt.) — — **Von den harmonikaliſchen Theilen der griechiſchen und römiſchen Muſik: Franchinus Gafor**, oder **Gafurius** (1) Theor. Opus harmonicae diſcipl. Neap. 1480. Mediol. 1492. f. Das Werk beſteht aus 5 Büchern. 2) Angel. ac divinum Opus Muſicae . . . Mediol. 1508. f. ebenfalls aus 5, aber italieniſch geſchr. Büchern, deren Innhalt mit dem Innhalt der vorigen ſehr übereinkommt. 3) De Harmonia Muſicor. Inſtrumentor. Mediol. 1518. f. Vier Bücher, deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 77 u. f. angegeben iſt.) — **Ponce de Thyard** (Solitaire ſecond, ou Proſe de la Muſique, Lyon 1555. f. In Geſpr. abgefaßt.) — **Luigi Dentice** (Due Dialoghi della Muſica, Nap. 1552. Rom. 1553. 4.) — **Franc. Patricio** (In der Deca iſtoriale ſ. Poetica, Ferr. 1586. 4. handelt das 5te, 6te Buch von der Art und Weiſe des griech. Geſanges und den gr. Tetrachorden. Eine Widerlegung ſeiner Behauptungen findet ſich in der, vorher, bey dem Ariſtoxenus, angezeigten Schrift des Bottrigari; und eine Vertheidigung derſelben in den Conſideraz. muſic. des P. Giann. Artuſi, bey dem 2ten Th. ſ. Imperfettione della moderna Muſica, Ven. 1603. f.) — **Giovb. Doni** (In der, unter dem Titel, Lyra Barberina, o ſiano Tratt. di Muſica antica . . . Flor. 1763-1763. f. 2 Bde. mit Kupf. erſchienenen Samml. ſ. W. finden ſich verſchiedene hieher gehörige Abhandl. als Sopra il Genere enarmonico; Diſcorſo del Syntono di Didimo e di Tolomeo; del Diaton. equabile di Tolomeo; quale ſpezie di Diat. ſi uſaſſe dagli Antichi e quale oggi ſi pratichi; Progymnaſtica Muſic. pars veter. reſtituta et ad hodiernam praxin redacta, Lib. II. S. übrigens die Folge dieſes Art. und den Art. Tonarten der Alten.) — **Andre du Cerceau** (Diſſertat. . . . où l'on explique . . ce qui regarde le Tetrachorde des Grecs in den Mem. de Trevoux, Bd. 52. S. 100. 284. 605. Bd. 53. S. 1223 und 1480. Gegen dieſe Erklärung erſchienen in dem Journal des Savans, May 1728 reflexions, welche dem Burette zugeſchrieben werden, und darauf von du Cerceau eine Reponſe à une objection, in jenen Memoires Bd. 55. S. 1085. 1189. Bd. 56. S. 69. 231. Auch gehört hieher eine Replique auf dieſe Reponſe im Journ. des Sçavans, Bd. 88. S. 380.) — **Joh. Chriſtph. Pepuſch** (Of the various Genera and Spec. of Muſic among the Anc. with ſome obſervat. concern. their ſcale, in den Philoſ. Transact. vom J. 1746. Bd. 44. S. 266.) — **Abt Rouſſier** (Lettre à l'Auteur du Journ. des beaux Arts et des Scienc. . . in dieſem Journ. v. J. 1770 und einzeln 12. Seconde lettre, ebend. v. J. 1771. handeln von den muſikal. Verhältniſſen.) — **De la Borde** (Mem. ſur les proport. muſicales, le Genre énarmonique des Grecs et celui des modernes . . . avec les obſervat. de Mr. Vandremonde, et les remarq. de l'abbé Rouſſier, Par. 1781. 4.) — **John Keeble** (The Theory of Harmonics, or an illuſtrat. of the grec. Harmonica, I. as it is maintained by Euclid, Ariſtoxenus and Bacchus ſen. II. as it is eſtabliſhed on the doctrine of the ratio: in which are explained the two Diagr. of Gaudentius and the Pythagor. numbers in Nicomachus . . . Lond. 1784. 4. — — **Ueber die Kenntniß der Alten von der vielſtimmigen Muſik: Joh. Willh. Marpurg** (Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher

ſer Zeit bloß ſie zur Vollkommenheit gebracht worden, in ſ. hiſtor. krit. Beytr. Bd. 2. S. 273.) — Chabanon (Conjectures ſur l'introduction des Accords dans la Muſ. des Anc. im 35 Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Dem Verf. zu Folge iſt der Gebrauch der paraphoniſchen Töne, deren Gaudentius erwähnt, als der erſte Anfang des Contrapunktes zu betrachten: eine Meynung, welche lange vorher ſchon Marpurg äußerte. Uebrigens iſt die Bemerkung des Verf. daß, ſo lange das Enharmoniſche Klanggeſchlecht, ſo bewundert und beliebt war, als es im Plato, Ariſtoxenus, u. a. m. erſcheint, keine Verſuche in der Harmonie Statt finden konnten, weil enharmoniſchen Melodien ſich kein Fundamentalbaß geben läßt, ſehr gegründet.) — Rochefort (Recherches ſur la Symphonie des Anciens, im 41ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. worin der Verf. behauptet, daß zwar die Griechen nicht ſo weit, als die Neuern, die Kunſt des Contrapunctes getrieben hätten, aber doch nicht ganz ſo unbekannt, als man gewöhnlich glaubt, damit geweſen wären.) — Louis de Chaſtelux (Lettre . . . aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 225. Ueber die unvollkommenen Begriffe der Griechen von der Harmonie.) — S. übrigens die Art. Contrapunkt, S. 583 u. f. und Harmonie, S. 479. — — Von den Wirkungen der alten Muſik: D. Joan 4te K. v. Portugal (Defenſa de la Muſica moderna contra la errada opinion del Obiſpo Cyrillo Franco, Lisb. 1649. 4. Ital. Perug. 1666 4.) — John Wallis (On the ſtrange effects reported of Muſik in former times, in den Philoſ. Transact. v. J. 1698. N. 243. Bey dieſer, ſo wie bey mehrern Unterſuchungen, über die Wirkungen der Muſik, ſcheint vergeſſen worden zu ſeyn, daß dieſe Wirkungen nie ganz allein von dem Subjectiven, ſondern auch von dem Objectiven, von der Art und dem Grade der Cultur des Hörenden, abhängen.) — — Von dem Gebrauch der Muſik bey der Erziehung der Griechen: Außer dem, was einige Litteratoren, als J. Camerarius, in den Hor. ſubſecis. Cent. I. c. 18. Herm. Conring in ſ. Werken, u. a. m. davon beybringen, handeln beſonders davon: Fr. Mar. Colle (Diſſertaz. ſopra il Queſito: Dimoſtrare che coſa foſſe, e quanta parte aveſſe la Muſica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una ſi fatta iſtituzione e qual vantaggio ſperar ſi poteſſe, ſe foſſe introdotta nel piano della moderna educazione, Mant. 1775. 4. — Giov. Sacchi (Della natura e perfezzione della antica Muſica de' Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere della noſtra, applicandola ſecondo il loro eſempio alla educazione de Giovani, Diſſ. III, Mil. 1778. 8. In der erſten Diſſertation wird von dem Unterſchiede zwiſchen der griechiſchen und unſerer Muſik; in der 2ten die Frage, von den Vorzügen der einen und andern, und in der 3ten von dem Nutzen der Muſik bey der Erziehung gehandelt.) — — Vergleichungen zwiſchen der alten und neuen Muſik: Vincenz. Galilei (Dial. della Muſica antica e moderna . . . Fir. 1581. 1602. f. Ganz zum Vortheile der alten Muſik, aber ziemlich gegen einige Behauptungen des Zarlino gerichtet.) — Giovmar. Artuſi (Delle imperfettioni della moderna Muſica Rag. dui . . . Ven. 1600. und 1603. f. Auch zu Gunſten der alten Muſik. Noch gehören eben dieſes Verf. Conſiderazioni muſicali bey der 2ten Ausgabe des vorhergehenden Werkes hieher.) — Girol. Mey (Diſc. ſopra la Muſica ant. e moderna, Ven. 1602. 4.) — Giov. Mazzafero (Dial. ſopra la Muſica ant. e moderna. Unter dieſem Titel kommt das Werk in des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 2. S. 417. Anm. z. Ausg. von 1753. 4. aber ohne Beſtimmung des Druckortes und der Jahrszahl vor.) — Gioph. Doni (De praeſtantia Muſic.

vet.

ter. Lib. III . . . Flor. 1647. 4. und im 1ten Bde. ſ. Lyra Barbarina. Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, und, einige Vorliebe für die griech. Muſik abgerechnet, mit vieler Gründlichkeit geſchrieben. Auch gehört noch deſſen Diſc. . . . ſopra la Muſica antica e il cantar bene, im 2ten Bde. S. 233. ſ. W. hieher.) — **Joh. Riſt** (In ſ. Erbaulichen Monatsgeſpr. wird, in der Aprilunterredung S. 157 u. ſ. von der alten und neuen Muſik gehandelt.) — **Joh. Riemer** (De proportione muſic. Veter. et noſtra, Diſp. Jen. 1673. 4.) — **Will. Temple** (In ſ. bekannten Eſſay upon anc. and modern Learning wird der alten Muſik der Vorzug vor der neuern gegeben.) — **Cl. Perrault** (Im 2ten Bd. ſ. Eſſais de Phyſique, Par. 1680. 12. 4 Bde. findet ſich eine Abhandl. De la Muſique des Anc. worin den Alten die Kenntniß der Harmonie abgeſprochen wird.) — In **F. B. Feyjoos** Cartas eruditas y curioſas, Mad. 1742. 4. 5 Bde. findet ſich, Bd. 1. eine Vergleichung zwiſchen der alten und neuen Muſik, welche auch in die engl. Ueberſ. derſelben (Eſſays) 1778. 8. aufgenommen iſt. — **Saunier de Beaumont** (Lettre ſur la Muſique anc. e moderne, Par. 1743. 12.) — **Franc. Provedi** (Paragone della Muſ. antica e della moderna, Ragion. IV. in dem 30ten Bde. der Racc. d'opuſcoli ſcient. e filol. Ven. 1754. 8. Der Verf. behauptet mit mehrern, daß in dem ſo genannten Kirchengeſange ſich die wahre alte griechiſche Muſik erhalten habe, und dieſe dem neuern vorzuziehen ſey.) — **G. B. Martini** (Beweis, daß der Neuern Urtheile über die Tonkunſt der Alten nie entſcheidend ſeyn können, Regensb. 1764. 8.) — **Saverio Mattei** (Lettere . . . in cui ſi propongono vicendevolmente e ſi ſciolgono varj dubbi . . . intorno alla Muſ. ant. e moderna, in dem 3ten Bde. der Diſſertaz. prelim. alla Traduz. de' Salmi. Pad. 1780. 8. Die Briefe ſind von mehrern Verf. als dem Biſchofe v. Piſtoja, und Metaſtaſio; und die Verf. ſchreiben den Griechen die Kenntniß der vielſtimmigen Muſik zu.) — **D. Gianrinaldo Carli** (Im 14ten Bd. S. 329 ſ. Opere, Mil. 1786. 8. finden ſich Oſſervaz. ſulla Muſ. ant. e mod. worin den Alten die Kenntniß des Contrapunctes zugeſtanden wird.) — — Beſondre **Erklärungen der Kunſtwörter der alten griechiſchen Muſik** finden ſich in mehrern Wörterbüchern, als in des Bernh. Baldus Lex. Vitruv. Aug. Vind 1612. 4. In Had. Junius Lex. gr. lat. Antv. 1583. 8. In Rud. Goklenius Lex. philoſ. Frcft. 1613. 4. In M. Martini Lex. philol. Amſt. 1623 und 1701. fol. In des Du Cange Gloſſar. u. a. m. Auch iſt von Giamb. Martini ein Onomaſt. ſ. Synopſ. muſicar. graecar. atque obſcurar. vocum cum ear. interpretatione, ex oper. J. Bapt. Doni dem 2ten Bde. der Werke des letztern, S. 269 u. ſ. beygefügt. — — **Schriften vermiſchten Innhaltes über die Muſik der Alten:** **Petr. Fabre** (Agoniſticon, ſ. de athl. ludisque Veter. gymnic. muſicis atque circenſ. Lugd. 1592. 4.) — **Sev. Caſſius** (De Induſtria Orphei circa ſtud. Muſic. Franc. 1608.) — **Carl Seb. Zeidler** (Diſſert. epiſtol. de veter. Philoſ. ſtudio muſico, Nor. 1745. 4.) — **G. B. Martini** (Von den Odeen der Alten, Leipz. 1767. 8. Von den muſikal. Wettſtreiten der Alten, im 7ten Bd. S. 1 u. ſ. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — **C. C. L. Hirſchfeld** (Plan der Geſch. der Poeſie, Beredſ. Muſik, Mahl. und Bildhauerkſt. unter den Griechen, Kiel 1770. 8.) — **C. G. Heyne** (De litterar. artiumque inter antiq. Graec. conditione, quatenus illa ex Muſar. aliorumque deor. nominibus muniisque intelligitur, Gott. 1772. f. und im 2ten Bd. der Opuſc. acad.) — **D. Tiedemann** (Einige Anmerk. über die pythagor. Muſik, im 3ten Bd. von N. Forkels Muſik. krit. Bibl.) — — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden Geſchichtbücher von der Muſik überhaupt. — — Auch gehören hieher noch verſchiedene, von den griechiſchen Wettſtreiten handelnde, bey dem Art. **Pindar** angeführte Schriften. — — Die über die Inſtrumente der Alten geſchriebenen Werke finden ſich, bey dem Art. **Inſtrumentalmuſik**.

Von der **Muſik der Hebräer überhaupt**: Außer dem, was in den, in der Folge vorkommenden, allgem. Geſchichtbüchern von der Muſik ſich hierüber finden, handeln davon: **Blaſius Ugolinus** (Tract. de Muſ. veter. Hebraeor. excerpt. ex Schilte Haggiborim, im 32ten Bde. von deſſen Theſ. Antiq. ſacrar. Ven. 1744-1769. fol. 34 Bde.) — **Joh. Heinr. Otho** (Spec. Muſ. ex Lex. rabbin. excerptum, ebend. S. 491.) — **Cyprian de la Huerga** (De ratione Muſic. et Inſtrument. uſu apud Veter. Hebraeos. Alcala . . . ) — **Lodov. S. Francesco** (Globus canonum et arcanorum linguae ſ. et div. ſcript. R. 1586.) — **Maria Merſenne** (In ſ. Quaeſt. celeb. in Geneſ. Par. 1623. f. handelt die 56te und 57te Quaeſt. von den Inſtrum. deren die alten Hebräer und Griechen ſich bedienten, und von der Kraft der alten ſo wohl als der neuern Muſik.) — **Athan. Kircher** (In ſ. Muſurgia univerſ. Rom. 1650. f. handelt das 4te und 5te Kap. des 2ten Buches im erſten Bde. von der Muſik, den Inſtrumenten, den Pſalmen der Hebräer.) — **Jul. Bartolocci** (De Hebraeor. Muſica und de Pſalmor. Libro, de Pſalmis und Muſic. Inſtrum. in des Verf. Bibl. Rabbin. R. 1675. und 1693. f. 4 Th. Th. 4. S. 427. und Th. 2. S. 184.) — **Bern. Lamy** (In des Verf. Apparat. ad intell. ſacr. Biblia 1687. f. 1723. 4. findet ſich eine Diſſertat. de Levitis Cantoribus etc. de Hebraeor. Cant. Muſ. et Inſtrum. die auch in den 32ten Bd. des Theſ. Antiq. ſacr. des Ugolini aufgenommen worden iſt.) — **Salom. van Til** (Digt- Sang- en Speelkonſt, ſoo der Ouden, als byſonder der Hebreen . . . Dortr. 1692. 4. Deutſch, Leipz. 1706. 1714. 4. Lat. im 6ten Bde. von J. A. Fabricius Theſaur. Antiq. Ebraic. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte von dem Urſpr. und Fortg. der erwähnten Künſte, der zweyte von der Poeſie der Hebr. und den Pſalmen, der dritte von der Leviten Singübung handelt.) — **Dan. Lund** (De Muſica Hebraeor. ant. Diſſ. Upſ. 1707. 8.) — **Jo. Erdm. Mirus** (Kurze Fragen aus der Muſica ſacra, worinnen den Liebhabern bey Leſung der Bibl. Hiſtorien eine ſonderbare Nachr. gegeben wird, Görl. 1707. Dresd. 1715. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 3 und der zweyte 8 Kap. enthält.) — **Joh. Heinr. Bocriſius** (Im 4ten Bd. der Miscell. Lipſ. S. 56 findet ſich von ihm eine Obſerv. de Muſ. Praeexercitamento Ebraeor. quibus ad divinam ſapientiam ſe praeparabant.) — **Chriſtph. Gottl. Schröter** Epiſt. gratulator. de Muſ. David et Salomon. Dresd. 1716. 8.) — **Ungen.** (De excell. Muſ. ant. Hebraeor. et Inſtrum. muſic. Mon. 1718. 8.) — **Joh. Chriſtph. Harenberg** (Veri divinique natales Circumc. jud. Templi Salom. Muſices David. in Sacr. etc. Helmſt. 1720. 4. Commentat. de re Muſ. vetuſtiſſ. ad illuſtrand. Script. ſacras et exteras accommod. in dem 1ten Th. des 9ten Bds. der Miſcell. Lipſ. nov. Lipſ. 1752. 8.) — **Aug. Calmet** (Diſſert. ſur la Muſ. des Anc. et en particulier des Hebreux und Diſſert. ſur les deux termes Lamnazeach et Sela, im 4ten Bd. S. 64. und 14 ſ. Comment. litter. ſur la Bible, Amſt. 1723. 8. und Lat. im 32ten Bd. des Theſ. Antiq. ſacrar.) — **Bened. Marcello** (Die Vorreden zu ſ. Eſtro poet. armonico oder Paraphr. zu 50 Pſalmen, Ven. 1724-1727. f. 8 Bde. enthalten mancherley über die Muſik der alten und neuen Hebräer.) — **Joh. Mattheſon** (Sein Muſikaliſcher Patriot . . . Hamb. 1728. 4. handelt größtentheils von der Muſik der Hebräer und den Ueberſchr. der Pſalmen.) — **Arth. Bedford** (In ſ. Script. Chronolog. demonſtrated by Aſtron. Calculations, Lond. 1730. f. wird

und

auch von der Muſik der Hebräer überhaupt, und im Tempel gehandelt.) — **Joh. Chriſtph. Speidel** (Unverwerfl. Spuren von der alten Davidiſchen Singkunſt, nach ihren deutlich unterſchiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob, ſammt einer Unterſuchung der Dialog. muſicor. und gründl. Anweiſung zur Uebers. der Pſalmen, Stuttg. 1740. 4. — **Joach. Chriſtph. Bodenburg** (Von der Muſik der Alten, ſonderlich der Ebräer, und von den berühmteſten Tonkünſtlern des Alterthumes, Berl. 1745. 4.) — **Aug. Fdr. Pfeiffer** (Ueber die Muſik der alten Ebräer, Erl. 1779. 4.) — **Sav. Mattei** (Von ſ. Diſſertaz. prelim. alla traduz. de Salmi, Nap. 1780. 8. 8 Bde. handelt die 9te des erſten Bandes della muſ. ant. e della neceſſità delle notizie alla Muſica appartenenti, per ben intendere e tradurre i Salmi; die 1ſte des zweyten Bds. della Salmodia degli Ebrei, und die 13te im 6ten Bde. della Filoſ. della Muſ. o ſia la Muſica de Salmi; aber alles ohne tiefe Sachkenntniß.) — **Sam. Theoph. Walo** (Hiſtor. artis Muſicae, Spec. Hal. 1781. 4. in drey Abſchn. welche ſich vorzüglich mit der Muſik der Hebräer beſchäftigen.) — **De la Motte du Contant** (Traité ſur la Poeſie et la Muſique des Hebreux . . . Par. 1781. 8. Zur Erklär. der Pſalmen geſchrieben, und nur im 4ten Kap. etwas von der Muſik enthaltend, das obendrein ausgeſchrieben iſt.) — **Joh. G. Herder** (In ſ. Werke Vom Geiſt der Hebräiſchen Poeſie, Deſſ. 1782 = 1783. 8. 2 Bde. kommt, im 2ten Bde. mancherley von der Muſik der Pſalmen, und von der Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange vor.) — **Joſ. Mar. Pulci Doria** (In ſ. Hebr. Antiquit. Nap. 1784. 1785. 4. 2 Bde. handelt das 7te Kap. von der Muſik der Ebräer.) — — Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der Hebräer: **Der Kirchenvater Hieronymus** (Ihm wird eine Epiſtol. . . . de Inſtrum. muſicis zugeſchrieben, welche auch im 9ten Bde. der Antwerper Ausg. ſ. W. ſich findet.) — **Joh. Gabr. Drechsler** (De Cythara Davidica, Diſſert. Lipſ. 1670. 1712. 4. auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32. Deutſch in G. Serpilii Lebensbeſchr. geiſtlicher Schriftſteller, S. 14) — **Joh. Ad. Glaſer** (Exercit. philol. de Inſtrum. Hebr. muſ. Lipſ. 1686. 4.) — **Chriſtn. Zoega** (De Buccina Hebraeor. Diſſ. Lipſ. 1692.) — **Mich. Heinr. Reinhard** (De Inſtrum. muſic. Hebraeor. Diſſ. Viteb. 1699. 4.) — **Aug. Pfeiffer** (In ſ. Oper. philol. Utr. 1704. 4. findet ſich ein Tract. de Neginoth, aliisque Inſtrum. muſic. Hebraeor. welche auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 32 aufgenommen worden iſt.) — **Chriſtn. Schöttgen** (An Inſtrum. Dav. muſic. fuerit utriculus, Progr. Frcft. 1716. 4.) — **J. d'Outrein** (In ſ. Diſput. de Clangore Evang. wird auch von der Muſik der Hebr. beſonders aber de inſtrum. Magrepha gehandelt, und dieſes findet ſich in Ugolini Theſ. Bd. 32.) — **Aug. Calmet** (In der bey ſ. Comment. litteral ſur la bible befindl. Diſſert. ſur la Muſ. des Hebr. kommt auch manches von den Inſtrum. der Hebr. vor, und dieſes iſt beſonders in den Theſ. des Ugolini eingerückt.) — **Nic. Sparre** (De Muſ. et Cyth. Dav. eiusque effectu, Hafn. 1733. 4.) — **C. Innoc. Anſaldus** (De forenſi Jud. Buccina Comment. Brix. 1745. 4. Steht gewöhnlich unter den muſikal. Schriften, wahrſcheinlicher Weiſe, weil die Hebr. überhaupt ein dergl. Inſtrument hatten.) — **Conr. Iken** (De Tubis Hebraeor. argenteis, Diſſ. II. Brem. 1745. 4.) — **Joh. Phil. Breidenſtein** (Geſpr. von der Pauke und der alten Strafe des Paukens, aus Ebr. 11. 1769. 8.) — — Von den, bey den Pſalmen vorkommenden muſikaliſchen Ausdrücken: **Joh. Paſch** (Diſſertat. de Selah. Viteb. 1685. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ.) — **Chriſtph. Sontag** (De Titulis Pſalmor. Sil. 1687. 4.) — In **J. Bartolocci** Bibl. Rabbin. Rom. 1693.

1693. f. Th. 4. S. 427 findet ſich eine Abhandl. De voce Sela, welche auch in Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Bd. 31. S. 679 aufgenommen worden iſt.) — **Jac. Haſäus** (De Inſcript. Pſalmi vigeſimi ſec. im 32ten Bd. des Theſ. Ant. ſacr. des Ugolini.) — **Heinr. Gottl. Reime** (De voce Sela, ebend. S. 727.) — **Henr. Joh. Bytemeiſter** (Diſcuſſ. ſententiae M. Reimii de ſignificat. voc. Sela, ebend. S. 731.) — **Wilh. Irhove** (Conject. philol. crit. theolog. in Pſalmorum titul. . . . Lugd. B. 1728 4. wovon ſich ein deutſcher Ausz. von G. Venzky in Mizlers Muſikal. Bibl. Bd. 3. S. 674. findet.) — **Chriſtn. Aug. Heumann** (De Sela Hebr. interject. muſic. Progr. in der Verſ. Poec. Bd. 3. S. 471. Hal. 1729. 8. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Ant. ſacr. Der Verf. erklärt den Begriff von dieſem Worte für unerforſchlich.) — **Joh. Chriſtn. Bronſtedt** (Conject. philol. de Hymnopoeorum apud Hebr. ſigno, Sela dicto, Gött. 1739. 4.) — **Sam. Frdr. Bucher** (Menazzechim, Capellm. der Hebr. Zittau 1741. 4.) — **Joh. Mattheſon** (Das erläuterte Selah . . . . Hamb. 1745. 8. Der Verf. glaubt, daß das Wort Sela ein wirkliches Ritornel bedeute. — **Joh. Chriſtph. Biel** (Diatr. philol. de voce Sela; in dem 3ten Bde. der Miſcell. Lipſ. nov.) — — Ueber die **hebräiſchen Accente, als muſikal. Noten:** **Joh. Valentin**, in ſ. Prof. Hebr. Par. 1544 ſieht ſie für dergleichen an. Was er darüber ſagt, findet ſich auch in Ugolini Theſ. Antiq. ſacr. Bd. 32.) — **Andr. Sennert** (De accentis Hebraeor. Viteb. 1670. 4. Auch wird eben dieſem Verf. eine Abhandl. De Muſica quondam Hebraeor. zugeſchrieben, welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß.) — **Joh. Mich. Beck** (De Accent. hebr. uſu muſico, Jen. 1678. und im Theſaur. Theol. philol. Amſtel. 1701.) — **Joh. G. Abicht** (De Ebraeor. accent. genuino officio Joh. Franke's Diatr. ſacr. 1710. 4. Vindic. uſus Accent. muſ. et orator. Io. Frankio oppoſ. Vit. 1713. 4. Accentus hebr. ex antiq. uſu lectorio vel muſico explicati, ebend. 1715. 8.) — **Per. Guarin** (In ſ. Gram. hebr. et chald. Par. 1726. 4. handelt das 1te Kap. des 3ten Buches im 2ten Bande De accent. et de Hebr. accent. modulatione; auch ſind einige Melodien beygefügt.) — **G. Venzky** (Gedanken von den Noten oder Tonzeichen der alten Hebräer, im 3ten Bde. S. 666. der Mizlerſchen Bibliothek. S. auch die Vorrede zu deſſen Prof. Accentuation, Magd. 1734. 8. und Adlungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit S. 176 und 192. Ausg. v. 1783.) — **Conr. Gottl. Anton** (De metro Hebraeor. antiquo, Lipſ. 1770. 4. Vindic. diſput. de metro Hebr. Lipſ. 1770 - 1771. 8. 2 Th. Verſuch die Melodie und Harmonie der alten hebräiſchen Geſänge und Tonſtücke zu entziffern . . in 2 Th. im Neuen Repertor. für bibl. und morgenl. Litteratur, von H. E. G. Paulus Bd. 1. S. 160. Bd. 2. S. 80. Bd. 3. S. 1.) — Auch erklärt J. Nicolai in ſ. Tractat. de Siglis veter. Lugd. B. 1703. 4. die Ebr. Accente für muſikaliſche Bezeichnungen. — — Ueber die **Tempelmuſik der Hebräer beſonders:** **Heinr. Horchius** (Die erſte ſ. Diſſertat. Theol. Herb. 1691. und im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Ant. ſacr. handelt De igne ſacro et de Muſica, igni victimas abſumente accin.) — **Heinr. Hammond** (Seine Paraphraſe and annotat. upon the Book of the Pſalms enthalten auch An Account of the uſe of Muſik in divine ſervice.) — **J. Lightfood** (In ſ. Deſcript. of the Temple as it ſtood in the days of our Saviour, Lond. 1650. 4. lat. Amſtel. 1686. f. wird auch von den Sängern und der Muſik im Tempel gehandelt.) — **Joh. Jac. Schudt** (De Cantricibus Templi, im 32ten Bde. des Theſ. Antiq. ſacr. von Ugolini.) — **Joh. Spencer** (Uſus Muſic. in ſacris celebrandis, ebendaſ. S. 556.) — **Chriſtph. Semler** (Das 15te und 16te

Kap. ſ. Jüdiſchen [illegible]muſik. Halle 1708. 12. handelt von der Vocal- und Inſtrumentalmuſik der Leviten bey dem Gottesdienſt, und iſt im 2ten Bde. S. 71 u. f. von Mizlers Muſikal. Bibl. abgedruckt.) — **Joh. Andr. Juſſow** (De Cant. Eccl. vet. et novi Teſtam. Diſſert. Helmſt. 1708. 4.) — **Joh. Andr. Schmid** (De Eliſeo ad Muſic. Sonum Propheta, Helmſt. 1715. 4. Auch wird ihm eine, der vorher gehenden gleich lautende Diſſertation zugeſchrieben.) — **Arth. Bedfort** (Temple of Muſik, or an Eſſay concerning the method of ſinging the Pſalms of David in the Temple before the Babyloniſh captivity . . . Lond. 1712. 8.) — **Fdr. Ad. Lampe** (In ſ. Exercitat. ſacr. Dodec wird auch von den unterſchiedlichen Claſſen der Levitiſchen Sänger gehandelt.) — **Jan. Mich. Sonne** (De Muſic. Judaeor. in ſacris ſtante templo adhibita, Diſſert. Haſn. 1724. 4.) — **Valent. Roesler** (De Choreis veter. Hebraeor. Diſſ. philol. crit. Altorf. 1726. 4.) — **Matth. Filſchow** (De Choro cantico, a Dav. inſtit. ut templo inſerviret, Haſn. 1732. 4.) — **Joh. Benj. Rempe** (De ſacr. Muſicae praefectis ap. Hebr. Comment. Dreſd. 1737. 4.) — **Joh. Lund** (In ſ. Alten Jüdiſchen Heiligthümern . . . Hamb. 1738. f. wird auch im 4ten und 5ten Kap. des vierten Buches von den Levitiſchen Inſtrum. und Sängern gehandelt.) — — **Vermiſchte Schriften über die Muſik der Hebräer: Andr. Reyher** (Spec. muſic. pro exercit. ebraice conjugandi, Goth. 1671. 4.) — **Mich. Heinr. Reinhard** (De ὀργανοφυλακίᾳ muſic. Cad. Hebraei Diſſert. Viteb. 1699. 4.) — **Joh. Fdr. Treiber** (De Muſica Davidica itemque Diſcurſibus per urbem Muſica nocturnis. Progr. Arnſt. 1701. 4.) — **Heinr. Pipping** (De Saule per Muſic. curato, Diſſertat. hiſtor. theor. Viteb. 1688. 4. und in des Verf. Diſſert. Acad. Lipſ. 1723. 8. S. 103 u. f.) — **Aleſſ. Bagnoli** (Ragion. in difeſa delle oſſervazioni del Sign. Ottav. Maranta contra l'Antologia del S. Fabio Carſellini, R. 1713. 4. Widerlegung des letztern, eines Rabbinen, Nahmens Raph. Rabenius, welcher den Ebräern, mit mehrern, die Kenntniß des Contrapunctes zugeſchrieben hatte.) — **Joh. Joach. Hilliger** (De Tibic. in funere adhibitis, Diſſert. 1717.) — **Joh. F. Schmidt** (De cantandi ritu per noctes feſtor. apd. Hebr. Lipſ. 1738. 4.) — **Sigf. Casp. v. Aeminga** (De Chor. feſtivis; de Muſ. inſtrum. feſtiva; de Hymnis feſtivis, und de Conviviis feſtivis aevi antiqui, Gryphsw. 1749–1750. vier Progr.) — **Fort. Schacchi** (In ſ. Diſſertat. de inaugurat. Reg. Iſrael, im 32ten Bde. von Ugolini Theſ. Antiq. ſacrar. kommt mancherley über die Inſtrumente der Hebräer vor. — — Proben von alter jüdiſcher Muſik ſoll Leul. Arwidſon, Stockh. 1706. herausgegeben haben; aber ſie ſollen höchſt jämmerlich geweſen ſeyn. (S. das 2te St. S. 8. von Rucz Widerlegten Vorurtheilen.) — —

Von der **Muſik einiger andern, alten Völker, als der Aegypter:** Auſſer dem, was darüber in der allgemeinen Geſchichte der Muſik vorkommt, handeln davon: **Athan. Kircher** (In ſ. Oedip. aegypt. Rom. 1652–1654. f. 4 Th. kommt mancherley über die Muſik der alten Aegypter vor, ob wir gleich von dieſer Muſik eigentlich nichts wiſſen.) — In **Jac. Fdr. Reimmanns** Idea Syſtemat. antiquitat. litter. ſpecial. ſ. aegypt. Hild. 1718. 8. wird die Meynung widerlegt, daß die Aegypter die Muſik verachtet hätten. — **Joh. Nicolai** (In ſ. Tract. de Synedrio Aegyptior. Lugd. B. 1708. handelt das 3te Kap. von dem, zum Tempeldienſt in Aegypten, angeſtellten Perſonen, und von den dazu gehörigen Sängern.) — — **Der Etrusker** (Etwas darüber findet ſich im 2ten Bde. S. 73 der Pictur. Etruſcor. von Paſſeri.) — —

Schriften über **Muſik, aus dem Mittelalter.** Die mehreſten derſelben finden ſich in der von dem Abt Martin

Gerbert herausgegebenen, bekannten Sammlung: Scriptores eccleſiaſt. de Muſica ſacra potiſſimum. Ex var. Ital. Gall. et German. codic. collecti . . . Typis San Blaſianis 1784. 4. 3 Bände und ſind, von folgenden Verfaſſern: Der ſpaniſche **Biſchof Iſidor** († 636. Das 3te Buch ſeiner Originum, welche aber ſchon lange vorher gedruckt waren, handelt in 9 Kap. von der Muſik, ihren Erfindern, ihrer Eintheilung u. d. m.) — **Aurelianus**, ein franzöſiſcher Mönch (im 9ten Jahrh. Muſica diſciplina, 20 Kap. Bd. 1. S. 27.) — **Ubald** oder **Hucbald**, ein Mönch († 930. 1) De harmon. inſtitutione. 2) Alia Muſica. 3) De menſur. organicar. fiſtular. 4) De cymbalor. ponderibus. 5) De quinque Symph. ſ. Conſonantiis. 6) Muſica Enchiriadis aus 19 Kap. mit dazu gehörigen Scholien, und in ſo fern merkwürdig, als er der erſte Schriftſteller iſt, welcher, im 13ten und 15ten Kap. etwas von vielſtimmiger Muſik, die er **Diaphonie** heißt, geſchrieben hat. Bd. 1. S. 103.) — **Abt Regino** († 908. Epiſtola de harmonica inſtitut. . . . in 19 Abſchn. Bd. 1. S. 230.) — **Abt Oddo** († 942. 1) Tonarius. 2) Liber qui et Dial. dicitur. 3) Muſica. 4) Reg. D. Oddonis de Rhythmimachia. 6) Reg. ſup. Abacum. 5) Quomodo organiſtrum conſtruatur. Bd. 1. S. 247.) — **Adelbold** (1003. Muſica, in 2 Abtheil. quemadmodum indubitanter muſicae conſonant. indicare poſſint und Monochordi notarum per tria genera partitio. Bd. 1. S. 303.) — **Ungenannte** (1) Muſica in 8 Abſchn. 2) Tractat. de Muſica. 3) Fragm. muſic. Bd. 1. S. 330.) — **Otker**, ein Mönch (Menſura quadripartitae menſurae.) — **Guido von Arezzo** (1050. 1) Micrologus, de diſciplina Artis muſicae enthält 20 Kap. als quid faciat, qui ſe ad diſciplinam Muſ. parat; quae vel quales ſint notae, vel quot; de diſpoſ. ear. in monochordo; quibus ſex modis ſibi invicem voces junguntur; de diapaſon et cur tantum ſeptem ſint notae; de diviſion. et interpret. earum; de affinitat. vocum per quatuor modos; de aliis affinitatibus et ♭ et ♮; de ſimilitudine voc. quarum diapaſon ſola perfecta eſt; de modis et falſi meli agnitione et correctione; quae vox et cur in cantu obtineat principatum; de diviſ. quatuor modor. in octo; de octo modor. agnit. acumine et gravitate; de tropis et virtute Muſicae; de commoda vel componenda modulatione; de multiplici varietate ſonor. et neumarum; quod ad cantum redigitur omne quod dicitur; de Diaphonia i. e. organi praecepto; dictae Diaphon. per exempla probatio; quomodo Muſica ex malleor. ſonitu ſit inventa. 2) Muſic. regulae rhythmicae in Antiphonar. ſ. prolog. prolatae. 3) Aliae regul. de ignoto cantu, handeln, de motione et vocis acumine, ſ. gravitate; de integrit. et diminutione; de conſonantia, ſ. minus convenientia vocum; de affinitatibus diverſar. vocum; de modor. quatuor generibus; de formulis differentiar. et ear. proprietatibus. 4) Epiſt. . . . de ignoto cantu, ſchon vorher im 1ten Th. des 6ten Bds. S. 223 von Petz's Theſ. abgedruckt. 5) Tract. correctior. multor. error. qui fiunt in cantu Gregor. in multis locis. 6) Quomodo de Arithmet. procedit Muſica. Bd. 2. S. 1. Uebrigens iſt, bey dem Art. **Monochord**, ein, dem Guido zugeſchriebener Dialogus bereits angezeigt, an deſſen Aechtheit aber gezweifelt wird. Auch führet Orlandi in ſ. Origine e Progr. della ſtampa, Bol. 1722, S. 290 ein De Aretio Guido Repertor. 1494. f. an, deſſen Innhalt mir nicht näher bekannt iſt. Nachrichten von dem Guido, und von ſeinen Verdienſten um die Muſik, finden ſich nicht allein, in den verſchiedenen allgemeinen Geſchichtſchr. der Muſik, ſondern auch in den Annal Camalduenſ. Bd. 2. S. 42. In dem Merc. de France, Jul. 1743. S. 1551 (Lettre de l'abbé L. au R. P. D. Timothée Veyrel, au ſujet des Ouvrages de

Gui Aretin . . . [illegible] des Quadrio Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Bd. 2. S. 703. In des Mazzuchelli Scriptor. Ital. Bd. 1. Th. 2. S. 1007. In des Tiraboschi Stor. letterar. d'Ital. Bd. 3. S. 359 der Röm. Ausg. von 1783 u. a. m. Daß er aber, wie die Italiener gewöhnlich ſagen, der Urheber der vielſtimmigen Muſik überhaupt ſeyn ſollte, iſt ungegründet. Uebrigens fanden auch ſeine wirklichen Verdienſte mancherley Beeinträchtiger und ſeine muſikaliſchen Behauptungen mancherley Widerſpruch. Der erſte ſeiner Gegner ſoll ein Karmeliter, Giov. Orbi geweſen ſeyn, von deſſen Schrift ich aber keine Nachweiſung geben kann. Ein zweyter war ein Spanier, Bartol. Ramus von Pareja, (wahrſcheinlicher Weiſe, in ſ. De Muſica Tract. 1. Muſica practica, Bon. 1482. 4.) welcher ihm vorwirft, Verwirrung in der ganzen Muſik angerichtet zu haben (S. Martini Stor. della Muſica, Bd. 1. S. 272. Bol. 1757. f.) Hingegen vertheidigte ihn Nic. Burtius, oder Burzio in dem Muſic. Opuſc. cum defenſione Guid. Aret. contra quendam Hiſpanum veritatis praevaricatorem, Bon. 1487. 4. welcher wieder von Joh. Spadario in einer: Ad Rev. in Xſto Pat. et D. Antonio Galeaz de Bentivolis . . . Ioa. Spadarii . . . et ejusd. Muſices ac. Bart. Rami Parejae ejus praeceptoris honeſta defenſio . . . Bol. 1491. (trotz des lat. Titels italieniſch geſchrieben) ſo wie Spadario deswegen wieder von Franch. Gafor, oder Gafurio, in ſ. Apologia . . adv. Joa. Spadar. et complices Muſicos, Bon. 1520 widerlegt wurde, wogegen jener endlich die Errori di Fr. Gafurio da Lodi in ſua defenſione, e del ſuo praeceptore Mro. Bart. Ramis ſubtilmente demonſtrati, Bon. 1521. 4. ſchrieb. S. übrigens den Art. Solmiſation.) — **Abt Berno** († 1048. 1) Muſica ſ. Prol. in Tonarium, in 15 Kap. 2) Tonarius. 3) De conſona Tonor. diverſitate. Bd. 2. S. 62. Ein anderes ſeiner, in eben dieſer Samml. befindlichen Werke iſt bereits in dem Art. Kirchenmuſik angezeigt.) — **Contr. Hermann** († 1054. Opuſcula de Muſica, ein Unterricht in den Anfangsgr. der Muſik nach damahliger Art. 2) Explicat. litter. et ſignor. 3) Verſus ad diſcernendum cantum, Bd. 2. S. 125.) — **Wilhelm, Abt von Hirſau** (1068. Muſica, beſteht aus 41 Kap. Bd. 2. S. 154.) — **Theoger** (1090. Muſica, Bd. 2. S. 182.) — **Aribo** (1078. Muſica, Bd. 2. S. 197.) — **Joh. Cotto** (Muſica. Auſſer einem Prolog, 27 Kap. als: qualiter quis ad Muſ. diſcipl. ſe aptare debeat; quae utilitas ſit ſcire Muſ. et quid diſter inter Muſicum et Cantorem; unde ſit dicta Muſ. et quomodo ſit inventa; quot ſint inſtrumenta muſ. ſoni; de numero litter. et de diſcret. earum; qualiter ſit menſurand. Monochordum; unde dicatur Monoch. et ad quid ſit utile; quot modi ſint quibus melodia contexitur; quot ſint voc. diſcrepantiae et de diapaſon; de modis quos abuſive tonos appellamus; de tenoribus modor. et finalibus eorum; de regul. curſu modor. atque licentia; ſuper graec. notar. vocab. expoſitio; quid faciendum ſit de cantu qui in perpetuo curſu deficit; quod ſtultor. ignorantia ſaepe cantum depravet; quod diverſi diverſis delectantur modis; de potentia Muſ. et qui primitus ea in Rom. Eccl. uſi ſint; praec. de cantu componendo; quae ſit optima modulandi forma; qualiter per vocales cantus poſſunt componi; quid utilitatis afferant neumae a Guid. inventae; de pravo uſu abjiciendo, et ſuperfluis quorund. modor. differentiis; de diaphonio i. e. organo; de primo modo et ejus diſcip. cum differentiis; de tertio tono et quarto et eor. differentiis; de quinto et ſexto et eor. differentiis; de ſept. et octav. et eor. differentiis. Bd. 2. S. 230. Uebrigens wird dieſe Schrift unter die wichtigſten geſetzt, welche aus dem Mittelalter, zwiſchen den Zeiten des Guido und Gafur, übrig geblieben ſind.) —

**Franco von Cöln** (1083. Gehört der Zeitordnung nach hieher, ob gleich, in der angeführten Sammlung, ſeine Schrift erſt im 3ten Bde. S. 1 ſteht. Sie führt den Titel, Muſica et Ars cantus menſurabilis, und enthält 13 Kap. folgenden Innhaltes, als de definitione Muſ. menſurab. et ejus ſpeciebus; de definit. diſcantus et diviſione; de modis cujuslibet diſcantus; de figuris ſ. ſignis cant. menſurabilis; de ordinat. figurar. ad invicem; de plicis in figuris ſimplicibus; de ligaturis et ear. proprietatibus; de plicis in figuris ligatis; de pauſis, et quomodo per ipſas modi ad invicem variantur; quod figurae ſimul ligabiles ſunt; de diſcantu et ejus ſpeciebus; de copula und de Ochetis. Daß der Verf. der eigentliche Erfinder des muſikaliſchen Zeitmaßes ſey, ſcheint jetzt ausgemacht zu ſeyn; ſo gar der ihm, gewöhnlich, gegebene Mitbewerber um dieſen Ruhm, der, ein paar Jahrhundert ſpäter lebende Joh. de Muris, räumt ſelbſt ihm dieſe Ehre ein (S. Burneys Hiſtor. of Muſic, Bd. 2. S. 175.) — **Der h. Bernard** († 1153. Ihm wird ein, in dieſer Samml. Bd. 1. S. 265 abgedrucktes, in Geſprächen abgefaßtes Tonale zugeſchrieben. Eine andre Schrift von ihm, De cantu ſ. correctione Antiphonarii iſt, im Art. **Kirchenmuſik**, S. 25 a. angeführt.) — **Abt Engelbert** († 1331. De Muſica, vier verſchiedene Tractate, Bd. 2. S. 287.) — **Joh. Aegidius** (Ars muſica, in 15 Kap. Bd. 2. S. 369.) — **Marchetti von Padua** (1274-1309. 1) Muſica, ſ. Lucidar. in arte Muſicae planae beſteht aus 16 verſchiedenen, größtentheils wieder in einzele Kapitel abgetheilten Abhandlungen. 2) Pomerium in arte Muſicae figuratae in verſchiedenen Abtheilungen, als, nach einer Epiſtel an Robert, König in Sicilien, erſtlich De caudis et proprietatibus quando non faciunt in muſica menſurata; de caudis et propriet. quid faciunt in Muſica. Die zweyte de Pauſis, welche zuſammen den erſten Theil des erſten Buches de Eſſenti [illegible] Muſ. menſuratae ausmachen. Der [illegible] Theil dieſes erſten Buches handelt de Tempore; das zweyte Buch De imperfecto tempore, und de applicatione ipſius temporis imperfecti; das dritte, de his . . . quantum in eis ſurgit diverſimode Harmonia, de modo ligandi notas ad invicem ſ. de ligaturis, ex quo conſurgit ipſe diſcantus Bd. 3. S. 64 u. f.) — **Johan de Muris** (1) Summa Mag. Joa. de Muris in 25 Abſchn. 2) Tract. de Muſica, oder Muſic. ſpeculativa oder theoret. 3) Eine vermehrte Ausg. deſſelben. 4) De numeris, qui muſicas retinent conſonantias ſecund. Ptolemaeum de Pariſiis. 5) Tr. de Proportionibus. 6) Quid Mag. Ioa. de M. dicat de practica Muſica, ſ. de menſurabili. 7) Quaeſt. ſuper partes Muſ. 8) Ars diſcantus, Bd. 3. S. 189.) — **Joh. Keck** (Introductorium Muſ. Bd. 3. S. 319.) — **Adam von Fulda** (1490. Muſica, in 4 Th. wovon der erſte in 7 Kap. von der Erklär. Erfindung und vom Lobe der Muſik; der zweyte in 17 Kap. de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo und tono; der dritte in 13 Kap. de Muſ. menſur. aut figur. der vierte in 8 Kap. de proportion. et conſonantiis handelt, Bd. 3. S. 329. S. übrigens, wegen einiger hier übergangener Schriftſteller aus dieſer Sammlung, den Art. **Kirchenmuſik**. — — **Einzele Schriften aus dem Mittelalter**: **Der Ehrwürdige Beda** († 735. 1) Tract. de Muſ. theoret. in dem 1ten Bde. S. 344 der Cölner Samml. ſ. W. enthält ſcholaſtiſche Subtilitäten. 2) Muſica quadrata (practica) ſ. menſurata, ebend. S. 251. Dieſe letztere Schrift iſt ihm in neuern Zeiten abgeſprochen, und ins 13te oder gar 14te Jahrh. geſetzt worden, weil ſie viel Dinge ausführlicher enthält, als ſolche in den früher geſchriebenen Werken des Franco, Joh. de Muris, u. a. m. vorkommen.) — **Vincentius von Beauvais** († 1264. In ſ. Specul. doctrin. hiſtor. natural. et moral. wird, im 17ten Buche des erſten Spec. einzeln, Norimb. 1486. Douay 1624. f. zuſammen, Argent. 1473 und 1476. f. in 26 Kap. von der Muſik gehandelt.) — G. Valla (In ſ. Werke De expetendis et fugiendis rebus, Ven. 1479. f. finden ſich De Muſica Lib. V.) — Heinr. Caniſius (S. Antiq. Lect. Ingolſt. 1601. 4. 6 Bd. Ex ed. Basn. Antv. 1725. f. 4 Bde. enthalten vielerley zum Geſang der katholiſchen Kirche gehörige Dinge.) — — **Schriften und Nachrichten über die Muſik des Mittelalters:** Auſſer dem was in den gröſſern Sammlungen von Schriften aus dieſem Zeitpunkte vorkommt, als in des Muratori Antiq. Ital. med. aevi. In des Lebeuf Rec. de divers ecrits pour ſervir d'eclairc. à l'Hiſt. de la France, Par. 1738. 12. 2 Bde. In des Piſtorius, Goldaſt, Schard, Reineccius, Reuber, Freher, Lindenborg, Meibom, und Heineccius Script. rerum germanicar. In Leibnitz Scriptor. rerum Brunſv. In Schilters Theſ. Ant. Teutonicar. — oder in einzeln Schriftſtellern aus dieſem Zeitpunkt, als in Ioa. Trithemii Oper. In des Silv. Giraldus († 1210) Topogr. Hiber. Frcft. 1602. f. (Diſtinct. III. c. 11-15.) In des Joh. Fordun Scoti chronicon Lib. VI. (S. Hawkins Hiſtory of Muſik Bd. IV. S. 7.) in dem Chronic. Francofurt. des Pet. Herp, Helmſt. 1666. 4. — oder in allgem. Litterargeſchichten, als in des Sav. Bettinelli Riſorgimento d'Italia nelle Studi, nelle arti e ne' coſtumi dopo il mille, Baſſ. 1775. 8. 2 Bd. Ven. 1786. 8. 2 Bd. und im 3ten und 4ten Bde. der Opere deſſelben (B. 2. Kap. 4.) in des Girol. Tiraboschi Storia della Litterat. Italiana, Mod. 1772-1780. 4. 8 Bde. In der Hiſt. litteraire de la France par les Relig. Benedict. de St. Maur. Par. 1730-1763. 4. 12 Bde. In den Diſſertat. ſur l'Hiſt. eccleſ. et civ. de Paris, P. 1741. 12. 2 Bde. — handeln davon beſonders: A new account of the Revival of Muſik in Europe im 6ten Bde. des Preſent State of the Republick of Letters, 1730. S. 318 (wo dieſe Wiederaufſtehung in die Jahre 568-728 geſetzt wird.) — Obſervatio de Cleri Rom. controverſia cum Clero German. circa Muſ. eccleſiaſt. in den Obſervat. Hallens. v. J. 1703. Bd. 7. S. 370. — **Edw. Jones** (Muſical and Poet. Relicks of the Welſh Bards, preſerved by tradition and authentic Manuſcr. . . . Lond. 1784. f.) — **Joſ. Walker** (Hiſtor. Mem. of the Iriſh Bards, interſperſed with anecdotes of, and occaſional remarks on, the Muſik of Ireland; alſo an hiſtor. and deſcript. acc. of the muſical inſtrum. of the anc. Iriſh . . . with ſelect Iriſh Melodies, Lond. 1786. 4. — Und gelegentlich liefern noch Nachrichten darüber: Joh. J. Winkelmann, im 7ten Kap. ſ. Notit. hiſtor. polit. vet. Saxo-Weſtphal. Oldenb. 1667. 4. — Andr. Chriſtoph. Schubart, De Litterat. apud Germ. primord. et increm. im 5ten Bde. S. 41. der Miſcell. Lipſ. — Bernh. P. Karl, De Germania artibus litteriſque nulli ſecunda, Roſt. 1698. 4. — P. Hachenbergs Diſſert. hiſt. de ſtud. veter. Germanor. in ſ. Germania Media, Hal. 1709. 4. S. 134. — C. Calvörs Saxonia inferior antiqua gentil. et chriſt. d. i. Das alte heydniſche und chriſtliche Niederſachſen, Goßl. 1714. f. — Joh. Wilh. Bergers, De priſco Germano haud illiter. Witteb. 1722. 4. — Joh. H. Boecriſius Diſſertat. de erudit. Caroli M. Suinf. 1726. 4. — G. St. Wieſand Comment. de Car. M. artium liberal. reſtauratore, Jen. 1756. 4. — P. v. Stetten Kunſt- Gewerk und Handwerks-Geſch. der Reichsſtadt Augsb. 1779. 8. — u. v. a. m. — Auch finden ſich Nachrichten von Werken über die Muſik und Erläuterungen muſikaliſcher Ausdrücke aus dieſem Zeitpuncte in I. A. Fabricii Bibl. lat. med. et inf. aetat. Hamb. 1734-1744. 8. 6 Bde. In C. Ducange Gloſſar. ad Script. med. et inf. Latinitatis, Par. 1678. f. 3 Bde. Ex ed. Benedict. Par. 1733-1736. f. 6 Bde. Ex ed. I. C. Adl. Hal. 1774 u. f. 8. 5

5 Bde. In H. Spelmanns Gloſſar. archaeolog. Lond. 1687. f. 2 Bde. (3te Ausg.) — u. a. m. — —

**Schriften über die theoretiſche Muſik von Neuern**, und zwar ſolche, worin entweder die Lehrſätze der Alten, mit der vorhandenen Maſſe der muſikaliſchen Kenntniſſe, gröſtentheils in Rückſicht auf Compoſition, in Verbindung gebracht, oder ſolche, worin die ſämmtlichen Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften, aus der Natur der Kunſt ſelbſt, entwickelt, und in ſyſtematiſche Ordnung gebracht worden ſind: **Franch. Gafor** (1520. Practica Muſicae, Mediol. 1496. Breſc. 1497. 1502. Ven. 1512. f. Das Werk iſt in vier Bücher abgetheilt, deren Innhalt in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik angezeigt worden iſt.) — **Joh. Reiſch** (Das 5te Buch ſ. Margarita philoſ. Freib. 1503. handelt in 2 Abtheil. De Muſica ſpeculativa und de princ. muſic. pract. in genere.) — **Andr. Ornitoparchus** (Muſicae activae Micrologus, Lib. IV. digeſtus .. Lipſ. 1521. 8. Col. 1535. 8 obl. Das erſte Buch, in 12 Kap. plani cantus principia declarans; das zweyte, in 13 Kap. Menſurabilis Cantilenae rudimenta declarans; das dritte in 8 Kap. Eccleſiaſt. declarans accentum; das vierte, gleichfalls in 8 Kap. Contrapuncti principia dilucidans. Engl. von Dowland 1609.) — **Stef. Vanneo** Recanetum de Muſica aurea, R. 1533. fol. Urſprünglich italieniſch geſchrieben, aber von Vincent. Roſſetti ins Lat. überſetzt, beſteht aus 3 Büchern.) — **Joh. Froſch** (Rer. muſicar. Opuſcul. ... totius ejus negotii ration ... complectens, Argent. 1535. f. ſcheint aber, dem Titel und der Zueignungsſchrift zu Folge, bereits die 2te Aufl. zu ſeyn. Es enthält 19 Kap. deren Innhalt in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik ſich findet.) — **Heinrich Loris Glareanus** 1) De Muſic diviſione ac definitione, ſoll ſchon zuerſt 1516. 4. gedruckt ſeyn; iſt aber auch noch Baſ. 1549. 4. erſchienen. 2) Dodechordon Lib. III. Baſ. 1547. f. Den Innh. ſ. bey Forkel, a. a. O. Die Hauptabſicht des Werkes iſt, die damahls noch ſchwankende Lehre von den 12 Tonarten feſtzuſetzen.) — **Nic. Vicentino** (L'antica Muſica ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni e con gli Eſſempi dei tre generi, con le loro ſpezie, e con l'invenzione d'un nuovo Stromento, nel quale ſi contiene tutta la perfetta Muſica, R. 1555 und 1557. f. handelt vorzüglich von dem enharmoniſchen Klanggeſchlechte, in 6 Büchern, und zwar im erſten Della Theorica muſicale, und in den fünf übrigen Della Prattica muſic. Zu dieſem Werke gehört: Il Melone, diſcorſo armon. und Il Melone ſec. conſideraz. muſicali ... intorno .. a' libri dell' antica Muſ. ridutta alla moderna prattica ... Ferr. 1602. 4. von Erc. Bottrigari, als welches eine Kritik deſſelben enthält.) — **Giuſ. Zarlino** (1) Iſtitutioni harmoniche diviſe in quattro parti .. Ven. 1558. 1562. 1573. f. 2) Dimoſtrationi harmon. div. in cinque ragionamenti, ne' i quali ſi diſcorrono e dimoſtrano le coſe della Muſica e ſi riſolvono molti dubbii d'importanza a' tutti quelli, che deſiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale Scienza, Ven. 1571. f. 1580. f. 3) Sopplimenti muſicali, nei quali ſi dichiarono molti coſe contenute ne i due primi Volumi ... Ven. 1588. f. Das Werk beſteht aus 8 Büchern. Sämmtlich in ſ. Opere, Ven. 1589. f. 4 Th. 1751. f. 3 Th. Wegen des Innhaltes derſelben, ſ. Forkel, a. a. O. Die von Mattheſon (Ehrenpforte S. 331) und von Adlung (Anleit. S. 337) angeführten holl. und deutſche Ueberſ. derſelben ſcheinen nicht gedruckt worden zu ſeyn. Zu dieſen Schriften gehören übrigens der Diſc. intorno all' opere di Zarlino, Fior. 1589. 8. von Vinc. Galilei, und des P. Giov. Mar. Artuſi Impreſa del R. P. Giuſ. Zarlino .. dichiarata, Bol. 1604. 4.) — **Franc. Salina** (De Muſica Lib. VII. in quibus eius doctrinae veritas tam

quae

ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, juxta ſenſus ac rationis indicium oſtenditur et demonſtratur, Salmant. 1577. 1592. f. Den Inhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — **Pet. Gregorius** (In ſ. Syntax. artis mirab. Lib. XL compreh. Lyon 1574. 8. 2 B. Cöln 1600. 8. 2 B. handelt das 3te- nite Kap. des zwölften Buches von hieher gehörigen muſikal. Dingen.) — **Laurencini** (Unter dieſem Nahmen führt La Borde, im 3ten Bde. S. 354. ſ. Eſſai einen Theſaurus harmonicus vom J. 1603 an, welcher hieher zu gehören ſcheint, mir aber nicht näher bekannt iſt.) — **D. Pedro Cerone** (El Melopeo y Maeſtro, Tract. de Muſ. theoret. y pract. en que ſe pone por extenſo lo que uno para hazerſe perfecto Muſico ha meneſter ſaber . . . Nap. 1613. f. Anv. 1619. f. Das Werk enthält 22 Bücher folgenden Inhaltes: De los Atavios y conſonancias morales; de las curioſidades y antiguallas in Muſica; del Canto Llano; del Tono para cantar las Oraciones, Epiſt. y Evangelios aſſi a uſo de España come de Roma y de toda Italia; de los aviſos que ſon muy neceſſarios en Canto Llano; del Canto metrico ò de organo; de los aviſos neceſſarios en Canto de organo; de las reglas para cantar gloſado y de gorganta; de las reglas comunes para hazer contrapunto ſobre Canto Llano; de los contrapuntos artificioſos y doctos; del paſſar regoladamente de una eſpecie à otra; algunos aviſos neceſſarios para mayor perfeccion de la Compoſtura; de unos fragmentos muſic. para aviſo de los Compoſitores; de las Canones, fugas y de unos Contrapuntos de mucho primor y arte; de los paſſos comunes, entradas y clauſulas; de los Tonos uſados en Canto de Organo; del modo, tiempo y prolacion; de las notas en el numero ternario y de ſus accidentes; de las proporciones muſicales; de la Miſſa ſomme arme del P. Luys de Preneſtina; de los Conciertos y conveniencia de los inſtrumentos muſicales; de los Enigmas muſicales.) — **Sal de Caux** (Inſtitut harmonique, div. en deux parties. En la première ſont monſtrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compoſitions d'icelles. Frcft. 1615. f. Den Inhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — **Rob. Fludd** († 1637. In ſ. Hiſtor. utriusque Coſmi, Oppenh. 1617. f. findet ſich ein Templum Muſic. in quo Muſica univerſalis tanquam in ſpeculo conſpicitur, welche aus 7 Büchern beſteht, deren Inhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — **Joh. Kepler** († 1630. In ſ. Harmonic. mundi, Lib. V. Linc. 1619. f. handelt das dritte Buch in 16 Kap. von muſikaliſchen hieher gehörigen Dingen.) — **J. Couſu** (La Muſique univerſelle, cont. toute la Pratique et toute la Theorie.) — **Marie Merſenne** (Harmonicor. Lib. XII. in quibus agitur de Sonor. nat. cauſ. et effectibus; de conſonantiis, diſſonantiis, ration. gener. mod. cantib. compoſitione orbisque totius harmon. Inſtrum. Lutet. 1635. f. verm. 1648. 1652. f. Die zwölf Bücher handeln, de nat. et propriet. ſonorum; de cauſis ſonor. ſ. de corpor. ſonum producentibus; de fidibus, nervis et chordis atque metallis ex quibus fieri ſolent; de ſonis conſ. ſ. conſonantiis; de Muſ. diſſonantiis, de ration. et proport. deque diviſ. conſonantiarum; de ſpeciebus conſonant. deque mod. et generibus; de cantibus ſ. cantilenis, eorumque numero, partibus et ſpeciebus, de compoſit. muſic. de canendi methodo et de voce. Wegen der übrigen vier Bücher ſ. den Art. Inſtrumentalmuſik. Sehr vermehrt gab der Verf. ſelbſt, das Werk franzöſiſch, unter dem Titel: Harmonie univerſelle, cont. la Theorie et la pratique de la Muſique . . . Par. 1636. 1637. f. 2 Bde. heraus. Es iſt hier in 5 verſchiedene Traités abgetheilt, wovon der erſte, in 3 Büchern, de la nature des ſons, et des mouvemens de toutes ſortes de corps; der zweyte, in 3 Propoſ. des poids ſouſtenus par des puiſſances ſur les plans inclinés à l'Horizon; der dritte, in 2 Büchern, de la voix et des chants; der vierte, in 6 Büchern, des Conſonances, des Diſſonances, des Genres, des Modes, de la compoſition et de l'art de bien chanter; der fünfte, in 9 Büchern, des Inſtrum. à cordes, des Inſtr. à vent, des inſtr. de percuſſion, de l'utilité de l'harmonie et des autres parties des Mathem. handelt. H. Forkel ſagt, a. a. O. das Werk ſey ein muſikaliſches Magazin, worin alle, im Anfang des 17ten Jahrh. bekannte muſikal. Kenntniſſe ſich aufbewahret fänden. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel, Harm. theoret. pract. et inſtrumentalis Lib. IV. Par. 1644. f. Deſſen Innhalt iſt aber nicht bekannt.) — **Ch. Buttler** (Principles of Muſik in Singing and Setting, with the twofold uſe thereof, eccleſiaſtical and civil, Lond. 1636. Das Werk iſt in 2 Bücher abgetheilt, deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — **Ath. Kircher** († 1680. Muſurgia univerſalis, ſ. Ars magna Conſoni et Diſſoni in X lib. digeſta . . . . R. 1650. f. 2 Bde. 1654. f. 2 Bde. Die zehn Bücher handeln, De natura ſoni et vocis in 15 Kap. de Muſ. et Inſtrum. Hebr. et Graecor. in 7 Kap. De Harmonicor. numeror. doctrina in 17 Kap. De geom. diviſ. Monochordi in 12 Kap. De componendar. omnis generis melodiar. certa ac demonſtrativa rat. in 22 Kap. De Muſ. Inſtrumentali in 4 Theilen; de Muſ. ant. et moderna in 3 Th. De Muſurgia mirifica ſ. artificio novo ac facillimo componendi cantilenas in 4 Th. De Magia Conſoni et Diſſoni in qua reconditiora ſonor. per varias experientias in lucem proferuntur ac declarantur in 6 Th. De Organo decaulo in quo per X regiſtra demonſtratur, naturam rerum in omnibus obſervaſſe muſicas et harmon. proportiones. Einen deutſchen Auszug aus dem Werke, unter dem Titel, Kircherus Jeſ. Germ. Germaniae redonatus, ſ. Ars magn. de Conſ. et Diſſ. Ars minor. d. i. Philoſ. Extract und Auszug u. ſ. w. gab Andr. Hirſch. Schw. Hall. 1662. 12. heraus; aber ſchwerlich dürfte das Werk die Mühe verdient haben.) — **John Birkenſhaw** (Syntagma Muſ. Treating of Muſik philoſophicaly, mathem. and practically, 1674. S. Hawkins Hiſt. of Muſ Bd. 4. S. 419 und die Philoſ. Tranſact. v. J. 1672. N. 90 und 100.) — **Jac. Tevo** (Il Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. Das Werk beſteht aus 4 Th. deren Innhalt ſich bey Forkel findet.) — **Joh. Mattheſon** († 1764. 1) Das eröfnete Orcheſtre, oder univerſelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Muſik erlangen u. ſ. w. möge.. Hamb. 1713. 12. Beſteht aus 3 Theilen. 2) Kern melodiſcher Wiſſenſchaft, beſtehend in den auserleſenſten Haupt- und Grundlehren der muſikal. Setzkunſt oder Compoſition, Hamb. 1737. 4. Als ein Anhang dazu erſchienen die „Gültigen Zeugniſſe . . . Hamb. 1738. 4. 3) Der vollkommene Kapellmeiſter, d. i. Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wiſſen, können und inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehre und Nutzen vorſtehen will, Hamb. 1739. fol. Das Werk enthält drey Theile, wovon der erſte, in 10 Kap. von der wiſſenſchaftlichen Betrachtung der zur völligen Tonlehre nöthigen Dinge; der zweyte, in 14 Kap. von der wirklichen Verfertigung einer Melodie oder des einſtimmigen Geſanges, ſammt deſſen Umſtänden und Eigenſchaften; der dritte in 26 Kap. von der Zuſammenſetzung verſchiedener Melodien oder von der vollſtimmigen Setzkunſt, ſo man eigentlich Harmonie heißt, handelt.) — **D. Pedro Ulloa** (Muſica univerſal o Principios univerſ. de la Muſica, Mad. 1717. f.) — **Maur. Vogt** (Conclave Theſauri magnae artis Muſicae in quo tractatur praecipue de compoſitione pura muſicae theoria, anatomia ſonori, muſ. enharmonica, chromat. diaton. mixta, nova et antiqua; terminor. muſicor. nomenclatura; muſica authenta, plagali, chorali, figurali, muſ. hiſtoria, antiquit. novit. laude et vituperio; ſymphonia cacophon. pſychophon. proprietate, tropo, ſtylo, modo, affectu et defectu etc. Prag. 1719. fol.) — **Alex. Malcolm** (A Treatiſe of Muſic, ſpeculative, practical and hiſtorical, Edinb. 1721. 8. Enthält 14 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel findet. Ein Auszug aus dem Werke, aber nach einer ganz andern Ordnung erſchien 1779. S. Forkel, a. a. O.) — **Jac. Willh. Luſtig** (Inleiding tot de Muzykkunde, uit klare, onwederſpreekelyke gronden; de innerlyke geſchapenheid, de oorzaken van de zonderbaare uitwerkſelen, de groote waarde, en't regte gebruik der Muzykkonſt aanwyzende. Gron. 1751. 1771. 8. Der Innhalt der 17 Hauptſt. des Werkes findet ſich bey Forkel.) — **Fdr. Willh. Marpurg** (Anfangsgründe der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. Iſt eine Anweiſung zu den muſikaliſchen Rechnungen, in 19 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. S. 249 findet.) — **John Holden** (An Eſſay towards a rational Syſtem of Muſic. Glasg. 1770. 4. Das Werk beſteht aus 2 Theilen, wovon der erſte in 12 Kap. The rudiments of practical Muſic. und der zweyte, in 4 Kap. the theory of Muſic auf eine verſtändliche und bündige Art enthält.) — **Joh. Nic. Forkel** (Ueber die Theorie der Muſik, in ſo fern ſie Liebhabern und Kennern derſelben nothwendig und nützlich iſt . . Gött. 1777. 4. auch im 1ten Jahrg. S. 855 des Cramerſchen Magazines der Muſik, und unter Chr. Lud. Bachmanns Namen, wieder Erl. 1785. 4. gedruckt.) — **Joh. Gehot** (Treatiſe on the Theory and Practice of Muſic, Lond. 1784. 8.) — —

Schriften von Mathematikern, worin die **Muſik**, als ein Theil der Mathematik betrachtet wird: **Petr. Cirvellus** (S. ſ. Curſ. quatuor mathem. diſcipl. Alc. 1526. f.) — **Orontius Fineus** (Von ſ. verſchiedenen mathem. Schriften gehören hierher ſ. Opus varium, Par. 1532. f. und De reb. mathemat. Par. 1556. f.) — **Conr. Daſypodius** (Inſtitut. mathem. Argent. 1596. 8. Lexic. mathemat. Arg. 1573. 8.) — **Franc. Maurolycus** (S. Opuſc. mathem. Ven. 1575. 4. enthalten Muſic. Tradit. oder Muſ. Elementa aus dem Boethius.) — **Giuſ. Unicorni** (De Mathemat. artium utilitate, Berg. 1584.) — **Job Bapt. Benedictus** (Speculat. mathem. et phyſic.) — **Joſ. Blancanus** (Ariſtotelis loca mathem. . . Bon. 1615. 4.) — **Hugo Sempilius** (De Mathem. Diſcipl. Lib. XII. Antw. 1635. f. Auch findet ſich bey dem Werke ein Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller.) — **Mar. Bettini** (Apiaria univ. Philoſophiae mathem. . . . Bon. 1642. f. 1645. f. 1656. f. 2 Bde. Aerar. Philoſ. mathem. Bonon. 1648. 4. 3 Bde.) — **Joh. Caramuel v. Lobkowitz** (Matheſ. audax, Lov. 1642. 4.) — **Abd. Treu** (Im 3ten Buche ſ. Director. mathem. . . . Nor. 1657. 4. findet ſich ein Compend. Harmonicae, ſ. Canon. ad partes Matheſ. ſpec. pertinens.) — **Hier. Vitalis** (Lexic. mathemat. . . Par. 1668. Rom. 1690. 1692. 4.) — **Teod. Oſius** (Von ſ. Sylva novar. opinionum, Frckf. 1669. 12. gehören verſchiedene Kap. hieher.) — **Ehrh. Weigel** (In ſ. Idea Math. univ. Ien. 1669. 4. handelt das 13te Kap. von der Muſik, und dieſes findet ſich Deutſch im 1ten Bde. Th. 4. der Mizlerſchen Bibliothek.) — **Cl. Franc. de Chales** (In ſ. Mund. mathemat. Lugd. 1674. f. 3 Bde. handelt der 22te Tractat in 47. Propoſ. von der Muſik.) — **Willh. Oughtred** (Muſic. Elem. finden ſich in ſ. Opuſc. mathemat. Oxon. 1677. 8. N. 7.) — **Pet. Galtruchius** (Mathem. totius . . . Inſtitut. Lond. 1683. 8.) — **Jacq. Ozanam** (Verſ.

Dictionnaire de Mathem. Amſt. 1692. 4. findet ſich, S. 640 ein Traité de Muſique; und in ſ. Recreat. mathem. . . . Par. 1724. 8. 3 Bde. handeln mehrere Probleme von muſikal. Dingen.) — **Joh. Lud. Hocker** (Von ſ. Mathemat. Seelenluſt handelt der 4te Th. von d. Muſik.) — Auch gehören noch hieher: **Giovb. Martini** (De uſu progreſſ. geometr. in Muſica, in dem 5ten Bde. Th. 1. S. 372 der Comment. de Inſtit. Bonon. v. J. 1767.) — und der erſte Theil von J. Mattheſons Forſchenden Orcheſter oder deſſelben dritte Eröfnung (S. Art. Quarte) . . . Hamb. 1721. 12. in ſo fern darin der wahre Gebrauch und Nutzen der Mathematik in muſikaliſchen Dingen richtig beſtimmt wird.) — — Wegen der mehrern, im Ganzen hieher gehörigen Werke, ſ. die Art. **Klang**, **Ton**, **Tonart**, **Temperatur**, **Monochord**, **Harmonie**, **Intervall**, **Accord**, **Generalbaß**, **Bezifferung**, **Verſetzung**, **Satz**, **Contrapunct**, **Melodie**, u. d. m. — —

Von der **practiſchen Muſik überhaupt**: Allgemeine Anweiſungen dazu haben geſchrieben: **Bartol. de Pareja Ramis** (De Muſica Tractatus, ſ. Muſica practica . . . Bon. 1482. Eine, mit eben derſelben Jahrzahl bezeichnete Ausgabe iſt etwas verändert.) — **Ungen.** (Muſices non inutile Compend. Ven. 1498. 4. S. G. E. Leſſings Kollect. zur Litter. Bd. 2. S. 262.) — **Joh. Wendeſtein** (Muſica activa, Col. 1507. 8.) — **Ch. de Bouelles**, oder **Bovillus** (Rudim. Muſic. figur. ums J. 1510.) — **Pet. de Canutiis** Regul. Flor. Muſic. Flor. 1510.) — **Franc. Tovar** (Libro de Muſica practica, Barcel. 1510. 1519. 4.) — **Joh. Cochläus** (Tetrachord. Muſices . . . Nor. 1511. 1520. 4. Die vier Tractate handeln, De Muſ. elementis; de Muſ. Gregoriana; de octo tonis meli, und de Muſ. menſurali) — **Ottom. Luſcinius** oder **Nachtigall** (Muſic. Inſtitut. Arg. 1515. Muſurgia, ſ. Prax. Muſic. Arg. 1536. 1542. 4. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, oder 4 Büchern, wovon die beyden erſten, in Geſprächen, eine Beſchreibung der, zur Zeit des Verf. üblichen Inſtrum. und die letztern die Anfangsgründe der muſ. Wiſſenſch. enthalten, oder de Concentus polyphoni, i. e. ex plurifariis vocibus compoſ. vocibus handeln. Ob es nicht blos eine verbeſſerte Auflage des erſtern iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — **Joh. Aventinus** (Rudim. Muſic. Aug. Vind. 1516. 4.) — **Mich. Koswik** (Compendiar. Muſ. Eruditio, cuncta quae ad Practic. attinent . . . complectens, Lipſ. 1526 und 1519. 4.) — **G. Rhaw** (Enchiridion Muſ. ex var. Muſicar. libr. depromptum, Lipſ. 1518. 8. Unter einem etwas veränderten Titel, Witt. 1531. 1536. 1546. 8. Das Werk beſteht aus zwey Theilen, deſſen zweyter, mit der Aufſchrift, Enchirid. muſic. menſurabilis einzeln Vit. 1530. 1553. gedruckt worden iſt.) — **Will. Chelle** (Muſic. pract. Compend. Oxon. ums J. 1524.) — **Bern. de Lavineta** (In ſ. Compend. explicat. artis Lullianae wird, in 9 Kap. deren Inhalt ſich bey Forkel a. a. O. findet, von der practiſchen Muſik gehandelt.) — **Giov. Mar. Lan Franco** (Scintille di Muſica, che moſtrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti delle note miſurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapunto e la diviſione del Monochordo, con la accordatura de varij inſtrumenti, dalla quale naſce un modo . . . Breſc. 1533. 4. Das Werk iſt in 4 Th. abgetheilt, deren Inhalt H. Forkel a. a. O. angegeben hat.) — **Nic. Liſtenius** (Rudimenta Muſic. . . . Vitt. 1533. 8. 1553. 8. und öfterer. Das Werk beſteht aus 2 Theilen und jeder Theil aus 10 Kap.) — **Joh. Volkmer** (Epit. utriusque Muſic. activ. 1538. 4.) — **Giov. del Lago** (Breve introd. alla Muſica miſurata, Ven. 1540.) — **Matth. Greiter** (1550. Elementale Muſicum . . . ) — **Heinr. Faber** (Ad Muſic. practic. Introductio, non

modo

odo praecepta, ſed exempla quo-
ne ad uſum pueror. accom. Norimb.
550 4. Lipſ. 1558. 1571. 4. Muhlh.
508. 4. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt aber
s Werk zuerſt ſchon früher erſchienen;
Forkel, a. a. O.) — Friedr. Beur-
uſius (Erotem. Muſic. Lib. II. Nor.
550. 1573. 1585. 1591. 8. Das 1te
uch enthält 13. das zweyte 5 Kap.) —
riedr. Nauſea († 1550. Iſagoge Mu-
c. . . .) — Claude Martin (Ele-
nens de Muſique, Par. 1550. 4.
ebrigens wird das Werk unter verſchie-
enen Titeln angeführt, welche H. For-
el, a. a. O. angegeben hat.) — Adr.
Petit Coclicus (Compendium Muſic.
n quo praeter caetera tractantur haec,
De modo ornate canendi, de regul.
Contrapuncti, de Compoſitione . . .
Nor. 1552. 4. Das Werk iſt in zwey
Theile abgetheilt, deren Innhalt ſich bey
Forkel a. a. O. findet.) — Greg. Fa-
ber (Inſtitut. Muſic. ſ. Muſic. pract.
Erotemat. Lib. II. Baſ. 1552. 8.) —
Joh. Friſius (Iſag. Muſic. Baſ. 1554.
8.) — Mar. Guilliaud (Traité de
Muſique, dedié à . . Cl. de Sermiſy,
Par. 1554. 4.) — Melch. de Torres
(Arte de la Muſica . . . Alc. 1554.
4.) — Joh. Zanger (Practicae Mu-
ſic. praecepta . . . Lipſ. 1554. 4.
in 2 Th. wovon jeder 7 Kap. enthält.) —
Wolfg. Figulus (Elem. Muſic. Lipſ.
1555. 8.) — Herm. Fink (Practica
Muſica, exempla varior. ſignor. pro-
port. et Canonum, judicium de to-
nis, ac quaedam de arte ſuaviter et
artific. cantandi cont. Vit. 1556. 4.
Etwas von dem Innhalte findet ſich in
E. L. Gerbers Hiſtor. biogr. Lexicon der
Tonkünſtler, Th. 1. S. 411 u. f. und bey
Forkel, a. a. O.) — Lud. Venegas
de Hineſtroſa (Tratado de Ciffra nue-
va para Tecla, Harpa, y Viguela,
Canto Llano, de Organo y Contra-
punto, Alc. de Henares 1557. f.) —
Joh. Lengenbruener (Muſic. haud
vulgare Compendium . . Aug. Vind.
1559.) — Joh. Litavicus Ruon-
negger (Muſic. Epit. ex Glareani Dodech. . . . . Baſ. 1559. 12. Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der 1te von den Tonarten, der 2te vom Menſuralgeſang handelt.) — Luc. Loſſius (Erotem. Muſic. practic. . . . Nor. 1563. 1570. 1579. 8. — Ambroſ. Wilphlingseder, oder Wilflings (Erotem. Muſic. pract. Nor. 1563. Auch geht unter dem Nahmen dieſes Verf. eine Teutſche Muſica, welche ebend. ſchon 1509 und 1574. 8. gedruckt worden ſeyn ſoll.) — Joh. Feiſſer (Kindliche Anleit. oder Unterweiſung der edlen Kunſt Muſica, Augsb. 1572. 8.) — Jean Goſſelin (La Main harmonique, ou les Principes de Muſ. ant. et moderne, Par. 1571. f.) — Mich. de Menchou (Inſtruction des preceptes, ou fondemens de Muſique tant pleine que figurée, Par. 1571.) — Corneille v. Brockland (Inſtruct. fort facile pour apprendre la Muſ. prat. ſans aucune Gamme, ou la Main, Lyon 1573. 8. In Walthers Wörterbuche, wird in dem Art. Montfort, als welchen Nahmen der Verf. auch, von ſeinem Geburtsorte, führte, ein lateiniſches Werk von ihm, gedruckt zu Lyon 1587. 8. angeführt, welches mit dem vorigen einerley zu ſeyn ſcheinet. Es beſteht aus 16 Kap.) — Georg Theodoricus (Quaeſt. muſicae, Gorl. 1573. 8.) — Joh. Th. Freigius (Pet. Rami Profeſſio regia, h. e. Septem Artes liberales per Freigium in tab. perpet. relatae, Baſ. 1576. f. Auch handelt er von der practiſchen Muſik in ſ. Paedagogus . . Baſ. 1582. 8. S. 157 u. f. und in ſ. Quaeſt. phyſic. ebend 1576. 8.) — Jean Yſſandon (Traité de Muſique prat. div. en deux livres, Par. 1582. f.) — Gallus Dreßler (Muſic. pract. Elementa, Magd. 1584. 8. Das Werk beſteht aus 3 Theilen, wovon der erſte 5, der zweyte 8, und der dritte 9 Kap. enthält.) — Euchar. Hofmann (Muſic. pract. Elem. Gryphsw. 1584. verm. Hamb. 1588. 8. Das Werk iſt in 13 Kap. abgetheilt, welchen, in der letzten Ausg. noch des Verf. Doctrina de Tonis bey-

gefügt

erfaßt iſt.) — **Georg Cober** (Tyroc. Muſic. Nor. 1589. 8.) — **Andr. Raſelius** (Hexachordum, ſ. Quaeſt. Muſic. practicae, Nor. 1589. 8. beſteht aus 6 Kap.) — **Hen. Dedekind** (Praecurſor metric. artis Muſic. Erphord. 1590.) — **Cyriac. Schnegaſſ** (Iſag. Muſ. Lib. II. Erphord. 1591. 8. enthält 10 Kap. und einen Anhang in 5 Kap. de cantu compoſito, de vocibus, de fugis, de conſonant. et diſſonantiis und de clauſulis. Ein anderes Werk des Verf. führt den Titel: Deutſche Muſica für die Kinder, und andere, ſo nicht Latein verſtehen . . . . Erf. 1592. 8. beſteht aus 7 Kap. und iſt in Frag- und Antw. abgefaßt.) — **Joh. Cruſius** (Iſag. in Muſic. Nor. 1592. 8.) — **Joh. Magirus** (Artis muſ. legibus logicis methodice informatae Lib. II. . . Frcſt. 1592. 1596. 8. Guelph. 1611. 8. Das erſte Buch enthält 28, das zweyte 31 Kap. deren Innhalt Forkel a. a. O. angezeigt hat.) — **Dav. Chytraeus** oder **Kochhaven** (Das 3te Kap. des Anhanges zu ſ. Regul. ſtudior. . . . Ien. 1595. 8. handelt de Muſica, de ſententia, de rhythmo et voc. modulatione, de ſpec. intervallorum, de tetrachordis, generibus et mod. muſicis.) — **Ungen.** (The Guide of the Path-Way to Muſie, Lond. 1596. 4.) **Th. Morley** (A plaine and eaſie Introd. to practical Muſike, Lond. 1597. 4. Neu herausg. von Howard 1771. 4. Das Werk, welches in Geſprächen abgefaßt iſt, beſteht aus drey Theilen, wovon der 1te ſingen, der 2te die Harmonie, der 3te die Compoſition lehrt.) — **Ungen.** (Kurze und gewiſſe Unterrichtung Muſ. practicae . . . . Zür. 1599. 4.) — **Orazio Scaletta** (Scala di Muſica per i Principanti, Mil. 1599. Ven. 1600. 1656. Rom. 1666. 1677.) — **Virgil. Haug** (Erotem. Muſ. practicae . . .) — **Joh. Turinomarus** (Rudimenta Muſic.) — **Joh. Vogelſang** (Quaeſt. muſic. Augsb. 8.) — **Scip. Cerreto** (Della prattica muſicale, vocale e ſtromentale . . . Nap. 1601. 4.) — **Ungen.** (Introd. in Artem muſicam . . . Veſ, 1604. 8.) — **Andr. Lucelburger** (Muſic. practic. Lib. II. Cob. 1604. 8.) — **Andr. Crappius** (Muſic. Artis Elementa, Hal. 1608. 8.) — **Otto Sigfrid Harniſch** (Artis muſ. delineatio . . . doctrinam modor. in ipſo concentu practico accurate demonſtrans . . . . Frcſt. 1608. 4.) — **Barth. Geſius** (Synopſis Muſ. pract. Frcſt. 1609. 8. verm. mit einem Zuſatz, De ratione componendi cantus, ebend. 1615. 8.) — **Conſt. Cnirim** (Iſag. muſica . . . . Erph. 1610. 8.) — **Chriſtph. Thom. Walliſer** (Muſic. figural. praecepta brevia . . . Argent. 1611. 4. Das Werk enthält 10 Kap. deren Innhalt ſich bey Forkel, a. a. O. findet.) — **Georg Daubenrock** (Epitome Muſic. Norimb. 1613. 8.) — **Jod. Willich** (Introd. in Artem muſic. Veſal. 1613. 8. Vielleicht eben daſſelbe, vorher ſchon angeführte, unter eben dem Titel, ebenfalls zu Weſel erſchienene Werk?) — **Steff. Bernardi** (Porta muſicale, Ver. 1615. 4. 1639. 4.) — **Eraſm. Widmann** (Muſ. Praecepta latino-germ. Nor. 1615. 8.) — **Franc. Rognone Taegio** (Selva de varij paſſaggi ſecondo l'uſo moderno per cantare, e ſuonare con ogni Sorte de' Stromenti div. in due parti . . . Mil. 1620. 1646. f. Den nähern Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O.) — **Ant. Zara** († 1620. In ſ. Anatom. Ingenior. et Scient. wird Sect. IV. von der practiſchen Muſ. gehandelt.) — **Ant. Fernandes** (Arte da Muſica de Canto de Orgão e Canto Chão e proporçoens da Muſica dividida harmonicamente, Lisb. 1625. 4.) — **Joach. Thuring** (Opuſc. bipartitum, De primordiis muſicis, Ber. 1625. 4. Der 1te Th. handelt De Tonis ſ. modis, der 2te de componendi regulis.) — **Lor. Brunelli** (Regole di Muſica, ums J. 1630) — **Silv. Piverli** (Specchio I. di Muſica, Nap. 1630. Specchio II. ebend. 1631. 4.) — **Rene François** (In ſ. Eſſai

merveilles de la Nature, Rouen
1. 8. handelt das 14te Kap. von den
n, Puncten, Pauſen, Ligaturen,
rvallen u. d. m.) — Paul Reich
utſche Muſica, Wittenb. 1631. 8.) —
ſtn. Gueinzius (Pars general.
ſicae diſcipl. diſquiſ. ſubj. Hal.
1. 4. Pars ſpecial. Muſ. ebend. 1635.)
Andr. Reyher (Epit. Muſic. pro
onibus, Schleuſ. 1635. 8. und als
12te Diſp. in ſ. Margarita Philoſ.
. 1636. 8.) — Eraſm. Sarto-
s (Inſtit. muſic. cum doctrina de
dis, Hamb. 1635. 8. Das Werk iſt
Bücher abgetheilt, wovon das erſte,
6 Kap. de Muſica elementari; das
yte, in 7 Kap. de muſica harmon.
delt.) — *Abdias Treu (Janitor
caei muſici, Lyc. muſ. Intimatio
Epitome, Rotenb. 1635. Es ſoll
eine deutſche Ueberſ. davon vorhan-
ſeyn.). — Ungen. (Rud. muſ. pro
mnaſio Geldro-Velavico, Amſtel.
36. 4.) — Laur. Erhardi (Com-
nd. Muſic. lat. germanic. Frcft.
40 und 1660. 8.) — Joh. Heinr.
ſted. (S. Scientiar. omnium En-
clop. Lugd. 1649. enthält mancher-
auch hieher gehöriges.) — Matth.
bio (Iſag. muſ. d. i. Kurzer, jedoch
ündlicher Unterr. wie ein Knabe, in
rzer Zeit, mit geringer Mühe, Muſi-
m lernen könne . . . Hamb. 1651. 8.)
— Andr. Gleichen (Compend. Mu-
c. Deutſch, Leipz. 1653. 8.) — John
Playford (An Introduction to the
kill of Muſick in three books, cont.
. The grounds and princ. of Mu-
ck accord. to the Gammut. . . .
. Inſtruct. and leſſ. for the Treble,
Tenor, and Baſs-Viols and alſo for
he Treble-Violin. 3. The art of
ieſcant, or compoſing Muſick in
Parts, L. 1655. 8. Verb. von Heinr.
Purcell, 1683. 1700. 8.) — Franc. de
la Marche (Synopſ. Muſ. oder kleiner
Innhalt, wie die Jugend kürzlich . . .
in der Muſica, auch Inſtrumenten abzu-
richten, Münch. 1656. 8.) — Giov.
d'Avella (Le Regole di Muſica, div.

in cinque Trattati, Rom. 1657. f.) — Ungen. (Inſtruction pour comprendre en bref les preceptes et fondemens de la Muſique, P. 1666. 3te Aufl.) — Sigism. Lauxnim (Ars et Praxis muſica, Viln. 1667. 4.) — Chriſtn. Demelius (Tirocinium muſic. exhib. muſicae artis praecepta tabul. synoptic. incluſa, nec non praxim peculiarem . . . Nordh. ſ. a. 4.) — David Funk (Compend. Muſic. Lipſ. (1670.) 8.) — Georg Baumgarten (Rudim. Muſices, Kurze jedoch gründl. Anweiſung zur Figuralmuſik . . . Berl. 1673. 2te Aufl.) — Joh. Georg Braun (Kurze Anleit. zur edlen Muſikkunſt, in Frag und Antw. Hanau 1681. 8.) — Joh. Chriſtph. Stierlein (Trifolium Muſicale . . . d. i. eine dreyfache Unterweiſung, wie primo ein Incipient die Fundamente im Singen recht legen ſolle, ſammt einem Anhange, die heutige Manier zu erlernen. Secundo, wie der Generalbaß gründlich zu tractiren, und tertio, wie man arithmetice, und mit lauter Zahlen, anſtatt der Noten componiren lernen könne, Stuttg. 1691. längl. 4.) — Man. Nunes da Sylva (Arte minima que con ſemi breve recopilação trata em tempo breve os modos da maxima e longa ſciencia da Muſica, Lisb. 1685. 1704. 4.) — Dan. Speer (Grundrichtiger, kurz leicht- und nöthiger Unterr. der muſikal. Kunſt. Oder vierfaches muſikal. Kleeblatt, worin zu erſehen, wie man . . . 1) Choral und Figuralſingen. 2) Das Clavier und Generalbaßtractiren. 3) Allerhand Inſtrum. greifen und blaſen lernen. 4) Vocaliter und Inſtrum. componiren lernen kann, Ulm 1687. 8. Sehr vermehrt ebend. 1697. 4.) — Joh. Casp. Lange (Method. nov. et perſpic. in Muſ. d. i. Recht gründliche Anweiſung, wie die edle Muſik mit allen zugehörigen Stücken . . . leicht beyzubringen ſey . . . Hildesh. 1688. 8. In Frag- und Antwort.) — Franc. Loulie (Elemens ou princ. de Muſique . . . . div. en trois parties . . . Par. 1696. 8. Amſt. 1698. 8.) —

**Frieder. Funcius** (Janua lat. germ. ad artem muſic. 8.) — **Matth. Kolz,** oder Kelz (Iſago Muſic. S. Mattheſ. Ehrenpforte, S. 273.) — **Joh. Matth. Schmiedeknecht** (Tyroc. Muſic. Deutſch, Goth. 1700. 8. (3te Aufl.) 1710. 8.) — **Th. Eiſenhuet** (Muſicaliſches Fundament, Kempten 1702. 4. (2te Aufl.) Das Werk beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 19 Kap. und der zweyte lauter Exempel enthält.) — **Joh. Pet. Sperling** (Princip. Muſ. d. i. Gründl. Anweiſung zur Muſik, wie ein Muſikſcholar . . . ſoll geführt und gewieſen werden, Budiſſin 1705. 4. Porta Muſica, d. i. Eingang zur Muſik, oder nothwendigſte Gründe, welche einem muſikal. Diſcipel . . . beygebracht und an die Hand gegeben werden müſſen. Görlitz 1708. 8.) — **Fdr. Ehrh. Niedt** (Muſikal. A. B. C. zum Nutzen der Lehr- und Lernenden, Hamb. 1708. 4.) — **Mich. Monteclair** (Methode facile pour apprendre la Muſique ums J. 1700. Vermehrt, unter dem Titel, Nouv. Methode . . . par des demonſtrat. faciles, ſuivies d'un grand nombre de leçons à une et deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des tranſpoſit. et la connoiſſance des differentes meſures . . . Par. 1709. f.) — **Joh. Fdr. Bernh. Caſp. Maier** (Hodegus muſic. Hal. Suevor. 1718. 8.). — **Pet. Prelleur** (The modern Muſic Maſter cont. an introduction to Singing, and inſtruct. for moſt of the inſtruments in uſe, Lond. 1730.) — **Dague** (L'art d'apprendre la Muſique, expoſée d'une manière nouv. et intelligible par une ſuite de Leçons . . . Par. 1733. 1750. f.) — **Joh. Dan. Berlin** (Anfangsgr. der Muſik, Dronth. 1744.) — **Joh. Fdr. Lampe** (The art of Muſic, Lond. 1740.) — **João Chriſoſt. da Cruz** (Methodo breve e claro, em que ſem prolixidade, nem confuſão ſe exprimem os neceſſarios principios para intelligencia da Arte de Muſica, Lisb. 1743. 4.) — **Denis** (Nouv. Syſteme de Muſique pratique qui rend l'etude de l'art plus facile . . . . Par. 1747.) — **Ungen.** (Erleichterte Anfangsgründe zu allen muſikal. Wiſſenſchaften . . . Nürnb. 1747. 4. In Frag- und Antwort.) — **Will. Tanſur** (A new muſical Grammar, Lond. 1747. 1772. 4.) — **Ungen.** (Einige, zum allgemeinen Nutzen, deutlicher gemachte muſikal. Bewegungs- und andere, leichter eingerichtete, Uebungswahrheiten . . . Leipz. (1750.) 4.) — **G. F. G.** (Kurze Anweiſung zu den erſten Anfangsgründen der Muſik . . . . Langenſ. 1758. 4.) — **Jak. Wilh. Luſtig** (Muſikaale Spraakkonſt, of duidelyke Aanwyzing en Verklaaring van allerhande weetenswaardige dingen, die in de geheele muſykaale practyk tot eenen grondſlag konnen verſtrekken, Amſt. 1754. 8. Ein gutes, gründliches Werk, in 16 Kap. mit einem Anhange, deſſen Innhalt ſich bey Forkel findet. Von eben dieſem Verf. erſchien im J. 1756 eine Monatsſchrift, welche hieher gehört: Samenſpraaken over muſikaale Beginſelen, Amſt. 8. und im J. 1757 Twaalf Maandelykſche Muſikaale Redevoeringen, Amſt. 8. welche, wahrſcheinlicher Weiſe nichts, als jene Monatsſchrift, unter einem allgemeinen Titel iſt.) — **Bordet** (Methode raiſonnée pour apprendre la Muſique . . . à laquelle on a joint l'etendue de la flute traverſiere, du Violon, du pardeſſus de Viole, de la Vielle et de la Muſette, leur accord, quelques obſervations ſur la touche desdits inſtrumens etc. Par. 1755. 4. in 3 Büchern.) — **Choquel** (La Muſique rendue ſenſible par la Mecanique, ou nouveau Syſt. pour apprendre la Muſique ſoi même 1759. 8. Unter etwas verändertem Titel, 1782. 8.) — **Bordier** (Methode de Muſique, Par. 1759. 4. 1781. 4.) — **J. D. Rameau** (Code de Muſique prat. ou Methodes . . . pour former la voix et l'oreille, pour la poſition de la main . . . pour l'accompagnement ſur tous les inſtrumens qui en ſont ſuſceptibles, et pour le prélude . . . Par. 1760. 4. Nouv. reflex. ſur le princ. ſonore, als Fortſ. des Code de Muſ. prat. 1761. 4.) — **Joh. Lor. Albrecht** (Gründl. Einleit. in die Anfangslehren der Tonkunſt . . . Langenſ. 1761. 4.) — **Rob. Bremner**, (Rudiments of Muſ. 1763. 8.) — **Joh. Sam. Petri** (Anleit. zur practiſchen Muſik . . . Laub. 1769. 8. Sehr verm. Leipz. 1782. 4. Die Einleitung in die hiſtoriſche Muſik dürfte wohl das Beſte des Werkes ſeyn.) — **Ungen.** (Eene Verhandeling over de Muzyk, waarin men tracht, dezelve tot meerder Klaarheid te brengen, van het overtollige te zuiveren, en gemakkelyker in de beoeffening te maken, en eenen grooteren trap van volkomenheid te doen bereiken . . . . Gravenh. 1772. 8.) — **Anſ. Bayly** (On ſinging and playing 1771. 8.) — **Pablo Minguet** (Quadernillo nuevo, que en ocho Laminas finas demueſtran y explican el arte de la Muſica, con todos ſus rudimentos para ſaber ſolfear, modular, transportar y otras curioſidades muy utiles ums J. 1774.) — **Azais** (Methode de Muſ. ſur un nouveau plan . . . Marſ. 1776. 4.) **Ungen.** (Etrennes muſic. ou le petit Rameau pour apprendre de ſoi-même la Muſ. Par. 1777. 24.) — **G. Joſ. Vogler** (Churpfälziſche Tonſchule, Mannh. 1778. 8.) — **Ungen.** (Muzyk-Onderwyzer . . . Rotterd. 1780. 8. in zwey Stücken, wovon das 1te von dem Urſprung und Fortg. der Muſik, und das 2te von den dazu erforderlichen Naturgaben und Eigenſchaften handelt.) — **Dellain** (Nouv. Manuel muſic. cont. les Elem. de la Muſ. des agrémens du Chant et de l'accomp. du Clavecin, Par. 1781. 4. In Frag- und Antwort.) — **Joh. Fdr. Chriſtmann** (Elementarbuch der Tonkunſt . . Speyer 1782. 8. Zweyter Theil, ebend. 1790. Practiſche Beytr. zum Elementarbuch, ebend. 1782. f.) — **Mich. Corrette** (Le parfait Maitre à chanter, ou Methode pour apprendre facilement la Muſique vocale et inſtrumentale, où tous les principes ſont développés nettement et diſtinctement . . Par. 1782. Iſt aber nicht die erſte Ausg.) — **Ungen.** (Raccolta dei Principij di Muſica, Fir. 1782.) — **Joh. Joſ. Klein** (Verſ. eines Lehrbuches der practiſchen Muſik in ſyſtem. Ordnung, Gera 1783. 8. Ein gründliches, mit Ordnung abgefaßtes Werk.) — **Rodolphe** (Proſp. d'une nouvelle Methode de Muſ. en deux parties ums J. 1783.) — **D. Iſidor Caſtagneda y Parera** (Traité théoret. ſur les premiers elemens de la Muſique . . . Cadix 1785.) — **Miller** (Muſical Inſtitutes 1785.) — **Amad. Smith** (Philoſophiſche Fragm. über die practiſche Muſik, Wien 1787. 8.) — **Verſch. Raynvaen** (Catech. der Muzyk, Amſt. 1788.) — **Berthet** (Leçons de Muſique.) — **Dupont** (Princ. de Muſique, in Frag- und Antwort.) — **Joſ. Schmitt** (Princ. de Muſique, Amſt.) — **Teraſſo Timaſs** (Gli Elementi gener. della Muſica, Rom. 1791. 8.) — S. übrigens die Art. Choral, Singen, Solmiſation, Noten, Zeiten, Inſtrumentalmuſik, u. d. m. — —

**Vermiſchte Schriften von der theoretiſchen und practiſchen Muſik zugleich: Mart. Baſanier** (Pluſieurs beaux ſecrets touchant la Theorique et Pratique de Muſique ums J. 1584) — **Franc. Montanos** (Arte de Muſica theorica y practica, Vallad. 1592. 4.) — **Jac. Mazzonius** (In ſ. Werke, De triplici hominis vita, activa, contemplativa et religioſa, Ceſ. 1597. 4. wird in der 2684-2777ten Frage von der Muſik gehandelt.) — **Joh. Heinr. Alſted** (S. Elementale mathemat. Frcft. 1611. 4. enthält auch S. 287 u. f. ein Elementale muſicum, in 2 Büchern, de Muſica ſimplici und de Muſic. harmonica, welches John Birkenſhaw, Lond. 1664 ins Engliſche überſetzte. In eben dieſes Verf. Admirand. Mathemat. Lib. XII. Herb. 1613. 12. handelt das achte Buch v. d. Muſik.) —

**Ceſ. Crivellati** (Diſc. muſicali nelle quali ſi contengono non ſole coſe pertinenti alla Teorica mà eziandio alla Prattica . . . Viterbo 1624. 8.) — **Chriſtn. Bucinzius** (Miſcel. Problemata de Muſica, Hel. 1638.) — **Otto Gibelius** (Introd. Muſic. theoret. et didacticae, Brem. 1666. 4.) — **Joh. Gezelius** (In ſ. Encyclop. Synoptica, Abo 1672. 8. wird auch v. d. Muſ. gehandelt.) — **Angelo Berardi** (Ragion. muſicali, Bol. 1681. 8. Sind in Geſprächen abgefaßt, deren 3 ſind.) — **Joh. Arn. Fokerodt** (Muſikaliſcher Unterr. darin die muſikal. Regeln, aus mathemat. Princ. unterſucht, vorgetragen werden, Mühlh. und Bielef. 1698-1718. 4. 3 Th. Der erſte Th. enthält etwas von der Muſ. hiſtor. und dann die muſikal. Rechnungen, der 2te handelt von der Temperatur; der 3te von der Compoſition.) — **Sitto Illuminato** (Illuminata S. Forkel, a. a. O. S. 450.) — **Ungen.** (La Muſique theoret. et pratique, Par. 1725.) — **Chapelle** (Les vrais Princ. de la Muſique, expoſés par une gradation de leçons . . . Par. 1736. f. verm. 1756. f. in 3 Büchern.) — **Joh. Ephr. Antonius** (Principia Muſices, Brem. 1741. 8.) — **P. C. Humanus, oder Hartong** (Muſicus theoret. practic. bey welchem anzutreffen 1) die demonſtrat. Theorica Muſica . . . 2) Die methodiſche Clavieranweiſung mit Reg. und Exempeln, wozu noch kommt eine Anführung zu fugirenden Phantaſien . . . Nürnb. 1749. 4.) — **Lenain** (Elemens de Muſique, ou Abrégé d'une Theorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raiſonner et les principes de cette ſcience . . . Par. 1766.) — **J. Trydell** (Two Eſſays on the Theory and Practice of Muſik, Dubl. 1766. 8.) — **Biferi** (Traité de Muſique abregé, Par. 1770.) — **Ant. Rocchi** (Inſtitut. di Muſica teoret. pratica, 1778. 4.) — **Marcou** (Elem. theoret. et prat. de Muſique, Lond. 1781. 12.) — **Marmaduke Overend** (On the Science of Muſic, Lond. 1783. 4.) — —

Von den **Grundſätzen der Muſik** überhaupt: Auſſer dem, was in den, bey dem Art. Aeſthetik angeführten, Schriften über die Aeſthetik überhaupt, von den Grundſätzen der Muſik vorkommt, handeln davon: **Louis Bertr. Caſtel** (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fond de la Muſique, Bord. 1754. Es ſind deren achte, worauf eine Reponſe d'un Acad. de Rouen erſchien, welche in der France litterair. auch dem P. Caſtel zugeſchrieben wird. Sie wurde durch Rouſſeau's Schrift über die franzöſiſche Muſik veranlaßt.) — **Lor. Mizler** (Ungeb. Ueberſ. von Horazens Dichtkunſt durchgehends auf Muſik angewendet, im 3ten Bd. S. 605 f. Muſikal. Bibl.) — **Abt Arnaud** (Lettre ſur la Muſique 1754 und im 3ten Bde. S. 531. des Eſſai ſur la Muſ. anc. et moderne, ſo wie in Arteaga's Rivol. del Teatro muſicale, und in der deutſchen Ueberſetzung dieſes Werkes.) — **C. H. Blainville** (L'Eſprit de l'art muſical . . . Gen. 1754. 12. Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 308 u. f.) — **C. W. Ramler** (Auszug aus Batteux Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. auf Muſik angewendet, im 3ten Bde. S. 20 der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beyträge.) — **Carl Lud. Junker** (Tonkunſt, Bern 1777. 8. Auch gehören noch ſ. Betracht. über Mahl. Ton und Bildhauerkunſt. Baſ. 1778. 8. hieher.) — **Chabanon** (Obſervat. ſur la Muſ. et principalement ſur la Metaphyſ. de l'art 1779. 12. Sehr verm. unter dem Titel: De la Muſique conſiderée en elle même et dans ſes rapports avec la parole, les langues, la poeſie et le theatre, Par. 1785. 8. Deutſch, nach der erſten Ausg. von A. Hiller, Leipz. 1781. 8. Das Werk beſteht in der letzten Ausg. aus 2 Th. worin der erſte 21. und der zweyte 11 Kap. enthält. Auch finden ſich einige Anhänge dabey. Es wäre zu wünſchen, daß es, nach der zweyten Ausg. von neuem überſetzt, aber mit berichtigenden Anm. begleitet geltet würde.) — Einer Philoſophie der Muſik, von D. Xav. Mattei gedenkt Signorelli, in ſ. Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 141. Anm. 1. d. ü. die ich aber nicht näher kenne. — —

Ueber die **Gewisheit der muſikaliſchen Grundſätze**: **Franc. Vellez de Guevara** (De la realidad y experiencia de la Muſica, ſoll im 15ten Jahrh. geſchrieben worden ſeyn.) — **Agoſt. Steffani** (Quanta certezza habbia da ſuoi principij la Muſica, Amſt. 1695. 12. Deutſch von Andr. Werkmeiſter, Quedl. 1700. 8. Mühlh. 1760. 4.) — —

Ueber **das muſikaliſche Genie**: **J. P. Rameau** (Obſervat. ſur notre inſtinct pour la Muſique et ſur ſon principe, ou les moyens de reconnoitre l'un par l'autre, conduiſant à pouvoir ſe rendre raiſon avec certitude des differens effets de cet art, Par. 1754. 12. Eine nicht günſtige Beurtheilung davon findet ſich in Mattheſons Plus ultra, S. 470.) — —

Ueber die **Verbindung der Muſik mit den Wiſſenſchaften**: **Jean le Munerat** (De moderatione et concordia Grammat. et Muſic. ums J. 1490 bey dem Martyrolog. des Uſuard.) — **Joh. Doppert** (Muſices c. litteris copula vom J. 1711.) — **Lor. Mitzler** (Diſſert. quod Muſ. ſcientia ſit et pars erudit. philoſ. Lipſ. 1734. 4. verm. 1736. 4.) — **Ungen.** (Unterſuchung ob die Muſik ein Theil der Gelehrſamkeit ſey, in den Braunſchweigiſchen Anzeigen v. J. 1745. St. 55.) — **Joh. Mattheſon** (De Erudit. muſica, Schediaſma epiſtol. . . . Hamb. 1732. 8. und bey dem philol. Treſeſpiel 1752. 8.) — **G. Gottfr. Petri** (Quod conjunctio Studii muſici cum reliq. litterar. ſtudiis eruditio non tantum utilis ſit, ſed et neceſſaria videatur, Gorl. 1765.) — **Joh. Frdr. Albert** (De jucunda artis muſic. conjunctione cum litterar. ſtudio, Nordh. 1778. 4.) — —

Ueber **Verbindung und Aehnlichkeit der Muſik mit Poeſie und Sprache**: **Ant. Ludw. Aldrighetti**, oder **Andrighetti** (Ragguaglio di Parnaſſo della gara nata tra la Muſica e la Poeſia, Pad. 1620. 4.) — **Teod. Oſio** (L'Armonia del nudo parlare, overo la Muſica ragione della voce continua, nella quale a forza di arithmetiche e di muſiche ſpeculazioni ſi pongono alla prova le regole ſino al preſente ſtabilite degl' oſſervatori del numero della proſa e del verſo, Mil. 1637.) — **George Ent** (An Eſſay tending to make a probable conjecture of temper by the modulations of the voice in ordinary diſcourſe, im 12ten Bde. der Philoſ. Transact.) — **Joh. Ulr. König** (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunſt und Muſik, als Anhang bey ſ. Ausg. der Beſſerſchen Schriften.) — **Joh. Chriſtn. Winter** (De eo quod ſibi invicem debent Muſica, Poetica et Rhetorica, Diſſertat. epiſtol. Hanov. 1764. 4.) — **Dan. Webb** (Obſervat. on the correſpondence between Poetry and Muſic, Lond. 1769. 8. Deutſch v. J. J. Eſchenburg, Leipz. 1771. 8.) — **J. Mitford** (Bey ſ. Eſſay on the Harmony of language . . . 1774. 8. finden ſich Obſervat. on the connexion of poetry with Muſic.) — **Jam. Beattie** (Eſſay on Poetry and Muſic as they affect the mind, bey ſ. Eſſay on the nature and immutability of truth, Lond. 1776. 4. Deutſch im 1ſten Bde. ſ. Neuen Philoſ. Verſuche, Leipz. 1779. 8.) — **Anſ. Bayly** (Alliance of Muſic, Poetry and Oratory, Lond. 1789. 8.) — —

**Aehnlichkeit und Vergleichung der Muſik mit Mahlerey**: **Jam. Harris** (Von ſ. Three Treatiſes (ſ. Art. Dichtkunſt, S. 630) enthält die 2te eine Unterſuchung über die Verwandtſchaft und Verſchiedenheit der Muſik, Mahl. und Poeſie, und einen Verſuch, eine Rangordnung unter ihnen feſtzuſetzen.) — **Wolfg. Ludw. Gräfenhahn** (Rede von dem Vorzuge der Muſik vor der Mahl. Poeſie und Schauſpielkunſt,

kunſt, im 4ten Bd. S. 1. der Mizleriſchen Bibl. und nachher unter dem Titel: Wettſtreit der Mahlerey, Muſik, Poeſie und Schauſpielkunſt, Bayr. 1746. 8.) — In dem Mercure de France v. J. 1768, iſt eine Beantwortung der Frage: Was finden ſich zwiſchen der Muſik und Mahlerey für Aehnlichkeiten? enthalten, und dieſe, deutſch, in Hillers Wöchentlichen Nachr. v. Jahre 1768.) — Eine andere, franzöſiſche, Vergleichung zwiſchen Muſik, Mahlerey und Poeſie iſt im J. 1777. 8. holländiſch im Haag erſchienen; das Original iſt mir aber nicht bekannt. — J. G. Herder (Ob Mahlerey oder Tonkunſt eine größere Wirkung gewähre? in der 2ten Samml. S. 133 f. Zerſtreuten Blätter.) — —

Ueber **Verbindung der Muſik mit dem Tanze:** **Guil. Dumanoir** (Le Mariage de la Muſique et de la Danſe, Par. 1664. 12.) — **Borin** (La Muſique theoret. et prat. dans ſon ordre naturel avec la danſe, 1746.) — **Noverre** (Einige Bemerkungen über den Einfluß des muſikal. Gehörs in die Tanzkunſt, im 1ten Bde. S. 241. der Hamb. Unterhaltungen.) — **C. Pauli** (Muſik und Tanz, im 4ten St. des 4ten Bds. des Gothaiſchen Magazins.) — —

Ueber **Nutzen und Wirkung der Muſik überhaupt:** **Johann v. Salisbury** (1182. In ſ. Policratic. ſ. de nugis curial. et veſtig. Philoſ. handelt das 6te Kap. des 1ten Buches, De Muſica et Inſtrum. et Modis, et fructu eorum.) — **Franc. Patricius** († 1480. In ſ. De regno et regis Inſtitut. Lib. IX. wird im 15ten Abſchn. des 2ten Th. vom Nutzen und Einfluß der Muſik auf die moral. Bildung des Fürſten gehandelt.) — **Franc. Bocchi** (Diſcorſo ſopra la Muſica, non ſecondo l'arte di quella, mà ſecondo la ragione alla Politica pertinente, Fir. 1580. 8. Wider die Meynung, daß die Muſik die Sittlichkeit befördere.) — **Hier. Oſorius** (In ſ. B. De regis inſtitut. et diſciplina, Col. 1588. 8. kommt im 4ten Buche Bl. 132. manches von den Wirkungen der Muſik vor.) — **Jac. Martini** (In der 5ten ſeiner Centur. quaeſt. illuſtr. philoſ. 1609. wird Quaeſt. 3 und 4 unterſucht, an Muſica omni aetati conveniat? und Muſica ad quid conducat?) — **H. Peacham** (Sein compleat Gentleman, Lond. 1634. enthält auch eine Abhandl. von der Muſik, ſo fern ſie dem gebildeten Manne nothwendig iſt.) — **Jo. Sauber** (Ἐγκώμιον Μουσικῆς h. e. Diſſert. de dignitate, utilit. et jucunditate artis muſ. Alt. 1652. 4.) — **Georg Gumpelzhaimer** (In ſ. Gymnaſ. de Exercit. Academicor. Argent. 1652. 12. findet ſich im 2ten Th. eine Abh. v. der Muſik, worin ſie unter die erſten Ergötzlichkeiten des Geiſtes geſetzt wird) — **J. Heinzelmann** (De muſica colenda . . . Berol. 1657.) — **W. G. Hack** (De admirandis Muſic. effectibus, Berol. — Was in des Patru und Ablancourt Dialogues ſur les plaiſirs über den Nutzen der Muſik geſagt iſt, findet ſich Deutſch in der Hertelſchen Samml. Muſik. Schr. St. 1. S. 170. — **Chriſtn. Fdr. Reineccius** (De effectibus Muſic. merito ſuſpectis, Isleb. 1719. 4.) — **Chriſtn. And. Bünemann** (Orat. de Muſica virtutis adminiſtra, Berol. 1741.) — **J. H. Mechelin** (De uſu Muſices morali, Abo 1763.) — **B. G. Feyjoo** (In ſ. Teatro crit. univ. Mad. 1726 u. f. 4. 8 Bde. findet ſich eine Abhandl. über das Vergnügen der Muſik, welches, Auszugsweiſe im 1ten Bd. der Hamb. Unterhalt. S. 526 überſetzt iſt.) — **Ungen.** (Thoughts on the uſe and advantage of Muſik, Lond. 1765. 8.) — **G. Chriſtph. Schwarz** (De Muſic. morumque cognatione Comm. Alt. 1763. 4. — **Angelo Mazza** (Gli effetti della Muſica . . . Parm. 1776. 8. Sind 4 Oden auf die Muſik.) — **Cl. Joſ. Dorat** (Le pouvoir de l'Harmonie, imité de Dryden . . . im J. 1779.) — **Ungen.** (Europa, or Rem. on the uſe and abuſe of Muſic, as a part of modern education, Lond. 1779. 4.) — **Matt. Ehlers**

In ſ. Betracht. über die Sittlichkeit der Vergnügungen, Hamb. 1779. 8. 2 Th. handelt die 20te von der Muſik und vom Tanze, worin jene unter die nützlichſten gezählt wird.) — C. A. Briſon (L'Apollon moderne, ou developpement intellectuel par les ſons de la Muſique, nouv. decouverte de premiere culture, utile et certaine pour parvenir à la reuſſite dans les ſcienc. et nouveau moyen d'aprendre facilement la Muſique, Par. 1781. Der Verf. glaubt, durch fleißigern Gebrauch der Harmonie auch Herz und Geiſt des Menſchen harmoniſch machen zu können.) — C. W. Brumley (In ſ. Philopädie, oder Anleit. für einen jungen Studierenden . . . Quedl. 1782. 8. wird Bd. 1. S. 373. von dem Nutzen der Muſik gehandelt.) — Joh. Joſ. Rauſch (Pſychologiſche Abhandl. über den Einfluß der Töne, und insbeſondere der Muſik auf die Seele . . . Breſl. 1782. 8.) — J. A. P. Schulz (Ged. über den Einfluß der Muſik auf die Bildung eines Volkes . . . Koppenh. 1790. 8.) — Pſychol. Bemerk. über die Wirkung der Tonkunſt von Herrmann, in dem 1ten Bd. des Allg. Repertor. für die emp. Pſychologie, von J. D. Mauchart, Nürnb. 1792. 8. — — Von den phyſiſchen Wirkungen der Muſik: Nic. de Flamel (La Muſique chimique, wahrſcheinlicher Weiſe in deſſen Sommaire philoſ. aus dem 15ten Jahrh.) — Heinr. Corn. Agrippa (Das 24te Kap. des 2ten Buches ſ. Werkes De occulta philoſ. handelt de Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Symphorian Campegius, eigentlich Champier (In ſ. Werk, De Dialect. Rhetor. etc. Baſ. 1537. 8. handelt das 5te Kap. des 4ten Th. von den Wirkungen der Muſik.) — Joh. Brodäus (In ſ. Miſcell. Lib. VI. Baſ. 1555. 8. unterſucht das 31te Kap. des 4ten Buches: An muſ. cantibus ſanentur iſchiadici?) — Hier. Magius (Im 33ten Kap. des 4ten Buches ſ. Miſcell. Ven. 1564 ſucht er zu erweiſen, Muſic. in humanos animos inque corpora ipſa vim eſſe maximam.) — Andr. Tiraquell (Im 31ten Kap. ſ. W. De Nobilitate etc. Lyon, 1579. f. (3te Ausg.) wird der Muſik die Heilung mehrerer Krankheiten zugeſchrieben.) — Ant. Mar. Delrio († 1608. (Von ſ. Diſquiſ. magic. handelt auch eine von der Muſica magica.) — Giovb. Porta (In ſ. Magia natural. handelt das 7te Kap. des 20ten Buches De Muſ. vi et efficacia in hominum affectibus qua concitandis qua ſedandis.) — Rod. Caſtro (Das ganze 16te Kap. des 4ten Buches ſ. Medic. polit. Hamb. 1614. 4. handelt von dem nützlichen Gebrauch der Muſ. bey Krankheiten.) — Chriſtph. Schorer († 1671. (De Muſica addiſcenda, Diſſ. nützlich für den Arzt.) — Sam. Haffenreffer (Monochordon Symbol-Biomantic. abſtruſiſſimam pulſuum doctrinam ex harmoniis muſic. dilucide, figurisque oculariter demonſtrans . . . Ulm. 1640. 8.) — Ed. Madeira (In ſ. Nov. Philoſ. et Medic. Ulyſſip. 1650. 8. findet ſich eine Inaudita Philoſ. de viribus Muſic. und eine Abh. von der Tarantel.) — Girol. Bardi (Muſica medico-magica, mirab. conſona, diſſona, curativa etc. um d. J. 1651.) — Athan. Kircher (In ſ. Ars magnetica, R. 1654. f. wird auch von der magnetiſchen Kraft der Muſik, von der Tarantel, u. d. m. gehandelt.) — Wolf. Senguerdi (Tract. de Tarantula, Lugd. B. 1667. 12. und auch bey ſ. Ration. et Experient. Connub. Roter. 1715. 8.) — Joh. Chriſtn. Frommann (In ſ. W. De Faſcinatione, Nor. 1675. 4. wird im 1ten Buch de Muſ. vi in animata, bruta, homines, ſpiritus et morbos geh.) — Georg Frank v. Frankenau (De Muſica Medico neceſſaria Diſſert. Heidelb. 1672. 4. und bey ſ. Satyr. Med. Lipſ. 1722. 8.) — Phil. Douch (Muſ. incantans, ſ. Poema exprimens vires Muſices, juvenem in inſaniam adigentis, Lond. 1674. 4.) — Herm. Grube (De iſtu Tarant. et vi Muſ. in ejus curatione, Frcft. 1679. 8.) — **J. G. Schiebel** († 1684. Erbauliche Wunderw. der Natur, ſo ſie durch den einſchmeichelnden Klang an Menſchen, Vieh und allen Kreaturen ausübt.) — **Bernh. Albinus** (De Tarantula, Diſſert. Frcft. 1691. 4.) — **G. Baglivi** (De anatom. morſu et effect. Tarant. Diſſert. 1695.) — **Rich. Mead** (De Tarantula deque oppoſitis iis Muſica, Lond. 1702.) — **Jo. Brendel** (De curat. morbor. per carm. et cantus muſicos, Vittemb. 1706. 4.) — **Lud. Valetta** (Hat eine Abh. von dem Tarantelſtich, Neap. 1706. zu den drucken laſſen.) — **Mich. Ernſt Ettmüller** (Effectus Muſ. in hominem, Lipſ. 1714.) — **Theod. Craanen** († 1688. In ſ. Tract. phyſico-med. Neap. 1722. 4. handelt das 107-109 Kap. De Muſica, de Echo, de Tarant.) — **Rich. Browne** (Medicina Muſica, or an mechanical Eſſay on the effects of ſinging, muſick and dancing on human bodies . . Lond. 1729. 8. Iſt aber zuerſt auch früher erſchienen. Fol. ebend. 1727. 8.) — **Joh. Wilh. Albrecht** (Tract. phyſ. de effect. Muſ. in corpus animatum, Lipſ. 1734. 8. S. Mizlers Muſ. Bibl. B. 4. S. 83.) — **Ang. M. Ricci** (An muſica curentur morbi, Diſſert. bey ſ. Diſſert. Homeric. Flor. 1741. 4. 2 Bd.) — **Ernſt Ant. Nicolai** (Die Verbindung der Muſik mit der Arzneygelahrtheit, Halle 1745. 8.) — **Joh. Gottl. Krüger** (Anmerk. aus der Naturlehre über einige zur Muſik gehörige Sachen, im 1ſten Bd. des Hamb. Magaz. S. 336 u. f. Auch findet ſich in den Träumen eben dieſes Verf. mancherley über Muſik.) — **F. N. Marquet** (Methode pour apprendre par les notes de la Muſ. à connoitre le pouls de l'homme . . . Par. 1747. 4. verm. von P. J. Buchoz, Amſt. 1769. 12.) — In dem Ouvrage de Penelope, ou Machiavel en Medecine, Berl. 1708. 8. handelt das 6te Kap. De l'utilité de la Muſ.) — **Rich. Brocklesby** (Reflect. on anc. and modern Muſick with the applicat. to the cure of diſeaſes . . . Lond. 1749. 8. Deutſch, Auszugsweiſe, von Chr. Läßner, mit Anm. im 9ten Bd. S. 97. des Hamb. Magaz. und im 1ſten Bd. S. 16 der Hiſt. kritiſchen Beytr. von Marpurg. Das Werk beſteht aus 6 Kap.) — **G. Louis Buffon** (Ueber den Einfluß der Muſik auf die Thiere aus ſ. Hiſt. natur. Deutſch im 10ten Bd. der Berl. Samml. zur Beförd. der Arzneywiſſenſch. Berl. 1779. 8.) — **Joſ. Lud. Roger** (Tent. de vi Soni et Muſic. in corpus humanum, Avon. 1758. 8. beſteht aus 2 Th. wovon der erſte 3 und der zweyte 4 Kap. enthält.) — In Hillers Wöchentl. Nachrichten v. J. 1766. S. 86. findet ſich ein Aufſ. von der Wirkung der Muſik auf die Thiere, aus des Vigneul Marville ihre erſten Melanges d'Hiſt. et de Litterat. gezogen. — In J. A. Unzers Arzt handelt das 141te Stück von der Muſik. — **Ungen.** (Von dem Einfluß der Muſik in die Geſundheit der Menſchen, Leipz. 1770. 8. — **P. van Swieten** (Diſſert. ſiſtens Muſic. in Medic. influxum et utilit. Lugd. B. 1773. 4.) — **Campbell** (De Muſ. effectu in doloribus leniendis aut fugiendis, Edinb. 1777. 4.) — **Mich. Gaspar** (De arte medendi apud priſcos Muſices ope atque Carm. Epiſt. ad Ant. Relhan, Utrecj. und das 2te Mahl, Lond. 1783. 8.) — **Luigi Desbout** (Ragion. fiſico-chirurg. ſopra l'effetto della Muſica nelle malattie nervoſe, Liv. 1780. 8.) — Preuve de l'efficacité de la Muſique dans les convulſions und nouv. preuve, im Journ. Encycl. vom J. 1780. Mon. März und Octobr. — —

Von dem Werthe und der Schönheit der Muſik: **Joh. Gerſon** († 1429. De laude Muſic. in ſ. W.) — **Rud. Agricola** († 1485. Orat. in laud. philoſ. et reliq. artium v. J. 1476 im 2ten Bd. ſ. Oper. Col. 1539.) — **Franc. Wilter** (De Muſica ejusque laudibus, ums J. 1495.) — **Phil. Beroald** († 1504. De laude Muſic.

Orat. in ſ. Orat. Baſ. 1509. 8.) — Guil. Telin (Louange de la Muſique, Par. 1533. 4.) — G. Frölich (Vom Preis, Lob und Nutzbarkeit der lieb- chen Kunſt Muſica, Augsb. 1540 und in J. Gewidlans Sylloge var. opuſc. Hal. Suev. 1729. 8. Bd. 1. S. 569.) — Joh. v. Holtheuſer (Encom. Muſices . . . Erph. 1551. 4.) — Joh. Guidonius (Minervalia in quibus ſcient. praec. atque ignorantiae ſocordia conſideratur, artium liberal. in Muſicen decertatio lepida appingitur, Maſt. 1554. 4.) — Nicod. Friſchlin († 1590. De Encom. Muſic. Orat.) — Matth. Gwinne (Orat. in laud. Muſic. gehalten im J. 1588.) — Mart. Luther (Encom. Muſices, Viteb. 1538. und im 9ten Bd. ſ. W. der Jen. Ausg. ſo wie in Werkmeiſters Würde der edlen Muſikkunſt, in der Mizlerſchen Bibl. und in Winters Rede De cura princ. in tuendo cantu eccl. . . . Epiſtol. ad Lud. Senfelium, Cob. 1530 in Fr. Buddei Collect. nov. Epiſt. Lutheri, und im Leipz. Muſikal. Almen. aufs J. 1784.) — John Caſe (The Praiſe of Muſicke, Oxf. 1586. 8.) — Seb. Pichſelius (Carmen de Muſica, Sp. 1588. 8.) — Jac. Lätitius (Encom. Muſic.) — Franc. Prätorius (Orat. de praeſtant. auctor. et dignitate art. Muſic. Roſt. 1603. 4.) — H. H. R. (Triumph der hochgelobten himmliſchen kunſtreichen Muſica . . . Nürnb. 1607. 8.) — Joach. Leſeberg (Orat. de honeſtor. convivior. inprimis muſicor. ipſiusque Muſices jucundit. et utilit. Hagae Schaumb. 1616. 4.) — Lud. Caſali (Grandezze e maraviglie della Muſica, Mod. 1629.) — Andr. d'Onofrio (Diſcorſi in Proſa della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della Muſica etc. Nap. 1636. 4.) — Laur. Schröter (Laus Muſic. Copenh. 1639. 8.) — Laur. Ludenius († 1654. Orat. de Muſica.) — Joh. Moller (Orat. de Muſ. ejusque excellentia, geh. im J. 1667. in den Diſſert. Moller. Lipſ. 1706. 8. S. 38.) — Aug. Brächting (Lob der Muſik, Halle 1682. 8.) — Andr. Werkmeiſter (Der edlen Muſikkunſt Würde, Gebrauch und Mißbrauch . . . Frankf. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Fdr. Röber (De Muſ. quibusdam admirandis Progr. Ger. 1695. 4.) — Joh. Chriſtph. Lorber (Lob der edlen Muſik, Weimar 1696. 8. ein Ged. mit erläuternden Anm.) — Fr. Ant. Le Fevre (Muſica, Carmen 1704. 12. und in der Scelta di Poemi lat. della Comp. di Giesù, Ven. 1749.) — G. Cleveſaal (Orat. de Muſ. voluptate et commodo ejus inſigni . . . Gött. 1707. 4.) — Joh. Doppert (De Muſic. praeſtant. et antiq. ein Progr. v. J. 1708.) — Conſt. Bellermann (Progr. in quo Parnaſſus Muſar. voce, fidibus tibiisque reſonans, ſ. Muſic. . laudes, etc. enarrantur. Erph. 1743. 4. S. Mizlers Muſik. Bibl. Bd. 3. S. 559.) — Georg Venzky (Verſch. ſ. Reden, als die Vorurtheile wider die Tonkunſt; von Gott als dem Urheber und oberſten Beförderer der Muſik; von der Vortrefflichkeit der Tonkunſt, in Mizl. Muſik. Bibl. Bd. 3. S. 369. 768. 774. gehören hieher.) — Th. Yriarte (La Muſica, Poema, Mad. 1779. 4. in 5 Geſ. Eines der ſchönſten neuern Lehrgedichte.) — C. Lud. Junker (Ueber den Werth der Tonkunſt, Bayr. 1786. 8.) — —

Ueber die **Mängel und Verbeſſerungen der Muſik:** Rich. Pace († 1532. De reſtitut. Muſic.) — Phil. Melanchton (De emendat. Muſices, in ſ. lat. Gedichten, Viteb. 1570. 8. S. 473.) — J. C. Klinghammer (Theoret. pract. Ged. über die Tonkunſt, nach welchen ſolche leichter und deutlicher könnte begriffen werden, Gotha. 1736. 4.) — Ernſt Chriſtph. Dreßler (Fragm. einiger Ged. . . . die beſſere Aufnahme der Muſik in Deutſchland betreffend, Gotha 1767. 4.) — Fdr. Arn. Klockenbring (Ueber die Fehler des gewöhnlichen Unterrichts in der Muſik, in ſ. Aufſ. verſchiedenen Innhalts, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — —

Ueber Natur und Zweck der Muſik: **Joh. Ad. Weber** (In ſ. Diſcurſ. curioſ. . . . Salzb. 1673. 8. handelt der 25ſte De Muſurgia ſ. de natura Muſ. S. 372.) — **Lud. Fr. Pape** (De uſu Muſ. Diſſ. Upſ. 1735. 4.) — Das, was im Spectacle de la nature von der Beſtimmung der Muſik geſagt iſt, findet ſich deutſch in Marpurgs Hiſtor. kritiſchen Beytr. Bd. 1. S. 550. Bd. 2. S. 145. — Verſuch von dem Urſpr. der Natur und Abſicht der Muſik, aus dem Univerſal Magazine in dem Hamb. Magazin B. 21. S. 149. — Ueber die Muſik, ihre Gewalt, Grundſ. Endzweck u. ſ. w. aus dem Comparat. view of the ſtate and facult. of Man with thoſe of the animal world, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. S. 361. — —

Von dem Urſprung und der Erfindung der Muſik: **Gervaſius Tilberienſis** (1211. In ſ. Otiis imperial. in Leibnitz Script. Brunſ. Bd. 1. handelt S. 899 der 20ſte Abſchn. der 1ſten Abtheil. de Invent. Muſicae et multor. artific.) — **Guil. de Podio** (Ars Muſicor. ſ. Commentar. muſicae facultatis, Valent. 1495. 4.) — **Polidorus Vergilius** (In ſ. De rerum Inventor. Lib. VIII. Bol. 1499 handelt das 14te und 15te Kap. des erſten Buches von der Erfindung der Muſik und der muſikal. Inſtr.) — **Marc. Ant. Majoragius** († 1555. Die 29te ſ. Orat. handelt von dem Urſprung, Alter, Kraft und Nutzen der Muſik.) — **Rod. Schlick** (Exercitat. qua Muſ. origo prima, cultus antiq. dignitas et emolumenta . . . breviter ac dilucide exponuntur, Spir. 1588. 8.) — **Pet. Eichmann** (Orat. de divina origine atque utilitate . . artis Muſic. Gedan. 1600. 4.) — **Guido Pancirolus** (In ſ. B. De reb. memorab. ſ. deperd. handelt das 39te und 40te Kap. des 1ſten Thls. von der Erfindung muſikal. Dinge.) — **Alex. Sardus** (S. De rer. Inventor. Lib. II. Norim. 1678. enthalten im 1ſten Buche vielerley von den Erfindungen muſikal. Dinge und Inſtrum.) — **Theod. Janſſ. v. Almeloveen** (In dem, ſ. Inventa nov-antiq. Amſtel. 1684. 8. angehängten Onomaſtico wird von den Erfindern muſikal. Dinge gehandelt.) — **Joh. G. Ahle** (Unſtruthine, od. muſikal. Gartenluſt, Mühlh. 1687. 8. Unſtruthiſche Muſen, Mühlh. 1676–1678. 4 Th.) — **G. Paſchius** (In ſ. Tract. de nov. inventis . . . Lipſ. 1700. 4. kommt, im 2ten, 6ten und 7ten Kap. mancherley von muſikaliſchen Erfindungen vor.) — **J. C. Dunaeus** (Diſſertat. de primis Muſic. Inventor. Upſ. 1719. 8.) — **Jean B. Louis Greſſet** (Diſc. ſur l'Harmonie, Par. 1737. 8. Deutſch von Wolf, Berl. 1752. 8. und, Adlungs Anleit. zur muſikal. Gelahrheit, S. 157, der Ausg. von 1783 zu Folge, auch von Baron, bey Andre Verſ. über das Schöne 1757; wenigſtens iſt von Greſſet keine andre, als dieſe Rede bekannt.) — **Joh. Chriſtph. Gottſched** (Gedank. vom Urſpr. und Alter der Muſik, in Mizlers Muſikal. Bibl. Bd. 1. Th. 5. S. 1. Sind aus dem 1ſten Kap. der Gottſchediſchen Dichtkunſt genommen.) — Was in **Et. B. de Condillac** Eſſai ſur l'origine des connoiſſ. hum. vom Urſprung der Sprache und Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch im 2ten Bd. S. 56 der Berl. Vermiſchten Beytr. und in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1766. — **Joh. Ad. Scheibe** (Abhandl. vom Alter und Urſprung der Muſik, inſonderheit der Vocalmuſik . . . Alt. 1754. 8.) — **C. F. v. H.** (Urſprung der Muſik und Dichtkunſt, ein ſcherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — —

Von der Geſchichte der Muſik überhaupt: **Joh. Wilh. Stuckius** (In ſ. Antiquit. convival. Lib. III. Tig. 1597. f. handelt das 20te Kap. des 3ten Buches de Muſ. . . . uſu multiplici in ſacris, bellis, epulis apud Hebr. Graec. Rom. etc.) — **Seth. Calviſius** (De initio et progreſſu

Muſic. . . . Exercit. bey ſ. Praelect. muſic. Lipſ. 1600. 8. und Exercit. Muſ. tres . . . ebend. 1611. 8. ſehr gut und bündig.)— **Mich. Prätorius** (Syntagma muſicum . . . . Guelph. 1614-1618. 4. 3 Bde. wovon der erſte lat. die beyden letzten deutſch ſind. Der Innhalt des Werkes findet ſich in H. Forkels Litterat. der Muſik.) — **J. Bapt. Gramage** († 1635. De Muſica latina, graeca, maurica, et inſtrum. barbar.)— **Joh. Alb. Baenus** (Diſſert. epiſtol. de Muſ. natura, origine, progreſſu et denique ſtudio, bene inſtituendo . . . Harl. 1635. und in G. I. Voſſii et alior. diſſert. de ſtudiis bene inſtitue. Hag. 8. S. 666. beſteht aus 25 Kap. deren Innhalt H. Forkel angegeben hat.)— In dem, von Laur. Beyerlink herausgegebenen Theatr. vitae humanae von Theod. Zwinger, Leyden 1656. f. kommt, im 5ten Bde. S. 793 u. f. mancherley von muſikal. Erfindern, und Erfindungen ſo wie von dem mancherley Gebrauche der Muſik vor.) — **Wolfg. Casp. Printz** (Hiſtor. Beſchreibung der edelen Sing- und Klingkunſt, in welcher derſelben Urſprung und Erfindung, Fortg. und Verbeſſerung, unterſchiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteſte Ausüber von Anfang der Welt bis auf unſre Zeit in möglichſter Kürze erzählt . . . werden . . . Dresd. 1690. 4. Das Werk enthält 17 Kap. deren Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet.) — **Giov. Andrea Angelini Bontempi** (Hiſtoria muſica, nella quale ſi ha piena cognizione della Teorica e della Pratica antica della Muſica armonica, Perug. 1695. f.) — **G. Vallerus** (De antiqua et med. aevi Muſica, Upſ. 1706.) — **Pierre Bonnet** (Hiſt. de la Muſique et de ſes effets depuis ſon origine jusqu'à preſent, Par. 1715. 8. Auch Supplemente dazu in eben dieſes Verf. Hiſt. de la Danſe, Par. 1724. 12. S. 189. Verm. mit den, gegen die bekannte Paralléle des Ital. et des franc. en ce qui regarde la Muſ. et les opera gerichteten Dial. ſur la Muſique, und einem etwas veränderten Titel, Amſt. 1721. (1725.) 1743. 12. 4 Bde. Die eigentliche Geſchichte beſteht, in den letztern Ausgaben, aus 14 ſehr magern Kapiteln, wovon das 12te oder die Diſſertat. ſur le bon Gout de la Muſique d'Italie etc. auch noch dem Verf. der Dialogues zugehört.) — Mem. pour ſervir à l'hiſtoire de la Muſique, und eine Lettre ſur les Mem. in dem Mercure de France, v. J. 1738. Jun. S. 1110, Aug. S. 1721. — **Oliv. Legipontius** (De Muſ. eiusque proprietatibus, origine, progreſſu, cultoribus et ſtudio bene inſtit. in deſ. Verf. Diſſert. philologico-bibliogr. Nor. 1747. S. 183. Der Verf. handelt nur von der Muſik bey den Hebr. Gr. und Römern.) — **Phil. Joſ. Caffiaux** (Eſſai d'une Hiſt. de Muſique, Par. (1757.) 4. So wird das Werk in der France litteraire angef.) — **Giamb. Martini** (Storia della Muſica, Bol. 1757-1781. 4. 3 Bde. und von den erſten zwey Bänden auch in Fol. Das Werk ſchränkt ſich auch nur auf die Muſik der Hebr. Aegypt. und Griechen ein. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O.) — **Joh. Wilh. Marpurg** (Krit. Einleit. in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, Berl. 1759. 4. Beſchäftigt ſich auch nur mit der Muſik der Griechen.) — **J. Brown** (A Diſſertat. on the riſe, union and power, the progreſſions, ſeparat. and corruptions of Poetry and Muſik . . . Lond. 1763. 4. S. den Art. Dichtkunſt S. 633.) — **C. H. Blainville** (Hiſt. générale, critique et philol. de la Muſique . . . Par. 1767. 4. Der Innhalt findet ſich bey H. Forkel; das Werk beſteht aus viel leerem Geſchwätz.) — **Ant. Eximeno** (Dell' origine e delle regole della Muſica, colla Storia del ſuo progreſſo, decadenza e rinnovazione, Rom. 1774. 4. Das Werk iſt in 2 Theile, jeder dieſer wieder in Bücher, und jedes derſelben in Kap. abgetheilt; aber es enthält mehr ſehr gründ-

loſes Raiſonnement über muſikaliſche Dinge, als Geſchichte.) — **John Hawkins** (A general Hiſtory of the ſcience and practice of Muſic, Lond. 1776. 4. 5 Bde. Enthält mehr Materialien zu einer Geſchichte, als daß es eine Geſchichte ſelbſt wäre.) — **Ch. Burney** (A general Hiſtory of Muſic, from the earlieſt ages to the preſent period. To which is prefixed a Diſſertat. on the Muſic of the Anc. Lond. 1776-1789. 4. 4 Bde. Von der vorgeſetzten Abhandl. über die Muſik der Alten beſitzen wir eine deutſche Ueberſ. von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. Der Innhalt des Werkes findet ſich bey H. Forkel.) — **De la Borde** (Eſſai ſur la Muſique anc. et moderne, Par. 1780. 4. 4 Bde. Den Innhalt ſ. a. a. O.) — **S. H. Ewald** (Soll der Verf. der Abhandl. Ueber die Tonkunſt, in der Olla Potrida, v. J. 1779, 2tes Vierteljahr, ſeyn, welche viel leſenswerthes enthält.) — **Joh. Nic. Forkel** (Allgemeine Geſchichte der Muſik, 1ter Band, Leipz. 1788. 4. Enthält 5 Kap. und geht bis jetzt nur noch bis auf die Römer.) — **Chrſtn. Kalkbrenner** (Kurzer Abriß der Geſch. der Tonkunſt zum Vergnügen für Liebhaber der Muſik, Berl. 1792. 8.) — — Gelegentlich wird auch noch von der Geſch. der Muſik in den allg. Geſchichten der Gelehrſ. als in J. F. Reimmanns Verſuch einer Einleit. in die Hiſt. litter. d. Deutſchen, Halle 1713. 8. — In J. Reichards Einleit. Erl. 1779. 4. S. 194. — In Hier. And. Mertens Entwurf . . Augsb. 1779. 8. Bd. 2. S. 655 u. a. m. aber nur ſehr oberflächlich gehandelt. — — Ueber die Geſchichte der Muſik bey einzeln, noch beſtehenden Völkern, als der Chineſer: Ein, in ſpaniſcher Sprache geſchriebenes, [illegible] dem Chineſiſchen überſetztes, Memoria . . . Mad. 1780 deſſen Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. findet — In des P. Joſ. Mar. Maillac Hiſt. gen. de la Chine, Par. 1777. 4. 6 Bde. finden ſich, Sect. 188 u. f. und Sect. 186. Nachr. von der Chineſiſchen Muſik. — **Amiot** (Mem. ſur la Muſ. des Chinois, tant anc. que modernes in den Mem. concern. l'hiſt. les ſcienc. les arts etc. des Chinois, Par. 1780. 4. 6 Bde. Deutſch, im Ausz. im Leipz. muſikal. Alm. auf das J. 1784. S. übrigens Forkel, a. a. O.) — — Der **Neugriechen**: In den Libr. duo de Ceremon. Aulae Byzant. . . Lipſ. 1751. f. gr. und lat. welche im 10ten Jahrh. ſollen geſchrieben ſeyn, kommt vieles von der Muſik der Griechen aus dieſem Zeitpunkte vor. — In **Mart. Cruſius** Turco Graecia, Baſ. 1584. f. wird S. 197 von dem griechiſchen Kirchengeſ. gehandelt. — **Leo Allatius** (De Melodis Graecor. Ob das Werk aber gedruckt worden, iſt nicht entſchieden.) — In **Jan. Rutgers** Variar. Lect. Lib. VI. Lugd. B. 1618. 4. finden ſich Lib. II. Cap. XI. S. 192. Muſic. Graecor. hodiernae notae. — **Chriſog. Metrophanes** (Epiſt. de vocibus in Muſica Liturg. Graecor. uſitatis, in Gerberts Script. eccl. de Muſ. ſacr. Bd. 3. S. 398.) — Τεχνη ψαλτικη ſ. Ars pſall. aut cant. Graecor. ebend. S. 397. — **Giovb. Doni** (Diſc. . . . del conſervare la Salmodia de' Greci . . . in ſ. W. Bd. 2. S. 161.) — Auch finden ſich hieher gehörige Nachrichten in Guys Voyage litter. de la Grece, Par. 1770. 12. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1772. 8. In F. J. Sulzers Geſch. des Transalpiniſchen Daciens, Wien 1781-1782. 8. 3 Bde. und a. a. O. m. — — Der **Araber**: Was in **C. Niebuhrs** Reiſebeſchr. darüber geſagt iſt, findet ſich im 2ten Bde. S. 306 der Forkelſchen Bibl. — — Der **Südländer**: Was in Cooke's Reiſe davon geſagt wird, iſt in den 2ten Bd. S. 316 der angeführten Bibl. aufgenommen. — **Frd. Arn. Klockenbring** (Ueber die Muſik der Bewohner der Südſee-Inſeln, in deſſen Aufſ. verſch. Innhaltes, Han. 1787. 8. 2 Bde.) — — Ueber die **Muſik der Türken**, etwas in Al. Ruſſels Natural Hiſt. of Aleppo, Lond. 1756. 4. — — Der verſchiedenen **Afrikaniſchen Völker**: In der Voyage du Chev. des Marchois en Guinée, Amſt. 1731. 8. 4 Bd. Deutſch im 3ten Bde. S. 573 der Mizl. Bibl. — Der neuern Aegypter und Abyſſinier: ein Brief v. J. Bruce, in Burneys und Forkels Geſch. der Muſik. — — Ueber die Muſik der neuern Europäiſchen Völker überhaupt: In P. J. Grosley's Obſervat. de deux Gentilhommes Suedois ſur l'Italie, Deutſch, Leipz. 1766. 8. findet ſich ein Verſuch einer kurzen Geſch. der Muſik, der ſich aber vorzüglich auf die Beſchaffenheit derſelben in Frankreich und Ital. einſchränkt, und in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1767. S. 17 eingerückt iſt. — **Ch. Burney** (The preſent State of Muſic in France and Italy, L. 1771. 8. State of Muſic in Germany, the Netherlands and united Provinces . . . Lond. 1773. 8. 2 Bde. Deutſch von C. D. Ebeling und Bode, Hamb. 1772 u. f. 8. 3 Bde. Holl. von J. W. Luſtig, Grön. 1786. 8.) — In Joh. F. C. Grimms Bemerk. eines Reiſenden . . . Altenb. 1775. 8. wird von der Muſik zu Straßburg, Paris und London gehandelt. — Ungen. (Gedanken und Concert. zur Geſch. der Muſik, Strasb. 1780. 8. Sehr oberflächlich.) — — **Ueber die Muſik in Italien:** Piet. della Valle (Della muſica dell' età noſtra, geſchr. im J. 1640, in den Opere des Doni, Bd 2. S. 249.) — **Maugars** (Diſc. ſur la Muſique d'Italie, in ſ. Traités div. d'Hiſt. etc. Par. 1672. 8.) — In den Dons des enfans de Latone, la Muſique et la chaſſe des Cerfs, Poem. Par. 1734. 8. wird von den Vorzügen der ältern und neuern, von Opern, vom Character der ital. Muſik, u. ſ. w. gehandelt. — Anmerk. über den Geſchmack der Ital. im krit. Muſ. an der Spree, S. 347. — Ged. über die welſchen Tonkünſtler, Hall. 1751. 4. — **Vinc. Martinelli** (Lettre ſur la Muſique italienne, im 1ten St. des Amateur, Par. 1762. 8. — Was in dem Dict. d'Anecdotes des beaux Arts . . über die Veränderung des Geſchmacks in der ital. Muſik geſagt wird, findet ſich Deutſch in Hillers Wöchentl. Nachr. vom J. 1766. S. 226. — In des Abt Jer. Richard Deſcript. hiſtor. et crit. de l'Italie, Par. 1765. 12. 6 Bde. finden ſich Nachr. über die ital. Muſik, und dieſe deutſch, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 46. — Kurze Nachr. von dem Zuſtande der Muſ. in Italien, aus den neueſten Reiſebeſchr. Ebend. v. J. 1767. S. 97. 175. 183. 194. 199. — In dem Gazetin de Bruxelles findet ſich ein Schreiben über die verſchiedenen Schulen der Muſik, und dieſes deutſch, a. a. O. S. 191. — Ueber den Zuſtand der Tonkunſt in Italien, im teutſchen Merkur, v. J. 1776. Bd. 1. S. 181. und ein Verſuch einer Berichtigung, ebend. Bd. 2. S. 169. — **J. J. Sonnette** (Le Brigandage de la Muſique Ital. Par. 1777. 8. 1780. 12. Einige Ausz. daraus deutſch in Weckhrlins Chronologen; gegen die neue ital. Muſik.) — **Beloſelsky** (De la Muſique en Italie, Haye 1778. 12. und eine Lettre dagegen im Journ. Encycl. Octobr. 1778. S. 305.) — Diſſertat. ſur la Muſique Ital. in dem Glaneur litteraire. — — **Ueber die Muſik und zu der Geſchichte der Muſik in Frankreich:** In des Titon du Tillet Parnaſſe franç. Par. 1732. und f. mit Inbegriff der Supplemente 3 Th. finden ſich mancherley Remarques über die franz. Muſik. — Ungen. (Les Progrès de la Muſique ſous le regne de Louis le grand, Par. 1735.) — **Bollioud de Mermet** (De la corruption du goût dans la Muſique françoiſe, Lyon 1746. 8. Deutſch, Altenb. 1750 und im Krit. Muſikus a. d. Spree, S. 321.) — **Daquin** (S. Lettres ſur les Hommes celebres, Par. 1752. 12. 2 Th. verm. unter dem Titel: Siecle litteraire de Louis XV . . . P. 1754. 8. enthalten deren auch 2 über Muſik. Zu ihnen gehört die Lettre de Mdll. de St. Hilaire à Mr. D. Par. 1754. 8.) — In dieſem Zeitpunct ſollen die in Paris erſchienenen Streitſchriften, über die Italieniſche und Franzöſiſche

Muſik, welche, da ſie durch die Oper veranlaßt worden, bey dem Art. Oper zu ſuchen ſind. — **Abt Arnaud** (Ihm ſchreibt H. Forkel, in ſ. Litteratur der Muſik S. 131. Reflex. ſur la Muſique en général, et ſur la Muſique franc. en particulier, P. 1754 zu; aber iſt dieſes nicht vielleicht die ſchon angeführte Lettre ſur la Muſique? Wenigſtens findet ſich ſonſt nichts von dieſem Verf. in der France litteraire angezeigt.) — **Collin de Blamont** (Eſſai ſur les goûts anc. et mod. de la Muſique franc. 1754. 4.) — Muſikal. Nachr. aus Frankreich vom J. 1767 finden ſich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. — Eſſai ſur les revolutions de la Muſique en France, Par. 1776. 12. (wird Marmontel zugeſchrieben.) — **C. F. Cramer** (Kurze Ueberſicht der franz. Muſik, Berl. 1786. 8.) — — **Allgemeine Vergleichungen zwiſchen der italieniſchen und franzöſiſchen Muſik: Raguenet** (Paralléle des Ital. et des Franc. en ce qui regarde la Muſique, Par. 1702. 12. und Defenſe du Paralléle, Par. 1705. 12. Das erſte deutſch, mit Anm. in Mattheſ. Crit. Muſ. und engl. Lond. 1709.) — **Jean L. le Cerf de la Vieuville de Freneuſe** (Comparaiſon de la Muſ. ital. et de la Muſ. franc. Brux. 1705. 12. und nachher, als der 2te-4te Th. der vorher angeführten Hiſt. de la Muſique des Bonnet. Ob das Werk nicht, zuerſt, unter dem Titel, Dialogues, als worin es abgefaßt iſt, zu Paris erſchienen, weiß ich nicht. Es iſt übrigens gegen Raguenet gerichtet. Auch gehört hieher noch dieſes Verf. Diſſertat. ſur le bon goût de la Muſique franc. et ſur les Opera, welche das 12te Kap. im 1ten Bde. von Bonnets Geſch. der Muſik ausmacht, und Deutſch ſich in Mattheſ. Muſica crit. ſo wie in Marp. Krit. Briefen, Bd. 1. S. 406 findet.) — **M. D. S.** (Hiſt. et Comparaiſon de la Muſique en France, en IV chants, Amſt. 1706.) — **M. D.** (La Muſique, Poeme en IV ch. Lyon 1714. 4. Enthält auch, Vergleichungen zwiſchen der Muſik beyder Völker.) — **Chriſtn. Gottfr. Krauſe** (Lettre ſur la difference entre la Muſ. ital. et franc. Berl. 1748. 8. deutſch im 1ten Bde. von Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen.) — Auch gehört hieher noch der Aufſ. von d'Alembert, De la liberté de la Muſique, im 4ten Bd. ſ. Melanges, deutſch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachrichten. — — **Ueber die Muſik in England:** In dem Preſent State of the Arts in England, von Rouquet, wird, N. 27. von dem muſikaliſchen Geſchmack der Engl. gehandelt. — **J. Potter** (On the preſent ſtate of Muſic. 1762. 8. Geht, ſo viel ich weiß, nur auf den Zuſtand derſelben in England.) — **Ungen.** (On the origin of the muſic. Waits at Chriſtmaſs 1766.) — **W. Hanbury** (Anecd. of the five Muſic-meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — **W. Hayes** (Anecdotes of the five Muſic-Meetings at Church-Langton, 1768. 8.) — **Joel Collier** (Muſic. Travels thro' Engl. 1774. 8.) — Von der jetzigen Beſchaffenheit der Muſik in London, in N. Forkels muſik. Bibl. B. 2. S. 320. — Auch gehört hieher noch: Account of the muſic. performance in Weſtminſter-Abbey and the Pantheon . . . in commemoration of Handel von Ch. Burney, Lond. 1785. 4. deutſch, Berl. 1785. 4. — — Von der **Schottiſchen Muſik** finden ſich Nachr. in Arnots Hiſtory of Edinb. 1779. 4. (von W. Fraſer Tytler) bey Napiers Scottiſh Songs, und in den Tranſact. of the Antiquar. Society of Scotland. — — Ueber die **Muſik in Deutſchland:** In **Fr. Nicolai** Beſchreibung einer Reiſe durch Deutſchland, Berl. 1783 u. f. 8. 8 Bde. kommen Nachr. über die Beſchaffenheit der Muſik, in Regensburg, Augsburg, Wien u. a. O. m. vor. — **F. W. Wolf** (Auch eine Reiſe, aber nur eine kleine muſikaliſche im J. 1782 . . . Weimar 1784. 8. enthält Nachr. von der Muſik in Naumburg, Halle, Deſſau, Leipzig, Potsdam, Berlin, Magdeburg,

burg, Stendal, Ludwigsluſt, Lübeck, Hamburg, Celle, Braunſchweig, u. a. O. m. — Beytr. zur Geſch. der Muſik, beſonders in Deutſchland . . . von F. F. S. A. von Böcklin, Freyb. 1790. 8. (Sehr unbedeutend und unrichtig.) — — Ueber die **Muſik in einzeln Städten Deutſchlands**, als zu **Berlin**: Briefe zur Erinnerung an merkw. Zeiten und merkw. Perſonen, aus dem wichtigen Zeitlaufe von 1740 - 1778. Berl. 1778. 8. Beytr. zur Geſch. der Muſik in dieſen Zeiten. — Ausführl. Nachr. über den gegenw. Zuſtand derſelben finden ſich in F. Nicolai Beſchr. der Königl. Reſidenzſtädte Berlin und Potsdam, Berl. 1769. 8. Sehr verm. ebend. 1784. 8. 3 Th. — **Joh. Fdr. Reichard** (Schreiben über die Berliniſche Muſik . . . Hamb. 1775. 8.) — Ungen. (Bem. eines Reiſenden über die zu Berlin vom September 1787 bis Ende Januar 1788 gegebenen öffentlichen Muſiken . . . Halle 1788. 8. — **Joh. C. Fdr. Rellſtab** (Ueber die Bemerkungen eines Reiſenden . . . Berl. 1789. 8. — Auch gehört noch hieher die Nachr. von der Aufführung des Händelſchen Meſſias in der Domkirche zu Berlin, von Ad. Hiller, Berl. 1786. 4. — — Zu **München**: Im erſten Bde. des Jahrb. der Menſchengeſch. in Bayern, von Lor. Weſtenrieder, München 1782. 8. finden ſich Nachr. über den Zuſtand der Muſik daſelbſt. — — Zu **Halle**: **C. W. Brumley** (Briefe über Muſikweſen, beſonders Cora, in Halle, Quedl 1781. 8.) — S. übrigens die, in der Folge vorkommenden deutſchen, muſikal. Almanache und Zeitſchriften. — — In **Rußland**: Nachrichten darüber finden ſich in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1770. ſo wie in dem 20ten der Briefe über Rußland, Gött. 1779. 8. und in dem Kurzen Abriß der ruſſiſchen Kirche, Erf. 1788. 8. Kap. 2. — — In **Schweden**: **A. A. Hülpher** (Hiſtoriſk Afhandling om Muſik och Inſtrumenter ſärdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet, jemte Kort Beſkrifning öfwer Orgwerken i Swerige. Weſterås 1773. 8. Den Innhalt ſ. bey Forkel, a. a. O. S. 152.) — — S. übrigens die Art. **Kirchenmuſik**, und Oper. — —

**Lebensbeſchreibungen von Tonkünſtlern und Muſikgelehrten**: Auſſer dem, was ſich in allgemeinen biographiſchen Werken, als in J. J. Boiſſard Icon. erudit. viror, welche mit den Fortſ. zu mehr als 10 Bänden angewachſen ſind. — In des Girol. Ghilini Teatro d'huomini letter. Mil. 1640. 2. Ven. 1647. 4. 2 Bde. — In des Theoph. Spizelius Ver. Acad. Jeſu Chr. Aug. Vindel. 1671. 4. und in Ebend. Theatr. honoris referat. ebend. 1673. 4. — In If. Bullart Acad. des Sciences et des Arts . . Par. 1682. f. 2 Bde. — In P. Frehers Theatr. viror. erud. claror. Nor. 1688. f. 2 Bde. — In des Ch. Perrault Hommes illuſtr. qui ont paru en France, Par. 1697. f. 2 Bde. — In des Melch. Adam Vit. Philoſ. germ. Frcft. 1605. f. — In Jac. Bruckers Ehrentempel der deutſchen Gelehrſ. . . . Augsb. 1747. 4. und in Ebend. Bilderſaal jetztlebender Schriftſteller . . . Augsb. 1741 u. f. f. — In den Serie di Ritratti d'Uomini illuſtri Toſcani . . . Fir. 1766. f. 4 Th. — In J. Grangers Biogr. Hiſtory of England . . . Lond. 1769 u. f. 4. mit Innbegriff eines Suppl. 5 Th. — In Ad. Voigt a St. Germano Effig. viror. erud. et artif. Bohem. et Moraviae . . . Prag. 1773 u. f. 8. 4 Th. u. d. m. findet, handeln davon beſonders: **Chriſtn. Fried. Wiliſch** (De celebrioribus Muſicor. ſolidiori doctrina illuſtrium exemplis, Annab. 1710. 4.) — **And. Adami von Bolſena** (Oſſerv. per ben regolare il loro dei Cantori della Capella pontificia . . . R. 1711. 4.) — **Ol. Moller** (Orat. de eruditis Muſicis, Flensb. 1715. 4. wobey ſich auch noch ein ähnlicher Auſſ. von Joh. Fdr. Grelau findet.) — **Chriſtph. Aug. Heumann** (Progr. de Minerva Muſica, ſ. de eruditis Cantor. Gött. 1726. 4.) — **Heinr. Jac. Sievers** (Cantor. erud. Decades duo Roſt. 1729. Deutſch, Hamb. 1730. 4.) — Joh. Mattheſon (Grundl. einer Ehrenpforte, woran der tüchtigſten Capellmeiſter, Componiſten, Muſikgelehrten, Tonkünſtler u. ſ. w. Leben, Werke, Verdienſte erſcheinen ſollen, Hamb. 1740. 4. Enthält 148 Lebensbeſchr.) — Joh. Chriſtoph. Leonhard (Progr. quo Scholae Göring. . . . Cantor. figur. ab ſuo ortu, ordine recenſentur . . . Görl. 1743. 4. — Henſele', ein franz. Officier (Obſervat. ſur la Muſique, les Muſiciens et les Inſtrumens, Par. 1757. 8. Iſt eine krit. Lobrede auf die, ſeit 40 Jahren in Paris aufgetretenen Virtuoſen.) — Joh. Ad. Hiller (Lebensbeſchr. berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuerer Zeit, Leipz. 1784. 8. Enth. 19 Lebensbeſchr.) — Joh. Sig. Gruber (Biographien einiger Tonkünſtler, Frft. 1786. 8.) — Ungen. (Tableau de renommée des Muſiciens, Auteurs, Compoſiteurs, Virtuoſes, Amateurs et Maitres de Muſique, voc. et inſtrum. les plus connus en chaque genre, Par. 1785. 8. — G. Tiraboſchi (Des ſ. Notizie de' Pitt. Scult. etc. di Modena 1786. 4. findet ſich auch ein appendice de' Profeſſori di Muſica.) — — Auch finden ſich dergleichen noch in mehrern, in der Folge vorkommenden hiſtor. krit. Werken von der Muſik, als in der Mizlerſchen Bibl. In Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen und krit. Briefen. Im J. N. Forkels Muſ. krit. Bibl. Im muſikal. Almanach für Deutſchland. In Hillers Wöchentl. Nachrichten, in verſchiedenen Muſikal. Wörterbüchern, u. d. m. — Und allgemeine Nachrichten liefern noch des Ant. Franc. Doni Dial. della Muſica, Ven. 1544. 4. — Des T. Garzoni Piazza univ. de tutte le Profeſſione del mondo, Ven. 1589 und 1651. f. Deutſch, Frft. 1719. f. — H. Bünting Orat. de Muſica, cont. duplicem Catal. Muſicor. eccleſiaſt. et profanor. Magd. 1596. 4. — Des Rom. Michieli Muſica vaga et artificioſa, Ven. 1615. f. — Die Notizie iſtor. de Contrapuntiſti e Compoſitore di Muſica tanto antichi che moderni. (S. die Lettere crit. des Beccatelli Art. Inſtrumentalmuſik.) — Des Franc. Swertius Athen. Belgic. . . Antv. 1628. f. — Der 2te Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſch. . . . S. 2 u. f. — J. G. Meuſels Deutſches Künſtlerlexicon . . . Lemgo 1778–1789. 8. 2 Th. — Legende einiger Muſikheiligen . . . Cöln 1786. 8. — u. a. m. — — Nachrichten von muſikaliſchen Geſellſchaften: In des Ant. Franc. Doni Libreria, Ven. 1550–1551. 12. 1557. 8. findet ſich ein Verz. aller damahls exiſtirenden muſikal. Akademien. — Von der, von Mizler geſtifteten Societät der muſikal. Wiſſenſchaften giebt deſſen Bibl. Bd. 3. S. 346. Bd. 4. S. 103. Nachricht. — Von der Muſikübenden Geſellſchaft zu Berlin, ſ. Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 385. — Von einer ehemaligen Muſikal. Gilde in Friedland, ebend. Bd. 2. S. 1. — An account of the Inſtitut. and progreſs of the Academy of ancient Muſik, Lond. 1770. 8. — In des Abe Oroux Hiſt. eccl. de la Cour de France, Par. 1776. findet ſich eine Geſchichte von der ehmahl. Königl. Franz. Capelle. — — Von muſikaliſchen Würden: J. C. C. Oelrichs Hiſtor. Nachr. von den akademiſchen Würden in der Muſik, und öffentl. muſikal. Akademien und Geſellſchaften, Berl. 1752. 8. und ein Beytr. dazu im 4ten Bd. S. 407 von Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen. — — Von den Rechten der Muſiker: Joh. Fdr. Scheid (Diſſert. de Jure in Muſic. ſingulari . . . Rappolſteinenſi Comitatui annexo, Arg. 1719. 4. — Joh. D. Stipper (Progr. de Muſ. inſtrum. tempore luctus publici prohibita . . . Lipſ. 1727. 4.) — Abhandl. von den Trompetern, ihren Rechten und Vorzügen, u. ſ. w. in den Abhandl. der prüfenden Geſellſchaft zu Halle, und eine ähnliche Abhandl. in den fortgeſ. Bemühungen der prüfenden Geſellſchaft, Th. 4. N. 3. Halle 1741. 8. — Auch gehört im Ganzen hieſer des G. Mattei Abhandl. Se i Maeſtri di Capella ſon compreſi fragli Artigiani . . . Nap. 1785. 4. (S. Muſik. Alm. für Deutſchland v. J. 1789) und die Beantwortung von einem Ungenannten, C. M. C. Se gli Maeſtri di Capella ecc. Anti Probole . . . Nap. 1785. 8. — —

Hiſtoriſch kritiſche Zeitſchriften: **Joh. Mattheſon** Critica Muſica, d. i. Grundrichtige Unterſuch- und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meynungen, Argumente und Einwürfe, ſo in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten, muſikal. Schriften zu finden . . . Hamb. 1722. 4. 2 Bde. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O.) — **Lor. Mitzler** (Neu eröffnete Muſikal. Bibliothek . . . Leipz. 1739–1754. 8. drey Bde. und der 1ſte Th. des vierten.) Muſikal. Staarſtecher, in welchem rechtſchaffener Muſikverſtändigen Fehler beſcheiden angemerkt, eingebildeter und ſelbſt gewachſener ſo genannten Componiſten Thorheiten aber lächerlich gemacht . . . Leipz. 1740. 8. 7 St. — **Henke** (So wird der Verf. des Muſikal. Patriot, Brſchw. 1741–1742. 4. genannt.) — **Joh. Ad. Scheibe** (Der Critiſche Muſikus, Hamb. 1737 u. f. 8. Verm. Leipz. 1745. 8. Joh. Abr. Birnbaum ſchrieb Unparteiiſche Anmerkungen über eine Stelle darin 1738. 8. die auch in Mizl. Bibl. Bd. 1. Th. 4. S. 62 und in Scheibens Schrift, mit Erläuter. zu finden ſind; auch ließ Scheibe eine beſondre Beantwortung. Hamb. 1738. 8. und Birnbaum wieder eine Vertheidigung derſelben 1739 drucken, welche ebenfalls im Crit. Muſikus ſich finden. Auch gehört noch ein Auff. von Schröter in der Mizl. Bibl. Bd. 3. Th. 2. S. 201. und der vollk. Capellmeiſter. Hamb. 1739. 4. hieher.) — **Fdr. Wilh. Marpurg** (Der kritiſche Muſikus an der Spree, Berl. 1750. 4. 50 St. Hiſtoriſch krit. Beytr. zur Aufnahme der Muſik, Berl. 1754–1760. 8. 5 Bde. Kritiſche Briefe über die Tonkunſt . . . Berl. 1760–1763. 4. 2 Bde.) — **M. C. Laugier** (Sentimens d'un Harmoniphile, P. 1756. 8.) — **Joh. Ad. Hiller** (Wöchentl. Nachr. und Anmerk. die Muſik betreffend, Leipz. 1766–1770. 4. mit Innbegriff des Anhanges 5 Bde. — **Framery** (Journal de Muſ. hiſtor. theoret. et pratique, P. 1770. 8. Wie viel Stücke davon heraus geworden, weiß ich nicht.) — Journal de Muſ. par une ſocieté d'Amateurs, P. 1773. 8. — The new Muſical and univerſal Magazine 1775 u. f. — **Luneau de Boisjermain** (Almanach muſical 1775 u. f. — **Joh. Nic. Forkel** (Muſikal. kritiſche Bibliothek, Gotha 1778–1779. 8. 3 Bde.) — **G. Joſ. Vogler** (Betracht. der Mannheimer Tonſchule, eine Monatſchr. Mannh. 1778. 8.) — **Ungen.** (Wahrheiten, die Muſik betreffend . . . Frft. 1779. 8.) — **Joh. Fdr. Reichardt** (Muſikal. Kunſtmagazin, Berl. 1782–1791. 4. 8 Stücke und ein Ausz. daraus mit dem Titel, Geiſt des muſikal. Kunſtmagazines, Berl. 1791. 8.) — **Ungen.** (Muſikal. Almanach für das Deutſchland, Leipz. 1782–1789. 8. Vier Jahrgänge bis jetzt. Das Werk wird J. N. Forkel zugeſchr.) — **Ungen.** (Muſikal. Almanach . . . Alethopil, Coſmop. Freyſt. 1782–1783. 8. 3 Th. Der Verf. ſoll C. L. Junker ſeyn. Ein Zuſ. dazu erſchien mit der Aufſchrift: Sichtbare und unſichtbare Sonnen- und Mondfinſterniſſe . . . Aleth. (Berl.) 1782. 8.) — **C. Fdr. Cramer** (Magazin der Muſik, Hamb. 1783–1786. 8. zwey Jahrg. Fortgeſetzt unter dem Titel: Muſik, Koppenh. 1789. 8. vier St.) — **Hans Ad. Freyh. v. Eſchſtruth** (Muſikal. Bibliothek, Marb. 1784–1785. 8. 2 St.) — **Heinr. Ph. C. Boßler** (Muſikal. Realzeitung, Speier 1788–1790. 4. Fortgeſ. ſeit 1790 unter dem Titel: Muſikal. Correſpondenz der deutſchen Filarmoniſchen Geſellſchaft.) — **J. F. Marpius** (Taſchenbuch für Freunde und Freundinnen der Muſik, Erl. (1789) 8.) — **Ungen.** (Calendrier muſical univerſel, Par. 1789. 12.) — **Ungen.** (Journ. für die Tonkunſt und ihre Freunde, Frft. 1790.

1792. 4.) — Ungers Muſikal. Wochenblatt, Berl. (1792.) 4. — — Auch finden ſich noch hieher gehörige Aufſ. in den allgemeinen Zeitſchriften, als im teutſchen Merkur — im deutſchen Muſeum — in J. G. Meuſels Miscell. artiſtiſchen Innhaltes und Ebend. Muſeum für Künſtler u. d. m. — —

Einzele kritiſche Schriften: **Pietro Aaron** (Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche e moderne, Vin. 1545. 4.) — **Cl. Sebaſtiani** (Bellum musicale, inter plani et mensuralis Cantus reges, de Principatu in Musicae provinc. obtinendo conten. Argent. 1553. 4. 1563. 4. Beſteht aus 36 Kap. deren Innh. ſich bey Forkel, a. a. O. ſteht.) — **Erasm. Sartorius** (Belligerasmus, i. e. Histor. belli exorti in regno Musico . . . Hamb. 1622. 8. Unter dem Titel: Musomachia, und von Lauwenberg herausgeg. 1639. 1642. 8.) — **Chriſtph. Caldenbach** (Dissertat. musica, Tub. 1664. Enthält eine Unterſuchung einer Motette des Orlandi.) — **Ant. Liberati** (Lettera . . . in risposta ad una del S. Ovidio Persapegi . . R. 1685. Lettera sopra un seguito di Quinte 1685. Zur Vertheidigung einer der Sonaten des Corelli.) — **Wolfg. Casp. Printz** (Phrynis Mitilenaeus, od. Satir. Componiſt, welcher, vermittelſt einer ſatyr. Geſchichte, die Fehler der ungelehrten, ſelbſtgewachſenen, ungeſchickten und unverſtändigen Compon. höflich darſtellt, und zugleich lehrt, wie ein muſikal. Stück rein . . . zu componiren und zu ſetzen ſey . . . . 1ter Th. Quedl. 1676. 4. Zweyter Th. Sagan 1677. 4. Alle 3 Th. Dresd. 1699. 4.) — **G. Engelmann** (Muſikal. Discurſe . . . S. Gerbers hiſtor. biogr. Lexicon, Art. Engelmann.) — **Joh. Kühnau** (Der muſikal. Quackſalber . . . Dresd. 1700. 12. Eine Verſpottung unwiſſender Muſiker.) — **Andr. Werkmeiſter** (Cribrum music. oder Muſikal. Sieb, darinnen einige Mängel eines halbgelehrten Componiſten vorgeſtellt, und das Böſe von dem Guten gleichſam abgeſondert worden . . Quedl. 1700. 4.) — **Joh. Bähr oder Beer** (Bellum Music. oder Muſikal. Krieg, Weim. 1701. 4. Der muſik. Krieg, oder Beſchr. des Haupttreffens zwiſchen beyden Heroinen der Compoſition und Harmonie . . . Weiſſenf. 8. und bey dem folgenden Werke. Muſikal. Discurſe durch die Princ. der Philoſ. deducirt . . . Nürnb. 1719. 8. Enthält, in 60 Kap. die Beantwortung ſo vieler Fragen.) — **Carbaſus** (Lettre à . . l'auteur du Temple du Gout sur la Mode des Instrumens de Musique, P. 1739. So wird dieſe Schrift bey Hr. Forkel aus der Hist. du Theatre de l'Acad. Roy. de Mus. a. a. O. S. 473 angezeigt, aber der Nahme des Verf. ſcheint ein blos angenommener Nahme zu ſeyn; wenigſtens kommt er ſonſt nirgends vor; und vielleicht iſt die Schrift alſo die Lettre à un Ami sur le Temple du goût, 1733. 8. von dem Abt Goujet.) — **J. M. v. Loen** (Im 2ten und 4ten Th. ſeiner Kleinen Schriften 1751 u. f. 8. kommen ein paar hieher gehörige Aufſ. als: ob die Deutſchen gut thun, den Franz. (in Anſehung der Muſik) nachzuahmen, über die Tonkunſt überh. u. d. m. vor.) — **Joh. Mattheſon** (Philol. Treſeſpiel . . . . Hamb. 1752 8. Gegen Anmerk. im erſten St. S. 28 der Beytr. zur Hiſtorie der d. Sprache. Plus ultra, ein Stückwerk, 1ter Vorrath, ebend. 1754. Zweyter und dritter Vorrath, ebend. 1755. 8.) — In den Briefen über den jetzigen Zuſtand der ſchönen Wiſſenſch. in Deutſchland, Berl. 1755. 8. handelt der dritte von der Muſik, in Beziehung auf den Gottſchedichen Auszug aus dem Batteux.) — **J. W. Hertel** (Samml. muſik. Schriften, größtentheils aus den Werken der Ital. und Franz. überſ. Leipz. 1757-1758. 8. Zwey St. deren Innhalt am gehörigen Orte angezeigt iſt.) — **Vinc. Martinelli** (Von ſ. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. gehören verſchiedene hieher.) — **Joh. Fdr. Reichardt** (Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden, die Muſik betreffend, Frft. und Leipz. 1774-1776. 8. 2 Th.)

ſch.) — **C. Lud. Junker** (Zwanzig Componiſten, eine Skizze, Bern 1776. 8.) — **Bernoulli** Im 2ten Bde. ſ. Reiſebeſchr. Berl. 1779. 8. findet ſich eine Kritik über die Hofcapelle zu Schwedt. — **Joh. Nik. Forkel** (Genauere Beſtimmung einiger muſikal. Begriffe, Gött. 1780. 4.) — **Ungen.** (Schr. . . . über die von H. Hiller . . . in Magdeburg gegebenen öffentl. Concerte, Magd. 1782. 8.) — **Collyer** (Muſical Sketches von ihm finden ſich, deutſch, im 1ten Bde. des Engl. Lyceums von Archenholz.) — In dem 2ten Bde. S. 295 der Allg. deutſchen Bibl. findet ſich ein Schreiben, über eine, von Burney angeſtellte, nachtheilige Vergleichung zwiſchen Händel und Joh. Seb. Bach. — **Ungen.** (Portefeuille für Muſikliebhaber, Karacteriſt. von zwanzig Komponiſten und Abhandl. über die Tonkunſt, Bern 1792. 8.) — — **Muſikaliſche Streitſchriften**; Ein Theil derſelben iſt bereits bey den Werken, durch welche ſie veranlaßt worden, angeführt; hieher gehören: **Marc. Scacchi** (Cribrum Muſic. ad triticum Syferticum, ſ. Examinat. ſuccincta Pſalmor. quos non ita pridem Syfertus . . in lucem edidit in Ven. 1643. f.) — **P. Syfert** (Anticribatio muſica ad avenam Scacchian. etc. Dant. 1645. f.) — **K. Johann der 4te von Portugall** (Reſpueſta a las dudas, que ſe puſieron à la Miſſa, Panis quem ego dabo, de Paleſtrina, Lisb. 1654. 4. Ital. Rom 1655. 4.) — **Bened. Marcello** (Lettera famigliare . . . ſopra un libro di Duetti, Terz. e Madrigali (des Ant. Lotti) Ven. 1705. 8.) — **Fr. Valls** (Reſpueſta a la Cenſura de D. Joach. Martinez . . . Barc. 1716.) — Letters from the Academy of anc. Muſic to Sign. Lotti with his Anſwers, Lond. 1732. 8. — **Joh. Mattheſon** (Unpartheiiſche Ged. über ein paar Artikel des 22ten St. der Beytr. zur krit. Hiſt. der deutſchen Sprache, u. ſ. w. in dem 7ten Bde. dieſer Beytr. S. 8.) — **Joh. Fdr. Agricola** (Sendſchr. eines reiſenden Liebh. der Muſik an der Spree, Berl. 1749. und ein Schreiben zur Vertheidigung des vorigen, ebend. 1749. 8.) — **G. Fdr. Lingke** (Vertheidigungsſchr. an H. Mattheſon, Leipz. 1738. 8.) — **J. P. Rameau** (Erreurs ſur la Muſique dans l'Encycl. Par. 1755. 8.) — **J. J. Rouſſeau** (Examen de deux Principes, avancés p. Mr. R. dans la Brochure intitulée: Erreurs etc. im 16ten Bde. der Rouſſeauſchen Werke, Ausgabe von Zweybrück.) — **Ungen.** Schreiben an J. G. Hofmann zu Breslau 1759. 8. (Ueber die Sorge- und Marpurgiſchen Streitigkeiten. Zu ebendenſelben gehören noch: die Gedanken eines Thüringiſchen Tonkünſtlers . . . (Berl.) 1763. 8. Das Schreiben an G. Sylveſter (1763) 4. und eine helle Brille . . . ſ. l. 1765. 4. S. übrigens hierüber Marp. Krit. Briefe.) — **J. F. Wenkel** (Schr. an die Tonkünſtler; iſt gegen Quanz gerichtet.) — **Ungen.** Riſpoſta al celebre S. G. G. Rouſſeau, Ven. 1769. 8. Gegen R. Einwürfe über Tartinis Syſtem.) — **C. M. Engelbert** (Verdediging van de eer der Hollandſchen Natie, en welten aanzien van de Muſyk u. ſ. w. 1777. und Anmerkingen darüber 1779. 8. — — **Satiren und ihre Widerlegungen, Vertheidigungen derſelben überhaupt,** u. d. m. **El. Herlicius** (Muſico-Maſtix, Ged. 1606. 8.) — **Girol. Bardi** (Bey ſ. Encyclop. ſacr. et prof. findet ſich eine Strigilis diſpaca . . . gegen Ath. Kircher.) — **Despreaux** (La Poeſie et la Muſique, Sec. 1695. 4. Wer dieſer Despreaux iſt, weiß ich nicht; der bekannte Dichter iſt es aber nicht.) — **Gottfr. Vokerodt** (Conſultat. IX de . . . abuſu muſicor. exercitior. ſub exemplo princ. romanor. Pr. vom J. 1696. Hierwider ſchrieb **J. Bähr** den Urſus murmurat . . . Weimar 1697. 4. und 8. worauf Vockeradt mit dem Mißbrauch der freyen Künſte . . . Frft. 1697. 4. antwortete, und Bähr den Vulpes vulpinatur . . . Weiſſenfels 1697. 4. drucken ließ. Auch gab **J. C. Lorber** bey dieſer Gelegenheit eine Vertheidigung der edlen Muſik . . Weim. 1697. 8. und J. C. Wenzel zu Altenburg ein lat. Programm gegen Vockerodt heraus, gegen welche zuſammen des leztern Wiederhohltes Zeugniß der Wahrheit . . . gerichtet iſt.) — **Arth. Bedford** (Great abuse of Muſic, Lond. 1711. 8.) — **J. Arbuthnot** (In ſ. Miſcellanies, Lond. 1751. 12 Bde. finden ſich verſchiedene, zu Gunſten Händels, geſchriebene Aufſätze gegen die Gegner deſſelben.) — **Matt. Heinr. Fuhrmann** (Seine, wider das Theater herausgegebenen, auch hieher gehörigen Schriften ſind, bey dem Art. Drama, S. 738. angezeigt. Hier iſt nur zu bemerken, daß die erſte durch: Ein paar derbe muſikal. Ohrfeigen . . . H. Mattheſon . . . ertheilt 1728. 4. veranlaßt wurde) — **M. J. G.** (Ungeänderte Copie von einem Schreiben an . . . H. Mattheſon . . . 1733. 8.) — **Joh. Mattheſon** (Mithridat wider den Gift einer welſchen Satyre des Salvator Roſa la Muſica . . . Hamb. 1749. 8. worin ſich das Gedicht ſelbſt befindet.) — **J. G. Biedermann** (Progr. de vita muſica ex Plaut. Moſtell. Freib. 1749. 4. veranlaßte eine Menge Schriften, als Chriſtl. Beurtheilung des Biedermanniſchen Progr. von Schröter; Aufr. Ged. über Biederm. Progr. . . . St. Gallen 1749. 4. (Soll von Biedermann ſelbſt ſeyn.) Rechtmäßige Vertheid. wider die groben Läſterungen H. Biedermann's, Deutſchl. 1750. 8. Abgenöthigte Ehrenrettung . . . Leipz. 1750. 4. Nachgedanken . . Freyb. 1750. 4. Die leztern von Biedermann. S. Adl. Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit, S. 77 u. f. der 2ten Ausg. und N. Forkels Litterat. S. 483.) — **Joh. Mattheſon** (Bewährte Panacea . . . wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, ſchwermüthiger Verächter und gottloſer Schänder der Tonkunſt, Erſte Doſis, Hamb. 1750. 8. Ebenfalls durch Biedermanns Programm veranlaßt, welches darin genau geprüft wird.) — **Ungen.** (The voice of diſcord, or the battle of fiddles 1753. 8. und A Scheme for having an Italian Opera in London of a new taſte, ebend. 1753. 8. — **Joh. Lor. Albrecht** (Verſ. einer Abhandl. von den Urſachen des Haſſes, welchen einige Menſchen gegen die Muſik blicken laſſen, Frankenh. 1765. 4.) — **H. Krauſe** (Soll, Das Etwas von und über Muſik, fürs J. 1777. Frft. 1778. 8. geſchrieben haben.) — **Ungen.** (Abecedario Muſico, L. 1780. 8. Sat. auf die Engl. Tonkünſtler.) — **Ungen.** (Kunſtgerichtliche Taxe des Orgel und Zungenſpiel des H. A. Vogler, vom Balkentreter der Garniſonkirche, Berl. 1789. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 726 u. f. angeführten Schriften, wider das Theater, von welchen mehrere zugleich gegen die Muſik gerichtet ſind. — —

**Muſikaliſche Schriften allgemeinen Innhaltes: Conradus a Mure** (ſoll ums J. 1273. eine Schrift de Muſica geſchrieben haben.) — **Alanus** († 1294. In ſ. Anti-Claudianus . . . Antv. 1611. 8. wird im 3ten und 7ten Buch v. d. Muſ. gehandelt.) — **Heinr. Batew** (1350. In ſ. Speculo divin. finden ſich auch Quaeſt. muſ.) — **Bartholomäus Anglicus** (1360. In ſ. W. De genuinis rerum . . . proprietatibus, Frcft. 1601. 8. iſt mancherley von der Muſik vorkommen.) — **Jam. Stuart** (1400. De Muſica Tract.) — **Heinr. Kalkar** († 1408. Cantuagium de Muſica.) — **Jod. Beyſſelius** (1494. De optimo genere Muſicor.) — **Auguſt. Dathi** (1460. De muſica diſciplina.) — **Felix de la Motte le Vayer** (1484. Dial. de la Muſique.) — **Petr. Cleomedes** (Muſica, Ven. 1498.) — **Franc. Degli Albertini** (1500. De Muſica Tract.) — **Will. Corniſh** (A Parable between Information and Muſike, ein Gedicht, ſ. Hawkins Hiſt. Bd. 2. S. 508.) — **Ant. Fregoſo** (Dial. di fortuna e Muſica, Ven. 1521. 8.) — **Heinr. Corn. Agrippa von Nettesheim** (In ſ. Schrift De incertitudine et vanitate ſcientiar. Colon. 1568. 12. handelt das 17te Kap. von der Muſik; Deutſch im 1ten Bd. S. 27. der Mizleriſchen Bibl.) — **Guil. Coſteley** (Muſique, Par. 1549.) — **Matth. Reimann** (Noctes Muſicae, Lipſ. 1598. fol.) — **G. Halowin** († 1537. Opuſc. de Muſica.) — **Sim. Boileau** (1544. Muſica.) — **Gabr. Jordani** (De Muſica, Orat. Roſt. 1595.) — **Cl. du Verdier** (Le Luth, ein Ged. in der Bibl. des du Verdier.) — **Mart. Scheffer** (Sylvulae muſ. Lib. II. Hild. 1605. 8.) — **Volk. Leisring** (Corona Muſices . . . . Jen. 1611. 4. eine poſſierliche Rede.) — **J. H. Groſſe** (In ſ. Compendio quat. facult. Baſ. 1620. 8. findet ſich S. 136 auch ein Compend. Muſic.) — **Erac. Uberti** (Contraſto muſico diviſo in ſette parti, R. 1630. 8.) — **Joh. Heidfeld** (S. Sphinx theol. philoſ. Herb. 1631. 8. handelt S. 1055 auch von der Muſik.) — **Dec. Memmolus** († 1631. Dial. della Muſica.) — **Jac. Reuſſ** (Opellae Muſ. Nor. 1643. 8.) — **Ann. Gantes** (Entret. familiers des Muſiciens, Aux. 1643. 8.) — **Franc. de la Mothe le Vayer** (Diſc. ſcept. de la Muſ. in ſ. Oeuvr. Par. 1656. f.) — **Hect. Sec. Albergante** (Probl. academ. ſopra la Muſica, Com. 1656.) — **Joh. Theil** (De Muſica, Progr. Budiſſ. 1661. 4.) — **Val. Fromme** (In ſ. Iſag. philoſ. 1665. 12. wird, im 3ten Buch v. d. Muſik geh. — **Vinc. Chiavelloni** (Diſc. della Muſica, Rom. 1668. 4. Vier und zwanzig an der Zahl, welche von der Moralität der Muſiker handeln.) **Sam. Schelguigius** (De Muſica, Diſput. 1671. 4.) — **Im. Lehmann** (Progr. ad Actum valedictor. de Muſica 1675.) — **Moſſl. Gallois** (Lettre à Mdll. Regnault de Sallier touchant la Muſique, P. 1680. 12.) — **Joh. Petzel** (Obſervat. muſicae, Lipſ. 1678. 1683. 4. Infelix Muſicus 1678. 4. Auch wird ihm noch eine Muſica politico-prattica 1678. 4. zugeſchrieben.) — **Chriſtph. Schmidt** (Progr. de Muſica 1687.) — **Matth. Avenarius** (1692. Muſica.) — **Onof. Dom. Caramella** († 1661. Muſ. prattico-polit. nella quale s'inſegna a' Principi chriſtiani il modo di cantare un ſol motetto in Concerto.) — Im Spectator des Addiſon wird, N. 361. ein Eſſai upon Muſic von einem H. Collier angeführt, welchen ich nicht näher kenne. — **Jac. Miler** (Dell' arte muſica, Nap. 8.) — **Hier. Moranus** (De Muſica.) — **Bern. Garzia** (De Muſica.) — **Hugolinus** (De Muſica.) — **Paolo Naſſarre** (Fragm. muſicos repartidos en IV tratad. aum. por D. Joſ. de Torres, Mad. 1700. 4.) — **Joh. Conr. Arnold** (Muſica ἀλεξίκακος . . . . Darmſt. (1713.) 4. Ankündigung einer Redeübung.) — **Lor. Chriſtph. Mizler** (Luſus ingenii de praeſenti bello . . . Caroli VI. Vit. 1735.) — **Abr. Käſtner** (De ictu-muſico Progr. Lipſ. 1740.) **Moſſl. Villers** (Dial. ſur la Muſique, Par. 1775. 12.) — —

Muſikaliſche **Wörterbücher:** **Joh. Tinctor** (Terminor. Muſicae Diffinitorium ſ. l. et a. (1474) und in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 204 u. f.) — **Th. Balth. Janowka** (Clavis ad Theſaurum magnae artis Muſicae, ſ. Elucidarium omnium fere rer. et verbor. in Muſica fig. tam voc. quam inſtrum. obvenient. . . . . Prag. 1701. 8.) — **Seb. de Broſſard** (Diction. de Muſique cont. une explication des termes Grecs, lat. ital. et franc. les plus uſités de la Muſique . . . . Par. 1703. f. 1716. 8. Amſt. 8.) — **Joh. Gottfr. Walther** (Alte und neue muſikal. Bibl. oder Muſikaliſches Lexicon, darinnen die Muſici, ſo ſich bey verſchiedenen Nationen durch Theorie und Praxis hervor gethan, nebſt ihren Schriften und andern Lebensumſtänden, imgl. die, in gr. lat. ital. und franz. Sprache gebräuchliche, muſikal. Kunſtwörter . . . erklärt und beſchrieben werden, Frf. 1728. 4. aber nur der Buchſtabe A. Vollſtändig, mit etwas verändertem Titel, Leipz. 1732. 8.) — Kurzgefaßtes muſikal. Lexicon . . . Chem. 1737. 1747. 8. (Ein verſtümmelter Auszug aus Walthers Werke.) — **Jam. Graſſineau** (A musical Diction. . . . Lond. 1740. 8. Aus Broſſards Werke gezogen. Ein Anhang dazu, aus Rouſſeaus Wörterb. erſchien 1769.) — **J. J. Rouſſeau** (Dictionaire de Muſique, Par. 1767. 4. Amſt. 1768. 8. 2 Bde. und nachher in den verſch. Samml. ſ. W. Engl. von Will. Waring, Lond. 1770. 1779. 8. Holländ. 1769. 8.) — Beytrag zu einem muſikal. Wörterbuche, in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768. v. J. 1769. S. 301. — **Moret de Lencer** (Dict. raiſonné, ou Hiſt. gen. de la Muſique et de la Lutherie, angekündigt im J. 1775. aber ob es erſchienen, iſt nicht gewiß.) — Muſikal. Handwörterbuch, oder kurzgef. Anleit. ſämmtl. im Muſikweſen vorkommende, vornehmlich auswärtige Kunſtwörter richtig zu ſchreiben, auszuſprechen und zu verſtehen . . . Weimar 1786. 8. — **G. Fdr. Wolf** (Kurzgefaßtes Muſikal. Lexicon, Halle 1787. 1792. 8.) — **J. J. O. de Meude Monpas** (Dict. de Muſique dans lequel on ſimplifie les expreſſions et les definitions mathem. et phyſ. qui ont rapport à cet art avec des remarques ſur les Poetes lyr. les Verſificat, les Compoſit. Acteurs, Executans etc. Par. 1788. 8. wodurch die Muſikal. Kunſt nichts gewonnen hat.) — **J. Hole** (A complete Dict. of Muſic, cont. a full and clear expoſit. diveſted of technical phraſes, of all the words and terms. Engl. Ital. etc. . . Lond. 1790. 8. Scheint nach dem vorigen gearbeitet zu ſeyn.) — **Ernſt. Lud. Gerber** (Hiſtor. biogr. Lexicon der Tonkünſtler, welches Nachr. von dem Leben und (den) Werken muſikal. Schriftſteller, berühmter Comp. Sänger, Meiſter auf Inſtrumenten, u. ſ. w. enthält, Leipz. 1790-1792. 8. 2 Th.) — — Uebrigens kommen in mehrern Wörterbüchern muſikal. Artikel vor.

**Nachrichten von muſikaliſchen Werken:** Auſſer dem, was ſich in den, die ganze Litteratur umfaſſenden Werken dieſer Art, als in C. Geſners Pandect. ſ. Partition. muſical. Lib. XXI. Tig. 1548. f. In des Ant. Franc. Doni Libreria . . . . Vinc. 1550-1551. 12. 2 Th. 1557. 8. In des A. du Verdier Bibliotheque. In des Ant. Poſſevin Bibl. ſelecta, Ven. 1603. f. In des G. Draudius Bibl. claſſica, Frcft. 1611. 4. In des Mart. Lipenius Bibl. realis, Frcft. 1682. f. In Conr. Sam. Schurzfleiſch Introd. in notitiam Script. Vitcb. 8. 3 Th. In C. A. Heumanns Conſpect. rei litterar. Hanov. 1791. 8. (7te Aufl.) u. d. m. findet, geben dergleichen beſonders: **Th. Mace** (Muſicks Monument, or a Remembrancer of the beſt practical Muſic, both divine and civil . . . 1676. f. 3 Th.) **John Walſh** (A Catal. of Muſ. cont. all the voc. and inſtrum. Muſic, printed in England.) — **Seb. Broſſard** (Catal. des Aut. qui ont écrit de la Muſique f. Soll zuerſt einzeln gedruckt worden ſeyn; jetzt befindet er ſich bey dem Wörterbuche, iſt aber nichts als ein Nahmenverzeichniß.) — **Jean Boivin** (Catal. général des livres de Muſique, P. 1729. 8. Nur von pract. Werken.) — **Jac. Adlung** (Anleit. zu der muſikal. Gelahrtheit . . . Erf. 1758. 8. Vermehrt von W. Hiller, Leipz. 1783. 8. Beſteht aus 20 Kap.) — **J. G. J. Breitkopf** (Verz. muſikal. Bücher ſo wohl zur Theorie als Praxis . . . Leipz. 1760-1780. 8. Sieben Auflagen.) — **Chriſtph. Dan. Ebeling** (Verſ. einer auserleſenen muſikal. Bibl. in den Unterhalt. Hamb. 1770. Mit Rückſ. auf das 4te Sendſchreiben in J. C. Stockhauſens Entw. einer auserleſenen Bibl. Berl. 1771. 8.) — **Joh. Sigm. Gruber** (Litteratur der Muſik . . . Nürnb. 1783. 8. Beyträge dazu, ebend. 1785-1790. 8. 2 St. Sehr mangelhaft und unordentlich.) — **Joh. Nic. Forkel** (Allgem. Litteratur der Muſik, oder Anleit. zur Kenntniß muſikal. Bücher . . . ſyſtemat. geordnet, Leipz. 1792. 8. Ein vollkommenes Muſter in ſeiner Art.) — —

Auch finden ſich dergleichen Nachrichten noch in und bey mehreren der vorhin angeführten Geſchichtſchr. der Muſik, als Martini, la Borde, Burney u. a. m.

## Mythologie.

(Dichtkunſt.)

Jede Nation hat ihre Mythologie, oder fabelhafte Geſchichte, worauf ſich ihre Religion, auch zum Theil die Nationalſittenlehre gründet, und darin die wahren oder falſchen Nachrichten von ihrem Urſprung, und den älteſten Begebenheiten der bürgerlichen Geſellſchaft eingehüllt liegen. Aber gemeiniglich verſteht man unter dieſer Benennung das Fabelſyſtem der Griechen, oder der Romer. Da die alten Dichter einen ſehr vielfältigen Gebrauch von ihrer Mythologie gemacht haben, ſo iſt ſie auch von den Neuern, ſeitdem ſie in den verſchiedenen Dichtungsarten ſich die Griechen und Römer zu Muſtern gewählt haben, in die Werke der Poeſie aufgenommen worden. Einige neuere Dichter ſcheinen zu glauben, daß man noch gegenwärtig einen eben ſo uneingeſchränkten Gebrauch davon machen könne, als ehedem in der griechiſchen und lateiniſchen Poeſie; andre ſcheinen ſie faſt gänzlich zu verwerfen. Die Frage von dem Gebrauch und Mißbrauch der Mythologie hat der Verfaſſer der bekannten Fragmente in der dritten Sammlung mit guter Urtheilskraft und ausführlich unterſucht, auch dadurch ihren Gebrauch und Mißbrauch wol beſtimmt, ſo daß wenig Neues hierüber zu ſagen iſt. Wir begnügen uns demnach hier einige beyfällige Gedanken über dieſe Sache vorzutragen.

1. Mythologiſche Weſen, ſie ſeyen Perſonen, oder Sachen, als Dinge betrachtet, die einen beſtimmten Charakter haben, können als einzele allegoriſche, oder metaphoriſche Bilder ſo gut gebraucht werden, als die Sachen, welche die Natur, oder die Künſte hervorbringen. Nur müſſen dabey, wie bey andern Bildern, die weſentlichen Regeln, daß ſie bekannt und der Materie anſtändig ſeyen, in Acht genommen werden. Für gemeine Leſer ſchiken ſich unbekanntere mythologiſche Bilder nicht; und in einem geiſtlichen Gedichte können das Elyſium und der Tartarus nicht erſcheinen. Aber der Grund, warum ſie da verworfen werden, giebt auch tauſend andern aus der Natur oder Kunſt hergenommenen Bildern, die Ausſchließung aus ſolchen Gedichten.

2. Eben ſo frey kann man die Mythologie zum Stoff moraliſcher, oder blos luſtiger Erzählungen brauchen. Es wird wol keinem Menſchen einfallen, Hagedorns Philemon und Baucis, oder Bodmers Pygmalion, oder Wielands Erzählung von dem Urtheil des Paris deswegen zu tadeln, daß die handelnden Perſonen aus der Mythologie genommen ſind.

Ueberhaupt alſo kann das ganze mythologiſche Fach als eine Vorrathskammer angeſehen werden, aus der Perſonen und Sachen als Bilder, oder als Beyſpiele herzunehmen ſind, und ihr Gebrauch iſt nicht mehr eingeſchränkt, als der Gebrauch irgend eines andern Faches.

3. Hingegen können mythologiſche Weſen nie als würkliche, die außer dem Bildlichen, was darin liegt, eine wahrhafte Exiſtenz haben, gebraucht werden. Horaz konnte, da er einer nahen Todesgefahr entgangen war, noch ſagen: *Wie nahe war es daran, daß ich das Reich der Proſerpina und den richtenden Aeacus geſehen hätte,* u. ſ. w. wenigſtens hatten damals dieſe Weſen in der Meynung des Pöbels noch einige Wahrheit. Aber gegenwärtig würde man, durch eine ſolche unmittelbare Verbindung des Fabelhaften mit dem Wahren, einer ernſthaften

Sache das Gepräge des Scherzes geben. Es ſcheinet überhaupt damit die Beſchaffenheit zu haben, wie mit der Einmiſchung allegoriſcher Perſonen in hiſtoriſche Gemählde, davon wir anderswo geſprochen haben *). Es hat etwas Anſtößiges, ſie mit den in der Natur vorhandenen Weſen in eine Claſſe geſtellt zu ſehen. In der äſopiſchen Fabel ſprechen die Thiere mit einander, wie vernünftige Weſen; aber wer gegenwärtig in der Epopöe einen Helden ſich mit ſeinem Pferde unterreden ließe, würde nicht zu ertragen ſeyn. Eine ähnliche Beſchaffenheit hat es mit der Mythologie, in ſofern ſie hiſtoriſch behandelt wird.

Seit kurzem haben einige, die das große Anſehen Klopſtoks für ſich haben, angefangen, die Nationalmythologie der nordiſchen Völker zu brauchen. Meines Erachtens war der Einfall nicht glüklich. Was für ein erſtaunlicher Unterſchied zwiſchen der Mythologie der Griechen, die ſo voll Annehmlichkeit, ſo voll reizender Bilder iſt, und der armen Mythologie der Celten? Wer wird das Elyſium mit allen ſeinen Lieblichkeiten gegen Valhalla, wo die Seligen aus den Hirnſchädeln ihrer Feinde Bier und Branntwein trinken, vertauſchen können? Die angenehmen Früchte des griechiſchen Erdreichs ſtechen nicht mehr gegen die herbe Frucht des nordiſchen Schleedorns ab, als die reizenden Bilder der griechiſchen Fabel gegen die rohen der Celtiſchen.

Aber wenn die mythologiſchen Perſonen nicht mehr in die Handlung unſers Heldengedichts, oder unſers Drama eingeführt werden können, ſo verlieren wir eine Quelle des Wunderbaren. Das iſt wahr, und in dieſem Stüke ſind wir in dem Fall erwachſener Menſchen, die man nicht mehr durch Kindermährchen in Schreken, oder Erſtaunen ſetzen kann. Die reifere Vernunft erfodert ein anderes Wunderbare, als die noch kindiſche Phantaſie. Dieſes männliche Wunderbare haben große Dichter auch zu finden gewußt. Iſt denn im verlornen Paradies, in der Meßiade, in der Noachide weniger Wunderbares, als in der Ilias, oder in der Odyſſee? „Freylich nicht. Aber philoſophiſche Köpfe haben Mühe ſich an die bibliſche Mythologie zu gewöhnen.“ Das kann ſeyn; auch iſt die Dichtkunſt überhaupt nicht für ſolche philoſophiſche Köpfe, bey denen die Einbildungskraft beſtändig von dem Verſtand in Feſſeln gehalten wird. „Alſo, Erdichtung für Erdichtung, hätte man ja beym Alten bleiben können.“ Das hätte man gekonnt, wenn nicht jene Erdichtungen allen itzt durchgehends erkannten Wahrheiten ſo gerade entgegen ſtünden, und wenn nicht die Regel des Horaz in der Natur gegründet wäre: Ficta ſint proxima veris.

◆ ◆

Die, über den Gebrauch der Mythologie, deſſe Abhandlung in den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, hat Hr. G. ſelbſt angeführt. Sie findet ſich in der 3ten Sammlung, S. 123. und man wird in ihr zugleich einige der Ideen, womit Kloz den Gebrauch derſelben beſtritt, ſo wie einige Beyträge zur Geſchichte des Gebrauches derſelben, antreffen. — Auch wird in den Kritiſchen Wäldern N. 5. S. 54. noch etwas über den Gebrauch der Mythologie in chriſtlichen Gedichten geſagt. — Eine ältere, hieher gehörige Abhandlung iſt: J. Dan. Müllers Vermiſchte Gedanken über die Anrufung der Muſen und andrer heydniſchen Götter, Helmſt. 1746. 8. — Uebrigens ſcheint freylich, wenigſtens, ein Widerſpruch mit ſich ſelbſt, dem Gebote des Hrn. G. daß man nicht dem Horaz nachſingen müſſe; „Wie nahe war ich dem Reiche der Proſerpina,“ zum Grunde zu liegen; dieſes Gebot ſcheint ein verſteck-

ter

---

*) S. Allegorie in der Mahlerey.

ter Tadel einer bekannten Stelle aus einer Ramlerſchen Ode zu ſeyn:

„Ganz nahe war ich ſchon dem Styx,
ganz nahe
„Dem giftgeſchwollnen Cerberus, u. ſ. w.

Allein durch dieſe Stelle giebt der Dichter wahrlich nicht dem Styx und Cerberus eine Exiſtenz; es ſind nichts als Bilder, nichts als **Darſtellungen, Verſinnlichungen** der Folgen einer Gefahr, in welche er ſich hineindichtet, um ſeinen König beſingen zu können, und ein lyriſches Gedicht iſt von einem epiſchen und dramatiſchen zu ſehr verſchieden, als daß, was hier die Täuſchung ſtöhren kann, ſie auch dort ſtöhren müßte. H. S. würde alſo wohl gethan haben, wenn er genauer, als es hier geſchehen iſt, die Natur der verſchiedenen Arten der Dichtkunſt unterſucht, und nach Maßgabe derſelben, den Gebrauch der Mythologie darin beſtimmt hätte. —

Zur **Erklärung** der Mythologie ſind ſehr viele Werke geſchrieben worden; und ob dieſe gleich eigentlich nicht hieher gehören: ſo verbreiten ſie denn doch zu viel Licht über den möglichen und den von ihr verſchiedentlich gemachten Gebrauch, als daß ich nicht wenigſtens auf die, bey dem Art. **Allegorie**, S. 82. und bey dem Ovidius (Art. **Erzählung**, S. 123 u. f.) angeführten Schriftſteller verweiſen ſollte. Auch gehören noch hieher: Letters concerning Mythology by Mr. Blackwell, Lond. 1748. 8. und — Diſſert. on the Grecian Mythol. by S. Muſgrave, Lond. 1782. 8. — —

Zur **Verſtändlichkeit** derſelben ſind eben ſo viel Schriften vorhanden; ich ſchränke mich auf die bekannteſten ein, als: Natalis Com. Mythologia, ſumpt. Criſpini 1641. 8. (Das denn auch, ſo viel ich weiß, in alle Sprachen überſetzt iſt) — Fr. Pomey Pantheum Myth. ſ. fabul. Deor. Hiſtor. Ultraj. 1697. 8. mit K. (6te Ausg.) Ex ed. F. Pitiſci, Amſt. 1730. 8. 1741. 8. Franz. von Manant, Par. 1715. 8. Deutſch von J. G. Hager, Chem. 1762. 8. — Hiſt. poet. pour l'intelligence des Poetes et des anc. Auteurs p. le P. Gautruche, Par. 1678. 12. verm. ebend. 1725. 1732. 8. — Der 3te Th. der Amuſemens philol. des H. Chauſvie, beſteht aus einem Dictionaire de la Fable. — Ein anderes franzöſiſches Werk von H. Mouſtier, iſt unter dem Titel: Mythologie für Frauenzimmer in poetiſch-proſaiſchen Briefen . . . von G. J. Schaller, Straſb. 1791. 8. ins Deutſche überſetzt worden. — Werke von deutſchen Schriftſtellern: Benj. Hederichs Gründl. Lexic. mythol. Leipz. 1724. 8. verb. von J. J. Schwabe, Leipz. 1770. 8. — C. T. Damm Einl. in die Götterlehre und Fabelgeſch. Berl. 1769. 8. 1786. 8. mit K. (7te Aufl.) — Phil. Joſ. Holl Kurzer Unterr. von der Mythologie . . . Nürnb. 1775. 1789. 8. — Begebenheiten der Götter und Helden nach den Erzähl. des Ovid . . . Goth. 1778. 8. — Ant. Ernſt Klauſing Verſ. einer mythol. Dactyl. für Schulen, oder Einl. in die gr. und röm. Götterlehre, nebſt 120 . . . Abdrücken, Leipz. 1781. 8. — Mythol. Leſebuch für die Jugend, Leipz. 1785. 8. 2 Th. — J. Rud. v. Gehſing Mythol. Hand- und Lehrbuch, Berl. 1787. 8. — Handbuch der Mythol. . . . von Mart. Gottfr. Hermann, Berl. 1787-1790. 8. 2 Bde. (Eines der gründlichſten Werke dieſer Art, worin aber bis jetzt nur die Mythol. aus Homer, Heſiodus und den lyr. Dichtern erklärt ſind.) — J. F. L. Degen Kurzer Begriff der Mythol. Nürnb. 1790. 8. mit K. — C. W. Ramlers kurzgefaßte Mythol. Berl. 1790. 8. 2 Bde. — Götterlehre oder Mythol. Dichtungen der Alten . . . v. K. P. Moritz, Berl. 1791. 8. mit K. Auch hat eben dieſer Verf. ein Mythol. Wörterbuch zum Gebrauch der Schulen, Berl. 1793. 8. herausg. — P. F. A. Nitſch Mythol. Lexicon, Leipz. 1793. 8. — — Auch gehören noch hieher: B. H. Baumgärtner Geſch. der Helden und Götter Griechenl. und Latiens, Erl. 1784. 4. 3 Hefte mit K. — Mythologie durch Vorſtellung der ſchönſten Stücke des Alterthums, Erl. 1793. 4. 5 Hefte.

# N.

## Nachahmung.

(Schöne Künſte.)

Wer nicht nach eigenen Vorſtellungen handelt, ſondern etwas darum thut, weil andere vor ihm daſſelbe gethan haben, und wer in ſeinen Handlungen nicht ſeinen eigenen Begriffen folget, ſondern das, was andere gethan haben, zur Vorſchrift nimmt, der iſt ein Nachahmer. Original iſt der, deſſen Handlungen aus ſeinen eigenen Vorſtellungen entſtehen, und der in der Ausführung ſeinen eigenen Begriffen folget.

Es giebt Menſchen, die in ihrem Denken und Handeln ſo wenig eigenes haben, denen es an Kraft oder Muth zu erfinden ſo ſehr fehlet, daß ſie immer nur das thun, was ſie von andern ſehen. Dieſe ſind das imitatorum servum pecus des Horaz; blinde, kindiſche Nachahmer andrer Menſchen. Ihre Handlungen ſind mehr Nachäffungen ohne eigene Abſichten, als Nachahmungen. So äffen Kinder in ihren Spielen zum Zeitvertreib ernſthafte Handlungen der Männer nach, deren Natur und Zwek ſie nicht einſehen. Andere, auch wol ſelbſtdenkende und aus Ueberlegung handelnde Menſchen, ahmen das ſchon vorhandene nach, weil ſie erkennen oder empfinden, daß ſie dadurch ſicherer zum Zweke gelangen, als wenn ſie ſelbſt erfänden. Sie entdeken in fremden Erfindungen gerade das, was ſie nöthig haben, und bedienen ſich deſſelben zu ihren eigenen Abſichten. Dieſes aber geſchiehet, nach Beſchaffenheit des beſondern Genies der Nachahmer, mit mehr oder weniger Freyheit und eigener Mitwürkung.

Wer allezeit denkt und überlegt, ahmet frey nach. Er ſiehet in den Werken, die er ſich zueignet, gewiſſe Sachen, die zu ſeinem Zweke nicht dienen; dieſe nimmt er in ſein Werk nicht auf, ſondern wählt an deren Stelle andere nach ſeiner Abſicht. Dadurch wird ſein Werk, das in der Hauptſache eine Nachahmung iſt, in beſondern Theilen ein Originalwerk. Er kann der freye verſtändige Nachahmer genennt werden. Andere haben zwar aus Einſicht und Ueberlegung fremde Werke oder Handlungen, als die ſchiklichſten zu ihrer Abſicht gewählt; aber entweder aus Trägheit, oder aus Mangel einer ſchärfern Beurtheilungskraft, beurtheilen ſie nicht jedes Einzele darin, ſondern nehmen alles als gut und ſchiklich an; machen ihr eigenes Werk mehr zu einer Copey, als zu einer Nachahmung; und indem ſie jedes Einzele des fremden Werks auch in das ihrige bringen, ſo geſchieht es, daß ſie auch das, was ihrem Zwek fremd oder gar zuwider iſt, mit aufnehmen. Dieſe ſind knechtiſche, ängſtliche Nachahmer. So ahmen die meiſten Menſchen in ihrer Lebensart, in ihren häuslichen Einrichtungen andere nach, ohne zu überlegen, was ſie, nach ihrer beſonſondern Lage und nach ihren Umſtänden, anders machen ſollten.

Es giebt alſo dreyerley Arten der Nachahmung. Die Nachäffung, die ein bloßes Kinderſpiel iſt, und aus unbeſtimmter, keinen Zwek kennender Luſt ſich zu beſchäfftigen entſtehet, wodurch man verleitet wird, zum Spiel das zu thun, was andre in andrer Abſicht gethan haben. So machen viel ſeichte Köpfe aus den ſchönen Künſten ein Kinderſpiel, und äffen die Werke derſelben nach, wie etwa Kinder Soldaten ſpielen. Anakreon, ein im Ueberfluß ſinnlicher Ergözlichkeiten lebender feiner und wiziger Wollüſtling, ſcherzte aus der Fülle des Vergnügens mit Wein und Liebe; ein ſchwacher Jüngling, der weder einen Funken von dem Geiſt des Tejers beſitzet, noch irgend etwas von ſeinem Wolleben genießt, äffet ſeine Lieder nach, und wird zum Geſpötte.

Die andere Art der Nachahmung iſt die knechtiſche und ängſtliche; ſie wählt zwar aus Ueberlegung das Original, das ſie ſich zum Muſter nimmt; aber indem ſie ohne Ueberlegung auch das Zufällige darin nachahmet, was ſich zu dem beſondern Zwek der Nachahmung nicht ſchiket, bringet ſie ein Werk hervor, in welchem viel unſchikliches, oder gar ungereimtes iſt. So wählet ein neuer Baumeiſter aus guter Ueberlegung die doriſche Ordnung zu einem Gebäude; aber indem er jedes Einzele, das er darin findet, in ſein Werk aufnimmt, und Hirnſchädel von Opferthieren, oder Opfergefäße in ſeine Metopen ſetzet, machet er oft etwas unſinniges. Alſo kann dieſe Art der Nachahmung ein im Grunde ſonſt gutes und ſchikliches Werk verderben und lächerlich machen.

Die dritte Art der Nachahmung iſt die freye und verſtändige, die ſchon vorhandene Werke zu einem in einzelen Umſtänden näher oder anders beſtimmten Zwek einrichtet. Ein ſolches Werk iſt zwar nicht in ſeiner Anlage, aber in der Ausführung, und in vielen Theilen ein wahres Originalwerk, und leiſtet in allen Stüken der Abſicht Genüge. So haben Plautus und Terenz griechiſche Comödien nachgeahmet.

Nach dieſen allgemeinen Anmerkungen über die Natur der Nachahmungen, müſſen wir ſie beſonders in der Anwendung auf die ſchönen Künſte betrachten. Nach dem Urtheil einiger Kunſtrichter iſt in dieſen Künſten alles Nachahmung; ſie ſind aus Nachahmung entſtanden, und ihr Weſen beſteht in Nachahmung der Natur; ihre Werke aber gefallen blos deswegen, weil die Nachahmung glüklich gerathen iſt, und weil wir ein Wolgefallen an der Aehnlichkeit haben, die wir zwiſchen dem Original und der Nachahmung entdeken. In dieſem Urtheil iſt etwas wahres, aber noch mehr falſches.

Die zeichnenden Künſte ſcheinen die einzigen zu ſeyn, die aus Nachahmung der Natur entſtanden ſind. Aber Beredſamkeit, Dichtkunſt, Muſik und Tanz ſind offenbar aus der Fülle lebhafter Empfindungen entſtanden, und der Begierde, ſie zu äuſſern, ſich ſelbſt und andere darin zu unterhalten. Die erſten Dichter, Sänger und Tänzer haben unſtreitig würkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrükt. Und wir haben die unſterblichen Werke des Demoſthenes, oder Ciceros keiner Nachahmung der Natur, ſondern der heftigen Begierde Freyheit und Recht zu vertheidigen, zu danken. Freylich geſchiehet es oft, daß der Künſtler, der den Ausdruk ſeiner Empfindung, oder die Erwekung einer Leidenſchaft in andern zum Zwek hat, ihn dadurch zu erreichen ſucht, daß er Scenen der Natur ſchilderte; aber darin das Weſen der ſchönen Künſte zu ſetzen, heißt ein einzeles Mittel mit der allgemeinen Abſicht verwechſeln.

Daß die Werke der Kunſt wegen der glüklichen Nachahmung gefallen, iſt eben ſo wenig allgemein wahr. Oft zwar entſtehet das Vergnügen, das wir an ſolchen Werken haben, aus der Vollkommenheit der Nachahmung; aber wenn das Stöhnen eines Philoktets, oder das Jammern einer Andromache uns Thränen auspreßt, ſo denken wir an das Elend, das ſie fühlen, und nicht an die Kunſt der Nachahmung. Dieſe kann gefallen, aber ſie macht uns nicht weinen. Das Erſtaunen, das uns ergreift, wenn wir den Achilles gegen die Elemente ſelbſt ſtreiten ſehen, wie ſollte dieſes aus Bewundrung der Nachahmung entſtehen? Die Sache ſelbſt ſezt uns in Erſtaunen, die Vollkommenheit der Nachahmung aber erwekt blos Wolgefallen. Nicht Raphael, ſondern Gerhard Dow, oder Teniers, oder ein andrer Holländer, wäre der erſte Mahler der neuern Zeiten, wenn das Weſen der Kunſt in der Nachahmung beſtünde, und das bloße Vergnügen, das ſie uns macht, aus Aehnlichkeit des Nachgeahmten herrührte.

Und doch empfehlen alle Kunſtrichter, vom Ariſtoteles an bis auf dieſen Tag, dem Künſtler die Nachahmung der Natur. Sie haben auch recht, aber man muß ſie nur recht verſtehen. Wer dem Künſtler dieſes zur Grundregel vorſchreiben wollte: „er ſoll jeden Gegenſtand, der ihm in der Natur gefällt, nachahmen, damit er durch Aehnlichkeit ſeines Werks mit dem nachgeahmten Gegenſtand gefalle;“ oder, er ſoll deswegen ſchildern, weil ähnliche Schilderungen gefallen, ohne ſeine Arbeit auf einen höhern Zwek zu richten,“ der würde die beſten Werke des Genies zu bloßen Spielereyen machen; die erſten Künſtler würden, indem ſie jenem Grundſatze

folgten, mit der Natur ſpielen, m
Kinder ſpielen, indem ſie ernſtha
Handlungen zum Zeitvertreib nach
ſen. Der Grundſatz der Nacha
mung der Natur, in ſofern er
allgemeiner Grundſatz für die ſchö
Kunſt iſt, muß alſo verſtanden w
den. „Da der Künſtler ein Die
der Natur iſt *), und mit ihr einer
Abſicht hat, ſo brauche er auch ä
liche Mittel zum Zwek zu gelang
Da dieſe erſte und vollkommen
Künſtlerin zu Erreichung ihrer Abſi
ten ſo vollkommen richtig verfäh
daß es unmöglich iſt, etwas beſſer
dazu auszudenken, ſo ahme er i
darin nach.“

Zu dieſer Nachahmung der Na
gelanget man nicht durch unüberl
tes Abſchildern einzeler Werke;
iſt die Frucht einer genauen Beoba
tung der ſittlichen Abſichten, die m
in der Natur entdeket, und der M
tel, wodurch ſie erreicht werd
Dadurch erfährt der Künſtler, du
was für Mittel die Natur Vergn
gen und Mißvergnügen in uns
weket, und wie wunderbar ſie ba
die eine, bald die andere dieſer E
pfindungen ins Spiel ſezet, um a
den ſittlichen Menſchen auszubild
und ihn dahin zu bringen, wo ſie
haben will. Aus genauer, aber n
ſcharfem Nachdenken verbunden
Beobachtung der Natur lernet d
Künſtler alle Mittel kennen, auf d
Gemüther der Menſchen zu würke
da entdeket er die wahre Beſchaffe
heit des Schönen und des Guten,
ihren ſo mannichfaltigen Geſtalte
da lernet er den wahren Gebrau
von allen in den äußerlichen Gege
ſtänden liegenden Kräften zu mache
Kurz, die Natur iſt die wahre Sch
le, in der er die Maximen ſein
Kunſt lernen kann, und wo er dur
Nachahmung ihres allgemeinen Ve
fahren

---

*) S. Künſte.

fahrens die Regeln des ſeinigen zu entdeken hat.

Aber außer dieſer allgemeinen Nachahmung der Natur hat der Künſtler, nicht immer, aber in mancherley Fällen, ſie in ihren beſondern Werken nachzuahmen. Denn gar oft hat er würklich vorhandene Gegenſtände zu ſchildern, weil ſie zu ſeinem Zweke nöthig ſind. Hier aber muß er ſich nicht als ein ängſtlicher Copiſte, noch als ein Nachäffer, ſondern als ein freyer und ſelbſtmitwürkender Nachfolger betragen. Er muß nicht jeden in dem Original vorhandenen Umſtand, nicht jede Kleinigkeit nachmachen, die zu ſeinem beſondern Zwek nicht dienet. Insgemein vereiniget die Natur in ihren Werken mehrere Abſichten; und wir treffen in der ganzen Schöpfung ſchwerlich etwas an, das nur zu einem einzigen Zweke dienet. Der Künſtler aber hat einen natürlichen Gegenſtand nur zu einem Zweke gewählt, und fehlet, wenn er aus demſelben auch das, was ihm nicht dienet, nachahmet. Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzuſtellen, und trifft er ſie in der Natur an, ſo laſſe er alles daraus weg, was nicht rührend iſt, wenn er es gleich in der Natur findet. Hat er nöthig einen von heftigem Schmerz ergriffenen Menſchen abzubilden, ſo wähle er ihn in der Natur; aber das Widrige, oder gar Ekelhafte, das ſich oft in den Geſichtszügen und Gebehrden ſtark leidender Perſonen findet, braucht er nicht nachzuahmen; es iſt ſeinem Zwek nicht gemäß. So hat der große Meiſter, der den Laocoon verfertiget hat, das Widrige dieſer grauſamen Scene weislich aus der Nachahmung weggelaſſen.

Es iſt alſo kein guter Rath, den Voltaire giebt, in einem rührenden Drama auch lächerliche Scenen nicht zu verwerfen, aus dem Grunde, weil dergleichen Vermiſchung bisweilen in der Natur vorkomme. Dieſes hieße die Natur knechtiſch und unüberlegt nachahmen. Der Künſtler hat nie alle Abſichten der Natur, ſondern nur eine davon, und was außer dieſer einen liegt, geht ihn nichts an. Wenn man zu dieſen Anmerkungen noch das hinzu thut, was in dem Artikel über das Ideal erinnert worden, ſo wird man ſich eine richtige Vorſtellung von der freyen Nachahmung der Natur machen können, die dem Künſtler in ſeinen Schilderungen empfohlen wird.

Alles, was hier über die Nachahmung der Natur geſagt worden, kann auch auf die Nachahmung fremder Werke der Kunſt angewendet werden. Wir wollen deswegen die Hauptſachen nur kurz berühren.

Die allgemeine Nachahmung groſſer Meiſter beſteht darin, daß man ſich ihre Maximen, ihre Grundſätze, ihre Art zu verfahren, zueigne, in ſofern man einerley Abſichten mit ihnen hat. Bey ihnen kann man die Kunſt ſtudiren, ſo wie ſie dieſelbe in der Natur ſtudirt haben. Aber was bey ihnen blos perſönlich iſt, was blos auf ihre Zeit und auf den Ort paßt, da ſie ſich befunden, dienet zu andern Zeiten und an andern Orten nicht. Wer ein Heldengedicht ſchreiben will, kann den Homer und Oſſian zum Muſter nehmen, aber nur in dem, was zur allgemeinen Abſicht eines ſolchen Werks dienet; die Form und unzählig viel beſonderes iſt nur zufällig, und geht ihn nichts an. Der freye, edle Nachahmer erwärmet ſein eigenes Genie an einem fremden ſo lange, bis es ſelbſt angeflammet, durch eigene Wärme fortbrennet, da der ängſtliche Nachahmer, ohne eigene Kraft ſich ins Feuer zu ſetzen, oder darin zu unterhalten, nur ſo lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künſtler von Genie, wenn ſie auch wollten, nicht lange bey der knechtiſchen Nachahmung bleiben; ſie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgeriſſen; aber ohne Genie kann man nicht anders als knechtiſch nachahmen, weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, ſo bald man ſein Original aus dem Geſichte verlieret.

Dadurch wird ſehr begreiflich, daß die freye Nachahmung fürtreffliche, die knechtiſche nur ſchlechte Werke hervorbringet. Die ſchlechteſten aber ſind nothwendig die, welche aus kindiſcher Nachäffung entſtehen, da Menſchen ohne alles eigene Gefühl fremde Werke zum Spiel nachahmen, deren Abſicht ſie einzuſehen, und deren Geiſt und Kraft ſie zu fühlen nicht im Stande ſind. So wurden in den Schulen der ſpätern griechiſchen Rhetoren, Reden über Staatsangelegenheiten gehalten, als kein Staat mehr vorhanden war. In unſern Zeiten ſind alle Künſte mit ſolchen Nachäffungen überhäuft. Man macht Gemählde von griechiſchen Helden und griechiſchen Religionsgebräuchen, die gerade ſo viel Realität haben, als die Feſtungen, die Kinder im Sand aufführen, um ſie zum Spiel zu vertheidigen und anzugreifen. Wir haben eine Menge horaziſcher, pindariſcher, anakreontiſcher Oden und Dithyramben, die eben ſo entſtanden ſind, wie jene kindiſche Feſtungen. Solche Werke ſind bloße Larven, die etwas von der Form der Originalwerke haben, ohne Spur des Geiſtes, der dieſe belebt.

Es iſt nicht unangenehm, auch ganz beſondere und etwas umſtändlichere Nachahmungen fremder Werke zu ſehen, wenn ſie von Männern, die eigenes Genie haben, ausgeführt werden. Die Hauptſachen ſind alsdenn in dem Original und in der Nachahmung dieſelbigen; aber das eigene Gepräg des Genies zeiget ſich alsdenn in den beſondern Umſtänden, in den kleinern Verzierungen und in mancherley Originalwendungen, die dem Nachahmer eigen ſind, und die den Gegenſtand, den wir im Original auf eine gewiſſe Weiſe geſehen haben, uns auf eine andere, nicht weniger intereſſante Weiſe ſehen laſſen. So ſind die Nachahmungen einiger Comödien des Terenz, die Moliere nach ſeiner Art behandelt hat. Die Charaktere ſind im Grunde dieſelben, die wir bey dem Römer antreffen; aber ſie ſind durch das Beſondere und Originale der franzöſiſchen Sitten und Lebensart gleichſam anders ſchattirt. Dadurch erkennen wir, wie Menſchen von einerley Genie und Charakter nach Verſchiedenheit der Zeiten und Oerter ſich in verſchiedenen Geſtalten zeigen. So ſind auch viele Fabeln, Erzählungen und Lieder, die unſer Hagedorn nach franzöſiſchen Originalen auf die ihm eigene Art behandelt, und denen er das Gepräg ſeines eigenen Genies eingedrükt hat. Wie man mit Vergnügen die vielerley Veränderungen bemerkt, die das verſchiedene Clima und der veränderte Boden den verſchiedenen Weinen giebt, die im Grunde aus derſelbigen Pflanze entſprungen ſind: ſo iſt es auch angenehm, die veränderten Würkungen des Genies an Werken der Kunſt von einerley [illegible] zu ſehen.

Bey den Alten war es nicht ſelten, daß auch gute Künſtler die Werke der größten Meiſter nachahmten. Man ſieht noch izt auf geſchnittenen Steinen Nachahmungen größerer Werke der Bildhauerey, die ſehr hochzuſchäzen ſind. Daß die neuern Dichter die alten ſowol in Formen ganzer Gedichte, als in einzelen Theilen nachahmen, iſt alſo auch nicht zu tadeln: nur muß man eben nicht das zur unveränderlichen Regel machen wollen, was die Alten gut gefunden haben. Wir können gute dramatiſche Stüke, gute Oden, gute Elegien haben, die in der Form ſich ſehr weit von den alten Muſtern entfernen. Nur das, was unmittelbar aus dem Weſen einer Gattung folget, muß unveränderlich beybehalten werden *).

◆ ◆

Von der **Nachahmung überhaupt**, jedoch nur in Beziehung auf die ſchönen Künſte, handeln: **Ariſtoteles** (S. den Art. Dichtkunſt, S. 657 u. f. und die daſelbſt angeführten Ueberſetzer und Erklärer deſſelben. Uebrigens iſt es ſehr einleuchtend, daß dem griechiſchen Worte μίμησις ein ganz anderer Begriff, als der, welchen wir mit den Worten **Imitation** und **Nachahmung** verbinden, zum Grunde liegt, und durch den Gebrauch derſelben iſt in die Grundſätze unſerer ganzen Schönheits- und Geſchmackslehre nicht wenig Schiefes und Schwankendes gebracht worden.) — **Ch. Batteux** (S. den Art. **Aeſthetik** S. 50. Gegen ſ. Lehre von der Nachahmung, in Rückſicht auf Poeſie, hat J. A. Schlegel, in ſ. Abhandl. von dem höchſten Grundſ. der Poeſie, im 2ten Bd. S. 185 f. Ueberſ. des Werkes (3te Aufl.) Erinnerungen beygebracht.) — **Al. Gerard** (Der 4te Abſchn. des erſten Thls. ſ. Eſſay on Taſte, S. 50. d. deutſchen Ueberſ. handelt von dem Gefühl oder Geſchmack der Nachahmung S. Art. **Geſchmack**, S. 379.) — **Seran de la Tour** (Das 2te Kap. des 2ten Buches ſ. L'art de ſentir etc. ſ. Art. **Geſchmack**, S. 378. handelt von der Nachahmung.) — **J. F. Riedel** (S. den 10ten Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſenſch. S. 141. 1te Aufl.) — **Joh. Chriſtph. König** (S. den 6ten Abſchn. ſ. Philoſ. des Geſchmackes S. 251.) — **C. Meiners** (S. das 11te Kap. ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch.) — **Andr. Heinr. Schott** (S. S. 67 u. f. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch.) — **Th. Davies** (Der 22te Br. des 1ten Bds. ſ. Letters on ſubjects of Litterat. Lond. 1787. 8. handelt On the imitative power of the fine Arts.) — —

Von der **Nachahmung in Beziehung auf Beredſamkeit und Poeſie überhaupt, und als Mittel zur Bildung des Styles**: **Bembo** (De Imitat. ein Brief an den Mirandola, in den Illuſtr. viror. Epiſtol. Baſ. 1582. 8.) — **C. Calcagnini** (In ſ. Oper. Baſ. 1544. f. findet ſich ein Aufſ. De Imitatione.) — **Barth. Riccius** (De Imitat. Lib. III. Venet. 1545. 1549. 8. Par. 1557. 8.) — **Seb. Fox. Morzillus** (De Imitatione, ſ. de inform. Styli rat. Lib. II. Antv. 1554. 8.) — **Jac. Omphalius** (De elocut. Imitatione . . . Lib. Par. 1555. 8. Lugd. 1606. 8.) — **J. Sturm** (De Imitat. orator. Lib. III. Argent. 1574. 8. C. Schol. Ioa. Lobarti, ebend. 1576. 8. Ex ed. Halb. Ien. 1726. 8.) — **Ger. Joh. Voſſius** (De Imitat. cum orator. tum praecipue poetica, Amſt. 1647. 4. und im 3ten Bd. S. 169 f. Oper. Amſt. 1697. f.) — Wegen mehrerer hieher gehörigen Schrift. ſ. die Biblioth. Rhetor. C. X. im 11ten Th. von C. G. v. Murr Journal zur Kunſtgeſchichte S. 135. — —

Von der **poetiſchen Nachahmung**, oder in näherer **Beziehung auf Poeſie**: **Bern. Partenio** (Della Imitat. poetica, Lib. V. Ven. 1560. 4. Lat. etwas verändert und verm. Ebend. 1565. 4.) — In des Agn. Segni Rag. ſopra le coſe pertenenti alla Poet. Fir. 1581. 8. iſt die erſte Lezione der poetiſchen Nachahmung gewidmet. — Von des Ub. Niſieli Progin. poet. gehört die 79te des 4ten Bds. hieher. — **J. J. Breitinger** (Der 3te Abſchn. des 1ten Th. ſ. Dichtkunſt, S. 52 u. f. handelt von der Nachahmung der Natur.) — **Joh. El. Schlegel** (Von der Nachahmung, im 29ten und 31ten St. der Beytr. zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, und verm. im 3ten Bd. S. 95. f. W. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung, im 2ten St. des 1ten Bds. der Neuen Beytr. zum Ver-

---

*) Mit dieſem Artikel verbinde man den Artikel Natur.

Vergnügen des Verſtandes und Witzes, und in ſ. W. Bd. 3. S. 163.) — **Louis Racine** (De l'imitation des moeurs et des caractères, und de l'utilité de l'imitation et de la manière d'imiter, in Rückſ. auf dramat. Charactere, in dem 3ten Bd. S. 193. und im 4ten Bd. S. 94. ſ. Reflex. ſur la Poeſie, Par. 1747. 12.) — **Rob. Hurd** (Bey ſ. Ausg. und Erklär. des Horaziſchen Briefes an die Piſonen, Lond. 1753. 8. 1766. 8. 3 Bd. Deutſch, Leipz. 1772. 8. 2 Bde. findet ſich, Bd. 2. S. 95 d. Ueberſ. eine Abhandl. über die poetiſche Nachahm. und S. 215 eine von den Kennzeichen der Nachahmung.) — **J. Fdr. Marmontel** (Das 9te Kap. im 1ten Bde. ſ. Poet. franc. handelt du choix dans l'imitation.) — **Joh. Gottfr. Grohmann** (De Imitat. poet. quid ſit cenſendum, Diſſ. Lipſ. 1791. 4.) — — Ueber die **Nachahmung im Drama** beſonders: **J. J. Rouſſeau** (De l'imitation theatrale, Par. 1764. 8. und im 11ten Bd. S. 307 der Zweybr. Ausg. ſ. W. iſt aus dem Plato gezogen.) — Ungen. (Diſcorſi ſopra l'imitazione dramatica, Fir. 1765. 8.) — —

Von der **rednerischen Nachahmung**: **J. Lawſon** (S. ſ. Lectur. concern. Oratory, Th. 1. S. 157. d. d. Ueberſ. Ausg. von 1777.) — **Joſ. Prieſtley** (S. die 30te ſ. Vorleſung. S. 279. d. d. Ueberſ.) — —

Von der **Nachahmung in der Mahlerey**: **Chriſtn. Lud. v. Hagedorn** (Von den Gränzen der Nachahmung, und von dem Character glücklicher Nachahmer, S. 85 und 97. ſ. Betracht. über die Mahlerey) — **Joſ. Reynolds** (Von der zu genauen Nachahmung der Natur, von der mahleriſchen Nachahmung überhaupt, in ſ. Seven Diſc. S. 68. und S. 173. Deutſch, im 16ten und 21 Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Von der Mahlerey, in ſo fern ſie keine Nachahmung der Natur iſt, ebend. im 35ten Bde. S. 1 u. f. Eine deutſche Abhandl. über eben dieſe Rede findet ſich, ebend. Bd. 36. S. 1. welche vielleicht hätte ungedruckt bleiben können.) — —

Von der **Nachahmung in der Muſik**: **Ad. Hiller** (Von der Nachahm. der Natur in der Muſik, im 1ten Bde. S. 515 der Marp. Beytr. — **Casp. Ruez** (Sendſchr. . . . über einige Ausdr. des H. Batteux von der Muſik, ebend. Bd. 1. S. 273. und eine Beantwortung der folgenden Antw. ebend. S. 318.) — **Overbeck** (Antwort auf das obige Sendſchr. ebend. S. 312.) — **Th. Twining** (Von der Muſik, als nachahmender Kunſt, eine Abh. bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles.) — Ueber das, was Beattie in ſ. Neuen Philoſ. Verſuchen (Bd. 1. S. 181. d. U.) von der Nachahmung in der Muſik ſagt, finden ſich ſehr feine Bemerkungen in N. Forkels Muſikal. Bibl. Bd. 2. S. 247. — S. übrigens die Art. **Mahlerey in der Muſik** und **Ausdruck**. — —

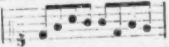
## Nachahmungen.

(Muſik.)

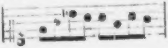
Melodiſche auf einander folgende Säze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit unter einander haben. Insgemein werden ſie nach dem lateiniſchen Ausdruk Imitationen genennt. Man bringet ſie ſowol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit ſtrengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet ſie deswegen ſtrenge, oder freye Nachahmungen. Jene kommen meiſtens in Fugen und fugirten Sachen, dieſe in allen figurirten Tonſtüken vor.

Wenn einmal ein melodiſcher Saz gefunden worden, der den Charakter der Empfindung, die man ausdrüken will, hat: ſo muß auch jeder ihm mehr oder weniger ähnliche Saz etwas von dieſem Charakter an ſich haben. Und da die ſingende Sprache, in Anſehung der Mittel ſich beſtimmt auszudrüken, unendlich eingeſchränkter iſt, als die redende: ſo mußte ſie, um einen hinlänglichen Vorrath melodiſcher Gedanken von gutem Ausdruk zu bekommen, ſich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten. Tonſetzer von fruchtbarem Genie wiſſen zwar in einer Melodie mehrerley ganz verſchiedene; aber im Charakter ähnliche Gedanken anzubringen: dennoch können ſie die Nachahmungen nicht wol entbehren, und würden es auch nicht thun, weil es angenehm iſt, denſelben Gedanken in mehrern Wendungen und in verſchiedenen Schattirungen zu hören. Darum muß jeder Tonſetzer ſich der Nachahmungen auf eine geſchikte Weiſe zu bedienen wiſſen. Am nothwendigſten aber ſind ſie in ſolchen Stüken, wo mehrere Hauptſtimmen ſind, wie in Duetten, Terzetten, in Trio und dergleichen Stüken. Denn ohne ſie würde in dieſen vielſtimmigen Tonſtüken entweder blos eine Hauptſtimme ſeyn, welcher die andern nur zur Begleitung dieneten, oder es würde in den verſchiedenen Hauptſtimmen keine Einheit des Charakters angetroffen werden. Es iſt alſo höchſt nöthig, daß der Tonſetzer in den Nachahmungen wol geübt ſey.

Mehrere ähnliche Sätze zu finden, iſt nun zwar an ſich ſehr leichte; aber wenn man dabey die erfoderliche Verſchiedenheit der Harmonie beobachten und zugleich harmoniſch rein ſetzen will, ſo ſtößt man gar oft auf nicht geringe Schwierigkeiten. Es braucht gar keine große Kenntniß zu ſehen, daß dieſer kurze Satz:

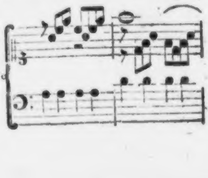


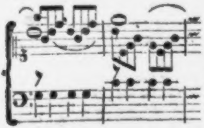
auf folgende Weiſe könne nachgeahmt werden:



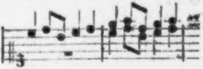
Aber beyde nach einander ſetzen, und einen Baß von guter Harmonie dabey anbringen, kann nur der Harmoniſte.

Man kann jungen Tonſetzern, beſonders in unſern Zeiten, da man ſich die Kunſt ſo ſehr leicht vorſtellt, nie genug wiederholen, daß ſie ſich mit anhaltendem Fleiß im reinen Contrapunkt üben; weil dieſes das einzige Mittel iſt in Nachahmungen glüklich zu ſeyn. Zuerſt alſo muß man ſich im einfachen Contrapunkt feſtſetzen, und zu einer gegebenen Stimme, zu einem Cantus firmus mehrere, nach den Regeln des reinen Satzes, bald in gerader, bald in verkehrter Fortſchreitung, bald in eben ſo vielen, bald in mehrern Noten verfertigen. Nur dadurch wird man zur guten Behandlung der Nachahmungen vorbereitet. Iſt man hierin hinlänglich geübet, ſo muß man mit eben dem anhaltenden Fleiße die Uebungen im doppelten Contrapunkt vornehmen, durch den man unmittelbar die genaueſten Imitationen erhält. Ohne lange Vorbereitung durch Ausübung beyder Arten des Contrapunkts iſt es nicht möglich wahre Nachahmungen gut anzubringen. Denn daß ſich einige ſeichte Tonſetzer einbilden, ſie haben Nachahmungen gemacht, wenn ſie einen nichtsbedeutenden Satz vermittelſt kahlen und zerriger Verſetzungen (Transpoſitionen) des Baſſes in den Stimmen abwechſelnd wiederholen, wie in dieſem Beyſpiele,



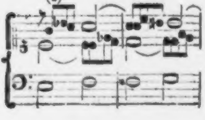


zeuget von ihrer Unwiſſenheit. Dergleichen vermeynte Nachahmungen dienen zu nichts, als ein Stük deſto geſchwinder abgeſchmakt zu machen. Nicht viel beſſer ſind die Wiederholungen eines Gedankens im Einklang oder in der Octave, ohne Veränderung der zum Grunde liegenden Harmonie, wie etwa folgendes:

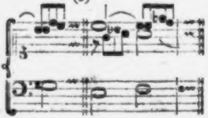


Wahre Nachahmungen laſſen uns einerley Stellen mit andern Harmonien, und mit veränderten Melodien andrer Stimmen hören, und dadurch bekommen ſie ihre Annehmlichkeit. Man kann mit der Nachahmung in verſchiedenen Intervallen, in der Secunde, Terz, Quart u. ſ. w. eintreten, und muß mit dieſen Eintritten gehörig abzuwechſeln wiſſen. Dazu aber iſt, wie ſchon geſagt worden, die Wiſſenſchaft des doppelten Contrapunkts unumgänglich nothwendig, weil eben dadurch dieſe verſchiedenen Eintritte erhalten werden, wie aus folgenden Beyſpielen erhellet.

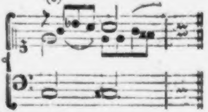
(a)



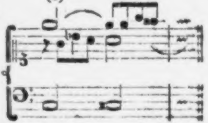
(b)



(c)



(d)



Der Satz, der hier mit (a) bezeichnet iſt, wird bey (b) im Contrapunkt der Octave genau nachgeahmet; bey (c) in dem Contrapunkt der Terz, und bey (d) im Contrapunkt der Decime. Dadurch erhält man den Vortheil, daß derſelbe Satz in der Nachahmung fremd klinget, und daß die verſchiedene Modulation dem Tonſtük bey der Einheit der Gedanken die gehörige Mannichfaltigkeit verſchaffet. Wir können jungen Tonſetzern keinen beſſern Rath hierüber geben, als daß wir ſie auf das fleißige Studiren der Grauniſchen Duette verweiſen, wo ſie die vollkommenſten Muſter der ſtrengen Nachahmung bey dem ſchönſten Geſang, und der ungezwungenſten Modulation antreffen.

In den Fugen iſt es eine Hauptregel, daß jeder Zwiſchengedanken ſich auf die Hauptſätze, den der Führer, oder der Gefährte hat, beziehen ſollen. Dieſes wird dadurch erhalten, daß man die Töne dieſer Zwiſchenſätze aus der Harmonie oder dem Geſang der Hauptſätze nimmt, wodurch die freye Nachahmung entſteht. Man ſehe das im Artikel Fuge ſtehende Beyſpiel, wo am Ende des vierten Takts ein ſolcher Zwiſchenſatz angeht, der eine freye Nachahmung des Führers iſt.

## Nachdruk.

### (Schöne Künſte.)

Man ſchreibet den Mitteln, wodurch wir in andern Vorſtellungen oder Empfindungen erweken, Nachdruk zu, wenn ſie eine vorzügliche Kraft haben, den Geiſt oder das Herz lebhaft anzugreifen. Wenn Cäſar dem Brutus, den er unter ſeinen Mördern gewahr wird, zuruft: και συ τεκνον, auch du mein Sohn! ſo liegt ein großer Nachdruk in dieſer Art der Anrede. Der Nahme Sohn, den er ſeinem Mörder giebt, und der im Griechiſchen noch zärtlicher klinget, und ſelbſt das ſonſt unbedeutende και, geben dieſer Anrede ungemeine Kraft zur Rührung. Der Nachdruk liegt hier in vielbedeutenden Nebenbegriffen, die durch dieſe Art des Ausdruks erwekt werden. Bisweilen entſtehet er blos aus dem Ton, welchen die Worte in dem mündlichen Vortrage bekommen. In der Muſik iſt der Ton richtig angegeben, der genau die Höhe hat, die er haben ſoll; nachdrüklich aber wird er, wenn er mit mehr Stärke, oder Zärtlichkeit, oder mit einer andern, dem Ausdruk ſehr angemeſſenen, Modification, bebend, oder geſtoßen, oder geſchleift, mit ſich hebender oder mit ſinkender Stimme, angegeben wird. In der Mahlerey iſt ein Gegenſtand richtig ausgedrükt, wenn Zeichnung und Farbe ſo ſind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird: nachdrüklich aber wird er, wenn wir durch Zeichnung oder Farbe ein beſonderes Leben, eine beſondere Kraft der Deutung an ihm gewahr werden.

Die Werke der Kunſt müſſen überhaupt das an ſich haben, daß ſie mit Nachdruk auf die Vorſtellungskraft oder auf die Empfindung würken; und ſie bekommen dieſe Kraft überhaupt durch die verſchiedenen Arten des Aeſthetiſchen, das darin liegt *). Aber von dieſem allgemeinen Nachdruk iſt hier nicht die Rede, ſondern nur von dem, der einzele Stellen vor andern auszeichnet. Jeder Theil muß außer der Richtigkeit des Ausdruks, auch das Gepräge des guten Geſchmaks haben; aber Nachdruk muß nur auf die weſentlichſten Theile gelegt werden. Wer jedes Einzele nachdrüklich machen will, wird im Ganzen gezwungen und ohne Nachdruk. So ſuchten die ſpätern griechiſchen Rhetoren, auch einige römiſche Schriftſteller, die nach der goldenen Zeit des Geſchmaks kamen, jedem einzelen Gedanken eine ſchöne Wendung, oder eine andere äſthetiſche Kraft zu geben, um überall nachdrüklich zu ſeyn; und eben dadurch wurden ſie unnatürlich, und ſanken durch die Mittel, wodurch ſie ſich auf die Höhe ihrer Vorgänger ſchwingen wollten, tief unter dieſelben herab. Auch in unſrer deutſchen Litteratur zeigen ſich ſchon hier und da Spuren dieſes ſinkenden Geſchmaks: wir haben auch ſchon Schriftſteller, die in jeder einzelen Redensart witzig, oder nachdrüklich, oder höchſt empfindſam zu ſeyn ſuchen, und nicht bedenken, daß der Nachdruk im einzelen eine Würze ſey, die mit ſparſamer Hand einzuſtreuen iſt; weil aus bloßem

---

*) S. Aeſthetiſch.

bloſſem Gewürze keine geſunde Speiſe kann gemacht werden.

Es gehöret eine reife Beurtheilung dazu, daß das Nachdrükliche nicht gemißbraucht, ſondern nur auf die Stellen eines Werks gelegt werde, die ihrer Natur nach von vorzüglicher Würkung ſeyn ſollen. Hierüber laſſen ſich keine Regeln geben; der Künſtler muß ſich entweder bewußt ſeyn, oder durch ein vorzüglich richtiges Gefühl in dem Feuer der Begeiſterung ſelbſt, empfinden, wo eine vorzügliche Kraft nöthig ſey. Die Mittel, den Nachdruk zu erreichen, ſind ſehr vielfältig, und liegen bald in dem Gegenſtand ſelbſt, bald in dem Ausdruk deſſelben. Jede Art der äſthetiſchen Kraft kann den Nachdruk bewürken. Der Künſtler, dem es nicht an richtiger Urtheilskraft fehlet, wird in jedem beſondern Fall eine gute Wahl derſelben treffen. Der Dichter wird aus Betrachtung der Perſonen und der Umſtände, für die er dichtet, bald in der roheren, bald in der feineren Empfindung; itzt in einem völlig natürlichen, dann in einem verfeinerten Ausdruk; einmal in einem wilden, ein andermal in einem gemäſſigten Rhythmus; bald in kühnern, bald in beſcheidenen Figuren und Tropen den wahren Nachdruk zu finden wiſſen.

Ein neulicher Kunſtrichter *) ſcheinet zu bedauern, daß unſre Dichter nicht mehr ſo durchaus nachdrüklich ſind, wie die alten Celtiſchen Barden geweſen. Er ſcheinet zu wünſchen, daß man itzt noch ſo dichtete, wie die nordiſchen Barden vor zweytauſend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bey einem Volke, wo die Vernunft ſchon merklich entwikelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles blos rohes Gefühl ſeyn könne, und daß der Dichter in dem Geiſt ſeiner Zeit ſingen müſſe. Jedermann wird geſtehen, daß es für einen Irokeſen eine höchſt reizende Sache ſey, aus dem Hirnſchädel ſeines Feindes ſtarkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzuſtimmen, wo Ton, Rhythmus und Worte von der heftigſten Leidenſchaft angegeben werden. Aber wir ſind nicht Irokeſen, unſre Krieger ſollen nicht in die Wuth geſetzt werden, das Blut der erſchlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleiſch zu braten. Die Schlüſſe des Verfaſſers führen noch weiter, als er ſelbſt denkt, denn ſie beweiſen, daß die Dichter nicht ſingen, ſondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Menſch in der Leidenſchaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel iſt das unartikulirte Heulen noch weit nachdrüklicher, als die ausgeſuchteſte Klage in bedeutenden Worten. Es geht alſo gar nicht an, daß man ſich zur Regel mache, in den Künſten durchaus den größten Nachdruk zu ſuchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menſchen lebendig ſchinden müßte; denn dieſes wäre doch an ſich betrachtet das nachdrüklichſte Mittel, Schreken und Abſcheu zu erweken.

Der Nachdruk, der in den Werken der redenden Künſte und der Muſik aus dem Vortrag entſtehet, verdienet ein beſonderes Studium. Die kräftigſten Stellen können durch den Mangel des Nachdruks im Vortrag ſchwach werden. Die Hauptkunſt des guten Vortrags beſteht in dem gehörigen Nachdruk, durch den ſich einige Theile vor andern auszeichnen. Davon aber wird an einem andern Orte beſonders geſprochen werden *).

Nach-

---

*) Der Verfaſſer der Briefe über den Oſſian in dem Werkchen, das unter dem Titel: „Von deutſcher Art und Kunſt,“ in Hamburg herausgekommen iſt.

*) S. Vortrag.

# Nachläßigkeit.

(Schöne Künſte.)

Es giebt in Bearbeitung der Werke der Kunſt eine Nachläßigkeit, die Unvollkommenheit und Mangel zeuget, und eine andere von guter Würkung, die deswegen von Cicero negligentia diligens, die wolüberlegte Nachläſſigkeit, genennt wird: jene iſt würklich, liegt im Künſtler, und verſtellt ſein Werk; dieſe iſt nur ſcheinbar von guter Würkung in dem Werke. Die würkliche, tadelhafte Nachläßigkeit iſt Mangel des Fleißes und der Genauigkeit, jedem Theile des Werks die in Rükſicht auf das Ganze ihm zukommende Vollkommenheit zu geben; ſie entſtehet aus dem Nachlaſſen der Beſtrebung richtig zu handeln oder zu verfahren. Es iſt nicht Nachläſſigkeit, wenn in einer Landſchaft entfernte Gegenſtände weder mit Fleiß ausgezeichnet, noch durch Licht und Schatten und alle Mittelfarben naher Gegenſtände ausgemahlt ſind. Wenn der Mahler die Landſchaft ſo mahlt, wie ſie ihm in der Natur erſcheint, ſo muß man ihn deswegen, daß nicht jedes für ſich deutlich und beſtimmt iſt, keiner Nachläßigkeit beſchuldigen. Nachläßig aber iſt der, der aus Trägheit, oder aus Leichtſinn, entweder dem Ganzen, oder einem Theil, nicht alle Vollkommenheit giebt, die ſie nach der Abſicht haben ſollten; auch der Stolz des Schriftſtellers, wie einer unſrer Kunſtrichter wol anmerket *), der für ſeine Leſer, nachdem er einmal im Beſitz ihrer Bewundrung zu ſeyn glaubt, alles für gut genug achtet, verleitet zur Nachläßigkeit.

Die Nachläßigkeit betrifft entweder die Materie, die Gedanken und Bilder, die der Künſtler zu ſeinem Werke zu erfinden und zu wählen hat, oder blos die Darſtellung, den Ausdruk und die Ausbildung derſelben. Im erſten Falle kann ſie leicht unreife, nur halb richtige, unbeſtimmte Gedanken, übel gewählte Bilder hervorbringen; im andern Falle wird der Künſtler halb unverſtändlich, oder verworren, oder er ſagt wol gar etwas anders, als er gedacht hat. Es läßt ſich kaum ausmachen, welche der beyden Arten der Nachläßigkeit ſchlimmer ſey; vor beyden ſoll ſich der Künſtler, ſo viel immer möglich iſt, in Acht nehmen.

Junge, im Denken und Erfinden noch wenig geübte Künſtler, ſind deswegen in der Wahl oft nachläßig; weil ſie ihrem Gefühl, und dem erſten Eindruk, den die Sachen auf ſie machen, zu viel trauen. Sie halten etwas für wahr, weil ſie die Sachen nur einſeitig, oder aus einem zu eingeſchränkten Geſichtspunkte, betrachten; oder für ſchön, weil ſie noch höhere Schönheit in derſelben Art noch nicht gefühlt haben. Dieſes zeuget eine Zuverſichtlichkeit, aus welcher die Nachläßigkeit in der Wahl entſteht. Das Wahre hat, wie das Schöne und Gute, mehrere Seiten, und ändert gar oft ſeine Natur nach der Verſchiedenheit der Geſichtspunkte. Es gehöret lange Erfahrung und viel Uebung dazu, ſich überall in den beſten, oder eigentlichſten Geſichtspunkt zu ſetzen, aus dem die Sachen am richtigſten zu beurtheilen ſind. Darum kann man junge Künſtler und Kunſtrichter nicht genug vor dem Leichtſinn in Beurtheilung, der die Nachläßigkeit in der Wahl hervorbringet, warnen. Mancher gute Künſtler und Schriftſteller würde ſehr viel dafür hingeben, wenn er ſeine erſten, aus Uebereilung hingeſetzten Gedanken wieder zurüknehmen könnte. Zuerſt iſt es ihnen unbegreiflich, wie andere daran etwas ausſetzen können; nachher aber, wenn ſie erſt mehr Kenntniß

---

*) S. Schlegels Batteur in den Anmerkungen über das 5. Cap. des 2ten Theiles.

niß der Sachen bekommen haben, begreifen ſie nicht mehr, wie ſie ſelbſt ſo zuverſichtlich bey der Sache haben ſeyn können.

Die Nachläßigkeit in Darſtellung und Bearbeitung der Gedanken hat oft ein zu großes Feuer der Begeiſterung zum Grunde, in welcher man alles beſtimmt, lebhaft, ſchön ſieht oder empfindet, und ſich einbildet, daß man es eben ſo ausdrüke, obgleich der Ausdruk gar ſehr weit hinter der Empfindung zurüke bleibet. Dagegen verwahret man ſich durch eine fleißige Ausarbeitung, wovon anderswo geſprochen worden *).

Die **Nachläßigkeiten**, die ſich in einem ſonſt mit Fleiß und guter Ueberlegung verfertigten Werke, in wenigen einzelen Stellen finden, machen zwar allemal um ſo mehr widrige Flecken, je ſchöner und vollkommener das Werk überhaupt iſt; aber ſie verdienen einige Nachſicht, weil es ſchwerlich irgend einem Menſchen gegeben worden, nie nachzulaſſen. So ſehr es alſo gut zu heißen iſt, wenn ein Kunſtrichter, nachdem er einem guten Werk hat Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, die nachläßigen Stellen deſſelben mit Beſcheidenheit rüget; ſo ungerecht und unverſtändig iſt es, wenn er in einem ſolchen Werk blos die Nachläßigkeiten aufſucht und ſie dermaßen ahndet, als wenn das ganze Werk durchaus ſchlecht wäre. Ein Vergehen, deſſen ſich viele Kunſtrichter, entweder aus Partheylichkeit, oder aus Eitelkeit nur gar zu oft ſchuldig machen.

Die überlegte Nachläßigkeit, deren wir oben erwähnt haben, beſtehet darin, daß unwichtige, aber doch des Zuſammenhanges, oder andrer Umſtände halber nothwendige Theile mit wenig Fleiß oder ohne Genauigkeit hingeworfen werden, damit die Aufmerkſamkeit ſich nicht darauf verweile. So behandelt der Mahler gar oft die Nebenſachen etwas nachläſſig, damit es ihm nicht gehe, wie dem Gerhard Dow, oder dem Franz Mieris, deren Gemählde gar oft die Bewunderung unverſtändiger Liebhaber in Nebenſachen erhalten haben, da die Hauptſachen unbemerkt geblieben ſind. Auf eine ähnliche Weiſe geht es dem ältern Adam, von welchem in Sans-Souſi vier Gruppen, die vier Elemente vorſtellend, ſind. Die meiſten Menſchen ſehen in der Gruppe, die das Waſſer vorſtellt, blos das fein und künſtlich in Marmor ausgearbeitete Fiſchernetz, und werden davon ſo eingenommen, daß ſie auf das Ganze und auf die Erfindung gar nicht achten. Alſo wäre es viel beſſer geweſen, das Netz nachläßiger zu bearbeiten. So findet man, daß die alten Bildhauer und Steinſchneider gar oft die Nebenſachen mit Nachläßigkeit behandelt haben. Der Redner, der in einer Widerlegung ſchwache Nebenbeweiſe ſeines Gegners mit eben der Genauigkeit zergliedern und widerlegen würde, als die Hauptbeweiſe, würde ſeiner Sache ſehr ſchaden.

Eines der größten Geheimniſſe der Kunſt beſteht darin, daß die Gemüther durch die Kraft und Richtigkeit in den Hauptſachen ſo ſehr eingenommen werden, daß die Nachläßigkeit in Nebenſachen ihnen nicht merklich werde. Oft ſtellen wenige Meiſterzüge ein Bild mit ſo großer Lebhaftigkeit vor unſer Auge, daß wir ſelbſt, ohne es zu wiſſen, das übrige, was zur Genauigkeit der Nebenſachen nöthig iſt, hinzudenken, und gar nicht merken, daß etwas fehlet.

## Nachtſtük.

(Mahlerey.)

Sind Gemählde, deren Scene weder Sonne noch Tageslicht empfängt, ſondern nur durch Fakeln oder angezündete Lichter unvollkommen erleuchtet wird. In dem Nachtſtük werden die Stellen, wo das Licht nicht unmittelbar hinfällt, durch keine merkliche Wiederſcheine erleuchtet, es ſey denn, daß ſie ganz nahe an dem Lichte liegen. Alle eigenthümlichen Farben, deren eigentliche Stimmung von dem natürlichen Tageslicht, oder Sonnenſchein herkommt, verlieren ſich in dem Nachtſtük, das alle Farben ändert. Alles nimmt den Ton des künſtlichen Lichtes an, der bald röthlich, bald gelb, bald blau iſt, nach Beſchaffenheit der Materie, wodurch das brennende Licht unterhalten wird.

---

*) S. Ausarbeitung.

Daraus folget, daß das Nachtſtük dem Auge durch den ſo mannichfaltigen Reiz der Farben nie ſo ſchmeicheln werde, als ein anderes Stük; und in der That ſind die meiſten Nachtſtüke ſo, daß ein nach Schönheit der Farbe begieriges Auge wenig Gefallen daran findet. Ich ſelbſt geſtehe, daß ich ein allgemeines Vorurtheil gegen alle Nachtſtüke gehabt, bis ich in der Gallerie zu Düſſeldorf die fürtrefflichen Stüke des Schalken geſehen habe, wo man weder den Reichthum der Farben, noch die Harmonie derſelben vermißt.

◆ ◆

Zu Ausführung von Nachtſtücken finden ſich gute Lehren im 18ten und 19ten Kap. des 5ten Buches von Laireſſe großen Mahlerbuche, Bd. 2. S. 66. unter den Aufſchriften: Abhandlung des Mondes, wegen ſeiner Anwendung in der Mahlerey — und Abhandlung von der Nacht, und den gemachten Lichtern, von Fakeln, Lampen, Kerzen, Feuer. —

# Naiv.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer den Begriff dieſes Worts feſtzuſetzen, das ſo vielfältig nur willkührlich gebraucht wird; das einmal etwas lächerliches, ein andermal etwas rührendes und liebenswürdiges ausdrükt. Es ſcheinet überhaupt, daß das Naive eine beſondere Art des natürlich Einfältigen ſey, und daß dieſes alsdenn naiv genennt werde, wenn es gegen das Verfeinerte und Ueberlegte, das einmal ſchon wie zur Regel angenommen worden, merklich abſticht. Ein Menſch, der fern von der größern geſellſchaftlichen Welt erzogen worden, der von den feineren Lebensregeln, von der raffinirten, aber zur Gewohnheit gewordenen Höflichkeit und dem ganzen Ceremonialgeſetz der feineren Welt nichts weiß, der nur auf ſich ſelbſt, und nicht auf das, was andere von ihm denken mögen, Acht hat; ein ſolcher Menſch wird in den meiſten Geſellſchaften etwas lächerlich ſcheinen, nach ihren Urtheilen ins Grobe fallen, aber naiv genennt werden. Doch mit eben dieſer Benennung werden auch viele Gedanken, Empfindungen und andere Aeuſſerungen einer Sevigné belegt, die zwar immer in der großen Welt gelebt hat, und der das ganze Geſetzbuch der galanten Welt bis auf den geringſten Artikel bekannt war, die aber ſich gar oft den richtigen Vorſtellungen und natürlich edeln Empfindungen ihres eigenen Charakters überlaſſen hat, welche nichts von dem Modegepräg deſſen, was bey ähnlichen Veranlaſſungen die feinere Welt zu äußern pflegte, an ſich hatten.

Von welcher Seite her man das Naive unterſucht, ſo zeiget ſich, daß es ſeinen Urſprung in einer mit richtigem Gefühl begabten, von Kunſt, Verſtellung, Zwang und Eitelkeit unverdorbenen Seele habe. Die Einfalt und Offenherzigkeit im Denken, Handeln und Reden, die mit der Natur übereinſtimmt, und auf welche nichts willkührliches, oder gelerntes von außenher den geringſten

Einfluß hat, in ſofern ſie gegen das feinere, überlegtere, mit aller Vorſichtigkeit das Gebräuchliche nicht zu beleidigen abgepaßte, abſticht, ſcheinet das Weſen des Naiven auszumachen. Es äuſſert ſich in Gedanken, im Ausdruk, in Empfindungen, in Sitten, Manieren und Handlungen.

In Gedanken, oder der Art ſich eine Sache vorzuſtellen, ſcheinet mir folgendes bis zum Erhabenen naiv. Adraſt kommt mit den Müttern der vor Theben erſchlagenen Jünglinge zum Theſeus, ruft ihn um Hülfe gegen den Creon an, der nicht erlauben will, daß die Erſchlagenen begraben werden. Theſeus, anſtatt dem Adraſt ſeine Bitte ſogleich zu gewähren oder abzuſchlagen, macht ſehr viel Worte, ihm zu beweiſen, daß er ſich in dieſen Krieg gar nicht hätte einlaſſen ſollen. Hierauf giebt ihm Adraſt dieſe naive Antwort.

„Ich bin nicht zu dir gekommen, als zu einem Richter meiner Thaten, ſondern als zu einem Arzt meines Uebels. Ich ſuche keinen Rächer meiner Vergehungen, ſondern einen Freund, der mich aus der Verlegenheit ziehe. Willſt du mir meine billige Bitte verſagen, ſo muß ich mirs gefallen laſſen; denn zwingen kann ich dich nicht. Kommet alſo, ihr unglüklichen Mütter, und kehret zurüke; werfet dieſe unnütze Zeichen, wodurch Supplicanten ſich ankündigen, weg, und rufet den Himmel zum Zeugen an, daß eure Bitte von einem König verworfen worden, der unſer Blutsverwandter iſt *).“

Dies iſt geradezu, was der richtigſte natürliche Verſtand, und die Einfalt der Empfindung in dieſem Fall eingaben. Dieſe äuſſert Adraſt, ohne die vorſichtige Bedenklichkeit, daß er den Theſeus dadurch beleidigen könnte; ohne die feinern Köpfen gewöhnliche Vorſicht, ſich bey dem, den man um Hülfe anſpricht, einzuſchmeicheln, legt er das Ungereimte in dem Betragen des Theſeus an den Tag, gerade ſo wie er es empfindet; ohne zu bedenken, daß vielleicht Theſeus viel Umſtände mache, um ſeine Hülfe dadurch mehr gelten zu machen, nimmt er es, als für eine unwiderrufliche Weigerung an, und geht davon.

Das Naive im Ausdruk beſteht in Worten, die geradezu die Gedanken, oder die Geſinnungen der Unſchuld ausdrüken, aber durch ſpitzfündige oder ſchalkhafte Anwendung einen nachtheiligen Sinn haben können, an den die redende Perſon aus Unſchuld, oder Unwiſſenheit nicht gedacht hat. Die Schalkhaftigkeit findet darin etwas Ungeſittetes oder Grobes, wo blos Unſchuld und edle Einfalt iſt.

Empfindungen und deren Aeuſſerung in Sitten und Manieren ſind naiv, wenn ſie der unverdorbenen Natur gemäß, und, obgleich der feineren Verdorbenheit des gangbaren Betragens zuwider, ohne Rükhaltung, ohne künſtliche Verſtekung, oder Einkleidung, aus der Fülle des Herzens herausquellen. Beyſpiele davon findet man überall in Bodmers epiſchen Gedichten aus der patriarchiſchen Welt; in den Epopöen des Homers, und in den Idyllen des Theokritus und unſers Geßners. Es hat auch in zeichnenden Künſten, im Tanz, in den Gebehrden und Stellungen der Schauſpieler ſtatt. Nichts iſt unſchuldsvoller, naiver und gegen unſere künſtliche Manieren abſtechender, als die verſchiedenen Stellungen und Gebehrden, die Raphael der Pſyche in den Vorſtellungen ihrer Geſchichte im farneſiſchen Pallaſte gegeben hat.

Das Naive macht keine geringe Claſſe des äſthetiſchen Stoffs aus; es iſt nicht nur angenehm, ſondern kann bis zum Entzüken rühren.

Dieſ-

---

*) Eurip. Iketides.

Deſswegen ſind blos in dieſer Abſicht die Werke des Geſchmaks, darin durchaus naive Empfindungen und Sitten vorkommen, höchſt ſchätzbar; weil ſie den Geſchmak an der edlen Einfalt einer durchaus guten und liebenswündigen Natur unterhalten und verſtärken.

Das Naive in den Gedanken thut da, wo man überzeugen, entſchuldigen oder widerlegen will, die gröſte Würkung; denn es führet das Gefühl der Wahrheit unmittelbar mit ſich. In der Elektra des Sophokles wird dieſe unglükliche Tochter des Agamemnons von der Clytemneſtra beſchuldiget, ſie ſuche durch ihre Klagen ihrer Mutter Reden und Handlungen verhaßt zu machen. Hierauf giebt Elektra dieſe höchſt naive Antwort, die keiner Gegenrede Raum läßt. „Dieſe Reden kommen von dir, nicht von mir her, du thuſt die Werke, die ich blos nenne *).“ Sehr naiv und eben dadurch überzeugend iſt auch folgendes; wiewol das Weitſchweifende dieſer Stelle vielleicht zu tadeln wäre. Pſeudolus giebt ſeinem verliebten jungen Herrn, den er durch ſein vieles Fragen verdrieſslich gemacht hat, folgende Antwort:

Si ex te tacente fieri poſſem certior,
Here, quae miſeriae te tam miſere macerant,
Duorum labori ego hominum parſiſſem lubens,
Mei te rogandi et tui reſpondendi mihi.
Nunc quoniam id fieri non poteſt, neceſſitas
Me ſubigit, ut te rogitem **).

Der Redner, dem es gelinget den wahren Ton der Einfalt und des naiven Denkens zu treffen, kann verſichert ſeyn, daſs er überzeugt. Dieſer Ton iſt vornehmlich in der äſopiſchen Fabel nothwendig, wo der Dichter oft die Perſon eines einfältigen und leichtgläubigen Menſchen annehmen muſs, um ſeinen Leſer treuherzig zu machen.

Es giebt auch eine ſchalkhafte angenommene Naivetät, die in der ſpottenden Satyre ungemein gute Würkung thut, das Lächerliche andrer recht ans Licht zu bringen. Swift iſt darin der gröſte Meiſter; und Liſcov hat mit der verſtellten naiven Einfalt, mit welcher er die Philippi und Sivers beurtheilet, dieſe Helden höchſt lächerlich gemacht. In der Comödie kann dieſes zur Demüthigung der Narren von ſehr groſser Würkung ſeyn. Denn was iſt empfindlicher, als von der Einfalt ſelbſt lächerlich gemacht zu werden?

Ich begnüge mich hier mit dieſen wenigen Anmerkungen über das Naive, um das Vergnügen zu haben, hier einen Aufſatz über dieſe Materie einzurüken, den mir einer unſrer erſten Köpfe vor vielen Jahren zu dieſem Behuf zugeſchikt hat. Der itzt berühmte Verfaſſer ſchrieb ihn zu einer Zeit, da er noch jung war; aber man wird ohne Mühe darin das ſich entwikelnde Genie antreffen, welches gegenwärtig ſich in ſeinem vollen Glanze zeiget. Hier iſt er Wort für Wort.

* * *

Ich wundere mich nicht, daſs der Brief über die Naivetät im 3ten Theil des Cours des Belles-Lettres des Abts Batteux ihnen ſo wenig als das, was Bouhours vom Naiven ſagt, eine Genüge gethan hat. Alles was Herr Batteux über dieſe Materie geſchrieben hat, dienet vortrefflich, ſie noch verworrener zu machen, als ſie dem Leſer vorher hat ſeyn können. Statt beſtimmter Begriffe werden wir mit Bildern, Gleichniſſen und Gegenſätzen abgefertiget; und wenn wir eine Erklärung verlangen, ſo antwortet man uns: die Naivetät beſtehet in der Kürze — in einer ſolchen Anordnung der Worte, Glieder und Perioden, die dem Endzwek des Redenden gemäß iſt. Nach der lezten Erklärung ſehe ich nicht, warum die Reden eines Parlementsadvocaten nicht eben ſo naiv ſeyn mögen, als die Briefe der Sevigne' oder der ſchönen Zilia. Ich will mich die Schwierigkeit, die von der Zärtlichkeit dieſe Materie entſteht, nicht abhalten laſſen, einen Verſuch zu machen, ſie genauer zu behandeln, und die Quelle und eigentliche Beſchaffenheit des Naiven aufzuſuchen. Es wird alsdenn leicht ſeyn, das Naive des Ausdruks zu beſtimmen, wenn wir erſt ausgemacht haben, was die Naivetät der Gedanken iſt. Ich werde aber mit meiner Unterſuchung weit oben anfangen müſſen.

---

*) Soph. El. v. 626. 627.

**) V. Pſeudol. Act. I. Sc. I.

Die Rede ſoll eigentlich ein getreuer Ausdruk unſrer Empfindungen und Gedanken ſeyn. Die erſten Menſchen haben bey ihren Reden keinen andern Zwek haben können, als einander ihre Gedanken bekannt zu machen; und wenn ſie und ihre Kinder die angeſchaffne Unſchuld bewahret hätten, ſo wäre die Rede nach ihrer wahren Beſtimmung ein offenherziges Bild deſſen, was in eines jeden Herzen vorgegangen wäre, und ein Mittel geweſen, Freundſchaft und Zärtlichkeit unter den Menſchen zu unterhalten. Jedermann weiß, daß die Sprache von den itzigen Menſchen meiſtentheils gebraucht wird, andern zu ſagen, was ſie nicht denken noch empfinden, ſo daß die Rede demnach ſehr ſelten ein Zeichen ihrer Gedanken iſt. Dieſe große Veränderung muß unſtreitig die Folge einer wichtigen Veränderung im Inwendigen der Menſchen ſeyn. Dieſe müſſen Empfindungen, Gedanken und Abſichten haben, welche ſie einander nicht zeigen dürfen. In der That iſt die menſchliche Natur von ihrer Beſtimmung und ſchönen Anlage ſo ſtark abgewichen, daß in dem Innern des Menſchen, an die Stelle der liebenswürdigſten Neigungen anſtatt der Unſchuld, Gerechtigkeit, Mäſſigkeit, Menſchenliebe — Bosheit, Unbilligkeit, Unmäßigkeit, Neid und Haß getreten; und im Aeußerlichen die Einfalt dem Gezwungenen, die Offenherzigkeit der Verſtellung, die Zärtlichkeit der kaltſinnigen Höflichkeit hat weichen müſſen. So bald die Menſchen von einander betrogen werden, mußte ſich ein allgemeines Mißtrauen unter ihnen zeigen. Weil ſie aber doch in Geſellſchaft zu leben ſich genöthiget ſahen, ſo erfanden ſie allerley Mittel ſich einander zu verbergen, ſich in Acht zu nehmen, einander auszuforſchen u. ſ. f. Und weil man anſtatt der herzlichen und brüderlichen Zuneigung, die eigentlich unter den Menſchen herrſchen ſollte, etwas anders haben mußte, das ihr von außen ähnlich ſehen, im Grund aber ganz das Gegentheil ſeyn möchte, ſo erfand man die Höflichkeit, das Ceremoniel, und alles was dazu gehört. Seit der Zeit iſt die Rede der Menſchen insgemein weitläuftig, ſtudiert, doppelſinnig, unbeſtimmt, gekünſtelt, ſteif und affektirt worden. Eine Geſellſchaft kann etliche Stunden mit aller erſinnlichen Artigkeit und mit beſtändiger Bewegung der Lippen nichts reden — Todfeinde können einander vertraulich und liebreich unterhalten — einer kann mit großem Wortgepräng von der Frömmigkeit, oder andern Tugenden reden, die er doch nie ſelbſt empfunden hat; man kann itzo aus den äußerlichen Zeichen der Freude oder Traurigkeit, der Freundſchaft oder des Haſſes, mit ſchlechter Zuverſicht auf die wahre Gemüthsverfaſſung einer Perſon ſchließen; denn man hat den Affekten ſelbſt eine Sprache vorgeſchrieben, von der die Natur nichts weiß.

Bey ſolchen Menſchen würden wir die Naivetät, welche eine Eigenſchaft der ſchönen Natur iſt, vergeblich ſuchen. Laſſen ſie uns in die glüklichen Wohnungen des erſten Paares, oder auch in die einfältigen und freyen Zeiten der frommen Patriarchen zurükgehen, dort werden wir ſie mit der Unſchuld gepaart finden. Wir werden ſie in den Herzen und in der Sprache ſolcher Menſchen finden, die, ihrer Beſtimmung gemäß, eine heilige Liebe gegen ihren göttlichen Wohlthäter, und eine allgemeine Zuneigung gegen ihre Mitgeſchöpfe tragen, die einen unverderbten Geſchmak am Schönen und Guten haben, und alle ihre ſanften und harmoniſchen Begierden nach demſelben richten. In ſolchen Herzen kann kein Mißtrauen, keine Verſtellung Platz haben; alle ihre Handlungen und Reden haben etwas offenherziges und ungekünſteltes. Sie dürfen ihre Gedanken Gott zeigen, warum nicht den Menſchen? Sie haben nicht nöthig ihre Affekten zu hinterhalten, denn ſie ſind gut; ihre Worte müſſen ihr Herz ausdrüken, oder ihre Augen und Geſichtszüge würden ihren Lippen widerſprechen. Die Reden ſolcher Leute ſind aufrichtig, wahr, kurz und kräftig, wie ihr Inwendiges unſchuldig und edel iſt; ſie ſind herzrührend, weil ſie vom Herzen kommen. Sie wiſſen nichts von Moden und Manieren, nichts von allen den Einſchränkungen, dem Zwang, welchen das Mißtrauen der Aufführung, ja den Gebehrden der verderbten Menſchen anlegt, nichts von der falſchen Scham, über Dinge zu erröthen, die an ſich gut, unſchuldig ſind. Und dieſes iſt dann, meiner Meynung nach, das Naive in den Sitten, der Denkart und den Reden der Menſchen. Je näher einer dieſem Stand der ſchönen Natur iſt, deſto mehr hat er von dieſer liebenswürdigen Naivetät.

Ich glaube, daß ich es kühnlich für eine allgemeine Erfahrung ausgeben darf, daß die Naivetät allemal mit einer gewiſſen äuſſerlichen, ſichtbaren Anmuth verknüpft iſt, die man nicht definiren, aber vermittelſt eines feinen Geſchmaks ganz klar empfinden kann. In der poetiſchen Sprache könnte man von dieſem je ne ſai quoi ſagen, es ſey der Widerſchein eines ſchönen Herzens. Ohne Zweifel hat dieſe Anmuth ihren Grund, ſowol in der erſten Anlage des Körpers, als auch in der Uebung in edlen und harmoniſchen Gemüthsbewegungen, welche eine große Kraft haben, einem ſonſt nicht ſchönen Geſicht eine Lieblichkeit zu geben, die weit über den lebloſen Glanz der Farben, oder über die Regelmäßigkeit der Züge an einem geiſtloſen Bilde geht. Sie ſehen hieraus, mein Herr, wo die Naivetät vornehmlich ſtatt hatt, nämlich bey ganz unſchuldigen und kunſtloſen Sitten, da die Tugend mehr vom Inſtinkt, als von deutlichen Ueberlegungen getrieben wird, und in Reden, Affekten und Thaten, welche man ſolchen Leuten beylegt. Dieſe Eigenſchaft iſt von einer ſchönen Seele unzertrennlich; ſie iſt daher auch von einer groben bäuriſchen Einfalt, die man vielmehr Dummheit heiſſen ſollte, ſo ſehr unterſchieden, als von der Affektation; ſo wie die Reinlichkeit gleichweit von Pracht und Unſauberkeit abſteht. Die Schäferſpiele des Herrn Gottſcheds können deswegen keinen Anſpruch auf die Naivete machen, obgleich ſeine Greten und Hanſe die Sprache des gemeinſten Pöbels reden.

Der Noah und manche andere Gedichte von demſelben Verfaſſer ſind von Beyſpielen des Naiven voll. Der Charakter der Sunith in der Sündfluth, die Liebesgeſchichte der Dina, die Kerenhapuch im Noah u. ſ. w. ſind ſchöne Beweiſe, wie liebenswürdig die ungeſchmükte ſchöne

Natur iſt, ja wie reizend ſie ſo gar durch die Wolke hindurchſcheint, die eine Vergebung der Unvorſichtigkeit vor ihre Schönheit ziehet. Ein jeder empfindlicher Leſer wird eine zärtliche Gewogenheit gegen Sunith fühlen, da ſie ihrer Mutter mit einer ſo edlen Offenherzigkeit ihre geheimſten Gedanken entdecket, und ſich gar keine Mühe giebt, durch beſonders ausgeſuchte Worte ihre Neigung zu beſchönigen oder zu deken, als ob ſie ſich heimlich bewußt wäre, daß ſie verborgen bleiben ſollte. Ja wie erhaben wird ſie durch das aufrichtige Geſtändniß, das ſie dem Oſon von der Liebe, die ſie zu ihm getragen, machet? Sie darf ſich nicht ſcheuen einem Liebhaber, den ſie eben itzt unwürdig findet, ihre vorige Neigung zu geſtehen, weil ſie ſich auf die Stärke ihres Herzens verlaſſen kann, welches durch ein ſolches Geſtändniß von dem Haß gegen die Laſter ihres Liebhabers nichts nachließ. Die Briefe einer Peruvianerin ſind vornehmlich wegen ihrer Naivete unvergleichlich ſchön. Man glaubt die ſanfte Stimme der Natur zu hören, wenn Zilia redet. Wir ſehen in die innerſten Gänge ihres zärtlichſten Herzens, wir ſind bey der Entwiklung ihrer Gedanken, wir nehmen alle ihre Empfindungen an. Wir weinen wie ſie weint, und in der äuſſerſten Bangigkeit ihres Schmerzens glauben wir wie ſie, einen Anfang der Vernichtung zu fühlen. Unſer Gedächtniß ſagt uns, daß wir in der Liebe, in der Traurigkeit, in der Verwunderung oder Beſtürzung, in einem angenehmen Hayn, u. ſ. w. wie ſie empfunden haben; wir wundern uns nur, daß ſie die zarten Empfindungen beſchreiben kann, die wir für namenlos gehalten, weil wir ſie nicht ſo lebhaft und mit ſo vieler Apperception fühlten, als ſie. Denn eben diejenigen Perſonen, bey denen am meiſten Naivete iſt, haben für das Schöne und Freudige ſowol als für das Unangenehme die ſtärkſte Empfindlichkeit; und weil ſie wenig äuſſerliche Zerſtreuungen, und viel innerlichen Frieden haben, ſo wendet ſich die Schärfe ihres Geiſtes mehr auf ſich ſelbſt, ſie gehen mehr mit ihren eigenen Gedanken um, ſie hören ihre leiſeſten Regungen, und können in ihren Vorſtellungen ungeſtörter und weiter fortgehen, als andre. Daher ſind auch Perſonen von dieſer Art allemal Original. Zwar ein jeder Menſch würde ſich gar merklich als Original vor den andern ausnehmen, wenn nicht Verſtellung, Zwang, Nachahmung, Moden und dergleichen unter uns ſo gemein und in gewiſſem Maaß unvermeidlich wären. Wo nun keine Verſtellung, keine Nachäffung, keine Furcht vor Mißdeutung — iſt, da kann es nicht fehlen, eine ſolche freye Seele muß in ihren Empfindungen und Urtheilen ſehr viel eigenes äuſſern. Die Unwiſſenheit iſt noch eine Beſchaffenheit, die mit der Naivete mehr oder weniger verbunden iſt. Dieſe Unwiſſenheit iſt zum Theil glüklich, ſie iſt ein Mangel an häßlichen Auswüchſen, oder überflüſigen und der angebornen Schönheit hinderlichen Zierrathen — zum Theil iſt ſie eine Leerheit, die der Geiſt mit einigem Mißvergnügen in ſich fühlet, und ſich daher beſtrebt ſie auszufüllen. Deswegen ſind naive Perſonen allezeit neugierig, wie wir dieſes an Miltons Eva, an Zilia, Sunith oder Dina ſehen können.

Es iſt nothwendig mit dem Naiven in Sitten und Gemüthsbewegungen verbunden, daß die Perſonen, welche ſo glüklich ſind, gleichſam unter den Flügeln der Natur zu leben, von einer groſſen Menge Sachen und Namen, welche leztere zum Theil nichts, zum Theil nichts gutes bezeichnen, gar nichts wiſſen. Ihre Sprache muß daher viel kürzer und eigentliſcher ſeyn, als die unſrige. Sie wiſſen nichts von einer unzählbaren Menge überflüßiger Nothwendigkeiten, nichts von eben ſo vielen Wörtern, die man erfinden mußte, böſe Neigungen und Abſichten zu maſquiren, oder wenigſtens das Ohr mit dem Laſter zu verſöhnen. Sie nennen die Dinge mit ihrem rechten Namen; ihre Reden haben mehr Kürze, ihre Sätze mehr Rundung, und überhaupt ihre Gedanken ganz beſondere Wendungen. Dieſes iſt die vornehmſte Urſache, warum die Sprache der Naivete ſo einfältig, eigentlich und ausdrükend iſt; ſo wie ſie, als ein wahrhaftes Bild ihres ſchönen Herzens, nett bey allem Mangel an Schmuk, und edel bey aller Nachläſſigkeit iſt. Uebrigens würde man ſich irren, wenn man dieſer einfältigen Sprache alle Metaphern und Figuren nehmen wollte. Das Herz und die Affekten haben ihre eigene Figuren, und je naiver eine Perſon iſt, deſto lebhafter wird ſie ihren Affekt von ſich geben, weil er gut iſt, und ſie ſich nicht ſcheuen darf, ihn ſehen zu laſſen.

Woher kommt es, daß die moraliſche Naivete einer Zilia z. E. oder der ſiegenden Sunith uns ſo ſtark und bis zur Entzükung gefällt? Ohne Zweifel daher, weil nichts ſchöners iſt, als die wahre Unſchuld einer Seele, die ſich immer entblöſſen darf, ohne beſchämt zu werden. Ein ſolcher Anblik muß nothwendig unſerem moraliſchen Sinn mehr Vergnügen geben, als uns das Gefühl einer jeden andern Schönheit machen kann. Weil es aber viele Grade und Arten der Naivete giebt, ſo wollen wir diejenigen, welche aus der wahren Unſchuld entſpringt, das erhabene Naive nennen. Die übrigen Grade mögen nach ihrer größern oder kleinern Entfernung von der ſchönen Natur abgemeſſen werden. Denn es muß auch noch ein Raum für die muthwillige Galathea des Virgils und den alten roſenbekränzten Anakreon übrig ſeyn.

Die Minnegeſänge aus dem dreyzehnten Jahrhundert ſind reich an Beyſpielen naiver Paſſionen und Ausdrukungen derſelben. Die Sitten der damaligen Zeit müſſen, nach allen Urkunden, die uns von der Regierung des vortrefflichen ſchwäbiſchen Hauſes übrig geblieben ſind, von ihrer ehemaligen Rauhigkeit und Wildheit gerade ſo viel verloren haben, daß ſie bey ihrer Einfalt und Beſcheidenheit, Artigkeit und eine gefällige ungekünſtelte Wolanſtändigkeit beſitzen konnten. Die meiſten der Liebesgedichte werden von dem Geiſt der ſittſamen und inbrünſtigen Liebe beſeelt. Dieſe Sänger kennen die Sprache der Empfindungen, wie es ſcheint, aus Erfahrung. Eigene oft verwunderſame Einfälle und neue anmuthige Wendungen findet man häufig bey ihnen. Ich glaube, daß es Ihnen nicht unangenehm ſeyn werde, M. H. wenn ich Ihnen einige Proben davon vorlege:

Vil ſuſse Minne du haſt mich betwungen
Daſs ich muos ſingen der vil minneklichen
Nach der mein Herze je hat da her gerungen
Du kan vil ſueſſe dur min Ougen ſlichen
Al in min Herze lieplich unz ze grunde
Wand ane Gott nieman erdenken konte
So lieplich lachen von ſo rotem Munde.

Ich wolde ir gefangen ſin gerne unverdroſſen
So daſs ſi mich dort ſolde
In blanken Armen haben geſchloſſen.

Niemer könd ich min leit gerechen
An der truten bas
Ihr Mündel küſt ich und wolde ſprechen
Sich, diner Röte habe du das.

Ich bin alſo minne wiſe
Und iſt mir ſo rehte lieb ein Wip
Das ich in dem Paradyſe
Niht ſo gerne wiſſe minen Lip
Als da ich der guoten ſolde ſehen
In ir Ougen minneklichen
Da möhte lieblich Wunder mir geſchehen.

Ich wande ich iemer ſolde lachen
Do ich dich Frouen lachen ſah etc.

Ir vil liehten Ougen blig
Wirfet hoher Froeiden vil
Ir gruos der git ſelde und ere
Ir ſchone dú leit den ſtrik
Der Gedanke vahen will
Des git ir Gedanke lere
Mit zuht das irs nieman wiſſen ſol
Swes gedenken gegen ir ſwinget
Minne den ſo gar betwinget
Das er git gevangen froeiden zol.

Ich geſtehe Ihnen mit einem jeden Leſer, der die feinen Schönheiten der einfältigen Natur empfinden kann, daß die Fabeln und Erzählungen des Hrn. Gellert, die Sie ſo ſehr lieben, größtentheils ſehr naiv erzählt ſind. Gar oft entſteht dieſe Naivete aus den Gedanken ſelbſt, und der aufrichtigen kunſtloſen Ausbildung derſelben; manchmal aber ſcheint ſie blos in dem Ausdruk oder in der Wendung zu liegen, die aber nicht etwa ſo neu und ſonderbar iſt, wie bey den Minneſingern, ſondern blos in der genauen Nachahmung der gemeinen und manchmal pöbelhaften Art zu reden oder zu erzählen beſteht, wie man aus der Erzählung vom Bauer und ſeinem Sohn, der Mißgeburt, vom betrübten Wittwer und einigen andern ſiehet. Viele halten dieſe Fabeln und Erzählungen, vornehmlich um der vielen Fragen, Einwürfe, ſatyriſchen Parentheſen, kleinen luſtigen Anmerkungen ꝛc. die in der Erzählung mit eingeſchoben werden, für ſehr naiv. Ein jeder erinnert ſich, daß er witzige und luſtige Köpfe in ſeiner Bekanntſchaft gehabt hat, die ohngefähr ſo auf dieſe Art erzählen. Man hält deswegen dieſe Art der Erzählung für ſehr natürlich. Die Leſer von geſundem Geſchmak mögen entſcheiden, ob der Verfaſſer der Erzählungen die einfältige, ungeſchmükte, leichte, aber edle Sprache der Erzählung nicht beſſer getroffen habe. Man kann übrigens mit Grunde ſagen, daß ein guter Theil der Erzählungen des Hrn. Gellerts von ſolchem Inhalt ſind, daß ſie dergleichen Zierrathen und Franſen ſehr nöthig haben, und daß der allgemeine Beyfall zu allen Zeiten nothwendiger Weiſe auf ſeiner Seite ſeyn muß.

Mich deucht, man könne die naive Schreibart gar füglich und im Gegenſatz mit der gekünſtelten und gezierten, mit jenem angenehmen Mädchen vergleichen, deſſen natürliche Schönheiten und erworbene Reizungen den Cherea beym Terenz ſo ſehr entzünden.

Haud ſimilis virgo eſt virginum noſtrarum, quas matres ſtudent
Demiſſis humeris eſſe, vincto pectore, ut gracilae ſient.
Si qua eſt habitior paulo, pugilem eſſe ajunt, deducunt cibum,
Tametſi bona eſt natura, reddunt cultura junceas.
— — Sed iſtaec nova figura oris
Color verus, corpus ſolidum et ſucci plenum.

◆ ◆

Auſſer dem, was in Hrn. Mendelsſohns bekannter Abhandlung von dem Erhabeden und Naiven, von dem letztern (Schriften Th. 2. S. 218. Ausg. von 1771) geleſen wird, iſt „Ueber das Naive, Natürliche, Gewöhnliche, Gezwungene in den ſchönen Wiſſ. von F. J. von Cramm, Helmſt. 1769. 8. Braunſchw. 1780. 8. eine beſondere Abhandlung gedruckt worden. — Auch handelt in J. F. Riedels Theorie der ſch. Künſte und Wiſſenſch. der 6te Abſchnitt (S. 77. 2te Aufl.) Von der Natur, Simplicität und Naivete. — Und der 15te in J. C. Königs Philoſ. der Künſte S. 429. Vom Naiven.

# Natur.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer, die verſchiedenen Bedeutungen dieſes Worts in einen einzigen Begriff zu faſſen. Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze Syſtem der in der Welt vorhandenen Dinge, in ſofern man ſie als Würkungen der in derſelben urſprünglich vorhandenen Kräfte anſiehet, die durch keine nur in beſondern Fällen ſich äuſſernde Ueberlegung, zu beſondern Abſichten geleitet worden, mit dem Namen der Natur zu belegen, und verſtehet bald jene urſprünglichen Kräfte ſelbſt, bald aber ihre Würkungen darunter. Was aber in der Welt geſchieht durch Kräfte, die nicht urſprünglich darin vorhanden ſind; was ſein Daſeyn, oder ſeine Beſchaffenheit von beſonderer, nicht auf das allgemeine Syſtem abzielender Ueberlegung, oder auch von einem der allgemeinen Ordnung, und dem ordentlichen Laufe der Dinge widerſprechenden Zufall hat: dieſes alles wird der Natur entgegengeſetzt. Dergleichen Dinge ſind Wunderwerke, auch Werke der menſchlichen Kunſt, und Würkungen ſeltſam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Urſachen.

Als würkende Urſache betrachtet, iſt die Natur, die Führerin und Lehrerin des Künſtlers; als Würkung iſt ſie das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenſtände hernimmt, die er zu ſeinen Abſichten braucht. Je genauer der Künſtler in ſeinem Verfahren, oder in der Wahl ſeiner Materie ſich an die Natur hält, je vollkommener wird ſein Werk. Wir wollen beydes etwas ausführlicher betrachten.

In dem erſten Sinn iſt die Natur nichts anders als die höchſte Weisheit ſelbſt, die überall ihren Zweck auf das vollkommenſte erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchſt richtig, und ganz vollkommen iſt. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin iſt. Eben darum nennt man auch künſtliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beſte zuſammenhangend iſt, als wenn die Natur ſelbſt es gemacht hätte.

Das Verfahren der Natur iſt deswegen die eigentliche Schule des Künſtlers, wo er jede Regel der Kunſt lernen kann. An jedem beſondern Werke dieſer groſſen Meiſterin findet er die genaueſte Beobachtung deſſen, was zur Vollkommenheit und zur Schönheit gehöret; und je ausgedähnter ſeine Kenntniß der Natur iſt, je mehr hat er Fälle vor ſich, wo immer dieſelben allgemeinen Grundſätze des Vollkommenen und des Schönen in verſchiedenen Gattungen und Arten angetroffen werden. Deswegen kann auch die Theorie der Kunſt nichts anders ſeyn, als das Syſtem der Regeln, die durch genaue Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogen worden. Jede Regel des Künſtlers, die nicht aus dieſer Beobachtung der Natur hergeleitet werden, iſt etwas blos phantaſtiſches, das keinen wahren

Grund hat, und woraus nie etwas Gutes erfolgen kann.

Die Natur handelt nie ohne genau beſtimmte Abſicht, weder in Hervorbringung eines ganzen Werks, noch in Darſtellung irgend eines einzelen Theiles. Wol dem Künſtler, der ihr darin folget, und jeden einzelen Zug ſeines Werks aus dem Zwek des Ganzen herleitet. In Anordnung der Theile verfährt ſie allemal ſo, daß das Weſentliche von dem weniger Weſentlichen unterſtützt und geſtärkt wird; ſelbſt dieſes weniger Weſentliche iſt ſo ſehr genau mit den Haupttheilen verbunden, daß alles, bis auf die geringſte Kleinigkeit weſentlich ſcheinet. Dadurch wird jedes Werk vollkommen das, was es ſeyn ſollte. In Abſicht auf die äußerliche Form iſt jedes ſo angeordnet, daß es ſogleich als ein für ſich beſtehendes Ganzes in die Augen fällt; die Theile ſind allemal in dem vollkommenſten Ebenmaaße gegen einander, und ähnliche Theile ſind immer ſymmetriſch geſtellt. Daneben beobachtet die Natur überall eine ſo vollkommene Uebereinſtimmung alles Aeußerlichen mit dem innern Charakter der Dinge, daß die Geſtalt, die Farben, das Rauhe und Glatte, das Weiche und das Harte, immer mit den innern Eigenſchaften der Dinge gänzlich übereinkommen. Der menſchliche Körper, als das höchſte der ſichtbaren Schönheit, iſt von den beſten Lehrern der Kunſt jedem Künſtler zum Muſter empfohlen worden. Man könnte jedes andere Werk der Natur eben ſowol zur Regel nehmen, wenn es nicht am ſchiklichſten wäre das zu wählen, was am deutlichſten in die Augen fällt.

Eine ausführlichere Betrachtung dieſes Verfahrens der Natur wäre hier nicht an ihrem Orte; dieſe wenigen Winke ſind hinlänglich, einen nachdenkenden Künſtler zu überzeugen, daß er die Natur zu ſeiner einzigen Lehrerin anzunehmen habe.

Auch ſeine Beſtimmung und den allgemeinen Zwek, worauf der Künſtler zu arbeiten hat, kann er von der Natur lernen. Sie hat mancherley und uns oft unbekannte Abſichten, die ſich zuerſt auf das Ganze, und denn auch, ſo weit es mit jenem beſtehen kann, auf jedes Einzele erſtreken. Der Menſch iſt unendlich viel zu ſchwach, um auf das Ganze zu würken. Seine wenigen Kräfte reichen nicht weiter, als daß er bey ſeinem Geſchlechte bleibe; und auch da iſt ihm nur ein Weg offen, die erhabenen Abſichten der Natur zu unterſtützen. Des Künſtlers beſonderer Beruf iſt auf die Gemüther zu würken, und zu dieſem hohen Berufe ladet ihn die Natur ein. Sie hat ſehr viel gethan, den ſittlichen Menſchen vollkommner zu machen, und durch die zwey Hauptempfindungen des Vergnügens und Mißvergnügens ihn zum Guten zu reizen und vom Böſen abzuziehen. Aber da dieſes nicht das einzige war, worauf ſie zu arbeiten hatte, und da der Menſch eigene Kräfte beſitzt, auf dem Wege zur Vollkommenheit, den die Natur ihm gezeiget hat, fortzugehen, ſo hat ſie ſich begnüget ihm die Anlage und verſchiedene Reizungen zum Guten zu geben. Sie war, um einen beſondern Fall zum Beyſpiel anzuführen, zufrieden, ihm alle Anlagen zu Erfindung und Ausbildung der Rede zu geben; die Sprache ſelbſt überließ ſie ihm zu erfinden und zu vervollkommnen. Eben ſo hat ſie ihm die Anlagen zu einem guten, geſelligen, liebenswürdigen Charakter gegeben; er ſelbſt muß ihn ausbilden. Und hierin iſt der Künſtler im Stande ſein Genie auf die edelſte Weiſe zu brauchen, und ſeine Arbeit zu einem würklich erhabenen Zwek zu richten; wehe ihm, wenn er dieſen Zwek verkennt, und die hohe Würde ſeines Berufs, die Natur in ihren Abſichten zu unterſtützen, nicht fühlt!

Höchſt wichtig müſſen auch dem Künſtler die innern Winke der Natur in ſeinem Verſtande und in ſeinem Herzen ſeyn. Die zur Kunſt nöthigen Talente und die Empfindſamkeit, ſind ein unmittelbares Werk der Natur. Kommt denn noch Kenntniß der körperlichen und der ſittlichen Welt, nebſt fleißiger Uebung dazu, ſo iſt der Künſtler gebildet. Er würde in ſeinem Geſchmak immer ſicher ſeyn, und ſein Verfahren würde ihn immer zum Zweck führen, wenn die Winke der Natur nicht durch willkührliche Regeln, die aus Nachahmung oder durch die Mode entſtehen, erſtikt würden. Alle vorzügliche Werke der ſchönen Künſte ſind in ihren weſentlichen Theilen Früchte der Natur, die durch Erfahrung und nähere Ueberlegung deſſen, was die Natur dem Genie an die Hand giebt, reif geworden. Aber wie der gründlichſte Kopf, wenn er unter Sophiſten lebt, auch von Subtilitäten angeſtekt wird: ſo kann auch der Künſtler, dem die Natur alles nöthige, um groß zu werden, gegeben hat, durch Beyſpiele und durch Begierde andern nachzuahmen, von der wahren Bahn abgeführt werden. Wenn man ihm empfiehlt, der Stimme der Natur, die in ſeinem Innern ſpricht, getreu zu ſeyn, ſo warnet man ihn vor willkührlichen Regeln, vor blinder Nachahmung ſolcher Werke, die nicht von ſeinem eigenen unverdorbenen Gefühl, ſondern von der Mode und dem Lob, das unberufene Kunſtrichter oder ein ſchon lange von der Bahn der Natur ausgewichenes Publicum ihnen gegeben, zu Muſtern aufgeſtellt worden.

Woher kommt es, daß allemal die erſte Periode der unter einem Volk aufgeblühten Kunſt die fürtrefflichſten Werke hervorbringet? Lieget nicht der Grund darin, daß die Künſtler dieſer Periode, von der Natur berufen, ſich an die Natur halten, da die, welche in ſpätern Zeiten entſtehen, entweder blos aus Nachahmung Künſtler werden, oder, ohne eigene aus ihrem natürlichen Gefühl hergenommene Regeln, unüberlegt nach übel verſtandenen Muſtern arbeiten? Darum nimm, o! Jüngling, wenn du einen Beruf zur Poeſie, Mahlerey, oder zur Muſik in dir fühleſt, den Rath, den Apollo dem Cicero gegeben hat, auch für dich: *erwähle dein eigenes Gefühl, und nicht die Meynung des Volks zur Führerin* *).

Wir müſſen nun auch die Natur als das allgemeine Magazin betrachten, in welchem der Künſtler den Stoff zu ſeinem Werk, oder doch etwas findet, nach deſſen Aehnlichkeit er ſich ſelbſt ſeine Materie bildet. Der allgemeine Zwek aller ſchönen Künſte iſt, wie wir oft angemerket haben, vermittelſt lebhafter Vorſtellung gewiſſer mit äſthetiſcher Kraft verſehener Gegenſtände, auf eine vortheilhafte Weiſe auf die Gemüther der Menſchen zu würken. Da dieſes offenbar auch eine von den wohlthätigen Abſichten der Natur, bey Hervorbringung und Ausſchmükung ihrer Werke geweſen; und da ſie in ihren Verrichtungen von der höchſten Weisheit geleitet worden: ſo finden ſich auch unter dieſen Werken alle Arten der Gegenſtände, die zu jenem Zwek dienlich ſind. Der Künſtler hat alſo nur für jeden beſondern Fall zu wählen, was ihm dienet; oder, wenn er das, was ihm nöthig iſt, nicht gerade ſo in der Natur findet, welches gar wol geſchehen kann, da ſie nach allgemeinen Abſichten handelte: ſo kann er nach dem Muſter der vorhandenen Gegenſtände, andere blos zu ſeinem Zwek eingerichtete durch ſein eigenes Genie bilden. Für beyde Fälle iſt ihm eine genaue und ausgebreitete Kenntniß der in der körperlichen und ſittlichen Natur vorhandenen Dinge, und der in ihnen liegenden Kräfte höchſt nothwendig. Da die glükliche Wahl der Materie den meiſten Antheil an dem Werth eines vollkommenen Werks der Kunſt hat: ſo iſt dem Künſtler nichts mehr zu empfehlen, als eine unabläßige Beobachtung der in der Schöpfung vorhandenen Dinge und ihrer Kräfte. Unaufhörlich muß er ſeine äußern und innern Sinnen geſpannt halten; jene, damit ihm von allen Werken der Natur, die ihm vorkommen, keines unbemerkt entgehe; dieſe, damit er allemal genaue Kenntniß von der Würkung bekomme, die jeder beobachtete Gegenſtand unter den alsdenn vorhandenen Umſtänden auf ihn machet. Dieſes iſt der einzige Weg das Genie zu bereichern, und ihm für jeden Fall, da es für die Kunſt arbeitet, den nöthigen Stoff an die Hand zu geben. Man höret oft von reichen Genien und erfinderiſchen Köpfen ſprechen, die in den ſchönen Künſten groß geworden. Dieſe ſind keine andere, als die fleißigſten und ſcharfſinnigſten Beobachter der Natur. Ein ſolcher war vorzüglich Homer, deſſen ſcharfem Auge (was man auch von ſeiner Blindheit ſagt) nichts entgieng. Daher der überſchwengliche Reichthum ſeiner Vorſtellungen.

---

*) S. Plutarch im Leben des Cicero.

Es giebt Künſtler, welche die Natur nur durch die zweyte Hand kennen, weil ſie ſie nicht in dem Leben ſelbſt, ſondern in den Werken andrer Künſtler beobachtet haben. Dieſe werden, was für Geſchiklichkeit zur Kunſt ſie ſonſt haben mögen, allemal nur ſchwache Nachahmer bleiben, die höchſtens ihre eigene Manier in Bearbeitung der Dinge haben. Aber man merkt es, daß ſie die Natur nicht ſelbſt geſehen; ihre Gegenſtände ſind entlehnet, und die Darſtellung derſelben hat das Leben nicht, das die wahren Meiſter, die nach der Natur gezeichnet haben, ihnen zu geben vermochten. Es iſt ſehr natürlich, daß ein in der Natur vorhandener Gegenſtand lebhafter rühret, als ſein Schattenbild, das man aus Erzählung, oder Nachzeichnung bekommt: iſt aber der Künſtler ſelbſt weniger gerühret, ſo muß nothwendig ſeine Zeichnung weniger Kraft und Leben haben. Man kann alle Geſchichtſchreiber, die Schlachten und Aufruhr und Tumulte beſchrieben haben, auswendig wiſſen, ohne dadurch ſo viel gewonnen zu haben, eines dieſer fürchterlichen Dinge mit wahrer Lebhaftigkeit zu ſchildern; dazu gehört nothwendig eigene Erfahrung. So iſt es mit jeder Vorſtellung und mit jeder Empfindung. Darum iſt das Studium der Natur immer die Hauptſache jedes Künſtlers.

Es trifft ſich gar oft, daß der Künſtler den ihm nöthigen Gegenſtand in der Natur nicht gerade ſo antrifft, wie er ihn braucht. Denn er hat nicht eben gerade den ſo beſtimmten Zwek, den die Natur bey Hervorbringung des Gegenſtandes gehabt hat. Da ſtehen ihm zwey Wege offen ſich zu helfen. Entweder bildet er ſich aus dem mit ſeiner Abſicht am nächſten übereinſtimmenden Gegenſtand ein Ideal; ſo machten es die griechiſchen Bildhauer, wenn ſie Götter, oder Helden abzubilden hatten*); oder er braucht ſeine, durch lange Beobachtung genug bereicherte Phantaſie, um ſich ſelbſt den nöthigen Gegenſtand zu erſchaffen. Aber da muß er ſich genau an die Horaziſche Regel: Ficta ſint proxima veris, halten; ſonſt ſchaffet er ein Hirngeſpinſt, ohne Kraft und ohne Leben. Zu ſolchen Erdichtungen kann keiner glüklich ſeyn, der nicht durch eine lange, dabey ſcharfe Beobachtung der Natur ein ſicheres Gefühl von dem eigentlichen Gepräge, das natürliche Gegenſtände derſelben Art haben, bekommen hat.

---

*) S. Ideal.

Es giebt Kunſtrichter, die dem Künſtler rathen, die aus der Natur gewählten Gegenſtände zu verſchönern. Aber wo iſt der Menſch, der dieſes zu thun im Stande wäre, da auch der beſte Künſtler die Schönheit der Natur nie völlig zu erreichen vermag? Meynen dieſe Kunſtrichter, daß man oft von dem was der in der Natur gewählte Gegenſtand hat, etwas verändern, oder weglaſſen, oder etwas, das er nicht hat, zuſetzen ſoll: ſo drüken ſie ſich nicht ſchiklich aus. Wer würde ſagen, daß der den Cicero verſchönert hätte, der einen Gedanken, ein Bild von dieſem Redner geborget, aber ihm, da ſeine Abſicht bey dem Gebrauch deſſelben etwas von der Abſicht, die der Römer hatte, verſchieden iſt, eine andre Wendung gegeben, oder etwas darin weggelaſſen hätte? Wo ſoll der Künſtler Schönheit hernehmen, als aus der einzigen Quelle des Schönen?

Man nehme aber ſeinen Gegenſtand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantaſie: ſo muß er, wenn er volle Würkung thun ſoll, durch die Geſchiklichkeit des Künſtlers, wie ein natürlicher Gegenſtand erſcheinen. Es muß darin, wie in der Natur ſelbſt, alles paſſend, ungezwungen, genau zuſammenhangend und wahr ſeyn. Hierüber aber wird im nächſten Artikel mehr vorkommen.

◆ ◆

Von der Natur überh. handelt der VIte Abſchn. in J. Riedels Theorie der ſch. Kſte. und Wiſſ. — Von der vorzüglichen Wahl der ſchönen Natur in Gegenſtänden der Mahlerey und der Dichtkunſt und von der Antike und der ſchönen Natur die 3te und 6te der Hagedornſchen Betrachtungen über die Mahlerey, S. 31 und 67. —

# Natürlich.

(Schöne Künſte.)

Dieſes Beywort giebt man den Gegenſtänden der Kunſt, die uns ſo vorkommen, als wenn ſie ohne Kunſt, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade ſo in die Augen fällt, als ſähe man die vorgeſtellte Sache in der Natur; eine dramatiſche Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunſt veranſtaltetes Schauſpiel ſieht; eine Beſchreibung, die Vorſtellung eines Charakters, die uns die Begriffe von den Sachen geben, als wenn wir ſie geſehen hätten; der Geſang, wobey uns dünkt, wir hören das Klagen, oder die freudigen, zärtlichen, zornigen Aeußerungen einer von würklichen Leidenſchaften durchdrungenen Perſon: — alles dieſes wird natürlich genennt. Bisweilen wird auch insbeſondere das Ungezwungene, Leichtfließende in Darſtellung einer Sache mit dieſem Worte bezeichnet; weil in der That alles was die Natur unmittelbar bewürkt, dieſen Charakter an ſich hat. Daher kann man auch einen Gegenſtand natürlich nennen, den der Künſtler nicht aus der Natur genommen, ſondern durch ſeine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.

Auch außer der Kunſt nennet man das natürlich, was keinen Zwang verräth, was nicht nach Regeln, die man durch die That entdeken kann, abgepaßt, ſondern ſo da iſt oder ſo geſchicht, daß es das gerade, einfache Verfahren der Natur zu erkennen giebt. So nennet man den Menſchen natürlich, der ſich in ſeinen Reden, Gebehrden, Bewegungen, mit vollkommekommener Einfalt, ohne alle Nebenabſichten, ganz ſeinem Gefühl überläßt, ohne daran zu denken, daß er auf eine gewiſſe gelernte Weiſe handeln müſſe.

Das Natürliche iſt eine der vorzüglichſten Eigenſchaften der Werke der Kunſt; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das iſt, was es ſeyn ſoll, und weil dieſe Eigenſchaft ſchon an ſich die Kraft hat, uns zu gefallen. Dieſe beyden Sätze verdienen etwas entwikelt zu werden.

Der Zwek der ſchönen Künſte macht es nothwendig, daß uns Gegenſtände vorgehalten werden, die uns intereſſiren, die unſre Aufmerkſamkeit feſſeln, und denn die beſondere ihrem Zwek gemäße Würkung auf die Gemüther thun. Nun iſt zwiſchen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menſchlichen Gemüth eine ſo genaue Harmonie, als zwiſchen dem Element, darin ein Thier zu leben beſtimmt iſt, und dem Bau ſeines Körpers: die Natur hat unſere Sinnen, und die Empfindſamkeit, daraus alle Begierden entſtehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenſtänden, die uns intereſſiren ſollten, genau abgepaßt; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur ſelbſt für uns gemacht ſind. Will man uns alſo durch die Kunſt rühren, ſo muß man uns Gegenſtände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künſtler dieſes erreicht, je gewiſſer kann er die geſuchte Würkung von ſeinem Werk erwarten.

Daraus folget nicht nur, daß er uns nichts ſchimäriſches, nichts phantaſtiſches, der Natur widerſtreitendes vorlegen ſoll; ſondern daß auch die nach der Natur gebildeten Gegenſtände ganz natürlich ſeyn müſſen, um die völlige Würkung zu thun. Sie müſſen uns täuſchen, daß wir ihre Würklichkeit zu empfinden vermeynen. Kinder kann man dadurch rühren, daß man die Hände vor das Geſicht hält, und ſich anſtellt, als ob man weinte; aber erwachſene Menſchen würden dabey den Betrug bald merken. Dieſe zu täuſchen erfodert eine genaue Nachahmung des Weinens.

Daher geſchieht es gar oft, beſonders im Schauſpiel, daß der Mangel des Natürlichen, er komme von dem Dichter oder von der ſchlechten Vorſtellung des Schauſpielers, eine der abgezielten gerad entgegenſtehende Würkung thut, daß man lacht, wo man weinen ſollte, und verdrießlich wird, wo man ſollte luſtig ſeyn. So ſehr kann der Mangel des Natürlichen die gute Würkung der künſtlichen Gegenſtände vernichten. Es geſchiehet in dem Leben nicht ſelten, daß bey einer betrübten Scene ein einziger unſchiklicher und unnatürlicher Umſtand Lachen erwekt: wie viel leichter muß dieſes bey blos nachgeahmten Scenen dieſer Art geſchehen? Darum erfodert das Drama vornehmlich die höchſte Natur, ſowol in der Handlung ſelbſt, als in der Vorſtellung, da der geringſte unnatürliche Umſtand alles ſo leicht verderbt.

Aber auch ohne Rükſicht auf die der Natur des Gegenſtandes angemeſſene Würkung, hat das Natürliche an ſich eine äſthetiſche Kraft, wegen der vollkommenen Aehnlichkeit. Ein Gegenſtand, der in der Natur keines Menſchen Aufmerkſamkeit nach ſich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunſt ausnehmend vergnügen, wovon wir anderswo den Grund angezeiget haben *). Da das Intereſſe des Künſtlers erfodert, daß ſein Werk gefalle, ſo muß er es auch deswegen natürlich machen.

---

*) S. Aehnlichkeit.

Aber höchſt ſchwer iſt dieſer Theil der Kunſt: denn in den meiſten Fällen hänget das, was eigentlich dazu gehört, von ſo kleinen und im einzeln beynahe ſo unmerklichen Umſtänden ab, daß der Künſtler ſelbſt nicht recht weiß, wie er zu verfahren hat. So wußte jener griechiſche Mahler nach vielen vergeblichen Verſuchen nicht, wie das Schäumen eines in Wuth geſetzten Pferdes natürlich vorzuſtellen ſey, und der Zufall, da er aus Verdruß den Pinſel gegen das Gemählde warf, bewürkte, was er durch kein Nachdenken zu erreichen vermögend geweſen. Die völlige Erreichung des Natürlichen ſcheinet allerdings das ſchwerſte der Kunſt zu ſeyn.

In Handlungen, die ſich zur epiſchen und dramatiſchen Poeſie ſchiken, wird die Verwiklung und allmählige Auflöſung oft durch eine Menge kleiner Umſtände beſtimmt, die zuſammengenommen das Ganze bewürken. Läßt der Dichter einen davon weg, oder ſetzet er einen falſchen an die Stelle eines wahrhaften, ſo wird alles unnatürlich. Oft aber, wenn er alles, was zur Natur der Sache gehöret, anbringen will, wird er ſchwerfällig, oder verworren. Darum iſt es ſo ſehr ſchwer, im Drama das Natürliche in Anlegung der Fabel und Entwiklung der Handlung zu erreichen. Eine Menge franzöſiſcher Schauſpiele werden gleich vom Anfang ſchwer und verdrießlich; weil man die Bemühung des Dichters gewahr wird, uns verſchiedenes bemerken zu laſſen, wodurch das folgende natürlich werden ſollte. Es iſt nicht genug, daß im Drama alles da ſey, was die Folge der Handlung beſtimmt; es muß auf eine ungezwungene Weiſe da ſeyn. Dieſes wußten Sophokles und Terenz am vollkommenſten zu veranſtalten. Euripides aber wird nicht ſelten durch die Ankündigung des Inhalts in den erſten Scenen unnatürlich.

Auch in den Charakteren, Sitten und Leidenſchaften iſt das Natürliche oft ungemein ſchwer zu erreichen. Entweder ſind gewiſſe charakteriſtiſche Züge für ſich ſchwer zu bemerken, oder es iſt ſchwer, ſie, ohne ſteif zu werden, zu ſchildern. Darum gelingen auch vollkommen natürliche Schilderungen dieſer Art nur großen Meiſtern. Unter unſern einheimiſchen Dichtern kenne ich außer Wielanden keinen, dem die natürliche Schilderung dieſer ſittlichen Gegenſtände ſo vollkommen gelinget; doch will ich weder Hagedorn, noch Klopſtoken, noch Geßnern ihr Verdienſt hierin ſtreitig machen. In Leidenſchaften iſt Shakeſpear vielleicht von allen Dichtern der glüklichſte Schilderer. Ueberhaupt aber können in Abſicht auf das Natürliche in allen Arten der dichteriſchen Schilderungen die Alten, vornehmlich Homer und Sophokles, als vollkommene Muſter vorgeſtellt werden. In zärtlichen Leidenſchaften aber ſteht Euripides keinem nach.

Wir können dieſen Artikel nicht ſchließen, ohne vorher eine wichtige hier einſchlagende Materie zu berühren. In ſittlichen Gegenſtänden giebt es eine rohere und eine feinere Natur: jene herrſcht unter Völkern, bey denen die Vernunft ſich noch wenig entwikelt hat; dieſe zeiget ſich in ſehr verſchiedenen Graden nach dem Maaſſe, nach welchem die Künſte, Wiſſenſchaften, die Lebensart und die Sitten, den Einfluß einer langen Bearbeitung erfahren haben. In der rohen ſittlichen Natur liegt mehr Stärke; die Leidenſchaften eines Hurons ſind weit heftiger, ſeine Unternehmungen kühner, als ſie in ähnlichen Umſtänden bey einem Europäer ſind. So ſind auch Homers Krieger in ihren Handlungen heftiger und in ihren Reden nachdrüklicher, als man itzt unter uns iſt. Seit kurzem ſcheinen einige deutſche Dichter und Kunſtrichter es zur Regel zu machen, jene rohere Natur, wegen ihrer vorzüglichen Energie zu poetiſchen Schilderungen vorzuziehen. Dagegen haben wir ſchon an einem andern Ort *) einige Erinnerungen vorgebracht. Hier merken wir noch an, daß überhaupt ein Dichter den beſondern Zwek ſeines Werks wol zu überlegen hat, um die Wahl der Gegenſtände darnach zu beſtimmen. Iſt es ſeine Abſicht bloße Schilderungen zu machen, die durch die Stärke der natürlichen Empfindungen rühren ſollen: ſo mag er immer den Stoff aus der roheſten Natur nehmen; wir werden ſeine Schilderungen mit Vergnügen ſehen, und ſie werden uns zu verſchiedenen Betrachtungen über die menſchliche Natur Gelegenheit geben; ſo wie die Erzählungen der Reiſebeſchreiber, die unter die wildeſten Völker gerathen oder in die außerordentlichſten Unglüksfälle geſtürzt worden ſind, uns in Erſtaunen ſetzen, und mancherley Betrachtungen veranlaſſen. Wir werden ſolche Gedichte leſen, wie wir die Schilderungen eines Homers, Oßians und Theokrits leſen. Aber ſo bald der Dichter nicht blos intereſſant, ſondern nützlich ſeyn will: ſo muß er bey der Natur bleiben, wie ſie ſich itzt unter uns zeiget. Es iſt ſchwerlich abzuſehen, was für einen Nutzen ein Drama auf einer europäiſchen Schaubühne haben könnte, deſſen handelnde Perſonen Caraiben, oder Huronen in ihrer wahren, höchſt kräftigen Natur wären. Zum Unterricht für den Philoſophen, der gerne den Menſchen in ſeiner roheſten Natur vollkommen gut geſchildert zu ſehen wünſchet, könnte das Werk allerdings dienen. Aber dieſes liegt außer dem Zwek der ſchönen Künſte.

Ich weiß wol, daß man die franzöſiſchen Tragödiendichter durchgehends darüber tadelt, daß ſie griechiſchen Helden franzöſiſche Sitten und Charakter geben. Aber ihre Trauerſpiele würden darum noch nicht beſſer ſeyn, wenn ſie einen Agamemnon und andre Perſonen aus jener Zeit nach der Wahrheit ſchilderten. Der Fehler liegt in der Wahl des Stoffs ſelbſt, der ſich für Frankreich und für die Sitten des Landes nicht ſchiket. Je mehr eine Nation ihre Sitten durch Vernunft und Geſchmak verfeinert hat, je mehr müſſen auch die Werke der Kunſt dieſe Stimmung haben, wenn ſie einen der Kunſt anſtändigen Zwek erreichen ſollen.

◆ ◆

Von dem Natürlichen überh. handelt Gang in ſ. Aeſthetik, S. 251 u. f. — Eine Abhandlung über das Natürliche in der Dichtkunſt, findet ſich in dem Neuen gemeinnützigen Magaz. Bd. 3. S. 387. und bey den lyriſchen, elegiſchen und epiſchen Poeſien, Halle 1759. 8. — Du Naturel dans les ouvrages d'eſprit handelt Trublet im 2ten Bd. ſ. Eſſais S. 194. Par. 1760. 12. — Feine Bemerkungen über das Natürliche in der Schreibart überhaupt in dem 5ten Kap. des 4ten Buches von Condillac's Kunſt zu ſchreiben, im 2ten Bd. ſeines Unterrichtes in allen Wiſſenſchaften S. 484 u. f. der d. Ueberſ. Bern 1777. 8. — — In Anſehung der Mahlerey gehört der Aufſatz des de Piles: Du vrai dans la peinture, in ſ. Cours de peinture par principes (S. 23. Amſt. 1766. 12.) wohl hieher. — — Ob Euripides, wie Hr. S. ſagt, dadurch, daß er den Innhalt ſeiner Stücke ankündigen läßt, gerade unnatürlich werde, laſſe ich dahin geſtellt ſeyn; nur werden die Leſer gut thun, über dieſen Punkt die Leßingſche Dramaturgie, I. S. 380. Leipziger Nachdruck, zu Rathe zu ziehen, ehe ſie den Dichter verdammen. — —

---

*) S. Nachdruk.

Neben-

## Nebenpfeiler.

(Baukunſt.)

Die neben den Säulen, oder Hauptpfeilern einer Bogenſtellung ſtehenden kleinern Pfeiler, auf denen die Bogen aufſtehen. Die Art, wie ſie angebracht werden, iſt in der im Artikel Bogenſtellung befindlichen Zeichnung zu ſehen. In Bogenſtellungen ſind ſie weſentliche Theile, weil ſie die Bogen unterſtützen müſſen. Sie beſtehen, wie die Hauptpfeiler, aus drey weſentlichen Theilen, dem Stamm, dem Fuß, und dem Knauff, der hier Kämpfer, oder Impoſt genennt wird. Aber der Fuß der Nebenpfeiler iſt allemal ohne Glieder, und eine bloße Plinthe; der Kämpfer aber wird nicht nach Art des Knauffs der Säulen oder der Hauptpfeiler, ſondern nach der Art eines bloßen Geſimſes gemacht. Was übrigens wegen der Höhe und Verhältniſſe der Nebenpfeiler zu beobachten iſt, kommt in den Artikeln Bogenſtellung und Kämpfer vor.

## Nebenſachen.

(Schöne Künſte.)

Sind Sachen, die in Werken der Kunſt der Hauptſache, wodurch die abgezielte Vorſtellung würklich erwekt wird, noch beygefügt werden. In einem hiſtoriſchen Gemählde ſind die handelnden Perſonen die Hauptſache: ſie allein, ohne irgend etwas hinzugefügtes, erweken die Vorſtellung der Handlung, die der Zwek des Mahlers war. Was zur Scene gehört, iſt Nebenſache. Im Drama ſind die Perſonen, ohne welche die Handlung nicht vollſtändig könnte verrichtet werden, ihre Charaktere, Anſchläge und Unternehmungen, wodurch der Ausgang der Sache ſeine Beſtimmung bekommt, die Hauptſachen. Der Ort, wo die Handlung geſchieht, die Perſonen, die in der Natur der Handlung, in den Verwiklungen, Auflöſungen und im Ausgang derſelben nichts ändern, ſind Nebenſachen.

Es iſt eine Hauptregel, die man jedem Künſtler vorſchreibt, und deren Gründlichkeit in die Augen fällt, daß ſie durch Nebenſachen die Würkung der Hauptſachen nicht ſchwächen ſollen. Dieſes geſchieht aber allemal, wenn die Nebenſachen hervorſtechend oder durch irgend etwas ſo merkwürdig ſind, daß ſie die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache abziehen. So wie eine ſchöne Perſon ſich ſchadet, wenn ſie in einem Putz erſcheinet, der das Auge vorzüglich anloket, daß die Luſt, die ihr weſentliche Schönheit zu betrachten, geſchwächt wird: ſo geht es auch mit den Werken der Kunſt. Es giebt Portraitmahler, die gewiſſe Nebenſachen in der Kleidung, oder dem, was zum Putz gehöret, mit ſo großem Fleiß bearbeiten, oder ſo hervorſtechend anbringen, daß die Aufmerkſamkeit vorzüglich darauf gerichtet, und der Hauptſache, dem Geſicht und der Stellung der Perſon entzogen wird.

Der Künſtler thut überhaupt, in welcher Art er arbeitet, ſehr wohl, wenn er ſich gar aller Nebenſachen, außer denen, wodurch die Hauptſachen vortheilhafter erſcheinen, völlig enthält. Denn dadurch erreicht er die wahre Einfalt der Natur, die nichts überflüßiges in ihre Werke bringet. Gerade ſo viel, als genug iſt; ſollte die Maxime jedes Künſtlers bey Erfindung und Bearbeitung ſeines Stoffs ſeyn. Der Dichter, der zu einer Vorſtellung gerade ſo viel Begriffe zuſammengeſtellt hat, als zu Erreichung des Zweks nöthig waren, ſoll nichts mehr zur Zierrath einfliken. Der dramatiſche Dichter, der die zur Handlung nothwendigen Perſonen zuſammengebracht hat, ſoll nie auf mehrere denken, um die Schaubühne anzufüllen, vielweniger um Zwiſchenſcenen anzubringen.

Bisweilen ſcheinet es zwar, daß die Nebenſachen nothwendig ſeyen, um den Hauptſachen mehr Zuſammenhang oder mehr Klarheit zu geben, vielleicht aber kommt es blos daher, daß der Künſtler es in der Anlage der Hauptſachen verſehen hat. Der Mahler, der die Anordnung ſeines Gemähldes nicht mit genugſamer Ueberlegung gemacht hat, kann freylich oft finden, daß es eine Gruppe von Nebenſachen nöthig hat, um zwey Hauptgruppen gehörig zu verbinden; aber ein reiferes Nachdenken über ſeine Anordnung hätte ihn vielleicht eine ſolche finden laſſen, die ihn dieſer Nebenſachen überhoben hätte.

So findet man oft in dramatiſchen Stüken, daß dem Dichter bey ſeinem Plan und bey ſeiner Anordnung Nebenperſonen nöthig geweſen, die dem Zuſchauer gewiſſe Sachen aufklären, ohne welche die Handlung nicht ſo verſtändlich wäre. Aber vielleicht iſt dieſe Nothwendigkeit eben aus Mangel einer ſchiklichen Anordnung entſtanden.

Wie dem aber ſey, ſo muß der Künſtler ſorgfältig darauf bedacht ſeyn, die ihm nöthigen Nebenſachen ſo zu ſtellen und zu bearbeiten, daß ſie nicht mehr würken, als ſie würken ſollen. Plutarchus bemerkt, und wir können es in manchem Werk der Alten noch ſehen, daß gute Mahler und Bildhauer die ihnen nothwendigen Nebenſachen allemal mit überlegter Nachläßigkeit bearbeitet haben, damit ſie das Auge nicht zu ſehr anlokten. Sicherer aber iſt es, wenn man ſie ganz zu vermeiden weiß.

Am unerträglichſten ſind die Nebenſachen, die zur Hauptſache gar nichts beytragen, oder blos da ſind, um das Magere, das in der Hauptſache auffällt, durch irgend etwas zu erſezen. So ſiehet man in ſo vielen Comödien Bediente oder andere Nebenperſonen, und ſo manche von ihnen geſpielte Zwiſchenſcenen, die man, ohne irgend eine Veränderung in der Hauptſache zu machen, wegreiſſen könnte. Der Dichter fühlte ſein Unvermögen durch die Hauptſache hinlänglich zu intereſſiren, und warf ſolche Nebenſachen hinein, um unterhaltender zu werden.

In dem Schauſpiel ſelbſt kommen in der Kleidung der Perſonen und in der Verzierung der Schaubühne viele Nebenſachen vor. Auch da iſt es höchſt nöthig, ſie nicht glänzend oder hervorſtechend zu machen, damit nicht etwas von den Hauptſachen verdunkelt werde.

◆ ◆

Zu dieſem Artikel gehört, in Rükſicht auf Mahlerey, was Lairesse, im 3ten und 4ten Kap. des 6ten Buches ſeines großen Mahlerbuches, von der Staffirung der Landſchaften, und von dem unbeweglichen Beywerke, ſowohl Gebäuden und Tomben, als Häuſern, Gärten und dergleichen, und im 6ten Kap. des 7ten Buches. Von Beyfügung der Objecten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenen Ständen ſagt. — — Von Nebenperſonen in der Komödie (perſonnes acceſſ.) handelt Cailhava, im 2ten Bde. Kap. 39 und 40 ſ. Art. de la Comed.

## Neu.

(Schöne Künſte.)

Ganz bekannte Sachen, von welcher Art ſie auch ſeyen, haben wenig Kraft die Aufmerkſamkeit zu reizen; man begnüget ſich einen Blik darauf zu werfen, den man für hinlänglich hält, den vollſtändigen Begriff von der Sache zu bekommen. Es kommt beynahe auf eines heraus, einen ganz bekannten Gegenſtand würklich zu ſehen, oder ſich ſeiner blos zu erinnern. Selbſt Empfindungen, deren man gewohnt iſt, verlieren ungemein viel von ihrer Stärke. Was uns aber neu iſt, reizt die Aufmerkſamkeit; ein Blik iſt nicht hinlänglich es zu erkennen; man muß nothwendig bey der Sache verweilen, einen Theil nach dem andern betrachten, und der dem menſchlichen Geiſte angebohrne Trieb, Sachen, davon wir einmal etwas geſehen haben, ganz zu ſehen, und das Wolgefallen Eindrüke zu fühlen, die wir noch nie oder ſelten gefühlt haben, erwekt bey ſolchen Gelegenheiten ein Beſtreben der Vorſtellungskraft und der Empfindung, wodurch der neue Gegenſtand intereſſant wird.

Noch hat das Neue ein anderes Verhältniß gegen unſre Vorſtellungskraft. Bey gewöhnlichen Gegenſtänden miſchen ſich unter das Bild der Sache auf den erſten Anblik viel Nebenvorſtellungen, deren wir ebenfalls gewohnt ſind. Daher entſteht im Ganzen eine ungemein ſtark vermiſchte und deswegen verworrene Vorſtellung, in welcher nichts genau beſtimmt iſt. Das Neue kann keine, oder nur wenige Nebenbegriffe erweken; deswegen wird die Aufmerkſamkeit dabey nicht zerſtreuet, und man iſt im Stande, das Bild oder den Begriff des neuen Gegenſtandes ſehr beſtimmt zu faſſen.

Darum iſt das Neue ſchon an ſich äſthetiſch, weil es die Aufmerkſamkeit reizet, ſtärkeren und beſtimmteren Eindruk macht, als das Gewöhnliche derſelben Art. Nur ganz fremd muß es nicht ſeyn; weil dieſes nicht leicht oder geſchwinde genug kann gefaßt werden. Völlig fremde Gegenſtände, die wir mit keinen bekannten derſelben Art vergleichen können, reizen oft gar nicht, denn man glaubt nicht, daß man ſie gehörig faſſen, oder erkennen werde: ſie ſind wie unbekannte Wörter, mit denen man keine Begriffe verbindet; ſie liegen außer dem Bezirk unſrer Vorſtellungskraft.

Aus dieſer allgemeinen Betrachtung des Neuen kann der Künſtler die Regel ziehen, daß es nothwendig ſey in jedem Werk des Geſchmaks das Bekannte, Gewöhnliche mit dem Neuen zu verbinden. Nicht eben darum, wie ſo oft gelehrt wird, damit man überraſcht und in Verwundrung geſetzt werde. Wir wollen eben nicht immer überraſcht ſeyn; ſondern weil dieſes ein nothwendiges Mittel iſt, die Aufmerkſamkeit zu reizen, ohne welche es nicht möglich iſt, die ganze Kraft eines Werks zu fühlen.

Das Neue liegt entweder in der Natur des Gegenſtandes ſelbſt, indem der Künſtler uns einen würklich neuen Gedanken, ein neues Bild, einen neuen Charakter u. ſ. f. vorſtellt; oder es liegt blos in der Art, wie eine bekannte Sache uns vorgeſtellt wird: der Geſichtspunkt, die Wendung, die man der Sache giebt, die Art des Ausdruks, können neu ſeyn. Der Künſtler muß immer ſeinen Zwek vor Augen haben, und bey jedem Schritt, den er thut, überlegen, ob das, was er vorſtellt, die Aufmerkſamkeit hinlänglich reizen wird, und darnach muß er den Fleiß, neu zu ſeyn, abmeſſen. Wenn ein bekannter Gegenſtand, ein bekannter Gedanke gerade der beſte zum Zwek iſt, ſo wäre es nicht nur umſonſt, ſondern ſchädlich ihm einen neuen vorzuziehen. Es iſt oft genug, daß bekannte Sachen in einem neuen Lichte vorgeſtellt werden, oder wo auch dieſes nicht nöthig iſt, durch etwas Neues im Ausdruk die Kraft bekommen, die Aufmerkſamkeit zu reizen. Die Begierde neu zu ſeyn, kann leicht auf Ausſchweifungen führen. Man muß bedenken, daß nicht die Ueberraſchung durch das Neue, ſondern die lebhafte Vorſtellung des Nützlichen der Zwek der ſchönen Künſte ſey. Das Neue iſt deswegen nur da nöthig, wo das Alte nicht lebhaft, oder kräftig genug iſt. Selbſt da, wo es auf die bloße Beluſtigung ankommt, iſt es nicht ſelten angenehmer, einen bekannten Gegenſtand in einem ganz neuen Lichte zu ſehen, als einen völlig neuen vor ſich zu finden. Die unmäßige Luſt zum Neuen entſteht oft blos aus Leichtſinn. So müſſen Kinder immer neue Gegenſtände des Zeitvertreibes haben, weil ſie nicht im Stande ſind, die vorhandenen zu nützen. Wer täglich ein neues Buch zum Leſen nöthig hat, der weiß nicht zu leſen, und das Neue nützet ihm ſo wenig, als das Alte. Es kommt alſo bey Werken des Geſchmaks nicht darauf an, wie neu, ſondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenſtand ſey; weil das Neue nicht der Zwek, ſondern nur eines der Mittel iſt.

Man kann ſehr bekannte Sachen vortragen, und dennoch viel damit ausrichten, wenn ſie nur mit neuer Kraft geſagt werden. Aber bekannte Dinge auf eine gemeine und alltägliche Weiſe vortragen, tödtet alle Würkung, und iſt gerade das, was dem unmittelbaren Zwek der ſchönen Künſte am meiſten entgegen iſt, und davor der Künſtler ſich am meiſten in Acht zu nehmen hat. In dieſen Fehler fallen alle blinde Nachahmer und Anhänger der Mode. Täglich ſiehet man, daß die wichtigſten Wahrheiten der Religion und der Moral, ohne den geringſten Eindruk wiederholt werden; weil man ſie in ſo ſehr gewöhnlichen Worten und in ſo ſehr abgenutzten Wendungen vorträgt, daß der Zuhörer dabey gar nichts mehr denkt. Man hat es von der Metapher angemerkt, daß ſie, ſo fürtreflich ſie an ſich ſelbſt iſt, ihre Kraft völlig verlieret, wenn ſie zu geläufig worden iſt; weil man ſie alsdenn nur als einen eigentlichen Ausdruk betrachtet. So geht es aber jedem Worte und jedem Gedanken: ſo bald man ihrer zu ſehr gewohnt iſt, giebt man ſich die Mühe nicht mehr, die nöthig iſt, um etwas dabey zu denken. Man bleibet bey dem Tone ſtehen, und giebt nicht auf das Achtung, was man dabey empfinden ſollte, weil man vorausſetzet, daß man es empfinde. Darum iſt es ſchlechterdings nöthig, daß in einem Werke der Kunſt jeder Theil, wenigſtens von irgend einer Seite her, etwas Neues, die Aufmerkſamkeit reizendes, an ſich habe.

Ohne Zweifel entſtehet aus dieſer Nothwendigkeit das Uebel, daß die ſchönen Künſte, wenn ſie eine Zeitlang im höchſten Flor geſtanden, bald hernach ausarten. Es ſcheinet, daß das Genie ſich erſchöpfe, und daß das mit gutem Geſchmak verbundene Neue ſeine Schranken habe. Daher fallen denn die Nachfolger der gröſten Meiſter, um neu zu ſeyn, auf Wendungen, die zu ſehr gekünſtelt ſind, und dadurch wird der Geſchmak allmählig verdorben. Man hat ſich deswegen wol in Acht zu nehmen, daß man nicht auf Abwege gerathe, indem man ſucht neu zu ſeyn.

Das Verdienſt, oft etwas Neues vorzuſtellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe ſich erwerben, die ſich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu ſehen, nach eigenen Grundſätzen und Empfindungen zu urtheilen. Jeder Menſch hat ſeine Art zu ſehen, aber nicht jeder getraut ſich ſelbſt zu urtheilen. Mancher ſieht auf das, was bereits Beyfall gefunden hat, und ſucht ihm ſo nahe zu kommen, als möglich iſt. Dieſes iſt aber nicht der Weg neu und Original zu ſeyn. Es ſcheinet, daß dieſe Furcht ſich ſo zu zeigen, wie man iſt, in Deutſchland ſehr viel gute Köpfe ſchwäche. Mancher iſt weit ſorgfältiger, ſein Werk dem vorgeſetzten Muſter ähnlich, als nach ſeiner Empfindung gut zu machen.

Ein rechter Künſtler muß ſich ſo lang im Denken, Empfinden und

Beurtheilen geübet haben, daß er in dieſen Dingen ſeiner eigenen Manier folgen kann. Aber er muß auch ſeine Grundſätze und ſeine Art zu empfinden mit andern ſo genau verglichen, und denn auf alle Weiſe auf die Probe geſtellt haben, daß er ſich ſelbſt überzeugen kann, er gehe nicht auf Abwegen. Hat er dieſes erhalten, ſo habe er den Muth, ſeine Art zu denken ungeſcheut an den Tag zu legen, ohne ſich ängſtlich umzuſehen, ob ſie mit der gewöhnlichen Art andrer Menſchen übereinkomme. Fühlet er ſelbſt, daß das, was er gemacht hat, richtig und zwekmäßig iſt: ſo bekümmere er ſich weiter um nichts.

Um auch bey bekannten Gegenſtänden neue Gedanken zu haben, iſt nothwendig, daß man ſelbſt bey täglich vorkommenden Sachen ſeinen Beobachtungsgeiſt, ſeinen Geſchmak und ſeine Beurtheilung eben ſo anſtrenge, als wenn ſie neu wären. Insgemein fallen uns, beym Anblik gewöhnlicher Gegenſtände auch Urtheile bey, deren wir gewohnt ſind, und wir empfinden auf eine uns gewöhnliche Weiſe Gefallen oder Mißfallen daran. Der Denker, und ein ſolcher iſt jeder wahre Künſtler, bleibet dabey nicht ſtehen. Er prüft ſein Urtheil und erforſcht den wahren Grund ſeiner Empfindung; er ſucht einen neuen Geſichtspunkt, die Sache anzuſehen, ſetzet ſie in andre Verbindung, und ſo entdeket er gar oft eine ganz neue Art, ſich dieſelbe vorzuſtellen.

Außer dieſem allgemeinen Mittel das Neue zu finden, giebt es viel beſondere, die man durch aufmerkſame Betrachtung der Werke guter Künſtler leicht kennen lernt. Für den Redner und Dichter hat Breitinger im I. Theile ſeiner critiſchen Dichtkunſt verſchiedene angezeiget, und mit Beyſpielen erläutert. Auf eine ähnliche Weiſe könnte man auch für andere Künſte die beſondern Mittel oder Kunſtgriffe neu zu ſeyn angeben. So findet man, daß ein Tonſetzer einem ſehr gewöhnlichen melodiſchen Satz durch eine etwas fremde Harmonie, einem andern durch mehr Ausdehnung, oder durch eine veränderte Cadenz das Anſehen des Neuen giebt. Der Mahler kann leicht auf eine neue Art eine Geſchichte behandeln, die ſchon tauſendmal vorgeſtellt worden. Er wählt einen andern Augenblik, andre Nebenumſtände, ſtellt die Sachen einfacher, oder in einem andern Geſichtspunkt vor u. ſ. w. Es würde uns aber hier zu weit führen, wenn wir uns in eine umſtändliche Betrachtung der Mittel einlaſſen wollten. Nur noch eine Anmerkung wollen wir dem Künſtler zu näherer Ueberlegung empfehlen. Er verſuche von Zeit zu Zeit, auch der äußerlichen Form ſeiner Werke neue Wendungen zu geben. Die Schaubühne hat dadurch viel gewonnen, daß man die ehemalige franzöſiſche Form derſelben von Zeit zu Zeit verlaſſen, und einige nach engliſcher Art eingerichtet hat. Aber es ſind noch andre Formen möglich, wodurch der comiſchen Schaubühne mehr Mannichfaltigkeit könnte gegeben werden. Dem Tonſetzer empfehlen wir vornehmlich das Nachdenken über neue Formen, da die gewöhnlichen in der That anfangen, etwas abgenutzt zu ſeyn. Alle Opernarien, alle Concerte gleichen ſich ſo ſehr, daß man immer zum voraus weiß, wo die Hauptſtimme ſich allein wird hören laſſen, wo die andern Stimmen eintreten, wo Läufe und Künſteleyen erſcheinen, und wo Schlüſſe erfolgen werden. Man bedenkt nicht genug, daß die Formen größtentheils blos zufällig ſind. Unſere Dichtkunſt hat ungemein viel gewonnen, ſeitdem zuerſt Pyra und Lange, hernach Ramler und vornehmlich Klopſtok neue Formen und neue Versarten

arten eingeführt haben. Darum übertreffen wir auch gegenwärtig in dieſem beſondern Fache der Dichtkunſt alle neuern Nationen, und es iſt zu wünſchen, daß bald fähige Köpfe ähnliche Neuerungen mit eben dem glüklichen Ausgang in andern Dichtungsarten verſuchen.

◆ ◆

„Ueber das Beſondre und die Neuheit,“ hat J. L. von Hopfgarten, Leipz. 1772. 8. eine eigene, aber nicht viel ſagende Abhandlung drucken laſſen. — — Näher gehören hierher der 5te Abſchn. S. 106. im 1ten Th. von Breitingers Dichtkunſt. — Das 6te Kap. aus Home's Elements of Criticism, Bd. 1. S. 255. 4te Ausg. — Der 1te Abſchn. des 1ten Theiles von Gerards Verſuch über den Geſchmack, S. 4. der deutſchen Ueberſ. — Der XIte Abſchn. S. 155. aus J. Riedels Theorie der ſch. Künſte und Wiſſenſch. — Die 19te der Prieſtleyiſchen Vorleſungen, S. 151. d. Ueberſ. — Der 9te Abſchn. S. 355. in J. C. Königs Philoſ. der ſchönen Künſte. — Der 2te Abſchnitt des 2ten Hauptſt. von Gangs Aeſthetik, S. 267. — De eo quód rei novitas in animis hominum efficit, drey Abhandl. von Aug. Frd. Bock, Tub. 1781-1783. 4. und ein Supplem. dazu, ebend. 1786. 4. — — Von der Neuheit und dem Außerordentlichen in der Gartenkunſt, handelt Hr. Hirſchfeld in ſeiner Theorie derſelben, Bd. 1. S. 177. —

## Niederſchlag.

(Muſik.)

Die erſte Zeit, oder der Anfang jedes Takts. Der Name kommt daher, daß die Neuern beym Taktſchlagen den Anfang jedes Takts mit Niederſchlagen der Hand, oder des Fuſſes bezeichnen. Die Alten thaten daſſelbe mit Aufheben des Fuſſes, daher bey ihnen der Anfang des Taktes Arsis (der Aufſchlag) genennt wurde. Der Ausdruk, ein Stük fange mit dem Niederſchlag an, bedeutet alſo, daß der erſte Takt des Stüks vollſtändig ſey, und daß das Stük gleich den erſten Ton mit Nachdruk hören laſſe *).

Weil die mit dem Niederſchlag eintretenden Töne nachdrüklich, oder mit Accenten angegeben werden, ſo ſind auch die auf dieſe Zeit fallenden Diſſonanzen von ſtärkerer Würkung, als die, welche im Aufſchlag gehört werden. In dieſem Falle befinden ſich auch die Vorhalte **), mit denen zum Ausdruk das meiſte auszurichten iſt, weil ſie allezeit auf den Niederſchlag fallen, da die weſentliche Septime ſowol im Aufſchlag, als im Niederſchlag vorkommt.

## Niedrig.

(Schöne Künſte.)

Wenn man dieſes Wort bey Gegenſtänden des Geſchmaks braucht, ſo verſtehet man darunter etwas, das in der Denkungsart und in den Sitten, und überhaupt in dem Geſchmak des Pöbels iſt, nicht in ſofern es einfach und ohne Kunſt iſt, ſondern in ſofern es Menſchen von feinerer Lebensart beleidiget. Der Geſchmak und die innern Sinne gelangen, ſo wie die äußern, nur durch Uebung und Ueberlegung zu der Fertigkeit in jeder Sache auch durch kleinere, Ungeübten unmerkliche Dinge gerührt zu werden. Wer dieſe Fertigkeit nicht erlanget hat, ſiehet und empfindet nur das Gröbſte, was auch dem Unachtſamſten in die Augen fällt; darum können Sachen, die im Ganzen, oder überhaupt betrachtet, das ſind, was ſie in ihrer Art ſeyn ſollen, ihnen gefallen, wenn gleich in kleinern und feineren Theilen viel Unrichtiges, Unſchikliches oder Verkehrtes darin iſt. Der Pöbel ſtaunt über Pracht, wo er ſie ſieht, wenn gleich weder Geſchmak noch Schiklichkeit dabey beobachtet worden. So begnüget ſich ein Menſch von niedrigem Stande, der nie an Reinlichkeit gewöhnt worden, an eine Speiſe, die ſeinen Hunger ſtillt, und überſiehet das Unreinliche darin, wodurch ſie Perſonen von Erziehung ekelhaft ſeyn würde.

---

*) S. Takt.

**) S. Vorhalt.

Daher kommt es, daß Leute von niedrigem Stande, die keine durch feineres Nachdenken entſtandene Bedürfniſſe fühlen, leicht befriediget werden, wenn gleich in den hiezu nöthigen Dingen ſich gar viel findet, das geübtern Sinnen zuwider iſt: und eben daher kommt es auch, daß ſolche Menſchen keinen Gefallen an den Sachen haben, die für Perſonen von feinem Geſchmak den größten Reiz haben. Feinen Scherz fühlen ſie nicht, und auf einem Geſichte, das nur durch feinere Züge die Empfindungen und den Charakter verräth, können ſie gar nichts leſen. Erſt dann, wenn Zorn, oder Freude das ganze Geſicht verſtellt, werden ihnen dieſe Leidenſchaften merklich.

Hieraus wird ſich der Charakter des Niedrigen in Gegenſtänden des Geſchmaks leicht beſtimmen laſſen. Man muß ſtufenweiſe von dem Edeln und Feinen, erſt auf das Gemeine, und denn von dieſem auf das Niedrige herabſteigen. Dieſes tritt zwar nicht aus der Art; es kann das, was es in der Art ſeyn ſoll, würklich ſeyn, iſt traurig, freudig, zärtlich, oder luſtig; aber es iſt es auf eine übertriebene, grobe Art, mit Beymiſchung ſolcher Umſtände, die den feinern Geſchmak beleidigen. Wolanſtändigkeit, Schiklichkeit, gute Verhältniſſe, und was zum Feinen der Form gehört, ſind Sachen, worauf der Pöbel nicht ſieht; darum finden ſie ſich auch bey dem Niedrigen nicht. Scherze ſind Zoten, das Luſtige wild und ausgelaſſen, das Sittliche überhaupt unüberlegt und grob, das Leidenſchaftliche übertrieben, und mit viel Widrigem verbunden.

In den Werken des Geſchmaks iſt das Niedrige überhaupt ſorgfältig zu vermeiden; doch ereignen ſich auch Gelegenheiten, wo es nicht ganz zu verwerfen iſt. Man kann hierüber dem Künſtler keine ſichrere Regel geben, als daß man ihn vermahne, bey jedem Werk ſeines Zweks eingedenk zu ſeyn. Bey ernſthaften Gelegenheiten, wo es darum zu thun iſt, Geſinnungen und Entſchlieſſungen einzuflößen, das Gefühl des Guten und Schönen rege zu machen, auch überall, wo der Künſtler die Abſicht hat, ſeine eigene Denkungsart zu entwikeln, da muß alles Niedrige ſchlechterdings vermieden werden. Ein pöbelhafter Ausdruk, oder ein niedriges Bild, kann den ſchönſten Gedanken verderben. Ueberhaupt muß der Künſtler beſtändig daran denken, daß er für Perſonen von Geſchmak und von etwas feiner Lebensart arbeitet. Sogar das Gemeine muß er überall vermeiden, weil es die Aufmerkſamkeit derer, für die er arbeitet, nicht reizet.

Auch nicht einmal da, wo man uns unſre Thorheiten vorhält, um uns davon zu reinigen, in der Comödie und den Werken von ſcherzhaftem Inhalt, wobey man ernſthafte Abſichten hat, iſt das Niedrige zu brauchen. Kein Menſch von einiger Erziehung wird das widrig Lächerliche auf ſich deuten; er wird vielmehr glauben, daß man ihn blos damit beluſtigen wolle *).

Darum wollen wir doch das niedrig Comiſche, wenn es nur würklich aus der Natur genommen und nicht durch bloßes Poſſenſpiel übertrieben iſt, nicht ganz verwerfen. Das Lachen, in ſo fern es blos zur Beluſtigung dienet, hat auch ſeine Zeit,

---

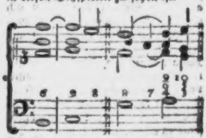
*) S. Lächerlich III Th. S. 133 ff.

Zeit, und dieſes Lachen wird gar oft, auch bey Perſonen von feinem Geſchmak wegen des ungemein abſtechenden Contraſts gegen das, deſſen ſie gewohnt ſind, durch das Niedrigcomiſche, wenn es nur wahrhaftig natürlich iſt, ſicher erreicht. Ich habe einen vornehmen Mann, von äuſſerſt feinem Geſchmak und ſehr edlem Charakter gekannt, der ſich bisweilen das Vergnügen machte, mit einigen Freunden in London in einem Hauſe zu ſpeiſen, wo viele Schornſteinfeger ihren täglichen Tiſch hatten, um ſich an den Sitten und den Manieren dieſer Leute zu beluſtigen. Und es iſt ſo ungewöhnlich nicht, daß die feineſten und witzigſten Köpfe bisweilen an dem Niedrigcomiſchen der Schaubühne groſſes Wolgefallen haben, und recht herzlich mitlachen. Nur ſo gar abgeſchmakt und völlig unnatürlich, wie einige Scenen in Molieres bürgerlichem Edelmann, oder im eingebildeten Kranken, muß es nicht ſeyn, weil kaum noch der Pöbel darüber lacht. Aber ſolche Scenen, die bey ihrer Niedrigkeit Wahrheit haben, wie viele Gemählde des Teniers und Oſtade, und wobey auch das, was dem Pöbel ſelbſt ekelhaft iſt, vermieden wird, ſind als getreue Schilderungen der Natur zur Abwechslung und zum Zeitvertreib angenehm.

# None.

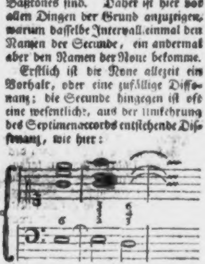
(Muſik.)

Ein diſſonirendes Intervall von der Art der zufälligen Diſſonanzen *), welche auf einer guten Zeit des Takts, als ein Vorhalt, eine Zeitlang die Stelle der Octav, oder der Decime einnimmt, und hernach in das Intervall, an deſſen Stelle ſie aus dem vorhergehenden Accord liegen geblieben iſt, herüber geht, wie in dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt.



Die Noten, welche hier den Namen der None haben, werden in andern Fällen, in eben dieſer Entfernung von der Baßnote, Secunden genennt; weil ſie in der That die Secunden der erſten oder zweyten Octave des Baßtones ſind. Daher iſt hier vor allen Dingen der Grund anzuzeigen, warum daſſelbe Intervall einmal den Namen der Secunde, ein andermal aber den Namen der None bekomme.

Erſtlich iſt die None allezeit ein Vorhalt, oder eine zufällige Diſſonanz; die Secunde hingegen iſt oft eine weſentliche, aus der Umkehrung des Septimenaccords entſtehende Diſſonanz, wie hier:

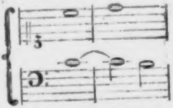


Nach den Regeln der Harmonie muß hier der Baßton, deſſen Secunde oben vorkommt, der Auflöſung halber herunter treten, weil ſie die eigentliche Diſſonanz iſt. Hier iſt alſo die Secunde nur dem Scheine nach die Diſſonanz, die Zerſtöhrung der Harmonie liegt im Baſſe, wo ſie auch wieder muß hergeſtellt werden. Die None aber iſt eine würkliche Diſſonanz, die nicht durch einen andern Ton aufgelöſt wird. Es geſchiehet zwar

---

*) S. Diſſonanz.

zwar auch, daß die Secunde als ein Vorhalt des Einklanges oder der Terz vorkommt; alsdenn aber iſt ſie von der None daran zu unterſcheiden, daß ſie bey liegendem Baſſe frey anſchlägt, und als ein Durchgang erſcheinet, vermittelſt deſſen man von 1 nach 3, oder von 3 nach 1 geht. Die Secunde behält dieſe Eigenſchaft, die ſie von der None unterſcheidet, auch ſo gar wenn ſie würklich den Stufen nach der neunte Ton vom Baß iſt, wie hier:



Hier iſt der Ton d den Stufen nach die None, aber in der Behandlung die Secunde des Baſſes.

Zweytens würde es unſchiklich ſeyn, wo die None mit der Septime als Vorhalt der Octave zugleich vorkommt, jener den Namen der Secunde zu geben; denn da bey der Auflöſung beyde über ſich treten, folglich die Septime in die Octave, ſo geht die None in die Decime, und es würde ſeltſam klingen, wenn man ſagte, die Secunde gehe in die Decime; oder die Septime, als der tiefere Vorhalt, gehe in die Octave, die Secunde aber, als der höhere, in die Terz.

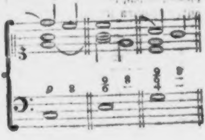
So viel von der Benennung dieſes Intervalls; von ſeiner Behandlung wird im folgenden Artikel geſprochen.

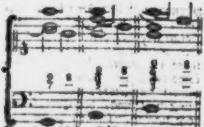
## Nonenaccord.

(Muſik.)

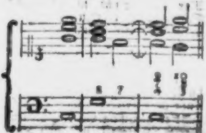
Es herrſchet in der Benennung der Accorde noch eine beträchtliche Verwirrung, und iſt daher ſehr zu wünſchen, daß bald ein gründlicher Harmoniſte hervortrete, der nach einer leichten und gründlichen Methode die wahren Namen der Accorde beſtimme. Man ſollte z. B. nicht jeden Accord, darin die Septime vorkommt, den Septimenaccord nennen, ſondern dieſen Namen nur dem Accord geben, darin die weſentliche, die Cadenz vorbereitende Septime vorkommt: ſo ſollte auch nicht jeder Accord, darin die None vorkommt, den Namen des Nonenaccords tragen, damit nicht Accorde, die ihrer Natur nach gar ſehr verſchieden ſind, mit denſelben Namen belegt werden. Natürlicher Weiſe ſollte jeder Accord von dem Intervall ſeinen Namen bekommen, welches das vornehmſte oder Hauptintervall darin iſt. Aber dieſe Sache iſt mit mehr Schwierigkeit beladen, als daß ſie hier könnte gründlich erörtert werden.

Wenn man jeden Accord, darin die None des Baſtones vorkommt, einen Nonenaccord nennen will, ſo giebt es ungemein vielerley Nonenaccorde. Sowol im Dreyklang, und in ſeinen beyden Verwechslungen, als im weſentlichen Septimenaccord mit ſeinen zwey erſten Verwechslungen, folglich in ſechs Hauptfällen, kann die None vorkommen, wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen iſt:

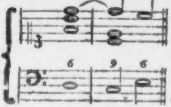




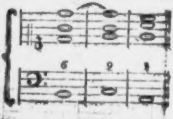
In allen dieſen Fällen aber iſt die None eine Verzögerung, oder ein Vorhalt der Octave, in welche ſie alſo natürlicher Weiſe auf demſelben Baßton herunter tritt, wie in jedem der angeführten Beyſpiele zu ſehen iſt. Bey Cadenzen aber kann ein Nonenaccord vorkommen, wo dieſe Diſſonanz als ein Vorhalt, nicht der Octave, ſondern der Decime erſcheint; weil die Septime der Octave vorgehalten wird, wie aus folgendem zu ſehen iſt:



Ueberhaupt aber, wo die None vorkommt, muß ſie vorher auf einer ſchlechten Taktzeit gelegen haben. Ihre Auflöſung geſchiehet natürlicher Weiſe, wie in allen angeführten Beyſpielen, auf demſelben Baßton, auf dem ſie den diſſonirenden Vorhalt ausmacht; doch geſchieht es auch bisweilen, daß bey der Auflöſung ein andrer Baßton eintritt, wie hier:

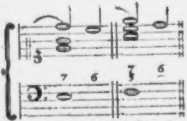


Aber in dieſem und ähnlichen Fällen geſchieht es allemal in der Abſicht, die aus der Auflöſung einer etwas ſchweren Diſſonanz entſtehende Ruhe etwas zu vermindern; daher dieſer Fall nur bey unvollkommenen Cadenzen ſtatt hat. Es geſchieht ſogar auch, daß die Auflöſung der None bis auf den Niederſchlag des folgenden Takts verzögert wird, wie hier:



Von dergleichen Veränderungen rühret es her, daß die None, die ihrer Natur nach ein Vorhalt der Octave iſt, nicht in dieſe, ſondern in eine andere Conſonanz aufgelöſt wird; weil bey dieſen Fällen anſtatt des natürlicher Weiſe eintretenden Baßtones, ein anderer genommen wird, damit das Gehör in ſeiner Erwartung* getäuſcht werde. Hier löſet ſich die None in die Terz, oder Decime auf; ein andermal, wenn der Baß um drey Töne ſteiget, wird ſie zur Sexte; auch bisweilen, wenn der Baß vier Töne ſteiget, oder fünf Töne fällt, zur Quinte. Alle dieſe Fälle aber haben etwas Außerordentliches und kommen nur vor, wenn der Tonſetzer hinlängliche Gründe hat, von der gewöhnlichen, oder der natürlichſten Bahn abzugehen.

Vorzüglich iſt auch die Veränderung wol zu merken, die mit dem Nonenaccord vorgeht, wenn ſie durch eine Verwechslung des Baßtones zur Septime wird, wie in dieſen Beyſpielen:



In dem erſten ſollte der Baßton C mit der None und im andern D mit der weſentlichen Septime und None ſeyn; man hat aber von beyden die erſte Verwechslung genommen, wodurch die None zur Septime, und im andern Fall auch die weſentliche Septime zur Quinte worden. Die in dieſen Fällen vorkommende Septime iſt im Grund eine None, und muß auch ſo behandelt werden. Sie löſet ſich in der That abwärts in die Octave des wahren Grundtones, folglich in der Sexte des an ſeiner Stelle genommenen Baßtones auf.

## Noten.

### (Muſik.)

Sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonſtük ausmachende Reihe der Töne, nach eines jeden Höhe und Tiefe ſowol, als nach ſeiner Dauer angedeutet wird. Sie ſind für den Geſang, was die Buchſtaben für die Rede. Ehe für dieſe beyden Sprachen die Zeichen erfunden worden, konnte weder der Geſang noch Rede geſchrieben werden, und man mußte ſie durch wiederholtes Hören dem Gedächtniſſe einprägen, um ſie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Geſang mit eben der Leichtigkeit aufgeſchrieben, und andern mitgetheilet, als die Rede durch Schrift.

Nach einer ſehr gewöhnlichen Namensverwechslung verſteht man gar oft durch das Wort Note den Ton ſelbſt, den ſie anzeiget; eine durchgehende Note, will ſagen, ein durchgehender Ton; jede Note richtig angeben, heißt, jeden Ton richtig vorbringen.

Die Griechen, und nach ihnen die Römer, bezeichneten die Töne durch Buchſtaben des Alphabets, die ſie, weil bey ihrer Muſik immer ein Text zum Grund lag, über die Sylben des Textes ſetzten. Dieſe Noten zeigten nur die Höhe der Töne; ihre Dauer wurde durch die Länge und Kürze der Sylben, über welchen ſie geſchrieben waren, beſtimmt. Wer etwas umſtändlich zu wiſſen verlanget, wie die Alten alles, was zum Geſange gehört, durch ſolche Buchſtaben angezeiget haben, der findet, wenn er nicht an die Quellen ſelbſt gehen will, eine hinlängliche Erläuterung in Rouſſeaus Wörterbuche *). Wir wollen nur eine einzige kleine Probe hieher ſetzen.

de ꝗ c dedc ꝗaꝗ cda GF [illegible]
Sit nomen Domini benedictum in ſecula.

Mehrere Arten die Noten auf oder neben die Sylben zu ſchreiben, findet man beym Pater Martini **).

Erſt in dem eilften Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung wurde der Grund zu den itzt gewöhnlichen Noten gelegt, da der Benediktinermönch Guido aus Arezzo, anſtatt der Buchſtaben, auf verſchiedene parallel in die Queer gezogene Linien bloße Punkte ſetzte; jeder Punkt deutete einen Ton an, und die Höhe der Linie, worauf er ſtund, zeigte die Höhe des Tones im Syſtem an. Aber noch war kein Unterſchied der Punkte, um die Dauer oder Geltung der Note anzuzeigen. Insgemein ſchreibet man einem pariſiſchen Doktor und Chorherrn Johann von Muris die Verbeſſerung der Aretiniſchen Noten zu, wodurch ſie hernach allmählig ihre gegenwärtige Einrichtung bekom-

---

*) Diction. de Muſique Art. Note.
**) Storia della Muſica T. I. p. 178.

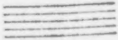
bekommen haben. Dieſer Doktor ſezte, um nicht ſo viel Linien über einander nöthig zu haben, als Töne im Syſtem ſind, auch zwiſchen die Linien Noten, wie noch gegenwärtig geſchieht; ferner ſezte er anſtatt der Punkte kleine Vierekе, die er verſchiedentlich anders geſtaltete, um dadurch die verſchiedene Länge und Kürze jedes Tones anzuzeigen; auch ſoll er einige Zeichen zur Andeutung der ſchnellen oder langſamen Bewegung des Geſanges erfunden haben. Man findet dieſe Noten noch in allen Kirchenbüchern, die zweyhundert Jahr und mehr alt ſind; wir halten es aber der Mühe nicht werth, die Sache umſtändlicher zu beſchreiben.

Die Verbeſſeringen, die von Zeit zu Zeit mit den Noten gemacht worden, bis ſie die izt gebräuchliche Form bekommen haben, ſind, ſo viel ich weiß, noch von Niemand nach der Ordnung der Zeit, da jede Veränderung aufgekommen iſt, beſchrieben worden.

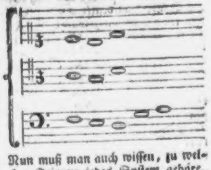
Damit diejenigen, welche der Muſik unerfahren, und doch begierig ſind, zu wiſſen, wie die unartikulirte Sprache der Leidenſchaften kann aufgeſchrieben werden, einigen Begriff von dieſer merkwürdigen Erfindung bekommen können, wollen wir ihnen folgende Aufklärung hierüber geben.

Zuerſt muß man merken, daß alle zum Geſang, oder für Inſtrumente brauchbare Töne, vom tiefſten bis zum höchſten, in Anſehung der Höhe in fünf verſchiedene Claſſen, die man Hauptſtimmen nennt, eingetheilt werden. Dieſe Hauptſtimmen heiſſen, von der tiefſten bis zur höchſten, der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt und der Diſcant. Jede dieſer Hauptſtimmen begreift zwölf, bis ſechszehn und mehr Töne, deren jeder von dem nächſten um einen halben Ton in der Höhe oder Tiefe abſteht *), und den man durch einen gröſſern oder kleinern Buchſtaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden die Töne des Baſſes durch die Buchſtaben C, *C, D, *D, oder C, Cis, D, Dis, u. ſ. f. die Töne des Tenors durch c, cis, d, u. ſ. f. noch ohne Noten bezeichnet.

Wenn man nun eine Stimme eines Tonſtüks ſchreiben will, ſo ziehet man fünf parallel laufende gerade Linien alſo:



dieſe werden ein Notenſyſtem genennt. Will man mehrere zum Tonſtük gehörige Stimmen zugleich ſchreiben, ſo ziehet man ſo viel Notenſyſteme, als Stimmen ſind, in mäßiger Entfernung unter einander, und verbindet ſie durch einen am Anfang herunterlaufenden Strich, der im Franzöſiſchen Accolade genennt wird, um anzuzeigen, daß die Töne aller dieſer Notenſyſteme zuſammen gehören, z. B. zu drey Stimmen, die zugleich geſpielt werden, gehören drey verbundene Syſteme.



Nun muß man auch wiſſen, zu welcher Stimme jedes Syſtem gehöre. Dieſes wird durch ein beſonderes, im Anfang des Syſtems angebrachtes Zeichen, welches man den Schlüſ-

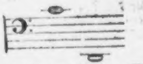
ſel

---

*) S. Halber Ton.

ſel nennt, angedeutet. Dieſe Zeichen ſind für einerley Stimme oft verſchieden *); hier ſind nur zum Beyſpiel drey angedeutet, davon das auf dem unterſten Syſtem den Baß, das auf dem mittlern den Alt, und das auf dem oberſten den Discant bezeichnet. Jeder dieſer Schlüſſel hat ſeinen Namen von einem Ton der Stimme: der Baßſchlüſſel trägt den Namen F, die beyden andern den Namen C; ein andrer wird G, Schlüſſel genennt.

Dieſe Schlüſſel zeigen auch zugleich an, daß von der Linie an, auf welcher ſie ſtehen, die Noten dieſer Stimme herauf und herunter, ſo müſſen verſtanden werden, daß die, welche auf der Linie des Schlüſſels (F) ſtehen, den mit dem Namen des Schlüſſels bezeichneten Ton andeutet; der darüber oder darunter befindliche Raum zeiget den Ton G oder E an u. ſ. f. Alſo bezeichnen die auf dem unterſten Syſtem hier geſchriebene Noten, ſo wie ſie folgen, die Töne F, E, D, G, A der Baßſtimme; die auf dem mittlern Syſtem die Töne c, H, d der Altſtimme, und die auf dem oberſten die Töne $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{h}}$, $\overline{\overline{d}}$ der Discantſtimme, die um eine Octave höher ſind, als die vorhergehenden. Da von den verſchiedenen Tonarten die meiſten etliche eigene Töne haben, die in andern Tonarten nicht vorkommen, folglich auf dieſen fünf Linien und den vier Zwiſchenräumen viel mehr, als neun Töne müſſen können angedeutet werden, ſo können ſowol auf jede Linie, als auf jeden Zwiſchenraum drey verſchiedene Töne, die um einen halben Ton von einander abſtehen, geſchrieben werden. Dazu hat man noch die beſondern Zeichen ✕ und b, welche nach Erforderniß der Sache gleich hinter dem Schlüſſel, auf oder zwiſchen die Linien geſetzt werden. Dieſes wird die Vorzeichnung genennt. Tritt aber eine Stimme über das Linienſyſtem herauf oder herunter, ſo werden für dieſe beſondern Fälle noch kleinere Linien gezogen, alſo:



Durch dieſe verſchiedene Mittel kann alſo jede Folge der in der Muſik brauchbaren Töne, nach der eigentlichen Höhe eines jeden, deutlich angezeiget werden. Die Geltung der Noten aber, oder die nach Maaßgebung der geſchwinden oder langſamen Bewegung des Stüks erfoderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Nämlich nachdem ein Ton einen oder mehr ganze Takte, oder nur einen halben, einen viertel, einen achtel, ſechszehntel, oder einen zwey und dreyßigſtel Takt dauren ſoll, bekommt ſie eine andere Form. Ohne der ganz langen Noten von etlichen Takten, die nur in alten Kirchenſachen vorkommen, zu gedenken, wollen wir nur die üblichſten herſetzen:

𝅜 wird **Brevis** genannt und gilt 2 ganze Takte.
𝅝 — **Semibrevis** — — 1 Takt.
𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 **Minima** — — ½ Takt.
♩ oder ♩ **Semiminima** — ¼ Takt.
♪ oder ♪ **Fuſa**, eingeſtrichene ⅛ Takt.
𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅯 zweygeſtrichene 1/16 Takt.
𝅘𝅥𝅰 oder 𝅘𝅥𝅰 dreygeſtrichene 1/32 Takt.

Eine Note, die einen Punkt hinter ſich hat, zeiget eine um die Hälfte längere Dauer an, als ihre Geltung ohne dieſen Punkt iſt: ſo gilt ♩. ¼ und noch ⅛ Takt. Noten von viel kleinerer Geſtalt vor größere geſezt, bedeuten Töne, die als Vorſchläge dem eigentlichen Ton vorhergehen; wie

---

*) S. Schlüſſel.

Der Takt ſelbſt hat auch ſeine beſondere Zeichen: ſo bedeutet das anfangs des Syſtems ſtehende Zeichen C den gemeinen geraden, oder vierviertel Takt; ₵ den Allabreve Takt. Die übrigen Taktarten werden durch Zahlen, die hinter die Vorzeichnung geſezt werden, angezeiget; als $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, und ſo fort. Die untere Zahl zeiget die Gattung der dem Stük gewöhnlichen Noten an, ob es Halbe, Viertel, oder Achtel ſeyen, die obere aber weiſet, wie viel ſolcher Noten auf einen ganzen Takt gehen. Die langſamere, oder geſchwindere Bewegung aber wird durch übergeſchriebene Worte angezeiget*). Endlich werden auch faſt alle Manieren, wodurch der Vortrag zierlicher oder nachdrüklicher wird: die Triller, Mordenten, Doppelſchläge, das Schleifen, oder Stoßen der Töne und dergleichen, jede durch ihr beſonderes Zeichen ausgedrükt.

Hieraus iſt klar, daß die izt üblichen Noten überaus bequem ſind, jedes Tonſtük beynahe nach ſeiner ganzen Beſchaffenheit auszudrüken, ſo daß vielleicht auch künftig wenig daran wird verbeſſert oder vollſtändiger gemacht werden können. Rouſſeau findet zwar die ganze Methode zu notiren zu weitläuftig, und ſchlägt eine andere in der That kürzere Art vor. Aber ſie hat bey ihrer Kürze die Unvollkommenheit, daß ſie bey weitem nicht ſo deutlich in die Augen fällt als die gebräuchliche, und daß ſie, beſonders wo mehrere Stimmen über einander geſchrieben werden, eine ſtärkere Anſtrengung der Augen erfodert. Er hat ſie an dem oben angezogenen Orte ausführlich beſchrieben.

Es bleibet freylich ſowol über das genaueſte Maaß der Bewegung, als über andere zum Vortrag nothwendige Stüke, noch manches übrig, das weder durch dieſe noch andere Noten angezeiget werden kann, ſondern blos von dem Geſchmak und der Kenntniß der Sänger und Spieler abhängt. Und wenn auch jede Kleinigkeit noch ſo beſtimmt könnte in Noten angezeiget werden, ſo würde doch ohne gutem Geſchmak und großer Kenntniß kein Stük vollkommen vorgetragen werden.

◆ ◆

Die von J. J. Rouſſeau vorgeſchlagene, und von H. Sulzer berührte neue Bezeichnung der Töne findet ſich ausführlicher entwickelt, in dem Projet concernant de nouv. ſignes pour la Muſique, lu à l'Acad. des Scienc. 1742 und in der Diſſertat. ſur la Muſ. mod. Par. 1743. 12. beyde im 16ten Th. der Zweybrücker Ausg. ſ. W. Noch eine andre Bezeichnung ſchlägt er in ſ. Lettre à Mr. Burney, ebend. S. 269 vor. — Was H. S. von der Erfindung des Joh. de Muris ſagt, ſtimmt nicht mit dem ganz überein, was in der Science et pratique du plain Chant, Par. 1673. 4. S. 180 und 173. von der Erfindung des Joh. de Muris geſagt wird. — —

Uebrigens handeln von der Muſikaliſchen Zeichenlehre überhaupt: Giov. Fr. Beccatelli (Parere ſopra il uſo moderno di praticar nella Muſica queſto ſegno ♮ detto b quadro, in dem 9ten Bde. der Soppl. al Giornale de' Letterati d'Italia, S. 429. Ven. 1726. 8.) — Marc. Dietrich Brandis (Muſica ſignatoria, Lipſ. 1631. 12.) — Fr. Roberts (Diſc. concerning the muſical notes of the Trumpets and trumpet marine, and of the defects of the ſame, in dem 17ten Bde. der Philoſ. Tranſact. N. 195. S. 559.) — In

der

---

*) S. Bewegung.

des P. Souhaity Nouv. Elemens du Chant, Par. 1677. wird eine, der Rouſſeauſchen Methode ähnliche Bezeichnung vorgeſchlagen. — **John Franc. de la Fond** (A new Syſtem of Muſic both theoretical and practical, and yet not Mathematical, Lond. 1725. 8. Iſt nichts als eine neue Zeichenlehre.) — **Demoz** (Methode de Muſique ſelon un nouv. Syſteme, très court, très facile, et très ſur . . . Par. 1728. 8. Auch hat er nach Maßgabe ſ. Syſtems ein Breviaire herausgegeben.) — **Seb. Broſſard** (Lettre en forme de Diſſertat. à Mr. de Motz ſur la nouv. methode d'ecrire le plein Chant et la Muſique, Par. 1729. 4. — **Du Mas** (L'art de la Muſique enſeigné et pratiqué ſur la nouv. Methode du bureau typographique, établi par une ſeule clef, un ſeul ton, un ſeul tems, un ſeul ſigne de meſure, Par. 1753. 4. Auch hat eben dieſer Verf. noch eine Art de la Muſique enſ. ſans transpoſer, Par. 1758. herausgegeben.) — **Colizzi** (Lotto Muſical, ou Direction facile pour apprendre en s'amuſant à connoitre les differens caractères de Muſique, Haye 1787.) — **Mercier** (Methode pour apprendre à lire ſur tous les clefs, Par. 1787.) — S. übrigens die Art. **Bezifferung**, **Schlüſſel**, **Temperatur**. — —

Von der Geſchichte der muſikaliſchen Zeichenlehre handeln: **Joh. Nicolai** (In ſ. Tract. de Siglis veter. omnibus . . . Lugd. B. 1703. 4. handelt das 18te Kap. S. 105. de Siglis muſicis et Notis.) — **Jac. Tevo** (In ſ. Muſico Teſtore, Ven. 1706. 4. handelt das 7te Kap. des 2ten Theils Dell' invenzione delle figure muſicali) — **Bern. Montfaucon** (In ſ. Palaeogr. graec. . . . Par. 1708. f. wird im 3ten Kap. des 5ten Buches, S. 356. de Notis muſic. tam veteribus quam recentior. gehandelt.) — **Joh. Lud. Walther** (S. Lexicon diplomat. Ulm. 1756. f. enthält die verſchiedenen muſikal. Notenzeichen aus dem Mittelalter, vom 11ten Jahrh. an.) — **Pet. Simon Fournier** (Traité hiſtor. et crit. ſur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impreſſion de la Muſique . . . Par. 1765. 4.) — **Gando** (Obſervat. ſur le Traité . . . de Mr. Fournier . . Berne 1766. 4.) — Auch finden ſich hieher gehörige Nachrichten im 57ten-60ten §. §. von Adlungs Ann. zur Muſikal. Gelahrtheit, S. 233 u. f. der 2ten Ausg. — und in G. E. Leſſings Kollect. zur Litterat. B. 2. Art. Octav. Petruccius. — —

Auch gehören hieher noch die Deſcript. de la Pate ou de l'Inſtrument, qui ſert à regler le papier de Muſique, im 9ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Sciences de Paris, S. 439. — und des Vauſenville L'art gammographique . . . Par. 1784. 8. zu Folge welcher ein Menſch in einer Stunde ſoll 500 Seiten liniren können. —

## Nothwendig.

(Schöne Künſte.)

In jedem Werke, das in beſtimmter Abſicht unternommen, und mit Ueberlegung verfertiget worden, ſind einige Theile nothwendig, weil ohne ſie der Zwek deſſelben nicht erreicht werden, und das Werk das nicht ſeyn würde, was es ſeyn ſoll; andre Theile aber ſind blos zufällig, und beſtimmen entweder die beſondere Art, wie der Zwek erreicht wird, oder ſie bewürken einige Nebeneigenſchaften deſſelben. Bey einer Uhr iſt alles, was die Richtigkeit des Ganges befördert, nothwendig; aber die beſondere Anordnung der Theile, die Form, die Größe, die Zierlichkeit der Uhr, und andere Dinge, ſind zufällig.

Die Werke des Geſchmaks ſind, in ihrem Urſprung betrachtet, oft mehr Aeußerungen der unüberlegten Empfindung, der Begeiſterung, oder der Laune, als der Ueberlegung; der Künſtler wird lebhaft von einem Gegenſtand gerühret; ſeine ganze Seele wird davon entflammet; er fühlet ſich ſo voll von Empfindungen und Betrachtungen, daß er durch Geſang, Tanz, Rede, oder durch andere Mittel die Fülle ſeiner Empfindungen an den Tag leget. Dabey ſcheinet alſo keine Wahl, kein Nachdenken über das, was nothwendig, oder zufällig iſt, ſtatt zu haben.

Aber in ſofern die Werke des Geſchmaks nicht blos natürliche Aeuſſerungen, ſondern Werke der Kunſt ſind, hat allerdings Ueberlegung dabey ſtatt; und ſchon der Name der ſchönen Künſte zeiget an, daß man ihre Werke nicht blos für Würkungen des Naturells, nicht für bloße Ergießungen des empfindungsvollen Herzens halte, ob ſie es gleich in ihrem Urſprung ſind, und zum Theil auch in ihrer Verfeinerung noch ſeyn müſſen. Die Werke der bloßen Empfindung werden nicht eher für Werke der ſchönen Kunſt gehalten, als nachdem das, was die Empfindung eingiebt, durch die Ueberlegung auf einen Zwek gerichtet, und unter den Dingen, die Empfindung und Phantaſie an die Hand gegeben haben, eine Wahl getroffen worden.

Darum hat auch jedes Werk der ſchönen Künſte weſentliche oder nothwendige, und auch zufällige Theile. Von jenen hängt eigentlich die Vollkommenheit ab, von dieſen die Schönheit, Annehmlichkeit, und andere mehr oder weniger wichtige Eigenſchaften deſſelben. Deswegen muß der vollkommene Künſtler ein Mann von Verſtand und Ueberlegung ſeyn, der das Nothwendige ſeines Werks durch ein richtiges Urtheil erkennet. Wo etwas von dem Nothwendigen fehlet, da iſt das Werk im Ganzen mangelhaft, wie ſchön oder angenehm es auch ſonſt im übrigen ſeyn mag: es gleichet einer Uhr, die bey aller Zierlichkeit unrichtig geht. Je mehr gute Nebendinge zuſammenkommen, um ein Werk, dem es am Weſentlichen fehlet, angenehm zu machen, je mehr iſt der Mangel des Nothwendigen zu bedauren.

Bey Erfindung und Anordnung der Theile muß der Künſtler genau das Nothwendige von dem Zufälligen unterſcheiden. Auf jenes muß er zuerſt ſehen; und wenn er alles gethan hat, was dazu gehöret, dann kann er auf das Zufällige denken. So verfuhr Raphael bey Erfindung und Anordnung ſeiner Gemählde, wie wir anderswo durch das, was Mengs von ihm angemerkt, gezeiget haben *). Wir haben ſchon anderswo angemerkt, daß die Erfindung auch in Werken des Geſchmaks durch Erkenntniß der Mittel, die zum vorgeſetzten Zwek führen, bewürkt werde, und daß dieſes allemal ein Werk des Verſtandes ſey. Die reichſte und lebhafteſte Einbildungskraft allein reicht zum vollkommenen Künſtler nicht hin; denn das Nothwendige wird nur vom Verſtand erkennt. Bey dem Ueberfluß an Schönheiten, die von der Phantaſie und der Empfindung abhangen, kann ein Werk, bey dem das Nothwendige nicht genugſam überlegt worden, ſehr groſe Fehler haben. Alsdenn gleicht es ſchönen Trümmern, wo man einzele Theile von fürtrefflicher Schönheit antrifft, von denen man aber nicht recht weiß, wozu ſie gedient haben.

Man hat aber nicht nur bey der Erfindung der Theile des Werks, ſondern auch bey Darſtellung, oder dem Ausdruk, und der Bearbeitung deſſelben, das Nothwendige vor Augen zu haben. Der Redner muß dieſes zuerſt thun, indem er die Gedanken erfindet und ordnet, die zum Zwek führen; hernach muß er auch wieder ſo verfahren, wenn er auf den Ausdruk denkt, wobey der ge-

---

*) S. Anordnung I Th. S. 152. auch Gemählde II Th. S. 346 f.

naue und beſtimmte Sinn das Nothwendige, der Wolklang und andere Schönheiten das Zufällige ſind. Auch ſogar in Nebenſachen iſt immer etwas, das nothwendig, und etwas das zufällig iſt, weil auch die Nebenſachen einen Zwek haben. Darum iſt kein Theil des Werks, der nicht den Einfluß der Beurtheilung nöthig hätte. Der Künſtler und der Kunſtrichter müſſen beyde, jener bey der Ausarbeitung, dieſer bey Beurtheilung des Werks, über jeden einzelen Theil die Frage aufwerfen, warum, oder zu welchem Ende er da iſt, und daraus das Nothwendige deſſelben beurtheilen. Dieſes wird gar oft verſäumt, und daher entſtehen gar viel Unſchiklichkeiten in den Werken der Kunſt, und Unrichtigkeiten in Beurtheilung derſelben. Es kann nicht zu oft wiederholt werden, daß Künſtler und Kunſtrichter ſich dadurch am beſten zu ihrem Berufe vorbereiten, daß ſie mit gleichem Fleiße ſich im ſtrengen methodiſchen Denken, und in richtigen und feinen Empfindungen durch fleißige Uebung feſtſetzen.

## Numerus.

(Beredtſamkeit.)

Weil dieſes Wort ſchon vielfältig von deutſchen Kunſtrichtern gebraucht worden, und wir kein anderes gleichbedeutendes haben, ſo wollen wir es beybehalten, um einen gewiſſen Wolklang der ungebundenen Rede damit auszudrüken, den Cicero und Quintilian mit dieſem Worte benennt haben. Es iſt ſchwer, einen ganz beſtimmten Begriff davon zu geben. Ueberhaupt verſteht man dadurch den Wolklang einzeler Sätze und ganzer Perioden der ungebundenen Rede. Zwar ſchreibet man auch der gebundenen Rede einen Numerus zu, und unterſcheidet beyde durch die Beywörter oratorius und poeticus; aber es ſcheinet, daß unſre Kunſtrichter den poetiſchen Numerus zu dem rechnen, was ſie unter dem Worte Wolklang verſtehen, und hingegen den Wolklang der ungebundenen Rede durch das Wort Numerus ausdrüken. Wie dem ſey, ſo iſt das Wort hier blos in dieſer Bedeutung zu verſtehen.

Wenn man bey der Rede keinen andern Zwek hat, als verſtändlich zu ſeyn, ſo kommt der Wolklang der Sätze gar nicht in Betrachtung; es iſt ſchon genug, wenn ſie fließend, wenn nichts holpriges, und die Ausſprache hinderndes darin iſt, und wenn die Perioden nicht verworren, und nicht gar zu lang ſind. Cicero verbietet ſogar in der gar einfachen Schreibart, die er genus ſubtile nennt, den geſuchten Wolklang *). In der That iſt er in dem einfacheſten lehrenden und erzählenden Vortrag, in der Unterredung, in den Scenen des Drama, die den Ton der Unterredung haben müſſen, nicht nur überflüßig, ſondern könnte da dem natürlichen Ton, der darin vorzüglich herrſchen muß, hinderlich ſeyn. Sobald aber die Abſicht hinzukommt, daß der Zuhörer die Rede leicht im Gedächtniß behalten, oder daß ſchon der bloße Klang derſelben ſeine Aufmerkſamkeit reizen, oder dem Gehör angenehm ſeyn ſoll: da entſteht die Nothwendigkeit des Numerus. Wir wollen ihn erſt in einzelen Sätzen, hernach in Perioden, zuletzt in der Folge derſelben betrachten.

Die nähere Betrachtung der verſchiedenen Arten des Numerus wird durch eine Anmerkung des Cicero erleichtert, nach welcher die Wörter als die Materie der Rede, der Numerus

---

*) Sunt quidem oratori numeri obſervandi, ratione aliqua; ſed in alio genere orationis; in hoc (ſubtili genere) omnino relinquendi. In Orat.

rus aber als die Form derſelben anzuſehen iſt. In verbis ineſt quaſi materia quaedam, in numero autem expolitio. Der einfacheſte und kunſtloſeſte Numerus wird demnach dieſer ſeyn, da die Worte, die nichts als das Nothwendige ausdrüken, in die einfacheſte, jedoch leicht fließende Form geordnet ſind. Dieſer Satz: Ich hab es geſagt, daß es ſo gehen würde, iſt ein Beyſpiel des einfacheſten Numerus. Jedes Wort darin iſt nothwendig, und die Stellung der Worte iſt ſo, daß der Satz leicht, und mit einer gefälligen, der Sache angemeſſenen Hebung und Sinkung der Stimme kann ausgeſprochen werden; wollte man ihn ſo abändern: daß es ſo gehen würde, das hab ich ſchon vorher geſagt; ſo würde man ihm den Numerus benehmen.

Dieſe Gattung des Numerus, die einfacheſte von allen, macht noch nicht die Art des Vortrages aus, die Cicero numeroſam orationem nennt. Ein ſolcher Satz iſt in der Rede, was ein zum täglichen Gebrauch dienendes Inſtrument, z. B. ein Meſſer, das ohne irgend einen unweſentlichen Theil, zum Gebrauch vollkommen eingerichtet, zur größten Bequemlichkeit geformt, ſehr ſauber und fleißig ausgearbeitet iſt. Es thut nicht nur die Dienſte, die es thun ſoll; ſondern thut ſie leicht, läßt ſich aufs bequemſte faſſen, und gefällt bey ſeiner Einfalt durch den genauen Fleiß der Ausarbeitung; es iſt vollkommen, aber noch nicht ſchön.

Zunächſt an dieſen gränzet der Numerus, der neben den erwähnten Eigenſchaften noch das Gefällige hat, das aus Gleichheit, oder aus dem Gegenſatz einzeler Theile, einige Annehmlichkeit bekommt. Dieſen Numerus zählt Cicero auch noch unter die kunſtloſen. Nam paria paribus adjuncta, et ſimiliter definita, itemque contrariis relata contraria, ſua ſponte cadunt plerumque numeroſa. Er führet davon folgendes Beyſpiel aus einer ſeiner eignen Reden an. Eſt enim non *ſcripta* lex, ſed *nata*, quam non *didicimus*, ſed *accepimus* u. ſ. f. Insgemein trifft man ihn bey alten Sprüchwörtern an: — Wie gewonnen, ſo zerronnen, und dergleichen. Dieſer unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden dadurch, daß er bey der höchſt einfachen Form ſchon ſymmetriſche Theile hat.

Hierauf folget der Numerus, der aus einer wolfließenden und wolklingenden Vereinigung mehrerer Sätze in eine Periode entſteht. Er iſt in Abſicht auf die Periode, die das Ganze, wozu die einzelen Sätze als Theile gehören, ausmacht, was die Eurythmie oder das Ebenmaaß in Abſicht auf ſichtbare Formen iſt. Cicero ſagt ausdrüklich, dieſer Numerus ſey das, was die Griechen Rhythmus nennen. Hieraus läßt ſich überhaupt begreifen, daß die numeroſe Periode aus mehrern kleinen Sätzen, oder Einſchnitten beſtehe, die ſowol in der Länge, als an Sylbenfüßen verſchieden, aber ſo gut mit einander verbunden ſind, daß das Gehör alle zuſammen, als ein einziges, wolklingendes, und auch an Ton dem Charakter des Inhalts wol angemeſſenes Ganzes vernehme. Kein Glied muß ſo abgelöſt ſeyn, daß das Gehör, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, am Ende deſſelben befriediget ſey; es muß einen kleinen Ruhepunkt fühlen, aber ſo, daß es nothwendig die Folge noch andrer Glieder erwartet, und nur am Ende der Periode würklich anhaltende Ruhe empfindet. Beſtehet die Periode aus viel kleinern Gliedern, ſo müſſen dieſe wieder in größere Abſchnitte verbunden ſeyn, damit die ganze Periode nicht nach den einzelen Gliedern, ſondern nach den wenigen größern Abſchnitten ins Gehör falle. Anfang und Ende der

Periode müſſen durch ſchiklichen Klang bezeichnet, und die Theile nach guten Verhältniſſen gegen einander geſtellt werden.

Durch dieſe Mittel bekommt die Periode das Ebenmaaß der Form, gerade auf die Art, wie ſichtbare Gegenſtände durch das Verhältniß der kleinern und gröſſern Theile, und durch die Gruppirung derſelben *). Wie aber zur Schönheit der ſichtbaren Formen nicht blos Eurythmie, ſondern auch ein mit dem Innern, oder dem Geiſt der Sache übereinſtimmender Charakter erfodert wird, ſo muß auch die Periode dem Klange nach mit dem Sinn der Worte und der Sätze genau übereinſtimmen. Zu dieſem Charakter tragen der mehr oder weniger volle Laut der Wörter, die Bewegung, oder das Schnelle und Langſame, oder das Steigen oder Fallen der Stimme, jedes das Seinige bey. Bey derſelben Anzahl, Größe und demſelben Verhältniß der Glieder und Einſchnitte, kann die Periode ſanft fließen, oder ſchnell fortrauſchen; allmählig im Ton ſteigen oder fallen; und überhaupt jeden ſittlichen und leidenſchaftlichen Ton und Charakter annehmen, der durch Klang und Bewegung kann ausgedrükt werden. Iſt der Inhalt ruhig, ſo muß es auch der Fluß der Periode ſeyn; iſt jener zärtlich, oder heftig, ſo iſt es auch dieſer.

Dieſes ſind alſo die verſchiedenen Mittel, wodurch der künſtliche und volle Numerus einer Periode kann erhalten werden. Regeln, nach denen der Redner in beſondern Fällen von dieſen Mitteln den beſten Gebrauch machen könnte, laſſen ſich nicht geben; ſein Gefühl muß ihm das, was ſich ſchiket, an die Hand geben. Deshalb aber war es keinesweges unnöthig, oder überflüßig, dieſe Mittel, von deren gutem Gebrauch der Numerus abhängt, dem Redner deutlich vor Augen zu legen; denn wenn er ſie nicht im Geſichte hat, ſo fällt ihm auch oft ihr Gebrauch nicht ein. Es verhält ſich damit, wie mit den Werkzeugen, die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung eines Werks der mechaniſchen Kunſt dienen. Der Arbeiter muß ſie kennen, und vor ſich ſehen, weil ihn dieſes auf ihren Gebrauch führet. Wer ein Werk der mechaniſchen Kunſt nach allen ſeinen Theilen beſchreibt, hernach aber die zu vollkommener Verfertigung und Ausarbeitung jedes Theiles nöthigen Werkzeuge kennbar macht, der hat alles gethan, was er thun konnte, um den Arbeiter, der das Genie ſeiner Kunſt beſitzet, zu leiten.

Es kann gar wol geſchehen, daß dem Redner in dem Feuer der Begeiſterung, ohne daß er daran denkt, eine Periode von dem vollkommenſten Numerus aus der Feder fließt; aber noch öfter wird es geſchehen, daß ſie unvollkommen iſt, und erſt durch Bearbeitung ihre wahre Schönheit bekommt. Zu dieſer Bearbeitung aber wird Ueberlegung alles deſſen, was zur Vollkommenheit des Numerus dienet, nothwendig. Es iſt nicht genug, daß man empfinde, der Periode fehle noch etwas zum Numerus; man muß beſtimmt wiſſen, was ihr fehlet, und wie es ihr zu geben iſt. Man würde dem Redner einen ſchlechten Rath geben, wenn man ihm ſagte, daß er im Feuer der Arbeit auf jede Kleinigkeit des Numerus Acht haben ſoll; aber eben ſo ſchlecht würde es ſeyn, ihm die Aufmerkſamkeit auf dieſe Sachen überall abzurathen. Bey der Ausarbeitung muß er allerdings Sorgfalt und Fleiß auf den Numerus wenden; weil in der erſten Zuſammenſetzung, da der Geiſt und das Herz allein mit der Materie beſchäfftiget ſind, gewiß viel

---

*) Man ſehe zu mehrerer Erläuterung die Artikel: Einſchnitt, Ebenmaaß, Glied, Gruppe.

viel dagegen gefehlt, wenigſtens viel verſäumt worden, das mit einiger Aufmerkſamkeit kann verbeſſert, oder erſetzt werden.

Was wir von dem Numerus einzeler Perioden hier anmerken, läßt ſich auf die Folge derſelben anwenden. Denn es giebt auch einen Numerus, ein gefälliges Ebenmaaß, das aus dem Zuſammenhang vieler Perioden entſteht; erſt alsdenn, wenn auch dieſes Ebenmaaß in allen Haupttheilen der Rede, folglich zuletzt in dem Ganzen derſelben beobachtet worden, iſt ſie das, was Cicero numeroſam et aptam orationem nennt. Denn auch Herodotus, von dem alle Alten ſagen, daß er den Numerus nicht gekannt habe, hat ihn doch hier und da in einzelen Stellen getroffen. Dem Redner könnte die Einrichtung eines vollkommenen Tonſtüks zum beſten Beyſpiele einer Rede dienen, um ihr ſowol in einzeln Theilen, als im Ganzen einen guten Numerus zu geben. Das ganze Tonſtük beſteht aus wenig Haupttheilen, oder Hauptabſchnitten, die in Anſehung der Länge ein gutes Verhältniß unter ſich haben. Jeder Haupttheil beſteht aus etlichen Abſchnitten, deren einige mehr, andre weniger Takte begreifen, ebenfalls in guten Verhältniſſen der Länge oder Größe; die Abſchnitte beſtehen aus kleinen Einſchnitten, bald von zwey, bald von drey oder vier Takten. Dieſes dienet zum Muſter des Ebenmaaßes. Dann herrſcht im Ganzen nur ein Hauptton, der gleich vom Anfange dem Gehör wol eingepräget wird. Jeder Haupttheil hat wieder ſeinen beſondern Ton, der aber gegen den Hauptton nicht zu ſtark abſtechen muß: in kleinern Abſchnitten geht auch dieſer, aber nur auf kurze Zeit, in andere Töne, davon die, welche ſich vom Hauptton am meiſten entfernen, nur kurz und vorübergehend vorkommen, ſo daß bey dieſer Mannichfaltigkeit der Töne der Hauptton doch immer herrſchend bleibt. Die Haupttheile endigen ſich durch vollkommene Cadenzen; die Abſchnitte mit Cadenzen, die das Gehör nicht ſo völlig beruhigen; die Einſchnitte mit noch unvollkommneren, oder weniger merklichen Cadenzen. Man hat nirgend mehr über den Numerus raffinirt, als in der Muſik. Darum würde dem Redner die genaue Kenntniß der beſten Einrichtung eines Tonſtüks, die Beobachtung deſſelben ſehr erleichtern.

Iſokrates wird für den erſten gehalten, der ſeine Reden in Abſicht auf den Numerus gut bearbeitet hat *). Aber Gorgias, der älter als jener war, beobachtet auch ſchon einen Numerus, nämlich den einfachen und kunſtloſen, von dem wir oben geſprochen haben. Cicero ſcheinet dieſen Punkt der Kunſt aufs Höchſte getrieben zu haben; und in ſeinen Reden findet man die vollkommenſten Beyſpiele davon. Viel beſondere und feine Bemerkungen über dieſe Materie findet man auch in Ramlers Ueberſetzung des Batteux, die hier nicht dürfen wiederholt werden, da ſich das Werk in den Händen aller Kenner und Liebhaber der Poeſie und Beredtſamkeit befindet.

◆ ◆

Meines Bedünkens hätte, in dieſen Artikel, eine Unterſuchung des, zwiſchen dem dichteriſchen und redneriſchen Numerus, befindlichen Unterſchiedes, und der Gründe, aus welchen er entſteht, und der Urſachen, warum er beobachtet werden muß, ſo wie eine Beſtimmung der verſchiedenen Arten deſſelben für die verſchiedenen Arten der proſaiſchen Rede, gehört. Ferner hätten, wie mir ſcheint, billig

---

*) Qui Iſocratem maxime mirantur, hoc in ejus ſummis laudibus ferunt, quod verbis ſolutis numeros primus adjunxerit.

darin die Gründe, warum Griechen und Römer, vermöge ihrer Sprache und ihrer ganzen Cultur, mehr Aufmerkſamkeit auf die Bildung des Numerus verwandten, und mehr Würkung davon empfanden, ſo wie die Umſtände erörtert werden ſollen, vermittelſt welcher die Neuern dahin gebracht, oder in die Unmöglichkeit geſetzt worden ſind, Sorgfalt dafür zu tragen, oder tragen zu können. — Zu Ausfüllung dieſer Lücken, ſo wie zu der Beſtimmung des Begriffes vom Numerus überhaupt, werden dem Leſer die Materialien liefern, **Ariſtoteles**, (in dem 8ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Rhetorik.) — **Demetrius Phalereus**, (in dem Anfange ſeines Werkes περι ἑρμηνειας.) — **Dionyſius Halik.** (in der Schrift περι συνθεσεως ὀνοματων, gr. bey den Rhetor. des Aldus, Ven. 1508. f. und einzeln Straſb. 1508. 8. Gr. und Lat. ex ed. Sam. Berkovii, Samoſ. 1604. 8. Iac. Upton, Lond. 1702. 8. und im 5ten Bande der Hudſonſchen Ausg. der ſämmtl. Werke.) — **Cicero** (in dem 3ten Buche der Schrift, De Oratore 44. Oper. Ed. Ern. I. S. 481. In dem Orator. 53. (Ebend. S. 643.) — **Quinctilian** (im 9ten Buche Kap. IV. S. 457. Ed. Gesn.) — **Von Neuern in lateiniſcher Sprache: Joh. Rapicius** (De numero oratorio, Lib. VIII. Venet. 1554. fol. Argent. 1568. f. und bey dem Strebäus, De Electione verbor. Col. 1582. 8.) — **Jac. Gorſcius** (De Period. et Numero oratorio Lib. II. Crac. 1558. 8.) — **Steph. Ferrerius** (De Numeris poetic. Ven. 1565. 8.) — **Ger. Joh. Voſſius** (Im 4ten Kap. ſ. Inſtit. Orat. im 3ten Bd. S. 161 u. f. ſ. W. Amſt. 1697. f.) — **Willh. Kirchmayer** (De Numero orator. Differt. Viteb. 1698. 4.) — **Chriſtn. Saalbach** (De numero orator. Diſſ. Gryph. 1702. 4.) — **Chriſtph. Jer. Roſt** (De numeris orat. optis, Lipſ. 1747. 4.) — u. a. m. — — **In franzöſiſcher Sprache: Batteux**, in dem 3ten Kap. des 3ten Abſchnitts, im 3ten Th. ſeiner Einleitung, Bd. 4. S. 134 u. f. 4te Aufl. — **Mallet**, in den Principes pour la lecture des Orateurs, in dem 3ten Hauptſt. Abſchnitt 2. des 3ten Bandes. — **Marmontel**, in dem 6ten Kap. des 1ten Bandes ſeiner Poetique françoiſe, handelt de l'Harmonie du Style, welches, zum Theil wenigſtens, hieher gehöret, und Hr. von Schirach einzeln, Brem. 1768. 8. angewandt auf die deutſche Sprache, herausgab. — **Condillac**, in ſeiner Abhandlung über die Harmonie des Styles, bey dem 2ten Bande ſeines Unterrichtes aller Wiſſenſchaften, S. 336. d. d. Ueberſ. — **In engliſcher Sprache: J. Maſon** (Eſſays on poetic and proſaic Numbers, Lond. 1749. 8. 1761. 8.) — **J. Harris** (Das 3te Kap. im 2ten Bd. ſ. Philol. Inquir. handelt of Numerous Compoſition.) — **J. Mitford** (An Eſſay upon Harmony of Language . . . Lond. 1774. 8.) — **Joſ. Prieſtley** (In ſeiner 35ten Vorleſung von der Harmonie der Proſe, S. 330. der deutſchen Ueberſ. — **H. Blair** (In ſeiner 13ten Vorleſ. Bd. 1. S. 247.) — **In deutſcher Sprache:** Gedanken über den Numerum oratorium, in dem 13ten Th. der Gundlingianor. — Gedanken von dem Numero oratorio. — Erinnerungen darüber — und Antwort auf die Erinnerungen, in dem 2ten Theile der Greifswaldiſchen Critiſchen Verſuche zur Aufnahme der deutſchen Sprache, S. 259. 461 und 559. — **Joh. Ulr. König** (Von der Vergleichung des Numerus in der Dichtkunſt und Muſik, bey ſ. Ausg. der Beſſerſchen Schriften.) — —

◆ ◆ ◆

# O.

## Oberſaum.

(Baukunſt.)

Iſt das oberſte Ende des Säulenſtamms, welches einer auf der Säule liegenden Platte, die etwas über den Stamm herausläuft, gleichet. Damit er aber nicht für einen vom Stamm abgeſonderten Theil gehalten werde, ſchließt er ſich vermittelſt des Ablaufs an ihn an, wie aus der im Artikel **Ablauf** ſtehenden Figur zu ſehen iſt. Die Höhe des Oberſaumes wird in allen Ordnungen von 2 Minuten, und ſeine Auslaufung 27 bis 27 ½ Minuten genommen.

## Obligat.

(Muſik.)

Vom italiäniſchen Obligato. Man nennt in gewiſſen mehrſtimmigen Tonſtüken die Stimmen obligat, welche mit der Hauptſtimme ſo verbunden ſind, daß ſie einen Theil des Geſanges, oder der Melodie führen, und nicht blos, wie die zur Ausfüllung dienenden Mittelſtimmen, die nothwendigen zur vollen Harmonie gehörigen Töne ſpielen. Die Mittelſtimmen, welche blos der Harmonie halber da ſind, können weggelaſſen werden, ohne daß das Stük dadurch verſtümmelt oder verdorben werde; ſie können einigermaaßen durch den Generalbaß erſezt werden. Aber wenn man eine obligate Stimme wegließe, würde man das Stük eben ſo verſtümmeln, als wenn man hier und da einige Takte aus der Hauptſtimme übergienge.

## Ochſenaugen.

(Baukunſt.)

Ovale Oeffnungen, oder kleine Fenſter, die bisweilen in großen Gebäuden in den Fries, oder auch über große Hauptfenſter, zur Erleuchtung der Zwiſchengeſchoſſe, oder ſo genannten **Entreſols** angebracht werden. Wo dergleichen Zwiſchengeſchoſſe nicht ſind, fallen auch die Ochſenaugen, die ſonſt zu keiner der fünf Ordnungen gehören, weg. In Palläſten, wo die Entreſols am nöthigſten ſind, iſt man oft genöthiget, die Ochſenaugen über die Fenſter eines Hauptgeſchoſſes anzubringen. Damit ſie aber da keinen Uebelſtand machen, werden ſie mit den Verzierungen der Fenſter auf eine geſchikte Weiſe verbunden. Am Fries ſtehen ſie ganz natürlich, weil ſie da die Stellen der Metopen, die ihrem Urſprunge nach offen ſeyn ſollten, vertreten *).

## Octave.

(Muſik.)

Ein Hauptintervall, welches die vollkommenſte Harmonie mit dem Grundtone hat. Nämlich der Ton, den eine Sayte oder Pfeiſe angiebt, wenn man ſie um die Hälfte kürzer gemacht hat, wird die Octave deſſen, den die ganze Sayte oder Pfeife angiebt, genennet **). Die Sayte, welche die Octave einer andern angiebt, macht zwey Schwingungen, in der

---

*) S. Metopen.

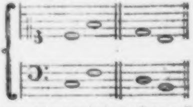
**) S. Klang.

Zeit, da die Sayte des Grundtones eine macht. Man kann alſo ſagen, die Octave ſey zweymal höher, als ihr Grundton. Sie hat den Namen daher bekommen, daß ſie in dem diatoniſchen Syſtem die achte Sayte vom Grundton iſt. Alſo kommt auf der achten diatoniſchen Sayte der Ton der erſten, oder unterſten, noch einmal ſo hoch wieder. Eben ſo wiederholt die neunte Sayte den zweyten Ton, oder die Secunde, die zehnte den dritten Ton, oder die Terz u. ſ. f. Deswegen kann man ſagen, daß alle Töne des Syſtems in dem Bezirk der Octave enthalten ſeyen; weil hernach dieſelben Töne in den folgenden Octaven zweymal, viermal, achtmal u. ſ. f. erhöhet, wieder kommen. Alſo hat unſer diatoniſches Syſtem nicht mehr, als ſieben verſchiedene Töne, oder Intervalle, welche aber durch den ganzen Umfang der vernehmlichen Töne, um zwey oder mehrmal erhöhet wieder kommen. Darum nannten die Griechen die Octave Diapaſon (διὰ πασῶν), das iſt das Intervall, das alle Sayten des Syſtems in ſich begreift. Und daraus läßt ſich auch verſtehen, was der Ausdruk ſagen will, der Umfang aller vernehmlichen Töne ſey von acht Octaven *).

Das Wort Octave hat alſo einen doppelten Sinn; bisweilen bedeutet es den ganzen Raum des Syſtems, in ſofern alle Töne darin enthalten ſind, keiner aber erhöht wiederholt wird. Dieſen Sinn hat es in der ſo eben angeführten Redensart; auch wenn man von einem Clavier ſagte, es habe einen Umfang von fünf Octaven. Denn bedeutet das Wort auch das Intervall, deſſen Beſchaffenheit vorher beſchrieben worden. Bey dieſer Bedeutung iſt zu merken, daß nicht nur die achte diatoniſche Sayte eines Tones, die ſeine eigentliche Octave iſt, ſondern auch die funfzehnte, oder die Octave jener Octave, ingleichen alle folgenden, acht, ſechszehn und 32 mal höhere Töne, den Namen der Octave des Grundtones behalten; weil alle auf dieſelbe vollkommene Weiſe mit dem Grundton harmoniren.

Die Octave, als Intervall betrachtet, hat von allen Intervallen die vollkommenſte Harmonie; aber eben darum hat ſie auch den wenigſten harmoniſchen Reiz. Der Grundton, blos mit ſeiner Octav angeſchlagen, reizet das Gehör wenig mehr, als wenn er ganz allein gehört worden wäre. Angenehmer aber iſt es, wenn er von ſeiner Quinte oder von ſeiner Terz begleitet wird; weil man in dieſen beyden Fällen die beyden Töne beſſer unterſcheidet, und dennoch eine gute Uebereinſtimmung derſelben empfindet. Deswegen ſagen die Tonſetzer, die Octave klinge leer, und verbieten ſie, wo nur eine Hauptſtimme iſt, anders zu ſetzen, als im Anfang, oder bey einem Schluß. Eben darum wird ſie auch in dem begleitenden Generalbaß oft weggelaſſen, und dafür die Terz, oder die Sexte verdoppelt, weil dadurch die Harmonie reicher wird.

Daher kommt es auch, daß zwey Octaven nach einander, auf- oder abſteigend, z. E. alſo:



gegen andere conſonirende Intervalle ſehr matt klingen, und in dem Satz ſcharf verboten werden. Hingegen thut auch eine ganze Reyhe ſolcher Octaven bey außerordentlichen Gelegenheiten, da der Ausdruk etwas fürchterliches erfodert, ſehr gute Würkung, wie man in dem Grau-

---

*) S. Umfang.

niſchen fürtrefflichen Chor Mora'ete. aus der Oper Iphigenie, ſehen kann. Das reine Verhältniß der Octave gegen den Grundton iſt $\frac{1}{2}$, oder $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ u. ſ. f. und an dieſem Verhältniß darf nichts fehlen, ſonſt wird ſie unerträglich. Daher hat die Octave von allen Intervallen dieſes eigen, daß ſie nicht anders, als rein erſcheinen darf.

# O d e.

## (Dichtkunſt.)

Das kleine lyriſche Gedicht, dem die Alten dieſen Namen gegeben haben, erſcheinet in ſo mancherley Geſtalt, und nimmt ſo vielerley Charaktere und Formen an, daß es unmöglich ſcheinet, einen Begriff feſtzuſetzen, der jeder Ode zukomme, und ſie zugleich von jeder andern Gattung abzeichne. Von der Eiche bis zum Roſenſtrauch ſind kaum ſo viel Gattungen von Bäumen, als Arten dieſes Gedichtes von der hohen pindariſchen Ode bis auf die ſcherzhafte, niedliche Ode des Anakreons. Es ſcheinet, daß die Griechen den Charakter dieſer Dichtungsart mehr durch die äußerliche Form und die Versart, als durch innerliche Kennzeichen beſtimmt haben. Die neuern Kunſtrichter geben Erklärungen davon, und beſtimmen ihren innern Charakter; aber wenn man ſich genau daran halten wollte, ſo müßte man manche pindariſche und horaziſche Ode von dieſer Gattung ausſchließen.

Nur darin kommen alle Kunſtrichter mit einander überein, daß die Oden die höchſte Dichtungsart ausmachen, daß ſie das Eigenthümliche des Gedichts in einem höhern Grad zeigen, und mehr Gedicht ſind, als irgend eine andere Gattung. Was den Dichter von andern Menſchen unterſcheidet, und ihn eigentlich zum Dichter macht, findet ſich bey dem Odendichter in einem höhern Grad, als bey irgend einem andern. Dieſes iſt nicht ſo zu verſtehen, als ob zu jeder Ode mehr poetiſches Genie erfodert werde, als zu jedem andern Gedicht; daß Anakreon ein gröſſerer Dichter ſey, als Homer: ſondern ſo, daß die Art, wie der Odendichter in jedem beſondern Falle ſeine Gedanken und ſeine Empfindung äußert, mehr Poetiſches an ſich habe, als wenn derſelbe Gedanken, dieſelbe Empfindung in dem Ton und in der Art des epiſchen, oder eines andern Dichters, wäre an den Tag gelegt worden. Was er ſagt, das ſagt er in einem poetiſchen Ton, in lebhaftern Bildern, in ungewöhnlicherer Wendung, mit lebhafterer Empfindung, als ein andrer Dichter. Mit einem Wort, er entfernet ſich in allen Stüken weiter von der gemeinen Art zu ſprechen, als jeder andere Dichter. Dieſes iſt ſein wahrer Charakter.

Deswegen aber iſt nicht jede Ode erhaben, oder hinreiſſend; aber jede iſt in ihrer Art, nach Maaßgebung deſſen, was ſie ausdrükt, höchſt poetiſch; ihr Ausdruk, oder ihre Wendung hat allemal, wenn auch der Inhalt noch ſo klein, noch ſo gering iſt, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überraſcht, mehr oder weniger in Verwunderung ſetzet, oder doch ſehr einnimmt. Um dieſes zu fühlen, leſe man die zwanzigſte Ode des erſten Buchs vom Horaz. Mäcenas hat ſich ſelbſt bey dem Dichter zu Gaſte; in der gemeinen Sprache würde dieſer ihm geantwortet haben: Du kannſt kommen, wenn du mit ſchlechterm Wein, als deſſen du gewohnt biſt, vorlieb nehmen willſt. Ein Dichter, der ſich nicht bis zum Ton der Ode heben kann, würde dieſes etwas feiner und witziger ſagen: Horaz aber giebt dem Gedanken eine Wendung, wodurch er den empfindungsvollen ſapphiſchen Ton vorträgt; und indem er ihn in einer hohen poetiſchen Laune vorträgt, wird er zur Ode.

Es iſt alſo nicht die Größe des Gegenſtandes, der beſungen wird, nicht die Wichtigkeit des Stoffs, darin man den Charakter dieſes Gedichtes zu ſuchen hat; es erhält ihn allein von dem beſondern und höchſtlebhaften Genie des Dichters, der auch eine gemeine Sache in einem Lichte ſieht, darin ſie die Phantaſie und die Empfindung reizet. So leicht es iſt, das Charakteriſtiſche dieſer Dichtungsart bey jeder guten Ode zu empfinden, ſo ſchwer iſt es, daſſelbe durch umſtändliche Beſchreibung zu entwikeln.

Da ſie die Frucht des höchſten Feuers der Begeiſterung, oder wenigſtens des lebhafteſten Anfalls der poetiſchen Laune iſt; ſo kann ſie keine betrachtliche Länge haben. Denn dieſer Gemüthszuſtand kann ſeiner Natur nach nicht lange dauern. Und da man in einem ſolchen Zuſtande alles überſieht, was nicht ſehr lebhaft rühret, ſo ſind in der Ode Gedanken, Empfindungen, Bilder, jeder Ausdruk entweder erhaben, hyperboliſch, ſtark und von lebhaftem Schwung, oder von beſonderer Annehmlichkeit; alles Bedächtliche und Geſuchte fällt da nothwendig weg. Darum iſt auch die Ordnung der Gedanken darin zwar höchſt natürlich für dieſen außerordentlichen Zuſtand des Gemüthes, darin man nichts ſucht, aber einen Reichthum lebhafter Vorſtellungen von ſelbſt, von der Natur angebothen, findet; man empfindet, wie ein Gedanken aus dem andern entſtanden iſt, nicht durch methodiſches Nachdenken, ſondern der Lebhaftigkeit der Phantaſie und des Wizes gemäß. Es iſt darin nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, der ein zergliedernder, oder zuſammenſetzender Verſtand entwikelt, aber eine den Geſetzen der Einbildungskraft und der Empfindung gemäßte, nach welcher der poetiſche Taumel des Dichters insgemein ſich auf eine unerwartete Weiſe endiget, und in dem Zuhörer Ueberraſchung oder ſanftes Vergnügen zurükläßt. Dadurch wird jede Ode eine wahrhafte und ſehr merkwürdige Schilderung des innern Zuſtandes, worein ein Dichter von vorzüglichem Genie, durch eine beſondere Veranlaſſung auf eine kurze Zeit iſt geſetzt worden. Man wird von dieſem ſonderbaren Gedichte einen ziemlich beſtimmten Begriff haben, wenn man ſich daſſelbe als eine erweiterte, und nach Maaßgebung der Materie mit den kräftigſten, ſchönſten, oder lieblichſten Farben der Dichtkunſt ausgeſchmükte Ausrufung vorſtellt.

Wir müſſen aber nicht vergeſſen, auch eine ganz eigene Versart mit zu dem Charakter der Ode zu rechnen. Man kann leicht erachten, daß ein ſo außerordentlicher Zuſtand, wie der iſt, da man vor Fülle der Empfindung ſingt und ſpringet, (dies iſt würklich der natürliche Zuſtand, der die Ode hervorgebracht hat,) auch einen außerordentlichen Ton und Klang verurſachen werde. Der Dichter nimmt da Bewegung, Wolklang und Rhythmus, als bewährte Mittel, die Empfindung zu unterhalten und zu ſtärken, zu Hülfe *). Ich habe anderswo eine Beobachtung angeführt, welche beweiſet, wie viel Kraft das Melodiſche des Sylbenmaaßes habe, um den Dichter in ſeiner Laune zu unterhalten **). In der Gemüthslage, worin der Odendichter ſich befindet, ſpricht man gerne in kurzen, ſehr klangreichen Säzen, die bald länger, bald kürzer ſind, nach Maaßgebung der Empfindung, die man äußert.

---

*) S. Melodie; Takt; Rhythmus.

**) S. die Vorrede zu der erſten Sammlung der Gedichte der Frau Karſchin.

Daher iſt zu vermuthen, daß jede würkliche Ode, ſie ſey hebräiſchen, griechiſchen, oder celtiſchen Urſprunges, in dem Klange mehr Muſik verrathen wird, als jede andere Dichtungsart. Dieſes liegt in der Natur. Als man nachher die von der Natur erzeugten Oden zum Werk der Kunſt machte, dachte man vielfältig über das Sylbenmaaß nach, und das feine Ohr der griechiſchen Dichter fand mancherley Gattungen deſſelben *). Die Anordnung der Verſe in Strophen, die nach einem Muſter wiederholt werden, ſcheinet blos zufällig zu ſeyn, ob ſie gleich itzt beynahe zum Geſetz geworden.

Dieſes ſcheinet alſo der allgemeine Charakter aller Oden zu ſeyn.

In beſondern Zügen aber herrſcht eine unendliche Mannichfaltigkeit. In dem Ton iſt ſie entweder hoch, auch wol durchaus erhaben, oder ſie iſt blos ernſthaft und pathetiſch, oder gar wol nur klein, launiſch, oder lieblich. So viel Schattirungen des Tones von der durchdringenden Trompete und ſtürmenden Pauke, bis auf den ſanften Ton der Flöte ſind, ſo vielfältig kann der Ton ſeyn, in welchem der Odendichter ſingt: und in dem Ton iſt die Ode bald durchaus gleich, bald ſteigend, bald fallend. Eben ſo mannichfaltig iſt ſie in dem Plan, oder der Ordnung der Gedanken. Bisweilen läßt ſie uns den Dichter in lebhafter Empfindung ſehen, deren Veranlaſſung wir nicht wiſſen, bis er ganz zuletzt den Gegenſtand kurz anzeiget, der ihn in dieſen außerordentlichen Zuſtand geſetzt hat. So iſt Klopſtoks Ode an Bodmer. Der Dichter fängt ungemein feyerlich und pathetiſch an:

> Der die Schikungen lenkt, heißet den frömmſten Wunſch
> Mancher Seligkeit goldenes Bild
> Oft verwehen, und ruft da Labyrinth hervor,
> Wo ein Sterblicher gehen will.

In dieſem Ton und in dieſer Materie über die verborgenen Wege der Vorſicht fähret der Dichter bis gegen das Ende fort, ohne uns merken zu laſſen, wodurch dieſe feyerlich ernſthafte Betrachtung veranlaſſet werden. Ganz am Ende entdeken wir ſie, da der Dichter ſie kurz anzeiget, und nun ſchweiget. Er kommt zuletzt auf dieſe Betrachtung:

> Oft erfüllet er (Gott, der das Schikſal geordnet) auch, was das zitternde
> Volle Herz kaum zu wünſchen wagt.
> Wie von Träumen erwacht, ſehen wir denn unſer Glük,
> Sehns mit Augen und glaubens kaum.

Und nun zeiget er uns erſt die Veranlaſſung aller dieſer Betrachtungen, indem er ſchließt:

> Dieſes Glük ward mir, als ich zum erſtenmal
> Bodmers Armen entgegen kam.

Anderemal läßt der Dichter gleich anfangs den Gegenſtand, der ihn belebt, ſehen, verweilet ſich kurz dabey, verliert ihn denn aus dem Geſicht, und hält ſich bis ans Ende mit Aeuſſerung der Empfindungen auf, die er in ihm veranlaſſet hat. Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens Ode auf den über die See fahrenden Virgil. Der Dichter zeiget uns gleich ſeinen Gegenſtand, indem er mit dem Wunſch anfängt, daß das Schiff, dem die Hälfte ſeiner Seele anvertraut iſt, glüklich fahren möge. Denn verläßt er dieſen Gegenſtand; die Sorge für ſeinen Freund führet ihn auf verdrießliche Betrachtungen über die Kühnheit der Menſchen, die es zuerſt gewagt haben, die See zu befahren; dann kommt er in dieſer Laune auf noch allgemeinere Betrachtungen über die Verwegenheit der Menſchen, die alles wagt, was ſie nicht wagen ſollte, bis er mit dem übertriebenen Gedanken ſchließt:

---

*) S. Sylbenmaaß; Versart.

Coelum ipſum petimus ſtultitia, neque
Per noſtrum patimur ſcelus
Iracunda Iovem ponere fulmina.

Hier iſt alſo der Plan der angeführten Klopſtokiſchen Ode gerade umgekehret. Beyde zeigen uns den Gegenſtand, der den Dichter ins Feuer geſezt, nur einen Augenblik, und halten ſich durch die ganze Ode bey der Würkung deſſelben auf ihr Gemüthe auf.

Andremale füllt der Gegenſtand allein den ganzen Geſang aus. So iſt die zehnte Ode des Horaz im erſten Buche ein Lobgeſang auf den Mercurius, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; der Dichter wendet ſein Auge mit keinem einzigen Blik von ſeinem Gegenſtand ab. Klopſtoks Ode, die beyden Muſen, iſt eine höchſt poetiſche Beſchreibung des Gegenſtandes, ohne die geringſte Ausſchweifung auf Nebenſachen; und die meiſten Oden des Anakreons ſind liebliche Schilderungen eines Gegenſtandes, den der Dichter nicht einen Augenblik verläßt.

In andern Oden wechſeln Urſach und Würkungen wechſelweis ab. Der Dichter macht zwar öftere, aber kurze Ausſchweifungen von ſeinem Gegenſtand, kommt aber bald wieder auf ihn zurük. Oft aber ſehen wir ihn in einem hohen poetiſchen Taumel, deſſen Veranlaſſung wir kaum errathen, und unter deſſen mannichfaltigen Wendungen wir kaum einen Zuſammenhang erbliken. Ein Beyſpiel hievon giebt uns Horazens vierte Ode im dritten Buch. Der Dichter fängt an die Calliope, die vornehmſte der Muſen, vom Himmel herunter zu rufen, und bittet ſie irgend ein langes Lied, in welchem Ton es ihr gefallen möchte, zu ſingen: er läßt uns nicht merken, warum er dieſen Wunſch äußert. Gleich dünkt ihn, er höre den Geſang der Muſe, die gekommen ſey und nun in heiligen Haynen herumirre. Aber izt erzählt er uns, wie er in ſeiner Kindheit, als er in einer Wildniß herumſchweifend eingeſchlafen, von wilden Tauben mit Laub bedekt worden, um vor Schlangen und wilden Thieren ſicher zu liegen. Doch ſcheinet er uns merken zu laſſen, daß er dieſe Wohlthat den Muſen, ſeinen Schuzgöttinnen, zu danken habe. Denn fähret er voll Empfindung fort, die Muſen für ſeine Beſchützerinnen zu erkennen, mit denen er bald auf einem, bald auf einem andern ſeiner Landgüter ſicher herumirret. Ihnen verdankt ers, daß er weder in der Niederlage bey Philippi umgekommen, noch von dem umgeſtürzten Baum erſchlagen worden. Darum will er, von ihnen begleitet, in die entfernteſten furchtbareſten Länder reiſen, und ſich unter die wildeſten Völker wagen. Nun kommt er plözlich auf den Cäſar und ſagt, daß er nach unzähligen vollbrachten Arbeiten des Krieges, da er izt die Ruhe ſuche, ſie im geheimen Umgange mit den Muſen finde; rühmet ſie, daß ſie Luſt daran haben, ihm gelinde Rathſchläge einzuflößen. Denn kommt er auf den Krieg der Titanen, bey dem er ſich lang aufhält, und ſcheinet uns lehren zu wollen, daß Jupiter von der Pallas unterſtützt, einen leichten Sieg über ſie erhalten, obgleich eine fürchterliche Macht gegen ihn geſtanden. Dieſes leitet ihn auf die wichtige Bemerkung, daß Macht ohne Ueberlegung unmächtig, hingegen mittelmäßige Stärke durch kluges Ueberlegen, den Segen der Götter gewinne, und von großer Würkung ſey. Denn lobt er auch von den Göttern, daß ſie alle Macht, die auf Unrecht abzielt, verabſcheuen, und erwähnet zur Beſtätigung dieſer Anmerkung die Strafen, die den hundertarmigen Gyges, oder Briareus, den verwegenen Orion, den Typhöus, den Tityus und den Pirithous betroffen. — Und damit iſt die Ode zu Ende.

Hier kann man kaum errathen, was für ein Gegenſtand, oder was für ein Gedanken den Dichter ſo lebhaft gerühret hat, daß er in einem ſo feurigen Ton erſt die Calliope vom Himmel ruft, denn ſo ſehr gegen einander abſtechende Vorſtellungen in dieſem Geſang vereiniget. Von den Auslegern des Horaz ſagt einer dieſes, ein andrer etwas anderes, und einige getrauen ſich gar nicht das Räthſel aufzulöſen; ſo ſehr verſtekt iſt oft der Plan des Odendichters.

Weil es doch überhaupt einiges Licht über die Theorie der im Plan ſehr verſtekten Ode verbreiten kann, ſo will ich meine Gedanken über die Veranlaſſung und den Plan dieſer Ode hieher zu ſetzen wagen, den Baxter, wie höhniſch auch unſer ſonſt fürtreffliche Geſner dabey lächelt, wie mich dünkt, wenigſtens zur Hälfte errathen hat.

Cäſar hatte nun alle Vertheidiger der Freyheit, und zulezt auch ſeine Mittyrannen überwunden, und war allein Herr über alles. Horaz mochte in einer vertraulichen Stunde mit einem Freund, vielleicht dem Mäcenas, über die Lage der Sachen ſich unterredet haben: dabey kann einem von ihnen der Gedanken aufgeſtoßen ſeyn, daß dieſe, auf ſo große Macht gegründete Herrſchaft, vielleicht doch nicht ſicher genug ſey. Dieſe Vorſtellung rührete den Dichter auf das lebhafteſte, und dazu war freylich die Sache wichtig genug. Nun fällt ihm ein, wie dieſer Herrſchaft eine völlige Sicherheit zu verſchaffen wäre. Cäſar müßte die Künſte der Muſen in Flor bringen, dabey ſich durchaus einer gelinden Regierung befleiſſen, und alles mit großer, aber wahrhaftig weiſer Ueberlegung veranſtalten. Es ſey nun, daß der Dichter ſeine Gedanken hierüber blos ſeinem Freund zu eröffnen, oder gar den Cäſar ſelbſt errathen zu laſſen, ſich vorgeſetzt habe, ſo war allemal die Sache höchſt bedenklich, und konnte weder allzudeutlich, noch geradezu geſagt werden. Darum nimmt der Dichter einen großen Umweg, und überläßt dem, für welchen die Ode geſchrieben worden, zu errathen, was er damit habe ſagen wollen.

Die feyerliche Anrufung der Calliope iſt ſchon zweydeutig: man konnte ſie auslegen, daß der Dichter die Göttinn um ihren Beyſtand für dieſen Geſang anrufte; aber er meynte es ſo, ſie ſoll kommen, um mit allen Reizungen ihrer Geſänge dem Cäſar beyzuſtehen, und durch Ermunterung vieler Dichter ſeinen Zeiten Glanz und mannichfaltige Annehmlichkeit zu geben. Er ſieht auch den Anfang dieſer guten Zeit: aber er will nicht zu offenbar ſprechen; er kommt plözlich auf ſich ſelbſt zurük, ohne den Hauptgedanken fahren zu laſſen, und erzählt, oder erdichtet, wie die Muſen ihn, weil ein Dichter aus ihm werden ſollte, *beſchützt haben, und noch beſchützen. Dieſes iſt eine Art Allegorie, wodurch er zu verſtehen giebt, daß der, der nichts gefährliches, nichts gewaltthätiges gegen andre im Sinne hat, ſondern, wie ein unſchuldiger Dichter, blos ſich zu ergötzen ſucht, ſonſt keine Anſprüche macht, und jedem ſeine Art läßt, auch nie etwas zu befürchten habe. Dieſes drukt er ſehr poetiſch aus, daß die Muſen ihm ſichern Schutz angedeyen laſſen. Damit beſtätiget er zwey Sätze auf einmal; den, daß eine angenehme Regierung ſicher ſey, und den, daß der Regent wenigſtens den Schein annehmen ſoll, als wenn er gegen Niemand etwas gewaltthätiges im Sinn habe. Nun kommt er wieder ganz natürlich und ohne Sprung, ob es gleich ſo ſcheinet, auf den Cäſar, der auch in dieſem Fall ſey, weil er ſich auch mit den Muſen beſchäfftiget, die ihm deswegen Mäßigung und Gelindigkeit einflößen. Nun giebt er einen noch offenbaren Wink, um durch eine neue Allegorie zu zeigen, wie es würklich leicht ſey, mit Ueberlegung und Weisheit ſelbſt gegen die Auflehnung einer noch größern Macht ſich in Sicherheit zu ſetzen, und allenfalls die Aufrührer, die insgemein ſich ihrer Macht auf eine unbeſonnene Weiſe bedienen, zu zähmen. Endlich giebt er noch eben ſo verdekt und allegoriſch den Rath, durch eine gerechte und billige Staatsverwaltung die Götter für die neue Regierung zu intereſſiren, die alle auf Unrecht gehende Gewalt verabſcheuen und beſtrafen.

Dieſes iſt überhaupt der Weg, den der Dichter gerne nimmt, um von ſehr bedenklichen und gefährlichen Dingen mit Behutſamkeit zu ſprechen, und darin gleichet er dem Solon, der ſich närriſch anſtellte, um dem athenienſiſchen Volk einen dem Staate nützlichen Rath zu geben, den er ohne Lebensgefahr geradezu nicht geben durfte.

Wir haben die verſchiedenen Arten der Ode in Abſicht auf den Ton und den Plan oder Schwung derſelben betrachtet. Eben ſo ungleich iſt ſie ſich ſelbſt auch in Anſehung des Inhalts, oder der Materie, die ſie bearbeitet. Sie hat überhaupt keinen ihr eigenen Stoff. Jeder gemeine oder erhabene Gedanken, jeder Gegenſtand, von welcher Art er ſey, kann Stoff zur Ode geben; es kommt dabey blos darauf an, mit welcher Lebhaftigkeit, in welcher wichtigen Wendung, und in welchem hellen Lichte der Dichter ihn gefaßt habe. Wer, wie Klopſtok ſo feyerlich denkt, von Empfindung ſo ganz durchdrungen wird, oder eine ſo hoch fliegende Phantaſie hat, findet Stoff zur Ode, da, wo ein anderer kaum zu einiger Aufmerkſamkeit gereizt wird. Wer, als ein Mann von ſo einzigem Genie, würde einen Stoff, wie in der Ode Sponda, ich will nicht ſagen in ſo hohem feyerlichen, ſondern nur in irgend einem der Leyer, oder der Flöte anſtändigen Tone haben beſingen können? Der wahre Odendichter ſieht einen Gegenſtand, der mancherley liebliche Phantaſien, oder auch wichtige Vorſtellungen, oder ſtarke Empfindungen in ihm erwekt: tauſend andre Menſchen ſehen denſelben Gegenſtand mit eben der Klarheit, und denken nichts dabey. Des Dichters Kopf iſt mit einer Menge merkwürdiger Vorſtellungen angefüllt, die wie das Pulver ſehr leicht Feuer fangen, und auch andere daneben liegende ſchnell entzünden.

Der gewöhnlichſte Stoff der Ode, der auch Dichter von eben nicht auſſerordentlichem Genie zum Singen erwekt, iſt von leidenſchaftlicher Art; und unter dieſen ſind die Freude, die Bewunderung, und die Liebe die gemeineſten. Die beyden erſtern ſind allem Anſehen nach die älteſten Veranlaſſungen der Ode, ſo wie ſie es vermuthlich auch von Geſang und Tanz ſind, die allem Anſehen nach urſprünglich mit der Ode verbunden geweſen. Der noch halb wilde, ſo wie der noch unmündige Menſch äuſſert dieſe Leidenſchaften durch Hüpfen, Frohloken und Jauchzen. Ein feyerliches Trauren, das bey dem noch ganz natürlichen Menſchen in Heulen und Wehklagen ausbricht, ſcheinet hienächſt auch Oden veranlaſſet zu haben; durch Nachahmung ſolcher von der Natur ſelbſt eingegebenen Oden, iſt der Stoff derſelben mannichfaltiger worden.

Man kann überhaupt die Ode in Abſicht auf ihre Materie in dreyerley Arten eintheilen. Einige ſind betrachtend, und enthalten eine affektvolle Beſchreibung oder Erzählung der Eigenſchaften des Gegenſtandes der Ode; andre ſind phantaſiereich, und legen uns lebhafte Schilderungen, von einer feurigen Phantaſie entworfen, vor Augen; endlich iſt eine dritte Art empfindungsvoll. Am öfterſten aber iſt dieſer dreyfache Stoff in der Ode durchaus vermiſcht. Zu der erſten Art rechnen wir die Hymnen und Lobgeſänge, wovon wir die älteſten Muſter in den Büchern des Moſes und in den hebräiſchen Pſalmen antreffen. Auch Pindars Oden gehören zu dieſer Art, wiewol ſie in einem ganz andern Geiſt gedichtet ſind: insgemein aber ſind ſie nichts anders, als höchſt poetiſche Betrachtungen zum Lobe gewiſſer Perſonen, oder gewiſſer Sachen. In dieſen Oden zeigen die Dichter ſich als Männer, die urtheilen, die ihre Beobachtungen und Meynungen über wichtige Gegenſtände empfindungsvoll vortragen. Der darin herrſchende Affekt iſt Bewunderung, und oft ſind ſie vorzüglich lehrreich.

Zu der zweyten Art rechnen wir die Oden, welche phantaſiereiche Beſchreibungen, oder Schilderungen gewiſſer Gegenſtände aus der ſichtbaren Welt enthalten, wie Horazens Ode an die blanduſiſche Quelle, Anakreons Ode auf die Cicada und viel andere dieſes Dichters. Man ſieht, wie dergleichen Geſänge entſtehen. Der Poet wird von der Schönheit eines ſichtbaren Gegenſtandes mächtig gerühret, ſeine Phantaſie geräth in Feuer, und er beſtrebt ſich, das, was dieſe ihm vormahlt, durch ſeinen Geſang zu ſchildern. Bisweilen iſt es ihm dabey blos um dieſe Schilderung zu thun, wodurch er ſich in der angenehmen Empfindung, die der Gegenſtand in ihm verurſachet hat, nähret: andremal aber veranlaſſet das Gemähld bey ihm einen Wunſch, oder führet ihn auf eine Lehre, und dieſe ſetzet er, als die Moral ſeines Gemähldes hinzu *). Von dieſer Art iſt die Ode des Horaz an den Seſtius **), und viel andre dieſes Dichters. Sie ſcheinet überhaupt die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts für ſich zu haben. Denn die natürlichen Gegenſtände, wodurch die Sinne ſehr lebhaft gereizt werden, ſind unerſchöpflich, und jede kann auf mancherley Art ein Bild einer ſittlichen Wahrheit werden. Dieſe Oden ſind auch vorzüglich eines überraſchenden Schwunges fähig, durch den der Dichter ſeine Schilderung auf eine ſehr angenehme, meiſt unerwartete Weiſe auf einen ſittlichen Gegenſtand anwendet, wovon wir Gleims Ode auf den Schmerlenbach zum Beyſpiel anführen können. Man denkt dabey, der Dichter habe nichts anders vor, als uns den angenehmen Eindruk mitzutheilen, den dieſer Bach auf ihn gemacht hat; zuletzt aber werden wir ſehr angenehm überraſcht, wenn wir ſehen, daß alles dieſes blos auf das Lob ſeines Weines abzielt; denn der Dichter ſetzet am Ende ſeiner Schilderung hinzu:

> Jedoch mein lieber Bach,
> Mit meinem Wein ſollſt du dich nicht vermiſchen.

Die dritte Art des Stoffs iſt der empfindungsvolle. Der Odendichter kann von jeder Leidenſchaft bis zu dem Grad der Empfindung gerühret werden, der die Ode hervorbringt. Alsdenn beſinget er entweder den Gegenſtand der Empfindung und zeiget uns an ihm das, was ſeine Liebe, ſein Verlangen, ſeine Freude oder Traurigkeit, oder auf der andern Seite ſeinen Unwillen, Haß, Zorn und ſeine Verabſcheuung verurſachet; die Farben zu ſeinen Schilderungen giebt ihm die Empfindung an die Hand, ſie ſind ſanft und lieblich, oder feurig, finſter und fürchterlich, nachdem die Leidenſchaft ſelbſt das Gepräg eines dieſer Charaktere trägt; oder er ſchildert den Zuſtand ſeines Herzens, äußert Freude, Verlangen, Zärtlichkeit, kurz, die Leidenſchaft, die ihn beherrſcht, wobey er ſich begnüget den Gegenſtand derſelben blos anzuzeigen, oder auch nur errathen zu laſſen. Gar oft miſchet er beyläufig Lehren, Anmerkungen, Vermahnung, oder Beſtrafung, zärtliche, fröhliche, oder auch verdrießliche Apoſtrophen, in ſein Lied. Seine Lehren und Sprüche ſind allemal von der Leidenſchaft eingegeben, und tragen ihr Gepräg. Darum ſind ſie zwar allemal nachdrüklich, dem in Affekt geſezten Gemüthe ſehr einleuchtend, bisweilen ausnehmend ſtark und wahr, andremal aber hyperboliſch, wie denn die Leidenſchaft insgemein alles vergrößert oder verkleinert, auch oft nur halb, oder einſeitig wahr. Denn insgemein denkt das in Empfindung geſezte Gemüth ganz anders von den Sachen, als die ruhigere Vernunft. Aber wo auch bey der Leidenſchaft der Dichter die Sachen von der wahren Seite ſieht, wenn er ein Mann iſt, der tief und gründlich zu denken gewohnt iſt: da giebt die Empfindung ſeinen Lehren und Sprüchen auch eine durchdringende Kraft, und erhebt ſie zu wahren Machtſprüchen, gegen die Niemand ſich aufzulehnen getraut.

---

*) S. Moral.

**) Lib. I. Od. 4.

Am gewöhnlichſten ſind die Oden, darin dieſer dreyfache Stoff abwechſelt; da der Dichter von einem Gegenſtand lebhaft gerühret, jede der verſchiedenen Seelenkräfte an demſelben übet; da Verſtand, Phantaſie und Empfindung bald abwechſeln, bald in einander fließen. In dieſen herrſcht eine höchſt angenehme Mannichfaltigkeit von Gedanken, Bildern und Empfindungen, aber alle von einem einzigen Gegenſtand erwekt, der uns da in einem mannichfaltigen Licht auf eine höchſt intereſſante Weiſe vorgeſtellt wird.

Es wird etwas zu endlicher Aufklärung der Natur und des Charakters der Ode dienen, wenn wir durch einige Beyſpiele zeigen, wie ein Gedanken, eine Vorſtellung, die Aeuſſerung einer Empfindung zur Ode wird. Wir wollen dieſe Beyſpiele aus dem Horaz, als dem bekannteſten Odendichter, wählen.

Die eilfte Ode des erſten Buches iſt nichts anderes, als dieſer Saz: es iſt klüger das Gegenwärtige zu genieſſen, als ſich ängſtlich um das Künftige zu bekümmern. Er iſt auf die kürzeſte und einfacheſte Weiſe in eine Ode verwandelt. Dieſe Verwandlung wird dadurch bewürkt, daß der Dichter mit Affekt die Leukonoe anredet, und den allgemeinen Gedanken auf den beſondern Fall dieſer Perſon mit Wärme und lebhaftem Intereſſe anwendet, daneben alles mit ſtarken poetiſchen Farben mahlet. Die zehnte Ode des zweyten Buchs iſt die ganz gemeine Lehre, „daß ein weiſer Mann ſich weder durch das anſcheinende Glük zu großen und gefährlichen Unternehmungen verleiten, noch durch jeden kleinen Anfall des widrigen Glüks kleinmüthig machen läßt,“ höchſt poetiſch vorgetragen und ausgebildet. Der Dichter redet einen Freund an, dem er dieſe Lehre in einem warmen dringenden Ton einſchärft. Erſt wird ſie in einer kurzen ſehr mahleriſchen Allegorie vorgetragen.

Rectius vives, Licini, neque altum
Semper urguendo, neque dum procellas
Cautus horreſcis, nimium premendo
Littus iniquum.

Denn folget eine affektvolle Anpreiſung eines durch Mäßigung glüklichen Lebens, ſehr kurz und lebhaft durch ein paar mahleriſche Meiſterzüge ausgedrükt.

Auream quisquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret invidenda
Sobrius aula.

Schon dieſe beyde Strophen ſtellen uns eine Ode dar. Aber es liegt dem Dichter ſehr am Herzen, ſeinen Freund gänzlich von jener Lehre zu überzeugen. Darum fährt er in dem affektreichen Ton fort zuerſt die heftige Unruhe, die die Hoheit begleitet, und die große Gefahr, die ihr drohet, durch zwey höchſt treffende allegoriſche Bilder zu ſchildern:

Saepius ventis agitatur ingens
Pinus; et celſae graviore caſu
Decidunt turres, feriuntque ſum-
mos
Fulgura montes.

hernach ſeinen Freund zu erinnern, wie ein wahrhaftig weiſer Mann bey widrigem und günſtigem Glüke deſſen Veränderlichkeit bedenkt, deren ihn auch der Lauf der Natur erinnert. Daraus ziehet er den Schluß, daß ein gegenwärtiges widriges Glük eine beſſere Zukunft hoffen laſſe.

— Non ſi male nunc et olim
Sic erit.

Zulezt ſtellt er durch ein angenehmes Bild vom Apollo, der nicht immer in ernſthaften Geſchäften den Bogen ſpannt, ſondern auch bisweilen durch den Klang der Cither, ſich zu angenehmen Zeitvertreib ermuntert, vor, daß ein weiſer Mann ſich nicht ohne Unterlaß mit ſchweren Geſchäfften abgiebt; und ſchließt endlich mit der Vermahnung, im widrigen Glüke ſich herzhaft, und im günſtigen vorſichtig zu zeigen, welches ebenfalls in einer ſehr kurzen und fürtrefflichen Allegorie geſchieht.

Rebus anguſtis animoſus atque
Fortis appare; ſapienter idem
Contrahes vento nimium ſecundo
Turgida vela.

Hier ſieht man ſehr deutlich, wie eine gemeine Vorſtellung durch das Genie des Dichters zur Ode geworden.

Aus der fünften Ode des erſten Buches ſehen wir, wie ein bloſſer Verweis, den der Dichter einem Frauenzimmer wegen ihrer Unbeſtändigkeit in der Liebe giebt, zu einer ſehr ſchönen Ode wird. Der Dichter wollte im Grunde nichts ſagen, als dieſes einzige: du biſt eine Unbeſtändige, die mich nicht mehr anloken wird. Die Wendung, die er dieſem Gedanken giebt, und der höchſt lebhafte Ausdruk, macht ihn zur Ode. „Wen magſt du nun gefeſſelt halten, o! Pyrrha? — Ach der Unglükliche weiß nicht, wie bald du ihm untreu werden wirſt! Ich bin aus deinen Feſſeln, wie aus einem Schiffbruch gerettet, und habe meine naſſen Kleider aus Dankbarkeit dem Neptunus geweiht!“

Man ſiehet aus dieſen Beyſpielen, wie ganz gemeine Gedanken durch den ſtarken Affekt, in dem ſie vorgetragen werden, und durch Einkleidung in lebhafte Bilder zur Ode werden. Würde jemand ſagen: ſeitdem Sybaris die Lydia liebe, haſſet er die freye Luft und die Leibesübungen ꝛc. ſo lag ehedem der Sohn der Thetis verſtekt; ſo weiß man nicht, ob er ein ſatyriſches Epigramma machen, oder blos die ſeltſame Würkung der Liebe an dieſem Beyſpiel in philoſophiſchem Ernſte zeigen will. Wenn aber dieſer Zuſtand des Verliebten einen Dichter von lebhaftem Genie in leidenſchaftliche Empfindungen ſezet; wenn er ausruft: „Um aller Götter willen, o! Lydia, warum ſtürzeſt du durch deine Liebe den Sybaris ins Elend? Warum haßt er die freye Luft? u. ſ. w.“ ſo fühlt jeder ſogleich den Ton der Ode.

So kann auch eine bloſſe Schilderung eines Gegenſtandes, wenn ſich wahre Leidenſchaft und ſtarke dichteriſche Laune darin miſcht, zur Ode werden. Nichts, anders iſt die Ode an die Tyndaris, als eine bloſſe mit viel Affekt gezeichnete Schilderung der Annehmlichkeit eines der Horaziſchen Landſitze, die er mit der Geliebten zu theilen wünſchet. So entſtehen auch aus poetiſchen und bilderreichen Schilderungen des innern Zuſtandes, darin ein Menſch durch irgend eine Leidenſchaft geſetzt worden, die angenehmſten, die feurigſten, die zärtlichſten, die erhabenſten Oden.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, um von der Natur und den verſchiedenen Charakteren der Ode ſich wahre Begriffe zu machen. Nur muß man dabey nicht vergeſſen, daß es Dichter giebt, die bisweilen durch Kunſt, Zwang, oder aus bloſſer Luſt nachzuahmen, ihr Genie in den Ton der Ode ſtimmen, und das, was ſie mit ſo viel Affekt oder Laune ausdrüken, nicht würklich fühlen. Aber der Dichter muß ſehr ſchlau ſeyn, und ſeine Ode mit erſtaunlichem Fleiß ausarbeiten, wo wir den Betrug nicht merken, und wo wir ſeine verſtellte Empfindung für wahr halten ſollen. Es begegnet ihm ſehr leicht, daß das, was er ſagt, mit dem Ton, darin es geſagt wird, nicht ſo vollkommen übereinſtimmt, als es in der würklichen Empfindung geſchieht. Selbſt Horaz konnte ſich nicht allemal ſo verſtellen, daß man den Zwang nicht merkte: ſeine Ode an den Agrippa[*] iſt gewiß nur eine Ausrede, wo der Dichter das, was er von ſeinem Unvermögen ſagt, nicht im Ernſt meynet. Von ſolchen Oden kann man nicht erwarten, daß ſie das Leben, oder die Wärme der Einbildungskraft und Empfindung haben, als die, welche in der würklichen Begeiſterung geſchrieben worden. Da es eine der Eigenſchaften des dichteriſchen Genies iſt, ſich leicht zu entzünden: ſo kann auch die durch Kunſt, oder Nachahmung entſtandene Ode, der wahren, von der Natur eingegebenen, ſehr nahe kommen.

Von der Kraft und Würkung der Ode kann man aus dem urtheilen, was wir in den Artikeln Lied, Lyriſch, hierüber bereits angemerkt haben. Empfindung und Laune haben etwas anſtekendes; in der Ode zeigen ſie ſich aber auf die lebhafteſte Weiſe: darum iſt dieſe Dichtart vorzüglich eindringend, auch wol hinreiſſend. Es waren lyriſche Dichter, von denen man ſagt, daß ſie die noch halb wilden Menſchen gezähmet, und unwiderſtehlich, obgleich mit ſanftem Zwange dahin geriſſen haben, wohin ſie durch keine Gewalt hätten gebracht werden können. Die Ode hat mit dem Lied, das eine beſondere Art derſelben iſt, dieſes vor viel andern Werken der ſchönen Künſte voraus, daß ſie ihre Kraft auch bey noch rohen Menſchen zeiget, da die Beredſamkeit, die Mahlerey, und überhaupt die aus verfeinertem Geſchmak entſtandene Kunſt viel weniger popular iſt.

Zwar ſcheinet es, daß die hohe Ode ſich ſehr von dem Charakter, wodurch ſie auf den groſſen Haufen würket, entferne, da viel Pſalmen, pindariſche und horaziſche Oden oft den feineſten Kennern nicht verſtändlich genug ſind. Man muß aber bedenken, daß uns in dieſer Entfernung der Zeit, in der ſo unvollkommenen Kenntniß der alten Sprachen, und ſehr vieler Dinge, die zu jener Dichter Zeiten jedermann bekannt waren, manches ſehr ſchwer ſcheinet, was denen, für welche die Oden der Alten gedichtet worden, ganz geläufig geweſen. Denn iſt auch ein Unterſchied zu machen zwiſchen den Oden, die für öffentliche Gelegenheiten und für ein ganzes Volk, und denen, die nur bey beſondern, einen Theil der Nation, oder gar nur wenig einzele Menſchen intereſſirenden Veranlaſſungen gedichtet worden. Jenen iſt das Populare, Verſtändliche, weſentlich nothwendig; bey dieſen wird der Zwek erreicht, wenn ſie nur denen, für deren Ohr ſie gemacht ſind, verſtändlich ſind.

---

[*] Lib. I. Od. 6.

Von welcher Art aber die Ode ſeyn, wenn ſie einen von der Natur berufenen Dichter zum Urheber hat, und von ihm würklich in der Fülle der Empfindung, oder des Feuers der Phantaſie gedichtet worden, ſo iſt ſie allemal wichtig. Sie iſt alsdenn gewiß eine wahrhafte Schilderung des Gemüthszuſtandes, in dem ſich der Dichter bey einer wichtigen Gelegenheit befunden hat. Darum können wir daraus mit Gewißheit erkennen, was für Würkung gewiſſe merkwürdige Gegenſtände auf Männer von vorzüglichem Genie gehabt haben. Wir können den wunderbaren Gang, und jede ſeltſame Wendung der Leidenſchaften und anderer Regungen des menſchlichen Gemüthes, die mannichfaltigen, zum Theil ſehr außerordentlichen Würkungen der Phantaſie daraus kennen lernen. Wir werden dadurch von der uns gewöhnlichen Art, ſittliche und leidenſchaftliche Gegenſtände zu beurtheilen und zu empfinden, abgeführt, und lernen die Sachen von andern weniger gewöhnlichen Seiten anſehen. Manche Wahrheit, die uns ſonſt weniger gerührt hat, dringet durch die Ode, wo ſie in außerordentlichem Licht, und durch Empfindung verſtärkt, erſcheinet, mit vorzüglicher Kraft bis auf den innerſten Grund der Seele; mancher Gegenſtand, der uns ſonſt wenig gereizt hat, wird uns durch die höchſtlebhafte Schilderung des lyriſchen Dichters merkwürdig und unvergeßlich; manche Empfindung, die wir ſonſt nur durch ein ſchwaches Gefühl gekannt haben, wird durch die Ode ſehr lebhaft und würkſam in uns. Alſo dienet überhaupt die lyriſche Poeſie dazu, daß jedes Vermögen der Seele dadurch auf mannichfaltige Weiſe einen neuen Schwung und neue Kräfte bekommt, wodurch Urtheilskraft und Empfindung allmählig erweitert und geſtärkt werden. Darum kann die Ode mit Recht auf den erſten Rang unter den verſchiedenen Werken der Dichtkunſt Anſpruch machen, und der Reichthum an guten Oden gehöret unter die ſchäzbaren Nationalvorzüge.

Die älteſten und zugleich fürtrefflichſten Oden der alten Völker ſind ohne Zweifel die hebräiſchen, deren wir aber hier blos erwähnen, um den Leſer auf die höchſtſchäzbaren Abhandlungen darüber zu verweiſen, die wir dem berühmten Lowth, einem Mann von tiefer Einſicht und von großem Geſchmak, zu danken haben *). Die Griechen beſaßen einen großen Reichthum, wie in allen andern Gattungen der Werke des Geſchmaks, alſo auch in dieſer; aber der größte Theil davon iſt verloren gegangen. Die Alten rühmen vorzüglich neun griechiſche Odendichter; dieſe ſind: Alcäus, Sappho, Steſichorus, Ibicus, Bacchyliden, Simonides, Alcman, Anakreon und Pindar. Die Oden der ſieben erſten ſind bis auf wenig einzele Stellen verloren gegangen. Von Anakreon haben wir noch eine nicht unbeträchtliche Anzahl, und von Pindar eine ſtarke Sammlung, obgleich eine noch größere Menge ein Raub der Zeit geworden ſind. Aber der Stoff der übrig gebliebenen pindariſchen Oden iſt für uns weniger intereſſant, weil darin blos die Männer beſungen werden, die in den verſchiedenen öffentlichen Kampfſpielen der Griechen den Preis erhalten haben. Wir haben dieſem großen Dichter einen beſondern Artikel gewiedmet **). Man muß auch die tragiſchen Dichter der Griechen hieher rechnen, denn in je-

---

*) Rob. Lowth de ſacra poeſi Hebraeorum praelectiones Academicae. Prael. XXV - XXVIII.

**) S. Pindar.

dem Trauerſpiel kommen Geſänge der Chöre vor, die wahre Oden von hohem feyerlichen Ton ſind. Sie haben vor allen andern Oden dieſes voraus, daß die Gemüther durch das, was auf der Bühne vorgegangen, auf das Beſte vorbereitet ſind, den Eindruk mit voller Kraft zu empfinden. Die genaueſte Ueberlegung hätte kein ſchiklicheres Mittel ausgedacht, den vollkommenſten Gebrauch von der Ode zu machen, als das, was die Gelegenheit hier von ſelbſt anbot. Wir haben anderswo geſagt, wie die Chöre in alten Trauerſpielen gelegentlich beybehalten worden. Wenn wir von dieſem Urſprung derſelben nicht unterrichtet wären, ſo würden wir denken, ſie ſeyen mit guter Ueberlegung in das Trauerſpiel eingeführt worden, um der Ode Gelegenheit zu verſchaffen in ihrer vollen Würkung zu erſcheinen. Die Gemüther ſind durch die tragiſche Handlung zum Eindruk der Ode vorbereitet, und er wird durch den feyerlichen Vortrag und die Unterſtüzung der Muſik noch um ein merkliches verſtärkt. Dieſe Betrachtung allein ſolte hinreichend ſeyn, die Chöre wieder in die Tragödie aufzunehmen.

Es wäre ſehr zu wünſchen, daß ein in der griechiſchen Litteratur wol erfahrner Mann, von ſo reifem Urtheil und ſo feinem Geſchmak als Lowth, über die verſchiedenen Gattungen der griechiſchen Ode ſo gründlich und ausführlich ſchriebe, als dieſer fürtreffliche Mann über die hebräiſche Ode geſchrieben hat. Dieſes würde ein Werk von ausnehmender Annehmlichkeit und für die Odendichter von außerordentlichem Nutzen ſeyn. Es iſt kaum eine Gemüthslage, in der ein Dichter ſich zur Ode geſtimmt fühlte, möglich, die dabey nicht vorkäme; von den kleinen lieblichen Gegenſtänden, wodurch die Seele in ſüße Schwärmerey geſezt wird, bis auf die größten, die ſie mit Ehrfurcht, Schreken und andern überwältigenden Leidenſchaften erfüllen, iſt kein Odenſtoff, den nicht irgend einer der griechiſchen Dichter behandelt hätte, wenn wir vom Anakreon bis auf die erhabenen Chöre des Aeſchylus heraufſteigen. Hier wäre alſo fürtreffliche Gelegenheit für einen wahren Kunſtrichter, Ruhm zu erwerben.

Die Römer ſind, wie in allen Zweigen der Künſte, ſo auch hierin, weit hinter den Griechen zurüke geblieben. Horaz war ihr einziger Odendichter, der den Griechen zur Seite ſtehen konnte; dieſes haben ſie ſelbſt eingeſtanden *). Aber dieſer allein konnte ſtatt vieler dienen. Er wußte ſeine Leyer in jedem Ton zu ſtimmen, und hat alle Gattungen der Ode, von der hohen Pindariſchen, bis auf das liebliche Anakreontiſche, und das ſchmelzende Sappһiſche Lied, glüklich bearbeitet.

Wir dürfen in dieſem Zweig der Dichtkunſt keine der heutigen Nationen beneiden. Klopſtok kann ohne übertriebenen Stolz dem Deutſchen zurufen:

Schreket noch anderer Geſang dich, o Sohn Teutons,
Als Griechengeſang: —
— So biſt du kein Deutſcher! ein Nachahmer
Belaſtet vom Joche, verkennſt du dich ſelber!

Dieſen Vorzug haben wir vornehmlich dem Mann von außerordentlichem Genie zu danken, der mit gleichem Recht ſich dem Homer und dem Pindar zur Seite ſtellen kann. Nichts iſt erhabener, feyerlicher, im Flug kühner, als ſeine Ode von höherem Stoff; nichts jubelreicher, als die von freudigem; nichts rührender, ſchmelzender, als die von zärtlichem Inhalt,

---

*) Lyricorum Horatius fere ſolus legi dignus. Quintil. Inſtit. Lib. X. Cap. 1, 69.

Inhalt. Nur Schade, daß dieſer würklich unvergleichliche Dichter in ſeinen Oden von geiſtlichem Inhalt, bisweilen auch bey weniger erhabenem Stoff ſeinen Flug ſo hoch nimmt, daß nur wenige ihm darin folgen können.

Nächſt dieſem verdienet Ramler eine anſehnliche Stelle unter unſern einheimiſchen Odendichtern. Er hat das deutſche Ohr mit dem Wolklang der griechiſchen Ode bekannt gemacht, auch den wahren Schwung und Ton der horaziſchen Ode in der deutſchen vollkommen getroffen. Hierin ſcheinet er ſeinen Ruhm geſucht zu haben; denn man entdeket leicht bey ihm den Vorſatz, ein genauer Nachahmer des Horaz zu ſeyn. Selbſt in der Wahl des Stoffs ſcheinet er des Römers Geſchmak zum Muſter genommen zu haben. Für die höhere Ode iſt Friedrich ſein Auguſt; zu der gemäßigten von ſanft empfindſamen, oder blos phantaſiereichem Inhalt, giebt ihm ein Mädchen, oder ein Freund, oder die Annehmlichkeit einer Jahrszeit den Stoff, den er allemal in einer höchſt angenehmen Wendung behandelt, und mit überaus feinen Blumen beſtreut. Was kann anmuthiger und lieblicher ſeyn, als ſein Amynt und Chloe? Höchſt mahleriſch und phantaſiereich iſt die Sehnſucht nach dem Winter, und mit einem höchſtglüklichen und angenehmen Schwung hat der Dichter dieſe ſchöne Ode geendiget. Nichts iſt zärtlicher und von ſanfterem Ausdruk, als das wechſelſeitige Lied Ptolemäus und Berenice.

Auch Lange und Pyra, die es zuerſt gewagt haben, der deutſchen Ode ein griechiſches Sylbenmaaß zu geben, und Uz ſtehen mit Ehren in der Claſſe der guten Odendichter. Dieſer leztere hat oft, ohne den Horaz nachzuahmen, von würklicher nicht nachgeahmter Empfindung angeflammt, in Schwung, Gedanken und Bildern, bald den hohen Ernſt, bald die Annehmlichkeit des Horaz erreicht. Cramer hat vorzüglich den Pſalm für ſeine Leyer gewählt; ſein Vers ſtröhmt aus voller Quelle. Wenn er weder die Hoheit, noch die Lieblichkeit, noch die nachdrükliche Kürze des hebräiſchen Ausdruks erreicht, ſo übertrifft er doch darin meiſtentheils ſeine deutſchen Vorgänger.

Ueberhaupt ſcheinet es, daß die Ode das Fach iſt, darin die deutſche Dichtkunſt ſich vorzüglich zeigen könnte: hätten nur unſre Dichter einen bequemern und höhern Standort, aus dem ſie zur beſten Anwendung ihrer Talente, die Menſchen und ihre Geſchäffte beſſer überſehen könnten!

◆ ◆

Auſſer den, bey dem Artikel Lyriſch (S. 301 u. f.) angeführeten, von dem lyriſchen Gedicht überhaupt, und mithin auch von der Ode, handelnden Schriften, haben darüber noch beſonders geſchrieben, in franzöſiſcher Sprache: Houdard de la Motte (Diſcours ſur la poeſie en général, et ſur l'ode en particulier vor ſeinen Oden im 1ſten Bd. ſ. W Par. 1754. 12. Deutſch von Joh. Fr Mey, vor den Oden der deutſchen Geſellſchaft zu Leipzig, Leipz. 1738. 8.) — Gibert (Projet de differtat. ſur l'Ode gegen den vorhergehenden Diſc. des la Motte, in den Mem. de Litterat. e d'Hiſt. des P. Moleſ, im 2ten Th. des 2ten Bandes.) — P. Charl. Ro (Reflex. ſur l'Ode, in ſeinen Oeuvr mel. Par. 1727. 12) — Remond d St. Marc (Reflex. ſur l'Ode, in ſ Reflex. ſur la Poeſie, im 2ten Bd. Oeuvr Amſt. 1749. 12.) — Marmontel (Das 15te Kap. im 2ten Bd. Poet. franç.) — Sabatier (Diſcour ſur l'Ode, vor ſ. Odes, Par. 1766. 8. — d'Alembert (Reflex. ſur la poeſie et ſur l'Ode en particulier, im 2te Bande S. 455. ſ. Melang. de Litterat d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1767. 12.) — Val. de Rebengac (Eine Abhandlung über die Ode, im 2ten Bd. ſeiner franz. Ueberſ. der Oden des Horaz, Par. 1781. 12. 2 Bd.) — **Domairon** (Der 6te Art. des 2ten Kapitel im 2ten Bd. S. 106 u. f. ſ. Principes généraux des belles lettres, Par 1785. 12. 2 Bd. handelt v. d. Ode.) — —

In deutſcher Sprache: **J. F. Löwen** (Anmerkungen über die Odenpoeſie, im 1ten St. von Joh. Wilh. Hertels Sammlung Muſikal. Schriften, Leipz. 1758. 8.) — **Ungen.** (Ein Verſuch von der Ode, in dem 1ten St. des 2ten Bandes der vermiſchten Beyträge zur Philoſ. und ſchönen Wiſſenſch. vergl. mit dem 2ten Bd. S. 222. der Allg. Deutſchen Bibl.) — Auch enthält über die Theorie der Ode vortrefliche Bemerkungen die Recenſion der Klopſtockſchen Oden in eben dieſer Bibliothek im 19ten Bd. — — Uebrigens haben die *mehreſten* Verf. unſerer Poetiken (S. Art. **Dichtkunſt**, S. 675 u. f.) auch von der Ode, aber freylich ſo gehandelt, daß man dadurch nicht einmahl beluſtigt werden kann. — —

Oden haben geſchrieben, bey den Griechen: **Pindar** (ſ. deſſen Art.) — **Anakreon** (ſ. deſſen Art.) — Fragmente ſind übrig vom Alcäus (ſ. den Art. **Lied**.) — Von der **Sappho** (Die von ihr auf uns gekommenen Fragmente, ſind bey den verſchiedenen Ausg. ſo wie auch bey den franzöſiſchen Ueberſetzungen des Anakreon, aber vollſtändiger in Fulv. Urſini Carmin. novem illuſtr. Foem. ex offic. Chriſtph. Plantini 1568. 8. gr. befindlich. Das bekannte Gedicht an Phaon iſt, bey Gelegenheit der Ueberſetzung des Longins, und auch einzeln, ſehr oft, in alle neuere Sprachen überſetzt, und mannichfaltig erklärt worden. Longepierre hat bey ſeiner Ueberſetzung ihrer und der Gedichte des Anakreon, Par. 1684. 12. ihr Leben geſchrieben, und Bayle hat ihr einen Artikel gewidmet.) — **Steſichorus** (in der Samml. des Fulv. Urſinus S. 79.) — **Ibykus** (Ebend. S. 115 und 318. In der Samml. der Carminum poetar. novem Lyr. Poeſ. . . . Alcaei, Sapphus, Steſichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindari etc. von H. Stephanus 1560. 8. Antv. 1567. 12. gr. und lat. und öfter, S. 90 und 413.) — **Bacchylides** (bey dem H. Steph. S. 149 und 424; bey dem Urſinus S. 119 und 340.) — **Simonides** (bey dem Heinr. Steph. S. 272. 424. 451. bey dem Urſinus, S. 153. 198 und 328. 340.) — **Alcman** (bey dem Urſinus, S. 63 und 297. bey dem Steph. S. 334. 425. 458.) — Ueber die mehreren griechiſchen lyriſchen Dichter ſ. Fabr. Bibl. graec. Lib. II. Cap. XV. — —

Von römiſchen Dichtern: **Q. Horatius Flaccus** († 3995. Odar. Lib. IV. Epod. L. I. und Carmen Saecul. Ueber die Ausg. ſ. den Art. **Horaz**. Einzeln hat ſeine lyriſchen Gedichte, unter andern, Ge. Wade, Lond. 1731. 8. herausgegeben, einiger frühern Ausgaben, als der Leipziger (ohne Jahrsz.) 4. und 1492, der Pariſer 1498. 4. und anderer nicht zu gedenken. Ueberſetzt in das **Italieniſche**: auſſer einzeln Oden, ſämmtlich vierzehnmahl, zuerſt von Georg. da Jeſi 1595. 12. in nachgeahmten Versarten des Originales; von Fed. Nomi, Fir. 1672-1675. 12. 2 Th. in Umſchreibungen; von Lor. Mattei, Rim. 1679. 8. eben ſo; von P. Abriani, Ven. 1680. 8. in reimfr. und gereimten Verſen; von Giov. Fabrini, Ven. 1699. 4. mit den ſämmtl. Werken des Horaz; von Girol. del Bueno, im 8ten Bd. der Racc. dei Poet. lat. Mil. 1735. 4. in reimfr. Verſen; von Stef. Pallavicini, Leipz. 1736. 8. in reimfr. und ger. Verſen; von Fr. Borgianelli, mit den ſämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1737. 8. in ger. Verſen; von Ott. della Riva, Ver. 1746. 8. eben ſo; von Greg. Redi, mit den ſämmtl. Werken des Dichters, Ven. 1751. 8. in reimfr. Verſen; von Bertola, und Corſetti, mit den ſämmtl. W. des Horaz, Sienna 1759-1777. 8. 2 Bd. vom D. Mattei, 1777. 8. Von Giuſ. Ott. Gavelli, Liv. 1783. 8. Von einem Ungen.

Reggio 1786. 8. in ger. Verſen. In das **Spaniſche**: ſo viel ich weiß, nur einzele Oden. Fabricius, in der Bibl. lat. I. 421 n. Ausg. führet verſchiedene Ueberſetzungen des Horaz überhaupt, unter andern eine von Villeno de Bidma, an, welche mir auch ſonſt ſchon, allgemein, vorgekommen iſt, die ich aber denn doch nicht näher kenne. In das **Portugieſiſche**: von Alex. Siqueira, Evora 1633. 8. In das **Franzöſiſche**: Vollſtändig in Verſen: achtmahl, von Jacq. Mondot, Par. 1579. 8. Von Rob. und Ant. d'Agneaux, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1588. 8. Von P. Marcaſſus, P. 1664. 8. Von de Brie, aber überhaupt nur 18 Oden, Par. 1695. 12. verm. mit 10 andern, 1695. 8. Von Pellegrin, P. 1715. 12. 2 Bd. Von dem Abt Salmon, Par. 1752. 12. Von Ger. Valet de Rehengac, Par. 1750 - 1781. 12. 2 Bde. (die beſte.) Von Chabanon de Maugris 1777. 12. (nur das 3te Buch.) In Proſa, zehnmahl: von Mich. Marolles mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1652. 8. 2 Bde. Von Algay de Martignac, eben ſo, Par. 1678. 12. 2 Bde. Von J. B. Mervan de Bellegarde, bey der Ueberſ. des Horaz von Tarteron, P. 1685. 12. 1749. 8. 2 Bde. Von And. Dacier, mit den übrigen W. des Dichters, Par. 1681 - 1689. 12. 10 Bde. Amſt. 1727. 12. 10 Bde. 1735. 12. 8 Bde. (dieſe Ueberſ. veranlaßte zu ihrer Zeit viele Kritiken, wovon ſich nähere Nachr. in Goujets Bibl. franç. Bd. 5. S. 343 u. f. finden.) Von Noel Et. Sanadon, mit den übrigen W. des Dichters, P. 1728. 4. 2 Bde. 1756. 12. 8 Bde. Von Ch. Batteux mit den übrigen Gedichten (auslaſſend) 1750. 8. 1763. 12. 2 Bde. Von P. Touſſaint Maſſon, 1757. 12. Von Desfontaines, Lyon 1759. 12. (aber nicht vollſtändig.) Von Vaniere 1761. 8. (aber nur das 1te Buch) Von Cl. Binet, mit den übrigen W. des H. 1783. 16. 2 Bde. In das **Engliſche**: Die erſte Ueberſetzung derſelben ſchreibt Warton, in ſeiner history of engl. poetr. Bd. 3. S. 424. Anm. d. dem Th. Hawkins im J. 1626. zu. Wie oft ſie überhaupt überſetzt worden, weiß ich nicht; die mir bekannten Ueberſetzer der Oden ſind: Rider (1644. 12.) Smith (1649. 8.) B. Holyday (1652. 8.) Al. Broome (1660 und 1680. 8.) Th. Creech mit den übrigen W. 1690. Von verſchiedenen, nebſt den Satiren 1715. u. 1712. 8. Oldisworth (1719. 8. 1737. 12.) Phil. Francis (1743 und 1778. 8. 4 Bd. mit den übrigen W. des Dichters.) Tower (mit den übrigen Werken des Horaz, 1744. 12. 2 Bd.) Davidſon (1746. 8. in Proſa.) Watſon und Patrik (1750. 8. 2 Bde. mit den übrigen Werken des Dichters. in Proſa.); Stirling (1752 - 1753. 8. 2 Bd. mit den übrigen W. des H.) Chriſtoph. Smart (1754. 12. 2 B. 1768. 12. 2 B. mit den übrigen W. d. H. und in Proſa.) J. Duncombe (1757. 8. 2 Bde. 1767. 12. 4 Bde. mit den übrigen W. des H.) W. Greene (1777. 8. 1783. 8.) J. Gray (1778. 8. mit den Epiſteln.) W. Taſker (*Select Odes of Pind. and Horace* 1781. 8.) — In das **Deutſche**: von Buchholz, Rint. 1639. 8. in Reimen; von den Schülern des M. Bohemus, zu Dresden 1656. 8. vier Bücher eben ſo jämmerlich; von Rothe, mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, Baſel 1671. 8. in Proſa; von Weidner, Leipz. 1690. und (wird man es glauben?) ebend. 1769. 8. in elenden Reimen; von Rulf, mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, Leipzig 1698 und 1707. 8. in Proſa; von Röder, Nürnb. 1741. 8. das erſte Buch in Reimen; von Groſchuf, Caſſel 1749. 8. 2 Bd. mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, in Proſa; von Lange, Halle 1752. 8. (Hierher gehört aus dem 2ten Theile von G. E. Leſſings kleinen Schriften, ein Brief (der 24te) an H. L. der in dem Hamburgiſchen Correſpondenten bey Erſcheinung der kleinen Schriften eingerückt wurde, und auf welchen Hr. Lange antwortete. Hierauf erſchien erſt das Vademecum, und darauf ein Brief von Hrn. Lange an F. Nicolai, und eine Antwort von dieſem. In dem 4ten Th. von Leſſings verm. Schriften, Berl. 1785. 8. S. 113 u. f. ſind dieſe Schriften ſämmtlich zu finden.) Von dem Gr.

v. Solms, Braunſchw. 1756-1760. 8. in Reime, zu deren Entſchuldigung ſich aber ſagen läßt, daß der Verf. auf beſondre Veranlaſſung, nicht aus eigenem Antrieb, eine gereimte Ueberſetzung übernommen hat; von (Hrn. v. Breitenbauch) Leipzig 1769. 8. 1776. 8. in Reime; von Hrn. Ramler, Berl. 1769. 8. Funfzehn; nähmlich in jedem der verſchiedenen, in dem Original vorkommenden 15 Sylbenmaße, (vier jambiſche in den Epoden abgerechnet,) eine, welche nachher durch die in der Berliner Monatsſchrift eingerückten vermehrt worden ſind, dergeſtalt, daß wir noch die Hofnung haben, die ſämmtlichen Oden des Horaz durch Hrn. Ramler zu erhalten; von Frd. D. Behn, zwölf in den Versm. des Originals, Lüb. 1773. 8. aber ſehr holpricht; von K. A. Küttner, das 1te Buch, Leipz. 1773. 8. metriſch; von verſchiedenen, nebſt den übrigen W. des Dichters, Anſp. 1773 u. f. 8. 3 B. in Proſa; von C. Maſtalier, vierzehn St. in ſ. Ged. Wien 1774. 8. metriſch; von K. Ferd. Schmid Sechzehn, Leipz. 1774. 8. Von Jac. Frdr. Schmidt, Gotha 1776-1783. 8. 3 Th. 1793. 8. metriſch; von einem Ungen. Dreyßig Oden, Leipz. 1779. 8. Noch dreyßig, ebend. 1780. 8. Von K. J. Jördens, Berl. 1781-1786. 8. 2 Bde. Von einem Ungen. Die beyden erſten Bücher, Leipz. 1781. 8. in Proſa; von C. F. K. Herzlieb, Stendal 1786-1791. 8. 3 Th. und 3 Bücher; von Joh. Dav. Müller, zehn, in ſ. Oden, Magd. 1787. 8. Von Joh. Frdr. Roos, Gießen 1791. 8. 1ter Th. metriſch. Auſſer dieſen ſind von verſchiedenen ältern und neuern Dichtern, deren einzeln ſehr viele überſezt und nachgeahmt worden, wovon in J. G. Schummels Ueberſetzer Bibl. Wittenb. 1774. 8. eine ziemlich ausführliche Anzeige ſich findet. Oden nach dem Horaz, gab Hr. Gleim, Berlin 1769. 8. heraus. Beſondre Erläuterungsſchriften über die lyriſchen Gedichte des Horaz: In Libr. I. Odar. von Adr. Turnebus, in ſ. Adverſ. Arg. 1509. f. 3 Bd. einzeln, Par. 1577 und 1586. 8. — Pauli Franci Commentar. Horatiani praemetium in I. et II. Libr. Odarum, Frft. ad Viadr. 1521. 8. — In Q. Hor. Fl. Od. et Epod. Libr. Herm. Figulus, Frcft. 1546. 4. — Io. Caeſarius in Od. triginta duas Lib. pr. Rom. 1566. 8. — Bern. Parthenius in Od. et Epod. libr. Ven. 1584. 4. — Blaſ. Bernhardus de laudibus vitae ruſticae, ad Horat. 2 Epod. Flor. 1613. 4. und Ioa. Weitzius ad Epod. II. Frcft. 1625. 8. — Iac. Crugii notae in Epod. libr. ap. Plant. — Phil. Bebii . . . Commentar. in Lyr. Horatii, Col. 1633. f. — Comparaiſon de Pindare et d'Horace . . . par Mr. Blondel, Par. 1673. 12. auch im 1ten Bd. S. 413. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. Lateiniſch, in dem Κριτικον ἐπιχειρημα ſ. Differt. critic. de Poet. gr. et lat. des Jac. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. — Methodus Horat. interpr. Auct. C. Gottl. Hofmann, Lipſ. 1729. 8. — Chriſtii Iuventes Aquilae ad Carm. IV. 4. Lipſ. 1745. — Virg. Horatiique nonnulla loca a ſtrict. Baumgartenii, Baylii etc. Vindic. Auct. E. Lud. D. Huch, Lipſ. 1756. 8. — De felici audacia H. ſcripſ. Ad. Klotzius, Ien. 1762. 8. — De Horat. ab Henr. Home falſo accuſato, ſcr. Chrph. Lange, Erl. 1767. 4. — On the character and writings of Pindar and Horace, by R. Schomberg. 1769. 8. — De Genio, ad illuſtranda aliquot Horat. loca, ſcripſ. Ioa. Chrſtn. Meſſerſchmid, Vit. 1769. 4. — Vorleſungen über den Horaz, von J. C. Briegleb, Alt. 1770-1780. 8. 2 Th. (Ueber die ſechs erſten des 1ten und die ſechzehn erſten des 2ten Buches.) — H. Carm. collat. ſcriptor. graec. illuſtrata, ab Heinr. Wagnero, c. praef. Klotzii, Hal. 1770. 8. — Spec. urbanitatis Hor. ſcr. Degen, Erl. 1774. 8. (aus der 7ten Ode des 1ten Buches.) — Polemicae Horat. Specim. XXI. ſcr. Chr. Heinr. Schmid, Gieſſ. 1776-1787. 4. aus welchen ſ. Kommentar über Hor. Oden, Leipz. 1789. 8. 1ter Th. der nur bis jetzt auf das 1te Buch geht, entſtanden iſt. — De nexu in Odis Horat. ſcript Frid. Aug. Wideburg, Ien. 1777. 4. — Vorleſ. über die claſſiſchen Dichter der Römer, 1r u. 2r Bd, über Horaz, von P. Fdr. A. Nitſch, Leipz. 1788. 8. — Ferner gehören hierher noch: Chr. Egenolphi Melodiae in Od. Horat. Frcf. 1537. 12. 4 Th. — P. Hofmeieri Harm. poet. Nor. 1539. 8. — Math. Collinis Harmoniae univocae in Od. Hor. Argent. 1568. 8. — Auch Et. du Chemin hat 1661. Hor. Oden, in vier Stimmen, H. Marpurg zwey Oden des Horaz (die 3te und 32te des 1ten Buches) Berl. 1757. Hr. Benda die 17te des 2ten B. und Hr. Hiller die 26te des 1ten Buches, Leipz. 1779. in Muſik geſetzt, ſo wie Philidor mehrere davon herausgegeben. S. übrigens den Art. Horaz.) — —

Unter die eigentlichen **Odendichter** laſſen ſich weder Statius, noch Aurel. Prudentius ſetzen; ich glaube, indeſſen, wenigſtens ihre Nahmen hier anführen zu müſſen. —

Oden von neuern lateiniſchen Dichtern: **Joh Jov. Pontanus** († 1503. In ſeinen Oper. poet. Flor. 1514. 8. Venet. 1518-1533. 8. 2 Bd. ſo wie im 2ten Bd. S. 368 u. f. der Deliciar. poetar. Italicar. Frcft. 1608. 8. finden ſich einige ſchwache lat. Gedichte.) — **Conr. Celtes** († 1508. Carm. Argent. 1513. 4. vier Bücher Oden, ein Buch Epoden, und ein Carm. ſaec. enthaltend.) — **Joh. Aurelius, Augurellus** (1515. Poemat. Ven. 1505. Gen. 1608. 8. enthalten einige ziemlich unpoetiſche Oden.) — **Joh. Secundus** († 1535. In ſ. Oper. Lugd. Bat. 1619 u. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12. findet ſich ein Buch Oden.) — **Bened. Lampridius** († 1540. Carm. Venet. 1550. 8.) — **Jac. Sadolet** († 1547. Lat. Gedichte von ihm finden ſich in den Delic. Poet. Ital. Bd. [illegible] S. 580. und im 3ten Bande ſeiner ſämmtlichen Werke, Verona 1737-1738. 4. 4 Bd. Schöne, aber oft übel angebrachte Phraſeologien und weiter nichts.) — **Marc Ant. Flaminio** († 1550. Auſſer eine Paraphraſe von 30 Pſalmen, Antv. 1558. 12. noch Carm. lib. II. ad Turrianum in den Carminibus . . . . Flaminiorum; ex edit. Cominiana 1727. 8. und Patav. 1734. 8. herausgegeben von Frcs. Mar. Mancurti, wovon die beſſern Hr. Ewald 1775. und Hr. Zobel in der 7ten Abtheilung des Taſchenbuches eine, frey ins Deutſche überſetzt hat. Das Leben des Dichters hat Joach. Camerarius den Epiſt. . . . Ant. Flaminii de veritate Doctr. eruditae et ſanctitate Religionis . . . . Nor. 1571. 8. vorgeſetzt. Mounoye, bey ſ. Baillet, Bd. 5. Th. 2. S. 149. N. 2. Amſt. 1725. 12. führt eine, von Flaminio bereits, Fan. 1515. 8. gedruckte Sammlung von zehn Oden und einer Ekloge an. S. übrigens das 11te St. S. 187. der Schelhornſchen Ergötzlichkeiten.) — **Joh. Salmonius Macrinus**, oder **Maternus** († 1557. Carm. libr. IV. . . . Par. 1530. und Odar. lib. VI. ebend. 1537. 8. Die erſte Ausg. gehört unter die ſeltenen Bücher; noch ſeltner ſind die Hymnor. Lib. VI. Par. 1537. 8.) — **G. Fabricius** (Odar. Lib. III. Baſ. 1552. 8.) — **Pet. Lotichius Secundus** († 1560. Opera p. Ioa. Hagium, Lipſ. 1586. 8. ex ed. C. Traug. Kretſchmar, Dresd. 1773. 8.) — **Jean du Bellay** († 1560. Bey den Gedichten des Macrinus, Par. 1546. 8. findet ſich ein Buch lat. Oden von ihm.) — **Lud. Helmbold** (Lyricor. lib. II. cum quadriſonis ſingular. Odar. Melodiis, Mühlh. 1577. 8. In ſ. Epigr. waren ſie vorher ſchon, Erf. 1561. 8. gedruckt.) — **Bruno Seidelius** (1577. Poem. lib. VII. worunter 3 Bücher Oden ſind, Baſil. 1554. 8.) — **G. Buchanan** († 1582. Poem. Lugd. Bat. 1621. 8. Amſtel. 1676 und 1687. 24.) — **Marc. Ant. Muretus** († 1585. Einige Oden in ſ. Juvenil. Bard. Pomer. 1590. 8.) — **Jean Dorat** († 1588. Poem. Par. 1586. 8.) — **Jan. Douſa** (Odar. britannic. Lib. . . . Lugd. B. 1586. 8.) — **Nicod. Friſchlin** († 1590. Opera poet. Argent. 1598-1602. 4. 2 Th. enthalten, unter mehrern Gedichten, drey Bücher Oden.) — **Joh.**

Jamot (Lyrica, Gen. 1591. 8.) — Laevinus Torrentius (Lud. v. d. Becken † 1595. Poemat. Antv. 1594. 8. Unter mehrern Gedichten, zwey Bücher Oden.) — Valer. Acidalius († 1590. Poem. Lign. 1603. Frft. 1612. 8.) — Paul Meliſſus Schedius († 1602. Seine lyriſchen Gedichte finden ſich in dem 4ten Th. S. 348. der Delic. poetar. germanicor.) — M. Laubanus (Muſa lyrica, Dantiſc. 1607. 8.) — Joh. Adam (Odar. Lib. Heidelb. 1615. 8.) — Scevola de St. Marthe († 1623.) und Abel de St. Marthe (drey Bücher lyriſche Gedichte in ihren Poemat. Par. 1632. 4.) — Heinr. Meibom († 1625. Im 4ten Th. S. 310. der Deliciar. poetar. germ. S. 310 u. f. finden ſich lyriſche Gedichte von ihm. Seine Parodiar. Horatianar. Lib. II. ſind auch Helmſt. 1588. 8. und ſein Anacreon lat. ebend. 1600. 8. gedruckt.) — Willich. Weſthof (Epigr. *Odae* etc. Port. Dan. 1637. 8.) — Matth. Caſ. Sarbiewsky († 1640. Lyricorum Lib. IV. Epod. Lib. I. . . . . Ant. 1632. 4. 1634. 12. Par. 1647. 12. f. l. 1660. 8. Odae VII. quae in Libris Lyricor. non habentur, Viln. 1747. 12.) — Sidr. Hoſſchius († 1653. Poem. Antv. 1656. und mit den Poem. des Guil. Becani und Jac. Wallius, Nor. 1697. 8.) — Gilb. Jonin (Odar. Lib. IV. Par. 1635. 12.) — Joh. Bapt. Masculus (Odar. Lib. XVI. Antv. 1645. 16.) — Criſtof. Finotti (Odae . . . Venet. 1647. 8.) — P. Eliſeus a St. Maria (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Crac. 1650. 8.) — Chriſtph. Caldenbach (Poem. lyrica . . . Brunſv. 1651. 12.) — Fabio Chigi (Pabſt Alexander der 7te † 1667. Philomathi Muſae Iuveniles, Par. 1656. f. Amſtel. 1660. 12.) — Abr. Cowley († 1669. S. die Muſ. Anglic.) — Jac. Baldus († 1668. Lyricor. Lib. IV. et Epod. lib. I. Col. Ubior. 1645. 12. (2te Ausg.) Und nachher, in ſ. Oper. poet. Monach. 1638. 12. 3 Bd. Col. Ubior. 1645. 12. 4 Th. ebend. 1660. 12. 4 Th. Mon. 1729. 8. 8 Bd.) — Nic. Avancini (Poeſ. lyric. qua continentur Lyricor. Lib. IV. et Epod. Lib. I. Vien. 1670. 12.) — Joh. Bapt. Santolius (Santeuil † 1677. Opera poet. Par. 1670. 8. ebend. 1698. 12. 3 Bd.) — Jac. Wallius (1680. In ſ. Poemat. Lib. IX. Antv. 1656. 8. Lugd. 1688. 8. finden ſich Oden.) — René Rapin († 1687. Carm. Par. 1681. 12. 2 Bd.) — Aegid. Menage († 1692. Miſcell. metrica et proſaica, Par. 1652. 4. Poem. ebend. 1658. 8.) — Bened. a St. Joſeph (Lyricor. Lib. IV. Epod. Lib. unus . . . Varſ. 1694. 12.) — Jean Commire († 1702. Carm. Lib. III. Lutet. 1678. 4. Oper. poſth. Lutet. 1704. 8.) — Dan. Huet († 1721. Poem. Ultraj. 1684. 8. und mit den Carm. des Fraguier, Par. 1729. 12.) — Stef. Fabretti (Lyrica et epiſt. Lugd. Bat. 1747. 8.) — Joh. Ehrenfr. Boehm (Lyricor. Lib. Vrat. 1750. 8.) — Ant. Alſop (Odar. Lib. II. Lond. 1752. 4.) — Ad. Klotz († 1771. Opuſcula poet. Altenb. 1761. 8.) — Will. Browne († 1774. In ſ. Opuſc. 1765. 4. und in dem Append. 1770. 4.) — —

Oden in italieniſcher Sprache: Urſprünglich ſcheint man das Wort Ode, nicht zur Bezeichnung der höhern lyriſchen Dichtart in Italien gebraucht zu haben; noch Chiabrera nannte ſeine Geſänge dieſer Art Canzonen; nach und nach kam indeſſen auch jene Benennung in Gebrauch. Uebrigens haben die Italiener deren in allerhand Formen, und ſowohl nach dem Muſter des Pindar (da nämlich die Epode in einer andern Versart, als Strophe und Antiſtrophe abgefaßt iſt) als nach den Muſtern des Horaz und des Anakreon geſchrieben; und viele ihrer, in eigenthümlichen italieniſchen Sylbenmaßen verfertigten, Canzonen ſind auch immer noch mehr Oden, als Lieder. Ueber die Unterſchiede zwiſchen der alten, und der italieniſchen, höhern lyriſchen Poeſie, hat Becelli in ſeinem Werke, Della nov. poeſia . . . Ver. 1732. 4. S. 357. und Quadrio, im 3ten

Band ſeiner Storia e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 131. etwas, obgleich nichts ſehr befriedigendes geſagt. Von der Theorie der ital. Canzone handelt Ebenderſelbe, ebend. S. 73 u. f. und unter mehrern, auch Biſſo in ſ. Introduzione alla volgar poeſia, S. 186. Ed. ſett. Rom. 1777. 12. — Nach dem Muſter des Pindar ſchrieb **Luigi Alamanni** († 1556) zuerſt ſeine Geſänge, und nannte die Strophe, **Ballata**, die Antiſtrophe, **Contraballata**, und die Epode, **Stanza**; in der Folge der Zeit wurde die Strophe und Antiſtrophe zuweilen **Volta** und **Rivolta**, auch **Giro** und **Regiro** benennt. Auch änderte man die Verhältniſſe unter dieſen drey Abtheilungen ab, und gab den gewöhnlichen griechiſchen den Nahmen Poeſia epodica; wenn man aber die Epode zwiſchen Strophe und Antiſtrophe in die Mitte ſetzte, ſo hieß man dieſes Poeſia melodica; und wenn man die Epode voran gehen, und Strophe und Antiſtrophe folgen ließ, Poeſia proodica. Ja Crescimbeni künſtelte noch weiter, und ſetzte bald die Epode erſt nach verdoppelter Strophe und Antiſtrophe, oder verdoppelte die Epode, ſo daß eine auf die Strophe, und eine auf die Antiſtrophe folgte, oder machte mit der Epode den Anfang, und dergeſtalt, daß dieſe immer mit der Strophe ſowohl, als der Antiſtrophe abwechſelte. Geſchrieben haben ſolche Geſänge nach dieſen Muſtern, der ſchon angeführte Luigi Alamanni († 1556. Poeſie toſcane, Lione 1532. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. 2 Bd.) — **Gabr. Chiabrera** († 1638. Canzoni, Lib. I. Gen. 1586. 8. Lib. II. ebend. 1587. 8. Geſammelt mit den ſpätern, und vollſtändig, Rom. 1718. 8. 3 Bd. Ven. 1718. 8. 4 Bd. Ven. 1757. 12. 5 Bd. Jn das Deutſche ſind zwey ſeiner Oden und zwey Lieder, in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern aus dem 17ten Jahrhundert, Heidelb. 1780. 8. und eine in der ital. Anthologie überſetzt, und in den Variétés litterair. findet ſich, Bd. 1. S. 62 ein Brief über das Leben und die Werke des Verf.) — **Guido Caſſoni** († 1640. Odi, Ven. 1601. 12. Trev. 1626. 12.) — **Bened. Menzini** († 1704. Opere di Bened. Fiorentino, Fir. 1680. 12. Opere, Fir. 1730-1731. 4. 4 Bd. Ven. 12. 4 Bd.) — **Carlo Aleſſ. Guidi** († 1712. Poeſ. lir. Parma 1681. 12. verm. in ſ. Rime, Ver. 1726. 12. Deutſch iſt eine Ode in den vorzüglichſten ital. Dichtern.) — **Giov. Mar. Crescimbeni** († 1728. Rime, Rom. 1695. 12. Ebend. 1723. 8. in 10 Bücher abgetheilt.) — **Dom. Lazzarini** († 1734. Rime, Venet. 1736. 8. Bologn. 1737. 8. Auch ſind noch einige einzele Gedichte dieſer Art vorhanden, welche Quadrio in ſeiner Storia e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 135. angezeigt hat, und Beccelli führt in ſeinem Werk, Della nov. poeſia, S. 28. noch einen, wie ſonſt nicht bekannten, Sicilianiſchen Dichter **Simone Rau**, als Verfaſſer ſolcher Geſänge, an. — —

Nach römiſchen Muſtern, oder in gleichförmigen Stanzen, haben deren geſchrieben: **Bern. Taſſo** († 1569. War der erſte, welcher Geſänge, nach dem Muſter der horaziſchen Oden, abfaßte. Rime, Venez. 1555. 8. verm. ebend. 1560. 12. Seinem Beyſpiele folgten:) **Petronio Barbati** († 1554. Rime, Foligno (1711.) 8.) — **Lud. Paterno** (Rime . . . Ven. 1560. 8. S. übrigens den Artikel Sonnet.) — **Jac. Marienta** († 1561. Rime . . . Parm. 1564. 4.) — **Girol. Fenaruolo** (1570. Rime . . . Ven. 1574. 8. — **Ferrante Carrafa** (Sei libri ſopra vari e diverſi ſoggetti ad imitazione de' Poeti Lirici, Greci e Latini, nell' Aquila 1580. 4.) — **Ventura Cavalli** (Odi eroiche . . . Ven. 1602. 12.) — **Fulvio Teſti** (enthauptet 1646. Poeſ. lir. Mod. 1627. 8. 1643-1648. 4. 3 Th. Mod. 1652. 12. 3 Th. Ven. 1676. 12. 3 Th. Zwey ſ. Oden finden ſich, deutſch, in Hrn. Schmitts Anthologie, Liegn. 1778-1781. 8. 4 Th. und eine in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern des 17ten Jahrhunderts, Heidelb. 1780. 8.) — **Franz Redi** († 1697. Opere, Ven. 1712-1730. 12. 7 Bd. Ven. 1762. 4. 7 Bd.) —

und a. m. Auch in den Comp. poet. des **Rolli** finden ſich Oden in dieſer Form abgefaſst. Sogar von den Sylbenmaſen des Horaz hat man das Sapphiſche und Alcäiſche, und beſonders in jenen Zeiten nachgeahmt, wo die von Tolomei zu Rom im J. 1539 geſtiftete Academia della poeſia nuova, und das Geſetzbuch derſelben: Verſi e regole della nuova poeſia toſcana, Rom. 1539. 4. die Aufmerkſamkeit der Italiener auf ſich gezogen hatte. — —

So genannte anakreontiſche Oden oder Geſänge (Canzoni) haben geſchrieben: **Ottavio Rinuccini** (Canzonette, Fir. 1622. 4.) — **Frco. Balducci** († 1642. Rime, Rom. 1630-1646. 12. 2 Th. Ven. 1663. 12. 2 Th.) — **Lor. Magalotti** († 1712. Unter dem Nahmen Lindoro Elateo, Canz. Fir. 1725. 8.) — **Giamp. Zanotti** (Poeſie, Bol. 1718. 8. ebend. 1743. 1748. 8. 3 Bd.) — **Carlo d'Aquino** (Unter dem Nahmen von Alcone Sirio, Anacreonte ricantato, R. 1726. 12.) — Bey dem Art. **Lied** ſind übrigens mehrere hierher gehörige Dichter angeführt. — —

Oden, oder Canzonen in italieniſchen Sylbenmaſen ſind, auſſer verſchiedenen ebendaſelbſt angezeigten Dichtern, unter mehrern, geſchrieben worden, von: **Luca Contile** (Le ſei ſorrelle di Marte ... Fir. 1556. 8.) — **Franc. Beccuti** († 1553. Rime, Ven. 1580. 8. Deutſch, findet ſich eine ſeiner Oden in den vorzüglichſten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — **Luigi Tanſillo** († 1570. Sonetti e *Canzoni*, Bol. 1711. 12. auch bey ſeiner Lagrime di S. Pietro, Ven. 1738. 4.) — **Eraſmo Valvaſone** (Rime, Berg. 1592. 16.) — **Onofrio Andrea** (1647. Poeſie, Nap. 1631 und 1634. 12. 2 Th.) — **Giamb. Rocchi** (Canzoni eroiche, Ven. 1641. 8.) — **Carlo di Dottori** (Ode .... Pav. 1643 und 1664. 12.) — **Agoſt. Razona** (Poeſ. lir. Pad. 1652. 12.) — **Angelo Mar. Arcioni** (Ode, Ven. 1678. 12. Pav. 1682. 12.) — **Gabr. Mar. Meloncelli** († 1710. Poeſie lir. Lucca 1683. 12. Rom. 1685. 12.) — **Carlo Mar. Maggi** (Rime varie, Mil. 1688. 8. 1700. 12. 4 Th.) — **Sim. Vercinio** (Poeſ. lir. Bol. 1695. 12.) — **Dom. Bartoli** (Il Canzoniero di .... Lucca 1695. 12. 2 Th.) — **Vincentio di Filicaja** († 1707. Poeſie, Fir. 1707. 4. Opere, Ven. 1755. 12. 2 Bd. Eine Ode von ihm iſt deutſch in den vorzüglichſten Dichtern Italiens, Heidelb. 1780. 8.) — **Aleſſ. Marchetti** († 1714. Saggio di Rime eroiche, morali ... Fir. 1704. 4.) **Ant. Ghiſilieri** (Poeſ. Bol. 1719. 12.) — **Girol. Gigli** († 1722. Poeſie ſacre e profane e facete ... Ven. 1722. 8.) — **Euſt. Manfredi** († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. Ven. 1748. 8.) — **Gioſ. Gorini Corio** (Rime diverſe, Mil. 1724. 8.) — **Ant. Piedemonti** (Poeſie ... Ver. 1726. 8.) — **Aleſſ. Pegolotti** (Rime .... Guaſt. 1726. 4. Ven. 1727. 8.) — **Frco. Mar. Zanotti** (Poeſie volgari ... Fir. 1734. 8.) — **Giov. Ant. Volpi** (Rime, Pad. 1735. 4. verm. 1741. 8.) — **Girol. Tagliazucchi** (Proſe et poeſie ... Tor. 1735. 8.) — **Carlo Frugoni** († 1767. Rime, Par. 1734. 8. Opere, Parma 1779 u. f. 8. 9 Bd. der 2te Bd. enthält vorzüglich die Canzoni, Lucca 1779. 8. 11 Bde. Auch ſind die Canzoni ſcelte, R. 1778. 12. 3 B. einzeln gedruckt.) — **Baſtiano de' Valentini** (In ſ. Rime, Lucca 1768. 8. finden ſich ſechs Canzonen.) — **Jul. Caſſiani** (Saggio di Rime ... Lucca 1770. 8.) — Saggio di Odi filoſofico-morali, Bol. 1780. 4. — **Gaſp. Caſſola** (Poeſie militare, Mil. 1790. 8.) — S. übrigens die Art. Lied und **Sonnet**.

Oden von ſpaniſchen Dichtern. Die frühern Gedichte dieſer Art finden ſich in dem Cancionero general, Tol. 1517. f. Sev. 1535. 8. Anv. 1557. 8. 1573. 8. — **Garcilaſo de la Vega** (Garcias Laſo † 1536. Obr. Sev. 1580. 4. Salam. 1581. 12. Mad. 1765. 8.) — **Juan**

**Boscan** († 1544. Obr. Lisb. 1543. 4. Antv. 1597. 12.) — **D. Franc. de Medrano** (Bey des Vanegas de Saavedra Remedios de amor . . . Pal. 1617.) — **Franc. de Herrera** (Obr. Sev. 1582. zweyte Ausg. unter dem Titel, Verſos . . . Sev. 1619. 4.) — **Luis de Leon** († 1591. Obr. Mad. 1631. 16. Valenc. 1671. 8. 1761. 4.) — **Lupercio und Bartol. de Argenſola** (Rimas . . . Zar. 1634. 4.) — **Eſtevan Man. de Villegas** (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. Mad. 1774. 4. 2 Bd.) — **Franc. de Quevedo** († 1647. Obras del Bachiler Franc. de la Torre, Mad. 1631. 16. Parnaſſo Eſpañol y Muſas Caſtellanas, Mad. 1648. 4. und die Fortſetzung: Las tres ultimas Muſas . . . Mad. 1670. 4. Obras . . . Brux. 1660. 4. 3 Bd. wo aber die letzte Sammlung fehlt. Antv. 1670. 4. 4 Bd. vollſtändig, doch ohne die zu allererſt angeführte Samml. Mad. 1736. 4. 6 Bd. ganz vollſtändig.) — **Ignazio de Luzan** — **Vinc. Garc. de la Huerta** (deren Werke, ſo viel ich weiß, noch nicht geſammelt ſind.) — —

Oden von franzöſiſchen Dichtern: **Pierre de Ronſard** († 1585) war, wie man leicht denken kann, der erſte franzöſiſche Dichter, welcher Gedichte, unter dem Nahmen **Oden**, ſchrieb. Sie ſind in 5 Bücher abgetheilt. Es giebt indeſſen frühere Dichter, welche dergleichen wirklich, obgleich urſprünglich unter anderer Benennung, verfertigt haben. In den Annales poet. ſind deren von **Michel Marot** (Bd. 2. S. 327.) von **Joach. du Bellay** († 1560. Bd. 4. S. 57. 67. 85. 95. S. Oeuvr. ſind Par. 1574. 8. Rouen 1597. 12. erſchienen) von **Louiſe Labe** († 1566.) oder doch ihr zu Ehren (ebend. S. 247.) aufbehalten worden. Von den Oden des Ronſard, welche zum Theil ganz nach der Form der Pindariſchen Oden abgefaßt ſind, finden ſich (Ebend. Bd. 5. S. 81. 91. 111. 121. 132. 137. 145. 151. 170. 203. 215. 264.) verſchiedene, welche, ob ſie gleich zu ihrer Zeit ſo viel Aufſehens machten, daß Paſſerat die an den Kanzler l'Hopital dem Herzogthume Meyland vorzuziehen, vorgab, doch jetzt kaum lesbar mehr ſeyn möchten. Die Samml. ſ. W. iſt Par. 1567. 4. 6 Th. 1629. 12. 9 Bde. erſchienen. — **Jacq. Tahureau** († 1555. Seine premieres Poeſies, Poit. 1554. 4. enthalten einige Oden. Mehrere finden ſich bey ſ. Sonnets, ebend. 1554. 8. Lyon 1574. 16. Geſammelt ſind ſie in ſ. Poeſies, Par. 1574. 8.) — **Nic. Bargede** (Odes penitentes, Par. 1550. 8.) — **Ch. Fontaine** (Les ruiſſeaux de Fontaine, conten. Epit. Eleg. . . . Odes . . . Lyon 1555. 12. Odes . . . ebend. 1557. 8.) — **Oliv. Magny** († 1560. Odes, Par. 1559. 8. Sie ſind in 5 Bücher abgetheilt.) — **Louis de Maſures** (S. deſſen Oeuvr. poet. Lyon 1557. 4.) — **Remy Belleau** († 1577. In der vorhin angeführten Sammlung findet ſich, Bd. 6. S. 93. eine Ode auf den Frieden.) — **Jean de Peruſe** (Ebend. S. 225 und 233. finden ſich zwey ſeiner Oden. S. Oeuvr. ſind Par. 1573. 8. gedruckt.) — **Jacq. Grevin** († 1570. Sein Olympe, Par. 1560. 8. enthält auch Oden. Auch finden ſich deren noch in ſ. Theatre, ebend. 1562. 8.) — **Cl. Turrin** (In ſ. Oeuvr. Par. 1572. 8. finden ſich neun Oden.) — **Ant. de Gueudou** (Seine Payſages . . . Par. 1573. 4. enthalten 19 Oden.) — **Et. Jodelle** († 1573. S. Oeuvr. P. 1574. 4. Lyon 1597. 8. enthalten einige Oden.) — **Jean le Maſle** (Unter ſ. Recreat. poet. Par. 1580. 8. ſind auch einige Oden.) — **J. Ed. du Mounin** (S. deſſen Oeuvr. P. 1582. 12.) — **Iſ. Habert** (S. ſ. Oeuvr. poet. P. 1582. 4.) — **Clov. Heſſeau** (S. ſ. Oeuvr. poet. Par. 1578. 4.) — **Pierre de Brach** (In ſ. Poems, Bord. 1576. 4. finden ſich verſchiedene Oden.) — **Madeleine des Roches** († 1587. In dem 7ten Bd. S. 27 und 31 der gedachten Annales ſind zwey ihrer Oden aufbewahrt worden.) — **Jean Ant. de Baif** († 1590. Ebend. S. 141. 149. finden ſich zwey Oden von ihm. S. Oeuvr. Par.

1572.

1572. 8. 2 Bd. enthalten deren mehrere.) — **Jean Paſſerat** († 1602. Eine Ode auf den erſten Tag des Mays im 9ten Bd. S. 25. und eine auf den Tod eines Hundes S. 41. der Annales poet. S. Oeuvr. erſchienen Par. 1606. 8.) — **Amadis Jamin** (Ebend. im 9ten Bd. S. 207. nr. 239. drey Oden von ihm.) — **Phil. Desportes** († 1606. Eine Ode ſacrée im 11ten Bd. S. 111. der Annal. poet.) — **Cl. de Trellon** (Zwey Oden von ihm finden ſich ebend. im 12ten Bd. S. 101 und 103.) — **Gilles Durant** († 1614. In ſeinen Oeuvr. Par. 1594 und 1727. 12. finden ſich zwey Bücher ſehr proſaiſcher Oden.) — **Ant. Mage de Fiefmelin** (S. Oeuvr. Poet. 1601. 12. enthalten einige 30 Oden, wovon auch einige in den 12ten Bd. S. 203 der Annal. poet. aufgenommen ſind.) — **Jean le Blanc** (Odes pindariques, Par. 1604. 4. verm. unter dem Titel, Neupremachie, ebend. 1610. 4. Auch ſind deren von ihm in den 12ten Bd. S. 178 der Annal. poet. aufgenommen worden.) — **Raoul Callier** (Seine Poeſien, die ſich bey den Oeuvr. de Nic. Rapin, Par. 1610. 4. finden, enthalten einige franz. Oden in dem Sapphiſchen und Alcäiſchen Sylbenmaße.) — **Cl. Garnier** (1615. S. Amour victorieux . . Par. 1609. 12. ſind verſchiedene Oden angehängt.) — **De Maillier** (S. Poeſies, Bord 1616. 8. enthalten verſchiedene Oden.) — **Rob. Angot** (Bey ſ. Prelude poetique, Par. 1603. 12. finden ſich einige zwanzig Oden.) — **Vital Daudiguier** (S. Oeuvr. poet. Par. 1614. 8. enthalten auch Oden.) — **Theophile Viaud** († 1626. Einige ſeiner Oden ſind in den 3ten Bd. des Recueil des plus belles pieces des Poetes franc. . . . Par. 1752. 12. aufgenommen worden, und zeugen von vieler, aber ſehr ungebundener Einbildungskraft; ſeine Werke ſind Rouen 1627. 8. Par. 1662. 12. gedruckt.) — **Franc. Malherbe** († 1628. Sein Verdienſt um die höhere lyriſche Poeſie der Franzoſen iſt bekannt; aber, meines Bedünkens, ſehr geringe. Seine, aus der Fabellehre genommene Allegorie iſt oft nur Allegorie, nicht Bild, nicht eigentliche Darſtellung deſſen, was er ſagen wollte; ſein Enthuſiasmus oft ſichtlich erkünſtelt; ſeine Sprache oft höchſt proſaiſch und leer; aber ſie iſt rein, ſie iſt harmoniſcher, als die Sprache ſeiner Vorgänger; der Bau ſeiner Strophen iſt lyriſcher. Poeſies . . . . Par. 1660. 12. von Menage, ebend. 1722. 12. 3 Bd. mit den vorher, einzeln, Saumur 1660. 4. gedruckten Remarques par Mr. Chevreau; mit den proſ. Schriften unter dem Titel, Oeuvr. Par. 1757. 12. 3 Bd. ebend. 1764. 12. 4 B. nach chronologiſcher Ordnung. Einzeln mit dem Titel Poeſies P. 1757. 8. Sehr lobredneriſche Nachrichten liefert, unter andern, Baillet, im 2ten Th. des 4ten Bd. S. 1 u. f. f. Jugemens, Amſt. 1725. 12. Auch findet ſich ſein Leben bey der letztern Ausgabe.) — **Jean Franc. Saraſin** († 1654. In ſ. Oeuvr. 1655. 4. finden ſich verſchiedene nicht ganz ſchlechte Oden.) — **Ant. Godeau** († 1672. S. W. enthalten einige mittelmäßige Oden.) — **Jean Chapelain** († 1672. Seine, an den Card. Richelieu gerichtete, aus mehr, als 300 Verſen beſtehende Ode, erhielt ſo gar Boileaus Lob; aber dieſes ſagt freylich nicht viel.) — **Honore du Bueil, Marq. de Racan** († 1670. In ſ. Oeuvr. Par. 1660. 12. finden ſich einige ſehr ſchwache Oden; ſo ſchwach, daß er z. B. in der Ode an den König, ſeiner grauſamen Geliebten gedenkt.) — **Nic. Boileau Despreaux** († 1711. Seine Ode auf die Eroberung von Namur iſt warnendes Beyſpiel einer falſchen, erkünſtelten Begeiſterung.) — **Franc. Seraphin Regnier Desmarais** († 1713. Unter ſ. Gedichten finden ſich einige ſchwache Oden.) — **Houdard de la Motte** († 1731. Seine, im J. 1707 zuerſt erſchienenen Oden, nehmen den 1ten Bd. der Samml. ſeiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Bd. ein. Er nennt einige derſelben Pindariſch; auch ſogar in Proſa iſt eine dabey. Als eigentliche hohe lyriſche Poeſie haben ſie wenig Verdienſt; es ſind moraliſche Betrachtungen. Ital. erſchienen ſie Flor. 1741. 8.) — **Jean Frcs. Leriget de la Faye** († 1731. In dem von ſeinen Gedichten gemachten Recueil ſind einige ganz erträgliche Oden. Die, womit er die Verſe gegen la Motte vertheidigte, iſt bekannt.) — **Dan. Bernad** (Odes morales P. 1722. 8.) — **Jean B. Rouſſeau** († 1741. Außer ſeinen 15 geiſtlichen Oden, finden ſich in ſeinen Werken, Par. 1742. 4. 2 Bd. Lond. 1748. 12. 4 Bd. Par. 1753. 12. 4 Bd. 29 andere, in drey Büchern, wovon die eine, an eine Witwe, nachdem ſich Gottſched an ihr verſündigt hatte, von Hrn. Ramler überſetzt, in dem Schmidiſchen Almanach der deutſchen Muſen auf das Jahr 1770. S. 231 zu finden iſt. Meines Bedünkens gehören ſie zu den beſſern franzöſiſchen Oden, obgleich der Plan von keiner ſehr viel taugt, und der Dichter, im Ganzen, zu nüchtern geblieben iſt.) — **Maur. de Claris** (Odes ſur la Religion 1747. 8.) — **Robbe Beauvaſet** (Odes nouv. 1749. 12.) — **Chev. Vatan** († 1757. Eine Ode auf die Ewigkeit, welche in dem 3ten Bd. S. 435. des Eſſai ſur la Muſique aufbewahret worden iſt, zeugt von Anlage zu einem guten franzöſiſchen Odendichter.) — **Louis Racine** († 1763. Außer verſchiedenen mit Empfindung geſchriebenen heiligen Oden, finden ſich in ſeinen Poeſies nouv. welche den 2ten Bd. ſeiner Werke, Par. 1747. 12. ausmachen, einige andere, wovon ein paar zu den guten franzöſiſchen gehören.) — **Frcs. de Voltaire** († 1778. Seine Oden, 18 an der Zahl, finden ſich in dem 13ten Band ſeiner von Beaumarchais herausgegebenen Werke, und gehören nicht zu dem vorzüglichern Theil ſeiner Gedichte.) — **Jean B. Louis Greſſet** († 1777. Im 1ten Th. ſeiner Werke, Par. 1755. 12. 2 Bd. ſind eilf ziemlich mittelmäßige Oden.) — **Ant. de Laures** († 1779. In den Alman. des Muſes finden ſich verſchiedene, nicht ganz ſchlechte Oden von ihm.) — **Joſ. Dorat** († 1780. Einige ſehr mittelmäßige Oden in ſ. W.) — **Ant. Thomas** (In ſeinen Werken, Par. 1773. 12. 4 Bd. drey ſo genannte philoſophiſche Oden, wovon die auf die Zeit die beſte iſt.) — **Sabatier de Cavaillon** (Odes nouvelles . . . précédées d'un Diſcours ſur l'Ode . . . Par. 1766. 12. Sie ſind größtentheils über moraliſche Gegenſtände, aber nichts weniger, als mit wahrer lyriſcher Begeiſterung, abgefaßt.) — **Frcs. Th. d'Arnaud** (In ſ. Poeſies, Par. 1751. 12. 3 Bd. finden ſich einige Oden.) — **La Harpe** (S. ſeine Oeuvr. Par. 1759. 8. 6 Bd.) — **Clement** (ſ. d. Oeuvr. div. Par. 1764. 12.) — **Chev. Caux** (Odes heroiques et morales, Manh. 1768. 8.) — **Gilbert** (Odes nouv. P. 1774. 8. Le Jubilé 1776. 8. Sur la Guerre 1778. 8.) — **Ger. Valet de Rebengat** (Etudes lyriques . . 1775. 12.) — **Merard de St. Juſt** (In ſ. Occaſion et le moment 1782. 12.) — **Paſtoret** (In ſ. Tributs offerts à l'Acad. de Marſeille 1782. 8. findet ſich eine, La ſervitude abolie, in dramatiſcher Form.) — **La Borde** (In ſ. Oeuvr. Lyon 1783. 8. 4 Bde. findet ſich eine gute Ode über den Krieg.) — **Caſtera** (Odes Amſt. 1785. 8. Die mehreſten beziehen ſich auf die Amerikaniſchen Staatsveränderungen; die beſſern aber ſind die über anmuthige Gegenſtände.) — Auch finden ſich in den verſchiedenen Samml. als dem Almanac des Muſes u. d. m. noch ganz gute Oden von Champfort. — Jacq. de Liſle — dem Marquis de Mimeures — Guernault de St. Peravi — Roucher — Franc. de Neufchateau — Bernard u. a. m. ſo wie auch einige, hart verſificirte in den Oeuvr. du Philoſ. de Sans-Souci. — Wegen der anakreontiſchen Oden ſiehe den Artikel Lied. — —

Oden von engliſchen Dichtern: **Abrah. Cowley** († 1667. Verſuchte zuerſt in der engliſchen Sprache, ſogenannte Pindariſche, d. h. Oden zu ſchreiben, welche, in Rückſicht auf Vers- und Strophenbau, ohne alle Ordnung und Symmetrie ſind, und bey einzeln, wirklich edlen Stellen, höchſt proſaiſche, niedrige, läppiſche enthalten. Auch einige Ueberſetzungen oder Nachahmungen wirklich Pindariſcher Oden finden ſich dabey. Das Urtheil, welches Johnſon in der Lebensbeſchreibung des Dichters (Lives Bd. 1. S. 64. Ausg. von 1783.) von ihnen fällt, iſt nicht zu ſtrenge.) — Dieſer Schriftſteller bemerkt ebendaſelbſt, daß durch die Freyheiten, welche Cowley ſich in dieſen Gedichten genommen, der Wahn, als ob Pindariſche Oden von Kindern und Mädchen zu ſchreiben wären, und aus dieſem eine allgemeine Sucht, dergleichen zu machen, entſtanden ſey. — **John Oldham** († 1683. S. Works, Lond. 1722. 12. 3 B. vor welchen ſich auch ſeine Lebensbeſchreibung findet, enthalten einige, etwas ſchwerfällige Oden. Seine Satyren ſind der beſſere Theil ſ. Werke.) — **Edm. Waller** († 1687. Unter ſeinen höhern lyriſchen Gedichten, iſt das auf Cromwell unſtreitig das beſſere; voll anmuthiger und großer Stellen, und äußerſt harmoniſch verſificirt.) — **John Dryden** († 1701. Seine Ode auf den Cäcilientag, oder die Gewalt der Muſik, iſt unter uns, durch die Ueberſetzung der Herren Weiße und Ramler, wovon die letzte nach den Sylbenmaßen des Originals verfaßt iſt, bekannt. Das Gedicht iſt vortrefflich, ſchließt ſich aber mit einem ganz falſchen Gedanken. Dryden hat übrigens über eben dieſen Gegenſtand noch eine ganz gute Ode, und auch auf den Tod des Hrn. Killigrew eine geſchrieben, welche, meines Bedünkens, zu den vortrefflichſten engliſchen Oden gehört.) — **J. Hughes** († 1720. Unter ſ. Gedichten finden ſich einige nicht ganz ſchlechte Oden, wovon die an den Schöpfer und eine andre, The Extasy, die beſſern ſind.) — **Matth. Prior** († 1721. In ſeinen, ſehr oft gedruckten Werken, finden ſich verſchiedene höhere lyriſche Gedichte, welche, durch übel angebrachte Fictionen, und läppiſche Gleichniſſe, ekelhaft und langweilig ſind. Das, auch in das Lateiniſche überſetzte, Carmen ſeculare läßt ſich kaum ausleſen, und das auf den Sieg bey Ramilly beſteht aus — 35 zehnzeiligen Strophen.) — **Leon. Welſted** (Eine Samml. Oden und Epoden von ihm ſind 1724 gedruckt.) — **Will. Congreve** († 1729. In ſeinen Werken (im 3ten Bd. der Ausg. von 1753.) befinden ſich ein paar ſo genannte Pindariſche Oden, und ein Hymnus auf den Cäcilientag, welchen Hr. Weiße auch überſetzt hat. Der Strophenbau der erſtern iſt, meines Bedünkens, ſehr unharmoniſch; auch hat er in der, über die Siege der Königinn Anna verfertigten, etwas zu viel mit der Muſe zu thun.) — **Alex. Pope** († 1744. Seine Ode auf den Cäcilientag hat Hr. Weiße überſetzt; ſie iſt, wie Alles von ihm, ſchön verſificirt; aber dieſes iſt auch Alles.) — **Ambr. Philipps** († 1749. Außer einigen ziemlich unverſtändlichen Ueberſetzungen aus dem Pindar, und der bekannten Ode der Sappho im Zuſchauer, finden ſich in ſ. Poems, Lond. 1748. 8. einige nicht viel bedeutende höhere lyriſche Gedichte.) — **Will. Collins** († 1756. In ſ. W. von Langhorn mit ſeinem Leben, Lond. 1765. 8. herausgegeben, ſind auch einige vorher im 1ten Bd. der Collection of Poems by sev. Hands von Dodsley, größtentheils abgedruckte, von Einbildungskraft gleichſam ſtrotzende Oden enthalten, welchen es indeſſen nicht an einzeln ſchönen Stellen fehlt. Im J. 1788 erſchien noch eine Ode to the popul. ſuperſt. of the Highl.) — **Ed. Young** († 1765. Vier kalte Oden in ſ. W.) — **Marc. Akenſide** († 1770. Zwey Bücher Oden in ſ. Poems Lond. 1772. 4. S. 211 u. f. 1789 12. 2 Bde. wovon der größte Theil bereits im J. 1745 gedruckt wurde. Johnſon würdigt ſie ſehr tief herab; mir ſcheinen ſie immer noch zu den guten engliſchen Producten dieſer Art zu gehören, ob ſie gleich freylich keinesweges frey von Schwulſt, und wie es bey der Quelle dieſes Fehlers, der erkünſtelten Begeiſterung, immer zu gehen pflegt, auch nicht ganz frey von einzeln platten Zeilen ſind.) — **Ungen.** Four Odes, auf Schlaf, Geſundheit, Geſchmack und den Tod eines Jünglings 1750. 4.) — **Hudson** (On Masonry 1751. 4. u. a. mehr.)

mehr.) — **Ungen.** (Miſcell. Odes 1753. 4.) — **W. Maſon** (Seine, zuerſt einzeln erſchienenen, und dann in die Dodsleyiſche Samml. aufgenommenen Oden, wurden 1756. 4. zuſammen, und dann in ſ. Poems 1764. 8. gedruckt; ſie gehören zu den zierlichen und correcten Oden der Engl. Nachher hat er deren noch einzeln, als To the naval officers of Great Brit. 1779. 4. To Will. Pitt. 1782. 4. Secular ode in commemoration of the glorious revolution of 1688. Lond. 1788. 4. drucken laſſen.) — **G. Pooke** (Collect. of Odes 1757. 4.) — **S. Boyce** (In ſ. Poems 1757. 8. finden ſich auch Oden.) — **Thom. Gray** († 1771. Seiner Oden ſind überhaupt eilfe, welche zuerſt Strawberry-Hill 1757. 4. und dann in den Poems, Lond. 1775. 4. 1780. 12. 1788. 12. erſchienen. Auch an ihnen findet Johnſon, in dem Leben des Dichters, ſo vielerley zu tadeln, daß ihnen beynahe gar kein Verdienſt übrig bleibt; und freylich ſcheint die Einbildungskraft zuweilen den Dichter, beſonders für uns Deutſche, ein wenig zu weit geführet zu haben; aber es fehlt ihnen denn doch nicht an wahrem lyriſchen Plan und an einzeln glüklichen Bildern. Uebrigens veranlaßte jene Kritik mancherley Vertheidigungen, als Remarks on D. J. life and crit. obſerv. on the works of Gray 1782. 8. A curſory Examination of D. J. ſtrictures . . . 1781. 8. An Inquiry into ſome paſſages in D. J. lives, particularly his obſervat. on lyric Poetry and the odes of Gray, by R. Potter 1383. 4.) **Gilbert Weſt** († 1756. Sein, wie verſchiedene der vorhergehenden, urſprünglich in der Dodsleyiſchen Collection of poems in ſix Vol. und zwar, Bd. 2. S. 105. abgedrucktes, in dramatiſcher Form abgefaßtes Gedicht auf die Stiftung des Ordens von dem blauen Hoſenbande, gehört, ſeines lyriſchen Schwunges, und einzeln darin verwebter lyriſcher Geſänge wegen, vielleicht hierher; auch findet es ſich, nebſt einigen andern lyriſchen Gedichten bey ſeiner Ueberſetzung des Pindar.) — In der eben benannten Dodsleyſchen Sammlung finden ſich noch Oden von Cobb, Joſ. Warton, Ch. Williams, Fres. Fawkes, Th. Coole, Marriot, J. Duncombe u. a. m. wovon einige nicht gänzlich ohne Verdienſte ſind. — **Mich. Wodhull** (Ode to the Muſes 1760. 4. Two Odes 1764. 4.) — **W. Seymour** (Odes on the four ſeaſons 1760. 4.) — **Soame Jenyns** (In ſ. Miſcell. Poems 1761. 8. 2 Bde. finden ſich auch verſchiedene Oden.) — **Barnet** (Odes 1761. 4.) — **Ungen.** (Deſcript. and allegor. Odes 1761. 4.) — **James Scott** (Odes on ſeveral ſubjects, Lond. 1761. 4.) — **Jam. Beattie** (In ſ. Original poems . . . Lond. 1761. 8. welche nachher, vermehrt, öfterer gedruckt worden, ſind einige erträgliche Oden befindlich.) — **Miß Whateley** (Verſchiedene Oden in ihren Original poems, Lond. 1765. haben zwar keine lyriſchen Plane, aber einzele gute Stellen.) — **Mil. Pet. Andrews** (Odes dedic. to Charles, York 1766. 4.) — **John Ogilvie** (In ſ. Poems, Lond. 1769. 8. 2 Bd. ſtehen zwar der Oden nur ſieben; denn die Gedichte auf die Vorſehung und das Paradies können wohl nicht zu den Oden gezählt werden. Einige ſeiner ſind in Pindarſcher Form, einige ganz frey; und beynahe alle haben überſpannte Stellen.) — **Miß Poyns** (Unter ihren Letters 1769. 8. finden ſich auch Oden.) — **Th. Scott** (Lyric Poems, devotional and moral 1773. 8.) — **Bradſhaw Galliard** (Odes 1774. 4.) — **Will. Whitehead** († 1785. In ſ. Plays and Poems 1774. 8. 2 Bde. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden ſich ſo gute Oden, als noch ein beſoldeter Odendichter geſchrieben hat. In der letzten Ausg. ſtehen ſie im 2ten Bde.) — **Ch. Hanbury Williams** (Odes 1775. 8. 1780. 12.) — **Th. Penroſe** († 1779. Flights of Fancy, Lond 1775. 4. Poems 1781. 8.) — **Eliſ. Fell** (Ihre Poems 1777. 4. enthalten auch Oden.) — **W. Brown** (In ſ. Works 1777. 12. 3 B. finden ſich Nachahm. horaziſcher Oden.)

Oden.) — **Eliſ. Ryves** (Ihre Poems 1778. 8. enthalten mehrere Oden.) — **Will. Tasker** (S. deſſen Poems 1779. 4.) — **Rob. Alves** (Odes on ſever. ſubjects 1779. 4. Poems 1785. 8. ſehr mittelm. Arbeiten.) — **Th. Maurice** (Poems 1779. 4.) Jerne rediviva 1788. 4. Auf Irrland.) — **Joſ. Holden Pott** (Poems 1779. 8.) — **Th. J. Matthias** (Runic Odes 1781. 4.) — **J. Pinkerton** (Rimes 1781. 8. Sie ſind in verſchiedenartigen Strophen abgefaßt, welche der Verf. Cadence, Antiphony und Uniſon nennt, und haben ein Prelude, und einen beſondern Schluß unter dem Nahmen Melodie, auch giebt es Symphonies darin, worin Stanzen und Proſe, gereimt und reimfreye Verſe abwechſeln. Two dithyramb. Odes, Enthuſiaſm, and Laughter, 1782. 4.) — **Ungen.** (To the Genius of Scandal 1781. 4.) — In den Poet. effuſions of the heart 1783. 8. finden ſich verſchiedene Oden. — Die Poetical Attempts 1784. 12. enthalten einige ſchlechte, ſo genannte Pindariſche Oden. — **J. N. Peddicombe** (An irregular Ode to Mr. Pitt. 1783. 4. Albion triumphant 1782. 4. To the King 1789. 4. u. a. m.) — **J. Powel** (S. deſſen Poems on var. ſubjects 1784. 8.) — **Dav. Robertſon** (S. Poems, Edinb. 1784. enthalten mehrere beſchreibende und allegoriſche, aber nur ſehr mittelmäßige Oden.) — **Heyland** (Odes 1785. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — **S. Teasdale** (In ſ. Picturesque Poetry 1785. 8. finden ſich auch Oden.) — **Hel. Mar. Williams** (Ihre Poems, 1786. 12. 2 Bde, enthalten auch Oden.) — **Ungen.** (Ode to ſuperſtition 1786. 4. ſehr gut.) — **Miß Bowdler** (Unter ihren Poems, Bath 1786. 8. 2 Bde. ſind auch einige moral. Oden.) — **H. J. Pye** (In ſ. Poems 1787. 8. 2. Bde. finden ſich ſechs Oden.) — Die Poetical Tour 1787. 8. enthält einige gute Oden. — **John Whitehouſe** (S. ſ. Poems 1787. 8.) — In der Poetry of the World 1788. 8. 2 Bde. finden ſich einige gute Oden. — **Henr. F. Cary** (Sonnets and Odes 1788. 4. gehören zu den mittelmäßigen.) — **J. Sterling** (Unter ſ. Poems 1789. 12. ſind zwey Iſländiſche Oden.) — **G. Sackville Cotter** (In ſ. Poems 1789. 8. 2 Bd. finden ſich einige ſehr mittelm. Oden.) — **Will. Churchey** (Poems . . . with Odes . . . 1789. 4.) — **John Sargent** (Bey ſ. Mine, a dram. Poem. 1790. 12. finden ſich hiſtoriſche Oden, die zuerſt im J. 1788. 12. erſchienen.) — **W. Sotheby** (Poems, conſiſting . . . of Sonnets, Odes etc. 1790. 4.) — Die Origin. Miſcell. Poems 1790. 8. enthalten mittelmäßige Oden.) — **Rob. Merry** (Ode for the fourteenth of July 1791. 4.) — **Miſtreß M. Robinſon** (S. ihre Poems 1791. 8. beſtehen großentheils aus Oden.) — **Chriſtph. Smart** (In ſ. Poems 1791. 8. 2 Bde. finden ſich mehrere Oden.) — **Ungen.** (True Honour, an ode, occaſioned by the death of John Howard 1791.) — **Miſtr. Weſt** (Ihre Miſcell. Poems 1791. 8. enthalten mehrere Oden.) — **Badcok, Warwick, Drewe, Downmann, Hole, Polwhele** (Von ihnen finden ſich Oden in den Poems by Gentl. of Devonſhire and Cornwall 1792. 8. 2 Bde.) — —

Oden in deutſcher Sprache: Wenn gleich nicht unter der Benennung, ſo doch dem innern Gehalte und der Wendung nach, ſind uns Gedichte dieſer Art aus ſehr frühen Zeiten übrig. Der Lobgeſang auf den im Jahre 1075 verſtorbenen Erzbiſchof zu Cölln, Anno, welchen Bodmer mit der ſeiner Ausgabe des Opitz abdrucken ließ, gehört, meines Bedünkens, hieher, und athmet wahren lyriſchen Geiſt. — Unter den **Minneſängern** ſind der eigentlichen **Odendichter** wohl nicht zu finden; der dazu gehörige Schwung der Einbildungskraft ſcheint ihnen dazu gefehlt zu haben. — Noch minder unter den Meiſterſängern. — **Rud. Weckherlin** (1610. unter dem Titel Oden und Geſänge, gab er ſie erſt, Stuttg. 1618. 8. ſeine nachher zu Amſt. 1641 und 1648. 8.

gedruckten geiſtlichen und weltlichen Gedichte heraus. Den wahren Odengang, ſo wie lyriſche Bilder, haben dieſe Gedichte nun wohl nicht; auch die Verſification iſt äuſſerſt hart und unharmoniſch; aber an einzeln guten Gedanken fehlt es ihnen nicht.) — **Mart. Opitz** († 1639. In ſeinen Poetiſchen Wäldern (dem 2ten Th. ſeiner Gedichte nach der Trillerſchen Ausgabe) finden ſich auch Gedichte unter der Aufſchrift Oden, welche wohl nicht Oden ſind, und unter den Hochzeitgedichten ſogar einige in Pindariſcher Form.) — In dieſen Zeitpunkt fallen **M. G. F. L.** Deutſche Oden, oder Geſänge, Leipz. 1638. 8. welche ich nicht näher kenne. — **Paul Flemming** († 1640. Seine Gelegenheitsgedichte ſind in Form von Oden abgefaßt, und beſtehen aus 5 Büchern in ſeinen Geiſt- und Weltlichen Poemat. Lübeck 1642. 8. Naumb. 1651. 1660. 1666 1685. 8 aber dieſes iſt auch beynahe das Einzige, was ſie zu Oden macht.) — **Andr. Tſcherning** († 1659. Seine Oden in ſ. Frühling deutſcher Gedichte, Breſl. 1642 und 1649. 8. und im Vortrabe des Sommers, Roſt. 1655. 8. ſind von eben dieſer Art.) — **Andr. Gryph** († 1664. Auſſer einigen, aus dem Lateiniſchen des Balde überſetzten Oden, finden ſich in ſeinen, unter verſchiedenen Titeln zu Leiden 1639 8. Frankf. 1650. 8. Bresl. 1663. 8. ebend. verm. 1698. 8. gedruckten Gedichten, auch drey Bücher Oden, größtentheils geiſtlichen Innhaltes, und zum Theil in pindariſcher Form abgefaßt, und viele Gelegenheitsgedichte.) — **Frd. Lud. von Canitz** († 1699. Seine Klagode auf den Tod ſeiner Doris hat aufgehört, Ode zu heiſſen.) — **Chriſt. Gryph** († 1706. Seine poetiſchen Wälder, Frankf. 1656. u. 1717. 8. 2 Th. enthalten ſchaale Gelegenheitsgedichte, in Odenform.) — **Joh. Chriſtn. Günther** († 1723. So niedrig und unedel ſeine Gedichte (Glog. 1747. 8. Breſl. 1751. 8. letzte Ausg.) auch immer ſeyn mögen: ſo ſcheint es ihm doch nicht an Anlage zum lyriſchen Dichter gefehlt zu haben. Seine Ode auf den Prinz Eugen war einſt berühmt.) — **Johann v. Beſſer** († 1729. Ein elender Reimer! Schriften, L. 1711 und 1732. 8.) — Nicht viel beſſer, als die Oden des vorhergehenden, und die Oden der deutſchen Geſellſchaft Leipz. 1728. 8. zu welchen gleich die Gottſchediſchen, ſelbſt ſeine drey Pindariſchen, auf den Churfürſt Friedrich Chriſtian, Leipz. 1764. 8. geſetzt zu werden verdienen.) — **Albr. v. Haller** († 1777. Mit Ihm fängt ſich auch für die Ode eine neue Epoche bey uns an, obgleich ſeine Ode auf die Ehre, geſchrieben im J. 1734 vielleicht nicht eben ein Muſter iſt, wie der lyriſche Dichter lehren ſoll. Die Ode auf die Tugend, ein Jahr ſpäter geſchrieben, iſt das erſte Beyſpiel vom Gebrauch eines fremden lyriſchen Sylbenmaßes.) — **Albr. C. Frdr. Drollinger** († 1745. Nachahmer Hallers in der Lehrode, aber nicht ganz mit Hallers Geiſt. Gedichte, Frft. 1745. 8.) — **Joh. El. Schlegel** († 1749. Seine Oden, im 4ten Th. ſ. W. ſind der ſtärkſte Beweis, daß er einmahl zu Gottſcheds Schülern gehörte.) — **Joh. Andr. Cramer** († 1788. Seine erſten Oden erſchienen in den Bremiſchen Beytr. und in den dazu gehörigen vermiſchten Schriften; ſie ſind nachher durch verſchiedene andre, als die auf M. Luther, Copenh. 1771. 4. und auf Melanchthon, Lübeck 1772. 4. ſehr übertroffen worden. Gedichte, Leipz. 1782 u. f. 8. 3 Bde. Hinterlaſſene Ged. im 1ten St. von ſ. Sohnes Neſeggab, Alt. 1791. 8.) — **Joh. Ad. Schlegel** (Seine, urſprünglich in den vorher angeführten Schriften zuerſt gedruckten Oden, finden ſich jetzt im 1ten Bd. ſ. Gedichte, Han. 1787. 8.) — **Gottl. Sam. Lange** († Horaziſche Oden, Halle 1747. 8. Lange war einer der erſten, welcher den damahls beliebten Gottſchediſchen Oden, reimfreye Oden, zu welchen er Bilder und Gang aus dem Horaz nahm, entgegen ſetzte; aber ſeine Darſtellung iſt größtentheils gemein und unedel. Die erſtern erſchienen bereits in den Freundſchaftl. Liedern, Zür. 1745. 8) — **Nic. Dietrich Gieſecke** († 1765. Seine Oden und Lieder beſtehen, in ſ. Poet. Werken, Braunſchw. 1765. 8. aus vier Büchern; und die erſtern derſelben ſind ums J. 1747 geſchrieben.) — **Lud. Fdr. Lenz** († 1780. Eine, ſchon im J. 1768 geſchriebene Ode auf den Wein, ſteht in der 3ten Abtheil. des Taſchenbuches, und gehört, für jene Zeiten, zu den guten.) — **Joh. Phil. Lor. Withof** (Seine Oden nehmen jetzt den 2ten Th. ſ. Academiſchen Ged. Leipz. 1783. 8. ein und ſind, zum Theil ſchon zwiſchen 1740–1750 geſchrieben. Sie zeigen hin und wieder eine lebhafte Phantaſie.) — **Joh. Pet. Uz** (Lyriſche Ged. 1749. 8. Verm. Leipz. 1756. 8. Poetiſche Werke, ebend. 1768 und 1772. 8. 2 Bd. Ihr Werth iſt zu entſchieden, obgleich vielleicht zu wenig anerkannt, als daß von ihnen etwas zu ſagen nöthig wäre.) — **Chriſtn. Euſebius Suppius** (Oden . . . Gotha 1749. 8.) — **G. Chriſtn. Bernhardi** (Oden . . . Dresd. 1750. 8.) — **Joh. Lud. Huber** (Oden, Lieder und Erzähl. Tübingen 1751. 8.) — **Heinr. Aug. Oſſenfelder** (Oden und Lieder, Dresd. 1753. 8.) — **Fdr. Carl Caſ. v. Creuz** († 1770. Er nahm von ſeinen Oden den Titel zu ſeinen, Frft. 1751. 1753. 1769. 8. gedruckten Gedichten; aber als Oden betrachtet ſind ſie von geringem Werthe.) — **Gotth. Ephr. Leſſing** († 1781. Ein paar Oden finden ſich im 1ten Th. ſ. Kl. Schriften, Berl. 1755. 8. und auch im 2ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften, Berl. 1784. 8.) — **Eberh. v. Gemmingen** (Bey ſ. Briefen . . . Frft. 1753. 8. und unter dem Titel: Poetiſche und Proſaiſche Stücke, Brſchw. 1769. 8. ſind auch einige Gedichte, welche den Titel Oden führen.) — **Ewald v. Kleiſt** († 1759. Unter den, in ſ. W. (Ged. vom Verf. des Frühlings 1756. 8. Neue Gedichte, 1758. Werke, Berl. 1760. 1778. 8. 2 Th.) befindlichen Oden iſt die auf das Landleben vielleicht die vorzüglichſte.) — **Joh. Fdr. v. Cronegk** († 1758. Die Oden, in ſ. Schriften, Anſp. 1760 und 1765. 8. 2 Th. gehören nicht zu ſeinen beſten Gedichten.) — **Benj. Fdr. Köhler** (Geiſtl. Moral. und Scherzh. Oden, Leipz. 1762. 8.) — **Fdr. Wilh. Zachariä** († 1777. Fünf Bücher Oden und Lieder von ihm, erſchienen bereits bey ſ. Scherzh. Epiſchen Poeſien, Brſchw. 1754. und verm. mit einem Buche, in ſ. Poet. Schriften, Brſchw. 1763–1764. 8. 9 Th.) — **Chriſtph. Mart. Wieland** (Im [illegible] Th. ſ. Poet. Schriften, Zür. 1762. 8. S. 178 und im 2ten Th. S. 285 finden ſich einige hieher gehörige Gedichte.) — **Anna Louiſa Karſchin** († Ihre Auserl. Gedichten, Berl. 1764. 8. enthalten einige gute, einzelne, lyriſche Züge.) — **Joh. Fdr. Löwen** († 1771. In ſ. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. finden ſich 5 Bücher ſo genannter Oden und Lieder.) — **K. Wilh. Ramler** (Seine erſten Oden ſind zwar ſchon im J. 1744. die mehreſten aber doch erſt ſeit dem J. 1759 geſchrieben. Geſammelt erſchienen ſie Berl. 1766 und 1772. 8. und ins Franz. überſ. Berl. 1777. 8. Einzelne ſind noch nachher gedruckt worden. Horaz iſt ſein Muſter; aber er iſt deswegen wohl noch nicht als Nachahmer deſſelben anzuſehen. Es iſt nähmlich noch nicht entſchieden, ob die höhere lyriſche Poeſie einen andern Gang nehmen könne, als die Horaziſche Ode hat? Und der eigentlich nachgeahmten Bilder und Ideen ſind, im Verhältniß zu ſ. eigenen Bildern und Ideen, ſehr wenig.) — **Joach. Chriſtn. Blum** († 1790. Lyriſche Verſuche, Berl. 1765. 8. verm. und unter dem Titel, Gedichte, Leipz. 1776. 8. 2 Th. Neue Ged. Züllichau 1785. 8. Er gehört, in ſeinen erſten Gedichten, zu den glücklichſten Nachahmern Ramlers, ob er gleich ſeine Gedichte lange nicht ſo gefeilt hat, als dieſer. Seine ſpätern Gedichte ſind vielleicht ein wenig zu kalt, zu unlyriſch.) — **Heinr. Wilh. v. Gerſtenberg** (Lied eines Skalden, Copenh. 1766. 4. Schade, daß dieſes ſchöne Gedicht, an ſo vielen Stellen, ſo unverſtändlich, oder, um ganz verſtanden zu werden, zu viel Mühe nöthig iſt.) — **Jac. Fdr. Schmidt** (Seine kl. Poet. Schriften, Alt. 1766. 8. Gedichte, Leipz. 1786. 8. enthalten einige ziemlich mittelmäßige Oden.) — **Karl**

**Fdr. Kretſchmann** (Der Geſ. Rhingulphs des Barden, als Varus geſchlagen war, Leipz. 1769. 8. Der Barde an dem Grabe des M. v. Kleiſt, ebend. 1770. 8. Zu Gellerts Gedächtniſſe, ebend. 1770. 8. Klage Rhingulphs 1771. 8. Die Jägerinn 1771. 8. Sämmtl. im 1ten und 2ten Th. ſ. Sämmtl. Werke, Leipz. 1784 u. f. 8. gehören unſtreitig hieher, ob ſie gleich nicht die Form von Oden haben. Trotz einiger kleinen Ungleichheiten und Dehnungen, iſt die Darſtellung ſo vortreflich, daß, wenn der Dichter auch zuweilen Bilder gebrauchte, und Empfindungen äuſſerte, welche dem alten Barden nicht zuzukommen ſcheinen, man alles dieſes nicht bemerkt. Die große Kunſt, die Kunſt die Einbildungskraft des Leſers ins Spiel zu ziehen, zu wecken und feſte zu halten, iſt die eigentliche Kunſt des Dichters; beſitzt er dieſe: ſo ſind die dazu von ihm erfundenen neuen Mittel deſto rühmlicher.) — **Fdr. Klopſtock** (Oden, Hamb. 1771. 8. Die älteſten davon ſind aus den Zeiten der vermiſchten Schriften v. J. 1748. 8. 3 Bde. und, geſammelt, erſchien ein Theil derſelben bereits in den Kl. Poet. und Proſ. Schriften, Frft. 1771. 8. und in den Oden und Eleg. Darmſt. 1771. 8. Auch ſind, nachher noch einige Oden von ihm, Wetzlar 1779. 8. gedruckt, und verſchiedene finden ſich noch in den Muſenalmanachen. Eine, meines Bedünkens, ſehr gute Recenſion findet ſich im 19ten Bde. der Allg. D. Bibl. Die nachgebildeten griechiſchen, und die eigenen, neuen lyriſchen Sylbenmaße, die Feyerlichkeit des Tones, das Originale der Bilder, und der Darſtellung überhaupt, ſo wie die ſie durchaus durchſtrömende, oft wirklich tiefe Empfindung des Gegenſtandes, geben ihnen merkwürdige Eigenheiten.) — **Joh. Gottl. Willamow** († 1777. Seine Poetiſchen Schriften, Leipz. 1779. 8. enthalten zwey Bücher Oden und ein Buch Enkomien, welche zum Theil ſchon im J. 1763 geſchrieben, und in Pindariſcher Form abgefaßt ſind. Ob er den griechiſchen Lyriker ſo glücklich erreicht, als Ramler den römiſchen, läßt ſich mit Recht bezweifeln.) — **Joh. Caſp. Lavater** (Ode an Gellert 1770. 4. Ode an Gott, Zür. 1771. 8. An Bodmer 1774. 8. Mehrere in ſ. Oden und Poeſien, Leipz. 1781. 8. 2 Bde.) — **Gottl. Dav. Hartmann** († 1775. Die Feyer des letzten Abends vom J. 1772. Leipz. 1773. 8. Feyer des J. 1771. Leipz. 1774. 8. Feyer des J. 1773. Ebend. 1774. 8. Nachher mit mehrern lyriſchen Gedichten, in ſ. Ged. Blättern 1777. 8. 2 Th. und in ſ. Hinterl. Schriften, Gotha 1779. 8. Sie enthalten mehr einzele ſchöne Stellen, als gute Plane.) — **Lud. Chriſtn. Heinr. Hölty** († 1776. Seine Ged. Hamb. 1783. 8. enthalten Oden, welchen Klopſtock freylich zum Muſter gedient hat, die aber doch nicht ohne eigenes Verdienſt ſind) — **K. A. Kütner** (Vierzehn Oden, Mietau 1772. 4.) — **J. A. F. v Genzkow** (Oden, Greifsw. 1771 8. die aber um ein halbes Jahrhundert zu ſpäte kommen.) — **Iſaſchar Falkenſohn Behr** (Gedichte eines Pohlniſchen Juden, Mietau 1772. 8. Ein Anhang dazu, ebend. 1772. 8. Die Oden ſind in der Ramlerſchen Manier; aber ohne ſeine Plane, ohne ſeinen Geiſt.) — **Ewald** (Oden, Leipz. und Gotha 1772. 8. Es ſind, auſſer einem Anhange, ihrer 23; nicht einmahl rein gereimet ſind die gereimten darunter; hin und wieder iſt eine Ramlerſche Wendung geborgt; aber das Ganze iſt immer unter dem Mittelmäßigen.) — **Mich. Denis** (Lieder Sineds des Barden, Wien 1772. 8. N. Aufl. mit dem Oſſian, ebend. 1784. 8. 5 Bd. 1791 u. f. 4. 6 Bde. enthalten ſ. vorher einzeln gedruckten Gedichte, welche größtentheils mit vieler Wärme und Imagination abgefaßt ſind.) — **W. S. W.** (Hymn. und Oden, Bresl. 1773. 8.) — **Carl Maſtalier** (Gedichte, nebſt Oden aus dem Horaz, Wien 1774. 8. ebend. verm. 1783. 8. Unſtreitig einer der glücklichſten eigentlichen Nachahmer des Horaz, obgleich, meines Bedünkens, ſeine Plane nicht immer die beſſeren ſind, und ſein Feuer zum höheren lyriſchen Gedichte nicht groß genug iſt.) — **Joſ. v. Retzer** (Gedichte, Wien 1775. 8.

Ein Zögling des Hrn. Denis, von welchem auch noch nachher verſchiedene in Blumenleſen, Almanachen u. d. m. gedruckt worden.) — J. C. C. Faber (Verm. Oden und Lieder, Magd. 1775. 8.) — K. Ferd. Schmid (Geſänge, Stralſ. 1776. 8. verb. ebend. 1778.) — Ludw. Theobul Koſegarten (Melancholien, Stralſ. 1777. 8. Thränen und Wonnen, ebend. 1778. 8. Die beſſern aus dieſen Samml. ausgewählt und verb. in den Gedichten, Leipz. 1788. 8. 2 Bde.) — Leop. Alex. Hofmann (Gedichte, Bresl. 1778. 8. In der Manier des H. Denis.) — Aug. Herm. Niemeyer (Seine Gedichte, Leipz. 1778. 4. enthalten 36 Oden, nach Klopſtocks Manier.) — Frdr. Schmitt (In ſeinen Gedichten, Nürnb. 1779. 8. finden ſich einige ganz gute moraliſche Oden.) — Chriſtian und Frdr. Leopold, Gr. zu Stollberg (Gedichte, Leipz. 1779. 8. in welchen die mehreſten von dem jüngern Grafen, und nach Klopſtocks Oden zum Theil gebildet, und mit vieler Wärme abgefaßt ſind.) — Joh. Heinr. Voß (Seine geſammelten Gedichte, Hamb. 1785. 8. 1ter Bd. enthalten nur wenige, eigentlich hierher gehörige Gedichte.) — Joh. v. Alxinger (S. Gedichte, Halle 1780. 8. enthalten einige Oden.) — Fabri der jüngere (In ſ. Gedichten, Bresl. 1780. 8. finden ſich auch Oden.) — G. Ehrenfr. Warnekros (Bey ſ. Verſ. aus der Litterat. Weltw. und ſch. Wiſſenſch. Roſt. 1780. 8. ſind auch Oden zu finden.) — Aug. J. G. K. Batſch (Oden, Lied. und Geſ. Nürnb. 1781. 8.) — J. C. Bonnet (S. Ged. Frft. 1782. Zweybr. 1786. 8. enthalten auch Oden.) — A. K. (Oden und Lieder, Bresl. 1784. 8.) — J. A. Brennecke (Oden von ihm ſtehen im Magdeb. Magazin.) — Chr. F. D. Schubart (In ſ. Gedichten, Frft. 1787. 8. 2 Bd.) — Fdr. Mnioch (Oden eines Preußen, Jena 1786. 8. Verſ. und Weihgeſänge, Leipz. 1787. 8. Gedichte, Hof. 1789. 8.) — Thad. Plazzary (Die Oden in ſ. Ged. zur Ehre der Tugend und Freundſchaft, Kempt. 1787. 8. ſind eben ſo elend, als die andern Gedichte in dieſer Samml.) — J. D. Müller (Oden und Lieder, Magd. 1787. 8.) — Fdr. Matthiſon (S. Gedichte, Mannh. 1787. 8. Verb. Zür. 1793. 8. enthalten einige nicht ganz ſchlechte Oden.) — G. Leon (S. Gedichte, Wien 1788. 8. beſtehen aus Oden, Liedern, Idyllen, Balladen, u. d. m. und erheben ſich, zum Theil, über das Mittelmäßige.) — Joh. Chriſtn. Engelſchall (In ſ. Ged. Marb. 1788. 8. führen mehrere den Titel von Oden.) — Selmar, eigentlich C. Guſt. v. Brinkmann (Gedichte, Leipz. 1789. 8. 2 Bde. enthalten mehrere gute Oden.) — K. Th. Beck (Ged. St. Gallen 1789. 8. Ein unglücklicher Nachahmer Klopſtocks.) — Aug. Lamey (Gedichte eines Franken am Rheinſtrom, Straſb. 1791. 8.) — Ungen. (Glyceriens Blumenkranz, Zittau 1791. 8. enthält einige nicht ſchlechte Oden.) — Chriſtn. C. F. W. Burk (Verſch. ſ. Gedichte, Offenb. 1791. 8. ſind Oden.) — Val. W. Neubeck (In ſ. Gedichten, Lemgo 1792. 8. finden ſich auch Oden.) — S. Elenore v. Kortzfleiſch (Verſchiedene von ihren Ged. Bresl. 1792. 8. Berl. 1792. 8. führen den Titel von — Oden.) — K. Phil. Conz (Von ſ. Ged. Tübingen 1792. 8. gehören einige zu den ganz ſchlechten Oden.) — Franz v. Kleiſt (Von ſ. Gedichten gehören nebſt mehreren, die hohen Ausſichten der Berlin, Berl. (1789) 8. und das Glück der Liebe, Berl. 1793. 8. hieher.) — — u. a. m.

Auſſer dieſen ſind deren, in den verſchiedenen Blumenleſen, Almanachen, und andern Sammlungen dieſer Art, noch einzele von andern Dichtern, zerſtreut — und aus jenen Dichtern zum Theil die Oden der Deutſchen, 1te Samml. Leipz. 1778. 8. gezogen. — Ueberhaupt führen, in unſern alten und neuern Dichtern und Reimern, ſo viele Gedichte den Titel von Oden, oder ſind in der Form davon abgefaßt, daß, wer alle Odendichter anzeigen wollte, beynahe unſre ſämmtlichen Dichter anführen müßte. — —

# Odyſſee.

(Dichtkunſt.)

Das zweyte epiſche Gedicht des Homers, von einem ganz andern Charakter, als die Ilias. Dieſe beſchäfftiget ſich mit öffentlichen Handlungen, mit Charakteren öffentlicher Perſonen; die Odyſſee geht auf das Privatleben, deſſen mannichfaltige Vorfälle, und die in demſelben nothwendige Weisheit. Wie die Ilias alle Affekte öffentlicher Perſonen ſchildert, ſo liegen in der Odyſſee alle häuslichen und Privataffekte; das ganze Werk ſollte moraliſch und politiſch ſeyn, Leute von allerley Ständen zu unterrichten. Ulyſſes ſelbſt wird in das gemeine Leben heruntergeſetzt. Alſo iſt der ganze Ton der Odyſſee um ein merkliches tiefer geſtimmt, als in der Ilias. Aber wenn man ſie durchgeleſen hat, ſo iſt man von dem Charakter des Ulyſſes eben ſo immerwährend durchdrungen, als von dem Charakter des Achilles, nachdem man die Ilias geleſen hat. Es iſt ſehr offenbar, daß die große Ungleichheit zwiſchen beyden Gedichten in den verſchiedenen Abſichten des Dichters, und nicht in dem Abnehmen ſeines Genies liegt. Die Odyſſee ſollte ihre eigene Natur, deren eigenen Plan haben. Hier iſt indeſſen dieſelbe Mannichfaltigkeit der Charaktere, eben die genaue Zeichnung derſelben, nach der Verſchiedenheit des Temperaments und der Neigung jeder Perſon. Alle Affekte und alle Grade derſelben, hat der Poet in ſeiner Gewalt. Hier iſt überall daſſelbe Leben und dieſelbe Stärke der Ausbildung. In den Beſchreibungen, Bildern und Gleichniſſen herrſcht die Erfindungskraft beſtändig, und in dem Ausdruk leuchtet ſie in dem helleſten Licht hervor. Niemals fehlet es dem Dichter an Bildern, oder Farben zu ſeiner Mahlerey. Alles, was er hat ſagen wollen, hat er gewußt in eine einzige genau verknüpfte Handlung zuſammen zu ſetzen, welche keiner Unterbrechung unterworfen iſt, und wo die Gemüthsbewegungen der Perſonen zu ihrer vollen Höhe erhoben werden.

Der Held dieſer Epopöe iſt ein Mann von ganz außerordentlichem Charakter, den uns der Dichter im höchſten Lichte, bey unzähligen Vorfällen ſich immer gleich, bis auf den kleineſten Zug ausgezeichnet, in einer bewundrungswürdigen Schilderung darſtellt. Die Fabel ſcheinet an ſich ſehr einfach und unbeträchtlich. Ulyſſes will nach vollendetem Kriegszug gegen Troja, wieder nach Hauſe ziehen. Aber er findet auf ſeiner Fahrt unzählige und oft unüberwindlich ſcheinende Schwierigkeiten, die er alle überſteigt. Er kommt mehrmal in Umſtände, wo es unmöglich ſcheinet, daß er auf ſeinem Vorhaben beſtehen, oder Mittel finden werde, die Hinderniſſe zu überwinden. Aber er iſt immer ſtandhaft, verſchlagen, liſtig und erfinderiſch genug, ſich ſelbſt zu helfen. Man erſtaunt über die Mannichfaltigkeit der Vorfälle, die ihm in Weg kommen, wie über die Unerſchöpflichkeit ſeines Genies, über jeden, bald durch Standhaftigkeit und Muth, bald durch Verſchlagenheit und Liſt wegzukommen.

Während der langen und höchſt mühſamen Fahrt des Helden, führet uns der Dichter auch in ſein ſo lange Zeit von ihm verlaſſenes Haus ein, macht uns mit ſeiner Familie, und mit allen ſeinen häuslichen Umſtänden bekannt. Sein Haus und ſein Vermögen werden ein Raub einer Schaar junger muthwilliger Männer, die unter dem Vorgeben, daß er längſt umgekommen ſey, oder gewiß nicht wieder erſcheinen werde, ſeine Gemahlin zu einer zweyten Heyrath zu zwingen, ſeinen einzigen Sohn aus dem Wege zu räumen, und ſich ſeiner Herrſchaft und ſeiner Güter zu bemächtigen ſuchen. Nachdem alſo der Held durch tauſend Widerwärtigkeiten endlich in der armſeligſten Geſtalt in ſeinem Wohnſitz glüklich angekommen, entdeket die ihn nie verlaſſende Vorſichtigkeit neue Hinderniſſe, ſich den Seinigen zu erkennen zu geben, und die verwegene Rotte, die in ſeinem Hauſe ſchon lange den Meiſter geſpielt hatte, herauszutreiben, ſich und die Seinigen in Ruhe zu ſetzen. Da finden wir ihn aufs Neue ſo ſcharfſinnig in Entdekung jeder Gefahr, als erfindriſch und bis zur Bewundrung geſchmeidig in Abwendung derſelben, bis er endlich zur völligen Ruhe kommt.

Bey Ausführung dieſes Plans wußte der Dichter, deſſen Genie nichts zu ſchwer war, eine unendliche Mannichfaltigkeit von Gegenſtänden aus der Natur und Kunſt, aus den Sitten und Beſchäfftigungen der Menſchen, Gegenſtände der Betrachtung und Empfindung in ſeine Erzählung einzuflechten. Man bekommt tauſend Dinge zu ſehen, die bald die Phantaſie ergötzen, bald die Empfindung rege machen, bald zum Nachdenken Gelegenheit geben; und dennoch behält man den Helden, auf den alles dieſes eine Beziehung hat, beſtändig, als den Hauptgegenſtand im Auge.

Wenn alſo die Ilias verloren gegangen wäre, ſo würde die Odyſſee noch hinlänglich ſeyn, Homer, als einen Dichter von bewundrungswürdiger Fruchtbarkeit des Genies kennen zu lernen.

◆ ◆

Ueberſetzt iſt die Odyſſee in das Italieniſche, vollſtändig überhaupt ſiebenmahl; von Girol. Baccelli, Flor. 1582. 8. in reimfreyen Verſen; von Lud. Dolce, Ven. 1583. 8 in Octaven, aber nur ein Auszug; von Giamb. Tebaldi, Roncigl. 1680. 12. in Octaven; von Feder. Malpiero, Ven. 1643. 4. in Proſa; von Bern. Bugliazini, Lucca (1703. 12. in Octaven; von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1723. 8. in reimfr. Verſe; von Giuſ. Bozzoli, Mantua 1778. 8. 4 B. in Octaven; von Greg. Redi traveſtiert, im 1ten Bd. ſeiner Werke, Ven. 1751. 8. — In das Spaniſche, von Gonzalo Perez, Amberes 1550. 1553. 12. 1562. 8. Mad. 1785. 8. 2 Bd. (welche neue Ausgabe in Neuen gelehrten Zeitungen für eine neue Ueberſetzung ausgegeben worden.) — In das Franzöſiſche, nach einigen Verſuchen in einzeln Geſängen, vollſtändig von Sal. Certon, Par. 1603. 8. in Verſen, von Cl. Boitet, Par. 1619. 8. in Proſe; von Valterie, Par. 1681. 12. 2 Bd. in Proſe; von Mde. Dacier, Par. 1716. 12. 3 Bde. 1756. 12. 4 Bde. Leyden 1771. 12. 3 Bde. in Proſe; von Rochefort, Par. 1777. 8. 2 B. in Verſe; von Gin, Par. 1783. 8. 2 B. 1784. 12. in Proſe; von Bitaube, Berl. 1785. 8. 3 Bde. in Proſe. Traveſtirt, aber nur die beyden erſten Bücher, von Heinr. Picou, Par. 1650. 4. — In das Engliſche: In Proſa, von G. Chapman, Lond. 1614. Von Hobbes, Lond. 1675. 8. In Verſen von Pope, Broome und Fenton, Lond. 1725. 5 Bd. f. 4. u. 12. und nachher noch oft gedrukt. In reimfreye Verſe von W. Cowper, 1791. 4. — In das Deutſche, zuerſt von Sim. Schaidenreiſſer, Augsburg 1538. f. Frankf. 1570. 8. in Proſa; von einer Geſellſch. gelehrter Männer, Frft. 1754. 4. in Proſa, zum Behuf der allg. Reiſen und wohl nur aus der Dacier gezogen; von Damm, Lemgo 1769. 8. in Proſa; von Bodmer, Zürich 1777. 8. und von Joh. Heinr. Voß, Hamb. 1781. 8. von beyden in Hexametern, und von Hrn. Voß ſo, daß, wofern Homer, bey dem gegenwärtigen Zuſtande unſerer Cultur und unſerer Sprache, noch überſetzbar iſt, ſeine Ueberſetzung den Vorrang vor allen übrigen Homeriſchen Ueberſetzungen verdient. Auch ſind einzele Theile beſonders überſetzt vorhanden. — — Auſſer den, bey dem Art. Homer angeführten lateiniſchen Ueberſetzungen, haben Sim. Lemnius, und ganz neuerlich Bern. Zamagna, Sienna 1777. f. noch dergleichen geliefert.

## Oeffnungen.

(Baukunſt.)

Unter dieſer allgemeinen Benennung begreifen wir Portale, Thüren und Fenſter der Gebäude. Sie dienen blos zur Nothdurft und Bequemlichkeit; weil ſie aber an den Auſſenſeiten, beſonders nach der heutigen Bauart, ſehr ins Auge fallen, und als Theile erſcheinen, deren Menge, Stellung, Gröſſe, Form und Verzierung einen beträchtlichen Einfluß auf das gute oder ſchlechte Anſehen der Gebäude hat, ſo iſt ſehr nöthig, daß dabey alles mit guter Ueberlegung und Geſchmak angeordnet werde.

In Anſehung der Menge der Oeffnungen erfodert der gute Geſchmak, daß eine Auſſenſeite nicht mehr leeres, als volles, oder nicht mehr Oeffnungen, als feſte Theile habe, damit nicht das Gebäude das Anſehen der Feſtigkeit verliere, und wie eine Laterne ausſehe. Es fällt allemal beſſer ins Auge, wenn man mehr Mauer, als Oeffnungen ſieht. Die Austheilung der Oeffnungen muß nach den Regeln der Symmetrie geſchehen; einzelne, als Thüren, oder Portale, kommen in die Mitte, die gleichen auf ähnliche Stellen. Nothwendig iſt es, daß übereinanderſtehende Oeffnungen, wie die Fenſter mehrerer Geſchoſſe, auf das genaueſte über einander, und die in einem Geſchoß genau in einer wagerechten Linie neben einander geſtellt ſeyen.

Ihre Form iſt am gefälligſten, wenn ſie vierekigt, und wenn die Höhe das doppelte Maaß der Breite hat. Oeffnungen mit Bogen geſchloſſen, ſollten nirgend ſeyn, als wo ſie der Wölbung halber nothwendig ſind. Ein feines Auge wird durch Fenſter mit rundem Sturz, zumal wenn er einen vollen Bogen macht, allemal beleidiget, und dieſe Rundungen verurſachen gegen die an einem Gebäude überall ſich durchkreuzenden geraden Linien allemal unangenehme ſpizige Winkel. Noch mehr wird das Auge beleidiget, wenn mitten in einer Reihe vierekigter Oeffnungen eine mit einem runden Sturz ſteht, wie in den meiſten neuern Wohnhäuſern in Berlin, da die Hausthüren zwiſchen vierekigten Fenſtern rund ſind. Dadurch wird die Thüre niedriger oder höher, als die Fenſter, welches ungemein beleidigend iſt.

Höchſt nothwendig iſt es, daß jede Oeffnung ihre wol in die Augen fallende Einfaſſung habe, damit ſie als etwas überlegtes und richtig abgemeſſenes erſcheine. Denn ohne Einfaſſung iſt ſie wie ein Loch, das gröſſer oder kleiner kann gemacht werden: die Einfaſſung aber zeiget, daß die Oeffnung etwas vollendetes und Ganzes ſey *). Von der Art der Einfaſſung iſt in andern Artikeln geſprochen worden **). Ueberhaupt iſt das Einfache hiebey dem reichen und verzierten vorzuziehen. Thüren und Fenſter mit Giebeln haben allemal etwas unangenehmes, und machen an den Auſſenſeiten eine Menge unangenehmer Winkel.

## Oelfarben.

(Mahlerey.)

Farben zum Mahlen, die mit Oel vermiſcht, und dadurch zum Auftragen mit dem Pinſel tüchtig gemacht werden. In den ältern Zeiten wurden die Farben zur Mahlerey mit Waſſer angemacht; die Oelfarben ſind im Anfang des funfzehnten Jahrhunderts von van Eyk erfunden, und izt zu allen groſſen Gemählden auf

---

*) S. Ganz.

**) S. Fenſter; Thüre.

Leinwand oder Holz beſtändig im Gebrauch.

Dieſe Farben haben vor den Waſſerfarben beträchtliche Vortheile, ſowol zur Bearbeitung des Gemähldes, als zu ſeiner Würkung. Wenn die Oelfarbe einmal angetroknet iſt, ſo löſt ſie ſich nicht leicht wieder auf; daher kann eine Stelle, ſo oft der Mahler will, übermahlt werden. Durch öfters Uebermahlen aber kann die beſte Harmonie und die höchſte Würkung der Farbe leichter erhalten werden, als wenn man die Farben einmal muß ſtehen laſſen, wie ſie zuerſt aufgetragen worden ſind. Auch können Oelfarben über einander geſezt werden, daß die untere durchſcheinet *), ein wichtiger Vortheil, den die Waſſerfarben nicht haben. Endlich, da die Oelfarbe zähe iſt, und nahe an einander gelegte Tinten nicht in einander fließen, ſo kann der Mahler ſowol eine beſſere Miſchung, als eine bequemere Nebeneinanderſezung der Farben in Oelfarben erreichen, als in Waſſerfarben. Da ſich im Troknen die Farbe nicht ändert, wie die Waſſerfarben, ſo hat der Mahler den Vortheil, daß er immer ſeine Farbe während der Arbeit beurtheilen kann.

Die Würkung der Gemählde in Oelfarben hat einige Vorzüge vor allen andern Arten. Die Farben ſind zwar etwas dunkler, aber glänzender, als in Waſſerfarben; man erreicht in Oelfarben den Schmelz, womit die Natur viele Gegenſtände beſtreut: das ſanfte duftige Weſen, wodurch ſie ihren Landſchaften den größten Reiz giebt; das Durchſichtige der Schatten, und das Ineinanderfließende der Farben.

Hingegen hat die Oelfarbe auch das Nachtheilige des Schimmers vom auffallenden Licht, welcher macht, daß man von gewiſſen Stellen das Gemählde nicht gut ſehen kann. Die helleſten Stellen werden dunkler, als in der Natur, und alles geräth durch die Länge der Zeit in eine verderbliche Gährung, da das Oel gelb wird, und alle helle Tinten anſteckt. Man meynt, daß große Coloriſten durch eine gute Bearbeitung dieſem vorbeugen können. Aber welches Oel wird nicht zulezt gelb? Endlich haben die Oelfarben auch dieſen Nachtheil, daß der Staub ſich feſter an ſie anſetzet, und wenn er einmal auf der Farbe eingetroknet iſt, ohne Hoffnung der Reinigung darin bleibet. Obwol man dieſem zuvorkommen kann, wenn das Gemählde mit Eyerweiß überzogen wird.

Man nimmt insgemein Nußöl oder Mahnöl, weil dieſe troknen, da viel andre gepreßte Oele niemals austroknen. Zu einigen Farben, die ſchwerer troknen, nimmt man in der Bearbeitung Firnis, der auch überhaupt dem Oele mehr oder weniger beygemiſcht wird. Die Farben, denen der Firnis am nothwendigſten iſt, ſind, Ultramarin, Lak, Schüttgelb, und das Schwarze.

❖ ❖

(*) Daß der, von H. Sulzer angeführte von Eyk nicht der eigentliche Erfinder der Oelmahlerey überhaupt geweſen, iſt jezt ſo ziemlich ausgemacht. Bekannt war der Gebrauch der Oelfarben überhaupt ſchon im 9ten Jahrhundert; das Verdienſt durch ſie die Mahlerey vervollkommt zu haben, läßt, indeſſen, ſich jenem Künſtler nicht abſprechen. —

Die, von der Geſchichte der Oelmahlerey handelnden Schriften ſind: Vom Alter der Oelmahlerey, aus dem Theophilus Presbyter, Brſchw. 1774. 8. von G. E. Leßing, und im 8ten Th. ſ. Sämmtl. Schriften, Berl. 1791. 8. Engliſch mit einigen Veränderungen von R. E. Raspe, Lond. 1781. 4. (Gegen L. Schrift hat H. v. Murr, in ſ. Journal zur Kunſtgeſch. Th. 1. S. 17 u. f. allerhand Anm. abdrucken laſſen; und die Schrift des H. R.

---

*) S. Laſuren.

iſt ausführlich im 27ten Bde. S. 209 der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. beurtheilt.) — Zuſätze zu L. Abhandlung, im 22ten Th. S. 311 u. f. L. Sämmtl. Schriften, von J. J. Eſchenburg. — Unterſuchung einiger alten Oelgemählde zu Frankfurt a. Mayn, in J. G. Meuſels Miſcell. Heft 10. S. 323 und Beytr. zur Kunſtgeſch. Heft 22. S. 201. vergl. mit eben deſſelben Muſeum für Künſtler, St. 3. S. 68 u. f. — Etwas von den älteſten Malern Böhmens, nebſt einem Beytr. zur Geſch. der Oelmalerey und Perſpectiv, in Rieggers Archiv der Geſch. und Statiſtik. Dresden 1792. 8. (Ihr zu Folge ſollen Thomas von Mutina, im 12ten oder 13ten Jahrh. einige noch vorhandene, in der K. K. Gallerie befindliche Oelgemählde, verfertigt haben.) — Verſuch über die Epoche der Erfindung der Oelmalerey, zur Vertheidigung des Vaſari, von O. C. v. Budberg, Gött. 1792. 4. (Iſt gegen Leſſing gerichtet, welchen der H. Verf. wohl ſchwerlich ganz verſtanden und gefaßt hat; und es erweckt einiges Lächeln, wenn durch das, was Vaſari ſchreibt, dasjenige, was mehrere Jahrhunderte vorher geſagt worden iſt, ſeinen ganzen Werth verlieren ſoll.) — —

Von der **Oelmahlerey ſelbſt**, handeln mehrere der, bey dem Art. **Mahlerey** angeführten Schriftſteller, als: de Piles, im 4ten u. f. Kap. ſ. Elemens de Peint. prat. Oeuvr. Bd. 3. S. 97. Ausg. v. 1767. u. a. m. — An Eſſay on the Mechanic of oil-painting, with the recepts, by M. Williams Bath 1787. 4. — —

**Ueber das vergebliche Kopiren der Oelgemählde**: Addreſs to the public on the polygraphic Art, or the copying and multiplying Pictures in oil colours . . . the Invention of J. Booth 1788. 8. The Exhibition of Polyplaſiasmos, or the original Invention of multiplying Pictures . . . by Mr. Booth. 1785. 8. vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 38. S. 29, u. f. — —

**Zur Erhaltung der Oelgemählde** wollte Vincent de Montpetit ein Geheimniß erfunden haben, wovon in dem 3ten St. S. 129 der Meuſelſchen Miſcellaneen Na. ꝛc. geredet wird. — — Auch hat eben dieſer H. Montpetit eine neue Art von Oelmahlerey mit **Waſſer** vermiſcht, welche er die **Eleodoriſche** nannte, erfunden, wovon in der Voyage d'un François en Italie, Bd. 6. S. 248. Nachricht gegeben wird. — —

# Oper; Opera.

Bey dem auſſerordentlichen Schauſpiel, dem die Italiäner den Namen Opera gegeben haben, herrſcht eine ſo ſeltſame Vermiſchung des Groſſen und Kleinen, des Schönen und Abgeſchmakten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon ſchreiben ſoll. In den beſten Opern ſiehet und höret man Dinge, die ſo läppiſch und ſo abgeſchmakt ſind, daß man denken ſollte, ſie ſeyen nur da, um Kinder, oder einen kindiſch geſinnten Pöbel in Erſtaunen zu ſetzen; und mitten unter dieſem höchſt elenden, den Geſchmak von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchſt reizende Weiſe mit ſüſſer Wolluſt, mit dem zärtlichſten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf eine Scene, bey der wir uns ſelbſt vergeſſen, und für die handelnde Perſonen mit dem lebhafteſten Intereſſe eingenommen werden, folget ſehr oft eine, wo uns eben dieſe Perſonen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, oder zugleich auf die ungeſchikteſte Weiſe, den dummen Pöbel in Schreken und Verwunderung zu ſetzen ſuchen. Indem man von dem Unſinn, der ſich ſo oft in der Oper zeiget, beleidiget wird, kann man ſich nicht entſchlieſſen, darüber nachzudenken:

aber ſobald man ſich an jene reizende Scenen der lebhafteſten Empfindung erinnert, wünſchet man, daß alle Menſchen von Geſchmak ſich vereinigen möchten, um dieſem groſſen Schauſpiel die Vollkommenheit zu geben, deren es fähig iſt. Ich muß hier wiederholen, was ich ſchon anderswo geſagt habe *). Die Oper kann das gröſte und wichtigſte aller dramatiſchen Schauſpiele ſeyn, weil darin alle ſchöne Künſte ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieſes Schauſpiel beweiſt den Leichtſinn der Neuern, die in demſelben alle dieſe Künſte zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.

Da ich mich alſo nicht entſchlieſſen kann, die Oper in dieſem Werk ganz zu übergehen: ſo ſcheinet mir das Beſte zu ſeyn, daß ich zuerſt das, was mir darin anſtößig und den guten Geſchmak beleidigend vorkommt, anzeige, hernach aber meine Gedanken über die Verbeſſerung dieſes Schauſpiels an den Tag lege. Poeſie, Muſik, Tanzkunſt, Mahlerey und Baukunſt vereinigen ſich zu Darſtellung der Opera. Wir müſſen alſo, um die Verwirrung zu vermeiden, das, was jede dieſer Künſte dabey thut, beſonders betrachten.

Die Dichtkunſt liefert den Hauptſtoff, indem ſie die dramatiſche Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerſt aufgekommen iſt, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten gaben die Perſonen und Handlungen dazu an die Hand. Gegenwärtig aber haben die Operndichter zwar dieſen fabelhaften Stoff nicht ganz weggeworfen, aber ſie wechſeln doch auch mit wahrem hiſtoriſchen Stoff, ſo wie das Trauerſpiel ihn wählt, ab. Man kann alſo überhaupt annehmen, daß der Trauerſpieldichter und der Dichter der Oper einerley Stoff bearbeiten. Beyde ſtellen uns eine große und wegen der darin verſchiedentlich gegen einander würkenden Leidenſchaften merkwürdige Handlung vor, die von kurzer Dauer iſt, und ſich durch einen merkwürdigen Ausgang endiget. Aber in Behandlung dieſes Stoffes ſcheinet der Operndichter ſich zum Geſetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlaſſen. Seine Maxime iſt, alles ſo zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechſelte Scenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit ſtark ins Geſicht fallender Dinge in Verwunderung geſezt werde, dieſe Dinge ſeyen ſo unnatürlich als ſie wollen, wenn nur das Auge des Zuſchauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenſtänden gerühret wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Geſpenſter, wilde Thiere und dergleichen Dinge müſſen, wo es irgend möglich, dem Zuſchauer vor Augen gelegt werden. Da kann man ſich leicht vorſtellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter ſeinem Stoff anthun müſſe, um ſolchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Weſentliche der tragiſchen Handlung, die Entwiklung großer Charaktere und Leidenſchaften einem mehr ins Auge fallenden Gegenſtand aufopfern müſſe. Deswegen trifft man in dem Plan der beſten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an. Dies iſt die erſte Ungereimtheit, zu der die Mode auch den beſten Dichter zwingt.

---

*) In der Abhandlung ſur l'Energie in den Memoires de l'Acad. Roy. des Scienc. et Belles-Lettres pour l'Année MDCCLXV.

Und wenn es nur auch die einzige wäre!

Aber nun kommt die Anfoderung der Sänger. In jeder Oper ſollen die beſten Sänger auch am öfterſten ſingen; aber auch jeder mittelmäßige und ſo gar die ſchlechteſten, die einmal zum Schauſpiel gedungen ſind, und bezahlt werden, müſſen ſich doch ein oder ein paarmal in großen Arien hören laſſen; die beyden erſten Sänger, nämlich der beſte Sänger und die beſte Sängerin, müſſen nothwendig ein oder mehrmal zugleich ſingen: alſo muß der Dichter Duette in die Oper bringen; oft auch Terzette, Quartette u. ſ. w. Noch mehr: die erſten Sänger können ihre völlige Kunſt insgemein nur in einerley Charaktere zeigen, der im zärtlichen Adagio, dieſer im feurigen Allegro u. ſ. w. Darum muß der Dichter ſeine Arien ſo einrichten, daß jeder in ſeiner Art glänzen könne.

Die Mannichfaltigkeit der daraus entſtehenden Ungereimtheiten iſt kaum zu überſehen. Eine oder zwey Sängerinnen müſſen nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulaſſen oder nicht. Wenn ſich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, ſo verwickelt er ſie in Liebeshändel, wenn ſie auch dem Inhalt des Stüks noch ſo ſehr zuwider wären. So mußte der beſte Operndichter, Metaſtaſio ſelbſt, gegen alle Natur und Vernunft in die Handlung, die ſich in Utica mit Catos Tod endigte, zwey Frauenzimmer einflechten: die Wittwe des Pompejus und ſelbſt die Marcia, Catos Tochter; und dieſe mußte ſogar in Cäſar verliebt ſeyn, und von einem Numidiſchen Prinzen geliebt werden, damit zwey Sängerinnen Gelegenheit bekämen ſich hören zu laſſen. Wie abgeſchmakt Liebeshändel in einer ſo finſtern Handlung ſtehen, fühlet auch der, der ſonſt weder der Ueberlegung noch des Nachdenkens gewohnt iſt. Damit jeder Sänger Gelegenheit habe ſich hören zu laſſen, müſſen gar oft Sachen geſungen werden, bey denen keinem Menſchen, weder wachend noch träumend, nur die Vorſtellung vom Singen einfallen kann: froſtige, oder bedächtliche Anmerkungen und allgemeine Maximen. Welchem verſtändigen oder verrükten Menſchen könnte es einfallen, die Anmerkung, daß ein alter verſuchter Krieger nicht blindlings darein ſchlägt, ſondern ſeinen Muth zurükhält, bis er ſeinen Vortheil abgeſehen, ſingend vorzutragen *)? oder dieſe bey aufſtoßenden Widerwärtigkeiten froſtige Allegorie, daß der Weinſtok durch das Beſchneiden beſſer treibe, und der wolriechende Gummi nur aus verwundeten Bäumen trieft **)? Dergleichen kindiſches Zeug kommt bald in jeder Oper vor. Auch wird man ſelten eine ſehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkomme, daß Perſonen, die wegen bereits vorhandener groſſen Gefahr, oder andrer wichtigen Urſachen halber, die höchſte Eil in ihren Unternehmungen nöthig haben, ſich während dem Ritornell ſehr langſam und ernſthaft hinſtellen, erſt recht aushuſten, und dann einen Geſang anfangen, in dem ſie bald jedes Wort ſechs und mehrmal wiederholen, und wobey man die Gefahr und die dringendſten Geſchäffte völlig vergißt. Hat man irgend anderswo mehr als hier Urſach mit Horaz auszurufen:

> Spectatum admiſſi riſum teneatis
> amici?

Zu dem kommt noch das ewige Einerley gewiſſer Materien. Wer eine oder zwey Opern geſehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert andern geſehen. Verliebte Klagen, ein paar

---

*) S. Adriano di Metaſtaſio. Att. II. S. 5. *Sorge guerriero antico* etc.

**) Ebendaſelbſt, Att. III. S. 2. *Più bella al tempo uſato* etc.

paar unglükliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kommt; denn ein zärtliches Abſchiednehmen in einem Duett und dergleichen, kommen beynahe in gar allen Opern vor.

Eben ſo mannichfaltig und ſo ausſchweifend ſind die Ungereimtheiten in der Oper, die von der Muſik herrühren. Dieſe iſt und kann ihrer Natur nach nichts anders ſeyn, als ein Ausdruk der Leidenſchaften, oder eine Schilderung der Empfindungen eines in Bewegung geſezten, oder gelaſſenen Gemüthes. Aber mit dieſer Anwendung der Kunſt auf den einzigen Zwek, den ſie haben kann, ſind die Tonſezer, Sänger und Spieler nicht zufrieden. Sie machen es wie die Gaukler, die die Hände zum Gehen, und die Füße zu Führung des Degens, oder andern Verrichtungen der Hände brauchen, um den Pöbel in Erſtaunen zu ſezen. Es iſt ſelten eine Oper, wo der Tonſezer nicht Fleiß darauf wendet, ſich in das Gebiet des Mahlers einzudrängen. Bald ſchildert er das Donnern und Blizen, bald das Stürmen der Winde, oder das Rieſeln eines Baches, bald das Geklirre der Waffen, bald den Flug eines Vogels, oder andre natürliche Dinge, die mit den Empfindungen des Herzens keine Verbindung haben. Ohne Zweifel hat dieſer verkehrte Geſchmak des Tonſezers die Dichter zu der Ungereimtheit verleitet, in den Arien ſo ſehr oft Vergleichungen mit Schiffern, mit Löwen und Tygern, und dergleichen die Phantaſie reizenden Dingen anzubringen.

Dazu kam noch allmählig beym Tonſezer, Sänger und Spieler die kindiſche Begierde, ſchwere, künſtliche Sachen zu machen. Der Sänger wollte dem Pöbel einen außerordentlich langen Athem, eine ungewöhnliche Höhe und Tiefe der Stimme, eine kaum begreifliche Beugſamkeit und Schnelligkeit der Kehle, und andre dergleichen Raritäten zeigen: auch der Spieler machte ſeine Anſprüche auf Gelegenheit, die Schnelligkeit ſeiner Finger in blizenden Paſſagen und gewaltigen Sprüngen zu zeigen. Dazu mußte der Tonſezer ihm Gelegenheit geben. Daher entſtehen die Mißgeburten von Paſſagen, Läufen und Cadenzen, die oft in affektvollen Arien alle Empfindung ſo plözlich auslöſchen, als wenn man Waſſer auf glüende Kohlen göſſe. Daher die unleidliche Verbrämung, wodurch ein ſehr nachdrüklicher Ton in eine reiche Gruppe feiner Tönchen ſo gut eingefaßt wird, daß man ihn kaum mehr vernehmen kann. Wer nur einigen Geſchmak oder Empfindung hat, wird von dem lebhafteſten Unwillen getroffen, wenn er hört, daß ein Sänger anfängt in rührenden Tönen eine zärtliche, oder ſchmerzhafte Gemüthslage an den Tag zu legen, und dann plözlich ſchöne Raritäten auskramt. Anfänglich fühlt man ſich von Mitleiden über ſein Elend gerührt; aber kaum hat man angefangen die ſüße Empfindung mit ihm zu theilen, ſo ſieht man ihn in einen Markſchreyer verwandelt, der von der vorgegebenen Leidenſchaft nichts fühlt, ſondern uns blos die raren Künſte ſeiner Kehle zeigen will; und izt möchte man ihn mit Steinen von der Bühne wegjagen, daß er uns für ſo pöbelhaft hält, einen Gefallen an ſolchen Gaukeleyen zu haben.

Endlich muß man in ſo mancher Oper die meiſte Zeit mit Anhörung ſehr langweiliger, keine Spur von Empfindung verrathender Geſänge über nichtsbedeutende Texte zubringen. Denn es ſoll bald in jeder Scene eine Arie ſtehen. Da aber doch das Drama nicht durchaus in Aeußerungen der Empfindung beſteht, ſo mußte der Dichter auch Befehle, Anſchläge, Anmerkungen oder Einwendungen im lyriſchen Ton vortragen, und der Sezer mußte nothwendig

Arien daraus machen, die dem Zuhörer unerträgliche Langeweile machen, oder welches noch ärger iſt, ihn mitten in einer ernſthaften Handlung, da er das Betragen, die Anſchläge und Gedanken der darin verwikelten Perſonen beobachten möchte, an einen Ball erinnern. Denn dieſe auf nichtsbedeutende Texte geſezte Geſänge ſind insgemein in dem Ton und Zeitmaaß einer Menuet, Polonoiſe, oder eines andern Tanzes.

Zu allen dieſen Ungereimtheiten kommt noch die einſchläfernde Einförmigkeit der Form aller Arien. Erſt ein Ritornell; denn fängt der Sänger an ein Stük der Arie vorzutragen; hält ein, damit die Inſtrumente ihr Geräuſch machen können; denn fängt er aufs neue an; ſagt uns daſſelbe in einem andern Tone noch einmal; dann läßt er ſeine Künſte in Paſſagen, Läufen und Sprüngen ſehen, und ſo weiter. Es würde für eine Beleidigung der hohen Oper gehalten werden, wenn irgendwo, auch da wo die Gelegenheit dazu höchſt natürlich wäre, ein rührendes, oder fröhliches Lied angebracht, oder wenn eine Arie ohne Wiederholungen und ohne künſtliche Verbrämungen erſcheinen ſollte. Unfehlbar würde der Sänger, dem ſie zu Theil würde, ſich dadurch für erniedriget halten. Und der Thor bedenkt nicht, daß in dem empfindungsvollen Vortrag des einfacheſten Liedes der höchſte Werth ſeiner Kunſt beſteht.

Nun kommt das Unſchikliche der äußerlichen Veranſtaltungen, wodurch ſo manche Oper ein pöbelhaftes Schauſpiel wird. Da begeht man gleichgroße Ungereimtheiten durch Ueberfluß und durch Mangel. Man will in jeder Oper wenigſtens einige Scenen haben, die das Auge des Zuſchauers betäuben, die Natur der Handlung laſſe es zu oder nicht. Könige kommen oft mit ihrer ganzen Leibwache ins Audienzzimmer. Das unnatürliche Gefolge ſtellt ſich für einen Augenblik in Parade; weil aber die Unterredung geheim ſeyn ſoll, ſo zieht es auch gleich wieder ab; und nicht ſelten fängt währendem Abzug, der oft mit nicht geringem Geräuſche begleitet iſt, die geheime Unterredung, von der der Zuhörer kein Wort vernehmlich hört, an. Andremale wird eine Scene durch die Armuth der Vorſtellung abgeſchmakt. Man will ein ganzes Heer, oder wol gar eine Feldſchlacht vorſtellen, und bewürkt dieſes Schauſpiel, das den Zuſchauer in Erſtaunen ſezen ſoll, mit einem paar duzend Soldaten, die man, um ihren Zug recht wunderbar zu machen, einzeln, drey bis viermal im Kreis herumziehen läßt, damit Niemand merke, daß ihrer nur ſo wenig ſeyen; und die fürchterliche Schlacht wird unter dem Geräuſche die Violinen dadurch geliefert, daß die Krieger mit ihren hölzernen Degen auf die von Pappe gemachten Schilde der Feinde ſchlagen, und ein dumpfes Geräuſch machen. Nicht einmal Kinder können ſich bey einer ſo fürchterlichen Schlacht des Lachens enthalten. Aber es wird mir zu verdrießlich, die Kindereyen zu rügen, die das höchſte Werk der ſchönen Künſte bis zum Poſſenſpiel erniedrigen. Ueber die Verzierungen und Tänze habe ich meine Anmerkungen in andern Artikeln vorgetragen *).

Damit mich Niemand beſchuldige, daß ich blos aus verdrießlicher Laune, ſo viel Böſes von der Oper ſage, oder die Sachen übertreibe, will ich die Gedanken eines in dieſem Punkt gewiß unpartheyiſchen Mannes, des Grafen Algarotti, anführen, der ſeinen Verſuch über die Oper mit folgender Betrachtung anfängt. „Von allen Schauſpielen, die zum Zeitvertreib der Perſonen von Geſchmak und Einſicht erfunden worden, ſcheinet

---

*) S. Ballet; Tanz; Schaubühne.

net keines ſeiner ausgedacht oder vollkommener zu ſeyn, als die Oper. — Aber unglüklicher Weiſe geht es damit, wie mit mechaniſchen Werken, die ſehr zuſammengeſezt ſind, und eben deswegen leicht in Unordnung gerathen. — Alles wol betrachtet, läßt ſich leicht begreifen, warum ein Schauſpiel, das natürlicher Weiſe das angenehmſte von allen ſeyn ſollte, ſo abgeſchmakt und ſo langweilig wird. Man hat dieſes blos der vernachläßigten Uebereinſtimmung der verſchiedenen Dinge zuzuſchreiben, die zur Oper gehören; dadurch geſchicht es, daß ſie nicht einmal ein Schatten einer wahren Nachahmung iſt: die Täuſchung, die nur aus vollkommener Vereinigung aller dazu gehörigen Dinge entſtehen kann, verſchwindet; und dieſes Meiſterſtük der Erfindung des Witzes verwandelt ſich in ein langweiliges unzuſammenhangendes, unwahrſcheinliches, abentheuerliches und groteskes Werk, das alle die ſchimpflichen Namen, die man ihm giebt, und die ſtrenge Rügung derer, die mit Recht das Vergnügen als eine ſehr wichtige Sache anſehen, wol verdienet." So urtheilt ein Italiäner, dem die Ehre ſeiner Nation ſehr am Herzen liegt, von einer Erfindung, die in Italien gemacht, und wodurch es berühmt worden iſt. Bey dem in der lezten Anmerkung vorkommenden Ausdruk der ſchimpflichen Namen, führet er eine ſpöttiſche Stelle aus einem engliſchen Wochenblatt, die Welt, an, die ſo lautet: „Wie das Waſſer eines gewiſſen Brunnens in Theſſalien, wegen ſeiner berauſchenden Kraft, in nichts anderm, als einem Eſelshuf konnte aufbewahrt werden: ſo kann dieſes matte und zertrümmerte Werk (die Oper) nur in ſolchen Köpfen, die beſonders dazu gemacht ſind, Eingang finden *)."

Und dennoch hat ſelbſt bey dieſen Ungereimtheiten, dieſes Schauſpiel in einzelen Scenen mich oft entzükt: mehr als einmal habe ich dabey vergeſſen, daß ich ein künſtliches, in ſo manchen Theilen unnatürliches Schauſpiel ſehe; habe mir eingebildet, das Wehklagen unglüklicher Perſonen, das Jammern einer Mutter um ihr umgebrachtes Kind; die Verzweiflung einer Gattin, der ein geliebter Gemahl entriſſen und zum Tode verurtheilt worden; den natürlichſten und durchdringendſten Ausdruk zärtlicher, oder heftiger Leidenſchaften, nicht nachgeahmt, ſondern würklich zu hören. Nach ſolchen hinreißenden Scenen begreift man, was für ein fürtreffliches Schauſpiel die Oper ſeyn, und wie weit ſie die andern übertreffen könnte. Man bedauert, daß ſo herzrührende Dinge mitten unter ſo viel Ungereimtheiten vorkommen, und man kann ſich nicht enthalten, auf Entwürfe zu denken, wie dieſes Schauſpiel von dem Unrath des darin vorkommenden kindiſchen Zeuges gereiniget, und bey ſeiner ſo überwiegenden Kraft auf einen edlern und größern Zwek, als der bloße Zeitvertreib iſt, angewendet werden könne.

Ich weiß wol, daß die Mode und mancherley unüberlegte und kaum bemerkbare Urſachen, gleich dem unhintertreiblichen Schikſal, das dem Lauf aller menſchlichen Geſchäffte ſeine Wendung giebt, in jedem Jahrhundert den Wiſſenſchaften und Künſten ihren Schwung und ihren Geiſt, den man Genium ſæculi nennen kann, geben. Gegen dieſe nicht ſichtbar würkenden Urſachen vermögen Vorſchläge, wenn ſie gleich von der reineſten geſundeſten Vernunft gethan werden, ſehr wenig. Aber man kann ſich nicht enthalten, das Muſter der Vollkommenheit, ſo bald man es entdeket, aufzuſtellen, und eine Sache, die durch den Strohm

---

*) Man ſehe auch Gluks Vorrede zur Oper Alceſte.

der Vorurtheile und des ſchlechten Geſchmaks umgeriſſen und verunſtaltet worden, wenigſtens in der Einbildung ſchön zu ſehen, und in ihrer Vollkommenheit zu genieſſen.

Der feſteſte Grund, um die Oper als ein prächtiges und herrliches Gebäude darauf zu ſetzen, wäre ihre genaue Verbindung mit dem Nationalintereſſe eines ganzen Volks. Aber daran iſt in unſern Zeiten nicht zu denken. Denn die Staaten haben ſich niemals weiter, als izt, von dem Geiſt entfernt, der ehemals in Athen und Rom geherrſcht, und durch den die öffentlichen Schauſpiele, beſonders die griechiſche Tragödie, die im Grund eine würkliche Oper war *), zu weſentlichen Stüken politiſcher und gottesdienſtlicher Feyerlichkeiten geworden ſind. Ohne ſo hoch in die unabſehbaren Gegenden der ſüſſen Phantaſien zu fliegen, wollen wir nur von den Verbeſſerungen ſprechen, die man der Oper, nach der gegenwärtigen Lage der ſchönen Künſte und der politiſchen Anordnungen, geben könnte. Dazu würde, wie der Graf Algarotti richtig anmerkt, nothwendig erfodert, daß ein von den Muſen geliebter groſſer Fürſt die ganze Veranſtaltung deſſen, was zu dieſem Schauſpiel gehöret, einem Mann gäbe, der mit dem guten Willen und viel Geſchmak ein vorzügliches Anſehen beſäße, wodurch er den Dichter, Tonſezer und alle zur Oper nothwendige Virtuoſen nach ſeinem Gefallen zu lenken vermöchte. Die Foderung iſt ſchwer genug, um uns alle Gedanken zu benehmen, ſie höher zu treiben.

Die Hauptſache käme nun auf den Dichter an. Dieſer müßte, ohne Rükſicht auf die Sänger, und ohne die vorher erwähnten Betrachtungen, die ihn gegenwärtig in ſo viel Ungereimtheiten verleiten; blos dieſes zum Grundſaz nehmen: „ein Trauerſpiel zu verfertigen, deſſen Inhalt und Gang ſich für die Hoheit, oder wenigſtens das Empfindungsvolle des lyriſchen Tones ſchikte.“ Dazu iſt in Wahrheit jeder tragiſche Stoff ſchiklich; wenn nur dieſes einzige dabey ſtatt haben kann, daß die Handlung einen nicht eilfertigen Gang, und keine ſchweren Verwiklungen habe. Eilfertig kann der Gang nicht ſeyn; weil dieſes der Natur des Geſanges zuwider iſt, der ein Verweilen auf den Empfindungen, aus denen die ſingende Laune entſteht, vorausſetzet *). Schwere Verwiklungen verträgt er noch weniger, weil dabey mehr der Verſtand, als die Empfindung beſchäfftiget wird. Wo man Anſchläge macht, Plane verabredet, ſich berathſchlaget, da iſt man von dem Singen am weiteſten entfernt.

Alſo würde der Operndichter von dem tragiſchen vornehmlich darin abgehen, daß er nicht, wie dieſer, eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit allen Verwiklungen, Anſchlägen, Unterhandlungen und Intriguen und Vorfällen, ſondern blos das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung dabey geredt oder gethan wird, vorſtellte. Um dieſes kurz und gut durch ein Beyſpiel zu erläutern, wollen wir Klopſtoks Bardiet oder Hermanns Schlacht anführen, die viel Aehnlichkeit mit der Oper hat, wie unſer Ideal ſich zeiget. Der Dichter ſtellt, wie leicht zu erachten, nicht die Schlacht ſelbſt, ſondern die empfindungsvollen Aeußerungen einer wol ausgeſuchten Anzahl merkwürdiger Perſonen, vor und während und nach der Schlacht vor. Darum fehlt es ſeinem Drama doch nicht an Handlung, noch an Verwiklung, noch an wahrem dramatiſchen Ausgang.

Man darf nur obenhin Oßians Fingal oder Temora leſen, um zu ſehen,

---

*) S. Tragödie.

*) S. Geſang.

hen, wie auch daraus wahrer Opernſtoff zu ſchöpfen wäre. Wir wollen nur eines einzigen erwähnen. In dem Gedichte Temora ſieht Fingal, von einigen Barden umgeben, der Schlacht von einem Hügel zu. Nachdem die Sachen ſich wenden, ſchiket er von da Bothen an die Häupter des Heeres, oder empfängt Bothſchaften von ihnen. Weil insgemein vor der Schlacht die Barden Geſänge anſtimmen, ſo kann ſich jeder leicht vorſtellen, wie natürlich die Handlung hier mit Geſang anfieng. Ihr Fortgang, ihre mannichfaltigen Abwechslungen und Verwiklungen würden von Perſonen, die ſo weſentlich dabey intereſſirt ſind, und ſo mancherley abwechſelnde Leidenſchaften dabey fühlen, in dem wahren lyriſchen Ton, bald in Recitativen, bald in Arien, Liedern, oder Chören geſchildert werden. Nach Endigung der Schlacht folgen Triumphlieder, und, wie wir ſie bey Oßian im angezogenen Gedichte würklich finden, ſehr mannichfaltig abwechſelnde, wahrhaftig lyriſche Erzählungen von beſondern Vorfällen; epiſodiſche Geſchichten in dem höchſten lyriſchen Ton. Man müßte dem Genie eines Dichters ſehr wenig zutrauen, wenn man zweifeln wollte, daß er aus dieſem Theil der erwähnten Epopée, eine recht ſchöne Oper machen könnte.

Ich führe dieſe zwey Beyſpiele nicht darum an, als ob ich den kriegeriſchen Stoff für den beſten und bequemſten zu dieſer Abſicht hielte; ſondern vielmehr um zu zeigen, wie ſo gar dieſer, ſo einförmig er iſt, und ſo vorzüglich er für die Epopée gemacht ſcheinet, ſich opernmäßig behandeln ließe. Denn jede andere, große, oder blos angenehme Begebenheit, wobey viel zu empfinden iſt, kann hiezu dienen. Es kommt blos darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu faſſen wiſſe, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannichfaltigkeit von Perſonen einzuführen wiſſe, die natürlicher Weiſe bey dem, was geſchieht, oder geſchehen ſoll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben ſie zu äußern.

Eine ſolche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man ſich, wenn man Klopſtoks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorſtellung machen kann. Außer würklichen Begebenheiten, kann jedes merkwürdige Feſt, jede große Feyerlichkeit, dergleichen Stoff an die Hand geben.

Da wir den Dichter von allen Banden und Feſſeln, die der Tonſetzer, Sänger und der Verzierer oder Decorateur, ihm bis dahin, angelegt haben, freyſprechen, und ihm das einzige Geſetz auflegen, bey Einheit des Stoffes durchaus lyriſch zu bleiben, ſo wird er von ſelbſt Mittel genug ausdenken, der Einförmigkeit der Arien auszuweichen. Wenn ers ſchiklich findet, wird er ein Lied, eine Ode, zwiſchen die gewöhnlichen Arien, Chöre, Duette und Terzette natürlich anzubringen wiſſen. Ich will um derer willen, die ſich nicht leicht in neue Vorſchläge zu finden wiſſen, noch ein Beyſpiel einer nach dieſer Art behandelten Ode anführen.

Der Fürſt Demetrius Kantemir erzählt in ſeiner Oßmanniſchen Geſchichte, daß der Großſultan Murad IV. bey Eroberung der Stadt Bagdad den grauſamen Befehl gegeben, alle Gefangene niederzuhauen; daß währendem ſchreklichen Blutbad ein gewiſſer Perſiſcher Muſikverſtändiger die Oßmanniſchen Befehlshaber gebeten, ſeinen Tod etwas aufzuſchieben, und ihm zu verſtatten, nur ein Wort mit dem Kaiſer zu reden. Da er hierauf vor den Kaiſer gebracht worden, und dieſer ihm endlich befohlen, von ſeiner Geſchiklichkeit in der Muſik eine Probe zu machen,

chen, nahm er ein Scheſchtea (das die Griechen Pſalterion nennten) in die Hand, und ſang dazu ein Klaglied von der Eroberung Bagdads und Murads Lobe, mit ſo anmuthiger Stimme und ſo viel Geſchiklichkeit, daß dem Kaiſer ſelbſt die Thränen darüber ausbrachen, und er befahl, der noch übrigen Einwohner zu ſchonen. Dieſe Begebenheit könnte gar füglich durch eine Oper vorgeſtellt werden. Der Dichter könnte ſich einen Ort in Bagdad wählen, wo entweder blos der erwähnte Sänger mit ſeiner Familie, und einigen ſeiner Freunde, oder allenfalls etliche der vornehmſten Einwohner der Stadt ſich verſammlet befänden, um die ſchrekliche Kataſtrophe zu erwarten. Es ließe ſich gar leicht, um mehr Mannichfaltigkeit zu erhalten, eine ſehr natürliche Veranlaſſung ausdenken, außer Männern auch Frauen, Jünglinge und Jungfrauen auf die Scene zu bringen. Es wäre unnöthig ſich hierüber in umſtändliche Vorſchläge einzulaſſen. Der Virtuos, der hier die Hauptrolle ſpielt, entdeket ſeinen in Angſt und Schreken geſezten Freunden, was er ausgedacht, um einen Verſuch zu machen, ſie zu retten, und geht ab, um ihn auszuführen. Mittlerweile ſieht man von den andern handelnden Perſonen bald mehrere, bald wenigere auf der Scene, und es wird dem Dichter leicht werden, Furcht, Hoffnung und andere Leidenſchaften wechſelsweiſe durch ſie zu ſchildern. Man vernimmt, daß der Kaiſer den Mann vor ſich gelaſſen; einer ſchmeichelt ſich mit Hoffnung, ein andrer nimmt ſeine Zuflucht zum Gebet, um einen glüklichen Ausgang zu erhalten, ein dritter nimmt voll Kleinmuth von einer Geliebten, oder von ſeinen Freunden in naher Erwartung des Todes ſchon Abſchied.

Nun kann der Dichter ſeine Zuſchauer vor ein Zelt, oder vor einen Pallaſt, wo der Sultan dem Sänger Gehör giebt, verſetzen, kann den Virtuoſen ſein Klaglied ſingen, den Kaiſer in voller Rührung ſeinen geänderten Entſchluß offenbaren, und denn auf mehr, als einerley Art, die Dankbarkeit und endlich das Frohloken der Erretteten in ſehr rührenden Recitativen, Sologeſängen und Chören hören laſſen.

Wenn alſo Dichter von Genie ſich mit dem Opernſtoff abgeben würden, ſo könnten vielerley Handlungen dazu ausgeſucht, und die Sache ſelbſt auf ſehr mannichfaltige Weiſe behandelt werden, ohne in das Unnatürliche und Ungereimte zu verfallen, das unſere Oper ſo abentheuerlich macht. Bey Widerlegung des Einwurfes, daß es überhaupt unnatürlich ſey, Menſchen bey einer ernſthaften Handlung durchaus ſingend einzuführen, wollen wir uns nicht aufhalten. Wir wollen geſtehen, daß man einem Menſchen, der nie eine gute Oper geſehen hat, durch richtige Vernunftſchlüſſe beweiſen könne, dieſes Schauſpiel ſey durchaus unnatürlich; aber der größte Vernünftler, der eine der beſten Grauniſchen, oder Haſſiſchen Opern von guten Sängern vorgetragen gehört hat, wird geſtehen, daß die Empfindung nicht von Vernunftſchlüſſen abhängt. So ungereimt die Oper ſcheinet, wenn man blos die kahlen Begriffe, die der Verſtand ſich davon macht, entwikelt, ſo einnehmend iſt ſie, wenn man auch nur eine recht gute Scene davon geſehen hat.

Da wir den Dichter für die Hauptperſon halten, um die Oper zu einem guten Schauſpiel zu machen, ſo werden wir über das andere, was dazu gehöret, kürzer ſeyn. Denn wir haben Proben genug vor uns, daß die Muſik, wenn ſie nur gut geleitet wird, das Ihrige bey der Sache ſehr gut zu thun, vollkommen genug iſt. Wir wiſſen, daß Händel, Graun und Haſſe, um blos der unſrigen zu erwähnen, die gewiß keinem Welſchen Tonſetzer weichen dürfen, jeden Ton der Empfindung zu treffen, und jede Leidenſchaft zu ſchildern gewußt haben. Wir dürfen alſo, da doch das Genie nicht von Unterricht abhängt, nur die Tonſetzer von Genie vermahnen, ihre Kunſt auf die Art, wie dieſe Männer gethan haben, zu ſtudiren; hiernächſt aber ſie vor einigen Fehlertritten warnen, die ſelbſt dieſe große Männer, durch die Mode verleitet, gethan haben.

Daß überhaupt der Geſang in den Opern übertrieben und bis zur Ausſchweifung gekünſtelt ſey, kann, dünkt mich, auch von dem wärmeſten Liebhaber des künſtlichen Geſanges nicht geläugnet werden. Das Angenehme und Süße herrſcht darin ſo ſehr, daß die Kraft des Ausdruks gar zu oft dadurch verdunkelt wird. Hier iſt noch nicht die Rede von den langen Läufen, ſondern von den übertriebenen Auszierungen einzeler Töne, wodurch gar oft anſtatt eines oder zweyer Töne vier, ſechs, auch wol gar acht auf eine einzige Sylbe kommen. Dieſes iſt offenbar ein Mißbrauch, der durch die unbeſonnene Begierde der Sänger, überall künſtlich und ſchön zu thun, Veränderungen anzubringen, und eine rare Beugſamkeit der Kehle zu zeigen, in die Arien eingeführt worden iſt. Nachdem man gemerkt, daß der Vortrag des Geſanges Nachdruk und Leben bekomme, wenn die Töne nicht ſteif und durchaus monotoniſch angegeben, ſondern bald ſanft geſchleift, bald etwas gezogen und ſchwebend, bald mit einem ſanften Vorſchlag oder Nachſchlag angegeben würden: ſo trieben die Sänger ohne Geſchmak die Sache allmählig bis zum Mißbrauch, und verwandelten bald jeden Ton in mehrere. Die Tonſetzer mögen bemerkt haben, daß dieſes nicht allemal geſchikt, noch mit der Harmonie paſſend geſchehe. Dieſes brachte ſie vermuthlich auf den Gedanken, die auszierenden Töne und Manieren dem Sänger vorzuſchreiben; und dadurch vermehrte ſich die Anzahl der auf einen Takt gehenden Töne. Nun fiengen die Sänger aufs neue an, willkührliche Auszierungstöne hinzuzuthun; und auch darin gaben die Tonſetzer nach, und ſchrieben ihnen noch mehr vor, bis die izt gewöhnliche und noch immer mehr zunehmende Verbrämung daraus entſtund, wodurch die Sylben und ganze Worte unverſtändlich, der Geſang ſelbſt aber in eine Inſtrumentalſtimme verwandelt worden.

Es iſt ſehr zu wünſchen, daß dieſer Mißbrauch wieder eingeſtellt, und der Geſang auf mehr Einfalt gebracht, ſeine vorzügliche Kraft aber in wahrem Ausdruk der Empfindung und nicht in Zierlichkeit und künſtlichen Tongruppen geſucht werde. In Stüken von blos lieblichem Inhalt, wo die Empfindung würklich etwas wollüſtiges hat, können ſolche Verbrämungen ſtatt haben; aber in ernſthaften, pathetiſchen Sachen ſind ſie größtentheils ungereimt, ſo lieblich ſie auch das Gehör kützeln. Händel war darin noch mäßig; aber unſer ſonſt ſo fürtreffliche Graun hat ſich von dem Strom des Vorurtheils zu ſehr hinreißen laſſen.

Ein eben ſo groſſer Mißbrauch ſind die ſo ſehr häufigen Läufe, oder ſogenannten Rouladen, die in jeder Arie an mehreren Stellen und oft auf jedem ſchiklichen Vocal vorkommen; ſo daß Unwiſſende leicht auf die Gedanken gerathen, daß ſie die Hauptſache in der Arie ausmachen. Man ſieht in der That in den Opern oft, daß die Zuhörer nicht eher aufmerkſam werden, bis der Sänger an die Läufe kommt, wo er bald das Gurgeln der Taube, bald das Gezwitſcher der Lerche, bald das Ziehen und Schlagen der Nachtigall, bald gar das Stürmen der Elemente nachahmt. Doch hierüber iſt bereits in einem andern Artikel geſprochen worden *).

Wir wollen über dieſe, aus Begierde nach Neuerungen entſtandene Mißbräuche noch eine ſehr vernünftige Anmerkung eines Mannes von ſeinem Geſchmak anführen. „Man muß geſtehen, daß ohne dieſe Neigung die Muſik zu der Vollkommenheit, in der wir ſie bewundern, nicht würde gekommen ſeyn: aber es iſt darum nicht weniger wahr, daß ſie eben dadurch in einen Verfall gerathen iſt, über den Männer von Geſchmak ſeufzen. So lange die Künſte noch in der Kindheit ſind, dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nahrung, befördert ihren Wachsthum, bringet ſie zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. Sind ſie aber dahin gekommen, ſo gereicht eben das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu ihrem Untergang **).

Endlich iſt zu wünſchen, daß die Tonſetzer ſich nicht ſo gar knechtiſch an eine Form der Arien bänden, ſondern mehr Mannichfaltigkeit einführeten. Warum doch immer ein Ritornell, wo keines nöthig iſt? Warum immer ein zweyter oft zu ſehr abſtechender Theil, wo die Empfindung dieſelbe bleibt? und warum bey jeder Arie ein Zwiſchenſpiel der Inſtrumente, eine ſo groſſe Ausdähnung, und endlich eine Wiederholung des erſten Theiles? Alle dieſe Sachen können ſehr gut ſeyn, wenn ſie nur zu rechter Zeit gebraucht werden; aber oft iſt es noch beſſer eine Veränderung darin zu treffen. So hat Graun einigemale ſehr glüklich das Ritornell weggelaſſen, wodurch gewiß die ganze Stelle würde geſchwächt worden ſeyn. Die fürtreffliche Scene in der Opera Cinna, wo die recht ins Herz ſchneidende Arie, O! Numi Conſiglio! vorkommt, würde durch ein Ritornell vor der Arie ihre beſte Kraft unfehlbar verlieren.

Das Arioſe, welches bisweilen von ſo fürtreflicher Würkung iſt, und ein Recitativ in abgemeſſener Bewegung, ſind beynahe ganz aus den Opern verſchwunden; ſo daß zwiſchen dem Recitativ, und der ſo mühſam ausgearbeiteten Arie, gar keine Zwiſchengattungen des Geſanges vorkommen, als etwa die Recitative mit Accompagnement. Es iſt kaum zu begreifen, wie man auf dieſe magere Einſchränkung des Operngeſanges gefallen iſt.

Die Einrichtung der Schaubühne, und das, was zum Aeußerlichen des Auftritts der Perſonen gehört, iſt bey jedem Schauſpiel, vornehmlich aber bey der Oper, von Wichtigkeit. Wie überhaupt bey allen Gegenſtänden der Empfindung die Einbildung das Meiſte thut: ſo kann eine mittelmäſſige Oper durch geſchikte Veranſtaltung des Aeußerlichen der Vorſtellung gut, und eine fürtreffliche durch Vernachläßigung derſelben, ſchlecht werden. Das Allgemeine, was hierüber zu ſagen wäre, iſt bereits an einer andern Stelle dieſes Werks geſagt worden *). Aus demſelben kann man abnehmen, wie ſehr die äußerlichen Veranſtaltungen bey der Oper wichtig ſind. Eine feyerliche Stille; eine Scene, die finſter und traurig, oder prächtig und herrlich iſt: der Auftritt der Perſonen, deren Stellung, Anzug und alles, was zum Aeußerlichen gehöret, mit jenem Charakter der Scene übereinkommt — dieſes zuſammengenommen,

---

*) S. Läufe.

**) Algarotti ſaggio ſopra l'Opera. Um über alles, was ich von der Oper zu ſagen hätte, kürzer zu ſeyn, verweiſe ich überhaupt die, denen dieſe Materie intereſſant iſt, auf dieſes kleine Werk, das mit eben ſo viel Geſchmak als Einſicht geſchrieben iſt.

*) Im Artikel Leidenſchaft. III Th. S. 227.

men, würket in den Gemüthern der Zuſchauer eine ſo ſtarke Spannung zur Leidenſchaft, daß nur noch ein geringer Stoß hinzukommen darf, um ihren vollen Ausbruch zu bewürken; die Gemüther ſind ſchon zum voraus zu ſehr erhizt, daß nun ein kleiner Funken alles darin in volle Flamme ſezet.

Wer dieſes recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunſt der Oper an Lebhaftigkeit der Würkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenſchaften werden da zugleich ins Spiel geſezt. Darum iſt es von groſſer Wichtigkeit, daß die äuſſerlichen Zurüſtungen, von denen ſo ſehr viel abhängt, mit ernſtlicher Ueberlegung veranſtaltet werden.

Der Baumeiſter der Schaubühne muß ein Mann von ſicherem Geſchmak ſeyn, und bey jeder veränderten Scene genau überlegen, wohin der Dichter zielt. Dann muß er mit Beybehaltung des Ueblichen, oder des Coſtume, alles ſo einrichten, daß das Auge zum voraus auf das, was das Ohr zu vernehmen hat, vorbereitet werde. Die Scenen der Natur und die Ausſichten, welche die Baukunſt dem Auge zu verſchaffen im Stand iſt, können jede leidenſchaftliche Stimmung annehmen. Eine Gegend oder eine Ausſicht kann uns vergnügt, fröhlich, zärtlich, traurig, melancholiſch und furchtſam machen; und eben dieſes kann durch Gebäude und durch innere Einrichtung der Zimmer bewürkt werden. Alſo kann der Baumeiſter dem Dichter überall vorkommen, um ihm den Eingang in die Herzen zu erleichtern. Aber er muß ſich genau an die Bahn halten, der der Dichter folget: nichts Unbedeutendes, zum bloſſen Küzel des Auges; vielweniger etwas Ueberraſchendes, das dem herrſchenden Ton der Empfindung widerſpricht.

Auch die Kleidung der Perſonen iſt zum Eindruk von Wichtigkeit; und es iſt ſehr ungereimt, wenn man dabey blos auf eine dumme Blendung des Auges ſieht. In Rom war es zu der Zeit der Republik ſehr gewohnlich, daß die Groſſen, wenn ihnen eine Gefahr drohete, wenn ſie ſich vor dem Volke über ſchwere Beſchuldigungen zu verantworten hatten, oder wenn etwa die Republik in allgemeiner Noth war, Trauerkleider anzogen. Sie wußten, was für Eindruk dergleichen geringſcheinende Dinge auf die Gemüther machen. Darauf und nicht blos auf Pracht und ſtrozenden Prunk, wie gemeiniglich geſchieht, muß man bey der Opernkleidung ſehen.

Von den Tänzen, die ſchiklicher ganz aus der Oper wegblieben, als daß ſie, wie izt geſchieht, blos die Handlung unterbrechen, und die durch dieſelbe gemachten Eindrüke auslöſchen, wollen wir hier gar nicht ſprechen, weil das, was in andern Artikeln davon geſagt worden, hinlänglich iſt, dem, der den ganzen Plan einer Oper anordnet, auch eine ſchikliche Anwendung dieſer Kunſt an die Hand zu geben.

Wenn man bedenkt, was für groſſe Kraft in den Werken einer einzigen der ſchönen Künſte liegt, wie ſehr der Dichter uns durch eine Ode hinreiſſen, wie tief uns der Tonſezer auch ohne Worte rühren, was für lebhafte und daurende Eindrüke der Mahler auf uns machen kann; wenn man zu allem dieſem noch hinzuſezt, daß das Schauſpiel ſchon an ſich die Empfindungen auf den höchſten Grad treibet *): ſo wird man begreifen, wie unwiderſtehlich die Gemüther der Menſchen durch ein Schauſpiel können hingeriſſen werden, in welchem die einzelen Kräfte der verſchiedenen ſchönen Künſte ſo genau vereiniget ſind.

---

*) S. Schauſpiel.

ſind. Ich ſtelle mir vor, daß bey einer wichtigen Feyerlichkeit, z. B. bey der Thronbeſteigung eines Monarchen, eine in allen Theilen wol angeordnete und gut ausgeführte Oper geſpielt würde, die darauf abzielte, den neuen Fürſten empfinden zu laſſen, was für ein Glanz den Regenten umgiebt, und was für eine Glükſeligkeit der genießt, der ein wahrer Vater ſeines Volks iſt; und dann empfinde ich, daß der Eindruk, den ſie auf ihn machen würde, ſo durchdringend ſeyn müßte, daß kein Tag ſeines künftigen Lebens kommen könnte, da er ſich derſelben nicht erinnerte. Daß die Empfindungen, die das Gemüth ganz durchdringen, wenn man ſie ein einzigesmal gefühlt hat, unauslöſchlich ſind, und bey geringen Veranlaſſungen ſich wieder erneuern, muß jeder nachdenkende Menſch, wenn er dergleichen jemal empfunden hat, aus ſeiner eigenen Erfahrung wiſſen. Aber ich kann mich nicht enthalten, ein beſonders merkwürdiges Beyſpiel hievon, das Plutarchus im Leben Alexanders erzählt, anzuführen. Man hatte den Antipater bey dem König wegen vieler begangener Ungerechtigkeiten verklagt. Kaſſander, des Beklagten Sohn, wollte ihn vertheidigen; aber Alexander, der gegen dieſen bey einer andern Gelegenheit ſchon einen Unwillen geſchöpft hatte, ſagte ihm, vermuthlich mit einer ſehr nachdrüklichen Mine: „Ihr ſollt es gewiß empfinden, wenn es ſich zeigen wird, daß ihr den Leuten unrecht gethan habt.“ Dieſes prägte dem Kaſſander eine ſo lebhafte Furcht ein, daß er lange hernach, da er ſchon König in Macedonien und Herr über Griechenland war, bey Erblikung einer Statue des Alexanders, die in Delphi ſtund, plötzlich erſchrak und ſo zitterte, daß er ſich kaum wieder erholen konnte.

So verächtlich alſo die Oper in ihrer gewöhnlichen Verunſtaltung iſt, und ſo wenig ſie den groſſen Aufwand, den ſie verurſachet, verdienet, ſo wichtig und ehrwürdig könnte ſie ſeyn, wenn ſie auf den Hauptzwek aller ſchönen Künſte geleitet, und von wahren Virtuoſen bearbeitet würde.

Sie iſt eine nicht alte Erfindung des italieniſchen Witzes, und wird auch außer Italien gemeiniglich in der Sprache der Welſchen, und von Sängern dieſer Nation aufgeführt. Zwar hatte die griechiſche Tragödie das mit der Oper gemein, daß der Dialog derſelben nach gewiſſen Tonarten der Muſik, wie das Recitativ der Oper declamirt wurde, und daß die lyriſchen Stellen, nämlich die Chöre, förmlich geſungen wurden. Aber es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die neuern Erfinder der Oper die Veranlaſſung dazu von der alten Tragödie genommen haben. Die Art, wie ſie durch allmählige Veränderungen entſtanden iſt, die man mit einem ziemlich unförmlichen, mit Muſik und Tanz untermiſchten Schauſpiel, das groſſen Herren zu Ehren bey feyerlichen Gelegenheiten gegeben wurde, vorgenommen hat, iſt bekannt. Der Graf Algarotti hält die Daphne, die Euridice und die Ariane, die Octavio Rinucini im Anfange des letzt verfloſſenen Jahrhunderts auf die Schaubühne gebracht hat, für die erſten wahren Opern, darin dramatiſche Handlung, künſtliche Vorſtellungen verſchiedener Scenen durch Maſchinen, Geſang und Tanz, zur Einheit der Vorſtellung verbunden worden. Denn in den vorher erwähnten Luſtbarkeiten war noch keine ſolche Verbindung der verſchiedenen Theile, die dabey vorkamen. Eine Zeitlang war die Oper blos eine Ergötzlichkeit der Höfe, bey beſondern Feyerlichkeiten, als Vermählungen, Thronbeſteigungen und freundſchaftlichen

Beſuchen groſſer Herren. Aber ſie kam in Italien bald in die Städte und unter das ganze Volk, weil die erſten Unternehmer derſelben merkten, daß dieſes Schauſpiel eine gute Gelegenheit, Geld zu verdienen, ſeyn würde. Und dazu wird ſie noch gegenwärtig in den meiſten groſſen Städten in Italien, ſo wie die comiſche und tragiſche Schaubühne, gebraucht.

Außer Welſchland iſt ſie an ſehr wenig Orten als ein gewöhnliches, dem ganzen Volke für Bezahlung offenſtehendes Schauſpiel eingeführt. Nur wenige groſſe Höfe haben Truppen welſcher Operiſten in ihren Dienſten, und geben in den ſogenannten Winterluſtbarkeiten, etliche Wochen vor der in der römiſchcatholiſchen Kirche gebotenen Faſtenzeit, einige Vorſtellungen, zum bloſſen Zeitvertreib. So lange die Oper in dieſer Erniedrigung bleibet, iſt freylich nichts Groſſes von ihr zu erwarten. Doch hat man ihr auch in dieſer knechtiſchen Geſtalt die Anwendung der Muſik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenſchaften zu danken, woran man ohne die Oper vermuthlich nicht würde gedacht haben.

◆ ◆

Von der Oper überhaupt handeln, in italieniſcher Sprache: **Giov. Mar. Creſcimbeni** (Im 11ten Kap. des 4ten Buches ſ. Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 290. der Ausg. v. 1731. blos hiſtoriſch.) — **Ben. Marcello** (Il Teatro alla moda, o ſia metodo per ben comporre ed eſeguire Opere italiane in Muſica, nel quale ſi danno avertimenti utile e neceſſarie a' Poeti, Compoſitori etc. (Ven. 1720.) 8. 1738. 8. Satire auf die gewöhnliche Opernmacherey; eine lettre darüber findet ſich im 1ten Bd. S. 491 der Variétés litteraires. S. auch die Memoires de Goldoni, Bd. 1. S. 221. der Pariſer Ausg. v. 1787.) — **Lud. Ant. Muratori** (Im 4ten Kap. des 3ten Buches ſ. Schrift Della perfetta poeſia; Deutſch findet ſich dieſes Kap. im 2ten St. der Beytr. zur deutſchen Sprache, und im 2ten Bd. S. 162 der Mizlerſchen Bibl.) — **Franc. Sav. Quadrio** (Im 3ten Bd. ſ. Storia, vorzügl. S. 407 und f. theoretiſch und hiſtoriſch zugleich.) — **Ungen.** (Rifleſſ. ſopra i Drammi per muſica, aggiuntovi una nuova azione drammatica, Ven. 1757. 4.) — **Vinc. Martinelli** (Von ſ. Lettere familiari e critiche, Lond. 1758. 8. handeln einige von der Oper.) — **Franc. Algarotti** (Saggio ſopra l'Opera, Liv. 1763. 8. Deutſch von R. E. Raspe, Caſſel 1769. 8. Engl. Lond. 1771. 8.) — **Orſei** (In dem 2ten Bd. S. 290 der Variétés litter. finden ſich reflex. ſur les Drames de Muſique, aus dem Ital. dieſes Verf. überſetzt, deren Original ich nicht kenne.) — **Ant. Planelli** (Dell' Opera in Muſica . . . Nap. 1772. 8. Das Werk iſt in 7 Abſchnitte, und jeder derſelben wieder in mehrere Kap. abgetheilt. Die Ueberſchriften der erſtern ſind: Che ſia Opera in Muſica, ſuoi progreſſi e perfezione; del Melodrama; della Muſica Teatrale; della pronunziazione dell' opera in Muſica; della decorazione dell' op. in Muſica; della danza dell Op. in Muſica und della direzione dell op. in Muſ.) — **Ungen.** (Saggio filoſofico ſopra la Muſica imitativa teatrale, in den Opuſc. ſcelti di Milano 1781. 4.) — **Matteo Borſa** (Lettere della Muſica imitativa dell opera, ebend.) — **Steff. Arteaga** (Le Rivoluzioni del Teatro muſicale italiano dal ſua origine ſino al preſente, Bol. 1783. 8. 2 Bde. Ven. 1785. 8. 3 Bde. Deutſch, von N. Forkel, Leipz. 1789. 8. der uns eine Fortſetzung verſprochen hat.) — **Giov. Ag. Zeviani** (Das zweyte ſ. Opuſc. Ver. 1787. 8. 2 Bde. handelt Del canto ed ornamento poet. lirico italiano.) — —

In franzöſiſcher Sprache: Cl. Franc. Meneſtrier (Des Repreſentations en Muſique Anc. et modernes, Par. 1681. 12. Der Innhalt findet ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 159.) — Ch. de St. Denis, Sieur de St. Evremont († 1703. Reflex. ſur les Opera, im 3ten Bd. ſ. W. Lond. 1725. 12. Deutſch im 3ten Bd. S. 558. der Schriften der deutſchen Geſellſch.) — Le Brun (Die Vorrede ſ. Theatre lyrique, Par. 1712. 12 handelt v. d. Oper.) — Louis Riccoboni (In ſ. Reflex. hiſtor. et crit. Amſt. 1738. 8. S. 29. wird von der Oper gehandelt.) — Ungen. (Lettres à Md. la Marquiſe de P . . . ſur l'opera, P. 1741. 12. Ob dieſes die, dem H. Mably, in der France litteraire, zugeſchriebenen Briefe, welche in eben dieſem Jahre erſchienen ſeyn ſollen, ſind, weiß ich nicht.) — Ch. Roy (Ein Brief von ihm über die Oper findet ſich in den Lettres ſur quelques Ecrits de ce tems, Gen. 1749. 8. Bd. 2. S. 7. Deutſch in J. W. Hertels Samml. muſikal. Schriften, Leipz. 1758. 8. St. 2. S. 179.) — Remond de St. Mard (Reflex. ſur l'Opera, im 5ten Bd. ſ. W. Haye 1749. 16. Deutſch in Hertels Samml. Eine dawider von Freron abgefaßte Kritik findet ſich in den angef. Lettres ſur quelques Ecrits, Bd. 1. S. 217. und dieſe Deutſch in der gedachten Samml. St. 2. S. 197.) — Pierre Matthieu Martin de Chaſſiron (Reflex. ſur les Tragedies Opera, Par. 1751. 12.) — Jean Franc. Marmontel (Das 14te Kap. im 2ten Bde. ſ. Poetique franc. S. 327. Ausg. v. 1763. enthält eine, der Sulzerſchen ganz entgegen geſetzte Theorie der Oper; Deutſch findet es ſich im 4ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 347.) — Phil. Louis de Chaſtellux (Eſſai ſur l'union de la Muſique, et de la Poeſie, Par. 1765. 12. Deutſch im 7ten Bde. S. 515 der Hamburgiſchen Unterhaltungen. Es heißt darin: cet ouvrage eſt l'epoque des reflex. que l'on a commencé à faire ſur cet art; c'eſt depuis qu'on a commencé à tirer la Muſique de l'eſpece de barbarie, où elle étoit, u. ſ. w. Noch ſind von dieſem Verf. vorhanden, Obſervat. ſur un Ouvrage intitulé Traité du Melodrame und zwey Briefe, welche letztere ſich im 2ten Bde. der Hamb. Unterh. finden.) — Ungen. (Traité du Melodrame; dieſe Schrift wurde durch die vorhergehende veranlaßt; iſt mir aber nur, aus dem angef. Werke des H. la Borde, Bd. 4. S. 71. bekannt, wo ſie ſehr viel Lob erhält.) — Ungen. (Eſſai ſur le Melodrame, in den Variétés litterair. Bd. 3. S. 296.) — Ebend. Bd. 4. S. 1. findet ſich eine Lettre ſur l'opera, deren Verf. mir nicht bekannt iſt.) — In der Art du Theatre des Pierre J. Bapt. Nougaret, Par. 1769. 8. 2 Bde. wird weitläuftig von der theatraliſchen Muſik, und der ernſthaften Oper gehandelt.) — Jean Paul André de St. Marc (Reflex. ſur l'Opera, in ſ. Oeuvr. Par. 1778. worin er ſolche weit über das Trauerſpiel erhebt.) — De la J. (Eſſai ſur l'Opera, vor ſ. Theatre lyr. Par. 1772. 8. 2 Bde.) — Das 2 Buch der Poetique de la Muſique des Gr. de la Cepede, Par. 1785. 8. handelt von der Theatral. Muſik. — Ungen. (Idées ſur l'opera, Londr. 1789. 12.) — Diejenigen Schriften, welche den Zuſtand, die Eigenheiten, Geſchichte u. ſ. w. der franzöſiſchen Oper beſonders, oder doch vorzüglich angehen, ſind in der Folge angeführt. — —

In engliſcher Sprache: Joh. Dennis (An Eſſay on the Italian Opera, Lond. 1706. 8. Gegen die Italieniſche Opernmuſik gerichtet, die der Verf. für zu weichlich und alſo für gefährlich hält.) — Lockmann (Some reflexions concerning l'Opera, vor der Oper Roſalinde, L. 1740. 4. handelt von der Geſch. der Oper.) — Ungen. (Scheme for the Italian Opera, Lond. 1759. 8.) — Dr. Brown (S. Diſſertat. on the riſe, union and power etc. of Poetry and Muſic, S. Art. Dichtkunſt, S. 633. b. enthält eine Menge wenigſtens ſcharfſinniger Bemerkungen über die Oper.) — Ungen. (The lyric Muſe revived in Europe, or a critical Diſplay on the Opera in all its revolutions, Lond. 1768. 8. Welche aus 13 Kap. und ſoll ein Supplement zu Algarottis Schrift ſeyn, aus welcher, ſo wie aus den angef. Briefen des Martinelli, aus Dr. Browns Werke, aus des B. Popes Rede u. a. m. ſie denn auch gezogen iſt.) — **John Brown** (Letters on the Poetry and Muſic of the Italian Opera, Lond. 1789. 8. 1791. 8.) — — Auch gehört, im Ganzen das 1te Kap. des 4ten Bds. von Burneys Hiſtory of Muſic in ſofern hieher, als es von der Geſchichte der Oper handelt. — —

In deutſcher Sprache: **Conr. v. Höveln** (Entwurf der Ehren-Tanz und Singſchauſpiele, in 5 Büchern ums J. 1660.) — **Joh. Chriſtph. Gottſched** (Das 12te Kap. des 2ten Thls. ſ. Dichtkunſt handelt von der Oper; und iſt im 2ten Bde. S. 1 u. f. der Mizleriſchen Bibl. mit Anmerkungen wieder abgedruckt worden.) — **Lud. Fdr. Hudemann** (Gedanken von den Vorzügen der Oper vor den Trag. und Comöd. bey ſ. Proben einiger Gedichte, Hamb. 1732. 8. und im 3ten Th. des 2ten Bds. S. 120 der Mizleriſchen Bibl. Eine Antwort darauf von Gottſched findet ſich im 10 St. der Beytr. zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, und Auszugsweiſe im 1ten Th. des 3ten Bds. der Mizleriſchen Bibl.) — **Joh. Fdr. v. Uffenbach** (Von der Würde der Singgedichte, vor ſ. Geſammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, Hamb. 1733. 8. und im 3ten Th. des 3ten Bds. S. 377. der Mizleriſchen Bibl. Eine Beurtheilung und Widerlegung findet ſich im 12ten St. der Beytr. zur krit. Hiſtor. der deutſchen Sprache, S. 604.) — **N. Ludwig** (Verſuch eines Beweiſes, daß ein Singgedicht oder eine Opera nicht gut ſeyn könne, ebend. im 8ten St. S. 648. und mit Anmerk. im 2ten Bde. S. 1 u. f. der Mizleriſchen Bibl.) — **Ungen.** (Ob die Comödie der Oper, oder die Oper der Comödie vorzuziehen ſey, zwey Aufſ. in den Braunſchweigiſchen Anzeigen v. J. 1745.) — **Joh. Mattheſon** (Die neueſte Unterſuchung der Singſpiele, nebſt beygefügter muſikal. Geſchmacksprobe, Hamb. 1744. 8. Wider die Ausſchweifungen beym Opernweſen.) — **Joh. Ad. Scheibe** (Von der Möglichkeit und Beſchaffenheit guter Singſpiele, als Vorbericht vor ſ. Thusnelde, Leipz. 1749. 8.) — **Chrſtn. Gottfr. Krauſe** (Von der muſikal. Poeſie, Berl. 1753. 8. Das Werk handelt in 11 Hauptſt. von der ehemal. und jetzigen Verbindung der Poeſie mit der Tonkunſt; was für Vorſtellungen die Muſik errege; von den Gedanken muſikal. Gedichte überhaupt; von den Empfindungen, Rührungen und Affecten, welche in der Muſ. vorgeſtellt werden; von der Beſchaffenheit und Einr. der Singſtücke; von der Schreibart muſikal. Gedichte; von den zu Singgedichten bequemen Versarten; von der beſondern Einrichtung der Theile eines Singgedichtes, als Recitativ, Arien, Ariette, Cavaten, Duetten, Terzetten und Chören; vom Gebrauch der Figuren in der muſikal. Poeſie; ob und wie ein Schauſpiel ganz geſungen werden könne; von den verſchiedenen Gattungen ganzer Singgedichte.) — **C. W. Ramler** (Vertheidigung der Opern, im 2ten Bde. der Marpurgſchen Beytr. S. 84 u. f. und S. 181.) — **Hs. Willh. v. Gerſtenberg** (Schlechte Einrichtung des Italieniſchen Singgedichts: warum ahmen die Deutſchen ſie nach, in der erſten Fortſetzung über die Merkwürdigkeiten der deutſchen Litteratur, Hamb. 1770. 8. S. 116, und im 2ten Jahrg. S. 629 des Crameriſchen Magazines der Muſik.) — **Ernſt Chriſtph. Dreſſler** (Theaterſchule für die Deutſchen, das ernſthafte Singeſchauſpiel betreffend, Han. 1777. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Innhalt ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik S. 172 findet.) — **Weckhrlin** (In ſ. Chronologen finden ſich verſchiedene Aufſ. über die Oper, und manche zur Oper gehörige Dinge, als Bd. 1. S. 174. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) — **Joach. Schubauer** (Ueber die

Singſpiele, im 1ten Bd. S. 259 der Abhandl. der Bayeriſchen Akademie, München 1781. 8.) — — Auch gehören noch hieher: C. G. Röſſigs Anmerkungen über die Geſchichte und Regeln des muſikal. Drama, bey ſ. Verſuch in Muſikal. Dramen, Bayr. 1779. 8. — Ein Aufſatz über das Melodrama, in dem 1ten St. vom 2ten Quartal des zweyten Jahrganges der dramatiſchen Blätter des H. **Schreiber.** — **J. A. Eberhards** Abhandlung über das Melodrama, in ſ. Neuen Vermiſchten Schriften, Halle 1788. 8. S. 1 u. f. — Ueber das Melodrama, in der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 37, S. 177. und Bd. 38. S. 171. — Eine (ſehr unbedeutende) Abhandlung vom Melodrama, bey C. Hubers Lamira, Lüb. 1791. 8. — Eine Abhandl. über das dramatiſch lyriſche Gedicht bey Joh. Rambach Theſeus auf Kreta, Leipz. 1791. 8. — — Auch haben wir eine Geſchichte der Oper von H. Ebeling, in dem Hannöveriſchen Magazine. — — Uebrigens finden ſich in mehreren von den, bey dem Art. Drama angeführten, ſo wohl theoretiſchen, als hiſtoriſchen Werken, hieher gehörige Nachrichten. — —

Was die Geſchichte der Oper betrift: ſo wiſſen zwar alle, daß ſie in Italien entſtanden iſt, und daß ſie, urſprünglich, nicht die Geſtalt, welche ſie jetzt hat, hatte und haben konnte. Indeſſen iſt der Zeitpunkt ihrer Entſtehung noch immer nicht ganz ausgemacht. Albertinus Muſſatus nähmlich, welchen Muratori ungefähr in das Jahr 1260 ſetzt, erzählt, in den Proleg. des 9ten Buches ſeines Werkes, de Geſtis Italor. (im 10ten Bd. der Script. Italic. des Muratori) Solere . . . ampliſſima regum, ducumque geſta, quo ſe vulgi intelligentiis conferant, pedum, ſyllabarumque menſuris variis linguis in vulgares traduci ſermones, et in Theatris et pulpitis *cantilenarum modulatione proferri.* Ein anderer, vielleicht eben ſo alter Chronikſchreiber von Meyland, ſagt, von dem dortigen Theater: Super quo Hiſtriones cantabant, ſicut modo cantantur de Rolando et Oliverio. Finito cantu Bufoni, et Mimi in Citharis pulſabant, et decenti motu corporis ſe circumvolvebant. In ebend. Muratori Antiq. Ital. Med. Aev. Bd. 2. S. 29.) Und hieraus haben nun mehrere Italiener erweiſen wollen, daß es ſchon in dieſem Zeitpuncte, muſikaliſche Dramen gegeben. Aber Maffei, der ſich in ſeiner, ſeinem Theatro Italiano, Ver. 1723. 8. 3 Bd. vorgeſetzten Einleitung über die Geſchichte des Italieniſchen Theaters, auf die erſte Stelle bezieht, und die Ausſchreiber deſſelben ſcheinen nicht erwogen zu haben, daß darin gar nicht die Rede von dramatiſcher Behandlung oder Vorſtellung der Thaten der Könige und Fürſten iſt; ſondern daß dieſe ungefähr ſo abgeſungen worden ſeyn können, wie — unſre heutigen Bänkelſänger allerhand Heldenthaten abſingen; auch wird dieſes, durch genaue Erwägung der zweyten Stelle beſtätigt. — So viel iſt indeſſen ſehr wahrſcheinlich, daß die erſteren italieniſchen, und überhaupt europäiſchen Dramen, die verſchiedenen Myſterien, mit Geſang, oder unter Geſang, dargeſtellt worden ſind, ohne daß ich übrigens im geringſten ſagen wollte, daß ſie eigentlich auf irgend eine Art gänzlich in Muſik wären geſetzt geweſen. Verſchiedene Stellen aus dieſen Dramen ſelbſt, welche Planelli in ſ. Trattato dell' Opera in Muſica, S. 5. u. a. angeführt hat, beweiſen es. Das erſte, gänzlich in Muſik geſetzte, oder ſingend aufgeführte Stück ſcheint in das Jahr 1480 zu fallen. Joh. Sulpizius ſagt nähmlich in der Zueignungsſchrift ſeiner Noten zum Vitruvius an den Cardinal Riari: Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventutem excitandi gratia et agere et cantare primi hoc aevo docuimus (nam ejusmodi Actionem jam multis ſaeculis Roma non viderat) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornaſti. Nun hat zwar Creſcimbeni (Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 339. Ven. 1731. 4.) das Cantare in dieſer Stelle durch natürliches Declamiren erklären wollen; aber wäre es nichts als dieſes; wäre dieſe Declamation nicht in Noten geſetzt, oder Recitativ geweſen, wie hätte Sulpizius ſagen können, daß ejusmodi actionem jam multis ſaeculis Roma non viderat? Denn theatraliſch-dramatiſche Vorſtellungen kannten die neuern Römer ſchon lange vorher; und das Stück war auch nicht etwan, wie Planelli (a. a. O. S. 5.) will, eine ordentliche Tragödie, ein weltliches Stück, ſondern ein geiſtliches, eine Art von Myſterie, die Bekehrung des H. Paulus, wie es Martinelli in den angeführten Briefen nennt, welcher zugleich ſagt, daß die Muſik dazu von Beverini geweſen, (S. The Lyric Muſe revived in Europe, L. 1768. 8. S. 11 und Bonnets Hiſtoire de la Muſique, Bd. 1. S. 256.) wodurch denn auch die Gründe unbrauchbar gemacht werden, auf welchen die Behauptung des Signorelli (Crit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 302 u. f. deutſcher Ueberſ.) daß höchſtens nur die Chöre darin geſungen worden, beruhet. Freylich kann die Muſik hierzu aber nicht im Opernſtile, ſondern nicht viel anders als canto fermo geweſen ſeyn; ſo wie es begreiflich iſt, daß bey den, in den damahligen Zeiten, zu ſolcher Vorſtellung erforderlichen Anſtalten, dieſer Gebrauch nicht ſogleich weiter um ſich greifen und allgemein und herrſchend werden konnte. Von einer andern Seite wurde indeſſen der Geſchmack, Muſikaliſche Unterhaltungen in die damahligen prächtigen öffentlichen Schauſpiele, Feſte u. d. m. einzuweben, immer größer und allgemeiner; und wahrſcheinlicher Weiſe wurde ſie, mit der Poeſie verbunden, darin eingewebt. Von dieſer Art war, unter andern, das Feſt, welches, bey Gelegenheit der Verheurathung des Galeazzo Herzogs von Meyland mit der Prinzeſſinn Iſabella von Arragonien, von Bergonzo Botta, im J. 1489 gegeben wurde, und das die Aufmerkſamkeit von ganz Europa auf ſich zog (S. Arteagas Geſch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 211 u. f. d. U. der aber aus dem 15ten das 14te Jahrh. macht.) Daß indeſſen, wie die Encyclopediſten, in dem Artikel Danſe theatrale ſagen, aus dieſem Feſte die Oper entſtanden ſey, iſt, wie man ſieht, ganz ungegründet. Auch beſtand die, in ſolchen Feſten, mit Muſik verbundene Poeſie, nicht immer aus eigentlichen Dramen, aus einer Handlung; ſo wie die eigentlichen Dramen, Tragödien, Comödien, oder Poſſenſpiele, auch nicht wieder ganz, ſondern nur zum Theil die Chöre darin, die Prologen und Epilogen in Muſik geſetzt, oder beſondre Lieder in die Handlung des Stückes eingewebet, oder zwiſchen den verſchiedenen Acten beſondere Handlungen, in welchen Alles geſungen wurde, und die wieder unter ſich zuſammen hiengen, angebracht waren. So ſcheint z. B. nur ein Theil einer, von Jac. Sannazar geſchriebenen, und im J. 1498 zu Neapel vorgeſtellten Farce (wie der Dichter ſelbſt ſein Werk nennt) in eigentliche Muſik geſetzt geweſen zu ſeyn. Das Stück iſt allegoriſch; die Fröhlichkeit tritt aus dem Tempel des Glaubens, begleitet von drey weiblichen Perſonen, ſingend und ſpielend, hervor. Indeſſen bildete ſich allmählig das ſogenannte regelmäßige Drama in Italien; die Calandra wurde ums J. 1508 zu Urbino, ums J. 1514 zu Rom; die Sophonisbe ums J. 1516 zu Rom aufgeführt, nachdem vorher ſchon die Menechmen des Plautus zu Ferrara im J. 1486 waren aufgeführt worden. (S. Bettinelli riſorgimento d'Italia, Bd. 2 S. 250. Ven. 1781. 8. und Signorelli Krit. Geſch. des Theaters Th. 1. S. 351 und 360 deutſcher Ueberſ.) Und es ſcheint wahrſcheinlich, daß dadurch die Ausbildung der Oper aufgehalten worden iſt; wenigſtens ſagt Riccoboni (reflex. hiſtor. et crit. ſur les différens theatres de l'Europe, Amſt. 1740. 12. S. 30.) „Daß in den erſten zwanzig oder dreyßig Jahren, nach Wiederauflebung des alten Drama, der Gebrauch, Muſik unter die theatraliſchen Vorſtellungen einzumiſchen, gänzlich weggefallen ſey.“ Aber freylich widerſtand der Reiz dieſer Regelmäßigkeit nicht lange dem Reiz der Muſik. Um die Mitte des

16ten Jahrhundertes griff die Muſik, bey Gelegenheit der damahls herrſchenden Schäferſpiele auf dem Theater, weiter um ſich. Man ſchränkte ſich nicht mehr darauf ein, blos Prologen, Chöre, Zwiſchenſpiele u. d. in Muſik zu ſetzen. Schon im J. 1550 ſcheint, in dem, zu Ferrara geſpielten Sacrifizio des Agoſt. Beccari eine ganze Scene unter Begleitung der Muſik geſpielt worden zu ſeyn. (S. Arteaga, a. a. O. S. 209.) Die Arethuſe des Alb. Lollio wurde im Jahre 1563. der Sfortunato des Auguſtino Argenti im J. 1567. von Alfonſo della Viola in Muſik geſetzt, zu Ferrara aufgeführt. (S. Signorelli a. a. O. S. 339. Bettinelli a. a. O. S. 253. Planelli a. a. O. S. 7 u. f.) Zwar ſind dieſe verſchiedenen Schriftſteller nicht ganz darin einig, ob dieſe ganzen Stücke, oder nur die Chöre darin in Muſik geſetzt worden; aber ſo viel iſt gewiß, daß nun der Geſchmack am Singeſpiel ſich immer weiter verbreitete. In Florenz wurden im J. 1585 die Intermezzi des Luſtſpieles Amico fido von Giovanni de' Bardi, durch Aleſſ. Strigio, und Criſtof. Malvezzi in Muſik gebracht, und mit vielen Maſchinenwerk und Verzierungen vorgeſtellt; auch beſtehen die Perſonen dieſer Intermezzo's aus Göttern und Halbgöttern, ſo, daß das Stück ſelbſt ſchon der ſpätern Oper näher kommt. Aber freylich war vielleicht noch nicht die Muſik im eigentlichen Opernſtyl. Wenigſtens war ſie es, dem Arteaga zu Folge (a. a. O. S. 219) noch nicht in den, von Emilio del Cavalieri, ums J. 1590 gänzlich in Muſik geſetzten Stücken der Laura Guidiccioni. Sie beſtand aus nichts als Nachahmungen, Umkehrungen, Wiederhohlungen, langen Paſſagen und tauſend andern Künſteleyen. Indeſſen ſcheint dem Cavalieri denn doch wohl die Ehre der Erfindung des Recitatives zuzukommen (S. Burneys Hiſt. of Muſ. Vol. IV. ch. I.) Und zugleich bildete die Muſik ſich jetzt, durch die Bemühung mehrerer Florentiner, als des Girol. Mey, Vinc. Galilei, Caccini, u. a. m. zweckmäßig weiter, dergeſtalt, daß ein, von dem letztern in dieſem Zeitpunct, in Muſik geſetztes und von dem Giov. Bardi, Grafen von Vernio geſchriebenes Intermezzo Combattimento d'Apolline col Serpente, nach dem Arteaga (a. a. O. S. 206. S. 241. Anm. 79. S. 245. S. 337.) zu urtheilen, in Rückſicht auf Muſik, gleichſam Epoche machte. Noch mehr aber näherte ſich der eigentlichen Oper, oder vielmehr, als die erſte eigentliche Oper kann die, auf Veranlaſſung eben jener Florentiner, von Ott. Rinuccini verfaßte, und von dem gedachten Caccini und von Jac. Peri, in Muſik gebrachte, zuerſt im J. 1594 in einem Privathauſe aufgeführte Daphne angeſehen werden. Zwar iſt das Stück, als Poeſie und als Drama, und ſo gar als muſikaliſches Drama betrachtet, ein paar Stellen etwann abgerechnet, gerade herausgeſagt, ganz erbärmlich; auch kann die Vorſtellung unmöglich große Wirkung gemacht haben, denn, dem Burney (a. a. O.) zu Folge beſtand das ganze Orcheſter aus nicht viel mehr als einem Flügel, einer großen Zitter, einer Viol da Gamba, und ein paar Flöten. Aber das Stück war denn doch eigentlich und ganz für Muſik geſchrieben, und der Dialog wurde darin weder geſungen, noch blos declamirt, ſondern eigentlich recitirt; und es hat zugleich mehrere wirkliche Arien (die nicht, wie Planelli u. a. m. gewöhnlich ſagen, erſt ums J. 1649 von Cicognini eingeführt worden ſind) ob dieſe Arien gleich nicht den leichteſten neuern Liedern gleichen ſollen (S. Burney, a. a. O. Arteaga a. a. O. S. 247.) Ihm folgten, und noch beſſer ausgeführt, eben dieſes Verfaſſers Euridice, die im J. 1600 zuerſt, öffentlich, bey der Vermählung Heinrich des 4ten mit der Maria Medicis geſpielt wurde; und hierauf im J. 1608 eben dieſes Verfaſſers Ariadne, von Claudio Monteverde geſetzt. Mit ihnen zugleich erſchien das Rapimento di Cefalo des Gabr. Chiabrera; und mit dieſem ſcheint das Abenteurlich-Wunderbare, deſſen Rinuccini ſich weislich enthalten hatte, zuerſt gleichſam Fuß in der Oper gefaßt zu haben. (S. Arteaga, a. a. O. S. 311.) Nun wurde der Geſchmack an Werken dieſer Art immer größer und allgemeiner; aber noch blieben ſie ein gelegentliches Schauſpiel bey Luſtbarkeiten; noch hatte man kein ordentliches, mit Rückſicht auf dieſe Werke, erbautes und eingerichtetes Theater; noch ſangen blos eben die Perſonen, welche ſonſt den Harlekin, den Doctor und den Pantalon vorſtellten (S. Signorelli a. a. O. S. 396.) oder vielleicht gelegentlich Liebhaber; noch wurden im Anfange des 17ten Jahrh. wie man aus der Schrift des Pietro della Valle, Della Musica dell' età nostra, geſchrieben im J. 1640, und im 2ten Bde. der Werke des Doni gedruckt, ſehen kann, die muſikaliſchen Schauſpiele in Italien auf öffentlichen Straßen, auf einem herumziehenden Karren gegeben. Endlich erſchien zu Venedig, ums Jahr 1637 auf einem öffentlichen Theater die Andromeda, geſchrieben von Benedetto Ferrari, in Muſik geſetzt von Franc. Manelli; und nun wurden dort, und in mehrern Orten Italiens ordentliche Opernbühnen eingerichtet, dergeſtalt, daß Venedig allein deren zuletzt funfzehn gehabt hat. Aber jenes Abenteurlich-Wunderbare, das zu vielen Verzierungen und Maſchinerien Anlaß gab, gewann gänzlich die Oberhand; und man ſchob zugleich in die ernſthafteſten Stücke die poſſierlichſten Zwiſchenſpiele ein. Einer der erſten Dichter, welcher ſich dieſem Geſchmack am Tragiſch-Comiſchen fügte, iſt, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 395.) Ottavio Tronſarelli geweſen. Nach dem Arteaga (a. a. O. S. 324) war es Giac. And. Cicognini. Und ein, wegen der Maſchinerie vorzüglich berühmtes Stück iſt La Divisione del mondo, von Giul. Ceſ. Corradi, in Muſik geſetzt von Giov. Legrenzi, und geſpielt zu Venedig im J. 1675. Nun wurde die Poeſie, oder das Stück ſelbſt, blos Nebenwerk. Unter den vielen Arbeiten dieſer Art, die zum Vorſchein kamen, ſind die beſſern von Andr. Salvadori, Proſp. Bonarelli, und Girol. Preti. Wer begierig iſt, die Verfaſſer der übrigen vielen Mißgeburten, welche ſich bis zur Erſcheinung des Apoſtolo Zeno auf dem italieniſchen Theater erhielten, kennen zu lernen, kann ſie zum Theil in des Quadrio Stor. e rag. Bd. 3. Th. 2. S. 461 u. f. finden. Silvio Stampiglia war indeſſen, dem Signorelli (a. a. O. Th. 2. S. 189.) zu Folge, bereits ein guter Vorgänger des Zeno; er befreyte die Oper von der lächerlichen Vermiſchung des Ernſthaften und Komiſchen, von den allzu verwickelten Begebenheiten und dem Ueberfluß der Maſchinen; er brachte mehr Zuſammenhang in das Ganze, worin ihm, indeſſen, ſchon C. M. Maggi und Franc. Lemene zuvor gegangen waren. Sein beſtes Stück iſt die Caduta dei Decemviri. Auf den poetiſchen Ausdruck verwandte er Sorgfalt, obgleich ſein Styl ſonſt preziös iſt, und ſeine Stücke alle eine doppelte Liebesintrigue haben. Wenn das erſte erſchien, weiß ich nicht; der Dramaturgie des Lione Allacci zu Folge ſind ſie alle jünger, als die Werke des Zeno, woferne nicht der gänzlich darin vergeſſene Turnus deſſelben älter geweſen iſt. Uebrigens führete weder Er, noch Apoſt. Zeno, den Gebrauch ein, die Stücke glücklich zu ſchließen. Dieſer Gebrauch iſt ſo alt, als die Oper. — Das erſte Stück des Apoſt. Zeno († 1750) Gl' inganni felici iſt vom J. 1695. Er verſuchte die Oper regelmäßiger zu machen, und wollte ſie dem Trauerſpiele der Griechen näher bringen; er verließ alſo die Götter, und Wunderwelt gänzlich; und gab der italieniſchen Oper die Geſtalt, welche ſie jetzt hat; aber ſein Styl iſt matt und nicht ſo muſikaliſch und leicht und natürlich, als der Styl des Metaſtaſio. Seine Werke ſind, Ven. 1744. 8. in 10 B. erſchienen; franzöſ. hat Bouchard, Par. 1757. 12. 2 Bände; und Pet. Oblaſden die bibliſchen Stücke, 17 an der Zahl, Augsb. 1760. 8. deutſch herausgegeben. — Pier. Jac. Martelli († 1727. Auch von ihm ſind einige erträgliche Dramen, als Il Perseo vom Jahre 1697. Apollo geloso, die Muſik von Ant. Perti, geſchrieben 1698; Gli Amici, die Muſik von Pietro Albergati. im J. 1699 da.) — Stef. Ben. Pallavicini († 1742.

Opere, Ven. 1744. 8. 4 Bd. enthalten einige erträgliche Opern.) — **Carlo Rolli** († 1762. In ſ. Poetici Componimenti, Ven. 1761. 8. 3 Bd. finden ſich verſchiedene ganz gute Opern.) — **Carlo Frugoni** († 1767. In ſ. Opere, Parma 1779 8. 9 Bd. ſind Medoro und einige Opern mehr.) — **Piet. Metaſtaſio** († 1782. Seine erſte dramatiſche Arbeit war das Trauerſpiel Giuſtino; und die erſte ſeiner geſpielten Opern die Didone abbandonnata, welche Dom Sarri ſetzte, und die im J. 1724 zu Neapel aufgeführet wurde. Seine Werke ſind verſchiedentlich geſammelt, als Tur. 1757 u. f. 8. 14 Bde. Par. 1780 u. f. 4. und 8. 12 Bde. mit K. Ven. 1781. 8. 13 Bde. Liv. 1782. 12. 12 Bde. Lucca 1790. 8. 8 Bde. Eine Scelta, Lond. 1787. 12. 7 Bde. Bey der erſtern Ausgabe findet ſich eine große Abhandlung von Raineri Caliabigi, worin die Verdienſte des M. um die Oper entwickelt werden, und welche H. Hiller, bey ſ. Schrift, Ueber Metaſtaſio, Leipz. 1786. 8. zum Grunde gelegt hat. Ein anderes, ihn betreffendes Werk findet ſich in den Opuſc. des Giov. Ag. Zeviano, Verona 1787. 8. unter der Aufſchrift Metaſtaſio Maeſtro. Auch Goldoni handelt in ſ. bekannten Memoires, Bd. 1. S. 309 von ſeinen und des Apoſt. Zeno Verdienſten, und ausführlich im 11ten Kap. ſ. Geſchichte der Italien. Oper, Bd. 2. S. 65 u. f. d. d. Ueberſ. Von ſeinen Lebensumſtänden gab zuerſt H. v. Reger in dem deutſchen Muſeum, Jahrg. 1783. Monat Februar, Nachricht, welcher Verſuch auch Wien 1783. 8. franzöſiſch gedruckt wurde. Ausführlicher handeln davon Sav. Mattei in den Memorie per ſervire alla vita di Metaſtaſio, 1785. 8. wobey ſich auch hiſtoriſche Nachrichten über die Oper überhaupt finden; Carlo Criſtini, in einer, den Ausgaben von Nizza und Turin beygefügten Vita, und Franc. Saſtres, bey der zu London erſchienenen Scelta. Wenn das höchſte Verdienſt des Operndichters darin beſteht, daß der Bau ſeiner Verſe harmoniſch iſt: ſo hat Metaſtaſio es erreicht; aber, wenn der Innhalt dieſer Verſe auch in Betracht kommt: ſo ſind ſie zwar, in ſo fern Metaſtaſio ſelbſt ſie ſpricht, immer gut, nur zuweilen im Munde ſeiner Perſonen ſo unnatürlich, wie es ſich nur denken läßt, wozu vorzüglich die, von den Perſonen, zur Bezeichnung ihres Zuſtandes gebrauchten Gleichniſſe gehören. Richelet hat, Par. 1751 u. f. ſeine Werke in das Franzöſiſche in 12 Duodezbänden; Joh. Ant. Koch ſie, Wien 1774 u. f. in das Deutſche, in 8 Octavbänden (jämmerlich) und J. Hoole mehrere ins Engl. 1767. 8. 2 Bde. überſetzt. — **Vit. Amad. Cigna** (In ſeinen Poeſie per Muſica, Tur. 1762. 12. ſind verſchiedene ziemlich kahle Opern. Seine Iphigenia, die beſte von allen, iſt nicht in dieſer Sammlung, ſondern einzeln, ebend. 1761. 8. gedruckt.) — **Carlo Giuſ. Lanfranchi Roſſi** (Opere drammatiche, Fir. 1766. 8. Der Opern darin ſind drey.) — **Ant. Landi** (Raccolta di Poeſie teatrale, Fir. 1771. 8. 3 Bd. Der Opern ſind darin achte, und alle mittelmäßig.) — **Raineri Caſalbigi** (Poeſie, Livorno 1766. 8. 2 Bd. Seine beyden Opern, Alceſte und Orpheus ſind ſchwache Nachahmungen des Metaſtaſio.) — **Migliavacca** (Thetis und Armide.) — **Coltellini** (Almeria und Antigona.) — — **Was die Opernmuſik anbetrift:** ſo machte dieſe, anfänglich, nur wenige Fortſchritte in Rückſicht auf muſikaliſchen Ausdruck. Zwar ſetzte **Cl. Monteverde** (1620) ſich über die, damahls herrſchenden, ängſtlichen Vorſchriften, und ſpitzfindigen muſikaliſchen Lehren zum Theil weg; aber die Grundſätze der Kunſt ſelbſt waren noch zu wenig durchdacht und geläutert, als daß er es, bis zu einem gewiſſen Grade von Vollkommenheit hätte bringen können. Und der größte Theil ſeiner Nachfolger verfiel immer in zweckwidrige und zum Theil ſinnloſe Mahlereyen. Endlich gegen das Ende des 17ten Jahrhundertes wurde die Muſik aus einer bloßen Zuſammenſetzung von Accorden allmählig wieder eine wirklich nachahmende, d. h. die Leidenſchaften ausdrückende Kunſt. Das

Zeitmaß nahm noch und nach einen regelmäßigen Gang, der Tact wurde genauer und beſtimmter, dergeſtalt, daß die Fortſchreitungen der Bewegung und des Zeitmaßes ungleich deutlicher, und ſo das Recitativ, welches bis dahin mit dem Geſang vermiſcht, oder doch nicht genug davon unterſchieden war, endlich eine Gattung für ſich wurde, und ſeine eigene Form und Schönheit erhielt. Den Anfang hiezu machten **Caſſati**, **Aleſſ. Melani**, **Segrenzi**, **Colonna**, **Giovb. Baſſani**; ihnen folgten im Anfange dieſes Jahrhundertes die größern Harmoniſten, **Th. Albinoni**, **Ant. Caldara**, **Giov. Bononcini**, **Piet. Sandoni**, u. a. m. Aber zur Vollkommenheit wurde der Ausdruck erſt durch **Al. Scarlati** und **Leon. Leo** gebracht. Die Arien in ihren Compoſitionen, fangen ſchon an, mit gehöriger Annehmlichkeit, Melodie, und voller, glänzender Begleitung zu erſcheinen; der Gang derſelben iſt lebhafter und geiſtvoller, als vorher, und der Unterſchied zwiſchen dem Recitativ und dem eigentlichen Geſang dadurch merklicher geworden. Die Noten und Zierrathen ſind mit ſo vieler Mäßigkeit vertheilt, daß ſie der Schönheit der Arie nichts benehmen. **Leon. da Vinci** (1725) vervollkommte das ſo genannte obligate Recitativ; und wurde das Muſter unſrer **Graun** und **Haſſe**; indeſſen übertraf ihn vielleicht darin noch **Rinaldo da Capua** (1740) durch den geſchickten und ausdrucksvollen Gebrauch, welchen er von den Inſtrumenten machte; und **Nic. Porpora** brachte eine bewundrungswürdige Leichtigkeit in den Geſang. Endlich trat der Ritter **Gluck** gleichſam mit einem neuen Syſteme auf; er ſuchte die theatraliſche Muſik von den, ihr vorgeworfenen Unwahrſcheinlichkeiten zu befreyen, ſuchte zwiſchen Worte und Modulation ein genaues Verhältniß zu bringen, und ſeinen Compoſitionen einen hohen und tragiſchen Character zu geben. Seine Grundſätze hat er in der Vorrede zu ſ. Alceſte, Wien 1769 bekannt gemacht, aus welcher Planelli ſie, in ſ. angeführten Trattato S. 148 aufgenommen hat; und ſeine Arbeiten ſind bekannt. Sein Verdienſt getraue ich mir nicht zu beſtimmen. So viel iſt gewiß, daß, beſonders in Frankreich, ſeine Behandlung der Oper eine große Senſation erweckte, und eine Menge Schriftchen veranlaßte, welche in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 180 u. f. angeführt ſind, und wozu noch das Probleme qui occupe la Capitale de la Monarchie françoiſe, ſi Gluck eſt plus grand Muſicien que Piccini, Par. 1777. 8. und H. Forkels eigenes Urtheil, im 1ten Bd. S. 116 f. Muſikal. Bibliothek gehört. So viel von der Geſchichte der Opernmuſik überhaupt. Aber auſſer den bereits angeführten **Componiſten italieniſcher Opern** ſind deren noch bekannt, unter den Italienern: Adolfati — Pirro Albergati — Giuſ. Aldrovandini — Gaet. Andreozzi — Paſc. Anfoſſi — Franc. Araja — Flor. Areſti — Aſtaritta — Carl Barbia — Andr. Bernaſconi — Ferd. Bertoni — Bianchi — P. Biego — Giuſ. Boniventi — Marcant. Bononcini — Giov. And. Boretti — Giovb. Borghi — Boroni — Fec. Bruſa — Mar. Buini — Caffaro — Giovmar. Capilli — Dan. Caſtrovillari — Franc. Cavalli — Marc. Ant. Ceſti — Fortunato Chelleri — Cherubini — Piet. Chiarini — Franc. Ciampi — Joach. Cocchi — Carlo Coltellini — Franc. Conti — Bart. Cordans — Giovm. Coſta — Ant. Draghi — Durante — Giov. Ferrandini — Bened. Ferrari — Ignat. Fiorillo — Pet. Franceſchini — Dom. Freſchi — Dom. Gabrieli — Ant. Galeazzi — Bald. Galuppi — Franc. Gaſparini — Mich. Ang. Gaſparini — Ab. Gatti — Geminiani — Gem. Giacomelli — Giuſ. Giordani — Goſſec — Carlo Groſſi — Piet. Guglielmi — Nic. Jomelli — Giovbat. Lampugnani (1736. War der erſte, welcher neue Vortheile von der Inſtrumentalmuſik zu ziehen ſuchte, und folglich Erfinder des neuen Geſchmackes, den Geſang gleichſam unter jener zu erſticken; bey ihm herrſcht indeſſen

deſſen noch die Stimme über das Orcheſter.) — Gaet. Latilla — Giov. Legrenzi — Locatelli — Ant. Lotti — Franc. Luzio — Franc. Majo — Mancini — Franc. Manelli (ſetzte 1637 die erſte öffentliche Oper zu Venedig) — Gen. Manna — Vinc. Martin — Andr. Mattioli — Cl. Merula (Einer der erſten Operncomponiſten, welcher die in Venedig dem König Heinrich dem 3ten von Frankreich im J. 1574 zu Ehren gegebene Oper in Muſik brachte.) — Miſlico — Mich. Mortellari — Teof. Orgiani — Giuſ. Mar. Orlandini — Ant. Pacelli — Giuſ. Ant. Paganelli — Giovat. Pagliardi — Giov. Paiſello — Carlo Pallavicino — Cai. Ant. Pampani (Einer der Nachahmer des Lampugnani, welcher die Inſtrumentalmuſik auf Koſten der Stimme erhob.) — Paradies — Giovdom. Partenio — Dav. Perez — Giovb. Pergoleſe — Jac. Ant. Perti — Giovb. Pescetti — Nic. Piccini — Piet. Rom. Pignatta — Jerome Polani — Carlo Frc. Pollarolo — Ant. Pollarolo — Giuſ. Porſile — Giov. Porta — Luc. Ant. Predieri — Piccini (Scheint das gewöhnliche Da Capo wieder verbannt zu haben, hat aber dagegen angefangen, die Arien in der Manier des Rondo zu bearbeiten.) — Jac. Rampini — Alb. Riſtori — Frc. Roſſi — Giovb. Rovetta — Giovmar. Ruggeri — Bern. Sabbatini — Ant. Sacchini — Franc. Sacrati — Ant. Salieri — Dom. Sarro — Giuſ. Sarti — Ant. Sartorio — Giuſ Scarlatti (In ſ. Opern ſoll ſich bey den Arien das erſte Da Capo finden; wenigſtens findet es ſich, bey den mehrſten in ſeiner, im J. 1693 geſpielten Teodora. Nach dem Arteaga (a. a. O. Bd. 2. S. 262) gab indeſſen der Sänger, Bald. Ferri, aus Perugia, dazu die Veranlaſſung.) — Cal. Schiaſſi — Giuſ. Scolari — Sermis — Tartini — Terradellas — Giovb. Tommaſi — Marc. Ant. Tornioli — Giuſ. Fel. Toſi — Ant. Tozzi — Th. Traietta — Marc. Uccellini — Giov. Variſchino — Giuſ. Vignati — Ant. Vivaldi — Ant. Zanettini — Piet. Andr. Ziani — Marc. Ant. Ziani — und v. a. — —

Von deutſchen Meiſtern: J. C. Bach — Joh. Joſ. Fux — Georg Friedr. Händel — Holzbauer — J. A. Kozeluch — Joſ. Miſliwezek — Naumann — F. Reichardt — u. a. m. — —

Daß die Ausführung, oder Aufführung dieſer Opern, urſprünglich, in den Händen der gewöhnlichen Komödianten war, oder, daß ſie nur von Liebhabern geſpielt wurden, iſt bereits bemerkt worden. Aber ſehr balde wurden eigene Perſonen dazu gezogen. Anfänglich ließ man die Diſkantparthien von Knaben ſingen. Der Gebrauch, dazu Menſchen zu verſtümmeln, und die Menſchheit zu ſchänden, um das Vergnügen, vermeintlich, dabey zu vergrößern, wurde, indeſſen, ſchon im Anfange des 17ten Jahrhundertes Mode, und hat ſich bis jetzt erhalten. Die erſten, bekannt gewordenen Geſchöpfe dieſer Art ſind Guidobaldo, Campagnuola, M. Ant. Gregori, Angelucci, und Lor. Vittori. Und, die anfänglich von jungen Mannsperſonen geſpielten Weiberrollen wurden auch, vielleicht noch früher, mit Frauenzimmern beſetzt. Endlich errichtete man zu Modena, Genua, Venedig, Rom, Florenz, u. a. O. m. ordentliche Sängerſchulen; die berühmteſten derſelben ſind aber zu Bologna und Neapel geweſen. Von dieſen verſchiedenen Sängern ſind die berühmteſten: Giov. Frescobaldi — Marc. Ant. Pasqualini (1634) — Giovb. Boſſi — Vinc. Piccini — Giorgio Martinelli — Giuſ. Cenci — Ant. Riccardi — Carlo Andr. Clerici — Giuſ. Caccia (1670) — Giac. Vincrelli — Lodovico — Falſetto gen. Verovio — Ottaviuccio — Bianchi — Lorenzini — Giovannini — Mari — Ant. Cottino — Giamb. Mangi — P. Caſelli — M. Ant. Origoni — Piet. Paolo Benigni (1690) — Piet. Baratti — Franc. Caſelli — Franc. Bardi — Ant. Predieri — Vinc. Dati — Giovb. Buzzoleni (1701) — Bart. Donadelli — Giuſ. Acquino — Matteo Saſſani — Ant. Borſini — Andr. Franchi — Nic. Paris —

Giamb. Franceschino — Valer. Pellegrini — Fauſtino Marchetti — Giamb. Roberti — Fres. Ant. Piſtocchi (gründete die Bologneſiſche Schule.) — Giamb. Speroni — Rin. Gherardini — Gianm. Ferrari — Ant. Biſſoni — Ant. Piſchini — Luigi Alberga — Giuſ. Maſſilio — Giuſ. Galloni — Giuſ. Strada — Nic. Grimaldi — Fec. Carli — Stef. Romani — Franc. de Grandis († 1738) — Mich. Selvatici (1700) — Piet. Mogni — Aleſſ. Beſozzi — Giamb. Carboni — Piet. Sbaraglia — Ant. Paſi (Ihm ſchreibt Arteaga, a. a. O. Bd. 2. S. 35. den Verfall des neuern Geſanges zu.) — Girol. Santapaulina — Ant. Bernachi — Ant. Raff — Giov. Tedeschi — Giamb. Mancini — Carlo Carlani — Pio Fabri — Bartol. Faentino — Minelli — Cortona — Manteucci — Siface — Seneſini — Boſchi — Cuzzoni — Visconti — Lud. Mingoni — Gaet. Berenſtadt (1720) — Gaet. Orſini — Giov. Oſſi — Fr. Borroſini — Giuſ. Albertini — Andr. Pacini — Bald. Ferri — Carlo Ric. Broſchi, Farinello gen. — Giov. Careſtini (1730) — Mar. Niccolini — Gaet. Pomp. Baſteris — Giuſ. Appiani — Agoſt. Fontana — Fel. Salimbeni — Fel. Monticelli — Cajet. Majorana, Caffariello gen. — Fil. Finacci (1740) — Joach. Conti, Giziello gen. — Nic. Reginello — Giuſ. Tibaldi — Fil. Eliſi — Em. Cornachini — Giov. Manzoli — Luca Fabris — Cajet Guadagni — Carlo Nicolini — Ferd. Tenducci — Carlo Concialini — Giuſ. Millico — Ven. Ranzini — Giuſ. Cicognani — Ant. Muzio — Gasp. Pacchierotti — Seb. Folicaldi — Marcheſi — Roncaglia — Conſoli — — Sängerinnen: Cat. Martinelli († 1608) — Muraneſi — Cat. Forti — Ant. Negri Tomi — Vittoria und Giulia Loſti — Caccini — Sofonisba — Camilluccia — — Moretti — Laodamia del Muti — Valeri — Campana — Adriana — Diana Mar. Teſti (1680) — Cl. Creſcimbeni — Laura Fredi — Barb. Riccioni — Alba Chelleri — Anna Signoni — Marg. Guini — Mar. Tini — Diam. Scarabelli — Vict. Tarquini — Liv. Nanini — Lucr. Andre (1700) — Angel. Raparini — Tiln. Geio — Santa Marcheſini — Marg. Duraſtanti — Cl. Stella Cenacchi — Santa Stella — Agatha Landi — Liv. Coſtantini — Ant. Amerighi — Fauſtina Bordoni Haſſe — Mar. Negri — Mar. Benti — Vict. Teſi — Franc. Cuzzoni Sandoni — Mar. Laurenzani Conti — Luc. Facchinelli — Cat. Aſchieri (1730) — Anna Negri Tomi — Cat. Visconti — Iſab. Candini — Cam. Mattei — Catar. Aſtrua — Ther. Albuzzi — An. Medici — Mariana Bulgarini — Roſa Tartaglini Tibaldi — Cath. Gabrieli — Luc. Aguiari — Anna de Amicis — Ant. Bernaſconi — Bonafini — Mar. Balducci — Chiavacci — Mar. Tabl — Franc. Danzi le Brun — u. v. a. m. — —

Ferner gehören hierher noch die berühmteſten **Theatermahler**, als: Bald. Peruzzi († 1536) Baſtiano, Ariſtotile gen. († 1551) Bartol. Neroni (1579) Camillo Mariani († 1611) Giul. Pariccioli (1649) Nic. Sabattini (1638, in welchem Jahre er die Pratica di fabbricar Scene e Machine, Rav. 4. herausgab.) Angelo Colonna (1660) Agoſt. Metelli († 1660) Felice Boſelli (1673) Ipp. Mazzarini (1679) Lod. del Baſſo (1684) Giac. Capriotti (1685) Dom. Santi († 1694) Tom. Bezzi (1702) Dom. Mauro (1706) Stef. Orlandi und Giuſ. Orſoni (1708) Girol. und Ant. Monci (1728) Carlo Giuſ. Carpi († 1730) Giovach. Pizzoli († 1733) M. Ant. Chiarini († 1730) Pomp. Aldrovandini († 1735) Tom. Aldrovandini († 1736) Ferdinando Galli Bibiena († 1743) Giamb. Medici und Giov. Dom. Barbieri (1743) Francesco Galli Bibiena († 1760) Piet. Righini — Giuſeppe Galli Bibiena — u. v. a. m. — —

Die berühmteſten **Maſchiniſten**, als: Buonamico de Criſtofano († 1340) Fil. Brunelleschi († 1444) Timante Buonacorſi († 1566) Bald. Lancia (1569) Franc. Monaldo (1590) Gual. Fava (1600) Giov. Guidotti (1615) Giul. Parigi (1615) Giamb. Balbi (1651) Franc. Guitti (1651) Carlo Paſetti (1660) Giamb. Barbieri (1660) Fr. Rivani (1680) Gaſparo und Pietro de' Mauri (1680) Carlo Draghi (1680) Giac. Torelli (1690) Piet. de' Zerzi (1690) — —

Uebrigens handeln, auſſer den bey dem Drama angeführten allgemeinen Geſchichtſchreibern der Bühne, und den vorher ſchon angeführten Schriftſtellern, von der Geſchichte der Oper in Italien, oder liefern dazu Beyträge: Le Glorie della poeſia e della Muſica . . . Ven. (1730) 12. (Ein chronologiſches Verzeichniß der Opern, ſammt den Nahmen ihrer Verfaſſer und Componiſten, welche ſeit dem J. 1637. bis zum J. 1730. in Venedig aufgeführt worden.) — Der 3te Band des Eſſai ſur la Muſique, Par. 1780. 4. enthält im 4ten Kap. ein Verzeichniß italieniſcher Componiſten; im 5ten ein Verzeichniß der ital. Operndichter; im 6ten Kap. ein Verzeichniß der berühmten Sänger und Sängerinnen. — Serie chronol. dei Drammi recitati ſu i publ. Teatri di Bologna, dall' anno 1600 fino al corrente 1737. Bol. 1737. — Indice degli Spettacoli teatrali dell' anno 1780 e del Carnevale 1781 . . . Milano 1781. 12. — Ein Verzeichniß ital. Sänger und Sängerinnen, welche vom J. 1700 bis auf unſre Zeiten geblühet haben, findet ſich in dem Muſikal. Almanach für das J. 1783. S. 76. — Almanacco critico perpetuo ad uſo di quei, che intervengono a i Teatri . . . Ven. 1785. 12. — —

Geſchichte der **Oper in Spanien**: Daß die ſpaniſchen Dichter ſehr frühzeitig Muſik und Lieder in ihre Stücke einwebten, iſt bekannt. Die Stücke des Cueva wurden mit Intermezzo's, welche aus Geſang beſtanden, geſpielt. Wenn aber die eigentliche Oper, oder ganze Singſpiele zuerſt dort eingeführt worden, weiß ich nicht. Aus den Reiſen der Gräfinn d'Aunoy (S. 39 d. d. Ueberſ. Leipz. 1695. 12.) erhellt, daß deren ſchon dort im vorigen Jahrhunderte geſpielt wurden; aber es waren franzöſiſche mit der franzöſiſchen Muſik. Das erſte Originalſtück iſt, meines Wiſſens, die Lira de Orfeo, Mad. 1719 von Auguſtin di Montiano, nicht, wie Signorelli mit ſeiner ungewöhnlichen Unwiſſenheit ſagt, die, erſt 1776 erſchienene Briſeida des La Cruz. Das letzte mir bekannte iſt Angelico y Medoro von Huerta. Uebrigens hat der Hof zuweilen eine italieniſche große Oper unterhalten. — —

Geſchichte der **Oper in Frankreich**. Frankreich erhielt die Oper aus Italien, und hat ſie, im Grunde, ſo gelaſſen, wie es ſolche erhielt; das heißt, man ſchöpfte damahls in Italien die Gegenſtände dazu aus dem Reiche der Phantaſie, und ſchöpft ſie noch jetzt in Frankreich größtentheils daraus. Der Card. Mazzarin ließ nähmlich im J. 1645. Sänger und Sängerinnen, und auch einen Theil der Muſiker aus Italien, zur Vorſtellung der finta pazzia von Giac. Torelli, in Muſik geſetzt von Giul. Strozzi, nach Paris kommen, und das Stück, das aus der Schäferwelt genommen iſt, vorſtellen. Hierauf folgte im J. 1647. der Orpheus von Zarlino. Die Gattung hatte gefallen; und Muſik und Decorationen wurden nun in franzöſiſche Originalſtücke hineingezogen. Im Jahre 1650 wurde die Andromeda des Corneille aufgeführt, welche mancherley Maſchinenwerk erfordert, und mit Muſik verbunden iſt; im J. 1651 das Ballet Caſſandra, von Benſerade; und im J. 1659 eine Paſtorale von Perrin, gänzlich in Muſik geſetzt von einem franzöſiſchen Tonkünſtler Cambert; aber nur in einem Privathauſe. Bey der Vermählung des Königes, im J. 1660, wurde wieder ein italieniſches Stück, Ercole amante) gegeben. Um dieſe Zeit ungefähr wurde, bey dem Marquis von Sourdac, Alex. de Rieux, das Toiſon d'or des Corneille vorgeſtellt, und dadurch, und die Kenntniſſe des Marquis, der Grund zur Vollkommenheit der Opernmaſchinen gelegt. Im J. 1661 erſchien Perrin wieder mit einer, von eben dem Cambert in

Muſik geſetzten Paſtorale, Ariadne; aber das Stück blieb liegen, bis er endlich mit dem Marq. Sourdac, und Cambert zuſammen, im J. 1669 das Privilegium zu einer franzöſiſchen Oper, unter dem Nahmen einer Academie de Muſique, erhielt. Das erſte gegebene Stück war ſeine Paſtorale, Pomona, in fünf Aufzügen, das im J. 1671 geſpielt wurde, wozu Beauchamp die Tänze gemacht hatte, und worin Mlle Cartilly, und die Herren Beaumaville, Roſſignol, Clediere, Tholet, Miracle, als die erſten franzöſiſchen Sängerinnen und Sänger, erſchienen. Schon im Jahre 1672 erhielt Lully die Direction, und gab ſchon in dieſem Jahre die Fêtes de l'amour et de Bacchus von Quinault, worin einige der vornehmſten Herren des Hofes mittanzten. Im J. 1673 wurde das erſte große Stück des Phil. Quinault (†1688) Cadmus und Hermione, aufgeführt. Die ſämmtlichen Werke dieſes Dichters ſind, Par. 1715. 12. 5 Bd. 1739. 12. 5 Bd. Par. 1778. 12. 6 Bd. (mit einer Lebensbeſchreibung des Dichters, worin zugleich Nachrichten von dem Urſprung der Oper gegeben werden, von Bocheron) gedruckt. Nächſt ihm haben franzöſiſche heroiſche Opern geſchrieben: Mich. Le Clerc (†1691) Mich. du Boulay (†1696) Cl. Boyer (†1698) Jean Fr. Duche (†1704) Th. Corneille (†1709) Jean de Viſe (†1710) J. Gilb. Campiſtron (†1723) Joſ. de la Font (†1725) Ant. Houdard de la Motte (†1731. Brachte durch engere Verbindung des Tanzes mit der Oper eine größere Mannichfaltigkeit und mehrere Reize hinein Oeuvr. P. 1754. 12. 10 Bde.) Ant. de la Roque (†1744) Sim. Joſ. Pellegrin (†1745) Joſ. de la Grange Chancel (Oeuvr. Par. 1746. 12. 8 Bd.) Fleury (†1746) de la Marne (†1747) Ant. Danchet (†1748) Louis Fuzelier (†1752. Seiner für die ernſthafte Oper gelieferten Stücke ſind überhaupt ſechzehn.) Chr. Ant. de la Bruere (†1754. Sein Dardanus iſt, meines Bedünkens, nächſt den Stücken des Quinault, eine der beſten franzöſiſchen Opern.) Louis de la Serre (†1756) Bern. de Fontenelle (†1757) Louis Cahuſac (†1759) Ph. Ch. Roy (†1764) Ant. Alex. Henri Poinſinet (†1769. Seine Ernelinda, ſo ſchlecht ſie iſt, geſetzt von Philidor, und geſpielt im J. 1767, öfnete, wie ein franzöſiſcher Kunſtrichter ſich ausdrückt, den Franzoſen zuerſt die Ohren in Anſehung der großen Opernmuſik.) Aug. Par. de Moncrif (†1770) Pierre Nic. Brunet (†1771) Frcs. Arouet de Voltaire (†1778) Bernard (†1780) Bailli de Rollet (†1786. Er brachte unſern Gluck im J. 1774. nach Paris, und ſchrieb für ihn die Iphigenie en Aulide, deren Wirkungen auf die Franzoſen bekannt ſind.) Moline (Auch er arbeitete für Gluck Orphée et Euridice.) — Le Suel de Mericourt — Thomas — Guyard (Iphigenie en Tauride, für Gluck im J. 1778.) — Roch. de Chabannes — Pitra — Le Boeuf — Gerſain — Deriaux — Joh. Frdr. Marmontel (Seine Umarbeitungen einiger Stücke des Quinault haben vielleicht größern Werth, als ſeine eigenen Opern. Mit ſ. Dido, ums J. 1783 wurden die Opera comiques decorés vereint. S. die Mem. de Goldoni, Bd. 3. S. 180.) — Des Fontaines — Le Franc. de Pompignan — St. Mart — Guillard — Chabanon — Chabanon de Maugris — Du Breuil — u. v. a. m. — —

Die Muſik zu dieſen Opern iſt geſetzt, von Cambert (†1677) Jean Bapt. de Lully (†1687) Marc. Ant. Charpentier (†1702) Bouvard (†1706) Paſc. Colaſſe (†1709) Marin Marais (†1718) Bertin (1719) Salomon (†1731) La Coſte (1732) Mich. Monteclair (†1737) Jean Joſ. Mouret (†1738. Er war, nach dem, was Rouſſeau ſagt, der erſte, welcher ſich dem italieniſchen Geſchmack in den Arien zu nähern ſuchte.) Andr. Campra (†1740) Henri Desmarets (†1741) Ch. Hubert Gervais (†1744) Mich. de la Barre (†1744) Andr. Destouches (†1749) Braſſac (1750) Joſ. Nic. Royer (†1755) Frcs. Colin de Blamont (†1760) Bern. de Buri (1765) Jean Phil. Rameau (†1767. Das erſte von ihm geſetzte Stück war Hippolyte und Aricie

Ariele von dem Abt Pelegrin im J. 1733. und was ſeinen Ruhm ſehr hob, war Caſtor und Pollux, von Bernard im J. 1747.) G. Joſ. de Mondonville († 1771) Frcs. Rebel († 1775) — Monſigny — Mereau Mouret — Mondonville — Philidor Triol — Granier — la Borde — Desaugiers — Caudeille. — le Moyne — Frcs. Francoeur — Ant. d'Auvergne — Berton. — Et. Joſ. Floquet — Chev. d'Herbain — Rodolphe. — — Von Ausländern: Giov. Stut. Batiſtin — Andr. Gretry — Ritter Gluck — Goſſec — Piccini — Mayer — Sacchini — Edelmann — Salieri — Vogel. — — Uebrigens liefern beſondere Beyträge zur Geſchichte der Oper in Frankreich: Requete ſervant de Factum pour Henry Guichard . . . contre B. Lully et Seb. Aubry, Par. (1671) 4. — Memoires de Guichard contre Lully et de Lully contre Guichard, Par. 1675. 4. (Gehören nur in ſo fern hieher, als ſie Lully's Geſch. betreffen.) — Lettres hiſtoriques ſur l'opera de Paris ums J. 1722. — Titres concernans l'Acad. Roy. de Muſique, Par. 1731. 12. — **Du Gerard** (Tables chronol. des pieces de l'opera, Par. 1733. 8.) — Ungen. (La Conſtitution de l'opera, Amſt. 1736. 8.) — **Dupuy** (Lettre ſur l'origine et le progrès de l'Opera en France, im 1ten Bde. der, von Philippe herausgeg. Amuſemens du coeur et de l'eſprit, Haye 1741 u. f. 12. 18 Bde.) — Ungen. (Recueil de pieces pour et contre, concernant l'affaire de Mſll. Petitpas. Par. 1741. 12.) — **Montdorge** (Reflex. d'un Peintre ſur l'opera, Haye 1743. 12.) — **Anne Gab. Meuſnier de Kerlon** (Code lyrique ou Reglement de l'opera, Par. 1743. 12.) — Dieſe Schrift veranlaßte zwey andre von Ungenannten, als Lettre au ſujet du Code lyrique und Requete de deux Actrices de l'opera à Momus, avec ſon ordonnance au ſujet du Code lyrique, 1743. 12. — **Louis Pet. de Bachaumont** (Mem. ſur le Louvre, la place de Louis XV et l'opera, Par. 1750. 12. 1752. 8.) — In dieſen Zeitpunct fallen die verſchiedenen Streitigkeiten über die franzöſiſche und italieniſche Opernmuſik, die, da ſie durch die komiſche Oper veranlaßt wurden, bey dem Art. Operette zu ſuchen ſind. — **Bernard de Noinville** (Hiſtoire du Theatre de l'opera, Par. 1753. 8. 2 Th. Verm. unter dem Titel, Hiſt. de l'Academie Royale de Muſique en France . . . Par. 1757. 8. 2 Th.) — In dem 1ten Bde. der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beytr. S. 181. findet ſich eine Nachricht von der Oper und dem Concert ſpirituel in Paris; und in dem 2ten Bde. S. 232 u. f. ein Chronologiſches Verzeichniß der ſeit 1645 bis 1752 in Paris aufgeführten Opern. — **Vente**, ein Buchhändler (Etat actuel de la Muſique de la Chambre du Roi, et des trois Spectacles de Paris, Par. 1760. 12. S. die France litter. Ob dieſes Verzeichniß regelmäßig; und wie lange es fortgeſetzt worden iſt, weiß ich nicht. H. Forkel, in ſ. Allg. Litterat. der Muſik führt noch eines v. J. 1777 an.) — **Noverre** (Bemerkungen über die franz. Opernmuſik, im 1ten Bde. S. 260 der Hamburgiſchen Unterhaltungen.) — Reflex. ſur l'opera, Par. 1776. 12. (Der Verf. ſchlägt, zur Verbeſſerung derſelben, die Anlegung von Singſchulen vor.) — Lettre d'un Amateur de l'opera à Mr. . . . Amſt. 1776. 8. (Ueber die Einrichtung und Verwaltung der Oper.) — Examen des cauſes deſtructives du Theatre de l'opera, et des moyens qu'on pourroit employer pour le retablir, Par. 1776. 8. — In dem, vor der Ausgabe der Oeuvres de Quinault vom J. 1778. befindlichen Lebensbeſchr. deſſelben, wird von der Geſch. der frz. Oper gehandelt. In des H. **La Borde** Eſſai ſur la Muſique findet ſich im 1ten Bde. S. 393 u. f. Nachr. von der franz. Oper überhaupt; im 8ten Kap. des 3ten Bde. S. 375 ein Verz. von franzöſiſchen Komponiſten; und im 4ten Bde. S. 1 u. f. ein Verzeichniß von den franz. lyriſchen

Dichtern. — Ungen. (Diſc. en faveur
du Theatre contre les uſurpations de
l'opera, Amſt. 1780. 8. Gegen die, durch
Gluck bewirkte Umſchaffung der frz. Trauer-
ſpiele in Opern.) — Wethelin (Ueber die
Opera zu Paris, im 4ten Bd. S. 135 f. Chro-
negen.) — Obſervat. ſur l'opera Chi-
mène de MM. Guillard et Sacchini,
. . . im Journ. Encycl. vom J. 1784.
May S. 81.) — J. F. Reichard (An
das Muſikal. Publ. ſ. franz. Opern, Ta-
merlon und Panthee, betreffend, Hamb.
1787. 8.) — Moſil. Roſette Crepiar
(Mem. ſur la Muſique actuelle, im
Journ. Encycl. v. J. 1789, May S.
506.) — — Sammlungen franzö-
ſiſcher Opern: Rec. général des Ope-
ra, repreſ. p. l'Acad. Roy. de Muſi-
que, Par. 1703-1745. 12. 16 Bde. —
Rec. des Opera fr. Amſt. 1712. 12.
13 Bde. — Eine ähnliche Samml. Par.
1726. 12. 13 Bde. — — S. übrigens
die, bey dem Art. Drama, S. 720 u. f.
angezeigten, von der Geſchichte des fran-
zöſiſchen Theaters überhaupt handelnden
Schriften. —

**Geſchichte der Oper in England:**
Die Einführung der eigentlichen Oper in
England wurde durch die, in verſchiedenen
regelmäßigen Trauerſpielen befindliche, und
bey der Vorſtellung geſungene Chöre, und
durch die Maſques, Maſkerades, In-
terludes, Entertainements u. d. m. vor-
bereitet. Das erſte, eigentliche engliſche
Trauerſpiel, Gordobuc, oder Ferrer und
Porrer (welches im 1ten Bd. der Select
Collection of old Plays, S. 99 u. f.
ate Aufl. ſich findet, und im J. 1561 auf-
geführet wurde) hat ſchon Chöre, welche,
wie ſich aus Wartons hiſt. of Poetry,
Bd. 3 S. 376. ergiebt, wenigſtens (ob un-
ter Begleitung von Muſik, weis ich nicht?)
geſungen worden; und die Maſkeraden
u. d. waren gewöhnlich mit Muſik und
Tanz verbunden, und wurden, beſonders
unter Carl dem erſten, häufig, und mit
Decorationen und Maſchinenwerk von
Inigo Jones verſehen, geſpielt. Eine
der erſten derſelben war die Maſk von
Ben Johnſon, welche Laniere im Reci-
tativ Styl geſetzt hatte, und die im J.
1617 aufgeführet wurde. Hierauf folgten
mehrere, als der Triumph des Friedens,
von J. Shirley, im J. 1633, welches von
W. Lawes und Sim. Ives war in Muſik
geſetzt, und wozu beſondre Decorationen
von Inigo Jones waren gemacht worden.
Ein ſogenanntes, im J. 1636 zu Rich-
mond geſpieltes Entertainement of the
King and Queen hatte Ch. Hooper in
Muſik geſetzt; und Carl der zweyte, als
Prinz von 6 Jahren tanzte darin; die
Love's Miſtreſs, or the Queen's Maſ-
que von Th. Heywood wurde, in eben
dieſem Jahre, mit ſehr vielem Maſchinen-
werk von Inigo Jones vorgeſtellt. In
den bürgerlichen Kriegen waren zwar
Trauer- und Luſtſpiele, aber nicht Mu-
ſikſpiele verboten, und ſo ſchrieb Will.
D'avenant unter andern ſein Entertaine-
ment at Rutlandshouſe, by Declama-
tion and Muſik after the manner of
the Ancients, welches im Jahre 1656
in dem Rutlandſchen Hauſe aufgeführt,
und wozu die Muſik von den H. Ch. Co-
lemann, H. Cook, H. Lawes und G. Hud-
ſon gemacht wurde, dergeſtalt daß Wood
(in Ath. Oxon. 2. S. 293) ſich kein Be-
denken macht, es eine italieniſche Oper
zu nennen, obgleich die Muſik nur mit
der Rede abwechſelt, und nur wenige
Verſe darin eigentlich geſungen werden.
Im J. 1658 wurde in dem Cockpit The
Cruelty of the Spaniards in Peru, ex-
preſſed by inſtrumental and vocal Mu-
ſik, and by Art of Perſpective in Sce-
nes geſpielt; aber auch dieſes war nicht ei-
gentliche Oper. Der Einrichtung derſelben
kommen indeſſen D'avenants Siege of
Rhodes, in der Geſtalt, worin er ur-
ſprünglich erſchien, und ſein Play-houſe
to be let, ſchon näher; und wie er bald
nach der Wiedereinſetzung Carl des zweyten
(im J. 1660) die Aufſicht über die eine der
neu errichteten Schauſpielergeſellſchaften
erhielt, erſchienen ſie auf den Theatern,
und D'avenant bemühete ſich zugleich,
durch Verzierungen und Maſchinenwerk,
die Bühne anziehender und der Oper fä-
higer zu machen (S. ſein Leben Bd. 1. S. 78
in

in Cibbers, oder vielmehr Shiels Lives) ſo wie Dryden in den Sturm des Shakſpeare, durch eine Umarbeitung, mehr Geſang und Maſchinenwerk (im J. 1669) zu bringen ſuchte. Im Jahre 1674 wurde Ariadne, or the Marriage of Bacchus, aus dem Franzöſiſchen gezogen, und von L. Grabut, einem gebohrnen Franzoſen, in Muſik geſetzt, im J. 1675 Pſyche, eine Oper von Th. Shadwell († 1692) im J. 1677 die Circe des Ch. D'avenant († 1714) in Muſik geſetzt von Banniſter; im J. 1685 Albion und Albanius von Dryden, in Muſik geſetzt von Grabut; im J. 1692 die Feenkönigin, mit Muſik von Purcell; im J. 1607 der Brutus of Alba, or Auguſta's Triumph von G. Powell († 1714) und in eben dieſem, und den nächſtfolgenden Jahren, verſchiedene muſikaliſche Zwiſchenſpiele und Comödien von Pierre Motteux († 1717) in Muſik geſetzt von Eccles, Jer. Clark und Finger; im Jahre 1700. The Grave or Love's Paradiſe von J. Oldmixon, eine Oper; im J. 1701. The Island Princeſs, or the Generous Portugueze, von P. Motteux, in Muſik geſetzt von Purcel, Clark und Leveridge; und die Virgin Propheteſs or the Fate of Troy von Elk. Settle († 1724) vorgeſtellt. Auch gehören in dieſen Zeitpunkt noch einige Stücke von Th. d'Urfey († 1723) als Cynthia und Endimion u. a. m. welche, unter dem Titel, New Operas, L. 1721. 8. geſammelt erſchienen. Im J. 1705 wurde das neu erbaute Theater zu Haymarket mit einer aus dem Italieniſchen überſetzten Oper, der Triumph der Liebe, eröffnet. (S. Dodsley's Vorrede zu den Select Old Plays, S. 102. und Vanbrughs Leben im 4ten Bd. S. 107 von Cibbers Lebensbeſchreibungen.) So nennt wenigſtens der zuletzt angeführte Schriftſteller das aufgeführte Stück; und ſagt, daß die Muſik dazu italieniſch geweſen; allein dieſen Triumph der Liebe habe ich nicht in den verſchiedenen Geſchichtbüchern der engliſchen Schaubühne, wohl aber einen Tempel der Liebe, von P. Motteux, gedruckt im J. 1706 darin gefunden, und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß die Muſik dazu italieniſche Opernmuſik geweſen. Dieſe erſchien darauf erſt bey Gelegenheit der aus dem Italieniſchen gezogenen Oper Arſinoe. Dieſes ſagt Addiſon ausdrücklich im Spectator, N. 18. und Th. Clayton (welcher in dem Companion to the play-houſe, als Verfaſſer der Muſik dieſes Stückes genannt wird) in der Vorrede der Ausgabe deſſelben von 1707, „daß er das Stück, und zwar, wie er ſich ausdrückt, in ſehr gemeine Schreibart überſetzen laſſen, weil ſchwache und proſaiſche Ausdrücke ſich am beſten zur italieniſchen Muſik ſchickten; daß die Muſik in italieniſchem Geſchmacke ſey, daß er dadurch die italieniſche Muſik auf dem engliſchen Theater einführen wollen, welches vorher noch nicht verſucht worden, und daß die Schauſpieler alle Engländer geweſen wären." Geſpielt wurde das Stück zu Drurylane im J. 1705. Um dieſe Zeit ungefähr ſchrieb Addiſon ſeine Roſamunde. Da der Geſchmack an der Oper ſehr allgemein geworden, und die geſpielten Stücke doch größtentheils höchſt wild und unregelmäßig, und zum Theil ſinnlos waren: ſo wollte Addiſon verſuchen, ob nicht, mit dem Ohre zugleich auch der Verſtand befriedigt werden könnte; allein, weder das Stück, noch die Muſik von Th. Clayton, erhielt Beyfall; und nun gieng man wieder zu Ueberſetzungen aus dem Italieniſchen, aber mit Beybehaltung der Italieniſchen Muſik über. Von dieſer Art war Camilla, geſpielt im J. 1706, und in Muſik geſetzt von Bononcini, worin der Italiener Valentini den Turnus, in ſeiner Mutterſprache, und die andern Schauſpieler in der engliſchen Sprache ſpielten und ſangen. Endlich, kam im J. 1708 Nicolini nach England; und nun wurden Stücke, welche aus dem Italieniſchen gezogen, und von Ital. Componiſten geſetzt waren, wie z. B. Pyrrhus, halb in engliſcher, halb in italieniſcher Sprache, von engliſchen und italieniſchen Sängern und Sängerinnen, geſungen und geſpielt. Aber im J. 1710 (wie Burney erzählt; nach andern Nachrichten ſchon im Jahre 1709) ſetzte ſich die Italieniſche Oper, mit dem Stück Almaheide, völlig in den Beſitz des Engliſchen Theaters; nun kam Händel nach England, welcher deren überhaupt 39 geſetzt hat, wovon ein Theil von Rolli verfaßt war, und wovon die letzte, Imeneo und Deidamia v. J. 1740 iſt. Indeſſen machte man auch, von Zeit zu Zeit wieder Verſuche, wieder engliſche Opern aufzuführen. Im J. 1712 wurde, unter andern, Calypſo und Telemach von J. Hughes († 1717) in Muſik geſetzt von Galliard; im J. 1717 Pan und Syrinx von L. Theobald, die Muſik von ebendemſelben; und um dieſe Zeit Thomyris von P. Motteux gegeben; allein erſt im J. 1732. erhielt das engliſche Stück, Acis und Galathe, von Gay, ein Mittelding von Oper und Oratorium, in Muſik geſetzt von unſerm Händel, wieder einigen Beyfall. Auch die Teraminta von Carey, mit der Muſik von J. C. Smiths wurde in dieſem Jahre geſpielt, ſo wie um dieſe Zeit auch die Semele des Congreve, in Muſik geſetzt von Händeln. Aber dennoch hat man nachher noch Opern, wie z. B. den Artaxerxes, in Muſik geſetzt von Th. Arne, zum Theil in engliſcher, zum Theil in italieniſcher Sprache, aufgeführt. Geſchrieben haben übrigens ſeit dieſer Zeit Opern in engliſcher Sprache: Dr. Dalton (brachte ums J. 1739 Miltons Maſque at Ludlow Caſtle, unter dem Titel, Comus, mehr in Opernform und, von Arne in Muſik geſetzt, auf das Theater.) — J. Lockmann (Roſalinda, L. 1740. 8.) — John Hill (Orpheus, 1740.) — Dav. Mallet (Alfred, eine Maske, im J. 1748. Britannia, eine Maske, im J. 1755.) u. a. m. — — Nachrichten von der Oper in England geben: Ebauche d'un Catal. hiſt. et crit. des operas anglois et des autres pieces angl. qui ont du rapport à l'opera, der aber nur bis zum J. 1700 geht, im 15ten Bde. der Bibl. Britann. S. 75 und 243, deutſch im 4ten Bd. S. 17 der Marpurg. Beytr. — Verſchiedene Auſſ. des Zuſchauers, als N. 5. 13. 18. — Ueber die jetzige Beſchaffenheit des Operntheaters in London (im J. 1750) im krit. Muſikus an der Spree, S. 359. — State of Opera's in England, Lond. 1759. 8. — Verzeichnis der in England, vom J. 1700-1762 aufgeführten Opern und andrer Singſtücke . . . in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1767. S. 119, 131. u. m. — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 728 u. f. angeführten, von der Geſchichte deſſelben in England überhaupt, handelnden Schriften. — —

Geſchichte der Oper in Deutſchland. Die erſten Singetsſpiel, wie der Verf. ſie nennt, ſchrieb unter uns, Jacob Ayrer, in den Jahren 1570-1589. gedruckt Nürnb. 1618. f. und dieſe ſind durchgehends nach einer Melodie geſungen worden. Im J. 1627 überſetzte Mart. Opitz ſeine Daphne aus dem Italieniſchen, welche Heinr. Schütz in Muſik ſetzte, und die bey einem Fürſtlichen Beylager in Dresden aufgeführt wurde. Ob ſeine Judith auch in Muſik geſetzt, und aufgeführt worden, weiß ich nicht. Verſchiedene ſeiner Nachfolger, als Andr. Gryphius, Joh. Chriſtn. Halmann, und ſpäter, Hinich, Breſſand, B. Feind, König (Samml. Theatral. Gedichte, Dresd. 1713. 8.) und vorzüglich Heinr. Poſtel und F. C. Hunold ſchrieben deren, beſonders die beyden letztern, in Menge für das Theater in Hamburg, auf welchem im J. 1678 die erſte, von Bremer geſetzt, erſchien. Daß die Werke der erſtern an einigen unſerer deutſchen Höfe aufgeführt worden ſeyn mögen, iſt wahrſcheinlich. In Hamburg erhielt ſich die deutſche Oper bis zum J. 1737. auch wurden deren zu Leipzig und Braunſchweig geſpielt; ſehr ofte waren die Arien darin italieniſch, und die Recitative deutſch; und in Muſik geſetzt waren dieſe Opern, von Bremer, Frank, Strunk, Theil, Förtſch, Conradi, Kayſer, Steffani, Mattheſon, Schürrmann, Telemann, Graupner, u. a. m. — Im J. 1741 verſchwanden ſie gänzlich von unſerer Bühne; in dieſem Jahre wurde in Danzig die letzte gegeben. Unſere Kunſtrichter, anſtatt auf die Verbeſſerung derſelben zu denken, declamirten, unter

Anführung des Hrn. Prof. Gottſcheds, ſie endlich zu Boden. Zugleich wurden an verſchiedenen unſerer erſten Höfe, als zu Wien, Dresden, Berlin, u. a. O. mehr, italieniſche Opern eingeführet; ſchöne Opernhäuſer dazu gebaut, Sänger und Sängerinnen, mit groſſen Koſten dazu verſchrieben, und mit groſſen Summen belohnt, u. d. m. — J. A. Scheibe machte wieder mit ſeiner Thusnelde, im J. 1749, einen ſchwachen Verſuch ſie zu retten. Ihm folgte — **Dan. Schiebeler** (Eigentlich gehört nur ſ. Scipio hieher, der in den Unterhalt. erſchien, und in den Muſikal. Gedichten, Hamb. 1770. 8. ſteht; aber ſo viel ich weiß, iſt er nie geſetzt worden.) — Endlich erſchien im J. 1773. **C. M. Wielands** Alceſte, Leipz. in Muſik geſetzt von Hrn. Schweizer, aufgeführt zu Weimar; und im J. 1778 ſeine Roſamunde, Weimar 8. Auch gehört hieher noch ſeine Wahl des Herkules, ein muſikaliſcher Prolog. — **Ant. Klein** (Günther von Schwarzburg, Mannh. 1776. 8.) — **Fdr. Müller** (Niobe, Mannh. 1778. 8.) — **Ernſt Joh. Gottl. Schneider** (Otto der Schütz, Gotha 1779. 8. Leipz. 1782. 8.) — **W. H. Freyh. von Dahlberg** (Cora, ein Drama mit Geſ. Mannh. 1780. 8. Electra, eine muſikal. Declamation, ebend. 1780. 8.) — **Hſt. Willh. v. Gerſtenberg** (S. Minona, oder die Angelſachſen, Hamb. 1785. 8. geſetzt von J. A. P. Schulz, iſt unſtreitig hieher zu zählen.) — — Auch gehören im Ganzen unſre Monodramen und Duodramen, oder diejenigen Stücke hieher, in welchen die Declamation durch Inſtrumentalmuſik unterſtützt wird. Die Veranlaſſung dazu gab wohl Rouſſeaus Pygmalion (im 15ten Bd. ſ. W. der Zweybr. Ausg. Deutſch von Großmann, Gemmingen u. a. m.) obgleich die Italiener ein ähnliches Stück, ſchon vom J. 1651 beſitzen. Die älteſten ſind, meines Wiſſens von **A. F. v. Goue** (Der Einſiedler und Dido, Wetzl. 1771. 8.) — **F. J. Bertuch** (Polyxena, im deutſchen Merkur vom J. 1773. geſetzt von J. W. Wolf, Leipz. 1775. 4. — **J. G. Herder** (Brutus 1774. 8.) — **J. C. Brandes** (Ariadne auf Naxos, Goth. 1775. 8.) — **F. W. Gotter** (Medea, Leipz. 1775. 8.) — **A. G. Meisner** (Sophonisbe, Leipz. 1776. 8.) — **C. A. Schubert** (Andromeda, Bresl. 1776. geſ. von H. v. Baumgarten.) — **C. W. Ramler** (Cephalus und Procris, Berl. 1778.) — **C. G. Röſſig** (Verſ. im Muſikal. Drama . . . Bayr. 1779. 8. — **L. Huber** (Zemira, Tüb. 1791. 8.) — **Fdr. Rambach** (Theſeus auf Kreta, Leipz. 1791. 8.) — u. a. m. — — Nachrichten von deutſchen Opern finden ſich: Im 3ten Bd. S. 278 und 462. im 4ten Bd. S. 419. und im 5ten Bd. S. 409. der Marpurgiſchen Beyträge, aus Gottſcheds Vorrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt gezogen bis zum J. 1742. — Von den Hamburgiſchen Opern: in Mattheſons Muſikaliſchen Patrioten, St. 22-24. — und im Art. Oper in G. E. Leſſings Kollectaneen. — Von den verſchiedenen deutſchen Alceſten ein Brief von Hrn. Wieland im deutſchen Merkur, October 1773 — Gedanken, die Vorſtellung der Alceſte betreffend, von J. C. Dreßler, Zerbſt. 1774. 8. — Verſ. über das deutſche Singſpiel, im Teutſchen Merkur, Jul. und Nov. 1775. — Ueber Wielands Roſamunde . . . von L. C. André, Erf. 1781. 8. — — Ueber die Italieniſche Oper zu Berlin, Nachr. in Marpurgs Hiſtor. krit. Beytr. Bd. 1. S. 75. und 500. Bd. 2. S. 271. Bd. 4. S. 416. — Eine Geſch. dieſes Theaters, im 2ten Jahrg. von C. F. Cramers Magazin der Muſik, S. 316. — —

## Operetten; Comiſche Opern.

Wie die eigentliche Oper, davon der vorhergehende Artikel handelt, aus Vereinigung des Trauerſpiels mit der Muſik entſtanden, ſo hat die Muſik, mit der Comödie vereiniget, die Operette hervorgebracht, die erſt vor vierzig oder funfzig Jahren aufgekomgekommen iſt, aber ſeit kurzem ſich der deutſchen comiſchen Schaubühne ſo bemächtiget hat, daß ſie die eigentliche Comödie davon zu verdrängen droht. Anfänglich war ſie ein bloßes Poſſenſpiel zum Lachen, wozu die Deutſchen von dem italiäniſchen Intermezzo, und der Opera buffa, den Einfall geborgt haben. Dabey waren Dichter und Tonſetzer allein bemüht recht poßirlich zu ſeyn. Man muß geſtehen, daß die Muſik, ob es gleich ſcheinet, daß ſie ihrer Natur nach nur zum fröhlichen oder herzrührenden Ausdruk diene, überaus geſchikt iſt, das Poßirliche zu verſtärken, und dem Lächerlichen eine Schärfe zu geben, welche weder die Rede noch die Gebehrden, noch der Tanz, zu erreichen vermögen. Man wird in keiner Comödie, bey keinem Ballet ein ſo lautes und allgemeines Lachen gehört haben, als das iſt, das man im Intermezzo und in der Operette gar oft hört.

Da das Lachen auch ſeinen guten Nutzen hat, und in manchen Fällen ſowol der Geſundheit als dem Gemüthe ſehr zuträglich iſt: ſo würde man nicht wol thun, wenn man der Muſik die Beförderung deſſelben verbieten wollte. Es giebt Tonkünſtler, die ſehr gegen die comiſche Muſik eingenommen ſind, und glauben, daß eine ſo erhabene Kunſt dadurch auf eine unanſtändige Weiſe erniedriget werde. Aber ſie bedenken nicht, daß eine dem Menſchen, nach den Abſichten der Natur würklich nützliche Sache, nicht niedrig ſeyn könne; ſie haben nicht beobachtet, daß die Natur ſelbſt bisweilen unter Veranſtaltungen, die zu erhabenen Abſichten dienen, Freude und Lachen miſcht.

Man muß demnach der comiſchen Muſik ihren Werth laſſen, und nur darauf bedacht ſeyn, daß ſie nicht gar zu herrſchend werde, und daß der gute Geſchmak ſie beſtändig begleite. Ich ſtimme gern mit ein, wenn man den Tonſetzer, der ſeine Zuhörer dadurch zum Lachen zu bringen ſucht, daß er mit ſeinen Inſtrumenten ein Eſelsgeſchrey nachahmt, aus der Zunft ſtoßen will; aber dem würde ich das Wort reden, der durch einen witzigen und launigen Contraſt des Ernſt- und Scherzhaften, durch würklich naive Schilderung lächerlich durch einander laufender Gemüthsbewegungen, mich luſtig macht.

Seit kurzem hat man verſucht, die Operette, die anfänglich blos comiſch war, etwas zu veredeln, und daraus entſtehet itzt allmählig ein ganz neues muſikaliſches Drama, welches von gutem Werth ſeyn wird, wenn es von geſchikten Dichtern und Tonſetzern einmal ſeine völlige Form wird bekommen haben. Es iſt der Mühe werth, daß wir uns etwas umſtändlicher hierüber einlaſſen.

Wie die große Oper wichtige und ſehr ernſthafte Gegenſtände bearbeitet, wobey ſtarke Leidenſchaften ins Spiel kommen, ſo kann die Muſik, die jeden Ton mit gleicher Leichtigkeit annimmt, auch dienen, ſanftere Empfindungen, Fröhlichkeit und bloßes Ergötzen zu ſchildern. Um dieſes mit einer ſchiklichen Handlung zu verbinden, wähle man den Stoff, wie die Comödie, aus angenehmen oder ergötzenden Vorfällen des gemeinen Lebens. Es iſt ja ſchon von den älteſten Zeiten her ein Hauptgeſchäffte der Muſik geweſen, auch zu fröhlichen geſellſchaftlichen Unterhaltungen, es ſey durch Tanz oder blos durch Lieder, das Ihrige beyzutragen. Wir haben bereits einige Proben von franzöſiſchen und deutſchen Operetten von gemäßigtem ſittlichen Inhalt, die zwiſchen der hohen tragiſchen Oper und dem niedrigen Intermezzo gleichſam in der Mitte ſtehen, und uns Hoffnung machen, daß dieſe Gattung allmählig mehr ausgebildet, und endlich zu ihrer Vollkommenheit geſingen werde. Das Roſenfeſt von Herrn Herman, der Aerndtekranz, und einige andere Stücke von unſerm Weiße, ſind gute Verſuche in dieſer Art. Sie nimmt ihren Stoff aus dem Leben des Landvolkes, kann ſich aber auch wol einen Grad höher zu den Sitten und Handlungen der Menſchen vom Mittelſtand erheben. Wir würden rathen, dieſem Drama der Muſik einen Ton zu geben, der ſich eben ſo weit von der Hoheit des Cothurnus, als von der Niedrigkeit der comiſchen Maske entfernt. Der Dialog der Handlung wäre proſaiſch, folglich ohne Muſik, wie es bereits eingeführt iſt; und an ſchiklichen Stellen würde der Dichter Lieder von allerley Art, auch bisweilen Arien anbringen. Die Lieder würden theils aus dem Inhalt ſelbſt hergenommen, theils als epiſodiſche Geſänge erſcheinen. Die Arien könnten durch die Handlung ſelbſt veranlaſſet, von jeder Art des lyriſchen Inhalts ſeyn, nur müßten ſie ſich nie bis zum hohen Ton der großen Oper erheben.

Der Tonſetzer müßte dabey auch den gar zu gemeinen und gaſſenliedermäßigen Ton verlaſſen: edel und fein, nur nicht prächtig, feyerlich, oder erhaben zu ſeyn, ſich befleißen. Seine Arien wären weder ſo ausführlich und ausgearbeitet, noch von ſo mannichfaltiger Modulation, noch ſo reich an begleitenden Stimmen, als die großen Opernarien.

Auf dieſe Weiſe würde würklich eine neue ſehr angenehme Art eines mehr ſittlichen, als leidenſchaftlichen Schauſpiels entſtehen, wobey Poeſie und Muſik vereiniget wären. Außer dem unmittelbaren Nutzen, den es mit andern dramatiſchen Schauſpielen gemein hätte, würde dieſes noch den beſondern Nutzen haben, daß dadurch eine Menge in Poeſie und Muſik guter Lieder und angenehmer kleiner Arien, die man, ohne eben ein Virtuos von Profeſſion zu ſeyn, gut ſingen könnte, von der Schaubühne in Geſellſchaften und in einſame Cabinetter verbreitet würden. Man ſieht in der That, daß gegenwärtig, ſeitdem Herr Hiller in Leipzig ſo viel ſehr leichte und dem gemeinen Ohr gefällige Lieder und Arietten in Weißens Operetten angebracht hat, in Geſellſchaften und auf Spaziergängen ſehr viel mehr geſungen wird, als ehedem geſchehen iſt.

◆ ◆

Die komiſche Oper, oder Operette hat, bey den verſchiedenen Völkern, eine verſchiedene Geſtalt. Die italieniſche *Opera buffa* unterſcheidet ſich von der komiſchen Oper, oder Operette, anderer Völker dadurch, daß ſie ganz, wie die ernſte Oper, wenigſtens jetzt, geſungen wird, und ſowohl Recitative als Arien hat. Sie iſt, im Grunde, faſt ſo alt, als die ernſte Oper. Schon im J. 1597 erſchien der Anfiparnaſſo von Orazio Vecchi (S. Arteagas Geſch. der Ital. Oper, Bd. 1. S. 261 u. f.) Sie wurden, indeſſen, anfänglich mehr als Zwiſchenſpiele in den großen Opern, als wie für ſich allein, geſpielt. Eine der beſten frühern iſt die verità raminga, die aber nicht, wie in der erſten Auflage dieſes Werkes, und am a. O. geſagt wurde, ſchon im J. 1485 ſondern erſt Lucca 1654. erſchien, und deren Innhalt ſich bey Arteaga, a. a. O. S. 330 findet. Geſchrieben ſind deren in Menge worden; aber wer vermag ſie, ſo angenehm ſie ſich zum Theil hören laſſen, zu leſen? Selbſt Metaſtaſio hat deren verfertigt. Die beſſern ſind noch von Apoſtolo Zeno (Drammi giocoſi) von Piet. Pariati, von Goldoni (Opere giocoſe dramatiche di Poliſſeno Fegejo . . . Ven. 1753. 12. 4 Bd.) von Jac. Ant. Federico und dem Abt Caſti (Teodoro Re di Corſica, Grotta di Trifonio u. a. m.) — Die Muſik zu dieſen, und mehrern dergleichen Opern, iſt geſetzt von Giovb. Pergoleſi (Verf. der berühmt gewordenen Serva Padrona.) — Balt. Galuppi — Nic. Piccini —

Paeſ.

Paſc. Anfoſſi — Salv. Periſſo — Giov. Paiſiello — Jan. Aſtaritta — Ferd. Bertoni — Ant. Borroni — Frcs. Ciampi — Giuſ. Gazzaniga — Giuſ. Mar. Orlandini — Salv. Periſſo — Frcs. Ant. Piſtocchi — Jac. Ruſt — Giuſ. Scarlati — Giuſ. Scolari — Giov. Ant. Sabelli — Ca[illegible]o — Ciſſolelli — Cimaroſa — Giac. Cocchi — Fr. Conti — Felici — Fiſchietti — Fil. Gherardeſchi — Andr. Luccheſi, u. a. m. — —

Geſchichte der komiſchen Oper in Spanien. Daß verſchiedene komiſche Dichtarten der Spanier mit Geſang verbunden ſind, iſt bereits, Art. Comödie S. 552. bemerkt. Jndeſſen ſind auch italieniſche komiſche Opern überſezt in Spanien aufgeführt worden; und als Originale dieſer Art ſind die Zarzuelas anzuſehen. — —

Geſchichte der komiſchen Oper in Frankreich. Auf den Märkten zu St. Germain ſpielten urſprünglich, in allerhand Buden, Seiltänzer, welche ungefähr ums Jahr 1678 ein zuſammenhängendes Stück, in welches Sprünge und Tänze von allerhand Art verwebt waren, gaben. Stücke dieſer, und Poſſenſpiele aller Art, in welche Muſik und Geſang allmählig waren hinein gewebt worden, wurden auf dieſen Bühnen bis zu dem J. 1707 geſpielt, als in welchem allen fremden Comödianten der Dialog verboten wurde. Nun redete ein Akteur allein; die andern ſpielten ſtumm; allein auch dieſes wurde ihnen unterſagt, und darauf (im J. 1709) gaben ſie nichts als Pantomimen, und endlich im Jahre 1710. nahmen ſie, um das Spiel verſtändlicher zu machen, auf Anrathen des Herren Chaillot und Remy, ihre Zuflucht zu gedruckten Kartons, auf welchen der Innhalt ihres ſtummen Spieles, und was hierdurch nicht auszudrücken ſtand, mit wenig Worten in Proſe angezeigt war, und die ſie, vom Theater herab, den Zuſchauern zum Leſen in den Händen vorhielten. Noch in demſelben Jahre wurde dieſe Proſa in Vaudevilles verwandelt; das Orcheſter machte die Muſik dazu, und das ganze Parterr ſang. Die Stücke ſelbſt beſtanden noch immer mit aus Tänzen und aus Sprüngen, und hin und wieder aus Parodieen auf das regelmäßige Schauſpiel. Im J. 1712 fieng man an, die Lieder, um den Zuſchauern das Leſen derſelben und das Mitſingen bequemer zu machen, aus dem Mittelpunkt des Schauſpielhauſes herab zu laſſen; im J. 1714 nahmen zwey dieſer Geſellſchaften (es ſpielten deren immer mehrere zu gleicher Zeit) den Nahmen der komiſchen Oper an; und da das Stück, mit welchem ſie dieſes Jahr ihr Theater eröfneten, Arlequin Mahomet, nebſt ſeinem Prologen, Foire de la Gibray, und dem, zu dem Stücke gehörigen Tombeau de Noſtradamus, ſämtlich von le Sage, in dem 1ten Bd. des Theatre de la Foire völlig abgedruckt ſind: ſo zweifele ich auch nicht, daß nicht auch die Schauſpieler wieder darin redend geſpielt haben. Im J. 1716 erhielt eine Dame Baune (Boon) ein ausſchlieſſendes Privilegium, Schauſpiele aus Tanz, Geſang und Muſik beſtehend, zu geben; allein dieſes Schauſpiel gieng bald wieder zu Grunde. Im J. 1721 erhielten zwey verſchiedene Geſellſchaften die Erlaubniß dazu; aber ſie wurde ihnen ſchon in eben dieſem Jahre wieder genommen, und die Italieniſche Komödie bemächtigte ſich des Theaters zu St. Germain. Im J. 1724 fieng man wieder an komiſche Opern zu ſpielen, und fuhr, einige kurze Unterbrechungen abgerechnet, damit fort bis zum J. 1747. in welchem dieſes Schauſpiel bis zum J. 1752 aufgehoben wurde. Nun führten die Italiener auf ihrer Bühne zu Paris, die berühmte Serva Padrona des Pergoleſi auf, die auf die Muſik und die ganze Bildung der franzöſiſchen Operette einen ſo großen Einfluß erhielt. Dieſe wurde nun erſt in ein ordentliches, mit Arien vermiſchtes Schauſpiel verwandelt. Das erſte Stück, im J. 1753 waren die Troqueurs von Vade, gänzlich in Muſik geſezt von Ant. d'Auvergne. Hierauf folgte der Peintre amoureux des Anſeaume, in Muſik geſezt von Duni, im Jahre 1757. Nun verſchwanden die Opera en Vaudevilles

villes allmählig gänzlich, oder dieſe wurden doch nur ſparſam eingewebt, und die franzöſiſche Oper wurde nach dem Muſter der italieniſchen Opera buffa immer mehr eingerichtet. Marmontel veredelte ſie noch mehr, und ſuchte ſie der ernſthaften Oper näher zu bringen; er wählte ländliche Gegenſtände, oder ſolche, wo das, was Muſik vorzüglich ausdrücken kann, Empfindung herrſchend iſt; und die Poſſen und Schwänke und Parodieen, worin ſonſt ein Theil des Reizes der franzöſiſchen komiſchen Oper beſtand, fiengen an allmählig ganz aus der Mode zu kommen. Auch blieb dieſes Schauſpiel bis zum J. 1762 in den Händen der Italiener. Um dieſe Zeit bildete ſich aber eine franzöſiſche Geſellſchaft, mit welcher jene dergeſtalt vereint wurde, daß ſie nur italieniſche, und dieſe die franzöſiſchen Stücke ſpielte. Und nun führeten die Hrn. Piis und Barre, im J. 1780, auf dem komiſchen Theater, auch wieder Stücke aus bloſſen Vaudevillen beſtehend, als Caſſandre ou l'Oculiſte, Ariſtote amoureux, les vendangeurs, Caſſandre Aſtrologue, Les Etrennes de Mercure, L'oiſeau perdu et retrouvé u. d. m. ein. — — Geſchrieben haben übrigens für dieſes Theater: **Rene Le Sage** († 1747. Er iſt als Vater dieſes Schauſpieles in Frankreich anzuſehen. Er reinigte es zuerſt allmählig von den eigentlichen bloſſen Seiltänzerkünſten, und ſeine Stücke verſchafften demſelben zuerſt Anſehen unter gebildeten Leuten. Die von ihm allein, und mit einigen andern dafür geſchriebenen Stücke, belaufen ſich beynahe auf hundert, deren erſtes im J. 1713 aufgeführt wurde. Die mehreſten derſelben finden ſich in dem Theatre de la Foire, Par. 1721, 12. 10 Bd. Amſt. 1723-1731. 12. 9 Bde.) — **Louis Fuzelier** († 1725. Nur ein kleiner Theil ſeiner Stücke iſt in dem Theatre de la Foire abgedruckt.) — **Joſ. de la Font** († 1725) **Piet. Fr. Biancolelli, Dominique** gen. († 1734) **Carolet** († 1739. Die mehreſten ſeiner Stücke ſind nicht gedruckt) **Gallet** († 1743) **Th. Laffichard** († 1753. Theatre . . Par. 1746. 8.) **Chr. Bart. Fagan** († 1755. Oeuvr. Par. 1760. 12. 4 Bd.) **Orneval** († 1766) **J. Joſ. Vade** († 1757. Oeuvr. Par. 1758. 8. 4 Bde.) **Louis Boiſſy** († 1758) **Ch. Frcz. Panard** († 1765. Theatre et Oeuv. div. Par. 1763. 12. 3 Bd.) — **Alex. Piron** († 1773. Oeuvr. par Rigoley de Juvigny, Par. 1776. 12. 7 Bd.) — **Maſon de Pezay** († 1777) — **Baurans** († 1766. Verdient hier nur deswegen eine Stelle, weil er bey Gelegenheit der Rouſſeauiſchen Behauptung, daß die franzöſiſche Sprache zu muſikaliſchen Werken unfähig ſey, die bekannte Serva Padrona wörtlich überſetzte; allein, meines Bedünkens, beweiſt der große Beyfall, welchen das Stück bey der Vorſtellung erhielt, nichts für die franzöſiſche Sprache, ſondern Alles für die vortreffliche Muſik, an welcher, dem eigenen Geſtändniſſe der Franzoſen zu Folge, ſie zuerſt lernten, was komiſche Opernmuſik iſt.) — **Chr. Sim. Favart** (Oeuvr. Par. 1763. 8. 8 Bd. Nachher ſind von ihm noch verſchiedene Stücke einzeln erſchienen. Er war nach Baurans einer der erſten, welcher italieniſcher Muſik franzöſiſchen Text unterlegte, und dadurch jener, auf dem eigentlichen franzöſiſchen Theater Eingang verſchaffte.) — **Jean Mich. Sedaine** (Oeuvr. Par. 1777. 12. 4 Bd.) — **Anſeaume** (Nur ein kleiner Theil ſeiner Operetten findet ſich in den Oeuvr. Par. 1767. 8.) — **Champfort** (Sein Kaufmann von Smyrna iſt, Mannh. 1771. 8. deutſch erſchienen.) — **P. Rene le Monier** — **Poinſinet** — **Plein Chene** — **Frd. Marmontel** — **Davesne** — **Monvel** — **Nic. Et. Framery** — **Desfontaines** — **Desboulmieres** — **Colle** — **Roſoy** — **Dorvigny** — **Renard de la Jonchere** (Theatre lyr. Par. 1775. 8. 2 Bde.) — **Voiſenon** (Oeuvr. 1781. 8. 5 Bde.) — **Bouteiller** — **Bocquet** — **Hele** — **Nougaret** — u. d. m. — Die Muſik zu dieſen verſchiedenen Operetten iſt geſetzt worden, von **Aubert** — **Ant. d'Auvergne** — **Bois-**

mortier († 1755) — Rameau — And. Philidor — Monſigny — André Gretri — Cifolelli — Dezaides — Desbroſſes — Duni († 1775) — Frizieri — Gavinies — Gibert — Goſſec — Herbain — Martini — Riegel — Rodolphe — St. Amand — Tarade — Trial — Goſſec — Mondonville — Darcis — Bianchy — Sacchini — Paiſiello — Pouteau — Deſormery — Le Grand — u. a. m. — — Wegen der, zu dieſem Schauſpiel, zum Theil gehörigen Sammlungen ſ. den Art. Comödie, S. 562. b. Zu ihnen kommt noch: Nouv. Theatre de la foire ou de l'Opera comique . . . Par. 1768. 8. 4 Bde. — — Und die Materialien zu der Geſchichte der komiſchen Oper in Frankreich liefern: Memoires pour ſervir à l'hiſtoire des Spectacles de la foire, Par. 1743. 12. 2 Bd. — Hiſtoire de l'opera bouffon, Amſt. et Par. 1768. 12. 2 Th. (welche mir aber an manchen Stellen unrichtig zu ſeyn ſcheinet.) — Hiſtoire du Theatre de l'opera comique, Par. 1769. 12. 2 Bd. — — Auch finden ſich anſehnliche Beyträge dazu in den Memoires, ou Eſſai ſur la Muſique, p. Mr. Gretry . . . Par. 1789. 8. — — Uebrigens beſitzen die Franzoſen über die komiſche Oper die vielleicht beſte Schrift von Quatremere de Quincy, De la nature des Opera bouffons et de l'union de la Comedie et de la Muſique, dans ces Poemes, im Mercure, März 1789. S. 124. — — Was die, eigentlich italieniſche komiſche Oper in Paris anbetrift: ſo erſchien ſie daſelbſt wie gedacht, zuerſt im J. 1752, und die Muſik derſelben machte die größte Senſation. Sie erhielt von einer Parthey, und beſonders von den Encyclopediſten, ſo viel Beyfall, als ſie von den Anhängern der alten franzöſiſchen Muſik herab geſetzt wurde; und dieſes gab denn zu ſehr vielen Federkriegen Anlaß. Vorbereitet wurden dieſe durch die Lettre ſur Omphale . . . 1752. 8. von Grimm, wogegen Remarques und eine Lettre à Mr. Grimm, in eben demſelben Jahre erſchienen. Hierauf folgte Lettre à une Dame d'un certain age ſur l'état preſent de l'Opera, P. 1752. 8. von B. Holbach. Aber das Feuer brach mit dem Petit Prophète de Boemiſchbroda Dresde (Paris 1752). 8. aus, welcher ebenfalls von H. Grimm ſeyn ſoll. Matth. Franc. Pidanſat de Mairobert antwortete darauf mit den Propheties du grand Monet 1752. 8. Der Verf. des erſtern erwiederte mit dem Petit Prophète de Boemiſchbroda au grand Proph. Monet 1753. 8. und Voiſenon ſchrieb Reponſe du coin du Roi (als unter deſſen Loge ſich die Anhänger der alten franz. Muſik ſetzten) au coin de la reine (unter deren Loge ſich die Freunde der ital. Muſik verſammelten) 1753. 8. — B. Holbach (Arret rendu à l'Amphitheatre de l'opera, ſur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des deux coins (1753. 8.) — J. B. Jourdan (Le Correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague 1753. 8. Lettre du correcteur des Bouffons à l'ecolier de Prague . . ſur l'opera de Titon . . . 1753. 8.) — Ungenannte L'Apologie du ſublime bon mot . . . 1753. 8. — Relation veritable et intereſſante du combat des fourches caudines, livré à la place Maubert, au ſujet des Bouffons 1753. 8. — Lettre crit. et hiſtor. ſur la Muſique franc. et ſur la Muſique ital. Par. 1753. — La nouv. Bigarrure, Haye 1753. 12. — La reforme de l'opera 1753. in Verſen. — Epitre aux Bouffoniſtes 1753. — Reflex. lyriques 1753. 12. in Verſen. — Reponſe au grand et petit Prophète 1753. 12. — Le reformateur de l'opera 1753. — Lettre de l'autre monde 1753. 12. — Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire, lettre à Mde. Foliot 1753. — Ce que l'on doit dire, reponſe de Md. Foliot 1753. — La paix de l'opera 1753. — Jugement de l'Orcheſtre de l'opera 1753. — Cazotte La guerre de l'opera, lettre . . 1753. 8. —

**Andr. Bardon** L'impartialité ſur la Muſique, Poeme 1754. 8. — **Pierre Morand** Juſtification de la Muſique franc. . . . 1754. 8. — Ungen. Conſtitution du Patriarche de l'opera . . . 1754. 8. — Reflex. ſur les vrais princ. de l'Harmonie, condamnés par la Conſtitut. du Patriarche de l'opera 1754. 8. — Lettre ſur l'origine et les progrés de l'Acad. Roy. de Muſique 1754. — Diſſertation ſur la Muſ. franc. et ital. Amſt. 1754. 8. — Vaudeville ſur les Philoſophes du Siécle (die Encyclopediſten) 1754. — Les vingt et un chap. des Propheties de Gabrielle Joanne, 1754. 12. — Lettre au public 1754. 12. — Supplique de l'opera à l'Apollon de la France 1754. 12. — Lettre ecrite de l'autre monde 1754. 8. — Lettre ſur la Muſique, p. Mr. le Vicomte de la Peyrade 1754. 12. — **Richemont** (Reflex. d'un Patriote ſur l'opera franc. et ſur l'opera ital. . . . Lauſ. 1754. 12. zu Gunſten der franz. Oper.) — **Caux de Cappeval** Apologie du gout franc. relativement à l'opera 1754. Adieux aux Bouffons 1754. 12. — Auch gehört im Ganzen hieher noch: **d'Alemberts** Aufſatz de la liberté de la Muſique, im 4ten Bde. ſ. Melanges, Deutſch im 3ten Jahrg. von Hillers Wöchentl. Nachr. S. 245 u. f. und Lettre ſur le Mechaniſme de l'opera italien, von Villeneuve 1756. 12. — Und im 1ten B. S. 160 der Marpurgiſchen Hiſtor. krit. Beytr. und im 4ten Jahrg. S. 331. der Hilleriſchen Wöchentl. Nachr. finden ſich auch noch Nachrichten darüber. — Aber hiemit war der Streit nicht beygelegt. **J. J. Rouſſeau** hatte, ungenannt, ſchon mit der Lettre d'un Symphoniſte de l'Ac. Roy. de Muſique (im 15ten Bde. S. 253. f. W. Zweybr. Ausg.) Theil daran genommen; aber endlich trat er unter ſeinem Nahmen, mit der Lettre ſur la Muſique françoiſe 1753. 8. und im 15ten Bd. S. 199 f. W. hervor; und der nachdrückliche Ton, mit welchem er den Franzoſen ſagte, daß ſie überhaupt gar keine Muſik hätten, und wegen ihrer Sprache, auch keine haben könnten, ſetzte eine Menge Federn und Hände in Bewegung. Der erſte ſeiner Gegner war der **Kanonikus Gautier** (Obſervat. ſur la lettre de Mr. Rouſſeau; ſollen ſchon im J. 1752. erſchienen ſeyn.) — **Elie Freron** (Deux lettres . . . en reponſe à celle de Mr. R. 1753. 8.) — **René de Bonneval** (Apologie de la Muſique et des Muſic. françois . . . 1754. 12.) — **Marc. Ant. Laugier** (Apologie de la Muſ. franc. 1754. 8. die beſte Vertheidigung der franzöſ. Muſik) — **Louis Travenol** (Arrêt du Conſeil d'Etat d'Apollon . . . 1754. 12. La Gallerie de l'Acad. Roy. de Muſique . . . 1754. 8.) — **Jacq. Aug. de la Morliniere** (Lettre d'un Sage à un homme reſpectable . . . 1754. 8. Eine feine Verſpottung des R.) — **Baton** (Examen de la lettre de Mr. Rouſſeau 1754. 12.) — **Jean Nov. de Caveirac** (Lettre d'un Viſigoth à Mr. Freron 1754. Auch wird ihm die Nouv. lettre à Mr. R. 1754. 8. zugeſchrieben.) — **Cazotte** (Obſervat. ſur la lettre de Mr. R. P. 1754. 12.) — **Coſte d'Arnobat** (Doutes d'un Pyrrhonien propoſ. amicalement à Mr. R. 1754. 12.) — **Robineau** (Lettre d'un Pariſien . . . 1754. 12.) — **Louis Caſtel** (Lettres d'un Acad. de Bordeaux ſur le fonds de la Muſique, Bord. 1754. 12. Reponſe crit. d'un Academ. de Rouen 1754. 12.) — **J. Louis Aubert** (Ihm wird die Refutation ſuivie et detaillée des princ. de Mr. Rouſſeau . . . P. 1754. 8. zugeſchrieben.) — **Yzo** (Lettre ſur celle de Mr. J. J. Rouſſeau . . . 1754. 12.) — —

Geſchichte der komiſchen Oper in England. Luſtſpiele, in welche Lieder eingewebt waren, ſind auf dem engliſchen Theater ſo alt und älter, als auf irgend einem andern neuen Theater; aber das älteſte, als eigentliche komiſche Oper abgefaßte Stück iſt Pſyche debauched, im J. 1678 gedruckt, und eine Parodie der Oper Circe des Shadwell, von Th. Duffet geſchrieben. Sie iſt aber höchſt elend, ohne Witz und Laune. Th. d'Urfey († 1723) machte mit den Queens of Brentford und glücklicher mit den Wonders in the Sun im J. 1706 einen neuen Verſuch; aber dieſer und einige folgende machten kein ſonderliches Glück. Endlich erſchien im J. 1727 die bekannte Beggar's Opera von J. Gay († 1732, in einer deutſchen Nachahmung, unter dem Titel, die Schleichhändler, in den verm. Werken, Hamb. 1775. 8. S. 133. aber ohne die Laune des Originales) und der allgemeine Beyfall, welchen ſie erhielt, brachte eine Menge Nachahmungen hervor, von welchen Gabr. Odingſels († 1707) Elk. Settle († 1724) Heinr. Carey (1738) George Lillo († 1739) Ch. Coffey († 1745. deſſen Devil to pay und Merry Cobler wir auch im Deutſchen kennen.) Moſ. Mendez (1749) Heinr. Fielding († 1754) die beſſern ſchrieben. In neuern Zeiten haben deren Joſ. Reed — Stevens — Miß Sheridan — Rich. Cumberland — Js. Bickerſtaf — Dudley — Heinr. Bates — Dibdin — J. Hough — Rich. Rolt — W. Kenrik — Aug. Miles — u. a. m. verfertigt. — —

Geſchichte der komiſchen Oper in Deutſchland. Wir haben ein ſehr altes Stück, welches einer komiſchen Oper ziemlich ähnlich ſieht. Es heißt, Kunſt über alle Künſte, ein böſes Weib gut zu machen . . . in einem ſehr luſtigen freudenvollen Poſſenſpiele vorgeſtellt, Rapperſdorf 12. Der Sprache nach könnte es aus der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſeyn; auch A. Gryphius hat deren (das verliebte Geſpenſt, und die geliebte Dornroſe, Bresl. 1660. 8. und in ſ. Teutſchen Ged. Bresl. 1698. 8. S. 1. Piaſtus, ebend. S. 626) geſchrieben. — Chriſtph. Lud. Borberg (Die verſchwiegene Treue, Onolzb. 1698. 8.) — Joh. Melch. Conradi (Freund und Liebesſtreit, Oett. 1699. 8.) — Der vergnügte Traum, in der Chriſtlichen Veſta, Nürnb. 1702. 8. Aber ob und von wem ſie in Muſik geſetzt, und wo und wenn ſie aufgeführet worden, weiß ich nicht. Auf dem Hamburgiſchen Theater erſchienen deren, ums J. 1724, als der Hamburger Jahrmarkt, u. a. m. die von Telemann, Reinh. Keiſer, Melch. Hofmann u. a. m. geſetzt waren. Auch zu Prag ſpielte man deren ums J. 1731. die aus dem Italieniſchen überſetzt waren; und der Teufel iſt los wurde von Schönemann, nach einer Ueberſetzung des Hn. v. Bork, bereits im J. 1743 aber mit der engliſchen Muſik, gegeben. Hierauf ſchrieb Gellert das Orakel (im J. 1748) welches F. G. Fleiſcher aber erſt im J. 1771. in Muſik brachte. Aber mehr noch wurden Operetten auf dem Theater durch muſikaliſche Zwiſchenſpiele, deren unter andern Mylius für die Neuberinn ſchrieb (z. B. den Kuß, im J. 1748) und durch die Intermezzo's, welche Hr. Koch im Jahre 1751 zu geben anfieng, in Mode gebracht. Dieſes veranlaßte nähmlich vielleicht den Hrn. Weiße den Devil to pay, welches im J. 1752 mit außerordentlichem Beyfall zu Leipzig geſpielt wurde, zu überſetzen. Der heftige Krieg, welcher darüber entſtand, und die lächerliche Rolle, welche Gottſched darin ſpielte, ſind bekannt; auch in der Chronologie des deutſchen Theaters, S. 159 u. f. erzählt. Von den bey dieſer Gelegenheit gewechſelten Schriften iſt nichts, als das drolligte Schreiben des Teufels an Gottſched (unter andern im 1ſten Th. der Anthologie der Deutſchen S. 213 abgedruckt) auf uns gekommen. Erſt im J. 1759 erſchien der zweyte Theil, der Teufel iſt los, oder der luſtige Schuſter, auf der Bühne; auch wurden bald nachher verſchiedene Nachahmungen deſſelben geſchrieben; allein, der eigentliche Geſchmack an Operetten ſcheint erſt ſeit der Zeit, daß Hr. Hiller Liſuart und Dariolette von Dan. Schiebeler (im J. 1766) Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande und die übrigen Stücke von Hrn. Weiße (Kom. Opern, Leipz. 1773. 8. 3 Th.) ſetzte, allgemein geworden zu ſeyn. Man ſchrieb und überſetzte und ſetzte aber auch komiſche Oper, was nur die Feder führen konnte. Am vorzüglichſten haben ſich damit beſchäfftiget: J. J. Eſchenburg (Lucas und Hannchen, Braunſchw. 1768. 8. und ein paar Stücke aus dem Franz. und Ital. überſetzt.) — **Joh. Benj. Michaelis** († 1772. Operetten, Leipz. 1772. 8. und in ſeinen Einzeln Gedichten noch zwey andre. C. G. Neefe hat eine davon geſetzt.) — **Gottl. Ephr. Hermann** (Das Roſenfeſt, Weimar 1771. 8. Die treuen Köhler, Leipz. 1772. 8. geſ. von E. W. Wolf. Die Dorfdeputirten 1772. 8. geſ. von ebend. Der Abend im Walde 1774. 8. geſ. von ebend.) — **J. J. Engel** (Die Apotheke, Leipz. 1772. 8. geſ. von C. G. Neefe.) — **Joh. Andre** (Luſtſp. und Operetten nach franz. Muſtern, Frkf. 1771 u. f. 8. 3 Th. Der Töpfer 1773. 8. Der alte Freyer 1775. 8. Auch iſt der Verf. als glücklicher Operettencomponiſt bekannt.) — **Friedr. Wilh. Gotter** (Singſpiele, Leipz. 1779. 8. 1 Bd. und auch verſchiedene einzeln.) — **J. W. v. Göthe** (Erwin und Elmire, Frkf. 1775 geſ. von J. Andre. Claudine von Villa Bella, Berl. 1776. 8.) — **A. G. Meißner** (Operetten, Leipz. 1778. 8.) — **C. F. Bretzner** (Operetten, Leipz. 1779. 8.) — **G. Stephani** (Operetten, Wien 1782. 8. Liegn. 1792. 8.) — **C. F. v. Bonin, L. Herklot, B. C. Darien, J. W. Winter, J. G. Jacobi, W. G. Becker, W. C. S. Mylius, u. a. m.** — — Sammlungen: Komiſche Opern, Berl. 1774-1776. 8. 3 Th. Samml. der kom. Operetten, ſo von der Churpfälziſchen deutſchen Hofſchauſpielergeſellſch. aufgeführet worden, Frkf. 1770-1778. 8. 6 Th. — Lyriſches Theater der Deutſchen, Leipz. 1780. 8. 2 Bde. — Singſp. nach ausländiſchen Muſtern, v Stegmann, Frkf. 1782. 8. — — Und außer den genannten Componiſten haben deren noch geſetzt Benda — Dittersdorf — Mozart — Eberl — Frh. v. Beecke — u. a. m. — — Und von der komiſchen Oper handeln: Ein paar Aufſ. in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1766. S. 253 und 1767. S. 195. über Liſuart und Dariolette — Schreiben über die komiſche Oper, ebend. im Anhange zum dritten Jahrg. S. 89. — **Joh. Fdr. Reichard** (Ueber die deutſche komiſche Oper (in Anſehung der Muſik) nebſt einem Anhange eines freundſchaftlichen Briefes über die muſikaliſche Poeſie, Hamburg 1774. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Drama, S. 724 u. f. angeführten, von dem deutſchen Theater überhaupt handelnden Schriften. — —

## Oratorium.

(Poeſie; Muſik.)

Ein mit Muſik aufgeführtes geiſtliches, aber durchaus lyriſches und kurzes Drama, zum gottesdienſtlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyriſchen Drama zeiget an, daß hier keine ſich allmählig entwikelnde Handlung, mit Anſchlägen, Intriguen und durch einander laufenden Unternehmungen ſtatt habe, wie in dem für das Schauſpiel verfertigten Drama. Das Oratorium nimmt verſchiedene Perſonen an, die von einem erhabenen Gegenſtand der Religion, deſſen Feyer begangen wird, ſtark gerühret werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereiniget auf eine ſehr nachdrükliche Weiſe äußern. Die Abſicht dieſes Drama iſt, die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen zu durchdringen.

Der Stoff des Oratorium iſt alſo allemal eine ſehr bekannte Sache, deren Andenken das Feſt gewiedmet iſt. Folglich kann er durchaus lyriſch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem, was vorgeht, nöthig ſind. Man weiß zum voraus, durch was für einen Gegenſtand die Sänger in Empfindung geſezt werden, und die Art, die beſonderen Umſtände derſelben, unter denen der Gegenſtand ſich jedem zeiget. Dies alles kann aus der Art, wie ſich die ſingenden Perſonen darüber auslaſſen, ohne eigentliche Erzählung hinlänglich erkannt werden.

Wenn gleich das Oratorium eine Begebenheit zum Grunde hat, z. B. die Kreuzigung, oder die Auferſtehung, ſo macht dieſes darum den erzählenden Vortrag nicht nothwendig; die Begebenheit kann in vollem Affekt lyriſch geſchildert werden. So fängt **Ramlers** Oratorium vom Tode Jeſu, mit dieſer höchſt rührenden lyriſchen Schilderung an *).

Ihr Palmen in Gethſemane,
Wen hört ihr ſo verlaſſen trauern?
Wer iſt der Aengſtlich bebende? . . .
Iſt das mein Jeſus! u. ſ. f.

Dieſes iſt lyriſch erzählt, oder geſchildert, und iſt die einzige für das Oratorium ſchikliche Weiſe, ob ſie gleich wenig beobachtet wird.

Dialogiſche Reden haben da gar nicht ſtatt, weil ſie für die Muſik ſich gar nicht ſchiken, die weder Begriffe noch Gedanken, ſondern blos Empfindungen ſchildert. Es iſt höchſt abgeſchmakt, ſolche Reden, wie man noch bisweilen im Oratorium hört: „**Da ſprach die Magd zu Petrus, auch du biſt einer von ihnen — Petrus antwortete — Nein ich kenne ihn nicht,**“ in muſikaliſchen Tönen vorzutragen.

Alſo muß der Dichter im Oratorium den epiſchen und den gewöhnlichen dramatiſchen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenſtand ſchildern will, es im lyriſchen Ton thun. Von der lyriſchen Schilderung haben wir eine Probe zum Beyſpiel gegeben; hier iſt eine von der lyriſchen Erzählung, aus dem angeführten Stük:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich ſehe
Geſpitzte Keile! — Jeſus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war.
Auf jeden wiederholten Schlag durchſchneidet
Die Spitze Nerv', und Ader, und Gebein. u. ſ. f.

Bey dem durchaus herrſchenden lyriſchen Ton, hat dennoch mannichfaltige Abwechslung ſtatt. Das Recitativ, das Arioſo, die Arie, Chöre, Duette und alle gewöhnliche Formen der zum Singen abgepaßten Texte, können verſchiedentlich abgewechſelt auf einander folgen.

Eine ſehr weſentliche Sache hiebey iſt dieſes, daß der Dichter mehrere Charaktere einführe. Vollkommen Gottesfürchtige, denn noch etwas ſchwache, auch wol gar verzagte Sünder; Menſchen von feuriger Andacht, und denn zärtliche ſanft empfindende; denn dadurch bekommt der Tonſetzer Gelegenheit, das Gemüth zu rühren.

Aber die wichtigſte Lehre, die man dem Dichter für dieſe Gattung geben kann, iſt dieſe, daß in den Empfindungen ſelbſt nichts vorkomme, das nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenſtandes entſtehe, oder ſich darauf beziehe. Der Dichter muß keinen Augenblik vergeſſen, daß die Perſonen, die er reden läßt, zu einer ſehr feyerlichen Gelegenheit verſammelt ſind, wo alles groß ſeyn muß. Man muß von den hohen Gegenſtänden, die man vor ſich hat, keine beſondere Anwendung aufs Kleine, auf das, was wenigen Menſchen perſönlich iſt, machen, vielweniger ſich in allgemeine moraliſche Betrachtungen einlaſſen. So iſt die erſte Arie in dem erwähnten Ramleriſchen Oratorium:

Held, auf den der Tod den Köcher ausgeleert,
Lehr' am Grabe den, der ſchwacher Troſt begehrt!

ob ſie gleich bey einer andern Gelegenheit ſchön und wichtig ſeyn möchte, hier nicht groß genug, da ſie aus einem blos beſondern Umſtand des hohen Gegenſtandes erwächſt. Wenn der Tod Jeſu als die Verſöhnung des ganzen menſchlichen Geſchlechts angeſehen wird: ſo erwekt beſonders der erſte Blik auf dieſe unendlich große Handlung nothwendig auch ganz hohe Empfindungen. Noch weit weniger iſt die ſo ſchöne Arie:

---

*) Nach der neueſten Ausgabe.

Ihr weichgeſchaffne Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen: u. ſ. f.

hier am rechten Orte, wo alles feyerlich ſeyn ſoll.

Ich zeige dieſe Mängel deßwegen in dem beſten Oratorium, das ich kenne, an, damit es deſto deutlicher in die Augen falle, wie nothwendig die gegebenen Erinnerungen ſind, da auch unſre beſten Dichter dagegen fehlen.

Die Muſik muß hier in ihrer vollen Pracht, aber ohne allen Prunk, ohne alle geſuchte Zierlichkeit erſcheinen. Hier iſt es nicht darum zu thun, ſchön und angenehm, ſondern durchdringend und erhaben zu ſeyn. Da wir aber von dem Geſchmak der Kirchenmuſik in einem beſondern Artikel geſprochen haben: ſo wollen wir hier das, was ſchon dort geſagt worden, nicht wiederholen, ſondern nur in eben der guten Abſicht, in der vorher das Ramleriſche Oratorium in einigen Stüken getadelt worden, auch einige ſchwere Fehler, die in der auf eben daſſelbe von dem großen Graun ſelbſt verfertigten Muſik begangen worden, anzeigen. Die meiſten Arien unterſcheiden ſich nicht genug von Opernarien; faſt eben die Weichlichkeit und der übertriebene, beynahe wollüſtige Puz der Melodien, und an einigen Orten ſo gar Spielereyen, die die Empfindung tödten: Paſſagen, die ſich zu jeder Leidenſchaft gleich gut ſchiken, weil ſie gar nichts ſagen; z. B. in der Arie: So ſtehet ein Berg Gottes ꝛc. eine Paſſage auf das Wort ſtehet, und ein langer Lauf auf das Wort ſtrahlen. In dem ſo feyerlichen Solo: Weinet nicht, es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda, ſind würkliche, bis zum Ekel wiederholte Tändeleyen über die Worte überwunden, der Löwe und vom Stamm Juda. Ich verehre den Mann, der mein Freund war, in ſeiner Kunſt ſo ſehr, als jemand; aber über ſolche ſchwere Verſehen, bey ſo höchſt feyerlicher Gelegenheit, kann ich, zur Warnung andrer, nicht ſchweigen. Wenn das warme Intereſſe für das Wahre und Gute nur dieſen Tadel zweyer gegen mich freundſchaftlich geſinnter Männer abgedrungen: ſo iſt es auch nicht Freundſchaft, ſondern würkliche Empfindung der Sache, wenn ich beyden über die Arie: Singt dem göttlichen Propheten, meinen lauten Beyfall gebe: viel andrer fürtreflichen Stellen dieſer beyden Werke nicht zu gedenken.

◆ ◆

Von den Oratorien überhaupt handeln: Arcangelo Spagna (Vor ſ. Oratori, R. 1706. 12. findet ſich ein Diſcorſo dogmatico darüber.) — **Cl. Fr. Meneſtrier**, im 37ten Kap. ſ. Repreſentat. en Muſique, anc. et mod. Par. 1681. 12. — Der Verf. der Lyric Muſe revived in Europe, im 6ten Kap. S. 51. — **Ch. Burney**, im 2ten Kap. des 4ten Bds. ſ. General Hiſt. of Muſik. — **J. M. v. Loen** (Der 3te Abſchn. im 4ten Th. ſ. kl. Schriften, Frft. 1750. 8. handelt von den Paſſionsmuſiken, oder Oratorien.) — Ueber die Beſchaffenheit der muſikaliſchen Oratorien, nebſt Vorſchlägen zur veränderten Einrichtung derſelben, in dem Muſikal. Alm. für das J. 1783. Leipz. 8. S. 166. — —

Im Grunde ſind die Oratorien ſehr alt; und, wenn man will, eine Art von Fortſetzung der heiligen Myſterien, welche, zum Theil auch in den Kirchen geſpielt, und, wenn gleich nicht gänzlich geſungen wurden, doch mit Geſang verbunden waren. (S. die Anmerk. des Apoſt. Zeno zu ſeiner Ausg. von des Fontanini Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 489.) So führt, z. B. Burney in ſ. Hiſt. of Muſ. Vol. IV, ch. 3. eine Comedie de la Paſſion an, worin Gott der Vater ſeine Rolle in drey Stimmen zugleich zu ſingen hatte. Und dieſe Myſterien ſelbſt ſchrieben ſich von den Geſängen der Pilgrimmen her, welche ehe häufig ſchon nach dem gelobten Lande, oder nach andern heiligen Orten wallfahrteten. „Sie verfertigten," ſagt Meneſtrier, a. a. O. „auf ihren Reiſen gewiſſe Geſänge, worin ſie von dem Leben und dem Tode des Sohnes Gottes oder vom jüngſten Gerichte handelten; dieſe Geſänge waren zwar nicht ſonderlich ausgearbeitet; allein die Melodie und die Einfalt der damahligen Zeiten machte ſolche pathetiſch. Sie beſangen auch die Wunderwerke der Heiligen, die Martern derſelben und gewiſſe Fabeln, welchen das abergläubiſche Volk den Nahmen Erſcheinungen beylegte. Uebrigens reiſten ſie Haufenweiſe zuſammen, trugen, nebſt dem Pilgrimsſtabe, Hüthe und Mäntel, welche mit Muſcheln beſezt, oder ſonſt bemahlt waren, und ſangen ihre Geſänge auf den Straſſen und öffentlichen Plätzen." — Aber die Form, welche die Oratorien jezt haben, erhielten ſie zuerſt in Italien; und die Einführung, oder Erfindung derſelben wird dem heil. Philipp von Neri, Stifter der Congregation der Väter des Oratorii im J. 1540 zugeſchrieben. Um den Römern, welche ſo vieles Vergnügen an der Muſik fanden, dieſes Vergnügen auch auſſer dem Carnaval, als während welchem ſie es nur völlig im weiteſten Umfange genieſſen konnten, zu verſchaffen, ließ er geiſtliche Geſpräche, z. B. zwiſchen der Samaritanerinn und Chriſto, zwiſchen Tobias und dem Engel u. d. m. und ſo gar Allegoriſche als zwiſchen der Reue und dem Glauben, in zwey Theile abgetheilt, von Dichtern ſchreiben, von Muſikern ſetzen, und in der Kirche aufführen. Die erſtern derſelben wurden indeſſen unter dem Titel, Laudi ſpirituali gedruckt, wovon einer der erſten Verfaſſer der J. Agoſtino Manni war; und von welchen eines der merkwürdigſten die Rappreſentatione di anima e di corpo, geſezt von Emilio del Cavalieri, geweſen ſeyn ſoll. Es ſoll den erſten muſikaliſchen Verſuch im Recitativ Styl enthalten, hat keine Arien, ſondern beſteht blos aus Recitativen und Chören. Der Vorrede zu Folge ſcheint es mit Tänzen verbunden geweſen zu ſeyn; auch ſind in dieſer Vorrede die Kleidungen der ſpielenden Perſonen, welche, auſſer dem Leibe und der Seele, aus der Welt, dem menſchlichen Leben, u. d. m. beſtehen, ſo wie das Spiel derſelben beſtimmt. Erſt in der Mitte des 17ten Jahrhunderts erhielten ſie den Namen von Oratorien, wahrſcheinlicher Weiſe von der Geſellſchaft, in welcher ſie ihren Urſprung nahmen; und in den Rime des **Fran. Balducci** († 1642) finden ſich die erſtern mit dieſem Nahmen. **Arc. Spagna** brachte, um das J. 1656 eine Veränderung in die Form derſelben. Urſprünglich waren ſie nähmlich mehr Erzählung, als Drama; eine beſondere Perſon ſagte den Zuhörern die Geſchichte, die ſie hören würden, den Ort, wo, und die Umſtände, unter welchen ſie ſich zugetragen habe, oder den Innhalt, worüber geredet werden würde, zuvor; und in den ältern Stücken dieſer Art nimmt dieſe Iſtoria, oder Teſto den gröſten Theil ein; folglich fanden dann wenige Arien Statt, und die Stücke waren äuſſerſt langweilig. Dieſe Geſchichte, oder der Innhalt wurde zuerſt von gedachtem Arc. Spagna, in ſ. Deborah im J. 1656, zur Aergerniß vieler frommer Seelen, weggeworfen. Die beſondern Gründe, welche er dazu gehabt hat, ſind von ihm in dem angeführten Diſcorſo dogmatico ausgeführt worden. Das erſte Oratorium in drey Acten gab Maloteſta Strinati (den H. Hadrianus) und das erſte in fünf Acten, Giul. Cel. Grazzini (den H. Georg.) Uebrigens haben deren noch bey den Italienern geſchrieben: **Lelio Orſini** († 1696) **Franc. di Lemene** († 1704. S. den zten und 2ten Th. der Raccolta di Poeſie del S. Fr. di L. Lodi 1699. 8.) Tommaſo Ceva († 1737) Giac. Ant. Bergamoni, Girol. Gigli (In ſ. Poeſie, Ven. 1700 und 1708. 12.) Piet. Ant. Bernardoni (nannte die ſeinigen, als Le due paſſione, zuerſt Poemetti dramatici. Sie finden ſich in ſ. Rime, Bol. 1706. 12.) Franc. Manzoni — Claudio Pasquini — Apoſtolo Zeno (Azione ſacre, Ven. 1735. 4.) — Piet. Metaſtaſio (ſ. deſſen Werke.) Die beſten Muſiken ſind von Stradella, Clari, Steffani, Aleſſ. Scarlatti, Piſtocchi, Haſſe, Giuſ. Amadori, Ant. Biffi, Chartieri, Jomelli, u. a. m. Beyträge zur Geſchichte des Oratoriums in Italien finden ſich übrigens in Creſcimbeni Iſtor. della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 312. Ausg. von 1731. — in Quadrio Stor. e rag. d'ogni Poeſia, Bd. 3. Th. 2. S. 494 u. f. — —

Oratorien in Frankreich. Erſt in den ganz neuern Zeiten ſind dieſe dort, im Concert ſpirituel eingeführt worden. Das erſte mir bekannte iſt La ſortie d'Egypte, das Heinr. Joſ. Riegel in Muſik geſetzt hat. Auch La priſe de Jericho, ein ähnliches Werk, iſt von ihm in Muſik geſetzt worden. — —

Oratorien in England. Pope und Arbuthnot ſchrieben im J. 1720 ein Stück dieſer Art, Eſther, das, ſo viel ich weiß, in Muſik von D. Pepuſch geſetzt, in der Capelle des Herzogs von Chandos aufgeführt wurde. D. Humphreys arbeitete es um, Händel ſetzte es, und ließ es im J. 1732 aufführen. Seit der Zeit wurden mehrere geſchrieben, wovon die frühern bey dem Art. Cantate angeführt ſind; die ſpätern ſind, Sampſon (im J. 1743.) Belſazer (im J. 1745.) Judas Maccabäus (im J. 1747.) Abel (im J. 1755.) Zimri (im J. 1760.) Joſeph und ſeine Brüder, u. a. m. in welchen faſt durchgehends die Poeſie, in aller Art, ſchlecht iſt. Beyträge zur Geſchichte des Oratoriums in England finden ſich in D. Browns Betrachtungen über die Poeſie und Muſik Leipz. 1769. 8. S. 347 u. f. — Ein Verz. derſelben in dem 2ten Bde. der Biogr. Dramat. S. 404. Ausg. v. 1782. — —

Oratorien in Deutſchland. Hr. Sulzer hat bereits die Gedichte des Hrn. Ramler genannt; ich ſetze H. Niemeyers Gedichte, Leipz. 1778. 4. hinzu, und laſſe es dahin geſtellt ſeyn, in wie fern von beyden auf irgend eine Art etwan das gilt, was in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 117. geſagt wird. Daß Graun die erſtern, und Rolle († 1785) die letztern geſetzt hat, iſt bekannt. Wir haben übrigens der Gedichte dieſer Art noch viel mehrere, von welchen ich mich begnüge Schieblers Iſraeliten in der Wüſte, Rolle Tod Abels, Magd. 1772. 8. Blums Hiskias, im Muſ. fürs J. 1779. zu nennen. Auch haben, außer Graun und Rolle, noch Telemann, Mattheſon, J. P. Kunzen, A. C. Kunzen, L. Mozart, Misliweczek, u. a. m. deren in Muſik gebracht.

## Ordnung.

(Schöne Künſte.)

Man ſagt von jeder Sache, ſie ſey ordentlich, wenn man eine Regel entdeckt, nach welcher ihre Theile neben einander ſtehen, oder auf einander folgen. Alſo bedeutet das Wort Ordnung im allgemeinen metaphyſiſchen Sinne, eine durch eine oder mehrere Regeln beſtimmte, beſondere Art der Stellung, oder der Folge aller zu einem Ganzen gehörigen Theile, wodurch in dem Mehrern Einförmigkeit entſteht. In den Reihen folgender Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. oder 1. 2. 4. 8. 16. iſt Ordnung; weil in beyden die verſchiedenen Zahlen nach einem Geſetz auf einander folgen, wodurch Einförmigkeit entſteht. Man entdeckt es in der erſten Reihe darin, daß jede folgende Zahl um 1 größer iſt, als die vorhergehende, und in der andern darin, daß jede folgende das doppelte der vorhergehenden iſt. Die Ordnung hat alſo da ſtatt, wo mehrere Dinge nach einer gewiſſen Regel neben einander ſtehen, oder auf einander folgen können: ſie wird durch die Regel, oder durch das Geſetz, nach welcher dieſe Dinge neben einander ſtehen oder auf einander folgen, beſtimmt; und man erkennt, oder bemerkt ſie, ſo bald man entdeket, daß die Sachen nach einem Geſetz verbunden ſind, wenn gleich dieſes Geſetz keine Abſicht zum Grund hat, und nicht aus Ueberlegung vorhanden iſt. Man höret bisweilen, daß Regentropfen von einem Dach in gleichen Zeiten nach einander abtröpfen. In dieſer Folge der Tropfen iſt Ordnung ohne Abſicht, die Umſtände der Sache bringen es ſo mit ſich, daß jeder Tropfen gleich geſchwinde auf den vorhergehenden folget. Dies iſt hier das Geſetz der Folge, durch welches ſie Ordnung bekommt. Es kann ſich treffen, daß etliche Kugeln, ohne Abſicht auf die Erde geworfen, in gerader Linie und gleich weit aus einander liegen bleiben. Wir entdeken alsdenn Ordnung und Geſetze der Stellung darin, die keine Folge der Ueberlegung ſind. Wo wir in Verbindung der Dinge kein Geſetz, keine Regel der Einförmigkeit bemerken, ſo ſagen wir, die Sachen ſeyen unordentlich durch einander. Dieſes ſagen wir z. B. von den Bäumen in einem Walde, wenn wir keine Regel bemerken, durch welche Einförmigkeit der Stellung entſtanden wäre.

Die Ordnung kann ſehr einfach, aber ſie kann auch ſehr verwikelt ſeyn; weil das Geſetz derſelben mehr oder weniger Bedingungen haben kann, denen die Folge der Theile genug thun muß. Es giebt auch vielerley ganz verſchiedene Gattungen der Ordnung nach Verſchiedenheit der Abſicht, in welcher man einer Folge von Dingen eine Regel der Einförmigkeit vorſchreibt. Damit wir uns aber nicht in allgemeine metaphyſiſche Betrachtungen vertiefen, ſondern blos bey dem bleiben, was die allgemeine Theorie der ſchönen Künſte davon nöthig hat: ſo wollen wir hier blos von den Dingen ſprechen, die durch Ordnung eine äſthetiſche Kraft bekommen, ohne Ordnung aber völlig gleichgültig wären; denn nur auf dieſe Weiſe läßt ſich die Würkung der Ordnung von allen Nebenwürkungen abgeſondert erkennen.

Eine Menge vor unſern Augen zerſtreut liegender Feldſteine, die wir mit völliger Gleichgültigkeit, ohne den geringſten Grad der Aufmerkſamkeit ſehen, kann durch Ordnung in einen Gegenſtand verwandelt werden, den wir mit Aufmerkſamkeit betrachten, und der uns wolgefällt. Hier hat kein einzeler Theil für ſich äſthetiſche Kraft, ſondern iſt völlig unbedeutend: gefällt uns eine gewiſſe Anordnung dieſer Steine, ſo hat das Materielle, oder das, was jeder Stein an ſich hat, keinen Antheil an dieſer Würkung. So haben einzele Schläge auf eine Trommel, oder auf einen Amboß nichts, das uns lokte; aber ſo bald wir Ordnung darin bemerken, beſonders, wenn ſie metriſch, oder rhythmiſch werden, ſo bekommen ſie äſthetiſche Kraft.

Ganz anders iſt es mit ſolchen Dingen beſchaffen, die ſchon einzeln, jedes für ſich, eine Kraft haben, wie in der Rede, wo jedes Wort etwas bedeutet, oder in einem Gemählde, wo jede Figur für ſich ſchon etwas hat, das den Geiſt oder das Herz beſchäfftiget. Wenn in dergleichen Gegenſtände Ordnung gelegt wird, ſo kann daraus eine Würkung entſtehen, wozu nicht blos die Ordnung, ſondern auch das Materielle der geordneten Dinge das Seinige beyträgt.

Indem wir alſo hier die Ordnung und ihre Würkung betrachten, geſchiehet es blos, in ſofern ſie rein und von aller materiellen Kraft der geordneten Sachen abgeſondert iſt, das iſt, wir betrachten die reine Form der Dinge, ohne Rükſicht auf die Materie; kurz Ordnung, nicht Anordnung: denn dieſes leztere Wort ſcheint allemal die Ordnung auszudrüken, die in Rükſicht auf das Materielle der Sachen beſtimmt wird. Hier iſt ſie alſo gar nichts, als der Erfolg der Regel des Nebeneinanderſtehenden, oder Aufeinanderfolgenden. Beſtimmt eine einzige einfache Regel die Folge der Dinge, ſo bewürket ſie das, was insgemein Regelmäßigkeit genennt wird, wie wenn Soldaten in Reihen und Gliedern ſtehen; wird aber die Folge durch mehrere Regeln beſtimmt, ſo daß in der Folge der Dinge mancherley Bedingungen müſſen erfüllt werden, ſo wird der Erfolg davon ſchon für etwas höheres, als bloße Regelmäßigkeit gehalten; es kann Symmetrie, Eurythmie und Schönheit daraus entſtehen.

Die Ordnung würkt Aufmerkſamkeit auf den Gegenſtand, Gefallen an demſelben, macht ihn faßlich, und prägt ihm die Vorſtellungskraft ein: das Unordentliche wird unbemerkt, und wenn man es auch betrachtet, ſo behält man es nicht in der Einbildungskraft, weil es keine faßliche Form hat. Aber die Würkung der Ordnung auf die Einbildungskraft kann ſich bis auf einen hohen Grad des Wolgefallens und Vergnügens erſtreken; wenn ſie viel Mannichfaltigkeit genau in Eines verbindet, ſo bewürkt ſie eine Art des Schönen, welches ſehr gefällt. Man ſieht ſehr ſchöne moſaiſch gepflaſterte, oder von Holz eingelegte bunte Fußboden, da blos die Ordnung, in welcher kleine verſchiedentlich gefärbte Drey- und Viereke geſezt ſind, eine ſehr angenehme Mannichfaltigkeit von Formen und Verbindung bewürket. Sogar kann durch blos reine Ordnung ſchon etwas von ſittlicher und leidenſchaftlicher Kraft in den Gegenſtand gelegt werden. Sie kann etwas phantaſtiſches, aber auch etwas wol überlegtes; etwas ſehr einfaches und gefälliges, aber auch etwas verwikeltes und lebhaftes haben. Das Spiel der Trommel, wo ein Stük vom andern ſich blos durch die Ordnung der auf einanderfolgenden Schläge unterſcheidet, kann allerley leidenſchaftlichen Ausdruk annehmen. So mannichfaltig iſt die Würkung der Ordnung.

Der Künſtler kann alſo vielfachen Gebrauch von der Ordnung machen. In einigen Werken iſt ſie das einzige Aeſthetiſche, wodurch ſie zu Werken des Geſchmaks werden. So gehören viel Werke der Baukunſt nur darum unter die Werke der ſchönen Künſte, weil die verſchiedenen Theile des Gebäudes, die nicht das Genie, oder der Geſchmak des Künſtlers erfunden, ſondern die Nothwendigkeit angegeben hat, ordentlich neben einander geſezt worden. Auch einige Gärten haben von dem Charakter der Werke des Geſchmaks nichts, als die Ordnung. In der Muſik hat man auch kleine ganz angenehme Melodien, die auſſer einer ſehr gefälligen Ordnung der Töne nichts Aeſthetiſches haben. So geben die Dichter bisweilen einem epiſchen Vers, deſſen Inhalt nichts Aeſthetiſches hat, durch Ordnung der Sylben einen ſchönen Klang, wodurch er die epiſche Würde bekommt. Dergleichen kommen beym Homer nicht ſelten vor. Schon der niedrigſte Grad der Ordnung, oder die bloße Regelmäßigkeit iſt bisweilen hinreichend, ein Werk in den Rang der Werke des Geſchmaks zu erheben. Wenn man die Werke der Kunſt in eine Rangordnung ſezen wollte, ſo würden dergleichen Werke, die blos durch Ordnung gefallen, weil ihr Stoff nichts von äſthetiſchem Werth hat, die niedrigſte Claſſe machen.

Eine gar zu leicht in die Sinne fallende Ordnung aber ſchiket ſich nicht für Werke, deren Stoff nichts vorzügliches hat; ſie werden matt, weil man auf einen Blik das wenige Aeſthetiſche, was ſie haben, entdeket: darum iſt nichts matter, als ein Gedicht von ſehr geringhaltigem Stoff, das durchaus einerley Vers hat. Dem ſchwachen Stoff muß ſchon durch eine künſtlichere Ordnung, darin ein Rhythmus iſt, etwas aufgeholfen werden *). Dadurch bekommen Gebäude, die ſonſt gar nichts bemerkenswürdiges an ſich haben, bisweilen ein ſehr artiges Anſehen; dadurch werden Tonſtüke, Tänze, auch wol bisweilen kleine lyriſche Gedichte, die man ohne dieſe Zierde, die ſie der Ordnung zu danken haben, gar nicht achten würde, ziemlich angenehm.

Das Wichtigſte, was der Künſtler in Abſicht auf die Ordnung, die, ſo wie wir ſie hier anſehen, allemal die Form ſeines Werks betrift, zu bedenken hat, iſt, daß dasjenige, was von Ordnung herkommt, dem Materiellen des Werks vollkommen angemeſſen ſey, damit einem ſchwachen Stoff durch das Reizende der Ordnung aufgeholfen werde, einem wichtigen aber durch das Schimmernde der Ordnung kein Nachtheil geſchehe. Der Baumeiſter, dem es gelungen wäre, für eine prächtige Cathedralkirche eine groſe Form zu erfinden, würde durch die ſchönſte und verwikelteſte Eurythmie vieler kleiner Theile den Haupteindruk, den das Gebäude machen ſollte, ſchwächen. Wo die Empfindung ſchon ſtark getroffen worden, da muß die Phantaſie nicht mehr gereizt werden. Vielleicht iſt es aus dieſem Grunde geſchehen, daß der feine Geſchmak der Griechen für den Hymnus, wo das Herz blos von Andacht und Bewundrung ſollte gerühret werden, keine von den künſtlichen lyriſchen Versarten, ſondern den einfachen Hexameter gewählt hat.

Eine verwikelte Ordnung hat mehr Reiz, als die einfachere; aber dieſer Reiz iſt blos für die Phantaſie, und er kann ſogar die Eindrüke auf den Verſtand und auf das Herz ſchwächen. Außer dem iſt das Verwikelte auch nicht ſo leicht im Gedächtniß zu behalten, als das Einfachere. Wo es alſo darum zu thun iſt, daß das Materielle eines Werks feſt in den Gemüthern zurük bleibe, da iſt die einfacheſte Ordnung der verwikelten vorzuziehen. Jedermann wird finden, daß unſere ehemalige ſehr einfache lyriſche Versarten bequemer ſind, als die künſtlichern griechiſchen, um ein Lied oder eine Ode im Gedächtniß zu behalten. Aus eben dem Grunde findet man in der Muſik, daß die Melodien, die zum Tanzen gemacht werden, wo es nöthig iſt ſie leicht ins Ohr zu faſſen, allemal einen weit einfacheren Rhythmus haben, als Stüke von demſelben Charakter, die blos zum Spielen für das Clavier geſezt ſind.

## Ordnung; Säulenordnung.

(Baukunſt.)

Die Griechen, die wir in der Baukunſt zu unſern Lehrern angenommen haben,

---

*) S. Metriſch.

haben, bauten ihre Tempel und andere öffentliche Gebäude ſo, daß meiſt allezeit die Theile, welche Unterſtützung nöthig haben, durch eine oder mehrere Reihen von Säulen, an den Außenſeiten oder inwendig, getragen wurden. Nach dem Charakter und dem Geſchmak, der in dem Gebäude herrſchen ſollte, waren die Säulen von beſonderer Form, von beſondern Verzierungen und Verhältniſſen, und nach Verſchiedenheit der Säulen wurden auch die über die Säulen gelegten Theile, die man das Gebälk nennt *), in Verhältniß und Verzierung abgeändert. Die beſondere Art der Säule und des dazu gehörigen Gebälkes iſt das, was man eine Säulenordnung, oder ſchlechtweg eine Ordnung nennt. Zu einer ſolchen Ordnung gehöret alſo die Säule, und das über ihr liegende Gebälke, welches für jede beſondere Art der Säule auch eine beſondere Beſchaffenheit hat, wodurch ſich, ſo gut als durch die Säule ſelbſt, jede Ordnung von den andern auszeichnet.

In der neuern Baukunſt werden überhaupt viel weniger Säulen an die Gebäude geſetzt, als in der alten Baukunſt gebräuchlich geweſen; und man ſieht izt keine Gebäude mehr, die, wie viele griechiſche, ringsherum mit einer, oder mehr Reihen von Säulen umgeben wären, wo nicht etwa zur Seltenheit ein Luſtgebäude nach antikem Geſchmak im Kleinen aufgeführt wird. Doch iſt ſelten ein Pallaſt, eine große Kirche, wo nicht von auſſen, oder inwendig an einzeln Theilen Säulen angebracht werden. Man ſiehet alſo noch immer die genaue Kenntniß und den guten Geſchmak in den Säulenordnungen als einen ſehr weſentlichen Theil deſſen an, was ein guter Baumeiſter beſitzen muß.

Die Griechen hatten nicht mehr als drey Ordnungen, die nach den Völkern, die ſie erfunden hatten, die doriſche, joniſche und corinthiſche genennt worden. Die römiſchen Baumeiſter nahmen ſie auch an, und erfanden überdem eine neue Ordnung, die man die römiſche, oder zuſammengeſezte nennt. Und weil die Hetrurier auch ihre beſondere Ordnung hatten, welche die Römer von ihnen annahmen, und die toscaniſche nannten, ſo zählt man überhaupt fünf alte Säulenordnungen, wiewol Vitruvius nur die drey griechiſchen als die Hauptordnungen betrachtet.

Die Beſchaffenheit der alten Ordnungen iſt uns theils aus den aus dem Alterthum übrig gebliebenen Gebäuden und Ruinen derſelben, theils aus den Beſchreibungen des Vitruvius bekannt. Jede hat etwas ſo beſtimmtes in ihrem Charakter, daß ſie ſich allemal von jeder anderen auszeichnet; aber auch vieles, das bald jeder der alten Baumeiſter nach ſeinem eigenen Geſchmak eingerichtet hat. So viel alte Gebäude oder Säulen verſchiedener Gebäude nach joniſcher Ordnung noch vorhanden ſind, ſo viel Abänderungen dieſer Ordnung in viel einzelen Theilen trifft man auch an. Dieſe Verſchiedenheit in einerley Ordnung geht bey den Alten oft ſehr weit. Die älteſten doriſchen Säulen ſind ohne Füße und ſehr kurz. Der Tempel der Eintracht in Rom iſt nach einer Ordnung, die zu keiner der fünf erwähnten kann gerechnet werden. Die Knäufe ſind aus joniſchen und doriſchen vermiſcht, der Unterbalken und Fries aber ſind in Eins zuſammengezogen.

Deswegen kann man zwar überhaupt den Charakter jeder Ordnung ſo beſtimmen, daß man ſie dadurch leicht von allen andern unterſcheiden

kann,

---

*) S. Gebälk.

kann, wie aus den beſondern Artikeln über die Ordnungen zu ſehen iſt *); aber Regeln über die Beſchaffenheit und Verhältniß aller einzelen Theile, die überall, oder doch nur von den meiſten Baumeiſtern befolget wurden, laſſen ſich nicht geben, weil darin jeder ſeinem Geſchmak folget. Es haben ſich verſchiedene Liebhaber die Mühe gegeben, die Säulenordnungen nach dem Geſchmak und den Verhältniſſen der berühmteſten Baumeiſter unter den Neuern aufzuzeichnen, und ſie dem Auge zur Vergleichung neben einander zu ſtellen. Wer ohne Aufwand ein ſolches Werk zu beſizen wünſchet, dem empfehlen wir ein ganz kleines Werkchen, das unter dem Titel: **Deutliche und gegründete Vorſtellung und Beſchreibung, wie ſechs berühmter Baumeiſter, Palladii, Cantanei, Serlii, Vignolä, Scamozzi und Brancä Säulenordnungen aufzureiſſen, von Dan. Steetern,** in Nürnberg herausgekommen.

Die verſchiedenen Abänderungen aber, die ſich in den antiken Ueberbleibſeln zeigen, ſind aus einigen zum Theil ziemlich koſtbaren Werken, darin dieſe Ueberbleibſel mit Ausmeſſungen abgezeichnet ſind, zu ſehen.

Die vornehmſten Werke, in denen die übrig gebliebenen griechiſchen und römiſchen Gebäude, und deren Ruinen abgezeichnet und ausgemeſſen zu finden, ſind folgende:

Les édifices antiques de Rome deſſinés et meſurés très exactement par Ant. Deſgodez Architecte **).

Les plus beaux monumens de Rome ancienne etc. deſſinés par Mr. Barbault etc. †)

---

*) S. Corinthiſch; Doriſch u. ſ. f.
**) à Paris 1682 fol.
†) à Rome 1761. gr. fol.

Reliquiae Antiquae Urbis Romae, quarum ſingulas . . . delineavit, dimenſus eſt, deſcripſit atque in aes incidit Bonavent. ab Overbeke etc. *).

Le Antichità Romane Opera di Gian - Batt. Piraneſi Archit. Venet **).

Del Palazzo di Ceſari; ſive de regiis antiqu. Caeſar. aedibus; opera poſth. di Monſig. Franc. Bianchini Veroneſe ***).

Les Ruines de plus beaux monumens de la Grèce par Mr. le Roi ****).

Antiquités d Athenes . . par Meſſ. Stuart et Revett †).

Les Ruines de Poeſtum ou de Poſidonie dans la grande Grèce par T. Major. etc. trad. de l'Anglois ††).

Les Ruines de Balbeck autrement dite Heliopolis — par Rob. Wood et Dawkens †††).

Les Ruines de Palmyre autrem. dite Tedmor au deſert par R. Wood et Dawkens ††††).

The Ionian Antiquities publiſhed with the permiſſion of Dilettanti etc. †††††)

Ich habe mir in dieſem Werke zur Regel gemacht, blos die Art, wie unſer einheimiſcher Baumeiſter Goldmann die Ordnungen behandelt, ausführlich anzuzeigen, beſonders, weil er in der doriſchen Ordnung meines Erachtens alles weit ſchiklicher, als andere eingerichtet hat.

In

---

*) Amſterd. 1708. III Vol. fol. maj.
**) in Roma 1756. IV. Vol. fol. maj.
***) in Verona 1738. fol.
****) à Paris 1758. gr. fol.
†) Lond. 1767 gr. fol.
††) Lond. 1768. gr. fol.
†††) Lond. 1757. gr. fol.
††††) Lond. 1753. gr. fol.
†††††) Lond. 1769. gr. fol.

In Anſehung der Höhe und Stärke theilet dieſer Baumeiſter die Ordnungen in zwey Claſſen, in niedrige und ſtarke, und in höhere und ſchlanke. Zu jener rechnet er die toſcaniſche, doriſche und joniſche; zu dieſer die römiſche und corinthiſche. Jede Ordnung der erſten Claſſe hat eine Höhe von 20 Modeln, wenn nämlich keine Poſtamente oder Säulenſtühle, die in der That nicht dazu gehören, dabey angebracht werden. Von dieſer Höhe kommen 16 Model auf die Säule, und 4 auf das Gebälk: die beyden hohen Ordnungen ſind von 24 Modeln, davon das Gebälk vier, die Säule 20 Model hoch iſt. Einige Baumeiſter geben jeder Ordnung eine beſondere Höhe, ſo daß von der toſcaniſchen bis zur corinthiſchen, jede um einige Model höher wird. Dann ſetzet unſer Baumeiſter auch für die niedrigen Ordnungen die Säulenweite von 5, und für die höhern von 6 Modeln, als die ſchiklichſte, feſt *).

Hernach giebt Goldmann auch jeder ihren beſonderen, nicht blos durch zufällige Zierrathen beſtimmten, ſondern über ihr ganzes Anſehen ſich erſtreckenden Charakter, wodurch fünferley ſich ſehr gut von einander auszeichnende Arten der Gebäude in Abſicht auf den darin herrſchenden Geſchmak, oder Ton entſtehen. Denn nach den Ordnungen muß ſich auch alles übrige, was zur Verzierung gehöret, richten. Für die zwey ſchlechtern Ordnungen nimmt er zu kleinern Gliedern bloße Riemlein, in den zierlichen ſetzet er noch Reiſlein daran. Der toſcaniſchen Ordnung, als der einfacheſten und ſchlechteſten, giebt er wenige, auch größtentheils platte Glieder mit geringen Auslaufungen, und erlaubet gar nichts geſchniztes daran. Sie ſchiket ſich alſo für die einfacheſten Gebäude, wo blos das Nothdürftige zur Feſtigkeit und zu Befriedigung des Auges geſucht wird; für Kirchen auf Dörfern und geringen Städten, für Portale an Gärten, und für gemeine Wohnhäuſer. Die toſcaniſche Ordnung ſcheinet die älteſte von allen zu ſeyn; und durch einigen Zuwachs der Zierlichkeit, den die Dorier ihr gegeben, ſcheinet die zweyte, oder doriſche Ordnung entſtanden zu ſeyn.

Ihr Charakter ſoll nach Goldmann in einer männlichen Pracht beſtehen, die noch nichts Zierliches ſucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget. Darum giebt er ihr mehr Glieder, als der vorhergehenden, macht ſie aber meiſtentheils ſtark. Die Säulen vertragen kein Schnitzwerk; am Fries des Gebälkes ſtehen die Balkenköpfe etwas hervor, und ſind mit Dreyſchlitzen ausgehauen; die Metopen können glatt gelaſſen, oder mit bedeutendem, aber einfachem Schnitzwerk verziert werden. Sie ſchiket ſich für Gebäude, die vorzüglich den Charakter der Stärke und des Maſſiven, aber mit einer etwas ernſthaften Pracht anzeigen ſollen: zu prächtigen Magazinen, Gerichtshöfen, Zeughäuſern, Rathhäuſern, großen und prächtigen Stadtthoren.

Die dritte, oder joniſche Ordnung, wird von Goldmann als das Mittel zwiſchen den ſchlechten und zierlichen gehalten. Sie verbindet in der That Einfalt mit feinem, zierlichen Weſen. Sie hat Schnecken und kleineres Schnitzwerk an dem Knauff der Säule, und ſein Dekel iſt nicht mehr vierekig, ſondern ausgeſchweift. Der Fries des Gebälkes kann glatt, oder mit feinem Schnitzwerk geziert ſeyn. Ueber dem Fries giebt unſer Baumeiſter ihr glatte, aber unten ausgeſchweifte Sparrenköpfe. Ihr Hauptcharakter ſcheinet einfache, beſcheidene Annehmlichkeit zu ſeyn. Die Griechen brauchten ſie vorzüglich zu ihren Tempeln, und auch gegenwär-

---

*) S. Säulenweite.

tig wird ſie vielfältig zu Kirchen gebraucht; ſie ſchiket ſich auch zu Luſthäuſern groſſer Herren, und zu ſchönen Landhäuſern.

Dieſes ſind die verſchiedenen Charaktere der drey niedrigen Ordnungen. Die Römiſche, von den zwey höhern die erſte, erweket das Gefühl einer anſehnlichen, ſchlanken, ſchönen, aber noch nicht in allem Reichthum des Puzes und der Zierlichkeit erſcheinenden Geſtalt. Der Knauff der Säule hat zwey über einander ſtehende Reihen von ſchönem Laubwerk, und an den Eken Schneken nach joniſcher Art. Ueber dem Fries erſcheinen mit Laubwerk angeſchnitzte Sparrenköpfe. Durchaus hat ſie mehrere und feinere Glieder von mannichfaltigerer Form, als die vorhergehende. Sie ſchiket ſich nur zu ganz groſſen öffentlichen Gebäuden, die ſich durch edle Pracht, aber noch nicht durch den höchſten Grad der Zierlichkeit auszeichnen ſollen; zu Hauptkirchen in groſſen Städten, zu hohen Triumphbögen, und zu Paläſten der Landesherren, und öffentlichen Nationalgebäuden. Man muß doch geſtehen, daß der Knauff der römiſchen Säule, ob er gleich ſonſt ziemlich gut das Mittel zwiſchen der ſchönen Einfalt des joniſchen, und der höchſt zierlichen Schönheit des corinthiſchen hält, noch etwas Schwerfälliges habe, welches vermuthlich die Urſach iſt, warum einige Neuere wenig darauf halten.

Die corinthiſche Ordnung verbindet mit einem hohen und ſchlanken Anſehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Der Knauff der Säule pranget mit drey übereinanderſtehenden Reihen des ſchönſten Laubwerks, das in der Natur zu ſehen iſt, aus dem ſich unter dem Dekel viele in Schneckenform gewundene Auswüchſe der Stiele, paarweis heraus drängen. Ueber dem Fries ſtehen ſchön geſchnizte Dielen- und Sparrenköpfe hervor; überall iſt mehr Reichthum und Mannichfaltigkeit der kleinern Glieder, als in andern Ordnungen. Da ſie die höchſte und zugleich am reichſten ausgeſchmükte Schönheit der Baukunſt enthält, ſo ſchiket ſie ſich auch nur für die Gebäude, ſie ſeyen groß oder klein, welche eine feſtliche Pracht, aber mit etwas Verſchwendung vertragen; denn wo noch etwas Ernſthaftes zum Charakter des Gebäudes gehöret, da ſcheinet dieſe Ordnung ſchon zu viel geſchmüktes zu haben. Aus dieſem Grunde ſcheinet ſie für Kirchen ſich weniger zu ſchiken, als die beſcheidene joniſche Ordnung. Wenn man eigene geiſtliche und weltliche Gebäude für die Feyer der höchſten Freudenfeſte hätte, ſo würde ſie ſich am beſten dazu ſchiken. Zu Opernhäuſern, und innerhalb zu groſſen Audienz- und Feſtſälen der Monarchen, auch überall, wo die Phantaſie am höchſten zu reizen iſt, iſt ſie vorzüglich ſchiklich.

Man findet häufig, daß auch ſchon die alten Baumeiſter, wie die meiſten neuern auch thun, dem Charakter der Ordnung, die ſie gewählt haben, nicht allemal getreu bleiben, ſondern einzele Theile aus einer Ordnung in eine andere übertragen. So findet man den attiſchen Säulenfuß unter joniſchen und corinthiſchen Säulen, und der Kranz iſt manchmal in der joniſchen Ordnung eben ſo reich, als in der corinthiſchen. Dielen- und Sparrenköpfe, nach einerley Art geformt, und Zahnſchnitte findet man ohne Unterſchied in allen Ordnungen, auſſer der toſcaniſchen, welche ſehr ſelten gebraucht wird, ſo daß gar oft eine Ordnung ſich allein durch den Knauff der Säulen erkennen läßt. Wäre es nicht weit beſſer, wenn alle Baumeiſter, wie Goldmann, für jede Ordnung in jedem Haupttheil etwas beſtimmt charakteriſtiſches annähmen; ſo daß man ſchon aus jedem

dem Haupttheile, als, blos aus dem Fuß der Säule, oder aus dem Unterbalken, aus dem Fries, oder aus dem Kranz, die Ordnung eben ſo gut, als aus dem Knauff erkennen könnte? Ein Baumeiſter von Geſchmak würde, des genauer beſtimmten Charakters jeder Ordnung ungeachtet, allemal Mittel genug finden, einerley Ordnung dennoch mannichfaltig zu behandeln.

Es iſt vielfältig darüber geſtritten worden, ob es angehe, oder nicht, neue Säulenordnungen in die Baukunſt einzuführen. Verſchiedene Baumeiſter haben es würklich verſucht; aber keiner iſt ſo glüklich geweſen, daß ſeine neue Ordnung nur in ſeinem Lande, vielweniger von andern Ländern der Zahl der gangbaren Ordnungen wäre einverleibet worden. Sollte denn eben die Anzahl und Beſchaffenheit der bekannten fünf Ordnungen in der Natur des Geſchmaks gegründet ſeyn?

Daß zwiſchen der höchſten Einfalt mit Regelmäßigkeit verbunden, und zwiſchen der höchſten Schönheit einer Ordnung viel merkliche Grade des Schönen liegen, darf nicht bewieſen werden. Wer wird ſich getrauen zu beweiſen, daß blos drey, oder vier, oder fünf ſolche Grade merklich genug ſind, um ſie als Stufen zu brauchen, vom niedrigſten auf den höchſten zu kommen? Oder wer wird ſich getrauen, den Beweis zu führen, daß die höchſte Stufe des zierlich Schönen allein in dem Charakter der corinthiſchen Säule zu finden ſey?

Wir halten alſo dafür, daß man zwar einige wenige Hauptcharaktere der Ordnungen feſtſetze; daß dieſe Charaktere durch etwas Beſtimmtes, das ſich allemal dabey finden muß, angezeigt werden; daß die beſondere Art aber, dieſes Charakteriſtiſche zu erreichen, dem beſondern Geſchmak eines jeden Baumeiſters zu überlaſſen ſey. Ob man denn ſeiner Art einen beſondern Namen geben ſoll, oder nicht, iſt eine gleichgültige Sache. Die griechiſchen Baumeiſter wählten für das Laubwerk des corinthiſchen Knauffs Acanthusblätter, die in der That eine große Schönheit haben. Geſetzt ein Baumeiſter in Syrien oder Paläſtina hätte dafür die Blätter der Palmen gewählt: würde er darum zu tadeln ſeyn? Man gebe nun ſeiner Ordnung den Namen der orientaliſchen, oder man gebe ihr keinen Namen, dieſes wird gleichgültig ſeyn. So hat unſer Slüter in dem Königlichen Schloſſe zu Berlin Säulen und Gebälke von großer Schönheit angebracht, die ſich von jeder der alten Ordnungen merklich unterſcheiden. Man nenne ſie die Preußiſche Ordnung, oder gebe ihr gar keinen Namen, genug, daß ſie noch immer den Hauptcharakter der joniſchen Ordnung trägt, und dadurch ihren beſtimmten Rang in der Abſtufung des Schönen bekommt. Man könnte, ohne aus dem Charakter der doriſchen Ordnung herauszutreten, an den Balkenköpfen des doriſchen Frieſes anſtatt der Triglyphen; einer ſehr gleichgültigen Zierrath, anderes ſehr einfaches Schnitzwerk anbringen, und jedem von Vorurtheilen eingenommenen Liebhaber dadurch gefallen. Man gebe nun einer ſolchen Ordnung einen andern Namen, wenn man will: ſie bleibet immer dem Charakter nach im zweyten Grad. Sturm, der Herausgeber des Goldmanniſchen Werks über die Baukunſt, hat eine ſechste Ordnung für deutſche Paläſte vorgeſchlagen, die er die deutſche Ordnung nennt. Sie iſt etwas ſchwerfällig, und hat kein Glük gemacht. Das ehemalige Grapendorfiſche, itzt Berendsſche große Haus am Dönhofiſchen Platz in Berlin iſt darnach gebaut.

Die Goldmanniſchen Verhältniſſe der Haupttheile der fünf Ordnungen ſind aus den beyden hier folgenden Tabellen zu ſehen.

## Verhältniß der Höhe.

| | Toſcan. | Doriſch. | Joniſch. | Corinth. | Römiſch. |
|---|---|---|---|---|---|
| Der Säulenfuß. | 1 Mod. | 1. | 1. | 1. | 1. |
| Der Säulenſtamm. | 14. | 14. | 14. | $16\frac{2}{3}$. | $16\frac{2}{3}$. |
| Der Knauff. | 1. | 1. | 1. | $2\frac{1}{3}$. | $2\frac{1}{3}$. |
| Der Unterbalken. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{4}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. |
| Der Fries. | $1\frac{1}{6}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{7}{15}$. | $1\frac{4}{15}$. | $1\frac{4}{15}$. |
| Der Kranz. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{3}{4}$. | $1\frac{2}{5}$. | $1\frac{2}{3}$. | $1\frac{2}{3}$. |

## Verhältniſſe der Auslaufungen.

| | Toſcan. | Doriſch. | Joniſch. | Corinth. | Römiſch. |
|---|---|---|---|---|---|
| Der Säulenfuß. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. |
| Der untere Theil des Stammes. | 1. | 1. | 1. | 1. | 1. |
| Der obere Theil des Stammes. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. |
| Der Knauff. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{1}{3}$. | $1\frac{7}{10}$. | $1\frac{2}{3}$. | $1\frac{2}{3}$. |
| Der Unterbalken. | $\frac{9}{10}$. | [illegible] | 1. | $1\frac{1}{10}$. | $1\frac{1}{12}$. |
| Der Fries. | $\frac{4}{5}$. | [illegible] | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. | $\frac{5}{6}$. |
| Der Kranz. | $2\frac{4}{5}$. | $2\frac{2}{5}$. | $2\frac{2}{5}$. | $2\frac{5}{18}$. | $2\frac{5}{18}$. |

Es wäre zu weitläuftig und ſehr überflüßig, die Höhen und Auslaufungen aller Glieder hier anzuzeigen. Wir haben deswegen dieſes nur von den Haupttheilen gethan, daß diejenigen, die Goldmanns guten und überlegten Geſchmak nicht kennen, mit einem Blik die guten Verhältniſſe ſeiner Ordnungen in Haupttheilen überſehen konnen.

◆ ◆

Zu den, von Hrn. Sulzer bereits angezeigten, und Ueberbleibſel alter Werke der Baukunſt darſtellenden Werken, gehört noch: L'ordine Dorico, oſſia il Tempio d'Ercole della Città di Cori . . . da Giov. Ant. Antoni, Rom. 1785. f. mit 4 Kupferbl. — — Uebrigens handeln noch, auſſer mehreren, bey dem Art. Baukunſt angeführten Werken, von den Säulenordnungen folgende Werke: Architetto per formare con facilità li cinque ordini dell' Architettura di Ottav. Reveſi Bruti, Ven. 1627. f. — George Huret (Regle preciſe pour décrire le profil elevé du fuſt des colonnes, Par. 1665. f.) — N. Dupuis (Traité des cinq Ordres d'Architecture, tant anc. que modernes, (Par.) fol.) — J. Frezier (Diſſertat. ſur les Ordres d'Architecture, Straſb. 1738. 4.) — Ch. Le Brun (Nouv. Ordre françois . . . fol.

11 Bl. Sind nichts als Verzierungen zu Pavillons.) — J. D. de Montalegre (Unterr. zur Ausf. der ſechs Säulenordnungen, Züll. 1772. 8. mit 27 Kpf.) — Ribart de Chamoust (De l'ordre françois trouvé dans la nature, Par. 1783. f.) — Hen. Emelyn (A propoſition for a new Order in Architecture, with rules for drawing the ſeveral parts, Lond. 1781. fol.) — Uebrigens iſt es bekannt, daß auſſer den, in den vorher angeführten Werken, gemachten Verſuchen, neue Ordnungen zu erfinden, dergleichen Verſuche mehrere gemacht worden ſind. In Frankreich ſchlug bereits Phil. de Lorme eine dergleichen neue Ordnung vor, worin die Säulen Bäume vorſtellten, deren Aeſte ſich unterwärts beugten, und ſo das Gebälke bildeten. Ludwig der 14te ſetzte eine Prämie auf eine ſolche Erfindung. Selbſt in Italien hat Piraneſi die Maltheſer-Kirche zu Rom nach einer neuen Ordnung erbaut, deren Capital ſymboliſch iſt, und deren Säulen andre Verhältniſſe haben. In England hat, auſſer dem vorher benannten H. Emelyn, auch P. de la Roche (S. Art. Baukunſt, S. 333) eine dergleichen vorgeſchlagen. Und in Deutſchland wollte L. Sturm, bekannter Maßen, eine ſo genannte deutſche Ordnung erfunden haben. Auch Wagner trug eine dergleichen, in ſ. Probe der ſechſten Säulenordnung, Leipz. 1728. vor. Vielleicht aber hatte jener Italieniſche Architect nicht Unrecht, welcher kein Werk, das davon handelte, nur leſen wollte. S. übrigens Huths Magaz. der bürgerl. Baukunſt, Bd. 1. S. 78. — —

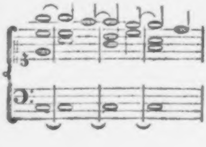
# Orgelpunkt.

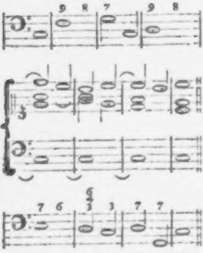
(Muſik.)

In vielſtimmigen Kirchenſtüken kommen bey Schluſſen oft ſolche Stellen, da bey liegendem Baſſe die obern Stimmen einige Takte lang einen in Harmonie mannichfaltigen Geſang fortführen; eine ſolche Stelle wird ein Orgelpunkt genennt, weil die Orgel, welche dabey im Baſſe blos den Ton aushält, einigermaaßen einen Ruhepunkt hat, da die andern Stimmen fortfahren. Er kommt entweder auf der Tonica oder auf der Dominante vor, und iſt als eine Verzögerung des Schluſſes anzuſehen.

Da der Baß dabey liegen bleibt, ſo kann es nicht anders ſeyn, als daß die obern Stimmen den Geſang meiſtentheils durch Diſſonanzen hindurch führen. Um ſich eine richtige Vorſtellung vom Orgelpunkt zu machen, darf man ſich nur vorſtellen, daß man von dem Accord auf der Dominante durch Vorhalte in den Dreyklang der Tonica übergehen wolle. Wenn man nun die verſchiedenen Vorhälte nicht unmittelbar in die Töne des Dreyklanges der Tonica auflöſt, ſondern durch mancherley Umwege, oder durch eine Reihe wolzuſammenhangender Accorde langſam zu der Auflöſung übergeht, ſo entſtehet der Orgelpunkt.

Es erfodert aber eine gute Kenntniß der Harmonie, damit dieſe Folge von Accorden, deren keiner eigentlich zum liegenden Baßton gehört, dennoch wol zuſammenhange und nichts widriges hören laſſe. Die Hauptſache dabey kommt darauf an, daß die Accorde, wenn man den liegenden Baß wegnähme, mit einem richtigen, und in der Fortſchreitung auf den letzten Ton führenden Baſſe können verſehen werden. Dieſes wird durch folgendes Beyſpiel erläutert werden:





In vielſtimmigen Sachen verdoppelt man bey dem Orgelpunkt die Töne, die bey dem eigentlichen Baſſe, der da ſtehen müßte, wenn der liegende Baßton weggenommen würde, zu verdoppeln wären.

Insgemein bringt man in Fugen bey dem Hauptſchluß einen Orgelpunkt ſo an, daß die verſchiedenen Säße und Gegenſätze, die in der Fuge vorgekommen, auf einem liegenden Baſſe, ſo weit es angehet, vereiniget werden. Doch wird er auch bey andern Kirchenſachen, die nicht als Fugen behandelt werden, angebracht.

## Originalgeiſt.

(Schöne Künſte.)

Dieſen Namen verdienen die Menſchen, die in ihrem Denken und Handeln ſo viel Eigenes haben, daß ſie ſich von andern merklich auszeichnen; deren Charakter eine beſondere Art ausmacht, in der ſie die einzigen ſind. Hier betrachten wir den Originalgeiſt, in ſofern er ſich in den Werken der Kunſt zeiget, denen er ein eigenes, ſich von der Art aller andern Künſtler ſtark auszeichnendes Gepräge giebt. Der Originalgeiſt wird dem Nachahmer entgegen geſtellt, wie wir ſchon anderswo erinnert haben *). Es iſt in verſchiedenen Stellen dieſes Werks **) angemerket worden, daß der wahre Urſprung aller ſchönen Künſte in der Natur des menſchlichen Gemüthes anzutreffen iſt; daß Menſchen von mehr als gewöhnlicher Lebhaftigkeit der Phantaſie und der Empfindung, die zugleich ein ſchärferes Gefühl des Schönen haben, als andere, aus eigenem Trieb und nicht durch fremdes Beyſpiel gereizt, gewiſſen Werken, oder Aeußerungen des Genies und der Empfindung, durch überlegte Bearbeitung eine Form und einen Charakter geben, wodurch ſie zu Werken der ſchönen Kunſt werden. Dieſe ſind in den ſchönen Künſten Erfinder, auch denn, wenn ſie in ihrer Gattung nicht die erſten ſind, ſondern bereits Vorgänger gehabt haben: ſie ſind Originalgeiſter, in ſofern ſie nicht aus Nachahmung, ſondern aus Trieb des eigenen Genies Werke der ſchönen Kunſt verfertiget haben. Gemeiniglich werden dergleichen Genies in ihren Erfindungen und auch in ihrem Geſchmak genug Eigenes haben, daß ſie auch darin original ſind. Wenn dieſe Köpfe keine Vorgänger gehabt hätten, ſo würden ſie die erſten Urheber ihrer Kunſt geweſen ſeyn, weil die Natur ihnen alles dazu nöthige gegeben hat. Sie ſind, wie Young ſagt, zufällige Originale.

Man erkennet dergleichen Originalgeiſter daran, daß ſie einen unwiderſtehlichen Trieb zu ihrer Kunſt haben; daß ſie alle Hinderniſſe, die ſich ihnen gegen die Ausübung derſelben in den Weg legen, überwinden; daß ihnen Erfindung und Ausübung leicht wird; daß die zu einem Werk nöthige Materie, ihnen gleichſam in vollem Strohm zufließt; und daß ſie, wenn gleich die Natur mehrere ihnen ähnliche Genies ſollte hervorgebracht haben, doch allemal in einigen Theilen viel Eigenes und Beſonderes zeigen. Es giebt zwar auch hierin Grade, und ein ſolcher Originalgeiſt hat vor dem andern mehr Muth und Kühnheit: daher kann es kommen, daß einige Erfinder neuer Arten ſind, andere ſich an die Formen und Arten halten, die ſie eingeführt finden, und in dieſem Punkt Nachahmer ſind. So iſt in der Dichtkunſt Horaz ein Originalgeiſt, der in den Formen das Bekannte nachgeahmt hat; Klopſtok aber hat neue Formen erfunden; in der Muſik war unſer Graun unſtreitig ein Originalgeiſt, aber er hat in den Formen nichts Neues; in der Mahlerey war Raphael gewiß Original, aber in den Formen hat er ſich ungleich mehr an das Gewöhnliche gehalten, als Hogarth. Man kann alſo ein Originalgeiſt ſeyn, und doch in gar viel Dingen ſich nach dem Gewöhnlichen richten: ſo iſt auch Virgil in vielen Stüken ein bloßer Nachahmer, und doch iſt er an Eigenem reich genug, um unter die Originalgeiſter geſezt zu werden.

---

*) S. Nachahmung.

**) S. Künſte; Dichtkunſt; Geſang; Muſik u. a.

Die Originalgeiſter, in welchem Stük der Kunſt ſie es ſeyen, ſind aus mehr, als einem Grunde, wie Young ſich ausdrükt, unſre großen Lieblinge, und ſie müſſen es auch ſeyn, denn ſie ſind große Wohlthäter; ſie erweitern das Reich der Wiſſenſchaften, und vergrößern ihr Gebiet mit einer neuen Provinz *); ſie öffnen uns neue Quellen des Vergnügens und neue Minen, aus denen die zu Lenkung der menſchlichen Gemüther nöthigen Mittel gezogen werden.

Bald jeder Originalgeiſt verurſachet in dem Reiche des Geſchmaks beträchtliche Veränderung, die ſich auch wol bis auf die allgemeine ſittliche Verfaſſung ſeiner Zeit erſtreken kann. Denn der große Haufen wendet ſich allemal dahin, wo er die wenigen kühneren Menſchen ſieht, die ſich neue Bahnen eröffnet haben. Dieſe ſind die eigentlichen Führer der Menſchen. So hat Luther, ein großer Originalgeiſt, viel Völker von der gewöhnlichen Bahn des Glaubens und der gottesdienſtlichen Verrichtungen abgeleitet und eine neue Heerſtraße errichtet. In Sachen des Geſchmaks ſind dergleichen Veränderungen noch viel leichter, weil da die Freyheit durch nichts eingeſchränkt iſt. Diejenigen von unſern Dichtern, die den Muth hatten, den deutſchen Vers von den Feſſeln des Reims zu befreyen *), haben in unſrer Dichtkunſt eine wichtige Revolution veranlaſſet; und Gleim, obgleich ſelbſt ein Nachahmer des Anakreons, aber genug original, hat eine ganz neue Schule von Dichtern geſtiftet. Bodmer und Breitinger waren auch nur zufällige Originalkunſtrichter; aber ſie haben dem Reich des Geſchmaks in Deutſchland eine ganz neue Verfaſſung gegeben. Was der Ruhm am glänzendſten hat, iſt allemal den Originalgeiſtern aufbehalten; aber ſein beſtes Kleinod gebühret denen, die in den wichtigſten Theilen der ſchönen Kunſt original ſind.

Zwar hat jedes Original etwas, wodurch es einen Werth bekommt, den die fürtrefflichſte Nachahmung nicht hat; die Kunſt ſelbſt gewinnt dadurch: aber die Nachahmung kann ſo ſeyn, daß die Erreichung des Zweks der Kunſt dadurch befördert wird, den nicht jedes Original erreicht. Es giebt in den zeichnenden Künſten Kenner, die jedes Originalwerk jeder Copey vorziehen; und ſie haben recht, in ſofern die Werke zum

Em-

---

*) Gedanken über die Originalwerke, S. 16. nach der zweyten Ausgabe der deutſchen Ueberſetzung.

*) S. Lyriſche Versarten.

Studium der Kunſt gebraucht werden: wenn aber die Frage darüber iſt, was man mit einem Werke zur allgemeinen Abſicht der Künſte bewürken könne, ſo kann eine Nachahmung unendlich mehr werth ſeyn, als ein Original. Eben dieſes muß man auch bey der Schätzung der Originalgeiſter bedenken, wo der, welcher am meiſten original iſt, nicht allemal jedem andern vorgezogen werden kann. La Fontaine iſt in Erzählung der Fabel höchſt original; Aeſopus iſt es vornehmlich in der Anwendung, das iſt, im wichtigſten Theile derſelben. Es wäre gar wol möglich, daß ein Fabeldichter, der ein bloßer Nachahmer des Phrygiers wäre, an Werth den franzöſiſchen Fabuliſten weit überträfe. In Romanen ſind Richardſon und Fielding Originale; der eine in einer, der andre in einer andern Art: jener arbeitet immer auf das Herz, dieſer auf den Verſtand und auf die Laune. Vielleicht iſt Fielding mehr Original in ſeiner Art, als Richardſon in der ſeinigen; aber die Art des letzteren iſt wichtiger *). Eben ſo große Originale ſind Montesquieu und Rouſſeau in dem, was ſie über die Verfaſſungen der bürgerlichen Geſellſchaften geſchrieben haben; jeder hat ein neues Feld, oder neue Ausſichten eröffnet: für den Staatsmann, den das Wohl oder Wehe der Menſchen wenig rühret, iſt jener wichtig; der moraliſche Philoſoph wird dieſem weit den Vorzug geben.

Selten iſt ein Künſtler in allen zur Kunſt gehörigen Talenten ſo original, wie Klopſtok in jedem dichteriſchen Talent es iſt. Einer iſt blos durch die Phantaſie, oder blos durch Laune original; ein andrer iſt es durch ſeine Art, ſittliche Gegenſtände zu empfinden, und ein dritter durch den Verſtand, die Wichtigkeit, oder die weite Ausdähnung des Geſichtspunkts, aus dem er die Sachen betrachtet; und denn kann das Originale mehrerer Talente vielfältig gemiſcht ſeyn. Swift und Buttler ſind beyde ſehr original durch Phantaſie und Laune, die bey jedem ihre eigenen Miſchungen mit andern Gemüthsgaben hatten. Die wichtigſten Originale ſind ohne Zweifel die, deren Erfindungen nicht blos den Künſtlern in einzeln Theilen der Kunſt vortheilhaft ſind, ſondern dem Geſchmak eines ganzen Volkes eine neue und vortheilhafte Wendung geben; die neue Quellen eines ſich über ein ganzes Volk verbreitenden Vergnügens eröffnen; die den allgemeinen Gemüthskräften einen neuen vortheilhaften Schwung geben. In frevelhaften Dingen *) original zu ſeyn, und einem ganzen Volke dadurch ſeinen Geſchmak mitzutheilen, bringt Schimmer, aber keinen dauerhaften Glanz des Ruhmes. Voltaire iſt von mehr als einer Seite wahrhaftig original; aber dadurch, daß er den Geſchmak eingeführt hat, aus ernſthaften Dingen ein witziges Poſſenſpiel zu machen, wird ſein Ruhm nicht ſehr vermehret; obgleich auch darin nicht alles zu verwerfen iſt. So hat der Originalgeiſt, der in Frankreich die Parodien eingeführt hat, dem Geſchmak und dem ſittlichen Gefühl eben keine vortheilhafte Wendung gegeben.

Unter den vorzüglichſten Originalen der neuern Zeiten behauptet der nicht längſt verſtorbene Engländer Sterne einen anſehnlichen Rang. In einigen Stüken iſt er ſo ſehr original, daß er keine Nachahmer finden

---

*) Hier iſt von der Art, den Roman zur Bildung des Herzens anzuwenden, überhaupt die Rede; denn was ſich ſonſt gegen das Beſondere der Richardſoniſchen Behandlung einwenden läßt, iſt allerdings erheblich. Der Verfaſſer des Agathons hat wichtige Erinnerungen dagegen vorgebracht.

*) Frivolités.

den wird. Sein Leben des Triſtram Shandy wird wol das einzige Werk ſeiner Art bleiben: aber ſeine empfindſamen Reiſen haben Nachahmer gefunden, und verdienen es auch. Denn die Sterniſche Art, die gemeinſten Vorfälle des täglichen Lebens anzuſehen, iſt gewiß wichtig, und wird manchen Menſchen zur genaueren Selbſterkenntniß führen, als jeder andere Weg, den man dazu einſchlagen könnte.

Wir können hier die Frage nicht mit Stillſchweigen übergehen, warum die Originalgeiſter ſo ſelten ſind. Es iſt wahrſcheinlich, daß mehr die Nachahmungsſucht, als eine gewiſſe Kargheit der Natur in Austheilung ihrer Gaben daran Schuld ſey. Man ſieht Genies, die vollkommen aufgelegt ſind, ſelbſt Originale zu ſeyn, und dennoch von jener Sucht angeſteckt werden. Deutſchland ſelbſt beſitzt einen Mann von großem Genie, der von der Natur mit mancherley ſehr vorzüglichen Gaben verſehen iſt, und der in mehr als einem Fach ein fürtreffliches Original ſeyn könnte; und doch ſehen wir ihn in mancherley nachgeahmten Geſtalten erſcheinen, durch welche der Originalgeiſt immer durchſcheinet. Bald zeigt ihn der jüngere Crebillon, bald Diderot, bald Sterne zur Nachahmung. Einigen Originalköpfen mag es auch an Muth fehlen. Indem ſie ſehen, wie allgemein ſchon vorhandene Werke bewundert werden, wie die Kunſtrichter dieſelben zu Muſtern aufſtellen; wie ſogar aus dem, was dieſe Werke an ſich haben, allgemeine Regeln für die ganze Gattung abgezogen werden: ſo getrauen ſie ſich nicht, einen andern Weg einzuſchlagen. Sie beſorgen, eine Ode, die nicht horaziſch oder pindariſch, ein Trauerſpiel, das nicht nach den griechiſchen Muſtern gemacht iſt, möchte blos darum keinen Beyfall finden; und darum zwingen ſie ihr eigenes Genie unter das Joch eines fremden Geſetzes. In Frankreich mag mancher Originalgeiſt durch dieſe Beſorgniß unterdrükt werden. Denn dieſe Nation ſcheinet nichts für gültig erkennen zu wollen, als was den Werken ähnlich iſt, die in den ſo ſehr geprieſenen Zeiten Ludwigs des XIV. gemacht worden. Wir urtheilen zwar freyer, weil wir ſelbſt noch nicht lange genug große einheimiſche Muſter vor uns haben: aber es ſcheinet doch bisweilen, daß einige Kunſtrichter gewiſſen Werken deswegen ihren Beyfall verſagen, weil ſie von den gewöhnlichen Formen abgehen. Etwas Stolz, wenigſtens Zuverſicht in ſeine Kräfte, ſteht dem Genie wol an, und es nimmt daher neue Kräfte; gegen den Tadel nachahmender Kunſtrichter ruft ihm ein unpartheyiſches Publicum das ſapere aude des Horaz zur Aufmunterung zu.

◆ ◆

Zu dieſem Artikel gehören: Conjectures on original Compoſition . . . . Lond. 1759. 8. von Ed. Young. Deutſch, mit einem Schreiben, warum wir Deutſchen ſeit zehn Jahren ſo wenig Originalſchriftſteller aufzuweiſen haben? Leipz. 1760. 8. Neu überſ. ebend. 1789. 8. (vergl. mit dem 8ten Aufſ. in J. J. Rambachs Abhandl. aus der Geſch. und Litterat. Halle 1771. 8.) — Reflex. on originality in Authors, Lond. 1766. 8. — Originalgenie, ein Aufſ. von Schubert, im 4ten St. der deutſchen Monatsſchr. v. J. 1793. N. 4. — Siehe übrigens den Artikel Genie. — und Schotts Theorie der ſch. Wiſſenſch. Bd. 1. S. 252. —

## Originalwerk.

(Schöne Künſte.)

Es giebt zweyerley Arten der Kunſtwerke, denen man dieſen Namen giebt; denn es bedeutet entweder ein

Werk, das keine Nachahmung, oder eines, das keine Copey iſt. Im erſten Sinne kommt dieſer Name den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben; im andern Sinne bezeichnet man dadurch ein Werk, das von eines Künſtlers eigenem Genie entworfen, und nach ſeiner Art bearbeitet und nicht copirt iſt, wenn es ſonſt gleich in dem Weſentlichen ſeines Charakters nichts originales hat. In der erſten Bedeutung iſt z. B. Klopſtoks Bardiet ein Originalwerk, ein Drama von ganz eigenthümlicher Art, von des Dichters Genie ausgedacht: dergleichen Werke machen nur Originalgeiſter. In dem andern Sinn iſt jedes Werk, deſſen Urheber bey der Verfertigung ſeinen eigenen Gedanken, wenn ſie gleich Aehnlichkeit mit fremden haben ſollten, gefolget iſt, und bey der Ausarbeitung eben nicht ſorgfältig andrer Manier genau nachgeahmet hat, ein Original. In dieſem Sinne ſind alle Trauerſpiele des Racine Originale; denn keines iſt überſetzt und in fremdem Geſchmak bearbeitet, obgleich die Handlung überhaupt, oder auch einzele Stellen, nachgeahmt ſind.

Man könnte das Wort auch noch in einer dritten Bedeutung nehmen, um dadurch die Werke zu bezeichnen, die aus wahrem Trieb des Kunſtgenies, aus würklicher, nicht nachgeahmter, oder verſtellter Empfindung entſtanden ſind. Nämlich, die wahren Originalkünſtler arbeiten gemeiniglich aus Fülle der Empfindung; weil ſie einen unwiderſtehlichen Trieb fühlen, das, was ſie würklich in der Phantaſie haben, oder was ſie lebhaft empfinden, durch ein Werk der Kunſt an den Tag zu legen. Hingegen geſchieht es auch, daß ein Werk nicht durch die Empfindung des Künſtlers, ſondern durch fremde Vorſtellung veranlaſſet wird, ein Werk des Vorſatzes, der Ueberlegung, und nicht ein Werk der Begeiſterung iſt. Jene könnte man im Gegenſatz dieſer Originalwerke nennen.

Man ſiehet leicht, wie viel Vorzüge dieſe Originale vor den Werken, die es nicht ſind, haben müſſen: ſie ſind wahre Aeußerungen des Genies; da die andern Schilderungen verſtellter, nicht würklich vorhandener Empfindungen ſind. Jene laſſen uns allemal die Natur, dieſe nur die Kunſt ſehen. Ein Dichter, der von einem Gegenſtand bis zur lyriſchen Begeiſterung gerühret worden, und denn ſingt, weil er der Begierde das, was er fühlt, auszudrüken nicht widerſtehen kann, dichtet eine Originalode, die ein wahrer Abdruk des Zuſtandes ſeines Gemüths iſt. Ein andermal aber fodern außer der Kunſt liegende Veranlaſſungen eine Ode; oder er ſelbſt ſtellt ſich vor, er ſey in einem Fall, in einer Lage, darin er nicht iſt, ſucht Empfindungen hervor, die dem Fall natürlich ſind, die er aber nicht würklich hat, und in dieſer angenommenen Stellung dichtet er. Da muß freylich ein ganz anderes Werk entſtehen, das uns mehr die Kunſt, als die Natur ſehen läßt. Ein ſolches Werk iſt etwas Betrügeriſches, damit man uns, blos um die Kunſt zu zeigen, hintergehen will.

Auch große Originalgeiſter machen bisweilen ſolche Werke, die denn freylich weit unter den wahren Originalen ſind, die aus dem vollen Gefühl ausſtröhmen. Der ſchlaue Künſtler ſucht den Betrug zu verbergen, aber man merkt ihn doch. So fühlt man bey der Horaziſchen Ode auf den Baum, und an der Ramleriſchen auf das Geſchütz, Kunſt, und nicht Ergießung der Natur. Es war Horazens Ernſt nicht, ſo gar ſehr auf den Pflanzer des Baumes zu ſchimpfen, wie er ſich anſtellt: hier iſt mehr Spaß, denn Ernſt. Mit völliger Heiterkeit des Gemüthes nahm der Dichter ſich vor, ſich anzuſtellen, als wenn der gehabte Schreken ihm ſolche Empfindungen verurſachet hätte; weil er uns zeigen wollte, daß er ein guter Odendichter ſey.

Auf die Originalwerke der erſtern Art, können die Betrachtungen und Anmerkungen des nächſt vorhergehenden Artikels angewendet werden. Darum brauchen wir uns hier nicht in umſtändliche Betrachtung derſelben einzulaſſen. Wir wollen nur noch anmerken, daß ein Werk von mehr als einer Seite original ſeyn könne. Der ganze Stoff kann entlehnt und die Behandlung deſſelben kann original ſeyn. So iſt in redenden Künſten ein Werk bisweilen blos im Ausdruk original, und der Stoff ſelbſt hat eben nichts beſonderes. Indeſſen, wie gering auch der Theil der Kunſt, darin das Werk original iſt, ſeyn mag: ſo iſt ein ſolches Werk immer ſchätzbar, weil es wenigſtens etwas von der Kunſt erweitert.

Wir müſſen noch beſonders von den Originalen der zweyten Art in den Werken der zeichnenden Künſte ſprechen. Die Gewinnſucht hat eine Menge Copeyen unter Originale geſtellet.

Es iſt alſo für Kenner und Liebhaber eine wichtige Frage, ob es allemal möglich iſt, oder ob man es wenigſtens durch fleißige Beobachtung und Erfahrung dahin bringen kann, mit Gewißheit zu entſcheiden, ob ein Werk ein Original iſt, oder nicht?

Die Erfahrung hat dieſe Frage noch nicht entſcheidend beantwortet, da man gewiſſe Zeugniſſe hat, daß würklich Kenner vom erſten Rang ſind betrogen worden. Es iſt vielleicht keine beträchtliche Sammlung von Gemählden, oder geſchnittenen Steinen, wo nicht Copeyen für Originale gehalten werden. Man iſt ſogar über einige Werke der erſten Art ungewiß, welche von zwey Gallerien, deren Beſitzer ſich ſchmeicheln, das Original zu haben, es würklich beſitzet. Vaſari verſichert, daß Julius Romanus eine Copie nach Raphael für das Original gehalten habe, obgleich er ſelbſt an den Gewändern des wahren Originals gearbeitet hatte.

Die Regeln, die Originale zu kennen, laſſen ſich nicht wol angeben. Denn, was man von der Freyheit der Bearbeitung, die das Original zeiget, und von dem Furchtſamen und Geſuchten in der Copie ſagt, iſt weder ſicher noch hinlänglich genug. Es kommt hier auf ein ſehr feines Gefühl an, deſſen Gründe und Regeln ſich nicht beſchreiben laſſen. Mit einem feinen Auge und Kenntniß der Ausübung der Kunſt viele Werke der berühmten Meiſter geſehen, und ſehr oft nach allen Theilen der Bearbeitung unterſucht zu haben, giebt allerdings eine Fertigkeit, die Originale, wo nicht allemal, doch meiſtentheils zu kennen. Meiſter der Kunſt, die jede Kleinigkeit der Behandlung aus eigener Erfahrung kennen, ſind hierin die beſten Richter. Aber große Herren thun wol, um nicht betrogen zu werden, daß ſie bey Werken von Wichtigkeit allemal ein Mißtrauen in die Stüke ſetzen, über deren eigentliche Herkunft ſie nicht recht authentiſche Zeugniſſe haben.

Aber iſt denn ſo ſehr viel daran gelegen, ein Original zu beſitzen? Und kann nicht eine Copie, wenn ſie ſo iſt, daß auch ein gutes Auge dabey betrogen wird, eben die Dienſte thun, als das Original? Nachdem man eine Abſicht bey Anſchaffung des Gemähldes hat. Es kann Copeyen geben, die mehr werth ſind, als halb verdorbene Originale *). Aber da jedes Original ein einzeles Werk iſt, das nicht vermehrt werden kann, ſo iſt auch ſein Preis nicht nach der Schätzung einer Copey zu beſtimmen, die ſo oft als man will, kann wiederholt

---

*) S. Copey.

holt werden. Dieſe hat einen beſtimmten, jenes einen unbeſtimmten Werth, und Niemand will, wenn es ſchon auf beträchtliche Summen ankommt, gern betrogen ſeyn.

In Bildergallerien, die dazu dienen ſollen, die Monumente zur Geſchichte der Kunſt aufzubewahren, iſt es höchſt wichtig, nichts als Originale zu haben. Die Geſchichte der Kunſt ſelbſt iſt ein wichtiger Theil der Geſchichte des menſchlichen Genies, und da muß man nicht durch falſche Nachrichten betrogen werden. Die Frage, wie weit die Griechen und Römer es in dieſem oder jenem Theil der ſchönen, oder mechaniſchen Künſte, und auch der Wiſſenſchaften gebracht haben, kann nur durch Originalwerke des Alterthums beantwortet werden. Man ſtreitet z. B. ob ſie die Wiſſenſchaft der Perſpektiv beſeſſen, ob ſie Vergrößerungsgläſer gehabt, was für Inſtrumente ſie gehabt haben, u. d. gl. Dergleichen Fragen aus Copeyen, oder andern neuern, aber vorgeblich alten Werken beantwortet, verbreiten Unwahrheiten in einem wichtigen Theil der menſchlichen Kenntniſſe.

Zum Studiren für den Künſtler, wenigſtens in Abſicht auf die Behandlung, und auch auf die Zeichnung, ſind die Originale großer Meiſter unendlich wichtiger, als die beſten Copeyen; denn die höchſte Wahrheit und der größte Nachdruk in Zeichnung und Farbe hängt oft von kaum bemerkbaren Kleinigkeiten ab, davon wenigſtens ein Theil in der Copey vermißt wird.

* *

Wie die Originalwerke in der Mahlerey von den Copien zu unterſcheiden ſind, darüber hat Richardſon im 2ten B. ſeines Traité de la Peinture, S. 95 u. f. Amſt. 1728. 8. etwas geſagt. —

# Oſſian.

Ein alter brittiſcher Barde, deſſen Geſänge in der alten galliſchen, oder celtiſchen Sprache viele Jahrhunderte durch in Schottland, wo er in der zweyten Hälfte des dritten, und Anfangs des vierten Jahrhunderts gelebt hat, durch mündliches Ueberliefern ſich ſo weit erhalten haben, daß der Schottländer Mac-Pherſon im Stande geweſen, eine beträchtliche Sammlung davon zuſammen zu tragen, die zuſammengehörigen in Ordnung zu bringen, und in einer engliſchen Ueberſetzung herauszugeben. Ob es gleich eine durch das Zeugniß manches alten Schriftſtellers ſehr bekannte Sache geweſen, daß bey den alten Galliern die Barden eine beſondere und anſehnliche Claſſe der Nation ausgemacht, deren öffentlicher Beruf es geweſen, die Heldenthaten ihrer und vergangener Zeiten in Liedern zu beſingen: ſo fiel Niemanden ein, zu vermuthen, daß ſolche Lieder ſich könnten bis auf unſere Zeit erhalten haben. Man hielt ſie durchgehends für verloren, und war auch vermuthlich in der Meynung, daß die Geſchichte mehr, als die Poeſie und der Geſchmak überhaupt, dadurch verloren haben möchten.

Aber die Sammlung des Herrn Mac Pherſons zeigte, wie ſehr beyde Vermuthungen der Wahrheit entgegen ſind. Sie legte der Welt Gedichte von mancherley Art, von ſo großer Schönheit, in ſolcher Menge und von ſolchem Alterthum vor Augen, daß gar viele dieſe außerordentliche Erſcheinung für einen Kunſtgriff des Betruges hielten. Es ſchien eben ſo unglaublich, daß unter einem Volke, das man für wild und barbariſch gehalten hatte, ein Dichter ſollte gelebt haben, der den größten griechiſchen Dichtern den Rang könnte ſtreitig machen, als daß ſeine Gedichte durch ſo viel Jahrhunderte, durch blos mündliche Ueberlieferung, ſich ſollten erhalten haben. Und doch iſt beydes, durch die unläugbarſten Beweiſe, außer allen Zweifel geſetzt. Wer nicht ſchon aus dem innern Charakter dieſer Gedichte ſich überzeugen kann, daß ſie authentiſch ſind, wird keinen Zweifel mehr dagegen behalten, nachdem er die Nachrichten geleſen, die der Edinburgiſche Profeſſor Blair ſeiner Abhandlung über die Oßianiſchen Gedichte als einen Anhang beygefügt hat *).

Wir haben alſo an Oßian einen wahren Barden, nicht einen nachahmenden Dichter; er dichtete, und ſang, weil es ſein Amt mit ſich brachte: zu dieſem Amt aber hatte er nicht blos einen äußerlichen, ſondern einen noch weit ehrwürdigern, innerlichen Beruf von der Natur ſelbſt, die ihm das erfinderiſche, blumenreiche Genie und das empfindſame Herz gegeben hatte, wodurch er auch ohne äußerlichen Beruf ein Dichter würde geweſen ſeyn. Er nahm die Harfe nicht zum Zeitvertreib in die Hand, auch nicht aus Ruhmbegierde, ſich einen Namen zu machen. Zu ſeiner Zeit waren Muſik und Poeſie nicht Künſte, die ein Muße verſchaffender Reichthum zu ſeinem Zeitvertreib herbey ruft; ſie waren öffentliche, auf das innigſte mit der Politik und den Nationalſitten vereinigte Anordnungen, deren unmittelbarer Zwek die Ausbreitung der Tugend, und Erhaltung der Freyheit war; Künſte, die ein weſentlicher Theil der Maſchine waren, wodurch der Nationalcharakter verbeſſert, oder wenigſtens in ſeiner Kraft erhalten, und der Staat in ſeiner Stärke befeſtiget werden ſollte.

Deswegen iſt er von allen Dichtern, die wir kennen, der einzige ſeiner Art. Denn er hat als epiſcher Dichter vor andern den Vorzug, daß er bey den meiſten der großen Thaten, die er beſingt, nicht nur ein Augenzeuge, ſondern auch eine Hauptperſon geweſen. Die Helden, deren Charakter er ſchildert, waren größtentheils ihm von Perſon bekannt; die vornehmſten durch langen Umgang und durch Bande der Verwandtſchaft, oder der Freundſchaft; andere durch die Handlungen, in die er ſelbſt mit verwikelt war, oder aus Erzählungen von Augenzeugen. Er war ein Sohn Fingals, eines Königs verſchiedener Stämme der Caledoniſchen Nation, ein Barde, und zugleich ein Heerführer: ſein Vater aber war der berühmteſte Held ſeiner Zeit; ein beſſerer Achilles, dem kein Feind zu widerſtehen vermochte, und der ſelbſt über römiſche Heere geſieget hatte. Aus ſeinen Gedichten ſehen wir, daß zu ſeiner Zeit die alten Caledoniſchen Celten auf dem höchſten Punkte der Tapferkeit geſtanden, und in ihren Sitten es zu einem hohen Grad des Edelmuths gebracht hatten.

Sie waren nichts weniger als Barbaren, obgleich ihre Verfaſſung und Lebensart durchgehends noch die Jünglingsjahre des geſellſchaftlichen Lebens verräth. Die Nation war in verſchiedene kleine Stämme getheilt, deren jeder ſein unumſchränktes Oberhaupt hatte; der Krieg aber vereinigte die Stämme mit ihren Häuptern unter den Befehlſtab des Königs. Jedes Oberhaupt hatte ſeine Burg; aber von Städten finden wir noch keine Spur, ſo wenig als von Landbau, Handlung, oder von Künſten, Geſetzen, Einrichtungen, und innerlichen Unternehmungen, die Ruhe und Frieden in größern bürgerlichen Geſellſchaften zu veranlaſſen pflegen. Die Jagd iſt die einzige Beſchäfftigung im Frieden; und freundſchaftliche Gaſtgebote, wobey die Geſänge der Barden und des ſchönen

---

*) Ich wünſchte für manchen deutſchen Leſer, daß der Pater Denis in ſeiner Ueberſetzung der Macpherſoniſchen Sammlung dieſen Anhang nicht übergangen hätte.

Geſchlechts allemal eine Hauptſache ſind, machen ihren Zeitvertreib aus. Aber bey dieſer noch ſo nahe an die Kindheit des menſchlichen Geſchlechts gränzenden Einrichtung, finden wir dieſe Caledonier höchſt empfindſam für Ruhm und Ehre: wir treffen bey ihnen ein ſo feines Gefühl von Menſchlichkeit, einen ſo feinen ſittlichen Geſchmak, und in Anſehung der Hauptleidenſchaft aller Völker, der Liebe zum ſchönen Geſchlecht, eine Sittſamkeit, eine Zärtlichkeit und eine nicht gekünſtelte, ſondern natürliche Galanterie an, daß ſie in allen dieſen Zügen, die die verſchiedenen Nationalcharaktere bezeichnen, mit den geſittetſten Völkern um den Vorzug ſtreiten können.

Dieſes allein muß uns den Dichter ſchon höchſtmerkwürdig machen: aber wenn wir ihn erſt kennen gelernt haben, ſo finden wir uns mit Bewunderung und Hochachtung für ſein Genie und für ſeinen Charakter, und mit Liebe für ſein edles Herz ganz durchdrungen. Es wäre ganz überflüßig, wenn ich hier eine methodiſche Unterſuchung über ſein Genie und über den Werth ſeiner Gedichte vornehmen wollte, da Herr Blair dieſes in einer fürtrefflichen Schrift, die der Pater Denis ſeiner deutſchen Ueberſetzung der Oßianiſchen Gedichte beygefüget, bereits beſſer, als ich zu thun im Stande wäre, ausgeführt hat. Ich begnüge mich alſo für die, denen der Barde noch nicht bekannt ſeyn möchte, oder die ihn etwa nicht mit der größten Aufmerkſamkeit geleſen haben, das, was ich über Herrn Blairs Bemerkungen bey ihm wahrgenommen habe, kurz anzuzeigen. Und weil dieſer einſichtsvolle Mann gezeiget hat, worin der Celtiſche Barde mit Homer übereinkommt, Ceſarotti aber in einer italieniſchen Ueberſetzung vielerley poetiſche Schönheiten ausgezeichnet hat, in denen ſeinem Urtheil nach der Celte den Griechen übertrifft: ſo werde ich vorzüglich das anzeigen, worin beyde von einander abgehen, und wodurch jeder ſeinen eigenen Charakter behauptet.

Man würde ſich überhaupt ſehr betrügen, wenn man von unſerm Barden ſchlechte erzählende Lieder ohne Poeſie, Enthuſiaſmus und ſittliche Schilderungen erwarten, wie etwa die hiſtoriſchen Lieder und Romanen, die aus den mittlern Zeiten her noch hier und da vorhanden ſind. Oßians Heldenlieder ſind wahre Poeſie, in der reifeſten Geſtalt. In ſeinen zwey großen Epopöen, Fingal und Temora, iſt Plan und überlegte Anordnung; in der Ausführung hohe Begeiſterung, höchſt mahleriſche Schilderungen des Sichtbaren, ſehr nachdrükliche und beſtimmte Zeichnung der Charaktere, kühner und das Herz treffender Ausdruk der Empfindungen, der bey ernſthaften Gelegenheiten höchſt pathetiſch, bey zärtlichen in einem hohen Grad rührend, und bey lieblichen ſehr reizend iſt. In dieſen Stüken, die der wahren Poeſie zu allen Zeiten und unter allen Völkern weſentlich ſind, kann unſer Barde es mit jedem Dichter neuer und alter Zeit aufnehmen.

Bey ihm zeiget ſich natürlicher Weiſe, wie bey jedem andern, der beſondere perſönliche Charakter, mit dem allgemeinen ſeiner Zeit vermiſcht. Deswegen würde unſer Barde, wenn er gerade den perſönlichen Charakter Homers, oder Virgils gehabt hätte, ſich dennoch in einer ganz andern Geſtalt zeigen. Und wir finden uns durch dieſe beſondere Geſtalt des Dichters ſehr angenehm überraſcht, da wir etwas ganz anderes ſehen, als das, deſſen wir gewohnt ſind. Im epiſchen Gedicht ſind wir der Art, wie Homer es behandelt, und worin ihm Virgil und die Neuern, jeder nach ſeinem beſondern Genie, gefolget ſind, ſo ſehr gewohnt, daß wir uns bey Leſung der Heldengedichte des Oßians wie in einem ganz fremden Lande befinden. Es verdienet etwas umſtändlich erwogen zu werden, worin Homers Art von der Oßianiſchen abgeht.

Die Griechen, womit Homer uns bekannt macht, waren ein Volk, das zu großen und weitläuftigen Unternehmungen aufgelegt, ſtandhaft, liſtig und verſchlagen war; aber ſie waren dabey mehr ruhmräthig und prahleriſch, als ehrbegierig. Sie hatten weit mehr Geiſt und Phantaſie, als Empfindſamkeit von zärtlicher Art. In ihren Leidenſchaften waren ſie heftig, brutal, und giengen hitzig und gerade zum Zwek. Sie beſaßen ſchon die meiſten Künſte der neuern Zeiten; hatten große Städte, beſaßen Reichthümer, die ſie habſüchtig machten. Sie waren große Liebhaber feyerlicher Verſammlungen, prächtiger Spiele, Aufzüge und Leibesübungen; dabey große Redner und ſchöne Schwätzer; in der Religion höchſt abergläubiſch und feyerlich; in öffentlichen Geſchäfften ceremonienreich und umſtändlich. Die ſanfteren häuslichen Vergnügungen kannten ſie faſt gar nicht; das ſchöne Geſchlecht ſpielte bey ihnen eine ſchlechte Rolle. Befriedigung ſinnlicher Triebe und Beſtellung des Hausweſens waren hauptſächlich die Dinge, wozu dies Geſchlecht ihnen beſtimmt ſchien.

Hält man ein ſolches Volk gegen das, ſo unter dem Oßian gelebt hat: ſo wird man leicht begreifen, daß auch in den Geſängen von den Thaten und Unternehmungen dieſer beyden Völker ein himmelweiter Unterſchied ſeyn müſſe. Homer beſingt große, weitläuftige Unternehmungen; Oßian ſehr kurze und wenig verwikelte Kriegeszüge, und Unternehmungen von wenig Tagen, wobey keine große Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Begebenheit ſtatt hatte. Wir ſehen da weder Belagerungen noch Zerſtöhrungen, noch weitläuftige Plane der Unternehmungen. Nach dem Aberglauben ſeiner Zeit miſcht Homer unaufhörlich die Götter in das Spiel der menſchlichen Unternehmungen; bey Oßian iſt alles blos menſchlich. Träume und Erſcheinungen verſtorbener Helden, die ſich aber nicht in die Handlung einmiſchen, vertreten bey ihm die Stelle des Uebernatürlichen. Feyerliche Opfer, Spiele und Feſte, weitläuftige und förmlich ſtudirte Reden, ſehr umſtändliche Beſchreibungen jeder Feyerlichkeit und bald jedes erheblichen Gegenſtandes, ceremonienreiche Anreden und Botſchaften; alles dieſes findet ſich beym Homer eben ſo natürlich, als es vom Oßian übergangen wird. Selten ſtellt uns dieſer andre Gegenſtände vor das Geſicht als die Perſonen ſelbſt und ihre Thaten; die Scenen, wo er ſie aufführt, ſind ein Thal mit einem durchſtröhmenden Fluß; eine Seeküſte mit Felſen umgeben; ein Hügel mit Eichen bewachſen; eine natürliche Grotte; eine Halle oder, ein Saal, wo die Fremden bewirthet werden; wo die Waffen der Krieger und die Harfen der Barden aufgehängt ſind. Jeder dieſer Gegenſtände wird in den wenigſten Worten, aber durch meiſterhafte und mahleriſche Zeichnung, uns ganz nahe vors Auge gebracht; ſo daß wir ſelbſt uns weit länger dabey verweilen, als der Dichter, und weit mehr ſehen, als er ſagt. Eben dieſe Sparſamkeit der Worte beobachtet der Dichter auch, wenn er ſeine Perſonen ſprechen läßt. Alle Homeriſche Perſonen, bis auf ein Paar, ſind Redner, oder gar Schwätzer; die Oßianiſchen eilen ſo viel möglich über das Reden weg zum Handeln; kein Beurtheilen, kein Beweiſen, kein umſtändliches Erzählen, ſondern kurze Eröffnung deſſen, was man denkt und empfindet. Eine der wichtigſten Botſchaften, die ein Grieche mit ſehr viel ſchönen Worten und in künſtlichen Perioden würde vorgebracht haben, wird hier in überaus wenig Worten, aber nachdrüklich und vollſtändig abgelegt. Der Herold, der dem feindlichen Heerführer vor der Schlacht den Frieden anbieten ſoll, erſcheint, und ſagt, ohne weitere Ehrenanrede, kurz und gut:

— Ergreif ihn den Frieden von Swaran,
Welchen er Königen giebt, wenn Völker ihm huldigen! Ullins
Liebliche Flächen begehrt er und deine Gemahlin, die Degnac mit Füßen des Windes.
Gieb ihm dieſen Beweis von deinem unmännlichen Arme,
Führer, und lebe forthin dem Winke von Swaran gehorſam *).

Dieſes iſt eine der längſten Reden bey Geſandſchaften. Noch kürzer iſt die Antwort:

Sag es ihm, jenem Herzen des Stolzes, dem Herrſcher von Lochlin.
Cuculin weicht nicht! Ich bieth ihm die dunkelblaulichte Rükfahrt
Ueber den Ocean, oder hier Gräber für all ſein Geleit an.
Nie ſoll ein Fremder den reizenden Strahl von Duntcaich **) beſitzen!
Niemal ein Rehe durch Berge von Lochlin dem haſtigen Fuße
Meines Luaths †) enteilen.

Bey Botſchaften, deren Inhalt und Antwort man errathen kann, läßt der Dichter insgemein gar nicht ſprechen. Cairbar, ein Heerführer, ſendet den Barden Olla, (dieſe ſind insgemein die Herolde,) um nach der Gewohnheit dieſer Völker den Oſcar, einen feindlichen Heerführer, zum Feſt einzuladen. Aber weder Cairbar noch der Dichter, legen dem Herold eine Rede in den Mund. Der Dichter ſagt:

Izo kam Olla mit ſeinem Geſang: Zum Feſte Cairbars mache mein Oſcar ſich auf.

Die feyerlichſten Feſte werden in zwey Worten beſchrieben. Nach einem großen Sieg gab Fingal ein Feſt. Die ganze Beſchreibung hiervon iſt folgende:

Über die Seite von Mora ſteht izo die Führer zum Mahle
Alle verſammelt. Es lodert zum Himmel die Flamme von tauſend
Eichen. Es wandelt die Kraft der Muſcheln †) ins Runde. Den Kriegern
Glänzet die Seele von Luſt.

Dieſe Kürze herrſcht überall, es ſey, daß der Dichter ſelbſt ſpreche, oder daß er andere reden laſſe. Und darin iſt der Vortrag mehr lyriſch, als homeriſch-epiſch. Denn ſogar viel zur Handlung nothwendig gehörige Dinge werden, wo man ſie errathen und ſelbſt hinzudenken kann, übergangen; daher oft ein ſchneller, wahrhaftig lyriſcher Uebergang von einem Theil der Handlung auf den folgenden.

Man nimmt überhaupt bey Oßians Epopée wahr, daß es dem Barden nicht ſowol um die umſtändliche, als um eine nachdrükliche Schilderung der Haupthandlung ſelbſt, und des Einzelen, zu thun war. Sein Zwek iſt allein die Schilderung ſeiner Helden: dies war des Barden Amt. Homer läßt ſich in tauſend Dinge ein, die aus andern Abſichten da ſind. Daher entſteht meines Erachtens der gröſte Unterſchied in der Manier beyder Dichter. Oßians Epopée, als ein vor unſern Augen liegendes Gemählde betrachtet, iſt unendlich weniger reich an Gegenſtänden, und an

---

*) Fingal II Buch. Ich führe die Stellen nach des P. Denis Ueberſezung an, die freylich durchgehends etwas weniger kurz iſt, als Macpherſons Proſe.

**) Cucullins Gemahlin.

†) Sein Hund.

*) Das Getränk, das aus Muſcheln getrunken ward.

Mannichfaltigkeit der Farben, als die Homeriſche; aber die Zeichnung iſt dort kühner, Licht und Schatten, bey ſehr guter Haltung, abſtechender. Die ganze Epopée des Barden beſteht aus wenig und, gegen die Homeriſche verglichen, ſehr einfachen Gruppen; und ſo mußte ſie ſeyn, um durch blos mündliches Ueberliefern auf die Nachwelt zu kommen.

Auch darin zeichnet der Caledonier ſich von dem joniſchen Sänger ſehr merklich aus, daß er ſehr oft lyriſche Anfälle bekommt, denen er ſich überläßt, weil er wegen des geringen Reichthums im Stoffe ſelbſt weniger nöthig hatte, ſich an die Erzählung zu halten. Oft kommt man auf Stellen von ziemlicher Länge, die nicht ſowol epiſche Beſchreibungen oder Erzählungen deſſen ſind, was der Barde geſehen, als lyriſche, Oden- oder Elegienmäßige Aeußerungen deſſen, was er dabey empfunden hat. Nicht ſelten tritt er aus ſeiner Erzählung heraus, um mit ſich ſelbſt zu ſprechen. Aber eben dieſes giebt dem Gedicht große Lebhaftigkeit.

Ein ſehr beträchtlicher Unterſchied in der Anlage zwiſchen der Homeriſchen und Oßianiſchen Epopée befindet ſich darin, daß in dieſer das Intereſſe der ganzen Handlung weder ſo groß iſt, noch uns ſo beſtändig vor Augen ſchwebt, als in jener. Hier iſt es nicht um weit ausſehende Unternehmungen, nicht um Eroberung großer Länder, oder Zerſtöhrung groſſer Städte und ganzer Staaten zu thun, dergleichen Intereſſe konnte bey ſo kleinen Völkern nicht ſtatt haben; ſondern darum, daß ein plötzlich einfallender Feind durch eine einzige Schlacht zurükgetrieben werde. Man wird alſo dabey weniger, als beym Homer angeſtrengt, ſich die Lage der Sachen in Abſicht auf das Ganze vorzuſtellen, mancherley Anſchlägen durch ihre Ausführung zu folgen, und die Politik der Helden zu beobachten; der Verſtand hat wenig dabey zu thun, aber das Herz wird mehr beſchäfftiget. Darum endiget ſich die Handlung auch mit keiner wichtigen Cataſtrophe; der Feind iſt überwunden, und nun ſind Handlung und Gedicht zu Ende.

Der Nationalunterſchied zeiget ſich eben ſo ſtark in den Charakteren. Man findet bey Oßians Helden keine Spur von dem hitzigen und im Zorn brutalen griechiſchen Temperament. Hier ſind geſetzte, kalte, aber darum doch unüberwindliche, und ohne Hitze überall durchdringende Helden, und, was man bey den Griechen nicht findet, bis zum Erhabenen edle und menſchlich geſinnte Charaktere. Der Grieche iſt faſt allezeit auf ſeinen Feind erbittert, und im Streit giebt dieſe Erbitterung ihm Kräfte; die Caledoniſchen Helden ſind faſt durchgehends gelaſſen und ſtreiten, ohne alle Erbitterung, um den Vorzug der Stärke und der Tapferkeit. Man wird ſchwerlich, weder in Gedichten noch in der Geſchichte, einen edlern Heldencharakter antreffen, als des Fingals. Ich kann der Begierde, die reitzenden Züge deſſelben hier anzuführen, nicht widerſtehen. Auch für die, denen Oßian wohl bekannt iſt, wird es Wolluſt ſeyn, die Züge dieſes groſſen Charakters hier wieder zu finden.

Ich ſagte, Fingal ſey der beſſere Achilles. Denn er führte überall, wo er hinkam, den Sieg mit ſich, und wenn ſchon alles verloren war, wurde durch ihn alles wieder gut gemacht; jeder der ſtärkſten und kühneſten ward von ihm überwunden, und nie vermochte ein Feind ihm zu widerſtehen: dabey war er der beſte Menſch. Wie groß ſein Kriegesruhm geweſen ſey, und was für Schreken ſeine Gegenwart dem Feind eingepräget habe, kann man aus folgender Stelle abnehmen, die zugleich von Fingals Gröſſe und von ſeines Sohnes Genie, ſie zu ſchildern, zeuget. In der Schlacht, die den Stoff der Epopée Temora ausmacht, ſah der König, nach Gewohnheit ſeiner Zeit, dem Streit von einer Höhe zu. Die Feinde waren auſſerordentlich tapfer, und Fillan, Fingals Sohn, der der Hauptanführer war, fiel unter dem Schwerdt des feindlichen Heerführers, als eben die Nacht die beyden Heere vom Streit abrufte. Der König entſchließt ſich nun ſelbſt in die Schlacht zu gehen, und thut dieſen Schluß nach damaliger Kriegesart dadurch kund, daß er mit dem Speer dreymal an ſein Schild klopfet. Dieſes Zeichen wird von ſeinem und dem feindlichen Heere wol verſtanden, und der Dichter beſchreibet uns die Würkung davon alſo:

Geiſter entwichen von jeglicher Seite *), ſie rollten im Winde
Ihre Geſtalten zuſammen; die Stimmen des Todes erfüllten
Dreymal das länglichte Thal, und ohne den Finger der Barden
Bebte von jeglicher Harfe den Hügel hinüber ein Weh'laut.
Aber der Schild klang wieder. Da träumten die Männer von Morven
Eitel Gefechte, da glänzte der weit ſich wälzende Blutſtrauß
Ueber ihr ganzes Gemüth. Blauſchildige Könige ſtiegen
Nieder zur Schlacht. Es blikten Geſchwader im Fliehen zurüke.
Endlich erhub ſich das dritte Getön, und von Höhlen der Berge
Sprang das erbebende Wild. Man hörte durch Wüſten der Vögel
Zages Gekreiſch — **).

Und dieſer im Streit ſo fürchterliche Held hat ein Herz voll Groſsmuth, voll Zärtlichkeit und voll Beſcheidenheit. Man denke nach, ob folgende Züge dieſes Urtheil beſtätigen.

Swaran, König von Scandinavien, ein finſterer, trotziger und grauſamer Fürſt, hatte einen Einfall in Irland gethan, und Fingal war auch mit einer Flotte dahin gekommen, um dem noch minderjährigen König in Irland Hülfe zu leiſten. Vor der Hauptſchlacht hatte Fingal, wie es damals gebräuchlich war, den Swaran freundſchaftlich auf ein Mahl eingeladen; aber dieſer hatte die Einladung brutal abgeſchlagen. Dieſen Swaran überwand Fingal in einem Zweykampf, nahm ihn gefangen und übergab ihn zween ſeiner Helden mit dieſer Empfehlung:

— Gewahret.
Lochlins Gebietern! Er gleichet an Stärke den zahlloſen Wogen
Seiner Meere. Sein Arm iſt Meiſter im Kampfe, von altem
Heldengeſchlechte ſein Blut. Du meiner Verſuchteſten erſter,
Gaul! und Oſian! du, der Lieder Gewaltiger! thut euch
Freundlich zum Bruder der Agandecca!
Durch eure Geſpräche
Schwinde ſein Trübſinn dahin *).

Aber der wilde Swaran war nicht zu beſänftigen. Als er nach vollendeter Schlacht zu Fingals Gaſtmahl gezogen wurde, erſchien er in finſterer Traurigkeit da. Dieſes ſchmerzet unſern Helden, er ſagt:

Ullin **) erhebe den Friedensgeſang!—
— —
Hundert Harfen die will ich hier nahe.
Sie ſollen mit Swarans
Seele vergnügen. Ich will ihn in Frieden entlaſſen; denn keiner
Schied noch traurig von mir †).

Die Art, wie Fingal dem überwundenen Feind den Frieden anbietet und ihn mit ſeinem Heere von ſich läßt, iſt ſo großmüthig, daß der wilde Swaran ſelbſt davon gerührt wird. Er bietet dem Sieger wenigſtens die Schiffe an, die ihre Mannſchaft verloren hatten; aber es wird nicht angenommen.

---

*) Die Celten glaubten, die Luft ſey voll von Geiſtern verſtorbener Helden, die einen Körper von ſehr feiner Nebelmaterie hätten.

**) Temora VII Buch.

*) Fingal V. Buch.

**) Dieſes war der Hauptbarde Fingals.

†) Fingal VI. Buch.

Kein Fahrzeug,
Sagte der König, noch irgend ein Land mit Hügeln beſetzet,
Nimmt ſich Fingal zur Gabe, genugſam mit ſeinen Gebirgen,
Seinen Wäldern und Hirſchen beglücket.

Auf die edelſte Art tröſtet er ihn noch:

Tilge dein Grämen, o Swaran hinweg! Auch wenn ſie beſiegt ſind,
Bleiben die Tapfern berühmt. Die Sonne verhüllet zuweilen
Tief in die ſüdlichen Wolken ihr Antlitz; doch blicket ſie wieder
Ueber die graſigten Höhen herunter.

Er entläßt endlich ſeinen Ueberwundenen unter der Abſchiedsrede, die den beſcheidenen Helden in ſeiner Größe zeiget:

— Ja Swaran! — heut hat den Gipfel
Seiner Größe beſtiegen der Ruhm von Swaran und Fingal,
Aber wir werden, wie Träume, vergehn. In keinem Gefilde
Wird man mehr hören den Schall von unſern Schlachten. Die Gräber
[illegible], die werden verſchwinden, und Jäger vergebens den Wohnſitz
Unſerer Ruhe die Flächen durchſuchen.

Eben dieſe Großmuth und Beſcheidenheit zeiget unſer Held bey jedem Sieg, wie ungerecht, wie beleidigend auch der überwundene Feind mochte geweſen ſeyn. Um den höchſten Contraſt in Charakteren zu fühlen, erinnere man ſich der Wuth, mit welcher Achilles gegen den Hektor getobet, weil dieſer ſeinen Freund im Streit erlegt hatte: und dann ſetze man Fingals Betragen gegen Cathmor, den Irländiſchen Hektor, den erſterer im Zweykampf überwunden und gefangen genommen hatte, dagegen. Unmittelbar nach dem Sieg ſagt der Held zum überwundenen Feind, der den Abend zuvor den Fillan, Fingals geliebteſten Sohn, mit eigener Hand umgebracht hatte:

— Nun folge zum Hügel
Meines Mahles mir nach! Gewaltige ſiegen nicht immer.
Fingal flammet nicht auf in erlegener Feinde Geſchichte,
Jauchzet nicht über des Tapferen Fall.

Aber es findet ſich, daß Cathmor tödtlich verwundet iſt. Er bezeuget ſein Verlangen, nahe bey ſeinem Wohnſitz begraben zu werden, worauf Fingal:

König! du redeſt vom Grabe? die Seele des Helden entſchwingt ſich!
Oſſian! Ueber den Geiſt von Cathmor, dem Freunde der Fremden,
Komme mit Ströhmen die Freude *)!

Mit welchem Glanze leuchtet nicht der erhabene Charakter des Helden in folgender Stelle! Aldo, einer ſeiner Vaſallen, wurde mißvergnügt, und gieng zu Fergthoun, König von Sora in Scandinavien, über, der Fingals offenbarer Feind war. Dort verliebt er ſich in die Königin, entführt ſie, kommt wieder nach Hauſe, und erkühnet ſich, bey Fingal gegen die ihm nachſetzenden Scandinavier, die nun Fingals Gebieth anfallen, Schutz zu ſuchen. Dieſer empfängt ihn mit folgender Rede:

Aldo! du ſchwülſtiges Herz, —
— Ich ſollte dich ſchützen vor Soras gekränktem
Zürnenden Herrſcher? — Wer wird mein Volk in ſeinen Gewölben
Künftig empfangen? Wer laden zum wirthlichen Mahle? Nun Aldo, Aldo!

---

*) Nämlich Oſſian ſoll den Cathmor gleich nach ſeinem Tode beſingen, weil nach dem Aberglauben ſelbiger Zeit, ein ſolcher Geſang des Verſtorbenen Seele gleich zum luftigen Sitze der Helden vergangener Zeit empor hob.

Aldo! die niedrige Seele den Schimmer von Sora geraubt hat? —
Suche dein hügligtes Heimat, unmächtige Rechte! Dort mögen
Deine Gertten dich bergen! Du dringſt uns die traurige Noth auf
Wider den düſtern Gebieter von Sora zu kämpfen! O Trenmors *)
Herrlicher Schatten! wenn kommt das letzte von Fingals Gefechten?
Mitten in Schlachten erblikt ich den Tag, und wandle zu meinem
Grabe nur blutige Steige! Doch niemal bedrükte den Schwachen
Dieſer mein Arm. War jemand gewehrlos, den ſchonte mein Eiſen.
Morven, Morven! die Stürme, die meine Gewölbe bedräuen,
Schweben vor mir! wenn einſtens im Treffen mein Stammen dahin iſt,
Keiner in Selma mehr wohnt; denn werden die Feigen hier walten **).

Solche Menſchlichkeit, und an einem ſolchen Helden! Auf eine höchſt rührende Weiſe zeiget er dieſe hohe Gemüthsart, da er itzt ſeinen Enkel Oſcar, Oßians Sohn, der eben die erſten Proben ſeiner Tapferkeit abgelegt hatte, zum Stand der Helden gleichſam einweihet. Wer kann folgendes ohne Bewundrung und Rührung leſen:

Zierde der Jugend! o Sohn von meinem Sohne! —
Den Bliz von deinem Stahl den ſah ich,
u. freute mich meiner Erzeugten. O! folge
Folge dem Ruhme der Väter, und was ſie geweſen das werde!
— — —
— O beuge bewaffnete Stolze,
Jüngling! und ſchone des ſchwächeren Arms. Begegne den Feinden
Deines Volkes wie reiſſende Ströhme; doch flehet um Rettung
Jemand zu dir, dem ſey du wie Pflanzen umſchmeichelnde Lüftchen.

Alſo war Trenmor und Trathal geſinnt, ſo denket auch Fingal.
Jeden Gekränkten beſchützte mein Arm, und hinter dem Blize
Meines Stahles war immer den Schwachen Erholung bereitet *).

Ich könnte leicht noch hundert rührende Züge, die dieſen groſſen Charakter bezeichnen, anführen. Oßian hat ſeinen erhabenen Vater in wenig Worten geſchildert:

— Du gleicheſt im Frieden
Frühlingslüftchen, im Kriege den Ströhmen vom Berge **).

Weniger groß, aber doch noch bis nahe ans Erhabene tapfer und edelgeſinnt ſind die meiſten von Oßians Helden, ſowol von ſeiner, als von feindlichen Nationen Celtiſchen Stammes. Und bey dieſer allgemeinen Uebereinſtimmung treffen wir doch eine höchſt angenehme Mannichfaltigkeit ſehr wol gegen einander abſtechender Charaktere. So wenig Grund hat es, daß vollkommene Charaktere ſich nicht für die Epopée ſchiken †), daß wir bey Oßian wenig andere antreffen; und doch wird man von Schönheit zu Schönheit, von einer lebhaften Empfindung zur andern immer fortgeriſſen. Bey Leſung ſeiner Gedichte finden wir uns in ein Paradies verſetzt, ſo wie wir in der Ilias uns in beſtändigem Getümmel der hitzigſten und kühneſten Männer befinden.

Beſcheidenheit bey der höchſten Ruhmbegierde, und Sanftmuth bey der gröſten Tapferkeit, Billigkeit und Mäßigung im Glük, erſtaunliche Gleichgültigkeit gegen den Tod, und das höchſte Verlangen mit Ehren in den Liedern der Barden zu erſcheinen, treffen wir bey den meiſten celtiſchen Helden an. Die letzte der erwähnwähnten Geſinnungen iſt der herrſchende Zug in ihrem Charakter. Ihr höchſtes Gut iſt ein ehrenvolles Grab und ein bey demſelben geſungenes Loblied eines Barden, das von Mund zu Mund auf die Nachwelt komme. Und doch ſind dieſe geborne Krieger höchſt empfindſam für weibliche Schönheit. Ein weißer weiblicher Arm, ſchwarze über eine weiße Bruſt wallende Loken, eine ſchöne Stimme, erweken in ihnen ein ſüßes, aber dabey ſehr ſittſames Gefühl. Es kommen in Oßians Gedichten viele Scenen der Liebe vor, immer auf die angenehmſte und ſittſamſte Weiſe behandelt. Doch herrſchet in dem Charakter und in den Unternehmungen ſeiner Heldinnen der Zärtlichkeit, etwas Einförmigkeit. Sie erſcheinen ſehr oft in der Rüſtung junger Helden, in der ſie dem Geliebten folgen. Aber höchſt angenehm und überraſchend iſt insgemein die Entdekung, die ſie dem Geliebten zu erkennen giebt. Nur ein Paar Beyſpiele hiervon, die zugleich beweiſen, daß Oßian auch im Angenehmen es mit den beſten Dichtern aufnehmen kann.

---

*) Dieſer war Fingals Urältervater.

**) In der Schlacht von Lora.

*) Fingal III. Buch.

**) Temora IV. Buch.

†) S. Charakter 4, Th. S. 459 f.

Fingal hatte ſeine Söhne Oßian (unſern Barden) und Toſcar ausgeſchikt, um an den Ufern des Cronaſtroms ein Siegeszeichen zu ſetzen. Als ſie damit beſchäfftiget waren, wurden ſie von Carul, einem benachbarten Oberhaupte, zu einem Feſt eingeladen, dabey Toſcar ſich in Colnadona, des Oberhaupts Tochter, die den Gäſten durch ihren Geſang und Harfenſpiel ein Vergnügen machte, verliebte. Den folgenden Morgen wird eine Luſtjagd angeſtellt. Der Zufall, mit dem der Dichter ſeinen Geſang ſchließt, wird von ihm alſo erzählt:

— Da kam uns
Aus den Gebüſchen ein Jüngling entgegen. Ein Schild und ein Speer, das
War ſein Gewehr. O du flüchtiger Stral!
ſprach Toſcar von Lutha:
Sage, was bringt dich hieher? Herrſchet in Colamon der Frieden
Colnadona die glänzende Saitenerweckerin? Einſtens
Wohnte das glänzende Fräulein am waſſerreichen Colamon!
Seufzte der Jüngling. Sie wohnte! doch jetzt durchſtreift ſie die Wälder
Von dem Erzeugten des Königs begleitet, der ihrem Gemüthe,
Als es im Saale den Blik verſenkte, die Freyheit entführet hat,
Toſcar fiel ein: o erzählender Fremdling! und haſt du des Kriegers
Wege bemerket? — Er muß mir erliegen! den wölbenden Schild, den
Trägſt du mir ab! — Er erhaſchte den Schild in Erbitterung. — Ein zarter
Buſen empörte ſich hinter dem Schilde, dem Buſen des Schwanes,
Wenn er vom ſchnellern Schwalle ſich hebet, an Weiſſe vergleichbar.
Colnadona die Saitenerweckerin war es, des Herrſchers
Tochter. Sie warf ihr bläulichtes Aug auf Toſcarn und liebt ihn *).

Dieſe Entdekung iſt, wie manche dieſer Art bey unſerm Barden, blos überraſchend und angenehm; folgende aber höchſt pathetiſch:

Comal ein Schottiſcher Krieger liebte Galvina, des mächtigen Conlochs
Zierliche Tochter, im Chore der Mädchen der Sonne nicht ungleich,
Glänzender ſchwarz, als die Schwinge des Raben von Haaren. Kein Wild blieb
Ihren Hunden im Forſten verborgen. Es zischte die Sehne
Ihres Bogens am Winde des Haines. Der liebenden Blike
Fanden ſich eiſtmals einander. Sie zogen vereinet aufs Waidwerk.
Ihres Geſpräches vertraulicher Inhalt war ſüß und gefällig.

Aber auch Gormal, Comals Feind, liebte die Schöne. Einſtmals trafen Comal und Galvina, die beym Jagen

---

*) Colnadona.

gen ein Nebel von ihren Gefährten getrennt hatte, bey Ronans Grotte zuſammen. Der Jüngling erblikt einen Hirſchen auf der Höhe. Er bittet die Schöne, in der Grotte ſich etwas zu verweilen, bis er den Hirſchen erlegt habe. Die Folge der kurzen Geſchichte erzählt der Barde ſo:

Comal! — — Ich fürchte den düſtern Gormal,
Meinen Verfolger. Auch er beſuchet die Grotte von Ronan.
Unter den Waffen, da will ich hier ruhn; doch kehre, mein Theurer,
Kehre bald wieder! — Er eilt auf Mora den Hirſchen entgegen.
Aber indeſſen entſchließt ſich die Tochter von Conloch den Treuſinn
Ihres Buhlen zu prüfen. Die niedlichen Glieder bedeket
Mit dem Geſchmeide des Kriegs verläßt ſie die Grotte. Nun glaubet
Comal den Gegner zu ſehn. Ihm pochet das Herz; er entfärbt ſich;
Finſter wirds um ihn her. Er belaſtet den Bogen, der Pfeil ziſcht.
Ach Galvina! ſie ſinkt in ihr Blut! Nun ſtürzt er zur Grotte
Wütend, und rufet die Tochter von Conloch — Die einſamen Felſen
Starren verſtummt — Mein ſüßes Vergnügen wo biſt du? — Gieb Antwort —
Endlich erblikt er ihr zitterndes Herz. Sein Pfeil iſt darinnen —
Meine Galvina! dich hab ich erlegt! und vergräbt ihr am Buſen *).

Man hat hier zugleich eine Probe von der Kurze der Erzählung, deren wir oben erwähnt haben. Die Schöne hatte die Grotte kaum verlaſſen, da Comal ſie verkleidet ſieht. Dann ſagt uns der Dichter nicht, was dieſer, da er ſie in der Grotte vergeblich geſucht, gedacht habe. Wir ſehen ihn gleich wieder an dem Orte, wo Galvina gefallen iſt. Denn iſt Comals Klage ſo kurz, wie der tödtende Schmerz es erfodert. Wie viel Verſe würde hier nicht ein poetiſcher Schwätzer, wie Ovidius, verſchwendet haben?

Der Lieblingsſtoff unſers Barden ſcheinet das Pathetiſche zu ſeyn, worin er ganz fürtrefflich iſt. Man wird in dieſer Art nicht leicht etwas ſchöneres antreffen, als die Stelle von Fillans Tode im VI. Buche des Gedichts Temora.

Aber es iſt Zeit abzubrechen. Man trifft auf jeder Seite dieſer fürtrefflichen Bardengeſänge auf Stellen, deren Schönheit man anzupreiſen Luſt fühlet. Was hier geſagt worden, iſt ohne Zweifel hinlänglich denen, die ihn noch nicht kannten, ſchnell die Hand darnach auszuſtreken, und denen, die ihn ſchon aus der Hand gelegt, Luſt zu machen, ihn wieder vorzunehmen.

◆ ◆

Proben von den, unter Oſſians Nahmen, gehenden Gedichten erſchienen zuerſt in den Remains of anc. Poetry collected in the Highlands of Scotland 1760. 12. und darauf, einzeln, Fingal . . . Lond. 1762. 4. Temora 1763. 4. endlich vollſtändig, unter der Aufſchrift, Poems of Oſſian 1765. 8. 2 Bde 1773. 8. 2 Bde. und öfterer. Der Gedichte überhaupt ſind einige zwanzig. — Ueberſetzt, in engliſche Verſe, der Fingal, von Hoole 1778. 4. Von Ewen Cameron 1777. 4. Der Krieg von Ini Thona, in den Poetic Effuſions 1777. 4. Ob eine, in eben dieſem Jahre zu Oxford gedruckte Ueberſ. des Fingal eine neue Arbeit iſt, weiß ich nicht. In lateiniſche Verſe, Temora, das erſte Buch, 1769. 4. Auch hat Rob. Macfarlan nachher noch mehrere Stücke herausgeben. In das Italieniſche, von Ceſarotti, Padua 1763. 8. 2 Bde. vollſtändig, ebend. 1772. 8. 4 Bde. 1783. 12. 3 Bde in reimfr. Verſe, mit Anmerk. In das Franzöſiſche, Carthon, von einem Frz. Lond. 1760. 8. Mehrere Stücke, als Carthon, Ryno und Alpin,

*) Fingal II. Buch.

Chilric, Connal, Oithona, Darthula, Lathmon, Comala, in den Variétés litter. urſprüngl. im Journ. Etrang. Temora, von dem M. St. Simon, Amſt. 1774. 8. Sämmtlich von le Tourneur, Par. 1777. 12. 2 Bde. frey und ſehr moderniſirt; von J. Lombard (Eſſai d'une traduction) Berl. 1789. 8. nur der Fingal in Verſen. Auch ſind zwey Nachahmungen, Calthon et Cleſſamor ... Par. 1791. 8. erſchienen. In das Deutſche: Fragmente hochländiſcher Gedichte, Hamb. 1762. 8. von Joh. Andr. Engelbrecht. Fingal ... nebſt verſch. andern Ged. Hamb. 1764. 8. von Alex. Wittenberg. Temora, im 1ten St. des Wodan, Hamb. 1778. 8. in Jamben. Sämmtl. von Mich. Denis, Wien 1768 u. f. 8. 3 Bde. und mit ſ. eigenen Schriften, verb. 1784. 4. 5 Bde. ebend. 1791. 4. 6 Bde. größtentheils in Hexametern. Von Edm. v. Harold, Düſſeld. 1775. 8. 3 Bde. (Treu, obgleich nicht ſehr dichteriſch.) Von Joh. Wilh. Peterſen, Tüb. 1782. 8. Auch ſind noch einzele Gedichte, als Fingal im 3ten u. f. Bde. der Iris, und andre Stücke in den Leiden des jungen Werthers, im deutſchen Muſeo, in den Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. in den Volksliedern, v. G. a. D. m. überſetzt. — In den Transact. of the R. Irish Acad. Dubl. 1787. 4. S. 43. erſchienen neu entdeckte Ged. Oſſians, überſ. von Young, mit einer Abhandlung über die Aechtheit und Unverfälſchtheit der Mac-Pherſonſchen Ueberſ. und dieſe deutſch, unter der Aufſchrift, Neu aufgefundene Ged. Oſſians, Frft. 1792. 8. Und ſo viel ich weiß, in eben dieſen Transact. des folgenden Jahres die vorgeblich ächten Ueberbleibſel in der Urſprache ſelbſt, aus welchen erhellen ſoll, daß Macpherſon ſich viel Freyheiten damit genommen hat, und daß die Gedichte wenigſtens aus dem 5ten Jahrh. ſind, weil des H. Patrik darin gedacht wird. — — **Erläuterungsſchriften:** Eine Abhandlung über das Alter der Gedichte, von Mac-Pherſon ſelbſt, bey Temora; deutſch, bey Denis Ueberſ. — Remarks on Fingal ... by Ferd. Warner 1762. 8. — Critical Diſſert. on the P. of Oſſian 1763. 4. von Hugh Blair; franz. im 1ten Bde. S. 227 der Variet. litter. Deutſch, von Otto Aug. Heinr. Oelrichs, Han. 1785. 8. — Fingal reclaimed 1763. 8. (Ich kenne das Werk nur ganz allgemein; in dem Regiſter der Reviews wird es Mac-Pherſon zugeſchrieben; wahrſcheinlich iſt es gegen Warners Remarks gerichtet.) — Nachr. von den Gedichten Oſſians, im 6ten St. des Hanövriſchen Magaz. v. J. 1764. — In dem Journ. des Savans, vom J. 1764. findet ſich ein Mem. ſur les P. de Mr. Macpherſon. Deutſch, im 1ten Bde. der Unterhaltungen von einem Irrländer, worin die Oſſianſchen Gedichte zu Irrländiſchen Producten gemacht werden. — Eine ähnliche Behauptung findet ſich, in dem Eſſay on the Antiquity of the Irish Language (S. Walchs Phil. Bibl. Bd. 2. St. 7.) — Ein Brief über Oſſian, in dem 1ten Bde. der Variétés litter. urſprüngl. im Journ. Etranger gedruckt. — Letter on Fingal and Temora, von Stuckely, 1764. 4. — Memoire ſur la Poeſie de Oſſian 1765. 12. — Oſſervaz. ſopra le Poeſie di Oſſian, di Andron. Filalete (Fir. 1765.) 8. — Ein Aufſatz in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 1 u. f. — Remarks on D. S. Johnſons Journey to the Hebrides ... by Donald M. Nicol 1780. 8. (Gegen Johnſons bekannte Behauptungen.) — Diſſertat. on the Authenticity of Oſſians Poems, bey den Galic. Antiq. von J. Smith, Edinb. 1780. 4. Deutſch bey der Ueberſ. derſelben, Leipz. 1781. 8. — An Enquiry into the Authenticity of the Poems aſcribed to Oſſian, by W. Shaw, L. 1781. 8. verm. 1782. 8. (worin ſie geradezu für untergeſchoben erklärt werden.) — An Anſwer to Mr. Shaws Enquiry ... by J. Clark, Lond. 1782. 8. (Widerlegung des vorigen.) — The Oſſian Controverſy ſtated, im London Magazine, v. J. 1782. Nov. und im Deutſchen Muſeum, Februar 1783. —

Zweifel gegen die Aechtheit der Kaledoniſchen Gedichte, in den Apollinarien, Lüb. 1783. 8. S. 357. — A Rejoiner . . . by W. Shaw 1784. 8. — —

Zu den Gedichten Oſſians gehören noch: The Works of the Caledonian Bards, transl. from the Galic, Lond. 1778. 8. Deutſch, Leipz. 1779. 8. — Galic Antiquities, conſiſting . . . of a Collect. of anc. Poems, transl. from the Galic of Ullin, Oſſian, Orran . . . by J. Smith, Edinb. 1780. 4. Mit dem Original zuſ. 1787. 4. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1781. 8. 2 Bde. — Ancient Erſe Poems, Lond. 1785. 8. (Mit einem ſehr einſichtigen Urtheil über Oſſian.) — —

Ferner mögen hier die, zwar ſpätern, aber doch immer alten Schottländiſchen Gedichte ihren Platz nehmen, als: The Speech of Fife Laird, the Mare of Collingtown and baniſhment of poverty, three Scott. Poems, Glasg. 1751. 12. — The Cherry and the Slae, by Montgommery, Gl. 1751. 8. — Gill. Morrice, an anc. Scott. P. Glasg. 1755. 12. — A choice Collect. of Scot. P. anc. and modern, Ed. 1766. 12. — Anc. Scottiſh Poems from the Mſcrpt. of George Bannatyne, Edinb. 1770. 12. — Caledoniad, or a Collect. of Poems, written chiefly by Scottiſh Authors, 1775. 12. 3 Bde. — Ancient and modern Scottiſh Songs, heroic ballads etc. 1776. 12. 2 Bde. — Anc. Scottiſh Poems from the mſcrpt. collect. of S. Rob. Maitland, with . . . an eſſay on the origine of Scottiſh Poetry, 1786. 8. 2 Bde. — Select Works of Scott. Poets 1786. 12. 6 Bde. — Ancient Scottiſh Poets 1792. 8. 6 Hefte. — S. auch den Art. Heldengedicht, S. 553.

## Ouvertüre.

(Muſik.)

Ein Tonſtük, welches zum Eingang, zur Eröffnung eines großen Concerts, eines Schauſpiels, oder einer feyerlichen Aufführung der Muſik dienet. Dieſes, und daß dieſe Art in Frankreich aufgekommen ſey, zeiget der Name der Sache hinlänglich an, der im Franzöſiſchen eine Eröffnung, oder eine Einleitung bedeutet. Lulli verfertigte ſolche Stüke, um vor ſeinen Opern geſpielt zu werden, und nachher wurde dieſes Schauſpiel meiſtentheils mit einer Ouvertüre eröffnet, bis die Symphonien aufkamen, die ſie aus der Mode brachten. Doch nennet man in Frankreich noch izt jedes Vorſpiel vor der Oper eine Ouvertüre, wenn es gleich gar nichts mehr von der ehemaligen Art dieſer Stüke hat.

Weil dieſe Stüke Einleitungen zur Oper waren, ſo ſuchte man natürlicher Weiſe ihnen viel Pracht zu geben, Mannichfaltigkeit der Stimmen, und beynahe das Aeußerſte, was die Kunſt durch die Inſtrumentalmuſik vermag, dabey anzubringen. Daher wird noch izt die Verfertigung einer guten Ouvertüre nur für das Werk eines geübten Meiſters gehalten.

Da ſie nichts anders als eine Einleitung iſt, die den Zuhörer für die Muſik überhaupt einnehmen ſoll, ſo hat ſie keinen nothwendigen und beſtändigen Charakter. Nur könnte davon überhaupt verlangt werden, daß er dem Charakter der Hauptmuſik, der die Ouvertüre zur Einleitung dienet, angemeſſen, folglich anders zu Kirchenſtüken, als zu Opern, und zur hohen tragiſchen Oper anders, als zum angenehmen Paſtoral ſeyn ſollte.

Zuerſt erſcheinet insgemein ein Stük von ernſthaftem aber feurigem Charakter im $\frac{4}{4}$ Takt. Die Bewegung hat etwas Stolzes, die Schritte ſind langſam, aber mit viel kleinen Noten ausgezieret, die feurig vorgetragen, und mit gehöriger Ueberlegung müſſen gewählt werden, damit ſie in andern Stimmen in ſtrengern, oder freyern Nachahmungen wiederholt werden können. Denn dergleichen Nachahmungen haben alle gute Meiſter in Ouvertüren immer angebracht, mit mehr oder weniger Kunſt, nachdem der Anlaß zur Ouvertüre wichtig war. Die Hauptnoten ſind meiſtentheils punktirt, und im Vortrag werden die Punkte über ihre Geltung ausgehalten. Nach dieſen Hauptnoten folgen mehr oder weniger kleinere, die in der äußerſten Geſchwindigkeit, und, ſo viel möglich, abgeſtoßen müſſen geſpielt werden, welches freylich, wenn 10, 12 oder mehr Noten auf einen Vierteltakt kommen, nicht immer angeht.

Zuweilen kommen mitten unter dem feurigſten Strom der Ouvertüre etliche Takte vor, die ſchmeichelnd und piano geſetzt ſind, welches ſehr überraſchend iſt, und wodurch hernach die Folge ſich wieder deſto lebhafter ausnimmt. Gar oft wird dieſer Theil in einzelen Stellen fugirt. Zwar nicht wie die förmliche Fuge, daß nothwendig alle Stimmen nach einander eintreten: dieſes geſchieht wol bisweilen in ſehr kurzen Sätzen, von einem, oder einem halben Takt; ſondern ſo, daß der Hauptſatz, oder das Thema bald in der Hauptſtimme, bald im Baſſe vorkommt. Dieſer erſte Theil ſchließt, wenn er in der groſſen Tonart iſt, insgemein in die Dominante; in der kleinen Tonart geſchieht der Schluß auch wol in die Mediante.

Hierauf folget eine wolgearbeitete Fuge, welche in Bewegung und Charakter allerley Arten von Balletten und Tanzmelodien ähnlich ſeyn kann. Nach der Fuge kommt zuweilen noch ein Anhang von etlichen Takten, der wieder in der Taktart des erſten Theils iſt, womit die ganze Ouvertüre, wenn ſie zu einer Oper, oder andern groſſen Gelegenheit dienen ſoll, ſich endiget. Wenn man aber die Ouvertüre für Concerte macht, wo ſie unter andern Gattungen der Inſtrumentalmuſik oder Singſtüke vorkommt, folgen nach der Fuge die meiſten Arten der Tanzmelodien. Dergleichen Ouvertüren ſind zuerſt von Lülli als Einleitungen in die Ballette gemacht worden. Daher wurden hernach ſolche Tanzmelodien, ohne Rükſicht auf das Tanzen, folglich auch weit länger als die gewöhnlichen, in dieſe Art der Ouvertüre eingeführet.

Die Ouvertüren ſind in den neuern Zeiten ſelten geworden; weil ſowol die Fuge, als die verſchiedenen Tanzmelodien, mehr Wiſſenſchaft, Kenntniß und Geſchmak erfodern, als der gemeine Hauſe der Tonſetzer beſitzet. Hierdurch aber iſt der gute Vortrag, der jedes Stük von dem andern unterſcheiden ſollte, und zu deſſen Uebung die Ouvertüren ſehr vortheilhaft waren, an manchem Orte ſehr gefallen.

Im vorigen Jahrhundert hat man die beſten Ouvertüren aus Frankreich erhalten, wo ſie, wie geſagt worden, zuerſt aufgekommen ſind. Nachher wurden ſie auch anderwärts nachgeahmt, beſonders in Deutſchland, wo, außer dem groſſen Bach, noch andre ſeines Namens, ingleichen Händel, Faſch in Zerbſt, und unſre beyden Graun, beſonders aber Teleman ſich hervorgethan haben.

---

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

# P.

## Palaſt.

(Baukunſt.)

So nennen wir die großen Gebäude, die zu Wohnungen der Landesfürſten beſtimmt ſind; wiewol die Schmeicheley den Namen auch auf die Wohnungen andrer Perſonen von hohem Stande ausgedehnt hat. Der Name kommt von der Wohnung des Auguſtus in Rom her, die auf dem Palatiniſchen Berg ſtund, deswegen ſie Palatium, auch überhaupt die Wohnungen der nachfolgenden Kaiſer Palatia genennt wurden.

Die Paläſte, als die Wohnſitze der Landesfürſten, ſollten ſich, weil ihre Bewohner die einzigen ihrer Art in einem Lande ſind, auch durch einen eigenen der Hoheit der Beſitzer angemeſſenen Charakter auszeichnen, und nicht blos erweiterte und ſehr vergrößerte Wohnhäuſer ſeyn. Sie ſind nicht nur der Mittelpunkt des Sammelplatzes einer Hauptſtadt, ſondern des ganzen Landes, nicht nur im Ganzen und im Aeußerlichen öffentliche Gebäude, ſondern die meiſten der innern Theile ſind noch als öffentliche Plätze anzuſehen, auf denen Nationalverſammlungen gehalten, große Feyerlichkeiten begangen, und beſonders auch Geſandten fremder Fürſten und Nationen Audienz gegeben werden. Ein Theil der Paläſte iſt alſo zum öffentlichen Gebrauch beſtimmt; ein andrer aber dient zum Privatgebrauch der Fürſten.

Es iſt aber leicht zu ſehen, daß der Palaſt nicht nur wegen ſeiner Größe, ſondern wegen der Mannichfaltigkeit der Bedürfniſſe, denen der Baumeiſter dabey Genüge leiſten muß, das ſchwereſte Werk der Baukunſt ſey. Schon der Umſtand allein, daß er ſowol für den Privatgebrauch einer ſehr großen Anzahl Menſchen, die ein Landesfürſt um ſich haben muß, als zu öffentlichen Geſchäfften dienen ſoll, macht die geſchikte Vereinigung zweyer ſo ſehr gegen einander ſtreitenden Dinge ſchwer. Bey feyerlichen Gelegenheiten könnte der Ernſt und die Hoheit der Handlung gleichſam einen tödtlichen Stoß bekommen, wenn durch Ungeſchiklichkeit des Baumeiſters gemeine, oder gar niedrige Vorſtellungen aus dem Privatleben ſich unter die feyerlichen Eindrüke miſchten; wenn z. B. bey einer öffentlichen Audienz Dinge, die zur Küche gehören, in die Sinne fielen. Großen Herren, und ſogar dem Staat überhaupt, iſt viel daran gelegen, daß der Unterthan nie ohne Ehrfurcht an ſie denkt. Darum ſollte, ſo viel immer möglich wäre, das ganze Privatleben der Beherrſcher der Völker dem Auge des gemeinen Mannes für immer verborgen ſeyn.

Aus dergleichen Betrachtungen muß der Baumeiſter die Grundſätze zu Erfindung, Anordnung und zur ganzen Einrichtung der Paläſte hernehmen. Alles muß da groß ſeyn und den Charakter der Hoheit an ſich haben; aber ohne Abbruch des Nothwendigen. Wer dieſes bedenkt, wird leicht ſehen, was für Genie, Beurtheilungskraft und Geſchmak dazu erfodert werde. Der Palaſt iſt für den

Baumeiſter, was das Heldengedicht für den Poeten iſt: das Höchſte der Kunſt; und vielleicht iſt es noch ſeltener, einen vollkommenen Palaſt, als ein vollkommenes Heldengedicht zu ſehen. Die meiſten Paläſte ſind kaum etwas anders, als ſehr groſſe Wohnhäuſer. Nichts anders iſt das Königliche Schloß in Berlin, ob es gleich in beſondern Theilen ſehr groſſe architectoniſche Schönheiten hat. Wenn man es von einer der Auſſenſeiten betrachtet, die einzige, daran das groſſe Portal iſt, ausgenommen, ſo fällt wenig in die Augen, das nicht bald in jedem Bürgerhaus zu ſehen wäre. Nur das groſſe Portal, das den Triumphbogen des Kaiſers Severus nachahmet, iſt groß und in dem Geſchmak eines wahren Palaſtes; und ſo wäre auch die Seite gegen den kleinen Hof, an der die Haupttreppe liegt, wenn nur nicht ſo viel Fehler gegen den guten Geſchmak der Säulenordnungen daran in die Augen fielen. Denn Pracht und Gröſſe hat ſonſt dieſe Seite, wobey keinem Menſchen, wie bey den Auſſenſeiten, einfallen könnte, daß etwa ſehr reiche Privatfamilien da wohnten. Alles kündiget da den Landesherren an. Sonſt iſt die Lage dieſes Schloſſes, ſo wie ſie ſich für einen Palaſt ſchiket: mitten auf einem erſtaunlich groſſen Plaz, auf welchen ſehr breite Straſſen führen, ſo daß eine ganze Nation ſich in der Nähe dieſes Palaſts verſammeln könnte, da jeder das Gebäude frey ſähe.

Einige orientaliſche Völker, denen man ſonſt nicht den gröſten Geſchmak zutraut, ſcheinen mehr als die Europäer eingeſehen zu haben, was ſich zu einem groſſen Palaſt ſchiket. Man ſagt, daß der, den der chineſiſche Monarch in Peking bewohnt, die Gröſſe einer mittelmäſſigen europäiſchen Stadt habe; und aus den römiſchen Ueberbleibſeln der alten Baukunſt läßt ſich ſchlieſſen, daß auch die römiſchen Baumeiſter gewußt haben, die Gröſſe und den Charakter der Paläſte, der Hoheit jener Herren der Welt gemäß einzurichten.

Indem ich daran bin, die lezte Hand an dieſen Artikel zu legen, fällt mir eine Abhandlung über dieſe Materie in die Hände, daraus ich das Weſentliche, das hieher gehört, anführen will *).

Wodurch unterſcheiden ſich in Europa, heißt es da, die Paläſte der Könige von den Häuſern der Privatperſonen? Sie ſind von gröſſerm Umfange; die Zimmer ſind gröſſer, und man entdeket da mehr Reichthum. Dies macht den ganzen Unterſchied aus; ſonſt ſind ſie von verſchiedenen übereinander ſtehenden Geſchoſſen, wie die gemeinen Wohnhäuſer; und wer zum erſtenmale dahin kommt, muß ſich erkundigen, wo die Zimmer des Fürſten ſind.

Würde es nicht ein edleres Anſehen haben, wenn dieſe Paläſte nur von einem Geſchoß wären, wie ehemals die römiſchen, das aber auf einem erhobenen Grund (einer Terraſſe) ſtünde: wenn unter dieſem erhöhten Grund alles gewölbt wäre, und in dieſe Gewölber das, was die tägliche Nothdurft und die allgemeine Bequemlichkeit erfodert, gebracht würde; und wenn die Hauptzimmer des Palaſtes, nach Art der Alten, durch Oeffnungen in den Gewölbern derſelben erleuchtet würden? An dieſe groſſe Stüke würde man die, welche zum täglichen Gebrauch gehören, geſchikt anſchlieſſen, und dadurch würden dieſe auf die angenehmſte und bequemſte Weiſe können angeordnet werden, und würden zugleich angenehme Ausſichten auf die Pläze und Gärten haben, die den Palaſt umgeben.

Aber

---

*) Dieſe Abhandlung iſt von dem franzöſiſchen Baumeiſter Peyre, und ſteht in dem Mercure de France vom Aug. 1773.

Aber wir verweiſen den Liebhaber der Baukunſt auf die Schrift ſelbſt, daraus dieſes gezogen iſt, und in welcher noch viel beträchtliche Beobachtungen über die große Baukunſt vorkommen.

## Pantomime.

(Schauſpielkunſt.)

Iſt das lateiniſche, oder vielmehr griechiſche Wort Pantomimus, welches einen Schauſpieler bedeutet, der eine ganze Rolle eines Drama ohne Worte, durch die bloße Sprache der Geberden ausdrükt. Gegenwärtig nennet man ein dramatiſches Schauſpiel, das durchaus ohne Reden vorgeſtellt wird, eine Pantomime; und dann drükt man durch dieſes Wort auch überhaupt dasjenige aus, was im Drama zum ſtummen Spiel gehöret.

Von den römiſchen Pantomimen, die, wie es ſcheinet, in den Zeiten des Auguſtus aufgekommen ſind, und in deren Spiel die Römer bis zur Raſerey verliebt geweſen, wollen wir hier nicht ſprechen. Wer Luſt hat, ſich eine Vorſtellung davon zu machen, kann Lucians Abhandlung vom Tanzen, und des Abbe du Bos geſammelte Nachrichten hierüber leſen *). Dieſes Schauſpiel kommt gegenwärtig in keine Betrachtung, ob es gleich noch vor kurzem hier und da auf einigen Schaubühnen erſchienen iſt. Was izt noch Aufmerkſamkeit verdienet, iſt der Theil des ſtummen Spieles, den man Pantomime nennt.

Es iſt ſchwer zu ſagen, wie viel von der guten Würkung einer dramatiſchen Scene den Worten des Dichters, wie viel dem Ton, und wie viel der Stellung und Bewegung der Schauſpieler zuzuſchreiben ſey. Jedes hat einen ſehr weſentlichen Antheil daran, darum iſt die Pantomime gewiß ein wichtiges Stük der Vorſtellung. Wir rechnen die Mine, die Stellung und alle Bewegungen, nicht nur der ſprechenden, ſondern auch aller andern auf der Scene erſcheinenden Perſonen dazu; hier aber ſchränken wir uns auf das eigentliche ſtumme Spiel, oder auf dasjenige ein, was die in der Scene gegenwärtigen Perſonen zu thun haben, während der Zeit, da ſie andern zuhören, oder ſelbſt nicht ſprechen.

Dieſer Theil der Kunſt iſt ſo wenig bearbeitet, und erfodert, wenn er nur einigermaaßen melodiſch behandelt werden ſoll, die Betrachtung einer ſo großen Menge beſonderer Fälle, aus deren Entwiklung die allgemeinen Grundſäze hergeleitet werden müſſen, daß ich es nicht über mich nehmen kann, dieſe Materie förmlich abzuhandeln. Ich muß mich hier auf einige allgemeine Anmerkungen, und einen Vorſchlag, der auf eine wahre Theorie dieſes Theils abzielt, einſchränken.

Nach meiner Empfindung wird gegen keinen Theil der Kunſt öfter und ſchwerer gefehlet, als gegen dieſen, vornehmlich in Scenen, wo in Gegenwart mehrer Perſonen eine allein etwas lange ſpricht, oder wo zwey das Geſpräch eine Zeitlang allein fortſezen. Insgemein iſt ſo gar keine Wahrheit, ſo gar keine Natur in dem Betragen der nicht redenden Perſonen, daß die Täuſchung, darin man etwa geweſen, plözlich aufhöret, und einen merklichen Verdruß, den eine ſehr falſche Kunſt und ein höchſt unnatürliches und erzwungenes Weſen verurſachen, zurükläßt.

Ein ſehr allgemeiner Fehler iſt es, daß die nicht redenden Perſonen, wenn das, was die redenden ſagen, ſie eigentlich nicht angeht, ſich in Parade hinſtellen, als ob dem Zuſchauer viel daran gelegen wäre, ſie immer zur Aufwartung parat zu ſehen. Die Natur giebt es an die Hand, daß wenn

---

*) In ſeinen Reflexions ſur la poeſie et la peinture.

wenn zwey Perſonen für ſich mit einander reden, das die andern gegenwärtigen nicht intereſſirt, dieſe inzwiſchen herumgehen, oder ſonſt ohne allen Zwang, und ohne alle Rükſicht auf das, was die Redenden angeht, ſich der Phantaſie deſſelben Augenbliks überlaſſen. Und dieſes ſollte doch eben nicht ſchwer ſeyn. Diejenigen, die in einer ſolchen Scene nichts mehr zu ſprechen haben, dürfen ſich nur hinſetzen, wo ſie wollen, oder herumgehen, oder einen andern von der Geſellſchaft allein nehmen, um ihm leiſe etwas zu ſagen. Da ſehe ich gar keine Schwierigkeit darin, ſich auf der Bühne eben ſo natürlich zu betragen, als wenn man in würklicher Geſellſchaft wäre. Die hingegen, die noch zu ſprechen haben, dürfen ſich nur angewöhnen, während der Zeit, da ſie etwas anders thun, und ohne es ſich merken zu laſſen, genau auf die redenden Perſonen zu hören, damit ſie zu rechter Zeit einfallen können. Dieſes iſt doch auch nicht ſehr ſchwer.

Mehr Ueberlegung und Kunſt erfodern die alle vorhandene Perſonen intereſſirenden Scenen, wobey etliche bloße Zuſchauer ſind, oder doch eine beträchtliche Weile nichts zu ſagen haben. Denn da muß jeder an dem, was er hört und ſieht, Antheil nehmen, und dieſes muß auf eine höchſt natürliche Weiſe geſchehen.

Hier machen die meiſten Schauſpieler es ſich zu einer Regel, daß ſie bey ſcherzhaften Scenen in einer, oder wenn es die Umſtände nothwendig machen, in zwey Gruppen zuſammenſtehen, und daß während der Scene an dieſen Gruppen wenig verändert werde. Aber dieſe Regel verleitet ſie zu dem ärgſten Zwang. Wie es z. B. ſehr natürlich iſt, wenn eine geliebte Perſon in Ohnmacht hinſinket, daß alle dabey gegenwärtige um ſie zuſammenlaufen: ſo iſt es auch oft höchſt unnatürlich, daß ſie während der Ohnmacht um ſie herumbleiben. Der Schmerz macht viel zu unruhig, als daß man dabey lang auf einer Stelle bleiben könnte. Viel natürlicher iſt es, daß nach dem erſten Zuſammenlauf, und nachdem die Hülfe veranſtaltet worden, einer ſich vor Betrübniß auf einen Stuhl hinwirft, um ſich ſeinen Schmerzen zu überlaſſen; ein anderer langſam an dem Orte der Scene, in Traurigkeit vertieft, herumirrt; ein dritter abgeſondert vor ſich ſteht, und mit niedergeſenktem Haupte der Traurigkeit ſtill nachhängt, oder neben der leidenden Perſon ſteht u. d. gl. Hat er etwas zu reden, ſo kann er es an dem Orte thun, dahin der Schmerz ihn getrieben hat. Die einzige Schwierigkeit dabey iſt dieſe, daß der Zuſchauer, ſo viel möglich, jede Hauptperſon im Geſichte behalten. Aber ehe man der Scene Zwang anthut, iſt es beſſer, dieſe Erfoderniß einmal fahren zu laſſen.

Erwekt aber eine intereſſante Scene lebhafte Leidenſchaften, Freude, Zorn, Furcht, Schreken, da es noch weit unnatürlicher iſt, daß die Perſonen eine beträchtliche Zeit in einerley Gruppen bleiben; da wird die Kraft der Scene durch Mangel oder das Unnatürliche der Pantomime völlig zernichtet. Auf der deutſchen tragiſchen Bühne wird nicht ſelten gerade da, wo das Schreken, oder der Schmerz des Mitleidens am höchſten ſteigen ſollte, gelacht, und allemal iſt eine verkehrte Pantomime daran ſchuld.

Der comiſchen Bühne kann der Mangel der Pantomime alles Leben benehmen. Luſtige Charaktere äuſſern ſich insgemein am ſtärkſten durch Geberden und Bewegung des Leibes, und davon hänget die Würkung der meiſten Scenen weit mehr ab, als von dem, was der Zuſchauer höret. Man erinnere ſich der Scene zwiſchen Froſine und Harpagon, in dem

dem Geizigen des Moliere, die durch eine gute Pantomime des Harpagon, da wo er nichts redet, äußerſt comiſch wird. Sie iſt aber im Comiſchen viel leichter, als im Tragiſchen; weil dort das Uebertriebene, oder nicht völlig Natürliche ſelbſt, bisweilen etwas Comiſches hat. Die meiſten comiſchen Originale haben in ihrem Aeußerlichen etwas ſeltſam Mimiſches, das gegen das gewöhnliche Betragen der Menſchen, als übertrieben, oder unnatürlich abſticht.

Diderot ſchlägt vor, daß der Dichter überall, wo es nöthig iſt, den Schauſpielern die Pantomime vorſchreibe, und führet ſehr ſcheinbare Gründe dafür an. Aber ich befürchte, daß durch dieſes Mittel, ſobald die Vorſchrift umſtändlich iſt, den Schauſpielern ein neuer Zwang angethan wurde, und dadurch die Urſachen der ſchlechten Pantomime ſich vermehren möchten. Denn die Furcht die Sache nicht gut zu machen, und der daraus entſtehende Zwang hat eben den größten Antheil an ſo viel ſchlechten Vorſtellungen; und nur gar zu oft wird die Pantomime unnatürlich, weil man ſich, um ſie natürlich zu machen, genau an eine Vorſchrift hat halten wollen. Das beſte Mittel, die Schauſpieler zu unterrichten, ſcheinet mir dieſes zu ſeyn, daß Kenner des Schauſpiels die vornehmſten Scenen der bekannteſten Stüke vornähmen, und über die Pantomime derſelben ihre Gedanken, mit guten Gründen unterſtützt, eröffneten. Jeder Dichter, der ein neues dramatiſches Stük herausgiebt, könnte dieſes in einer Vorrede dazu thun. Aber man müßte nicht umſtändliche noch entſcheidende oder ausſchließende Vorſchriften geben. Jede Scene kann auf mehr als einerley Weiſe pantomimiſch gut ausgeführt werden.

Zuerſt alſo müßten über den wahren Charakter der Scene, die man beſonders vornimmt, allgemeine, richtige Anmerkungen gemacht, und die Natur der darin ſich äuſſernden Leidenſchaften genau und beſonders auch nach ihren äuſſerlichen Würkungen betrachtet werden. Hierauf könnten beſondere Vorſchläge, die ins Umſtändliche fallen, gethan werden. Man müßte zeigen, auf wie vielerley Art die Pantomime dieſer Scene könnte angeordnet werden, deren jede mit ihrem Charakter übereinkäme, und denn beſonders zeigen, wie jede den allgemeinen Foderungen genug thue.

Durch dergleichen einzele critiſche Beleuchtungen beſonderer Scenen, würde man allmählig den Weg zu einer einfachen und wahren Theorie der Pantomime bahnen. Sammlungen ſolcher einzelen Abhandlungen in den Händen der Schauſpieler, würden dieſe zum gehörigen Nachdenken über ihre Kunſt bringen, und ohne ihnen Zwang anzuthun, das Beſondere allemal noch ihrer eigenen Wahl überlaſſen.

Pantomimiſche Tänze, oder Ballette, ſind ſolche, die eine würkliche Handlung vorſtellen, und kommen den eigentlichen pantomimiſchen Vorſtellungen der Alten etwas nahe. Es iſt ſchon anderswo*) angemerkt worden, daß ſie die einzigen Ballette ſind, die auf der Schaubühne erſcheinen ſollten.

◆ ◆

Unter den, von der Schauſpielkunſt überhaupt handelnden Werken gehören hieher: L'arte de' Cenni, da Giov. Bonifacio, Vic. 1616. 4. — Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel, Berl. 1785. 1786. 8. 2 Bd. mit Kupf. — S. übrigens die Art. Ballet und Schauſpielkunſt.

---

*) S. Art. Ballet.

# Parodie.

(Dichtkunſt.)

Waren bey den Griechen ſcherzhafte Gedichte, auch wol nur einzele Stellen, dazu ganze Verſe, oder einzele Ausdrüke von ernſthaften Gedichten entlehnet, oder doch nachgeahmt worden. So iſt das Gedicht des Matron, welches Athenäus aufbehalten *), worin eine Schwelgerey in homeriſchen, oder dem Homer nachgeahmten Verſen beſungen wird. Es fängt völlig im Tone der Ilias an:

> Δεῖπνά μοι ἔννεπε μοῦσα πολύτροφα
> καὶ μάλα πολλά. —

Nach des Ariſtoteles Bericht hat Hegemon von Thaſos ſie erfunden, nach dem Athenäus aber Hipponax. Gewiß iſt, daß das Athenienſiſche Volk um die Zeit des Verfalles der Republik dieſelben ungemein geliebet hat. Daher iſt Ariſtophanes voll von Parodien einzeler Verſe der beſten tragiſchen Dichter.

Heinrich Etienne, oder Stephanus hat eine beſondere Abhandlung davon geſchrieben, die 1575 zu Paris gedrukt iſt a).

In den neuern Zeiten haben die Parodien vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneis parodirt; aber erſt lange nach ihm ſind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhafteſten Erfindungen des ausſchweifenden Wizes. Ich habe auf einer ſehr geprieſenen franzöſiſchen Schaubühne das nicht ſchlechte Trauerſpiel Oreſtes und Pylades aufführen ſehen, wobey die Logen und das Parterre ſich ziemlich gleichgültig bezeigten. Beyde wurden gegen das Ende des Schauſpiels immer mehr angefüllt; und gleich nach dem Stük wurde eine Parodie von demſelben vorgeſtellt, wobey der ganze Schauplaz äußerſt lebhaft, und das Händeklatſchen oft allgemein wurde.

Man muß es weit im Leichtſinn gebracht haben, um an ſolchen Parodien Gefallen zu finden; und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der würklich ernſthafte, ſogar erhabene Dinge, lächerlich macht. Ein franzöſiſcher Kunſtrichter hat unlängſt ſehr richtig angemerkt, daß der leichtſinnige Geſchmak an Parodien unter andern auch dieſes verurſachet habe, daß gewiſſe, recht ſehr gute Scenen des Corneille die öffentliche Vorſtellung deswegen nicht mehr vertragen.

Da der gröſte Theil der müßigen Menſchen weit mehr zum Leichtſinn, als zum Ernſt geneigt iſt, ſo könnten durch Parodien die wichtigſten Gedichte und die erhabenſten Schriften über wahrhaftig große Gegenſtände, allmählig ſo lächerlich gemacht werden, daß die ganze ſchönere Welt ſich derſelben ſchämte. Man ſieht gegenwärtig auch würklich nicht geringe Proben davon.

Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien ſchlechthin verwerfen. Sie ſind wenigſtens zur Hemmung gewiſſer erhabener Ausſchweifungen und des gelehrten, politiſchen und gottesdienſtlichen übertriebenen Fanatiſmus, ein gutes Mittel. Man kann kaum ſagen, ob es ſchädlicher ſey, über das Edle und Große mit einer fantaſtiſchen Einbildungskraft hinauszuſchweifen, oder mit einem unbezähmten Leichtſinn die Schranken der Mäßigung im Luſtigen zu überſchreiten. Beydes iſt verderblich, wenn es bey einem Volk allgemein wird. Dieſes iſt nur durch die ſtrenge Satyre, und jenes durch das Lächerliche zu hemmen. Auch in der Gelehrſamkeit und in dem Geſchmak giebt es einen pedantiſchen Fanatiſmus,

---

*) Deipnoſ. L. IV.

a) Bey dem Αγων Hom. et Heſiod. und mit dem oben angeführten Gedichte des Matron, u. a. m.

mus, gegen den die Parodie ein bewährtes Mittel iſt. Davon haben wir an dem Chef d'œuvre d'un Inconnu ein Beyſpiel. Aber ohne ſie zu ſo guten Abſichten anzuwenden, ſie blos zum Luſtigmachen brauchen, iſt ein hochſtverderblicher Mißbrauch. Zum Glük hat der Leichtſinn der Parodie unſern Parnaß noch nicht angeſtekt, obgleich hier und da ſich Spuren dieſer Peſt gezeiget haben. Und da ſich die Anzahl gründlicher Kunſtrichter in Deutſchland noch immer vermehret, ſo iſt zu hoffen, daß ſie ſich bey Zeiten mit dem gehörigen Nachdruk dem Mißbrauch widerſetzen werden, ſobald das Einreiſſen deſſelben zu befürchten ſeyn möchte.

◆ ◆

Auſſer der, von H. S. angeführten, von H. Stephanus verfaßten und bey dem Agon Hom. et Hes. Par. 1575 abgedrukten Abhandlung von den Parodien der Alten, handeln davon überhaupt: J. C. Scaliger (im 42ten Kap. des 1ten Buches ſ. Poetik.) — J. F. Kapp (In der Vorrede zu ſ. Ausgabe des Paroſte, Lipſ. 1722. 8. S. XXXIX und LIII.) — Xav. Quadrio (Im 1ten Bde. S. 176 ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poesia.) — Cl. Sallier (Diſc. ſur l'origine et ſur le caractere de la Parodie, in dem 7ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — Ungen. (Diſc. à l'occaſion d'un diſc. de Mr. D. L. M. ſur les Parodies, Par. 1733. 12.) — Domairon (Im 2ten Bde. S. 306 ſ. Princ. gen. des belles lettres, Par. 1785. 12. 2 Bde.) — J. B. Baſedow (Im 99ſt. ſ. Lehrbuches der Poet. und Proſ. Wohlredenheit) — J. J. Eſchenburg (In ſ. Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 87. §. 15 u. f. der erſten Ausg.) — C. F. Flögel (In ſ. Geſch. der komiſchen Litterat. Bd. 1. S. 349. Bd. 3. S. 351. und des Groteskekomiſchen S. 107.) — Auch finden ſich, über die griechiſchen Parodienſchreiber noch Litterar. Notizen in Fabricii Bibl. gr. Lib. II. c. 9. §. 2. — —

Unter den neuern Völkern, ſind auch in dieſer Dichtart die Italiener den übrigen zuvor gegangen. Die Eneida travestita des Giamb. Lalli († 1637) erſchien Rom. 1618. 12. Auch laſſen ſich vielleicht noch einige andre Gedichte hieher rechnen; aber, ſo viel ich weiß, haben ſie nie dramatiſche Gedichte parodirt. — In Frankreich iſt die Parodie ämſiger betrieben worden. Scarrons travestirte Eneide kam im J. 1648 heraus; und mehrere claſſiſche, ſo wohl als neue, erzählende Dichter haben mit dem Virgil einerley Schikſal gehabt. (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Am häufigſten aber hat man auf dem Theater davon Gebrauch gemacht. Das erſte, parodirte Trauerſpiel, war die Andromache des Racine, und dieſes Stük, welches nicht erſt lange nach Scarrons Tode, wie H. S. ſagt, ſondern bereits im J. 1667 erſchien, obgleich, ſo viel ich weiß, nicht geſpielt worden iſt, führet den Titel, La folle querelle. Indeſſen hat der Geſchmack darin in neuern Zeiten ſehr zugenommen; jedes merkwürdige Stük iſt damit verfolgt worden. Die bekannteſten Verf. dieſer Parodien ſind: M. Ant. le Grand († 1728) Piet. Fr. Biancolelli, Dominique gen. († 1734) J. Ant. Romagneſi († 1742) Al. Rene le Sage († 1747) Louis Fuzelier († 1752.) J. Joſ. Vade († 1757) Jacq. Bailly († 1768) Panard († 1769) Alex. Piron († 1773.) Touſſ. Gaſp. Taconnet († 1774) Anguebere, Fr. Th. Jouvre, u. v. a. m. Auch iſt eine Sammlung davon, unter dem Titel: Parodies du nouv. Theatre Italien, avec les airs, Par. 1731-1738. 12. 4 Bde. vorhanden. — Von Engliſchen Parodien, ſind mir, auſſer einigen Traveſtirungen des Homer und Virgil, keine bekannt. Unter den dramatiſchen Stücken der Engländer könnte der bekannte Rehearſal hieher gerechnet werden, ſo wie einige Stücke von Th. Duffet. — In Deutſchland iſt Virgil, zum Theil Stückweiſe, wie von Michaelis,

lis, und ganz, ziemlich glüklich von A. Blumauer, Wien 1783 u. f. 8. 3 Th. ſo wie von andern mehrere claſſiſche Dichter, traveſtirt worden (S. die Art. Erzählung und Heldengedicht.) Auch haben wir einige dramatiſche, nicht glükliche, Parodien der Trſpl. der H. Weiße und Gerſtenberg, von J. J. Bodmer erhalten. Und in A. Käſtners Verm. Schriften Th. 1. S. 194. finden ſich Parodien einzeler Verſe. — —

## Partitur.

(Muſik.)

Ein geſchriebenes Tonſtük, in dem alle dazu gehörige Stimmen, jede auf ihrem beſondern Syſtem, mit ihrem Schlüſſel bezeichnet, unter einander ſtehen. Die Partitur wird einem ausgeſchriebenen Stük entgegengeſezt, in welchem jede Stimme, blos zum Gebrauch derer, die ſie vorzutragen haben, beſonders und allein geſezt iſt. Die Partitur wird ſo geſchrieben, daß von unten auf die Linienſyſteme in der Ordnung übereinander folgen, in welcher ſie in dem allgemeinen Syſtem der Töne ſtehen. Der Deutlichkeit halber müſſen die Stimmen ſo geſchrieben ſeyn, daß nicht nur ganze Takte, ſondern auch die Haupttheile derſelben durch alle Stimmen ſenkrecht auf einander treffen. Wenn das Tonſtük ſo geſchrieben iſt, ſo läßt ſich darin alles mit einem Blik überſehen, und ein Kenner kann, ohne es gehört zu haben, von ſeinem Werth urtheilen, welches bey einem ausgeſchriebenen Stük ſehr mühſam wäre. Bey der Aufführung des Stüks muß der Capellmeiſter, Concertmeiſter, oder wer ſonſt an ſeiner Stelle der Aufführung vorſteht, die Partitur vor ſich haben, damit er ſogleich jeden Fehler, in welcher Stimme er begangen wird, bemerken, und ſo viel möglich dem weitern Einreißen deſſelben zuvorkommen könne. Bloße Liebhaber oder ausführende Virtuoſen, die Tonſtüke zum Aufführen beſitzen, müſſen ſie ausgeſchrieben; Tonſetzer aber, die ſie zum Studiren brauchen, in Partitur haben.

## Paſſacaille.

(Muſik; Tanz.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, zu ernſthaft angenehmen, und ſogenannten halben Charakteren. Der Takt iſt $\frac{3}{4}$, und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es beſteht aus einem Saz von acht Takten, die Bewegung iſt ſehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne ſo gemacht, daß über dieſelben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch ſolche, die mit dem Niederſchlag anfangen; und in Händels Suiten iſt eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich ſind die Paſſacaillen in den Opern Armide und Iſſe ſehr berühmt.

## Paſſagen.

(Muſik.)

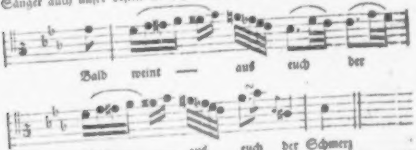
Vom italiäniſchen Paſſo und Paſſagio: ſind Zierrathen der Melodien, da auf einer Sylbe des Geſanges mehrere Töne hintereinander folgen, oder eine Hauptnote, die eine Sylbe vorſtellt, durch ſogenannte Diminution, oder Verkleinerung, in mehrere verwandelt wird. In beyden Fällen aber müſſen alle Töne der Paſſage die Stelle eines einzigen vertreten, folglich leicht und in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorgetragen werden. Die Läufe beſtehen aus mehrern Paſſagen über eine Sylbe.

Die Paſſagen werden entweder von dem Tonſetzer vorgeſchrieben, oder die Sänger und Spieler machen

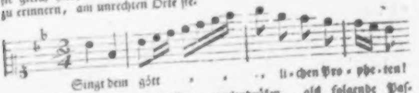
chen ſie ſelbſt, wo der Tonſetzer nur eine Note geſetzt hat. Dazu werden aber ſchon Sänger und Spieler erfodert, die außer dem guten Geſchmak die Harmonie beſitzen, damit ihre Paſſagen derſelben nicht entgegen klingen.

Es giebt zweyerley Paſſagen. Einige ſind würklich vom Geſchmak und der Empfindung an die Hand gegeben, weil ſie den Ausdruk unterſtützen; andere ſind blos zur Parade, wodurch Sänger und Spieler ihre Kunſt zeigen wollen. Dieſe verdienen nicht in Betrachtung genommen zu werden, als in ſofern man das Unſchikliche davon vorſtellen, und dagegen, als gegen eine den guten Geſchmak beleidigende Sache, Vorſtellung thun will. Sie ſind Ausſchweifungen, wozu die welſchen Sänger auch unſre beſten Tonſetzer verleitet haben. Beſonders ſind die ſogenannten Bravourpaſſagen ungeheure Auswüchſe, die wenigſtens in Singeſachen nicht ſollten geduldet werden, es ſey denn etwa zum Spaß in comiſchen Opern.

Daß es Paſſagen von der erſten Gattung gebe, die zum Ausdruk ſehr charakteriſtiſch ſind, wird Niemand leugnen, der gute Sachen von unſern beſten Tonſetzern gehört hat. Ja man kann behaupten, daß ſie der ſingenden Leidenſchaft natürlich ſeyn. In zärtlichen Leidenſchaften geſchieht es gar oft, daß man ſich gerne auf einem Ton etwas verweilet. Wenn alsdenn dieſer Ton eine die Leidenſchaft ſchmeichelnde Verzierung verträgt, ſo entſteht ganz natürlich eine Paſſage. In folgender Stelle, aus der Arie: **Ihr weichgeſchaffnen Seelen** *),



ſind die Paſſagen ungemein wol erfunden, um eine ſchmerzhafte zärtliche Leidenſchaft auszudrüken; ob ſie gleich hier, um dieſes beyläufig zu erinnern, am unrechten Orte ſtehen, da der, welcher ſingt, nicht ſelbſt in dieſer Leidenſchaft iſt. So ſteht auch im Anfang einer andern Arie in gedachter Paſſion



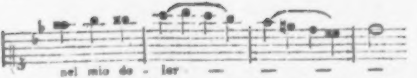
die, ſonſt ſehr abgenutzte Paſſage, hier zu lebhaftern Ausdruk der Bewunderung ſehr gut. Nichts iſt geſchikter, den höchſten Schmerz auszudrüken, als folgende Paſſage *):

[illegible]

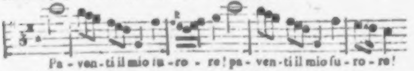
---

*) In Grauns Paſſion.

*) Grauns Oper Angelica und Medor aus der Aria: Già m'affrena etc.



Aber in heftigen und ſchnellſtrömenden Leidenſchaften, und wo das Herz eilt, ſeiner Empfindung ſchnell Luft zu machen, da ſind die Paſſagen ſelten natürlich. Und da ſie im Grunde Verzierungen ſind, und etwas Angenehmes haben, ſo ſchwächen ſie die Heftigkeit des Ausdruks. Man betrachte folgende Stelle aus einer Grauniſchen Arie.


Pa - ven - ti il mio fu - ro - re! pa - ven - ti il mio fu - ro - re!

Nach meiner Empfindung hat dieſer Ausdruk des Worts paventi, der ſchrekend ſeyn ſoll, durch die kleine Paſſage der beyden lezten Sylben etwas eher Schmeichelndes, als Schrekhaftes bekommen; und die Art, wie das Wort furore beydemale geſungen wird, hat eher etwas Beruhigendes, als Drohendes.

Es mögen ſich einige einbilden, daß die Arien ohne Paſſagen zu einförmig und ſogar langweilig werden würden. Allein dieſes iſt nicht zu befürchten, wenn nur der Tonſezer geſchikt genug iſt, alle Vortheile der Modulation und der begleitenden Inſtrumente wol zu nuzen. Die ſo eben angeführte Arie Gia m'affretta il furor mio, wo am Schluß des zweyten Theiles die ſo eben angeführte ſchmerzhafte Paſſage vorkommt, iſt ſonſt durchaus ohne Paſſagen, und es iſt gewiß eine der vollkommenſten Opernarien.

Was die Paſſagen, die die Sänger für ſich machen, betrifft, ſollte jeder Capellmeiſter ſich die Maxime des berühmten ehemaligen Churfürſtl. Hannoveriſchen Capellmeiſters Stephani zueignen, der durchaus nicht leiden wollte, daß ein Sänger eine Note, die ihm nicht vorgeſchrieben war, hinzuſezte. Ich weiß wol, daß dieſe Leute nicht allemal zu zwingen ſind, vornehmlich, da ein ſo großer Theil ihrer Zuhörer den willkührlichen Paſſagen ſo oft Bravo zuruft.

Zum wenigſten ſollte der Capellmeiſter ſich ſolcher Sünden gegen den Geſchmak nicht noch dadurch theilhaftig machen, daß er ſie ſelbſt begeht. Die Raſerey für die willkührlichen Paſſagen hat eigentlich das Verderben in die Singemuſik eingeführet, worüber gegenwärtig mit ſo viel Recht geklagt wird. Mancher unberufene Tonſezer, der nicht Genie und Empfindung genug hat, den wahren Ausdruk der Leidenſchaft durch ein ganzes Stük fortzuſetzen, begnüget ſich damit, daß er etwa eine Melodie in dem ſchiklichen Ausdruk angefangen hat: hernach ſchreibet er eine Folge von Paſſagen hin, durch die der Sänger ſeine Geſchiklichkeit zeigen kann, und die ſich gleich gut zu allen Arten der Empfindung ſchiken; und dann glaubt er eine gute Arie gemacht zu haben. Möchte doch jeder Kunſtrichter ſeine Stimme gegen Ausſchweifungen erheben, die der wahren Muſik ſo verderblich ſind!

Paſſa-

## Paſſepied.

(Muſik; Tanz.)

Ein Tonſtük zum Tanzen, das zwar in ſeinem Charakter mit der Menuet übereinkommt, aber eine muntrere Bewegung hat. Der Takt iſt $\frac{3}{8}$, und die Sechszehntel ſind die geſchwindeſten Noten, die es verträgt. Die Einſchnitte ſind wie in der Menuet, die im Auftakt aufängt. Das Stük beſteht aus zwey oder mehr Theilen von 8, 16 und mehr Takten; aber ihre gerade Anzahl muß wieder in zwey Hälften von gerader Zahl ſeyn. Die Theile können in verſchiedene, dem Hauptton nahe verwandte Töne ſchließen. Ihr Charakter iſt eine reizende, aber edle Munterkeit. Man unterbricht die Melodie oft mit einem Takt von drey Vierteinoten, der aber im Rhythmus für zwey gezählt wird, wie bey der Loure angemerkt worden. Bisweilen folget auf das Hauptſtük, das in der großen Tonart geſetzt iſt, ein zweytes, das denn die kleine Tonart hat, weswegen es die Franzoſen paſſe-pied mineur nennen, auf welches das erſte, das alsdenn paſſe-pied majeur heißt, wiederholt wird.

## Paſte.

(Bildende Künſte.)

Der Abdruk eines geſchnittenen Steines in Glas. Da ſchwerlich jemand beſſere Kenntniß über dieſe Materie hat, als der berühmte Lippert, ſo kann ich nicht beſſer thun, als den Aufſatz, den er mir ſchon vor einigen Jahren zu ſchiken die Gefälligkeit gehabt, hier ganz einzurüken:

„Die Erfindung iſt ſehr alt, und vielleicht eben ſo alt, als die Glasmacherkunſt. Die Art und Weiſe wie die Paſten gemacht werden, iſt oft beſchrieben worden; eine dergleichen ausführliche Nachricht ſtehet in der ſogenannten Nürnbergiſchen Werkſchule; und der Graf Caylus hat in des Mariette Buch: Traité des pierres gravées, eine weitläuftige Abhandlung darüber gemacht.

Mir ſind auch unterſchiedene andere Arten von Paſten vorgekommen, welche aus einer glasartigen Erde in verſchiedenen Farben verfertiget werden. Einige waren roth, wie die Gefäße aus Terra ſigillata ſind, die Italiäner nennen ſie Terra cotta; andere grünlich grau; wieder andere gelb, auch geſprengt grau, wie der ſogenannte Federjaſpis, (Italiäniſch Igiada) und welche letztere Sorten ich aus vielen Urſachen für Aegyptiſch gehalten; weil mir aus eben dergleichen Erde allerhand ägyptiſche Gefäße und Bilder vorgekommen, welche ſehr alt, und noch vor der Griechen Zeiten in Aegypten gemacht ſeyn mochten. Ich habe auch einige dieſer Bilder ſo feſt als einen weichen Edelſtein oder Quarz gefunden: ob mir gleich einige Antiquarii, wiewol aus ſchlechten Gründen, dieſe Meynung beſtreiten wollen. Denn da ſich dieſe Herren wenig um praktiſche Erfahrungen bekümmern, und lieber dem Plinio glauben, ſo haben ſie antike Steine daraus gemacht, und ihnen, ich weiß ſelbſt nicht was für Namen beygelegt; da doch alle den Alten bekannte Edelſteine heut zu Tage immer noch, jedoch unter veränderten Namen, exiſtiren, und die Natur die Dinge nicht verändert hat. Ob ich mich nun gleich niemals in critiſche Streitigkeiten einlaſſen werde, weil ſolche zur wahren Kenntniß des Schönen und Nützlichen wenig beytragen, ſo ſehe ich aus der großen Anzahl geſchnittener Steine, daß die Alten ſehr gerne in Hornſtein geſchnitten: als nämlich in Carneol, Onyx, Achat, Chalcedon, Jaſpis und Schmaragdmutter, als welche erſtern fünf Arten allerdings unter die Hornſteine gehören, und welche ſich mit dem Rade ſehr wohl ſchleifen laſſen. Ob nun wol ſehr vieles hiervon zu ſagen wäre, ſo wäre es hier eine überflüſſige Weitläuftigkeit. In obbeſagtem Werke des Mariette iſt eine ſehr ſchöne Abhandlung von der Steinſchneiderkunſt enthalten, darin nichts vergeſſen iſt, was dazu gehöret; weil es aber mit den Paſten keine Connexion hat, ſo iſt hier nur die Rede, daß die Gelehrten aus Mangel genugſamer Kenntniß hiervon, oft alte Paſten, wegen ihres harten Glaſes für würkliche Steine angeſehen. Ich beſitze einige Stüken Glas von der muſiviſchen Arbeit, aus der Sophienkirche zu Conſtantinopel, welche ich von dem Secretair des holländiſchen Geſandten, als welcher 14 Jahr in Conſtantinopel geweſen iſt, erhalten habe: es ſind ſolche ſo hart, daß ſie an Stahl geſchlagen, wie ein anderer Feuerſtein, Funken werfen, und man hat einige ſchleifen laſſen, welche in Ringen, von eben ſo ſchönem Luſtre, als ein orientaliſcher Topas ſind, und ſo hart habe ich auch einige antike Paſten des Grafen Moszinski, und des Baron von Gleichen gefunden. Nun iſt mir auch vorm Jahre ein dergleichen hartes Glas in Sachſen vorgekommen, welches bey Coburg in der ſogenannten kleinen Gette gemacht wird, worzu ein Flußſand genommen wird, der alsdenn das Glas ſo hart machet, und welches ich in meinem Ofen, worinnen ich doch Kupferaſche brennen kann, nicht ſo weit zum Schmelzen bringen können, daß ich es mit dem Eiſen hernach drüken mögen.

Die Italiäner und Franzoſen haben ſeit 50 bis 60 Jahren eine große Menge Paſten verfertiget. Des Herzogs von Orleans ehemaliger Leibmedicus Mr. Homberg, aus Quedlinburg gebürtig, hat die meiſten Steine aus des Königs in Frankreich, des Herzogs von Orleans, auch aus andern Cabinets in Paſten gebracht; daher wir auch ſo viele ſchöne Sachen erhalten haben, welche uns ſonſt unbekannt geblieben ſeyn würden. Die italiäniſchen Paſten aber ſind meiſtens von ſehr weichem Glaſe, weil in Italien die Kohlen theuer ſind; man kann einige mit dem Meſſer ſchaben; ſie wittern auch in einigen Jahren aus, oder wie man ſagt, das Glas bekommt den Schwergel; ſie machen aber auch die meiſten aus muſiviſchem Glaſe, welches ein leichtflüßiges Bleyglas, und von beſſerer Dauer iſt. Ich hatte von einigen guten Freunden dergleichen communicirt bekommen; ſie lagen bey mir auf dem Tiſche; da die Sonne darauf ſchien, und ſie warm wurden, ſprangen zwey davon in viele Stüke, weil das Glas aus vieler Potaſche gemacht war.

Von allen dieſen Glaskünſten könnte der vortreffliche Herr Margrafe in Berlin den beſten Unterricht geben, der in allen Glaskünſten große Wiſſenſchaft hat, und wovon ich große Proben geſehen. Paſten zu machen, muß man fein geſchleimten venetianiſchen Trippel nehmen, und in eiſern Ring den Stein legen, und damit abdrüken, den Stein alsdenn behutſam abnehmen, die Forme wohl troknen laſſen; alsdenn leget man Glas darauf, bringet ſolche in die Muffel, wie etwa eine Emailmahlerey, läſſet es weich ſchmelzen, und drüket es mit einem warmen Eiſen; bringt ſolche in Kühlofen, und wenn ſie erkaltet, hebet man ſie von der Form ab, ſo ſind ſie fertig. Der Steinſchneider muß alsdenn das übergedrükte Glas abnehmen, und ihnen die gehörige Form geben und poliren.

Aus dieſen Paſten machet man Ausgüſſe, entweder in Schwefel mit Zinober, oder einer andern Erdfarbe vermiſchet, oder gießet ſie in Gyps, oder drüket ſolche in einen guten Lak ab, wovon der engliſche der beſte iſt; alle dieſe Arten aber haben ihre groſſen Mängel. Der Schwefel riechet übel, und ſpringet in jählinger Wärme und Kälte ſehr leicht; der Gyps wittert in einiger Zeit auch aus; und will man ſelbige mit andern Dingen vermiſchen, und zu einem Teige machen, wie es bey Gypsmarmor gemacht wird, ſo wird der Abdruk nicht ſcharf; das Siegellak ſpringt, und ſchwindet leicht, wird auch in der Wärme ſtumpf, daß alſo dieſe Arten jederzeit veränderlich und verderblich ſind. Ich habe vor mehr als 16 Jahren mit dem Gyps ein zufälliges Experiment gemacht. Als ich einige Medaillen abgegoſſen, hatte ich ſolche in einen Schrank geleget, und binnen einem Jahre nicht angeſehen; einmal komme ich darüber, und finde einen grauen Staub darauf; ich wundre mich darüber, wie der Staub darauf gekommen, da doch in den Kaſten davon nichts zu ſehen war. Ich nehme endlich das ſechſte Glas aus meinem Microſcopio, und entdeke viele Millionen kleiner Inſecten, welche die Ausgüſſe ſo durchgraben hatten, daß ſie weich waren, wie Kreide: und ſo iſt mirs mit verſchiedenem Gyps hernach gegangen, ob ich ihn gleich aus Alabaſter, Fraueneis, oder Muſchelſchalen brennen laſſen; er iſt allezeit dieſem Mangel unterworfen geweſen, ſogar wenn ich auch Alaunwaſſer darunter gemiſchet; daß alſo mit dieſer Art, Ausgüſſe zu machen, nichts zu thun iſt.

Von der Dauer meiner Abdrüke*) verſpreche ich mir bis izt alles, weil von mehr als zehnjährigen Abgüſſen oder vielmehr Abdrüken, weder an der Luft, noch Sonne, Hitze und Kälte, das allergeringſte davon verändert wird; als worüber ich mit unſäglicher Mühe raffiniret. Ich hätte zwar ſehr viele Maſſen anbringen können, unter andern auch eine chineſiſche, welche ebenfalls dauerhaft iſt; allein alle dieſe Arten haben den Fehler, daß ſie ſchwinden, und würde damit die wahre Gröſſe des Steins vermindert, wenn auch an der Schärfe nichts abgienge.

Viele wollen dieſe Maſſe dennoch für Gyps halten; es iſt mir dieſes aber einerley. Wenn die Abdrüke ſcharf und accurat ſind, von beſtändiger Dauer und Feſtigkeit bleiben, ſo glaube ich meine Abſicht erreichet zu haben, welche aber bey purem Gyps niemals zu erlangen iſt. Das einzige dabey muß man in Acht nehmen, daß ſie nicht naß werden, denn ſonſt verlieren ſie ihren Luſtre, ob es gleich ſonſt nichts ſchadet; und wenn noch ſo viel Staub darauf lieget, darf man nur einen weichen Haarpinſel nehmen, und ſie abſtauben, es wird niemals ſtumpf werden. Auf dieſe Art glaube ich, daß meine Käufer nicht betrogen werden, und ich erreiche meinen Zwek, den ſchönen Wiſſenſchaften durch dieſe Productiones nützlich zu ſeyn."

◆ ◆

Daß ſchon die Alten geſchnittene Steine in gefärbtes Glas abdruckten, erhellet aus dem Plinius, Lib. XXXVI. c. 26. und aus dem Seneca, Epist. XC. und Mariette (Traité des pierres gravées, I. S. 93. will ſogar, daß ſie deren in Glas geſchnitten haben. Auch ſind von jenen Paſten viele auf uns gekommen. In den neuern Zeiten iſt, eben dieſem Schriftſteller zu Folge (a. a. O.) ein Mayländiſcher Mahler, Franc. Vicecomite, gegen Ende des 15ten Jahrhundertes, einer der erſten geweſen, welche Glaspaſten verfertiget. Von dem Matthäus (De rerum inventoribus S. 58) wird ſie aber einem gewiſſen Angel. Barrovelus zugeſchrieben. Allein Ald. Neri und Kunkel brachten ſie, durch die Kunſt, dem Glaſe die Farben der Edelgeſteine zu geben, unſtreitig zu einer höhern Vollkommenheit, und von dem erſtern ſchreibt ſich auch wohl der Nahme Paſte ſelbſt, in dieſer Bedeutung, her, als mit welchem er ſowohl den Teig, oder die verſchiedenen Maſſen, die er aus Metallen und allerhand Mineralien zuſammenſchmolz, um dem Glaſe die Farbe der Edelgeſteine zu geben, als auch das gefärbte Glas ſelbſt, in ſeinem bekannten Werke lehrt. Hierauf veranlaßte der Herzog von Orleans den Hrn. Homberg, die geſchnittenen Edelſteine in ähnlich gefärbtem Glaſe, auf das genaueſte, ſowohl in Anſehung der Vorſtellung, als der Farbe, abzudrucken, und Stoſch (in den Gemm. antiq.) giebt ſeinen Paſten das Zeugniß, daß ſie den alten Paſten in allem, nur nicht in der Härte, gleichkommen. Und in neuern Zeiten hat H. Reiffſtein in Rom glückliche Verſuche gemacht, dergleichen in zwey und mehr Farben zu verfertigen (S. Winkelmanns Anmerk. zu ſ. Geſchichte der Kunſt, S. 9 und J. G. Meuſels Miſcell. Heft 18. S. 325) Doch man hat ſich auch nicht blos begnügt, Glaspaſten zu machen; man hat auch in Schwefel, Siegellack, Gyps, künſtliche Steine und allerhand Arten von zubereiteter Erde (als in eine Talkerde, von Hrn. Lippert; in eine ſchwarze Erde, von Hrn. Taſſie in England) Abdrücke und ganze Sammlungen zum Verkaufe gemacht. Die wichtigſten derſelben ſind die, von Chriſtn. Dehn in neuern Zeiten, zu Rom, in rothen und ſchwarzen **Schwefel** gemachten; ein Verzeichniß iſt mir nicht davon bekannt; in einem Briefe von Winkelmann, beſinne ich mich aber geleſen zu haben, daß die Anzahl der abgedruckten Steine ſich nicht über 1200 beläuft. — Catalogue des pâtes de ſouffre tirées des pierres gravées par les plus fameux Artiſtes de l'antiquité, tant Gr. que Rom. qui ſe vendent chez Mr. Görzinger, à Anſpac, 8. (beſteht aus 600 Stück.) — — **Auf künſtlichen Steinen:** Madſ. Jelois hat eine dergleichen Sammlung von 1500 Stücken geliefert (S. Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften, Bd. 6. S. 404.) — — **In weiſſer Erde**, von Hrn. Lippert (Dactylioth. Lippertianae Chilias I. a Io. Frid. Chriſtio, Lipſ. 1755. 4. Chil. II. ebend. 1756. 4. Chil. III. a C. G. Heyne, ebend. 1763. Eine Auswahl aus dieſen drey Tauſenden, von zwey Tauſend, mit einem deutſchen Verzeichniß und Erklärungen, Leipz. 1767. 4. Ein Supplement dazu von 1049 Abdrücken, L. 1776. 4.) — — **In engliſcher ſchwarzer Erde:** A Catalogue of Cameos, Intaglio's, Medals etc. of Joſ. Wedgwood, Lond. 1773. 12. verm. und mit einem franzöſiſchen Titel, ebend. 1788 und 1790. 8. — Account of the preſent Arrangement of Mr. J. Taſſies Collection of paſtes and impreſſions, from anc. and modern Gems . . . by R. E. Raſpe. Lond. 1787. 8. Und unter dem Titel: A deſcript. Catal. of a general Collect. of ancient and modern Gems . . . caſt in coloured paſtes, white enamel and ſulphur by J. Taſſie, arranged and deſcribed by R. E. Raſpe, and illuſtr. with Copperplates, to which is prefixed an introduction on the various uſes of this collection, the origin of the art of engraving on hard ſtones, and the progreſs of paſtes, Lond. 1791. 4. 2 Bde. mit 58 Kpfrn. (Die Zahl derſelben beläuft ſich jetzt auf 16000.) — — Eine andre Dactyliothek von 1200 Stück geſchnittenen Steinen, nebſt einer Menge abgedruckter Medaillen werden bey Keßler in Nürnberg, und Roſt in Leipzig verkauft. (S. N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 25. S. 141.) — — Noch eine von 150 Stück iſt bey Roſt in Leipzig zu haben. — — Noch eine andre bey J. F. Löhr in Mainz (S. T. Merk. Auguſt 1786.) — — Eine dergleichen von J. G. Gözinger (S. Catal. des pates de ſouffre, tirées des pierres gravées par les plus fameux artiſtes de l'Antiquité, qui ſe vendent chez Mr. Goerzinger . . . Anſp. fol.) — —

---

*) S. Abdrüke I Th. S. 2. f.

**Anweiſungen Abdrücke, oder Paſten aller Art zu machen;** Manière de copier ſur le verre les pierres gravées, par Guil. Homberg, in den Mem. de l'Acad. Royale des Sciences, An. 1712. — In der Vorrede von des Vettori Tractat, De ſeptem Dormientibus, R. 1741 ſoll ſich eine Anweiſung, wie Glaspaſten zu machen ſind, nebſt einem Verzeichniſſe von Künſtlern darin finden. — Des pierres gravées factices, et de la manière de les faire, Obſervations ſur les diverſes manières de tirer des empreintes .... in dem Traité des pierres gr. par P. J. Mariette, Par. 1750. fol. Bd. 1. S. 209 u. f. — Hr. Raspe, in den Anmerkungen über Hrn. Klotzens Schrift vom Nutzen und Gebrauch der geſchnittenen Steine, Caſſel 1768. 8. hat die Manier, wie er ſich Abdrücke gemacht, angezeigt. — Die Kunſt ... Abdrücke, und Abgüſſe von Gyps, von Glas und rothem Schwefel zu machen, im Oeſterio, von den drey Künſten der Zeichnung, Wien 1774. 8. Th. 2. N. LXXI - LXXIII. S. 438 u. f. — Im deutſchen Merkur (März 1776) findet ſich eine Nachricht von der Kunſt, Glaspaſten zu verfertigen. — —

Wegen der, von der Glasmacherkunſt handelnden Werke ſ. den Artik. Glasmalerey; und übrigens den Art. Geſchnittene Steine.

# Paſtel.

(Mahlerey.)

In Paſtel mahlen (eigentlich ſollte man ſagen, mit Paſtelfarbe mahlen) heißt, mit trokenen, in kleine Stäbe (Paſtels) geformten kreidenartigen Farben mahlen. Dieſe Art zu mahlen hält das Mittel zwiſchen dem bloßen Zeichnen, und dem eigentlichen Mahlen mit dem Penſel. Die Paſtelfarben werden eben ſo, wie die Reißkohle geführt; aber wo man gebrochene Farben nöthig hat, werden die Striche verſchiedener Farben mit dem Finger in einander gerieben. In dem fertigen Gemählde iſt nicht mehr zu ſehen, daß die Farben blos durch Striche aufgetragen worden. Ueberhaupt ſcheinen ſie nur wie Staub auf dem Grunde, der meiſtentheils Papier iſt, zu liegen. Indeſſen giebt es Paſtelgemählde, die ohne den Glanz der Gemählde in Oelfarben und ohne die Feinheit der Miniaturgemählde, eben ſo ſchön als dieſe ſind. Weil aber die Farben nur als Staub aufgeſtrichen ſind, ſo müſſen die Gemählde hinter Glas geſezt werden, weil ſie ſich ſonſt auswiſchen, und auch um zu verhindern, daß die Farben nicht nach und nach abfallen.

Ich habe nirgend gefunden, wer der erſte Urheber dieſer Art zu mahlen iſt. Der berühmte La Tour hat darin den größten Ruhm erlanget, und von dem bekannten Liantard, ſonſt auch le peintre Turc genannt, habe ich ſehr ſchöne Portraite geſehen. La Tour, und noch ein andrer Mahler Lauriot, haben dieſe Art dadurch verbeſſert, daß ſie das Geheimniß erfunden, die Paſtelfarben auf dem Gemählde ſo halten zu machen, daß ſie ſich nicht auswiſchen. Ihre Art zu verfahren iſt, ſo viel ich weiß, nicht bekannt.

Bey der Churfürſtlichen Gallerie in Dresden iſt ein beſonderes Cabinet von lauter Paſtelgemählden, davon der größte Theil von der berühmten Roſalba ſind. In dieſer Sammlung befindet ſich auch das Portrait des berühmten Ant. Raph. Mengs in ſeiner Jugend von ihm ſelbſt gemahlt, und hebt, ſich ſehr merklich über alle dort befindliche Stüke heraus. Man glaubt einen Kopf vom großen Raphael zu ſehen, indem man es ins Auge bekommt.

Die Paſtelle oder Farben, deren man ſich in dieſer Art bedienet, werden auf folgende Weiſe gemacht: Man reibet die Farben troken ab, macht ſie hernach mit Honigwaſſer, worin ſehr wenig Gummi aufgelöſt iſt, an. Die Farben werden mit Bleyweiß, oder auch mit Kreide, oder Talkgyps verſezt, wodurch man die verſchiedenen hellen Tinten erlanget.

langet. Dieſe angemachten Farben werden in runde Stäbchen geformt, mit denen die Arbeit des Mahlens verrichtet wird. Aber die beſte Zubereitung der Paſtelfarben iſt doch ein Geheimniß. Herr Stupan, von Geburt ein Basler, der ſich in Lauſanne aufhält, wird ſchon längſtens für den beſten Zubereiter dieſer Farben gehalten.

◆ ◆

Practiſche Anweiſung zur Paſtelmahlerey, von G. Chriſn. Günther, Nürnb. 1762. 4. 1792. 4. — Auch handelt davon ein, bey dem Traité de la Peint. en Miniature (Haye 1708. 12. S. 149 u. f.) abgedruckter Traité in 20 §§. wobey zu gleicher Zeit eine Anweiſung zur Verfertigung von Paſtellen befindlich iſt. — Das 12te Kap. in des de Piles Elemens de peinture pratique (S. 081. f. Amſt. 1766. 12.) — Elements of Painting with Crayons, by J. Ruſſel, Lond. 1772. 4. — Traité de la Peint. en Paſtel, du ſecret d'en compoſer les crayons et des moyens de les fixer, avec l'indication d'un grand nombre de ſubſtances, propres à la peint. de l'huile p. Mr. P. R. de C. . . . Par. 1789. 12. — In dem Journ. Etranger. Fevr. 1756. findet ſich ein Aufſatz: Sur l'Art de peindre en paſtel à la Cire. — — L. Bonnet, ein bekannter franzöſiſcher Kupferſtecher, benannte eine neue Manier in der Kupferſtecherey, Paſtel en gravure, und ließ einen Aufſatz, Le Paſtel en gravure . . . composé de huit epreuves qui indiquent les differens degrés, 1769. 8. drucken. (S. den Art. Kupferſtecherey.) — Hr. Lauriot beſaß ein Mittel, das Paſtel feſte zu machen, worüber ſich in der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 11. S. 354. und in J. G. Meuſels Miſcell. Heft 9. S. 178 Nachrichten finden. — Ein anderes Mittel, das Paſtel feſte zu machen iſt, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 10. S. 181. angezeigt. — — Die berühmteſten Künſtler hat S. Sulzer in dem Artikel bereits genennt. — Zu ihnen gehört noch der Engländer Ruſſel. — —

# Paſtoral.

(Muſik; Tanz.)

Ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonſtük, das mit der Muſette, die wir beſchrieben haben, übereinkommt. Es iſt von zwey Zeiten, aber die Bewegung iſt gemäßigter, als in jenem. Die Italiäner machen Paſtorale von $\frac{6}{8}$ Takt, die völlig mit der Muſette übereinkommen.

Man giebt dieſen Namen auch andern Tonſtüken, die den muntern, aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengeſänge haben, folglich Anmuthigkeit und Einfalt vereinigen.

Paſtorale werden auch kleine Schäferopern genennt. Ihr Inhalt iſt eine galante und angenehme, mit Feſtlichkeit verbundene Handlung aus der eingebildeten Schäferwelt, allenfalls aus der fabelhaften goldenen Zeit. Der Dichter muß dabey in dem Charakter des Hirtengedichts bleiben, den wir anderswo entworfen haben *). Der Tonſetzer aber muß ſich einer großen Einfalt, und eines naiven unſchuldigen Ausdruks befleißen. Sie kommen doch nicht ſehr ofte vor, und es iſt vielleicht auch leichter, einen Tonſetzer zu finden, der mit Muth an die Verfertigung einer großen Oper geht, als einen, der ſich in dem Paſtoral mit Vortheil zu zeigen hoffet. Es wäre aber zu wünſchen, daß ſie mehr im Gebrauch wären, damit die edle Einfalt der Muſik nicht nach und nach ganz von der lyriſchen Schaubühne verdrängt werde.

Pathos;

---

*) S. Hirtengedicht.

# Pathos; Pathetiſch.

(Schöne Künſte.)

In einem allgemeinern Sinn drüken dieſe griechiſchen Wörter zwar das aus, was wir durch die Wörter Leidenſchaft und Leidenſchaftlich andeuten. Für dieſen Ausdruk hätten wir alſo der fremden Wörter nicht nöthig: aber weil ſie auch in einer engern Bedeutung beſonders von den Leidenſchaften gebraucht werden, die das Gemüth mit Furcht, Schreken und finſterer Traurigkeit erfüllen, für welche wir kein beſonderes deutſches Wort haben, ſo haben wir ſie in dieſem Sinn als Kunſtwörter angenommen *).

In einem Werke der Kunſt iſt Pathos, wenn es Gegenſtände ſchildert, die das Gemüth mit jenen finſtern Leidenſchaften erfüllen. Doch ſcheinet es, daß man bisweilen den Sinn des Worts auch überhaupt auf die Leidenſchaften ausdehne, die wegen ihrer Größe und ihres Ernſtes die Seele mit einer Art Schauder ergreifen; weil dabey immer etwas von Furcht mit unterläuft. Und in ſofern wären auch die feyerlichen Pſalmen und Klopſtoks Oden von hohem geiſtlichen Inhalt zu dem Pathetiſchen zu zählen. Die Griechen ſetzten zwar das Pathos überhaupt dem Ethos (dem Sittlichen) entgegen. Aber auch in dieſem Gegenſatz ſelbſt ſcheinen ſie unter dem Pathos nur das Große der Leidenſchaften zu verſtehen, und das blos ſanft und angenehm Leidenſchaftliche noch unter das Ethos zu rechnen. Longin ſagt ausdrüklich, das Pathos ſey ſo genau mit dem Erhabenen verbunden, als das Ethos mit dem Sanften und Angenehmen *).

Alſo beſtehet das Pathos eigentlich in der Größe der Empfindung, und hat weder bey dem blos angenehmen, noch überhaupt bey dem gemäßigten Inhalt ſtatt. Die Reden des Demoſthenes und des Cicero, über wichtige Staatsangelegenheiten, ſind meiſt durchaus pathetiſch, weil ſie das Gemüth beſtändig mit großen Empfindungen unterhalten. Die Tragödien der Alten ſind in demſelben Fall. Hingegen wechſelt in der Epopée das Pathetiſche ſehr oft mit dem Sittlichen, und mit dem blos angenehm Leidenſchaftlichen ab. In der hohen Ode herrſcht das Pathetiſche durchaus.

In der Muſik herrſcht es vorzüglich in Kirchenſachen und in der tragiſchen Oper; wiewol ſie ſich ſelten dahin erhebt. In Grauns Iphigenia iſt der Sterbechor ſehr pathetiſch; und man ſagt, daß auch in der Alceſtis des R. Gluks viel Pathos ſey. Auch der Tanz wäre des Pathetiſchen fähig; es wird aber dabey völlig vernachläßiget, und man ſieht nicht ſehr ſelten Ballette, die nach ihrem Inhalt pathetiſch ſeyn ſollten, in der Ausführung aber blos ungereimt ſind. Unter allen bekannten Tanzmelodien iſt auch würklich keine, die den eigentlichen Charakter des Pathetiſchen hätte. In Gemählden hat das Pathetiſche in der Hiſtorie, auch in der hohen Landſchaft ſtatt. Aber es erfodert einen großen Meiſter. Raphael, Hannib. Carrache und Poußin ſind darin die beſten.

Es ſcheinet, daß das Pathetiſche die Nahrung großer Seelen ſey.

---

*) Aber ganz unſchiklich iſt es, daß man, wie Herr Riedel gethan, einer Sammlung, die Erklärungen aller Leidenſchaften und Beobachtungen über deren Urſprung und Würkung enthält, den Titel über das Pathos vorſezte. Warum nicht über die Leidenſchaften? Denn von jenem Titel erwartet man blos Gedanken über die ſchrekhaften und tragiſchen Leidenſchaften.

*) Παθος δε ὑψος μετεχει τοσουτον, ὁποσον ἠθος ἡδονης. C. XXIX.

Künſtler von einem angenehmen, fröhlichen, ſanftzärtlichen Charakter, oder ſolche, bey denen eine blumenreiche Phantaſie und ein lebhafter Wiz herrſchend iſt, mögen ſich ſehr ſelten bis zum Pathetiſchen erheben. Auch von Liebhabern der Künſte, die dieſen Charakter, oder dieſes Genie haben, wird es nicht vorzüglich geachtet. Darum wird es auch in Frankreich weniger als in England und in Deutſchland geſchäzt. Bey anderm Stoff kann der Künſtler ſeinen Wiz, ſeinen Geſchmak und ein empfindſames zärtliches Herz zeigen; aber hier ſehen wir die Stärke ſeiner Seele, und die Größe ſeiner Empfindungen: Wer dieſe nicht beſizt, deſſen Beſtreben das Pathos zu erreichen iſt vergeblich; ſeine Bemühung macht ihn nur ſchwülſtig oder übertrieben. Dieſes ſehen wir an einigen deutſchen Trauerſpielen eines guten Dichters, dem die Natur eine angenehme nicht finſtere Phantaſie, ein empfindſames und zärtliches, nicht ein ſtrenges und großes Herz gegeben hat. Ich merke dieſes nicht aus Tadelſucht an: denn ich liebe den Dichter, und ſchäze ſeine Werke von angenehmerem Inhalt hoch; dieſes Beyſpiel ſoll blos andern zur Warnung dienen.

Auch muß man ſich vor dem Wahn hüten, daß blos äußerliche fürchterliche Veranſtaltungen das wahre Pathos bewürken. Es muß in den Empfindungen und Entſchließungen der Perſonen liegen, und beym Schauſpiel auf eine mäßige, beſcheidene Weiſe durch das Aeußerliche unterſtüzt werden. In Leſſings Emilia Galotti iſt viel Pathetiſches, ohne ſchweres Wortgepränge, und ohne viel ſchwarze, fürchterliche Veranſtaltungen für das Auge.

Das Pathetiſche bekommt ſeinen Werth von der Stärke und der Dauer ſolcher Eindrüke, die ſich auf die wichtigſten Angelegenheiten des Lebens beziehen. Denn vorübergehende Leidenſchaften und gemeines Intereſſe pathetiſch zu behandeln, würde mehr ins Comiſche, als ins Ernſthafte fallen: alſo hat es nur da ſtatt, wo es um das Leben, oder um die ganze Glükſeligkeit einer Hauptperſon, ganzer Familien, oder gar ganzer Völker zu thun, oder wo der Gegenſtand ſeiner Natur nach ganz erhaben iſt. Indem es alſo die wichtigſten Kräfte der Seele reizet, und ſie an großen Gegenſtänden in Würkſamkeit ſezet, wird das Herz dadurch geſtärkt, und ſein Empfindungsvermögen erweitert. Darum kann keine Nation in Abſicht auf den Flor der ſchönen Künſte ſich mit andern in den Streit um den Vorzug einlaſſen, bis ſie beträchtliche Werke von pathetiſchem Inhalt aufzuweiſen hat.

◆ ◆

Von dem Pathos handeln, unter mehreren, **Udeno Niſieli**, in dem 36ten, 37ten, 39ten, 40 und 41ten ſ. Proginnaſm. poet. des 3ten Bds. — Abt Aubignac, im 6ten Kap. des 4ten Buches ſ. Pratique du Theatre, S. 298 der Amſterd. Ausg. v. 1715. (Des diſc. pathetiques ou des paſſions ou mouvemens d'eſprit.) — **Clement**, im 7ten Kap. ſ. Schrift de la Tragedie, Th. 1. S. 179. (Du Pathet. de ſituation, aber vorzüglich nur in Beziehung auf die Voltairiſchen Trauerſpiele.) — **J. Riedel**, im XV Abſchn. ſ. Theorie, S. 257 der erſten Ausg. (aber in dem weiteſten Umfange des Wortes.) — **J. C. Adelung**, im 2ten Bde. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 150, der 3ten Aufl. Von dem pathetiſchen Style. — **C. Meiners**, im 8ten Kap. S. 35 ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Vom Pathos oder Ausdruck der Leidenſchaften in Sprache, Ton, und Rhythmus. —

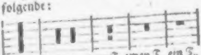
## Pauſe.

(Muſik.)

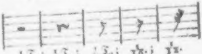
Bedeutet eine Ruhe, das iſt, ein kürzeres oder längeres Stillſchweigen, das während der Aufführung des Tonſtüks an einigen Stellen zu beobachten iſt. So wenig die Rede in einem anhaltenden oder ſteten Fluß der Stimme fort geht, ſo wenig kann dieſes im Geſange geſchehen. Sowol die Nothwendigkeit Athem zu holen, als die Deutlichkeit des Ausdruks erfodert unumgänglich verſchiedene kleine Unterbrechungen, oder Ruheſtellen. Die Zeichen, wodurch dieſe Ruheſtellen in der Muſik angedeutet werden, oder wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrükt wird, werden Pauſen genennt.

Der doppelte Urſprung der Pauſe muß den Tonſetzer leiten, ſie an den gehörigen Stellen anzubringen, und ihre Dauer zu beſtimmen. Nämlich in Singeſtüken muß er erſtlich auf das Athemholen des Sängers Achtung geben, und alſo die Pauſen dahin ſetzen, wo der Athem natürlicher Weiſe ausgehen muß; zweytens aber muß er vornehmlich auf den Ausdruk und Nachdruk der Rede ſehen. Wo die Aufhaltung in der Rede nothwendig wird, da muß ſie auch im Geſange angebracht werden. Zwar werden die Pauſen nicht allemal ſchlechterdings dabey nothwendig. Eine längere Note, oder eine Cadenz, kann oft daſſelbige verrichten; aber die Pauſen müſſen ſich nothwendig darnach richten. Denn wie es ungereimt wäre, da, wo ein vollkommener Sinn aus iſt, und wo man einige Zeit braucht, ihn noch einmal zu überdenken, die Aufmerkſamkeit ſchnell auf etwas neues zu führen, ſo übel wäre es auch mitten in dem Zuſammenhang, ehe ein Gedanke aus iſt, eine Unterbrechung zu machen, oder eine Pauſe anzubringen. Ihr Ort und ihre Dauer muß genau mit dem Inhalt übereinſtimmen. Die Pauſen, welche die Nothwendigkeit eingeführt hat, werden von feinen Tonſetzern auch zur Zierde der Melodien gebraucht. Oft wird durch eine wol angebrachte Pauſe die Aufmerkſamkeit des Zuhörers, den eine ununterbrochene Folge von Tönen in eine kleine Zerſtreuung gebracht hat, aufs neue rege gemacht.

Endlich ſind die Pauſen auch nöthig, um das Stillſchweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Inſtrumente, wo ſie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stük muß nicht immer von denſelben Inſtrumenten begleitet werden, und oft wird ſogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieſes giebt Mannichfaltigkeit. In ſolchen Fällen ſind Zeichen nöthig, die den Spielern die Länge ihres Stillſchweigens vorſchreiben. Deswegen müſſen ſowol ganze Takte, als jeder einzele Takttheil, des Schweigens durch beſondere Zeichen ausgedrükt werden. Sie ſind aber folgende:



acht Takte; vier T. zwey T. ein T.



½ T.; ¼ T.; ⅛ T.; $\frac{1}{16}$.; $\frac{1}{32}$.

## Penſel.

(Mahlerey.)

Im eigentlichen Verſtand das Inſtrument, mit welchem der Mahler die Farben auf den Grund des Gemähldes aufträgt und daſelbſt bearbeitet. Die Penſel ſind von verſchiedener Größe und Geſtalt. Die größten ſind von Borſten und ſtumpf, die kleineſten von feinen

Haaren und ſpitzig. Da jedem mittelmäßigen Mahler alle Arten der Penſel und die Kennzeichen ihrer Güte bekannt, ſo wäre es überflüßig, hierüber ſich umſtändlich auszulaſſen *).

Im uneigentlichen Verſtande wird ein groſſer Theil der Bearbeitung durch das Wort Penſel ausgedrükt, ſo wie man die Schreibart durch das Inſtrument des Schreibens, den Styl oder die Feder, ausdrükt. Man nennt eine Bearbeitung, die durch ſtarke und fett aufgetragene Farbenſtriche geſchieht, einen kühnen oder fetten Penſel u. ſ. f.

◆ ◆

(*) Die Erfindung des eigentlichen Penſels wird dem atheniensiſchen Mahler Apollodorus (ums J. 3596. d. W.) zugeſchrieben. — Von der Führung des Pinſels handelt das 1te Kap. des 1ten Buches von Laireſſe großem Mahlerbuche. — Im 8ten Kap. der Elemens de Peint. prat. des de Piles S. 62 u. f. der Ausg. von 1766, welches de l'attelier du Peintre handelt, kommt Manches, die Behandlung des Penſels betreffend, vor. — Ueber die Leichtigkeit des Penſels, eine Abhandl. von einem franz. Mahler wird in der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 4. S. 831 angeführt. — Von den Vortheilen des Pinſels; und vom Gratiöſen oder Anmuthigen, vom Naiffen und Reizenden des Pinſels, handelt das 9te und 10te Kap. im 1ten Th. von Ebremons Natur und Kunſt in Gemählden, S. 89 u. 150. —

## Pentameter.

(Poeſie.)

Ein Vers von fünf Füßen, der gerade in der Mitte ſeinen Einſchnitt nach einer langen Sylbe hat, die ein Wort endiget, worauf die andre Hälfte wieder mit einer langen Sylbe anfängt, und ſich eben ſo, wie die erſte endiget.

Nil mihi reſcribas, | attamen ipſe veni.
Daurend Verlangen, und ach | keine Geliebte dazu.
Du die meine Begierd | ſtark und unſterblich verlangt.

Er zerfällt alſo beſtändig in zwey halbe Verſe, jeder von dritthalb Füßen.

Man braucht ihn nie anders, als mit dem Hexameter gepaart; denn das Diſtichon von einem Hexameter, auf den ein Pentameter folget, macht die elegiſche Versart der Alten aus *). Im Deutſchen hat Klopſtok ſie zuerſt eingeführt. Sie muß für diejenigen, die den Reim nicht gerne miſſen, weniger unangenehm ſeyn, als jedes andre der alten Sylbenmaaße ohne Reim. Denn da unſer Hexameter ſehr oft mit einer kurzen Sylbe ſchließt, der Pentameter aber mit einer langen, ſo wird durch die beſtändig abwechſelnde Folge des weiblichen und männlichen Schluſſes, einigermaßen der Abgang des Reims erſetzt.

Verſchiedene Kunſtrichter ſind dem Pentameter nicht günſtig, und finden ihn langweilig. Freylich könnte man ihn allein nicht brauchen; darum wechſelt er mit dem Hexameter beſtändig ab, und das etwas ins Langweilige fallende Einerley kommt mit der eigentlichen Elegie, die ſelbſt etwas ſich beſtändig auf einem Ton herumdrehendes, aber der Empfindung natürliches hat, wol überein.

## Periode.

(Redende Künſte.)

Die Periode iſt eine Rede, oder wenn man will, ein für ſich beſtimmter und verſtändlicher Satz, der aus mehr andern Sätzen ſo zuſammengeſetzt iſt, daß der volle Sinn der Rede nicht eher, als bey dem letzten Worte völlig verſtanden wird. Folgender Satz kann zum Beyſpiel dienen. „Bin ich aber nur verſichert, daß der große Urheber aller Dinge, welcher allemal nach den ſtrengſten Regeln und den edelſten Abſichten handelt, wol nicht willens ſeyn kann, mich unmittelbar zu zernichten: ſo glaube ich, darf ich keine andere Zerſtörung fürchten *).“ Dieſe Rede beſteht aus viel kleinen Sätzen, deren keiner, ſo wie er hier ſteht, für ſich völlig beſtimmt iſt: alle zuſammen aber machen einen genau beſtimmten bedingten Satz aus.

---

*) S. Pernety Dict. de peint. Art. Pinceau.

*) S. Elegie.

Die Betrachtung der Perioden iſt ein wichtiger Theil der Theorie der Beredſamkeit, der aber meines Wiſſens nirgend mit der nöthigen Methode und Ausführlichkeit abgehandelt worden. Da eine ſolche Abhandlung für dieſes Werk viel zu weitläuftig wäre: ſo will ich mich begnügen, die Hauptpunkte derſelben anzuzeigen, und mit Beyſpielen zu erläutern.

Zuerſt kommt die Natur und die grammatiſche oder mechaniſche Beſchaffenheit der Periode in Betrachtung: nämlich die Art, wie die einzelen Sätze verbunden ſind; ihre Menge; und die einfache, oder zuſammengeſetzte Form der Periode. Die Verbindung einzeler Sätze kann auf vielerley Weiſe geſchehen: durch bloßes Nebeneinanderſetzen, als: er liebt ſie, er verehrt ſie, er betet ſie an; — durch Verbindungswörter und, auch, als: Ich habe ihn vermahnt, und werde nicht aufhören ihn zu vermahnen. — Dieſes iſt die ſchwächſte Art der Verbindung; weil man aus einem Satz nicht nothwendig auf die Erwartung des folgenden geführt wird, und weil eigentlich jeder einzele Satz ſchon für ſich verſtändlich iſt.

Etwas enger iſt die Verbindung, wenn mehr Sätze ein gemeinſchaftliches Haupt- oder Zeitwort haben, welches erſt beym letzten vorkommt. Denn da kann man bey keinem einzelen Satz ſtille ſtehen, weil ſein Sinn nicht vollſtändig iſt, ob man ihn gleich oft errathen kann, als: Sie ſind dazu verführet, ſie ſind genöthiget, und gar oft durch Drohungen dazu gezwungen worden. Noch genauer iſt die Verbindung durch Beziehungswörter, die einen Satz ſo lang unbeſtimmt laſſen, bis das, worauf er ſich bezieht, gehört worden. Der Satz, der mit den Worten: wenn aber — oder alſo: derjenige — welcher; da — wo; obgleich, u. d. gl. anfängt, erfodert nothwendig einen Gegenſatz. Dieſes geſchieht überhaupt bey allen unbeſtimmten Sätzen, in denen Haupt- oder Zeitwörter, auch ohne dergleichen Beziehungswörter, nicht in dem abſoluten Fall des beſtimmten Ausdruks, ſondern in einem Beziehungsfalle ſtehen, als: wär' ich da geweſen — ſeinen eigenen Bruder haſſen u. d. gl. Hiebey fühlt jeder, daß auf einen ſolchen Anfang etwas folgen müſſe.

Aus ſolchen Verbindungen einzeler Sätze werden alſo ganze Perioden gebildet, die bisweilen durch dazwiſchengeſtellte, mit den übrigen nicht nothwendig verbundene Sätze verlängert werden. In der oben angeführten Periode machen die Worte — Welcher allemal nach den ſtrengſten Regeln und den edelſten Abſichten handelt, einen ſolchen Zwiſchenſatz, den man herausnehmen kann, ohne den Sinn des übrigen ungewiß zu machen. Dergleichen nicht nothwendig mit dem übrigen verbundene Zwiſchenſätze ſchaden der vollkommenen Einheit der Periode. Denn in einem vollkommenen Ganzen muß ohne

---

*) Spaldings Beſtimmung des Menſchen.

ohne Schaden des übrigen kein Theil weggenommen werden können. Die deutſche Sprache leidet nicht immer, daß ſolche Zwiſchenſätze mit dem übrigen in eine nothwendige Verbindung gebracht werden. Doch hätte dieſes in dem angeführten Falle geſchehen können, wenn in dem Satz anſtatt des Artikels der groſſe Urheber — das Beziehungswort jener, wäre gebraucht worden, wie wenn man in der lateiniſchen Sprache ſagte: *Ille* Univerſi auctor — qui. Aber das Wort jener hat nicht allemal dieſe nothwendige Beziehung.

Die Periode kann aus mehr oder weniger einzelen Sätzen beſtehen; ſie iſt aber in Anſehung der Länge aus einer doppelten Urſach eingeſchränkt. Erſtlich wegen der Stimme des Redners, der jede Periode eben deswegen, weil ſie ein Ganzes ausmacht, nicht eben in einem Athem, aber in einer einzigen Clauſel, das iſt, in ſolcher Einheit des Tones vortragen muß, der auch dem, der die Sprache nicht verſtünde, die Periode als ein einziges Ganzes ankündigte. Die Stimme muß nach Beſchaffenheit der Periode durchaus ſteigend, oder fallend, oder unter beyden einmal abwechſelnd ſeyn *). Nun kann weder das Steigen der Stimme noch das Fallen zu lang hinter einander fortgeſetzt werden, und daher hat die ſteigende, wie die fallende Periode eine Länge, deren Gränzen man nicht überſchreiten kann, ohne die Einheit des Tones zu verletzen. Cicero, der gröſte Meiſter in der Kunſt der Perioden, ſchränkt ihre gröſte Länge auf das Maaß von etwa vier Hexametern ein **). Zweytens ſchränket auch die Deutlichkeit des Sinnes die Länge der Perioden ein; denn da ſie nur einen einzigen Hauptgedanken begreift, einen einzigen Sinn giebt, der erſt am Ende vollſtändig wird, ſo muß man nothwendig jeden einzelen Satz ſo unbeſtimmt, wie er iſt, bis ans Ende behalten können, wo alles Einzele ſich zu einer einzigen Vorſtellung vereiniget.

Die Periode iſt einförmig, wenn ſie einen einzigen Satz enthält, zu dem alles Einzele, als Theile gehören; zwey- oder vielförmig aber, wenn ſie mehr beſtimmte Sätze enthält, die blos willkührlich, oder durch keine nothwendige Verbindung in Eines gezogen ſind. Die gleich Anfangs dieſes Artikels angeführte Periode iſt einförmig. Folgende Art iſt zweyförmig. „Die Werke der Kunſt ſind in ihrem Urſprunge, wie die ſchönſten Menſchen, ungeſtalt geweſen und in ihrer Blüthe und Abnahme gleichen ſie den groſſen Flüſſen, die, wo ſie am breiteſten ſeyn ſollten, ſich in kleine Bäche, oder auch ganz und gar verlieren.“ Sie beſteht aus zwey willkührlich zuſammengezogenen Perioden.

Alles, was bis dahin über die Periode geſagt worden, gehört eigentlich zu ihrer grammatiſchen Beſchaffenheit; deswegen die verſchiedenen Punkte hier blos berührt ſind. Itzt iſt es Zeit, die Sache von der Seite des Geſchmaks zu betrachten.

Hier muß man zuerſt ihre Würkung vor Augen haben, die überhaupt darin beſteht, daß dadurch viele Vorſtellungen oder Urtheile in Eines verbunden werden, mithin auf Eines abzielen, und eine deſto gröſſere oder ſchnellere Würkung hervorbringen. Die Rede hat allemal entweder die Schilderung einer Sache, oder die Feſtſetzung eines Urtheils zum Zwek. Im erſten Fall iſt ſie ein würkliches Gemählde, darin alles auf eine einzige Hauptvorſtellung übereinſtimmt, wo alles ſo gezeichnet, ſo colorirt und ſo angeordnet ſeyn muß, wie der lebhafteſte Eindruk des Ganzen es erfodert. In dem andern Fall aber iſt ſie ein Vernunftſchluß, darin jedes Einzele auf die Gewißheit und unumſtößliche Wahrheit eines einzigen Satzes abzielt. Wie vortheilhaft und wie ſogar unentbehrlich die Perioden zu beyden Abſichten ſeyen, wird ſich durch Beyſpiele beſſer, als durch allgemeine Beſchreibungen zeigen laſſen.

---

*) S. Vortrag.

**) Et quatuor igitur quaſi hexametrorum inſtar verſuum quod ſit, conſtat fere plena comprehenſio. Orat. 66.

**Livius** erzählt *) von dem König Antiochus, den man insgemein den Großen nennt, eine Anekdote, die ohne den periodirten Vortrag alſo lauten würde. „Von Demetrias kam der König nach Chalcis; da verliebte er ſich in ein unverheyrathetes Frauenzimmer; ſie war die Tochter des Kleoptolemus. Der König ließ durch Abgeordnete bey dem Vater um ſie anhalten; er ſchikte zu wiederholten malen an ihn; endlich hielt er ſelbſt mündlich um ſie an. Der Vater hatte nicht Luſt, ſich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln; aber er wurde durch das viele Schiken und Anhalten ermüdet, er gab ſeine Einwilligung, und hierauf wurde das Beylager begangen. Dieſes geſchah ſo, als wenn man mitten im Frieden gelebt hätte.“ Dieſe Erzählung gleichet einem Gemählde ohne Anordnung und Gruppirung, wo die Perſonen in einer Linie geſtellt ſind. Livius faſſet die Erzählung in eine Periode zuſammen, die man im Deutſchen ohngefähr ſo geben könnte. „Nachdem der König von Demetrias nach Chalcis gekommen war, und ſich daſelbſt in ein Mädchen, des Kleoptolemus Tochter, verliebt hatte, wurde izt, als er nach langem Anhalten durch andere, zuletzt durch eigenes Bitten den Vater des Frauenzimmers, der keine Luſt hatte, ſich in die Gefahren eines höhern Standes zu verwikeln, ermüdet, und deſſelben Einwilligung erhalten hatte, das Beylager ſo, als wäre man mitten im Frieden, vollzogen.“ Aber wir wollen den Römer ſelbſt, deſſen Sprache ſich zu langen Perioden beſſer, als die deutſche ſchiket, die Sache erzählen laſſen. Rex Chalcidem a Demetriade profectus, amore captus virginis Chalcidienſis Cleoptolemi filiae, cum patrem primo adlegando, deinde coram ipſe rogando fatigaſſet, invitum ſe gravioris fortunae conditioni illigantem, tandem impetrata re, tamquam in media pace nuptias celebrat.

Hier wird jedermann die Würkung der Periode fühlen. Sie enthält eine Schilderung, deren Zwek iſt, den Leichtſinn des Antiochus vorzuſtellen, der mitten in einem ſehr gefährlichen Kriege ſich von ſeinem Hang zur Wolluſt ſo regieren ließ, als wenn er mitten im Frieden gelebt hätte. Auf dieſe Hauptvorſtellung zielt jedes Einzele der Erzählung, ſo daß wir am Ende der Periode ſehr lebhaft davon gerührt ſind. Durch jenen unperiodirten Vortrag wäre dieſes nicht zu erhalten geweſen, ob er uns gleich jeden Umſtand der Sache genau zeichnet. Aber am Ende kommt es auf unſer eigenes Nachdenken an, ob wir alles, was wir geleſen haben, in eine Hauptvorſtellung verbinden wollen, oder nicht. Durch die Periode müſſen wir dieſes thun, und die anhaltende Aufmerkſamkeit, wohin jeder Umſtand, den wir immer mit andern verbunden ſehen, abziele, macht, daß wir am Ende die vereinigte Würkung alles Einzelen deſto lebhafter fühlen.

Dieſe Würkung hat jede periodirte Schilderung, da der Mangel des Periodirten die Vereinigung der Sachen in ein einziges Gemählde ſehr ſchwer, oder gar unmöglich machen würde. Wer ein Regiment Soldaten einzeln, oder, ohne andere Abtheilung in Gliedern zu ſechs oder acht Mann ſich vorbey ziehen ſähe, würde keine beſtimmte Vorſtellung von der Größe und Eintheilung eines Regiments in Bataillons und Compagnien bekommen. Aber wenn es in dem Zug ſeine Haupt- und Untereintheilungen behält, ſo iſt es leicht, ſich von dem Ganzen einen deutlichen Begriff zu machen.

---

*) Hiſt. L. XXXVI. c. 11.

Eben ſo wichtig iſt die Periode, wo es um Ueberzeugung zu thun iſt, wenn dieſe von mehr einzelen Sätzen abhängt. Die Periode ſchlinget die zur Ueberzeugung nöthigen Sätze ſo in einander, daß keiner für ſich die Aufmerkſamkeit feſthält. Man wird genöthiget, ſich alle in einem ununterbrochenen Zuſammenhang vorzuſtellen, und empfindet deswegen am Ende der Periode ihre vereinigte Würkung zur Ueberzeugung mit deſto größerer Stärke.

Außerdem aber kann man überhaupt von der periodirten Schreibart anmerken, daß ſie eben deswegen, weil ſie verſchiedene Vorſtellungen in Eines zuſammenfaßt, die Zerſtreuung der Aufmerkſamkeit hindert, und dadurch angenehmer wird, daß ſie uns anſtatt einer großen Menge einzeler Vorſtellungen wenige, ſich deutlich von einander auszeichnende Hauptvorſtellungen vorlegt. Wenn überhaupt das Schöne in gefälliger Vereinigung des Mannichfaltigen beſteht: ſo iſt auch jede gute Periode eine ſchöne Rede, da der völlige Mangel der Perioden den Vortrag ſehr langweilig und gleichtönend macht. Man darf nur, um dieſes zu fühlen, die nicht periodirte Schreibart der hiſtoriſchen Bücher der heiligen Schrift gegen die Erzählungen eines guten griechiſchen oder lateiniſchen Geſchichtſchreibers halten *).

Hieraus nun erhellet hinlänglich, daß die Periode ein Hauptmittel iſt, der Rede äſthetiſche Kraft zu geben, es ſey, daß man durch dieſelbe die Phantaſie mit angenehmen Vorſtellungen ergötzen, den Verſtand erleuchten, oder das Herz rühren wolle. Daraus aber folget keinesweges, daß jedes Werk der redenden Künſte durchaus aus künſtlichen Perioden beſtehen müſſe. Es giebt Werke, wo die Perioden gar nicht, oder nur in ſofern ſtatt haben, als ſie ohne Bemühung und Suchen, wegen der ſehr natürlichen Verbindung der Dinge, ſich gleichſam von ſelbſt darbieten. Sobald die Sprache zu einer gewiſſen grammatiſchen Vollkommenheit gekommen iſt, bieten ſich ſolche natürliche Perioden jedem Menſchen dar, der nur etwas zuſammenhangend denkt. Von ſolchen Perioden iſt hier die Rede nicht; ſondern von denen. die durch redneriſche Kunſt und Veranſtaltung gebildet werden. Ueberall in ſolchen Perioden zu ſprechen, wäre eben ſo viel, als jede gemeine alltägliche Verrichtung mit Pomp und Feyerlichkeit thun. Jedermann fühlet, daß die Perioden etwas veranſtaltetes und wol überlegtes haben, das ſich mit der Rede des gemeinen Lebens und des täglichen Umganges nicht verträgt. Wenn alſo ein Redner, oder ein Dichter, dergleichen Scenen aus dem gemeinen Leben ſchildert, wie in der Comödie, und in vielerley andern Werken geſchieht, ſo kann er ſich da keines periodirten Vortrages bedienen. Kein verſtändiger Menſch iſt in dem täglichen Umgang ein Redner, der alles, was er ſagt, in Perioden abfaßt. Daher würde es lächerlich ſeyn, den Dialog der Comödie künſtlich zu periodiren. Vielmehr muß man den Dichter ernſtlich warnen, daß er nicht zur

---

*) Man muß dieſes nicht ſo deuten, als ob ich die naive Einfalt jener Erzählung verkennte. Hier iſt nicht die Rede von dem einfachen Ausdruk der Natur; ſondern davon, was die Kunſt durch Bearbeitung der Schreibart vermöge.

zur Unzeit in dieſe Schreibart verfalle, die auf der Schaubühne größtentheils höchſt unnatürlich iſt. Es iſt ohnedem ein den deutſchen dramatiſchen Dichtern nur zu gewöhnlicher Fehler, daß ſie zu oft ins Periodirte fallen.

Man fühlet, ohne langes Unterſuchen, wo die periodirte Schreibart ſtatt hat, und wo ſie unſchiklich wäre. Die Periode hat allemal etwas veranſtaltetes, und förmlich abgepaßtes, das ſich da, wo es darum zu thun iſt, kurz und gut, ohne Feyerlichkeit und Parade ſeine Gedanken vorzubringen, nicht ſchiket. Hingegen bey feyerlichen Reden; in dem ernſthaften dogmatiſchen Vortrag; in der Geſchichte; in der epiſchen und andern veranſtalteten Erzählungen, kann ohne periodirten Vortrag wenig ausgerichtet werden.

Freylich darf auch da eben nicht alles periodirt ſeyn; denn nicht alles iſt gleich wichtig. An einigen Stellen periodirt man der Kürze halber, und um dem Vortrag das Langweilige und Eintönige, das er ſonſt haben würde, zu benehmen. Aber die wichtigſten Gelegenheiten dazu ſind die Stellen, wo es darum zu thun iſt, die Phantaſie, den Verſtand oder das Herz durch mancherley Vorſtellungen kräftig anzugreifen. Da muß man ſuchen den einzelen zum Zwek dienenden Vorſtellungen, durch Vereinigung in eine einzige, größere Kraft und ſchnellere Würkung zu geben.

Ich halte dafür, daß die Kunſt, gut zu periodiren, einer der ſchwereſten Theile der Beredtſamkeit ſey. Alles übrige kann durch natürliche Gaben, ohne hartnäkiges Studiren eher als dieſes erhalten werden. Hiezu aber wird Arbeit, Fleiß, viel Ueberlegung und eine große Stärke in der Sprache erfodert. Es ſcheinet nicht möglich, hierüber einen methodiſchen Unterricht zu geben. Das Beſte, was man zu Bildung der Redner in dieſem Stüke thun könnte, wäre, ihnen eine nach dem verſchiedenen Charakter des Inhalts wolgeordnete Sammlung der beſten Perioden vorzulegen, und den Werth einer jeden durch gründliche Zergliederung an den Tag zu legen.

Jede Periode muß ihrer Abſicht gemäß verſchiedene innere und äuſſere Eigenſchaften haben. Zu den inneren rechnen wir die gute Wahl jedes einzelen Satzes, und jedes Umſtandes; die genaue Verbindung der Säze, ſowol zur Klarheit, als zur Kraft des Ganzen, und endlich den pathetiſchen, zärtlichen, fröhlichen, oder überhaupt den Ton, der nach Beſchaffenheit der Sache geſtimmt ſey. Zu den äußern Eigenſchaften rechnen wir den Wolklang, und Numerus, und die Leichtigkeit der Ausſprache. Dieſes wäre bey jeder einzelen Periode zu beobachten. In der ganzen Rede aber muß nothwendig auf eine gefällige Abwechslung und Mannichfaltigkeit der Perioden geſehen werden. Weil die Perioden von Seiten des Zuhörers einige Anſtrengung der Aufmerkſamkeit erfodern: ſo muß der Redner hier und da leicht, oder ganz unperiodiſch ſeyn. Die Perioden ſelbſt müſſen bald kürzer, bald länger, bald einförmig, bald vielförmig ſeyn, damit in die ganze Rede gefällige Mannichfaltigkeit komme, die Aufmerkſamkeit aber ohne Ermüdung hinlänglich unterhalten werde.

Es iſt zu wünſchen, daß dieſe wichtige Materie von einem unſrer Kunſtrichter mit erforderlichem Fleiße in einer beſondern Schrift umſtändlich ausgeführt werde.

◆ ◆

Von der Periode überhaupt, handeln, beſonders: Ioa. Sturmii, De Periodis, Libellus, Argent. 1550. 8. Jen. 1734. 8. — Val. Erythraei . . . de Periodis Lib. IV. bey ſ. Schrift, De Grammatic. Figur. Argent. 1561. 8. — Jac. Gorſcii Libri duo, De Periodis et num. orator. Crac. 1558. 8. — Dan. Hartnaccii Prol. orator. de Periodo ejusque praecipuis affectionibus, Sleſv. 1701. 8. — Phil. Chriſtn. Grafs Abhandlung der Lehre von den Perioden, Augsb. 1765. 8. — —

Uebrigens iſt dieſe Materie in den mehreſten Anweiſungen zur Redekunſt behandelt, als von dem Ariſtoteles in dem 9ten Kap. des 3ten Buches ſeiner Rhetorik. — Demetrius Phaler. in ſ. Werke, De Elocutione §. 1. N. 1 — 34. (Ed. Gal.) — Cicero, in dem Orator 64. (Op. Ed. Ern. T. I. S. 650.) — Quinctilian Lib. IX. IV. 124. (S. 481. Ed. Gesn.) — Und unter den Neuern, unter andern, von Condillac, im 2ten Th. ſeines Unterrichtes aller Wiſſenſchaften, deutſch Bern 1777. 8. Buch 3. S. 388 u. f. — Von Mallet, im 3ten Abſchn. des 3ten Kap. von dem 5ten Buche ſ. Princ. pour la lecture des Orat. Tome 3. S. 249. — Von Home, im 18ten Kap. ſ. bekannten Elements of Crit. Bd 2. S. 279. 281. u. m. d. deutſchen Ueberſ. 3te Aufl. — Von Campbell, in ſeiner Philoſophy of Rhet. Vol. 2. S. 339. — Von Prieſtley, in ſeinen Lectures, S. 296. d. d. Ueberſ. — Blair, in ſeinen Lectures, XI–XIII. Bd. 1. S. 204 u. f. — Von J. C. Adelung, im 1ten Bde. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 248 u. f. der 3ten Aufl. — Von A. Schott, im 2ten Th. ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. S. 214 u. f. — u. v. a. m. —

## Perſpektiv.

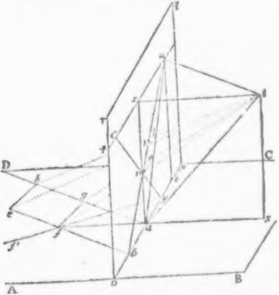
(Zeichnende Künſte.)

Wie in der Mahlerey die Farben nach den Graden der Stärke des darauf fallenden Lichtes ſich verändern, ob ſie gleich dieſelben Namen behalten, ſo verändern ſich auch in den Zeichnungen die Formen der Gegenſtände, ſobald das Auge eine andere Lage annimmt, oder in eine andere Stellung kommt. Man ſtelle ſich vor, es ſey auf dieſem Blatt ein Viereck von der Art, die man Quadrate nennt, gezeichnet. Soll dieſes Viereck, ſo wie es würklich iſt, mit vier gleichen Seiten und vier gleichen Winkeln ins Auge fallen, ſo muß nothwendig das Auge ſo ſtehen, daß die Linie, die aus der Mitte des Auges mitten auf das Viereck gezogen wird, einen rechten Winkel mit der Fläche des Vierecks ausmacht. Nur in dieſer Stellung des Auges erſcheinet das Viereck ihm in ſeiner wahren Geſtalt, und nur mit dem Unterſchied, daß es größer oder kleiner ſcheinet, nachdem die Entfernung geringer oder beträchtlicher iſt; jede andere Lage des Auges ſtellt das Viereck in einer andern Geſtalt vor, und verurſachet, daß weder ſeine vier Seiten, noch ſeine vier Winkel, einander gleich ſcheinen. Eben dieſe Beſchaffenheit hat es auch mit andern Figuren, folglich auch mit der Lage und Stellung verſchiedener Gegenſtände, die auf einer Fläche, oder auf einem Boden ſtehen. Wenn eine Anzahl Perſonen in einem Zirkel herumſtehen, ſo erſcheinet dieſe Stellung immer anders, nachdem die Linie, die aus dem Auge in den Mittelpunkt des Zirkels gezogen wird, mit ſeiner Fläche einen andern Winkel macht.

Der Mahler muß zu richtiger Zeichnung des Gemähldes dieſe Veränderungen, die von der Lage des Auges herrühren, genau zu beſtimmen wiſſen, damit er in jedem Falle richtig zeichne; und dazu hat er eine beſondere Wiſſenſchaft nöthig, die man die Perſpektiv nennt. Wenn gleich der Mahler nach der Natur, oder nach dem Leben zeichnet: ſo kann er dieſe Wiſſenſchaft nicht

icht wol miſſen. Denn es iſt eine hr unſichere Sache um das Augenmaaß, das durch die Einbildung ar oft verfälſcht wird. Obgleich, um Beyſpiel, wenn wir einen Menchen vor uns ſtehen ſehen, die Hand, die unſerm Auge am nächſten liegt, gröſſer ſcheinet, als die andere, die weiter weg iſt, ſo bemerkt das Auge des Mahlers dieſes nicht allemal klar genug; und wenn er die Perſpektiv dabey vergiſſt, ſo wird er durch die Einbildung immer mehr verleitet, beyde Hände gleich groß zu zeichnen. Alſo iſt die Kenntniß der Perſpektiv in jedem Falle dem Zeichner nöthig; in gar vielen Fällen aber, beſonders wenn er ein hiſtoriſches Stük aus der Phantaſie zeichnet, wird er in der Stellung der Figuren, in den Formen und in den Schlagſchatten gewiß ſchwere Fehler begehen, wenn er nicht genau nach den Regeln der Perſpektiv verfährt.

Es iſt hier der Ort nicht, dieſe Materie ganz abzuhandeln. Ich werde mich begnügen, die Fundamentalbegriffe der Perſpektiv deutlich vorzutragen, und hernach in einer Probe die Anwendung derſelben zu zeigen.



Man ſtelle ſich vor, ABCD ſey ein ebener Boden, wie der Fußboden eines Zimmers, und auf dieſem Boden, oder dieſer Grundfläche, ſey eine Figur efgh gezeichnet, welche von einem in i ſtehenden Auge geſehen wird. Ferner bilde man ſich ein, opqr ſey eine Tafel, welche perpendicular ſowol auf der Grundfläche, als auf der Linie ei, nach welcher das Auge hinſieht, ſteht. Endlich ſtelle man ſich vor, daß von den vier Ekpunkten e, f, g, h, des auf dem Boden gezeichneten Vierecks die geraden Linien ei, fi, gi, hi, gezogen werden, daß dieſe in den Punkten k, l, m, n, durch die Tafel gehen, und daß endlich die Linien kl, lm, mn, nk, auf der Tafel ſichtbar gezogen werden, ſo wird man ſehr leicht begreifen, daß die Figur nklm gerade ſo in das Auge falle, als die Figur efgh in daſſelbe fallen würde, wenn die Tafel nicht da wäre. Deswegen iſt für dieſe Lage des Auges und der übrigen Dinge die Figur n k l m die richtige perſpektiviſche Zeichnung des Vierecks e f g h.

Wären auf der Grundfläche noch mehr Figuren, ſo würde jede auf eine ähnliche Weiſe ihre beſondere Lage und ihre beſondere Figur auf der Tafel bekommen. Eben dieſelbe Beſchaffenheit hat es mit ſolchen Gegenſtänden, die auf der Grundfläche in die Höhe ſtehen, deren Lage, Größe und Figur auf der Tafel ſo können gezeichnet, werden, daß ſie von der Tafel aus ſo in das Auge fallen, wie man ſie ohne die Tafel auf dem Grund würde geſehen haben.

Dieſes iſt die Art der Zeichnung, die die Perſpektiv lehret. Die Zeichner ſind gewohnt, wenn ſie viele auf einer Grundfläche neben und hinter einander ſtehende Gegenſtände perſpektiviſch zeichnen wollen, zuerſt einen Grundriß davon zu entwerfen, der den eigentlichen Ort eines jeden auf dem Grunde, und die Figur, die jeder Gegenſtand auf demſelben durch ſeine aufſtehende Fläche zeichnet, enthält; und aus dieſem Grundriſſe zeichnen ſie denn, nach den Regeln der Perſpektiv, den Aufriß. Dieſes Verfahren iſt mühſam, und Herr Lambert hat gezeiget, daß der Grundriß allenfalls, wenigſtens in ſehr viel Fällen, entbehrlich ſey. Er hat in einem ſehr gründlichen Werk, das unter dem Titel die freye Perſpektiv herausgekommen *), ſehr ſinnreiche, dabey doch leichte Regeln für diese perſpektiviſche Zeichnungen ohne Grundriß gegeben. Und hiervon will ich hier einen Begriff geben, nachdem ich vorher die Hauptbegriffe, worauf es bey der Perſpektiv überhaupt ankommt, werde deutlich erklärt haben.

Aus dem, was kurz vorher von der perſpektiviſchen Zeichnung überhaupt geſagt worden, kann jeder leicht ſehen, daß ſie allemal anders ausfallen, und ſowol in der Größe, als der Figur der Gegenſtände ſich verändern müſſe, wenn in der Lage des Auges, oder in der Stellung der Tafel etwas geändert wird. Deswegen müſſen dieſe Dinge für jede Zeichnung allemal zuerſt genau beſtimmt werden.

Man ſtelle ſich vor, daß aus dem Punkt i, wo das Auge ſteht, eine ſenkrechte Linie i x auf die Grundfläche, und eine andere i a perpendicular auf die Fläche der Tafel gezogen werde; ferner daß auf der Tafel von dem Punkt a die Linie a s perpendicular auf die Grundlinie, von x aber die Linie x s gezogen werde; endlich daß durch den Punkt a, die Linie t a u, mit der Linie o p, auf der die Tafel auf der Grundfläche ſenkrecht ſteht, parallel gezogen ſey, und bemerke alsdenn folgende Benennungen.

Die Linie o p heißt die Fundamental- oder Grundlinie; t u die Horizontallinie oder der Horizont; i x die Höhe des Auges über der Grundfläche; i a die Entfernung des Auges von der Tafel, auch die Richtung des Auges; der Punkt a wird der Augenpunkt genennt; die Fläche a x i s, unendlich verlängert, heißt die Verticalfläche; der gerade Boden aber, oder der Grund, worauf alles ſteht, die Grundfläche.

Wir wollen nun vorerſt ſetzen, man habe auf der Tafel o p q r nichts abzuzeichnen, als Linien, die auf der Grundfläche A B C D gezogen ſind; von der Zeichnung deſſen, das in die Höhe ſteht, wollen wir hernach ſprechen.

Hiebey kommt es alſo auf zwey Hauptpunkte an: erſtlich darauf, daß jede Linie in ihrer wahren perſpektiviſchen Lage gezogen werde; und

---

*) Zürich 1759. 8.

und zweytens, daß ſie ihre wahre perſpektiviſche Größe habe.

I. Geſetzt alſo, man wolle zuerſt wiſſen, wie die Seite g h des auf der Grundfläche gezeichneten Quadrats in ihrer perſpektiviſchen Lage auf die Tafel könne gezeichnet werden.

Man ſtelle ſich vor, dieſe Linie werde auf der Grundfläche verlängert, bis ſie in a an die Grundlinie der Tafel ſtößt. Nun iſt ſehr offenbar, daß der Anfang der Linie h g a, oder der Punkt a auf der Tafel in eben dieſem Punkt a würde geſehen werden, und daß die gerade Linie a i der Lichtſtrahl iſt, der von dem Punkt a ins Auge fällt, ſo wie die Linien g i, und h i die Strahlen vorſtellen, die von den Punkten g und h ins Auge fallen. Ferner iſt offenbar, daß der Winkel a i x, den der einfallende Lichtſtrahl mit der ſenkrechten Linie i x macht, immer größer wird, folglich die Linie a i, ſich der oberen Horizontalfläche i s u immer mehr nähert, je weiter ſich der Punkt, aus dem ſie kommt, von der Tafel nach g h entfernt. Setzet man nun, daß er ſich bis ins Unendliche entferne, ſo wird endlich dieſer Lichtſtrahl würklich in die obere Horizontalfläche fallen, und das unendlich entfernte Ende der Linie a g h, muß irgend in einem Punkt des Horizonts i s u geſehen werden.

Dieſer Punkt iſt auch leicht zu finden; denn ſo weit die Linie h a auf der Grundfläche von der Linie x a f abweicht, ſo weit muß auch der Strahl aus ihrem äußerſten Punkt, auf der obern Horizontalfläche von der Linie i s abweichen. Wenn man alſo die Linie i u ſo ziehet, daß der Winkel s i u dem Abweichungswinkel f a g gleich iſt; ſo iſt u der Punkt des Horizonts, in welchem das äußerſte Ende der bis ins Unendliche verlängerten Linie a g h geſehen wird. Ziehet man nun die Linie u a auf der Tafel, ſo iſt dieſe das Bild, oder die perſpektiviſche Zeichnung der ganzen Linie a g h, bis ins Unendliche fortgeſetzt. Hieraus iſt klar, wie jede Linie der Grundfläche, deren Verlängerung auf die Fundamentallinie o p ſtoßen würde, bis ins Unendliche fortgeſetzt auf der Tafel zu zeichnen ſey. Man ſiehet auch ohne Mühe, daß, falls eine Linie mit der Fundamentallinie parallel läuft, wie hier f g und e h, ihr Bild auf der Tafel ebenfalls mit der Grundlinie o p parallel laufen müſſe.

Man ſtelle ſich nun vor, daß auch die Linie e f, die der Linie h g hier parallel geſetzt wird, von f nach b bis an die Fundamentallinie verlängert werde, an der andern Seite aber auch bis ins Unendliche fortlaufe: ſo läßt ſich leicht begreifen, daß die Linie b u auf der Tafel das Bild dieſer Linie ſey. Denn da ſie mit a h parallel läuft, ſo weichet ſie eben ſo viel als jene von der Fundamentallinie ab, folglich iſt s i u auch der Winkel, in dem ihr äußerſtes Ende ins Auge fällt.

II. Nun kommt es noch auf die Beſtimmung der Größe jeder auf der Grundfläche gezogenen Linie an. Man ſetze, daß die perſpektiviſche Größe der Linie e f auf der Tafel zu zeichnen ſey. Da ſie durch die Lage der beyden Punkte f und e beſtimmt wird, ſo kommt es blos darauf an, daß die perſpektiviſche Lage dieſer Punkte gefunden werde. Geſetzt alſo, man wolle die eigentliche Lage n des Punktes f finden. Dieſe wird auf der Grundfläche durch das Zuſammenſtoßen zweyer Linien b f und a f beſtimmt. Man darf alſo, um den Punkt auf der Tafel zu haben, nur nach Belieben von dem auf der Grundfläche liegenden Punkt zwey Linien f b und f a bis an die Grundlinie ziehen, hernach beyde unendlich verlängert ſetzen, und nach dem, was kurz vorher gelehrt worden, das

Bild der einen und der andern auf der Tafel zeichnen, ſo wird der Punkt, wo ſie ſich durchſchneiden, die perſpektiviſche Lage des Punkts ſeyn. So wird hier der Punkt n, der den Punkt f auf der Grundfläche vorſtellt, durch die Stelle beſtimmt, in welcher ſich die Linien b u und a s C die Bilder der Linien b e und a f durchſchneiden. Hieraus läßt ſich auch leicht begreifen, wie ein auf der Fläche gegebener Winkel, als e f f perſpektiviſch gezeichnet werde. Man verlängert f f nach y und e f nach b; zeichnet ihre Bilder y c und b u, ſo iſt der Winkel c n u die perſpektiviſche Zeichnung des Winkels e f f.

Man merke ſich einige Hauptſätze, die aus den vorhergehenden Betrachtungen folgen.

1. Daß alle Linien der Grundfläche, die mit der Fundamentallinie o p parallel laufen, wie f g und e h, auch auf der Tafel mit eben dieſer Linie, oder, welches einerley iſt, mit dem Horizont t u, parallel laufen, wie k l und m n.

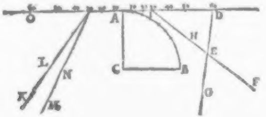
2. Daß jede, die Grundlinie o p durchſchneidende Linie, unendlich fortgezogen, auf der Tafel ein Bild mache, das ſich an dem Horizonte t u endiget.

3. Daß folglich kein Punkt der Grundfläche in der Tafel über dem Horizont ſtehen könne, folglich in der Tafel nichts über den Horizont kommen könne, als was in die Höhe ſteht.

4. Daß die auf der Grundfläche liegenden abweichenden Parallellinien unendlich weit fortgezogen, wie b e und a h, in dem Horizont in denſelbigen Punkt u treffen; daß folglich alle Linien auf der Tafel wie m l und n k, die nach demſelben Punkt u des Horizonts treffen, Linien vorſtellen, die auf der Grundfläche einander parallel ſind.

Damit wir uns nun in eine nähere Erklärung der freyen Perſpektiv des Herrn Lamberts einlaſſen können, ſtelle man ſich vor, i ſey der Mittelpunkt eines Zirkels, i s aber deſſen Radius: ſo iſt klar, da i s auf s u perpendicular ſteht, daß die Linie s u die Tangente des Winkels s i u ſey, der, wie vorhin erinnert worden, allemal dem Abweichungswinkel f a g gleich iſt. Wenn man alſo von dem Punkt s, ſowol gegen u, als gegen c, die Tangenten jedes Grades eines Zirkelbogens von 1 bis 90 aufträgt, ſo hat man ſogleich, ſo bald man die Abweichung einer auf dem Grund gezeichneten Linie weiß, auch den Punkt des Horizonts, dahin ihr äußerſtes Ende trifft. Geſetzt, die Linie g h weiche 30 Grade rechts von der Verticalfläche ab, ſo nehme man auf der Linie s u den Punkt der Tangente von 30 Graden, ſo wird dadurch das äuſſerſte Ende dieſer Linie auf dem Horizont des Gemähldes beſtimmt.

Um nun einen Begriff zu geben, wie der Zeichner jeden Winkel auf der Tafel zu zeichnen hat, wollen wir uns die Sache folgendermaaßen vorſtellen:



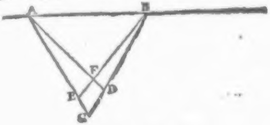
Man ſetze, dieſes Blatt ſey der Grund, worauf eine perſpektiviſche Zeichnung zu machen iſt. Die Linie OD ſey der Horizont des Gemähldes, und A der Augenpunkt. Aus A ſey die Perpendicularlinie AC gezogen, die der Entfernung des Auges gleich ſey, mit dem Radius CA aber ſey der vierte Theil eines Zirkels AB beſchrieben. Dieſer Bogen AB ſey in Grade eingetheilt, und endlich ſeyen durch gerade Linien, die aus dem Mittelpunkt C durch die Theilungspunkte gezogen worden, die Punkte 10, 20, 30 u. ſ. f. auf der Linie OD angemerkt worden: ſo ſtellen die Linien A 10, A 20 u. ſ. f., die man rechts und links gleich ſetzet, die Tangenten der Winkel von 10, 20 Graden u. ſ. f. vor.

Nun ſoll man auf irgend eine in der Zeichnung ſtehende Linie DE einen gegebenen Winkel, z. E. von 30 Graden ziehen. Dieſes wird auf das leichteſte alſo geſchehen. Man verlängere, wenn es nöthig iſt, die Linie DE bis an den Horizont OD. Von D aus zähle man auf der Abtheilung 30 Grade gegen A hin. Aus dem Punkte I, wohin, von D aus gerechnet, der 30 Grad fällt, ziehe man die Linie IE, ſo iſt der Winkel IED von 30 Graden; eben ſo, wie in der vorhergehenden Figur gezeiget worden, daß der Theil cu des Horizonts die Tangente des Winkels cnu und auch des auf der Grundfläche liegenden Winkels efc ſey. Nun iſt es leicht zu ſehen, wie man es machen müßte, wenn der Winkel ſich nach einer andern Seite wenden müßte, ſo daß FED, oder HEG dieſe 30 Grade haben müßte. Dieſes iſt aus der Geometrie bekannt. Wollte man durch einen auf dem Gemählde gegebenen Punkt N eine Linie ziehen, die mit einer gegebenen nach dem Horizont laufenden Linie KL perſpektiviſch parallel wäre: ſo darf man nur die Linie KL bis an den Horizont ziehen, und aus dem Punkt 30, wo ſie auftritt, durch den gegebenen Punkt N die Linie NM ziehen. Wäre aber KL mit dem Horizont parallel, ſo würde es auch MN ſeyn, folglich die Aufgabe durch die gemeine Geometrie aufgelöſt werden.

Weil die Zeichnung ganzer Flächen, von welcher Figur ſie ſeyen, blos von der Zeichnung der Winkel, die ihre Seiten gegen einander machen, und denn von der Größe einer einzigen Seite abhängt, deren Lage gegeben iſt: ſo müſſen wir nur noch zeigen, wie eine Linie von gegebener Größe, wenn auch ihre Lage beſtimmt iſt, auf dem Gemählde perſpektiviſch zu zeichnen ſey.

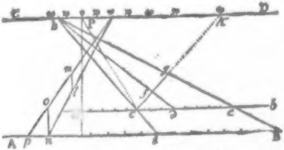
Um hiezu ſich den leichteſten Weg zu bahnen, muß man folgende Betrachtung anſtellen.

Wie nach der Lehre der Geometrie alle Parallellinien, die zwiſchen zwey andern Parallellinien liegen, einander gleich ſind, ſo müſſen auch alle zwiſchen zwey perſpektiviſchen parallel gezogene perſpektiviſche Parallellinien einander gleich ſeyn. Wenn man alſo ſetzet:



AB ſey die Horizontallinie eines Gemähldes: ſo ſind die Linien AC und AD einander perſpektiviſch parallel, und ſo auch CB und EB; folglich muß CD perſpektiviſch ſo groß ſeyn, als EF, und ſo CE ſo groß, als DF. Das iſt, CD und EF ſind Bilder von Linien, die auf der Grundfläche einander gleich ſind, und ſo auch CE und DF. Dieſes iſt der Grundſatz, worauf jede perſpektiviſche Meſſung der Gröſſen beruhet.

Hiernächſt muß man auch merken, daß die Fundamental- oder Grundlinie des Gemähldes zugleich eine wahre, nicht verminderte Gröſſe der Grundfläche vorſtellt. Wenn alſo dieſe Linie nach gewöhnlichem Maaße in Fuß und Zoll eingetheilt wird, ſo iſt dieſe Eintheilung der wahre Maaßſtab, nach welchem alles, was auf der Zeichnung in der Grundlinie liegt, kann ausgemeſſen werden. Wir wollen alſo ſetzen:



AB ſey die Grundlinie eines Gemähldes, CD deſſen Horizont, und man habe das eigentliche Maaß in Fuß und Zoll auf die Grundlinie getragen. Sollte die wahre Grundlinie zu tief ſeyn, und außer das Gemählde fallen, als wenn ab deſſen unterſte Linie wäre, ſo darf man nur ab ſo eintheilen, daß Fuß und Zoll nach dem Verhältniß des geringeren Abſtandes der Linie ab von dem Horizont, kleiner genommen würden. Nun ſey von der auf ab ſtoßenden Linie cfg eine Länge abzuſchneiden, die eine gewiſſe Anzahl von Fuß und Zoll, perſpektiviſch genommen, habe.

Dieſes würde ſehr leicht ſeyn, wenn der Winkel dcf gegeben wäre. In dieſem Falle dürfte man nur nach der auf ab befindlichen Abtheilung das Maaß, das die Linie haben ſoll, von c nach e tragen, damit ce eben ſo groß würde, als cg perſpektiviſch ſeyn ſoll: weil nun cg und ce gleich ſind, ſo ſind auch die Winkel cge und ceg gleich, und aus dem Winkel gce bekannt. Wir wollen ſetzen, dieſer ſey 30 Grade: ſo iſt, wie aus der Geometrie bekannt, die Summe der beyden andern 150 Grade, folglich jeder 75 Grade. Alſo ziehe man die Linie eh, wie vorher gelehrt worden, ſo daß der Winkel ceh von 75 Graden werde, ſo wird ſie die Linie cg ſo abſchneiden, daß ſie perſpektiviſch ſo groß iſt, als ce würklich iſt.

Man merke hier den Umſtand an, daß auf der Scale der Tangenten, Ph immer halb ſo viel Grade anzeigen wird, als der gegebene Winkel ecg hat. Dieſes zu begreifen, ziehe man die Linie Pc. So iſt der Winkel Pcb von 90 Graden. Nun ſind die beyden gleichen Winkel cge und ceg zuſammen zweymal neunzig Grade, weniger die Grade des Winkels gce; das iſt, jeder iſt neunzig Grade weniger die Hälfte dieſes Winkels gce. Woraus erhellet, daß

Ph halb ſo viel Grade haben müſſe, als der Winkel g c e.

Hieraus läßt ſich nun eine allgemeine Methode angeben, das Maaß einer jeden auf dem Gemählde gegebenen Linie zu beſtimmen.

Die gegebene Linie ſey c g. Man verlängere ſie bis an die Horizontallinie CD, wo ſie den 60 Grad durchſchneidet. Hieraus erhellet, daß ihr Abweichungswinkel b c g 30 Grade ſey. Man nehme davon die Hälfte, oder 15 Grade, von P nach h, und ziehe aus dem Punkte h durch g und c die Linien h g e und h c (oder wenn der Maaßſtab nur auf AB iſt, h g B und h c i): ſo iſt c e, oder i B, das Maaß der Linie c g.

Eben daher kann man auch von einer auf der Zeichnung gegebenen Linie einen Theil von beliebiger perſpektiviſchen Größe abſchneiden. Wenn man von der Linie c k ein Stük c g von beliebiger Länge abſchneiden wollte, ſo müßte man die Linie bis an den Horizont verlängern. Träfe ſie wie hier in den 60 Grad, ſo ſähe man daraus, daß ihre Abweichung b c g 30 Grade ſey. Wenn man alſo die Hälfte davon von P nach h trüge, und aus h erſtlich die Linie h c i zöge, ſo dürfte man nur von c oder i, nach e oder B, ſo viel Fuß und Zoll auf dem Maaßſtab abzeichnen, als die Linie c g haben ſoll, und dann aus h durch e oder B die Linie h e B ziehen, um die Linie c g von verlangter Größe zu machen.

Was hier von Ausmeſſung der auf dem Grunde liegenden Linien geſagt wird, kann ſehr leicht auch auf die in die Höhe ſtehenden angewendet werden. Wenn man z. E. aus einem Punkte der Linie n l eine in die Höhe ſtehende Linie l m von einer gegebenen Höhe ziehen wollte, ſo richtet man von dem Punkt n nach dem auf AB verzeichneten Maaße die Perpendicularlinie n o von beſagter Größe auf, und ziehe l m ſo, daß ſie mit n l in denſelben Punkt des Horizonts trifft; ſo hat l m die Höhe der Linie n o.

In dieſen wenigen Sätzen iſt eigentlich ſchon die ganze Perſpektiv enthalten; ausgenommen die beſondern Fälle, wo die Tafel weder auf der Grundfläche, noch auf der Linie des Auges perpendicular iſt, da denn noch beſondere Betrachtungen hinzukommen müſſen, in die wir uns hier nicht einlaſſen können. Denn hat Herr Lambert auch verſchiedene ſehr wol ausgedachte Vortheile angezeiget, wie man ſich die Auflöſung der hier angeführten Fundamentalaufgaben durch mechaniſches Verfahren ſehr erleichtern könne. Daher wir jedem Zeichner und Liebhaber empfehlen, ſich die Mühe nicht verdrieſſen zu laſſen, ſowol deſſen Perſpektiv, als die nachher von ihm herausgegebene Beſchreibung eines perſpektiviſchen Proportionalzirkels *) mit Fleiß zu ſtudiren; weil er gewiß beträchtliche Erleichterung der perſpektiviſchen Kenntniſſe dadurch erhalten wird **).

Ich habe mich hier deswegen in eine ziemlich umſtändliche Entwiklung der Lambertiſchen Methode eingelaſſen, weil eine blos mechaniſche Kenntniß einer Regel, wonach die Zeichner, wenn ſie ja noch methodiſch verfahren, und nicht blos auf Gerathewol arbeiten, die Perſpektiv beobachten, keine hinlängliche

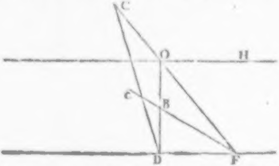
---

*) Augsburg 1769. 8.

**) Indem ich dieſen Artikel der Preſſe übergebe, erhalte ich eine zweyte Ausgabe „der freyen Perſpektiv,“ die in Zürich bey Oreſ, Geßner und Comp. unter der Jahrzahl 1774 gedruckt iſt. Darin ſind nicht nur beträchtliche Anmerkungen über ſeine Methode, ſondern auch verſchiedene ſehr leichte Methoden angegeben, wie eine perſpektiviſche Zeichnung aus einem vorhandenen Grundriß zu machen ſey.

liche Kenntniß zur Beurtheilung der Zeichnungen an die Hand giebt. Dieſe bekommt man aber, nachdem man ſich die Mühe gegeben, das von uns hier angeführte ſich genau bekannt zu machen.

Ich will deswegen die Anwendung der Theorie auf die Beurtheilung der Zeichnungen noch in einem beſondern Beyſpiel zeigen, nachdem ich vorher denen zu gefallen, die ſich mit blos mechaniſchem Verfahren behelfen, eine leichte Methode, aus dem Grundriß einen perſpektiviſchen Riß zu machen, hier werde angeführt haben.



Man ſtelle ſich vor, der Grundriß liege hier auf dieſem Blatte über der Linie HO, die Tafel aber, auf welche man zeichnen ſoll, ſey die Fläche DOHF, ſo daß OH der Horizont, O der Augenpunkt ſey. OD ſey auf OH perpendicular und der Entfernung des Auges von der Tafel gleich; durch D ziehe man DF mit OH parallel; gerade in der Mitte von DO merke man ſich den Punkt B. Dieſes vorausgeſetzt, kann jeder Punkt des Grundriſſes, als C, auf folgende Weiſe in ſeinen perſpektiviſchen Ort auf die Tafel gezeichnet werden.

Man ziehe die geraden Linien CF und CD; hernach aus F durch den Punkt B die Linie Fc: ſo wird der Punkt c, wo dieſe Linie BDC durchſchneidet, der perſpektiviſche Ort des Punktes C ſeyn. Auf dieſe Weiſe wird jeder andere Punkt des Grundriſſes gezeichnet, folglich auch ganze Figuren *).

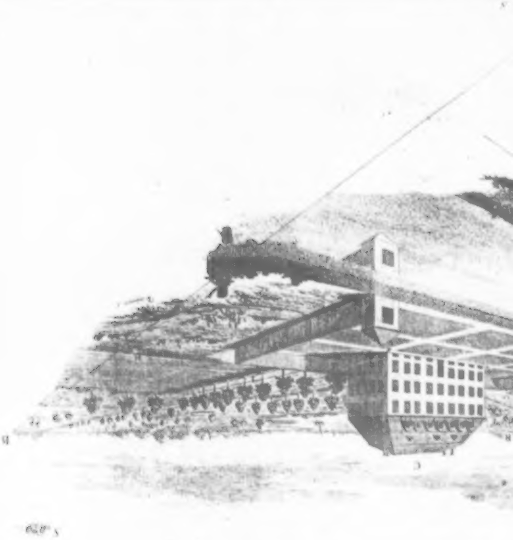
Um nun die Anwendung der oben entwickelten Grundſätze zu Beurtheilung perſpektiviſcher Zeichnungen zu zeigen, nehme man die hier befindliche von Herrn Lambert auf mein Erſuchen verfertigte in Kupfer geätzte Zeichnung vor ſich.

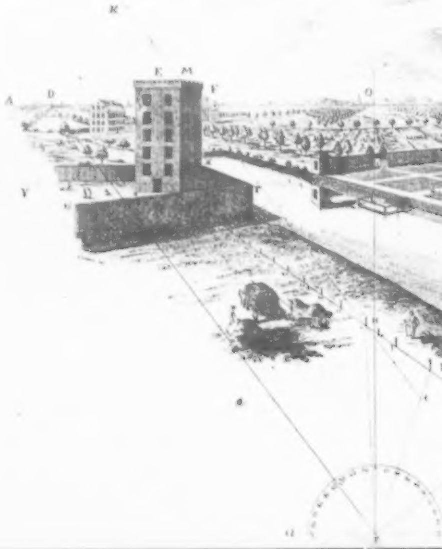
Das erſte, worauf man bey jeder perſpektiviſchen Zeichnung zu ſehen hat, iſt der Horizont. Wenn das Gemählde eine offene Landſchaft iſt, in welcher Stellen vorkommen, da die Luft, oder der Himmel, bis an den flachen Boden herunter geht, wie hier bey dem Punkt O, bey B und D, ſo weiß man gewiß, daß dieſer Punkt in dem Horizont liegt, weil der horizontale Grund, worauf alles ſteht, ſo weit man ſehen kann, verlängert, an den Horizont ſtößt.

Giebt das Gemählde keine Gelegenheit, den Horizont auf dieſe Weiſe zu entdeken, ſo ſind andere Mittel dazu vorhanden. Man weiß aus dem Vorhergehenden, daß alle Linien, die auf der Grundfläche untereinander parallel ſind, wenn ſie nur nicht mit der Grundlinie oder dem untern Rand des Gemähldes ſelbſt parallel laufen, nothwendig in der Zeichnung auf dem Horizont zuſammentreffen. Darum ſucht man in dem

---

*) S. Lamberts Perſpektiv II Th. S. 64.




K
E
M
A
D
F
O
Y
T
a

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

dem Gemählde Gegenſtände auf, an denen ſolche Parallellinien anzutreffen ſind, z. E. Gebäude, gerade Alleen u. d. gl. In unſerer Zeichnung finden ſich verſchiedene Gegenſtände, die gewiß Parallellinien zeigen, als der Garten, der verſchiedene Gänge hat, davon einige, wie man mit ziemlicher Gewißheit ſehen kann, parallel neben einander laufen. Setzet man ein Lineal nach der Richtung zwey ſolcher Gänge an, ſo findet man, daß dieſe Richtungen in einen Punkt zuſammen laufen. Auf dieſe Weiſe wären hier, wenn auch die Luft nirgend bis an den Horizont gienge, die zwey Punkte des Horizonts B und D, folglich die gerade Linie BD, oder der Horizont ſelbſt zu finden.

Nun iſt auch nöthig, daß man den Augenpunkt in dem Horizont entdeke. Gemeiniglich wird er mitten in dem Horizont, von beyden Seiten des Gemähldes gleich weit entfernt genommen *). Doch iſt er in unſerer Zeichnung nicht in der Mitte zwiſchen A und B, den äußerſten Enden der Zeichnung. Um ihn zu entdeken, bedenke man, daß, nach den obigen Regeln, jede Linie, die die Grundlinie des Gemähldes im rechten Winkel durchſchneidet, wenn ſie unendlich verlängert wird, in den Augenpunkt trifft. Es kommt alſo darauf an, daß man in dem Gemählde eine ſolche Linie entdeke. In unſrer Zeichnung giebt der Thurm F ſie an. Es iſt leicht zu ſehen, daß ſeine vordere Seite der Grundlinie parallel laufe. Da er nun viereckig iſt, und ohne Bedenken angenommen werden kann, daß die Seitenmauern mit der Vorderſeite rechte Winkel machen: ſo wird die Richtung der ſchattirten Seite des Thurmes auf der Grundlinie perpendicular ſtehen; folglich, wenn man ſie verlängert, in den Augenpunkt treffen, der alſo hier im Punkt O iſt.

Hätte hier der Thurm zur Beſtimmung des Augenpunkts gefehlt, ſo hätte man auch die hinter dem Thurm in der Ferne ſtehenden Häuſer zu demſelben Endzwek brauchen können.

Nachdem man den Horizont und den Augenpunkt darin gefunden hat, iſt nun drittens auch die Entfernung des Auges von der Tafel ausfündig zu machen. Das Auge ſteht dem Punkt O gegenüber, daß die aus dem Auge nach O gezogene gerade Linie perpendicular auf der Fläche des Gemähldes ſteht; wenn man demnach aus dem Punkt O die Linie OP perpendicular auf den Horizont zieht, ſo iſt ſie die Linie der Richtung des Auges, und irgend ein Punkt in dieſer Linie muß die Entfernung des Auges anzeigen.

Um nun dieſen Punkt P für unſere Zeichnung zu finden, müſſen wir uns erinnern, daß, wenn die beyden Schenkel eines perſpektiviſchen Winkels bis an den Horizont verlängert werden, die beyden Punkte, wo ſie den Horizont durchſchneiden, in dem wahren Winkel ins Auge fallen, der das Maaß des perſpektiviſchen Winkels iſt. Nun haben wir vorher geſehen, daß die Vorder- und Seitenwand des Hauſes C in einem rechten Winkel auf einander treffen. Da nun dieſe Seiten, bis an den Horizont gezogen, dieſen in den Punkten D und B durchſchneiden: ſo muß das Auge nothwendig ſo geſetzt werden, daß die von dieſen beyden Punkten ins Auge gezogenen geraden Linien im Auge in einem rechten Winkel auf einander ſtoßen. Und eben dieſes muß auch unten auf der Grundfläche geſchehen. Deswegen muß der Punkt P ſo genommen werden, daß die Linien DP und BP in P ſenkrecht auf einander treffen. Um alſo den Punkt P zu finden, theile man die Linie DB in zwey gleiche Theile, und aus dem Punkt

---

*) S. Augenpunkt.

Punkt R, der von D und B gleich weit abſteht, beſchreibe man herunterwärts mit dem Radius RB oder RD einen halben Zirkel. Da wo dieſer die Linie OP durchſchneidet, muß der Punkt P ſtehen, der auf der Grundfläche perpendicular unter dem liegt. Mithin wird OP die wahre Entfernung des Auges ſeyn. Denn es iſt aus der Geometrie bekannt, daß die auf dieſe Weiſe beſtimmten Linien PB und PD in P rechtwinklicht zuſammenſtoßen.

Endlich iſt nun noch die Höhe des Auges über die Grundfläche, das iſt, über den Punkt P zu finden. In unſerer Zeichnung ſiehet man, daß der Horizont gerade unter den oberſten Fenſtern des Thurms, auch gerade über den Giebeln der vodern Dachfenſter des Hauſes C wegläuft. Da nun das Auge in der obern Horizontalfläche liegt, ſo muß ſeine Höhe über dem Punkt P nothwendig ſo genommen werden, daß es mit den Giebeln gedachter Dachfenſter, auch mit den Bänken der oberſten Fenſter des Thurmes in einer Höhe liege. Wollte man dieſe Höhe in einem abſoluten Maaße haben, ſo müßte man wiſſen, wie hoch die Dachfenſtergiebel des Hauſes C über den Grund des Gartens, der hier die eigentliche Grundfläche der Landſchaft iſt, liege. Dieſes kann nun nicht anders, als durch ohngefähre Schätzung herausgebracht werden. Man ſieht aus der ganzen Bauart des Hauſes C, daß es ein großes und ſchönes Wohnhaus iſt; weiß auch, daß gewöhnlicher Weiſe in Häuſern dieſer Art jedes Geſchoß oder Stokwerk ohngefähr zwölf Fuß hoch zu ſeyn pflegt. Alſo werden die drey Geſchoſſe dieſes Hauſes, von den Kellerfenſtern bis an das Dach gerechnet, etwa 36 Fuß ausmachen. Nimmt man nun die Höhe der Kellerfenſter und die Höhe der Dachfenſter bis oben an die Giebel dazu: ſo findet man, daß die Horizontallinie ohngefähr 48 bis 50 Fuß über den Grund des Gartens liege; und ſo groß wäre auch die Erhöhung des Auges über die Grundfläche.

Man kann hier noch auf eine andere Art ſich der Richtigkeit dieſer Schätzung verſichern. An der Vorderſeite des Thurmes ſieht, man eine Thüre und Fenſter, die eben ſo hoch als dieſe Thüre ſind. Es läßt ſich vermuthen, daß dieſe Thür und dieſe Fenſter die gewöhnliche Höhe, etwa 8 Fuß, haben. Alſo werden die vier übereinanderſtehenden Fenſter nebſt der Thür und den fünf Brüſtungen eine Höhe von etwa 48 bis 50 Fuß ausmachen, welches mit der vorigen Schätzung übereinſtimmt.

Auf dieſe Weiſe nun hätte man in unſrer Zeichnung die vier weſentlichen Stüke, den Horizont, den Augenpunkt, den Abſtand des Auges von der Tafel, und ſeine Höhe über die Grundfläche entdeket. Und aus dem angeführten läßt ſich abnehmen, wie man auch in andern Fällen zu verfahren hätte, um dieſe Dinge zu entdeken; welches freylich nicht allemal von allen angeht. Doch wird es ſelten fehlen, wenn nur die Zeichnung würklich genau nach den perſpektiviſchen Regeln gemacht worden. Von dieſer Entdekung gedachter vier weſentlichen Stüke kann man nun noch den Vortheil ziehen, die in dem Gemählde vorkommenden Winkel und Größen auszumeſſen. Dieſes wollen wir noch kürzlich zeigen.

In Anſehung der Ausmeſſung der Winkel erinnere man ſich, was oben von der Auftragung der Tangenten aller Winkel auf den Horizont geſagt worden. Daraus wird man ſehen, daß der Theil des Horizonts OB die Tangente des Winkels OPB ſey. Nun ziehe man durch P die Linie QS mit dem Horizont parallel, und beſchreibe mit einem beliebigen Radius PQ einen halben Zirkel über die Linie QS. Von dem Punkt o, wo OP den Zirkel durchſchneidet, theile man, wie die Figur zeiget, die Bogen OS und oQ jeden in 90 Grade. Ziehet man nun aus dem Punkt P durch die Theilungspunkte gerade Linien bis an den Horizont, ſo iſt dieſer dadurch in ſeine Grade getheilt, ſo wie oben in der zweyten Figur. Will man nun einen Winkel auf der Fläche des Gemähldes meſſen, ſo darf man nur ſeine beyden Schenkel bis an den Horizont verlängern, und dort die Grade zählen, die zwiſchen beyden Punkten liegen. So wird man z. B. hier finden, daß die Vorderſeite des Hauſes C in den Punkt D, die andere Seite in B trifft, daß OB die Tangente von 52, OD aber die Tangente von 38 Graden iſt, folglich DB, mithin auch der Winkel des Hauſes, 90 Grade hat.

Wollte man den Winkel VTX meſſen, den die Vorder- und Seitenmauer, die den Platz, wo der Thurm ſteht, umgeben, ausmeſſen, ſo erfoderte dieſes etwas mehr Umſtände, weil die Linie TV von dem Horizont immer weiter abgeht. Man verlängere darum die Seite VT auf die andere Seite bis an den Horizont. Da trifft ſie in den Punkt B. Die Seite TX aber trifft in den Punkt D. Alſo iſt der Winkel XTZ von 90 Graden, folglich hat VTX eben ſo viel. Dieſes kann man auch noch ſo finden. Man ziehe aus T die Linie TY mit dem Horizont parallel. Weil nun TX bis an den Horizont verlängert in D fällt, wo von O aus der 38 Grad trifft, ſo ſind von D gegen A hin gerechnet, noch 52 Grade für die Tangente des Winkels YTX; folglich hat dieſer Winkel 25 Grade. Verlängert man auf der andern Seite VTZ bis an den Horizont, ſo trifft ſie in den Punkt B, welcher in den 52 Grad von O aus gerechnet fällt. Mithin bleiben für die Tangente des Winkels ZTz, oder, welches einerley iſt, des Winkels VTY, noch 38 Grade. Darum iſt der ganze Winkel VTX von 90 Graden. Dieſes iſt nun leicht auf jeden andern Winkel anzuwenden.

Alſo bleibet uns noch die Schätzung der Größen in Füßen übrig. Wir haben geſehen, daß an dem Thurm die Höhe ab 50 Fuß hoch kann geſchätzt werden, und daß das Haus C vom Grund des Gartens bis an die Giebel der Dachfenſter eben ſo hoch iſt. Ferner, da die Häuſer, welche rechts und links des Thurmes ſtehen, auf demſelben Grund, worauf der Thurm und das Haus C ſtehen, ſich befinden: ſo iſt an dem Hauſe linker Hand die Höhe vom Boden bis an die drey oberſten Fenſter, und an dem Hauſe rechter Hand die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter, ebenfalls 50 Fuß. Wenn man alſo dieſe vier verſchiedene Höhen nimmt, und jede in 50 gleiche Theile eintheilt, ſo dienen ſie, jede in der Entfernung, in welcher dieſe Höhen genommen worden ſind, zum Maaßſtab der Höhen, und auch der mit dem Horizont parallel laufenden Linien. So findet ſich z. B. daß der nicht weiter von B ſtehende mit C bezeichnete Baum eben ſo weit gegen den Horizont entfernt liegt, als die vorderſte Eke des Hauſes F neben dem Thurm. Deßwegen muß die Höhe dieſes Baumes nach dem Maaßſtab gemeſſen werden, den die Höhe dieſes Hauſes an die Hand giebt. Nämlich, man theilet die Höhe vom Boden bis mitten in das Giebelfenſter in 50 Theile, oder Fuße. Mißt man nun die Höhe des Baumes C damit, ſo findet man ſie von etwa 32 Fuß.

Ueberhaupt alſo findet man das Maaß der Höhen aller Gegenſtände, die auf dem eigentlichen Boden dieſer Zeichnung, nehmlich auf der horizontalen Fläche des Gartens vor dem Hauſe C ſtehen, wenn man die Perpendipendicularlinie von dem Punkt, wo ſie aufſtehen, bis an den Horizont in 50 Theile theilet. So viel ſolcher Theile ein Baum, oder ein Haus hat, ſo viel Fuß hoch iſt es auch. Auf dieſe Weiſe findet man, daß die Mauer, die den Thurm umgiebt, ohngefehr 13 Fuß hoch iſt.

Und hieraus kann der Zeichner auch leicht die Proportion finden, die er den Figuren, womit er ſeine Landſchaft ausſtaffiren will, in jeder Entfernung zu geben hat.

Dieſe Meſſung geht, wie man ſieht, nur auf Linien, die perpendicular auf der Horizontalfläche ſtehen, oder auf dieſer Fläche mit dem Horizont parallel laufen. Umſtändlicher wird die Ausmeſſung der Linien, die ſich von vorne gegen den Horizont hinziehen, wie z. B. die Länge der Mauern um den Garten. Dieſe müſſen nothwendig nach ungleich eingetheilten Maaßſtäben gemeſſen werden; weil eine Ruthe vorne an der Gartenmauer größer iſt, als wenn man an der hintern Eke eine Ruthe nehmen wollte. Die Methode, ſolche Linien nach ihrem wahren Maaße einzutheilen, ſoll hier noch angezeiget werden.

Man ſtelle ſich irgend eine in der Zeichnung nach dem Horizont laufende Linie IHD vor, welche perſpektiviſch durch eingeſtekte Pfähle würklich von 10 zu 10 Fuß eingetheilt ſey. Da dieſe Linie in eben den Punkt D geht, dahin auch PD geht, ſo iſt ſie mit dieſer perſpektiviſch parallel. Nun nehme man auf dieſer Linie irgend einen Punkt H, und ziehe durch denſelben die Linie HK mit PD nicht perſpektiviſch, ſondern würklich parallel, ſo ſtellt dieſe die Linie ID in ihrer wahren Lage auf dem Grundriß vor.

Der Maaßſtab auf dem Grundriß zur Ausmeſſung der Linie HK würde

Punkts H aufrecht ſtehende, oder mit dem Horizont parallellaufende Linien auszumeſſen. Weil nun in der Zeichnung von H bis an den Horizont 50 Fuß ſind, ſo wird dieſe Höhe in 50 Theile getheilt, und zum Maaßſtab der Linie HK gebraucht, welche hier würklich von 10 zu 10 Fuß nach dieſem Maaß eingetheilt iſt.

Wäre nun die Linie IHD, oder die perſpektiviſche Zeichnung der Linie HK noch nicht eingetheilt, ſo brauchte man, um dieſes zu verrichten, nur aus den Theilungspunkten der Linie HK gerade Linien nach P zu ziehen, wie es bey HP geſchehen iſt. Dieſe Linien nun würden auch die Linie IHD perſpektiviſch eintheilen. Dieſes iſt daher klar, daß die Winkel bey P, z. B. oPI im Grundriß und der perſpektiviſchen Zeichnung gleich groß ſind, folglich gleich große Theile der würklichen Linie iH und ihres Bildes iH abſchneiden.

Auf eben dieſe Weiſe verfährt man mit jeder andern Linie, die man ſo wie IHD einzutheilen, und auszumeſſen verlanget. Hat man aber dieſes mit einer gethan, ſo kann ihre Eintheilung auch zu Ausmeſſung aller mit ihr parallellaufenden Linien gebraucht werden. Wir wollen z. B. ſetzen, man wolle die Vorderſeite des Hauſes C meſſen. Weil dieſes ebenfalls in den Punkt D läuft, ſo iſt ſie mit IHD parallel. Wenn man alſo aus B durch die beyden Punkte d und e an den beyden vodern Eken des Hauſes gerade Linien zieht, (oder auch nur ein Lineal anſetzt, oder einen Faden ſpannt,) ſo ſchneiden dieſe von der Linie IHD ein Stük, deſſen Maaß und Eintheilung auch das Maaß und die Eintheilung der Vorderſeite des Hauſes C giebt. So findet man hier, wenn man die Eintheilung der Linie IHD weiter fortſetzt, daß die Linie die Breite des Hauſes oder dc 140, weniger 60, das iſt 80 Fuß.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, jedem Liebhaber, der die wahren Grundſätze der Perſpektiv gefaßt hat, deren Anwendung auf die Beurtheilung der Gemählde und Zeichnungen zu zeigen.

Hat der Künſtler die Regeln der Perſpektiv nicht beobachtet, ſondern gegen ſie gefehlet, ſo laſſen ſich auch ſeine Vergehungen durch ein ähnliches Verfahren der Beurtheilung entdeken. Aber ſchlaue Künſtler, die ſich ihrer Schwäche in der Perſpektiv bewußt ſind, hüten ſich ſehr, regulaire Gegenſtände, aus denen Parallellinien und gewiſſe Winkel könnten erkannt werden, in ihre Zeichnungen zu bringen, weil man dadurch am leichteſten ihre Fehler entdeken würde.

Wir können dieſen Artikel nicht ſchließen, ohne die Frage berühret zu haben: ob die Alten die Perſpektiv in ihren Zeichnungen beobachtet haben, oder nicht. Es iſt bekannt, daß über dieſen Punkt vielfältig geſtritten worden. Vollkommen ausgemacht und unzweifelhaft iſt es, ſowol aus dem wenigen, was Euklides über die Perſpektiv geſchrieben, als aus dem, was Vitruvius an zwey Stellen *) erwähnt, daß die Alten die Linienperſpektiv, als eine beſondere Wiſſenſchaft, die dem Mahler nützlich ſey, gekannt, und daß ſie gewußt haben, daß ohne dieſelbe gewiſſe Dinge nicht natürlich genug können gezeichnet werden. Daß ſie es aber in dieſer Wiſſenſchaft eben nicht weit gebracht haben, ſiehet man aus der ſchwachen Perſpektiv des ſonſt wahrhaftig großen Euklides deutlich genug; und daß die Mahler, Bildhauer und Steinſchneider ſich an das wenige, was man von der Perſpektiv wußte, gar nicht, oder doch höchſt ſelten gekehrt haben, beweiſen alle aus dem Alterthum übrig gebliebenen Werke der zeichnenden Künſte. Die vollſtändige Wiſſenſchaft der Perſpektiv iſt darum gänzlich als ein Werk der Neueren anzuſehen. Die erſten, die den Grund dazu ſcheinen gelegt zu haben, ſind Leonhard da Vinci und unſer Albrecht Dürer. Wer aber zu wiſſen verlanget, wie die Perſpektiv von der Zeit dieſer Männer allmählig zur Vollkommenheit geſtiegen iſt, der wird in der ſo eben herausgekommenen zweyten Auflage von Herrn Lamberts freyer Perſpektiv, gleich im Anfange des zweyten Theiles, das Nöthige hiervon beyſammen finden.

◆ ◆

Der beſondern Anweiſungen zur Perſpectiv ſind ſo viele geſchrieben worden, daß es ſchwer fallen würde, ſolche ſämmtlich anzuführen. Ich ſchränke mich alſo auf diejenigen ein, welche für die Künſtler brauchbar ſeyn können. Es ſind folgende, in lateiniſcher Sprache: Ioan. Cantuarienſis Perſpectiva, Piſ. 1508. f. Ital. mit Anm. von G. Galucci, Ven. 1593. f. — C. Vitellionis, de natura, ratione, et projectione radiorum viſus, luminum, colorum atque formarum, quam vulgo Perſpectivam vocant, Lib. X. Norimb. 1551. f. mit K. — Ioa. Fr. Niceroni . . . Taumaturgus opticus ſtudioſiſ. Perſpectivae, Par. 1638 f. Franz. unter dem Titel, Perſpective curieuſe, Par. 1663 f. — Perſpectiva horaria, Auct. Em. Maignan, Rom 1648. — Andreae Putei, ſ. Pozzi Perſpectiva Pictor. et Architector. Rom. 1693-1700. f. 2 Th. 1717. f. 2 Th. Lat. und Ital. (Der erſte enthält 105, der zweyte 118 Kupf.) Deutſch und Lat. von J. Boxbarth und G. Conr. Bodenner, Augsb. 1706-1709. f. Engl. und Lat. von Sturt, Lond. 1693-1707. f. (Die Brauchbarkeit des Werkes iſt bekannt.) — Rom. Rampinelli Lectiones opticae . . XXXII. tab. aen. Brix. 1760.

---

*) [illegible]

In italieniſcher Sprache: Trattato di Proſpettiva di Bern. Zenale da Trevigi, Mil. 1524. f. — Pratica della Proſpettiva di M. Dan. Barbaro . . . Ven. 1559. 1568. 1569. f. mit K. (Ein wirklich nützliches Werk.) — Diſpareri in materia d'Archit. e di Proſpettiva, Breſc. 1572. 4. — Le due regole della Proſpettiva pratica di Giac. Barozzi da Vignola con i Comment. del P. Egn. Danti, R. 1583. 1611. 1644. f. Bol. 1682. f. Ven. 1743. f. — La Pratica di Proſpettiva, del Cav. Lor. Sirigati, Ven. 1596. 1626. f. — Diſc. intorno al diſegno con gl' inganni del occhio, Proſper. prat. di P. Accolti, Fir. 1625. f. — Proſpett. prat. di Bern. Contino, Ven. 1645. 1684. f. — Paradoſſi per praticar la Perſpettiva, ſenza ſaperla, da Giul. Troili . . . Bol. 1672. 1683. f. — Nuova pratica di Proſpettiva da Paolo Amato, Pal. 1736. f. — Tratt. teor. pratico di Proſpett. di Euſt. Zanotti, Bol. 1766. 4. mit Kupf. — Della Geom. e Proſpettiva prat. di Bald. Orſini, R. 1774. 12. 3 Bde. —

In holländiſcher Sprache: Het Perſpectiv Conſte van John Frieſe Vredemann, Lond. 1559. f. Amſt. 1633. f. 2 Bde. Franz. durch Maroſois, ich weiß nicht wenn? Eine ſpätere Ausg. führt den Titel, La Perſpect. cont. tant la Theorie que la Pratique, Amſt. 1662. f. Deutſch, nach der franz. Ueberſ. Amſt. 1628. f. 2 Th. — Onderwyſinge in der Perſpective Conſte, door Henr. Hondius, In s Gravenh. 1622. 1647. f. Lat. ebend. 1647. f. —

In franzöſiſcher Sprache: Livre de Perſpective, p. J. Couſin, Par. 1560. f. 1587. 4. — Leçons de Perſpective, p. Jacq. Andr. du Cerceau, Par. 1576. f. — La Perſpective, avec la raiſon des ombres et des miroirs, p. Sal. de Caus, Lond. 1612. f. — La Perſpective de Math. Joſſe, Par. 1635. f. mit 45 Kpfrn. kl. und trbſ. — La Perſpective prat. ne[illegible] à par un Relig. de la Comp. de Jeſus, Par. 1642. 4. 1663. 4. 1679. 4. 3 Th. Engl. von Priſe 1672. 4. Von Chambers 1726. f. Deutſch, von J. C. Rembold, Augsb. 1710. 4. — Maniere univerſelle de Mr. (Gerard) Deſargues pour pratiquer la Perſpective par petit-pied comme geometral, enſemble les places et proport. des fortes et foibles touches, teintes ou couleurs, p. Abr. Boſſe 1648 u. f. 8. 1 Th. mit 200 Kpfrn. Holl. Amſt. 1664. 8. (Eines der weitläuftigſten aber auch der wichtigſten Werke über die Perſpectiv. Es veranlaßte zu ſeiner Zeit eine Menge Streitſchriften, welche auch von der Perſpectiv handelten, wovon in den Lettres eſcrites au Sr. Boſſe, ſ. l. et a. 8. Nachricht gegeben wird.) Hiezu gehört, von eben dieſem Verf. Traité des pratiques geometrales et perſpectives . . Par. 1665. 12. mit 70 Kpfrn. — Optique de Portraiture et de Peinture, p. Fres. Huret. Par. 1675. f. — Traité de la Perſpective où ſont conc. les fondemens de la Peinture, p. le P. Bern. Lami, Par. 1701. 12. Amſt. 1734. 8. Engl. Lond. 1702. 12. (Hagedorn empfiehlt das Werk zur erſten Anleitung) — Perſpective prat. d'Architecture, p. L. Bretez, Par. 1706. 1746. 1751. f. — Traité de la Perſpect. prat. avec des remarq. ſur l'Architect. p. le Sr. Courtonne, Par. 1710. 1725. f. — Perſpect. theoret. et prat. p. Mr. Ozanam, Par. 1711. 8. — Traité de la Perſpective à l'uſage des Artiſtes, p. Ed. Seb. Jeaurat, Par. 1750. 4. mit 110 Kpfrn. — Eſſai ſur la Perſpective pratique p. Mr. le Roy, Par. 1757. 12. — Raiſonnement ſur la Perſpective pour en faciliter l'uſage aux Artiſtes, p. Mr. Petitot, Parme 1758. f. Franz. und Ital. — Eſſai ſur la Perſpect. lineaire et ſur les ombres, p. le Chev. de Curel, Straſb. 1766. 8. — Traité de Perſpective lineaire [illegible] . p. S. N. Michel, Par. 177[illegible] — La Perſpecpuiſés dans la nature, ou nouv. Traité de Clair-obſcur et de Chromatique, à l'uſage des Artiſtes, p. Mr. de St. Morien. Par. 1787. 8. —

In engliſcher Sprache: Practical Perſpective made eaſy, by Moxon 1670. f. — Architect. Perſpective, by Peake, f. a. f. — Perſpective made eaſy, by W. Halfpenny, f. a. 4. — Stereography, or a compleat body of Perſpective in all its branches, by J. Hamilton, Lond. 1738. 1749. f. mit 130 Kpfrn. — Perſpective made eaſy in Theory and Practice, by J. Kirby, Lond. 1755. 1768. 4. Auch gehört hieher, von eben dieſem Verf. Perſpective of Architect. . . . deduced from the princ. of Brook Taylor and performed by two rules only of univerſal application, Lond. 1755. 1761. f. 2 Bde. — The art of drawing in Perſpective made eaſy to thoſe, who have no previous knowledge of Mathem. by J. Ferguſon, Lond. 1755. 1778. 8. — Practice of Perſpective, by J. Highmore, 1764. 4. — The Theory of Perſpective in a method entirely new . . . by J. Lodge Cowley, Lond. 1766. 4. 2 Bde. — A familiar Introduction to the Theory and Practice of Perſpective, by Joſ. Prieſtley, Lond. 1770. 8. — The Elements of linear Perſpective, demonſtrated by geometrical principles . . . by Edw. Noble, Lond. 1771. 8. — A compleat Treat. on Perſpective in Theory and Practice, on the principles of D. Brook Taylor, by Th. Malton, Lond. 1776. fol. —

In deutſcher Sprache: Von der Kunſt Perſpectiva 1509. f. mit 37 Holzſchn. — Gualt. Herm. Rivii . . . Bücher der neuen Perſpectiv, oder von dem rechten Grunde des künſtlichen Malens und Bildens, Nürnb. 1547. f. — Unterweiſung des Zirkels und Richtſcheids, auch der Perſpectiv . . . von Joh. Lautenſak, Frft. 1567. f. — Perſpectiva corporum regular. . . . v. J. Eine [illegible] Anweiſung, wie die fünf regulirten Körper u. ſ. w. durch Chriſtoph. Wenzel Jamitzer, Nürnb. 1568. f. — Luc. Bruns Prax. Perſpect. d. i. Von Verzeichnungen, ein ausführlicher Bericht . . . Leipz. 1615. f. — Hb. Lenkarts Abhandl. von der Perſpectiv, Augsb. 1616. f. (So führet Rudolph das Werk an; H. v. Murr ſetzt es bereits ins J. 1567; aber Lenkart wurde erſt im J. 1573 gebohren. Ob übrigens die „Optica, d. i. kurze doch gründliche Anzeigung, wie nöthig die Kunſt der Geometrie ſey in der Perſpectiv, Augsb. 1616. f." eben dieſes Werk iſt, weiß ich nicht zu entſcheiden.) — Fabr. Alberti Zwey Bücher von der, ohne und durch die Arithmetika gefundenen Perſpectiv, und von dem dazu gehörigen Schatten, Nürnb. 1623. 1627. f. — Pet. Halters Perſpectiviſche Reißkunſt, Augsb. 1605. fol. — Perſpectiva Pes Picturae, d. i. Kurze und leichte Verfaſſung der practicabelſten Regul zur perſpectiviſchen Zeichnungskunſt, von J. J. Schübler, Nürnb. 1719-1720. f. 2 Th. mit 50 Kpfrn. — Lucidum Proſpectivae Speculum, d. i. Ein heller Spiegel der Perſpectiv . . . von P. Heinecken, Augsb. 1727. f. mit 95 Kupfrn. Ebend. 1753. fol. mit 18 Bog. und 108 Kpfrn. — Joh. Chriſtoph. Biſchofs Kurzgefaßte Einleit. zur Perſpectiv, Halle 1741. 8. — Die freye Perſpectiv, oder Anweiſung, jeden perſpectiviſchen Aufriß von freyen Stücken, und ohne Grundriß zu verfertigen, von J. H. Lambert, Zür. 1759. 8. Verm. ebend. 1774. 8. Frzſch. ebend. 1759. 8. welchen eben dieſes Verfaſſers „Kurzgefaßte Regeln zu perſpectiviſchen Zeichnungen, vermittelſt eines, zu deren Ausübung . . . eingerichteten Proportionalzirkels, Augsb. 1768. 8. gehört. — Die Erlernung der Zeichenkunſt, durch die Geometrie und Perſpectiv, von G. H. W. (Werner) Erf. 1764. 8. (Ein ſehr mittelmäßiges Büchlein.) — Ausführl. Unterricht von der Perſpectiv, nach einer ſehr leichten und deutlichen Methode . . . von C. Phil. Jacobi, Anſp. 1767. 8. mit 60 Kpfrn. — Abhandlung von der Perſpectiv, von Luc. Voch, Augsb.

1780. 8. — Säris Anleitung zur Perſpectiv für Mahler, Berl. 1795. 8. ——

Auch werden noch, allgemein, Leçons de Perſpective von E. le Bicheur (S. Flor. Le Comte 3. 101.) ein Werk über Perſpectiv von Lod. Cardi Cigoli (Baglione S. 145.) eine Perſpettiva practica von Jacq. de Breuil (S. den Art. im Füßli) angeführt, ſo wie davon auch in ſehr vielen Anweiſungen zur Zeichenkunſt, Mahlerey und Baukunſt gehandelt wird, als in Albr. Dürers vier Büchern von der menſchlichen Proportion, Nürnb. 1528. f. — In dem 2ten Buche der Architettura di Seb. Serlio, Par. 1545. f. — In dem 5ten Buche von des Lomazzo Trattato dell' arte della pittura . . . Mil. 1585. 4. S. 245 u. f. (der denn auch S. 275 eines Werkes des Bart. Suardi Bramantino, und des Vinc. Foppa gedenkt, und behauptet, daß Albr. Dürer aus dieſen beyden das gezogen, was er von der Perſpective ſagt.) — In des Palomino Museo pictorico . . . Mad. 1715. f. — Im 2ten Th. S. 225. des Abrégé — u. v. a. m. — Ferner finden ſich Remarques . . . ſur les tableaux en jeu d'Optique, in dem Merc. de France v. J. 1763. — und in J. G. Meuſels Miſcell. artiſtiſchen Innhaltes, Heft 16. S. 205 und in dem 2ten der Thiery Letters on various ſubjects, Lond. 1783. 12. 2 Bde. gute Bemerkungen über die Perſpectiv.

Uebrigens iſt die Frage, ob die Alten die Perſpective gekannt, von je her ein Gegenſtand der Unterſuchung verſchiedener Schriftſteller geweſen, und von den frühern, als Dan. Barbaro, Lomazzo, Fonſeca, u. a. m. nicht erſt von Perrault, verneinet worden. In den neuern Zeiten ſprachen Sallier (in einer Abhandlung, im 10ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) Caylus (ebend. Bd. 23. Quartausg. Deutſch, im 2ten Th. der Abhandlung zur Geſchichte und Kunſt, Altenb. 1769. 4. S. 195.) Algarotti (in ſ. Verſuche über die Mahlerey S. 63. der d. Ueberſ.) C. Klotz (in ſ. Beytrage zur Geſchichte des Geſchmacks und der Kunſt aus Münzen, Altenb. 1767. 8. S. 178. und in ſeiner Schrift, Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten Steine, Altenb. 1768. 8. S. 90.) u. a. m. ſie ihnen zu; allein, ſchon gründete dieſes Zuſprechen ſich auf ein Mißverſtehen deſſen, was eigentlich Perſpective in der Mahlerey iſt; daher denn auch G. E. Leſſing (Laok. S. 196 u. f. und beſonders Antiquar. Briefe, Th. 1. S. 50 u. f. der neuen Ausg.) Lippert (in dem Vorber. der Dactyl. S. XVIII.) u. a. m. ſie ihnen nicht zugeſtanden haben. Zu den letztern gehört denn auch H. v. Ramdohr, in dem 2ten Th. ſ. W. Ueber Mahlerey und Bildhauerarbeit in Rom, Th. 2. S. 163 u. f. Es ſcheint ausgemacht zu ſeyn, daß unſer Albr. Dürer zuerſt die Bahn brach, und die Sache auf deutliche und beſtimmte Begriffe brachte, ob gleich Pater del Borgo ſie ihm erleichtert haben kann. —

## Petitsmaitres.

(Kupferſtecherkunſt.)

Unter dieſem Namen verſtehen die franzöſiſchen Liebhaber der Kupferſammlungen die Kupferſtecher aus der erſten Zeit dieſer Kunſt, die ſie auch ſonſt vieux maitres, die alten Meiſter, nennen. Den Namen Petitsmaitres haben ſie ihnen darum gegeben, weil ſie meiſtentheils ganz kleine Stücke verfertiget haben. Die Werke der kleinen Meiſter, die gegenwärtig ziemlich ſelten werden, ſind nicht blos zur Hiſtorie der Kunſt, ſondern gar oft auch ihres innerlichen Werthes halber ſehr ſchätzbar. Meiſtentheils ſind ſie, ſie ſeyen in Kupfer geſtochen, oder in Holz geſchnitten, überaus fein und nett gearbeitet; viele ſind aber auch wegen der ſehr guten Zeichnung, ſchönen Erfindung, guten Anordnung und wegen des richtigen Ausdruks der Charaktere, ſehr ſchätzbar. Die Folge dieſer kleinen Meiſter fängt von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an, und geht bis gegen das Ende des ſechszehnten.

Die meiſten dieſer Meiſter waren Deutſche, die beſten aus Oberdeutſch- and und der Schweiz. Darum ſollte ine gute Sammlung der kleinen Meiſter vornehmlich einem Deutſchen ſchätzbar ſeyn; da ſie ein unverwerf- iches Zeugniß giebt, daß die Deutſchen nicht nur die erſten und fleißigſten Bearbeiter der Kupferſtecher- und Holzſchnittkunſt geweſen; ſondern, daß überhaupt, wie ſich Chriſt ausdrükt *), die rechte und wahre Weiſe der Mahlerey beynahe eher und beſſer im Elſaß, in Schwaben, in Franken und in der Schweiz, als in Italien iſt geübt worden. Unſers großen Albrecht **Dürers**, deſſen Verdienſte bekannt genug ſind, nicht zu gedenken, wird man ſchwerlich von Künſtlern der erſten Zeit außerhalb Deutſchland ſo viel und ſo gute Wer- e einer ächten Zeichnung und Anordnung zuſammenbringen, als die Sammlung der kleinen deutſchen Meiſter enthält. Unter dieſen aber behaupten die drey Schweizer **Albrecht Altorfer** a), **Jobſt Amman** b), und beſonders **Tobias Stimmer** c), einen vorzüglichen Rang.

Zur Beluſtigung des Leſers will ch hier noch anmerken, das die franzöſiſchen Kunſtliebhaber verſchiedene Namen der deutſchen kleinen Meiſter auf ſehr poßirliche Weiſe verſtellen. **Martin Schön** heißt oft le beau Martin, auch Martin Scon. **Sebald Beham**, ein Nürnberger, wird nsgemein Hisbins genannt, weil ſein Zeichen auf den Kupfern die Buchſtaben HSB in einander geſchlungen enthält.

◆ ◆

Die Anzahl der ſo genannten kleinen Meiſter, iſt zum Theil ſehr willkührlich angegeben worden. Die vornehmſten und eigentlichſten ſind: Bart. Boehm († 1540) Hs. Seb. Boehm († 1550) Georg Penz (1550) Heinr. Aldegreſer (1551) Jac. Binck († 1560) Virg. Solis († 1562) Heinrich Goerting. — —

# Pfeiler.

(Baukunſt.)

Bedeutet jeden langen aufrechtſtehenden maſſiven, aber dabey unverzierten Körper, der zum Unterſtützen, oder Tragen einer Laſt geſetzt iſt. Gewölber, Bogen, Deken großer Säle, hangende Bodendächer, werden vielfältig durch untergeſetzte Pfeiler geſtützt und getragen. Ehe man in der Baukunſt auf Schönheit dachte, wurde jeder Baum, jede gemauerte Stütze da gebraucht, wo man nachher zierlich geformte Säulen brauchte. Der Pfeiler iſt als die erſte rohe Säule der noch nicht verſchönerten Baukunſt anzuſehen. Da er niemals zur Zierde, ſondern immer zur Nothdurft gebraucht wird, ſo haben die Baumeiſter weder über ſeine Geſtalt, noch über ſeine Verhältniſſe Regeln gegeben. Man hat runde, vierekigte und mehrekigte Pfeiler. Sie ſind nach ihrer Dike merklich in der Länge verſchieden, verjüngen ſich aber nicht, wie die Säulen, wenigſtens ſehr ſelten, obgleich Scamozzi ſie immer verjüngt hat.

Um aber doch das Nothwendigſte dabey zu beobachten, damit das Auge auch da, wo es eben keine Zierlichkeit ſucht, nichts Anſtößiges finde, giebt man in guten Gebäuden den Pfeilern einen Fuß, und oben ein Geſims, auf welchen die Laſt zu liegen kommt, beyde platt und ohne Glieder; zugleich aber überſchreitet man die Verhältniſſe nicht ſo, daß die Pfeiler zu dünne und der Laſt nicht gewachſen, auch nicht zu dike und von übermäßiger Stärke ſcheinen.

---

*) S. Chriſts Auslegung der Monogrammatum S. 68.

a) (1511) b) († 1591.) c) Tob. Stimmer gehört nicht ſowohl hierher, als ſein Bruder Chriſtoph Stimmer (1600) ein bekannter Formſchneider.

Pfeiler ſind überhaupt nach Verhältniß der Höhe diker, als Säulen, tragen alſo mehr, und werden da gebraucht, wo die Säulen zu ſchwach wären, beſonders wo Kreuzgewölber zu unterſtützen ſind. Man findet in verſchiedenen ſo genannten gothiſchen Gebäuden Pfeiler, die aus viel an und in einander geſetzten Säulen beſtehen, deren zwar jede ihren Knauf hat, alle zuſammen aber, um einen einzigen Pfeiler zu machen, über den Knäufen noch durch ein allgemeines Band, das den Knauf oder Kopf des Pfeilers vorſtellt, verbunden werden, und eben ſo auf einem gemeinſchaftlichen Fuß ſtehen, obſchon jede Säule für ſich ihren Fuß hat.

In Bogenſtellungen werden die Pfeiler, welche die Bogen tragen, mit Säulen oder Pilaſtern verzieret, wie in der davon gegebenen Zeichnung zu ſehen iſt *). Die neuern Stadtthore in Berlin haben ſtatt der Pfoſten, darin die Thorangel befeſtiget ſind, ſtarke anſehnliche Pfeiler, deren freye Seiten mit zwey doriſchen Säulen oder mit Pilaſtern verziert ſind. Der Kranz des Gebälkes macht eine große über den Pfeiler und die Säulen gehende Platte, auf welcher endlich eine pyramidenförmige Trophee geſetzt iſt, und dadurch bekommen dieſe Thore ein gutes Anſehen. Man kann eben dieſes auch bey Portalen an großen Höfen oder Gärten anbringen.

## Pfoſten.

(Baukunſt.)

Sind in der Baukunſt kleine Pfeiler, an den beyden Seiten einer Thüröffnung, woran die Thürangel befeſtigt ſind. Jede Thüre muß mit Pfoſten eingefaßt ſeyn, damit ſie nicht, wie ein bloßes in die Wand gebrochenes Loch, ſondern als etwas wolüberlegtes und abgepaßtes ausſehe, wie ſchon anderswo erinnert worden *).

## Pfühl.

(Baukunſt.)

Ein Glied an den Säulenfüßen, das im Profil die Rundung eines halben Zirkels hat, und unter die großen Glieder gehört **). Den Namen hat es daher, weil ein rundes Küſſen, oder ein Pfühl, wenn es von etwas darüber liegendem beſchwert, und platt gedrukt wird, ohngefähr dieſe Form annehmen würde.

## Pharſalia.

Da ich dieſes Gedicht wie in der Abſicht geleſen habe, um mir eine beſtimmte Vorſtellung von ſeiner Art und von ſeinem poetiſchen Charakter zu machen, ſo will ich, ſtatt meiner Gedanken darüber, hier einen kleinen Aufſatz einrüken, den mir ein durch vielerley critiſche Arbeiten bekannter und verdienter Mann zugeſchikt hat.

„Man hat dieſem erzählenden Gedicht des Lucanus die Ehre einer Epopée ſtreitig gemacht. Es iſt aber nicht darum hiſtoriſch, weil die Zeitordnung darin nicht umgekehrt wird, welches auch in der Ilias nicht geſchieht, und vom Herodotus mehr, als in irgend einem Gedichte geſchehen iſt; noch darum, weil es auf keine abſonderliche Sittenlehre gebaut iſt; maaßen es, wenn dieſes erfodert würde, den Jammer, den die innerliche Zwietracht mit ſich führet, gewiß in ſo ſtarkem Lichte zeiget, als immer die Ilias thut. Was obige Beſchuldigung rechtfertiget, iſt, daß es wenig Exempel in ſich hat, wiewol

---

*) S. Bogenſtellung.

*) S. Oeffnung.

**) S. Glied.

wol ſie nicht ganz fehlen, wo die Perſonen reden, ausgenommen in öffentlichen Verſammlungen, und daß die Reden, anſtatt aus dem beſondern Charakter der Perſonen zu fließen, insgemein von allgemeinen Wahrheiten und Sätzen hergenommen ſind, und zu ſehr nach dem Redner ſchmeken, wiewol ſie ſonſt ſtark genug und der Römer ſehr würdig ſind. In der Epopöe müſſen öffentliche Geſchäfte und Reden ſelten vorkommen; hingegen die perſönlichen Geſinnungen, die beſondern Unterhandlungen und Berathſchlagungen über die aus der Handlung unmittelbar entſtehenden Vorfälle und Begebenheiten. Jenes kommt eigentlich der Hiſtorie zu; dieſes iſt der Dichtkunſt eigen.

Unter die Nachtheile der Pharſalia rechne ich nicht, daß wir genau wiſſen, daß eine Menge Umſtände zu den wahren, bekannten, nur erdichtet ſind; denn die poetiſche Gewißheit wird vielmehr ſtärker, wenn ſie mit bekannten Sachen unterſezt wird. Und ſo bald der Poet ſich eines hiſtoriſchen Grundes zu ſeiner Arbeit bemächtiget: ſo darf man keine andere, als die poetiſche Gewißheit von ihm fodern. In einem Gedichte, wo die Hauptperſonen noch ſo jüngſt gelebt haben, daß wir ſelbſt, oder unſre Aeltern ſie gekannt haben, macht es Schwierigkeiten, uns Ehrfurcht und Bewunderung für ſie beyzubringen. Hundert Hiſtörchen von kleinen menſchlichen Schwachheiten, und von wirthſchaftlichen Umſtänden, die wir ſelbſt geſehen, oder von Augenzeugen gehört haben, ſetzen ſie zu den gewöhnlichen Menſchen herunter. Unſer Poet hat durch die großen Sachen, womit er den Leſer unterhält, denjenigen, die nahe bey ſeinen Helden gelebt haben, nicht Weile gelaſſen, an das zu denken, was ihnen Kleines anhieng; und bey den ſpätern Leſern hat der Lauf der Jahre das Andenken dieſer Kleinigkeiten vertilget.“

Daß der Dichter der Pharſalia große poetiſche Talente gehabt, wird wol Niemand in Abrede ſeyn. Aber man ſieht nicht ſelten bey ihm, daß Ueberlegung und Bemühung bisweilen die Stelle der Begeiſterung vertreten; daß er nicht aus überſtrömender Empfindung, ſondern weil er es geſucht, und lange darauf gearbeitet hat, ſich dem Großen und Erhabenen nähert.

Seit Kurzem hat unſer Dichter in Frankreich verſchiedene vorzügliche Verehrer gefunden, die durch einzele Schönheiten, die in Menge bey ihm angetroffen werden, ſo eingenommen worden, daß wenig daran fehlet, daß ſie ihm nicht die erſte Stelle unter den Heldendichtern einräumen. Dieſes war in der That von Leuten, nach deren Geſchmak die Henriade einen hohen Rang unter den Epopöen behauptet, zu erwarten.

◆ ◆

Die zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten finden ſich bey dem Art. Heldengedicht, S. 509. b.

# Phrygiſch.

(Muſik.)

Eine der Tonarten der alten griechiſchen Muſik, der die Alten einen heftigen, trotzigen und kriegeriſchen Charakter zuſchreiben. Es läßt ſich daraus abnehmen, daß dieſe Tonart nicht die iſt, der man gegenwärtig den Namen der phrygiſchen Tonart giebt. Dieſe iſt, nach itziger Art zu reden, unſer E, und hat ſo wenig von dem Charakter, den Ariſtoteles der phrygiſchen Tonart beylegt *), daß ſie vielmehr ins Klägliche fällt. Die alte phrygiſche Tonart

---

*) Politicor. L. VIII c. 5. et 7. [illegible]

Tonart iſt, was man izt insgemein doriſch nennt.

Das neue oder heutige Phrygiſche verträgt beym Schluſſe die gewöhnliche harmoniſche Behandlung nicht. Man kann nicht anders, als durch den verminderten Dreyklang auf H nach E ſchließen; gerade ſo, wie wenn man den Ton E als die Dominante von A anſähe, und in H ſchließen wollte. Man empfindet auch beym Schluß auf E etwas dem Ton A ähnliches, wovon E die Dominante iſt.

## Piano.

(Muſik.)

Wo dieſes italiäniſche Wort, das meiſtens abgekürzt blos durch p. angedeutet wird, in geſchriebenen Tonſtüken vorkommt, bedeutet es, daß die Stelle, bey der es ſteht, ſchwächer oder weniger laut als das übrige ſoll vorgetragen werden. Damit die Spieler ſehen, wie lang dieſer ſchwächere Vortrag anhalten ſoll, wird da, wo man wieder in der gewöhnlichen Stärke fortfahren ſoll, f. oder forte geſezt. Bisweilen wird ein doppeltes p, nämlich pp. geſezt, welches andeutet, daß dieſelbe Stelle höchſt ſanft oder ſchwach ſoll angegeben werden.

Wie ein geſchikter Redner, auch da, wo er überhaupt mit Heftigkeit ſpricht, bisweilen auf einzele Stellen kommt, wo er die Stimme ſehr fallen läßt, ſo geſchiehet dieſes auch in der Muſik, die überhaupt die natürlichen Wendungen der Rede nachahmet. Wie nun in einer mit Feuer und Stärke vorgetragenen Rede eine vorkommende zärtliche Stelle, durch Herabſezung der Stimme und einen ſanften zärtlichen Ton, ungemein gegen das andere abſticht, und deſto rührender wird: ſo wird auch der Ausdruk eines Tonſtüks durch das Piano, das am rechten Orte angebracht iſt, ungemein erhoben. So findet man in verſchiedenen Grauniſchen Opernarien, darin überhaupt ein heftiger Ausdruk herrſcht, einzele Stellen, wo die Stimme plözlich ihr Feuer und ihre Stärke verläßt, und ins Sanfte fällt, und dieſes geſchieht ſo glüklich, daß man auf das innigſte dadurch gerühret wird.

Deswegen iſt das Piano, am rechten Ort angebracht, ein fürtreffliches Mittel den Ausdruk zu erhöhen. Es giebt aber auch unwiſſende und von aller Urtheilskraft verlaſſene Tonſezer, die ſich einbilden, ihren unbedeutenden Stüken dadurch aufzuhelfen, daß ſie fein oft mit Piano und Forte abwechſeln. Daher wiederholen ſie dieſelben kahlen melodiſchen Gedanken unter beſtändiger Abwechslung von Piano und Forte ſo oft, daß jedem Zuhörer davor ekelt.

## Pilaſter.

(Baukunſt.)

Vierekige Pfeiler, die von den gemeinen Pfeilern darin verſchieden ſind, daß ſie, nach Beſchaffenheit der Ordnung, wozu ſie gehören, dieſelben Verhältniſſe und Verzierungen bekommen, die die Säulen haben, nämlich dieſelben Füße und Knäufe, auch die Canelüren oder Krinnen. Nur werden ſie nicht eingezogen, oder verjüngt, wie die Säulen. Sehr ſelten werden ſie freyſtehend angetroffen; ſondern faſt immer in der Mauer, aus der ſie um den achten, oder ſechsten, auch wol gar um den vierten Theil ihrer Dike heraustreten. Nach der Bauart der Alten, der man auch noch izt folget, ſtehen meiſt allemal, wo eine Halle oder Säulenlaube vor einer Hauptſeite angebracht iſt, an der Hauptmauer des Gebäudes Pilaſter den Säulen gegenüber. An den dem Eken der Mauren aber müſſen ſie allemal ſtehen.

# Pindar.

Ein griechiſcher lyriſcher Dichter, den die Alten durchgehends wegen ſeiner Fürtrefflichkeit bewundert haben. Plato nennet ihn bald den göttlichen, bald den weiſeſten. Die Griechen ſagten, Pan ſinge Pindars Lieder in den Wäldern, und das Orakel zu Delphi befahl den dortigen Einwohnern, daß ſie von den Opfergaben, die dem Apollo gebracht wurden, dieſem Dichter einen Theil abgeben ſollten. Ganze Staaten waren ſtolz darauf, wenn er in ſeinen Oden ſie gelobt hatte. Für einige Verſe, die er zum Lobe der Athenienſer gemacht hatte, wurde er nicht nur von dieſer Stadt reichlich beſchenkt; ſondern ſie ließ ihm auch noch eine eherne Statue ſetzen: und als Alexander in dem heftigſten Zorn Theben, Pindars Geburtsſtadt, zerſtören ließ, befahl er, daß das Haus, darin der Dichter ehemals gewohnt hatte, verſchont werde, und nahm deſſen Familie in ſeinen Schutz. So dachten die Griechen von dem Dichter.

Horaz bezeuget bey jeder Gelegenheit, wie ſehr er ihn verehre. Er vergleicht ſeinen Geſang einem gewaltigen, von ſtarkem Regen aufgeſchwollenen Bergſtrohm, der mit unwiderſtehlicher Gewalt alles mit ſich fortreißt. Ein andrer ſehr feiner römiſcher Kunſtrichter urtheilet alſo von ihm: „Von den neun lyriſchen Dichtern iſt Pindar weit der erſte. Durch ſeinen hohen Geiſt, durch ſeine erhabene Pracht, durch ſeine figur- und ſpruchreiche Schreibart übertrifft er alle andere. Er iſt von einer ſo glüklichen, ſo reichen, und wie ein voller Strohm fließenden Beredſamkeit, daß Horaz ihn deshalb für unnachahmlich hält*).“ Horaz ſchätzet die Ehre, von Pindar beſungen zu werden, höher, als wenn man durch hundert Statuen belohnt würde.

— Et centum potiore ſignis
Munere donat **).

Dieſer große Dichter lebte zu Theben in Böotien, ohngefehr zwiſchen der 65 und 85 Olympias. Von ſeiner Erziehung, den Veranlaſſungen und Urſachen der Entwiklung und Ausbildung ſeines poetiſchen Genies iſt uns wenig bekannt: aber dieſes wenige verdienet mit Aufmerkſamkeit erwogen zu werden. Sein Vater ſoll ein Flötenſpieler geweſen ſeyn, und den Sohn in ſeiner Kunſt unterrichtet haben; von einem gewiſſen Laſus aber ſoll er die Kunſt die Leyer zu ſpielen gelernt haben. Das fleißige Singen fremder Lieder mag ſein eigenes dichteriſches Feuer angefacht haben. Wenn es, wahr iſt, was Plutarchus von ihm und der Corinna erzählt: ſo ſcheinet es, er habe anfänglich in ſeinen Gedichten mehr auf den Ausdruk, als auf die Erfindung gedacht. Denn dieſe ſchöne Dichterin ſoll ihm vorgeworfen haben, daß er in ſeinen Gedichten mehr beredten Ausdruk, als Dichtungskraft zeige; und darauf ſoll er ein Lied gemacht haben, darin er ſeiner dichteriſchen Phantaſie nur zu ſehr den Lauf gelaſſen †). Man meldet von ihm, er habe an der pythagoriſchen Philoſophie Geſchmak gefunden. Darin konnte ſeine von Natur ſchon enthuſiaſtiſche Gemüthsart ſtarke Nahrung finden. Noch zu des Erdbeſchreibers Pauſanias Zeiten zeigte man in dem Tempel zu Delphi einen

---

*) Quint. Inſt. L. X.

**) Od. L. IV. 2.

†) Plutarch in dem Traktat: „Ob die Athenienſer im Krieg oder im Frieden größer geweſen.“

Seſſel, auf welchem Pindar, ſo oft er dahin gekommen, ſeine Päane ſoll abgeſungen haben.

Außer den Oden, davon wir noch eine beträchtliche Sammlung haben, hat Pindar noch ſehr viele andere Gedichte, Päane, Bacchiſche Oden, Hymnen, Dithyramben, Elegien, Trauerſpiele und andere geſchrieben. Die bis auf unſre Zeiten gekommenen Oden haben überhaupt nur eine Gattung des Stoffs. Der Dichter beſingt darin das Lob derer, die zu ſeiner Zeit in verſchiedenen öffentlichen Wettſpielen geſieget haben. Solche Siege waren damals höchſt wichtig; „die höchſte Ehre im Volke war, ein Olympiſcher Sieger zu ſeyn, und es wurde dieſelbe für eine Seligkeit gehalten: denn die ganze Stadt des Siegers hielt ſich (dadurch) Heil wiederfahren; daher dieſe Perſonen aus den gemeinen Einkünften unterhalten wurden, und die Ehrenbezeugungen erſtreckten ſich auf ihre Kinder; ja jene erhielten von ihrer Stadt ein prächtig Begräbniß. Es nahmen folglich alle Mitbürger Theil an ihrer Statue, zu welcher ſie die Koſten aufbrachten, und der Künſtler derſelben hatte es mit dem ganzen Volke zu thun *).“ Dieſe Sieger alſo beehrete Pindar mit ſeinen Geſängen.

Für uns ſind jene Spiele ganz fremde Gegenſtände, und die Sieger völlig gleichgültige Perſonen. Aber die Art, wie der Dichter ſeinen Gegenſtand jedesmal beſingt; die Größe und Stärke ſeiner Beredtſamkeit; die Wichtigkeit und das Tiefgedachte der eingeſtreuten Anmerkungen und Denkſprüche, und der hohe Ton der Begeiſterung, der ſelbſt den gemeineſten Sachen ein großes Gewicht giebt, und gemeine Gegenſtände in einem merkwürdigen Lichte darſtellt: dieſes macht auch uns den Dichter höchſt ſchätzbar.

Es gehörte unendlich mehr Kenntniß der griechiſchen Sprache, und der griechiſchen Litteratur überhaupt, als ich beſitze, dazu, um zu zeigen, was für ein hohes und wunderbares Genie überall aus dem Ton, aus der Setzung der Wörter, aus der Wendung der Gedanken, aus dem oft ſchnell abgebrochenen Ausdruk und aus dem, dieſem Dichter ganz eigenen Vortrag hervorleuchtet. Was man überall zuerſt an ihm wahrnimmt, iſt gerade das, was auch an unſerm deutſchen Pindar, ich meyne Klopſtoken, zuerſt auffällt, nämlich der hohe feyerliche Ton, wodurch ſelbſt ſolche Sachen, die wir allenfalls auch können gedacht haben, eine ungewöhnliche Feyerlichkeit und Größe bekommen, und unſrer Aufmerkſamkeit eine ſtarke Spannung geben. Wir empfinden gleich anfangs, daß wir einen begeiſterten Sänger hören, der uns zwingt, Phantaſie und Empfindung weit höher, als gewöhnlich, zu ſtimmen. Indem er uns mit Gegenſtänden unterhält, die für uns fremd und nicht ſehr intereſſant ſind, treffen wir auf Stellen, wo wir den Sänger als einen Mann kennen lernen, der über Charaktere, über Sitten und ſittliche Gegenſtände tief nachgedacht hat, und ſehr merkwürdige Originalgedanken anbringt, wo wir blos die Einbildungskraft beſchäfftigen; als einen Mann von dem feineſten ſittlichen Gefühl, und von der reicheſten und zugleich angenehmſten Phantaſie. Jeder Gegenſtand, auf den er ſeine Aufmerkſamkeit gerichtet hat, erſcheinet ſeiner weit ausgedehnten, aber auch tiefdringenden Vorſtellungskraft weit größer, weit reicher, weit wichtiger, als kein andrer Menſch ihn würde geſehen haben; und dann unterhält er uns auf eine ganz ungewöhnliche und intereſſante

Weiſe

---

*) Winkelmanns Anmerkungen über die Geſchichte der Kunſt.

Weiſe darüber. Gar oft aber wendet er den Flug ſeiner Betrachtungen ſo ſchnell, und ſpringt ſo weit von der Bahn ab, daß wir ihm kaum folgen können.

Aber ich unterſtehe mich nicht, mich in eine Entwiklung des Charakters dieſes ſonderbaren Dichters einzulaſſen, die weit ſtärkere Kenner deſſelben nicht ohne Furchtſamkeit unternehmen würden. Wer ihn noch nicht kennt, der wird in den Verſuchen über die Litteratur und Moral des Herrn Clodius *) noch verſchiedene andere richtige Bemerkungen hierüber, mit Vergnügen leſen. Vielleicht wird der berühmte Herr Hofrath Heyne in Göttingen, der uns kürzlich eine ſchöne Ausgabe dieſes Dichters mit wichtigen Bemerkungen gegeben hat, in dem zweyten Theile uns den Charakter deſſelben ausführlich ſchildern.

◆ ◆

Die Ed. pr. des Pindar († 3579) iſt die von Aldus, Ven. 1513. 8. gr. und ohne Scholien, und die erſte mit Scholien, Rom 1515. 4. erſchienen. Von der erſten Art ſind noch die Baſeler 1526. 8. die Pariſer 1558. 4. Heidelb. 1590. 8. Glasg. 1754. 32. 4 Bd. Und gr. und lat. ohne Scholien die von H. Stephanus, P. 1560. 16. (mit den übrigen gr. lyr. Dichtern) von Aem. Portus, Heidelb. 1598. 8. Von Eraſm. Schmid, Wit. 1616. 4. 2 Bd. die Glasgower 1744. 12. 2 Bd. Von Hrn. Heyne, Gött. 1773. 4. 2 Bd. Mit den Scholien, von Weſt und Welſted, Oxf. 1697. f. (b. A.) Den frühern Ausgaben liegt größtentheils nur die Römiſche zum Grunde; eine zweyte des Heinr. Stephanus 1566. hat ſehr eigenmächtige Veränderungen; Hr. Heyne hat auch die Aldiniſche zu Rathe gezogen. Die Scholien ſind zum Theil von alten Grammatikern, und zum Theil neuere von dem Demetrius Triclinius. — Die, von ihm auf uns gekommenen Gedichte beſtehen bekanntermaßen aus Olympiſchen, Pythiſchen, Nemeiſchen und Iſthmiſchen Siegesgeſängen, und belaufen ſich auf 45. Die von ihm übrigen Fragmente hat J. Gottl. Schneider, Strasb. 1776. 4. herausgegeben; und ein Verzeichniß der von ihm verloren gegangenen Schriften findet ſich in Fabr. Bibl. graec. Lib. II. c. 15. §. 7. — —

Ueberſetzt ſind ſeine Gedichte in das Italieniſche, von Aleſſ. Adimari, Piſa 1631. 4. (mehr Paraphr. als Ueberſ.) von Giamb. Gautier, Rom 1762-1768. 8. 4 Th. und einige einzele von Camillo Lenzoni, (Parafraſi, Fir. 1631. 4.) Giuſ. Mazzari. (Odi ſcelte, Paſſari 1776. 8.) u. a. m. — In das Franzöſiſche: Von Fed. Marin, Par. 1617. 8. Von Pierre de Lagauſie, Par. 1626. 8. und einzele Oden von Ant. de la Foſſe (die 2te der Olymp. bey ſ. Anakr. Par. 1706.) Von Guill. Maſſieu (die 1te, 2te, 12te und 14te der Olymp. und die 1te und 2te der Iſthm. in den Mem. der Acad. des Inſcr.) Von Cl. Sallier (die 4te und 5te der Olymp. ebend. im 14ten Bd.) Von Gozzi (die Olympiſchen, P. 1754. 12.) Von Geſſart (acht, bey ſ. Diſc. ſur la Poeſie, Par. 1761. 12.) Von Vauvilliers (ſechſe, bey ſ. Eſſai ſur Pindare, Par. 1772. 12.) Von Chabanon (die Pythiſchen, Par. 1772. 12. und zwey Iſthmiſche, in den Mem. de l'Acad. des Inſcr. Bd. 32. Quartausg.) — In das Engliſche: Von Abr. Cowley (die 2te Olymp. und die erſte Nem. paraphr. 1656. und bey ſ. Pindariſchen Oden, Lond. 1681. 8.) Von Gilb. Weſt (zwölf in der. Verſen, nebſt einer Abhandlung über die Olymp. Spiele, Lond. 1749. 4. und 1753. 8. 2 Bd. 1766. 8. 3 Bd. eine ſchöne ungetreue, zuweilen gar weitſchweifige Paraphraſe.) Von Heinr. J. Pye (Six Olympic Odes . . . being thoſe omitted by Mr. Weſt, Lond. 1775. 12. und im 1ten Bd. ſ. Poems, Lond. 1787. 8. 2 Bd. matter als die Weſtiſche. Von G. Green (alle von den vorher angeführten, nicht überſetzte, mit Anmerk. über Pindars Oden und Schriften, Lond. 1779. 4.) Von W. Taſker (Odes of

---

*) Erſtes Stück S. 49 u. f.

Pindar and Horace, Exet. 1790. 8. (aber nur einige.) — In das Deutſche: Von Steinbrüchel (Ueberhaupt ſechs; die fünf erſten Olympiſchen, bey ſ. vier Trauerſpielen des Sophocles, Zür. 1759. 8. die eilfte im 2ten Th. der Litterbr. (nebſt der erſten und vierten) S. 226. In den Lyr. epiſchen und Elegiſchen Poeſ. Halle 1759. 8. die 14te Olympiſche. In der Fortſetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, von Gottl. Fdr. Ernſt Schönborn, Hamb. 1770. 8. S. 137. die neunte Pythiſche Ode (nicht die erſte Olympiſche oder die achte Pythiſche, wie die Ueberſetzer Bibl. S. 24. ſagt.) Von Joh. Tob. Damm, Berl. 1770–1771. 8. ſämmtlich; Von M. Anton (die 3te Olymp. in ſ. Ueberſ. griech. lat. und ebr. Gedichte, Leipz. 1772. 8. Von Chriſtn. Dav. Hohl (die 6te Olymp. und ein Stück von der vierten in dem kurzen Unterricht in den ſchönen Wiſſenſch. für das Frauenzimmer, Chem. 1771. 8. 2 Th.) Von H. Grillo (die 11te Olymp. im Götting. Almanach von 1772.) In dem Taſchenbuch für die Dichter, Abth. 4. die vierzehnte Olympiſche. Von Hrn. Voß (die erſte Pythiſche, im deutſchen Muſ. 1777.) Von H. Gedicke (die Olympiſchen, Berl. 1777. 8. die Pythiſchen, ebend. 1779. 8.) In dem deutſchen Muſeo vom Jahre 1780. die 2te Olympiſche. Von Gurlitt, die 5te Iſthm. und die 5te Nem. im Merkur v. J. 1785 Mon. Jul. und Auguſt; die 8te Nem. in Muſ. v. J. 1786 Mon. März; die 3te, 7te, 8te, 4te und 2te Iſthm. im Humaniſtiſchen Magaz. Helmſt. 1787 u. ſ. w. Auch finden ſich deren noch im 1ten Th. von C. P. Conzens Beytr. für Philoſ. u. ſ. w. Reutl. 1786. 8. und in G. W. C. Starkens Gedanken über die Ueberſ. gr. und röm. Dichter, Halle 1790. 8. —

**Erläuterungsſchriften**: Auſſer den, bey verſchiedenen Ueberſetzungen befindlichen, hieher gehörigen Schriften, Franc. Portae Commentar. in Pind. Gen. 1583. 4. — Bened. Aretii Commentar. Gen. 1587. 4. — Aem. Portae Lexic. Pindaric. Hanov. 1606. 8. — Comparaiſon de Pindare et d'Horace, par Mr. Fr. Blondel . . . Par. 1673. 12. auch im 2ten Bd. S. 433. der Oeuvr. du P. Rapin, à la Haye 1725. 12. lat. in den Diſſert. ſel. crit. de poet. gr. et lat. des J. Palmerius, Lugd. Bat. 1704. 4. 1707. 8. Engl. von Ralph Schomberg (ohne des Urhebers zu gedenken.) Lond. 1769. 8. — In eben dieſer Schrift des Palmerius findet ſich die Vergleichung des J. Tollius zwiſchen Pindar und Horaz. — Ex Pindari Odis excerptae Genealogiae princ. vet. graec. gnomae al. . . . Stud. Dav. Chytraei, Roſt. 1593. 8. — Dav. Heinſii Orat. XXVII. — Le Caractère de Pindare, par Mr. Cl. Fraguier, in dem 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. — Reflex. crit. ſur Pindare, par Mr. Maſſieu, in dem 3ten Bd. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. — Diſcuſſion d'un paſſage de Pindare, cité dans Platon, par Cl. Fraguier, im 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausgabe. — C. Frid. Loeberi Exercit. crit. in Pind. Olymp. Od. XI. Jen. 1743. 4. — Diſcourſe on the Pindaric Ode, von Wil. Congreve, in dem 3ten Bd. S. 339. ſeiner Werke, Lond. 1753. 8. 3 Bd. — Notae, Auct. Pauw, Lugd. Bat. 1747. 8. (Hr. Heyne ſagt in der Vorrede ſeiner Ausgabe des Pindar S. XV. von ihm: eum . . . multis in locis deprehendi grammaticis commentis nimium tribuere, alia pro arbitrio agere, nova ſomnia veteribus ſubſtituere.) — Guil. Barford Diſſertat. in Pind. primum Pythium, Cantabr. 1751. 4. — A. I. Ruckersfelderi Comment. quaedam cantica ſacra ex genio Pindaric. illuſtrans, in deſſen Syll. Comment. et Obſerv. crit. Faſc. I. Dav. 1762. 8. vergl. mit Klotzii Actis litter. Vol. I. P. 2. S. 117. — Demonſtrata veritas Judicii Youngiani de Logica Pindari, Thor. 1763. 4. von Willamov. — Diſcours ſur Pindare, et ſur la poeſie lyrique par Mr. Chabanon in dem 32ten Bande der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausgabe. —

Eſſai ſur Pindare par Mr. Vauvilliers, Par. 1772. 8. — De Pindari Odis Conjecturae I. Al. Mingarelli, Bol. 1771. 4. (Wider die von einem neuen Italieniſchen Ueberſetzer der Pſalmen an-eſtellte Vergleichung zwiſchen dieſen und en Pindariſchen Oden, und eine — kei-esweges befriedigende neue Verglei-hung.) — Verſuch über Pindars Leben und Schriften, von J. Gottl. Schneider, Straſburg 1774. 8. vergl. mit der Philol. Bibliothek, aber, meines Bedünkens, doch noch immer das Gründlichſte, was über Pindar geſchrieben worden. — Im ten Stück von C. A. Clodius Verſ. aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 49 u. f. iſt etwas über Pindars dichteriſchen Character geſagt. — In Rich. Dawes Miſcell. crit. Oxon. 1781. 8. finden ſich S. 378. f. Emendat. in Pind. und ebend. S. 353 u. f. Zuſätze dazu von Th. Burgeſſ. — Ebendergl. Emendat. von Jacobs, im 2ten St. S. 40 u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt. — Introduction à la lecture des Odes de Pindare, p. J. J. Bridel, Lauſanne 1785. 12. — Unter Aug. Matthiä Obſervat. critic. . . . Gött. 1789. 8. finden ſich mehrere den Pindar betreffend. — De converſione Pindar. Auct. Mich. Guil. Hermann, Görl. ſ. a. 4. — Mythol. Pindar. Spec. I. Diſp. Io. Chr. Frid. Goetſchel, Erl. 1790. 4. — — Ferner gehören hieher die verſchiedenen, von den olympiſchen und griechiſchen Spielen überhaupt handelnden Schriften, als: Pet. Fabri Agoniſticon, ſ. de re athletica, ludisque Vet. gymn. muſic. atque circenſ. Lugd. 1592. 4. — Aegid. Strauch Ὀλυμπικος Αγων deſcript. . . . Vit. 1661. 4. und in Th. Crenii Muſeo phil. et hiſtor. Lugd. B. 1699. 8. S. 365. — Ios. Bircherodi Exercitat. de ludis gymn. praec. de certaminibus Olympic. Hafn. 1666. 4. — Ios. Frid. Meyeri Diſſertat. de Lud. Olympic. Lipſ. 1671. 4. — Ios. Upmark Diſſert. de Certam. Olymp. Upſ. 1708. 8. — Extrait d'une Diſſertat. de Mr. l'abbé Maſſieu, ſur les Jeux Iſthmiques, im 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quarto ausg. — Recherches ſur les courſes des chevaux et les courſes des chars . . . dans les Jeux Olymp. p. Mr. l'abbé (Nic.) Gedoyn, ebend. im 8ten und 9ten Bde. — Diſſert. crit. ſur le prix que l'on donnoit autrefois aux vainqueurs dans les Jeux Pyth. im 1ten Bde. der Hiſt. crit. de la Republ. des lettres . . . Remarques über dieſe Diſſert. ebend. im 5ten Bde. — Diſſert. touchant le tems de la celebration des Jeux Pyth. ebend. im 9ten Bd. — Su. Muhle Diſſert. de ludis Pyth. Hafn. 1732. 4. — Ed. Dikingſon Period. exegeſ. ſ. celebrior. Graec. ludorum Declarat. Lond. 1739. 8. — Ed. Corſini Diſſert. IV. agoniſt. quibus Olympior. Pythior. Nemeor. atque Iſthm. tempus inquiritur ac demonſt. Fl. 1747. 4. Lipſ. 1752. 8. — u. a. m. S. übrigens I. A. Fabricii Bibliogr. ant. C. XXII. §. VI. S. 985. — —

Das Leben des Pindars findet ſich, unter andern, in Georg Geraldi Hiſt. poet. Baſ. 1545. 8. S. 996. und im 2ten Th. von Hrn. Schmids Biogr. der Dichter. — Litter. Notizen in Fabric. Bibl. graec. L. II. c. 15. — —

## Plagal.

(Muſik.)

Dieſes Beywort giebt man gewiſſen Kirchentonarten, die man anſieht, als wenn ſie andern Haupttonarten, welche authentiſche genennt werden *), untergeordnet, oder von denſelben abhänglich wären. Dieſe Abhänglichkeit iſt aber etwas völlig Willkührliches, und hat weiter nichts auf ſich, als die Mode, oder Gewohnheit, gewiſſe Tonſtüke ſo einzurichten, daß, wenn eine Parthie oder Stimme, einen oder mehr Sätze in einer gewiſ-

---

*) S. Authentiſch.

ſen Tonart vorgetragen hat, eine andere Stimme hierauf ähnliche Säze in einer andern Tonart, deren Tonica die Quinte der vorhergehenden iſt, vortrage. Wann z. B. nach der heutigen Art zu ſprechen, eine Stimme in C dur angefangen hätte, ſo mußte eine andere in g dur antworten. Und in Rükſicht auf dieſe Beziehung wurde die erſte Stimme authentiſch, die andere plagaliſch genennt. Alſo kann eine Tonart, die in einem Stük authentiſch iſt, in einem andern Stük plagaliſch ſeyn *).

## Plan.

(Schöne Künſte.)

Jedes Werk, das einen beſtimmten Endzwek hat, muß, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, in ſeiner Materie und in ſeiner Form ſo beſchaffen ſeyn, wie die Erreichung des Endzweks es erfodert. Indem der Urheber eines ſolchen Werks den Endzwek deſſelben, die Würkung, die es thun ſoll, vor Augen hat, überlegt er, durch welche Mittel der Endzwek zu erhalten ſey. Wenn er die Mittel entdeket hat, ſo ſucht er auch die beſte Anordnung, nach welcher eines auf das andere folgen müſſe. Durch dieſe Ueberlegung beſtimmt er die Haupttheile ſeines Werks, nach ihrer materiellen Beſchaffenheit, und die Ordnung, in der ſie auf einander folgen müſſen. Dieſes wird der Plan des Werks genennt. Wenn z. B. der Endzwek eines Redners iſt, uns von der Wahrheit einer Sache zu überzeugen: ſo überlegt er, was für Vorſtellungen dazu gehören, dieſe Ueberzeugung zu bewürken. Dadurch erfindet er die verſchiedenen Säze und Vorſtellungen, von denen in ſeinem gegenwärtigen Falle die Ueberzeugung abhängt, das iſt, er erfindet einen Vernunftſchluß, aus deſſen deutlichem Vortrag die Ueberzeugung erfolgen muß. Nun überlegt er auch nach den Umſtänden die beſte Form dieſes Schluſſes, und findet endlich, es ſey zu Erreichung ſeiner Abſicht nöthig, daß die Hauptſäze A, B, C u. ſ. w. deutlich entwikelt werden, und daß ſie in der Ordnung A, B, C u. ſ. w. oder C, B, A auf einander folgen müſſen. Izt iſt der Plan der Rede entworfen. Auf ähnliche Weiſe wird jeder andre Plan gemacht, der allemal anzeiget, was für Haupttheile zu einem Werk erfodert werden, und in welcher Ordnung ſie ſtehen müſſen. Wenn dieſes gefunden worden, ſo kommt es hernach darauf an, jeden Theil ſo zu machen, wie er nach dem Plan ſeyn ſoll, und denn alle in der feſtgeſezten Ordnung zu verbinden.

Alſo iſt bey jedem Werke von beſtimmtem Endzwek die Erfindung des Plans die Hauptſache, ohne welche das Werk ſeinen Zwek nicht erreichen kann. Indeſſen zeiget der Plan nur, was zum Werke nöthig ſey; und es iſt gar wol möglich, daß er ſehr wol erfunden iſt, und doch gar nicht, oder ſchlecht ausgeführt wird; weil es dem Erfinder deſſelben an der nöthigen Wiſſenſchaft und Kunſt fehlet, das, was nöthig wäre, würklich darzuſtellen. Sowol in mechaniſchen, als in ſchönen Künſten iſt es möglich, daß ein der Kunſt unerfahrner die Haupttheile des Planes zu erfinden, oder anzugeben weiß; es kann auch ſeyn, daß er die Anordnung derſelben zu beſtimmen im Stande, und bey dem allen doch völlig untüchtig iſt, dieſen Plan auszuführen. So könnte der gemeineſte Handwerksmann, der ein Haus will bauen laſſen, gar wol Ueberlegung genug haben, zu beſtimmen, aus wie viel und aus was für Stüken das Haus beſtehen ſollte; denn er weiß, was er braucht; vielleicht

---

*) S. Tonarten der Alten.

aber würde er ſie ſehr ungeſchikt anordnen. Und wenn er auch überhaupt noch eine gute Anordnung in Abſicht auf die Bequemlichkeit anzugeben vermöchte: ſo könnte es leicht ſeyn, daß dieſe Anordnung dem Ganzen eine ſehr unſchikliche Form geben würde.

Hieraus läßt ſich abnehmen, daß gewiſſe zum Plan gehörige Dinge außer der Kunſt liegen, und durch richtige Beurtheilung auch von einem der Kunſt völlig unerfahrnen könnten beſtimmt werden; hingegen andere nur von Kenntniß und Erfahrung in der Kunſt abhangen. Wir müſſen aber dieſe Betrachtungen beſonders auf die Werke der ſchönen Kunſt anwenden.

Zuerſt ſcheinet dieſes eine Unterſuchung zu verdienen, ob jedes Werk des Geſchmaks nothwendig nach einem Plan müſſe gemacht ſeyn. Der Plan wird durch die Abſicht beſtimmt; und je genauer dieſe beſtimmt iſt, je näher wird es auch der Plan. Nun giebt es Werke der Kunſt, die keinen andern Zwek haben, als daß ſie ſollen angenehm in die Sinne fallen, deren einziger Werth in der Form beſteht. Eine Sonate und viel andre kleine Tonſtüke, eine Vaſe, die blos zur Ergötzung des Auges irgend wohin geſetzt wird, und viel dergleichen Dinge, haben nichts materielles, das eine beſtimmte Würkung thun ſolite. Hier hat alſo kein andrer Plan ſtatt, als der auf Schönheit abzielet. Die Abſicht iſt erreicht, wenn ein ſolches Werk angenehm in die Sinne fällt; ſie ſind im engeſten Verſtand Werke des Geſchmaks, und blos des Geſchmaks, an deren Verfertigung das Nachdenken und die Ueberlegung, in ſo fern ſie auſſer dem Geſchmak liegen, keinen Antheil haben.

Wie groß und weitläuftig ſein ſolches Werk auch ſey, ſo iſt bey deſſen Plan allein auf Schönheit zu ſehen, alle Theile müſſen ein wolgeordnetes Ganzes machen. In den Theilen muß Mannichfaltigkeit und gutes Verhältniß anzutreffen ſeyn; die kleineſten Theile müſſen genau verbunden, und in größere Hauptglieder angeſchloſſen; alles muß wol gruppirt, und nach dem beſten metriſchen Ebenmaaße abgepaßt ſeyn. Jeder Fehler gegen dieſen Plan iſt in ſolchen Werken ein weſentlicher Fehler, weil er durch nichts erſetzt wird. So müſſen in der Muſik alle Stüke, die keine Schilderungen der Empfindung enthalten, mit weit mehr Sorgfalt nach allen Regeln der Harmonie und Melodie gearbeitet ſeyn, als Arien, oder Geſänge, welche die Sprache der Leidenſchaften ausdrüken; der Tanz, der nichts Pantomimiſches hat, muß in jeder kleinen Bewegung weit ſtrenger, als das pantomimiſche Ballet, nach allen Regeln der Kunſt eingerichtet ſeyn. In Gemählden von wichtigem Inhalt, überſieht man kleinere Fehler gegen die vollkommene Haltung, Harmonie und gegen das Colorit; aber in kleinen Stüken, deren Inhalt nichts Intereſſantes hat, muß alles vollkommen ſeyn.

Ganz anders verhält es ſich mit Werken, deren Inhalt ſchon für ſich merkwürdig, oder wichtig iſt. Der Plan der Schönheit, der in jenen Werken das einzige Weſentliche der ganzen Sache iſt, kann hier als eine Nebenſache angeſehen werden. Doch kann man ihn auch nicht, wie ſelbſt gute Kunſtrichter ſeit einiger Zeit unter uns ſcheinen behaupten zu wollen, ganz aus den Augen ſetzen, wo nicht ein Werk völlig aufhören ſoll, ein Werk der ſchönen Kunſt zu ſeyn. Es fängt itzt beynahe an, unter den deutſchen Kunſtrichtern Mode zu werden, von den eigentlichen Kunſtregeln mit Verachtung zu ſprechen, und eben dieſe Kunſtrichter ſind ſehr nahe daran, den Wörtern Theorie, Plan, Kunſtregel, Kunſtrichter eine ſchimpfliche Bedeutung zu geben. Wir müſſen dieſes unter die übrigen Sünden unſrer Zeit rechnen, die allemal von Leuten begangen werden, die zwar zu viel Gefühl und Nachdenken haben, um, wie der gemeine Hauſe, ſich an gewöhnliche Formulare zu binden; aber ſich zu wenig Mühe geben, bis auf den wahren Grund der Dinge einzudringen, um von dort aus, als aus dem einzigen zuverläßigen Augenpunkt, die Sachen zu überſehen.

Wer ſagt, daß ein Künſtler, der im Stande iſt, wie etwa Shakeſpear, durch die große Wichtigkeit der Materie zu intereßiren, alle Kunſtregeln verachten müſſe, ſpricht ohne die Sachen genugſam überlegt zu haben. Nach ſeiner Maxime müßte er nothwendig die neueren Mahler vermahnen, etwas ſo ſteifes und kunſtmäßiges, als die Perſpektiv iſt, zu verachten und wegzuwerfen, weil die Alten, die ſie nicht beobachtet haben, einzele Figuren weit ſchöner und nachdrüklicher gezeichnet haben, als die Neueren. Er müßte behaupten, daß es in vielen Antiken, wo alle zum Inhalte des Gemähldes gehörige Figuren, ohne andere Verbindung und Gruppirung auf einer geraden Linie neben einander geſtellt ſind, eine Schönheit mehr iſt, daß alle blos auf die Kunſt gehende Regeln in ſolchen Stüken übertreten ſind. Er müßte ſagen, daß in der Muſik eine Phantaſie von einem Bach, oder Händel, mehr werth ſey, als jedes andre Werk derſelben Virtuoſen, wo die Regeln des Takts und des Rhythmus auf das ſorgfältigſte beobachtet ſind. Er müßte endlich auch behaupten, daß ein gothiſches Gebäude, das durch Kühnheit und Größe in Verwunderung ſezet, mehr werth ſey, als die Rotonda, oder der Tempel des Theſeus in Athen. Dieſe Folgen ſind unvermeidlich, ſo bald man Werke von großer materieller Kraft von allen Banden der ſchönen Kunſt freyſprechen will.

Aber es iſt Zeit, daß wir auf die nähere Betrachtung des Plans ſolcher Werke kommen. Laßt uns ſezen, ein Künſtler habe in der Geſchichte eine Begebenheit, oder eine Handlung ſehr merkwürdiger Art angetroffen, wobey Perſonen von großer Sinnesart, Anſchläge, Thaten und Unternehmungen von großer Kühnheit, und andre ſehr wichtige Dinge von ſittlicher und leidenſchaftlicher Art vorkommen, und dieſen wichtigen Stoff habe er gewählt, um ein Trauerſpiel, eine Epopöe, oder ein großes hiſtoriſches Gemählde daraus zu machen. Hier entſtehet alſo die Frage, was er in Abſicht auf den Plan dabey zu überlegen habe.

Das erſte wird wol ſeyn, daß er ſuchen wird, ſich ſelbſt über alles, was er bey der Sache fühlt, ſo viel als möglich iſt, Rechenſchaft zu geben, alles darin ſo klar, als möglich, zu beſtimmen; die nächſten Urſachen der Würkung der Dinge auf ſich zu erforſchen, und dann auf den Charakter des Gegenſtandes überhaupt Achtung zu geben: ob er ſchlechthin groß ſey, und nichts, als Bewundrung erwekt, oder ob er bey der Größe eine Hauptvorſtellung des Guten, oder des Böſen mit ſich führe; ob er vorzüglich den Verſtand, oder das Herz angreife, oder nur die Phantaſie reize.

Dergleichen Ueberlegungen helfen den Hauptbegriff und die Hauptabſicht des Werks etwas näher zu beſtimmen; denn es wird ſich dabey bald zeigen, ob aus dieſem Stoff ein Werk zu machen ſey, darin das Pathetiſche, das Zärtliche, das Wunderbare, das den Verſtand, oder die Phantaſie, oder die Empfindung ergreift, oder irgend ein andrer Hauptcharakter herrſchen werde. Nachdem nun ein Hauptcharakter beſtimmt worden, wird ſich auch die Abſicht des ganzen Werks daher beſtimmen laſſen. Der Künſtler wird finden, daß eine Art des Eindruks darin herrſchend ſeyn ſoll; daher wird er ſehen, wenn ſein Stoff eine Handlung iſt, daß am Ende derſelben der Eindruk befeſtiget und dauerhaft bleiben müſſe. Und ſo wird ein wahrhaftig verſtändiger Künſtler, nicht eben, wie einige vom Heldendichter gefodert haben, eine Lehre, die durch die Handlung, wie durch eine Allegorie erkennt wird, aber doch eine andere, nach Beſchaffenheit des Stoffs mehr oder weniger beſtimmte Hauptwürkung zur Abſicht machen. Außer dieſer aber muß er nothwendig die allen Werken der Kunſt gemeine Abſicht haben, daß das, was er vorſtellt, ſo klar, als möglich, gefaßt werde, daß nirgend etwas den allgemeinen Geſchmak beleidigendes darin vorkomme, wodurch die Aufmerkſamkeit gehemmt werden könnte.

Hieraus nun läßt ſich auch abnehmen, was bey einem ſolchen Werk in Anſehung des Planes zu thun ſey. Weil hier das Materielle des Stoffs die Hauptſache iſt, ſo wird zuerſt an den Plan zu denken ſeyn, wodurch die Erzählung, oder Vorſtellung, Wahrheit und natürlichen Zuſammenhang bekommt. Der Künſtler muß nachdenken, wie alles einzurichten ſey, daß das, was er geſchehen läßt, aus dem Vorhandenen erfolgen könne; daß die Handlungen der Perſonen aus der Lage der Sachen, und aus ihrem Charakter folgen; daß die Charaktere ſelbſt wahrhaft, oder in der Natur gegründet ſcheinen; daß endlich der Ausgang der Sachen ſo erfolge, und daß alles darauf ziele, den Haupteindruk zu machen, den der Stoff auf den Künſtler ſelbſt gemacht hat, und dem zu gefallen er ſein Werk unternommen hat. Ueberall wird der Künſtler darauf bedacht ſeyn, daß keine Lüken bleiben, wodurch der Zuſammenhang der Dinge würde unterbrochen, und das, was geſchieht, unbegreiflich werden; daß nichts Ueberflüßiges da ſey, von dem kein Grund anzugeben iſt, u. ſ. w. Alſo wird er nach einem Plan ſeine Materie ordnen, und das Einzele darin erfinden, oder wählen.

Nachdem alles Nöthige herbeygeſchafft und geordnet worden, wird er nun an den Plan der Schönheit denken. Da er aber einen Stoff bearbeitet, der auch ohne äußerliche Schönheit gefällt, ſo hat er nicht nöthig dieſe ſo genau zu beobachten, als bey einem gleichgültigen Stoff nöthig wäre. Er opfert dem äußern Anſehen keine materielle Schönheit auf, und wenn nicht beyde zugleich beſtehen können, ſo giebt er dieſer den Vorzug. Da es aber offenbar iſt, daß durch die Schönheit der Form auch die innere Schönheit einen größern Nachdruk bekommt, ſo wird ein Künſtler von Geſchmak ſich allemal Mühe geben, jene ſo weit zu erreichen, als es mit dieſer beſtehen kann. Daß dieſes der wahre Geſchmak der Natur ſelbſt ſey, läßt ſich daraus abnehmen, daß jeder Menſch, der etwa in der Geſchichte von der Größe, Hoheit oder Liebenswürdigkeit eines Charakters eingenommen wird, allemal der Perſon, die dieſen Charakter hat, in ſeiner Phantaſie auch ein äußerliches Weſen beylegt, das mit jenem am beſten übereinzuſtimmen ſcheinet. Jedermann iſt geneigt den jüngern Scipio ſich unter einer hohen, aber liebenswürdigen Geſtalt vorzuſtellen; und jedermann, der die innere Größe des Sokrates bewundert, würde ſich ſehr unangenehm betroffen finden, wenn man eine Figur, die etwas gemeines, oder gar verächtliches hätte, für die wahre Abbildung dieſes Philoſophen ausgäbe.

Demnach erfodert der gute Geſchmak eine ſorgfältige Bearbeitung des Plans, ſowol der Materie, als der Form; und je vollkommener beyde zugleich ſeyn können, je fürtrefflicher wird das Werk. Freylich verzeihet man der innern Fürtrefflichkeit halber, einen äußerlichen Fehler. Man ſiehet Figuren vom Hannibal Carrache, die bey dem unangenehmſten Colorit, durch die Hoheit des Charakters im höchſten Grade gefallen; und in antiken Gemählden und flachem Schnitzwerk findet man hiſtoriſche Vorſtellungen, die bey gänzlichem Mangel der mahleriſchen Anordnung, und Uebertretung aller perſpektiviſchen Regeln, ein großes Wohlgefallen erweken, weil jede Figur redend iſt. Aber wer wird leugnen, daß ſolche Vorſtellungen nicht einen Grad der Fürtrefflichkeit mehr hätten, wenn ohne Abbruch des Innern auch das Aeußere dabey vollkommener wäre?

## Plautus.

Ein bekannter römiſcher Comödiendichter, und Schauſpieler. Man hält insgemein dafür, daß er einige Zeit nach dem Anfange des zweyten puniſchen Krieges, das iſt ohngefähr 200 Jahre vor der Chriſtlichen Zeitrechnung, ſich hervorgethan habe; ſein Tod aber wird in die Zeit geſetzt, da der ältere Cato Cenſor war. Er hatte, wie wir hernach zeigen werden, die comiſche Muſe ganz zu ſeinem Gebot, und jedes der zwanzig von ihm übrig gebliebenen Stüke kann überhaupt, (einzele Fleken, wovon wir hernach reden wollen, ausgenommen,) als ein Muſter einer guten Comödie angeſehen werden: alle zuſammen aber als authentiſche Documente des römiſchen Geſchmaks der damaligen Zeit. Daß ſie zugleich ein wahrer Schatz von ächter lateiniſcher Wohlredenheit ſeyen, kann hier auch im Vorbeygang angemerkt werden.

Wer alles Hiſtoriſche von dieſem Dichter und ſeinen Werken zuſammengetragen leſen möchte, kann die in Berlin [a] herausgekommenen Beyträge zur Hiſtorie des Theaters im I Theil nachſehen. Plautus war aus Sarſina in Umbrien gebürtig. Er ſoll von ſehr geringer Herkunft geweſen ſeyn, und ein gar widriges Schikſal erfahren haben. Daß er aber, wie ein ungenannter alter Schriftſteller berichtet, ein Soldat, ein Kaufmann, ein Trödler, ein Müller oder Bäker geweſen, ehe er ſich in Rom als Dichter und Schauſpieler gezeiget, iſt unzuverläſſig; hingegen ſehr wahrſcheinlich, daß er ſich in ſeiner Jugend auf die Litteratur gelegt habe. Wenn er alſo auch eine Zeitlang, wie vor ihm der Philoſoph Cleanthes, bey einem Müller oder Bäker gedient hat: ſo mag es etwa zur Zeit einer großen Theurung geweſen ſeyn.

Da von den Comödien, die vor Plautus Zeiten auf die römiſche Bühne gekommen ſind, nichts mehr vorhanden iſt, ſo läßt ſich nicht ſagen, in welchem Zuſtand er dieſes Schauſpiel gefunden, und was man ihm darin zu verdanken habe. Allem Anſehen nach hat er, wie in neuern Zeiten Moliere, die römiſche Comödie auf einmal zu einem Grad der Vollkommenheit erhoben, wovon man vor ſeiner Zeit ſehr entfernt war. Einige Alten ſagen, er habe hundert und dreyßig Comödien geſchrieben. Es mag ſich aber damit verhalten, wie mit dem alten deutſchen Poſſenreißer Eulenſpiegel, dem man alle gemein bekannten poſſirlichen Einfälle, deren Urheber nicht bekannt waren, zuſchrieb.

---

[a] Nicht zu Berlin, ſondern zu Stuttgard.

Denn ſchon zu des Varro Zeiten waren, wie wir aus dem A. Gellius ſehen, in der Plautiniſchen Sammlung ſo viel ſchlechte Stüke, daß dieſer ſcharfſinnige Kunſtrichter davon nur ein und zwanzig, die er für ächt hielt, auszeichnete. Dieſe wurden die Varroniſchen genennt, und ſind vermuthlich, wenigſtens gröſtentheils, die, welche wir noch izt haben. Dieſer Dichter hat ſich ſehr lang auf der Schaubühne erhalten; denn die Frau Dacier ziehet aus einer Stelle des Arnobius den Schluß, daß ſeine Stüke noch unter dem Kaiſer Diocletian, und alſo beynahe 500 Jahre nach des Dichters Tode, geſpielt worden.

Seine meiſten Stüke ſind freye Ueberſetzungen, oder Nachahmungen griechiſcher Stüke, deren Verfaſſer er insgemein in den Prologen nennt a). Wenn man dieſes bey Gelegenheit des ungünſtigen Urtheils, was Quintilian über den Plautus äußert, in Erwägung nimmt: ſo muß man auf den Gedanken kommen, daß die Originale, nach denen dieſer gearbeitet hat, höchſt fürtrefflich geweſen ſind, da in den Nachahmungen noch ſo viel Schönes angetroffen wird.

Man kann überhaupt ſagen, daß alles, was die comiſche Bühne luſtig, lebhaft, angenehm und auch lehrreich macht, beym Plautus reichlich angetroffen werde, ob er gleich auch viel wichtige Fehler hat. Perſonen von höchſt poßirlichen Charakteren, über die auch der ernſthafteſte Menſch lachen muß; andre von niederträchtiger Gemüthsart, die zwar unſern Unwillen erweken, aber denn auch wieder dadurch, daß ſie nach Verdienſt gehöhnt und verſpottet, und überhaupt in ihrer ſchändlichen Blöße dargeſtellt werden, Vergnügen machen; Jünglinge, die ſich bald aus Leichtſinn und Unbeſonnenheit, bald aus Lüderlichkeit in ſchwere Verlegenheiten ſtürzen, darin ſie entweder zu ihrer Beſſerung zu Schanden werden, oder daraus ſie durch die Verſchlagenheit und die Ränke eines abgefeimten Buben, auch wol bisweilen durch die Vernunft eines ehrlichen und verſtändigen Knechts, geriſſen werden. Aber zu einem recht angenehmen Contraſt findet man bisweilen neben einem Narren einen ſehr verſtändigen, geraden und rechtſchaffenen Mann; neben einer leichtfertigen Dirne ein Mädchen von ſehr ſchätzbarem, intereſſantem und liebenswürdigem Charakter. An ſehr comiſchen Vorfällen, ſeltſamen Verwiklungen, lächerlichen Irrungen, an ſehr liſtigen und zum Theile höchſt poßirlichen Intriguen und unerwarteten Aufſchließungen iſt er durchaus reich.

Seinen immer luſtigen Stoff behandelt Plautus in mancherley Abſicht, wie ein großer Meiſter, der zwar nicht fein, oder nach Kunſtregeln, aber deſto glüklicher in ſeiner angebornen Laune arbeitet, und, wenn er auch oft ſich als einen Poſſenreißer zeiget, bisweilen auch als ein nachdenkender, ſehr verſtändiger, ernſthafter und patriotiſcher Bürger erſcheinet, der ſeine Zuhörer zwar meiſtentheils blos beluſtiget, bey Gelegenheit aber ihnen bald ernſthaft, bald beißend große Wahrheiten ſagt. Sein Ausdruk iſt durchgehends den Sachen höchſt angemeſſen: im Luſtigen ungemein launiſch, und mit ſo viel Originaleinfällen durchflochten, daß man faſt unaufhörlich dadurch überraſcht wird. Was kann luſtiger ſeyn, als Folgendes, aus dem Prolog des Poenulus?

---

a) Daß die Stücke des Plautus aus griechiſchen Stücken gezogen worden, ſteht nicht zu läugnen; aber daß Plautus die griechiſchen Verfaſſer in den Prologen insgemein nenne, iſt ganz ungegründet; er nennet ſie nur in wenigen, und kann ſie nur in einigen nennen, — weil ſieben keine Prologen haben.

Silete et tacete et animum advortite.
Audire jubet vos Imperator hiſtricus,
Bonoque ut animo ſedeant in ſubſelliis
Et qui eſurientes et qui ſaturi venerint.

Im Ernſthaften iſt er geſezt, kurz und nachdrüklich, obgleich ganz in dem natürlichſten Ton des gemeinen Umganges. Beyläufig bringet er ſehr gute, bisweilen ganz fürtreffliche und einen ſcharfen Beobachter der Menſchen und der Sitten anzeigende Denkſprüche an. Dieſe nehmen oft die Form ſehr ernſthafter Lehren, nicht blos für das Privatleben, ſondern auch für die allgemeinen öffentlichen Sitten an. Was kann einer tugendhaften Frau anſtändiger ſeyn, als folgende Geſinnungen?

Non ego illam mihi dotem duco eſſe, quae dos dicitur:
Sed pudicitiam et pudorem, et ſedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam:
Tibi morigera atque ut munifica ſim bonis, proſim probis *).

Sehr fürtrefflich und höchſt rührend iſt die Art, wie in dem Perſer ein junges Frauenzimmer ihren Vater, einen niederträchtigen Schmaruzer, von einer ſchimpflichen Handlung abzubringen ſucht.

Quamquam res noſtrae ſunt, pater, pauperculae,
Modice et modeſte melius eſt vitam vivere:
Nam ſi ad paupertatem admigrant infamiae,
Gravior paupertas fit, fides ſubleſtior.

Als ſie ihm die Schande vorſtellte, in die er ſich ſtürzen würde, er aber dieſe Vorſtellung verachtete, ſagt ſie ihm:

Pater, hominum immortalis eſt infamia;
Etiam tum vivit, cum eſſe credas mortuam.

Und wie kann man nachdrüklicher und mit mehr Wahrheit von öffentlicher Rechtſchaffenheit ſprechen, als unſer Verfaſſer in dieſer Stelle thut? Einer bekommt auf die Frage:

— ut munitum muro tibi viſum eſt oppidum?

dieſe Antwort:

Si incolae bene ſunt morati, pulchre munitum arbitror.
Perfidia et peculatus ex urbe et avaritia ſi exulant,
Quarta invidia, quinta ambitio, ſexta obtrectatio,
Septima perjurium — indiligentia — injuria — ſcelus: —
Haec niſi aberunt, centuplex murus rebus ſervandis parum eſt *).

Wir führen dieſes blos zur Probe an; denn es wäre ſehr leicht, eine große Sammlung von fürtrefflichen Denkſprüchen und Lehren aus dem Plautus zuſammen zu tragen.

Von der Dreiſtigkeit, mit der er die verdorbenen Sitten ſeiner Zeit angegriffen hat, kann folgende Stelle zeugen. Im Curculio erſcheinet zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus, und ſagt den Zuhörern, er wolle mittlerweile, bis die Perſonen wieder auftreten, den Zuſchauern ſagen, wo jede Art der Bürger, die ſie etwa zu ſprechen hätten, am gewiſſeſten anzutreffen ſey. Dann giebt er folgende Nachricht.

Qui perjurum convenire volt hominem, mitto in Comitium.
Qui mendacem et glorioſum, apud Cloacinae ſacrum.

Ditis

---

*) Amphitr.

*) Perſae.

Ditis damnoſos maritos ſub Baſilica quaerito.
Ibidem erunt ſcorta exſoleta, quique ſtipulari ſolent.
Symbolarum Collatores apud forum piſcarium.
In foro infimo boni homines, atque dites ambulant.
In medio propter canalem, ibi oſtentatores meri.
Confidentes, garrulique et malevoli ſupra lacum,
Qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam,
Et qui ipſe ſat habent, quod in ſe poſſit vere dicier.
Sub Veteribus, ibi ſunt qui dant, quique accipiunt foenore,
Pone aedem Caſtoris, ibi ſunt, ſubito quibus credas male.
In Tuſco vico, ibi ſunt homines, qui ipſi ſeſe venditant; etc.

Man hat Urſache ſich zu wundern, daß die neuern comiſchen Dichter den großen Reichthum jeder Art der comiſchen Schönheiten, der im Plautus liegt, ſich ſo wenig zu Nutze gemacht haben. Ich kenne außer dem Ariſtophanes keinen Dichter, der die vim comicam nach allen ihren Wendungen ſo ſehr in ſeiner Gewalt gehabt, als dieſer.

Dabey dürfen wir aber ſeine Fehler nicht verſchweigen. Nicht ohne Unwillen ſiehet man, daß er ſich bisweilen bis zum Poſſenreißer erniedriget, der ſich die unanſtändigſten Dinge erlaubt, und die Schaubühne als einen Ort anſieht,

Ubi lepos, joci, riſus, vinum, ebrietas decent *).

Sogar mitten im Ernſt, und wo es völlig widerſprechend iſt, treibt er bisweilen den Narren. Ich will nur ein einziges Beyſpiel davon anführen. Ein junger Menſch ſucht ein Mädchen, das er liebet, von dem Sclavenhändler, dem ſie gehört, loszukaufen. Dieſer war mit einigen Sclavinnen, darunter jenes Mädchen war, zu Schiffe gegangen, hatte Schiffbruch erlitten, und das Mädchen hatte ſich gerettet, und ſich in einen an der Küſte liegenden Tempel der Venus, als in eine ſichere Freyſtadt begeben. Hier will der Sclavenhändler ſie mit Gewalt von der Statue der Göttin wegreißen. Der Knecht des verliebten Jünglings kommt dazu, erſtaunet über die Gottloſigkeit des Sclavenhändlers u. ſ. w. Er ſucht eine ſeinem Herrn ſo wichtige Perſon zu retten, und wendet ſich deshalb an einen nahe am Tempel wohnenden Alten, den er um Hülfe und Beyſtand anruft. Die Situation iſt hier völlig ernſthaft; beſonders aber iſt der Alte, deſſen Hülfe hier dem Knecht nöthig war, eine wichtige Perſon, die er nothwendig in ſein Intereſſe ziehen muß. Und nun — man begreift nicht, wie ſo etwas Unſinniges dem Plautus hat einfallen können — miſcht dieſer Bube in die Rede, wodurch er den Alten zu ſeinem Beyſtand ruft, die ärgſten Poſſen und niedrigſten Spöttereyen gegen den Alten ſelbſt, den er gewinnen will.

Te oro et quaeſo, ſi ſperas tibi
Hoc anno multum futurum ſirpe et laſerpitium,
Atque ab lippitudine uſque ſiccitas ut ſit tibi.

In dieſem abgeſchmakten Ton fährt er, als ein leibhafter deutſcher Hanswurſt, eine ganze Weile fort, ehe er ſeinen Antrag würklich eröffnet.

Ueberhaupt ſind des Plautus Comödien bey allen Schönheiten voll Fleken, womit ſein comiſcher Muthwillen ſie beſpritzt, und die er abzuwiſchen ſich nicht die geringſte Mühe gegeben hat; vermuthlich, weil er ſie zur Beluſtigung des Pöbels brauchen konnte. Da ſeine Stüke insgemein griechiſchen Inhalts ſind, er aber

---

*) Pſeudol. Prolog.

aber ſich die Mühe nicht genommen, die Einheit des Charakters zu beobachten, ſo geſchieht es nicht ſelten, daß man den Areopagus und das Capitolium zugleich im Geſichte hat, zugleich in Rom und in Athen iſt. Um die Beobachtung des Ueblichen bekümmert er ſich eben ſo wenig, als jener Mahler, der in dem Gemählde von dem Einzuge Chriſti nach Jeruſalem, die Eſelin mit einer Deke behängt hat, worauf die Wapen der dreyzehn Schweizer Cantone geſtikt waren. In ſeinem Amphitruo wird einer Geldſorte gedacht, die unter Philipp, Alexanders Vater, aufgekommen iſt. Bisweilen läßt er den Schauſpieler mitten im Spiel plötzlich die Maske wegnehmen, und ihn aus einem Jupiter, oder Merkur, den er vorſtellt, zum Comödianten werden. Ungereimtheiten von dieſer und mehr Arten kommen häufig beym Plautus vor. Deſſen ungeachtet wäre jede einzele ſeiner Comödien ſchon hinreichend, uns einen hohen Begriff von ſeinen Talenten für die comiſche Bühne zu geben.

◆ ◆

Die Ed. pr. des Plautus († 570) iſt, cura Georg. Alexandrini Merulae, Ven. 1472. f. die 2te, Tarv. 1482. f. erſchienen. Die erſtere, correctere iſt von S. Carpentarius, Lugd. 1513. 8. Eine beſſere von Nic. Angelius, Flor. 1514 und 1522. 8. Noch größere Verdienſte haben die von Joach. Camerarius, Baſel 1551 und 1558. 8. die von Dion. Lambinus und Joh. Helius, Par. 1577 und 1587. f. die von Jan. Gruterus 1592. (die erſte, worin die Stücke in Acte und Scenen abgetheilt ſind) endlich die von Friedr. Taubmann, Frankf. 1605. 1612. 1621. 4. (beſonders die zweyte) Von Ph. Pareus, Frankſt. 1610. 1641. 8. Von Frdr. Gronov, Amſt. 1684. 8. (d. A.) Von Erneſti, Leipz. 1760. 8. Glasg. 1763. 8. 3 Bde. Der darin enthaltenen Stücke ſind zwanzig (obgleich der Dichter deren weit mehrere geſchrieben hat, und auch die Nahmen verſchiedener auf uns gekommen ſind. S. Fabr. Bibl. lat. I. 14.) als: 1) Amphitruo (überſ. in das Ital. von Pand. Colenuccio, Ven. 1530. 8. Von Mauro Selleri, Rom 1702. 8. Fabricius gedenkt in ſeiner Bibl. lat. I. S. 6. noch einer von Piet. Stareta. Uebrigens iſt das Luſtſpiel des Lud. Dolce, Il Marito, Ven. 1545 und 1560. 8. eine Nachahmung dieſes Stückes; und die Novelle, Geta e Birria, (1 l. et a.) 8. Ven 1516. 8. aus 296 Stanzen beſtehend, aus dieſem Stücke gezogen. In das Spaniſche, von Fr. Villalobos, Zar. 1515. 8. von Perez de Oliva, in ſeinen Werken, (Cord.) 1586. 4. Im Franzöſiſchen iſt die Nachahmung des Moliere bekannt; auch Rotrou hat unter dem Titel, Les Sosies, 1638, eine Nachahmung davon gegeben; und J. Meſchinot hat das Stück in ſ. Poeſ. div. . . Brug. 1500. 4. Mdr. Dacier, Par. 1683. 12. überſetzt. Deutſch, von Wolf Spangenberg 1608. 8. Engliſch, von Echard, L. 1694. und von Th. Cooke, 1746. 12. welcher den ganzen Plautus überſetzen wollen. Nachgeahmt von Dryden.) 2) Asinaria (die Eſelskomödie. In das Ital. zweymahl, Ven. 1514. 4. und von Brunamonti. Im Deutſchen hat Joh. Burmeiſter, Lüneb. 1625. 8. eine ſonderbare, auf die Geſchichte von den Vorhäuten der Philiſter, gegründete Nachahmung davon gegeben. 3) Aulularia (der Geldtopf. Ital. von C. Mar. Maggi im 2ten Band ſeiner Comedie e Rime, Mil. 1701. 12. 2 Bd. Von Lor. Guazzeſi, Fir. 1747. 8. 1750. 8. Von einem Ungen. Pisa 1765. 4. In das Deutſche von Joach. Greff, Magd. 1535. 8. Von M . . . (Kapier) Zelle 1748. 8. nebſt Text. Von Steffens, ebend. 1765. 8. und in Schirachs Magazin. Moliere hat ſeinen Avare daraus gezogen. 4) Captivi (die Gefangenen; im Franzöſ. nachgeahmt von Rotrou 1638. Ueberſetzt von einem Ungen. Par. 1666. 12. Von P. Coſte, Par. 1713. 8. Deutſch, von Mart. Hayneccius 1582 und im 2ten St. der Beytr. zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. und von

Lipſius, Schmalk. 1768. 8. Ueber das Stück ſelbſt findet ſich eine Abhandl. in dem 23ten Bd. der Hiſt. crit. de la Republ. des lettres, und in den Nouv. de la Rep. litt. J. 1716. ein Brief von La Coſte; eine Critik in dem 3ten St. der oben angeführten Beyträge.) 5) Curculio (die zwey erſten Acte deutſch, im 7ten Stück der Neuen Erweiterungen.) 6) Caſina (Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. Der arme Berrardo hat ſich in der Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 507. in das Wörtchen Suddetto (der Vorhergenannte) müſſen verwandeln laſſen, wahrſcheinlich, weil Bertram, in ſ. Entwurf einer Geſchichte der Gelahrtheit, I. S. 278. wo er dieſe Ueberſetzung nach der von der Moſtellaria eben dieſes Verfaſſers anzeigt, ſeiner Gewohnheit, in der Sprache zu ſchreiben, aus welcher er Bücher anführet, gemäß, hinzu geſetzt hat, del Suddetto.) 7) Ciſtellaria (das Kästchen.) 8) Epidicus (Einzeln gab das Stück Andr. Wille, Erfurt 1604. 8. heraus. Ital. von Rin. Angelieri Alticozzi, Fir. 1749. 4. Franzöſ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engliſch, von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. 9) Chryſalus ſ. Bacchides (Ital. von Lud. Domenichi, Flor. 1563. u. Ven. 1626. 12. Deutſch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey dem Buche Schimpf und Ernſt, Frft. 1550. f.) 10) Phaſma ſ. Moſtellaria (das Geſpenſt; Ital. von Gir. Berrardo, Ven. 1530. 8. Nachgeahmt von Addiſon in ſ. Geſpenſt mit der Trommel, und von Regnard in Le retour imprevu.) 11) Menaechmus (Ital. von einem Ungenannten, Ven. 1528. 8. Von Giac. Wincioli, unter dem Nahmen von Nico Grito, Perugia 1739. Rin. Angel. Alticozzi, Triſſino, Porta, u. a. m. haben ſie im Ital. nachgeahmt. Uebrigens wurde dieſes Stück bereits im J. 1486 zu Ferrara Italieniſch vorgeſtellt. S. Rer. Ital. Script. Bd. 24. Col. 278. Spaniſch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Franzöſ. Mannichfaltig nachgeahmt, als von Rotrou, Regnard, u. a. m. Engliſch, von einem Ungenannten W. Lond. 1595. 4. (Bey dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß, dem Warton (Hiſt. of Engl. Poet. 2. S. 363. zu Folge, bereits im J. 1520 ein Stück des Plautus, in einer engliſchen Ueberſetzung aufgeführt, und dadurch das Drama der Alten in England gleichſam eingeführet worden; allein der Nahme des Stückes iſt mir nicht bekannt.) Deutſch von Albr. v. Eybe, Augsb. 1518. 4. und bey Schimpf und Ernſt, Frft. 1550. f. 1557. 8. Von L. Lipſius, Schmalkalden 1768. 8.) 12) Pyrgopolinices ſ. Miles glorioſus (Ital. von Angel. Carmeli, unter dem Nahmen Lacermi, mit einem lat. Commentar und dem Text, Ven. 1742. 4. Spaniſch, Antw. 1555. 8. vermuthlich von Gonz. Perez. Franzöſ. mehr überſetzt, als nachgeahmt von Jean de Baif, in ſ. Jeux, Par. 1573. 8. von einem Ungen. Par. 1639. 4. 13) Der Kaufmann. (Der engliſche Kaufmann des Colmann hat nur dem Titel nach Aehnlichkeit mit dem Stücke des Plautus.) 14) Pſeudolus (Ital. von Giuſ. Torelli, Flor. 1765 8. Deutſch, ſehr auslaſſend, im 1ten Bd. von Hrn. Schmids Biographie der Dichter.) 15) Poenulus (Ital. von einem Ungen. Ven. 1590. 8. 16) Die Perſerin. 17) Rudens (das Schiffſeil; einzeln, muſtermäßig herausg. von F. W. Reiz, Lipſ. 1789. 8. Ital. von Greg. Redi, im 2ten Th. ſeiner Werke, und nachgeahmt von Lud. Dolce in ſeinem Ruffiano, Ven. 1560. 12. Franzöſ. von Mde. Dacier, Par. 1683. 12. Engl. von Lawr. Echard, Lond. 1694. 8. Deutſch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, Brandenb. 1767. 8. und von L. Lipſius, Schmalk. 1768. 8.) 18) Stichus. 19) Trinummus (der Dreyling; Ital. von Rin. Angel. Alticozzi, Deutſch, im 2ten Th. von Goldhagens Anthologie, und von L. Lipſius, Schmalk. 1768. 8. Nachgeahmt von Deſtouches und Leſſing in dem Schatze.) 20) Truculentus (der Grobian, nur Fragment.) —

Außer den bereits angeführten Ueberſetzungen der einzeln Stücke, iſt Plautus vollſtändig in das Franzöſiſche dreywohl überſ. von Mich. Marolles, Par. 1658. 8. 4 Bd. Von Heinr. Phil. de Limiers, Amſt. 1719. 12. 10 Bd. mit Weglaſſung der von H. Coſte und Mde. Dacier überſetzten Stücke. Stichus und Trinummus ſind in Verſen. Von Mr. Gueudeville, Leiden 1719. 12. 10 Bd. In das Engliſche von Bonnel, Thornton und Warner, Leipz. 1767-1773. 8. 5 Bd. in reimfreye Verſe. Im Deutſchen haben wir Luſtſpiele nach dem Plautus, Leipz. 1774. 8. von Joh. Mich. Lenz (die Ausſteuer nach der Aulularia; die Entführungen nach dem Mil. glor. das Väterchen, nach der Aſinaria; die Buhlſchweſter nach dem Truculentus; und die Türkenſklaven nach dem Curculio.) Und auſſer den, einzeln angeführten Stücken, iſt der 1te Th. einer neuen Ueberſ. Berl. 1784. 8. erſchienen. —

**Erläuterungsſchriften:** Adverſus Calumniatores Plauti Diſſ. Auct. Franc. Flor. Sabinus, Baſil. 1540. 8. — Bey der Ausgabe des Dichters von J. Camerarius, Baſ. 1558. 8. findet ſich von dem Herausgeber eine Diſſert. de carminibus comicis. — De Plautinor. Carminum ratione libel. Auct. Andr. Alciati, bey der Ausg. des Plautus, Baſel 1568. 8. und bey den Eruditor. aliquot viror. de Comoed. et comic. verſibus Commentat. . . . ebend. in eben dem Jahre. — In eben dieſem Werke finden ſich, auſſer einigen, die Comödie überhaupt betreffenden Schriftchen, noch des zuletzt genannten Schriftſtellers Lex. voc. Plautinar. des J. Camerarius Annotat. in Plauti Comoed. des Adr. Turnebus Obſervat. in Plautum, aus ſ. Adverſar. u. a. dergl. m. — De Plauti Latinitate ſcripſ. Henr. Stephanus, Par. 1578. 8. — Ad Horatii, de Plauto et Terent. Judicium, Diſſert. von Dan. Heinſius, bey ſ. Ausg. des Terenz, Amſtel. 1618. 12. ſo wie bey dem Weſterhoviſchen und Zeuniſchen Terenz. — Benedict. Fioretti hat in ſeinen Proginasmi poetici, Fir. 1620 u. f. 4. 5 Bd. verſchiedene, den Plautus betreffende Progr. als I. 25. S. 92. (Ausg. v. 1695.) II. 30. 31. 32. S. 96 u. f. III. 14. S. 393 u. f. IV. 21. 22. 23 S. 612 u. f. V. 22. 23. S. 109. Dieſe (aber ich weiß nicht, ob alle?) überſetzte Janus Pamelius in das Lateiniſche, und Phil. Pareus fügte ſie ſ. Commentar. de particulis lat. linguae, Frcft. 1609. ſie, unter dem Titel, Apologia pro Plauto oppoſita ſaevo judicio Horatiano et Heinſiano bey. (S. Fabr. Bibl. lat. I. S. 25.) Leſſing, in ſeiner Lebensbeſchreibung des Plautus (Beyträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters S. 33. St. 1.) und Hr. Schmidt in ſeiner Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt S. 507. führen dieſe Apologie als beſonders, und urſprünglich lateiniſch vom Fioretti geſchrieben, an; auf dieſe Art kenne ich ſie nicht. — Ph. Parei De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. Method. Frcft. 1638. 8. — De vita ac ſcriptis Plauti, Terentii . . . . Diatr. Caſp. Sagittarii, Alt. 1671. 8. — Lectiones Plautinae hab. a Io. Fr. Gronovio, Amſtel. 1740. 8. — Mehrere Schriften dieſer Art, welche, zum Theil, von den verſchiedenen Herausgebern ſchon benutzt worden, ſind in Fabr. Bibl. lat. I. S. 23. Lipſ. 1773. 8. verzeichnet. — Hiſtor. ſcriptor. majoris nominis Poetar. Spec. I. de M. A. Plauto, et Publ. Terentio Afro, Auct. I. A. Riegger, Frib. 1760. 8. —

Das Leben des Plautus findet ſich im Greg. Gyraldi Vit. poetar. S. 284. Baſ. 1545. 8. In Craſſus Lebensbeſchr. Röm. Dichter Bd. 2. S. 309. deutſcher Ueberſetzung. In den Beyträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 14. und in Hrn. Schmids Biographie der Dichter. — Die Urtheile mehrerer Litteratoren über ihn ſind von Baillet, in ſ. Jug. des Sav. Art. 1334. Bd. 3. Th. 2. S. 18. Amſt. 1725. 12. geſammelt worden. — —

# Plinthe.

(Baukunſt.)

Ein platter Unterſatz, der die Grundlage entweder eines ganzen Gebäudes, oder irgend eines andern, auf einem Fuße ſtehenden Theiles macht. In der im Artikel Ganz *) befindlichen Figur 2. iſt der Unterſatz des Gebäudes die Plinthe; und in der im Artikel Attiſcher Säulenfuß **) befindlichen Figur iſt der Unterſatz a. die Plinthe. Der Name kommt von einem griechiſchen Wort, das eine Platte von Ziegelſtein, eine Flieſe von gebrannter Erde bedeutet, weil dergleichen Platten unter die Füße der Säulen gelegt wurden. Jeder aufrechtſtehender Körper muß einen Fuß haben †), und der unterſte Theil des Fußes iſt die Plinthe, die aber oft, wie in den meiſten Häuſern, wenn ſie etwas hoch iſt, den Fuß ſelbſt vertritt. Nicht nur, was die Römer Plinthus, ſondern auch was die Italiäner Zoccolo, die Franzoſen Zocle, das iſt, die Sohle nennen, wird durchgehends von unſern Baumeiſtern Plinthe genennt.

Man trifft die Plinthe als einen nothwendigen Theil an, unter ganzen Gebäuden, an denen ſie den Fuß vorſtellt; unter Poſtamenten und Säulenfüßen, wo ſie die Fußſohle vorſtellt; unter Poſten und Pfeilern, deren Fuß ſie ausmacht; und unter Dokengeländern, unter denen ſie eine durchgehende allgemeine Unterlage vorſtellt. Es iſt ein weſentlicher Fehler, wenn einem Hauſe die Plinthe fehlet, und die Mauern unmittelbar auf der Erde ſtehen: weil auf dieſe Weiſe dem ganzen Gebäude ſein unterſtes Ende fehlet ††).

# Poetiſch; Poetiſche Sprache.

Poetiſch nennt man jede Sache, deren Art, oder Charakter ſich zum Gedicht ſchikt. Eine poetiſche Phantaſie, ein poetiſcher Einfall, ein poetiſcher Ausdruk. Wir haben in verſchiedenen Artikeln dieſes Werks den poetiſchen Charakter, mancherley Eigenſchaften und Gegenſtände betrachtet; als z. B. das poetiſche Genie, den poetiſchen Stoff, die poetiſche Behandlung eines Stoffes und dergleichen. Dieſer Artikel iſt der Betrachtung der poetiſchen Sprache gewidmet, dem, was die franzöſiſchen Kunſtrichter poeſie du ſtile nennen.

Man ſieht überhaupt, daß ſowol der dauernde Gemüthscharakter, als der vorübergehende launige oder leidenſchaftliche Zuſtand des Menſchen, einen merklichen Einfluß auf ſeinen Ausdruk und ſeine Art zu ſprechen haben. Wie alſo die Sprache eines ſpaßhaften Menſchen im Ausdruk und in den Wendungen etwas von dieſem Charakter hat, ſo bekommt ſie auch durch das poetiſche Genie überhaupt, dann beſonders durch die Art der Laune, oder der Begeiſterung, darin der Dichter ſich jedesmal befindet, ein beſonderes Gepräg, und wird zur poetiſchen Sprache.

Da überhaupt der Dichter ſich alles ſtärker und lebhafter vorſtellt, als andre Menſchen, da ſeine feurige Einbildungskraft den lebloſen Dingen ſelbſt Leben giebt, ſo findet man in ſeiner Sprache auch dieſe Lebhaftigkeit und eine alles belebende Phantaſie. Weil ſein Gemüthszuſtand währendem Dichten etwas auſſerordentliches hat, ſo hat es ſeine Sprache ebenfalls. Welcher Menſch würde in einer gemeinen und gewöhnlichen Gemüthsfaſſung ſich, wenn er ſagen wollte, er verlaſſe den groſſen Haufen derer, die nach Reichthum trachten, und begnüge ſich mit dem höchſt nothdürftigen, ſo außerordentlich ausdrüken, wie Horaz:

---

*) II Th. S. 291.

**) I Th. S. 220.

†) S. Fuß, II Th. S. 283.

††) S. Ganz.

— Nil cupientium
Nudus caſtra peto, et transfuga divitum
Partes linquere geſtio.

Wer, als ein in den höchſten poetiſchen Enthuſiaſmus geſetzter Menſch, würde, anſtatt — Siehe! Cäſar, den man todt geſagt hatte, kommt ſiegreich aus Spanien zurüke — ſich ſo feyerlich als Horaz ausdrüken:

Herculis ritu modo dictus, o plebs,
Morte venalem petiiſſe laurum
Caeſar hiſpana repetit penates
Victor ab ora.

Es iſt nicht wol möglich, jede Würkung des poetiſchen Geiſtes auf die Sprache anzuzeigen; ſie kann ſich auf jede Kleinigkeit derſelben erſtreken. Vielweniger laſſen ſich eigentliche Gränzen beſtimmen, wo die gemeine Sprache aufhöret, und die poetiſche anfänge. Den eigentlichen förmlichen Vers rechnen wir nicht hieher; weil er aus überlegter Kunſt entſtanden iſt, und weil die Sprache auch ohne ihn ſehr poetiſch ſeyn kann. Bisweilen würket der poetiſche Geiſt nur auf den Ton und den Gang der Rede, die ohne Veränderung des Ausdruks, blos durch andre Ordnung vom Poetiſchen ins Proſaiſche kann heruntergeſetzt werden. Folgende ſchöne Strophe

Viel zu theuer durchs Blut blühender Jünglinge,
Und der Mutter und Braut nächtliche Thrän' erkauft,
Lokt mit Silbergetön ihn die Unſterblichkeit
In das eiſerne Feld umſonſt.

könnte mit Beybehaltung jedes Wortes, blos durch veränderte Stellung derſelben in eine zwar edle, aber gar nicht poetiſche Proſe verwandelt werden. Umſonſt lokt ihn die Unſterblichkeit u. ſ. w. Nur die Ausdrüke Silbergetön und das eiſerne Feld, müßten etwas herabgeſtimmt werden. Folgendes Beyſpiel zeiget, daß, ohne ein einziges Wort zu verändern, eine ſchöne poetiſche Rede in eine völlig gemeine könne verwandelt werden. Niemand wird ſagen, daß folgende Rede poetiſch ſey: Equidem rex, inquit, fatebor tibi cuncta, quaecumque fuerint vera; neque negabo me de gente argolica: hoc primum. Nec ſi improba fortuna finxit Sinonem miſerum, finget etiam vanum mendacemque; und doch wird ſie, durch andre Ordnung, ohne Veränderung einer einzigen Sylbe in eine ſchöne poetiſche Rede verwandelt.

Cuncta equidem tibi Rex fuerint quaecumque fatebor
Vera, inquit; neque me argolica de gente negabo.
Hoc primum; nec ſi miſerum fortuna Sinonem
Finxit, vanum etiam mendacemque improba finget *).

Andremale kommt zu der ungewöhnlichen poetiſchen Ordnung und dem empfindungsvollen Gang noch das hinzu, daß die Verbindungs- und Beziehungswörter vom Dichter übergangen werden, und daß dadurch ſeine Sprache poetiſch wird, wie Folgendes, darin ſonſt kein Ausdruk; als das einzige Wort ſingen poetiſch iſt.

Der Liebe Schmerzen, nicht der erwartenden
Noch ungeliebten, die Schmerzen nicht;
Denn ich liebe, ſo liebte
Keiner! ſo werd ich geliebt!
Die ſanftern Schmerzen, welche zum Wiederſehn
Hinbliken, welche zum Wiederſehn

Dieſ

---

*) S. Parrhaſiana.

Tief aufathmen, doch liſpelt
Stammelnde Freude mit auf!

Die Schmerzen wollt ich ſingen *). — Durch gehörige Verſetzungen, und Einſchaltung der von dem Dichter übergangenen Verbindungs- und Beziehungswörter, könnte man dieſe ächt pindariſche Strophen in eine gute, gar nichts poetiſches an ſich habende Rede verwandeln.

Dieſes ſind die einfacheſten, aber nicht die leichteſten Schritte zur poetiſchen Sprache. Man findet bey den erhabenſten Odendichtern, als bey Pindar und Klopſtok, nicht ſelten dergleichen Strophen, und doch lieſt man ſie mit Entzükung, blos weil die Stellung und Verbindung der Wörter ihnen einen hohen poetiſchen Ton geben.

Andremale wird die Sprache durch Einmiſchung beſonders ausgeſuchter, ihr ſtarker, oder ſehr mahleriſcher, oder auch blos mehr als gewöhnliche Veranſtaltung anzeigender Wörter poetiſch. Horaz führet folgende Stelle des Ennius an:

— Poſtquam diſcordia *tetra*
Belli *ferratos* poſtes portasque *refregit* **).

in welcher die mit andrer Schrift gedrukten Wörter eine merkliche Beſtrebung des Dichters, ſich ſtark auszudrüken, anzeigen. Zum Beyſpiel des Mahleriſchen kann Folgendes dienen, das auch der Proſopopöie ungeachtet noch poetiſch wäre.

Von des ſchimmernden Sees Traubengeſtaden her,
Oder, floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf?
Komm in röthendem Strale
Auf dem Flügel der Abendluft.
Komm und lehre mein Lied jugendlich heiter ſeyn,
Süße Freude, wie du! gleich dem beſeelten
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich *);

In dieſe Claſſe des Poetiſchen rechnen wir auch das blos Veranſtaltete, da man gemeinen Wörtern und Namen durch Umſchreibung, oder Beywörter, einen von der gemeinen Rede abgehenden Charakter giebt. Servius ſagt: Amant poetae rem unius ſermonis circumlocutionibus dicere, ut, pro Troja dicunt urbem Trojae: pro Buthroto, arcem Buthroti: ſic pro Timaro Virgilius fontem Timari.

Zuletzt nimmt die poetiſche Sprache die lebhafteſten und leidenſchaftlichſten Figuren, die kräftigſten und kühneſten Tropen, und die ungewöhnlichſten Wendungen der Sprache zu Hülfe. Der Ausdruk muß jede Sache, die die Einbildungskraft des Dichters gerührt hat, vergrößern oder verkleinern. Der Raum des Himmels wird itzt zum Ocean der Welten, die Erde zum Tropfen am Eymer, und das Vergnügen fühlende Herz vergeht in Entzükung **). Lebloſe Dinge bekommen Leben und Handlung, und die reineſten Vorſtellungen des Verſtandes werden in körperliche Gegenſtände verwandelt. Dadurch geſchieht es, daß alle Gedanken in blos ſinnliches Gefühl verwandelt werden.

An dieſer poetiſchen Sprache erkennet man den wahren Dichter, und es ſcheinet daß ſchon Horaz darin das Weſen der Dichtkunſt geſetzt habe †); und die Neuern erkennen eben deswegen eine proſaiſche Poeſie, und eine poetiſche Proſe. „Dieſer Theil der Dichtkunſt (die Poeſie des Stils,) ſagt ein ſcharfſinniger Kunſtrichter, iſt der wichtigſte und zugleich der ſchwerſte. Die Bilder

---

*) Klopſtoks Ode an Cidli.

**) Serm. I. 4.

*) Klopſtoks Ode an den Zürcherſee.

**) S. Klopſtoks Ode, die Frühlingsfeyer.

†) Serm. I. 4. 40-62.

zu erfinden, welche das, was man ſagen will, ſchön mahlen; den eigentlichen Ausdruk zu treffen, der dem Gedanken ein fühlbares Weſen giebt: dieſes (nicht der Reim) iſt die Kunſt, wozu ein göttliches Feuer nöthig iſt. Ein mittelmäßiger Kopf kann durch langes und genaues Nachdenken einen regelmäßigen Plan machen, und ſeinen Perſonen anſtändige Sitten geben: aber nur der, welcher zur Kunſt gebohren iſt, kann ſeinen Vers durch Dichtung und Bilder beleben *).“

Es iſt zwar das allgemeine Genie aller Menſchen, daß ſie Gedanken und Begriffen, um ſie recht zu faſſen, ein körperliches Weſen geben, und in ſofern ſind wir alle, nur den abſtrakten Philoſophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantaſie, Richtigkeit des Gefühls genug, ſeine Gedanken mit ſolchen Körpern zu bekleiden, die ſie zugleich in der genaueſten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorſtellen. Dieſes iſt den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennet werden, vorbehalten.

Der Vollkommenheit der poetiſchen Sprache iſt es zuzuſchreiben, daß Gedanken, die wir ſelbſt tauſendmal auch ſchon gedacht haben, uns ſo inniglich ergötzen, wenn wir ſehen, wie neu und wie vollkommen ſie der Dichter eingekleidet hat; wenn wir neue und unerwartete, doch höchſt richtige Aehnlichkeiten zwiſchen dem Geiſtigen und dem Körperlichen wahrnehmen, die nur der feineſte Scharfſinn entdeken, und der beredteſte Mund ausdrüken konnte. Die poetiſche Sprache iſt es alſo, die uns in den Gedichten am meiſten reizt.

Aber wir müſſen nicht vergeſſen, anzumerken, daß das Poetiſche der Sprache nur das Kleid der Gedanken ſey, deſſen nur die Gedanken, die in ihrer nakenden Geſtalt nicht genug äſthetiſche Kraft hätten, bedürfen; daß die Vorſtellungen, die ohne dieſen poetiſchen Schmuk Lebhaftigkeit genug haben, auch ohne Poeſie der Sprache poetiſch ſind; daß inſonderheit die Sprache eines innigſt gerührten Herzens, der geradeſte einfacheſte Ausdruk ſtarker Empfindungen, dieſen Schmuk verſchmähen. Wo ſchöne Geſinnungen, ſtarke Empfindungen, oder auch wahre Machtſprüche der gemeinen Vernunft ſtehen, bewegen ſie für ſich ſelbſt, auch in dem einfacheſten Ausdruk, hinlänglich. Darum iſt eine blumenreiche, oder ſonſt poetiſche Sprache bey Aeußerung der Empfindungen oft ſehr nachtheilig, und allemal unnatürlich. Und wo man an ſich große Gegenſtände zu beſchreiben hat, da darf man nur auf gute Anordnung und richtige Zeichnung ſehen; das Feine des Colorits thut wenig dabey.

◆ ◆

Von dem Poetiſchen, oder der Poetiſchen Sprache, handeln beſonders: L. Racine in dem 3ten Kap. der Reflex. ſur la poeſie, Oeuvr. T. 3. S. 81 u. f. Par. 1747. 12. — Batteux in ſeiner Einleitung S. 201. der d. Ueberſ. 4te Aufl. — Marmontel, im 4ten und 5ten Kap. des erſten Theils ſeiner Poet. franc. S. 94 u. f. Par. 1763. 8. — Newbery in ſ. Art of poetry on a new plan, Lond. 1762. 8. Bd. 1. Kap. 6. S. 41. — Hr. Engel im 1ten Haupttl. ſeiner Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. — S. übrigens den Art. Ausdruck S. 189.

## Politiſches Trauerſpiel.

Wir wollen unter dieſem Namen von einem Drama von beſonderer Art ſprechen, das nicht eigentlich für die Schaubühne gemacht iſt, ſon-

---

*) Du Bos Reflexions etc.

ſondern gewiſſe merkwürdige Vorſtellungen und Begebenheiten aus der Geſchichte dramatiſch behandelt. Wir finden zwar ſchon unter Shakeſpears Werken Stüke, die einigermaaßen dahin können gerechnet werden; weil er nicht nur den Stoff aus der Geſchichte ſeines Landes genommen, ſondern ihn auch, ohne Rükſicht auf die gemeinen Regeln der Schaubühne, politiſch behandelt hat. Doch iſt, ſo viel ich weiß, der berühmte Präſident Henault der erſte, der das politiſche Trauerſpiel, als eine ganz beſondere Gattung des Drama, das mehr zum Leſen, als zur würklichen Vorſtellung dienen ſollte, behandelt hat.

Ich will mich die Mühe nicht verdrießen laſſen, mit dieſes berühmten Mannes eigenen Worten zu erzählen, wie er auf dieſe beſondere Art des Drama gekommen iſt *).

„Die Geſchichte, ſagt er, hat dieſen großen Mangel, daß ſie blos erzählt; da man doch geſtehen muß, daß dieſelben Begebenheiten, die ſie vorträgt, wenn man die Handlung ſelbſt ſähe, ganz andere Kraft, und inſonderheit ungleich mehr Klarheit für die Vorſtellungskraft haben würden. Als ich Shakeſpears Tragödie, Heinrich VI. ſah, war ich begierig, die ganze Geſchichte dieſes Prinzen in derſelben wieder zu lernen — ich las Shakeſpears Stük, um die vielfältigen ſchnell auf einander folgenden und einander oft ganz entgegenſtreitenden Begebenheiten deſſelben mir recht lebhaft vorzuſtellen — ich fand jede beynahe in richtiger Ordnung der Zeit; ich ſahe die Hauptperſonen derſelben Zeit in würklicher Handlung begriffen, die vor meinen Augen vorfiel; ich erkannte ihre Sitten, ihre Intereſſen, ihre Leidenſchaften: ſie ſelbſt unterrichteten mich davon — da dachte ich: warum iſt unſre Geſchichte nicht eben ſo geſchrieben, und warum hat noch Niemand dieſen Einfall gehabt?“

Nachher merkt er ſehr richtig an, daß die Tragödie nach der gewöhnlichen Form, da ſie nur eine einzige und kurze Handlung vorſtellt, wie das hiſtoriſche Gemählde, uns nicht hinlänglich genug über die wichtigſten Punkte der Geſchichte unterrichten kann. Daraus ſchließt er endlich, es ſey vernünftig, eine Gattung zu verſuchen, darin die Vortheile der Geſchichte und der Tragödie vereiniget ſeyen. Er unternahm es, und ſo entſtund ſein politiſches Trauerſpiel Franz II. König von Frankreich. Aber keiner ſeiner Landsmänner, die doch ſo ämſig für die Schaubühne arbeiten, ahmte ihm hierin nach.

Vor einigen Jahren kamen in Deutſchland verſchiedene dramatiſche Werke, unter dem Titel politiſcher Trauerſpiele heraus, davon die meiſten unſern Bodmer zum Verfaſſer hatten. Ob ſie nun gleich keine günſtige Aufnahme erfuhren, und in einigen kritiſchen Schriften derſelben Zeit, deren Verfaſſer es ſich zur Maxime ſcheinen gemacht zu haben, den Vater der wahren Critik in Deutſchland zu verſpotten, ſo gar verhöhnt wurden: ſo haben doch verſchiedene Kenner ihren Werth, einiger darin vorkommender, in der That unnatürlicher Ausdrüke ungeachtet, nicht verkennt. Sie ſahen, daß dieſes Trauerſpiel, als eine beſondere Gattung, ſehr ſchiklich könnte gebraucht werden, wichtige, politiſche und patriotiſche Gemählde, die zu groß und zu weitläuftig ſind, nach den Regeln des eigentlichen Schauſpiels behandelt zu werden, ſo vorzuſtellen, daß ſie weit mehr Leben bekommen, und weit größere Wür-

---

*) Folgendes iſt aus der Vorrede, zu dem Trauerſpiel François II. Roy de France en cinq Actes, genommen.

kung thun würden, als wenn man ſie blos hiſtoriſch vorſtellte. Aus dieſem Grunde ſchien mir dieſe Gattung auch hier einen beſondern Artikel zu erfodern. Dieſen würde ich auch ausgearbeitet haben, wenn nicht ein mir unbekannter Kenner darin zuvorgekommen wäre. Dieſer hat mir vor einigen Monaten einen beſondern Aufſaz über dieſe Materie zugeſchikt, den ich hier, weil er mir die ganze Sache in ihr eigentliches Licht ſcheint geſezt zu haben, ganz einrüken werde.

Es trifft ſich gerade zu der Zeit, da dieſer Aufſaz der Preſſe ſoll übergeben werden, daß mir ein neues Drama, gerade wie Henault es wünſchet: Göz von Berlichingen, in die Hand kommt, deſſen Verfaſſer, durch die That ſelbſt, zeiget, daß er das politiſche Drama einer genauen Bearbeitung würdig hält. Vermuthlich wird dieſe neue Erſcheinung, die bey allen ihren Fehlern viel vortreffliches hat, da ſie von einem unbekannten Verfaſſer kommt, gegen den wol noch Niemand eingenommen iſt, eine nähere Beleuchtung der ganzen Art veranlaſſen. Hier iſt der vorher erwähnte Aufſaz.

„Die Griechen haben ihr Theater für das Werkzeug gebraucht, das Volk in den Empfindungen von dem Werthe popularer Grundſäze und Rechte zu unterhalten. In Staaten, wo die Gemeinen ſo groſſen Antheil an der Regierung nahmen, war nichts bequemer zu dieſem Ende. Da die Rechte des Staats die Rechte des Volks waren, ſo erfoderte die geſunde Politik, daß es dieſelben ſich in dem lebhafteſten Lichte vorſtellete, und ſein ganzes Herz damit erwärmete.

Auf dem Theater der Staaten, in welchen die Wohlfahrt und das ganze Schikſal der Nation Einem oder Wenigen überlaſſen iſt, wo die Mittel das Volk glüklich zu machen Staatsgeheimniſſe ſind, die in dem Cabinette verſchloſſen bleiben, ſchien es nicht allein überflüſſig, ſondern gefährlich, und dem unbedungenen Gehorſam zuwider, daß den Gemeinen Neigung zu Regierungsgeſchäften eingepflanzt, oder ihnen hohe Gedanken von popularen Vorzügen eingepräget würden. Darum haben die Genien, die für ſolche Schaubühnen ſchrieben, die Nationalabſichten und Geſichtspunkte verlaſſen, und ſich mit perſönlichen Angelegenheiten abgegeben.

Wo ſollen wir in unſern Zeiten unter den freyeſten Staaten denjenigen ſuchen, der das republikaniſche Naturell der griechiſchen habe; der ſeine Landesrechte mit dem Ernſte und dem Eifer zu Herzen nehme, welche wir bey den Alten bemerken? In gröſſern Republiken findet man ein Schauſpiel von Nationalabſichten, von Staatsbedürfniſſen und öffentlichen Geſchäften, wo nicht mit Gefahr für die Regierung begleitet, doch ſchwerfällig und nicht unterhaltend; in kleinern und bedürftigen hat man billig Bedenken, Schaubühnen zu eröffnen, die mit der Sparſamkeit, mit der Einfalt der Sitten, und der Arbeitſamkeit, die hier nothwendige Tugenden ſind, ſehr ſchlecht zuſammenſtimmen.

Man hat geſagt, 'einige Staaten von popularer Regierungsart, haben die Schaubühne der Franzoſen verworfen, weil ſie die Liebe zur Monarchie einpflanze. Ich ſehe von dieſer Seite keine Gefahr. Die franzöſiſchen Stüke fallen gemeiniglich auf perſönliche Leidenſchaften der Protagoniſten, und nicht auf allgemeine des Monarchen oder der Monarchie. Sie heften die Aufmerkſamkeit nicht auf den Staat, ſondern auf jeden beſondern Gegenſtand. Sie zerſtreuen das Gemuth, und nehmen den Privatmann, nicht nur aus den nationalen, ſondern ſelbſt aus dem bürgerlichen und wirthſchaftlichen Empfindungen und Geſchäfften heraus. Und dieſes iſt ſchon genug, die Republiken davon abzuſchreken, wiewol eben deswegen der Monarch ſie empfehlen mag.

Aber Schauſpiele, die in dem Hauptone der griechiſchen für freye Staaten verfaſſet ſind, in welchen die groſſen Angelegenheiten der Staaten behandelt werden, die Erhaltung oder der Untergang des Staates, der populare Geiſt, das Aufnehmen oder Verderben der Sitten, die Landesgeſetze — ſolche Schauſpiele werden immer in den heutigen Republiken die Dienſte thun, die ſie in den alten gethan haben. Es wäre unglüklich, wenn man es ſich daran mangeln lieſſe, weil die theatraliſche Vorſtellung allzukoſtbare Zurüſtungen erfordert, und zu viel Zerſtreuungen verurſachet. Laſſet uns die lebhafte Vorſtellung, die vom Schauen entſtehet, beyſeite ſetzen, immer wird das Drama noch ganz brauchbar bleiben, Patriotisme, Naturrechte, Staatsbegriffe, populare Empfindungen, einzuprägen, wenn man ſich gleich einſchränket, für den ſtillen Leſer zu ſchreiben, der in einer Erholungsſtunde an dem Pulte ſitzet; wenn man gleich die Leyer ſelbſt entbehret, welche für den Ernſt der öffentlichen Geſchäffte, der Staatsſorgen, zu bequem oder zu flüchtig ſind.

Wenn bey der lebendigen Vorſtellung auf der Schaubühne die Würkung der Schauſpiele nicht ſehr geſchwächt werden muß, ſo braucht es eine außerordentliche Kunſt, zu verhüten, daß die Täuſchung nicht unterbrochen werde. Wie leicht wird ſie durch die ungeſchikten Decorationen verdorben, beſonders in unſern Theatern, die gegen die griechiſchen und römiſchen nicht viel beſſer als Quakſalberbühnen ſind! Wie viel Arbeit hat nicht die Phantaſie, wenn der Betrug nicht durch das ungriechiſche und unrömiſche Gewand, durch die Miene der Schauſpieler, die man allzuvertraut kennt, durch die gemahlten Scenen, die Leuchter, den Vorhang, die Beyhelfer, die Oeillades der Schönen, die lauten Einfälle der Laune, oder der Cabale, aufgelöſt werden ſoll! Da die Einbildung im Cabinet nicht ſo von allen Seiten überfallen wird, ſo kann ſie ſich mit ganzer Krafte in die Stellung der Perſonen hineindenken, ihre Miene und Geſtalt ſich bilden, und ſo kann ſie öfters ergänzen, was die Schaubühne voraus hat.

Ein Drama, das keinen Anſpruch auf die Schaubühne macht, hat den wichtigen Vortheil, daß es ſich um den guten Ton und die Laune der Logen und des Parterre nicht bekümmern darf. Der Poet darf alle die kleinen Kunſtgriffe verwerfen, welche nothwendig ſind, diejenigen einzunehmen, die nur durch leichtſinnige Leidenſchaften, durch ſchwindlichten Unſinn, durch abentheuerliche Begegniſſe, ſich einnehmen laſſen. Er hat Epiſoden, zu ſich geriſſene Perſonen, Verwiklungen, gezwungene Zuſammenkünfte, nicht ſchlechterdings nöthig; er darf warten, bis ſie ungeſucht aus der Geſchichte hervorfallen.

Dieſes Drama darf ſich nicht mit Angſt an die Einheit des Ortes und der Zeit binden, weil hier nicht ſo viel Dinge zuſammenkommen, die den Betrug der Sinnen aufhalten. Die Phantaſie hat in der Einſamkeit weniger Mühe, ſich aus einem Zimmer ins andre zu begeben, ſich vom Morgen zum Abend, vom heutigen Tage zum folgenden zu verſetzen.

ſetzen. Hier iſt nichts, was ihr entgegen arbeite. Der Dialog darf nicht ſo durchſchnitten ſeyn, damit er lebhaft werde: er mag ſich zur rechten Zeit ausbreiten, weil der Leſer ruhiger, und ſeinen Gedanken überlaſſen iſt.

Die Leſer, die man dieſem Drama wünſcht, ſind populare, patriotiſche Perſonen, in deren Gemüthern die Privattriebe durch die öffentlichen niedergedrukt ſind. Der Poet hat dann aber nöthig, die Springfedern der Menſchlichkeit, die Triebräder des geſellſchaftlichen Lebens ſpielen zu laſſen. Die Springfedern, die in jedes abſonderlichen Menſchen Herzen liegen, die auf ſeine beſondere Perſon würken, haben hier nur zufällig, und in der andern Hand ſtatt.

In den Stüken, die für das Theater gewidmet ſind, in welchen der Poet ſeine Perſonen mit dem Parterre und Logen empfinden und denken läßt, bekömmt der Zuſeher eben daher das Recht, über das Werk zu urtheilen. Das politiſche Schauſpiel iſt allein dem Urtheil derer unterworfen, die ſich aus dem Staat und ſeinen Verhältniſſen mit den Rechten der Nation, und den Mitteln die allgemeine Glükſeligkeit zu befördern, eine Angelegenheit des Herzens und des Verſtandes machen. Andern iſt es eine fremde Provinz, in welche ſie kein Recht haben, einzufallen.

Die Protagoniſten in einem Drama, welches ſo große Angelegenheiten umfaſſet, wie die Nationalintereſſen ſind, müſſen nothwendig ſtarke Seelen ſeyen, die ſich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze ſtehen, mit dem Muthe der heroiſchen Zeiten bewaffnen. Es ſind Ariſtides, Epaminondas, Timoleon, Gracchus, die man in unſeren Tagen für Stoiker und Fanatiker hält. Es braucht ſchon etwas von ſtoiſcher Seele dazu, den Fanatisme dieſer Männer zu begreifen. Dieſe Begriffe ſind für das Parterre Chimären. In dieſem muß man nur Epikurer ſuchen. Die Erfahrung hat gezeigt, daß von den Tragödien dieſer Art, die man ſich erkühnt hat, auf den Schauplatz zu bringen, kaum eine wegen der Staatsintereſſe etwas lebhaft gerührt hat; die Rührung entſtand durch irgend eine abſonderliche Perſon, welche der Poet gewußt hat, liebenswürdig oder verhaßt zu machen.

In einigen von Voltairens Trauerſpielen hat ein allgemeines Intereſſe Platz; der Hauptton hat etwas größers, etwas andringenders, als man in Racinens und ſelbſt in Corneillens Stüken findet. Der Standpunkt im Mahomed iſt eine Umkehrung, die ſich in den Staaten und den Religionen der Morgenländer zuträgt. In dem Chineſiſchen Weiſen iſt der Hauptpunkt der Untergang des älteſten Reiches. In dem geretteten Rom iſt der Standpunkt ſelbſt die Wohlfahrt einer Republik. Aber alle dieſe großen Geſichtspunkte ſind für den gewöhnlichen Menſchen ſo entfernte Dinge, daß ſie nicht ſtarken Eindruk auf ihn machen. Einer von den franzöſiſchen Menſchen hat es gerade zugeſtanden: „Was für groſſen Antheil, ſagt er, ſoll ich an der Rettung Roms nehmen? einer Republik? wie weit her, wie unbekannt iſt das! Mein Herz kennt nur die Perſonen in den Staaten. Die Staaten ſind ihm nichts.“ Erinnern wir dieſen Menſchen, daß er das Vaterland ins Auge faſſen müſſe, ſo ſagt er uns, das Vaterland ſey nur ein ſchöner Name, und es iſt viel, wenn er uns eingeſteht, daß dieſer Name nicht ohne allen Eindruk ſey.

Der Enthuſiaſmus in der Liebe macht auf dem Schauplatz groſſe Endrüke, weil er ein individuales Objekt hat, ein beſonderes Intereſſe, welches eine Privatperſon leicht zu ihrem eigenen macht. Vaterland und Rechte der Menſchlichkeit ſind zu fremde Dinge geworden, als daß man dafür in Leidenſchaft gerathe.

Laſſet uns zu den ſtarken Seelen, die dem Staatsenthuſiasmus unterworfen ſind, die Männer zählen, die ihre Stärke zur Unterdrükung des Staates angewandt haben. Sylla, Cäſar, Catilina ſelbſt mögen ſolche Seelen gehabt haben. Es giebt witzige Köpfe, die nur bey dieſen berühmten Uebelthätern Stärke der Seele entdeken. Sie ſehn den Cicero nicht ſo viel davon, wie den Auguſtus. Voltaire ſelbſt hat dem Cicero ſie in geringerm Grade gegeben, als er ſie wirklich hatte. Aber wie viele Univerſitätsgelehrte ſchätzen nicht den Redner, der gegen Catilina geſchrieben hat, höher als den Helden, der das Vaterland gerettet hat? —

Ich finde hier nothwendig anzumerken, daß die Leidenſchaft, wenn ſie gleich bey wahrhaft ſtarken Seelen bis zum Enthuſiasmus geſtiegen iſt, ſich nicht in ſchwindlichte Entzükungen ergieſt, oder ſich aus ſich ſelbſt verliert; in pectoribus culta tamen is ira conſidit, feras quidem mentes obſidet, eruditas praelabitur.

Kein Wunder, daß groſſe Poeten ſich nicht in den Sinn kommen laſſen, in ihren tragiſchen Erſchütterungen dieſe erhabenen Tugenden, welche die Staaten vom Untergange retten, in die Gemüther zu werfen! Was kann der Tragiker thun, ſich einem Volk gefällig zu machen, bey welchem die Männer nichts loben dürfen, was nicht zu dem Kleinmuth der Weiber hinabfällt? Man müßte zuerſt ſelbſt eine groſſe Seele haben, um nicht zu dieſen hinunter zu ſteigen, und nicht Stüke zu ſchreiben, die man in den Lebenstagen des Dichters bewundert. Wer will ſchreiben, was man erſt lange nach unſerm Tode bewundert? Das Parterre hat das Herz nur dazu biegſam, ſelbſt zwiſchen den Scenen von Atreus, Fleuretten zu leiden.

Wer für ſolche Nationen ſchreibt, hat die Springfedern der Liebe ſchlechterdings nöthig; und wir ſehen, daß die Poeten ſie brauchen, nicht nur die verliebten Triebe durch kindiſche Verfeinerungen und metaphyſiſche Zergliederungen in tändelndes Nichts auszuweiſen, ſondern ſie auf einen Grad der Gewaltthätigkeit und des Unſinns zu erhöhen, daß ſie zu den gröſten Uebelthaten, und zu den gröſten Heldenthaten führen. Sie laſſen die Weiberliebe, und nicht die Vaterlandsliebe ſpielen, den Untergang von einem Staat abzuwenden, oder zu befördern. Der Staat iſt immer die untergeordnete Angelegenheit.

Dialogen und Reden, in welchen berathſchlaget, widerleget, moraliſirt wird, ſind ihrem Parterre unausſtehlich; dieſes iſt das Anſtöſſigſte, was man im Euripides und im Sophokles findet. In Athen hatten Leute von allen Ständen und Lebensarten dieſe Tiraden mit angenehmen Nachdenken angehört, ohne Zweifel weil ihre Erziehung, ihre Staatsverfaſſung mehr kühles Geblüte, mehr Ernſt und geſetztes Weſen in ihr Temperament gebracht hatte.

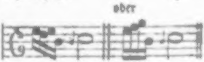
Wir müſſen bekennen, daß Catos Tugenden nicht ſo beſchaffen ſind, daß ſie ſich einer weibiſchen Nation gefällig machen. Es fehlt ihnen an denen Grazien, welche dem Charakter und den Handlungen das Anſehen einer zwangloſen Leichtigkeit geben. Catos Tugenden ſind durch die Erziehung und die Uebung nicht ſo tief in das Gemüth der Zuſeher eingedrükt, daß die Leute ſich in ſeinen Charakter verſetzen, und ſie für mehr als Kunſt, für Geſchenke der Natur anſehen könnten. Für heutige Seelen haben ſie ein widriges zurükſtoßendes Ausſehen; ſie ſind aufgedunſen und übertrieben, ekig und ſteif. Dieſer Mann erfüllte die Pflichten gegen den Staat mit ſo viel Eifer, daß man ihn nicht zu dem Conſulat erheben durfte, aus Furcht, er möchte in dieſem erhabenen Amte gar zu viel Gutes thun. Er ſollte gewiſſen Grazien mehr geopfert haben, welche ihn gelehrt haben ſollten, dem Laſter ſanfter und ehrerbietiger zu begegnen. Ohne Zweifel wäre er mit einer von Cäſars Grazien Conſul geworden, und ausgelaſſene Begierden wären unter ſeinem Conſulat ſo ſicher geweſen, als unter Cäſars.

## Polonoiſe.

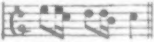
(Muſik; Tanz.)

Ein kleines Tonſtük; wonach in Polen der dortige Nationaltanz getanzt wird, das aber dort auch vielfältig in Concerten unter andern Tonſtüken vorkommt. Es iſt in ¾ Takt geſetzt, und beſteht aus zwey Theilen von 6, 8, 10 und mehr Takten, die beyde in der Haupttonart, die immer ein Durton iſt, ſchließen. Man hat in Deutſchland Tanzmelodien, unter dem Namen Polonoiſen, deren Charakter von den eigentlichen Polonoiſen, ſo wie ſie in Polen gemacht und geliebt werden, völlig verſchieden iſt; deswegen ſie von den Polen gar nicht geachtet werden. Ich will den Charakter der wahren Polonoiſe, ſo wie er mir von einem geſchikten Virtuoſen, der ſich lang in Polen aufgehalten hat, beſchrieben worden, hieher ſetzen.

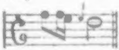
Die Bewegung iſt weit geſchwinder, als ſie in Deutſchland vorgetragen wird. Sie iſt nicht völlig ſo geſchwind, als die gewöhnliche Tanzmenuet; ſondern ein Menuettentakt macht die Zeit von zwey Viertel eines Polonoiſentaktes aus, ſo daß eine Menuet, deren erſter Theil von 8, und der zweyte von 10 Takten wäre, einer Polonoiſe, deren erſter Theil von 6, und der zweyte von 10 Takten iſt, der Zeit nach gleich iſt. Sie fängt allezeit mit dem Niederſchlag an. Der Schluß eines jeden Theiles geſchieht bey dem zweyten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nehmlich ſo:



Dieſer Tanz hat viel Eigenthümliches in ſeinen Einſchnitten, im Metrum, und in ſeinem ganzen Charakter. Die Polonoiſen, die von deutſchen Componiſten geſetzt und in Deutſchland bekannt ſind, ſind nichts weniger, als wahre polniſche Tänze; ſondern werden in Polen unter dem Namen des Deutſchpolniſchen allgemein verachtet. In einer ächten Polonoiſe ſind niemals zwey Sechszehntel an eine Achtelnote angehängt, auf folgende und ähnliche Art:

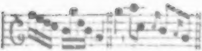


Und dieſer Gang iſt der deutſchen Polonoiſe eigenthümlich. Eben ſo wenig vertragen die Polen folgende halbe Cadenz.

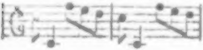


ſondern ihre halbe Cadenzen ſind auf folgende und ähnliche Art:

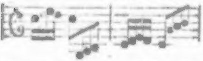
oder



Sie verträgt übrigens alle Arten von Noten und Zuſammenſetzungen; nur Zweyunddreyßigtheile können, wegen der ziemlich geſchwinden Bewegung, nicht viele auf einander folgen. Die Einſchnitte ſind von 1 oder 2 Takten, und fallen, die gröſſern auf das letzte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes, wie hier:



oder



Der wahre Charakter iſt feyerliche Gravität. Man pflegt ſie mit Waldhörnern, Hoboen u. d. gl. Inſtrumenten, die bisweilen obligat ſind, zu ſetzen. Heut zu Tage kömmt dieſer Tanz durch die vielen welſchen Kräuſeleyen, die darin von den Ausländern angebracht werden, von ſeiner Majeſtät herunter. Auch die Trios, die nach Menuettenart piano auf die Polonoiſe folgen, und itzo in Polen ſo gebräuchlich ſind, ſind eine Erfindung der Ausländer.

Uebrigens iſt auch die deutſche Polonoiſe von einem angenehmen Charakter, nur macht ſie eine beſondere Art aus, der man auch einen beſondern Namen geben ſollte.

## Portal.

(Baukunſt.)

Dieſen Namen giebt man den Haupteingängen der Kirchen, Palläſte und andrer groſſen Gebäude. Es unterſcheidet ſich von der Thür nicht nur durch ſeine Gröſſe, ſondern vornehmlich dadurch, daß das Portal durch prächtige Verzierungen mit Säulen, oder Pilaſtern, und dem dazu gehörigen Gebälken, als ein beträchtlicher Haupttheil der Auſſenſeite der Gebäude in die Augen fällt, auch wol zu beyden Seiten der Hauptöffnung noch kleinere Eingänge hat, die aber mit dem Haupteingang durch die gemeinſchaftlichen Verzierungen in Eins gezogen ſind.

Es ſcheinet ſehr natürlich, daß bey groſſen Gebäuden der Haupteingang ſogleich das Auge auf ſich ziehe, damit man ihn nicht ſuchen dürfe. Nach der heutigen Bauart iſt insgemein an einer oder mehrern Hauptſeiten das Portal gleichſam der Augenpunkt, auf den ſich alles beziehet. Das Auge fällt zuerſt darauf, und von da aus überſieht es hernach die Theile der Faſſade. Darum ſollte der Baumeiſter ſich zur Hauptregel machen, durch das Portal gleich die Art und den Geſchmack des ganzen Gebäudes anzukündigen. Ein Portal von ſchlechter toſcaniſcher, oder auch doriſcher Ordnung, ſchiket ſich nicht zu einem Gebäude, deſſen andere Theile den Reichthum der corinthiſchen Ordnung anzeigen; ſo wie ein in ſeinen Verzierungen ſehr einfaches Gebäude, auch nicht ein reiches Portal verträgt. Eine ſo natürliche Regel aber wird oft übertreten. Man ſieht bisweilen Kirchen, an deren Portale aller Reichthum der Baukunſt verſchwendet iſt, da das übrige nichts, als eine ſehr einfache und beſcheidene Baukunſt zeiget. Dieſen Fehler haben auch die Baumeiſter mittlerer Zeiten an den ſogenannten Gothiſchen Kirchen begangen. Wenn der ganze äuſſere Umfang der Kirche noch ſo einfach und einigermaaſſen bäuriſch iſt, findet man doch bisweilen weiſen die größte Pracht und den größten Reichthum der Verzierung an dem Portal.

Es ſcheinet nicht, daß die Alten etwas von dieſer Art in ihrer Baukunſt gehabt haben. Da ihre groſſen Gebäude entweder ganz mit Säulen oder mit Bogenſtellungen umgeben geweſen, oder an der Hauptſeite vorgeſetzte Säulenlauben hatten: ſo zeigte ſich an der Auſſenſeite alles in völliger Einförmigkeit. Man gieng zwiſchen den Säulen, oder durch die Bogen durch, und fand innerhalb des Porticus die Thüren zum Eingang, die nach Art bloſſer Thüren gemacht waren; wie man aus dem Vitruvius ſieht.

◆

Grat. Petrucci hinterließ ein, von ſeinem Sohn 1643. herausgegebenes, Werk von den Portälen nach toſcaniſcher Ordnung. — Ferner handeln davon: Das 6te Buch der Reg. gen. d'Archit. des Seb. Serlio, mit 50 Entw. — Rec. des plus beaux Portails de pluſieurs egliſes de Paris, von Mariette, nach le Pautre und Marot P. 1700. kl. fol. 91 Bl. — Elevat. de pluſ. Portails, von Moreau, F. 14 Bl. — J. F. Blondel, im 2ten Th. ſ. Cours d'Architect. S. 179 u. f. [illegible] u. f. — Elevat. du Portail . . . d'une Egliſe paroiſſiale, von Ch. Dupuis, F. 4 Bl. — Proſpecte und Grunde, von Portalen, von Leuchte, F. 9 Bl. — Portal Verzier. von Chiaveri, F. 29 Bl. — Auszierungen zu Portalen, von J. Wachsmut, F. 4 Bl. — Gründliche Anweiſung zu Entwerfung der Portale, von J. R. Fäſch, Nürnb. f. u. 4. mit 50 Kpfn. —

## Porticus.

(Baukunſt.)

Eine an einer oder beyden Seiten offene Gallerie, deren Dach auf Säulen, oder Bogenſtellungen ruhet. Es iſt in den Artikeln Bogenſtellung und Säulenlauben davon geſprochen worden.

## Portrait.

(Mahlerey.)

Ein Gemählde, das nach der Aehnlichkeit einer lebenden Perſon gemacht iſt, und vornehmlich deren Geſichtsbildung zeiget. Es iſt eine nicht erkannte, aber gewiſſe Wahrheit, daß unter allen Gegenſtänden, die das Aug reizen, der Menſch in allen Abſichten der intereſſanteſte iſt. Er iſt das höchſte und unbegreiflichſte Wunder der Natur, die einen Klumpen todter Materie ſo zu bilden gewußt hat, daß er Leben, Thätigkeit, Gedanken, Empfindungen und einen ſittlichen Charakter ſehen läßt. Daß wir nicht beym Anblik eines Menſchen voll Bewunderung und Erſtaunen ſtille ſtehen, kommt blos daher, daß die unabläßige Gewohnheit den größten Wundern ihre Merkwürdigkeit benimmt. Daher hat die menſchliche Geſtalt und das Angeſicht des Menſchen ſelbſt, für gemeine, unachtſame Menſchen nichts, das ſie zur Aufmerkſamkeit reizet. Wer aber über das Vorurtheil der Gewohnheit ſich nur einigermaaßen wegſetzen, und beſtändig vorkommende Gegenſtände noch mit Aufmerkſamkeit und Nachdenken anſehen kann, dem iſt jede Phyſionomie *) ein merkwürdiger Gegenſtand. Wie ungegründet den meiſten Menſchen die Phyſiognomik, oder die Wiſſenſchaft aus dem Geſicht und der Geſtalt des Menſchen ſeinen Charakter zu erkennen, vorkommen mag: ſo iſt doch nichts gewiſſers, als daß jeder aufmerkſame und nur einigermaaßen fühlende Menſch, etwas von dieſer Wiſſenſchaft beſizt; indem er aus dem Geſicht und der übrigen Geſtalt der Menſchen etwas von ihrem in demſelben Augenblik vorhandenen Gemüthszuſtand mit Gewißheit erkennt. Wir ſagen oft

---

*) Eigentlich Phyſiognomie.

mit der gröſten Zuverſicht, ein Menſch ſey traurig, fröhlich, nachdenkend, unruhig, furchtſam u. ſ. f. auf das bloße Zeugniß ſeines Geſichtes, und würden uns ſehr darüber verwundern, wenn jemand uns darin widerſprechen wollte.

Nichts iſt alſo gewiſſer, als dieſes, daß wir aus der Geſtalt der Menſchen, vorzüglich aus ihrer Geſichtsbildung etwas von dem erkennen, was in ihrer Seele vorgeht; wir ſehen die Seele in dem Körper. Aus dieſem Grunde können wir ſagen, der Körper ſey das Bild der Seele, oder die Seele ſelbſt, ſichtbar gemacht.

Da nun kein einziger Gegenſtand unſrer Kenntniß wichtiger für uns ſeyn kann, als denkende und fühlende Seelen: ſo kann man auch daran nicht zweifeln, daß der Menſch nach ſeiner Geſtalt betrachtet, wenn wir auch das Wunderbare darin, deſſen wir oben gedacht haben, beyſeite ſetzen, der wichtigſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey.

Ich habe für nöthig erachtet, dieſe Betrachtungen dem, was ich über das Portrait zu ſagen habe, vorangehen zu laſſen, weil das, was ich zu ſagen habe, ſich gröſtentheils darauf gründet.

Woher mag es doch kommen, daß man an einigen Orten einen ſchlechten Portraitmahler im Spaß einen Seelenmahler nennt, da der gute Künſtler dieſer Gattung ein eigentlicher wahrer Seelenmahler iſt?

Es folget aus obigen Anmerkungen, daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde ſey, weil es uns eine menſchliche Seele von eigenem perſönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir ſehen in demſelben ein Weſen, in welchem Verſtand, Neigungen, Geſinnungen, Leidenſchaften, gute und ſchlimme Eigenſchaften des Geiſtes und des Herzens auf eine ihm eigene und beſondere Art gemiſcht ſind. Dieſes ſehen wir ſogar im Portrait meiſtentheils beſſer, als in der Natur ſelbſt; weil hier nichts beſtändig, ſondern ſchnell vorübergehend und abwechſelnd iſt: zu geſchweigen, daß wir ſelten in der Natur die Geſichter in dem vortheilhaften Lichte ſehen, in welches der geſchikte Mahler es geſtellt hat.

Hieraus läßt ſich alſo leicht die Würde und der Rang, der dem Portrait unter den Werken der Mahlerey gebühret, beſtimmen. Es ſteht unmittelbar neben der Hiſtorie. Dieſe ſelbſt bekommt einen Theil ihres Werths von dem Portrait. Denn der Ausdruk, der wichtigſte Theil des hiſtoriſchen Gemähldes, wird um ſo viel natürlicher und kräftiger ſeyn, je mehr würkliches aus der Natur genommener Phyſionomie in den Geſichtern iſt. Eine Sammlung ſehr guter Portraite iſt für den Hiſtorienmahler eine wichtige Sache zum Studium des Ausdruks.

Der Portraitmahler intereſſirt uns durch ſeine Arbeit vielfältig; weil er uns mit Charakteren der Menſchen bekannt macht. Iſt er ſelbſt ein Kenner der Menſchen, und dieſes iſt gewiß jeder gute Portraitmahler, und hat der, welcher das Portrait betrachtet, Gefühl genug, die Seele in der Materie zu ſehen, ſo iſt jedes gute Portrait, ſelbſt von unbekannten Perſonen, ein merkwürdiger Gegenſtand für ihn. Er wird, ſo wie durch die Tragödie, Comödie und das Heldengedicht, bald Hochachtung, bald Zuneigung, bald Verachtung, Abneigung und jede Empfindung, wodurch Menſchen mit andern verbunden, oder von ihnen getrennt werden, dabey fühlen. Noch mehr wird es ihn intereſſiren, wenn die Urbilder ihm perſönlich, oder aus andrer Erzählungen bekannt ſind.

Hiezu kommt noch die faſt in allen Menſchen vorhandene Neigung, Perſonen, deren Charakter und Thaten uns aus Erzählungen wol bekannt ſind, aus ihrer Geſichtsbildung und Geſtalt kennen zu lernen. Es macht uns ein groſſes Vergnügen, ſo oft es ſich trifft, daß wir Menſchen, deren Ruhm uns ſchon lange beſchäfftiget hat, zu ſehen bekommen. Was würde man nicht darum geben, einen Alexander, Sokrates, Cicero, Cato, Cäſar und dergleichen Männer, ſo wie ſie gelebt haben, zu ſehen? Dieſe Neigung kann durch den Portraitmahler befriediget werden.

Zu dem allen kommt noch, daß dieſe Mahlerey ein ſehr kräftiges Mittel iſt, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebſt allen andern ſittlichen Beziehungen zwiſchen uns und unſern Voreltern, und den daher entſtehenden heilſamen Würkungen auf die Gemüther ſo zu unterhalten, als wenn wir die Verſtorbenen bisweilen würklich noch unter uns ſähen. Ich habe im Artikel Opera *) ein Beyſpiel angeführet, woraus zu ſehen iſt, daß ein Portrait beynahe eben ſo ſtarken Eindruk auf den Menſchen machen kann, als die Perſon ſelbſt. Und aus einer neuern Anekdote kann man ſehen, was für wichtige Würkungen bisweilen ein Portrait haben kann. Man erzählt nämlich, daß das Portrait von dem nachherigen König Heinrich dem III. in Frankreich, das Montlüc, Biſchoff von Valence, in Pohlen ausgetheilt hat, viel beygetragen habe, dieſem Prinzen die Pohlniſche Krone zu verſchaffen, da es den Pohlen den Verdacht, als ob er Urheber der verfluchten St. Bartholomäus Mordnacht geweſen, völlig benommen haben ſoll.

Darum verdienet dieſer Zweig der Kunſt ſo gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen anſehnlichen Rang unter den nützlichen Künſtlern. Nicht blos die Wichtigkeit ſeiner Arbeit, ſondern auch die zu dieſem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn, Anſpruch darauf zu machen. Es müſſen mancherley, und groſſe Talente zuſammentreffen, um einen Portraitmahler, wie Tizian und Van Dyk waren, zu bilden. Was irgend die Kunſt zur Täuſchung des Auges vermag, muß der Portraitmahler beſitzen. Aber das, was eigentlich zur Kunſt gehöret, und gelernet werden kann, iſt das Wenigſte. Vorzüglich muß er das ſcharfe Auge des Geiſtes haben, die Seele ganz in dem Körper zu ſehen. Die Phyſionomie gründet ſich auf ſo mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringſten Eindrüke richtig faſſende und beurtheilende Vorſtellungskraft dazu gehöret, ſie richtig zu faſſen, und überhaupt eine höchſt empfindſame Seele, ſie zu verſtehen. Der Portraitmahler, wenn er ein Meiſter in ſeiner Kunſt ſeyn will, muß Dinge, die andere Menſchen kaum dunkel fühlen, wenigſtens in einem ziemlichen Grade der Klarheit ſich vorſtellen: da er ſie im Gemählde nachahmen muß, kein Menſch aber das nachahmen kann, was er ſich nicht klar vorſtellt. Das Feuer oder die ſanfte Zärtlichkeit des Auges; das Leben, welches man auch ohne Bewegung, und ohne das Gefühl der Wärme empfindet; der Scharfſinn oder die Trägheit des Geiſtes; Sanftmuth, oder Rohigkeit der Seele — wer kann uns ſagen, wie ſich dieſes alles auf dem Geſichte zeige? Der Portraitmahler muß es beſtimmt erkennen; denn er bringt es in das Bild, und gewiß nicht von ungefähr.

---

*) III Th. S. 584.

Wer nur dieſem nachzudenken vermag, wird begreifen, daß hiezu eben ſo viel ſeltene Gaben des Genies erfodert werden, als zu irgend einer andern Kunſt, um darin groß zu werden. Ich habe mehr als einmal bemerkt, daß verſchiedene Perſonen, die ſich von unſerm Graf, der vorzüglich die Gabe hat, die ganze Phyſionomie in der Wahrheit der Natur darzuſtellen, haben mahlen laſſen, die ſcharfen und empfindungsvollen Blicke, die er auf ſie wirft, kaum vertragen können; weil jeder bis in das Innere der Seele zu bringen ſcheinet.

Wenn kann man von einem Portrait ſagen, es ſey vollkommen? Ich getraue mir nicht, dieſe Frage mit völliger Deutlichkeit oder Gewißheit zu beantworten. Aber einige der hiezu nöthigen Eigenſchaften eines ſolchen Gemähldes will ich ſuchen anzuzeigen.

Das erſte iſt, daß die wahren Geſichtszüge der Perſonen, ſo wie ſie in der Natur vorhanden ſind, auf das Richtigſte und Vollkommenſte, mit Uebergehung des Zufälligen, das jeden Augenblick anders iſt, vermittelſt richtiger Zeichnung dargeſtellt werden. Es geſchieht oft, daß ein Menſch einige Minuten lang Züge in ſeinem Geſichte zeiget, die dem Charakter ſeiner Phyſionomie überhaupt beynahe entgegen ſind, wenigſtens ihm etwas fremde- und ungewöhnliches einprägen. Dergleichen muß der Portraitmahler übergehen. Er muß beurtheilen können, was jeder Phyſionomie natürlich, und ſo zu ſagen, inwohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen iſt. Nur jenes muß er ins Portrait bringen. Dann muß die Kopfſtellung, und überhaupt die Haltung des ganzen Körpers mit dem Charakter, den das Geſicht zeiget, übereinſtimmen. Jeder aufmerkſame Beobachter weiß, wie richtig das Gemüth des Menſchen ſich in der Haltung des Kopfs, in der ganzen Stellung und Gebehrdung des Körpers zeiget. Dieſes muß nothwendig mit der Phyſionomie übereinſtimmen, und es würde höchſt anſtößig ſeyn, einem ſanften und beſcheidenen Geſicht eine freche Kopfſtellung zu geben.

In Anſehung des Colorits, hat der Portraitmahler nicht nur die allen Mahlern gemeinen Regeln der guten Farbengebung, Haltung und Harmonie gemein, wovon hier nicht beſonders zu ſprechen iſt; ſondern er muß den Ton der Farbe, und das beſondere perſönliche Colorit ſeines Urbildes richtig zu treffen wiſſen, und ein Licht ſuchen, das ſich dazu ſchiket. Einige Geſichter wollen in einem etwas hellen, andre in einem mehr gedämpften Lichte geſehen ſeyn; einigen thun etwas ſtärkere, andern kaum merkliche Schatten gut. Dieſes alles muß der Mahler zu empfinden im Stande ſeyn. Ueberhaupt muß das Licht ſo gewählt ſeyn, daß das Geſicht ſein eigentlicher Mittelpunkt iſt, und die Stelle des Gemähldes wird, auf die das Auge immer zurük geführt wird. Das Außerordentliche in dem Lichte, ſo wie Rembrand es oft gewählt hat, wollten wir, wenig außerordentliche Fälle ausgenommen, nicht rathen. Darin muß man mehr Van Dyks Art ſtudiren und nachahmen.

Vornehmlich muß der Portraitmahler ſich davor hüten, daß zwey gleich helle, oder gleich dunkele Maſſen im Portrait erſcheinen. Die vollkommenſte Einheit der Maſſe thut da die beſte Wirkung, und ſchafft die von Kennern ſo ſehr geprieſene Ruhe des Auges, die hier nöthiger, als irgendwo iſt, damit man ſich der ruhigen Betrachtung der Geſichtsbildung ganz überlaſſe.

Daß weder in der Kleidung, noch in den Nebenſachen irgend etwas ſoll angebracht werden, wodurch das Auge vorzüglich könnte gereizt werden, verſteht ſich von ſelbſt. Gegen das Geſichte muß im Portrait gar nichts aufkommen; dieſes iſt das Einzige, das die Aufmerkſamkeit an ſich ziehen muß. Hat der Mahler etwas von zufälligen Zierrathen anzubringen, ſo muß er, mit dem Geſchmak der ſchlaueſten Buhlerin, es da anbringen, wo es den Charakter des Ganzen erhöhet. Je mehr er verhindern kann, daß das Auge weder auf einen andern Theil der Figur, noch gar auf den hintern Grund ausſchweiſe, und ſich dort verweile, je beſſer wird ſein Portrait ſeyn. Die franzöſiſchen Mahler, die insgemein ſehr viel Geſchiklichkeit in natürlicher Darſtellung der Gewänder haben, thun doch eben dadurch, daß ſie dieſelben entweder zu hell halten, oder einen kühnen mahleriſchen Wurf darin ſuchen, den Portraiten Schaden. Ich geſtehe, daß ich kaum ein Portrait von dem mit Recht berühmten Rigaud geſehen, wo mir nicht ſeine Bekleidung, ſo ſchön ſie in andern Abſichten ſeyn mag, anſtößig geweſen. Man iſt gezwungen, ihr einen beträchtlichen Theil der Aufmerkſamkeit zu widmen.

Man empfiehlt dem Mahler, und die meiſten laſſen es ſich nur allzuſehr angelegen ſeyn, den Perſonen in Zeichnung und Farbe etwas zu ſchmeicheln, das iſt, beydes etwas zu verſchönern. Wenn man damit ſagen will, daß gewiſſe zum Charakter der Phyſionomie wenig beytragende, dabey eben nicht angenehme Kleinigkeiten, ſollen übergangen werden, ſo mag der Mahler dem Rath immer folgen. Er kann ſogar in den Verhältniſſen der Theile bisweilen etwas verbeſſern, einige Theile näher an einander, andre etwas aus einander bringen; wenn nur dadurch der wahre Geiſt der Phyſionomie, worauf hier alles ankommt, nicht verlezt wird.

Das Colorit muß überhaupt den Ton und die Farbe der Natur haben, ſtreng oder lieblich, einfärbig oder mannichfaltig ſeyn, wie es ſich im Urbild zeiget. Dieſes hindert aber den Mahler nicht, kleine Fehler deſſelben zu verbeſſern, und Harmonie zu beobachten, wo ſie in der Natur etwas vernachläßiget worden iſt. Etwas muß das Helle immer übertrieben ſeyn. Denn die Zeit ſtimmt insgemein die hellen Farben etwas herunter, und dann hängen auch die Portraite meiſtentheils ſo, daß kein Ueberfluß von Licht darauf fälle.

Der Holländer Ten-Kate giebt *) den Rath, die Perſon etwas entfernt ſitzen zu laſſen, damit verſchiedene Kleinigkeiten in Zeichnung und Farbe, die nicht zur ſchönen Natur gehören, dem Auge des Mahlers entgehen. Der Rath könnte gut ſeyn, wenn nicht eben ſo viel zum Schönen gehörige Kleinigkeiten dadurch ebenfalls unſichtbar würden: die nicht zum Schönen gehörigen Kleinigkeiten, in deren genauer Darſtellung ein Denner und Seybold ein großes Verdienſt ſuchten, kann ohnedem ein Mahler von Geſchmak leicht vermeiden.

Man hat oft eine nicht unwichtige Frage über die Portraitmahlerey aufgeworfen, ob man die Perſonen in Handlung, oder in Ruhe mahlen ſoll? Gar viel Liebhaber rathen zum erſten, und ſchäzen die ſogenannten hiſtoriſchen Portraite am meiſten. Allein es läßt ſich dagegen dieſer erhebliche Einwurf machen, daß die Ruhe das Ganze des Charakters allemal beſſer ſehen läßt. Denn bey der

---

*) In der Vorrede der Ueberſetzung Richardſons.

der auch nur einigermaaßen wichtigen Handlung, herrſcht natürlicher Weiſe eine nur vorübergehende Gemüthslage über die ganze Phyſionomie; und man hat alsdenn nur das Portrait der Perſon in dieſen Umſtänden. Vielleicht war es eine Folge dieſer Betrachtung, daß die Alten in ihren Statuen die Perſonen meiſtentheils in ruhigen Stellungen bildeten. Es kann freylich Fälle geben, wo der wahre Charakter einer Perſon während einer gewiſſen Handlung, ſich im beſten Lichte zeiget: iſt dieſes, ſo wähle man in einem ſolchen Fall eine hiſtoriſche Stellung.

In Anſehung der Kleidung iſt der Geſchmack ſehr verſchieden. Mich dünkt, es ſey das beſte, daß man ſich nach dem Ueblichen richte, und jeden ſo mahle, wie man ihn zu ſehen gewohnt iſt. So gern ich ein wahres Portrait vom Cicero haben möchte, ſo würde dieſer Römer in einer griechiſchen, oder perſiſchen, oder gar in einer neuen Kleidung mir wenig Vergnügen machen; ſo wenig als ich den Sokrates in der römiſchen Toga haben möchte. Da nun in künftigen Zeiten mancher, in Abſicht auf uns, eben ſo denken wird, ſo ſcheinet es, man ſollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Perſon ſich zu kleiden gewohnt iſt.

◆ ◆

Von der Portraitmahlerey handeln: Giovb. Armenini im 8ten Kap. des 3ten Buches ſ. Precetti della Pittura, S. 111. (De' Ritratti del naturale, e dove conſiſte la difficoltà di farſi bene, e da che procede, che le più volte quelli, che hanno maggior diſſegno . . . li fanno men ſomiglianti di quelli, che ſono men perfetti di loro.) — Livre de Portraiture, von Ann. Carrache, 30 Bl. geſtochen von Poilly. — Livre de la vraye Science de la portraiture decrite et demontrée par *Jean Couſin*, Par. 1589. 4. 1635. 4. verbeſſert 1676. 4. — Elemens de portraiture, par le *Sr. dit St. Igny*, Par. 1630. 12. mit K. — Livre de portraiture, contenant par une facile inſtruction pluſieurs plans & figures de toutes les parties ſéparées du corps humain, recueillies des plus excellens peintres de toute l'Italie . . . p. *Jean le Clerc*, P. 1640. 4. 36 Bl. — Livre de Portraiture, nach Lebrun, von Simonneau, 18 Bl. — Livre de Portraiture, von ebend. 14 Bl. — Abr. Boſſe ſchreibt ſich in einer, ohne Titel gedruckten Sammlung von Briefen S. 78 ein Werk darüber unter dem Titel Les premiers enſeignemens de la Portraiture pour la jeuneſſe, ou autres qui s'y voudront adonner z. zu, welches ich nicht näher nachzuweiſen weiß. — In dem Rec. de quelques pieces concernant les arts, P. 1757. 12. findet ſich S. 144 ein Memoire über das Uebliche in der Portraitmahlerey. — Von den verſchiedenen Urtheilen über die Aehnlichkeit der Bildniſſe, von Hrn. C. aus dem Franzöſiſchen, in der Biblioth. der ſchönen Wiſſenſch. Bd. 8. S. 309 u. f. — Von dem Verdienſte des Portraitmahlers von Joſ. v. Sonnenfels, Wien 1768. 8. — In Kóremons Natur und Kunſt handelt der 3te §. des 1ten Th. S. 82 von den Abbildungen oder Portraiten in der Bildhauerkunſt; und der 5te Abſchn. S. 158 von der Nachahmungskunſt, oder der ſo genannten Portraitmahlerey. — Im 1ten Th. des Oreſtrio, der XXXI Abſchn. S. 311 eben davon. — In C. L. Junkers Grundſätzen der Mahlerey wird S. 59 u. f. davon gehandelt — Gedanken über das Portraitkoſtume von M. Klotz finden ſich im 13ten St. des Deutſchen Muſeums. — — Auch kommt eben dieſe Materie vor in des Abr. Boſſe Sentimens ſur la diſtinction des diverſes manieres de peinture, deſſein et gravure . . . . Par. 1649. 12. (des Chemins pour arriver promtement et facilement à bien portraire.) — In dem 7ten Buche des groſen Mahlerbuches von Laireſſe, Th. 3. S. 1 u. f. (Von den Abbildungen oder Contrefaiten; Von den Mängeln des Angeſichtes und der andern Gliedmaßen; Was in einem Contrefait, vornehmlich aber bey den Weibsperſonen ihren wahrzunehmen iſt; Von der Erwählung der Betragungen, Kleidungen, oder Gewänder und Geberde ... nebſt einer Abhandlung des Augpunktes; Von den Contrefaiten in das Kleine; Von Beſtellung der Objekten zu Portraiten der Perſonen von verſchiedenem Stande; Von den ſich am beſten bey den Contrefaiten ſchickenden Couleuren der Kleidungen oder Gewänder; Von dem Nachahmen groſer Meiſter in Mahlung der Portraite ...) — In de Piles Cours de peinture par principes, S. 204 u. f. Amſt. 1767. 12. (Sur la manière de faire les portraits; de l'air relativement aux portraits; s'il eſt à propos de corriger les défauts du naturel dans les portraits, le coloris des portraits; l'attitude dans les portraits; les ajuſtemens des portraits; la pratique du portrait; la politique relativement aux portraits.) — Von Richardſon in ſ. Eſſai ſur la Theorie de la peinture. Oeuvr. Tom. 1. S. 62. 8o. 135-148. (Le peintre en portrait ne doit pas toujours ſuivre une même route; lorsqu'il juge à propos de flatter ſes portraits, il faut que la flatterie ſoit réellement une flatterie, ce qui ne pourroit être ſi elle étoit trop viſible; quoiqu'on demande une reſſemblance exacte, il faut pourtant faire attention aux accidens défectueux, et y remedier; pour les portraits il faut bien conſiderer le caractère de la perſonne, et ſa condition; lorsque le ſujet a quelque choſe de ſingulier, dans la diſpoſition, ou dans les mouvemens de la tête, des yeux etc. (pourvû que cela ne ſoit pas meſſéant) il faut l'exprimer par des traits bien marqués; s'il y a quelque choſe de particulier à remarquer dans l'hiſtoire de la perſonne, et qu'il convienne de l'exprimer, cela ſert d'addition à l'expreſſion, et contribue au mérite du portrait; les carnations ... des portraits doivent être travaillées avec exactitude, et après cela, les touches y doivent être placées avec verité; dans les portraits il ne faut point faire de lignes longues, et d'une groſſeur égale, comme ſur les paupières, ſur la bouche, et il faut eviter un grand nombre de traits durs; — le peintre en portraits doit repreſenter ſes perſonnages enjoués et de bonne humeur; mais avec une varieté, qui convienne au caractère de la perſonne tirée; il doit auſſi relever par ſon idée, les caractères de ſes perſonnages; ... il ne faut pas prodiguer la dentelle, ni le galon, ni la brodure, ni les joyaux; conſiderations ſur la manière de draper en fait de portraiture etc.) — Bemerkungen über die Portraitmahlerey im hiſtoriſchen Stile finden ſich in einem der Disc. des Reynolds, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſ. Bd. 17. S. 211. — und noch mehrere in ſeiner Rede über den Geſchmack in der Mahlerey, ebend. Bd. 24. S. 10 u. a. andern St. m.

Der Portraitmahler (obgleich nicht der ganz groſen und vortreflichen) ſind ſehr viele geweſen, und wenn daher, in dem folgenden Verzeichniſſe, einige von Bedeutung übergangen worden ſind; ſo iſt es nur der groſen Anzahl derſelben zuzuſchreiben. Giorg. Barbarelli, Giorgione gen. (1511) Franc. Monſignore († 1519) Leon da Vinci († 1520) Rafaele Sanzio di Urbino († 1520) Fr. Torbido, Il Moro gen. († 1522) Albr. Dürer († 1528) Andrea del Sarto († 1530) Lucas van Leyden († 1533) Ant. da Correggio († 1534) Giov. Ant. Regillo, Licinio da Pordenone († 1540) Joh. Holbein († 1544) Sebaſtian del Piombo († 1547) Toſano Vitiſſimo (1550) Luc. Angoſciola († 1565) Franc. Vecelli (1570) Joh. Aſper († 1571) Ant. Moro († 1575) Tiziano Vecelli († 1576) Orazio

Vecelli (†1579) Giov. Vaſari (†1584) Lucas Müller von Kranach (†1586) Paolo Cagliari, Veroneſe gen. (†1588) Bern. Campi (1590) Fred. Apollodoro (†1590) Marco Tintoretto (†1590) Giac. da Ponte, Baſſano gen. (1592) Franc. Baſſano (†1594) Giac. Robuſti, Il Tintoretto gen. (†1594) Par. Bordone (†1595) Giac. Palma, Il Vecchio (†1596) Carlo Cagliari (†1596) Benedict Cagliari (†1598) Scip. Pulzone (†1600) Lavinia Fontana (†1602) Agoſtino Caracci (†1602) Aleſſandro Allori, Bronzino gen. (†1607) Ambroſ. Figino (†1608) Taddeo Zucchero (†1609) Annib. Caracci (†1609) Feder. Barocclo (†1612) Piet. Facchetti (†1613) Gianb. Baſſano (†1613) Sophoniſba Angoſciola (†1620) Franz Porbus (†1622) Girol. Baſſano (†1622) Leandro Baſſano (†1623) Georg Jameſon (1623) Lucas van Valckenburg (†1625) Gabr. Cagliari (†1631) Girol. Ferraboſco (†1632) Sal. Coningh (1640) P. P. Rubens (†1640) Mich. Janſ. Mirevelt (†1641) Anton van Dyke (†1641) Dom. Zampieri, Il Domenichino gen. (†1641) Sim. Vouet (†1641) Jacob Backer (†1641) Guido Reni (†1642) Will. Dopſon (†1647) Johann van Raveſteyn (1655) Dav. Beck (†1656) Frz. Hals (†1656) Diego Velazquez (†1660) Bartholome van der Helſt (1660) Jacob Delft (†1661) Eliſabeta Sirani (†1664) Adr. Hannemann (1665) Giovb. Caſtiglione, Il Genoeſe genannt (†1670) Paul Rembrand van Ryn (†1674) Franc. Caleo (†1674) Theod. Roos (1675) Jac. Jordaens (†1678) John van Reyn (1678) Pet. Lely, van der Faes genannt (†1680) Ger. Terburg (†1681) Caſp. Netſcher (†1684) Johann Riley (†1691) Nic. Maas (†1693) Pierre Mignard (†1695) Mar. Beal (†1697) Alonſo Arco, Sordillo de Pereda gen. (†1700) Jacob van der Baan (†1702) David van der Plas (†1704) Vinc. Vittoria (†1709) Ric. Caſſana (†1713) J. Cloſtermann (†1713) Jac. d'Agar (†1716. Sebaſt. Bombelli (†1716) Jac. Torenvliet, Jaſon genannt (1719) Conſtantin Netſcher (†1722) Adr. van der Werf (†1722) Gottfried Kneller (†1723) Arnold de Vuez (†1724) Joh. Frz. Douven (†1727) Jonath. Richardſon (1728) Joh. Vollevens (†1728) Arn. van Boonen (†1729) Johann van der Banck (1730) Franc. de Troy (†1730) Theodor Netſcher (†1732) Alexis Simon le Belle (†1734) David le Clerc (†1738) Joh. Kupezky (†1740) Hermann van der Myn (†1741) Hiac. Rigaud (†1743) Jeanb. Vanloo (†1745) Nic. de Largilliere (†1746) Balth. Denner (†1749) Franz Stampart (†1750) Vinc. de Montpetit (1750. Erfinder der ſogenannten Peinture eludorique). Allan Ramſay (1750) Joh. Vollevens (1750) Dom. van der Smiſſen (1750) Phil. van Dyk (†1751) Ant. Peſne (†1757) Ad. Manyoki (1757) Girol. Pomp. Battoni (1760) Pietro, Gr. von Rotari (†1764) Joh. Georg Ziſenis (1764) Joh. Chriſtian Fiedler (†1765) Thom. Worlidge (†1766) Jacq. Andre Joſ. Aved (†1766) Martin v. Meytens (†1770) Ch. Amad. Vanloo (1770) F. Cotes (†1772) Jean L. Tocque (†1772) Joh. Zoffani (1777) Jean Et. Liotard (†1777) Ant. Raph. Mengs (†1779) Georg Lieſiewsky (†      ) Gains Borough (†1787) Joſ. Reynolds (†      ) Ant. Graf — Juel — Louis Ren. Vialy — Boſe — Benj. Weſt — El. Gottl. Hausmann — Joach. Mart. Falbe — Anna Dor. Terbuſch — Schoenau — Joh. Heinrich Tiſchbein — Schröder — Beechy — Downman — u. a. m. —

**Sammlungen von Bildniſſen, und zwar alter Griechen und Römer überhaupt, nach geſchnittenen Steinen, Münzen und Büſten geſtochen:** Iac. Mazochii Imperat. et illuſtr. Viror. Imagines ex ant. numismat. R. 1517. 8. — Ios. Huttichii Imperat. tam gr. quam latinor. Foeminar. et Tyrannor. Icones . . . Argent. 1525. Lugd. Bat. 1550. 1554. 8. Mit einem deutſchen Titel, Straßb. 1526. 8. — Iac. de Strada Theſ. Antiq. Epit. h. e. Imperat. romanor. oriental. et occidental. Icon. ex ant. numism. Lugd. Bat. 1553. 4. Rom. 1557. 8. Tigur. 1559.

1559. f. Franzöſ. v. J. Louveau, Lyon 1553. 4. Ueberhaupt 177 Holzſchn. — Guil. Rouillii Promtuar. Icon. inſignior. a ſeculo hominum . . . Lugd. 1553. 4. 2 Th. verm. u. Ital. ebend. 1577 — 1578. 4. Franz. ebend. 1581 u. 1598. 4. (Der Bildniſſe überhaupt ſind über 900; ſie fangen mit Adam und Eva an. Aber nicht einmahl die Abbildungen der alten Griechen und Römer ſind nach guten Originalen gezeichnet. Auch finden ſich deren bis auf die Zeiten Heinrich des 2ten von Frankreich. Die Holzſchnitte ſelbſt ſind ſauber gearbeitet.) — Le Imagine delle Donne Auguſte . . . da Enea Vico Ven. 1557. 4. Lat. von Natalis Comes, ebend. 1558. 4. Reliquae Auguſtarum Imagines a Plotina ad Saloniam . . ed. a Iac. Franco, Ven. ſ. a. 4. — Hub. Golzii Icones Imperator. Romanor. ex priſc. numiſm. Brug. Fl. 1558. f. Antv. 1645. f. Verm. mit den Bildniſſen der übrigen Kaiſer bis auf Ferdinand den 3ten als der 5te Th. ſ. Oper. Antv. 1508. f. überh. 156 Bl. (Ob das Werk, wie irgendwo geſagt iſt, urſprünglich mit einem ſpaniſchen Titel zu Antwerpen erſchienen, weiß ich nicht? Hirſch in der Bibl. numiſm. führt eine italieniſche Ausg. an; und mit einem deutſchen Titel iſt es zu Würzburg gedruckt. Aber, ſo viel iſt gewiß, daß nicht, wie in den Meuſelſchen Miſcell. Heft 1. S. 12 geſagt wird, die Abbildungen ſchon in der Manier des Le Prince, ſondern nichts als ehrliche, bekannte Holzſchnitte mit zwey Stöcken gemacht, ſind) — Inſignium aliquot viror. Imagines, Lugd. 1559. 8. (Alle Philoſophen und Gelehrte bis auf die Zeiten Conſtantin des Großen; überhaupt 143, aber keinesweges nach Statuen oder Münzen, ſondern blos nach der Phantaſie gezeichnet; Holzſchn.) — Illuſtr. Viror. ut extant in urbe, expreſſi vultus. R. 1569. 4. (Sie ſind von Auguſtino Veneto geſtochen, und beſtehen aus 48 Bl. Eine andre Ausg. von Achilles Statius enthält deren ſchon 52. Eine dritte, von eben dem Jahre, bey Balzetta, auf deren Titel Auguſtino genannt, die aber eigentlich zu Padua im J. 1648 gemacht iſt, beſtehe ebenfalls aus 52 Bl.) Eben dieſe Bildniſſe, verm. unter dem Titel, Imag. et Elogia Vir. ill. ex Bibl. Fulvii Urſini 1570. f. Wieder verm. und mit dem Titel: Illuſtr. Imag. ex Ant. Mar. Numiſm. et Gemmis . . . Theod. Gallaeus delin. incid. Antv. 1598. 4. 151 Bl. Verm. mit 17 Bl. und einem lat. Commentar von Joh. Fabri, Antw. 1606. 4. Franz. von C. C. Baudelot, Par. 1710. 4. Eben dieſes Werk, vermehrt herausg. von J. P. Bellori, mit der Aufſchr. Imag. veter. illuſtr. Philoſ. Poetar. Rhetor. et Orator . . . Rom. 1685. f. 3 Th. 1739. f. und in den erſten Bänden des Gronovſchen Theſ. Der Bl. ſind überhaupt 92, und der Bildniſſe 396. Es veranlaßte Dulodori (L. Begeri) Reſar. Colloq. quorundam . . . 1702. f. — Illuſtr. Philoſ. et Sapient. effigies ab eor. numiſm. extr. Ven. 1580. 4. überh. 74 Bildn. — Portraits et Vies des hommes illuſtr. grecs. lat. et payens . . . p. Andre Thevet, Par. 1584. f. 2 Th. wovon der erſte 82 und der zweyte 128 Bildn. enthält. Aber das Ganze iſt ein wahrer Miſchmaſch, ohne alle Ordnung und die mehreſten der alten Köpfe nach Trugbildern gezeichnet; Kirchenväter, arabiſche Chimiſten, heidniſche Philoſophen, türkiſche Kaiſer u. d. m. ſtehen unter einander, bis auf die Zeiten herab, wo der Verf. lebte. Im J. 1671 erſchien das Werk mit verändertem Titel in 3 Bd. in 8 — Imag. XXIV Caeſar. a Iulio ad Alex. Sever. ab antiq. marmoribus, Ven. 1585. f. — L. Hulſii Effigies XII p. Caeſ. et LXIV ipſor. uxor. et Parent. Frfc. 1597. f. Spir. 1599. 4. — XII Caeſ. R. Imag. ex numiſm. E Muſeo Fr. Swertii, Antv. 1603. 1612. 4. — Iconografia, cioè diſegni d'Immagini, cav. per Giov. Angel. Canini da frammenti di marme, da gioje e medaglie . . . Rom. 1669. f. Mit dem franz. Titel: Les Images des Heros et grands Hommes de l'Antiq. deſſ. p. G. A. Canini, grav.

par MM. Picart et Vallet, Amſt. 1731. 4. (Die Zahl der Bildn. beläuft ſich auf 500.) — Effigies rom. Imperator. ex antiq. Numism. Reg. Chriſtinae, del. Pet. Aquila Panormitanus, R. 1681. f. 14 Bl. (Hr. v. Heinecke ſagt, daß die Bildniſſe von Jul. Cäſar bis auf Leopold den erſten gehen.) — Effigies viror. ac foeminar. illuſtr. quibus in graec. aut lat. monum. aliqua memoriae pars datur . . . , Lugd. B. apud Petr. van der Aa, ſ. a. f. in 9 Thln. od. 4 Bden, welche überhaupt 314 Bl. enthalten. — Illuſtr. Viror. Philol. Orator. etc. Icon. ex Marmor. antiq. del. a P. P. Rubens, ſc. a Lud. Vorſterman, P. Pontio etc. ſ. l. et a. f. 12 vortrefl. Bl. — Luc. Patarol Series Auguſt. Auguſtar. Caeſar. et Tyrann. a Iul. Caeſ. ad Car. VI. c. eor. numism. ex nummis, Ven. 1702. 1740. 8. — Henr. Spoor Favissae utriusque antiquitat. tam Rom. quam Graec. in quibus reperiuntur ſimulacra Deor. Icones magnor. Ducum, Poetar. etc. Ultraj. 1707. 4. (Die Bildn. welche ſich auf 100 belaufen, ſind nach geſchnittenen Steinen gemacht, und finden ſich faſt alle, nach eben dieſen Zeichnungen, ſchon in dem Werke des Canini.) — Raccolta dei Buſti, degli Imperad. Rom. delle Donne illuſtri, dei Filoſofi, etc. eſiſtenti nella Galleria di Firenze 1779. 4. — Gallerie der alten Griechen und Römer . . . von Gottl. Friedr. Riedel, Augsb. 1780. 4. 24 Bl. — S. übrigens die, bey dem Art. Antik S. 187 u. f. und S. 195 u. f. angezeigten Schriften und Abbildungen von alten Statuen und Bruſtbildern, und Münzen, und die, bey dem Art. Geſchnittene Steine angezeigten Abbildungen von dergl. Steinen. — —

**Sammlungen von Bildniſſen neuerer römiſcher Kaiſer, Könige, u. ſ. w.** Der Keiſer, Künige und andrer fürtreflichen, beider Geſchlecht, Perſonen kurze Beſchreibung und ware Conterfeyung, Frſt. 1538. 4. — Bildnuſſen der Rhoemiſchen Keyſeren, ihren Weybern und Kindern, Zür. 1558. 8. — I. B. de Cavalleriis CLVII Imper. et XXXI. Pontif. Max. Imag. R. 1585. 8. — Auguſt. Imperat. Reg. atque Archid. Illuſtr. Princ. . . . veriſſimae Imagines, Io. B. Fontana del. D. Cuſtodi ſc. Oenip. 1601. f. 103 Bl. — Aquila romana, ovv. la Mon. occid. da Carlo M. infino alla coronat. di Leopoldo I. . . . da Palazzi, Ven. 1679. fol. — —

**Von ehemahligen Königen von Frankreich:** Portr. des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Henri III. par Virg. Solis et J. Amman, Nür. 1566. 4. Mit einem lat. Titel 1576. 4. 62 Bl. — Les vrais Portraits des Rois de France, depuis Clovis jusqu'à Louis XIII. p. Jacq. de Bie, P. 1634. f. 58 Bildn. — Les vrais Portraits des Dauphins de France, publ. p. Remy Capitaine, von ebend. 1641. f. 16 Bildn. — Les vrais Portraits des Reines de France, von ebend. f. 60 Bildn. — Monarchie franç. ou Rec. chronol. des Portr. de tous les Rois et des Chefs des premières familles depuis Pharamond jusqu' à Louis XV. par Gautier d'Agoty, fils, Par. 1770. 4. — —

**Von Königen von Neapel:** Reg. Neapolit. vitae et effigies, Auct. B. C. Aug. Vind. 1605. f. 26 Bl. — — **Von Schweden:** Verz. und Konterfeiten aller K. in Schweden, Nürnb. 1707. (wahre Nürnberger Arbeit.) — **Von Ungarn:** Iac. a Mellen Series Reg. Hungar. e nummis aur. quos vulgo Ducatos appellant, Lub. 1690. 4. Deutſch von G. H. Burghart, Bresl. 1750. 4. — **Von Pohlen:** Icon. et Hiſt. Princ. ac Reg. Polon. a Neugebauero. 4. — **Von ſächſiſchen Fürſten:** Abcontrafactur und Bildn. aller Großherzoge Chur- und Fürſten zu Sachſen, durch M. Joh. Agricola, Wittenb. 1563. 8. Nic. Reusneri Icon. Imperat. Reg. Princ. Elector. et Duc. Saxon. Ien. 1597. f. — **Von öſterreichiſchen Fürſten:** Franc. Tertii Bergom. Auſtriacae Gentis Imag. Oenip.

nop. 1569. f. — Von Fürſten aus dem Hauſe Medicis: Regiae Fam. Mediceorum Etrur. Princ. Imagines, von Fr. Allegrini 50 Bl. Verm. mit dem Titel, Cento Ritratti della Real famiglia de' Medici, 1762. f. — Von Herzogen von Lothringen: Icon. Ducum et Gubern. Lothar. Brabant., Limb. 1669. 4. 51 Bl. — Von ſavoyiſchen Fürſten: Portr. des Princ. Comt. et Ducs de Savoye, f. 33 Bl. — Von naſſauiſchen und oraniſchen Fürſten: Princ. Hollandiae et Weſtfriſiae ab a. 1553. von P. Soutmann und C. Viſcher, 1650. f. 40 Bl. — — Vermiſchte Sammlungen von Fürſten: Les veritables Portraits de quelques Princ. qui ont vecu du tems de la reforme en 1562. — Effigie natur. de' maggiori Principi e più valoroſi Capitani, di And. Vecchario, R. 1597. 4. — Portr. des Princes, Seigneurs et perſ. ill. p. Montcornet, Par. 1680. fol. — —

Vermiſchte Sammlungen von neuern berühmten Männern allerhand Art aus allen Völkern, worunter ſich auch einige Fürſten befinden: Icones quinquaginta Viror. illuſtr. ... per Th. de Bry, Frcft. 1569. 4. Verm. ebend. 1597 ⸗ 1598. 4. 2 Th. Der 3te Th. erſchien 1598. und der vierte 1599 jeder von 50 Bildn. Unter dem Titel: Vit. et Effig. C.C. viror. illuſtr. Frcft. 1628. 4. der 5te Th. 1635. 4. mit 20 Bildn. Alle 5 Theile mit dem Titel: Bibl. Chalcograph. Frcft. 1636 u. 1650. 4. Der 6te Th. von Fürſt geſt. ebend. 1650. 4. 53 Bildn. Der 7te Th. von Clem. Ammon geſt. ebend. 1650. 4. Der 8te Th. Heidelb. 1652. 4. Des 9te Th. ebend. 1654. 4. Alle 9 Theile mit dem Titel, Icon. vir. illuſtr. 1654. 4. und endlich, unter der Aufſchr. Biblioth. chalcogr. ebend. 1669. 4. — Ph. Gallei Effigies XLIII. viror. doctor. de diſcipl. bene merent. Antv. 1572. 4. Effig. LI. doctor. viror. ... von ebend. Antv. 1587. 4. Beyde zuſ. mit dem Titel: Imag. doctor. viror. . . . Antv. 1595. überh. 94 Bl. — La Proſopographie ou Deſcr. des perſonnes inſignes ... p. Ant. du Verdier, Lyon 1573. 4. ebend. 1589 und 1605. fol. 3 Th. (Der Verf. fängt mit Adam, Eva und dem Teufel an, und endigt mit dem Bildn. des Arztes Franc. Valeriola; die Holzſchnitte ſind nicht ſchlecht.) — Imagines Viror. illuſtr. ſ. l. et a. 4. überh. 104 Bl. — Monum. ſepulcror. c. epigr. ingenio et doctrina excell. viror. ... p. Tob. Fendt, 1574. f. 125 Bl. Frkft. 1575. f. 1589. f. und mit den Elog. des Boxhorn, Amſtel. 1638. f. — P. Jovii ... Elog. viror. litter. illuſtr. ad vivum [illegible] imagin. exorn. Baſ. 1577. fol. [illegible] 63 Bildn. in Holz geſchn. P. Jovii Vit. illuſtr. viror. propriis imag. illuſtr. Baſ. 1578. f. Muſaei Joviani imagines ad vivum expr. Baſ. 1577. 4. Als eine Fortſetzung davon iſt anzuſehen Io. Imperialis Muſ. hiſtor. ... Ven. 1640. 4. überh. 57 Bl. — Icon. Viror. noſtra patrumque memor. illuſtr. ... ab Henr. Hondio ſc. 1599. 4. 34 Bl. Eine andere Ausg. enthält deren 65. — Icon. LXXXIV Viror. erud. Sec. XV et XVI. Flor. 4 Holzſchn. — Val. Andreae (Deſſelii) Imag. doctor. viror. e variis gentibus ... Antv. 1611. 12. (Der Abbildungen ſind überhaupt 75.) — Nic. Reusneri Icon. ſ. imagin. viror. litteris illuſtr. 8. (Der Samml. ſind drey; wovon die erſte, Straſb. 1587. und die zweyte und dritte, Baſel 1589 erſchien; die erſte enthält hundert ſaubere Holzſchnitte, von deutſchen, die zweyte 82 dergleichen von ital. griech. deutſchen, franz. engl. und ungariſchen, und die dritte 7 von eben dergleichen Gelehrten. Mehrere davon finden ſich ſchon in der Samml. des Jovius. Die Zeichnungen ſind von Tob. Stimmer; und die Holzſchn. von Sichem. Die letztern ſind, meines Wiſſens, noch mit dem Titel: Imag. viv. XCI. viror. litter. clar. Baſ. 1589. 8. Frcft. 1719. 8. beſonders abgedruckt worden.) — Opus chronogr. orbis univerſi a mundi exordio usque ad a. MDCXI. cont. hiſtor. Icones

nes etc. ſummor. Pontif. Imp. Reg. ac viror. illuſtr. Aut. Pet. Opmeero et Laur. Beyerlinck, Antv. 1611. f. 2 Th. (Der erſte enthält 369, der zweyte 102 Holzſchn.) — Icon. Princ. Viror. doct. Pictor. Chalcogr. Statuar. . . . numero CX ab Ant. v. Dyck ad vivum expreſſae. . . Antv. 1636 f. Antv. 1646. f. Mit dem Titel, Le Cabinet des plus beaux Portr. Antv. ſ. a f. 100 Bl. Eine andre, ebend. bey Verduiſſen, ſ. a. 125 Bl. Mit einem holl. Titel, Amſt. 1722. f. Grav. 1728. f. und dem obigen franz. Haag 1725. f. 1728. f. 50 Bl. Unter der Aufſchrift: Iconogr. ou Vies des Hommes illuſtr. du XVII Siecle, ecr. p. Mr. V. . . . Amſt. 1759. fol. 125 Bildn. Auch gehören dazu: Decem pictae effigies ab Ant. v. Dyck . . . aeri inciſ. a Pet. v. Gunſt 1716. f. Ueberhaupt ſind 231 Bildn. von dieſem berühmten Mahler geſtochen vorhanden.) — Princ. et illuſtr. quor. viror. . . . Imag. Lugd. B. ap. P. v. d. Aa. ſ. a. f. 97 Bl. Imag. XLI. Viror. celebr. in Politic. Hiſtor. bey ebend. ſ. a. fol. XXV Portr. des Hommes celebres, bey ebend. ſ. a. f. XX Icon. clar. Medic. Philoſ. aliorumque. bey ebend. ſ. a. f. — Images de diverſes hommes d'eſprit, p. Jean Meyſſens, Antv. 1649. 4. — Portr. des Peintr. Grav. et Hommes d'eſprit ſublime par leur art et ſçavoir, gr. p. Hollard, Antv. 1649. f. — Lor. Craſſo Elog. d'Uomini letterati . . . Ven. 1666. 4. 2 Th. überh. 142 Bildn. Icon. viror. illuſtr. a Matth. v. Sommern, aeri inciſae . . . Ratisb. 1667. f. — Acad. des Scienc. et des Arts, cont. les vies et les elog. hiſtor. des hommes illuſtr. . . . depuis environ IV Siecles parmi div. nations de l'Europe, p. Iſ. Bullart, Par. 1682. f. 2 Th. Brux. 1695. fol. Der Bildn. ſind 249. — D. Pauli Freheri Theatr. viror. erud. claror. . . Nor. 1688. f. 4 Th. Der Bildn. ſind 1312. — Portraits de celebres Hommes et Femmes, franç. holland et allem. p. Montcornet et Mariette, f. 131 Bildn. — Iac. Bruckeri Pinacoth. Scriptor. noſtra aetate litteris illuſtr. . . . Aug. Vind. 1741-1755. f. 2 Th. jede von 5 Decaden, geſt. von Joh. Haiden. Anhang zu dem Bilderſaale . . . Augsb. 1766. f. 11 Bl. — L'Europe illuſtre . . . enrichie de portraits, gr. par Odieuvre, Par. 1755 — 1777. 4. 6 Bde. Jeder Band enthält ungefähr 100 Bildn. Auch hat Odieuvre noch einen Catal. des Portr. des Princes, Perſ. ill. und Savans, gr. par Odieuvre, Par. 1742. 8. drucken laſſen. — Galerie hiſtor. univerſelle, p. Mr. de Pujol renfermée dans une ſuite de mille Portraits des Hommes et Femmes celebres de l'Hiſt. anc. et moderne, Par. 1787. 4. (Das Werk erſchien Heftweiſe; ob es gänzlich fertig geworden, weiß ich nicht. — Gallerie univ. des Hommes qui ſe ſont illuſtrés depuis le Siecle de Leon X. 4. (Von dem Grafen Platiere. Erſchien auch Heftweiſe, wovon meines Wiſſens 67 ausgegeben worden ſind.) Collect. de Portraits des Hommes illuſtres vivans, Par. 1788. f. Heftweiſe, jedes zu 4 Stück. — —

Vermiſchte Sammlungen von Bildniſſen berühmter Männer in einzelnen Fächern aus verſchiedenen Völkern, als von Feldherren: P. Jovii Elog. viror. bellica virtute illuſtr. . . . ad vivum expr. imaginibus exornata, Baſ. 1596. f. — Ritratti di cento Capitani illuſtri intagl. da Alipr. Capriolo . . . Rom. 1600. 4. — Ritratti di Capitani illuſtri . . . da Roſſ. Maſcardi, Leonida e Tronſarelli. R. 1646. 4. (Vermuthlich die vorhergehende Sammlung.) — — Von Geſandten: Les Portraits . . . des Plenipotentiaires aſſemblés à Munſter et à Osnabruk, gr. p. Franc. Bignon. f. 33 Bl. — Pacificatores orbis Chriſtiani, Rotter. 1697. f. 131 Bl. — — Von Theologen: Icones: i. e. Verae Imag. Viror. doctrina ſimul et pietate illuſtr. . . . Thed. Beza Aut. Gen. 1558. 1580. 4. 38 Bildn. Mit einem ſiſch. Titel, ebend. 1581. 4. u. 48 Bildn. in Holz geſchn.) — — Von Philoſophen und Aerzten: Veter. aliquot et recent. Medic. Philoſophorumque Icon. ex Bibl. Ioa. Sambucci . . . Antv. 1574. 1663. f. 64 Bildn. — XX Icon. clariſſ. Medicor. Philoſophorum . . . à Leyde, chez P. v. d. Aa. fol. — Hiſt. des Philoſ. modernes, p. Mr. Saverien, avec leurs Portraits dans le gout du crayon . . . p. Mr. François, Par. 1759 u. f. 4. 7 Bde. mit 60 Bildn. — — Von Rechtsgelehrten: Illuſtr. Iureconſultor. imag. ex Muſ. Marci Mantuae Benavidii, R. 1566. 4. Ven. 1569. 4. — —

Sammlungen von Bildniſſen berühmter Männer, aus einzeln Völkern, als von Franzoſen: Portraits de pluſieurs Hommes illuſtr. qui ont fleuri en France . . . p. Mr. Michel, Par. 1643. f. — Les Portr. des Hommes illuſtr. franç. . . . deſſ. et gr. p. Zach. Heince et Fr. Bignon, Par. 1650. f. 27 Bl. — Portr. des illuſtr. François et Etrangers, gr. p. Pierre Daret, Par. 1652. 4. — Portr. des Hommes illuſtr. franç. qui ſont peints dans la Galerie du Card. de Richelieu, Par. 1668. f. — Les Hommes illuſtr. qui ont paru en France pendant ce ſiecle avec leurs Portraits, p. Mr. Perrault, Par. 1696-1700. f. 2 Th. — Galerie franç. ou Portraits des Hommes et des femmes illuſtres qui ont paru en France, gr. ſous la conduite de Mr. Reſtout, Par. 1770. u. f. f. (So viel ich weiß, ſind davon 47 Hefte erſchienen.) — Les illuſtres François, ou Tabl. hiſtor. des grands Hommes de la France, pris dans chaque genre de celebrité, f. (Hat überhaupt aus 100 Bildniſſen beſtehen ſollen, wovon ich aber nur 25 geſehen. Die Bildniſſe ſind en Medaillon, eingefaßt mit den Sinnbildern ihrer Thaten oder Werke.) — Collect. compl. de tous les Acteurs et Actrices célèbres dans les trois Spectacles d'après les deſſeins de Mr. Monet, 1770. f. 40 Bl. — Collection gen. des Portraits des Deputés aux Etats generaux, 1789. 4. Galerie des Portraits des membres de l'Aſſemblée conſtituante, 4. — — Von berühmten Italienern: Ioa. Ph. Tomaſini Illuſtr. viror. Elogia, iconibus illuſtr. Pat. 1630. 4. überhaupt 48 Bildn. Ebendeſſelben Elogia Viror. literis et ſapientia illuſtr. . . . ebend. 1644. 4. Der Bildn. ſind nur 35. — C. Patini Lyceum Patavinum, ſ. Icones et vitae Profeſſorum Patavinae . . . Pat. 1682. 4. Der Bildn. ſind 33. — Muſeum Mazaucchellianum, ſ. Numiſm. Viror. doctrina praeſtant. Ven. 1761. f. 2 Bde. — Ritratti d'Uomini illuſtri Toſcani, Fir. 1766. fol. 2 Bde. — — Von Engländern: Heroologia Anglica, h. e. Clariſſ. . . . Anglor. qui floruerunt ab A. Chr. MD usque ad praeſentem annum MDCXX vivae effigies . . . Impenſ. Criſp. Paſſaei, fol. 2 Th. überhaupt 64 Bl. — A Collect. of Portraits of the court of Henry VIII. etched by Dalton, f. 36 Bl. — Houbraken and Vertues Heads of illuſtr. Perſons of Britain with their Lives, by Th. Birch, Lond. 1743-1751. f. 2 Th. 108 Bildn. — A biographical Hiſtory of England, from Egbert the great to the Revolution . . ., diſpoſed in different claſſes, and adapted to a methodical Catal. of engraved britiſh Heads . . . by J. Granger, Lond. 1769-1774. 4. mit Innbegr. des Supplementes 5 Th. Ebend. 1776. 8. 4 Th. — — Von Holländern: Aub. Miraei illuſtr. Galliae Belgicae Script. Icon. et Elog. Antv. 1608. 4. überh. 58 Bildn. — Icon. . . . Viror. clar. qui . . . Academ. Lugd. Bat. illuſtr. 1609. 4. und mit dem Titel: Illuſtr. Academ. Lugd. Batavor: i. e. Viror. clariſſ. Icones Elog. ac Vitae . . . Lugd. B. 1613. 4. 34 Bl. Verm. ebend. 1614. 4. Verm. unter dem Titel: Athenae Batavae . . . ebend. 1625. 4. 50 Bildn. Sehr verm. und mit der Aufſchrift: Fundatoris, Curator. et Profeſſor.

feſſor. celebr. quorum gratia, cura doctrinaque Acad. Lugd. Batava incepit, auctaque et ornata eſt, Effigies .. Leide 1723. fol. Der Bildniſſe ſind überhaupt 133. Uebrigens iſt es bekannt, daß der Text zu dem erſtern Werke von J. Meurſius iſt. — Effig. et vit. Profeſſor. Acad. Groningae et Omlandiae ... Gron. 1654. f. überhaupt 31 Bildn. — Adrian Pars Index Batav. of Naamrol van de Bataviſe en Hollandſe Schryvers ... Leid. 1701. 4. Der eingedruckten Bildniſſe ſind 30. — — **Von Dänen:** Portraits hiſtor. des Hommes illuſtr. de Danemark ... p. Hoffmann, 1746. 4. 6 Th. — — **Von Spaniern:** Retratos de illuſtr. Eſpañoles, Mad. 1791. fol. — — **Von Deutſchen:** Henr. Pataleonis Proſopograph. Heroum atque illuſtr. viror. totius Germaniae ... Baſ. 1565-1566. f. 3 Th. (Die beygefügten Bildniſſe, in Holz geſchnitten, ſind aber ſchlecht; Deutſch erſchien das Werk ebend. 1567-1570. f.) — A. M. Erh. Cellii Imag. Profeſſor. Tubingenſ. ... Tubing. 1596. 4. überh. 37 Bildn. — Parnaſſus Heidelbergenſis, omnium hujus Acad. Profeſſor. Icones exhib. 1660. f. 15 Bildn. — Icones et Elog. Viror. aliquot praeſt. qui ... Marchiam noſtram juver. ac illuſtr. 1671. f. Deutſch von G. G. Küſter, Berl. 1751. f. 100 Bildn. — I. Chr. Becmanni Notit. Univerſit. Francofurtanae una c. Iconibus perſonar. aliquot illuſtr. ... Frcft. 1707. f. enthält 39 Bildn. — Icon. viror. omnium ordinum ... de Academ. et Gymnaſ. optime meritor. opera et ſtudio Fr. R. Scholzii, Nor. 1725. f. 3 Th. — I. I. Baieri Biogr. Profeſſor. Medic. qui in Acad. Altorfina vixerunt, c. ſingulor. iconibus ... Nor. 1728. 4. mit 15 Bildn. — Imag. a Ioa. Kupezky depictae, ed. a Bern. Vogel et Val. D. Preiſsler, Norimb. 1745. f. 79 Bildn. — Jac. Bruckers Ehrentempel deutſcher Gelehrſamkeit ... in Kupfer gebracht von J. J. Haid, Augsb. 1747. 4. 50 Bildn. Eine Folge deutſcher, jetzt lebender Gelehrten, von El. Haid. 4. — Leben und Bildniſſe großer Deutſchen ... Heidelberg 1789. f. 2 Thle. — — **Von Schweizern:** D. Herrlibergers ſchweizeriſcher Ehrentempel. — Portraits des Hommes illuſtr. de la Suiſſe, p. Pfenninger, Zur. 1782. 8. — — **Von Böhmen:** Samml. von Bildniſſen böhmiſcher Gelehrten und Künſtler, Prag 1773. 4. 87 Bildn. — — **Von Amerikanern:** Collection des Portraits des Hommes qui ſe ſont rendus celebres dans ... l'Amerique, 1782 u. f. 4. — —

Sammlungen von Bildniſſen **römiſcher Biſchöfe, Cardinäle** u. dergl. Effig. ſummor. Pontif. et Cardinal a Rubeis, 1658. f. — Effig. ſummor. Pontif. a St. Petro ad Clem. XI. Rom. 1675. f. 244 Bl. — Effig. ſummor. Pontific. et Cardinal. ab a. 1658 usque ad a. 1736. R. 1736. f. 358 Bl. — Effig. Cardinal. vivent. ſub Innocent. XI. a Rubeis, f. — Eloge hiſtor. des Cardinaux ill. avec leurs Portraits, p. le Pere Henry Alby, P. 1644. 4. — Ritratti di tutti Prepoſiti generali della Compagnia di Gieſu ... dal P. Galeotti, R. 1751. f. — —

**Verzeichniſſe von Bildniſſen:** M. G. J. Apins Anleitung, wie man die Bildniſſe berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen ſammeln ſoll, Nürnb. 1728. 8. — Effig. Iuriſconſultor. in indicem redactae a C. F. Hommelio. Lipſ. 1760. 8. — Verz. einer Samml. von Bildniſſen, größtentheils berühmter Aerzte ... von J. C. W. Moehſen ... Berl. 1771. 4. (ein, in Rückſicht auf dieſe Materie überhaupt, höchſt brauchbares Werk.) — — Catalogue of Engliſh Heads ... by M. Ame 1748. 8. — — Catal. de Portraits cont. les Rois, les Reines et les Princes du ſang royal de Suede, avec les grands Officiers, le Clergé, les Scavans etc. qui ſont parties des Rec. de Ch. R. Berch, Upſ. 1767. 4. — — Eine Biblioth. Iconograph. haben wir von H. P. Schetelig zu erwarten. (S. Allg. D. Bibl. Bd. 93. S. 612.) — —

Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß hier keinesweges alle Werke, welche Sammlungen von Bildniſſen enthalten, angeführet worden ſind. Die Anzahl derſelben iſt ſo groß, daß, wie bereits Hr. v. Heinecke bereits bemerkt hat, ein Verzeichniß derſelben einen ganzen Band füllen würde. Es gehören nähmlich ſehr viel allgemeine hiſtoriſche Werke, Sammlungen von Lebensbeſchreibungen, Zeitſchriften u. d. m. dahin. Noch weniger haben alle einzele, in Holz oder Kupfer gebrachte Bildniſſe, ſo viel einzele vortreffliche Kunſtwerke darunter ſich auch befinden, angezeigt werden können. Der vorher angeführte Hr. Schetelig hat deren 21000 zuſammen gebracht; und es iſt nicht wahrſcheinlich, daß ſeine Sammlung ganz vollſtändig iſt. Indeſſen mögen, wenigſtens die vorzüglichſten Künſtler, die, in den verſchiedenen Manieren der Kupferſtecherkunſt, dergleichen Blätter geliefert haben, hier ſtehen, als Edelinck, Drevet, Schmidt, [illegible] Wille, Amling, St. Aubin, Balechou, Bartolozzi, J. G. Müller, Ficquet, Savart, Daullé, Bauſe, Beauvarlet, Schuppen, Bervic, Boulanger, Cormann, Kohl, Cathelin, Chereau, Chevillet, Daſſonville, Delphins, Maſſon, Houbraken, Gaucher, Heinzelmann, Geyſer, Gunſt, Kilian, Hollar, Mellan, Tardieu, Nanteuil, Pitau, Preisler, Roullet, die Sadeler, Schmuzer, Strange, Schulze, Suiderhoef, Morin, Corn. Viſcher — Smit, Green, Earlom, J. Haid, El. Haid — Carol. Watſon — Jeanninet, Desmarteau, François — u. v. a. m. — —

## Poßirlich.

(Schöne Künſte)

Es kommt mir vor, als wenn die meiſten Menſchen zwiſchen würklichen Poſſen und dem Poßirlichen einen Unterſchied machten, und unter dem letztern Namen ein gewiſſes niedrig Lächerliches verſtehen, deſſen Gebrauch nicht ganz aus den ſchönen Künſten zu verbannen iſt, da die Poſſen darin durchaus nirgend zu dulden ſind. Dieſe ſind Beſtrebungen der niedrigſten Narren, denen es an allem Witz und an aller Urtheilskraft fehlet, durch übertriebene Ungereimtheiten lachen zu machen. Wenn aber niedrige Menſchen, deren ganzer Geſichtskreis nicht über das hinaus reicht, was die unterſte Claſſe der Menſchen ſieht und weiß, in ihrer Einfalt, es ſey aus Laune, oder aus Unwiſſenheit, lächerliche Dinge thun, oder ſprechen, die ihnen natürlich ſind, ſo möchte dieſes ungefehr ſo etwas ſeyn, das man poßirlich nennt. Dieſes Poßirliche auch von witzigen Köpfen zur rechten Zeit nachgeahmt, wäre alſo das, was in den ſchönen Künſten zu brauchen ſeyn möchte. Ein poßirlicher Kerl war unſtreitig Sancho Panſa; und ich denke, es werde kein Menſch von Geſchmak ſich ſcheuen, zu geſtehen, daß dieſer treffliche irrende Stallmeiſter ihm beynahe ſo viel Vergnügen gemacht habe, als ſein Herr ſelbſt.

Wir können zum Poßirlichen auch die Carricaturen, und was ihnen ähnlich iſt, rechnen; wo natürliche ins Seltſame fallende Fehler auf eine geiſtreiche Art etwas weiter getrieben, und in ein helleres Licht geſetzt werden.

Man kann von dem Poßirlichen einen doppelten Gebrauch machen; denn es dienet entweder blos zur Beluſtigung, oder zur Verſpottung gewiſſer ernſthafter Narrheiten. Die es zur erſtern Abſicht brauchen wollen, haben doch dabey zu bedenken, daß das, was man eigentlich Beluſtigung und Ergötzlichkeit nennt, von verſtändigen Menſchen nie als ein Hauptgeſchäffte, oder eine Hauptangelegenheit, betrieben werde. Sie iſt als eine Erfriſchung des Gemüths, das durch wichtigere Geſchäffte ermüdet, oder zu einer allzu ernſthaften Stimmung gekommen, anzuſehen. Und diejenigen, die gern einen Hauptſtoff daraus machen möchten, den die Künſtler vorzüglich zu bearbeiten haben, würden die Sache eben ſo übertreiben, als die, welche die Luſtbarkeiten als eine Hauptangelegenheit des Lebens der Menſchen anſehen. Nun iſt wol keine verſtändige Nation, wo nicht die Art Menſchen, die keine wichtigere Angelegenheit kennt, als ihr Leben in beſtändiger Luſtbarkeit zuzubringen, ihres Ranges und Reichthums ungeachtet, als eine Claſſe ſehr wenig bedeutender Menſchen angeſehen wird. Darum müſſen wir auch, da der Fall ganz ähnlich iſt, eben dieſes Urtheil von der Claſſe der Künſtler fällen, die das blos beluſtigende Poßirliche zu einem Hauptſtoff der ſchönen Künſte machen.

Es gehöret freylich ſehr viel Originalgenie und Scharfſinn dazu, im Poßirlichen ſo glüklich zu ſeyn, als Plautus, Cervantes in dem Don Quichotte, Butler in ſeinem Hudibras, oder Hogarth in ſeinen Zeichnungen. Aber man muß immer bedenken, daß die ſchönen Künſte noch eine höhere Beſtimmung haben, als nur den Originalgeiſtern luſtiger und witziger Art Gelegenheit ſich zu zeigen, an die Hand zu geben. Die Kunſt iſt nicht des Künſtlers, ſondern dieſer iſt der Kunſt halber da.

Wichtig kann der Gebrauch des Poſſirlichen dadurch werden, daß es zur Verſpottung gewiſſer wichtiger Narrheiten, politiſcher, ſittlicher oder religiöſer Schwärmereyen, die unter den Menſchen große Verwüſtung anrichten können, mit viel Nachdruk kann gebraucht werden. Einem Menſchen, der nur noch etwas von Ehrliebe hat, kann nichts empfindlicher ſeyn, als in einem poſſirlichen Lichte zu erſcheinen: weil es gerade die verächtlichſte Seite iſt, in der ſich ein Menſch zeigen kann. Mancher ſcheuet ſich viel weniger davor, daß er für laſterhaft, als daß er für poßirlich gehalten werde. Ein Künſtler, der ſich dieſer Geſinnungen der Menſchen zu bedienen weiß, kann dadurch viel ausrichten, um ſie im Zaum zu halten. Wir haben aber hiervon ſchon anderswo auch geſprochen *).

◆ ◆

Die zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten, werden ſich bey den Artikeln Satire und Scherzhaft finden.

# Poſtament.

(Baukunſt.)

Wird auch Baſement geſchrieben. Eine regelmäßige verzierte Erhöhung, auf welche Statuen, Vaſen oder andre Werke der Bildhauer geſetzt werden. Das Poſtament iſt für dergleichen Werke, was der Säulenſtuhl für die Säulen iſt. Man macht ſie ſowol viereckig, als rund, auch wol gar oval. Allemal aber beſtehen ſie aus drey Haupttheilen, dem Fuß, dem eigentlichen Körper des Poſtaments, der auf dem Fuße ſteht, und dem Kranz, der gleichſam den Kopf ausmacht. Fuß und Kranz beſtehen aus mehr oder weniger Gliedern, nachdem man dem Poſtament mehr oder weniger Zierlichkeit geben will. Der Haupttheil hat oft die Figur eines Würfels, und wird alsdann auch mit dieſem Namen genennt; meiſtentheils aber übertrifft ſeine Höhe die Dike. Oft werden an den Poſtamenten der Statuen die vier Seiten des Würfels, oder Stammes, mit hiſtoriſchem, oder allegoriſchem Schnitzwerk verzieret. Die runden Poſtamente findet man oft mit

---

*) Lächerlich; Parodie; Spott.

mit aufgeſchlagenen Vorhängen einer ſehr unbedeutenden Zierrath. Der gute Geſchmak ſcheinet für das Poſtament Einfalt, als eine Haupteigenſchaft, zu fodern, damit nicht das Auge von der Hauptſache, dem darauf ſtehenden Bild, abgezogen, und durch die Menge der Dinge zerſtreut werde. Doch kann es bey Statuen dienlich ſeyn, da hiſtoriſche, oder allegoriſche Vorſtellungen in flachem Schnitzwerk an dem Würfel des Poſtamentes, deren Deutung auf die Statue geht, ſehr wol angebracht ſind.

## Pracht.

(Schöne Künſte.)

Man lobt gewiſſe Werke der ſchönen Künſte wegen der ſich darin zeigenden Pracht. Deswegen ſcheinet das Prächtige eine äſthetiſche Eigenſchaft gewiſſer Werke zu ſeyn, und wir wollen verſuchen, den Begriff und den Werth deſſelben hier zu beſtimmen. Urſprünglich bedeutet das Wort ein ſtarkes Geräuſch; deswegen man in dem eigentlichſten Sinn dem Donner einer ſehr ſtark beſetzten und feyerlichen Muſik, Pracht zuſchreiben würde. Hernach hat man es auch auf ſichtbare und andere Gegenſtände, die ſich mit Gröſſe und Reichthum ankündigen, angewendet; daher man einen Garten, ein Gebäude, Ausſichten auf Landſchaften, Verzierungen, prächtig nennt, wenn das Mannichfaltige darin groß, reich und die Vorſtellungskraft ſtark rührend iſt. Es ſcheinet alſo, daß man itzt überhaupt durch Pracht mannichfaltigen Reichthum mit Größe verſtehe, in ſofern ſie in einem einzigen Gegenſtand vereiniget ſind; eine Mannichfaltigkeit ſolcher Dinge, die die Sinnen, oder die Einbildungskraft durch ihre Größe ſtark einnehmen.

Wahre Größe mit mannichfaltigem Reichthum verbunden, findet man nirgend mehr, als in der lebloſen Natur, in den erſtaunlichen Ausſichten der Länder, wo hohe und große Gebürge ſind. Daher nennt auch jedermann dieſe Ausſichten vorzüglich prächtig. So nennt man auch den Himmel, wenn die untergehende Sonne verſchiedene große Parthien, von Wolken mit hellen und mannichfaltigen Farben bemahlt. Gegenſtände des Geſichts ſind überhaupt durch die Menge großer Formen, und großer Maſſen, darin aber Mannichfaltigkeit herrſcht, prächtig. Gemählde ſind es, wenn ſie aus großen, mit kleinern untermengten Gruppen, und eben ſolchen Maſſen von Hellem und Dunkelem beſtehen, die dabey dem Auge einen Reichthum von Farben darbieten. Ein Gebäude fällt von außen mit Pracht in das Auge, wenn nicht nur das Ganze in der Höhe und Weite die gewöhnlichen Maaße überſchreitet; ſondern zugleich eine Menge großer Haupttheile ins Auge fällt. Denn es ſcheinet, daß zu einer ſolchen Pracht etwas mehr, als die ſtille, einfache Größe ſolcher Maſſen, wie die ägyptiſchen Pyramiden ſind, erfodert werde.

In der Muſik ſcheinet die Pracht, ſowol bey geſchwinder, als bey langſamer Bewegung ſtatt zu haben; aber ein gerader Takt von $\frac{4}{4}$ oder $\frac{2}{2}$ ſcheinet dazu am ſchiklichſten, und kleinere Schritte des Taktes ſcheinen der Pracht entgegen. Dabey müſſen die Stimmen ſehr ſtark beſetzt ſeyn, und beſonders die Bäſſe ſich gut ausnehmen. Die Glieder der Melodie, die Ein- und Abſchnitte müſſen eine gewiſſe Größe haben, und die Harmonie muß nicht zu ſchnell abwechſelnd ſeyn.

In den Künſten der Rede ſcheinet eine Pracht ſtatt zu haben, die nicht blos aus der Größe und dem Reichthum des Inhalts entſteht, ſondern auch von der Schreibart, oder der Art, die Sachen vorzutragen, herkommt. Prächtige Gegenſtände können gemein und armſelig beſchrieben werden. Die Pracht hat immer etwas feyerlich veranſtaltetes; und es ſcheinet, daß ohne einen wol periodirten und volltönenden Vortrag, einen hohen Ton, vergrößernde Worte, keine Rede prächtig ſeyn könne. Vornehmlich aber trägt die Feyerlichkeit des Tones, und der Gebrauch ſolcher Verbindungs- und Beziehungswörter, wodurch die Aufmerkſamkeit immer aufs neue gereizt wird, das meiſte zur Pracht bey. Alſo, ſagt er — Itzt erhebt er ſich — Nun beginnt das Getümmel — u. d. gl.

Außerdem bekommt die Rede Pracht, wenn die Hauptgegenſtände, von denen die Größe herrühret, erſt jeder beſonders mit einigem Gepränge vors Geſicht gebracht worden, ehe man uns die vereinigte Würkung davon ſehen läßt. So iſt Homers Erzählung von dem Streit des Diomedes gegen die Söhne des Dares im Anfange des 5ten Buchs der Ilias. Ein gemeiner Erzähler würde ohngefehr ſo angefangen haben. „Darauf trat Diomedes voll Muth und mit glänzenden Waffen gegen die Söhne des Dares heraus; ſie auf Wagen, er zu Fuße“ u. ſ. f. Aber der Dichter, um die Erzählung prächtig zu machen, und uns Zeit zu laſſen, die Helden, ehe der Streit angeht, recht ins Geſicht zu faſſen, und uns in große Erwartung zu ſetzen, beſchreibet erſt umſtändlich und mit merklicher Veranſtaltung den Diomedes. „Aber dem Diomedes, des Tydeus Sohn, gab itzt Pallas Athene Kühnheit und Muth“ u. ſ. w. Nachdem wir dieſen Helden wol ins Auge gefaßt haben, und ſeinethalben in große Erwartung geſezt worden, läßt er nun ſeine Gegner ebenfalls feyerlich auftreten. Aber unter den Trojanern war ein gewiſſer Dares — Dieſer hatte zwey Söhne u. ſ. w.

Von dieſer Pracht in dem Vortrag iſt die, welche in der Materie ſelbſt liegt, verſchieden. Der Inhalt der Rede bekommt ſeine Pracht von der Größe und dem Reichthum der Dinge, die man uns vorſtellt, und darin übertreffen die redenden Künſte die übrigen alle. Welcher Mahler würde ſich unterſtehen, in einem Gemählde auch nur von weitem die unendliche Pracht der großen und reichen Scenen in der Meßiade nachzuahmen? Denn alles Große, das der Verſtand und die Einbildungskraft nur faſſen mögen, kann durch die Rede in ein Gemählde vereiniget werden.

Die unmittelbareſte Würkung der Pracht iſt Ehrfurcht, Bewunderung und Erſtaunen. Die ſchönen Künſte bedienen ſich ihrer mit großem Vortheil, um die Gemüther der Menſchen mit dieſen Empfindungen zu erfüllen. Bey wichtigen, politiſchen und gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten iſt die Pracht nothwendig; weil es wichtig iſt, daß das Volk nie ohne Ehrfurcht und Vergnügen an die Gegenſtände gedenke, wodurch jene Feyerlichkeiten veranlaſſet werden. Da aber der Eindruk, den die Pracht bewürket, wenig überlegendes hat: ſo iſt es freylich mit der bloßen Pracht nicht allemal gethan. Pracht in den Worten, ohne wahre Größe des Inhaltes, iſt, was Horaz fumum ex fulgore nennt. Wenn man bey feyerlichen Anläſſen gewiſſe beſtimmte und zu beſonderm Endzwek abzielende Vorſtellungen zu erweken ſucht: ſo muß man mit der Pracht dasjenige zu verbinden wiſſen, was dieſe beſondere Vorſtellungen mit gehöriger Klarheit zu erweken vermögend iſt. Man lieſt in der Geſchichte der moſaiſchen Geſetzgebung, daß durch Donner und Bliz das Volk zu Anhörung des Geſetzes vorbereitet worden. So muß die Pracht die Gemüther zu den wichtigen Vorſtellungen, die man bey gewiſſen Gelegenheiten erweken will, vorbereiten.

Pracht ohne wahre Größe iſt bloßes Gepränge, das ſogar ins Lächerliche fallen kann. Auch die Pracht, die man bey mittelmäßiger Größe durch überhäuften Reichthum gleichſam erzwingen will, thut nur ſchlechte Würkung. In Venedig ſiehet man eine Kirche, die den Namen Santa Maria Zobenigo hat, wo an der Außenſeite alles entweder Säule, oder Bilderblinde mit Statuen, oder Felder mit Schnitzwerk iſt. Dies iſt ein erzwungener Reichthum, der blos ermüdet, und nie die Würkung der wahren Pracht haben kann.

◆ ◆

(*) Von dem prächtigen Character, in Gebäuden, wird in den Unterſuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. S. 117. gehandelt.

## Präludiren; Präludium.

(Muſik.)

Die Organiſten pflegen in den Kirchen, ehe der Geſang angeht, auf der Orgel zu ſpielen, um dadurch die Verſammlung zur Anhörung des Geſanges vorzubereiten. Dieſes vorläufige Spiel der Orgel wird Präludiren, das, was man dabey ſpielt, Präludium genannt. So geſchieht es bisweilen auch bey Concerten, daß der, welcher auf dem Clavicembal die Hauptbegleitung führet, vorher auf ſeinem Inſtrumente präludirt. Da mir über dieſe Materie ein Aufſatz von einem ſehr geſchikten Virtuoſen zugeſtellt worden, ſo will ich denſelben hier ganz einrüken.

„Das Präludiren iſt hauptſächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geſchieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmuſik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde ſingt. Im leztern Falle liegt dem Organiſten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuſpielen. Hat der Organiſt nun Zeit und Geſchiklichkeit, ſo fängt er mit einem Vorſpiel an, worin in einem der Kirche anſtändigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrükt, und die Gemeinde zu der Gemüthsfaſſung vorbereitet wird, worein das Lied ſie ſetzen ſoll; dann hebt er auf einem andern Clavier mit einem durchdringenden Anzug, die Melodie des Liedes mit langen Noten an, und begleitet dieſelbe mit Sätzen aus dem Vorſpiel. Dieſes erfodert nun große Einſichten und Fertigkeit in die Verſetzungen der Contrapunkte, ohne welches der Organiſt, die Verbindung ſeines Vorſpiels mit der Melodie des Liedes nicht bewerkſtelligen kann; denn er wird entweder daraus zwey verſchiedene Stüke machen, oder abgedroſchene Sätze hören laſſen, die ſich zu jedem Vorſpiele, und zu jedem Chorale ſchiken, welches unangenehm iſt.

„Man präludirt aber nicht allezeit auf dieſe Art, ob ſie gleich die gewöhnlichſte und die ſchiklichſte iſt, den Ausdruk zu befördern, worauf aber von den Organiſten ſelten geſehen wird. Alle mögliche Künſteleyen, die über einen Choral zu machen ſind, (nachdem man ihn bald oben, bald unten, bald in der Mitte, bald im Canon, per augmentationem, oder diminutionem, oder alla ſtretta, wo alle Verſe der ganzen Strophe ſich zu gleicher Zeit hören laſſen,' u. ſ. w. durchführt,) können zu Präludien dienen, wenn der Organiſt die Geſchiklichkeit dazu hat, oder wenn er ſie auch vorher aufgeſezet, und auswendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: **Vom Himmel hoch da komm ich her** ꝛc. mit canoniſchen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunſt ſchwerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die alle zu Präludien geſchikt ſind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den dieſe Gattung von Compoſition verurſacht, nicht ſonderlich ſchmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich ſind.

„Die Präludien vor Kirchenmuſiken dienen auch dazu, daß die Inſtrumentiſten Gelegenheiten haben, ihre Inſtrumente zu ſtimmen: daher muß der Organiſt, wenn die Orgel im Cammerton geſtimmt iſt, ſich ſo lange in D dur aufhalten, bis alle Inſtrumente geſtimmt ſind, weil dieſe Tonart dazu am geſchikteſten iſt, und dann durch wohlgewählte Modulationen in die Tonart übergehen, worin die Kirchenmuſik anfängt. Das Geräuſch der Inſtrumente bey ſolchen Präludien iſt Schuld daran, daß hier nicht wol auf den Ausdruk gehalten werden kann.

„Auf dem Flügel vor Muſiken zu präludiren, iſt nicht allenthalben im Gebrauch. Eine Folge von arpeggirten Accorden iſt dieſem Inſtrument am natürlichſten.

„Unangenehm iſt es, wenn vor einer aufzuführenden Muſik jeder auf ſeinem Inſtrumente präludirt, oder ſich in Paſſagen übt. Wer in einem Lande iſt, wo dieſe üble Gewohnheit eingeriſſen iſt, muß ſich das Vergnügen, das ihm die Anhörung einer guten Muſik gewähren ſoll, durch tauſend Marter erkaufen. Daraus entſteht auch noch das Böſe, daß Niemand ſein Inſtrument rein ſtimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande iſt. Das allerübelſte dabey iſt, daß es gewiſſe Muſiken giebt, wo auch das fürtrefflichſte Präludium den Ausdruk, der in dem Anfange der Muſik liegt, vertilgen kann.

„Es giebt eine Menge Stüke, die den Namen Präludium führen, auf die gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen beſtimmten Charakter haben, und ſelten zu Vorſpielen geſchikt ſind. Oft ſind es ganz ſtrenge, oft freyere Fugen, oft ſind ſie von einer taktloſen Phantaſie nur durch den Takt unterſchieden; oft auch iſt es ein bloßer Saz von 6 oder 8 Noten, der beſtändig entweder in der geraden oder Gegenbewegung gehöret wird, und womit auf eine künſtliche Art modulirt wird ꝛc. Die beſten Präludien ſind ohnſtreitig die von Joh. Seb. Bach, der deren eine Menge in allen Arten gemacht hat."

◆ ◆

L'art de préluder, p. Mr. Hotteterre, Par. 1722. 4. — — Auch hat J. A. Koberich, unter andern, 36 Vorſpiele, um die höchſt nöthige Präludirkunſt nach jeziger Methode leichtlich erlernen zu können," herausgegeben. — S. übrigens die, bey dem Art. Fantaſie, S. 602 angezeigten Schriften; und wegen mehreren Unterrichtes, die verſchiedenen Anweiſungen zum Generalbaß und die Lehrbücher von der Harmonie. — —

## Preſto.

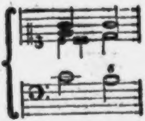
(Muſik.)

Dieſes italieniſche Wort wird den Tonſtüken vorgeſezt, die eine ſehr ſchnelle Bewegung haben; der höchſte Grad des Schnellen aber wird durch Preſtiſſimo angedeutet. Weil in dem Preſto ganze Taktnoten ſehr geſchwind auf einander folgen, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſe Bewegung nicht ſo kleine Taktheile verträgt, als die langſamen Bewegungen; theils weil es nicht möglich wäre, ſie mit der ihnen zukommenden Geſchwindigkeit zu ſingen, oder zu ſpielen, theils weil ſie in der äuſſerſten Schnelligkeit, in der ſie vorbey gehen, keinen Eindruk machen könnten.

## Prime.

(Muſik.)

Dieſes Wort wird wie der Name eines Intervalls gebraucht, und zeiget in der ſtufenweis auf- oder abſteigenden Reihe von Intervallen den erſten, oder lezten Ton, der die Octave des eigentlichen Grundtones iſt, an. Es geſchieht aber blos, um das Unſchikliche der Benennung zu vermeiden, daß dieſe Octave bisweilen Prime genennt wird. Denn da die auf dieſe Octave ſtufenweis folgenden Töne die Secunde, Terz, Quart, und ſelten, wie ſie eigentlich es ſind, None, Decime, Undecime genennt werden: ſo bekommt auch die Octave den Namen Prime, damit man nicht zu dem unſchiklichen Ausdruk, die Octave gehe durch die Secunde in die Terz, oder die Terz trete durch die Secunde in die Octave, genöthiget werde; da es ſich ſchiket, in dieſen Redensarten das Wort Prime, anſtatt Octave zu brauchen. Sie kommt bisweilen um einen halben Ton erhöhet vor, und wird alsdann die übermäßige Prime genennt. Nicht als ob dieſes ein in der Harmonie gebräuchliches Intervall ſey: denn es kommt in keinem Accord vor; ſondern dieſe Erhöhung geſchieht blos im Durchgang, um bey gewiſſen Fällen die Modulation zu begleiten:



## Profil.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort wird ſowol in der Mahlerey, als in der Baukunſt gebraucht. Wer einen Menſchen nur von der rechten oder linken Seite ſo ſieht, daß deſſen andere Seite ganz von der dem Auge entgegenſtehenden bedekt wird, der ſieht den Umriß deſſelben, nach des Mahlers Ausdruk, im Profil, und dieſe Art der Anſicht iſt der geraden entgegengeſezt, da man eine Perſon von Vorne anſieht, daß die rechte und linke Seite des Körpers gleich vollſtändig in das Auge fallen.

Hieraus verſteht man auch den Ausdruk, Halb- und Dreyviertel-Profil; jener bedeutet die Anſicht, da man von der hintern Hälfte des Körpers noch etwa die Hälfte, dieſer, wenn man noch etwa ein Viertel davon ſihe.

In der Baukunſt bedeutet das Wort eine Zeichnung nach dem Durchſchnitt *); es ſey, daß ſie von einem ganzen Gebäude, oder nur von einzelen Theilen, von Säulen, Pfeilern, oder einer ganzen Mauer gemacht werde. Das Profil zeiget demnach die ganze Dike eines ſtehenden Theiles an, und die Ausladungen aller hervorſtehenden Theile. In ſofern alſo die Zeichnung nur den äußerſten Seitenumriß eines ſtehenden Körpers anzeiget, ohne etwas von ſeinen zwiſchen dieſen liegenden Theilen anzuzeigen, wird ſie ein

---

*) S. Durchſchnitt.

ein Profil genennt. Wenn zum Beyſpiel in den Figuren der Artikel: Attiſcher Säulenfuß, und Gebälke, blos die Umriſſe blieben, alle Querſtriche aber ausgelöſcht würden, ſo würden dieſe Zeichnungen die Profile des attiſchen Säulenfußes und eines joniſchen Gebälkes vorſtellen.

Die Profile der Säulen, und aller mit Gliedern verzierten Theile, zeigen am deutlichſten die Höhen und Ausladungen der Glieder, und deren Verhältniſſe unter einander an. Ein beträchtlicher Theil der Schönheit der Verzierungen hängt unſtreitig davon ab, daß die Profile gut ins Auge fallen; und an den Profilen der Geſimſe und ganzer Gebälke kann man gar bald wahrnehmen, ob ein Baumeiſter ein empfindſames Auge für gute Verhältniſſe habe, oder nicht *). Es iſt daher angehenden Baumeiſtern ſehr zu rathen, daß ſie ſich in aufmerkſamer Betrachtung der Profile der berühmteſten Meiſter ſehr fleißig üben, auch andere von ſchlechten Baumeiſtern dagegen halten, um ihr Auge an die beſten Verhältniſſe zu gewöhnen.

## Prologus.

(Dramatiſche Dichtkunſt.)

Eine Art Vorrede, die vor der Comödie an die Zuſchauer gehalten wird. Plautus und Terenz haben ſie vor ihren Comödien. Jener läßt insgemein etwas über den Inhalt und die Beſchaffenheit des Stüks ſagen, und ſeine Prologen ſind durchgehends ſehr luſtig. Bisweilen aber fallen ſie ſtark ins Poſſenhafte. Terenz iſt meiſt ernſthaft, und vertheidiget ſich, oder ſein Stük in dem Prologus. Ariſtophanes hat gar keine Prologen. Auch vor den Trauerſpielen der Alten finden wir keine eigentliche Prologen. Ariſtoteles aber ſpricht von dem Prologus des Trauerſpiels, als von einem weſentlichen Theil deſſelben; aber er verſteht etwas ganz anderes darunter, als die Prologen der lateiniſchen Comödie ſind. Euripides hat zwar ſeinen Trauerſpielen keine förmliche Prologen vorhergehen laſſen, öfters aber vertritt die erſte Scene die Stelle eines Prologen, darin etwas von dem Inhalt des Trauerſpiels dem Zuhörer zur Nachricht geſagt wird. Und da dieſe Auftritte eigentlich ſchon zur Handlung ſelbſt gehören, ſo ſind ſie bisweilen etwas unnatürlich.

Auf der engliſchen Schaubühne iſt es gewöhnlich, daß jedes Drama ſeinen beſondern Prologus hat, den insgemein ein Freund des Verfaſſers macht, um die Zuſchauer in gute Geſinnungen für ihn, oder für ſein Werk zu ſetzen. Auf der deutſchen und franzöſiſchen Bühne ſind die Prologen unbekannt.

◆ ◆

Von den Prologen handeln: Aubignac, im 1ten Kap. des 3ten Buches ſ. Prat. du Theatre, S. 143. Ausg. v. 1715. — F. Quadrio, im 1ten Th. des 3ten Bds. S. 317. und im 2ten Th. eben dieſes Bandes, S. 157 ſ. Storia e Rag. — Cailhava, im 6ten Kap. des 1ten Buches ſ. Art de la Comedie, Bd. 1. S. 187. Ausg. v. 1772. — C. F. Cramer (Ueber den Prolog, Leipz. 1776. 8. und im 1ten Jahrg. ſ. Magazines der Muſik, S. 608. — Auch gehört hieher noch das 7te St. der leſſingſchen Dramaturgie — und das engliſche Schriftchen: On the Prol. and Epilogues not delivered, Lond. 1768. 8. — —

Sammlungen von Prologen: Nuovo Prato di Prologhi di Giov. D. Lombardo . . . Ven. 1606. 4. (Es ſind deren 63; aber nur 2 in Verſen)— — The Court of Theſpis, L. 1770. 8. — Juvenile Rafeins, or Spouter's

---

*) S. Glieder.

Amuſement, a Collect. of Prolog. and Epil. 1770. 12. — Collect. of Engl. Prol. and Epil. beginning with Shakeſpear and ending with Garrik, 1779. 12. 4 Bde. — Theatr. Bouquet of Prol. and Epil. 1780. 12. — The Theſpian Oracle, cont. the neweſt Prol. and Epil. 1791. 8. — The neweſt Theſpian Oracle . . . 1791. 8. — — Sammlung theatral. Gedichte, Leipz. 1777. 8. Auch finden ſich deren in den Theateralmanachen von den H. H. Clodius, Engel, Ramler, u. a. m. — Im Spaniſchen führen ſolche den Nahmen Loa; und Ramon de la Cruz hat die beſſern geſchrieben. —

Uebrigens iſt es bekannt genug, daß das, was bey den Griechen eigentlich der Prologus hieß, auf dem neuern Theater nicht mehr ſo heißt. Indeſſen kannten jene denn doch auch den neuern Prolog; die erſte Scene des erſten Aktes mehrerer Stücke des Euripides könnte wegfallen, ohne daß das Stück dadurch verſtümmelt würde; und was iſt ſie alſo ſonſt, als ein eigentlicher Prolog? Ueberhaupt hätte die Geſchichte des Prologs wohl eine ausführlichere Unterſuchung verdient, als ſie hier erhalten hat. Auf dem franzöſiſchen Theater, z. B. finden, bis zu den Zeiten des Corneille und Moliere, ſolche faſt allgemein Statt; und noch der Amphitryon des letztern hat deren einen. Die ältern italieniſchen Tonverſpiele, und mehrere Luſtſpiele haben deren öfters. Und, wenn die deutſchen einzelen Stücke deren gleich nicht beſitzen: ſo werden doch auch auf unſerm Theater Prologen gehalten. —

## Proſa; Proſaiſch.

(Redende Künſte.)

Man nennt zwar jede Rede, die weder ein beſtimmtes Sylbenmaaß, noch metriſche Einſchnitte hat, Proſa *); und dennoch ſcheinet es, daß der Charakter des proſaiſchen Vortrages nicht blos hievon abhange; weil man auch gewiſſe Verſe proſaiſch, und einen gewiſſen Vortrag, dem Sylbenmaaß und Metrum fehlen, poetiſch nennt. Die proſaiſche Rede hat neben dem äußerlichen, oder mechaniſchen, das in dem Mangel des nach einer beſtimmten Regel abgemeſſenen Ganges beſteht, noch einen innerlichen Charakter, der von dem Ton und der Wahl des Ausdruks herkommt. Es giebt Wortfügungen, Wendungen, einzele Wörter und Redensarten, die dem proſaiſchen Vortrag entgegen und dem Gedichte vorbehalten ſind. Werden dieſe in der Rede, der das Sylbenmaaß und das Metrum fehlet, gebraucht: ſo nennt man die Proſa poetiſch; fehlen ſie aber dem Vortrage in Verſen, ſo werden dieſe proſaiſch genennt.

Es iſt bereits in andern Artikeln gezeiget worden *), worin das Poetiſche der Sprache, in ſofern es vom Sylbenmaaß unabhänglich iſt, beſtehe, und daraus läßt ſich auch der innere Charakter der Proſa beſtimmen. Doch iſt dabey zu merken, daß einzele, hier und da etwa vorkommende poetiſche Redensarten und Wendungen die Proſa noch nicht poetiſch, noch weniger proſaiſche Wendungen die Poeſie proſaiſch machen. Man braucht dieſe Ausdrüke von der Schreibart, oder der Art des Vortrages, darin der eine, oder der andere dieſer Charaktere herrſchend iſt.

Die poetiſche Proſa, nämlich Gedichte ohne Sylbenmaaß, ſind ein Einfall der neueren Zeit; und es iſt verſchiedentlich darüber geſtritten worden, ob irgend einem proſaiſchen Werk der Name eines Gedichtes mit Recht könne beygelegt werden. Izt iſt die Frage faſt durchgehends entſchieden, und Niemand weigert ſich, unſern Geßner, deſſen Werke faſt durchgehends in Proſa geſchrie-

---

*) S. Sylbenmaaß; Metriſch.

*) S. Poetiſch; Ton.

geſchrieben ſind, unter die Dichter zu zählen. Freylich fehlet es dem ſchönſten proſaiſchen Gedichte noch an einer Vollkommenheit; und man empfindet den Mangel des Verſes deſto lebhafter, je ſchöner man das übrige findet.

Aber zwey Dinge ſind, davor ſich jeder in den redenden Künſten ſorgfältig in Acht zu nehmen hat: vor dem proſaiſchen Ton in dem Gedicht, und vor dem poetiſchen in der gemeinen Rede. Jenes iſt dem Charakter des Gedichtes ſo ſehr entgegen, daß auch im proſaiſchen Gedichte ſelbſt der proſaiſche Ton ganz widrig wäre: dieſes widerſpricht dem Charakter der gemeinen Rede eben ſo, wie wenn man bey der alltäglichen, blos nach der Nothdurft eingerichteten Kleidung irgend einen Theil derſelben nach feſtlichem Schmuk einrichten wollte. Wie es abgeſchmakte Pedanterie iſt, wenn man in den Reden über Geſchäffte des täglichen Lebens, oder des gemeinen Umganges, ohne Noth Ausdrüke, Redensarten und einen Ton annimmt, die dem wiſſenſchaftlichen gelehrten Vortrag eigen ſind: ſo iſt es auch eine ins Lächerliche fallende Ziererey, wenn man in der gemeinen Sprache der Unterredung poetiſche Blumen, oder etwas von dem feyerlichen Ton der Redner oder Romanenſchreiber einmiſcht: ein Fehler, in den junge, für die Sprache der Romane zu ſehr eingenommene Perſonen des ſchönen Geſchlechts nicht ſelten fallen. Dieſes iſt aber gerade der Fall junger Schriftſteller, die ihren proſaiſchen Vortrag hier und da mit poetiſchen Schönheiten ausſchmüken. Höchſt anſtößig iſt dieſes vornehmlich in dem Dialog der dramatiſchen Werke, der dadurch ſeine ganze Natur verlieret.

Ich halte es für wichtig genug, bey dieſer Gelegenheit unſre Kunſtrichter auf dieſe Fehler, die nicht ſelten begangen werden, beſonders aufmerkſam zu machen, damit ſie ſich, ihrem Einreißen mit Fleiß entgegenſetzen *). Es iſt für die Dichtkunſt ſehr wichtig, daß ſie eine ihr allein zukommende Sprache behalte. Denn gar oft hat ſie kein anderes Mittel, ſich über die gemeine Proſa zu erheben, und die Aufmerkſamkeit der Leſer in der gehörigen Spannung zu erhalten, als eben den ihr eigenen Ton im Vortrage; und oft blos den Gebrauch gewiſſer Worte, die eben deswegen, weil ſie in der gemeinen Sprache unerhört ſind, einen poetiſchen Charakter haben. Sollten dieſe Mittel auch in dem ſonſt unpoetiſchen Vortrag gewöhnlich werden, ſo würde der Dichter ſich bey manchen Gelegenheiten gar nicht mehr über den gemeinen Vortrag erheben können.

Es iſt freylich nicht möglich, die Gränzen, wo ſich das Proſaiſche des Vortrages von dem Poetiſchen ſcheidet, durchaus mit Genauigkeit zu zeichnen. Wer aber ein etwas geübtes Gefühl hat, der empfindet es bald, wenn ſie von der einen oder der andern Seite überſchritten werden. Wenn alſo die Kunſtrichter dergleichen Ausſchweifungen über die Gränzen gehörig rügen, ſo gewöhnen ſich die Schriftſteller, die ſich derſelben ſchuldig gemacht haben, zum ſorgfältigern Nachdenken, wodurch ihr Gefühl hinlänglich geſchärft wird, um ſolche Fehler künftig zu vermeiden.

Verſchiedene Kunſtrichter haben angemerkt, daß es ſchwerer ſey, in einer durchgehends reinen und den Charakter ihrer Art überall behauptenden Proſa, als in einer durchaus guten poetiſchen Sprache zu ſchreiben.

---

*) Man ſehe einige gute Erinnerungen hierüber in der „Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften," im erſten Stük des 10ten Bandes auf der 10sten Seite.

den. Dieſes ſcheinet dadurch beſtätiget zu werden, daß bey mehrern Völkern, ſo wie bey den Griechen, die Sprache der Dichtkunſt weit früher eine gewiſſe Vollkommenheit erreicht hat, als die Proſa. Der Grund hievon liegt ohne Zweifel darin, daß die eine ein Werk der ſchnellwürkenden Einbildungskraft, die andere aber ein Werk des Verſtandes iſt, deſſen Würkungen langſamer und bedächtlicher ſind. Es iſt eben der Fall, der zwiſchen den ſchönen Künſten und den Wiſſenſchaften den ſehr merklichen Unterſchied hervorbringt, daß jene oft ſehr ſchnell, dieſe durch ein ungemein langſames Wachsthum zur Vollkommenheit empor ſteigen.

◆ ◆

Der Grund, welchen Hr. Sulzer von der frühern Ausbildung der poetiſchen vor der proſaiſchen Sprache angiebt, ſcheint nicht der wahre zu ſeyn, und dieſer tiefer, in dem Urſprunge der Sprache ſelbſt, zu liegen. Man ſehe hierüber Hrn. Herders Abhandlung über den Urſprung der Sprache, Berl. 1772. 8. — —

Außer den, bey den Artikeln Ausdruck, Poetiſch, u. d. m. angeführten Schriften, gehört noch hieher die, in dem 2ten Bande der Memoirs of the Liter. and Philoſ. Society of Mancheſter, Lond. 1785. 8. befindliche Abhandlung: On the Nature and eſſential Character of Poetry, as diſtinguiſhed from Proſe, von D. Barnes. — —

## Proſodie.

### (Dichtkunſt.)

Unter dieſem Worte verſteht man gegenwärtig den Theil der grammatiſchen Kenntniß einer Sprache, der die Länge und Kürze der Sylben und die Beſchaffenheit der daraus entſtehenden Sylbenfüße, hauptſächlich für den mechaniſchen Bau der Verſe, beſtimmt. Vor vierzig Jahren ſchien die Proſodie der deutſchen Sprache eine Sache, die gar wenig Schwierigkeit hätte. Die Dichter ſchränkten ſich auf eine kleine Zahl von Versarten ein, die meiſtens nur aus einer Art Sylbenfüßen beſtunden. Von dieſen ſelbſt brauchte man nur gar wenige, denen man wegen einiger Aehnlichkeit mit den griechiſchen und lateiniſchen Jamben, Spondäen, Trochäen und Daktylen, dieſe Namen beylegte; und ein mittelmäßiges Gehör ſchien hinlänglich, dieſe Füße gehörig zu erkennen und zu unterſcheiden. Man ſah zwar wol, daß die deutſche Proſodie die Länge der Sylben nicht immer nach den Regeln der griechiſchen oder lateiniſchen beſtimmte; aber der Unterſchied machte den Dichtern keine Schwierigkeiten. Seitdem man aber angefangen hat, den Hexameter und verſchiedene lyriſche Sylbenmaaße der Alten in die deutſche Dichtkunſt einzuführen, entſtunden Zweifel und Schwierigkeiten, an die man vorher nicht gedacht hatte. Da ich mich über dieſe Materie nicht weitläuftig einlaſſen kann, begnüge ich mich, den Leſer auf zwey vor nicht gar langer Zeit herausgekommene proſodiſche Schriften zu verweiſen *).

Ich geſtehe, daß ich über keinen in die Dichtkunſt einſchlagenden Artikel weniger fähig bin, etwas gründliches zu ſagen, als über dieſen. Eine einzige Anmerkung finde ich hier nöthig anzubringen. Jedermann weiß, daß die Proſodie der Alten nur auf einem Grundſatz beruhte: nämlich, daß die Länge und Kürze der Sylben, ſo wie noch gegenwärtig in der Muſik die Geltung der

---

*) Oeſts Verſuch einer critiſchen Proſodie — Frankfurth am Mayn 1765. 8. — Ueber die deutſche Tonmeſſung 1766. auf zwey Bogen in 8. ohne Benennung des Druckorts.

der Noten, von dem Accent unabhänglich, und lediglich nach der Dauer der Zeit abzumeſſen ſeyen. Dieſem zufolge hatten die Alten nur zweyerley Sylben, lange und kurze. (Denn die ſogenannten ancipites, oder gleichgültigen, waren doch in beſondern Fällen von der einen, oder der andern Art.) Dieſe waren ihrer Dauer nach gerade halb ſo lang, als jene; beyde Arten unterſchieden ſich gerade ſo, wie in der Muſik eine halbe Taktnote von dem Viertel. Die ganze Proſodie der Alten gründete ſich auf dieſe Geltung der Sylben, und die mechaniſche Richtigkeit des Verſes kam genau mit dem überein, was die Richtigkeit der Abmeſſung des Takts in der Muſik iſt.

So einfach ſcheinet unſere Proſodie nicht zu ſeyn; denn ſie ſcheinet ihre Elemente nicht blos von der Geltung, ſondern auch von dem Accent oder dem Nachdruk herzunehmen; ſo wie in der Muſik eine lange Note im Aufſchlag zwar eben das Zeitmaaß behält, welches ſie im Niederſchlag hat, aber nicht von demſelben Nachdruk iſt, und in Abſicht auf die Note von gleicher Geltung im Niederſchlag, für eine kurze melodiſche Sylbe gehalten wird. Unſere Dichter brauchen Sylben, die nach dem Zeitmaaß offenbar kurz ſind, als lang; weil ſie in Abſicht auf den Nachdruk eine innerliche Schwere haben, wie man ſich in der Muſik ausdrükt. Außerdem läßt ſich auch ſchlechterdings nicht behaupten, daß unſere langen Sylben, der Dauer nach, alle von einerley Zeitmaaße ſeyen, wie zum Beyſpiel alle Viertel- oder halbe Noten deſſelbigen Takts; ſo wie ſich dieſes auch von den kurzen nicht behaupten läßt.

Die alten Tonſetzer hatten nicht nöthig, ihren Noten zum Geſang ein Zeichen der Geltung beyzufügen, ſie, zeigten blos die Höhe des Tones an. Ein und eben dieſelbe Note wurde gebraucht, das, was wir itzt eine Viertel- und eine Achteltaktnote nennen, anzuzeigen; denn die Geltung wurde durch die unter der Note liegende Sylbe hinlänglich beſtimmt. Wollten unſere Tonſetzer itzt eben ſo verfahren, ſo würde es ziemlich ſchlecht mit unſern Melodien ausſehen. Daher ſcheinet es mir, daß unſere Proſodie eine weit künſtlichere Sache ſey, als die griechiſche. Es iſt daher ſehr zu wünſchen, daß ein Dichter von ſo feinem Ohr, wie Klopſtok, oder Ramler, ſich der Mühe unterzöge, eine deutſche Proſodie zu ſchreiben. Vortreffliche Beyträge dazu hat zwar Klopſtok bereits ans Licht geſtellt; aber das Ganze, auf deutlich entwikelte und unzweifelhafte Grundſätze des metriſchen Klanges gebaut, fehlet uns noch, und wird ſchwerlich können gegeben werden, als nachdem die wahre Theorie des Metriſchen und des Rhythmiſchen in dem Geſang völlig entwikelt ſeyn wird, woran bis itzt wenig gedacht worden; weil die Tonſetzer ſich blos auf ihr Gefühl verlaſſen, das freylich bey großen Meiſtern ſicher genug iſt. Eine auf ſolche Grundſätze gebaute Proſodie würde denn freylich nicht blos grammatiſch ſeyn, ſondern zugleich die völlige Theorie des poetiſchen Wolklanges enthalten. Einige ſehr gute Bemerkungen über das wahre Fundament unſrer Proſodie wird man in der neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, im erſten Stük des zehnten Bandes in der Recenſion der Ramleriſchen Oden, antreffen.

◆ ◆

Auſſer dem, von H. Sulzer angeführten Verſ. einer critiſchen Proſodie, von J. H. Oeſt, Frft. 1765. 8. und dem Schriftchen, Ueber die deutſche Tonmeſſung. (Dresd.) 1766. 8. (von K. Chr. Kanzler) — gehören noch hieher: Chriſtn. Dan. Fiſchlins deutſche Proſodia, Stuttg. ſ. a. 8. — Conr. Dunkelbergs Vierſtuffige Lehrbahn zur deutſchen Proſodie, Nordhauſen 1703. 8. — Verſuch einer deutſchen Proſodie von K. P. Moritz, Berl. 1786. 8. — S. übrigens die, bey den Art. Accent, S. 17 u. f. Rhythmus und Wohlklang angeführten Schriften. — —

## Provenzaliſche Dichter.

Sind Dichter, die im zwölften und dreyzehnten Jahrhundert in der provenzaliſchen Sprache gedichtet, auch unter dem Namen **Troubadours** bekannt ſind, und, wie es ſcheinet, nicht geringen Einfluß auf den Geſchmak und die Ausbreitung der deutſchen Poeſie in dem ſogenannten ſchwäbiſchen Zeitpunkt gehabt haben. Daher verdienen ſie, daß ihrer hier beſonders erwähnt werde. Folgender Aufſatz über dieſe Materie iſt von unſerm **Bodmer**, der ehedem dieſem Theile der poetiſchen Geſchichte beſondere Aufmerkſamkeit gewidmet hat.

„Die provenzaliſche Sprache, die in Provence und Languedoc von der lateiniſchen des Pöbels entſtanden, wie die italiäniſche in Italien, und die franzöſiſche in Orleans, die alle drey von einander unterſchieden ſind, hat zuerſt Scribenten gehabt, die ihr eine gewiſſe befeſtigte Geſtalt gegeben, und in derſelben Werke geſchrieben haben, die in Ruf gekommen, und die Luſt ihrer Zeitgenoſſen geweſen ſind. Wiewol wir die Geſchichte dieſer Scribenten, die der Mönch von den Inſeln Hieres geſchrieben, und die Sammlung ihrer Werke, die Hugo von St. Ceſari beſorget hat, nicht mehr haben, ſo ſind doch die Nachrichten noch vorhanden, die Johannes von Noſtradame, ein Bruder des Propheten, aus denſelben zuſammengeleſen hat: und es ſind noch hier und da Fragmente in ziemlicher Anzahl übrig, welche uns von der Denkungs- und Dichtungsart derſelben das nöthige Licht geben. Es iſt dieſelbe, die im Ciro da Piſtoia, im Guido Cavalcante und in den erſten Poeten Italiens herrſchte, die ihre Poeſie bey den Provenzalen geholt haben.

Sie drehet ſich um die Liebe wie um ihren Pol herum: jeder hat ſeine Dame, die ihm gebiethet, und der er mit einer gewiſſenhaften Galanterie dienet. Da waren Liebesgerichtshöfe von Cavalieren, und von Damen, in welchen die Gewiſſensfragen der Liebe mit der pünktlichſten Sorgfalt unterſucht wurden. Dichter hatten ihre Epopöen, die Romanzen, in welchen die Beſtändigkeit in der Liebe, und die Herzhaftigkeit in den abentheuerlichen Unternehmungen, die beyden Haupträder waren. Die Aventüre that ihnen die Dienſte der Muſen, und der heilige Gral verſah ſie mit Mythologie. Es fehlte ihnen aber auch nicht an ſittlichen Sprüchen und Lehren, die gewiß auf gute menſchliche Grundſätze gebaut, und mit feinem Witz ausgebildet ſind. Es iſt eine ſolche Aehnlichkeit in dem Charakter der provenzaliſchen und der alten ſchwäbiſchen Poeſie, daß es ganz glaublich wird, zwiſchen den Poeten beyder Nationen ſey ein genauer Umgang geweſen. Die Poeſie und die Sprache haben mit dem vierzehnten Jahrhundert abgenommen. Die tiefere Unterwerfung der Provence unter Frankreich, das Abnehmen des wunderbaren Syſtems von der Ritterſchaft und der damit verknüpften Galanterie, die Blüthe der italiäniſchen Sprache, mittelſt der vortrefflichen Scribenten in derſelben — beförderten ihren Untergang.“

Die zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten finden ſich bey dem Art. Dichter, S. 617. a.

## Punkt; Punktiren.

(Kupferſtecherkunſt.)

Der Kupferſtecher hat zwey Mittel, Zeichnung und Haltung in den Kupferſtich zu bringen: entweder thut ers durch Striche, oder durch bloße Punkte. Bisweilen bedienet er ſich blos der einen, oder der andern Art; am öfterſten aber vereiniget er beyde. Was kühn und lebhaft gezeichnet, in Licht und Schatten ſtark gehalten werden ſoll, wird am beſten durch Striche bearbeitet; was fein, weich, und mit den ſanfteſten Schatten gleichſam nur angeflogen ſeyn ſoll, wird am leichteſten mit Punkten bearbeitet. Daher viel Kupferſtecher die Geſichter, und überhaupt das Nakende, beſonders wenn nur ſchwache Schatten darauf ſind, mit bloßen Punkten bearbeiten, das übrige aber mit Strichen und Schraffirungen. Dieſes Punktiren iſt alſo eine Art Miniaturſtrich. Es ſcheinet aber, daß die größten Kupferſtecher das völlige Punktiren eines Haupttheiles nicht für gut finden; da ſie die Punkte blos als ein Hülfsmittel brauchen, die ſchwachen Schatten hier und da zu verſtärken, und ihre Hauptſorgfalt auf die Striche wenden.

Doch hat man auch ganze Stüke, wo nicht blos das Nakende, ſondern das Ganze blos punktirt iſt, wodurch ſie überhaupt ſehr ſanft werden, ob es ihnen ſonſt gleich nicht an Kraft fehlet. Dergleichen Stüke hat man von dem franzöſiſchen Kupferſtecher J. Morin. Bekannt ſind auch die blos punktirten, mit dem Punzen eingeſchlagenen Stich des J. Lutma, unter die er ſelbſt die Worte opus mallei geſetzt hat, um anzuzeigen, daß die Punkte mit dem Hammer eingeſchlagen worden.

Man hat ganz runde und auch längliche Punkte, ſo wie auch die Miniaturmahler entweder durch blos runde, oder längliche Punkte arbeiten. Einigermaaßen iſt auch die ſo genannte ſchwarze Kunſt eine Kupferſtecherey durch irreguläre Punkte.

◆ ◆

(*) Ueber das Punktiren giebt nähern Unterricht, das Werk des Hr. Boſſe, De la manière de graver S. 76. Ausg. von 1758. — Ueber die ganz punctirten Blätter ſ. den Art. Kupferſtecherkunſt, S. 124 u. f. —

## Punkt; Punktirte Note.

(Muſik.)

Wenn ein Tonſetzer die Geltung einer gewiſſen Art Noten, ſie ſeyen halbe, viertel, oder noch kleinere Theile des Takts, über ihre Dauer will gelten laſſen, ſo ſetzet er einen Punkt hinter den Kopf der Note, und dieſes heißt denn eine punktirte Note. Insgemein verlängert der Punkt die Geltung der Note um ihre Hälfte, ſo daß eine halbe Taktnote mit einem Punkt einen halben und noch einen Vierteltakt, die punktirte Viertelnote ein Viertel und noch ein Achtel, muß gehalten werden. Doch giebt es auch Fälle, wo der wahre Vortrag dem Punkt eine noch etwas längere Geltung giebt, wie ſchon im Artikel Ouvertüre erinnert worden.

# Q.

## Quaderwerk.

(Baukunſt.)

So nennet man die Mauern, die von groſſen, an den Fugen tief ausgefalzten Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſind, oder doch ſo ausſehen. Denn auch Mauern von gebrannten Steinen können ſo mit Kalk abgeputzt werden, daß ſie wie aus Quaderſtüken zuſammengeſetzt ſcheinen. Aber die tiefen Fugen müſſen ſchon in die gebrannten Steine eingehauen ſeyn. Ein Quaderwerk an einem etwas hohen Fuß eines Gebäudes, oder wenn das Gebäude ſehr hoch iſt, an dem ganzen unterſten Geſchoß, giebt ihm das Anſehen einer groſſen Feſtigkeit. Soll das Gebäude ſehr maßiv und doch prächtig ſeyn, ſo kann man über ein Geſchoß von Quaderwerk ein Geſchoß von doriſcher Ordnung machen. Nach dieſer Art iſt das ſehr maßive, dabey aber prächtige Zeughaus in Berlin gebaut. An dem Amphitheater in Verona iſt die ganze unterſte Ordnung von Quaderwerk, und nimmt ſich gut aus. Die katholiſche Kirche in Berlin, ein feines ſchönes Gebäude, iſt von der Plinthe aus bis an das Gebälke durchaus von Quaderwerk; und die Vorhalle von joniſcher Ordnung, mit vielem Schnitzwerk zwiſchen den Säulen, ſticht nicht zu ſtark gegen die ganz unverzierte Mauer von Quaderwerk ab.

## Quarte.

(Muſik.)

Ein Intervall von vier diatoniſchen Stufen, davon zwey ganze Töne ſind, und eine einen halben Ton ausmacht; von dieſer Anzahl diatoniſcher Stufen kommt ſein Name, der ſo viel bedeutet, als die vierte Sayte vom Grundton. Die Quarte entſteht durch die harmoniſche, oder arithmetiſche Theilung der Octave. Wenn man nämlich zwiſchen zwey gleichſtarke und gleichgeſpannte Sayten, davon die tiefere 12 Fuß, die höhere 6 Fuß lang wäre, eine dritte, als die harmoniſch mittlere *), von acht Fuß ſetzet, ſo klinget dieſe gegen die untere das Intervall der Quinte, und alsdann klinget die obere, gegen dieſe mittlere, die Quarte. Setzet man aber zwiſchen die Sayten 12 und 6 eine arithmetiſch mittlere 9: ſo klinget ſie gegen die untere die Quarte, die obere aber gegen ihr die Quinte. Hieraus verſteht man, was die ältern Tonlehrer ſagen wollen, wenn ſie ſagen, durch die Quinte werde die Octave harmoniſch, durch die Quarte arithmetiſch getheilet.

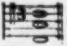
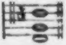
Das reine Verhältniß der Quarte gegen den Grundton iſt nach der Länge der Sayten wie $\frac{3}{4}$ zu 1; oder kurz, die Quarte wird durch $\frac{3}{4}$ ausgedrükt. Allein da man in der heutigen Muſik die einmal geſtimmte diatoniſche Tonleiter für jeden Grundton beybehält, ſo hat die Quarte auch nicht immer dieſes reine Verhältniß von $\frac{3}{4}$ gegen jeden Grundton. Man kann aus unſrer Tabelle der Intervalle **) ihre verſchiedenen Verhältniſſe ſehen, wenn ſie vollkommen, klein, oder übermäßig iſt. Von der übermäßigen Quarte, die insgemein der Tritonus genennt wird, kommt unten an ſeinem Ort ein beſonderer Artikel vor; ſie iſt eine Diſſonanz, die man gar nicht mehr zur Quarte rechnen kann. Die eigentliche wahre Quarte kann in ihren Verhältniſſen ſich nicht weit von 3 Viertel entfernen. Hieraus läßt ſich ſchon abnehmen, daß die Quarte ein angenehm conſonirendes Intervall, und das nächſte an Annehmlichkeit nach der Quinte ſey. Dafür iſt ſie auch von den Alten, ohne Ausnahme, immer gehalten worden.

---

*) S. Harmoniſch.

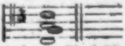
**) S. Intervall.

Hingegen findet man, daß die beſten neuern Harmoniſten, ſie meiſtentheils als eine Diſſonanz behandeln, und eben den vorſichtigen Regeln der Vorbereitung und Auflöſung unterwerfen, als die unzweifelhafteſten Diſſonanzen. Da es aber doch auch Fälle giebt, wo Quarten gänzlich wie Conſonanzen behandelt werden, ſo iſt daher unter den Tonlehrern, die die wahren Gründe dieſes anſcheinenden Widerſpruchs nicht einzuſehen vermochten, ein gewaltiger Krieg über die Frage entſtanden, ob dieſes Intervall müſſe den Conſonanzen oder Diſſonanzen zugezählt werden. Und dieſer Streit iſt bey vielen bis auf dieſe Stunde nicht entſchieden.

Und doch ſcheinet die Auflöſung dieſes paradoxen Satzes, daß die Quarte bald conſonirend, bald diſſonirend ſey, eben nicht ſehr ſchwer. Alle ältere Tonlehrer ſagen, die Quarte conſonire, wenn ſie aus der harmoniſchen Theilung der Octave entſtehe, und diſſonire, wenn ſie aus der arithmetiſchen entſtehe. Andre drüken dieſes ſo aus: die Quarte diſſonire gegen die Tonica, hingegen conſonire die Quarte, deren Fundament die Dominante der Tonica ſey. Beyde Arten des Ausdruks ſagen gerade nicht mehr, und nicht weniger, als wenn man ſagte, dieſer Accord  klingt gut, und folgender  klingt nicht gut. Dieſes empfindet jedes Ohr. In beyden Accorden liegt eine Octave, eine Quinte und eine Quarte, wie der Augenſchein zeiget. Aber im erſten empfindet man die Quinte in der Tiefe gegen den Grundton, und die Quarte in der Höhe gegen die Dominante des Grundtones; im andern hingegen liegt die Quarte unten, und klinget gegen den Grundton, die Quinte oben, und klinget gegen die Unterdominante, oder die Quarte des Grundtones. Hieraus nun läßt ſich das Räthſel leicht auflöſen.

Man geſteht, daß im erſten Accord alles conſonirend iſt. Nun laſſe man den unterſten Ton weg, ſo höret man eine reine und wol conſonirende Quarte. Im andern Accord laſſe man den oberſten Ton weg, ſo höret man gerade daſſelbe Intervall, als im erſten Accord, von dem der unterſte Ton weggelaſſen worden, nur mit dem Unterſchied, daß izt beyde Töne tiefer ſind. Ob man aber ein Intervall hoch oder tief im Syſtem nehme, dieſes ändert ſeine conſonirende oder diſſonirende Natur, nach aller Menſchen Geſtändniß, nicht. Hieraus iſt alſo offenbar, daß zwey Töne, die um eine reine Quarte von einander abſtehen, für ſich allein, ohne Rükſicht auf einen dritten, betrachtet, würklich conſoniren. Demnach iſt das Intervall der Quarte, an ſich betrachtet, unſtreitig eine Conſonanz, und ſie iſt es noch mehr, als die große Terz.

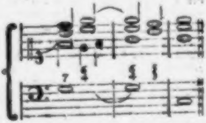
Warum diſſonirt aber der zweyte von den angezeigten Accorden, beſonders wenn noch in dem Contrabaß auch C angeſchlagen würde? Darum, weil ihm die Quinte fehlet, an deren Stelle man eine weniger vollkommene Diſſonanz, nämlich die Quarte genommen hat. Sobald man einen Ton und deſſen Octave höret, vornehmlich, wenn man ihn als eine Tonica, als einen Grundton vernimmt, ſo will das Gehör den ganzen Dreyklang vernehmen; beſonders höret es die Quinte *) gleichſam leiſe mit, wenn ſie gleich nicht angeſchlagen wird. Nun zwinget man es aber, hier die Quarte ſtatt der Quinte zu hören, die freylich als die Unterſecunde der ſchon im Gehör liegenden Quinte mit ihr ſtark diſſonirt. Man muß ſich alſo jenen zweyten Accord ſo vorſtellen, als wenn dieſe Töne zugleich angeſchlagen würden,



wobey das g nur ſehr ſachte klänge. Daß dieſer Accord diſſoniren müſſe, iſt ſehr klar.

Es iſt alſo klar, daß man die Quarte, ſo conſonirend ſie auch an ſich iſt, gegen den Grundton, wegen der Nachbarſchaft der Quinte nicht als eine Conſonanz brauchen könne. Daher braucht man ſie in dieſer Tiefe nicht anders, als einen Vorhalt der Terz, wodurch ſie allerdings die weſentliche Natur der Diſſonanzen annimmt, und ſo wie jeder Vorhalt muß behandelt werden. Dieſe ganz natürliche Auflöſung des Räthſels ſcheinet der ſcharfſinnige Philoſoph Des-Cartes ſchon angegeben zu haben, obgleich der Streit erſt nach ſeiner Zeit recht hitzig geführet worden iſt. Aber freylich bekümmern ſich die Tonſetzer ſelten um das, was ein Philoſoph ſagt **).

Aus dieſen vorläufigen Erläuterungen erhellet, daß es bey der Quarte vornehmlich darauf ankomme, ob ſie als Quarte des Grundtones, der das Gehör eingenommen hat, in welchem Falle ſie eigentlich Quarta toni genennt wird, oder als Quarte eines andern Tones vorkomme. In dem erſten Falle wird ſie diſſoniren, weil man bey Empfindung der Tonica auch deren Quinte, und meiſtentheils auch deren Terz, einigermaaßen mit empfindet, da denn das würkliche Anſchlagen der Quarte nothwendig diſſoniren muß. Man ſtelle ſich folgenden Gang der Harmonie vor:



Auf den Niederſchlag des erſten der hier geſetzten Takte empfindet das Ohr den weſentlichen Septimenaccord auf G dergeſtalt, daß zugleich das Gefühl einer zu erwartenden Cadenz in den Hauptton C erweckt wird. Bey dieſem Accord fühlt man alſo, daß auf die erſte Harmonie der Dreyklang auf C als die Tonica folgen müſſe, und von dieſer Tonica wird das Gehör nun zum Voraus eingenommen. Nun folget in der zweyten Zeit des erſten Taktes in den obern Stimmen in der That der Dreyklang der erwarteten Tonica C, mit verdoppelter Terz, und dieſes macht, daß man auch im Baſſe die Tonica C würklich erwartet. Allein an ihrer Stelle höret man den Ton G fortdauern, weil die Cadenz nach der Abſicht des Setzers etwas ſollte verzögert werden. Auf dieſe Weiſe machen die Töne der obern Stimme gegen den würklichen Baßton eine

---

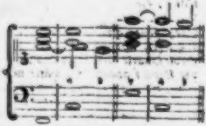
*) S. Klang.

**) Haec (quarta) infelicissima est consonantiarum omnium, nec unquam in cantilenis adhibetur, nisi per accidens et cum aliarum adjumento. Non quod magis imperfecta sit, quam tertia minor aut sexta, sed quia tam vicina est quintae et coram hujus suavitate tota illius gratia evanescat. Cartesii Compend. Musices.

Quarte und zwey Sexten. Dieſe Quarte behält hier ihre conſonirende Natur gegen den würklichen Baßton; weil man hier von der Quinte dieſes Baßtones, nämlich d, gar nichts empfindet, da man vielmehr von dem Accord des wahren Grundtones C eingenommen iſt, der nothwendig die Empfindung von d ausſchließt. Man empfindet hiebey den Accord C nur nicht in ſeiner beruhigenden Vollkommenheit, weil ihm ſein wahres Fundament, ſeine Tonica im Baſſe fehlet.

Nun vernimmt man beym Niederſchlag des zweyten Taktes im Baſſe wieder den Ton G, und deſſen Octave im Tenor. Dieſes erwecket das Gefühl einer halben Cadenz aus der Tonica C (die man kurz vorher empfunden hat,) in ihre Dominante G. Hier iſt alſo der Baßton G als die Tonica anzuſehen, in welche ein halber Schluß geſchieht, und das Gehör wird nun von dieſer Tonica eingenommen, und empfindet einigermaaßen ſeine Quinte und Terz mit. Da aber anſtatt dieſer beyden Intervalle die Sexte und die Quarte würklich vernommen werden, ſo müſſen ſie nothwendig diſſoniren; denn nicht ſie, ſondern die Quinte und Terz des Grundtones ſind erwartet worden. Das Eintreten dieſer beyden Conſonanzen wird hier nur verzögert, und dadurch, daß Sext und Quart gehört werden, deſto lebhafter verlanget. Deswegen müſſen nun nothwendig auf der zweyten Zeit des Taktes dieſe beyden Vorhalte, oder Diſſonanzen in ihre Conſonanzen, die Sexte in die Quinte, und die Quart in die Terz heruntertreten. Und nun iſt das Gehör befriediget, und vernimmt würklich, was es gewünſcht hatte, den Accord des Dreyklanges auf dem Grundton G. Hier ſind alſo Quart und Sexte, die in dem vorhergehenden Takte conſonirten, wahre Diſſonanzen, die ſich auflöſen müſſen. Dieſes wird uns hinlänglich ſeyn, die doppelte Natur der Quarte zu erklären.

Da von dem Gebrauch der conſonirenden Quarte in dem nächſten Artikel beſonders geſprochen wird: ſo will ich hier fortfahren, blos von der diſſonirenden Quarte zu ſprechen. So oft die Quarte zum Diſſoniren gebraucht wird, iſt ſie allemal ein Vorhalt der Terz, deren Stelle ſie eine Zeitlang einnimmt, um das Eintreten dieſer Terz deſto angenehmer zu machen. Sie muß demnach, ſo wie die andern Vorhalte *) auf die gute Taktzeit eintreten, vorher gelegen haben, und ordentlicher Weiſe auf derſelben Baßnote in ihre Conſonanz, die Terz, heruntertreten, deren Erwartung ſie erweckt hatte, wie an folgenden Beyſpielen zu ſehen iſt.



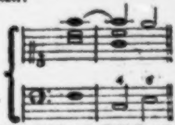
Dieſe Quarte kann in dem vorhergehenden Accord, durch den ſie vorbereitet wird, als ein conſonirendes, oder diſſonirendes Intervall vorkommen. Deswegen iſt die Art ihrer Vorbereitung keiner beſondern Regel unterworfen.

Aber von ihrer Auflöſung iſt zu merken, daß ſie zwar nothwendig in die Terz, deren Stelle ſie auf der guten Zeit des Takts einnimmt, heruntertreten muß, daß ſie aber bisweilen, wegen einer Verwechslung des Grundtones, die im Baſſe vorgenommen wird, durch dieſe Auflöſung zur Octave wird. Aber dieſe iſt doch im Grunde nichts anders, als

---

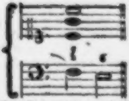
*) S. Vorhalt.

als die wahre Terz des eigentlichen Grundtones, an deſſen Stelle im Baſſe ſeine Terz genommen worden, wie aus dieſem Beyſpiel deutlich erhellet:



Hier geſchiehet ein Schluß nach C, die Quarte löſet ſich, wie es ſeyn muß, in die Terz des Grundtones C auf. Weil aber dieſer Schluß nach der Abſicht des Tonſetzers nicht in ſeiner völligen Vollkommenheit ſeyn ſollte, ſo hat er den Grundton C nicht durch den ganzen Takt behalten, ſondern auf ſeiner ſchlechten Zeit die erſte Verwechslung ſeines Dreyklanges genommen, und E ſtatt C geſetzet, wodurch die Terz, in welche die Quarte herübergegangen war, zur Octave geworden. Hätte man dieſe Verwechslung des Grundtones im Baſſe gleich auf dem Niederſchlag vorgenommen, ſo wäre die Quarte dem Scheine nach zur None geworden, und hätte ſich in die Octave des Baſſes aufgelöſt: und eben ſo wäre ſie durch die zweyte Verwechslung des Dreyklanges auf dem Niederſchlag, wenn im Baſſe G ſtatt C genommen worden wäre, zur Septime geworden, und hätte ſich in die Sexte aufgelöſet.

Noch in einer andern Geſtalt erſcheinet dieſe diſſonirende Quarte, wenn ſie durch Verſetzung aus einer Oberſtimme in den Baß kommt; da ſie alsdenn in eben der Stimme eine Stufe heruntertritt, und den Sextenaccord hervorbringet, deſſen Baßton aber die Terz des wahren Grundtones iſt, in welche ſich die Quarte aufgelöſt hat, wie hier:



Man ſieht hier gleich, daß im Baſſe eigentlich der Ton E als die Terz des Grundtones ſtehen ſollte, an deſſen Stelle im Niederſchlag ſeine Quarte, die vorher im Baſſe gelegen hat, beybehalten worden, die nun in die Terz heruntertritt.

Uebrigens iſt von dem melodiſchen Gebrauch der Quartenſprünge in dem Artikel Melodie geſprochen worden.*) In Anſehung einer Folge von mehrern Quarten, die in einer Stimme in gerader Bewegung auf einander folgen, iſt einige Vorſicht zu gebrauchen. Hierüber verweiſen wir den Leſer auf das, was Hr. Kirnberger deßhalb angemerkt hat.**) Was von der übermäßigen Quarte zu erinnern wäre, iſt eben das, was an einem andern Orte von den übermäßigen Diſſonanzen überhaupt angemerkt worden.†)

◆ ◆

Daß die Quarte eine Conſonanz ſey, wird in der Schrift des Andr. Papius: De Conſonantiis ſ. pro Diateſſeron, Lib. II, Antv. 1568 u. 1581, 8. behauptet. — Auch handeln von dieſer Materie: Joa. Alv. Frovo (Diſcurſo ſobre a perfeiçaon do diatheſaron . . . Lisb. 1662. 4. — Joh. Seille (In der 2ten Quaeſt. ſ. Diſputat. philoſ. cont. Quaeſt. Miſcell. Helmſt. 1646. 4.) — J. Mattheſon (Im 2ten Th. der dritten Eröfnung i. forſchenden Orcheſtre . . . Hamb. 1721. 12.) — S. auch J. Mizlers muſikaliſche Bi-

blioſetzeſſen . . . Berl. 1768. 8. Frage u. ſ. — —

---

*) III Th. S. 584.

**) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 52.

†) S. Diſſonanz I Th. S. 693 und 697.

## Quartſextaccord.

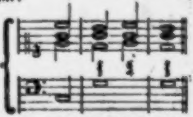
(Muſik.)

Unter dieſem Namen verſtehen wir allemal den conſonirenden Accord, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges iſt,*) obgleich auch noch in andern und zwar diſſonirenden Accorden Quart und Sexte vorkommen. Die Geſtalt des Quartſextaccords und ſein Urſprung iſt im Artikel Dreyklang hinlänglich beſchrieben worden; auch erhellet aus dem nächſtvorhergehenden Artikel, warum die Quarte darin nichts diſſonirendes habe.

Hier müſſen wir zuvörderſt zeigen, wie dieſer Accord von den diſſonirenden Accorden, da Quart und Sexte auch vorkommen, zu unterſcheiden ſey, weil es wichtig iſt, daß man ſie nicht mit einander verwechsle.

Man hat aber mehr als ein Kennzeichen, um dieſe Accorde von einander zu unterſcheiden.

Erſtlich kommen Quart und Sexte, wo ſie diſſonirende Vorhalte ſind, nur auf der guten Zeit des Taktes vor, wie es die Natur der Vorhalte erfodert;**) ſo oft man alſo, den Quartſextaccord auf der ſchlechten Taktzeit antrifft, iſt es der wahre conſonirende Quartſextaccord, wie hier:



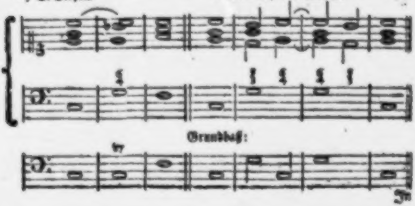
Im zweyten Takt geſchieht auf den Niederſchlag eine halbe Cadenz nach G; und weil man dieſe wiederholen wollte, ſo wird ſogleich auf der zweyten Zeit des Taktes der Dreyklang auf G verlaſſen, und an ſeiner Statt wieder der Accord C in ſeiner zweyten Verwechslung genommen, worauf im dritten Takt die halbe Cadenz nach G wiederholt wird. Hier iſt alſo der Quartſextaccord conſonirend.

Zweytens kann man aus dem Gange der Harmonie beurtheilen, ob die Baßnote, deren Quarte und Sexte in obern Stimmen vorkommen, der wahre Grundton, oder nur eine Verwechslung deſſelben ſey. Im erſtern Falle iſt die Quarte ein Vorhalt der Terz, und die Sexte ein Vorhalt der Quinte; deswegen geht es in dieſem Falle gar nicht an, daß man der Quarte die kleine Terz zugeſelle; dieſes aber geht an, wenn der Baßton die Dominante des eigentlichen Grundtones iſt. Folgende Beyſpiele werden dieſes erläutern:

---

*) Dreyklang; Verwechslung.

**) S. Vorhalt.

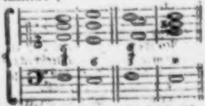


In dem erſten Beyſpiele fällt es gleich in die Augen, daß eine Cadenz aus C nach F geſchähe, und eben daraus erhellet deutlich, daß der Baßton des zweyten Taktes die Stelle des Grundtones C vertrete, mithin der darüberſtehende Accord der wahre conſonirende Quartſextaccord ſey, dem die kleine Terz um ſo viel ſchicklicher beygefügt werden kann, da ſie die Septime des wahren Grundtones iſt, wodurch die Cadenz angekündiget wird.

In dem zweyten Beyſpiel ſieht man offenbar eine doppelte Cadenz, erſt eine halbe in die Dominante der Tonica, die durch Wiederholung beſtätiget wird, darauf eine ganze in die Tonica ſelbſt. Alſo ſteht im Niederſchlag des zweyten Takts der Baßton für ſich als eine neue Tonica da, wird aber im Aufſchlag wieder verlaſſen, und vertritt da die Stelle der Tonica C, darum iſt dieſer Quartſextaccord conſonirend. Und hier geht es gar nicht an, daß der Quarte ſtatt der Sexte die Quinte beygefügt werde, welche das Gefühl des Accords C zerſtören würde. Im dritten Takt geſchieht aufs neu ein halber Schluß nach G. Darum ſind Quart und Sexte hier Vorhalte, die ſich gleich in ihre Conſonanzen auflöſen. Hier gieng es nun gar wol an, daß man ſtatt der Sexte bey der Quarte ſogleich die Quinte mitgenommen hätte.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, den wahren Quartſextaccord von dem, da Quart und Sexte Vorhalte ſind, zu unterſcheiden. Nun giebt es aber noch zwey Accorde, da Quart und Sexte ebenfalls vorkommen, und die, obgleich dieſe beyden Intervalle darin conſoniren, doch diſſonirende Accorde ſind. Sie entſtehen aus der zweyten und dritten Verwechslung des weſentlichen Septimenaccords. *) und haben insgemein neben der Quarte, im erſten Falle die Terz, im andern die Secunde bey ſich, welche da die eigentlichen Diſſonanzen ſind. Dieſe Accorde ſind alſo aus den Bezifferungen $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ leicht zu kennen.

Eine beſondere Erwähnung aber verdienet der conſonirende Quartſextaccord, der aus dem verminderten Dreyklang durch Verwechslung der Baßnote entſteht; denn darin wird die Quarte über ihr reines Verhältniß vergrößert, und erſcheinet wie der Tritonus, ob ſie gleich ſeine diſſonirende Natur nicht annimmt. Folgendes Beyſpiel wird dieſes erläutern: *)



Hier kommt in beyden Beyſpielen dieſelbe groſſe oder übermäßige Quarte F-h vor; im erſten Fall iſt ſie der wahre Tritonus, diſſoniert und muß nothwendig wie jede übermäßige Diſſonanz in der Auflöſung einen Grad über ſich treten; im andern Beyſpiel hingegen iſt ſie nur eine groſſe Quarte, die keiner Auflöſung in einen andern Ton bedarf.

Der Grund einer ſo merklich verſchiedenen Behandlung deſſelben Intervalls iſt klar genug. Im erſten Beyſpiel geſchieht ein Schluß nach C von der Dominante G, die die groſſe Terz und die weſentliche Septime bey ſich hat, wie dieſes beym ganzen Schluß ſeyn muß. Nun iſt durch Verwechslung die Septime in den Baß gekommen. Hier iſt nun F die eigentliche Diſſonanz, darum tritt es auch einen Grad unter ſich. Der

Ton

---

*) S. Septimenaccord.

*) S. Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes S. 59.

Ton h aber im Diſcant kann, obgleich durch das Heruntertreten des F die Diſſonanz des Tritonus aufgelöſt worden, nicht frey fortſchreiten, ſondern muß, wie jede übermäßige Diſſonanz, nothwendig einen Grad über ſich treten, weil ſie das Subſemitonium der neuen Tonica iſt. Da ſie aber im zweyten Beyſpiel in ganz anderer Verbindung ſteht, bedarf ſie dort keiner Veränderung. Nämlich in dieſem zweyten Beyſpiel geſchieht der Schluß nach E, als der Dominante von A; durch Verwechslung aber iſt im Baſſe, ſtatt des Grundtones H, ſeine kleine, aber natürliche Quinte F genommen worden. Hier iſt a die wahre Diſſonanz, als die Septime des eigentlichen Grundtones, und wenn man will auch F, in ſofern das h in der obern Stimme dagegen wie der Tritonus klingt. Darum treten auch dieſe beyden Töne einen Grad unter ſich; das h im Diskant aber, als die wahre Octave des eigentlichen Grundtones, bedarf keiner Auflöſung, ſondern bleibet, als die Quinte des folgenden Grundtones, auf ihrer Stelle.

Nun kommen wir nach dieſer Ausſchweifung auf die Betrachtung des eigentlichen Quartſextaccords wieder zurück, um einige Anmerkungen über ſeinen Gebrauch zu machen. Dieſer Accord hat in den obern Stimmen den Dreyklang, und unterſcheidet ſich von dem eigentlichen vollkommenen Dreyklang nur durch den Baßton, der hier mit den obern Stimmen weniger harmonirt, oder conſonirt. Da nun der vollkommene Dreyklang, beſonders der auf der Tonica, nicht wol anders als zum Anfang und zum völligen Schluß kann gebraucht werden,*) ſo giebt der Quartſextaccord den Vortheil, daß man in der Mitte einer Periode die zum vollkommenen Dreyklang der Tonica gehörigen Töne nach Belieben in den obern Stimmen brauchen kann, ohne das Gehör zu ſehr zu befriedigen, oder den Zuſammenhang mit dem folgenden zu unterbrechen. Er iſt alſo beſonders im Anfang eines Stüks, wo es nöthig iſt, daß zu genauer Beſtimmung der Tonart, vorzüglich die ſogenannten weſentlichen Sayten gehöret werden, nüzlich zu brauchen. Alſo dienet dieſer Accord zu Verlängerung einzeler melodiſcher Säze, und zu Vermeidung der Ruhepunkte. Aber eben deswegen kann man ihn gleich im Anfang, wo das Gehör von dem Dreyklang der Tonica muß eingenommen, und am Ende, wo es in Ruhe muß verſezt werden, nicht brauchen.

Was aber ſonſt über den Gebrauch und die Behandlung dieſes Accords zu ſagen wäre, iſt in Herrn Kirnbergers Kunſt des reinen Sazes*) ſo vollſtändig angezeiget, daß es überflüßig wäre, hier etwas davon zu wiederholen, da jeder, der über die Wiſſenſchaft der Harmonie Unterricht bedarf, dieſes Werk vor allen andern nöthig hat.

## Quartet; Quatuor.

(Muſik.)

Das erſte dieſer beyden Wörter bezeichnet ein Singeſtük von vier concertirenden Stimmen, dergleichen bisweilen in Kirchenſtüken, auch in Opern vorkommen. Was das Duett für zwey Stimmen iſt, das iſt das Quartet für viere. Das andre Wort wird zur Benennung der Inſtrumentalſtüke von drey concertirenden Stimmen, und einem Baſſe, der, wenigſtens bisweilen, auch concertirt, gebraucht.

Weil in dieſen Stüken drey oder vier Hauptmelodien ſind, deren jede ihren guten Geſang haben muß, ohne daß eine die andere verdunkele, ſo iſt dieſes eine der allerſchwerſten Arten der Tonſtüke, und erfodert einen im Contrapunkt vollkommen geübten Meiſter. Die Stimmen müſſen verſchieden ſeyn, und doch nur ein Ganzes ausmachen. Da keine Stimme über die andere herrſchen darf, und doch nicht alle zugleich in einerley Sätzen fortgehen können: ſo müſſen ſie nothwendig in Vortragung der Hauptgedanken mit einander abwechſeln. Indem aber eine Stimme eine Weile herrſcht, ſo müſſen doch die andern eine gefällige und zuſammenhangende Melodie behalten. Die Nachahmungen ſind dabey unentbehrlich, weil die allzugroße Verſchiedenheit der Stimmen nothwendig entweder einen gar zu ſehr einfachen Geſang, dergleichen die vierſtimmigen Chorale ſind, erfoderten, oder widrigenfalls ein gar zu verwirrtes Ganzes hervorbringen würde. Pauſiret eine Stimme, ſo muß ſie nicht als eine begleitende Stimme, ſondern als eine vor ſich beſtehende Melodie wieder eintreten. Es verſtehet ſich von ſelbſt, daß der Satz dabey vollkommen rein ſeyn müſſe. Man kann ohne Bedenken die in einigen Grauniſchen Opern vorkommenden Terzette auch als Muſter für dieſe Art anpreiſen. Quanz empfiehlt als Muſter guter Quatuor ſechs Stüke von Telemann, die uns nicht bekannt ſind.*)

---

*) S. Dreyklang.

*) S. 50 u. ff.

◆ ◆

**Quartetten od. Quadros** überhaupt ſind, unter mehrern gerühmt worden, von: Telemann, Hertel, C. F. Abel, J. Bauer, Bertello, L. Boccherini, C. Beewig, G. Bruni, Bullant, Cambini, Capron, Capuzzi, Jgn. Celoniatto, Chartrain, Giov. Cirri, Devienne (für die Flöte) Ernſt Eichler, Phil. Enslin, Mich. Eſſer, Joſ. Viola, Jgn. Fränzl, G. Franceſchini, Cad. Frey, Fridzeri, Gotpard, F. Leop. Gaßmann, Gebauer, Gebert, J. Gehot, Ch. St. George, Mainzer, Guillon, J. Haydn, J. A. Hamberger, J. Herſchell, Hofmayer, A. Hoffſtetter, L. Hofmann, F. Hofmeiſter, P. Huber, Jadin, J. G. Janitſch, Janſon, L. J. Kaa, F. Kammel, A. Kerzell, Kirmayr, Kohl, J. B. Kolb, Koſpoth, L. Kozeluch, J. A. Kreußer, Joh. Köhler, Käſtner, Lachnith, Laudmann, J. F. B. Lang, J. G. Lang, Laurietti, Lendorf, J. L. Loiſel, Ant. Lorenziti, Joh. Martini, M. J. Marthieu, Meunier, Michaelis, Joſ. Michel, J. C. Moeller, C. C. Morheim, Mortellari, J. F. Moſel, W. A. Mozart, Vanhal, Goſſec, Stamitz, Kapelmeyer, Kraus, Broglio, Graf, Riedt, u. v. a. m.

## Quinte.

(Muſik.)

Ein Intervall, das aus fünf diatoniſchen Stufen beſteht, C-G, daher es ſeinen Namen hat. Von dieſen fünf Stufen ſind drey von einem ganzen, eine von einem halben Ton. Die eigentliche reine Quinte bekommt man, wenn man zwiſchen zwey um eine reine Octave von einander abſtehenden Tönen, die harmoniſche Mitte nimmt.*) Dadurch erhält man einen Ton, deſſen Verhältniß gegen den Grundton $\frac{2}{3}$ iſt.

Dieſes Verhältniß zeiget, daß die Quinte nach der Octave die vollkommenſte Conſonanz ausmache, und daß es nicht möglich ſey, zwiſchen einem Grundton und deſſen Octave einen Ton zu finden, der ſo vollkommen, als die Quinte mit dem Grundton harmonire. Sie hat überdem noch den Vortheil, daß ſie zugleich gegen die Octave des Grundtones eine vollkommene Conſonanz ausmacht; weil dieſe Octave die Quarte von der Quinte des Grundtones iſt.

---

*) S. Quanzens Anleitung zum Flötenſpielen XVIII. Hauptſt. §. 45.

*) S. Quarte.

Wegen der ſehr guten Harmonie aber, die dieſes Intervall ſowol mit dem Grundton, als ſeiner Octave hat, verträgt es auch keinen merklichen Mangel; das iſt, die Quinte leidet nicht, daß ihr an ihrer reinen Stimmung etwas merkliches fehle.*) Eine Quinte, die ſchon um das gemeine Comma $\frac{81}{80}$ zu tief iſt, hat ſchon eine zu merkliche Unvollkommenheit, da doch die Terzen dieſen Mangel oder Ueberfluß noch gut vertragen.**)

Weil nun unſer diatoniſches Syſtem ſo eingerichtet ſeyn muß, daß jeder der verſchiedenen Töne der Octave zu einem Grundton muß können genommen werden, der ſo viel möglich ſeine reinen Conſonanzen habe: ſo war bey der Einrichtung des Syſtems vornehmlich darauf zu ſehen, daß jeder Ton ſeine ganz reine, oder doch beynahe ganz reine Quinte bekomme. Denn ganz vollkommen rein können nicht alle Quinten der zum Syſtem gehörigen Töne ſeyn; weil ſonſt die Octaven, die abſolut rein ſeyn müſſen, mangelhaft werden würden.†)

Aus dieſem Grunde habe ich in gegenwärtigem Werke das Syſtem nach der Kirnbergeriſchen Temperatur allen andern vorgezogen; weil darin von den zwölf Tönen, neun ihre gänzlich reinen Quinten haben; eine ſo nahe rein, daß kein menſchliches Ohr einen Mangel darin zu empfinden vermag; ſo daß überhaupt nur zwey temperirte Quinten darin vorkommen, denen es aber an der gänzlichen Reinigkeit bey weitem an keinem Comma von $\frac{81}{80}$ fehlet. Dieſe Vollkommenheit habe ich in keinem andern Syſtem entdeket; es ſey denn, daß man zugleich gar zu viel ſehr unreine, folglich unbrauchbare Terzen zulaſſen wolle, vermittelſt welcher alle Quinten beynahe ganz rein erhalten werden können. Unter den ältern Tonarten, die man noch in Kirchenſtüken nach der alten Art braucht, konnte der Ton H gar nicht als ein Grundton gebraucht werden, weil ihm die Quinte ganz fehlte. Denn das Intervall H f oder die dem H zugehörige Quinte, deſſen Verhältniß $\frac{45}{64}$ iſt, macht eine ſchwere Diſſonanz aus, die um einen halben Ton von der Quinte abweicht, folglich gar nicht als Quinte gebraucht werden konnte. Daher hat auch dieſes Intervall den Namen der falſchen Quinte bekommen, wovon wir hernach beſonders ſprechen werden.

Die Quinte kann alſo nicht, wie die Terzen und Sexten, groß oder klein ſeyn; nur in einem einzigen beſondern Falle hat ein conſonirender Dreyklang eine kleine Quinte; ihr Urſprung, und warum ſie als eine Conſonanz kann gebraucht werden, wird an einem andern Orte*) erläutert, und wie ſie von der falſchen Quinte zu verſcheiden ſey, im Artikel falſche Quinte deutlich gezeiget werden.

Die Quinte hat ihren eigentlichen Siz in dem Dreyklang. Denn die Quinte, welche in dem Quintſextaccord vorkommt, iſt eigentlich als eine Septime anzuſehen, wie aus dem Artikel über dieſen Accord zu ſehen iſt. Wegen der ſehr befriedigenden Harmonie der Quinte, gegen den Grundton, gilt auch, wiewol in einem etwas geringern Grade, von ihr, was wir von der Octave angemerkt haben, daß man ſie in der oberſten Stimme mitten im Zuſammenhang melodiſcher Säze nicht ſo oft, als weniger conſonirende Intervalle anbringen könne.**)

Weil die Quinte nach der Octave die vollkommenſte Harmonie hat, ſo ſind auch in der Fortſchreitung des Baſſes die Sprünge, da die Stimme

---

*) S. Conſonanz 1 Th. S. 174.

**) S. Rein.

† S. Temperatur.

*) S. Verminderter Dreyklang.

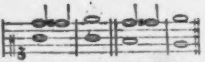
**) S. Octave.

um eine Quinte ſteigt oder fällt, diejenigen, die am meiſten beruhigen; deswegen werden ſie bey Schlüſſen, oder Cadenzen gebraucht. Beſonders iſt der Fall von der Quinte des Tones in dem Ton herunter völlig befriedigend, und wird zu ganzen oder vollkommenen Schlüſſen gebraucht; der Sprung aber vom Grundton in ſeine Quinte iſt es etwas weniger, und wird zur halben Cadenz gebraucht *). Wenn man alſo dieſe Sprünge brauchen will, ohne eine ſehr merkliche Ruhe zu bewürken, ſo muß man nothwendig durch Einmiſchung diſſonirender Töne, oder durch andere merkliche Verminderung der Harmonie, das Gefühl dieſer Ruhe zernichten.

Die Quinte wird in Abſicht auf den Hauptton, aus welchem ein Stük, oder eine Hauptperiode deſſelben geſetzt iſt, die Dominante genennt.

Es iſt vorher erinnert worden, daß die Quinte nicht, wie die weniger vollkommenen Conſonanzen, groß und klein vorkomme, ſondern immer in ihrem reinen Verhältniß ⅔ oder doch ſehr wenig davon abweichend vorkommen müſſe. Dennoch findet man nicht ſelten übermäßige Quinten, wie C-gis und dergleichen, deren Urſprung und Beſchaffenheit wir erklären müſſen.

Dieſe übermäßige Quinte iſt, wie einige andere übermäßige Intervalle, in der neueren Muſik dadurch aufgekommen, daß man gewiſſe melodiſche Fortſchreitungen dadurch reizender zu machen ſuchte, daß man, anſtatt den folgenden Ton unmittelbar zu nehmen, ſich des unter ihm liegenden halben Tones, als eines Leittones bediente. Folgendes Beyſpiel zeiget zwey ſolche Fortſchreitungen, die erſte durch die übermäßige Quinte, die andre durch die übermäßige Sexte.



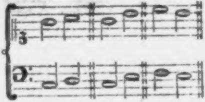
Hier wird im erſten Takt ſtatt der reinen Quinte d, eine erhöhte dis genommen, weil dieſer Ton das Subſemitonium des folgenden iſt, das ihn, als ſein kräftigſter Leitton, zum Voraus ankündiget. Eigentlich kann man nicht ſagen, daß dieſe übermäßige Quinte eine Conſonanz ſey: ſie diſſonirt ſtark, und erwekt eben deswegen das Verlangen nach dem darüber liegenden halben Ton.

## Quinten.

(Muſik.)

Eine beſondere Betrachtung verdienen die Quinten in der Fortſchreitung nach gerader Bewegung, wovor die Anfänger der Setzkunſt, als vor einem der wichtigſten Fehler gewarnet werden.

Es iſt nämlich eine Sache, die ſich leicht empfinden läßt, daß zwey oder mehr in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten, wie aus nachſtehendem Beyſpiel zu ſehen iſt: etwas widriges haben, und deswegen als ein Hauptfehler gegen den Satz verboten werden.



Es haben viel Theoriſten verſucht den wahren Grund der ſo mißfälligen Würkung dieſer Fortſchreitung anzugeben. Aber es ſcheinet noch immer, daß Huygens den Grund davon am richtigſten angegeben habe, da er angemerkt, daß durch eine ſolche Fortſchreitung das Ohr über die

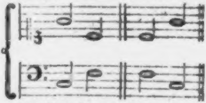
---

*) S. Cadenz.

die Modulation ungewiß werde;" indem die ſo auf einander folgenden Accorde würklich zwey Tonarten anzeigen. Dieſe ſcharfſinnige Anmerkung dieſes großen Mannes verdienet hier wörtlich angeführt zu werden. „Fragt man, ſagt er, unſere Muſikverſtändige, warum es ein Fehler ſey, zwey Quinten nach einander zu ſetzen: ſo ſagen einige, es geſchehe, um die zu große Annehmlichkeit, die zwey ſo lieblich klingende Conſonanzen machen, zu vermeiden; andre ſagen, man müſſe in der Harmonie ſich der Mannichfaltigkeit befleißigen. — Aber vielleicht werden die Einwohner irgend eines Planeten, des Jupiters oder der Venus, dieſen wahrhafteren Grund hiervon angeben: daß in der geraden Fortſchreitung von einer Quinte zur andern, ſo etwas geſchehe, als wenn man plötzlich den Ton verändert hätte; daß die Quinte nebſt der unter ihr liegenden Terz, die das Gehör, wenn ſie auch nicht angeſchlagen wird, doch hinzuſetzet, den Ton völlig beſtimmen, eine ſo plötzliche Abänderung deſſelben aber dem Gehör natürlicher Weiſe unangenehm und hart vorkommen müſſe; wie denn überhaupt die Fortſchreitung von einem conſonirenden Accord auf einen andern, der kein Intervall mit ihm gemein hat, allemal (es ſey denn blos im Durchgange,) hart klinget *)."

Dieſem Grunde kann man noch den beyfügen, daß dieſe vollkommene Conſonanz, beſonders wenn ſie in der oberſten Stimme gehört wird, eine Art von Ruhepunkt macht, der nicht unmittelbar darauf wieder vorkommen kann, ohne den Zuſammenhang der Melodie ganz aufzuheben. Der genaue melodiſche Zuſammenhang wird durch Abwechslung der Diſſonanzen und der minder vollkommenen Conſonanzen, nämlich der Terzen und Sexten, bewürkt; deswegen auch die in gerader Bewegung auf einander folgenden Octaven etwas widriges haben, und ſelbſt eine ſolche Folge von Quarten nicht ohne Vorſichtigkeit kann gebraucht werden *).

Deswegen werden alſo zwey nach einander folgende Quinten ſtufen- und ſprungweiſe, auf- und abſteigend, als weſentliche Fehler des Satzes verboten. Selbſt in entgegengeſetzter Bewegung, als ſo:



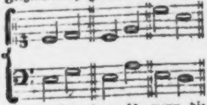
werden ſie nicht anders, als in ſehr vollſtimmigen Sachen erlaubt, wo der Reichthum der Harmonie den Fehler etwas bedeckt. Sogar in den Fällen, wo die Quinten nicht einmal würklich gehört werden, ſondern ſich nur in der Einbildungskraft, da man ſie als Uebergänge ſich vorſtellt, klingen, haben ſie dieſe Würkung, und

---

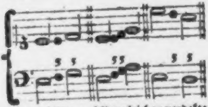
*) Si enim ex noſtris Muſicis quaeras, cur conſonantia Diapente poſt aliam ſimilem vitioſe ponatur, dicent alii, nimiam dulcedinem devitari, quae ex gratiſſimae conſonantiae iteratione naſcatur; alii varietatem in harmonicis ſequendam eſſe. — At Jovis aut Veneris incola forſitan veriorem hanc cauſam demonſtrabit: quod a Diapente ad aliam deinceps pergendo, tale quid fiat, ac ſi repente toni ſtatum immutemus, cum Diapente una cum interjecto ditoni ſono (qui, ſi deſit, mente ſuppletur,) toni ſpeciem certo conſtituat: hujusmodi vero ſubita commutatio auribus merito injucunda inconditaque judicetur; cum etiam in univerſum et plerumque durior accidat, (praeterquam in tranſitu,) quae fit a tribus ſonis conſonis ad trium aliorum harmoniam, nullo priorum manente. Hugenii Coſmotheoreos L. I. Oper. Varior. T. III. p. 685.

*) S. den Artikel Quarte am Ende.

werden alsdann verdekte Quinten genennt. Sie entdeken ſich leichte, wenn man das Intervall der nächſten, durch einen Sprung auf einander folgenden Töne, durch die dazwiſchen liegenden Töne ausfüllt, wie in dieſem Beyſpiele zu ſehen iſt. Folgende drey Fortſchreitungen:

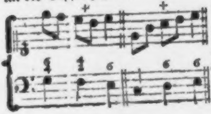


klingen eben ſo, als wenn die zwiſchen den Sprüngen fehlenden Töne auch gehört werden, wie im folgenden:



Alſo müſſen auch dergleichen verdekte Quinten vermieden werden.

So bald aber von zwey nach einander folgenden Quinten eine nur durchgehend iſt, und gar nicht als ein zur Harmonie des Baßtones gehöriger Ton vorkommt: ſo verlieret ſie natürlicher Weiſe auch ihre ſchlechte Würkung. Deswegen ſind folgende Quintenfortſchreitungen gar nicht verboten, weil die mit † bezeichneten Quinten, wie der Augenſchein zeiget, gar nicht zur Harmonie des Baſſes gehören.

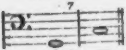


(*) Sieben Schriften über die Frage, warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen? . . . in Mizlers Muſikal. Bibl. Bd. 2. Th. 2. S. 8 u. f.

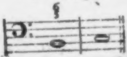
## Quinte (falſche.)

Von dieſem diſſonirenden Intervall, das die falſche Quinte genennt wird, iſt vorher im Artikel Quinte Erwähnung gethan worden. Sie entſtehet aus der weſentlichen kleinen Septime, auf einer Dominante, von der ein Schluß in ihre Tonica gemacht wird, wenn im Baſſe durch Verwechslung anſtatt dieſer Dominante ihre Terz geſetzt wird; nämlich:

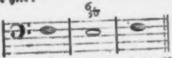
wenn anſtatt



dieſes geſetzt wird



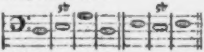
oder wo man in dem weſentlichen Septimenaccord anſtatt der großen Septime die kleine nehmen muß, um die folgende Tonica anzukündigen, wie hier:



wo der Quintſextenaccord die Verwechslung des Accords der kleinen Septime auf C als der Dominante von der folgenden Tonica F, iſt.

Aus dem Urſprung dieſes Accords der falſchen Quinte iſt offenbar, daß der Baß im nächſten Accord um einen Grad über ſich trete, weil auf dieſe Weiſe der Schluß in die neue Tonica erhalten wird.

Aus dieſer Fortſchreitung iſt die falſche Quinte, wenn ſie auch die natürlicher Weiſe zu ihr gehörige Sexte nicht bey ſich hat, zu erkennen, und von der kleinen Quinte des verminderten Dreyklanges zu unterſcheiden. Nämlich: da der verminderte Dreyklang, in welchem die kleine (von der falſchen wohl zu unterſcheidende) Quinte vorkommt, ſeinen Sitz auf der großen Septime einer harten, und auf der Secunde einer weichen Tonart hat *), ſo iſt ſeine Fortſchreitung beym Schluß nothwendig ſo, daß der Baß um vier Grade über ſich in die Dominante der Tonica, in die man ſchlieſſen will, trete. Daher ſind die zwey Fälle, wo auf derſelben Baßnote $^{5\flat}$, einmal als die kleine Quinte, und ein andermal als die falſche Quinte vorkommt, aus der Fortſchreitung des Baſſes leicht zu unterſcheiden. Folgende Beyſpiele werden die Sache völlig klar machen:



Daß hier im erſten Beyſpiel die $^{5\flat}$, die kleine Quinte des verminderten Dreyklanges, und nicht die diſſonirende falſche Quinte ſey, erhellet aus dem Schluß nach D mol, auf deren Secunde der verminderte Dreyklang natürlich iſt; weswegen er auch auf dem Ton E zur Ankündigung, daß ein Schluß nach D mol geſchehen werde, gebraucht worden *). Darum mußte nun der Baßton E vier Grade über ſich treten, um auf die Dominante der Tonica, dahin man ſchlieſſen wollte, zu kommen. Hätte man aber die erſte Verwechſlung des Accords auf der Dominante nehmen wollen, ſo würde die Fortſchreitung von E drey Grade unter ſich gegangen ſeyn.

Daß die im zweyten Beyſpiele vorkommende Quinte $^{5\flat}$ nicht die kleine, ſondern falſche Quinte ſey, welche die Sexte bey ſich haben könnte, iſt aus dem Schluß nach F offenbar, welcher anzeiget, daß der vorletzte Accord der Septimenaccord auf C, als der Dominante von F, ſeyn müſſe, folglich die da vorkommende Quinte den Quintſextenaccord auf E, oder den Accord der kleinen Septime auf C anzeige.

Ueberhaupt iſt hieraus auch zu ſehen, daß die Quinte, ſie ſey natürlich klein, oder zufällig, durch $^{5\flat}$ angedeutet, wenn ſie auf dem dritten Accord vor dem Schluſſe vorkommt, die kleine Quinte, und wenn ſie auf dem vorletzten Accord vorkommt, die falſche Quinte ſey, die ſich in die große Terz der neuen Tonica auflöſen müſſe, da jene einen freyen Gang hat.

Nach dieſen Erläuterungen iſt über den Accord der falſchen Quinte nichts weiter zu erinnern, als was von dem eigentlichen Quintſextenaccord im nächſten Artikel geſprochen wird.

## Quintſextaccord.

(Muſik.)

Ein auf der Dominante des folgenden Grundtones vorkommender diſſonirender Accord, darin die Quinte und Sexte des Baßtones zugleich angeſchlagen werden. Er iſt eigentlich die erſte Verwechſlung des weſentlichen Septimenaccords, der zum Schluß in eine Tonica gebraucht wird *). Er hat ſeinen eigentlichen

Sitz

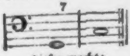
---

*) S. Tonart; Verminderter Dreyklang.

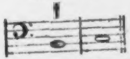
**) Man ſehe den Art. Ausweichung im 1 Th. wo das auf der 284 Seite ſtehende Beyſpiel eines Schluſſes nach D mol, mit dem hier angeführten, auf einerley Grund beruhet, obgleich dort die Bezifferung und Fortſchreitung anders iſt.

*) S. Septimenaccord.

Sitz auf der groſſen Septime, oder dem Subſemitonium des gleich darauf folgenden Grundtones; nämlich wenn man anſtatt des hier folgenden Schluſſes:

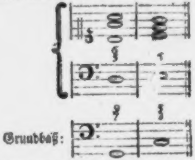


dieſen macht:



Was alſo über dieſen Accord zu ſagen iſt, findet ſich bereits in den Artikeln Ausweichung, Cadenz und Septimenaccord; und was vom Gebrauch der weſentlichen Septime geſagt worden, gilt hier von der Quinte, ſie ſey die eigentliche, oder die falſche Quinte, weil ſie die eigentliche Septime des Grundtones iſt.

Wir haben alſo hier weiter nichts anzumerken, als daß noch andre Accorde mit Quinte und Sexte vorkommen, die von dieſem ganz verſchieden ſind. Nämlich erſtlich ein Accord, der aus dem Accord der Septime und None entſteht, wenn anſtatt des wahren Grundtones deſſen Quinte in den Baß geſetzt wird. In dieſem Accord iſt nicht die Quinte, wie in dem ächten Quintſextaccord, ſondern die Terz des Baßtones die Diſſonanz; die Quinte aber iſt die eigentliche None des Grundtones, wie aus folgendem Beyſpiele deutlich erhellet:



Zweytens kommt in den Werken der franzöſiſchen Tonſetzer ein Quintſextaccord vor, den ſie für einen weſentlich diſſonirenden Accord zu halben Cadenzen brauchen. Hievon iſt in einem eigenen Artikel das Nöthige geſagt worden *).

## Quintetto; Quinque.

(Muſik.)

Was die ſchon in einem beſondern Artikel beſchriebenen Quartette und Quatuor in Anſehung vier concertirender Stimmen ſind, ſind dieſe in fünf Stimmen. Alſo kann das, was über jene angemerket worden, auch auf dieſe angewendet werden.

---

*) S. Sexte (diſſonirende.)

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

S X liq.
588 E
(11

# Allgemeine Theorie
# der
# Schönen Künſte

in einzeln,
nach alphabetiſcher Ordnung der Kunſtwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

**Johann George Sulzer,**
Mitglied der Königlichen Academie der Wiſſenſchaften in Berlin ꝛc.

## Vierter Theil.

Neue vermehrte zweyte Auflage.

---

Leipzig,
in der Weidmannſchen Buchhandlung, 1794.

# R.

## Radiren.

(Zeichnende Künſte.)

Mit dieſem urſprünglich lateiniſchen Worte*), das eigentlich auskratzen oder abkratzen bedeutet, drücket man die Arbeit aus, mit der ein Zeichner vermittelſt einer ſtählernen Nadel eine Zeichnung auf eine kupferne Platte einreißt. Dieſes geſchiehet hauptſächlich auf eine, mit Firnisgrund überzogene Platte **), wo mit der Nadel der Firnisgrund, ſo wie es die Zeichnung erfodert, bis auf das Kupfer weggekratzt wird, damit das Aetzwaſſer, das man hernach über die gegründete Platte gieſſt, die mit der Nadel geriſſenen Striche auf dem Kupfer ausfreſſen, oder einätzen könne. Man radirt aber auch auf die bloße Platte, ohne Firnis: dieſes nennen einige mit der kalten Nadel arbeiten; das iſt, mit der Nadel die Zeichnung in das Kupfer einreißen. Es geſchieht in zweyerley Abſicht: gemeiniglich, wenn eine Platte ſchon geätzt, und ein Probedruk davon gemacht iſt, um der Zeichnung hier und da nachzuhelfen, und noch fehlende Striche hereinzubringen; aber man radirt auch kleine Zeichnungen ganz mit der kalten Nadel, ſo wie man mit dem Grabſtichel gleich auf das bloße Kupfer ſticht. Weil aber der Zeichner auf dieſe Weiſe nicht tief in das Kupfer reißen kann, und mit mehr oder weniger Kraft auf die Nadel drüken muß, ſo können nur kleine und flüchtige Zeichnungen ſo radirt werden, die hernach auch nur ſehr wenig Abdrüke geben. Alſo muß man das Radiren hauptſächlich betrachten, in ſofern es auf den Firnisgrund zum Aetzen vorgenommen wird; wobey es hinlänglich iſt, daß der Firnis, ſo wie es das Aetzen erfodert, mit der Nadel weggenommen werde.

Weil der Firnis ſehr dünne aufgetragen, und weich iſt, ſo hat man nicht nöthig, wie beym Radiren mit der kalten Nadel, ſie ſtark aufzudrüken;

---

*) Radere.

**) S. Gründen; Firnis zum Aetzen.

ken; man kann die Nadel bald eben mit der Leichtigkeit führen, wie die Feder, oder die Reißkohle. Mithin kann ein geübter Zeichner mit eben der Freyheit und Flüchtigkeit radiren, mit der er auf Papier zeichnet. Und hierin liegt der Grund, warum man in mehreren Abſichten den radirten Kupferblättern den Vorzug über die geſtochenen geben muß, wovon ſchon anderswo geſprochen worden *).

Ueber die Handgriffe des Radirens und die Beſchaffenheit der Nadeln, kann man in dem im Artikel **Aetzkunſt** angezeigten Werke des **Abr. Boſſe** die nöthigen Nachrichten finden. Was übrigens in dieſem Artikel noch anzuführen wäre, findet ſich bereits in den Artikeln **Aetzen, Firnis, Gründen** und **Kupferſtecherkunſt**.

◆ ◆

(*) Die Arbeit mit der kalten Nadel, wovon H. S. im vorhergehenden Artikel ſpricht, beſteht nicht in dem eigentlichen Nachhelfen; dieſes, oder das tiefere Einarbeiten der geätzten Striche, geſchieht mit dem Grabſtichel. Mit der kalten Nadel werden nur die feinſten Töne, als z. B. in einer Landſchaft, der entfernteſte Horizont, in die Platte gebracht. — Ferner werden überhaupt, mit dieſer kalten Nadel allein, nur ſelten ganze Platten gearbeitet; und beſonders läßt das eigentlich Flüchtige, oder die, mit freyer Hand hingeworfenen Züge, ſich, mit derſelben, wegen des dazu erforderlichen ſtarken Druckes, nicht machen. — Und endlich kann auch der geübteſte Künſtler nicht immer mit ſo vieler Freyheit und Flüchtigkeit radieren, als auf Papier zeichnen, weil nach Maßgabe des Gegenſtandes, noch immer, an verſchiedenen Stellen, ſtärkere Drucke mit der Radirnadel erforderlich ſind, als der Zeichner nöthig hat. Ueberhaupt aber muß er, bey dem Radiren, Rückſicht auf die Wirkung des Waſſers, und bey dem Aetzen Rückſicht auf das vorher gegangene Radiren nehmen, dergeſtalt, daß, wo die Nadel mit mehrerem Nachdruck in das Kupfer eingegangen iſt, das Scheidewaſſer kürzere Zeit, und, im entgegen geſetzten Fall, längere Zeit wirke.

## Re.

(Muſik.)

Die zweyte in der Solmiſation gebräuchliche Sylbe, die allemal den zweyten Ton des aretiniſchen Hexachords anzeiget, der dem Mi-Fa vorhergeht. Wenn das Hexachord von C anfängt, ſo iſt D das Re; fängt es von G an, ſo iſt A das Re *).

## Recitativ.

(Muſik.)

Es giebt eine Art des leidenſchaftlichen Vortrages der Rede, die zwiſchen dem eigentlichen Geſang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; ſie geſchieht wie der Geſang in beſtimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung alles Metriſchen und Rhythmiſchen des eigentlichen Geſanges. Dieſe ſo vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt. Die Alten unterſcheideten dieſe drey Gattungen des Vortrages ſo, daß ſie dem Geſang abgeſetzte Töne zuſchrieben, der Declamation aneinanderhangende, das Recitativ aber mitten zwiſchen beyde ſetzten. Martianus Capella nennt dieſe drey Arten genus vocis continuum, diviſum, medium, und er thut hinzu, die letzte Art, nämlich das Recitativ, ſey die, die man zum Vortrag der Gedichte brauche. Dieſemnach hätten die Alten ihre Gedichte nach Art unſers Recitatives vorgetragen; und man kann hieraus erklären, warum

---

*) S. Aetzkunſt.

*) S. Solmiſation.

in den alten Zeiten das Studium der Dichtkunſt von der Muſik unzertrennlich geweſen. Die bloße Declamation wurde bey den Alten auch notirt, aber blos durch Accente, nicht durch muſikaliſche Töne. Dieſes ſagt Bryennius, den Wallis herausgegeben hat, mit klaren Worten.

Von der bloßen Declamation unterſcheidet ſich das Recitativ dadurch, daß es ſeine Töne aus einer Tonleiter der Muſik nimmt, und eine den Regeln der Harmonie unterworfene Modulation beobachtet, und alſo in Noten kann geſetzt und von einem die volle Harmonie anſchlagenden Baſſe begleitet werden. Von dem eigentlichen Geſang unterſcheidet es ſich vornehmlich durch folgende Kennzeichen. Erſtlich bindet es ſich nicht ſo genau, als der Geſang, an die Bewegung. In derſelben Taktart ſind ganze Takte und einzele Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht ſelten wird eine Viertelnote geſchwinder, als eine andere verlaſſen; da hingegen die genaueſte Einförmigkeit der Bewegung, ſo lange der Takt derſelbe bleibet, in dem eigentlichen Geſange nothwendig iſt. Zweytens hat das Recitativ keinen ſo genau beſtimmten Rhythmus. Seine größern und kleinern Einſchnitte ſind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede ſelbſt beobachtet hat. Daher entſteht drittens auch der Unterſchied, daß das Recitativ keine eigentliche melodiſche Gedanken, keine würkliche Melodie hat, wenn gleich jeder einzele Ton eben ſo ſingend, als in dem wahren Geſang vorgetragen würde. Viertens bindet ſich das Recitativ nicht an die Regelmäßigkeit der Modulation in andere Töne, die dem eigentlichen Geſang vorgeſchrieben iſt. Endlich unterſcheidet ſich das Recitativ von dem wahren Geſang dadurch, daß nirgend, auch nicht einmal bey vollkommenen Cadenzen, ein Ton merklich länger, als in der Declamation geſchehen würde, ausgehalten wird. Es giebt zwar Arien und Lieder, die dieſes mit dem Recitativ gemein haben, daß ihre ganze Dauer ohngefähr eben die Zeit wegnimmt, die eine gute Declamation erfodern würde; aber man wird doch etwa einzele Sylben darin antreffen, wo der Ton länger und ſingend ausgehalten wird. Ueberhaupt werden in dem Vortrag des Recitativs die Töne zwar rein nach der Tonleiter, aber doch etwas kürzer abgeſtoßen, als im Geſang, vorgetragen.

Das Recitativ kommt in Oratorien, Cantaten und in der Oper vor. Es unterſcheidet ſich von der Arie, dem Lied und andern zum förmlichen Geſang dienenden Texten dadurch, daß es nicht lyriſch iſt. Der Vers iſt frey, bald kurz, bald lang,* ohne ein in der Folge ſich gleichbleibendes Metrum. Dieſes ſcheinet zwar nur ſeinen äußerlichen Charakter zu beſtimmen; aber er hat eben die beſondere Art des Geſanges veranlaſſet.

Indeſſen iſt freylich auch der Inhalt des Recitativs von dem Stoff der Arien und Lieder verſchieden. Zwar immer leidenſchaftlich, aber nicht in dem gleichen, oder ſteten Fluß deſſelben Tones, ſondern mehr abgewechſelt, mehr unterbrochen und abgeſetzt. Man muß ſich den leidenſchaftlichen Ausdruk in der Arie wie einen langſam oder ſchnell, ſanft oder rauſchend, aber gleichförmig fortfließenden Strom vorſtellen, deſſen Gang die Muſik natürlich abbildet: das Recitativ hingegen kann man ſich wie einen Bach vorſtellen, der bald ſtille fortfließt, bald zwiſchen Steinen durchrauſcht, bald über Klippen herabſtürzt. In eben demſelben Recitativ kommen bisweilen ruhige, blos erzählende Stellen vor; den Augenblik darauf aber heftige und höchſt pathetiſche Stellen. Dieſe Ungleichheit hat in der Arie nicht ſtatt.

Indeſſen ſollte der völlig gleichgültige Ton im Recitativ gänzlich vermieden werden; weil es ungereimt iſt, ganz gleichgültige Sachen in ſingenden Tönen vorzutragen. Ich habe mich bereits im Artikel **Oper** weitläuftiger hierüber erkläret, und dort angemerkt, daß kalte Berathſchlagungen, und ſolche Scenen, wo man ohne allen Affekt ſpricht, gar nicht muſicaliſch ſollten vorgetragen werden. Es iſt ſogar ſchon widrig, wenn eine völlig kaltſinnige Rede in Verſen vorgetragen wird. Und eben deswegen habe ich dort den Vorſchlag gethan, zu der Oper, wo durchaus alles muſicaliſch ſeyn ſoll, eine ihr eigene und durchaus leidenſchaftliche Behandlung des Stoffs zu wählen, damit das Recitativ nirgend unſchiklich würde. Denn welcher Menſch kann ſich des Lachens enthalten, wenn, wie in der Opera **Cato**, die Aufſchrift eines Briefes (Il senato a Catone) ſingend und mit Harmonie begleitet, geleſen wird? Dergleichen abgeſchmaktes Zeug kommt aber nur in zu viel Recitativen vor.

Wenn ich nun in dieſem Artikel dem Tonſetzer meine Gedanken über die Behandlung des Recitatives vortragen werde, ſo ſchließe ich ausdrüklich ſolche, die gar nichts leidenſchaftliches an ſich haben, aus; denn warum ſollte man dem Künſtler Vorſchläge thun, wie er etwas ungereimtes machen könne? Ich ſetze zum voraus, daß jedes Recitativ und jede einzele Stelle darin ſo beſchaffen ſey, daß der, welcher ſpricht, natürlicher Weiſe im Affekt ſpreche. Darum werde ich auch nicht nöthig haben, wie Herr Scheibe *), einen Unterſchied zwiſchen dem blos recitirten und declamirten Recitativ zu machen, weil ich das erſtere ganz verwerfe. Behauptet es indeſſen in der Oper, und in der Cantate ſeinen Platz, ſo mag der Dichter ſehen, wie er es verantwortet, und der Tonſetzer, wie er es behandeln will. Denn hierüber Regeln zu geben, wäre nach meinen Begriffen eben ſo viel, als einen Dichter zu unterrichten, was für eine Versart er zu wählen habe, um ein Zeitungsblatt in eine Ode zu verwandeln.

Niemand bilde ſich ein, daß der Dichter nur die ſchwächeſten und gleichgültigſten Stellen ſeines Werks dem Recitativ vorbehalte, den ſtärkſten Ausbruch der Leidenſchaften aber in Arien, oder andern Geſängen anbringe. Denn gar oft geſchieht das Gegentheil, und muß natürlicher Weiſe geſchehen. Die ſehr lebhaften Leidenſchaften, Zorn, Verzweiflung, Schmerz, auch Freude und Bewunderung, können, wenn ſie auf einen hohen Grad geſtiegen ſind, ſelten in Arien natürlich ausgedrükt werden. Denn der Ausdruk ſolcher Leidenſchaften wird alsdenn insgemein ungleich und abgebrochen, welches ſchlechterdings dem fließenden Weſen des ordentlichen Geſanges zuwider iſt. Man ſtelle ſich vor, Herr **Ramler** hätte gegen ſein eigenes Gefühl, einem Tonſetzer zu gefallen, folgende Stelle eines Recitatives in einem lyriſchen Sylbenmaaß geſezt:

Unſchuldiger! Gerechter! hauche doch
Die matt' gequälte Seele von die! — Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich ſehe
Geſpitzte Keile. — Jeſus reicht die Hände dar,
Die theuren Hände, deren Arbeit Wohlthun war.

Wie würde doch daraus eine Arie gemacht worden ſeyn? Es iſt wol nicht nöthig, daß ich zeige, wie ungereimt es wäre, eine ſolche höchſt pathetiſche Stelle nach Art einer Arie zu ſetzen. Hieraus aber ſiehet man deutlich, wie der höchſte Grad des Leidenſchaftlichen ſich gar oft zum Recitativ viel beſſer als zur Arie ſchikt. Wir ſehen es deutlich an mancher Ode, nach lyriſchen Versarten der Alten, an die ſich gewiß kein Tonſetzer wagen wird, es ſey denn, daß er ſie abwechſelnd, bald als ein Recitativ, bald als Arie behandeln könne.

---

*) S. deſſen Abhandlung über das Recitativ in der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften im XI und XII Theile.

Es iſt meine Abſicht gar nicht, hier dem Dichter zu zeigen, wie er das Recitativ behandeln ſoll. Die Muſter, die Ramler gegeben, ſagen ihm ſchon mehr, wenn er Gefühl hat, als ich ihm ſagen könnte.

Ich will hier nur noch einen beſondern Punkt berühren. Ich kann mich nicht enthalten, zu geſtehen, daß die bisweilen in Recitativen vorkommenden Einſchaltungen fremder Reden und Sprüche, die der Tonſetzer allemal als Arioſo vorträgt, nach meiner Empfindung etwas Anſtößiges haben. Ich habe an einem andern Ort *) den lyriſch erzählenden Ton des Recitatives in der Ramleriſchen Paßion als ein Muſter empfohlen. Ich wußte in der That kein ſchöneres Recitativ zu finden, als gleich das, womit dieſes Oratorium anfängt. Was kann pathetiſcher und für den Tonſetzer zum Recitativ erwünſchter ſeyn, als dieſes?

— Beſter aller Menſchenkinder?
Du zagſt? du zitterſt? gleich dem Sünder,
Auf den ſein Todesurtheil fällt!
Ach ſeht! er ſinkt, belaſtet mit den Miſſethaten
Von einer ganzen Welt.
Sein Herz in Arbeit ſiegt aus ſeiner Höhle,
Sein Schweiß fließt purpurroth die Schläf' herab,
Er ruft: Betrübt iſt meine Seele
Bis in den Tod u. ſ. f.

Graun hat nach dem allgemeinen Gebrauch, der zur Regel geworden iſt, dieſe Worte: Betrübt iſt meine Seele u. ſ. w. die der Dichter einer fremden Perſon in den Mund legt, als ein Arioſo vorgetragen; und man wird ſchwerlich, wenn man es für ſich betrachtet, etwas ſchöneres in dieſer Art aufzuweiſen haben, als dieſes Arioſo: und dennoch iſt es mir immer anſtößig geweſen, und bleibt es, ſo oft ich dieſe Paßion höre. Es iſt mir nicht möglich, mich darein zu finden, daß dieſelbe recitirende Perſon, bald in ihrem eigenen, bald in fremdem Namen ſinge. Und doch ſehe ich auf der andern Seite nicht, warum eben dieſes Dramatiſche bey dem epiſchen Dichter mir nicht mißfällt? Wenn mich alſo mein Gefühl hierüber nicht täuſcht, ſo möchte ich ſagen, es gehe an, in eines andern Namen, und mit ſeinen Worten zu ſprechen; aber nicht zu ſingen. Allein, ich getraue mir nicht, mein Gefühl hierüber zur Regel anzugeben. Im würklichen Drama, da die Worte: Betrübt u. ſ. f. von der Perſon ſelbſt geſungen würden, wär alles, wie der Tonſetzer es gemacht hat, vollkommen. Oder wenn es ſo ſtünde:

Sein Schweiß fließt purpurroth
Die Schläf' herab; Betrübt iſt ſeine Seele
Bis in den Tod.

ſo könnte doch, dünkt mich, das Arioſo, ſo wie Graun es geſetzt hat, beybehalten werden. So gar die Folge dieſer eingeſchalteten Rede könnte hier der Dichter in ſeinem eigenen Namen ſagen. Nur in dem einzigen Vers:

Nimm weg, nimm weg den bittern Kelch von meinem Munde! —

müßte ſeinem ſtehen. Doch ich will, wie geſagt, hierüber nichts entſcheiden: ich ſage nur, daß mein Gefühl

---

*) S. Oratorium.

ſich an ſolche Stellen nie hat gewöhnen können.

So viel ſey von der Poeſie des Recitatives geſagt. Rouſſeau hat ſehr richtig angemerkt, daß nur die Sprachen, die ſchon an ſich im gemeinen Vortrag einen guten muſicaliſchen Accent, oder etwas ſingendes haben, ſich zum Recitativ ſchiken. Darin übertrifft freylich die italiäniſche meiſt alle andern heutigen europäiſchen Sprachen. Aber auch weniger ſingende Sprachen können von recht guten Dichtern, wenn nur der Inhalt leidenſchaftlich genug iſt, ſo behandelt werden, daß ſie genug von dem muſicaliſchen Accent haben: Klopſtok und Ramler haben uns durch Beyſpiele hievon überzeuget. Wer die engliſche Sprache nur aus einigen kalten geſellſchaftlichen Geſprächen kennte, würde ſich nicht einfallen laſſen, daß man darin Verſe ſchreiben könnte, die den beſten aus der Aeneis an Wolklang gleich kommen: und doch hat Pope dergleichen gemacht. Alſo kommt es nur auf den Dichter an, auch in einer etwas unmuſicaliſchen Sprache ſehr muſicaliſch zu ſchreiben.

Aber es iſt Zeit, daß wir auf die Bearbeitung des Recitatives kommen, die dem Tonſetzer eigen iſt. Um aber hierüber etwas nützliches zu ſagen, iſt es nothwendig, daß wir zuerſt die Eigenſchaften eines vollkommen geſetzten Recitatives, ſo gut es uns möglich iſt, anzeigen.

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodiſchen Rhythmus, ſondern beobachtet blos die Einſchnitte und Abſchnitte des Textes, ohne ſich um das melodiſche Ebenmaaß derſelben zu bekümmern. In Deutſchland und in Italien wird es immer in 4 Viertel Takt geſetzt. Im franzöſiſchen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher ſie ſehr ſchwer zu accompagniren, und noch ſchwerer zu faſſen ſind.

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonſtüke; noch muß es, wie dieſe, wieder im Hauptton ſchlieſſen; ſondern der Tonſetzer giebt jedem folgenden Redeſatz, der einen andern Ton erfodert, ſeinen Ton, er ſtehe mit dem vorhergehenden in Verwandtſchaft, oder nicht; er bekümmert ſich nicht darum, wie lang oder kurz dieſer Ton daure, ſondern richtet ſich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben beſonders da ſtatt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichem Ton redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenſchaft iſt, unterbrochen wird; welches in Opern oft geſchieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich geſungen, ſondern nur mit muſicaliſchen Tönen declamirt wird, ſo muß es keine melismatiſche Verzierungen haben.

4 Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrükt werden: wenigſtens muß, wenn irgend noch ein andrer zu beſſerm Ausdruk daran geſchleift wird, dieſes ſo geſchehen, daß die deutliche Ausſprache der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatiſche Accente müſſen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die ſchlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem beſten Vortrag übereinkommen; ſo daß die Worte, auf denen man im Leſen ſich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Leſen wegeilet, mit geſchwinden Noten beſetzt werden.

7. Eben ſo muß das Steigen und Fallen der Stimme ſich nach der zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, ſowol auf einzelen

Sylben, als auf einer Folge von mehrern Sylben.

8. Pauſen ſollen nirgend geſezt werden, als wo im Text würkliche Einſchnitte, oder Abſchnitte der Säze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abſtechende kommt, ſoll die Recitativſtimme, wo nicht ſchon die Periode der Rede die Cadenz fodert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz, wenn die Oberſtimme bereits ſchweiget, dem Baß überlaſſen.

10. Die beſondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, ſtreng befehlende Säze ſich auszeichnen, müſſen eben nicht auf die lezten Sylben des Sazes, ſondern gerade auf das Hauptwort, auf deſſen Sinn dieſe Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie ſoll ſich genau nach dem Ausdruk des Textes richten, leicht und conſonirend bey geſeztem und fröhlichem; klagend und zärtlich diſſonirend bey traurigem und zärtlichem Inhalt; beunruhigend und ſchneidend diſſonirend bey ſehr finſterem, bey heftigem und ſtürmiſchem Ausdruk ſeyn. Doch verſteht es ſich von ſelbſt, daß auch die widrigſten Diſſonanzen, nach den Regeln der Harmonie ſich müſſen vertheidigen laſſen. Beſonders iſt hier auf die Mannichfaltigkeit der harmoniſchen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rükſicht zu nehmen; weil dieſe das meiſte zum Ausdruk beytragen.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen ſollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

13. Zärtliche, beſonders ſanft klagende und traurige Säze, auch ſehr feyerlich pathetiſche, die durch einen oder mehrere Redeſäze in gleichem Ton der Declamation fortgehen, müſſen ſowol der Abwechslung halber, als weil es ſich da ſonſt gut ſchiket, Arioſo geſezt werden.

14. Als eine Schattirung zwiſchen dem ungleichen gemeinen recitativiſchen Gang, und dem Arioſo, kann man, wo es ſich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation ſchiket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorſchreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber ſehr abgebrochen, und mit einzelen Worten, ohne ordentliche Redeſäze fortrükt, das ſogenannte Accompagnement angebracht, da die Inſtrumente währendem Pauſiren des Redenden die Empfindung ſchildern.

Dieſes ſind, wie mich dünkt, die Eigenſchaften eines vollkommenen Recitatives. Anſtatt einer wortreichen und vielleicht unnüzen Anleitung, wie der Tonſezer jede dieſer Eigenſchaften in das Recitativ zu legen habe, wird es wol nüzlicher ſeyn, wenn ich gute und ſchlechte Beyſpiele anführe; und einige Anmerkungen darüber beybringe. Einer meiner Freunde, der mit der Theorie der Muſik ein feines Gefühl des guten Geſanges verbindet, und dem ich dieſen Aufſaz mitgetheilt habe, hat die Gefälligkeit gehabt, folgende Beyſpiele zur Erläuterung der obigen Anmerkungen aufzuſuchen, und noch mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Ich habe nicht nöthig, die Weitläuftigkeit dieſes Artikels zu entſchuldigen; der Mangel an guter Anweiſung zum Recitativ rechtfertiget mich hinlänglich *)

---

*) Die Beyſpiele ſind Kürze halber auf beſondere Blätter abgeſezt, und durch römiſche Zahlen I. II u. ſ. f. numerirt worden, und dadurch iſt im Text, jedes der auf den beſondern Blättern ſtehen-

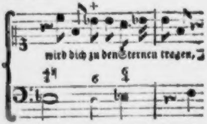
◆ ◆ ◆

Zur Erläuterung der erſten und achten Regel, dienet das Beyſpiel I.

Hier ſiehet man zur Erläuterung der erſten Regel Einſchnitte von verſchiedener Länge und Kürze, ſo wie es der Text erfoderte. Zugleich aber hat man ein Beyſpiel, wie gegen die achte Regel gefehlt wird: denn bey dem Worte Götter † iſt ein förmlicher Einſchnitt in der Melodie und Harmonie, der erſt bey dem Worte Menſchen hätte fühlbar gemacht werden ſollen.

Eben dieſes gilt von dem Beyſpiel II. Auf dem Worte Herz wird mit dem G mollaccord eine harmoniſche Ruhe bewürkt, da doch der Sinn der Worte noch nicht vollendet iſt. In beyden Stellen, die hier getadelt werden, ſind auch die Pauſen unſchiklich angebracht. Hier muß noch zur Ergänzung der achten Regel angemerkt werden, daß kein Leitton noch eine Diſſonanz eher reſolviren muß, als bis ein völliger Sinn der Worte zu Ende iſt. Wäre der Satz aber lang, oder fände man des Ausdruks wegen nöthig, die Harmonie oft abzuwechſeln: ſo müßte bey jeder Reſolution des Leittones oder der Diſſonanz, ſogleich ein anderer Leitton, oder eine neue Diſſonanz eintreten, damit die Erwartung auch in der Harmonie unterhalten werde, wie in folgendem Recitativ III. von Graun.

Hier ſind alle Accorde durch Leittöne und Diſſonanzen in einander geſchlungen, außer bey dem einzigen Wort *dolor* †, wo aber das Recitativ keine Pauſe hat, ſondern fortgeht; daher man erſt am Ende deſſelben in Ruhe geſetzt wird. Solche Veränderungen der Harmonie mitten in der Rede müſſen allemal auf ein Hauptwort treffen, nicht auf ein Nebenwort, wie hier:



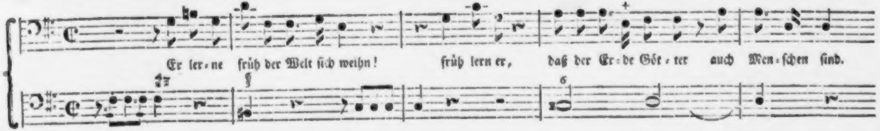
Bey der zweyten Regel iſt über die Worte: er ſtehe mit der vorhergehenden in Verwandtſchaft oder nicht, etwas zu erinnern. Ueberhaupt hat die Regel ihre Richtigkeit: nur die Art von einem Ton zum andern überzugehen, muß nach den Regeln der harmoniſchen Setzkunſt geſchehen. Denn oft kann ein Redeſatz auch 2, 3, und mehrere Töne haben, wie das obige Recitativ von Graun; flöſſen aber da die Töne nicht natürlich in einander, ſo würde es Schwulſt und Unſinn. Auch wenn der Affekt nicht ſehr heftig, noch ängſtlich iſt, bleibt man gern in einem gewiſſen Geleiſe, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern entlegenen überzugehen. Bey kurzen Redeſätzen iſt dieſes noch mehr nothwendig, wenn gleich der Affekt heftig iſt; weil die Kürze ſolcher Sätze ſchon an ſich etwas heftiges ausdrüket, welches, wenn man es noch durch plötzliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte. Dieſes erhellet aus folgendem Beyſpiele IV.

Die Bewegung iſt hier viel zu heftig, als daß man die plötzlichen Abänderungen der Harmonie wol verſtehen könne; zumal da in die Recitativſtimme ſolche wunderliche Intervalle gelegt ſind, und die Declamation ſo verkehrt iſt. Graun iſt in ſolchen kurzen heftigen Redeſätzen in Anſehung der harmoniſchen Uebergänge

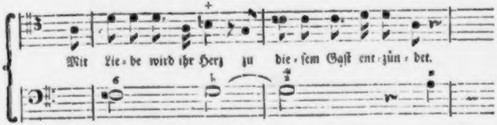
---

ſtehenden Beyſpiele deutlich bezeichnet worden.

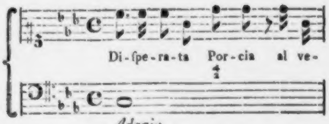
I.

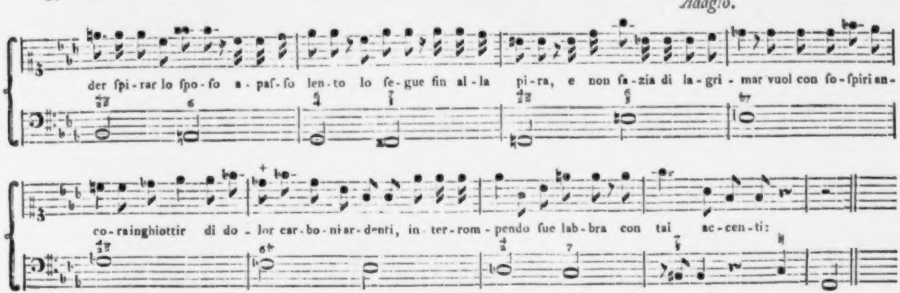

Er ler-ne früh der Welt ſich weihn! früh lern er, daß der Er-de Göt-ter auch Men-ſchen ſind.

II.

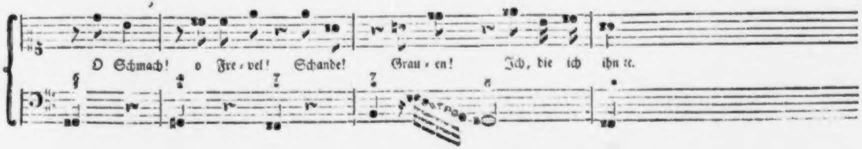

Mit Lie-be wird ihr Herz zu die-ſem Gaſt ent-zün-det.

III.

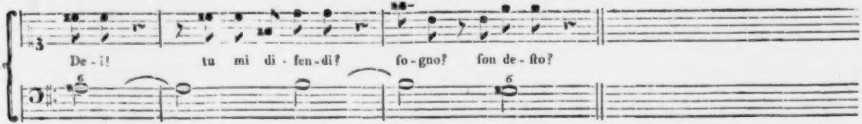

Di-ſpe-ra-ta Por-cia al ve-


Adagio.
der ſpi-rar lo ſpo-ſo a-paſ-ſo len-to lo ſe-gue fin al-la pi-ra, e non ſa-zia di la-gri-mar vuol con ſo-ſpiri an-
co-rainghiottir di do-lor car-bo-ni ar-d-nti, in-ter-rom-pendo ſue lab-bra con tai ac-cen-ti:

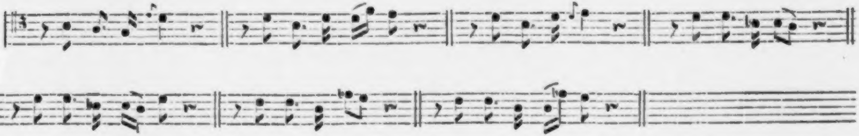
IV.


O Schmach! o Fre-vel! Schande! Grau-en! Ich, die ich ihn ꝛc.

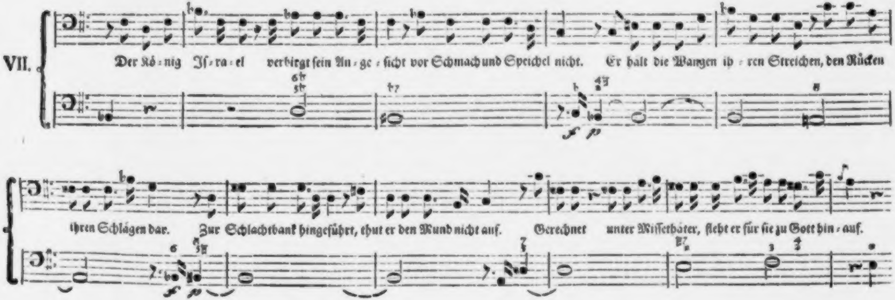
V.


De - i! tu mi di - fen - di? ſo - gno? ſon de - ſto?

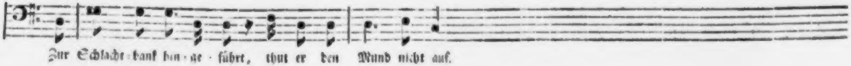
VI.



VII.

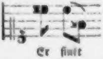

Der Kö - nig Iſ - ra - el verbirgt ſein An - ge - ſicht vor Schmach und Speichel nicht. Er hält die Wangen ih - ren Streichen, den Rücken
ihren Schlägen dar. Zur Schlachtbank hingeführt, thut er den Mund nicht auf. Gerechnet unter Miſſethäter, fleht er für ſie zu Gott hin - auf.

VIII.

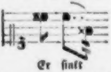

Zur Schlacht - bank hin - ge - führt, thut er den Mund nicht auf.

gänge ſehr leicht, er declamirt aber richtig: dadurch wird der Ausdruk in ſolchen Fällen deutlich, weil man blos auf den Sänger Acht giebt. S. V.

Nach der dritten und vierten Regel ſind alſo folgende und ähnliche Säze, die Herr Scheibe in ſeiner Abhandlung *) für gut hält, verwerflich. S. VI. Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo der AffecktSchönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorſchläge, (ſchwerlich Triller,) anzubringen, die aber ſehr einfältig auf dem Papier ausſehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profeßion ein Sänger iſt, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Declamation, da eine Note zu jeder Sylbe geſetzt wird, beſſere Würkung. Exempel von guten Meiſtern, wo zwey Töne auf eine Sylbe fielen, ſind höchſt rar. Graun hat ein einzigesmal in ſeinem Tod Jeſu geſetzt:

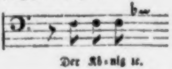


Ein gefühlvoller Sänger ſingt:

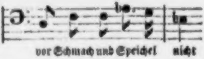


und dann entſteht der wahre Ton des Mitleids. Man kann bey dieſer Stelle Graun nicht wohl beſchuldigen, daß er blos habe mahlen wollen; ſeine Hauptabſicht ſcheinet dabey geweſen zu ſeyn, dem Sänger einen äußerſt mitleidigen Ton in den Mund zu legen, und daher iſt dieſe Stelle in dem Recitativ Gethſemane ꝛc. auch ſo ungemein rührend.

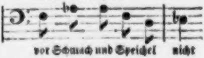
Zu Beyſpielen der Fehler gegen die fünfte und ſiebente Regel kann folgendes dienen. S. VII. Gleich der Anfang ſollte heißen:



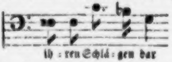
Die letzten Worte des erſten Redeſatzes ſind falſch declamirt; ſie ſollten entweder



oder auch ſo:



geſetzt ſeyn. In dem darauf folgenden Redeſatz ſollten die Worte: Wangen, Streichen, Rüken, Schlägen, auf das erſte oder dritte Viertel des Takts fallen. Da das Wort ihren nur ein Nebenwort iſt, und hier wider die Abſicht des Poeten das größte Taktgewicht hat, welches noch dazu das erſtemal durch höhere und nachdrüklichere Töne, als das Hauptwort Streichen hat, vermehrt wird: ſo wird dadurch der Sinn dieſes Satzes ganz verſtellt. Ueber der erſten Sylbe des Worts Schlägen, ſollte c ſtatt fis ſtehen, nämlich alſo:

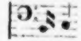


dadurch erhielte dieſes Wort den Nachdruk, der ihm zukömmt, und der unnatürliche Sprung der verminderten Quarte zu der letzten kurzen Sylbe dieſes Worts wäre vermieden. Im dritten Satz ſtehen die Worte er und

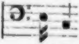
---

*) S. Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften im XII und XIII Theile.

und Mund auf einem unrechten Taktviertel. Dann giebt die natürliche Declamation den Ton des Endfalls dieſes Satzes an; ſtatt

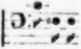


ſollte ſtehen:

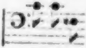


Auf folgende Art wäre der ganze Satz mit Beybehaltung derſelben Harmonie in ein beſſeres Geſchik gebracht. S. VIII.

Das Anfangswort des letzten Satzes wird wegen des Nachdruks, der auf die erſte kurze Sylbe deſſelben gelegt iſt, und der durch den Sprung von der vorhergegangenen tiefen Note entſteht, ungemein verſtellt. Man beruft ſich bey ſolchen Stellen insgemein auf den Vortrag guter Sänger, die ſtatt



alſo:



ſingen; aber warum ſchreibt man nicht lieber ſo? Das Wort Miſſethäter ſteht auf einem unrechten Taktviertel, welches durch die unnatürliche Pauſe, nach dem Worte gerechnet, entſtanden iſt. Das Wort ſteht ſollte, ob es gleich kurz iſt, eine höhere Note haben, und nicht das Beywort er. Eben dieſes gilt von der Präpoſition für, und der erſten Sylbe von hinauf, da das Hauptwort Gott weder Taktgewicht noch nachdrükliche Höhe hat. Der Tonſetzer hat, wie man ſieht, ängſtlich geſucht, in der Singſtimme etwas Flehendes hineinzubringen. Dieſes gilt hier ſo viel wie nichts: hier ſoll nicht mehr, nicht weniger als vorher geflehet werden, ſondern mit Nachdruk declamirt werden, was der Mund der Väter geſprochen hat. Der ganze Satz könnte mit einer geringen Veränderung der Harmonie ohngefähr ſo verbeſſert werden, wie bey IX. oder wie bey X.

Der Anfang des Satzes: **Zur Schlachtbank** ꝛc. iſt nach dem, was vorhergegangen iſt, ganz und gar unſingbar: nicht wegen des Sprunges der übermäßigen Quarte d-gis, den ein etwas geübter Sänger recht gut treffen kann; ſondern wegen der vorhergegangenen plötzlichen Abänderung der Harmonie in zwey abgelegene Töne. Der Sänger ſchließt den vorhergehenden Satz in G moll; indem er nun dieſen Accord in der Begleitung erwartet, wird er kaum berühret, und gleich darauf ein Accord angeſchlagen, deſſen Grundaccord E dur, und von G moll ſehr entlegen iſt. Dieſes verurſachet, daß er von dem folgenden Satz weder das erſte d noch das zweyte gis treffen kann.

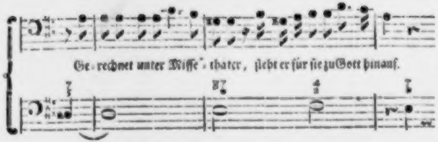
Das Baßrecitativ in dem Grauniſchen Tod Jeſu, das ſich mit den Worten anfängt: **Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz**, kann vornehmlich über die fünfte und ſiebente Regel zum Muſter dienen, das vollkommen iſt.

Die ſechste Regel hat Graun ſehr genau beobachtet. S. XI.

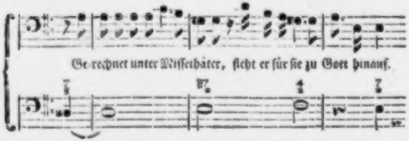
Viele Singcomponiſten wollen, daß im Recitativ niemals mehr als zwey, höchſtens drey Sechszehntheile auf einander folgen ſollen. Man findet dieſes in den Telemanniſchen und Scheibiſchen Recitativen genau beobachtet. In den tragiſchen Cantaten iſt eher gegen den Accent der Sprache, und das natürliche Taktgewicht, als gegen dieſe Regel gefehlet. Man ſehe gleich das erſte Recitativ: **Zwar hier, mein Theſeus, glänzt kein ſtiller Sommertag** u. ſ. w. S. XII. Das unnatürliche Taktgewicht auf der letzten Sylbe von kretiſchen, wäre folgendergeſtalt (S. XIII.) vermieden, und dem Sänger angezeiget worden, daß er über die Worte, die

von

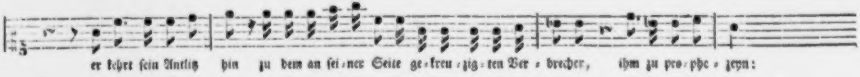
IX.


Ge-rechnet unter Miſſe-thater, fleht er für ſie zu Gott hinauf.

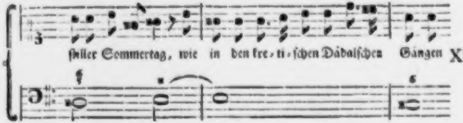
X.


Ge-rechnet unter Miſſethäter, fleht er für ſie zu Gott hinauf.

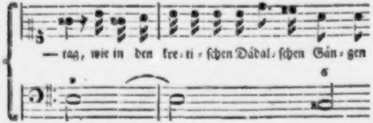
XI.


er kehrt ſein Antlitz hin zu dem an ſei-ner Seite ge-kreu-zig-ten Ver-brecher, ihm zu pro-phe-zeyn:

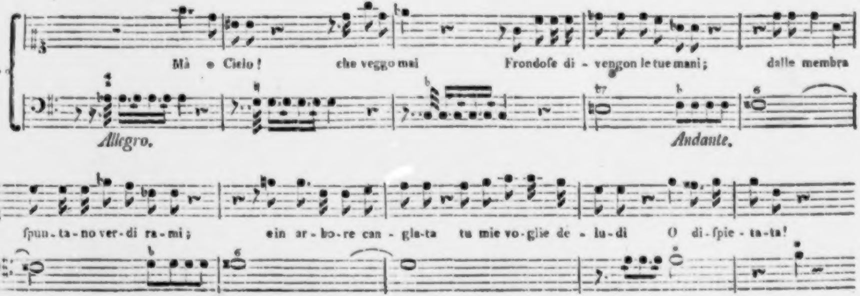
XII.


ſtiller Sommertag, wie in den kre-ti-ſchen Dädalſchen Gängen

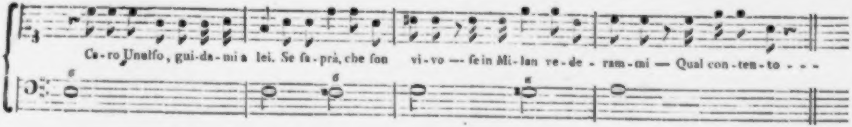
XIII.


— tag, wie in den kre-ti-ſchen Dädal-ſchen Gän-gen

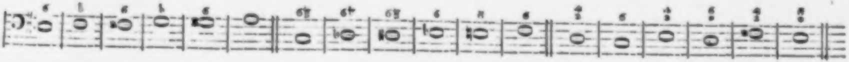
XIV.


Mà o Cielo! che veggo mai Frondoſe di-vengon le tue mani; dalle membra
Allegro.
Andante.
ſpun-ta-no ver-di ra-mi; ein ar-bo-re can-gia-ta tu mie vo-glie de-lu-di O di-ſpie-ta-ta!

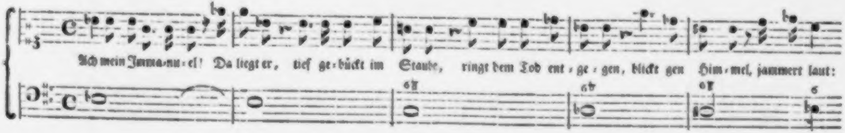
XV.


Ca-ro Unolfo, gui-da-mi a lei. Se ſa-prà, che ſon vi-vo — ſe in Mi-lan ve-de-ram-mi — Qual con-ten-to - - -

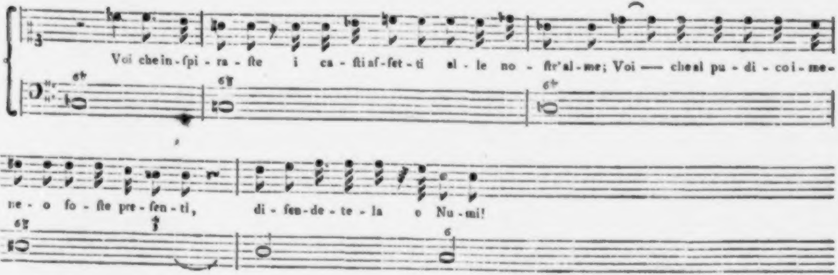
XVI.



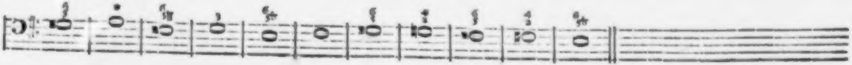
XVII.


Ach mein Imma-nu-el! Da liegt er, tief ge-bückt im Staube, ringt dem Tod ent-ge-gen, blickt gen Him-mel, jammert laut:

XVIII.


Voi che in-ſpi-ra-ſte i ca-ſti af-fet-ti al-le no-ſtr'al-me; Voi — che al pu-di-co i-me-
ne-o fo-ſte pre-ſen-ti, di-fen-de-te-la o Nu-mi!

XIX.

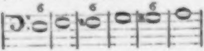


von keiner ſonderlichen Bedeutung ſind, wegeilen ſolle.

Wenn es wahr iſt, daß man dem Vortrag des Sängers vieles in Recitativen überlaſſen muß, ſo iſt es doch auch eben ſo wahr, daß es widerſinnig iſt, wenn der Tonſetzer nicht alles, was in ſeinem Vermögen ſteht, anwendet, dem Sänger den Vortrag eines jeden Satzes zu bezeichnen. Der Sänger fühlt doch wohl nicht mehr, als der Componiſt.

Welche ſchöne Exempel von Graun kommen mir bey der ſiebenten Regel vor! Das erſte iſt aus der Cantate Apollo amante di Dafne. Apollo ruft, als er die Verwandlung gewahr wird. S. XIV.

Die erſte Beſtürzung iſt in hohen Tönen ausgedrükt. Darnach ſinkt die Stimme, und ſteigt mit der Harmonie immer um einen Grad höher, bis zu der letzten Ausrufung, O dispietata! In ſolchen ſteigenden Fällen ſind die Transpoſitionen



von ungemein guter Würkung. Graun bedient ſich ihrer hauptſächlich bey dem Ausdruk des Erſtaunens und der zunehmenden Freude ſehr oft. S. XV.

Transpoſitionen, wie bey XVI. in ſteigenden Affekten ſind traurig und klagend; doch iſt die erſte und letzte heftiger, als die mittelſte.

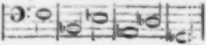
Es verſteht ſich, daß die Singſtimme zugleich mit der Harmonie ſteigen und fallen müſſe, wenn die Transpoſitionen ihre Würkung thun ſollen. So iſt von der mittelſten Transpoſition bey XVII. ein gutes Exempel von Graun: auch das folgende aus der Oper Demofonte: S. XVIII.

Die Transpoſitionen bey XIX. die das entgegengeſetzte der vorhergehenden ſind, ſind ſehr gut zu ſinkenden und traurigen Affekten zu gebrauchen: die im zweyten Beyſpiele ſind noch trauriger, als die im erſten. So hat Scheibe in ſeiner Ariadne auf Naxos, da wo ſie mit Schauer und Entſetzen von der Untreue ihres Theſeus ſpricht, bey folgenden Worten: Ich, die ich ihn den ausgeſtrekten ꝛc. S. XX. die wahre Harmonie, und die nach und nach herunterſinkenden Töne in der Singſtimme wohl gewählt, und den rechten Ausdruk getroffen, wenn er nur etwas richtiger declamirt hätte. Hingegen bey folgender Stelle, (S. XXI.) wo die Stimme ſich bey den Worten, o Verräther! hätte erheben, und recht ſehr heftig werden ſollten, iſt es gerade umgekehrt. Auch die Harmonie, womit das o Verräther anfängt, iſt viel zu weich an dieſem Orte.

Graun wußte ſich in ſolchen Contraſten beſſer zu helfen. S. XXII. Nach dem d im Baß, im zweyten Takt erwartet man den b E mollaccord. An deſſen ſtatt hört man den rauhen Dominantenaccord von C, und wird noch mehr erſchüttert, wenn Rodelinde bey den Worten Grimoaldo crudel ihre Stimme aufs höchſte erhebt, da ſie vorher in tiefern Tönen ſeufzte.

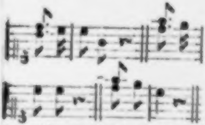
In der Oper Demofonte glaubt Timante, daß ſein Vater, der ihn verheirathen will, von ſeiner geliebten Dircea, mit der er ſchon heimlich verheirathet iſt, ſpreche, und iſt darüber voller Freuden; am Ende des Geſprächs hört er einen ganz fremden Namen. Tauſend quälende Vorſtellungen überfallen ihn auf einmal. Der Vater verlangt Erklärung; er antwortet, wie bey XXIII. zu ſehen.

Nichts kann rührender ſeyn, als dieſe Folge von Tönen, und doch beruhen ſie bis auf den letzten Takt, auf ſimplen Quintenfortſchreitungen der Harmonie, nämlich:

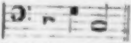


die man ſonſt nur zu gleichgültigen Sätzen braucht. Ein groſſer Beweis, daß bey kurzen Abſätzen leicht auf einander folgende Harmonien weit beſſere Würkung thun, als entlegene und in einander verwikelte

Zur neunten Regel. Ganze Cadenzen in der Recitativſtimme, mit denen eine ganze Periode geſchloſſen werden kann, ſind folgende in Dur und Moll:



deren förmlicher Schluß durch folgende nachſchlagende Baßcadenz bewürkt wird:



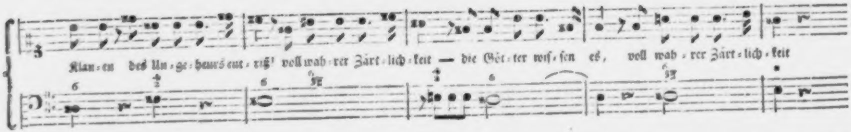
Man ſehe N. XXIV *. Da aber nicht jede Periode eine Schlußperiode iſt, ſondern oft mit der folgenden mehr oder weniger zuſammenhängt, o hat der Tonſetzer hierauf wohl icht zu geben, damit er dieſe Schlußadenz nur alsdann anbringe, wenn er Redeſatz förmlich ſchließt, oder er darauf folgende eine von der vorergehenden ganz abgeſonderte Empfindung ſchildert. Außerdem begnügt man ſich an der bloßen Cadenz er Recitativſtimme, und einer der arauf folgenden Pauſe, wozu die Begleitung entweder den bloßen Dreyklang, oder den Sextenaccord nſchlägt; oder man thut, als ob an ſchließen wollte, und läſſet nach m Accord der Dominante die erſte erwechslung des Accords der Toa hören. So könnte das erſte angegebenen Exempel, wenn die de noch in derſelben Empfindung fortſtrömte, ohngeachtet des Schluſſes der Periode, die Begleitung haben, wie bey XXIV †. Dadurch bewürkt man den Schlußfall der Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden.

In dem Beyſpiel XXV. ſind die zwey förmlichen Schlußcadenzen nach dem erſten und dritten Satz völlig unſchiklich angebracht. Da die Empfindung der Rede durchgängig gleich iſt, ſo hätten dieſe Schlußcadenzen auch vermieden und angezeigtermaaſſen behandelt werden ſollen. Nach den Worten: ſie lagerten ſich, hat der Tonſetzer einen eben ſo weſentlichen Fehler begangen, daß er in der Recitativſtimme keine Pauſe geſetzt hat. Ramlers erzählende Recitative ſind nicht Erzählungen eines Evangeliſten, der geſehen hat, ſondern eines empfindungsvollen Chriſten, der ſieht, und bey allem, was er ſieht, ſtille ſteht und fühlt. Darum hätten in dem Recitativ die zwey Sätze, die der Dichter aus guten Urſachen durch ein Punktum von einander getrennet hatte, nicht ſo, wie veni, vidi, vici, ohne allen Abſatz in einander geſchlungen ſeyn ſollen.

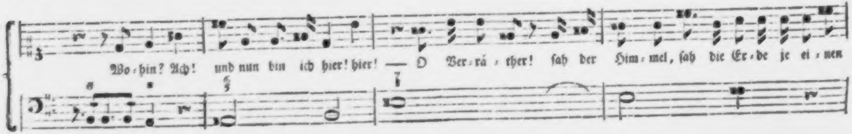
Ein beſſeres Beyſpiel zur Erläuterung dieſer Regel von den Cadenzen iſt bey XXVI. aus dem Tod Jeſu von Graun. Nach den Worten, dein Wille ſoll geſchehn, iſt, wie es der Abſatz der Worte mit der folgenden Periode erfodert, eine förmliche Schlußcadenz angebracht. Die übrigen Schlüſſe der Periode ſind, da die Empfindung der Rede gleich bleibt, nur in der Recitativſtimme allein fühlbar gemacht.

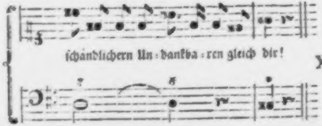
Außer den drey angezeigten Arten, den Endfall einer Periode, die keine förmliche Schlußperiode iſt, zu behandeln, iſt noch eine vierte, die zugleich von Ausdruk und ſehr mannichfaltig iſt. Dieſe beſteht darin, daß man nach der Cadenz der Recitativſtimme, in der Begleitung den Dominan-

XX.

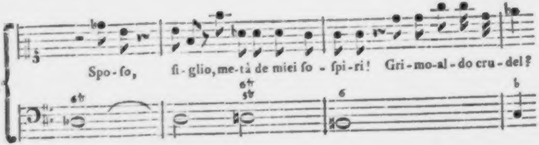

Klau-en des Un-ge-heurs ent-riß! voll wah-rer Zärt-lich-keit — die Göt-ter wiſ-ſen es, voll wah-rer Zärt-lich-keit

XXI.

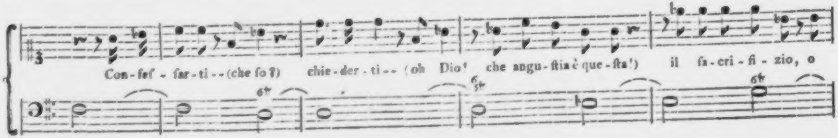

Wo-hin? Ach! und nun bin ich hier! hier! — O Ver-rä-ther! ſah der Him-mel, ſah die Er-de je ei-nen

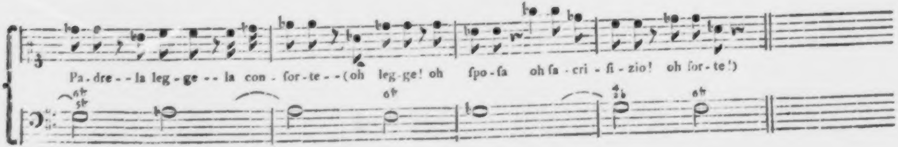

ſchändlichern Un-dankba-ren gleich dir!

XXII.


Spo-ſo, fi-glio, me-tà de miei ſo-ſpi-ri! Gri-mo-al-do cru-del?

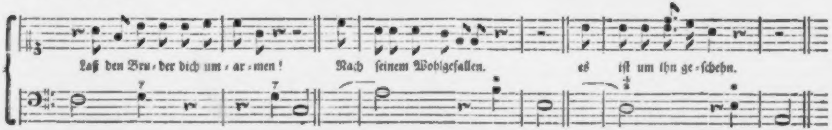
XXIII.


Con-feſ-ſar-ti--(che ſo?) chie-der-ti-- (oh Dio! che angu-ſtia è que-ſta!) il ſa-cri-fi-zio, o

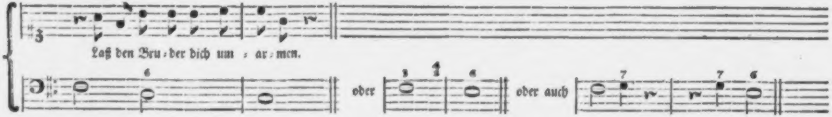

Pa-dre--la leg-ge--la con-ſor-te--(oh leg-ge! oh ſpo-ſa oh ſa-cri-fi-zio! oh ſor-te!)

Zur 14. S. IV. Theil.

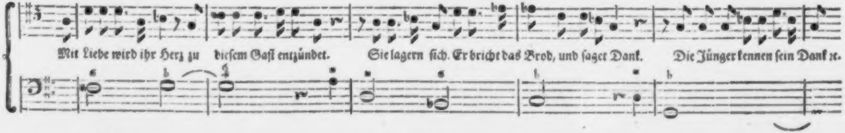
XXIV.*


Laß den Bru-der dich um-ar-men!
Nach ſeinem Wohlgefallen.
es iſt um ihn ge-ſchehn.

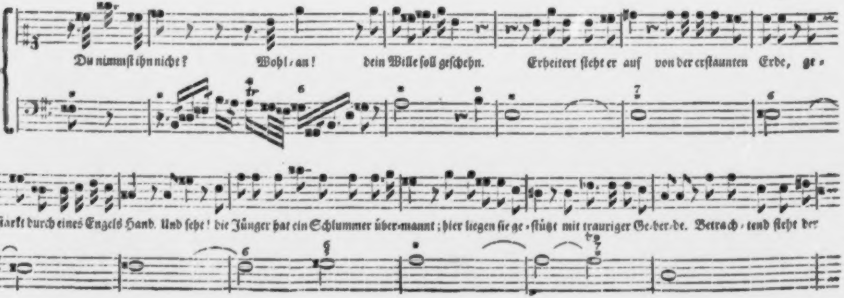
XXIV.†


Laß den Bru-der dich um-ar-men.
oder
oder auch

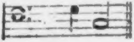
XXV.


Mit Liebe wird ihr Herz zu dieſem Gaſt entzündet.
Sie lagern ſich. Er bricht das Brod, und ſaget Dank.
Die Jünger kennen ſein Dank ꝛc.

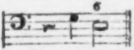
XXVI.


Du nimmſt ihn nicht?
Wohl-an!
dein Wille ſoll geſchehn.
Erheitert ſteht er auf von der erſtaunten Erde, ge-
ſtärkt durch eines Engels Hand.
Und ſehe! die Jünger hat ein Schlummer über-mannt;
hier liegen ſie ge-ſtützt mit trauriger Ge-ber-de.
Betrach-tend ſteht der

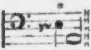
minantenaccord anſchlägt, und, anſtatt nach demſelben den Accord der Tonica-hören zu laſſen, ſogleich eine andre nach Beſchaffenheit des Ausdruks mehr oder weniger entlegene Tonart antritt: z. E. ſtatt:



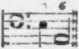
oder



ſchreitet man ſo fort, wie bey XXVII. oder in Moll ſtatt:

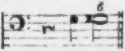


oder

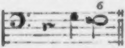


wie bey XXVIII.

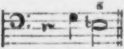
Alle dieſe Cadenzen ſind von leidenſchaftlichem Ausdruk; doch ſchikt ſich eine vor der andern mehr oder weniger zu dieſem oder jenem Ausdruk. So iſt z. B.



heftig und geſchikt zu ſteigenden Empfindungen; hingegen iſt dieſe Cadenz

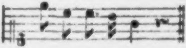


geſchikter in ſinkenden Leidenſchaften. Matt und traurig iſt dieſe:

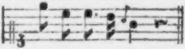


wenn man nämlich ſtatt des Sextenaccordes von b E, den C duraccord erwartet hat. Es würde zu weitläuftig ſeyn, von jeder angezeigten Fortſchreitung Beyſpiele zu geben. Die Werke guter Sangmeiſter, als Grauns, Händels, Haſſens, ſind voll davon. In Opern, wo Perſonen von verſchiedenen Affekten mit einander recitiren, ſind dergleichen Cadenzen unentbehrlich. Anfänger müſſen darauf alle ihre Aufmerkſamkeit wenden, und vornehmlich dabey auf den Sinn der Worte, und auf die wechſelſeitige Empfindung der recitirenden Perſonen Acht haben.

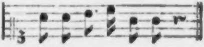
In Anſehung der männlichen und weiblichen Cadenzen iſt noch anzumerken, daß, da die erſtere, z. E.



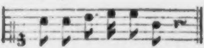
durch den Vortrag einen Vorſchlag vor der letzten Note erhält, als wenn ſie ſo geſchrieben wäre:



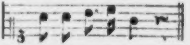
letztere hingegen, wenn ſie auch, wie einige im Gebrauch haben, folgendergeſtalt geſchrieben iſt:



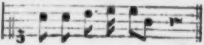
dennoch alſo:



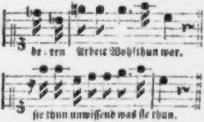
vorgetragen und auch beſſer ſo geſchrieben wird; man ſich hüten müſſe, keiner männlichen Cadenz einen weiblichen Endfall zu geben, z. E.



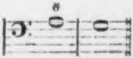
weil ſie durch den Vortrag, indem ſie folgendergeſtalt



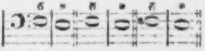
geſungen wird, höchſt ſchleppend und widrig wird. Hiewider wird häufig gefehlet. Selbſt Graun iſt einigemal in dieſen Fehler gefallen; z. B.


de - ren Arbeit Wohlthun war.
ſie thun unwiſſend was ſie thun.

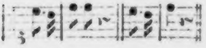
Unter die beſonderen Arten der Cadenzen, deren in der zehnten Regel Erwähnung geſchieht, zeichnet ſich die Frage durch etwas Eigenthümliches vor allen andern aus. Man iſt lange über die Harmonie einig geworden, die man dieſer Figur der Rede zur Begleitung giebt. Der Dominantenaccord hat ſchon an und für ſich etwas, das ein Verlangen zu etwas, das folgen ſoll, erweket. Die Art, mit welcher man bey der Frage in dieſen Accord tritt, nämlich:



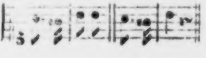
und in Moll:



und mit welcher die Singſtimme, anſtatt in die Terz der Baßnote herunterzutreten, ſich mit einmal in deſſen Quinte erhebt, wie z. B.



und in Moll:



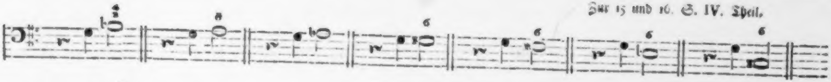
drükt den Ton der Frage vollkommen natürlich aus. Z. E. XXIX.

Die mehreſten Tonſetzer ſcheinen es ſich zum Geſetz gemacht zu haben, alle Redeſätze, nach denen ein Fragzeichen ſteht, ſie mögen nun eine eigentliche Frage ſeyn oder nicht, oder das Hauptwort derſelben mag am Anfange oder in der Mitte des Satzes ſtehen, durchgängig auf die angezeigte Art, die doch nur einzig und allein bey ſolchen Fragen, wo das Hauptwort und der eigentliche Frageton am Ende des Satzes befindlich iſt, ſtatt hat, zu behandeln, und allen Frageſätzen ohne Unterſchied einen männlichen oder weiblichen Schlußfall zu geben. Dadurch entſtehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler fühlen, und dafür erkennen muß. Zu geſchweigen, daß der grammatikaliſche Accent dadurch oft auf eine unrechte Sylbe fällt, ſo wird dem Frageſatz dadurch ein ganz anderer, ja bisweilen ganz entgegengeſetzter Sinn gegeben. Man ſehe die drey Beyſpiele über die nämlichen Worte XXX.

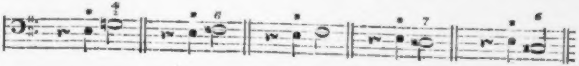
In dem erſten Satze, wo nach der gewöhnlichen Art der Fragaccent auf der letzten Sylbe, welche hier das Wort ſtirbt iſt, fällt, entſteht in dem Sinn der Worte eine offenbare Gotteslåſterung. Der zweyte Satz, in welchem das Wort Creuze zum Hauptwort gemacht iſt, würde, ob er gleich weder einen männlichen noch weiblichen Schlußfall hat, vollkommen gut ſeyn, wenn der Frageton dieſes Satzes nicht nothwendig auf das Hauptwort Jeſus fallen müßte. Daher iſt die letzte Behandlung dieſer Frage die beſte, obgleich die ungewöhnlichſte.

Nun wird man die Unſchiklichkeit in den Fragſätzen XXXI und XXXII. und die Richtigkeit der Verbeſſerung leicht bemerken. In dem Beyſpiel XXXIII. hat ſich der Tonſetzer durch das dem Satz nachſtehende Fragzeichen

XXVII.

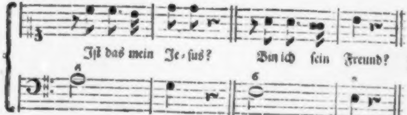


XXVIII.

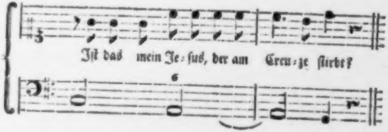


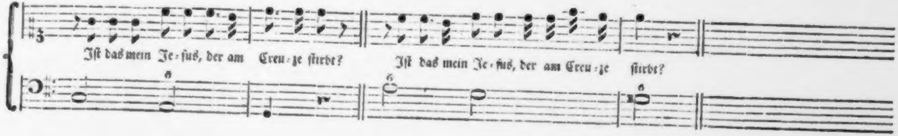
u. a. m.

XXIX.

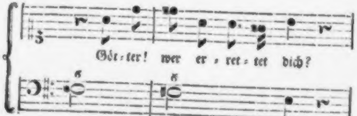

Iſt das mein Je-ſus? Bin ich ſein Freund?

XXX.

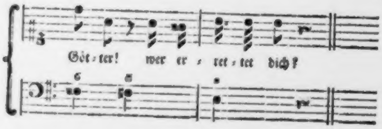

Iſt das mein Je-ſus, der am Creu-ze ſtirbt?


Iſt das mein Je-ſus, der am Creu-ze ſtirbt?
Iſt das mein Je-ſus, der am Creu-ze ſtirbt?

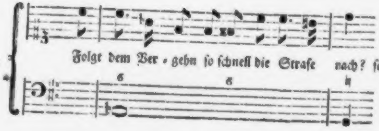
XXXI.


Göt-ter! wer er-ret-tet dich?

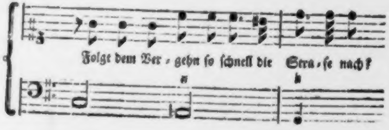
beſſer:


Göt-ter! wer er-ret-tet dich?

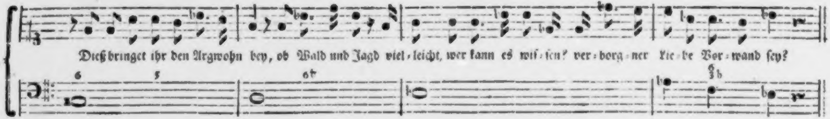
XXXII.


Folgt dem Ver-gehn ſo ſchnell die Strafe nach?

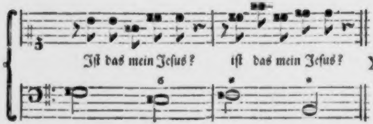
ſollte heißen:


Folgt dem Ver-gehn ſo ſchnell die Stra-fe nach?

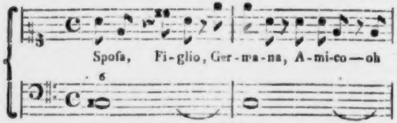
XXXIII.

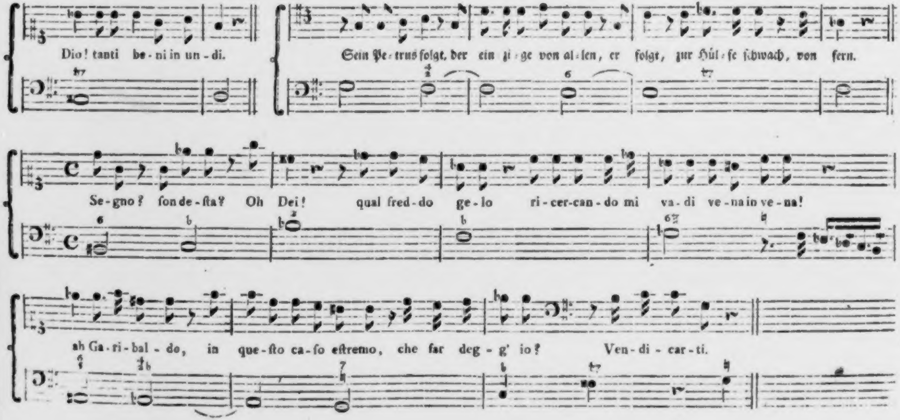

Dieß bringet ihr den Argwohn bey, ob Wald und Jagd viel-leicht, wer kann es wiſ-ſen? ver-borg-ner Lie-be Vor-wand ſey?

XXXIV.


Iſt das mein Jeſus? iſt das mein Jeſus?

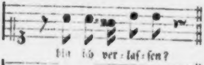
XXXV.

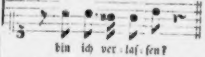

Spoſa, Fi-glio, Ger-ma-na, A-mi-co — oh


Dio! tanti be-ni in un-di.
Sein Pe-trus folgt, der ein-zi-ge von al-len, er folgt, zur Hül-fe ſchwach, von fern.
Se-gno? ſon de-ſta? Oh Dei! qual fred-do ge-lo ri-cer-can-do mi va-di ve-na in ve-na!
ah Ga-ri-bal-do, in que-ſto ca-ſo eſtremo, che far deg-g' io? Ven-di-car-ti.

chen verleiten laſſen, eine muſikaliſche Frage anzubringen, die nicht allein falſch accentuirt iſt, ſondern die überhaupt hier gar nicht ſtatt findet, da eine Vermuthung mit dem Vorwörtlein ob noch keine deutliche Frage iſt. Dieſe hätte eher bey den Worten: wer kann es wiſſen? ſtatt gefunden.

In den tragiſchen Cantaten, aus denen dieſe Beyſpiele genommen ſind, haben vornehmlich alle weibliche Fragen außer dem Fehler, daß ſie allezeit auf die zwey letzten Sylben eines Satzes angebracht ſind, überhaupt eine unnatürliche Schreibart in der Recitativſtimme; z. E. ſtatt

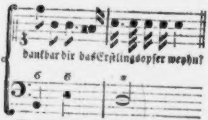




Der Herr Verfaſſer führt dafür in ſeiner Abhandlung Gründe an, die weder wichtig noch richtig ſind, und denen man leicht die triftigſten Gegengründe entgegenſetzen könnte, wenn man zu befürchten hätte, daß dieſe Schreibart einreißen würde. Daß der Schlußfall der Frage nicht allein von zween, ſondern, wenn die Worte es erfodern, von weit mehrern Sylben ſeyn könne und müſſe, beweiſet das Zeugniß eines großen Dichters, der zugleich ein vollkommener Declamator iſt. Ein Arioſo, das ſich mit der Frage endiget:

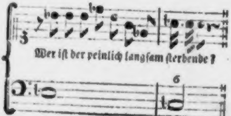
Oder ſoll der Landmann — —
— — — — — — dankbar
Dir das Erſtlingsopfer weyhn?

und von dem Verfaſſer dieſer Anmerkungen in Muſik geſetzt worden, konnte durch keinen andern Schlußfall den Poeten ſo vollkommen befriedigen, als durch folgenden:



Man bedient ſich aber dieſer Harmonie und Melodie nicht zu allen und jeden Fragen; ſondern man braucht oft einen bloßen Sprung auf das Hauptwort in der Recitativſtimme, bey vielerley Harmonien in der Begleitung. In dem Grauniſchen Tod Jeſu findet ſich gleich in dem erſten Recitativ folgende Stelle, (S. XXXIV.) die von ungemeinem Nachdruk iſt, 1) weil man bey der Wiederholung der Frage zwey Hauptwörter vernimmt, die der Quartenſprung nachdrüklich macht, nämlich Jeſus und das; 2) weil der Schlußfall der erſten Frage auf einen Dominantenaccord geſchieht, der, wie bekannt, etwas ungewiſſes ausdrükt, der zweyte Schlußfall hingegen auf den Accord einer Tonica angebracht iſt, wodurch das Zweifelnde der Frage gleichſam zur Gewißheit wird; und 3) weil die Stimme bey der Wiederholung ſteigt und heftiger wird. Ohne dergleichen Verſtärkungen des Ausdruks muß ſich Niemand einfallen laſſen, weder Fragen, noch andere Redeſätze im Recitativ unnöthiger Weiſe zu wiederholen.

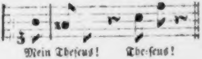
In eben dem Grauniſchen Recitativ iſt die muſikaliſche Frage auch bey folgendem Satz ganz recht vermieden:

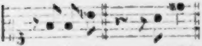


weil in den Fragmenten unter Fragen und Fragen ein Unterſchied iſt, indem es Fragen giebt, die in dem vollen Ton der Gewißheit ausgeſprochen werden.

Endlich werden diejenigen Frageſätze, die zugleich Ausrufungen ſind, am beſten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrükt, wie in dem Grauniſchen Exempel: Dei! tu mi difendi? etc. welches bey Gelegenheit der zweyten Regel S. V. angeführt iſt.

Ausrufungen und dergleichen heftige kurze Sätze müſſen allezeit mit einem Sprung auf die nachdrüklichſte Sylbe des Ausrufungswortes geſchehen, nicht auf die kürzeſte, wie hier:





Die begleitende Harmonie muß den Ton der Leidenſchaft angeben. In folgenden Beyſpielen S. XXXV, die zur Erläuterung der eilften Regel dienen, kommen auch Ausrufungen von verſchiedenem Charakter vor.

Alle dieſe Beyſpiele ſind von Graun, weil Niemand, als er, ſo durchgängig gewußt hat, jeden Ausdruk durch die begleitende Harmonie zu erheben, und weil Niemand, als er, bey dem richtigſten Gefühl die Harmonie ſo in ſeiner Gewalt hatte. Man darf ſeine Recitative nur gegen andere halten, um hievon überzeugt zu ſeyn.

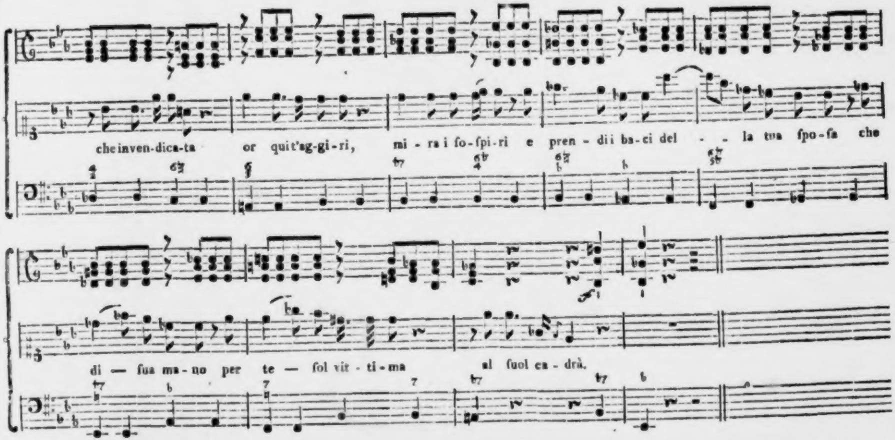
Das Piano und Forte der zwölften Regel geht eigentlich nur den Sänger an, in ſofern es ihm nicht vorgezeichnet iſt, ob es gleich beſſer gethan wäre, daß ſolches ſowol, als auch die Bewegung bey jeder Abänderung des Affekts, ihm deutlich vorgezeichnet würde, zumal in Kirchenrecitativen, wo man ſich ſo wenig auf den Sänger verlaſſen kann. Statt eines 𝅗𝅥 ſezt man oft im begleitenden Baß lauter Viertelnoten mit Viertelpauſen ſtatt Zweyviertelnoten, und läßt dann den Baß, wenn der Affekt ſanfter oder trauriger wird, mit einer langen Note, über welcher tenuto geſchrieben wird, piano eintreten, welches an Ort und Stelle von ungemein guter Würkung iſt.

Bey der dreyzehnten Regel iſt noch anzumerken, daß das Arioſo vornehmlich auch alsdann gut angebracht iſt, wenn ſolche Sätze bis auf einen gewiſſen Grad der Empfindung geſtiegen ſind, und daſelbſt verweilen. Oft kann eine einzige lange Note, zu welcher der Baß eine taktmäßige Bewegung annimmt, das ganze Arioſo ſeyn; oft aber iſt es auch länger. Beyſpiele ſind bey XXXVI. zu ſehen.

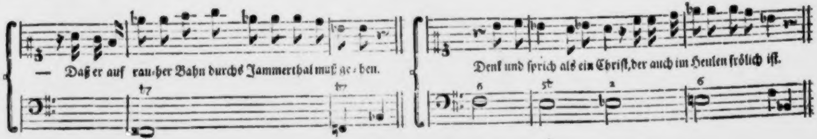
Ein Beyſpiel der vierzehnten Regel iſt das ganze Recitativ der Cornelia aus dem erſten Akt der Oper Cleopatra von Graun. Da dieſe Oper ſehr rar geworden iſt, und Beyſpiele dieſer Art ſelten ſind, ſo wird es vielleicht einigen nicht unangenehm ſeyn, das Recitativ hier zu finden, da es nicht lang iſt. Die Begleitung der Violinen und der Bratſche iſt in dem oberſten Syſtem zuſammengezogen. S. XXXVII.

In Recitativen mit Accompagnement findet man hin und wieder ſtükweiſe ſolche Stellen, wo der Sänger verbunden iſt, im Takt zu ſingen, wie z. B. in den beyden Recitativen des Grauniſchen Oratoriums: Gethſemane! ꝛc. und Es ſteigen Seraphim ꝛc. welche zugleich als Muſter des vollkommenen Accompagnements, deſſen die lezte Regel von oben Erwähnung thut, dienen können.

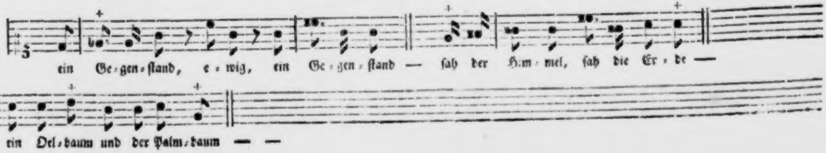
Nichts kann abgeſchmakter, und dem guten Geſchmak und dem Endzwek


che in ven-dica-ta or quit'ag-gi-ri, mi-rai ſo-ſpi-ri e pren-dii ba-ci del - - la tua ſpo-ſa che
di — ſua ma-no per te — ſol vit-ti-ma al ſuol ca-drà.

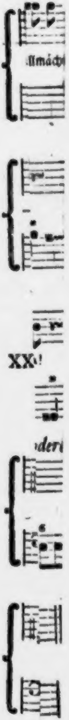
XXXVIII.

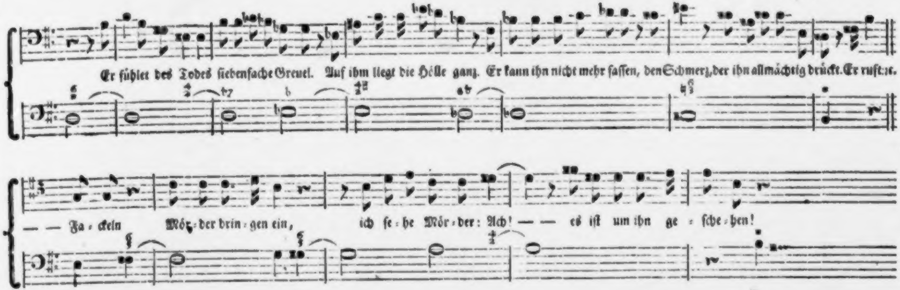

— Daß er auf rau-her Bahn durchs Jammerthal muß ge-hen.
Denk und ſprich als ein Chriſt, der auch im Heulen frölich iſt.

XXXIX.

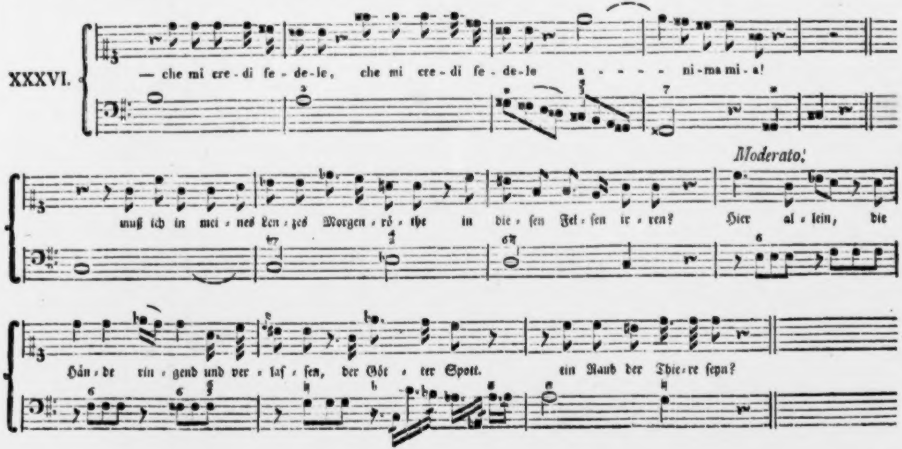

ein Ge-gen-ſtand, e-wig, ein Ge-gen-ſtand — ſah der Him-mel, ſah die Er-de —
ein Oel-baum und der Palm-baum — —

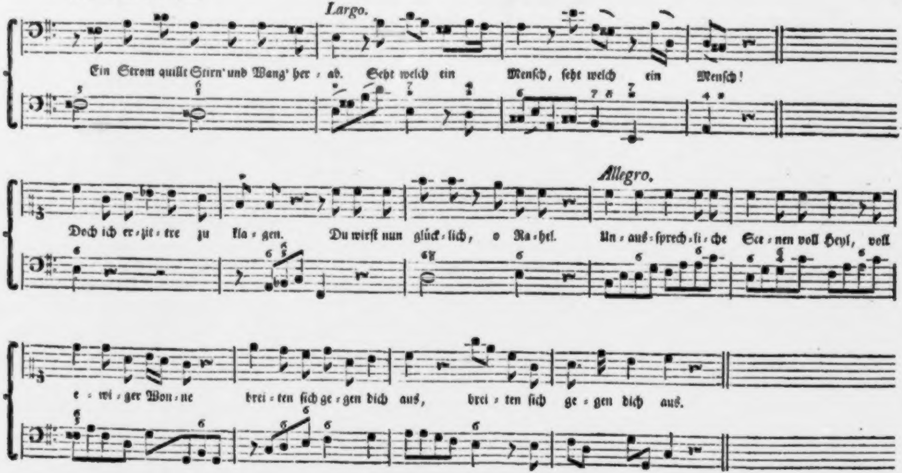
. IV.


llmäch
XX
deri

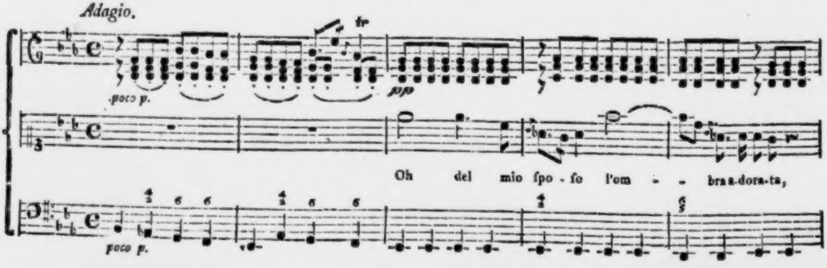

Er fühlet des Todes ſiebenfache Greuel. Auf ihm liegt die Hölle ganz. Er kann ihn nicht mehr faſſen, den Schmerz, der ihn allmächtig drückt. Er ruft: c.
— — Fa = ckeln Mör = der brin = gen ein, ich ſe = he Mör = der: Ach! — — es iſt um ihn ge = ſche = hen!

XXXVI.


— che mi cre - di fe - de - le, che mi cre - di fe - de - le a - - - - ni - ma mi - a!
Moderato.
muß ich in mei = nes Len = zes Morgen = rö = the in die = ſen Fel = ſen ir = ren? Hier al = lein, die
Hän = de rin = gend und ver = laſ = ſen, der Göt = ter Spott. ein Raub der Thie = re ſeyn?


Largo.
Ein Strom quillt Stirn' und Wang' her - ab. Seht welch ein Menſch, ſeht welch ein Menſch!
Doch ich er - zit - tre zu kla - gen. Du wirſt nun glück - lich, o Ra - hel.
Allegro.
Un - aus - ſprech - li - che Se - gen voll Heyl, voll e - wi - ger Won - ne brei - ten ſich ge - gen dich aus, brei - ten ſich ge - gen dich aus.

XXXVII.


Adagio.
poco p.
pp
Oh del mio ſpo - ſo l'om - - bra a-dora-ta,
poco p.

zwek des accompagnirten Recitativs ſo ſehr zuwider ſeyn, als Mahlereyen über Worte oder Sätze, die mit der Hauptempfindung nichts gemein haben. Man ſchaudert vor Verdruß, wenn man in dem Telemanniſchen Tod Jeſu bey den allerrührendſten Stellen ſtatt leidenſchaftlicher Töne das Herz klopfen, den Schweiß die Schläf' herunterrollen, geſpitzte Keile einſchlagen, die Väter höhnen, und den Schmerz in des Helden Seele, wie eine Synfonie wüten hört. Selbſt in Recitativen ohne Accompagnement war Telemann ein eitler Mahler; man ſehe z. B. wie ein Chriſt durch die rauhe Bahn gehen muß, und im Heulen fröhlich iſt. S. XXXVIII.

Nach welchen Regeln der Harmonie mögen ſich doch wohl ſolche Fortſchreitungen entſchuldigen laſſen?

Keine andere Mahlereyen finden im Accompagnement ſtatt, als die die Gemüthsbewegung der recitirenden Perſon ausdruken. Dieſe muß der Tonſetzer zu mahlen verſtehen, wenn er durch ſeine Muſik rühren will. Man halte in dem oben erwähnten letzten Accompagnement von Graun die Stellen: **Zerreiße Land!** ꝛc. gegen das Telemanniſche über die nämlichen Worte. Da wo Graun uns durch die richtige Schilderung der heftigſten Gemüthsbewegung ins Innerſte der Seelen dringt, zerreißt Telemann das Land, ſteigt in die Gräber und läßt die Väter in der Bratſche aus Licht ſteigen. Man hört blos den Tonſetzer, und gerade da, wo man ihn am wenigſten hören will.

Ueberhaupt müſſen alle Spielereyen mit Worten, die kurz nach einander wiederholet werden, indem man die Sylbe oder das Wort, das das erſtemal höhere Töne hatte, zum zweytenmal unter tiefere Töne legt, dergleichen bey XXXIX. zu ſehen ſind, vermieden werden.

Herr Scheibe hält in ſeiner Abhandlung für gut, die Schlußcadenzen des Baſſes abwechſelnd bey männlichen und weiblichen Cadenzen anzubringen. Dieſes gehört mit zu den Spielereyen, deren eben Erwähnung geſchehen.

◆ ◆

Auſſer der, von H. S. angeführten Abhandlung des H. Scheibe vom Recitativ (im 11ten und 12ten Bde. der Bibl. der ſchönen Wiſſenſch.) befindet ſich, bey deſſen zwey tragiſchen Cantaten, Flensb. 1765. ein Sendſchreiben über das Recitativ überhaupt. — Auch handeln davon, **J. L. le Gallois Grimareſt** (Traité du Recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la declamation et dans le chant . . . Par. 1707. 12. Deutſch, im 4ten Bde. S. 223 und im 5ten Bde. S. 207 der Sammlung vermiſchter Schriften . . . Berl. 1760. 8.) — **C. G. Krauſe** (Im 7ten Hauptſt. ſ. Werks, Von der muſikal. Poeſie.) — **Algarotti** (In ſ. Verſuch über die Oper, an verſchiedenen Stellen, als S. 240 u. f.) — **F. W. Marpurg** (Unterr. vom Recitativ, in 20 Fortſ. im 2ten Bde ſ. krit. Briefe über die Tonkunſt, Berl. 1763. 4.) — **Ant. Planelli** (Im 8ten Kap. des 2ten Abſchn. §. 2. S. 85 und im 3ten Kap. des 3ten Abſchn. S. 138 ſ. Schrift Dell' Opera in Muſica.) — **Joſ. Riepel** (Harmoniſches Sylbenmaaß, Dichtern melodiſcher Werke gewidmet, und angehenden Singcomponiſten zur Einſicht mit platten Beyſpielen Geſprächsweiſe abgefaßt, Regensb. 1776. f. deſſen 1ter Th. vom Recitativ handelt.) — **Gr. Cepede** (Im 2ten Buche ſ. Poetique de la Muſique, Ch. VII. u. f. Par. 1785. 8. 2 Bde.) — —

Es iſt übrigens bekannt, daß Giac. Cariſſimi, der Verbeſſerer des Recitatives, oder vielmehr der Urheber der gegenwärtigen Einrichtung deſſelben iſt. S. übrigens die, bey dem Art. **Oper** angeführten Schriftſteller. — —

# Rede.

(Beredſamkeit.)

Im allgemeinen philoſophiſchen Sinn wird jeder Ausdruk der Gedanken, in ſofern er durch Worte geſchieht, eine Rede genennt. Wir nehmen hier das Wort in der beſondern Bedeutung, in ſofern es ein Werk der Beredſamkeit bezeichnet, in welchem mancherley auf einen wichtigen Zwek abzielende Gedanken kunſtmäßig verbunden, und mit Feyerlichkeit vorgetragen werden. Alſo handelt dieſer Artikel von förmlich veranſtalteten Reden, die durch ihren Inhalt, durch den Ort und die Zeit, da ſie gehalten werden, wichtig genug ſind, mit warmen Intereſſe gehalten und angehört zu werden. Eine ſolche Rede iſt das Meiſterſtük, das Hauptwerk der Beredſamkeit. Weder die Reden, die, ohne einen wichtigen Zwek zum Grunde zu haben, blos zur Parade gehalten werden, und die Quintilian ſehr wol oſtentationes declamatorias nennt, noch die kurzen laconiſchen Reden, wodurch auch bisweilen bey ſehr wichtigen Gelegenheiten mehr ausgerichtet wird, als durch lange Reden, kommen hier in Betrachtung.

Nämlich, wir unterſuchen hier nicht, in welchen Fällen förmliche und ausführliche Reden zu halten ſeyen: ſondern wir ſetzen zum voraus, daß eine ſolche Rede zu halten ſey. Es giebt freylich Fälle, wo ein ganzes Volk durch wenig Worte, die nichts, als ein plözlicher Einfall ſind, auf einen Entſchluß gebracht wird, der vielleicht durch die gründlichſte ausführliche Rede nicht wäre bewürkt worden. Plutarch (wo ich nicht irre) hat uns eine Anekdote aufbehalten, die dieſes in ein helles Licht ſezet.

Als König Philipp in Macedonien anfieng, den Griechen und andern benachbarten Staaten furchtbar zu werden, ſchikten die Byzantiner einen
Geſandten nach Athen, der das Vo
bereden ſollte, ſich mit ihnen geg
den Macedonier in ein Bündniß ein
zulaſſen. Kaum war der Geſandt
der ein kleiner, ſehr unanſehnlich
Mann war, vor dem Volk aufg
treten, um ſeine lange, vermuthli
mit groſſem Nachdenken verfertig
Rede zu halten, als plözlich unt
dieſem höchſt leichtſinnigen Volk e
groſſes Gelächter über die Figur de
kleinen Geſandten entſtund. Di
war eine üble Vorbedeutung über de
Erfolg ſeiner Rede; darum ände
er mit groſſer Gegenwart des Geiſt
den Vorſaz eine förmliche Rede a
eine ſo leichtſinnige Verſammlung g
halten, und ſagte nur folgendes:

„Ihr Männer von Athen! ihr ſehe
was für eine elende Figur ich mach
und ich habe eine Frau, die nicht a
ſehnlicher iſt, als ich. Aber wen
wir beyde uns zanken, ſo iſt die groſ
Stadt Byzanz noch zu klein für uns
Nun bedenket einmal, was für Hä
del und Verwirrung ein ſo unruhig
und herrſchſüchtiger Mann, als Ph
lipp iſt, unter den Griechen mache
würde, wenn man ihn nicht ein
ſchränkte."

Dieſer ſpaßhafte Einfall that di
gewünſchte Würkung, die vielleich
die lange Rede, die der klug
Mann für dieſes Geſchäfte ausg
arbeitet hatte, nicht würde gethan
haben.

So mag auch der Römer Pontiu
Pilatus ganz richtig geurtheilet ha
ben, daß die raſenden Juden durc
bloße Vorzeigung des unſchuldig ge
geißelten Chriſti, und die dabey ge
ſprochenen zwey Worte Ecce homo
von ihrem blutgierigen Vorhaben,
ihn gekreuzigt zu ſehen, leichter ab
zubringen waren, als durch eine lan
ge Rede über ſeine Unſchuld.

Von dergleichen Reden, die plöz
liche Würkungen des Genies ſin
iſt hier nicht die Frage; weil man
dem Redner nicht ſagen kann, wenn

und wie er durch ſolche glükliche Einfälle ſeinen Zwek erreichen könne. Wir wollen, ohne zu unterſuchen, wo förmliche Reden nöthig ſind, die Betrachtung hier blos darauf einſchränken, wie ſie müſſen beſchaffen ſeyn.

Man kann aber von der Vollkommenheit einer Sache nicht urtheilen, bevor man nicht ihren Zwek und ihre Arten gefaßt hat. Alſo müſſen wir zuvörderſt den verſchiedenen Zwek ſolcher Reden betrachten, und daraus ihre Arten beſtimmen.

Man ſagt insgemein, der Zwek des Redners ſey, ſeine Zuhörer von etwas zu überzeugen; dennoch iſt dieſes nicht der einzige Zwek, den er ſich vorſetzen kann. Oft ſucht er blos zu rühren, eine gewiſſe Leidenſchaft rege zu machen, oder die Gemüther blos zu beſänftigen. Wir können uns die verſchiedenen Gattungen der Reden, in Anſehung ihres Zweks am deutlichſten durch die verſchiedene Beſchaffenheit der einfacheſten Redeſätze vorſtellen. Nicht jeder Saz der Rede enthält ein Urtheil, das wahr oder falſch ſeyn muß; es giebt auch Säze, die einen Wunſch, einen Befehl, eine bloße Anrufung enthalten. Selbſt die Säze, die man in der Vernunftlehre Urtheile nennt, ſind von zwey ſehr verſchiedenen Gattungen. Die eigentlich urtheilenden Säze, wie dieſe: Gott iſt weiſe; die Tugend macht glüklich; ſind Säze von ganz anderer Art, als die blos erklärenden oder beſchreibenden Säze, dergleichen die ſogenannten Definitiones ſind. Nun kann jede Art des einfachen Redeſatzes der Inhalt einer großen und ausführlichen Rede werden. Dieſes verdienet etwas umſtändlich betrachtet zu werden.

Der bejahende, oder verneinende Saz, als: die Tugend macht glüklich; der Laſterhafte iſt nie glüklich, kann durch eine ausführliche Rede beſtätiget, oder widerlegt werden. Daraus entſteht die Rede, deren einzige Abſicht iſt, zu überzeugen; weil ihr Weſen eigentlich darin beſteht, daß etwas als wahr oder falſch vorgeſtellt werde.

Der blos erklärende Saz, als: Güte in ihren Wirkungen durch Weisheit beſtimmt, iſt eigentlich das, was man Gerechtigkeit nennt, hat einen ganz andern Zwek. Man kann zwar eine beweiſende Rede daraus machen, aber der unmittelbare Zwek ſolcher Säze iſt die Entwiklung und Zergliederung eines einzigen Begriffes. Hier iſt die Abſicht Aufklärung, nicht Ueberzeugung. Zu dieſer Art rechnen wir die Reden, darin blos die Beſchaffenheit einer Sache ausführlich gezeiget, oder da geſagt wird, was ſie ſey; da der Redner ſeine Zuhörer eine Sache kennen lehret. So ſind einige Lobreden, auch ſolche, da eine Sache blos in ihrer wahren Geſtalt vorgeſtellt wird, ohne Urtheil ob ſie gut oder böſe, wahr oder falſch, nüzlich oder ſchädlich ſey. Dahin gehören auch bloße Erzählungen; von welcher Art das erſte und zweyte Buch der Rede des Cicero gegen den Verres ſind, wo der Redner eigentlich nur erzählt, was der Beklagte gethan hat, und wie er bey verſchiedenen Gelegenheiten geſinnt geweſen.

Der befehlende oder vermahnende Saz kann ebenfalls der Inhalt einer großen, ausführlichen Rede ſeyn. Da iſt der Zwek eigentlich Rührung, Erweckung der Furcht, des Muthes, der Hoffnung. So iſt die Rede des Cicero, die eigentlich der Eingang ſeiner Anklage gegen den Verres iſt, darin er die Richter zur Strengigkeit vermahnet. Auch die erſte Rede gegen den Catilina iſt meiſtens von dieſer Art.

Auch der blos ausrufende Saz, dergleichen dieſe ſind: o! unglükliches Vaterland! o! lieblicher Siz der Ruhe und Unſchuld! kann der Hauptinhalt einer ausführlichen Rede ſeyn. Alsdenn geht die Hauptabſicht des Redners auf die Entwiklung ſeines eigenen Gefühles, wodurch Empfindungen angenehmer, oder ſchmerzhafter, oder zärtlich trauriger Art bey dem Zuhörer erwekt werden. Dabey kann es Fälle geben, wo der Redner kein anderes Intereſſe hat, als ſeine Zuhörer angenehm zu unterhalten.

Dieſes ſind, wie mich dünkt, die verſchiedenen Fälle, aus denen die Verſchiedenheit des Zweks der Rede kann beſtimmt werden, und woraus offenbar iſt, daß der Redner nicht allemal auf Ueberzeugung arbeite. Es ſcheinet, daß alle Arten der Reden in Abſicht auf ihren Inhalt auf drey Hauptgattungen können gebracht werden. Die erſte Gattung begreift die, wo der Redner unmittelbar auf den Verſtand der Zuhörer ſeine Abſicht richtet: man kann ſie die lehrende Rede nennen. Die zweyte Gattung iſt die von mittlerem Inhalt, wo vorzüglich die Einbildungskraft unterhalten wird, es ſey, daß man den Zuhörer blos ergetzen, oder ihn mit Bewunderung erfüllen wolle. Dieſe Gattung wollen wir die unterhaltende nennen. Die dritte arbeitet auf das Herz des Zuhörers, um darin, wichtigen und beſtimmten Abſichten zufolge, Leidenſchaften rege zu machen, oder zu beſänftigen. Dieſer wollen wir den Namen der rührenden Rede geben *).

Jede Gattung könnte, wenn es hier der Ort wäre ausführlich zu ſeyn, nun noch in Abſicht auf den Zwek, in Unterarten eingetheilt werden. So kann z. B. in der lehrenden Rede die, wodurch der Zuhörer zu einem beſtimmten Urtheil über eine Sache gebracht wird, von der, wo er blos über ihre Beſchaffenheit unterrichtet wird, unterſchieden werden: jene kann man eine beweiſende, dieſe eine erklärende Rede nennen. Aber wir überlaſſen dergleichen nähere Beſtimmungen andern, welche die Materie ausführlich zu behandeln haben. Doch dieſes muß hier angemerkt werden, daß es Reden giebt, die aus allen drey Gattungen zuſammengeſetzt ſind, da ein Theil lehrend, ein Theil unterhaltend, und einer rührend iſt. Allein es iſt nöthig, daß man ſich jede Art beſonders vorſtelle. Denn natürlicher Weiſe hat jede ihren eigenen Charakter und ihre eigene Art der Vollkommenheit, die wir hier etwas näher zu betrachten haben.

Der Hauptcharakter der lehrenden Rede iſt Klarheit und Gründlichkeit, denn darauf arbeitet der Verſtand. Der Redner, der darin glüklich ſeyn will, muß Scharfſinn haben, alles was zur Sache gehört in hellem Lichte zu ſehen, und gründliche Urtheilskraft, das Wahre von dem Falſchen genau zu unterſcheiden. Die unterhaltende Rede muß hauptſächlich Schönheit und reizenden Reichthum zur Unterhaltung der Einbildungskraft haben. Der Redner hat hier mehr nöthig, ein Mahler, als ein Philoſoph zu ſeyn; er braucht mehr Geſchmak, als gründliche Kenntniſſe. Die rührende Rede muß vornehmlich ſtark und eindringend, groß, feurig und pathetiſch ſeyn. Bey dem Redner wird vorzüglich eine ſehr empfindſame, durch die Leidenſchaft leicht zu entflammende Seele, ein ſtark fühlendes Herz, erfodert.

Dieſes betrifft eigentlich nur die materiellen Eigenſchaften der Rede. Es iſt aber leicht zu ſehen, daß jede Gattung auch etwas beſonderes in der Form und in dem Ton haben müſſe, worüber wir uns hier nicht einlaſſen,

---

*) Tria ſunt, quae praeſtare debet Orator, ut doceat, moveat, delectet. Quinctilian. Inſt. L. III. c. 5. ſ. 2.

da das Wichtigſte in beſondern Artikeln iſt ausgeführt worden *).

Ueberhaupt aber müſſen wir noch anmerken, daß jede förmliche Rede, die den Namen eines Werks der ſchönen Kunſt verdienen ſoll, in ihrem Ton einen gewiſſen Grad der Würde, Größe und Wärme haben müſſe, der der Feyerlichkeit der Veranlaſſung angemeſſen iſt, und wodurch ſie ſich von einer philoſophiſchen Abhandlung, von einer gemeinen hiſtoriſchen oder geſellſchaftlichen Erzählung, von einem unterhaltenden angenehmen Geſchwäz und von einer blos gelegentlich eintretenden paßionirten Rede unterſcheidet. Denn ſo wie es einen Uebelſtand macht, wenn der bloße Geſchichtſchreiber, der unterſuchende Philoſoph, und der im gemeinen Umgang redende Menſch, ins eigentliche Redneriſche geräth, ſo muß auch der Redner nicht in den Ton des gemeinen Vortrages fallen; da wir vorausſezen, er ſpreche nur über wichtige Dinge, wol vorbereitet, und habe Zuhörer vor ſich, die ſich in einer intereßirenden Erwartung befinden. Hier wäre der gemeine geſellſchaftliche, ſogenannte familiare Ton, unter der Würde der Gelegenheit zur Rede. Gedanken, Ausdruk, Schreibart, Anordnung und denn auch alles, was zum äußerlichen Vortrag gehöret, Stimme und Gebehrden, muß das Gepräg eines zu öffentlichem und wichtigem Gebrauch verfertigten Werks haben.

Daß zu einer ſolchen Rede, von welcher Gattung ſie auch ſey, ſehr wichtige natürliche Fähigkeiten, und auch durch Nachdenken und Uebung erworbene Fertigkeiten erfodert werden, läßt ſich leicht begreifen. Wie ein vollkommenes hiſtoriſches Gemählde das höchſte Werk der Mahlerey iſt, zu deſſen Verfertigung alle Talente des Mahlers und alle Theile der Kunſt ſich vereinigen müſſen, ſo iſt auch eine vollkommene Rede das höchſte Werk der Beredſamkeit. Genie, Beurtheilung, Geſchmak, Größe des Herzens, müſſen dabey zuſammentreffen; und zu dem allen muß noch erſtaunliche Fertigkeit in der Sprache, und alles, was zur ſchweren Kunſt des Vortrages gehört *), hinzukommen.

Ich erinnere dieſes vornehmlich deswegen, weil es mir vorkömmt, daß man in Deutſchland den Werth eines guten Redners nicht hoch genug ſchäze. Viele, die von einer ſchönen Ode, auch wol gar nur von einem guten Sinngedichte mit Entzüken ſprechen, ſcheinen ſich für eine ſehr gute Rede nur mittelmäßig zu intereßiren; und der laute Zuruf des Wohlgefallens, womit man in Deutſchland die Dichter beehrt, und belohnet, wird gar ſelten einem Redner zu Theil. In unſern critiſchen Schriften kann man hundertmal auf den Namen Horaz, oder Virgil kommen, ehe man einmal den Namen eines Demoſthenes, oder Cicero antrifft.

Wenn wir aber auf die Schwierigkeit der Sachen und die zu jeder Art nöthigen Talente ſehen: ſo werden wir bald begreifen, daß weit mehr dazu gehört, eine vollkommene Rede, als eine vollkommene Ode, oder Elegie zu machen. Hiezu iſt oft eine angenehme Phantaſie, feiner Geſchmak und eine warme Empfindung für irgend einen Gegenſtand, der gewöhnlicher Weiſe auch den kälteſten in einiges Feuer ſezt, hinlänglich. Aber wieviel wird nicht zu einer guten Rede erfodert? „Gar viel mehr, ſagt Cicero, als man ſich gemeiniglich vorſtellt, und was nicht anders, als aus viel andern Künſten und Wiſſenſchaften kann geſammelt werden. Denn wer ſollte ,bey einer ſolchen Menge

---

*) S. lehrende Rede; rührende Rede; unterhaltende Rede.

*) S. Vortrag (mündlicher).

Menge derer, die ſich auf Beredſamkeit legen, und bey einer ſo beträchtlichen Anzahl guter Köpfe, die ſich darunter finden, einen andern Grund von der Seltenheit guter Redner angeben können, als die ungemeine Größe und Schwierigkeit der Sache ſelbſt *)?"

Von den drey Hauptarten der Rede iſt die lehrende die ſchwereſte, und erfodert das meiſte Nachdenken. Wenn die Materie nur einigermaaßen ſchwer und verwikelt iſt: ſo gehöret groſſer Verſtand und Scharfſinnigkeit dazu, ſie ſo zu behandeln, daß der Zuhörer am Ende der Rede die Sachen in dem Lichte und mit der Klarheit einſehe, wie der Redner. Wo es um wahre, dauerhafte Belehrung und Ueberzeugung zu thun iſt, da helfen die ſogenannten redneriſchen Kunſtgriffe ſehr wenig, weil es da nicht auf Schein, ſondern auf Wahrheit ankommt.

Quintilian ſagt in ſehr wenig Worten, was zu einem guten Redner erfodert werde **): Stärke des Geiſtes und Wärme des Herzens. Beydes ſind Gaben der Natur und liegen auſſer der Kunſt. Dieſe erleichtert aber den Ausdruk der Gedanken, und die Ergieſſung des Herzens, und ordnet ſie zwekmäßig. Es iſt hier der Ort nicht, dieſes zu zeigen. Wir begnügen uns nur eine einzige, aber allgemeine und höchſtwichtige Hauptmaxime anzuzeigen, die der Redner bey jeder Gattung vor Augen haben ſollte. Er muß an nichts, als an ſeine Materie und an die Würkung, die ſie auf den Zuhörer haben ſoll, denken, ſich ſelbſt aber und alle Nebenabſichten völlig aus dem Sinn ſchlagen. Wer bey ſeinem Reden oder Schreiben Nebenabſichten hat, als z. B. dem Zuhörer, oder Leſer hohe Begriffe von ſich zu geben, gelobt zu werden, oder durch ſeine Arbeiten ſonſt gewiſſe Vortheile zu erhalten, wird unmöglich verhindern können, daß nicht entweder ſeine Materie, oder die Form und der Ausdruk der Rede durch fremde zur Sache gar nicht gehörige Dinge verunſtaltet werden. Bald wird er von dem Weſentlichen ſeiner Materie abweichen, um etwas ſchön zu thun, wo er glaubt eine gute Gelegenheit dazu gefunden zu haben; bald wird er etwas fremdes und unſchikliches einmiſchen, weil ihn dünkt, es werde den Zuhörer beluſtigen, und den Geſchmak an ſeinen Arbeiten allgemeiner verbreiten; bald aber wird er völlig ausſchweifen, und Dinge vorbringen, die blos auf gewiſſe beſondere, ſein Intereſſe betreffende, und ſeinem Inhalt ganz fremde Dinge gehen. Dergleichen wird man weder beym Demoſthenes, dem gröſten Redner der Alten, noch bey Rouſſeau, dem ſtärkſten der neuern Zeit, antreffen. Die wahre Vollkommenheit jeder Sache, folglich auch der Rede, beſteht darin, daß ſie ohne Ueberfluß und ohne Mangel, gerade das ſey, was ſie ſeyn ſoll; daß ſie aber dieſe Vollkommenheit unmöglich erhalten könne, wenn der Redner Nebenabſichten hat, denen zu gefallen er auch etwas thut, iſt zu offenbar, als daß es einer weitern Ausführung bedürfe.

Niemand denke, weil unter uns, wenn man die Kanzel ausnimmt, ſehr wenig Gelegenheit vorkommt, öffentlich aufzutreten, und über wichtige Dinge zu reden, daß deswegen

---

*) Sed nimirum majus eſt hoc quiddam, quam homines opinantur, et pluribus ex artibus, ſtudiisque collectum. Quis enim aliud in maxima diſcentium multitudine — præſtantiſſimis hominum ingeniis — eſſe cauſae putet, niſi rei quandam incredibilem magnitudinem ac difficultatem. Nämlich er hatte vorher angemerkt, daß weit mehr gute Dichter, als gute Redner angetroffen werden, und giebt itzt dieſen Grund davon an. S. de Orat. Lib. I.

**) Pectus eſt, quod diſertos facit et vis mentis. Inſt. L. X. c. 7. §. 15.

die förmliche Rede unter die Werke einer in Abgang gekommenen Kunſt gehöre. Wenn uns die Gelegenheiten benommen ſind, vor Gericht, oder in Staatsverſammlungen aufzutreten, und die Stärke der Beredſamkeit da gelten zu machen: ſo haben wir andere, gar nicht minder wichtige, große Dinge mit auszurichten. Man kann durch ſchriftlichen Vortrag, ſo oft man will, vor ein ganzes Publicum treten, und höchſt wichtige, ſowol allgemeine, als mehr ins Beſondere gehende Rechts- und Staatsmaterien auf eine Art behandeln, die in den weſentlichſten Stüken wenig von der Art der griechiſchen und römiſchen Redner abgeht. Es giebt noch izt, ſelbſt in ſolchen Staaten, wo dem Volke wenig Freyheit gelaſſen iſt, Gelegenheiten, da ein patriotiſcher Redner wichtige öffentliche Anſtalten empfehlen, oder ſehr ſchädliche Mißbräuche widerrathen kann; wo er Nationalvorurtheile auszurotten, oder nüzliche Nationalgeſinnungen einzupflanzen, verſuchen kann.

Auch iſt es gar nicht unerhört, daß philoſophiſche Redner durch öffentliche Schriften, die in der That nach den Grundſäzen der Staatsreden abgefaßt waren, ob ihnen gleich die völlige Form derſelben fehlte, beträchtlichen Einfluß auf die wichtigſten Staatsgeſchäffte gehabt haben. Noch haben Regenten, ganze Stände der bürgerlichen Geſellſchaft, ganze Völker, Vorurtheile, die zu höchſt verderblichen Unternehmungen führen; noch ſeufzet die Vernunft, und noch leidet das Herz des Patrioten bey gar vielen Anſtalten, die blos auf Vorurtheile gegründet ſind, oder aus Mangel genauerer Kenntniß der Sachen, allgemein geduldet werden. Sollte es unmöglich ſeyn, durch öffentliche ſchriftliche Reden dieſe Vorurtheile zu ſchwächen, die Nebel der Unwiſſenheit zu vertreiben, ein genaueres Nachdenken über gewiſſe wichtige Dinge unter ganzen Ständen einzuführen?

Wer dieſes gehörig überlegt, wird finden, daß es nichts weniger als unnöthig iſt, noch izt und unter uns die Mittel zu entwikeln, wodurch Demoſthenes und Cicero ſo große Dinge bewürkt haben. Ueberhaupt ſcheinet mir dieſe Erinnerung izt ſo viel wichtiger, da es am Tage liegt, daß unſre Kunſtrichter ſich der Dichtkunſt mit ſo warmen Intereſſe, hingegen der Beredſamkeit ſo kaltſinnig annehmen, als wenn ſie keine eheliche Schweſter jener Kunſt wäre.

Von den drey Hauptgattungen der Rede war die erſte, nämlich die lehrende, das Hauptaugenmerk der alten Lehrer der Redner. Die andern Gattungen wurden nur in ſofern in Betrachtung gezogen, als ſie in manchen Fällen Theile der lehrenden Rede ausmachen. Ich will zu einem Beyſpiel, wie ſorgfältig ſie in Unterſcheidung jeder Art des lehrenden Inhalts geweſen, das, was Cicero hievon ſagt, in einer Tabelle vorſtellen *).

Die Rede hat zwey Hauptgattungen des Inhalts. Der Gegenſtand, über welchen man zu reden hat, iſt

I. Allgemein: nämlich weder durch Zeit, noch Perſonen, noch beſondre Umſtände beſtimmt, und betrifft eine abzuhandelnde allgemeine Materie. Dieſer Stoff wird von Cicero Propoſitum, auch Conſultatio genennt.

Dieſe betrifft:

1. Eine theoretiſche Frage, und zwar:
   - A. ob etwas ſey, oder nicht ſey, ob es möglich oder würklich ſey.
     - a. Ob es überhaupt möglich ſey.
     - b. Wie es möglich ſey oder gemacht werde.

*) S. Cicer. Topica.

B. Was es ſey.
   a. Ob eine Sache von einer andern verſchieden, oder mit ihr einerley ſey.
   b. Beſtimmung der Sache, oder Beſchreibung, Abbildung derſelben.

C. In was für eine Claſſe der Dinge es gehöre.
   a. Ob es anſtändig oder unanſtändig.
   b. Ob es nützlich.
   c. Ob es billig.

Von jedem kann noch unterſucht werden:

α. Ob es anſtändiger, nützlicher, billiger, als ein anderes Ding.
β. Ob es das alleranſtändigſte, allernützlichſte ꝛc. ſey.

2. Eine praktiſche Frage, welche abzielen kann:

A. Etwas zu ſuchen oder zu vermeiden.
   α. Wozu Lehren und Anweiſungen, oder Warnungen gegeben werden.
   β. Wozu das Gemüth bewegt oder beruhiget wird.

B. Zu zeigen, wie gewiſſe Vortheile zu erhalten ſind.

II. Beſonders: nämlich auf gewiſſe Perſonen, Zeit und Umſtände eingeſchränkt, oder ein zu behandelnder beſonderer Fall. Dieſen Stoff nennt Cicero Causam. Dieſer kann ſeyn:

1. Eine Ausbildung; Exornatio.
   A. Lobrede auf verdiente Männer.
   B. Strafrede auf Böſe.

2. Ein Geſuch; wo nämlich etwas zu erhalten, oder zu beweiſen iſt. Dieſes wird Contentio genennt.
   A. Was etwas zukünftiges betrifft.
   B. Was etwas vergangenes betrifft.

Von dieſen zwey Gattungen der beſondern Fälle 1 und 2 entſtehen die drey Gattungen der auf beſondere Fälle gehenden Reden, die Lobreden, die Staatsreden, die gerichtlichen Reden. Genus demonstrativum, genus deliberativum, gen. judiciale. Man ſieht hieraus, wie ſehr diejenigen ſich irren, die alle mögliche Reden blos in dieſe drey letzten Gattungen einſchränken, da es nur die Gattungen einzeler Fälle ſind *).

Wir müſſen auch noch etwas über die äußerliche Form der Rede ſagen. Die Alten ſagten, daß jede Rede gewiſſe Haupttheile haben müſſe, die Quintilian alſo angiebt: 1. Den Eingang; Exordium. 2. Die Erzählung der Sache, worüber die Frage entſtanden, Narratio. 3. Die Beſtimmung der abzuhandelnden Frage; Propositio. 4. Die Abhandlung ſelbſt, oder den Beweis; Probatio. 5. Den Beſchluß; Conclusio, oder Peroratio. Er erinnert dabey, daß einige nach der Erzählung eine zweckmäßige Ausſchweifung fodern, die bey ihm Egressio heißt; und vor der Abhandlung, oder dem Beweis, eine Eintheilung, Partitio; ſagt aber, daß oft beyde unnöthig, die letztere ſogar ſchädlich ſeyn könne, weil es nicht allemal gut iſt, dem Zuhörer zum voraus zu ſagen, wohin man ihn führen will. Selbſt die Propositio ſcheinet ihm nicht allemal nöthig, indem

---

*) Tous les discours imaginables que l'orateur peut faire, se reduisent à trois genres qui sont: *le démonstratif*, *le délibératif*, *et le judiciaire*. L'Abbé Colin Traité de l'orateur, Pref. p. 113. Man ſieht nämlich aus der Tabelle, daß dieſe drey Gattungen nur die Causas betreffen.

indem ſie oft beſſer der Erzählung angehängt werde.

Man ſiehet gleich, daß alles dieſes eigentlich nur auf die gerichtlichen Reden abgepaßt iſt. Betrachtet man die Sache überhaupt, ſo ſiehet man, daß der Redner in den meiſten Fällen allerdings wol thut, wenn er ſeiner Rede einen ſchiklichen Eingang vorſezet. Wir haben davon beſonders geſprochen *). Auch iſt es in den meiſten Fällen ſchiklich, daß der Hauptinhalt der Rede kurz und genau beſtimmt vorgetragen werde; bey gerichtlichen Reden aber macht freylich die Erzählung des Vorganges der Sachen, der den Streit veranlaſſet hat, einen ſehr wichtigen Haupttheil aus, der nicht ſelten zur Entſcheidung der Sache das meiſte beyträgt. Hiernächſt kann man, wo es nöthig ſcheinet, auch die Eintheilung anbringen. Aber der Haupttheil, der den eigentlichen Körper der Rede ausmacht, iſt allemal die Abhandlung; denn deſſenthalber iſt alles übrige da. Der Beſchluß iſt zwar auch nicht in allen Arten der Reden nothwendig, oft aber iſt er ein ſehr wichtiger Theil, wie an ſeinem Orte gezeiget worden **). Man kann es dem Redner überlaſſen, ob er alle, oder nur die ſchlechthin nothwendigen Theile in ſeiner Rede beybehalten ſoll. Er kann es am beſten in jedem Falle beurtheilen, ob er einen Eingang, eine Eintheilung, einen Beſchluß nöthig habe, oder nicht. Die Rede iſt darum nicht mangelhaft, wenn einer, oder mehrere dieſer Theile daran fehlen.

◆ ◆

Die auf uns gekommenen griechiſchen Reden ſind geſchrieben, von: Antiphon († 3593. Von ihm ſind 16 Reden übrig, oder vielmehr nur funfzehn, wenn man, wie Reiske billig gethan, die 16te und 15te für eine nimmt. Herausgegeben ſind ſie zuerſt von Aldus Manutius, mit mehrern griechiſchen Rednern, Ven. 1513. f. gr. Von H. Stephanus, eben ſo, Par. 1575. f. gr. Von Alph. Miniatus, mit den Reden des Andocides und Isaeus. Han. 1619. 8. gr. und lat.; aber das letzte erbärmlich. Von J. J. Reiske, im 7ten Bd. ſ. Orator. graecor. Lipſ. 1773. 8. S. 600. gr. und im 8ten Bd. S. 199. lat. Erläuterungsſchr. Petri v. Spaan Diſſertat. hiſtor. de Antiphonte, Lugd. Bat. 1765. 4. und bey der angeführten Ausgabe des Hrn. Reiske, S. 795. Litterariſche Notizen finden ſich in Fabric. Bibl. gr. Lib. II. C. 26. S. 750.) — Andocides (3600. Vier ſeiner Reden ſind auf uns gekommen, die ſich bey den vorher erwähnten Ausg. der Reden des Antiphon, bey Reiske im 4ten Bd. oder dem 2ten des Aeſchines, Leipz. 1771. 8. gr. und im 8ten Bd. S. 205. lateiniſch, ſo wie noch ebendaſelbſt ſich Noten und Regiſter befinden. Erläuterungsſchr. Reiske, in dem Epilogo, Bd. 4. S. 199. führet eilf Programme von Joa. Gottfr. Hauptmann über den Andocides an, welche er denn auch dem 8ten Bd. ſeiner Redner, S. 535 u. f. beygefügt hat. Das Leben des Andocides iſt in der Menkenichen Bibliotheca virorum militia aeque et ſcriptis illuſtr. S. 39. und in Freytags Decas Orator. et Rhetor. Graec. quibus ſtatuae honoris cauſa poſitae fuerunt, Lipſ. 1752. 8. S. 14. und litter. Notizen in Fabr. Bibl. gr. a. a. O. S. 758. zu finden. Franzöſ. hat ſeine Reden, der Abt Auger, Par. 1783. 8. geliefert.) — Lyſias (3626. Der von ihm, gröſtentheils für andre, wirklich verfertigten Reden, ſollen über zweyhundert geweſen ſeyn, wovon nur vier und dreyßig auf uns gekommen, und welche in den beyden erſten, eben angeführten, Ausgaben der griechiſchen Redner enthalten, und gr. und lat. (nach der Ueberſetzung des Jodocus van der Heyde) von Andr. Schott, Antw. 1615. 8. und von Burkh. Mat. Marpurg 1683. 8. herausgegeben worden ſind. Gröſſeres Verdienſt um den Lyſias haben J. Tay-

---

*) S. Eingang.

**) S. Beſchluß.

J. Taylor in ſeinen beyden Ausgaben deſſelben, Lond. 1739. 4. Cambr. 1740. 8. gr. und lat. wovon die leztere für die Jugend gemacht worden iſt; und J. J. Reiske, in ſeinen Orat. graec. der Lyſias, nach der Ausgabe des Taylor, den 5ten und 6ten Band, Leipz. 1772. 8. aber verbeſſert und vermehrt einnimmt. Die neueſten Ausg. ſind von dem Abt Auger, Par. 1783. 8. 2 Bde. gr. und lat. und von F. C. Alter, Wien 1785. 8. gr. Beſondre Erläuterungsſchriften: In den Werken des Dionyſius Halik. Bd. 5. S. 452. ed. Reisk. befindet ſich ein Aufſaz über das Leben und den Character der Reden des Lyſias, welchen Taylor und Reiske ihren Ausgaben beygefügt haben. Unter J. H. Boeclers Diſſertat. academ. Arg. 1701. 4. iſt eine Diſſertat. politica über die erſte und 30te Rede des Lyſias. Diſſert. epiſt. de inſignibus Taylori in Lyſiam Oratorem meritis, Auct. P. Schaffshauſen, Hamb. 1743. 4. J. J. Reiske hat im 5ten Bd. ſeiner Animadv. ad Graec. Auctor. neue, aber nicht von dem bemerkte Lesarten geliefert; und in den Miſcell. Obſerv. Bd. 3. Th. 1. findet ſich eine Emendatio Io. Meurſii in Oratione Lyſiae repetita. Außer der, von Taylor geſchriebenen, ſ. und der Reiskiſchen Ausgabe beygefügten Lebensbeſchreibung deſſelben, haben Plutarch und Photius dergleichen noch geliefert, welche in eben dieſen Ausgaben auch zu finden ſind: ſo wie im Fabric. Bibl. gr. a. a. O. S. 700 u. f. litterariſche Notizen. Ueberſezt iſt Lyſias vollſtändig in das Engliſche, mit dem Iſokrates zuſammen, von Gillies, Lond. 1778. 4. In das Franzöſ. die Apologie für den Eratoſthenes, von Philibert Gaugnon, Lyon 1575. 8. Vollſt. von A. Auger 1781. 8. In das Deutſche die zweyte ſeiner Reden von M. F. Geller, mit der Rede des Demoſthenes für die Krone, Leb. 1769. 8. und eben dieſe, und die Rede wider den Diebe, von Joh. Euſt. Goldhagen, im 2ten Th. ſeiner gr. und röm. Anthologie. — Iſokrates ([illegible]. Der von ihm auf uns gekommenen Reden ſind ein und zwanzig, welche merkw. Mayland 1493. fol. gr. von Demetr. Chalcondyla, und hernach von Aldus, Ven. 1513 und 1534. f. gr. und nach der lezteren Ausgabe, Hag. 1543. 8. Baſ. 1546. 1555. 1561. 1565. 1573 und 1579. 8. gr. herausgegeben worden ſind. Gr. und lat. von Hier. Wolf, welcher ſie ſchon einzeln lateiniſch, Baſ. 1548. hatte drucken laſſen, hernach aber dieſe Ueberſetzung ganz umgearbeitet, ſind ſie, Baſ. 1551. fol. und ebend. 1553. 1570. 1613. 8. Par. 1603. 8. Gen. 1604. 8. und öfterer erſchienen. Mit einem weitſchweifigen Commentar, Baſ. 1570. fol. und mit mancherley Veränderungen, und ſieben Oratiden von Henr. Stephanus, Par. 1593. f. Mit einer neuen lateiniſchen Ueberſetzung von Wil. Battie, Cambr. 1729-1749. 8. 2 Bd. und mit Anmerkungen derſelben von Abb. Auger, Par. 1782. 8. 3 Bd. Einzeln und verſchiedene Reden, zum Schulgebrauch, abgedruckt worden, worüber Fabr. Bibl. gr. a. a. O. nachzuſehen iſt. Erläuterungsſchriften: In den Werken des Dionyſius Halik. Bd. 5. S. 534 ed. Reisk. findet ſich, über Leben und Charakter der Reden des Iſokrates ein Aufſaz. Iſocratis Orationum omnium analyſis, Auct. Conr. Clauſero, Baſ. 1558. 8. De vita et genere ſcribendi Iſocratis . . . ſcr. Gottl. Ben. Schirach, Hal. 1765. 4. Diſſert. II. Frid. Gotth. Freytag Oratores et Rhetor. graec. quibus ſtatuae honoris cauſa poſitae fuerunt, Lipſ. 1752. 8. S. 12 u. f. Litterariſche Notizen finden ſich in Fabr. Bibl. graec. a. a. O. S. 777 u. f. Ueberſezt ſind die Reden des Iſokrates, in das Italieniſche vollſtändig von Piet. Carrario, Ven. 1555. 8. Die, an den Demonikus von Giov. Bernio, Ven. 1542. 8. Von Bern. Erneſto, Ven. 1548. 8. Von Fr. da Treviſi, in ſ. Oracoli, Ven. 1574. 16. Von einem Ungen. zugl. mit der an den Nikokles, Ven. 1584. 4. in reimfr. Verſen. Von Fr. Lapini, mit eben derſelben, Flor. 1621. 4. Von Jac. Gemis, in den Poeſie dell Abate Gir. Tagliazucchi, Tor. 1735. 8. Von M. Nota, Rota, Ven. 1749. 8. Die an den Nikokles, und unter dem Nahmen deſſelben, von P. Roſaro, bey ſ. Ritratto del vero Governo del Principe, Ven. 1552. 8. Auch läßt die erſtere ſich in den, von Franc. Sanſovino herausgegebenen Orat. di diverſi Uomini ill. Ven. 1569. 4. finden. Die an den Evagoras, und auf den Nicias, von Paul. Moreſ, in ſeiner Rhetorik, Ven. 1584. 4. S. 149 u. f. Das Lob der Helena, von dem Abt Angel. Teod. Villa, bey der Ueberſetzung des Coluthus, Mayl. 1749. 12. Von Gierſec. Conrad. dall' Valle, Ven. 1741. 4. Eben dieſe, von Alex. Rota, Ven. 1749. 8. In das Franzöſiſche, die an den Demonicus, von Louis le Roy, Par. 1551. 4. 1579. 8. Von Fed. Ger. Reanier, Par. 1700. 8. Die an den Nikokles, von Ant. Machault 1544. und von Louis le Roy. Die, unter dem Nahmen des Nikokles von L. Meigret, Par. 1544. 8. und von L. le Roy. Die, vom Frieden, von Ph. Robert 1579. 8. Die Lobrede auf die Helena, von L. Giry, Par. 1640. 12. Auf den Buſiris, von P. du Ryer, Par. 1640. 12. Auszüge aus ein paar Reden von Anne Morel de Preteuil, Par. 1709. 12. Sämmtlich vom Abt Auger, Par. 1781. 8. 3 Bde. In das Engliſche: Fabricius, a. a. O. S. 400, führt die Ueberſetzung einiger Reden vom J. 1557. 8. an, welche ich nicht weiter kenne; aber J. Dinsdale gab ihn 1752. 8. und vollſtändig Gillies, Lond. 1778. 4. engliſch heraus. In das Deutſche, die Rede an den Demonicus von Joh. Cheyrontio, Leyden 1580. 12. Von W. Pirkheimer, Augsb. 1519. 4. und in dem Theatr. Virtut. et Honor. Von einem Ungen. in der gr. Sprachübung; von J. C. Lopus, in Verſen, Hamburg 1655. 4. Von zwey Ungenannten, Braunſchw. 1717. und Hamb. 1744 und 1749. 4. Von J. J. Meyer, Memm. 1790. 8. Die an den Nikokles, von Joh. Altemaio, Augsb. 1517. 4. Von Joh. Cheyrontio, mit der vorigen, Leyden 1580. 12. Von Pirkheymer, wie oben. Von einem Ungenannten, Erfurt 1679. 8. Von J. M. Afſprung, Ulm 1785. 8. Die im Nahmen des Nikokles, von Joh. Cheyrontio, mit den beyden erſtern.) — Iſäus (Von den, ihm zugeſchriebenen funfzig Reden ſind nur noch zehn übrig, welche, griechiſch, ſich in den angezeigten Ausgaben griechiſcher Redner vom J. 1513 und 1575. und gr. und lat. in der Ausg. des Alph. Miniatus, Hag. 1619. 8. und in dem 7ten Bd. der Orator. gr. des Hrn. Reiske, Lipſ. 1773. 12. befinden. Das Urtheil des Dionyſius Halik. (Oper. B. 5. S. 586. Ed. Reisk.) hat Reiske bey ſeiner Ausgabe, a. a. O. S. 300. mit abdrucken laſſen. Litterariſche Notizen finden ſich in Fabric. Bibl. graec. a. a. O. S. 308. Ueberſetzt ſind ſeine Reden in das Franzöſiſche von dem Abt Auger, Par. 1781. 8. In das Engliſche, mit Anm. von W. Jones, Orf. 1779. 8. — **Lykurgus** (Von ihm iſt nur noch eine Rede übrig, welche ſich in den oben angezeigten zwey erſtern Sammlungen, und in Reiskens Orat. gr. Bd. 4. S. 105 u. f. griech. und lateiniſch nach der Ueberſetzung des Joh. Lonicerus in der Sammlung der Reden des Dinarchus, Lesbonax, Herodes und Demades, Han. 1619. 8. befindet. Einzeln hat Ph. Melanchthon ſie, Wittenb. 1545 und 1563. 8. gr. und Joh. Taylor, mit der Rede des Demoſthenes gegen den Midias, Cambr. 1743. 8. gr. und lat. und nach dieſer Ausgabe Gottfried Hauptmann, mit Bemerkungen und Erläuterungen, Leipz. 1753. 8. herausgegeben. S. übrigens Fabric. Bibl. graec. a. a. O. S. 311. Ueberſetzt in das Franzöſiſche hat ſie der Abt Auger, Par. 1783. 8. mit den vorher ſchon erwähnten, unter welchen ſie den erſten Platz einnimmt, geliefert. Deutſch ſoll ſie ſich in M. Lauterbecks Regentenſpiegel finden.) — **Demoſthenes** († 322.) Unter ſeinem Nahmen ſind noch 61 Reden und die Prooemien von 65 Reden da. Zuerſt ſind ſie von Aldus, Ven. 1504. f. gr. und in eben dieſem Jahre noch einmahl, aber verändert (S. Reisk. Praefat. ad Demoſth. S. VII.) Hervager, Baſ. 1532. f. gr. mit einer Vorrede von Erasmus, und den, zuerſt, Ven. 1503. f. erſchienenen Commentarien des

Ulpia-

Uſilanus, von achtzehn Reden, gedruckt worden. Richtiger erſchienen ſie darauf, Ven. 1543. 8. 3 Bd. gr. und Par. 1570 f. gr. Hier. Wolf gab ſie, Baſel 1549. fol. und 1572. f. (zuletzt mit dem Aeſchines) Frankf. 1604. f. Genf 1607. f. gr. und lat. und nach der Frankfurter, Jo. Taylor, Cambr. 1748 – 1757. 4. 2 Bd. (eigentlich ſollten deren fünf Bände werden) gr. u. lat. heraus. Von J. J. Reiske, in den beyden erſten Bänden ſ. Orator. graecor. Lipſ. 1770 u. f. 8. gr. und in dem 9ten, 10ten und 11ten Bd. ſeine Anmerkungen, und in dem 12ten der Index. Von Ath. Auger, Par. 1790. 4. griech. und lat. 1ter Bd. Einzeln ſind von ſeinen Reden, eine Auswahl von funfzehn, durch Barnes, Oxf. 1579. 4. gr. Eine andre Auswahl durch Mounteney, Lond. 1731 und 1748. 8. Eton 1755. 8. gr. und lat. Die, gegen den Arotio, Par. 1570. 4. gr. Die Philippiſchen, ebend. 1531 u. 1546. 4. gr. (äußerſt incorrekt), und von Jo. Stock, Dublin 1774. 8. 2 Bd. gr. und lat. Die von der Republik, gr. und lat. von Vinc. Lucheſini, Rom 1712. 4. und nach dieſer, von Allen, Lond. 1755. 8. 2 Bd. Die von der Geſandtſchaft an den Philippus, mit der, ähnlichen, eine entgegen geſetzte Meynung vortragenden Rede des Aeſchines, von Heinr. Brooke, gr. und lat. Oxf. 1721. 8. Die gegen den Midias, Lovan. 1525. 4. gr. Lond. 1586. 4. gr. und, nebſt der übrig gebliebenen Rede des Lykurgus, von Taylor, Cambr. 1743. 8. Die von der Krone, von Folkes und Friend, Oxf. 1696. 8. gr. und lat. (correcter, wie die folgenden) Von J. Stock, nebſt der Rede des Aeſchines gegen den Cteſiphon, Dublin 1769 und 1774. 12. gr. und lat. und von Hrn. Harles, Altenb. 1769. 8. gr. und lat. herausgegeben worden. **Erläuterungsſchriften:** In den Werken des Dionyſius Halik. (Oper. Bd. 6. S. 719 u. f. Ed. Reisk.) befindet ſich ein Brief über den Ariſtoteles und Demoſthenes, und ebend. S. 953 ein Aufſatz De admiranda vi in Demoſthene; in den Werken des Lucian (Bd. 3. S. 490. Ed. Reitzii) ein Lob des Demoſthenes, das auch Hier. Wolf ſeiner Ausgabe des Redners beygefügt hat; und deutſch im 1ten Theil der Schriften der deutſchen Geſellſchaft ſich befindet. La Comparaiſon de Demoſthene et de Ciceron, von P. Rapin, Par. 1676. 12. und im 1ten Th. ſ. Oeuvr. à la Haye 1725. 12. Deutſch, Wien 1768. 8. Sur le Caract. de D. comme Orateur et Polit. von Rochefort im 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausg. Of the compoſition of the Ancient and particularly of that of Demoſthenes, von Monboddo, im 3ten Bde. S. 255 ſ. Origin of Language. **Beſondre Lebensbeſchreibungen:** Eine Lebensbeſchreibung im Plutarch, und Vergleichung mit dem Cicero. Vita Ariſtotelis ac Demoſthenis comparata, Auct. Andr. Schotto, Aug. Vindel. 1603. 4. Frid. Gotth. Freytags Decas Orator. et Rhetor. graec. quibus ſtatuae poſitae fuerunt, Lipſ. 1752. 8. § 13. Litter. Notizen finden ſich in der Fabr. Bibl. gr. a. a. O. S. 816. **Ueberſetzt in das Italieniſche,** von Giamb. Regbera, Mil. 1753. 8. (Ob vollſtändig, weiß ſelbſt die Bibl. degli Autori antichi volgarizzati, Ven. 1766. 4. Bd. 1. S. 283. nicht.) Von Melch. Ceſarotti, vollſtändig, Pad. 1775. 4. 2 Bd. Ven. 1779. 8. 6 Bd. Die Philippiſchen Reden (hier eilfe) von Fel. Figliucci, Rom 1551. 8. und eben dieſelben (nach dem Franzöſiſchen des Tourreil) Rom 1715. 8. Ven. 1744. 12. Fünf Reden des D. und eine des Aeſchines gegen den Cteſiphon, Ven. 1557. 8. welche nachher zum Theil wieder einzeln gedruckt worden ſind. Vier ſeiner gerichtlichen Reden, von Gior. Selecki, Ven. 1743. 8. Die zweite Olynthiſche, in den Lettere des Card. Beſſarion, Ven. 1573. 4. **In das Franzöſiſche:** Vollſtändig von dem Abt Ath. Auger, nebſt dem Aeſchines, Par. 1777. 8. 5 Bd. 1788. 8. 6 Bde. Die Philippiſchen Reden, von Jean Lalemant, Par. 1549. 8. Die 2te und 3te derſelben, von Jean Papen, Lyon 1554. 12. Alle vier, nebſt den drey Olynthiſchen, von Louis le Rey, Par. 1551. 1575. 4. Von

Fr. Maucroix, Par. 1685. 12. Von Thoulier d'Olivet, Par. 1710. 12. Von Jos. d'Olivet, Par. 1727-1736. 12. 1787. 12. Die erſte derſelben, von Jacq. de Tourreil, Par. 1691. 12. verm. mit der 2ten und 3ten, Par. 1701. 4. und Amſt. 1706. 12. Verb. von Maſſieu, und mit den Olynthiſchen, und der für die Krone, in den Oeuvr. de T. Par. 1721. 4. Die Rede für die Krone, mit der ähnlichen des Aeſchines, von Guil. du Vair, Par. 1593. Die für das leptiniſche Geſetz von le Comte, Lond. 1756. 8. In das Engliſche: Sieben Reden von Th. Wilſon, Lond. 1570. 4. vollſt. von Th. Leland, Lond. 1756-1770. 4. 3 Bd. 1777. 8. 3 Bd. von Phil. Francis, ebend. 1757 u. 1764. 4. 2 Bd. In das Deutſche: Die beyden erſten Philippiſchen von Gottſched, in ſ. Redekunſt, S. 417. Ausg. von 1743. Vollſtändig, mit dem Aeſchines zuſammen, von J. J. Reiske, Lemgo 1764-1769. 8. 5 Bd. Die Rede für die Krone, von W. Fr. Seiler, Coburg 1768. 8. Die 3 Olynthiſche, von J. M. Heinze, Weimar 1785. 8. und alle drey, im 2ten Th. ſ. kleinen deutſchen Schriften, Gött. 1789. 8.) — **Aeſchines** (Zeitgenoſſe des vorigen; von ihm ſind drey Reden da, welche von dem Aldus, mit den übrigen griechiſchen Reden, Vened. 1513. f. gr. Von H. Stephanus, Par. 1575. f. gr. und hernach von Hier. Wolf, mit den Reden des Demoſthenes, Baſel 1572. f. Frkft. 1604. f. Genf 1607. f. gr. und lat. (bey welchen, ſo wie bey der Ausgabe des Aldus, ſich auch ein Leben des Aeſchines von einem Ungen. und des Grammatiker Apollonius Aufſatz ähnlichen Innhaltes, befindet) von J. J. Reiske, im 3ten und 4ten Bd. ſ. Orat. Gr. gr. und von Ath. Auger, mit dem Demoſth. 1790. 4. herausgegeben worden ſind. **Erläuterungsſchriften**: In dem 19ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. findet ſich ein Aufſatz über den Aeſchines von dem Abt Vatry. Christn. Frd. Matthaei, De Aeschine Oratore, Lipſ. 1770. 4. und im 4ten Bd. S. 1245. der Reiskiſchen Redner. **Ueberſetzt** in das Italieniſche iſt die Rede gegen den Kteſiphon, bey den vorher angeführten fünf Reden des Demoſthenes, Ven. 1557. 8. die auch wieder einzeln abgedruckt worden iſt, und eine andre von Giuſ. Nores, in ſ. Retorica, Ven. 1584. 4. S. 196. In das Franzöſiſche die Rede für die Krone, mit der ähnlichen des Demoſthenes, von Guil. du Vair, Par. 1593. 8. Von Jacq. de Tourreil, in ſeinen Oeuvr. Par. 1721. 4. von Millot, Lyon 1764. 12. Sämmtlich, mit dem Demoſthenes, von Ath. Auger, Par. 1777. 8. In das Engliſche, die Rede gegen Kteſiphon, von A. Portal, 1755. 8. Für die Krone mit der ähnlichen des Demoſthenes, von Dawſon 1732. 8. Von Leland 1770. 8. In das Deutſche: Sämmtlich, von J. J. Reiske, bey ſ. Demoſthenes.) — **Hyperides** (3668. Von 52 oder gar 77 Reden, welche ihm zugeſchrieben werden, iſt nur noch eine, welche, unter den Reden des Demoſthenes gewöhnlich, als die 17te (bey Hrn. Reiske, Bd. 1. S. 212. ſteht, und von welcher es immer noch zweifelhaft iſt, ob ſie ſeine Arbeit iſt,) übrig. Die Titel der verlorenen, und litter. Nachrichten finden ſich bey dem Fabricius, a. a. O. S. 856 u. f.) — **Dinarchus** (3686. Von 64 Reden, welche er geſchrieben haben ſoll, ſind nur noch drey übrig, welche ſich gr. in den Ausgaben der griechiſchen Redner, Ven. 1513. Par. 1575. f. befinden, und Jan. Gruterus, gr. und lat. mit den Reden des Lykurgus, Lesbonax, Herodes und Demades, Han. 1615. 8. ſo wie Reiske in dem 4ten Bd. S. 1185. ſ. Orat. graec. gr. herausgegeben hat. In den Werken des Dionyſius Halik. (Bd. 5. S. 629. Ed. Reisk.) findet ſich eine Beurtheilung deſſelben. Ueberſ. ſind ſie in das Franzöſ. von Auger, 1783. In das Deutſche die Rede gegen den Demoſthenes, im 2ten Th. der Goldhageniſchen Anthologie. S. übrigens Fabric. Bibl. graec. a. a. O.) — —

Dieſe zehn Redner ſind vorzüglich aus dem erſten, und aus dem mittlern, blühenden Zeitalter der griechiſchen, oder vielmehr atheniensiſchen, Beredſamkeit übrig; und wie es, wahrſcheinlicher Weiſe, zugegangen, daß gerade dieſe, und nicht mehrere übrig ſind, hat Ruhnken, in ſeiner Hiſtor. Crit. Orat. Graec. (im 8ten Bd. der Reiskiſchen Redner, S. 168.) gezeigt. Indeſſen gehört auch in dieſen Zeitpunkt noch — **Demades** (3667. Nur ein Fragment einer ſeiner Reden iſt übrig, und auch dieſes iſt noch zweifelhaft. Es findet ſich in den, nächſt vorher angezeigten Sammlungen, und bey Hrn. Reiske, im 4ten Bd. in der Hauptmanniſchen Diſſertatio de Demade S. 243 u. f. und litter. Notitzen bey dem Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. 26. S. 863.) — Uebrigens fallen auch in dieſen Zeitpunkt noch verſchiedene Declamationen, als die beyden des — **Gorgias** (Das Lob der Helena, und die Schutzſchrift für den Palamedes, welche in den gedachten Sammlungen der gr. Redner, Ven. 1513. f. Par. 1575. f. gr. und bey dem Ariſtides, Baſel 1566. f. gr. und lat. herausgegeben worden ſind. Bey Hrn. Reiske befinden ſie ſich, gr. im 8ten Bd. S. 91 u. f. Von dem Verf. ſelbſt ſ. Mongitors Biblioth. Sic. Bd. 1. S. 258 u. f. und übrigens den Art. **Lobrede**, S. 254.) — **Antiſthenes** (Die von ihm auf uns gekommenen Declamationen, befinden ſich gr. in den dreyzehn von Aldus, Ven. 1513. f. und Heinr. Stephanus, Par. 1575. f. herausgegebenen Rednern, und bey Hrn. Reiske, im 8ten Bd. S. 52 u. f. S. übrigens Gottl. Lud. Richteri Diſput. de vita, moribus et placitis Antiſthenis, Jen. 1724. 4.) — **Alcidamas** (Auch ſeine beyden auf uns gekommenen Reden ſind nur Redeübungen, und befinden ſich gr. in dem, von Aldus, Ven. 1513. f. und Heinr. Stephanus, Par. 1575. f. herausgegebenen Sammlungen; und bey Hrn. Reiske, im 8ten Band S. 64 u. f. — —

Aus dem dritten, oder letzten Zeitalter der griechiſchen Beredſamkeit, wie es gewöhnlich genannt wird, obgleich die Reden jetzt nur noch Spielwerke und Kunſtübungen waren, weil Griechenland ſeine Freyheit verloren hatte, ſind auf uns gekommen: **Lesbonax** (wahrſcheinlicher

Weiſe unter dem Tiberius. Von ſein Declamationen ſind noch zwey übrig, w in den angeführten Sammlungen des dus, Ven. 1513. f. des Heinr. Stephanu Par. 1575. f. gr. des J. Gruter, Ha 1619. 8. gr. und lat. und des Hrn Reisk Bd. 8. S. 1 u. f. zu finden. Litter. N tizen liefert Fabric. Bibl. graec. Lib IV c. 26. S. 871.) — **Dio** (Chryſoſto mus genannt. 94-117. Obgleich nur e nige ſeiner Aufſätze als Reden, oder D clamationen angegeben werden können: glaube ich denn doch ihm hier eine Stel einräumen zu müſſen. Erſchienen ſin ſeine ſämmtlichen Werke zuerſt, Ven 1551. 8. gr. ferner e rec. Cl. Moreli Par. 1604 und 1623. f. gr. und lat un von Mde. Reiske, Lipſ. 1784. 8. 2 Bd S. übrigens I. Bern. Koehleri Emen dationes in D. Orat. . . . Goett 1765. 8. und eine ähnliche Schrift, vo ebend. Götting. 1770. 4. und Fabr. Bibl gr. Lib. IV. c. 10.) — **Antonius Po lemo** (Aus den Zeiten des Trajan. S den Artikel **Lobrede**, S. 255.) — **Tiberius Claudius Attikus Herodes** († 175. S. Artikel **Lobrede**, S. 255.) — **Aelius Ariſtides** (190. Die verſchiedenen Ausgaben ſeiner Declamatio nen, an der Zahl 53, ſind bereits bey dem Art. **Lobrede**, a. a. O. angezeigt. — **Adrianus** (Zeitgenoſſe und Nebenb buhler des vorigen. Von ſeinen Decla mationen ſind nur die Fragmente von vi ren übrig, welche Leo Allatius in den Excerptis Graec. Sophiſtar. et Rhetor. Rom. 1641. 8. S. 238 u. f. herausgegeben hat. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 30. S. 409.) — **Kallinikus** (260. S. den Art. **Lobrede**, S. 256 a.) — **Himerius** (363. Auszüge aus ſeinen Declamationen finden ſich bey dem Photius, Cod. 165 und 243. und H. Stephanus gab ſie, mit den Declamationen des Polemo, u. a. m. 1567. fol. heraus. Eine derſelben ließ Fabricius, in der Bibl. gr. Bd. 9. S. 426. abdrucken, und alles, was von ihm übrig iſt, hat G. Wernsdorf, Gött. 1790. 8. gr. und lat. herausgegeben. S. übrigens die Act. Soc. Ien. Bd. 1. S. 48 u. f. und Fabr. Bibl. graec. Lib. IV. c. 30. S. 22.) — **Flavius Claudius Julianus** († 363. S. den Art. **Lobrede**, wohin freylich auch noch die beyden Reden auf die Sonne und die Cybele gehören) S. 286. und Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 8. Vol. VII. S. 76 u. f.) — **Libanius** (356. Seine Redeübungen oder Declamationen belaufen ſich überhaupt über hundert, wovon Frider. Morel, Par. 1606-1627. f. 2 B. gr. u. lat. achtzig, Jacob Gothofredus, Gen. 1631. 4. 1641. 4. und in ſeinen Opuſc. jurid. Lugd. Bat. 1733. f. gr. und lat. fünfe, und Ant. Bongiovanni, Ven. 1754. 4. gr. und lat. ſiebzehn herausgegeben hat. Eine vollſtändige Ausgabe ſeiner Werke hat Mde. Reiske, Altenburg 1784. 4. angefangen. **Erläuterungsſchriften:** Guil. Bergeri Diſſertat. VI. de Libanio, Viteb. 1696-1698. 4. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 10. Vol. VII. S. 378.) — **Themiſtius** (387. Von ihm ſind überhaupt 33 Reden da, deren Ausgaben bey dem Artikel **Lobrede**, S. 285. angezeigt worden ſind. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Lib. V. c. 18. Vol. VIII. S. 1 u. f.) — Ueber die Verfaſſer dieſer und mehrerer griechiſchen Reden, ſiehe den Artikel **Redner**.

Die älteſten der auf uns gekommenen lateiniſchen Reden, ſind, von M. Tullius **Cicero** (J. 43. v. Ch. Geb. Seine, auf uns gekommenen Reden ſind überhaupt 59, welche Conr. Sweynheim und Arn. Pannarz, einzeln, oder ſämtlich, Rom 1471. f. zuerſt gedruckt haben. Hierauf erſchienen ſie, nach ein paar vorhergehenden, nicht vollſtändigen Ausgaben, Brix. 1483. fol. Ferner, Ven. 1554. 4. 3 Bd. apud Paulum Manutium; Par. 1684. 4. 3 Bd. in uſum Delphini; Ex rec. Io. Ge. Graevii, Amſtel. 1699. 8. 6 Bände; Cura M. Ant. Ferratii, Patav. 1729. 8. 4 Bd. Mit Anm. von Ch. le Beau, 1748-1751. 12. 3 Bd. Von Lallemant 1768. 12. 3 Bde. Mit den ſämmtlichen Werken, Mediol. 1498. fol. 4 Bd. Par. 1511. f. 4 Bd. Venet. 1519-1523. 8. apud Aldum Manutium, und dieſe iſt lange Zeit die Grundlage aller übrigen geweſen; Baſil. apud Cratandr. 1528. f. 3 B. c. Mich. Bentini; und apud Herwag. 1534. f. 4 Bd. Venet. 1534. f. 4 Bd. cura Pet. Victorii, welche öfterer nachgedruckt worden iſt; Ven. 1534. 8. 10 Bd. ap. Paul. Manutium; Par. 1543. 8. 8 Bd. ap. Rob. Stephanum; ebend. 1545. 12. 10 Bd. ebend. 1566. f. 4 Bd. cura Dion. Lambini; Ven. 1578. f. 10 Bd. Hamb. 1618. f. 4 B. cura Jani Gruteri; Amſtel. 1642. 12. 10 Bd. apud Elzevir. Lugd. Bat. 1692. 4. und 8. 11 Bd. cur. Iac. Gronovii; Amſt. 1724. 4. 4 Bd. 8. 16 Bd. ex rec. P. Verburgi; Lipſ. 1738. Hal. 1758. 8. 5 Bd. und Hal. 1774. 8. 6 B. ex rec. Io. A. Erneſti; Par. 1739. und Gen. 1750. 4. 9 Bd. cur. Joſ. Oliveti; Par. 1768. 12. 14 Bd. ex rec. J. N. Lallemant. Von den vielen Erläuterungsſchriften begnüge ich mich anzumerken: Lexic. Ciceronianum, a Mar. Nizolio, Ven. 1535. f. Frcft. 1613. f. ab Henr. Stephano, Par. 1557. 8. Franc. Hottomanni Commentarii . . . ab Quintiana ad Manilianam uſque. Par. 1554. f. (2te Ausg.) Alph. Alvaradi Analyſes et enarrat. in aliquot Orat. . . . Baſ. 1536. 1537. 4. 2 Bd. Biblioth. Commentar. et Notar. omnis generis in Orat. Cicer. Baſ. 1539 und 1594. f. Rapport des deux Princes d'eloquence grecque et latine . . . par Jean Papon, Lyon 1554. 12. Greg. Bersmanni Comment. in Orat. XXXI. Serv. 1611. 8. 2 Bd. Ben. Averranii Diſſertat. CXII. . . . Flor. 1716. fol. Opera analitica ſopra le Orazioni di M. T. Cicerone . . . . del P. Giang. Serra, Faenza 1739. 4. Ven. 1761. 8. 4 Th. De Colore Orat. Cicer. ſcripſ. Anaſt. Lud. Menke, Helmſt. 1770. 4. Wegen mehrerer, ſ. Fabric. Bibl. Lat. Lib. I c. 8. Beſondere Lebensbeſchreibungen: Vom Plutarch, und Vergleichung mit dem Demoſthenes, in den bekannten Paralleraſſelen, von Fr. Fabricius Marcoduranus, Col. 1563. 8. Bud. 1727. 8. auch bey der Gruterſchen und andern Ausg. des Cicero. Von Leon. Aretini, welche ſich bey verſchiedenen lat. Ausgaben der Parallelen des Plutarch befindet; Von Sim. Ballombert, Par. 1557. 8. Von Cajo. Sagittarius in dem Comment. de Vitis Plauti, Terent. u. Ciceronis, Alt. 1671. 8. Von Conv. Middleton, Lond. 1741. 8. 3 B. (2te Ausg.) wovon, wofern ich mich nicht irre, auch eine deutſche Ueberſetzung vorhanden iſt; Von Jac. Facciolati (Vita litterar. Par. 1760. 8.) u. a. m. Ueberſetzt in das Italieniſche, ſind die Reden des Cicero ſämmtlich von verſchiedenen, Ven. 1556. 8. 3 Bde. Von Lud. Dolce, Ven. 1562. 4. 3 Th. Nap. 1738. und 1749. 4. 3 Bd. wovon auch einzele gedruckt worden ſind. Von Maeſtro Aleſſandro Bandiera, Ven. 1750 u. f. u. 1764. 8. 7 Bde. Die Reden gegen den Verres, von Jos. Tramezzino, Ven. 1554. 8. Eine derſelben von Giov. Giuſtiniano, Pad. 1549. 4. Die Philippiſchen, von Gir. Ragazzoni, Ven. 1556. 4. Die vier derſelben, von Giov. Giuſtiniani, ebend. 1538. 8. Die drey Reden für den Marcellus, Ligarius und Dejotarus, in der Ethik des Ariſtoteles, Lyon 1568. 4. und von Corn. Frangipane in 6 diverſe Orationi, Ven. 1561. 4. Die für das Maniliſche Geſetz, nebſt der für den Marcellus und Ligarius, von Guil. Noces in ſ. Rettor. Ven. 1584. 4. Die für den Marcellus, ebend. 1536. 8. Die für den Dejotarus, und P. Quinctius, in den Proſe und Poeſie des Abt Tagliazucchi, Luc. 1735. 8. Die für den Milo, von Giac. Bonfadio, Ven. 1554. 8. Die gegen den Valerius, von M. Ant. Tortona, ebend. 1537. 8. In das Franzöſiſche: Sämmtlich zuerſt von Pierre du Ryer, Par. 1650. 8. und nachher von Joſ. Franc. Bourgoin de Villefore, Par. 1731. 12. 8 Bd. Die dritte Catilinariſche, mit der Rede des Salluſtius, von P. Saliat, Par. 1537. 8. Die für den Archias, und die, nach ſeiner Rückkehr, von Cl. de Cuzzi, Par. 1541. 8. Die für den Marcell, für das Maniliſche Geſetz, und für den Ligarius, von Et. Leblanc, Par. 1541. 8. Die für den Marcellus, von Ant. Macault, Par. 1541. 8. Die Philippiſchen, Poit. 1548. f. Die zweyte Philippiſche, von Jean Papon, in ſ. Rapport des deux Princes d'Eloquence gr. et lat. Lyon 1554. 12. Von Ant. Laval, bey ſ. Desſeins de professions nobles et publ. Par. 1613. 4. Die erſte gegen den Verres, von Cl. Chaudiere (Reims) 1541. 4. Dieſe Reden ſämmtlich, von Bern. Lesfargues, Par. 1640. 4. Die ſechſe derſelben von dem Abt Gonthier, Par. 1682. 12. Die Rede für den Milon, von Guil. du Vair, und von Cl. Delaiſtre, Par. 1693. 12. Von Cosme de Monchesnay, Par. 1690. 12. Die für den Coelius, für den Milon, und die zweyte Philippiſche, von Franç. Pierre Gillet, Par. 1696. 4. verm. mit den vier Catilinar. Par. 1718. 4. Die für den Quintius, für das Maniliſche Geſetz, für den Ligarius, und für den Marcellus, von Nic. Per. d'Ablancour; die vierte Catilinar. von Louis Giry; die für den Archias von Ol. Patru; die für den Frieden, und für den Dejotarus, von P. du Ryer, Par. 1638. 4. Die für den Marcellus, die vier Catilinar. und Auszüge aus den Reden gegen den Verres, von Frc. de Maucroix und Joſ. d'Olivet, in den Oeuvr. poſth. des erſtern, Par. 1721. 4. Eine Auswahl aus allen, Par. 1725. 12. 2 Bd. Eine eben dergl. von Joſ. Ant. Dinouart, 1757. 12. 3 Bde. Von Wailly, 1763. 12. 3 Bde. Ueberſetzt in das Engliſche: Warton (hiſt. of poet. Bd. 3. S. 431.) gedenkt einer, im J. 1571. erſchienenen Ueberſ. der Rede für den Archias. Sämmtlich von Guthrie, Lond. 1741-1743. 8. 3 Bd. Von J. Rutherford, (Principal Orations) Lond. 1782. 4. Die gegen den Verres von J. White, 1787. 4. Die Catilinar. von Wase, 1671. 8. Eine Auswahl (Select Orat.) von Duncan 1755. 8. Umgearbeitet von Ch. Whitworth 1777. 8. 2 Bde. In das Deutſche: Die bekannten 14 auserleſenen Reden, Halle 1784. 12. Die für den Roſcius Amerinus, und den Schauſpieler Roſcius, von Damm, Berl. 1731.

1731. 8. Die für den Archias und Ligarius, von Gottſched, in ſeiner Redekunſt, S. 449. Ausg. von 1743. Die für den Milo, von D. Heumann, Leipz. 1733. 8. verm. mit den Reden für den Archias, der erſten Catilinar. den beyden nach ſeiner Rückkunft, und der für das Maniliſche Geſetz, ebend. 1735. 8. Die für den Quinctius, unter dem Titel, Cicero ein großer Windbeutel, Rabuliſt und Charlatan, von J. E. Philippi, Halle 1735. 8. Die drey erſten Catilinar. und die für das Maniliſche Geſetz, von Coldorf, Hamb. 1741. 4. Die für den Marcell, für den Archias, die erſten beyden Catilinar. von J. D. Overbeck, Lüb. 1736-1770. f. Die wider den Q. Cäcilius, für das Maniliſche Geſetz, die erſte und zweyte pro lege agraria, die vier Catilinar., die für den Archias, die Dankrede nach ſeiner Rückkehr, die für den Marcell, für den Ligarius, für den Dejotarus, und die 9te Philippiſche von H. Heinze, Lemgo 1767. b. 1788. 8. Die erſte Catilinar. von Drexler, Magd. 1773. 8. Einige ſeiner größten Reden, von J. L. H. Welder, Hamb. 1786. 8. Die erſte der Verriniſchen, v. J. A. von L. Jena 1787. 8. Sämmtl. von J. B. Schmitt, Würzb. 1788-1791. 8. 4 Th.) — **M. Fabius Quintilianus** (Unter ſeinem Nahmen gehen 145 Redeübungen, oder vielmehr Fragmente von Redeübungen, deren zuerſt 136 von Stad. Ugoletus, Parma 1494. verb. von Pet. Aerodius, Par. 1563. 4. Von P. Pithoeus verm. mit 9, Par. 1580. 8. Oxford 1692. 8. herausgegeben worden ſind. Die ausführlichern derſelben, 19 an der Zahl, ſind, Ven. 1481. f. 1482. f. beſonders gedruckt worden. Auch befinden ſie ſich, ſämmtlich, bey einigen Ausgaben des Quintilian, als bey der Leidner 1720. 4. 2 Bände. In das Franzöſiſche hat ſie Bern. du Teil, Par. 1658. 4. überſetzt. Daß ſie nicht alle vom Quintilian ſind, iſt wohl ausgemacht. S. übrigens Fabr. Bibl. lat. Lib. II. c. 14. S. 319. Lipſ. 1773. 8.) — Wegen der folgenden römiſchen Redner, ſ. den Art. **Lobrede**, S. 280. — —

**Lateiniſche Reden von Neuern** (ob ich gleich keinesweges weder Willens, noch fähig bin, alle anzuzeigen): **Joh. Caſa** († 1556. Monumenta latina, Flor. 1567. 4.) — **Joſ. Scaliger** († 1558. Orat. bey ſeinen Briefen, Lugd. 1600. 8. Hanov. 1612. 12.) — **Phil. Melanchthon** († 1558. Declamat. Sel. Argent. Frcft. Viteb. und Serv. 1544-1586. 8. 7 Bd.) — **Aon. Palearius** (verbrannt Rom 1566. Opera, Amſtel. 1696. 8.) — **Car. Sigonius** († 1584. Orat. VII. Ven. 1560. 4. Par. 1573. 8. Col. 1595. 8.) — **M. Ant. Muretus** († 1585. Orat. XXIII. Ven. 1583. 8. Col. 1650. 12. Vol. II. mit ſeinen lateiniſchen Briefen und Gedichten, ex edit. I. Thomaſii, Lipſ. 1672. 8. 1726. 8. Ingolſt. 1707. 8.) — **M. Ant. Majorazius** (Orat. XXV. Ven. 1582. 4. Lipſ. 1606. 8. Col. 1619 und 1676. 8.) — **Joh. Bapt. Evangeliſta** (Orat. Ven. 1596. 4.) — **Nic. Friſchlin** (Orat. Argent. 1598. 1605. 8.) — **Jan. Vinc. Gravina** (Orat. Nap. 1589. 4. Traj ad Rhen. 1713. 8.) — **Nic. Nancelius** (Declamat. Par. 1600. 8.) — **Schopper** (Orat. Norimb. 1601. 8.) — **Pet. Perpinianus** (Orat. Monaſter. 1602. 8. Colon. 1650. 12.) — **Jean Paſſerat** († 1602. Orat. Par. 1606 und 1637. 8.) — **Theod. Sieber** (Orat. Viteb. 1606 u. 1617. 8.) — **Jul. Nigronius** (Orat. XXV. Mediol. 1608. 8. Mogunt. 1610. 8.) — **Juſt. Lipſius** (Orat. octo, Frcft. 1608. 8.) — **P. Beni** (Orat. L. Patav. 1613. 4.) — **Fr. Remond** (Orat. . . . Par. 1613. 12.) — **Dav. Chytraeus** (Orat. Hanov. 1614. 12.) — **Joh. Rainold** (Orat. XII. . . Lond. 1619. 8.) — **Dan. Baudius** (Orat. Lugd. B. 1619. 1625. 8.) — **Joh. Harpprecht** (Orat. Tub. 1619. 8.) — **Pet. Cunaeus** († 1638. Orat. Viteb. 1643. 8. Lipſ. 1693. 8. 1720. 8.) — **Matth. Bernegger** (Orat. Argent. 1640. 12.) — **Ant. Malagonelli** (Orat. Rom. 1646. 8. 1697. 12. (Frcft.) 1697. 12.) — **Fr. Puteanus**

(Suada attica, ſ. Orat. ſelectae, Amſt. 1645. 12.) — **Wolfg. Heider** (Orat. Ien. 1619. 8. 1 Th. 1646. 8. 2 Th.) — **Heinr. Boecler** (Orat. Argent. 1650. 8. 1654. 8.) — **Ant. Aemilius** (Orat. Ultr. ad Rh. 1651. 12.) — **Tarq. Galucci** († 1649. Orat. Colon. 1618. 8.) — **Dion. Petavius** († 1652. Orat. Par. 1620 und 1653. 8.) — **Marc. Boxhorn** († 1653. Orat. Amſtel. 1651. 12.) — **Dan. Heinſius** († 1655. Orat. Lugd. Bat. 1609. 4. Verm. 1627. 8. Orat. aliquot nuperrime ſcriptae, Lugd. B. 1652. 12. Zuſammen 1657. 12. — **Joh. Freinsheimius** († 1660. Orat. Frcft. 1662. 8. Argent. 1666. 12.) — **Matt. Schoockius** (Orat. Dav. 1665. 8.) — **Caſp. Barläus** (Orat. Amſtel. 1661. 12.) — **Franc. Vavaſſor** († 1681. Orat. Par. 1644. 8.) — **Pet. Francius** (Orat. Amſtel. 1692. 1705. 8.) — **D. G. Morhof** (Orat. Hamb. 1698. 8.) — **A. Buchner** (Orat. panegyr. et funebr. Vitteb. 1669. 4. Orat. acad. Frcft. 1705. 8.) — **Jac. Facciolati** (De optimis ſtudiis Orat. X. Pat. 1723. 8. 1744. 8. Lipſ. 1725. 8.) — **Carl Poree** (Orat. Par. 1735. 8. 2 Bd.) — **J. B. Mencken** (Orat. acad. . . . Lipſ. 1734. 8.) — **Jac. Perizonius** (Orat. XII. Lugd. B. 1740. 8.) — **Matth. Gesner** (Opuſc. Ratisb. 1743-1745. 8. 8 Bde.) — **Joh. Fdr. Chriſt** (Orat. Lipſ. 1745. 8.) — **Aloiſ. Politi** (Orat. XII. ad Acad. Piſanam, Luc. 1746. 4. Verm. Florent. 1772. 4.) — **Nic. Funk** (Orat. acad. Sel. Lemg. 1746. 8.) — **Paulinus a St. Joſepho** (Or. Vrat. 1726. 8. ed. Io. Erh. Kapp. Lipſ. 1728 und 1753. 8.) — **Joh. Dan. Schöpflin** (Opera orat. Aug. Vind. 1769. 8. 2 Bd.) — Von den verſchiedenen Sammlungen begnüge ich mich mit der Anzeige, welche Joh. Erh. Kapp, unter dem Titel, Clariſſ. Viror. Orat. Lipſ. 1722. 8. 3 Bd. veranſtaltet hat.

Reden in neuern Sprachen, und zwar in der Italieniſchen; Geiſtliche Reden, welche angeführt zu werden verdienten, ſind mir nicht bekannt; zu gerichtlicher Beredſamkeit haben die Italiener keine Veranlaſſungen; es bleiben alſo nichts als akademiſche, oder gelegentliche Reden übrig, von welchen mir dergleichen von folgenden Verfaſſern bekannt ſind: **Claud. Tolomei** (Orazione della pace . . . Roma 1533. 4. Due Orazioni, Parma 1548. 4.) — **P. Bembo** (In ſ. Proſe, Fir. 1548. 4. Nap. 1714. 4. 2 Th. finden ſich mehrere Reden.) — **Bart. Spataſora di Moncata** (Quatro Orazioni . . . . Ven. 1554. 4.) — **Giov. Caſa** († 1556. Orazione ai Veneziani contro a Carlo V. Imperad. in ſ. Rime e Proſe, Par. 1667. 4. und noch zwey andre in der Sammlung derſelben, Flor. 1707. 4.) — **Alb. Lollio** (Orazioni (12) . . . Ferr. 1563. 4.) — **Lion. Salviati** (Oraz. (14) . . . Fir. 1575. 4.) — **Luigi Groto, Cieco d'Adria** (Le Orazione volgari . . . . Ven. 1586. 4. 1608. 4. Franzöſiſch, von Bart. de Viette, Par. 1638. 8.) — **Piet. Badoaro** (Oraz. civili . . . Ven. 1591. 4.) — **Giamb. Criſpo** (Due Orazioni . . . per la preſente guerra contra i Turchi . . . a' Principi Chriſtiani, Rom. 1594. 4.) — **Torq. Taſſo** († 1595. im 4ten Bd. ſeiner Werke, Fir. 1724. f. ſtehen drey Reden von ihm.) — **Sperone Speroni** (Oraz. (10) . . . Ven. 1596. 4. und im 3ten Bd. ſeiner Opere, S. 145.) — **Giac. Tebaldocci Malespini** (Oraz. (3) Fir. 1597. 4.) — **Scipione Ammirato** (Oraz. (11) im 3ten Bd. ſ. Opuſcoli.) — **Celſo Cittadini** (Tre Orazioni . . . Siena 1603. 8.) — **Giamb. Strozzi** (Oraz. (5) . . . . Rom. 1635. 4.) — **Agoſt. Mancardi** (Proſe volgari, Ven. 1646. 4.) — **Lor. Craſſo** (Declamazioni . . . Ven. 1666. 12.) — **Ant. Mar. Salvini** (Diſcorſi academici . . . Fir. 1713. 4. 2 Th.) — Geſammelt ſind deren von einem Ungenannten: Orazione diverſe . . . Fir. 1547. 4. (über-

7.) — Von Frc. Sanſovino
zioni volgarmente ſcritti da mol-
omini illuſtri . . . Ven. 1561. 4.
9. 4. 1575. 4. 2 Th. Nap. 1766.
Th. — Orazioni recitati a' Prin-
di Venezia nella loro creazione
Ambaſciadori di diverſe Città
Ven. 1562. 4.) — Carlo Dati
ſenz zu Florenz im Jahre 1661. an,
genannten Proſe Fiorenti zuſamm-
wie weit man damit gekommen, iſt
nicht bekannt; im J. 1752 waren de-
7 Th. zuſammen getragen, von wel-
6 Th. Reden enthalten. — Corti-
(Eloquenza Toſc. o Diſcorſi cen-
Ven. 1753. 4.) — —
den von ſpaniſchen Schriftſtellern:
bekenne, daß ich deren von keiner
als folgende Sammlung kenne:
uenta Oraciones funerales, en que
nſidera la vida y ſus miſerias,
erte y ſus provechos, por Luys de
lledo, En Carag 16-8. 4. — —
den in franzöſiſcher Sprache:
chtliche Reden: Harangues et
ns publ. des plus rares eſprits
tre tems, faites tant aux ouver-
des Cours ſouveraines de ce
ume, qu'en pluſieurs autres oc-
s ſignalées, Par. 1609. 8. (Die
tlicier Reden ſind, Guy du Faur,
Fave, Ph. Canaye, Guil. Ranchin,
ot, Loyſel, u. a. m.) — Le Turetor
arangues et remontrances faites
uvertures du Parlament, et aux
s des Rois, Reines etc. Par.
1662. 4. 1665. 12. — P. de
tonge (Diſc. et Harang. pron.
rlement de Dijon. Par. 1625.
— Nic. Fardoil (Harangues,
etc. Par. 1665. 4.) — Rene Pa-
(Diſc. prononcés à la preſenta-
les lettres de Proviſion de Mr.
ancelier de Tellier . . . Par.
. 12.) — Gaſp. de Gueydan
. prononcés au Parlement de Pro-
. . . Par. 1739. 12.) — Frc.
ueſſeau († 1751. Oeuvr. Par.
u. f. 4. 13 Bd. Deutſch, Leipz.
u. f. 8. 2 Th.) — Louis Servin

(Plaidoyers, Par. 1603. 8. 4 Bd.) — Simon Marion (Plaid. Par. 1625. 4.) — Jac. de Puymiſſon (Plaid. Rouen 1627. 8.) — Omer Talon († 1652. In ſ. Mem. finden ſich einige nicht ſchlechte gerichtl. Reden.) — Cl. Expilly (Plaid. Lyon 1628. 4.) — Ant. Le Maitre († 1658. Plaid. Par. 1657. 1688. 1705. 4. 1 Bd.) — Oliv. Patru († 1681. Plaidoyers, Harangues etc. Par. 1670. 4. 2 Bd. 1732. 4. 2 Bd.) — Barbier d'Aucourt († 1694. Plaid.) — Cl. Gauthier (Plaid. P. 1698. 4. 2 Bd.) — Nic. de Corberon und Abel de St. Marthe (Plaid. Par. 1693. 4.) — Nic. de Lamoignon de Basville (Plaid. pour le Sr. Girard Vanopſtal, Par. 1668. 4.) — Cl. Erard (Plaid. Par. 1696. 8.) — Fr. P. Gillet (Plaid. Par. 1696. 4. verm. Ausg. 1718. 4.) — Euſt. Le Noble (Plaid. Rouen 1704. 8.) — Chret. Frcs. de Lamoignon († 1709. Plaidoy.) — Louis de Sacy († 1727. Factums et Mem. Par. 1724. 4. 2 Bd.) — Matth. Terraſſon (Plaid. Mem. et Factums, Par. 1737. 4.) — Jacq. Ch. Aubery († 1739. Plaidoyers.) — Henr. Cochin († 1747. Oeuvr. Par. 1751 u. f. 4. 6 Bd.) — Glatigny (Oeuvr. poſth. cont. ſes Harang. au palais et ſes diſc. academ. Lyon 1757. 8.) — L. Mannory (Plaid. et Mem. Par. 1759 u. f. 12. 19 Bde.) — Elie Beaumont — Gerbier — Serron — Linguet — du Paty, u. a. m. Sammlungen: Divers Plaidoyers touchant la cauſe du Gueux de Vernon . . . Par. 1665. 4. — Cauſes célébres et intéreſſantes, rev. par Fr. Gayot del Pitaval, Par. 1734-1743. 12. 20 Bde. Haye 1738 u. f. 8. 22 Bde. Deutſch, Leipz. 1747 u. f. 8. 8 Th. (Sabatier nennt dieſe Sammlung un amas confus de materiaux, jettés au hazard, que la fadeur, l'inegalité, l'incorrection et la platitude du ſtyle rendent rebutant.) — Continuat. des cauſes celebres . . . p. J. C. de la Ville, Par. 1769 u. f. 12. 4 Bde. 1773 u. f. 12. 8 Bde. — Franc. Richer brachte ſie auf eine beſſere Art in Ordnung, unter dem Titel: cauſes celebres et inter. redigees de nouveau . . Amſt. 1772 u. f. 12. 20 Bde. — Abrégé des Cauſes celebres avec les jugemens qui les ont decidés, p. Mr. Besdel, Lond. 1771. 12. 2 Bde. Par. 1763. 12. 3 Bde. — Rec. de Plaidoyers, et de diſc. orat. P. 1783. 8. — — Ferner gehören im Ganzen hieher, die, in den verſchiedenen Nationalverſammlungen der Franzoſen gehaltenen Reden (Diſcours), die zum Theil, in den verſchiedenen Verhandlungen derſelben, zum Theil in den Werken ihrer Urheber, als des Jer. Petion, Par. 1792. 8. 3 Bde. u. a. m. abgedruckt ſind. — — Choix de nouv. Cauſes celebres, avec les jugemens qui les ont decidés jusqu'en 1782. p. Mr. des Eſſarts, Par. 1785. 12. 15 Bde. —

Akademiſche Reden: **Brice Bauderon de Senecey** (Harangues, Mac. 1585. 4.) — **Guil. Colletet** (Diſcours de l'eloquence et de l'imitation des anc. Par. 1658. 12.) — **Pierre d'Ortigue de Vaumoriere** (Harangues ſur toutes ſortes de ſujets, Par. 1687. 4.) — **Ant. Anſelme** (Rec. de div. Diſcours, Par. 1698. 12.) — **Hebert** (Diſc. et Harangues . . . Soiſſ. 1699. 12.) — **Jean Gaichies** (Diſc. academ. . . . Par. 1738. 12.) — **Sammlungen**: Rec. des Harangues pron. p. MM. de l'Acad. françoiſe, Par. 1698. 4. Verm. 1709. 12. 2 Bd. Verm. 1735. 12. 4 Bde. — Recueil des pieces d'eloquence . . . . preſentées à l'Acad. franc. . . . depuis 1671. . . Par. 1739. 12. Verm. Par. 1750. 12. 2 Bde. Mit dem Titel, Grand Recueil . . . Par. 1766. 12. 40 Bde. Ein Auszug daraus, Amſt. 1750. 12. 4 Th. — —

Geiſtliche Reden: **Claude de Lingendes** († 1616. Seine Sermons . . . Par. 1688. 8. ſind urſprünglich lateiniſch geſchrieben; aber von ihm ſelbſt überſetzt.) — **Jean P. Camus, Biſch. v. Belley** († 1652. Seine Sermons verdienen nur in ſo fern erwähnt zu werden, als ſie zu den ſpaßhafteſten gehören, die je gehalten, oder gedruckt worden ſind.) — **Jean le Jeune** († 1672. Aus ſeinen in 10 Bd. erſchienenen, und ſo gar ins Lateiniſche überſ. Predigten, ſoll Maſſillon die Leichtigkeit und Wärme ſeines Vortrages gelernt haben.) — **Jean Frc. Senault** († 1671. Seine Sermons, die aber nicht mehr geleſen werden, ſollen zu den Reden des Bourdaloue ſich ungefähr ſo verhalten, wie Rotrou zum Corneille.) **André Caſtillon** (Sermons . . Par. 1672. 8.) — **Jean L. de Fromentieres** (Sermons . . Par. 1688-1690. 8. 4 Bd.) — **Jacq. Giroust** († 1689. Sermons . . . Tours 1700. 12. 2 Bd. Par. 1742. 12. 5 Bd.) — **Tim. Cheminais** (Sermons, Par. 1691 u. f. 12. 5 Bd. Par. 1764. 12. 5 Bde.) — **Ch. de la Rue** († 1725. Serm. Brux. 1706. 12. Par. 1719. 8. und 12. 4 Bd. Lyon 1751. 12. 4 Bd.) — **Louis Bourdaloue** († 1704. Serm. Par. 1707. 1750. 12. 14 Bd. Deutſch, Dresd. 1759-1768. 8. 14 Th.) — **Jean B. Maſſillon** († 1742. Sermons, Trev. 1705. 12. 4 Bd. Par. 1769. 12. 15 Bd. Deutſch, Dresden 1753. 8. 18 Th.) — **Franc. Salignac de la Motte Fenelon** († 1715. Serm. choiſies . . . . Par. 1718. 12.) — **André Terraſon** (Sermons, Par. 1726. 12. 4 Bd. 1749. 12. 4 Bde.) — **Ant. Anſelme** († 1737. Serm. Par. 1731. 8. 4 Bd. 12. 6 Bd.) — **Guil. Segaud** († 1748. Sermons, Par. 1750. 12. 6 Bde.) — **Joſ. Seguy** († 1761. Serm. Par. 1744. 12. 2 Bde.) — **Silv. Peruſſeau** († 1751. Serm. choiſis, Lyon 1758. 12. 2 Bde. Avign. 1775.) — **Pierre Franc. Lafiteau** († 1764. Serm. Par. 1746-1752. 12. 4 Bde.) — **Den. Xav. Clement** († 1771. Serm. 1746. 8. 1770. 12. 4 Bde.) — **Et. du Treuil** († 1754. Serm. choiſ. 1757. 12. 2 Bde.) — **P. Collet** (Serm. Lyon 1763. 12. 2 Bde.) — **Henr. Griffet** (Serm. 1766. 12. 4 Bde.) — **Cl. Joſ. Perrin** (Serm. 1768.

1768. 12. 4 Bde.) — **Frc. Jard** († 1768. Serm. pour l'Avent, le Carême et les principales fêtes de l'année 1768. 12. 5 Bde.) — **Jacq. Fr. René de la Tour Dupin** († 1765. Serm. 1764. 12. 6 Bde. 1770. 12. 6 Bde.) — **Pierre Anaſt. Torne** (Serm. prêchés devant le Roi pendant le Carême 1765. 12. 3 Bde.) — **Arm. P. Jacquin** (Serm. pour l'Avent et le Carême 1768. 12. 2 Bde.) — **Jean B. Chapelain** (Serm. Par. 1768. 12. 6 Bde. 1770. 12. 6 Bde.) — **Bertrand de la Tour** (Serm. Par. 1769. 12. 4 Bde.) — **Du Rivet** (Serm. 1770. 8. 4 Bde.) — **Senſaric** (Serm. et Panegyr. 1771. 12. 4 Bde.) — **Louis Poule** (Serm. Par. 1781. 12. 2 Bde.) — **Jean B. Geoffroy** (Serm. . . . Lyon 1788. 12. 4 Bde.) — **Cambaceres** (Serm. 1788. 12. 3 Bde.) — Von der proteſtantiſchen Kirche: **Jean Daille** († 1670. Er hat der Predigten 17 Bde. drucken laſſen, welche mir nur durch das Lob, welches Bayle ihnen gegeben hat, bekannt ſind.) — **Iſ. Jacquelot** († 1708. Serm. Gen. 1750. 12. 2 Bde. 1781. 12. 2 Bde.) — **Lenfant** († 1728. Sermons, Amſt. 1723. 12. Berl. 1754. 8. Deutſch, Halle 1742. 8.) — **Iſ. Beauſobre** († 1738. Serm. Lauſ. 1744. 8. 4 Bd. 1758. 8. 4 Bde.) — **Jacq. Saurin** († 1730. Serm. Gen. 1734. 8. 11 Bd. Amſt. 1749. 8. 10 Bd. Lauſ. 1761. 8. 12 Bd. Deutſch, Leipzig 1737-1750. 8. 10 Th.) — **Coſte** (Serm. Dresd. 1755. 8. 4 Bd. Deutſch, Leipz. 1755. 8. 4 Bd.) — **Chatelain** (Serm. Haye 1760. 8. 6 Bde.) — **Jean Colas de la Treille** (Serm. Amſt. 1772. 8. 2 Bde.) — **Achard** (Serm. Berl. 1775. 8. 2 Bd. Deutſch, Leipz. 1776. 8. 2 Th.) — **Courtonne** (Serm. Rotterd. 1777. 8.) — **J. F. Bertrand** (Serm. Neufch. 1779. 8. 2 Bde.) — **Guil. Lazet** (Serm. Gen. 1779. 8. 2 Bde.) — **Chaillet** (Serm. Neufch. 1783. 8.) — **Le Cointe** (Serm. Gen. 1783. 8.) — **Erman** (Serm. Berl. 1783. 8.) — **Romilly** (Serm. Gen. 1788. 8. 3 Bde.) — —

Reden in engliſcher Sprache: Gerichtliche Reden: Auſſer verſchiedenen, einzeln gedruckten Reden neuerer Parlamentsredner, als des Herren Pitt, Burke, u. a. m. ſind, in Sammlungen erſchienen: Speeches of the great and happy Parliament from Nov. 1640 to June 1641. Lond. 4. Collection of parliamentary Debates in England from the Year 1668 to 1733. Dubl. 1741. 8. 9 Bde. — Elegant Orations . . . coll. by J. Moſſop, 1788. 12. (Auſſer einigen ältern, enthält die Sammlung Reden von Walpole, Pulteney, Dundas, Fox, Pitt, Sheridan, Thurlow, Bourgoyne, North, u. a. m.) — The Academ. Speaker, or Select. of Parliamentary . . . Orations . . . by J. Walker 1789. 8. — **John Wilkes** (Speeches . . . 1777. 8. 3 Bde. Speeches in the Houſe of Commons 1786. 8.) — —

Geiſtliche Reden: **Stillingfleet** (Serm. Lond. 1696. 8. 4 Bd. Deutſch, Leipzig 1732. 4.) — **J. Tillotſon** (Serm. Lond. 1757. 8. 13 Bd. (letzte Ausg.) Franz. Par. 1745. 12. 8 Bde. Deutſch von Mart. Darnmann, Helmſt. 1728 u. f. 8. 8 Th. Zür. 1760 u. f. 8. 8 Th.) — **J. Sherlock** (Serm. Lond. 1758-1759. 8. 4 Bd. Franz. v. Joncourt, Haag 1723. 8. 2 Bde.) — **J. Clarke** (Serm. Lond. 1730. 8. 10 Bd. Deutſch, Leipzig 1738. 8. 10 Bd.) — **Watts** (Serm. Lond. 1725. 8. 2 Bd. Deutſch, Gotha 1747. 8. 4 Th.) — **J. Foſter** (Serm. Lond. 1754. 8. 4 Bd. Deutſch, Leipz. 1750. 8. 5 Th.) — **Th. Secker** (In ſeinen Works, Lond. 1770. 8. 12 Bd. Deutſch, Lemb. 1773 u. f. 8. 7 Bde.) — **Jortin** (Serm. Lond. 1771. 8. 7 Bd.) — **Laur. Sterne** (Serm. Lond. 8. 7 Th. Altenb. 1777. 8. 7 Th. Deutſch, Zürich 1766. 8. 2 Bd.) — **Hugh Blair** (Serm. Lond. 1777. 8. 3 Bd. Franz. von Froſſard, Lauſ. 1785. 8. 3 Bde. Deutſch, Leipz. 1790. 8. 3 Bde.) — **J. Fordyce** (Serm. to young

Women, Lond. 1766. 8. Deutſch, Leipz. 1767. 8. 2 Th. Franzöſ. Maſtr. 1779. 12. 2 Bde.) — **J. Mainwaring** (Serm. Cambr. 1780. 8.) — **Joſ. White** (Serm. 1784. 8. Deutſch von J. G. Burkhard, Halle 1786. 8.) — **Perc. Stockdale** (Serm. 1784. 8.) — **Jam. Ogilvie** (Serm. 1787. 8.) — **Will. Leechmann** (Serm. 1789. 8. 2 Bde.) — **J. Hewlett** (Serm. 1790. 8. 2 Bde.) — —

**Reden in deutſcher Sprache**: Gerichtliche Beredſamkeit haben wir nicht: es bleiben uns alſo nur ſo genannte Staats- und akademiſche Reden übrig, von welchen ich mich hier anzuzeigen begnüge: Zwanzig heroiſche hochdeutſche Frauenreden, durch **Pariß v. d. Werder**, Naumb. 1659. 4. mit K. — **A. P. v. A.** (Hof- und bürgerliche Reden ganz neues Styls, Halle 1678. 8.) — **Veit Lud. von Seckendorf** (Deutſche Reden, Leipz. 1686 und 1691. 8.) — **Joh. Ernſt Philippi** (Sechs deutſche Reden, Leipz. 1732. 8.) — **J. Fried. Job** (Samml. einiger kurzen Reden, Leipz. 1734. 8.) — **Gottl. Sig. Corvinus** (Deutſche Reden von unterſchiedener Gattung, Leipz. 1734. 8.) — **Aug. J. D. Aepinus** (Gedächtnißrede auf die Erhebung des Mecklenburgiſchen Hauſes zur Herzogswürde, 1748. 8.) — **Heinr. Ferd. Chriſtn. v. Lynker** (Samml. einiger Gelegenheitsreden, Leipz. 1788. 8.) — Auch finden ſich deren in den Werken verſchiedener Schriftſteller, als **Gellerts**, **Sonnenfels** u. a. m. — — **Sammlungen**: Samml. auserleſener Reden, Leipz. 1727. 1736. 8. 2 Th. — Geſammelte Reden . . . der deutſchen Geſellſch. von Joh. Chriſtoph. Gottſched, Leipz. 1732. 8. — Samml. einiger Reden, von C. C. Gärtner, Beſch. 1764. 8. — Muſter der Staatsberedſamkeit in einigen neuern Reden . . . großer Herren, von Joh. Chriſtph. Stockhauſen, Berl. 1768. 8. — Zwo Gedächtnißreden auf große Staatsminiſter, gehalten von großen Miniſtern, herausg. von Lud. von Heß, Leipz. 1772. 8. — Verſuche in Werken der Beredſamkeit, beſtehend in Reden; die bey öffentlichen Gelegenheiten gehalten worden, herausg. von Joh. Chriſtn. Jahn, Nürnb. 1788. 8. — S. übrigens den Art. **Lobrede**. — —

**Deutſche, geiſtliche Reden**: Unſere alten Poſtillen, von Joh. Rinner, Caſp. Schmier, u. d. m. wird hier niemand erwarten; und die Predigten eines Spener, Rambach, Jablonsky, Reinbeck, Elsner, Werenfels, u. a. m. verdienen auch wohl noch keinen Platz unter den Werken der eigentlichen Beredſamkeit. Als der erſte geiſtliche Redner wird, gewöhnlich, gerechnet: **Lor. Mosheim** (Heilige Reden, Hamb. 1732. 1757. 1765. 8. 3 Th.) — **Aug. Fdr. Wilh. Sack** (Predigten, Magdeb. und Berl. 1735-1764. 8. 6 Th.) — **Jo. Chriſtph. von Acken** (Reden, Hamb. 1741-1747. 8. 3 Th.) — **Joh. Friedr. Wilh. Jeruſalem** (Sammlung einiger Predigten, Braunſchw. 1745. 8. 2te Samml. 1752. 8. beyde ebend. 1774. 8.) — **Joh. Andr. Cramer** (Zwey Samml. Coppenh. 1755. 8. 10 Bd. und Leipz. 1763. 8. 12 Bd.) — **J. A. Schlegel** (Samml. Leipz. 1757. 8. 3 Th.) — **Nic. Dietr. Gieſecke** (Samml. Roſt. 1760. 8. Flensb. 1780. 8.) — **Joh. Aug. Erneſti** (Pred. Leipz. 1768-1782. 8. 4 Th.) — **Jul. Guſt. Aug. Alberti** (Samml. Hamburg 1762. 8.) — **Joh. Joach. Spalding** (Predigten, Berl. 1765. 1768. 8. Neue Predigten, ebend. 1770. 8. und nachher noch verſchiedene einzele.) — **Friedr. Gab. Reſewitz** (Samml. Quedlinb. 1766 und 1773. 8.) — **Chriſtn. Günth. Rautenberg** (Sammlungen, Braunſchw. 1765. 8.) — **W. Abr. Teller** (Samml. Helmſt. 1764. 8. Predigten . . . Berlin 1772 und 1774. 8. — **G. J. Zollikofer** (Predigten, Leipzig 1769-1771. 8. 2 Bd. Einige Betrachtungen über das Uebel in der Welt . . . Leipz. 1777. 8. Predigten über die Würde des Menſchen, Leipz. 1783. 8. 2 Bd. Nachgelaſſene Predigten 1788. 8. 7 Bde.) — **Joh. C. Lavater** (Vermiſchte Pred. 1773. 8. Feſtpredigten, Zür. 1774. 8.) —

Jak. Heß (Pred. Leipz. 1777. 8.) — Joh. Chriſtph. Döderlein (Predigten, Halle 1777. 8.) — Peterſen (Zwey verſch. Samml. Halle 1778 und 1785. 8. Eine andre, Leipz. 1787. 8.) — Joh. Aug. Hermes (Pred. Berl. 1782. 8. 2 Bde.) — F. Heinr. Richerz (Zwey Samml. Han. 1782 und 1783. 8.) — F. W. A. Henke (Pred. Wolfenbüttel 1787 u. f. 8. 3 Bde.) — J. G. Roſenmüller (Zwey Samml. Leipz. 1788. 8. 2 Th. 1789. 8. 4 Th.) — Nath. Morus (Pred. Leipz. 1789. 8.) — Joſ. Fdr. Chriſtn. Löffler (Pred. Züll. 1789. 8.) — — u. v. a. m.

## Redekunſt; Rhetorik.

Die Theorie der Beredſamkeit. Unter allen ſchönen Künſten iſt keine, darüber mehr und umſtändlicher geſchrieben worden, als über dieſe: die Alten haben allen Geheimniſſen der Kunſt bis auf ihre verborgenſten Winkel nachgeſpüret: und doch bin ich lang in Verlegenheit geweſen, als ich die eigentlichen Gränzen dieſer Wiſſenſchaft zu beſtimmen, und das, was ſie zu lehren hat, in einer natürlichen Ordnung anzuzeigen, mir vornahm. Es kam mir höchſt ſeltſam vor, nachdem ich die ausführlichen Werke eines Ariſtoteles, Cicero, Hermogenes und Quintilians geleſen hatte, daß ich mit mir ſelbſt nicht einig werden konnte, zu beſtimmen, was die Rhetorik eigentlich vorzutragen, und in welcher Ordnung ſie ihre Materie am ſchiklichſten zu ſetzen habe. Ich fand endlich, daß dieſe Ungewißheit ihren Grund in dem noch nicht genug beſtimmten Begriff der Beredſamkeit habe. Die Kunſt der Rede zeiget ſich in vielerley Geſtalten, die blos durch unmerkliche Grade von einander verſchieden ſind. Wir wollen dieſe vier Geſtalten durch die Benennungen der gemeinen Rede, der Wolredenheit, der Beredſamkeit und der Poeſie von einander unterſcheiden, und dann anmerken, daß, obgleich jedermann fühlt, es ſey ein Unterſchied unter dieſen vier Geſtalten, die die Rede annimmt, es dennoch unmöglich ſey, die Art jeder Geſtalt genau zu beſtimmen. Es iſt nöthig, daß ich dieſes hier etwas umſtändlich entwikle.

Zu jeder Rede gehören nothwendig zwey Dinge: Gedanken und Worte *). Wenn wir nun ſetzen, daß vier Menſchen über einerley Sache reden, der eine in dem Charakter der gemeinen Rede, der andere mit Wolredenheit, der dritte als ein würklicher Redner, und der vierte als ein Dichter: ſo muß ſich nothwendig jeder vom andern durch Gedanken und durch Worte unterſcheiden; jede der vier Reden muß ihren beſondern Charakter, ihre eigene Art haben. Dieſe müſſen wenigſtens einigermaaßen beſtimmt werden, ehe man über eine dieſer vier Gattungen der Rede Regeln und Lehren geben kann.

Da nun die Arten der Dinge, die blos durch Grade von einander verſchieden ſind, nie beſtimmt können bezeichnet werden **), ſo geht es auch hier nicht an, und man muß ſich damit begnügen, daß man nur das, was in jeder Art vorzüglich merklich iſt, zum Abzeichen angebe. So könnte man der gemeinen Rede den Charakter zuſchreiben, daß ſie ohne alle Nebenabſichten die Gedanken, ſo wie die Gelegenheit ſie in der Vorſtellungskraft hervorbringet, geradezu, und blos in der Abſicht verſtändlich zu ſeyn, ausdrüke. Die Wolredenheit könnte von der gemeinen Rede dadurch ausgezeichnet werden, daß ſie ſucht ihren Gedanken und dem Ausdruk derſelben eine angenehme und gefällige Wendung zu geben.

---

*) Omnis ſermo - - habeat neceſſe eſt et rem et verba. Quintil. L. III. c. 5 §. 1.

**) S. Gedicht II Th. S. 322 f.

Den Charakter der Beredſamkeit könnte man darin ſetzen, daß ſie nur bey wichtigen Gelegenheiten, in der Abſicht die Gedanken oder Empfindungen andrer Menſchen nach einem genau beſtimmten Zwek zu lenken, eine ganze Reihe von Gedanken dieſem Zwek gemäß erfindet, anordnet und ausdrükt. Die Poeſie würde ſich endlich dadurch von den andern Arten auszeichnen, daß ſie Gedanken und Ausdruk, in der Abſicht ihnen den höchſten Grad der ſinnlichen Vollkommenheit und Lebhaftigkeit zu geben, bearbeitet.

Sind dadurch die Gränzen jeder Art nicht ſo genau bezeichnet, daß ſie nicht hier und da ungewiß und unkenntlich werden: ſo liegt der Grund davon in der Natur der Sache ſelbſt. Man muß ſich mit confuſen und zum Theil unbeſtimmten Begriffen behelſen, oder den Vorſatz, die viererley Arten der Reden von einander zu unterſcheiden, völlig fahren laſſen.

Betrachtet man nun die Kunſt der Rede überhaupt, und in allen ihren Arten zugleich, ſo begreift ihre Theorie die Wiſſenſchaft des Denkens und des Sprechens, beyde in ihrem ganzen Umfange. Denn wie Horaz ſagt, der Grund alles Sprechens iſt das Denken: Scribendi ſapere fons eſt. Wollte man alſo die Rhetorik als eine Wiſſenſchaft des Sprechens überhaupt anſehen, ſo müßte ſie auch das klare, richtige, deutliche, nachdrükliche, ſchöne, ausführliche Denken lehren, und hernach gar alles, was zur Kunſt des Ausdruks gehört, von den erſten Elementen der Grammatik, bis auf das, was die Sprache vom Enthuſiaſmus der Poeſie und des Geſanges annimmt, ausführen.

Wieviel nun von dieſer ſich erſtaunlich weit erſtrekenden Wiſſenſchaft aller Wiſſenſchaften, für den beſondern Gebrauch des Redners herauszunehmen ſey, iſt von Niemand genau beſtimmt worden.

Jeder, der über die Kunſt ſchrieb, gab ihr nach Gutdünken mehr oder weniger Ausdehnung. Es ſcheinet, daß die älteſten Rhetoren in Athen bey ihrem Unterricht faſt ganz auf die Sachen, oder auf das Denken geſehen, und nicht nur die ganze Dialektik, ſondern auch noch die Staatswiſſenſchaft, als Theile der Rhetorik angeſehen haben. Hingegen kam das, was den Ausdruk betrifft, in den erſten Zeiten weit weniger in Betrachtung. In den ganz ſpätern Zeiten hingegen findet man die griechiſchen Rhetoren faſt allein mit dem Ausdruk beſchäfftiget, über den ſie ſich bis auf die erſten Grundregeln der Grammatik herablaſſen.

Wollte man nun der Rhetorik den Umfang geben, der ſowol die früheren, als die ſpäteren Gränzen an den beyden äußerſten Seiten in ſich begriffe: ſo würde ſie, wie geſagt, faſt zu einer unermeßlichen Wiſſenſchaft werden. Um ihr nähere und ihr eigene Schranken zu ſetzen, muß man über die Res, oder das Denken, das, was der Beredſamkeit nicht eigen iſt, vorausſetzen, und annehmen, der Redner habe Kenntniß der Sachen, worüber er zu ſprechen hat, und ihm blos gute Grundſätze geben, wonach er das, was er bey jeder Gelegenheit anzubringen hat, ausſuchen und vorbringen ſoll. Und ſo muß man, in Abſicht auf das Formale ſeiner Kenntniſſe, vorausſetzen, daß er die Grundregeln der Logik,* es ſey durch bloße Uebung, oder durch ein förmliches Studiren, beſitze; daß er wiſſe, was das ſey, eine Sache ſich deutlich oder undeutlich vorſtellen, richtig oder unrichtig urtheilen, wahre oder betrügeriſche Schlüſſe machen u. d. gl. Dieſes aber vorausgeſetzt, muß ihm in der Rhetorik Anweiſung gegeben werden, wie in beſondern Fällen dieſe Kenntniſſe aus der Vernunftlehre anzuwenden ſeyen.

Da ferner die gemeine Rede noch nicht als eine der ſchönen Künſte betrachtet wird, ſo muß auch das, was hiezu, ſowol in Anſehung der Sachen, als des Ausdruks gehöret, von der Rhetorik ausgeſchloſſen werden. Dieſe muß man lediglich der Grammatik und dem allgemeinen Unterricht im Begreifen und Denken überlaſſen.

Die Wolredenheit aber *) wird ſchon als ein Theil der Kunſt betrachtet. Da ſie aber vornehmlich nur noch auf einzele Redeſätze und Perioden geht, und ſich nicht auf förmliche Reden einläßt, ſo ſollten die Lehren über Wolredenheit einen beſondern Theil der Rhetorik ausmachen. Dieſer würde ſich darauf einſchränken, daß er lehrte, wie einzele Begriffe und Gedanken äſthetiſch auszubilden, und dem Charakter ihrer Ausbildung gemäß auszudrüken ſeyen. Man würde da z. B. zeigen, was ein ſtarker, ein naiver, ein witziger, ein angenehmer, rührender, beißender, großer, erhabener Gedanke ſey; und wie der Ausdruk durch Figuren, Tropen und andere Wendungen, auch durch Ton und Klang dem Charakter des Gedankens gemäß zu treffen ſey. Alles dieſes würde alſo einen beſondern Theil der Theorie ausmachen, in welchem es noch gar nicht um die Bildung des eigentlichen Redners zu thun iſt. Dafür wäre alſo ein zweyter Theil der Rhetorik nothwendig, in welchem aber der beſchriebene erſte Theil, ſo wie in dieſem die Grammatik, vorausgeſezt werden müßte.

Dieſer Theil würde den eigentlichen Redner zu ſeinem Augenmerk haben, blos in ſofern er förmliche Reden, deren Art im vorhergehenden Artikel beſtimmt worden, zu verfertigen hat. Dieſer Theil enthielte blos die Theorie ſolcher Reden. Der Plan dieſes Theiles wäre nun nach den angenommenen Einſchränkungen leicht zu machen.

Nämlich, zu jeder Rede gehören, wie viele der Alten richtig angemerkt haben, folgende Dinge: 1. die Erfindung der Gedanken; 2. die Anordnung; 3. der Ausdruk derſelben; 4. in gewiſſen Fällen die Einprägung der Rede in das Gedächtniß, und 5. der mündliche Vortrag derſelben. Wenn dieſe Dinge vollkommen ſind, ſo iſt es auch die Rede.

Alſo hat die Rhetorik dem Redner Anweiſung zu geben, wie er als Redner in jedem dieſer Punkte zur Vollkommenheit gelange. Dabey muß man ihn aber in Anſehung jedes beſondern Punktes, auf der einen Seite von dem gemeinen Sprecher, und von dem, der nur Wolredenheit ſucht, auf der andern Seite von dem Dichter genau unterſcheiden. Man muß über jeden Punkt das, was der Redner mit jenen gemein hat, vorausſetzen und übergehen, und das, was der Dichter für ſich allein voraus hat, nicht berühren, ſondern gerade das betreiben, was dem Redner eigen iſt.

Nachdem man ihm alſo ſo beſtimmt, als es ſich thun läßt, gezeiget hat, wodurch ſeine Rede ſich von jeder andern auszeichnet, und was ſie eigenes hat, muß auch bey jedem zur Rede gehörigen Punkt, blos über dieſes ihm eigene geſprochen werden. In Anſehung der Erfindung, oder Auswahl der Gedanken, hat man nicht nöthig, ihm die Logik zu wiederholen, die ihn lehret, wie er zu klaren oder zu deutlichen Begriffen, zu einem richtigen Urtheil und zu gründlichen Schlüſſen gelange; noch weniger darf man ihn in allen Wiſſenſchaften unterrichten,

damit

---

*) S. Beredſamkeit.

damit er eine Kenntniß der Sachen, über die er zu reden hat, bekomme; dieſes hat er mit jedem andern Menſchen, der zu reden hat, gemein. Man muß alſo vorausſetzen, daß der Redner gelernt habe, ſich beſtimmte, klare oder deutliche Begriffe von Dingen zu machen, daß er richtig zu urtheilen, und zu ſchließen im Stande ſey, daß er Kenntniß von den Dingen habe, über die er reden will. Aber wie er als Redner, wo es nöthig iſt, Begriffe, Urtheile und Schlüſſe auf die ihm eigene Art zu bilden habe, und wie er über ſeine Materie das, was er als Redner zu ſagen hat, erfinden, oder wählen ſoll, muß die Rhetorik ihn lehren. Der Redner hat eine eigene Art, andern Begriffe beyzubringen, und eine eigene Art Urtheile zu beſtätigen, und Sätze zu erweiſen. Dabey allein hält ſich die Rhetorik auf.

Eben ſo verfährt ſie über die andern zur Rede gehörigen Punkte. Wenn z. B. vom Ausdruk die Rede iſt, ſo braucht man ihm nicht zu ſagen, wie er grammatiſch rein, und verſtändlich ſprechen ſoll; man hat nicht nöthig, ihm alle Figuren und Tropen der Rede, alle Formen des Redeſatzes vorzuzählen und zu erklären; dieſe Kenntniſſe hat er mit dem, der die Kunſt der gemeinen Rede, und dem, der blos die Wolredenheit gründlich verſtehen will, gemein. Aber was für Figuren und Tropen ihm bey Gelegenheit vorzüglich dienen, wie er die ihm eigenen Perioden zu bearbeiten habe, was zu dem eigentlichen redneriſchen oder oratoriſchen Stil und Ton erfodert werde, und wie er überall den ſchiklichſten treffen ſoll, dies alles gehört in die Rhetorik. Und ſo müßte jeder der fünf angezeigten Punkte für den Redner beſonders behandelt werden. Dieſes iſt, wie ich glaube, hinlänglich, um den Weg zu zeigen, wie man zu einem gründlichen und beſtimmten Plan der Redekunſt kommen könne.

Wer dieſes Feld aufs neue nach einem durch die angegebenen Grundſätze beſtimmten Plan zu bearbeiten Luſt hätte, der würde in dem, was Ariſtoteles, Dionyſius von Halicarnaß, Hermogenes, Longinus, der Verfaſſer des kleinen Werks, das insgemein den Namen des Demetrius Phaleräus trägt, und denn in den verſchiedenen Werken des Cicero über die Theorie der Kunſt, und der vortrefflichen Inſtitutione Oratoria des Quintilians, beynah jeden Punkt gründlich behandelt finden. Der letzte der angeführten Schriftſteller iſt allein beynahe vollſtändig; von den andern hat jeder wenigſtens einige Punkte mit großer Gründlichkeit behandelt. Alſo käme es hauptſächlich nur auf ein wolüberlegtes Zuſammentragen der ſchon vorhandenen Lehren an.

Schon lange vor den Zeiten des Sokrates waren Rednerſchulen in Athen; weil ſeit der Zeit, da ſich die Regierungsform dieſes Staates gegen die Demokratie lenkte, die Beredſamkeit das ſicherſte Mittel war, ſich zu den höchſten Staatsbedienungen heraufzuſchwingen, und einen großen Einfluß auf öffentliche Geſchäffte zu haben. Alles, was in Athen vornehm war, oder groß werden wollte, ſuchte ſich in der Beredſamkeit hervorzuthun; und dieſes gab den Philoſophen Gelegenheit, Schulen der Beredſamkeit zu eröffnen. Darin wurde anfänglich nicht ſowol die Kunſt der Rede, als die Staatswiſſenſchaft, und die Philoſophie gelehret, die den künftigen Rednern Kenntniß der Materie, worüber ſie zu reden, und der Menſchen, auf deren Gemüther ſie Eindruk zu machen hatten, verſchaffen. Allmählig aber wurden denn auch die dem Redner beſonders nöthigen Stüke mit zum Unterricht gezogen. Und nachdem endlich das Volk die Freyheit verlohren, und man nicht mehr öffentlich über Staatsangelegenheiten zu ſprechen hatte, hielt ſich die Rhetorik vorzüglich bey der Kunſt des zierlichen Ausdruks auf. Man kann in dem dritten Buch des Quintilians ſehen, was für Männer in Griechenland, und hernach in Rom ſich durch Schriften über dieſe Kunſt am meiſten hervorgethan haben.

Die Neuern haben die Theorie dieſer Kunſt ohngefähr da gelaſſen, wo die Alten ſtille geſtanden. Wenigſtens wüßte ich nicht, was für neuere Schriften ich einem, der den Cicero und Quintilian ſtudirt hat, zum fernern Studium der Theorie empfehlen könnte.

◆ ◆

Anweiſungen zu der Redekunſt, oder zu einzeln Theilen derſelben, ſind geſchrieben worden, unter den Griechen: Von Ariſtoteles (1) Artis Rhetor. Lib. III. Auſſer den Ausgaben in den ſämmtlichen Werken, und der in den Vet. Rhetor. Ven. 1508. f. Einzeln ſehr oft, als Baſ. 1529. 4. gr. Par. 1562. 4. gr. ex offic. G. Morelli. Von Herm. Barbarus, und mit dem Comm. des Dan. Barbarus, Baſ. 1545. 8. gr. und lat. Mit einem Comment. v. Pet. Victorius, Ven. 1548. Baſ. 1549. f. Flor. 1579. gr. und lat. Von C. Sigonius, Bonon. 1565. 4. Helmſt. 1634. 8. gr. und lat. Von Joh. Sturm, Straſb. 1570. 8. gr. und lat. Von Joh. Caſelius, Roſt. 1572. 8. gr. und lat. Von Ant. Majoragius, Ven. 1572 und 1591. f. gr. und lat. Von Ant. Riccoboni, Ven. 1579. 8. und Frankf. 1588. 8. 1630. 8. gr. und lat. Von Ant. Muret, Rom 1585. 8. gr. und lat. Von Aem. Portus, Speier 1598. 8. gr. und lat. Von Theod. Goulſton, Lond. 1619. 4. gr. und lat. Von Chriſtoph. Schrader, Helmſt. 1648 und 1672. 4. gr. und lat. Von Battie, Cambr. 1728. 8. gr. und lat. Mit den Anm. des Vict. Majoragius und Fab. Paulinus, Oxf. 1759. 8. gr. Leipz. 1772. 8. Beſondre Commentare, von Aegid. Columna, wobey auch des Arabers Alpharabii Declarat. in Rhet. Ariſt. befindlich, Ven. 1480. f. Von Paolo Beni, Ven. 1624. f. Von Jaſon de Nores Introduzione ſopra le tre libri della Ret. d'Ariſt. Ver. 1500. 4. Von einem ungenannten Franzoſen, Le Genie de la rhetor. d'Ariſt. Par. 1653. 12. Ueberſetzt ſind die drey Bücher der Rhetorik, in das Italieniſche, von einem Ungen. Pad. 1548. 8. (aber viel früher gemacht.) Von Bern. Segni (mit der Poetik zuſammen) Flor. 1549. 4. Von Ann. Caro, Ven. 1570. 4. Ven. 1732. 8. (mit einer ſehr gelehrten Vorrede von dem Abt Schiavo, welche zu vielen Federkriegen Anlaß gab.) Von Aleſſ. Piccolomini, Ven. 1571. 4. Eine beſondre Paraphraſe davon erſchien, ebend. 1565. 1572. 4. In das Franzöſiſche: Von Jean du Sin, Par. 1608. 8. Von Rob. Etienne, Par. 1630. 8. Von Franc. Caſſandre, Par. 1654. 4. verb. Par. 1675. 12. Amſt. 1698. 12. à la Haye 1718. 12. Von Gaudun, Par. 1699. 12. In das Engliſche: Lond. 1686. 8. In das Deutſche: Hr. v. Steinwehr wollte ſie überſetzen; ob es geſchehen iſt, weiß ich nicht; Hr. v. Schirach hat, was darin von Sitten und Leidenſchaften vorkommt, ſeiner Schrift, Ueber die Harmonie des Styles, nach Marmontel, Bremen 1768. 8. beygefügt. 2) Rhetorica ad Alexandrum, in den Werken, einzeln, Ven. 1578. 8. Ital. von Mat. Franceschi, Ven. 1574. 8. (Engl. bey der angeführten Ausgabe der Rhetorik. Daß dieſe Schrift dem Ariſtoteles abgeſprochen worden, iſt bekannt. Die allgemeinen Gründe dazu, ſo wie die Nahmen der, dafür und dawider ſtreitenden Gelehrten, hat Fabricius in der Bibl. graec. Lib. III. c. 6. angeführt.) — Dionyſius von Halikarnaß (J. 30. vor Chriſti Geb. 1) Περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων, De ſtructura Orationis, Liber, ad Ruf. Melitium, ſ. Minucium. Auſſer den Ausgaben in den Werken, gr. bey des

Aldus Rhetor. Vet. Ven. 1508. fol. S. 545. Gr. und lat. von Sam. Birkow, Ham. 1604. 8. und, mit Noten von Salburg, u. a. m. von Jac. Upton, Lond. 1702. 8. Franz. von Ch. Batteux, Par. 1788. 8. 2) Τέχνη, Ars Rhet. Auſſer den Ausgaben in den Werken, gr. bey den Rhet. Vet. des Aldus, Ven. 1508. f. S. 502. Wegen ſeiner übrigen, etwan überhaupt hierher gehörigen Schriften, ſ. die Folge.) — **Demetrius Phal.** (Περὶ Ἑρμηνείας, De elocutione, gr. in des Aldus Rhet. Vet. Ven. 1508. f. S. 545. Flor. 1552. 8. Par. 1555. 8. Von Joh. Caſelius, Roſt. 1584. 8. Gr. und lat. von Marc. Ant. Antimachus, Baſ. 1540. 4. (aber nur Auszüge.) Von Nat. Comes, Ven. 1557. 8. Von Stan. Ilovius, Baſ. 1557. 8. Von Franc. Maslov, Par. 1557. 4. Von Victorius mit einem Commentar, Flor. 1562. f. Von Th. Gale, mit der Ueberſetzung des Victorius, Oxf. 1676. 8. (mit mehrern gr. Rhet.) Mit eben dieſer Ueberſetzung, Glasg. 1743. 4. Von Joh Friedr. Fiſcher, Leipz. 1773. 8. (Eine verbeſſerte Ausgabe der Galeſchen Rhetoren) Cura J. Gottl. Schneider, Altenb. 1779. 12. Beſonders Commentare: Phalereus De eloquentia, von Joh. Caſelius, Roſt. 1585. 4. 1613. 8. Demetrii . . . Liber . . . Quaeſtionibus explicatus, ſtud. et opera Ioh. Simonii, Roſt. 1601. 12. Ueberſetzt in das Italieniſche: Von Piet. Segni, Flor. 1603. 4. Von Marc. Adriani, Flor. 1738. 8. Paraphraſirt von Franc. Panigarola, unter dem Titel, Il Predicatore, Ven. 1609. 4. Aus welcher Paraphraſe Ant. Gaza einen Auszug, Ver. 1649. 8. drucken ließ.) — **Hermogenes** (1) Τέχνη ῥητορικὴ διαιρετικὴ περὶ στάσεων, Ars rhetorica de partitione ſtatuum et Quaeſt. Orator. Einzeln, gr. Par. 1530. 4. und von Joh. Caſelius, Roſt. 1583. 8. Gr. und lat. von Hilarion, Ven. 1543. Straſb. 1568. 8. von Joh. Sturm, mit erläuternden und erklärenden Scholien, ebend. 1570. 8. Das Urtheil des Baco (De Augment. Scient. Works, Bd. 1. S. 39. Lond. 1740. f.) daß Sturm auf den Hermogenes infinitam et anxiam operam conſumpſit, ſcheint ſehr wahr zu ſeyn. 2) Περὶ Εὑρέσεων, De Inventione Orat. Lib. IV. Einzeln, gr. und lat. von Joh. Sturm, wie vorher, Straſb. 1570. 8. 3) Περὶ Ἰδεῶν, De dicendi generibus, ſ. Formis orator. Lib. II. Einzeln, gr. Par. 1531. 4. Gr. und lat. von Joh. Sturm, wie vorher, Straſb. 1571. 8. Ueberſetzt in das Ital. von Giul. Camillo, Udine 1594. 4. Ven. 1602 und 1608. 8. Nap. 1606. 4. 4) Περὶ μεθόδου δεινότητος, De ratione tractandae gravitatis occultae, ſ. Methodus apti et ponderoſi generis dicendi, Einzeln gr. bey den vorhergehenden, Par. 1531. 4. Gr. und lat. von J. Sturm, Straſb. 1570. 8. Sämmtlich; Griechiſch im 1ten Bd. und die Comment. des Syrianus, Sopater und Marcellinus, im 2ten Bd. der Rhet. Vet. des Aldus, Ven. 1508-1509. fol. Ohne Commentar, mit dem Aphthonius und Longinus, von Franc. Portus (Genf) 1569 8. Gr. u. lat. und mit eignen Commentarien, von Caſp. Laurentius, Genf 1614. 8. Uebrigens finden ſich in Putſchens Grammat. lat. S. 1329. und in den Rhetor. lat. des Pithoeus, S. 322. von dem Priſcian ein Liber de XII. praeexercitamentis Rhetor. ex Hermogene, deſſen Urtext verloren gegangen.) — **Aelius Ariſtides** (Περὶ πολιτικοῦ καὶ ἀφελοῦς λόγου, De civili et ſimplici dictione Lib. II. Gr. bey den Rhet. des Aldus, S. 641 u. f. Gr. und lat. von Laurent. Normann, Upſ. 1688. 8.) — **Aphthonius** (Προγυμνάσματα, Gr. bey den Rhet. des Aldus, Ven. 1508. f. S. 1. (in deren zweyten Bande ſich auch ein griech. Commentar darüber findet.) Mit dem Hermogenes, Flor. 1515. 8. Mit dem Hermogenes und Longinus, ex rec. Frc. Porti (Gen.) 1569. 8. gr. und lat. Frcf. 1557. 8. Ferner von Franc. Scobar, apud Commel. 1597. 8. Lugd. B. 1626. 8. Par. 1627. 8. Wratisl. 1689. 8. Wegen mehrerer Ausgaben ſ. Fabr. Bibl. graec.

Lib. IV. c. XXX.) — **Theon** (Τέχνη περὶ προγυμνασμάτων, gr. Rom. 4. Gr. und lat. von Joach. Camerarius, Baſ. 1541. 8. Leyd. 1620. 8. ebend. 1626. 8. Mit dem Aphthon. und Anm. von Joh. Scheffer, Upſ. 1680. 8.) — **Minucianus** oder **Nicagor** ? (Περὶ ἐπιχειρημάτων, De ſedibus argumentorum, Gr. in der angeführten Ausg. der gr. Rhet. von dem Aldus, S. 731. Gr. und lat. mit einigen andern gr. Rhet. von Laurent. Normann, Upſ. 1690. 8.) — **Apſines** (Τέχνη ῥητορική, gr. bey den gr. Rhetor. des Aldus, S. 682-726.) — **Menander** (Περὶ γενεθλίων διήγησις καὶ διαίρεσις τῶν ἐπιδεικτικῶν, De diviſione cauſarum in genere demonſtrativo, ſ. de Encomiis, Gr. bey dem Aldus, a. a. O. S. 594. Gr. und lat. von Nat. Comes, Ven. 1557. 8. Von A. H. L. Heeren, Gött. 1785. 8.) — Ein **Ungenannter** (Περὶ Ῥητορικῆς, gr. und lat. bey den, von Th. Gale herausgegebenen Rhet. ſel. Oxon. 1676. 8. Lipſ. 1773. 8.) — **Sopater** (Διαίρεσις ζητημάτων, Diviſio Quaeſt. Gr. in der angeführten Ausg. der alten Rhet. des Aldus, S. 287.) — **Cyrus** (Περὶ διαφορᾶς στάσεων, ebend. S. 456. Ich verbinde damit, die, ohne Nahmen des Verfaſſers, von J. Lindenbrog, gr. und lat. herausgegebenen Προβλήματα ῥητορικὰ εἰς στάσεις, ſ. argumenta Controverſiar. Hamb. 1612. 8.) — **Matth. Camariotta** (Συνοπτικὴ παράδοσις τῆς Ῥητορικῆς, ex ed. Dav. Hoeschelii, Aug. Vind. 1597. 4. gr. und in den Lect. Acad. des Joh. Scheffer, Hamb. 1675. 8. gr. und lat. Uebrigens bezweifelt Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. XXXI daß der Verfaſſer dieſes Werkchens Camariotta geheiſſen habe.) — Auch gehört noch hieher das Geſpräch des Lucian, Ῥητόρων διδάσκαλος, De vera et falſa eloquentiae ratione, in den Werken deſſelben; Deutſch; von Georg Friedr. Bärmann, im 2ten Theil der Schriften der deutſchen Geſellſchaft, und in Lucians auserleſenen Schriften, Leipz. 1745. 8. Ein Verzeichniß der von den Alten angeführten Rhetoren, findet ſich bey dem Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. 32. — und wegen mehrerer, hieher einſchlagender Schriften, ſ. die Art. Figur, Erhaben, u. d. m. — — **Sammlungen**: Veter. Rhetores, Ven. 1508-1509. f. 2 Bde. gr. (Enthält die Rhet. des Ariſtoteles, die beyden Schriften des Dionyſius von Halikarnaß, den Demetrius von Phalera, Hermogenes, Ael. Ariſtides, Aphthonius, Minucianus, Apſines, Menander, Sopater und Cyrus.) — Rhetor. ſel. ex ed. Th. Gale, Oxon. 1676. 8. ex ed. I. F. Fiſcher, Lipſ. 1773. 8. gr. und lat. (Enthält den Demetrius Phal. den Ungenannten, und einige, bey dem Art. Figur angeführte, Schriftſteller.). —

Anweiſungen von römiſchen Schriftſtellern: **M. T. Cicero** (1) Rhet. ad C. Herennium; Lib. IV. (welche ich hier, unter des Cicero Nahmen, mitnehmen zu können glaube, ob ſie wohl gleich nicht von ihm ſind) einzeln, unter der Aufſchrift, Rhetorica nova, Rom. 1474. f. Par. 1477. f. Crac. 1500. 4. Ex rec. Gib. Longolio, Antv. 1536. 8. Jani, Baſ. 1537. 8. Zuſammen, mit den folgenden, Ven. 1470. f. Neapl. 1474. Ven. 1479. Leyd. 1761. 8. ex rec. P. Burmanni ſec. c. not. int. Lambini, Urſini, Gruteri, Gronovii etc. Ital. die erſtern unter dem Titel, Rhetor. nova; Ven. 1502. 8. und von Ant. Bruccioli, Ven. 1538. 1542. 8. In Tabellen gebracht, von Or. Toscanella, Ven. 1566. 4. Franzöſ. von Paul Jacob, Par. 1652. 12. 2) De Inventione, L. II. Anfänglich unter dem Titel, Rhetor. vetus, und einzeln gedruckt, ex rec. Naſimb. Naſimbenii, Ven. 1563. 4. Mich. Bruti, Lugd. Bat. 1570. 12. Ein beſonderer Commentar darüber von dem Fab. Mar. Victorinus, Ven. 1490. Neapl. 1498. f. Par. 1537. 4. und in den Rhetor. Ant. Lat. des Pithoeus, Par. 1699. 4. Ital. oder nur ein Auszug von Galeotto Guidotti, unter dem Titel, Rettorica nova (ſ. a.

er l.) 1478. 4. Bol. 1658. 12. Unter der Ethik des Ariſtoteles, Fir. 1734. 4. Und ein Theil des erſten Buches, unter dem Titel der Ret. di Ser. Brunetto Latini, († 1294) Rom. 1546. 4. 3) De Oratore, Lib. III. Einzeln gedruckt von Sweynheim und Panarz 1466 oder 1467. f. Rom 1468. Von Phil. Melanchthon, Hag. 1525. 8. Von Jac. Lud. Strebanus, mit einem Comment. Par. 1540. f. Von Th. Lockmann, Orf. 1696. 8. Von Zach. Pearch, ebend. 1716 und 1732. 8. Ital. von Lud. Dolce, Ven. 1547. 8. 1745. 4. Auch ſoll noch eine neuere von Cantova, Mayl. 1771. 8. vorhanden ſeyn. Frzöſ. von Jacq. Caſſagne, Par. 1673. 12. Das erſte Buch von Fred. Joulet, Par. 1601. 12. Von einem Ungen. Lyon 1692. 12. Engl. von Guthrie, Lond. 1725. 8. Deutſch, Friedr. Riederer hat einen „Spiegel der wahren Rhetorik vß M. Tull „Cicero und andern gedutſt . . . Friſg. „1493. f.“ herausgegeben, welchen ich hier herſetze, ohne beſtimmen zu können, aus welchen Schriften des C. er eigentlich ſeinen Spiegel heraus gedeutſcht hat. Von J. M. Heinze, Helmſtädt 1762. 8. 4) Orator, ſ. de optimo genere dicendi, ad Marc. Brutum, mit dem Brutus (ſ. den Art. Redner) zuſammen, und den folgenden kleinen rhet. Schriften, Rom von Sweynheym und Panarz, Ven. 1485. Einzeln, Leipz. 1515. f. Par. 1540. 4. Franzöſiſch, von Colin, Par. 1737. 12. Engliſch, von G. Barnes 1762. 8. Deutſch, von Hrn. v. Steinwehr, in den Schriften der deutſchen Geſellſchaft; und von J. H. L. Woller, Hamb. 1787. 8. 5) Topica ad C. Trebatium, zuerſt mit dem Orator: einzeln, Par. 1543. 1561. 4. Mit einem Comment. von Joh. Viſorius, und Barth. Latoni, Lugd. 1541. 8. Mit Noten, von Ant. Govin, Par. 1545. 8. von Achil. Statius, Leuw. 1552. 8. Der Commentar des Coelius Sec. Curio iſt, Baſ. 1553. 8. beſonders gedruckt; und als Erläuterung können auch des Joh. von Arbertorio Topic. Iuris, Lib. IV. Par. 1575. 8. Ven. 1590. 8. dienen. Ital. mit einem Commentar, von Simone
und Pompeo de la Barba, Ven. 155
6) De Partitione oratoria Dialo
zuerſt mit dem Orat. und der Topic.
mit dem letztern 1472. Beſondre C
mentatore darüber haben Majoragius,
1587. 4. Joh. Sturm, Argent. 153
1595. 8. Vit. Amerbachius, Coelius
Curio, u. a. m. gegeben. Ital. mit
klärung von Rocco Catanco, Ven. 154
7) De optimo genere Orator.
ſondre Commentare darüber haben A
Statius, Leuw. 1552. 8. Joh. Ant. V
ronus, Antw. 1581. 8. bekannt gema
Sämtlich ſind die verſchiedenen rhetori
Schriften des Cicero, zuerſt einzeln.
dem ältern Aldus, Ven. 1514. 8. und
auf, ebend. 1533. 8. Genf 1621. 8.
1681. 4. herausgegeben, ſo wie die,
omnes de Arte Rhetor. M. Tullii
ceronis Libros, it. in eos ad Her
ſcriptos, Doctiſſ. Viror. Commen
ria, Baſ. 1541. fol. Ven. 1551. f.
ſammelt werden. Ueber die Ausga
der rhetoriſchen Schriften mit den ſäm
lichen Werken des Cicero, ſiehe den
Rede, und übrigens Fabric. Bibl.
Lib. I. C. 8. S. 137. Lipſ. 1773. 8.)
M. Annaeus Seneca Rh. (Obgl
ſeine Schriften nicht Anweiſungen
Redekunſt ſind; ſo werden ſie denn d
hier eher, als bey den Reden, eine St
verdienen. Auch gilt immer noch
ihnen, was Lipſius (Epiſt. ad Schot
ſagte: Utile illud ad eloquentiam
ptum eſt, et quod in uno velut c
pore praefert tot membra veter
oratorum. Es ſind 1) Controver
rum Lib. V. urſprünglich zehen Büc
wovon fünfe verloren gegangen. Zu
erſchienen ſie, bey den Werken des Ph
ſophen. Tarv. 1478. f. einzeln, Ven. 14
Franzöſ. von Math. de Chalvet, Par. 1
f. und von Bern. Lesfargues, Par. 1639.
2) Suaſoriarum liber, zuerſt, mit jen
zuſammen gedruckt, 1518. Beyde na
her in den Werken der beyden Sene
Par. 1603. f. Ex ed. Nic. Fabri et An
Schotti, typ. Commelin. 1604. fo
Cum not. Nic. Fabri, Fr. Jureti
Jani Gruteri, Par. 1606. f. Cum ſcho

F

Fr. Morellii, ebend. 1613. f. Ex rec. Ioa. Frid. Gronovii, Lugd. 1649. 12. 4 Bd. Amſtel. 1670. 8. 3 Bd. (V. Ausg.) Par. 1728. 8. 3 Bd. Beſonders gedruckte Commentare: Rud. Agricolae Hypomnemata, Baſ. 1529. und im letzten Band ſeiner Werke, Colon. 1539. 4. Frid. Pintiani in Controv. Lib. Caſtigationis, Ven. 1536. (auch bey der angeführten Pariſer Ausgabe von 1603.) Dion. Gothofredi Conjecturae . . . Baſ. 1590. 8. Mehrere Notitzen finden ſich in Fabric. Bibl. lat. Lib. II. c. 9. S. 87. Lipſ. 1773. 8.) — **Aurelius Cornelius Celſus** (Ich führe ſeinen Nahmen hier an, weil viele Litteratoren, z. B. Gibert in den Jugem. des Savans ſur les Auteurs qui ont traité de la Rhetorique, bey dem Baillet, Amſt. 1725. 12. Bd. 8. Th. 1. S. 457. und ſogar Fabricius in ſeiner Ausg. der Bibl. lat. dieſem das unten vorkommende Werk des Julius Severianus zugeſchrieben haben.) — **M. Fabius Quintilianus** (De Inſtitutione Oratoria, Lib. XII. Ex rec. Ioa. Ant. Campani, Rom. 1470. fol. Ed. pr. Apud Conr. Schweinheim et Arn. Pannarz, ebend. 1470. f. Ex rec. Omnib. Leonceni, Ven. 1471. fol. Mediol. 1476. fol. Parm. 1490. f. Ex rec. Raph. Regii, Ven. 1493. 1506. 1512. f. Par. apud Mich. Vaſcoſa 1542. 4. ap. Rob. Stephanum, ebend. 1542. 4. Ex rec. Edm. Gibbon, Oxon. 1693. 4. P. Burmann, Lugd. Bat. 1720. 4. 2 Bd. Leid. 1728 4. Cum not. Cl. Capperonerii et Varior. Par. 1725. fol. Io. Matth. Geſneri, Goetting. 1738. 4. Ueberſetzt in das Italieniſche von Or. Toscanella, Ven. 1566. 4. 1584. 4. In das Franzöſiſche, von Mich. de Pure, Par. 1663. 4. Von Nic. Gedoyn, Par. 1718. 4. 1752. 12. 4 Bd. Mit Verb. von Maſſy 1770. 12. 4 Bde. In das Engliſche, von W. Guthrie, Lond. 1756. 8. 2 Bd. Von Joh. Patſall, Lond. 1774. 8. 2 Bd. In das Deutſche, Auszugsweiſe von Heinr. Ph. C. Henke, Helmſt. 1775–1777. 8. 3 Bd. S. übrigens Fabr. Bibl. lat. Lib. II. c. 15. S. 236. Ausgabe von 1773. Mit dieſem Werke des Quintilians verbinde ich den öfters dem Tacitus zugeſchriebenen Dialog. de cauſis corruptae eloquentiae, der gewöhnlich bey dieſem, und des Tacitus Werken, auch einzeln, Upſal 1706. 8. Gött. 1719. 8. gedruckt, und in das Ital. mit den ſämmtlichen Werken des Tacitus von Bern. Davanzati, Flor. 1637. fol. Pad. 1755. 4. Par. 1760. 12. 2 Bd. In das Franzöſ. von Cl. Fauchet, Par. 1585. 8. Von L. Giry, Par. 1630. 4. Von Franc. Maucroix in ſeinen Oeuvr. poſth. Par. 1710. 12. Von Jacq. Morabin, Par. 1722. 12. In das Engliſche, in Fitz Osborne Letters, N. 74. In das Deutſche, von Chriſtph. Gottſched, bey ſeiner Redekunſt, 2te Ausg. Leipz. 1734. 8. überſetzt iſt. — Die ſpätern römiſchen Rhetoriker ſind verſchiedentlich geſammelt worden, als, unter andern, unter dem Titel: Veterum aliquot de arte rhetorica praeceptiones, Baſ. 1528. 4. Par. 1528. (worin die unten vorkommenden Werke des Rutilius Lupus, Romanus Aquila, Julius Rufinianus, Sulpicius Victor, des Aurel. Auguſtinus, des Emporius, und des Ungenannten, und des Aphthonius, nach der lat. Ueberſetzung des Cataneus enthalten ſind.) Ferner, Ven. 1523. f. und 1537. 8. die drey erſtern, nebſt der Rhetorik des Joh. Trapezuntius († 1486. welche unſere neuern Litteratoren, bald, wie Hr. v. Murr, in dem 10ten Th. des Journals zur Kunſtgeſchichte und Litteratur, S. 126. unter die griechiſchen Rhetoriken, bald, wie Bertram, in dem Entwurf einer Geſchichte der Gelahrtheit Th. 1. S. 187. unter die lateiniſchen Originalwerke ſetzen, und die denn doch nicht viel mehr, als eine Ueberſetzung der Ariſtoteliſchen Rhetorik und des Hermogenes, aber freylich auch einzeln, Ven. 1478. f. 1560. 4. gedruckt worden iſt. S. Fabr. Bibl. lat. Bd. 3. S. 457. Ausg. v. 1773.) mit der Ueberſ. der Ariſtoteliſchen Schrift von der Rhet. an Alexander überſetzt von Philelfus, mit dem Hermogenes, nach der Ueberſ. des Hilarion, dem Priſcianus, dem Aphthonius und Fortunatius. Endlich von Franc. Pithoeus, Par. 1599. 4. und Cl. Capperonier (nach deſſen Tode) Straßb. 1756. 4. vollſtändiger, und zwar folgende: **Rutilius Lupus** — **Aquila Romanus** — **Jul. Rufinianus** (ſ. den Art. Figur, S. 238 b.) — **Curius Fortunatus**, oder vielmehr **Chirius Fortunatianus** (Art. rhet. ſcholicae, Lib. III. per quaeſt. et reſponſiones, einzeln, Lov. 1550. 8. Argent. 1568. 8. bey dem Pith. S. 58 u. f.) — **Marius Victorinus** (Expoſitio in L. et II. Rhetor. Ciceronis, verſchiedentlich auch bey den Rhet. Schriften des Cicero; bey dem Pith. S. 79 u. f.) — **Sulpicius Victor** (Inſtitut. orator. daſ. S. 240.) — **Emporius** (Praecepta demonſtrativa materiae et de ſpecie deliberativa, Ebend. S. 283. S. auch den Art. Figur.) — **Aurelius Auguſtinus** (Praecepta Rhetor. ebend. S. 290.) — **Julius Severianus** (Unter dem Nahmen des A. Corn. Celſus, von Sepma, Col. 1569. 8. von Sen. Denis, Rom. 1584 herausgegeben, bey dem Pith. S. 302.) — **Rufinus** (De Compoſitione et metris Oratorum, ebend. S. 318. Verſe.) — **Priſcianus** (De Praeexercitamentis Rhetor. ex Hermogene, öfterer, in den Werken des Priſcianus; auch im 2ten Bd. der Werke des Corn. Agrippa, Cöln 1539. 4. S. 77. bey dem Pith. S. 322.) — **Aurelius Caſſiodorus** (Rhetor. Compendium, gewöhnlich in den Werken des Caſſiodorus; bey dem Pith. S. 332.) — **Beda** (ſ. den Art. Figur.) — **Iſidorus Hiſp.** (De Arte Rhetor. Lib. daſ. S. 356.) — **Ein Ungenannter** (De rebus rhetoricis, daſ. S. 359) — **Alcuinus**, oder **Albinus** (De arte rhetor. Dialogus cum rege Carolo; einzeln, unter andern, Hag. 1529. 8. und mit der Grammatik und Dialektik deſſelben, Ingolſt. 1604. 4. bey dem Pith. S. 360.) — **Marcianus Capella** (dem Zeitalter nach, freylich viel früher gehörig; aber, er gehört auch nur in ſo fern hieher, als Capperonier ſeiner Ausgabe der alten latein. Rhetoren dasjenige beygefüget hat, was ſich in dem Werke des Marc. Capella, von der Rhetorik findet.

Anweiſungen zur Redekunſt von Neuern in lateiniſcher Sprache, ſind, beſonders in den erſten Jahrhunderten nach der Wiederauflebung der Wiſſenſchaften, ſo viele geſchrieben worden, daß, wenn ich auch alle angeben wußte, ich doch, zur Schonung des Raumes, nicht alle angeben würde. Ich ſchränke mich folglich auf diejenigen ein, welche mir, aus irgend einem Grunde, die wichtigſten zu ſeyn ſcheinen, als: **Wilh. Fichet** (Ein Doctor der Sorbonne, deſſen Redekunſt eines der früheſten gedruckten Bücher dieſer Art iſt, weil es ſchon 1461 erſchienen ſeyn ſoll. S. die Jug. des Sav. ſur les auteurs, qui ont écrit de la Rhetor. bey dem Baillet, Ausg. von 1725. Bd. 8. Th. 1. S. 579 u. f. Wahrſcheinlicher Weiſe ſind es die Rhetoricor. Lib. III. . . . Par. 1470. 4. deren Innhalt aus dem Cicero und Quintil. gezogen iſt.) — **Martin Delphus** (De inſtituendo ſermone ab uberibus Oratore, P. 1482. verdient auch nur, ſeines Alters wegen, eine Stelle hier.) — **Matth. Colacius** (De genere art. rhetor. lib. Ven. 1486. 4.) — **Hermolaus Barbarus** († 1493. Seine fünf Bücher von der Rhetorik, gab lange nach ſeinem Tode erſt ſein Enkel, Dan. Barbaro, heraus. Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet; aber, aus dem Herm. Barbar zwey Perſonen gemacht.) — **Joa. Lud. Vives** († 1541. Rhetorica ſeu de Arte dicendi, Lib III. Baſ. 1537. 8. Das Werk verräth einen lächerlichen Dünkel, und eine, zum Theil, grobe Unwiſſenheit. Er erklärt, z. B. die Redekunſt der Alten für verloren, und ſich für den Mann, welcher ſie mit Hülfe einiger neu gefundenen Regeln wieder herſtellen kann. Dieſe Regeln ſind, daß Erfindung und Anordnung nicht von einander verſchieden ſind; daß die Beredſamkeit nichts mit Ueberredung, ſondern mit bloßem Unterricht zu thun habe, und daß man durch Geſchreibung, Erzählung und Erklärung der Künſte dahin gelange, u. d. m.) — **Joh. Sturm** (De amiſſa dicendi ratione et quomodo ea recuperanda ſit, Lib. II. Argent. 1538 und 1543. 4. De univerſa ratione elocutionis Rhetor. Lib. IV. (III.) Arg. 1576. 8. Das letztere dieſer Werke iſt unſtreitig das wichtigere, und zeigt ſeinen Verf. deſſen Verdienſt um unſere Schulen bekannt iſt, als einen Mann von Einſicht und Geſchmack. Daß Hermogenes ſein Muſter war, iſt bekannt.) — **Franc. Robortelli** († 1567. De Rhetorica facultate, Lib. Flor. 1548. De Artificio dicendi . . . Bon. 1567. 4. Er erklärt die Beredſamkeit als ein Naturgeſchenk, welches durch Kunſt und Uebung gebildet wird, und uns in den Stand ſetzt, unſere Begriffe auf eine, dem Gegenſtand angemeſſene Art, geſprächsweiſe, oder fortlaufend, bald populär, bald nicht, darzuſtellen, und zu unterrichten, und zu überreden; und, da zu ſeiner Zeit zwiſchen den ſogenannten Philoſophen und den Rednern heftige Kriege geführet wurden: ſo ſcheint der vornehmſte Zweck ſeines Werkes zu ſeyn, dieſe beyzulegen, und zu zeigen, wie die Philoſophen ſich zu Rednern, und die Redner zu Philoſophen bilden können. Gibert, bey dem Baillet, Bd. 8. Th. 2. S. 2 u. f. hat ihm ſichtlich Unrecht gethan.) — **Cypr. Soarez** (De arte rhetor. Lib. III ex Ariſt. Cicer. et Quinct. praec. deprompti, Ven. 1548. 8. Dant. 1651. 8. Ein, viel in den Schulen gebrauchtes, nicht ſchlechtes Werk, gänzlich aus den Alten gezogen.) — **Omer Talon** (Taläus. Inſtitut. orator, Par. 1545. 8. Hanov. 1601. 8. handeln eigentlich nur von dem Ausdruck, als worin die Schüler und Anhänger des Ramus die ganze Redekunſt ſetzen, ſo wie ſie behaupteten, daß Ariſtoteles, Cicero, Quintilian ſolche mit der Dialektik verwechſelt, indem ſie noch Erfindung und Anordnung dazu gerechnet hätten. Freigius hat in einer, zwiſchen dieſer, und der Rhet. des Melanchthon, und der Dialektik des Ramus angeſtellten Vergleichung, Frankf. 1603. den Gedanken, daß Ramus ſelbſt der Verf. dieſes Buches ſey, und ſich unter dieſem erdichteten Nahmen verborgen habe. Ueber das Werk ſelbſt hat, indeſſen Rob. Snell, Commentar. e praelect. P. Rami obſervat. Lugd. B. 1600. 8. drucken laſſen.) — **Peter Ramus** (Von ihm ſelbſt ſind indeſſen zwey rhetoriſche Werke da; Diſtinctiones rhetoricae in Quintil. und Scholae rhetoricae, welche eben dieſe Lehre enthalten, und deren Anwendung ihn ſo weit führte, daß er ſorgfältig alle Figuren in der erſten Catilinariſchen Rede des Cicero zuſammen zählt; ſo wie er denn auch dadurch, daß er zeigt, wie in dieſer Rede drey Argumente aus der Cauſa effic. funfzehn aus Aehnlichkeiten u. ſ. w. genommen, und drey Syllogismen aus der erſten Figur, ſieben aus der zweyten, u. ſ. w. gezogen ſind, Philoſophie mit Beredſamkeit vereint, und die Kunſt der Rede gezeigt zu haben, ſo wie den Cicero durch ähnliche Kunſtgriffe zu ſeiner Beredſamkeit gelangt zu ſeyn glaubt. In den rhetoriſchen Schriften des Cicero glaubt er, weder Einſichten noch Urtheilskraft zu finden.) — **Pet. Joh. Nugnez** (Nunneſius. Inſtitut. orator. Lib. V. Val. 1552. 8. Barc. 1585. 1593. 8. Olc. 1604. 8. Er hat den Hermogenes bey ſeinem Werke zum Grunde gelegt.) — **Ant. Lulli** (De Oratione, Lib. VII. . . Baſ. 1558. fol. Auch dieſem Werke liegt Hermogenes vorzüglich zum Grunde; und die rhetoriſchen Schriften des Cicero und des Longinus ſind darin berückſichtigt, Quintilian gar nicht gebraucht worden. Einzele gute Ideen abgerechnet, iſt es im Ganzen höchſt weitſchweifig; und der Verfaſſer hat einen großen Theil von der Dialektik, und ſogar Regeln der Geometrie und Algebra, mit hinein gezogen.) — **Phil. Melanchthon** († 1560. Elementor. Rhetor. Lib. II. Viteb. 1560. 8. Mart. Cruſii quaeſt. illuſtrati, Baſ. 1563. 8. 1570. Vit. 1594. 8. Der Verf. giebt ſein Werk nur für Einleitung zum Verſtändniß des Cicero und Quintilian aus;

im erſtern Buche handelt er von Erfindung, und Anordnung, im zweyten von der Elocution; und auſſer den gewöhnlichen drey Hauptarten der Rede, nimmt er noch eine vierte, die didactiſche, für die geiſtlichen Redner, an.) — **Franc. Sanctius** (De arte dicendi lib. Salm. 158. . . 8. Organ. dialect. et rhetoric. Salm. 1588. 8.) — **Melch. Junius** († 1604. Eloquentiae comparandae methodus, Argent. 1591. 8. 1609. 8. Animorum conciliandorum ac movendor. Ratio, Montisb. 1596. 8. Das erſte iſt ein kleines, aber ganz gutes Werkchen, worin der Verf. zeigt, welche Talente und Studien und Kenntniſſe überhaupt zum Redner erforderlich ſind, und worin er beſonders gut von der Nachahmung handelt; das zweyte iſt größer, und beſteht aus zwey Theilen, worin von den Sitten und von den Leidenſchaften gehandelt wird. Ein anderes ſeiner Werke, Scholae rhetoric. iſt eine bloße Anweiſung zum Briefſchreiben.) — **Matth. Dreſſer** († 1607. Rhetor. Inventionis, Diſpoſitionis et Elocutionis, Lib. IV. illuſtrati exempl. ſacris et philoſ. Lipſ. 1584. 8. In den, dem Werke vorgeſetzten Proleg. will er, daß auch die Mathematik, die Phyſik und die Medicin mit Beredſamkeit behandelt werden, und daß der redneriſche Vortrag langſam ſeyn ſolle; übrigens behält er die, von Melanchthon gemachte, vorhin angeführte Eintheilung in vier Hauptarten bey.) — **Barth. Keckermann** († 1609. Syſtema Rhetor. Dant. 1606. 8. Auch er findet, wie Vives, in den rhetoriſchen Schriften der Alten, zu viel Verwirrung, ſtellt daher ihre Vorſchriften in eine andre Ordnung, und läßt ſich in die ſubtilſten Abtheilungen ein. Auch hat er Briefe und Geſpräche mit in ſeinen Plan gezogen.) — **Thom. Campanella** († 1639. Seine Rhetorik macht den 3ten Th. ſ. Philoſ. ration. Par. 1638. 4. aus, und iſt ein Gewebe von Spitzfindigkeiten. Er erklärt ſie als eine, das Gute überredende, und von dem Schlechten abrathende Kunſt; ſetzt zu den gewöhnlichen Arten der Rede, noch Schmäh- und Troſtrede hinzu, und hauptet ganz ernſtlich, daß die Redeku nicht, wie Ariſtoteles will, eine Erweirung der Logik, ſondern der Magie weil ſie ſo viel Wunder bewirkt.) — **Ger. Joh. Voſſius** († 1649. 1) Inſtut. orator. Lib. VI. Lugd. Bat. 16 8. Verm. 1609. 4. 1630. 4. 1643. 4 u im 3ten Bd. ſeiner Werke, Amſtel. 16 f. In einem Auszuge, Hag. Com 1626. 8. Lipſ. 1698. 8. Ven. 17 8. 2) De Conſtitutione et nat. Rhtor. Lugd. B. 1622. 8. Hag. 1658. Das erſtere Werk iſt unſtreitig zu weſchweifig, und voll von Dingen, welnicht zur Redekunſt gehören; aber unden lat. Rhetor. immer eines der wichtigſten.) — **Albertus de Albert** (Theſaurus Eloquentiae ſacrae et profanae per Actionem, Mediol. 163 12. Col. 1619. 12. Es ſind fünf Deklamationen gegen die Verderber des guten Geſchmackes in der Beredſamkeit; ab mit ſehr ſchlechtem Geſchmacke geſchrieben.) — **Nic. Cauſſin** († 1651. Eloquentiae ſacrae et profanae Para Lib. XVI. Flex. 1619. 4. Par. 164 4. Die erſte Abtheilung, aus drey Büchern beſtehend, enthält eine Charakterſtik der Beredſamkeit und Rhetorik de Alten; die 2te, aus 6 Büchern, beſteh aus einer eigentlichen Rhetorik, in welcher, unter andern, Sprüchwörter, Fabeln, Hieroglyphen und Räthſel, als Mittel zur Beredſamkeit zu gelangen, angegeben werden: die dritte, handelt vo den drey Hauptarten der Rede, und vo der geiſtlichen Beredſamkeit beſonders aber der Verf. iſt in Allem äuſerſt weitläuftig.) — **Cyprianus** (De Arte rhetor. Lib. III. Berg. 1650. 12.) — **Jac. Maſenius** (Palaeſtra oratoria Col. 1659. 8. beſteht aus Analyſen de Reden des Cicero, aus welchen er den wieder Vorſchriften folgert.) — **Marc. du Cygne** (Ars rhetorica, Col. 1660. 8. 1738. 8. Explanatio rhetor. omnium Ciceronis Orat. ebend. 1670. 8. Das erſte iſt eines der, zu ſeiner

Zeit, beſten Schulbücher; das zweyte iſt eine viel beſſere Analyſe der Reden des Cicero, als die vorhergehende.) — **Sigism. Laurmin** (Praxis oratoria, Frcft. 1666. 12. Zeigt, wie aus Perioden und Enthymemen Reden zuſammen zu ſetzen ſind.) — **P. Pelletier** (Reginae Palatium Eloquentiae . . . Mogunt. 1669. 4. Col. 1709. 4. Iſt, dem angenommenen Titel gemäß, in das Vorhaus, die Schatzkammer, den Altar, das Zeughaus, das Theater, den Triumph, den Himmel, den Tempel, den Thron und das Tribunal der Beredſamkeit, als in ſo viel (10) Bücher abgetheilt, und, zum Theil, lächerlich ausgeführt. So werden z. B. Aſia und Afrika, um den Ruhm der Waffen ſtreitend vor dem Kriegsgotte eingeführt, und dieſer Gott gedenkt in ſeiner Antwort des Stifters der chriſtlichen Religion. Der Verfaſſer war Jeſuit; und auf dem Titel einer zweyten Ausgabe wird das Buch gar für ein Product der ganzen Geſellſchaft der Jeſuiten ausgegeben.) — **Franc. Pomey** (Novus Rhetoricae Candidatus, alter ſo candidior, Mon. 1672. 12. Um den, der nichts zu ſagen weiß, zu lehren, wie er dazu etwas lernen könne, giebt der Verf. welcher auch ein Jeſuit war, den Rath, die Gelegenheit dazu von dem erſten beſten, was ihm in das Geſicht fällt, oder von den erſten Zeilen, welche er in einem aufgeſchlagenen Buche findet, zu nehmen. Ich bemerke bey dieſer Gelegenheit, daß mehrere Schriftſteller, als Raymund Lullus, Jan. Cecilius Frey, Michel Radau, Sig. Laurmin u. a. m. ganz ernſthaft darauf ausgegangen ſind, Redner aus dem Stegreife zu bilden, und daß ſie die ganze Redekunſt hierein geſetzt haben.) — **Roder. de Arriage** († 1667. De Oratore, Lib. IV. Colon. 1637. 8. Die Lehren des Cicero in eine ſcholaſtiſche Ordnung gebracht, und vermehrt mit vielem Geſchwätz über die Topik, und einigen, aber wenigen Zuſätzen, über die Arten und Figuren des Syllogismus. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — **Benj. Mariotti** (Vertumnus, ſ. Elogiaſt. Encom. et Acclamat. Inſtit. Piſ. 1637. 8.) — **Pet. Laurenberg** (Euphradia, ſ. prompta ac parabilis Eloq. Roſt. 1638. 8.) — **Mod. Benvenuto** (Humanus Orat. ſ. de arte rhetor. Lib. IV. Peruſ. 1639. 12.) — **Conr. Aslacius** (De dicendi et diſſerendi rat. Lib. III. Frcft. 1643. 4.) — **Will. Coeffeteau** (Compendioſa formandae orat. concioniſque rat. Par. 1643. 8.) — **Ed. Neuhus** (Gymnaſ. Eloq. . . Amſt. 1664. 12.) — **Henr. de Pimonte** (Orator. Inſtitut. lib. III. compreh. R. 1680. 4.) — **Arn. Gewlingk** (Colleg. Orator. i. e. nov. method. omnis generis orat. per chreias facile ac ſolide comp. Amſt. 1696. 12.) — **Dom. de Colonia** (De Arte rhetor. Lib. V. Lugd. B. 1710. 8. 1739. 12. Carol. 1741. 8.) — **Staniſl. Rapalius** (Via ad Eloq. . . Col. 1718. 12.) — **Gab. Franc. le Jay** (Bibl. rhetor. praecepta et exempla compl. . . . Par. 1725. 4.) — **Joh. Matth. Gesner** (Primae Lineae artis orator. Onol. 1729. 8. Ien. 1725. 1776. 8.) — **Joh. Aug. Erneſti** († 1779. Initia Rhetor. Lipſ. 1750. 8. — Elem. Orator. lectiſſimis Vet. exempl. illuſtr. Vratisl. 1775. 8.) — **Fr. Aug. Wideburg** (Praec. rhetor. e libris Ariſtotel. Cicer. Quint. Demetrii, Longini et alior. Brunſv. 1785. 8.) — Von mehrern lateiniſchen Anweiſungen geben die ſchon benannten Jugemens des Savans ſur les auteurs, qui ont traité de la rhetorique, par Mr. Gibert, Par. 1713-1719. 12. 3 Bd. und bey der Ausg. des Baillet, Amſt. 1725. 12. befindlich. — Morhof, im 1ten Kap. des 6ten Buches ſeines Polyhiſtors (S. 238. Lüb. 1708. 4.) und Hr. v. Murr, im 11ten Th. ſeines Journ. zur Kunſtgeſch. und Litter. S. 77 u. f. Nachricht. — Beſondre Anweiſungen zur geiſtlichen und gerichtlichen Beredſamkeit, als zu der erſtern: das 4te Buch in des H. Auguſtinus Doctr. Chriſt. — **Deſiderius Erasmus** (Eccleſiaſtes, ſ. Concionator Evangelicus, Lib. IV. Antv.

1535. 8. Iſt im Grunde vorzüglich wider den damahls in den Predigten herrſchenden Unſinn gerichtet, und mit vieler Einſicht geſchrieben. Der Verf. empfiehlt den geiſtlichen Rednern vorzüglich das Studium der Sprache des Landes, in welchem ſie reden; räth ihnen ab geheimnißvollen und allegoriſchen Sinn in der Bibel zu ſuchen, u. d. m.) — **Andr. Hyperius** (De formandis Concionibus ſacr. Lib. II. Marp. 1562. 8. Verm. von H. B. Wagnitz, Hal. 1781. 8.) — **Laurent. Villavicentius** (De formandis ſacris Concionibus ſ. De Interpretat. Scripturar. populari, Lib. III. Antv. 1565. 8. Er theilt die geiſtl. Reden in 5 Hauptarten ein, die unterrichtende, die widerlegende, die beſſernde, die tröſtende, und die aus dieſen zuſammen beſtehende Rede. Uebrigens zeihen Nic. Antonio, in ſ. Bibl. Hiſp. L. I. Bd. 2. S. 9. Valerius Andre in der Bibl. Belg. S. 29. u. a. m. den Verf. des gelehrten Diebſtahls, und behaupten, daß er ſein Werk aus der vorhin angeführten Schrift des Hyperius gezogen) — **Auguſt. Valerio** (Rhetor. Eccleſ. Par. 1575. fol. In dieſem Werke wird, unter andern, der Urſprung der Legenden dadurch erläutert, daß der Verfaſſer erzählt, die Mönche in verſchiedenen Klöſtern hätten den jungen Zöglingen den Martyrtod irgend eines Heiligen zu bearbeiten aufgegeben, und dieſe hätten nun, um etwas darüber zu ſagen, und das Factum zu erweitern und auszubilden, Geſpräche zwiſchen dieſem Heiligen, und den heidniſchen Richtern, Geſchichten und Erzählungen von Wundern, welche jene gethan, u. d. m. hinzu gedichtet.) — **Ludewig von Granada** (Rhetor. Eccleſ. ſ. de Ratione concionandi Lib. VI. Col. 1576. 8. Franzöſ. von Joſ. Binet, Par. 1698. 8. Nach dem zu urtheilen, was Gibert, a. a. O. Th. 1. S. 27. davon ſagt, mit Einſicht geſchrieben. Der Verf. vergleicht, z. B. die geiſtliche mit der gerichtlichen Beredſamkeit, und zeigt, wie die letztere von dem Beſonderen zu dem Allgemeinen, von der Hypotheſis zur Theſis ſteigen müſſe, weil ſie Thatſachen auf Grundſätze aufführen will, daß aber der geiſtliche Redner von dem Allgemeinen zu dem Beſondern herabzuſteigen habe; daß Sentenzen der geiſtlichen Beredſamkeit beſſer angemeſſen ſind, als der gerichtlichen, weil jene den Lebenswandel anordnen wolle, u. d. m. Uebrigens war es das gewöhnliche Handbuch in den Jeſuitiſchen Schulen.) — **Franc. Didaci Stella** (De Modo concionandi, Liber, Col. 1576. 8. Beſteht aus einem allgemeinen Entwurfe zu Predigten, nach welchem der geiſtliche Redner ſich einen Text wählen, daraus irgend eine Maxime folgern, das Glück der, ſie Befolgenden, und die Leiden der ihr nicht Gehorchenden darſtellen, dieſe Maxime durch ein Gleichniß unterſtützen, durch irgend einen bibliſchen Spruch bekräftigen, ein hiſtoriſches Beyſpiel davon zeigen, die dagegen Handelnden ausſchelten, und dieſen ſeinen Verweis mit irgend einem neuen Spruch beſchließen ſoll. Auch bringt er noch einige Veränderungen in dieſe Methode bey, und verlangt ausdrücklich, daß der Redner nicht den Dialektiker ſpielen ſoll.) — **Lud. Carbo** (Bonus Orator, Lib. VII. Ven. 1594. 4.) — **Barth. Keckermann** (Rhetor. Eccleſ. Lib. II. Hanov. 1600. 8. Er will, daß geiſtliche Redner vorzüglich auf Erweckung der Buße, der Reue, der Geduld, des Mitleidens den Zweck ihrer Reden richten ſollen.) — **Franc. Borgia** (Rhetor. concionandi, Col. 1647. 12.) — **Simpl. Gody** (Ad Eloquentiam Chriſtianam Via, 1648. Seth, der Sohn Adams, iſt für ihn der erſte Prediger, und nur, weil er dieſes war, iſt er in der Bibel über alle andre Menſchenkinder erhoben worden, er beruht, ſo wie die mehreſten der vorher angeführten, vorzüglich auf der Amplification; im übrigen ſind ſeine Vorſchriften aus den alten Rhetorikern gezogen.) — **Will. Stratemann** (Orator eccleſ. . . . Sleuſ. 1662. 12.) — **Lud. Wolzogenius** (Orator ſac. Ultraj. 1671. 8. Hält ſich vorzüglich bey dem Eingange auf, deren er verſchiedene Arten annimmt, je

nach

nachdem der Redner auf den Text, auf den Zuſammenhang oder auf den beſondern Zweck der Rede Rückſicht hat; und welchen er bald analytiſch, bald ſynthetiſch, bald ſyncritiſch abgefaßt haben will. So ſubtil wie dieſes, iſt der übrige Theil des Werkes.) — **Melch. Zeidler** (Rhetor. Eccleſ. Regiom. 1672. 8.) — **P. Beurier** (Compend. Rhetor. Chriſtianae, Methodi facilis praedicat. Evangelicae, et Controverſia ad docenda Myſteria, als 5ter Theil ſeines Spiegels der chriſtl. Religion 1673. So barbariſch wie der Titel iſt; eben ſo barbariſch iſt der Styl des ganzen Buches, in welchem auch überdem noch alles unter einander gewirrt worden iſt.) — **George Goetze** (Rhetor eccleſ. Lipſ 1700. 8.) — **Natan. Alexander** (Inſtitutio Concionatorum tripartita, Par. 1702. Aus dem Auguſtinus und C. Borromäus gezogen. — **Joach. Lange** (Oratoria ſacra ab artis homilet. vanitate repurgata, Lipſ. 1707. 8. — — Von den lateiniſchen, beſondern Anweiſungen zur gerichtlichen Beredſamkeit, begnüge ich mich mit dem Werke des G. Makenzie: Idea Eloquentiae forenſis hodiernae, Ed. 1680. 8. wobey auch ſechs gerichtliche Reden befindlich ſind. Er verwirft, ſehr wenige Fälle ausgenommen, den Eingang, ſo wie die, von den Alten oft gelobten Digreſſionen. — —

Anweiſungen zu der Redekunſt in italieniſcher Sprache. In ſehr vielen litterariſchen Werken, und noch in H. Denis Einleitung in die Bücherkunde (einem überhaupt ſehr mittelmäßigen Werke, ſo ſehr es immer auch gelobt worden iſt) Bd. 2. S. 312. finde ich den Brunetto Latini († 1294) als Verf. einer italieniſchen Rhetorik angeführt; allein, es iſt denn doch ſeit langer Zeit ſchon bekannt, und ausgemacht, daß dieſe Rhetorik nichts, als eine Ueberſetzung eines Theiles des erſten Buches des Werkes de Inventione iſt, wie es ſo gar der Titel beſagt. S. unter andern die Bibl. degli Aut. ant. volg. I. 118.) — **Bern. Tomitano** (Quattro libri della lingua toſcana, ove ſi prova, la Filoſofia eſſer neceſſaria al perfetto Oratore e Poeta . . . Pad. 1543. 4. 1570. 8.) — **Mich. Ang. Biondo** (Rhetor. nova, Vin. 1548. 8.) — **Giov. Mar. Memo** (L'Oratore . . . in III Libri, Ven. 1545. 4.) — **Franc. Sanſovino** (L'arte oratoria, ſecondo i modi della lingua vulgare, div. in III libri, ne' quali ſi raggiona tutto quello che all' artificio appartiene, coſì delle Poeta, come dell' Oratore, Ven. 1546. 4. 1569. 4.) — **Bart. Cavalcanti** (La Rettorica . . . in VII libri . . . Vin. 1559. f. 1560. f. 1574. 4. Peſaro 1559. 4.) — **Franc. Patrizio** (Della Retorica, Dial. X. . . . ne' quali ſi favella dell' Arte oratoria, con ragioni ripugnanti all' opinione, che intorno a quella ebbero gli antichi ſcrittori, Ven. 1562. 4.) — **Gioſ. de Nores** (Breve trattato dell' Oratore . . . con un diſcorſo intorno alla diſtinzione, definizione e diviſione della Retorica in più tavole . . . Pad. 1574. 4. und Della Rettorica . . . Lib. III. ne' quali oltre i precetti dell' arte ſi contengono venti Orazione tradotte de' più famoſi ed illuſtri Filoſofi ed Oratori, Ven. 1584. 4.) — **Speron Speroni** (Diſcorſi circa l'acquiſto dell' eloquenza volgare, Ven. 1602. 4.) — **Orazio Lombardelli** (Gli aforiſmi ſcolaſtici, in X libri, Siena 1603. 8.) — **Agoſtino Mascardi** (Dell' arte rettorica, Ven. 1655. 12.) — **Franc. Simoneschi** (Il vello d'oro, ovvero la Rettorica Veneziana, Ven. 1679. 12.) — **Giuſ. Mar. Platina** (Arte oratoria, Bol. 1716 4. 1731. 4. 3 Bd.) — **Frcs. Verengia** (La Rettorica volgare, Nap. 1739. 12.) — **Salv. Corticelli** (Diſcorſi cento della Toſcana Eloquenza . . . Bol. 1752. 4. Ven. 1754. 4.) — **Frcs. Calignac** (Dialog dell' eloquenza, Ven. 1753. 8.) — **Giac. Giacometti** (Elementi di Rettorica . . . Ven. 1753. 12.) — **Sav. Bettinelli** (Saggio ſull' Eloquenza,

quenza, als der 8te Th. ſeiner Opere, Ven. 1782. 8. handelt, im 7ten Kap. Dell' eloquenza in generale; dell' eloquenza in particolare; del cuor umano; degli affetti; della collera; dell' imitazione; eſemplari da imitarſi; und im 1ten Anhange, Delle Vicende dell' eloquenza, im 2ten, Dell' eloquenza ſacra; im 3ten, Delle paſſioni, amore ed amicizia.) — **Andr. Colnago Tenente** (Precetti di Eloquenza ital. . . . Nap. 1788. 8. 2 Bde.) — **Dom. Michelazzi** (Iſtituz. dell' Arte orator. eſpoſt. in forma di Dizionario . . . Flor. 1788-1789. 8. 2 Bde.) — Auch beſitzen die Italiener noch eine Armonia di tutti i principali Retori, e migliori Scrittori degli antichi e noſtri tempi, Ven. 1569. 4. — Ferner iſt zu bemerken, daß in den Autori del Ben Parlare . . . Ven. 1643. 4. 8 Bd. auſſer der angeführten Rhetorik des Patrici (im 7ten Bd.) und einigen Aufſätzen des Panigarola, keine italieniſchen rhetor. Schriftſteller, ſondern nur grammatiſche, und der gröſte Theil der rhetor. Schriften der Alten abgedruckt worden ſind. — — Beſondre Anweiſungen zu der **geiſtlichen** Beredſamkeit, von **Cornelio Muſſo** (Diſcorſo intorno all' artificio delle prediche e del Predicare, vor ſeinen Predigten, Ven. 1557. 4.) — **Baglione** (Arte del predicare, Ven. 1562. 8.) — **Pao. Areſi** (Arte di predicar bene, Ven. 1611. 4.) — **Ungen.** (Dell' Eloq. eccleſiaſtica, Opere div. neceſſar. per far le prediche, Ven. 1643. 4.) — **Giamb. Noghera** (Ragionam. della moderna Eloquenza ſacra . . . Ven. 1754. 8. — Zu der **gerichtlichen** Beredſamkeit: Von einem Ungenannten: Saggio ſull' arte oratorie del Foro, Ven. 1778. 12. — —

Anweiſungen zu der Redekunſt in ſpaniſcher Sprache: **Rodrigo de Spinoſa** (Arte retor. en tres libr. . . . Mad. 1578. 8. (Das 1te Buch handelt von der Redekunſt überhaupt; das 2te, von der Kunſt des Geſchichtſchreibers; das
gle, von Briefen und Geſprächen.)
**Juan Guzman** (Primera Parte
la Rhetor. Alc. 1589. 8.) — B
**de Ximenes Paton** (Eloquencia
pañola en Arte, Toledo 1604. 8.)
**Mig. Salinas** (Arte rhetor.
— **Joſ. Artigas** (Epitome de
Eloq. Eſpañola, Mad. 1747. 8.)
**D. Gregorio Mayans y Sya**
(Retorica . . . Val. 8. 2 Bd.)
**D. Ant. de Capmanni** (Filoſofia
Eloquencia. Mad. 1777. 8. Der V
giebt nicht ſo wohl Regeln, als al
meine Grundſätze an, und ſucht, du
Entwickelung guter Beyſpiele zu unt
richten.) — —

Anweiſungen zu der Redekunſt
franzöſiſcher Sprache, als von **Pier**
**Fabry** (Le grand et vrai Art
pleine Rhetorique . . . pour com
poſer en Proſe Oraiſons, Lettres mi
ſives, Epitres, Sermons . . . . Pa
1521 und 1544. 12. Bey den Briefen hä
der Verfaſſer ſich am längſten auf, u
das Wichtigſte dabey iſt ihm die Perſo
an welche ſie gerichtet ſind.) — An
**Fouquelin** (Rhetor. françoiſe, Pa
1555. 12. Verm. 1557. 8. (Das Bu
wurde auf Veranlaſſung der bekannte
unglücklichen Maria Stuart geſchrieb
Die Beyſpiele ſind aus dem bekannte
Romane des Heliodor und aus einig
franzöſiſchen Dichtern gezogen; und di
ganze Beredſamkeit beſteht, nach dem
Verfaſſer, blos aus zwey Stücken, dem
Ausdruck, und dem Vortrage, dergeſtal
daß er blos von den Figuren, der Stimm
und den Gebehrden handelt.) — **Pierre**
**de Courcelle** (La Rhetorique . . .
Par. 1557. 4. Soll ſich durch eine beſſere
Schreibart auszeichnen.) — **Ungen.**
(Les lumieres de l'eloquence. Dieſe
Rhetorik hat eine ganz eigene Anordnung;
ſie iſt in Erklärung (Declaration) Beweis (Demonſtration) Abänderung (Variation) Unveränderlichkeit (Immutation) Vervielfältigung (Multiplication) und Anordnung (Diſpoſition) getheilt, und die Beyſpiele aus den beſten Schriftſtellern gezogen.) — **Himbert Durant** (Elo-

(Elemens de l'eloquence, Par. 1603. 12.) — **Epy** (Adreſſe aſſurée pour acquerir la facilité de perſuader.) — **Claude le Grin** (Dict. de la langue, et le Thréſor de bien dire, Rouen 1604. 12.) — **Jean de Chabanel** (Les ſources de l'élégance françoiſe, ou du droit et naif uſage des principales parties du parler françois, Toulouſe 1612. 12.) — **Ch. de St. Paul** (Tableau de l'eloquence françoiſe, où l'on voit la manière de bien écrire, Par. 1632. 12. 1657. 18. Beſteht aus acht Briefen, in welchen kurz von der Wahl der Wörter, von der Periode, dem Style, den Theilen der Rede, den Gedanken oder Sachen, von der Erweiterung, von den Zierrathen und Figuren, von der Kunſt die Leidenſchaften zu erwecken, gehandelt wird.) — **P. Gaudin de la Bourdeillere** (Rhetor. franc. autrement l'art de bien dire, traité par une methode nouvelle, très facile pour ſe rendre bien diſant dans toutes les rencontres de diſc. qu'on veut faire, Par. 1645. 12.) — **François de la Mothe Le Vayer** (La Rhetor. du Prince, Par. 1651. 12. und nachher in den verſchiedenen Sammlungen ſeiner Werke. Sie iſt ſo kurz, als ſie zu dem Unterricht eines Prinzen ſeyn mußte, und enthält die beſten Vorſchriften der alten Rhetoriker. Ein anderes, früher geſchriebenes Werk von ihm iſt bey dem Artikel **Beredſamkeit**, wohin es gehört, angeführt, enthält aber auch Manches hierher gehöriges.) — **René Bary** (La Rhetor. franc. où l'on trouve de nouveaux exemples ſur les paſſions et ſur les figures, où l'on traite à fond des matières du genre oratoire; et où le ſentiment des delicats eſt rapporté ſur les uſages de notre langue, Par. 1653. 4. Amſt. 1669. 12. 1673. 12. 2 Bde. Vollſtändiger, als alle frühern, franzöſiſchen Rhetoriken, iſt dieſes Werk; auch hatte es, zu ſeiner Zeit, den größten Ruf, ſeine Lobrede darauf von einem ſonſt gelehrten Manne, Hrn. le Grand, iſt mit darin abgedruckt) wurde allen, welche der Beredſamkeit ſich befleißigten, empfohlen, und öfterer gedruckt; aber, man urtheile von dem damahligen Zuſtande des Geſchmackes in Frankreich, unter andern, daraus, daß er Bemerkungen hinzu ſetzt, welche er **alphabetiſche und regelmäßige Perioden** nennt, und worin er lehrt, und mit Beyſpielen zeigt, auf wie vielerley Art man Eine Periode mit den verſchiedenen Buchſtaben des Alphabets anfangen könne! Z. E. Einen Perioden mit R nicht anders, als mit den Sylben Ra, Re, Ri, Ro, Ru! Auch ſind die Vorſchriften, welche er aus den alten Rhetorikern gezogen, höchſt verwirrt vorgetragen, und die beſſern derſelben gänzlich übergangen. Die neuen, verſprochenen Beyſpiele liefert er ſelbſt; von dem **Redner** verlangt er, daß er ein guter Metaphyſikus ſeyn ſolle, um die Atheiſten bekehren zu können. u. d. m.) — **Jean de Soudier, Sr. de Richeſource** (L'art de bien dire, ou les Topiques françoiſes, Par. 1661. 8. Methode des Orateurs, ou l'art de lire les auteurs, de les examiner, et de faire des lieux communs, Par. 1668. 8. Nouvelle decouverte d'un grand nombre de très beaux principes et de très belles maximes pour les avantages de la compoſition proſaique .... avec plus de 400 remarques . . . en forme de partition anatomique, ou critique raiſonnée (à la façon des Mecaniques) . . . Par. 1680. 8. Der ganze Titel nimmt eine eng gedruckte Octavſeite ein; der davon angeführte Theil iſt indeſſen hinlänglich, das Verdienſt des Verf. ins Licht zu ſetzen. Auch hat er noch Le Maſque de l'Orateur geſchrieben, worin er förmlich gelehrte Diebſtähle zu begehen lehrt.) — **Le Gras** (La Rhetor. franc. ou les preceptes de l'ancienne et vraye eloquence, accommodées à l'uſage des converſations, et de la ſocieté civile, du barreau et de la chaire, Par. 1671. 4. Es erweckt ein gutes Vorurtheil für dieſes Werk, daß der Verfaſſer deſſelben die angeführte Rhetorik des **Bary** für ein elendes Buch hält, und daß er alles, was er ſagt, aus den ältern, deſſen Werken gezogen) — **Bern. Lamy** (La Rhetor. ou l'art de parler, Par. 1675. 1715. 12. Deutſch, Altenb. 1753. 8. Es würde mir unbegreiflich ſeyn, wie ein ſo ganz elendes Geſchwätz, wie dieſes, ſo oft gedruckt, und ſo gar in das Deutſche überſetzt werden können, wenn es nicht das Werk eines Mönches wäre. Es beſteht aus zwey Hauptabtheilungen; die erſtere, aus vier Büchern, beſchäftigt ſich blos mit der Grammatik, und enthält vieles, was gar nicht dahin gehört; die zweyte enthält Ein Buch, und ſoll die eigentliche Rhetorik ſeyn. Nachdem der Verf. in der Vorrede behauptet hat, daß die wahren Grundſätze der Rhetorik von den Rhetorikern noch nicht entdeckt ſind, (weil nehmlich nur blinde Heiden ſie abgefaßt haben.) daß dadurch nicht einmahl gerichtliche Redner gebildet werden können, weil ſie nichts als triviale Dinge enthalten, daß er ſich Mühe geben wolle, die wahren Mittel der Ueberredung an das Tageslicht zu ziehen, — ſagt er nichts, was nicht in den alltäglichſten Rhetoriken ſich fände, und ſagt es unbeſtimmter und falſcher, und auf eine ſo ſchwerfällige Art, daß es Eckel erweckt. Unter den redneriſchen Sitten, z. B. verſteht er die wirklichen Sitten des Redners, nicht die Denkart, welche dieſer in ſeiner Rede äußert; die Behandlung der Leidenſchaften verweiſet er in die Phyſik und Moral; in Anſehung der Anordnung, auf die Kunſt zu denken; die Beweiſe will er größtentheils aus den Wiſſenſchaften gezogen haben; den Zweck des Redners ſetzt er in unterrichten, die Herzen gewinnen und rühren, hält das Mittelſte, welches im Grunde ein Theil des Letztern iſt, für das Schwerſte, verſpricht darüber Bemerkungen, und dieſe beſtehen darin, daß dieſe Kunſt ſich nur durch erhabene Speculationen und viele Erfahrungen lernen laſſe, aber nur in der Moral wiſſenſchaftlich gelehrt werden könne; behauptet, daß der Styl des Geſchichtſchreibers durchaus keine lange Phraſen geſtatte; hält, Trotz der öftern Verweiſung auf andre Wiſſenſchaften, ſich ſehr lange bey dem Phyſiſchen der Ausſprache auf, u. d. m.) — **Daumoriere** (Bey ſeinen Harangues ſur toutes ſortes de ſujets findet ſich eine Art de les compoſer, Par. 1688. 4) — **Ungenannter** (La Rhetorique de l'honnête homme, ou la maniere de bien écrire des lettres, de faire toutes ſortes de diſcours, et de les prononcer agreablement . . . d'imiter les Poetes . . . Par. 1699. 12. Amſt. 1700. 12. Das mehreſte beſteht aus ſehr unſchicklich gewählten Beyſpielen; und die Vorſchriften ſind höchſt allgemein.) — **Breton** (De la Rhetorique ſelon les preceptes d'Ariſtote, de Ciceron et de Quintilien . . . Par. 1703 und 1716. 12.) — **Clauſier** (La Rhetorique, ou l'art de connoitre et de parler, Par. 1728. 12. Soll Philoſophie, angewandt auf Beredſamkeit, ſeyn.) — **Claude Buffier** (Traité philoſophique et pratique d'eloquence, Par. 1728. 12. und in dem Cours des Sciences des Verf. Par. 1732. fol. Er ſetzt die Beredſamkeit in das Talent, auf die Seele des Zuhörers diejenigen Eindrücke zu machen, welche man will, glaubt aber, daß die mehreſten Vorſchriften der Rhetoriker wenig dazu helfen, und findet beſonders, und mit Rechte, das viele Geſchwätz über die Figuren, ganz zwecklos. Das Werk verdient jetzt noch geleſen zu werden.) — **Brulon de St. Remy** (Introduction à la Rhetorique . . . Par. 1729. 12. Iſt beynahe nichts als ein Wörterbuch der Kunſtwörter der Rhetorik.) — **Balth. Gibert** (La Rhetor. ou les regles de l'eloquence . . . . Par. 1730. 12. Sie beſteht aus drey Büchern, und enthält die Vorſchriften der Alten beſtimmt und deutlich vorgetragen. Uebrigens hat Gibert mehrere kleine Schriften über die Redekunſt herausgegeben. Er gerieth mit dem Benedictiner, Franc. Lamy, in einen Streit, welcher in dem 5ten Th. ſ. Connoiſſance de ſoi-même behauptete, daß das Studium der Rhetorik den Verſtand verderbe, daß Beredſamkeit, welche gelehrt werden könne, eine ſolche Beredſamkeit ſey, u. d. m. Hiewider ſchrieb **Gibert**: Traité de la veritable eloquence, ou refutat. des paradoxes ſur l'Eloq. Par. 1703. 12. und Lamy La Rhetorique du Collége trahie, 1703. 12. worauf der erſtere Reflex. ſur la Rhetor. 1704. 12. drucken ließ. (S. Goujets Bibl. franç. Bd. 1. S. 38 u. f.) — **Abt Colin** (Vor ſeiner Ueberſetzung des Ciceroniſchen Redners, Par. 1737. 12. iſt ein ganz guter Abregé de rhetor.) — **Edm. Mallet** († 1755. Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 Th. Deutſch (ſehr ſchlecht) Hamb. 1757. 8. 3 Th. Eines der beſten Bücher dieſer Art. Nach einem Diſc. prelim. folgt das erſte Buch, welches in 3 Kap. de l'Eloq. en général et de ſes genres et de ſes eſpeces, und zwar im 1ſten Kap. de l'Eloq. en général, im 2ten, des trois Genres ou Caract. d'Eloq. als du genre ſimple, du genre ſublime, du genre tempéré, du genre d'Eloq. auquel l'Orat. doit ſe fixer, im 3ten, des differentes eſpeces d'Eloq. als de l'Eloq. politique, de l'Eloq. militaire, de l'Eloq. du Barreau, de l'Eloq. de la Chaire, und de l'Eloq. acad. handelt. Das zweyte Buch, de la Rhetorique et de l'Invention, beſteht aus 7 Kap. wovon das 1te, de la Rhetorique, de ſon origine et de ſes progres, das 2te, des parties de la Rhetor. et de ſes rapports avec la Dialectique; das 3te, de l'Invent. et des moyens de la perſuaſion en général; das 4te, des trois genres de Rhetor. et des lieux orat. propres à chaque genre, als du genre déliberatif, du genre judiciaire, du genre démonſtratif; das 5te, Des moyens inartificiels de perſuaſion, ou des preuves qui ne dependent point de l'art de l'Orateur, das 6te, Des lieux communs, das 7te, de la forme des preuves et de l'amplification, überſchrieben iſt. Das dritte Buch handelt in 3 Kap. Des paſſions et des moeurs, als im 1ſten, des paſſions en général, et de leur utilité en matière d'eloq. im 2ten in eilf Abſchnitten, des paſſions en particulier, und im 3ten in ſechs Abſchn. des moeurs. Das vierte Buch, in 7 Kap. de la diſpoſition ou methode oratoire, als im 1ſten, des parties du diſc. en général, im 2ten, de l'Exorde, im 3ten, de la propoſition et de la diviſion, im 4ten, de la narration, im 5ten, de la preuve, im 6ten, de la peroraiſon, im 7ten, des bienſéances. Das fünfte Buch in 4 Kap. du Style et des Ornemens du diſcours, als im 1ſten, du ſtyle en général et de la matiere; im 2ten, des differentes ſortes de ſtyle und zwar du ſtyle ſimple, du ſtyle ſublime, und du ſtyle tempéré ou fleuri; im 3ten, de la forme du ſtyle und zwar du choix des mots, de l'Harmonie et de l'arrangement des mots, de la periode, im 4ten Kap. Des figures en général, nach dero Claſſen eingetheilt. Das ſechſte Buch, De l'Eloq. exterieure ou de l'Action de l'Orateur in 34. §.) — **Franc. Gerard de Benat** (Fragm. choiſ. d'Eloq. Par. 1755. 12. 2 Bde. Verm. und unter dem Titel: L'art oratoire red. en exemples, ou choix de morceaux d'Eloq. tiré des plus célebres Orat. du Siecle de Louis XIV et de Louis XV. 1760. 12. 4 Bde. Engl. 1762. 8. Deutſch, von Joh. Dan. Heyde, Leipz. 1767 und 1785. 8. 4 Th. Die Auswahl der Stücke iſt nicht die beſte.) — **Gravezelle** (Traité de l'Eloquence dans tous les Genres 1757. 12.) — **J. Bern. Senſaric** († 1756. L'art de peindre à l'eſprit . . . Par. 1758. 12. 3 Bde. 1771. 12. 3 Bde. Eine Sammlung redneriſcher Darſtellungen aus Dichtern und Proſaiken gezogen und alphabetiſch geordnet. Der erſte Band enthält Images morales, fängt mit Ame an, und endigt ſich mit Volupté. Der 2te Bd. begreift Images phyſiques, von Dieu an bis Vulgaire. Der dritte Bd. enthält Images qui appartiennent aux actions et qui participent eipem au phyſique et au moral, von Deſeſpoir bis Peinture. Angehängt iſt derſelben die Parallele de l'Eloq. et de la Peint. von Ch. Coypel.) — **Ch. Batteux** (De la Conſtruction oratoire 1763. 12. und als der vierte Th. ſ. Cours de belles lettres.) — **J. Bapt. Louis Crevier** (Rhetor. franç. Par. 1765. 12. 2 Bd. ein leichtes Werk.) — **Papon** (L'art du Poete et de l'Orateur, ou Rhetor. nouv. 1765. 12.) — **Charvel d'Antrain** (Rhetor. des Savans 1767. 12.) — **Galien de Salmorenc** (La Rhetor. d'un Homme d'eſprit. Leid. 1772. 8.) — **Et. Bonnot de Condillac** (Von ſeinem bekannten Unterricht in allen Wiſſenſchaften handelt auch einer de l'Art d'ecrire, Deutſch, Bern 1777. 8. welcher im Ganzen hier eine Stelle verdient. Er iſt in vier Bücher abgetheilt.) — **Ungen.** (L'art du Poete et de l'Orateur à l'uſage des Colleges, Lyon 1783. 12.) — **Fr. Ph. Gourdin** (Principes gen. et raiſonnés de l'art oratoire, Nyon 1785. 8.) — **P. Breton** (La Logique adoptée à la Rhetor. Par. 1789. 8. — — Uebrigens haben die Franzoſen auch für das Frauenzimmer Rhetoriken geſchrieben, als **Gab. Hen. Gaillard** Rhetorique à l'uſage des jeunes Demoiſelles. Par. 1748. 12. 1 B. und — ein **Ungen.** Nouvelle Rhetor. franç. à l'uſage des Dem. . . . Par. 1791. 8. — — Auch gehört im Ganzen noch der erſte Theil von **Domairons** Principes de belles lettres hieher. S. Art. **Dichtkunſt**, S. 671. — —

Beſondere Anweiſungen zu der geiſtlichen Beredſamkeit: **Ein Ungenannter** (Aydes à la predication . . . Rouen 1628. 18.) — Avertiſſement aux Prédicateurs tiré des Saintes Conciles et des peres, principalement des Inſtructions du grand S. Charles Borromée, Perigueux 1650. 8.) — **Jean de Soudier** (Idée de la Rhetorique des Predicateurs, Par. 1662. und unter dem Titel, L'eloquence de la chaire, ebend. 1673. 12.) — **Gabr. Gueret** (Entretiens ſur l'eloquence de la chaire et du barreau, Par. 1666. 12. Der Verf. will, daß der geiſtliche Redner vorzüglich auf den Unterricht ſehen ſoll, und tadelt, daß, zu ſeiner Zeit, die Prediger nur, durch bilderreichen Styl, und wohlklingende Perioden, gefallen wollten.) — **Gilles Duport** (L'art de prêcher . . . Par. 1674. 12. 1683. 12. Das Lehrreiche der geiſtlichen Rede ſucht er in den Vergleichungen, Parabeln, Beyſpielen; über die Figuren und Perioden iſt er äuſſerſt weitläuftig; aber über den Styl überhaupt, über Erweckung der Leidenſchaften, über die Gründe ſehr kurz. Die 2te Ausgabe iſt ſehr verbeſſert.) — **Nic. de Hauteville** (L'Art de prêcher, ou l'idée du parfait predicateur, Par. 1683. 12. Sollte eigentlich die Kunſt, die Lehren des H. Thomas zu predigen heißen, denn der H. Thomas gilt dem Verf. alles. Die erſte Abtheilung ſeines Werkes handelt von den verſchiedenen Theilen der geiſtlichen Rede, deren ihm zu Folge achte ſind, und welche er uns auch im H. Thomas zu finden lehrt; die zweyte enthält acht Reden, deren Stof aus dem H. Thomas gezogen iſt, und welche von dem Geheimniß der Vorherbeſtimmung handeln; die dritte ſoll die Kunſt lehren, die Schlüſſe und Beweiſe jedes Satzes im H. Thomas zu erweitern, zu vervielfältigen, u. ſ. w.) — **Marc. Ant. de Foix** (L'Art de prêcher la parole de Dieu . . . Par. 1687. 12. Enthält eine Schutzſchrift für den H. Franciskus v. Sales, eine Lobrede der neuern Caſuiſten, und eine Empfehlung der ſcholaſtiſchen Theologen, übrigens eine Menge guter, einzeler Bemerkungen.) — **Jean Claude** (Traité de la Compoſition d'un ſermon im 3ten Bd. ſ. Oeuvr. poſth. Amſt. 1688. 12. Mit vieler Ordnung abgefaßt, und mit Einſicht geſchrieben.) — **Abt Bretteville** (l'Eloquence de la chaire et du Barreau, Par. 1689. 12. Was über geiſtliche Beredſamkeit in dem Werke ſich findet, iſt aus dem Erasmus und Ludwig von Granada gezogen.) — **Guillard du**

**Jarry** (Sentimens ſur l'art de prêcher . . . Par. 1694. 12. Der Verf. behauptet, unter andern, daß es dem geiſtlichen Redner wenig helfen könne, gute Redner zu hören und zu ſtudieren; daß ſich jeder, ſeinem Genie gemäß, Regeln machen müſſe; daß die beſte Art der geiſtlichen Rede diejenige ſey, welche Bekehrungen mache u. d. m. Der Verf. hat auch noch eine Diſſertat. ſur les Oraiſons funebres, Par. 1706. 12. drucken laſſen.) — **Phil. Goibaud du Bois** (Wollte, in dem, ſeiner Ueberſetzung der Reden des H. Auguſtin über das Neue Teſtament, Par. 1694. 8. vorgeſetzten Avertiſſement, alle Beredſamkeit von der Kanzel verbannt wiſſen. Hiewider ſchrieb — **Ant. Arnaud** Reflex. ſur l'Eloquence du Predicateur, Par. 1695. 12. und hernach noch oft gedruckt, worin freylich die Ungereimtheiten und Widerſprüche des erſtern in helles Licht geſetzt, und die Nothwendigkeit geiſtlicher Beredſamkeit gerettet wird.) — **Desbords** (Traité de la meilleure maniere de prêcher, Rouen 1700. 12. Der Verf. unterſucht den Unterſchied zwiſchen methodiſchen Predigten und Homilien, ertheilt den letztern den Vorzug, und liefert über die Geſchichte der geiſtlichen Beredſamkeit in Frankreich, und über die Ungereimtheiten, auf welche ſo viele geiſtliche Redner verfallen ſind, eine Menge brauchbarer Nachrichten.) — **Ungenannter** (Regles de la bonne et ſolide predication, Par. 1701. 12. Auch dieſer Verf. will nicht, daß der geiſtliche Redner ſich der Beredſamkeit befleißigen ſolle.) — **Blaiſe Gisbert** (Le bon gout de l'eloquence Chretienne, Lyon 1702. 12. Verm. durch l'Enfant, Amſt. 1728. 8. Deutſch, Leipz. 1740. 8. und von Chriſtoph. G. Ludw. Meiſter, Quedlinb. 1768. 8. Einzele gute Bemerkungen, aber, im Ganzen, voller Widerſprüche. Der Verfaſſer will, daß der geiſtliche Redner nicht auf Rührung und auf Erweckung der Empfindungen arbeiten ſolle.) — **Jean Gaichie's** (Maximes ſur le miniſtere de la Chaire . . . Par. 1710 und 1738. 12. und Diſc. ſur les complimens dans la Chaire evangelique in dem 3ten Bd. ſeines Diſc. academ. Par. 1738. 12. Das erſte iſt allgemein gelobt und von Joh. Chriſtn. Meſſerſchmid Leipz. 1757. 8. in das Deutſche überſetzt worden, der Diſc. iſt mit vieler Mäßigung abgefaßt, und widerräth die Complimente aus ſehr anſtändigen Gründen.) — **Eſprit Flechier** (Diſc. où l'on examine ſi l'eloquence de la chaire eſt plus difficile que celle du barreau, in ſeinen Oeuvr. mel. Par. 1712. 12. Einzele hingeworfene, gute Ideen.) — **Franc. de Salignac de la Mothe Fenelon** (Reflex. ſur l'Eloquence en general, et ſur celle de la chaire en particulier, Par. 1718. 12. Deutſch, Halle 1734. 8. Mir iſt es noch immer nicht ganz deutlich, welche Art von Beredſamkeit der Verf. von dem geiſtl. Redner verlangt, denn ich finde, wie auch ſchon andre vor mir, allenthalben Widerſprüche. Auf den Vortrag legt er ſehr hohen Werth.) — **Jean de la Placette** (Avis ſur la maniere de prêcher, Oeuvr. poſth. Rotterd. 1733. 12. Enthält gute, obgleich bekannte Regeln.) — **Oſterwald** (Traité de l'Exercice du miniſtere ſacré, à la Haye 1738. 8.) — **Gibert** (Eloquence chretienne dans l'idée et dans la pratique, Lyon 1741. 4.) — **J. G. Le Maitre** (Reflex. ſur la maniere de prêcher, Halle 1745. 8. Deutſch von L. F. A. Dilthey, Halle 1746. 8.) — **Nic. Lenglet du Fresnoy** (Idée du caractère des oraiſons funebres 1745. 12.) — **Joſ. Ant. Dinouart** (La Rhetor. du Predicateur . . . 1749. 12. Auf dem Titel wird das Werk für eine bloße Ueberſetzung von dem vorher angeführten lateiniſchen Werke des Valerio ausgegeben; aber der Verf. hat denn doch auch ſpätere franzöſiſche Schriftſteller als Lamy, Villiers u. a. m. benutzt.) — **Chappuzeaux** (Traité de la maniere de bien prêcher, Amſt. 1757. 12.) — **J. A. M. Gros de Besplas** (Eſſai ſur l'Eloq. de la Chaire 1767. 12. Iſt eine Art von Geſchichte der Kanzelberedſamkeit, vermehrt mit Vorſchriften, welche freylich nicht ganz von dem guten Geſchmack dieſes [illegible] gebildet werden.) — **Ungen.** (Art de toucher le coeur dans le ministere de la Chaire, Lyon 1783. 12. 3 Bde.) — **Jean Siffrein Maury** (Princ. d'eloquence pour la chaire et le barreau, Par. 1783. 12.) — —

Weitere Anweiſungen zu der gerichtlichen Beredſamkeit: **Gabr. Gueret** (Entretiens sur l'eloquence de la chaire et du barreau, Par. 1666. 12. Der Verf. will nicht, daß der gerichtliche Redner ſich des Pathetiſchen bediene, und ſtützt ſich dabey auf das Anſehen des Ariſtoteles; er eifert wider das Anführen aus andern Schriften, und erzählt, daß der Präſ. de Thou davon Schuld ſey, weil er es geliebt, und ein Advokat Breſſon, weil er ſehr viel citirt habe.) — **Le Gras** (handelt in der Vorrede ſeiner vorhin angezeigten Rhetor. franç. von der gerichtlichen Beredſamkeit beſonders.) — **Biet Bretteville** (L'Eloquence de la chaire et du barreau . . . Par. 1689. 12.) — **Biarnoy de Merville** (Regles pour former un Avocat . . . Par. 1711 und 1740. 12. Bekannte gute, und [illegible] Sachen.) — **Chriſt. Fres. Thibault** (Le Tableau de l'Avocat, Nancy 1717. 12.) — **Jean Siffrein Maury** (S. oben) — —

Anweiſungen zu der Redekunſt in engliſcher Sprache: **Leon. Coxe**, ein Schulmeiſter ſeines Handwerkes, ſonſt aber ein gelehrter, viel gereiſter Mann, hat, im J. 1524 die erſte engliſche Rhetorik, unter dem Titel: Arte or Crafte of Rhetoryke drucken; aber ſie iſt nichts, als ein Regiſter rhetor. Kunſtwörter. — **Thom. Wilſon** (The Arte of Rhetorike, for the use of all suche as are studious of Eloquence, Lond. 1553. 4. Ein Auszug daraus iſt im 3ten Bd. von Warton's History of Engl. Poetry S. 344 zu finden, welcher beweiſt, daß Wilſon ein Mann von vieler Einſicht für ſein Zeitalter war.) — **Rich. Sherry** (S. Rhetorik führt den Titel: A Treat. of the figures of grammar and rhetorike, profitable to all that be studious of eloquence . . . . 1550. 1555. 8. Angehänget iſt die Rede des Cicero für den Marcellus.) — **Rich. Rainolde** (Soll im J. 1563 ein Boke of Rhetoryke haben drucken laſſen, wovon Warton ſelbſt keine nähere Nachricht geben kann) — **Ob. Walker** (Some Institut. concern. the art of Oratory, Lond. 1659. 8.) — **J. Smith** (The mysterie of Rhetorik unveil'd, 1657. 1673. 8.) — **J. Newton** (An introduct. to the art of Rhetorick, 1671. 8.) — **Ungen.** (The english Orator, 1680. 8. 12.) — **Th. Blount** (Academy of Eloquence, or a perfect Rhetoric, Lond. 16 . . 12.) — **Thom. Hobbes** (A brief of the art of Rhetorick aus dem Ariſtot. Lond. 1651. 8.) — **Ungenannter** (Rhetoric, or the Principles of Oratory delineated, Lond. 1736. 8.) — **John Holmes** (The Art of Rhetoric, made easy, Lond. 1739. 8. 1766. 8.) — **John Lawſon** (Lectures concerning Oratory, Lond. 1759. 8. Deutſch, Zür. 1777. 8. (iſt die 3te Aufl.) — **John Ward** (A System of Oratory . . . . Lond. 1759. 8. 2 Bde.) — **Th. Sheridan** (Use of Oratory, Lond. 1759. 8. Orator. Lectures, ebend. 1761. 8.) — **Ungenannter** (The Art of speaking, Lond. 1762 und 1763. 8. 2 Bde.) — **Th. Leland** (Principles of human eloquence, 1764. 4.) — **Sandby** (Rhetoric illustr. 1768. 8.) — **Th. Gibbon** (Rhetorick, 1768. 8.) — **Jam. Burgh** (Art of speaking, 1768. 8. 1782. 8. Ob vielleicht dieſes Werk nicht das, vorher ſchon angezeigte Art of speaking iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen, da ich ſolches nicht geſehen.) — **John Ogilvie** (Philos. and critic. observat. on the nature, characters and various species of composition, L. 1774. 8. 2 Bde. Das Werk iſt in zwey Bücher abgetheilt, wovon das erſte in 5 Abſchnitten, of compoſition as it regards the faculties of the mind, und das zweyte, in 7 Abſchnitten, of compoſition, as diſtinguiſhed by particular caracters and ſpecies handelt.) — **George Campbell** (The Philoſophy of Rhetoric, Lond. 1776. 8. 2 Bde. Deutſch, mit Anmerk. von D. Jeniſch, Berl. 1791. 8. Eines der beſten Bücher dieſer Art.) — **Joſ. Prieſtley** (A Courſe of Lectures on Oratory and Criticiſm, Lond. 1777. 4. Deutſch von J. J. Eſchenburg, Leipz. 1779. 8. und, nach einer vermehrten engliſchen Ausgabe, mit Anm. von J. von Walterdorth, Berl. 1793. 8.) — **Ungenannter** (The new Art of ſpeaking; or a compleat modern Syſtem of Rhetoric, Elocution and Oratory Lond. 1780. 8.) — **Hugh Blair** (Lectures on Rhetoric, and belles lettres, Lond. 1783. 4. 2 Bd. Deutſch, Liegnitz 1785 u. f. 8. 4 Bd.) — Der 6te Bd. von **James Burnet Monboddos** Origin of Language 1792. 8. enthält Obſervat. on Rhetorick, in 4 Büchern, wovon das 1te in 6 Kap. of the Matter and ſubject of Rhetoric; das 2te in 6 Kap. of the Style of Rhetoric, das 3te in 3 Kap. of action or pronunciation; das 4te in 3 Kap. of thoſe who have excelled in the rhetorical art . . . handelt. —

Beſondre Anweiſungen zu der geiſtlichen Beredſamkeit. **J. Prideaux** Sacred eloquence, or the art of preaching, 1659. 8. — **Ungen.** Directions concerning the matter and ſtyle of ſermons, 1671. 16. — **Rich. Blackmore** (The accompliſhed preacher, or an Eſſay upon divine eloquence 1729. 8.) — **Dav. Fordyce** (ein „Theodor, oder die Kunſt zu predigen," iſt mir nur aus der deutſchen Ueberſ. von Chriſt. Bernh. Kaiſer, Han. 1755. 1770. 8. bekannt.) — **Th. Weales** (The chriſtian Orator in three parts 1778. 8.) — **J. Mainwaring** (Vol. I. Sermons on ſeveral occaſions . . . Cambr. 1780. 8. Findet ſich eine Diſſertation über dieſe Materie, worin der Verf. verlangt, daß der Stil des geiſtlichen Redners rein und ſimpel, nicht blumenreich, pompös, und theatraliſch ſeyn müſſe.) — —

Anweiſung zu der Redekunſt in Deutſcher Sprache: Das älteſte Werk dieſer Art, welches wir haben, führet den Titel: Hie hebt an der **Formulari** darinn begriffen ſind allerhand Brieff auch rhetorick mit frag und antwurt geben, tittel aller ſtänd, ſendbrieff, ſinonima, und colores, das alles zum brieffmachen dienend iſt, S. L. et a. f. welches nachher mit etwas verändertem Titel, noch Straſb. 1483. f. Augsb. 1487. f. ebend. 1494. f. und öfter gedruckt worden iſt. Es beſteht aus 5 Abſchn. wovon der erſte die Ueberſchrift rethorick führet, und geſprächsweiſe abgefaßt iſt; der 2te enthält ſinonima; der 3te die Titel aller Stände; der 4te Anfangs und Endsformeln von Briefen; der 5te Muſter ganz ausgearbeiteter Briefe. (S. G. W. Panzers Annalen, S. 75 140 und 151.) — **Friedr. Riederer** (Spiegel der waren Rhetorik . . . mit iren Glidern, cluger Reden, Sandbriefen und Formen, . . menicher Contract, ſeltzam regulierts Teutſchs, und nützlicher exemplirt . . . Friburg im Brisgau, durch Friedr. Riederer, 1493. f. Straßb. 1509. 1517. f. Die ſechs Stücke, welche er von dem Redner fordert, hat er in folgende Reime eingekleidet:

„Wer biſt, gedenk du Redner,
Was, recht, das mit Stadgeber,
Welichem ſagſts, merk dabey;
Warum ſprichſts, dir kund ſey;
Wie gſchm, wenig oder vyl;
Wenn dir dein Red hat Zit und
Stätt. —

Uebrigens iſt das Buch in 3 Th. abgetheilt, wovon der 1te Th. aus des Albert von Eyben und des Cicero rhet. Schriften gezogen iſt; der 2te, von Briefen handelt, und der 3te, Formulare zu Contracten enthält.) — **Caſp. Goldtwurm** (Schemata rhetorica, Marpurg 1545. 8.) — **Joh. Rud. Sattler** (Teutſche Rhetorik, Baſ. 1600 und 1614.

1634. f.) — **Matth. Meyfart** (Eine teutſche Redekunſt von ihm, Coburg 1634. 8. Frankf. 1634. 12. wird angeführt; aber ich weiß nicht, ob es eine Ueberſetzung ſ. Mellific. orator. Lipſ. 1633 u. f. 8. dieſes ſchalen verwirrten Geſchwätzes iſt, das, leider, lange Zeit auf unſern Schulen gelehret wurde.) — **Balth. Kindermann** (Deutſcher Wolredner, Frankf. 1680. 8. Das Buch muß, zu ſeiner Zeit, gebraucht worden ſeyn, weil es oft, zuletzt, Wittenb. 1718. 8. gedruckt worden.) — **Anonymer** (Luſtige Redekunſt, darin die Regeln der Redekunſt, und Fehler wider dieſelbige mit lächerlichen Exempeln erläutert ſind. Merſeb. 1681. Leipz. 1717. 8.) — **Joh. Ad. Gleichen** (Der verfertigte Redner, Leipz. 1691 und 1696. 8.) — **Chriſtn. Weiſe** (Hat ein ganz oratoriſches Syſtem, den politiſchen, geläuterten, gelehrten, freymüthigen Redner, Leipzig 1691 u. f. 8. geſchrieben. Dieſer Mann war, wenn nicht der Erfinder, doch der Beförderer unſerer, ſo übel berüchtigten, Chrien, und der Entdecker des großen Geheimniſſes, daß alle Reden nichts ſind, als zuſammen geſetzte Chrien, daß man nur immer auf die vier Haupttheile derſelben, die „Protaſis, Aetiologie, Amplifikation und Concluſion“ Acht zu geben habe, um die Kunſt jeder Rede zu entdecken. Zugleich war er Sprachverderber durch ſeine Einmiſchung fremder Wörter, und lehrte durch ſeine Anweiſungen, wie man Reden, aus andern Schriftſtellern, zuſammen flicken könne, weil er aus ſeinen Schulknaben ſogleich fertige Redner machen wollte.) — **Auguſt Bohſe** (Talander. Neu erläuterte deutſche Redekunſt, Leipz. 1700. 8. und Gründliche Einleitung zur deutſchen Oratorie, Jena 1708. 4. ſetzte Weiſens Ungereimtheiten redlich fort.) — **Joh. Hübner** (Kurze Fragen aus der Oratorie, Leipz. 1702. 12. und noch ſehr oft. Einleit. zur Oratorie, Hamb. 1728. 12. 1 Th. und nachher noch drey; beförderte alles was Weiſe angefangen hatte.) — **Chriſtn. Schröter** (Anweiſung zur deutſchen Oratorie, Leipzig 1704. 8. und Politiſcher Redner, ebend. 1704. 8. Der Gegenfüßler von Weiſen, denn er wollte alles in Lohenſteins Stile geſagt haben.) — **Ungenannter** (Der verbeſſerte [illegible], Leipz. 1704. 8.) — **G. Pet. Schultz** (Gedanken von der deutſchen Oratorie, Leipz. 1707. 8.) — **Erdm. Uhſe** (Wohlinformirter Redner, Leipz. 1708. 8. Ein treuer Nachfolger Chriſtn. Weiſens!) — **Jac. Em. [illegible]** (Allerleichteſte Art der deutſchen Redekunſt, Leipz. 1711. 8.) — **Wentzel** (Höflicher Redner, Leipz. 1712. 8.) — **Chriſtph. Weiſſenborn** (Anleitung zur deutſchen und lat. Oratorie, Leipz. 1713. 8.) — **D. Hunold** (Menantes, Einleitung zur deutſchen Oratorie, Hamb. 1709. 8. Auch ein Beförderer der Weiſiſchen Methode.) — **Joh. Chriſtph. Männling** (Expediter Redner, Leipz. 1718. 8. Ein Wiederhohler Weiſens in ſo fern Lohenſtein ſein Held, und er ein Lehrer des lächerlichen Schwulſtes war.) — **Weidling** (Oratoriſcher Hofmeiſter und oratoriſche Schatzkammer. Schon die Titel laſſen Unſinn erwarten; aber, was man findet, übertrift die Erwartung. Die darin enthaltenen Ungereimtheiten laſſen ſich kaum denken.) — **Gottfr. Polyc. Müller** (Abriß einer gründlichen Oratorie, Leipz. 1722. 8.) — **J. A. Fabricius** (Oratorie, oder Anleitung zur Beredſamkeit, Leipz. 1724. 8. unter dem Titel, Philoſophiſche Redekunſt, ebend. 1739. 8.) — **Chriſtn. Mich. Fiſchbeck** (Gründliche Lehren der Redekunſt, Gotha 1724. 8.) — **Chriſtian Martini** (Deutſcher Redner-Schatz, oder Orator. Lexikon, Frankf. 1735. 4.) — **Fedr. Andr. Hallbauer** (Anweiſung zur verbeſſerten deutſchen Oratorie, Jena 1725. 8. und 1728. 8. Anweiſung zur politiſchen Beredſamkeit, ebend. 1736. 8.) — **Joh. Chriſtoph Gottſched** (Grundriß einer vernunftmäßigen Redekunſt, Hannover 1729. 8. und nachher vermehret unter dem Titel, Ausführliche Redekunſt, Leipz. 1736. 1739 und 1743. u. 1759. 8. Wenn man die vorher angeführten Schriften mit dem Gottſchediſchen Werke vergleicht: ſo kann man, ſo ſehr mittelmäßig dieſes auch immer iſt, Gottſcheds Verdienſte um den Fortgang unſerer Litteratur nicht mißkennen; und bewundert ſoll, wie damahls ein ſolches Werk noch zuſammen geſchrieben werden konnte.) — **Dan. Peucer** (Anfangsgründe der deutſchen Oratorie, Eiſenach 1736. 8. Erläuterte Anfangsgr. der deutſchen Oratorie, Naumb. 1739. 8.) — **Joh. Chriſtph. Dommerich** (Vernünftige theoretiſche Anweiſung zur wahren Beredſamkeit, Lemgo 1746. 8.) — **Joh. Friedr. May** (Der Redner, wie er auf die leichteſte und natürlichſte Art zu bilden iſt, Leipz. 1748. 8.) — **Joh. Heinr. Drümel** (Neu eingerichtete Einleitung in die Redekunſt, Nürnberg 1749. 8.) — **Carl Gottfr. Müller** (Weisheit des Redners, ſyſtematiſch entworfen, Jena 1746. 8.) — **Chriſtn. Friedr. Baumeiſter** (Anfangsgr. der Redekunſt in kurzen Sätzen, Görl. 1749. 1755. 1766. 8.) — **Joh. Gotth. Lindner** (Anweiſung zur guten Schreibart überhaupt, und zur Beredſamkeit insbeſondre . . . Königsb. 1755. 8. Lehrbuch der ſchönen Wiſſenſchaften, insbeſondre der Proſe und der Poeſie, ebend. 1767-1768. 8. 2 Th. und verbeſſert unter dem Titel: Kurzer Inbegriff der Aeſthetik, Redekunſt und Dichtkunſt, ebend. 1771. 8. 2 Th.) — **Joh. Bern. Baſedow** (Lehrbuch proſaiſcher und poetiſcher Wohlredenheit, Copenh. 1756. 8.) — **Balth. Münter** (Allgemeine Redekunſt, Jena 1760. 8.) — **Heinr. Gottl. Schellhaffer** (Sätze der Redekunſt, Hamb. 1760. 4.) — **Heinr. Braun** (Anleitung zur deutſchen Redekunſt, in kurzen Sätzen, Augsb. 1765. 8.) — **Joh. Pet. Miller** (Anweiſung zur Wohlredenheit, nach den auserleſenſten Muſtern (deutſcher und) franzöſiſcher Redner, Leipz. 1767. 8. (4te Aufl.) 1776. 8. Iſt eines der beſten Bücher dieſer Art, die wir haben.) — **Ant. Friedr. Büſching** (Grundriß der Redekunſt, Berl. 1771. 8.) — **Joh. Friedr. Aug. Kinderling** (Grundſätze der Beredſamkeit, Magd. 1771. 8. 2 Bd.) — **Alb. Kirchmayer** (hat aus dem Werke des Hr. Sulzer ſelbſt, deſſen „Theorie und Praktik der Beredſamkeit, München 1786. 8. herausgegeben.) —

Beſondre Anweiſungen zur geiſtlichen Beredſamkeit: Ich begnüge mich, die beſondern Predigermethoden, als die Leipziger, Schmalkalder, Jenenſer, Königsberger, die Hunniauiſche, Kaſſeliſche, Carpzoviſche, Speneriſche u. a. m. blos zu nennen. — **Carl Gottl. Hofmann** (Grundſätze der geiſtlichen Beredſamkeit (Leipzig 1735. 8.) ohne ſich zu nennen.) — **Chriſtn. Ernſt Simonetti** (Vernünftige Anweiſung zur geiſtl. Beredſamkeit, Gött. 1742. 8.) — **J. G. Walch** (Samml. kleiner Schriften von der, Gott gefälligen Art zu predigen, 1747. 8.) — **J. A. Fabricius** (Regeln der geiſtlichen Beredſamkeit, Leipz. 1748. 8.) — **Joh. Fredr. Gruner** (Anweiſung zur geiſtlichen Beredſamkeit, Halle 1765. 8.) — **Fel. Heß** (Prüfung der philoſ. und moraliſchen Predigten, Zür. 1767. 8.) — **J. F. Teller** (Die Kunſt zu predigen, Leipz. 1770. 8. Geht mehr auf Innhalt, als Ausführung der Reden.) — **G. F. Meyer** (Kunſt zu predigen, Halle 1772. 8.) — **L. B. Ouvrier** (Anleitung zum Predigen, Gießen 1777. 8.) — **G. S. Steinbart** (Anweiſung zur Amtsberedſamkeit chriſtlicher Lehrer, Züll. 1779 und 1784. 8. Dieſe und die vorhergehende Schrift, ſcheinen zu den beſſern zu gehören.) — **K. F. Bahrdt** (Verſuch über die Beredſamkeit, Deſſau 1780. Leipz. 1787. 8. Lehrt nicht ſo wohl, wie die geiſtlichen Redner reden, als was ſie zum Gegenſtande des Nachdenkens wählen ſollen.) — **J. Willh. Schmid** (Anleitung zum populären Kanzelvortrag, Jena 1787-1789. 8. 3 Th.) — —

Nachrichten von Schriften über die Redekunſt, und den Verfaſſern derſelben, liefern, unter mehrern: **Cajus Suet. Tranquillus** (De claris Rhetor. liber, bey den Ausg. ſeiner übrigen Schriften.) — **Andr. Schott** (De claris apud Senec. Rhetor. libellus, bey den Werken des Seneca, Par. 1613. f.) — **Ger. Joh. Voſſius** (De Rhet. nat. et Conſtit. et

Antiquis Rhetor. Sophiſt. ac Oratoribus, Lugd. Bat. 1622. 8. und im 3ten Bd. ſeiner Werke, Amſtel. 1697. fol. S. 311. — **Morhof**, im 1ten Kap. des 6ten Buches ſ. Polyhiſtors (vorzüglich von den alten und den neuern lateiniſchen Rhetorikern.) — **Balth. Gibert**, in den Jug. des Savans ſur les Auteurs qui ont traité de la Rhetor. Par. 1713-1719. 12. 3 Bde. und als 4ter Bd. bey dem Baillet, Amſt. 1725. 12. — **Cl. Goujet**, in den beyden erſten Bänden ſeiner Biblioth. françoiſe, ou Hiſt. de la Litterature françoiſe . . . . Par. 1741 u. f. 12. — Ferner gehört hieher noch Adolphi Clarmundi (Joh. Chriſtoph. Rüdiger) Exercitat. hiſtorico-critica de praecipuis Topicor. Explanatoribus cum antiquis, tum recentibus . . . Lipſ. 1708. — Auch Hr. von Murr hat im 10ten und 11ten Th. ſ. Journals zur Kunſtgeſchichte und allgemeinen Litteratur, Nürnb. 1780. 8. eine ſo genannte Bibl. rhetor. geliefert, welche, alphabetiſch, ein Verzeichniß ſolcher Schriftſteller enthält.) — S. übrigens d. Artikel **Beredſamkeit, Rede, Redner,** u. a. m.

## Reden.

### (Dichtkunſt.)

Die Reden der handelnden Perſonen in der Epopée, und im Drama, die man insgemein Orationes moratas nennt, weil ſie die Sitten der Perſonen und ihre Geſinnungen anzeigen, verdienen eine beſondere Betrachtung. Man muß aber nicht jede Rede der handelnden Perſonen hieher rechnen; denn ſonſt gehörte das ganze Drama hieher, weil es durchaus aus Reden beſteht, ſondern nur die, wodurch die Perſonen ihren Charakter und ihre beſondere Sinnesart an den Tag legen, ſo daß man aus der Rede, wenn man einmal die Perſonen kennte, abnehmen könnte, welche von den handelnden Perſonen ſpricht.

Dieſe Reden machen den wichti ſten Theil der Epopöe und des Dra ma aus, weil dadurch die Perſone nach ihren Sitten, ihrer Sinnesar und ihrem ganzen Charakter am b ſten geſchildert werden; weil ma aus dieſen Reden erkennt, was jede iſt. In der Ilias iſt, wie Pope an merkt, die Anzahl der Verſe, da de Dichter ſpricht, oder erzählt, ſe gering; den größten Theil des Ge dichts machen die Reden aus. Des wegen ſiehet Ariſtoteles ſie als eine Haupttheil dieſer Gedichte an, und hält ſich weitläuftig bey ihrer Be trachtung auf. Eigentlich zeiget de Dichter ſich dadurch als einen Kenne der Menſchen, weil das Innerſte ih res Charakters am beſten durch di Reden geſchildert wird. Wenn man alle Reden einer der Hauptperſone des Gedichts zuſammennimmt, ſo müſſen ſie ein ſehr genaues Portrai des eigenthümlichen Charakters der ſelben ausmachen. Die Handlungen laſſen uns die Menſchen nur noch von außen ſehen, ob man gleich an u durch dieſes Aeußerliche in die Seelen hineinſehen kann: aber durch di Reden kann der Dichter uns unmit telbar das Innere ſehen und em pfinden laſſen.

Aus dieſem Geſichtspunkt müſſen wir die Reden der handelnden Perſonen anſehen. Alsdenn iſt offenbar, daß ſie den wichtigſten Theil der Epopee und des Drama ausmachen, auf welchen der Dichter die größte Sorgfalt wenden muß. Die Fabel zu erfinden, verſchiedene Verwiklungen, mannichfaltige Begebenheiten und Vorfälle auszudenken, wodurch der Zuhörer, oder Zuſchauer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten, itzt in große Erwartung geſetzt, dann angenehm überraſcht wird, dieſes iſt nur der geringſte Theil deſſen, was der Dichter wiſſen muß, und was für uns am wenigſten lehrreich iſt. Weit wichtiger für uns, und ſchwerer für den Dichter iſt es, bey allen Vorfällen, und in jeder Lage der Sachen, die Perſonen durch das, was ſie dabey denken, empfinden und beſchließen, auf eine wahrhafte, natürliche Weiſe völlig kennbar zu ſchildern.

Der Philoſoph giebt uns allgemeine Kenntniß des Menſchen; er entwikelt uns das Genie, alle Eigenſchaften, Neigungen, Leidenſchaften, zeiget uns jede Triebfeder, und entwikelt jede Falte der Seele, in ſo weit alle dieſe Dinge den Menſchen gemein ſind. Der Dichter aber zeiget uns die beſondere Beſchaffenheit dieſer allgemeinen Eigenſchaften, wie ſie im Achilles, im Hektor, im Ajax ſind, und wie ſie ſich bey beſonderen Gelegenheiten äußern. Der Dichter der Epopöe und des Drama iſt nur in ſofern groß, als er in dieſem Theil vorzüglich iſt. Schwerlich iſt ein Dichter hierin dem Homer zu vergleichen; und in dieſem Stük iſt Virgil, wie Pope bemerkt, erſtaunlich weit unter ihm. In der That finden wir gar viel Reden bey dieſem Dichter, die ſo wenig beſonderes Charakteriſtiſches haben, daß ohngefähr jeder andere Menſch in ähnlichen Umſtänden ſo ſprechen würde, wie ſeine Perſonen.

Was Ariſtoteles fodert, daß jede Rede dem Alter, Stand, Rang, den Geſchäfften und Abſichten der Perſonen angemeſſen ſeyn müſſe, und was Horaz ſehr lebhaft lehret, wenn er ſagt:

> Sic dicentis erant fortunis abſona
> dicta u. ſ. w. *)

iſt noch das wenigſte und leichteſte. Das ſchwereſte iſt bey allem dieſem noch, das Eigenthümliche des Charakters zu treffen. Hiezu gehöret nicht nur ein großer Scharfſinn, der jeden Zug der beſondern Charaktere der Menſchen bemerkt, ſondern auch hinlängliche Erfahrung und Kenntniß der Menſchen. Deswegen erkennet man durchgehends die beyden Dichtarten, wo dergleichen Reden vorkommen, für das Höchſte der Poeſie. Man darf ſich gar nicht wundern, daß ein gutes Heldengedicht von einiger Größe das ſeltenſte Werk des menſchlichen Genies iſt, und daß die Nationen, die dergleichen in ihrer Sprache beſitzen, ſtolz darauf ſind. Das Drama bekommt eben daher ſeine größte Schwierigkeit, ob ſie gleich wegen der weit engern Schranken der Handlung und der geringern Anzahl der Perſonen bey weitem ſo groß nicht iſt, wie in der Epopöe. Inzwiſchen betrügen ſich doch diejenigen gar ſehr, denen die Verfertigung eines guten Drama ein Werk von mittelmäßiger Schwierigkeit ſcheinet. Ein guter Dichter, in welcher Art es ſey, iſt immer ein Mann von Gaben, die eben nicht gemein ſind: aber wer darum, daß er in geringern Dichtungsarten glüklich geweſen, ſich in die Claſſe der Homere und des Sophokles ſetzen wollte, würde einen gänzlichen Mangel der Urtheilskraft verrathen.

## Redende Künſte.

Man verſteht unter dieſer allgemeinen Benennung die Wolredenheit, Beredſamkeit und Dichtkunſt. Einige ſcheinen auch die Kunſt des Geſchichtſchreibers dazu zu rechnen, die in der That wichtig genug iſt, um als ein beſonderer Zweig der redenden Künſte behandelt zu werden, nicht in ſofern die Frage darüber iſt, was ein Geſchichtſchreiber ſagen ſoll, denn dieſes macht eine beſondere Wiſſenſchaft aus; ſondern in ſofern unterſucht wird, wie er erzählen ſoll. Zwar könnte man ſagen, daß die alten Lehrer der Redner die Kunſt des Geſchichtſchreibers bereits in der Rhetorik behandelt haben. Denn da

---

*) De Art. Poet. vſ. 112. ſeqq.

in ihren gerichtlichen Reden, über welche ſie vorzüglich geſchrieben haben, ein Haupttheil vorkommt, den die römiſchen Redner Narratio, die Erzählung nennen *), ſo haben ſie eben dadurch ſchon Unterricht über den erzählenden Vortrag gegeben. Allein die Art, wie der gerichtliche Redner die Erzählung behandelt, iſt, wie bereits anderswo erinnert worden **), von der Art des Geſchichtſchreibers in einem weſentlichen Punkt völlig verſchieden. Der Redner erzählt ſo partheyiſch als möglich, und der Geſchichtſchreiber ſoll völlig unpartheyiſch erzählen. Es iſt ein Hauptkunſtgriff des Redners, daß er, wenn er auch bey der völligen hiſtoriſchen Wahrheit bleibet, den Sachen durch einen entſchuldigenden, oder beſchuldigenden Ausdruk den Anſtrich giebt, den ſein Zweck erfodert, wie wir in allen gerichtlichen Erzählungen des Cicero ſehr deutlich ſehen.

Man kann alſo nicht ſagen, daß die Lehren der Rhetoriker über die Erzählung, auch Lehren für den Geſchichtſchreiber ſeyen. Daher ſcheinet es allerdings, daß der hiſtoriſche Vortrag als ein beſonderer Zweig der redenden Künſte anzuſehen ſey, der beſonders in Deutſchland, wo die gerichtlichen Reden, mithin auch die Anweiſungen dazu beynahe ganz in Abgang gekommen ſind, ſehr verdiente beſonders behandelt zu werden. Alsdenn müßte man zu den zwey Theilen der Rhetorik, davon im Artikel Redekunſt geſprochen worden, noch einen dritten Theil, der die Theorie des hiſtoriſchen Vortrages enthielte, hinzuthun. Wir haben auch in der That ſchon etwas von dieſer Art in der fürtreflichen Abhandlung des Lucians, wie die Hiſtorie zu ſchreiben ſey.

Daß die redenden Künſte überhau
in Abſicht auf den Nutzen den erſ
Rang unter den ſchönen Künſten b
haupten, iſt bereits an mehr Ort
dieſes Werks hinlänglich gezei
worden *), und es würde unnöth
Wiederholung ſeyn, wenn ich die
hier beſonders ausführen woll
Aber ein beſonderer Nutzen, den m
daraus ziehe, ob ſie ihn gleich ni
unmittelbar zum Zweck haben, verd
net hier in Erwägung genommen
werden.

Wenn wir die beſondern Materi
wovon Redner oder Dichter bey
ſondern Gelegenheiten ſprechen, g
auf die Seite ſetzen, und die reden
Künſte blos aus dem Geſichtspun
betrachten, daß ſie dienen, die Ka
der Rede überhaupt vollkommener
machen, ſo erſcheinen ſie uns da
einer ſehr großen Wichtigkeit.
Rede hängt mit der Vernunft ſe
ſo genau zuſammen, daß die Verv
kommnung der erſtern zugleich a
die andere betrift. Ein Ausdr
der uns einen Begriff, oder e
Wahrheit mit vorzüglicher Klarh
Stärke, oder mit großem Nachdr
erkennen läßt, iſt allemal für eine m
liche Erfindung zu halten, nicht eben
nes neuen Begriffes, oder einer neu
Wahrheit, aber eines neuen Inſtr
ments zur Vervollkommnung d
Vernunft.

Alle Bemühungen der Philoſoph
und derer, die ſich auf Entdeckung
ſpeculativer Wahrheiten legen, mü
ſen, wenn ſie dem menſchlichen G
ſchlechte wahrhaftig nützlich ſeyn w
len, auf populare Vorſtellungen g
bracht, das iſt, auf eine leichte, ſin
liche und dem Gedächtniß leicht einb
tende Art ausgedrukt werden könne
Je vollkommener zu dieſer Abſicht d
Sprache eines Volkes iſt, je me
wahre Kenntniß und Vernunft b

ſi

---

*) S. Rede.
**) S. Erzählung.

*) S. Künſte; Beredſamkeit; Dic
kunſt.

ſitzet es auch. Die Nation der Huronen kann im Grunde ſo viel Genie, ſo viel Fähigkeit des Geiſtes haben, als irgend eine der erleuchtetſten Nationen von Europa: aber ſo lange ſie eine arme unausgebildete Sprache hat, bleibet auch der gröſte Geiſt unter dieſem Volke weit unter einem mittelmäßigen Kopf, der eine wolausgebildete Sprache beſitzet.

Man muß die Redner, Geſchichtſchreiber und Dichter, als Mittelsperſonen zwiſchen den ſpeculativen großen Philoſophen und dem Volk anſehen, welche die wichtigſten Begriffe und tiefſten Wahrheiten der Vernunft in die gemeine Sprache überſetzen. Tacitus iſt freylich in ſeinem Vortrag nicht popular; aber wenn wir zum Beyſpiel ſetzen, daß auch ein von ſpeculativen Wiſſenſchaften entfernter Menſch, ſich mit dem Vortrag dieſes Geſchichtſchreibers völlig bekannt gemacht hätte, ſo müſſen wir geſtehen, daß er nun auch überaus feine Kenntniſſe ſittlicher Dinge beſitzen würde, die nur der große Philoſoph zu entdeken, und deren popularen Ausdruk zu erfinden, nur ein großer Redner im Stande geweſen.

Eine genaue Ausführung dieſer Sache möchte hier zu ſchwerfällig und auch zu weitläuftig werden: darum begnüge ich mich, eine Wahrheit, die ich ſchon anderswo in ihren eigentlichen philoſophiſchen Geſichtspunkt geſetzt habe*), hier blos anzuzeigen, und den wichtigen Schluß daraus zu ziehen, daß die redenden Künſte, wenn wir auch ihren unmittelbaren Nutzen beyſeite ſetzen, nur in ſofern ſie die Sprache vervollkommenen, und mit neuen Wörtern und ganzen Sätzen, die von ihnen aus allmählig in die populare Sprache übergehen, bereichern, vorzüglich verdienen geſchätzt und mit großem Eifer betrieben zu werden.

---

*) In der Sammlung meiner aus dem Franzöſiſchen überſetzten academiſchen Abhandlungen, an zwey Orten, nämlich in der Zergliederung des Begriffes der Vernunft auf der 78 u. ff. S. und in der Unterſuchung über den wechſelſeitigen Einfluß, den Vernunft und Sprache auf einander haben.

# Redner.

Die Griechen und Römer, welche in allem, was zu den ſchönen Künſten gehört, unſre Lehrmeiſter ſind, ſcheinen dem Redner den erſten Rang unter den Künſtlern gegeben zu haben. Nur Homer allein wurde als Lehrer und Muſter aller Künſtler, außer allen Rang und ohne Vergleichung, immer obenan geſetzt; nicht weil er ein epiſcher Dichter, ſondern weil er Homer, das Muſter aller Genien war*). Wenn man bedenkt, was für Kräfte des Geiſtes, was für Gaben, Kenntniſſe und erworbene Fertigkeit zu einem vollkommenen Redner erfodert werden, ſo ſcheinet es, daß bey ihm mehr ſeltene Fähigkeiten zuſammentreffen, als bey irgend einem andern Künſtler. Eben darin glaubte Cicero den Grund der ſo großen Seltenheit vollkommener Redner gefunden zu haben**), und er ſagte einmal öffentlich, als eine bekannte unzweifelhafte Wahrheit, es gebe in einem Staate nur zweyerley vorzüglich wich-

---

*) Aus einer Stelle in Lucians Lob des Demoſthenes, wo einem Dichter eine kurze Vergleichung zwiſchen Homer und Demoſthenes in den Mund gelegt wird, möchte man muthmaßen, daß Lucian dem Dichter den Redner wenigſtens an die Seite geſetzt, wo nicht gar ihm vorgezogen hat. Aber er ſcheuete ſich, die Sache gerade heraus zu ſagen.

**) Die Stelle iſt im Artikel Rede angeführt worden.

wichtige Arten großer Männer, nämlich Feldherrn und Redner *).

Mehr, als irgend einem andern Künſtler, iſt ihm ein durchdringender Verſtand nöthig, um in allem, was die Menſchen am meiſten intereßirt, das Wahre, Wichtige und Große richtig zu erkennen; nicht blos durch ein dunkeles, wiewol ſicheres Gefühl zu empfinden, ſondern mit hinlänglicher Klarheit und Deutlichkeit ſo zu ſehen, daß es auch weniger Scharfſichtigen einleuchtend kann gemacht werden. Qui ratione plurimum valent, quique ea quae cogitant quam facillimo ordine diſponunt, ut clare et diſtincte cognoſcantur, aptiſſima ſemper ad perſuadendum dicere poſſunt **). So urtheilet ein großer Philoſoph.

Die Stärke, Lebhaftigkeit und den Reichthum der Einbildungskraft hat der Redner mit allen andern Künſtlern gemein; ſie ſind ihm nöthig, weil er oft ſichtbare Gegenſtände ſo hell und ſo lebhaft zu ſchildern hat, daß der Zuhörer ſie mit Augen zu ſehen glaubt, welches ihm nothwendig ſchwerer wird, als dem Dichter, deſſen Sprache dazu bequemer iſt. Auch ſind ihm dieſe Gaben nöthig, weil er gar oft abſtrakte und aller Sinnlichkeit beraubte Gedanken, um ſie ſinnlich und eindringend zu machen, durch glükliche Tropen körperlich darzuſtellen hat. Hingegen hat er auch mehr, als irgend ein Künſtler, Kräfte der kältern Vernunft nöthig, um ſeiner feurigen Phantaſie beſtändig Meiſter zu bleiben; weil er weit genauer, als der Dichter, in einem gezeichneten Geleiſe bleiben, und, wie Lucian ſich ausdrükt †), ſo genau wie ein Seiltänzer auf dem Seile fortſchreiten muß.

Nicht weniger groß als der Verſtand, muß auch das Herz des großen Redners ſeyn, die eigentliche Muſe, die ihn begeiſtert. Er zeichnet ſich durch das wärmeſte Gefühl für die Rechte der Menſchlichkeit, durch brennenden Eifer für das allgemeine Beſte des Staates, von jedem andern Künſtler aus. Unrecht, wenn auch der geringſte Menſch es leidet, iſt ihm unerträglich; und falſche Maaßregeln, wodurch man in Privat- und in öffentlichen Geſchäfften, ſich ſelber ſchadet, ſind Auffoderungen an ihn, den Irrenden und den Thoren zurechte zu weiſen. Sein höchſtes Intereſſe iſt Wahrheit, Ordnung und Weisheit in allem, was zu den menſchlichen Angelegenheiten gehöret; und dieſes fodert bey jeder Gelegenheit ſeine Gemüthskräfte zum Dienſt andrer Menſchen auf.

Und damit er nirgend unbereitet, oder ununterrichtet ſey, macht er ſich ein unabläßiges Studium daraus, alles, was irgend die Wolfahrt der Menſchen betrift, durch genaues Nachforſchen, in ſeiner wahren Natur zu kennen, jedes genau abzuwägen, und ſich überhaupt jede Kenntniß, die zu Beurtheilung jener Dinge dienet, zu erwerben.

Wir rathen jedem, der ſich der Beredſamkeit widmet, ſich dazu ſo vorzubereiten, wie Demoſthenes es that. Nachdem Plutarch von ihm erzählt, daß er unter der Erde ein Zimmer anlegen laſſen, um ſich daſelbſt ungeſtöhrt in ſeiner Kunſt zu üben, ſetzet er hinzu: er machte wenn er jemanden, oder jemand ihn beſuchte, alles, was vorgieng, alles was er hörte, und alle Begebenheiten, die man erzählte, zu einem Gegenſtande ſeines Fleißes, und begab ſich, ſo bald er nur wieder alleine war, in ſeine unterirdiſche Schule und erzählte alles, was man geredet und was man für, oder wider dasſelbe geſprochen hatte, nach der Reihe her. Ja, was noch mehr iſt: er brachte die Reden, die er angehört und ſich gemerkt hatte, in einige allgemeine Säze und Perioden, um ſich derſelben bey Gelegenheit zu bedienen, und verbeſſerte, oder veränderte dasjenige, was er von andern gehört, oder ſelbſt andern geſagt hatte *).

---

*) Duae ſunt Artes, quae poſſunt locare homines in ampliſſimo gradu dignitatis: una imperatoris, altera oratoris boni. Orat. pro L. Muraena, cap. 14.

**) Carteſ. de Methodo.

†) Im Lehrer der Redner.

Darin beſtehet die wichtigſte Uebung des Redners, daß er auf alle Materien von einiger Wichtigkeit, darüber die Menſchen verſchieden urtheilen, fleißig Acht habe, und denn bey ſich ſelbſt überlege, was er in vorkommenden Fällen zu ſagen hätte, um das Urtheil andrer Menſchen darüber zu beſtimmen. In dem Umgange mit andern gebe er auf jedes vorzüglich richtige Urtheil, das er hört, auf jeden treffenden Gedanken, auch auf jede falſche Behauptung, auf jeden Scheingrund, Achtung, und unterſuche hernach in der Stille, wodurch jene einleuchtend ſind, und wie dieſe am gründlichſten zu widerlegen wären. Er übe ſeine Feder fleißig über alle Arten der ſo vorkommenden Fragen und Unterſuchungen, bis er in jedem Falle das gründlichſte und einleuchtendſte getroffen zu haben glaubt.

Dieſes ſind die Gaben und die Bemühungen, die größtentheils den Redner bilden. Wenn er dieſes hat, ſo wird ihm das, was zum Ausdruk und Vortrag der Rede gehöret, ſo wichtig es auch an ſich iſt, leicht. Wer erſt jenes Wichtigere beſizt, für den iſt es denn, wie Euripides richtig bemerkt **), eine leichte Sache gut zu reden, ſo bald ſich eine wichtige Gelegenheit dazu zeigt. Aber wem jene große Seele fehlet, oder wo ſie nicht durch mancherley und gründliche Kenntniß den Stoff zum Reden beſizt, da iſt bloße Wolredenheit eine geringe Hülfe. Denn nicht der iſt ein großer Redner, dem Worte und Redensarten zu Gebote ſtehen; ſondern der alle Sachen mit großem Verſtand beurtheilet, und mit Empfindung behandelt. Aus dieſem Grunde ſpottet Cicero des Antonius mit dieſen Worten: „Der wolberedte Mann! Er merkt nicht, daß der, gegen den er ſpricht, von ihm gelobt werde; und daß er die, von denen er redet, tadelt *).“ Nur ein unbeſchreiblich kleiner Geiſt kann ſich einbilden, daß das Studium der Rhetorik, die alle große Gaben und Kenntniſſe des Redners vorausſetzet, und ihn blos über die Wahl, Anordnung und den Ausdruk der Sachen belehret, hinlänglich ſey einen Redner zu bilden.

◆ ◆

Außer den, bey dem Art. **Beredſamkeit**, S. 378 u. f. angeführten, hier überhaupt her gehörigen Schriften, geben Nachrichten von Rednern, und zwar von den Rednern der Alten: Lebensbeſchreibungen zehn (gr.) Redner, des Antiphon, Andocides, Lyſias, Iſokrates, Iſäus, Lykurg, Demoſthenes, Hyperides, Dinarchus, von dem **Plutarch** (in ſ. W. Bd. 2. S. 832. Frankf. 1599 f. Es iſt übrigens bekannt, daß die Aechtheit dieſer Schrift bezweifelt wird.) — Von dem **Philoſtrat** (Oper. S. 479 u. f. Edit. Olear.) ſind zwey Bücher Lebensbeſchreibungen von Sophiſten da. — **M. T. Cicero** (Brutus, ſ. de claris Oratoribus, Lib. mit den übrigen kleinen rhetoriſchen Schriften zuerſt 1466 oder 1477. und nachher in den Werken. Beſondre Commentare dazu haben

---

*) Plut. im Demoſthene nach M. Kinds Ueberſezung.

**) Ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
Καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ᾽ ἔργον εὖ λέγειν.
Bacchae. vſ. 266, 267.

*) Homo diſertus! non intelligit, eum, contra quem dicit, laudari a ſe; eos, apud quos dicit, vituperari. Philipp. II. c. 8.

haben Seb. Corradus, Flor. 1552. Cael. Secundus Curio, Baſ. 1564. Joh. Rivius (Caſtigat.) Jul. Ant. Palmerenus (Scholia) geliefert. Ueberſetzt iſt er in das Franzöſ. von Pierre du Ryer, von L. Giry, Par. 1652. 12. Von Fr. Bourgoin de Villefore, Par. 1726. 12. In das Engliſche von J. Jones 1776. 8. In das Deutſche von J. L. H. Woller, Hamb. 1787. 8. — **Joh. Pedioneus** (De clar. Oratoribus, Lib. II. Ingolſt. 1546. 4.) — **Ger. Jo. Voſſius** (Bey ſ. Schrift, De Rhetor. Nat. ac conſtitut. Lugd. B. 1622. 8. und im 3ten Th. ſ. Werke, Amſt. 1697. f. S. 315 u. f. vorzüglich vom 10ten Kap. an, handelt er auch de antiquis Rhetor. Sophiſt. ac Oratoribus.) — **Nic. Cauſſin** (Die 3te Abtheil. ſeines Werkes, De Eloquentia ſacra et profana, Par. 1619 und 1643. 4. aus drey Büchern beſtehend, enthält eine Charakteriſtik der alten gr. und lat. Redner.) — **Dan. G. Morhof** (Das 2te Kap. des 6ten Buches ſeines Polyhiſtors handelt De Orator. antiq. praecipue graecis.) — Vies des anc. Orateurs grecs, avec des reflect. ſur leur eloquence, des notices de leur ecrits, et des traductions de quelqu'uns de leur diſcours, Par. 1752. 12. 2 Bde. von L. G. Feudrix de Brequigny.) — **Dav. Ruhnken** (Hiſtor. crit. Orat. graec. vor ſeiner Ausgabe des Rutilius Lupus u. De figur. ſent. et elocut. Lugd. B. 1768. 8. und im 8ten Bd. S. 122. der Reiskiſchen Orat. graec. — —

Von den Rednern der Neuern: **Fed. Borromäus** (De ſacris noſtror. tempor. oratoribus, Lib. V. Mediol. 1632. f. Das aber mehr Charakteriſtik geiſtlicher Redner, als Lebensbeſchreibungen enthält.) — In **Morhofs** Polyhiſtor handelt das 3te Kap. des 6ten Buches De Orator. recentior. und das 4te De Rhetor. atque Orator. ſacr. — **Louis Bail** (Sapientia foris praedicans, Par. 1666. 8. Die geiſtlichen Redner vom 11ten bis zum Anfange des 17ten Jahrh. werden darin mehr, allgemein charakteriſirt, als Nachrichten von ihrem Leben gegeben.) — Diction. des Predicateurs, dont les Sermons, Panegyr. Oraiſ. funebr. etc. ſont imprimés, Lyon 1757. von Albert. — — Ferner gehören, im Ganzen, hieher: Reflex. . . . ſur les Orateurs et les Poetes, par le Sr. de St. Garde, Par. 1676. 12. — Ueber den Nutzen der Redner in der Republik Athen, von Rochefort, in dem 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — — S. übrigens den Artikel, **Beredſamkeit**, **Rede**, u. d. m.

## Regelmäßigkeit.

(Schöne Künſte.)

Iſt eigentlich eine Eigenſchaft der Form, in ſofern man die Beobachtung einer Regel daran erkennt; der erſte oder unterſte Grad der Ordnung in einer Sache, die blos Wolgefallen, aber noch nicht merkliches Vergnügen erweckt. Man höret nie von regelmäßigen Gedanken oder Charakteren ſprechen, weil nicht die Materie, ſondern die Form der Dinge regelmäßig iſt. Wo Ordnung iſt, da iſt auch Regelmäßigkeit; aber es ſcheinet, wie ich ſchon anderswo angemerkt habe *), daß man im engeſten Sinne, oder vorzüglich dasjenige regelmäßig nenne, darin die Ordnung durch eine einzige einfache Regel beſtimmt iſt. So iſt der Gang eines Menſchen, der in gleichen Schritten fortgeht, regelmäßig, da das Gehen eines Tänzers ſchon zierlich genennt wird.

Ein Werk der Kunſt, das nach ſeiner materiellen Beſchaffenheit ſo wichtig iſt, daß es keines Schmukes, keiner äußerlichen Schönheit bedarf, muß doch wenigſtens regelmäßig ſeyn, um ſeinen Namen zu verdienen, weil die Regelmäßigkeit nothwendig iſt, wenn man an Dingen, in ſofern ſie aus

---

*) S. Ordnung.

Theilen beſtehen, Wolgefallen
n ſoll *). Freylich bewürkt die
Regelmäßigkeit noch keinen
n Eindruk des Wolgefallens;
ſie iſt deswegen wichtig, weil
as Anſtößige vermeidet. Ein
gemeines Wohnhaus, an dem
aukunſt von ihrem ganzen Reich-
nichts als bloße Regelmäßigkeit
bracht hat, wird mit reinem,
nichts geſtöhrtem Wohlgefallen
ſehen; da hingegen ein mit viel
tektoniſchen Schönheiten gezier-
Gebäude, deſſen Mauern nicht
echt ſtehen, und deſſen Böden
waagerecht liegen, anſtößig
.

arum aber kann man noch nicht
n, daß jedes regelmäßige Werk,
nicht regelmäßigen derſelben
vorzuziehen ſey. Dieſes kann
nheiten haben, die ſo ſtark rüh-
daß man kaum Aufmerkſamkeit
g behält, das Unregelmäßige,
ſonſt immer beleidiget, zu füh-
Die Regelmäßigkeit iſt freylich
etwas Aeußerliches, und nur da
chterdings nothwendig, wo ſie
einzige Mittel iſt, die Aufmerk-
eit zu reizen. So bald eine Sa-
on einer andern Seite ſchon in-
ſant iſt, höret die Regelmäßig-
auf, ſchlechthin nothwendig zu
; aber eine gute Eigenſchaft iſt
mmer, weil ſie vor Anſtoß be-
ret. Einige Trauerſpiele des
keſpear ſind erſtaunlich unregel-
ig, und gefallen bis zum Ent-
n: ſehr viel andere ſind höchſt-
lmäßig und gefallen keinem Men-
von einigem Geſchmak. Aber
aus muß man nicht den Schluß
n, daß das Regelmäßige für gar
ts zu achten, oder das Unregel-
ige ſchlechthin nicht zu tadeln ſey.
n kann immer ſagen: ſchön, vor-
lich; doch Schade, daß es nicht
ich regelmäßig iſt. Für ein an
ſtigkeit gewöhntes Auge iſt es alle-

S. Ordnung.

mal ein Flecken, der die ſchönſte Landſchaft verſtellt, wenn darin irgendwo gegen die Perſpektiv angeſtoßen iſt. Aber dabey muß man nie vergeſſen, daß die Unregelmäßigkeit da ein ſchwererer Fehler ſey, wo das Materielle des Werks weniger Wichtigkeit hat; und daß überhaupt in Künſten die Regelmäßigkeit in dem Maaße wichtiger werde, nach welchem die innere Kraft der Werke ſich verlieret. So iſt ſie in einer Tanzmelodie wichtiger, als in einer Arie. Man nehme hier noch dazu, was im Artikel *Metriſch* geſagt worden.

## Regeln; Kunſtregeln.

(Schöne Künſte.)

Seitdem philoſophiſche Köpfe es gewagt haben, die Werke des Geſchmaks in der Abſicht zu unterſuchen, die Gründe zu entdeken, auf denen der ſtarke Eindruk, den ſie auf empfindſame Menſchen machen, beruhet, hat man durchgehends dafür gehalten, daß durch dergleichen Unterſuchungen Regeln entdekt werden, deren Kenntniß dem Künſtler nützlich ſeyn könne. Darum haben nicht nur Philoſophen, wie Ariſtoteles, ſondern auch Künſtler, wie Cicero, Horaz, Pope, und in zeichnenden Künſten da Vinci, Rubens, Laireſſe, ſich ein Verdienſt daraus gemacht, Regeln zu geben. Aber es ſcheinet bald, daß einige angeſehene Männer, die ſich unter uns mit der Critik abgeben, dieſes für ein altes Vorurtheil halten. Andere, die ſo viel weniger Beurtheilung zu haben ſcheinen, je lebhafter ſie empfinden, fangen ſchon gar an, mit ſehr entſcheidender Verachtung von Regeln zu ſprechen. Man hat ſie mit Krüken verglichen, die dem Lahmen wenig helfen, dem Geſunden aber hinderlich ſind. Darum ſcheinet mir dieſe Materie einer nähern Beleuchtung werth zu ſeyn.

Wollte man blos ſagen, daß Kenntniß der Kunſtregeln, ohne Genie und ohne Geſchmak, weder ein gutes Werk, noch ein geſundes Urtheil über Kunſtwerke hervorbringe, ſo würde man eine alte und ziemlich durchgehends erkannte Wahrheit ſagen, auf deren unnöthige Wiederholung ſich Niemand etwas einbilden darf. Alſo ſcheinet es wol, daß es anders zu verſtehen ſey, und daß die, die mit einer Art von Triumph die Regeln verreißen, und gleichſam mit Füßen treten, ſie für ſchädlich halten. Dieſes, nicht jene alte Wahrheit, wollen wir hier unterſuchen.

Vielleicht haben die, denen die Kunſtregeln ſo anſtößig ſind, gar nie nachgedacht, was dieſe Regeln eigentlich ſind. Sie mögen keinen andern Begriff davon haben, als daß es gleichgültige Vorſchriften über Nebenſachen ſeyen, die ihren Urſprung blos in der Mode, oder in zufälligen Umſtänden haben, wodurch Künſtler, deren Werke man als Muſter anſieht, vermocht worden, verſchiedene an ſich gleichgültige Dinge, ſo und nicht anders zu machen. Nach ihren Begriffen mögen alle Regeln ſolche willkührliche Vorſchriften ſeyn, wie die — daß die Epopée müſſe im Hexameter geſchrieben ſeyn — daß das Drama fünf Aufzüge haben müſſe, und dergleichen. Dieſe mögen ſie immer verwerfen, und als unnütze, oder ſchädliche Feſſeln anſehen, wodurch dem Genie des Künſtlers ohne alle Nothwendigkeit nur Hinderniſſe in den Weg gelegt werden.

Wahre Kunſtregeln müſſen nothwendige praktiſche Folgen aus einer nicht willkührlichen, ſondern in der Natur der Künſte gegründeten Theorie ſeyn. Theorie? Schon wieder ein anſtößiges Wort. „Theorie, ſagen dieſe Kunſtrichter, iſt eben das, was wir nicht haben wollen; was den Geſchmak und die Künſte verdirbt; was die Begeiſterung des Künſtlers auslöſcht, wie Feuer durch Waſſer ausgelöſcht wird; was fahle, elende, aller Kraft und alles Geſchmaks völlig beraubte Werke hervorbringt.“ Das kann alles wahr ſeyn, wenn man aus Irrthum und Unwiſſenheit Theorie nennet, was nicht Theorie, ſondern Schulfüchſerey, ein willkührliches Geſchwätz iſt, das ein ſchwacher Kopf für Theorie hält, und wonach er ſich richtet. Es kann auch wahr ſeyn, daß ein zur Kunſt unfähiger Menſch ſich einbildet, er könne durch Hülfe der Regeln ein gutes Werk machen, und daß auf dieſe Weiſe auch durch eine gute Theorie ein elendes Werk veranlaſſet wird. Aber davon iſt hier die Frage nicht.

Die wahre Theorie iſt nichts anders, als die Entwiklung deſſen, wodurch ein Werk in ſeiner Art und nach ſeinem Endzwek vollkommen wird. So lange man von einer Sache nicht weiß, was ſie ſeyn ſoll, iſt es auch unmöglich, zu urtheilen, ob ſie vollkommen oder unvollkommen, gut oder ſchlecht ſey. Wenn wir einem Künſtler in einer gewiſſen Arbeit zuſehen, ohne zu wiſſen, was er zu machen ſich vorgenommen hat, ſo wäre es allerdings unmöglich, zu beurtheilen, ob er gut oder ſchlecht verfährt; ſo wie wir von einem Menſchen, den wir auf einer Straße gehen ſehen, unmöglich ſagen können, ob er auf dem rechten Weg iſt, wenn wir nicht wiſſen, wohin er gehen will. Kennet man aber den Zwek und die Natur eines Werks, ſo läßt ſich auch beſtimmen, was es nothwendig an ſich haben müſſe, um das zu ſeyn, was es ſeyn ſoll. Eine ſolche Kenntniß der nothwendigen Beſchaffenheit einer Sache, wird die Theorie dieſer Sache genennt. Hat nun dieſe die nothwendige Beſchaffenheit einer Sache beſtimmt; ſo kann der, der ſie machen ſoll, aus dieſer Theorie praktiſche Folgen ziehen; er kann ſagen: So muß mein Werk ſeyn — alſo muß ich ſo verfahren. Dieſe praktiſche Folgen nun ſind Kunſtregeln.

Welcher vernünftige Menſch wird nun ſagen, ſolche Regeln ſeyen unnüz, oder gar ſchädlich? Das wäre eben ſo viel, als behaupten, jede Sache werde durch einen bloßen Zufall, das iſt, ohne daß ein Grund dazu verhanden iſt, vollkommen; und wenn man ſie mit Nachdenken, und nicht blos auf Gerathewol arbeite, ſo würde das Werk ſchlecht werden.

„Wie aber, wenn der Theoriſte ſich über den Zwek, oder die Art eines Werkes falſche Begriffe macht?" Alsdenn hat er keine wahre, ſondern eine falſche Theorie gegeben, und die daraus gezogenen praktiſchen Folgen ſind falſche, deren Befolgung den Künſtler vom Zwek abführen würde. Will man ſagen, daß dergleichen Regeln ſchädlich ſind: ſo ſagt man etwas ſehr unnüzes, weil es jedermann ſchon weiß. Will man alſo Theorie und Regeln verwerfen, ſo muß man ſagen, es ſey keine wahre Theorie der Kunſtwerke möglich; jede Theorie ſey nothwendig falſch. Wenn dieſes mit Grunde ſoll geſagt werden, ſo muß einer von folgenden Säzen nothwendig wahr ſeyn: entweder dieſer, daß es nicht möglich ſey, den Zwek und die Art eines Kunſtwerks, z. B. eines Gemähldes, eines Gedichts, eines Tonſtüks zu erkennen; oder dieſer: daß alles, was man aus der Vorſtellung des Zweks und der Art einer Sache über ihre Beſchaffenheit ſchließe, nothwendig auf Abwege führe, und dem Künſtler ſchade. Wer alſo die Kunſtregeln verwirft, muß ſich auf die Wahrheit einer dieſer beyden Säze ſtüzen; und dieſem ſagen wir: fahre wol, und träume vergnügt, bis du aufwachen wirſt. Währender Zeit, da unſer Kunſtrichter ſchläft und träumet, will ich hier ein Geſpräch einrüken, das dieſer Sache, wie ich vermuthe, einiges Licht geben wird.

„Woher kommt es, daß vortreffliche Werke der Kunſt älter, als Theorien und Regeln ſind? Beweiſt dieſes nicht, daß dieſe Speculationen wenigſtens überflüßig ſind?" Wir müſſen uns recht verſtehen. Was will man damit ſagen, vortreffliche Werke der Kunſt ſeyn älter, als Theorie und Regeln? „Das will ſagen: Homer habe eine vortreffliche Epopée, Sophokles vortreffliche Tragödien gemacht, ehe Ariſtoteles, oder etwa ein andrer ſeichter Speculiſt, Regeln über dieſe Dichtungsarten gegeben hat." Gut. Aber ſollten Homer und Sophokles gar nicht gewußt haben, was ſie eigentlich machten, als jener ſeine Epopoen, dieſer ſeine Trauerſpiele verfertigten? Sollten ſie keinen beſtimmten Zwek gehabt? ſollten ſie ſich ſelbſt niemal geſagt haben, dieſes ſchikt ſich, und das ſchikt ſich nicht zu meinem Werke! Sollten ſie nie aus der Vorſtellung deſſen, was ſie ſich zu machen vorgeſezt, Gründe hergenommen haben, einige Sachen, die ihnen einfielen, zu verwerfen, andre nachdenkend zu ſuchen? Sollten ſie nie etwas, das ihnen in der Hize der Begeiſterung eingefallen war, aus dem Grunde verworfen haben, weil ſie gemerkt, es ſchike ſich nicht in das Werk, daran ſie arbeiteten?

„Es ſcheinet allerdings, daß ſie bey ihrer Arbeit gedacht, das eine gewählt, oder geſucht, das andre verworfen haben. Aber dieſes war nicht die Folge der Theorie, nach der Kenntniß der Kunſtregeln, die damals noch nicht vorhanden waren." Geſchah alſo dieſes Wählen und Verwerfen aus einem blinden Zufall, oder waren Gründe dazu vorhanden? „Nicht der blinde Zufall, ſondern Genie und Geſchmak, ein richtiges Gefühl gab dieſen Männern an die Hand, was ſich ſchikte, und nicht ſchikte, und wie jedes ſeyn müßte." Wol. Aber wenn das, was du Genie und Geſchmak nenneſt, nicht etwas würkliches ſeyn ſoll, wenn die Wörter Genie und Geſchmak nicht leere unbedeutende Töne ſind: ſo kann jene Erklärung nichts als dieſes ſagen, daß dieſe Männer eine ſo ſcharfe Beurtheilung, und ein ſo feines Gefühl deſſen, was zum Zwek dienet, gehabt haben, daß ihnen ohne deutliche Entwiklung der Theorie und der Regeln das Dienliche eingefallen, und daß ſie zufolge jener Beurtheilung, und jenes Gefühls, das Unſchikliche verworfen haben. Es wird ſich wol Niemand getrauen zu ſagen, Homer, Pindar, Phidias, Demoſthenes und alle große Künſtler haben ihre Werke verfertiget, wie die Biene ihre Zelle macht *); ſie waren ſich ohnfehlbar wohl bewußt, was ſie thaten. Dieſes heißt kurz und gut, ſie hatten Theorie und Regeln; aber mehr durch ein richtiges Gefühl, als durch deutliche Vorſtellung der Sache. Und hier iſt der Punkt, wo wir anfangen, einerley Meynung zu ſeyn.

Es giebt alſo eine Theorie der Kunſtwerke, aus welcher die Regeln folgen, die der gute Künſtler beobachtet: aber dieſe Theorie kann ſo eingewikelt in dem Kopf des guten Künſtlers liegen, daß er, ohne ſich deſſen deutlich bewußt zu ſeyn, ihr zufolge handelt, und ein vortreffliches Werk an den Tag bringt. Hierüber bleibet nicht der geringſte Zweifel. Alſo wäre nur noch die Frage zu entſcheiden, ob es für die Künſte gleichgültig, ob es nützlich oder ſchädlich ſey, daß ein ſpeculativer Kopf die Theorie und die daraus fließenden Regeln, die in dem Genie des gebohrnen Künſtlers, wie die künftige Pflanze in ihrem Saamenkorn eingewikelt liegen, und ihm ſelbſt kaum merkbar ſind, entfalte, und in allen ihren Theilen deutlich vor Augen lege.

„Richtig. Und nun getraue ich mir zu behaupten, daß es nicht nur unnöthig, ſondern in mancherley Abſicht ſchädlich ſey, daß die in dem Kopfe des guten Künſtlers liegende Theorie, mit der Folge der Regeln, deutlich entwikelt werde. Ich will mich nicht einmal darauf ſtützen, daß die Entwiklung der Theorie den Schaden nach ſich ziehet, ſeichte Köpfe, denen es an Genie und Geſchmak fehlet, in die Thorheit zu verleiten, Kunſtwerke zu unternehmen, weil ſie ſich einbilden, die Theorie ſey hinlänglich, ihnen den Weg zu zeigen, den ſie gehen ſollen. Es würde mir nicht an einem Ueberfluß von Beyſpielen fehlen, die dieſen Mißbrauch der Theorien unwiderſprechlich beweiſen. Aber dieſes will ich übergehen, weil ich, ohne dieſen Umweg zu nehmen, meine Sache geradezu beweiſen kann."

„Aber ich will, mit Erlaubniß, um deutlicher zu ſeyn, ein beſonderes Beyſpiel wählen, an dem ich meinen Saz doch allgemein beweiſen werde. Es iſt wol unläugbar, daß unſer Gehen eine Kunſt ſey. Wer daran zweifeln wollte, dürfte nur darauf acht haben, was für lange Uebung bey Kindern nöthig iſt, ehe ſie ſicher und ordentlich, wie erwachſene Menſchen, gehen können. Iſt aber das Gehen eine Kunſt, ſo wird ſie auch ihre Theorie und ihre Regeln haben. Es geſchiehet nicht von ungefähr, daß die Füße ſo und nicht anders geſetzt werden, daß jeder Menſch ſeinen Schritt hat, und daß beym Gehen ein Schritt ſo weit oder lang iſt,

als

---

*) Ein ſo ganz mechaniſches Verfahren ſoll Sophokles dem Aeſchylus vorgeworfen haben. Er ſagte von ihm, wie Athenäus im 1. B. berichtet: ὅτι εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε. Daraus könnte man ſchließen, daß wenigſtens Sophokles immer gewußt habe, warum er jedes ſo und nicht anders gemacht.

als ein andrer. Was würde es nun, um des Himmels willen, für ein unſinniges Unternehmen ſeyn, wenn man die Theorie dieſer Kunſt entwikeln, alle Regeln derſelben erforſchen, und dann die Kinder anhalten wollte, nach dieſen Regeln gehen zu lernen?"

„Erſtlich iſt offenbar, daß dieſes völlig unnüz wäre; weil jedes geſunde Kind, vom Anfang der Welt an bis auf dieſen Tag, ohne dieſe Theorie gehen gelernt hat, und weil ein lahmes Kind durch ſie nimmermehr wird gehen lernen. Aber ſie wäre nicht blos unnüz, ſondern ſchädlich. Denn ohne Zweifel würden ſich hier und da pedantiſche Ammen finden, (denn die Pedanterey iſt nicht blos den Gelehrten eigen,) die ihr Kind nach dieſen Regeln unterrichten würden. Wehe denn dem armen Kind; es wird entweder gar nicht, oder ſehr viel ſpäter als andere gehen lernen. Denn wenn wir auch ſezen, es ſey ſchon klug genug, alle Regeln des Gehens zu faſſen und zu behalten, was für ein jämmerliches Gehen wird das nicht ſeyn, wenn der kleine Fuß keine Bewegung machen und keine Stellung annehmen ſoll, als bis das arme Kind die Regel davon hergeſagt, oder doch der Länge nach hergedacht hat?"

„Daß dieſes gerade der Fall der Kunſttheorien ſey, darf ich dir nicht lang beweiſen. Es liegt am Tage, daß Künſtler von geſundem Genie, ohne entwikelte Theorie vortreffliche Werke verfertiget haben, und noch izt verfertigen, gerade ſo, wie die Kinder die Kunſt des Gehens gelernt haben, und noch lernen. Es liegt ferner am Tage, wie ſchnell und glüklich der in Begeiſterung geſezte Künſtler das, was zu ſeinem Werk nöthig iſt, erfindet, und dem Werk einverleibet, und daß es ihm zu unendlicher Beſchwerde gereichen würde, nicht eher fortzufahren, bis er die Regeln für jeden Fall in Ueberlegung genommen hätte."

„Und ſo hoffe ich erwieſen zu haben, daß entwikelte Theorien und Regeln dem Künſtler nicht blos unnüz, ſondern ſchädlich ſind."

So ſcheinet es: doch müſſen wir ſehen, ob nicht irgend in deinem Beyſpiele vom Gehen etwas ſey, wodurch die Anwendung auf unſere Frage unſchiklich, und der daraus gezogene Schluß unrichtig werde.

Ich will ohne Sophiſterey, und ohne das, was ich behaupte, zu erſchleichen, die Kunſt des Gehens auch als einen ähnlichen Fall vor mich nehmen.

Wären die ſchönen Künſte eben ſo genau an die natürlichſten und nothwendigſten Bedürfniſſe des Menſchen gebunden, als die Kunſt des Gehens, ſo würde die Natur ohne Zweifel jedem Menſchen das Genie zu dieſen Künſten eben ſo mildthätig gegeben haben, wie die zum Gehen nöthigen Fähigkeiten. Gehörte es ſo zu den Bedürfniſſen der Menſchen, daß jeder ein Dichter wäre, wie es dazu gehöret, daß jeder gehen könne, ſo wären wir alle gute Dichter, die wenigen ausgenommen, die durch Verwahrloſung, oder andere Zufälle am Genie lahm worden, wie einige Menſchen an den Schenkeln gelähmt ſind. Nun iſt offenbar, daß nicht alle Menſchen deren Genie ſonſt ganz geſund iſt, Dichter, oder Mahler, oder Tonkünſtler ſind. Alſo möchte es mit dem zum Grunde der Unterſuchung angenommenen ähnlichen Fall, nicht ſo ganz ſeine Richtigkeit haben.

Vielleicht hätte ſich die Kunſt der Sprache beſſer auf unſern Fall anwenden laſſen. Das Sprechen iſt ohne Zweifel auch eine Kunſt. Ein Theil derſelben, ſich verſtändlich auszudrüken, iſt ein ſo natürliches Bedürfniß, daß alle Menſchen, die nicht verunglükt ſind, dieſe Kunſt, wie das Gehen, ohne entwikelte Theorie und Regeln lernen. Es fällt auch der gelehrteſten Amme nicht ein, ihren Säugling die Grammatik zu lehren, um ihm dadurch die Sprache beyzubringen. Und doch hat man die Theorie der Kunſt entwikelt, und die Regeln auseinander geſezt; und noch iſt es, ſo viel ich weiß, keinem verſtändigen Menſchen eingefallen, zu ſagen, die Grammatik ſey überhaupt unnüz oder ſchädlich. Nur ihr Mißbrauch, da man Kinder will durch die Grammatik ſprechen lehren, wird von allen verſtändigen Menſchen getadelt.

Nämlich das zierliche, reine, angenehme Sprechen gehört nicht unter die erſten Bedürfniſſe des Menſchen. Ohne Theorie und Regeln würde es nicht jedermann lernen, wie das Sprechen überhaupt. Darum fand man für gut. dieſe Theorie zu entwikeln. Niemand wird wol ſagen, daß der, dem die Sprache durch den täglichen Gebrauch geläufig worden, und der nun gerne nicht blos nothdürftig ſich auszudruken, ſondern mit einer gewiſſen Zierlichkeit zu reden wünſchet, ſich vor der Grammatik hüten ſoll.

Ich will aber dieſe Vergleichung nicht weiter treiben, ſondern nur bey der Kunſt des Gehens bleiben, und ſie richtiger auf unſern Fall anwenden. Wir ſind beyde darüber einig, daß es Tolheit wäre, die Theorie des gemeinen Gehens, zur Beförderung dieſer ſo allgemeinen Kunſt, zu entwikeln. Aber da unſre Unterſuchung ſich nicht auf Künſte beziehet, die eine Art von Inſtinkt alle Menſchen lehret, ſondern auf ſchöne Künſte, die ein nur wenigen Menſchen verliehenes Genie, und einen nicht jedem angebohrnen feinen Geſchmak erfodern: ſo dünkt mich, wäre die Kunſt des Tanzens beſſer zur Vergleichung gewählt worden. Menſchen von gewiſſem Genie haben, auch ohne Theorie und Regeln, Tänze erfunden. Mit dieſen behilft ſich auch jedes noch rohe Volk, und bekümmert ſich um keine Theorie: Empfindung und Geſchmak ſind hinlänglich. Aber auch da haben die, die etwas ſcharfſinniger ſind als andere, hier und da, aus der in ihrem Kopf eingewikelt liegenden Theorie einzelne Regeln gezogen, die ſie, ſo bald ſich eine Geſellſchaft bloßer Naturaliſtentänzer zuſammen gefunden hat, ihnen ſagen, und die von dieſen auch willig angenommen werden.

Dieſes hat den erſten Grundſtein zur Theorie der Tanzkunſt gelegt. Man hat angefangen, über den Charakter der von Natur eingegebenen Tänze nachzudenken; man hat entdekt, daß ſie fröhlich, oder zärtlich, oder galant ſeyen u. d. gl.; man hat ferner allmähig bemerkt, daß gewiſſe Wendungen, gewiſſe Schritte, Sprünge, Gebehrden, beſſer, andre weniger gut, mit dem beſondern Charakter gewiſſer Tänze übereinkommen, andre aber ihm entgegen ſind. Man hat bey weiterer Unterſuchung auch gemerkt, daß bey Uebereinſtimmung dieſer Schritte, Wendungen und Gebehrden mit dem Hauptcharakter, diejenigen vorzüglich ſeyen, die zugleich Leichtigkeit, Zierlichkeit und eine gewiſſe Anmuthigkeit haben. Man hat genauer Achtung gegeben, worin dieſes beſteht, und es andern ſo gut, als es angieng, geſagt und vorgemacht. So iſt allmähig die Theorie des Tanzens entwikelt, und ſo ſind die Regeln entdekt worden.

Wenn nun ein Theoriſte kommt, und dem Tänzer ſagt, daß man die verſchiedenen Charaktere der Tänze wol unterſcheiden müſſe; daß ein Tanz ernſthaft und mit Würde begleitet, ein andrer fröhlich und zur Freude ermunternd, ein dritter verliebt und zärtlich ſey u. ſ. f. daß jeder Charakter ſeinem Weſen nach eine für ihn ſchikliche Geſchwindigkeit habe,

be, daß z. B. die fröhlichen Tänze
thwendig geſchwindere Bewegung
ſedern, als die ernſthaften; daß
e Bewegung und jede Gebehrde,
ußer ihrem weſentlichen Ausdruk,
ch Leichtigkeit und Zierlichkeit ha-
n müſſe, und was dergleichen An-
rkungen mehr ſind; wenn nun
les dieſes ſo beſtimmt und ſo aus-
hrlich, als die Natur der Sache
erlaubt, geſagt, und in ein or-
ntliches und faßliches Syſtem ge-
acht wird: ſo hat man, glaube ich,
ne Theorie des Tanzes.

„Allerdings.“

nd dieſe Theorie und Regeln ſind,
chte ich, dem, der einmal ein Tän-
r ſeyn ſoll, weder unnütz noch
hädlich.

„Das kann vom Tanzen ſo ſeyn.
ber in Anſehung der Dichtkunſt,
r Mahlerey und andrer Künſte,
chte es ſich anders verhalten.“

Mein Freund, ich habe izt nicht
it, dir zu zeigen, daß der Fall auf
le ſchönen Künſte gleich paßt.
enn du nicht Luſt haſt, dich ſelbſt
avon zu überzeugen, welches ohne
oſſes Kopfbrechen geſchehen könnte,
glaube was du willſt, und hiemit
be wol.

Es läßt ſich aus dieſem Geſpräch
cht abnehmen, daß es nicht die
bſicht des Verfaſſers deſſelben ge-
ſen, den ganzen Kram der Regeln,
e man in allen Rhetoriken, Poeti-
n und andern Büchern über die
unſt antrift, für nothwendig zu
lten. Unüberlegte Kunſtrichter
ben die Theorie mit einer Menge
ntweder blos willkührlicher, oder
doch ſolcher Regeln, die nur auf das
Zufällige der Form und der Materie
hen, überladen; ſie haben, ohne
u unterſcheiden, was in einem
Kunſtwerk weſentlich und was zu-
fällig iſt, alles, was ihnen gefallen
at, für nothwendig gehalten, und
eine Regel daraus gezogen. So viel
Wege ſind, zum Zwek zu gelangen, haben ſie durch eine Regel den Künſtler zwingen wollen, gerade den einen, der ihnen etwa gefallen hat, zu gehen. Selbſt der groſſe Ariſtoteles iſt nicht frey von ſolchen Regeln.

Wahre Regeln, die dem Künſtler dienen, lehren ihn beſtimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit ſeines Werks nothwendig, und was blos nützlich iſt. *Leibniz* hat die ſcharfſinnige Anmerkung gemacht, daß die Wiſſenſchaften um ſo viel mehr praktiſch werden, je weiter man darin die bloſſe Unterſuchung oder Speculation getrieben hat. Der Grund hievon iſt klar: je mehr man der Sache, die man ausführen ſoll, nachgedacht hat, je tüchtiger wird man zur Bearbeitung derſelben *). Man muß aber den beſten Regeln nicht mehr Kraft zuſchreiben, als ſie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie blos die Lenkung, nicht die Kraft zu arbeiten; ſie ſind, wie die auf den Landſtraſſen aufgerichteten Wegſäulen, nur dem nützlich, der noch Kraft hat zu gehen, dem Müden und Lahmen aber nicht die geringſte Stärkung geben.

Was der Künſtler in der Hitze der Begeiſterung, ohne Bewußtſeyn irgend einer Regel erfindet, wählet, anordnet und bearbeitet, das muß er hernach durch Hülfe der Regeln beurtheilen, und allenfalls verbeſſern. Einige Regeln betreffen das Mechaniſche der Kunſt, andere den Geiſt und den Geſchmak. Werden jene beobachtet, ſo wird das Werk frey von Fehlern **). Beobachtet der Künſtler dieſe, ſo wird es gut.

---

*) Sentio omnem ſcientiam, quanto magis eſt ſpeculativa, tanto magis eſſe practicam; id eſt, tanto quemque ad praxin eſſe propiorem, quanto rem, quae ipſi tractanda eſt, melius conſideravit. S. Miſcell. Leibn. p. 167. n. LXII.

**) S. Richtigkeit.

Wider die Kunſtregeln, oder Theorien iſt, unter andern, bey uns, in den neuern Zeiten, ſehr viel geſchrieben, und noch mehr geſchrieen worden. Z. B. von Hrn. Bürger, Ueber die Willkührlichkeit und Nichtigkeit derſelben, im deutſchen Muſeum, May 1776. Von Hrn. Claudius, im 2ten Th. ſeiner Werke, deſſen ich nur, wegen der Vertheidigung der Regeln, im Muſeum, in einem Schreiben an ihn (von Hrn. Garve) gedenke. Die Meynungen des Hrn. Bürger ſind im 22ten Band S. 81 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften geprüft. — Ohne übrigens Theorien im mindeſten in Schutz nehmen zu wollen, ſcheinen ſie mir wenigſtens, wenn nicht Artiſten bilden, doch diejenigen, die es nicht ſind, lehren zu können, was die Künſte ſind; freylich müſſen ſie dann mehr Geſchichte, als eigentliche Theorie ſeyn; müſſen zeigen, wie aus der menſchlichen Seele die Künſte ſich entwickelt, und unter verſchiedenen Umſtänden, bey verſchiedenen Völkern, ſolche und keine andre Geſtalt erhalten haben, u. d. m. Alsdenn können ſie, meines Bedünkens, Licht über einen der unterhaltendſten, und vielleicht ausgebreiteſten Zweige menſchlicher Erkenntniß verbreiten; und wären auch wohl, ſelbſt für das wahre Genie, von Nutzen.

## Reiff.

### (Baukunſt.)

Ein kleines Glied zur Verzierung, welches ſeinen Namen von dem Reiffen hat, womit die Fäſſer gebunden werden, weil es ſchmal, wie ſolche Reiffen, und eben wie ſie, halbrund iſt. Seine Abbildung iſt im Artikel Glieder zu ſehen. Eigentlich ſind nur die kleinen, im Profil nach einem halben Zirkel geformten Glieder, die um einen runden Körper herumgezogen werden, Reiffen; ſo geſtaltete Glieder an gerade laufenden Geſimſen, bekommen den Namen der Stäbe.

## Reim.

### (Dichtkunſt.)

Der gleiche Laut der letzten, o
der zwey letzten Sylben in zwey V
ſen. Er wird männlich genen
wenn er nur auf der letzten lan
Sylbe jedes der zwey Verſe lie
wie Macht, Acht; weiblich, we
er auf den zwey letzten Sylben lie
wie leben, geben. Ehedem nen
man oft die Verſe ſelbſt Rei
und allem Anſehen nach iſt di
Bedeutung älter, als die itzt g
wöhnliche.

Verſchiedene Völker haben in de
Reim eine Schönheit gefunden, i
ihm das Anſehen einer weſentlich
Eigenſchaft der Verſe gegeben ha
Die griechiſchen und römiſchen Di
ter haben nicht nur den Reim nic
geſucht, ſondern als etwas fehle
haftes vermieden *). Aber in d
Poeſie aller neuerer Völker wurde
ehedem, und wird zum Theil no
jetzo, als etwas weſentliches ang
ſehen. Doch haben zuerſt die Itali
ner, hernach die Engländer, und z
letzt die Deutſchen ſich verſchieden
lich von dieſem Joche befreyt, un
den Reim entweder für unnütze, ode
gar für ſchädlich gehalten.

Wie überhaupt ſelten etwas alte
ohne Streitigkeiten kann abgeſchaf
werden, ſo iſt auch unter uns viel
fältig über den Werth des Reime
geſtritten worden. Daß es ſchön
und wohlklingende Verſe ohne Reim
gebe, iſt aber durch die Erfahrung
ſo ausgemacht, daß hierüber kein
Streit mehr ſeyn kann.

Wem mit einer umſtändlichen Un
terſuchung über die Herkunft des
Reims

---

*) Bey dieſem im II Buch der Aenei
vorkommenden Verſe:

Trojaque nunc ſtares, Priamiq
arx alta maneres

macht Servius die Anmerkung: Stares
ſi legeres, maneres ſequitur, propter
ὁμοιοτέλευτον.

Reims gedient iſt, der kann ſie bey einem franzöſiſchen Schriftſteller finden *). Die Meynung des Biſchoffs Hüet, daß die neuern Abendländer den Reim von den Arabern gelernt haben, iſt nicht ohne Wahrſcheinlichkeit. Nachdem ſich dieſe in den mittägigen Gegenden Frankreichs niedergelaſſen, nahmen die erſten welſchen Dichter, die ſogenannten Troubadours **), den Reim von ihnen. Die alten Barden haben, ſo viel man aus dem Oſſian ſehen kann, nicht gereimt. Man kann aber einen ganz natürlichen Grund von dem Urſprung des Reims angeben. So bald man kurzen Sätzen einen guten und für das Gedächtniß vortheilhaften Klang geben will, dieſer aber durch das bloße Sylbenmaaß nicht zu erhalten iſt, ſo bleibet allein der Reim dazu übrig. Daher finden wir ihn in viel alten, aus zwey kurzen Sätzen beſtehenden Sprüchwörtern, als Glük und Glas, wie bald bricht das. Dieſem Urſprung zufolge, würde er ſich in Diſticha und überhaupt in ſolche Gedichte, wo allemal ein Sinn in zwey Verſe eingeſchloſſen iſt, am allernatürlichſten ſchiken. So ſollen noch izt die Gedichte der Araber ſeyn. Man kann überhaupt ſagen, daß er zu Verſen, denen man entweder wegen der allzugroßen Kürze, oder wegen der Unbiegſamkeit der Sprache keinen Wolklang geben kann, das einzige Mittel iſt, ſie wolklingend zu machen. Daher darf man ſich nicht wundern, wenn er auch, wie Baretti verſichert †), in der Poeſie der Negern angetroffen wird. Gravina merkt ſehr gründlich an, daß in Italien, nachdem man den feinen und gefälligen Fall des Verſes, der aus dem Sylbenmaaß entſtehet, verlohren gehabt, man ſich an den Reim hat halten müſſen *).

Vielleicht iſt er auch daher entſtanden, daß man ihn für das bequemſte Mittel gehalten, das Metrum, oder das Maaß des Verſes zu beſtimmen. In Verſen, die durchaus einerley Füße haben, ſind nur vier Mittel, das Metrum zu beſtimmen, nämlich: 1. Entweder, daß jeder Vers einen Satz der Rede ausmache; dieſes würde eine elende Monotonie verurſachen. 2. Oder daß nur der letzte Fuß des Verſes ſich mit einem Worte endigte, die andern Füße aber alle zu zwey Wörtern gehörten, wie z. B. hier:

Er heu|chelt ih|rer Zärt|lichkeit|

Dieſes würde die Verſification beynahe unmöglich machen. 4. Oder daß von zwey Verſen einer einen männlichen, der andre durch eine angehängte kurze Sylbe einen weiblichen Ausgang bekäme, wie hier:

Ich aber fleh und kämpf und glü|he
Und flieg im Geiſte hin zu ihr

Aber dieſes würde die Versarten zu ſehr einſchränken. 4. Endlich iſt der Reim das vierte Mittel, und ſchien um ſo viel bequemer, da er mit allen möglichen Versarten konnte verbunden werden. Er wird nothwendig, wo kein anderes Mittel da iſt, zuſammengeſetzte Rhythmen zu unterſcheiden **).

Da das Vorurtheil, daß der Reim den Verſen weſentlich ſey, in Deutſchland ſtark abgenommen hat, und ſogar meiſt verſchwunden iſt, die Meynung aber, daß er eine zufällige Schönheit ſey, auch nach und nach abnimmt: ſo halten wir dieſe ganze Materie für allzugeringe, um uns in eine nähere Unterſuchung, ſowol über den Werth, als über die Beſchaffenheit des Reims einzulaſſen.

---

*) Hiſtoire de la poeſie françoiſe par L'Abbé Maſſieu, p. 75 ſq.

**) S. Provenzaliſche Dichter.

†) Baretti Reiſe nach Genua, 1. Theil 22. Br.

*) E perciò eſſendoſi generalmente nell' uſo commune perduta la diſtinzion delicata e gentile del verſo dalla proſa, per mezzo de' piedi; s'introduſſe quella groſſolana, violenta e ſtomachevole delle deſinenze ſimili. V. Ragion poetica L. II.

**) S. Rhythmus.

Wir wollen indeſſen den Reim, als ein Werk der Mode, als eine Deke, die man vor die Schwäche und Fehler des Verſes zieht, als ein Hülfsmittel des Gedächtniſſes, als ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reizen, gelten laſſen. Aber wir können nicht verbergen, daß wir ihn für ein Gefängniß halten, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingeſperrt werden. Wir wollen ſogar zugeben, daß der Reim zur Zeit, da die Sprachen noch in ihrer erſten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Sätze in einem dem Ohr ſchmeichelnden Abfall vorzutragen, nothwendig geweſen; uns aber für dieſes Geſtändniß dadurch ſchadlos halten, daß wir ihn für überflüßig und aethiſch erklären, ſo bald die Sprache ſo weit gekommen, daß man einzele, größere und kleinere Sätze nach Wolklang und Takt vortragen kann.

◆ ◆

Wenn Gedicht und Geſang, urſprünglich, der Natur der Sache, und der menſchlichen Seele gemäß, ein und daſſelbe und unzertrennlich ſind: ſo iſt es ſehr begreiflich, daß Völker, welche aus allerhand Urſachen, nicht einzele Sylben mit einem hohen, oder tiefen Ton bezeichnen konnten, oder ſolche, deren Sprache dieſe natürliche Bezeichnung ſchon, wie ſie zu irgend einem Grade von Verfeinerung gelangte, verloren, und in welcher nicht zugleich jede Sylbe ein genau beſtimmtes Maß von Länge und Kürze hatte, auf den Reim verfielen, und dadurch das Ohr zu befriedigen ſuchten. Meines Bedünkens würden mehrere, ohne ihn von einander zu lernen, oder anzunehmen, auch von ſelbſt darauf verfallen ſeyn; — und vielleicht ſogar die Römer, wenn ſie nicht ihre eigentliche Cultur ganz von den Griechen erhalten hätten? — Muſik, das Wort im weiteſten Sinne genommen, läßt ſich ja nicht, ohne Wiederkehr, ohne Abtheilung in Takte, und ohne abwechſelnde, hohe und tiefe Töne gedenken. Daher wird der Reim ſich auch ſchwerlich aus den mehreſten neuern Sprachen gänzlich verdrängen laſſen; und was Hr. Moritz in ſeinem Verſuch einer deutſchen Proſodie, Berl. 1786. 8. S. 94 und 108. von ſeinen Vortheilen ſagt, verdient in Erwägung gezogen zu werden. Auch gehört hierher, Joh. Ad. Schlegels Abhandl. vom Reime, bey ſ. Batteux, Th. 2. S. 515. 3te Aufl. und der 4te Abſchn. des 18ten Kap. in Homes Elements of Critic. Th. 2. S. 169. 4te Ausg. vergl. mit Hrn. Ramler von der deutſchen Verskunſt, in ſ. Batteux Th. 1. S. 161. 4te Aufl. — —

Uebrigens handeln von dem Reime überhaupt, noch beſonders: **L. M. Muratori** (in ſ. Diſſertat. De rhythmica vet. Poeſi, im 3ten Bde. ſ. Antiq. med. aevi, Mediol. 1740. f. S. 660 u. f. welcher ihn von den rhythmiſchen oder politiſchen Gedichten der Griechen und Römer ableitet.) — **J. M. Barbieri** (Dell' origine della Poeſia rimata, Mod. 1790. 4. mit Anm. von J. Tiraboſchi; der Verf. welcher bereits im 16ten Jahrh. lebte, ſchreibt die Erfindung derſelben den Arabern zu.) — **Fr. Algarotti** (Saggio ſopra la Rima, im 4ten Bd. ſ. Opere, Crem. 1779. 8. S. 61.) — **Steff. Arteaga** (Dell' influenza degli Arabi ſull' origine della Poeſia, R. 1791. 8. Iſt gegen die vorher angeführte Meynung des Barbieri, Tiraboſchi, Andres (S. den Art. Dichtkunſt, S. 634. b.) u. a. m. gerichtet, welche die Araber zu Urhebern des Reimes machen.) — — In franzöſiſcher Sprache: Der 36te Abſchn. des erſten Bds. von Dubos Reflex. crit. ſur la Poeſie et ſur la Peint. S. 329 der Dresdner Ausg. handelt, de la Rime,

nehmnähmlich, von ſeinen Annehmlichkeiten, ſeinem Werth im Verhältniß zu den Ei-enheiten und dem Verſbau älterer Sprachen, ſeinem Urſprunge von den Nordiſchen Völkern, u. d. m. — Reflex. ſur la rime, von Pier. D. Huet, in den Huetian. Par. 1722. 12. N. 78. S. 184 u. ſ. verglichen mit der Diſſertat. pro Rhythmis ſeu Ὁμοιοτελεύτοις poetic. adverſ. ea quae in Huetian. leguntur, von G. Chriſtn. Gebauer, in deſſen Diſſert. Anthol. Lipſ. 1733. 8. S. 265 u. ſ. und den in eben dieſe Diſſertat. abgedruckten Abhandl. des Elias Major de verſibus leoninis, S. 299 und des Renatus Moreau, über eben dieſe Materie, S. 339. (Auch Huet leitet den Reim von den Arabern her; gegen deſſen Behauptung die Gebauerſche Diſſertation gerichtet iſt.) — Diſſertat. ſur la rime, par Mr. de Canourgue, im 2ten Bd. der Mem. de Litter. et d'hiſt. des P. Mo-ts, Par. 1726. 12. — Epitre de Clio au ſujet des nouvelles opinions repandues contre la poeſie; par Jean Nivelle de la Chauſſée, Par. 1732. 12. (Bey Gelegenheit der Lamottiſchen Behauptung; ſ. den Art. **Gedicht**, S. 437. a.) — Reflex. ſur l'uſage de la rime, von Prevoſt d'Exiles, in ſ. Pour et Contre, Bd. 6. — Refutation du ſentiment des adverſaires de la rime (von J. Bouhier) vor ſ. Ueberſ. des Petroniſchen Gedichtes von bürgerlichem Kriege, Amſt. 1737. 4. Par. 1738. 12. — Reponſe aux raiſons, apportées par Mr. Bouhier, von Trublet, im Journ. des Sav. Fevr. 1737. — Lettre à Mr. le Preſid. Bouhier, von Jo. d'Olivet, bey ſ. Remarq. de Grammaire ſur Racine, Par. 1738. 12. (gegen die Antwort des Trublet.) — Reflex. ſur la lettre, von Frcs. Guiot des Fontaines, in ſ. Racine vengé, Par. 1739. 12. — Obſervat. crit. ſur les Remarq. de Grammaire de Mr. l'Abbé d'Olivet, Par. 1738. 12. (von Soubeiran de Scopon.) — Lettre à Md. la Preſidente Ferrant touchant la préference de la rime ſur la proſe, von dem Abt Aug. Nadal, in dem 1ten Bd. ſ. Oeuvr. mel. Par. 1738. 12. — In des L. Racine Reflex. ſur la Poeſie handelt der 2te Art. des 4ten Kap. S. 152. der Ausg. v. 1747. De la Rime, und enthält eine Vertheidigung deſſelben für die franzöſiſche Sprache. — Reflex. ſur la Rime, im 2ten Bd. S. 466 der Variétés litter. enthalten eine bloſe Vertheidigung deſſelben. — — **In engliſcher Sprache:** In dem Eſſay on the language and verſification of Chaucer von Tyrwhitt (vor dem 5ten Bde. der W. of Chaucer, Edinb. 1782. 12. vorzügl. S. CXXIX u. ſ.) wird der Reim aus den politiſchen Gedichten der Griechen und Römer abgeleitet, und viele frühe Beyſpiele davon angeführet.) — — **In deutſcher Sprache:** Auſſer dem, was in den, bey dem Art. **Dichtkunſt**, S. 675 u. ſ. angeführten Schriftſtellern, von dem Reime, in Beziehung auf deutſche Sprache vorkommt, handeln davon: **D. G. Morhof** (Im 7ten-12ten Kap. ſ. Unterrichts von der deutſchen Sprache, S. 509 u. ſ. Lüb. 1718. 8. wird die Geſchichte des Reimes viel gründlicher und bündiger, als in dem, von dem H. Sulzer angeführten Schwätzer, Moſſieu, erzählt.) — In den **Diſcurſen der Mahler**, Zür. 1721 u. ſ. wurde der Reim verſchiedentlich ſehr lebhaft angegriffen; und in dem **Hamburgiſchen Patrioten** von Weichmann vertheidigt. — **Joh. G. Meyer** (Vom Werthe der Reime, in ſeiner Vorrede vor Sam. G. Langens Horaziſchen Oden, Halle 1747. 8.) — Ungen. (Der Reim, meiſtens mit den eignen Worten der vornehmſten Kunſtrichter beſchrieben, Baſel 1777. 8.) — **Mich. Denis** (Geſpräch vom Werth der Reime, vor dem 5ten Buch ſeiner lyriſchen Gedichte; Ausgabe von 1784. — —

Uebrigens iſt es bekannt, daß ſchon in den Werken griechiſcher Dichter, ja ſo gar des Homer, ſich Reime finden, z. B.

Ἐκ μὲν Κρητάων γένος εὔχομαι Εὐ-
ρειάων.

Ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσεται Ἀτρεΐδαο.

Und nach einer Stelle des Servius (ad Georg. Lib. II. v. 385) zu urtheilen, waren die bekannten Saturniniſchen Verſe der Römer ſämmtlich gereimt. Auch finden z. B. in den Werken der beſten römiſchen Dichter, Reime genug. Wer kennt nicht die Verſe:

Dum tenera attondent ſimae virgulta capellae,  
Non canimus ſurdis; reſpondent omnia ſylvae,  
Quae nemora, aut qui vos ſaltus habuere puellae.

Quos rami fructus, quos ipſa volentia rura  
Sponte tulere ſua, carpſit nec ferrea jura etc.

Tum caput orantis nequicquam et multa parantis.

Oder:

Micat inter omnes  
Julium ſidus, velut inter ignes  
Luna minores.

Non ſatis eſt pulcra poemata ſunto  
Et quocunque volent animum auditoris agunto.

Oder:

Nec tibi Tyrrhena ſolvatur funis arena.

Quin etiam abſenti proſunt tibi, Cynthia venti.

In den erſten 40 Reimen des 1ten Buches der Metamorphoſen ſind allein acht Reime. Und einer der Commentatoren lateiniſcher Dichter, Jan. Douſa, in ſeinen Anmerkungen zum Propertius, Lib. I. cap. 3. hat bemerkt, daß die lateiniſchen Dichter ein Vergnügen an dieſen Spielen gefunden zu haben ſcheinen. Wenn aber auch dieſe Reime blos das Werk des Zufalles wären, und die Behauptung des Servius eine andre Erklärung litte: ſo haben die Reime ſich denn doch ſehr frühzeitig, als zur Poeſie gehörig, in die lateiniſchen Gedichte eingeſchlichen. Der Heil. Ambroſius (374) ſchrieb einen Hymnus darin, der ſich anhebt:

Chorus novae Hieruſalem  
Novam meli dulcedinem  
Promat colens cum ſobriis  
Paſchale feſtum gaudiis.

Das erſte Werk des H. Auguſtinus (395) gegen die Donatiſten, iſt ein gereimter Geſang; und in des Achil. Mucius Theatr. Berg. 1596. 8. findet ſich ein, im J. 707. von einem Moyſes Mutius geſchriebenes, ganzes lateiniſches Gedicht von vierhundert gereimten Verſen. Nur muß man dieſe lateiniſchen Reime nicht, wie Maſſieu, u. a. m. gethan, mit den ſogenannten Leoniniſchen Verſen verwechſeln; denn ſo heißen eigentlich nur die gereimten Hexameter und Pentameter, welche ſich ſehr gut von dem Pabſt Leo dem 2ten (680) herſchreiben können. Auch waren die Troubadours keinesweges, in den neuern Sprachen, die erſten Dichter, welche den Reim gebrauchten; denn die romantiſchen Gedichte von Normänniſchen Verfaſſern ſind wenigſtens eben ſo alt, als alle Provenzaliſche Gedichte, und ſind alle gereimt; und in der Folge wird es ſich zeigen, daß wir noch weit ältere Ueberbleibſel gereimter Gedichte beſitzen —— Es fragt ſich nun, wie der Reim ſchon ſo frühzeitig in die alten Sprachen, und zu einer Zeit, übergegangen iſt, wo dieſe Sprachen, wenigſtens in den Werken gleichzeitiger Schriftſteller, zum Theil noch, in ihrer alten Reinigkeit beſtanden? Claudian, z. E. lebte ſpäter, oder doch zu gleicher Zeit mit den beyden angeführten Kirchenvätern. Hatte vielleicht die Sprache des Umganges alle die Eigenſchaften verloren, welche den Reim entbehrlich machen? War die Cultur im Ganzen dahin gediehen, daß jener, aus beſtimmten Längen und Kürzen, Höhen und Tiefen entſtehende Geſang nicht mehr allgemein geachtet und gefühlt wurde? Und bildeten ſich vielleicht die eigentlichen Dichter nach den Werken

ihrer

hrer Vorgänger, und dem Geſchmack der Beſſern und Unterrichteten gemäß, ſo wie jene Reimer nach Geiſt und Sinne des großen Haufens, und nach dem Zuſtande der Sprache des Umganges? Oder nahmen ſie den Reim von andern Völkern an? Mit der Litteratur der gebildeten, morgenländiſchen Völker, welche den Reim vielleicht kannten, ſcheinen die Kirchenväter nicht bekannt geweſen zu ſeyn. Die Araber ſpielten im 4ten und 5ten Jahrhunderte noch keine ſolche Rolle, daß die Abendländer, und beſonders die Kirchenväter, von ihnen hätten viel annehmen ſollen; ihre Dichtkunſt ſelbſt war noch lange nicht in der Blüthe; und in der hebräiſchen Sprache ſoll er ſich nicht finden. Auch die Nordiſchen Völker waren zu dieſer Zeit noch nicht die Herren der Abendländer, um, wofern ſie ſchon den Reim gekannt hätten, ihn dieſen mittheilen zu können. Sie hatten ihn aber damahls, meines Bedünkens, noch nicht; er hat ſich, wahrſcheinlicher Weiſe, ſpäter, aus den dieſen Völkern eigenen Sylbenmaßen, heraus gebildet, oder doch, ohne Beyſpiele, aus andern Sprachen, aus ihnen herausgebildet werden können. In den Reliques of anc. Engl. Poetry, Bd. 2. S. 176. 2te Ausg. finden ſich ſogar Beyſpiele von Gedichten aus dem Anfange des 16t. Jahrhunderts, wo Alliteration und Reim noch mit einander verbunden, und der Reime noch wenige ſind; und, aus der Mitte des 14ten Jahrhundertes iſt noch ein ganzes, nach den Regeln der Alliteration abgefaßtes Gedicht (Pierce Plowman's Viſions) vorhanden. Es bleibt alſo beynahe nichts übrig, als ihn aus dem Verfall des Geſchmackes in der lateiniſchen Dichtkunſt, und der Sprache ſelbſt, ſo wie aus den Eigenheiten der neueren Sprachen entſtehen zu laſſen; und Velazquez hat, unter andern, in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt, S. 278. deutſcher Ueberſetzung, die Uebereinſtimmung zwiſchen den lateiniſchen und den früheſten ſpaniſchen Reimen deutlich gezeigt. — Bey der fernern Geſchichte des Reimes, in den lateiniſchen Gedichten, und wie er darin immer mehr und mehr die Oberhand gewonnen, und zuletzt die ekelhaften Spielereyen veranlaßt hat, halte ich mich hier nicht auf; ich ſetze nur hinzu, daß in diejenigen Sprachen, welche aus und zum Theil nach der lateiniſchen vorzüglich gebildet worden ſind, in die italieniſche, franzöſiſche, ſpaniſche, und ſogar in die Sprachen der nördlichen Länder, in ſofern in dieſen die Lehrer aller Art ihre Gelehrſamkeit in der lateiniſchen Sprache erworben hatten, der Reim, da er in jener einmahl eingeführt war, ſehr natürlich, ohne daß es dazu weder der Araber, noch der nordiſchen Sylbenmaße bedurfte, hat eingeführet werden können; aus welchem allen ſich denn von ſelbſt ergiebt, daß die vom Hrn. S. angegebene Geſchichte des Reimes, und die Meynung des Huet und Maſſieu, ganz ohne Grund ſind. Auch haben, wie ich eben itzt finde, mehrere Schriftſteller, z. B. Fauchet zum Theil (Orig. de la langue et poeſie franc. Liv. I. Chap. 7. Oeuvr. Par. 1610. 4. Bl. 548 b.) Quadrio (Stor. e Rag. Bd. 1. S. 723.) der ſchon angeführte Velazquez, u. a. m. ihn aus dem Lateiniſchen hergeleitet. Uebrigens war der Reim, urſprünglich, in den verſchiedenen Sprachen nicht von einerley Art. Crescimbeni (Iſtor. della volg. Poeſ. I. S. 13. Ausgabe von 1731.) bemerkt, daß die erſten Reimer in der italieniſchen Sprache nicht immer gleiche Endungen geſucht, ſondern ſich mit ähnlichen begnügt, z. B. poi mit cui, dolere mit mandare, coloro mit azzurro gereimt, und daß ſie die Rechtſchreibung einzeler Wörter öfters, um ſie reimfähig zu machen, verändert haben. Eben dieſes bemerkt, von den franzöſiſchen Dichtern, unter andern Barbaſan, in der Vorrede der Fabl. et Contes des Poet. franc. des XII. XIII. XIV et XV Siecl. Par. 1756. 12. 3 Bd. S. XXIII u. f. wo überhaupt eine Menge Bemerkungen über den Reim vorkommen; und von den Engliſchen, Warton noch von Spenſers Feyenköniginn (Obſervat. on the Fairy Queen I. S. 117 2te Ausg.) Der Raum geſtattet es nicht, die Geſchichte des italieniſchen Reimes zu verfolgen,

folgen, und zu zeigen (was bey dieſer Sprache am füglichſten geſchehen könnte,) wie ſich, aus der Nothwendigkeit, oder dem Betrage, ihn abwechſelnd und mannichfaltig zu machen, Versarten und Strophenbau aller Art, und vielleicht ſo gar die beſtimmte Form gewiſſer Dichtarten, als des Sonnettes, allmählig entwickelt hat. In Italien erhielt er ſich herrſchend bis zu der Erſcheinung der Italia liberata da Gotti des Triſſino, Rom. 1547. 8. 3 Bd. obgleich L. Bapt. Alberti († 1472) ſchon verſucht hatte, italieniſche Verſe in griechiſchen und lat. Sylbenmaßen zu verfertigen (S. Crescimb. Iſtor. della volgar Poeſia Vol III. S. 271.) und ſpäter, Claudio Tolomei ums Jahr 1530 ernſthaftere Verſuche der Art machte. — Ueber die Geſchichte und die Eigenheiten des ſpaniſchen Reimes, ſ. den 3ten Abſchn. der 2ten Abth. in Velazquez Geſch. der ſpan. Dichtkunſt, S. 273 u. f. der Ueberſ. — In Frankreich ſcheint er, der Natur der Sprache wegen, auf immer herrſchend bleiben zu müſſen; die erſten, in dieſer Sprache gereimten, auf uns gekommenen Gedichte, ſind, aus der Mitte des eilften Jahrhundertes. Ueber die Geſchichte und Eigenheiten deſſelben, ſ. unter mehrern, die Elemens de la Poeſie franç. II. S. 159 u. f. — In England ſind gereimte Verſe, welche aus dem 6ten Jahrhunderte ſeyn ſollen, nähmlich in der alten welſchen Sprache (S. Evan Evans Diſſert. de Bardis S. 69. bey ſ. Spec. of Poetry of the anc. Welſh Bards, Lond. 1764. 4.) übrig; die Reime ſind äußerſt einförmig, das heißt, ein und derſelbe Endlaut wird ſehr oft wiederholt; und dieſes ſcheint auch noch der Fall bey gereimten Gedichten, aus dem 12ten Jahrhunderte, zu ſeyn. (S. Wartens Hiſt. of Engl. Poetr. Bd. 1. S. 21.) Vielleicht giebt es ſo gar noch Ueberbleibſel von frühern. (S. Ebend. deſſelben erſte Diſſertat vor dem 1ten Bde. ſ. History Bl. f. 4. b. Anm. i.) Die erſten reimfreyen Verſe in dieſer Sprache ſchrieb Lord Surrey; er faßte darin eine Ueberſetzung des 2ten und 4ten Buches der Aeneis, Lond. 1557. 12. ab. — Für Deutſchland ſind, aus dem 9ten Jahrhundert, die beyden gereimten Ueberſetzungen der vier Evangeliſten (der ſo genannte Cod. quatrunus in der Cottoniſchen Bibliothek zu Oxford; und Alfrieds evangeliſche Geſchichte oder Harmonie der vier Evangeliſten, von Math. Flacius und Schilter herausgegeben) übrig. —

# Rein.

(Muſik.)

Man braucht dieſes Wort bey zweyerley Gelegenheiten in der Muſik: von einzelen Tönen, und von Intervallen. Man ſagt, eine Sayte, eine Flöte, haben einen reinen Klang; die Stimme eines Sängers ſey vollkommen rein. Die Reinigkeit des Klanges einer Sayte kommt daher, daß ſie blos regulaire oder harmoniſche Schwingungen mache*); und er wird unrein, wenn dieſe durch andre Schwingungen geſtöhrt werden; welches geſchieht, wenn die Sayte nicht durchaus gleich dik iſt, auch geſchehen kann, wenn ſie zu wenig geſpannt iſt, und ſo ſchlecht angeſchlagen oder geſtrichen wird, daß ſie nicht gleich in ihrer ganzen Länge die Schwingungen macht.

Durch reine Intervalle verſteht man die, deren beyden Töne genau die ihnen zukommenden Verhältniſſe haben; wenn z. B. die Octave genau $\frac{1}{2}$, die Quinte $\frac{2}{3}$, die große Terz $\frac{4}{5}$ u. ſ. f. des Grundtones iſt**); überſteigen ſie dieſes genaue Verhältniß, oder bleiben ſie darunter, ſo ſind ſie unrein. Es iſt eine für den Tonſetzer wichtige Anmerkung, daß, je vollkommener das Conſoniren eines Intervalls iſt, es um ſo viel genauer rein ſeyn müſſe. Denn da alle Orgeln und Claviere temperirt werden müſſen,

---

*) S. Klang.

**) S. Conſonanz.

ſen *), ſo iſt es wichtig, daß das Abweichen von der Reinigkeit auf die Intervalle gelegt werde, die es am beſten vertragen.

Die Octave verträgt wegen ihrer ganz vollkommenen Harmonie gar keine Abweichung von ihrer Reinigkeit. Die Quinte, welche nächſt der Octav am vollkommenſten harmonirt, verträgt ſehr wenig; kein Comma, dadurch würde ſie ſchon unangenehm. Die große Terz, als weniger vollkommen, verträgt mehr, als die Quinte; doch ſchwerlich mehr, als ein Comma; die kleine Terz verträgt noch etwas mehr, und die Diſſonanzen noch mehr.

Dieſes empfindet ein gutes Ohr; indeſſen iſt es auch nicht ſchwer, den Grund davon einzuſehen, der überhaupt darin liegt, daß bey gröſſerer Vollkommenheit die kleinen Unvollkommenheiten empfindlicher ſind, als bey geringerer Vollkommenheit. Ein kleiner Fleken, der auf einem eben nicht ſchönen Geſichte kaum merklich iſt, verſtellt eine vollkommene Schönheit, und wird da anſtößig.

## Reinlichkeit.

(Schöne Künſte.)

Kann auch durch Nettigkeit ausgedrukt werden, und iſt eigentlich die Vollkommenheit in Kleinigkeiten. Es kann eine Sache, überhaupt betrachtet, vollkommen ſeyn, in einzeln kleinen Theilen aber ohne Genauigkeit. Alsdenn fehlt dem Werk die Reinlichkeit. Eine Mauer an einem Gebäude muß glatt ſeyn: dieſes gehört zu ihrer Vollkommenheit: und ſo kann ſie auch ſcheinen, wenn man ſie obenhin im Ganzen, oder etwas von weitem anſieht, ob ſie gleich, in einzeln Stellen betrachtet, kleine Unebenheiten hat. Wenn aber dieſe nicht da ſind; wenn die Mauer vollkommen glatt iſt: ſo nennt man dieſe Vollkommenheit Reinlichkeit.

Wenn in der Baukunſt alles, was glatt ſeyn ſoll, vollkommen glatt, was geformt oder geſchnitzt ſeyn ſoll, vollkommen ſcharf, kurz wenn gar alles genau nach den ſchärfſten geraden oder krummen Linien iſt, ſo iſt der Bau reinlich. In der Muſik iſt die Ausführung reinlich, wenn jeder einzele Ton bis auf die geringſte Kleinigkeit ſeine vollkommene Höhe, ſeinen vollkommenen Klang, ſeine vollkommene Dauer u. ſ. f. hat. In Verſen, oder überhaupt in der Rede, beſteht die Reinlichkeit darin, daß auch nicht die geringſte Kleinigkeit zum genaueſten Ausdruk, und zum beſten Wollklang, verſäumt werde.

Das Gegentheil der Reinlichkeit iſt das Vernachläßigte, das Gepfuſchte.

Je mehr ein Werk der genauen Zergliederung und der nahen Betrachtung unterworfen iſt, je nothwendiger wird ihm die Reinlichkeit. Eine Statue, die weit aus dem Geſichte kömmt, braucht keine Reinlichkeit. Ein Werk, das vornehmlich durch große Haupttheile rühren ſoll, hat ſie weniger nöthig, als ein kleines niedliches Werk.

Die Reinlichkeit, welche eigentlich an den Werken bildender Künſte, als eine zur Vollkommenheit nöthige Eigenſchaft verlangt wird, kann auch in andern Werken ſtatt haben. Sie kommt jedem kleinen Werk des Geſchmaks zu, und dem geſunden Urtheil des Künſtlers muß überlaſſen werden, wie weit ſie zu treiben ſey. Ein Augenblik von Ueberlegung wird ihm zeigen, daß, je mehr ein Werk ſich von der Gröſſe, die nur im Ganzen zu würken hat, entfernt, je nöthiger ihm die Reinlichkeit werde. Je kleiner der Gegenſtand iſt, den man bearbeitet, je mehr iſt die Reinlichkeit nothwendig. Der Mangel derſelben wäre am Anakreon ein weſentli-

---

*) S. Temperatur.

ſentlicher Fehler, am Pindar weit geringer, und am Tyrtäus unmerklich. Und ſo verhält es ſich auch in andern Künſten. Raphael, die Carrache, Rubens, hatten die Reinlichkeit nicht nöthig, wodurch die kleinen Werke eines Mieris, Gerhard Dow und andrer holländiſchen Meiſter den Liebhabern ſo ſchätzbar ſind. In der Muſik darf man ein großes Concert nicht mit aller Reinlichkeit vortragen, die ein Lied, oder ein Tanz erfodert.

## Reiz.

(Schöne Künſte.)

Wir nehmen dieſes Wort in der Bedeutung, für welche verſchiedene unſrer neueſten Kunſtrichter das Wort Grazie brauchen. So viel ich weiß, hat Winkelmann es zuerſt gebraucht, um eine beſondere Art, oder vielleicht nur eine gewiſſe Eigenſchaft des Schönen in ſichtbaren Formen auszudrüken. Seitdem iſt viel von der Grazie, nicht blos als einer Eigenſchaft der ſichtbaren Formen, ſondern auch der Gedanken, der Phantaſien, der Empfindungen und der Handlungen geſprochen worden.

Wenn nun gleich die erſten, die ſich dieſes Ausdruks bedient haben, etwas in ihren Empfindungen würklich vorhandenes, und mehr oder weniger beſtimmtes, dadurch mögen angedeutet haben: ſo iſt doch zu beſorgen, daß bey unſrer immer höher ſteigenden Scholaſtik des Gefühles, das Wort Grazie das Schikſal manches metaphyſiſchen Schulwortes erfahren könnte, deſſen Bedeutung Niemand errathen kann, das aber deſſen ungeachtet von denen fleißig gebraucht wird, die ſich das Anſehen geben, als könnten ſie Dinge erklären, die kein andrer Sterblicher erklären kann.

Ohne mich in die Tiefen des feinen Gefühles der in allen Geheimniſſen der Kunſt eingeweiheten Virtuoſ und Kenner einzulaſſen, will ich ve ſuchen, auf eine verſtändliche und u gekünſtelte Weiſe zu ſagen, was f Eindrüke ich von verſchiedenen Art äſthetiſcher Gegenſtände würkli empfinde, die dem zuzuſchreiben ſe möchten, was die Kunſtrichter d Grazie nennen, und was ich unt dem Namen Reiz verſtehe.

Vorher aber will ich anmerke daß die Grazie von denen, die f zuerſt als eine abſonderliche Eigenſchaft der Schönheit bezeichnet habe blos der weiblichen Schönheit z geeignet werden. Schon zu Homer Zeiten waren die Grazien als beſtändige Begleiterinnen und Aufwärterinnen der Venus bekannt *), und berufen, dieſe Göttin der Schönheit un Liebe mit beſonderen Reizungen z ſchmüken. Vermuthlich erſt lang nachher wurde das Gebiet ihre Herrſchaft allmählig weiter ausgedehnt, bis endlich nicht blos da ſchöne Geſchlecht, ſondern auch Dichter, Philoſophen, Staatsmänner kurz alles, was durch irgend eine beſondere Art zu ſprechen und zu handeln ſich angenehm zu machen wünſchte, den Grazien opferte, um ihre Beyſtand zu erhalten **).

Dieſes kläret uns einigermaaßen das ganze Geheimniß auf. Ein gewiſſer Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung alle Herzen gewinnt, das uns für Perſonen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnimmt, muß als eine Würkung der Grazien angeſehen werden. Sehen wir alſo die Grazie, oder um deutſch zu ſprechen, den Reiz, als eine gewiſſen Gegenſtänden inhaftende Eigenſchaft an, ſo wird uns durch die vorhergehenden Bemerkungen die Würkung dieſer Eigenſchaft bekannt, und kann uns das Nachforſchen über ihre Natur und Beſchaffenheit erleichtern.

---

*) Odyſſ. VIII. Buch vſ. 364. und deſſen Hymnus auf die Venus.

**) S. Wielands Grazien V. Buch.

Nicht jede Schönheit, nicht jede das Gefühl erwekende Vollkommenheit, würket die innige Zuneigung und Gewogenheit, die man in dem engern Sinn Liebe nennt, und die allemal eine gewiſſe Zärtlichkeit in ſich ſchließt. Man ſieht ſchöne Perſonen, deren Geſtalt großes Wolgefallen ohne merkliche Zuneigung erwekt. Man fühlet die beſten Verhältniſſe und das ſchönſte Ebenmaaß der Form, und die untadelhafte Geſtalt; das Auge verweilet mit Vergnügen und Wolgefallen darauf: aber alle Würkung dieſer Schönheit ſcheinet blos in einer Beluſtigung der Phantaſie oder der Sinnen zu beſtehen, ſie erweket nichts von dem ſüſſen, mit Verlangen verbundenen, tief in dem Herzen ſitzenden Gefühl. Es fehlet dieſer Schönheit an Reiz, ſie iſt eine Venus, ehe die Grazien in ihren Dienſt gekommen.

Bisweilen ſiehet man auch Schönheit mit Hoheit verbunden, die Hochachtung und Ehrfurcht erwekt; eine Schönheit wie Juno und wie Minerva ſie beſaßen. Dort kündiget ſie die Königin der Götter, hier die Göttin der Weisheit, des Verſtandes und des Verdienſtes an. Ihr Anblik erweket Bewunderung und Verehrung, zu ernſthafte Regungen, als daß das Herz ſich dabey irgend einen zärtlichen Wunſch erlaubte. Hier iſt aller Reiz in Größe und Hoheit übergegangen. Die Grazien ſind nicht vornehm genug, dieſe Hoheit zu begleiten. Wenn Juno reizend ſeyn will, muß ſie etwas von ihrem Ernſt ablegen, und den Gürtel der Venus auf eine Zeit borgen.

Nicht anders verhält es ſich mit jeder andern Art des ſinnlich Vollkommenen. Unter den verſchiedenen Menſchen, mit denen wir umgehen, finden ſich ſolche, deren Betragen in jeder Abſicht großes Wolgefallen erweket: man findet ſie in allem, was ſie thun, und in der Art, wie ſie es thun, untadelhaft und unverbeſſerlich, und ſchöpfet deswegen Vergnügen aus ihrem Umgange. Aber noch ſtellet ſich dabey die zärtliche Empfindung, die tief im Herzen Wunſch und innige Zuneigung hervorbringt, nicht ein. Auf der andern Seite ſehen wir hochachtungswürdige Menſchen, an denen alles groß, aber mit Ernſt und Hoheit verbunden iſt. Der Umgang weder mit der einen, noch mit der andern Art ſolcher Menſchen, hat das, was man eigentlich das Reizende des Umganges nennt. Dieſe ſtellet ſich nur da ein, wo wir bey dem ganzen Betragen vorzügliche Annehmlichkeit empfinden, die im eigentlichſten Sinn einnehmend iſt.

So gehören zu einer dieſer drey Gattungen alle gute Schriftſteller, alle gute Künſtler mit ihren Werken; und jedes gute Werk der Kunſt hat entweder blos gemeine untadelhafte Schönheit, oder dieſe mit Reiz verbunden, oder endlich Hoheit und Größe. Tiefere Geheimniſſe habe ich in dem, was man von der Würkung der Grazie ſagt, nicht entdeken können. Es kann wohl ſeyn, daß einige nur einen ſehr hohen Grad des Reizes der Grazie zuſchreiben. Aber Plato ſcheinet auch blos ein gefälliges und angenehmes Weſen, wobey man eben nicht in Entzükung geräth, für eine Würkung der Grazien gehalten zu haben. Denn da er dem Xenokrates, der in ſeiner Art etwas Strenges und Steifes hatte, den Rath giebt, er ſolle den Grazien Opfer bringen: ſo verſtund er es vermuthlich nicht ſo, daß er ſeinen Schüler dadurch in einen Ariſtippus, oder in ſeinen Manieren in einen Alcibiades verwandelt zu ſehen wünſchte. Dieſe Anmerkungen zielen darauf, daß man erkenne, alle Arten äſthetiſcher Gegenſtände ſeyen des Reizes fähig, und äuſſern ihn durch einen merklichen Grad der Annehmlichkeit, wodurch wir in ſolche Gegenſtände gleichſam verliebt werden, ſo daß es eine Art feiner Wolluſt des Geiſtes iſt, die Eindrüke derſelben zu genießen, bey der wir aber nicht ſo, wie von der Größe und Hoheit in Bewundrung oder Ehrfurcht geſetzt werden. Wir ſchreiben den Liedern eines Anakreons, und den Geſprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demoſthenes, Hoheit zu.

Es wäre ein kühnes, und vielleicht auch ohnedem in Abſicht auf den Nutzen nicht ſehr erhebliches Unternehmen, wenn man die nähere Beſchaffenheit des Reizenden, in jeder Gattung der äſthetiſchen Gegenſtände, genau zu zergliedern ſuchte. Der Liebhaber, der nur etwas von feinem Gefühl hat, empfindet es leicht; und wenn man den Künſtler, deſſen Genie weder blos auf das Große und Strenge beſtimmt, noch blos auf ſchlechte Richtigkeit und Wahrheit geht, überhaupt vermahnet, er ſoll bey allen ſeinen Werken wohl Acht haben, ob ſie in ihrer Art Annehmlichkeit und Lieblichkeit vertragen, und, wo ſie ſtatt haben, beſondere Rükſicht darauf nehmen, ſo hat man ihm ohngefähr alles geſagt, was ſich hierüber verſtändlich und beſtimmt ſagen läßt.

Denn dieſes, was dem Künſtler in dieſer Abſicht am nöthigſten iſt, daß er alle Gegenſtände ſeiner Kunſt, ſowol in der Natur, als in den Werken andrer Künſtler, mit genauer Aufmerkſamkeit betrachten, die eigentliche Art und den Charakter eines jeden richtig faſſen ſoll, verſteht ſich von ſelbſt. Durch eine ſolche Betrachtung aber wird er, wenn er das Gefühl dazu hat, das blos Schöne, das Reizende und das Große von ſelbſt entdeken, und gehörig von einander unterſcheiden. Dieſes Gefühl
wird ihm ferner von der näheren
ſchaffenheit des Reizenden mehr a
zeigen, als die mühſamſte Entw
lung deſſelben ihn lehren würde. W
wird es unternehmen, einem Me
ſchen von etwas feinem Gefühl f
die Schönheiten des Geſanges au
führlich zu zeigen, worin das Re
zende in den ſüßen Geſängen ein
Grauns beſtehe? Oder wer wird n
unterſtehen, die Lieblichkeit der Liede
eines Anakreon oder Petrarcha, ode
Metaſtaſio zu zergliedern? dem Mah
ler das Colorit eines Titians, od
die Zeichnung eines Raphaels un
Guido, dem die Grazien vorzüglich
hold geweſen, ausführlich zu be
ſchreiben? Beſſer kommt man zum Zwek, wenn man ſagt: Sing und horche; lies und empfinde; ſieh und fühle — und denn ſing, und lies, und ſiehe wieder, und mache dir ein tägliches Geſchäffte daraus: dadurch wirſt du dich mit den Grazien deiner Kunſt bekannt machen.

## Rhythmus; Rhythmiſch.

(Redende Künſte; Muſik; Tanz.)

Die Wörter ſind griechiſch, von unbekannter, wenigſtens ſehr ungewiſſer Abſtammung, und kommen bey den Alten in verſchiedener Bedeutung vor. Die Griechen nannten Rhythmus, 1. was die Römer Numerum oratorium nannten. 2. Das, was wir das Sylbenmaaß nennen; denn ſie hatten einen daktyliſchen, jambiſchen, päoniſchen Rhythmus u. ſ. f. 3. In der Muſik das, was wir Takt nennen; denn was wir itzt durch die Worte geraden und ungeraden Takt ausdruken, hieß bey den Griechen gleicher, oder gerader, und ungleicher, oder ungerader Rhythmus. 4. Im Tanz das, was wir Pas, oder einen Tanzſchritt nennen. Die Neuern haben den Begriff des Worts mehr eingeſchränkt. In der Dichtkunſt wird des Rhythmus ſelten erwähnet,

wähnet, weil er meiſtentheils unter dem Wort Sylbenmaaß betrachtet wird. In der Muſik iſt er faſt allein auf die Abmeſſung der Einſchnitte eingeſchränkt. Wir betrachten ihn hier in der weiteren und ehemaligen Ausdehnung.

Es läßt ſich aus den angeführten verſchiedenen Bedeutungen abnehmen, daß das Wort überhaupt etwas wolgeordnetes und gleichförmiges in der Folge der Töne und der Bewegung anzeige. Zwar ſagt Ariſtides Quintilianus, einer der alten noch vorhandenen Schriftſteller über die Muſik, daß auch in Dingen, die auf einmal ins Auge fallen, wie in einer Statue, ein Rhythmus ſtatt habe. Da aber das, was aus den guten Verhältniſſen in Gebäuden und Formen entſteht, Eurythmie genennt worden: ſo läßt ſich daraus abnehmen, daß die Griechen dem Ebenmaaß der Formen nicht eigentlich den Rhythmus, ſondern etwas dem Rhythmus ähnliches zugeſchrieben haben, und daß das Wort die Ordnung und das Abgemeſſene in Dingen, die auf einander folgen, ausgedrükt habe.

Indeſſen erkläre man das griechiſche Wort wie man wolle, ſo nehmen wir es hier blos von der Ordnung in Ton und Bewegung, und zwar vornehmlich in ſofern ſie in der Muſik und in dem Tanz vorkommt. Wir werden nachher die Anwendung davon auf die Dichtkunſt, leichte machen können. Von dem Rhythmus der proſaiſchen Rede, haben wir ſchon unter ſeinem lateiniſchen Namen Numerus geſprochen. Damit der über dieſe Materie noch nicht unterrichtete Leſer auf einmal einen allgemeinen und richtigen Begriff vom Rhythmus in der Muſik bekomme, merken wir vorläufig an, daß in der Muſik der Rhythmus gerade das iſt, was in der Poeſie die Versart.

Da nicht nur die Alten dem Rhythmus große äſthetiſche Kraft zuſchreiben, ſondern auch itzt Jedermann geſteht, daß im Geſang und Tanz alles, was man eigentlich Schönheit nennt, vom Rhythmus herkommt: ſo gehört die Unterſuchung über die eigentliche Natur und die Würkung deſſelben unmittelbar hieher, und iſt um ſo viel nöthiger, da ſie, ſo viel mir bekannt iſt, von keinem Kunſtrichter unternommen worden; daher die Tonſetzer ſelbſt oft ziemlich verworrene Begriffe von dem Rhythmus haben, deſſen Nothwendigkeit ſie empfinden, ohne den geringſten Grund davon angeben zu können.

Ich habe geſagt, man ſchreibe das, was die Muſik und der Tanz im eigentlichen Sinne Schönes haben, dem Rhythmus zu. Hier muß ich, um die Materie meiner Unterſuchung genauer zu beſtimmen, nothwendig anmerken, daß Geſang und Tanz ihre äſthetiſche Kraft aus zwey ganz verſchiedenen Quellen ſchöpfen. Die Töne der Muſik, die Bewegungen und Gebehrden des Tanzes können eine natürliche Bedeutung haben, wobey der Rhythmus nicht in Betrachtung kommt. Man höret Töne und ſieht Bewegungen, die an ſich fröhlich, freudig, zärtlich, traurig und ſchmerzhaft ſind. Dieſe haben ohne allen Einfluß der Kunſt Kraft uns zu rühren, und man nennet oft auch dieſe Dinge ſchön. Die Schönheit, die aus dem Rhythmus entſteht, iſt etwas ganz anders; nämlich, ſie liegt in Dingen, die an ſich völlig gleichgültig ſind; die gar keine natürliche Bedeutung, keinen Ausdruk der Freude, oder des Schmerzens haben.

Damit wir alles Fremde von der Unterſuchung über den Urſprung, die Natur und Würkung des Rhythmus ausſchließen, wollen wir blos völlig gleichgültige Elemente vorausſetzen, dergleichen die Schläge einer Trommel,

mel, oder die Töne einer Sayte ſind; Töne ohne andere Kraft, als die, die ſie durch den Rhythmus erhalten. Es wird hernach leicht ſeyn, die Theorie auch auf andere Elemente anzuwenden.

Man ſtelle ſich alſo einzele Schläge einer Trommel, oder einzele Töne einer Sayte vor, und mache ſich die Frage: wodurch kann eine Folge ſolcher Schläge angenehm werden, und einen ſittlichen, oder leidenſchaftlichen Charakter bekommen? ſo ſteht man gerade auf dem Punkt, von dem die Unterſuchung über den Rhythmus anfängt. Nun zur Sache.

Erſtlich iſt offenbar, daß ſolche Schläge, die ohne die geringſte Ordnung, oder regelmäßige Abmeſſung der Zeit auf einander folgen, gar nichts an ſich haben, das die Aufmerkſamkeit reizen könnte; man höret ſie, ohne darauf zu achten. Cicero vergleichet irgendwo den Numerus der Rede mit einem gewiſſen regelmäßig abgewechſelten Herunterfallen der Regentropfen. Das Beyſpiel kann uns auch hier dienen. So lange man ein völlig unordentliches Geräuſch der Tropfen höret, denkt man weiter an nichts, als daß es regnet. Sobald man aber unter dem Geräuſche das Auffallen einzeler Tropfen unterſcheidet, und wahrnimmt, daß dieſe immer in gleicher Zeit wiederkommen, oder daß nach gleichem Zeitraum immer zwey, drey, oder mehr Tropfen nach einer gewiſſen Ordnung auf einander folgen, und ſo etwas Periodiſches bilden, wie die Hammerſchläge von drey oder vier Schmieden: ſo wird die Aufmerkſamkeit zu Beobachtung dieſer Ordnung angelokt. Da entſtehet nun ſchon etwas von Rhythmus, nämlich eine regelmäßige Wiederkehr von einerley Schlägen.

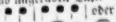
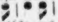
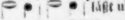
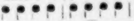
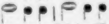
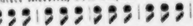
Wenn wir uns alſo, um wieder auf die Schläge der Trommel zu kommen, eine Folge von gleichen Schlägen nach gleichen Zeittheilen auf einander kommend, unter dem Bilde gleichgroßer und in gleicher Entfernung von einander geſetzter Puncte vorſtellen, .....: ſo haben wir einen Begriff von der einfacheſten Ordnung in der Folge der Dinge, den unterſten und ſchwächeſten Grad des Rhythmus. Die Schläge ſind alle einander gleich, und folgen in gleichen Zeiten. Die Würkung dieſes ganz einfachen Rhythmus iſt nichts, als ein ſehr geringer Grad der Aufmerkſamkeit. Denn da in den Tönen, die unaufhörlich an unſer Gehör ſtoßen, insgemein keine merkliche Ordnung iſt: ſo wird man aufmerkſam, ſobald ſie ſich irgendwo darin einfindet.

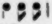
Wollte man nun hier einen Grad der Ordnung mehr hineinbringen, ſo müßte es dadurch geſchehen, daß die Schläge nicht gleich ſtark wären, die ſtärkern und ſchwächern aber nach einer feſten Regel abwechſelten. Die einfacheſte und leichteſte Regel dieſer Abwechslung aber wäre dieſe: daß von zwey auf einander folgenden Schlägen, der erſte ſtark, der andere ſchwach wäre. Alsdenn würde man außer der Ordnung der gleichen Zeitfolge auch die bemerken, daß die Schläge immer paarweiſe, ein ſtarker und ein ſchwacher folgten, wie dieſe Punkte ●· | ●· | ●· |. Hier fängt nun ſchon das an, was wir in der Muſik den Takt nennen. Dieſe taktmäßige Folge der Schläge hat ſchon etwas mehr, als die vorhergehende, um die Aufmerkſamkeit zu reizen. Hier iſt ſchon doppelte Einförmigkeit, und ſchon ein Grad der Abwechslung.

Daß Einförmigkeit mit Abwechslung und Mannichfaltigkeit verbunden Wolgefallen erweke, können wir hier als bekannt vorausſetzen. Daher entſtehet alſo das Wolgefallen an Dingen, die für ſich und einzeln

völlig

lig gleichgültig ſind. Und hier
ngen wir an zu begreifen, wie durch
n Rhythmus, oder das Wolgeord-
te in der Folge gleichgültiger Din-
, Schönheit entſtehen könne.

Nun iſt es leicht, ſich vorzuſtellen,
as für Veränderungen mit dem
akte können vorgenommen werden,
odurch die Ordnung der Schläge
cht nur mannichfaltiger wird, ſon-
rn auch einen Charakter bekömmt.
a es höchſt ſchwerfällig und auch
nöthig wäre, ſich ganz umſtänd-
h hierüber zu erklären, ſo will ich
ich nur mit ein Paar näheren An-
erkungen hierüber begnügen. Je-
ermann empfindet den Unterſchied
n Charakter zwiſchen dem geraden
nd ungeraden Takt. Dieſer Takt:
 oder 
der dieſer  läßt uns
anz was anders empfinden, als
ieſer :  ,
der als dieſer  ;
nd beyde unterſcheiden ſich im Cha-
akter merklich von dieſem

er aus beyden Arten zuſammenge-
etzt iſt. Wer dieſes fühlen will,
er darf nur eine Weile hinter einan-
er folgende Wörter mit Beobach-
ung der Interpunctation ausſpre-
chen: Eins, zwey, Eins, zwey: Eins
zwey; oder dieſe: Eins zwey drey;
Eins zwey drey: Eins zwey drey;
oder endlich dieſe: Eins zwey drey,
vier fünf ſechs: Eins zwey drey,
vier fünf ſechs. Man empfindet
ſehr deutlich den Unterſchied in der
Ordnung dieſer dreyerley Arten der
Folgen, oder die drey Arten des
Rhythmus. Thut man nun noch
hinzu, daß ein und ebenderſelbe Takt
eine geſchwindere, oder langſamere
Bewegung haben kann, welches die
Tonſetzer durch Allegro, Andante,
Adagio u. ſ. w. ausdrüken; daß bey

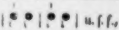
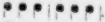
demſelben Takte die einzelnen Schläge mannichfaltige Abwechslung vertragen, wie wenn anſtatt dieſer  dieſe oder dieſe geſetzt werden; daß ſogar bisweilen einige ganz wegfallen, und durch Pauſen erſetzt werden; thut man endlich hinzu, daß die Schläge auch in Höhe und Tiefe verſchieden; daß ſie geſchleift oder geſtoßen, und durch mancherley andere Modificationen, die beſonders die menſchliche Stimme den Tönen geben kann, verſchieden werden können: ſo begreift man leichte, daß eine einzige Taktart eine unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit von Abwechslung geben könne. Und hieraus läßt ſich ſchon überhaupt begreifen, wie eine Reihe an ſich unbedeutender Töne blos durch die Ordnung der Folge angenehm werden, und einen gewiſſen Charakter bekommen könne.

Nach dieſer vorläufigen Erläuterung, können wir nun ſchon etwas näher beſtimmen, was eigentlich der Rhythmus in einer Folge von Tönen ſey. Nämlich überhaupt die Eintheilung dieſer Folge in gleich lange Glieder, ſo, daß zwey, drey, vier oder mehr Schläge ein Glied dieſer Reihe ausmachen, das nicht blos willkührlich, ſondern durch etwas, das man würklich empfindet, von andern unterſchieden ſey. Dieſes iſt eigentlich das, was man in der Muſik den Takt und in der Poeſie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erſte und einfacheſte Art des Rhythmus. Dieſer einfache Rhythmus hat ſchon vielerley Arten. Er iſt entweder gerad, oder ungerad; hernach kann der gerade ſowol, als der ungerade, durch die darin herrſchende Geltung, da entweder die Viertel- oder Achtelnoten am öfterſten vorkommen, wieder beſondere Charaktere annehmen.

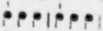
Wenn nun mehr Takte wieder unterſchiedene Glieder ausmachen, deren jedes aus zwey, drey oder mehr Takten beſteht, ſo entſteht wieder eine andere Art des Rhythmus, den wir den zuſammengeſezten nennen wollen. Endlich kann man auch aus ſolchen ſchon zuſammengeſezten Gliedern wieder größere Glieder (Perioden) machen. Wenn auch dieſe in gleichen Zeiten wieder folgen, ſo entſtehet eine noch mehr zuſammengeſezte Art des Rhythmus daraus.

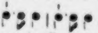
Wir wollen dieſes noch einmal an dem ſchon angeführten Beyſpiel einer Reihe von Schlägen völlig erläutern.

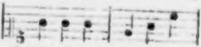
Man ſeze, daß man eine Reihe gleicher und in gleicher Zeit hinter einander folgender Schläge würklich laut zähle: Eins, zwey, drey, vier u. ſ. f. ſo daß man jedes Wort gerade ſo laut und ſo nachdrüklich, als das andere ausſpreche. Hier wäre alſo bloße Regelmäßigkeit ohne Takt oder Rhythmus; bey der Regelmäßigkeit aber hätte geſchwindere, oder langſamere Bewegung ſtatt. Wären die Schläge vollkommen gleich, und man wollte ſie nicht in einer Reihe nach allen Zahlen fortzählen, ſondern paarweiſe, oder drey, vier und mehr zuſammen, alſo: Eins zwey; Eins zwey; oder Eins zwey drey; Eins zwey drey; u. ſ. f. ſo gäbe dieſes einen Schein des Taktes; in der That aber wäre es noch kein würklicher Takt, wenn nicht in den Schlägen ſelbſt etwas gefühlt würde, das zu dieſer Abtheilung in Glieder von zwey, drey, oder mehr Theilen, Gelegenheit gäbe.

Hat aber dieſes Abtheilen in Glieder einen würklichen Grund in dem Gefühl; wird z. B. der erſte, dritte, fünfte Schlag ſtärker, als der zweyte, vierte und ſechste, angegeben, ſo entſteht der Takt von zwey Theilen  u. ſ. f., wo der Strich über den Noten den Nachdruk, oder die mehrere Stärke des Schlages, anzeigt. So würde, wenn der erſte, vierte, ſiebente Ton ſtärker, als die dazwiſchen liegenden angeſchlagen würden, der Takt aus drey Theilen entſtehen . Und ſo andere Taktarten. Hier iſt nun Regelmäßigkeit und Rhythmus.

Nun entſtehen bey einerley Takt noch beſondere Arten dieſes Rhythmus daher, daß die Schläge eine andere Art von Glied, oder ein anderes Ganzes ausmachen. So iſt z. B. in dieſer Folge von Schlägen:

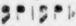
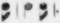
 und in folgender

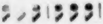
, einerley Takt, den man den Dreyvierteltakt nennt: aber jene Folge hat eine andere Art des Rhythmus, als dieſe, ob ſie gleich als Takte einerley Namen haben. Zu dieſer beſondern Art des Verhältniſſes der Takttheile unter einander wird blos auf die Dauer der Töne, und auf den Nachdruk geſehen, wobey die Höhe nicht nothwendig in Betrachtung kommt. Denn in folgenden zwey Takten:



wäre kein Unterſchied des Rhythmus.

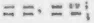
Dieſes iſt aber der einfache Rhythmus. Ehe wir aber zur Betrachtung des zuſammengeſezten gehen, wollen wir dieſen Begriff des einfachen Rhythmus auch auf Beyſpiele der Dichtkunſt und des Tanzens anwenden.

Nach der lateiniſchen und griechiſchen Proſodie, auch einigermaaßen nach der deutſchen, haben das jambiſche und trochäiſche Sylbenmaaß einernerley Takte: nämlich einen ungraden Takt von drey Theilen, deren zwey in einen zuſammengezogen ſind; ner als Rhythmus betrachtet, ſind verſchieden. Der jambiſche Rhythmus iſt ſo:  der trochäiſche ſo: . Eben dieſen Takt würde ein Pyrrhichiſcher Vers den; aber als Rhythmus wäre er on einer andern Art:

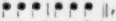
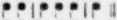
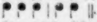


Im Tanz kann ein Schritt, oder Pas, aus zwey, aus drey oder aus ier Zeiten, oder kleinen Bewegungen beſtehen. Die Zahl dieſer Zeiten, und die Geſchwindigkeit, womit der ganze Pas vollendet wird, machen den Rhythmus aus, in ſo fern er Takt genennt wird; aber das Verhältniß der Zeiten gegen einander macht eine Verſchiedenheit im Rhythmus aus.

Wenn nun aus mehrern Takten wieder größere Glieder gebildet werden, ſo daß zwey, drey oder vier Takte allemal einen dem Gefühl vernehmlichen Abſchnitt in der Reihe der Töne, oder der Bewegungen machen, ſo entſtehet der zuſammengeſetzte Rhythmus. In der Poeſie beſtimmt das Sylbenmaaß den Takt und zugleich den einfachen Rhythmus; die Versart aber, oder das Metrum, den zuſammengeſetzten. Man ſtelle ſich folgende Versart vor:



ſo iſt hier ein Takt von zwey Zeiten, in welchem zwey einfache Rhythmen, nämlich der Spondäus und der Daktylus vorkommen. Zugleich aber kommen zweyerley größere Glieder oder Verſe vor, davon einer aus einem Jambus und Daktylus, der andere aus zwey Jamben beſteht; hier hat alſo der erſte Vers einen zuſammengeſetzten Rhythmus, der anders iſt, als der zuſammengeſetzte Rhythmus des andern Verſes.

Jedermann weiß, wie unzählig viele Veränderungen durch die zuſammengeſetzten Rhythmen entſtehen können. Die unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit der Versarten dienet zum Beyſpiel, aus dem auch auf Muſik und Tanz kann geſchloſſen werden. Ueber dieſen Rhythmus iſt in Anſehung der Muſik zu merken, daß ſeine Glieder nicht nothwendig aus ganzen Takten beſtehen, wie z. E. dieſes , ſondern auch aus getheilten Takten: als ſo: , oder ſo: . Nämlich man kann dieſen Rhythmus am Anfang, in der Mitte oder beym letzten Theil des Taktes anfangen; aber er muß, um eine Anzahl ganzer Takte zu haben, alsdenn auch wieder vor dem Takttheil aufhören, bey dem er angefangen, wie obige Beyſpiele zeigen.

Endlich giebt es auch einen doppelt und dreyfach zuſammengeſetzten Rhythmus. Der doppelt zuſammengeſetzte beſteht aus Perioden von zwey, oder mehrern zuſammengeſetzten Rhythmen. Zum Beyſpiel dienen die Versarten, wo allemal zwey, drey oder mehr Verſe eine rhythmiſche Periode machen, die immer wiederkommt. In der elegiſchen Versart, in unſern Alexandrinern, die immer wechſelsweiſe männlich und weiblich endigen, und in andern Versarten, machen zwey Verſe die Periode, oder den doppelt zuſammengeſetzten Rhythmus aus; in andern Versarten kommen drey, in andern vier Verſe auf eine Periode, die alsdenn eine Strophe genennt wird.

Wo doppelte wiederkommende Strophen ſind, da iſt der Rhythmus dreyfach zuſammengeſetzt: aus Verſen, und aus zweyerley großen

Perioden. So ſind die meiſten Tanzmelodien. Zwey, oder mehr Takte machen einen Einſchnitt oder Vers; zwey, oder mehr Einſchnitte eine Periode, oder einen Haupttheil, zwey Haupttheile machen die ganze Strophe, oder die ganze Melodie, die in der Folge ſo oft wiederholt wird, bis der Tanz zu Ende iſt. Dieſes iſt die vollkommenſte rhythmiſche Einrichtung; weil eine noch größere Mannichfaltigkeit der Zuſammenſetzung dem Ohr nicht mehr faßlich wäre.

Mit dieſen Tanzmelodien kommen unſre alten jambiſchen und trochäiſchen Versarten mit doppelten Strophen genau überein. Man nehme z. B. Hallers Doris: die Füße ſind Takte, durchaus von ähnlichem Rhythmus, nämlich Jamben. Vier ſolche Takte machen einen Einſchnitt, nur haben zwey Verſe außer den vier Füßen eine angehängte kurze Sylbe, um den Einſchnitt oder Vers fühlbarer zu machen. Dieſe drey Einſchnitte machen die erſte Periode, oder den erſten Theil der Melodie aus.

Komm Doris, komm zu jenen Buchen,
Laß uns den ſtillen Grund beſuchen,
Wo nichts ſich regt als ich und du.

Dann folgt ein ähnlicher und gleichgroßer zweyter Theil:

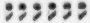
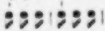
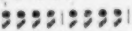
Nur noch der Hauch verliebter Weſte
Belebt das ſchwanke Laub der Aeſte
Und winket dir liebkoſend zu.

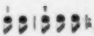
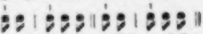
Dieſer Theil unterſcheidet ſich von dem erſten durch den Ton; und jeder Tonſetzer von mittelmäßigem Nachdenken würde ihn auch in einem andern Ton, z. B. in der Dominante des erſten, ſetzen; gerade wie man es insgemein mit den Tanzmelodien macht. Hernach wird dieſelbe Strophe mit allen ihren Rhythmen ſo lange wiederholt, bis das Lied zu Ende iſt.

Bey dieſer Gelegenheit muß ich anmerken, daß dieſe Art Strophen für den Geſang die vollkommenſte rhythmiſche Einrichtung haben. Die lyriſchen Versarten der Alten ſchick ſich ſelten für unſere Muſik. Allem Anſehen nach haben die Griechen ihrem Geſang keine harmoniſche Begleitung gegeben, folglich auch keine harmoniſche Cadenzen gekannt, und einen vollen Redeſatz nicht, wie wir thun, durch eine Cadenz geſchloſſen. Ihr Sylbenmaaß allein war hinreichend, die Einſchnitte völlig fühlbar zu machen. Vielleicht könnten wir den Geſang der Alten wieder finden, wenn ein Tonſetzer von Geſchmack verſuchen wollte, die Klopſtockiſchen Oden nach griechiſchen Sylbenmaaſſen ſo zu ſetzen, daß der Geſang einer Strophe auf alle andern gleich auf paßte. Doch dieſes im Vorbeygang.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, jedem aufmerkſamen Leſer einen richtigen Begriff von dem zu geben, was in der Muſik und Tanz Rhythmus genennt wird. Man ſieht daraus, daß er im Grunde nichts anders ſey, als eine periodiſche Eintheilung einer Reihe gleichartiger Dinge, wodurch das Einförmige derſelben mit Mannichfaltigkeit verbunden wird; ſo, daß eine anhaltende Empfindung, die durchaus gleichartig (homogen) geweſen wäre, durch die rhythmiſchen Eintheilungen Abwechslung und Mannichfaltigkeit bekommt. Es iſt aber der Mühe werth ſeinem Urſprung und ſeinen Würkungen näher nachzuforſchen.

Daß der Rhythmus nichts Gekünſteltes ſey, das aus Ueberlegung entſtanden, ſondern eine natürliche Empfindung zum Grund habe, kann daraus abgenommen werden, daß auch halb wilde Völker ihn in ihren Tänzen beobachten, und daß alle Menſchen in gewiſſe Verrichtungen etwas Rhythmiſches bringen, ohne zu wiſſen, warum. Jeder Menſch, der mit einer gewiſſen Geſchwindigkeit etwas zu zählen hat, wird nicht lange in ununterbrochener Gleichförmigkeit ſo zählen: Eins, zwey, drey, vier, u. ſ. f. ſondern gar bald die Zahlen gliederweis, zwey, drey, oder mehr Zahlen auf ein Glied, abtheilen; nämlich ſo: Eins zwey; drey vier u. ſ. f. oder ſo: Eins zwey drey; vier fünf ſechs; u. ſ. f. Geſchiehet das Zählen langſam, ſo daß es nicht wohl mehr angeht, mehr Zahlen zu einem Glied zu nehmen: ſo ſucht man die zu große Einförmigkeit dadurch zu unterbrechen, daß man eine Zahl in zwey Theile theilet. Anſtatt ſo zu zählen: Eins — zwey — drey —, ſo daß zwiſchen zwey Wörtern eine merkliche Zeit verfließe, fällt man bald darauf, ſo zu zählen: Eines; zwey-e, drey-e; u. ſ. f.

So bald das Ohr laute Schläge, die in gleichen Zeiten hinter einander folgen, vernimmt: ſo kann man ſich nicht enthalten, im Geiſte ſie zu zählen; folglich ſie auf beſchriebene Art einzutheilen. Machen wir dieſe Schläge ſelbſt, ſo richten wir ſie ſchon ſo ein, daß das rhythmiſche Zählen durch die Verſchiedenheit der Schläge ſelbſt erleichtert werde. Der Faßbinder, oder Böttcher, der einen Reifen antreibet, der Kupferſchmied, der einen Keſſel hämmert, fällt gar bald darauf, ſeine Schläge nicht einzeln in völliger Gleichheit ſo zu thun:  u. ſ. f. er wird bald ſo ſchlagen:  u. ſ. f. oder ſo:  u. ſ. f. um die Stärke oder den Ton der drey, oder vier auf einen Takt gehenden Schläge etwas abzuändern, damit die Eintheilung in Glieder dem Ohr merklich werde.

Eben ſo gewiß wird man aber auch ein Glied dem andern gleich machen. Denn wenn einer gleich den Einfall hätte ſo zu zählen  &c. ſo wird er unfehlbar aus zwey oder drey ungleichen Gliedern wieder gleiche Einſchnitte machen, alſo:  u. ſ. f. denn er wird fühlen, daß ihm ohne dieſe Einförmigkeit das Zählen zu mühſam werden würde.

Da wir nun aus ungezweifelter Erfahrung wiſſen, daß dergleichen rhythmiſche Eintheilungen natürlich ſind und im Gefühl liegen: ſo iſt zu unterſuchen, auf was für einem Grunde dieſes natürliche Gefühl beruhe.

Hier iſt zuvorderſt anzumerken, daß wir bey einer Reihe ſolcher Vorſtellungen, die ſchon an ſich, oder nach ihrer materiellen Beſchaffenheit Abwechslung und Mannichfaltigkeit haben, die uns dabey nöthige Würkſamkeit zu unterhalten, keinen Rhythmus verlangen. Bey einer Rede, die uns blos durch Erzählung, oder durch Entwiklung der Begriffe unterrichten ſoll, verlangen wir nichts rhythmiſches. Auch da, wo man uns rühren will, vermiſſen wir den Rhythmus nicht, ſobald man uns einen rührenden Gegenſtand ſo beſchreibet, daß wir immer etwas neues, das die Empfindung zu reizen im Stande iſt, darin gewahr werden. Der Menſch, der uns zum Mitleiden gegen ſich bewegen will, darf uns nur das Elend, das ihn drükt, umſtändlich erzählen, ſo werden wir gewiß, ſo lange die Erzählung währet, in einer anhaltenden Rührung ihm zuhören, ohne etwas rhythmiſches in ſeinem Vortrag nöthig zu haben, dieſe Empfindung zu unterhalten. Sie wird durch immer neue Umſtände des Elendes, die wir während der Erzählung erfahren, genugſam unterhalten.

Eben dieſe Beſchaffenheit hat es auch mit einigen Verrichtungen. Die dabey nöthige Anſtrengung der Kräfte hat keiner fremden Unterſtützung nöthig, wenn die Arbeit ſelbſt und immer etwas neues hervorbringt. Kein Mahler wird den Penſel rhythmiſch führen: das Neue, das auf jeden Strich entſtehet, hat hinlänglichen Reiz das Beſtreben zu Fortſetzung der Arbeit anhaltend zu machen. Aber wer etwas glatt feilet, oder irgend eine Arbeit zu verrichten hat, deren Einerley durch nichts Neues gewürzt wird, fällt gar bald auf rhythmiſche Bewegungen, welche Voß ſogar bey dem Kämmen und Reiben der Bader bemerkt hat *). Alſo entſtehet überhaupt der natürliche Hang zum Rhythmus nur da, wo wir einige anhaltende gleichartige Empfindungen haben.

Aber warum ſind denn alle Völker der Erde darauf gefallen, den Gedichten, die ja durch ihren Inhalt ſchon Abwechſelung genug haben, einen Rhythmus zu geben, wenn er nur da natürlich iſt, wo das Einerley muß unterbrochen werden? Darum, weil das Gedicht außer der Würkung, die es durch die Reihe der Vorſtellungen, die es enthält, oder durch ſeine Materie erreichet, und die es mit der Proſa gemein hat, noch eine andere durchaus gleichartige fröhliche, oder traurige, oder zärtliche Empfindung zum Zwek hat, deren Dauer ohne den Rhythmus nicht zu erhalten wäre. Man ſiehet dieſes am deutlichſten daraus, daß oft die ſchönſte Ode, oder das rührendſte Lied die Kraft, uns in der einförmigen Empfindung zu unterhalten, durch die getreueſte Ueberſetzung verliert. Dieſe giebt uns zwar dieſelbe Reihe der Vorſtellungen, aber wegen Mangel des Rhythmus hat ſie die Kraft nicht mehr, uns in einer anhaltenden Empfindung der Fröhlichkeit, oder Zärtlichkeit, die das Original erweckt, fortzuführen. Man lieſt die Ilias, oder Aeneis noch immer mit Vergnügen in einer guten proſaiſchen Ueberſetzung; aber die anhaltende Empfindung der Feyerlichkeit und Hoheit der Handlung verſchwindet darin.

Wir ſind alſo durch gewiſſe Erfahrungen überzeuget, daß der Rhythmus da nothwendig ſey, wo ein durchaus gleichartiges Beſtreben, oder eine durchaus gleichartige Empfindung ſoll anhaltend ſeyn.

Dieſes leitet uns auf die Entdekung des eigentlichen Grundes, auf dem die Würkung des Rhythmus beruhet. Jeder angenehme oder unangenehme Eindruk, den wir bekommen, verſchwindet gar bald, wenn die Urſache, die ihn hervor gebracht hat, nicht wiederholt wird. Die Empfindung folget den Geſetzen der Bewegung. Der Kreiſel, den der Knabe in Bewegung geſezt hat, drehet ſich eine kurze Zeit, und fällt hin, wenn ſeine Bewegung anhaltend ſeyn ſoll, ſo muß der Knabe von Zeit zu Zeit durch wiederholte Schläge ihm neue Kraft geben. Wird eine leidenſchaftliche Empfindung dadurch unterhalten, daß immer neue und andere Eindrüke dieſelbe erneuern, ſo bleibet ſie nicht gleichartig; das Gemüthe bleibet zwar in beſtändiger Bewegung, aber ſie wird bald ſtärker, bald ſchwächer, bald auf andere Gegenſtände gerichtet und ändert wol gar ihre Art ab. Dieſes erfahren wir bey leidenſchaftlichen Erzählungen eines Geſchichtſchreibers. Wenn gleich ſeine Erzählung durchaus traurig iſt, ſo ſind die Dinge, die er uns ſagt, doch von ſo verſchiedener Art, und von ſo ſehr verſchiedener Kraft, daß wir bald ſanfter, bald ſehr ſchmerzhaft gerühret

---

*) Er erwähnet deſſen in ſeiner Abhandlung, de poematum cantu et viribus rhythmi.

werden, bald aber ziemlich gelaſſen ihm zuhören.

Hieraus ſehen wir, daß nur die fortgeſezte Wiederholung gleichartiger Eindrüke die Kraft habe, dieſelbe gleichartige Empfindung eine Zeitlang zu unterhalten. Und hierin liegt der Grund der wunderbaren Würkung des Rhythmus, die wir nun näher betrachten wollen.

Wir haben geſehen, daß der Rhythmus eine Reihe auf einander folgender einfacher Eindrüke, dergleichen die Schläge oder Töne ſind, in gleich große, periodiſch wiederkommende Glieder eintheilet, und daß uns dieſes in einem anhaltenden Horchen auf die wiederkommenden gleichen Schläge und Glieder, und alſo in einem beſtändigen Zählen unterhält. Hierin liegt nun das ganze Geheimniß der Kraft deſſelben. Damit wir aber durch allgemeine Beobachtungen nicht undeutlich werden, wollen wir die Erklärung dieſer Sache gleich auf beſondere Fälle anwenden.

Der einfacheſte Rhythmus iſt der, da durchaus gleiche Glieder beſtändig wiederholt werden, wie der Rhythmus des Dreſchens, des Schmiedens, des Marſchirens, und viel andre dieſer Art. Daß er die verſchiedenen Arbeiten, wobey er vorkommt, erleichtere, und die Arbeiter zu anhaltender Anſtrengung ihrer Kräfte ermuntere, iſt eine bekannte Sache, folglich iſt hier nur zu erklären, wie es mit dieſer Aufmunterung zugehe. Jeder Dreſcher hat zu einem Gliede des Rhythmus ſeinen Schlag, den er genau immer auf denſelben Zeitpunkt, oder nach einer gewiſſen Anzahl andrer Schläge, zu wiederholen hat. Dieſes erhält ihn in beſtändiger Aufmerkſamkeit auf die Zeit, da er einfallen muß, im beſtändigen Zählen. Dieſes Zählen aber wird ihm dadurch erleichtert, daß er die Zwiſchenſchläge der andern in gleichen Zeiten nicht nur deutlich vernimmt, ſondern jeden durch ſeinen beſondern Accent, wenn ich hier dieſes vornehme Wort brauchen darf, unterſcheidet, und daß überhaupt die Glieder kurz ſind, oder aus wenigen Schlägen beſtehen. Alſo hat er nicht einmal nöthig, mit Worten zu zählen; ſein Gefühl empfindet dieſes Zählen auch ohne Worte. Kommt nun der Zeitpunkt ſeines Schlages, ſo fällt er mit Luſt ein, weil er an dieſer Ordnung ein Wolgefallen hat. Die beſtändige Aufmerkſamkeit auf das Zählen aber, ſo geringe ſie auch ſcheinet, hindert ihn, auf das Ermüdende der Arbeit Achtung zu geben. Es iſt damit, wie mit jeder andern ermüdenden Verrichtung, die man ohne merkliche Aufmerkſamkeit thun kann. Die Beſchwerlichkeit des Gehens, wird dem Wanderer dadurch erleichtert, daß er unaufhörlich andere Gegenſtände ſieht, oder daß durch ein Geſpräch mit ſeinen Gefährten, das Aufmerkſen auf die Anſtrengung der Kräfte verdunkelt wird.

Hat nun der Rhythmus außer ſeiner richtigen Abmeſſung der Zeit noch etwas charakteriſtiſches; iſt er fröhlich, zärtlich, ernſthaft: ſo wird auch auf jede periodiſche Wiederkunft deſſelben Gliedes, der Eindruk derſelben Empfindung wiederholt. Dies iſt nach einem vorher gebrauchten Bilde immer ein neuer Schlag, den der Knabe ſeinem Kreiſel giebt. Dadurch wird dieſelbe Empfindung der Fröhlichkeit, der Zärtlichkeit, des Ernſtes u. d. gl. fortdauernd unterhalten, und durch die Einförmigkeit des Zählens, das man dabey durch das bloße Gefühl verrichtet, wird das Gemüth in dieſer Empfindung gleichſam eingewieget. Daher entſtehet das gleich anhaltende Gefühl, womit man einem Geſang zuhöret.

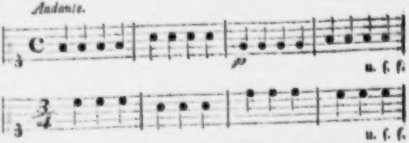
Aber dieſes iſt noch nicht alles. Der Sänger, Spieler, oder Tänzer, der durch Bewegung ſeiner Gliedmaaßen den Rhythmus mit hervorbringen hilft. Selbſt der Zuhörer, der nur leiſe mitſingt, oder ſtille ſitzend mittanzt, empfindet noch eine, auf jeden Takt und jeden Einſchnitt wiederholte Aufmunterung. Denn wie in dem vorher erklärten Beyſpiel der Dreſcher in beſtändiger Aufmerkſamkeit iſt, ſeinen Schlag zu rechter Zeit anzubringen, ſo wird auch der Spieler, Sänger und Zuhörer in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten, durch genaue Beobachtung der Accente den Rhythmus merklicher zu machen. Daher entſteht auf jeden Niederſchlag des Taktes, und auf jeden Eintritt eines neuen Abſchnittes, ein neues Beſtreben den Nachdruk richtig anzugeben. Ehe alſo der vorhergehende Eindruk noch ganz erſchöpft iſt, kommt ſchon ein neuer, und dadurch geſchiehet gewiſſermaaßen ein Aufſummen, eine Anhäufung der Empfindung und der Würkſamkeit, wodurch das Gemüth immer mehr angefeuert und in der Empfindung geſtärket wird. Dieſes kann ſo weit gehen, daß endlich das ganze Syſtem der Nerven in Bewegung kommt, die, wie jede Bewegung, wo immer neue Stöße hinzukommen, ehe die vorigen erſchöpft ſind, immer ſchneller wird; ſo daß ein empfindſames Gemüth zulezt ganz auſſer ſich kommen kann.

Man ſiehet in der That bisweilen Perſonen, die mit mäßiger Luſt zu ſingen, oder zu tanzen anfangen, allmählig aber, beſonders wenn die begleitenden Inſtrumente den Rhythmus allmählig fühlbarer machen, immer in ſtärkeres Feuer kommen, und nicht aufhören, bis ſie wie ohnmächtig hinſinken, weil der Körper die Ermüdung nicht länger zu ertragen vermögend iſt. Es iſt nicht möglich, alles, was dabey in dem Gemüthe vorgeht, ſo genau zu beſchreiben; wer aber gewohnt iſt, pſychologiſche Erſcheinungen mit einiger Genauigkeit zu beobachten, der wird aus dem, was wir hier angemerkt haben, die Würkung des Rhythmus zur Erleichterung anhaltender gleichartiger Arbeit, und zur Unterhaltung, auch allmähliger Verſtärkung der Empfindungen völlig begreifen.

Endlich läßt ſich aus allen dieſen Betrachtungen über den Rhythmus einſehen, wie vermittelſt deſſelben eine Reihe an ſich unbedeutender Töne die Art einer ſittlichen oder leidenſchaftlichen Rede annehmen könne. Dieſer Punkt verdiente allein umſtändlich ausgeführet zu werden, weil dadurch das wahre Weſen, die innerſte Natur der Muſik deutlich würde an den Tag gelegt werden. Aber dieſes erfodert eine weitläuftige Abhandlung, zu der wir einen der Sache kundigen Mann aufzumuntern wünſchten, weil alle, die bisher von der Muſik geſchrieben haben, dieſen, das ganze Weſen der Kunſt aufdekenden Punkt, faſt gänzlich mit Stillſchweigen übergehen. Wir müſſen uns begnügen, die Sache durch wenige Fundamentalanmerkungen blos anzudeuten.

1. Eine Reihe Töne, in blos durchaus gleich lange und gleichartige Takte eingetheilt, wie das Dreſchen, oder das Hämmern der Schmiede, hat ſchon die Kraft, daß ſie die Arbeit des Dreſchens und Schmiedens erleichtert; für den Zuhörer aber, der dieſe Schläge als bloße Töne betrachtet, und ſie als etwas der Sprache ähnliches beurtheilet, hat ſie ſchon etwas bedeutendes. Denn ſobald man ſich dabey vorſtellt, man höre einen Menſchen in einer unbekannten Sprache reden, ſo erwekt dieſe Folge in gleiche Glieder eingetheilter Töne den Begriff eines Menſchen, den ein einziger Gegenſtand in einer beſtimmten Empfindung oder Würkſamkeit unterhält; und von der Art dieſer Empfindung mögen wir bemerken, ob ſie lebhaft, oder ſanft und ruhig ſey.

Man wird ſogar finden, daß es möglich ſey, blos durch dieſe allereinfacheſte rhythmiſche, den Worten nach völlig unverſtändliche Sprache, verſchiedene Gemüthslagen auszudrüken. Dieſes läßt ſich leicht empfinden, ob es gleich mit wenig Worten nicht zu beſchreiben iſt. Wer die Materie ausführlich behandeln wollte, dürfte nur nach verſchiedenen Taktarten und Bewegungen eine Folge ſolcher Schmiederhythmen aufſetzen, und ſie durch Höhe und Tiefe, durch piano und forte unterſchieden, als z. B.

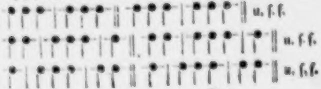


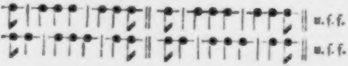
ſo würde ihm gar nicht ſchwer fallen, verſchiedene Folgen dieſer Art zu machen, deren jede einen ziemlich genau beſtimmten Charakter hätte. Und daraus würde man anfangen zu begreifen, wie blos unbedeutende Töne ſchon durch die einfacheſte rhythmiſche Eintheilung beſtimmte, obgleich nur noch allgemeine Bedeutungen bekommen können.

2. Geht man nun einen Schritt weiter, und ſetzet aus dieſen einfachen Gliedern oder Takten größere zuſammen, ſo, daß jedes größere Glied aus zwey, aus drey, oder aus vier Takten beſteht, ſo bekommt man durch dieſe neue rhythmiſche Eintheilung ein Mittel mehr, dieſer an ſich unverſtändlichen Sprache verſtändliche Bedeutung zu geben. Dadurch kann man dieſe Sprache in längere, oder kürzere Sätze eintheilen, und aus mehr, oder weniger Sätzen beſtimmt abgeſetzte Perioden machen.

3. Um dieſe Sprache noch verſtändlicher zu machen, kann man mit den einzeln, aus zwey, drey, oder vier Takten beſtehenden Sätzen, ungemein viel Veränderungen vornehmen, deren jede etwas anders bedeutet. So kann man, um nur etwas beſonderes zum Beyſpiel anzuführen, ſehr leicht durch dergleichen Veränderungen andeuten, ob die Empfindung ruhig, oder unruhig, ob ſie in gleicher Art anhaltend, oder veränderlich, ob ſie ſtarken oder geringen Veränderungen unterworfen ſey, ob ſie im Fortgang ſtärker, oder ſchwächer werde.

Um dieſes alles zu empfinden, dürfte man nur verſchiedene dergleichen rhythmiſche Veränderungen mit ein und eben derſelben Reihe Töne vornehmen. Man ſtelle ſich aus faſt unzähligen nur folgende vor:





und gebe genau auf die bey jeder Art veränderte Empfindung Achtung: ſo wird man gar leicht begreiſen, wie das Gefühl ruhiger oder unruhiger, allmählig zu- oder abnehmender, eine Zeitlang anhaltender, und denn ſich plötzlich abändernder, und noch auf mehrere Arten abgewechſelter Empfindungen dadurch zu erweken ſey.

Ich will nicht weiter gehen; denn dieſes Wenige iſt völlig hinlänglich, zu begreiſen, wie vermittelſt Bewegung und Rhythmus allein, der Geſang zu einer ziemlich verſtändlichen Sprache der Leidenſchaften werden könne. Aber ſehr zu wünſchen wäre es, daß ſich ein Meiſter der Kunſt die Mühe gebe, die verſchiedenen Arten des Rhythmus deutlich aus einander zu ſetzen, den Charakter jeder Art zu beſtimmen, und denn zu zeigen, was man ſowol durch einzele Arten, als durch Abwechslung und Vermiſchung mehrerer Arten auszudruken im Stande ſey.

Dadurch würde der Grund zu einer wahren Theorie der rhythmiſchen Behandlung eines Tonſtüks gelegt werden, die von der gröſten Wichtigkeit iſt, und zur Kunſt des Satzes noch gänzlich fehlet. Denn bis izt verläßt ſich jeder Tonſetzer auf ſein Gefühl.

Nun ſollten wir dieſen Artikel mit den wichtigſten praktiſchen Regeln zur Behandlung des Rhythmus beſchlieſſen. Da aber, wie geſagt, die Theorie ſelbſt noch fehlet, ſo müſſen wir uns mit einigen blos allgemeinen Grundſätzen, deren Beobachtung in der Ausübung dienlich iſt, behelfen.

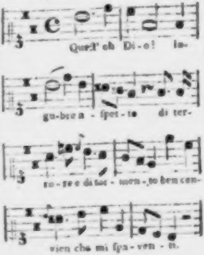
1. Empfindungen ſanfterer und ruhiger Art, die durchaus anhaltend ſind, erfodern einen ſehr leichten faßlichen und ſich durchaus gleichble benden Rhythmus. Dieſes iſt de Fall aller Lieder, und aller Tanzme lodien. Denn da muß das Gemüth durchaus in einerley und nicht hefti gen Leidenſchaft unterhalten werden folglich hat da keine Abwechslun oder Veränderung des Rhythmu ſtatt. Daher ſind ſolche Melodie auch kurz, bloſſe Strophen, die abe ſo lange die Empfindung dauern ſol wiederholt werden.

Aber in den Liedern ſelbſt iſt doc dieſer Unterſchied zu beobachten, da für leichte, gleichſam nur auf de Oberfläche der Seelen ſchwebend Empfindungen, imgleichen für tän delnde Fröhlichkeit die kurzeſten un leichteſten, für etwas ernſthafter und tieferdringende Empfindunge längere rhythmiſche Eintheilungen z wählen ſeyen. Wäre die Empfin dung ſchon ganz ernſthaft und etwa finſter, ſo würde ſie wol ganz lang Glieder, da zwey Rhythmen, jede von drey, oder wol gar vier Takten, ſo in einander geſchlungen wären, daß ſie nur nach ſechs oder ach Takten merkliche Abſchnitte machten, vertragen.

2. Mehr abwechſelnd muß der Rhythmus in den Stüken ſeyn, die veränderte, ſteigende, oder fallende, oder auf andre Arten ſich nicht gleichbleibende Leidenſchaften ausdruken. Da muß der Rhythmus bald aus langern, bald aus kurzern Gliedern beſtehen, und die Abwechslung muß ſchneller oder langſamer ſeyn, je nachdem die Abwechslung der Empfindung es erfodert. Man kann da ſchon Abſchnitte von einem einzigen Takt, unter gröſſere ſetzen; man kann auf einem Abſchnitt, deſſen kleinere

Glieder aus zwey Takten beſtehen, einen folgen laſſen, deſſen Glieder drey Takte haben, u. ſ. w. Dieſe Mannichfaltigkeit der Rhythmen muß ſich nach den Abänderungen in der Empfindung richten.

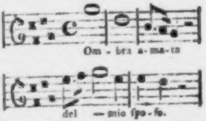
3. Noch mehr kann man ſich von der Regelmäßigkeit entfernen, wenn die Empfindung etwas widerſinniges, ſeltſames hätte. Es iſt nicht ſchwer, zu begreifen, wie durch rhythmiſche Abwechslungen Unentſchloſſenheit, Wankelmut, Verwirrung und dergleichen aus, drüken ſeyn. Ich will nur folgendes Beyſpiel hiervon anführen, das aus Grauns Oper Rodelinde genommen iſt.


Quest' oh Di-o! in-
gu-bre a - spet-to di ter-
ro-re e di tor - men-, to ben con-
vien che mi spa-ven - ti.

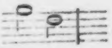
Hier ſind vier Säze, oder Einſchnitte, deren jeder bey regelmäßiger Behandlung des Rhythmus von zwey Takten ſeyn ſollte. Der erſte aber wird ſchon auf dem dritten Viertel des zweyten Taktes abgebrochen, und der zweyte tritt deswegen um ein Viertel zu frühe ein, hat aber, wenn man die Pauſe im vierten Takte mitrechnet, ſeine völlige Länge von acht Vierteln. Der dritte wird wieder an dem ſiebenten Viertel abgebrochen, und dadurch bekommt der vierte wieder einen veränderten Anfang, nämlich mitten im Takt, da die zwey vorhergehenden auf dem lezten Viertel, der erſte aber mit dem erſten Viertel des Takts angefangen.

Dieſe ganz unregelmäßige Behandlung des Rhythmus ſteht hier, wo Schreken und Verwirrung auszudrüken iſt, ſehr gut, und iſt deswegen als ein Beyſpiel einer beſondern Würkung des Rhythmus aufgeführt worden.

4. Bey außerordentlichen Gelegenheiten, da man in einer Stelle einen beſondern Nachdruk ſucht, kann durch Veränderung der Bewegung eine ſehr bedeutende Veränderung des Rhythmus hervorgebracht werden. Man ſehe dieſes Beyſpiel:

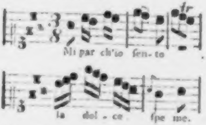


Dieſes ſollte nach der rhythmiſchen Einrichtung der Arie, woraus es genommen iſt, ein Saz von vier Takten ſeyn; und ohne die beſondere Abſicht, auf das Wort Ombra eine feyerliche Traurigkeit zu legen, würden die zwey erſten Takte nur einen, nämlich



ausgemacht haben, und ſo hätte der Rhythmus ſeine Regelmäßigkeit. Weil der Tonſezer hier beſonders nachdrüklich ſeyn wollte, hat er zwey Takte daraus gemacht, damit die beyden erſten Sylben noch einmal ſo langſam, und mit gleichem Accent könnten ausgeſprochen werden, welches hier von großem Nachdruk iſt; und der würde eine ſchwache Beurtheilung verrathen, der hier Graun eines Fehlers gegen den Rhythmus beſchuldigte, da er einen Satz von fünf Takten, anſtatt viere, gemacht hat.

5. Ich will bey dieſer Gelegenheit auch einer andern ſcheinbaren Unregelmäßigkeit des Rhythmus erwähnen, die oft ſehr angenehme Würkung thut. Sie beſteht darin, daß ein nicht zum Rhythmus gehöriger Takt, wo etwa die Singſtimme einen Takt pauſirt, eingeſchoben wird, da ein Inſtrument einen vorhergehenden Ausdruk der Singeſtimme wiederholt, oder nachahmet, wie in folgendem Beyſpiel:



Hier iſt ein Satz von vier Takten, der aber in der Mitte einen merklichen Einſchnitt hat, indem die ſingende Stimme pauſirt, da inzwiſchen die Violin den leztvorhergehenden Takt wiederholt. Dieſes iſt ein ſehr mahleriſcher Ausdruk, um das Horchen einer durch ſüße Hoffnung getäuſchten Perſon auszudrüken. Der Satz bleibt darum doch nur von vier Takten.

Wer in den Arien der größten Meiſter, eines Händels, Grauns, Haſſens, dergleichen Irregularitäten aufſuchen will, wird daher einen ſchönen Vorrath von Beyſpielen außerordentlicher Behandlungen des Rhythmus antreffen, wodurch der Ausdruk oft auf die glüklichſte Art unterſtüzt wird. Beſonders würde man da manchen vortrefflichen Kunſtgriff antreffen, wie ein Tonſetzer von Gefühl die Fehler, die der Dichter etwa in Abſicht auf den Rhythmus begangen hat, zu verdeken wiſſe.

◆ ◆

Die von Hrn. Sulzer angeführte Abhandlung des Iſ. Voſſius, De poematum cantu et viribus Rhythmi, Lond. 1673. 8. iſt, im 1ſten Bd. S. 1. u. f. der Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſenſchaften und fr. Künſte, Berl. 1759. 8. und der Anfang zu einer beſſern, im 3ten Bande von Hrn. Forkels Muſikaliſch-kritiſchen Bibliothek, Gotha 1779. 8. S. 1. u. f. zu finden. Mehrere ſeiner Behauptungen ſind von dem Engländer Foſter, in dem Eſſay on the different nature of accent and quantity . . . Eton. 1763 u. 1766. 8. geprüft und widerlegt worden. — Uebrigens handeln noch von dem Rhythmus, oder von dem, was die Alten ſo nannten, der Grammatiker **Fab. Mar. Victorinus,** (370) in ſ. Schrift De orthogr. et rat. carminum. — **P. J. Burette** (Sur le rhythme de l'anc. Muſique, in dem 7ten Bd. S. 235. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. — Die 6te Abſchn. in der Abhandl. des **Burney** von der Muſik der Alten, vor dem 1ſten Bd. ſeiner hiſtory of Muſik, deutſch, von Hrn. Eſchenburg, Leipz. 1781. 4. (der aus der vorhergehenden das mehreſte gezogen.) — **Hen. Nas** (De rhythmo Graecor. lib ſingul. . . . Oxon. 1789. 8. (Das Buch enthält ſechs Kapitel folgenden Innhaltes, Rhythm. quid ſit; de rhythm. Muſicae, de rhythm. carminis; de rhythm. proſae; de ſcanſione rhythmi; exempla periodor. rhythmicar. und einen Anhang de caeſura metr. Graecor.) — — Ferner gehören, im Ganzen, hieher: der Eſſay on the Harmony of Language . . . Lond. 1774. 8. von Mitford; und mehrere Bemerkungen aus J. Steele Proſodia ration. L. 1779. 4. vorzüglich S. 201 u. f. — Ein Auſſ. von **W. Young,** in dem 4ten Bde. der

Transact. of the Roy. Soc. of Edinb. 1790. 4. über die rhythmiſchen Maaße überhaupt. — — Die Lehre von dem muſikaliſchen Rhythmus hat, unter andern, Joſ. Riepel, in ſeinen Anfangsgründen zur muſikaliſchen Setzkunſt (Regensb. 1754. 4te Auf.) ganz gut, obgleich in einem ſehr ſchlechten Style auseinander geſetzt. — — S. übrigens die Artikel **Accent**, **Wolklang**, u. d. m.

## Richtigkeit.

(Schöne Künſte.)

Richtig nennt man eigentlich das, was ohne Fehler iſt; und hieraus erkennt man die Bedeutung des Wortes Richtigkeit. Eigentlich iſt ſie die Vollkommenheit in dem Mechaniſchen der Kunſt. Eine Rede hat Richtigkeit in Gedanken, wenn nichts Falſches darin iſt; im Ausdruk, wenn die Wörter gerade das ſagen, was ſie ſagen ſollen, und wenn die Regeln der Grammatik genau beobachtet worden. Der Vers iſt richtig, wenn nichts gegen die Proſodie verſehen iſt; die Zeichnung, wenn ſie die wahre Form und die wahren Verhältniſſe der Dinge angiebt. Ein Tonſtük iſt im Saz richtig, wenn nichts gegen die Regeln der Harmonie, des Takts und des Rhythmus verſehen worden.

Obgleich ein Werk des Geſchmaks bey der genaueſten Richtigkeit höchſt ſchwach und unbedeutend ſeyn kann: ſo iſt ſie ihm doch nothwendig, weil jeder Fehler dem, der ihn bemerkt, anſtößig iſt. Aber die bloße Richtigkeit kann bisweilen ſchon Vergnügen erweken, ob es gleich ſcheinet, daß ſie nur vor Mißvergnügen verwahre. Man fühlet dieſes ſehr beſtimmt in den Werken der blos mechaniſchen Künſte, wo es allemal Vergnügen macht, wenn ein Werk vollkommen das iſt, was es nach mechaniſchen Regeln ſeyn ſoll. Das Werk des Pfuſchers iſt nur ohngefähr, wie es ſeyn ſollte; das Runde iſt nicht in der höchſten Vollkommenheit rund; das, was irgendwo hineinpaſſen, oder ſich wo anſchließen ſoll, paßt und ſchließt zwar, aber nur unvollkommen, entweder mit Zwang, oder zu leicht. Das Werk eines vollkommenen Meiſters aber zeiget nirgend einigen Mangel: was ſchließen ſoll, ſchließt genau; was ſcharf ſeyn ſoll, iſt höchſt ſcharf u. ſ. w. Wer einiges Gefühl von Vollkommenheit und Genauigkeit hat, findet Vergnügen an einem ſolchen Werk; und dieſes Vergnügen entſteht daher, daß man überall die Beobachtung der Regeln entdeket, daß man die vollkommene Gleichheit des Werks mit dem Ideal deſſelben, was die Regeln beſtimmet, bemerket.

Das Vergnügen, das von der Richtigkeit herkommt, genießen eigentlich nur die Künſtler und die Kenner, weil nur dieſe ſich der Regeln deutlich bewußt ſind; für andre iſt die höchſte Richtigkeit blos etwas verneinendes; ſie verwahret nur vor Anſtoß.

Wer alſo nicht blos Liebhabern, ſondern auch Kennern gefallen will; wem daran gelegen iſt, daß ſein Werk nicht blos bey dem Liebhaber das bewürke, was es bewürken ſoll, ſondern ſich auch zugleich dem Verſtand als ein vollkommen bearbeitetes Werk zeige, der muß ſich der höchſten Richtigkeit und der Reinlichkeit *) befleißen. Dieſes aber wird dadurch erleichtert, daß man ſich aller mechaniſchen Regeln, denen ein Werk unterworfen iſt, auf das deutlichſte bewußt iſt. Ein ſorgfältiger Künſtler verläßt ſich nicht allein auf ſein Genie, ſondern ſtudirt auf das genaueſte das Mechaniſche ſeiner Kunſt. So haben Klopſtok und Ramler, in Abſicht auf den Bau der Verſe, ſich gewiß nicht blos auf ihr feines Gehör verlaſſen, ſondern alle Regeln der Verſi-

---

*) S. Reinlichkeit.

Verſification und des Wolklanges auf das genaueſte erforſchet. Ein Werk kann bey viel kleinen Unrichtigkeiten höchſt ſchätzbar ſeyn. Hallers Gedichte wurden auch bey allen Unrichtigkeiten der erſten Ausgaben ſehr hoch geſchätzt, und verdienten es auch. Viel Gemählde ſind bey mancherley Unrichtigkeit in Zeichnung, Perſpektiv und Haltung von großem Werth. Bey dem allen ſind die Unrichtigkeiten Kennern anſtößig.

◆ ◆

(*) Von der Richtigkeit oder dem Correcten handeln beſonders: der achtzehnte Abſchnitt in J. C. Königs Philoſophie der Künſte, S. 462. u. f. — Ein Aufſatz, Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, im 25 Bde. der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften. — —

## Riem; Riemlein.

(Baukunſt.)

Ein kleines Glied in den Verzierungen der Baukunſt *). Es iſt platt und dienet vornehmlich zwey größere Glieder von einander abzuſondern, und dadurch das Glatte, das Runde und Geſchweifte zu unterbrechen, und etwas zu erheben. Man ſehe die Figuren im Artikel Glieder.

## Rieſengebälk.

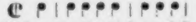
(Baukunſt.)

Ein Gebälke, welches durch die Stärke der Glieder, beſonders durch große Balkenköpfe oder Kragſteine, eine außerordentliche Stärke an den Tag leget. Es gehört alſo nur zu außerordentlich maßiven Gebäuden, ſo wie das Coliſäum in Rom, an welchem ein ſolches Rieſengebälke iſt. In Gebäuden, wo mehr Säulenordnungen über einander ſtehen, und die dabey ſehr maßiv ſind, iſt das Rieſengebälk nothwendig: weil ein Gebälke, das blos nach den Verhältniſſen der oberſten Ordnung gemacht wäre, zu unanſehnlich ſeyn würde. Es ſteht aber auch in Gebäuden, die blos die Höhe einer einzigen Ordnung haben, ſehr gut, wenn dieſe Gebäude außerordentlich maßiv ſind.

## Rigaudon.

(Muſik; Tanz.)

Ein kleines Tonſtük zum Tanzen. Es wird in Allabrevetakt geſetzt, und fängt mit dem vierten Viertel an:



Die Bewegung iſt lebhaft und fröhlich. Es beſteht in zwey Theilen, jeder von acht Takten; die Einſchnitte ſind von vier Takten; die kleineſten Noten ſind Achtel.

In Balletten wird das Rigaudon ſowol zum ernſthaften, als zum ſcherzhaften und niedrigen Charakter gebraucht.

## Rinnenleiſte.

(Baukunſt.)

Ein Hauptglied an dem obern Theil eines Kranzes *). Seine obere Hälfte iſt herein, und die untere herausgebogen, ſo daß die Vorſtechung der Höhe gleich iſt. Die Abzeichnung dieſes Glieds, das immer zu oberſt an Geſimſen zum Abtropfen des Regens angebracht wird, und auch daher ſeinen Namen hat, iſt im Artikel Glieder zu ſehen.

## Ripienſtimmen.

(Muſik.)

Vom italiäniſchen Worte Ripieno, welches in Tonſtüken bisweilen an den Stellen geſchrieben wird, wo die begleitenden Stimmen, die eine Zeitlang pauſirt hatten, zum Ausfüllen wieder eintreten ſollen. Man nennt alſo in einem Tonſtük, das nur eine einzige Hauptſtimme, einen Hauptgeſang hat, alle übrige Stimmen Ripienſtimmen. Sie ſind da, um die Würkung der Hauptſtimme entweder durch harmoniſchen, oder durch melodiſchen Ausdruk zu unterſtüzen, und den Geſang, oder die Hauptſtimme zu heben. Daher flieſſen natürlicher Weiſe folgende Regeln, die der Tonſezer in Abſicht auf dieſe Stimmen zu beobachten hat.

---

*) Lat. Regula; franz. Reglet, Liſt, Liteau.

*) Lat. Sima; franz. Doucine, auch grande Cymaiſe.

Wo der Hauptgeſang vorzüglich deutlich iſt, und den wahren Ausdruk hinlänglich hat, müſſen die Ripienſtimmen die bloſſe Harmonie, ſo wie der Generalbaß, aber jeden Accord in ſeiner beſten Lage gegen den Hauptgeſang hören laſſen *). Aber die Harmonie muß nicht zu vielſtimmig und gleichſam vollgeſtopft ſeyn, weil der Geſang dadurch verdunkelt wird.

Die erſte Violin muß den Hauptgeſang eben nicht im Einklang, oder in der Octave mitſpielen; geſchieht es aber Terzen- und Sextenweis, ſo bekommt der Geſang oft große Annehmlichkeit, wie aus viel Arien von Graun und Haſſe zu ſehen.

Vornehmlich muß darauf geſehen werden, daß dieſe Stimmen durch ihren melodiſchen Gang die Empfindungen der ſingenden Perſon ſchildern, und den Ausdruk der Hauptmelodie bald in geſchwinden Sechszehnteln, bald in punktirten, bald in geſchleiften, oder geſtoßenen Noten u. d. gl. nachdem der Ausdruk es erfodert, unterſtüzen. Aber dieſes muß auf eine Art geſchehen, daß keine Ripienſtimme die Aufmerkſamkeit beſonders auf ſich ziehe, wodurch ein zweyfacher Geſang entſtünde. Darum muß jede höchſt einfach ſeyn, und die leichteſten natürlichſten Fortſchreitungen haben. Nur in den beſondern Stellen, wo der Affekt eine außerordentliche Beſtrebung erfodert, können ſie auf eine kurze Zeit neben dem Hauptgeſang gleichſam concertirend mitarbeiten.

Wo die Empfindung einförmig fortgeht, da können an den Stellen, wo die Hauptſtimme eine kurze Zeit pauſirt, oder wo ſie ſehr einförmig, oder in kräftig ausgedrükten Tönen fortſchreitet, ingleichen bey den Clauſeln der Einſchnitte, die Ripienſtimmen kurze, dem Ausdruk gemäße Säze aus dem Ritornel, oder der Singeſtimme wiederholen, oder nachahmen; wenn es nur ſo geſchieht, daß die Singeſtimme dadurch nicht verdunkelt wird. Dieſes haben Graun und Haſſe in ihren Arien gar oft mit großem Vortheil beobachtet, und dadurch die wahre Einheit und Uebereinſtimmung im Ganzen erhalten. Aber ſehr ungereimt iſt es, bey ſolchen Stellen den Ripienſtimmen, blos rauſchende, nichtsbedeutende, oder gar dem Hauptausdruk zuwiderlaufende melodiſche Säze zu geben. Dadurch wird die Einheit der Empfindung aufgehoben, man hört alle Augenblike etwas anders, und weiß am Ende des Stüks gar nicht, was man gehört hat. Dies iſt der Fall, darin man ſich nur zu oft befindet, wenn Tonſezer ohne Geſchmak die Kenntniß der harmoniſchen Behandlung für hinlänglich halten, eine gute Arie zu machen. Aus zuſammengeſtoppelten Gedanken, deren jeder etwas anderes ausdrükt, und die ohne Ueberlegung bald in der Hauptſtimme, bald in den Ripienſtimmen erſcheinen, kann kein Geſang entſtehen, der die verſtändliche Sprache einer Leidenſchaft ſchildere, ſondern bloſſes Geräuſch.

Höchſt ungereimt iſt der izt ziemlich überhandnehmende elende Geſchmak, den man vornehmlich in den neueren franzöſiſchen Operetten antrifft, da man eine Schönheit darin ſucht,

---

*) S. Mittelſtimmen.

ſucht, daß die Ripienſtimmen recht viel zu arbeiten haben, und auch ſo widerſinnig arbeiten; daß die Hauptſtimme dabey, wie eine kahle Mittelſtimme klingt. Durch ein ſolches verworrenes Geräuſche ſuchen ſich die Tonſetzer zu helfen, denen die Natur die Gabe eines ſchönen Geſanges verſagt hat. Man ſollte denken, ſie haben die Ripienſtimme zuerſt geſetzt, und hernach die Hauptſtimme als eine Ausfüllung hineingezwungen.

Auch zum Vortrag der Ripienſtimmen, gehört viel Geſchmak und Kenntniß der Harmonie und des Satzes überhaupt; und es iſt gewiß, wie paradox es manchem vorkommen möchte, daß es leichter iſt, ein guter Soloſpieler, als ein guter Ripieniſte zu ſeyn. Doch iſt hiervon ſchon anderswo geſprochen worden *).

◆ ◆

(*) Ueber die Pflichten des Ripienvioliniſten, von J. F. Reichardt, Berlin 1776. 8.

# Ritornel.

(Muſik.)

Vom italiäniſchen Ritornello, welches urſprünglich eine oder ein paar Perioden bedeutet, die von allen begleitenden Inſtrumenten geſpielt, und währendem Pauſiren der ſingenden Hauptſtimme wiederholt wurden **). Gegenwärtig verſteht man durch Ritornel den Theil eines Singeſtüks, eines Solo und Concerts, womit insgemein das Stük mit allen Inſtrumenten anfängt, und die Hauptgedanken des ganzen Stükes kurz vorträgt, worauf hernach die Singe- oder Hauptinſtrumentalſtimme eintritt, am Ende, da die Hauptſtimme ihren Geſang vollendet hat, wird das Ritornel wiederholt.

Wir haben ſchon anderswo ang
merkt, daß man es mit großem U
recht zur Regel gemacht hat, jed
Arie ein Ritornel vorzuſetzen. Zu
Glük kommt dieſe ungereimte G
wohnheit nach und nach wieder a
Graun hat es ſchon bisweilen we
gelaſſen, und verſtändige Tonſetz
folgen ihm darin nach.

◆ ◆

(*) Für und wider das Ritornel, fi
den ſich, im 2ten Th. von Arteaga's Geſch
der italieniſchen Oper, S. 233 u. f.
Ueberſ. und im 1ten Bd. der Muſika
Crit. Bibl. des H. Forkel, S. 116 u.
und am erſtern Orte, S. 235 in der Anmer
kung mehrere Gründe und Bemerkun
gen. — —

# Römiſch.

(Baukunſt.)

Etwas, das der römiſchen Säulen
ordnung eigen iſt. Nachdem die zeich
nenden Künſte in Rom die Liebhabe
rey der Großen geworden waren, un
eine Menge griechiſcher Künſtler ſich
dahin begeben hatten, mag es einen
griechiſchen Baumeiſter eingefallen
ſeyn, aus Schmeicheley gegen di
Römer die neue Säulenordnung ein-
zuführen, die man itzt die römiſche
oder zuſammengeſetzte nennt; weil
der Knauf der Säule aus dem joni-
ſchen und corinthiſchen zuſammenge-
ſetzt iſt. Er hat die Höhe des corin-
thiſchen, und ſeine drey Reihen Blät-
ter; aber die Schnecken oder Volu-
ten ſind von dem joniſchen Knauf ge-
borget. Wenn dieſe Ordnung auf-
gekommen ſey, iſt unbekannt. Die
römiſchen Gebäude, wo ſie ange-
bracht iſt, ſind alle ſpäter, als Au-
guſtus und Tiberius. Doch ſcheinet
es, daß Vitruvius ſchon davon ge-
ſprochen habe, wenn er am Ende
ſeiner Beſchreibung der corinthiſchen
Säule ſagt, man ſetze auch einen
andern Knauf darauf, der dieſelbe
Höhe

---

*) S. Begleitung.

**) Vom ritorno, Wiederkunft.

Höhe habe *). Wir haben dieſe Ordnung ſchon anderswo näher beſchrieben **).

## Römiſche Schule.

(Zeichnende Künſte.

Die römiſche Schule iſt nicht nur die älteſte, ſondern auch die wichtigſte aller Schulen der zeichnenden Künſte. Nicht daß der römiſche Boden etwas vorzügliches zur Bildung des Genies und Geſchmaks beytrage; denn die wahren Urſachen liegen am Tage. Rom beſitzt den größten Schatz der Antiken, hat ſchon, ehe der helle Tag der erneuerten Künſte wieder in vollem Licht angebrochen war, als die Hauptſtadt der Chriſtenheit, die größte Menge der Künſtler und die größten Aufmunterungen gehabt; alſo mußten unter der Menge der Künſtler, die nur durch das Unglük der Zeiten ſchlecht, durch ihr Genie aber groß waren, nothwendig ſich ſolche finden, die, durch den hohen Werth der alten Kunſtwerke gerührt, ſich nach denſelben bildeten. Zugleich iſt es zufällig, daß Raphael, das größte Genie unter den Künſtlern neuerer Zeiten, ſich unter dieſen befand. Er fühlte die ganze Vollkommenheit der alten Kunſt, und ſein unermüdetes Beſtreben, ſie zu erreichen, glükte ihm mehr, wie jedem andern, und ſeinen Nachfolgern mehr, als denen, die auf die Häupter anderer Schulen gefolget ſind.

Die römiſche Schule thut ſich durch die Theile der Kunſt, darin Rom die größten Meiſter hatte, hervor: durch das Große im Geſchmak, und in dem Ausdruk, durch die erhöhete Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung. In keinem andern Theile der Kunſt hatte Rom Vorzüge. Man muß den Anfang der römiſchen Schule von Peter Perugino, der 1446 gebohren wurde, machen. Denn er ſteht gerade am Anbruche des Tages der Kunſt, und war Raphaels Lehrmeiſter. Ciro Ferri und Carl Maratti, der erſt 1713 geſtorben iſt, müſſen als die letzten großen Meiſter dieſer Schule angeſehen werden.

◆ ◆

Zu der Geſchichte der römiſchen Schule überhaupt (obgleich eigentlich zu der dortigen Akademie) gehören folgende Schriften: Trattato della nobilità della pittura, compoſto ad iſtanza della venerabil Compagnia di San Luca, e della nobil Academia della pittura di Roma . . . da *Romano Alberti*, Rom. 1584. 4. — Le belle Arti in lega con la Poeſia, Oratione di Mr. *Ciba*, detta nell' Academia di S. Luca nell' anno 1604. Rom. 4. — Academie diverſe fatte nel Campidoglio di Roma, in onore della pittura, della ſcultura, e dell' Architettura, dedicata alla Santità di Papa Clemente XI. con le dedicatorie e relazione di eſſe, compoſte da Giuſ. Ghezzi . . . con le Orazione recitate de vari Prelati e Amatori del diſegno, Rom. 1696–1727. 4. 4 Bde. — Le Pompe dell' Academia del diſegno, Oraz. di *Giamb. Zappi*, recit. nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1702. Rom. 4. — Le corone del merito, diſtribuite ſul Campidoglio, Oraz. di *Lud. Sergardi* . . . recitata nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1703. Rom. 4. — Le buoni arti ſempre più glorioſe ſul Campidoglio, Oraz. detta nell' Academia di S. Luca, da *Annib. Albani*, Card. Roma 1704. 4. — Il primo tra gli applauſi del Campidoglio, Oraz. di *Uliſſe Gioſ. Gozzadini* . . . detta nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1705. Rom. 4. — Il merito delle belle arti riconoſciuto, Oraz. da *Dom. Riviera*, nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1709. R. 4. —

---

*) Vitruv. L. IV. c. 1

**) S. Ordnung; Säulenordnung.

Quanto Roma debba alla Pitt. Scult. ed Archit. von ebend. im 5ten Bde. der Proſe degli Arcadi. — Le belle arti, compimento e perfezione delle bellezze dell' Univerſo, Oraz di *Nic. Forteguerri* detta nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1711. im 5ten Band der Proſe degli Arcadi. — Il trionfo della fede, ſolennizato nell' Campidoglio dall' Acad. del diſegno, Oraz. di *Carlo Majelli*, detta nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1713. Roma 4. — Le tre belle arti in lega con l'armi per difeſa delle religione, Oraz. di *Vinc. Luccheſini*, detta nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1716. Roma 4. — L'utile nelle belle arti, riconoſciuto per l'Academia del Diſegno. Oraz. di *Mr. Bentivoglio*, d'Aragona . . . . detta nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1717. R. 4. — Eccellenza delle tre nobili arti, dimoſtrata nel Campidoglio dall' Academia di San Lucca, per l'anno 1729. Rom. 4. — Delle arti del Diſegno, Oraz. di *Giul. Ceſare della Somaglea*, detta per la ſolenne Diſtribuzione de' Premi in Campidoglio il di 19 di Maggio 1775. Roma 4. — —

Die berühmteſten Meiſter der römiſchen Schule ſind: Pietro Vannucci, Perugino gen. († 1524) Rafaele Sanzio da Urbino († 1520. Seine Lebensbeſchreibung findet ſich im Vaſario, welche franzöſiſch Pierre Dart, Par. 1607. 12. 1651. 4. und Vomberg, Lyon 1709. 12. herausgaben. Ein Verzeichniß der, nach ihm gefertigten Kupferſtiche findet ſich im 2ten Bande der Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, S. 315 u. f.) Giul. Romano († 1546) Perrin del Vago († 1547) Taddeo Zucchero († 1566) Feder. Zucchero († 1609. Er ſtiftete in Rom im J. 1593. eine beſondere Akademie der bildenden Künſte, die aber binnen wenigen Jahren ſchon wieder eingieng. Eine beſondere Geſchichte derſelben wurde von Romano Alberti, unter dem Titel: Origini e progreſſo dell' Academia del Diſegno de' Pittori, Scultori e Architetti di Roma, Pav. 1604.
ſchrieben.) Feder. Barocci (
Dom. Feti († 1624) Dom. Creſ
ſpignano genannt († 1628) Mich.
delle Battaglie († 1660) Andr.
(† 1661) Franc. Romanelli (
Gaſpari Dughet, Pouſſin genannt (
Ciro Ferri († 1689) Carlo Maratti (
Lud. Garzi († 1721).

## Romanhaft.

(Redende Künſte.)

Man nennt eigentlich dasjeni
was in dem Inhalt, Ton oder
druk den Charakter hat, der i
ehemaligen Romanen herrſchend
wie das Abentheuerliche, Verſti
in Handlungen, in Begebenheite
in den Empfindungen. Das R
liche iſt ohngefähr gerade das
gengeſetzte des Romanhaften.

Da ſich in unſern Zeiten der
rakter der Romane ſelbſt dem n
lichen Charakter der wahren Geſ
te immer mehr nähert, und
Schriftſteller es ſich immer meh
Regel machen, ihren Geſchmak
den Alten zu bilden, die ſich, w
ſtens in den ſchönen Zeiten des
ſchmaks, noch nicht ins Roman
verſtiegen hatten: ſo iſt auch
warten, daß es ſich allmählig
uns gänzlich verlieren werde;
denn, daß man es zum Scherz in
poßirlichen Art beybehalte.

## Romanze.

(Dichtkunſt.)

Urſprünglich bedeutet das
eben das, was wir itzt durch Ro
verſtehen. Es kommt von der
manſchen, oder verderbenen late
ſchen Sprache her, in welcher die
venzaliſchen Poeten zuerſt geſchrie
haben. Sie ſind zwar nicht die
finder der Romanzen, die in Span
England und andern Ländern
vor dieſen Dichtern bekannt gewe

nur dieſen Namen der Sache haben ſie veranlaſſet.

Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchſt naiven und etwas altväteriſchen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derſelben iſt eine Erzählung von leidenſchaftlichem, tragiſchem, verliebtem, oder auch blos beluſtigendem Inhalt. Weil die Romanze zum Singen gemacht iſt, ſo iſt die Versart lyriſch, aber höchſt einfach, wie ſie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerley Sylbenmaaß und von kurzen Verſen. Gedanken und Ausdruk müſſen in der hochſten Einfalt und ſehr naiv ſeyn, wobey man ſich der gemeinſten, auch allenfalls etwas veralteten Ausdrüke und Wortfügungen bedienet, die auch den geringſten Menſchen leicht faßlich ſind.

Sollen die Romanzen Perſonen von Geſchmak gefallen, ſo müſſen ſie ſo viel vorzügliches haben, daß mehr als gemeiner Geſchmak zu deren Verfertigung erfodert wird. Sie müſſen uns in jene Zeiten verſetzen, wo die Menſchen überaus wenig über das Gemeine gehende Begriffe hatten; wo ſie bey großem Mangel wiſſenſchaftlicher oder genau überlegter Kenntniſſe, doch nicht unverſtändig oder barbariſch waren; wo Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Unwiſſenheit nichts anſtößiges haben, weil ſie dem übrigen, das zum Charakter der Zeiten und Sitten gehöret, in keinem Stük widerſprechen; wo die Empfindungen den geraden einfältigen Weg der Natur gehen, das Urtheil aber über Gegenſtände des ſtrengen Nachdenkens, blos fremden Einſichten oder Vorurtheilen folget. Dann muß man auch die Sprache und den Ton ſolcher Zeiten annehmen; denken und ſprechen, nicht wie die albern und ungeſitteten, ſondern wie die verſtändigen und geſitteten Menſchen damals gedacht und geſprochen haben.

Wenn dieſes alles bey der Romanze getroffen iſt, ſo kann ſie großes Vergnügen machen, und bis zu Thränen rühren. Es geht uns alsdenn, wie noch izt, wenn wir uns unter einfältigen und nur in der Schule der Natur erzogenen, ſonſt nicht übel gearteten Menſchen finden, an deren Vergnügen und Leid wir oft herzlichen Antheil nehmen.

Unſere Dichter haben ſich angewöhnt, der Romanze einen ſcherzhaften Ton zu geben und ſie ironiſch zu machen. Mich dunkt, daß dieſes dem wahren Charakter der Romanze gerade entgegen ſey. Eine ſcherzhafte Erzählung im lyriſchen Ton, iſt noch keine Romanze.

Ueber den Geſang der Romanze hat Rouſſeau alles geſagt, was man dem Tonſetzer darüber ſagen kann; daher ich nichts beſſers thun kann, als ihn zu überſetzen.

„Weil die Romanze in einer einfachen, rührenden Schreibart geſchrieben, und von etwas altväteriſchem Geſchmak ſeyn muß: ſo muß auch der Geſang dieſen Charakter haben; nichts von Zierrathen, nichts von Manieren, eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch ſich ſelbſt, ohne die Kunſt des Vortrages ihre Würkung thue. Der Geſang darf nicht hervorſtechend ſeyn, wenn er nur naiv iſt, die Worte nicht verdunkelt, ſie ſehr vernehmlich vorträgt und keinen großen Umfang der Stimme erfodert.

„Eine wohlgeſetzte Romanze rühret, da ſie gar nichts vorzügliches hat, das ſchnell reizt, nicht gleich; aber jede Strophe verſtärkt den Eindruk der vorhergehenden; das Intereſſe nimmt unvermerkt zu, und bisweilen iſt man bis zu Thränen gerühret ohne ſagen zu können, wo dieſe Kraft liegt. Es iſt eine gewiſſe Erfahrung, daß jedes den Geſang begleitende Inſtrument dieſe Würkung ſchwäche *).

Ob die hier angeführte Erfahrung ſo völlig gewiß ſey, kann ich nicht ſagen; aber ich habe Romanzen von einer Mandolin begleitet gehört, die bey mir volle Würkung thaten.

◆ ◆

Ueber die Theorie der Romanze iſt, meines Wiſſens, bis jetzt nichts befriedigendes geſagt worden. Die den Romanzen der Deutſchen, Leipz. 1774. 8 beygefügten Anmerkungen ſind ſehr einſeitig; und der Diſcours ſur la Romance von Hrn. Berquin iſt eben ſo flüchtig abgefaßt. Das beſte, meines Bedünkens, ſind noch die paar Worte, von der Natur der Balladen, vor dem 2ten Bändchen der altengliſchen und altſchwäbiſchen Balladen, Zür. 1781. 8. ob es gleich dem, was urſprünglich Ballade hieß, zuwider läuft, wenn der Verfaſſer ſagt, daß die Ballade das iſt im Kleinen, was die Romanze im Großen iſt; denn die Ballade erhielt bey demjenigen Volke, welches deren zuerſt hatte, bey den Italienern, den Nahmen vom Tanze (ballo), weil ſie ein Geſang war, der tanzend geſungen wurde, und einen, dieſem gemäßen Vers- und Strophenbau hatte. Der Innhalt war Liebe; aber nicht in Erzählung gebracht (S. L'arte poet. del S. Ant. Minturno, Lib. III. S. 247. (Vineg) 1564. 4. Creſcimb. Iſtor. I. 148. Ausg. von 1731. u. a. m.) Eben ſo ſcheint das Charakteriſtiſche der Ballade bey den Franzoſen blos im Strophenbau zu beſtehen. (S. Elemens de la poeſie franç. Par. 1752. 12. Bd. 2. S. 177. u. a. m.) — Uebrigens handeln noch von der Romanze: Ein Ungenannter (Diſcourſe on Romances 1769. 12.) — J. Aikin (Bey ſeinen Eſſays on Song-Writing . . . Lond. 1772. Warringt. 1774. 8. findet ſich ein Abſchnitt on Ballads and Paſtoral Songs, deutſch vor Hrn. Urſinus Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. der aber auch nicht viel Licht über die Sache verbreitet.) — J. Pinkerton (Den, von ihm herausgegebnen Select Scottiſh Ballads, Lond. 1781 - 1783. 8. 2 Bde. verm. 1785. 8. 4 Bde. ſind eine Diſſert. on the oral Tradition of Poetry, eine on the tragic Ballad und eine on the comic Ballad vorgeſetzt, in welchen die Ballade als eine Dichtart roher Zeitalter erklärt wird, an deren Stelle, bey gebildeten Völkern, Ode und Lied treten.) — —

Die Geſchichte dieſer Dichtart iſt eben ſo wenig unterſucht; und im Ganzen ſo wenig bekannt, daß, wie Hrn. Jacobis Ueberſetzung der Romanzen des Gongora erſchien, die Klotziſchen Kunſtrichter, als Quellen dazu des Henault Abregé chronol. de l'hiſtoire de France; und eine Stelle aus dem Werke über Pope's Genie und Schriften, angaben! Da wir, von Hrn. Bertuch, eine Geſchichte der ſpaniſchen Romanze zu erwarten haben: ſo ſchränke ich, auf einige allgemeine Bemerkungen, mich ein. Daß, urſprünglich, die, aus der Verſtümmelung der lateiniſchen Sprache entſtandenen, Volksſprachen der abendländiſchen und mittäglichen Völker dieſen Nahmen hatten, und zum Theil noch haben, iſt bekannt. Noch itzt heißt die Caſtellaniſche Sprache, oder der Caſtellaniſche Dialect der ſpaniſchen Sprache, Romance Caſtellano; und, daß nicht blos die Provenzal- ſondern auch die eigentliche franzöſiſche Sprache dieſen Nahmen geführet, davon ſind Beweiſe zur Gnüge vorhanden. (S. unter andern die Revolutions de la langue Franç. bey den Poeſies du Roi de Navarre, Par. 1742. 12. 2 Bd. S. 117 u. f.) Daß aber die italieniſche Volksſprache dieſen Nahmen geführet habe, wie eine Stelle im brittiſchen Muſeum Bd. 4. S. 222. zu ſagen ſcheint, iſt wenigſtens aus dem angeführten Creſcimbeni (Iſtoria della poeſia volgare I. S. 315.) nicht erweislich; denn dieſer unterſucht den Urſprung des Wortes Romance nur überhaupt, und die von ihm

---

*) S. Dictionnaire de Muſique Art. Romance.

ngezogenen italieniſchen Schriftſteller lei-
en es nur von der in mehrern Provinzen
erſtümmelten römiſchen Sprache her.
ie italieniſche Volksſprache ſcheint im-
er den Nahmen volgare geführt zu ha-
en. — Die Benennung der Sprache
ieng auf die Dichtungen über, welche in
r geſchrieben wurden; allein, welches
olk zuerſt Gedichte mit dem Nahmen
omance bezeichnet hat, läßt ſich ſchwer-
ch beſtimmen. Vielleicht ehe der Inn-
alt dieſer Gedichte. Es iſt nähmlich,
ahrſcheinlich, daß, da bey der einge-
hrten chriſtlichen Religion, die Reli-
onsgeſänge lateiniſch, und bey dem da-
ahligen Zuſtande der Cultur, die er-
hlenden Gedichte die beliebteſten, ver-
reitetſten (vielleicht die einzigen) waren,
ie vorzüglich mit jenem Nahmen be-
gt worden ſind. **Welche Gattung**
on erzählenden Gedichten aber, ob die
etiſch, oder proſaiſch abgefaßten, oder
nde zugleich, und ob die zärtlichen oder
roiſchen Innhaltes, zuerſt den Titel
omance geführt, ſcheint wieder eben ſo
enig mit Gewißheit auszumachen zu
yn. Da, nähmlich, bey mehr als ei-
em Volke, die allgemeine Landesſprache
omance hieß; da jedes Volk ſeine ihm
gene Cultur, und dieſer gemäß ſeine ei-
enen Dichtungsarten hat: ſo wäre es
hr leicht möglich, daß zu gleicher Zeit
ey dem einen die Erzählung von Liebes-
ändeln, und bey dem andern Helden-
haten, urſprünglich, mit dem Nahmen
omance wären bezeichnet worden.
enn in ſpätern Zeiten erſt, und zwar
n Frankreich, unterſchied man Roman
on Romanze. Unter der letztern Be-
ennung hatte man dort, lange Zeit,
enig oder gar keine Gedichte; und unter
er erſtern verſtand man proſaiſche, vor-
üglich Liebesbegebenheiten darſtellende,
Dichtungen; und bey dem Einfluß, wel-
hen die franzöſiſche Litteratur vorzüglich
uf die unſrige gehabt hat, ſind hieraus
mancherley Irrungen über Urſprung, Al-
er, Geſchichte, und ſogar in der Theo-
ie der Romanze entſtanden. Aus dem
ngenommenen Titel, aus der Ueberſchrift, ſind Geſetze für dieſe Dichtart abſtrahirt worden! —

Bey den Italienern erhielt ſich das Wort Romance, iſt aber zu Bezeichnung größerer epiſcher Dichtungsarten in Verſen, und vorzüglich ſolcher, welche Thaten aus der Ritterwelt, Abentheuer, darſtellten, gebraucht; und durch Ueberſetzung der, von ſolchen handelnden Werken, wahrſcheinlicher Weiſe, zuerſt in die italieniſche Sprache eingeführt worden, denn Creſcimbeni (iſtor. I. 336. Ausg. v. 1731) und Quadrio (Stor. e rag. Bd. 6. S. 300) ſagen, daß die von ihnen mit dem Nahmen Romanzo belegte Dichtungsart aus Ueberſetzung franzöſiſcher Werke dieſer Art entſtanden ſey. Dieſem gemäß führen die Gedichte des Pulci, Arioſto, und alle epiſche Gedichte, welche nicht nach den Muſtern der Alten abgefaßt ſind, den Nahmen Romanzo (ſ. Creſcimbeni iſtor. Bd. 1. Lib. V. Cap. 7. S. 349. und den Art. **Heldengedicht**, S. 529 u. f.) und, was die Franzoſen, und wir, Roman nennen, vorzüglich den Nahmen Novella, obgleich Quadrio (Bd. 6. S. 348 u. f.) dieſe unter der Benennung von Romanze, mitbegriffen hat. Indeſſen ſind denn doch ältere Canzonen vorhanden, welche allenfalls zu den eigentlichen Romanzen gezählt werden können, als Le magnificenzie e dignità del Prete Jani — Lo innamoramento di Melon e Bera — La rotta di Babilonia — La ſchiatta de' Reali di Francia e de Narboneſe — L'iſtoria di Genevra e Diomede — Hippolite e Lionora, ſämmtl. ſ. l. et a. 4. u. a. m. — —

Kein Volk iſt reicher an Gedichten, welche den Nahmen Romanze führen, als die **Spanier**. Sie haben, unter dieſer Aufſchrift, zärtliche, hiſtoriſche, moraliſche, ſcherzhafte, Trauer- und ſo gar geiſtliche Gedichte, welche größtentheils in achtſylbigen Verſen, und vierzeiligten Strophen abgefaßt, und deren Reime größtentheils Aſſonanzen ſind. Ueber den Urſprung derſelben bey ihnen iſt viel geſchrieben worden; und die Araber ſind auch hier, ſo wie bey dem Reime (ſ. dieſen Artikel) bey der ſcholaſtiſchen Philoſophie, u. d. m. das Loſungswort geweſen. Freylich iſt nichts bequemer bey Unterſuchungen, als ſo ein allgemeines Wort vorzuſchieben, denn es überhebt mancher Mühe; nur Schade, daß damit der eigentliche Unterſucher nicht befriedigt wird. Er kann es um ſo weniger, da die Gewährsmänner dieſer Sage, ein Huet, und dergleichen, Männer ſind, deren Prüfungsgeiſt und Scharfſinn nicht ſonderliche Proben aushält. Und wie in aller Welt hätten denn die Spanier es erſt von den Arabern lernen dürfen, Liebes- und Trauer- und heroiſche Begebenheiten in Verſen zu erzählen? Von wem haben es denn dieſe, oder die alten deutſchen und nordiſchen Völker gehöret? Führet denn die menſchliche Natur nicht ſelbſt darauf? Wo ſind denn die eigentlichen **Beweiſe** in dem Innhalte, dem Bau, der Versart der ſpaniſchen Romanze für ihren arabiſchen Urſprung zu finden? Liegen ſie etwann darin ſo zu Tage, wie z. B. in dem neuern regelmäßigen Drama die griechiſche Abkunft? — Ich gebe es gerne zu, daß, bey dem Verkehr der Spanier mit den Arabern, es mehr Veranlaſſungen zu wunderbaren, rührenden, heroiſchen Begebenheiten und Situationen und zu Beſingung derſelben gab; aber Veranlaſſungen zu Dichtungen, können noch nicht **Urſprung** derſelben heißen. Sollten die Araber ſo ſehr viel Einfluß auf die ſpan. Litteratur gehabt haben: ſo müßten ſich noch viel mehrere Spuren davon in der ſpaniſchen Sprache finden. Selbſt der Nahme, **Romanze**, ſtimmt nicht mit dieſer Behauptung überein, eben ſo wenig wie Ton, und Gang, und Darſtellungsart derſelben. Je älter ſie ſind, je ſimpler iſt dieſer Ton, dieſer Gang, dieſe Darſtellungsart. Aber man vergleiche nur die Coplas de Calainos mit irgend einem ähnlichen arabiſchen Gedichte; z. B. aus dem Moallakat. Und man hat die älteſten ſogar zu Ueberſetzungen aus dem Arabiſchen machen wollen! (S. Carters Reiſe von Gibraltar nach Malaga S. 340.) Eben ſo ſehr widerſpricht, im Ganzen, der Versbau der Romanzen ihrer arabiſchen Abkunft. Die älteſten derſelben ſind zwar gereimt, und ein- und derſelbe Reim ſcheint, ſo wie in dem eben angeführten Moallakat, das Ganze mit einander zu verbinden; aber die mehreſten ſind in Aſſonanzen geſchrieben: und von dieſer Versart ſcheint, im Arabiſchen, ſich keine Spur zu finden, und im Spaniſchen iſt ſie ſehr ſpäten Urſprunges. Und die, von Caſiri in dem 1ten Bd. ſ. Bibliotheca Arabico-Hiſp. Eſcurial. . . Mad. 1760. f. S. 63-141 angezeigten arabiſchen Dichter haben mehr Lehr- als lyriſche Gedichte geliefert; und die letztern ſcheinen zu Folge Caſiri's eigenen [illegible] (ebend. S. 127 u. f.) nach den Muſtern der Horaziſchen Oden gebildet zu ſeyn. — Als die erſten Verfaſſer ſpaniſcher Romanzen werden von Hrn. Dieze in ſeiner Ueberſetzung der Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt des Velazquez, S. 146. ein [illegible] de los Romanzes, und ein [illegible] de los Romanzes, aus den Zeiten Ferdinands des Heiligen († 1252) angeführt, allein Sarmiento in den Mem. para la hiſtoria de la poeſia y poetas Eſpañoles, Mad. 1775. 4. ſetzt S. 132. die bekannten Coplas de Calainos als die älteſte Romanze an, hält dieſe aber für eine Arbeit aus dem 15ten Jahrhundert, mit dem Zuſatz jedoch, daß die Grundlage dazu wohl aus dem 12ten Jahrhundert, und ſie nur in dem vorgedachten in ihre gegenwärtige Geſtalt und Sprache eingekleidet worden ſeyn könne. Alle ſpaniſchen Dichter, welche dergleichen geſchrieben, anzuführen, würde ſchwer ſeyn; denn man würde vielleicht alle anführen müſſen; ich ſchränke mich daher auf die mir bekannten ein: **Pedro de Padilla** (159 Romancero, en que ſe contienen algunos ſuceſſos de los Eſpañoles en l Jornada de Flandes, Sev. 1583. 8. — **Bart. de Torres Naharro** (Seine Propalladia, Sev. 1520 und 153 4. enthalten, unter mehrern, auch vie Romanzen.) — **Alonſo de Fuente** (Libro de los quarenta Cantos e verſo y proſa, Alc. 1557. Gran. 156 8. beſtehet aus ſchönen hiſtoriſchen Romanzen

manzen, aus welchen man einen Auszug, Romances . . . Burg. 1579. 12. gemacht hat.) — **Juan de la Cueva** (Coro Febeo de Romances Hiſtoriales, Sev. 1588. 8.) — **Alonſo de Ledesma** (In ſ. Conceptos eſpirituales, Mad. 1600-1616. 8. 3 Th. finden ſich mehrere gute Romanzen.) — **Luis de Gongara** († 1627. In der Sammlung ſeiner Werke, Mad. 1654. 4. finden ſich, Bl. 79 b. 13 Romances amoroſos, Bl. 85 u. f. 31 Romances liricos, Bl. 98. b. u. f. 24 Romances burleſcos; Bl. 117 b. eine Romance funebre, Bl. 118 u. f. drey Romances ſacros, und Bl. 119 b. u. f. 33 Romances varios. Verſchiedene derſelben hat Hr. Jacobi, Halle 1767. 8. deutſch herausgegeben) — **Lope de Vega Carpio** († 1635. Mehrere ſchöne Romanzen in ſ. Obras 1776. 4. 21 Bde.) — **Lopez de Zarate** (S. ſ. Poeſ. varios, Alc. 1619. 8. 1651. 4.) — **D. Juan de Tarſis y Peralta** (Seine Obras . . . . Zarag. 1629. 4. Barcel. 1648. 4. enthalten auch dergleichen.) — **Frc. de Quevedo** († 1647. In der Ausgabe ſeiner Werke, Brüſſel 1660-1671. 4. 4 Bd. finden ſich die Romanzen, Bd. 3. S. 139 u. f. eilfe an der Zahl; S. 202 u. f. 15 Geſänge (Xacaras) in Romanzen; und S. 311 u. f. hundert ſcherzhafte Romanzen.) — **Franc. de Borja** († 1658. S. deſſen Obras, Mad. 1639. Amb. 1654. 1663. 4.) — **D. Auguſtin de Salazar y Torres** († 1675. S. den erſten Theil ſeiner, unter dem Titel: Cythara de Apolo . . . Mad. 1694. erſchienenen Gedichte.) — **Ant. Hurtado de Mendoza** (S. deſſen Fenix Caſtellano, Lisb. 1690. 4.) — **Juana Inez de la Cruz** (In ihren Poemas, Barcel. 1691. 1711. 4. finden ſich die erſten Romanzen in zehnſylbigen Verſen.) — **Sammlungen von Romanzen** haben die Spanier ſehr viele, als von Liebesromanzen; Jardin de Amadores . . . Val. 1588. 8. und Primera Parte del Jardin de Amadores . . . . recopilados por Juan de la Puente, Zarag. 1612. 12. — Von Romanzen über einzele Begebenheiten: Teſoro eſcondido de todos los famoſos Romances aſſi antiguos, como modernos, del Cid . . . con los Romances de los ſiete Infantes de Lara . . . Barc. 1626. 8. — Von Romanzen aller Art: Cancionero de Romances, en que eſtan recopilados la mayor parte de los Romances Caſtellanos . . . . Anv. 1568. 8. — Romancero hiſtoriado . . por Lud. Rodriguez, Alc. 1579. 8. — Romancero general . . . por Mig. de Madrigal, Mad. 1604. 4. 2 Bd. — Sylva de varios Romances agora de nuevo recopilados . . . por Juan Tiarte, Barc. 1611. 8. — Romancero general . . . por Ped. de Flores, Mad. 1614. 4. — Romances varios de varios Autores . . . . por Ant. Diez, Zar. 1663. 12. — Auch finden ſich deren noch in den, bey dem Art. **Lied**, angezeigten Cancioneros, ſo wie in den Flores de Poetas iluſtres de Eſpaña, Valad. 1605. 4. — In den Poeſias varias de grandes Ingenios Eſpañoles . . . por Joſ. Alfay, Zar. 1654. 4. — In der Hiſtoria de los Vandes de los Zegris y Abencerrages, Cavalleros Moros de Granada; de las Civiles guerras que huvo en ella . . . ſacada de un libro Arabico . . . por Gimez Perez, Barcel. 1603. Mad. 1694. 8. einem Werke, das, was auch z. B. Carter in ſeinen Reiſen ſagen mag (ſ. Hrn. Bertuchs Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur I. 278.) eben ſo wenig, als der Don Quixote, aus dem Arabiſchen überſetzt, und ſo viel Wahrheit dabey auch zum Grunde liegen mag, ſichtlich als Erläuterung der darin eingewebten, und zum Theil ja ſchon viel früher in ſpaniſcher Sprache gedruckten Romanzen, geſchrieben iſt, welchen Beweis ein bloßer Ausſpruch, ein bloßes Zeugnis nicht ungültig machen kann, als bis man uns das arabiſche Original näher bekannt macht.) — u. a. m. — Verſchiedene derſelben ſind in Urſinus Balladen, Berl. 1777. 8. in den Volksliedern, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Th. (wo aber der Anfang der Romanze Rioverde, dem Engliſchen gemäß, ſo überſetzt iſt, als ob Rioverde nicht ein eigener Nahme eines Fluſſes wäre, welches er denn doch iſt) in dem 1ten Th. von Hrn. Bertuchs Magazin der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur, Weimar 1780. 8. S. 1. u. f. geliefert. — —

Den **Franzoſen** iſt, wie gedacht, unter dem Titel, **Romanze**, dieſe Dichtart, anfänglich, nicht bekannt geweſen. Nicht, daß es an ſolchen erzählenden Liedern gefehlt hätte. Unſtreitig gehört zu den heroiſchen derſelben, der ſo bekannte Geſang von Karl dem Großen und Roland, welchen Taillefer ſang (S. du Cange Gloſſar. Bd. 4. S. 769 u. f.) allein dieſe nannten ſie Chanſons des geſtes (S. Mem. hiſtor. ſur la chanſon en général S. 14. vor dem 1ten Bd. der Anthol. franç. (Par.) 1765. 8.) oder wenn der Innhalt zum Theil traurig war, Lais (S. Fabl. ou Contes du XII et du XIII Siecles, Par. 1779. 8. Bd. 3. S. 168.) wo denn auch einige Liebesromanzen dieſer Art in Auszügen mitgetheilt worden ſind. In den folgenden Zeiten verlohr ſich dieſe Dichtungsart. Zwar ſoll, den Nouv. Allegor. des troubles du Royaume de l'Eloquence, S. 70 u. f. zu Folge, Voiture, nach ſeiner Rückkunft aus Spanien, dergleichen in Frankreich eingeführt haben; auch finden ſich in ſeinen Werken allerdings Balladen; aber, wenn ſolche gleich auch hier erzählende Lieder ſind: ſo weichen ſie doch von dem Ton der Romanzen in mehreren Stücken ab. Die mehreſten haben refrains, und weder Gedanke noch Ausdruck ſind naif und natürlich darin. Erſt in neuern Zeiten lebte die Romanze wieder in Frankreich auf; die Operette ſcheint dazu die Veranlaſſung gegeben zu haben; und in vielen derſelben ſind dergleichen zu finden. Aber auch einzeln ſind deren geſchrieben worden, vorzüglich von **Franc. Aug. Par. de Moncrif** († 1770. Oeuvr. Par. 1769. 12. 4 Bd. deren beſſerer Theil in Romanzen beſteht.) — **Berquin** (Romances 1776. 8. verm. 1777. 8. Imgl. bey ſ. Idylles 1777. 8.) — **Feutry** (L'Hermitage 1769. 8. aus dem Engl.) — **Fabre d'Eglantine** (Les Amans de Beauvais 1777. 8. Ein wirklich ſchönes Gedicht) — **J. G. Ferrary** (Douze Rom. nouv. 1792. mit der Muſik) — **M. de Tilly** (Six Rom. 1791. mit der Muſik) — Auch finden ſich deren in den Muſenalmanachen von Mde. d'Antremont, Leonard, de Caſſe, la Harpe, Franç. de Neufchateau, Marechall, d'Uſſieux, Bertin, Mde. de Bourdic, le Fevre, Cailly, Gräſinn Beauharnais, Marville, Garnier, Grouvelle, Aude, Florian Andrieu, Menard u. a. m. — — **Sammlungen**: Recueil de Romances hiſtor. tendres et burleſques tant anc. que modernes, avec les airs notés, Par. 1767-1774. 8. 2 Bde. — Nouveau Rec. de Romances, Par. 1778. 8. — —

In **engliſcher** Sprache: Was, in den frühern Zeiten bey den Engländern Romanze hieß, war auch, wie bey den Italienern, Erzählung von Ritterthaten; und Nachrichten davon finden ſich bey dem Art. **Heldengedicht**, S. 553. — Die ſpätern, hieher eigentlich gehörigen Gedichte, führen den Nahmen von Balladen; und ſind in den Reliques of ancient Engliſh Poetry . . . . Lond. 1765. 8. 3 Bd. — Old Ballads, hiſt. and narrative, Lond. 1777. 8. 2 Bd. 1784. 8. 4 Bd. — Select Scottiſh Ballads, Lond. 1781-1783. 8. 2 Bd. Verm. 1785. 4 Bde. — In dem 2ten Bande S. 185 u. f. der Select Collection of Engliſh Songs, Lond. 1783. 8. 3 Bd. aufbewahrt worden. Dieſe alten Geſänge ſind indeſſen nicht älter, was auch über ihr hohes Alter geſagt worden iſt, als aus den Zeiten der Königinn Eliſabeth. Dieß geſteht ſelbſt der Herausgeber der letzten Sammlung (Vorrede S. XI.) Aber in jenen Zeiten ſind denn noch viel mehrere, von eigentlichen Volksdichtern, geſchrieben worden, wie dieſes, unter andern, aus einer Stelle im 2ten Theile von Shakſpeares Heinrich dem 4ten erhellen würde, wenn wir nicht aus einer Stelle in Percys Abhandlung über die Minnesinger (Reliques, Vol I. L.XXVI. 2te Ausg.) wüßten, daß noch viele Sammlungen davon übrig ſind. Auch gehört noch in dieſen Zeitpunkt (1521) das bekannte Nutbrowne Mayde, welches Prior ums J. 1718 (unglücklich) paraphraſirte, und das, nach dieſer Paraphraſe, Altenb. 1772. 8. deutſch gedruckt worden iſt. — In den Zeiten Carl des Zweyten erhielt die Ballade, oder Romanze in England eine andre Geſtalt. Der treuherzige Ton der alten Balladendichter ſtach gegen den Geſchmack, die Ueppigkeit, den Ton der Zeit zu ſehr ab, als daß man ihn nicht lächerlich hätte finden ſollen. Man ſchrieb alſo komiſche Märchen, in einer niedrigen, gemeinen Sprache, und nannte ſie Balladen. Als ein Beyſpiel der beſſern davon führe ich, aus Priors Werken, Bd. 2, S. 1. Lond. 1767. 8. Downhall, an. Und im eigentlichen Bänkelſänger-Ton ſchrieb deren, unter mehrern J. Birkenhead, als The four legg'd Quaker, 1659. A new Ballad of a famous German Prince, u. d. m. — In den neuern Zeiten hat man zu der ſchönen Simplicität und Natur der alten Ballade zurück zu kehren verſucht; man hat ſie wieder ernſthaft und rührend gemacht; und die Dichter, welche hierin am glücklichſten geweſen, ſind **Nic. Rowe** († 1718. In ſeinen Werken, unter den Poems on ſeveral occaſions, ſtehen deren verſchiedene, obgleich nicht unter dem Nahmen von Ballade.) — **Matth. Prior** († 1721. Sein Deſpairing Shepherd, Works, Bd. 1. S. 18. Lond. 1766. 8. 2 Bd. gehört hieher.) — **John Gay** († 1732. Unter den Miſcell. in ſ. Poems, im 2ten Bd. S. 136. Lond. 1775. 8. 4 Bd. finden ſich, auch mit der Ueberſchrift, Ballade, verſchiedene hieher gehörige Stücke) — **Th. Tickell** († 1742. Aikin hat in ſ. Eſſays on Song-Writing, S. 55. 2te Ausg. ein Gedicht dieſer Art von ihm aufgenommen.) — **Will. Shenſtone** († 1763. In ſeinen Werken, Lond. 1764. 8. 3 Bd. ſind, unter mehrern Balladen, Paſtoral-Ballads, welche größtentheils vorher in der bekannten Dodsleyiſchen Sammlung erſchienen waren, und wenn nicht den eigentlichen Balladenton haben, doch ſeine Empfindungen glücklich ausdrücken.) — **Dav. Mallet** († 1765. Sein, zuerſt im Plain Dealer in No. 36. im J. 1724. abgedruckter William and Margareth legte den Grund zu ſeinem Rufe, und iſt nachher, mit mehrern, in ſ. W. L. 1759. 8. 3 Bd. erſchienen.) — **Ungen.** (Romance of a night, or a Coventgarden adventure 1762. 12.) — **Oliv. Goldſmith** († 1773. In ſ. Vicar of Wakefield erſchien zuerſt die bekannte Ballade, Turn, gentle hermit of the dale, welche nachher in ſ. Eſſays und Poems, L. 1783. 8. und in mehrern Sammlungen abgedruckt worden iſt.) — **Biſchof Percy** (The Hermit of Warkworth, a Northumberland Ballad in three Fits, Lond. 1771. 4. Altenb. 1773. 8. Deutſch, von Hrn. Campe, im deutſchen Merkur, und in Hrn. Urſinus Balladen. Im Tone der alten, von ihm herausgegebenen Balladen, unter welchen ſich bereits eine von ſeiner Arbeit (Reliques, Bd. 1. S. 243. 2te Ausg.) befindet, aus welcher allein, ob er ſie gleich aus alten Fragmenten zuſammengeſetzt hat, oder haben will, man auf das hohe Alterthum der übrigen ſchlieſſen kann.) — **Cartwright** (Armine and Elvira a legendary Tale in two Parts, Lond. 1771. 4. Altenb. 1773. 8. In neuer, ſehr bilderreicher Sprache, in welcher der Ton der Empfindung oft, unter den ſchönen Bildern verloren gegangen.) — **Rich. Teede** (Corin and Olinda, a legendary Tale, in three Parts, Lond. 1774. 4.) — **Ungen.** (The Graham, an heroic Ballad 1774. 4.) — **Hannah Moore** (Sir Eldred of the Bower, and the bleeding Rock, two legendary Tales, Lond. 1776. 4.) — **Ungen.** (Athelgiva, a legendary Tale 1778. 4.) — **Helena Mar. Williams** (Edwin and Eltruda, a legendary Tale, Lond. 1782. 4. und in ihren ſoren Poems 1786. 8. 2 Bde. Ein ſehr gutes Gedicht.) — Ungen. (The ſad Shepherd, or a tale of Robinhood 1784. 8.) — **Hector M' Neil** (The Harp, a legendary Tale in two parts, Ed. 1789. 4. gehört zu den beſſern.) — **Miſtreß S. Pearſon** (Ihre Poems 1790. 8. enthalten mehrere gute Romanzen oder Balladen.) — **Nath. Drake** (In ſ. Poems 1793. 4. finden ſich auch Balladen.) — Auch laſſen ſich noch mehrere von den, bey dem Art. **Erzählung**, S. 129 u. f. angeführten Gedichten hieher rechnen. — — **Sammlungen**: Außer den bereits angeführten, gehören hieher: Ballads, politic Merriment, or Truth ſold to ſome Tune 1714. 12. (Bloße Volks- oder Bänkelſängerlieder.) — A Collection of old Ballads 1723. 12. 3 Bde. — Poetry, viz Old Ballads, hiſtor. and narrative, with Introduct. hiſtor. crit. and humorous 1727. 12. 3 Bde. — Anc. and modern ſcottiſh Songs, heroic Ballads etc. 1776. 12. 2 Bde. — Pieces of ancient popular Poetry 1791. 12. — u. a. m. die bey dem Art. **Lied**, S. 270 b. angezeigt worden ſind. S. auch die, bey dem Art. **Dichtkunſt**, S. 655 angeführten vermiſchten Sammlungen. — — Ueberſetzt ins Deutſche ſind von den engliſchen, beſonders den ältern, Balladen, verſchiedene, in den „Balladen und Liedern altengliſcher und altſchottiſcher Dichtart, Berlin 1777. 8. von Hrn. Urſinus, wovon der größte Theil ſchon vorher in Monatsſchriften und Almanachen gedruckt war; In den „Volksliedern, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Bd. und in den „Altengliſchen Balladen . . . . Zürich 1780-1781. 8. 2 Bd. größtentheils in Eſchilbachs Versart. — —

**Deutſche Romanzen und Balladen**: Wenn wir gleich, der Ueberſchrift nach, erſt in neuern Zeiten, dergleichen Gedichte erhalten haben: ſo laſſen ſich doch viele von unſern frühern Gedichten füglich hieher rechnen, als das Volkslied auf den Thüringiſchen Landgraf Ludewig († 1123. abgedruckt in J. Vulpii Ludovic. deſil. Altenb. 1713. 4. oder moderniſirt.) — König Arthur (abgedruckt in Neumarks Neuſproſſenden deutſchem Palmbaum, Nürnb. 1668. 8. u. a. O. m.) — Geſang wider die, ſo vor Auſſig flüchtig worden 1426. Auf einen vornehmen Räuber 1430. Geſang von K. Ladislaus Tode in Böhmen 1457, ſämmtl. im deutſchen Muſ. v. J. 1778. Mon. November, S. 456. Das letzte findet ſich auch im 1ten Bde. der Neuen litterar. Unterh. Bresl. 1774. 8. S. 404. — Von keiſer karls recht, Wie er ein kaufmann und ein juden macht ſlecht u. ſ. w. Bamb. 1493. 4. — Die Hiſtori von dem Grafen in dem pflug, ebend. 1493. 4. S. auch Adelungs Magaz. Bd. 2. St. 3. und den grauen Bruder im 2ten Th. von Veit Webers Sagen. — Des edlen Ritter Morgeners Walfart in ſant thomas Land, ebendaſ. 1493. 4. — Ein treflichs wunderzeichen des heil. zwelfpoten ſant Thome in India . . . ebend. 1493. 4. — Vom künig ſ pad du ſe Gewalt genume wa, Bamb. 1493. 4. S. auch deutſches Muſ. v. J. 1782. Octbr. S. 347. (Das Gedicht wird, am letztern Orte, Hans von Roſenblüt zugeſchrieben. Ein anderes Gedicht von eben demſelben, Vom Kriege zu Nürnberg, iſt im 7ten St. des 2ten Jahrg. der Dresdner Quartalſchrift abgedruckt.) — Von dem Mann im Garten, Bamb. 1493. 4. — Von einem Grafen in Savoyen, ſ. l. et a. 4. und im deutſchen Muſ. v. J. 1783. Mon. September. — Volkslied auf die berühmten Hauptleute der Vitalienbrüder, Claus Stortebecker und Gödle Michael, urſprünglich plattdeutſch; hochdeutſch im 1ten St. des 2ten Jahrg. der Dresdner Quartalſchrift. — Ein hubſch ſchimpflichs Lied von ein reichen Bauer u. ſ. w. Straßb. 1520 und in Adelungs Magaz. Bd. 2. St. 2. — Ein ſchon Lied von einem Ritter aus Steyermark, genannt Trimunitas u. ſ. w. Nürnb. 1532. und in Adel. Magaz. a. a. O. S. 51. — Die Nachtigal (gedruckt ums J. 1567. und im 1ten der Leſſingſchen Beyträge zur Geſchichte und Litteratur) ſo wie die Klage der Nachtigal (im 1ten

Bde. der Neuen litterar. Unterh. S. 22) nd mehrere gleichzeitige Lieder über dieſe Begebenheit, im 11ten Th. der Würzburiſchen Chronik von Ign. Gropp, und n deutſchen Muſ. v. J. 1779. Mon. Jan. Nov. und Decbr. vom J. 1780. Mon. Februar. laſſen ſich füglich hieher zählen. — Wahrhafte Beſchreibung von dem roſen Helden und Herzogen, Heinrich em Löwen, ſ. l. et a. 8. S. auch Bibl. er Romane, Bd. 8. S. 127. — Ein rauriges Lied von dem leydigen Fall, ſo ch im Mon. Octobri 1600 mit Jac. von Hültlingen und Conraden von Degenfeld egeben, im 10ten Bde. des Patriot. Archives für Deutſchland. — Een old Leed am Heynecke Knecht 1645. 8. S. auch Bragur, Bd. 2. S. 311. — Drey Newe weltliche Lieder 1647. 8. und im deutſchen Muſ. v. J. 1776. Mon. May. — Das Lied von Falkenberg, im deutſchen Muſ. v. J. 1785. Mon. October. — — Unter der Aufſchrift, Romanze, erhielten wir deren zuerſt von **Fdr. W. Gleim**, Amſt. 1757. 8. Daß ſie mehr naiv als komiſch ſind, erhöht ihren Werth; denn, woher iſt das Geſetz, daß ſie durchaus komiſch ſeyn müſſen? Von ihm iſt auch noch Alexis und Eliſa, drey Geſänge, Berl. 1771. 8. — **Joh. Friedr. Löwen** († 1771. Romanzen (6) Hamb. 1762. 8. und verbeſſert und vermehrt Hamb. 1769. Leipz. 1771. 8. (15) Die glückliche Ausführung der Löwenſchen Romanzen gab, im Ganzen, bey uns den Ton derſelben an; Romanze und komiſch oder drollicht ſchienen eine lange Zeit unzertrennlich, bis die Herren Bürger und Gr. Stolberg ſie wieder ernſthaft zu machen wußten. Löwens Leben findet ſich in dem Nekrolog, v. C. F. Schmidt, Berl. 1785. 8. S. 551.) — **Raspe** (Hermin und Gunilde, eine Geſchichte aus den Ritterzeiten, Leipz. 1766. 8. Wenn wir nicht in dem Wahne geſtanden hätten, daß eine Romanze durchaus komiſch ſeyn müßte: ſo würden wir vielleicht nicht Schieblers Parodie auf dieſe Romanze, Harlekin und Colombine, erhalten haben.) — **Dan. Schiebler** († 1771. Romanzen mit Melodien, Leipz. 1767. 8. (5) verb. Hamb. 1768. 8. In den Muſikaliſchen Gedichten, Hamb. 1769. 8. (16) Romanzen (ſechs neue) Hamb. 1771. 8. Sämmtlich in ſeinen auserleſenen Gedichten, Hamb. 1778. 8. nebſt Nachrichten von ſeinem Leben von J. J. Eſchenburg. Es ſind ihrer überhaupt einige dreyßig; und, meines Bedünkens, haben vielleicht Hrn. Wielands komiſche Erzählungen den Dichter veranlaßt, mythologiſchen Stoff in den mehrſten zu traveſtiren. Sie haben nicht ſo geſchmeidige Verſifikation, noch ſo viel Komiſches, als die Löwenſchen.) — **Ungen.** (Zwey ſchöne neue Rehburger Lieder, oder Romanzen des Ritter Lopez 1771. 8.) — **Fdr. Willh. Zachariä** (Zwey ſchöne neue Mährlein . . . Leipz. 1772. 8.) — **Fdr. Bertuch** (Mährchen vom Bilboquet, Altenb. 1773. 8.) — **Aug. Bürger** (Seine Leonore erſchien im Jahre 1773. Mehrere, eben ſo ſchön, finden ſich in ſ. Gedichten, Gött. 1778. 8. 1789. 8. 2 Bde.) — **Ungen.** (Zwey Romanzen, der bekehrte Säufer, und die Abenteuer einer Perüke, Caſſel 1773. 8.) — **Ungen.** (Der Schiffsbrand, Weimar 1774. 8. — Der Knab und das Mädchen, ſ. l. 1774. 8.) — **Die Grafen zu Stolberg** (Die erſte Rom. des Gr. Frdr. Leopold iſt v. J. 1774. Sie findet ſich mit mehrern, in den Ged. der Verf. Leipz. 1779. 8.) — **Ungen.** (Geißler Romanzen, Mietau 1774. 8. Dreyzehn St. in Löwens und Schieblers Manier.) — **Fdr. Heinr. Lud. Wagner** (Phaeton, Saarbr. 1774. 8. Pyramus und Thisbe, in 3 Geſ. Frft. 1777. 8.) — **Ungenannte** (Eine entſetzliche Mordgeſchichte von dem jungen Werther 1776. 8. Eine troſtreiche . . Hiſtoria, betitelt die Leiden und Freuden Werthers 1776. 8.) — **A. C. G.** (Graal. Einige Romanzen, Leipz 1776. 8.) — **Mahler Müller** (Balladen, Mannh. 1776. 8. wovon aber nur das erſte Gedicht, das braune Fräulein, eigentlich hieher gehört.) — **C. A. Keſtinger** (Romanzen, Altona 1779. 8.) — **Ungenannter** (Mährchen und Romanzen, Leipz. 1780. 8.) — Jemilbald und Eberman 1780. 8. (Bezieht ſich auf einen litterariſchen Streit.) — **K. Ferd. Schmid** (Leyerlieder, Eiſen. 1780. 8. Von der burlesken Art, wovon ſchon mehrere in dem Leipziger Muſenalmanach ſtanden.) — **A. F. F. von Kotzebue** (Er und Sie, vier Rom. Gedichte, Eiſ. 1781. 8.) — In den Gedichten **Fabri** des jüngern, Breßl. 1780. 8. finden ſich Romanzen. — **L. C. H. Hölty** (S. deſſen Gedichte, Hamb. 1783. 8.) — **J. A. Weppen** (Der 2te Th. ſ. Gedichte, Leipz. 1783. 8. enthält mehrere Romanzen.) — Die Erzählungen aus den Ritterzeiten, Weiſſenfels 1787. 8. laſſen ſich zu den Romanzen rechnen. — In **G. W. C. Starke** Gedichten, Bernb. 1788. 8. finden ſich Balladen. — **Wernh. Hubers** Funken vom Heerde ſ. Laren, Baſ. 1787. 8. enthalten auch Balladen. — **Lud. Theob. Koſegarten** (Die, in ſ. Gedichten, Leipz. 1788. 8. geſammelten Romanzen waren größtentheils ſchon früher gedruckt.) — In den Ged. der **Frau v. Klenke**, Berl. 1788. finden ſich mehrere Romanzen.) — **Ungen.** (Graf Wolf von Hohenkrähen, Berl. ſ. a. 8.) — In **J. Schillings** Ged. Freyb. 1790. 8. — In **D. C. F. Hübners** Vermiſchten Gedichten, Stuttg. 1790. 8. 2 Samml. — In den Sagen der Ritterzeiten, Leipz. 1792. 8. — Auch finden ſich deren noch in unſern verſchiedenen Muſenalmanachen, (S. Art. **Lied**) ſo wie in dem Taſchenbuch für Dichter und Dichterfreunde, Leipz. 1774-1780. 12 St. u. a. m. von den Herren Michaelis, Jacobi, Kretſchmann, Claudius, Schink, Pfeffel, Friedr. Schmitt, Gotter, u. a. m. aus deren Arbeiten die „Romanzen der Deutſchen, mit einigen Anmerkungen über die Romanze, Leipz. 1774-1778. 8. 2 Th. geſammelt worden ſind. — —

## Rondeau.

(Poeſie; Muſik.)

In der Poeſie iſt das Rondeau ein Lied von Doppelſtrophen, die ſo geſungen werden, daß nach der zweyten Hälfte die erſte wiederholt wird, ſo wie es in den meiſten Opernarien gewöhnlich iſt. Wenn dieſe Wiederholung natürlich ſeyn ſoll, ſo muß nothwendig in der zweyten Hälfte der Strophe etwas ſeyn, das die Wiederholung der erſten natürlich macht. Dieſes hat, wie Rouſſeau ſehr richtig anmerkt, nur in folgenden Fällen ſtatt.

„So oft eine im erſten Theil ausgedrukte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlaſſet, der im zweyten Theil ſie verſtärkt und unterſtützt; wenn die Beſchreibung eines Zuſtandes, die den erſten Theil ausmacht, eine im zweyten vorkommende Vergleichung aufkläret; wenn ein Gedanken im erſten Theil, in dem zweyten bewieſen, oder beſtätiget wird; wenn endlich im erſten Theile ein Vorſatz geäuſſert wird, davon im zweyten der Grund angegeben iſt: in allen dieſen Fällen iſt die Wiederholung natürlich, und alsdann kann das Rondeau ein ſehr angenehmes kleines Gedicht ſeyn *).“

Der Tonſetzer wählt nach dem Inhalt eine gerade, oder ungerade Taktart, von geſchwinder oder langſamer Bewegung für den erſten Theil der Strophen. Für den zweyten Theil macht er, nach Beſchaffenheit des Rondeau eine, oder mehrere Melodien in verſchiedenen mit dem Tone des erſten Theils verwandten Tonarten. In beyden Theilen muß die Modulation ſo beſchaffen ſeyn, daß der Schluß des erſten Theiles auf den Anfang jedes andern, und der Schluß jedes zweyten Theiles auf den Anfang des erſten immer paſſe.

---

*) S. Dictionaire de Muſique Art. Rondeau.

Das Rondeau, als Gedicht, iſt, franzöſiſcher Abkunft. Les Rondeaux, ſagt der Verf. der Elemens de la poeſie franc. Par. 1752. 12. 3 Bd. Vol. 2. S. 166. les Rondeaux doivent peut-être leur première origine à la ſterilité de notre langue, dont les mêmes mots deſtinés à ſignifier pluſieurs choſes, ont néceſſairement occaſionné de ces ſurpriſes, que font naitre les *equivoques*, les *jeux de mots*, et les *pointes*. Und da Naivetät ſein Haupterforderniß ſeyn ſoll: ſo iſt der ſo genannte ſtyle marotique (welcher in dem eben angeführten Werke S. 31. charakteriſirt worden iſt) als ſein Eigenthum angeſehen worden. Es beſteht jetzt eigentlich aus dreyzehn Verſen, welche nur zweyerley Reime haben, in drey Strophen abgetheilt ſeyn, und deren Anfang nach dem achten und 13ten Verſe beſonders und einzeln, und jedesmahl in einem beſondern Sinn wiederholt werden muß. Es giebt aber auch Rondeaux redoublés, welche aus ſechs vierzeiligten Strophen beſtehen, wovon die erſte die vier Endzeilen der vier folgenden enthält, und die ſechste ſich mit den Anfangsworten dieſer erſten Zeile ſchließt. Aber urſprünglich hat es dieſe Form nicht gehabt, wie man z. B. noch aus den Rondel des Froiſſard (Annal. poet. Bd. 1. S. 67 u. f. ſehen kann, deren Eigenthümliches blos darin beſteht, daß der erſte, oder die zwey erſten Verſe am Ende wiederholt werden. In der Folge wurden dieſe zweymahl, aber immer ganz wiederholt: und die Zahl der Verſe überhaupt war unbeſtimmt. Von dieſer Art finden ſich deren viele in den Poeſies des Franc. Villon († 1490) des Octav. de St. Gelais († 1502) u. a. m. Die erſten in der gegenwärtigen Form deſſelben, finde ich in den Werken des Jean Marot († 1517) bey den Werken des Cl. Marot, à la Haye 1731. 12. 6 Bd. im 5ten Bd. S. 243 u. f. ſo wie in den Werken dieſes ſeines Sohnes († 1544) ſo daß, wenn nicht dieſer, wie Baillet, in ſ. Jugem. des Sav. Bd. 4. Th. 1. Art. 1275. S. 184. Amſt. 1725. 12. und Bayle in ſ. Wörterbuche ſagen, der Erfinder des Rondeau überhaupt, denn doch der Vater der Erfinder der beliebteſten Form deſſelben ſeyn kann. Unter den Händen des Ronſard († 1585) verlohr das Rondeau ſeine Eigenthümlichkeit, die Naivetät; von den Nachfolgern deſſelben (denn faſt alle Dichter jener Zeiten haben deren geſchrieben,) begnüge ich mich Mad. Deshoulieres († 1694) Jean de la Fontaine († 1695) und Saraſin zu nennen, in deren Werken die beſſern, aber auch die letzten ſind; denn in den neuern Zeiten iſt dieſe Dichtungsart gänzlich ausgeſtorben. Im Grunde war es eine ſichtliche Nachahmung des italieniſchen Sonnetes; und die Form deſſelben entwickelte ſich vielleicht aus dem Bedürfniſſe, das Ohr zu befriedigen. Da die Form deſſelben, die Wiederhohlung halber oder ganzer Verſe, an beſtimmten Stellen, ſich ſchwerlich mit einer edlen, erhabenen, zärtlichen Idee verträgt: ſo entſtand daraus das Geſetz, daß es naiv ſeyn mußte; und da die Naivetät von dem Witze verdrängt worden iſt: ſo iſt es nicht zu verwundern, daß man dergleichen nicht mehr ſchreibt.

## Rührend.

(Schöne Künſte.)

Eigentlich wird alles, was leidenſchaftliche Empfindung erweckt, rührend genennt, und in dieſem allgemeinen Sinne wird das Wort in dem folgenden Artikel genommen; hier aber halten wir uns bey der beſondern Bedeutung deſſelben auf, nach welcher es blos von dem genommen wird, was ſanft eindringende und ſtillere Leidenſchaften, Zärtlichkeit, ſtille Traurigkeit, ſanfte Freude u. d. gl. erwecket. Denn in dieſem Sinne wird es genommen, wenn man von Gedichten, von Auftritten, von Geſchichten ſagt, ſie ſeyen rührend.

Dieſe Art des Leidenſchaftlichen iſt in den ſchönen Künſten von dem allgemeineſten und ausgedehnteſten Gebrauch. Der Künſtler, der blos zu gefallen ſucht, erreicht ſeinen Endzwek am ſicherſten durch einen rührenden Stoff; weil kein andrer ſo durchgehenden und allgemeinen Beyfall gewinnt. Jeder Stand, jedes Alter, und bald jeder Charakter der Menſchen findet in zärtlichen und ſanften Leidenſchaften eine Wolluſt; und für einen Menſchen, der vorzüglich das Große, das ſehr Pathetiſche liebt, findet man zwanzig, denen das Rührende mehr gefällt. Es iſt nur wenigen Menſchen gegeben, an Wahrheit, Vollkommenheit und Größe Nahrung für den Geiſt, oder für das Herz zu finden; faſt alle finden ſie in dem Rührenden. Man wird in dem dramatiſchen Schauſpiele allezeit wahrnehmen, daß rührende Scenen alle Logen und alle Bänke in Bewegung ſetzen, da bey viel andern Scenen von groſſer Schönheit ein Theil der Zuhörer ziemlich kalt und ruhig bleibt. Neben dem Vortheil des allgemeineſten Beyfalles, hat es noch den, daß es am leichteſten zu erreichen iſt; indem nicht ſelten auch mittelmäßige Künſtler darin glüklich ſind.

Wie aber die angenehmſten Speiſen weder die geſundeſten, noch die nahrhafteſten ſind, ſo iſt auch das Rührende deswegen, weil es am meiſten gefällt, nicht eben die ſchätzbareſte Art des Stoffs zu Werken der ſchönen Kunſt. Man kann überhaupt darauf anwenden, was wir im Artikel **Mitleiden** über den traurigen Stoff geſagt haben. Dem Menſchen, deſſen Herz den ſanftern Leidenſchaften verſchloſſen iſt, fehlet in der That ſowol zum Genuß des Lebens, als zur nützlichen Würkſamkeit, etwas Weſentliches; er iſt der ſüßeſten Wolluſt beraubt: zu mancher wichtigen Pflicht mangelt es ihm an Beweggrund, und bey mancher Gelegenheit verſäumet er aus Mangel des Antriebes, Gutes zu thun. Aber der, den nichts angreift, als was ſanft rühret, kann leicht in einen weichlichen Wollüſtling, in einen ſchwachen, zu jeder wichtigen That unfähigen Menſchen ausarten. Dieſe Betrachtungen ſind für den Künſtler, der um die beſte Anwendung ſeiner Talente beſorgt iſt, von Wichtigkeit. Vorzüglich ſind ſie den dramatiſchen Dichtern und Romanenſchreibern zu empfehlen, weil ihre Werke ſich am weiteſten in das Publikum verbreiten. Es iſt leichter die Menſchen zu verzärteln, als ihnen überlegende Vernunft, Stärke des Geiſtes und Herzens, Standhaftigkeit und Gröſſe einzuflöſſen. Darum iſt es nicht gut, wenn der Geſchmak am Rührenden ſo die Oberhand gewinnt, daß er beynahe ein ausſchließendes Recht auf die Schaubühne und auf die Romane bekömmt. Man thut wol, wenn man auch hierin die Alten zum Muſter nimmt, bey denen das Rührende nie herrſchend worden, und ſich weder der Schaubühne, noch der lyriſchen Poeſie, noch, ſo viel wir davon wiſſen können, der Muſik mit vorzüglichem Anſpruch bemächtiget hat.

Das Rührende iſt aber nicht von einerley Art; es kann ſich bis zum hohen Pathetiſchen erheben, oder auch blos bey dem gemeinen Zärtlichen ſtehen bleiben: in jenes miſchet ſich immer etwas von Bewunderung; dieſes erhebt ſich nicht über die Schranken der gemeinen Empfindung. Eine ungewöhnliche Großmuth, eine völlige Gelaſſenheit, oder Geduld bey ſchwerem Leiden, ein unverdientes Unglük, das Perſonen befällt, für die wir große Hochachtung haben; ein unerwartetes Glük, das Traurigkeit in Freude, Elend in Glükſeligkeit verwandelt, alle dergleichen Fälle ſteigen ins hohe Rührende, und oft ins Erhabene. Hingegen bleiben die gewöhnlicheren Fälle ſanfter Freude und Traurigkeit, einer durch Hinderniſſe gekränkten, oder durch neue Hoffnungen gereizten Zärtlichkeit, bey dem gemeinen Rührenden ſtehen.

Sophokles und Euripides ſind reich an dem Rührenden der höhern Art, das ſich zur tragiſchen Bühne ſehr ſchiket, für die das gemeinere Rührende zu ſchwach iſt. Es ſteht beſſer in der Comödie und in Hirtenliedern, wiewol auch darin unſer Geßner es oft bis zum höhern Rührenden hebt. Auch ſchiket es ſich ganz vorzüglich zur Elegie und zum Liede. Sappho iſt bis zum Schmelzen rührend. Unter den Neuern ſind Petrarcha und Racine vorzüglich als rührende Dichter bekannt; Shakeſpear aber übertrift in dem hohen Rührenden, und Klopſtok in dem höchſten Grad des Zärtlichen alle Dichter alter und neuer Zeit.

◆ ◆

(*) Auſſer den, bey dem Art. Pathos, S. 662 angeführten, im Ganzen hieher gehörigen Schriftſtellern, handelt noch von dem Rührenden, A. H. Schott, im 1ten Th. ſ. Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften S. 309 u. f. —

# Rührende Rede.

(Beredſamkeit.)

Eine der drey Hauptgattungen der Rede in Abſicht auf den Inhalt *). Ihr Zwek geht auf Erwekung der Leidenſchaften, die nach der Abſicht des Redners entweder Entſchließungen, oder Unternehmungen befördern, oder hintertreiben ſollen. Die Leidenſchaften ſind die eigentlichen Triebfedern, wodurch diejenigen Handlungen vollbracht werden, dazu ſtarke Anſtrengung der Kräfte nöthig iſt; nämlich wo die Handlung an ſich ſehr mühſam und voll Beſchwerniß, wo ſie mit Gefahr begleitet iſt, oder wo ihr ſonſt in dem Gemüthe des handelnden Menſchen ſtarke Hinderniſſe im Wege ſtehen. Nicht nur die meiſten und wichtigſten der öffentlichen Staatsunternehmungen ſind in dieſem Falle, ſondern gar oft auch Privathandlungen von einiger Wichtigkeit.

Wenn alſo die Menſchen zwar einſehen, was ſie thun ſollten, aber nicht ſtark genug ſind, ihren Einſichten gemäß zu handeln: ſo müſſen die Leidenſchaften zu Hülfe gerufen werden, um ihnen die Kräfte zu geben. Bisweilen aber ſind dieſe Triebfedern auch ſchon nöthig, um nur den Entſchluß zu wichtigen Handlungen zu faſſen. Denn gar oft ſind die Einſichten der Vernunft dazu nicht hinlänglich, weil ſie nicht mit Gefühl begleitet ſind.

Die ſchönen Künſte ſind die eigentlichen Mittel, Leidenſchaften zu erweken, wo ſie nicht aus der Lage, darin der Menſch ſich befindet, ſchon von ſelbſt entſtehen. Unter den ſchönen Künſten aber braucht die Beredſamkeit die wenigſten Veranſtaltungen dazu. Ueberall, wo es nöthig iſt, kann der Redner auftreten, weil er das Inſtrument, wodurch er würken ſoll, ſchon mit ſich führet. Alſo wird es ihm am leichteſten, durch Erwekung heilſamer Leidenſchaften den Menſchen nützlich zu werden. Dieſes veranlaſſet die leidenſchaftliche Rede, deren Beſchaffenheit wir nun näher zu betrachten haben.

Es kommt alſo bey dieſer Rede allemal darauf an, daß lebhafte Empfindungen für, oder gegen eine Sache in den Herzen der Zuhörer erwekt werden. Dieſes kann, wie ſchon anderswo *) gezeiget worden, auf zweyerley Weiſe geſchehen. Entweder ſchildert der Redner den Ge-

---

*) S. Rede.

*) S. Leidenſchaft.

genſtand, aus deſſen Betrachtung die Leidenſchaft, die er zu erweken ſucht, natürlicher Weiſe entſteht; oder er ſelbſt äuſſert die Leidenſchaft auf eine lebhafte Weiſe, und entzündet dadurch die Herzen ſeiner Zuhörer. Wer uns in Furcht ſezen will, muß uns entweder von einer nahen Gefahr ſo lebhaft überzeugen, daß wir ſie nicht nur erkennen, ſondern auch fühlen, weil das Gefühl der Gefahr die Furcht gewiß hervorbringt; oder er ſelbſt muß die Furcht ſo lebhaft äuſſern, daß auch wir davon angeſteket werden. Auf die erſte Weiſe hat Demoſthenes ſeine Mitbürger mit Furcht vor dem Philippus erfüllet, indem er auf das deutlichſte und lebhafteſte, die weitausſehenden Unternehmungen dieſes gefährlichen Nachbars geſchildert, und die Gefahr, die der Freyheit den Untergang drohete, auf eine rührende Weiſe vorgeſtellt hat. Nach der andern Art verfahren durchgehends die ſogenannten aſcetiſchen geiſtlichen Redner, die, anſtatt erſt den Verſtand zu überzeugen, geradezu das Herz angreifen, und die Leidenſchaft in den Gemüthern ihrer Zuhörer dadurch erweken, daß ſie das, was ſie ſelbſt davon fühlen, auf eine ſehr nachdrükliche und anſtekende Weiſe äuſſern.

In dem erſten Fall hat die Rede zwar die Form der lehrenden Rede, weil ſie unmittelbar auf den Verſtand arbeitet. Sie iſt aber nicht blos durch ihren Zwek, ſondern auch durch die Art der Behandlung und des Tones von der eigentlich lehrenden Rede unterſchieden. Bey der lehrenden Rede iſt der Zwek völlig erreicht, wenn der Zuhörer am Ende wol unterrichtet, oder völlig überzeuget iſt. Hier aber iſt der genaueſte Unterricht und die gründlichſte Ueberzeugung noch nicht hinlänglich; beydes muß mit Rührung verbunden werden, damit die fernere Abſicht, nämlich die Erwekung der Leidenſchaft, erreicht werde.

Der rührende Redner, der durch den Verſtand ans Herz zu kommen ſucht, hat mit dem lehrenden das gemein, daß er entweder einen Begriff entwikelt, oder ein Urtheil fällt, oder einen Schluß beſtätiget*); auch muß er, wie dieſer, dabey nicht nach der ſtrengen Methode des forſchenden Philoſophen, ſondern nach einer ſinnlichern Vernunftlehre verfahren. Er kann ſich alles zueignen, was in dem angeführten Ort hierüber iſt geſagt worden. Ueber dieſes aber hat er noch etwas nöthig, das der blos lehrende Redner nicht braucht, die unmittelbare Anwendung ſeiner Vorſtellungen auf die Leidenſchaft, die der Hauptzwek ſeiner Rede iſt. Er muß ſeinem lehrenden Vortrag die beſondere Kraft zu geben wiſſen, die dieſe Leidenſchaft hervorbringet; da der blos lehrende Redner ſchon zufrieden iſt, wenn ſeine Lehre überhaupt würkſam und ſinnlich iſt. Dadurch wird die Wahl ſeiner Gedanken, der Ausdruk derſelben, der Ton und der Vortrag viel genauer beſtimmt.

Um den Unterſchied der drey Arten des lehrenden Vortrages deutlicher zu machen, ſtelle man ſich dieſen beſondern dreyfachen Fall vor, daß der Philoſoph, der lehrende und der rührende Redner einerley Inhalt gewählt haben, als z. B. die Ungerechtigkeit einer gewiſſen Handlung darzuthun. Hier ſucht der Philoſoph auf das deutlichſte zu zeigen, daß ſie das Recht andrer Menſchen verlezt, und begnügt ſich, ſeinen Zuhörer ſo weit gebracht zu haben, daß er die Ungerechtigkeit der Sache eingeſtehen muß, und daß ihm kein Zweifel mehr dabey übrig iſt. Ob übrigens dieſe Wahrheit

---

*) S. Lehrende Rede.

heit in dem Gemüth ein Gefühl zurüklaſſe oder nicht, darum bekümmert ſich der Philoſoph, in ſofern er ſich genau in ſeinen Schranken hält, nicht. Die Abſicht des Moraliſten, der eigentlich der lehrende Redner iſt, erſtrekt ſich weiter; denn er ſucht dieſer Wahrheit eine würkſame Kraft zu geben, und ſie ſeinem Zuhörer ſo einzuprägen, daß ein daurender Abſcheu gegen eine Handlung dieſer Art in ihm erwekt werde. Der rührende Redner hat eine noch näher beſtimmte Abſicht: er will Scham oder Zorn erweken; die Leidenſchaft ſoll aus dem Anſchauen der ungerechten Handlung entſtehen, und ſtark genug ſeyn, wenn es auch viel Anſtrengung erfodert, das Unrecht wieder gut zu machen, oder ſich demſelben kräftig zu widerſetzen. Da müſſen alſo die Vorſtellungen weit lebhafter ſeyn, als in dem vorhergehenden Falle.

Hierdurch iſt überhaupt die Gattung des rührenden Unterrichts beſtimmt. Die Mittel, welche der Redner dazu anwendet, können hier nicht ausführlich beſchrieben, ſondern nur überhaupt angezeiget werden. Das erſte und vornehmſte iſt, daß er ſelbſt ſeinen Gegenſtand von der Seite, oder in dem Lichte gefaßt habe, wodurch die Leidenſchaft in ihm lebhaft erwekt worden. Wenn er ſelbſt von ſeinem Gegenſtand ſo gerührt iſt, wie er ſeine Zuhörer davon gerührt zu ſehen wünſchet, ſo wird es ihm leicht, ihn in der Nähe, mit dem Leben und in dem Lichte zu ſchildern, die zu der ſtarken Rührung, die er zur Abſicht hat, nothwendig ſind. Man ſieht täglich, wie Freude, Furcht, Verlangen und andere Leidenſchaften, ſelbſt in dem Munde ſonſt unberedter Menſchen, alle Beſchreibungen vergrößern; wie ſie den Erzählungen ein Leben, und den Urtheilen das Gepräg der Unfehlbarkeit geben. Alſo iſt der beſte Rath, den man dem Redner geben kann, dieſer, daß er ſeine Materie ſo lange überdenke, ſie ſo von allen Seiten, und in allen Verbindungen mit ſittlichen oder politiſchen Angelegenheiten betrachte, bis er ſelbſt den Geſichtspunkt gefunden hat, der ihn in die Leidenſchaft ſezt, die er erweken will. Dieſe wird denn ſeine Suada, die ihm Gedanken, Ausdruk und Ton, die er ſonſt vergeblich geſucht hätte, eingiebt.

Hiernächſt iſt nothwendig, daß er ſich die Lage der Sachen nach den beſondern Umſtänden in Rükſicht auf ſeine Zuhörer, auf deren Charakter und Intereſſe, ſo genau beſtimmt als ihm nur möglich iſt, vorſtelle. Denn dadurch erkennt er, was für eine beſondere Wahl er unter den mancherley Vorſtellungen, die ſein Inhalt ihm darbietet, für jede Gattung der Zuhörer anzuſtellen habe.

Daß dem rührenden Redner zu der Wahl der Gedanken eine genaue Kenntniß des Menſchen, aller Leidenſchaften und der Tiefen des Herzens überhaupt nöthig ſey, iſt zu offenbar, als daß es einer beſondern Ausführung bedürfe.

Ueberhaupt erhellet hier, daß die rührende Rede, wenn die Leidenſchaft durch Entwiklung des Gegenſtandes ſoll erregt werden, einen Mann von großen und ſeltenen Gaben erfodere. Verſtand und Herz müſſen bey ihm von vorzüglicher Größe, dabey aber mit ausgebreiteter Kenntniß der Menſchen und Erfahrung in Geſchäften verbunden ſeyn. Man trifft deswegen viel angenehme, einſchmeichelnde, gefällige Redner an, ehe man auf einen hinreißenden kommt. Die Wärme des Herzens muß bey einem ſolchen Redner nicht von dem

Feuer der bloſſen Einbildungskraft, ſondern vornehmlich von der Stärke der Vernunft herkommen. Wahrheit und Recht (das im Grunde auch nichts, als praktiſche Wahrheit iſt,) müſſen eine ſo groſſe Kraft auf ihn haben, daß er ſchon dadurch allein in leidenſchaftliche Empfindung geſetzt wird. Der kalte Philoſoph, der alles auf das genaueſte ſieht, und der ſubtile Dialektiker, der die feineſten Schattirungen der Begriffe bemerkt, als ob er durch ein Vergröſſerungsglas ſähe, ſchiken ſich am wenigſten hiezu: man lernt von ihnen blos genau ſehen, nicht empfinden. Der rührende Redner ſieht zwar auch richtig, mit einem Blik entdeket er die wahre Beſchaffenheit einer Sache ohne Zergliedern und ohne ſubtiles Forſchen, und die Wahrheit giebt ſeiner Empfindung ſelbſt einen Stoß.

Weniger gehöret zu der rührenden Rede, wo der Redner die Leidenſchaft ſelbſt, ohne Entwiklung des Gegenſtandes, der ſie hervorbringt, äuſſert. Wenn wir an einem Menſchen alle Zeichen eines tiefen Schmerzens ſehen, ſo nehmen wir Theil daran, wenn uns die Urſache ſeines Leidens auch unbekannt iſt. Iſt nun ein Redner von der Leidenſchaft, die er in andern erweken will, ganz durchdrungen, und hat er eine lebhafte Einbildungskraft, den Gegenſtand derſelben, ohne ihn genau zu ſchildern, auf verſchiedene Seiten zu wenden, wodurch die Leidenſchaft immer neue Nahrung bekommt: ſo braucht er eben nicht ſehr methodiſch zu verfahren, um das Feuer, das in ihm brennt, auch in andern anzuzünden. Man vergleiche, um dieſen Unterſchied zu fühlen, die philippiſchen und catilinariſchen Reden des Cicero, die meiſtens blos Aeuſſerungen der in dem Redner aufwallenden Leidenſchaften ſind, mit der, die er gegen die Austheilung der Aeker vor dem Volke gehalten, wo er rührend unterrichtet. Es gehöret unendlich mehr dazu, eine Rede von dieſer Art zu verfertigen, als zu einer der erſten Art.

Man hat Beyſpiele genug, daß hitzige Köpfe, ohne Verſtand und Einſicht, politiſche und religiöſe Schwärmer, durch leidenſchaftliche Reden, darin man Verſtand, oder Gründlichkeit vergeblich ſucht, unglaublich viel ausgerichtet haben. Freylich kommt hier ſehr viel auf die Umſtände und auf den Charakter der Zuhörer an. Wo die Umſtände ſelbſt ſchon eine Gährung in den Gemüthern verurſachet haben, wo die Einbildungskraft bereits erhitzt iſt, und wo man es mit einer Verſammlung zu thun hat, die gewohnt iſt, ſich mehr durch ſinnliche Eindrüke als durch Vorſtellungen der Vernunft leiten zu laſſen, da braucht es eben nicht viel, in den Gemüthern das heftigſte Feuer anzuzünden. Rührende Reden für ſolche Gelegenheiten ſind nicht mehr als Werke der Kunſt anzuſehen. Nur da, wo man es mit Männern zu thun hat, die nicht ſo wie der Pöbel leicht aufzubringen ſind, erfodert auch dieſe Art wahre Beredſamkeit.

Sie hat aber nur da ſtatt, wo die Gegenſtände, die die Leidenſchaft hervorbringen ſollen, klar genug am Tage liegen, daß der Verſtand nicht mehr nöthig hat, über die wahre Beſchaffenheit der Sache unterrichtet zu werden, ſondern nur die Empfindung ſtärker zu reizen iſt. Da geht der Redner mit ſeinem Beyſpiel dem Zuhörer vor; er äußert auf mancherley Weiſe das, was er ſelbſt fühlet; er ſucht das, was in ſeinem Gemüthe vorgeht, auf die lebhafteſte, rührendſte Art an den Tag zu legen. Und hierbey thut nun der Vortrag ſelbſt die gröſte Würkung. Der Redner muß in Stimme und Gebehrden das, was er empfindet, ſo lebhaft, als durch die Worte ſelbſt ausdrüken. Alsdann wird er ſeinen Zwek nicht leicht verfehlen.

## Rükkehr.

(Redende Künſte.)

Wir wollen dieſen Namen einem Kunſtgriff geben, wodurch Redner oder Dichter die Zuhörer plötzlich auf eine Reihe vorhergegangener Vorſtellungen zurükführen, um alle ihre Kräfte itzt zu einer einzigen Würkung zu vereinigen. Um uns die Beſtimmung dieſes Begriffes zu erleichtern, wollen wir ohne weitere Erklärung Beyſpiele der Rükkehr geben. Das erſte nehmen wir aus des Euripides Hekuba. Polymeſtor, ein ehemaliger Freund dieſer Königin, hat die ſchändlichſte aller Thaten begangen, indem er den, ihm zur Sicherheit anvertrauten Sohn der Hekuba aus der ärgſten Niederträchtigkeit umgebracht hat. Dieſe That erwekt die Rachgierde der Königin; aber itzt iſt ſie eine Gefangene, nichts mehr als eine Magd des Agamemnons, des Zerſtöhrers ihres ganzen Hauſes und der glänzenden Glükſeligkeit, die ſie kürzlich genoſſen hat. Einen ſolchen Mann hat Hekuba zur Ausübung ihrer Rache nöthig; ſie überwindet ſich, einem ſolchen Feind freundſchaftlich zu begegnen. Dieſes macht einen vollkommenen Contraſt. Damit der Leſer ihn in der Hitze nicht unbemerkt laſſe, und damit dieſe beyde einander entgegenſtehende Würkungen, der Haß des ehemaligen Freundes und das Zutrauen zu dem verwünſchteſten Feind, mit einem Blik an dieſelbe Urſache können geheftet werden, läßt der Dichter durch den Chor dasjenige bewürken, was wir die Rükkehr nennen. „Wunderbar, ſagt er, ſpielt das Schikſal mit den Menſchen, höchſt ſeltſam wird die Noth zum Geſetz. Aus den ärgſten Feinden macht ſie Freunde, und Feinde aus denen, die ſich lieben *)." Dieſe Reflexion bringt uns eine Reihe vorhergegangener Vorſtellungen auf einmal, und gerade zu der Zeit wieder vor die Stirne, da ſie zuſammengenommen, die gröſte Würkung thun ſollen.

In eben dieſem Trauerſpiel iſt eine ſehr ſchöne Rükkehr ebenfalls durch ein Wort des Chors bewürkt. Nachdem viele ſehr traurige Dinge nach und nach vorgeſtellt worden, ſagt der Chor: **Dies alles haben die ſchönen Augen der Helena gethan!**

Die Wichtigkeit der Rükkehr fällt gleich in die Augen. Denn da ſie viel Einzeles ſchnell vereiniget, ſo würket alles auf einmal, und eben dadurch werden Empfindungen, Leidenſchaften und Bewunderung erwekt.

---

*) Eurip. Hecuba, vſ. 864. ff.

# S.

## Sarabande.

(Muſik; Tanz.)

Ein kleines Tonſtük zum Tanzen. Es iſt von ungeradem Takt $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$, fängt mit dem Niederſchlag an, und hat zwey Theile, jeden gemeiniglich von acht Takten. Die Bewegung iſt langſam, und der Vortrag muß wie in einem ausgezierten Adagio geſchehen: übrigens verträgt es alle Gattungen von Noten. Es gehört zum Charakter der Sarabande, daß ſie die Modulation in Töne führe, die der Haupttonart etwas fremd ſind; doch muß der Geſang natürlich bleiben. Deswegen erfodert dies Stük ſchon einen erfahrnen Tonſetzer. Der Ausdruk muß Würde haben, und alles kleine, niedliche muß dabey vermieden werden.

Der Tanz, der ſpaniſchen Urſprungs ſcheinet, iſt ernſthafter, als die Menuet; kann alſo zu den ernſthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majeſtät verbunden ſind, gebraucht werden.

## Satire.

(Redende Künſte.)

Da die Neuern den Namen der Sache, wovon hier die Rede ſeyn ſoll, den Römern abgeborget, ſeine Bedeutung aber ſo weit ausgedehnet haben, daß ſie etwas unbeſtimmtes bekommen hat: ſo werden wir am beſten thun, wenn wir erſt auf die alte Bedeutung zurüke gehen, und hernach aus derſelben den Begriff feſtſetzen, den wir gegenwärtig durch dieſen Namen ausdrüken. Ohne auf die zweifelhafte Etymologie zurüke zu gehen, begnügen wir uns anzumerken, daß die Römer gewiſſen Gedichten, darin die Thorheiten und Laſter einzeler Perſonen und ganzer Stände ſcharf, beißend oder ſpöttiſch durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht geſetzt worden, den Namen der Satiren gegeben. Die Satiren des Horaz, Juvenalis und Perſius ſind jedermann bekannt, und können hier als Beyſpiele der römiſchen Satire angeführt werden. Die Römer geben ſich für die Erfinder dieſer Art des Gedichtes aus *). Da aber die Namen Satyra, Satura oder Satira weit älter ſind, als Lucilius, ſo erhellet daraus, daß Horaz nur von der Form der Satire ſpricht, die er und ſeine beyden Nachfolger beybehalten haben. Auch Ennius, Pacuvius, Varro und andre haben Gedichte geſchrieben, die den Namen Satirae tragen, aber von einer andern

---

*) Horaz ſagt vom Lucilius, — fuerit limatior quam rudis et Graecis intacti carminis auctor, und bezeichnet vermuthlich den Ennius dadurch. Quintilian ſagt: Satira quidem tota noſtra eſt. Inſt. L. X. c. 1. und Diomedes ſchreibt davon: Satira eſt carmen apud Romanos, non quidem apud Graecos, maledicum et ad carpenda hominum vitia, archaeae Comoediae caractere compoſitum, quale ſcripſerunt Lucilius et Horatius et Perſius. Sed olim carmen, quod ex variis poematibus conſtabat, Satira dicebatur, quale ſcripſerunt Pacuvius et Ennius. Diom. L. III.

dern Art waren. Der ausdrüklichen Zeugniſſe, die wir ſo eben angeführt haben, ungeachtet, halten einige Neuere die Satire für griechiſchen Urſprungs. Wem mit einer ausführlichen Unterſuchung hierüber gedient ſeyn mag, den verweiſen wir auf Drydens Abhandlung von dem Urſprung und Fortgang der Satire *).

Wir wollen die critiſche Unterſuchung dieſer Sache den Gelehrten überlaſſen, und hier nur einige Beobachtungen beybringen, die uns auf Entdekung der eigentlichen Quelle, aus der dieſes Gedicht entſpringet, führen werden.

Ich habe bereits anderswo **) erinnert, es ſey bey gewiſſen Feſten und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer eine alte Gewohnheit geweſen, die Zuſchauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu beluſtigen. Die Sache ſelbſt ſcheinet mir etwas ſo merkwürdiges zu haben, daß ſie ein gründliches Nachforſchen ihres Urſprunges wol werth wäre. Meine Kenntniß reicht dazu nicht hin; indeſſen will ich das Wenige, was ich hierüber zu ſagen im Stande bin, anführen. Lucian ſagt ausdrüklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeſte ausgemacht haben. Es ſcheinet aber, daß dergleichen bey mehrern Feſten vorgekommen ſeyen. Herodot erzählt, daß bey den Epidauriern an einem gewiſſen Opferfeſt der Chor keine Mannsperſonen, ſondern blos Frauen mit Schimpfwörtern habe anfallen dürfen *). Hier ſehen wir alſo, daß gewiſſe Perſonen, nämlich der Chor, zu erwähnten Schimpf- und Spottreden beſtellt geweſen. Es ſcheinet, daß dieſem Chor an gewiſſen Feſten beſonders aufgetragen geweſen, das Volk auf mancherley Art zu beluſtigen. Dieſes hat allem Anſehen nach den Urſprung der Comödie veranlaſſet. Denn wir ſehen nicht nur, daß die ältern Comödien des Ariſtophanes Beſchimpfungen bekannter Perſonen zum Grunde haben; ſondern wir finden auch noch in dem Curculio des Plautus die Spur der urſprünglichen Art der Comödie darin, daß zwiſchen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus hervortritt, und den Zuhörern viel ſchimpfliches vorrükt.

Es iſt ſchwer zu ſagen, auf was für eine politiſche, oder pſychologiſche Veranlaſſung eine ſolche Gewohnheit aufgekommen iſt; aber wir treffen etwas ähnliches auch bey andern Völkern an. Die ſaturniniſchen Verſe der alten Römer, und was Horaz feſcenninam licentiam nennt, da ebenfalls bey religiöſen Freudenfeſten ſchimpfliche Verſe geſungen, oder nur hergeſagt wurden; die Schimpflieder der Soldaten auf ihren Heerführer, die zu der Feyer des Triumphs gehörten, verrathen eine ähnliche Gewohnheit. Hieher rechnen wir auch die Faſtnachtsluſtbarkeiten der mittlern Zeiten; denn wir treffen dabey Poſſenreiſſer an, die jeden, der ihnen in Weg kommt, durch Worte und ſelbſt durch Thaten beſchimpften; wovon ich ſelbſt in meiner Kindheit noch Ueberbleibſel geſehen habe. Ich vermuthe ſogar, daß dabey etwas geweſen, das mit dem

---

*) Sie iſt in der Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen iſt, in dem V Theile, deutſch zu finden. Der ſo gelehrte, als ſcharfſinnige Verfaſſer des Werks, das unter dem Titel: Le Monde primitif analysé etc. heraus kommt, hat in dem Theile, der die Geſchichte des Calenders entwikelt, wahrſcheinlich gemacht, daß das Wort Satura doch von dem Namen der Satyre abgeleitet worden. S. 522.

**) S. Ariſtophanes; Comödie.

*) Herod. L. V.

Wagen des Theſpis groſſe Aehnlichkeit gehabt. Ein aus jenen Zeiten übrig gebliebenes Wort, das izt allmählig auch unbekannt wird, führt mich auf dieſe Vermuthung. In meiner Kindheit nannte man in meinem Vaterlande ein luſtiges Muthwillentreiben bey Zuſammenkünften junger Leute, eine Böggelfuhre, das iſt nach der Etymologie des Worts, zum Poſſenreiſſen gedungene Narren, die auf einer Karre herumgeführt werden. Bey öffentlichen Kriegesübungen und auch bey andern Feyerlichkeiten iſt bis izt an einigen Orten die ſehr alte Gewohnheit geblieben, daß ein beſtellter Poſſenreiſſer mit einer Gugel oder Narrenkappe auf dem Kopf und einer Harlekinspritſche in der Hand, den Zug begleitet, und die Zuſchauer beſchimpft, ohne daß es ihm übel genommen wird. Und allem Anſehen nach hat dieſer bey Feſten beſtellte Narr den Harlekin und Hannswurſt der Comödien veranlaſſet.

Ich glaube, daß dieſe Beobachtungen uns einiges Licht über den Urſprung aller Arten der alten Satire geben. Ein noch völlig rohes, dabey etwas lebhaftes und luſtiges Volk, weiß ſich bey Freudenfeſten kein beſſeres Vergnügen zu machen, als daß die Witzigſten der Geſellſchaft einander durch Anzüglichkeiten zu einem luſtigen Streit auffordern, einander verſpotten, und dadurch die ganze Geſellſchaft beluſtigen, die denn dafür ſorget, daß kein ernſtlicher Streit daraus werde *). Dieſe, ganz rohen Menſchen gewöhnliche Luſtbarkeit herrſcht noch bis auf dieſen Tag überall, wo das noch rohe Volk Lebhaftigkeit und Muth genug, ſich luſtig zu machen, behalten hat.

Dieſes wäre alſo die erſte roheſte Geſtalt der Satire, deren Einführung ſich weder die Griechen, noch die Römer zueignen können; allem Anſehen nach iſt ſie allen Völkern des Erdbodens, die nicht zu phlegmatiſch ſind, gemein. So wie ſich nun bey einem Volke die allmählige Verfeinerung der Sitten einfindet, ſo wird ſie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einfluß haben. Alsdann entſtehen aus dieſer urſprünglichen Satire Comödien, oder andere ſatiriſche Schauſpiele *), oder ſolche ſatiriſche Gedichte, dergleichen Pacuvius und Ennius gemacht, oder die Varroniſche, oder endlich die Horaziſche Satire, oder andre Arten.

Man iſt gegenwärtig gewohnt, alles ſatiriſch zu nennen, was auf Verſpottung gewiſſer Perſonen, oder gewiſſer Handlungen, Sitten und Meynungen abzielet.

Man kann alſo überhaupt ſagen, die Satire, in ſofern ſie als ein Werk des Geſchmaks betrachtet wird, ſey ein Werk, darin Thorheiten, Laſter, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Geſellſchaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine ernſthafte, oder ſpöttiſche Weiſe, aber mit beluſtigendem Wiz und Laune gerüget, und den Menſchen zu ihrer Beſchämung, und in der Abſicht ſie zu beſſern, vorgehalten werden. Wir ſchlieſſen von der Satire aus die ſchimpflichen oder ſpöttiſchen Anfälle auf einzele Perſonen, oder Stände, die blos von perſönlicher Feindſchaft herrühren, und Privatrache zum Grund haben. Wir ſehen auch nicht, daß die ſogenannten Silli der Griechen, die eigentliche Schmäh- und Rachgedichte waren, die bey ihnen

Jamben

---

*) Sollte nicht die Anmerkung auch hieher gehören, daß das deutſche Wort Schimpf, durch dergleichen Luſtbarkeit auch die Bedeutung des Wortes Spaß angenommen hat? Man ſagt: im Schimpf und Ernſt.

*) S. Archilochus.

Jamben des Archilochus *), die Oden des Horaz, darin er eine Canidia, oder andere Perſonen feindſelig anfällt, oder endlich die ſpöttiſchen Sinngedichte, wodurch Martial ſich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt worden.

Auch iſt hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meiſten andern Werke redender Künſte, ihre eigene Form habe. Sie zeiget ſich in Geſtalt eines Geſprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geſchichte, einer Epopöe, eines Drama, und ſogar eines Liedes. Molieres Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swifts Mährchen von der Tonne u. ſ. w. ſind wahre Satiren. Indeſſen hat der Gebrauch es eingeführt, daß man den Tartüffe eine Comödie, den Don Quixote einen Roman und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem Inhalte nennt. Izt eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern ſatiriſchen Stüken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen claſſiſchen Art der Werke des Geſchmaks gehören.

Aber es iſt Zeit, daß wir dieſe Nebenbetrachtungen abbrechen, und den Charakter der Satire näher zu entwikeln ſuchen.

Hier merken wir zuvoderſt an, daß ihr Stoff eine herrſchende Abweichung von Vernunft, Geſchmak, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anſtändigen Sitten ſey, die zugleich Wichtigkeit genug habe, um öffentlich gerüget zu werden, damit die Menſchen davor verwahret, oder die, welche davon angeſtekt ſind, davon abgebracht werden. Wir fodern, daß dieſe Abweichungen herrſchend ſeyen; denn ein einziges, oder ſelten wiederkommendes Verſehen gegen Vernunft, Geſchmak, Sitten u. ſ. f. wird keinen vernünftigen Menſchen veranlaſſen, eine Satire dagegen zu ſchreiben. Aber ein eingewurzeltes Uebel, oder ein ſolches, das überhand zu nehmen drohet, iſt dieſer Bemühung ſchon werth. Wir würden auch unſern Beyfall nicht gern ſolchen Satiren geben, die Thorheiten oder Laſter einzeler Menſchen, deren Würkung keinen merklichen Einfluß auf die Geſellſchaft hat, zum Gegenſtand nähmen. Sie dienen zwar zur Beluſtigung, und können unter Werken, die blos Scherz und Ergözung zum Zwek haben, und die witzige Köpfe, wie Horaz ſagt, in voller Muſe zum Spiel vornehmen *), mit gehen. Hiezu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewiſſen Gattung Menſchen allgemein gewordene Thorheiten an einzeln Menſchen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwäzer iſt **). Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und bekommt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch würden wir unter die unbeträchtlichen Satiren die rechnen, deren Inhalt auſſer der Sphäre der Leſer, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht lieſt; oder wenn izt jemand nach Lucianiſcher Art, auf die griechiſche Götterlehre Satiren ſchreiben wollte. Dieſe und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen; wir zählen ſie in die Claſſe der blos ſcherzhaften Werke, deren einziger Zwek iſt, zu beluſtigen.

Der Endzwek der Satire iſt, dem Uebel, das ſie zum Inhalt gewählt hat, zu ſteuren, es zu verbannen, oder wenigſtens ſich dem weitern Einreiſſen deſſelben zu widerſetzen, und die Menſchen davon abzuſchreken. Denn Privathaß, oder Groll macht die Satire einigermaaßen zum Pasquill.

---

*) S. Archilochus.

*) Cantamus vacui. Od. I. 6. Vacui ſub umbra luſimus. Od. I. 32.

**) Sat. L. I. 9.

quillt. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen ſeyn, da man, aus patriotiſcher Feindſchaft gegen große Böſewichte, kein anderes Mittel hat, das Publicum an ihnen zu rächen, als ſie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott Preis zu geben *). Aber wir ſprechen hier überhaupt und nicht von ganz einzelen Fällen.

Wegen dieſes Endzweks gehöret alſo die Satire unter die wichtigſten Werke des Geſchmaks, und man würde ihr ſehr unrecht thun, ſie blos in die Claſſe der ſcherzhaften und beluſtigenden Werke zu ſtellen, denen ſie unendlich vorzuziehen iſt. Die wahre und wolausgeführte Satire iſt ein höchſt ſchäzbares Werk. Jede im Verſtand, Geſchmak oder dem ſittlichen Gefühl herrſchende Unordnung, die ſich unter einem Volke, oder unter ganzen Ständen ausbreitet, iſt ein wichtiges Uebel, oft viel wichtiger, als eine blos vorübergehende Noth; wodurch die Menſchen nur eine Zeitlang ihrer Bedürfniſſe halber in Kummer und Leiden verſezt werden. Wie wichtig man ſich auch immer gewiſſe, auf das äußerliche Wolſeyn eines Volkes abzielende Anſtalten vorſtellt: ſo werden wir bey genauerm Nachdenken über menſchliche Angelegenheiten allemal finden, daß innere Zerrüttungen, ſie herrſchen in dem Verſtand oder in dem Willen, ſehr fürchterliche Uebel ſind, die, ſo bald ſie eine gewiſſe Größe und Ausbreitung gewonnen haben, ein ganzes Volk unwiederbringlich ins Verderben ſtürzen. Gar oft hat das, was man blos für lächerlich hielt, die ſchwerſten Folgen für ein ganzes Volk gehabt. Dieſe Wahrheit wird keinem nachdenkenden Beobachter der Menſchen bey der Geſchichte verſchiedener Völker unbemerkt geblieben ſeyn. Wer demnach ein Volk, oder nur einen Stand in der bürgerlichen Geſellſchaft, von einer Thorheit, oder irgend einer andern verderblichen Abweichung von dem geraden Weg der Natur und Vernunft, zurüke bringen kann, hat ihm eine ſehr wichtige Wohlthat erzeiget. Aber von der Würkung der Satire wird hernach geſprochen werden, wenn wir ihre Art und ihren Charakter näher werden betrachtet haben.

Der Satirenſchreiber hat mit dem moraliſchen Philoſophen das gemein, daß er, wie dieſer, eingeriſſene, oder einreißende Schäden des ſittlichen Menſchen zu heilen ſucht; aber in den Mitteln ſind ſie verſchieden. Dieſer nimmt den ernſthaften, lehrenden, vermahnenden, warnenden Ton an, ſtellt das Uebel bisweilen nach ſeinem Urſprung, bisweilen in ſeiner allgemeinen Beſchaffenheit, oft in ſeinen ſchädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Ton des Lehrers, vor. Ganz anders verfährt gemeiniglich der Satiriker. Ihn ſelbſt hat ſein Stoff entweder in verdrießliche, oder in ſpottende, oder blos luſtig ſcheinende Laune geſezt, und dieſe theilet er ſeinem Leſer mit. Das Uebel, welches er angreift, kommt ihm in gewiſſer Geſtalt und Farbe vor, die jene Laune veranlaſſen; alſo ſchimpft, oder ſpottet, oder lacht er, und beſchreibt ſeinen Gegenſtand nach dem, was darin für ſeine Laune am meiſten auffallend iſt. Er verfährt dabey, wie jeder Künſtler, ſinnlich, nimmt ſtatt allgemeiner Vorſtellungen beſondere; es iſt nicht ſeine Art, die Thorheit, oder das Laſter zu entwikeln, ſondern er ſchildert den Thoren und Laſterhaften nach der Abſicht, in welcher er die widrigſte, oder ſeltſamſte, oder lächerlichſte Geſtalt bekommt. Der Satiriker macht ſich auch nicht zum Geſez, ſich ſehr genau an die Richtigkeit

---

*) S. Lächerlich, am Ende des Artikels.

tigkeit der Zeichnung zu binden, ſondern übertreibet auch wol die Sache ein wenig, und giebt oft eine ſeiner Laune gemäße Carrikatur, ſtatt der genauen Zeichnung. Dadurch ſucht er durch die Laune, in die er ſeinen Leſer verſetzet, ihn über die Ausſchweifung, die er ſchildert, verdrüßlich zu machen, oder ihn zu Verſpottung und Belachung derſelben zu bringen. So unterſcheiden ſich der Satiriker und der Moraliſt, bey einerley rühmlicher Abſicht, durch die Art der Ausführung.

Freylich ſind ſie nicht durchaus, in jeder Aeußerung einzeler Gedanken von einander ſo verſchieden, daß ſie gar nie, einer des andern Bahn betraten. Der Satirenſchreiber wird bisweilen in einzeln Stellen ein Moraliſt, und dieſer geräth bisweilen in das Fach der Satire. So wenig aber dieſer, wenn er auch etwas unwillig wird, ſich feindſelig zeiget, ſo wenig nimmt jener den Ton eines väterlichen Lehrers an; auch da, wo er den Thoren belehret, thut er es als ein Zuchtmeiſter. Die Satire fährt nicht nothwendig in einem Ton durchaus fort; Unwillen, Spott und Lachen wechſeln bisweilen darin mit einander ab; doch ſcheinet es, daß der lachende und ſpottende Ton ihr vorzüglich eigen ſey. Der ſchiklichſte Wahlſpruch des Satirikers iſt: Ridendo dicere verum. Nur dieſes bleibt immer herrſchend, daß die Angriffe auf Unverſtand, Thorheit und Laſter wirklich feindſelig ſeyen, und daß dieſe in ihrer widrigen, oder lächerlichen, oder ſchimpflichen Geſtalt dargeſtellt werden. Der Satiriker verfährt wie ein Feind, der ſeinem Widerſacher den Tod geſchworen hat, und es ſo genau nicht nimmt, ob er ihm durch einen geraden Angriff, oder durch Fechterſtreiche beykomme.

Dieſes mag hier hinlänglich ſeyn, den Charakter der Satire überhaupt zu beſtimmen.

Dieſe Gattung erfodert ſowol einen ſtarken Denker, als einen Mann von warmem Gefühle. Großer Verſtand und Scharfſinn helfen ihm, jede Abweichung von der Natur genau zu bemerken und richtig zu beurtheilen; ſie heben ihn in die Höhe, von der er die Menſchen überſehen, und auf ihren Wegen genau beobachten kann. Sein ſcharfes Auge entdeket die Folgen der Abweichungen, und ihre Wichtigkeit; er ſiehet das noch nicht vorhandene Verderben, und widerſetzet ſich ihm noch zu rechter Zeit. Seine höhern Einſichten ſetzen ihn in Stand, ſeinen Mitbürgern die Gefahr, die ihnen droht, und das Uebel, das ſchon an ihrer Wohlfahrt wie ein Wurm im Verborgenen naget, deutlich vor Augen zu legen; er weiß es gerade in das Licht zu ſetzen, in welchem es den größten Abſcheu, oder den ſtärkſten Unwillen, oder die gewiſſeſte Verachtung, oder Spott und Gelächter erwekt.

Die Wärme des Herzens iſt ſeine Muſe, die ihn zu dem nüzlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune ſetzet, die dem Thoren ſo ſchwer wird. Da er Wahrheit, Geſchmak und gute Sitten über alles liebet, ſo wird ihm auch keine Mühe zu ſchwer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu vertheidigen.

Dieſe Eigenſchaften aber hat er auch mit andern großen Künſtlern und Lehrern der Menſchen gemein. Ihm beſonders eigen aber iſt die Gabe der ſatiriſchen Laune. Wenn er wie Heraklitus, über die Thorheiten und Verblendung des Menſchen zu weinen, oder auch wie Demokritus nur für ſich darüber zu lachen geneigt wäre, ſo würde er nicht als ein Zuchtmeiſter öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas ſcharfe Galle, oder die Luſt laut aufzulachen, erfodert. Der Satiriker muß etwas hitzigen Temperaments ſeyn, daß er ſich von der verdrießlichen oder lächerlichen Laune übernehmen, oder dahin reißen läßt; er muß nicht traurig, ſondern böſe werden, wo er ſchwere Vergehungen ſieht; er muß von dem Narren nicht zu einer trokenen Verachtung, ſondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht blos ſeinem Verſtand ungereimt vorkommen, ſondern ſich ſeiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig comiſchen Geſtalt darſtellen, darüber er ſich nicht ſtill ergözt, ſondern laut luſtig macht.

Iſt er von ſolcher Gemüthsart, ſo wird es ihm zur Luſt an der Satire gewiß nicht fehlen, und dann wird ihm auch, wenn er ſonſt die dem Dichter überhaupt nöthigen Gaben einer lebhaften Schilderung ſichtbarer und unſichtbarer Dinge hat, die Ausführung nicht mißlingen. Nur iſt ihm vorzüglich der feine Wiz nöthig, treffende Aehnlichkeiten zu finden, und das, was die Thorheit dadurch, daß ſie gewöhnlich iſt, von ihrem Lächerlichen verlieret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber ſehr lächerliche Gegenſtände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zwek der Satire bey dem Dichter ein warmes Intereſſe für Wahrheit, Geſchmak und Tugend vorausſezet, und auf der andern Seite, daß Luſt zum Spott mit etwas von Verachtung der Menſchen und lachende Laune gemeiniglich mit etwas Leichtſinn verbunden ſind; ſo wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas ſeltenes ſeyn müſſe. Einige gerathen in würkliche Bosheit, wie Ariſtophanes und Swifft; andere gerathen in Poſſen, wie Scarron, und ſuchen blos uns luſtig zu machen. Man wird ſich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt ſind.

Aber es iſt nun Zeit, daß wir den Nutzen dieſer Art näher erwägen. Ich getraue mir nicht zu behaupten, daß Böſewichter, Narren und Thoren von einerley Art, gegen die die Satire eigentlich gerichtet iſt, ſich dadurch beſſern laſſen, wiewol auch nicht zu läugnen iſt, daß mancher von ihnen wenigſtens ſchüchtern gemacht, und in einigen Schranken gehalten werden könne. Die Hauptſache kommt auf die Würkung an, welche man auf den geſunden Theil der Leſer machen kann. Ich habe bereits an einem andern Orte, wo ich nicht irre, hinlänglich gezeiget, was für gute Würkung die lachende und ſpottende Satire haben *). Von der ernſthaften züchtigenden Satire kann man mit Grunde dieſelbe Würkung erwarten. Selbſt der Böſewicht kann nicht leiden, daß er vor den Augen der Welt gepeitſcht werde; und mich dünkt, daß nichts ſchreklicheres ſeyn könne, als öffentliche Schande: ſie muß ſowol für den, der ſie leidet, als für den, den ſie warnet, wenn er nicht völlig aller Empfindung der Ehre beraubet iſt, von ſehr ſtarker Würkung ſeyn. Würde man alſo zu viel ſagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzwek der Satire Genüge leiſtet, für ein Geſchenk des Himmels ausgäbe, womit einer ganzen Nation höchſtwichtige Dienſte geleiſtet werden? Ich ſehe ſie als Wächter an, die ihre Mitbürger vor jeder ſittlichen Gefahr auf das nachdrüklichſte warnen, und als öffentliche Streiter, die ſich jedem einreiſſenden Uebel auf die würkſamſte Weiſe widerſezen. Sie vermögen mehr als äußerliche Gewalt, die nur den

Aus-

---

*) S. Lächerlich.

Ausbruch des Uebels auf eine Zeitlang hemmen, aber die Wurzel deſſelben nicht abſchneiden. Es wäre wol möglich, Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieſes iſt für uns zu weitläuftig.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine beſondere Aufmerkſamkeit von Seiten der geſetzgebenden Macht in jedem Staat verdiene. So wie die Selbſtrache, in Fällen, wo die Geſetze Genugthuung verſchaffen, und das Paſquill, das in Privatfeindſchaft gegründet iſt, nothwendig in jedem ordentlichen Staat verboten ſind, ſo ſollte auf der andern Seite der redliche Satiriſt von den Geſetzen geſchützt werden.

Freylich würden ihr Schranken zu ſetzen ſeyn, die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Uebereilung geſchehen, alles vorübergehende Schlummern, das keine wichtigen Folgen hat, verdienet Nachſicht und freundſchaftliche Erinnerung, und alles Böſe, das durch Zuflucht zu den Geſetzen kann gehemmt werden, iſt von der Satire ausgeſchloſſen. Die perſönliche Satire würde große Einſchränkung erfodern. Niemand, als der aus Bosheit öffentlich ſündiget, oder deſſen Vergehungen ſeines Anſehens halber von ſchädlichen Folgen ſind, ſollte in Satiren genennt, oder offenbar bezeichnet werden *).

Allein wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorſchlag zu einer Geſetzgebung für die Satire einlaſſen. Ich wollte nur erinnern, daß ſie nützlich wäre, zugleich aber, daß ſie große Vorſichtigkeit erfoderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nutzen ſeyn, denen, die ſich unter uns öffentlich als Richter und Beurtheiler deſſen, was im Reiche der Wiſſenſchaften und des Geſchmaks vorgeht, aufwerfen, einige Grundmaximen in Abſicht auf die ſatiriſchen Züchtigungen, die ſie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzuſtellen. Doch es ſcheinet, daß man den Mißbrauch eingeſehen habe. Es iſt an unſern guten periodiſchen Schriften, worin die neueſten Schriftſteller mit republicaniſcher Freyheit beurtheilet werden, über dieſen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die ſcharfſinnigen Kunſtrichter von dem ehemaligen Ariſtophaniſchen Muthwillen, auf eine beſcheidene Beurtheilung zurücke gekommen ſind. Einzele hitzige Köpfe, die ſich dadurch ein Anſehen zu geben glauben, daß ſie mit Muthwillen ſchimpfen und ſpotten, wo ſie höchſtens ihre Meynung mit Beſcheidenheit und einiger Furchtſamkeit ſagen ſollten, muß man ihrem Sinn überlaſſen, bis ſie von ſelbſt verſtändiger werden.

---

*) Es kommt bey der Perſonalſatire ſehr viel auf den Charakter der Nation an; und hier verdient angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern perſönliche Anzüglichkeiten ungerochen hingiengen, die gegenwärtig in den meiſten Europäiſchen Ländern tödtliche Feindſchaft verurſachen würden. Es möchte der Mühe wol werth ſeyn, den Gründen eines ſo merklichen Unterſchieds zwiſchen jenen alten und den heutigen Sitten nachzuſpühren. Verräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Mir kommt es ſo vor, denn es ſcheinet, daß ein geſitteter Mann um ſo viel weniger den Tadel empfinde, je mehr er ſich ſelbſt fühlet, und je mehr Freyheit er ſich ſelbſt nimmt, nach ſeiner eigenen Art zu handeln, ohne ſich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit ſcheint etwas kleinſtädtiſches zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Denkungsart enge eingeſchränkt iſt, bereits Feindſchaften über Kleinigkeiten entſtehen, die unter Perſonen, die einen größern Kreis überſehen, kaum ſcheele Mienen würden veranlaſſet haben.

Wenn man ſagt, daß die Satire bey den Römern aufgekommen ſey, ſo muß man es nur von der beſondern Art verſtehen, welche die Satire in einem kleinen Gedichte, das eine moraliſche, bald lehrende, bald ſtrafende Rede über die Sitten der Menſchen in Verſen iſt, behandelt. Denn Ariſtophanes war unſtreitig ein Satiriker. Die ſehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Cäſarn haben drey vortrefliche Dichter in dieſer Gattung hervorgebracht. Horaz iſt mehr zum Lachen über Thorheiten, als zu ernſthaften Angriffen der verderblichen Laſter geneigt. Juvenalis iſt ſtrenger, zieht ſchärfer auf die verderbliche Unſittlichkeit ſeiner Zeit los, und weiß ſowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erweken. Perſius fällt ſchon etwas ins Weinerliche, ſtraft und lehret mit ſtoiſchem Ernſt.

Ich habe nicht Luſt, dieſen Artikel mit Anführung und Beurtheilung aller ſatiriſchen Dichter der neuern Zeiten zu verlängern. Wer ſie nicht kennet, mag den ſechsten Theil der Briefe zur Bildung des Geſchmaks an einen jungen Herrn von Stande, darüber nachleſen. Wir ſind in dieſem Stüke etwas hinter den andern gelehrten europäiſchen Nationen zurüke. Von unſern Dichtern ſind Caniz und Haller die einzigen, die ſich in der römiſchen Satire hervorgethan haben. Liſcow, Roſt und Rabener, vornehmlich der erſte, haben wahre ſatiriſche Talente gezeiget. Aber ſie haben ſich meiſtentheils an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Liſcow dreyßig Jahre ſpäter aufgetreten, ſo würde er, allem Anſehen nach, dem guten Geſchmak durch ſeine Satire ſehr wichtige Dienſte geleiſtet haben. Vielleicht erwekt ein guter Genius auch unter uns bald einige ſatiriſche Köpfe, die der Nation ihre wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unſittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beſchämende Weiſe vorhalten werden. An einzeln Spuren, daß in Deutſchland Köpfe, die der Sache gewachſen wären, bereits vorhanden ſind, fehlet es nicht.

◆ ◆

Von dem Urſprunge und Alterthum der Satire überhaupt: **Joh. Burk. Menke** (Diſſertat. de vetuſtiſſimo, et apud omnium aetatum gentes recepto Satyrorum uſu, in ſeinen Diſſertat. litterar. Lipſ. 1734. 8. die 256 S. u. f.) — Von der Satire überhaupt: **Fr. Robortelli** (Explicatio eorum omnium, quae ad Satyram pertinent, bey ſ. In Libr. Ariſtot. de Poet. Explicat. Flor. 1548. Fol. S. 255. f. vornämlich von der Horaziſchen Satire.) — **Fr. Sanſovino** (Diſcorſo ſopra la materia della Satira, vor den Satire raccolte dal Sanſovino, Ven. 1561. 8.) — **Lud. Paterno** (Ein Brief bey den Satire de Cinque poeti illuſtri, Ven. 1565. 12. dove ſi . . . s'inſegnano alcuni avvertimenti neceſſarj intorno allo ſcrivere delle moderne ſatire.) — **Jean Vauquelin de la Freſnaye** (Diſcours ſur la Satyre, vor ſeinen Satiren, in der Sammlung ſeiner Gedichte, Caen 1605. 12. Enthält Vorſchriften wie die Satire abzufaſſen iſt. Der Verf. will, qu'on s'y abſtienne de diffamer perſonne en particulier, et qu'on ne ſe licencie par vengeance ou autrement à faire des vers pleins de mediſance, d'injure, et de menterie, tels que ſont les Coqs-à l'aſne, leſquels prirent pied et ſuccederent aux Sylventes de nos Poetes Wallons et Provenceaux.) — **André du Cheſne** (De la nature, origine et excellence des Satyres vor ſeiner Ueberſ. des Juvenal, Par. 1607. 12. Sehr unbedeutend.) — **Den. Challine** (Diſc. de la Satire . . . vor ſ. Ueberſ. des Juvenal, Par. 1653. 12. Enthält Bemerkungen, aber äußerſt weitſchweifig und ſchlecht vorgetragen.) — **Joach. Feller** (Diſ-

ſertat.

fertat. de Satyris, Lipſ. 1666. 4.) — **De la Valterie** (Disc. ſur les Satyres, bey ſ. Ueberſ. des Perſius und Juvenal, Par. 1680. 12. 2 Bd. Gegen die Definition des Scaliger von der Satire: Poema liberum, ſimileque ſatyricae naturae, omnia ſulque deque habens, modo aliquid dicat u. ſ. w. Poet. Lib. I. c. 12. und erweiſt, daß die Form der Satire Kunſt zulaſſe und erfodere.) — **Abt Cotin** (Lettre ... ſur la Satire et principalement ſur le madrigal, im 1ten Bd. ſeiner Werke S. 431. Gegen die perſönliche Satire; und einige gute Unterſuchungen enthaltend.) — **J. P. Müller** (Lanx ſatura, ſ. Diſſertat. de Satyra, Satyricis et Satyris, Viteb. 1687. 4.) — **Joh. Pet. Ludewig** (Diſſertat. de Idyllio Satiric. Viteb. 1691. und in ſ. Opuſc. orat. Hal. 1721. 8. S. 291.) — **Joach. H. Hentiel** (Diſſertat. de ſcriptis ſatyric. Lipſ. 1691. 4.) — **Pierre de Villiers** (Traité de la Satyre, où l'on examine, comment on doit reprendre ſon prochain et comment la Satyre peut ſervir à cet uſage, Par. 1695. 12. ebend. 1718. 8. Die Satire ſoll nur das Laſter, nicht Unglück und Schwachheiten rügen; nicht unehrbar ſeyn.) — **P. Brumoy** (Obſervations ſur la Satyre, bey ſ. Ausgabe des Traité de la poeſie franç. par le P. Mourgues, Par. 1724. 12.) — **Remond de St. Mard** (Reflex. ſur la Satyre, in den Reflex. ſur la poeſie en général, à la Haye 1734. 12. und im 4ten Bande ſeiner Werke, Amſt. 1749. 12. S. 259. Unterrichtet, in einem angenehmen Style, woher das Vergnügen an der Satire entſteht; beſtimmt den Character derſelben überhaupt, will, daß man das Laſter verfolge, wie Juvenal, die Thorheiten lachend, wie Horaz, züchtige. Auch aus dieſem Aufſatz erhellt, daß er nicht eben ein Freund des Boileau iſt.) — **Fr. Arouet v. Voltaire** (Memoire ſur la Satire, geſchrieben im J. 1739 und im 46ten Bde. ſ. W. Ausg. v. Beaumarchais. [illegible] De la critique perſonelle; ſur Deſpreaux; de la Satire après le temps de Deſpreaux; des Satires, nommées calottes; examen d'un libelle, intitulé la Voltairomanie.) — **Ch. Batteux** (In ſ. Einleitung in die ſch. Wiſſenſchaften wird, Bd. 3. S. 141. 4te Aufl. von der Satire gehandelt.) — **Joh. Andr. Fritſch** (Regeln der Satire, aus ihren Gründen hergeleitet, Jena 1750. 8.) — **Girard** (Diſc. ſur la Satire, trad. de l'Italien 1763. 12. Das Original iſt mir nicht bekannt.) — **D. R. A. J. P.** (Diſcours ſur la Satire ... vor der franz. Ueberſ. des Perſius, Par. 1771. 8.) — **Vic. Knox** (On Satire and Satiriſts, im 2ten Bd. ſ. Eſſays mor. and literary, 1778. 8. 2 Bde. 1784. Deutſch v. J. V. Bamberger, Berl. 1781. 8. 2 Th.) — —

Für und wider die Satire überhaupt: **Gab. Naude** (Marfore, ou diſcours contre les libelles, Par. (1620.) 8. So führt Hr. Flögel, in ſeiner Geſchichte der komiſchen Litteratur Bd. 1. Liegnitz 1784. 8. S. 280. dieſes Buch aus dem Bayle an; aber Bayle hat das Jahr der Erſcheinung nicht beſtimmt.) — **Jean B. Nocette** (Bouclier celeſte contre les libelles diffamatoires, Par. 1653. 4. Lyon 1664. 12. Urſprünglich italieniſch geſchrieben; aber mir auch nur aus dem vorher angeführten Werke bekannt.) **Boileau Despreaux** (Diſc. ſur la Satyre, Par. 1668. 12. und nachher in ſ. W. Schutzſchrift für die perſönliche Satire, vermittelſt der Beyſpiele anderer, alter und neuer Dichter; auch die neunte ſeiner Satiren ſelbſt gehört hierher.) — Gegen dieſe beyden ſchrieb der geſchäftigſte Cotin eine Satire, und eine Critique deſintereſſée ſur les Satyres du temps, welche beyde nicht des Leſens werth ſind.) — **Desmarets de Saint Sorlin** (Gab gegen den Boileau eine Defenſe du poeme heroique ... Par. 1674. 12. heraus, in deren Vorrede, ſo wie in der Abhandl. ſelbſt, einige gute Bemerkungen über den Character der Satire, und die Pflichten des Satirenſchreibers vorkommen.) — **P. Bayle** (Diſſertation ſur les libelles diffamatoires à l'occaſion d'un paſſage de Tacite . . rapporté dans l'Article Caſſius Severus, et qui nous apprend qu' Auguſte fut le premier qui ordonna que l'on procedat par la loi *de Majeſtate* contre les libelles, bey der letzten Ausg. ſ. Wörterbuchs. Auch finden ſich in ſ. Nouvelles de la republique des Lettres, Jun. 1684. S. 362 u. f. ſeine Bemerkungen über den Unterſchied der alten und neuen Satire.) — **Frc. Gaçon** (Apologie de la Satyre, ein Gedicht in ſ. Poete ſans fard, ou diſcours ſatyr. en vers, Par. 1701. 12. Nimmt alle Art von Satire in Schutz, welches er auch in einem Theil der Vorrede vor ſeiner Ueberſetzung des Anakreons und der Sappho, Rotterd. 1712. 8. thut.) — **Joh. Koch** (De Satyra, e re litteraria eliminanda, im 2ten Bande der Miſcell. Lipſienſ. S. 582. Nur wider die litterariſchen Satiren gerichtet; aber nicht mit Scharfſinn geſchrieben.) — **Joh. G. Knutſchke** (De Quaeſt. quid de Satyris ſentiendum, ebend. Nimmt die Satire in Schutz, und unterſcheidet ſie von dem Pasquille.) — **Wilh. Rabener** (Von dem Mißbrauche der Satire, vor dem 1ten Th. ſeiner Schriften.) — **Friedrich der 2te Kön. v. Preuß.** (Deux Ode. l'un ſur les Satiriques, et l'autre ſur les libelles, Berl. 1759. 8. und im 2ten Bde. ſ. Oeuvr. Berl. 1789. 8. S. 211. Weil die Satire nicht beſſert, ſondern nur Verbitterung erregt, iſt ſie unnütz.) — —

Ueber die **Geſchichte der Satire** überhaupt: **Adr. Baillet** (Des Sat. perſonnelles. Traité hiſtor. et crit. de celles qui portent le titre d'Anti, Par. 1689. 12. 2 Bde. und als der 6te Th. ſ. Jugem. des Savans, Amſt. 1725. 12.) — **G. Paſchius** (De ratione tractandi per Satyras, das 3te Hauptſtück S. 521 u. f. in ſ. Werke, De variis modis Moralia tradendi, Kilon. 1707. 4. Ohne hinlängliche Kenntniß der Litteratur [illegible].) — **Juſt. Riedel** ([illegible] ſeiner Briefe über das Publikum, Jena 1768. 8. S. 105 u. f.) —
**C. F. Flögel** (Von ſ. Geſchichte
komiſchen Litteratur . . . Liegn. 1784 u.
8. gehören die drey erſten Bände hieh
Das Werk, wenn es gleich, wie dieſe
ſtke zeigen werden, keinesweges ſo vo
ſtändig iſt, wie einige unſrer Litterator
behauptet haben, iſt nicht ſo bekannt
worden, als es der Fleiß des Verfaſſe
verdient.) — Auch iſt hierher allenfa
noch das „Schreiben eines guten Freu
des, an einen guten Freund, worin
ihm einen Beytrag zu ſeiner ehrenſ
Biblioth. ſatyrico - morali mittheil
Frankf. und Leipz. 1746. 8. zu rechne
weil es ein Verzeichniß ſatiriſcher Schriſte
enthält. — —

Von der **Satire der Alten**, Gri
chen und Römer, überhaupt handel
**Iſ. Caſaubonus** (De Satyrica Gra
corum Poeſi, et Romanorum Satir
Libri II. . . . Par. 1605. 8. In 1
Crenii Muſeo philologico et hiſtoric
Lugd. B. 1699. 8. S. 1. u. f. und ve
Hrn. Rambach, mit des Crenius, un
eignen (guten) Anmerkungen, und d
Abhandlung des Spanheim über die Cä
ſaren des Julian, Halle 1774. 8. Ueb
ſetzt in das Italieniſche von Salvin
Fior. 1728. 4. Vorzüglich will der Ve
faſſer erweiſen, daß die Satyrſpiele d
Griechen nicht der Urſprung der röm
ſchen Satire geweſen ſind; in dem unte
vollkommenden Werke des Heinſius wir
das Gegentheil zu erweiſen geſucht. J
will hier zugleich bemerken, daß auch Sca
liger, Poet. Lib. I. C. 12. S. 47. Ed.
dieſer letztern Meynung, welche ſonſt vo
wenigen angenommen worden, war, d
aber von allen ein Zeugniß des Dona
(De Trag. et Com. vor dem Lindenbr
giſchen Terenz ex ed. Jo. Car. Zeunii
S. XXVII.) überſehen worden iſt,
welchem die Satiren des Lucilius gerad
von den Satyrſpielen der Griechen herge
leitet werden.) — **Dan. Heinſius** (D
Satyra Horatiana, Lib. II. in qu
inter alia, de affinitate ejus cum graeca
Satiris diſputatur, und bey der 2te
Ausgabe ſeines Horaz, Lugd. Bat. 1612.

1629. 12.) — **J. Dryden** (Discourse concerning the Origin and Progreſs of Satyr, als Zueignungsſchrift an den Gr. von Dorſet, vor ſeiner Ueberſetzung des Juvenal und Perſius, Lond. 1693. fol. 1697. 1702. 1711. 1726. 8. Deutſch, im 5ten Bd. der Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſenſch. und freyen Künſte, Berl. 1762. 8. S. 298. Es iſt ſonderbar, daß Cibber, in ſ. Lives 3. 76. und Johnſon in ſeinen Biographien, Bd. 2. S. 71. Lond. 1781. 8. in dieſem Verſuche etwas finden, wovon keine Sylbe darin zu finden iſt; ein Beweis, daß die engliſchen Litteratoren gerade ſo flüchtig leſen, wie die Deutſchen.) — **Andr. Dacier** (Discours sur la Satire, ou l'on examine son origine, les progrès et les changemens qui lui sont arrivés, im 2ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Engl. von Ch. Gildon, bey ſ. Miscell. Poems 1692. 8. Der Verf. tritt Caſaubons Meynung bey, und leitet die römiſche Satire von den frühern Theaterſtücken der Römer her.) — **J. Dan. Heyden** (Abhandlung von der ſatiriſchen Poeſie der Griechen, und der Satire der Römer, vor ſeiner Ueberſ. des Perſius, Leipz. 1758. 8.) Wegen der beſondern Schriften von der Satire der Römer, ſ. die Folge. — Bey den Griechen war die Satire, oder vielmehr diejenige Dichtart, welche ſich mit Tadel und Züchtigung menſchlicher Laſter und Thorheiten abgiebt, nicht blos, wie Herr Eſchenburg in ſeinem Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften, Berl. 1783. 8. S. 85. u. f. will, dramatiſch, wenn gleich, was unter dem Titel Satire geſchrieben wurde, blos dramatiſch war. Die Griechen hatten, meines Bedünkens, ſo gut erzählende, lyriſche und didactiſche, als dramatiſche Satire. Ich glaube nähmlich hieher den Margites des Homer, und ihn zu den **erzählenden**, oder epiſchen Gedichten rechnen zu können. Daß nur drey Verſe davon übrig ſind, iſt bekannt. Eine Abhandlung darüber findet ſich in dem 29ten und 20ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. von le Beau. — Von der **lyriſchen Satire** der Griechen ſind auch nur Fragmente übrig; nähmlich von dem **Archilochus** (3205), welche ſich, unter andern, bey der Basler Ausgabe des Callimachus, 1532. 4. und vollſtändiger in Hrn. Brunks Analect. I. S. 40. Lect. S. 236. befinden. Ueber den Verf. ſiehe, unter mehrern, eine Abhandlung von Herrn Sevin, in dem 10ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. ſo wie von Burette, ebend. (Quartausg.) und C. L. D. Fuchs Verſuch über die Verdienſte des Archilochus um die Satyre, Berlin 1767. 8. S. auch deſſen Art. S. 275. — **Hipponax** (aus der 60ten Olympiade, und jetzt als Satiriker nur noch bekannt aus dem Horaz, Epod. VI. 12. und aus den, in der Anthologie Lib. III. c. 25. N. 18. S. 563 u. f. Ed. Commel. befindlichen Grabſchriften. Er wird übrigens für den Erfinder des Skazontiſchen Sylbenmaßes ausgegeben. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — **Simonides** (aus Minoa, auf der Inſel Amorgos, und mit dem bekanntern von Ceos nicht zu verwechſeln. Ein Fragment einer Satire auf das weibliche Geſchlecht iſt noch übrig, das ſich, am vollſtändigſten, bey dem Stobäus, Serm. LXXI. findet, und auch Hr. Brunk in ſ. Analecta I. S. 124. N. XVII. aufgenommen hat. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet.) — Zu der ſo genannten **didactiſchen Satire**, glaube ich die Silli, deren Hr. Sulzer in dem Texte gedacht, zählen zu können; Satiren waren ſie allerdings; denn auf den Nahmen allein kann es nie ankommen, wenn einem Gedichte ſeine eigentliche Stelle anzuweiſen, und beſonders nicht, wenn dieſer Nahme, wie die Satire, ſehr unbeſtimmt, ganz allgemein, und keinesweges von der Form, oder aus der Natur der dadurch bezeichneten Sache, genommen iſt. Auch waren ſie keinesweges eigentliche perſönliche Satiren, wie die Folge zeigen wird. Und nach dem wenigen zu urtheilen, was davon uns bekannt geworden, waren ſie lehrend, indem ſie Afterlehren verſpotteten. Schon andre Litteratoren haben ſie mit der eigentlichen römiſchen Satire verglichen, als Caſaubonus, Lib II. c. 3. S. 219 u. f. Ed. Ramb. D. Heinſius Lib. I. Dryden S. 304. im 5ten Bd. der Berl. vermiſchten Schriften u. a. m. Sie waren eine Art von Parodie, in welcher Verſe berühmter Dichter, auf eine lächerliche Art, auf andre Gegenſtände angewandt wurden. Die berühmteſten Verfaſſer derſelben ſind Xenophanes (um die 72te Olympiade. Daß er Sillen geſchrieben, erhellet aus dem Strabo, Lib. XIV. und aus dem Commentar des Euſtathius ad Iliad. β. S. 204. Edit. Rom.) — **Timon** (Dem Zeugniß des Diogenes Laertius L. IX. c. 12. §. 2. zu Folge, hat dieſer zu den Zeiten des Ptolemäus Philadelphus, lebende Skeptiker, drey Bücher Sillen, wovon die beyden letzten in Form eines Geſpräches abgefaßt waren, zur Verſpottung der Dogmatiker, geſchrieben. Den Alten ſcheinen ſie wichtig geweſen zu ſeyn; denn Apollonides von Nicäa, und Sotion aus Alexandrien ſchrieben, wie der angeführte Diogenes ebend. §. 1. und Athenäus Lib. VIII. c. 3. erzählen, Commentare darüber; und die übrig gebliebenen Fragmente hat, unter andern, M. Fr. Heinr. Langheinrich in ſeinen drey Diſſertationen, De Timone Sillographo, Lipſ. 1720 und 1721. 4. ſo wie Hr. Brunk in den Analect. I. 67. herausgegeben. S. auch Voſſii Inſtit. Poet. Lib. II. c. 20. — Von der dramatiſchen Satire der Griechen ſiehe den folgenden Artikel. — — **Proſaiſche Satiren** von griechiſchen Schriftſtellern: **Lucian** (J. C. 122-200. Daß er jede Art der Betrügerey, Aberglauben, falſche Philoſophie, u. ſ. w. lachend züchtigte, iſt bekannt; und daß ſeine Darſtellung derſelben größtentheils mit dem launigſten Witze abgefaßt iſt, erkennt jeder, welcher ſich vorher mit Denkart, Sitten, Charakter der Zeit, in welcher Lucian lebte, und der Gattung von Menſchen, welche er züchtigt, ſo ſehr bekannt gemacht hat, als es uns jetzt noch möglich iſt. Die, dieſem widerſprechenden Urtheile, abgerechnet diejenigen, welche Religionseifer erzeugt hat, ſcheinen nur aus dem Mangel jener Bekanntſchaft, vielleicht auch aus ſogenannter Gründlichkeit, welche nie die Ausführung einer Idee in Erwägung zieht, entſtanden zu ſeyn. Die erſte Ausgabe ſeiner Werke (von welchen Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. 16. §. 2. S. 488 u. f. ein alphabetiſches Verzeichniß geliefert hat) iſt Flor. 1496. f. gr. erſchienen. Die folgenden, griechiſchen Ausgaben ſind ebend. 1517. f. Ven. 1503. f. 1522. f. (welche letztere den mehreſten folgenden zur Grundlage gedient hat) 1535. 8. 2 Bd. Hag. 1526 und 1535. 8. Baſ. 1545 und 1555. 8. 2 Bd. gedruckt; die griechiſchlateiniſchen, Baſ. 1563 und 1619. 8. 4 Bd. Paris 1615. f. von Bourdelot; Saum. 1619. 8. 2 Bd. von J. Benedict (ſehr correct) Amſt. 1687. 8. 2 Bd. ſehr fehlerhaft; Amſt. 1743-1746. 4. 4 Bd. von Tib. Hemſterhuis und J. Friedr. Reitz am beſten, und dieſe Ausgabe, mit den verkürzten Anmerkungen des Hemſterhuis u. a. m. Mitau 1776 u. f. 8. (bis jetzt ſieben Bände) von J. P. Schmid herausgegeben worden. Die letzte iſt Zweybrücken 1789 u. f. 8. 5 Bde. erſchienen. Die blos lateiniſchen, ſo wie die Ausgaben einzeler Schriften deſſelben, ſind bey dem Fabricius, a. a. O. und in Theoph. Chriſt. Harles Introductio in Hiſtoriam Linguae Graec. Alt. 1778. 8. S. 479 u. f. verzeichnet. **Ueberſetzt** in das Italieniſche ſind die ſämmtlichen Werke des Lucian von Spiridione Luſi zu London und Venedig 1764. 8. 4 Bde. Einzeln ſind überſetzt, von Nic. da Lonigo oder Leoniceno, die Todtengeſpräche, die wahrhaften Geſchichten, und die 3 Briefe; Von Giul. Roſeati, die Schrift von den Miethlingen, Ven. 1542. 8. Von Lud. Domenichi, das Gaſtmahl, und die Lebensauction, Ven. 1548. 8. Von Franc. Anguillara, die Macrobii bey ſeinem Diſcorſo ſopra . . . loda di Saſo . . . . Ven. 1572. 4. Von Angel. Mar. Ricci der Ikaromenipp, bey ſeiner Ueberſetzung der Batrachom. Flor. 1741. 8. Von dem Gr. Gasp. Gozzi, Prometheus,

s, oder der Kaukaſus, der Traum
er Hahn, der Lehrer, der Redner,
rannenmörder, das dem Lucian zuge-
ene Geſpräch zwiſchen der Tugend
em Merkur, Ikaremenipp, der Fi-
und Timon, in dem Mondo, mo-
Converſazioni della Congrega de'
grini, Ven. 1760. 8. Zu den
niſchen Ueberſetzungen gehört ferner
dle, aus dem Timon, gezogene Comö-
s Mat. Bojardi († 1494) Scand.
4. Ven. 1517. 8. In das Spa-
e: Fabricius, Biblioth. gr. L. IV.
S. 507. nennt den Franc. de Her-
Maldonato, und den Juan de Ja-
als Ueberſetzer deſſelben; aber ohne
immen, was ſie von ihm überſetzt
. In das Franzöſiſche, ſämmtlich
Louis Bretin . . . Von P. Ablan-
. Par. 1654. 4. Amſt. 1683. 8. 4 Bde.
J. B. Maſſieu, Par. 1781-1787.
d 8. 6 Bde. Von Belin de Ballu,
ab. 1786-1793. 8. 6 Bde. In das
liſche: Auſſer einigen einzeln Stü-
von Hickes, ſämmtlich von Fer.
ee, Lond. 1684. 8. 4 Bd. Von Th.
llin, Lond. 1779. 4. 2 Bd. 1781. 8.
de. Von J. Carr, die Dialogen
-1786. 8. 3 Bde. Auch habe ich noch
Ueberſ. unter Drydens Nahmen an-
rt gefunden. Verſchiedene ganz lo-
Kunſt, ſind indeſſen aus dieſen ſämmt-
Ueberſetzungen weggeblieben.) In
Deutſche; Von Waſer, Zür. 1770
8. 4 Bd. (mit Weglaſſung verſchie-
Stücke.) Von C. M. Wieland,
. 1788-1789. 8. 6 Th. Einzelne
ke: Der Traum, oder von dem Le-
des Lucian, von S. in der griech.
chäbung, Cöthen 1620. 8. Har-
ides, von Hrn. Eſchenburg, im 4ten
der Unterhaltungen. Die Lebens-
en, in den Bremiſchen Beyträgen,
1. St. 5. Das Lob des Demoſthe-
von Lotter, in den Schriften der
chen Geſellſchaft, Th. 1. Daß man
Böſe nicht ſo gleich glauben ſolle, von
Corner, in Reimen, Frft. 1589. 8.
Nic. Glaser, in Zaaperi Regenten-
lein, Brem. 1619. 4. Von Gold-

hagen, im 2ten Th. des Greiſes; Einzelne Göttergeſpräche, von Köſter (das Urtheil des Paris, Gießen 1770. 8.) Von Sattler, im Wochenblatt ohne Titel, Bd 1. Von Goldhagen, im 2ten Th. der Anthologie. Einzele Todtengeſpräche, von Sattler, a. a. O. Von Goldhagen, im 3ten Th. der Anthologie und im Greiſe; das Bild eines ſchönen Frauenzimmers, und Vertheidigung deſſelben, von Gottſched, im 2ten Th. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft: der Traum, von Stüber, ebend. Charon, im 3ten Bd. der Carlsruher Beyträge; Hermotimus von Kromayer, Jena 1713. 8. Ikaremenipp, von Hrn. Eſchenburg, im 4ten Bd. der Unterhaltungen; Wie man die Geſchichte ſchreiben ſoll, die letzte Hälfte von Abt, im 20ten Th. der Litteraturbriefe, und von Hrn. Mewel, im 2ten Bd. von Gatterers hiſtor. Bibliothek; Lucius, oder der Eſel, von Nic. Will, Straſb. 1506. 4. und im 2ten Bd. der Carlsruher Beyträge; Vom Tanzen, im 1ten Bd der Berliner verm. Schriften; Der Lehrer der Redner, von Lotter, im 3ten Th. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft; Toxaris, ein Stück deſſelben, von Goldhagen, im 3ten Th. des Greiſes; Der Lügenfreund, Breslau 1762. 8.) — **Flavius Claudius Julianus** († 363. Von ſeinen Schriften gehören hieher: 1) Die Kaiſer, oder das Gaſtmahl; ein treffendes Gemählde ſeiner Vorgänger, mit eingemiſchten eigenen und fremden Verſen, und durchaus dramatiſch; einzeln von C. Chantclair, Par. 1577. 8. gr. und lat. Von Pet. Cunäus, Lugd. B. 1612 und 1632. 12. gr. und lat. Von Heuſinger, Gotha 1736 und 1741. 8. Von L. C. Harles, Erl. 1785. 8. herausgegeben. Ueberſetzt in das Italieniſche, von G. F. Zanetti, Triv. 1764. 8. In das Franzöſiſche viermahl; zuerſt von Ez. Spannheim, Heidelberg 1660. 8. Par. 1683. 4. Amſt. 1728. 4. mit ſehr vielen Kupfern; zuletzt von la Bletterie, Par. 1735. 8. In das Engliſche, von J. Duncombe (Select Works of the Emperor Julian, Lond. 1784. 8. 2 Bd.) In das Deutſche, von einem Ungen. Hamburg 1663. 12. Von Lotter in dem 4ten Theil der Schriften der deutſchen Geſellſchaft; Von Laſius, mit der folgenden zuſammen, Greifsw. 1770. 8. Von C. G. Bardili, Halle 1788. 8. 2) Der Antiochier, oder Barthaſſer; ſo glücklich die Idee iſt: ſo ſchlecht iſt doch im Ganzen die Ausführung. Herausgegeben, einzeln, von P. Martin, Par. 1567. 8. griech. und lat. Die Ausgaben der ſämmtlichen Werke des Julian ſind von P. Martin, Par. 1583. 8. Von D. Petau, Par. 1630. 4. Von Ez. Spanheim, Leipz. 1696. f. ſämmtlich gr. und lat. Die Erläuterungsſchriften geben mehr ſeine Geſinnungen gegen die chriſtliche Religion, als ſeine Schriftſtellerey an, und gehören alſo nicht hierher. Nur Spanheim hat ſeiner Ueberſetzung eine Abhandlung beygefügt, welche Hr. Rambach mit dem Caſaubonus wieder herausgegeben hat, und die teutſch, Elb. 1785. 8. erſchienen iſt. Litter. Notizen finden ſich in Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 8. Sein Leben hat, unter andern, La Bleterie, franzöſiſch, Amſt. 1735. 8. herausgegeben, und dieſes iſt denn auch in das Deutſche, ſo wie in das Engliſche überſetzt worden.

Satiren bey den **Römern**: Außer den, vorher bereits angeführeten, von der Satire der Griechen und Römer zugleich handelnden Schriften, ſind über die letztern beſonders geſchrieben: De l'origine et du progrès de la Satyre des Romains, et de tous les changemens qui lui ſont arrivés, von And. Dacier, als Vorrede des 6ten Bandes ſeiner Ueberſetzung des Horaz, Par. 1681-1689. 12. 10 Bde. — *Io. Ant. Vulpii* Liber de Satyrae latinae natura et ratione, ejusque ſcriptoribus, qui ſuperſunt, Horatio, Perſio, Juvenali. Patav. 1744. 8. — *Io. Gerberi* de Romanor. Satyra Diſſertat. philologica. Ien. 1755. 4. — Von der Horaziſchen Satire wird, aber nur als Berichtigung einiger Urtheile in den Litteraturbriefen, in den Fragmenten über die neuere deutſche Litteratur, 3te Samml. Riga 1767. 8. S. 252. abhandelt. — Diſcours … ſur les Satiriques tant latins que françois … vor der franzöſ. Ueberſetzung des Perſius, von D. R. A. A. P. Par. 1772. 8. — Diſcours ſur les Satiriques latins, von Duſaulx, vor der 2ten Ausg. ſ. Ueberſ. des Juvenal, Par. 1782. 8. (Ein allgemeines Gemählde der römiſchen Satire, Vergleichung des Horaz, Perſius und Juvenal, beſonders in Beziehung des Geſchmackes, der Sitten und der Umſtände der Zeiten, in welchen ſie lebten.) Von eben dieſem H. Duſaulx findet ſich im 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausg. ein Mem. ſur les Satiriques Latins, worin er ſich aber nur mit dem Horaz beſchäftigt. — Die Satire, oder diejenige Dichtart, welche ſich, mit Rügung, Züchtigung, Verſpottung menſchlicher Laſter, und Ungereimtheiten, Thorheiten und Lächerlichkeiten abgiebt, hatte allerdings bey den Römern eine etwas andre Geſtalt, als bey den Griechen, und erhielt ihren Nahmen, Satire, wohl nicht von den Satyren, oder von den Satyrſpielen der Griechen. Aber der ganze Unterſchied lag auch wohl nur im Nahmen, oder entſtand aus dem Unterſchiede in Cultur, Sprache und Sitten. Eine wahrhaft philoſophiſche Vergleichung beyder findet ſich, in Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur, Bd. 2. S. 12 u. f. Die älteſte Art der römiſchen Spott- und Schmähgedichte ſind die ſo genannten ſaturniſchen und feſcenniniſchen Verſe, beyde vielleicht nur im Baue etwas von einander unterſchieden. Ueber den Bau der erſtern ſ. unter andern, den Terentianus Maur. De Metris, im 2ten Buche. Die letztern blieben lange im Gebrauch; als freche, unzüchtige Spöttereyen hießen feſcenniniſche Verſe, beſonders die bey Hochzeitfeyern üblichen. Noch im Claudian (Oper. T. 1. S. 156. ex ed. M. Geſn. Lipſ. 1759. 8.) kommen, unter dieſer Aufſchrift, dergleichen Gedichte vor. Auch ſchrieb Auguſt dergleichen auf den Pollio (Macrob. Saturnal. Lib. II. c. 4. S. 234. Lond. 1694. 8.) und Cäſar ſelbſt mußte es ſich gefallen laſſen, daß, bey ſeinem Triumphe, ſeine Soldaten ihn auf ſolche Art beſangen (Suet. in vita Caeſ. 49 und 51, S. 32. Ed. Elzev. 1671. 16.) Hierauf folgte eine Art von dramatiſcher Luſtbarkeit, welche den Nahmen Sature (Miſchſpiel) führte (S. den Art. Comödie, S. 517. b.) und aus dieſer ſoll die Benennung Satire für dieſe Dichtart endlich gebildet worden ſeyn. Für den Urheber derſelben wird ausgegeben: — Ennius (239. J. v. Ch. Beſtimmen zu wollen, wie Ennius darauf gebracht worden iſt, zum bloßen Leſen, nicht zur Vorſtellung, Gedichte zu ſchreiben, welche Verſpottung und Züchtigung der Thorheiten und der Laſter zum Zwecke hatten, und ob er den Stoff dazu, aus den vorher erwähnten ſatyriſchen Poſſenſpielen, oder aus den regelmäßigern Stücken des Livius Andronikus genommen, iſt eine leere Grille; denn keiner der alten Schriftſteller hat uns Nachrichten über die Entſtehungsart ſeiner Satiren hinterlaſſen, und von dieſen Satiren ſelbſt ſind nur noch Fragmente, und von jenen Poſſenſpielen und regelmäßigern Stücken iſt, im Ganzen, nichts übrig. Und wenn Dacier, und ſeine Ausſchreiber Dryden u. a. m. uns erzählen, daß er auf dieſe Dichtart gekommen ſey, weil er das Vergnügen der Römer an den erwähnten Stücken wahrgenommen, und daß er ihnen dieſes Vergnügen nun zu Hauſe, durch das bloße Leſen verſchaffen wollen, u. d. m. ſo iſt das höchſt ungereimt: denn bey dem damahligen Zuſtande der römiſchen Cultur, und bey dem Mangel der Buchdruckerey, läßt ſich nicht eben ſehr viel Cabinetleſerey gedenken. Alles, was wir von ihm wiſſen, iſt, daß er Gedichte, in unbeſtimmten, ungleichen Versarten ſchrieb; welche, da ſie gleichſam ein Gemiſch verſchiedenen Innhalts waren, Saturae haben heißen ſollen (ſ. Caſaub. L. 1. c. 4. p. 241 Ed. Ramb.) Die eine führte den Titel Metus, und ſcheint gegen einen erdichteten liederlichen, verdorbenen Menſchen gerichtet geweſen zu ſeyn; von den mehrern wiſſen wir nichts, als daß ſie aus 6 (vielleicht nur 4) Büchern beſtanden. Die übrig gebliebenen Fragmente hat zuerſt Hier. Columna, Neap. 1590. 4. und hernach Franc. Heſſelius, Amſt. 1707. 4. herausgegeben. Litter. Notizen finden ſich in Fabric. Bibl. gr. Lib. IV. c. 1. Vol. 3. p. 217. Lipſ. 1774. 8.) — **Lucilius** (150. v. Ch. Geb. Daß ſeine Satiren von den Satiren des Ennius verſchieden geweſen, ergiebt ſich aus der Stelle des Diomedes: Satyra eſt carmen apud Romanos nunc quidem maledicum, et ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae charactere compoſitum, quale ſcripſerunt Lucilius et Horatius et Perſius. *Sed olim carmen, quod ex variis poematibus conſtabat, Satyra dicebatur, quale ſcripſerunt Pacuvius et Ennius.* apud Putſch. Col. 482. Nun wiſſen wir, zugleich, aus den übrig gebliebenen Fragmenten, daß Lucilius ſeine Satiren in einförmigen Sylbenmaßen, obgleich nicht alle in einerley geſchrieben, denn einzele waren auch in jambiſchen und trochäiſchen abgefaßt; wie ſchon aus der angeführten Stelle des Diomedes, daß er ſeine Satiren nach dem Muſter der alten Komödie eingerichtet, und alſo Narren und Böſewichter nahmentlich aufführete (welches ſich denn auch aus verſchiedenen Stellen des Horaz, als Satyr. I. 4. V. 1 u. f. II. 1. 62. des Perſius Sat. I. V. 114. des Juvenal. Sat. I. 1. V. 165. ergiebt) und auch zugleich, daß die ſo genannte frühere römiſche Satire ex variis poematibus beſtanden; folglich ſcheint er denn gleichſam auch Einheit des Planes hinein gebracht, ein eigentliches, zuſammenhängendes Ganzes aus ihr gemacht zu haben; welches denn auch aus dem gewählten gleichförmigen Sylbenmaße zu den einzeln Satiren wahrſcheinlich wird. Und aus dieſem Grunde iſt er denn auch wohl nur für den eigentlichen Stifter der römiſchen Satire von dem Horaz (Satyr. II. 1. V. 48.) und von dem Quintilian (Lib. X. c. 1.) von dem Donat (De Tragoed. et Comoed. vor dem Lindenbergiſchen Terenz, ex ed. Zeunii, Lipſ. 1774. 8. I. S. XXVII.) gemacht worden.

Was die Schreibart anbetrifft: ſo ſcheint, weder aus den übrig gebliebnen Fragmenten, noch durch das Urtheil des Horaz ſelbſt, Sat. I. 10. V. 20. I. 4. V. 8. u. f. die Meynung des Dacier, Dryden u. a. m. daß er in feinerer und beſſerer Sprache, als Ennius geſchrieben, beſtätigt zu werden. Er ſoll der Satiren, 30 Bücher, oder einzele, verfaßt haben, deren Fragmente von Franc. Douſa, Lugd. Bat. 1597. 4. und Joh. Ant. Volpi, Pad. 1739. 8. und bey der Zweybrücker Ausgabe des Perſius und Juvenal, 1785. 8. herausgegeben worden ſind. S. übrigens Calp. Sagittarii Comment. de Vita et ſcript. Liv. Andronici, Naevii . . . Alt. 1672. 8. S. 49. und das vorher angeführte Werk des Volpi (Vulpius) S. 106. und eine ital. Diſſertat. von Dom. de' Angelis, Rom. 1701. 8.) — **Q. Horatius Flaccus** († 19 J. v. Ch. G. Edlere, feinere, obgleich immer noch proſaiſche Schreibart, feinerer und lachender Spott, und Einförmigkeit des Sylbenmaßes ſcheinen ihn von ſeinem Vorgänger auszuzeichnen. Die Ausgaben derſelben ſind bey dem Art. Horaz angezeigt. **Erläuterungsſchriften:** Jac. Cruquius hat, einzeln, Noten dazu herausgegeben, welche Antw. 8. gedruckt worden ſind. Diſſertat. in Horat. Satyras II. Auct. Io. Iac. Malcovio, Lipſ. 1714 und 1716. 4. (In der erſtern werden ſie von der dichteriſchen, in der zweyten von ihrer ſittlichen Seite unterſucht.) De juſto pretio Satyris Horatian. ſtatuendo, ſcripſit Haberland, Lipſ. 1774. 4. S. auch den 6ten Th. der Duſchiſchen Briefe zur Bildung des Geſchmackes. **Ueberſetzt** in das Italieniſche ſind die Satiren des Horaz überhaupt ſämmtlich; Von Lud. Dolce, nebſt den Epiſteln und der Poetik, und mit Abhandlungen über den Urſprung der Satire überhaupt, über die Horaziſchen Satiren, Epiſteln und Poetik, Ven. 1559. 8. in reimfreyen Verſen; Von Frcs. Borgianelli, Roc. 1730. Ven. 1737. 1756. 8. Von Greg. Redi, im 2ten Bd. ſ. Werke, Ven. 1741. 8. Von Stef. Pallavicini, im 2ten Bd. ſ. W. Ven. 1744. 8. Von Orebbio Agino (Franc. Corſetti) Sienna 1759. 8. In das Franzöſiſche, in Verſen, von Frcs. Habert, Par. 1549. 12. (aber nur das erſte Buch) ebend. 1551. 8. (ſämmtlich) Von den Gebrüdern d'Aigneaux, Par. 1588. 8. Von verſchiedenen (mit den ſämmtlichen Werken, und einem Diſc. ſur les Satires) geſammelt von Bruzen de la Martiniere, Amſt. 1727. 12. In Proſa, mit den ſämmtlichen Werken des Dichters, von Mich. Marolles, Par. 1652. 8. 2 Bde. Von Alain, Sieur de Martignac, Par. 1678. 12. Von Jer. Tartaron, Par. 1685. 12. 1704. 12. 1713. 12. 2 Bde. Von And. Dacier, Par. 1681–1689. 12. 10 Bde. 1709. 12. 10 Bde. Amſt. 1727. 12. 10 Bde. 1735. 12. 8 Bde. Von Silvecane, einzeln, Par. 1694. 8. Von Noel Et. Sanadon, Par. 1728. 4. 2 Bde. Von Frcs. de Maucroix (mit den Epiſteln) in deſſen Oeuvr. poſth. Par. 1726. 12. (die 7te und 8te S. des erſten Buches fehlen.) Von Ch. Batteux (mit den ſämmtlichen Werken, aber ausgelaſſen) Par. 1750. 12. 2 Bde. Von Binet (mit den ſämmtlichen Werken,) Par. 1783. 16. 2 Bd. In das Engliſche, von Th. Drant, unter dem Titel, Medicinable Morale. 1566. 4. Von R. Fanshaw (Select Parts of Horace) 1652. 8. Von Th. Creech, mit den übrigen W. 1690. 8. 1715. 8. Von verſchiedenen, nebſt den Oden, aber nicht vollſtändig 1711. 8. Von Dunſter, nebſt den Epiſteln und der Dichtkunſt 1710. 1729. 8. Von Geddes (eine Auswahl) 1779. 4. Wegen der übrigen Ueberſ. ſ. den Art. Ode, S. 552. b. In das Deutſche, außer verſchiedenen Ueberſetzungen einzeler Satiren, in der Ueberſetzung der ſämmtlichen Werke des Horaz, von Rothe, Baſel 1671. 8. Von Rulf, Leipz. 1698 und 1707. 8. Von Greiſchul, Caſſel 1749. 8. 2 Th. In der Anſpacher Ueberſ. 1773–1775. 8. 3 Th. Von Joh. Schmidt, Gotha 1780–1783. 8. 3 Th. Einzeln, von M. C. Wieland, Leipzig 1786. 8.) — **Aulus Perſius Flaccus** († 62. Seine ſechs, auf uns gekommenen Satiren ſind zuerſt 4 ſ. a. et l.

und, dem Anſehen nach, von Vendelin um's J. 1470. hierauf Brix. 1473. Ferr. und Mediol. 1474. Löw. 1475. fol. gedruckt. Mit den alten Scholien gab ihn R. Stephanus 1549. 8. El. Vinetus, Pict. 1563. 8. Pet. Pithoeus, Par. 1585 und 1590. 8. und endlich Iſ. Caſaubonus, Par. 1605 und 1615. 8. verm. von ſeinem Sohne, Lond. 1647. 8. (d. A.) heraus. Wegen mehrerer Ausgaben ſ. Fabric. Bibl. lat. Lib. 2. C. XII. Vol. 2. S. 164 u. f. Lipſ. 1773. 8. Eine brauchbare iſt, von Th. Marſhall, nebſt dem Juvenal zuſammen, Lond. 1723. 8. erſchienen; und W. Kelz hat ihn c. gloſſ. veter. Lipſ. 1789. 8. herausgegeben. Ueberſezt in das Italieniſche iſt Perſius viermahl, von Giov. Ant. Vallone, Nap. 1576. 8. mit einer, wie der Verf. ſagt, chiariſſima eſpoſitione; Von Franc. Stelluti, Rom 1630. 4. Von Cam. Silveſtri da Rovigo nebſt dem Juvenal, Pad. 1711. 4. Ven. 1758. 8. Von Ant. Mar. Salvini, Fir. 1726. 4. Von M. Aurel. Sorano, Ven. 1780. 8. In das Spaniſche, von Diego Lopez, Burg. 1609. 8. In das Franzöſiſche, ſo viel mir bekannt iſt, überhaupt zwanzigmahl, als, von Abel Foulon, Par. 1544. 12. Von Guil. Durand, Par. 1575. 8. Von Nic. Le Sueur, Par. 1603. 12. Von And. du Chene, Par. 1607. 8. Von Mich. de Marolles, Par. 1653. 8. 1671. 12. Von Geſeter, Leyden 1658 12. Von J. Nicole in ſ. Werken, Par. 1660. 12. Von de la Valterie, nebſt dem Juvenal, Par. 1680. 12. 2 Bd. Von Algay de Martignac, Par. 1683. 12. Von Tarteron, nebſt dem Juvenal, Par. 1689 und 1714. 12. Von Conſtant de Silvecane, Lyon 1693. 12. Von Euſt. Le Noble, Par. 1704. 12. mit Anwendung auf ſ. Zeit. (Von H. Sinner) Bern 1765. 8. (nebſt dem Text, und ſehr einſichtigen Erläuterungen, aber ſehr frey überſezt.) Von Carron Le Gibert, Par. 1771. 12. Von Le Monnier, Par. 1771. 8. 3 Bde. Von Dreux Duradier 1771. 8. in Verſen und in Proſa. Von Duſaulx, 1772. 8. Von einem Ungenannten (D. R. A. A. P.) Par. 1772. 8. Von Selis, Par. 1776. 8. Von Taillade d'Herouillers 1776. 8. in Reimen. In das Engliſche, von Bart. Holyday, Oxf. 1616. 8. und nebſt dem Juvenal 1673. f. Von Dryden, nebſt dem Juvenal, Lond. 1693. f. 1726. 8. Von Eclebeck, Lond. 1719. 8. Von J. Senhouse, 1730. 8. Von Brewſter, Lond. 1731. 8. Von Th. Sheridan († 1738) Lond. 1739. 8. (iſt nicht die erſte Ausgabe) mit einem ganz guten Commentar. Von Edm. Burton 1752. 4. Von Th. Neville, 1770. 8. (aber nur Nachahmungen.) Von Edw. Burnaby Green 1779. 8. (Mehr Nachahmung, als Ueberſ.) Von M. Madan, mit dem Juvenal, 1789. 8. 2 Bde. Auch ſind noch Nachahmungen einzeler Satiren, als der erſten 1714. 8. Der dritten von Sam. Derrick 1755. 4. u. a. m. vorhanden. In das Deutſche, von Joh. Samuel Adami, Dresd. 1671. 8. Von J. G. Draghenis, Roſt. 1725. 8. Von Joh. Dan. Heyde, Leipz. 1759. 8. (in elenden Reimen) Paraphraſirt, Berl. 1775. 8. Von G. G. Fülleborn, Züll. 1793. 8. Von J. A. H. Mühlh. 1793. 8. Beſondre Erläuterungsſchriften: Diatr. hiſtor. literar. in verſus obſcuriſſ. a Perſ. Sat. 1. citat. von Joh. Jac. Breitinger, Tigur. 1723. 8. Diſſertations ſur Perſe, par Mr. Selis, Par. 1784. 8. S. auch den 6ten Th. der Briefe zur Bildung des Geſchmacks von Hrn. Duſch. Beſondre Lebensbeſchreibungen in den Hiſtor. Poetar. . . . des L. Greg. Gyraldus, Baſ. 1545. 8. S. 518. In L. Cruſius Lebensbeſchreibung röm. Dichter, Bd. 1. S. 395. der Ueberſ.) — **Decimus Junius Juvenalis** († 120. Die erſte Ausgabe ſeiner 16 Satiren iſt, dem Maittaire zu Folge (I. S. 296) Rom (1470) fol. gemacht; cum Commentar. Dom. Calderini: Rom. 1474. f. Cum G. Merulae enarrationibus, Tarv. 1478. fol. Cum Commentar. Ant. Mancinelli, Nor. 1497. fol. Ven. 1498 f. Cum Comment. Ioa. Britannici Brixiani 1501. fol. Cum not. Theod. Pulmanni, et Hadr. Junii cum Obſervat. Antv. 1565. 8. 1586. 12. Cum Comment. Eilh. Lubini, Hanov. 1603 und 1619. 8. Ex ed. Henr. Chr. Henninii, Ultraj. 1685. 4. Lugd. Bat. 1695. 4. (S. B.) Cum not. ac perpetua interpret. Joſ. Juvencii, Rhotom. 1719. Par. 1715. Cum variis lect. per Maittair. Lond. 1716. 12. Beſondre **Erläuterungsſchriften**: Paradoxa in Juvenalem, Auct. Ang. Sabino, Rom. 1474. f. Eilh. Lubini in Juv. Satyr. libr. ecphraſis ſuccincta et perſpic. Roſt. 1602. 8. Obſervationes in Juvenalem et Perſium, Auct. Bern. Autumno, Par. 1607. De Satyra Juvenalis, Diſſertat. Nic. Rigaltii, worin denn auch von der Satire überhaupt gehandelt wird vor ſeiner Ausgabe des Dichters, Par. 1616. 12. und bey der Ausgabe des Henninius. S. auch den 6ten Th. von Hrn. Duſchens Briefen zur Bildung des Geſchmackes. Ueberſetzt iſt Juvenal in das **Italieniſche**: Von G. Summaripa, Parma 1480. f. Lago di Garda (1590) 8. (in Terzinen, nebſt dem Texte.) Von Camillo Silveſtri da Rovigo, Pad. 1711. 4. Ven. 1758. 8. Fabricius führt noch, Lib. II. c. 18. Bibl. lat. Vol. 2. S. 363. eine vollſtändige Ueberſetzung von Fed. Nornio an, von welcher aber die Biblioth. degli Aut. antichi . . . volgarizzati nichts weiß. Auch hat er, ebend. einen Ricantius Varotarius, und Franciscus Rota als zwey verſchiedene Perſonen genannt, und beyde ſind in dem Dan. Varotari vereint, welcher die beyden erſten Satyren, Ven. 1564. 12. ſo wie Lud. Dolce die ſechſte, Ven. 1538. 8. mehrere paraphraſirt, als überſetzt haben. In das **Spaniſche**: Von Diego Lopez, mit dem Titel, Declar. magi ſobre las Sat. de Juv. Mad. 1642. 4. In das **Franzöſiſche**: Auſſer den Ueberſetzungen einzeler Satiren, als vier, von Mich. d'Amboiſe, P. 1544. 12. u. a. m. vollſtändig, ſo viel ich weiß, neunmahl; Von André du Chesne, Par. 1607. 8. Von Den. Croſline, Par. 1653. 12. Von Mich. de Marolles, Par. 1653. 8. Von de la Valterie, Par. 1680 u. 1681. 12. 2 Bd. Von Et. Algay de Martignac, Par. 1683. 12. Von Jer. Tartaron, Par. 1689. 12. Von Conſtant de Silvecane, Par. 1690 u. 1691. 12. 2 Bd. Von Duſaulx, Par. 1769. verb. 1782. 8. Von M. N. Par. 1779. 8. Auch hat Juvenal ſich [illegible] müſſen burleskiſiren laſſen, als von dem jüngern Colletet, Par. 1657. 12. Von dem Abt Faumas u. a. m. In das **Engliſche**: Von R. Stapleton, Lond. 1644. u. 1647. 8. Von Bart. Holyday, Orf. 1673. f. Von Dryden, 1693. f. 1726. 8. Von Stepney, 1713. 8. Von Dunſter, Lond. 1739. 8. Von Greene, paraphraſirt, oder vielmehr nachgeahmt, Lond. 1763. 8. Von Th. Neville, mit dem Perſius, 1770. 8. (aber nur Nachahmungen.) Von E. Owen, L. 1785. 8. 2 Bd. mit Erläuterungen. Von M. Madan mit dem Perſius, 1789. 8. 2 Bde. in Proſe. Daß auch Th. Sheridan ihn überſetzt haben ſollte, iſt mir nicht bekannt, wohl aber die Ueberſetzung einzeler Satiren von Nah. Tate. In das **Deutſche**. Ob die, von Henninius angezogene deutſche Ueberſetzung des Juvenal, durch einen gewiſſen Johnen, wirklich da iſt, weiß ich nicht. Auſſer Ueberſetzungen einzeler Stücke haben wir eine ſo genannte erklärende Ueberſetzung deſſelben, Berl. 1777. 8. Eine metriſche Ueberſetzung, (von C. F. Bahrdt) Deſſau 1781. 8. und eine von J. G. Abel, Lemgo 1785. 8. **Beſondre Lebensbeſchreibungen** finden ſich in Georg. Gyraldi Hiſtor. Poetar. S. 535. Baſ. 1545. 8. und in Cruſius Lebensbeſchreibung römiſcher Dichter, Band 2. S. 106. d. Ueberſ.) — **Cl. Claudianus** († 395. In ſeinen Werken befinden ſich, in Rufinum, Lib. II. (Th. 1. S. 19. Ed. Gesn.) und in Eutropium, Lib. II. (S. 227. ebend.) Der, in dieſen Gedichten herrſchende, höhere, als der gewöhnliche ſatiriſche, Ton, und die Perſönlichkeit der Satire, geben ihnen einen eigenen Reiz. Ueberſetzt ſind ſie in das **Italieniſche**, mit ſeinen ſämmtlichen Werken, von Nic. Beregani, Ven. 1716. 8. 2 Bd. In das **Franzöſiſche**, der Fall des Ruſſen, 1781. 8. In das Engliſche, mit den ſämmtlichen Werken, von L. Digges, Lond. 1628. 4. Einzeln, die erſten von Will. King, Lond. 1710. 8. Von Hughes, Lond. 1741. 8. In das Deutſche, die erſten von [illegible], Nürnb. 1756. 8. in Reimen. In den Remains des W. King, Lond. 1732. 8. findet ſich eine Critick upon a favourite Miniſtry, particularly that of Rufinus .... and his caracter. S. übrigens den Artikel **Heldengedicht** S. 511. a.) — —

Zu der römiſchen **poetiſchen Satire** gehören übrigens noch des **Valerius Cato** Dirae. — Das Fragment einer Satire des **Turnus** auf den Nero. — Die Satire der **Sulpicia**, de corrupto ſtatu Reipubl. temporibus Diocletiani (welche von Marolles, bey der 3ten Ausgabe ſeiner Ueberſetzung des Juvenal und Perſ. Par. 1671. in das Franzöſiſche, und von F. G. Abel, bey ſ. Juvenal, in das Deutſche überſetzt worden) — Die Verſe der Dichterinn Eucheria — u. a. m. welche Marc. Zuerius Boxhorn, unter dem Titel: Poet. Satyrici minores de corr. republ. ſtatu, Lugd. Bat. 1633. 12. und Joh. Chriſtoph. Wernsdorf in dem 3ten Band der Poetar. latin. minor. Alt. 1782. 8. 3 Bde. herausgegeben hat. — —

**Proſaiſche**, oder mit Verſen untermiſchte proſaiſche **Satiren** bey den Römern: **Marcus Terentius Varro** († 27. J. v. Ch. G. Wird für den Stifter dieſer, nach dem griechiſchen Philoſophen, Menippus, von ihm ſelbſt benannten Menippiſchen Satire gehalten. Nur wenige Fragmente ſind davon übrig. S. übrigens den Caſaubonus De Satyr. Poeſ. Lib. II. C. 2. S. 199. Ed. Ramb. und Jos. Gottfr. Hauptmanni, de Satyra Varroniana, ſ. Menippea Commentat. in den Miſc. Lipſ. nov. Bd. 5. Th. 2. S. 358-366. ſo wie das angeführte Werk des [illegible], S. 64.) — **Luc. Annäus Seneca** († 65. Seine Ἀποκολοκύντωσις kann ſeinem Witze Ehre machen; ſeinem Herzen macht ſie keine; und ſelbſt der Witz iſt öfters plump. Sie wurde zuerſt von Beat. Rhenanus, bey den übrigen Werken des Seneca, Baſel 1515. f. vollſtändig herausgegeben, und iſt bey mehrern Ausgaben derſelben, wovon die beſſern, die Pariſer 1602. f. die Commeliniſche 1604. f. die Antwerpner von 1605. 1632. 1637. 1652. f. die Amſterdamer (Elzeviriſche) 1672. 8. 2 Bd. (b. B.) befindlich; auch einzeln, Baſ. 1521. 8. Leipzig 1720. 8. (Tres Sat. Menippeae, L. A. Sen. Ἀποκολοκυντωσις, Ioh. Lipſii Somnium, P. Cunaei Venales) gedruckt. **Erläuterungsſchriften**: Eine Abhandlung von Dan. Heinſius, bey ſ. Oration. Lugd. Bat. 1627. 8. S. 608. Anmerkungen in Io. Schefferi Lection. Acad. Hamb. 1675. 8. S. 179. von Chriſtn. Aug. Heumann, in den Act. Erudit. Supplem. Bd. 6. S. 196. **Ueberſetzt** in das Franzöſiſche, von Matth. de Chalvet, mit den übrigen Werken des Seneca, Par. 1638. f. Von dem Abt Eſquieu, in dem 2ten Bd. der Mem. de Litter. et d'Hiſtoire des P. de Molets, Par. 1726. 8. Von J. J. Rouſſeau, im 14ten Bd. ſ. Oeuvr. S. 142. Zweybr. Ausg. In das **Deutſche**, von Chriſtoph. Reuber, Leipz. 1729. 8.) — **Titus Petronius Arbiter** († 66. S. den Artikel Erzählung, S. 132.) — **Lucius Apulejus** (Sein Metamorphoſeon, das hieher gehört, iſt bereits bey dem Art. Erzählung, S. 133. angezeigt. S. übrigens Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 2. Vol. 3. S. 28. Ausg. von 1773.) — **Marcianus Capella** (De Nuptiis Mercurii et Philologiae, Lib. IX. heiſſen zwar, der Form wegen, Satyra, ſind es aber dem Gehalte nach nicht. Gedruckt iſt es zuerſt, Vic. 1499. f. ex ed. Grotii, Lugd. B. 1599. 8. (b. B.) Bern 1763. 8. — —

**Lateiniſche Satiren** aus den mittlern und neuern Zeiten: **Joh. Garland** (1040. Ein Buch Satiren von ihm, welches aber nie gedruckt worden, führt J. Baleus in den Script. Britt. Cent. II. n. 49. an.) — **Bernardus Morlanenſis** (1130. Ein franz. Mönch. De contemtu mundi, Lib. III. In den, von Matth. Flacius herausgegebenen Poemat. de corrupto Eccleſ. ſtatu, Baſ. 1557. 8. S. 27. und einzeln von Chytraͤus, Brem. 1597. 8. In leoniniſchen Verſen.) — **Johannes Salisberienſis** (1180. Policraticus, ſ. De Nugis Curialium et veſtigiis Philoſophor. Lib. VIII. Lugd. Bat. 1595. 8. Amſtel. 1664. 8.) — **Gualt. Mapes** (1200. Die Varia Doctorum Piorumque Virorum de corrupto eccleſiae ſtatu poemata . . . conſcripta et edita c. praefat. Matth. Flacii Illyrici, Baſ. 1557. 8. enthalten, unter mehrern, eilf ſeiner ſatiriſchen Gedichte, wovon die Querela ad Papam in Leyſers Hiſtor. poetar. . . . med. aevi . . . Hal. 1721. 8. S. 779. verbeſſert abgedruckt iſt.) — **Nigellus Wirecker** (1200. Brunellus, in ſpeculo ſtultorum (ſ. a. et l.) 8. Col. 1471. f. 1499. 4. Par. 1506. 4. Wolfenb. 1622. 8. Das Gedicht iſt in elegiſchem Sylbenmaße abgefaßt; der Held iſt ein Eſel, der ſich ſelbſt ſeinen Schwanz abnehmen, und einen andern ſich machen will.) — **Bernardus Geyſtenſis** (1200. Palponiſta, Col. 1501. Cygn. 1660. 8. Satire auf das Hofleben in leoniniſchen Verſen.) — **Wilh. de St Amour** († 1272. Satiren wider die Bettelmoͤnche in Proſa, in ſeinen Oper. Conſtant. (Par.) 1632. 4. — **Bernardus Weſterodus** (1320. Planctus, eine Satire auf die Geiſtlichen in leoniniſchen Verſen und Stanzen in dem angefuͤhrten Werke des Flaccius, S. 101.) — **Alvarez Pelagius** († 1353. Sein Werk, De Planctu eccleſiae, Lib. duo, Ulmae 1474. f. Venet. 1560. f. in Proſa geſchrieben, enthaͤlt zwar eigentlich nur Wahrheiten; iſt auch von dem Verfaſſer, als Wahrheit geſchrieben worden; zeigt aber ſo anſchaulich den verderblichen Zuſtand der ſpaniſchen Geiſtlichkeit zu ſeiner Zeit, um hier nicht eine Stelle zu verdienen.) — **Nic. Orem** (1377. Epiſtola de non apoſtolicis quorundam moribus, qui in Apoſtolorum locum ſe ſucceſſiſſe gloriantur, in Wolfii Lectionibus memorab. Bd. 1. S. 654. und in des Flac. Illyric. Catalog. Teſtium Veritat. Baſ. 1556. 4. Frcft. 1672. 4. 2 Bd.) — **Nic. de Clemangis** (1434. De corrupto Eccleſiae ſtatu ſ. l. et a.) — **Nic. Barthelemi** (1450. Moniae 1514. 8. Eine Spoͤtterey uͤber alle Staͤnde.) — **Laur. Valla** († 1457. Seine Antidoti in Poggium. Lib. IV. und der Apologus et Actus Scenicus in eundem; ſein Annotat. Libellus in Antonium Raudenſem; ſeine Schrift gegen den Benedictus Morandus (Confutatio) und ſeine Recriminat. Lib. IV. in Barth. Facium und Ant. Panhormitam ſind perſoͤnliche Schmaͤhſchriften, veranlaßt durch grammatiſche Streitigkeiten. Ein Theil derſelben iſt Ven. 1481. 4. zuſammen gedruckt.) — **Felix Malleolus** (eigentlich Haͤmmerlein † 1457. Seine Var. Oblectationis opuſcula et tractatus, ſ. l. et a. f. von Seb. Brant herausgegeben, und ſein De nobilitate et ruſticitate Dialogus . . . ſ. a. et l. f. ſind groͤßtentheils gegen die Moͤnche, und unwiſſende Geiſtliche gerichtet. Der, in dem erſtern befindliche, Contra validos mendicantes, Dial. iſt von Goldaſt, in dem 19ten Th. der Reichshaͤndel; und die Lollhardorum Deſcriptio von Aug. von Wale deutſch herausgegeben.) — **Poggio Bracciolini** († 1459. In ſeinen Oper. Baſ. 1538. f. findet ſich ein Liber invectivarum, welche gegen den Pabſt Felix V. gegen den Philelphus, und Laur. Valla gerichtet ſind) — **Franc. Philelphus** († 1481. Satyrar. Hecatoſtichon Decades X. Med. 1476. 4. Ven. 1502. 4. Par. 1518. 4. Sie ſind in ziemlich ſchlechten Verſen geſchrieben, und groͤßtentheils gegen den Cosmus de Medicis gerichtet. Mehrere Nachr. liefert Saſſ. in der Hiſtor. literar. typogr. Mediolan. S. 176.) — **Alexander**, genannt **Carpenter** oder **Fabricius**, ein Englaͤnder (Soll der Verf. der Summa, ſeu Deſtructor. vitior. Par. 1494. f. Par. 1516. Ven. 1582. einer aͤußerſt ſeltenen, und gegen die Clerisey gerichteten ſchen Satire ſeyn. Andre, als z. B. Poſſevin, ſchreiben das Werk dem bekannten Doctor irrefragabilis, Alexander de Ales, oder Haleſius zu.) — **Leo Baptiſta Alberti** († 1480. Momus, Rom. 1520. 4. Ital. in den Opusc. morali des Alberti, Ven. 1568. 4. Spaniſch, von Aug. de Almaçan, Mad. 1598. 8. Eine ganz glückliche Spötterey über Hof- und Fürſtenleben.) — **Barth. Gribus** (Sein, zuerſt in dem Director. Statuum, ſeu verius Tribulatio ſaeculi, Argent. 1489 gedrucktes Monopolium Philoſophorum iſt eine lachende Verſpottung der unordentlichen akademiſchen Lebensart, welche unter dem Titel: Secta Monopolii, ſ. Congregationis bonorum ſociorum, alias die Schelmenzunft 1515. auch beſonders, und unter dem Titel: Der Brüderorden in der Schelmenzunft, Straßb. 1506. 1509. 1516. 4. in das Deutſche überſetzt worden. Uebrigens finden ſich in dem Director. ſtatuum noch zwey hierher gehörige Schriften, De Miſeria Curatorum, worin neun Prieſterteufel, als Feinde der Prieſterſchaft erſcheinen, und Monopolium vulgo des Lichtſchiffs, gegen die Aufſchneider gerichtet.) — **Ant. Urceus, Codrus** gen. († 1500. In ſ. W. Bonon. 1502. f. ſind, unter mehrern, auch Satiren enthalten, welche in den folgenden Ausgaben, Ven. 1506. f. Par. 1514. Baſ. 1540. 4. verſtümmelt abgedruckt worden. Bayle hat dem Urceus einen Artikel gewidmet.) — **Paul Olearius** (Oelſchlägel. De Fide Concubinarum in Sacerdotes (ſ. l. et a.) 4. Heidelb. 1504. 4. Frckf. 1624. 8. Poſſierlich durch das affektirte Küchenlatein, durch viel eingemiſchtes Deutſch, und Reime aller Art.) — **Heinr. Bebel** (Triumphus Veneris 1501. 4. Argent. c. Commentar. Ioa. Altenſtaig 1515. 1609. 4. auch in ſ. Oper. Phorzh. 1509. 4. In Hexametern und aus 6 Büchern beſtehend.) — **Giovbat. Spagnolo, Mantuanus** gen. († 1516. In ſeinen Werken, Baſ. 1502. Par. 1513. f. Antv. 1576. 8. 4 Bd. iſt unter andern ein Gedicht, Alphonſus, und eines, De calamitatibus ſuorum temporum Lib. III. enthalten, worin, wie auch zum Theil in ſeinen Hirtengedichten, die Fehler der Geiſtlichen ſeiner Zeit gezüchtigt werden; aber ſeine Sprache iſt niedrig und rauh. Die letztere iſt auch einzeln, mit einem Commentar von Jod. Badius Aſcenſius, Par. ſ. a. 4. herausgegeben worden.) — **Joh. Räuchlin, Capnio** gen. († 1521. Sergius, vel capitis caput, c. Comment. G. Simler Wimpenſis, (ſ. a. et l.) 4. Phorzh. 1507. 4. Tub. 1513. 4. Col. 1540. 8. In Form einer Comödie, in drey Akten, eine Satyre auf eine von Mönchen- und Pfaffen geleitete Regierung.) — **Ulrich von Hutten** († 1523. Einer unſerer ſchärfſten und glücklichſten Satiriker aus den mittlern Zeiten; ſeine Satiren ſind folgende: 1) Nemo, De ineptis ſui ſaec. ſtudiis et verae eruditionis contemptu, Auguſt. 4. Baſ. 1519. 4. Roſt. 1544. 4. Lugd. B. 1623. 12. In elegiſchen Verſen; Franzöſiſch nachgeahmt von P. C. A. Lyon 8. 2) Dialogus de Aula, Auguſt. 1518 und 1519. 4. Lipſ. 1518. 4. Zur Rechtfertigung dieſer Satire auf das Hofleben ſchrieb Hutten einen Brief an Bil. Pirkheimer, vitae ſuae rationem exponens Aug. Vind. 1515. 1519. 4. und auch in den Diſc. popular. . . . Frcf. 1610. 12. 3) Febris prima, Dial. Mogunt. 1519. 4 Amb. 1619. 4. Gegen das Wohlleben. 4) Febris ſecunda, Dial. Mog. 1519. 4. Ueber Hofleben und Geiſtlichkeit. Beyde ſind in das Deutſche, das erſte zweymahl um eben dieſelbe Zeit überſetzt worden. 5) Trias Romana, ſ. Vadiſcus, gegen den Röm. Hof, mit den drey letztern, Mog. 1520. 4. und im 2ten Bd. S. 190-270. der Paſquillorum, Eleuther. (Baſ.) 1544. 8. (Deutſch, Straßb. 1544. 4.) Ferner mit M. Urani Epiſtola, romanae curiae ὑπογραφὴν continens, (Smalcalden) 1538. 8. (S. Freytags Adparat. litter. T. III. S. 504 u. f.) 6) Inſpicientes, Dial. mit den vorigen, Mog. 1520. 4. Ueber die Geſchichte der Zeit. 7) Bulla Decimi Leonis contra Errores M. Lutheri et ſequacium. im 2ten Bd. der zu Wittenberg gedruckten lateiniſchen Werke Luthers S. 51. mit Randgloſſen. 8) Dial. novi perquam feſtivi. Bulla, vel Bullicida, Monitor primus, Monitor ſecundus, Praedones, ſ. l. 1521. 4. 9) Philalethis, Dialogus de Facultatibus Rhomanenſibus nuper publicatis, Henno ruſticus, ſ. l. et a. 8. und im 3ten Bde. von M. Goldaſts Monarch. S. R. Imp. (Gegen den Indulgenzenhandel.) 10) Paſquillus Maranus (folgende 5 Stücke enthaltend, Epiſtola Paſquilli Rom. ad Marforium Rom. Reſponſio Marforii; Supplicatio Paſquilli; Decretum Papae, Epiſtola Marforii R. ad Germanos principes, ſ. l. et a. 4. und die auch, bis auf die letzte, in dem 2ten Bd. der Paſquillorum, Eleuther. (Baſ.) 1544. 4. abgedruckt worden ſind.) 11) Dial. ſeptem . . . Momus, Carolus, Pietatis et ſuperſtitionis pugna, Conciliabulum Theologiſtarum adv. bonar. litterar. ſtudioſos; Apophthegmata Vadiſci et Paſquilli de depravato eccleſiae ſtatu; Huttenus captivus; Huttenus illuſtris, Auct. S. Abydeno Corallo, ſ. l. et a. 4. und die drey letztern auch bey einigen Ausgaben der Epiſtolar. obſcur. viror. und im 2ten Bd. der angeführten Paſquillorum. 12) In Ulrichum Wirtemb. Dial. cui Titulus Phalariſmus, in arce Steckelberg 1519. 4. (Mit mehreren Schriften zuſammen. S. Freytags Analecta S. 473.) 13) Exclamatio in incendium Lutherianum ſ. l. et a. 4. 14) In Hier. Aleandrum et Marianum Caracciolum invectivae ſingulae. In Cardinales, Epiſc. et Sacerdotes, Luther. Wormaciae impugnantes, invect. ad Carol. Imperat. pro Luthero, et veritatis et libertatis exhortatio, ſ. l. et a. 4. 15) Die Vorrede vor der Donat. quae Conſtantini dicitur Privilegium etc. ſ. l. 4. S. Freytags Anal. S. 394. und Adparat. litterar. T. III. S. 514.) 16) Wegen des Julius ſ. in der Folge Balbi. Auch werden unten bey den deutſchen Satiren noch einige von Hutten vorkommen. S. übrigens Iac. Burckhard Commentatio de Ulr. de Hutten fatis ac meritis, Wolf. 1717-1723. 8. 3 Th. Nachdem in dem deutſchen Merkur, Februar 1776. S. 174 von ihm etwas geſagt worden war, ſchrieb J. W. von Göthe ein Denkmahl deſſelben, welches auch im 4ten Bd. ſeiner Schriften, Berl. 1779. 8. S. 51. ſteht, und man fieng an, ſeine Werke, Leipzig 1783. 8. herauszugeben; aber das Unternehmen gerieth bald ins Stecken, weil der uneigennützige Eifer des Herausgebers, Hrn. Wagenſeils, ſchlecht unterſtützt — vielleicht auch, weil dieſer Band auf dem elendeſten Papier und höchſt fehlerhaft gedruckt wurde. Ein Auſſ. über Ulrich von Hutten erſchien, Leipz. 1791. 8.) — **Fauſt. Andrelinus** († 1519. De fuga Balbi ex urbe Pariſia, Par. 1508. 1516. 4. und im 4ten Bde. der Oper. Balbi. De ſciolorum arrogantia, Epiſt. proverb. Par. 1519. 4. Auch laſſen ſich mehrere ſ. Epiſtolar. proverb. Par. ſ. a. 4. 1499. 8. Luneb. 1720. 8. hieher rechnen.) — **Hier. Emſer** († 1527. A venatione Aegocerotis aſſertio ſ. a. et l. (1519.) 4. Gegen Luther. Epithalamia Mart. Lutheri, et Ioa. Heſſi ſ. a. et l. 4. Deutſch in Cochlaei Hiſtor. Mart. Luthers, S. 255.) — **Bilib. Pirkheimer** († 1530. Eccius dedolatus, Aut. Ioa. Fr. Cottalambergio, Imp. in Utopia 1519. 4. und in der Geſchichte der, durch Bekanntmachung der Päbſtl. Bulle wider Luthern erregten Unruhen, Alt. 1776. 4.) — **Conr. Kölin** († 1530. Adverſus caninas Mart. Lutheri nuptias . . . Tubing. 1530. 8.) — **Joh. Crotus**, oder eigentlich Jäger (Einer der Hauptverfaſſer der Epiſtolar. obſcuror. viror. ſ. a. et l. (1515) 4. 2 Theile 1516. 4. Lond. 1710 und 1742. 12. Der darin vorzüglich angegriffene Ortuinus Gratius ließ dagegen Lamentat. Col. 1518. 4. und eine Epiſtola apologetica drucken. Auch gehört zu dieſen Epiſt. noch: Ex obſcuror. viror. ſalibus cribatus Dial. in quo introdutroducuntur Colon. Theol. III. Ortuinus, Gingolphus, Lupoldus; tres item celebr. viri, J. Reuchlin, D. Erasmus, Jac. Faber, ſ. l. et a. 4.)— **Hier. Balbus** (1535. Seine, nun von J. v. Retzer geſammelte Opera . . . Vindob. 1791-1792. 8. 2 Bd. enthalten mehrere ſatiriſche Schriften, als 1) Threni Magiſtri noſtri Ioa. Eckii in obitu Margarethae concubinae ſuae, die aber wohl nicht von ihm und noch weniger von S. Lemichen, ſondern wahrſcheinlicher Weiſe von Eob. Heſſus ſind. 2) Rhetor glorioſus, ein Geſpräch, gegen den vorher angeführten Andrelini und deſſen fuga Balbi gerichtet. 3) Libellus de obitu Julii urſprünglich ſchon 1513. 8. und nachher noch ſehr oft gedruckt, als unter der Aufſchr. Julius ſ. l. et a. (1517. 4) Bey der Oratio ad Chriſt. Opt. Max. pro Julio Sec. . . . ſ. l. et a. (Straßburg 1523.) 12. In Wolfs Lect. Memorab. Bd. 2. S. 21. u. a. a. O. m. Auch iſt eine alte deutſche Ueberſetzung davon vorhanden. Es iſt bekannt, daß dieſes Geſpräch öfterer Hutten zugeſchrieben worden iſt; und ausgemacht iſt es noch nicht, daß Balbus der Verfaſſer deſſelben iſt; indeſſen findet es ſich, wie gedacht, jetzt in dem erſten Band ſeiner Werke. S. übrigens die „Nachrichten von dem Leben und Schriften . . . Gurk Hier. Balbus . . Wien 1790. 8. vergl. mit Allg. deutſcher Bibl. Bd 98. S. 555. und Bd. 111. S. 222.) — **Th. Morus** († 1535. Von ſeiner Utopia, Lov. 1516. 4. gehören nur die, bey dieſer erſten, und zum Theil, bey der Basler Ausg. 1518. 4. befindlichen ſatiriſchen Marginalien hierher. Vindicatio Henr. VIII. Reg. Angl. a calumniis Lutheri, Lond. 1533. 4. (Grobe Schmähungen gegen Luthern.) — **Henr. Corn. Agrippa von Nettesheim** († 1535. De Incertitudine et vanitate ſcientiar. et artium, atque excellentia verbi Dei, Declamat. Antv. 1530. 4. Col. 1568. 12. (bey welcher das atque excellentia verbi Dei auf dem Titelblatte fehlt.) Uebrigens iſt es auch ſehr oft verſtümmelt gedruckt. Deutſch, durch Erasmus Frank von Wörd, erſchien es, Ulm (ohne J.) 4. Frankf. 1619. 4. Cöln 1713. 8. Franzöſiſch, durch Louis Turquet 1582. 8. Durch Gueudeville, Leiden 1726. 12.) — **Jodocus Badius Aſcenſius** († 1535. Stultiferae naviculae, ſ. Scaphae fatuarum mulierum . . . Arg. 1502. 4. mit Holzſchnitten. Eine Nachahmung des Brandſchen Narrenſchiffes; franzöſ. von G. Marnef, Par. ſ. a. 4. Von Jean Droyn, Par. 1501. 4. Lyon 1583. 4. mit Holzſchn.) — **Deſid. Erasmus** († 1536. Encomium Mariae, Argent. 1511. 4. mit den Fig. von Holbein, Baſ. 1514. 4. Franzöſ. von Petit, P. 1670. 12. Von Gueudeville, 1713. 12. Par. 1751. 4. Engliſch, von Will. Kennet; Deutſch, durch Seb. Frank von Wörd, Ulm ſ. a. 4. und auſſer ein paar alten, noch von Gundling, Berl. 1719. 8. und von Wilh. G. Becker mit den Holbeiniſchen Figuren, Baſ. 1780. 8. mit Kupfern von Chodowiecki, Berl. 1781. 8. Colloquia von ihm ſelbſt zuerſt 1522. herausgegeben, und ſehr oft gedruckt. S. übrigens ſ. Artikel im Bayle, Knight's Lebensbeſchreibung deſſelben; Deutſch, Leipzig 1736. 8. u. a. m.) — **Germain de Brie** († 1538. Anti-Morus 1520. und auch in den Delit. Poetar. Gallor. Frcft. 1609. Bd. 1. S. 720. in eleg. Verſen, eine durch ein paar Sinngedichte des Th. Morus veranlaßte bittre Verhöhnung ſeiner Gedichte.) — **Petr. Montanus** (Satyrae, prima de Poetis, ſec. de Medicis, tertia de Principibus, quarta de vita beata, Argent 1529. 8. Zwolle 1595. 1606. 8.) — **Janus Aniſius** (1540. Varia Poemata et Satyrae ad Pompejum Columnam, Neap. 1531 und 1536. 4. Satyrae 1532. 4.) — **Et. Dolet** († 1546. Orationes duae in Tholoſam ſ. a. et l. 8. Gegen die Unwiſſenheit und Dummheit der Touleuſer.) — **Sim. Lemichen** (Lemnius † 1550. Von ſeinen Gedichten gehört hier nur Lucii Piſaei Iuvenalis Monachopornomachia data ex Achaja Olympiade nona. 8. der, eine Art von Komödie, bekanntermaßen gegen Luther gerichtet, und höchſt unzüchtig geſchrieben. Es iſt bekannt, daß G. E. Leſſing eine Rettung des Lemnius ſchrieb (im 3ten Th. ſ. kleinen Schriften, und im 2ten S. 1 u. f. ſeiner verm. Schriften) wider welche eine Vertheidigung von M. G. B. H..r..l..l. Frankf. und Leipz. 1756. 8. erſchien, welche aber wahrlich nichts vertheidigt; eben ſo wenig wie das, was Riederer, im 4ten Bde. S. 359 ſ. Nachrichten zur Kirchen- Gelehrten- und Büchergeſch. Altd. 1768. 8. gegen dieſe Rettung erinnert hat. Denn wenn auch, wie C. F. Flögel in ſeiner Geſchichte der kom. Litteratur Bd. 3. S. 241. meynt, perſönliche Anzüglichkeiten, oder eigentlich Anſpielungen auf Thorheiten und Laſter allerhand nahmhafter Perſonen, in den Sinngedichten des Lemnius vorkommen ſollten: ſo erſcheint doch Luther in einem etwas päbſtiſchen Lichte, wenn er in ſeiner Ernſten zornigen Schrift die Leute bittet, das Buch zu verbrennen, und den armen Dichter mit Kopfabſchlagen bedroht. Wo wäre denn der Epigrammatiſt, in deſſen Gedichte ſich nicht Perſönlichkeiten hinein erklären ließen? Wo iſt denn das Epigram, das nicht, im Grunde, von einer Perſönlichkeit ausgienge? Welcher unpartheiiſche Menſch würde denn die Deutungen der Herren Commilitonen des Lemnius als gültig angenommen, oder nur angehört haben? Und wo ſind denn in jenen Sinngedichten dieſe Perſönlichkeiten ſo ſtark, ſo grob ausgedrückt, daß ſie eine Verbannung cum infamia und jene Drohung verdient hätten? Das darin, dem Churfürſten von Maynz gegebene, übrigens ganz unſchuldige, und für Luthern keinesweges anzügliche Lob bleibt alſo wohl immer der Feuerfunke, welcher Luthern zündete. Dadurch verlange ich aber keinesweges die Monachopornomachia zu vertheidigen. So natürlich, obgleich vielleicht der lieben Klugheit wenig gemäß, die Rache des Lemnius war: ſo unanſtändig iſt ſie doch abgefaßt. S. übrigens Leben und Schriften **Sim. Lemnii** . . . von G. T. Strebel, Nürnb. 1792. 8. und auch im 3ten Bd. ſ. Neuen Beytr. zur Litterat. des 16ten Jahrh.) — **Pierre Caſtellan** († 1552. Ludus, ſ. Convivium ſaturnale, unter andern in den Elegantior. praeſtant. viror. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bd.) — **Joh. Cochläus** († 1552. Adverſus cucullatum Minotaurum Wittenbergenſem, Col. 1523. 4. Lutherus ſepticeps ubique ſibi contrarius 1529. 4. lat. und deutſch. Commentar. de Actis et Scriptis Mart. Lutheri . . . 1549. f. Alles elende Perſönlichkeiten.) — **Chr. Pierius** (Satyra, ſceler. praeſ. Seculi mores taxans, mortalesque Ninivitarum exemplo ad vitae emendat. invitans (Tub. 1554.) 8.) — **Marc. Ant. Majoragius** († 1555. Unter ſeinen Reden handelt eine, einzeln, Utrecht 1666. 4. gedruckte, von dem Lobe des Geldes, worin die Kleriſey bitter gezüchtiget wird.) — **Petr. Nannius** († 1557. Somnia, unter andern in dem 1ten Bd. der Elegant. praeſtant. viror. Satyris, Lugd. Bat. 1655. 12. 2 Bd.) — **Jul. Cäſar Scaliger** († 1558. Adv. Deſiderium Eraſmum Orat. duae, Tol. 1621. 8. Vertheidigung der, von dem Erasmus verſpotteten Sucht der italieniſchen Gelehrten, durchaus Ciceronianiſch zu ſchreiben, und Läſterungen gegen den Erasmus.) — **Leo Capiluppi** († 1560. Cento ex Virgilio de vita Monachorum . . . (Rom. ſ. a.) 4. Ven. 1550. 8. Col. 1601. 8. und in Henr. Stephani Centon. et Parodiar. Exemplis, in H. Meiboms Collect. Auctorum, qui Centones Virgil. ſcripſerunt, Helmſt. 1600. 4. u. a. m. Gallus (auf die Luſtſeuche) bey der erſtern, in der venetianiſchen und cöllniſchen Ausgabe, und in den Carm. Hippolyti, Laelii, Alphonſi et Iul. Capiluporum, R. 1527. 4. 1590. 4.) — **Thom. Kirchmeyer** (Naogeorgus † 1563. Tragoedia nova Pammachius, Witt. 1538. 8. Deutſch, ſ. a. et l. 8. und durch Joh. Tyrolf, zu Cala an der Saal 1538. 8. Incendia ſeu Pyrgopolinices Tragoed. recens

nata, nefanda quorundam Papiſtici
gregis exponens facinora, Witteb.
1541. 8. Deutſch 1541. 8. Tragoed.
lia nova, Mercator, ſeu judicium,
n qua in Conſpectum ponuntur Apo-
ſtolica et Papiſtica doctrina, quan-
um utraque in conſcientiae certami-
ne valeat et efficiat, et quis utrius-
que ſit exitus, 1540. 8. 1560. 8.
1590. 8. Franzöſiſch mit dem Titel:
Le Marchand converti . . . 1558. 8.
Gen. 1561. 16. Regnum papiſticum
poema, in quo Papa c. ſuis membris,
vita, fide, cultu, ritibus atque caerem.
breviter deſcribitur . . . . 1553. 8.
Baſ. 1559. 8. Satyra in Ioa. de la
Caſa, in Catalogum Haereticor. Ex-
poſtulatio Muſar. de libris a Papa pro-
hibitis; Sudarnochus Surentegus, nec
non Leo Aquila et Delphinus poten-
tiſſim. animal. reges, Papae rom. exi-
tium; Catal. librorum aureum cali-
cem Babyl. referentium; Autoſche-
diaſmata plurima, bey der letztern Aus-
gabe der vorhergehenden; Satyrarum
Lib. V. . . Baſ. 1555. 8. Die Titel
zeigen den Innhalt zur Gnüge; die Aus-
führung iſt bitter und ſchmähend.) —
**Piet. Paol. Vergerio** († 1565. Con-
cilium non modo Tridentinum, ſed
omne Papiſticum perpetuo fugien-
dum ab omnibus piis, 1553. 4.
Actiones . . . . Secretar. pontifici
. . . Pforzh. 1556. 8. vermehrt mit
einer dritten Act. ebend. 1559. 8. ſ. l.
1607. 4. und in den Oper. Tub. 1563.
4. S. Freyt. Adpar. T. III. S. 523 u. f.
Poſtremus Catal. Haereticor. noſtri
temporis Romae conflatus, Pforzh.
1560. 8. De nugis et fab. Papae
Greg. I. Reſponſio ad librum An-
tichriſti Romani, qui in eccleſias
Chriſti atque in doctos viros qui ſunt
in Germania, debacchatus eſt horribi-
liter. . . Regiom. 1563. 4. Sämmt-
lich gegen das Pabſtthum gerichtet. S.
übrigens Freyt. Adpar. litter. a. a. O.
den Art. Vergerius im Bayle und die
Satiren in italieniſcher Sprache.) —
**Adr. Turnebus** († 1565. In ſ. Poe-
mat. Par. 1580. 8. findet ſich eine Sat. adverſus Sotericum (wider die Jeſuiten) welche Et. Paſquiere in das Franzöſiſche überſetzt hat.) — **Ant. degli Pagliaricci**, oder **Aonius Palearius** (verbr. 1566. Actio in Pontific. Rom. et eor. aſſeclas, ad Imper. Reges etc. Typ. Voeg. 1606. 8. mit ſ. übrigen Schriften, Amſt. 1696. 1728. 8.) — **Coelius Sec. Curio** († 1569. Paſquillus ecſtaticus, Gen. 1541. 8. Frcft. 1542. 8. Gen. 1544. 8. 1667. 12. Ferner mit ſehr vielen ähnlichen Schriften, als Iudicium Paſquilli, ſeu Paſquillus captivus, Dial. Sforzia; Quaeſt. Paſquilli u. a. m. (Baſ.) ſ. a. 12. Ital. Rom. o. J. 8. Franz. 1547. 8. Deutſch 1543. 8. Auch iſt Curio wahrſcheinlicher Weiſe der Herausgeber der Paſquillorum Tomi duo . . . . Eleuther. (Baſil.) 1544. 8. wovon der erſte mehr, als 80 Gedichte, und der zweyte 32 proſaiſche Aufſätze enthält. Daß dieſe Schriften größtentheils gegen das Pabſtthum gerichtet ſind, verſteht ſich von ſich ſelbſt.) — **Mich. L'Hopital** († 1573. De Lite Sat. bey den Poet. Satyr. minor. Lugd. 1633. 12. auch bey ſ. Carm. Amſt. 1732. 8.) — **Lambertus Hortenſius** († 1574. Satyrar. Lib. VIII. in aevi ſui vitia et mores, Ultraj. 1552. 8.) — **Matth. Frankowitz Flacius Illyrikus** († 1575. Iſt der Herausgeber folgender Sammlungen: Carmina vetuſta ante 300 annos ſcripta, quae deplorant inſcitiam Evangelii et taxant abuſus Caeremoniar. Witteb. 1548. 8. — Sylva Carminum in noſtri aevi corruptelas, praeſertim religionis . . . 1553. 8. — Sylvula Carminum aliquot . . . quibus variae de religione ſententiae et controverſiae explicantur, 1553. 8. — Catal. Teſtium veritatis, qui ante noſtram aetatem Pontific. Rom. eorumque erroribus reclamarant . . . Baſ. 1556. 4. Frcft. 1672. 4. 2 Bd. Deutſch, von Conr. Lauterbach, 1573. — Varia doctor. piorumque virorum de corrupto eccleſiae ſtatu poemata, ante aetatem

aetatem noſtram conſcriptas . . . Baſ. 1557. 8. Und Verfaſſer folgender Satiren gegen die Römiſche Kirche: De Sectis, diſſenſionibus, contradictionibus, et confuſionibus doctrinae et religionis Pontificiorum, Baſ. 1565. 4. Notae quaedam clariſſimae et verae de falſis religionibus quibus etiam rudiores ſtatuere queunt, Papiſtar. eſſe falſam religionem, Magdeb. 1549. 8. Antilogia Papae, Baſ. 1555. 8. Amica, humilis et devota admonitio ad gentem ſanctam, regaleque Antichriſti Sacerdotium de corrigendo ſacroſancto Canone Miſſae Jeſaiae, Magd. 1550.) — In dieſen Zeitpunct fällt Sim. Malmediani Sat. in intempeſtiv. quorundam dier. epulas, Par. 1558. 4. deren Verfaſſer ich nicht näher zu beſtimmen weiß. — Ferner Epiſtola dedicativa Wolfgangi de Bembis ad Jac. Carpentarium, Satyr. in Carpentarium. R. 1564. 8. — **Hubert Languet** († 1581. Vindiciae contra Tyrannos . . . Edimb. 1579. 8. (eigentlich Baſel, nach dem Tode des Verfaſſers. S. übrigens bey dem Bayleiſchen Wörterbuch die Differt. concernant le livre d'Etienne Junius Brutus.) — **Georg Buchanan** († 1582. (Somnium 1566. 8. Franciſcanus 1566. 8. franz. von Flor. Chretien, Gen. 1567. 4. Palinodia franz. von ebend. Fratres bey dem Franciſc. mit mehrern lat. Ged. von andern, Baſ. 1568. In Bibliop. Commel. 1609. 8. Cameleon, in Cardinalem Lotharingium, Detectio oder wie der Titel in den folgenden Auflagen heißt: De Maria Scotor. regina, totaque ejus contra Regem conjuratione; ſämmtl. in ſ. Oper. Edinb. 1715. fol. 2 Bde. Lugd. B. 1725. 4. 2 Bde. Auch ſ. Poem. ſind einzeln, Salm. 1621. 12. Lugd. B. 1628. 16. gedruckt. Die erſtern Sat. ſind, indeſſen, zuerſt früher erſchienen. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet.) — **M. A. Muret** († 1585 Juvenilia, ſ. l. . . . Satyr. duae, Par. 1552. 8. 1553. 8. 1590. 8. franz. von M. P. Moret 1682. 12.) — **Achilles Clawiger Veronenſis**, d. i. **Simon Stein** (Sat. in novam diſcordem Concordiam Bergenſem, Lugd. B. 1582. 4.) — **Joh. Naſus** (1588. Centuriae mendacior. inſignium, quae ab Evangel. ſcriptae ſunt, Ingolſt. 1569. 8. Carmen contra clypeum Cyclopum Concordiam bey ſeinem deutſchen Examen chartaceae Lutheranor. Concordiae . . . Ingolſt. 1581. 4.) — **Nicod. Friſchlin** (1590. De vita ruſtica, Tub. 1580. 4. (Gegen den Adel.) Priſcianus vapulans . . Argent. 1583. 8. und bey ſ. Oper. poet. ſcen. Argent. 1604. 8. mit Holzſchnitten. Der Titel ſagt den Innhalt. Phaſma . . . Comedia . . . de variis haereſibus et Patrhereſiarchis, qui cum luce renaſcentis . . . Evangelii hiſce noviſſimis temporibus extiterunt 1592. und 1619. 12. Deutſch, durch Arn. Gloſer, Grypsw. 1593. 8. Adv. Jac. Rabum, novitium cathol. ejusdemque calumnias, Satyr. VIII. Gen. 1607. 1612. 8.) — **Franz Hottomann** († 1590. Matagonis de Matagonibus Decretorum Baccalaurei Monitoriale . . . 1575. 8. Satir. Vertheidigung ſeiner bekannten Franco Gallia gegen Ant. Matharel, Gen. 1573. 8. Strigilis Papirii Maſſonii . . . 1575. 8.) — **Franc. Benci** († 1594. Somnium, unter andern in den Elegantior. praeſtant. virorum Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bd.) — **Jan. Douſa der Sohn** († 1595. Bey ſ. Epigr. Lib. II. Antv. 1569. 8. und in ſ. Poem. Lugd. Bat. 1627. 12. 1609. 8. finden ſich zwey Sat.) — **Friedr. Dedekind** († 1598. Grobianus, Frcft. 1549. 8. Lipſ. 1552. 8. Hal. 1624 8. Lugd. B. 1642. 12. Harderv. 1650. 12. Brem. 1704. 8. Deutſch, von Casp. Scheidt, Worms (1551.) 4. und 1557. 8. Verbeſſert durch Wendelin Hellbach, 1567. 8. Ffkf. 1572. 8. Durch Wenzel Scherffer. Brieg 1640. 8. Engliſch, durch Rog. Bull, Lond. 1739. 8. Eine ironiſche Vorſtellung grober Sitten, in elegiſchen Verſen und 3 Büchern.) — **Johann Major** († 1600. Synodus

avium

ovium depingens miſeram faciem Eccleſiae propter certamina quorundam qui de primatu contendunt, 1557. 8. und in dem 4ten Faſcikel der Collect. Manuſcrpt. des Struv, nebſt dem Commentar Joach. Frude. Kellers, Ueber die Spaltungen nach Luthers Tode, in Hexametern. In Joh. Nas Verſpottung deſſelben, in Majors Poemat. Witteb. 1576. 8. 2te Ausgabe.) — **Joh. v. d. Does** (Douſa †1604. Epigr. Satyrae, Elegiae, Sylvar. Lib. III. Antv. 1570. 8.) — **Theod. v. Beza** (†1605. Epiſtola Mag. Bened. Paſſavantii reſponſiva ad commiſſionem ſibi datam a Venerab. D. Petro Lyſeto, Flor. ſ. l. (Gen.) 1554. 16. 1584. 8. Williorb. 1593. 8. 1658. 12. Ueber den Parlamentspräſidenten Liſet zu Paris, und deſſen Schrift, Adverſ. Pſeudo-Evangelicam Haereſin, Lutet. 1551. 4. in makaroniſchem Style. Anatomia Cochlaei.) — **Juſtus Lipſius** (†1606. Satyra Menippea, Somnium, Antv. 1581. 4. P 1585. 8. Ueber die Kritik.) — **Joſ. Juſt. Scaliger** (†1609. Epiſtol. Yvonis Milliomari Aremorici ad Andr. Oſſentum, Quinpentonei Dominum. (Fabius Paulinus) Lut. 1587. 4. wozu auch die Reſponſio Auct. Chianeo Oligenio (Fab. Paulinus) Ven. 1587. 4. gehört. Confutatio ſtultiſſimae Burdonum fabulae, Lugd. Bat. 1608. 12. und bey D. Heinſius Sat. Herc. tuam fidem ib. 1609. 8. gegen des Scioppius Scaliger Hypobolimaeus. Elenchus utriusque Orationis Chronol. Dav. Paraei, Lugd. Bat. 1607. 4. beyde höchſt grob.) — **Heinr. Cuyk** (†1609. Speculum Concubinarior. Sacerdotum, Monachorum et Clericorum, Col. 1599. 8.) — **Jac. Falco** (In ſ. Oper. poet. Mant. 1600. 8. finden ſich, im 3ten Buche, einige Satiren.) — **Andr. Jurgiewicius** (Profeſſores Quinti Evangelii, Nullus et Nemo, Monaſt. 1602. 12.) — **Joh. Barclai** (†1621. Euphormionis Luſinini Satyricon, Pars I. Lond. 1603. 12. P. II. Lutet. 1605. 8. Lugd. Bat. 1637. 12. 1667. 1669. 8. Franzöſ. von Nau, Par. 1626. 8. Von Jean Berault, 1640. 8. Gegen das Hofleben, und vorzüglich den Hof Heinrich des vierten. Hierzu gehören Apol. Euphormionis, Lond. 1610. 12. Icon animorum, Lond. 1614. 12. Alethophili Veritatis lacrymae, von Cl. Barth. Moriſot. Auch ſeine Argenis, Par. 1621. 8. Lugd. Bat. 1627. 8. iſt im Grunde ein ſatiriſcher Roman. Sie iſt in alle Sprachen, in die mehreſten öfter als einmahl, in das Deutſche von Mart. Opitz, Breslau 1626. 8. überſetzt.) — **Joh. Gellius, Scotus** (Apologia Program. Quevilliani Contra Adr. Behotium, Rupell. 1605. 8.) — **Adr. Behotte** (Elenchus Apol. Progr. Quevill. Par. 1607. 8.) — **Ant. Cerrus od. Cicerinus** (Satyrar. ſcholaſticar. Centur. duae . . Armini 1607. 8.) — **Leonh. Leſſius** (†1623. Poſthumum Calvini ſtigma in tria lilia, ſive tres libros diſpertitum. A Collegiis Societ. Jeſu, Brux. 1611. 8. Schändliche und zugleich witzloſe Sinngedichte auf den Calvin.) — **Carl Scribanius** (†1629. Amphitheatrum honoris in quo Calviniſtar. in Societ. Jeſu criminationes jugulatae, Lib. III. Palaeop. Advat. 4 Romani Veronenſis Ars mentiendi calviniſtica.) — **Jac. Gretſer** (†1625. Einer der eifrigſten Verfechter der Jeſuiten, und einer der ungeſchliffenſten Schriftſteller der Welt. Bavius et Maevius: Ille ut delirus Alchymiſta Antimonio, hic tanquam inſipiens Praedicans Helleboro nigro curatus, ut tanquam expurgato cerebro intelligant, quis ſit controverſiarum fidei judex et quae norma. Acc. portiuncula quaedam Hellebori pro maleſano capite cujusdam Paedotribae Wittenb. et Lithi Miſeni Calviniſtae, Ingolſt. 1605. 4. Honorarium Polycarp. Laufero (Lyſer) datum . . . 1606. 8. Lutherus Academicus . . . Ingolſt. 1610. 4. Veſpertilio haeretico-politicus, Ingolſt. 1610. 4. In dem letztern Werke lehrt der Verfaſſer ganz deutlich, daß der Pabſt die Unterthanen von dem Eid der Treue losſprechen könne, und daß dieſes ſogar ein verdienſtliches Werk ſey.) — **Jac. Hume** (Pantaleonis vaticinia, Sat. Rothom. 1622. 1631. 12.) — **Joh. de Manibus**, d. i. **Joh. Articius**, oder **Dartis** (Drateres, ſ. Arbiter rerum, Par. 1614. 12.) — **Janus Hypletus** (Sagitta volans in die, ſ. Aſſeſſ. Arbitrii, Par. 1614. 12.) — **Th. Sagittarius** († 1614. Lipſius Proteus ex antro Neptuni protractus et claro ſoli expoſitus, Frcft. 1614. 8.) — **Franc. Guraſſe** († 1631. Von ſeinen lateiniſchen Schriften gehören hierher: Andr. Schioppii, Caſparis Fratris, Elixir Calviniſticum, ſeu Lapis Philoſophiae reformatae (Antv.) 1615. 8. Horoſcopus Anti-Cotonis, ejusque Germanor. Martilleri, et Hardivellieri vita, mors, Cenotaphium, apotheoſis, Antv. 1614. 4. Ingolſt. 1616. 4. Die auf dem Titel genannten Schriften waren gegen die Jeſuiten gerichtet.) — **Polienus Rhodienſis** (Veritas vindicata, Sat. in depravatos orbis incolas 1617. 12.) — **Iſ. Caſaubonus** (Dan. Eremitae Epiſt. ad Gaſp. Scioppium, Aug. Vind. 1610. 4. Miſoponeri Satyric. . . Lugd. B. 1617. 8.) — **Juſt. Reifenberg** (Bey ſ. Diſſert. polit. gemina, Herb. 1618. 4. findet ſich ein Epidigma Sat. enucl. in feſtivos Saec. mores.) — **Balduinus de Monte Simoncelli** (Mercurius, Satyra, ſ. Somnium, Flor. 1618. 4.) — **Jul. Colardeau** (Larvinia, Sat. in Choreas. laſciviae et perſonata tripudica, Par. 1619. 8.) — **Erſt. Swartius** (Aſini Cumani Fraterculus e Plauti electis electus 1619. 8. Ich verbinde damit gleich die Antwort: Ad Senat. critic. adv. perſonatos quoſdam Pareomaſtigas provoc. pro Plauto et Elect. Plaut. a J. J. Pareo nuper evulgatis, Frcft. 1620. 8.) — **Joh. van Havre** (Arx virtutis, ſ. de vera animi tranquillitate, Sat. tres, Antv. 1627. 4.) — Geomemphionis Cantalienſis Satyric. 1628. 12.) — **Ungen.** Satyra prima, Blaſius et Priſcus in quendam Univerſ. Paris. Rhetorem, ſ. l. et a. 4. — Menippi redivivi Satyric. Aſini vapulantis ſ. l. et a. 12. — **Nic. Villani** († 1632. Nos canimus ſurdis ſ. a. et l. 12. und Dii veſtram fidem, ſ. a. et l. 12. zwey lebhafte, aber ziemlich fein abgefaßte Menippiſche Satiren gegen die Laſter ſeiner Zeit. Gegen die letztere ſchrieb Bart. Tortoletti die Antiſatyra Tiberiana neglecti Academici Rom. . . . mit ſeiner zuſammen, Francof. 1630. 8.) — **Petr. Scholier** († 1635. Diogenes Cynicus, ſ. Serm. famil. in corruptos ſaeculi mores, Lib. III. Antv. 1635. 8. und perpet. commentar. illuſtr. ab Alb. le Roy, Hermop. (Antv.) 1683. 4. Horaz iſt allerdings das Muſter des Verfaſſers; aber erreicht hat er ihn nun wohl nicht.) — **Euſebius a St. Juſto**, d. i. **Jean Durel** (Effigies contracta Jos. Flud, c. naevis, appendice et relectione, Lut. 1636. 8.) — **Petr. Cunaeus** († 1638. Sardi Venales, Satyra Menippea in hujus ſeculi homines pleroſque inepte eruditos Raphel. 1612. 12. Lugd. B. 1632. 12. Vorzüglich über die, das Außerordentliche und Wunderbare liebenden Gelehrten.) — **Janus Bodecher** (Satyricon in comptos juventutis mores, Lugd. Bat. 1631. 12.) — **Eric du Puy** (Erycius Puteanus † 1644. Comus, ſ. Phagesipoſia cimmeria, Somnium, Lov. 1611. 8. und auch in den Elegant. praeſtant. viror. Satyr. Lugd. B. 1655. 12. 2 B.) — **Jean Boucher** († 1646. De juſta Henr. Tertii Abdicat. Par. 1589. 8. Pasquill auf Heinrich den 3ten.) — **Giovan. Roſſi** (Janus Nic. Erythraeus († 1637. Eudemia, Colon. (Lugd B.) 1637. 8. verm. Amſtel. 1645. 8. Satire auf den römiſchen Hof.) — **Joh. Hottomann** (Antichoppinus, immo potius Epiſt. congratulator. M. Nicodemi de Turlupinis ad Mr. Renatum Choppinum . . . 1592. 4. und auch in den, von dem Verf. derſelben, gemachten Sammlung burlesker Satiren: Uber Buldragi Lectura ſuper Canone de Conſecratione; Diſt. III. de aqua benedicta . . . . Wittemb. 1593. 8. Jene Epiſtol. congrat. in dem Style der Epiſtol. obſcur. viror. iſt gegen des Rene Choppin Oratio gratulatoria de Pontificio Gregorii XIII. Par. 1591. 4. gerichtet.) — **Wenc. Schilling** (Eccleſiae metaphyſicae meditatio . . . . Magdeb. 1616. 8. Neun metaphyſiſche Predigten wider den Gebrauch der Philoſophie in Religionsſachen, glücklich genug beantwortet in dem Specim. Concionis ... Viſitationis eccleſiae metaph. . . . Chriſt. Gueinzio, Witteb. 1616. 8. De notitiis naturalibus ſuccincta conſideratio . . . . Magd. 1616. 8. Honorar. metaphyſicum . . . Magd. 1616. 8. Alles in der durch Dan. Hofmann erregten, berüchtigten Streitigkeit, daß die Philoſophie bey göttlichen Wahrheiten nichts zu thun habe, und für dieſe Behauptung geſchrieben.) — **Fam. Strada** († 1649. Momus, Sat. Varron. und Academia I. et ſec. in den Elegant. pr. viror. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bd.) — **Caſp. Scioppius** († 1649. Er hat der Satiren, oder vielmehr Pasquille, gegen ſehr viele Perſonen, als den Scaliger, gegen den K. Jacob I. von England, gegen du Pleſſis Mornay, und vorzüglich gegen die Jeſuiten abgefaßt, von welchen, unter andern, Hr. Flögel, in dem 3ten Bd. ſeiner Geſchichte der komiſchen Litteratur S. 395 u. f. ein Verzeichniß geliefert hat.) — **Nic. Rigault** († 1652. Funus paraſiticum ſ. Lucii Biberii Curculionis Paraſiti mortualia, Auguſt. 1596. 4. Lutet. 1599. 12. 1601. 4. und auch im 2ten Bde. der Elegant. praeſt. viror. Sat. Aſini aurei Annus, ſ. de ſcaturigine Onocrenes, 1596. 12.) — **Carl Feramus** († 1653. Schrieb die erſte der bekannten Satiren wider den Montmaur: Macrini Paraſito grammatici ἡμέρα ad Celſum, Lut. ſ. a. 4. welchen ich hier gleich die übrigen beyfügen will, als, von Balzac, Indignatio in Theonem Ludimagiſtrum Ex-Jeſuitam; Von Menage, Vita Gargilii Mamurrae, Lut. 1643. 4. und Gargilii Macronis Paraſitoſophiſtae metamorphoſis, Lut. 4. in einen Papagey; Von Adr. de Valois Petri Montmauri Opera . . . . notis illuſtrata, Lut. 1643. 4. Von Jean Frcs. Sarraſin, Attici Secundi G. Orbilius Muſca, ſ. bellum paraſiticum, Lut. 1644. 4. worin der arme Montmaur gehangen wird; Von einem Ungenannten, Monmori Paraſitoſycophantoſophiſtae Artoχυτρατο-θεωσις oder Verwandlung in einen Kochtopf, ſ. a. 8. Von Abr. Remi Metam. Paraſiti in Caballum; Von einem Ungenannten, Monmorri Rhet. de Auctor. Satyra et Janitorum fuſte conquerentis umbra, ſ. a. 4. Von Joh. Sirmond, Jul. Pomponii Dolabellae in Pamphagum Dipnoſophiſtam; Von Ungenannten, Baſ. Scorgae in Brutidium Epigramma; Marci Natalis in Suillum Cupiennionem Epigrammata, Jani Urbini Maur. Elegia in Porcium Latronem, Horatii Gentilis Peruſini de Mamurio Dictatore Epigrammata, Naenia in funere Paraſiti Becodiani, ſ. a. 4. welche mit mehrern in franzöſiſcher Sprache abgefaßten Satiren, in der Hiſtoire de Pierre Montmaur, par Mr. de Salengre; à la Haye 1715. 8. 2 Bd. geſammelt worden ſind.) — **Lor. Craſſo** (Unter dem Nahmen Liberii Vincentii Hollandi, eine, wider die Kleriſey gerichtete Menippiſche Satire: Neſcimus quid ſerus Veſper vehat, Amſt. ſ. a. 4.) — **Gabr. Naude** († 1653. Bibliotheca myſtica Ludov. Servini, 1624. 4. Ein ſatiriſches Verzeichniß von Büchertiteln) — **Joh. Valent. Andreä** († 1654. De Chriſtiani Coſmoxenii genitura, judicium, Mumpelg. 1612. 12. Wider das Nativitätſtellen. Turbo, ſ. moleſte et fruſtra per cuncta divagans Ingenium (Argent.) 1612. 12. 1621. 12. in Form einer Komödie gegen Pedanterey und Marktſchreierey aller Art. Menippus, ſ. Dialogor. Satyricor. centuria, Inanitatum noſtratium ſpeculum,

lum, 1617. 12. verm. (Argent.) 1618. 12. von neuem verm. Colon. 1673. 8. Berl. 1676. 8. In dem 12ten dieſer Geſpräche wird von der Roſenkreuzerey gehandelt, und gegen das 15te Geſpräch, worin Andreä behauptet, daß die Gelehrten dem Chriſtenthum am mehreſten widerſtanden hätten, ſchrieb Caſp. Bücher, den Antimenippus, Tub. 1617. 4.) — **Joh. Sageneſius** (De Parnaſſo Lib. II. in den Eleg. pr. vir. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bde.) — **Dan. Heinſius** († 1655. Hercules tuam fidem, ſ. Munſterus hypobolimaeus, id eſt, Sat. Menipp. de vita, origine et moribus Gaſp. Scioppii, Lugd. 1608. 12. Virgula divina, ſ. Apotheoſis Lucret. Veſpillonis, Lugd. B. 1609. 12. zuſammen ebend. 1617. 12. auch wider den Scioppius. Cras credo, hodie nihil, ſ. modus tandem ſit ineptiarum, Satyr. Menipp. Lugd. Bat. 1621. 12.) — **Wilh. Hall** († 1656. Mundus alter et idem . . . . Han. 1607. 12. Ultraj. 1643. 12. Deutſch, Leipz. 1613. 8. Satire auf ſchlechte Sitten und Pabſtthum.) — **Caſp. von Barth** († 1658. Tarraei Hebii, Nobilis a Sperga, Cave canem, De vita, moribus, rebus geſtis, divinitate Gaſp. Scioppii Satyricon, Hanov. (1612.) 12. Scioppius excellens . . . Epigr. Lib. III. ebend. 1612. 12. zu der Vertheidigung Scaligers. Und bey ſ. Fab. Aeſ. Frcft. 1623. 8. findet ſich eine Sat. in Bavium.) — **Ungen.** (Hercules gallicus ſ. l. (1640.) 12.) — **Joh. Wilh. Laurenberg** († 1659. Satyra, qua rerum bonarum abuſus, et vitia quaedam ſeculi perſtringuntur . . . Kilon. 1684. 4.) — **Joh. Georg Dorſch** († 1659. Pallium exulans in poſſeſſionem reſtitutum, e ſomnio, Satyra . . . (Argent.) 1629. 12. Ueber das Ablegen der Mäntel, und Tragen der Degen.) — **Charl. Herſant** († 1660. Optati Galli de cavendo ſchiſmate . . . Lugd. Bat. (Par.) 1640. 8. Dieſe, gegen den Card. Richelieu, und deſſen entworfene Trennung von dem päbſtlichen Stuhle gerichtete Satire, hatte die Ehre verbrannt zu werden. Auch ſind Widerlegungen derſelben erſchienen.) — **Zach. Liſieux** († 1661. Saeculi Genius . . . Par. 1643. 12. Petri Firmiani Gyges Gallus, Par. 1659. 12. Somnia, ebend. 1659. 12. Gegen Finanzpachter, bürgerliche Unruhen und den Card. Richelieu.) — **Vinc. Fabricius** († 1667. Prantus paratus in poetas, in den Eleg. praeſt. viror. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bde. und in ſ. Poem.) — **Jac. Balde** († 1668. Der 3te Bd. ſeiner Poemat. Col. Ubr. 1660. 12. 4 Bd. enthält 22 Satiren über Quackſalber, Marktſchreyer, Tobakrauchen, u. d. m. welche denn auch mit Tiraden gegen Luther und Melanchthon angefüllt ſind. Die letzte Ausg. ſ. Oper. iſt Monach. 1729. 8. 8 Bde. erſchienen.) — **Ungen.** (Sat. Menippea, ſ. l. 1649. 4.) — Lepid. Philalethis Sannionis, Utopienſis Academicus ſomnians, Sat. in laudem modernae eruditionis, ſ. l. 1659. 12.) — **Giul. Clem. Scotti** († 1669. Luc. Corn. Europaei Monarchia Solipſorum . . . Ven. 1645. 12. Franzöſ. Amſt. 1771 und 1772. 12. Deutſch, Warmund 1663. 12. Im Vogtland 1679. 8. Ueber die Jeſuiten, und ein treffendes Gemählde dieſes Ordens.) — **Feder. Nomio** († 1672. Sedecim Satyrar. Liber, Lugd. B. 1703. 8. Auf dem Titel dieſer Ausgabe heißt der Verf. Nomius; ſein Nahme war eigentlich Nornio. Seine Satiren ſind Nachahmungen der Juvenaliſchen.) — **Giov. Lor. Lucheſini** (Specim. didaſc. Carm. et Satyrae, Rom. 1672. 12. auch bey ſeiner Encyclopaedia, Rom. 1703. 8.) — **Phil. Andr. Oldenburger** († 1678. Conſtantini Germanici ad Juſt. Sincerum Epiſtola politica . . . . ſ. l. et a. 12. Ueber Fürſten, Miniſter, Kleriſey in Deutſchland.) — **Octav. Ferrarius** († 1682. Satyr. Proluſiones, unter andern in den Elegant. praeſtant. viror. Satyr. Lugd. Bat. 1655. 12. 2 Bde.) — **Bertolini** (1684. Ihm ſchreibt man die Vitae Joh. Cinelli et

Ant. Magliabecchi, Chaxumii 4. und Fori Vibior. 1684. 8. zwey Schmähſchriften, zu.) — **Sam. v Puffendorf** († 1694. Schrieb gegen Nic. Beckmanns Anfälle, unter andern, Pet. Danaei, p. t. in Acad. Carolina Pedelli . . . Epiſtol. Holm. 1678. 8. und gegen Joſ. Schwarzens, unter dem Nahmen des Sev. Wildſchüß, geſchriebene Diſcurſe, eine, unter Schwarzens Nahmen abgefaßte Diſſertat. epiſtolica . . . ad Sev. Wildſchyſſium, und unter Beckmanns Nahmen, eine Epiſt. an ebendenſ. Hamb. 1688. 4. in dem Tone der Epiſtolar. obſcur. vir. S. übrigens Nicerons Nachr. Th. 14. S. 250.) — **Quintus Sectanus, d. i. Lud. Sergardi** (S. Ang. Fabron. Vit. Ital. Sec. XVIII. Dec. II. Rom 1769. 8. S. 55.) Satyrae (19) Apud Tryphon. Bibliop. in foro Palladio 1696. 12. Verm. und mit Anm. Col. 1698. 8. C. comm. P. Antoniani, Amſtel. 1700. 8. 2 Bde. Ital. nur ſechs, Spira 1698. 12. [illegible], Palerm. 1707. 8. Einige [illegible] in ſehr guter Sprache abgefaßt. Sie ſind eigentlich gegen Gravina geſchrieben.) — **Conr. Sam. Schurzfleiſch** († 1708. Die Acta Sarkmaliana . . . 1711. 8. enthalten die Streitſchriften, welche über die Judicia de noviſſimis prudentiae civ. ſcriptoribus . . . . 1669. 8. des Schurzfleiſch gewechſelt wurden, ſo wie dieſe vermehrten Judicia ſelbſt.) — **Joh. Burch. Mencke** († 1732. Orat. II. de Charlataneria, Lipſ. 1715. 8. 1727. 8. Luc. 1726. 12. Franzöſ. à la Haye 1721. 8. Deutſch. Jena 1716. 8. Leipz. 1726. 8. De Hiſtrione politico, und de gravitate Eruditor, in der Sylloge Orat. Menkenianor.) — **G. Frank von Frankenau** (Sat. medicae XX. Lipſ. 1722. 8.) — **Ungen.** (Sibylla Capitolina Publ. Virgilii Maronis . . Oxon. 1726. 8. Verſpottung der Bulle Unigenitus.) — **L. Sectanus**, d. i. den Actis Erud. Lipſ. 1759. S. 138 zu Folge der Jeſuit Hier. Lagomarſin, und nach Biörnſtahl Briefen Th. 2. S. 87. der Jeſuit Jul. Cerbara (De tota Graecular. hujus aetatis litteratura ad Caj. Salmorium, Serm. IV. Gen. 1737. 4. Hag. Vulp. (Bonon.) 1738. 8. Sermo V. c. enarrat. Philocardii, Cor. 1738. 4. Verm. mit einer 6ten, Hag. Com. 1752. 8.) — **M. Thymoleon** (Adv. improbos litterarum bonarumque Artium oſores, Menippea I. et II. Lond 1738. 4.) — **Giov. Fr. Conr. dall'Aglio** († 1743. Satirae et Epigrammata, Ven. 1741. 4.) — **Curillus** (Satyrae, Gron. 1758. 8.) — **Chriſtn. Ad. Klotz** († 1771. Mores Eruditor. Altenb. 1760. 8. Genius Seculi, Alt. 1760. 8. Somnium, in quo praeter cetera, Genius ſeculi cum moribus Eruditor. vapulat. Alt. 1761. 8. Antiburmannus 1761. 8. Libellus de minutiar. ſtudio et rixandi libidine Grammaticor. quorundam, Jen. 1761. 8. Funus Pet. Burmanni ſec. Altenb. 1762. 8 Ridicula litterar. Alt. 1762. 8. Ein Theil derſelben deutſch, Leipz. 1775. 8. Die Güte der Schreibart überhaupt iſt wohl Klotzen nie abgeſprochen worden; aber ob die, ſeinen lateiniſchen Satiren zum Grunde liegenden Ideen, und die Darſtellung derſelben (denn man kann noch immer, in bloßer Rückſicht auf Sprache, gut ſchreiben, und doch ſchlecht darſtellen) das Lob verdienen, welches Abt ihnen gab, iſt nun wohl keine Frage mehr.) — **Pet. Burmann der zweyte** († 1778. Anti-Klotzius, Amſtel. 1763. 4.) — **Joh. Friedr. Herel** (Satirae tres, Altenb. 1767. 8. Gegen den Unfug der ſogenannten Kritiker, und über die Nürnberger Sitten.) — **Chriſtph. Gottl. von Murr** (Oratio funeralis in obitu viri excellentiſſimi, pereximii doctiſſimique D. M. Jang. Unkepruntz . . . 1763. fol. 1779. 8. Auf einen gewiſſen Andr. Göz und die Pedantereyen deſſelben in dem Style der Epiſtolarum obſcurorum virorum.) — **Job Phyſiophilus, d. i. Ign. v. Born** († Specimen Monachologiae Aug. Vindel. 1783. 4. 1784. 8. mit Kupf. Eine der glücklich-

ſten

ſen Verſpottungen der Mönchsorden.) — D. Parr (Seine Vorrede vor Guil. Bellendi . . . de Statu lib. III. Lond. 1787. gehört, dem größten Theil nach, zu den Satiren, oder vielmehr Paſquillen. S. Neue Bibl. der ſch. W. Bd. 36. S. 140 u. f.) — — **Sammlungen lateiniſcher Satiren**: Von ältern Dichtern: Poetae ſatyrici minores, de corrupto Reipubl. Statu c. l. Douſae, C. Barthii, et M. Z. Boxhornii not. Lugd. B. 1633. 12. (Enthalten darin ſind die Sat. der Sulpitia, eines Ungen. Sat. de Lite, und die Dirae des Cato.) — Im 3ten Bd. der Poetar. lat. minor. ex ed. Joa. Chr. Wernsdorf, Alt. 1782. 8. finden ſich die Dirae des Cato; einzele Stücke aus dem Petronius als de mutat. Reipubl. Rom. und in avaritiam, luxum et vanitatem, das Fragment der Sat. des Turnus auf den Nero; die Sat. der Sulpitia; die Verſe der Dichterinn Eucheria; und des Claud. Mar. Victor, de perverſis ſuae aetat. moribus Epiſt. — — Von neuern lateiniſchen Dichtern: Paſquillorum Tomi duo . . . Eleuther. (Baſ.) 1544. 8. (Das Verz. des Innhaltes findet ſich in den Nachr. von einer Halliſchen Bibl. Bd. 2. S. 495.) — Paſquillor. Tom. III. (Zu dieſem Bande rechnet man acht verſchiedene, in den J. 1561-1566. 8. erſchienene einzele Stücke. S. Bibliogr. inſtruct. Belles Letter. Bd. 1. S. 397.) — Carmina vetuſta ante 300 annos ſcripta, quae deplorant inſcitiam Evangelii et taxant abuſus ceremoniarum, c. praefat. Matth. Flacii Illyr. Witteb. 1548. 8. — Sylva carminum in noſtri aevi corruptelas, praeſertim religionis . . . ſ. l. 1553. 8. — Sylvula carminum aliquot a diverſis piis et eruditis viris conſcriptorum . . . . ſ. l. 1553. 8. — Varia doctorum piorumque viror. de corrupto eccleſiae ſtatu poemata, ante aetatem noſtram conſcripta, c. praef. M. Flacii Illyrici. Baſ. 1556. 8. (Das Verz. des Innhaltes findet ſich unter andern in Leyſers Hiſt. Poetar. med. aevi S. 2127.) — Ger. Buslagi Lectura ſuper Canone de conſecratione, Diſt. III. de Aqua benedicta; Nic. Turlupini Antichoppinus; M. Bened. Paſſavantii Epiſtol. reſponſ. ad commiſſionem ſibi datam a Pet. Lyſeto; Maragonis de Maragonibus Monitoriale adv. Italo-Gallum, et Strigilis Papirii Maſſoni, Wilvilorbani 1593. 8. — Quatuor clariſſ. ror. Satyrae, Nic. Rigaltii Funus, J. Lipſii Sat. Menipp. Somnium, P. Cunaei Sardi venales; Jul. Imp. Caeſares a P. Cunaeo tranſlati, Lugd. B. 1620. 12. — Elegantiores praeſtant. viror. Satyrae, Lugd. B. 1655. 12. 2 Bde. (Enthalten des J. Lipſius Menipp. in Criticos; des P. Cunaeus Sardi venales; des K. Julian Caeſares, ebendeſſelben Miſopogon; des Seneca Ludus de morte Claudii; des P. Nannius beyde Somnia, des Fr. Hem Somnium; des Rigault Funus paraſiticum; des Eric du Puy Comus; des Pet. Caſtellan Convivium Saturnale, des Fam. Strada Momus, und Acad. pr. et ſecunda; des Jan. Bodecher Satyricon; des Vinc. Fabritius Sat. Pranſus paratus, des Ant. Ferrari Satyr. proluſiones, und des Joh. Sagenſius de Parnaſſo Lib. II.) — Epulum paraſit. ſ. Satyr. C. Feramuſii, Aegid. Menagii, Jo. Fr. Saraceni, Nic. Rigaltii et I. L. Ballacii in paraſitos, Nor. 1665. 12. — Opuſcula ſatyr. et ludicra tempore reformationis ſcripta . . . Frcft. 1784. 8. — —

**Satiren in italieniſcher Sprache**: Von der italieniſchen Satire überhaupt handeln: Trattato della Satira Italiana, di Giuſ. Bianchini di Prato, Maſſa 1714. 4. Fir. 1729. 4. — Quadrio in ſ. Stor. e rag. d'ogni poeſia, Bd. 1. Lib. I. Diſt. II. Cap. VII. S. 544. Sie theilen ſie in Satira ſeria und giocoſa ein; die erſtere begreift die gewöhnliche Satire, welche ſich mit Züchtigung des Laſters abgiebt, und die Verbeſſerung der Sitten zum Zwecke hat, in ſich; die andere, die ſo genannten Capitoli alla Berneſca, deren Gegenſtand, um mich mit den Worten des leztern auszudrücken, è d'ordinario qualche fantaſia o capriccio, o qualche materia baſſa, che dal Poeta è trattata, a motivo di muover il riſo, e ſolo per accidente vi è il vizio toccato. Satiren der erſten Art, in Verſen, haben geſchrieben: **Antonio Vinciguerra** (1480. Auch ſeine Satiren ſind anfänglich nicht, unter dem Titel von Satiren, gedruckt. Die erſte führt folgenden lateiniſchen: Liber, utrum deceat ſapientem ducere uxorem, an in coelibatu vivere, Bon. 1495. und die erſte Sammlung derſelben folgenden Titel: Opera nuova di M. . . . Ven. 1527. 8. Sie finden ſich auch in einer unten vorkommenden Sammlung.) — **Ludov. Arioſto** († 1533. Die erſte Ausgabe ſeiner 7 Satiren iſt, ſ. l. 1534. 8. erſchienen. Nachher ſind ſie öfters einzeln, als Ven. 1538. 8. 1554. 8. mit den Satiren des Alamanni; ebend. 1560. 12. Lond. 1716. 8. gedruckt. Hr. Jagemann, in ſ. Zuſätzen zu dem Meinhardiſchen Werke, Brſchw. 1774. 8. handelt S. 74. davon. Engl. von Gerv. Markham 1608. 4. von Temple H. Croker 1759. 8. — **Agoſtino Cazza** ( . . . Satire e Capitoli piacevoli . . . Mil. 1549. 8. In Rückſicht auf Sprache nicht rein, und in Anſehung des Tones, etwas ſchwerfällig.) — **Luigi Alamanni** († 1556. In ſeinen Opere toſc. Lyon 1532-1533. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. finden ſich zwölf Satiren, deren Ton für dieſe Dichtart ein wenig zu erhaben ſcheint.) — **Piet. Nelli** (Unter dem Nahmen, Andre da Bergamo . . Satire alla Carlona, Ven. 1546-1547. 8. 2 Bd. ebend. 1548 und 1566. 8. das leztere mahl incorrekt, 1584. 8.) — **Gabr. Simoni** (Satire . . . Tor. 1549. 4.) — **Ercole Bentivoglio** († 1573. Satire ed altre rime piacevole . . . . Ven. 1546. 1558. 12. auch in ſ. Opere, Par. 1719. 4.) — **Savino Bobali Sordo** (1560. Rime . . . e Satire, Ven. 1589. 4.) — **Franc. Sanſovino** († 1584. Er gab ſeine eigenen Satiren, mit den Satiren des Vinciguerra, Arioſt, Bentivoglio, Alamanni (aber nur vier von dieſem leztern) des Ludov. Dolce, Girol. Fenaruolo, Ant. Pace, und des Giov. Andr. dell' Anguillara, in ſieben Büchern (Sette libri di Satire) Ven. 1560. 1563. 1583. 8. heraus.) — **Lud. Paterno** (Seine 16 Satiren ſind, mit denen des Arioſt, Sanſovino, Bentivoglio und Alamanni, in einer Sammlung unter dem Titel: Satire di cinque Poeti illuſtri, mit einem Briefe deſſelben, ſopra la Satira lat. e toſcana, Ven. 1565. 12. zuſammen gedruckt. Ob ſie ſich ſchon in ſ. Rime, Ven. 1560. 8. befinden, weiß ich nicht. Ein Theil derſelben iſt übrigens in Octaven, und einer in reimfreyen Verſen abgefaßt. Dergeſtalt, daß Agn. Firenzuola weder der einzige, welcher deren in verſi ſciolti geſchrieben hat, noch die terzie rime ausſchließungsweiſe das, der Satire bey den Italienern, beſtimmte Sylbenmaß ſind.) — In dieſen Zeitpunct gehören noch einige andre, minder wichtige italieniſche Satiriker, als **Lud. Federici** (Verfaſſer einiger Satiren über Volkslaſter) **Alberto Lavezzola** (ſ. deſſen Rime, Ver. 1583. 8.) — **Vinciolo Vincioli** (Er ſoll, dem Quadrio zu Folge, viele Satiren geſchrieben haben; mir iſt aus den, von Giac. Vincioli, herausgegebenen Rime . . . de Poeti Perugini, Fol 1731. 8. 2 Bd. nur eine bekannt, und dieſe iſt nicht ſchlecht.) — **Virg. Ceſarini** († 1624. In ſeiner Poeſie liriche, Ven. 1669. 8. alt Ausg. finden ſich einige ganz gute Satiren.) — **Lor. Azzolini** (1629. Eine Satire über den Luxus, in der Scelta di Poeſ. ital. Ven. 1686. 8. in etwas holperichter Sprache) — **Margharita Coſta** (In ihren Gedichten, La Selva di Diana, Par. 1647. 4. La Tromba di Parnaſo, Par. 1647. 4. ſtehen einige Satiren.) — **Ant. Abati** (Fraſcherie, Faſci tre, Ven. 1651. 8. enthalten auch einige nicht ſonderliche Satiren) — **Jac. Soldani** († 1641. Eine Satire von ihm ſteht in den Faſti Conſolari der Crusca. Geſammelt ſind ſie Fir. 1751. 8. erſchienen.) —

**Salv. Roſa** († 1673. Satire, Amſt. 1654. 12. 1719. 8. 1770. 4. Es ſind deren ſechſe, in einem ſehr harten, faſt barbariſchen Style. Eine derſelben iſt über die Muſik, wider welche Mattheſon ein ſo genanntes „Mithridat. Hamb. 1749. 8. 27 Bogen ſtark, ſchrieb; und die auf die Mahlerey hat H. Fiorillo mit Anm. Gött. 1785. 8. ital. einzeln abdrucken laſſen.) — **Giov. Leporei** (La Fionda bey ſ. Sampogna del Paſt. Elpireo, Luc. 1669. 12. beſteht aus ſechs Sat.) — **Carl. Mar. Maggi** († 1699. In ſeinen Rime varie . . . Mil. 1700. 12. 4 Th. finden ſich einige Satiren.) — **Ben. Medzini** († 1704. Ob ſeine zwölf bekannten Satiren ſchon mit ſeinen Poeſie liriche Toſcane, Fir. 1680. 8. wie Hr. Schmid, in ſeiner Anweiſung der vornehmſten Bücher der Dichtkunſt S. 290. ſagt, abgedruckt worden, weiß ich nicht. Mir iſt nur die ſo genannte Amſterdamer Ausgabe derſelben von 1719. 8. und die von Neapel 1766. 4 bekannt.) — **Lud. Adimari** († 1708. Satire, Amſt. 1716. 1764. 8. Fünfe, und mit Feinheit geſchrieben.) — **Bart. Dotti** (Satire, Amſt. ſ. a. 8. Gen. 1757. 12. 2 Bd.) — **P. Jac. Martelli** (Unter dem Nahmen des Secretario Cliternate, Satire, ſ. l. et a. 4. Lecce 1727. 8. Es ſind deren ſieben, und vorzüglich gegen die Thoren gerichtet, welche, ohne gelehrt zu ſeyn, gelehrt ſcheinen wollen.) — **Ungen.** (Lo Studente ed Litterato alla moda, poemetti, a quali precede un diſcorſo ſull' origine ed ſul progreſſo della Satira, Nap. 1785. 8.) — **L. Adimari** (Satire, Livorno 1788. 12.) — **Ungen.** (Il Ballone volante, l'aſino, e il Cavallo, Apol. Borgiani, Nap. 1789. 8.) — **Cam Brunoni** (Bey ſ. Medico Poeta findet ſich eine Satire contro quelli che biaſimano la poeſia del Medico, Ceſ. 1790. 8.) — —

Die ſcherzhaften italieniſchen Satiren ſind bey dem Art. **Scherzhaft** angeführt. — —

**Satiriſche Schriften**, welche nicht den Titel von Satiren führen, oder in Proſa abgefaßt ſind: Wer unter die Satiren der Italiener die Comedia des Dante zählt, findet Nachrichten von dieſem Werke, in dem Art. **Dante.**) — **Giov. Boccaccio** († 1375. Von ſeinen Werken gehört die Invectiva . . . contra una malvagia Donna, detto Labirinto d'amore e altrimenti il Corbaccio, ſ. a. et l. 4. hierher, die hernach unter dem Titel, Labirinto d'amore, Fir. 1487. 4. 1516. 8. 1524. 12. unter dem Titel, Corbaccio, Par. 1569. 8. und zuletzt, in dem 1ten Th. ſeiner Werke, Fir. (Nap.) 1724. 8. Franzöſiſch, von Franç. Belleforeſt. Par. 1571. 16. Von de Premont, Par. 1699 und 1705. 12. erſchienen iſt. In dem 2ten Bd. S. 69 u. f. von Hrn. Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur findet ſich ein weitläuftiger Auszug aus dieſer in Proſa abgefaßten Schmähſchrift.) — **Nic. Machiavelli** († 1530. L'Aſino d'oro. Das Jahr ſeiner Erſcheinung iſt mir nicht bekannt. Einzeln iſt er, mit einigen Novellen deſſelben, Flor. 1549. 8. und ſonſt, mit den übrigen Werken des Verf. 1550. 4. Rom 1588. 8. 5 Th. Coſmop. 1769. 12. 8 Bd. Lond. 1772. 4. 3 Bd. gedruckt worden.) — **Mich. Angel. Brondo** (Angoſcia, la prima furia del mondo, e Doglia, la ſec. Furia, Vin. 1542. 8.) — **Franc. Negri** (Tragedia . . . intitolata Libero arbitrio, ſ. l. 1546. 4. verm. 1550. 12. Lat. 1559. 8. Franzöſiſch, (Geneve) 1558. 8.) — **Ortenſio Lando** (Hr. Flögel hat ſeine, unter dem Nahmen Anonimo di Utopia geſchriebene Sferza degli Autori antichi e moderni . . . Vin. 1550. 8. unter die Satiren geſetzt; aber, mich dünkt, als ob ſie nur zu den übertriebenen Kritiken gehörte? Auch würden dann ſeine Paradoſſi, Lione 1543. 8. und mehrere ſeiner Schriften hier angeführt werden müſſen. Eher noch verdienten hier ſeine Sermoni funebri in morte di diverſi animali, Vin 1548. 1559. eine Stelle.) **Piet. Aretino** (Wegen ſeiner hieher gehöriübrigen Schriften ſ. den Art. Erzählung, S. 138.) — **Bern. Ochino** († 1564. Apologi nelle quali ſi ſcuoprano li abuſi, ſchiocheze, ſuperſtizioni, errori, idolatrie et impieta della Sinagoga del Papa, et ſpecialmente de ſuoi Preti Monaci et Fratri, (Gen. 1554. 8. Lat. von Caſtellio, ſ. l. et a. 8. Franzöſ. (Genf) 1554. 8. Deutſch, von Chriſtoph. Wirſung, zuerſt nur das erſte Buch, ſ. l. 1557. 4. (Vogt in ſ. Catal. Libr. rar. S. 496. ſagt zwar, das erſte Buch ſey bereits 1556. und das zweyte 1557. 4. gedruckt; allein ich habe das erſte mit der letztern Jahrzahl vor mir.) Fünf Bücher ſ. l. 1559. 4. und zum Theil bey Hen. Bebelii Facet. Frkft. 1589. 8. 1606. 8. Wenn übrigens die angeführte italiäniſche Ausgabe der Apologen die erſte iſt, ſo erhält ſchon eine frühere Schrift des Ochino, worin er dem Pabſtthum übel mitſpielt; dieſes ſind ſ. Prediche . . . ſ. l. 1543. 8. 4 Th. wogegen Muzio ſchon die Mentite Ochiniane . . . Vin. 1551. 8. u. a. m. ſchrieb. Dialogo del purgatorio . . . ſ. l. et a. 8. ſ. l. 1556. 8. Lat. ſ. l. et a. 8. Tigur. 1555. 8. Franzöſ. 1559. 8. Engliſch, 1657. 8. Deutſch, Zür. 1555. 8. Mühlh. ſ. a. 8. Ob die, von Hrn. Flögel, Geſch. der komiſchen Litteratur, Bd. 2. S. 141. angeführte engliſche, ſogenannte Tragedie wirklich von dem Ochino iſt, getraue ich mir nicht zu behaupten.) — **Giovb. Gelli** († 1563. I Capricci del Bottajo . . . ne' quali ſotto X Ragion. morali tra il corpo e l'anima, ſi diſcorre di quanto dee operare l'uomo per viver ſempre felice, quieto e contento, Fir. 1549. 1551. 8. ebend. Ven. 1605. 8. Spaniſch, von Fr. Miranda (ſ. Ant. Bibl. Hiſp. nov. T. I. S. 342.) Franzöſ. Par. 1566. 8. 1575. 16. La Circe, Fir. 1549. 1550. 1562. 8. Ven. 1600 und 1609. 8. Lateiniſch, Amb. 1609. 12. Franzöſiſch, von du Pare, Lyon 1572. 16.) — **Piet. P. Vergerio** († 1565. Le otto diſenſioni . . . overo Trattato delle ſuperſtitioni d'Italia e della grande Ignorantia de' ſacerdoti, Miniſtri e Fratici . . . (Baſ.) 1550. 8. Della camera e ſtatua della Madonna, chiamata di Loretto, wovon mir aber nur die lat. Ueberſ. De Idolo Lauretano, Tub. 1554. 4. und die franz. Ueberſ. 1556. 12. bekannt ſind. (L'Anatomia della Meſſa, franz. Gen. 1555. 8. 1562. 16. Lat. 1561. 8. S. übrigens die vorhergehenden lat. Sat.) — **Nic. Franco** (verb. 1570. Dial. piacevoli, Ven. 1542. 8. 1590. 8. Franzöſ. Lyon 1579. 12. Gegen Pabſtthum und Cleriſey. S. von ihm auch die Folge.) — **Ant. Frcs. Doni** († 1574. I Mondi . . . cioè celeſti, terreſtri ed infernali, Ven. 1552-1553. 4. 2 Bd. mit Kpf. verm. unter etwas anderm Titel, ebend. 1562. 8. Franzöſ. Lyon 1580. 8. von Gab. Chapuys. La Zucca . . . div. in V. libri . . . Vin. 1551. 8. 1670. 8. Il Terremoto . . . con la rovina d'un gran Coloſſo Beſtiale (Pietro Aretino) . . . div. in ſette libri. Libro primo ſ. l. 1554. 4. Nur dieſes erſte Buch iſt gedruckt. Das Leben des Aretino, deſſen Hr. Flögel gedenkt, ſteht nicht darin; es ſollte das 6te Buch dieſes Werkes einnehmen; und exiſtirt indeſſen handſchriftlich in einem Briefe. S. Fontan. Bibl. della Eloq. Ital. B. 1. S. 210 u. f. Anm. a, Ausgabe von 1753. Auch die ſeconda Libreria, Ven. 1551. 12. 1555. 8. und mit der prima Libreria zuſammen, Ven. 1557. 8. gehört hieher.) — **Tom. Garzoni** († 1589. L'Hoſpitale de' Pazzi incurabili . . . . Ferr. 1556. 4. Ven. 1601. 4. Deutſch, durch G. Friedr. Meſſerſchmid, Straßb. 1618. 8. Franzöſ. Par. 1620. 4. Il Teatro de' varj e diverſi Cervelli mondani . . . . Ven. 1605. 4. La Sinagoga degli Ignoranti . . . Ven. 1594. 4.) — **Otton. Belli** (Lo Scolare, Pad. 1558. 8. Ven. 1598. 8.) — **Giovb. Modio** (Il convito, overo del peſo della moglie, Mil. 1558. 8.) — **Giord. Bruno** (verbr. 1600. Spaccio della Beſtia trionfante propoſto da Giove, effettuato dal Conſeglio, revelato da

Mercurio, recitato da Sophia, udito da Saulino, regiſtrato da Nolano . . Par. 1584. 8. Ob das Buch eine Satire auf Laſter, oder auf Pabſtthum, oder gar auf Religion ſeyn ſoll, iſt bis ietzt noch nicht ausgemacht. Hr. Flögel führt in ſeiner Geſchichte der komiſchen Litteratur, Bd. 2. S. 209. eine engliſche Ueberſetzung davon an, und ſchreibt dieſe dem bekannten Toland zu; allein in der, der Collection of ſeveral pieces, of Mr. John Toland, Lond. 1726. 8. 2 Bd. vorgeſetzten, ziemlich ausführlichen Lebensbeſchreibung deſſelben, wird dieſer Arbeit nicht gedacht. — **Ungen.** Invettiva del Sommerſo inſenſato agli Acad. Intenſati di Perugia . . . Per. 1597. 8. — **Giov. Mar. Bernando** (La Zotica, Neap. 1607. 4. Eine ſo genannte Menippiſche Satire auf ſeine Frau.) — **Troj. Boccalini** (De' Ragguagli di Parnaſo, Centurie II. Ven. 1612-1613. 4. 2 Bd. vermehrt mit funfzig ähnlichen Aufſätzen von Girol. Briani, ebend. 1624. 4. 3 Th. Engliſch, Lond. 1704. 8. 5 Bde. Deutſch, Frkft. 1655. 4.) — **Ant. Mar. Spelta** († 1632. La Saggia e dilette della pazia. Franzöſiſch durch L. Garon, Rouen 1635. 12. Deutſch durch G. Friedr. Meſſerſchmid, Straſb. 1615. 8.) — **Dom. Buoninſegni** (Il Luſſo Donneſco, Sat. Menippea, Mil. 1637. 12. welche zu vielen Streitſchriften Anlaß gab, von denen Quadrio Stor. e rag. d'ogni poeſia, Bd. 2. S. 570. Nachricht giebt. Deutſch, durch Joh. Dan. Maior, Hamb. 1683. 12.) — **Eugenio Raimondi** (Della Sferza delle Scienze e dei Scrittori, Diſcorſi ſatir. . . . . Ven. 1640. 12.) — **Ferr. Pallavicino** († 1644. Baccinata ovvero Battarella per le Api Barberini . . . 1642. 4. Franzöſ. 1644. 12. Il Corriere ſvaligiato . . . . Villafranca 1644. 12. Italieniſch und franzöſ. Satiren über Pabſt Urban VIII und ſeinen Nepoten. Il Divortio celeſte cagionato dalle diſſolutezze della ſpoſa Romana . . . Ingolſtadt 1643. 1679. 12. Franzöſ. durch Brodeau d'Oiſeville, Villafr. 1644. 12. Amſt. 1696. 12. Deutſch, Frkft. 1643. 12. Halle 1723. 8. Berl. 1787. 8. La Rettorica delle Puttane, compoſta conforme a i precetti di Cipriano, Camb 1642. 12. Villafr. 1673. 12. Ueberhaupt laſſen auch ſ. übrigen Schriften ſich zu den Sat. zählen, als La Taſeclea, Ven. 1637. 8. Amſt. 1653. 16. Tur. 1654. 16. Il Principe Hermafrodito, Ven. 1640. 12. La pudicitia ſchernita, Ven. 1638. 12. La rete di Vulcano, Ven. 1646. 24. Scena retorica, Ven. 1652. 12. L'anima di Ferr. Pallas div. in ſei vigilie, Lione 1664. 12. Il Teſtamento, Regun. 1679. 12. Ob dieſe alle in der Sammlung ſeiner Werke, 1655. 24. 4 Bd. ſich befinden, weis ich nicht, da ich dieſe Ausgabe nicht geſehen.) — **Gregor. Leti** († 1701. Il Sindicato di Aleſſandro VII. 1668. 12. Franzöſiſch 1669. 12. Il Nipotiſmo di Roma, Amſtel. 12. Franzöſ. 1669. 12. und dergleichen Satiren über den römiſchen Hof mehrere.) — **Girol. Gigli** († 1722. Vocabulario delle Opere di S. Catarina, ſ. l. et a. 4. (gegen die Cruſca.) Dell Collegio Petroniano delle balie latine, e del ſolenne ſuo aprimento in queſt' anno 1719 in Siena . . . . Siena 1719. 4. Ueber die Thorheit, die Mutterſprache zu vernachläſſigen.) — —

Eigentliche Schmähgedichte, oder perſönliche Satiren (Pasquille), welche von Pasquino, einem italieniſchen Schuſter, den Nahmen erhalten haben ſollten: **Alfonſo de' Pazzi** († 1557. Gegen den Varchi eine große Anzahl von Sonetten, Epigrammen, u. d. m. in ſeinen Rime, Fir. 1557. 8. gerichtet) — **Nic. Franco** (verbr. 1570. Seine Rime . . . contra Pietro Aretino . . . erſchienen, dem Titel nach, zuerſt, Torino (Casale) 1541. 8. ſ. l. 1546 und 1548. 8. Dem Apoſt. Zeno (Bibl. della eloq. Ital. B. 1. S. 218. N. 2. Ausg. von 1753.) zu Folge, enthält die letzte Ausgabe derſelben 257 Sonette gegen den Aretino, und die Priapeja belaufen ſich auf zweyhundert.) —

**Giamb. Marini** († 1625. Unter den mancherley Streitigkeiten, welche er hatte, veranlaßte die mit Gasp. Murtola eine Satire dieſes letztern auf ihn, welche, unter dem Titel, Compendio della vita del Marini erſchien. Hiegegen ſchrieb Marino, La Murtoleide, fiſchiate del Cav. Marino, und Murtola, La Marineide, riſate del Murtola, welche, unter andern, zuſammen, unter der Aufſchrift, Frankfurt 1626. 4. Speier 1629. 12. gedruckt worden ſind. Die erſte beſteht aus 81, die zweyte aus dreyßig Sonnetten. Auch hat Murtola noch ein anderes Paſquill auf den Marino, unter dem Titel: Il Laſagnuolo di Monna betta, ovvero Baſtonatura del Cav. Marino datagli da Tiff, Taff, Toff. Tor. 1608. drucken laſſen, welches 29 Sonnette enthält. Einen andern Streit hatte Marino mit dem Tom. Stigliani. Dieſer Streit brachte die Smorfie des erſtern, Sonette gegen den letztern, hervor, welche ſich bey den oben angeführten Ausgaben der vorigen Paſquille befinden.) — **Andr. Barbazza** († 1656. Schrieb, unter dem Nahmen von Rob. Pogommega, gegen den eben genannten Stigliani, und deſſen Kritik des Adonis von Marino, Strigliate, Spira 1629. 12. Frcft. 1638. 12. Ueberhaupt veranlaßte der Adonis eine Menge dergleichen Schriften, welche, unter andern, Quadrio, in ſeiner Stor. e rag. d'ogni poeſia, Bd. 6. S. 683. ausführlicher angezeigt hat.) — **Bertolini** (Schrieb, unter dem Nahmen Scip. Gaſtigamatti, La Muleide, o ſia de' Baſtardi illuſtri Poema eroico Satir. comico. Ver. 1680. 12. ein Paſquill auf den General eines Mönchsordens.) — **Giov. Franc. Lazzarelli** († 1694. La Cicceide legitima . . . Par. 1692. 12. (1te Ausgabe.) Lond. 1722. 8. Amſt. 1780. 8. Ein Paſquill auf den Arrighini, voller Zoten.) — **Caſtore Montalbani** (La Paleologeide, ovvero Diana flagellata di Virbio . . . Spitzb. 1720. 8. Wer dieſe Diana iſt, weiß ich nicht.) — — **Sammlungen**: L'Ambaſciata di Romolo a' Romani, Brux. 1671. 12. (Enthält Gedichte allerhand Art, die während dem Conclave nach dem Tode Clemens des 9ten bis zur Wahl Clemens des 10ten geſchrieben worden. — —

Satiren in ſpaniſcher Sprache: **Juan Ruiz** (1330. Unter ſeinen, handſchriftlich aufbewahrten Gedichten, findet ſich eine Erzählung, Don Carnal, wovon Velazquez in ſeiner Geſchichte der ſpaniſchen Dichtkunſt, S. 137. d. Ueberſ. einen Auszug gegeben hat.) — **Rodrigo de Cota**, el Tio gen. (Wird für den Verfaſſer der in der Form von Stanzen (Coplas) und als Unterredung zwiſchen Schäfern abgefaßten Satire auf den K. Juan den 2ten und deſſen Hof gehalten. Dieſe Coplas ſind mit den Proverbios des M. de Santillana, Antv. 1581. und mit den Coplas des Jorge Manrique, Mad. 1632. gedruckt worden) — **Juan Boſcan** (1540. In ſ. Obras . . . . Liſb. 1543. 4. Med. 1544. 4. Antv. 1597. 12. findet ſich eine Satire auf den Gelingen.) — **Bart. de Torres Naharro** (Seine Propalladia . . . Sev. 1520 und 1533. 4. enthalten, unter andern, auch Satiren, welche nicht ſchlecht ſind.) — **Barobona de Soto** (1586. Vier ſ. bis jetzt ungedruckten Satiren finden ſich im 9ten Bd. S. 53 u. f. des Parn. Eſp.) — **Chriſtoval de Caſtillejo** († 1596. In ſeinen Obras . . . Anv. 1598. 12. Alc. 1615. 8. finden ſich verſchiedene ſehr gute Satiren.) — **Lup. Leon. da Argenſola** und **Bartb. Leon. da Argenſola** (1613 und 1630. Nachahmungen des Horaz finden ſich in ihren Rimas . . . . Zar. 1634. 4. wovon eine von dem erſtern, in dem 4ten Bd. S. 324 des Parn. Eſp. aufgenommen worden iſt.) — **Eſt. Manuel de Villegas** (Eine Satire von ihm findet ſich im 2ten Bde. S. 105 des Parn. Eſp.) — **Miguel de Cervantes Saavedra** († 1616. Vida y Hechos del ingenioſo Hidalgo D. Quixote de la Mancha, Mad. 1605. 4. 1 Bd. oder die zwey erſten Theile; die Fortſetzung des ſo genannten Avellaneda, Tarr. 1614. 8. und der 2te Bd. von Cervantes ſelbſt, Mad. 1615. 4. Zuſammen, Mad. 1655. 2 Bd. Brux. 1662. 8. 2 Bd. Lond. 1738. 4. 4 Bd. Amſterd. 1755. 8. 4 Bd. Mad. 1780. 4. 6 Bd. Ital. von Lor. Franciosini, Ven. 1622 und 1625. 8. Franzöſ. verſchiedentlich, werſt, Par. 1618. 12. 2 Bd. durch Fres. Roſſet; durch Ceſ. Oudin, Par. 1620. 8. 2 Bd. durch Fill. de St. Martin, Par. 1679. 12. 4 Bd. u. a. m. Engliſch ſchon im Jahre 1620. von Shelton, Lond. 1731. 8. 4 Bd. Von Smollet, Lond. 1782. 8. 4 Bd. Deutſch, von Baſtel von der Sohle, Frankf. 1648. 12. Nur die 22 erſten Kapitel; von P. Wolf, nach dem Franzöſiſchen, Leipzig 1734. 8. Von Fr. Juſt. Bertuch, Weimar 1775. 8. 6 Bd. Mich dünkt, als ob von den mehreſten dieſer Ueberſetzungen das gelt, was D. Q. irgendwo ſelbſt von Ueberſetzungen ſagt: Que el traducir de una lengua en otra . . . es como quien mira los tapices Flamencos por el reves, que aunque ſe ven las figuras, ſon llenas de hilos, que las eſcurecen, i no ſe ven con la liſura, i tez de la haz. . . In Bodmers Betrachtungen über die poetiſchen Gemählde, Zür. 1741. 8. handelt der 10te Abſchnitt S. 518. von dem Charakter des D. Quixote und des Sancho Panſa. Auch von den Novelas Exemplares, Mad. 1613. 4. gehören, meines Bedünkens, La Gitanilla, Rinconete i Cortadillo, El Licenciado vidriera, und los Perros Cipion y Berganza, hieher. Viage del Parnaſo . . . . Mad. 1614. 8. Satire auf die Dichter ſeiner Zeit. Ein Leben des Cervantes von Greg. Mayans i Siſcar findet ſich vor der Londner Ausgabe des Originales vom J. 1738. und vor der Amſterdammer von 1755.) — **Luis de Gongora y Argote** († 1627. Seine, unter dem Titel, Delicias del Parnaſo . . . . Barc. 1634. 12. Obras . . . Mad. 1654. 4. Brux. 1659. 4. geſammelten, und von Pellicer de Sales, Mad. 1630. 4. und von Garcia de Salcedo Coronel, Mad. 1629 - 1648. 4. commentirten Werke, enthalten, unter andern, Sonetos burleſcos (Bl. 17. Ausg. vom Jahre 1654.) Tercetos burleſcos (Bl. 45.) Decimas burleſcas (Bl. 62.) Letrillas burleſcas (Bl. 68.) und Romances burleſcos (Bl. 99.) aber keine beſondern Satiren.) — **Louis Martin, oder Martinez de la Plata** († 1635. Eine Sat. von ihm findet ſich im 11ten Bd. S. 298 des Parn. Eſp.) — **M. Carranza** (Diſc. contra malos trages y adornos laſcivos, Mad. 1636. 4.) — **Don Ant. Hurtado de Mendoza** (Sueño politico, Romance Satyrico contra los dos Privados del Rey D. Phelipo IV. el Conde Duque (Graf von Olivarez) y Don Luis de Haro, ſ. l. et a. 12.) — **D. Francisco de Quevedo** († 1647. In ſ. Obras . . . Bruſſel. 1660 - 1671. 4. 4 Bd. Anv. 1670. 4. 4 Bd. Madr. 1736. 4. 6 Bd. nehmen die proſaiſchen Schriften (in den beyden erſten Ausgaben) die zwey erſten Bände ein, und unter dieſe gehören der Sueño de las Calaveras, Bd. 1. S. 373 u. f. Deutſch, von Hrn. Bertuch in ſeinem Magazin der ſpaniſchen und portug. Litter. Bd. 1. S. 99. El Alguazil Alguazilado, Las Zahurdas de Platon; Engliſch von Ed. Meſervy, Lond. 1641. 8. El Mundo por de dentro; hiſtoria y vida del grand Tacaño, einzeln erſchienen, unter dem Titel, hiſtoria de la vida del Buſcon, llamado D. Pablos, Val. 1627. 8. Franzöſiſch, unter dem Titel: Aventurier buſcon, Par. 1644. 12. und, unter dem Titel, Oeuvres de Q. Brux. 1698 und 1718. 12. 2 Bd. Engliſch von J. D. Lond. 1657. 8. Viſita de los Chiſtes; Cartas del Cavalero de la Tenaza, Deutſch, von Hrn. Bertuch, a. a. O. S. 241. Engl. Lond. 1657. 8. Libro de todas las coſas y otras muchas mas . . . El entremetido y la Dueña, y el Soplon . . . Cuento de Cuentos, Caſa de los Locos de Amor, Prematica del Tiempo, Carta de las Calidades de un Caſamiento, zu den Satiren. Der größte Theil dieſer Ausg. iſt unter dem Titel, Sueños y Diſcurſos de Verdades, deſcubriadoras de Abuſos, Vicios etc. en todos los oficios del mundo, unter andern, Ruan 1627. 8 zuſammen erſchienen, und dieſe Sammlung in das Franzöſiſche von la Geneſte, und in das Engliſche von Rog. Leſtrange 1680. 8. 1696. 8. überſetzt worden. Was die Novels of Quevedo, Lond. 1671. 8. enthalten, weiß ich nicht. Ins Deutſche hat ſolche, nach der franzöſiſchen Ueberſetzung, aber mit mancherley weitſchweifigen Erweiterungen, und Zuſätzen, Hs. Mich. Moſcheroſch von Wildſtädt, unter dem Titel: Wunderliche und wahrhafte Geſichte Philanders von Sittewald . . . Straſsb. 1645. 8. Leyden 1646-1647. 12. 7 Th. (wovon aber die letzten Theile nicht von ihm ſind.) Straſsb. 1650. 8. 2 Th. (die ächte Ausg.) gebracht. Unter Quevedo's Gedichten, Bd. 3. finden ſich ſatiriſche Sonette in der Muſa II. ſo wie in ebenderſelben ein Sermon ſtoico de Cenſura moral, und eine Epiſtola ſatyrica y Cenſoria contra las Coſtumbres preſentes de los Caſtellanos, in Terzinen; in der Muſa V. zwanzig Letrillas ſatyricas und 5 Letrillas burleſcas; ſo wie verſchiedene ſatir. Xacaras und Bailes; die Muſa VI. beſteht faſt gänzlich aus Cenſuras morales in der Form von Sonetten, Canzonen, Romanzen, und aus einer eigentlichen Satire, welche den Titel, Riesgos del Matrimonio, führt.) — **D. Diego Saavedra** († 1648. Locuras de Europa, Dial. 1645. 8. Republica literaria, Alc. 1609. 12. Mad. 1735. 8. Engl. Lond. 1727. 12. Deutſch, Leipz. 1748. 8.) — **Balth. Gracian** († 1658. Von ſ. W. gehöret nur hieher das Criticon, tratando en la primera parte de la niñez y juventud, en la ſegunda de la varonil edad, y en la tercera de la vejez, urſprünglich einzeln gedruckt, und hernach im 1ten Th. ſ. Obras, Mad. 1664. 4. Barcel. 1700. 4. Amb. 1702. 4. 1725. 4. 2 Th. Franzöſ. mit dem Titel, l'homme detrompé, à la Haye 12. 3 Vol. Deutſch, nach dieſer, von Caſp. Gottſchling. Halle 1721. 8. (Eine frühere deutſche Ueberſetzung, Frankfurt und Leipzig 1698. 8 ſoll nicht vollſtändig ſeyn.) — **D. Juan de Xauregui** († 1650. Diſcurſo contra el hablar culto y obſcuro, Madr. 1628. wegen Luis de Gongora, und deſſen angenommenen Ton in der Poeſie. La Comedia del Retraido, Mad. 1634. eine Satire auf Quevedo, und eine einzele ſ. Sat. findet ſich im 9ten Bde. S. 35 des Parn. Eſp.) — **Benito Remigio Noydens** (Hiſt. moral del Dios Momo, enſenanza de Principes y ſubditos . . . Mad. 1666. 4.) — **D. Luis de Ulloa** († 1674. Der eigentlichen Satiren ſind in ſ. Obras . . . . Mad. 1674. 4. ſehr wenige.) — **D. Antonio de Solis y Ribadeneyra** († 1686. In ſ. Varias poeſias . . . Mad. 1692. 1716. 1732. 4. finden ſich einige, äuſſerſt glückliche Satiren.) — **Ildephonſus a Sancto Thoma** († 1692. Teatro Jeſuitico . . . En Coimbra 1654. 4. Soll die bitterſte Satire auf die Jeſuiten ſeyn.) — **Jorge Pitillas** (Unter dieſem angenommenen Nahmen, ſteht in dem 6ten Bd. S. 196. des Diario de los Literatos de España, eine Satire auf die ſchlechten Schriftſteller der neueren Zeit, welche auch in den 2ten Bd. S. 118. des Parn. Eſp. aufgenommen worden iſt.) — **Greg. Morillo** (Von ihm findet ſich, ebend. Bd. 1. S. 90. eine einzele Sat.) — **Dion. Rambaſo** (Eine, vorher noch nicht gedruckte Sat. von ihm, findet ſich ebend. Bd. 4. S. 144.) — **Ungen.** (Ebendaſelbſt, Bd. 7. S. 89 iſt eine Satire von einem Ungen. eingerückt worden.) — **Franz. Isla** (Seine erſte ſatiriſche Schrift war: Triunfo del amor y de la lealtad. Dia grande di Navarra. En la feſtiva, pronta glorioſa aclamacion del . . Rey D. Fernando, Executada en la Imperial Corte de Pamplona . . . 1746. 4. Sie gehört zu den feinſten glücklichſten Verſpottungen: und geht, wie der Titel zeigt, auf die Feyerlichkeiten, welche bey der erwähnten Gelegenheit zu Pampelona abgedruckt wurden. Historia del famoſo Predicador Fr. Gerundio de Campazas . . . iſter Th. Mad. 1758. 4. Zweyter (Londres) Mad. 1759. 4. Engl. Lond. 1772. 8. 2 Bde. Deutſch, nach der Engl. Ueberſ. Leipz. 1773. 8. 2 Bde. Das Werk machte, bey ſeiner Erſcheinung, viel Aufſehen; ein P. Marquina ſchrieb einen Penitente, Jos. Maymo y Ribes einen Metodo de eſtudiar del Sarbodin, u. d. m. dawider, auch wurde es von der Inquiſition wirklich auf kurze Zeit verboten. Wovon die erſteren Schriften eigentlich der Verf. ſich in ein paar Briefe, welche in ſ. Cartas familiares . . Mad. 1785 u. f. 8. 4 Th. zu finden ſind. Und ein übrigens ſchrieb die Anatomia del Cuerpo del Fr. Gerundio y Apologia de ſu alma zur richtigen Beurtheilung deſſelben. Cartas de Juan de la Encina . . . contra un libro que eſcribió D. Jos. de Carmona . . . intitulado Metodo racional de curar Sabañones, Mad. 1784. 8. Eine eben ſo glückliche Verſpottung.) — D. Villaviciosa (La Moſquea, Poem. invectiva, Mad. 1777. 8.) — D. Juan Pablo Forner (Sat. contra los vicios introducidos en la Poeſia caſtellana, Mad. 1782. 4.) — Fr. Moratin (Leccion poet. Sat. contra los vicios introducidos en la Poeſia caſtellana, Mad. 1782. 8. — — Uebrigens gehören, von den ſpaniſchen Romanen, noch viele mehr zu den Satiren, als der Galateo Eſpañol . . . Vallad. 1603. 12. Val. 1769. 8. El Diablo cojuelo, Mad. 1641. 8. von L. Velez de Guevara († 1646), den man aber ja nicht nach der Ueberſetzung des le Sage beurtheilen muß, da dieſer nicht blos verändert, ſondern auch den zweyten Theil aus eigener Macht hinzu geſetzt hat; verſchiedne Romane des Alonſo Geron. de Salas Barbadillo, und viele a. m. welche ich, um den Raum zu ſchonen, blos allgemein nenne. — —

Mit der ſpaniſchen Satire, will ich hier gleich die portugieſiſche verbinden. Mir iſt keine, als aus v. Diez die Disparates na India des L. Camoens († 1579) eine poetiſche Satire auf den Vicekönig in Goa, D. Fr. Barreto, und eine ähnliche von ebend. in Proſa bekannt. Ob ſie ſich in ſ. Obras . . . Par. 1758. 12. 3 Bd. befinden, weiß ich nicht. — —

Satiren in franzöſiſcher Sprache: Dem Pasquier in ſ. Recherches de la France; dem Juvenel de Carlencas in ſeiner Geſchichte der Künſte und Wiſſenſchaften, Th. 2. S. n. d. Ueberſ. dem le Grand, in der Vorrede zu den Fabliaux et Contes du XII. et du XIII. Siecle, Par. 1779. 8. 1 Bd. S. L. und Bd. 1. S. 304, und dem Diſc. preliminaire vor der hiſtoire des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 Bd. S. LIX. zu Folge bezeichneten die Provenzaliſchen Dichter ihre Satiren mit dem Titel, Sirventes oder Sirventois, obgleich Barbazan in der Vorrede zu ſ. Fabl. et Contes du XII. XIII. XIV et XV Siecles, P. 1756. 12. 3 Bd. S. XIX. will, daß Servantois ein Bittelied geweſen, und die Satire ſot chanſon benannt worden wäre, und Vauquelin de la Fresnaye in ſeinem ſchon angeführten Diſcours ſur la Satyre, die Satiren dieſer Dichter Sylvantez nennt, und ihnen die ſogenannten Coqs-à l'ane zu Nachfolgern giebt. So viel iſt gewiß, daß die Provenzaliſchen Dichter ſehr viele Satiren geſchrieben haben, worin aber die mehreſten mehr Pasquill, als Satire ſind. S. den angeführten Diſc. prel. vor der Hiſt. des Troub. a. a. O. Die mehreſten derſelben ſind über Pabſtthum, Geiſtlichkeit und Fürſten. Ich will, nach Maßgabe der eben angeführten Hiſt. des Troubadours wenigſtens einige anführen. Bern. Arnaud de Montcuc (Bd. 1. S. 97.) Pierre Rogiers (1154. ebend. S. 103.) Pierre de la Mula (ebend. S. 129.) Pons Barba (ebend. S. 177.) Bertrand de Born (ebend. S. 210.) Guil. Rainols d'Apt (ebend. S. 251.) Rambaud de Vaqueiras (ebend. S. 257.) Dauphin d'Auvergne († 1234. ebend. S. 324.) Dalre (ebend. S. 340.) Gauc. Faidit († 1220. Ich weiß nicht, aus welchem Grunde die Verfaſſer der

Hiſt. des Troubadours in ihrem Artikel von dieſem Dichter, Bd. 1. S. 354. nicht weiter, in dramatiſcher Form abgefaßten Satire, auf die gegen die armen Bürger ſchikanirenden Verſammlungen und Parlamentsräthen, welche unter dem Titel, l'Heregia des Peyres bekannt iſt, gedacht haben. S. darüber, unter andern, den 1ſten Bd. der Hiſt. du Theatre frc. Amſt. 1735. 12. S. 10 und 14.) Elias Cairels (ebend. S. 378.) Bertr. d'Alamanon (S. 390.) Ferrari de Ferrara (1264. S. 401.) Cadenet (ebend. S. 416.) Folquet de Romans (ebend. S. 460.) Pierre d'Auvergne (Bd. 2. S. 15.) Boniface de Caſtellane (S. 37.) Sordel (S. 79.) Guil. de Bergedan (S. 125.) Geraut (S. 132.) Folquet de Lunel (S. 138.) Lanfranc Cigala (S. 153.) Hugues de St. Cyr (S. 174.) Durand (S. 226.) Marcabrés (S. 250.) Bern. de Rovenac (S. 310.) Boniface Calvo und Bart. Georgi (S. 344.) Pierre Bremond Ricasnovas (S. 377.) Raymond de Miraval (S. 396.) Auſtau d'Orlhac (S. 420.) Guil. Figuiera (S. 448.) Le Chevalier du Temple (S. 467.) Guil. Addemar (S. 492.) Tomiers und Palazis (Bd. 3. S. 45.) Arnaud de Comminges (ebend. S. 60.) Raymond de Caſtelnau (ebend. S. 77.) Richard de Barbeſieu (ebend. S. 80 und 86.) Guil. de Montagnagout (ebend. S. 92.) Raymond de Tor (S. 111.) Pierre Durand (S. 147.) Pierre de Bucignac (S. 154.) Der Mönch von Montauban (S. 156.) Raimond Gaucelm (S. 167.) Bern. de Venenac (S. 225.) Pierre Cardinal (S. 236.) Pons de la Garda (S. 311.) u. a. m. woraus man denn, unter andern, ſehen mag, wie falſch der gewöhnliche Begriff iſt, daß die Troubadours nur von Liebe und Liebeshändeln geſungen haben.) — Helinand († 1223. In ſ. von Ant. Loiſel, Par. 1594. herausgegebenen Poeſies finden ſich kräftige Tiraden gegen den Röm. Hof. S. von ihm Baillet, Bd. 4. Th. 1. S. 29. Ausgabe von 1725.) — Huon de Mery (1228. Tournoy, ou Tournoyement de l'Antechriſt, in Verſen; nur in der Handſchrift.) — Jacq. M. Gielee (Sein nouveau renard gehört zu den Satiren. S. überhaupt über Reinecke Fuchs den Art. Fabel S. 192.) — Hugo von Bercy (Schrieb um eben dieſe Zeit, das noch nicht gedruckte Gedicht, La Bible Guyot, eine Satire auf alle Stände, von welcher Maſſieu in der Hiſt. de la poeſie Frçs. S. 166. der Verfaſſer der Vorrede zu den Fabl. et Contes des XII. XIII. XIV et XV. Siecles, Par. 1756. 12. 3 Bd. S. XXVIII. Caylus, im 20ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcr. Quartausg. u. a. m. Nachricht geben. Auch Gottſched, in ſeiner Vorrede zu Pantke's Neoptolem, Bresl. 1749. 8. hat etwas darüber geſagt.) — Guil. de Lorris und Jean de Meun (Verf. des bekannten Roman de la Roſe, deſſen Fortſetzung von dem zuletzt genannten Dichter reich an Satire auf das weibliche Geſchlecht, und die Geiſtlichkeit iſt. Auch iſt, von eben dieſem Dichter, noch ein anderes, ſatiriſch moraliſch Gedicht, in Alexandrinern, le Codicille, vorhanden, und, bey der Ausgabe des erſtern von Lenglet du Freſnoy, befindlich. Dieſes, der Roman de la Roſe, machte zu ſeiner Zeit, das größte Aufſehen; die Geiſtlichen predigten dawider, die Advokaten führten es in ihren Reden an, und ein berühmter Mann, der Kanzler Gerſon, ſchrieb eine lateiniſche Abhandlung, um die Gefährlichkeit deſſelben zu erweiſen. Es war andre Gedichte erſchienen dagegen, als l'Amant entrant dans la foreſt de triſteſſe, worin alles Unglück in der Liebe dieſem Gedichte zugeſchrieben wird. Von der andern Seite fand es eben ſo eifrige Bewunderer. Die Alchymiſten glaubten den Stein der Weiſen, und andre eine Art von Moral-Theologie darin zu finden; verſchiedene Vertheidiger deſſelben traten auf, als ein Probſt von Montreuil (S. bey Martene Veter. Monum. Collect. Bd. 2. S. 1409 u. f.) u. d. m. S. übrigens die Art. Allegorie, S. 26. und Heldengedicht, S. 527.) — Der Mönch von Montemajor († 1335. Noſtradamus, und nach ihm Crescimbeni, gedenken dieſes Mönches in ihren Nachrichten von den Provenzaliſchen Dichtern, mit dem Beynahmen einer Geiſſel der Troubadours; oder, wie, wenn ſie ihn mit dem ſchon vorher angeführten Mönche von Montaudon (Hiſt. des Troub. Bd. 3. S. 116.) verwechſelt hätten? Wenigſtens hat dieſer, ſo wie ſchon vor ihm Pierre d'Auvergne (ebend. Bd. 2. S. 15.) eine Satire auf die Troubadours geſchrieben.) — **Raoul de Presle** (Ihm wird der Songe du Vergier, qui parle de la Diſputation du Clerc et du Chevalier, et de la puiſſance eccleſiaſtique et politique, Par. 1491 und 1501. f. und bey des J. L. Brunet Traité des Droits et libertés de l'Egliſe gallicane, Par. 1731. f. zugeſchrieben, ungeachtet der Verfaſſer deſſelben nicht mit Gewißheit bekannt iſt. Lateiniſch erſchien dieß Buch, das, in einem allegoriſchen Traume, die weltliche Gerichtsbarkeit gegen die geiſtliche vertheidigt, Par. 1516. 4.) — **Jean du Pin** († 1372. Sein Champ vertueux de bonne vie, appellé Mandevie . . . P. ſ. a. 4. halb in Proſa und halb in Verſen, enthält eine ſehr freye Darſtellung der Mißbräuche und Laſter aller Stände zu ſeiner Zeit. S. übrigens die Bibl. franc. des Goujet, Bd. 9. S. 98 u. f.) — **Phil. de Maizieres** († 1405. Le Songe d'un vieil Pelerin . . . Handſchrift, worin, auch unter der Hülle der Allegorie, Pabſtthum und Geiſtlichkeit, in ihrer damahligen Geſtalt, dargeſtellt werden.) — **Pierre Michault** (1460. Sein Doctrinal de la Cour 4. Gen. 1522. 8. und ſeine Danſe des aveugles. 4. Lyon 1543. 8. ſind halb in Reimen, und halb in Proſa abgefaßt, und ſollen Satire ſeyn. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 9. S. 146.) — **Matheolus** (Unter dieſem angenommenen Nahmen iſt eine, wahrſcheinlich ums J. 1450 abgefaßte, und vermuthlich aus dem Lateiniſchen überſetzte Satire auf das weibliche Geſchlecht überhaupt, und beſonders den Eheſtand, mit dem Titel: Matheolus . . 1492. f. gedruckt worden. Eine Widerlegung erſchien mit der Aufſchrift: Rebours de Matheolus ſ. l. 4. Par. 1518. 4. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 129 u. f. Es giebt indeſſen wirklich einen lateiniſchen Auszug aus der Schrift des Matheolus, welcher mit einer Invectiva coerus foeminei contra mares, ſ. a. 4. zuſammen gedruckt iſt. S. die Bibl. Pariſina. Londr. 1790. 8. S. 109.) — **Franç. Villon** (1461. Sein Petit und ſein Grand Teſtament, Par. 1489. 4. in ſ. Oeuvr. à la Haye 1742. (letzte Ausg.) gehören zu den Satiren. Nachrichten von dem Verf. und Auszüge daraus ſind in dem 9ten Bd. der Bibl. franc. S. 298. und im 1ten Bd. der Annal. poet. S. 141. zu finden.) — **Guil. Coquillart** (1478. Seine Poeſien, Par. 1532. 16. 1723. 8. athmen faſt alle eben ſo ſehr den Ton der Unzüchtigkeit, als Satire, haben aber immer viel Liebhaber gefunden. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 157.) — **Rob. Gobin** (1503. Seine Loups ravillans, autrement dit le Doctrinal moral . . Par. (1505.) 4. ſind gegen den römiſchen Hof und die Kirche gerichtet. Mehrere Nachrichten liefert Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 177 u. f.) — **Jean Molinet** († 1507. In ſ. Faicts et Dicts. . . Par. 1531. fol. finden ſich einige Satiren, als les neuf preux de gourmandiſes, und l'Epithalame de la fille de Lardin; ſie ſind eben ſo ungezogen, als plump. S. Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 1 u. f.) — **Roger de Collerye** (1536. Seine Oeuvr. Par. 1536. 12. enthalten, unter mehrern auch eine Satyre pour l'entrée de la Royne à Auxerre, worin die Weiber der Zeit gezüchtigt werden. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 173 u. f.) — **Bonaventura des Perriers** (1543. Schrieb unter dem Nahmen Thomas du Clevier ſein Cymbalum Mundi, contenant quatre Dial. poet. fort antiques, joyeux et facetieux, Par. 1537. 8. Amſt. 1711. 12. 1753. 12. mit Kupf. Engl. 1723. 8.

wovon

werden im 2ten Bde. S. 429 der Geſch. der komiſchen Litteratur von Flögel nä- here Nachr. ſtehen. Prognoſtication des prognoſtications pour tous les tems à jamais, eine Verſpottung der Aſtrologen, in dem Rec. des Oeuvres de M. d. P. Lyon. 1544. 8. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 12. S. 88 u. f.) — Pierre Gringoire († 1544. Les abus du monde, Par. 1504. 8. Les folles entreprises, 1505. 1508. 1510. 8. Le Teſtament de Lucifer, bey ſ. Menus propos, Par. 1528. 8. Les fantaiſies du monde 1527. 8. Contredits du Prince des Sots, autrement dit Songe creux, ſ. a. 12. 1530. Sind Satiren auf alle Stände, vorzüglich aber auf das weibliche Geſchlecht. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 222 u. f.) — Gratien du Pont (Controverſes des ſexes maſculin et feminin, Toul. 1534. f. Eine, aus allen möglichen Schriftſtellern, alten und neuern, geiſtlichen und weltlichen zuſammen geſchriebene, langweilige Satire auf das weibliche Geſchlecht. S. Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 184 u. f.) — Clement Marot († 1544. Marot wird gewöhnlich für den Erfinder der, mit dem Titel, *Coq à l'ane* bezeichneten Satiren, welche man für ein eigentliches Poſſenſpiel ausgiebt, gehalten. S. Ant. Lulli de Orat. Lib. VII. c. 5. apd. Voſſ. de Inſtit. poet. Lib. 3. c. 9. Oper. Bd. 3. S. 148. Amſtel. 1697. f.) Aber ſeine ſo genannten Epitres du Coq-à-l'ane (im 2ten Bd. ſ. W. S. 123 u. f. Amſt. 1731. 12. 6 Bde.) ſind nichts als ein unzuſammenhängendes Gewebe von Spott, Scherz und Neuigkeiten; mit einem Wort, Quodlibette. Satire iſt eigentlich nur das Gedicht l'Enfer, ebend. S. 240. Die Streitigkeiten zwiſchen ihm und den Reimern, Sagon und la Hutterie finden ſich ebend. im 6ten Bde. Auch hat man in den 3ten Bd. S. 317 noch die Blaſons du corps feminin aufgenommen, aber, ſo viel ich weiß, iſt dieſe ſchmutzige Satire aus dem Italieniſchen gezogen, und mit mehrern zuſammen 1551. gedruckt worden. S. Goujet, a. a. O. Bd. 7. S. 387. Uebrigens erſchien die erſte Ausg. ſ. W. Lyon 1534. 16. und die vollſtändigſte, Amſt. 1731. 4. 3 Bde. und 12. 6 Bde. Nachr. von dem Verf. geben, Baillet, in ſ. Jugemens N. 1275. Bd. IV. Th. 1. S. 177. Ausg. von 1725. Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 37. und die Annal. poet. Bd. 2. S. 123.) — Ungen. (Les devis propos et joyeuſes rencontres d'un Prieur et d'un Cordelier, en maniere de coq à *l'aſne*. Rouen, ſ. a. 16.) — Franc. Rabelais († 1553. Die Ausgaben ſeines wunderbaren Buches ſind bey dem Art. Erzählung S. 141. nach Maßgabe der Vorrede vor der Amſterdammer Ausgabe vom J. 1725. angezeigt, welche aber nicht völlig mit den, von Niceron, und aus dieſem, vom Hrn. Flögel, in ſeiner Geſch. der komiſchen Litteratur Bd. 2. S. 444. angegebenen Ausgaben übereinſtimmen. Uebrigens gehören, im Ganzen, die als Nachahmungen des Rabelais geſchriebenen Werke hierher: Le nouveau Panurge avec ſa navigation en l'Isle imaginaire et ſon rajeuniſſement en l'autre monde, Rochelle ſ. a. 12. das auch unter dem Titel, Le diſciple de Pantagruel, Par. ſ. a. 16. und Le voyage et navigation aux Isles inconnues . . . Lyon 1556. 12. Orl. 1571. 12. mit einigen Veränderungen, ſo wie in Reime gebracht von Hamberlin, unter dem Titel: La Navigation du compagnon à la bouteille . . . Troyes (ſ. a.) 16. Par. 1576. 16. erſchienen iſt. — Les Songes drolatiques de Pantagruel, où ſont contenues pluſieurs figures de l'invention de Mr. Rabelais . . . Par. 1565. 8. — Fanfreluche et Gaudichon, Mythiſtoire baragouine de la valeur de dix atomes, pour la recreation de tous bons Fanfreluchiſtes, par Guil. des Autels, Lyon 1559. 8. 1574. 16. — Le très eloquent Pandarnaſſus . . . qui fut tranſporté en Faerie par Oberon . . . Lyon ſ. a. 8. — Hiſtor. macaronique de Merlin Coccaie, Prototype de Rabelais, où il eſt traité des ruſes de Gingar, les tours de Boccal, les avantures de Leonard, les forts de Francaſe, les enchantemens de Gelſout et Pendagrue, et les rencontres heureuſes de Balór; plus l'horrible bataille entre les mouches et les fourmis, Par. 1606. 12. — Rabelais reſuſcité, par Horry, Rouen 1611. 12. — Rabelais reſuſcité, recitant les faits et comportemens admirables du très valeureux Grangoſier . . . par Thibault le Nattier, Par. 1614. 12. (S. übrigens das bereits genannte Werk des von Flögel a. a. O.) — **Jean Bouchet** (1550. Die Regnards traverſans les perilleuſes voyes de folles fiances du monde, ſ. welche, unter dem Namen unſers Seb. Brand, aus dem Deutſchen herausgegeben wurden, weil dieſer Alopekiomachia, de ſpectaculo conflictuque vulpium, Argent. 1498. 4. drei an Licht gemacht hatte, wodurch, von den vielen Werken des Verfaſſers, zu den Satiren, vorzüglich auf die Mönche und das weibliche Geſchlecht. Im Grunde ſatiriſirt er aber Aller Art. Nachrichten von dem Verf. ſind in Goujets Biblioth. franç. Bd. XI. S. 242 u. f. zu finden.) — **Guil. de la Perriere** (1552. Invective ſatir. . . contre les ſuſpects Monopoles de pluſieurs criminaux, ſatellites etc. Toul. 1550. 4. S. Goujet a. a. O. Bd. 13. S. 105. f.) — **Barth. Aneau** († 1565. Lyon Marchand. Satire françoiſe ſur la comparaiſon de Paris, Rohan, Lyon, Orleans, et ſur les choſes memorables depuis l'an 1524. Souls allegories et enigmes, par perſonnages myſtiques, joués . . . à Lyon en 1541. Lyon 1562. 16.) — **Jean Calvin** († 1564. Von den vielen Schriften dieſes berühmten Reformators gehört der Traité des reliques . . . . Gen. 1543. 8. Lat. von Nic. Gallaſius, 1548. Deutſch von Joh. Eiſenberg, unter dem Titel: Der heilig Brotkorb der H. R. Reliquien . . . Straßb. 1583. 8. nebſt einer Vorrede von Fiſchart hieher.) — **Des Coles** (L'enfer de Cupidon, Lyon 1555. 8. S. Goujet a. a. O. Bd. 11. S. 104.) — **Jer. Bolſec** (Hiſt. de la vie, moeurs, actes, doctrine, conſtance et mort de Jean Calvin . . . Lyon 1577. 8. 1664. 8. Lat. von Jac. Laingaeus, Col. 1580. 8. Hiſt. de la vie, moeurs, doctrine et deportemens de Theod. de Beze . . Par. 1577 und 1582. 8. Lat. von Joh. Theodorin, 1584 und 1585. 8. Ein paar elende Pasquille.) — **Pierre Viret** (Satyr. chreſtiennes de la Cuiſine papale, avec un Colloque . . . Lyon 1560. 8. Auch ließen ſich mehrere, meiſt gegen die Papiſten abgefaßten Schriften vielleicht hieher rechnen.) — **Balth. Bailly** (L'importunité et malheur de nos ans, Troyes 1576. 8. S. Goujet, a. a. O. Bd. 12. S. 109 u. f.) — **Ungen.** (La Legende du Card. de Lorraine et de ſes freres, Reims 1579. Eine bittre Sat. auf die H. v. Guiſe.) — **Jean Le Masle** (In ſ. Recreations poet. . . Par. 1580. 12. findet ſich eine einzele Satire. S. Goujet, a. a. O. Bd. 12. S. 380 u. f.) — **Pierre Ronſard** († 1585. Sein Disc. des miſeres de ce temps, im 5. B. enthält ſo heftige Ausfälle auf die Calviniſten, daß Ant. de la Roche Chandieu, und B. de Montmeja darauf eine Reponſe (Orleans) 1563. 4. Florent Chretien eine Seconde reponſe (Orl.) 1563. 4. ein Ungenannter eine Remonſtrance à la Royne . . Lyon 1563. 12. drucken ließen, worauf Ronſard eine lange Reponſe aux injures et calomnies de je ne ſçais quels Predicantereaux et Miniſtreaux de Geneve ſchrieb, gegen welche Florent ſich mit einer Apologie . . . 1564. 4. vertheidigte. S. Goujet a. a. O. Bd. 12. S. 232 u. f.) — **Nic. Barnaud** (Wird für den Verfaſſer der Satire: Le Cabinet du Roi de France, dans lequel il y a trois perles precieuſes d'ineſtimable valeur . . . . 1581. 8. gehalten.) — **Gab. Bounin** (Satyre au Roi contre les Republicains, bey ſ. Alectriomachie ou Joutte des Coqs, Par. 1586. 8. S.

Goujet.

ujet, a. a. O. Bd. 13. S. 245.) — aç. de Romieu (In ſeinen Poeſies, yon 1584. findet ſich eine Satire auf as weibliche Geſchlecht, gegen welche eine Schweſter, Marie, un brief diſcours, zu der Vertheidigung ihres Geſchlechts ſchrieb, der Par. 1581. 8. gedruckt worden iſt. S. Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 278.) — Ant. Duverdier (Les Omonimes, Satyre des moeurs corrompues de ce ſiecle, Lyon 1572. 4.) — Jean de Boyſſieres (1584. In ſ. Oeuvr. Par. 1578-1579. 3 Th. findet ſich, unter der Aufſchrift, Elegie ſur le naturel des filles und Stances des Humeurs de la femme, und de la loy du mariage, einige Satiren. S. Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 198.) — Clovis Heſteau (1584. Seine Oeuvr. poet. Par. 1578. 4. enthalten eine Satire contre les perturbateurs de la France. S. Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 205.) — Phil. Bertin († 1595. Bey ſ. Poeſ. amoureuſes . . . Lyon 1576. 8. finden ſich zwey Satiren. S. Goujet a. a. O. Bd. 12. S. 369.) — Jean de la Jeſſee (1595. Odes-Satyres, Par. 1578. 4. Es ſind deren zwey. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 174 u. f.) — Jean Ant. de Baif († 1592. In ſ. Oeuvr. Par. 1573. 8. 2 Bde. findet ſich eine heftige und ſchimpfliche Invective gegen ſeine Verläumder.) — Henr. Etienne († 1598. Introduction au Traité de la Conformité des merveilles anc. et modernes, ou Traité preparatif à l'apologie pour Herodote . . Gen. 1566. 8. 1572. 8. Hernach unter dem Titel: Apologie pour Herodote, zuletzt à la Haye 1735. 12. 3 Bd. gedruckt. Engl. Lond. 1607. f. Der zweyte Theil beſteht aus bitterer Satire, auf Mönche, Päbſte und dergleichen. Zugeſchrieben wird ihm auch noch: Diſcours merveilleux de la vie, actions et deportemens de la Reine Catharine de Medicis, (Par. 1575. 8. Lat. ebend. in ebend. Jahre.) — Theod. von Beze († 1605. Von ſeiner Epiſtola Mag. Bened. Paſſavantii 1554. 16. Wit. 1668. 12. . . 8. findet ſich eine Complainte de Meſſire Pierre Liſet ſur le trepas du feu ſon nez, und ein Gedicht, à la Mem. du feu nez de P. L. Zugeſchrieben werden dieſem Verfaſſer auch noch folgende ſatiriſche Schriften: Le reveil matin des françois et de leurs voiſins . . . Edimb. 1574. 8. La Comedie du Pape malade, à la quelle ſes regrets et complaintes ſont au vif repreſentés, et les entrepriſes et machinations qu'il fait avec Satan et ſes ſupports pour maintenir ſon ſiege, ſont deſcouvertes (Gen.) 1584. 16. Hiſtoire de la Mappemonde Papiſtique . . . 1576. 4.) — Et. Paſquier († 1615. Le Catechiſme des Jeſuites, ou Examen de leur doctrine . . . . Villefr. 1602. 8.) — Jean Boucher († 1646. Sermons de la ſimulée Converſion et nullité de la pretendue abſolution de Henri de Bourbon Prince de Bearn . . . 1594. 8. eine Schmähſchrift auf den guten Heinrich den 4ten, welche verbrannt wurde.) — Pierre Le Roy, Jean Paſſerat († 1602) Nic. Rapin († 1609) Gillot, Florent Chretien († 1596) Pierre Pithou, Durant de la Bergerie († 1614) ſind die Verfaſſer der bekannten Satyre Menippée, deren erſter Theil, Catholicon d'Eſpagne, im J. 1593. und deren zweyter, Abregé des Etats de la Ligue convoquez à Paris, mit dem erſten zuſammen im J. 1594. erſchien. Die letzte iſt, Ratisbone 1709 und 1726. 8. 3 Bd. von le Duchat herausgegeben worden. Engliſch erſchien das Werk 1595. 8.) — Ant. Mage de Fiefmelin (In ſ. Oeuvr. Poit. 1601. 12. findet ſich eine Sat. contre les vices de ſes compatriotes. S. Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 378. f.) — Ungen. (L'Archi-Sat, echo ſatyr. Par. 1605. 8.) — Franç. Daix (In ſ. Oeuvr. Lyon 1605. 12. ſind einige Sat. S. Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 47.) — Jean Vauquelin de la Freſnaye († 1606. Der erſte franzöſiſche Dichter, welcher

Satiren, nach dem Muſter der römiſchen Satiriker, ſchrieb; und ſchon dadurch, in der Geſchichte der Litteratur, merkwürdig. Aber auch ſeine Satiren ſelbſt, welche er in ſ. im J. 1612. 12. und öfterer gedruckten Poeſies, aus fünf Büchern beſtehen, haben einigen Werth. Sie ſind minder ſcherzhaft, als gedankenreich, und nur, im Ganzen, ein wenig zu proſaiſch. Hr. Flögel hat ihm in ſeiner Geſchichte der komiſchen Litteratur keine Stelle gegeben; was vorher von ihm geſagt worden, hätte ihn einer vorzüglichen Stelle darin werth gemacht. Sein Leben findet ſich in dem 14ten Bd. S. 78. der Biblioth. franc. des Goujet; im 9ten Bd. S. 95. der Annal. poet. u. a. m.) — **Jean Le Blanc** (Bey ſ. Neoptemachie poet. Par. 1610. 4. finden ſich drey Satiren. S. Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 94 u. f.) — **Nic. Le Digne** (1610. Bey des Beroald de Verville Apprehenſions ſpirituelles . . Par. 1583. 12. findet ſich, von le Digne, ein Diſc. ſatyr. de ceux qui ecrivent d'amour.) — **Jean Desplanches** (Le Miſogyne, ein Ged. in Stanzen, in ſ. Oeuvr. poet. . . . . Poit. 1611. 12. gehört zu den Sat. Mehrere Nachr. giebt Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 171 u. f.) — **Guil. de Reboul** (Enthauptet 1611. Salmonée, 1596. Second Salmonée, Lyon 1597. 12. La Cabale des reformez . . . Montp. 1597. 8. La Satire Menippée du Synode ou les Actes de la ſainte reformation, Montp. 1599. 12. u. d. m. Satiren und Pasquille auf die Reformirten.) — **Bernard de Bluet d'Arbere Comte de Permiſſion** (Unter dieſem Nahmen ſchrieb ein ſchwärmeriſcher, halb verrückter Stellmacher ſatiriſche Portraits von den berühmten Perſonen ſeiner Zeit, in der Form von Büchertiteln, welche, unter der Aufſchrift: L'intitulation et recueil de toutes les Oeuvres de Bernard de Bluet d'Arberes, Comte de Permiſſion . . . . qui ne ſait ny lire ny ecrire, et n'y a jamais apris, mais par l'inſpiration de Dieu et conduite des Anges . . . 1600–1603. 12. mit Holzſchnitten einzeln von ihm ausgegeben wurden, und aus 103 Stücken beſtehen. Le Tombeau et Teſtament du feu Bernard de Bluet . . . . Par. 1606. 8. in Reimen.) — **Artus Thomas** (Wird für den Verfaſſer der Isle des Hermaphrodites, nouvellement decouverte, avec les loix, mœurs, couſtumes et ordonnances des habitans d'icelle, pour ſervir de ſupplement au Journal d'Henri III. ſ. a. et l. 8. Col. 1726. 8. eine Satire auf den Hof Heinrich des dritten und vierten, ausgegeben.) — **Franc. Pavie de Fourquevaux** († 1611. L'Eſpadon ſatyrique, Par. 1619. 1626. 1682. 12. enthält funfzehn, nicht frey, und, was noch übler iſt, ſchlecht geſchriebene Satiren.) — **M. A. D. R.** (Sat. des Dames contre les Chevaliers du Carouzel, 1612. 8.) — **Jean Prevoſt** (Bey ſ. Traged. . . . Poit. 1613. 12. 2 Th. findet ſich, mit dem Titel, L'Aſne, eine Art von Satiren.) — **Mathurin Regnier** († 1613. Wenn Boileau und ſeine Ausſchreiber, den Regnier zu dem erſten, eigentlichen Satirendichter der Franzoſen machen: ſo verrathen ſie eine große Unbekanntſchaft mit der alten franzöſiſchen Litteratur. Die Satiren des Regnier, ſechzehn an der Zahl, in der Manier der Alten, aber ſpäter, als die ähnlichen des Vauquelin, gedruckt, zeigen ſeine Bekanntſchaft mit lateiniſchen und italieniſchen Dichtern. Sie ſind, zum Theil, ſehr frey abgefaßt. Zehne derſelben erſchienen zuerſt Par. 1608. 4. Die beſten Ausgaben ſind die, von Broſſette beſorgten, Lond. 1729. 4. Par. 1730. 8. Londr. 1733. 4. Par. 1750. 12. 2 Bd. Sein Leben findet ſich, unter andern, in dem XIV Bande S. 199. der Biblioth. franc. des Goujet.) — **Ant. Juſt** (Le Maſtigophore, ou Precurſeur du Zodiaque, auquel par maniere apologetique ſont briſées les brides à veaux . . . 1609. 8. Ein Pasquill auf den Jeſuiten [illegible].) — **Chriſt. de Gamon**

mon (1618. In ſ. Jardinet de Poeſies, Lyon 1609. 12. findet ſich eine Sat. auf eine böſe Frau.) — **Th. de Courval Sonnet** (Sat. contre les Charlatans et Pſeudo-Medecins, Empyr. Par. 1610. 8. Oeuvr. ſatir. Par. 1622. 8. Sat. Menippée contre les femmes 1622. 8. Die Oeuvr. ſat. enthalten zwölf Satiren, wovon die letzten ſieben, mit einigen Veränderungen und Zuſätzen, ſich in der letztern Schrift befinden. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 293 u. f.) — **Scevola de St. Marthe** († 1623. In ſ. Oeuvr. Poit. 1600. 12. findet ſich ein Disc. à Louis de S. Marthe, welcher eine Satire auf die Advokaten iſt.) — **Ch. de L'Espinoeil** (Le Banquet des Sages, dreſſé au logis et aux depens de L. Servin, auquel eſt porté jugement tant de ſes humeurs que de ſes plaidoyers. Sat. en proſe et en vers. 1617. 8.) — **Ungen.** (Le Satyrique de la Cour, 1624. 8. L'Anon la Muſe infortunée contre les froids amis du tems, par le Sat. de la Cour, 1623. 12.) — **Theophile Viaud** († 1626. Sein Parnaſſe ſatyr. 1622. 1660. 1668. 12. der aber auch dem Guil. Des Autels († 1570) zugeſchrieben worden iſt, enthält eben ſo viel Satire, als Unverſchämtheit. An einzeln Satiren werden ihm zugeſchrieben, Le tableau ſat. des pères de la Société (1624.) 8. Rome ridicule (1624.) 4. L'eſpadon ſatyr. 1625. 8. Auch iſt noch von einem Theophile le jeune, eine Sat. mit dem Titel, Le B . . . . l des Muſes, ou les neuf Pucelles P . . . Leyde ſ. a. 8. vorhanden. Von dem Verf. aber nicht von den angeführten Schriften giebt Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 303 u. f. Nachricht.) — **Jean de la Pierre** (Le grand Empire de l'un et l'autre monde, divisé en trois Royaumes, le Royaume des Aveugles . . . des Borgnes . . . et des Clairvoyans. Par. 1625. 8.) — **Ungen.** (Paſquil ſatyr. du Duc de . . . ſur les affaires de la France, depuis 1585 juſques 1623. P. 1628. 8.) — **Jean Goulu** († 1629. Lettres de Phyllarche à Ariſte, Par. 1627. 8. Gegen Balzac, und höchſt ungezogen.) — **Cl. de Mons** (In ſ. Chants oraculeux . . . Amiens 1627. 12. findet ſich ein Livre ſatyrique, worin er, ſehr plump, die Misbräuche ſeiner Zeit rügt.) **Theod. Agrippe d'Aubigne** († 1630. Der Juvenal ſeiner Zeit, durch ſeine, aus 6 Gedichten beſtehenden, Tragiques, donnez au publ. par le larcin de Prom. Au deſert 1616. 4. welche, bis zur Frechheit frey, in größtentheils nachdrücklichen, obgleich zuweilen ſpielerichen Verſen, die Verbrechen ſeiner Zeit, unter der Aufſchrift: Les Miſeres, les Princes, la Chambre dorée, les Feux, les Fers, le Jugement, darſtellen. Hr. Flögel, der dieſe eigentlichen Satiren nicht gekannt, ſchreibt ihm in ſ. Geſch. der kom. Litteratur, Bd. 2. S. 307. die Confeſſion catolique du Sr. de Sancy bey dem Journ. de Henri III. Par. 1663. 8. und einzeln von Duchat 1693 und 1699. 12. herausgegeben, und Les Avantures du Baron de Foeneſte, Maille 1617. 12. verm. (Gen.) 1630 und 1640. 8. durch Duchat, Col. 1729 8. zu Amſt. 1731. 12. 2 B. zu.) — **Henri de Sponde** († 1643. Le Magot Genevois . . . . 1613. 8. lat. Cöln 1614. 8. Satire auf die Reformirten.) — **Franc. Garaſſe** († 1631. La doctrine curieuſe des beaux eſprits de ce temps . . . Par. 1624. 12. La Recherche des Recherches . . . ebend. 1622. 8. Gegen das Werk des Pasquier. Le Rabelais reformé par les Miniſtres et nommement p. Pierre du Moulin, Lyon 1620. 12. Gegen den genannten Geiſtlichen. Le Banquet des Sages . . . Gegen den Generaladv. Servin; alles poſſenhafte Paſquille.) — **Ch. Rob. des Laurens** († 1648 Satires 1633. 4. 1646. 4. Es ſind ihrer beynahe dreyßig, auf die Sitten der Zeit, und beſonders den Eheſtand.) — **Ungen.** (Invectives contre la ſecte de Vauderie, ſ. a. ſ.) — **Javereau** (Wird für den

Verf.

Verſ. des Tableau du Gouvernement preſent, ou Eloge de ſon Eminence; piece de mille vers . . . ſ. a. et l. 8. 1649. 4. einer bittern Satire auf den Card. Mazarin und deſſen Anhänger, gehalten.) — In dieſem Zeitpunct fallen eine Menge andrer Satiren oder Pasquille auf eben dieſen Cardinal Mazarin, als Ballade contre le Card. Mazarin 1649. 4. La chaſſe au Mazarin 1649. 4. Lettre à Maz. p. ſes nieces, Burl. 1649. 4. Le Miniſtre d'Etat flambé 1649. 4. Les ſerieuſes reflex. du C. M. 1649. 4. La chaſſe aux loups et aux renards, Burl. 1649. 4. Recit de ce qui s'eſt paſſé à la conference de Ruel . . . en vers burl. 1649. 4. Exorciſme du C. M. 1649. 4. u. a. m. Mehrere Nachr. davon finden ſich in dem Jugement de tout ce qui a eté imprimé contre le C. Maz. depuis le 6 Janv. juſqu'à la Declaration du 1 Avril 1649. ou le Maſcurat, ſ. l. et a. 4. Deſſen vollſtändige Ausg. 717 Seiten enthalten muß. — Luc Janſe (La Meſſe trouvée dans l'Ecriture 1646. 8. 1678. 8. und noch ſehr oft; Engl. Lond. 1724. 12. Auf die, von Hrn. Veron verbeſſerte, franzöſiſche Ueberſetzung des N. Teſtamentes, in welche er die Feyer der Meſſe hinein zu bringen gewußt hat.) — Jean Louis Balzac († 1654) Sarrazin (1655) Gilles Menage († 1692) Ch. Vion Dalibray, und der Abt La Mothe le Vayer, gehören noch zu den, wider den armen Montmaur verſchwornen Satirikern, deren Werke mit den lateiniſchen, theils angezeigten Satiren zuſammen gedruckt worden ſind.) — Marc. Ant. de Gerard, Sr. de St. Amant († 1661. In ſeinen poetiſchen Werken, Oeuvr. 1629. 4. Par. 1642-1649. 4. 3 Th. findet ſich auch eine Satire auf Rom, welche mit der vorher angeführten, dem Theophile zugeſchriebenen, einerley Titel hat, nähmlich Rome ridicule. Ob es gerade dieſelbe iſt, weiß ich nicht. Sie iſt, von einigen höher, als die ſämmtlichen Satiren des Boileau geſchätzt worden; aber mir dünkt, daß, wer es kann, nur M ſachen an ihm vorſchalten, zum Th niedrigen Entzücken finden muß.) — Pierre Jarrige († 1677. Les Jeſuite mis ſur l'echaffaud . . . 1649. lat. Lugd. Bat. 1665. 12. Der Ve faſſer betheuert, daß dieſe Schandſchri nichts, als Wahrheit enthalten ſoll.) — Bertlood (Paris, Burl. 1652. 4. 169 12.) — Ungen. (Madrid ridicule Burl. (1653.) 8.) — Furetiere (L Voyage de Mercure, Par. 1653. 1678. 12) — P. Thomas von rac und Coſtar (Der erſte ſchrieb ein etwas freymüthige, lateiniſche, Criti der Schriften des Voiture, worauf le tere eine Defenſe 1653 bekannt mach te; nun ließ jener eine Reponſe . . . à la defenſe 1655. dieſer eine Suite de la defenſe, jener eine Reponſe Leyde 1660. 8. und endlich eine Repli que, P. 1664. 4. drucken. S. Bayle Art. Thomas.) — Franç. Eudes de Mezeray (Dieſer bekannte Geſchicht ſchreiber verfaßte ums J. 1652 eine Menge Satiren auf den Cardinal Mazarin, und die franzöſiſche Regierung, wovon ſich, unter andern, ein Verzeichniß im Bd. S. 528 u. f. von Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur findet.) — Cotin (La Menagerie, ou div. pieces ſatyr. en vers et en proſe, contre Menage, ſ. a. 12. Haye 1666. 12.) — Ungen. (La Chronique ſcandaleuſe, ou Paris ridicule, Col. 1668. 12.) — Ungen. (L'Apocalypſe de Meliton, ou Revelation des myſteres cenobitiques, St. Leger 1668. 12.) — Ungen. (Toilette de Mr. l'Archeveque de Sens ou reponſe au factum des filles St. Catherine, contre les P. Cordeliers 1669. 12.) — Montfaucon de Villars († 1673. Sein Comte de Gabalis, ou Entretiens ſur les ſciences ſecretes, Amſt. 1671. 12. nachher noch oft, und auch, vor einiger Zeit, deutſch gedruckt, ſoll unſtreitig Spöttereyen auf Geiſterſeher, Schwärmer und alle Narren dieſer Art ſeyn. Die, unter dem Titel: Nouveaux Entretiens, oder Suite du Comte de Gabalis . . . Col. 1684. und Les Genies aſſiſtans . . Amſt. 1715. 12. à la Haye 1718. 12. erſchienenen Fortſetzungen ſind, wie gewöhnlich Fortſetzungen ſind, ſchlecht. Bayle, u. a. m. haben geglaubt, daß er ſein Werk aus der Chiave del Gabinetto del Cav. Giul. Fran. Borri . . . Col. 1681. 12 gezogen; allein dieſes Werk ſcheint vielmehr aus dem erſteren gezogen worden zu ſeyn, wie es ſchon die Jahrszahl des Titels ſagt.) — **Ch. Sorel** († 1674. Le Berger extravagant . . . Par. 1628. 8. 3 Bd. 1633. 8. 2 Bd. auch unter der Aufſchrift: Anti-Roman, ou Hiſtoire du Berger Lyſis, Par. 1633. 8. 2 Bd. Eine Spötterey über Romanenſucht, beſonders eine Kritik der bekannten Aſtrée.) — **Bertrand de la Coſte** († 1676. Le reveil-matin . . . pour reveiller les pretendus Savans Mathematiciens de l'Acad. Roy. de Paris . . Hamb. 1674. 8. Ne trompez plus perſonne, ou Suite du Reveil-matin . . . ebend. 1675. 8. Le Monde deſabuſé . . . ebend. 1675. 8. Ce n'eſt pas la mort aux rats, ni aux ſouris, mais c'eſt la mort des Mathemat. de Paris . . . ebend. 1676. 8. Satiren auf die Pariſer Mathematiker.) — **Gilles Menage** († 1692. Seiner iſt ſchon vorhin bey Gelegenheit des Balzac, Sarrazin u. a. m. welche gegen Montmaur ſchrieben, gedacht; hieher gehört ſeine Requête des Dictionnaires bey Gelegenheit des Wörterbuches der Akademie, und auf die franzöſiſchen Akademiken.) — **Ungen.** (La vie des Moines 1676. 12. worauf eine Defenſe des Religieux 1676. 12. erſchien. — Prophetie de la Nymphe Pyrene (ſ. a. 8.) — **Ungen.** (Nouvelles Satyres galantes, Par. 1679. 12.) — **Perrault** (Le faux bel air, Sat. (1680.) 4.) — **Ungen.** (Le Jeſuite ſeculariſé, Col. 1683 und Critique du Jeſuite ſeculariſé, ebend. 1683. 12.) — **Ungen.** (Le Moine ſeculariſé, Villefr. ſ. a. (1678.) 12.) — **Larroque** (Les motifs veritables de la converſion de l'abbé de la Trappe, Col. 1685. 12.) — **Louis Petit** († 1693. Diſc. ſatyr. et moraux, ou Satyres gen. en vers, Rouen 1686. 12.) — **Ungen.** (Le cochon mitré, Dial. 1689. 12.) — **Roger de Rabutin, Gr. von Buſſy** († 1693. Seine Hiſt. amoureuſe des Gaules, 1669. 12. gehört, ſo wie eine gewiſſe Legende, deren Boileau in der achten Satire gedenkt, unſtreitig zu den Satiren. Die erſte iſt nachher durch fremde Zuſätze ſo ſehr vermehrt worden, daß der, urſprünglich, kleine Band, endlich Par. 1754. 12. in 5 Bänden gedruckt worden iſt.) — **Jean de la Fontaine** († 1695. Wer würde den guten Mann unter den Satirikern ſuchen? Dennoch hat er den Florentin geſchrieben, und nachher ſo gar auf das Theater gebracht.) — **Jean de la Bruyere** († 1696. Seine . . . Caracteres ou les moeurs de ce ſiecle, Par. 1687. 12. und nachher unzähligemal gedruckt, ſind unſtreitig, zum Theil, Satiren auf ſeine Zeit.) — **Nic. Boileau Despreaux** († 1711. Seine v. J. 1660 bis zum J. 1705 geſchriebenen, ſo ſehr bekannten, zwölf Satiren, ſind, meiner Empfindung nach, einige wenige glückliche Verſe abgerechnet, mehr trocken und kalt, als nachdrücklich; reicher an erborgten, als an eigenen und gut geordneten Gedanken, und haben wohl nur ihren Ruhm der menſchlichen Bösartigkeit, und ihrem correcten, aber auch nichts, als correcten Ausdrucke zu verdanken. Selbſt die, von den Dichtern des Alterthums erborgten Ideen, verlieren, unter ſeinen Händen, ihre innere Wärme, und den größten Theil ihres äuſſern Glanzes. Bey den mehreſten Satiren kommt der Mangel des Intereſſe hinzu, der um deſto größer wird, da wir den Dichter ſo oft einen geſchätzten Schriftſteller für einen andern verwechſeln, und alſo eigentlich immer mit ſeinen Reimen und ſich, nicht mit der Sache ſelbſt, beſchäftigt ſehen. Und was den Ausdruck anbetrift: ſo vergleiche man nur ſeine achte, ſo gerühmte Satire auf den Menſchen, mit dem ähnlichen Gedichte des berüchtigten **Rocheſter**. Wie man ihm, dem Verfaſſer der Ode auf Namur, zu dem franzöſiſchen Horaz machen kann, iſt mir unbegreiflich. In der Sammlung ſeiner ſo oft gedruckten Werke (wovon die Ausgabe des Broſſette, Gen. 1716. 4. 2 Bd. und die nach ihr gemachten, einen Commentar, und die Amſterdammer 1718. fol. und 4. Kupfer haben) finden ſich noch einige andre ſatiriſche Schriften, als ein Arrest burlesque . . . pour le maintien de la doctrine d'Ariſtote; Chapelain decoiffé, (das aber mehr dem Furetiere gehört.) und les Heros du Roman, Dial. à la maniere de Lucien, worin ſich aber nicht eben viel von Lucians Geiſte findet. Uebrigens ſind die Werke des Boileau von Godeau, größtentheils, in das Lateiniſche, Par. 1737. 12. ſo wie von Nic. Rowe in das Engliſche, Lond. 1711. 8. 2 Bd. und die Satiren allein, in das Ital. von Carlo Gozzi im 6ten Bd. ſ. W. und in das Deutſche von C. Abel, Goßl. 1729 - 1732. 8. 2 Th. überſetzt worden) — Daß Boileau, durch ſeine Satiren, Satiren auf ſich ſelbſt veranlaßte, iſt natürlich. Die merkwürdigſten darunter ſind: Le Satyrique berné en proſe et en vers 1668. 12. Le Triomphe de Pradon, Lyon 1684. 8. Le Satir. françois expirant, Col. 1689. 12. Lutrigot, Poeme her. com. Toul. 1686. 12. Deſpreaux ou la Sat. des Sat. ſ. a. 12. Le Poete ſincere, ou les verités du ſiecle, P. her. com. div. en XIII. diſc. et X. Ch. Anv. 1698. 12. Auch gehört noch die Critique déſintereſſée ſur les Sat. du tems 1666. 8. von Cotin hieher. Die beſſere von allen iſt das Luſtſpiel des Edm. Bourſault († 1701.) Satire des Sat. im 5ten Bd. ſ. Theatre, Par. 1725. 12. 3 Th. — Eben ſo wenig fehlte es an Nachahmern, die aber auch unbekannt geblieben ſind, als ein Ungen. Dial. de Satire nouv. ſur les auteurs et ſur les vices du ſiecle 1694. 8. — Ungen. Les petits maitres, Sat. 1694. 4. — Ungen. Sat. contre les maris, p. le Sr. R. 1694. 4. — Ungen. Sat. nouv. contre les travaux d'Apollon caprice ſur la querelle d'auteurs, Sat. contre les nouvelliſtes 1695. 12. — Ungen. Apologie pour Deſpr. ou nouv. Sat. contre les femmes 1695. 12. — Ungen. Sat. nouv. contre les femmes, imit. de Juvenal, pr. le Sr. D. L. 1698. 12. — Ungen. Sat. nouv. du Sr. D . . . 1698. 4. — Ungen. Sat. ſur les promenades du Cours de la Reine, des Thuilleries et de la porte St. Bernard 1699. 8. — Ungen. Les Dorures, Sat. nouv. 1700. 4. — Ungen. Sat. nouv. ſur les ſouhaits des hommes, et ſur les caprices de la Fortune, p. le Sr. de P. 1700. 4. — Euſt. le Noble † 1711. In der Samml. ſ. Werke, finden ſich, im 7ten Bde. folgende ſat. Schriften, Le Cibisme ein Geſpr. wider den römiſchen Burcel Innocenz den 11ten. Le Songe de Pasquin ou le Bal de l'Europe, auf die Krönung des K. Jacob von England; le Couronnement de Guillaume, auf eben dieſen Gegenſtand; le feſtin de Guillemot eben darauf. La chambre des comptes d'Innocent XI. Der 3te Bd. enthält die Pierre de touche politique, eine Reihe von Geſprächen, welche er in den Jahren 1690 - 1691. heraus gab, und der 15te La Fradine ou les ongles rongées, eine Sat. auf einen Apotheker.) — Nic. Gueudeville († 1712. S. Esprit des Cours de l'Europe und Nouvelles des cours de l'Europe ſind nichts als ein ſinnreiches Pasquill auf die Europäiſchen Mächte.) — In dieſen Zeitpunkt fällt L'Almanac Royal, commençant avec la guerre de l'an 1701 . . . ou eſt exactement obſervé le cours du ſoleil d'injuſtices, avec les eclipſes, ſ. l. et a. fol. — Louis de Sanlecque († 1714. Poeſ. her. mor. et ſatyriques, Amſt. 1700. 8. Harl. 1726. 12. Es fehlt ſ. Sat. nicht an Feinheit, und einzeln glücklichen Einfällen; aber im Ganzen iſt ſein Spott ſtumpf) — Gab. Daniel († 1728. Voyage du monde de Deſcartes, Par. 1691. 8. Satire auf das Syſtem des Carteſius, und vorzüglich gegen die Behauptung, ſcaurtuen, daß die Thiere Maſchinen ſind.) — Franç. Gaçon († 1725. Le poete ſans fard, ou Disc. ſatir. en vers, Col. (Lyon) 1696. 12. Brux. 1701. 12. Größtentheils eben ſo unſchmackhaft, als boshaft. Uebrigens wird Gaçon für den erſten Verf. der Brevets de la Calotte gehalten; und die dahin gehörigen Schriften mögen alſo hier ihre Stelle einnehmen, als Journée calotine en deux Dial. 1) Aſſociation de la Republ. Babinienne au Regt. de la Calotte, 2) Oraiſon funebre du General Aimon I. ſ. a. 8. Premiere Seance des Etats Calotins, contenant l'Oraiſon funebre de Ph. Em. de Torſac, Generaliſſime du Regt. de la Calotte, Babyl. 1724. 4. (Von dem ältern Arnaud und Aimon.) Le Conſeil de Momus et la revue de ſon regiment, Poeme calotin, p. Mr. Boſc. ſ. a. 8. Relation de ce qui s'eſt paſſé à la promotion de l'illuſtre St. Martin, proclamé Generaliſſime du Regt. de la Calotte le 23 May 1731. Haye 1731. 8. von Launay. Mem. pour ſervir à l'Hiſt. de la Calotte Baſle 1725. 8. 3 Th. Verm. mit 4 Th. Moropol. 1735. 12. 4 Bd. Par. 1754. 12. 6 Bde. Auch finden ſich in den Mem. du C. de Maurepas. P. 1792. 8. 4 Bde. noch verſchiedene dahin gehörige Brevets de la folie. Das letztere derſelben ſoll gegen die Pompadour gerichtet geweſen ſeyn. Von der Geſellſchaft ſelbſt giebt Flögel, in ſ. Geſchichte des Groteskekomiſchen S. 213. einige Nachricht. S. auch die Oeuvr. de Volt. Bd. 61. S. 212. Ausg. des Beaumarchais, wo er unter andern ſagt, daß es zwey Samml. eine von 4 und eine von 5 Bänden von dergleichen Satiren giebt.) — Ungen. (Le faux Satir. puni . . Lyon 1696. 12.) — Laur. Bordelon (Hiſt. des imaginations extravagantes de Mr. Oufle, cauſées par la lecture des livres, qui traitent de la Magie, du Grimoire, des Demoniaques etc. etc. Par. 1710. 12. 2 Th. 1754. 8. 5 Th. Engl. 1711. 8. Deutſch, Danz. 1712. 8. Dieſe Satire auf die Thorheiten der Einbildungskraft iſt nicht ſo launig und glücklich, wie ſie, zumahl in den gegenwärtigen Zeiten, geſchrieben werden könnte. Dialog. des Vivans, Par. 1717. 12. Perſönliche Satire auf damahls lebende Perſonen.) — Ungen. Sat. ſur les femmes bourgeoiſes qui ſe ſont appeller Madame, p. le Chev. D. Haye 1713. 8. — La Mechanceté des filles, où ſont decrites pluſieurs ruſes et ſineſſes . . . Troy. 1715. 12. La malice des femmes, avec la farce de Martin-baton, Par. (Troy.) 1715. 12. — Sat. du Triomphe de Cypris, ou odr. aux curieux de ce tems, ſ. l. et a. 8. — Sat. amoureuſes et galantes, p. le Sr. B. Amſt. 1721. 12. — Benech de Cantenac (Sat. nouv. Amſt. ſ. a. 8.) — Ungen. (Les avantures de Pomponius, Chev. Rom. Rome (Par.) 1724. 12. Sat. auf den bekannten Regenten von Frankreich.) — Ich verbinde damit die, obgleich nie gedruckten, doch aus Handſchriften genug bekannten, im J. 1720 abgefaßten Philippiques des La Grange Chancel über eben dieſen Gegenſtand. — Ungen. Verites ſatir. en Dial. Par. 1715. 8. — Ign. Franç. Limojon de St. Didier († 1739. Sein Voyage au Parnaſſe, gehört zu den Satiren.) — Franç. Auguſt. Paradis de Moncrif (Les chats, Bagatelle ſatir. 1727. 8.) — Jean Bapt. Rouſſeau († 1741. Wird für den Verfaſſer verſchiedener Schmähgedichte ausgegeben, welche unter dem Nahmen Couplets bekannt ſind, und dem Manne eine Verweiſung aus Frankreich zuzogen.) — Ungen. Etrennes badines, ou le Poete de la cour, relation comiquement fidele, p. le Chev. de Mont. . . 1739. 8. — Ungen. Epitre du Chev. des Cygnes à D. Quichotte de la Manche . . . . ſ. l. et a. 4. Eine bittre Sat. auf Fürſten und Feldherren. S. Freytags Nachr. von ſeltenen und merkw. Büchern, Bd. 1. S. 213. — Jean Bapt. Joſ. Villaret de Grecourt († 1743. In ſeinen oft gedruckten Oeuvr. als Lauſ. und Gen. 1747. Par. 1763. 12. 4 Th. Luxemb. 1780. 12. 4 Th. findet ſich, im 3ten Bande, unter der Aufſchrift Philotanus, eine Satire auf die bekannte Bulle Unigenitus, nebſt einer lat. guten Ueberſ. derſelben.) — **Pierre Fran. Guyot Desfontaines** († 1745. Seine erſte ſatiriſche Schrift iſt, meines Wiſſens, das Diction. neologique, Par. 1726. 12. worin der Stil der mehreſten guten franz. Schriftſteller lächerlich gemacht wird. Nachdem er den Hrn. v. Voltaire, durch verſchiedene Stellen in ſeinen Obſervat. ſur les ecrits modernes gegen ſich gereizt, und das Preſervatif, welches ſich in dem 6sten Bd. der Beaumarchaiſchen Ausg. der Voltairiſchen Werke S. 227. befindet, veranlaßt hatte, ſchrieb er im Jahre 1739 La Voltairomanie, worauf das Memoire ſur la Satire von dem Hrn. v. Voltaire (ebend. S. 196.) erſchien, welches, unter andern, verſchiedene Nachrichten über die Satire in Frankreich enthält. Auch wird Desfontaines für den Verf. oder Sammler der Voltariana . . . Par. 1748. 8. gehalten, einer Sammlung von Schmäh- und Lügenſchriften auf Voltaire.) — **Themiſeul de St. Hyacinthe** (Le chef d'oeuvre d'un Inconnu . . . . à la Haye 1714. 8. 1744. 8. 2 Th. Lauſ. 1758. 8. 2 Th. Bekannte Satire auf die ekelhaften Commentatoren alter Schriftſteller. Die daben befindliche Deification du D. Ariſtarchus Maſſo iſt Spöttereyen über die Lächerlichkeiten einiger Gelehrten; ſie ſchien den H. v. Voltaire mitzutreffen, welcher deswegen den St. Hyacinthe lange Zeit verfolgte.) — **Joſ. Ant. Dinouart** (Sat. contre les viſites du jour de l'an 1747. 12.) — **Jul. Offray de la Mettrie** (Ouvrage de Penelope, ou Machiavel de Medecine 1748. 12. 3 Bd. Les Charlatans demasqués, ou Pluton vengeur de la ſocieté de Medecine, Par. 1762. 12. Satiren auf Arzneykunſt, und Aerzte auf Aerzte.) — **Fr. Mar. Arouet de Voltaire** († 1778. Seine eigentlichen Satiren, als le pauvre diable, le Ruſſe à Paris etc. finden ſich in dem 14ten Bd. ſ. Werke S. 115 der Ausgabe von Beaumarchais. Die meiſten ihrer Folgen merkwürdigſte, im J. 1752 geſchriebene, iſt die berüchtigte Diatribe des D. Akakia, auf den Präſident Maupertuis, ebend. im 55ten Bde. welche deutſch, mit den übrigen Streitſchriften, in einer Sammlung 1753. 8. erſchien. Eine ähnliche Sammlung ſind die Maupertuiſiana, Hamb. 1753. 8. Auch finden ſich, in dem angeführten Bande der Voltairiſchen Schriften, noch mehr, hieher gehörige ſcherzhaft ſatiriſche Aufſätze, ſo wie noch mehrere ſeiner übrigen Werke, als der Candide, Micromegas u. d. m. ſich hieher rechnen laſſen.) — **Octavien de Guasco** (Ueberſetzer der Satires du Prince Cantemir 1750. 12. 2 Bde.) — **Jean Ant. Rigoley de Juvigny** (Mem. pour l'Ane de Jacq. Freron 1759. 12. Gegen die, ſo genannten, franzöſiſchen Philoſophen, welche der Gegenſtand noch ſehr viel anderer Broſchüren dieſer Art geweſen ſind, als der Mem. pour ſervir à l'Hiſt. des Cacouacs von Jacq. Nic. Moreau, u. v. a. m.) — **Robbe de Beauveſet** (Sat. ſur le gout 1752. 8. Au Comte de B. 1776. 8.) — **Jean Mich. Sedaine** (Die ſ. Pieces fugitives en vers 1752. 12. finden ſich auch einige Satiren.) — **Tiphaigne de la Roche** († 1774. Amilec ou la graine d'hommes 1754. 12. Auf Seelenmaler. La Giphantie 1760. 8. 2 Bde. Engl. 1761. 12.) — **Louis Guil. Baillet de St. Julien** (Satir. nouv. 1754. 8.) — **Rochon de Chabanes** (Sat. ſur les hommes 1758. 12.) — **Daquin** (Sat. ſur la corruption du gout et du ſtyle 1759. 8.) — **Jean Et. Le Brun de Granville** († 1765. L'Ane litteraire, le Waſprie 1761. 12. Gegen Freron, Arnaud und Colardeau.) — **Franc. Riccoboni** (Le Gout du Siecle, 1763. 12.) — **Ch. Paliſſot de Montenoy** (La Dunciade ou la Guerre des Sots, Poeme 1764 und 1771. 12. 10 Vol. eine

eine Nachahmung Pope's, aber unter dem Werke des Engländers) — **Turgot** (Les 37 verités, opposées aux 37 impietés de Belisaire und Michel et Michau. S. den Mercure vom J. 1792. Nov. S. 49.) — **Guymond de la Touche** (Les soupirs du Cloître ou le Triomphe du fanatisme, Lond. 1766. 8. Gegen die Jeſuiten.) — **Jean Mar. Bernard Clement** (Sat. à Mr. Paliſſot de Montenoy. Gen. 1769. 8. Sur les abus du luxe, Gen. 1770. 8. Boileau à Voltaire 1771. 8. Mon dernier mot 1775. 8. Sur la fauſſe philoſophie, und les charmes de la retraite 1778. 8. Le Cri d'un Citoyen 1784. 8. Geſammelt ſind ſie, mit mehrern, überhaupt neun Stück 1785. 8. erſchienen.) — **Ungen.** Le jouë vertueux, P. en IV ch. Laus 1770. 8. mit Kupf. — **Ungen.** Sat. contre le faux goût 1772. 8. — **Salaun** (Imitat. de la neuvieme Sat. de Boileau 1774. 8. Epître à un Ami 1775. 8.) **Gilbert** († 1780. Le dixhuitieme ſiecle 1775. 8. Mon apologie 1778. 8.) — **Chabanon** (Seine Epître ſur la manie des jardins anglois 1775. 8. gehört unrichtig zu den Sat.) — **Ungen.** (Le dixhuitieme Siecle vengé 1776. 8. Eine ſehr ſchlechte Vertheidigung.) — **St. Marc** (Epitr. aux François detracteurs de la France 1776. 8.) — **Merard de St. Juſt** unter dem Nahmen von Lanjumir (Les deux Siecles, Dial. 1776. 12. und in l'Occaſion, ou le moment 1782. 12.) — **Ungen.** Les mauvais Satiriques 1778. 8. — **Ungen.** Les Juvenales, Gen. 1780. 4. Eine mittelmäßige Sat. — **Guyetaud** (Le Genie vengé, Haye 1780. 8.) — **M. T. Rouſſeau** (Sat. à Mr. François Peintre 1781. 8. Ueber die unzüchtigen Schriftſteller Sat. à Mr. de la G. 1781. 8. Ueber die litterar. Streitigkeiten.) — **Barruel** (Le choux et le navet 1782. Auf des de Lille Poeme des Jardins.) — **Choſal** (Les Exiles du Parnaſſe 1783. 8. Mon Songe, imit. de Lucien 1784. 8.) — **Ungenannte** La Meſmeriade, in 3 Geſ. 1784. 12. ſehr mittelmäßig. — Le Siecle des Ballons 1784. 12. Sat. — **Ungen.** Mem. de l'Acad. des Sciences, Inſcript. Belles lettres et beaux arts, etabl. ci-devant à Troyes, Par. 1785. 12. — **Ungen.** Confeſſion gen. de l'année 1785. 12. — Epitre à Mr. le C. de Rivarol 1786. 8. — Ane promeneur, ou Critès promené ſur ſon Ane 1786. 8. — Le bon homme aux bonnes gens. Amſt. 1786. 8. — **Pius** (Les oeufs de Pacques de mes critiques 1786. 12. in Verſ. und in Baudevillen. — **Ungen.** L'Almanac de la Samaritaine avec ſes predictions pour l'année 1787. P. 16. — Les entretiens du Palais Royal 1787. 12. 2 Bde. — **Ungen.** Les coups de patte de Frere Nicolas ou reformateur franc, lere eſtafilade, P. 1788. 12. in Proſe, auf die Schauſpieler. — **Ungen.** Les premices de ma jeuneſſe, ou le Heros du Roy. de Cathai, dans l'année 90000. 1789. Engl. Lond. 791. 12. Eine wilde Verſpottung des Feenweſens in Proſa; Harlekin wird Feldherr, weil er den Lieblingshund der Königinn geheilt hat; und verliert ſeine Würde, weil er, als Feldherr, nicht auch ihre Kaze in die Kur nehmen will. — **Ungen.** Doleance des fermiers generaux 1790. 8. — In den Opuſc. poet. p. Michel Metrophile (Cubières) 1791. 12. finden ſich einige hieher gehörige Gedichte, als Les aveux du Comte Griſolin au Marquis Zinzolin und La cour de l'aigle, ou la Ducheſſe Margot, das erſtere gegen den petit almanac des grands hommes, das letztere auf die Verſchwendung des Hofes, und den Unfug der Hofleute. — **Ungen.** La rebellion des bêtes 1792. 8.) — Les plaiſirs de 1791. Sat. 8. — Les veillees du Couvent, ou le noviciat d'amour, Poeme eroti-ſatirique 1793. 18. Auch gehören zu den Satiren noch die Actes des Apôtres und mehrere, während der gegenwärtigen Revolution, erſchienene Broſchüren dieſer

Art. — — **Satiriſche Romane,** in franzöſiſcher Sprache: Außer verſchiedenen hier angeführten, findet ſich eine ziemliche Anzahl derſelben in der bekannten Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 255 verzeichnet, zu welchen noch: die Mem. de Mde. de Barneveld 1732. 12. 2 Bde. von Baron Deſfontaines, die Voyage merveilleux du Prince Fanferedin dans la Romancie 1735. 12. von Pat. Bougeant; Hiſt. de Rantzau d'Argès, Ven. 1736. 12. 2 Bde. — u. d. m. gehören. — — **Sammlungen franzöſiſcher Satiren:** Le Cabinet satyrique, ou Rec. de Poeſies gaillardes de ce tems . . . tiré des ſecrets cabinets des Srs. Sigogne, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard et autres 1632. 1667. 1697. 12. 2 Bde. — Auch können allenfalls hieher noch ein großer Theil der franzöſiſchen Lieder, beſonders die **Vaudevilles,** gezogen werden. — —

Satiren in engliſcher Sprache: Die älteſte, mir bekannte, in Normänniſch-Sächſiſchem Dialekte, abgefaßte, und von Hickes, in ſ. Theſ. bekannt gemachte, auch von Warton, in ſ. Hiſtory of poetry, Bd. 1. S. 9 u. f. angeführte Satire, iſt auf das Mönchsleben, und es fehlt ihr nicht an einzeln glücklichen Wendungen und Beſchreibungen. Daß ſie beſtimmt war, öffentlich, bey Feſtlichkeiten geſungen zu werden, zeigt eine darin befindliche Stelle an. Warton, a. a. O. S. 36, bemerkt zugleich, daß die frühere, engliſche Satire, das mehreſte Mahl in Allegorie eingehüllt, und zugleich äußerſt plump, und ungezogen geweſen. Die Gegenſtände derſelben waren Geiſtliche und Rechtsgelehrte, und die Satire faſt immer perſönlich geweſen zu ſeyn. — Aus der Mitte des dreyzehnten Jahrhundertes (1264) iſt eine ſatiriſche Ballade auf den König Richard, abgedruckt in den bekannten Reliques, Bd. 2. S. 1 u. f. übrig, die einzele glückliche Stellen, und dem Verf. der Obſervat. upon the Statutes chiefly the more ancient, S. 71. Ausgabe von 1766. zu Folge, um das Jahr 1275, ein Geſetz gegen die Libelle veranlaßt hat. Und ähnliche, politiſch-ſatiriſche Balladen, finden ſich jetzt noch in Handſchriften, und ſcheinen im 13ten und 14ten Jahrhunderte, allgemein Statt und Einfluß gehabt zu haben. (Warton, a. a. O. S. 58.) — **Robert Longlande** (1350. Seine Viſion of Pierce Plowman iſt ſicherlich eine Satire auf die, den mehreſten Ständen eigenen Laſter, beſonders aber auf die Cleriſey, und die Ungereimtheiten des Aberglaubens. Der Verfaſſer dichtet, daß Pierce Plowman auf einem Hügel entſchlafen ſey, und nun dieſe Geſichter, deren überhaupt 20 ſind, welche aber auf keine Art zuſammen hängen, gehabt habe. Auszüge daraus finden ſich, im Warton, a. a. O. S. 266. aus welchen ſich zeigt, daß es wirklich reich an allegoriſcher Erfindung, an Witz und an Laune iſt.) — Zu dieſem Gedicht gehört Pierce the Plowman's Crede, von einer andern Hand, aber, wie das vorhergehende, Satire, und zwar auf die Bettelmönche. Auch dieſem fehlt es nicht an Humor. (S. Warton, a. a. O. S. 287 u. f.) — **Jeffry Chaucer** († 1400. Ihm wird The Plowman's Tale, eine ſatiriſche Nachahmung der vorhin angeführten Viſion, zugeſchrieben; vielleicht iſt er auch Verf. des vorhin angeführten Crede. (S. Warton's hiſt. of Engl. Poet. Bd. 1. S. 306. N. X.) In der Erzählung, Sir Topas, macht er die Romanzen der Zeit lächerlich. Und, in ſo ferne der Roman de la Roſe viel Satire enthält, und er Ueberſetzer deſſelben iſt, gehört er auch deswegen hieher. S. übrigens von ihm die Art. **Erzählung,** S. 127 b. und **Heldengedicht,** S. 555) — Wegen der genauen Verwandtſchaft zwiſchen der engliſchen und ſchottiſchen Sprache, glaube ich hier am ſchicklichſten **Will. Dunbar's** (1470) Daunce (Tanz) der ſieben tödlichen Sünden anführen zu können. Einen Auszug daraus liefert Warton, im 2ten Bd. S. 271. ſeiner Hiſtory of Engl. Poetry. S. auch die Ancient Scottiſh Poems, Edinb. 1770. 8. Auch ſein Teſtament, of Maiſter

Meiſter Andro Kennedy, worin die Seelengebräuche der römiſchen Kirche lächerlich gemacht werden, gehört hieher. Es iſt in dem ſogenannten Makaroniſchen Style (ſ. den Art. Scherzhaft) abgefaßt, und findet ſich in den Anc. Scottiſh Poems, Edinb. 1770. S. 35. — Dav. Lyndeſay, auch ein ſchottländiſcher Dichter, aus dieſem Zeitpunkte, gehört wenigſtens ſeiner Complaynt, über die traurige Verfaſſung Schottlandes, unter Jacob dem fünften, und der ähnlichen Complaynt of the Papingo, ſo wie wegen ſeines Gedichtes in contemption of ſyde taillis (auf die langen Schleppen der Frauenzimmer) hieher. Auszüge liefert Warton, a. a. O. S. 315 u. f. aus welchen erhellet, daß dieſe Gedichte, für jene Zeiten, gleich glückliche Wendungen und Darſtellungen haben. — Ein ungenannter Schottländer, ums J. 1516, hat ein ähnliches Gedicht, Duncan Laider, über das Verderben der Sitten, hinterlaſſen. Es iſt in Form eines letzten Willens, oder Teſtamentes, abgefaßt; ſeinem Curatus, d. D. vermacht er die Nachläßigkeit, im Unterricht ſeiner Kirchkinder, Schmutz und Unwiſſenheit; dem Abte Stolz und Dünkel; den Mönchen Schmeicheleyen und Heucheleyen u. ſ. w. — John Skelton († 1529. In ſeinen Works, Lond. 1512. 1736. 8. findet ſich eine Menge, größtentheils niedrig komiſcher, ſatiriſcher Gedichte, als ſatiriſche Balladen auf die Bettelmönche (S. 200. der letzten Ausgabe) Spöttereyen auf den Card. Wolſey, auf das Hofleben, ſehr oft im Makaroniſchen Style, in der Form von allerhand Stanzen. Sein Leben wird in Cibbers, oder vielmehr Shiels, Lives of the Poets, Bd. 1. S. 27. erzählt. S. auch Warton, a. a. O. Bd. 2. S. 336.) — Gilbert Pilkington (Unter dieſem Nahmen, obgleich viel ſpäter, und erſt unter der Regierung Heinrich des achten geſchrieben, iſt das Tournament of Tottenham, von Wil. Bedwell, Lond. 1631. 4. und auch in den Reliques Bd. 2. S. 13 u. f. herausgegeben worden: eine ſpöttliche Satire auf die Thorheiten des Ritterweſens, und merkwürdig, durch die gute Wendung, mit welcher der Verf. ſie macht. Proben davon finden ſich auch in Wartons Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 1. S. 109 u. f.) — Ch. Bansley (1540. Eine Sat. auf [illegible] S. Warton, a. a. O. Bd. 3 S. 84) — Ungenannter (The Scole Howie . . . Lond. 1542. eine Satire auf das weibliche Geſchlecht.) — In dieſen Zeitpunkt fallen eine Menge anonymer Satiren auf das Pabſtthum und die Reformation, als The Downfall of Antichriſtes maſs, eine Ballade von Luther, dem Pabſt, einem Cardinal, und einem Hauswirthe (in den Reliq. Bd. 2. S. 111) der kleine John Nobody (ebend. S. 121.) The Pare-Help, Lond. 1550. 4. u. a. m. (S. Wartons Hiſt. of Engl. Poetry, a. a. O. S. 145-196.) — Th. Wyat († 1557. Warton, a. a. O. Bd. 3. S. 38 nennt ihn the firſt poliſhed engliſh Satiriſt, aber in ſ. Songs and Sonnettes 1557. 4. finden ſich nicht eigentliche Satiren, ſondern nur einzele ſatiriſche Züge in ſ. Epiſteln und Liedern. Einige Nachricht von ihm giebt Cibber, im 1ten Bd. S. 54 u. f. ſ. Lives.) — George Gascoyne († 1577. The Steel-glaſs 1577. Eine allgemeine Satire auf die Mißbräuche der verſchiedenen Stände, in reimfreyen Verſen. Einige Nachr. von dem Verf. giebt die Biogr. dramat. Art. Gascoyne.) — Th. Lodge († 1625. Alarm againſt Uſurers 1584. Ob ſein Euphues golden Legacy auch zu den Satiren gehört, weiß ich nicht.) — Ungen. A pleaſant Satyre of Poeſie, menippized 1595. 12. — Ungen. The Blacke booke 1604. 4. Auf die Vergnügungen der Zeit, das Theater, das Tabakrauchen, u. d. m. — John Donne († 1631. In ſeinen Poems, Lond. 1633. 8. 1719. 12. finden ſich ſechs Satiren, wovon Pope zwey, und Parnell eine modernisirt haben, und die, reich an Gedanken, und an glücklichen Wendungen, in einer größtentheils undichteriſchen Schreibart abgefaßt, und zum Theil ſchmuzig ſind. Aber er iſt keinesweges wegen der Luciſ d. h. der älteſte Satirendichter der Engländer, wie die Folge zeigen wird. Hr. Flögel, im 2ten Bd. ſeiner Geſchichte der komiſchen Litteratur, S. 345. ſchreibt auch eine proſaiſche Satire auf die Jeſuiten, Ignatius, his Conclave . . . Lond. 1635. 8. ihm zu; in ſeiner Lebensbeſchreibung, in den bekannten Lives of the Poets of Great Britain and Ireland Bd. 1. S. 102 u. f. wird deren nicht gedacht.) — **Mich. Drayton** († 1631. In dem 2ten Bd. ſ. im Jahr 1627. fol. gedruckten Gedichte findet ſich eine Satire, auf die Begierde der Frauenzimmer, einen männlichen Anſtand zu haben, und auf die weibiſchen Kleidungen der Mannsperſonen.) — **Robert Anton** (Philoſophers Satyrs, Lond 1616. 4) — **Joſ. Hall** (1647. Seine Satiren, in ſechs Büchern, erſchienen unter der Aufſchrift Viridemiarum, zuerſt im Jahre 1597. und zulezt, Lond. 1753. 8. Im Grunde iſt er der **erſte** engliſche Satiriſt, der Zeit nach, und früher als Donne. S. Satiren fehlt es nicht an einzeln vortreflichen Zügen. Sein Leben wird im Cibber, Bd. 1. S. 310. beſchrieben) — **John Marſton** (Ich ſetze ihn nach Hall (ob er gleich, wahrſcheinlicher Weiſe, früher geſtorben iſt) weil ſeine Sammlung von Satiren, in 3 Büchern, unter der Aufſchrift, The ſcourge of Villany, Lond. 1598. 8. ſpäter, als die vorhergehenden erſchienen, und mit einem Auge auf jene, zum Theil, geſchrieben ſind. Warton, in ſeiner History of Poetry, Bd. 3. S. 318. N. 10. giebt ihnen den Titel: Certayne Satyres. Neu gedruckt ſind ſie 1765. 12. worden. Nachrichten von dem Verfaſſer finden ſich in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 120.) — **W. Rowlands** (The letting of Humours Blood in the Head-vaine 1600.) — **Pet. Hausted** († 1645. Bey ſ. Lecture ad Populum, Oxon. 1644. 4. findet ſich a Sat. againſt ſedition. Nachr. von dem Verf. giebt Cibber, a. a. O. Bd. 1. S. 300 u. f.) — **Th. Naſh** (Er wird unter die bitterſten Satiriken, zu den Zeiten Karl des

erſten, geſezt; aber eigentliche Sa
von ihm finden ſich nicht, wofern
nicht ſeine Streitſchriften gegen Ha
als Have with ye to Saffron W
und die Four letters confuted
rechnen will. S. Cibber, a. a. O
347. und die Biogr. Dram. Art. N
— Ungen. Satirical Characters 16
12. — **Abr. Cowley** († 1667.
Puritan and the Papiſt 1643. 4
in ſ. W 1777. 8. 3 Bde.) — J
**Denham** († 1668 Ihm ſchreibt Ci
a. a. O. Bd. 3. S. 8. die Direction
a Painter 1666. 8. eine Satire auf
ſchiedene, in dem holländiſchen K
verwickelte Perſonen zu.) — Ung
Unkinde deſerter of loyal men
true friends 1676. 8. Auf den H
von Ormond.) — **John Birkenh**
(† 1679. Mercurius Aulicus 16
1645. 4. News from Pembroke
Montgommery or Oxford manc
tered 1648. 4. Auf den Gr. Pemb
The aſſembly Man 1663. 4. un
einer, mit dem Titel: Wit and L
alty revived 1682. erſchienenen Sa
lung von poet. und proſaiſchen
von Cowley, Butler, u. a. m. S.
gens Cibber, a. a. O. Bd. 2. S.
u. f.) — **S. Butler** († 1680.
ſ. Hudibras ſ. den Art. Scherzh
Aber ſ. poſthumous Works 1750.
und ſ. Remains with notes by R. Th
1759. 8. 2 Bde. enthalten mehrere
her gehörige Aufſäze.) — Ungen.
against Separatiſts 1675. 8. — Jo
**Wilmot**, Gr. v. Rocheſter († 16
Seine, verſchiedentlich gedruckten We
als Lond. 1710. 1752. 1758. 8.
halten verſchiedene Satiren, als auf
Menſchen, auf ſeine Zeiten, auf
beyde Welts, auf die Ehen, Horaz
zehnte Satire des erſten Buches,
Nachahmung der erſten Satire des Ju
nal (welche Anpaſſungen alter Gedi
auf neuere Zeiten damahls in Be
kamen) und verſchiedene Pasquille
Carl den 2ten, auf den Ritter
unter der Aufſchrift, Vertheidigung
Satire, welchen allen es nicht an

ſiger Darſtellung und an Witze fehlt, die aber, zum Theil, höchſt frech geſchrieben ſind. Man vergleiche indeſſen ſeine Satire auf den Menſchen, und ſeine Nachahmungen der Alten, mit der ähnlichen Satire, und den ähnlichen Nachahmungen des Boileau, um zu ſehen, wie weit dieſer unter jenem ſteht. Sein Leben findet ſich in Cibbers Lebensbeſchr. Bd. 2. S. 269. und in Johnſons Lives of the moſt eminent Engliſh Poets, Bd. 1. S. 289. Ausg. von 1781. u. a. m. Ueber ſeine endliche Bekehrung hat der bekannte Biſchof Burnet ein eigenes Werk geſchrieben.) — **George Wharton** († 1681. Seine Hemeroſcopions, oder Almanache, von den Jahren 1640. bis 1666. ſind alle mit kleinen ſatiriſchen Gedichten auf die damahligen Zeiten, gewürzt. Sein Leben findet ſich in Cibbers, oder Shiels bekannten Lives, Bd. 2. S. 219.) — **John Oldham** († 1683. War, nebſt dem Rocheſter, einer der erſten, welcher die Satiren der Alten, in Nachahmungen, angewandt auf die neuern Zeiten, überſetzte, und, zu ſeiner Zeit, einer der erſten ſatiriſchen Dichter der Engländer. In ſeinen Works, Lond. 1686. 8. 1722. 12. 2 Bd. 1770. 8. 3 Bde. finden ſich verſchiedene, welche nicht ganz ſchlecht, und unter welchen die auf die Jeſuiten die nachdrücklichſte iſt; ſie iſt auch einzeln 1681 und 1703. 8. gedruckt. Das Leben des Verf. findet ſich bey Cibber, a. a. O. Bd. 2. S. 337.) — Ungen. Scandalum magnum, or Potapski's caſe, a Sat. againſt Poliſh oppreſſion, ſ. l. et a. (1680.) 4. — **John Cleveland** († 1658. Character of a London Diurnal 1644. 1647. 4. The mixt Aſſembly. A committee Man, u. a. m. in ſ. Poems etc. 1677. 8. Gegen die damahligen Rebellen. S. Leben erzählt Cibber, a. a. O. Bd. 1. S. 16 u. f.) — **Th. Otway** († 1685. The Poets Complaint to his Muſe, or a Sat. againſt Libels 1680. 4. und im 2ten Bd. S. 337. ſ. Works 1757. 8. 3 Bde. wo das Gedicht den Titel Ode führt, weil es in Stanzen, deren 21 ſind, abgefaßt iſt.) — **Villiers, Herz. von Buckingham** († 1687. The Rehearſal, Lond. 1671. 4. und nachher noch ſehr oft gedruckt, eine bekannte Satire auf den damahls in den Trauerſpielen, herrſchenden Schwulſt und Unſinn, beſonders in den Drydenſchen Stücken. Aehnlichen Zweck hat die Satire Timon. Auch befinden ſich in ſeinen Werken, L. 1681. 8. 2 Bd. 1715. 1764. 8. 2 Bd. noch einige Satiren. Sein Leben findet ſich in dem angeführten Werke des Cibber, Bd. 2. S. 301 u. f.) — **George Etheredge** ( 1689. Madam Nelly's Complaint, und The lady of pleaſure, auf die bekannte Maitreſſe Karl des 2ten.) **Rob. Gould** (Poems conſiſting chiefly of Satires and ſatiric. Epiſt. 1689. 8. The corruption of the times, a Sat. 1693. 4.) — **John Dryden** († 1701. Eine Satire auf die Holländer, geſchrieben im J. 1662. ſoll ſeine erſte Arbeit dieſer Art ſeyn; ſie findet ſich im 1ten Bd. ſ. Original Poems, Glasg. 1756. 8. S. 126. Abſalom and Achitophel, ebend. S. 135. Eine Satire auf die Rebellen, unter Monmouths Anführung, erſchien im J. 1681. und wurde von Will. Coward, und auch von Fr. Atterbury, im J. 1682. 4. in einer lateiniſchen Ueberſetzung herausgegeben. Es veranlaßte verſchiedene Satiren auf Dryden, als von Sommers, Dryden's Satire on his Muſe; von Settle, Abſalon ſenior; von einem Unbekannten, Azaria and Hushai. An dem 2ten Theile des Abſalon hat Dryden nur einigen Antheil. In eben dieſem Jahre ließ er The Medal, ebend. S. 183 welche ähnliche Zwecke hat, drucken. Auch dieſe wurde von Settle durch die Medal reverſed beantwortet. Sein Uebergang zu der römiſchen Kirche, und ſein, zu der Vertheidigung dieſer, geſchriebener Hind and Panther (welches Gedicht wohl mehr Vertheidigung der röm. Kirche, als Satire iſt) ebend. Bd. 2. S. 1. veranlaßte eine Menge Satiren auf ihn, und Spöttereyen über dieſes Gedicht, als The City Mouſe and Country Mouſe von

Hallifax und Prior, eine Schrift von Th. Brown, Reaſons of Mr. Bayes changing his Religion u. a. m. Wie er, durch dieſen Uebergang, ſeinen Poſten als Hofpoet verlohr, ſchrieb er auf ſeinen Nachfolger, Shadwell, eine bittre Satire, Mac Flecknoe, ebend. Bd. 1. S. 127. das Muſter der Dunciade. Sein Leben findet ſich im Cibber, Bd. 3. S. 64. in Johnſons Lives, Bd. 2. S. 1 u. f. Ausgabe von 1783.) — Ungen. Folly of Love, a new Sat. againſt Women 1693. 4. — S. S. The loyal and impartial Satyriſt, cont. eight miſcellaneous Poems 1694. 8. — Thom. Brown († 1704. In ſeinen Werken, Lond. 1707. 12. 4 Bd. finden ſich eine poetiſche, aber noch mehrere proſaiſche Satiren, Pasquile, welchen es nicht an Humor, wol aber an Feinheit fehlt. Sein Leben findet ſich im Cibber, Bd. 3. S. 204.) — J. Pomfret (1707. Reaſon geſchrieben im J. 1700, und nach ſeinem Tode herausgegeben. Auf die damahligen Streitigkeiten über die Lehre von der Dreyeinigkeit. Das Leben des Verf. findet ſich bey Cibber, a. a. O. Bd. 3. S. 218.) — Will. Walſh († 1709. Aeſculapius or the Hoſpital of fools erſchien erſt nach ſeinem Tode, Lond. 1714. Es iſt eine Nachahmung des Lucian, in Proſe geſchrieben, und hat einige witzige Wendungen. In das Franzöſiſche iſt es im Jahre 1765. und in das Deutſche, Wien 1771. überſetzt worden. Das Leben des Verf. iſt im Cibber, Bd. 3. S. 151. und in Johnſons Lebensbeſchreibung Bd. 1. S. 451. Lond. 1781. 8. 4 Bd. zu finden. — Chr. Gr. v. Dorſet († 1706. Seit der Zeit, daß Prior dieſen, ſeinen Patron, und mehrere engliſche Dichter dieſen ihren Gönner, ſeiner ſatiriſchen Talente wegen, ſo hoch geprieſen haben, prangt er immer unter den engliſchen Satirikern vom erſten Range, und doch beſtehen ſeine Satiren in ein paar leidigen unzüchtigen Pasquillen. Sie ſind gewöhnlich bey Rocheſters Werken befindlich; ſo wie ſein Leben im Cibber, Bd. 3. S. 112. und in Johnſon, Bd. 1. S. 415.) — Ungen. A Sat. againſt Wine 1705. f. — John Duntons Whipping Poſt, or a Satyr on every body 1706. 12. — Will. King († 1712. The Tranſactioneer, or uſefull Tranſactions 1708. 8. Eine proſaiſche, eben ſo lachende als bittre Sat. auf Sloanes Schriften in den Tranſactions . . The Toaſt, in Almons Foundlings Hoſpital for Wits, und Nero, a Sat. in ſ. Poems Bd. 2. S. 152 der Bellſchen Ausg. Auch gehören zu den ſatir. Gedichten noch ſ. Eagle and the Robin, und Robin Redbreaſt with the Beaſts, ebend. S. 46 u. f. Das Leben des Verf. findet ſich bey Cibber, a. a. O. Bd. 3. S. 228. und im Johnſon, Bd. 2. S. 259. Ausg. von 1783.) — John Hughes († 1719. Sein Charon, or the Ferry Boat, a Viſion 1718. 8. eine Nachahmung des Lucian, gehört, im Ganzen, zu den Satiren.) — Sheffield, Herz. von Buckingham († 1721. Sein im J. 1675 geſchriebener Eſſai on Satire iſt im Grunde eine Satire auf die Satiriker, und einige ſeiner Zeitgenoſſen. Sie findet ſich in ſeinen verſchiedentlich gedruckten Werken, als Bd. 1. S. 75. Lond. 1751. 8. Bd. 2. und hat ganz leidliche Stellen. Sein Leben wird vom Cibber, Bd. 3. S. 285. und von Johnſon, Bd. 2. S. 429. erzählt.) — Ungen. In einer, im J. 1728. 12. erſchienenen Samml. von Miſcellanies findet ſich eine Satire againſt Snuff. — Will. Congreve († 1728. Unter ſeinen vermiſchten Gedichten iſt, unter der Aufſchrift, Doris, eine Sat. auf ein Frauenzimmer (Bd. 13. S. 292. Ausg. von 1753) und ebend. S. 259 eine Ueberſ. der eilften Sat. des Juvenal. Sein Leben wird von Cibber, Bd. 4. S. 83. und von Johnſon, Bd. 3. S. 41. erzählt. Rich. Blackmore († 1729. Sat. againſt Wits 1700. f. und in ſ. Poems 1716. 8. Dieſe Sat. veranlaßte einige Gegenſchriften, die mir nicht bekannt ſind. S. Johnſons Lives, Bd. 3. S. 72.) — Miſtr. Manley († 1724. Memoirs of the new Atalantis, Lond. 1710. 12. 4 Bd. Franzöſiſch, à la Haye 1713. 8. 3 Bd.

Deutſch, ſ. l. et a. 8. Allegoriſche Satire auf die engliſchen Sitten, vorzüglich auf diejenigen Perſonen, welche die bekannte große Staatsveränderung bewirkten. Ihr Leben findet ſich im Cibber, Bd. 4. S. 4) — **Dan. von Foe** († 1731. Unter ſeinen vielen, gegen das Miniſterium, die Kirche, und die Schriftſteller geſchriebenen Pasquillen, zeichnet ſich The true-born Engliſhman, eine Satire auf die ganze Nation, veranlaßt durch eine Satire von Joh. Tutchin, die Fremden betitelt, durch lebhafte Darſtellung aus. Die merkwürdigſten unter den übrigen ſind, Reformation of manners, More reformation, a Hymn to the Pillory. Sie finden ſich in der, von ihm ſelbſt beſorgten Samml. ſ. Werke 1705. 8. 2 Bde. Auch findet ſich daſelbſt the Shorteſt way with the diſſenters, welcher einzeln, L. 1703. 4. erſchien, und einige Gegenſchriften veranlaßte, aber doch nur ſehr uneigentlich zu den Satiren gehört. De Jure divino, 1706. 8. In neuern Zeiten ſind dieſe mit ſeinen übrigen, nicht hieher zu rechnenden Schriften in 14 Bdn. 12. gedruckt worden, und G. Chalmers hat 1790. 8. eine Lebensbeſchreibung deſſelben herausgegeben. Auch im Cibber, Bd. 4. S. 313 u. f. iſt ſein Leben erzählt) — **John Dennis** († 1733. Außer vielen kleinen Aufſätzen gegen Steele, Addiſon, Pope u. a. m. gehört ſein, in Proſa geſchriebener Eſſay upon public ſpirit 1711. 8. unſtreitig zu den Satiren auf die Sitten und die Ueppigkeit der Zeit. Sein Leben findet ſich im Cibber, Bd. 4. S. 215 u. f.) — **John Arbuthnot** († 1734. Seine Miſcellaneous Works, Lond. 1751. 12. 2 Bd. enthalten größtentheils nichts, als ſatiriſche, mit vieler Laune, geſchriebene Aufſätze über politiſche und litterariſche Begebenheiten ſeiner Zeit) — **Nic. Amhurſt** († 1742. Eine Satire auf die Univerſität Oxford, unter der Aufſchrift, Oculus Britanniae, an heroi-panegyrical Poem, Oxf. 1724. 8. Ein ähnliches Werk iſt das Wochenblatt, Terrae filius, or the ſecret hiſtory of Oxford, Lond. 1721. 12. 2 Bd. Auch findet ſich in ſeinen Miſcellanies, außer dem erſteren, noch ein ſatiriſches Gedicht, The convocation, in fünf Geſängen gegen die Biſchöfe, und verſchiedene kleinere Satiren. Sein Leben wird in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 335. erzählet.) — **Rich. Savage** († 1743. The progreſs of a Divine 1735. 8. Vorzüglich gegen den damahligen Biſchof von London. London and Briſtol delineated in der Samml. ſ. W. 1776. 8. 2 Bde. Auch finden ſich daſelbſt noch einige kleinere Satiren, als auf den bekannten Richter, Page, u. a. m. Das Leben des Verf. erzählt Johnſon Lives, Bd. 3. S. 171 u. f.) — **James Miller** († 1743. Harlequin Horace, eine Satire auf den damahligen Verkehr der Bühne, Rich. Are theſe things ſo? Auf den Miniſter Walpole. Das Leben des Verf. findet ſich in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 332.) — **Alex. Pope** († 1744. Seine erſten ſatir. Schriften, verfaßt in Gemeinſchaft mit Swift, waren die Memoirs of Pariſh Clerk, zur Verſpottung des Burnet, a Debate upon black and white horſes, und The Art of ſinking in Poetry (Deutſch, Leipz. 1733. 8. und mit Anwend. auf Deutſchland, ebend. 1734. 8.) gedruckt in den Miſcell. Lond. 1717. 12. 3 Bd. Dieſes letztere Werk, in welchem unter andern die Werke verſchiedener Dichter, in gewiſſe Claſſen gebracht, und die Verfaſſer mit Buchſtaben bezeichnet waren, veranlaßte eine Menge Pasquille und Satiren auf Pope, der vorher ſchon, bey Gelegenheit ſeiner Ueberſetzung des Homer, von verſchiedenen war gemißhandelt worden. Sich zu rächen, ſchrieb er, die bekannte Dunciade und Swift gab ſelbe, Dubl. and Lond. 1727. 8. und 12. aber nur drey Bücher heraus. Da ſie indeſſen mit jenem Werke in Einem Jahre gedruckt wurde: ſo ſcheint ſie wohl nicht erſt, nach Erſcheinung der, gegen daſſelbe geſchriebenen Satiren abgefaßt, ſondern ſchon fertig geweſen zu ſeyn. Im Jahre 1729. kam ſie mit Anmerkungen oder Erläuterungen, und erſt im J. 1742. das 4te Buch heraus. Deutſch, Zür. 1744. 8. In den Jahren 1730-1740. ließ er 1. zwey Nachahmungen Horaziſcher Satiren, im J. 1745. den Prolog dazu an Arbuthnot, und im J. 1738. den Epilog drucken. Um dieſelbe Zeit erſchienen auch die Memoirs of Mart. Scriblerus, eine Satire auf den Pedantismus mancher Gelehrten; deutſch durch H. L. Ibbecken, Dresd. 1783. 4. Aber zu ſeinen Satiren gehören auch noch der größte Theil der Moral Eſſays, und vorzüglich der Brief über die weiblichen Charaktere, deſſen Werth man am anſchaulichſten ſieht, wenn man ihn mit der Satire des Boileau auf das weibliche Geſchlecht vergleicht. Pope's ſämmtliche Werke ſind deutſch (von Hrn. Duſch) Alt. 1758-1769. 8. 5 Bde. herausgekommen; ſein Leben findet ſich in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 219. In Johnſons Lives I. B. 4. S. 1. u. f. Ausg. von 1783. In dem bekannten Eſſay on the Genius and Writings of Pope handelt der X-XIII Abſchn. B. 2. S. 136 u. f. von den oben angeführten Schriften.) — **Jon. Swift** († 1745. Von ſeinen, ſo vielen ſatiriſchen Schriften, begnüge ich mich, die wichtigern anzuzeigen, als The Tale of a Tub. 1704. The Battel of the books. (Auf den Streit über die alten und neuern Schriftſteller, nach einer ähnlichen Idee eines franzöſiſchen Schriftſtellers, Le Combat des livres) Argument againſt aboliſhing Chriſtianity, 1708. Prophecies of J. Bickerſtaff, 1708. Vindication of Bickerſtaff, 1709. Travels of Lem. Gulliver, 1727. Polite Converſation 1738. Kein Schriftſteller hat, meines Bedünkens, die Ironie ſo gut verſtanden, als Swift. Von ſeinen Schriften ſind verſchiedene Sammlungen da, als von Hawkesworth, mit dem Leben deſſelben, Lond. 1755 u. f. in 14 Quart, und 25 Octavbänden; die letzte, nebſt ſeinem Leben von Sheridan erſchien, im J. 1784. in 17 B. 8. Hiezu kommen noch Miſcell. Pieces in Proſe and Verſe, 1789. 8. Deutſch ſind die beſten ſ. Schriften, Hamb. 1756 u. f. 8.

8 Bde. erſchienen; und von dem
chen von der Tonne iſt mehr, als e
berſetzung vorhanden. Mehrere
richten von dieſem ſonderbaren Ma
ben die Remarks on the Life and
ings of D. J. Swift . . . by O
Lond. 1752. 8. Deutſch, Hamb
8. gegen welche Delany Anmerk
ſchrieb. Eſſay upon the Life,
ings and Character of J. Swif
. . . Swift, Lond. 1755. 8. C
Lives, Bd. 5. S. 73. Johnſons L
Bd. 3 S. 351. Auch haben die
erwähnten beyden letzten Herausgeb
ner Schriften ihnen eine Lebensbe
bung des Verf. vorgeſetzt; und in
Litter. Relics 1789. 8. findet ſich
noch etwas über ihn.) — **Aaron**
(† 1749. The progreſs of wit,
veat for the uſe of an eminent W
1728. 8. Auf Pope. The tears of
Muſes 1717. 8. Eine allg. Sat.)
**Leonh. Welſted** († 1749. The Tr
virate, or a letter from Palemon to
1717. 8. auf Gay, Arbuthnot und
wofür dem Verf. eine Stelle in der
ciade zu Theil wurde. Sein Leben
det ſich, bey Cibber, im 4ten Bde.
205.) — **Mar. Wortley Monta**
(Six Town Eclogues. . . L. 1747
wovon aber der angeführten Verfaſ
nur 5, und der Baſſet table dem
gehört. Sie finden ſich auch im 1ten
der Dodsleyiſchen Collection of Poe
by Sev. Hands.) — **Ch. Church**
(† 1764. The Roſciade 1761. 4.
erſte, und, meines Bedünkens,
das beſte ſeiner Gedichte, gegen die S
ſpieler gerichtet. Apology dieſes G
dichtes und gegen die Reviewers 17
4. The Night 1761. 4. worin er,
Rechtfertigung ſeiner Ausſchweifung
behauptet, daß der Menſch ſeine Th
heiten nicht verbergen müſſe; The Gh
in vier Büchern 1762. 4. ein damahls
kanntes Geſpenſtermährchen, das ih
Gelegenheit zu Satiren auf allerhand P
ſonen, beſonders den bekannten Johnſo
gab; The Prophecy of Famine, 17
4. auf Schottland; Epiſtle to Hogart
17

763. 4. The Conference 1763. 4. The Duelliſt 1763. 4. Gotham, drey Bücher 1764. 4. The Farewell 1764. 4. The Candidates 1764. 4. The Times 1764. 4. Independence 1764. 4. The Journey 1764. 4. Poetry Profeſſors 1764. 4. The Author 1764. 4. Geſammelt in ſ. W. 1765. 4. Ble. 1778. 8. 3 Bde. Auch ſchrieben ihm die Reviews noch The jumble, a le. 1764. 4. zu; und Flögel hat ihn mit Unrecht zum Verfaſſer des Rodondo, or the State Juggler's gemacht. Uebrigens veranlaßten dieſe Gedichte eine Menge andrer Gedichte und Satiren auf den Verfaſſer, als The Anti Roſciad 1761. 4. Epiſtle to the Author 1761. 4. An Epiſtle by Dr. Hayes 1761. 4. Woman, an Ep. 1763. 4. The prophecy of Genius 1763. 4. The rural conference 1763. 4. Pags reply to Parſon Brum 1763. 4. Epiſt. to the irreverend Ch. 1764. 4. The patriot Poet 1764. 4. The cap and ſaſt 1764. 4. Churchill diſſected 1764. 4. The contraſt 1764. 4. The times 1764. 4. u. a. m.). — **Dav. Mallet** († 1765. Sein im Jahre 1733. geſchriebenes Gedicht, Verbal criticiſm, iſt keinesweges eine ſchöne Satire; es iſt im Grunde nichts, als Erweiterung eines, von Pope geſchriebenen Fragmentes, das Mallet nicht verſtand, oder nicht verſtehen wollte; und mit mehr Zuverſicht, als Kenntniß, mit mehr Petulanz als Witz geſchrieben; nur die Verſification iſt erträglich. Das Leben des Verfaſſers findet ſich in Johnſons Lives, Bd. 4. S. 423. in den angeführten Ausgaben.) — **Ed. Young** († 1765. The Univerſal Paſſion, in ſieben Satiren, in den J. 1725-1728. und nachher unter der Aufſchrift, Love of Fame, in ſ. W. Lond. 1762 u. f. 8. 6 Bd. 1768. 4. 4 Bd. Deutſch, von einem Ungenannten, und von Hrn. Ebert, nebſt den Nachtgedanken, Braunſchw. 1760-1771. 8. im 5ten Bd. Der Dichter hat alle ſieben Satiren in Ein Ganzes zu verbinden geſucht, welches aber, meines Bedünkens, dadurch, daß alle ſieben aus einzeln Epigrammen gleichſam beſtehen, wieder aus einander fällt, und wohl bey der erſten Lectüre unterhält, aber nicht leicht zu einer zweyten, und um deſto minder lockt, da eben dieſe Manier den Dichter natürlich verhindern mußte, tief in das menſchliche Herz einzudringen. Das Leben des Dichters findet ſich in Johnſons Lives, Bd. 4. S. 337.) — **Th. Newcombe** (The Manners of the Age in thirteen moral Sat. Lond. 1733. 8. und in ſ. Poems 1770. 4. Nur in einzeln Stellen iſt er Youngs Nachahmer, und keinesweges glücklicher Nachahmer.) — **Paul Whitehead** († 1773. In ſeinen Poems, Lond. 1774. 8. 1 Bde. 1788. 8. 3 Bde. ſtehen einige Satiren, als The Manners, ums J. 1740. ungefähr, und gegen Staatsbediente geſchrieben, The ſtate dunces, u. a. m. welche ſich durch nichts, als Parthey- und Pasquillgeiſt auszeichnen.) — **Sam. Johnſon** († 1785. London, eine Nachahmung der 3ten Satire Juvenals, 1738. 4. und im 1ten Bd. S. 185. der bekannten Dodsleyſchen Collect. 5te Ausg. The faſhion, ebend. im 3ten Bd. S. 274. The vanity of human wiſhes, ebend. Bd. 4. S. 158. Von ſeinen proſaiſchen Schriften gehören noch zu den Satiren: Marmor Norfolciente, an Eſſay on an old prophetical Inſcription 1739. 4. und A compleat vindication of the Licenſer of the ſtage from the malicious and ſcandalous aſperſions of Mr. Brook 1739. 4. Sie ſind in ſ. W. 1787. 8. 11 Bde. geſammelt; und ſein Leben von Joſ. Tower 1786. 8. Von Hawkins 1787. 8. Von Boswell 1791. 4. 2 Bde. ſo wie im Eſſay on the life and Genius of J. von Murphy 1792. 4. u. a. m. herausgegeben worden. Auch ſind ſ. Poet. Works 1785. 8. einzeln erſchienen.) — **S. Jenyns** (Von dieſem Dichter ſind, ſo viel ich weiß, die, von den HH. Schmid und Flögel, dem Johnſon zugeſchriebenen, ebend. Bd. 3. S. 167. gedruckten Satiren: The modern fine gentleman, und The modern fine Lady. Auch finden

ſinden ſich beyde in ſ. Miſcell. P. 1761. 8. 2 Bde.) — **Lord. Hervey** (Eine Satire, in der Manier des Perſius findet ſich in Dodsley Coll. Bd. 5. S. 147.) — **Will. Kenrik** († 1779. The Caſſidreade 1748. The Triumvirade 1749. The Proceſſionade 1749. The 'Piſcopade, The Scandalizade, The Paſquinade 1753. 4. Zuſammen in den Remarkable Satires 1760. 8. und in ſ. Poems ludicr. ſat. and moral 1768. 8. Lexiphanes 1767. 8. in Proſe auf Johnſon.) — **Ungen.** The theatrical Manager, a dram. Sat. 1751. 8. Auf Garrik. — **Ungen.** Swearing, a Sat. 1751. 8. — **Th. Warton** († 1791. Newmarket 1751. 4. und in ſ. Poems 1791. 8. — **Ungen.** Tun, a Sat. 1752. 8. — The Tythepig 1752. 4. — Abuſe of Poetry 1752. 4. — The preſent Sate of Litterati 1752. 4. — Taſte, a Sat. 1753. f. — **Chriſtph. Smart** (The Hilliad, an epic P. 1753. f. und, ſo viel ich weiß, in ſ. P. 1763. 4. 1791. 12. 2 Bde. Auf den bekannten Vielſchreiber, J. Hill.) — **John Hill** († 1775 The Smartiade 1753. f., Seine proſaiſchen Satiren, oder Paſquille ſind: Diſſertat. on Roy. Societies 1751. 8. Review of the Works of the Roy. Soc. 1751. 4. Auch gehört ſeine Wochenſchrift The Inſpector 1751 u. f. 8. 2 Th. hieher, welcher ihm wieder eine Menge Spottſchriften zuzog.) — **Ungen.** Dreſs, a Sat. 1754. 8. — The Madman, a Sat. 1754. f. — Phyſicians, a Sat. 1755. 8. — Female taſte 1755. 4. — **Ch. O'Brien** (Dial. between the Poet and his friend 1755. 4.) — **Pet. Pounce** (The Robinhood-ſociety 1756. 8.) — **Ungen.** Coventgarden 1756. 4. — The age of dullneſs 1757. 4. — The capital, a ſatir. admonition 1758. 8. — The characters of the age 1758. 4. — Kitty's ſtream 1759. 4. — Themiſtocles, a Sat. on modern marriage 1760. 4. — The Rendez Vous, or Coventgarden Piazza 1760. 4. **John Slade** The transmigrating ſoul, a moral Sat. 1760. 12. — **Arth. Murphy** (The Examiner 1761. 4. Expoſtulation 1768. 4. und auch im 7ten Th. ſ. Works 1786. 8. 7 Bde. Seventeen Hundred and Ninety one 1791. Eine glückliche Nachahmung der 13ten Sat. des Juvenal.) — **Ungen.** Four farthing candles 1762. 4. — Hightaſte 1762. f. — The progreſs of Lying 1762. 4. — The Miniſter of State, 1762. 4. — The Quack Doctor, 1762. 4. — The Wig, 1761. 4. — The triumph of brutes 1763. 4. — **Hugh. Dalrymple** (Rodondo or the State Jugglers 1763-1770. 8. 3 Geſ. in Doggrel Rimes, auf den Lord Maier.) — **Ungen.** The Meretriciad 1763. 4. The demirep 1766. 4. — Sat. on the Times 1763. 4. — The ſchemer, or univerſal Satiriſt 1763. 12. — **Jam. Scott** The art of riſing in the church 1763. 4. — **Ungen.** Friendſhip, a Sat. 1763. 4. — Satirical trifles 1764. 4. — The Garreteer 1764. 4. — Folly 1764. 4. — The Patriot Poet 1764. 4. — **John Robinſon** (Perferment 1765. 4. The Poets Manual 1767. 4. und in ſ. Poems of various kind 1768. 8.) — **Ungen.** The ſcourge 1765. 4. — **Theoph. Thorn** (The Demagogue 1766. 4. Auf Pitt.) — **Will. Stevenſon** (Im 2ten Bd. ſ. Original Poems 1766. 12. finden ſich einige Satiren.) — **Ev. Lloyd** (The Curate 1766. 4. The methodiſt 1766. 4. Converſation 1767. 4.) — **J. Lloyd** (The power of the pen 1766. 4.) — **Ch. Anſty** (Sein new Bath-guide ... 1766. 4. gehört eben ſo ſehr hieher, als zu den lehr- und ſcherzhaften Gedichten. Mehr Satire iſt ſ. Prieſt diſſected 1774. 4. und Speculation, or a defence of mankind 1780. 4.) — **Ungen.** The Hobby-horſe 1767. 4. — **G. Canwall** (The trifler 1767. 4.) — **Ungen.** Fordyce delineated 1767. 4. — The Temple of Venus and Hymen in two parts 1768. 4. — Patriotiſm,

8. 4. — Plain truth in plain
liſh 1768. 4. — Cuth. Shaw
rruption 1768. 4.) — Th. Ne-
e (The XIVth Sat. of Juvenal
ated 1769. 4. Imitations of Ju-
al and Perſius 1769. 8. Auch hat
hon 1758. 12. Imitat. of Horace her-
egeben.) — Ungen. The Fairy
ell 1770. 4. — Patriotic perfidy
o. 4. — Th. Chatterton († 1770.
n werden ein paar Satiren, Apoſtate
l, und Love and madneſs zuge-
eben, welche ich nicht näher nachzu-
en weiß.) — The Satiriſt 1771. 4.
Love of money 1771. 4. — Un-
. The Kenrickiad 1772. 4. —
ch. Smith (Chriſtianity unmasked,
navoidable ignorance preferable
orrupt Chriſtianity 1772. 8. Auf
denker und Fanatiker mit Hud.braſti-
Laune.) — Ferd. Twigen (The
caroni 1773. 4.) — Ungen. Phy-
ns 1773. 8. — The Nabob 1773.
— Malcolm Mac Gregor, oder
ehr Will. Maſon (Seine Heroic
ſtle to W. Chambers 1773. 4. ge-
ſo wohl, durch ihren Gehalt, als
ech zu den merkwürdigſten Satiren,
diese Form derſelben für mehrere ein
ter geweſen iſt. Sie veranlaßte ſo
h die familiar Epiſtles to the au-
r . . . 1774. 4. Von dem Ver-
r ſelbſt ſind noch: an heroic Poſt-
pt 1774. 4. Ode to Mr. Pinch-
k on his patent ſnuffers 1776. 4.
her. Epiſtle to Dr. Shebbeare 1777.
The Dean and the Squire, an
tical Eclogue 1782. 4. King Ste-
ns watch, a tale 1782. 8. Eine
e Verſpottung des Hoflebens.) —
gen. Vice 1774. 4. — G. Wallis
rjury 1774. 4.) — Ungen. The
ron 1774. 4. — The Juvenaliad
4. 4. — The Optimiſt 1774. 4.
nſcience, the loudeſt knell 1774.
— The Cub at Newmarket 1774.
— An heroic Epiſtle to a great
tor 1775. 4. — An her. Epiſtle
unning Serg. Bradſhaw 1775. 4.
Prometheus or the raiſe of moral
evil 1775. 4. — The Theoriſts 1775. 4. — Imitat. of the characters of Theophraſtus 1775. 8. — An her. Ep. to Lord Craven 1776. 4. — Modern refinement 1777. 4. — Her. Ep. to the author of the Dutcheſs of Devonſhire Cow 1777. 4 — Heroic Ep. to Rich. Twiſs und eine Answer darauf 1777. 4. — Seventeen hunderd and ſeventy ſeven 1777. 4. ein treffliches Gemählde. — The Diaboliad 1777. 1778. 4. 2 Th. The world as it goes 1779. 4. — Grays-Inn Garden 1778. 4. — Warley in two parts 1778. 4. — The Saints 1778. 4. — The travellers 1778. 4. — The Prieſteſs of Devonſhire wall 1779. 4. — Satire ſatirized 1779. 4. — Methodiſm diſplayd 1779. 4. — Her. Epiſtle to S. Jam. Wright 1779. 4. — The caſtle of Infamy 1780. 4. — The American Times 1780. — Epiſt. from John Surface 1780. 4. — The Senatorial diſpenſary 1780. 4. — The Prophecy 1780. 4. — A ſketch of the times 1780. 4. — Weſtminſter Guide in two parts 1780. 4. — An her. Epiſtle to Rich. Watſon 1780. 4. — Reaſonnable animals 1780. 8. — Paradiſe regained, or the Battle of Adam and the Fox 1780. 4. (auf Fox.) — La belle aſſemblée or female praters 1780. 4. — The triumph of affectation 1780. 4. — Her. Epiſtle from Serg. Bradſhaw 1780. 4. — Rog. Wittol (The incredible bore 1780. 4. Auf die Londner Lebensweiſe.) — Ungen. Election flights 1780. 4. — Female retaliation 1780. 4. — Muſic in Mourning, or fiddleſtick in the Suds 1780. 4. — The State Mountebank 1780. 4. — Biographical Memoirs of extraordinary Painters 1780. 12. (Daß die Schrift eine Satire auf Mahler ſeyn ſoll, ſieht man; aber wen oder welche der Verf. dadurch ſatiriſiren wollen, iſt nicht zu errathen.) — A Letter from a Burgheſs of Huntingdon 1780. 4. — A rural Poem 1780. 4. Sat. auf die Jagd. —

The Gladiators, an her. Epiſtle 1781. f. — Miniature pictures . . . 1781. 4. (in Proſe.) — An her. Ep. to Mart. Madan 1780. 4. (Madan vertheidigte in einer Schrift, mit dem Titel, Thelypthora die Vielweiberey; und hierüber erſchienen, auſſer der angeführten, eine Menge Spottſchriften, als Anti Thelypthora, a Tale 1781. 4. A poet. Ep. by a nimph of the Kings palace 1781. 4. The political prieſt, by a married Woman 1781. 4. A perſian Epiſtle from Solim the chief Eunuch at the Serail of Iſpahan 1781. 4. The Chitchatt Marriage and its views defended, u. a. m. Es wurde ſo gar dagegen gepredigt.) — Ungen. Conflagration 1781. 4. — The Traitor 1781. 4. (Gegen Franklin.) — An her. Epiſtle from little Iſaac 1781. 4. (Gegen Sheridan.) — Satiric Ballads 1781. 8. — The celeſtial beds 1781. 4. (Auf die bekannte Erfindung des D. Graham, welche noch zu mehreren Satiren, als Orpheus, Prieſt of nature and prophet of infidelity a Poem in III Cant. Anlaß gab.) — Xien whdribunvlxy, or the Sauce pan 1781. 8. Eine Nachahmung des Juvenal. — **Johnſon** (The temple of faſhion, in V parts 1781. 4.) — Ungen. The triumph of dullneſs 1781. Auf die Gebrechen der engliſchen Univerſitäten. — A poet. Ep. in the ſtyle of Churchils ep. to Hogarth 1781. 4. eine ſehr unglückliche Nachahmung. — The Cheltenham guide, in a ſeries of poet. epiſtl. 1781. (Weit unter ſ. Muſter, dem Bath guide.) — Condolence, an eleg. ep. fr. Gen. Bourgoyne 1782. 4. — London, a Sat. 1782. 8. in Proſe. — An Archaeol. Ep. to Jer. Milles 1782. 4. Ueber ſ. Vertheidigung der Ged. des Rowley. — Variety, or which is the man? 1782. 4. und An Ep. from Lady Worsley to Sir Worsley 1782. 4. Auf eine bekannte Schwachheit der Lady Worsley. — Cloacina triumphant, cont. Betts Wedding; Anticipation, Frowzilinda, Il famoſo Dottore Rodomondeto, Haſty pudding, Tom Toſspot, The miſtake 1782. Schade um den Witz, der auf ſolchen Schmutz verwandt worden iſt. — **S. Hoole** (Modern manners in a ſeries of poet. ep. 1781. 8. und in ſ. Poems 1790. 8. 2 Bde.) — Ungen. The female Kidnappers 1782. 4. Auf eine Geſchichte der Zeit. — An Ode to Mr. L. Hendrie 1783. 4. (Hendrie, eine Art von Charlatan, hat nur den Nahmen hergegeben; ſie iſt gegen die Miniſter gerichtet.) — Ode to Cloacina 1782. 4. Verſpottung der Odendichter. — The devil divorced, or the Diabo-whore 1782. 4. — Saint Stephens Tripod, or Mother Shipton in the lower houſe 1782. 4. (Prophezeyungen, ungefähr in der Manier unſers Löwe; aber nicht eben ſehr witzig.) — The forlorn hope, conſiſting of the following Poems, The fragment, The Incantation, Bounce an her. Ode, Surgeons, Occaſ. Prol. and Epil. 1782. (Nicht ohne Laune; aber zu räthſelhaft und ſchmutzig.) — Pleaſure, a Sat. 1782. 4. — The Baratarian Conqueſt, a fragm. of the celebrated Author of D. Quix. 1783. 8. 2 Th. (Auf die Belagerung von Minorca, und die, nachher deswegen angeſtellten Unterſuchungen.) — The politic Squabble, or a ſcramble for the loaves and fiſhes 1783. 4. (Auf Miniſter und Hofleute, in Hudibraſtiſcher Manier.) — An her. Ep. to Lord Sackville 1783. 4. — **Th. Browne** (The times 1782. 4. ſehr ſchlecht.) — Ungen. The reſcue 1783. 4. (Gegen Foxens Gegner.) — A criticiſm on the eleg. written in a country churchyard 1783. (Auf Johnſons Critik dieſer Elegie.) — Drawings from living models 1783. 4. (Unverſtändlich.) — Ippopaidia 1783. 4. (Auf das Pferderennen.) — **Peter Pindar**, oder vielmehr **John Woolcot** (Eines ſeiner erſten, aber mir nicht bekannten, ſatiriſchen Gedichte ſoll The roaſt pork of old truſtee ſeyn. Lyric Odes to the Royal Acad. 1782. 4. More Lyric Odes 1783. 4. Lyric Odes for the

1785. 4. (Auf die Mahler-Acade-
. The Louſiade an her. com.
s 1785-1792. 4. 4 Geſänge. A
ratulatory Epiſt. to Jam. Boswell
4. Bozzi and Piozzi or the
ſh Biographers 1786. 4. Fare-
Odes 1786. 4. Ode upon Ode
peep at St. James 1787. 4. An
ogetic poſtſcript to Ode upon
1787. 4. Inſtruct, to a ce-
red Laureat, alias the progreſs
uriosity, alias Mr. Whitbreads
whouſe 1787. 4. Brother Peter
rother Tom, an expoſtulat. Ep.
8. 4. Peters Penſion a ſolemn
1788. 4. Peters Prophecy, or
Preſident and the Poet, or an
ortant Ep. to S. Banks . . . .
8. 4. S. Joſ. Banks and the Emp.
Marocco a Tale 1788. 4. (Der
er von Marocco iſt ein Schmetter-
, auf deſſen Jagd Banks ausgeht,
allerhand Ebenteuer hat.) A poet.
to a falling Miniſter (Pitt) 1789.
Bey Gelegenheit der Krankheit des
iges.) Subjects for Painters 1789.
Expoſtulatory Odes to a great
ke and a little Lord 1789. 4. (Ge-
Osborne, und Jenkinſon, welche
, jener Satiren wegen, des Hochver-
s beſchuldigen wollten.) A bene-
ent epiſtle to Sylv. Urban, al.
ſt. J. Nichols . . not. forgetting
W. Hayley 1790. 4. (Beyde hat-
ihn, im Gentl. Magazine etwas
behandelt.) A Rowland for an
ver, or a Poet. Anſwer 1790.
ter dem Nahmen von Sylv. Urban,
r von Petern ſelbſt.) Advice to the
ure Laureat 1790. 4. A congra-
atory Ep. to James Bruce . . . .
90. 4. Odes to Mr. Paine 1791.
The Remonſtrance, to which is
ded an ode to my Aſs; alſo the
gpie and Robin, a tale; an Apo-
gy for kings and an addreſs to my
mphlet 1791. 4. A commiſerating
iſtle to James Lowther, Earl of
nſdale 1791. 4. The rights of
ngs, or loyal Odes 1791. 4. Odes

to Kien-long, Emp. of China, to Macmanus u. a. m. 1792. 4. A Pair of lyric Ep. to Lord Macartny and his Ship 1792. 4. The Tears of St. Margareth, alſo Odes of condolence to the high and mighty muſical directors . . the addreſs to the Owl . . . Miſtrs. Robinſon's Handkerchief and Judge Bullers Wig etc. 1792. 4. Odes of importance, to the Shoemakers, to Burke, to Irony, L. Lanſdale, the King, the academic Chair, to a Margate Hay, old Simon a Tale; the Judges a fable 1792. 4. More Mony or Odes of inſtruction for Mr. Pitt 1792. 4. A poetical . . . . Epiſtle to the Pope . . . . 1793. 4. Ein Theil dieſer, mit vieler Laune, aber, hin und wieder auch mit zu viel Plumpheit abgefaßten Satiren iſt, unter der Aufſchrift, Works of Pet. Pind. 1792. 4. 2 Bde. geſammelt worden. Einige Nachricht von ihm liefert die Neue Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 37. S. 155.) — Das Aufſehen, welches dieſe Satiren machten, veranlaßte eine Menge Nachahmungen, und Gegenſpöttereyen, welche hier ihre Stelle einnehmen mögen, als: More Lyric Odes from a couſin of P. P 1786 4. A congratulatory Ep. to P. Pindar 1787. 4. More Odes upon Odes, or a Peep at P. P 1787. 4. The hiſtory of P. P. 1788. 4. The Mouſiad, an heroic com. Poem, by Polly Pindar 1787. 8. (wegen die Aehnlichkeit; aber nicht in Pet. Pindars Geiſt.) The Flecad, an her. Poem, by Paul Pindar 1787. 4. A poet. Ep. from a Louſe to Pet. Pindar 1787. 4. The King's Ode, in Anſwer to Pet. Pindar on the ſubject of his penſion 1788. 4. Vulcans rebuke, addr. to Pet. Pindar, by his couſin Paul Juvenal 1788 4. (Auf den König.) An Epiſtle from Pindar to his pretended Couſin Peter 1788. 4. Peter provided for without a penſion 1788. 4. (Eine der beſten Schriften gegen Pet. Pindar; der Verf. läßt ihn heurathen.) Sop in the Pan for Pet. Pind. 1788. 4. (Peter ſoll [illegible] werden.) Birch for Pet. Pindar 1788. 4. The Antagoniſts of P. Pind. cut into atoms, by Tom Plumb. 1789. 4. (Eine ſchlechte Vertheidigung Peters.) Pet. Pindars Penitence 1789. 4. Retort ſmart upon Pet. Pind. Epiſt. to a falling Miniſter, with Peters Pſalmody 1789. 4. Brother Tom to Brother Peter, by a Moonraker 1789. 4. A poet. Epiſtle to J. Woolcot 1790. 4. Heroic Epiſt. to the King, by Thomas Pindar 1791. 4. Admonitory Ep. from Harry Homer 1792. 4. A Mock Elegy, on the ſuppoſed demiſe on P. Pind. 1792. 4. u. a. m. — **Ungen.** An Epilogue to the late peace 1783. 8. (Auf Waſhington.) — The Contraſt, a politic Paſticcio, 1783. 8. (Auf die Verbindung von Fox und Burke in Proſe.) — The Chriſtmas-tale 1784. 4. (Auf Pitt.) — Speech to the Sun of the politic Hemiſphere 1784. 4. (Auf Pitts Gegner.) — The temple of wit and the temple of folly, a viſion 1784. 4. (Auf Fox's Gegner.) — Sam. Hauſe and S. Jeffery Dunſtan, a Weſtminſter Ecl. 1784. 4. (Auf Fox.) — The Sheep, the Duck and the Cock, a dram. fable 1784. 8. (Auf Montgolfiers erſten Ballon, in Proſe und ſehr gut.) — The voluntary Exile 1784. 4. (Auf die engl. Verfaſſung.) — The IV Sat. of Perſius imitated 1784. 4. (Auf Pitt.) — The progreſs of Politics 1784. 4. (Auf die Verfaſſung.) — Fox's Martyrs 1784. 8. (in Proſe und nicht ſchlecht.) — The ſick Queen and Phyſicians, a poet. tale 1784. 4. (Die kranke Königinn iſt England.) — **Ch. Coleman** (A ſatiric peerage of England, incl. a Sat. on Mottos 1784. 4. (In Proſe und ſchlecht.) — The coalition rencontre anticipated, a poet. dial. 1785. 4. — The Balloon 1784. 4. — **Sam. Leigh** (The new Roſciade 1785. 4. und in ſ. Poems 1791. 8. Eine ſchlechte Nachahmung von Churchills Roſciade.) — **Ungen.** The Haſtiniade, an her. Poem 1785. 4. (Auf Mſtr. Haſtings.) — The Rodomontade of Politics, in a ſeries of fables 1784. 4. — A poet. Epiſtle to a friend in the country 1785. 4. (Satiriſches Geſchwätz.) — **Heinr. Waller** (A familiar Ep. to Th. Lamb . . on the manners and characters of the age 1784. 4. A romp and ditto 1784. 4. Avaro and Tray, or the difference between reaſon and brutal inſtinct a tale 1784. 4. Verb. unter dem Titel, The day's monitor 1785. 4. Sämmtl. in Doggrel Rime, und nicht ſchlecht.) — **Ungen.** The [illegible] an hudibraſtic mirror 1785. 4. — A whimſical rhapſody on taxes and times 1785. 8. — An Ep. from Will. M (Maſon) to Will Pitt 1785. (Eine Verſpottung des erſtern.) — Mem. of Sir Simon Supple 1785. 8. (Eine nicht ſchlechte Satire über vorgeblichen Patriotiſmus.) — The follies of Oxford 1785. 4. — The Swindler 1785. 4. — As you like it 1785. 4. (Auf Fox, North und Comp.) — Probationary Odes by the various Candidates for the office of the Poet Laureat 1785. (Es ſind deren 16 bis 17 und nicht ſchlecht.) — The beauties of the [illegible] 1785. 8. — An Ep. from Ld. Aſhburton to Will. P. (Pitt) 1785. 4. — The Demoniad, or Fells of the Day 1785. (Auf North, Burton und Mſtr. Stevens.) — Urim and Thummim 1785. 4. (Eben ſo ſehr Satire auf Pitt, als ſie auf Fox.) — The tears of the Pantheon, or the fall of the modern Icarus 1785. 4. — The Bees, the Lion, the Aſſes and other beaſts, a fable 1785. 4. (Auf L. North.) — The Pittiad in V. Cant. 1785. 4. (Auf Pitt.) — The Libertine 1784. 8. — **George Crabbe** (The news paper 1785. 4. (Auf Zeitungsſchreiber, ſehr gut.) — **Ungen.** (Apologia ſecunda, or a ſupplementary Apol. for conformity 1785. 8. Auf die Verfaſſung der engliſchen Kirche.) —

Criticisms on the Rolliad 1784. 8. Lond. 1785. 8. 2 Th. Ein Gedicht, unter dem Titel, Rolliad, und dieſes Innhaltes, hat eigentlich nie exiſtirt; in den angef. Criticisms wurde gleichſam ein Entwurf dazu geliefert, der erſte Theil iſt eine Satire auf das Unter-, der zweyte auf das Oberhaus. Von eben dieſem Verf. ſind Probationary Odes for the Laureatſhip 1785. 8. und die Political Miſcell. 1790. 8.) — The Heraldry of Nature, or Inſtruct. for the King at arms 1785. 8. — The follies of Oxford 1785. 4. — Second thought on the preſent Miniſtry 1785. 4. — The anticipation of the review of the Horſe-guards 1786. 8. — The Patriad in III. B. 1786. 4. — The Impeachment, a mock her. poem 1786. 4. (Auf Burke, wegen der Haſtingſchen Sache.) — The Patriots Viſion, or the triumph of oppoſition 1786. 4. (Auf Pitts Gegner.) — A poet. Ep. from the Ghoſt of S. Johnſon to his friends, Strahan, Boswell, Piozzi and Courtney 1786. 4. — The Lamentations of Edmund the Martyr 1786. 4. (Auf Haſtings.) Von eben dieſem Verf. ſind The Children of Theſpis 1786-1788. 4. 3 Th. Auf die Schauſpieler, und ſchlecht. — **Miß More** (Florio, a tale, and the bas bleu 1786. 4. Allgem. Satire.) — The Green-room mirrour 1786. 8. (In Proſe ſchlecht.) — Probationary Ode for the Laureatſhip of the Roy. Acad. by a Tag-rag of the ſacred Nine 1786. 4. — The Royal Academicians, a farce 1786. 8. (In Proſe und plump.) — Ode to the King at Blenheim 1786. 4. — **Th. Busby** (The age of Genius 1786. 4. Nicht ſchlecht, obgleich nachläßig.) — **Ungen.** Folly triumphant over Wisdom 1786. 8. (ſehr unbedeutend.) — The Adventures of Lucifer in London . . . . 1786. 12. — The patriot beard, an her. com. Poem 1786. 4. — The Maniacs, a tragic-comic tale 1786. 4. Auf den Staatsrath.) — Indian Verſes 1787. 4. (Auf Haſtings, aber ſchlecht.) — A probationary Ode for the Laureatſhip, by G. Keate 1787. 4. (Auf Keate ſelbſt.) — **G. K. Fitzgerald** (The riddle 1787. 4. Führt den Nahmen mit der That.) — **Ungen.** The Garriciade 1787. 4. Der Titel ſollte eigentlich Garrickiade heißen; ſchon daraus iſt das Gedicht zu beurtheilen.) — Ranae comicae evangelizantes, or the comic frogs turned methodiſts 1786. 8. in Proſe. — **G. Colman** (In ſ. Proſe and Verſe 1787. 8. 3 Bde. finden ſich allerhand ſatir. Gedichte, im 2ten und 3ten Bde. als Ode to Obſcurity, to Oblivion, the Poets, a Town Eclog, u. a. m.) — **Ungen.** (Sketches of the day 1787. 4. Auf Hofleben.) — Reflect. on Radia 1787. 4. — The final farewell 1787. 4. (Auf London überhaupt, und nicht ganz ſchlecht.) — **Theoph. Swift** (The temple of folly in IV Cant. 1787. 8. Gehört zu den guten, allgemeinen Sat. The female parliament 1789. 4.) — **Ungen.** The Critics 1787. 4. — The Tribunal, and reflect. on Impeaching and Impeachers 1788. 4. (Auf Haſtings Gegner.) — A Trip to Parnaſſus 1788. 4. (Auf Schauſpieler und Schauſpieldichter.) — Jekyll, a political Ecl. 1788. 4. Von eben dieſem Verf. ſind: Extracts from the Album at Streatham or Miniſterial Amuſements 1788. 4. (Eine der glücklichſten Verſpottungen des Miniſteriums.) — **W. Chapmann** (The Parriade 1788. 4. Auf den bekannten Herausgeber der Schriften des Bellendenus, oder vielmehr auf die Vorrede, und die Zueignungsſchrift, welche derſelbe ſeiner Ausgabe vorſetzte. S. die Satiren in lateiniſcher Sprache.) — **Ungen.** The Controverſiade, an Epiſtle 1788. 8. Auf die Prieſtleyſchen Streitigkeiten. — A critique on the poet. Ed. of W. Atkinſon 1787. 8. in Proſe, und auf die Widerſprüche zwiſchen Atk. Predigten und Gedichten. — The Eaſtern Theatre erected, an her. com. Poem 1788. 4. Auf ein neu er-

[illegible], aber gleich eingegangenes [illegible] Theater. — **Th. Griffies** The Journey to Brighton, an her. com. Poem 1788. 4. — In dem Methodion, or a poet. Olio 1788. 12 finden ſich Sat. auf Dilettanten, Kritiker, u. d. m. — **Ungen.** Ode by S. Johnſon to Mrs. Thrale on her approaching nuptials 1788. 4. — Liberality, or the decayed Macaroni 1788. 4. (Eine der kleinern Satiren der neuern Zeiten auf die möglichen Ausſchweifungen.) — Letters from Simpkin the ſecond to his brother, and Simon's anſwers 1788. 4. 1789. 8. (Auf die Haſtingsiſche Sache, und ſehr gut.) Von eben dieſem Verf. ſind, Letters .... for the Year 1790. 8. Verm. 1791. 8. (Auf die Anklage Haſtings.) Auch wird ihm das New parlamentary regiſter, in a ſeries of poet. Epiſtles 1791. 12. zugeſchrieben. Er ſoll R. Broome heiſſen. — **Ungen.** Cerberus or a leaſh of portraits 1788. 4. (Auf die Wahl der Parlaments-Mitglieder von Weſtminſter.) — The triumph of Volpone 1788. 4. (Auf eben dieſen Gegenſtand.) — Royal recollection on a tour to Cheltenham 1788. 8. (In Proſe; auf den König, und nicht ſchlecht.) — Royal magnificence, or the effuſions of ten days, in III Cant. 1788. 4. (Auf die Reiſe des Königes nach Worceſter, und auf die Menge der zuſammen gelaufenen Zuſchauer.) — The abbey of Kilkhampton 1788. 8. (Erſchien urſprünglich bereits im J. 1780. und hier in der achten Auflage; beſteht aus Innſchriften auf alle damahls lebende, große, oder berühmte Männer.) — The Wreck of Weſtminſter Abbey, alias the Ordeal of ſepulchral Candour .... 1788. (Eben ſo ſchändlich als ſchlecht. Auf den König, und das Miniſterium.) — A poet. addreſs to the faſhionable ladies of G. Brit. 1788. 4. (Auf die weibiſchen Sitten des männlichen Geſchlechts.) — A brief and poetic. declaration from a recovering Miniſter (Pitt) to his friends 1789. 4. (Auf

die Wiederherſtellung des Königes.)
Regency 1789. 4 (Auf den Prinzen
Wallis.) — Political adoration,
addreſs to the Devil 1789. 4. (
Pitt.) — The death, and diſſecti
funeral proceſſion and will of M
Regency 1789. 8. (Auf den Pr.
Wallis, und ſeine Anhänger) —
ſick Laureat, or Parnaſſus in con
ſion 1789. 4. — The royal aſtro
mer 1789. 4. (Auf Herſchel.)
eben dieſem Verf. unter dem Nahm
Tom Plumb, ſind: Tetrachymagog
hypercriticum, a Piece of Po
merry and ſedate 1789. 4. (Auf
Kunſtrichter.) — Begum Burke to
gum Bow 1789. 4. (Auf Burke's fe
geſchlagene Hofnung bey der Wiederh
ſtellung des Königes.) — Gynomach
or a conteſt between two old lad
1789. 4. (Auf Burke.) A congratu
tory Ep. to the Duke of Portla
1789. 4. — The expoſtulation 17
4. (Vorzüglich auf Fox.) — **Abr. W**
**kins** (A Word to the Wiſe, or, P
tons beware 1789. 4. Auf Fox, Bu
und den Pr. v. W.) — **Ungen.**
fragment which dropped from
pocket of a lord 1789. 8. (In Pr
und Verſen, auf Banks, Cumberla
Mrs. Siddons, die Hofdamen, u. d.
nicht ohne Witz.) — The poets
ſtrictions, or the Prince of Wale
Laureat 1788. 4. — Four pleaſa
epiſtles 1789. 4. (In Proſe, und
den Pr. v. Wallis, Fox, Sheridan u
Burke.) — The Fife 1788. 4. —
Doſe for the Doctors 1789. 4. (E
elende Nachahmung von Swifts Adv
to a ſervant.) — A Poem in hudib
ſtic verſe 1789. 8. — **M'Donal**
(In ſ. Miſcell. Works finden ſich me
rere Sat. unter dem Nahmen von Matt
Bramble.) — **Sackville Cotter** (
ſ. Poems 1788. 2 Bde. finden ſich me
rere ſehr mittelmäßige Satiren. — **Tim**
**Phere** The conteſt of Law, Divinit
Phyſik etc. 1789. 4. (Auf die Qua
ſalber in dieſen Wiſſenſchaften.) — **Un**
**gen.** (The ſentimental mother,

ch

the legacy to Miſtrs Heſter Lynch Piozzi 1789. 8. ſchändlich. — The recovery, or the tears of faction 1789. 4. — The ſtruggles of Sheridan 1790. 4. (Auf die Herausſetzung, da man ihn in das Intereſſe des Hofes ziehen wollen.) — Antanaclaſis, or the ſubſtance of a Sermon in a diſſenting Meeting-houſe 1788. 4. — Poetic. Imitations on a popular preacher 1789. 4. — Obſervat. on the preſent State of the Royal Acad. 1790. 4. (Auf Reynolds, wie er die Präſidenten-Stelle niederlegte; in Proſa.) — Cheyt Sing 1790 4 (Auf Haſtings.) — **Ungen.** A poſtſcript to the new Bath Guide 1790. 8. Von eben dieſem Verf. iſt: Shrove Tueſday 1791. 8. Ob ſeine Poems 1789. 12. 2 Bde. (wo er ſich Sat. Paſquin nennt) auch Satiren enthalten, weiß ich nicht. — The blunders of loyalty 1790. 4. — Jack and Martin, a poet. Dial. on the propoſed repeal of the Teſt Act 1790. 4. — A Collect. of Odes, Songs and Epigr. againſt the Whigs 1790. 8. — Female characters in married life 1790. 4. Mit vieler Kraft und Wahrheit geſchrieben. — Die Original miſcell. Poems 1790. 8. enthalten mehrere, erträgliche Satiren. — Modern Poets 1791. 4. (Gehört zu den nachdrücklichſten Sat. der Zeit.) — Animal Magnetiſm, a Ballad 1791. 8. (Treffend und gut.) — An her. Epiſtle to Edm. Burke 1791. 4. — **Anna Lätit. Barbauld** (Ihre Epiſtle to W. Wilberforce 1791. 4. kann in ſo fern zu den Sat. gerechnet werden, als ſie darin diejenigen, welche ſich der Aufhebung des Sklavenhandels widerſetzten, ſcharf züchtigen. — **Ungen.** Modern Britons 1791. 4. (Auf die neumodiſchen Sitten der Engländer.) — **Ungen.** The Pope's Journey to the other world 1791. 8. Iſt größtentheils aus dem Franz. gezogen. — **Geddes** (Seine Norfolk tale 1792. 8. enthält eine Menge ſatir. Züge auf mehrere engliſche Sitten und Gebräuche.) — **Tim. Thrum** (The Monkies in red caps . . . 1792. 4. Eine treffende Satire auf die Jacobiner.) — **Joel Barlow** (The conſpiracy of Kings 1792. 4. Auf den neuern Krieg gegen Frankreich.) — **Ungen.** Two her. Epiſtl. to J. Prieſtley 1792. 4. — Tranſact. of the London Methodiſt Parſons 1792. 8. Derb, nicht ſchlechte Epiſteln, in Knittelverſen. — An her. Epiſt. to Th. Paine 1792. 4. — Flagellation of the Whigs 1792. 4. Eine ſchöne Nachahmung der 1ten Sat. des Juvenal. — The fruits of faction, a ſeries of Pictures taken from regenerated France 1791. 4. — Swedenborg triumphant 1791. 8. Auf die Aerzte des Königes, in Proſe und ſehr plump. Memoirs of the new Inſect 1791. 12. Auf die modiſchen Herren. — The Jackey Clubb 1792. 8. 3 Th. (Auf die höhern Stände.) — The Baviad 1791. 4. Nachahm. der 1ten Sat. des Perſius — Lord Majors day, or City Pageantry 1792. 4. — A ſpeech at the Whig-Club 1792. 4. — The owl, the peacock and the dove, a fable 1792. 4. Auf Burke. — For the Year 1792. to the Acad. bad Pictures placed in good light 1792. 4 — L'avocat du diable, or Satan verſus Pictor 1792. 4. (Auf L. Lonsdale, und deſſen Streitigkeiten mit P. Pindar.) — The Gibraltar Monkies, or the rights of Man, a fable 1792. 4. — **J. Gay** (The proclamation, or the Meeting of the Gothamites, an Ep. 1792. 4.) — **Ungen.** The ſturdy reformer, a new Song 1792 4 — The brothers, a polit. polem. Ecl. 1792. 4. (Auf Prieſtley und ſ. Gegner.) — A ſketch of the rights of boys and girls 1792. 8. — Spring in London 1792 4. (Auf die Londner Lebensweiſe.) — **John Trumbul** (M'fingal, a modern epic Poem 1792. 8. Eine glückliche Nachahmung des Hudibras, auf den Americaniſchen Krieg, welche zuerſt 1782 in America erſchienen ſeyn ſoll.) — **G. Schoen** (Innovation 1793. 4. Auf die franzöſiſche Revolution.) — **J. Delap**

(Sedition 1792. 4. Auf eben dieſen Gegenſtand.) — **Ungen.** Topſy Turvey 1793. 4. Auf die franz. Demokraten. — The levellers, or Satans privy Council, in III Cant. 1793. 4. — A poet. Ep. to Th. Erskine 1793. 4. — Liverpool Odes, or affectionate Odes for the Year 1793. 1793. 4. — **Courtenay** (A poet. and philoſ. Eſſay on the french revolution, add. to Edm. Burke 1793. 4. Eine bereimte Epiſtel. — **Ungen.** Gregory's Noſe, a politic. Romance 1793. 4. — —

Satiren in **deutſcher** Sprache: Daß unſre Vorältern ſo gut Spott- als Lobgedichte gehabt haben, daran läßt ſich nicht zweifeln. Wenigſtens ſchreibt Diodor (Lib. V. p. 308. D. Edit. Rhod.) den alten galliſchen Barden dergleichen Schmäh- und Tadelsgedichte zu; und warum ſollten die unſrigen nicht auch dergleichen verfertigt haben? Und J. Aventinus, in ſeinen deutſchen Bayeriſchen Annalen, Frkft. 1566. f. erzählt, daß, ſo wie Tuiſco Lobgedichte der Helden, eben ſo habe Laber Schmähgedichte auf Feldflüchtige und Ehrenloſe verfertigen laſſen, welche denn auch zur Abendzeit öffentlich geſungen, und davon **Geſanglichter** genannt worden wären. S. auch Schmidts Geſch. der D. Ulm 1778. S. 491 und 508. — In den Werken der **Minneſänger** finden ſich zwar genug einzele ſatiriſche Stellen; allein kein einziges ganzes, hieher gehöriges Gedicht. — Eben ſo verhält es ſich mit dem Renner des Hugo von Trimberg (ſ. Art. **Lehrgedicht**, S. 205. b.) der aber mehr zu den Lehrgedichten, als Satiren gehört.) — Auch **Reinecke der Fuchs** iſt mehr zu jenen, als zu dieſen zu zählen. Die genaueſten Nachrichten über dieſes Buch finden ſich in Hrn. Flögels Geſch. der kom. Litteratur, Bd. 3. S. 28 u. f. — **Theod. Schernbeck** (1480. Ihm wird „Ein ſchön Spiel von Fraw Jutten, welche Bapſt zu Rom geweſen, und aus ihrem bäpſtlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rom ein Kindlein gezeuget . . Eisl. 1565. 8." von dem Herausgeber, dem M. Hier. Tileſius zugeſchrieben.) — **Seb. Brandt** († 1520. Da die erſte, lateiniſche Ueberſetzung ſeines Niv- oder Narrenſchiffes, ſchon im J. 1488. 4. gedruckt ſeyn ſoll (ſ. De Bure Bibliogr. Bell. Lettr. Bd. 1. S. 454.) ſo ſollte die erſte Ausgabe des Originals früher, als im J. 1494 erſchienen ſeyn. Bis jetzt aber hat ſich nicht die geringſte Spur davon gefunden, und H. Panzer (Annal. der ältern deutſchen Litterat. S. 215. vergl. mit S. 275.) bezweifelt daher das Daſeyn jener lateiniſchen Ueberſetzung. Die Ausgaben des Originals ſelbſt ſind von eben demſelben, und im 17ten Bde. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 214. beſchrieben worden. Es wurde in eben dem Jahre (1494) bereits viermahl, als zu Baſel 4. Nürnberg 8. Reutlingen 8. Straßburg 4. aber auch das letzte Mahl, bereits mit Zuſätzen und Veränderungen gedruckt. Aechte Ausgaben ſind noch zu Baſel 1506. 4. 1509. 4. erſchienen. Plattdeutſch, Roſtock 1519. Ueberſetzt in das **Lateiniſche**, von Jac. Locher, (1488. 4.) Argent. 1497. 4. Baſ. 1497. 4. 1498. 4. 1572. 8. Von Jodoc. Badius, aber mit Zuſätzen und Veränderungen, oder vielmehr nur, nach Brandts Muſter (denn der Verfaſſer hat es nur mit den Thorheiten des weiblichen Geſchlechtes zu thun) 1496. 4. Par. 1498. f. In das **Franzöſiſche**, von einem Ungen. in Verſen, Paris 1497. 4. Von einem andern Ungen. in Proſe, mit allerhand Veränderungen und Zuſätzen, Lyon 1579. 4. Das Werk des Jodoc. Badius, von J. Drouyn, in Verſen und Proſa, Lyon 1498. f. Par. 1501. 4. Lyon 1583. 4. (S. hierüber Goujets Bibl. franc. Bd. X. S. 191 u. f.) In das **Engliſche**, von Alex. Barclay († 1552) in Octaven, Lond. 1509. 1590. fol. aus welcher Warton, im 2ten Bd. ſeiner History of Engl. Poetry, Abſchn. VII. S. 240 u. f. Auszüge liefert, woraus man ſieht, daß dieſe Ueberſetzung ſehr frey iſt. In das **Holländiſche**, Leyden 1610. 4. Doch muß eine frühere da ſeyn, weil Barclay ſich deren ſchon bey ſeiner engliſchen bediente. Der Eindruck, welchen das

Werk zu ſeiner Zeit gemacht, erhellt ſo wohl aus den angeführten mancherley Ueberſetzungen, als noch mehr daraus, daß Joh. Geiler von Kayſersberg († 1510) Predigten darüber hielt, welche Jac. Other (Otther) zuerſt, lateiniſch, Straßb. 1510. 1511. 4. (S. Panzers Annal. S. 434.) und Deutſch, Joh. Pauli, Straßb. 1520. f. und Nic. Höniger, Baſ. 1574. 8. herausgab. Einer plattdeutſchen Ueberſetzung, Roſtock 1519. (1579) wird in E. J. Schmidts Necrolog S. 17. gedacht. Von den vielen Nachahmungen deſſelben will ich nur das „Narrenſchiff von Bundtſchuh (1514) 4." anführen. Nachrichten von Brandt ſelbſt, und ſeinem Werke finden, unter mehrern, ſich im 1ten Bd. des Alten und Neuen, aus allen Theilen der Geſchichte, No. XV. In dem deutſchen Merkur, Febr. und April 1776. Nov. und Decemb. 1783. In dem Bürgerfreunde, Straßb. 1778. 8. In Hrn. Schmids Nekrolog, Berl. 1785. 8. S. 1. u. f. In L. Meiſters Charakteriſtik deutſcher Dichter, Zürich 1785. 8. 1ter Bd. S. 355. In Hrn. Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur, Bd. 3. S. 99 u. f. u. a. m. Und von Geiler von Keyſersberg, giebt dergleichen Joſ. Ant. Riegger, in den Amoenitat. liter. faſc. I. S. 92. und L. F. Sierling in der Diſſertat. de I. Geileri Script. germ. Argent. 1786. 4.) — **Joh. Lichtenberg** (Ich ſetze ſeine Prenoſticatio . . . 1497. 4. mit Kupf. (S. Panzers Annal. S. 229) unter die Satiren, weil ſie wenigſtens zu der bekannten Rabelaiſchen Prognoſtication Anlaß gegeben zu haben ſcheint, (S. die 2te Ep. vor H. Bebels Facet. der Antw. Ausg. v. J. 1541.) und es wenigſtens nicht gewiß iſt, ob die lateiniſchen und italieniſchen Ausgaben, Ueberſetzungen oder das Original ſind. Daß ſie mit Gengenbachs Nollhart . . . einem Faſtnachtsſpiel 1517. 4. in einiger Beziehung ſteht, zeigt der Titel des letztern, und die Aehnlichkeit der Nahmen. S. übrigens N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 25. S. 25 u. f.) — **Ungen.** („Von den loſen Füchſen dieſer Welt." . . . ſoll bereits 1498 in brabantiſcher Sprache geſchrieben worden ſeyn, und iſt deutſch, unter andern, Dresden 1585. 4. gedruckt worden. S. Morhofs Unterricht von der deutſchen Sprache . . . Lübeck 1718. 8. S. 338. und Hr. Flögel a. a. O. S. 158.) — **Ungen.** (Die Welſch Gattung, Straßb. 1513. 4. S. Panzers Annal. S. 357. N. 761.) — **Joh. von Morßheim** (Spiegel des Regiments in der Fürſten Höfe, da Fraw Untrewe gewaltig iſt, Oppenh. 1515. 4. Mit etwas verändertem Titel, Frft. am M. 1617. 4.) — **Dietrich v. Plenningen** (Von Klaffern . . . Landsh. 1516. fol.) — **Hier. Emſer** († 1527. Seiner iſt ſchon bey den lat. Satiren gedacht; er hat auch einige deutſche Schmähſchriften auf Luther geſchrieben, die Hr. Flögel a. a. O. S. 153 u. f. anzeigt. S. auch G. F. Waldau Nachrichten von Emſers Leben und Schriften, Anſp. 1783. 8.) — **Birk. Pirkheimer** († 1530. Eine Miſſive, oder Sendbrief . . . an den hochberühmten Bock Emſer . . . 1523. 4.) — **Ulr. v. Hutten** († 1523. Außer ſeinen bereits angeführten, lateiniſchen Satiren, werden ihm zugeſchrieben: 1) Ain ſchöner Dialogus von Mart. Luther, und der geſchickten Bottſchaft aus der Helle, die falſche Gayſtlichkayt und das Wort Gottes belangen . . . 1523. 4. 2) Klage über die unmäßige Gewalt der Päbſte, ſ. a. et l. 4. 3) Natürliche Abmalung des Pabſtthums. 4. und, unter der Aufſchrift, Auswecker der deutſchen Nation, 1632. 8. 4) Karſthans, ſ. l. et a. 4. 1522. 4. 5) Auf Murner.) — **Thom. Murner** (1536. 1) Narrenbeſchwerung, Straſburg 1512. 4. 1518. 1522. 4. moderniſirt von G. Wickram, ebend. 1556. 4. 1618. 4. 2) Der Schelmenzunft anzeigung alles weitläufigen Mutwills, Schalckheiten und Büberecen dieſer Zeyt 1512. 4. Augsb. 1513. 4. 1514. 4. Straßb. 1516. 4. 1558. 4. Frankf. 1567. 8. ebend. 1618. 8. (Mit vielen Auslaſſungen) Lat. von Joh. Flitner, Frankf. 1620. 8. 1634. 1644. 1663. 8. Holl. ſ. l. et a. (1641) 8. Mit Erläut. Halle 1788. 8. 3) Die Mülle von Schwindelsheym und Gredt Müllerinn Jarzeit, Straſsb. 1515. 4. mit Holzſchnitten. 4) Die Gäuchmatt zu ſtraff alle wolbuhlen Mannen . . Baſ. 1519. 4. Mit etwas verändertem Titel, Frankfurt 1565. 8. in Proſa, mit untermiſchten Verſen. 5) Von dem groſſen lutheriſchen Narren, wi in D. Murner beſchworen hat, 4. in Verſen. 6) Ain neu Lied von Untergang des chriſtlichen Glaubens, in Bruder Veiten Thon, 4. ſ. a. et l. 7) Kalendarium, im Grunde das Model zum Keberalmanache. Auch werden in Panzers Annalen, S. 439 u. f. noch einige Streitſchriften von ihm gegen Luther angeführt. S. übrigens G. E. Waldau Nachr. von Th. Murners Leben und Schriften, Nürnb. 1775. 8.) — **Pamph. Gengenbach** (Dieß iſt die Gauchmat . . . wider den Gebrauch und die ſünd der unkeuſchheit, ſ. l. et a. 4. S. Panzers Annalen S. 438. N. 966.) — In dieſen Zeitpunct fallen eine Menge, die Reformation betreffende, Streit- und Spottſchriften, als „Wider die Meſſe 1528. 1569 und im 2ten St. des 2ten Bds. von G. T. Strobels Neuen Beytr. zur Litterat. Nürnb. 1790. 8. — Paſquillus in freundl. und auch chriſtlichem Geſpräch ſonſten dem Paſq. und Orthodoxo . . ſ. l. et a. 8. u. a. m. wovon im 1ten Th. der Beytr. zur Geſchichte der deutſchen Sprache, S. 259 und 298 nähere Nachricht gegeben wird. — **Martin Luther** (Warnung an den Bock zu Leipzig; Auf des Bock zu Leipzig Antwort, u. a. m. gegen Emser; Bulla Cene Domini: d. i. Die Bulla vom Abendfreſſen des allerheiligſten Herrn des Babſts . . . . Wittenb. 1522. 4. Wider den neuen Abgott, und alten Teufel, der zu Meiſſen ſoll erhaben werden, Wittenb. 1524. 4. Wegen die Heiligſprechung des Benno. Ein neu Fabel Esopi . . . Halle 1528. 4. (auf Joach. Mirieianus, und Joh. Hanſenberg, welche Luthers Verheurathung angetaſtet hatten.) Etliche Sprüche . . . wider das Concilium Obſtantienſe, wolt ſagen Conſtantienſe 1535. 4. Die Legend von S. Joh. Chryſoſtomo . . . . Witt. 1537. 4. Wider Hans Worſt. Witt. 1541. 4. (Auf den Herz. Heinr. v. Braunſchw.) Des Röm. Pabſtes Urſprung und [illegible] zufälliger Ding 4.) — **Joh. Cochläus** († 1552. Außer ſeinen bereits angeführten lat. Paſquillen, Beckſpiel M. Luthers . . . Mainz 1531. In Form eines Drama, in Jamben abgefaßt.) — **Er. Alberus** († 1553. 1) Der Barfüſſer Mönche Eulenſpiegel und Alcoran, mit einer ſchönen Vorrede D. Mart. Luthers, ohne Druckort und Jahrs 12. (1531) Witt. 1542. 4. 1573. 8. Mit etwas verändertem Titel, und verm. 1614. 8. Anders geordnet und auch mit anderm Titel, Halle 1615. 4. Eine Ueberſetzung der verſchiedenen, unter dem Titel, Conformitates S. Francisci, bekannten, unſinnigen Mährchen, begleitet mit ſatyriſchen Randgloſſen und Anmerkungen, welche aber in der letzten Ausgabe fehlen. Es giebt auch franzöſiſche und lateiniſche Ueberſetzungen dieſes Alcorans. S. den 3ten Bd. S. 260 u. f. der Flögelſchen Geſch. der komiſchen Litterat. 2) Neue Zeitung von Rom, woher das Mordbrennen komme . . . 1542. 4. 3) ein Dialogus, oder Geſpräch etlicher Perſonen vom Interim. Item vom Kriege des Antichriſt zu Rom, Babſt P. III. . . . Item von den Zeiten des Jüngſten Tags, 1548. 4. 4) Elend doch wohl getroffene Contrafactur, da Jörg Witzel abgemalet, wie er dem Judas Iſchariot ſo gar ähnlich ſieht, 4. in Verſen. 5) . . . Von Jorg Witzels Leben, und dabey Ludus Sylvani verdeutſcht . . . 1539. 8. 6) De grote Wolbadt, ſo vnſe Here Godt, dorch . . . M. Luther . . . der Werldt erbaet . . . . 1546. In Reimen, in welchen Erasmus, Wetzel, u. a. m. heftig geſchändigt werden.) — **Hier. Rauſcher** (1560. Hundert auserwelte, große, unverſchämpte, . . . papiſtiſche Lügen . . . 1562 - 1564. 8. 3 Th. Ueberſetzungen aus verſchiedenen Legenden, mit beiſſenden, und groben Randgloſſen und Erinnerungen.) — **Joh. Naſus** (1588. Ueber ſeine Schandſchriften gegen Luther und die Reformation, ſ. Flögels Geſchichte der kom. Litteratur, Bd. 3. S. 302.)

S. 302.) — Cyriac. Spangenberg († 1604. Wider die böſen Sieben ins Teufels Karnöffelſpiel, ... 1562. 4. Veranlaßte auch eine andre Satire, welche den Titel hat: Frag des ganzen Ordens der Kartenſpieler, an das Concilium zu Mantua, 4. Jene ſieben ſind P. Paul, Limericus, Staphylus, Agricola, Contarenus, und die Buchdrucker Cranach und Lotzius. Ueber das Karnöffelſpiel ſelbſt, ſ. den deutſchen Merkur 1781. 1tes Viertelj. S. 74.) — Luc. Oſiander († 1604. Wegen ſeiner Schmähſchriften, ſ. Hrn. Flögels Werk, a. a. O. S. 385.) — Joh. Fiſchart, Menzer gen. (Außer ſ. oben gedachten Ueberſetzung des Rabelais, führt Hr. Flögel, a. a. O. S. 326 u. f. nachſtehende Schriften von ihm an: 1) Von S. Dominici des Predigermönchs, und S. Franciſci Barfüßers, artlichem Leben und großen Greueln . . . von J. F. Menzern 1571. 4. 2) Panvini Beſchreib- und wahre Abconterfeyung der Röm. Päbſte in künſtlichem Holzſchnitt ab anno 1578 . . . . Straßb. 1573. fol. 3) Aller Practic Großmutter. Die dickgeprockte Pantagrueliniſche Bitnunsicke Procdic, oder Pruchnaſtikaz, Laſttafel, Baurenregel oder Wetterbüchlein auf alle Jar und Lande gerechnet und gericht . . . 1574 und 1598. 8. Eine Nachahmung der, urſprünglich aus dem deutſchen gezogenen Pantagrueline Prognoſtication des Rabelais, ein ſatir. immerwährender Calender, 4.) Der Barfüßer Secten und Kuttenſtreit, dem Fr. J. Naſ. und ſeiner Anatomy zu Liebe geſtellt . . . . zum zweyten Mahl abgedruckt bey der Ausg. des vorhin angeführten Barfüßer Alcorans vom Jahr 1614. 5) Die wunderlichſt, unerhörteſt Legend und Beſchreibung des abgeführten, quartierten, vierhörnigen Jeſuitenhütlein, 1580. 1591. 1593. 6) De Magorum Daemonomania. Vom ausgelaſſenen wütigen Teufelsheer allerhand Zauberern, Hexen und Hexenmeiſtern, Unholden, Teufelsbeſchwörern, Wahrſagern, Schwarzkünſtlern, Vergiftern, Augenverblendern . . . Straßb. 1581. 1586. 8. 1591. f. Aus dem Franzöſ. des Bodin. 7) Catal. Catalogor. perpetuo durabilis, d. i. ein immerwährender, Goetbianiſcher, Pergamentiſcher, und Liberamoniſcher Bibliotheken gleichſtimmiger, und richtige Verzeichnuß und Regiſtratur . . . 1590. 8. Eine Nachahmung des bey dem Rabelais befindlichen Verzeichniſſes der Bibliothek zu St. Victor. 8) Das philoſophiſch Ehezuchtbüchlein . . . Straßb. 1591. 1597. 1607. 8. nebſt der Abhandlung Plutarchs über die Kinderzucht, Erasmus Geſpräch über den Eheſtand und des Biſchofs Guevara Schrift, Wie ſich Eheleute verhalten ſollen. Auszüge daraus finden ſich in Hrn. Meiſters Beytr. zur Geſch. der deutſchen Sprache, 1777. 8. Th. 1. S. 235. 9) Podagrammiſch Troſtbüchlein . . . 1577. 1591. 8. Straßb. 1604. 8. Die Rede ſelbſt iſt aus dem Lateiniſchen des J. Carrarius überſetzt; auch findet ſich W. Pirkheimers lat. Lob des Podagra, in Reimen überſetzt, dabey. Eine aus dem deutſchen wieder in das Lateiniſche gemachte Ueberſetzung findet ſich in Dornavii Amphitheatr. Part. 2. S. 299. 10) D. Joh. Fiſcharts, gen. Menzer, Erklärung und Auslegung einer, von verſchiedentlichen zahm und wilden Thieren haltenden Meß . . . Straßb. 1608. f. Hr. Flögel, a. a. O. S. 351. glaubt aber, daß dieſe Erklärung, die aus einem Foliobogen, in deſſen Mitte die Figuren in einem Holzſtiche abgebildet ſind, ſchon vor dem J. 1580 erſchienen ſey. 11) Bienenkorb des Heil. Römiſchen Reichs Immenſchwarms. aus dem Holl. des Phil. Marnix Herr von St. Aldegonde überſetzt, oder nachgeahmt, Chriſtl. 1579. 1581. 1586. Leipz. 1657. 8. Eine neue deutſche Ueberſ. erſchien Amſt. 1733. 8. 12) Noſce te ipſum. 13) Nachtrab, oder Nebelkrähe wider Geckel Rab (Joh. Jac. Rabe.) 14) Die Spiegeleul Geſangweis. 15) Stimmers bibliſche Figuren. 16) Ein Gedicht von dem kunſtreichen Uhrwerk im Münſter, in Schadäi Beſchreibung des Münſters S. 39. 17) Schwalm- und Spatzenhetze. 18) Grillekrotteſtiſche gevil- loſe Mül zur Röm. Frucht. Hierzu kommen

men noch: 19) Malleus Maleficarum, Frkft. 1588. 8. 2 Bde. 20) Seine Erklärung der lat. zu den bibliſchen Figuren gemachten Verſe des V. Teuſus, Straßb. 1625. 8. Ausführlichere Nachrichten von dieſen Schriften finden ſich in der Flögelſchen Geſch. der komiſchen Litterat. Bd. 3. S. 326 u. f. und in dem Bienenkorbe kommen noch Titel von einigen Büchern mehr vor, welche Fiſchart geſchrieben hat. Das Leben deſſelben hat L. Meiſter, im ſ. Characteriſtik der deutſchen Dichter, Bd. 1. S. 93. geliefert; aber es dürfte ſchwerlich den Geſchichtsforſcher befriedigen. S. übrigens die Art. **Erzählung** und **Scherzhaft**.) — **Gottl. Dachtler** (1) Affenſpiel der Getielmönche mit dem heiligen Evangelio 1617. 8. 2) Von den Janitſcharen des Pabſt (Jeſuiten.) 3) Leberis Jeſuitica, d. i. Jeſuitiſcher Schlangenbalg . . . Frankft. 1614. 4.) — **Wenc. Schilling** (Der Lügenmantel Jac. Martini, welchen er ganz unverſchämt dem Luthero ſich unterſtanden zuzuſchreiben . . . ) — **Heinr. Oräus** (Aſſormir Spiegel des weltlichen Bapſts, und wahren Antichriſts zu Rom . . . 1620. 4. Auch Lateiniſch, 1623. 4.) — **Franc. Albanus** († 1639. Einfältiger Römiſchkatholiſcher Münchsſpiel, Wittenb 1637. 4.) — **Ernſt Chriſtph. Homburg** († 1681. Unter dem Nahmen Erasmus Chryſophilus: Schimpf und ernſthafte Clio, Jena 1642. 8. 2 Th.) — **Joh. Wilh. Laurenberg** († 1659. Seine, im J. 1654. 8. zuerſt gedruckten, in niederſächſiſcher Sprache geſchriebenen, Satiren, ſind, unter der Aufſchrift: Veer olde Schertzgedichte . . . Caſſel 1750. 8. wieder abgedruckt worden. Sie befinden ſich auch bey Rachels ſatiriſchen Gedichten, Bremen 1700. 8. und den folgenden Ausgaben derſelben. Hochdeutſch erſchienen ſie, ſ. l. 8.) — **Joh. Balth. Schuppius** († 1661. Seine lehrreiche Schriften . . . Frkft. 1677. 1684. 8. enthalten eine Menge ſatiriſcher Striche.) — **Jac. Balde** († 1668. Ihm wird das Paradoxon muſicum, d. i. neues gemiſchtes Lied von einer wilden Sau . . . Satire auf Luther, zugeſchrieben.) — **Joh. Mich. Moſcheroſch** († 1669. Seine Bearbeitung der Träume des Quevedo iſt bereits S. 167. a. angeführt.) — **Andr. Gryph** († 1664. Deſſen ſ. Vermehrten teutſchen Gedichten, Bresl. 1698. 8. finden ſich „zwey Strafgedichte," welchen es nicht an Werth fehlt. Auch kann der „Heldenbrief" des großſprecheriſchen Hauptmanns noch zu den Satiren gerechnet werden.) — **Joach. Rachel** († 1669. Sechs ſeiner Satiren erſchienen zuerſt Frkft. 1664. 8. vermehrt mit vieren, ebend. 1668. 8. Freyburg 1743. 8. (Berlin 1761. 8. Sein Leben findet ſich in den Schmidts Nekrolog S. 130.) — **Joh. Prätorius** († 1680. Philoſophia Colus, oder Pfy loſe Vieh der Weiber . . . Leipz. 1662. 4.) — **Mich. Freude** († 1692. Alamode Teufel, oder Gewiſſensfragen von der heutigen Tracht und Kleiderpracht, Hamb. 1682. 4. S. Journal von und für Deutſchland, Jahrg. 1788. I. 411. II. 253 u. f.) — **Joh. Dan. Major** († 1693. Seefarth nach der neuen Welt ohne Schiff und Segel, Kiel 1670. 4. Hamb. 1683. 12. Auch wird ihm ein Aufſatz „von Paſquillen," zugeſchrieben.) — **Simplicius Simpliciſſimus oder Samuel Greifenſohn von Hirſchfeld**: ein angenommener Nahme (der abentheurliche Simplicius Simpliciſſimus, Nürnb. 1669. 5 Bücher; Fortſetzung, ebend. 1671. 12. Mit Veränderungen und Weglaſſungen, (Wien) 1790. 8. Der ewig währende Calender 1670. Der ſatyriſche Pilgram 1670. Die Landſtörzerinn Couraſche 1670. Der abentheuerliche Springinsfeld 1670. Der keuſche Joſeph 1670. Die anmuthige Lieb- und Leidsbeſchreibung Dietwalds und Amelinden 1670. Der teutſche Michel; (In wie fern „des Weltberühmten Simpliciſſimi Pralerey und Gepräng mit ſeinem teutſchen Michel, ſ. l. 1672. 12." ſich hierauf bezieht, weiß ich nicht; nach der Jahrszahl dieſes Aufſ. zu urtheilen muß der deutſche Michel ſchon früher erſchienen ſeyn.) Das Rathſtübel Plutonis;

die verkehrte Welt; der fliegende Wandersmann nach dem Mond; ſatyr. Geſicht und Traumgeſchicht von Dir und Mir; kurze und kurzweilige Reiſebeſchreibung nach der obern neuen Mondswelt; das Galgenmännlein, oder vom Alraun (wogegen Frommichmüt, oder J. L. Hartmann Anmerkungen herausgab); der ſtolze Melcher; Ungereimte Urſachen, warum Simpl. nicht katholiſch werden könne; der erſte Bärenhäuter ſammt Simpl. Gauckeltaſche; Manifesta wider diejenigen, welche die roth- und gülden Bärte bekämpfen; das wunderbare Vogelneſt: ſämmtlich im 2ten und 3ten Th. des Simplicius, Nürnb. 1684. 8. Ebend. mit dem erſtern, und unter dem Titel, deutſcher Simplicius redivivus, 1713. 8. 3 Th. Auch wird eben dieſem Schriftſteller noch der Weltgucker 1679. 4. ſo wie der überaus kurzweilige und abentheuerliche Malcolm von Liebandau 1686. 12. und eine Ueberſetzung von Franc. a Claustro Bestia civitatis 1681. zugeſchrieben. Noch bis jetzt iſt, ſo viel ich weiß, der wahre Nahme des Verf. unbekannt. Die angeführten Schriften, ſind ſämmtlich ſatiriſchen Innhaltes, und ihr Andenken verdiente wohl wieder hergeſtellt zu werden.) — **Friedr. Rud. Ludewig Freyh. von Canitz** († 1699. In ſeinen Gedichten, welche zuerſt, unter dem Titel, Nebenſtunden in Gedichten, Berl. 1700. 8. von Lange, zuletzt, unter der Aufſchrift, Gedichte, von Joh. Ulr. König, ebend. 1727. 8. herausgegeben wurden, finden ſich neun originale, und drey überſetzte Satiren. Einige von jenen ſind von Mich. Huber, in dem Choix in das Franzöſiſche, und die ſämmtlichen Gedichte, Flor. 1757. in das Italieniſche überſetzt. Etwas feinere und beſſere Sprache, als Rachel, aber ſehr matte Darſtellung. Sein Leben findet ſich in der letzten Ausgabe, ſo wie in dem angeführten Nekrolog, S. 155. und in Hrn. Meiners Charakteriſtik, S. 125.) — **Chriſtn. Weiſe** († 1708. Die drey ärgſten Erznarren in der ganzen Welt . . . . 1676. 12. Leipz. 1704. 12. Augsb. 1710. 12. ein ſatiriſcher Roman. Auch können noch hierher gerechnet werden, deſſen kurzer Bericht von dem politiſchen Näſcher, Leipz. 1680. 8. und Theraponanders böſe Frau im J. 1682.) — **P. v. Winkler** (Der Edelmann, Frankf. und Leipz. 1696. 4. mit K. Auf die Thorheiten des Adels.) — **Abrah. v. St. Clara** († 1709. 1) Ganz neu ausgeheckte Narrenneſt, oder curieuſe Werkſtat mancherley Narren und Närrinnen, Wien 1751. 8. 3 Th. Holl. Ausg. 1737. 8. 2 Th. 2) Etwas für Alle, d. i. eine kurze Beſchreibung allerley Stands- Amts und Gewerbsperſonen . . . Halle 1785. 8. N. Aufl.) — **Ungen.** Hundert Ausbündige Narren in einer neu aufgewärmten Alapatritpaſteten . . . Nürnb. 1709. 4. Hundert ausbündige Närrinnen nach voriger Alapatritpaſtetenart . . . . ebend. 1713. 4. — **Chriſtn. Wernicke** († 1710. Von ſeinen Gedichten rechne ich hier nur ſein Heldengedicht, Hans Sachs, Satire auf Poſtel, her, das unter dem Titel, Verſuch in einem Heldengedicht, Alt. 1703. 8. erſchien, und bey den Ausg. ſeiner Gedichte, Hamb. 1704. 8. Zür. 1750 und 1763. 8. auch in der Sammlung Crit. Poet. und andrer geiſtvollen Schriften, St. 1. S. 117. befindlich iſt, das Leben des Dichters im Nekrolog S. 174.) — **Joh. Gottfr. Zeidler** († 1711. 1) Das verdeckte und entdeckte Carnaval . . . . s. l. et a. (vorzüglich auf die lutheriſchen Geiſtlichen) 2) Neun Prieſterteufel, d. i. Ein Sendſchreiben vom Jammer, Elend, Noth und Qual der armen Dorfpfarrer, wie ſie von ihren Edelleuten, Küſtern, Köchinnen, Kirchvätern, Bauern u. d. m. . . . . geplagt werden, s. l. et a. 8. 3) Sieben böſe Geiſter, welche heutiges Tages guten Theils die Küſter, oder ſo genannten Dorfſchulmeiſter regieren . . . Coſmopel 8. 4) Die Wohlehrwürdige, Großachtbare, und Wohlgelahrte Metaphysica . . . 8. 5) Die Hochedle, Veſte und Hochgelahrte Gnostologia, oder Allwiſſerey, als Ober-Hofmarſchallinn, und Geh. Räthinn der neun Kunſtgöttinnen . . 8. 6) S. T. Ihre Praecellenz die Noologia oder Weltſeherey, als Ertz-Secretarius der neun Kunſt-Göttinnen . . . 8. Zum Theil in teutſchen Reimen. 7) Die Wohledle, Ehrſamsbare und Rechtswohlgelahrte Juriſten oder Communitäts-Caſſe . . . 8. 8) Synopsis Fiscologica . . . . Augſp. 1701. 8. 9) Die Hochehrwürdige, geiſtreiche und Hochgelahrte Pneumatica . . . 8. 10) Die Hochedle, veſte, Hochgelahrte und Hocherfahrene Phyſica . . . 8. 11) Die Wohlehrbare, Viel Ehr- und Tugendſame Ethica . . . 8. Dieſe letzteren Schriften ſind natürlich nicht gegen die Philoſophie ſelbſt, ſondern gegen die damahls herrſchenden tabellariſchen Methoden gerichtet, und in lat. Tabellen, mit ungereimten Ueberſetzungen derſelben abgefaßt. So gut übrigens die Idee ſeyn mag, ſo niedrig und gemein und ſchaalwitzig iſt die Ausführung.) — **Joh. Riemer** († 1714. Reimmich, oder ich treffe dich, d. i. deutlicher zu geben, Anspericocameranajarbergedamphirrhibificationes poeticae, oder Schellen und ſchellenswürdige Thorheit deutſcher Poeten in Deutſchland . . Nordhauſen 1673. 8. Auf die Reimſchm.) — **Alb. Joſ. Conlin** (Der Chriſtliche Weltweiſe beweinet die Thorheit der neuentdeckten Narrenwelt . . Augsburg (Augsb.) 1706. 4. 7 Bd. mit Kupf. Ein anderer Abraham von St. Clara, und ungereimter noch, als jener.) — **Fr. Callenbach** (1) Wurmland, nach Landesart, Regiment, Religion, Sitten und Lebenswandel . . . vorgeſtellt . . . 8. (Ein Luſtſpiel, in welchem allerhand Würmer geſchnitten werden.) 2) Eclipses politico morales, ſicht- und unſichtbare Staatsfinſterniſſe . . . 8. 3) Uti ante hac, auf die alte Hack . . . . oder die von den Todten erweckte alte Welt . . 8. 4) Quasi, ſ. mundus quasificatus, d. i. die quaſificirte Welt . . . 1715. 8. 5) Quasi vero, der hinkende Bott hat ſich wohl . . . 1714. 8. 6) Genealogia Nobilitatum, des uralten Nisi Stammbaum, Geburtsbrief u. ſ. w. . . . 1715. 4. 7) Puer centum annorum . . . der vor Augen liegend handel und wandelnden Welt täglich anhaltendes Kinderſpiel . . . 8. 8) Almanach, Welt- Sitten- Staats-Marter-Calender, gerichtet auf alle Schaltjahre . . . 8.) — **Chr. Friedr. Hunold**, Menantes gen. († 1721. Durch einige von Wernickens Ueberſchriften gereizt, und vielleicht von Poſtel aufgehetzt, ſchrieb er gegen den erſten die ſatiriſche Komödie: Der thörichte Pritſchmeiſter, oder ſchwermende Poet . . . Cöln (Hamb.) 1704. 8. Ein elendes Ding. Auch finden ſich, in ſ. ſo genannten Galanten und verliebten Gedichten, Hamb. 1704. 8. mehrere Satiren, als der Poeſie rechtmäßige Klage (ebenfalls auf Wernicke) u. a. m. Sein ſatyriſcher Roman, welcher im Ganzen ebenfalls hieher gehört, iſt bitterer, als Stade 1712. u. 2 Th. Frft. 1732. 8. 2 Th. gedruckt. Dieſer Roman ſcheint, zu ſeiner Zeit, eine Art von Einfluß, auf unſre Romanſchreiber gehabt zu haben, wenigſtens erſchienen nach ihm, mehrere Arbeiten der Art, als: „die kluge und närriſche Welt, in einem luſtigen Roman, mit ſatiriſcher Feder entworfen, von S. R. t. l. 1728. 8. u. a. m. S. übrigens Geh. Nachrichten und Briefe von Hrn. Menantes Leben und Schriften, Cöln 1731. 8. wovon ſich ein Auszug in Gottſcheds Beyträgen zur critiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, St. 3. N. 6. findet.) — **Ungen.** Poetiſche Frikaſſee, aus galant, verliebt und **ſatyriſchen** Gedichten von Permontanoquerano. Cöln 1715. 8. — **Barth. Feind** († 1721. Eine Sat. auf die Weldoſucht, im J. 1704. Mehrere Nachr. von ſeinen Streitigkeiten mit einem Hamburgiſchen Geiſtlichen, D. Krumholz, und von mehrern handſchriftl. hinterlaſſenen Satiren, finden ſich in Mollers Cimbria litterata.) — **Joh. Chriſtn. Günther** († 1723. In ſeinen verſchiedentlich gedruckten Gedichten (Breſl. 1723 u. Glog. 1751. 8. l. A.) finden ſich auch mehrere platte Satiren.) — **Benjamin Neukirch** († 1729. Satiren von ihm ſind bey Gottfr. Benj. Hankens . . . weltlichen Gedichten . . . Dresden 1727. 8. 1731. 8. 4 Th. abgedruckt; und einzeln, ſeln, mit ſ. poet. Beleſen, erſchienen ſie, Leipz. 1757. 8. Daß ſie höchſt elend ſind, iſt bekannt.) — Ungen. (Vernünftiger Momus . . . 1725. 8.) — **Nic. Hier. Gundling** († 1729. Satiriſche Schriften, Jena 1738. 8.) — **Chriſtph. Frdr. Liscov** (Die in der „Sammlung ſatiriſcher und ernſthaften Schriften, Frankf. und Leipz. 1739. 8." befindlichen, gegen M. Sievers und Philippi geſchriebenen ſehr ſatiriſchen Aufſätze waren vorher (1732-1736.) einzeln gedruckt, und ſind, was man auch zu ihrem Vortheil geſagt hat, und wenn man den Aufſatz: Von der Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit ſchlechter Scribenten, S. 473. ausnimmt, nicht, weil ſie perſönliche Satiren ſind, ſondern wegen des größtentheils verfehlten Tones der Ironie, jetzt kaum mehr, im Ganzen, des Leſens werth, oder vermögend, den Leſer, ſo gern dieſer auch bey ähnlichen Werken eines Swift verweilet, feſt zu halten. Ironie läßt, ohne feine Wendung, ohne Beybehaltung eines durchaus naiven Tones, einer gewiſſen Kaltblütigkeit, ſich nicht gedenken. Auch verträgt ſie, meines Bedünkens, nicht ein weitläuftiges Ausſpinnen eingeler Gedanken.) — **Grätzner**, unter dem Nahmen **Grimaldo** (Abgeſtrafter Bericht eines unbekannten Critici: d. i. Nachdrückliche Erinnerung an H. P. Philippi, in Halle . . . wobey ſeine letzte Schrift, Mathem. Verſuch von der Unmöglichkeit einer ewigen Welt . . . erwogen wird. Freyb. 1734. 8. Elende Reime! — Ungen. (Sendſchreiben der fünf Schweſtern, an H. P. Philippi, von ihnen ſelbſt, unter dem Titel: Wunderſames Findelkind . . . mit Anm. 1733. 8. und auch im 2ten Anhange zu ſ. Cicero; ebenfalls auf ſ. Mathem. Verſuch.) — Ungen. H. D. Philippi drey Poetiſche Meiſterſtücke . . . s. l. et a. 8. — Ungen. unter dem Nahmen: **Thom. Markawitſch**: (1) Wohlmeynender Rath, dem H. J. E. Philippi . . . ertheilt . . . . Nürnb. 1734. 8. Der Rath räth dem unglücklichen Philippi, Schauſpieler bey einer ſchlechten (der Mäkleriſchen) Truppe zu werden, weil er dort das Reich der Unvernunft am beſten befördern könne. 2) Glückzu! dem H. P. Philippi wegen des von ihm angenommenen wohlmeynenden Rathes, Nürnb. 1735. 8.) — **Joh. Ernſt Philippi** (Seine zuerſt im Druck erſchienene Satire, waren die Sottiſes galantes 1733. 4. die auch im 2ten Anhange der folgenden Schrift befindlich iſt. Seiner Ueberſetzung von den Maximen der Marquiſe von Sablé, Leipz. 1734. 8. ſind 366 moraliſche Bildniſſe beygefügt, welche zum Theil auch ſatiriſch ſeyn ſollen. Cicero, ein großer Windbeutel, Rabuliſt und Charlatan . . . ſammt einem doppelten Anhange: 1) der gleichen Brüder gleicher Kappen. 2) Von acht Vertheidigungsſchriften, Halle 1735. 8. In dieſem Anhange finden ſich allerhand, zum Theil ſchon berührte Schmähſchriften auf Gottſched, Liscov und einige Ungenannte. Gegen den erſten iſt auch noch „Der geheimen patriotiſchen Aſſemblee anderweitiges Bedenken . . . nebſt 2 Beyl. Hall. 1734. 8. und viele Beylagen gegen G. Wolfh. Lange, und einen Ungenannten, J. W. gerichtet. Unter Philippis Nahmen gehen auch die „Regeln und Maximen der edlen Reimſchmiedekunſt . . . Altenb. 1743. 8.) — **Joh. Nic. Weislinger** (Ein Verzeichniß ſeiner elenden Schmähſchriften auf die Reformation, Luther, Hutten, u. d. m. findet ſich im 3ten Bd. S. 491 u. f. von Hrn. Flögels Geſch. der kom. Litteratur.) — Ungen. (Eines catholiſchen Layen Glückwunſch und Troſtſchreiben an . . . Weislinger . . . Freyb. 1750. 8. (3te Aufl.) — **Joh. Heinr. Cohauſen** († 1750. Satiriſche Gedanken von der Pica naſi, oder der Sehnſucht der lüſternen Naſe . . . Leipz. 1720. 8. Auf den Schnupftoback.) — **Casp. Abel** († 1752. Auserleſene ſatiriſche Gedichte, Halberſt. 1714. 8. Schlechte Reime!) — **Joh. Sim. Buchka** († 1752. Muffel, der neue Heilige . . . Ohne Ort, 1737. 8. Satire auf die Pietiſten, welche er aber in ſeinen evangeliſchen Bußthränen feyerlich widerrief. —

Fried. von Hagedorn († 1754. Im 111ten St. des Patrioten findet ſich, in Form eines Briefes, eine proſaiſche Sat. von ihm, über die Sucht, nichts, als franzöſiſche Bücher zu leſen; und in der 1ten Ausg. ſ. Gedichte (Verſuch, Hamb. 1729. 8.) drey poet. Satiren, der Zeit, der unvernünftige Bewunderer, der Poet, wovon er keine in ſ. W. aufgenommen. Von den Gedichten in Reim, gehören hieher der Schwätzer und der Gelehrte.) — **Joh. Fried. Freyh. von Cronegk** († 1758. Die Parodie einer Scene aus dem Canut, eine Satire auf Gottſched und Schönaich, ſteht im 11ten St. S. 9. des Theater-Journales; die Sinngedichte auf die Gottſchedianer, in Knittelverſen, im deutſchen Merkur vom J. 1774. Auch von ſeinen Lehrgedichten, (Schriften Bd. 2. S. 97 u. f. Leipz. 1763. 8.) können einige zu den Satiren gezählt werden.) — **Louiſe Adelgunde Victoria Gottſched** († 1762. 1) Eine ſatiriſche Lobrede auf Gottlob Sig. Corvinus, bey ihrem Triumphe der Weltweisheit, Leipz. 1738. 8. 2) Die Pietiſterey im Fiſchbeinrocke . . . Roſtock 1736. 8. Eine Ueberſetzung und Nachahmung der Femme docteur des Bougeant. 3) Horatii, als eines wohlerfahrnen Schiffers, bewegliche Zuruf an alle, auf dem Meere der geſunden Vernunft ſchwimmende Weltweiſer, entworfen von X. Y. Z. (in Form einer Predigt auf den homiletiſchen Schlendrian) 1740. 8. 4) Der kleine Poet von Böhmiſchbroda . . . Prag 1753. 8. vorzüglich gegen die bekannte Operette, der Teufel iſt los.) — **Joh. Chriſtoph. Roſt** († 1765. Das Vorſpiel, ein epiſch ſatiriſches Gedicht, Dresden 1743. 4. Bern 1743. 4 und 8. Bey ſeinen vermiſchten Gedichten, 1769. 8. Schreiben eines Teufels an H. P. Gottſched, Utopien 1755. 8. und im 1ten Th. S. 215. der Schmidtiſchen Anthologie. Das Leben des Dichters findet ſich im 2ten Th. der Schmidtiſchen Biographie der Dichter, und im Nekrolog von ebend. S. 435.) — **Ungenannter** (Satiriſche Abbildungen . . . durch ein Mitglied der deutſchen Geſellſchaft in Greifswalde, 1746. 8.) — **Unzer.** (Satiren, Frankf. und Leipz. 1762. 8.) — **Th. Abbt** († 1766. Erfreuliche Nachricht von einem hoffentlich bald zu errichtenden proteſtantiſchen Inquiſitionsgerichte, und dem inzwiſchen in effigie zu haltenden erſten proteſtantiſchen Auto da Fe, Hamb. (Berlin) 1766. 8. vorzüglich auf den verſtorbenen Sen. Götz in Hamburg, worauf auch einige Gegenſchriften erſchienen.) **Gottl. Wilh. Rabener** († 1771. Von ſeinen ſo bekannten ſatiriſchen Schriften, iſt der „Beweis, daß die Reime in der deutſchen Dichtkunſt unentbehrlich ſind,“ die älteſte, und bereits im J. 1737. geſchrieben. Die übrigen in den 4 erſten Theilen enthaltenen erſchienen zuerſt in den Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes, in den Bremiſchen Beyträgen und in den vermiſchten Schriften; die ſatiriſchen Briefe im J. 1751. und der 4te Th. im J. 1755. Sämmtlich ſind ſie ſehr oft gedruckt. Seine Briefe, nebſt einer Nachricht von ſeinem Leben und Schriften, Leipz. 1772. 8. haben wir Hrn. Weiße zu verdanken. In das Franz. ſind ſeine ſämmtl. Sat. von du Jardin und Sellius, 1754. 12. 4 Bde. und in das Engliſche die Briefe 1757. 12. 2 Bde. überſetzt worden. Daß Rabener allmählig minder als ehedem geleſen wird, iſt natürlich. Die Originale zu ſeinen Thoren haben ſich aus der wirklichen Welt verloren; und die Welt, aus welcher er ſie vorzüglich nahm, die academiſche und litterariſche Welt, ſteht bey uns Deutſchen nur bey denjenigen in Anſehen, welche ſelbſt zu dieſer Welt gehören.) — **Heinr. Gottl. v. Juſti** († 1771. Die Dichterinſel . . . . Leipz. und Witt. 1745. 8. Scherzh. und ſatyriſche Schriften, Berl. 1760-1765. 8. 3 Bde.) — **Joſ. Ant. Bandel** († 1771. Ein Verzeichniß ſeiner, ganz geſchmack- und zum Theil ſinnloſen Schriften, findet ſich in Hr. Flögels Geſch. der kom. Litteratur, Bd. 3. S. 518 u. f.) — **J. Friedr. Löwen** († 1771. Ein halbes hundert Prophezeiungen auf das J. 1756. Hamb. 1755. 8. Satiriſche Verſuche, Hamb. 1760. 8. in Proſe. Das ken des Verf. wird im Necrolog S. 50 u. f. erzählt.) — **Joh. Benj. Michaelis** († 1772. Zwey seiner Satiren erschienen mit seinen Fabeln und Liedern, Leipz. 1766. 8. und vier ungedruckte, und mit einer dritten ursprünglich in den Unterhaltungen, Bd. 5. St. 3. abgedruckten, vermehrt in den einzeln Gedichten, Leipz. 1769. 8. Aber als Satiren können auch angesehen werden seine Bühnenmonogonie, in den einzeln Gedichten, und in dem ersten Musenalmanache; und seine, mit Prosa untermischten beyden Episteln, an den Hrn. Jacobi, und die an Hrn. Gleim, Halberstadt 1771. 8. Die von Hrn. Flögel, Geschichte der komischen Litteratur, Band 2. S. 523. angeführte Satire auf die Kunstrichter ist mir nicht bekannt. Ein misgerathener Aufsatz über sein Genie und Schriften findet sich im 8ten St. des 2ten Bds. von des Hrn. v. Schirach Magazin; sein Leben gab Hr. Christn. Schmid, Frft. 1775. 8. heraus; auch findet es sich in seinem Nekrolog, S. 571. Hr. Gleim läßt uns noch immer auf seine Ausgabe seiner Schriften warten; und, unter dem Titel, Werke, ist ein Theil derselben, Gießen 1780. erschienen, in welchem sich die zuletzt erwähnten Episteln befinden. Michaelis wäre, meines Bedünkens, mehr als Persius für uns geworden, wenn er länger gelebt hätte.) — **J. M. v. Loen** († 1776. Seine kleine Schriften, Frft. 1749-1752. 8. 4 Th. so wohl als s. Moralischen Gedichte, Frft. 1750. 8. enthalten mehrere hieher gehörige Aufsätze.) — **G. Lindenborn** (Der kölnische Diogenes 1740 u. f. 8. Morpheana 1748 u. f. 8. Nachr. von dem Verf. giebt die Schrift, Ueber deutsche Litteratur . . . Köln 1791. 8.) — **J. C. Rasche** (Der Calender, Jena 1753. 8.) — **C. N. Naumann** (Empfindungen für die Tugend, in satyrischen Gedichten, Frft. a. M. 1752. 8. und nachher, unter dem Titel: Satyren, Magdeb. 1755. 8.) — **Joh. Gottl. Krüger** (Träume, Halle 1754. 8. Mit einer Vorrede von J. A. Eberhard, ebend. 1785. 8.) — **Albr. v. Haller** († 1777. Die Falschheit menschlicher Tugenden, geschrieben im J. 1730. Ueber die verdorbenen Sitten, im J. 1731. Der Mann nach der Welt, im J. 1733. Gesammelt erschienen seine Gedichte zuerst, Bern 1732. 8. und zuletzt, ebend. 1777. 8. Die Uebersetzungen derselben sind, bey dem Artikel Lehrgedicht, S. 209 u. angezeigt. Sein Leben findet sich, unter andern, im Hrn. Schmids Nekrolog, S. 698. In Hrn. Meisters Charakteristik, S. 315.) — **G. Friedr. Meier** († 1777. Beurtheilung der Baumgartenschen Anmerkungen zu der allgemeinen Weltgeschichte, eine Erzählung vom Blocksberge. Schreiben eines Vaters an s. Sohn . . . von der närrischen Weisheit einer kleinen philos. Secte, s. l. 1750. 8. Auf Crusius in Leipz.) — **Sam. Gotth. Lange** († 1781. 1) Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried dem zweyten . . . . Braunschw. 1747. 8. Auf einen Herrnhuter, der wider Baumgartens Theologisches Bedenken über diese Gemeinde geschrieben hatte, und auf die Herrnhuter überhaupt. 2) Gelehrte Verdienste Gottscheds um Deutschland. 3) Ein paar satir. Oden in seinen Horaz. Oden, Halle 1747. 8.) — **Dan. Wilh. Triller** († 1782. Schrieb gegen Klopstock, und den Meßias eine Satire. S. Hrn. Flögels Gesch. der kom. Litteratur, Bd. 1. S. 528.) — **Friedr. Just. Riedel** († 1785. Sieben Satiren, nebst drey Anhängen, Jena 1765. 8. [illegible] der [illegible], 1765. 8. Launen an meinen Satyr, Erf. 1772. 8.) — **Joh. Jac. Bodmer** († 1783. Von seinen gegen Gottsched, — und gegen Leßing, Weiße, Wieland, Gleim, geschriebenen Aufsätzen finden sich in seiner Lebensbeschreibung, in Hrn. Schmids Nekrolog, S. 811 u. f. Nachrichten.) — **Joh. Joach. Schwabe** († 1784. 1) Neuer Erfundener Sack- Schreib- und Taschen-Almanach auf das J. 1744. gestellt durch Chrys. Nathanosium, Winterthur (Leipzig) ſie) 2. Auf die Schweizer, und die Anhänger der Schweizer. 2) Vier [illegible] voll eingeſchicktes Tintenmädel eines ächten ganz brennenden Briefs, Secretary . . . Lauſin 1741. 8. Auf Ebenbach, Bodmer, Breitinger, und Luſia gemünzt. Mad. Gottſched hatte indeſſen den größten, und auch Mylius einigen Antheil daran. 3) H. Chriſtph. Langens Beleuchtung einiger Anmerkungen über des H. P. Gottſcheds deutſche Sprachlehre von J. M. Heinze, Frankenh. 1760. 8.) — Friedr. Wilh. Gleim (Send. Schr. eines „Sendſchreibens an das Mannsköpfchen zu Herrnhut [illegible]. S. Langens Samml. gelehrter und freundſchaftlicher Br. Th. 1. S. 105.) — Lud. v. Heß (Satyriſche Schriften . . . . Hamb. 1767. 8. Beurtheilt ſind ſie, unter andern, in dem 4ten Bd. S. 79. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften.) — Chriſtph. Otto Freyh. v. Schönaich (1) Die ganze Aeſthetik in einer Nuß, oder Neologiſches Wörterbuch . . . 1754. 8. (Gegen Klopſtock und Bodmer.) 2) Erläuterung über die ganze Aeſthetik in einer Nuß . . . Frey. 1755. 8. (Doch weis ich nicht, ob dieſes von dem Hrn. von Schönaich iſt.) 3) Die ganze Aeſthetik in einer Nuß in ein Nüßchen gebracht, oder Nachleſe der Neologie 1755. 8. (Enthält verſchiedene Ausfälle gegen Leßing, der darin Guiſſel, und Haller, der Achab heißt. Das Anagrammatiſiren bekam dem Verf. übel; Käſtner, wie es heißt, brachte aus dem Nahmen Schönaich, ein greuliches Anagram heraus, das in einem bekannten Epigramma noch curſirt.) 4) Samml. von Sinngedichten s. l. 1755. 8. (Großentheils auf G. E. Leßing. 5) Ein Miſchmaſch von allerley ernſthaften und luſtigen Poſſen . . . 1756. 8. (vornämlich gegen Leßing.) 6) Der Sieg des Miſchmaſches . . . 1755. 8. (vorzüglich gegen Zachariä und deſſen kom. Epopöen.) 7) Oden, Satiren und Nachahm. Leipz. 1761. 8.) — Ungen. Bodmerias s. l. (1755.) 8. — Verſuch einer gefallenden Satire, oder etwas zum Lobe der Aeſthetiker, s. l. 1755. 4. — Joh. Gottl. Benj. Pfeil (In ſeinen moraliſchen Erzählungen, Leipz. 1757. 8. findet ſich ein kurzer Auszug aus der Geſchichte des [illegible], welches eine [illegible] Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt von den Zeiten Gottſcheds an, iſt.) — Chriſtph. Mart. Wieland (Ankündigung einer Dunciade für die Deutſchen, 1755. 4. Das Werk iſt nicht ausgeführt worden.) — G. Hindenberg (Moraliſche und ſatiriſche Verſuche, Berl. 1760. 8.) — Ungen. (Satiren, Frankf. und Leipzig 1764. 8.) — Ungenannter (Satiriſche Gemählde, Zelle, und Leipz. 1764. 8.) — Carl Fedr. Bahrdt (Kirchen= und Ketzer=Almanach auf das J. 1781. 8. fortgeſetzt auf das J. 1787. 8. Standrede am Sarge . . . . Joh. M. Göze, von Zigra, Hamburg 1786. 8. Zamor oder der Mann aus dem Monde, Berl. 1787. 8. Das Religions=Edict, ein Luſtſpiel, Thenakel 1789. 8. Der dritte und vierte Aufzug des Religionsedicts, Thenakel 1789. 8. Ala Lama, oder der König unter den Schäfern 1790. 8. Mit Zimmermann Deutſch geſprochen, Berl. 1790. 8. Zimmermanns Aufrechnung 1791. 8.) — Joh. Heinr. Merk (Rhapſodieen von Joh. Heinr. Reimhart dem Jüngern, 1773. 8. und im Rheiniſchen Moſt, ſo wie im 3ten Th. des Taſchenbuches für Dichter und Dichterfreunde. Zur Beherzigung vieler deutſchen Dichter.) — Beda Mayr (Ein Päckchen Satiren aus Ober=Deutſchland, München 1770. 8.) — Joh. H. Campe (Satiren, Helmſt. 1768. 8. Das Teſtament, eine Sat. 1769. 8.) — J. G. H. Lucina (Satiren 1771. 8.) — J. Martin. Dreyer (Von ſeinen vorzüglichen deutſchen Gedichten, Alt. 1771. 4. laſſen ſich manche hieher rechnen. Die ſchärfſten ſeiner Satiren ſind, indeſſen, in dieſe Sammlung nicht aufgenommen worden.) — Ungen. (Joh. Chr. Gottſched an Joh. Jac. Bodmer, aus den Elyſiſchen Feldern, Germ. 1772. 8.) — Wanderſchaft eines Journaliſten, Buckebude 1772. 8. — Klarſine, Berl. 1772. 8. — G. Contius (Die Dardanellen, den Affen, oder das Gebeth Muſtapha des zten, Frft. 1776. 8. Wieland und ſeine Abonnenten 1775. 8.) — **Joh. G. Hamann** († 1788. Von ſ. Kreuzzügen eines Philologen 1762. 8. gehören das Kleeblatt helleniſtiſcher Briefe, und die Rhapſodie in kabbaliſtiſcher Proſe hieher. Neue Apologie des Buchſtaben H. 1773. 8. (Gegen Damm.) An die Hexe zu Kadmonbor, Berl. 1773. 8. (Gegen Sebaldus Nothanker.) Geſundene Blätter aus den neueſten deutſchen Litteraturannalen 1773. 8.) — **H. Wagner** (Lieder für die Söhne der Dummheit, Mettopolis 1774. 8. Prometheus, Deukalion und ſeine Recenſenten, Weimar 1775. 8.) — **K. Jörg** (Müßige Stunden, beſtehend in Gedichten, Satyren und Briefen, Landsh. 1775. 8.) — **Ungen.** (Der Milchtopf, ein altes Gedicht, ſ. l. 1775. 8. Auf die kleinen Reichsſtände.) — **Ungen.** Weißdörfliche Alterthümer, oder Beweis, daß diejenigen, ſo Chriſtum gekreuzigt, und Johannem enthauptet, Weißdörflinger geweſen, Soln. 1775. 8.) — **J. C. H. Meyer** (Die neue Deutſchheit unſerer Zeitverkürzungen, 13 Predigten, Gött. 1775 u. f. 8.) — **Chriſtn. Fdr. Dan. Schubart** († Zaubereyen, Ulm 1766. 8. S. auch deſſen Gedichte, Stuttg. 1785. 8. 2 Bd.) — **Fedr. Nicolai** (Freuden des jungen Werthers . . . Berl. 1775. 8.) — **Ungen.** Menalk und Mopſus, eine Ecl. nach der 5ten Ecl. des Virg. Frft. 1775. 8. Gegen H. Wieland.) — **J. C. v. Kühe** (Dunciade der Deutſchen . . . Leipz. 1775. 8. iſt unvollendet, und hat mit dem Werke des Pope nichts als den Titel gemein.) — **G. Chriſtph. Lichtenberg** (1) Timorus, d. i. Vertheidigung zweyer Iſraeliten, die durch die Kräftigkeit der Lavateriſchen Beweisgründe und der Göttingiſchen Mettwürſte bewogen, den wahren Glauben angenommen haben . . . Berl. (Gött.) 1773. 8. Auf Lavaters vorgehabte, ſo genannte, Bekehrung Mendelſohns. 1) In ſeinem Magazin finden ſich einige äußerſt glückliche ſpöttelnde Aufſätze, als das Sendſchreiben der Erde an den Mond, u. a. m.) — **Joh. K. Wezel** (In ſeiner Epiſtel an die deutſchen Dichter, Leipz. 1776. 8. finden ſich 2 ſehr gute Satiren, die unvermuthete Nachbarſchaft, und die wahre Welt. Auch ſind die ſatiriſchen Erzählungen (in Proſa) Leipz. 1777-1778. 8. 2 Th. von ihm.) — **Joh. Wolfg. v. Göthe** (Prolog zu den neueſten Offenbarungen verdeutſcht durch D. Carl Fedr. Bahrdt, Gießen 1774. 8. Neu eröfnetes moraliſches und politiſches Puppenſpiel, Frankf. und Leipz. 1774. 8. Götter, Helden und Wieland, Leipz. 1774. 8. Sämmtlich in der, zu Berlin, gemachten Sammlung ſeiner Werke.) — **Ungen.** (Wahrheiten aus dem Saturn, Frankf. und Leipz. 1778. 8.) — **Aug. Fedr. Cranz** (Gallerie der Teufel . . . Frft. 1776. 8. Fünf St. Lieblingsſtündchen, Berl. 1779. 8. 5 Th. Charlatanerien, ebend. 1781. 8.) — **Ungen.** Die tauſend und eine Nachte . . . ein blaues Mährchen 1777. 8. (Soll von einem Engländer ſeyn; und iſt gegen die Nachahmer Yorickſcher Empfindſamkeit gerichtet.) — **Ungen.** Didactiſches Gedicht über Gebrauch, Geiſt und Daſigkeit 1777. 4.) — **Ungen.** Beyträge zur Geſchichte der menſchl. Narrheit, aus alten Papieren, Wien 1778. 8. — **Ungen.** Marionetten-Theater, Wien 1778. 8. — Sat. nach dem Geſchmack Rabeners, Wien 1778. 8. — **J. M. v. Denis** Bußfertige Abbitte an das Publikum, 1778. 8. — **Ungen.** Der Zauberer in der Flaſche. Aus dem Spaniſchen des Quevedo 1781. 8. (Nur dem Titel nach überſetzt; gegen die Münſteriſche Medicinalverordnung.) — **Fdr. Leop. G. zu Stollberg** (Jamben, Leipz. 1784. 8. Die Rec. haben von dieſen Jamben ſehr viel Böſes geſagt; aber, wer nicht durch den, darin herrſchenden Ton der Selbſtgefälligkeit beleidigt wird, muß auch viele gute Stellen darin finden.) — **Ungen.** Seraphiſche Jagdluſt: d. i. vollſtändiges Porziunkulabüchlein von P. Cochum, ſ. l. 1784. 8. — **Sor. Bloch** (Sören Knudſens Heldengeſchichte, oder vom Duelliren

Flensb. 1784. 8. Die magiſche Laterne in dreymahl dreyßig Vorſtellungen, Weiſſ. 1784. 8. — **Bruchſtücke**, moral. und ſatiriſchen Innhaltes, Frft. 1784. 8. — Die Buchſtaben, Bruchſtücke über was ſie wollen . . . Deſſau 1784. 8. 2 Th. — **P. Weidemann** Characteriſtiſche Satiren, nach den Temperamenten, Deſſau 1784. 8. — **Ungen.** Marokkaniſche Briefe, Frft. 1785. 8. — Hamids Meynungen über die marokkaniſchen Briefe, Leipz. 1785. 8. — Der reiſende Iman, Deſſau 1785. 8. — **Joſ von Retzer** (Der Beichtvater und der junge Geiſtliche als Beichtkind 1785. 8.) — **Ungen.** Der Jeſuit in guter Laune, Mohilow 1785. 8. — **Joſ. Richter** (Briefe eines Eipeldauers . . . über d' Wienſtadt . . . Wien 1785. 8.) — **Ungen.** Familienbuch für meine Nachkommen und Freunde . . . aus den Papieren Ad. Eberhards, Wien 1785. 8. — Mohammeds Reiſe ins Paradies, herausg. von Jak. Moeder, Frft. 1785. 8. — P. Bavian, Voltaire und ich in der Unterwelt, Berl. 1785. 8. — Leben, Meynungen, Tod und Begräbniß der Jungfer Suſanna Hummelofſin, Leipz. 1785. 8. — **Ungen.** Grenzſtein der weiblichen Rechte in und auſſer der Ehe, Baſel 1786. 8. — Wunderbare Reiſe ins Land Ferum, Philad. 1786. 8. — Beichtkind und Beichtvater, oder Kapuziner und Dorfpfarrer, Rom (Wien) 1786. 8. — Der Teufel in der Franciskaner Kutte, oder Geſch. des P. Tempelfuchs, Madr. 1786. 8. — **Leonh. Meiſter** (Erſcheinung und Bekehrung des D. Nozrotte im letzten Viertel des 18ten Jahrh. Wien 1786. 8.) — **Ungen.** Ankündigung einer ritterlichen Reiſe um und durch die Welt, Berl. 1786. 8. — **J. Rautenſtrauch** (Das neue Wien, eine Fabel, Wien 1786. 8.) — **J. W. A. Rosmann** (Satiriſche Skizzen, Frft. 1787. 8.) — **Ungen.** (Ach!!! Oder die Menſchheit in letzten Zügen, Berl. 1787. 8. 2 Th.) — Traum eines Anachoreten, Berol. 1787. 4. — Comment philoſophiſch ſatyriſche Reiſen . . . Potsd. 1787. 8. — Reiſe in die andre Welt. Oder über- und unterirrdiſche Viſionen und Phantaſien . . . Leipz. 1787. 8. — **J. W. Luce** (Poppalien 1784-1787. 8. Führen den Titel mit Recht.) — **Ungen.** Abdul Erzerums neue perſiſche Briefe, Wien 1787. 8. — Briefe eines reiſenden Preuſſen . . . . Leipz. 1787. 8. — **J. W. Tollberg** (Briefe eines Hottentotten f. l. 1787. 1788. 8. 2 Pakte.) — **Ungen.** Korreſpondenz der Heiligen aus dem Mittelalter . . Leipz. 1787-1788. 8. Drey Pakete, wovon der P. Fr. X. Jann ein Schriftchen mit dem Titel: Iſt der Verf. . . . nicht der ehrloſeſte Pasquillant, Augsb. 1788. 8. drucken ließ. — **Friedr. v. d Trenck** (Seine erſte Satire iſt, ſo viel ich weiß, der Macedoniſche Held, die ſich in ſ. Gedichten, Frft. 1769. 8. und im 1ten Th. ſ. Sämmtl. Gedichte und Schriften, Leipz. 1786. 8. 8 Th. erſchien, und einzeln wieder 1788. 8. gedruckt wurde. Das Schickſal der Frau Juſtitia an allen Höfen Europens 1787. 8. Letzte Unterredung Friedrich des Großen mit P. Ganam 1787. 8.) — **Ungen.** Der Todtenkopf, ein Beitr. zur Geſchichte des menſchl. Herzens, Berl. 1787. 8. — Das Affenland, oder der D. Faniareme, (Wien) 1787. 8. — Der D. Simia Midias, oder der Verf. des Affenlandes (Wien) 1787. 8. — **J. B. v. Alxinger** (In ſ. Gedichten, Klagenf. 1788. 8. 2 Th. finden ſich mehrere Strafgedichte.) — **Ungen.** Almanach der Almanache . . . Leipz. 1787. 8. (Auf die vielen Almanache, die neuern Pädagogen und über die Vertrieblichkeit elender Scribenten.) — **Ungen.** Der ſatiriſche Biedermann, Prag 1788. 8. Ein Heft. — **G. W. Seyfried** (Gallerie der Engel . . . Berl. 1788. 8.) — **F. A. Weishuhn** (Satiriſche und ſcherz. Auſſ. herausg. von einem berühmten Journaliſten, Leipz. 1788. 8. Auf Erziehung, Romanſchreiberey, Wunderkuren, Luftſchifferey, u. d. m.) — **Ungen.** Karrikaturen, Frft. und Leipz. 1788. 8. — Reden und Dialogen, hintenan ein Receptbüchlein, herausg. von Kaj. Rank-

gleſe

ſſe . . . Cöln 1788. 8. — Ch. A. ulpius (Gloſſarium für das achtzehnte hrhundert, Frkf. 1788. 8.) — C. G. Spranger (Lobrede auf die Dummheit . . . Cuitalsthal 1788. 8.) — Un- n. (Der Affenkönig, oder die Reform s Affenlandes, Wien 1788. 8. mit K.) arr Jak, Welt und Hof, ein ſatiriſcher oman, Berl. 1788. 8. 2 Th. — Melch. eldenſchlag, Schulmeiſter in Rappels- rf, Jeſuitiſche Reiſe, Frkf. 1787. 8. — Gemählde vom Heurathen, eine Sat. Berlin, im 2ten St. des Jahrbuches r die Menſchheit, Hannover 1788. 8. — Spiel aus dem Wörterbuche eines Deraiſonneurs, in dem 2ten der Monatl. hte zur Beförderung der Cultur, Han. 788. 8. — Fragmente der Geſchichte nd Meynungen eines Menſchenfeindes, Wien 1787. 8. (An die Philanthropine.) — Ungen. (Ueber Jde. Wilh. den Ueberreichen und meine Unterredung mit hm, von J. C. Meywerk Churhannöver- ſchen Hoſenmacher, Frkf 1788. 8. Eine ſehr glückliche Perſiflage auf die Selbſt- gefälligkeit eines, einſt berühmten Man- nes. Eben dieſem Verf. werden „des Sel. Geh. Etatsraths Sam. Conr. von Schnackskopf hinterlaſſene Papiere . . . Berol. 1792. 8." zugeſchrieben.) — Ungen. Doctor Luther an den Ritter v. Zimmermann; ſ. l. 1788. 8. Derbe Wahrheiten in launichten Knittelverſen. — Ungen. Zimmermann der 1te und Friedrich der 2te. von Joh. Heinr. Friedr. Quittenbaum, Bildſchnitzer in Hannover . . . London (Berl.) 1790. 8. Ungeachtet die Schrift, wie der Titel zeigt, erſt in der Folge angeführt werden ſollte: ſo mag ſie denn doch, als zu den vorhergehenden gehörig, hier ihre Stelle einnehmen.) — In Filidor (Genſo) Gedichten, Leipz. 1785. 8. findet ſich eine Satire auf die Mode. — Ungen. Hiram Harum, ein ſatir. Roman, Sel. 1789. 8. — Ungen. Auswahl aus des Teufels Papieren, nebſt einem nöthigen Avis, vom Juden Mendel, ſ. l. 1789. 8. — Gefundener Briefwechſel zwiſchen einem Baron, Amtmann, Advokaten und Commiſſionsrathe, ſ. l. 1789. 8. — Satiren eines Kapuziners über ſein Zeitalter, vor ſ. Eintritt in den Orden, Wien 1789. 8. — Frz Joh. Pillikus (Der Hanswurſt und die Freid 1789. 8.) — Ungen. Schwedenberg der jüngere . . . Leipz. 1789. 8. — Der Teufel auf Reiſen, Frkf. (Wien) 1789. 8. 2 Th. — Die Rathsherren-Wahl zu Abdera . . . Berl. 1789. 8. — Bittſchrift des Papiers an die Gelehrten . . Philad. 1789. 8. — Reiſen in den Mond, von einem Bewohner des Blocksberges . . . Leipz. 1789. 8. — Der wohlgenüzte Hammel . . . 1789. 8. — Satiriſche Biographien der Altväter und Apoſtel, Berl. (Wien) 1789. 8. — Die Prorectorwahl, in 2 Geſ. ſ. l. (Halle) 1789. 8. — J. K. Gruber (Satiriſche Gedichte zum unſchuldigen Zeitvertreibe, Deutſchl. 1790. 8.) — Ungen. Der neue Orion, in Utopien (Halle) 1790. 8. — Reiſe eines Erdbewohners in den Mars, Philad. 1790. 8. — Bemerkungen auf einer Reiſe durch die Stadt und Landſchaft Narrenberg . . . Abdera auf Koſten des gel. Magiſtrats 1790. 8. — Reiſen einer Negerin . . . nach dem Franz. Nürnb. 1790. 8. 2 Th. — Frz. Joſ. Riemair (Fürſtenbilder, ſ. l. 1790. 8.) — Ungen. Anſelms und ſeines Freundes, des Magiſters, poetiſche Reiſe nach Kalkogallinien . . . Leipz. 1790. 8. — Die Böotier, in 2 Geſ. Frkf. 1790. 8. — Die ſchöne Beate und der Kapaun in 12 Geſ. Wien 1790. 8. — Aug. v. Kotzebue und Heinr. Matth. Marcard (Doct. Bahrdt mit eiſerner Stirne, oder die deutſche Union gegen Zimmermann 1790. 8. Ein merkwürdiges Pasquil, und als ſolches, auch ein merkwürdiger Beytrag zur Geſchichte der Zeit, deſſen Gehalt und Ton wohl nicht durch Apologien und Entſchuldigungen gut gemacht werden kann.) — Ungen. (Pädagogiſche Kriegslieder . . . (Frkf. a. M.) 1790. 8. Auf eine Streitigkeit zwiſchen den HH. Campe, v. Knigge und Trapp.) — Leben und Thaten des weil. Hochwürdigen Pater Kindrigius, ans Licht geſtellt von Kasp. Renatus Denarre, Ochferb. (1790) 8. 1 Th. — Der Schriftſtellerteufel . . . Berl. 1791. 8. — Ungern. Lobrede von der Thorheit auf die Thorheit, im 2ten Bde der Freymüthigen Unterhaltungen . . . Leipzig 1791. 8. — Das Narrenſpital . . Leipz. 1792. 8. — Moritzchen, oder ſatyriſche Buh. Wien 1792. 8. 2 Bde. — — Sammlungen: Satyriſche Bibliothek auserleſener kleiner ſatyr. Schriften, Leip. 1760-1765. 8. Fünf St. — —

Daß, übrigens, von den ſcherzhaften ſo wohl als **Sinngedichten** (S. dieſe Artikel) viele hieher gehören, iſt bereits erinnert worden. Aber auch mehrere unſrer Romane, als Sebaldus Nothanker, Spitzbart, u. d. m. ſo wie mehrere unſrer Monatsſchriften, oder doch einzele Aufſätze darin, u. d. m. würden hier haben angeführt werden müſſen, wenn der Raum es geſtattet hätte. — —

Noch verdienen die ſatiriſchen Kupfer hier, wenigſtens allgemein, erwähnt zu werden. Auſſer den bekannten von Hogarth, und Chodowiecki, begnüge ich mich Roman v. Hooghe, Beerl, Bunbury, zu nennen. — —

## Satyriſches Drama.

Dieſes war bey den Griechen eine Art des Nachſpieles, das entweder zwiſchen zwey Trauerſpielen, oder nach denſelben aufgeführt wurde. Der Charakter deſſelben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernſthaft, aber mit Scherz untermiſcht, in einem aufgeweckten Vortrag vorſtellte. Dieſes Drama hatte einen Chor, wie das Trauerſpiel, der aber allezeit aus Satyren beſtund. Sowol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas luſtiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Felde, oder in Wäldern, nahe an den Höhlen der Satyren. Satyricae ſcenae, (ſagt Vitruvius,) ornantur arboribus, ſpeluncis, montibus, reliquisque agreſtibus rebus, in topiarii operis ſpeciem deformatis *); und ſo waren auch die Tänze, wie alles übrige, dem muthwilligen und wollüſtigen Charakter der Satyren angemeſſen.

Wie ausgelaſſen dieſes Schauſpiel geweſen ſey, läßt ſich aus dem Cyclops des Euripides, dem einzigen ſatyriſchen Drama, das übrig geblieben iſt, abnehmen: da dieſer ſokratiſche ſonſt ſo weiſe und ſo ernſthafte Dichter ſeinen Satyren viele wollüſtige Reden, und ſogar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieſer Spiele gemäß, und nicht ſeinem eigenen Geſchmak zufolge gethan hat.

Es iſt wahrſcheinlich, daß dieſes Drama das allerälteſte in Griechenland geweſen iſt; und es könnte wol ſeyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Comödie, ihren Urſprung daher genommen hätten, und daß es ſeinem Urſprung nach eine Herbſtluſtbarkeit, nach Einſammlung des Weines geweſen. Aus dieſem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey Trauerſpielen ſeyn beybehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er ein oder mehrere Trauerſpiele aufführen ließ, auch ein ſatyriſches Drama dazu geben. Ausführlichere Nachricht von dieſem Luſtſpiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche Js. Caſaubon davon geſchrieben hat **).

Die Römer hatten auch eine Art ſatyriſcher Luſtſpiele, die aber von den griechiſchen gänzlich unterſchieden waren. Die wenigen Spuren, welche man von ihrer Beſchaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Caſaubons finden. Wir bemerken nur dieſes einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römiſchen Scribenten zu erhellen ſcheinet, daß dieſes Schauſpiel bey den Römern wie eine Art der Faſtnachtsluſtbarkeit geweſen, da die ſpielenden Perſonen einander durchgezogen, ohne daß in dieſem Spiel eine würkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius (Andronicus) poſt aliquot annos ab ſatiris auſus eſt primus argumento fabulam ſerere *). Mit dieſem kommt überein, was **Val. Maximus** ſagt: A ſatiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta ſpectantium animos tranſtulit.

---

*) L. V. c. 8.

**) If. Caſauboni de Satyrica Graecorum poeſi et Romanorum ſatyra, Libri II. Paris. 1605. 8.

Nachher iſt aber von den Römern der Name der Satire einer Art des Gedichts gegeben worden, wovon im vorhergehenden Artikel gehandelt worden.

◆ ◆

Auſſer der, von H. Sulzer angeführten Schrift des If. Caſaubonus (Par. 1605. 8. Hal. 1774. 8. und im 1ſten Bde. des Muſ. philol. et hiſt. des Th. Crenius, Lugd. B. 1699. 8. 2 Bde.) handeln von dem ſatiriſchen Drama noch: **Brumoy** in dem Diſc. ſur le Cyclope d'Euripide et ſur le ſpectacle ſatyr. bey ſ. Theatre des Grecs Bd. 6. S. 332. Par. 1763. 12. — **Quadrio** im 1ſten Bde. ſ. Stor. e ragione d'ogni poeſia, S. 277. — **C. F. Flögel**, im 1ſten Bd. S. 312 u. f. ſ. Geſchichte der komiſchen Litteratur (aber ſehr wenig befriedigend) — **J. G. Buhle**: De fabula Satyr. Graec. Gött. 1787. 4. — **H. C. A. Eichſtädt**: De Dramate Graec. Comico ſatyrico . . . Lipſ. 1793. 8. (wo die Sache am beſten aufs Reine gebracht iſt, und vielleicht noch beſſer hätte ausgeführt werden können, wenn der H. Verf. im Allgemeinen den Gebrauch der Satyren auf dem Theater der Griechen, oder in dem Drama der Griechen, unterſucht hätte.) — Auch **Clodius**, in ſ. Verſ. aus der Litteratur und Moral, St. 1. S. 119. Leipzig 1767. 8. — und **G. E. Leſſing**, in ſ. Collectaneen, Art. Satyr. Drama ſagt etwas darüber. —

Uebrig iſt, von ganzen griechiſchen Stücken dieſer Art, uns wohl nichts, als der Cyclops des Euripides, welcher, auſſer den Ausgaben mit den übrigen Werken des Dichters, einzeln c. Henr. Rumpeo, Hamb. 1618. 8. gedruckt worden iſt, und über welchen C. T. Kuinoel Commentat. ſpec. Lipſ. 1787. 4. geſchrieben hat. —

Von Neuern haben einige Italiener mit ſichtbarer Nachahmung des Euripides, ein paar Dramen dieſer Art geſchrieben, als Giamb. Geraldo Cinthio, die Egle, Ferr. 1545. 8. und Ott. Sgammacca den Polifemo, Palermo 1639. 12.

# Säule.

## (Baukunſt.)

Ohne Zweifel hat die älteſte Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allem Anſehen nach beſtunden die älteſten Gebäude blos aus etlichen in die Runde oder in ein Viereck herumgeſetzten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Alſo waren die älteſten Säulen Stämme der Bäume; und von dieſen haben hernach die Säulen ſowol die Verjüngung, als auch die Verhältniſſe der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber haben die erſten, noch von keiner Kunſt unterrichteten Baumeiſter, eben nicht die dikeſten Bäume zu Unterſtützung ihres Daches ausgeſucht. Bäume von einem Fuß dik waren ihnen mehr als hinlänglich; und das Dach über dieſe Stämme iſt ohne Zweifel nur ſo hoch geweſen, als der Arm, um es zu ſetzen, reichen konnte: ſechs bis ſieben Fuß; daher nachgehends das älteſte Verhältniß der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entſtanden iſt *). Nur die gothiſchen Baumeiſter, die einen Geſchmak am übertriebenen und erſtaunlichen hatten, haben hernach dieſes Verhältniß geändert und die Höhe der Säulen vier und noch mehrmal größer genommen, als andre der Natur näher folgende Völker gethan haben.

---

*) T. Liv. L. VII. c. 2

Der überlegte Geſchmak hat der Säule Theile gegeben, die ſie anfänglich nicht hatte: einen Kopf (Knauff, Capiteel,) und einen Fuß. Vielleicht iſt aber auch dieſer Theile Urſprung mehr in dem Zufall, als in dem Geſchmak gegründet. Der Knauff iſt älter, als der Fuß. Vermuthlich ſind die Baumſtämme in die Erde eingegraben worden; oben aber war ein Bret nöthig, damit der Unterbalken feſter auf der Säule aufläge. Man findet deshalb an ganz alten griechiſchen Gebäuden wol einen Knauff, aber keinen Säulenfuß. Aber der Geſchmak hat beyde nothwendig gemacht; denn ohne dieſe Theile iſt man ungewiß, ob man eine ganze Säule, oder nur einen Theil davon ſehe. Der Geſchmak fodert ſchlechterdings, daß das Schöne ein Ganzes ausmache; dieſes aber muß ausgezeichnete Schranken haben **). Eine Säule ohne Fuß könnte für einen verſchütteten, oder in die Erde geſunkenen Theil des Gebäudes angeſehen werden; und ohne Capiteel, würde man nicht gewiß ſeyn, ob das Gebälke nur darauf ruhet, oder wie in einen Zapfen eingeſtekt wäre. Alſo gehören der Fuß und das Capiteel als ganz weſentliche Theile zur Säule.

Der Haupttheil der Säule iſt der Stamm oder Schaft *), der ſich deswegen ſo auszeichnen muß, daß die beyden andern Theile gegen ihn in keine Betrachtung kommen und nur als ſeine beyden Enden erſcheinen. Durchgehends iſt der Fuß die halbe Stammdike hoch; das Capiteel oder der Knauff aber iſt etwas und bis zweymal höher, als der Fuß. Die genauern Verhältniſſe zeigen wir in andern Artikeln an.

Die Art der Säule wird vornehmlich durch die Verhältniſſe, und die Form des Knauffs beſtimmt. Von allen Arten, die eingeführt worden, haben ſich nur die erhalten, welche die Griechen, die Tuſcier und die Römer eingeführt haben, und ſind an der Zahl fünf. Vielerley Arten egyptiſcher und ſyriſcher Säulen, auch einige, welche die gothiſchen Baumeiſter eingeführt, nebſt einigen Einfällen neuerer Baumeiſter, ſind entweder ganz in Verachtung gerathen, oder doch nicht durchgehends angenommen. Und es iſt um ſo viel weniger nöthig, mehrere Arten einzuführen, da die erwähnten fünf Arten hinlängliche Mannichfaltigkeit geben.

Die ſchlechteſte und ungezierteſte Säule, die der rohen Natur am nächſten kommt, iſt die toſcaniſche. Ihr Fuß beſteht aus drey ſchlechten Gliedern; der Knauff hat ebenfalls nur wenige einfache Glieder, und iſt mit einer ganz ſchlechten Platte bedekt. Der Stamm iſt ſiebenmal höher, als er unten dik iſt. Nächſt dieſer folget die doriſche Säule, die einen zierlichen und aus mancherley Gliedern beſtehenden Fuß und Knauff hat, ſonſt aber nach denſelben Verhältniſſen gemacht iſt. Die joniſche Säule hat einen ſchon künſtlicher verzierten Knauff, und iſt durch die groſſen Voluten oder Schnecken deſſelben kennbar. Die römiſche Säule hat ihrem höhern Knauff, auſſer den joniſchen Voluten noch Laubwerk gegeben und iſt überhaupt höher. Die corinthiſche, als die zierlichſte und feineſte, hat einen mit ſchön ausgezakten Akanthusblättern und vielen kleinen Schnörkeln ausgezierten Knauff, und dabey ein feines und ſchlankes Anſehen.

---

*) An einem ſehr alten Tempel in Corinth waren die doriſchen Säulen ſo kurz, daß ſie nicht völlig viermal höher als dik waren. S. Les plus beaux Monumens de la Grèce par Mr. le Roy, Part. II. p. 6.

**) S. Ganz.

*) S. Schaft.

Der älteſte Gebrauch der Säulen war vermuthlich bey offenen Gebäuden, deren Dach nothwendig durch Säulen oder Pfeiler mußte unterſtützt werden, welches bey verſchloſſenen Gebäuden nicht nöthig iſt, wo alles auf den Mauern ruhet. Hiernächſt wurden ſie zu Unterſtützung ſolcher Theile, die weit über die Mauer hervorſpringen, gebraucht; daher die Säulenlauben ihren Urſprung haben, die bey allen prächtigen Gebäuden der Griechen und hernach auch der Römer angebracht wurden.

Bey den Tempeln der Griechen waren die Säulen unentbehrlich, weil dieſe Gebäude allemal ſo angelegt wurden, daß eine, oder mehrere der Außenſeiten derſelben mit einem Vordache verſehen waren, welches durch Säulen getragen wurde. Vitruvius beſtimmt die Bauarten der alten Tempel darnach *). Die Tempel, welche nur an der Vorderſeite eine mit einem Vordach bedekte Vorhalle (Porticus) hatten, welches die älteſte Art zu ſeyn ſcheinet, wurden Proſtyli genennt, und bekamen, nach der Anzahl der Säulen an der Vorhalle, noch ihre beſondere Namen; als z. B. Proſtylos tetraſtylos, und Proſtylos hexaſtylos, waren die Namen der Tempel, deren einzige Vorhalle vier oder ſechs Säulen hatte. Wenn auch die hintere Seite des Tempels einen Eingang mit einer Vorhalle hatte, ſo wurde er Amphiproſtylos genannt. Die dritte Gattung machten die Tempel, die auf allen vier Seiten mit Säulen umgeben waren, die ein um das ganze Gebäude herrſchendes Vordach unterſtützten, ſo daß ein bedekter Spaziergang, oder eine Säulenlaube um den ganzen Tempel herumgieng. Dieſe Gattung bekam nach der Anzahl und Stellung der Säulen wieder beſondere Namen. Ueberhaupt paſſet der Name Periſtylium auf eine ſolche Anordnung. Diejenigen, die ſechs Säulen an der vorderen, und eben ſo viel an der hinteren Seite hatten, an den beyden andern aber eilfe, (die beyden Ekſäulen, die auch zur Vorder- und Hinterſeite gehörten, mitgerechnet,) wurden Peripteri genannt. In dieſen ſtunden die Säulen ſo weit aus einander, als ſie von den Mauern des Tempels abſtunden: folglich war die Säulenweite auch das Maaß der Breite der Laube. Wenn aber die Vorder- und Hinterſeite acht, und die längern Nebenſeiten funfzehn, oder ſiebzehn Säulen hatten, der Tempel aber nur ſo breit war, als die Länge von drey Säulenweiten, ſo daß die Laube an den längern Seiten zwey Säulenweiten breit wurde *), ſo gab man ihm den Namen Pſeudodipteros. Die Erfindung dieſer Anordnung ſchreibt Vitruvius dem Hermogenes zu. Das Weſentliche derſelben beſteht darin, daß die Säulenlauben an den beyden langen Seiten des Pſeudodipteros bey gleich enger Säulenweite noch einmal ſo breit werden.

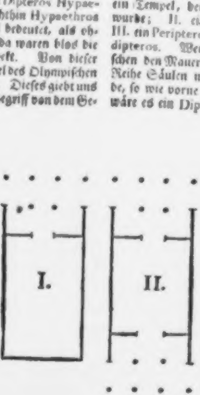
Wollte man noch größere Pracht anbringen, ſo ſetzte man zwey Reihen Säulen um den ganzen Tempel herum.

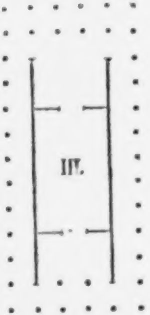
---

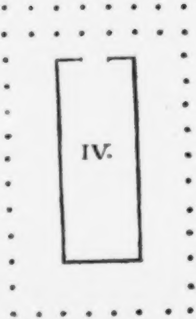
*) L. III. c. 1.

*) S. die IV. Figur.

herum. Dieſe wurden Dipteri genennt; und ſo war der Tempel der Diana zu Epheſus, den, nach des Vitruvius Bericht, der Baumeiſter Cteſiphon angegeben hat. Wenn ein ſolcher Tempel, auch innerhalb ſeiner Mauern ringsherum eine Säulenlaube von doppelt übereinanderſtehenden Säulen hatte, ſo daß der innerſte Hauptraum dem man auch itzt in unſern Kirchen den Namen des Schiffes giebt, ohne Dach blieb, ſo kam ihm der Name Dipteros Hypaethros, oder ſchlechthin Hypaethros zu, welches ſo viel bedeutet, als ohne Dach. Denn da waren blos die Säulenlauben bedekt. Von dieſer Art war der Tempel des Olympiſchen Jupiters in Athen. Dieſes giebt uns überhaupt einen Begriff von dem Gebrauch, den die Griechen von de Säulen gemacht haben. Sie ſtellten ſie immer frey zu Unterſtützun eines Vordaches. Dem in der Baukunſt der Alten unerfahrnen Leſer einigen Begriff von der Bauart der griechiſchen Tempel und der Anwendung der Säulen zu geben, füge ich hier folgende Grundriſſe bey. Wobey zu merken, daß die Punkte die Stellen der Säulen, die Striche aber die Mauern vorſtellen. I. Iſt ein Tempel, der Proſtylos genennt wurde; II. ein Amphiproſtylos; III. ein Peripteros; IV. ein Pſeudodipteros. Wenn bey dieſem zwiſchen den Mauern und der äußerſten Reihe Säulen noch eine Reihe ſtünde, ſo wie vorne beym Eingange: ſo wäre es ein Dipteros.







Die neuern Baumeiſter haben den Gebrauch der Säulen als bloße Zierrathen eingeführt: ſie tragen oft nichts, ſondern haben nur den Schein, als trügen ſie ein Gebälke. Man vermauert ſie, ſo daß ſie nur um die Hälfte ihrer Dike über die Mauern vorſtehen. Die Säulen auf dieſe Art anzubringen, iſt ein Mißbrauch, den der gute Geſchmak niemals rechtfertigen wird. Eben ſo wenig hat der richtige Geſchmak der Griechen Bogen oder Gewölber auf Säulen geſtellt, wie die Römer in den ſpätern Zeiten und auch die Neuern gethan haben. Die Säule iſt ein Körper, der ſeiner Natur nach nicht ſo feſte ſteht, daß er nicht leichte könnte umgeſtoßen werden, wenn er von oben einen Stoß bekommt. Er ſteht nur feſte, wenn der Druk der Laſt, welche er trägt, bleyrecht auf den Knauff gerichtet iſt. Ein mit beyden Enden auf dem Knauff ruhender Bogen drükt, oder ſcheinet immer etwas auf die Seite zu drüken, und macht in der Baukunſt eine weſentliche Unſchiklichkeit. Eine Reihe Säulen bekommt ihre Feſtigkeit von dem darüber gelegten Gebälke; daher ſollte es natürlicher Weiſe eine allgemeine Regel der Baukunſt ſeyn, keine Säulen anzubringen, als wo ſie ein Gebälke zu tragen haben. Es iſt auch ſehr zu zweifeln, daß der richtige Geſchmak der Griechen ganz freyſtehende Säulen, als Monumente, wie Trajans Säule in Rom, würde gut geheißen haben. Zu ſolchem Behuf würden die Griechen vermuthlich den ägyptiſchen Obeliskus vorgezogen haben.

Gewundene oder ſchnekenförmig ausgedrehte Säulen ſind ein Einfall des verdorbenen Geſchmaks; und es iſt ein bloßes Mährchen, daß die gewundenen Säulen in der Peterskirche in Rom aus dem ehemaligen Tempel von Jeruſalem herrühren. Vignola hat die Zeichnung derſelben gelehrt, und damit ſich eine ſehr unnütze Mühe gegeben. Verſchiedene Formen der älteſten, noch ſehr rohen Säulen hat Pokok im I. Theile ſeiner Beſchreibung der Morgenländer abgezeichnet.

◆ ◆

(*) Auſſer den, bey dem Art. Ordnung, S. 862 angeführten, hier überhaupt dergehörigen Schriften, handeln davon noch **Joh. G. Bergmüller** in dem „Geometriſchen Maßſtabe der Säulenordnung 1752. f. 23 Bl. —

# Säulenlaube.

(Baukunſt.)

Wird ſonſt auch mit dem italiäniſchen, vom Lateiniſchen abſtammenden Wort Portico bezeichnet. Im allgemeineſten Sinn bedeutet es einen offenen von oben bedeckten Gang zwiſchen zwey Reihen Säulen, oder zwiſchen einer Mauer, und einer Reihe Säulen. Die Griechen und nach ihnen die Römer hielten ſehr viel auf ſolche Säulenlauben, und verwendeten erſtaunliche Summen darauf. Im vorhergehenden Artikel iſt gezeiget worden, wie ſie dieſelben um ihre Tempel herumgeführt haben. Aber auch andere öffentliche Gebäude, die Theater und Amphitheater, die ſogenannten Baſilicä, und andere große Gebäude hatten Säulenlauben. Auch wurden gewiſſe öffentliche Plätze, die zu Spaziergängen, Zuſammenkünften, Spielen beſtimmt waren, mit Mauern umgeben, um welche hernach, wie um die Tempel, noch Säulen geſetzt wurden, die alſo Säulenlauben um die Mauern herum machten. Bey dieſen war, wie man beym Vitruvius ſieht, insgemein über die untern Säulen noch eine Reihe geſetzt, und dieſe machte über den Säulengängen eine offene Gallerie; oder es wurden auch verſchiedene kleinere und größere Zimmer in di ſem zweyten Geſchoß zu öffentliche Gebrauche gebaut. In Rom ware die Fora oder Marktplätze mit Säulenlauben umgeben; und ſowol unten neben den Säulenlauben, al oben an den Gallerien, waren di Contore der Wechsler, der öffentl chen Einnehmer, und wol auch Kramläden. Endlich hatten auch die groſſen Wohnhäuſer um die Höfe herum ihre Säulenlauben, nach Art der ſogenannten Kreuzgänge der Klöſter *).

Hieraus iſt abzunehmen, daß bey den Alten die Säulenlauben, die gegenwärtig auſſer Italien ſo ſelten geſehen werden, unter die größten und vornehmſten Werke der Baukunſt gehörten. Die prächtigſten unſrer ein gen Städte müßten einem Athenienſer aus den Zeiten des Perikles, oder einem Römer aus den Zeiten der Cäſarn etwas ärmlich vorkommen, da er faſt nirgend Säulenlauben anträfe, von denen die alten Städte in Griechenland und Italien ihre größte Zierde erhielten. Gar oft waren die Mauern der Säulenlauben mit Gemählden gezieret, wovon das Beyſpiel der Säulenlaube oder Stoa in Athen, die Pœcile genennt wurde, jedermann bekannt iſt.

Die öffentlichen Säulenlauben dienten alſo zu Spaziergängen und Zuſammenkünften, ſowol müßiger als beſchäfftigter Bürger; ſo wie etwa gegenwärtig in Handlungsplätzen die ſogenannten Börſen der Kaufleute. Vitruvius will, daß bey jedem Theater eine Säulenlaube gebaut werde, dahin ſich die Zuſchauer bey etwa einfallendem Regen von ihren offenen Bänken ins Trockne begeben konnten. Ueberhaupt ſchickt ſich dieſe Bauart zu allen öffentlichen Gebäuden, wo ſich Geſchäffte halber ſehr viel Menſchen verſammeln, von denen nur wenige auf einmal in dem Innern derſelben ihre Geſchäfte verrichten, da inzwiſchen die andern drauſſen warten muſſen; folglich zu Gerichtshöfen, Zoll- Accis- und andern öffentlichen Häuſern, wo die Gefälle des Staats eingenommen werden. Die Alten, die ohnedem ſich mehr auf öffentlichen Plätzen, als in ihren Häuſern aufhielten, verſchafften ſich alſo durch ſolche Säulenlauben die Bequemlichkeit, bey mancherley Geſchäfften zugleich einen angenehmen Spatziergang zu genieſſen. Sie fielen um ſo viel naturlicher auf dergleichen Bauart, da es bey ihnen gewöhnlich war, daß ſehr vielerley Geſchäffte, die man itzt durch Bediente und andre gedungene Perſonen an öffentlichen Orten verrichten läßt, damals von den Herrn ſelbſt verrichtet wurden.

---

*) S. Kreuzgang.

Gegenwärtig iſt der Gebrauch der Säulenlauben faſt ganz abgekommen. Nur in Italien findet man noch Paläſte, an denen eine, oder mehrere Außenſeiten unten mit Säulenlauben verſehen ſind, über welche an dem erſten Geſchoß offene Gallerien, und ſogenannte Loggie angebracht worden. Die prächtigſte Säulenlaube der neuern Zeit iſt die, welche der Vorhof der St. Peterskirche in Rom einſchließt *).

## Säulenſtellung; Säulenweite.

(Baukunſt.)

Die Weite, in welcher man die Säulen auseinander ſetzet: dieſe Weite aber wird von der Mitte oder den Axen der Säulen gerechnet. Vitruvius lehret, daß bey den Alten fünferley Säulenweiten gebräuchlich geweſen. Die geringſte war von fünf Modeln, ſo daß der offene Raum zwiſchen den Schaften der Säulen anderthalb Säulendiken, oder drey Model war **). Dieſe Art nennten ſie dikſäulig (pycnoſtylum) In der zweyten Art war die Säulenweite von ſechs Modeln (ſyſtylon) naheſäulig. In der dritten Art, die für die ſchönſte gehalten wurde, und daher euſtylon hieß, war die Weite von 6½ Modeln; in der vierten (diaſtylon) war ſie von 8, und in der fünften (areoſtylon) von 9 Modeln. Die Säulen noch weiter auseinander zu ſetzen, geht aus zwey Gründen nicht wol an. Erſtlich, weil das Gebälk zwiſchen den Säulen ſich eindruken könnte; und hernach, weil ſo weit auseinander ſtehende Säulen dem Gebäude ein gar zu mageres und armes Anſehen geben. Der griechiſche Baumeiſter Hermogenes, der dieſe Säulenweiten beſtimmt hat, gab auch dafür eigene Verhältniſſe der Höhen der Säulen. Für die dikſäulige Stellung gab er der Säule 20 Model; für die weitſäulige von 9 Modeln gab er den Säulen 16 Model Höhe, und machte ſie folglich diker. Dieſes ſcheinet, ob es gleich gegenwärtig nicht mehr beobachtet wird, der Natur der Sache gemäßer, als daß bey einerley Höhe die weit und enge ſtehenden Säulen gleichdik ſeyen.

Bey großen Säulenweiten hat man bisweilen den Unterbalken von Metall gemacht. Die Kunſt, die Steine ſo zu hauen, daß ein langer Unterbalken aus Stüken kann zuſammengeſetzt werden, die ſich ſelbſt, wie die Steine eines Bogens tragen, war den Alten nicht bekannt. Daher ſetzten ſie bisweilen ihre Säulen zu nahe zuſammen. Vitruvius ſagt, daß die Säulen um ihre Tempel bisweilen ſo nahe an einander geſtanden

---

*) S. Kirche.

**) Man muß hier das Wort Model in dem Sinne nehmen, den wir im Artikel darüber beſtimmt haben, und nicht wie es Vitruvius nimmt.

den, daß die Damen, die ſich an der Hand faßten, ſich haben trennen müſſen, um zwiſchen den Säulen durchzugehen.

Das Wichtigſte, worauf man bey Säulenſtellungen zu ſehen hat, iſt das Verhältniß der Säulenweite zu der Eintheilung der Triglyphen der doriſchen Ordnung *), und der Sparrenköpfe oder Zahnſchnitte in den Ordnungen, wo ſolche angebracht werden. Denn es iſt nothwendig, daß allemal die Mitte eines ſolchen Gliedes auf die Mitte einer Säule treffe. Um dieſes zu erhalten, muß die Säulenweite ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie, wenn die Weite zweyer Sparrenköpfe, oder Zahnſchnitte für die Einheit des Maaßes angenommen wird, eine gerade Zahl ſolcher Einheiten enthalte, das iſt, daß die Säulenweite 2, 4. 6, 8. ꝛc. ſolcher Einheiten ausmache. Man hat demnach hiebey folgendermaaßen zu verfahren.

Durch die feſtgeſetzte Höhe des Gebäudes, oder eines Geſchoſſes, wird die Höhe der Säule beſtimmt, und durch dieſe die Höhe des Gebälkes **). Von der Höhe des Gebälkes aber hängt die Breite und Weite der Dreyſchlitze, Sparrenköpfe und Zahnſchnitte ab. Dieſe wird demnach durch die angenommene Höhe des Gebäudes beſtimmt. Man nehme alſo die Weite aus der Mitte eines Dreyſchlitzes, Sparrenkopfs oder Zahnſchnitts zum nächſten als die Unität an, und ſuche eine Säulenweite, die, nach dieſer Unität gemeſſen, ſich durch eine gerade Zahl theilen laſſe.

In der joniſchen, der römiſchen und der corinthiſchen Ordnung iſt die Weite aus der Mitte eines Sparrenkopfs zum andern 1 Model. Alſo paßt ſich jede Säulenweite von einer geraden Anzahl von Modeln dazu.

---

*) S. Dreyſchlitz.
**) S. Model.

In denſelben Ordnungen iſt d
te der Zahnſchnitte 5 Minuten
⅓ des Models; folglich könne
oben erwähnte Säulenweiten
gewählt werden, ausgenomme
welche Euſtylon genennt wurde
ſie von 6⅓ Modeln, folglich 19
ſchnitten iſt. Die größte Schw
keit in Feſtſetzung der Säule
findet ſich in der doriſchen Ord
Wir haben deswegen beſonder
von gehandelt *).

Es ſind aber bey Anordnun
Säulenſtellung vier Hauptfä
betrachten.

1. Wo man freye Säulen ohn
ſtamente hat. Für dieſen Fal
Goldmann die Weite ⅓ der ga
Höhe der Ordnung haben.

2. Wo freye Säulen, aber
Poſtamenten ſind.

3. An Pfeilern ſtehende Sä
ohne Poſtamente.

4. Dergleichen mit Poſtamen
Wie dieſe Fälle zu behandeln
kann aus dem beſondern Fall,
wir im Artikel Bogenſtellung betr
tet haben, abgenommen werden.

An den Hauptſeiten, in d
Mitte ein Eingang in das Gebä
iſt, haben die Alten die mit
Säulenweite, in welche die T
fällt, bisweilen etwas größer
nommen, als die übrigen. A
dieſes iſt verſchiedenen verdrießlic
Berechnungen unterworfen. Go
mann rathet deswegen ohne A
nahme, die mittlere Säulenw
doppelt ſo groß zu nehmen, als
andern. Dadurch werden alle N
nungen vermieden. Allein die
unterbricht die edle Einfalt der
bäude. Rathſamer ſcheinet es,
Säulenweiten gleich zu machen, o
der in der Mitte etwas beſonders
geben.

---

*) S. Dreyſchlitz.

## Säulenſtuhl.

(Baukunſt.)

Ein kurzer vierekigter Pfeiler, auf welchen die Säule geſtellt wird, um die ganze Ordnung ohne Verdikung der Säule höher zu machen. Die Alten ſetzten in den guten Zeiten der Baukunſt die Säulen ſchlechthin auf den Grund, und wußten nichts von Säulenſtühlen; doch war der Grund ſchon etwas über den Erdboden erhöhet. Es ſcheinet alſo, daß der gute Geſchmak ſie verwerfe. In der That geben ſie einer Säulenreihe ein etwas verworrenes Anſehen, und, mit der edlen Einfalt der bloßen Säulen verglichen, etwas gothiſches. Doch giebt es vielleicht Fälle, wo eine wichtigere Betrachtung, als die Einfalt des Gebäudes, ſie nothwendig macht. Ein ſolcher Fall wäre dieſer, da die Dike der Säulen, welche die Höhe der Ordnung nothwendig macht, nach den übrigen Umſtänden zu ſtark wäre. In dieſem Fall erlangt man durch die Poſtamente eine geringere Höhe der Säule, und folglich eine geringere Dike derſelben.

In Gebäuden, wo mehrere Ordnungen über einander ſtehen, kann man in den obern Ordnungen einen guten Vortheil von den Säulenſtühlen ziehen. Denn durch die Erhöhung, die ſie den Säulen geben, fallen dieſe beſſer in die Augen, da ſonſt ihr Fuß von dem darunter weit herverſtehenden Kranz der untern Ordnung bedekt würde. In dieſem Fall aber thut man ſehr wol, wenn man das Fußgeſims und den Kranz der Poſtamente durch die ganze Mauer fortlaufen läßt. Dadurch werden alle Säulen auf eine weit beſſere Art mit einander verbunden. Goldmann hat gar wol angemerkt, daß es ſehr übel ſteht, wenn in obern Geſchoſſen die Säulenſtühle durch dazwiſchen liegende Fenſter getrennt werden. Dieſes wird durch die Verbindung derſelben mit der Mauer vermieden.

Das Poſtament hat drey Theile, den Fuß, den Würfel, und den Dekel. Den Würfel macht Goldmann immer vollkommen cubiſch, von $2\frac{2}{3}$ Model die Seite; der Fuß und Dekel werden nach den Ordnungen verändert.

## Sayte.

(Muſik.)

Die genaue Unterſuchung deſſen, was bey dem Klang einer ſtark geſpannten Sayte theils durch Beobachtung, theils durch Rechnungen kann entdeket werden, hat in der Theorie der Muſik ſo vielfachen Nutzen, daß die klingende Sayte hier einen beſondern Artikel verdienet.

Aus genauer Beobachtung dieſer Sayte hat man gelernt, woher eigentlich der Unterſchied zwiſchen Schall und Klang komme, und daß bey dieſem einzele Schläge ſo ſchnell auf einander folgten, daß der Zeitraum von einem Schlag zum andern unmerklich wird *). Der Klang einer ſtark geſpannten Sayte wird durch die ſehr ſchnellen Schwingungen, oder das ſchnelle Hin- und Herfahren der Sayte verurſachet. Je ſchneller dieſe Schwingungen auf einander folgen, je höher wird der Ton.

Aus dieſer Entdekung hat man den Vortheil gezogen, daß man ſowol die abſolute Höhe eines Tones, als die relative oder verhältnißmäſſige Höhe zweyer Töne gegen einander, das iſt, die Größe der Intervalle, durch Zahlen ausdruken konnte. Nämlich die Töne verhalten ſich in Abſicht auf ihre Höhe gegen einander, wie die Zahlen der Schläge, oder Schwingungen, welche die Sayten in einerley Zeit machen. Wenn alſo eine Sayte zwey- drey- vierhundert

---

*) S. Klang.

dert Schläge thut, in eben der Zeit, da eine andere nur ein hundert macht, ſo iſt der Ton jener Sayte zwey- drey- oder viermal höher, als der andere. Und hierauf grundet ſich die ganze Berechnung der Töne *).

Wenn man alles, was zu dieſen Berechnungen gehört, verſtehen will, ſo muß man ſich einen einzigen Saz, deſſen Wahrheit die Mathematiker nach ihrer Art ſtrenge bewieſen haben, genau bekannt machen. Deswegen wollen wir dieſen Saz hier deutlich vortragen.

Man ſtelle ſich zwey wolgeſpannte Sayten von einerley Materie, als Kupfer- oder Silberdrat, vor. Wenn beyde gleichlang, gleichdik, und gleichſtark geſpannt ſind, auch gleichſtark gezupft oder angeſchlagen werden, ſo begreift man, daß ſie im Uniſono klingen müſſen; weil bey der einen alles iſt, wie bey der andern. Jedermann weiß aber, daß der Unterſchied zwiſchen etwas ſtärkerem und ſchwächerem Zupfen der Sayte ihren Ton in Abſicht auf die Höhe nicht ändere, folglich kann dieſer Umſtand weggelaſſen werden. Alſo bleiben in Abſicht auf die Höhe des Tones, die hier allein in Betrachtung kommt, nur noch drey Umſtände übrig, wodurch ſie beſtimmt wird: 1. die Längen der Sayten; 2. ihre Diken; 3. ihre Spannungen. Wird in einem dieſer Umſtände etwas verändert, ſo leidet auch die Höhe des Tones eine Veränderung. Damit man aber deutlich ſehe, was für Veränderung in der Höhe des Tones durch Aenderung eines der bemeldeten drey Stüke verurſachet werde, muß man das allgemeine Geſetz von den Schwingungen ſolcher Sayten vor Augen haben. Dieſes Geſetz drukt Euler **) durch folgende ſymboliſche Vorſtellung aus:

$$v = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{1166n}{a}},$$

deren Sinn wir vor allen Dingen erklären müſſen.

Durch v wird die Anzahl der Schwingungen ausgedrükt, die die gezupfte Sayte in einer Secunde Zeit macht. Durch n wird die Stärke der Spannung der Sayte angedeutet. Sie muß aber durch ein Gewicht ſo ausgedrükt werden, daß n anzeiget, wie vielmal es das Gewichte der Sayte überſteigt. Durch a wird die Länge der Sayte ausgedrükt; und wenn man obiges Grundgeſetz ganz auf Zahlen bringen will, ſo muß dieſe Länge nach Scrupeln des Rheinländiſchen Fußes gemeſſen werden, deren 1000 einen Fuß ausmachen. Wenn alſo die Sayte drey und einen halben Fuß lang wäre, ſo müßte man ſtatt a, die Zahl 3500 ſetzen. Endlich iſt noch zu merken, daß das Zeichen √ ſo viel bedeute, daß man von der Zahl, vor welcher es ſtehet, die Quadratwurzel nehmen müſſe. Dieſes vorausgeſetzt, wollen wir nun zeigen, was für einen Gebrauch man von dem angeführten Grundgeſetz machen könne.

Wenn eine Sayte von gegebner Länge, Dike und Spannung gegeben iſt, ſo kann man allemal finden, wie viel Schwingungen ſie in einer Secunde mache, wie folgendes Beyſpiel zeiget.

Die Sayte ſey 2½ rheinländiſche Fuß lang, das iſt 2500 Scrupel: ſo wird dieſe Zahl ſtatt a geſetzt. Ferner ſey des Gewichte, wodurch ſie geſpannt wird, 10000 mal ſchwerer, als die Sayte, ſo wird dieſe Zahl ſtatt das Buchſtabens n geſetzt. Alsdenn wird das Geſetz der Schwebungen ſo ausgedrükt:

$$v = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{1166 \cdot 10000}{2500}}$$

---

*) S. Klang; Harmonie.

**) S. Eulers tentamen novae theoriae muſicae p. 6.

Dieſes bedeutet nun ſo viel: die Anzahl der Schläge, welche dieſe Sayte in einer Secunde macht, oder v, werde gefunden, wenn man 3166 durch 1[illegible] multiplicirt, das, was herauskommt, durch 2500 dividirt, aus dem Quotienten die Quadratwurzel auszieht und dieſe hernach durch den Bruch [illegible] multiplicirt. Führet man dieſe Rechnung aus, ſo findet man, daß dieſe Sayte in einer Secunde 353[illegible] Schläge thue.

Hierdurch könnte man den Vortheil erhalten, ein abſolutes Tonmaaß auf die Nachwelt zu bringen. Wir wiſſen nun nicht mehr, wie hoch der tiefſte, oder der höchſte Ton des griechiſchen Syſtems geweſen iſt. Uns aber wäre es leicht, den Umfang unſers Tonſyſtems, nämlich den tiefſten und höchſten Ton deſſelben, ſo weit in die Nachwelt zu bringen, als unſre Schriften ſelbſt reichen werden. Nach Eulers Schätzung gab eine Sayte, die in einer Secunde 392 Schwingungen machte, den Ton a; daher denn folget, daß das Contra-A von einer Sayte angegeben wurde, die 98 Schwingungen in einer Secunde macht, folglich das Contra-C, wenn man dieſes für den tiefſten Ton annehmen wollte, von einer Sayte von 58⅘ Schwingungen in einer Secunde. Ich führe dieſes nur als ein Beyſpiel an; denn wenn man die Sache im Ernſt feſtſetzen wollte, ſo müßte man eine Sayte vermittelſt eines Gewichtes genau in unſern tiefſten Ton ſtimmen, und denn deren Länge, Dike und Gewicht genau meſſen. Um aber der Nachwelt dieſen Ton genau anzugeben, auch auf den Fall, daß unſer Fußmaaß nicht bis auf ſie kommen ſollte, müßte dabey erinnert werden, daß die Länge der Sayte nach einem ſolchen Maaße zu beſtimmen ſey, wovon 3166 Theile die Länge eines Uhrperpendikels machen, der Secunden ſchlägt. Alsdann wäre nach viel tauſend Jahren, wenn ſich die Wiſſenſchaften erhalten, ein Tonſyſtem gerade ſo zu ſtimmen, wie wir itzt es thun. Doch dieſes ſey im Vorbeygang geſagt.

Man kann aus dem angeführten Grundgeſetz der Schwingungen dieſe Folgen ziehen:

1. Zwey gleich lange und gleich dike Sayten geben Töne, die ſich in Abſicht auf die Höhe verhalten, wie die Quadratwurzeln ihrer Spannungen, oder wie die Anzahl ihrer Schwingungen in gleicher Zeit.

2. Wenn die Sayten gleich lang und gleich geſpannt ſind, ſo verhalten ſich ihre Töne umgekehrt, wie die Diken der Sayten; nämlich die nur halb ſo dik iſt, als die andere, wird noch einmal ſo hoch, oder in der Octave der erſten ſeyn.

3. Wenn die Spannungen und die Diken zweyer Sayten gleich ſind, ſo verhalten ſich die Töne umgekehrt, wie die Längen.

Alſo hat man dreyerley Mittel, den Ton der Sayten zu ändern, nämlich ihre Dike, oder Länge, oder ihre Spannung anders zu nehmen. Von dieſen Mitteln kann man bey Stimmung eines Saytenninſtruments eines, oder zwey, oder alle drey zugleich brauchen. Allein es iſt keinesweges gleichgültig, was für eine Wahl man dabey treffe. Denn da man angemerkt hat, daß der Ton der Sayten am volleſten und angenehmſten wird, wenn die Sayte ohngefähr die ſtärkſte Spannung hat, die möglich iſt, ſo würde man ſehr übel thun, wenn man bey gleicher Dicke und Länge die Höhe des Tones durch Nachlaſſung der Spannung vermindern wollte.

Aus dieſen Betrachtungen wären die Regeln zu der vollkommenſten Beziehung, oder Beſaytung der Inſtrumente herzuleiten. Da aber dergleichen praktiſche Materien außer der Sphäre dieſes Werks liegen, ſo können wir uns dabey nicht aufhalten.

Eine wichtige Erſcheinung der klingenden Sayten iſt es, daß jede, beſonders wenn der Ton etwas tief iſt, mehrere Töne zugleich angiebt. Davon aber haben wir im Artikel **Klang** hinlänglich geſprochen.

Endlich muß hier noch angemerkt werden, daß die Reinigkeit des Klanges (nicht des Intervalls) einer Sayte davon herrühre, daß ſie 1. eine hinlängliche Spannung habe, 2 mit hinlänglicher Stärke, nur nicht übertrieben, und 3. an einer ſchiklichen Stelle angeſchlagen oder gezupft werde, damit die ihr beygebrachte Bewegung die Sayte nach ihrer ganzen Länge in dieſelbe Schwingung ſetzen könne, 4. daß ſie durchaus einerley Dike habe, ohne welches die Schwingungen nicht regelmäßig ſeyn können.

◆ ◆

Von der Vibration der Sayten handeln ausführlich: Exercit. muſ. de motu chordarum, quibus inſtrumenta inſtrui ſolent atque ſtabili ſonorum menſura, in den Exercitat. ſubſeciv. Frcfurtenſibus, Bd. 1. Sect. II. S. 67 u. f. — **Honorat. Fabri** (De vibrat. chordar. in ſ. Phyſik.) — **Brook Taylor** (De vibrat. chordarum in ſ. Method. incrementor. directa et inverſa, Lond. 1715. 4.) — **Jac. Hermann** (De vibrat. chordar. tenſar. Diſquiſitio, ſ. die Acta Eruditor. A. 1716. Suppl. S. 370.) — **Giord. Riccati** (Diſſertaz. fiſico matemat. delle vibrazioni del Tamburo, im 1ten Bde. S. 419. der Saggi ſcientifici e letter. dell Acad. di Padova 1786. 4. Auch gehört im Ganzen noch hieher eben dieſes Verf. Aufſaz delle vibrazioni ſonori dei Cilindri, im 1ten Bde. der Mem. di Matematica . . . Ver. 1782. 4. ſo wie der Traité mathem. des cordes par rapport aux inſtrum. de la Muſique von **Louis Carré** (S. Hiſt. de l'Acad. Roy. des Sciences Ann. 17 S. 88.) —

## Satz; Setzkunſt.

(Muſik.)

Das Erfinden und Ausarbeiten e nes Tonſtüks wird insgemein da Setzen genennt, weil der Erfinde eines ſolchen Stükes die Töne, wie er dieſelben in der Harmonie un Melodie empfindet, durch Noten aus drükt, oder ſetzet. Oft wird dieſe auch der Contrapunkt genannt, we in ältern Zeiten die Noten bloße Punkte waren, und die meiſte Arbeit de Tonſetzer darin beſtund, daß ſie z einem bekannten einſtimmigen Geſange noch andere Stimmen ſetzten da ſie denn gegen einen vorhandenen Punkt noch andere zu ſetzen hatten *).

Izt bezeichnet man durch da Wort Satz bisweilen gar alles, wa zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonſtüks gehört; alles, was de Erfinder deſſelben zu thun hat, un es andern zur Ausführung vorzulegen. Doch ſcheinet es, daß ma insgemein dem Worte eine etwa eingeſchränktere Bedeutung gebe, un nur die Arbeit dadurch ausdrüke, di nach beſtimmten und einigermaaße mechaniſchen Regeln geſchicht, durc deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden. Man höret oft von einem Stük, das, nach einem gemeinen Ausdruk, weder Saft noch Kraft hat, ſagen, es ſey im Satze richtig, das iſt, es ſey nichts gegen die bekannten Regeln, nichts dem Gehör anſtößiges darin. Daher kommt e denn, daß mancher ſich einbildet, e verſtehe die ganze Kunſt Tonſtüke z ſetzen, wenn er dergleichen Fehler z vermeiden weiß.

---

*) S. Contrapunkt.

In dieſem eingeſchränkten Sinn genommen, iſt der Saz für die Muſik, was die Grammatik für die Sprache iſt. Man kann vollkommen grammatiſch, das iſt, ſehr verſtändlich, deutlich und rein ſprechen, ohne etwas zu ſagen, das Aufmerkſamkeit verdienet; und in der Muſik kann man ſehr rein ſezen, und doch ein elendes Tonſtük machen. Dieſe Kunſt hat mit allen ſchönen Künſten das gemein, daß ſie erſtlich Genie und Geſchmak erfodert, um nach Beſchaffenheit der Abſicht das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk ſeine Kraft geben ſoll, und denn die Fertigkeit, das Erfundene ſo vorzutragen, oder auszudrüken, wie es die mechaniſchen Regeln der Kunſt zu Vermeidung alles Anſtoßes erfodern. Nur dieſer zweyte Punkt iſt beſtimmten Regeln unterworfen, die man, ohne Genie und Geſchmak zu haben, lernen und beobachten kann.

Wenn man alſo unter dem Worte Saz nur die Kenntniß und Beobachtung dieſer Regeln verſteht, ſo iſt er eine leicht zu lernende Sache. Kenntniß der Harmonie, der Behandlung der Conſonanzen und Diſſonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, iſt alles, was dazu gehöret. Aber auch dieſes wenige nicht blos zu wiſſen, ſondern nach den Regeln auszuüben, erfodert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derſelben habe. Es wäre möglich, daß man einem tauben Menſchen dieſe Regeln des Sazes begreiflich machte, und daß er in einem geſchriebenen Tonſtük die Fehler gegen dieſelben entdekte: dennoch würde er ſie bey Aufführung des Stüks nicht fühlen, noch im Stande ſeyn, etwas nach den ihm ſehr bekannten Regeln zu ſezen.

Wer demnach den blos mechaniſchen Saz nicht nur verſtehen, ſondern zur Ausübung beſizen will, muß doch ſchon eine große Fertigkeit haben, Geſang und Harmonie ſehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und widrige, das wolfließende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. Hiezu aber wird noch außer dem feinen Gehör ſehr große Uebung erfodert. Man würde vergeblich unternehmen, einem Menſchen, der weder ſingen noch ſpielen kann, die Regeln des Sazes zur Ausübung beyzubringen. Es kann ſeyn, daß er ſie faßt und ihre Richtigkeit einſieht; aber ausüben wird er ſie nie. Dieſes Ausüben iſt in der That nichts anders, als Geſang und Harmonie, die man empfindet, als hörte man ſie, ſo in Noten zu ſezen, wie man ſie empfindet, und hernach das, was etwa darin anſtößig und gegen die Regeln ſeyn möchte, zu verbeſſern.

Hieraus iſt abzunehmen, daß nur derjenige den Saz zu Beurtheilung oder Erfindung eines Tonſtüks anwenden könne, der es durch ein gutes Gehör und durch Uebung ſo weit gebracht hat, daß er einer Seits, wenn er ein geſchriebenes Tonſtük ſieht, den Geſang und die Harmonie deſſelben zu empfinden, und wenn er ein Stük höret, es in Noten zu ſchreiben, im Stande iſt. Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Muſik der Erlernung des Sazes vorhergehen.

Dieſes wird auch überall beobachtet; und hierin zeigen die Meiſter in der Sezkunſt die verſtändige Ueberlegung, die den Schullehrern, zu erſtaunlicher Quaal und zu unerſezlichem Zeitverluſt der Jugend, faſt durchgehends fehlet. Sie ſind ſo unverſtändig, daß ſie die Jugend den Saz, das iſt, die Grammatik der Sprache, lehren, ehe ihnen die Sprache ſelbſt verſtändlich iſt. Das heißt einen, der noch nicht höret, ſondern das Hören ſelbſt nach und nach lernen ſoll, den Saz der Muſik lehren. Wenn man in der Muſik ſo verführe, ſo wäre die Zeit des Unterrichts eben ſo verloren, als ſie es in den Schulen iſt.

Man fängt alſo in der Muſik mit Recht von der Ausübung an. Der künftige Tonſetzer lernt zuerſt ſingen und ſpielen. Dadurch bekommt er Empfindung von Harmonie und Melodie: lernt einen melodiſchen Satz ins Gehör faſſen, das leichte und ſchwere deſſelben empfinden; bekommt ein ſicheres Gefühl von Tonarten, von dem, was die, entweder zugleich, oder nach einander ins Gehör fallende Töne harmoniſches, oder unharmoniſches haben; bringt es endlich ſo weit, daß er viele zugleich klingende Töne einzeln von einander unterſcheidet, und zu ſagen weiß, wenn auch ein mehrſtimmiges Stük geſpielt wird, was für Töne jede Stimme hat. Dieſes iſt gerade das, was man in Abſicht auf eine Sprache nennt, ſie können, das iſt, nicht nur das, was andre ſprechen, verſtehen, ſondern auch ſeine eigenen Gedanken in dieſer Sprache ausdrüken können.

So wie nun in Abſicht auf Sprachen und redende Künſte nur der, der eine Sprache würklich ſpricht, im Stande iſt, ſowol die Grammatik derſelben, als das, was zur Beredſamkeit gehört, deutlich zu faſſen, ſo iſt es auch in der Muſik, wo nur der den Satz lernen kann, dem die Sprache der Muſik bereits geläufig worden.

Und hier zeiget ſich noch eine Aehnlichkeit zwiſchen der Muſik und den redenden Künſten, die Aufmerkſamkeit verdienet. Mancher, der eine Sprache blos aus dem gemeinen Gebrauch gelernt hat, bringt es, ohne weitere Anleitung dahin, daß er ein guter Redner oder Dichter wird. Und ſo geſchieht es auch, daß ein Sänger oder Spieler ohne weitern Unterricht ein Tonſetzer wird. Solche ungelehrte Setzer werden insgemein Naturaliſten genennt. Hier müſſen wir um der Wichtigkeit der Sache halber anmerken, daß es weit leichter iſt, in Beredſamkeit und Poeſie ein guter Naturaliſte zu werden, als in der Muſik. Der Satz hat eine Menge ſolcher Regeln, die ſchwer zu entdeken ſind, und vielerley Kunſtgriffe, auf die man erſt durch mancherley Erfahrungen gefallen iſt. Es iſt allemal höchſt unwahrſcheinlich, daß der beſte Naturaliſte ſie alle entdeken werde. Der Tonlehrer, der ſich ein eigenes Geſchäffte daraus macht, alle vorhandene Regeln des Satzes zu prüfen, ihre Gründe zu erforſchen, ſie auf wenige einleuchtende Grundſätze zu bringen, alle Kunſtgriffe in den Werken der beſten Tonſetzer zu entdeken, ihrem Urſprung und ihrem Nutzen nachzudenken u. ſ. f. iſt im Stande, dem, der die Sprache der Muſik verſteht, in kurzer Zeit alle Regeln, Künſte und Vortheile des Satzes beyzubringen, von denen er ſelbſt vielleicht die wenigſten würde entdekt haben.

Es ſcheinet mir um ſo viel nöthiger, dieſes denen, die ſich um den Satz bekümmern, zu empfehlen, da es itzt mehr, als ehedem, gewöhnlich wird, daß bloſe Sänger oder Spieler ſich einbilden, ſie können zu einer hinlänglichen Fertigkeit im Satze kommen, wenn ſie ihn auch eben nicht ſchulmäßig gelernt haben. Wir wollen nicht in Abrede ſeyn, daß es nicht hier, wie in andern Künſten, außerordentliche Genies gebe, die ohne fremden Unterricht zu großer Fertigkeit in Ausübung des Satzes gekommen ſind. Aber wie kein verſtändiger Menſch aus dergleichen außerordentlichen Fällen, da man ohne eigenes Beſtreben ſehr reich, oder mit aller Vorſichtigkeit um ſein Vermögen gebracht wird, die Maxime ziehet, man ſoll ſich keine Mühe geben, etwas zu erwerben, oder, es ſey völlig unnütze vorſichtig zu ſeyn, um das Seinige zu erhalten: ſo kann man dieſes auch hier nicht thun. Wer den Satz nicht wol gelernt hat, läuft allemal Gefahr, daß er in ſeinen Sachen bey den angenehmſten, nachdrüklichſten und fürtrefflichſten Erfindungen Fehler begehen werde, die anſtößig ſind, und die Werke ſeines Genies verunſtalten. Oft merket auch der Naturaliſt ſehr wol, daß einem durch bloßes Genie ausgearbeiteten Stük etwas fehlet; aber worin der Fehler beſtehe, oder wie er zu verbeſſern ſey, hindert die Unwiſſenheit der Regeln ihn einzuſehen. Manche Stüke, beſonders wo mehrere concertirende Stimmen zuſammen kommen, erfodern ihrer Natur nach gewiſſe Kunſtgriffe des Satzes, auf die nicht leicht einer von ſelbſt verfällt *). Und auch in andern Stüken iſt es gar nicht ſelten, daß die ſchönſten melodiſchen Gedanken durch eine ſchlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwiſſenheit der Regeln dazu genommen hat, gar viel verlieren. Je mehr würkliches Genie man zur Kunſt hat, je wichtiger wird es, daß man die Regeln des Satzes auf das genaueſte ſtudire, denn nur dem guten Genie werden ſie recht nützlich.

Ich kann mich nicht enthalten, dieſen Artikel mit einer Anmerkung zu beſchließen, die mir mancher übel nehmen wird. Aber die Liebe zur Wahrheit iſt bey mir ſtärker, als die Furcht getadelt zu werden. Haſſe, der mit Recht berühmte Haſſe, iſt gewiß ein Mann von wahrem Genie zur Muſik. Aber man merkt in ſeinen Duetten, beſonders wenn man ſie gegen die Grauniſchen hält, den Mangel deſſen, was viele unnütze Künſteleyen nennen. Hätte dieſer ſonſt große Mann den Satz ſo durchaus verſtanden, wie Graun, ſo würde er in ſolchen vielſtimmigen Sachen ihm den Rang eben ſo ſtreitig machen, als er es in Anſehung der Arien thut. Aber in jenen iſt er wahrhaftig weit unter ihm, blos weil er nicht alle Künſte des Satzes ſo genau verſtand wie Graun. Dieſes ſey allen jungen Tonſetzern zur Warnung geſagt.

Uebrigens kann ich mich hier in keine nähere Betrachtung des Satzes einlaſſen, ſondern verweiſe deshalb auf das Kirnbergeriſche Werk, das mir in allen beſondern den Satz betreffenden Artikeln zum Wegweiſer gedient hat, und das, wenn, wie bald zu erwarten iſt, der zweyte Theil wird hinzugekommen ſeyn, das vollſtändigſte, gründlichſte und zugleich verſtändlichſte Werk ſeyn wird, das bis dahin über den Satz geſchrieben worden.

◆ ◆

Auſſer den, bey dem Art. **Muſik**, S. 454 angeführten Schriften, von der theoretiſchen Muſik, ſo wie dem größten Theil der, von der **praktiſchen Muſik** überhaupt, ebend. S. 458 angeführten Schriften (als welche, mehr oder weniger, hieher gehören) handeln von der Setzkunſt überhaupt beſonders: **D. Pietro Pontio** (Ragion. di Muſica, ove ſi tratta de paſſaggi, delle conſonanze . . . e del modo di far Motetti, Salmi, Meſſe ecc. 1495. 4. Parm. 1588. 4. Wahrſcheinlicher Weiſe iſt der ihm zugeſchriebene Dial. della Muſic. teor. e practica, Par. 1591. 4. daſſelbe Werk.) — **Joh. Galliculus** (Iſagoge de compoſit. cantus, Lipſ. 1520. 1548. 8. Mit etwas verändertem Titel, Vitteb. 1546. 1553. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Innhalt ſich in N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik S. 417 findet.) — **D. Vicente oder Vicenzio Luſitano** (Introduzione . . di canto fermo, figurato, contrapunto ſemplice e in concerto, con regole generali per fare fughe differenti ſopra il canto fermo a 2. 3 e 4 voci, e compoſizioni . . . . Rom. 1553. Ven. 1561. 4.) — Ant. Petri, oder **Petitus** (Compendium muſic. . . . de compoſitione, Nor. 1552.) — **Joh. Paduanus** (Inſtitut. Muſic. ad diverſas ex pluribus vocibus ſingendas cantilenas, Ver. 1578. 4.) — **Joh. Avianus** (Iſag. Muſic. poet. Erph. 1581. 4.) — **Chriſtoph. Hitzenauer** (Ratio compon. Symphonias, Concentusve muſicos, Lauing. 1585. 8.) — **Sethus Calviſius** oder **Callwitz** (Melopoeia, ſ. Melodiae condendae ratio . . . Erph. 1592. 8. beſteht aus 22 Kap. und gehört zu den guten Werken jener Zeit.) — **P. Lodov. Zaconi** (Pratica di Muſica utile e neceſſaria, sì al compoſitore per comporre i Canti ſuoi regolatamente, si anco al Cantore . . . diviſa in IV libri, ne i quali ſi tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni e della convenienza de tutti gli Inſtrumenti Muſicali, Ven. 1592. 1596. f. Secondo Parte, div. in IV libri, ne' i quali ſi tratta degl' Elementi muſicali, cioè de' primi principii come neceſſarii alla teſſitura delle Compoſitioni armoniali, de contrapunti ſemplici ed artificioſi etc. Venez. 1622. fol. S. übrigens Mattheſ. Crit. Muſic. Th. 6. S. 19.) — **Joach. Burmeiſter** (Hypomnemat. Muſic. poetic. . . . Roſt. 1599. 4.) — **Joh. Gretſchmar** (Deutſche Melopoeia, oder Componirkunſt . . . . Leipz. 1605. 8.) — **F. Joh. Nucius** (Muſic. poet. ſ. de compoſit. Cantus, praeceptiones abſolutiſſimae, Neiſſe 1613. 4. Beſteht aus 9 Kap. und gehört zu den beſten Werken aus jenem Zeitalter.) — **Thomas Ravencroft** (A brief diſcourſe of the true, but neglected uſe of charactering the degrees by their perfection, imperfection and diminution in meaſurable Muſicke . . . Lond. 1614. 4.) — **Jerem. Held** (Schema melopoet. fundamentum contexendi concentus rationem repraeſentans, Frcft. 1623.)

---

*) Doppelter Contrapunkt; Duet; Quartet.

— **Joh. Crüger** (Synopſ. Mu
continens rationem conſtituend
compon. melos harmonic. Berol 16
12. Verb. ebend. 1630. 4. Enth
17 Kap. deren Innhalt in H. Forkels L
terat. S. 422. ſich findet.) — **Wol**
**Schonsleder** (Architect. Mu
univers . . . Ingolſt. 1631. 4. 16
4. Der erſte Theil beſteht aus 28.
zweyte aus 9 Kap.) — **Ant. Parr**
(Traité de Muſique theoret. et pr
contenant les preceptes de la co
poſition, Par. 1636. 4. 1646. 4.)
**Joh. Mich. Corvinus** (Heptacho
danicum, ſ. nova ſolſiſat. in qua M
ſicae practicae uſus, tam qui ad
nendum quam qui ad componend
cantum facit, oſtenditur, Hafn. 16
4.) — **Joh. Andr. Herbſt** (Mu
poet. ſ. Compendium melopoet. . .
Nürnb. 1643. 4. Arte prattica e p
tica . . . Frft. 1653. 4. Beyde Au
ſind Deutſch geſchrieben; und das lett
größtentheils aus dem, mit weiter n
bekannten Werke des Giov. Chiodino
zogen.) — **Chriſtoph Simpſon** (A
notat. on the art of ſetting, or co
poſing Muſick, Lond. 1655. A Co
pend. or Introduct. to practical M
ſick, in V Parts . . . Lond. 16
1722. 6te Aufl.) — **Lor. Penn**
(Li primi Albori muſicali . . . B
1656. 4. Verm. der erſte Th. eben
1672. 1674. 4. Der zweyte Th. eben
1678. 4. Der dritte Theil, ebend. 16
4. Nur der 2te Th. oder das 2te Bu
handelt, in 24 Kap. von der Compo
tion.) — **Lav. Mignot de la Vo**
(Traité de Muſ. pour apprendre
compoſer à pluſieurs parties, Pa
1659. 4. Verm. ebend. 1666. 4.) —
**Giov. Andr. Angelini Bontemp**
(Nova quatuor vocibus componend
methodus, Dresd. 1660. 4.) —
**Gab. Nivers** (Traité de la compo
ſition de Muſique, Par. 1667. 8. H
ländiſch und franzöſiſch. Amſt. 1697. 8
**Casp. Schott** In ſ. Organo mathe
mat. Herbip. 1668. f. handelt das 9
Buch in 9 Kap. von der Setzkunſt u

läß

dahin gehörigen Dingen; und das 24te Buch in ſ. Curſ. mathem. Herbip. 1661. f. Bamb. 1677. f. De Harmonica, ſ. Muſica,) — **Andr. Lorente** (El Porque de la Muſica, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Compoſicion, Alc. 1672. f.) — **Giov. Mar. Bononcini** (Muſico prattico, che brevemente dimoſtra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle coſe, che concorrono alla compoſizione dei Canti, e di ciò ch'all arte del contrapunto ſi ricerca, Bol. 1673. 4. 1688. 4. Der erſte Theil enthält 15, der zweyte 21 Kap. und dieſer letzte iſt Deutſch, Stuttg. 1701. 4. erſchienen.) — **Joh. B. Ahle** (Muſikaliſches Frühlingsgeſpräch . . . Mühlh. 1695. 8. Sommergeſpräch 1697. 8. Herbſtgeſpr. 1699. 8. Wintergeſpr. 1701. 8.) — **Andr. Werkmeiſter** (Hypomn. muſic. oder Muſikal. Memorial . . . Quedl. 1697. 4. Harmonol. muſica, oder Kurze Anleit. zur muſikal. Compoſition . . . Frankf. und Leipz. 1702. 4.) — **Caſp. Forſter** (Muſikal. Kunſtſpiegel . . . S. Mattheſons Ehrenpf. S. 76.) — **Gotth. Zumbach von Koesfeld** († 1727. Wenn und wo ſ. „Anweiſung, wie man vermittelſt weniger Regeln die muſikal. Compoſition ganz richtig tractiren möge," erſchienen iſt, weis ich nicht, wahrſcheinlicher Weiſe in den Jahren 1685–1688. Ob übrigens die, in dem Art. Generalbaß, S. 360. und in H. Forkels Litterat. S. 356. b. angezeigten Inſtitut. muſic. in holländiſcher Sprache nicht eben dieſes Werk ſind, getrau ich mir nicht, zu entſcheiden. So viel iſt bekannt, daß Zumbach lange Zeit in Leiden gelebt hat; iſt er Verfaſſer von beyden: ſo müſſen die Inſtit. muſ. entweder viel früher, zuerſt, erſchienen, oder, nach ſeinem Tode, aus einer Handſchrift abgedruckt worden ſeyn.) — **Fdr. Erh. Niedt** (Der 3te Th. ſ. Muſikal. Handleitung . . Hamb. 1717. 4. handelt vom Contrapunct, Canon, Motetten, Choral, Recitativ und Cavaten.) **Franc. Xav. Murſchhauſer** (Acad. Muſico-poet. bipartita, oder die hohe Schul der muſikal. Compoſition . . . . Nürnb. 1721. f. Der Titel des Werkes veranlaßte eine bittre Kritik von Mattheſon, in deſſen Crit. Muſic. Bd. 1. S. 54. Bd. 2. S. 79 und 164.) — **Juſtinus a Deſponſa** (Muſikal. Arbeit und Kurzweil, d. i. Kurze und gute Regeln der Componir- und Schlagekunſt, Augsb. 1723) — **Joh. Joſ. Fuchs** (Gradus ad Parnaſſum, ſ. Manuductio ad compoſit. Muſic. regularem . . . Vien. 1725. f. Ital. von Caſſeo, Carpi 1761. f. Franz. von P. Denis 1773. f. Deutſch von L. Mizler, Leipz. 1742. 4. Das Werk iſt in zwey Bücher abgetheilt, wovon das erſte 23 Kap. und das zweyte 5 Exercitat. in verſchiedenen Lectionen enthält.) — **J. Chriſtph. Pepuſch** (A ſhort Treat. on Harmony cont. the chief rules for compoſition in two, three and four parts, Lond. 1730 und 1731. 4.) — **Meinr. Spieß** (Tractat. muſic. compoſitorio practicus, d. i. Muſikal. Tractat, in welchem alle gute und ſichere fundamenta zur muſikal. Compoſition . . . zuſammen getragen, gegeneinander gehalten, erklärt, und . . erläutert werden . . . Augsb. 1746. f. Der Innhalt der 34 Kap. findet ſich in Mizlers Bibl. Bd. 3. S. 754. und in Forkels Litterat. S. 428.) — **Ungen.** (Art of compoſing Muſik 1751. 8.) — **Joſ. Riepel** (1) Anfangsgr. zur muſikal. Setzkunſt . . . de Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung, Augsb. 1752 und 1754. f. 2) Grundlegung zur Tonordnung insgemein . . . Frft. 1755. f. 3) Gründl. Erklärung der Tonordnung insbeſondre . . . Frft. 1757. f. 4) Erläuterung der betrügl. Tonordnung . . . Augsb. 1765. f. 5) Unentbehrliche Anmerk. zum Contrapunct . . . Regensb. 1768. f. 6) Baßſchlüſſel, d. i. Anleit. für Anfänger und Liebhaber der Setzkunſt, die ſchöne Gedanken haben . . Regensb. 1786. f. Ein ſehr gründliches, wenn gleich nicht gut geſchriebenes Werk.) — **Gianotti** (Le Guide du Compoſiteur Par. 1759. 8. Das Werk lehrt, wie der Grundbaß in einer jeden Compoſition zu finden.) — **Giorgio Antoniotto** (L'arte armonica, or a Treat. on the compoſition of Muſic in three books . . . Lond. 1761. fol. 2 Bde) — **Fdr. Wilh. Marpurg** (Handbuch bey dem Generalbaß und der Compoſition . . . Berl. 1755-1758. 4. 3 Th. Neue Aufl. 1762. 4. Anhang zum Handbuche 1760. 4. Der Innhalt findet ſich bey Forkel, a. a. O. S. 429) — **De Vismes** (Abrégé des regles de compoſition . . . Par. 1767. 4.) — **Le Boeuf** (Traité de l'Harmonie et des regles de l'accompagnement, ſervant à la compoſition . . . Par. 1768.) — **Bordier** (Traité de compoſition . . . Par. 1770. 4.) — **Joh. Fdr. Daube** (Der muſikal. Dilettant: eine Abhandl. von der Compoſition, welche nicht allein die neueſten Setzarten der zwo, drey und mehrſtimmigen Sachen, ſondern auch die meiſten künſtlichen Gattungen der alten Kanons, der einfachen und Doppelfugen deutlich vorträgt, Wien 1773. 4.) — **Joh. Ad. Scheibe** (Ueber die muſikal. Compoſition. Erſter Theil. Die Theorie der Melodie und Harmonie, Leipz. 1773. 4. Der Innhalt findet ſich in H. Forkels Litterat. S. 430 u. f.) — **Joh. Phil. Kirnberger** (Die Kunſt des reinen Satzes in der Muſik . . . Berl. 1774-1779. 4. in 2 Th. in vier Abtheil. deren Innhalt ſich bey H. Forkel, a. a. O. S. 431 findet.) — **G. Joſ. Vogler** (Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt, Mannh. 1776. 8. J. M. Weißbeck ſchrieb dagegen eine „Proteſtationsſchrift" . . . Erl. 1783. 4. auf welche J. H. Knecht (oder wie es hieß, Vogler ſelbſt) eine Erklärung . . . Ulm 1785. 4. herausgab.) — **Franc. de Santa Maria y Fuentes** (Dialectos Muſicos . . . Mad. 1778. S. Journ. Encycl. Februar 1779.) — **Bemetzrieder** (Exemples des principaux elemens de la compoſition muſicale . . . Par. 1780.) — **Joh. Heinr. Koch** (Verſuch einer Anleitung zur Compoſition, Rudelſt. 1782-1793. 8. 3 Th.) — **D. Vincente Adam** (Documentos para inſtruccion de Muſicos y afficionados, que intentan ſaber el arte de compoſicion . . . Mad. 1786. f. Beſteht aus Frage und Antwort, welche nichts Neues, oder Weſentliches lehren.) — **Ernſt W. Wolf** (Unterricht in allen Theilen der zur Muſik gehörigen Wiſſenſchaften . . . Dresd. 1788. f. Beſteht aus 10 Kap.) — **Chriſtian Kalkbrenner** (Theorie der Tonkunſt, Berl. 1789. 4. Erſter Theil. Dieſe Theorie, ſo weit ſie fertig iſt, dürfte ſchwerlich für vollſtändig und ganz gegründet gelten.) — **J. G. Albrechtsberger** (Gründliche und vollſtändige Anleitung zur Compoſition . . . Leipz. 1790. 4.) — —

Beſondre Anweiſungen zur Singecompoſition: **Ch. Maſſon** (Traité des regles de la compoſition de la Muſique par lequel on apprend à faire facilement un chant ſur des paroles . . . Par. 1705. 8. Hamb. 1737. 4.) — **Fdr. Wilh. Marpurg** (Anleitung zur Singcompoſition, Berl. 1758. 4. in 8 Kap.) — **Jak. Schuback** (Von der muſikaliſchen Declamation, Gött. 1775. 8.) — **Joh. Fdr. Reichardt** (Ueber die muſikal. Compoſition des Schäfergedichts, im deutſchen Muſ. vom J. 1777. Bd. 2. S. 270. Ueber den Wettgeſang, ebend. Bd. 1. S. 273.) — **Joh. Phil. Kirnberger** (Anleitung zur Singecompoſition . . . Berl. 1782. 4.) — In den Thirty Letters on various ſubjects 1782. 8. 2 Th. handelt einer, im 2ten Th. On Catches. — **Graf de la Cepede** (La Poetique de la Muſique, Par. 1785. 8. 2 Bde. Das Werk iſt in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erſte, de la Muſ. en general, das zweyte de la Muſique de Theatre, das dritte de la Muſique d'Egliſe; und das vierte de la Muſique vocale de Concert et de chambre, et de la Muſique inſtrumentale handelt.) — **Joh. C. Fdr. Rellſtab** (Verſuch über die Vereinigung der muſikaliſchen und oratoriſchen Declamation . . . Berl. 1786. 8.) — **Le Sueur** (Expoſé d'une Muſique imitative et particuliere à chaque Su-

lemnité

lemniké Par. 1787. 8. Nebſt drey Fortſetzungen, ein, im Ganzen, gut durchdachtes Werk, deſſen Innhalt ſich in H. Forkels Litterat. S. 441 findet.) — S. übrigens die Art. Arie und Recitativ. — — Und in Anſehung der Setzkunſt überhaupt, noch die Art. Contrapunct, Melodie, Phantaſie u. d. m. ſo wie, in Anſehung der Inſtrumentalkompoſition, den Art. Inſtrumentalmuſik, S. 679 u. f. — —

## Scene.

(Schauſpielkunſt.)

Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzeln Theil des Drama, den man ſonſt Auftritt nennt*); ſondern verſtehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauſpiels vorfällt. In dieſem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbeſondere den Platz anzeiget, nämlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hauſe vorgeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieſes die beſondere Scene nennen.

Im Trauerſpiel, das ſeinen Stoff meiſtentheils aus der Geſchichte nimmt, iſt die allgemeine Scene ſchon durch den Inhalt des Stüks beſtimmt. Die Comödie aber, deren Inhalt erdichtet iſt, oder die doch meiſtentheils erdichtete Perſonen wählet, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie iſt nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrſcheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Perſonen, und das, was geſchieht, dem Ort angemeſſen ſeyen; ſondern auch zur Täuſchung und zur Würkung des Stüks kann die Scene das Ihrige beytragen.

Verſchiedene Dichter laſſen die allgemeine Scene der Comödie völlig unbeſtimmt, und der Zuſchauer hat die Wahl, in welches Land und in welche Stadt er ſich in der Einbildung verſetzen wolle. Dies ſcheinet mir ein Mangel zu ſeyn. Wer ein Mährchen oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu ſagen, wo man ſich die Sache, die ſich nirgend zugetragen hat, als geſchehen vorſtellen ſoll. Aber die Comödie kann uns ſchon durch den Ort, wo ſie vorgefallen iſt, zum voraus intereſſiren, beſonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünſchten; und wenn uns die dort herrſchenden Sitten ſchon bekannt ſind: ſo kann die Uebereinſtimmung deſſen, was wir in der Vorſtellung ſehen, mit dem, was wir bereits wiſſen, viel zur Wahrſcheinlichkeit beytragen. Wenn die Comödie nicht blos beluſtigen, oder nicht blos allgemeine, allen Menſchen gleichnöthige Lehren geben, ſondern auf die beſondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben ſoll: ſo muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, ſondern in der Nähe genommen werden.

Aber eine genauere Ueberlegung erfodert die Wahl der beſondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um ſo mehr, da nicht ſelten beträchtliche Unſchiklichkeiten über dieſen Punkt vorfallen. Ich ſehe zwar wol, daß man wegen der groſſen Schwierigkeit der Sache, nicht alles ſo genau nehmen kann: doch kann ich, ſo nachgebend ich auch zu ſeyn mir vornehme, mich nicht enthalten, etwas widriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich ſehe, daß ein Vorzimmer, oder ein Flur des Hauſes der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde iſt, bisweilen zu geheimen Berathſchlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathauſe ſo mancherley Perſonen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder ſich ſo begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich iſt.

---

*) S. Auftritt.

Wenn das, was über dieſe Materie zu ſagen iſt, ausgeführt werden ſollte: ſo müßte man ſich in eine nähere Betrachtung aller Geheimniſſe der dramatiſchen Kunſt einlaſſen. Wir wollen von dem Weſentlichen des Drama nur ſo viel anführen, als nöthig iſt, um das, was zu der Wahl der beſondern Scenen gehöret, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben, aus der Beſchaffenheit der griechiſchen Trauerſpiele zu ſchließen, daß ihre Verfaſſer ſich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte, wichtige Handlung, ſo wie ſie an einem beſtimmten Ort hat vorfallen können, auf eine dem Zweck ihres Trauerſpiels gemäße Weiſe zu ſchildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie ſcheinet ihre erſte Sorge auf die Wahl einer ſchiklichen Scene gerichtet geweſen zu ſeyn; da ſie es für ein Grundgeſetz hielten, dieſe Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen, etwas vorzuſtellen, oder dem Zuſchauer etwas von der Handlung ſehen zu laſſen, das an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, das außerhalb dieſer einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, ſo wußten ſie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung deſſelben, wenn dieſe ſchon hinlänglich war, den auf der Scene erſcheinenden Perſonen auf eine ſchikliche Weiſe in den Mund zu legen. Nun gieng alſo ihre Hauptbemühung darauf, wie ſie dieſe einzige unveränderliche Scene, die gleichſam der Pol war, nach welchem ſie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß ſie Genie genug dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kommt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die beſondere Scene iſt der Pol, der ihren Lauf leitet; ſondern die Handlung, die Charaktere, und überhaupt das, was ſie vorzuſtellen ſich ſchon vorgenommen haben. Nach dieſem Bedürfniß muß die Scene, ſo oft es nöthig iſt, ſich verändern. Wir haben ſogar Stüke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter ſich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter ſeiner Hauptperſon recht zu ſchildern, aus ihren Thaten von mehrern Jahren das herauszuſuchen, was zu der Schilderung dienet *). Kurz bey den meiſten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des Beſondern in der Materie, ſondern dieſe ziehet die Scenen nach ſich, da bey den Alten die Scene jenes nach ſich zog.

Es iſt hier der Ort nicht, zu unterſuchen, welche von dieſen beyden Arten zu verfahren die beſte ſey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die leztere für die Gemächlichkeit des Dichters bequemer, als jene ſey, und daß ſie auch weniger Erfindungskraft erfodere. Denn es iſt ungleich leichter, aus der Geſchichte eines Menſchen das herauszuſuchen, was ſeinen Charakter ins Licht ſetzet; oder wenn die Geſchichte es nicht darbietet, etwas in dieſer Abſicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als ſolche Sachen gerade für dieſe ſchon beſtimmte Scene, die für die ganze Handlung dieſelbe bleibt, auszudenken. Dieſes beyſeite geſetzt, merken wir hier

nur

---

*) Hievon iſt das kürzlich herausgekommene Stük Göz von Berlichingen die neuſte Probe. Ich habe nichts gegen den Werth ſolcher Stücke, die man pieces à tiroirs nennen könnte, zu erinnern. Nur muß man ſie nicht für Muſter der Tragödie überhaupt ausgeben, ſonſt gehe die Kunſt des Sophokles ganz verloren; denn wäre der Verluſt doch größer, als der gänzliche Mangel ſolcher Trauerſpiele der neueſten Art.

nur ſo viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beſondere Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieſes gehörig beobachtet, ſo iſt alsdenn der Dichter, ſo bald man nur die Grundmaxime ſeines Verfahrens gut geheißen hat, (und ſie iſt wurklich als eine beſondere Art gar nicht zu verwerfen,) nicht mehr zu tadeln.

Nun kommt aber noch eine dritte Behandlungsart vor, welche ſich eigentlich an gar kein Grundgeſetz mehr bindet. Weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charaktere beſtimmen die Wahl des Einzelen; ſondern der Dichter nimmt von der Handlung alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuſchauer von irgend einer Seite her gefalle. Da kommen Zeit und Ort gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne die geringſte Rükſicht, daß jedes, was geſchieht, nothwendig eine gewiſſe Zeit erfodere, und an einem ſchiklichen Orte geſchehen müſſe, ſeine ganze Handlung ſo eingerichtet, wie es etwa bey einer bloßen Erzählung geſchieht, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können.

Aus einem ſolchen Verfahren, das nun freylich für den Dichter die wenigſten Schwierigkeiten hat, entſtehen denn die häufigen Unſchiklichkeiten in Anſehung der Scenen. Der Dichter denkt: „Sey es, wie es wolle; jezt müſſen die Leute nach meinem Plan dieſes thun, und ſo ſprechen. Die Zeit ſey dazu hinlänglich, und der Ort ſchiklich oder nicht, daran habe ich mich nicht zu kehren.“ So gänzlich hätte man doch ſchwachen oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden losmachen ſollen, weil zulezt zwiſchen der dramatiſchen und epiſchen Kunſt kein Unterſchied mehr bleibt.

Wiewol dieſe Beobachtungen aus der verſchiedenen Art, wie die Alten und Neuern die Tragödie behandeln, gezogen ſind, ſo iſt es leicht, alles auch auf die Comödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter ſich ſchlechterdings nach der Scene zu richten habe, es ſey nun, daß er ſie unveränderlich durch die ganze Handlung beybehalte, oder vielfältig abändere. Dieſes ſchließt denn freylich manchen Einfall den er bey Ausarbeitung ſeines Stükes hat, als unbrauchbar aus, ſo gut er ſonſt auch ſeyn möchte. Aber eben darum, weil er ein Dichter iſt, ein Dichter aber Genie und Erfindungskraft haben muß, fodert man von ihm, daß er anſtatt des hier unſchiklichen, was ihm eingefallen iſt, etwas eben ſo gutes, das ſich zugleich für dieſen Ort ſchiket, zu erfinden wiſſe.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und ſeiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf laſſen möchten, (und dieſe Ketzerey reißt bey uns immer mehr ein,) bedenken nicht, daß dadurch zulezt alle Kunſt aufgehoben wird, und daß man auf dem Wege, den ſie ſo ſehr anpreiſen, wieder auf die autoſchediaſmatiſchen Werke, die der Kunſt vorhergegangen ſind, zurüke kommt *). Wenn der Dichter von allem Zwang frey ſeyn ſoll, ſo muß man ihn auch von dem Vers erledigen, der ihm unſtreitig Zwang anthut.

◆ ◆

Du choix du lieu de la Scene, handelt, unter andern, Cailhava, in ſeinem Art de la Comedie, T. 1. Chap. 3. Bd. 1. S. 71. — Uebrigens geht das, was H. S. im Texte ſagt, vorzüglich auf die Einheit des Ortes; und zur Prüfung ſeiner Meynung können alſo die, bey dem

---

*) S. Dichtkunſt 1 Th. S. 622. f.

dem Art. Einheiten, S. 30 angeführten Schriftſtellern dienen. — —

## Schafft; Stamm.

(Baukunſt.)

Der eigentliche Körper einer Säule oder eines Pilaſters mit Ausſchlieſſung des Fußes und Knauffes. Seine Theile ſind: der Schafft, oder Stamm ſelbſt; an ſeinem obern Theile der Ablauf und Oberſaum; am untern Ende aber der Unterſaum und Anlauf *). Der Stamm der Pilaſter iſt vom Anlauf bis auf den Ablauf durchaus gleich dik; bey der Säule aber wird der Schafft verjüngt, oder eingezogen, das iſt, allmählig nach oben zu dünner **). Große ſteinerne Säulen haben ſehr ſelten Schaffte von einem einzigen Stein, weil ſolche Maſſen überaus ſchwer zu regieren ſind. Man kann aber die Stüke ſo gut auf einander ſetzen, daß der Schafft ſo gut als aus einem Stein iſt. Ein merkwürdiges Beyſpiel hiervon, das zugleich beweiſt, wie wenig die Alten bey ihren Gebäuden, wo es auf Feſtigkeit ankam, die Koſten geſcheut haben, führt **Rob. Wood** in der Beſchreibung der Ruinen von Baalbek an †). Eine ſehr hohe Säule, deren Schafft aus drey Stüken zuſammengeſetzt war, fiel gegen eine Mauer, zerſchlug den Stein, auf den ſie ſtürzte, vom Schafft ſelbſt ſprang ein Stük ab, und die Fugen giengen deswegen nicht von einander, obgleich kein Kütt ſie verband. Dieſe bewundrungswürdige Feſtigkeit kam von eiſernen Tiebeln oder Dornen her, die in zwey aneinanderſtoſſende Theile des Schafftes eingelaſſen waren. Dieſe Tiebel waren über einen Fuß dik. Eine Probe, was für ein Aufwand auf die Feſtigkeit der Gebäude gemacht worden. Der Tempel, zu dem dieſe Säule gehörte, war mit einem Porticus umgeben, an dem 54 ſolcher Säulen ſtunden.

## Schatten.

(Mahlerey.)

Wenn ein Körper von einem unmittelbar auf ihn fallenden Licht, es ſey das Sonnen- oder das Tages- oder irgend ein anderes Licht, hinlänglich erleuchtet wird, daß man ſeine Farbe erkennen kann, ſo ſind immer Stellen an demſelben, die das Licht nicht in dem vollen Maaße genießen, entweder weil ihre Fläche nicht gerade gegen das Licht gekehrt iſt, oder weil eine andere Urſache einen Theil deſſelben auffängt *). Wenn nun gleich ein ſolcher Körper durchaus gleich gefärbt wäre, ſo muß er wegen des helleren und ſchwächeren Lichtes an den verſchiedenen Stellen andere Farben zeigen, und an den Stellen, worauf gar nichts von merklichem Lichte fällt, finſter, oder ſchwarz ſeyn. So lange nun das Licht in ſeiner Verminderung noch ſtark genug iſt, uns die Farbe des Körpers in ihrer Art, obgleich immer etwas dunkeler zu zeigen, ſo kann man nicht eigentlich ſagen, daß die Stellen, die dieſe geſchwächte Farbe zeigen, im Schatten liegen; aber die Farben derſelben ſind ſchattirt **); eben ſo wenig nennt man die völlig finſtern Stellen, wo gar nichts von Farbe (Schwarz ausgenommen) zu erkennen iſt, Schatten. Hierdurch wird der eigentliche Begriff vom Schatten beſtimmt. Wir verſtehen nämlich die Stellung eines erleuchteten Körpers darunter, wo das Licht ſo ſchwach iſt, daß die Art der auf demſelben liegenden Farben nicht mehr beſtimmt iſt, ſondern in eine andere Farbe übergeht, wo z. E. das Schwefelgelbe, wegen Mangel des Lichts nicht mehr ſchwefelgelb iſt, wo das Meergrün aufhört meergrün zu ſeyn; wo das Weiße aufhört weiß zu ſeyn.

---

*) S. Anlauf.

**) S. Verdünnung.

†) S. 23.

*) S. Licht.

**) S. den folgenden Artikel.

Von Licht und Schatten hangen nicht blos die Farben ab, mit denen ein Körper ins Geſicht fällt, ſondern auch ein Theil ſeiner Bildung, in ſo fern wir dieſe bemerken. Alſo hänget in einem gemahlten Gegenſtand Schönheit, Lieblichkeit und Harmonie der Farben, wie auch zum Theil Schönheit und Feinheit der Geſtalt, von der Behandlung der Schatten ab, und ſie macht einen höchſt wichtigen Theil der Kunſt des Mahlers aus: vielleicht iſt die Behandlung der Schatten der ſchwereſte Theil der ganzen Farbengebung.

Man kann füglich alles, was der Mahler bey Behandlung der Schatten zu beobachten hat, auf zwey Hauptpunkte bringen: 1. auf die beſte Wahl der Stärke und Schwäche derſelben, und 2. auf ihre Art und Farbe.

Wie wichtig der erſte Punkt ſey, iſt gar leicht einzuſehen. Man kann flaches Schnitzwerk, Schaumünzen, auch ganz runde Figuren von Gips oder Erz ſo ſetzen, oder halten, daß die Schatten ganz ſchwach und an vielen Stellen kaum merklich ſind. Alsdenn verlieren die ſchönſten Werke dieſer Art einen großen Theil ihrer Schönheit. Setzet man ſie ſo, daß alle Schatten ſehr ſtark, und faſt völlig ſchwarz ſind: ſo heben ſich zwar die hervorſtehenden Theile, die im Lichte ſind, ungemein, aber das Ganze verlieret ebenfalls ſehr viel von ſeiner Schönheit. In beyden Fällen bleiben ſehr viel feinere Erhöhungen und Vertiefungen unbemerkt; im erſten an den hellen Stellen wegen Mangel des Schattens, im andern an den dunkeln Stellen wegen Mangel des Lichts.

Der Mahler, der ſolche Fälle mit Beurtheilung beobachtet hat, wird daraus den Schluß ziehen, daß die zu mahlenden Gegenſtände allemal in einem gewiſſen Grad der Stärke der Schatten ihre größte Vollkommenheit erhalten, und dieſes wird ihn überzeugen, wie wichtig ein unabläßiges genaues Beobachten der Natur in dieſem Punkt ſey. So wie die Phyſik ſich gänzlich auf Beobachten und Experimente gründet, ſo giebt es auch eine Experimentalmahlerey, die dem Mahler ſo wichtig iſt, als die Experimentalphyſik dem Naturlehrer. Und es iſt zu bedauern, daß die Experimentalmahlerey, wozu L. da Vinci vor mehr als 200 Jahren bereits einen ſo vortrefflichen Grund gelegt hat, nach ihm nicht mit dem gehörigen Eifer iſt fortgeſetzt worden. Wie der Philoſoph, um den Menſchen im Grunde kennen zu lernen, auf alles, was er im Umgange mit andern hört und ſieht, genau Acht hat, ſo muß es auch der Mahler machen. Ich würde ihm rathen, einige Gips- und Wachsbilder, nebſt verſchiedenem Schnitzwerk an einem dazu beſonders beſtimmten Orte, wo das einfallende Licht gar mancherley Veränderungen unterworfen iſt, täglich vor Augen zu haben, und die verſchiedenen Würkungen der Schatten genau daran zu beobachten, damit ihm die kleineſten Vortheile des Schattens bekannt würden. Ich weiß wol, daß gute Mahler dergleichen Beobachtungen täglich machen: aber es iſt zu wünſchen, daß ſich auch ſolche fänden, die ſich die Mühe nicht verdrieſſen lieſſen, ihre Beobachtungen, wie da Vinci, aufzuſchreiben, und bekannt zu machen, damit weniger ſcharfſinnige, oder weniger fleißige, zu dieſer ſo nützlichen Art zu ſtudiren aufgemuntert würden.

Die Wahl der ſtärkern oder ſchwächern Schatten iſt aber nicht blos in Rükſicht auf die Schönheit der Formen, und des Herausbringens der kleinern Schönheiten derſelben, ſondern auch in Rükſicht auf das Colorit wichtig. Einigen Farben geben ſehr ſanfte und ſchwache, andern ſtärkere Schatten die größre Annehmlichkeit. Darum muß der vollkommenſte Coloriſt jeden Einfluß der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Wir können aber auch hierüber nichts mehr thun, als ihm die fleißige Beobachtung ſolcher durch Schatten bewürkter Veränderungen der Farben empfehlen. Dadurch kommt er in Stand, zu beſtimmen, welche Gegenſtände, in Abſicht auf die Schönheit des Colorits mit ſchwachen, und welche mit ſtarkern Schatten wollen behandelt ſeyn.

Wir merken über den Punkt der Stärke der Schatten nur noch überhaupt an, daß durch fleißiges und nachdenkendes Beobachten, der Mahler zu einer beynahe vollkommenen Kenntniß der hieher gehörigen Dinge kommen könne.

Weit größere Schwierigkeiten hat der zweyte Punkt, nämlich die Art und Farbe der Schatten. Es iſt eine zuverläßige Bemerkung, daß die Gemählde die beſte Harmonie, und wenn das übrige gleich iſt, das angenehmſte Colorit haben, deren Schatten durchaus einerley Art der Farbe und des Tones haben, das iſt, ins gelblichte, grünlichte, oder bräunlichte u. ſ. f. fallen, wenn nur bey dieſem durchgehends herrſchenden Ton die Schatten nicht durchaus einfärbig ſind. Sie müſſen nothwendig, wenn ſie nicht kalt, ſchwer oder troken ſeyn ſollen, eben ſo gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Wie ein großer Flek von Roth auf einem Geſichte, das nicht hinlänglich durch Mittelfarben ſchattirt iſt, unangenehm und hart wird: ſo iſt es auch ein durchaus ohne Mittelfarben brauner, oder gelblichter Schatten. Das Warme und Leichte der Schatten kann nicht anders, als durch Mittelfarben, und zum Theil durch hineinſpielende Wiederſcheine erhalten wer
Dieſes möchte wol der ſchwerſte
des Colorits ſeyn. Denn da w
der Mahler, nachdem er den r
ſten Vorrath von Beobachtu
aus der Natur geſammelt hat.
wenig gewonnen haben. Er mu
der Ausübung wol erfahren ſeyn.
läßt ſich wol bemerken, wie in
Natur angenehme und warme Sc
ten entſtehen: aber die Farben
finden, wodurch ſie auch im Gem
de ſo werden, erfodert erſtaunl
Uebung, oder ein beſonders glükl
Gefühl. Vieles kann ein aufm
ſamer Beobachter aus den We
der vornehmſten Coloriſten lern
Wer viel wol erhaltene Gemäl
eines Van Dyk und anderer gro
Niederländer ſtudiren kann, w
manchen Vortheil über dieſen Pu
entdeken. Aber dann bleibet d
immer noch die Schwierigkeit üb
daß man gar oft die urſprüng
chen Farben, die ſie gebraucht
ben, ſchwerlich errathen kann. D
die Zeit ſelbſt trägt ſehr viel dazu b
durch gewiſſe Veränderungen, die
Farben dadurch erlitten haben,
Schatten weicher, oder härter
machen.

Herr **Cochin** hat aus fleißiger B
obachtung vieler Werke einiger w
ſchen Mahler Anmerkungen gezog
die hier weſentlich ſind. An d
Gemählden des **Luc. Giordano** ſi
die Schatten bräunlich, und hab
eine Hauptfarbe, die mit dem Bra
nen der **Umbra** übereinkommt; P
**da Cortona** hat dazu durchgehen
ein gräuliches Braun genomme
**Baccino** hat gelblichte Schatte
**Paul von Verona** hat ſie ins V
lette gemacht; **Guercin** bläulich
der franzöſiſche Mahler **La Fo**
braunroth *). Derſelbe Ton d
Schatten muß der guten Harmon
halb

---

*) Voyage d'Ital. T. I. p. 271.

halber bey allen Farben gebraucht werden, ſie mögen in den Lichtern roth, blau, grün oder anderer Art ſeyn. Hiebey kann eine wichtige Bemerkung nicht übergangen werden, die ſchon da Vinci gemacht hat, und die in unſern Zeiten von dem berühmten Herrn von Büffon, als eine merkwürdige Erſcheinung angemerkt, und von Herrn Beguelin nach ihrer wahren Urſache erklärt worden iſt *). Da Vinci ſagt, er habe oft an weiſſen Körpern rothe Lichter und blaue Schatten geſehen. Und im Jahr 1743 kündigte der Herr von Büffon der Academie der Wiſſenſchaften in Paris als eine beſonders merkwürdige Beobachtung an, daß bey auf- und untergehender Sonne die Schatten allemal eine beſtimmte Farbe haben, und bald grün, bald blau ſeyn. Wie dieſes zugehe, hat der ſcharfſinnige da Vinci ſchon überhaupt angemerkt; aber eine nähere Unterſuchung und vollſtändige Erklärung der Sache hat Herr Beguelin gegeben, auf die ich den Leſer Kürze halber verweiſe.

Von dem Schlagſchatten ſprechen wir in einem beſondern Artikel.

◆ ◆

Die, von H. Sulzer angeführte Abhandlung von N. de Beguelin findet ſich in den Mem. de l'Acad. de Berlin pour l'année 1767. S. 27 unter der Aufſchrift, Sur les ombres colorées. — —

Von dem Schatten überhaupt handeln, beſonders Du Pain (La ſcience des ombres, par rapport au deſſein, neceſſaire à ceux qui veulent deſſiner en Archit. et en Peint. Par. 1750. 8. 1760. 8. Nur. 1764. 8. Deutſch, ebend. 1786. 8.) — H. F. T. (Obſervat. ſur les ombres colorées, contenant une ſuite d'experiences ſur les differentes couleurs des ombres, ſur les moyens de rendre les ombres colorées, et ſur les cauſes de la difference de leurs couleurs, Par. 1782. 12.) — S. übrigens den Art. Licht, S. 244 u. f. — und die, bey dem Art. Mahlerey, S. 380 u. f. angeführten theoretiſchen Schriften von der Mahlerey, (beſonders das 2te Buch des Armenini, die 4te der Conferences de l'Acad. Roy. de Peinture pendant l'année 1667. u. a. m.) überhaupt handelnden Schriften. — —

## Schattirung.

(Mahlerey.)

Durch dieſes Wort verſtehen wir die Veränderungen, die eine Farbe nach den verſchiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichts leidet, aber nur in ſo weit ſie noch immer dieſelbe Art, oder den Nahmen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u. ſ. f. behält. Hieraus entſtehet die große Mannichfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein groſſer Theil des Colorits abhängt. Davon aber iſt bereits beſonders geſprochen worden *).

## Schaubühne.

(Baukunſt; Schauſpielkunſt.)

Iſt der Platz, auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuſchauer geſchieht, verrichtet wird der deswegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuſchauer ſteht, erhöhet iſt. Die Beſchaffenheit der Schaubühne hat einen groſſen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles ſo ſoll

---

*) S. Traité de peinture par L. de Vinci Chap. CLVIII. Mémoires de l'Academie Roy. des Sciences de Paris An. 1743. Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences de Berlin An. 1767.

*) S. Mittelfarben.

ſoll vorgeſtellt werden, wie es in der Natur würklich geſchehen wäre, ſo muß die Beſchaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, mithin die Schaubühne für jede Handlung beſonders eingerichtet werden. Alſo muß ſchon in der Anlage der Schaubühne dafür geſorget ſeyn, daß ſie auf mancherley Weiſe veränderlich ſey: weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verſchloſſener Ort, bald einen Garten, oder ein offenes Land vorſtellen muß.

Hieraus iſt überhaupt zu ſehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beſtändiges hat, ein ſehr großer, breiter und tiefer Saal ſeyn ſollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und her zu ſchiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene könnte gemacht werden.

Wenn dieſes ſeine Richtigkeit hat, ſo müſſen wir nothwendig an der Einrichtung ſowol der alten Schaubühne der Griechen und Römer, als der neuen verſchiedenes ausſetzen. Jene war ſo beſchaffen, daß der hintere Grund ein feſtes Werk war, ſo daß die Bühne nach ihrer Tiefe oder Länge, die ohnedem gering war *), nicht konnte erweitert werden. Dieſe hintere Wand ſtellte insgemein Außenſeiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Perſonen durch drey verſchiedene Thüren hervortraten; und der Platz, wo ſie ſpielten, war insgemein eine Straße, ein Markt, oder ein Platz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

In unſeren Bühnen macht ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hintern Grund der Bühne aus. Dieſes giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vorderſten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernet, ſondern daß vermittelſt der darauf angebrachten Mahlerey die Scene ſich ſo weit erſtrecken kann, als man will.

Hingegen haben unſre Schaubühnen noch verſchiedene ſehr wichtige Fehler. Erſtlich ſind ſie, einige Opernbühnen ausgenommen, viel zu ſchmal: ſo daß ſie zwar ſehr tiefe, oder lange, aber nie keine breite Plätze vorſtellen können. Die Schauſpieler können ſich zwar in Anſehung der Tiefe insgemein weit genug von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuſchauer ſtehen ſie immer nahe neben einander, ob gleich die Handlung oft das Gegentheil erfodert.

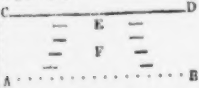
Denn hat unſre Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Straſſen, öffentliche Plätze, und die innern Zimmer der Häuſer dieſelbe Breite haben, weil die Schaubühne ſich in der Breite nicht ſo, wie in der Länge größer und kleiner machen läßt, ſondern immer gleich bleibet. Wäre unſre Bühne überhaupt viel breiter, als ſie würklich iſt, ſo könnten die handelnden Perſonen ſich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur ſehr tiefe, ſondern, wenn die Mahlerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde, ſehr breite Plätze vorſtellen.

Freylich entſtände denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wäre dieſer größtentheils dadurch abzuhelfen, daß die vorderſten zwey oder drey Wände perſpektiviſch geſche-

---

*) Der Herr von Riedeſel ſagt in ſeiner Reiſe durch Sicilien und Großgriechenland, S. 152. daß er die Scene in dem Theater von Tavormina, dem alten Taurominium nur von 5 Neapolitaniſchen Palmen gefunden, welches wirklich eine unbegreifliche Einſchränkung iſt.

geſchoben würden, wie die nachſtehende Figur zeiget.



AB ſtellet das voderſte Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; CD den Vorhang im Grund. Die kleinern Striche die gemahlten Wände; E ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die F gegenüber ſtehen, einen Vorſaal, oder einen andern Platz vor dem Cabinet E vorſtellen. Die einzige Unbequemlichkeit hiebey ware, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen und die Schauſpieler etwas lauter ſprechen müßten, um verſtanden zu werden.

Unter der Menge der dramatiſchen Stüke der Alten ſind wenige, die ſich auf unſern gar zu ſchmalen Bühnen auf eine ſchikliche Weiſe vorſtellen ließen; und auch von viel guten neuern Stüken wird die Vorſtellung dadurch, daß die ſpielenden Perſonen oft zu nahe bey einander ſtehen müſſen, ſehr unſchiklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die ſehr luſtig ſind, können auf unſern engen Bühnen gar nicht angebracht werden.

Es iſt Schade, daß der Herr von Riedeſel, deſſen ich vorher gedacht habe, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien geweſen iſt, nicht eine genaue Beſchreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Urſachen des ſich von der Scene ſo ſehr leicht bis auf die entlegenſten Stellen des Schauplatzes ausbreitenden Tones hätte gezogen werden können. Denn dieſes ſcheinet noch ein ziemlich allgemeiner Mangel unſrer

Bühnen, daß ſie den Ton der ſpielenden Perſonen eher ſchwächen, als verſtärken.

◆ ◆

Von der Anlegung von Schaubühnen und Schauſpielhäuſern handeln, unter mehrern: Nic. Sabattini (Pratica di fabricar ſcene e Macchine ne' Teatri, Rom. 1638. 4. mit Kupf.) — Fabr. Carino Motta (Trattato ſopra la ſtruttura de' Teatri e Scene, Guaſt. 1676. f.) — Gr. Enea Arnaldi (Idea d'un Teatro nelle principali ſue parti ſimile a' Teatri antichi, ad uſo moderno accomodato, Vic. 1762. 4. mit Kupf. — Projet d'une Salle de Spectacle pour un Theatre de Comedie, Par. 1766. 8. (Nach dem bekannten Theater des Palladio. Deutſch, bey des Abt Laugier N. Anmerkungen über die Baukunſt, Leipz. 1768. 8. S. 187.) — Vues ſur la Conſtruction interieure d'un Théatre d'Opera . . . ſuivant les Principes des Italiens, Par. 1766-1767. 8. 2 Th. — Expoſition des principes qu'on doit ſuivre dans l'ordonnance des Theatres modernes, par Mr. . . . Par. 1769. 12. (Ein Auszug daraus findet ſich in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 9. S. 105.) — Memoire ſur la Conſtruction d'un Theatre pour la Comedie françoiſe, Lond. 1770. 8. — Dumont (Suite de projets detaillés des Salles de Spectacles particulieres, avec les principes de conſtruction, tant pour la Mechanique des Théatres, que pour les decorations en pluſieurs genres, Par. 1773. f. 50 Bl.) — Roubo (Traité de la Conſtruction des Theatres et des Machines theatrales, Par. 1776. f. mit 10 Kpf.) — Noverre (Obſervations ſur la Conſtruction d'une nouvelle Salle d'Opera, Par. 1781. 8.) — Patte (Eſſai ſur l'Architecture théatrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuſe à une Salle de Spectacle relativement aux principes de l'Optique et de l'Acouſtique avec un examen des principaux Theatres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importans ſur cette matiere, Par. 1782. 8.) — **Vinc. Lamberti** (La regolata coſtruzione de' Teatri, Nap. 1787. f. 4 Bl.) — **Franc. Ricati** (Della coſtruzione de' Teatri, ſecondo il coſtume d'Italia, vale a dirſi in piccoli logi, Baſſ. 1790. 4.) — **G. Saunders** (Treatiſe on theatres, 1790. 4. mit K.) —

Nachrichten und Abbildungen von den **Schaubühnen der Alten und Neuern** überhaupt: Trattato de' Teatri antichi e moderni, Ver. 1753. 4. — I Capi d'opera del Teatro antico e moderno, italiano e ſtraniero, Ven. 1782. — — Von den **Schaubühnen der Alten** beſonders: **Boindin** (Diſc. ſur la forme et la conſtruction du Theatre des Anciens, où l'on examine la ſituation, les proportions et les uſages de toutes ſes parties, im 2ten Bd. S. 174 der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — **Ant. Bocchi** (Oſſervaz. ſopra un Teatro antico, ſcoperto in Adria, Ven. 1739. 4. mit K. und im 3ten Bde. der Saggi di diſſertaz. dell' Acad. di Cortona, u. a. d. O. m.) — Milizia, in ſ. Princ. di Archit. civ. (Bd. 2. S. 379 der d. Ueberſ.) führt eine Schrift des Gr. Girol. dal Pozzo Sopra i Teatri degli Antichi an, welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß. — Vor dem 1ten Bde. von Th. Franklins Ueberſ. des Sophokles, Lond. 1766. 4 findet ſich, in der Diſſert. on antient Tragedy, auch ein Abſchnitt, on the conſtruction of the greek Theatre, größtentheils aus dem Diſc. des Boindin gezogen. — Auch finden ſich Abbildungen von alten Theatern, in der Voyage pittor. de Naples et de Sicile, Par. 1781 u. f. f. 5 Th. — In der Voyage pittor. de la Sicile, p. Mr. Houel, Par. 1785. f. u. a. m. — S. übrigens den Art. Amphitheater, S. 127 u. f. — — Von den **Schaubühnen der Neuern** beſonders: **Giov. Montenari** (Diſcorſo del Teatro Olimpico di And. Palladio in Vicenza, Pad. 1733. 1749. 1752. 8.) — **Patte** (Deſcription du Theatre de la Ville de Vicenze en Italie, chef d'œuvre d'And. Palladio, levé et deſſiné, Par. 1779. 4.) — Eben dieſes Theater in den Fabbriche e Diſegni di And. Palladio . . . Vic. 1776-1783. f. 5 Th. — Pianta e Spaccato del Teatro di Bologna, Bol. 1764. fol. 2 Bl. (Ob die, in dieſer Beſchreibung angekündigte, ausführlichere Beſchreibung und Abbildung dieſes Theaters erſchienen iſt, weiß ich nicht. So viel iſt bekannt, daß daſſelbe, zu den beſten neuern Schaubühnen gehört. Der Baumeiſter war Ant. Galli Bibiena.) — **Caſ. Morelli** (Pianta e Spaccato del nuovo Teatro d'Imola in Roma, R. 1780. f.) — Plans de la Sale Royale de l'Opera, (zu Berlin) bey p. le Baron de Knobelsdorf, Berl. 1751. Querfol. 15 Bl. — Beſchreibung des neu erbauten Komödienhauſes in Breslau, Berl. 1783. 4 mit Kupf. — Parallele des Plans des plus belles ſalles des Spectacles publiques d'Europe, par Mr. Dumont, Par. 1760 u. f. 60 Foliobl. — —

## Schaumünze.

Wir begreifen unter dieſem Namen nicht nur die, nach Art der gangbaren Geldſorten zum Andenken beſonderer Perſonen oder Begebenheiten, geprägten Schauſtücke, ſondern auch die gangbaren Geldſorten alter und neuer Zeit ſelbſt, in ſofern ihr Gepräge die Aufmerkſamkeit der Künſtler verdienet. Sie ſind, wie mehrere Gattungen, nur zufälliger Weiſe Gegenſtände des Geſchmaks und der ſchönen Kunſt geworden.

Man kann gar leicht begreifen, wie die Nothdurft die Gewohnheit eingeführt habe, kleinen Stuken Metall Zeichen einzuprägen, wodurch ſie ein authentiſches Zeugniß ihres Werthes, oder der Lauterkeit des unverfälſchten Metalles bekommen.

Und es gereicht dem menſchlichen Verſtand zur Ehre, daß er ſo vielfältige Mittel ausgedacht hat, Sachen, die bloße Nothdurft erzeuget hat, auch noch in höhern Abſichten nüzlich zu machen. Dieſes iſt auch dem Genie der Natur gemäß, die ſich nirgend begnüget, das blos nothwendige in ihren Werken anzubringen, ſondern ſie zugleich auch ſchön und zu Nebenabſichten brauchbar macht, ob ſie gleich dabey die Regeln einer klugen Wirthſchaftlichkeit nicht aus den Augen ſezt. Da man alſo geprägte Metalle brauchte, war es ein verſtändiger und glüklicher Einfall, ſie zugleich zu Gegenſtänden des Geſchmaks zu machen, ſo wie man es mit den Gebäuden gemacht hat. Vielleicht hat man dieſen guten Einfall den Griechen zuzuſchreiben; wenigſtens wüßte ich nicht, daß man vor ihnen Münzen geprägt hätte, an denen man eine unzweifelhafte Abſicht entdeken könnte, daß ſie auch Gegenſtände des Geſchmaks hätten ſeyn ſollen.

Die Schaumünzen haben in mehrern Abſichten einen Vorzug über alle andere Gattungen der Kunſtwerke. Ihre allgemeine, ſchnelle und leichte Ausbreitung; ihre Dauer, die der ſonſt alles zerſtöhrenden Zeit Troz zu bieten ſcheinet; die leichte Art, ſie in ſehr großer Zahl zu vermehren, ſind Vortheile, die ihnen eigen ſind. Zwar ſind ſie in Anſehung der Bearbeitung und Ausführung des Stoffes, den die zeichnenden Künſte wählen, enger eingeſchränkt, als die Mahlerey, die Kupferſtecherkunſt, die Bildhauerey und die Baukunſt. Aber jene Vorzüge erſezen das, was ihnen von dieſer Seite abgeht. Doch iſt auch ihr Stoff nicht unbeträchtlich.

Die Griechen kannten keine kräftigere Aufmunterung zu öffentlicher Tugend und keine größere Belohnung des Verdienſtes, als die Statüen. Ich getraue mir zu ſagen, daß die Schaumünzen hiezu noch weit ſchiklicher wären, als die Statüen. Man ſtelle ſich vor, was für eine Ehre es wäre, wenn das Bildniß einer Privatperſon ſehr ſeltener und wichtiger Verdienſte halber auf gangbaren und von dem Landesherrn geprägten Münzen erſchiene. Ich glaube nicht, daß der ruhmgierigſte Menſch eine größere Ehre ſich wünſchen könnte.

Außer dem Vortheil die Tugend zu belohnen, haben die Schaumünzen vielerley Nuzen. Sie ſind die ſicherſten Mittel die merkwürdigſten Begebenheiten, die in der Geſchichte eines Volkes Epochen ausmachen, auf die ſpäteſte Nachwelt zu bringen. Zwar nicht mit allen Umſtänden, wie die Beredſamkeit es thun könnte, aber doch mit dem Weſentlichſten, dadurch ſie ſich auszeichnen. Sie können auch, ohne Rükſicht auf die Nachwelt, nüzlich gebraucht werden, die Einwohner eines Landes auf gewiſſe Erfindungen, Stiftungen und neue Anordnungen aufmerkſam zu machen, und für dieſelben einzunehmen. Endlich dienen ſie auch, die Nachwelt von der gegenwärtigen Beſchaffenheit gewiſſer Dinge, die vergänglich ſind, zu unterrichten, merkwürdige Gebäude, Maſchinen, Inſtrumente und andre Erfindungen nach ihrer wahren Form, zum Unterricht für die ſpäteſten Zeiten aufzubehalten. Alſo könnte eine Nation die Schaumünzen ſehr vortheilhaft brauchen, der Nachwelt einen guten Begriff von ihrem Verſtand, Geſchmak und Tugend beyzubringen.

Wollte man alle dieſe Vortheile, deren Wichtigkeit in die Augen fällt, auf das ſicherſte erhalten, ſo müßte man erſtlich das, was die Erfindung, den Geſchmak und die Kunſt dieſes Zweiges betrifft, zu einer gewiſſen Vollkommenheit bringen, und dann auch auf vernünftige Polizeygeſetze zur beſten Anwendung deſſelben denken. Da dieſer zweyte Punkt außer den Gränzen der allgemeinen Theorie der Kunſt liegt: ſo wollen wir nur von dem erſten ſprechen.

Es hat ſich, ſo viel ich weiß, bis izt noch niemand in eine wahre und auf richtigen Grundſätzen beruhende Critik der Schaumünzen eingelaſſen, obgleich die Sache dieſer Mühe wol werth iſt. Wir wollen verſuchen, einen Anfang dazu zu machen, und die weitere Ausführung der Sache andern überlaſſen.

Von den verſchiedenen Abſichten, die man bey Schaumünzen hat, iſt bereits geſprochen worden; und man muß ſie vor Augen haben, um die Beſchaffenheit dieſer kleinen Kunſtwerke richtig anzugeben.

Das erſte, was unmittelbar aus den erwähnten Abſichten fließt, iſt dieſes, daß gangbare Münzſorten ſich beſſer zu jedem Zwek der Schaumünzen ſchiken, als ſolche, die, ohne bekannten und gangbaren Werth zu bekommen, nur in geringer Anzahl für Liebhaber, oder für einen ſehr eingeſchränkten Gebrauch gepräget werden. Dieſe verfehlen ihren Zwek größtentheils; weil ſie nicht allgemein unter das Volk ausgebreitet werden; weil ſie vor ihrem Untergang nicht genug geſichert ſind, den nur ihre große Menge und allgemeine Ausbreitung verhindert; und endlich, weil viele aus Mangel des öffentlichen Charakters, oder geſezlichen Weyhung, nicht Aufſehens genug machen.

In dieſem Stük verdienen die Alten nachgeahmt zu werden, die ſehr ſelten andere Schaumünzen machten, als die zugleich gangbare Geldſorten ſeyn ſollten.

In Anſehung des Inhalts oder der Erfindung kann man die Schaumünzen in zwey Claſſen eintheilen, und ſie durch die Benennung der hiſtoriſchen und der äſthetiſchen (es fällt mir kein ſchiklicherer Name bey.) unterſcheiden. Hiſtoriſche nenne ich die, welche die Sache ſchlechtweg ankündigen, und es denen, für die ſie gemacht ſind, überlaſſen, was ſie davon denken, und dabey empfinden ſollen: den Namen der äſthetiſchen aber würde ich denen geben, wo die Sache ſelbſt ſchon in einem Lichte vorgeſtellt wird, in welchem ſie natürlicher Weiſe einen beſondern vortheilhaften Eindruk machen ſollte.

Hiſtoriſch ſind durchgehends alle griechiſche und römiſche Schaumünzen, ob ſie gleich vielfältig mit allegoriſchen Bildern bezeichnet ſind; denn dieſe Bilder dienen blos zur hiſtoriſchen Bilderſprache, und druken das, was die blos nachrichtliche Umſchrift ſagt, durch andre Zeichen aus, oder vertreten die Stelle dieſer Umſchrift. Die äſthetiſchen Schaumünzen ſind eine Erfindung der Neuern. Es ſtellen die Sache nicht blos zur Nachricht vor, ſondern geben ihr eine Wendung, die den, der die Schaumünze ſieht, auf eine nachdrükliche Weiſe rühren ſoll: dieſes erhalten ſie durch würklich allegoriſche Abbildung der Sache. Zum Beyſpiel will ich das Schauſtük meines berühmten Landsmannes Hedlinger anführen, wodurch er der Republik Bern ſeine Hochachtung bezeuget hat, wobey er doch noch etwas von der Art der Alten beybehalten.

Auf der Vorderſeite ſiehet man das allegoriſche Bild der Republik: eine Pallas, die ſich an Berns Wapenſchild lehnet, in der rechten Hand einen Palmen- und einen Oelzweig, in der linken aber den Speer hält, auf welchem eine Müze, das alte Zeichen der Freyheit, geſezt iſt, nebſt der Aufſchrift: Res publica Bernensis. So weit iſt das Stük hiſtoriſch, und im Geſchmak der Alten: weil in ſo fern blos der Staat, dem zu Ehren das Stük gepräget worden, ſo wol durch die Schrift, als durch ein bezeichnendes Bild, genennt wird. Aber dieſes Bild iſt nur die Hauptſache einer reich zuſammengeſetzten Gruppe, die im Grunde nichts anders, als eine allegoriſche Lobrede auf die Republik iſt. Ein aus alten, itzt in Abgang gekommenen Waffen beſtehendes, und mit einem Lorbeerzweig umwundenes Siegeszeichen, deutet auf die Siege älterer Zeit; und neue Kriegeszeichen, allegoriſche Abbildungen der Wiſſenſchaften, der Künſte, der Gerechtigkeit, der Gelindigkeit, des Reichthums, der Freygebigkeit, ſchildern den gegenwärtigen Charakter der Republik. Dieſes gehöret zum Aeſthetiſchen.

Auf der hintern Seite liegen auf einem ſteinernen mit einem Teppich bedeckten Würfel ein Lorbeer- und ein Olivenkranz, und die Ueberſchrift iſt: Virtuti et prudentiae. Dieſes kann auch noch als hiſtoriſch angeſehen werden; weil dadurch ſchlechthin angezeigt wird, daß der Künſtler dieſes Werk aus Hochachtung für die Tugend und Weisheit dieſer Republik verfertiget habe.

Die weſentliche Vollkommenheit der hiſtoriſchen Schaumünze beſteht darin, daß ſie die Sache, die ſie blos zur Nachricht ausbreiten will, beſtimmt, deutlich, und kurz ausdrüke, ſo wie es etwa eine hiſtoriſche Inſchrift thun würde. Man könnte den Zweck in der That mit bloſer Schrift auf der Schaumünze erreichen, und in viel Fällen wären keine Bilder nothwendig. Allein wohlgezeichnete und gut gearbeitete Bilder, wenn ſie auch nichts zur Nachricht beytragen, welches der Fall der Hauptſeiten auf den meiſten antiken Münzen iſt, machen die Schaumünze ſchäzbarer, veranlaſſen, daß man ſie gern und oft betrachtet, und daß dadurch der Zweck deſto ſicherer erhalten wird.

Die Bilder, die man auf hiſtoriſche Münzen ſezet, ſind Portraite der Perſonen, die man durch ſolche Denkmale ehret; bildliche Vorſtellungen der That oder Begebenheit, wodurch das Denkmal veranlaſſet worden iſt, oder der Perſonen, des Staats, der Stadt, welche das Denkmal geſtiftet hat; bisweilen wahre Abbildungen von Werken, oder Erfindungen, die man für wichtig genug hält, zu vieler Menſchen Kenntniß, oder auf die Nachwelt zu kommen, dergleichen verſchiedene merkwürdige Gebäude ſind, die man auf alten Münzen antrifft. Hierüber haben wir außer dem, was vorher über ihre Deutlichkeit, Kürze und Richtigkeit angemerkt worden, nichts zu ſagen; weil ſie ihre übrige Beſchaffenheit, was die Schönheit und den Geſchmak betrifft, mit den andern Werken zeichnender Künſte gemein haben. Nur ſcheinet es, daß Würde und edle Einfalt weſentlicher zu ſolchen Werken, als zu irgend einer andern Gattung, erfodert werden; weil es meiſt öffentliche Werke ſind, die ein ganzes Volk veranſtaltet hat, und die für ein ganzes Volk, auch wol gar für die Nachwelt beſonders beſtimmt ſind. Hiezu findet man die beſten Muſter in den Sammlungen griechiſcher und römiſcher Münzen. Die neuern Werke dieſer Art fallen gar oft ins Schwulſtige, ins Uebertriebene, ins Schwere, oder gar ins Niedrige.

Mehr Nachdenken und Erfindung fodern die äſthetiſchen Schaumünzen; und es wäre der Bemühung eines Mannes von Geſchmak nicht unwürdig, die Theorie dieſes beſondern Nebenzweiges der ſchönen Künſte zu bearbeiten. Man trifft kaum in irgend einem andern Theil mehr Mißbrauch, ſchlechten Geſchmak und ſo vielen Unſinn an, als hier. Unter der ungeheuren Menge neuerer Schaumünzen ſind die, denen ein Mann

von Geſchmak Beyfall geben könnte, höchſt ſelten. Die Hauptſache kommt auf zwey Punkte an: 1. Daß man einen wichtigen der Sache angemeſſenen Gedanken erfinde, der, auch in ſofern er durch Worte ausgedrukt würde, der Sache anſtändig, auch vollkommen kräftig, oder äſthetiſch ſey. 2. Daß eine wolausgeſonnene Allegorie dieſen Gedanken nicht nur richtig ausdrüke, ſondern ihn noch ſtärker und nachdrüklicher ſage, als bloſſe Worte es vermöchten. Dies iſt ein höchſt ſchwerer Punkt. Ich will zur Erläuterung dieſer Sache ein Beyſpiel anführen. Man hat ein Schauſtük, das, wo ich nicht irre, auf den Erbſtatthalter der vereinigten Niederlande, Wilhelm V, geprägt worden. Die beſondere Veranlaſſung dazu iſt mir nicht bekannt, und ich habe das Stük auch nicht bey der Hand. Nur erinnere ich mich, daß der Gedanken, den man hat vorſtellen wollen, dieſer iſt: daß der Prinz, vermöge des engen aber zwangloſen Bandes, das ihn an die vereinigten Republiken heftet, dieſe nicht als ein Herr beherrſche, ſondern durch ſeinen Einfluß die Quelle einer dauerhaften Ordnung und des Wolſtandes geworden. Der Gedanken iſt an ſich gut und wichtig. Die Allegorie, wodurch er ſinnlich ausgedrukt wird, iſt das Planetenſyſtem, das blos durch den Einfluß der Sonne, daurende Ordnung, Leben und Nahrung bekommt. Blos das allgemeine Geſetz der Schwere, folglich ein ganz natürliches Band, verbindet darin alles zuſammen, und das Haupt, nämlich die Sonne, herrſcht zwar, aber blos zum Wohlthun, und nicht deſpotiſch, indem ſie ſelbſt dem Zug der Planeten nachgiebt und beſtändig von dieſen aus ihrer Ruhe gerukt wird. Dieſes wird durch die Umſchrift: Unus traho ſeptem, trahorque ab illis, wol ausgedrukt. Die Allegorie iſt voll-
kommen richtig und geiſtreich:
ſie iſt etwas zu gelehrt, und
hat ſie mehr die Kraft eines
niſſes, als einer wahren
ſie drükt den Gedanken nur
cher, aber nicht nachdrüklicher
als Worte.

Von der eigentlichen Beſchaffen
ſolcher Allegorien, wie ſie hier
ſind, haben wir bereits ander
geſprochen *), und überlaſſen,
nicht gar zu weitläuftig zu ſeyn,
nähere Betrachtung dieſer Sache
nem andern Liebhaber der ſchö
Künſte.

Die Kunſt der Schaumünzen
wie die zeichnenden Künſte überhau
von den Griechen beynahe auf
höchſten Punkt der Vollkommen
getrieben worden. Doch haben
die Neuern etwas hinzugethan,
Werke gemacht, die mit den
um den Vorzug ſtreiten. Aber
von ſprechen wir in einem andern
tikel **).

Wir haben aber hier noch eini
anzumerken. Die groſſen Sch
münzen, die einen erhobenen,
aus Gliedern, die den Gliedern
Baukunſt ähnlich ſind, beſtehend
Rand haben, werden insgeme
Medaillen genennt, die kleinern ab
deren Rand wie in den gröſſern gan
baren Münzſorten, kraus iſt,
kommen insgemein den Namen J
tons, welches ohngefähr ſo viel
deutet, als Zahl oder Rechenpfe
nige. Es iſt ein Vorurtheil zu gla
ben, daß eine Perſon mehr dur
eine Medaille, als durch einen J
ton geehrt werde. Man könnte
mehrerm Rechte das Gegentheil
haupten, denn die Ehre ſcheinet
ſo viel gröſſer, je weiter eine Scha
münze ausgebreitet wird. Dieſ
aber geſchieht durch Jetons beſſ

W

---

*) S. Allegorie in zeichnenden Künſt

**) S. Steinſchneider; Stempelſchn
der.

weil mehrere Menſchen, des geringern Preiſes halber, ſie kaufen, als groſſe Medaillen. Eben ſo ſcheinet es, daß kupferne Medaillen, weil ſie dem Einſchmelzen weniger, als ſilberne und goldene unterworfen ſind, einen Vorzug vor dieſen haben.

Die vordere Seite, die insgemein das Bruſtbild oder den Kopf einer Perſon vorſtellt, wird oft mit dem franzöſiſchen Wort Avers bezeichnet, die hintere, die den Gedanken darüber ausdrükt, heißt dann der Revers, und wenn auf dieſer noch unten ein kleiner abgeſonderter Raum iſt, ſo bekommt er den Namen Exergue.

◆ ◆

Von den Schaumünzen überhaupt, d. i. von der Verfertigung derſelben, ihrem Nutzen, u. d. m. handeln beſonders: **André Felibien** (De la maniere de graver en relief et en creux, in ſ. Principes etc. Liv. II. ch. 7. S. 249. Ausg. von 1697.) — **Joh. D. Köler** (Anweiſung, Schaumünzen geſchickt anzugeben, vor dem 2ten Th. des Numophyl. Burkhard. Helmſt. 1745. 4.) — **J. G. Frdr. Klein** (Anweiſung zum Medaillen und Münzcopiren, Berl. 1754. 8.) — **Ez. Spanheim** (Diſſertat. de praeſtant. et uſu Numismat. antiquor. R. 1664. 4. Amſt. 1671. 4. Sehr verm. Lond. et Amſt. 1706-1717. f. 2 Bd. In einen Auszug gebracht von Eraſm. Fröhlich, mit dem Titel: Utilitas rei numariae vet. Vien. 1733. 8. 1737. 4.) — **Jac. Spon** (Diſſertat. de l'utilité des Medailles pour l'etude de la Phyſiognomie, in ſ. Recherches d'Antiq. . . . Lyon 1683. 4. Lat. Leipz. 1771. 8.) — **Gisb. Cuper** (De utilitate, quam ex nummis, principes capere poſſunt, ibid. bey ſ. Comment. de conſecrat. Homeri S. 281. und in Poleni Theſ.) — **Nic. Henrion** (Extrait d'un diſc. ſur l'utilité des medailles, in den Mem. de Trevoux vom J. 1708. Junius, S. 140.) — Diſc. ſur les Medailles, et ſur leur utilité, in der Academie des Medailles.) — **P. de Limiers** (Diſſertat. ſur l'uſage et l'utilité des Medailles par rapport à l'Hiſtoire, in dem 7ten Bd. S. 19 des Atlas geograph. p. M. de Gueudeville.) — **Joh. Gottl. Koch** (De Numismat. in litter. elegant. enumerandis, Diſſert. Neap. ad Od. 1741. 4.) — **Pet. Vlaming** (De uſu et praeſtant. . . ſtudii numarii Amſtel. (Jenae) 1747. 4.) — **Th. Mangeart** (Introd. à la ſcience des Medailles pour ſervir à la connoiſſance de l'hiſt. anc. Par. 1763. f. Eine Fortſetzung von Montfaucon.) — **Mory d'Elvange** (Eſſai ſur l'utilité et l'agrément de l'etude des medailles, bey der Notice d'une collection metall. donnée à la Bibl. de Nancy, p. Staniſl. I. Nancy 1787. 8.) — —

Zu der **Kenntniß und Beurtheilung der Schaumünzen der Alten** führen: **G. Rouille** (Promptuaire des Medailles des plus renommées perſonnes qui ont été depuis le commencement du monde, Lyon 1553. 1577. 4. Par. 1581. 4. Ital. Lyon 1553 und 1581. 4. Spaniſch, durch J. M. Cordero, Lyon 1561. 4. mit Kpf.) — **En. Vico** (Diſcorſi ſopra le medaglie degli Antichi, div. in due Libri, Ven. 1548. 4. 1555. 1558. 4. Par. 1619. 4.) — **Seb. Erizzo** (Diſcorſo ſopra le medaglie degli antichi con la dichiarazione di molti riverſi . . . . Ven. 1559. 8. 1568. 4. ſ. a. (1571) 4. Die letztere iſt die vollſtändigſte Ausgabe; ſie beſteht aus 3 Theilen; der erſtere enthält eine Abhandlung über die alten Schaumünzen überhaupt; der zweyte eine Erklärung der alten römiſchen Conſular- oder Familienmünzen (S. 65. 280.) der dritte eine Erklärung alter kaiſerlicher, ſowohl gr. als römiſcher Münzen.) — **Ant. le Pois** (Diſc. ſur les medailles et graveures antiques, principalement Romaines. Plus une expoſition particuliere de quelques planches ou tables eſtans ſur la fin de ce livre, eſquelles ſont monſtrees diverſes medailles et et graveures antiques rares et exquiſes, Par. 1579. 4.) — **Matth. Hoſtus** (Hiſt. rei nummar. Veter. Lib. V. Frcft. 1580. 8.) — **Ant. Agoſtino** (Dialogos de Medallas, Inſcriciones y otras antiguedades . . . . Tarrag. 1587. 4. Lat. verm. mit einem Geſpräche (dem 12ten) von Andr. Schottus, Antw. 1617. f. Ital. f. a. et l. 4. Von Dion. Ottav. Sada, und mit einigen hundert Schaumünzen, Rom. 1592. 4. 1625. f. 1650. f. Wieder vermehrt mit dem von Andr. Schott, ſeiner lat. Ueberſetzung beygefügten Geſpräch, ebend. 1657. 1736. f.) — **Louis Savot** (Diſc. ſur les Medailles antiques, div. en IV parties, eſquelles il eſt traité ſi les medailles antiques eſtoient monnoyes: de leur matiere: de leur poids: de leur prix: de la valeur qu'elles peuvent avoir aujourd'hui, ſelon qu'elles ſont rares ou communes, antiques et vrayes, ou bien modernes, contrefaites ou moulées: quelles ſont celles qui ſont telles: par quels moyens et marques il les faut recognoiſtre . . . Par. 1627. 4. Latein. von Lud. Neocorus (Küſter) in dem XI Bd. S. 1132. des Gronoviſchen Theſaurus. — **Ch. Patin** (Hiſtoire des Medailles, ou Introduction à la connoiſſance de cette ſcience, P. 1665. 12. 1695. 12. Lat. von ihm ſelbſt, Amſt. 1683. 12. Ital. von Franc. da Coſt. Dell, Ven. 1673. 12. Deutſch, Nürnb. 1758. 8. So klein das Werk iſt; ſo gehört es doch immer noch zu den nützlichen.) — **Joh. Mar. Suareſius** (Diſſertat. de numiſmat. et nummis antiq. Rom. 1668. 4. Amſt. 1683. 12.) — **Vaughan** (Diſc. of Coin and Coinage with an account of its firſt invention 1675. 12.) — **Andr. Morelli** (Spec. rei nummariae antiq. Par. 1683. 8. Lipſ. 1695. 8.) — **Baudelot de Dairval** (L'utilité des voyages, qui concernent la connoiſſance des Medailles . . Par. 1686. 12. Rouen 1727. 12. 2 Bde.) — **Dan. Lauringer** (Notit. Numor. antiquor. tam Imperat. Rom. et Graecor., quam Auguſtar., prout rari ſunt vel communes. Vratisl. 1686. 4.) — **Joh. Chriſtph. Wagenſeil** (De re monetali vet. Romanor. Alt. 1691. 4. 1721. 4.) — **Louis Jobert** (La Science des Medailles, P. 1692. 12. 1715. 12. Vermehrt mit hiſtoriſchen und critiſchen Anmerkungen (von Joſ. Bimard) Par. 1739. 12. 2 Bde. mit Kpf. Ital. von S. Conturani, Ven. 1728. 8. Engl. 1697. 8. Lat. von Chriſt. Juncker, Leipz. 1695. 8. Deutſch, von Joh. P. [illegible], Leipz. 1718. 8. (beydes nach der erſten Ausg.) Nach der letzten Ausgabe, aber nicht vollſtändig, von M. J. Chriſt. Raſche, Nürnb. 1778. 8. 2 Bde. (Das Beſte darin iſt aus der vorhin angeführten kleinen Schrift des Patin ausgeſchrieben; und der Text wimmelt von ſo viel Unrichtigkeiten und Ungereimtheiten, daß man, bey jeder Seite, genöthigt iſt, nach den franzöſiſchen remarques des letzten Herausgebers hinzuſehen. Es iſt übrigens in ſo genannte Inſtructions abgetheilt, deren 12 ſind, wozu noch ſo genannte Nouvelles decouvertes kommen.) — **Obad. Walker** (The greek and roman Hiſtory illuſtr. by Coins and medals . . . 1692. 12. Ein, in ſeiner Art, eben ſo ſchlechtes Werk, als das vorhergehende.) — **J. Evelyn** (A diſcourſe of medals, ancient and modern. Together with ſome accounts of heads and effigies of illuſtrious and famous Perſons, in ſculps and taille douce, of whom we have no medals extant, and of the uſe to be derived from them. To which is added a digreſſion concerning Phyſiognomy, Lond. 1697. f. Iſt aus andern ausgeſchrieben, und doch unerheblich.) — **Eſſay d'un Dictionaire**, cont. la connoiſſance . . . particul. des Medailles, Wol. 1700. 4. mit Kupf. — **Abb. Poupart** (Reflex. ſur la ſcience des Medailles (in Beziehung auf die Hiſtorie) Par. 1705. 8.) — **Joſ. Addiſon** (Dialogues upon the uſefulneſs of ancient Medals, eſpecially in relation to the Latin and Greek Poets,

pu[illegible]

geſchrieben im J. 1702. aber erſt nach des Verf. Tode, im J. 1719. in der Ausgabe ſeiner Werke durch Tickel, 4. 4 Bd. und nachher öfterer gedruckt; Deutſch durch F. Wilh. Foginace, Darr. 1740. 8. Critic. Eſſay on the modern Medals with ſome reflect. on the taſte and judgment of the Anc. 1704. 8.) — Maniere d'expliquer les medailles antiq. in den Mem. de Trev. v. J. 1709. Mon. Apr. S. 694. Mon. Jun. S. 1024) — Nic. Porcionero (Manuſcrit pour connoitre les medailles et ſtat. anciennes, Neap. 1711. 4.) — Joh. Groening (Geöffnetes Münzcabinet, oder Einleit. wie ſolche Wiſſenſch. leicht zu erlernen, was zur Kenntniß der antiken und modernen Münzen erfordert werde . . . Hamb. 1715. 12.) — P. Zaccaria (Iſtituzione antiquario numiſmatica, o ſia introduzione allo ſtudio delle antiche medaglie, Rom. 1722. 8.) — Giov. Pinaroli (Bey ſ. Trattato delle coſe piu memorabili di Roma 1725. 12. 3 Bde. findet ſich eine Lettera per laquale vien dimoſtrata la nobiltà ed eccellenza dello ſtudio delle medaglie ant. coi ſuoi giuſti prezzi.) — Beauvais (La maniere de diſcerner les medailles antiques de celles, qui ſont contrefaites, Par. 1739. 4. und bey des Verf. Hiſt. des Emper. 1761. 8. Deutſch, Dresd. 1791. 4.) — Joh. G. Wachter (Archaeol. nummaria, cont. praecognita nobil. artis quae ant. nummos interpretatur, Lipſ. 1740. 4.) — J. H. Bytemeiſter (Delineat. rei numiſmat. ant. et recent. Argent. 1744. 8.) — Chr. Keſponius (Kurze Einleit. zur Erkenntniß des nicht gemein edlen Studii numiſm. romanor. antiquor. Erfurt. 1747. 8.) — Monget (In den Obſervat. ſur l'Hiſt. nat. la Phyſique, la Peint. etc. Par. 1752 u. f. 4. findet ſich ein Aufſ. von ihm über die Münzkunſt der Alten.) — Rei Romanor. compendium ad dijudicandos nummos adornatum, variis obſervat. illuſtr. ſibique qui eam rem copioſius tradunt ex omni ſcientiar. gen. referrum, Dresd. 1753. 8.) — Eraſm. Froelich (Notit. elementar. Numiſm. antiquor. illor. quae urbium liber. Reg. et Princ. ac Perſonar. illuſtr. appell. Viennae 1758. 4.) — Abt Barthelemy (Eſſai d'une Paleographie numiſmat. in dem 24ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — Dav. Jennings (An Introduct. to the knowledge of medals . . Birm. 1764. 12. Ohne alle Kenntniß der Sache geſchrieben.) — Joh. G. Schulze (Einleit. zur ältern Münzwiſſenſchaft . . Halle 1766. 8.) — A. Klotz (Beytrag zur Geſch. des Geſchmacks und der Kunſt aus Münzen . . . Alt. 1767. 8. vergl. mit den Krit. Wäldern III. S. 1 u. f.) — Matth. Raper (Enquiry into the value of the ancient greek and roman Money, 1772. 4.) — Monaldini (Iſtituzione antiquar. numiſmatica, Rom. 1772. 8. Ich kenne das Werk nur aus der Vorrede des, in der Folge vorkommenden Werkes von J. Pinkerton, wo es, als eines der vorzüglichſten gedacht wird.) — Th. Andrea de Guſeme (Diccion. numiſmat. para la perfecta inteligencia de las Medallas antiguas, ſus ſignos, notas, e inſcripciones . . Mad. 1773. 4. 6 Bde.) — Poinſinet de Sivry (Nouv. Recherches ſur la ſcience des Medailles, Inſcript. etc. Maſtr. 1784. 4. mit Kupf.) — J. Pinkerton (An Eſſay on Medals . . . 1784. 8. Sehr verm. 1789. 8. 2 Bde. Der Verf. handelt, in 20 Abſchn. von dem riſe and progreſs of the ſtudy of Medals; utility of its ſtudies; connect. of the ſtudy of medals with the fine arts of Poetry, Paint. Sculpt. and Architecture; the various ſources of delight and amuſement ariſing from it; metals uſed in the fabricat. of coins and medals, the different ſizes and original value of greek coins; the different ſizes and orig. value of roman coins, conſervation of medals; portraits to be found on them; the reverſes of medals; ſymbols obſervable on them, their Legends; medallions; medals called contorniati; greek medals, roman medals; medals of other anc. nations; modern coins and medals; coins and medals of gr. Britain and Ireland; obſervat. on the progreſs of the Britiſh coinage; rarity of ſome anc. and modern coins, counterfeit medals, direct. for forming cabinets; preſent prices of medals. Der Anhang (im 2ten Bde.) beſteht aus drey Theilen, wovon der erſte, in 7 Nummern, die Abbreviat. on greek coins, the greek numerals, the aeras of chief greek cities occurring on greek coins, the names of the gr. Magiſtrates, the games mentioned on greek coins, an account of the rarity of the coins of States and Cities and Colon. gr. lat. and punic, an account of the rarity of greek coins of Kings; der zweyte, in 4 Nr. abbreviat. occur. on roman medals; abbrev. on the exergue, a liſt of rom. colonies whoſe coins remain; rom. famil. on conſular coins; an eſtimate of the rarity of all the coins of rom. Emperors; the ſcarceſt legends and reverſes of Rom. Imp. Coins; der dritte, in 4 Nr. A valuat. of engliſh coins preceding the conqueſt, valuat. of engl. coins ſince the conqueſt; the proclamat. of Edw. III for coining gold; brief notices of the ſcottiſh coins enthält. Das Werk gehört immer zu den vorzüglichern.) — **Dutens** (Bey ſ. Explicat. de quelques Medailles gr. et phenic. Lond. 1785. 8. (2te Ausg.) findet ſich auch eine Paleographie numiſmat.) — **Eckhel** (Kurzgefaßte Anfangsgr. zur alten Numismatik, Wien 1788. 8. mit 8 Kpfer. auf welchen 131 Münzen abgebildet ſind. Für Schulen geſchrieben.) — **J. C. Raſche** (Schätzbarkeit antiker Münzen in Gold, Silber und Bronze, Nürnb. 1779. 8. Lexicon univerſae rei numar. veter. et praecipue Graecor. ac Roman. . . . . Lipſ. 1785 u. f. 8. bis jetzt 6 Bde.) — —

Von einzelnen Arten alter Münzen, als den ſo genannten Contorniaten oder Crotoniaten: **Mahudel** (Obſervat. ſur les Med. contorniates, im 3ten Bde. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. S. 426 deren Inhalt ſich in Rambachs Beytr. Unterſuchungen findet.) — **S. Havercamp** (De nummis contorniatis, bey ſ. Diſſert. de Alex. M. numiſm. Lugd. Bat. 1722. 4.) — **Heinr. Cannegieter** (De Nummis contorniatis im 7ten Bde. Th. 1. S. 113. der Miſcell. obſervat. Crit. und im 8ten Bde. S. 1. der Miſcell. Obſerv. nov.) — S. auch G. E. Leſſings Kollect. Art. Crotoniaten. — — Von **eigentlichen Medaillons**: **Mahudel** (Reflex. ſur le caractère et l'uſage des medaillons ant. im 4ten Bde. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. S. 414.) — — Von **untergeſchobenen alten Münzen**: **Gainot** (Obſerv. ſur les Med. ant. ſuppoſées et fourrées im 6ten Bde. S. 410. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript.) — — Von **wiederhergeſtellten Münzen**: **Le Beau** (Mem. ſur les Medailles reſtituées, ebend. im 27ten Bde.) — — Von **verdorbenen Münzen**: **Erasm. Frölich** (Diſſert. de nummis monetarior. veter. culpa vitioſis. Vien. 1736. 8.) — — Von den **Münzen einzeler Länder**: **Gudinet** (Reflex. ſur les Medailles d'Athenes et de Lacedemon, im 4ten Bde. der Hiſt. de l'Acad. des Inſcript.) — **Boze** (Reflex. ſur les Medailles de Crotone, ebend.) — **J. Tychſen** (Eine Abhandl. über die Cufiſchen Schaumünzen, in den Comment. Soc. Gotting. A. 1787 et 1788. Gött. 1789. 4.) — **Et. Chamillard** (Diſſertat. ſi les Medailles ont été des monnoyes ou non, in den Mem. de Trevoux, v. J. 1709 Mon. Jun. S. 1085 und vom J. 1709 Mon. Jan. S. 93 u. f. — Ferner gehören, im Ganzen hieher, der vierte Abſchn. aus **J. Fdr. Chriſts** Abhandl. über die Litterat. und Kunſtw. des Alterth. S. 135. — Das 4te Kap.

aus I. A. Erneſti Archaeol. litter. S. 49 mit den dazu gehörigen Zuſätzen, in der Ausg. von G. H. Martini, Leipz. 1790. 8. — und die, bey dem Art. Aufſchrift, S. 291. u. f. angeführten Schriftſteller. — Auch ſind nicht allein in der Hiſt. et Mem. de l'Academie des Inſcriptions mehrere Erklärungen einzeler Schaumünzen, von Tilladet, dem ältern Vaillant, Galland, Belly, Valois u. a. m. zu finden, ſondern es ſind auch ſehr viele eben davon handelnde Schriften, einzeln, gedruckt worden, welche anzuführen hier der Raum verbietet. Ich gedenke nur, der Seltenheit wegen, an H. Th. Schuſſeten Diſſert. de Othonibus aereis, Antv. 1656. 4. ein. Nachrichten von mehreren liefern: Burch. Gotth. Struvii Biblioth. Numismat. antiq. . . . Ien. 1692. 12. — Anſ. Banduri Biblioth. nummaria, ſ. auctor. qui de re nummar. ſcripſ. vor dem 1ten Bd. ſ. Numism. Imp. Rom. Par. 1718. f. einzeln, mit Anm. und Regiſtern, von Joh. Albr. Fabricius, Hamb. 1719. 4. (Geht nur bis auf das J. 1707.) — Franz Heinr. Bruckmanns Bibl. numiſm. oder Verz. der meiſten Schriftſteller, ſo vom Münzweſen handeln, Wolfenb. 1729. 8. Zwey Supplem. dazu, ebend. 1732–1741. 8. — Biblioth. Numismat. exhib. Catal. Auctor. qui de re monetaria et Numis . . . . ſcripſ. coll. a Ioh. Chr. Hirſch, Nor. 1760. f. — —

Von den Schaumünzen der Neuern überhaupt: Jac. Typotius (Symb. divina et humana Pontific. Imperat. Reg. . . . Pragae 1601. f.) — Jak. Luckius (Sylloge Numismat. elegant. quae diversi Imper. Reges, Princ. Comites, Respubl. diverſas ob cauſas ab anno 1500 ad an. uſque 1600 cudi fec. . . . Argent. 1620. f.) — Joh. Geyſer (Medaillen der vornehmſten in Europa gelegenen Reſidenz- Reichs- und Landſtädte, Ulm. 1698. 8.) — Joh. Groening (Neueröffnete Hiſtorie der modernen Medaillen . . . Hamb. 1702. 8. mit Kupf.) — Joach. Nägelein und Melch. Koernlein (Theſaurus numism. modernor. hujus ſecc. quibus praecipui eventus et res geſtae ab A. 1700 usque ad A. 1709 illuſtr. Nor. 1700 u. f. f. 9 Th. Ein Supplem. dazu, ebend. 1717. f.) — Joh. Dav. Köhler (Hiſtoriſche Münzbeluſtigungen . . . Nürnb. 1729–1765. 4. 24 Bd.) — Joh. Hier. Lochner (Sammlung merkwürdiger Medaillen, in welcher ein curieuſes Gepräge, meiſtens von modernen Medaillen, ausgeſucht, und nicht nur fleißig in Kupfer vorgeſtellt, ſondern auch durch eine hiſtoriſche Erläuterung hinlänglich erklärt wird, Nürnb. 1737–1744. 4. 8 Th.) — Casp. Gottl. Lauffer (Verz. aller Medaillen, welche ſo wohl die hiſtor. Begebenheiten von 1679 bis 1742 . . . als auch die vollkommene Reihe der römiſchen Päbſte enthalten, Nürnb. 1742. 4.) — Joh. Frdr. Joachim (Neu eröffnetes Münzcabinet . . . Nürnb. 1761–1766. 4. 4 Bd. mit Kupf.) — G. N. Riedner (Verzeichniß aller in Nürnberg geprägten Schaumünzen, vom J. 1697 bis 1787. Nürnb. 1789. 4.) — — Auch gehört hieher noch die Hiſt. medallique de l'Europe, ou Catal. du cabinet de feu Mr. Poulharre à Marſeille, Lyon 1757. 8. — —

Von den päbſtlichen Schaumünzen: Cl. du Molinet (Hiſtor. ſummor. Pontific. a Mart. V. ad Innocent. XI. per eor. numiſm. ab A. MCCCCXVII. ad A. MDCLXXVIII. Lut. 1679. f.) — Joh. Palatius (Geſta Pontific. Rom. a St. Petro usque ad Innoc. XI abd. Pontific. Numismat. . . . Ven. 1687–1690. f. 5 Bde.) — Phil. Bonani (Numiſm. Pontific. Romanor. a tempore Mart. V. usque ad A. MDCLXXXXIX. Rom. 1699. f. 2 Bde.) — Laur. Beger (Numiſm. modern. Cimel. regio-electlor. Brand. Sect. I. cont. Pontific. Romanor. . . Numiſm. rarior. Col. Br. 1704. f.) — Rud. Venuti (Numiſm. Romanor. Pontif. praeſtant. a Mart. V. ad Bened. XIV. R. 1744. 4.) — Medagli d'alcuni ſummi Pontifici ſici . . . Rom. 1780. f. — S. auch vorher C. G. **Lauffer**. — —

Von franzöſiſchen Schaumünzen: **Jacq. de Bie** (La France metallique cont. les actions célèbres tant publ. que privées des Rois et Reines, remarq. en leurs Medailles d'or, d'argent et bronze . . . Par. 1636. f. unter welchen Schaumünzen aber viele erdichtete ſind. Les familles de France, illuſtr. par des Medailles anc. et mod. Par. 1633. f.) — **Ch. Bouterone** (Recherches curieuſes des Medailles de France, Par. 1666. f. 2 Bde.) — **P. du Molinet** (Rec. des Medailles les plus curieuſes de France, depuis Louis XI. jusqu'à Louis XIV. gr. p. le Clerc. f. In wie fern die Medailles, Jettons etc. frappées en France depuis le regne de Charles VIII. jusqu'à celui de Louis XIII. von eben demſelben Künſtler, le Clerc, geſtochen, f. 50 Bl. verſchieden ſind, weiß ich nicht.) — **H. P. de Limiers** (Annales de la Monarchie franç. depuis ſon établiſſement jusqu'à la majorité de Louis XV *avec les medailles*, Amſt. 1724. f. 5 Bde.) — **Cl. Franc. Meneſtrier** (Hiſt. de Louis le grand, par les Medailles . . . Par. 1689. f. Verm. 1693 und 1700. f.) — Medailles ſur les principaux évenemens du Regne de Louis le Grand avec des Explicat. hiſtor. par l'Acad. Royale des Medailles et Inſcr. Par. 1702. f. mit 286 Schaum. ebend. 1723. f. mit 318 Schaumünzen. **Bruzen de la Martiniere** (Hiſt. compl. du regne de Louis XIV acc. de 330 Medailles, Haye 1740. 4. 5 Bde.) — Medailles du Regne de Louis XV. par Godonneſche, Par. ſ. a. 4. Medailles du Regne de Louis XV. par Fleuremont f. 54 Bl. Abregé de la Vie de Louis XV. expl. par des Medailles, par Ch. F. Glaſſey, Lipſ. 1749. f. — Auch finden ſich franzöſiſche Schaumünzen noch in der Hiſt. de France . . . p. Fr. Eudes de Mezeray, Par. 1643. 1685. f. 3 Bde. In des P. Daniel Hiſt. de France, Par. 1657. f. 8 Bde. 1723. 4. 7 Bde. u. a. m — Auch hat T. Duby noch die Münze der franz. Barone, Biſchöfe, Städ u. ſ. w. herausgeben wollen, von welchen ich nicht weiß, ob ſie erſchiene ſind. — —

Von Engliſchen Schaumünzen: Medals for Tindal's Continuat. of Rapin, f. 37 Bl. — Engliſh Medals 1761. 4. 13 Bl. von Perry und 6 von Windom. — **Th. Snelling** Engliſh Medals 1776. f. 31 Bl. — Medals, Coins etc. of Charles Iſt. the Protector and Charles II. from the Works of Th. Simon, engr. by Vertue, Lond. 1753. 4. 1780. 4. — **Nic. Chevalier** (Hiſt. de Guill. III. . . . par Medailles . . . Amſt. 1692. f.) — **A. Boyer** (The hiſt. of the life and reign of Queen Anne, illuſtr. with the medals ſtruck in this reign 1722 f.) — The Medallic hiſtory of England from the conqueſt to the revolution, 1790. 4. mit 40 Kupfern. — —

Von holländiſchen Schaumünzen: **Biſot** (Hiſtoire metall. de la Province Hollande, Par. 1687. fol. Verm. Amſt. 1688. 8. 3 Bde. holl. Amſt. 1690. 4.) — **Ger. v. Loon** (Hiſt. metall. des XVII. Prov. unies des Pays-bas Haye 1732. f. 5 Bde.) **Jean le Clerc** (Hiſt. des Provinces unies des pays-bas, avec les princ. Medailles . . depuis le commencement jusqu'au Traité de barriere conclu en 1716. Amſt. 1723. fol. 3 Bde.) — —

Von Savoyſchen Schaumünzen: **Sam. Guichenon** (Hiſt. gen. de la Maiſon de Savoye, enr. de Medailles, Lyon 1660. f. 3 Bde.) — — Von Neapolitaniſchen: **Mayer** (Il Regno di Napoli e di Calabria, deſc. con Medaglie, Lione 1717. fol. Verm. Rom. 1723. f.) — — Von Venetianiſchen Schaumünzen: **Joh. Pallatius** (Faſti ducales ab Anaſtaſio II. ad Silv. Valerium, Venetor. Duces, c. eorum Numiſmat. Ven. 1696. 4.) —

Von Schwediſchen Schaumünzen: Chronol. und Verzeichniß der alten K. v. S. mit Medaillen und Schaumünzen, Caſſel 1752. 4. — — Von Däniſchen Schaumünzen: Däniſche Medaillen und Münzen, welche ſich in dem K. Münzkabinet zu Kopenh. befinden, in Tafeln geſt. und in 3 Abt. abgetheilt . . . Kopenh. 1791. f. 2 Bde. mit 335 Kupf. Däniſch und Deutſch. — —

Von Lothringiſchen Schaumünzen, Aug. Calmet (Hiſt. de Lorraine . . . depuis César jusqu'à 1747. . . . de Medailles, Nancy 1745. f. 5 Bde.) — —

Von Römiſch Kaiſerl. Schaumünzen: Joh. Palatius (Aquila inter Lilia sub qua Francor. Caes. a Car. M. usque ad Conradum . . . Nummismatibus enarrantur, Ven. 1671. fol. Aquila Saxonica, ebend. 1673. fol. Aquila Franca, ebend. 1679. f. Aquila Sueva, ebend. 1679. f. Aquila vaga sub qua ex div. nationibus et famil. a Wilhelmo Holl. ad Sigismundum Lucemb. . . . Nummismat. enarrantur, ebend. 1679. f. Aquila Austriaca . . . ab Alberto II. usque ad coronat. Leopoldi, ebend. 1679. f.) — Joh. G. Richter (Histor. Nummismatum Caroli VI Imp. II. f. 1. 1735. 4.) — Schau- und Denkmünzen, welche unter der Regierung der K. K. Maria Thereſia geprägt werden . . . . Wien 1782-1784. f. 2 Abth. (Franzöſiſch und Deutſch.) — — Von Brandenburgiſchen und Preußiſchen Schaumünzen: G. D. Seyler (Leben Wilhelm des Großen, Churf. von Brandenburg, mit Medaillen. Frft. und Leipz. f. a. f.) — Joh. For. Cramer (Hiſt. Friderici Reg. Boruss. ex nummis illustr. f. 14 Bl. und in der Collect. opuscul. histor. March. illustr. P. I. sect. 8 und 9.) — Joh. K. Konrad Oelrichs (Erläutertes Churbrandenburgiſches Medaillenkabinet . . . Berl. 1778. 4. mit Kupf. Ein Anhang dazu.) — Recueil de Medailles pour servir à l'histoire de Frederic le grand, Fromery et fils, Berl. 1764. 4. — — Von ſächſiſchen Schaumünzen: Wilh. Ernſt Tenzel (Sächſiſches Medaillenkabinet der Erneſtiniſchen und Albertiniſchen Hauptlinien, Frft. und Leipz. 1714. 4. 2 Bde. mit K.) — von Einſiedel (Verſ. eines vollſtändigen Cabinets Sächſiſcher Medaillen, Leipz. 1745. 8.) — — Pfälziſche Schaumünzen: Joh. Exter (Verſ. einer Sammlung von Pfälziſchen Medaillen, Zweybr. 1759. 4. Fortſetzung, ebend. 1760-1768. 4. Neun St.) — — Von Braunſchweigiſchen Schaumünzen: G. Andr. v. Praun (Vollſt. Braunſchweig-Lüneburgiſches Münz- und Medaillencabinet . . . Helmſt. 1744. 4.) — Nic. Seeländer (Aur. ac. Sereniss. Gentis Brunsvico-Luneburg. Numismata in aes inc. f. 147 Bl.) — S. auch die Orig. Guelfic. . . . . a Chr. Lud. Scheidio, Han. 1750 u. f. f. 4 Bde. — — Von Meklenburgiſchen Schaumünzen: Verſ. und Beſchr. einer anſehnl. Sammlung von mehrentheils ältern Medaillen und Münzen der Herzoge von Meklenburg, und der Städte Roſtok und Wismar, Schwer. 1792. 8. — — Von Lübeckiſchen Schaumünzen: Joh. H. Schnobel; Lübeckiſches Münz- und Medaillenkabinet . . . Lüb. 1790. 8. Der Sammler war ein patriot. Kaufmann, L. H. Müller. — —

Von Ruſſiſchen Schaumünzen: Hiſt. de Pierre I. . . enr. de Medailles, Amſt. 1742. 12. 3 Bde. — Medailles sur les princ. evenemens de l'Empire de Russie, depuis le regne de Pierre le grand jusqu'à celui de Catherine II, p. Ricaud de Tiregalle, Potsd. 1772. 4. — —

Schaumünzen auf einzele Perſonen: Abt Raguenet (Hiſt. du Vic. de Turenne, avec Medailles, Haye 1738. 8. 2 Bde.) — Hiſt. du Prince Eugene . . . enr. de Medailles . . . Amſt. 1740. 8. 5 Bde. — — Joach. Xav. Falcari (Numism. Viror. illustr. ex Barbadica Gente, Pat. 1732. fol. — —

**Schaumünzen auf Gelehrte überhaupt**: **Fr. Chr. Leſſer** (Beſondre Münzen, welche ſo wohl auf gelehrte Geſellſch. als auf gelehrte Leute, beſonders auf D. M. Luther geprägt worden, Frft. 1739. 8. mit Kupf.) — **J. J. Mazzuchelli** (Catal. Numismat. Virorum doctr. praeſtant. praec. Italiae, cuſor. . . . in der Racc. d'Opuſc. ſcienz. e filol. Bd. 35. S. 1. Bd. 40. S. 17. welche Münzen nachher in den Muſ. Mazzuchell. Ven. 1761–1763. f. 2 Bde. mit Kupf. weitläuftiger beſchrieben, und zum Theil, aber ſchlecht, abgebildet worden ſind) — S. auch G. A. Will Nürnbergiſche Münzbeluſtigungen, Altorf. 1764 u. f. 4. 4 Th. und J. J. Spies Brandenb. hiſtoriſche Münzbeluſtigungen 1768. 4. 4 Th. — Nachricht von Medaillen auf die beſten Köpfe Deutſchlandes, in der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſch. — **Auf einzele Claſſen von Gelehrten**: **C. H. Sachſe** (De Nummis in honor. Theologorum cuſis, ſ. l. 1734. f.) — **C. Ferd. Hommel** (Jurisprudentia numismatibus . . . illuſtr. Lipſ. 1763. 8. mit Kupf. und ein Auctuar. dazu von C. A. Kloz, Lipſ. 1765. 8.) — — **J. C. W. Moehſen** (Beſchr. einer Berliniſchen Medaillen Samml. die vorzüglich aus Gedächtnißmünzen berühmter Aerzte beſtehet . . . Berl. 1773–1781. 4. 2 Bde.) — — **Auf einzele Gelehrte**: **Chr. Junker** (Güldenes und ſilbernes Ehrengedächtniß D. M. Luthers aus mehr als 200 Medaillen beſt. Frft. 1706. 8. mit K.) —

**Schaumünzen von einzeln Stempelſchneidern**: Explicat. des Medailles gr. p. Jean Daſſier et fils, tir. de l'Hiſt. Romaine; Deutſch, Leipz. 1763. 8. — Oeuvr. du Chev. Hedlinger . . . p. Chr. de Mecheln Baſle 1776. 4. Collect. compl. des Medailles de Mr. Hedlinger, deſſ. p. Fueſsli et gr. en maniére noire p. Haid, Augsb. 1782. f. — —

**Nachrichten von einzeln Arten neuerer Münzen**, welche, ohne eigentliche Schaumünzen zu ſeyn, mehr oder weniger, zu den ſeltenen Münzen geh
ren, als von ſatiriſchen Münze
**Chr. Ad. Klotz** (Hiſtor. Nummo
contumelioſ. et ſatiricor. Alt. 176
8. mit Kupf.) — **Ph. Gourdin** (Di
ſert. on Satyric Medals im 9ten B
der Archaeologia, or Miſcell. Tra
. . . 1789. 4.) — — **Von Noth
münzen**: **Chr. Ad. Klotz** (Hiſt. Nu
mor. obſidional. Altenb. 1765. 8
mit Kupf. und in ſ. Opuſc. numiſm
Hal. 1772. 8.) — **Th. Duby** (Re
général des Pieces obſidionales et d
neceſſité, P. 1786.) — **J. P. C. Kö
der** (Verſ. einer Beſchreibung derer, i
einigen Jahrhunderten geprägten Noth
münzen, Halle 1791. 8.) — — Von
**Bracteaten**: **J. Chriſtph. Olearius**
(Iſagoge ad Numophyl. Bracteator.
. . . Jen. 1694. 4. Auch finden ſi
dergl. bey ſ. Spec. univerſae rei nummar. . . Jen. 1698. 8. Numi bracteati inſign. Arnſt. 1699. f. Epiſt. de Num. bracteat. et cavis, in den Nov. litterar. maris Baltici, S. 11
Ferner hat er Bracteaten verſchiedene
einzeler deutſcher Provinzen herausge
geben.) — **Otto Sperling** (De Nummor. Bracteator. et Cavor. Origine et progreſſu, Lub. 1700. 4.) — **Joh. Alex. Doederlin** (Comment. de nummis Germaniae mediae, quos vulgo Bracteatos et Cavos vocant . . Nor. 1729. 4.) — **G. Chriſtn. Kreyſig** (Nachr. von Blechmünzen verſchiedener Völker, und dicken Münzen der Deutſchen in mittlern Zeiten, Leipz. 1749. 4.) — und von Bracteaten einzeler Provinzen haben Heineccius, Hottinger, Leſke, Leuckfeld, Liebknecht, Sagittarius, und a. m. Nachrichten und Abbildungen geliefert — — Von ſo genannten **Jettons** (*Counters*): **Th. Snelling** (On the uſe of Jettons or Counters 1769. fol.) — —

S. übrigens den Art. **Steinſchneider**, **Stempelſchneider**. — Und da, in dem vorſtehenden Artikel, nicht vom Münzweſen überhaupt, ſondern nur von Schaumünzen die Rede iſt: ſo wür-

den

en die, von dem erſtern überhaupt, handelnden Schriften hier an unrechter Stelle ſtehen. Auch finden ſich Nachrichten davon in den, vorher bereits angeführten, Verzeichniſſen von denſelben. — —

## Schauſpiel.

Daß die Menſchen einen ſtarken Hang nach allen Gattungen der Schauſpiele haben, iſt zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierde und Lebhaftigkeit verſammelt ſich die Menge überall, wo ſie etwas beſonderes und außerordentliches zu ſehen, oder zu hören glaubet, ob ſie gleich kein anderes Intereſſe dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder eine Zeitlang ſich in einem etwas lebhaften leidenſchaftlichen Zuſtand zu fühlen.

Es war ſehr natürlich, daß die ſchönen Künſte ſich dieſes natürlichen Hanges der Menſchen bedienten, ihnen künſtlich veranſtaltete Schauſpiele zu geben. Die frommen Eiferer und die finſtern Moraliſten, die alle zum Zeitvertreib veranſtaltete Schauſpiele verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten, dem Menſchen nützlich zu ſeyn, ſie den ſchönen Künſten zu benehmen ſuchen. Würden ſie die Sachen genauer überlegen, ſo würden ſie finden, daß es beſſer ſey, anſtatt die Schauſpiele zu hindern, auf Mittel zu denken, ſie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald die Menſchen durch das geſellſchaftliche Leben ihren Geſichtskreis erweitert, und ihre innere Würkſamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenloſe Zuſtand, da weder der Geiſt noch die Empfindung durch äußere Gegenſtände gereizt und in einige Wärme geſetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Menſch, der ſich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen ſolchen Zuſtand der Gedankenloſigkeit ertragen: ſtellt er ſich aber bey dem ſchon etwas mehr gebildeten Menſchen oft ein, ſo verliehret dieſer dadurch ſeine Würkſamkeit und die Wärme des Geiſtes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Weſen machen.

Alſo hat der Menſch kein wichtigeres Intereſſe, als die beſtändige Unterhaltung und Verſtärkung ſeiner innern Würkſamkeit. Dadurch wird er immer verſtändiger, immer empfindſamer, vermehrt die Maſſe ſeiner Vorſtellungen und damit auch die Fertigkeit ſie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelen Menſchen begegnet, die, wenn ſie in einem einſamen Cabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungeſellig werden, das würde auch einem ganzen Volke wiederfahren, das in thieriſcher Unthätigkeit lebte. Nun ſind zu beſtändiger Unterhaltung der innern Würkſamkeit nur zwey Mittel vorhanden: Geſchäffte und Zeitvertreib. Zu Geſchäfften wird der Menſch durch die Noth getrieben; aber wenn ſie auch ſonſt nichts verdrießliches haben, ſo ermüden ſie zu ſehr, als daß man ihnen beſtändig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man ſie meiſt einſam, oder doch in gar zu ſehr eingeſchränkter Geſellſchaft verrichten muß. Immer anhaltend würden ſie den Menſchen ungeſellig machen, und außerdem noch ſeinen ganzen Geſichtskreis gar zu eng einſchränken. Darum iſt es nothwendig, daß ſie mit angenehmen Zeitvertreib abwechſeln, und daß dieſer die Menſchen in größerer Anzahl zuſammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weiſe verſtattet.

Was iſt alſo natürlicher, nützlicher, wohlthätiger, als daß die, deren Beruf es iſt, für das Beſte der Geſellſchaft zu ſorgen, auch auf Mittel denken, derſelben angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib, der ſie in größere Geſellſchaften zuſammenbringe, zu verſchaffen? Ueberläßt man dieſes dem Zufalle, ſo werden allerhand ſchädliche Folgen daher entſtehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen; andere werden ſich von gewinnſüchtigen Menſchen entweder zu abgeſchmakten, unvernünftigen, oder zu unſittlichen Schauſpielen verleiten laſſen, welche die ſchlimmſten Folgen haben. Alſo gebe man einem fleißigen und arbeitſamen Volke wohl überlegte und nützliche Schauſpiele.

In großen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz, oder halb müßigen Menſchen ſehr beträchtlich iſt, ſcheinen zweyerley Schauſpiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menſchen, und ein etwas ſelteneres für die Menge, deren dringendere Arbeiten nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feſte und Feyertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zuſammenkünfte, thun ſchon etwas zu geſellſchaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es iſt weder hinlänglich, noch nützlich genug. Beſondere Veranſtaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlaſſet würden, in größern Geſellſchaften zuſammen zu kommen, und da einen wahrhaftig nützlichen, und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, ſcheinen allerdings der Ueberlegung eines Geſetzgebers würdig zu ſeyn.

Seltſame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man ſoll alſo in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauſpieler unterhalten?

Was für ungereimte Dinge ni
müßiger Kopf aushe? Nur e
Geduld, wir wollen die Sache
vernünftig überlegen. Noch
vom Schauſpiel überhaupt, und
von Comödien die Rede. Ich
ein Land, wo bald jedes Dorf
Sommer über wechſelsweiſe
eine Art eines öffentlichen Schau
les genießt, die ich ſelbſt ſehr of
großem Vergnügen angeſehen
theils die Gewohnheit, theils w
lich überlegte Veranſtaltungen
Geſetzgebers haben mancherlei
besübungen und Spiele eingef
denen ein ganzes Dorf mit Luſt
ſieht, und wobey Fröhlichkeit
ohne guten Anſtand herrſcht.
glaube mich nicht zu betrügen, w
ich ſolchen Arten von Schauſp
einen ſehr vortheilhaften Einfluß
die Gemüther zuſchreibe. Auch
iſt nicht, daß ohne beläſtigenden
wand, und mit einiger Ueberleg
und Knaben, ſolche Schauſpiele
mählig etwas mehr Form und
barkeit erhalten könnten. Alſo
eben nicht alles, was von allgem
einzuführenden Schauſpielen geſ
wird, bloßes Hirngeſpinſt eine
Träumerey verſunkenen Kop
Wenigſtens nicht für die Länder,
das Glück genießen, unter einer m
ganz brutalen Regierung zu lebe

Aber ich verirre mich zu weit
meiner Bahn, da hier eigentlich
von den ſceniſchen Schauſpielen
Rede ſeyn ſollte. Indeſſen ſchei
es doch nöthig, um das, was
dieſer beſondern Gattung zu ſagen
einleuchtender zu machen, von
Nothwendigkeit und der Würk
des Schauſpieles überhaupt zu ſp
chen. Von der Nothwendigkeit h
ben wir geſprochen; aber die W
kung des Schauſpieles iſt noch n
zu betrachten.

Es iſt gewiß, daß der Menſch
keinerley Umſtänden lebhaftere E
drüke und Empfindungen faßt

al

als bey dem öffentlichen Schauſpiel. Der Geiſt iſt nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorſtellungen bereit, jeden Eindruk, den man ihm geben wird, anzunehmen, ſondern erwartet dieſes mit Lebhaftigkeit, und man freuet ſich zum voraus darauf. Ein großer und höchſtwichtiger Vortheil, den ſich bey andern Gelegenheiten, wo die Menſchen aus Pflicht oder Zwang zuſammenkommen, ein Redner mit großer Müh und Kunſt kaum verſchaffen kann. Hier iſt jeder ſchon zum voraus auf das, was er hören und ſehen wird, begierig, und zum ſtärkſten Eindruk vorbereitet.

Dann wird durch die Menge der Zuſchauer, und wo dieſes ſich zufällig einfindet, durch eine gewiſſe Wichtigkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung, und jeder Eindruk unglaublich verſtärkt. Große und feyerliche Verſammlungen haben dieſes an ſich, daß das, was man dabey ſieht und hört, in dem Verhältniß der Menge der Zuſchauer, und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekommt. Man ſollte denken, daß jeder einzele Zuſchauer das, was alle andre zu gleicher Zeit fühlen, in ſich vereinige. Nichts in der Welt iſt anſtekender und kräftiger würkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menſchen auf einmal wahrnimmt.

Alſo ſind unſtreitig öffentliche Schauſpiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten, und mit einiger in die Augen fallenden Veranſtaltung, oder Parade gegeben werden, die vorzüglichſten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die ſtärkſten, lebhafteſten, folglich auch würkſamſten Eindrüke zu machen. Ein alltägliches Schauſpiel, beſonders das, was zu ſichtbar das Gepräg einer ärmlichen Privatveranſtaltung hat, verlieret einen großen Theil dieſer Würkung, beſonders, wenn die Anzahl der Zuſchauer gering iſt. In Griechenland und Rom wurden anfänglich die Schauſpiele blos bey Gelegenheit feyerlicher Feſttage gegeben. Da thun ſie allerdings die größte Würkung. Unſere ſceniſche Schauſpiele, ſo wie ſie meiſtentheils ſind, verlieren einen großen Theil der Würkung, die ſie durch überlegtere Veranſtaltungen haben könnten.

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache ſich würklich ſo verhalte, vorausſetzen, daß dem ſo vorbereiteten Zuſchauer ein Schauſpiel vorgeſtellt werde, das nach ſeinem Inhalt lehrreich und wichtig ſey; das in ſeinem Verſtand wichtige Vorſtellungen, in ſeinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaftig nützliche Geſinnungen und Bewegungen rege mache; daß er da Menſchen handeln ſehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundſätze und Geſinnungen er ſich könne zum Muſter nehmen, oder zur Warnung dienen laſſen; daß er Handlungen ſehe, deren einleuchtende Rechtſchaffenheit und edle Größe ſein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abſchrekende Beyſpiele von der Niedrigkeit, Abſcheulichkeit und den traurigen Folgen des Laſters: kann man alsdann an der großen Wichtigkeit ſolcher Schauſpiele noch zweifeln?

Kein Verſtändiger wird ſich getrauen, einem ſolchen Schauſpiel die höchſte Nützlichkeit abzuſprechen: man wird vielmehr dem Ariſtoteles Beyfall geben, der ihm die erſte Stelle unter den Werken des Geſchmaks anweiſet. Aber noch zweifeln viele verſtändige Männer, daß das Schauſpiel ſo ſeyn könne; oder daß dabey, wenn es auch ſo wäre, gewiſſe höchſt ſchädliche und verderbliche Mißbräuche, die man aus Erfahrung nur allzugewiß kennt, können vermieden werden. Was hilft es, ſagt man, daß man die innere

Möglichkeit eines wahrhaftig nützlichen Schauſpieles einſehe, nachdem man aus Erfahrung weiß, daß bey der Ausführung einer ſo nützlich ſcheinenden Sache, ſich ſo viel ſchädliches und verderbliches mit einſchleicht, daß die Vortheile noch weit überwiegt?

Wir wollen nicht verſchweigen, daß nicht ziemlich durchgehends ſich würklich ſchwere Mißbräuche überall eingeſchlichen, wo die ſceniſchen Schauſpiele gewöhnlich ſind; wir wollen ſogar geſtehen, daß eben deshalb in manchem Orte die Schauſpiele, ſo wie ſie ſind, mehr ſchaden, als nutzen. Die verderblichen Folgen derſelben ſind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, ſie hier anzuzeigen. Wäre dieſem Uebel nicht abzuhelfen, oder wären die hiezu nöthigen Mittel, ohne in andere große Schwierigkeiten zu verfallen, nicht möglich, ſo wollten wir gerne die Sache aufgeben. Aber ſie ſcheinet uns nicht ohne Rettung zu ſeyn. Es würde zwar eine ſehr weitläuftige Abhandlung erfodern, wenn wir uns über jede einzele Schwierigkeit dieſer Sache einlaſſen, und die Mittel anzeigen ſollten, ſie zu überſteigen. Wir wollen alſo blos bey dem Weſentlichſten ſtehen bleiben.

Ohne Gründe und Gegengründe neben einander zu halten, und abzuwägen, begnügen wir uns, einige ſehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuſchlagen, wodurch dem größten Theil der den Schauſpielen itzt anhangenden ſchädlichen Folgen abgeholfen würde. Leicht würden dieſe Einrichtungen ſeyn, wenn man einen ernſtlichen Vorſatz bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtiget ſind, vorausſetzt. Dieſes iſt freylich ein Hauptpunkt, deſſen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerſt wäre nöthig, daß die Schauſpiele von der geſetzgebenden Macht nicht blos als Privatanſtalten gedul det, oder geſchützt, ſondern als würk lich wichtige öffentliche Einrichtunge beſorgt, und durch Geſetze gehöri eingeſchränkt würden. Dieſer Vor ſchlag hat keine Schwierigkeit, we er keinen, oder doch nicht zu achten den Aufwand erfodert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauſpielen wozu ſich allemal leicht Rath fände Verſtändige und redliche Männer, di die Aufſicht, wenigſtens wechſels weiſe, und auf eine Zeit, ohne Be lohnung dafür zu fodern, auf ſic nähmen, würden ſich wol finden.

Die öffentlichen Schauſpiele müß ten nur auf gewiſſe Tage eingeſchränk werden, (die täglichen Vorſtellunge für die Menge reicher Müßiggänge in großen Städten laſſen wir hie aus der Acht.) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, d ohnedem die wenigſten Einwohne Geſchäffte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn ſelbſt einige gottesdienſtliche Feyertage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen ſich keine Schwierigkeiten; es ſey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß ſeyn. Aber dieſe Schwierigkeit, die nur in ſehr groſſen Städten vorkäme, iſt da ſo leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stük müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht verhe von verſtändigen, redlichen und öffentlich dazu beſtellten Männern, dazu für würdig, oder ſchiklich gehalten worden. Auch über dieſen Punkt ſehe ich keine Schwierigkeit, beſonders, wenn dieſe Männer angewieſen wären, nicht zu entſcheiden, was vorgeſtellt, ſondern was nicht vorgeſtellt werden ſoll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, beſteht darin, daß dieſen Männern einige wahrhaftig gründliche Maximen der Beurtheilung hätder vorgeſchrieben würden. Es läßt ſich doch wol, ohne ein Solon, oder Lykurgus zu ſeyn, einſehen, was hier ſchädlich iſt, oder nicht. Eben dieſe Männer müßten die Aufſicht auf die Policey des Schauſpieles haben, und die Schauſpieler unter ihnen, als ihrer beſondern Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauſpiel gehören, ſtehen.

Die Dichter, die das Glük hätten, Stüke, die die Erlaubniß der Vorſtellung erhalten, gemacht zu haben, müßten, ſo wie es in Frankreich geſchicht, nach Maaßgebung des Beyfalles, den ihre Werke erhalten, aus den Einkünften der Schaubühne hinlänglich belohnet werden. An der Möglichkeit dieſer Belohnung wird wol Niemand zweifeln. Die vorgeſchlagenen Einrichtungen werden begreiflich machen, daß der Zulauf zum Schauſpiel groß ſeyn, daß folglich der Preis der Pläze ſehr gering, und die Einnahme dennoch hinlänglich ſeyn würde, Dichter und Schauſpieler reichlich zu belohnen, ohne dem Zuſchauer beſchwerlich zu fallen.

Ich halte dafür, daß dieſe Vorſchläge allein ſchon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr izt anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, ſondern ſie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druk der Armuth ſchmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erfoderlichen Aufwand zu beſtreiten. Aber es ſcheinet unnöthig, ſich über dieſen Punkt ausführlicher einzulaſſen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauſpieles beſteht darin, daß ſehenswürdige Sachen einer Menge Menſchen zugleich vorgeſtellt werden, damit dieſe nicht nur einen ſehr vergnügten, ſondern auch zugleich in andern Abſichten nüzlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgeſtellt wird, muß der

Menge verſtändlich und faßlich ſeyn; muß nicht blos wenige Menſchen von beſonderm Stand und Lebensart, ſondern das ganze Publicum intereßiren; muß ſchon durch das Aeußerliche die Sinnen ſtark rühren, und ſchon dadurch intereſſant ſeyn. Was man ſieht, muß höchſt natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau beſtimmt ſeyn, damit man es ſchnell faſſe, und die Eindruk davon nicht erſt bey längerm Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenſchaften muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauſpiele nothwendig vor Augen haben. Man muß die verſammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblik aus dem Geſichte verlieren, ſich beſtändig an ihren Plaz, und in ihre ganze Lage ſtellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkommt, die gehörige Würkung thun werde. Ein Dichter, der für einſame Leſer ſchreibt, kann vortreffliche Dinge ſagen, und einen Ausdruk dazu wählen, der höchſt ſchiklich wäre, und beydes könnte in einem Schauſpiele ſehr unſchiklich ſeyn. So kann eine Handlung für den, der ſie epiſch oder hiſtoriſch behandeln wollte, vortrefflich, und zum Drama ſehr unſchiklich ſeyn. Hier muß der weſentliche Theil der Handlung, auf den das meiſte ankommt, nothwendig vor unſern Augen vorgehen, und nicht blos erzählt werden.

Dieſe Foderungen betreffen nur das Intereſſante und Anlokende des Schauſpieles. In ſofern es nun zugleich ein den ſchönen Künſten würdiges und nüzliches Werk ſeyn ſoll, muß es auch noch andern Foderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauſpieles nicht den unmittelbaren moraliſchen Nuzen, ſondern jene, als die weſentlichen Foderungen, vorzüglich vor

Augen haben. Der Schauplatz iſt vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt dieſen Charakter nur zufällig an. Aber das iſt weſentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich ſchädlich ſey. Der dramatiſche Dichter kann ſich alſo dieſes zur Maxime machen, daß er, um ſeinem Beruf gemäß zu handeln, die verſammelte Menge unſchädlich lebhaft zu beluſtigen, zugleich aber, ſo weit dieſes mit jenem beſtehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz: Omne tulit punctum, qui miſcuit utile dulci.

Unſchädlich wird das Drama, wenn guter Geſchmak alles, was man dabey ſieht und höret, begleitet; wenn in Abſicht auf die äußern Sitten, und die innere Gemüthsbeſchaffenheit, nichts unanſtändiges, nichts unſittliches, nichts laſterhaftes, oder ſchändliches, als beluſtigend, angenehm, oder vortheilhaft vorgeſtellt wird; wenn das, was den Zuſchauer hauptſächlich ergötzt, das, an deſſen Vorſtellung er das gröſte Wolgefallen hat, weder unſittlich, noch auf irgend eine Weiſe ſchädlich iſt.

Es gehört viel Verſtand, Kenntniß des Menſchen, und große Erfahrung dazu, dieſen Foderungen genug zu thun. Denn viel Dinge, die ſehr intereſſant und unterhaltend ſind, ſcheinen oft unſchädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So iſt es nicht nur an ſich gar nicht ſchädlich, ſondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden. Man intereſſirt ſich mit ungemeiner Rührung für die leidende Tugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglük, oder widrigen Schikſal unſchuldiger Menſchen. Wir ſehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauſpiele durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört wahrhaftig Vorſichtigkeit dazu, wenn ſie nicht vielen ſchädlich werd ſollen. Ein einziger beſonderer Fa wird die Wichtigkeit dieſer Anme kung beſtätigen. Gute, aber dabe etwas ſchwache Gemüther finde die gröſte Wolluſt an zärtliche Mitleiden; und man hat zu befürch ten, daß junge Perſonen von ſolche Gemüthe, durch rührend traurig Scenen, nicht nur von Vergehunge und Uebereilungen, dadurch zu ver anlaſſet worden, nicht abgeſchreckt ſondern ſogar dazu verleitet werden Ich könnte mehr als ein Beyſpi anführen, da ſchwache Menſch durch einen vermeyntlich erbaulichen und daher beneidungswürdigen To hingerichteter Miſſethäter verleite worden, ſich einen ſolchen auch zu zuziehen.

Auch hat man Beyſpiele, daß of fenbare und verabſcheuungswürdig Laſter blos aus Unvorſichtigkeit au der Schaubühne etwas ſo luſtiges an genommen haben, daß unbedachtſam Menſchen nicht nur keinen Abſcheu ſondern gar Neigung, oder Anlokung dafür gefühlt haben. Hievon ha man ein merkwürdiges Beyſpiel a der berühmten comiſchen Oper, di unter dem Namen the Beggars Ope bekannt iſt; darin die Lebensart un der Charakter des lüderlichſten Rau bergeſindels auf eine ſehr comiſch Art geſchildert wird. Man will i London, wo das Stük ſeit vielen Jah ren oft auf die Schaubühne kommt zuverläßig erfahren haben, daß da durch viele zu dieſer verworfenen Le bensart verleitet worden. Deswe gen iſt es voriges Jahr in ernſtlich Ueberlegung gekommen, dieſes Lieb lingsſtük der Einwohner in Londo durch ein Geſetz von der Schaubühn zu verbannen. Daran hat der Ve faſſer des Stüks, der ganz ande Abſichten dabey hatte, wol nicht ge dacht.

So, ſind nach meinem Bedunk alle luſtige, und mit Genie au ge dachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die ſo häufig in Comedien vorkommen, auf ähnliche Weiſe für den zuſchauenden Pöbel ſchädlich, wenn gleich der Dichter die Vorſichtigkeit braucht, ſie zulezt zu beſchämen. Dieſes beweiſet nun hinlänglich, daß man große Vorſichtigkeit anwenden müſſe, auch das mittelbar ſchädliche zu vermeiden.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhafte, dabey unſchädliche Beluſtigung die Haupteigenſchaft eines guten Schauſpieles ſey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieſes kann es durch vielerley Mittel werden, die ſo bekannt oder leicht zu entdeken ſind, daß ich es für überflüßig halte, mich hierüber näher einzulaſſen. Es ſcheinet auch, daß Stüke, die dieſen Vortheil haben, zu unſern Zeiten immer gemeiner werden, als ſie ehedem geweſen ſind, da man die bloße Beluſtigung, oder blos überhaupt leidenſchaftliche Erſchütterung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

Aber es iſt Zeit, daß wir dieſen Punkt verlaſſen, und nun auch die verſchiedenen Gattungen des Schauſpieles betrachten. Man könnte dreyerley Gattungen deſſelben beſtimmen. Die erſte würde die blos beluſtigenden und unterhaltenden Schauſpiele begreifen, wobey man gar keine andere Abſicht hätte, als den guten Zeitvertreib; die zweyte Gattung könnte aus ſolchen beſtehen, die zwar den äußern Schein der bloſſen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus ſolchen beſtehen, die ein beſonderes Nationalintereſſe zum Grunde hätten, und nur bey beſondern Feyerlichkeiten auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zwek abzielten.

Es wäre darum nützlich, dieſe Gattungen von einander zu unterſcheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die ſie behandeln, vor Augen haben könnten, um nicht blos aufs unbeſtimmte zu arbeiten. Ueberhaupt würde das Weſentliche der erſten Gattung darin beſtehen, daß ſie unterhaltend; der zweyten, daß ſie lehrreich, der dritten, daß ſie national ſeyn müßten.

Die von der erſten Gattung würden keine genau beſtimmte Wahl der Materie erfodern, und könnten auch in der Ausführung in Abſicht auf Plan und Regelmäßigkeit weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauſpiele konnten verſchiedene zu dieſer Gattung gezählt werden. Alle Comedien, die blos luſtig ſind, ohne irgend eine beſondere Abſicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu ſchildern; alle Comedien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, ſondern gleichſam aus einzeln ſchwach zuſammenhangenden Scenen zuſammengeſezt ſind *), können in dieſe Claſſe gerechnet werden. Auch die meiſten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde ſind ſie nichts anders, als ſchwach, auch oft gewaltſam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Geſang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu ſchönen theatraliſchen Mahlereyen ſollten Gelegenheit geben. Dabey kann man, ohne ſich an die ſtrengen Vorſchriften, die wir für eine höhere Art der Oper gegeben haben **), zu binden, wenn es auch nicht auf die natürlichſte Weiſe zuſammenhängt, alle ſchöne Künſte zugleich in dieſem Schauſpiel zum Vergnü-

---

*) S. Scene.

**) S. Oper.

Vergnügen der Zuſchauer zuſammenrufen.

Es wäre leicht noch eine weit gröſſere Mannichfaltigkeit dieſer Gattung des Schauſpieles einzuführen. Da es blos einen ergözenden Zeitvertreib zum Grunde hat, ſo iſt es gar nicht nothwendig, daß man ſich auf ſittliche, oder leidenſchaftliche Handlungen der Menſchen dabey einſchränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, ſeltſame und wunderbare Begebenheiten, beſonders von der Art, wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein ſehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit, uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, ſondern auch die ſonderbarſten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unſrigen ganz verſchiednen Himmelsſtrich liegen, vorzuſtellen. In groſſen Städten, wo das Schauſpiel ein alltäglicher Zeitvertreib iſt, würde dieſe weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stüke ſehr erleichtern.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauſpielen diejenigen, die ſittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabſicht haben; die ſo eingerichtet ſind, daß der ganze Plan auf einen einzigen beſtimmten Punkt eines allgemein ſittlichen Unterrichts, oder einer beſtimmten allgemeinen leidenſchaftlichen Rührung, abzielet. Dieſe müſſen ſo beſchaffen ſeyn, daß unter beſtändiger angenehmen Unterhaltung des Zuſchauers, alles auf den beſondern Zwek, den Zuſchauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten, oder zu rühren, abzielet. In dieſe Claſſe gehören demnach die gewöhnlichen dramatiſchen Stüke, die Comödien und Tragödien. Weil ihr Zwek ſchon weit genauer beſtimmt iſt, als in der erſten Gattung: ſo iſt auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung deſſelben, hier

---

ſchon mehrern Schwierigkeiten
worfen. Es gehöret ſchon vie
eine Handlung auszudenken,
anzuordnen, darin alles einz
den beſondern Zwek des D
abzielet. Seiner Natur nach
dieſe Gattung des Schauſpieles
ſeltener, als die vorhergehende
wäre aber auch nicht rathſam
dergleichen Schauſpiele täglich
führt würden. Ein wichtiges
ma von dieſer Gattung mu
der es geſehen hat, lange beſ
gen, und mancherley Vorſtell
in ihm erweken, zu deren v
Entwiklung und Feſtſezung
Gemüthe Zeit erfodert wäre.
um iſt es beſſer, daß es nu
als daß alle Tage ein neues
ſtellt werde.

Da ſie indeſſen nur auf
meinen Unterricht und auf
kung allgemein menſchlicher E
dungen abzielen, ſo iſt nicht
wendig, daß der Inhalt blos
nal ſey. Es giebt Stüke,
England und Frankreich eben ſ
Würkung thun, als in Deutſch
und wo es überhaupt gleichgült
aus welchem Land und aus w
Zeit der Stoff genommen ſey,
er nur die Menſchheit über
intereſſirt. Hingegen können
ganz beſtimmte nationale Stük
fremden Ländern hier nichts h
Ganz franzöſiſche, oder ganz
ſche Sitten würden unter uns f
ſe Gattung nichts taugen. Ein
von dieſer Art könnte in Deutſch
nur unter die Schauſpiele der
Gattung gerechnet werden.

Von der dritten Gattung h
wir wenige Beyſpiele. Inhalt
Ausführung müßten die Abſich
Feyerlichkeit des Tages unter
und befördern helfen. Jeder S
hat ſeine öffentliche politiſche
zu deren Feyer die Gemüther n
ſelbſt etwas erwärmen, und m
die Menſchen insgemein in meh

gew

gewöhnliche Empfindſamkeit gerathen. Wenn nun bey ſolchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauſpiel hinzu käme, das beſonders eingerichtet wäre, den beſondern Eindruk, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterſtüzen: ſo könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man ſtelle ſich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Feſt zur Feyer der Epoche ſeiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauſpiel beſchloſſen würde, das beſonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verſtärken: ſo wird man leichte begreifen, was für große Würkung ein ſolches Schauſpiel auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu iſt nun ſchlechterdings ein Nationalſtoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man ſtelle, ſagt Rouſſeau*), in Bern, Zürich, oder im Haag die ehemalige Tyrannen des öſterreichiſchen Hauſes vor. — Aber des Corneille Trauerſpiele ſchiken ſich zu Nationalfeſten nicht, und Pompejus oder Sertorius gehen einen pariſiſchen oder berliniſchen Bürger nichts an. Selbſt der Nationalſtoff müßte für jede Feyerlichkeit beſonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den beſondern Zwek derſelben haben. Alsdenn würde dieſe Gattung des Schauſpieles das vornehmſte und ſicherſte Mittel ſeyn, auf öffentliche Tugend abzielende Geſinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteſte fühlbar zu machen. Dieſer höchſt ſchäzbare Vortheil, den man aus dem Schauſpiel ziehen könnte, wird durchgehends verſäumet. Selbſt an den Orten, wo würklich bey gewiſſen großen Feyerlichkeiten Schauſpiele aufgeführt werden, läßt man ſich ſelten einfallen, ſie mit dem Feſt übereinſtimmend zu machen. Man hat bisweilen geſehen, daß ein öffentliches Feſt, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben ward, durch die Vorſtellung des Tartüffe von Moliere, oder eines Schauſpieles dieſer Art beſchloſſen worden. Wie abgeſchmakt eine ſolche Verbindung von unbedeutenden Luſtbarkeiten ſey, darf nicht erinnert werden.

Es ſcheinet überhaupt, daß die Geſezgeber der ältern Welt weit beſſer, als es in neuern Zeiten geſchieht, eingeſehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feſte auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feſte beynahe in jedem einzeln Umſtande bedeutend und im Ganzen ſehr genau darauf eingerichtet geweſen, die Bürger des Staates in den Geſinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauſpiele dieſer Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfodern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, ſolche zu entwerfen und auszuführen. Da ſie aber auch nur ſelten vorkommen, und da ein glüklich erfundenes Schauſpiel auch bey der Wiederkehr des großen Feſtes, wofür es gemacht worden, wieder gebraucht werden könnte, ſo dürfte man um ſo weniger beſorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darin zu leiſten im Stande ſind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten.

So viel ſey überhaupt von der nüzlichen Anwendung des Schauſpieles und von der klugen Nuzung des allen Menſchen natürlichen Hanges nach demſelben geſagt.

Es wäre ein nüzliches Unternehmen, wenn ſich jemand die Mühe geben wollte, alles, was man von den verſchiedenen Schauſpielen alter und neuer Völker weiß, zu ſammeln.

---

*) S. neue Heloiſe II Th. 7 Br.

Man könnte manches daraus lernen, und vielleicht würde dieſes Gelegenheit zu Erfindung neuer Gattungen geben. Aber da überhaupt das meiſte, was wir hier angemerkt haben, mehr in die Claſſe angenehmer patriotiſcher Träume, als würklich auszuführender Vorſchläge gehöret: ſo wollen wir uns auch nicht länger hierbey aufhalten, ſondern dieſen Artikel mit der Betrachtung eines alten Grammatikers über gewiſſe Arten des Schauſpieles beſchließen, deren Erwägung wir denen, die unter uns ſich mit Bearbeitung der Schauſpiele abgeben, beſtens empfehlen. Donat macht über die Spiele, die Aeneas ſeinem verſtorbenen Vater zu Ehren anſtellt, folgende Betrachtung *): Non edicuntur Mimi, qui ſolis inhoneſtis et adulteris placent; per illos enim diſcitur, quemadmodum illicita fiant, aut facta noſcantur. Non edicuntur ſaltationes fluxae, in quibus ſaltator ille eſt melior, qui perditorum judicio membrorum viribus robur in ſaltationem verterit. Non edicitur funis futura temeritas, cujus anguſtum iter, ac pendulum in periculum magis, quam ſalutis ſecuritatem devexum eſt. Omittit haec vir fortis et egregius, nihil eum juvat illorum, quae ſcenis illis exhiberi, quibus poſſunt placere cum fiant.

## Schauſpieler; Schauſpielkunſt.

Es iſt dem äußerſten Verderben und der höchſt verächtlichen Geſtalt zuzuſchreiben, worein das Schauſpiel unter den Cäſarn in Rom gefallen war, und dem höchſt pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwiſſenheit und des ſchlechten Geſchmaks, aus denen ſich Europa noch nicht überall losgewikelt,

angenommen hatte, daß noch
viele Bedenken tragen, dem Sch
ſpieler und ſeiner Kunſt den ehren
ten Rang, der ihnen gebührt, zu
ben. Und doch darf er, ſowol we
der ihm nöthigen Talente, als
gen des nützlichen Gebrauchs,
er davon machen kann, ſo gut,
irgend ein andrer Künſtler auf
Hochachtung ſeiner Mitbürger
ſpruch machen.

In den ältern Zeiten der athen
ſiſchen und römiſchen Republiken
ren die dramatiſchen Dichter auch
gleich Schauſpieler, und Sopho
genoß die Ehre, eines der Häu
des Staates zu ſeyn. Obgleich
gegenwärtig die dramatiſchen Sch
ſpiele noch nicht wieder zu ihrer
maligen Würde gelanget ſind, ſo
ben ſie ſich doch meiſtentheils itzt
genug über die ehemaligen Poſ
ſpiele empor gehoben, um den Sch
ſpielern ihre völlige Künſtlerehre
der zu geben. Daß es hier und
noch ſchlechte Schauſpiele, und Sch
ſpieler von verächtlicher Lebens
giebt, muß dem ganzen Stande
wenig zugerechnet werden, als
es dem Stand der Dichter und M
ler zuſchreibet, daß unzüchtige
dichte oder höchſt unanſtändige
mählde gemacht werden, und
man unter Dichtern und Mahl
Menſchen von niedriger Lebens
antrifft.

In Anſehung der Talente alſo k
der gute Schauſpieler ſowol, als
andrer Künſtler Anſpruch auf all
meine Hochachtung machen. Pl
fodert nicht nur von dem Dich
ſondern auch von dem Rhapſodiſ
folglich dem Schauſpieler, daß
bisweilen durch ein göttliches Fe
ergriffen, in voller Begeiſterung
müſſe *). In der That ſcheinet
mittelmäßiger Dichter, den Ho

---

*) S. Don. in Virg. Aen. L. V. 64.

*) In Jone.

für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauſpieler, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner ſagt: „Wenn er nicht rührt, ſo wird er abgeſchmakt. Denn die Miene, die Stimme und das ganze Anſehen eines in Affekt geſetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht würklich gerührt worden, zum Geſpötte. — Hier iſt keine Mittelſtraſſe, entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus *).“ Der bekannte Ausſpruch des Demoſthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action, oder des mündlichen Vortrages in der Beredſamkeit, iſt ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauſpieler; denn das, was bey ihm nur einen Theil der Kunſt ausmacht, iſt nach jenem Ausſpruche bey dem Redner das Vornehmſte. Deswegen hat auch Cicero ſich angelegen ſeyn laſſen, von dem Schauſpieler **Roſcius** in dieſem wichtigen Theile der Kunſt zu lernen.

Man kann es demnach für eine ausgemachte Wahrheit halten, daß der Schauſpieler ſo große Talente, als irgend ein Künſtler, nöthig habe. Worin dieſe beſtehen, und was für erworbene Fähigkeiten er noch darüber beſitzen müſſe, um ein Meiſter ſeiner Kunſt zu ſeyn, hat Niemand beſſer entwikelt, als der Verfaſſer des Werks, das vor einigen Jahren in London unter dem Titel: der Schauſpieler, herausgekommen iſt †), deſſen fleißiges Leſen wir jedem Schauſpieler auf das nachdrüklichſte empfehlen.

Der Schauſpieler muß ſo gut, als der Dichter oder ein anderer Künſtler, zu ſeinem Beruf gebohren ſeyn, und kann, wo die Natur nicht das Beſte an ihm gethan hat, ſo wenig als ein andrer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künſtler, nur durch Uebung vollkommen.

Bey dieſer Kunſt kommt es zwar hauptſächlich nur auf zwey Hauptpunkte an: auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Gebehrden; aber jeder hat erſtaunliche Schwierigkeiten. Die erſte Sorge wendet alſo der Schauſpieler auf den Vortrag der Rolen, die er übernimmt; weil dieſer zum wenigſten eben ſo viel zur Würkung eines Drama beyträgt, als die Worte ſelbſt. Dieſes allein aber erfodert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne dieſe unmöglich iſt, ſich ſo vollkommen, als hier nöthig iſt, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu ſetzen, und ſeinen Worten allen Nachdruk und jeden Ton zu geben, den ſie in ſeinem Munde haben würden. Man muß ſo zu ſagen in die Seelen andrer Menſchen hineinſchauen können. Und doch iſt dieſes nur erſt ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrag. Denn der Schauſpieler muß das, was er in Abſicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdruks fühlet, auch würklich durch die Stimme leiſten können. Daß hiezu erſtaunlich viel gehöre, kann man ſchon daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieſes Theils der Kunſt, von den Uebungen der Schauſpieler ſagt *).

Noch mehr Schwierigkeit hat der andere Punkt. Zum mündlichen Vortrag ſind Worte vorgeſchrieben, denen man nur ihren wahren, dem Charakter

---

*) Nam et vultus et vox et illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque ſunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet iſta res medium, ſed aut lachrymas meretur aut riſum. Quint. Inſt. L. VI c. 1.

†) The Actor. London 1750 8.

*) Per annos complures ſedentes declamitant et quotidie antequam pronunciant vocem cubantes ſenſim excitant, eandemque, cum egerunt ſedentes, ab acutiſſimo ſono ad graviſſimum recipiunt et quaſi quodammodo colligunt. De Orat. L. I.

rakter der Perſon und den Umſtänden angemeſſenen Ton zu geben hat. Aber jeder Menſch hat auch da, wo er ſo ſpricht wie ein andrer, ſeine eigene Gebehrden, nimmt eine beſondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier iſt es alſo nicht genug, daß der Schauſpieler alles dieſes mit den Worten übereinſtimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Perſon übereinſtimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchſt ehrlich u. ſ. f. iſt. Ich geſtehe es, daß ich von den Talenten der Künſtler keines mehr bewundere, als dieſes, ſein ganzes äußerliches Betragen nach jedem Charakter völlig ſchiklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeiſt, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menſchen, was für eine erſtaunliche Biegſamkeit des Geiſtes und des Körpers wird nicht hiezu erfodert?

Von den Regeln, die die Meiſter dieſer Kunſt vorſchreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen, denn dieſes kann man nicht durch Regeln lernen, ſondern einen gewiſſen theatraliſchen Anſtand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meiſten franzöſiſchen Schauſpielern, die auch am fleißigſten nach dieſen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Würkung derſelben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu oft, daß ein Arm gerade nur ſo weit und ſo hoch ausgeſtreckt iſt, als die Regel es vorſchreibt, und daß die Stellung der Füße und der Gang ſelbſt mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwiſchen den gefälligſten und ſchönſten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menſchen, und des beſten Tänzers iſt immer ein erſtaunlicher Unterſchied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viel Schauſpieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo ſie die Kunſt gelernt haben, an ſich, ſo wie man gar oft an einem neuen Kleide noch einige Spuren des Schneiders entdekt. Dieſes iſt für den feinern Geſchmak immer anſtößig.

Eben ſo unnatürlich iſt auch bey den meiſten franzöſiſchen tragiſchen Schauſpielern der mündliche Vortrag; ſie ſprechen nicht, ſondern ſie declamiren, und nichts iſt bey ihnen ſeltener, als eine natürliche Sprache. Man hat Urſache unſre deutſche Schauſpieler zu warnen, daß ſie ſich durch den großen Ruf, den ſich ein Le Kain erworben, nicht verleiten laſſen, ihren Vortrag nachzuahmen *).

Wie Riccoboni habe behaupten können, der Schauſpieler müſſe ſich hüten, ſich zu ſehr in die Empfindung ſeiner Role hineinzuſetzen, aus Furcht, die Regeln darüber zu vergeſſen, verſtehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechiſche Schauſpieler Polus das wahre Mittel getroffen habe, ſeine Zuſchauer zu rühren. Er hatte die Role der Elektra vorzuſtellen, die ihren vermeyntlich geſtorbenen Bruder beweint, indem ſie ſeine Aſche in einer Urne trägt. Der Schauſpieler hatte einen geliebten Sohn verlohren, und um ſich in wahrhafte Traurigkeit zu verſetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne, darin ſeines Sohnes Gebeine lagen, ſich bringen. Daß ihm

dieſes

---

*) In der Année Litteraire des Hrn. Freron vom Jahr 1770 n. 24. ſteht auf der 177 u. f. Seiten ein Brief über die itzt (in Paris) übliche Art die Tragödie zu ſpielen, darin das Unnatürliche des gewöhnlichen Vortrages ſehr richtig angezeiget und ſehr ernſtlich gerüget wird. Ich wünſche, daß jemand ſich die Mühe gebe, dieſen vortrefflichen Brief zu überſetzen, damit unſre Schauſpieler die darin enthaltenen Lehren beherzigen können.

dieſes vortrefflich geholfen, verſichert uns ein alter Schriftſteller *). Je mehr alſo der Schauſpieler von dem wahren Gefühl ſeiner Rolle in ſich erwecken kann, je ſicherer wird er ſie auch ausdrüken, und Zuſchauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun iſt, werden es ihm ſehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleiten, die Arme höher auszuſtreken, oder die Füſſe weiter auseinander zu ſetzen, als der Tanzmeiſter es vorſchreibt.

* * *

Von der Schauſpielkunſt handeln theoretiſch, in italieniſcher Sprache: Angel. Ingegneri (Della poeſia rappreſentativa, e *del modo di rappreſentare le favole ſceniche*, Ferr. 1598. 4. Ven. 1734. 8.) — Fr. Leontino di Siracuſa (Trattato pratico dell' uſo di rappreſentare ſopra il Teatro qualſivoglia Drama, bey ſ. Evodoro, Traged. Sacra Paſtorale, Palerm. 1656. 12. Iſt indeſſen nicht gedruckt.) — Luigi Riccoboni (Dell' arte rappreſentativa, Capitoli ſei, Londr. 1728. 12.) — In dem, vor dem 2ten Th. der Biblioteca teatrale des Ot. Diodati befindlichen Saggio ſopra la poeſia drammatica, ſind, unter andern, auch nützliche und richtige Bemerkungen über die verſchiedenen Arten der Declamation enthalten. — Franc. Manfredi (L'Attore in Scena, Ver. 1764. 8.) — Quadrio, in ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia, Vol. III. S. 220 führt eine Arte rappreſent. von Andr. Perucci an, welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß. — — In ſpaniſcher Sprache: Juan Ant. Gonſalez de Salas (Viage entretenido . . . Mad. 1583. 8.) — — In franzöſiſcher Sprache: Louis Riccoboni (Penſées ſur la Declamation, bey ſ. Reflex. hiſtor. et crit. ſur les differens Théatres de l'Europe, Par. 1738. Amſt. 1740. 12.) — Remond de St. Albin (Le Comedien, Par. 1747. 8. 1749. 8. Ein Auszug daraus in G. E. Leßings Theatr. Bibl. St. 1. S. 209. Berl. 1754. 8. und gänzlich überſetzt von Hrn. Bertuch, Altenb. 1772. 8.) — Fr. Riccoboni (L'Art du Théatre, Par. 1750. 8.) — Cl. Villaret (Conſiderations ſur l'Art du Théatre, Par. 1758. 8.) — Eſſai ſur la declamation theatrale, ein Gedicht von Hrn. Dorat, ſ. den Artikel Lehrgedicht, S. 195 a. — Garrik, ou les Acteurs Anglois, ouvrage contenant des obſervations ſur l'art dramatique, ſur l'art de la repreſentation, et le jeu des Acteurs . . . Par. 1769. 12. Der Verfaſſer, der Schauſpieler Sticoti, gab das Werk für eine Ueberſ. aus dem Engl. aus, welches es nicht, ſondern nur aus dem Werke des St. Albine gezogen iſt. Deutſch erſchien es Koppenh. 1771. 8. — D'Hannetaire (Obſervations ſur l'Art du Comedien et ſur d'autres objets concernant cette profeſſion en general . . . Par. 1774. 12. (2te Aufl.) Größtentheils aus den Werken des Riccoboni und St. Albine gezogen. Ein Auszug daraus findet ſich in dem Taſchenbuch für die Bühne v. J. 1775.) — St. Aubin (La reforme des Théatres, ou vues d'un Amateur ſur le moyen d'avoir toujours des Acteurs à talens . . . et de prevenir les abus des troupes ambulantes . . . Par. 1787. 8.) — Framery (De l'organiſation des Spectacles de Paris, ou Eſſai ſur leur forme actuelle, ſur les moyens de l'ameliorer par rapport au public et aux auteurs . . . 1790. 8. Der Verf. glaubt, daß, unter andern, nur Concurrenz die Schauſpieler antreiben könne, alle ihre Kräfte aufzubieten.) — — In engliſcher Sprache: Aar. Hill (The Prompter, ein periodiſches Blatt, in den J. 1709. 1710. als in welchen er Vorſteher einer engliſchen Bühne war. Art of acting, ein Gedicht von ebend. 1746. 8. und in dem 4ten Bande ſeiner Werke 1754. 8. 4 Bde.) — Ungen. Eſſay on Acting 1744. 8. — Ungen. (The Actor, or a Treatiſe on the Art of playing, 1750. 12. 1755. 12.) — Pickering (Reflex. on theatrical expreſſion in Tragedy, 1755. 8.) — Joſ. Pittard (Obſervations on Garriks Acting 1758. 8.) — J. Wilkes (In ſ. General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt der 2te Th. S. 81-173. von der Schauſpielkunſt.) — G. S. Carey (Lectures on Mimicry, 1776. 12.) — Ungen. Some advice to theatrical managers 1789. 4. Ueber die Einrichtung der Schauſpielergeſellſchaften. — Th. Morris (On the poetical elocution of the Theatre, and the manner of acting Tragedy, in ſ. Miſcell. 1791. 8.) — — In deutſcher Sprache: J. M. v. Loen (Der 5te Abſchn. des 4ten Th. ſ. Geſammelten kl. Schriften, Frkf. 1752. 8. handelt von der Schauſpielkunſt.) — J. Löwen (Kurzgefaßte Grundſätze von der Beredſamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8.) — Albr. H. Walch (Von der Schauſpielerkunſt, dem Verhältniß derſelben gegen andre ſchöne Künſte, und dem höchſten Grundſatze ihrer Regeln, Schleuſ. 1769. 4.) — S. H. Ewald (Ueber Empfindung, Leidenſchaften, Charactere und Sitten, ein poetiſ. Verſuch für Schauſpieler, im Gothaiſchen Magazine.) — Ernſt Chriſtph. Dreßler (Theaterſchule für die Deutſchen, das ernſte Singſchauſpiel betreffend, Han. 1777. 8.) — Ungen. Ueber die Bildung eines fähigen Schauſpielers, ein Aufſ. in den Baieriſchen Beytr. zur ſchönen und nützlichen Literat. München 1778. 8. — Von der Schauſpielkunſt, Wien 1780. 8. — Rahbeck (Briefe eines alten Schauſpielers an ſeinen Sohn . . . aus dem Däniſchen überſetzt von Chriſtn. Heinr. Reichel, Koppenh. 1785. 8. Das Original iſt mir nicht bekannt) — J. J. Engel (Ideen zu einer Mimik, Berl. 1785-1786. 8. 2 Bd. mit Kupf. Ueberſetzt iſt das Werk ins Holl. und mehrere neuere Sprachen.) — Ungen. (Theatraliſche Reiſen, Weißenfels 1789-1790. 8. 2 Th. enthalten mehrere, in die Theorie einſchlagende, gute Winke.) — Auch kann dem Schauſpieler noch der „Verſuch einer zahlreichen Folge leidenſchaftl. Entwürfe für . . . Kunſt- und Schauſpielfreunde . . . von J. F. v. Göz, Augsb. 1785. 4. mit 160 K. nützlich ſeyn. —

---

*) Polus lugubri habitu Electrae indutus urnam e ſepulchro tulit filii et quaſi Oreſtis amplexus, opplevit omnia non ſimulacris neque imitamentis, ſed luctu atque lamentis veris. A. Gell. Noct. Attic. L. VII. c. 5.

Von der Geſchichte der Schauſpielkunſt, und zwar, bey den alten Völkern, als von ihrer theatraliſchen Muſik: Giovb. Doni (Trattato della Muſica Scenica, im 2ten Bde. ſ. von Gori und Paſſeri, unter dem Titel Lyra Barbarina . . . Fir. 1743-1763. f. 2 Bd. herausgegebenen Werke. Die Abhandlung beſteht aus folgenden Vorleſungen: (Lezioni) Se le azioni drammatiche ſi rappreſentavano in tutto o in parte; del modo tenuto dagli Antichi nel rappreſentare le Tragedie e Comedie, ſopra la rhapſodia, ſopra il Mimo anticho, ſopra la Muſica ſcenica, diſc. della Ritmopoeia de' verſi latini, e della Melodia de' Cori tragichi; framm. di un Trattato della Muſica degli Antichi, e delle Machine ſceniche da un Anonimo.) — In L. Cruſius Lives of the Roman Poets findet ſich, vor dem Leben des Seneca (Bd. 2. S. 207. u. d. ff.) eine kritiſch-hiſtor. Abhandl. von dem Drama der Alten, wovon der 3te Abſchn. von einigen daſſelbe betreffenden Stücken, als dem Kothurn, Soccus, u. d. m. und der 4te von der dramat. Muſik der Alten handelt. — Der 9te Abſchnitt S. 152 in der, dem 1ten Bde. von Ch. Burneys General hiſtory of Muſic, L. 1774. 4. vorgeſetzten Diſſertat. on the Muſic of the Ancients, handelt von der dramatiſchen Muſik der Alten. — Im 4ten Bde. der Oeuvr. de Mr. La Harpe, P. 1779 8. 6 Bde. findet ſich ein Aufſatz ueber die theatral. Muſik der Alten. — Ueber den theatraliſchen Tanz, den Anzug der Schauſpieler u. d. m. Pollux (In ſ. Onomaſt. handelt das 15te-19te

Kap.

ap. des 4ten Buches, De Saltatore et Saltatione, de ſpeciebus ſaltationis; de choro, choragis et talibus; de choricis carminibus; de hiſtrionibus et hiſtrionica, de hiſtrion. apparatu; de Theatro et perſonis.) — S. übrigens den Art. **Ballet**. — — Ueber die Art der **Vorſtellung** ihrer dramatiſchen Stücke überhaupt: Eine Abhandlung in den Mem. de Trevoux, Janv. 1709. S. 28. — **J. B. Dubos** (Der 3te Bd. der neueſten Ausgaben ſ. Reflexions crit. ſur la Poeſie et la Peinture, Par. 1719. 12. nur 2 Bd. 1755. 4. 3 Bd. Dresd 1760. 8. 3 Bd. Deutſch, in G. E. Leßings Theatr. Bibl. St. 3. Berl. 1755. 8. und im 2ten Bd. der Marpurgiſchen hiſtor. krit. Beyträge zur Aufnahme der Muſik.) — **Rene Vatry** (Diſſertat. ſur la recitation des Traged. anc. in dem 8ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcr.) — **Ch. Duclos** (Mem. ſur l'art de partager l'action theatrale, et ſur celui de noter la declamation, qu'on prétend avoir été en uſage chez les Romains, ebend. im 21ſten Bd.) — **Louis Racine** (De la declamation theatrale des anc. ebend. und auch das 12te Kap. S. 336. ſeines Traité de la Poeſie dramatique, welches den 3ten Bd. ſeiner Remarques ſur les Trag. de Jean Racine, Par. 1752. 12. 3 Bd. ausmacht.) — **Guil. Hyac. Bougeant** (Diſſertat. ſur la recitat. ou le chant des anc. Traged. des Grecs et des Rom. in den Mem. de Trevoux, Fevr. 1715. S. 248.) — — Von den **Larven** oder **Maſken**: **Agoſt. Mariscotti** (De Perſonis et Larvis, earumque apud Veter. uſu et origine, Syntagmation, im 9ten Bd. S. 1097. des Gronoviſchen Theſaurus.) — **Boindin** (Sur les Maſques et les habits de Theatre des Anciens, in dem 4ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — **Chr. G. Berger** (Commentatio de Perſonis, vulgo Larvis, ſ. maſcheris, Frcft. 1723. 4.) — **Frc. di Ficoroni** (Le Maſchere ſceniche e le figure comiche d'antichi Romani, Rom. 1736. 1748. 4. lat. ebend. 1750 und 1756. 4.) — —

Von der Geſchichte der Schauſpielkunſt, und der Schauſpieler der **Neuern**: Das 30te, 31te und 32te Kap. des Eſſay on the preſent ſtate of the Theatre, in France, England and Italy . . . . Lond. 1760. 8. S. 190 u. f. handelt von den italieniſchen, franz. und engliſchen Schauſpielern. — Der **Italiener**: **Frc. Bartoli** (Notizie iſtoriche dei Comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL. fino ai giorni preſenti . . . Pad. 1783. 12. 2 Bd.) — — Der **Franzoſen**: Cauſes de la decadence du gout ſur le Théatre, où l'on traite des droits, des talens et des fautes des acteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la Société leur doit, et de leurs uſurpations funeſtes à l'art dramatique. Par. 1768. 12. 2 Bde. — **Laya** (Regeneration des Comediens en France, ou leurs droits dans l'etat civil. Par. 1789. 12.) — — Hiſt. de quelques Comediens anc. et modernes de l'un et de l'autre ſexe et des Acteurs et Actrices de l'Opera, im 2ten Bde. des Pour et Contre von Prevot d'Exiles, und in dem Supplem. zu des Titon du Tillet Parnaſſe franc. 1743. f. — Auch finden ſich Nachrichten von franzöſiſchen Schauſpielern, in dem Dict. des Théatres de Paris, Par. 1756. 12. 6 Bd. — — Der **Engländer**: Ungen. Mem. of the life of Anna Oldfield 1730. 12. — **Theoph. Cibber** (Lives of Actors and Actreſſes, 1753. 8.) — Der 4te Th. des Gen. View of the Stage, by Mr. Wilkes, Lond. 1759. 8. S. 229. iſt a Critical Examination of the merits and demerits of the principal performers in Engl. and Irel. — **Al. Stevens** (Dram. Hiſt. of Mr. Edward, Miſs Ann and others 1763. 12. 1786. 12.) — The life of Mr. James Quin, Com. with the hiſtory of the ſtage from his commencing Actor to his retreat to Bath. Lond. 1766. 12. — **Hugh Kelly** (Theſpis or a critical

Examination into the merits of all the principal performers belonging to Drury Lane Theatre 1767. 4. und in ſ. Works 1779. 4. ein Gedicht, das, als eine Nachahmung der, bey dem Art. Satire, S. 188 angeführten Rosciade des Churchill eigentlich zu den Satiren gehört, und welches eine Menge Widerlegungen veranlaßte, als Anti-Theſpis 1767. 4. The Kellyade 1767. 4. und auf eben dieſes Gedicht beziehen ſich, The rational Rosciade 1767. 4. The Reſcue or Theſpian ſcourge 1767. 4. Roſcius or the Spouters Companion 1767. 12. u. a. m.) — Theatrical Biography, Lond. 1771. 8. 2 Bd. (Skandchronik der neuern Schauſpieler.) — Theatrical Portraits 1774. 4. — **Th. Hawkins** (Obſervations on the principal performers of the Theatre Royal 1775. 8.) — **Th. Davies** (Mem. of the Life of Dav. Garrik Eſq. interſperſed with Characters and Anecdotes of his theatrical Contemporaries. The whole forming a hiſtory of the Stage which includes a Period of thirty ſix Years, Lond. 1780. 8. 2 Bd. Deutſch, Leipz. 1782. 8. 2 Bd. Dramatik Miſcellanies conſiſting of critical obſervations on ſeveral plays of Shakeſpear, with a review of his principal characters, and thoſe of ſeveral eminent writers, as repreſented by Mr. Garrik; with anecdotes of dramatic Poets, Actors etc. Lond. 1782. 8. 3 Bde) — Ungen. The beauties of Miſtr. Siddons 1785. 8. Ueber ſechs ihrer Rollen. — Apology for the life of Anne Bellamy 1785. 12. 5 Bde. — The Green-room Mirror, clearly delineating our preſent theatrical performers 1786. 8. — **J. Ireland** (Letters, Poems and life of J. Henderſon 1786. 8.) — **Tate Wilkinſon** (Mem. of his own life 1790. 12. 4 Bde.) — **Ant. Pasquin** (The Excentricities of John Edwin, Comedian 1791. 8. 2 Bde.) — Ungen. The ſecret hiſtory of the Green-Room 1791. 12. 2 Bde. Verm. 1792. 12. 2 Bde. — — In Anſehung der Schauſpielkunſt in Deutſchland, ſo wie wegen mehrerer, hier überhaupt der gehörigen Schriften, ſ. den Art. Drama, S. 716 u. f. — — ſo wie den Art. Pantomime S. 649. —

## Scherz; Scherzhaft.

(Schöne Künſte.)

Urſprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als ſich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden iſt. Nicht diejenigen ſcherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnügt und luſtig ſind; ſondern die, welche bey ernſthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch luſtige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erwecken. Ob wir nun gleich hier den Scherz blos in Abſicht auf die ſchönen Künſte zu betrachten haben, ſo ſcheinet es doch nöthig, die verſchiedenen Veranlaſſungen und Würkungen deſſelben erſt allgemein zu betrachten.

Man kann überhaupt zweyerley Abſicht, oder Veranlaſſung zum Scherzen haben: entweder ſucht man blos ſich und andere zur Fröhlichkeit zu ermuntern; oder man braucht ihn in der Abſicht, etwas beſonderes und näher beſtimmtes damit auszurichten: in beyden Abſichten kann er wichtig werden. Bey ernſthaften Geſchäfften, und bey mühſamen Verrichtungen thut oft ein beyläufiger Scherz ungemein viel zur Aufmunterung, und hindert das Erſchlaffen der Aufmerkſamkeit, oder das Gefühl der Abmattung. So kann auch eine mit Fleiß geſuchte, etwas anhaltende Ergetzlichkeit vortreffliche Würkung thun, einem etwas eingeſunkenen Gemüth eine neue Spannung und neue Würkſamkeit zu geben. Dieſes beſtimmt alſo die eine der beyden Veranlaſſungen zum Scherz.

Will man ihn aber als einen Umweg zu Erreichung andrer Abſichten brauchen; nämlich dazu, daß man Perſonen, oder Sachen lächerlich macht, um dadurch gewiſſe ernſthafte Abſichten zu erreichen, die man ſonſt gar nicht, oder doch ſo leichte nicht würde erreicht haben: ſo kann er auch in dieſer Abſicht wichtig werden. Gar oft kann man die Hinderniſſe, die bey Geſchäfften ein Zänker, oder ein Sophiſt in den Weg legt, auf keine kürzere Weiſe aus dem Wege räumen, als durch einen wol angebrachten Scherz, der entweder die uns im Wege ſtehende Perſon, oder die uns hindernde Sache ſo leicht macht, daß man ihrer nicht achtet. Dieſes Mittels haben ſich Sokrates und Cicero ſehr oft mit großem Vortheil bedienet. So kann man bisweilen durch bloßen Scherz beträchtlichen Vorurtheilen und ſehr ſchädlichen Uebeln, die ſich in dem ſittlichen Leben der Menſchen eingeſchlichen haben, ihre Würkung benehmen, und ſie wol ganz vertilgen.

Die ſchönen Künſte bedienen ſich des Scherzes in beyden Abſichten: entweder nur beyläufig, und mitten unter ernſthaften Vorſtellungen; oder ſie verfertigen Werke, die durchaus ſcherzhaft ſind. Ehe wir aber die Anwendung des Scherzes betrachten, müſſen wir ſeine Beſchaffenheit und ſeine Würkungen an ſich erwägen.

Die eigentliche Natur des Scherzes beſteht darin, daß man etwas luſtiges ſpricht, oder thut, in der Abſicht, andere dadurch zu beluſtigen. Wenn ein alter Mann mit einem jungen Mädchen verliebt thut, nicht um etwas von ihr zu erhalten, ſondern ſie aufgeräumt zu machen, ſo ſcherzt er: meynte ers im Ernſte, ſo würde man ſagen, er ſey ein Geck. Wenn Anakreon ſich wie von der Liebe gequält anſtellt, und ſein Herz als ein Neſt beſchreibet, das voll junger Amorine ſitzt: ſo ſcherzt er; aber der würklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weiſe äußerte, würde nicht ſcherzen, wenn man gleich über ihn lachte. Einerley Gegenſtand kann Scherz oder Ernſt ſeyn, nach der Abſicht, die man dabey hat. Wer etwas einfältiges, oder lächerliches ſpricht, und meynet, er ſage etwas kluges, ſpricht im Ernſt; und eben daſſelbe, in der Abſicht andre zu beluſtigen geſagt, iſt Scherz.

Es ſcheinet alſo, daß das Lächerliche von dem Scherzhaften nicht weſentlich, oder nach der materiellen Beſchaffenheit, ſondern nach der Abſicht deſſen, der es an den Tag bringt, unterſchieden ſey. Da wir nun bereits die Beſchaffenheit des Lächerlichen in einem beſondern Artikel betrachtet haben, ſo wird dieſer größtentheils auf die Anwendung des Scherzes eingeſchränkt.

Man kann beym Scherz, wie vorher angemerkt worden, zweyerley Abſicht haben: entweder blos luſtig zu ſeyn, ſich und andern eine aufgeräumte Stunde zu machen; oder man ſcherzt in der Abſicht, Thorheiten zu verſpotten, und Narren lächerlich zu machen. Es kann geſchehen, daß man beyde Abſichten mit einander vereiniget; aber wir betrachten hier jede beſonders.

Das blos luſtige Scherzen, wenn es mit guter Art geſchieht, wovon ich hernach ſprechen werde, iſt eine Sache, deren Werth die verſtändigſten Männer alter und neuer Zeit eingeſehen haben. Hierüber denke ich, wie über viel andere Dinge, wie Cicero, der in einem ſehr ernſthaften Werke dem blos luſtigen Scherz das Wort ſpricht, aber ihm zugleich ſeine Schranken anweiſet. „Leichtſinnig, ſagt er, unbeſonnen und mit völliger Nachläßigkeit muß der Menſch nie handeln. Denn ſo ſind wir von Natur nicht beſchaffen, daß wir blos zum Spielen und Scherzen gemacht zu ſeyn ſchienen; ſondern vielmehr zum Ernſt, zu einigen wichtigen und großen Dingen. Zwar ſind Spiel und Scherz nicht zu verwerfen; aber man muß ſich ihrer wie des Schlafes und anderer Erholungen bedienen, nachdem man wichtigeren und ernſtlichern Geſchäfften hinlänglich obgelegen *)."

In der That iſt dieſe Munterkeit des Gemüthes, und, ſo bald man ſich von wichtigen Geſchäfften losgemacht hat, ein Hang, ſich an Dingen, die uns vorkommen, zu vergnügen, und ſie von der leichten Seite anzuſehen, gar keine verächtliche Gabe des Himmels. Ein Menſch von munterm Gemüthe zieht ſich nicht nur beſſer aus allen Schwierigkeiten des Lebens, als ein ganz ernſthafter, oder gar etwas finſterer Menſch; ſondern hat noch dieſes zu gut, daß er nie ganz böſe wird. Es giebt unſtreitig ungleich mehr ernſthafte, als luſtige Böſewichter.

Dieſe Gabe der Munterkeit kann, wo die Natur ſie etwas kärglich gegeben, durch ſcherzhafte Werke genährt und vermehrt werden. Perſonen, die einen zu ſtarken Hang zum Ernſt fühlen, oder die durch etwas lang angehaltene ernſtliche Anſtrengung ihrer Kräfte die Munterkeit verloren haben, können ſcherzhafte Werke von großer Wichtigkeit ſeyn. Wer erkennt nicht, wie wichtig es für den ſittlichen Menſchen ſey, nach verrichteten Geſchäfften ſich an eine Tafel zu ſezen, wo Munterkeit und feiner Scherz eine Verrichtung, die wir mit den Thieren gemein haben, zu einer Geiſt und Herz erquikenden Wolluſt machen?

Den ſchönen Künſten liegt eben ſo gut ob, dieſe heilſame Munterkeit zu befördern, als die Geſinnungen der Rechtſchaffenheit lebhaft zu erweken. So wie den ehemaligen Arkadiern wegen ihres rohen Charakters die Muſik zu einem Nationalbedürfniß geworden war, ſo könnten auch ſcherzhafte Werke, wenn nur die Muſen und Grazien ihr Siegel darauf gedrukt haben, einer Nation, deren Charakter zu heftig, oder zu finſterem Ernſte geneigt wäre, die wichtigſten Dienſte thun. Man kann ſie als Mittel zu vollkommnerer Bildung des Charakters einzeler Menſchen und ganzer Völker brauchen.

Und wenn wir auch ihre Würkung endlich blos als vorübergehend anſehen, wenn ſie auch nur, um mich des Horaziſchen Ausdruks zu bedienen, laborum dulce lenimen, und als ſchmerzſtillende und lindernde Arzneymittel zu brauchen wären, ſo würde dieſes allein ihnen einen beträchtlichen Werth geben.

Heil alſo den jovialiſchen Köpfen, deren geiſtreiche Scherze unſern von Arbeit ermüdeten Geiſt erquiken, die uns die Stunden des Unmuths verkürzen, und die das von Arbeit oder Verdruß ſchlaffe Gemüthe mit erquikenden Arzneyen wider zur Munterkeit bringen. So verächtlich einem Philoſophen der lechzende und nach Wolluſt ſchmachtende Schwarm der Bacchanten und Faunen iſt, die alle Flüſſe der Erde in Wein, und jeden Ort, den ſie betreten, in einen Hain der Venus verwandelt zu ſehen wünſchten, ſo ſchäzbar ſind ihm jene nüchternen Lacher, die ihm auch in einem

---

*) — ut ne quid temere ac fortuito, inconſiderate negligenterque agamus, nec enim ita generati a natura ſumus, ut ad ludum jocumque facti eſſe videamur: ſed ad ſeveritatem potius et ad quaedam ſtudia graviora, atque majora. Ludo autem et joco uti quidem licet; ſed, ſicut ſomno et quietibus caeteris, tum, cum gravibus ſeriisque rebus ſatisfecerimus. Cic. de Off. L. I.

einem öden Hayn auf die Spuren ſcherzender Najaden führen.

Es iſt anmerkungswürdig, daß die wahre Gabe zu ſcherzen ſelten leichten Köpfen und Menſchen, deren Charakter herrſchende Fröhlichkeit iſt, zu Theile wird. Die vorzüglichſten Scherzer ſind diejenigen, in deren Charakter viel Ernſt und große Gründlichkeit liegt, und die deswegen zu wichtigen Arbeiten aufgelegt ſind. Der nüchterne, zu den größten Geſchäfften tüchtige Cicero, konnte mit Recht über den unwitzigen Antonius, der ſein Leben in Schwelgerey und luſtigen Geſellſchaften zugebracht hatte, ſpotten. Dieſes trifft in der That noch allezeit ein, und dadurch ſcheinet die Natur ſelbſt angezeigt zu haben, wie nahe der wahre Scherz mit dem Ernſt verwandt ſey.

Doppelt wichtig iſt aber der Scherz, der Verſpottung der Thorheit und Beſchimpfung des Laſters zum Grunde hat. Ein großer Kunſtrichter hat angemerkt, daß der Scherz unwiderſtehliche Macht auf die Gemüther habe *). Wo ächter Scherz die Thorheit angreift, da wird ſie unausbleiblich beſchämt. Wird der Thor nicht ſelbſt durch dieſes einzige mögliche Mittel geheilet, ſo wird doch gewiß der, der davon noch nicht angeſteckt iſt, davor verwahret.

Dieſes mag von dem Werth des Scherzes überhaupt hinlänglich ſeyn. Nun ſollten wir auch die wahre Art und den, den ſchönen Künſten anſtändigen Geiſt deſſelben beſtimmen. Aber da müſſen wir mit Cicero ſagen: Cujus utinam artem aliquam haberemus! Ein Deutſcher hat verſucht, die Kunſt zu ſcherzen zu lehren **): aber wehe dem, der ſie daraus zu lernen glaubt. „Es giebt zwey Arten des Scherzes, ſagt Cicero, der die Sache wichtig genug hielt, ſie in ſeinem vortrefflichen Werk von den Pflichten des Menſchen, abzuhandeln: die eine iſt unedel, muthwillig, ſchändlich und garſtig; die andere von gutem Geſchmak, feinern Sitten anſtändig, geiſtreich und ſehr beluſtigend *).“ Er giebt hernach noch als Kennzeichen des ſchlechten Scherzes nicht nur die Niedrigkeit ſeines Stoffs und Ausdruks, ſondern auch die Ausgelaſſenheit und den Muthwillen deſſelben an, der darin beſteht, daß man ihn, zur Zeit, oder Unzeit, als ein Geſchäfft treibet.

Die weſentliche Eigenſchaft des guten Scherzes iſt ohne Zweifel das, was Cicero das Salz deſſelben nennt, und was nichts anders iſt, als der feine Witz, der ſich beſſer empfinden als beſchreiben läßt. Je weniger in die Augen fallend, je ſubtiler die Mittel ſind, wodurch das Luſtige in einer Sache an den Tag kommt; je verborgener es Menſchen von wenig Scharfſinn, und von gröberem Gefühl iſt: je mehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Luſtige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzubringen, deren Ungrund durch geringes Nachdenken entdekt wird, ſo wird der Scherz froſtig; braucht man dazu Begriffe und Bilder, die plump, grob, ſinnlich ſind und auch dem unwitzigſten Menſchen von blos körperlichem Gefühl einfallen, ſo wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf blos künſtliche von keinem natürlichen Grund unterſtützte Aehnlichkeiten,

---

*) Habet vim neſcio an imperioſiſſimam et cui repugnari minime poteſt. Quintil. Inſtit. L. VI. c. 3.

**) Matthäus Delius aus Hamburg, deſſen Werk de Arte jocandi ſich im zweyten Theile der Sammlung, die unter dem Titel Deliciae poëtarum Germanorum herausgekommen iſt, befindet.

*) Duplex omnino eſt jocandi genus: illiberale, petulans, flagitioſum, obſcœnum; alterum elegans, urbanum, ingenioſum, facetum. De Off. L. I.

ten, Wortſpiele u. d. gl. ſo wird er gezwungen und abgeſchmakt.

Wir haben leider eine ſo große Menge ſcherzhaft ſeynwollender Dichter in Deutſchland, daß es leicht wäre, beynahe alle mögliche Gattungen des ſchlechten Scherzes durch Beyſpiele, die man überall bey ihnen antrifft, kennbar zu machen. Es möchte bey dem ſo ſehr ausgelaſſenen Hange zum Scherzen, der bey uns ſo herrſchend geworden, heilſam ſeyn, wenn ſich jemand die Mühe gäbe, dieſe Beyſpiele als Muſter, wie man nicht ſcherzen ſolle, zu ſammeln, und jungen Dichtern zur Warnung vorzuhalten.

Bis izt kann man eben nicht ſagen, daß der ächte Scherz eine gemeine Gabe der deutſchen witzigen Köpfe ſey. Die Alten glaubten, daß das, was bey den Griechen ἀστειότης, bey den Römern urbanitas, hieß, und das nichts anders iſt, als ein in der größern Welt und in feinern Geſellſchaften gebildeter Geſchmak, zum guten Scherz nothwendig ſey. Aber gar viele unſrer jungen Dichter, deren Welt eine finſtere Schule, und nach dieſer ein kurzer, und meiſt in jugendlicher Ausgelaſſenheit zugebrachter Aufenthalt auf einer Univerſität geweſen iſt, glauben zum Scherzen aufgelegt zu ſeyn, weil ſie muthwillig ſeyn können.

Doch ſind wir auch nicht ganz von Männern entblößt, die im wahren Geſchmak zu ſcherzen wußten. Schon vor mehr als zweyhundert Jahren machte der Straßburgiſche Rechtsgelehrte, Johann Fiſchart, durch ächtes Scherzen dem deutſchen Wiz Ehre. **Logau** und **Wernike** wußten zu einer Zeit, da die deutſche Litteratur noch in der Kindheit war, nicht ohne Feinheit zu ſcherzen. Aber Hagedorn hat, wie in manchem andern Punkte des guten Geſchmaks, alſo auch hierin die Bahn erſt recht eröffnet. Liſcov, Roſt und Rabener ſind bekannt genug; und auch Z
chariä, wiewol er ſich an weni
intereſſante Gegenſtände gemacht, ha
in ſeinen comiſchen Gedichten d
Gabe zum Scherzen gezeiget. D
Wieland den feineſten Scherz in ſ
ner Gewalt habe, hat er bis zu
Ueberfluß gezeiget. Nur Schad
daß ſeine Muſe durch die Geſellſchaf
unzüchtiger Faune an ihrer ehemal
gen Keuſchheit großen Schaden g
litten. Dieſer Mann, deſſen G
und außerordentlichen Talente ich ſ
ſehr als jemand erkenne, nehme
mir nicht übel, wenn ich hier fr
geſtehe, daß es mir noch nie begrei
lich geworden, wie ſein ſo ſcharfe
Verſtand ihm hat erlauben könne
gewiſſe Stellen in ſeinen comiſche
Gedichten, die die muthwilligſt
Phantaſie entworfen hat, ſtehen z
laſſen. Die ſo ſeltene Gabe zu ſcher
zen, die er in einem hohen Grad be
ſitzt, und an ſo vielen Stellen ſeine
Schriften ſo glüklich angewendet hat
ſollte er ſie nicht als ein koſtbare
Geſchenk der Natur anſehen, die ni
zu Reizung gewiſſer Lüſte, die an ſich
ſchon zu viel Reizung haben, anzu
wenden iſt? Der Jugend iſt offen
bar mit ſolchen Reizungen nicht ge
dienet *); und erſchöpfte Wollüſtlinge

ver

---

*) Ich erſtaunte, als ich ganz neul
aus den halliſchen gelehrten Zeitun
vernahm, daß ein gewiſſer Schul
mann in Sachſen einige auserleſen
Stüke des Lucians, die er in griechi
ſcher Sprache für ſeine Schüler ab
druken laſſen, hier und da mit Stel
len aus Wielands comiſchen Gedich
ten erläutert habe. Man ſehe in den
halliſchen neuen gelehrten Zeitungen
das 95. Stük vom Jahr 1773. Man
ſiehet hieraus, wie ſo gar leicht ge
wiſſe Dinge von Unverſtändigen ge
mißbraucht werden! Hat denn die Ju
gend nöthig, zum Muthwillen ange
führt zu werden? Wird ſich nicht
Herr Wieland ärgern, daß man das,
was er für Männer, und zwar nur
für die feinern Köpfe geſchrieben
hat, den Schulknaben zum Spiel vorge
legt?

verdienen die wol, daß ein Mann von Verſtand ihnen helfe die Einbildungskraft zu erhitzen?

◆ ◆

Von dem Scherzhaften überhaupt, und den verſchiedenen Gattungen der ſcherzhaften Poeſie handeln, in lateiniſcher Sprache: **Franc. Robortelli** (Explicatio eorum omnium, quae ad quaeſt. de ſalibus pertinent, bey ſeiner Paraphraſe der Poetik des Horaz, in ſ. In Librum Ariſtotelis De arte poet. Explicat. . . . Flor. 1548. Baſ. 1555. f.) — **Vinc. Madius** (De Ridiculis, bey ſ. In Ariſtot. Librum de poet. Explanat. . . . Ven. 1550. fol.) — **Marc. Ant. Bonciarius** (Eliaticus, ſ. De ludicra poeſi, Dial. Prima pars, in tres libell. diſt. Acc. ejuſd. Apol. pro poemate ludicro, Perug. 1615. 4.) — **Franc. Vavaſſor** (ſ. De ludicra dictione, Par. 1658. 4. ex edit. Lappii, Lipſ. 1722. 8. und in ſ. Werken, Amſtel. 1709. f.) — — In italieniſcher Sprache: **Aldeano** (Nic. Villani) (Ragionamento ſopra la poeſia giocoſa de Greci, de' Latini e de' Toſcani . . . Vin. 1634. 4.) — — In franzöſiſcher Sprache: **Jean Boivin** (Diſc. ſur la poeſie burleſque in den Mem. de Trevoux, Janv. 1718.) — **Ebenderſ.** vor ſeiner Ueberſetzung der Batrachomyomachie, Par. 1717. 4. — **Jean Louis Guez de Balſac** (Diſcours contre la poeſie burleſque, die 29te Diſſertation in dem 2ten Bd. S. 565. ſ. Oeuvr. div.) — **Bruzen de la Martiniere** (Diſc. ſur le ſtyle burleſque en général, et ſur celui de Mr. Scarron en particulier, bey der Ausgabe der Werke des Scarron, Amſt. 1737. 12.) — Die Vorrede der franzöſiſchen Ueberſetzung des Ricciardetto, Par. 1766. 8. handelt, theoretiſch und hiſtoriſch, von der ſogenannten Poeſie burleſque. — Auch finden ſich in dem Dial. du Maſcarat et de St. Ange, Par. 1649. 4. des Naudé, eine Menge hiſtoriſcher Nachrichten über einen Theil der ſcherzhaften Poeſie, des Burlesken nähmlich. — — In deutſcher Sprache: **G. F. Meier** (Gedanken von Scherzen, Halle 1744. 1754. 8. Engl. 1764. 12.) — **J. J. Duſch** (Abhandlung von der komiſchen Heldenpoeſie, in ſeinen verm. krit. und ſatyriſchen Schriften, Alt. 1758. vergl. mit der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 4. S. 537.) — **Juſtus Möſer** (Harlekin, oder Vertheidigung des Grotesk-Comiſchen 1761. 8. vermehrt, Bremen 1777. 8.) — **C. Meiners** (Das 14te Kap. ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. gehöret in ſo fern hieher, als es von dem komiſchen Heldengedicht handelt.) — **E. Platner** (Der 896-905 §. des zweyten Buches ſ. neuen Antropologie, S. 406 u. f. handelt von dem Scherz überhaupt, und von dem Scherzhaften in den Künſten; er ſetzt den Scherz in die Vorſpiegelung eines kleinen Uebels, welches ſchnell gehoben wird, um ſich in Luſt zu verwandeln.) — —

Scherzhafte Gedichte überhaupt ſind geſchrieben worden, bey den **Griechen:** Wenigſtens mag, was der Scholiaſt des Euripides bey dem 960ten V. des Oreſtes erzählt, als Sage, hier ſtehen, daß ein Mädchen, Jambe, die troſtloſe, ihre Tochter ſuchende, Ceres, durch Herſagung ſcherzhafter Verſe zum Lachen bewegen habe. — **Homer** (Batrachomyomachia f. l. et a. 4. gr. et l. (Ed. pr.) Ven. 1486. 4. Par. 1562. 4. Gr. et lat. Lipſ. 1550. 4. Lond. 1721. 8. Lemg. 1789. 8. und ſonſt bey den Werken des Dichters. Erläuterungsſchriften: Herm. v. d. Hardt Carmen Homeri de Batrachom. illuſtratum, Helmſt. 1717. 8. De Batrachom. Homero vulgo adſcripto, Auct. G. F. D. Goeſs, Erl. 1789. 8. Ueberſetzt in das Italieniſche, von G. Sommariva, Ver. 1470. 8. Von Lod. Dolce, bey ſ. Uliſſe, V.n. 1573. 4. Von Malipiero, Ven. 1642. 8. Von Angel. Mar. Ricci, Flor. 1741. 8. Von Ant. Lavagnoli, Ven. 1744. 4. (gr. lat. und ital.) Von Ant. Migliareſe, mit dem Phädrus 1763. 8. Von Nicolobi, Ven 1776. 8. Von Ceſari, Ver. 1788. 8.

Eine Nachahmung derſelben von Andr. Carre, Flor. 1788. 8. In das Franzöſiſche: Von Ant. Macault, Par. 1540. 4. Von Sal. Certon, Par. 1615. 8. Von Guil. Norbier, Par. 1650. 8. Von Boivin, unter dem Nahmen Junius Biberius Mero, Par. 1717. 4. In das Engliſche: Von G. Chapmann mit der Ilias 1614. 8. Von S. Parker 1700. 8. Von Parnell 1717. 8. und in ſ. Poems, Lond. 1773. 8. S. 83. In das Deutſche: von J. L. Damm (mit dem Text) Berl. 1735. 8. Von Willamow (nebſt dem Texte) Petersburg 1771. 8. Im 2ten St. des Journals für die Liebhaber der Litterat. Leipz. 1779. 8. Von Theoph. Piper, Leipz. 1775. 8. S. übrigens den Art. Homer, S. 642. —— Auch laſſen ſich noch einige griechiſche Gedichte von Neuern, als die Galeomyomachia, Baſ. 1518. 8. u. a. m. hieher rechnen. ——

Scherzhafte lateiniſche Gedichte, von römiſchen Dichtern: P. Virgilius Maro (Der, ihm zugeſchriebene Culex ſo wie die Copa, die ſich bey den Ausg. ſ. Werke befinden.) —— Von neuern lateiniſchen Dichtern: Vinc. Obſopoeus (1550. Victoria Bachi, ſ. de arte bibendi, Lib. IV. Lugd. B. 1648. 12. 1690. 8.) — Natalis Comes oder de Comitibus († 1582. Myrmecomyomach. Lib. IV. Ven. 1550. 8. Ital. Ven. 1650. 8.) — D. G. Morhof (Carmen de Ente rationis, heroicum joculare, Roſt. 1664. 4. und in ſ. Oper. poet. S. 280.) — Th. Ceva († 1737. Da er ſelbſt ſeinen Puer Jeſus Lib. IX. für ein comico-heroicum carmen ausgab: ſo mag er denn auch hier ſeine Stelle einnehmen.) — Holdsworth (Muſcipula, engliſch im 5ten Bde. der Dodsleyſchen Sammlung, S. 258.) —

Scherzhafte Poeſien der Italiener: Sie haben ihre ſcherzhafte Poeſie überhaupt von den Provenzalen, und den Sicilianern (ſ. Bettinelli Riſorgimento d'Italia negli ſtudi, nelle Arti etc. P. 2. C. 3. S. 111. Op. T. 4. Ven. 1781. 8.) und theilen ſie in Poeſia burchielleſcha, pedanteſca, contadineſca, boſchereccia, maccharonica u. d. m. (ſ. den 12ten der Lettere ingleſe des Bettinelli, Opere, Bd. 7. S. 317.) ein; im Grunde läßt ſie aber auch in lyriſche und epiſche ſcherzhafte Poeſie ſich eintheilen, und die angeführten Arten gehören zu der erſten, in ſofern in ihnen nur Sonette, Lieder und dergleichen abgefaßt ſind. —— Die Poeſia burchielleſca, ſpäter berneſca genannt, wird, wie ſchon bey dem Artikel Satire S. 160 bemerkt worden, billig zu den Satiren gerechnet, und von den Geſchichtſchreibern der italieniſchen Dichtkunſt, Satira giocoſa genannt. Sie hat ihren Nahmen von Domenico di Giovanni, Burchiello gen. (weil er alla burchia, (au hazard) ſchrieb; und von burlare la ben, wetten, † 1448.) einem Florentiniſchen Barbier, und ſie beſteht, um mit den Worten des Creſcimbeni (Iſtor. della volgar Poeſ. Bd. 1. S. 40. Ausg. v. 1731.) mich auszudrücken d'un viluppo di concetti fantaſtichi ammaſſati inſieme ſenz' ordine, ſenza conneſſione, e ſenza ſperanza, che chi leggeſſe aveſſe mai avuto a capirne il ſenſo, perlochè potrebbe diffinirſi, eſſere un caſuale accozzamento di parole fatte in rima. Auch Fontanini, in ſ. Bibl. dell' Eloq. Ital. Bd. 2. S. 78. und Apoſt. Zeno, ebend. characteriſiren ſie nicht viel beſſer. Burchiello war indeſſen nicht der erſte, welcher dergleichen Unſinn ſchrieb. Schon Ant. Pucci († 1373) und Franco Sacchetti waren ihm in gewiſſer Art zuvor gekommen (ſ. den Trattato della Satira Ital. del D. G. Bianchini, Flor. 1729. 4. S. 32 und 56.) Die Gedichte des Burchiello ſind in der Form von Sonetten abgefaßt, und zuerſt Flor. 1480. 8. und ſpäter mit den ähnlichen Arbeiten des Ant. Alamanni, Flor. 1552. 1568. 8. Ven. 1553. 1566. 8. (mit einem Commentar von Doni) Vic. 1597. 8. gedruckt. Auch hat Gior. Ant. Papini Lezione ſopra il Burchiello, Flor. 1733. 4. geſchrieben. Burchiello hat indeſſen der Manieren eigentlich drey verſchiedene, die nur darin gleich ſind, daß die einzeln Gedanken aus Räthſeln, Sprichwörtern, poßierlichen Einfällen beſtehen; die erſte iſt ganz unverſtändlich; das heißt, die einzeln Gedanken jedes Ganzen hängen auf keine Art unter ſich zuſammen, und die einzeln Gedanken ſelbſt ſind räthſelhaft, oder haben keinen eigentlichen Sinn; dergeſtalt, daß das Ganze ſich ſchlechterdings auf nichts deuten läßt; mit einem Worte, es ſind, was wir Quodlibete nennen, und zwar von der ſchlechteſten Art; die zweyte beſteht aus einzeln, zwar verſtändlichen Gedanken, Einfällen, Schnurren, Sprichwörtern, aber dieſe ſind ſo aufgehäuft, ſo ohne Ordnung und Verbindung zuſammengereiht, daß das Ganze ohne Commentar ſich nicht verſtehen läßt; daher beyde denn auch, wenn ſie in einer freyen, ungebundenen Form, und in ungleichen Versarten zuſammengeſetzt waren, Frotte oder Frottole (von farcire, wie Menage will) genannt wurden; in der dritten machen die einzeln Gedanken, Einfälle u. ſ. w. endlich ein ſchlichtes beſtimmtes Ganzes aus. So ungereimt ſolche Arbeiten im Grunde auch ſind: ſo natürlich haben ſie doch bey einem Volk, deſſen herrſchendes Seelenvermögen die Einbildungskraft iſt, Beyfall finden müſſen. — Von ſeinen Nachfolgern oder Nachahmern ſind die beſten: **Bern. Bellincioni** († 1491. Poeſie, Mil. 1493. 4.) — **Giov. dell Ottonajo** † 1527. **Lor. di Filippo Strozzi, Jac. Nardi, Franc. Fortini, Giamb. Gelli** † 1563. **Franc. Giambullari** † 1564. **Aleſſ. Malegonelle** (Von dieſen Verfaſſern ſind die ſo bekannten Canti Carnaſcialeſchi, welche bey Gelegenheit der, von dem Lorenzo de' Medici, in der Zeit der verſchiedenen Carnavale, veranſtalteten Feſtlichkeiten und Maſkeraden abgefaßt und dazu geſungen wurden, und größtentheils aus ſolchen Poſſen, Einfällen, Sprichwörtern und Scherzen beſtehen. Sie ſind verſchiedentlich geſammelt worden, als unter dem Titel, Canzone per andare in maſchera, ſ. l. et a. 4. Ballatette del Magnifico Lorenzo de' Medici, di Mr. Angelo Poliziano, e di Bern. Giambullari, ſ. l. et a. 4. Die vollſtändigſte, von Franc. Grazzini, Laſca gen. beſorgte Sammlung führt folgende Aufſchrift: Tutti i Trionfi, Carri, Maſcherate, o canti carnaſcialeſchi, andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici, quando egli ebbero prima cominciamento per infino a queſto anno preſente 1559. Flor. 1559. 8. Cosmop. (Flor.) 1750. 4. 2 Bde. mit K. Auch ſind die Geſänge des Giovb. del Ottonaio, einzeln, mit dem Titel, Canzoni, o Maſcherate carnaſcialeſche . . . Fir. 1560. 8. gedruckt. Von dieſen Feſtlichkeiten ſelbſt geben Nachrichten, Vaſari, in den Vite de' Pittori, vorzüglich des Piero de Coſimo, Bd. 3. S. 72. Ausg. von 1771. 4. und des Franc. Granacci, Bd. 4. S. 231. und Creſcimbeni in ſeiner Iſtor. della volg. Poeſ. Bd. 1. S. 196. Ausg. von 1731. — **Lor. de' Medici** (unter ſeinem Nahmen gehen, zwey, zwar in Terze rime, aber in derſelben poßierlichen Manier, abgefaßte Gedichte, La Compagnia dell Mantelluccio, und I Beoni, welche bey den Ausgaben der Sonette des Burchiello, Flor. 1568. 8. und bey den Opere burleſche, Lond. 1724. 8. 3 Bd. 1771. 8. 3 Bd. befindlich ſind.) — **Matteo Franco und Luigi Pulci** (Sonetti . . . jocoſi e da ridere, Fir. ohne Jahrz. 8. Ven. 1520. 8.) — **Anton. Camillo di Piſtoja** (Einige ſeiner Gedichte dieſer Art ſind in der Opera nuova di Vincenzo Calmeta . . . ed altri Autori, Sonetti, Dialogi a la Villaneſca, Capitoli, Strambotti etc. Ven. 1507. 8. mit abgedruckt.) — **Marc Filoreno** (Sylve, Strambotti juvenili, Sonetti juvenili, Ven. 1507. 8. Sylve, Capitoli juvenili, Capitoli ſenili, Strambotti ſenili, Deſperate, Satire, Ven. 1516. 8.) — **Teof. Folengi** (Il Caos del Triperuno, Ven. 1527. 8.) — **Franc. Berni oder Bernia** († 1536. Brachte dieſe Dichterey, durch Reichthum an glücklichen Einfällen, Witz u. ſ. w. zur Vollkommenheit, daher ſie denn auch von ihm den Nahmen Bernesca erhielt. Die erſte Samml. ſ. Gedichte mit dem Titel Opere, erſchien Ven. 1538. 8. und die erſte correcte Ausgabe unter dem Titel, Opere burlesche, Fir. 1548-1555. 8. 2 Bd. enthält aber ſchon die Gedichte mehrerer Dichter dieſer Gattung. Die neuern ſind vermehrt. Lond. e Fir. (Neapel) 1723. 8. 3 Bd. Lond. 1724. 8. 2 Bd. Utrecht (Utrecht, oder vielmehr Rom) 1726. 12. 3 Bd. (ſehr incorrect) ebend. 1771. 8. 3 Bd. gedruckt zu Lucca.) — **Lud. Martelli** († 1527) **Giov. Mauro** († 1536) **Frc. Mar. Molza** († 1544) **Agn. Firenzuola** († 1548) **Matt. Franceſi** († 1555) **Giov. della Caſa** († 1556) **Giovfr. Dino** († 1556) **Bened. Varchi** († 1566) **Dolce, Frc. Coppetta, Lud. Martelli, Girol. Ruſcelli, Piet. Aretino, Frc Grazzini, Laſca** gen. gehören zu den glücklichſten Nachahmern des Berni; und ihre Gedichte, in ſeiner Manier, finden ſich, nebſt noch einigen ähnlichen Gedichten von andern Schriftſtellern, in den vorhin angeführten Sammlungen. Auch ſind ſie, zum Theil, in den Rime piacevoli di diverſi, Rom. 1559. 4. Ven. 1540. 8. Ven. 1617. 8. enthalten, zum Theil, in den Sammlungen ihrer übrigen Schriften gedruckt. Mauro ſcheint der glücklichſte Nachahmer des Berni zu ſeyn. — Die Zahl dieſer Nachahmer iſt überhaupt ſo groß, daß alle anzuführen, mir der Raum verbietet; ich ſchränke mich alſo nur auf die mir näher bekannten, oder merkwürdigern, ein. — **Franc. Ferrari** (Rime burleſche . . . Ven. 1570. 8.) — **Ceſ. Caporali** († 1601. Gieng von der Manier ſeiner Vorgänger in ſo fern ab, als dieſe, nach dem Muſter des Berni, vorzüglich immer unter dem Schleier der Allegorie, zweydeutige und ſchlüpfrige Gedanken vortrugen, und er blos durch ſcherzhafte und lächerliche Einfälle, gefallen wollte. Zwar, in Rückſicht auf die Reinigkeit der Sprache, ſteht er unter ihnen; allein deſto führen auch verſchiedene oft auf einem etwas langweiligen, weitſchweifigen Wege zum Lachen. Seine Rime piacevole erſchienen, zuerſt ohne ſeinen Nahmen, Ven. 1589. 12. und nachher Parma 1592. 12. Ven. 1608. 12. 1656. 12. 1662. 12.) — **Ceſ. Croce** († 1609. Malcherate, Ven. 1621. 8. Nach dem Muſter der vorhin angeführten Canti Carnaſcialeſchi. Ferner i Freſchi de la Villa . . . Cuzzo 1673. 8.) — **Aleſſ. Allegri** (Rime piacevoli, Ver. 1605-1613. 4. 4 Th. La fantaſtica viſione di Parri da Pozzolatico, Lucca 1613. 4.) — **Giamb. Vignati** (Rime piacevole ſopra la Corte, Lodi 1606. 8. Teſtamento di Mecenate, Lodi 1609. 8. Ver. 1637. 12. Le lagrime de' Poeti, Lodi 1610. 12. Alles in Terzinen.) — **Parm. Anſelmi** (Humori . . . Gen. 1607. 8 Terzinen) — **Gio. P. Sarci** (Quattro Capitoli . . . Trento 16[illegible]. 4. Due ſuppliche e due Ringraziamenti . . . . Trento 1628. 4.) — **Girol. Leopardi** (Dodici Capitoli piacevole, Fir. 1613. 4.) — **Ant. Abbondanti** (Il Viaggio di Colonia, Col. Agrip. 1627. 8. Il Viaggio a Treviſi, Ven. 1627. 8. Gazzetta Menippea di Parnaſo, Ven. 1628. 8. Alles in Terzinen) — **Girol. Magagnati** (Capitoli burleſchi . . . Spira 1629. 12.) — **Calli** (Rime piacevole, Foligno 1679. 12.) — **Nic. Villani** (Den ſ. angeführten Ragionamento ſopra la poeſia giocoſa . . . Ven. 1634. 4. finden ſich allerhand Poeſie piacevoli.) — **Agoſt. Coltellini** (Rime piacevole . . . Fir. 1641. 4.) — **Franc. Meloſio** (Zwar, wie Mauro aller übrigen, iſt der Verderber der Poeſia bernesca, im 17ten Jahrh. Seine im J. 1678. 12. geſammelten Poeſie haben aus ungereimten Gedanken und Ausſchweifungen erhobenen Einfällen, welche ſehr vielen Beyfall erhielten, und ſehr viele Nachahmungen erzeugten, dergeſtalt, daß Meloſi gleichſam Stifter einer Schule, und dieſe Schreibart von ihm Stile Meloſiano leſano genennt wurde.) — **Dom. Bartoli** (Zu ſeiner Zeit fieng man an, im Stile meleſiano wieder zu verlaſſen. Rime giocoſe . . . Lucca 1703. 12.) — **Giovb. Fagiuoli** (War einer der erſten, welche die gute Poeſia berneſca wieder herſtellten, und ein ſehr fruchtbarer Schriftſteller in mehr, als einer Dichtart. Rime piacevole, Fir. 1729. 8. 7 Bd. und, unter der Aufſchrift: Fagiuolaja . . . Amſt. 1729. 12.) — **Batt. Biancardi** (Rime berneſche, Ven. 1752. 12.) — **Giuſ. Baretti** (Poeſie piacevole, Tor. 1750. 4. 1764. 8. 2 Bd.) — **Carlo Gozzi** (La Tartana degli Influſſi, Par. 1757. 8. und im 8ten Bd. ſ. Opere, Fir. 1774. 8. Die Atti granelleſchi, benannt von der, in Venedig errichteten Academia granelleſca, und erſchienen in den J. 1760 u. f. ſind ſcherzhafte ſatiriſche Gedichte auf Goldoni und Chiari, und finden ſich größtentheils geſammelt in dem 8ten Bd. ſeiner Opere, S. 135 u. f. Sie ſind indeſſen bey weitem nicht alle in dem Stilo burleſcho abgefaßt. Vorzüglich gehört zu den ſcherzhaften Satiren die [illegible], in romiſ. Verſen, Opere, Bd. 6. S. 53. Ratto delle Fanciulle Caſtellane, ebend. S. 71. Von ſ. Marfiſa, ſ. die Satire.) — **Gaſp. Gozzi** (Il Trionfo dell' umiltà . . . Ven. 1764. 8. Glücklicher Nachahmer des Berni.) — Uebrigens handeln von dieſer, zur Satire gewöhnlich gezählten Poeſia burchielleſcha, oder berneſca, Crescimbeni, im 1ten Bd. ſ. Iſtor. della volgar Poeſia, S. 93 und 359. Ausgabe von 1731. Quadrio in der Stor. e ragg. Bd. 2. S. 551 u. f. Biſſo, in ſ. Introduzione alla volgar poeſia, P. 2. C. 7. §. 4. S. 261. 7te Ausg. — —

Die *Poeſia pedanteſca* ſoll, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 73.) durch **Camillo Scroſa** (1576) eigentlich in Form gebracht, und zu einer beſondern Dichtart gemacht, oder doch vorzüglich berühmt geworden ſeyn. Denn, dem Ruſcelli zu Folge, iſt ſie ſchon vorher von Dom. Veniero, in eben dieſem Jahrhunderte, zuerſt gebraucht worden. Sie beſteht in Vermiſchung verſchiedener Sprachen, oder vielmehr in der Abänderung lateiniſcher Wörter und Endungen in Italieniſche. Dieſe Sprachenmengerey iſt aber ſchon ſehr alt; urſprünglich wohl aus Unwiſſenheit, oder Mangel an Wörtern und Redensarten entſtanden; hernach haben **Pedanten**, zum Beweiſe ihrer Gelehrſamkeit, ſie getrieben, und endlich Spötter, zur Verhöhnung dieſer, und als Nachahmung derſelben, ſie gebraucht. Der erſte Dichter, welcher dieſe Dichtart abſichtlich bearbeitete, und zur Vollkommenheit brachte, war, wie geſagt, Camillo Scroſa, der, unter der Aufſchrift, Cantici di Fidenzio Glottochryſio, Ludimagiſtro, Fir. (1565) 1572. 1586. 8. Ferr. (1568) 8. einen Band Gedichte in dieſem Style, mit ähnlichen Gedichten anderer, herausgab. Sie ſind, vermehrt mit Gedichten dieſer Art, Vic. 1611. 12. Fir. (Nap.) 1723. 8. Vic. 1743. 8. wieder aufgelegt worden. Weil er darin vorzüglich die Sokratiſche Liebe des Fidenzio Glottocriſio ſpöttiſch beſang: ſo wurde dieſe Dichtart auch Fidenzianiſche Poeſie genennt. — **Ant. Mar. Garofani** (L'Hippocriſiaga Muſa Invocatoria . . . Ferr. 1580. 8.) — **Agoſtino Coltellini** († 1693. Endecaſillabi Fidenziani, Fir. 1641. 8. vermehrt mit einem 2ten Theile, Fir. 1652. 12. La Mantiſſa Fidenziana, Fir. 1669. 12. Auch wird ihm La Fiſtula del Magiſtro Ficardo, 1653. 12. zugeſchrieben.) — **Ungenannter** (Endecaſillabi di Eſſione Partico Caliſtio . . . Vin. 1644 und 1696. 12.) — **Steſ. Pai** (hat einen Dithyramben in dieſem Style geſchrieben, welchen, unter andern, Quadrio, in ſeiner Stor. e ragione, Bd. 3. S. 183. eingerückt hat.) — Uebrigens geben beſondere Nachrichten von der Poeſia pedanteſca, Nic. Villano, in ſ. Ragionamento, Ven. 1634. 4. S. 85. Crescimbeni, in ſ. Storia della volgar poeſia, Bd. 1. S. 73. 366. 379. Ausgabe von 1731.

Quadrio, in ſ. Stor. e rag. Bd. 1. S. 219 u. f. — —

Die *Poeſia contadineſca*, auch villaneſca genannt, beſteht aus Liebesgeſchichten und Erklärungen in bäuriſchen Redensarten und Tone, und iſt meiſtens in Octaven abgefaßt, dergeſtalt, daß, wenn jene Gedichte nur aus einer Octave beſtehen, ſie Riſpetti heißen. **Lor. de Medicis** wird für den Urheber derſelben gehalten, wenigſtens iſt kein früheres Gedicht dieſer Art, als ſ. Lode della Nencia, bey ſ. Canzoni a Ballo, Fir. 1568. 4. — **Luigi Pulci** (Lode della Becca, ebend.) — **Gabr. Simeoni** (Rime e Concerti villaneſchi . . . per la Topia del Fantara, bey ſeinen Satiren, Tor. 1545. 8.) — **Franc. Doni** (Stanze dello Sparpaglia alla Silvana ſua Innamorata, bey ſ. Piſtolotti amoroſi, Ven. 1552. 8. 1558. 8.) — **Giac. Cicognini** (Stanze di Cecco alla Tina, bey ſeiner Deſcrizione del Corſo al Pallio de Villani . . . Fir. 1619. 4.) — **Fr. Baldovino** (Il Lamento di Cecco da Varlungo, Fir. 1659. 4.) — Auch finden ſich deren in der bekannten Tancia des **Mich. Agnol. Buonarotti**, Fir. 1612. 8. — Uebrigens liefern mehrere Nachrichten von der Poeſia contadineſca, oder villaneſca, Creſcimbeni, im 1ten Bd. S. 204. ſeiner Iſtor. della volgar poeſia, Ausg. von 1731. und Quadrio in ſ. Stor. e rag. Bd. 3. S. 194. — —

Die *Poeſia boſchereccia* iſt, in ſo ferne, das Gegentheil der Poeſia burchielleſca, als ſie, ſtatt daß der Ton dieſer niedrig und gemein iſt, den erhabenen, ernſthaften Ton annimmt; aber übrigens iſt ſie, in Abſicht der Unverſtändlichkeit, ihr völlig gleich, und wird zu ſehr getadelt. Creſcimbeni glaubt, ſie ſey deswegen ſo benennt worden, weil ſie im Grunde einem, aus der Ferne, ſchön ſcheinendem, grünem, aber innerlich verwildertem unwegſamen Gehölze gleich iſt, und erzählt, daß ſie, im 16ten Jahrhunderte, zur Verſpottung derjenigen Gelehrten, welche ſo gefliſſentlich und gerne Commentarien ſchrieben, erfunden wurde. Mat. Buonincontro ſoll zuerſt Sonette dieſer Art geſchrieben haben. Es ſcheint indeſſen, da jene Thorheit ſich allmählig wenigſtens gemindert hat, aus der Mode gekommen, und nie ſehr ſtark betrieben worden zu ſeyn. S. Creſcimbeni Stor. della volgar poeſia, Bd. 1. S. 361. u. f. — —

Eben dieſer Schriftſteller, a. a. O. S. 360. zählt zu der Poeſia burchielleſca noch die ſogenannten Sonetti Mattaccini, indem dieſe im Tone jener abgefaßt, und wohl nur deswegen mattaccini benannt worden ſind, weil deren immer mehrere zuſammen gehören, und der Endlaut der Reime in allen gleich iſt, dergeſtalt, daß ſie einige Aehnlichkeit mit einer Reihe ſich gleich bewegender Tänzer haben. Ann. Caro hat deren neun dieſer Art, und unter dieſer Aufſchrift verfaßt. — —

Die *Poeſia maccheronica* unterſcheidet ſich vorzüglich dadurch von den angeführten, ähnlichen Dichtarten, daß ſie italieniſche Worte latiniſirt. Ars iſta poetica, ſagt einer der erſten Macaroniſchen Schriftſteller (Arlenus ſelbſt apud Menag. in dem Dict. Etymol. Ausg. von 1694. S. 462. Voc. Macaroni) nuncupatur Ars *Macaronica* a macaronibus derivata, qui *Macarones* ſunt quoddam pulmentum, farina, caſeo, butyro compaginatum, groſſum, rude et ruſticanum. Ideo Macaronica nil niſi groſſedinem, ruditatem et *Vocabulazzos* debet in ſe continere. Dieſer Arlenus war, indeſſen nicht, wie es gewöhnlich heißt, der eigentliche Erfinder dieſer Dichtart; und wenn nicht wirklich auch ſchon von den Provenzaliſchen Dichtern ſolche abwechſelnd gebraucht worden wäre: ſo kennt man doch wenigſtens vor ihm einen Verfaſſer. Dieſer iſt Typhis Odaxius († 1488. S. Scardeon. Antiq. Patavin. S. 239.) ein Paduaner, aus dem 15ten Jahrh. deſſen Carmen macaronicum de Patavinis quibusdam arte magica deluſis u. ſ. w. in der biblioth. Pinelliana ausführlich beſchrieben

ben worden iſt. — **Teof. Folengi** († 1544. Der berühmteſte ſeiner Nachfolger, und bekannt unter dem Nahmen **Merlin Coccaie** (Seine Phantaſiæ Macaronicæ, nur 17 an der Zahl, oder vielmehr die erſten 17 Bücher eines Balde, eines ſcherzhaften epiſchen Gedichtes, worin die Thaten und Abentheuer des Baldo da Cipada erzählt werden, erſchienen zuerſt: Ven. 1517. 8. und ſind nachher vollſtändig in 25 Geſ. Ven. 1521. 12. unter dem Titel, Opus Merlini Cocaji, und vermehrt mit einem ähnlichen Gedichte, Zanitonella, oder die Liebeshändel des Tonellus und der Zanina, und der Moscheis, oder dem Kriege der Fliegen und Ameiſen, und nach dieſer Ausg. wieder ebend. 1554. 8. 1564. 8. 1613. 12. Amſt. 1692. 8. ebend. 1771. 4. 2 Bd. abgedruckt worden. Der Verf. gab indeſſen, bey ſeinen Lebzeiten, eine ſehr veränderte Ausgabe, unter der Aufſchrift, Macaronicorum poema . . . (Ven. 1520) 8. welche aber nicht den angeführten zur Grundlage gedient hat. Auch ſind ſie nur nach den erſtern, unter dem Titel: Hiſt. macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais, plus l'horrible bataille adv. entre les mouches et les fourmis, Par. 1606. 12. 1734. 12. 2 Bde. in das Franzöſiſche gebracht worden. Außer dieſen, eigentlich Macaroniſchen Poeſien ſchrieb Folengi auch, unter dem Nahmen Limerno Pitocco, den Orlandino . . . Ven. 1526. 1550. 1539. 8. Lond. 1773. 12. in 8 Geſängen oder Capitoli, im Stilo berneſco, und das Caos Triperuno . . Ven. 1527. 8. in drey Selve, nicht wie Warton (hiſt. of Engl. poet. Bd. 2. S. 357.) ſagt, eine Parodie auf Dante's Inferno, ſondern eine allegoriſche Geſchichte ſeines eigenen Lebens, und größtentheils in lat. Verſen; auch bey einigen der vorhin angeführten Ausgaben befindlich. Nachrichten von dem Verfaſſer und den Werken geben Thomaſini, in den Elog. Paravinor. Pat. 1644. 4. S. 71. (aber etwas fabelhaft.) Quadrio in den Jug. des Sav. N. 1776. T. IV. P. I. S. 187. Ausgabe von 1725. und Fontanini, oder vielmehr Ap. Zeno, in der Bibl. dell' Eloq. Ital. Bd. 1. S. 321 u. f. Ausg. von 1753.) — **Guarino Capella** (Macharonea in Cabrinum Gagamagogæ Regem compoſita, multum delectabilis ad legendum et ſex libris diſtincta. Arimini 1526. 8.) — **Barth. Bolla** (1572. Nova Novorum noviſſima, i. Poemata ſtilo macaronico conſcripta, quæ faciunt crepare lectores et ſaltare capras ob nimium riſum . . . 1604. 12. De novo magna diligentia reviſitata et augmentata, ſtamp. in ſtamparia, Stampator 1670. 12. Der Verf. lebte in Deutſchland.) — **Bern. Stephonius** († 1620. Erythraeus führt ihn in der Pinacoth. I. S. 160 als Verf. macaroniſcher Gedichte an; ich weiß ſolche aber nicht näher nachzuweiſen.) — **Ceſ. Orſini** (Magiſtri Stoppini, Poet. Ponzan. Capricia Macaronica, Pad. 1636. 8. Ven. 1639. 12. Crem. 1640. 12. Ven. 1653. 12. Mediol. 1661. 12. Ven. 1688. 12. C. nov. append. Ven. 1700. 16. Der macaroniſchen Gedichte ſind acht.) — **Barth. Zanclaio** (Cittadinus macaronicus metrificatus, overum de piacevoli converſationis coſtumantia, Somnia trenta quinque 1647. 8.) — — **Sammlungen** von dergleichen Gedichten: Macharonea varia diverſis linguis conſcripta, praeſertim latinæ, ſ. l. et a. 16. Die Verf. ſind unbekannt. — Wegen der macaroniſchen Gedichte von Dichtern anderer Völker, ſ. die Folge. — — Uebrigens gehören zu der Poeſia Maccharonica noch einige andre ähnliche Sprachmengereyen, und Sprachverſtümmelungen, als wenn Wörtern andre als die gewöhnlichen Bedeutungen gegeben, oder ganz neue Wörter erfunden werden, u. d. m. — Mehrere Nachrichten von der Poeſia maccharonica geben Crescimbeni, in ſ. Storia della volgar poeſia, Bd. 1. S. 367. u. a. B. Quadrio in ſeiner Stor. e rag. Bd. 1. S. 216. — Auch handelt davon noch die Vorrede vor der in der Folge vorkommenden Polemo Middinia, ſo wie Debure, in der Bibliogr. inſtruct. Bell. Lettr. Bd. 1. S. 6. S. 448 u. f. —

Die vorgedachten ſcherzhaften Dichtarten gehören, wie gedacht, größtentheils zu den lyriſchen Poeſien dieſer Art; auch haben ſie deren ſogar in der Form von Dithyramben, z. B. von Lor. Villani, bey dem angeführten Ragionamento. — —

In den epiſchen ſcherzhaften Verſuchen der Italiener gehören überhaupt: La prodiga vita dell' Immoderato Lippotopo, Ven. 1552. 8. — **Betto Arrighi** (La Gigantea, Fir. 1547. 1566. 4. und bey den Stanze del Lasca, Fior. 1611. 12. Apoſtolo Zeno, bey dem Fontanini 294 N. a) ſchreibt ſie dem Girol. Amelonghi zu.) — **F. Aminta** (La Nanea, Fir. 1548. und mit dem vorigen in den beyden letzten Ausgaben, zur Verſpottung derſelben geſchrieben.) — **Ant. Franc. Grazzini, Lasca gen.** (La Guerra de Moſtri, Fir. 1584. 4. (unvollendet.) — **Guil. Dati** (La conf. di Parione, Fir. 1596. 4.) — **Ceſ. Caporali** (La vita di Mecenate . . . Mil. 1604. 12. Ven. 1608. 12. Perug. 1615. 12. In Terzinen; eines der angenehmſten Gedichte dieſer Art.) — **Giamb. Andreino** (Lo ſfortunato poeta, Mil. 1606. 8. nur 3 Geſ. vermehrt, unter dem Titel: L'Olivaſtro, ovvero il poeta ſfortunato . . . Bol. 1642. 4. in 24 Geſ.) — **Girol. Magagnati** (La vita di Romolo e di Numa Pompilio . . . Ven. 1614. 8.) — **Franc. Bracciolini** (1) Lo ſcherno degli Dei, Fir. 1618. 4. Ven. 1618. 12. vermehrt mit einem Geſange, Rom. 1626. 12. Ven. 1627. 12. Bol. 1656. 12. 2) La Fillide Civetina, bey dem vorigen. 3) Il Batino, ebend. 4) La Morte dell' Orvietano, und 5) Il Convito di Cecco Antonico, werden vom Quadrio in 1. Stor. e rag. Bd. VI. S. 724. auch, als dergleichen Gedichte von ihm und als gedruckt in ſeinen Poeſie, Rom. 1615. 12. angeführt; ob ſie darin ſich befinden, weiß ich nicht.) — **Giamb. Lalli** (La Moſcheide overo Domiziano il Moſchicida . . . Ven. 1623. 12. Mil. La Franceide, Ven. 1629. 12. Mil. 1630. 12. 6 Geſ. der, ſo ſchlecht einen Gegenſtand, die großen Blattern, mit gewöhnlichem Anſtande behandelt.) — **Ungen.** Opera nuova, piacevole e da ridere in ottava rima, e di belliſſime figure adornata di un Villano lavoratore, nominato Grillo, il quale volle diventar Medico, Par. 1625. 8.) — **Aleſſ. Taſſoni** († 1635. La Secchia, Poema eroicomico . . . . Par. 1622. 12. verbeſſert, und unter dem Titel, La Secchia rapita, Ronciglione (Roma) 1624. 12. Ven. 1630. 12. Moden. 1744. 4. (d. B.) Ven. 1747. 8. Par. 1766. 8. 2 Bd. Ver. 1777. 8. Ueberſetzt in das Franzöſiſche, von P. Perrault, Par. 1664. 12. 2 Bd. Von Cedors, Par. 1759. 12. 3 Bd. In das Engliſche, Lond. 1715. 8. In das Deutſche, Hamb. 1781. 8. von C. Fr. Schmitt vorher in der italieniſchen Bibliothek; auch eine Probe in dem Schwäbiſchen Magazin. Das Leben des Dichters, von Muratori geſchrieben, findet ſich bey der Modeneſer und den folgenden Ausgaben, ſo wie eines in den Vies des Hommes et des Femmes illuſtres d'Italie, Yverd. 1768. 12.) — **Vital. Galenti** (Il Trillanello ſuoruſcito di Colonia . . . Bracc. 1644. 12. Da der Verfaſſer dieſes Gedichts ſchon um das J. 1585 gelebt haben ſoll: ſo iſt es, wahrſcheinlicher Weiſe, auch ſchon früher wohl gedruckt worden.) — **Giul. Ceſ. Croce** (La Togneide, Abbatimento amoroſo d'animali terreſtri ed aerei, colle Nozze della Rana, e del Paſſerino, e il Naſcimento della Cavaletta, e del Grillo . . . Bol. 1636. 8.) — **Flav. Fiorelli** (La Valtellina, Ven. (1638.) 12. ein ſehr mittelmäßiges Product.) — **Felice Milenſio** (La Gigantomachia, l. 1. et 2. 8. in lateiniſchen Verſen.) — **Carlo Torice** (I Nani Guerrieri, Ven. 1640. zwölf Geſ. in Octaven.) — **Jule. Gherardi** (I due poeti concorrenti carcerati in Parnaſo, de' quali il più Ignorante è ſentenziato da Apollo alla Berlina . . Bol. 1640. 8.

In Octaven und im Stilo bernesco.) — Bart. Bocchini (Le Pazzie de' Savi, ovvero Il Lambertaccio . . . . Ven. 1641. 12. Bol. 1653. 12. 1665. 12. Eine Sat. auf die Modeneſer, zur Verſpottung des Taſſoniſchen Waſſereimers, und der darin befindlichen Spöttereyen über die Bologneſer.) — Pietro de' Bardi (Il Poemone, ovvero Avino Avolio Ottone e Berlinghieri, Fir. 1643. 12. Eine Verſpottung der Romanhelden, oder Traveſtirung romantiſcher Epopeen, die aber auch wohl älter ſeyn muß, weil der Verf. um das J. 1565 lebte.) — Carlo Dottori (L'Aſino . . . Ven. 1652. 12. Zehn Geſänge in Octaven, veranlaßt durch das Sinnbild eines Eſels, das die Vicentiner einſt in einem ihrer Kriege führten, und das zu einem Sprichworte Anlaß gegeben hat.) — Franc. Fulvio Frugoni (La Guardinfanteide . . Par. 1643. 12. Auf die Fiſchbeinröcke des Frauenzimmers.) — Lor. Vittori (La Troja rapita . . . Macer. 1662. 12.) — Lor. Lippi († 1664. Il Malmantile racquiſtato . . . Finaro 1676. 12. Fir. 1688. 4. ebend. 1750. 4. Par. 1768. 12.) — Giov. Cam. Pereſio (Il Maggio romanesco ovvero Il Palio conquiſtato . . . Fer. 1688. 8. In römiſcher Volksſprache.) — Ippolito Neri († 1709. La Presa di S. Miniato in ſeinen Saggi di Rime, Lucca 1708. 8.) — Giov. Mar. Kaperini (Arlichino . . . Heidelb. 1718. 4.) — Ant. Aſcetti (La Celidora, ovvero il Governo di Malmantile . . . Fir. 1734. 8. Zwölf Geſänge in Octaven.) — Bertoldo con Bertoldino, e Cacaſenno . . . Bol. 1736. 4. Ven. 1737. 8. Dresda 1779. 8. Ein, aus einem proſaiſchen Romane des Giul. Ceſ. Croce gezogenes, und von zwanzig verſchiedenen Perſonen verfaßtes ſcherzhaftes Gedicht. Es iſt auch in den bologneſiſchen und venetianiſchen Dialekt überſetzt worden. — Girol. Baruffaldi (Il Grillo, Ver. 1738. 8. Ven. 1738. 8. Zehn Geſ. Das vorher ſchon angeführte Werk eines Ungenannten, moderniſirt.) — Giul. Ceſ. Beccelli (Il Gonella . . . Ver. 1739. 4. Aus einem, im J. 1584 gedruckten Romane gezogen.) — Saver. Bettinelli (Le Raccolte, Canti IV. Ven. 1751. 4. verbeſſert, Mil. 1752. 4. Il giuoco delle carte, Ven. 1778. 8. Il mondo della Luna, ſämmtlich im 5ten Bd. ſ. Op. Ven. 1781. 8.) — Bart. Corſini (Il Torrachione deſolato, Bol. 1750. 12. 2 Bd.) — Gian. Carlo Paſſeroni (Il Cicerone . . . Mil. 1750 u. f. 8. 6 Bd. Baſ. 1775. 12. 6 Bd.) — Ant. Frizzi (1) La Salameide, Ferr. 1772. 8. 2) Il Veglione, Ferr. 1776. 8.) — Abt Parini (1) Il Mattino, Ven. 1763. 8. 2) Il Mezzo giorno. 3) La ſera. 4) La Notte; Deutſch, unter der Aufſchrift: Die vier Tageszeiten in der Stadt, Frkft. 1778. 8.) — Carlo Gozzi (La Marfiſa, Fir. 1772. 8. und als der 7ten Bd. ſeiner Werke.) — Ottav. Girolami (Il Tempio della Follia, Lucca 1778. 8.) — Graf Durante (L'uſo, Berg. 1778. 8. in reimfreyen Verſen, und mehr zu den Satiren gehörig.) — Clemente Bondi (La giornata villareccia, in Octaven, in ſ. Poemetti, Ven. 1779. 8. L'uſo, ebend. Auch dieſes letztere, in reimfreyen Verſen, abgefaßte Gedicht, gehört eigentlich zu den Satiren.) — Angel. Talaſſi (La Piuma reciſa, Ven. 1778. 8.) — Giac. Vitorelli (Bey ſ. Rime, Baſſ. 1784. 8. findet ſich ein ſcherzhaftes Gedicht, I Maccharoni.) — Ungen. (Il primo Pittore, Canti V. Ver. 1792. 8. — Uebrigens iſt zu Florenz, im J. 1771 u. f. eine Sammlung der frühern heroiſch comiſchen Gedichte der Italiener, unter der Aufſchrift, Poemi Eroico-Comici in 6 Bden. erſchienen. — Und von dieſer Poeſie, zu welcher aber einige der zuletzt angeführten Gedichte nicht, obgleich zu den ſcherzhaften überhaupt, gehören, handeln, Creſcimbeni, in ſeiner Storia, Bd. 1. S. 338. und Quadrio in ſ. Stor. e rag. Bd. 6. S. 719 u. f. — Auch will ich hier noch einige Gedichte wenigſtens überhaupt nennen, welche gewöhnlich zu den ſcherzhaften gerechnet werden, ob ſie gleich nur ſchmutzig ſind, als von **Luigi Tanſillo** (Il Vendemmiatore, Nap. 1534. 4. und unter dem Titel, Stanze della coltura degli Orti delle Donne, Ven. 1550. 8. Auch werden eben dieſem Verfaſſer Le Stanze in lode della menta 1540. 8. zugeſchrieben.) — **Franc. Mar. Molza** (La Ficheide, Bold. 1539. 4. mit einem Commentar des An. Caro, und bey den Ragionamenti des Aretino, ſ. l. 1538. 8. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet, ſcheint aber doch das Werk ſelbſt nicht geſehen zu haben.) — Auch gehört das Capitolo del forno des Bembo, ſo wie das Capitolo della Fava des Mauro hierher, welche ſich aber bey Opere burleſche befinden. — Die verſchiedenen Parodieen und Traveſtirungen epiſcher Gedichte ſind bey dieſen ſelbſt angeführt. — S. übrigens den Artikel Lied. — —

Scherzhafte Gedichte von ſpaniſchen Schriftſtellern: Bey dem Art. **Romanze** iſt der ſcherzhaften Gedichte in dieſer Form überhaupt gedacht, und die burlesken Romanzen des Gongora überhaupt angeführt; allein es ſind deren noch von ſehr vielen Dichtern mehr geſchrieben worden. So enthält, z. B. in den Poeſias des **Quevedo**, Brux. 1661. 4. im 3ten Bd. der Obras, die 5te Muſe, Letrillas burleſcas, S. 197. und die 6te S. 255. nichts als Poeſias burleſcas, in Sonetten, Canzonen, u. ſ. w. beſtehend. Wegen der eigentlichen ſcherzhaften Gedichte, ſ. den Art. Lied. — —

Scherzhafte epiſche Poeſien: **D. Joſ. de Villaviciosa** (La Moſchea . . . 1625. 4. Mad. 1777. 8.) — **Lope de Vega** (La Gatomachia, in ſ. Rimas humanas y divinas . . . . Mad. 1634. 1674. 4. und im 2ten Bde. S. 277. des Parn. Eſpan. Deutſch im 1ten Bd. S. 116. des Bertuchſchen Magazins der ſpaniſchen und portugieſiſchen Litteratur, Weim. 1780. 8. Uebrigens iſt wohl nicht Lope de Vega, wie Hr. V. daſelbſt, S. 117. ſagt, der ält
ſche Dichter in dieſer Gattung;
ihm ſelbſt angeführte Moſchea i
her erſchienen.) — **Joſ. de P**
(El Robo de Proſerpina, Mad
4.) — **D. Gabr. Alvarez de**
(La Burromachia, Tol. 1740.
Auch habe ich noch dem Quevedo
liches Gedicht, unter dem Tite
lando, angeführet gefunden,
nicht näher nachzuweiſen weiß.
gehören hieher noch mancherley G
gen, als die fabula de Apolo y
von Jac. Polo de Medina, im 3
S. 318 des Parn. Eſpan. Die
de Acteon, von Ant. de Caſtillo,
Bd. 7. S. 58. Die fabula de
y Arctuſa, Burleſca von Ana
taleon de Rivera, ebend. S. 32
fabula del Fenix, von Ebend.
S. 328. Die fabula de Acteo
ſ. Barahona de Soto, ebend.
S. 89 u. a. m. Velazquez,
d. Ueberſ. hat ſonſt noch einige
Komödien zu den ſcherzhaften Poe
zogen; allein mich dünkt, als ob
immer die Gränzen der verſchiedene
arten verwirrt würden. S. ü
ſeine Geſchichte der ſpaniſchen Di
S. 414 u. f. — —

Scherzhafte Gedichte von fra
ſchen Dichtern: In der Mac
ſchen Manier: Dem Baſſafor (
dicta Dictione, S. 437. Ed. K
und dem Meraccio (Hiſt. . . . .
poeſie franc. S. 179. Amſt. 171
zu Folge war Antoine Arena,
vielmehr eigentlich de la Sable (
wenn nicht in Frankreich der Ur
denn doch der vornehmſte Schriftſt
dieſer Dichtart. Sein, ſo viel ich
erſtes maccaroniſches Gedicht iſt, A
Compagnones ſtudiantes qui la
perſona friantes, baſſas danſas
lanti ſtilo biſognantes, deſſen E
rungsjahr mir nicht bekannt iſt, da
ſchon in der Lyoner Ausg. von 152
auf dem Titel de novo correctas
liter augmentatas cum Guerra
mana totum ad longum ſine rep

ri cum guerra Neapolitana et cum revolta Genuesi et Guerra Avenionensi ſeyn, und, nachher noch, ebend. 1531. 8. 1555. 12. 1578. 8. 1602. 8. l. l. 1670. 12. gedruckt worden iſt. Auch ſoll eine Ausgabe mit der kleinen Aufſchrift, Utilissimum Opus Guerrarum et Dansarum, Impressatum in Gagliardissima Villa de Paris per discretum hominem Magister Julium Destinum de Fremontum de Anno 1574. 8. vorhanden ſeyn; und in dem Cat. Bibl. Reg. Par. wird eine Ausgabe der Guerra Romana, Neapolit. et Genuensi, Par. 1570. 8. und eine andre, cum epistola ad Jos. Rotacam, Par. 1574. 8. angeführt. 2) Meygra Entrepriza Catoliqui Imperatoris quando de Anno D. 1536 veniebat per Provinciam bene corrosatus in poſtam prendere Franciam cum Villis de Provensa propter grossas et minutas gentes rejohire (Avign. 1537.) 12. Neue. 1748. 8. Lyon 1760. 8.) — **Remy Belleau** († 1576. ſchrieb, in dieſer Manier: Dictamen metrificum de bello Huguenotico et Reistrorum Piglamine ad Sodales, das, ſo viel ich weiß, bey dem L'Eſcole de Salerne, trad. . . . p. Jean de Milan, P. l. a. 12. 1650. 4. 1651. 12. und auch bey der Ausg. der Gedichte des Arena v. J. 1670. 12. ſo wie einzeln, 1734. 8. abgedruckt iſt.) — **Jer. Hottomann** († 1590. Seine Schriften, bey dem Art. Satire, S. 154 b. angezeigten Schriften ſind in dieſem Style abgefaßt.) — **Theod. v. Beza** († 1605. Die, eben daſelbſt von ihm angezeigte Schrift gegen den Präſidenten Liſet, iſt in eben dieſer Manier geſchrieben.) — —

Sogenannte **burleske** Gedichte: Das Wort ſelbſt wurde, in die franzöſiſche Sprache, aus der italieniſchen (von burla, ſ. Orig. della Lingua Ital. . . . dal E. Menagio, Par. 1669. 4. p. 107.) ungefähr ums J. 1630. eingeführt (ſ. Dict. Etymol. . . . par Mr. Menage, Par. 1694. f. S. 140 u. f.) Es gab indeſſen ſchon frühere Gedichte in dieſer Manier und das älteſte, mir bekannte, iſt von **Berenger de la Tour** (1551) und führet den Titel: Naïade dediée au grand Roy Alcofribas Nasier, bey ſ. Choréide, autrement Louenge de Bal, Lyon 1556. 8. Indeſſen brachte erſt **J. Frc. Sarrazin** († 1655) das Wort burlesque vorzüglich in Umlauf. Er ſchrieb in dieſem poſſenhaften Style, die Defaite des boutsrimés, ou Dulot vaincu, la Souris u. a. m. Menage gab ſ. W. Par. 1656. 4. heraus. Einige Nachrichten von ihm finden ſich in Baillets Jugem. des Sav. Poet. mod. N. 1502. T. IV. P. 2. p. 264. Amſt. 1725. 12.) — **Paul Scarron** († 1660. Typhon ou la Gigantomachie, Par. 1644. 12. und in ſ. Oeuvr. Par. 1645. 4. 2 Bd. 1685. 12. 10 Bd. ſo wie noch mehrere Gedichte dieſer Art, als die Requete au Cardinal. Sein Virgile travesti iſt bereits bey dem Artikel Aeneis angeführt. Einige Nachrichten finden ſich im Baillet, Poet. mod. N. 1499. (S. 252. a. a. O.) — **Aeg. Menage** († 1692. Seine, bereits in dem Art. Satire angeführte Requête des Dictionnaires wird zu den Poesies burlesques gerechnet) — **J. Mich. de Nismes** (L'Embarras de la Foire de Beaucaire, Amst. 1700. 8.) — **Ungen.** (Lunettes à eclaircir la vue, Poeme burl. 1769. 12.) — Uebrigens ſind dieſes bey weitem nicht alle burleske Gedichte der Franzoſen. Peliſſon, in ſ. Relation contenant l'Hist. de l'Academie françoise, S. 72. Ed. de Paris 1671. ſagt daß, nachdem das Wort burlesque einmahl durch Sarrazin in Frankreich eingeführet worden, il s'y deborda, qu'il y fit d'etranges ravages. Ne sembloit-il pas toutes ces années dernières que nous jouassions à ce jeu où qui gagne perd? et la plupart ne pensoient-ils pas que pour écrire raisonnablement en ce genre, il suffisoit de dire des choses contre le bon sens et la raison? Chacun s'en croyoit capable, en l'un et en l'autre sexe depuis les Dames et les Seigneurs de la Cour, jusqu' aux femmes de chambre et aux valets.

Cette fureur du burleſque dont à la fin nous commençons à guerir, eſtoit venue ſi avant, que les libraires ne vouloient rien qui ne portat ce nom; que par ignorance, ou pour mieux debiter leur marchandiſe, ils le donnoient aux choſes les plus ſerieuſes du monde, pourveu ſeulement qu'elles fuſſent en petits vers; d'où vient qu'en la guerre de Paris en 1649. on imprima une piece aſſez mauvaiſe, mais ſerieuſe pourtant, avec ce titre . . . . *La Paſſion de notre Seigneur en vers burleſque.* Auch Boileau, in dem Art. poet. Ch. 1. V. 81 u. f. klagt in eben dieſem Tone. Vorzüglich ſcheint dieſe Wuth auf Traveſtirung der Gedichte der Alten gefallen zu ſeyn; auſſer der Aeneide wurden noch die Metamorphoſen des Ovid, und des Claudian Raub der Proſerpina, von Daſſouci traveſtirt. — —

Eigentliche ſcherzhafte Gedichte von der lyriſchen Gattung: **Frcs. Villon** (1461. Il fut, (laut Maſſieu Hiſt. de la poeſie franç. p. 248.) l'inventeur de ce badinage delicat qui tient comme le milieu entre l'agreable et le bouffon, et que dans la ſuite Marot, et Saint Gelais, Voiture et Sarraſin ſemblent avoir porté à toute la perfection dont il eſt ſuſceptible. Car quoique Villon tombe ſouvent dans le comique et dans le bas, il eſt certain pourtant qu'il a eû l'idée du genre d'écrire dont nous parlons, et que c'eſt dans ſes vers qu'on en découvre les premieres lueurs. Seine Werke ſind, Par. 1542. 8. 1723. 8. à la Haye 1742. 8. u. a. m. gedruckt. Auſſer den, zu den ſcherzhaften Satiren gehörigen petit und grand teſtament, enthalten ſie mehrere ſcherzhafte Balladen und Rondeaux, ſo wie einen Monologue du franc. Archier de Bagnolet und Dialogue entre Malepaye et Baillevent.) — **Cl. Marot** († 1544. Die Ausg. ſeiner Werke ſind bey dem Art. **Satire** S. 171. angezeigt. Naude, in ſ. Maſcurat, S. 166. Balzac, in ſeiner Diſſertat. ſur le burleſque, und Vavaſſor, ſetzen den Marot unter die burlesken Dichter; allein, wie mir dünkt, mit Unrecht, denn wenn gleich neuere Gedichte im Marotiſchen **Style**, zu den burlesken Werken gerechnet werden könnten: ſo ſchrieb doch Marot ſelbſt, zu ſeiner Zeit, in der guten Sprache.) — **Mellin de St. Gelais** († 1558. Seine Oeuvr. Lyon 1574. 8. Par. 1656. 12. Par. 1719. 8. beſtehen aus Elegieen, Epiſteln, Rondeaux, Sonetten, und vorzüglich aus Epigrammen. Le Poete, ſagt Sabatier, eſt le premier qui ait fait paſſer le Madrigal de la Poeſie ital. dans la notre, et c'eſt lui qui en a fixé le veritable caractere; il l'a reduit au ſentiment et à la fineſſe de la galanterie. [illegible] iſt in dem erſten Th. S. 456. Baillet in den Jug. des Sav. Poet. mod. N. 1283. T. IV. P. 1. S. 202. Amſt. 1725. 12. und die Annales poet. Th. 3. S. 67 u. f. geben Nachrichten von ihm.) — **Vinc. de Voiture** († 1648. Oeuvr. Par. 1656. 4. La Poeſie franç. (laut Peliſſon, in ſ. Diſc. vor den Oeuvr. de Sarraſin, S. 47.) avoit eté gaye et folâtre du tems de Marot et de Mellin de St. Gelais, et quoique depuis elle eût encore paru quelquefois avec le même viſage, neanmoins les grands Genies de Ronſard, de du Bellay, de Belleau, de Desportes, de Bertaut, du Card. du Perron et de Malherbe étant plus graves et plus ſerieux, l'avoient emporté par-deſſus les autres, et nos Muſes commençoient à être auſſi ſevere que ce Philoſophe de l'Antiquité qu'on ne voyoit jamais rire. Les choſes étoient en cet état . . . . lorſque Voiture vint avec un eſprit très-galant et tres-delicat, et une melancholie douce et ingenieuſe qui cherchent ſans ceſſe à s'egayer, u. ſ. w. Er erneuerte die Ballade, das Triolet, Rondeau und dergleichen Dichtarten. Daß indeſſen ſein Scherz mehr Künſteley und Witzeley als wahrer Scherz war, haben die neueren franzöſiſchen Schriftſteller, Voltaire, Marmontel u. a. m. ſelbſt erkannt. Nachrichten von ihm finden ſich in Baill.

let's ſug. des Sav. Poer. mod. N. 1467. T. IV. P. 2. p. 166. Amſt. 1725. 12.) — Wegen der übrigen ſcherzhaften lyriſchen Gedichte, ſ. den Art. **Lied**. —

Scherzhafte franzöſiſche Gedichte von der erzählenden Art: Außer den, bey dem Art. **Erzählung** bereits angeführten, größtentheils hierher gehörenden Gedichten: **Nic. Boileau Despreaux** († 1711. le Lutrin, 6 Geſ. zuerſt 4 Geſ. im J. 1674. vollſt. im J. 1683. und nachher in ſeinen Werken, Gen. 1715. 4. 2 Bd. mit einem Comment. von Broſſette. Amſt. 1718. f. und 4. und 8. mit K. ebend. 1729. 12. 4 Bd. mit Anmerkungen von le Montreuil, Dresd. 1746 und 1767. 12. 4 Bd. Par. 1747. 12. 5 Bd. von St. Marc; Par. 1757. 12. 3 Bd. durch Renaudet und Valincour. Ueberſ. iſt das Pult, in das Engliſche, mit der Dichtkunſt des Verf. Lond. 1714. 8. In das Deutſche von G. C. C. Müller, Leipz. 1758. und von Frhr. Leop. von Schönberg, Dresd. 1753. 8.) — **Euſt. le Noble** († 1711. L'allée de la Seringue, ou les Noyers, Poeme hero-satir. Francfort. 1690. 12. Eine ſchlechte Nachahmung des Lutrin. La Fradine ou les ongles rongés 3 Geſ. 1690. 12. Holl. 1691. 12. und im 15ten Bd. ſ. Oeuvr. das letzte iſt eine Sat. auf einen Apotheker.) — **Jean Joſ. Vadé** († 1757. La Pipe caſſée, in ſeinen Oeuvr. Par. 1756. 12. 4 Bd.) — **Ch. Secondat B. de Montesquieu** († 1757. Le temple de Gnide, Par. 1725. 12. ſieben Bücher, 1772. 8. mit Kpf. und in Kupfer geſtochen, verſificirt von Colardeau, mit einigen glücklichen Veränderungen, beſonders des Ausganges, im 2ten Bd. ſeiner Oeuvr. Par. 1779. 12. 3 Bd. und von Leonard; überſetzt in das Ital. von Vespasiani, Lond. 1757. 8. In das Deutſche von J. F. Kamerer, Hamb. 1751. 8. überſ. mehrmahl; am leidlichſten von Wagner, Lemgo 1770. 8.) — **Arouet de Voltaire** († 1778. 1) La Pucelle d'Orleans, jetzt 21 Geſ. und im 11ten Bd. der Beaumarchaiſchen Ausgabe i. 8. Ueberſ. in das Engliſche, 1780. 4. In Doggrel Rime 1785. 12. In das Deutſche, Ber. 1787. 8. (eine freye Nachahmung) Lond. 1788. 12. (elend.) Traveſtirt (Wien) 1791 u. f. 8. 3 Bde. 2) La Guerre civile de Geneve, ou les amours de Robert Covelle, Lond. 1768. und im 12ten Bd. der vorhin angeführten Ausg. ſ. W. 5 Geſ. Engl. von T. Teuce 1769. 12. Auch gehören noch mehrere ſ. Poeſ. mel. im 14ten Bd. ſ. Werke hieher.) — **Jean B. Louis Greſſet** († 1778. Le Ververt, 4 Geſ. Haye 1734. 12. und in ſeinen verſchiedentlich gedruckten Werken, als Amſt. 1755. 12. 2 Bd. Lond. 1758. 12. 3 Bde. Engliſch von J. Gilb. Cooper 1759. 4. und ein zweytes Mahl 1793. 4. Deutſch, von Götz unter dem Titel, Paperle, 1780; unter dem Titel, der Papagey in Verſen, 1779. Auch können noch ſein Careme, und ſ. Lutrin vivant hierher gerechnet werden.) — **Deneſle** († 1767. L'Etourneau, ou les avantures du Sansonnet, poeme her. en V ch. 1736. 12. Le Curieux puni 1737. 12. u. a. m.) — **Cl. Marie Giraud** (Diabotanus ou l'Orvietan de Salins P. hericom. 1750. 12. in Proſe. La Thériacade, ebenfalls in Proſe, gut. 1769. 8. La Procopade, ou l'Apotheose du Doct. Procope 1754. 12. 6 Geſ. und in Verſen.) — **Frc. Ant. Chevrier** (L'Acadiade, la Mandrinade, la Pruſſiade, l'Albionide, et l'Hanovriade, Poemes heroi-com. 1758-1759. 12. 2 Bde.) — **Boulanger** (Le Rolai, Conſtant. 1761. 8. La chandelle d'Arras . . en XVIII. Ch. Berne 1768. 12.) — **Junquieres** (Caquet Bonbec, Poule à ma Tante 1763. 8. Verm. 1764. 8. Sieben Geſ.) — **Le Jeune** (Clovis P. heroi-com. 1763. 12. 3 Bde.) — **De la Grange** (Le Phaeton renverſé, P. heroi-com. 1764. 12.) — **Iſard de L'Isle** (La Bardinade, ou les nôces de la ſtupidité 1765. 8. Zehn Geſ. Eine Art von Dunciade.) — **Alex. Maſſon** (Les Innocens, P. heroi-com. en IV ch. 1754. 12. Vanbrock, ou le petit Roland, P. heroi-com. en VIII Ch.

VIII Ch. Brux. 1776. 8.) — J. Franc. Rameau (La Ramende, 1766. 8.) — Ungen. Les Victimes, Poeme heroi-com. 1768. 8. — Ungen. (Le Voyage de la Normandie, P. heroi-com. en III ch. 1769. 12.) — Ungen. (Le Vauxhall ordinaire, ou les fêtes de la Guingette, Poem. griv. en V ch. 1769. 8.) — Desfontaines (Les bains de Diane, ou le triomphe de l'amour, en III ch. 1770. 8.) — Ungen. (L'equipée, Poeme heroi-com. en VI ch. 1776. 8.) — La Pucelle de Paris, en XII ch. Lond. 1776. 8. — Les Journées de l'amour 1776. 8. — Gabiot (Le Duel, ſuivi de l'origine de la gaze et des bouſſantes 1778. 8.) — Abt Favre (Les quatre heures de la Toilette des Dames en IV ch. 1778. 8. 1779. 8.) — Ungen. (La Journée des Dames 1780. 8.) — Milon (L'eventail en IV ch. 1781. 8. gehört zu den guten Gedichten dieſer Art.) — Ungen. (Les giboulées de l'hiver 1781. 8.) — Phanor, en IV ch. Gen. 1782. 8. — Montagne (La Levite conquiſe en II ch. 1782. 8.) — Ungen. (La Journée des enfans, le Matin 1783. 8.) — Jouffreau de Lazerie (D. Quixotte, Poeme heroi-com. 1783. 8. Fünf Geſ. und mehr traurig, als luſtig.) — Ungen. Lauſade, ou l'amour à la redoute, 1783. 8. Zwey Geſ. voller wollüſtigen Gemählde. — Les Chartreux 1783. 8. Gräßlich durch den Innhalt. — Beffroy de Reigny, bekannt unter dem Nahmen des Couſin Jacques (Marlborough, Poem. com. en proſe rimée Lond. 1784. 8. Auch finden ſich in ſ. Poeſ. diverſes verſchiedene hieher gehörige Gedichte, als Hurluberlu ou le Celibataire, Turlutetu u. d. m.) — Miramand (Le Bal en Careme 1784. 8.) — Ungen. Le Momon, ou la nuit du Joueur, P. heroicom. en VI ch. 1784. enthält einzele gute Schilderungen. — Grainville (Le Carneval de Paphos 1784. 8. mittelmäßig.) — Pus (La Carlo-Robertiade ou

Epitre badine des chevaux, âne
mulets au ſujet des ballons 1784.
— Imbert de la Platiere (L'Inv
tion des globes aeroſtatiques 17
ſtreet zu Ehren der Erfindung.) — I
gen. L'esq. arre-bolons litterair. 17
12. — Les baiſers de Zizi 1786.
— Le Voyage d'Amerique, Lo
1785. 12. — Peniſtère, ou la col
d'amour en V Ch. 1787. 8. — C
tieys (L'Amour et Pſyche en V
Ch. 1790. 12.) — Mouſtier (La
berte du cloitre 1790. 8. Le S
de Cythere 1790. 8.) — M. X. (
Bazocheide, Poeme burleſco-patri
tico heroique en III ch. 1790. 8.) —
Ungen. La Pariſeide, ou les Amo
d'un jeune Patriote et d'une be
Ariſtocrate, P. heroi-comi-poli
que en Proſe 1790. 8. — Cubier
(Les Etats généraux de l'Europe 17
8. Doch mehr lehrreich, als ſcherzh
Les rivaux au Cardinalat . . .
1792. 8.) — —

Scherzhafte Gedichte von engliſche
Dichtern, und zwar in der Macc
niſchen Manier: Will. Dunbar (
ein Schottiſcher Dichter; unter ſ. G
in den Anc. Scott. P. Edinb. 177
S. 's findet ſich ein Gedicht, worin l
teiniſche Zeilen mit engliſchen abwechſ
— J. Skelton († 1529. In ſ. W
1512, 1736. 8. finden ſich mehrere,
eigentlichen Maccaroniſchen Style
faßte Gedichte.) — Will. Drummond
(Polemo-Middinia, Oxf. 1
Glasg. 1779. 4. mit einer Vorre
Gibſon, über dieſe Dichtart.) — Un
gen. Buggiador, a maccaronic Poem
l. a. 4. — A. Geddes (Epiſt
Maccaronica ad Fratrem de iis quae
geſta ſunt in nupero Diſſentien
conventu 1790. 4.) —

Burleske Poemen: Sam. Bu
ler († 1680. Hudibras in three part
der erſte im J. 1663. Der zweyte im
1664. Der dritte im J. 1678. Verſchie
lich, ſehr oft, mit einem Commentar
Zach. Grey 1744
2 Bde. Von Nash, 1793. 4.

[illegible]

Ueberſ. in das Franzöſiſche von Towneley 1757. 12. 3 Bde. In das Deutſche, von J. J. Bodmer 1737. 8. (nur 2 Geſ.) Von Waſer, Hamb. 1765. 8. Von D. W. Soltau, Riga 1787. 8. in Verſen. Auch gehören noch Gedichte aus ſ. Remains by R. Thyer 1759. 8. 2 Bde. hieher. Das Leben des Dichters, mit einer, meines Bedünkens, im Ganzen richtigen Beurtheilung des Werkes, findet ſich in Johnſons Lives of the moſt eminent Engliſh Poets, Bd. 1. S. 263. Lond. 1783. 8. Das Gedichte veranlaßte übrigens allerhand ſehr verunglückte Nachahmungen, wie einen falſchen Second Part of Hudibras, einen Dutch und Scotch Hudibras, Butlers Ghoſt, The Occaſional Hypocrite u. a. m.) — **Math. Prior** († 1721. Seine Alma, or the Progreſs of the mind, in three Cantos iſt, zu ſichtlich, in der Manier des Hudibras geſchrieben, um hier nicht eine Stelle zu erhalten.) — Und mehr oder weniger haben noch in eben dieſer Manier geſchrieben: **Rich. Flecknoe** (berühmt durch die Satire, zu welcher er den Nahmen hergab; ſein Diarium or the Journal iſt, indeſſen, in burlesken Verſen abgefaßt) — **Ed. Ward** (Sein Hudibras redivivus gehört hieher, ſo wie ſeine Ueberſ. des D. Quixotte in hudibraſtic verſe, ob mehrere der ihm, von Cibber, (Lives Bd. 4. S. 293.) zugeſchriebenen Gedichte in dieſer Manier ſind, weiß ich nicht.) — **Hawkins Browne** (The pipe of Tobacco u. a. m. in ſ. Poems.) — **Ungen.** A day of vacation in College, Burl. 1751. 4. — **W. Moffet** (The Iriſh Hudibras 1755. 8.) — **Ungen.** The Wig a burleſco-ſatir. Poem. 1762. 4. — The Eviad, a burleſque Poem 1781. 4. Zwey Geſ. und ſchlecht. — Independence in hudibraſtic verſe 1781. 4. — **W. Sharp** (A ramble from Newport to Cowes 1784. 4. In Hudibraſtiſcher Manier.) — **Ungen.** The Patriad an her. in III Cant. 1786. 4. ebenfalls in dieſer Manier. — **Ungen.** The Twin-brothers 1787. 12. In Proſe und Hudibraſtiſchen Verſen. — M'Fingal, a modern Epic Poem in IV Cant. 1792. 8. Der Amerikaniſche Hudibras; die Helden ſind Toryſm und Whigiſm. —

Allgemeine ſcherzhafte Gedichte: **Walter Smyth** (The mery Geſtys of one callyd Edyth the lyeng widow 1525. 4. Der Innhalt ſind weibliche Betriegereyen, aber die Darſtellung iſt ſehr ſchlecht.) — **Abr. Cowley** († 1667. Seine Miſtreſs geſchrieben im J. 1647. läßt ſich füglich zu den ſcherzhaften Gedichten überhaupt rechnen. Wegen der [illegible], ſ. B. 1. den Art. Lied.) — **Ungen.** (Bacchanalia, or a Deſcript. of a drunken Club 1680. 8.) — **E. Waller** († 1687. Seine Battel of the Summer-Islands, 3 Geſ. gehört unſtreitig zu den ſcherzhaften Gedichten.) — **Ungen.** Iſlington Wells, or the Threepenny Academy 1691. 8. — A Search after Wit, or a Viſitation of the Authors . . . 1691. 8. — The ſchool of Politicks or the Humours of a Coffeehouſe 1691. 8. — The Jacobite Conventicle 1692. 8. — **John Philipps** († 1708. The ſplendid Shilling in ſ. Poems, Lond. 1715. 1762. 1776. 8. und auch in der Johnſonſchen Ausgabe der Dichter, in reimfreyen Verſen, und gänzlich Parodie der Miltoniſchen Manier, die hier auf einen unbedeutenden Gegenſtand angewandt wird. Es iſt auch 1777. 4. in das Lateiniſche überſetzt worden: Das Leben des Dichters findet ſich in Cibbers, oder Shiels, Lives. Bd. 3. S. 143. Lond. 1753. 8. und im 2ten Bd. der Johnſonſchen Lives, S. 425. Ausg. v. 1781.) — **Sam. Garth** († 1718. The Diſpenſary, ſechs Geſ. erſchienen im J. 1696 und in jeder Ausgabe, bey Lebzeiten des Verfaſſers, verbeſſert; in der Johnſonſchen Ausgabe der Dichter befindlich. Der Plan iſt fehlerhaft; auch ſind die Reden der Perſonen keinesweges characteriſtiſch; aber einzeln iſt es mit vieler Sorgfalt und Fleiß ausgearbeitet und wenn gleich der Darſtellung die wahre poetiſche Wärme fehlt:

ſo ſinkt doch der Dichter nie unter das Mittelmäßige herab.) — **John Gay** († 1732. The Fan, in 3 Büchern. Dem Ganzen liegt mythologiſche Dichtung zum Grunde; und mir dünkt, als ob Venus, Diana und Minerva nicht mehr intereſſiren können, wenn ſie nichts thun, als was allenfalls jeder ſie thun laſſen könnte. Einzelen Stellen fehlt es nicht an Witz und Laune; Deutſch findet es ſich in dem Taſchenbuch für Frauenzimmer, Berl. 1780. Trivia, or the Art of Walking the Streets of London, 3 Bücher; auch hier ſind Gottheiten eingemiſcht, ohne daß es Noth wäre: doch iſt das Ganze geſchäftiger, mannichfaltiger und munterer als das vorige. Die Gedichte des Verf. ſind ſehr oft gedruckt, als unter dem Titel Works, Lond. 1775. 12. 4 Bd. und ſein Leben ſ. im Cibber, Bd. 4. S. 250. und im 3ten Bd. S. 179. der Johnſonſchen Lives befindlich.) — **W. Somervile** († 1742. In ſ. Occaſional poems, Lond. 1727. 8. findet ſich ein ſcherzhaftes, in reimfreyen Jamben geſchriebenes Gedicht, Hobbinol, or the Rural Sports, das auch mit ſeiner Chace einzeln, Birmingham 1767. 8. gedruckt worden, und in der Manier des Splendid Shilling, obgleich vielleicht nicht ſo intereſſant iſt.) — **Alex. Pope** († 1744. The Rape of the Lock geſchrieben im J. 1711. in zwey Geſängen; und bald nachher auf 5 Geſ. ausgedehnt. Der Werth des Gedichtes iſt entſchieden, und meines Bedünkens übertrift es an glücklichem Witz und Scherze alle ähnliche Producte. Die Werke des Dichters ſind ſehr oft gedruckt; die beſten neueſten Ausgaben ſind, Lond. 1751. 8. 9 Bd. 1757. 12. 9 Bd. 1766. 8. 8 Bd. 1770. 8. 9 Bd. 1776. 12. 6 Bd. gemacht. **Ueberſetzt** in das **Italieniſche** iſt der Lockenraub von Andr. Bonducci, Flor. 1739. 8. In das **Franzöſiſche**, mit den Werken, durch Silhouette; einzeln im 10ten Bd. von Marmontel. In das **Deutſche**, von einem Ungen. 1739. 8. in Proſe; mit den Werken, durch J. J. Duſch, Hamb. 1760. 8. 5 Th. und in trochäiſchen Verſen, von Mad. Gottſched, Leipz. 1744. 8.

1771. 8.) — **Ungen.** Yarhells Kitche
or the Dogs of Aegypt, an he
Poem, Lond. 1735. 4. — **Joh**
**Ozell** († 1743. Sein Rape of th
Bucket welches eine Pope's Rape of th
Lock entgegen geſetzt, iſt aber jetzt ve
geſſen.) — **Math. Concanen** (In
Poems 1725. 8. findet ſich ein ſcherzh
tes Gedicht, A match at Football,
3 Geſ. eine ſchlechte Nachahmung d
Lockenraubes, die nicht ganz ohne V
dienſt iſt. Das Leben des Verf. erzäh
Cibber, im 5ten Bde. S. 27 der Lives
— **Ungen.** The Cavalcade und th
Delight of the Bottle 1720. 8. —
The Battle of the Sexes, L. 1723.
— **W. King** († 1763. The Toaſt,
heroic Poem 1737. 4. 1747. 4.
in Almons foundling Hoſpital for wi
Das Gedicht iſt eine politiſche Satire
oder, bey dem Art. Satire, S. 185. b
aus Verſehen einem andern Dichter gl
ches Nahmens zugeſchrieben worden.) —
**Rich. Owen Cambridge** (The Scri
bleriad, Oxf. 1744. 8. 1751. 4. O
dieſes Gedicht ſpäter als der Lockenraub
geſchrieben worden, zeigt ſich aus der
Vorrede; aber, da die engliſchen Littera
toren deſſen faſt nie gedenken; ſo kann i
das Jahr ſeiner Erſcheinung nicht beſtim
men. So viel iſt gewiß, daß das Ge
dicht dieſe Vergeſſenheit nicht gänzlich ver
dient, und wäre es auch nur der Be
merkung des Verfaſſers wegen, „daß, in
den Werken dieſer Art, in komiſchen Ep
peen, im Grunde es eine Unſchicklichkeit i
wenn die Perſonen darin ſich an die Hei
niſchen Gottheiten wenden, Opfer brin
gen, Orakel fragen, oder die Sprache des
Homer nachahmen; daß Cervantes ſeinen
Held auf eine viel wahrſcheinlichere Art
characteriſirt hat, und daß das Wunder
bare des Werkes viel natürlicher iſt, in
dem er den Don Quixote keine andre Un
gereimtheit thun oder ſagen läßt, als wie
ſie ein, durch das Leſen der Ritterbücher,
erhitzter Kopf thun oder ſagen kann."
Auch die Verſe ſelbſt ſind nicht ſchlecht,
nur hat das Ganze zu wenig Intereſſe
für die mehreſten Leſer, und iſt, obgl
mit

mit hinlänglicher Wahrſcheinlichkeit, gezeichnet, um allgemein gefallen zu können.) — Ungen. The Scandalizade 1750. 4. — The Battiad, f. 2 Geſ. — Chr. Whirligig (The Quackade a mock her. Poem 1752. 4. — J. Duncombe (The Feminiade 1754. 4) — Ungen. The Noviade, an her. Poem 1755. f. — Ungen. The Metamorphoſis of a Prude 1756. 4. — Wright (The loſs of the Handkerchief 1757. 8. Da ich das Gedicht nicht geſehen: ſo weiß ich nicht, ob es Aehnlichkeit mit unſers Zachariä verlornen Schnupftuche hat.) — Ingledew (Honeſt Rangers Progreſs 1760. 4. Honeſt Rangers viſit to the ideal world 1763. 4.) — Ungen. The Fribbleriad 1761. 4. — The Murphyad, a mock her. Poem 1761. 4. — Patriotiſm, a mock her. Poem 1764. 4. — Th. Hallie Delamayne (The Oliviade 1763. 4.) — Ungen. (Liberty and Intereſt, a burl. Poem 1764. 4.) — D. Coblero, or the mock Baron 1765. 8. — Ungen. The Battle of the Genii 1765. 4. — B. Thornton († 1768. The battel of the Wigs (der Perücken, nicht der Whigs, einer bekannten politiſchen Partei, in welche aber dieſe Perücken in der „Sammlung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, S. 129. B. II. verwandelt worden ſind.) An additional Canto to Dr. Garths Poem of Diſpenſary, occaſioned by the Diſputes between the Fellows and Licentiates of the College of Phyſicians, Lond. 1767. 4. Für uns Ausländer nicht ganz verſtändlich; aber, wie mir dünkt, an Erfindung, Witz und Darſtellung weit über dem Diſpenſary erhaben. Auch findet ſich von dem Verf. noch ein ſcherzhaftes Gedicht, The City latin in dem Repoſitory 1777 u. f. 8. 3 Bde.) — Will. Jul. Mickle (The Concubine, Lond. 1767. 4. verändert 1769. 4. Zwey Geſänge, in der Manier des Spenſer, und mit glücklicher Darſtellung geſchrieben.) — F. Whirlpool (Caracatura, or the battle of the Butts 1768. 8.) — Ungen. (The Maſquerade 1768. 4. — Jam. Love (Cricket, an her. Poem 1771. 4) — Ungen. (The Coal-heavers a mock her. Poem 1774. f.) — In den Poetic. Amuſements at a Villa near Bath, von Miſtr. Miller 1775–1778. 8. 3 Bde. finden ſich mehrere kleine hieher gehörige Gedichte. — Ungen. (The Gamblers 1777. 4. Zwey Geſ.) — The Diabo-lady 1777. 4. — The Anti-Diabolady 1777. 4. — Ungenannter (The Female Congreſs, or the Temple of Cotytto: A Mock Heroic Poem, Lond. 1779. 4. Ganz im Geiſte des Petronius, auch ſchön geſchrieben.) — Will. Hayley (The triumph of temper 1778. 4. und in ſ. Poems 1785. 8. 6 Bde. Deutſch, Lpz. 1788. 8.) — Rob. Pratt (Poems for the Vaſe at Bath Eaſton 1781. 4. und im 2ten Bd. ſ. Miſcell. 1785. 8. 4 Th. The art of riſing on the ſtage ebend. im 1ten Bde.) — Ungen. The Eviad, a burleſque Poem 1781. 4. — Ungen. (The Cow-Chace, an her. Poem 1781. 4. Ein mittelmäßiges Gedicht auf G. Waynes Unternehmung in dem Amerikaniſchen Kriege, Vieh wegtreiben zu laſſen.) — The blazing Star, or Veſtina, the gigantic roſy Goddeſs of health 1781. 4. Eine Vertheidigung des weiblichen Geſchlechtes. — The Opera Rumpus, or the Ladies in the wrong-box 1783. 4. Ueber einen Streit in der Oper. — Sam. Hoole (Aurelia, or the Conteſt. An heroic comic Poem. Lond. 1783. 4. und in ſ. Poems 1790. 8. 2 Bde. Viel Gewäſche, und in der Manier des Lockenraubes, nur dem Innhalte nach, ſo weitläuftig er iſt, intereſſanter, und, wie mir dünkt, auch in der Ausführung dadurch, daß die Maſchinen weniger in die Handlung verwebt ſind, glücklicher.) — H. J. Pye (Aerophorion, Oxf. 1785. 4. und im 1ten Th. ſ. Poems 1787. 8. 2 Bde. Ein artiges Gedicht auf die Erfindung der Luftballons. Amuſement 1790. 4. Die Vergnügungen unſrer Zeit ſo dargeſtellt, daß man ſie mit Vergnügen lieſt.) — **Ungen.** The War of the Wigs 1785. 4. ein gutes Gedicht. — The Paphiad, ein feines Lob auf die Herz. von Devonſhire. — In den Poems von **Edw. Lovibond** 1785. 8. finden ſich verſchiedene, kleinere, hieher gehörige Gedichte. — **Ungen.** Lubin 1785. 4. — **W. Cowper** (The Task 1785. 8. und als der 2te Bd. ſ. Gedichte. Sechs Bücher, über das Sopha, und eben ſo lehrreich, als ſcherzhaft. The hiſtory of John Gilpin, ebend.) — **Ungen.** The Mirror 1786. 4. ein feines Compliment an ein. Dame.) — **Rob. Burns** (S. Poems chiefly in the ſcottiſh Dialect 1786 ... enthalten mehrere hieher gehörige Gedichte.) — **Ungen.** The Caſina 1786. Auf das Bad zu Weybridge, in Butler's Manier. — **G. Keate** (The diſtreſſed Poet, a ſerio-comic Poem 1787. 4. Oben Geſ.) — **Ungen.** The Battle of Haſtings 1787. 4. Haſtings Geſchichte vor dem Parlament, und nicht ſchlecht. — **Will. Whitehead** († 1785. In ſ. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden ſich mehrere, hieher gehörige Gedichte, als the goats beard, Venus attiring the Graces, variety u. a. m.) — **J. Weſt** (The humours of Brighthelmſtone 1788. 4. In Anſtey's Manier; aber weit unter dem Original.) — **Ungen.** The Odiad, or Battle of Humphries and Mendoza, a her. Poem, 1788. 8. Auf die bekannten Fauſtkämpfer und ganz gut. — The Battle royal, or the effects of anticipation 1788. 8. — **Ch. Shiletto** (The Country Book-club 1788. 4. Gehört zu den launigen Gedichten dieſer Zeit.) — **Lucia Strickland** (Chriſtmas in a cottage 1790. 4. Ein gutes Gedicht.) — **Ungen.** The rout, or a ſketch of modern life 1789. 4. Nicht ohne Laune geſchrieben. — **Jul. Juniper** (The Brunoniad, an her. Poem, 1789. 4. Verſpottung des Syſtems von D. Cullen, eines Arztes, und ſeiner Anhänger.) — **G. Glyſter** (A Doſe for the Doctors, or the Aeſculap. Labyrinth explored 1789. 4.)

— **Ungen.** The Theriad, an
com. Poem. 1790. 4. Ein ſehr m
mäßiges Gedicht auf den Wolf in G
dan. — **Marm. Milton** (St.
Street 1790. 4. In reimfr. Verſe
nicht ohne Laune.) — **Jam. Lau**
(The Boſom-friend 179 . 8.
Bücher. Der [illegible]
ein [illegible], und das
mit viel Geiſt und Laune abgeſchil
**Phil. Bracebridge Homer** (
logia, or a collection of
1790. 4. In reimfr. Verſen. D
dichte beſtehen aus Anreden an Di
und ſind, größtentheils, ganz art
lingen. No abolition of ſlavery
the univerſal empire of love
4. — **Ungen.** The Lady's A
1791. 4. — The feſtival of
1791. 4. — Jack and Maria, a
on the repeal of the Teſt-act. 17
— **Th. Warton** (In ſ. Poems
finden ſich mehrere, hieher gehörig
dichte, als the pleaſure of the ra
or a Panegyr. on Oxford ale,
Caſtle barbers ſoliloquy, the O
Newsmans verſes, the Phaeton
the one horſe chair, the grizzle
the progreſs of diſcontent, u. a
— **Ungen.** Bagſhott Battle 17
— Anti-Gallimania, or John
in hyſterics, an her. com. P
1792. 4. ein mittelmäßiges Produ
Caſino, a mock her. Poem 179
Troz dem Titel mehr Lehr- als
des Gedicht, und langweilig. —
der **ſcherzhaften lyriſchen**
ſ. den Art. **Lied.** — —
**Sammlungen von ſcherzhaften**
**Gedichten überhaupt:** Poems in
leſque . . . 1692. 8. — —
repoſitory: a ſelect Collect. of
tive pieces of Wit and humou
proſe and verſe 1777 - 178
4 Bde. (Enthält unter mehrern,
coronation, the dwarf, the tampa
the Hilliad, Patriotiſm.
nothing, Thorntons City latin, u.
— The new foundling Hoſpita
wit erſchien zuerſt 1768 u. ſ. in

1784. 12. 6 Bde. 1792. 12. 9 Bde. (Die Verf. der darin befindlichen Aufſätze ſind, Townshend, Caermarthen, Carlisle, Charlemont, Nugent, Burton, Cheſterfield, Chatam, Palmerſton, Lady Craven, Mulgrave, Lyttelton, Harvey, Fox, Fitzpatrick, Yorick, Walpole, Lady Montagu, Mstr. Greville, Mrs. Tener, Miß Carter, Luttrel, Draper, Bowe, Jones, Young, Williams, Wilkes, Garrik, Sheridan, Tickel, Ellis, Courtenay, Colmann, Cumberland, Hayley, Hawkes, Jenyns, Thornton, Armſtrong, Beattie, u. a. m. Sie beſteht indeſſen nicht blos aus Gedichten.) — An Aſylum for fugitive pieces in verse and prose, 1785-1788. 8. 3 Th. — Der vierte Band von Bells Classical arrangement of fugitive poetry enthält hieher gehörige kleinere Gedichte, als W. Ridleys Psyche, W. Melmoths Transformation of Lycon and Euphormius, Moſ. Mendes Squire of Dames, u. d. m. —

Scherzhafte Gedichte von deutſchen Dichtern, in der **Macaroniſchen** Manier: Die Vermiſchung lateiniſcher und deutſcher Verſe iſt bey uns ſehr alt. Schon in der, ums J. 1216 von Everhardt, Domherrn zu Gandersheim gemachten, niederſächſiſchen gereimten Ueberſetzung einer lateiniſchen Chronik des Stiftes Gandersheim (in Leuckfelds Geſch. von Gandersheim S. 363.) wechſeln wenigſtens deutſche und lateiniſche Verſe mit einander ab, und Barth in ſeinen Advers. Lib. XXXIV. c. 17 führt, aus einem Gedichte vom J. 1259, welches in einem Kloſter bey Strasburg gefunden worden, Verſe an, welche halb lateiniſch, halb deutſch ſind. Von eben dieſer Art iſt ein anderes, im J. 1517 zu Hanau gedruckt, und von Hermann v. d. Hardt der Einleitung zum 3ten Bde. der Lutheriſchen Schriften, ſo wie von Gerdeſius den Denkmahlen der Reformationsgeſchichte beygefügtes Gedicht, wovon ſich in den Beytr. zur Geſchichte der deutſchen Sprache, Th. 1. S. 125 einige Stellen finden. Auch haben wir dergleichen, ſchon ums Jahr 1410 von Peter von Dresden verfertigte, Kirchenlieder (S. Chr. Tomaſius Diſput. de Petro Dresdensi 1678. 4. Freylich ſind aber dieſe keine eigentlichen Macaroniſchen Verſe; und das erſte bekannte Gedicht dieſer Art iſt die Floia, Cortum versicale, de Floiis swartibus, illis Deiriculis, quae omnes fere Minschos, Mannos, Weibras, Jungfras behüppere et spitzibus suis schnaflis steckere et bitere solent, Aut. Gripholdo Knickknackio ex Floilandia, das im J. 1593. und 1614 ſo wie in den Nug. Venal. 1643. 12. gedruckt worden iſt, und wovon L. Meiſter, in ſ. Characteriſtik der Dichter Bd. 1. S. 113 in der Anmerkung einige Stellen angeführt hat. — —

Eigentlich ſcherzhafte Gedichte: Gott Amor, herausg. von C. H. Müller, Berl. 1781. 4. (Aus dem ſchwäbiſchen Zeitpunct.) — **Hermann v. Sachſenheim** (Die Mören . . . Strasb. 1512. fol. Worms 1538. Geſchr. ums J. 1450. S. Baumgartens Nachr. Bd. 2. S. 237. und Panzers Annal. S. 346.) — **Joh. Fiſchart** Menzer gen. (Die Flohhatz, Weibertratz, der Wunder unrichtige, und ſpottwichtige Rechtshandel der Flöhe mit den Weibern . . . s. l. et a. 8. Strasb. 1577. 8. S. Beytr. zur Geſch. der teutſchen Sprache, Th. 1. S. 226. Von S. Dominici des Predigermönchs und S. Franciſci Barfüſſers artlichem Leben und groſſen Greueln 1571. 4. Das glückhaft Schiff von Zürich, s. l. et a. 4. wovon ſich in der Reiſe des Zürcher Breytopfes, Bern 1787. 8. Nachrichten finden. Auch ſcheinen von den, ihm zugeſchriebenen, aber nicht weiter bekannten Gedichten, noch die Schwalben und Spatzenbeize, das Gauchlob, der Rathſchlag von Erweiterung der Hölle, die Hofſuppe, u. a. m. hieher zu gehören. S. übrigens den Art. **Satire**, S. 201 u. f.) — Georg **Rollenhagen** († 1609. Froſchmäuſeler, der Fröſch und Mäuſe wunderbare Hofhaltungen . . . Magdeb. 1595. 8. Frft. 1683. 8. Leipz. 1730. 8. Drey Bücher, wovon jedes wieder in mehrere Capitel abgetheilt iſt. Das Leden des Verf. hat L. Burkhard, Magd. 1767. 12. herausgegeben) — **Barth. Schmurr** (Der Ameiſen und Mückenkrieg . . . Straßb. 1612. 8.) — **Jac. Fr. Lamprecht** († 1743. Die Tänzerinnen . . . Berl 1741. 8. und in dem 2ten Bd. S. 1. der Anthologie der Deutſchen in Proſe) — **Joh. Chriſtian Roſt** († 1765. Das Vorſpiel, Dresd. 1742. 4. Bern 1743. 4. Bey den krit. Betrachtungen, ebend. 1743. 8. In ſ. vermiſchten Gedichten, Leipz. 1769. 8. Roſts Leben findet ſich in Hrn. Schmids Nekrolog, S. 435.) — **Mayer** (Der Grenadier, oder Guſtav der Schnurrbart, in 12 Geſ.; ich kenne das Gedicht nur aus H. W. Reichardts lateiniſcher Ueberſetzung, Leipz. 1790. 8. ohne den Verfaſſer und die Zeit der Erſcheinung deſſelben näher beſtimmen zu können.) — **J. N. F. G. C. R.** (Der unglückliche Raub, ein comiſches Heldenged. in zwey Büchern, Jülichburg 1746. 8.) — **Friedr. Wilh. Zachariä** († 1777. 1) Der Renommiſt, ſechs Geſ. zuerſt in den Beluſtigungen gedruckt; dann in den ſcherzhaften epiſchen Poeſieen . . . Braunſchw. 1754 und 1761. 8. im 2ten Bd. ſeiner Poetiſchen Schriften, ebend. 1763-1765. 8. 9 Th. und in ſeinen ſämmtlichen Schriften, ebend. 1777. 8. 2 Bd. Merkwürdig, als erſte deutſche Nachahmung der ähnlichen Ged. des Boileau und Pope, und nicht ohne dichteriſches Verdienſt, obgleich viel zu lokal. 2) Verwandlungen, vier Bücher, zuerſt in den Brem. Beyträgen, und nachher in den angeführten Sammlungen. Ueberſetzt in das Franzöſ. 1764. 3) Die Lagoſiade, vier Geſänge in Proſa, in den vermiſchten Schriften von den Brem. Beytr. einzeln, Leipz. 1757. 8. und in den verſchiedenen Sammlungen. Einzele Einfälle abgerechnet, ganz unbedeutend. 4) Der Phaeton, 5 Geſ. in Hexametern, in den gedachten Sammlungen; in das Franzöſ. überſetzt von Fallet, Utr. 1775. 8. In das Lat. von H. G. Reichardt, im Jahr 1780. 5) Das Schnupftuch, 5 Geſ. in den angeführten Sammlungen. Unſtreitig das beſte ſeiner Gedichte; Franzöſ.

in Hrn. Hubers Choix de Poeſies a
mandes. 6) Murner in der Hölle, B
1757 und 1767. 4. und in den verſchi
nen Sammlungen. 5 Geſ. in Hexamet
Latein. von Bened. Chriſtn. Avena
Brunſv. 1771. 8. Franzöſ. in Leip
ter der Aufſchrift, Caton aux enf
im J. 1774. In engliſche Proſe,
Raspe, unter dem Titel, T-boy
Elyſium, Lond. 1782. 8. Na
Schnupftuch das beſte ſeiner Ged
Das Leben des Verf. findet ſich im
leg, S. 656. Zachariä ſcheint allmä
von uns vergeſſen zu werden, und aber
die von ihm beſungenen Gegenſtände
leicht nicht mit ſo viel Kraft und
dargeſtellt hat, als ſeine Muſter; obg
ſein Witz nicht ſo originell iſt, als der ih
ſo verdienen doch ſeine gute und reine
ſifikation, ſeine, immer mit den beſu
nen Gegenſtänden im Verhältniß bleib
de Begeiſterung, und die vielen, einze
glücklichen Züge aller Art, noch immer
Achtung unſers ganzen Publikums.)
**D. W. Triller** (Der Wurmſamen,
Heldengedicht, Erſter Geſ. . . . Le
1751. Eine Sat. auf Klopſtocks Meſ
Ein zweyter Geſang, aber nicht a
ſetzung des Vorigen, und nicht von e
demſelben Verf. erſchien 1752. S. ü
gens Flögels Geſch. der komiſchen Litte
Bd. 3. S. 528) — **Joh. Pet.**
(Der Sieg des Liebesgottes, 1753. 8
nachher in ſeinen lyriſchen Gedichte
Leipz. 1756. 8. und in den Poet. Werk
ebend. 1764 und 1772. 8. 2 Bd. Das
miſche liegt nicht in den Begebenhei
ſondern in den handelnden Perſonen;
ſichtlich ſind die franzöſiſchen Dichter
Muſter des Verfaſſers geweſen. Die V
ſification iſt vortreflich. Weil die V
der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. das Ged
ſehr gut gefunden hatten; ſo ließ Hr. Du
in ſeinen vermiſchten krit. und ſatiri
Schriften, Alt. 1758. 8. einen Brief d
über drucken, wogegen ſich Hr. Uz
einem Schreiben, bey ſeinem Verſuch
die Kunſt ſtets fröhlich zu ſeyn, Leip
1760. 8. vertheidigte, und Hr. Dusch
ſ. Briefen zur Bildung des Geſchmacks

ſeine Meynung durchzuwiegen ſuchte.) — **Joh. Jac. Duſch** (1) Das Toppee, in den verm. Werken, Jena 1754. 8. 2) Der Schooshund, Alt. 1756. 4. Mich dünkt, daß das im 1ten Bd. S. 355. der Bibl. der ſch. Wiſſenſch. darüber gefällte Urtheil nicht zu ſtrenge iſt. Der Geiſt der eigentlichen, und bloßen, oft unſchicklichen Nachahmung iſt ſichtbar faſt auf allen Seiten, ob es gleich nicht an einzeln guten Verſen fehlt.) — **J. J. Bodmer** (Arminius Schönaich, ein Epiſches Gedicht 1756. Sat. auf den bekannten Hermann.) — **Joh. Fdr. Löwen** († 1771. Die Walpurgis-Nacht, Hamb. 1759. 8. und in ſ. Poet. Werken 1762. 8. 2 Bde. und in ſ. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. Die Marquiſe, in Proſe mit eingemiſchten Verſen, im 3ten Th. der letzten Sammlung.) — **Chrſtn. Gottl. Hommel** († 1781. Ein Meiſterſpiel im Lomber, in ſ. Einfällen und Begebenheiten, Leipz. 1760. 8. und in ſ. Kleinen Plaudereyen, Leipz. 1771. 8. S. 140. Mag hier immer eine Stelle, zum Andenken ſeiner Beſchäftigung mit der ſcherzenden Muſe, einnehmen.) — **F. L. v. d. O.** (Die Margarethade, d. i. Hohes und Niedriges, Niedriges und Hohes . . . Schlt. 1760. 8.) — **H. Willh. v. Gerſtenberg** (Tändeleyen, Leipz. 1760. 8. und nachher noch oft gedruckt.) — **Joh. Joſ. Eberle** (Der verlorne Huth, ein komiſches Heldenged. Prag 1761. 4. Fünf Geſ.) — **Mor. Aug. v. Thümmel** (Wilhelmine, in ſechs Geſängen, Leipz. 1764. 8. 1766. 8. 1768. Franzöſ. von M. Huber, Leipz. 1769. 8. ſo reich an originellem und glücklichem Witz, und an feinem Scherze, mit ſo vieler Kenntniß des menſchlichen Herzens und der Welt gedacht, und mit ſo vortrefflicher Darſtellung ausgeführt, daß, meines Bedünkens, nur ſehr wenig Gedichte dieſer Gattung mit ihm eine Vergleichung aushalten dürften. — **Fdr. Juſt. Riedel** (Der Trappenſchütze, ein kom. Heldenged. in drey Geſ. Halle 1765. 8. und im 2ten Th. ſ. Sämmtl. Schriften, Wien 1787. 8. Sat. auf J. Chr. Fiſcher in Jena.) — **Ungen.** Der angehende Student, ein kom. Heldengedicht, in 3 Geſ. Magd. 1767. 8. — **J. Chriſtph. Krauſeneck** (Die Galoppe, Bayr. 1767. 8.) — **J. G. G. Lucius** (Die Haniade 1768. 8. 1770. 8.) — **C. M. Wieland** (Idris und Zenide, Leipz. 1768. 8. Der neue Amadis, Leipz. 1771. 8. 2 Bde. Der verklagte Amor, aber unvollendet, bey F. A. K. Werthes Hirtenliedern, Leipz. 1772. 8. Vollendet im T. Merk. v. J. 1774. und in ſ. Auserleſenen Ged. Bd. 1. S. 133. Liebe um Liebe, acht Bücher, im Merk. v. J. 1776. und in ſ. Auserl. Gedichten Bd. 2. S. 167. S. übrigens den Art. Erzählung, S. 132.) — **J. H. Campe** (Der Candidat, ein Heldenged. 1769. 8.) — **Heinr. G. v. Bretſchneider** (Graf Eſau, ein kom. Heldenged. 1770. 8.) — **R. A. Reckert** (Der junge Held, in vier Geſ. Münſter 1770. 8. und im 1ten Th. ſ. Verm. Schriften.) — **L. F. v. H.** (Der Urſprung der Muſik und Dichtkunſt, ein ſcherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — **H. L. H. v. Trautzſchen** (In ſ. vermiſchten Schriften, Chem. 1771. 8. findet ſich ein komiſches Heldenged.) — **Ungen.** Der Schu, ein heroiſch kom. Ged. Hanover 1772. 8.) — **Aug. Chriſtph. Meinecke** (Die Magdeburgiſche Heermeſſe, ein heroiſch kom. Ged. Magd. 1772. 4. 1780. 8. Drey Geſ.) — **W. Schilling** (Die Niederkunft eines gelehrten Mäuschens, in 5 Geſ. Wien 1776. 8.) — **Ungen.** Die fricaſſirte Nachtmütze, in 4 Büchern, Leipz. 1776. 8. — **Ungen.** (Das Lindenauiſche Treffen, in vier Geſ. Leipz. 1777. 8. In Hexametern.) — **Ungen.** (Hannchen, ein proſ. kom. Gedicht, in vier Geſ. Frft. 1778. 8.) — **Joh. Aug. Weppen** (1) Der Liebesbrief . . . in vier Geſ. Gött. 1778. 8. 2) Die Kirchenviſitation . . . in zwölf Geſ. Leipz. 1781. 8. 3) Das Städtiſche Patronat, Gött. 1787. 8.) — **Ungen.** (Die Seladoniade, in 5 Geſ. Prag 1779. 8. urſprünglich im Wiener Allerley erſchienen.) — **Ungen.** Poetiſch komiſche Bauernhochzeit, Potsd. 1780. 8. — Vier.

**Vict. Matth. Bührer** (Die Neujahrsnacht, ein kom. Heldenged. Reutl. 1784. 8.) — **Ch. A. Vulpius** (Hiſtor. des Bombardements . . von Maier (Berl.) 1785. 8.) — **C. Aug. Schmidt** (Des H. Blaſius Zuſammenkünfte und Viſionen. Berl. 1786. 8.) — **Bd. M. Keller** ([illegible] traveſtirt in 6 Büchern, Wien 178 . 8.) — **Ungen.** Die Luftfahrt in Augsburg, ein kom. Heldeng. in 4 Geſ. 1787. 8. — **Ungen.** Junker Anton, in [illegible] Weißenf. 1788. 8. — **Ungen.** (Batrachomyomachia, die Froſchlade . . Wien 1787. Eine bloß [illegible] kleine Parodie des Homeriſchen Gedichtes, auf den letzten [illegible] Krieg angewandt.) — **C. Hiſtorius** (Kronik der Heiligen . . [illegible] Wien) 1787. 8.) — **v. Tiel** (Die [illegible], Reſt. 1792. 8.) — **Ungen.** Gordon der Heiligen, um den [illegible], [illegible] 1790. 8. — **Joh. Andr. Brennecke** (Hymen, Gott der Ehe, ein kom. Ged. [illegible]. 1791. 8.) — **Ungen.** (Der Engelfall, ein kom. Ged. in 7 Geſ. ſ. l. 1793. 8.) — **Ungen.** (Die Dunciade des Jahrhunderts, oder der Kampf des Lichts und der Finſterniß, ein her. kom. Ged. Berl. 1793. 8.) — — Wegen der ſcherzhaften lyriſchen Gedichte ſ. den Art. Lied. — —

Auch verſteht es ſich von ſelbſt, daß mehrere von den, bey den Art. **Erzählung, Romanze, Sinngedicht,** und d. m. angeführten Gedichten, zu den ſcherzhaften gehören.

**Scherzhafte Schriften in Proſa.** Ohngeachtet, unter den zuletzt angeführten Gedichten, ſich ſchon verſchiedene, in Proſa abgefaßte befinden, und zugleich andre Gattungen von Schriften, unter welchen ſich mehrere ſcherzhafte finden, wie z. B. die ſcherzhaften Romane, aus Mangel des Raumes nicht angeführt werden können: ſo ſcheinen die **Sammlungen von Schwänken, Scherzen, Tiſchreden und Einfällen** u. d. m. doch eine beſondre Stelle hier zu verdienen. Zuerſt iſt eine Art von Anweiſung dazu, mit dem Titel: *Praxis jocandi, hoc est Jocor. s. Facetiar. rite adhibendarum via et ratio,* Frcft. 16
8. vorhanden. [illegible] geſchrieben haben
ren: in griechiſcher Sprache: H
rocles (Ἀστεῖα, ſ. Facetiae, bey
Progymn. des Jac. Pontanus, Fr
1603. 8. Einzeln Lugd. 1605. 8. gr.
lat. Lipſ. 1750. 1768. 8. Von J
Rhoer, verm. in ſ. Obſervat. phil
Gron. 1768. 4. S. 60. Deutſch, L
1788. 12.) — — In lateiniſcher Sp
che: **Giov. Fr. Poggio Bracciol**
(† 1459. Facetiar. lib. ſ. l. et a.
Par. ſ. a. 4. Nor. 1475. f. Med
1477. 4. (die einzige vollſtändige Au
Baſ. 1480. 4. Par. 1511. 4. Mit
Facet. Heinr. Bebels u. a. m. T
1544. 1588. 8. Argent. 1603. 16
12. Ital. Ven. 1533. 12. Franz
vielen Auslaſſungen, Lyon ſ. a. 4.
1549. 4. Lyon 1558. 16. Amſt. 1712.
Deutſch, ein Theil bey der Ueberſ. des
von H. Steinhöwel ſ. l. et a. f. Augsb.
f. Straßb. 1508. fol. Frcf. 1555. 4.
**Alphonſus der 5te** († 1458. Ma
rita facetiae. . . . Argent. 1508
Amſtel. 1646. 12. und bey den vo
angef. letztern Ausg. des Poggius; bey
den einigen frühern Ausg. des A
einzeln von Seb. Lenhard, Zerbſt
8.) — **Phil. Beroaldo** († 1505.
clamat. Ebrioſi, Scortat. Aleator.
vitioſitate diſceptantium, Bon. 1
4.) — **Heinr. Bebel** (Margarita
cetiae Arg. 1509. 4. 1514. 4.
den facet. des Poggi, und den Progn
J. Heinrichmann, Tub. 1542. 1
1588. 8. Von N. Friſchlin 1
Lipſ. 1600. 8. Argent. 1609.
Amſt. 1660. 12. Auch in den
opuſc. Par. 1516. 4. Deutſch,
1589. 8. 1606. 8.) — **Ungen.**
generibus Ebrioſor. et ebrietate
tanda, jocus quodlibeti Erphurd
ſis . . . Vorm. 1515. 4. Frcft. 1
8. ſ. l. 1757. und unter dem T
Bacchi et Veneris facet. 1617.
— **L. Domitius Bruſonius** (
tiar. exemplorumque Lib. VII.
1518. f. Op. et ſtud. Conr. Lycoſt
nis, Baſ. 1559. 4. Lugd. B. 155

J

— **Otto Luscinius** (Ioci ac Sales feſtivi, Aug. Vind. 1524. 8. Frib. 1529. 8.) — **Adr. Barland** (Iocor. Veter. ac Recent. Lib. III. Antv. 1529. 8. Col. 1529. 8.) — **Joh. Gast** (Convivial. Serm. Lib. ex opt. Auct. collectus, Baſ. 1543. 8. 1554. 8. 3 Bde.) — **Joh. Peregrinus Petroſelanus** (Convivial. Serm. Lib. meris jocis ac ſalibus refertus, Baſ. 1541. 8.) — **Ungen.** (Sylva ſermon. jucundiſſimor. in qua hiſtoriae et exempla facetiar. referta continentur. Baſ. 1568. 8.) — **G. Pictorius** (Sermon. convival. Lib. X. . . . Baſ. 1559. 1571. 8.) — **Nic. Fritſchlin** († 1590. Facet. ſelect. . . . Argent. 1608. 8. 1609. 12.) — **Otho Melander** (Iocor. atque ſerior. . . . . Lib. II. Lich. ſ. a. 8. 1604. 8. Novor. iocor. et ſerior. Centur. nova . . Marp. 1609. 8. Smalc. 1611. 8. Deutſch, Darmſt. 1617. 8.) — **Andr. Arnaud** (Ioci et facetiae. Aven. 1605. 12. 2te Aufl. Verm. Ven. 1609. 12 obl.) — **Barth. Regius** (Momus et Viator. . . . Mediol. 1613. 12.) — **Lib. Fraidmont** (Saturnalit. Coenae, variae ſomno . . . Lov. 1610. 12.) — **Ungen.** Facet. Facetiar. . . Frcft. 1615. 12. Pathop. 1645. 12. 1657. 12. — Democritus ridens, ſ. Campus recreat. Amſt. 1655. 12. Ged. 1701. 12. Colon. 1749. 12. — Nugae venales, ſ. Theſaur. ridendi et jocandi 1663. 12. Lond. 1741. 12. — Antidotum Melancoliae jocoſer. Frcfr. 1667. 12. — — In italieniſcher Sprache: **Piov. Arlotto** (Motti e facezie, Fir. ſ. a. 4. Ven. 1525. 1535. 8. Verm. mit denen von Gonnella und Barlacchia, Fir. 1565. Vin. 1603. 8. Franz. Par. 1650. 8.) — **Lud. Domenichi** (Facet. et motti arguti di alc. eccell. ingegni, Fir. 1548. 8. 1562. 8. Verm. mit einem 3ten Buche, Fir 1566. 8. Und mit einer andern Sammlung von Th. Porcacchi, Ven 1581. 1584. 8.) — **Innocent Ringheri** (Cento giuochi liberali e d'ingegno, Bol. 1580. 4.) — **Poncino della Torre** (Piacev. e ridicoloſe facetie, Crem. 1581. 8. Verm. Ven. 1607. 1618. 8.) — **Chr. Zabata** (Diporto de' Viandanti, nel quale ſi leggono facetie, motti e burle, Pav. 1596. 12. Trev. 1600. 8.) — **Gior. Tinti** (Scelta di facezie, motti e burle . . . Fir. 1599. 8.) — **Tom. Coſto** (Il piacevoliſſimo fuggilozio nel quale ſi contengono malizie delle femine, ſciochezze de diverſi, detti arguti etc. Ven. 1655. 12. Unter dem Titel, Le otto giornate . . . Ven. 16 . . 8.) — **Ant. Lupis** (Fantasme dell' ingegno. Mil. 1675. 12.) — **A. Bettinelli** (Seine Lettere di Diodoro Delfico . . Lond. 1790. 8. enthalten größtentheils nichts als Bonmots, Anekdoten u. d. m.) — — In franzöſiſcher Sprache: Rec. de plaiſantes et facetieuſes Nouvelles, Anv. 1555. 8. — Faceties et mots ſubtiles d'aucuns excellents eſprits . . . Lyon 1574. 8. — In dem Verzeichniß der Bibl. des Herzogs von Valliere, werden mehrere Recueils de Faceties et Plaiſanteries, aus mehr als 300 St. in 8. angeführt, welche ich nicht näher zu beſtimmen weiß. — Les XV joyes du marriage, (Lyon) ſ. a. ſ. Verm. Haye 1726. 12. 1734. 12. — Les recreations, devis et mignardiſes, demandes et reſponſes, que les amoureux font en l'amour, Lyon 1592. 16. — **J. P.** (La pogonologie ou diſc. facetieux des barbes, Ren. 1589. 12. In wie fern die Schrift Aehnlichkeit mit Ant. Hotomanns Πωγωνια, ſ. de Barba, Dial. Antv. 1586. 8. hat, weiß ich nicht.) — Formulaire fort recreatif de tous contrats, donations, teſtamens, codicilles et autres actes, paſſés par devant notaires et teſmoigns, par Bredin le Cocu . . Par. 1596. 16. Lyon 1603. 16. — Le tombeau de la Melancolie . . . Rouen ſ. a. 12. — Les debats et facet. rencontres de Gringalet et de Guillot Gorgeu ſon maitre, Par. ſ. a. 12.

82. 1688. 12. — Recit veritable de l'honête reception d'un maiſtre ſavetier, carleur, reparateur de la chauſſure humaine . . . Rouen ſ. a. 12. wozu noch le Feſtin fait à MM. les Savetiers, Carleurs, Reparateurs etc. p. Max. Belleſne, ebend. ſ. a. 12. gehört. — **Du Moulinet** (Facet. devis et plaiſans contes, Par. 1610. 8.) — **Ungen.** Threſor des recreations, cont. Hiſt. facet. et honnêtes propos . . . Rouen 1611. 12.) — **Des Lauriers** (Les nouvelles et plaiſantes imaginat. de Bruſcambille . . . Berg. 1615. 12. Unter dem Titel, Oeuvr. Rouen 1646. 12.) — **Tabarin** (Inventaire univerſel des oeuvres de Tabarin, cont. ſes fantaiſies, dialogues, paradoxes, gaillardiſes, Par. 1623. 12. Unter dem Titel: Rec. gen. des Oeuvr. et Fantaiſies de T. . . . Rouen 1660. 1664. 12.) — Les rencontres, fantaiſies et coq-à-l'âne facetieux du Baron Gratelard . . . Par. ſ. a. 12. — Les delices ou diſc. joyeux et recreatifs, avec les plus belles rencontres et propos ſerieux . . . p Verboquet, Par. 1630. 12. wozu die ſubtiles et facetieuſes rencontres de J. B. diſciple de Verboquet, Par. 1630 12. gehören. — La gibeciere de Mome, ou le threſor du ridicule, Par. 1644. 8. — La gallerie des curieux, cont. . . . . les chef d'oeuvres des plus excellens railleurs de ce ſiecle, Par. 1646 8. — Bouquet recreatif, cueilli dans les parterres des bons railleurs de ce tems, Par. 1646. 8. — **L. Garon** (Le chaſſe ennuy . . . Rouen 1652. 12.) — **Ungen.** Arlequiniana, Par. 1694. 12. — **Boyer de Nouvierre** (Le nouv. Democrite, Par. 1701. 12. — **Ungen.** Elite de bons mots, Amſt. 1704. 12. Rec. de bons mots . . . Par. 1709. 12. — Les privileges du cocuage, P. 1712. 12. — Les coudées franches, P 1712. 12. 2 Th. — Les tours de Maitre Gonin, P. 1713. 12. 2 Th. — Les heures perdues du Chev. de Rior, P. 1715. 12. — L'a de ne point s'ennuyer, P. 1715. 1 — L'après-dinée des Dames de Juifverie . . . Nanc. 1722. 12. — Le je ne ſcais quoi . . . Haye 172 12. 2 Bde. — Sermon du curé d Colignac, pron. le jour des Rois, 1736. 12. — Les coſſeuſes ou le oeufs des Paques, Troy. 1739. 1 — Momus franc. ou les aventure du Duc de Roquelaure, Col. (Par. 1739. 12. — Les etrennes de la S Jean, Troy. ſ. a. 12. — Rec. ces Meſſieurs . . . Amſt. 1745. 1 — Les manteaux, Haye 1746. 8 2 Th. — Biblioth. choiſie de conte facetiés, bonmots etc. Par. 1786. 1 7 Bde. — Tableaux de la bonne compagnie, Par. 1787. 8. 4 Hefte mi Kupf. — — In engliſcher Sprache **Andr. Borde** (Scogings Jeſts, ſ. a. 4.) — **Th. Decker** (Jeſts to make You merry 1607. 4.) — **G. Peele** (Merrie conceited Jeſts 1627. 4.) — **Ungen.** A Banquet of Jeſts, Lond. 1630. 8. — Cambridge Jeſts 1647. 8. — **Ant. Wood** (A collect. of pieces of humour 1751. 8.) — **Tim. Sharpe** (Cabinet for wit 1751. 8. — **Ungen.** Art of jeſting 1755. 12 — **Rob. Baker** (Witticiſms and ſtrokes of humour 1765. 8.) — **Sam. Foote** (Ariſtophanes, a Coll. of Jeſts 1778. 12.) — **Ungen.** The complete London Jeſter, 1781. 12. — The feſtival of wit 1781. 1789. 12. — **Ungen.** The magazine of wit, or Library of Comus 1784. 8. 2 Bde. — **G. A. Stevens** (A lecture on heads 1785. 8.) — **Hen. Bennet** (The treaſury of Wit 1786. 12. 2 Bde. Eine gute Samml. mit einer eben ſo guten Abhandl. über Witz und Laune.) — An Academy for grown Horſemen . . . 1787. 4. mit ſchönen Carricaturen.) — — In deutſcher Sprache: **Joh. Prätorius** (Saturnalia, d. i. Weihnachtfratzen, Leipz. 1663. 8.) — **Sim Dach** (Der kurzweilige Zeitvertreiber 1668. 12. (2te Aufl.) — Recueil von allerhand Col-

leſtaneis und Hiſtorien auch moralcurieus critic- und luſtigen laufenden Einfällen, 1-26 Hundert, ſ. l. 1719 bis 1724 8. 3 Bd. — Hilar. Sempiterni kurzweiliger Historicus, in welchem 600 auserleſene luſtige, poſſierliche, theils ſcherz- theils ernſthafte Hiſtorien erzählt werden, Cosmop. 1730 8. — Neue Franzöſiſche Zeitungen von gelehrten Sachen, auf das J. 1733-1736, darinnen alle die ſinnreichen Einfälle der heutigen Gelehrten . . . . zur Beluſtigung enthalten ſind . . . . Erſtes bis zwölftes Stück, 1733. 8. — Scherzhafte Einfälle und luſtige Hiſtorien, ſ. l. 1753. 8. — Hiſtoriſcher Bienenſtock voller ſchalkhaften und muthwilligen Erzählungen (Hamburg) 1759. 8. — Der in der Einſamkeit und in Geſellſchaften allezeit fertige ſchnackiſche Luſtigmacher in anmuthigen, curieuſen und luſtigen Begebenheiten . . . Coſmop. 1762. 8. — Eutrapeliar. Lib. III. d. i. dreytauſend ſchöner nützlicher . . luſtiger Hiſtorien, Leipz. 1762. 8. — Anecdoten, oder Sammlung kleiner Begebenheiten und witziger Einfälle . . . Leipz. 1767. 8. 2 Th. — Vademecum für luſtige Leute, Berl. 1767-1792. 8. 10 Th. — Samml. anmuthiger Geſch. und Erzähl. . . . . Bresl. 1764. 8. — Das neue Vademecum, Frankfurt und Leipz. 1777. 8. 3 Th. — Neuer Bienenkorb voller ernſthaft und lächerlichen Erzählungen . . . Wittenb. 1770 u. f. 8. 15 Samml. — Vermiſchte Erzähl. und Einfälle, Berl. 1783-1786. 8 24 St. — Mopſleck (Der Grasmacher 1783 u. f. 8. 6 Th.) — Ungen. Spaß und Ernſt . . . Quedl. 1784 u. f. 8. 4 Samml. — Schnocken, Schnurren und Characterzüge, Berl. 1783 u. f. 8. 2 Th. — Anekdotenlexicon, Berl. 1784. 8. 2 Bd. Supplemente dazu, Berl. 1785. 8. — Naivetäten und witzige Einfälle, Gera 1783 u. f. 6 Bde. — Angenehme Beſchäftigungen in der Einſamkeit, Leipz. 1784 u. f. 8. 5 Th. — G. A. Keyſer (Antihypochondriacus . . . Erf. 1784 u. f. 8. 10 Port.) — Ungen. Der Geſellſchafter . . . Magd. 1783 u. f. 8. 3 Th. — Der beſtändig luſtige Geſellſchafter, Wien 8. 10 Bde. — Der Reiſegefährte . . . Berl. 1785 u. f. 3 Liefer. — Taſchenbuch für das Verdauungsgeſchäfte (Leipz.) 1788. 8. — Neues Taſchenbuch für luſtige Leute, Läneb. 1786. 8. — G. F. Kirſch (Erholungen nach ernſthaften Stunden, Leipzig 1787. 8.) — Ungen. Anekdoten und Erzähl. Hamb. 1788. 8. 3 Samml. — Anekdoten, Schilderungen und Characterzüge, Hamb. 1788. 8. — Säcke mit Anekdoten angefüllt, Frft. 1788. 8. 2 St. — Ein Sack voll Witz, Spaß und Ernſt . . . Frft. 1789. 8. — Der Luſtwandler, Leipz. 1789 8 — Anekdoten aus Schwaben (Laybach) 1789. 8. — Der Freund des Scherzes und der Laune, Berl. 1789. 8. — Apophthegmen, Erzähl. und Schnurren, Freyb. 1789. 8. — A. F. Langbein (Schwänke, Dresd. 1791. 8. 2 Th.) — — Auch gehören, im Ganzen, noch die mancherley Ana hieher, worüber ich, um den Raum zu ſchonen, auf J. C. Wolfs Vorr. zu dem Caſaubon. auf M. Lilienthals Select. Hiſt. et Litt. P. I. Obſ. 6. und Juglers Biblioth. Hiſt. litt. ſel. Bd. 2. S. 1430 verweiſe. — —

## Schiff.

(Baukunſt.)

So nennt man in großen Kirchen, deren inwendiger Raum drey Hauptabtheilungen hat, den Hauptraum in der Mitte, zum Unterſchied der beyden ſchmälern Seitenabtheilungen, die man Abſeiten nennt, und die eigentlich nur als Gänge nach dem Schiff anzuſehen ſind; wiewol ſie auch oft noch, wie das Schiff, Sitze für die Zuhörer haben. Es iſt ſchwerlich zu ſagen, woher dieſer Raum den Namen bekommen habe, der auch im Franzöſiſchen Nef heißt, welches ehedem auch ein Schiff bedeutete. Denn es iſt kaum wahrſcheinlich, daß das griechiſche Wort ναος, welches den innern Raum eines Tempels bedeutet, mit dem Worte ναυς, das ein Schiff bedeuter, ſollte verwechſelt worden, und daher der Name Schiff entſtanden ſeyn.

## Schiklich.

(Schöne Künſte)

Man nennt in überlegten Handlungen und Werken dasjenige ſchiklich, was zwar nach der Natur der Sache nicht ganz nothwendig, aber doch ſo natürlich erwartet wird, daß der Mangel deſſelben als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Es iſt eben nicht nothwendig, aber ſchiklich, daß verſchiedene Stände und Alter der Menſchen auch in der Kleidung etwas unterſcheidendes haben; unſchiklich iſt es, daß eine alte Matrone ſich wie ein junges Mädchen kleide.

In Werken der Kunſt muß das Schikliche überall mit Sorgfalt und guter Beurtheilung geſucht, und eben ſo ſorgfältig alles Unſchikliche vermieden werden. Denn außer den beſondern Abſichten, in denen ſolche Werke gemacht werden, müſſen ſie überhaupt auch dienen, unſern Geſchmak feiner und richtiger zu bilden. Zudem iſt ein Werk, das untadelhaft wäre, wo aber Dinge, die ſchiklich geweſen wären, weggelaſſen worden, nie ſo vollkommen, als das, wo dieſe noch vorhanden ſind. Da noch überdem der Künſtler ſich in allem, was er macht, als einen ſcharfſinnigen und ſehr verſtändigen Mann zeigen muß: ſo gehört es auch zur Kunſt, daß er genau überlege, nicht nur, ob in ſeinem Werke nichts Unſchikliches ſey, ſondern auch, ob nichts Schikliches darin fehle.

So muß der Baumeiſter ſich nicht blos vor der Unſchiklichkeit in Acht nehmen, an dem Haus eines Privatmannes nichts anzubringen, was ſich nur für Palläſte ſchiket; ſondern auch überlegen, ob er dem Gebäude, das er entwirft, alles Schikliche würklich gegeben habe. Denn ganz ſchiklich iſt es, daß jede der Gebäude durch das, was ſi vorzüglich dazu ſchiket, ſich von a dern Arten auszeichne. So iſt ſchiklich, daß an einem Zeughau Kriegstrophäen, an einer Kir hingegen Zierrathen, die andächti Vorſtellungen erweken, angebrac werden.

Die Beobachtung des Schikliche und Vermeidung alles Unſchikliche iſt eine Gabe, die nur den erſt Künſtlern in jeder Art gegeben i die, außer dem nothwendigen Kun genie, auch den allgemeinen Men ſchenverſtand und allgemeine Beu theilungskraft in einem vorzügliche Grad beſitzen. Zur Vermeidung de Unſchiklichen giebt Horaz dem Dich ter viel vortrefliche Regeln, und ſe ne Ars poetica ſollte, auch blos i dieſer Abſicht, das tägliche Handbuc jedes Dichters ſeyn.

Die gröſte Sorgfalt über dieſ Punkt erfodert die Behandlung de Sitten im epiſchen und dramatiſche Gedicht, beſonders, wenn der Dich ter fremde Sitten zu ſchildern hat Es wird mehr, als glükliche Einbil dungskraft, erfodert, jeden Menſchen gerade ſo handeln und ſprechen zu laſ ſen, wie es ſich für ſeinen Gemüths charakter, ſeinen Stand, ſein Alter und für die Umſtände, darin er ſich befindet, ſchiket.

* * *

(*) Von dem Schiklichen überhaupt handeln: Home, im 10ten Kap. der Elements of Criticism, Bd. 1. S. [illegible] der Ausg. von 1769. — F. J. Riedel, im XIIII Abſch. S. 243 f. Theorie der ſ. K. und Wiſſ. [illegible] Jena 1767. 8. — C. Meiners, im 6ten Kap. S. [illegible] Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. — — Ueber das Schikliche, in Rückſicht auf Baukunſt: Militia, im 4ten Buche ſ. Grundſ. der bürgerl. Baukunſt S. 207 u. ſ. d. d. Ueberſ. Leipz. 1784. 8. —

## Schlagſchatten.

(Mahlerey.)

Der Schatten, den wol erleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen. Nicht jeder Schatten iſt Schlagſchatten, ſondern nur der, der ſich auf dem Grund, auf den er fällt, beſtimmt abſchneidet, deſſen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perſpektiv können beſtimmt werden, welches allemal angeht, wenn die Schatten von einem beſtimmten Licht, als von der Sonne, oder dem durch eine Oeffnung einfallenden Tageslicht, verurſachet werden. Daher wird die Zeichnung der Schlagſchatten in der Perſpektiv gelehret, deren Grundſätze man nothwendig wiſſen muß, um in dieſem Stük nicht zu fehlen. Es iſt ganz leicht, die Lage, Form und Größe der Schlagſchatten auf einer Grundfläche zu beſtimmen, ſo bald man die eigentliche Höhe und Richtung des Lichtes beſtimmt anzugeben weiß. aber dieſe Schatten müſſen hernach, ſo wie jede auf der Grundfläche liegende Figur nach den Regeln der Perſpektiv auf den Grund des Gemähldes gezeichnet werden. Wer ſich angewöhnet, nach den Regeln der freyen Perſpektiv, die Herr Lambert gegeben hat *), zu arbeiten, hat dieſe doppelte Zeichnung nicht nöthig, und kann ſich durch die ſehr leichten Regeln, die der ſcharfſinnige Mann in ſeiner Anleitung zur perſpektiviſchen Zeichnung gegeben hat, leicht helfen.

◆ ◆

Von dem Schlagſchatten handeln, unter mehrern, ausführlicher: Lairesse, in ſ. großen Mahlerbuche, Buch 5. Kap. 4. Von dem Schlagſchatten nach den verſchiedenen Lichtern; Kap. 7. Von dem Schlagſchatten in dem Sonnenſchein; Kap. 10. Von dem Unterſcheid der Schlagſchatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entſpringen.

## Schluß.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort verſtehen wir die Cadenz, wodurch ein ganzes Tonſtük geendiget wird. Von den Cadenzen überhaupt, und den verſchiedenen Arten derſelben iſt bereits in einem beſondern Artikel geſprochen worden *), ſo daß hier blos dasjenige in Betrachtung kommt, was die ſo genannte Finalcadenz, oder der Hauptſchluß beſonderes hat.

Weil der Schluß eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herſtellen ſoll, ſo muß die Cadenz allemal in die Tonica des Stüks geſchehen. Sollte aber auf das Stük entweder unmittelbar, oder bald hernach noch ein anderes neues Stük folgen: ſo gienge es eben deswegen an, daß der Schluß des vorhergehenden Stüks in die Dominante der Tonica des folgenden Stüks geſchähe.

Da ferner die herzuſtellende Ruhe, und völlige Befriedigung einigen Nachdruk und einiges Verweilen auf dem letzten Ton erfodert; weil ein ſehr kurz anhaltender und wie im Vorbeygehen angeſchlagener Ton nicht vermögend iſt, dieſe Ruhe zu bewürken: ſo muß der eigentliche Schluß nicht auf die letzte Zeit des Taktes fallen, ſondern in ungeradem Takt allemal auf die erſte, in geradem $\frac{4}{4}$ auf die erſte, oder mitten in den Takt, ſo daß der letzte Ton noch einen halben Takt lang anhalten und ſich zur Befriedigung des Gehörs allmählig verlieren könne.

Dieſemnach iſt es ein beträchtlicher Fehler, wenn man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, den Schluß auf die dritte Note des Takts legt. In den zuſammengeſetzten

---

*) S. Perſpektiv.

*) S. Cadenz.

ſetzten Taktarten, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, trifft man oft den Schluß in der Mitte des Taktes, als in $\frac{6}{4}$ auf dem vierten Viertel an. Alsdenn aber iſt das Rhythmiſche der Taktart von dem einfachen $\frac{3}{4}$ Takt ſo unterſchieden, daß das vierte Viertel ein größeres Gewicht erhält, und der Schluß darauf gelegt werden kann *).

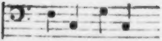
In ſchottländiſchen Tänzen und Liedern trifft man häufig den Schluß auf dem letzten Takttheil an. Wenn man mit Fleiß etwas leichtfertiges, oder eine Eil zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrüken will, ſo iſt ein ſolcher Schluß gut; ſonſt hat er in der That etwas widerſinniges.

## Schlüſſel.

(Muſik.)

Ein Zeichen, welches auf eine der fünf Linien des Notenſyſtems geſetzt wird, vermittelſt deſſen man erkennen kann, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonſyſtems derſelbe ſoll genommen werden. Weil alſo dieſes Zeichen den Aufſchluß zu richtiger Kenntniß der durch Noten angezeigten Töne giebt, ſo hat man ihm den Namen des Schlüſſels gegeben.

Der Schlüſſel trägt den Namen eines der Haupttöne unſers diatoniſchen Syſtems, und zeiget an, daß die Noten, welche auf der Linie ſtehen, die den Schlüſſel durchſchneidet, denſelben Ton andeuten, deſſen Namen der Schlüſſel trägt; die andern Noten aber bezeichnen denn Töne, die um ſo viel diatoniſche Stufen höher, oder tiefer, als der Schlüſſelton liegen, ſo viel Stufen von der Schlüſſellinie bis auf die Stelle der Note zu zählen ſind. Folgendes Beyſpiel dienet zur Erläuterung.

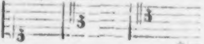


Der Schlüſſel 𝄢 trägt den Namen des vierten Tones, unſrer diatoniſchen Octave, nämlich F. Alſo bedeutet jede Note, die auf der Linie ſteht, welche dieſen Schlüſſel durchſchneidet, den Ton F. Die zweyte Note des Beyſpiels ſteht auf der vierten Stufe unterwärts, folglich bedeutet ſie den Ton C, der von F der vierte iſt, wenn man diatoniſch abſteiget. Die dritte Note ſteht auf der zweyten Stufe über der Schlüſſellinie, ſtellt alſo die Secunde von F, oder G vor u. ſ. f.

Man ſiehet hieraus, daß ein einziger Schlüſſel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzuzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verſchiedene Schlüſſel eingeführt, und ſie noch überdem auf verſchiedene Linien geſetzt, und dadurch eine beträchtliche Erleichterung des Notenleſens verſchafft.

Auſſer dem ſchon angezeigten F-Schlüſſel braucht man noch dieſen, 𝄡, der den Ton C anzeiget, und dieſen 𝄞, der den Ton g bezeichnet.

Weil es nun zum Verſtand der Notenſchrift nicht hinlänglich iſt, daß man die Stufe der Octave, wo der Ton ſitzt, wiſſe, ſondern auch die Octave ſelbſt, in welcher er ſich befindet, angedeutet werden muß, ſo hat man dieſes dadurch erhalten, daß man für jede der vier Hauptſtimmen, in welche der Umfang des Syſtems eingetheilt wird, entweder einen beſondern Schlüſſel braucht, oder denſelben Schlüſſel für jede Hauptſtimme in eine beſondere Linie ſetzet. Dieſes wird durch folgende Beyſpiele deutlich werden:



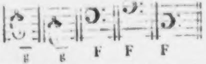
Der

---

*) S. Takt.

Hier findet man denſelben Schlüſſel C auf dreyerley Weiſe geſetzt. Die erſte bedeutet den Umfang der Diſcantſtimme, woraus erhellet, daß die Noten auf der unterſten Linie des Syſtems, den Ton $\bar{c}$ anzeigen. Die zweyte Art, da der C-Schlüſſel auf der mittelſten Linie des Notenſyſtems ſteht, bedeutet den Umfang der Altſtimme. Alſo müſſen die auf der Schlüſſellinie ſtehenden Noten ebenfalls den Ton $\bar{c}$ anzeigen. Die dritte Art, da der Schlüſſel in der vierten Linie ſteht, macht den Tenorſchlüſſel aus, und auf dieſer Linie ſtehen ebenfalls die Noten, die den Ton $\bar{c}$ anzeigen.

Hieraus nun werden auch folgende Schlüſſel verſtändlich ſeyn:



Die beyden erſten werden insgemein Violinſchlüſſel genennt, wiewol ſie auch für andre Inſtrumente, und ſelbſt für Singeſtimmen gebraucht werden. Die andern heißen überhaupt Baßſchlüſſel. Der erſte davon iſt für den gemeinen Baß, als eine der vier Hauptſtimmen; der zweyte iſt für einen tiefern, und der dritte für einen höhern Baß.

◆ ◆

Hieher gehören die verſchiedenen, über die Einheit der muſikaliſchen Schlüſſel erſchienenen Werke, als von **Th. Salmon** (An eſſay to the advancement of Muſic, by caſting away the perplexity of different cliffs, and uniting all ſorts of Muſic, Lute, Viol, Violins, Organ, Harpſichord, Voice etc. in one univerſal character, Lond. 1672. 8. Statt der gewöhnlichen Schlüſſel, will der Verf. für den Baß, den Buchſtaben B, für die Mittelſtimmen, den Buchſtaben M, und für den Diſcant, die Buchſtaben Tr, gebraucht haben.) — **Matth. Lock** (Schrieb Obſervations . . . Lond. 1672. 8. gegen dieſes Buch, die, unter dem Titel, The preſent practice of Muſic vendicated . . . . Lond. 1673. 8. wieder abgedruckt worden ſind, — und worauf Salmon A vindication of an Eſſay . . . Lond. 1672. 8. heraus gab.) — In den Princ. de Clavecin von St. Lambert 1700, ſo wie in der ſchon ältern Methode von Montclair wird eine Einheit des Schlüſſels vorgeſchlagen; aber ausdrücklich ſchlug ihn der Abt **La Caſſagne** in ſ. Traité gen. des Elemens du chant, Par. 1766. 8. vor, wogegen **P. Boyer** ſeine Lettre à Mr. Diderot ſur le projet de l'unité de clef dans la Muſ. Par. 1767. 12. ſchrieb; und der erſtere den Uniclefier muſical . . . Par. 1768. 12. herausgab. — **Jacob** (Nouvelle methode de Muſ. ſur un nouveau plan, Par. 1769. 8. Widerlegung von der Schrift des La Caſſagne.) — Uebrigens ſind, in dem Mem. ſur la Muſique des Anc. P. 1770 die Urſachen angegeben, durch welche die franzöſiſchen Muſikgelehrten, wie la Caſſagne, Dumas (ſ. den Art. **Noten** S. 529) u. a. m. veranlaßt worden ſind, Veränderungen, in Anſehung der muſikaliſchen Schlüſſel, vorzuſchlagen. —

## Schlußſtein.

(Baukunſt.)

Iſt der mittelſte oder oberſte Stein eines gemauerten Bogens, oder Gewölbes. Es gehöret zum Mechaniſchen der Baukunſt, zu wiſſen, wie der Schlußſtein müſſe beſchaffen ſeyn, daß der Bogen, oder das Gewölbe dadurch ſeinen feſten Schluß und ſeine Hältniß bekomme. Wir betrachten ihn hier nur, in ſofern er unter die Zierrathen der Baukunſt kann gerechnet werden.

Man iſt gewohnt, die Schlußſteine der großen Bogen bey Portalen, Thüren und Bogenſtellungen von den andern Steinen zu unterſcheiden, und gar oft wird er mit mancherley Schnitzwerk verzieret. Die beſondere Auszeichnung des Schlußſteines, wenn ſie auch in nichts beſtünde, als daß man ihn über die Fläche der Mauer etwas heraustreten ließe, ſcheinet darin ihren Grund zu haben, daß es natürlich iſt, das Anſehen der Feſtigkeit dadurch zu vermehren, daß man den Stein, auf den das meiſte ankommt, dem Auge merkbar mache, und denn auch noch darin, daß dadurch das nakende und etwas kahle Anſehen eines großen Bogens etwas gemindert wird. Wie denn überhaupt dieſe Aeußerung eines etwas ſubtilen Geſchmaks ſich darin überall zeiget, daß bey ganz einförmigen Gegenſtänden, wo ein Mittelpunkt iſt, dieſer insgemein mit einem Knopf, oder einer andern Zierrath beſonders ausgezeichnet wird.

Will man ſie etwas zierlich machen, und nicht glatt laſſen, ſo werden ſie nach Art der Kragſteine oben mit einem kleinen Geſims verſehen, und wie doppelte Rollen oder Voluten ausgehauen. Es iſt an einem andern Orte angemerkt worden *), woher die Gewohnheit gekommen, Schlußſteine als angeheſtete Menſchenköpfe zu bilden. Dieſe Zierrath, die in der Ruhm- und Rachſucht ganz wilder Völker ihren Urſprung hat, iſt eben nicht zu empfehlen. Aber völlig ungereimt iſt es, an die Schlußſteine lebendige Menſchen- oder gar Engelsköpfe auszuhauen. Denn auch die ausſchweifendſte Einbildungskraft wird keinen Grund entdeken, warum lebendige Weſen den Kopf aus einer Mauer herausſtreken.

## Schmelz.

### (Mahlerey.)

Die Schmelzmahlerey, die man auch insgemein Emailmahlerey nennt, hat ihre eigenen beträchtlichen Vorzüge,
derenthalben ſie verdienet, als
beſondere Gattung beſchrieben
werden, ob ſie gleich eigentlich i
Claſſe des Encauſtiſchen geh
Sie hat dieſes eigene, daß ſie
glasartigen Farben, die im F
ſchmelzen, mahlt, die hernach au
Grund eingebrannt werden, dab
auf demſelben ſehr ſanft verflie
und alſo ſehr dauerhafte, weder d
Wärme und Kälte, noch durch Fe
tigkeit, noch durch Staub und an
den gewöhnlichen Gemählden ſch
liche kleine Zufälle ſchadhaft werde
Gemählde geben. Der Grund,
den gemahlt wird, muß alſo feue
ſeyn. Er beſteht entweder aus
brannter Erde und Porcellain, o
aus Metall, welches mit einem
durchſichtigen, meiſtentheils we
Glasgrund überzogen iſt.

Auf Gefäße von gebrannter E
haben die Alten ſchon vielfältig
mahlt, wie die häufigen Camp
ſchen Gefäße, die man unter den
nen der alten Gebäude in Italien
det, beweiſen. Wir können di
aber nicht wol zu der Schmelzma
rey rechnen, weil die Gefäße n
ſind, und den glasartigen glänzen
Ueberzug, den man Glaſur ne
nicht haben, auf den die Schm
mahlerey geſetzt wird.

Die Mahlerey auf Glaſurgrund
gebrannten irdenen Gefäßen mag
den Anfang des ſechzehnten J
hunderts aufgekommen ſeyn. W
nigſtens ſind mir keine ältern W
dieſer Art bekannt. Aber viel ſpä
iſt, wie man durchgehends verſi
die Erfindung, metallene Pla
mit einem Glaſurgrunde zu übe
hen, und darauf mit Schmelzfarb
zu mahlen. Sie wird einem fran
ſiſchen Goldſchmidt, Namen J.
Toutin aus Chateaudon zuſch
ben, und in das Jahr 1632 ge

---

*) S. Maſken III Th. S. 307.

*) S. Traité des couleurs pour la pe
ture en email et ſur la porcell

Daß aber die Alten ſchon Schmelzfarben gehabt, beweiſen die vortreffliche Antike, der ich im Artikel Moſaiſch gedacht habe, und die alten Glaspaſten *). Auch habe ich unter verſchiedenen, in meiner Gegenwart aus den Ruinen eines römiſchen Gebäudes von den Zeiten der ſpätern Kaiſer herausgegrabenen goldenen Juwelen einen Ring geſehen, deſſen Beſchaffenheit mich auf die Vermuthung brachte, daß anſtatt eines Edelſteins, Email auf das Gold eingeſchmelzt geweſen.

Folgendes wird dem über dieſe Materie noch ununterrichteten Leſer einen Begriff von dem Verfahren bey dieſer Art Mahlerey geben.

Man nimmt eine ſehr dünn geſchlagene und von allen kleinen Schieferchen wol gereinigte Platte, insgemein von Gold, oder Kupfer; auf dieſe ſtreuet man erſt auf der unrechten Seite, die nicht ſoll bemahlt werden, ſein geſtoßenen weißen Schmelz, oder eine im nicht gar zu heftigem Feuer fließende glasartige undurchſichtige Materie, ſezt die Platte in ein Kohlfeuer, und läßt den Schmelz auf der Platte anfließen. Eben ſo wird hernach auch die gute Seite der Platte, aber etwas diker und vorſichtiger überzogen, damit dieſe Seite überall gleich, mit einem reinen weißen Grund, ohne Gruben, Rißen oder Fleken überzogen ſey.

Auf dieſen Grund wird nun gemahlt. Die Farben ſind ebenfalls von glasartigen, durch metalliſche Theile gefärbten Materien, die aber leichter im Feuer fließen, als der Schmelz, den man zum Grund der Platte genommen hat. Dieſe Farben werden ſehr fein gerieben, und mit Waſſer, oder mit Lavendelöl angemacht, damit ſie mit Waſſerfarben in den Penſel fließen, und zum Mahlen tüchtig werden.

Die Umriſſe zeichnet man mit einer rothen Eiſenfarbe, die denen darüber kommenden Farben keinen Schaden thut; und dann ſezt man die Platte ins Feuer, damit dieſe Umriſſe ſich auf dem Grund einbrennen. Erſt hierauf werden die Farben aufgetragen. Die nun am ſorgfältigſten verfahren, legen zuerſt das Gemählde nur mit leichten Tinten an, die ſie wieder beſonders einbrennen. Hierauf mahlen ſie die Platte etwas mehr aus, und brennen die neuen Farben wieder ein. Und ſo wird die Bearbeitung vier bis fünf mal wiederholt, bis der Künſtler mit ſeiner Arbeit zufrieden iſt. Geringe Sachen werden auf einmal ganz ausgemahlt und eingebrannt.

Man miſcht unter alle Farben mehr oder weniger Flus, das iſt, in Staub zerriebenes, ſehr durchſichtiges Glas, ohne alle Farbe, das nicht nur für ſich ſehr leicht fließt, ſondern auch die Schmelzfarben leichter fließend macht. Wenn man alſo ein ſchon ziemlich fertiges Gemählde noch einmal bearbeiten will, ſo darf man nur etwas mehr Flus, als vorher unter die Farben miſchen, damit die neuen Farben ſich einbrennen, ohne daß die ſchon vorhandenen wieder ins Fließen kommen.

Dieſes iſt überhaupt das Verfahren bey dieſer Art. Es iſt aber mit mancherley Schwierigkeiten verbunden, und erfodert viel Kunſtgriffe, die hier nicht können beſchrieben werden. Man hat nicht alle mögliche Haupt- und Mittelfarben, wie bey der Oelmahlerey; und weil viele Arten der Emailfarben ſich im Feuer ändern, ſo gehört hier eine große Erfahrung zu guter Behandlung des Colorits. Mehrere Nachrichten hiervon findet man in dem vorher angezogenen Werk, und in dem Traité prati-

---

précédé de l'Art de peindre ſur l'émail etc. par M. d'Arclais de Montamy, à Paris 1765. 12. (Deutſch, Leipzig 1767. 8.

*) S. Paſten.

pratique, den der Abt Pernety ſeinem Dictionaire portatif de peinture etc. vorgeſetzt hat.

Außer dem ſchon erwähnten Toutin, haben ſich vornehmlich Jean Petitot aus Genf a), und deſſen Schwager Jaques Bordier b) groſſen Ruhm und beträchtliches Vermögen durch dieſe Mahlerey erworben *). Nach dieſen haben ſich Zink c) ein Schwede, der lang in England gearbeitet hat, Maytens d) ebenfalls ein Schwede, und in Frankreich Rouquet, Liotard und Durand beſonders darin hervorgethan.

◆ ◆

Von der Schmelzmahlerey handeln: **J. Bulenger** (In ſ. Schrift De Pictura etc. Lib. I. c. 5 u. f. S. 113. Lugd. B. 1627. 8. de Smalto, ſ. Encausto.) — **Jacq. Phil. Ferrand** (L'Art du feu, ou de peindre en émail, Par. 1721. 12.) — Lettre de Mr. Peidot à ſon fils pour lui ſervir de guide dans l'art de peindre en émail, Par. 1759. 8. — **Arclais de Montamy** (Traité des couleurs pour la Peint. en Email et ſur la Porcelaine, precédé de l'art de peindre ſur l'Email . . . Par. 1765. 12. 2 Th. Deutſch, Leipz. 1767. 8.) — **Ferner de Piles**, in ſ. Elem. de peint. prat. Ch. XIII. p. 309. Amſt. 1767. 12 — **In deutſcher Sprache**: Ein Aufſ. im Neuen Hamburgiſchen Magazin, Bd. 1. St. 4. S. 290. — Anfangsgründe der Emaillirkunſt, in den Phyſikal. Oekonomiſchen Auszügen, Bd. 2. St. 3. S. 337. — — Auch gehören, im Ganzen, hier noch her, die verſchiedenen, von der Glasmacherkunſt handelnden, bey dem Art. **Glasmahlerey** S. 441. angeführten Werke, wovon beſonders die Art de la Verrerie p. Haudicquer de Blancourt ausdrücklich unterricht von der Schmelzmahlerey giebt. — Uebrigens erhellet aus dem 9ten Bd. S. 223. de Hiſt. litterar. de la France, daß ſch im 12ten Jahrhunderte die Rede vo Mahlereyen auf Goldgrund geweſen, un daß ein in dieſem Zeitpunkt unacht gemahltes Bildniß, noch jetzt in der Haupt kirche zu Mans vorhanden iſt — U was die Schmelzarbeit ſelbſt anbetrifft: ſ ſcheint ſolche allerdings bereits den Alten bekannt, und ihr Encauſtum geweſen z ſeyn. (S. den Bulenger, a. a. O. im 6ten Kap. S. 121 u. f.) Wenigſtens gie von dem ſo genannten **Niellum** ſchon de nun bekannte Theophilus Presbyter, (Lib III. c. 27. 28 und 31. S. 364 u. f. im 6ten Bde. der Leſſ. Beytr. zur Geſch. und Litteratur) anſchaulicher aber Vaſar (Della Pittura, c. XXX. S. 61. der Bologneſer Ausg. der Vite v. J. 1648.) Unterricht. Und die, in den Oſſervaz. iſtor. ſopra alcuni Medaglioni antich von F. Buonarotti, R. (1698) 4. angeführte Präſentierteller von Erz, ſo wie der, von D. A. Bracci beſchriebene Clypeus votivus (Diſſertaz. ſopra un Clipeo votivo, Luc. 1771. 4.) ſcheinen zu erweiſen, daß die Alten ſchon dergleichen Arbeit verfertigten; und die Cruſtarii, deren Plinius (Lib. XXXIII. 55.) gedenkt, ſind vielleicht Künſtler dieſer Art geweſen. Sollte, indeſſen, das Niellum überhaupt, nicht ehe zu der ſo genannten eingelegten (eingegoſſenen) als zur eigent lichen Schmelzarbeit gehören? Im Deutſchen heißt jenes **Silberſtich** und **Silberſtechen**: und Doppelmayer führt S. 205 Wenzel Jamitzer, als einen [illegible] berühmten Künſtler darin an. — —

Zu der **Geſchichte der eigentlichen Schmelzmahlerey** in neuern Zeiten (und ſelbſt zur Theorie) liefert Beyträge L'etat préſent des Arts en Angleterre par Mr. Rouquet, Par. 1755. 12. — und zu den merkwürdigen Schmelzmahlern gehören noch: Pierre Chartier, Louis v. d. Brüggen, Hance gen. († 1663 [illegible] Mernier († 1659) Rob. Peuga [illegible] Jean Ant. Arlaud ([illegible]) [illegible] († 17[illegible]) Joh. Conr. Schn [illegible] **Eliſabeth Soph. Cheron** († 1711)

Spalle

---

a) († 1691). b) († 16[illegible]).

*) S. Fueßlins Leben der ſchweizeriſchen Mahler.

c) († 1770). d) († 1770.)

Chatillon († 1734) Jacq. Phil. Ferrand († 1732) Iſm. Mengs († 1764) Joh. Eſ. Nilſon (1770) Jean Jac. Pasquier u. a. m. — —

## Schnecke; Volute.

(Baukunſt.)

Ein groſſes Hauptglied an den vier Eken des Knaufs der joniſchen auch der römiſchen Säulen, nach Art einer Schneke gewunden. Es iſt bereits im Artikel Joniſch hinlänglich davon geſprochen worden.

## Schnitzwerk.

(Bildhauerey.)

Unter den Ueberbleibſeln der griechiſchen und römiſchen Bildhauerkunſt findet ſich nichts häufiger, als hiſtoriſche und allegoriſche Vorſtellungen, da die in Marmor gehauenen Figuren mehr oder weniger erhaben aus dem Marmor hervorſtehen. Dieſes Schnitzwerk, das die Italiäner Relievo nennen, ſtellt alſo Schildereyen in Marmor ausgehauen vor, aber ſo, daß die Bilder, wie auf den Münzen, nur zum Theil über den flachen Grund des Marmors heraustreten, daher ſolche Arbeit der Beſchädigung weniger unterworfen iſt, als die Statuen, denen durch Stoſſen oder Umſtürzen gemeiniglich die Arme, Beine oder Köpfe abgebrochen werden.

Dergleichen Schnitzwerk, das die Stelle der Gemählde vertreten ſollte, wurde an Tempeln und andern groſſen Gebäuden an ſchiklichen Orten in die glatte Mauer etwas vertieft eingeſetzt, und man konnte natürlicher Weiſe verſichert ſeyn, daß dieſe Art Gemählde ziemlich wol erhalten bis auf die ſpäteſte Nachwelt kommen würde.

Unter den römiſchen Kaiſern hatte man den Einfall, dergleichen Schnitzwerk an den Schaften großer, zum Andenken vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Plätzen aufgerichteter Säulen anzubringen; und noch itzt ſtehen in Rom zwey ſolche Säulen, davon die eine dem Antoninus, die andre dem Trajanus zu Ehren geſetzt worden. Aber ſehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihre Obeliſken eingehauen.

Man unterſcheidet zwey Arten dieſes Schnitzwerks: eine erhabenere, da die Figuren ſtark und oft viel über die Hälfte ihrer Dike aus dem Grund hervorſtehen; und eine flachere, da ſie unter der Hälfte ihrer Dike herausſtehen: jene Art wird von den Italiänern alto relievo; dieſe baſſo relievo genennt. Hievon haben wir an einem andern Orte mit mehrerm geſprochen *).

◆ ◆

Die, zu dieſem Artikel gehörigen Nachrichten von dem Schnitzwerk der Alten, finden ſich bey dem Art. **Flaches Schnitzwerk.** — —

## Schön.

(Schöne Künſte.)

Die Unterſuchung über die Natur und Beſchaffenheit des Schönen, die an ſich ſchon ſchwer genug iſt, wird dadurch noch beträchtlich ſchwerer gemacht, daß das Wort vielfältig von Dingen gebraucht wird, die gefallen, ob wir gleich von ihrer Beſchaffenheit nichts erkennen. Wir müſſen alſo vor allen Dingen verſuchen, den eigentlichſten und engeſten Sinn des Worts zu beſtimmen.

So gewiß es iſt, daß alles Schöne gefällt, ſo gewiß iſt es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn ſchön genennt werden kann. Das Schöne macht nur eine von den mehrern Gattungen der

---

*) S. Flaches Schnitzwerk.

Dinge, die gefallen, aus; und um ſie von andern unterſcheiden zu können, müſſen wir dieſe Gattungen alle betrachten. Wir wollen aber, ohne uns in ſchwerfällige und tiefſinnige Speculationen einzulaſſen, blos bey dem ſtehen bleiben, was die allgemeine und tägliche Erfahrung darüber an die Hand giebt.

Dieſe lehret uns ohne Zweydeutigkeit, daß einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erweken, ob wir gleich von ihrer Beſchaffenheit nicht den geringſten Begriff haben. Von dieſer Gattung ſind alle Gegenſtände, die blos einen angenehmen Reiz in den Gliedmaaßen der Sinnen verurſachen, an dem die Ueberlegung und die Kenntniß der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, der ihn verurſachet, nicht den geringſten Antheil haben. Im Grunde haben wir in dieſem Fall nicht an der Sache, die uns das Vergnügen macht, ſondern blos an der Empfindung, die ſie bewürkt, unſer Wolgefallen. Wir wiſſen ſo gar oft nicht, wo der Gegenſtand, der uns dieſes Vergnügen macht, iſt, noch was er iſt, wir empfinden und lieben blos ſeine Würkung, ohne uns mit ihm ſelbſt zu beſchäfftigen. Dies iſt um ſo viel unzweifelhafter, da wir mehrere Arten dieſes Vergnügens mit den Thieren gemein haben, die ſich gewiß nie bey Betrachtung der Gegenſtände, die auf ſie würken, aufhalten. Dieſe Dinge haben eine unmittelbare, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unſre Bedürfniſſe, und machen eigentlich die Claſſe aus, der man den Namen des Guten gegeben hat. Nur Kinder ſagen von Speiſen, ſie ſchmeken ſchön; wer mehr unterſcheiden gelernt hat, ſagt, ſie ſchmeken gut.

Hingegen giebt es auch Dinge, die nicht eher gefallen, bis man ſich eine deutliche Vorſtellung von ihrer Beſchaffenheit gemacht hat. Zuerſt beſchäfftigen ſie blos den Verſtand, und erſt hernach, wenn dieſer eine gewiſſe Beſchaffenheit an ihnen deutlich erkennet, fangen ſie an zu gefallen. Wer nicht im Stand iſt, nachzudenken, oder jene Beſchaffenheit einzuſehen, dem bleiben ſie völlig gleichgültig. In dieſe Claſſe gehört alles, was durch Vollkommenheit gefällt, wie die Maſchinen, die ſo verſtändig eingerichtet ſind, daß ſie dem Zwek völlig entſprechen; ingleichen, was durch Wahrheit gefällt, wie ein Beweis, darin die einzeln Begriffe und Säze ſo verbunden ſind, daß eine völlige Ueberzeugung aus ihrer Vereinigung entſteht.

Nun giebt es noch eine dritte Claſſe der Dinge, die Wolgefallen erweken. Dieſe liegt zwiſchen den beyden vorhergehenden ſo in der Mitte, daß ſie etwas von der Art der einen und der andern an ſich hat. Die Beſchaffenheit der Gegenſtände reizt unſre Aufmerkſamkeit; aber ehe wir ſie deutlich erkennen, ehe wir wiſſen, was die Sachen ſeyn ſollen, empfinden wir ein Wolgefallen daran. Dieſe Gegenſtände machen unſers Erachtens die Claſſe des eigentlichen Schönen aus.

Eine nähere Betrachtung deſſen, was jede dieſer drey Claſſen der Dinge, die uns gefallen, beſonderes und eigenthümliches hat, läßt uns bald folgendes bemerken. 1. Das Gute gefällt uns wegen ſeiner materiellen Beſchaffenheit, oder wegen ſeines Stoffs, der, ohne Abſicht auf ſeine Form, eine natürliche Kraft hat, unmittelbar angenehme Empfindungen zu erweken. 2. Das Schöne gefällt uns ohne Abſicht auf den Werth ſeines Stoffes, wegen ſeiner Form, oder Geſtalt, die ſich den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darſtellt, ob ſie gleich ſonſt nichts an ſich hat, das den Gegenſtand in andern Abſichten brauchbar macht. 3. Das Vollkommene gefällt weder durch ſeine Materie, noch durch ſeine äußerliche Form, noch durch ſeine innere Einrichtung, wodurch es ein Inſtrument oder Mittel wird, irgend einen Endzwek zu erreichen. Wir können uns dieſe dreyfache Beſchaffenheit an einem Diamant vereinigt vorſtellen. Nach ſeinem Werth im Handel, gehört er in die Claſſe des Guten; nach ſeinem Glanz und dem Feuer der Farben, die darin ſpielen, in die Claſſe des Schönen; nach ſeiner Härte und Unzerſtörbarkeit in die Claſſe des Vollkommenen.

Es iſt aber hier der Ort nicht, dieſe drey Claſſen der Dinge, die Gefallen erweken, näher zu betrachten, und das, was jede von der andern unterſcheidet, genau anzuzeigen. Nur den eigentlichen Charakter des Schönen haben wir hier näher zu entwikeln.

Einige Philoſophen haben gelehret, die Schönheit ſey nichts anders, als Vollkommenheit, in ſofern ſie nicht deutlich eingeſehen, ſondern nur klar, aber völlig verwikelt gefühlt werde. Aber dieſe Erklärung iſt nicht allgemein wahr. Es giebt, wie wir hernach ſehen werden, eine Schönheit, die dieſen Charakter hat; aber nicht alles Schöne iſt von dieſer Art. Die Vollkommenheit einer Sache läßt ſich weder deutlich erkennen, noch undeutlich fühlen, wenn man nicht entweder beſtimmt weiß, oder doch mit einiger Klarheit fühlet, was die Sache ſeyn ſoll. Dieſes iſt aus dem Begriff der Vollkommenheit klar *). Nun giebt es unzählige Dinge, die wir ſchön nennen, ob wir gleich nicht den geringſten Begriff von ihrer Beſtimmung haben, und weder erkennen noch fühlen, was ſie eigentlich ſeyn ſollen. Doch könnte man ſagen, das Schöne ſey die Vollkommenheit der äußern Form, oder Geſtalt. Ob wir nun gleich die beſondern Geſtalten, als der Thiere und Pflanzen, nicht nach der jeder eigenen Vollkommenheit beurtheilen können, da wir das beſondere Ideal, was jede ſeyn ſoll, nicht beſitzen: ſo wiſſen wir doch überhaupt, daß die mannichfaltigen Theile in ein wolgeordnetes Ganze ſollten vereiniget werden; und in ſofern haben wir einen allgemeinen Begriff von der Vollkommenheit der Form.

Nach dieſen vorläufigen Erläuterungen wollen wir verſuchen, den Begriff des eigentlichen Schönen, ſo viel uns möglich ſeyn wird, zu entwikeln. Es intereſſirt alſo durch ſeine Form, blos in ſofern ſich dieſelbe den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darſtellt, ohne Rükſicht auf ſeinen Stoff, oder auf ſeine mechaniſche Beſchaffenheit, nach der es als ein zu gewiſſem Gebrauch beſtimmtes Inſtrument angeſehen wird. Für den Eigennützigen iſt Schönheit nichts, weil man ſie durch bloßes Anſchauen genießt; für den ſpeculativen Kopf iſt ſie etwas ſehr geringes, weil ihre Beſchaffenheit nicht deutlich kann erkennt werden. Der Liebhaber des Schönen ſteht zwiſchen dem blos materiellen, ganz ſinnlichen Menſchen, und dem, der blos Geiſt und Verſtand iſt, in der Mitte. An dieſen gränzt er wegen des Wolgefallens, das er an Speculationen der Einbildungskraft hat, und an jenen, weil er lüſtern iſt nach feinern Reizungen der Phantaſie.

Aber wie muß jene Form, wodurch das Schöne gefällt, beſchaffen ſeyn? Auch in Anſehung dieſer liegt das Schöne dergeſtalt zwiſchen dem Guten und dem Vollkommenen, daß es an beyde gränzet. Ein Theil ſeines Werthes wird durch unmittelbares aber feineres Gefühl beſtimmt, wie der Werth des Guten, und ein Theil aus Erkenntniß, die aber beym Schönen nicht bis auf die Deutlichkeit ſteiget. Darum wäre es ein vergeb-

---

*) S. Vollkommenheit.

liches Unternehmen, die völlige Entwiklung ſeiner Beſchaffenheit zu ſuchen.

Doch iſt es nicht ſo, wie das Gute, daß man außer dem unmittelbaren Gefühl ſeiner Würkung gar nichts daran erkennte; nur muß man nicht eine völlige deutliche Entwiklung ſeiner Beſchaffenheit verlangen, wie man ſie von dem Vollkommenen geben kann. Wenn wir bey dies klaren Begriffen ſtehen bleiben, ſo läßt ſich allerdings von der Form, daran die Phantaſie Gefallen findet, verſchiedenes angeben.

So viel ich davon habe bemerken können, laſſen ſich die Eigenſchaften des Schönen auf drey Hauptpunkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrachtet, muß beſtimmt, und ohne mühſame Anſtrengung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannichfaltigkeit fühlen laſſen, aber in der Mannichfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannichfaltige muß ſo in Eines zuſammenfließen, daß nichts einzeles beſonders rühret. Wir wollen, ſo gut wie können, dieſe drey Hauptpunkte etwas näher entwikeln.

1. Daß ein Gegenſtand, der uns durch ſein äußerliches Anſehen gefallen ſoll, ein Ganzes, und nicht ein Bruchſtük von einem Ganzen ſeyn müſſe, iſt anderswo hinlänglich gezeiget worden *); daß er wol begränzt und beſtimmt in die Sinnen, oder in die Phantaſie fallen müſſe, iſt daher leicht abzunehmen, daß das Ungewiſſe in ſeiner Begränzung uns zweifelhaft macht, ob es ganz ſey, und daß es der Klarheit der Vorſtellung ſchadet. Die Ungewißheit, ob man eine Sache recht ſehe, oder nicht, hat nothwendig etwas Beunruhigendes, folglich Unangenehmes an ſich. Daß der Gegenſtand ohne mühſame Anſtrengung müſſe gefaßt werden, iſt nicht weniger klar; weil jede Beſtrebung, ſo lange man ungewiß iſt, ob ſie das Ziel erreichen werde, etwa unangenehmes hat.

Dieſes lezte iſt aber nicht ſo zu verſtehen, daß das Schöne nothwendig auf den erſten Blik, ohne Anſtrengung von Seite des Beobachters, in die Augen fallen müſſe. Vielmehr geſchieht es gar oft, daß durc vorhergegangene Bemühung, die Sache richtig zu faſſen, das Vergnüg des Anſchauens deſto lebhafter wird Der Sinn jenes Ausſpruchs iſt dieſer, daß die Geſtalt der Sache, wenn es gleich Mühe gekoſtet hat, ſie z faſſen, nun, da ſie einmal gefaß worden, ohne anhaltendes Beſtreb gefaßt werde. Man ſieht hierau zugleich, warum nicht jedes Schön jedem Menſchen gefällt. Ein kurzſichtiger, der ein großes Gebäud nicht auf einmal überſehen kann, wir es nicht ſchön finden. Je ausgedehnter die Kraft iſt, etwas beſtimm zu faſſen, je fähiger iſt man auc Schönheiten zu empfinden, die geringeren Kräften nicht fühlbar ſind.

Daß die Größe der Schönheit von jedem nach dem Maaße ſeiner Fähigkeit, mehr oder weniger auf einma zu faſſen, geſchäzt werde, und da das, was für ungeübte, ſowol innere als äußere Sinnen die höch Schönheit iſt, dem, deſſen Geſichtsk eine weitere Sphäre umfaßt, nu mittelmäßig ſchön ſeyn könne, iſt ei wichtige Bemerkung. Wenn wi dieſes aus der Acht laſſen, ſo ſtoß wir bey der Unterſuchung über d Schönheit auf Widerſprüche, d nothwendig verwirren. Denn da ein Menſch Schönheit findet, wo ei anderer ſie zu vermiſſen glaubt, kom gar nicht, wie man ſich oft fälſchlich einbildet, daher, daß unſre Begriffe über das Schöne wankend wären, oder daß die Schönheit an ſic nichts beſtimmtes ſey. Die Schönheit hat dieſes mit der Größe gemein, einer findet klein, was einem andern groß ſcheinet, und ein im Ueberleg

erz

---

*) S. Ganz.

erzogener Menſch nennt Armuth, was manchem andern Reichthum wäre. Darum fällt es keinem Menſchen von Verſtand ein, zu behaupten, ein geringer Grad der Größe ſey keine Größe, und ein geringes Vermögen ſey kein Vermögen. Warum ſollte man denn ſagen, ein geringer Grad von Schönheit ſey keine Schönheit?

Was Ariſtoteles vom Schönen ſagt, daß es weder ſehr groß noch ſehr klein ſeyn müſſe, hat hierin ſeinen Grund. Was für uns zu groß oder zu klein iſt, kann im Ganzen nicht ohne beſtändig anhaltendes Beſtreben gefaßt werden.

2. Daß das Schöne Mannichfaltigkeit müſſe fühlen laſſen, iſt auch leicht zu begreifen. Was einfach oder ohne Theile iſt, kann wol auf die Empfindung, aber nicht auf die Vorſtellungskraft würken. Was aber blos Menge der Theile hat, ohne Verſchiedenheit, kann kein Nachdenken, kein Verweilen der Vorſtellungskraft bey dieſer Menge veranlaſſen, weil die Theile nichts verſchiedenes haben; die bloße Anzahl derſelben hat keinen Reiz für die Phantaſie, die ſie nicht beſchäfftigen kann. Denn ſobald ſie einen gefaßt hat, hat ſie zugleich alle gefaßt. Aber wo Mannichfaltigkeit da iſt, da würkt jeder Theil etwas zum Ganzen. Man wird in eine angenehme Ueberraſchung geſetzt, zu ſehen, wie ſo vielerley Dinge doch nur ein Ding ausmachen. Damit aber das Mannichfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin ſeyn. Dieſe würken Faßlichkeit in der Menge *).

3. Von dieſem Mannichfaltigen muß kein Theil beſonders und für ſich rühren; weil er die Faßlichkeit des Ganzen hindern würde, indem er die Kraft der Aufmerkſamkeit auf ſich zöge. Darum muß, in Abſicht auf die Größe der Theile, jeder ein gutes Verhältniß zum übrigen haben; und in andern Abſichten, z. E. Form, Farbe und anderer in die Sinnen oder Phantaſie fallenden Eigenſchaften, gute Uebereinſtimmung oder Harmonie. Wo die Menge kleinerer Theile groß iſt, da müſſen ſie in größern Gruppen zuſammenhangen, damit man nicht das Kleineſte mit dem Ganzen, ſondern mit dem Haupttheil, davon es ein Glied macht, zu vergleichen habe. Alles dieſes iſt in andern Artikeln weiter ausgeführt worden *). Dieſes erlaubet uns die Eigenſchaften des Schönen hier blos anzuzeigen, ohne die Sachen weitläufig auszuführen.

Wo alle dieſe Eigenſchaften ſich zuſammen finden, da iſt Schönheit: aber darum noch nicht jene paradieſiſche oder himmliſche Schönheit, deren Genuß Glükſeligkeit iſt. Das Schöne, deſſen Eigenſchaften wir angezeiget haben, erwekt Wolgefallen; aber es bleibet in der Phantaſie und berührt das Herz nur leicht und gleichſam an der Oberfläche. Nur Menſchen ohne Herz und ohne Verſtand, die ganz Phantaſie ſind, finden Befriedigung daran. Virtuoſen von der leichtern Art, die gleichſam von Dünſten und Luft leben, und auch von bloßem Hauch der Luft in Bewegung geſetzt werden, ſprechen oft mit Entzüken von dieſer Schönheit; die Täuſchung macht ſie ſchon ſelig.

Im Grund iſt dieſes Schöne nur die äußere Form, oder das Kleid, in dem ſowol gute als ſchlechte Dinge erſcheinen können. Es giebt ihnen noch keinen inneren Werth, ſondern dienet blos die Aufmerkſamkeit zu reizen, daß man mit Wolgefallen auf dieſe ſchön bekleidete Dinge ſieht.

---

*) S. Ordnung.

*) S. Ebenmaaß; Einförmigkeit; Glied; Gruppe; Harmonie.

Eine höhere Gattung des Schönen entſteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Dieſes erweckt nicht blos Wohlgefallen, ſondern wahre innere Wolluſt, die ſich oft der ganzen Seele bemächtiget, und deren Genuß Glückſeligkeit iſt. Wir begnügen uns, die Art und das eigentliche Weſen dieſer Schönheit nur an einem beſondern Falle zu beſchreiben, um ein ſinnliches Bild davon zu geben, vermittelſt deſſen der Begriff dieſer höhern Schönheit faßlich werde. Dieſes Bild iſt der Inhalt des folgenden Artikels.

◆ ◆

Von dem Schönen, oder der Schönheit überhaupt, handeln: **Plato** (in dem Hippias major, franz. von Fr. de Maucroix, im 1ten Bde. ſ. Opuſc. Par. 1685. 12. und von Geeu und Dacier in der Bibl. des anc. Philoſ. ſo wie von Crouſaz, im 2ten Bde. ſ. Traité du Beau, S. 303. der Ausg. v. 1724. Engliſch, von Sydenham, mit mehrern Geſpr. des Plato, Lond. 1767. 4. Deutſch, von Kleuker, im 1ten Bde. der W. des P. Lemgo 1778. 8. S. 207 u. f. Bekanntermaßen nur Widerlegung, daß weder das Anſtändige, noch Nützliche, noch Gute, noch Angenehme eigentlich ſchön ſey.) — **Plotinus** (Ennead. I. Lib. VI. unterſcheidet das körperliche von dem geiſtig Schönen. Jenes ſetzt er nicht blos in körperliche Reize, und ſichtbare Gegenſtände, ſondern auch in geſchickte Verbindungen und Zuſammenſetzung von Worten, Tönen u. d. m. Das letztere entſteht und beſteht aus geiſtigen Eigenſchaften und Tugenden. Was er davon ſagt, hat Th. Taylor, unter dem Titel: Concerning the Beautifull . . . 1787. 8. engliſch herausgegeben.) — **Auguſtinus der Kirchenvater** (Sein, über Schönheit geſchriebenes Werk iſt nicht auf uns gekommen; nach einzeln Stellen in ſ. übrigen Schriften zu urtheilen, ſetzte er das Schöne in die Uebereinſtimmung der Theile zur Einheit. Omnis pulchritudinis forma unitas eſt ſagt er in ſ. 18ten Ep. vergl. mit dem 30 u. f. Kap. der Schrift De vera Relig. und dem 13ten Kap. des 6ten Buches de Muſica.) — **Auguſt. Niphus** (Libri duo, de *pulchro* primus, De amore ſec. Rom. 1531. 4. Lugd. B. 1549. 8. 1641. 12. und in ſ. Opuſc. Par. 1645. 4. Eigentlich eine bloße Beſchreibung von der körperlichen Schönheit der Prinzeſſin Johanna von Arragonien, welcher zu Ehren das Buch geſchrieben iſt. Uebrigens ſetzt er die Schönheit in ein richtiges Verhältniß der Dinge zu ihrer Beſtimmung; nichts iſt ſchön, heißt es, im 6ten Kap. quod partes non habeat plures diſtinctas, figuris diformes, naturis vero diſſimilares, ea videlicet ratione inter ſe, et ad totum ſe habentes, ut ex cujusvis membri quantitate totius pulchri corporis quantitas reddatur. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet.) — **Nic. Franco** (Dial. ove ſi ragiona della bellezza, Caſ. 1542. 4. Ven. 1542. 8.) — **Giuſ. Betuſſi** (La Leonora, Ragion. . . . ſopra la vera bellezza, Luc. 1557. 8.) — **Nic. Vit. di Gozze** (Dial. della bellezza, Ven. 1581. 4.) — **Torq. Taſſo** (Minturno, Dial. della bellezza in ſ. Opere poſtume, Bd. 1. S. 231.) — **Aug. Vogel** (Καλλολογία ſ. Pulchri Contemplatio, Lipſ. 1651. 4.) — **Ernſt Valnius** (Tract. de pulchritudine juxta ea, quae de ſponſa in Cantico pronunciantur. Brux. 1662. 8.) — **J. P. de Crouſaz** (Traité du Beau, Amſt. 1714. 12. Verm. ebend. 1724. 12. 2 Bde. Deutſch (ſo viel ich weiß) Königsb. 1758. Die 13 Kap. des Werkes enthalten Deſſein de l'ouvrage; idée generale du Beau; caractères réels et naturels du Beau; exemples; l'on prévient les difficultés en poſant des principes pour les reſoudre; ſources des préventions ſur le Beau; de l'empire de la Beauté ſur nos ſentimens; reponſe à diverſes objections; de la beauté des ſciences; de la Beauté de la vertu; de la Beauté de l'Eloquence; de la Beauté, de la religion, des cauſes qui obſcurciſſent la Beauté de la religion. Angehangen iſt ein Brief, worin die Ideen des Sokrates über die Schönheit unterſucht werden, und eine Ueberſ. von dem Hippias major des Plato. Auch befand ſich, bey der erſten Ausgabe ein, in der letztern weggebliebenes, Kap. über die Schönheit der Muſik, welches Deutſch, im 1ten und 2ten Bde. der Muſikal. Crit. Bibl. von H. Forkel, Gotha 1778. 8. zu finden iſt. Der Verf. ſetzt die Schönheit in Mannichfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß; was er, unter Mannichfaltigkeit verſteht, hat er nicht näher erkläret; unter Einheit ſcheint er die Beziehung aller Theile auf einen Zweck zu verſtehen; die Regelmäßigkeit beſteht, in der ähnlichen Stellung der Theile unter ſich, die Ordnung in einer gewiſſen Abſtufung der Theile (degradation) bey dem Uebergange von einem zu dem andern, und das Verhältniß erklärt er, als die unité aſſaiſonnée de varieté, de regularité et d'ordre dans chaque partie.) — **Lord Shaftesbury** (In ſ. Syſteme iſt, bekanntermaßen, nur das Gute und Wahre ſchön; und die Schönheit eines Körpers beſteht alſo z. B. darin, wenn ſein Ganzes, und die Verhältniſſe der Theile unter ſich, ſo beſchaffen ſind, daß ſie ihm Kraft, Thätigkeit, Gewandtheit, Stärke u. ſ. w. gewähren. Die vorzüglich hieher gehörigen Stellen finden ſich in dem Moraliſten, Th. 3. Abſchn. 2. Bd. 2. S. 392 u. f. der Ausg. von 1749. 16. und in den Miſcell. reflect. III. ch. 2. Bd. 3. S. 124.) — **Fr. Hutchinſon** (An Inquiry into the original of our Ideas of Beauty and Virtue, Lond. 1726. 8. 1753. 8. Franzöſiſch. Amſt. 1749. 8. Deutſch, Frft. 1762. 8. Die Unterſuchung über die Schönheit handelt, in 8 Abſchn. Von verſchiedenen Kräften der Vorſtellung, die von demjenigen verſchieden iſt, was wir unter Empfindung verſtehen; von der urſprünglichen oder abſoluten Schönheit; von der Schönheit der Lehrſätze; von der relativen Schönheit; von unſern Schlüſſen, aus der Schönheit und Regelmäßigkeit der Wirkungen auf die Abſicht und Weisheit in der Wirkung; von der Allgemeinheit des Gefühls der Schönheit, unter den Menſchen; von der Macht der Gewohnheit, der Erziehung und des Beyſpiels bey unſern innern Sinnen, von der Wichtigkeit der innern Sinne in dem menſchlichen Leben, und ihren endlichen Urſachen. Nachdem der Verf. das Daſeyn eines beſondern Sinnes für das Schöne und Gute vorzüglich dadurch zu erweiſen geſucht hat, daß der Menſch, auch ohne eigentliche Wahrnehmung von Aehnlichkeiten und Verhältniſſen, Vergnügen empfinden kann, daß das, was als ſchön auf uns wirkt, dieſe Wirkung auch, ohne unſern Willen, in uns hervor bringt u. d. m. ſetzt er das Schöne ſelbſt in die Einförmigkeit des Mannichfaltigen, oder in die, mit Mannichfaltigkeit verbundene Einförmigkeit, und unterſcheidet das unbedingt Schöne von dem relativ Schönen in ſo fern aus der Nachahmung oder ſinnlichen Darſtellung auch eines ſonſt nicht ſchönen Urbildes Vergnügen entſpringen kann.) — **Ungen.** (A Dial. of Beauty in the manner of Plato, Lond. 1738. 8.) — **P. André** (Eſſai ſur le Beau . . . Par. 1741. 12. Amſt. 1759. 12. (Von J. H. S. Formey herausgegeben, mit Auszügen aus andern, über die Schönheit geſchriebnen Werken.) Verm. von dem Verf. mit 6 Kap. oder Diſc. und ohne die Formeyſchen Zuſätze, Par. 1763. 12. 2 Th. Deutſch, nach der erſten Ausg. Altenb. 1757. 12. Die zehn Diſcours des Werkes handeln, Sur le Beau en général, et en particulier ſur le Beau ſenſible; ſur le Beau dans les moeurs; ſur le Beau dans les pieces d'eſprit; ſur le Beau muſical; ſur le Modus; ſur le Decorum; ſur les Graces; ſur l'amour du Beau, ou le pouvoir de l'amour du Beau ſur le coeur humain; ſur l'amour deſintereſſé in zwey Abtheilungen. Der Verf. theilt Alles Schöne in das weſentliche, das natürliche und das künſtliche oder willkührliche, und dieſe wieder in das ſinnliche und intellectuelle ein; das Schöne ſelbſt überhaupt aber ſetzt er, mit dem Auguſtin, in die Einheit.) — **Den. Diderot** (Sein, für die Encyclopedie geſchriebener und auch darin abgedruckter Artikel, Beau, findet ſich im 1ten Bde. der Collect. complette ſ. Werke, Lond. 1773. 8. 1 Bde. S. 309 u. f. unter dem Titel, Traité du Beau; deutſch in ſ. Philoſophiſchen Werken, Leipz. 1774. 8. Nachdem der Verf. die Meynungen mehrerer der vorhin angeführten Schriftſteller über das Schöne beurtheilt hat, erklärt er alles das dafür, was in dem Menſchen den Begriff von Verhältniß oder Beziehung erweckt, welchem nach es dann ſo wohl ein moraliſches, ein natürliches, ein muſikaliſches, ein litterariſches u. ſ. w. als ein weſentliches und ein relatives Schöne und zwar in ſo fern giebt, als jedes einzele Ding, entweder an und für ſich ſelbſt betrachtet, oder mit andern verglichen werden kann. Und da zugleich jedes einzele ſich mit mehrern vergleichen läßt: ſo kann jedes auch, auf mehrere Art, Beziehungs- oder Vergleichungsweiſe, ſchön oder häßlich ſeyn.) — Die Artikel Beau und Beauté in der Yverdoner Ausg. der Encyclopedie. — Ebenderſelbe Artikel in der Berner und Lauſanner Ausg. der Encyclopedie, von Marmontel, der die, zum Schönen aller Art erforderlichen Eigenſchaften, in force, richeſſe und intelligence ſetzt. — **Heinr. Beaumont** (Crito, or a Dial. on Beauty, Lond. 1752. 8.) — Ungen. (Idea of Beauty 1756. 8.) — **Edm. Burke** (A philoſophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the *Beautiful*, Lond. 1757. 8. Verm. 1772. 8. Franzöſiſch von dem Abt Francois, Par. 1765. 8. Deutſch, Riga 1773. 8. Der dritte Theil des Werkes, S. 141 u. f. der Ueberſ. handelt, in 27 Abſchn. von dem Schönen, welches der Verf. überhaupt als diejenige Beſchaffenheit oder Beſchaffenheiten eines Körpers erklärt, durch welche er Liebe, d. h. Vergnügen ohne Begierde, oder eine dieſer ähnliche Leidenſchaft, erregt. Er widerlegt zuerſt, daß nicht Proportion, nicht Schicklichkeit (Nützlichkeit), nicht Vollkommenheit die Urſachen der Schönheit ſind; ſondern daß das, was Schön ſeyn ſoll, Vergleichungsweiſe klein, und zugleich glatt ſeyn, daß es, in der Richtung ſeiner Theile, abwechſeln; daß dieſe ſanft in einander verſchmelzen, daß es von zartem Baue ſeyn, daß es reine und klare, aber keine glänzenden und ſtarken Farben, und wenn es deren hat, eine Mannichfaltigkeit derſelben haben müſſe. In dem folgenden, vierten Theile, 25ten Abſchn. S. 250 u. f. unterſucht der Verf. die Urſachen, aus welchen die angeführten Eigenſchaften, Liebe oder Vergnügen erwecken.) — **Im. Kant** (Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen und Schönen, Königsb. 1764. 1771. 8. Der Inhalt des Werkes findet ſich, beym Art. Erhaben, S. 11. Der Verf. beſtimmt die Natur des Schönen, in Vergleichung mit dem Erhabenen, dadurch etwas näher, daß es auch klein, geputzt und geziert ſeyn könne, und erklärt unter andern, Witz und Scherz für ſchön. Wichtiger iſt eben deſſ. Verf. Analytik des Schönen, welche das 1te Buch des erſten Abſchn. von des Verf. Critik der äſthetiſchen Urtheilskraft in deſſen, Critik der Urtheilskraft, Berl. 1790. 8. ausmacht. Er erklärt das Schöne, als das, was ohne Begriffe, als Object eines allgemeinen Wohlgefallens, dargeſtellt wird, was ohne Begriff allgemein gefällt, deſſen Form zwar zweckmäßig erſcheint, aber doch, ohne Vorſtellung eines Zweckes, an ihm wahrgenommen, und, was ohne Begriff, als Gegenſtand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird.) — **Spalletti** (Saggio ſopra la bellezza, Rom. 1765. 8. Das Werk iſt in 42 kleine Abſchnitte abgetheilt, und der Verf. erklärt die Schönheit als die modificazione inerente all' oggetto oſſervato, che con infallibile caratteriſtica, quale il medeſimo apparir deve allo Intelletto che compiaceſi in riguardarlo, tale glielo presenta, und zur Quelle des Vergnügens, welches die Schönheit gewähret, macht er die Eigenliebe.) — **Andr. Spagnio** (Diſſertat. de Pulchro, Rom. 1766. 4.) — In dem 3ten Stücke der Sammlung vermiſchter Schriften, Bützow 1766. 8. findet ſich eine Abhandlung über die Schönheit. — **C. G. Schütz** (De origine et ſenſu pulchritudinis, Diſſ. II. Hal. 1768. 4.) — **D'Arbeſſan** (In ſ. Melanges hiſtor. de Litterat. et de Poeſies, Par. 1768. 8. 3 Bde. finden ſich Reflex. ſur la Beauté.) — **Marcenay de Ghuy** (Eſſai ſur la Beauté, Par. 1770. 8. Der Verf. ſetzt die Schönheit in die juſteſſe des proportions dont le concours harmonieux forme un tout auſſi parfait qu'il peut être en raiſon du mode affecté à ces mêmes proportions.) — In dem Werke, Ueber die moraliſche Schönheit und Philoſophie des Lebens, Altenb. 1772. 8. findet ſich eine Rede über die moraliſche Schönheit. — **H. v. Catt** (De la nature du Beau, in dem 28ten Bde. der Mem. de l'Acad. de Berlin, und in den Nouv. Mem. v. J. 1772.) — Ueber Schönheit, ein Geſpr. in dem teutſchen Merkur, Febr. 1776. (Der Verf. ſucht die verſchiedenen Meynungen darüber dadurch zu rechtfertigen, daß jede derſelben Wahrheit, oder Stückwerk von Wahrheit enthält; jedoch ſchränkt er dieſes nur auf die verſchiedene Syſteme der Künſtler ein.) — Ueber die Schönheit des Einfachen, im 20ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. (Einfache Töne und Farben ſind, dem Verf. zu Folge, nur in ſo fern angenehm für den ſinnlichen Eindruck, als ſie völlig abgemeſſen und beſtimmt in der Vermiſchung ſind, und dieſem gemäß alſo auch nur die mittlern Töne, und die mittlern (d. h. die nicht zu hohen blendenden, und nicht zu tiefen ſchwärzlichen) Farben. Uebrigens erinnert der Verf. manches gegen den vorſtehenden Artikel des v. S. und, wie es mir ſcheint, mit vielem Rechte.) — Ueber das Gefühl vom Schönen, eine Abhandl. im deutſchen Muſ. v. J. 1777. — **H. P. Sturz** (Fragment über die Schönheit, im 1ten der geſamml. ſ. Schriften, Leipz. 1779. 8. S. 182. Bekannte Sachen über die Ideale der Schönheit verſchiedener Völker und Künſtler.) — **J. Donaldſon** (Elements of Beauty, Ed. 1780. 8. Verm. Lond. 1787. 8. Deutſch, nach der erſten Ausg. im 27ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Das, was als ſchön auf den Menſchen wirkt, entſpringt, entweder, aus Licht, Schall und Bewegung, oder aus Gleichheit und Aehnlichkeit, aus Contraſt, Proportion, und Character oder Ausdruck, oder gutartigen Ausdruck.) — Fragmente zur Entwickl. des Schönen, aus Winkelm. und Sulzer, Prag 1780. 8. — In dem Göttinger Magazine des H. Lichtenberg, Bd. 2. St. 1. Gött. 1782. 8. findet ſich ein Aufſatz über Theorie der Schönheit. — **Xav. Bettinelli** (Della bellezza eſteriore del corpo umano, e della bellezza d'eſpreſſione, im 8ten Bd. S. 190 u. f. ſ. Opere, Ven. 1782. 8. als Anmerkungen zu einem Verſuch über die Geſchichte des Menſchen, nach der Erzählung Moſis. Dem Verfaſſer zu Folge beſteht die Schönheit nella proporzione delle parti, cioe de tratti, e lineamenti, e forme ed eſpreſſioni, e nella unione di queſte parti più grata all' univerſale.) — **R. Ladrone** (Ueber einfache und zuſammengeſetzte Schönheit, nach Mendelsſohns und Engels Grundſ. Mainz 1784. 8.) — **K. P. Moritz** (Ein Aufſatz von ihm über Schönheit findet ſich in der Berliner Monatsſchrift, März 1785. Er erklärt das Schöne, als das, in ſich Vollendete.) — **M. Maleſpina** (Delle leggi del Bello, Pavia 1791. 8. Das Werk iſt in 3 Theile abgetheilt. Im erſten unterſucht der Verf. warum Schönheit einen angenehmen Eindruck auf das Geſichte macht; und ſetzt Einheit, Mannichfaltigkeit und Schicklichkeit als Beſtandtheile feſt, wodurch ein Körper ſchön wird; hierauf vergleicht er geiſtige, moraliſche und ſinnliche Schönheit mit einander, erklärt das Feine, Delicate, Anmuthige und Erhabene als die Elemente der erſtern, und ſchließt mit einer Analyſe der Schönheit in Kindern. Im zweyten Th. wendet der Verf. ſeine Grundſätze auf die Mahlerey an, und erklärt worinn die Schönheit in der Erfindung, in der Anordnung, in dem Ausdruck, in der Zeichnung, in dem Helldunkel, und in dem Colorit beſtehe. Im dritten Theile macht er die Anwendung auf Erfindung, Anordnung und Ausdruck in der Baukunſt.) — **Ernſt Platner** (Er ſetzt, in ſ. neuen Anthropologie §. 809 u. f. den Charakter der objectiven Schönheit in leichte Vernehmlichkeit, oder in das, was, durch ſeine Eigenſchaften eine Verwandtſchaft mit dem geſchlechtsmäßig Liebenswürdigen hat, und dieſem gemäß die Empfindungen des eigentlich Schönen in eine, mit einem gewiſſen Grade der Lebhaftigkeit verbundene Vernehmlichkeit, unter welcher er das Sanfte, Stetige, Ununterbrochene, leicht in einander Uebergehende in den Bewegungen der Seele verſteht.) — **J. Sayers** (In ſ. Disquiſitions metaphyſic and literary, Lond. 1793. 4. findet ſich eine Unterſuchung über Schönheit, worin, nach einer Prüfung der verſchiedenen Erklärungen derſelben von Hogarth, Cozens, Burke und Reynolds, der Begriff davon auf die Aſſociation überhaupt zurück geführt, und dasjenige als die vollkommenſte Schönheit, oder als das Muſter (ſtandard) derſelben dargeſtellt wird, with the whole appearance, or with the component parts of which (when properly underſtood) all the excellencies of its kind are *univerſally* aſſociated.") — **Geo. Dreves** (Reſultate der philoſ. Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen, Leipz. 1793. 8.) — —

**Von Schönheit in näherer Beziehung und mit beſonderer Anwendung auf die ſchönen Künſte überhaupt: Alex. Baumgarten** (Erklärt, in ſ. Aeſthetik, §. 14 u. f. die Schönheit, als ſinnliche Vollkommenheit, als Einheit im Mannichfaltigen; und dieſe Erklärung iſt G. F. Meyer, in ſ. Anfangsgründen aller ſch. Wiſſenſch. Th. 1. S. 38 u. f. und Moſes Mendelsſohn, in den Briefen über die Empfindung. (Phil. Schr. Th. 1. S. 27 u. f. Ausg. von 1771) und in dem Aufſ. über die Hauptgrundſ. der ſch. Wiſſenſch. (Th. 2. S. 104 u. f.) treu geblieben.) — **Chriſtoph Joſ. Sucro** (De pulchritudine, quae in litteris elegantioribus quaeritur, natura, Cob. 4.) — **Al. Gerard** (Der dritte Abſchn. des 1ten Th. ſ. Eſſay on taſte, handelt von dem Gefühl oder Geſchmack des Schönen, welches er in Einförmigkeit, Mannichfaltigkeit und Proportion, in Schicklichkeit der Dinge zur Erreichung ihres Zweckes, und in Glanz ſetzt.) — **Henr. Home** (Das 3te Kap. ſ. bekannten Elements handelt von der Schönheit; er unterſcheidet zuerſt die eigene, d. h. die blos durch die Sinne empfundene Schönheit von der Schönheit des Verhältniſſes, welche aus der Erkenntniß der Zweckmäßigkeit oder Nützlichkeit eines Dinges entſpringt; und ſetzt jene, die eigene Schönheit in Farbe, Figur (Regelmäßigkeit und Einfalt, Einförmigkeit, richtiges Verhältniß und Ordnung) Größe und Bewegung. Hierauf unterſucht er, ob Schönheit zu den urſprünglichen, oder abgeleiteten Eigenſchaften gehört, und erklärt ſich für das letztere, oder die Subjectivität der Schönheit.) — **Serran de la Tour** (Er legt im l'Art de ſentir et de juger en matiere de goût, Liv. I. Ch. I. Sect. 2. S. 4 u. f. Ausg. von 1789 die Eintheilung und Erklärung des P. André zum Grunde ſ. Schrift.) — **J. J. Riedel** (Der 3te Abſchn. ſ. Theorie enthält eine Auflöſung der Schönheit in ihre Beſtandtheile, und der Verf. erklärt darin die Schönheit als ſinnliche Einheit in der ſinnlichen Mannichfaltigkeit, und als Probierſtein derſelben das an ſich unintereſſirte Gefallen. Auch gehören, von ſ. Schrift, Ueber das Publikum, Jena 1768. 8. die drey erſten Briefe hieher, in welchen der Verf. die Schönheit, als eine bloße Idee, bloßes Wohlgefallen in der Empfindung eines Objects erklärt, und ſolche, folglich, gänzlich ſubjectiviſch macht. vergl. mit dem 11ten Bde. S. 304 u. f. der neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — **C. F. Flögel** (Verſuch über die Schönheit und den Geſchmack, in dem 10ten und 13ten St. der Kloßiſchen Bibliothek.) — **Joh. Chriſtph. König** (Der dritte Abſchn. ſ. Philoſophie der ſch. Künſte, S. 30 handelt, in 6 Kap. von der Schönheit, als vom Schönen überhaupt; von den verſchiedenen Gattungen der Schönheiten, von dem, was auf die Beurtheilung des Schönen Einfluß hat, und haben kann; von dem eigentlichen Begriff der Schönheit; von der Schönheit im metaphoriſchen Sinn; von den verſchiedenen Graden der Schönheit. Der Verf. will nur ſichtbaren und fühlbaren Gegenſtänden eigentliche Schönheit zugeſtehen, erklärt dieſe als diejenige Eigenſchaft, wodurch dergleichen Gegenſtände an und für ſich gefallen, und theilt alle Schönheit in Natur- und Kunſtſchönheit.) — **Gäng** (Von dem Weſen der Schönheit und den zufälligen Beſtimmungen derſelben, die beyden Hauptſtücke des erſten Theiles, oder der Erfindungslehre ſ. Aeſthetik. Der Verfaſſer erklärt die Schönheit als ſinnliche Mannichfaltigkeit in ſinnlicher Einheit; indem er ſie zugleich als eine Eigenſchaft anſieht, die nicht den Gegenſtänden, an ſich betrachtet, ſondern ihnen nur in Beziehung auf die erkennenden Subjecte zukommt, welchem zu Folge ſie ſich denn auch nach den Graden der Fähigkeit richtet.) — **C. Meiners** (Das 2te bis 5te Kap. ſ. Grundriſſes der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. handeln von der Natur der Schönheit; von dem imaginativ Schönen, oder den ſchönen Werken der Einbildungskraft, vom verſtändlich Schönen; von den verſchiedenen Arten des ſittlich Schönen. Der Verf. hält die Erklärung, daß die Schönheit in einer Zuſammenſtimmung des Mannichfaltigen zu einer gewiſſen Einheit beſtehe, für diejenige, welche ſich der Wahrheit am mehreſten nähert) — **J. G. Schott** (Er legt in ſ. Theorie der ſch. Wiſſenſch. Th. 1. S. 14 die Erklärung, daß das Schöne in der ſinnlich vorgeſtellten Vollkommenheit beſtehe, zum Grunde, unterſcheidet aber das zuſammengeſetzte von dem einfachen Schönen.) — **Ungen.** (Inquiry into the principles of taste, and the origin of our ideas of beauty, Lond. 1790. 4.) — **K. H. Heydenreich** (In der vierten Betrachtung des erſten Bds. ſ. Syſtems der Aeſthetik theilt der Verf. alle Schönheiten in vier Claſſen, als diejenigen, wobey das Wohlgefallen, durch unmittelbaren Eindruck, gewiſſer Gegenſtände auf unſere Sinne, ohne Dazwiſchenkunft irgend eines Urtheils erregt wird; diejenigen, deren Reiz ſich bloß auf zufällige Aſſociationen gewiſſer Bilder und Vorſtellungen mit gewiſſen Gegenſtänden gründet; diejenigen deren Wirkſamkeit auf einer weſentlichen Beziehung gewiſſer Geſtalten und Töne auf gewiſſe Zuſtände des Menſchen beruht; und diejenigen, welche durch Beziehung gewiſſer Gegenſtände, Bilder, Vorſtellungen, Gedanken und Handlungen auf die Geſetze des Verſtandes, der ſpeculativen oder practiſchen Vernunft, Vergnügen erregen, und von den beyden letztern behauptet er, daß uns gewiſſe Geſetze des Verſtandes und der practiſchen Vernunft zum Beyfall und Wohlgefallen beſtimmen, und daß das Urtheil der Vernunft, mit welchem ſie den Werth einer ſolchen Schönheit angiebt, im Weſen derſelben ſeinen nothwendigen Grund dergeſtalt habe, daß das Princip, nach welchem ſie, bey ihrem Urtheile handelt, jedem vernünftigen Weſen als wahr einleuchten müſſe, ſo bald es zur bewußten Erkenntniß deſſelben gelangt, (ſo bald es ſich der Erkenntniß deſſelben bewußt geworden) iſt. Unter dieſe Klaſſe rechnet der Verf. alle Kunſtſchönheiten, weil ſie Ausführungen gewiſſer Zwecke vernünftiger Weſen ſind. Aber iſt nicht auch das ſchlechteſte Schauſpiel, der fadeſte Roman, das, der Zuſammenſetzung nach, elendeſte Gemählde immer noch die Ausführung eines gewiſſen Zweckes eines vernünftigen Weſens? Kunſtwerke ſind dieſe freylich, auch Werke der ſo genannten ſchönen Künſte, aber doch noch nicht ſchöne Kunſtwerke, oder, wenn ſie, weil ſie ſchlecht gerathen ſind, nicht als wirkliche Ausführungen eines Zweckes können angeſehen werden, ſtehen ſie ſelbſt deswegen minder in Beziehung mit den Geſetzen des Verſtandes, und der ſpeculativen oder practiſchen Vernunft? Von einer einzeln dichteriſchen Beſchreibung kann man freylich ſagen, daß ſie, in ſo fern nämlich der Verſtand durch Ordnung, Einheit, Mannichfaltigkeit vergnügt wird, Vergnügen erweckt; aber dieſe Ordnung, Einheit, Mannichfaltigkeit kann ſich immer auch noch in den ſchlechteſten Verſen finden, die bloß gereimt ſind, wenn ſie gleich ſonſt kein Wort zu viel oder zu wenig enthalten. Auch iſt ja jedes Kunſtwerk der Mechanik die Ausführung irgend eines Zweckes eines vernünftigen Weſens.) — **Arch. Aliſon** (S. den Art. **Geſchmack**, S. 1[illegible].) — In dem 46ten Bde. S. 163. der **Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.** findet ſich eine Vergleichung des Baumgartenſchen und Kantiſchen (ſ. vorher) Begriffes der Schönheit. (Der Verf. ſetzt den Unterſchied zwiſchen beyden darin, daß die erſtere die objectiven Gründe, die das Geſchmacksurtheil beſtimmen, die letztere hingegen blos die ſubjectiven, oder die Veränderungen und Beſtimmungen aufſucht, die bey dem Genuſſe des Schönen in dem Gemüthszuſtande wirklich ſind, und von dem Kunſtwerke hervorgebracht werden ſollen.) — **Sal. Maimon** (In dem, in ſ. Streifereyen im Gebiethe der Philoſophie, Berl. 1793. 8. befindlichen Aufſ. Ueber die Aeſthetik, ſetzt der Verf. die Schönheit, ihrem objectiven Merkmahle nach, in Uebereinſtimmung in einer Regel, und, dem ſubjectiven nach, in die Hervorbringung der größten Summe von Wirkungen der reproductiven, und productiven Einbildungskraft. Das Objective iſt entweder Uebereinſtimmung mit einem Begriffe, oder mit einem Zweck, oder mit einer Regel in dem ſtrengſten Sinne; auf der erſtern beruht, z. B. die Schönheit eines Portraits (aber Aehnlichkeit allein macht ein Portrait noch nicht ſchön, wenigſtens nicht, als Gemählde, als Kunſtwerk, ſchön; und nur, als ſolches, kann es, in einer Aeſthetik, in Betrachtung kommen.) auf der zweyten, die moraliſchen und pathetiſchen, zur Hervorbringung gewiſſer Geſinnungen und Empfindungen, beſtimmten Gemählde; auf der dritten, die Schönheiten der Baukunſt, in ſo fern es dabey auf Symmetrie und Proportion ankömmt.) — —

**Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Poeſie: J. G. Bock** (De pulchritudine Carminum Diſſert. II. Regiom. 1753. 4. Der Verf. ſetzt die Schönheit eines Gedichtes überhaupt in eine lebhafte, in die Gemüther der Leſer eindringende Abbildung der Sachen, und ſucht zu zeigen, wie dieſe von äußern Dingen (als Sylbenmaß, Abſchnitt, Wohlklang, Reime, welchen er jedoch nicht für unumgänglich nothwendig erklärt) und von der innern Ausführung der Sache (als vom Gebrauch der Tropen und Gleichniſſe, von Deutlichkeit, von künſtlichen Verbindungen und Abwechſelungen, von ſinnreichen, unerwarteten Einfällen, ſinnlichen Ausdrücken u. d. m.) abhängt.) — **Dan. Webb** (Remarks on the beauties of Poetry, L. 1762. 8. Deutſch, Auszugsw. bey ebend. Verf. Betracht. über die Verwandtſchaft der Poeſie und Muſik, Leipz. 1771. 8.) — **P. G. H.** (Ueber die Schönheit des poetiſchen Enthuſiasmus, Halle 1766. 8.) — —

**Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Mahlerey und Bildhauerey: Parent** (De la beauté corporelle, im Journ. des Savans, v. J. 1700. Bd. 28 vergl. mit ſ. Eſſais et Recherches de Mathem. et Phyſ. Bd. 3. S. 91. Ausg. von 1713. Der Verf. ſetzt die ganze körperl. Schönheit in reflexions douces et tendres.) — **L. Herman Ten Kate** (Diſc. ſur le Beau ideal des Peintres, Sculpteurs et Poetes, vor der franz. Ueberſ. der Accounts of Statues, Basreliefs etc.

by M. Richardson, Amſt. 1728. 8. Engl. von J. C. Leblon, Lond. 1732. 1769. 8. Da der Verf. von dem Ideal der Dichter nichts ſagt: ſo gehört ſein Art. nur hieher. Er erklärt das Idealiſch Schöne des Mahlers als eine touchante Unité, ou une convenance pathetique, non ſeulement de chaque Membre, par rapport à ſon corps, mais même de chaque partie, par rapport au membre, dont elle eſt partie, et une varieté infinie des parties, quoique conformes, par rapport à chaque ſujet different.) — **W. Hogarth** (Analyſis of Beauty . . Lond. 1753. 1753. 1772. 4. Ital. Livo. 1761. 8. Deutſch, von C. Mylius, Lond. 1754. 4. Berl. 1754. 1769. 4. mit K. Das Werk handelt, in 17 Abſchn. Von der Richtigkeit; von der Mannichfaltigkeit; von der Gleichförmigkeit, Regelmäßigkeit oder Symmetrie; von der Einfachheit oder Deutlichkeit; von der Verwickelung; von der Größe; von den Linien; aus was für einer Art von Theilen, und wie angenehme Formen zuſammen geſetzt ſind; von Zuſammenſetzungen mit der Wellenlinie; von Zuſammenſetzungen mit der Schlangenlinie; von dem Verhältniß; von Licht und Schatten; von der Zuſammenſetzung in Abſicht des Lichtes, des Schattens und der Farben; von dem Farbenmachen; von dem Geſichte; von der Stellung; und von der Handlung. Das Syſtem des Verf. iſt, metaphyſiſch allgemein, der Linie, und läßt, ohne Figuren, ſich nicht wohl anſchaulich machen. Was wahr daran iſt, iſt ſchon ſehr alt. Eine, meines Bedünkens, ſehr richtige Prüfung deſſelben findet ſich in der 50ten und 51ten der Hagedornſchen Betr. über die Mahlerey.) — **C. L. v. Hagedorn** (Die 1ſte Betrachtungen handelt von dem Geſchmacke und dem Schönen überhaupt, und erklärt es, mit Baumgarten, als Einheit, Mannichfaltigkeit und Zuſammenſtimmung.) — **Watelet** (Bey ſ. Art de peindre, findet ſich auch ein kleiner Aufſatz, De la beauté, S. 105 der Amſt. Ausg. Der Begriff von körperlicher Schönheit entſpringt, dem Verf. zu Folge, aus dem rapport le plus parfaitement juſte entre la conformation du corps humain et les mouvemens qui lui ſont neceſſaires pour ſa conſervation; er bemerkt aber auch zugleich, daß bey einem verweichlichten, in Ueppigkeit verfallenen Volke, dieſe natürlichen Bewegungen gleichſam außer Gebrauch kommen müſſen, und daß daher ein ſolches ſich ganz andre Begriffe von Schönheit bilden werde. Er hätte in den Werken der neuern franzöſiſchen Mahler, die Beyſpiele zu dem letztern, hauſenweiſe finden können.) — **Dan. Webb** (Inquiry into the Beauties of Painting . . . Lond. 1760. 8. Deutſch, Zür. 1766. 8. mit einem Briefe von H. H. Füeßli über die alten und neuen Kunſtwerke in Rom. Das Werk iſt in Geſprächen abgefaßt, deren ſieben ſind. Das 1te enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das 2te handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das 3te, vom Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das 4te, von der Zeichnung; das 5te, vom Colorit; das 6te, von der Schattierung und das 7te, von der Compoſition. Der Titel des Werkes, welches an und für ſich ſelbſt ſehr gut iſt, ſcheint etwas anderes anzukündigen, als was es enthält. Des Verf. Abſicht war nur, einen beſſern Plan in das Studium der Mahlerey einzuführen. Die Schönheit, oder Vollkommenheit eines Gemähldes ſetzt er in die Vereinigung des mechaniſchen oder nachahmenden Theiles, mit dem idealen oder erfindenden, und ſieht den Raphael, als das Muſter darin an. — **Ant. Raph. Mengs** (Gedanken über die Schönheit und den Geſchmack in der Mahlerey . . . Zür. 1764. 1770. 8. Ital. im 1ten Bd. ſ. Opere, S. 7. Rom. 1780. 4. Span. ebend. Mad. 1780. 4. Franz. ebend. 1787. 4. Der Verf. ſcheint die Schönheit überhaupt in das zu ſetzen, wodurch ein Ding zu ſeiner Beſtimmung geſchickt wird; alſo in Zweckmäßigkeit; oder vielmehr in die Uebereinſtimmung deſſelben mit unſern

Begriffen von der Beſtimmung deſſelben, daher ihm denn auch das, was nur auf Eine Art ſeyn kann, nämlich die runde Geſtalt die vollkommenſte, ſo wie die reinen Farben die ſchönſten ſind. Da aber nicht alle Dinge einerley Art gleich ſehr ihre Beſtimmung erfüllen, oder auf mehr als eine Art ſeyn können, ohne ihre Natur zu verlieren: ſo kommt es natürlich, viele Grade oder Arten von Schönheit an. Die Schönheit in der Mahlerey ſetzt er in die Auswahl und Zuſammenſetzung des Beſten, Nützlichen, Bequemſten.) — Ant. Tiſchbein (Das 3te Buch des zweyten Thls. S. 92 u. f. ſ. Unterrichtes zur gründl. Erlernung der Mahlerey, handelt von dem mahleriſchen Schönen.) — Fr. Chriſtoph. v. Scheyb (Der 2te Abſchn. in ſ. Oreſtrio, S. 46, handelt von der Schönheit, arbeitet theils in der Abſicht, um die Unmöglichkeit einer richtigen Erklärung derſelben zu zeigen. Er verweiſt, indeſſen, die Künſtler vorzüglich auf Mengs angezeigte Schrift, und bringt in dem folgenden Abſchnitt, S. 93 noch Pouſſins Meynung davon bey, welcher ſolche in Ordnung, Verhältniß, und Anmuth der Umriſſe ſetzt.) — Alex. Cozens (Principles of Beauty, relative to the human Head . . . Lond. 1778. f. mit Kupf. Der Verf. theilt die Schönheit überhaupt in einfache und zuſammengeſetzte ein. Die einfache, ſagt er, iſt ein und dieſelbe zu allen Zeiten und an allen Orten, und kann ohne irgend eine hervorſtechende Fähigkeit der Seele beſtehen. Er vergleicht ſie mit einem elementariſchen Waſſer, welches weder Geſchmack, noch Geruch, noch Farbe hat. Die charakteriſtiſche entſpringt durch den Zuſatz unterſcheidender Eigenſchaften, als der majeſtätiſchen, der weiſen, der ſtandhaften, der arglistigen u. ſ. w. deren er überhaupt 16 ſ. nennt, vergl. mit dem 23ten Bde. S. 80 u. f. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — Et. Falconet (Quelques idées ſur le Beau dans l'art, im 6ten Bde. S. 27. ſeiner Oeuvres. Lauſ. 1781. 8. Der größte Theil des Aufſatzes beſteht aus Zänkereyen mit Baco, Boyle, dem Ueberſetzer des Cicero, Burke, Mengs, Algarotti, dem P. André, Winkelmann, dem Marq. d'Argens, Bettinelli u. a. m. alles zu Ehren der Kunſt und der franzöſiſchen Künſtler. Uebrigens ſetzt er das Schöne in proportion, convenience und perfection, und das idealiſch Schöne, welches dadurch wirklich wird, daß die Einbildungskraft die Ideen und Formen, nach dem Muſter derjenigen, welche ſie erhalten hat, modificirt, in die Verbindung und Verarbeitung des Einzelen.) — Geor. **Riegler** (Das 3te u. f. ſeiner Menſchheit von den bildenden Künſten, Wien 1783. 8. enthält Gedanken über die Schönheit.) — **F. W. B. v. Ramdohr** (Abhandl. über das Schöne in der Mahlerey, beſonders in der Niederländiſchen Schule, bey der Bildergallerie des Herz. von Brabeck, Han. 1792. 4. — Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künſten, Leipz. 1793. 8. 2 Theile. Das Werk handelt, in 10 Büchern, von den Empfindungen und Affecten und Zeichen überhaupt in Rückſicht auf Geſchmack; vom ſinnlichen Schönen, oder von dem Schönen als einer Gemächlichkeit unſrer ſinnlichen Eindrücke, und der Bewegungen unſrer Seele betrachtet; von dem objectiv Schönen, oder von dem Schönen als einer Eigenſchaft der Gegenſtände unſrer ſinnlichen Eindrücke, und der Beſchäftigungen unſrer Seele betrachtet; von der Schönheit, oder dem Schönen als ein Prädicat eines Ganzen betrachtet, und von dem Schönheitsgefühl oder dem Geſchmack; von dem Schönen an ſichtbaren Körpern und von ihrer Schönheit, beſonders von dem menſchlichen Körper; von dem Schönen und der Schönheit in den Künſten; von dem Schönen und der Schönheit in den nachbildenden Künſten; von dem Schönen und der Schönheit in der Mahlerey; von dem Schönen und der Schönheit in der Bildhauerkunſt und einigen andern mit ihr verwandten Künſten; von dem Schönen und der Schönheit in den Verzierungskünſten.) — **W. Gilpin** (

Three Eſſays . . . Lond. 1792. 8. handelt on pictureſque Beauty. Auch gehören hieher, im Ganzen, eben dieſes Verfaſſers, Obſervations relative chiefly to pictureſque Beauty . . . on ſeveral parts of Engl. particularly the mountains and lakes of Cumberland and Weſtmoreland 1786 und 1792. 8. 2 Bde. Obſervat. relat. to pictureſque Beauty . . . on the Highlands of Scotland 1789 und 1792. 8. 2 Bde. Rem. on foreſt Scenery, and other Woodland Views, relat. to pictureſque Beauty . . . 1791. 8. 2 Bde. (Deutſch, bis jetzt nur das erſte Werk, und ein Theil des, bey dem Art. Landſchaft, S. 144 angeführten, Leipz. 1792. 8.) — Ferner finden ſich Bemerkungen über mahleriſche Schönheit in mehrern Schriften von Künſtlern, und in Werken über Mahlerey überhaupt, als in des Armenini Precetti della Pittura (Buch I. C. 8.) der ſie als una convenevole e bene ordinata corriſpondenza e proportione di miſure, fra le parti verſo di ſe, e fra le parti ed il tutto, e quelle di modo inſieme compoſte, che in eſſe non ſi poſſa vedere ne deſiderare perfettione que ſia maggiore, erklärt — in C. L. Junkers Grundſ. der Mahlerey — u. v. a. m. —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Baukunſt: Milizia (In den Grundſätzen der bürgerl. Baukunſt Bd. 1. S. 285. d. d. Ueberſ.) — Unger. (Vom zeichnenden Character an den Kunſtwerken überh., über den Character der Gebäude, S. 124.) — Unger. (Ueber die Schönheit in der Architectur, im Teutſchen Merk. v. J. 1788. Mon. September.) — Ueber wahre Schönheit in der Baukunſt, im 1ten Th. des 2ten Bds. von E. Luths Mag. der Baukunſt. — Uebrigens die, bey dem Art. Baukunſt, S. 328. angeführten Schriften, von Briſeux, Laugier, La Font, Herder, u. a. m. — —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Gartenkunſt: C. C. L. Hirſchfeld (In ſ. Theorie der Gartenkunſt Bd. 1. S. 166.) — K. H. Heydenreich (Ueber das höchſte Schöne in der Gartenkunſt, bey der ländlichen Natur nach dem Franz. des Marneſia, Leipz. 1792. 8. — —

Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß in mehrern philoſophiſchen Werken, ſo wie in mehrern die Künſte betreffenden Schriften, die Lehre von der Schönheit vorkommt, als, z. B. in Bonnets Eſſay analyt. Ch. XVII. §. 351. u. f. — in J. H. Lamberts Architectonik, Bd. 1. §. 354 und in dem Anhange dazu, S. 368. — in Tiedemanns Aphorismen über die Empfindniſſe, im Deutſchen Muſ. v. J. 1777. Mon. December. — J. G. H. Feder, im 2ten Kap. des erſten Abſchn. im 2ten Buche des erſten Th. S. 200 u. f. ſ. Unterſ. über den menſchl. Willen. — M. F. Hemſterhuis, in ſ. Lettre ſur la Sculpture, Amſt. 1769. 4. Deutſch, in ſ. verm. Philoſ. Schriften S. 1 u. f. vergl. mit der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd. 11. S. 296 u. f. — u. a. m. — Auch gehört hieher, im Ganzen, noch die Theorie des ſentimens agréables . . . p. Leveſque de Pouilly 1749. 8. und im 2ten Bd. S. 211 des Temple du bonheur, Bouill. 1769. 12. 3 Bde. Engl. Lond. 1774. 12. Deutſch, von F. J. Biel, Leipz. 1751. 8. Von Stockhauſen, Berl. 1751. 8. Von G. Deeves, Jen. 1791. 8. — Die Betrachtung über die Schönheit der Wiſſenſchaften 1762. 8 — Ein Aufſatz von L. H. v. Nicolai, über das Schöne, im 3ten Th. ſ. Vermiſchten Ged. Berl. 1792. 4.

## Schönheit.

Daß die menſchliche Geſtalt der ſchönſte aller ſichtbaren Gegenſtände ſey, darf nicht erwieſen werden; der Vorzug, den dieſe Schönheit über andre Gattungen behauptet, zeiget ſich deutlich genug aus ihrer Würkung, der in dieſer Art nichts zu vergleichen iſt. Die ſtärkſten, die edelſten und die ſeligſten Empfindungen, deren das menſchliche Gemüth fähig iſt, ſind Würkungen dieſer Schönheit. Dieſes berechtiget uns, ſie zum Bild oder Muſter zu nehmen, an dem wir das Weſen und die Eigenſchaften des höchſten und vollkommenſten Schönen anſchauend erkennen können.

Gelingt es uns die Beſchaffenheit dieſer Schönheit zu entwickeln, ſo haben wir eben dadurch zugleich den wahren Begriff der höchſten Schönheit gegeben, die das menſchliche Gemüth zu faſſen im Stande iſt.

Bey der großen Verſchiedenheit des Geſchmaks und allen Widerſprüchen, die ſich in den Urtheilen ganzer Völker und einzeler Menſchen zeigen, wird man nach genauerer Unterſuchung der Sache finden, daß jeder Menſch den für den ſchönſten hält, deſſen Geſtalt dem Auge des Beurtheilers den vollkommenſten und beſten Menſchen ankündiget. Können wir dieſes außer Zweifel ſetzen, ſo werden wir auch etwas Gewiſſes von der abſoluten Schönheit der menſchlichen Geſtalt anzugeben im Stande ſeyn.

Gar viel beſondere Bemerkungen über die Urtheile von Schönheit, beweiſen den angegebenen allgemeinen Saz. Nach aller Menſchen Urtheil ſind erkannte phyſiſche Unvollkommenheiten des Körpers der Schönheit entgegen. Plumpe, zu ſchnellen und mannichfaltigen Bewegungen untüchtige Glieder, ein abgefallener ſchwacher Körper, Steifigkeit in Gelenken, kurz, jede Unvollkommenheit, die die Verrichtungen, die jedem Menſchen nöthig ſind, ſchwer oder unmöglich macht, iſt auch, nach dem allgemeinen Urtheil der Menſchen, ein Fehler gegen die Schönheit. Daß dieſe Begriffe überhaupt in unſer Urtheil über Schönheit einflieſſen, iſt ferner daraus offenbar, daß die weibliche Schönheit andre Verhältniſſe der Gliedmaaßen erfodert, als die männliche. Auch der unachtſamſte
Menſch empfindet es, daß das m
liche Geſchlecht zu ſchwerern,
ſamern, kühnern Verrichtungen
bohren iſt, als das weibliche;
eben daher entſtehet das Gefühl,
zärtere Gliedmaaßen, die etwas w
licheres haben, zur weiblichen,
ſtärkere, etwas dauerhafteres und
neres anzeigende zur männl
Schönheit gehören. Auch das
ſchiedene in der Schönheit des
des, des Jünglings und des M
nes, das gewiß alle Menſchen em
den, beſtätiget dieſes. Ein K
es ſey von dem einen, oder and
Geſchlecht, das die Bildung des
ſen Alters hätte, würde für häß
gehalten werden. Offenbar nicht
wegen, daß die Geſtalt der Erw
ſenen in der Größe des Kindes
angenehm ſey; der Mahler bi
ſie uns noch kleiner vor, und
bleibet ſchön: alſo deswegen,
das Aeußere mit dem innern Chara
ter nicht übereinkommt, weil
Kind zu dem, was es ſeyn ſoll,
che Gliedmaaßen nicht braucht.

Ueberhaupt alſo wird nach der
gemeinen Empfindung dieſes no
wendig zur Schönheit erfodert,
die Form des Körpers die Tüch
keit ſowol des Körpers überhau
als der beſondern Glieder zu den V
richtungen, die jedem Geſchlecht u
Alter natürlich ſind, ankündi
Alles, was ein Geſchlecht von
andern, als der Natur gemäß,
wartet, muß durch das Anſehen
Körpers verſprochen werden, und
Geſtalt iſt die ſchönſte, die hierin
am meiſten verſpricht.

Aber dieſe Anfoderungen beru
nicht blos auf äußerliche Verricht
gen und körperliche Bedürfniſſe.
weiter die Menſchen in der Vervo
kommnung ihres Charakters geko
men ſind, je höher treiben ſie
die Foderungen deſſen, was ſi
warten. Verſtand, Scharfſinn,
ein Gemüthscharakter, wie

Menſ

Menſch glaubt, daß ein vollkommener Menſch ihn haben müſſe, ſind Eigenſchaften, die das Auge auch in der äuſſern Form zur Schönheit fodert. Ein weibliches Bild, das Wolluſt athmet, deſſen Geſtalt und ganzes Weſen Leichtſinn und Muthwillen verräth, iſt für den leichtſinnigen Wollüſtling die höchſte Schönheit, an der aber der geſetztere und in dem Beſiz ſeiner Geliebten mehr als muthwillige Wolluſt erwartende Jüngling noch viel ausſetzen würde.

Auch die Urtheile über die Häßlichkeit beſtätigen unſern angenommenen Grundſatz. Was alle Menſchen für häßlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermuthung, daß in dem Menſchen, in deſſen Geſtalt es iſt, auch irgend ein innerer Fehler gegen die Menſchlichkeit liege, der durch äuſſere Mißgeſtalt angezeiget wird. Wir wollen der verwachſenen und ganz ungeſtalten Gliedmaaſſen, die jedermann für häßlich hält, nicht erwähnen; weil es zu offenbar iſt, daß ſie überhaupt eine Untüchtigkeit zu nothwendigen Verrichtungen deutlich anzeigen; ſondern nur von weniger merklichen Fehlern der Form ſprechen.

Die Bildung eines Menſchen ſey im übrigen wie ſie wolle, ſo wird jedermann etwas häßliches darin finden, wenn ſie einen zornigen Menſchen verräth; oder wenn man irgend eine andre herrſchende Leidenſchaft von finſterer übelthätiger Art darin bemerkt; und keine Geſtalt iſt häßlicher, als die, die einen ganz widerſinnigen, mürriſchen, jeder verkehrten Handlung fähigen Charakter anzeiget. Aber auch darin richtet ſich das Urtheil, oder der Geſchmak, nach dem Grad der Vervollkommnung, auf den man gekommen iſt. Unter einer Nation, die ſchon zu Empfindungen der wahren Ehre und zu einem gewiſſen Adel des Charakters gelanget iſt, iſt das Gepräg der Niederträchtigkeit, das man bisweilen tief in die Phyſionomie eingedrükt ſieht, etwas ſehr häßliches; aber es wird nur von denen bemerkt, die jedes Gefühl der Würde und Hoheit beſitzen.

Vielleicht möchte jemand zweifeln, daß jede Schönheit der Geſtalt etwas von innerlicher Vollkommenheit oder Güte, oder jede Häßlichkeit etwas von dem Gegentheil anzeigte. Wir müſſen dieſen Punkt näher erwägen.

Jede Schönheit iſt eine gefällige Geſtalt irgend einer würklichen Materie, das iſt, ſie haftet in einem in der Natur verhandenen Stoff. Dieſer, wenn er auch leblos iſt, hat ſeine Kraft, das iſt, er trägt das Seinige zu den in der Natur beſtändig abwechſelnden Veränderungen bey, und hat ſeinen Antheil an dem, was in der Welt Gutes oder Böſes geſchicht, kann folglich nach der beſondern Art ſeiner Würkſamkeit (nach den eingeſchränkten menſchlichen Begriffen zu reden,) unter gute oder böſe Dinge gehören. Ich getraue mir die kühne Vermuthung zu wagen, daß jede Art der Schönheit in dem Stoff, darin ſie haftet, etwas von Vollkommenheit oder Güte anzeige.

Aber wir wollen, ohne uns auf Hypotheſen und Speculationen zu verlaſſen, den angeführten Zweifel, ob innere Vortreflichkeit und Verderbniß ſich durch äuſſere Schönheit und Häßlichkeit ankündigen, aus unzweifelhaften Erfahrungen aufzulöſen ſuchen.

Es kann gar nicht geläugnet werden, daß es verſtändige und unverſtändige, ſcharfſinnige und einfältige, gutherzige und boshafte, edle, hochachtung würdige und niedrige, recht verworfene Phyſionomien gebe, und daß das, was man aus der äuſſerlichen Geſtalt von dem Charakter der Menſchen urtheilet, nicht blos aus den Geſichtszügen, ſondern aus der ganzen Geſtalt geſchloſſen werde.

Die unläugbaren Beyſpiele, da entſcheidende Züge des Charakters ſich von außen zeigen, ſind völlig hinlänglich die Möglichkeit zu beweiſen, daß die Seele im Körper ſichtbar gemacht werde. Eben ſo unläugbar iſt auch dieſes, daß das, was in der äußern Geſtalt gefällt, niemals etwas von dem Inneren des Menſchen anzeiget, was Mißfallen erwekte, es ſey denn, daß dieſes aus Irrthum oder Vorurtheil entſtehe, wie wenn z. B. einer zärtlichen, aber etwas ſchwachen Mutter die edle Kühnheit im Charakter ihres Sohnes mißfiele, ob ſie gleich den Ausdruk derſelben in der Geſtalt mit großem Wolgefallen ſieht. Dergleichen Ausnahmen ſchränken die Allgemeinheit des Satzes, daß hier auch das Zeichen gefalle, ſo oft die bezeichnete Sache gefällt, nicht ein.

Alſo kann die äußere Geſtalt den innern Charakter des Menſchen ausdruken; und wenn es geſchieht, ſo hat das Wolgefallen, das wir an dem innern Werth des Menſchen haben, den ſtärkſten Antheil an der gefälligen Würkung, die die äußere Form auf uns thut; wir ſchätzen das an der äußern Geſtalt, was uns in der innern Beſchaffenheit gefällt. Wir ſehen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Würkſamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter
den Roſen der Wangen
Sehn wir ein höheres Licht, ein helleres
Schönes hervorgehen *).

Noch ehe ſich der Mund öffnet, ehe ein Glied ſich bewegt, ſehen wir ſchon, ob eine ſanftere und lebhaftere Empfindung jenen öffnen, und dieſes bewegen wird. In der vollkommenſten Ruh aller Glieder bemerken wir zum voraus, ob ſie ſich geſchwind oder langſam, mit Anſtand, oder ungeſchikt bewegen werden.

Hier können wir von der bloßen Möglichkeit der Sache auf ihre Würklichkeit ſchließen; weil ſie allen übrigen wohlthätigen Veranſtaltungen der Natur vollkommen gemäß iſt. Es war nothwendig, wenigſtens heilſam, dem Menſchen ein Mittel zu geben, Weſen ſeiner Art, mit denen er nothwendig in Verbindung kommen mußte, und die ſo ſehr kräftig auf ſeine Glükſeligkeit würken, ſchnell kennen zu lernen. Die Seelen der Menſchen ſind es, die unſer Glük oder Unglük machen, nicht ihre Körper. Alſo mußten wir ein Mittel haben, dieſe ſchnell zu erkennen, zu lieben, oder zu ſcheuen. Schneller, als durch das Anſchauen der ſichtbaren Geſtalt, konnte es nicht geſchehen. Da dieſes möglich war, warum ſollten wir länger daran zweifeln, daß der Körper nichts anders, als die ſichtbar gemachte Seele, der ganze ſichtbare Menſch ſey? Kann es einem verſtändigen Menſchen zweifelhaft ſeyn, daß die Natur durch die höchſt liebliche und einnehmende Geſtalt, die der Kindheit eigen iſt, Wohlwollen gegen dieſes Hülf- und Gunſt-bedürftige Alter habe erweken wollen? hat ſie nicht ſogar in die ſichtbare Geſtalt der Thiere etwas gelegt, das den Verſtändigen vor ihnen warnet, oder ſie ſuchen macht?

Freylich iſt ein Menſch ſcharfſinniger, als der andere, in der äußern Form zu ſehen, was er ſehen ſollte. Die Gewohnheit, in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menſchen mehr aus ſeinen Reden und Betragen, als aus ſeinem Anſehen zu urtheilen, hat den angebohrnen Inſtinkt, ihn aus dem äuſſerlichen Anſehen zu ſchätzen, ſehr geſchwächt; und wir ſind überhaupt in unſrer Denkungsart und in unſern Sitten ſo vielfältig über die Schranken der Natur herausgetreten, daß unſer Urtheil über Menſchen, und unſre Anſprüche auf ſie nothwendig

in

---

*) Die Sündfluth II Geſang.

in vielen Stüken willkührlich ſind. Wenn aber dieſem zufolge das Ideal, das ſich jeder von dem vollkommenen Menſchen macht, von dem, wozu die Natur ihn hat machen wollen, abweicht, werden nothwendig unſre Urtheile über die äußere Geſtalt in manchem Punkt unrichtig ſeyn.

Aber ſo ſehr iſt der Inſtinkt, den ganzen Werth des Menſchen aus dem Anſehen zu beurtheilen, nicht überall geſchwächt, daß nicht ſelbſt die ungeübte Jugend ſich deſſelben oft glüklich bediente. Wie oft iſt nicht ein einziger Blik eines unerfahrnen, aber durch das Unnatürliche in den Sitten noch unverdorbenen Mädchens weit glüklicher und richtiger, als die Ueberlegung ihres Vaters, zu unterſcheiden, ob ein Jüngling ſie glüklich oder unglüklich machen werde? Selbſt in dieſem Punkt beweiſet eine oft fehlgeſchlagene Wahl nichts gegen unſern Saz; weil in unſerm etwas unnatürlichen Zuſtande das, wodurch die Menſchen hätten glüklich werden ſollen, bisweilen ihr Unglük am meiſten befördert; und weil Vorurtheile, die allen Anſchein der Wahrheit haben, uns oft zu falſchen Erwartungen und widernatürlichen Anſpruchen verleiten, die nicht erfüllt werden können.

Noch müſſen wir eine Hauptanmerkung nicht überſehen, die zu richtiger Beurtheilung dieſer Sache höchſt nothwendig iſt. Sowol das äußere Anſehen des Menſchen, als ſein innerer Werth, zwiſchen welchen unſerer Meynung nach die Natur eine vollkommene Uebereinſtimmung bewirkt hat, können durch Zufälle oder vorübergehende Irrungen ſo verſtellt werden, daß ein überaus ſcharfes Aug und mehr als gemeine Urtheilskraft erfodert werden, wenn man ſich in ſeinem Urtheil über die wahre Beſchaffenheit der Sache nicht betrügen will. Krankheiten und andre unglükliche Zufälle können die ſchönſte Leibesgeſtalt entweder für eine Zeitlang verdunkeln, oder für immer verderben. Wie wenig Menſchen ſind in ſolchen Fällen im Stande, die urſprüngliche Anlage zu einer vollkommenen Geſtalt unter der zufälliger Weiſe verdorbenen Form noch zu erkennen? Wer aber dieſes nicht kann, wie ſoll er die natürliche Harmonie der Geſtalt mit dem innern Werth bemerken können?

Noch weit mehr betrügen ſich nur zu viel Menſchen in ihren Urtheilen über den innern Charakter. Wie oft geſchieht es nicht, daß ein Jüngling, den eine vorübergehende Leidenſchaft, oder eine blos zufällige Verblendung, zu allerhand Ausſchweifungen verleitet, die die Anlagen des edelſten Charakters ſo verdunkeln, daß ſchwache Beurtheiler ihn für einen ſchlechten Menſchen halten, ſich doch bald hernach in dem vortrefflichen Charakter zeiget, den ſein äußeres Anſehn zu verſprechen ſchien? Wie das ſchönſte Geſicht durch Staub und Schweiß und eine vorübergehende Verunſtaltung auf eine Zeitlang unkenntlich wird, ſo geſchieht es auch in Anſehung des innern Charakters.

Und ſo kann im Gegentheil der Menſch von einem würklich ſchlechten Charakter durch Zwang, Verſtellung und aus andern ebenfalls blos zufälligen oder vorübergehenden Urſachen, von halben Kennern der Menſchen für edel geſinnt und rechtſchaffen gehalten werden, ob er gleich im Grunde nichtswerth iſt.

Dieſe Anmerkungen können den, dem es der Erfahrung entgegen ſcheinet, daß die äußere Geſtalt mit dem Innern des Menſchen harmonire, belehren, daß es bey den mannichfaltigen Vorurtheilen, die unnatürliche Sitten in uns veranlaſſen, und bey den vielfältigen zufälligen Verdunkelungen der äußern und innern Geſtalt in manchem Falle gar keine leichte Sache ſey, ſowol über die Schönheit, als über den innern Werth der Menſchen richtig zu urtheilen. Man muß ſich deswegen hüten, jeden anſcheinenden Widerſpruch in dieſer Sache für einen Beweis zu halten, daß das äußere Anſehen des Menſchen keine Verſicherung ſeines innern Werths gebe. Aber es iſt Zeit wieder auf die Hauptſache zu kommen.

Da wir gezeiget haben, daß die mannichfaltig unrichtigen Urtheile und die betrogenen Erwartungen, denen zufolge man das äußere Anſehen für ein betrügeriſches Kennzeichen des innern Werths hält, nicht vermögend ſind, unſern allgemeinen Satz verdächtig zu machen: ſo halten wir uns, alles wol überlegt, berechtiget zu behaupten, daß die Geſtalt und das ganze äußere Anſehen des Menſchen denen, die zu faſſen und zu urtheilen im Stande ſind, ſeinen wahren Werth erkennen laſſen, und ziehen daraus für den Begriff der Schönheit dieſen Schluß: Daß derjenige der ſchönſte Menſch ſey, deſſen Geſtalt den, in Rükſicht auf ſeine ganze Beſtimmung, vollkommenſten und beſten Menſchen ankündiget.

Dieſem zufolge müſſen die Urtheile über Schönheit nothwendig eben ſo verſchieden ſeyn, als die Begriffe über den Werth des Menſchen von einander abgehen: diejenigen, die über dieſen Werth einſeitig urtheilen, werden auch eben ſo einſeitige Urtheile über Schönheit fällen; und indem einige blos auf Geſundheit, und eine athletiſche Geſtalt ſehen, werden andere blos auf den ſittlichen Charakter des Geſichtes Achtung geben.

Sind wir nun gleich nicht im Stande, die ſichtbare Schönheit dem Bildhauer, oder dem Mahler weder zu beſchreiben, noch vorzuzeichnen, ſo können wir ihm doch ſagen, was ſie ausdrüken müſſe, und wie verſchieden der Charakter der weiblichen Schönheit von dem, der der männlichen eigen iſt, ſeyn müſſe. Wir können ihm ſagen, daß er die höchſte Schönheit nur in dem reifen männlichen Alter antreffen werde, in welchem jedes der beyden Geſchlechter die höchſte Stärke aller natürlichen Fähigkeiten erreicht. Wir können ihn ferner verſichern, daß die männliche Geſtalt nicht vollkommen ſchön ſeyn könne, wenn ſie nicht die Begriffe von voller Geſundheit und Leibesſtärke, von Tüchtigkeit zu mannichfaltigen Bewegungen der Gliedmaaßen, von Verſtand, Muth und Kühnheit, doch ohne Wildheit, und von Wolwollen, ohne Schwachheit, erweket. Von der weiblichen Schönheit könnten wir ihm ſagen, daß ſie nothwendig die Vorſtellung von Sanftmuth und Gefälligkeit, das Gefühl von der nicht mehr kindiſchen, ſondern dem reifen Alter zukommenden Zartheit, oder Schwachheit, die verſorgendes Wolwollen erwekt, die Empfindung von Zärtlichkeit und Ergebenheit des Gemüthes, ohne Schwachheit, und andre dem ſchönen Geſchlechte weſentlichen Eigenſchaften, ausdrüken müſſe.

Wir können ferner aus jenem Schluſſe noch dieſe wichtigen praktiſchen Folgen für den Künſtler herleiten, daß zwey Dinge erfodert werden, um ſich ein wahres Ideal der vollkommenen Schönheit zu bilden: erſtlich vollkommen richtige und der Natur gemäße Begriffe von der Vollkommenheit des männlichen und weiblichen Charakters, und von allen äußern und innern Eigenſchaften, die den vollkommenen Mann, und das vollkommene Weib ausmachen, zweytens, ein Aug und eine Seele, die fähig ſeyen, jeden Zug und jedes Lineament der Form, das jene Eigenſchaften würklich anzeiget, zu ſehen, und ſeine Bedeutung zu fühlen. Hat er denn bey dieſen natürlichen

Fähigkeiten das Glük gehabt, oft vortrefliche Menſchen von beyden Geſchlechtern zu ſehen, und beſizt er ſonſt die übrigen nöthigen Kunſttalente: alsdann iſt er im Stande, ein wahres Ideal der vollkommenſten Schönheit zu bilden, und das Bild ſelbſt durch ſeinen Penſel, oder Meiſſel uns ſichtbar zu machen; und dieſes wird alsdann das höchſte und erſte Werk aller ſchönen Künſte ſeyn.

Es wäre ein vergebliches Unternehmen, wenn wir die Zergliederung der Schönheit, zu vermeintem Unterricht des zeichnenden Künſtlers weiter treiben wollten. Wer indeſſen glaubet, daß ihm dieſe Zergliederung noch dienlich ſeyn könnte, den verweiſen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen, die **Mengs** und **Winkelmann** hierüber gemacht haben *). Die Hauptſache iſt, daß der Künſtler ſich bemühe, edle und richtige Begriffe von menſchlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuren und Zeichen derſelben, überall in der Bildung der ihm vorkommenden Menſchen, in den Werken der größten Künſtler und beſonders in den beſten Werken der griechiſchen Kunſt aufſuche, wol bemerke, und dem Aug richtig einpräge. Aber bey dem Studium der Antiken muß der Künſtler wol merken, daß die griechiſchen Künſtler nicht allemal auf abſolute Schönheit gearbeitet, ſondern oft blos das Ideal eines beſondern Charakters haben darſtellen wollen, und daß ſie oft der Größe und Hoheit etwas von der eigentlichen menſchlichen Schönheit aufgeopfert, oder es dabey wenigſtens aus der Acht gelaſſen haben. Darum muß er nothwendig die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antiken verbinden.

Ich komme wieder auf die allgemeinere Betrachtung der Schönheit zurük. Wenn von allem ſichtbaren Schönen die menſchliche Geſtalt das ſchönſte iſt, und wenn dieſe Schönheit außer der Annehmlichkeit der Form, die von Mannichfaltigkeit, Verhältniß und Anordnung der Theile herkommt, und dadurch dem Auge ſchmeichelt, noch das Gefühl von innerer Vollkommenheit und Güte erweket, deren Kleid die äußere Geſtalt iſt, ſo können wir uns daher ein allgemeines Ideal von der Schönheit überhaupt bilden. Sie wird durch blos ſinnliche Annehmlichkeit die äußern Sinnen, oder die Einbildungskraft reizen, und die Aufmerkſamkeit an ſich loken: bey näherer Betrachtung aber wird ſie durch innerliche, dem ſchönen Stoff inhaftende Vollkommenheit, den Verſtand reizen, und ihn lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit empfinden laſſen, an denen ein denkendes Weſen hohes Wolgefallen hat; dann wird ſie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen, ſie wird einen Werth, eine auf Seligkeit abzielende Würkſamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für ſie erfüllet. Sie iſt alſo gerade das, deſſen Genuß uns von allen Seiten her auf einmal beſeliget, weil Sinnen, Einbildungskraft, Verſtand und Herz zugleich ihre Nahrung daran finden. In welchem Werke der Natur oder der Kunſt wir dieſe dreyfache Kraft, die Sinnen, den Verſtand und das Herz einzunehmen antreffen, dem können wir vollſtändige Schönheit zuſchreiben; und die Würkungen der vollkommenen Schönheit ſind dieſelben, wie verſchieden auch ſonſt die Art des ſchönen Gegenſtandes ſeyn mag. Wenn wir die Statue eines vortreflichen Mannes, von Phidias gearbeitet, betrachten könnten, ſo würden wir eben das dabey empfinden, was wir bey den vorzüglichſten patriotiſchen Reden des Cicero fühlen, nur mit dem Unterſchied, daß dort das Aug, hier das Ohr der Dollmetſcher iſt, der uns die Schönheit empfinden macht. Dort wird das Aug von einer höchſt edlen, harmoniſchen Form, durch tauſend liebliche Eindrüke geſchmeichelt; hier vernimmt das Ohr einen höchſt mannichfaltigen Wolklang. Aber Verſtand und Herz werden in beyden Fällen gleich gerührt. In beyden ſehen wir einen Menſchen von hohem edlen Geiſte, von ſcharfem Verſtand und höchſtrichtiger Urtheilskraft, von einem großen Herzen, das die edelſten Neigungen und die wolthätigſten Geſinnungen an den Tag legt. In beyden Fällen finden wir unter dem Genuß des ſüßeſten Vergnügens, daß unſer Geiſt und Herz ſich mit innigſtem Beſtreben empor heben, großer zu denken und zu empfinden; und in beyden Fällen finden wir uns mit Hochachtung und Liebe für den ſchönen Gegenſtand erfüllt.

---

*) **Mengs** in dem kleinen, aber vortreflichen Werk über die Schönheit und über den Geſchmak in der Mahlerey: **Winkelmann** in ſeiner Geſchichte der Kunſt des Alterthums.

Der Künſtler kennt die wahre Schönheit nicht, deſſen Werk, wie lieblich und einſchmeichelnd auch das darin ſeyn mag, was den Sinnen und der Einbildungskraft ſchmeichelt, nicht zugleich auch den Verſtand und das Herz einnimmt. Es iſt, wie Ixions Juno, nur eine aus Dünſten gebildete Schönheit, eine bloße Larve, die nur ſo lange gefällt, als die Täuſchung eines Traumes dauren kann. Die bloße Phantaſie des Künſtlers, wäre ſie ſo lieblich, wie der ſchönſte Frühlingstag, reicht nicht hin, ein Werk von wahrer vollſtändiger Schönheit zu machen; es wird immer eine blos ſchöne Form ſeyn, deren Würkung ſich auch nicht über Phantaſie hinaus erſtrekt. Die vorzüglichſten Werke dieſer Art dienen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlornen Stunden. Mit Werken von wahrer innern Schönheit verglichen, ſind ſie bloße Zierrathen.

Darum, o Jüngling! dem die Natur ein feines Gefühl für die Schönheit der Form, eine lachende Phantaſie gegeben hat, beſtrebe dich die Schönheit höherer Art kennen und fühlen zu lernen, damit du den ſchönen Formen, die dein feiner Geſchmak entwirft, auch ſchöne Seelen einflößen könneſt. Wie wenig hilft dir eine ſchöne Einkleidung, eine reizende Schreibart, wenn du dem Verſtand und dem Herzen nichts zu ſagen haſt? wie wenig die feineſte Zeichnung, wenn du nichts, als leere Zierrathen darzuſtellen vermagſt? Warum ſollteſt du dich begnügen, ſchöne Puppen zu machen, die das Aug nur ſo lang reizen, bis man gewahr wird, daß kein Gehirn darin iſt? Warum ſollteſt du deine Ruhmbegierde darauf einſchränken, daß du vermittelſt deiner Werke nur denn ein Geſellſchafter der Verſtändigen und Weiſen ſeyeſt, wenn dieſe von der Höhe, worauf ſie ſtehen, herunterſteigen, um ſich zur Erholung an leichtern, weit unter ihnen liegenden Dingen zu beſchäftigen, und zu ſcherzen, da du im Stande iſt, ſie auch denn, wenn ſie ſich in ihrem Stand und Range zeigen, nach deiner Geſellſchaft begierig zu machen? Was würdeſt du von dem Menſchen denken, der ſich begnügte der Luſtigmacher eines Fürſten zu ſeyn, da er ſein Freund, ſein Rath, oder ſein Miniſter ſeyn könnte?

Vornehmlich aber hüte dich vor der Schmach, die Kinder deines Genies blos zum Muthwillen im Stande der Trunkenheit, mehr gemißbraucht, als gebraucht zu ſehen. Dieß würde geſchehen, wenn du ihnen blos die unzüchtigen Reize einer Buhldirne gäbeſt, die jeder leichtſinnige Kerl in ſeiner Ausgelaſſenheit zu mißbrauchen ſich berechtiget hält. Haſt du nicht bemerkt, daß Männer von einiger Würde, wenn ſie ſich in einer Stunde des Taumels vergeſſen, und zum Umgang einer reizenden Dirne erniedriget haben, ſie durch eine Hinterthüre entlaſſen, ſobald beſſere Geſellſchaft ſich zeiget, und daß ſie ſich ſo gar ſchämen, die niedrige Geſellſchafterin öffentlich von ſich zu laſſen? Und du wollteſt die Kinder deines Genies einer ſolchen Schmach ausſezen?

Darum ſcheue dich, deine Werke neben den Schriften eines Crebillons unter dem Vorhang geſezt zu ſehen, und trachte nach der Ehre ihnen auf den vor jedermanns Augen ſtehenden Tiſchen groſſer Männer neben Cicero, Horaz, Rouſſeau oder Haller, einen Plaz zu verſchaffen. Zu dieſer Ehre wirſt du gelangen, wenn du nicht die blendenden Reizungen einer ſchlüpfrigen Venus, ſondern die höhern Reize einer, Liebe und Hochachtung zugleich einflößenden Perſon, die zum Muſter der Schönheit vorlegen wirſt.

## Schraffirung.

(Zeichnende Künſte.)

In Zeichnungen, Kupferſtichen und Gemählden nennt man die nebeneinandergeſezten, ſich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrukt werden, Schraffirungen.

Weil die Schatten gemeiniglich von der dunkelſten Stelle gegen das Hellere nach und nach ſchwächer werden: ſo werden bey den Schraffirungen die Striche auch ſo gemacht, daß ſie vom Dunkelſten gegen das Helle allmählig feiner werden und zulezt in die feineſten Spizen auslaufen. Starke Schatten werden durch breitere, und ſchwache durch ſchmälere oder feinere Striche ausgedrukt.

Die Schraffirung iſt einfach, wenn auf einer Stelle die Striche parallel nebeneinander laufen; doppelt, wenn ſie ſich durchkreuzen. Im erſten Falle erſcheinet das Weiße oder Helle zwiſchen zwey Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Fall aber wird der helle Grund zwiſchen den Schraffirungen in kleine, gerade, oder verſchobene rautenförmige Viereke eingetheilt. Die leztere Art hat etwas angenehmeres und weicheres, als die erſtere, die deswegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird.

Es giebt auch eine Schraffirung, da das Weiße zwiſchen den Strichen noch mit ganz kleinen abgeſezten Strichen, zu Verſtärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Eine gute Schraffirung erfodert nicht nur freye, dreiſte Striche, wie ſich mancher junge Zeichner oder Kupferſtecher einzubilden ſcheinet; ſondern überhaupt eine ſehr ſorgfältige Behandlung, die die Frucht eines genauen Nachdenkens und feinen Gefühles iſt.

Erſtlich kommt viel darauf an, wie die Striche laufen, ob ſie aufwärts, oder unterwärts, ob ſie viel oder wenig gebogen ſeyen, weil dieſes ſehr viel beyträgt, die höhere, oder flächere Ründung, und die wahre Geſtalt der Körper auf die natürlichſte Weiſe darzuſtellen. Die beſten Meiſter ſehen allemal darauf, daß ihre Schraffirungen ſo laufen, wie die Anſicht des Theiles, der damit ſchattirt wird, und die abwechſelnden Krümmungen es zum natürlichſten Ausdruk erfodern, bald in einförmigen Bogen, bald wellenförmig oder ſich ſchlängelnd. So wie z. B. bey einem in Falten liegenden Gewande, die Faden des Gewebes in ihren verſchiedenen Krümmungen laufen, ſo ändert auch ein Zeichner die Wendungen ſeiner Schraffirungen ab, ſelbſt da, wo eigentlich kein Faden zu werken iſt, wie in der Haut des menſchlichen Körpers, wo man ſich doch allemal etwas dem Faden des Gewandes ähnliches vorzuſtellen pflegt.

Zweytens kommt das Harte und Weiche der Schatten, das von der Wahrheit oder Richtigkeit derſelben ganz verſchieden iſt, gröſtentheils auf das engere oder weitere Schraffiren, auf die Stärke oder Schwäche der Striche an. Nichts iſt härter und unangenehmer, als etwas kernhafte, dabey kurz abgeſetzte Schraffirungen. Ganz feine und ſehr enge einfache Schraffirung hat etwas weichliches; daher ſehen in einigen Kupferſtichen von Albrecht Dürer, der, wie alle Kupferſtecher der erſten Zeit, ſo fein zu ſchraffiren pflegte, alle Gegenſtände ſo aus, als wenn ſie mit feinem Seidenpapier überzogen wären. Ganz feine und zarte Striche zwiſchen ſtarken und eng aneinanderſtehenden verurſachen etwas glänzendes, das für den Ausdruk der feineſten Haut der Geſichter doch zu glänzend iſt. Die Stärke der Striche muß ſich nicht nach der Stärke, oder Dunkelheit der Schatten, ſondern nach der Größe der Maſſe, die der Schatten ausmacht, richten.

Wir zeigen hier blos einige Hauptpunkte an, ohne uns weiter darüber einzulaſſen, weil es ohne merkliche Schwerfälligkeit nicht möglich iſt, dergleichen Dinge ausführlich zu beſchreiben. Der größte Theil der Kunſt des Kupferſtechens kommt auf den guten Geſchmak der Schraffirungen an, weil die Harmonie des Ganzen meiſtens davon abhängt. Daher es für die Aufnahme der Kunſt zu wünſchen wäre, daß ein Meiſter derſelben dieſe Materie behandelte. Für junge Künſtler wäre es nöthig, daß man neu herausgekommene Kupferſtiche in eigenen Wochen- oder Monat-Schriften mit der genauen Critik beurtheilte, wie in einigen
französiſchen Schriften die
art und die grammatiſche
keit des Ausdruks neuer Bü
urtheilet werden. Noch n
wäre es, wenn die verſch
Academien der zeichnenden
ſich angelegen ſeyn ließen,
ſolche critiſche Beurtheilungen
häufig herauskommenden
ſtiche, den jungen Künſtlern
Hand zu gehen.

◆ ◆

Von der Schraffirung in Ku
handelt Lairesse, im 9ten Buche
Mahlerbuches, Kap 5 u. 8. Bd
und 414. deutsche Ausg. von 178

# Schreibart; St

(Schöne Künſte.)

Man pflegt in den Werken
ſchmaks die Materie, oder die
ken, von der Art ſie vorzu
oder darzuſtellen, zu unter
und das leztere den Styl, o
Schreibart zu nennen. Abe
ſchwer, genau zu beſtimmen
in jedem Werk zu den Gedanke
zur Schreibart gehöre, und
auch ſchwer zu ſagen, worin
lich die Schreibart beſtehe.
beym Schriftſteller nicht bl
Ausdruk, oder die Wörter, ih
bindung, ihr Ton und die
zuſammengeſetzten längern o
zern Einſchnitte und Perioden
dern auch ein Theil der Geda
Schreibart gerechnet werden
wird jedermann zugeben, un
ſo rechnet man zum Styl des
lers nicht blos ſeine beſonde
der Zuſammenſetzung, Ze
und Farbengebung, ſondern
etwas von dem Materiellen d
mähldes.

Da mir nicht bekannt iſt, d
jemand die Mühe gegeben habe
was in allen Werken der Ku
gentlich zur Schreibart gehöre

einiger Genauigkeit zu beſtimmen, ſo will ich verſuchen, es hier zu thun. Die Sache ſcheinet um ſo viel wichtiger, da jedermann empfindet, wie ſehr viel in Werken des Geſchmaks auf die Schreibart ankomme, und wie weſentlich es für den Künſtler ſey, eine gute Schreibart in ſeiner Gewalt zu haben. Aber wie kann man ihm zur Erlangung derſelben den Weg zeigen, ſo lange man nicht recht weiß, was die Schreibart iſt?

Indem der Künſtler ein Werk verfertiget, bemühet er ſich, gewiſſe Vorſtellungen, die er hat, das iſt, einen gewiſſen Gegenſtand andern darzuſtellen. Indem er aber dieſes thut, ſchildert er in dem Gegenſtand auch ſich ſelbſt, die ihm eigenthümliche Art, die Sachen anzuſehen, zu begreifen und zu empfinden, oder wenigſtens die, die ihm bey der Arbeit nach ſeiner Gemüthslage eigen iſt. Das beſondere Gepräge, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden Gemüthsfaſſung des Künſtlers eingedrükt worden, ſcheinet das zu ſeyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet. Das Weſentliche der Materie wird dadurch nicht verändert, ſondern nur das Zufällige. Wenn viel Menſchen zugleich über einen Vorfall lachen, ſo drükt jeder die Empfindung der Luſt aus, die weſentlich bey allen dieſelbe iſt; aber jeder lacht in ſeinem eigenen Styl, der von dem blos ſanften ruhigen Lächeln, bis zum vollen Ausbruch des Gelächters mancherley Schattirung annehmen kann. Dieſes wird uns auf die Spur führen, die verſchiedenen zufälligen Eigenſchaften eines durch die Kunſt dargeſtellten Gegenſtandes, die zum Styl des Werks gehören, von dem Weſentlichen zu unterſcheiden. Wir werden uns aber hier hauptſächlich auf die Schreibart im engern Sinne, wie ſie ſich in den Künſten der Rede zeiget, einſchränken, und können uns dieſes Mittels, den gegenwärtigen Artikel nicht über die Schranken der Gröſſe auszudehnen, um ſo viel zuverſichtlicher bedienen, da ſich das, was von dieſer Schreibart, als der wichtigſten Art des Styls, geſagt wird, leicht auf andre wird anwenden laſſen.

Hier haben wir nun vor allem andern zu unterſuchen, was für Dinge in den Werken der redenden Künſte zur Schreibart gehören, und als Eigenſchaften derſelben anzuſehen ſeyen.

Um dieſes zu erforſchen, wollen wir uns vorſtellen, daß mehrere Menſchen zugleich eine Scene, einen Vorfall, oder eine Begebenheit anſehen, und daß jeder der Zuſchauer daher Gelegenheit nehme, das, was er geſehen hat, zu beſchreiben. Wir würden alſo in kurzem verſchiedene Schriften von einerley Inhalt zu leſen bekommen, die ſich aber vielfältig durch die Schreibart von einander auszeichneten.

Wir müſſen aber, um in dieſen Schriften einerley Inhalt zu haben, damit uns das Charakteriſtiſche der Schreibart deutlicher werde, vorausſetzen, daß jeder den Stoff erzählend behandle, und zur Hauptabſicht habe, ſeinen Leſer von dem, was er geſehen hat, zu unterrichten. Denn wo ſich etwa ein ſehr empfindſamer, und leichte feuerfangender Dichter unter dieſen Zuſchauern befände, den die Scene in die Begeiſterung der Ode verſezte, ſo würde ſein Stoff nicht der ſeyn, den die andern bearbeiten, und wir würden deſto mehr Mühe haben, aus Vergleichung ſeines Werks mit den übrigen das herauszufinden, was zur Schreibart gehört.

Hier können wir nun ſogleich einiges beſtimmen, was offenbar zur Materie und nicht zur Schreibart gehöret. Denn wenn wir zu dieſer nur das zählen, was von dem beſondern

Charakter des Verfaſſers herrühret: ſo kann das Materielle, das dem Orte, wo er geſtanden hat, zuzuſchreiben iſt, nicht hieher gehören. Der, welcher die ganze Scene überſehen hat, konnte mehr davon ſagen, als der ſie nur halb geſehen hat. Daß dieſer die Sache nicht ſo vollſtändig als jener erzählt, kommt nicht von ſeinem Charakter, ſondern von ſeiner Stellung her; und der erſtere, der nun ausführlich iſt, würde es auch nicht ſeyn, wenn er, auch mit Beybehaltung ſeines Charakters, an dem Plaz des andern geſtanden hätte.

Dieſe und mehr ähnliche Umſtände, die man ſich an dem zum Beyſpiel gewählten Bilde geſchwinder vorſtellen kann, als ſie ſich beſchreiben laſſen, führen uns auf die Spur, was man zu überlegen habe, um von dem Materiellen, oder von den Gedanken das, was zum Weſentlichen der Sache, und das, was blos zur Schreibart gehöret, richtig zu unterſcheiden.

Es iſt kaum möglich hierüber beſondere Grundſäze anzugeben; und wir müſſen uns mit einem einzigen allgemeinen begnügen, davon doch nur die ſcharfſinnigſten Beurtheiler einen ſichern Gebrauch machen können, weil die Sache an ſich ſelbſt ſchweer iſt.

Wer alſo bey jedem Schriftſteller das, was zu ſeiner Schreibart gehört, es liege in den Gedanken, oder in dem Ausdruk, von dem, was nicht Schreibart iſt, unterſcheiden will, der ſuche vor allen Dingen die Art des Inhalts, die Abſicht des Verfaſſers, folglich auch den Standort und Geſichtspunkt, aus denen er ſeinen Stoff angeſehen hat, genau zu faſſen. Hernach überlege er bey jedem Gedanken und Ausdruk, ob er ſo weſentlich zur Sache gehöre, oder ſo natürlich damit verbunden ſey, daß jeder Schriftſteller von Genie, Nachdenken und richtiger Urtheilskraft, (denn dieſe werden bey jedem vorausgeſezt,) der jene Abſicht gehabt, und aus jenem Standorte die Sache angeſehen hätte, ihn würde haben finden oder bemerken können; oder ob er natürlicher Weiſe nur dem ſcherzhaften, oder dem wizigen, oder dem etwas boshaften, dem kaltblütigen, oder dem hizigen Mann, kurz, ob er nur dem Schriftſteller von irgend einem beſonders ausgezeichneten Charakter, oder einer beſondern Laune, habe einfallen können. Alles, was zum leztern Falle gehöret, rechne er zur Schreibart; was aber zu dieſem beſondern nicht gehöret, das rechne er zum Weſentlichen der Materie.

Wenn wir uns vorſtellen, Xenophon, Livius und Tacitus hätten einerley Stoff, die Erzählung von irgend einer Staatsveränderung, zu behandeln ſich vorgenommen, und jeder hätte dabey die Hauptabſicht gehabt, ſeinen Leſern eine wahre und richtige Vorſtellung von dem Vorfall und den Urſachen deſſelben zu geben: ſo werden wir leicht begreifen, daß jeder dieſer drey Männer nicht nur in ſeiner Art zu erzählen, ſondern auch in Anordnung der Materien, in der Wahl der Umſtände, in Einführung oder Weglaſſung der Perſonen, in Erzählung ihrer Handlungen, und Anführung ihrer Reden, ſeinem beſondern Charakter gemäß würde zu Werke gegangen ſeyn. Xenophon würde nur das Nöthige zum klaren und einfachen Begriff der Sache, und der natürlichſten Vorſtellung derſelben, ohne Leidenſchaft, ohne uns für oder gegen die Sache einzunehmen, erzählen. Livius würde, ſeinem ernſthaften, pathetiſchen und mit altrömiſcher Würde bekleideten Charakter zufolge, die Sache von der groſſen, wichtigen Seite vorgeſtellt, manchen kleinern Umſtand weggelaſſen, manches ernſthafte Wort ſeinen handelnden Perſonen im Mund gelegt haben,

ben: ſo daß wir überall an den handelnden Perſonen die Patrioten, oder die ſchlecht und eigennützig geſinnten Bürger würden erblikt haben. Tacitus hätte, außer den weſentlichſten Hauptſachen, vornehmlich ſolche Umſtände gewählt, die uns tief in die Herzen der handelnden Perſonen hätten hineinſehen laſſen, nicht um ſie in ihrem öffentlichen Charakter als Patrioten, oder Aufrührer, ſondern als gute oder ſchlechte Menſchen zu erkennen: er würde einen Ausdruk gewählt haben, der uns gefliſſentlich für oder gegen die Perſonen hätte einnehmen ſollen u. ſ. f. Alſo würden wir ſowol in der Materie, als in der Form und in dem Ausdruk dieſer drey Geſchichtſchreiber eines jeden beſondern Charakter haben erkennen können. Dieſes aber würde drey verſchiedene Schreibarten verurſachet haben.

Dieſes mag hier hinlänglich ſeyn, den Begriff von dem, was man eigentlich Schreibart nennt, überhaupt zu beſtimmen.

Ehe wir uns in nähere Entwiklung dieſes Begriffes einlaſſen, wollen wir anmerken, daß ſchon hieraus erhellet, was für Wichtigkeit die Schreibart nach dem verſchiedenen Inhalt eines Werks haben könne, und was für einen beſondern Charakter ſie in beſonderen Fällen vorzüglich anzunehmen habe.

Da überhaupt jede beſondere Schreibart eine getreue Schilderung irgend eines beſondern Gemüthscharakters iſt, der Charakter der Perſonen aber, mit denen wir, beſonders in der Jugend, am meiſten umgehen, ſehr viel zur Ausbildung unſers eigenen beyträgt, ſo läßt ſich hier ſogleich dieſer allgemeine Schluß ziehen: daß Werke des Geſchmaks, die für den großen Haufen der Leſer beſtimmt ſind, ſchon blos durch die Schreibart beträchtlichen Nutzen, oder Schaden ſtiften können; und es iſt zu wünſchen, daß dieſe wichtige Wahrheit von unſern Dichtern und Proſaiſten, die für den Geſchmak arbeiten, in ernſtliche Ueberlegung genommen werde. Daß die Jugend, um nur ein Beyſpiel anzuführen, durch gewöhnliches Leſen ſolcher Werke, deren Schreibart leichtſinnig, oder ſpöttiſch, oder unnatürlich und geziert, ſpitzfindig, melancholiſch, menſchenfeindlich iſt, an Geſchmak und übriger Denkungsart merklichen Schaden leiden würde, bedarf eben keines Beweiſes; allenfalls könnten vielfältige Erfahrungen ihn überzeugend darſtellen. Es kommt alſo bey Werken des Geſchmaks, nicht blos darauf an, ob die darin herrſchende Schreibart, an ſich betrachtet, gut oder ſchlecht ſey; es iſt auch wol zu bedenken, was für einen Charakter ſie habe. Denn ſchon durch dieſen allein kann ein Werk nützlich, oder ſchädlich werden. Das Leſen iſt ein Umgang mit den Schriftſtellern; ihre Schreibart hat auf die Leſer die Würkung, die der perſönliche Charakter, den ſie ausdrükt, im würklichen Umgang haben würde. Hieraus folget nun ganz natürlich, daß in Werken des Geſchmaks, die für den großen Haufen der Leſer beſtimmt ſind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, ſo ſchön ſie ſonſt in ihrer Art ſeyn mag, zu vermeiden iſt. Ich geſtehe deswegen, um ein beſonderes Beyſpiel anzuführen, daß ich mit Unwillen in einem Buche, das ſich ſo allgemein verbreiten ſollte, wie der deutſche Merkur, ein Gedicht über die Freygeiſterey, in einem höchſt leichtſinnigen Ton, und in eben ſolcher Schreibart gefunden habe. Wie konnte es irgend einem nachdenkenden Mann einfallen, eine würklich ernſthafte Sache (denn dergleichen ſcheinet der Verfaſſer würklich zum Zwek gehabt zu haben,) in einer Schreibart zu behandeln, deren Charakter ſich gleich durch die zwey erſten Verſe ankündiget?

Ihr Brüderchen, laßt uns fein chriſtlich leben;
Wir müſſen doch uns einmal drein ergeben!

Dergleichen Ungereimtheiten und Unanſtändigkeiten dürfen eben nicht mit viel Worten gerüget werden; es iſt völlig hinlänglich ſie blos anzuzeigen.

Es wäre zu wünſchen, daß die witzigen Köpfe ſich die Klugheit der alten Philoſophen zum Muſter vorſtellten. Dieſe hatten einen Exoteriſchen Vortrag für das allgemeine Publikum, und er war vorſichtig, damit kein Anſtoß gegeben würde: dann einen Esoteriſchen für eine kleine Anzahl auserleſener Zuhörer, die ohne Gefahr ſchon mehr vertragen konnten. In Schriften, die für die kleine Zahl der Kenner geſchrieben ſind, hat es mit der Schreibart, wenn ſie nur reizend genug iſt, weniger Bedenklichkeit. Denn für Kenner kann etwas blos beluſtigend ſeyn, was dem großen Haufen ſchädlich wäre. Man muß einen Unterſchied zwiſchen den Perſonen machen, mit denen man ſpricht. Ein verſtändiger Mann erlaubet ſich in einer Geſellſchaft ſeines gleichen viel, und kann es ſich ohne Bedenken erlauben, davor er ſich in andern Geſellſchaften ſorgfältig hüten würde. Warum ſoll man dieſe Klugheit nicht auch in Schriften beobachten?

Eine andere Art von Wichtigkeit hat die Schreibart zur Unterſtützung der darin vorgetragenen Materie. Es ſey, daß die Abſicht des Schriftſtellers auf Belehrung, auf Beluſtigung, oder Rührung gehe: ſo läßt ſich leicht einſehen, daß die Schreibart ſehr viel zu der Kraft des Inhalts beytrage. Man darf nur bedenken, was für einen ungemein großen Unterſchied eines und eben deſſelben Gedanken, der Ton und die Wendu deſſelben in ſeiner Würkung herv bringen. Wo man nicht gänzlich ſpeculativen Unterricht ſchreibet, w che Art außer dem Gebiet der ſc nen Künſte liegt, da muß nothw dig ein großer Theil der Würkung i Rede von der Schreibart herrühr Die Regel, welche Horaz für d rührenden Inhalt giebt:

— ſi vis me flere, dolend
eſt
Primum ipſi tibi.

kann ohne alle Ausnahme auf j Art des Inhalts angewendet werd Der Lehrer, welcher den Charakt einer inneren Ueberzeugung, einer a ſein eigenes Herz würkenden Kra der Wahrheit in ſeiner Schreiba empfinden läßt, kann ſicher ſein nicht blos den ſpeculativen Verſtan zu überzeugen, ſondern die Wahrh auch würkſam zu machen; und w durch ſeinen Stoff ſanft, oder lebha vergnügen oder ergötzen will, hat d Endzwek ſchon zur Hälfte erreic wenn ſeine Schreibart den Charakt dieſer Art des Vergnügens empfind läßt. Darum bedarf es weiter kein Erinnerung, daß bey jedem Wer des Geſchmaks beſondere Sorgfa auf die Schreibart zu wenden ſey.

Wir wollen nun verſuchen, d verſchiedenen zur Schreibart gehör gen Punkte etwas näher zu beſtim men. Hier entſtehen alſo die Fragen 1. wie wir in einem Werke von de Materiellen, oder den Gedank ſelbſt, das, was zur Schreibart mu gerechnet werden, von dem übrige unterſcheiden ſollen, und 2. was auc im Ausdruk als eine Würkung de Schreibart anzuſehen ſey? Allgeme haben wir dieſe Fragen vorher ſche beantwortet. Wir wollen hier d gegebene Regel auf jeden der beyde Punkte beſonders anwenden.

1. Man ſtelle ſich bey jedem Wer die Materie, oder den Stoff deſſelbe

un

und den Zwek des Verfaſſers, ſo genau und beſtimmt, als es möglich iſt, vor, und beurtheile jeden einzelen Gedanken, jeden Begriff, um zu entdeken, ob er weſentlich zum Stoff und zum Endzwek des Verfaſſers gehöre, oder doch ſo natürlich damit verbunden ſey, daß er jedem ſcharfſinnigen und nachdenkenden Verfaſſer, dem wir izt keinen beſonders ausgezeichneten Charakter, keine merkliche Laune zuſchreiben, nothwendig oder natürlich eingefallen wäre. Iſt dieſes, ſo gehört er zum Stoff und nicht zur Schreibart; finden wir ihn aber von ſo beſonderer Art, daß er mehr aus dem beſondern Charakter des Verfaſſers, oder aus ſeiner beſondern Laune entſtanden iſt, ſo müſſen wir ihn zur Schreibart rechnen. Beyſpiele werden dieſes erläutern. Cicero ſagt in ſeiner erſten catilinariſchen Rede unter andern folgendes: „Da nun die Sachen ſo ſtehen, Catilina, ſo fahre fort, wie du angefangen; begieb dich endlich aus der Stadt; die Thore ſtehen dir offen, zieh heraus. — Führ auch alle deine Anhänger mit dir heraus, wenigſtens die meiſten davon. Reinige die Stadt — Unter uns kannſt du nun nicht länger wohnen, das kann ich nicht ertragen, ich will und kann es nicht leiden *).“ Das Weſentliche iſt hier die ernſtliche Mahnung, Catilina ſoll mit ſeinem Anhang aus der Stadt weichen; weil er nach dem, was von ſeinem Anſchlag entdekt worden, nicht weiter darin konnte gelitten werden. Dieſer Gedanken fließt natürlicher Weiſe aus dem vorhergehenden, und jeder Mann von Ueberlegung, der die Sache aus dem Geſichtspunkt angeſehen hätte, aus dem der Conſul ſie ſah, würde denſelben gehabt haben. Aber die Nebengedanken: die Thore ſtehen dir offen; die Wiederholung: zieh heraus; der ſchimpfliche Vorwurf: reinige die Stadt; der lezte Zuſaz — ich will und kann es nicht leiden, ſind Gedanken der Schreibart, die aus dem beſondern Charakter des Redners entſtanden ſind, der in allen ſeinen Reden etwas von dieſem Ueberfluß der Gedanken zeiget. Dergleichen Zuſäze zu dem Weſentlichen der Gedanken, und ſolche Nebenbegriffe, die nicht aus genauer Ueberlegung der Sachen entſtehen, ſondern in dem Charakter oder in der gegenwärtigen Gemüthslage des Redenden ihren Grund haben, miſchen ſich meiſtentheils ohne ſein Bewußtſeyn unter die Hauptgedanken, und gehören deswegen zu ſeiner beſondern Schreibart. Aufgewekten und luſtigen Perſonen kommen ſcherzhafte, luſtige Nebenbegriffe, indem ſie an die Hauptſache denken; dem ernſthaften etwas finſtern Manne fallen ernſthafte, auch wol verdrießliche Nebengedanken ein; dem Wollüſtigen wolluſtige, und ſo jedem andern ſolche, die ſeinem Charakter, oder der gegenwärtigen Laune gemäß ſind. Dieſe Nebengedanken aber machen bey der Schreibart eine Hauptſache aus. Daher kommt es, daß der ſpeculative, metaphyſiſche Kopf die Hauptſache, die jeder andere blos würde genennt haben, durch Beywörter oder ganze Säze näher und genauer, als irgend ein andrer Schriftſteller beſtimmt; daß der empfindſame Mann Gedanken und Begriffe, die ſeinem gefühlvollen Herzen bey Gelegenheit der Hauptſachen einfallen, mit einmiſcht; daß der wizige Kopf von ſehr lebhafter Phantaſie alles mit einer Menge ſinnlicher Nebengedanken und kleinen Mahlereyen ausſchmüket; daß der Mann von gerader und kalter Vernunft mehr als alle andere

---

*) Quae cum ita sint, Catilina, perge quo coepisti; egredere aliquando ex urbe; patent portae, proficiscere. — Educ tecum etiam omnes tuos, si minus quam plurimos. Purga urbem — Nobiscum versari jam diutius non potes; non feram, non patiar, non sinam.

dere bey der Hauptſache bleibet, und nichts einmiſcht, als was gerade zur Sache gehört; daß der pünktliche und etwas mißtrauiſche alles durch eine Menge Nebenbegriffe auf das ängſtlichſte zu beſtimmen ſucht; — und mehr dergleichen Verſchiedenheiten in dem, was zu den Gedanken ſelbſt gehöret. Dieſes iſt ſo offenbar, daß wir nicht nöthig haben Beyſpiele davon anzuführen.

Der Schwung und die Wendung der Gedanken, die einen weſentlichen Theil der Schreibart ausmachen, kommen von dem Temperament, von dem Stand und der Lebensart des Redenden. Ein feuriger, hitziger Mann giebt den Gedanken einen lebhaften Schwung; ein feiner Hofmann, der gewohnt iſt, überall die gefällige und angenehme Seite der Sachen zu zeigen, und gleichſam immer nur auf den Zehen zu gehen, wird auch allem, was er ſagt, eine ſolche gefällige Wendung geben.

Ferner gehören die Einkleidung, Ordnung und Verbindung der Gedanken ebenfalls zur Schreibart. Wer mehr Verſtand als Witz hat, trägt alles, ſo zu ſagen, in ſeiner nakenden Geſtalt vor; der, deſſen Phantaſie lebhaft iſt, kleidet ſie häufig in Bilder ein. Die Wahl dieſer Bilder richtet ſich wieder nach dem Charakter des Redenden; ſie ſind luſtig, lieblich, von gemeinen, oder ſeltenern Dingen hergeholt, nach der Gemüthsbeſchaffenheit deſſen, der ſie braucht. Und ſo iſt es mit der Ordnung und Verbindung der Gedanken. Ein heller Kopf ſucht natürliche Ordnung; ein hitziger verſäumt ſie oft; ein etwas ängſtlicher Mann ſucht die pünktlichſte Verbindung u. ſ. f. Hieraus nun iſt offenbar genug, was man von den Gedanken in den Werken der redenden Künſte zur Schreibart rechnen ſoll.

2. Was iſt aber in den Worten und Redensarten Schreibart? Um dieſe Frage zu beantworten, müſſen wir nothwendig auf das Achtung geben, was die Worte, außer dem Bedeutenden, dem Sinn und dem Geiſte, der in ihnen liegt, ſonſt noch an ſich haben, daraus man auf die Sinnesart, den Charakter, die Laune des Sprechenden ſchließen kann. Und hier zeigen ſich gleich mancherley Dinge von dieſer Art: denn ein Wort und eine Redensart kann bey einerley Bedeutung edel, oder niedrig; anſtändig und ſchiklich, oder unanſtändig; gewöhnlich und alſo einigermaaßen natürlich, oder geſucht und geziert; vergrößernd, oder verkleinernd; fröhlich oder finſter; comiſch oder tragiſch; platt oder fein, u. ſ. f. ſeyn. Außer den einzeln Wörtern ſind auch die Redensarten und die daraus gebildeten Säze von verſchiedenem Charakter. Sie können ſteif, gezwungen, vernachläßiget, weitſchweifend, hart und holpericht, unbeſtimmt u. ſ. f. oder fließend, leicht, kurz, wohlbeſtimmt ſeyn, und auch auf verſchiedene Weiſe ihre eigene Art haben. Kurz, der bloße Ausdruk kann eben ſo vielerley Charakter annehmen, als die Gedanken ſelbſt. Dieſes Charakteriſtiſche gehört nun alles zur Schreibart, die durch die Art des Ausdruks ſo gut, als durch das beſondere Gepräge der Gedanken, ihren eigenen Charakter bekommt.

Es wäre ein völlig vergebliches Unternehmen, und würde ſich am wenigſten hieher ſchiken, die verſchiedenen Arten und Schattirungen des Styls beſchreiben zu wollen, ſie ſind ſo mannichfaltig, als die Phyſionomien der Menſchen ſelbſt. So weit kann ſich die ausführlichſte Theorie der ſchönen Künſte nicht einlaſſen.

Was aber bey dieſer großen Mannichfaltigkeit der Schreibarten dazu gehöre, daß jede in ihrer Art gut, und einem Werke des Geſchmaks anſtändig ſey, und wodurch ſie, von welchem Charakter ſie ſonſt ſey, ſchlecht und verwerflich werde, verdienet beſonders erwogen zu werden. Es laſſen ſich auch viel gute und ſchlechte Eigenſchaften derſelben überhaupt angeben.

Da wir hier in enge Schranken eingeſchloſſen ſind, ſo können wir die Sachen blos anzeigen, ohne ſie weiter auszuführen. Es iſt aber ſehr zu wünſchen, daß dieſe wichtige Materie von wahren Kennern etwas umſtändlich behandelt werde.

Unſers Erachtens verdienet keine Schreibart gut genennt zu werden, wenn ſie nicht folgende Eigenſchaften hat: 1. Anſtand, Schiklichkeit, oder überhaupt gut geſittetes Weſen; denn eine niedrige, pöbelhafte, ausſchweifende, unſittliche Schreibart iſt offenbar dem guten Geſchmak entgegen. Dieſes bedarf keiner Ausführung. 2. Uebereinſtimmung des Charakters mit dem Inhalt. Wenn dieſer ernſthaft, fröhlich, rührend, traurig, von hoher Würde, oder von geringerm Rang iſt u. ſ. w.: ſo muß der ganze Charakter der Schreibart, in Gedanken und Ausdruk, eben ſo ſeyn. Ernſthafte Sachen, mit ſcherzhaften Nebenbegriffen und einem leichtſinnigen Ausdruk vorgetragen, machen einen widrigen Gegenſaz aus. 3. Aeſthetiſche Kraft, von welcher Art ſie ſey *); weil ohne ſie die Schreibart troken, matt und völlig leblos wird. Wo nicht aus der Schreibart entweder vorzügliche Verſtandeskräfte, oder eine ſchöne und lebhafte Phantaſie, oder ein empfindſames Herz, oder gute Geſinnungen, hervorleuchten, da fehlet es ihr an Kraft, und ſie erwekt gar bald Ueberdruß. Solche Werke gleichen den Geſichtern ohne Phyſionomie; wie wolgebildet ſie auch ſonſt ſeyn mögen: ſo haben ſie doch keine Kraft zu gefallen, weil es ihnen an der Seele fehlt. Es iſt demnach eine Hauptmaxime zu Erreichung einer guten Schreibart, daß durch ſie der Verſtand oder die Phantaſie, oder das Herz in beſtändiger Beſchäfftigung unterhalten werde. Die Art dieſer Unterhaltung aber muß durch den Inhalt beſtimmt werden. Spricht man von Empfindung, ſo muß auch die Schreibart herzlich, und weder witzig, noch tiefſinnig ſeyn. Iſt die Erleuchtung des Verſtandes die Hauptabſicht, ſo muß die Schreibart weder witzig noch empfindſam ſeyn. Einen gleichgültigen Inhalt mag man mit witzigen Einfällen beleben. 4. Auch ein gewiſſer Grad der Klarheit, Leichtigkeit, Beſtimmtheit und Nettigkeit muß bey jeder guten Schreibart ſeyn. Die Rede gleichet einem Inſtrument, das zu einem genau beſtimmten Gebrauch dienet: je genauer jeder kleineſte Theil deſſelben ſich zu dem Gebrauch ſchiket; je leichter man aus der Form ſeine Tüchtigkeit erkennet: je mehr gefällt es. Entdeket man aber irgend etwas, das ſeinen Gebrauch unbequem macht; iſt es da, wo es ſchneiden ſoll, nicht vollkommen ſcharf; da, wo man es anfaſſen ſoll, nichts vollkommen zur Hand; ſind überflüſſige Theile daran, deren Abſicht man nicht erkennt; oder iſt etwas, das feſte ſeyn ſoll, wankend; paſſen die Theile, die an einander ſchließen ſollen, nicht feſt auf einander u. ſ. f. ſo kann nur ein Pfuſcher ſich damit begnügen. So vollkommen, ſo reinlich, ſo richtig *) jedes Werk der mechaniſchen Kunſt ſeyn muß, ſo beſtimmt, nett und klar muß auch jeder Gedanken und jeder Ausdruk in der Rede ſeyn.

Die vierte Foderung betrifft ſowol das Ganze eines Werks, als jeden einzelen, größern, oder kleinern Theil. Denn jeder einzele Saz kann Klarheit und Nettigkeit haben, und doch kann dem Ganzen beydes fehlen.

Was

---

*) S. Kraft.

*) Reinlichkeit; Richtigkeit.

Was wir alſo anderswo von der Anordnung des Ganzen, und von der Gruppirung der Theile geſagt haben, gehöret nothwendig hieher. Dieſes iſt in der Schreibart vielleicht der ſchwereſte Punkt; weil er ohne langes Nachdenken, ohne viel Verſtand, ſchnelle und richtige Beurtheilung und ein überaus ſcharfes Auge, nicht kann erreicht werden. Wie bald entſchlüpft uns in einzelen Sätzen ein etwas unbeſtimmtes, oder müßiges, oder in ſeiner Bedeutung etwas dunkeles Wort? Und was gehört nicht dazu, das Weſentliche eines ganzen Werks ſich auf einmal ſo vorzuſtellen, daß man die natürlichſte Ordnung in der Materie entdeken könne?

5. Auch die Einförmigkeit iſt eine Eigenſchaft jeder guten Schreibart. In einer Rede muß man nicht von einem Charakter auf den andern ſpringen, izt geſezt und kalt; dann lebhaft und feurig: an einem Orte ſcherzend; dann wieder ernſthaft, oder gar ſtrenge ſeyn. Jede Rede hat nur einen Inhalt, und dieſer muß einen beſtimmten Charakter haben, auf den auch die Schreibart paſſen muß. Darum ſoll ſie nicht abwechſelnd, bald dieſe, bald eine andere Art annehmen.

6. Endlich können wir auch den Wolklang und die Reinigkeit des Ausdruks unter die nothwendigen Eigenſchaften der Schreibart rechnen. Jeder Fehler gegen die Grammatik, und jeder Uebelklang iſt anſtößig. Dieſes braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, da es fühlbar genug iſt.

Was nun dieſen verſchiedenen Foderungen entgegen iſt, muß nothwendig die Schreibart ſchlecht machen. Nämlich, 1. das Unſittliche, oder ſchlechte und geſchmakloſe in dem Charakter derſelben überhaupt. Es iſt aus dem vorhergehenden gar leicht zu beſtimmen, wie der Charakter der Schreibart ſowol in Gedanken, als Ausdruk niedrig, grob, ſchwülſtig, ausſchweifend, übertrieben, geziert, muthwillig u. ſ. f. werden könne. 2. Das Widerſprechende zwiſchen dem Inhalt und der Schreibart. Wie wenn jener ernſthaft, dieſe leichtſinnig; jener leicht und gering, dieſe pathetiſch und vornehm iſt u. d. gl. 3. Das Kraftloſe überhaupt. Die Materie kann wichtig und intereſſant ſeyn, und doch völlig in einer nichtsbedeutenden Schreibart vorgetragen werden, die uns klar ſehen läßt, daß der Redende weder Verſtand, noch Einbildungskraft, noch Gefühl hat. Man darf, um dieſes zu begreifen, nur Achtung geben, wie etwa ein Idiot, ein geſchmakloſer und unempfindlicher Menſch ſpricht, wenn er auch etwas würklich wichtiges erzählt, das er geſehen, oder gehört hat. Aber dieſe Kraftloſigkeit iſt vielmehr ein gänzlicher Mangel der Schreibart, als eine fehlerhafte Gattung derſelben. Man muß ſich aber ſehr in Acht nehmen, daß man nicht die edle Einfalt der Schreibart, was die Alten den wahren Atticiſmus nennen, und davon wir in den Schriften des Xenophons die beſten Muſter antreffen, für das Kraftloſe halte. Das vollkommen natürlich, ſanft- und leichtfließende, iſt ſo wenig kraftlos, daß man ihm vielmehr, ohne müde oder ſatt zu werden, mit anhaltender Luſt zuhört, weil der Geiſt ohne Anſtrengung durch Ordnung, natürlichen Zuſammenhang, Klarheit und die höchſte Richtigkeit und Schiklichkeit der Gedanken und des Ausdruks, ſich beſtändig in einer angenehmen Lage findet *). 4. Auch das

---

*) Wir wollen den Charakter dieſer attiſchen Schreibart, wie ihn Cicero zeichnet, hieher ſetzen. Submiſſus et humilis, conſuetudinem imitans, ab indiſertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiant, quamvis ipſi infantes ſint, tamen illo modo confidunt ſe poſſe dicere. Nam oratio-

das Dunkele, Verworrene und Unbeſtimmte ſind Fehler, die die Schreibart durchaus ſchlecht machen. Worin dieſes beſtehe, haben wir nicht nöthig, zu entwikeln. 5. Die Ungleichheit und Unbeſtändigkeit; wenn man nämlich bey einerley Inhalt, bald kalt, bald warm; bald witzig, bald empfindſam; bald ſcherzhaft, bald ſtreng ſchreibt. 6. Endlich wenn es der Schreibart an Sprachrichtigkeit und Wolklang fehlet.

Aber wie gelangt man dazu, daß man alle Mittel, wodurch das Gute der Schreibart erhalten, und das Schlechte vermieden wird, in ſeine Gewalt bekomme? Eine ſehr wichtige Frage! Sie iſt zwar leicht zu beantworten; aber das, was die Antwort fodert, iſt ſchwer zu erhalten.

Es erhellet aus allem, was wir über dieſe Materie geſagt haben, daß das Wichtigſte davon in dem Charakter deſſen, der ſchreibt, ſeinen Grund habe. Scribendi fons eſt ſapere. Kein Menſch giebt ſich ſeinen Charakter, man hat ihn von Natur. Aber zwey Dinge ſind, die ein Schriftſteller zu Erlangung der guten Schreibart, in Abſicht auf ſeinen Charakter zu thun hat. Das Gepräge, oder die Art deſſelben, die er von der Natur bekommen hat, kann er ausarbeiten, verbeſſern und zu einem gewiſſen Grad der Vollkommenheit bringen. Wer ſicher ſeyn will, gut zu ſchreiben, muß ſeines Charakters gewiß ſeyn. Unfehlbar mahlt er ſich ſelbſt in ſeinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß iſt, daß er ſeinen Charakter, es ſey nun von welchem Gepräg er wolle, ſo weit bearbeitet und verbeſſert habe, daß der verſtändigen und geſitteten Welt nichts darin anſtößig ſey; bis er fühle, er könne ſich mit Ehren und Beyfall in derſelben zeigen. Dies iſt freylich eine ſchwere Foderung, beſonders da die hitzige und unerfahrne Jugend gerade den ſtärkſten Reiz zum Schreiben empfindet. Dem, der in dieſem Stük ernſtlich nach Beyfall und Ehre trachtet, weiß ich nichts beſſeres über dieſen wichtigen Punkt zu ſagen, als daß ich ihn vermahne, ein beſcheidenes Mißtrauen in ſich ſelbſt zu ſetzen. So viel kann man von dem, der ſich einfallen läßt, als ein Schriftſteller öffentlich aufzutreten, fodern, daß er überlegende Blike auf die verſchiedenen Stände der menſchlichen Geſellſchaft geworfen habe; daß er wiſſe, wie ausgedehnt, oder eingeſchränkt ſeine Kenntniß der Menſchen, und jedes Standes eigener Art ſey. Gehet er mit dieſer Kenntniß in ſich ſelbſt, ſo ſollte es ihm auch ſo ſehr ſchwer nicht ſeyn, zu merken, wo er ſich ohne Gefahr anzuſtoßen und mit einiger Zuverſicht zeigen könne, und wo er vorſichtig und höchſt beſcheiden aufzutreten nöthig habe. Dergleichen Ueberlegungen werden ihm einiges Licht über das geben, was etwa in ſeinem Charakter noch roh, ungebildet, ungeſittet, oder doch unzuverläſſig iſt. Er wird auf Mittel denken, die gefährlichen Klippen, daran er ſcheitern würde, zu vermeiden, und erkennen, was ihm zu weiterer Bearbeitung und Ausbildung ſeines Charakters noch fehle. Iſt er ſo weit gekommen, ſo iſt er auf dem rechten Weg, ſich ſelbſt immer mehr zu bilden, und endlich dahin zu gelangen, wo er, ohne große Gefahr ſich in einer unſchiklichen Geſtalt zu zeigen, vor das Publikum treten kann.

Iſt der Schriftſteller ſich bewußt, daß er unter gehöriger Vorſichtigkeit es wagen könne, durch ſeine Schreib-

---

orationis ſubtilitas imitabilis illa quidem videtur eſſe exiſtimanti; ſed nihil eſt experienti minus. Etſi enim non plurimi ſanguinis eſt, habeat tamen ſuccum aliquem oportet, ut etiamſi maximis illis viribus careat, ſit, ut ita dicam, integra valetudine etc. Cic. Orat. c. 23.

art ſeinen Charakter an den Tag zu legen: ſo hat er nun auch ferner in jedem beſondern Falle nöthig, das Verhältniß dieſes Charakters gegen ſeine Materie genau zu überlegen, damit er nichts unternehme, das ſeiner Art zuwider ſey. Will er ſcherzen, oder ſich in ernſthafter Würde zeigen; will er witzig, oder empfindſam ſchreiben: ſo muß er auch verſichert ſeyn, daß der Charakter, den er anzunehmen gedenkt, ſeinem Naturell, oder Temperament nicht zuwider ſey. Denn durch Zwang und Nachdenken richtet man gewiß nichts aus, wo der natürliche Trieb fehlet. Wem die Natur eine lachende Laune verſagt hat, dem wird es gewiß nicht glüken, ſich in ſeiner Schreibart als einen ächten Lacher zu zeigen. Darum iſt es höchſt wichtig; daß jeder Schriftſteller ſich ſelbſt kenne, und in ſeiner Art bleibe.

Dieſes ſind alſo die zwey Hauptmaximen, die man zu Erreichung einer guten Schreibart befolgen muß. Aber allein ſind ſie noch nicht hinreichend, zum Zwek zu führen. Zwey eben ſo nothwendige Eigenſchaften müſſen noch hinzukommen, nämlich eine völlig geläufige Kenntniß der Sachen, über die man ſchreibt, und der Sprache, die man zum Ausdruk braucht.

Die gute Schreibart erfodert ein völlig freyes und durch keine Art des Zwanges gehemmtes Verfahren. Wer ſeine Materie nicht völlig beſitzt, kann nicht ohne Zwang, ohne Ungewißheit, ohne einige Aengſtlichkeit davon ſprechen, er müßte denn ein völlig leichtſinniger Kopf ſeyn. So lange der Geiſt durch die Ungewißheit und Dunkelheit der Materie gehemmt iſt, kann die Rede nicht frey fließen. So wie ein Tänzer die Leichtigkeit und Annehmlichkeit ſeiner Stellungen und Bewegungen nicht zeigen kann, wenn er einen ihm noch nicht geläufigen Tanz mitmachen ſoll: ſo kann auch ein Schriftſteller, wenn er ſonſt noch ſo gut ſchriebe, die Schreibart nicht in ihrer Vollkommenheit zeigen, wenn ihm ſeine Materie nicht geläufig iſt. Darum laß er es, ehe er die Feder anſetzet, ſeine erſte Sorge ſeyn, alles, was zu ſeiner Materie gehöret, zu ſammeln, wol zu überlegen, richtig zu ordnen, und ſich ſo genau bekannt zu machen, daß er ohne Zwang und mit völliger Zuverſicht davon ſprechen könne.

Eben dieſe vollkommene Kenntniß und Geläufigkeit, wird auch in Anſehung der Sprache erfodert. Dieſes iſt aber zu offenbar, als daß es einer nähern Ausführung bedürfte. Wem nicht die Wörter und Redensarten im Ueberfluß zuſtröhmen, der hat auch nicht die freye Wahl, ſie dem Charakter ſeiner Materie, und ſeiner Gedanken gemäß zu wählen.

Aus dieſem allen erhellet nun, was für eine ſchwere Sache es ſey, zu einer guten Schreibart zu gelangen, wie viel natürliche Gaben, wie viel Kenntniß, und wie viel Fertigkeit im Denken dazu erfodert werde. Und doch muß nun zu allem dieſem noch die Uebung hinzukommen, ohne welche man nicht vollkommen werden kann. Wer noch ſo geübt iſt im Denken und im Sprechen mit ſich ſelbſt, wird allemal noch große Schwierigkeiten finden, das, was er ſich noch ſo richtig und gut vorſtellt, andern eben ſo zu ſagen. Die Ausübung hat in allen Dingen ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch anhaltende Arbeiten überwunden werden. Wer zu einer wahren Fertigkeit in der guten Schreibart gelangen will, muß ſich täglich darin üben. Hierzu aber brauchte er nicht nothwendig Papier und Feder; es giebt noch ein bequemers Mittel dazu. Man darf nur in den ſtillen Unterredungen mit ſich ſelbſt, oder in Geſprächen, die man blos in Gedanken mit andern führet, aufmerkſam auf das ſeyn, was zur Schreibart gehöret; da kann man in kurzer Zeit, und ohne Papier zu verſchwenden, ſeine Redensarten und Säze vielfältig ändern, bis man glaubt, das beſte getroffen zu haben. Es iſt ſehr wichtig, daß man dergleichen Uebungen, mit ſich ſelbſt fleißig treibe. Wer mit ſich nachläßig ſpricht, und nicht bey jedem Gedanken, den er ſich vorſagt, auf den beſten Ausdruk ſieht, und ſo lange ſucht, bis er glaubt, ihn gefunden zu haben, der wird auch ſchwerlich zu irgend einem beträchtlichen Grad der guten Schreibart gelangen.

Sehr viel kann man auch durch den täglichen Umgang mit den beſten Schriftſtellern gewinnen, und, wer hiezu glüklich genug iſt, durch den würklich lebendigen Umgang mit Perſonen, die es in der Kunſt zu reden, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Wer da Gefühl genug hat, wird alle Augenblike durch vorzügliche, bisweilen höchſt glükliche Wendungen der Gedanken und des Ausdruks gerührt. Das Vergnügen, das man daraus ſchöpfet, erweket nicht blos kahle Bewunderung, ſondern auch ein Beſtreben, eben ſo gut zu ſprechen; und dann findet man ſich geneigt, jene Uebungen zu Entdekung des vollkommenſten Ausdruks mit ſich ſelbſt vorzunehmen.

Ehe ich dieſen Artikel beſchließe, finde ich nöthig, zu erinnern, daß das, was hier von der Wichtigkeit der Schreibart geſagt worden, vornehmlich von den Werken des Geſchmaks gemeinet ſey. Zwar iſt eine gute Schreibart überall etwas ſchäzbares, aber bey ſpeculativen Materien und überhaupt da, wo es blos auf Unterricht, es ſey dogmatiſch, oder hiſtoriſch, ankommt, hat die Schreibart ſo viel nicht auf ſich, als in Werken des Geſchmaks. Doch auch bey dieſen muß man ihr keinen höhern Werth beylegen, als ſie ihrer Natur nach haben kann. Sie gehört immer zur Form, und muß nothwendig eine Materie zum Grund haben, die mit dieſer Form bekleidet wird. Hat die Materie ſelbſt keinen, oder nur einen geringen Werth, ſo kann die bloße Form in den Augen der Verſtändigen einem Werke wol Annehmlichkeit, aber keinen hohen Werth, keine beträchtliche Wichtigkeit geben. Es iſt damit wie mit den Manieren und dem äußerlichen Betragen der Menſchen, die bey einem recht guten innern Charakter von großem Werthe ſeyn können, aber da, wo dieſer fehlt, wenig Schäzbares an ſich haben. Ob alſo gleich zu wünſchen iſt, daß man in der deutſchen Litteratur mit mehr Ernſt, als gemeiniglich geſchiehet, auf die Vollkommenheit der Schreibart denke: ſo möchte ich doch nicht erleben, daß es bey uns dahin käme, daß man, wie izt in Frankreich ziemlich durchgängig geſchieht, bey Beurtheilung neuer Schriften zuerſt und vorzüglich auf die Schreibart ſähe, und das Materielle des Werks wie eine Nebenſache betrachtete.

◆ ◆

Von der Schreibart, oder dem Style überhaupt, handeln folgende beſondere Werke: In lateiniſcher Sprache: Joh. Scheffer (De ſtilo ejusque Exercitiis, Ien. 1670. 1714. 8.) — J. G. Heineccius (Stili cultioris Elementa, Hal. 1720. 8. Lipſ. 1736. 8. (Ed. VI.) c. Io. M. Gesneri Obſervat. et praefat. locupl. et not. Nic. Niclas aucta, Lipſ. 1766. 8.) Ich begnüge mich mit Anführung dieſer beyden lat. Anweiſungen; aber bekannter Maßen ſind deren ſehr viel mehr geſchrieben worden. — — In italieniſcher Sprache: P. Sforza Pallavicino (Trattato dello ſtilo, e del Dialogo, Rom. 1646. 1662. 12. Im Ganzen ein brauchbares Buch.) — Ricerche intorno alla natura dello Stile, Mil. 1770. 8. 2 Th. — Auch hat der P. Bartoli ein Werk darüber herausgegeben, das unter dem Titel, l'Homme de lettres von dem P. de Livoy, Par. 1768. 12. 2 Th. in das Franz. überſ. worden iſt. — — In franzöſiſcher Sprache: **Abt Bellegarde** (Reflex. ſur l'elegance et la politeſſe du Style, Par. 1695. 12. 1706. 12. a la Haye 1715. 1735. 12.) — **El. Mauvillon** (Traité général du Style, avec un Traité du Style epiſtolaire . . . Amſt. 1750. 8.) — **P. Eſteve** (Traité de la Diction, Par. 1755. 12. Das Werk iſt in zwey Bücher abgetheilt, wovon das 1te des principes eſſentiels de la diction, und zwar im erſten Theile deſſelben, des elemens de la phraſe überhaupt und in 7 Kap. du different génie des langues; des images; de la chaleur dans les images; des termes figurés; des metaphores, de l'allegorie, et de quelques autres figures de la diction; de la periphraſe, des termes negatifs, des epithetes et des adjectifs; der zweyte Theil de la phraſe conſiderée en elle-même et de ſes perfections, und zwar in 3 Kap. des inverſions et des tours de phraſe; de l'harmonie du diſcours und de la variété dans le ſtyle handelt. Das 2te Buch, das des differens ſtiles überſchrieben iſt, beſteht aus vier Theilen, wovon der erſte du ſtile ſimple, qui peint, et que les Anciens appelloient attique und zwar in 2 Kap. du ſtile ſublime und du ſtile naif, der zweyte du ſtile ingenieux et qui peint, und zwar in 2 Kap. du ſtile brillant und du ſtile fleuri, der 3te du ſtile qui ne peint point, und zwar in 2 Kap. des divers caracteres que peut avoir le ſtile qui ne peint point und des qualites qu'on fait ſuppléer au defaut de peinture, der 4te Th. du ſtile decouſu handelt.) — **G. L. le Clerc de Buffon** (Der, von ihm, bey ſeiner Aufnahme in die franzöſiſche Akademie, im J. 1753. gehaltene Diſcours handelt (aber ſehr oberflächlich) vom Style, und befindet ſich hinter dem 7ten Bd. ſeiner Hiſt. naturelle, Ausg. v. 1769. 12. und Auszugsweiſe deutſch in dem deutſchen Merk. vom J. 1780. Bd 2. S. 254.) — **J. Le Rond d'Alembert** (Reflex. ſur l'Elocution oratoire, et ſur le Style en général, in dem 2ten Bd. S. 313. f. Melanges de Litter. d'Hiſt. et de Philoſ. Amſt. 1760. 12.) — **Th. Ch. J. Trublet** (Du Style, ein Aufſatz in dem 3ten Bd. S. 342. ſ. Eſſais, Par. 1762. 12.) — **J. Frc. Marmontel** (De l'Harmonie du Style, das 4te Kap. des erſten Bandes ſ. Poetique franç. deutſch mit Zuſätzen, Brem. 1768. 8. von G. B. v. Schirach.) — **Deod. Thiebault** (Eſſai ſur le Style . . . Berl. 1774. 8. Der Verf. unterſucht 3 Fragen, als Quelle eſt la nature du ſtyle en général et du bon ſtyle en particulier? Quelles ſont les qualités rares et précieuſes qu'exige le talent de bien écrire, et les connoiſſances que ce même talent préſuppoſe? und quels ſont les avantages du bon ſtyle? Die erſte iſt in 2 Kap. als des differents choix que le bon ſtyle exige und des motifs qui doivent determiner dans les choix que le ſtyle exige; die zweyte, in 2 Kap. als des qualités ou talens de l'Ecrivain, und des connoiſſances que preſuppoſe le talent de bien écrire; die dritte, in 3 Kap. als combien le bon ſtyle contribue à la célébrité des auteurs, combien le bon ſtyle contribue à l'avancement des arts et des ſciences und combien le bon ſtyle contribue à la perfection et à la politeſſe des moeurs behandelt.) — — In engliſcher Sprache: **J. Conſtable** (Reflections upon Accuracy of Style . . . Lond. 1734. 8. Das Werk iſt in 5 Geſpräche abgetheilt, worin der Verf. von den chief rules to be obſerved for obtaining an accurate ſtyle; of the too frequent uſe of antitheſes; of the uſes of metaphors; of affectation in ſtyle; of flaſhy ſtyles; of the uſe of foreign words; of the laconick ſtyle;

of the long ſtyle; of novelty of ſtyle; of poetical expreſſions uſed in proſe, of the uſe of obſolete words. Rapins rules of ſtyle, of obſcurity in writing; on harmony of ſound u. ſ. w. handelt. Die Bemerkungen des Verf. ſind größtentheils aus dem Quintilian genommen.) — J. B. **Monboddo** (Der 3te, 4te und 5te Bd. ſ. Werkes On the origin and progreſs of Language, Edinb. 1766 u. f. 8. handelt von dem Styl überhaupt, und den verſchiedenen Arten deſſelben, als dem Brief- Geſpräch- hiſtoriſchem und didactiſchem Style.) — In den Eſſays philoſ. hiſtoric. and literary 1789. 8. findet ſich ein Aufſatz über den Styl. — **D. Withers** (Ariſtarchus or the principles of compoſition, contain. a methodical arrangement of the improprieties frequent in writing and converſation, with ſelect rules for attaining to purity and elegance of expreſſion 1790. 8. Enthält eine Menge einzeler, richtiger und ſcharfſinniger Bemerkungen.) — — In deutſcher Sprache: **Chr. G. Glaſer** (Anleitung zu einer weltüblichen deutſchen Schreibart, Frankf. und Leipz. 1730. 8.) — **Joh. Gotth. Lindner** (Anweiſung zur guten Schreibart überhaupt und zur Beredſamkeit insbeſondre .... Königsb. 1755. 8. Iſt nachher größtentheils in ſ. Lehrbuch der ſch. Wiſſenſch. 1767. 8. und in ſ. Inbegrif der Aeſthetik, Redekunſt und Dichtkunſt, 1771. eingerückt worden.) — **Joh. Heinr. Gottl. v. Juſti** (Anweiſung zu einer guten deutſchen Schreibart, Leipz. 1758. 8.) — **J. G. P. Thiele** (Grundſätze guter Schreibart, Gött. 1774 8.) — **J. G Schwarze** (Entwurf der Grundſätze des deutſchen Styls, Moſk. 1780. 8.) — **Joh. Chriſtph. Adelung** (Ueber den deutſchen Styl, Berl. 1784-1785. 1789. 8. 3 Th. in 2 Bden. Der erſte Th. handelt in 12 Kap. Von den allgem. Eigenſchaften des Styls, als vom Gebrauch der hochdeutſchen Schriftſprache; von Sprachrichtigkeit; von Reinigkeit; Klarheit und Deutlichkeit; Angemeſſenheit; Präciſion; Würde; Wohlklang; von der Lebhaftigkeit oder den Figuren; von der Mannichfaltigkeit; von der Neuheit des Styles; von der Einheit des Styles. Der zweyte Theil, von den beſondern Arten des Styles, als im 1ten Abſchnitt, von der vertraulichen Schreibart; von der mittlern Schreibart, und den Arten derſelben, dem Geſchäftsſtyle, dem hiſtor. Style und dem didactiſchen Style; von dem bildlichen Style; rührender Styl; höhere Schreibart; von dem komiſchen Style; von dem poetiſchen Style, und im 2ten Abſchnitte in 3 Kap. von den verſchiedenen Arten des Styles nach der äuſſern Form, als von dem Geſpräche, den Briefen und der feyerlichen Rede; der dritte Theil, in 7 Kap. von den Erforderniſſen und Hülfsmitteln der guten Schreibart, als von der natürlichen Fähigkeit oder dem Genie; von der gründlichen Sachkenntniß; von dem Geſchmacke; von der Kenntniß der Regeln und Kritik; von den klaſſiſchen Schriftſtellern; von Hülfsmitteln in einzeln Fällen; und von den unächten Hülfsmitteln des ſchönen Styles.) — **Chr. W. Snell** (Lehrb. der deutſchen Schreibart für die obern Klaſſen der Gymnaſien, Frft. 1788. 8. Das Werk iſt größtentheils aus dem vorhergehenden gezogen. Der 1te Th. handelt von den allgem. Eigenſchaften der guten deutſchen Schreibart; der 2te von den beſondern Arten des Styles für einzele Seelenkräfte; der 3te von der verſchiedenen Schreibart nach ihrem Stoffe; der 4te von der Schreibart nach der äuſſern Form.) — **G. A. Bürger** (Ueber Anweiſung zur deutſchen Sprache und Schreibart auf Univerſitäten, Gött. 1788. 8. Enthält heilſame Wahrheiten. — **Joh. Chriſtph. König** (Practiſches Handbuch des deutſchen Styles, Nürnb. 1792. 8. zwey Thle.) — **K. Ph. Moritz** (Vorleſungen über den Styl, oder practiſche Anweiſung zu einer guten Schreibart, in Beyſpielen aus den vorzüglichſten Schriftſtellern, Berl. 1793. 8.) — — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß in den mehreſten, der bey dem

Art. Redekunſt angeführten Schriften, auch vom Style gehandelt wird. S. auch den 3ten Th. von J. J. Eſchenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 265. der Ausg. von 1789. C. Meiners Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Kap. 24 und 25. S. 341. Blairs Vorleſungen u. v. a. m. — Ein Verſuch über die Geſchichte des Styls iſt, Wien 1781. 8. erſchienen. — —

Ueber einzele Arten des Styles beſondre Schriften: Ueber den **philoſophiſchen** Styl, eine lat. Diſſertation von G. W. v. Leibnitz, vor Mar. Nizolii Antibarbar. phil. Frcft. 1670. 8. und im 4ten Bd. S. 36. der Oper. Gen. 1768. 4. Deutſch, in den Berl. vermiſchten Beyträgen zur Philoſophie und den ſch. Wiſſenſch. Bd. 2. S. 379. — —

Von dem **hiſtoriſchen** Style: *Lucianus*, Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν, im 3ten Bd. S. 335. ſ. Werke, Amſt. 1777. 8. Deutſch, ein Theil davon in den Litteraturbriefen, vollſtändig in dem 8ten Bde. der Allgem. hiſtoriſchen Bibliothek. — *Gaſp. Scioppii* Judicium de Stylo hiſtor. Sorav. 1658. 4. — **Frc. Patrizio** (Della iſtoria, dieci dialoghi ne' quali ſi raggiona di tutte le coſe appartenente all' iſtoria, e allo ſcriverla . . . Ven. 1560. 4. Lat. in Joh. Wolfs Artis hiſtor. Penus, Baſ. 1579. 8. 2 Bd.) — **Orat. Toſcanella** (Il Quadrivio quale contiene un trattato della ſtrada che ſi ha da tenere in Scrivere iſtoria, un modo che inſegna a ſcriver epiſtole . . . con l'arte delle coſe e delle parole che c'entrano . . . Ven. 1567. 8.) — **Agoſt. Maſcardi** (Arte iſtorica, Rom. 1636. 4.) — **Pao. Pirani** (Dodici Capi appartenenti all' Arte iſtorica di Agoſt. Maſcardi, con nuove dichiarazione, Ven. 1646. 4.) — **Mar. Le Roy** (Des vertus et vices de l'hiſtoire, et de la manière de la bien ecrire, Par. 1620. 4.) — **Ren. Rapin** (Reflex. ſur l'hiſtoire . . . . im 2ten Bd. S. 195. ſ. Oeuvr. à la Haye 1725. 12.) — **Moore** (Eſſay on the Manner of writing hiſtory, in ſ. Eſſays, Glasg. 1759. 8. Deutſch im 5ten Bd. der Gatterer'ſchen Hiſt. Bibliothek.) — In C. Ren. Hauſens Vermiſchten Schriften, Halle 1766. 8. findet ſich S. 1 u. f. eine gut gedachte Abhandlung von dem hiſtoriſchen Style. — Wegen mehrerer Schriften dieſer Art ſ. das Penus artis hiſtor. I. Wolfii, Baſ. 1574. 1576. 1578. 8. 2 Bd. und den 1ten Bd. von I. G. Meuſelii Bibl. hiſtor. Struvio-Buderiana. — —

Von dem **Brief-Styl**: *Libanii Soph.* Περὶ τῶν ἐπιστολικῶν τύπων, herausgegeben von Sambuc, Baſ. 1551. 8. — Anonymus Περὶ τοῦ ἐπιστολικοῦ χαρακτῆρος, von ebend. ebend. — Ein Brief des Gregor. von Nazianz (der 109te) bey Phil. Horſts Epiſtologr. Argent. 1633. 8. — *Io. Lud. Vivis* Ars ſcribendi epiſtolas, Baſ. 1536. 8. Col. 1573. 8. ex ed. Pet. Mottae, Parm. 1732. 8. und im 1ten Bd. ſ. Oper. Baſ. 1555. f.) — De Studio, Stylo et Artificio epiſtolico Lib. Quinctiliani, Eraſmi Rot. An. Senecae, Plinii, Demetrii Phal. Gregorii Nazianzeni et Libanii . . . Placcii, Hamb. 1614. 8. — **Frc. San Sovino** (Del Segretario, Ven. 1568. 8. verm. 1578. 8.) — **Torq. Taſſo** (Il Segretario, Ferr. 1587. 8.) — **Angel. Ingegneri** (Del buon Segretario Lib. III. Rom. 1594. 4.) — **Panf. Perſico** (Del Segretario Lib. IV. Ven. 1620. 4.) — **Vinc. Gramigna** (Il Segretario, Dial. Fir. 1620. 12. Ein ganz gutes Buch.) — Trattato circa il modo di compor lettere, von Fr. Chiari, bey ſ. Lettere ſcelte di Cicerone, Ven. 1731. 8. — Precetti intorno al modo di ſcriver lettere, Ven. 1762. 8. — **J. P. Pelicer** (Eſtylo y Metodo de eſcriver Cartas miſſivas, Bruſſ. 1617. 12.) — **Ant. Furetiere** (Diſcours ſur l'art epiſtolaire, Brux. 1693. 12.) — **Grimareſt** (Traité ſur la maniere d'écrire des lettres . . Par. 1709. 12.) — Obſervations ſur

art d'écrire des lettres, vor den, von
lgelet herausgegebenen franzöſ. Brie-
n, Amſt. 1717. 12. — Iſ. Colom
u Clos (Reflex. et remarq. ſur la
aniere d'e rire les lettres . . Gott.
7. . 1763. 8.) — Ancdorf (Eſſai
un Traité du ſtyle des cours, Gott.
75?. 8.) — Le Roux (Eſſai ſur le
yle epiſtol. Jen. 1752. 8.) — S.
uch das vorher angeführte Werk des
Mauvillon. — The new Art of Let-
er writing, Lond 1764. 8. — J.
C. Stockhauſen (Allerneueſte Anwei-
ung, Briefe zu ſchreiben, Helmſt. 1751.
756. 8.) — C. F. Gellerts (Briefe,
ebſt einer practiſchen Abhandlung von
em guten Geſchmack in Briefen, Leipz.
751. 8. und im 4ten Th. ſeiner Sämmtl.
chen Schriften.) — J. G. Val. Po-
owitſch (Entwurf einer Abhandlung
on deutſchen Briefen, Wien 1760. 8.)
— K. Phil. Moritz (Anleitung zum
Briefſchreiben, Berl. 1783. 8.) — H.
Braun (Anleit. zur guten deutſchen
Schreibart in freundſchaftlichen Briefen
und bürgerlichen Geſchäften, München
1787. 8.) — J. L. Adlerjung (Theo-
ret. practiſcher Brieſſteller für mancher-
lei Fälle des bürgerl. Lebens, Prag 1790.
8.) — Uebrigens haben wir noch beſondre
Wiener- Berliner u. d. Brieſſt. u. r mehr,
ſo wie der Anweiſungen zum Briefſchrei-
ben ſo viele, daß ich, um den Raum zu
ſparen, mich auf die Anführung der
mir bekannten beſſern einſchränke. Nach-
richten von mehrern liefert das 11te Ka-
pitel der in Hrn. v. Murrs Journal zur
Kunſtgeſchichte und zur allgemeinen Litte-
ratur befindlichen Bibl. rhetor. (Bd. 11.
S. 149.) — —

Vom Geſchäftſtyl: **J. C. C. Rüdiger** (Anweiſung zur guten Schreibart in Geſchäften der Wirthſchaft, Handlung, Rechtspflege, Policei-, Finanz- und übrigen Staatsverwaltungen, Halle 1792. 8. — —

In Anſehung des **dichteriſchen** Styles überhaupt, ſ. die, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 657 u. f. angeführten, von der Theorie der Dichtkunſt handelnden Schriften, ſo wie, in Anſehung des Styles der verſchiedenen einzelen Gattungen der Poeſie, die davon handelnden Artikel, als **Comödie**, **Erzählung**, **Fabel**, **Heldengedicht**, **Hirtengedicht**, **Tragödie** u. a. m. — —

## Schreken; Schreklich.

(Schöne Künſte.)

Der Schreken iſt eine der heftigſten und zugleich widrigſten Leidenſchaften, und wird durch eine plötzliche Gefahr, oder unverſehens begegnendes ſchweres Unglük verurſachet. So lange der Schreken ſelbſt anhält, iſt er mehr ſchädlich als nützlich; weil er zur Ueberlegung, wie man der Gefahr entgehen, oder das Uebel vermindern könne, untüchtig macht. Aber, da er ein lebhaftes und widriges Andenken zurüke läßt, ſo kann er durch die Folge fürs künftige heilſam werden. Wer je vom Schreken eine Zeitlang geängſtiget worden iſt, wird ſich hernach ſehr davor hüten, wieder in ähnliche Umſtände zu kommen.

Daraus folget, daß die ſchönen Künſte heilſame Schreken verurſachen können, wenn der Künſtler die Sache mit gehöriger Ueberlegung anſtellt. Die bequemſte Gelegenheit dazu hat der dramatiſche Dichter, der uns Handlungen und Begebenheiten nicht blos erzählt, oder in einem Gemählde abbildet, ſondern würklich vor das Geſicht bringt. In einigen tragiſchen Schauſpielen empfindet man nicht, wie etwa bey Erzählungen, ein bloßes Schattenbild, oder eine ſchwache Regung des Schrekens, ſondern geräth in die würkliche Leidenſchaft, und fühlet den Schauder eines nicht eingebildeten ſondern wahren Schrekens.

Es bedarf keiner weitläuftigen Ausführung, um zu zeigen, wie der tragiſche Dichter ſich des Vortheils, den er hat, Schreken zu erweken, zum Nutzen der Zuſchauer bedienen ſoll. Ganz unſchiklich wäre es, ſich deſſelben blos zum Zeitvertreib zu bedienen, um durch vorhergegangenen Schreken das Gemüth blos in den Genuß der angenehmen Empfindung zu ſetzen, die ſich bey glüklich überſtandener Gefahr einfindet, und eine Zeitlang dauert, wie das Vergnügen, das man beym Aufwachen auf einen plagenden Traum fühlet. Verſtändige Menſchen wünſchen ſich ſolche Träume nicht, ſo angenehm auch das Erwachen davon iſt. Dieſes dienet alſo dem tragiſchen Dichter zur Lehre, daß er ſeine Zuſchauer nicht mit ſolchen leeren Schreken unterhalten ſoll. So oft er uns in dieſe Leidenſchaft ſetzet, muß es ſo geſchehen, daß das Andenken derſelben uns eine nachdrükliche Warnung ſey, uns vom Böſen abzuhalten. So hat Aeſchylus, in ſeinen Eumeniden, die Athenienſer, in Schreken für die Beängſtigung des böſen Gewiſſens geſezt.

Der Schreken iſt alſo für das Trauerſpiel eine weit wichtigere Leidenſchaft, als das Mitleiden, da dieſes ſelten ſo wichtig und ſo heilſam werden kann *). Und doch ſehen wir zehen Trauerſpiele, die nur Mitleiden erweken, gegen eines, das Schreken macht; weil jenes dem Dichter viel leichter wird, als dieſes. Unter der Menge der Trauerſpieldichter ſind wenige, die ſich glüklich bis zum Schreklichen erheben können. Aeſchylus und Shakeſpear ſind darin die zwey groſſen Meiſter, denen man, wiewol in einiger Entfernung, den Crebillon zugeſellen kann.

Und doch iſt es nicht ſchwer in den tragiſchen Handlungen Vorfälle zu erdenken, die Schreken verurſachen könnten; aber die wahre Behandlung der Sache, wodurch der Zuſchauer zum wahren Schreken überraſcht wird, hat deſto mehr Schwierigkeit. Es muß dazu alles in der höchſten Natur und Wahrheit veranſtaltet werden. Wir lachen nur über den, der uns hat ſchreken wollen, und zu ungeſchikt geweſen, die Sachen natürlich genug zu veranſtalten. Es gehöret nicht nur ein höchſt pathetiſches und wahrhaftig tragiſches Genie dazu, ſondern auch die Geſchiklichkeit, die ganze Scene bis zur würklichen Täuſchung wahrhaft zu machen. Und wenn der Dichter das Seinige völlig dabey gethan hat, ſo bleibet noch die groſſe Schwierigkeit der Vorſtellung von Seite der Schauſpieler übrig. Der Schreken zeiget ſich in ſo genau beſtimmten und ſo gewaltſamen Würkungen auf Stimme, Geſichtsfarbe, Blik der Augen, Geſichtszüge und Stellung, daß es höchſt ſchwer iſt, alles dieſes in der Nachahmung zu erreichen. Auch da, wo noch nicht der Schreken ſelbſt, ſondern blos das drohende Uebel dem Zuſchauer vor Augen ſoll geſtellt werden, kann nur allzu leicht durch eine kaum merkliche Kleinigkeit die ganze Täuſchung auf einmal verſchwinden.

Aus dieſen Gründen halten wir das Schrekhafte für den Stoff, der am ſchwereſten zu behandeln iſt, und vorzüglich ein groſſes Genie erfodert. Dieſes beſtätiget auch die Erfahrung hinlänglich. Ich beſinne mich nicht, in der Mahlerey etwas würklich Schrekhaftes geſehen zu haben, als in Raphaels Arbeiten, denen ich noch ein paar Zeichnungen von Füßli, davon ich eine in dieſem Werk beſchrieben habe *), beyfügen kann. Im epiſchen Gedichte hat nur unſer Klopſtok das Schrekhafte erreicht, ſo weit es vielleicht irgend einem Menſchen zu erreichen möglich iſt. Unter andern verdienet ſeine Beſchreibung vom Tode des Iſchariots, als ein vorzügliches Beyſpiel hievon angeführt zu werden. Einige andre haben

---

*) S. Mitleiden.

*) S. Hiſtorie.

ben wir in einem andern Artikel bereits gegeben *).

Es iſt ſehr zu wünſchen, daß die, welche dazu aufgelegt ſind, dieſe Leidenſchaft für ſo manche beſondere Fälle, da ſie heilſam werden kann, im Trauerſpiel, deſſen Gebrauch ſich immer viel weiter als der Gebrauch der Epopöe erſtrekt, bearbeiteten.

## Schritt.

(Tanzkunſt.)

Die Schritte ſind die Elemente des Tanzens, aus denen der Tänzer, wie der Redner aus Redensarten, ſein Werk zuſammenſetzt. Sie ſind entweder einfach, oder aus zwey und mehr einfachen zuſammengeſetzt, wie der Pas de Menuet, der aus vier Fortſchreitungen beſteht, der Pas de Courante u. ſ. f. Es wäre ein völlig unnützes Unternehmen, die Tanzſchritte mit Worten zu beſchreiben. Alſo wollen wir uns gar nicht in ſolche Beſchreibungen einlaſſen, ſondern blos bey einigen allgemeinen, aber zum Weſentlichen der Kunſt gehörigen Anmerkungen, ſtehen bleiben.

Man muß das Tanzen überhaupt, um die wahre Theorie deſſelben zu geben, als eine Bewegung anſehen, die ſchon durch das Metriſche und Rhythmiſche etwas ſittliches oder leidenſchaftliches ausdrükt. Um nun deutlich zu begreifen, wie dieſes zugehe, muß man das, was von uns über die Natur des Rhythmus geſagt worden, deutlich vor Augen haben. Hierauf muß man ſich den einfachen Schritt als einen Takt in einem Tonſtük vorſtellen. Alles was wir von der Natur und Würkung des Taktes, und der damit verbundenen Bewegung in dem beſondern Artikel hierüber anmerken, kann leicht auf den einfachen Schritt angewendet werden, der, ſo wie der Takt, ernſthaft, fröhlich, mit Würde begleitet, leicht u. ſ. f. ſeyn kann. Der zuſammengeſetzte Schritt, Pas de Menuet, Pas de Gavotte u. ſ. f. kommt mit den kleinen Einſchnitten der Melodie, oder den aus zwey, drey und vier Takten beſtehenden einzelen Gliedern überein. Aus mehrern zuſammengeſetzten Schritten wird im Tanz wie im Geſang eine Periode, und aus zwey oder drey Perioden eine Strophe zuſammengeſetzt.

Dieſe vollkommene Aehnlichkeit zwiſchen Muſik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdeken will. Was nun durch die metriſche und rhythmiſche Einrichtung eines Tonſtüks kann ausgedrükt werden, gerade das wird auch durch einfache und zuſammengeſetzte Schritte, Cadenzen und Perioden des Tanzes ausgedrükt.

Hier bemerken wir nun in Vergleichung deſſen, was über Muſik und Tanz geſchrieben worden, daß in jener die Kunſtſprache beſtimmter und ausführlicher iſt, als für dieſe. In der Muſik kann ein Takt auf ſehr vielerley Weiſe von andern unterſchieden werden, und alles, was zu dieſem Unterſchied gehöret, kann auf das deutlichſte, bis auf die geringſte Kleinigkeit durch Worte, oder durch Zeichen angedeutet werden. Man unterſcheidet nicht nur die Takte von zwey, vier, acht; und von drey, ſechs, zwölf Zeiten u. ſ. f. ſondern auch jede Zeit wird bald durch einen, bald mehrere Töne, oder mehrere Zeiten nur durch einen Ton angefüllt u. ſ. f. Beym Tanz hingegen hat man erſtlich für die kleinern Bewegungen, woraus ein einfacher Schritt beſteht, bey weitem nicht alle hinlängliche Namen, und dieſe einzelen Schritte ſelbſt haben noch bey weitem nicht die Mannichfaltigkeit, wodurch ein Takt ſich von einem andern unterſcheiden kann. Es giebt nur ſehr wenig einfache Schritte, näm-

---

*) S. Entſetzen.

lich die ſogenannten Pas mignardés, die ſo genau characteriſirt ſind, als die Takte.

Deswegen würde der, welcher das Tanzen ſo genau beſchreiben und zergliedern wollte, wie man ein Tonſtük beſchreiben und zergliedern kann, noch ſehr viel Namen zu erfinden, und ſehr viel einzele kleine Bewegungen beſonders zu unterſcheiden haben. Denn eigentlich ſollte es ſo vielerley einfache Schritte zum Tanzen geben, ſo vielerley einzele Takte es in der Muſik giebt, diejenigen ausgenommen, die blos von der Höhe und Tiefe der Töne herkommen. Aber daran fehlet noch unendlich viel.

## Schule.

(Mahlerey.)

Unter dieſem Worte verſtehen die Liebhaber der zeichnenden Künſte eine Folge von Künſtlern, welche einen gemeinſchaftlichen Urſprung, und daher auch etwas gemeinſchaftliches in ihrem Charakter haben. Die Künſtler der römiſchen Schule haben das Gemeinſchaftliche, daß ſie ſich in Rom vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und ſich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch ſo gar genau mit der Bedeutung des Worts nicht; denn ſonſt könnte man nicht von einer deutſchen Schule ſprechen.

Im engern und beſtimmten Verſtand bedeutet Schule eine Folge von Mahlern, die ihre Kunſt hauptſächlich nach den Grundſätzen und Regeln eines einzigen Meiſters gelernt haben, und entweder unmittelbar ſeine Schüler, oder doch Schüler ſeiner Schüler ſind. So ſagt man die Schule des Raphaels, die Schule der Carrache.

Im erſtern etwas allgemeinen Verſtand zählt man bald mehr, bald weniger Schulen, nachdem man genau ſeyn will. Wir haben von folgenden Schulen in beſondern Artikeln geſprochen. Von der Römiſchen, der Florentiniſchen, der Lombardiſchen, der Venetianiſchen, der Holländiſchen, der Deutſchen und der Franzöſiſchen.

◆ ◆

Von den verſchiedenen Schulen der Mahlerey handeln: **J. B. Boyer, Marq. d'Argens** (Reflex. crit. ſur les differentes ecoles de Peinture, Par. 1752. 8. Berl. 1768. 8. worauf **Venuti** eine Riſpoſta . . . . Lucca 1755. 8. drucken ließ.) — **R. Strange** (Descript. Catal. of the Pictures of the most eminent Schools in Europe, with remarks on the principal painters and their works, 1769. 8.) — — Ueber die verſchiedenen italieniſchen Schulen findet ſich, bey der, von dem Graf. Piacenza beſorgten Ausg. des Baldinucci, eine Abhandlung, im 1ten Bde. Tur. 1768. 8. — — Auch gehören im Ganzen, noch die Lettere ſopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Bde. ſ. Opere, ſo wie das, von dem Mahler Hamilton herausgegebene Kupferwerk, Schola Italica Picturae, ſ. Selectae quaedam ſummor. e Schola Ital. Pictor. Tabul. . . . R. 1773. f. hieher. —

## Schwäbiſcher Zeitpunkt.

(Dichtkunſt.)

Man unterſcheidet in der Geſchichte der deutſchen Dichtkunſt den ſchwäbiſchen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Kayſern aus dem Hauſe Schwaben, unter deren Regierung die deutſche Dichtkunſt in einer ausnehmenden Blüthe geſtanden hat. Sie war ganz in dem Chaalter der Provenzaliſchen Poeſie *). Mit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm ſie ſtark ab, und in der Mitte deſſelben war ſie ſchon ganz ſchlecht. Die Vorſtellung von Ritterſchaft, von einer Liebe, die mit den Begriffen von Stärke, Beſchützung und galanter Dienſtbarkeit verbunden war, veralterte, und kam nach und nach ins Vergeſſen. Die Turniere, bey welchen vorher die Sänger ihren guten Antheil gehabt hatten, kamen aus dem Gebrauch, und die Dichter wurden nun nicht mehr für nöthige Perſonen bey den feſtlichen Luſtbarkeiten der Großen gehalten. Die Kenner des Geſanges hatten ſich verloren, und dieſes zog den Untergang des Geſanges ſelbſt nach ſich, der hernach nur unter den Pöbel kam **).

## Schwarze Kunſt.

(Kupferſtecherkunſt.)

Iſt eine beſondre Art, eine Zeichnung in Kupfer zu graben, die nicht nur in der Behandlung, ſondern auch in der Würkung von dem eigentlichen Kupferſtechen und dem Radiren ſehr merklich abgeht, und ihre eigene Vortheile hat. Das Verfahren dabey beſteht überhaupt im folgenden.

Wenn die Platte, ſo wie zum Kupferſtechen oder zum Radiren, geglättet und polirt iſt, wird ſie mit einem eigenen Inſtrument ſo überarbeitet, daß ſie nun ganz rauh wird, oder eine durchaus krauſe Fläche bekommt, ſo daß ſie nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farbe eingerieben und abgedrukt, einen durchaus ſchwarzen Abdruk geben würde. Ehedem brauchte man dazu eine kleine ſtählerne Walze, nach Art einer ſehr feinen Raſpel, behauen. Aber izt hat man andre Werkzeuge, die den Grund viel feiner bearbeiten.

Auf dieſen Grund wird nun die Zeichnung gemacht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beſchaben und Glätten des Grundes allmählig herausgebracht. Wie alſo beym Stechen und Radiren, die Schatten und dunkeln Stellen in das Kupfer hineingegraben werden, ſo wird hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunkeln Stellen wird der Grund ſo gelaſſen, wie die Walze ihn gemacht hat; für Schatten und halbe Schatten, wird er durch mehr oder weniger Beſchaben der Platte mehr oder weniger helle gemacht. Wenn die Platte fertig iſt, ſo geſchieht das Einreiben der Farbe und das Abdruken der Platte überhaupt, wie bey den andern Arten der Kupferſtiche.

Das Vorzügliche dieſer Art beſteht in dem ſanften Ton der gedrukten Blätter. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, ſo ſieht ein ſolches Kupfer wie mit dem Penſel bearbeitet und auf das ſanfteſte vertrieben aus. Das Rakende, und alles Weiche und Sanfte, wie Haare und Gewand, wird dadurch vollkommen wol ausgedrukt; und bey dem Rakenden hat man das Glänzende nicht zu beſorgen, das im Kupferſtich zu vermeiden iſt. Daher ſich die ſchwarze Kunſt vorzüglich zum Portrait ſchiket, das in der vollkommenſten Harmonie kann dargeſtellt werden.

Freylich wird es bey dieſer Behandlung höchſt ſchwer, in kleinern Theilen die höchſte Genauigkeit der Umriſſe mit der nöthigen Leichtigkeit zu erhalten; da würkliche Umriſſe, die von einigen Künſtlern mit ſchlechtem Erfolg verſucht worden, ſich durchaus zu dem Sanften des übrigen nicht ſchiken.

---

*) S. Provenzaliſch.

**) S. Dichtkunſt. I Th. S. 627 ff.

Wiewol dieſe Kunſt viel jünger iſt, als das Kupferſtechen und Radiren, ſo iſt man doch über ihre Erfindung nicht völlig gewiß. Viele ſchreiben ſie einem ehemaligen Heſſiſchen Officier zu. Aber die gemeineſte Sage giebt den berühmten Pfälziſchen Prinzen Ruppert, der in England lebte, als den Erfinder derſelben an. In Evelyns etwas ſeltenem kleinen Werk über die Kupferſtecherkunſt *), findet man ein Originalblatt von dieſem Prinzen, das freylich noch etwas unreinlich, aber nicht ohne Schönheit iſt. Einige geben die Ehre der Erfindung dem berühmten Ritter **Wren**. Sollte es ungewiß ſeyn, daß dieſe Kunſt in England erfunden worden, ſo hat ſie doch gewiß in dieſem Lande ihre höchſte Vollkommenheit erreicht. Reube und Smith, die eine große Menge Portraite nach dem berühmten Kneller in ſchwarzer Kunſt herausgegeben, wurden ehedem für die vorzüglichſten Meiſter darin gehalten. Aber in unſern Tagen iſt ſie in England doch zu einer größern Vollkommenheit gekommen **). Eine Unvollkommenheit hat dieſe Art, daß die Platten, beſonders bey dem itzt gewöhnlichen fein gearbeiteten Grund, viel weniger gute Abdrüke geben, als die radirten, oder geſtochenen Platten. Hundert, bis hundert und funfzig, und bey etwas weniger feiner Arbeit zweyhundert Abdrüke ſchwächen die Platte ſchon ſo, daß man ihr etwas nachhelfen muß, um mehrere zu haben.

Von der ſchwarzen Kunſt, und den Eigenheiten derſelben überhaupt, handeln, **Joach. von Sandrart** (In ſ. Academia, Th. 1. Kap. 15. S. 35 der lat. Ausg.) — **J. Evelyn** (Im 6ten Kap. ſ. Sculptura . . . . S. 127 der Ausg. v. 1759.) — Ger. Laireſſe, im 9ten Kap. des 13ten Buches ſeines großen Mahlerbuches, Bd. 3. S. 431. Ausg. 1784. — Der Verf. der Sculptura hiſtorico-technica, S. 109 der Ausg. von 1770. — Der jüngere **Cochin**, bey ſ. Ausg. von Abr. Boſſe Maniere de graver à l'eau forte, S. 177 der Ausg. von 1758. — **Gilpin**, in ſ. Eſſay upon Prints, S. 55. 2te Ausg. L. 1768. 8. — **Frz. Chriſtph. von Scheyb** (In ſ. Oreſtrio, Bd. 2. Abth. 2. S. 300.) — **C. F. Prange** (In ſ. Entwurf einer Akademie der bildenden Künſte, Bd. 1. S. 308.) — **C. L. Reinhold** (In ſ. Zeichen und Mahlerſchule, 1786 u. f.) — — Von der Geſchichte dieſes Zweiges der Kupferſtecherkunſt: A Hiſtory of the Art of Engraving in Mezzotinto, from its origin to the preſent times, Winch. 1786. 8. (Aber eigentlich nur in Beziehung auf England.) Gewöhnlich wird die Erfindung verſchiedenen Perſonen zugeſchrieben, als dem Heſſiſchen Obriſtlieut. L. v. Siegen (S. Sandrart in ſ. Academia, a. a. O. Doppelmayer, in ſ. Hiſtor. Nachr. S. 235 ff. und die Idée gener. . . . S. 230 und 235.) dem Prinzen Rupert oder Robert von der Pfalz (S. Evelyn, am a. O. Kap. 5 und 6.) dem bekannten Baumeiſter, Ch. Wren (S. die angef. Hiſtory, S. 15 u. f.) W. Sherwin (S. Granger's Biogr. Hiſtor. Bd. 4. S. 137.) u. a. m. Sandrart, indeſſen, geräth, in Anſehung ſeiner Nachricht von dieſer Erfindung, mit ſich ſelbſt in einigem Widerſpruch; denn an einem andern Orte (Th. Bd. 7. S. 400. n. A.) ſagt er: „Der Prinz Rupert hatte ihm (dem Wal. Vaillant) dieſes **Geheimniß** offenbaret u. ſ. w." ein Ausdruck, welcher den Prinzen Rupert auch zum Erfinder zu machen ſcheint. So viel iſt gewiß, daß, wenn man auch keine

ältern

---

*) John Evelyn's ſculptura, or hiſtory and art of chalcography etc. London 1662. Es iſt im Jahr 1755 eine neue Ausgabe davon erſchienen.

**) Man findet die berühmteſten Meiſter der neuern Zeit nebſt einem Verzeichniß ihrer beſten Werke in Füßlins raiſonnirendem Verzeichniß der vornehmſten Kupferſtecher, das 1771 in Zürich herausgekommen iſt, auf der 359. und den folgenden Seiten.

ſtern Blätter mit Gewißheit kennt, als die von dem Hrn. v. Siegen im J. 1643. verfertigten Bildniſſe der Landgräfinn Amalia Eliſabeth und des Prinzen von Oranien (S. Sandrart a. a. O.) ſich denn auch aus dem Anblick eines Blattes des P. Rupert (das ſich in Hrn. Winklers Sammlung zu Leipzig befindet, und der bloße, vor ſich nieder ſehende weibliche Kopf iſt) hinlänglich ergiebt, daß der Prinz nicht als Schüler, oder Nachahmer, oder Lernender gearbeitet hat. Die Wahl der eigenen Probe, oder des Verſuchs in dieſer Manier iſt daran ſichtbar. Auch iſt dieſes Blatt nicht ganz ſo hart und rauh, als in dem Eſſay on Prints S. 56. von den erſten Blättern der folgenden Meiſter in dieſer Kunſt geſagt wird. Freylich iſt aber dieſe immer mehr und mehr zu einer größern Vollkommenheit gebracht worden, wozu denn unſtreitig die neue Art, die Platte zu gründen, ſehr vieles beygetragen hat. Die berühmteſten Meiſter ſind: Wal. Vaillant († 1677) F. Place (1665 der erſte Engländer, welcher Blätter in dieſer Manier lieferte) Gerard Valck (1677) A. Blooteling (1690) Andr. Wolfgang († 1716. Machte in Augsburg die erſten Verſuche, die auch nichts als Verſuche ſind.) George White (verband zuerſt das Ätzen mit der ſchwarzen Kunſt.) John Smith (1701) Chriſtoph. Weigel († 1725) Gi. Chriſtoph. Heiß († 1731) Bernard Vogel († 1737) Edw. Kirkall (1737. verband mit der ſchwarzen, die Ätzkunſt und die Formſchneiderey. S. Walpole Anecdotes of Paint. Bd 5. S. 229 der Octavausg.) Nic. Verkolie († 1746) John Faber († 1756) Pet. von Bleck († 1760) Rich. Houſton († 1760) Jac. Frey († 1762) Pet. von Blenk (1764) Val. Dan. Preiſler († 1765) Jam. Mac. Ardell († 1765) Joh. Jac. Haid († 1767) Joſ. Boydel — Jam. Watſon — Th. Watſon — Will. Dickinſon — Joh. Dixon — Rich. Earlom — C. H. Hodges — Val. Green und Jukes — J. Walker — J. R. Smith — W. Pether — Hudſon — W. Ward — C. Verche — R. Pollard — J. Jones — J. Wright — Graham — u. v. a. m. der leztern Engländer, über deren Werke ſich in der Neuen Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften Nachrichten finden. — —

## Schwulſt.

### (Redende Künſte.)

Die Schwulſt in der Rede iſt etwas, das ihr eine falſche blos ſcheinbare Größe giebt. Longin vergleicht ſie mit dem aufgedunſenen Weſen, wodurch ein Waſſerſüchtiger das Anſehen eines geſunden und wolgenährten Menſchen bekommt. Die Schwulſt iſt ein Fehler der Schreibart, der bisweilen blos im Ausdruk, bisweilen aber auch in den der Hauptſache beygemiſchten Begriffen liegt. Blos im Ausdruk liegt ſie, wenn ganz gemeine Dinge mit prächtigen, volltönenden, nur in einer hohen pathetiſchen Sprache gebräuchlichen Worten, und in großen wolklingenden Perioden geſagt werden; in den beygemiſchten Begriffen liegt ſie, wenn man gemeine Dinge durch viel bedeutende und große Begriffe gebende Wörter ausdrükt; oder wenn man der an ſich gemeinen Hauptſache hohe Gedanken oder große Empfindungen beymiſchet, um ihnen ein wichtiges Anſehen zu geben. Beyſpiele der Schwulſt, die blos im Ausdruk liegt, ſind folgende. Wenn man im gemeinen Umgang, wo man blos ſagen will: es wird Abend, anſtatt des gewöhnlichen Ausdruks ſagte: ſchon nähert ſich die Sonne dem Horizont; oder wenn man anſtatt von einem Menſchen zu ſagen: er fängt an grau zu werden, wie jedermann im täglichen Umgang ſpricht, dieſes poetiſch ſagte: das Eis der Jahre zeiget ſich auf ſeinem Haupte. Schwulſt von beygemiſchten Gedanken zeiget ſich durch prahlende Beywörter, die weit über die Würde der Begriffe ſind, die die Hauptwörter erwecken, wie wenn man ſagte: die erhabene Corinna, die göttliche Sappho; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder ſie durch Zuſäze gleichſam mit Gewalt und wider ihre Natur groß vorſtellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenſchaft als ein himmliſches Feuer, das ewig brennen ſoll, vorſtellen.

Wir haben ſchon in andern Artikeln von den verſchiedenen Arten des Groſſen und des Erhabenen geſprochen; und daraus erkennet man, daß es auch eben ſo viel Arten des falſchen Groſſen und Erhabenen gebe. Nehmlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenſtand des Verſtandes iſt, giebt: ſo giebt es auch eine falſche Größe, die den Verſtand zu täuſchen ſucht. Dieſe iſt eine metaphyſiſche Schwulſt, die dunkle unverſtändliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten ſie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht ſelten von phantaſtiſchen geiſtlichen Rednern höret. Dem Erhabenen und Großen der Phantaſie ſteht auch ſeine eigene Schwulſt zur Seite, das ſogenannte Phöbus oder die ſchimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne wirklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwulſt, die in einer falſchen Größe der Geſinnungen und Empfindungen beſteht, dergleichen man nicht ſelten in den ältern Romanen antrift.

Die Schwulſt entſtehet entweder aus einem unzeitigen Beſtreben, oder aus Unvermögen, etwas Großes zu ſagen; in beyden Fällen aber zeiget ſich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig iſt das Beſtreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenſtand ſeiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er ſchon in ſeiner natürlichen Einfalt groß iſt. Es giebt ſchwache Köpfe, die ſich einbilden, daß in der Beredſamkeit und Dichtkunſt alles beſtändig groß ſeyn müſſe; daß deswegen jeder einzele Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es ſey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas Großes haben müſſe. Daher ſind ſie immer gleichſam außer Athem, wollen immer in Begeiſterung ſeyn, ſich immer gedankenreich, prächtig oder pathetiſch zeigen. Hieraus entſtehet denn nothwendig die Schwulſt, die die gemeineſten Sachen mit großen Worten ſagt, den gemeineſten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und ſehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieſer unglükliche Hang zur Schwulſt hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menſchen von unempfindlichen, oder ſchon abgenuzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geſchmaks durch dieſe Sinnen nichts empfinden, als was einen beiſſenden und gleichſam äzenden Geruch und Geſchmak hat: ſo iſt bey jenen ſchwülſtigen der Geſchmak am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; ſie ſind nicht empfindſam genug, durch ſtille, obgleich tief in empfindſame Herzen eindringende Leidenſchaften gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es ſie zur Empfindung reizen ſoll. Ein ſtiller Schmerz iſt für ſie nichts; er muß ſich durch Heulen und Verzweiflung erſt fühlbar machen. Beſcheidene Großmuth iſt ihnen nicht merkbar; ſondern nur die, die ſich durch äußeres Gepräng ankündiget u. ſ. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey ſonſt guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindſamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geüb-

ten

um Geſchmak herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der ſchönen Künſte liegenden feineren Kräften, ſie würken auf den Verſtand, auf die Phantaſie, oder auf das Herz, gehörig gerühret werden ſoll, muß entweder von Natur ein ſehr glükliches und ſcharfes Gefühl, oder lange Uebung haben. Daher kommt es, daß junge Künſtler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht fein genug iſt, am leichteſten in die Schwulſt fallen.

Darum iſt auch das beſte Mittel ſich davor zu bewahren, daß man bey Zeiten ſeinen Geſchmak durch fleißiges Leſen der Redner und Dichter, die ſich durch Einfalt und ſtille Größe, feine und nicht rauſchende Schönheiten auszeichnen, zu einem ſcharfen Gefühl bilde. Wer früher den Seneca, als den Cicero, den Lucanus oder Silius, als den Virgil lieſt, läuft Gefahr, aus Mangel des feinern Gefühles, der Schwulſt günſtig zu werden. Ueberhaupt iſt es ſehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der beſten proſaiſchen Schriftſteller fühlen lerne, ehe man an die Dichter gehe. Es iſt mit dem Geſchmak in den ſchönen Künſten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menſchen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften, etwas wilden Manieren weit mehr Gefallen haben, als an dem feinern und ſtillern, obgleich höchſt eleganten Betragen der Menſchen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulſt ein würkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, ſo iſt ihr nicht abzuhelfen. Denn ſchwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Gepränge, polterndem und hochtrabendem Weſen beſteht: ſo laſſen ſie ſich durch nichts abhalten, das einzige Mittel, das ſie haben, die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulſt iſt unſtreitig einer der ärgſten Fehler gegen den guten Geſchmak, und beſonders Menſchen von etwas feiner Denkungsart höchſt anſtößig. Darum ſollen junge Schriftſteller von etwas lebhaftem Genie ſich vor nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr, ſchwülſtig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in ſich bemerkt, thut am beſten, wenn er ſich lange in der einfachſten Art zu ſchreiben übet, um dem unglüklichen Hang zu entgehen. Wir rathen ſolchen, daß ſie mit der ernſtlichſten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten Werenfels de Meteoris orationis fleißig leſen.

Longin bedienet ſich, wo er von der Schwulſt ſpricht, verſchiedener Ausdrüke, die einer genauen Ueberlegung wol werth ſind, weil ſie verſchiedene Arten der Schwulſt anzuzeigen ſcheinen. Wir müſſen uns begnügen, ſie anzuzeigen, und hoffen, daß ſich etwa ein Kenner finden werde, der dieſe Materie, wie ſie es verdienet, in einer beſondern Abhandlung gründlich ausführe. Die ſehr bedeutenden Ausdrüke des erwähnten Kunſtrichters ſind folgende: 1. Das falſche Tragiſche; παρατραγῳδεῖν. 2. Das Falſchenthuſiaſtiſche; παρένθυρσον. 3. Das Hochtrabende; κακόζηλον. 4. Das Hochtönende; ψοφῶδες. Und endlich 5. das Blendende; φαντάσματα, das nur den Schein der Würklichkeit hat.

◆ ◆

Außer der, von H. Sulzer angeführten Abhandl. des Werenfels, De Meteoris Orationis, Baſil. 1692. und im 1ten Th. ſ. Diſſertat. Amſtel. 1716. 8. S. 269 kann, meines Bedünkens, gegen den Schwulſt, auch die bekannte Satire, περὶ βάθους, von Pope, im J. 1727. geſchrieben (im 7ten Bd. ſ. W. Lond. 1757.

1757. 8. S. 99.) Deutſch, Leipz. 1773. 8. heilſame Dienſte leiſten. — S. übrigens die, bey den Art. Erhaben und Groß angeführten Schriftſteller. —

## Secunde.

(Muſik.)

In der diatoniſchen Tonleiter iſt jeder höhere Ton die Secunde des nächſt unter ihm liegenden Tones. Sie iſt entweder klein, oder groß, die übermäßige *) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatoniſchen Tonleiter. Die kleine hat ihren Siz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte, und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß iſt $\frac{15}{16}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter ſind groß, und ihr Intervall iſt ein ganzer Ton, $\frac{8}{9}$ oder $\frac{9}{10}$ **). Die übermäßige Secunde entſteht, wenn die große Secunde aus beſondern Abſichten, davon anderswo geſprochen wird †), durch ein Erhöhungszeichen noch um einen halben Ton erhöhet wird.

Die Secunde iſt die erſte Diſſonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entſtehung der Intervallen Acht giebt, ſo ſind die Octave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{2}{3}$, Quarte $\frac{3}{4}$, große und kleine Terz $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ conſonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{7}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{8}$ wäre alsdenn die Gränzſcheidung zwiſchen den Conſonanzen und Diſſonanzen. Da aber beyde Intervalle in unſerm heutigen Syſtem noch nicht eingeführet ſind, ſo bleibet die kleine Terz die lezte Conſonanz, und mit der Secunde fangen die Diſſonanzen an. Wir haben ſchon anderswo erwieſen ††), daß überhaupt alle Diſſonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. diſſonirt nicht gegen den Grundton, ſondern gegen deſſen Octave, mit der ſie eine Secunde ausmacht. Desgleichen diſſoniren alle zufällige Diſſonanzen, wenn ſie auch noch ſo weit von dem Grundton entfernt liegen, hauptſächlich gegen den Ton, deſſen Vorhälte ſie ſind, und der entweder ihre Ober- oder Unterſecunde iſt. Da nun unter dieſen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz aus einander liegen, nothwendig diſſoniren, und je mehr, je näher ſie ſich liegen, ſo folgt daß die kleine Secunde die allerſchärfſte Diſſonanz ſey.

Bey der Reſolution tritt der untere Ton einen Grad unter ſich; denn eigentlich iſt es nicht die Secunde, die diſſoniret, ſondern der Ton, gegen den ſie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterſchied der Secunde von der None, die ſo oft mit einander verwechſelt werden. Bey der None reſolvirt allezeit der obere Ton, und zwar die None ſelbſt in die Octave des Baſſtones; bey der Secunde hingegen reſolviret der untere Ton.

Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über ſich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entſtehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

## Secundenaccord.

(Muſik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt: aber nur der iſt der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte beſteht, und die dritte Verwechslung des weſentlichen Septimenmenaccords iſt *). Man beziffert ihn im Generalbaß durch 2, oder $\frac{4}{2}$, und, wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch $\frac{4+}{2}$. Die Diſſonanz dieſes Accords liegt im Baſſe, und iſt eigentlich die auf den obern Stimmen dahin verſetzte Septime, die bey ihrer Reſolution einen Grad unter ſich tritt, am natürlichſten in den Sexten- oder Quintſextenaccord, zum Beyſpiel:

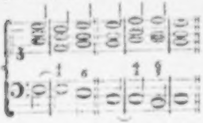
---

*) S. Intervall.

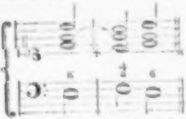
**) S. Ton.

†) S. Ausweichung; Uebermäßig.

††) In den Artikeln Conſonanz und Diſſonanz.



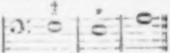
daher die Vorbereitung im Baß geſchehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich iſt: denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Diſſonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.



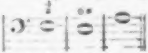
Es verhält ſich hiemit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintſextenaccord, wenn die Sexte liegt: denn vom Grundbaß zu rechnen, ſind es die nämlichen Intervalle.

Dieſer Secundenaccord iſt kein urſprünglich diſſonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem ſich alle weſentlich diſſonirende Accorde herleiten ließen; ſondern der Accord der weſentlichen Septime iſt der einzige diſſonirende Grundaccord *), aus deſſen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine weſentliche Diſſonanz iſt, entſtehen. Gar alle andre Diſſonanzen, ſie kommen vor, wo und wie ſie wollen, ſind blos Vorhalte, und beſtimmen keine Grundaccorde **). Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, ſo bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig: weil der Baßton reſolviren muß, und in keinen Grundton reſolvirt.

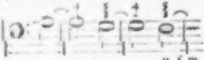
Nach dem Secundenaccord folgt ſelten der Dreyklang, außer in folgendem Fall, wo eine harmoniſche Rükung vorgeht:



ſtatt:

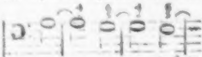


Hingegen hat folgender Gang



u. ſ. w.

mit dieſem einerley Grundharmonie:



u. ſ. w.

Denn obgleich bey denen auf den Secundenaccord des erſten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeigt iſt, ſo kann ſie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden. Dadurch wird die Grundharmonie beſtimmt.

---

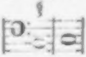
*) S. Septimenaccord.

*) S. Septimenaccord.

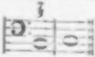
**) S. Vorhalt.

Die Secunde kommt außer dem ſo eben beſchriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccords, der die None als einen Vorhalt bey ſich hat, entſtehet. Man muß ſich die Sache ſo vorſtellen:

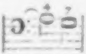
Wenn anſtatt



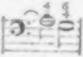
dieſes geſetzt würde,



ſo daß itzt die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmalige Verwechslung dieſer Vorhalt in dem Baß zu liegen käme,

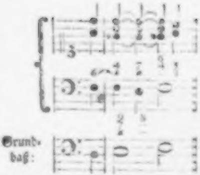


oder:



ſo iſt klar, daß hier die erſte Baßnote die None des eigentlichen wahren Grundtones iſt, die deswegen durch Heruntertreten reſolviren muß, wodurch ſie zur Octave des nächſten Grundtones wird. Die Secunde aber iſt die Terz dieſes Grundtones *).

Der Accord, darin die übermäßige Secunde vorkommt, entſteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccords, und hat die zufällige None des Grundtones zum Baßton. Dieſer Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreyklanges bey einer unterbrochenen Cadenz ſeyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdann iſt der Baßton der wahre Grundton dieſes Accordes. Beyde Fälle kommen in folgendem Beyſpiele vor:



Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteſte an Harmonie, und durch die Diſſonanz im Baß gleichſam etwas männliches hat, ſo dienet er vorzüglich zum Ausdruk ſtarker und heftiger Leidenſchaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweiflung ꝛc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeſchlagen.

## Selbſtgeſpräch.

(Dramatiſche Dichtkunſt.)

Ein Auftritt, wo nur eine Perſon erſcheinet, welche laut mit ſich ſelbſt ſpricht. Deswegen dieſes Geſpräch auch durch das griechiſche Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet ſehr wenig dramatiſche Stüke, wo nicht deraleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß ſie meiſtentheils wider die Wahrſcheinlichkeit ſeyn, indem es überhaupt ſelten iſt, daß ein Menſch mit ſich ſelbſt laut ſpreche. Indeſſen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuſchauer von gewiſſen geheimen Gedanken und Anſchlägen der Perſonen unterrichte, welches er auf keinerley Weiſe thun kann, wenn er ſie nicht laut mit ſich ſelbſt ſprechen läßt. Oft macht es auch dem Zuſchauer ein beſonderes Vergnügen, einen Menſchen zu ſehen, der, weil er ſich allein glaubt, den gan-

---

*) S. Septimenaccord.

gen Grund ſeines Herzens ausſchüttet, und ſeine geheimſten Gedanken an den Tag bringt.

Es iſt alſo unſtreitig, daß das Selbſtgeſpräch der dramatiſchen Dichtkunſt nicht müſſe unterſagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm iſt. Aber der Dichter muß ſich hüten, die Wahrſcheinlichkeit nicht allzuſehr zu beleidigen, ſonſt geht das Vergnügen verloren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbſtgeſpräches natürlich machte. Es war würklich gewöhnlich bey ihnen, daß Perſonen in wichtigen, inſonderheit traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um dieſe Auftritte ſo natürlich zu machen, als möglich iſt, muß ſowol der Dichter als der Schauſpieler das Seinige dazu beytragen. Der erſte muß ſie niemals anbringen, als wo es ſo viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig iſt. Natürlicher Weiſe ſpricht der Menſch laut mit ſich ſelbſt in ſtarken Affekten, da er ſich ſelbſt vergißt, oder da, wo er in ſehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menſchen hat, dem er ſich anvertrauen könnte. Es iſt eine ſehr natürliche Neigung aller Menſchen, daß ſie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie ſuchen, auch ſogar gegen ihr Intereſſe, Gelegenheit davon zu ſprechen; und auch da, wo dieſes würklich gefährlich wird, können ſie ſich nicht enthalten, wenigſtens von weitem etwas davon merken zu laſſen. In dergleichen Umſtänden kann der Dichter ohne Bedenken ſie allein reden laſſen. Wenn er dabey noch die Vorſichtigkeit gebraucht, dem Zuſchauer die beſchriebene Gemüthsverfaſſung der handelnden Perſon deutlich zu erkennen zu geben, ſo wird kein Menſch ſich am Selbſtgeſpräch ſtoßen.

Ferner wird das Alleinſprechen natürlich in großen Zerſtreuungen des Geiſtes, wenn der Menſch ſich in ſeinen Gedanken ſo ſehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Geſellſchaft ſey. In dieſem Fall iſt das Alleinſprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Luſtſpiel angebracht werden. Außer dieſen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, ſolche Auftritte anzubringen.

Der Schauſpieler kann nun das Meiſte dazu beytragen, dieſelben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Weſen entweder einer unter drükenden Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Perſon annehmen. Wenn er ſich aber zur Schau hinſtellt, um recht merken zu laſſen, daß er des Zuſchauers wegen redet, ſo verderbet er alles. Er muß in allen Stüken ſo handeln, als wenn er allein wäre.

◆ ◆

Von dem Selbſtgeſpräche handeln, unter mehrern, Aubignac, in ſeiner berühmten Pratique du Theatre, Liv. III, Ch. 8. p. 219. Amſt. 1715. 8. — Cailhava, in ſeinem Art de la Comedie, T. I. Ch. 14. p. 204.

## Seneca.

Der Urheber, oder, wenn man will, die Urheber der zehn Trauerſpiele, des einzigen Ueberreſts von der lateiniſchen tragiſchen Schaubühne. Es iſt hier nicht der Ort zu unterſuchen, ob der Philoſoph Seneca, oder ein andrer gleiches Namens, oder ob jeder von beyden einige dieſer Trauerſpiele verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke, und nicht den Verfaſſer.

Wenn dieſe zehen Trauerſpiele als Muſter der römiſchen Tragödie anzuſehen ſind, ſo berechtigen ſie uns zu urtheilen, daß die Römer in dieſer Kunſt weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurüke geblieben ſind. Denn kein Menſch von geſundem Geſchmak wird ſie, wie **Scaliger**, den griechiſchen Trauerſpielen, die wir haben, vorziehen. **Lipſius** hat richtiger davon geurtheilt, wiewol er die **Medea** und die **Thebais** noch zu ſehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrſcht in allen ein Ton, der ſich beſſer zur Elegie, als zum Trauerſpiel ſchikt. Die Empfindungen ſind darin nicht nur weit über die Natur getrieben, ſondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdruks zu zeigen. Denn in den Reden der Perſonen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Perſonen ſelbſt, ſondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchſt witzig iſt, und deſſen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug geſagt zu haben. Seine Perſonen bleiben bey dem heftigſten Schmerz ſchwazhaft und witzig; ſie wiegen alle Worte ab, machen Gemählde, die ſie auf das zierlichſte ausbilden, gerade als wenn ſie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredſamkeit zu zeigen.

Die Charaktere ſind faſt alle übertrieben. **Herkules** iſt nicht der tapferſte aller Menſchen, ſondern ein abſurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey ſeiner angehenden Raſerey ſagt er ungeheure Prahlereyen *); ſondern da er wieder zu ſich ſelbſt gekommen, ſagt er noch:

— arma niſi dentur mihi,
Aut omne Pindi Thracis exſcindam nemus,
Bacchique lucos et Cithaeronis juga,
Mecumque cremabo, tota cum domibus ſuis
Dominisque tecta, cum Deis temp
omnibus
Thebana ſupra corpus excipi
mecum,
Atque urbe verſa condar u. ſ. f.

Sein Atreus iſt auf die ungeheur Art gottlos, dem gar kein Verbr chen groß genug iſt. Er bietet ſeinen Witz auf um etwas ſo gottl ſes zu thun, als noch kein Menſ gethan hat.

Nullum relinquam facinus; et nu
lum eſt ſatis.
— — —
— — Fiat nefa
Quod Dii timeris *).

Und nachdem er die ungeheureſte Th auf die ungeheureſte Art begang hat, kommt er mit dieſer unſinnig Prahlerey wieder hervor:

Aequalis aſtris gradior et cunct
ſuper
Altum ſuperbo vertice attingen
polum,
Nunc decora regni teneo, nunc ſo
lium patris.
Dimitto ſuperos; ſumma votorum
attigi.
Bene eſt, abunde eſt, jam ſat
etiam mihi **).

Man ſieht zugleich aus dieſen letzt Verſen einen faſt in allen Sceni gewöhnlichen Fehler, daß die Pe ſonen in dieſen Trauerſpielen in ein heftigſten Affekt einen ſpielenden W haben. Dieſer froſtige Witz iſt i beſtändigem Widerſpruch mit de angeblichen Geſinnungen, und die ſer ſo gar offenbar, daß man dadu der einfältigſte Zuſchauer hätte di ſes merken, und die handeln Perſonen, oder vielmehr den Dich ter auszischen ſollen. Eine ein Probe kann genug hievon ſeyn. J der **Thebais** ſagt **Oedipus** zur An
tigone:

---

*) Hercules furens vſ. 927 ff.

*) Thyeſtes v. 256.

**) Thyeſtes v. 885 ff.

tigone, die ihn führt, ſie ſoll ihn verlaſſen, er wolle ſich ſelbſt ums Leben bringen: die Tochter will aber mit ihm ſterben, und erbietet ſich, ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewürken. Sie ſagt ſehr poetiſch:

Heic alta rupes arduo ſurgit jugo,
Spectatque longe ſpatia ſubjecti maris.
Vis hanc petamus? Nudus heic pendet ſilex.
Heic ſciſſa tellus faucibus ruptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit.
— — —
In hanc ruamus *)?

Wäre es ſein Ernſt ſich das Leben zu nehmen, ſo könnte er alſo wählen. Aber ſeine Antwort zeiget deutlich, daß er gar keine Luſt dazu hat. Er wundert ſich eine ſo großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel ſeiner Noth ein Ende zu machen angeboten werden, fodert er wieder aufs neu mit einem Schwall unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat:

— Si fida es comes,
Enſem parenti trade.
— Flammas — et vaſtum aggerem
Compone. In altos ipſe me immittam rogos.
— — — — Ubi ſaevum eſt mare?
Duc, ubi ſit altis prorutum ſaxis jugum
Ubi torta rapidos ducat Iſmenos vada:
Duc, ubi ferae ſint, ubi fretum, ubi praeceps locus.

So handelt und redet in dieſen Trauerſpielen die Verzweiflung; und ſo widerſprechen faſt alle Reden den Geſinnungen, die den Perſonen angedichtet werden.

Bey dem allen ſind hier und da große Schönheiten, die aber nicht ſelten unrecht angebracht ſind. Meiſterhaft gezeichnete Gemählde, die ſich aber ſelten weder zu den Perſonen noch zu den Umſtänden ſchiken. Im einzeln findet man ſtarke, auch ſogar vortreffliche Gedanken, und dieſe meiſterhaft geſagt. Die Moral der Stoiker iſt an verſchiedenen Orten vortrefflich angebracht. Die Denkſprüche fahren oft wie Donnerſtrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindiſche Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfaſſer ſich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuk weggelaſſen, ſo wäre er einer der erſten tragiſchen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunſt bereits nach guten Grundſätzen ſtudirt haben, kann man das Leſen dieſer Trauerſpiele empfehlen, damit ſie, von den häufigen Fehlern gerührt, ſie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin iſt, die Stärke des Ausdruks nachzuahmen ſuchen.

◆ ◆

Die, vermuthlich erſte Ausgabe der zehn römiſchen Trauerſpiele, iſt, Venet. f. erſchienen. Die folgenden merkwürdigern Ausgaben ſind, Ex Caſtigat. Avantii, cum diſſertat. de generibus carminum apud Senec. Ven. 1517. 8. Ex rec. M. Ant. Delrionis, Antw. 1576 und 1594. 4. Par. 1601, 1620. 4. C. Iuſti Lipſii animadv. ac cenſura de Tragoediarum Scriptore, Lugd. Bat. 1588. 8. apud Commel. 1589. 8. C. caſtigat. Iol. Scaligeri et Dan. Heinſii, und des letztern Diſſertat. de Tragoediar. auctor. Lugd. Bat. 1611. Ex rec. Farnabii, Lond. 1623. 12. Amſt. 1656. 12. Ex rec. Io. Frid. Gronovii 1661. 8. C. not. varior. Amſt. 1682. 8. Ex rec. Ioan. Caſp. Schroederi, Del. 1728. 4. — Ueberſetzt in das Ita-

---

*) Thebais v. 67 ff.

italieniſche, ſämmtlich von Lud. Dolce, Ven. 1560. 12. Von Hett. Nini, Ven. 1622. 8. Medea, Oedip, die Trojanerinnen und Hippolyt, von Ben. Pasqualigo, Ven. 1730. 8. Die Trojanerinnen von Giov. Bragazzi, Ver. 1591. 8. Von Mar. Naparini, Col. 1700. 4. Von Carlo Mar. Maggi, in 4ten Bd. ſeiner Opere. Von Gir. Caſpoli, Carpi 1707. 8. Von Mar. Zaſonio, Ven. 1788. 8. Die Medea, von G. Naparini. Col. 1702. 4. Der Agamemnon, von ebend. ebend. 1708. 4. Die Trojanerinnen, von Mar. Guarnacci, bey ſeiner Poeſie, Luc. 1769. 4. nebſt einer critiſchen Vorrede über die Ueberſetzungen, und die beyden Seneca. Auch hat Lud. Dolce, als Nachahmungen des Seneca, einen Thyeſt, Ven. 1543. 8. und Trojanerinnen, Venedig 1566. 8. geſchrieben. — In das Spaniſche: Die Trojanerinnen, von Joſ. Ant. Gonzales de Salas, bey ſ. Nueva Idea de la Tragedia . . . . Mad. 1633. 4. — In das Franzöſiſche: Von Ben. Baudouin, Troy. 1629. 8. Von P. Linage, Par. 1651. 12. Von Mich. Marolles, Par. 1660. 8. 2 Bd. Der Agamemnon, von Ch. Toutain, Par. 1557. 4. Der Herkules auf Oeta, von Nic. Lellane, Cons. des ums J. 1584. Die Trojanerinnen von einem Ungenannten, Par. 1674. 12. Auszüge aus verſchiedenen in dem Theatre des Grecs des Brumoy. Auch haben die Franzoſen ſehr viele Nachahmungen von Stücken des Seneca durch die Herren Duhat, Robert Garnier, Jod. Briſſet, Jean Prevot, de la Peruſe, Gaſebrou u. a. m. erhalten. — In das Engliſche: Die Trauerſpiele des Seneca waren eines der erſten claſſiſchen Werke, das in die engliſche Sprache überſetzt wurde. Die Ueberſetzung war die Arbeit mehrerer, und erſchien, Lond. 1581. nachdem die mehreſten Stücke ſchon einzeln waren gedruckt worden. Nachrichten davon giebt Warton im 3ten Bd. S. 382. ſeiner Hiſtory of Engl. Poetry. Ferner ſämmtl. von E. Sherburne, Lond. 1702. 8. wovon aber mehrere Stücke auch ſchon lange vorher einzeln herauskamen. Einzeln, der Thyeſt, von Jam. Welſ 1674. 12. Hippolyt, von Ed. Predm 1691 Die Trojanerinnen, von S. P dage 1660. 12. Von J. T. 1686. 4. De Agamemnon, von Blackmore, in ſ. Mi cell. Poems 1718. 8. — In das Deut ſche: Die Trojanerinnen, von Opitz, i ſeinen Werken; der Agamemnon, vo Kleinper, im 1ten Th. ſ. Ged. Klagenf 1788. 8. Vollſtändig, unter der Au ſchrift: Tragiſche Bühne der Römer, An ſpach 1777-1778. 8. 2 Bd. — Erläu terungsſchriften: Von den Trauerſpie len des Seneca, von Gotth. Ephr. Le ſing, im 2ten Th. ſeiner Theatral. Bibl Berl. 1754. 8. — De vitiis Tragoe diar. quae Senecae tribuuntur, Ubi Auct. Pilgram, Gott. 1765. 4. — Das Leben des Dichters findet ſich, unter andern, in Cruſius Lebensbeſchr. Röm Dichter, Bd. 2. S. 279. u. d. f. U. — und Litterar. Nachr. in Fabr. Bibl. lat Bd. 2. S. 150 u. f. Ausg. von 1773.

## Septime.

(Muſik.)

Ein Intervall von ſieben diatoniſchen Stufen, oder der nächſte Ton unter der Octave. Sie iſt nach Beſchaf fenheit des Grundtones und der Ton art dreyerley, groß, klein und ver mindert. Nämlich in der harten Tonart iſt ſie auf der Tonica und Un terdominante groß, auf den übrigen Stufen klein. In der weichen Ton art iſt ſie auf der Terz und der Sexte groß, auf den übrigen Stufen klein. Die verminderte Septime hat einen beſondern Urſprung, wie herna gezeiget werden. In der Umkehrung wird die große Septime zur kleinen, die kleine zur großen, und die ver minderte Septime zur übermäßigen Secunde *).

Da die Septime gegen die Octave des Grundtons eine Untersecunde ausmacht, ſo iſt ſie ihrer Natur na

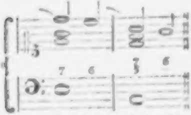
diſſo-

---

*) S. Diſſonanz.

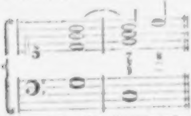
diſſonirend *), und muß in der Harmonie als Diſſonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Diſſonanzen das voraus, daß ſie nicht blos als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Conſonanz, ſondern zu einem weſentlich diſſonirenden Grundaccord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.

Wir wollen ſie erſtlich als einen Vorhalt betrachten. In dieſer Abſicht kann ſie anſtatt der Sexte vorkommen, und über denſelben Baßton aufgelöſet werden, z. B.



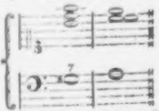
Sie wird hier blos durch eine Bindung aufgehalten, um ſogleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die ſie bey der zweyten Hälfte der Baßnote würklich übergeht.

Die groſſe Septime kann auch als ein Vorhalt der Octave vorkommen und bey ihrer Auflöſung über ſich gehen, in folgendem Fall:



Sie unterſcheidet ſich alsdenn von der weſentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflöſung liegen bleibt, anſtatt daß bey der Auflöſung der weſentlichen Septime ihr Grundton, wenigſtens ihr Fundamentalton *), nothwendig in einen andern Ton fortſchreiten muß, bey welchem ſie einen Grad unter ſich tritt.

Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich iſt ſie von dem wahren Grundton die zufällige None, die ſtatt der Octave ſteht, aber, von ihrem Baßton gerechnet, ſteht ſie allezeit ſtatt der Sexte, worin ſie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflöſung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in dieſem Beyſpiel:



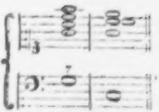
Dieſe Septime kann nie den weſentlichen Septimenaccord ausmachen, weil bey ihrer Auflöſung der Baßton weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächſten halben Tones, deſſen Subſemitonium er iſt, fortſchreiten kann. Da das Subſemitonium allezeit ſeine Unterterz zum Fundamentalton hat, ſo iſt die verminderte Septime die None dieſes Tones.

Nunmehr wollen wir die weſentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verſchieden iſt. Dieſe nimmt neben dem Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht, wie jene, die Stelle einer Conſonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerſtörung des Conſonirens noch beygefüget, und geht erſt auf der folgenden Harmonie in eine Conſonanz über, wie in dieſem Beyſpiel zu ſehen iſt.

---

*) S. Conſonanz; Diſſonanz; Secunde.

*) S. Fundamentalbaß.



Hier entſteht alſo zuerſt die Frage, in welcher Abſicht man dem Dreyklang zu Zerſtörung ſeines Wohlklanges die Septime beyfüge. Dieſe Frage haben wir bereits im Artikel Diſſonanz beantwortet *). Wir merken hier nur noch überhaupt an, daß man das Conſoniren eines Accordes in gar keiner andern Abſicht durch Hinzufügung einer Diſſonanz zerſtören könne, als damit das Gehör nun eine neue Harmonie, die ganz conſonirend ſey, erwarte. Tritt nun hierauf ein conſonirender Accord ein, ſo verurſachet dieſe Befriedigung des Gehöres einen Ruhepunkt, oder eine Cadenz in der Harmonie, die durch die blos vorgehaltene Septime, die ſich auf derſelben Harmonie auflöſet, nicht bewürket werden kann.

Hieraus iſt alſo offenbar, daß die dem Dreyklang beygefügte weſentliche Septime eine andere Abſicht und eine andere Würkung habe, als die blos vorgehaltene. Deswegen wird ſie auch in der Auflöſung ganz anders behandelt. Bey der vorgehaltenen giebt ſich die Auflöſung von ſelbſt, weil die Septime über denſelben Baßton in die Conſonanz übergeht, deren Vorhalt ſie war. Die weſentliche Septime aber bringt eine neue conſonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflöſung geſchehen kann. Dieſe Fortſchreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunkt mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die unten ſtehenden Beyſpiele die nöthigen Erläuterungen geben.

---

*) S. 1 Th. S. 691 u. f.

Man ſiehet leicht ein, daß die S
time, die kein Vorhalt iſt, bey
Auflöſung nur in die Octav, o
Sext, oder Quint, oder Terz d
folgenden Baßtones übergehen kön
Wir wollen die Würkung aller die
Fortſchreitungen näher betrachten.

Die Fortſchreitung der Septime
die Octave des folgenden Baßton
kann zwar bey verſchiedentlichen H
monien geſchehen, wie unten bey a
ſehen iſt; ſie hat aber allezeit etw
Hartes und Unharmoniſches: auſ
dem wird in allen dieſen Fällen n
ein ſchwacher Ruhepunkt erweckt *
bey welchem man nicht ſtehen bleib
kann, weil das Gehör von einer neu
Tonleiter eingenommen wird, und
ſo noch eine Folge erwartet. A
eben dieſer Urſache ſind die Fortſch
tungen bey b, wo die Septime in
Sexte des folgenden Baßtones ü
geht, wenig befriedigend, obgl
brauchbarer. Bey a A und b B f
gen zwar beyde Accorde in derſelb
Tonleiter; da aber der letzte Acc
kein vollkommener Dreyklang, ſ
dern nur eine Verwechslung de
ben iſt, ſo befriediget uns dieſe F
ſchreitung doch nicht ſo ſehr, daß w
nicht noch etwas folgendes erw
ten ſollten. Die dritte Art der Fo
ſchreitung, ſ. c, bey welcher
Septime in die Quinte des folgend
Baßtones übergeht, führet zwar
einem Dreyklang, der ohne V
wechslung ſtatt findet; aber ſie br
get ebenfalls das Gefühl einer n
Tonart ins Gehör, folglich w
hiedurch auch kein gänzlicher Ru
bewürkt, ſondern nur ein kleiner R
hepunkt, nach welchem wir eine f
nere Fortſetzung erwarten.

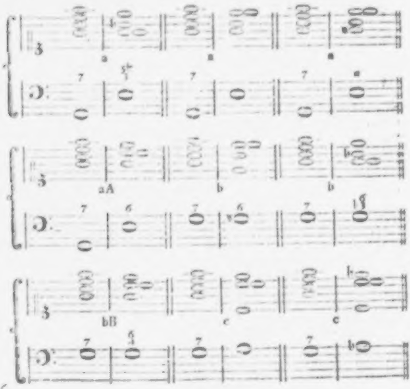
Nun bleibet nur noch die vierte
der Fortſchreitung übrig, bey wel
die Septime in die Terz des folgend
Grundtones übergeht, indem der
um eine Quinte fällt, oder um

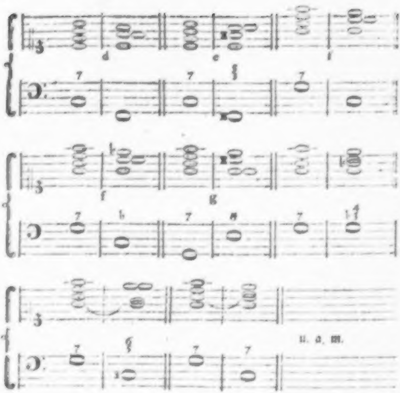
Qua

---

*) S. Cadenz.

Quarte ſteigt, wie aus den Beyſpielen d, e und f zu ſehen iſt. Hier kommen nun zwey ganz verſchiedene Würkungen heraus, nachdem die Septime groß oder klein iſt. Im erſtern Falle, nämlich bey d, iſt klar, daß die Septime nicht in der Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es ſey denn, daß dieſer Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden ſey, wie bey e. Alſo führen dieſe beyden Fälle auch auf eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der weſentlichen Septime, in die Mitte eines Tonſtüks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder blos zu Verbindungen einzeler Säze, wozu auch noch folgende Fortſchreitungen bey g, wo ſtatt einer neuen conſonirenden Harmonie eine andere diſſonirende folgt, und die Erwartung noch höher getrieben wird, gut zu gebrauchen ſind. Hingegen wird im zweyten Falle, nämlich, wenn die Septime klein iſt, durch dieſe Behandlung, wie ſie bey f vorgeſtellt wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreyklang in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenaccord genommen iſt, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Accords das Subſemitonium der neuen Tonica iſt. Dieſe Fortſchreitung ſowol der Septime als der ganzen Harmonie führt alſo unmittelbar zum Schluß, und läßt nichts folgendes mehr erwarten.





Wir müſſen nun noch anmerken, daß dieſe Septime in den verſchiedenen Verwechslungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zur Grundnote werde. Davon wird in dem folgenden Artikel geſprochen werden.

Auch iſt bey der weſentlichen Septime noch anzumerken, daß, da ſie neben dem Dreyklang einen für ſich beſtehenden Grundaccord formiret, ihre Vorbereitung nicht ſo ſtrengen Geſetzen unterworfen iſt, als bey den zufälligen Diſſonanzen. Sie kann, wenn nur ihr Grundton liegt, frey eintreten; ſie kann auch mit ihm zugleich eintreten; nur klingt ſie alsdenn härter, und noch härter, wenn ſie mit der Octave des Grundtones als eine Secunde frey angeſchlagen wird. Geſchieht dies in einer Tonart, deren Tonleiter mit der Tonleiter der vorhergehenden Tonart abſticht, ſo wird ſie unerträglich hart, und die Vorbereitung wird alsdenn nothwendig. Die Auflöſung dieſer Septime iſt zwar allezeit nothwendig; ſie kann aber doch, wo es darauf ankömmt, den Zuhörer zu frappiren, unter gewiſſen Einſchränkungen übergangen werden *).

Da die zufälligen Diſſonanzen Vorhalte wichtiger Töne ſind, die ein gutes Taktgewicht haben müſſen, ſo kann die zufällige Septime nur auf einer guten Taktzeit vorkommen, die weſentliche hingegen kann ſowol auf einer guten, als ſchlechten Taktzeit angebracht werden **).

---

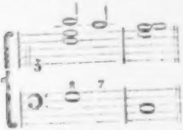
*) S. den folgenden Artikel.
**) S. Zeiten.

## Septimenaccord.

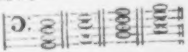
(Muſik.)

Unter dieſen Namen begreifen wir nicht jeden Accord, in dem die Septime vorkommt, ſondern blos den, in welchem ſie eine weſentliche Diſſonanz iſt.

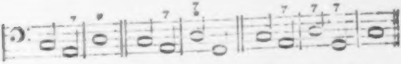
Die Nothwendigkeit, bey der vollkommenen Cadenz dem Dreyklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, das dieſen Accord nach dem Dreyklang des Haupttones lenket, und den Baß in die Tonica zu treten zwingt, hat die Septime eingeführet *). Daraus iſt der vierſtimmige Septimenaccord entſtanden, der die kleine Septime bey ſich führet, weil dieſe aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geſchickteſten iſt, ihn anzukündigen. Z. B.



Die Septime bietet ſich bey dieſer Gelegenheit ſo natürlich dar, und führt ſo nothwendig zur folgenden Harmonie, daß man hieraus Gelegenheit genommen, bey jedem cadenzmäßigen Gang des Baſſes, nämlich, wenn er quarten- und quintenweiſe ſteigt oder fällt, dem vorletzten Dreyklang, die Cadenz mag ſo unvollkommen ſeyn als ſie wolle, die Septime zuzufügen, weil ſie, wenn ſie auch nicht aus der Tonleiter des folgendes Tones genommen, doch allezeit eine folgende Harmonie nothwendig macht, indem ſie die Ruhe zerſtöret, die allemal weniger oder mehr bey Anhörung eines Dreyklanges gefühlet wird. Dieſemnach iſt der Septimenaccord von viererley Art: denn die kleine Septime kann ſowol dem harten und weichen, als verminderten, die große aber nur dem harten Dreyklang allein, zugefüget werden.



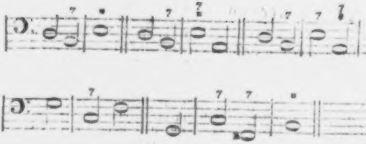
Von dieſen Septimenaccorden iſt der erſte der vollkommenſte, weil er auſſer der Septime noch einen zweyten Leitton in ſich begreift, nämlich die große Terz, als das Subſemitonium des Haupttones, welche mit der Septime eine falſche Quinte, oder in der Umkehrung einen Triton ausmacht, der auf die vollkommenſte Weiſe auf der folgenden Harmonie aufgelöſet wird *): die Septime geht nämlich unter ſich in die Terz, und das Subſemitonium über ſich in die Octave des Haupttones. Dieſer Accord führt daher unmittelbar zum völligen Schluſſe. Da die übrigen drey Arten des Septimenaccords dieſen Vortheil eines zweyten Leittones nicht haben, ſo ſind ſie auch weniger vollkommen. Sie führen entweder zu dem Dreyklang oder Septimenaccord der Dominante, oder eines von der Tonica noch entlegeneren Tones, wie in dieſen Beyſpielen zu ſehen iſt.



---

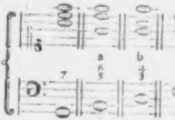
*) S. Diſſonanz I Th. S. 691 u. f.

*) S. das oben gegebene Beyſpiel.



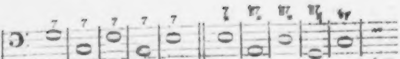
Sie können daher nur in der Mitte einer muſikaliſchen Phraſe vorkommen; der erſte hingegen iſt allezeit der vorletzte Accord einer vollkommenen Cadenz. In beyden Fällen iſt die Septime gleich weſentlich, und giebt dem Accord, der ohne ſie ein bloßer Dreyklang ſeyn würde, die Eigenſchaft, die Fortſchreitung theils nothwendig zu machen, theils zu beſtimmen. Da ſie nun kein aus einem andern Accord entlehntes, ſondern ein zu dem Grundton gehöriges diſſonirendes Intervall iſt, ſo iſt der Septimenaccord ein weſentlich diſſonirender Grundaccord, ſo wie der Dreyklang ein weſentlich conſonirender Grundaccord iſt. Daß alle übrige weſentlich conſonirende und diſſonirende Accorde aus den Verwechslungen dieſer beyden Grundaccorde entſtehen, und außer dieſen kein Grundaccord mehr in der Harmonie exiſtire, hat Herr Kirnberger unlängſt in einem Zuſatz zu ſeiner Kunſt des reinen Satzes, unter dem Titel: die wahren Grundſätze zum Gebrauch der Harmonie, unwiderleglich dargethan.

Der Septimenaccord leidet, da er vierſtimmig iſt, eine dreyfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundton genommen, ſo entſteht der Quintſextaccord a; iſt die Quinte im Baß, der Terzquartaccord b; und der Secundenaccord, wenn die Septime zum Grundton ge
wird, c.

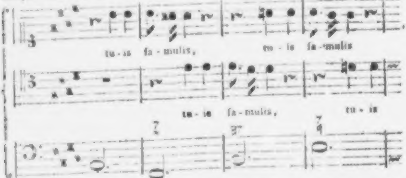


Alle dieſe Accorde ſind gleich diſ
rend, da ſich in ihnen die Se
vom Grund- oder Fundamenta
befindet, die auf der folgenden
monie einen Grad unter ſich
ten muß. In dem Quintſe
cord wird die Septime zur d
nirenden Quinte, in dem T
quartaccord zur diſſonirenden T
und in dem Secundenaccord
diſſonirenden Grundton. Von
Gebrauch dieſer Accorde aber iſ
ihren beſondern Artikeln geſpro
worden.

Der Septimenaccord bringt
ſtreitig die größte Lebhaftigkeit in
Muſik, weil er durch ſeine ruh
rende Kraft allezeit die Aufmerkſa
keit auf eine folgende conſonire
Harmonie rege macht. Fügt m
der folgenden Harmonie wieder
Septime zu, ſo daß ein Septime
accord auf den andern folgt, wie
dieſen Beyſpielen:

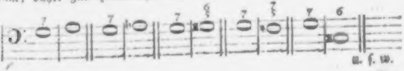


ſo kann man den Zuhörer dadurch in große Unruhe ſetzen, vornehmlich durch die Fortſchreitung des zweyten Beyſpiels, wo die Täuſchung um ſo viel größer iſt, weil die bey jedem Accord ſich befindende kleine Septime und große Terz die Nothwendigkeit eines folgenden Haupttones deſto mehr fühlbar macht. Da dieſe Fortſchreitung zugleich durch die ſinkenden halben Töne in den Oberſtimmen ſehr traurig wird, ſo ſchikt ſie ſich vornehmlich zum äußerſt bittenden und ſehnlichen Ausdruk. Wem iſt das rührende Duett von Graun: Te ergo quaeſumus, aus ſeinem Te Deum laudamus unbekannt, wo dieſe Fortſchreitung unterſchiedliche mal angebracht iſt? Z. B.

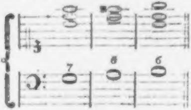


Die erſte von den oben angeführten Folgen der Septimenaccorde iſt nicht von ſolcher Kraft; ſie verhindert aber, wie dieſe, den Stillſtand, und befördert die Modulation. Denn dadurch, daß der Zuhörer durch eine Reihe von Septimenaccorden in Unruhe und Ungewißheit geſetzt worden, wird ihm der erſte Dreyklang oder Dominantenaccord, der ihm vorkömmt, willkommen, und er ſetzt ſich ohne Zwang in der neuen Tonart feſt. Dieſes Vortheils hat man ſich aber bis zum Mißbrauch bedient; daher gute Harmoniſten dergleichen Art zu moduliren, vornehmlich wenn jeder Accord einen ganzen, oder wol gar zwey Takte einnimmt, und deren mehr als höchſtens vier auf einander folgen, nicht mehr gut heißen, und ſie ihren Schülern unter dem Namen der Quintentranspoſitionen gänzlich verbieten.

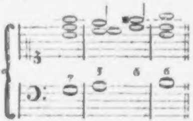
Auf den Septimenaccord folgt zwar am natürlichſten der Dreyklang der Unterquinte des Baßtones. Dennoch ſind folgende Gänge in der Mitte eines Stüks nicht allein recht, ſondern können auch von Ausdruk ſeyn:



Bey den zwoen erſten Fortſchritungen iſt die Cadenz vermieden *), bey den übrigen aber übergangen worden. In Recitativen kommen dergleichen Fortſchreitungen vornehmlich häufig vor. Noch frappanter wird der Uebergang des folgenden Dreyklanges in dieſem Beyſpiel:

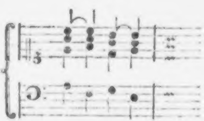


wo die Septime, ſtatt einen Grad unter ſich zu treten, einen halben Ton ſteigt. Dieſe Freyheit nehmen ſich große Harmoniſten bisweilen, um etwas heftiges auszudrüken. Eigentlich iſt das angeführte Beyſpiel ſo zu verſtehen:

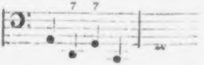


Man ſieht leicht, daß der zwente Accord der vermiedenen Cadenz übergangen, und an deſſen Stelle der darauf folgende angeſchlagen worden.

Bey dem Septimenaccord ſind nicht immer alle Intervalle, aus denen er beſteht, nothwendig. Die Quinte iſt am entbehrlichſten. Im ſtrengen Styl darf die Terz nicht fehlen; in galanten Sachen wird auch dieſe weggelaſſen. Oft bleibt auch der Grundton weg, wie zum Beyſpiel:



Hier fehlt bey dem zweyten und vierten Accorde der Grundton des Septimenaccords; denn daß ſie keine Dreyklänge ſeyn, erhellet aus der natürlicheren Fortſchreitung des Fundamentalbaſſes:



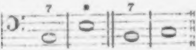
Obgleich nach dem, was in dem vorhergehenden Artikel von dem Unterſchied der weſentlichen und zufälligen Septime geſagt worden, kein Zweifel mehr übrig bleibt, wie der Septimenaccord von dem Accord der zufälligen Septime zu unterſcheiden ſey: ſo iſt doch in dem einzigen Fall, wenn die Auflöſung der zufälligen Septime erſt auf der folgenden Harmonie geſchieht, und der Accord dadurch das Anſehen erhält, als ob er weſentlich wäre, noch folgendes hauptſächlich zu merken.

Der zufällige Septimenaccord kann nur entſtehen, wenn bey dem Quintſextaccord die Septime ein Vorhalt der Sexte wird. Geſchieht dies bey dem Sextaccord, ſo wird der Accord uneigentlich der Septimenaccord genennet, weil er keine Quinte neben ſich leidet; er kann daher niemals mit dem Septimenaccord verwechſelt werden. Bey dieſem tritt der Baßton bey der Auflöſung der Septime am natürlichſten in den Grundton des Dreyklanges ſeiner Unterquinte, nach dem zufälligen Septimenaccord aber

---

*) S. Cadenz.

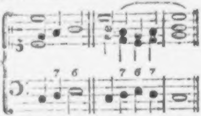
in den nächſten halben Ton über ſich. Zum Beyſpiel:



In dem erſten Beyſpiel iſt der Septimenaccord der weſentliche Grundaccord, in dem zweyten aber der vorgehaltene Quintſextaccord, der aus der erſten Verwechslung des Septimenaccords entſteht, und der daher nicht anders als ein Quintſextaccord behandelt werden kann *). Dieſe Bewandniß hat es allezeit mit dem verminderten Septimenaccord **); er kann daher niemals ein weſentlicher Grundaccord ſeyn, wie Rameau irrig lehret, ſondern hat allezeit die Unterterz des Baßtones mit dem Septimenaccord zum Grunde.

Ob nun gleich der zufällige Septimenaccord in der Behandlung und in Rükſicht ſeines Fundamentalbaſſes nicht von dem Quintſextaccord unterſchieden iſt, ſo iſt er doch von unweit größerm Nachdruk, vornehmlich wenn die Septime in der Oberſtimme angebracht iſt: denn alsdenn iſt der Accord aus lauter übereinanderſtehenden Terzen zuſammengeſezt, und dadurch fäßlicher, als wenn ſtatt der Septime die zu dem Grundton gehörige Sexte angeſchlagen würde, weil ſie mit der neben ihr liegenden Quinte eine Secunde ausmacht. Durch die gewaltſame Ueberſteigung der Octave des Fundamentaltones aber, von welchem die zufällige Septime die None iſt, erhält dieſer Accord ſeine große Kraft, wenn er frey angeſchlagen wird. Er iſt in ſteigenden Affekten der ſchiklichſte Accord, die äußerſte Höhe derſelben auszudrüken; er ſchikt ſich in Singſtüken zu der letzten nachdrüklichſten Wiederholung ſtarker Worte; wenn Graun nach einer Generalpauſe mit ihm Forte wieder anfängt, ſo ſezt er unſre ganze Seele in Erſchütterung: kein Accord nimmt ſo ſehr den höchſten und ſtärkſten Accent aller Leidenſchaften an, als der zufällige Septimenaccord; daher gute Meiſter ſich ſeiner nur ſparſam und bey den nachdrüklichſten Stellen bedienen. Kömmt er im Piano vor, ſo erhebt er ſich auf eine unterſcheidende Art von ſeinem vorhergehenden und folgenden Accord, und macht in dem Piano eine angenehme Schattirung. Der verminderte Septimenaccord wird noch durch die Molltonart charakteriſirt, und iſt daher zum äußerſt traurigen Ausdruk geſchikt. Dieſer Accord hat noch das ihm eigene Schikliche zu enharmoniſchen Ausweichungen *).

Noch ein anderer uneigentlich benennter Septimenaccord iſt der durchgehende; er kömmt vor, wenn der Baß und eine oder mehrere Stimmen ſich bey einem liegenden Ton in Conſonanzen durchgehend fortbewegen, der von den durchgehenden Baßnoten zur Septime wird. Z. B.



Die Septime wird hier nicht als Diſſonanz behandelt, weil der ganze Accord gegen den Fundamentalbaß blos durchgehend iſt. Daher iſt dieſer und alle durchgehende Accorde in der Harmonie das, was die durchgehenden Töne in der Melodie ſind **).

---

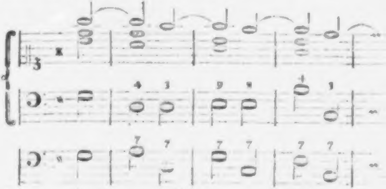
*) S. Quintſextaccord.

**) S. den vorhergehenden Artikel.

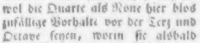
*) S. Enharmoniſch.

**) S. Durchgang.

**Rameau** giebt jedem Accord, der eine Septime in ſich enthält, den Septimenaccord zum Grunde. Dadurch entſtehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler dafür erke muß. Man ſehe z. B. folgende empel mit dem Rameauſchen Gr baß *).



Die Quarte bey der zweyten Note macht gegen die Quinte eine Secunde, oder umgekehrte Septime; aber Niemand, als Rameau und die, die ihm blindlings folgen, wird ſich einfallen laſſen, hier den Septimenaccord von A zum Grunde zu legen, da von dieſem Grundton ſich in der Harmonie eine verdoppelte Quarte befindet, wovon weder die eine noch die andere aufgelöſet wird. Mit der None des folgenden Taktes hat es dieſelbe Bewandniß; die Quinte, die weſentlich zu dem Grundaccord gehöret, kann zu dem Accord gar nicht angeſchlagen werden. Wer fühlt nicht, daß ſowol die Quarte als None hier blos zufällige Vorhalte vor der Terz und Octave ſeyen, worin ſie alsbald aufgelöſet werden, und daß die Grundharmonien des Exempels folgende ſimple Dreyklänge ſeyn?



## Serenade.

(Poeſie; Muſik.)

Ein Lied von einer beſondern Art, das beſtimmt iſt, einer Perſon zu Ehren unter ihrem Fenſter abgeſungen zu werden. Sie iſt alſo von ver tem oder wenigſtens galantem Inh Die Griechen haben ſie vermuth eingeführt; und die Ausleger des raz merken an, daß in der Od die Lydia **) die Worte:

*Audis minus et minus ja*
*Me tuo longas pereunte noct*
*Lydia, dormis?*

auf eine ſolche Serenade ſich bezie und daß die zwey letzten Verſe muthlich aus einer damals bek ten Serenade genommen ſind. Griechen nannten ſie ſehr a παρακλαυσίθυρον, welches ſo bedeutet, als ein klägliches Lied der Thüre geſungen.

In Spanien und Italien iſt Galanterie gebräuchlicher, als uns. Die Mode der Seren macht einer Nation eben keine ehre; wenigſtens ſcheinet ſie ein weis einer einfachen, natürlichen unſchuldigen Lebensart. In den ten, nach welchen ein Jun Scheue tragen muß, ſeine Liebe, auch blos unſchuldige Galanterie gen ein Mädchen, die noch nicht

---

*) V. Generation harmonique. Ex. X

**) L. I. Od. 25.

Seinige iſt, durch eine Serenade an den Tag zu legen, iſt ſchon etwas verdächtiges, oder würklich unrichtiges.

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Muſik, wenn ſie auch blos inſtrumental wäre, die man etwa gewiſſen Perſonen zu Ehren, oder als einen Glukwunſch, bey angehender Nacht vor ihren Häuſern aufführet, und die man insgemein im Deutſchen Ständchen nennet.

Eine ſolche Muſik iſt um ſo viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruk natürlicher Weiſe vermehret.

Der Tonſezer, der eine gute Serenade machen will, ſie ſey über einen Text, oder blos für Inſtrumente, hat ſich vorzüglich eines einfachen, ſehr fließenden Geſanges zu befleißigen, mehr conſonirend als diſſonirend zu ſetzen, und vornehmlich ſolche Inſtrumente zur Begleitung zu wählen, die in freyer Luft die beſte Würkung thun.

## Serenata.

(Muſik.)

So nennet man in Italien eine beſondere Art der Muſik, worüber mir folgende Beſchreibung von einem Freunde mitgetheilt worden.

Die Serenata iſt eine dramatiſch vom Poeten abgehandelte Geſchichte, oder andere Materie, welche, in Muſik geſezt, aufgeführt wird. Dies kann auf dem Theater oder im Zimmer geſchehen. Ihr Hauptunterſchied von der Oper iſt: 1) daß ſie nicht mit Action, und nicht mit theatraliſchen Kleidungen, auch nicht mit abwechſelnden Decorationen, zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführet wird; und 2) daß ſie nicht ſo ausführlich und lang iſt, als eine Oper, ſondern gemeiniglich nur aus zwo Abtheilungen beſteht. Den Namen hat ſie von der Zeit, wenn ſie gemeiniglich aufgeführet wird. Iſt die Materie aus der Bibel, oder ſonſt aus der geiſtlichen Geſchichte: ſo heißt ſie Oratorium. Wenn, wie bisweilen doch geſchieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatraliſche Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: ſo iſt ihre Benennung ſchon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlicher Weiſe, beſonders in Italien, ſitzen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehrern, welche zu ſingen haben, ſtehen auf, ſo lange als ſie ſingen.

In den Werken des Metaſtaſio findet man von allen Arten derſelben, eigentlichen ſowol als uneigentlichen, gute Beyſpiele.

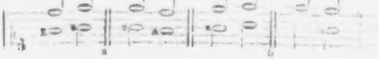
## Sexte.

(Muſik.)

Iſt der ſechſte Ton der Tonleiter, oder ein Intervall von fünf diatoniſchen Stufen. Sie iſt nach Beſchaffenheit des Grundtones und der Tonart klein, groß und übermäßig. In der harten Tonart iſt ſie auf der Ober- und Untermediante der Tonica, und in der weichen auf der Tonica und Dominante klein, auf den übrigen Stufen groß. Die übermäſſige kommt nicht in der Tonleiter vor, ſondern entſteht, wenn die große Sexte noch durch ein Verſetzungszeichen um einen halben Ton erhöhet wird; dieſe wird in der Umkehrung zur verminderten Terz[*], und kann daher nicht wol für eine Conſonanz gehalten werden: die kleine und große hingegen, wovon die erſte aus der Umkehrung der großen, und die zweyte der kleinen Terz entſteht, ſind ihrem Urſprunge nach Conſonanzen, und gegen ihren Grundton allezeit conſonirend *). Auſser der Terz iſt kein Intervall von ſo vielfältigem Gebrauch in der Harmonie, als die Sexte; ſie kommt bey jeder Verwechslung des Dreyklanges und des Septimenaccords vor. Der zweyſtimmige Contrapunkt beruht faſt blos auf Terzen- und Sextenabwechslungen *). Doch ſind zwey kleine Sexten ſtufenweiſe nach einander im reinen Saz nicht wohl erlaubt, weil ſie insgemein einen unharmoniſchen Querſtand verurſachen, wie bey a; beſſer ſind die, wo beyde Stimmen nur um einen halben Ton fortſchreiten, wie bey b:

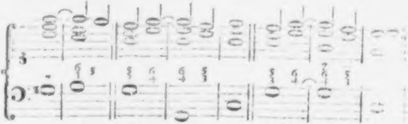
---

[*] S. Terz.



In der Melodie iſt der Sextenſprung von einiger Schwierigkeit, und im ſtrengen Styl gänzlich verboten.

Wenn die Sexte ein Vorhalt der Quinte wird, ſo diſſonirt ſie, aber nicht gegen den Grundton, ſondern gegen die Quinte, die an ihrer Statt erwartet wird, und mit der ſie eine Secunde ausmacht. Zum Beyſpiel:



Bey dem erſten Quartſextaccord des zweyten Beyſpiels iſt ſowol die Sexte als Quarte conſonirend, weil ſie beyde zu dem Dreyklang von C, der zum Grunde liegt, gehören. Bey dem darauf folgenden Quartſextaccord aber liegt der Dreyklang von G zum Grunde, wie dieſes aus dem lezten Beyſpiel erhellet, wo die Septime dem Dreyklang zugefüget wird: ſowol Quarte als Sexte ſind hier diſſonirende Vorhälte, jene vor der Terz, und dieſe vor der Quinte, worin auch ihre Auflöſung geſchieht **).

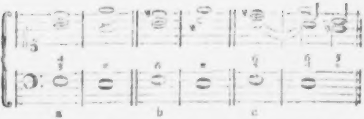
Die übermäſige Sexte iſt in ihrem Gebrauch weit eingeſchränkter, als die groſſe und kleine. Sie kommt vor, wenn man in der weichen Tonart einen halben Schluß mit dem Terzquartenaccord in der Dominante der Tonica machen will, wie bey a, und die groſſe Sexte, um den folgenden Accord deſto nothwendiger, und die Octave, worin die Sexte tritt, deſto piquanter zu machen, noch um einen halben Ton erhöhet wird, wie bey b. Oft wird ſtatt der Quarte auch die Quinte zu dieſem Accord genommen, wie bey c; alsdann iſt die Quinte die zufällige None vom Fundamentalton **).

Die

---

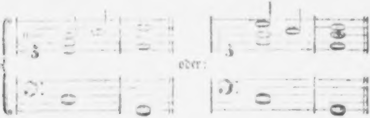
*) S. Contrapunkt.
**) S. Quartſextaccord.

*) S. Zweyſtimmig.
**) S. None; Septimenaccord.



Die übermäßige Sexte iſt von ſo großem Wohlklange, daß zu vermuthen iſt, daß man allezeit das Verhältniß 7 : 12, welches aus dem umgekehrten Verhältniß 6 : 7 *) entſteht, zu vernehmen glaube. Warum aber das Gehör bey der übermäßigen Sexte nachgiebt, bey ihrer Umkehrung, nämlich der verminderten Terz, aber nicht, rührt vermuthlich daher, weil die Sexte in einer gewiſſen Entfernung von ihrem Grundton liegt, und gegen ihn nicht ſo genau verglichen werden kann, als bey der verminderten Terz, die ihrem Grundton ſo nahe liegt, und in unſerm heutigen Syſtem insgemein nur eine reine Secunde, folglich gar nicht zu gebrauchen iſt. Daher iſt die übermäßige Sexte im contrapunktiſchen Styl, wo die Stimmen ſich umkehren laſſen müſſen, gänzlich verboten; in der freyern Schreibart aber iſt ſie von großer Schönheit, und oft von Ausdruk, wenn ſie mäßig gebraucht wird. Sie tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über ſich *).

Bey halben Cadenzen läßt man bisweilen in einer Stimme des vorletzten Accordes die große Sexte durchgehen, wie hier:



Die Franzoſen haben dieſe durchgehende Sexte zu einer weſentlichen Hauptnote gemacht, und daraus einen Grundaccord formiret, den ſie l'accord de Sixte - ajoutée benennen. Daß dieſer Grundaccord aber ſehr überflüßig und eine bloße Chimäre ſey, hat Herr Kirnberger in ſeinem Zuſatz zu der Kunſt des reinen Satzes außer allen Zweifel geſetzt.

# Sextenaccord.

(Muſik.)

Er entſteht aus der erſten Verwechslung des Dreyklanges, nämlich wenn die Terz deſſelben zum Grundton genommen wird; die Quinte wird alsdann zur Terz, und die Octave zur Sexte. Von dieſen wird nach Beſchaffenheit der Umſtände bald die Terz, bald die Sexte, bald die Octave in

---

*) S. Conſonanz; Terz.

*) S. Uebermäßig.

in der vierten Stimme verdoppelt. Man ſehe die dem Artikel Dreyklang angehängte Tabelle, wo dieſe Verdoppelungen bey dem Sextenaccord unter den Buchſtaben h, i, k, ausgeſetzt ſind. Dieſe Verwechslung oder Umkehrung des Dreyklanges hat allemal eine Verminderung, oder Schwächung des vollkommenen Conſonirens zum Grund, wird alſo vornehmlich da gebraucht, wo man die Octav, oder die Quinte in der Hauptſtimme mitten im Zuſammenhang nöthig hat. Da benimmt man dieſen vollkommenen Conſonanzen durch Verwechslung des Baßtones ihre befriedigende Kraft, hebt den Ruhepunkt, den ſie verurſachen würden, auf, und bringt folglich mehr Zuſammenhang in die Melodie.

Im vierſtimmigen Satz kommt es hauptſächlich darauf an, welches Intervall bey dieſem Accord am ſchicklichſten verdoppelt werde, damit nicht verbotene oder unmelodiſche Fortſchreitungen entſtehen. Um hierin nicht zu fehlen, darf man nur darauf merken, daß kein Leitton *) verdoppelt werden müſſe: folglich kann weder bey dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entſteht, noch überhaupt bey dem Sextenaccord, wo der Baßton einen halben Ton über ſich in den Dreyklang ſteigt, die Octave verdoppelt werden, weil der Baßton als ein Leitton, nämlich als das Semitonium von dem folgenden Ton anzuſehen iſt. So kann auch keine Sexte oder Terz, die ein Leitton eines folgenden Tones iſt, oder durch ein zufälliges Verſetzungszeichen dazu gemacht worden, verdoppelt werden. In allen benannten Fällen würden entweder Octaven, oder ſonſt eine unſingbare Fortſchreitung entſtehen. Es ſind aber ſowol in der Dur- als in der aufſteigenden Molltonleiter nur zwey Stufen, auf denen der Sextenaccord einen natürlichen Leitton in ſich b
greift, nämlich, wenn er auf
Septime, oder auf der Secunde d
Tonica vorkommt. Im erſten Fa
liegt der Leitton im Baſſe, im ande
iſt die Sexte dieſer Leitton. Von di
ſem letzten Sextenaccord wird ab
hernach noch beſonders geſproch
werden. Alle übrigen Sextenaccord
auf den andern Stufen der Tonleit
ſind ohne Leittöne, und vertragen d
her jede Verdoppelung, wovon b
diejenige die beſte iſt, die in der Fort
ſchreitung gegen die übrigen Stim
men nichts fehlerhaftes enthält, un
am natürlichſten den Geſang beför
dert. Doch verdoppelt man bey ke
nem Sextenaccord ohne Noth d
Octave in der Oberſtimme, weil di
ſe Verdoppelung in den äuße
Stimmen auch bey der volleſten Ha
monie leer klingt.

Es kommt noch ein Accord vor, d
Unerfahrne für dieſen Sextenaccord
halten könnten, der aber ganz v
ihm verſchieden iſt: nämlich, wenn
bey dem Terzquartaccord die Quint
weggelaſſen wird, welches vornehm
lich geſchieht, wenn die Quarte vor
vorher gelegen hat, ſo bleibt ein S
tenaccord, den die Franzoſen l'acc
de petite-Sixte nennen, übrig.
Weil dieſer nicht aus dem Dreyklang
ſondern aus dem Septimenaccord
entſteht, wenn nämlich die Quint
deſſelben zum Baßton genommen
wird, ſo muß man ihn von dem ei
gentlichen Sextenaccord wol unter
ſcheiden. Er kömmt nur auf d
zweyten Stufe der Tonica vor, u
beſteht allezeit aus der kleinern
und großen Sexte, die gegen ein
der den Triton, oder die falſ
Quinte ausmachen, der auf
werden muß. Daher ſind ſowol
als Sexte bey dieſem Accord I
valle, die nicht verdoppelt w

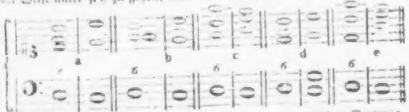
ſo

---

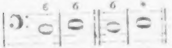
*) S. Leitton.

*) Man ſehe die hernachſtehenden B
ſpiele in Noten.

hüten: die Terz, weil ſie die Septime vom Fundamentalton, und die Sexte, weil ſie das Subſemitonium modi iſt. Demohngeachtet wird die Terz oft verdoppelt, ja ſtatt natürlicher Weiſe unter ſich zu gehen, tritt ſie bey mittelmäßigen Harmoniſten, auch wenn ſie nicht verdoppelt iſt, faſt allezeit über ſich, wie bey a. In folgendem Beyſpiel iſt daher die Behandlung dieſes Accords bey d und e der bey a, b und c vorzuziehen.

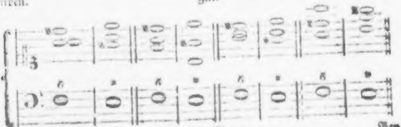


Weil der eigentliche Sextenaccord, der die erſte Verwechslung des verminderten Dreyklanges iſt, gerade ſo wie der beſchriebene ausſieht, und dieſelben Intervalle zu haben ſcheinet, ſo iſt nöthig, daß man auch hier beyde wol unterſcheide, welches leicht iſt, wenn man nur auf die Fortſchreitung der Harmonie Acht hat. Dieſer gehört in den Durton der Unterſecunde ſeines Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Tonica oder deſſen erſten Verwechslung; jener hingegen gehört in den Mollton der Unterquarte des Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Dominante. Z. B.



Bey dem erſten findet die Verdopplung der Sexte gar nicht ſtatt; bey dem zweyten kann ſowol Terz als Sexte und Octave verdoppelt werden.

Zu dem uneigentlichen Sextenaccord kann auch der übermäßige gerechnet werden, weil er ebenfalls aus der dritten Verwechslung des Septimenaccords entſteht, und derſelben Behandlung fähig iſt. Er kommt nur auf der ſechsten Stufe der Molltonart, nämlich auf der kleinen Sexte vor, und führt, indem die übermäſſige Sexte einen halben Ton über ſich, und der Baßton einen halben Ton unter ſich geht, zu dem Accord der Dominante *). Die Sexte, als ein vorzüglicher Leitton in dieſem Accord, kann daher nicht verdoppelt werden, ſondern nur die Terz, oder die Octave; doch muß die verdoppelte Octave nicht über, ſondern unter der Sexte liegen, wegen des harten Verhältniſſes der verminderten Terz. Man ſchlägt aber oft, ſtatt der Verdoppelung, die Quarte, weil ſie im Grunde zu dieſem Accord gehöret, dazu an. Daher ſind alle folgende Behandlungen dieſes Accords in ihrer Art gut.



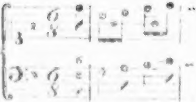
---

*) S. den vorhergehenden Artikel.

Bey der erſten und lezten Behandlung dieſes Beyſpiels iſt eben das zu erinnern, was wir von der Verdopplung der Terz bey dem uneigentlichen Sextenaccord geſagt haben. Die Gewohnheit hat dieſe Verdopplung nicht allein erträglich, ſondern faſt angenehm gemacht. Und in der That, da man bey dieſen Accorden den Grundton mit anzuhalten vermeynt, ſo wird auch das dunkle Gefühl der Septime, die hier zur conſonirenden Terz wird, durch den angenehmen Wohlklang derſelben ganz ausgelöſcht, und wir vertragen ihre Verdopplung gerne, wenn nur eine davon unter ſich geht.

Der uneigentliche und der übermäßige Sextenaccord ſchiken ſich vornehmlich zu den Hauptcadenzen *); von der Behandlung des eigentlichen haben wir oben geſprochen. Wir haben aber hier noch eine wichtige Anmerkung darüber zu machen. Nämlich, ſo vielfältig ſein Gebrauch in allen Arten der Muſik iſt, ſo behutſam muß man doch mit ihm bey Duetten, die von einem Baß begleitet werden, und überhaupt bey zwey hervorſtechenden gleichen Begleitungsinſtrumenten, als Flöten, Hoboen und dergleichen verfahren. Denn wenn die Sexte in der erſten, die Terz aber in der zweyten Stimme liegt, ſo machen beyde Stimmen gegen einander eine Quarte, die in zwey hervorſtechenden Stimmen oder Inſtrumenten, zumal wenn ſie frey angegeben wird, von der unangenehmſten Wirkung iſt, geſchweige, wenn deren mehrere auf einander folgen **).

Man kann mit dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entſteht, ein Stük im Auftakt anfangen. z. B.



aber kein Stük kann mit dem Sextenaccord beſchließen, weil man nach ihm allezeit noch etwas folgendes erwartet.

✧ ✧

In W. Chr. [illegible] Exercitat. muſico-theoretico-practic. über muſikal. [illegible] und Ausführungen von jeder [illegible], Dresd. [illegible] 4. [illegible] und die Lehre von der [illegible] im [illegible] B. [illegible] und B. 2. Th. 1. S. 57. findet.

## Singen.

Das Singen, von deſſen Urſprung wir bereits anderswo geſprochen haben *), hat ohne Zweifel die Erfindung und allmählige Vervollkommnung ſowol der Dichtkunſt als der Muſik veranlaſſet. Denn anfänglich hatten dieſe beyden Künſte keinen andern Zwek, als das Singen, wozu der Menſch in gewiſſen Umſtänden durch ſeine Empfindung angetrieben wird, zu vervollkommnen. Beyde arbeiteten eine Zeitlang blos daran, dem durch lebhafte Empfindung entſtandenen Geſang eine gute Form zu geben, jene durch ſchikliche Worte, dieſe durch wolzuſammenhangende, den Ausdruk der Empfindung ſchildernde Töne. Ob nun gleich in der Folge beyde Künſte ſich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, ſo iſt doch noch itzt das Singen der Hauptgegenſtand der Muſik und

wir

---

*) S. Cadenz.
**) S. Quarte.

*) S. Geſang.

ner der wichtigſten Gegenſtände der Dichtkunſt*). Es ſcheinet zwar, daß viele die ſogenannte Vocalmuſik nur als einen Nebenzweig dieſer Kunſt anſehen; und man arbeitet an viel Orten zehnmal mehr für die Inſtrumentalmuſik, als für das Singen. Dieſes beweiſt aber nichts anders, als daß hier, wie in andern Dingen, das Vorurtheil die Menſchen verleitet, die Bahn der Natur zu verlaſſen und Nebenſachen zur Hauptſache zu machen.

Das Singen iſt unſtreitig das natürlichſte und weſentlichſte Werk der Muſik, gegen welches alles übrige, was ſie hervorbringt, eine Nebenſache iſt. Gewiß iſt die Gabe zu ſingen ein wohlthätiges Geſchenk der Natur, das vorzüglich verdiente, durch Genie bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dienet, die vergnügteſten Empfindungen zu unterhalten und zu verſtärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigſte und nachdrüklichſte Weiſe zu äußern. Auch bloß der leichtere Geſang, der zum geſellſchaftlichen Vergnügen ertönet, hat ſehr ſchäzbare Würkung; weil dadurch jedes geſellſchaftliche Gefühl auf die angenehmſte Weiſe unterhalten wird. Worte, die für ſich nur einen ſchwachen Eindruk machen würden, können, wenn ſie geſungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Verſammlung in Aufruhr ſezen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte ſingen können, ſo wird dadurch jeder in ſeinen Empfindungen durch die andern beſtärkt; woraus denn eine Fülle des Vergnügens entſteht, das durch kein anderes Mittel in demſelben Grad zu erreichen wäre. Singen iſt endlich die leichteſte und würkſamſte Arzeney gegen alle Bitterkeit des Lebens. Eine betrübte Perſon kann durch eine ſanfte Singſtimme völlig wieder aufgerichtet werden.

Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranſtaltung der ſchönen Künſte, iſt unſtreitig. Die ganze Kunſt der Muſik iſt eine Nachahmung der Singkunſt; denn dieſe hat zuerſt Anleitung gegeben, Inſtrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen ſuchte. Hat man es nun auf den Inſtrumenten ſo weit gebracht, daß man durch dieſe bloßen Töne ſo viel Leidenſchaftliches ausdrüken kann; wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrükt werden können, da es noch die Worte zu Hülfe nimmt, und den Gegenſtand nennt, der die leidenſchaftlichen Töne verurſachet? Ob nun gleich jeder Menſch ſingen kann, ſo ſingt doch einer vor dem andern beſſer, nachdem die Stimme des einen vor dem andern an Annehmlichkeit und Leichtigkeit einen Vorzug hat, und nachdem ſie mehr geübt iſt, und der Sänger einen beſſern Vortrag hat. Daher iſt aus dem Singen eine weitläuftige Kunſt geworden, die die Regeln eines guten Vortrages an die Hand giebt. Denn da das Hülfsmittel der Sprache die Gegenſtände der Empfindung ſchildern kann, welches die Inſtrumente allein nicht thun können: ſo iſt das Singen mit der Muſik nicht allein verbunden worden, ſondern hat dadurch die Veranlaſſung zu Erfindung von Kunſtformen, wo das Singen die Hauptſache iſt, gegeben, welche zum Unterſchied der Inſtrumentalmuſik die Vocalmuſik genennet wird. Daher ein Sänger ſowol als ein Inſtrumentiſt dieſelben Zeichen der Muſik lernen, und ſich in denſelben Regeln eines guten Vortrages üben muß; doch muß dieſes nicht ſo weit gehen, daß er ſich nach den Inſtrumenten bilde, ſondern dieſe müſſen ſich vielmehr nach ſeiner Stimme bilden. Das Vornehmſte, wonach ein Sänger ſtreben muß, iſt ein guter Geſchmak; dieſen muß er ſich gleich anfangs durch Anhörung guter Singſtüke eigen zu machen ſuchen. Hat er erſt einen guten Geſchmak, dann kann er zu ſeiner Uebung ſich allerhand Schwierigkeiten aus Inſtrumentalſtüken geläufig machen, damit er eine Fertigkeit erhalte, alles ohne Zwang vorzutragen; aber auch nur zu dieſem einzigen Endzwek: denn aus dieſen Schwierigkeiten ſein Hauptgeſchäffte machen, und damit nur Bewunderung erregen wollen, heißt die Stimme zu einem ſehr unvollkommenen Inſtrument erniedrigen, und den Hauptvorzug, den ſie vor allen Inſtrumenten hat, auf das Herz zu wirken, gänzlich aus den Augen ſetzen. Jede Schwierigkeit, ſie ſey noch ſo groß, kann auf dieſem oder jenem Inſtrument nachgemacht und beſſer nachgemacht werden, aber mit Ausdruk geſungene Worte kann kein Inſtrument nachſingen. Hier bleiben für den Sänger Schwierigkeiten von einer andern Art übrig, wozu die bloße Fertigkeit der Stimme allein noch lange nicht genug iſt, Schwierigkeiten, die ſo vielfältig ſind, als es der Ausdruk iſt. Jeder Ausdruk erfodert ſeinen eigenen Ton der Stimme, und überhaupt ſeinen beſondern Vortrag. So verlangen zornige Worte einen trotzigen Ton, und einen abgeſtoßenen, ohne alle Manieren nachdrüklichen Vortrag; zärtliche Worte hingegen einen ſanften, einſchmeichelnden Ton, und, nach dem Grade der Zärtlichkeit, einen ziehenden und manierlichen Vortrag. Ein klagender unſicherer Ton, der zwiſchen dem Reinen und Unreinen ſchwebt, dringt bey rührenden Worten in die Seele, und iſt den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle beſitzen, ſelten oder gar nicht gegeben. So kann ein ausdrukvoller Ton der Stimme einem Geſang, der in dem Munde eines andern Sängers von wenigem Ausdruk ſeyn würde, das höchſte Leben geben, obgleich beyde denſelben Geſang vortragen würden. Der Sänger befleißige ſich auf leicht zu faſſende und der Stimme angemeſſene Manieren; denn der gute Geſchmak verlangt Zierrathen; er ſuche vornehmlich die verſchiedenen Arten der Triller rund und deutlich zu machen, und ſie mit Geſchmak und Ueberlegung in der Melodie anzubringen. Kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hieher, in ſofern ſie von der Art ſind, daß der Tonſetzer ſie nicht hingeſchrieben und ſie der Willkühr des Sängers überlaſſen hat; doch hüte er ſich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruk des Ganzen zu vergeſſen: denn dadurch wird ſein Vortrag jedem Zuhörer von Geſchmak unausſtehlich. Er mache es, wie der gute Baumeiſter, der die Menge und die Art der Zierrathen nach dem Charakter des Ganzen anbringt, nämlich ſo, daß das Ganze dadurch nicht verſtellt, ſondern dadurch nur reizender wird. Eine Ariette von leichtem und fröhlichem Inhalt verträgt viele Manieren, ein pathetiſches Singſtük hingegen faſt gar keine, u. ſ. f. Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Muſik den erſten Grund zum verdorbenen Geſchmak gelegt, ſo wie in der Gelehrſamkeit die manierliche Schreibart. Veränderungen der Melodie, nämlich wo ganze Stellen anders geſungen werden, als ſie vorgeſchrieben ſind, können nur alsdenn gut ſeyn, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdruks in der Melodie erſetzt, und es folglich beſſer verſteht, als der Tonſetzer. Da dieſer Fall ſelten iſt, zu geſchweigen, daß der Sänger bey ſolchen Auszierungen die Harmonie in ſeiner Gewalt haben, und ſelbſt ein Tonſetzer ſeyn muß, ſo kann es nicht fehlen, daß ſolche Variationen oft von dem ſchlechteſten Erfolg ſind, und etwas ganz anders ſagen, als der Tonſetzer gewollt hat. Dieſe Sucht zu variiren iſt den Operncomponiſten zu ſtatten gekommen, und hat die Paſſagen eingeführt, wo über bekannte Transpoſitionsharmonien eine nichtsbedeutende Folge von Tönen gelegt iſt, die der Sänger nach Luſt variiren, und dadurch eine noch weniger bedeutende Geſchiklichkeit zeigen kann, da es in der That eine leichte Sache iſt, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige, blos das Ohr ergötzende Variationen in Menge zu machen. Dieſer bunte und ſchelligte Geſchmak hat heut zu Tage in Italien, wo die Singkunſt zu Hauſe gehöret, ſo überhand genommen, daß zu befürchten iſt, die Singkunſt ſowol, als auch die Inſtrumentalmuſik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bey uns bald in eine völlige Tändeley ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Caſtraten für die erſten Richter des wahren und guten Geſchmaks zu erkennen, und ihren Modenkram für ächte Schönheiten der Kunſt zu halten.

---

*) S. Lied.

Man muß ſich wundern, daß in den Büchern, die zur Singkunſt Anleitung geben, wenig oder gar nichts ſich auf den Ausdruk beziehendes gelehret wird, da dieſes doch hauptſächlich dasjenige iſt, wodurch die Stimme ſich vor allen Inſtrumenten am meiſten auszeichnen kann. Man lehrt den Sänger blos die Noten, Manieren und Paſſagen ꝛc. Toſi hat hin und wieder in ſeiner Anleitung zur Singkunſt nützliche Anmerkungen über den Vortrag, wenn er Ausdruk haben ſoll, gemacht, und jeder Sänger ſollte ſie auswendig wiſſen. Daß der Sänger nicht mitten in einem Wort Athem holen, und daß er die Worte deutlich ausſprechen müſſe, verſteht ſich zwar von ſelbſt; dennoch wird häufig hiewider gefehlet. Dieſes iſt nirgends ſo unangenehm, als in Recitativen, wo, wenn man die Worte nicht verſteht, man aus der ganzen Muſik nichts machen kann. Da das Recitativ blos für die Singſtimme gemacht iſt, und auf keinem Inſtrument geſpielt werden kann, ſo iſt der Vortrag deſſelben eine Hauptſache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eigenen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und [illegible] ſprechen; jede Abänderung der Leidenſchaft bis auf die feinſten Schattirungen in den Worten bemerken, und ſeinen Vortrag darnach einrichten; er muß die nachdrüklichſten Worte und die nachdrükliche Sylbe ſolcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruk legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung ſind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede, muß er durch ſchikliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieſes gehört zur Deutlichkeit des Vortrags; aber er muß immer in einer Sprache geſchehen, die der leidenſchaftlichen Perſon, die er vorſtellt, angemeſſen iſt. Stärke und Schwäche, geſchwindere und langſamere Bewegung, Takt und Pauſen, alles hängt hier blos von dem Sänger ab, der, wenn er ſich nicht völlig in die Leidenſchaft verſetzt, die die Worte ausdrüken, ſtatt einer rührenden Sprache, der kein Menſch widerſtehen kann, eine Mißgeburt zur Welt bringt, und ſeinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vorgetragen werden, aber das Recitativ iſt nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenſchaft kennt, und jeden Ton derſelben in ſeiner Gewalt hat.

Es iſt nicht zu läugnen, daß eine ſchöne Stimme viel wieder gut macht, was am Vortrag fehlet. Dem kunſtgelehrten Sänger gilt dieſe Entſchuldigung nichts, aber dem Liebhaber und vornehmlich dem Frauenzimmer, denen die Natur vorzüglich vor den Männern eine ſchöne und dauernde Stimme gegeben hat, ſollte dieſe Wahrheit eine Anreizung ſeyn, ſich im Singen zu üben, und ihrem Geſchlechte dadurch eine der größten Zierden zu geben. Die einſamen und ſtillen Verrichtungen, die das Frauenzimmer hat, ſind ihnen zum Singen ſo bequem, daß man glauben ſollte, der Schöpfer hätte ihnen darum eine ſo ſchöne Stimme gegeben, weil ſie die Bequemlichkeit haben, ſie zu üben und zu nutzen. Wie angenehm kann ſich ein Frauenzimmer einer ganzen Geſellſchaft durch ein einziges Lied machen, das ſie mit Anſtand und einer mäßigen Geſchicklichkeit ſingt! Wie leicht vergißt man beym ſchönen Geſang, daß die Sängerinn nicht ſchön iſt; und wie leicht kann ſie dadurch ſich eine ganze Geſellſchaft verbindlich machen? Ein Lied von der Tugend, von den Glückſeligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Herzen entſpringt, u. d. gl. aus dem Munde eines tugendhaften Frauenzimmers würde auf manchen Menſchen mehr wirken, als die gutgemeynteſten Warnungen, Vermahnungen und Lehren.

Das Singen hat auch noch den Nutzen, daß man die Worte, die man ſingt, weit eher behält, als die man blos lieſt; denn durch das Singen dringen die Worte deſto tiefer ins Herz: daher die Alten alle ihre Lehren und Tugendſprüche in Verſe brachten, und ſie ſangen. Ueberhaupt war bey den Alten das Singen in großem Anſehen; ihre größten Feſttage wurden mit Singen zugebracht.

◆ ◆

Von dem Singen, und zwar von dem Choral- und Figuralgeſang zugleich, handeln in lateiniſcher Sprache: **Nic. Wollicius**, oder **Bollicius** (Opus aureum Muſicae caſtigatiſſ. de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto ſimplici . . . Colon. 1501. 4. Lutet. 1512. 4. Auch ſoll der Verf. noch ein Enchiridion Muſices, und Inſtitutiones Muſic. geſchrieben haben.) — **Sim. a Quercu**, oder **van der Eycken** (Opuſc. Muſic. . . . de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto ſimplici . . . Vien. 1509. 4. Landsh. 1516. 4.) — **Wenzesl. Philomathes de novo Domo** oder **Neuhauß** (Liber . . . de regimine utriusque cantus et modo cantandi, Lipſ. 1518. 8. In lat. Verſen. Compendium Muſices, Witteb. 1534. 8.) — **Seb. von Felſtin** (Opuſc. utriusque Muſic. tam choralis quam etiam menſuralis . . . . Crac. 1519. 4.) — **Bernh. Bogentanz** (Rudim. utriusque Cantus, Colon. 1528.) — **Lampadius** (Compend. Muſices tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi . . . . Bern. 1537. 8.) — **Her. Mevelius** (Compend. Muſices tam choralis quam figuralis . . . . Hamb. 1652. 8. Deutſch und lat. in Frag und Antwort.) — — In italieniſcher Sprache: **Piet. Aaron** (Compendiolo di molti dubbj, ſegreti e ſentenze intorno al canto fermo e figurato . . . Mil. (1516.) 8. Lat. aber verändert, von Ant. Flaminio, Ven. 1516. 8. Das Werk iſt in 2 Theile abgetheilt, wovon der erſte vom Choral, der zweyte vom Figuralgeſang handelt.) — **Angel. da Picitono** (Fior angelico di Muſica . . . Vin. 1547. 4. In 2 Büchern.) — **Vinc. Luſitano** (Introduz. faciliſſima e noviſſima di Canto fermo e figurato, Contrapunto etc. Rom. 1553. Ven. 1561. 4.) — **Adriano Banchieri** (Cartella muſicale del Canto figurato, fermo e Contrapunto, Ven. 1614. 4. Iſt bereits die 3te Aufl.) — **Simone Zappa** (Regolette del Canto fermo e figurato, Ven.) — — In ſpaniſcher und portugieſiſcher Sprache: **G. Mart. de Uſcargui** (Arte de Canto llano, contrapunto y de Organo, Sarag. 1512. 4.) —

**Agoſt. de Cruz** (Duas Artes, huma de Cantochão por eſtylo novo, outra de Orgão com figuras muito curioſas 1632.) — — In franzöſiſcher Sprache: **Jean le Gendre** (Introduction à la Muſique ... Par. 1554. 8.) — — In deutſcher Sprache: **Joh. Xav. Mürſchhauſer** (Fundamentaliſche Handleitung ſo wohl zur Figural- als Choralmuſik, München 1707. Querfol.) — —

Die, von dem Choralgeſange allein handelnden Schriftſteller, ſind, bey dem Art. Choral angeführt. — —

Von dem Figuralgeſange, Italieniſche Schriftſteller: **Franc. Cara** (Trattato vulgare del Canto figurato, Mil. 1492. 4. — Ungen. Tractatus Muſices, Ven. 8. und mit dem Titel, Compendium Muſices ... 1509. f. ein Werk mit ähnlichem Titel iſt ebend. 1498 gedruckt — **Giov. Cam. Maffei** (Diſcorſo filoſofico della voce e del modo di cantare di Garganta ..., Nap. 1563. 8.) — **Giovbat. Bovicelli** (Regole di Muſica ... Ven. 1594. 4.) — **Hier. Cardanus** († 1576. Praecepta canendi, Lib. V.) — **Aldguino Breſciano** (Il Teſauro illuminato di tutti i tuoni di Canto figurato ... Ven. 1581. 4.) — **Ott. Durante** (Arie devote le quali contengono in ſe la maniera di cantar con grazia, l'imitazione delle parole, e il modo di ſcriver paſſaggi, ed altri affetti ... Rom. 1608. f.) — **Giov. Bat. Roſſi** (Organo de Cantori per intendere da ſe ſteſſo ogni paſſo difficile che ſi trova nella Muſica, Ven. 1618. 4.) — **Giac. Cariſſimi** (Seine „Tonkunſt, oder kurze Vorregeln, die Jugend in der Muſik zu perfectioniren," iſt nur in einer Ueberſetzung, Augsb. 1696. 4. 2te Aufl. bekannt. Auch iſt ſie bey dem „Wegweiſer zur Kunſt, die Orgel recht zu ſchlagen ... Augsb. 1700. 4." ſo wie ebend. im J. 1731. wieder zum fünften Mahle gedruckt worden.) — **Pier. Franc. Toſi** (Opinioni de Cantori antichi e moderni, o ſiano Oſſervazioni ſopra il Canto figurato, Bol. 1723. 8. Deutſch, von Joh. Fr. Agricola, Berlin 1757. 4. Engliſch von Galliard 1742.) — **J. B. Mancini** (Penſieri e Rifleſſioni pratiche ſopra il Canto figurato, Vin. 1774. 4. Franzöſiſch von M. A. Deſaugiers, Par. 1776. 4.) — —

Franzöſiſche Schriftſteller: **Emery Bernard** (Methode courte et facile pour apprendre à chanter, Orl. 1561. 4. Gen. 1570. 4.) — **Pierre Julien** (Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute ſorte de Muſique, Lyon 1570. 8.) — **Jean Millet** (La belle methode, ou l'art de bien chanter, Lyon 1666. 4.) — Von zwey Ungenannten habe ich, in der Geſchichte der Muſik des P. Martini, zwey, um eben dieſe Zeit (1666) erſchienene ähnliche Werke, als Inſtruction pour comprendre en bref les preceptes et les fondemens de la Muſique, Par. 1666. und Methode facile pour apprendre à chanter la Muſique par un Maitre célèbre, Par. 1666. angeführt gefunden. — **Bailly** (Remarques curieuſes ſur l'art de chanter Par. 1668. 12.) — **Jean Rouſſeau** (Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Muſique, Amſt. ſ. a. 8.) — **L'Affilard** (Principes très faciles qui conduiront ... juſqu'au point de chanter toute ſorte de Muſique à livre ouvert, Amſt. ſ. a. (1710) 8.) — **Phil. Rameau** (Reflex. ſur la manière de former la voix et d'apprendre la Muſique ... Par. 1752. 8.) — **Berard** (L'art du Chant, Par. 1755. 8. Das Werk beſteht aus 3 Th. wovon der 1te von der Stimme, in Beziehung auf Geſang; der 2te von der Articulation und Pronunciation; der 3te von der richtigen Intonation, Verbindung der Töne, Ausdruck und den Manieren handelt.) — **Blanchet** (Der Biblioth. der ſchönen Wiſſenſchaften, Bd. 4. S. 322. zu Folge, iſt der vorhergehende mit dieſem Eine Perſon; nach dem Eſſai ſur la Muſique, Bd. 3. S. 581. ſind es aber zwey, und der letztere ſoll ſeine L'art, ou les Principes philoſophiques du chant, Par. 1756. aus dem Werke des erſtern entwendet haben. S. auch H. Forkels Litterat. S. 312.) — **Morel de Lescer** (Science de la Muſique vocale, Par. 1759. 4. Liege 1768. 4.) — **Mdſll. Duval** (Methode agreable et utile pour apprendre facilement à chanter juſte et avec gout.) — **Cajon** (Les Elemens de Muſique, Par. 1772. 8.) — **Ungen.** (Le developpement de l'ouie par les Sons de la Muſique, wurde im Journ. Encycl. M. May 1778 angekündigt.) — **F. Thieme** (Elemens de Muſique prat. et Solfeges nouv. pour apprendre la Muſique et le goût du chant, Par. 1783.) — **Martini** (Melopée moderne, ou l'art du chant reduit en principe, Lyon 1792. in 2 Th. wovon der erſte von der Art und Weiſe [illegible] im Geſange handelt, und der zweite Uebungsſtücke enthält.) — —

Engliſche Schriftſteller: **Aſhworth** (Introduction to the art of ſinging . . .) — **Will. Bathe** (A brief Introduction to the true art of Muſicke . . Lond. 1584. 4. Verändert unter dem Titel A briefe introduction to the ſkill of Song . . .) — **Piet. Reggio** (A Treatiſe to ſing well any Song whatſoever, Oxf. 1677.) — **Ungen.** (A new and eaſy way to learn to ſing by book, Lond. 1686. 8. S. den Catal. Bibl. Bodl. Art. Muſica.) — **Ungen.** (A brief diſcourſe of the italian Manner of ſinging, wherein is ſet down the uſe of thoſe graces in ſinging, as the Trill and Gruppo . . .) — **Robinſon** (Eſſay upon Vocal-Muſik 1715. 12.) — **Corn. Gilſon** (Leſſons on the practice of Singing, Edinb. 1759. 4.) — **Nares** (Treatiſe on Singing, Lond. 1770.) — **Anſ. Bayley** (A practical Treat. on Singing and Playing with juſt expreſſion and real elegance, Lond. 1771. 8.) — —

Holländiſche Schriftſteller: **Ger. van Roy** (Convivium Cantor. Mon. 1584. 4.) — **Dirk van der Hoogh** (De Gronden van het Vocaal Muſyk, Amſt. 1769. Iſt aber urſprünglich früher erſchienen. — —

Deutſche Schriftſteller: **Sebaſt. Virdung** (Verdeutſchte Muſica, Baſ. 1511. 8.) — **Nic. Faber** (Rudim. Muſices, Aug. Vindel. 1516. 4.) — **Mart. Agricola** (Eine kurze deutſche Muſica mit 6. ſchönen lieblichen Exempeln, in vier Stimmen . . . Wittenb. 1528. 8. Beſteht aus 9 Kap. Rudimenta Muſices . . . Viteb. 1539. 8. Quaeſt. vulgarior. in Muſic. pro Magdeburg. ſcholae pueris . . . Magd. 1543. 8. Die beyden letztern zuſammen, mit dem Titel: Duo libri Muſices, Viteb. 1561. 8. Ob nicht die deutſche Muſica figuralis deſſelben, Wittenb. 1532. 8. und das Schriftgen, von den Proportionibus, wie ſie in die Noten wirken, Wittenb. ſ. a. 8. eben dieſe, und die angeführten lateiniſchen nur die Ueberſetzungen davon ſind, weis ich nicht zu entſcheiden.) — **Mart. Cromer** (Muſica figurativa . . . . Bey Seb. Felſtins Opuſc. Muſices . . . Crac. 1534. 4.) — **Joh. Spangenberg** (Quaeſt. muſicae . . . Norib. 1536. 8. Viteb. 1542. 8. Lipſ. 1561. 8. Col. 1563. 12.) — **Seb. Heyden** (Tractatus de Arte Canendi ac vero ſignor. in cantibus uſu, Lib. II. Nor. 1537. 4. 1540. 4. Das erſte Buch handelt, in 8 Kap. de Muſica quid ſit et unde dicta, de ſcala, clavibus et eor. uſu, de intervallis, de ſolmiſatione; de tactu; de notulis, de punctis; de pauſis. Das zweite Buch, in 8 Kap. de menſura, de prolatione; de tempore, de modis, de proportionibus; de augmentatione et diminutione; de eodem tactu ac reſolutione diverſorum ſignorum, de tonis. In wie fern eben dieſes Werk. Muſic. Stichioſis, worin vom Urſprung und Nutzen der Muſik, von der Scala, den Clavibus, Pauſis, Tonis und vom Tact gehandelt wird, Nürnb. 1549. 8.

Ueberhnlichkeit mit dieſem Werke hat, weiß ich nicht.) — **Heinr. Faber** (Compendiol. Muſicae . . . Brunſv. 1548. Lipſ. 1572. Erph. 1609. 4. Auch hat Melch. Vulpius es deutſch und lat. Jena 1610. Erf. 1665. 8. herausgegeben. Uebrigens kann der Verf. nicht wohl, wie H. Forkel S. 305 ſagt, im J. 1598 im 55ſten Jahre ſeines Alters geſtorben ſeyn, weil er ſonſt ſein Werk ſchon im 5ten J. ſeines Lebens geſchrieben haben müßte.) — **Adrian Petit**, oder **Petitus** (Comp. Muſ. de modo ornate canendi . . . Nor. 1552. 4.) — **Nic. Roggius** (Muſic. practicae, ſ. Artis canendi Elementa, Guelpherb. 1566. 8. Hamb. 1596. 8.) — **Chriſtph. Rid** (Seine deutſche Muſik, Nürnb. 1573. 8. iſt aus Heinr. Fabers latein. Compend. gezogen.) — **Valent. Götting** (Compend. Muſic. modulator. Erphord. 1587. 8.) — **Adam Gumpelzhaimer** (Compend. Muſic. Auguſt. 1595. 4. Verb. und verm. 1611. 4.) — **George Quitſchreiber** (De canendi elegantia, Jen. 1598. 4. Nur ein Bogen.) — **Muſica nova**, Neue Singekunſt, ſo wohl für Frauen - als Mannsperſonen in einem Tag können lernen mitſingen, Steinfurt 1602. 4. — **Heinr. Orgoſini** (Neue Singekunſt, Leipz. 1603. 8. latein. und deutſch.) — Introductio in Artem Muſic. pro ſchola Veſalienſi 1604. 8. — **Chriſtph. Demantius** (Iſagoge Artis muſ. Nor. 1607. 8. Freyb. 1658. 8. 9te Aufl. deutſch und lat.) — **Heinr. Baryphonus od. Grobſtimm** (Iſagoge Muſic. Magd. 1609. 8. Wahrſcheinlicher Weiſe eben dieſes Werk, unter dem Titel, Ars canendi, Aphoriſmis, ſuccinctis deſcripta et not. philoſ. mathem. phyſic. et hiſtor. illuſtr. Lipſ. 1630. 4. Noch wird von eben dieſem Verf. eine Introductio muſica angezeiget, welche mir nicht näher bekannt iſt.) — **Mat. Beringer** (Die freye liebliche Singekunſt, Nürnb 1610.) — **Joh. Schultmann** (Compend. Muſic. Halle 1616. 8. deutſch.) — **Erh. Büttner** (Rudim. Muſic. . . . Cob. 1623. 8. Jena 1665. 8. deutſch.) — **Heinr. Grimm** (Unterricht, wie ein Knabe nach der alten guidoniſchen Art zu ſolmiſiren leicht angeführt werden könne. Magd. 1624. 8.) — **Joh. Crüger** (Praecepta Muſ. pract. figuralis, Ber. 1625. 8. Vermehrt und Deutſch, unter dem Titel, Rechter Weg zur Singekunſt, Berlin 1660. 4. Quaeſtion. Muſic. practicae, Berol. 1650. 8.) — **Nic. Gengenbach** (Neue Singekunſt, Leipz. 1626. 8.) — **Joh. Chriſtph. Pfreumder** (Richtige Unterweiſung zur Singekunſt, Straßb. 1629. 8.) — Rudim. Muſic. pro Gymn. Geldro-Velacaco, Amſtel. 1636. 4.) — **Sigism. Theoph. Staden** (Rudimentum Muſic., d. i. Kurze Unterweiſung des Singens . . . Nürnb. 1636 und 1648. 8.) — **Laurent. Erhor** (Enchir. muſ. oder kurzer Begriff der Singkunſt, 1658. 8. oder die 6te Aufl.) — **Dan. Friderici** (Deutſche Muſica figuralis, Roſt. 1638. 8. (5te Aufl.) 1677. 8.) — **Ambr. Profius** (Compend. Muſic. darin gewieſen wird, wie ein junger Menſch . . möge ſingen lernen, Lipſ. 1641. 4.) — **Wolfg. Haſe** (Einführung in die Muſik . . . . Wolf. 1634 und 1657. 8.) — **Georg Friedr. Reinmann** (Muſikbüchlein, Erf. 1644. 8.) — **Otto Gibelius** (Seminar. modulator. vocal. d. i. Ein Pflanzgarten der Singkunſt . . Zelle 1645. 4. Brem. 1658. 8.) — **Joh. Weichmann** (Muſica, oder Singekunſt, 1647. 8.) — **Joh. Rud. Ahle** (Teutſche, kurze Anleitung zur . . Singekunſt, Erf. 1648. Mit Anm. von J. G. Ahle, Erf. 1690 und 1704. 8.) — **Joh. Andr. Herbſt** (Muſica moderna prattica, overo maniera del buon canto, d. i. Eine kurze Anleit. wie Knaben . . . auf jetzige ital. Manier, mit geringer Mühe recht gründlich können unterrichtet werden . . . Nürnb. 1611. 4. 1653. 4. (3te Aufl.) 1658. 4. Auch wird in der Literat. der Muſik, Nürnb. 1783. 8. S. 41. eine Aufl. v. J. 1642 angeführt. Die vom J. 1611 beſitzt H. Kapellmeipellmeiſter Ahle.) — **Nic. Stenger** (Manuduct. ad Muſic. theoret. d. i. Kurze Anleitung zur Singkunſt . . . Erf. 1653. Hildesh. 1659. 1666. 8.) — **Marc. Heinrici** (Myrti Ramus pro Diſcentibus, oder deutſche Singekunſt, Halle 1665. 8. Myrti Ramus pro Diſcentibus, ebend. 1671. 8.) — **Wolfg. Caſp. Printz** (1) Anweiſung zur Singekunſt 1666. 1671. 1685. 2) Compend. Muſicae ſignatoriae et modulatoriae vocalis, d. i. Kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, ſo einem, der die Vocalmuſik lernen will, zu wiſſen von nöthen ſeyn, Dresd. 1689. 8. 1714. 8. Beſteht aus 2 Th. wovon der erſte, in 5 Kap. die Zeichenlehre und der zweyte die Anweiſung zum Singen in 6 Kap. enthält. 3) Muſica modulatoria vocalis oder Manierliche und zierliche Singekunſt . . . Schweidn. 1678. 4. 1689. 4. Beſteht aus 11 Kap. deren Innhalt ſich in Forkels Literat. S. 409. und in J. Adlungs Anleit. S. 749 der erſt. Ausg. findet.) — **Eraſm. Gruber** (Synopſ. Muſic. oder Kurzer Innhalt, wie die Singkunſt deutlich . . . in der Singſchule aufzurichten, Regensb. 1673. 8. Walther hat aber eigentlich nur die dritte Ausg. genannt.) — **Hier. Gradenthaler** (Horologium Muſicum, oder Zeit wohlgemeinter Rath . . . Regensb. 1676. Nürnb. 1687. 8.) — **Joh. Ulich** (Kurze Anleitung zur Singekunſt in einer Tabelle, Wittenb. 1678. f.) — **Joh. G. Fiſcher** (Manuduct. lat. germ. ad Muſic. vocal. Gotha 1680. 8.) — **Wolfg. Mich. Mylius** (Rudimenta Muſices . . . Gotha 1686. 8. deutſch.) — **Joh. Caſp. Lange** (Method. nov. et perſpic. in Arte muſ. . . . Hildesheim 1688. deutſch.) — **Georg Falke** (Idea boni Cantoris, d. i. getreue und gründl. Anleitung u. ſ. w. Nürnb. 1688. 4.) — **Chriſt. Hofmann** (Kurze Anweiſung zur Singekunſt, Jena 1689. 8.) — **Mich. Feleder** (Muſica figuralis . . .) — **Joh. Rud. Stierlein** (Trifolium Muſicale, Stuttgart 1691. 4. beſteht aus einer „Unterweiſung, wie ein Anfänger die Fundamente im Singen lernen ſoll.“) — **Moritz Feyertag** (Syntaxis minor zur Singekunſt, Duderſt. 1695. 4.) — **Adam Sigism. Martini** (Gründliche und leichte Unterweiſung, wie man, nach Anleitung des deutſchen Alphabets die ganze Wiſſenſchaft der heutigen Singekunſt faſſen kann, Gießen 1703. 8.) — **Joh. Hier. Greno** (Vocaliſch . . . von der Singkunſt, Brem. 1704. 8.) — **Joh. Sam. Beyer** (Primae lineae Muſic. vocalis, d. i. Kurze, leichte, gründl. Anweiſung u. ſ. w. . . . Freyb. 1703 desgl. 1730. 4.) — **Heinr. Fuhrmann** (1) Muſikaliſcher Trichter . . . Frankf. 1706. 4. 2) Muſica vocalis in nuce, d. i. Richtige und völlige Unterweiſung zur Singekunſt . . . Berl. 1715. 8.) — **Joh. Quirsfeld** (Breviar. Muſic. oder Kurzer Bericht wie ein Knabe leicht und bald zur Singekunſt gelangen . . . kann, Dresden 1717. 8. Urſprünglich ſoll das Werk ſchon 1675 erſchienen ſeyn.) — **Joh. Caſp. Ammerbacher** (Kurze und gründliche Anweiſung zur Vokalmuſik . . . Nürnb. 1717. 8.) — **Joſ. Fr. Bernh. Maier** (Neu eröffneter theoretiſch- und praktiſchen Muſiksaal, Nürnb. 1732 und verm. 1741. 4. wird auch vom Singen gehandelt.) — **Joſ. Joach. Ben. Montier** (Muſical. Inſtruct. . . . d. i. Kurzer, doch wohl gründlicher Weg . . . die edle Singekunſt . . . zu erlernen . . . Schwäb. Halle 1716. 4. Augsb. 1731. 4. 1756. 4.) — **Fr. Wilh. Marpurg** (Anleitung zur Muſik und zur Singekunſt beſonders . . . Berl. 1763. 8.) — **Jgn. Fr. Xav. Kürzinger** (Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren . . . Augsb. 1763. 4.) — **Joh. Ad. Hiller** (1) Anweiſung zum muſikaliſch-richtigen Geſange . . . Leipzig 1774. 4. 2) Exempelbuch der Anweiſung zum Singen . . . Leipz. 1774. 4. 3) Anweiſung zum muſikaliſch-zierlichen Geſange . . . Leipz. 1780. 4. Handelt, in 9 Kap. von den Eigenſchaften der Stimme und deren Verbeſſerung, vom guten Vortrage im Ausdrucke der Gebrauchs der Stimme; vom guten Vortr. in Ansehung der Verbindung des Textes mit den Noten, vom guten Vortr. in Ansehung der Manieren; vom guten Vortr. in Absicht der Passagen; vom guten Vortr. in Ansehung der [illegible] von [illegible]; von den Cadenzen; von der willkührlichen Veränderung der Arie. 4) Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen für Schulen in Städten und Dörfern, Leipz. 1792. 4.) — G. Jos. Vogler (Stimmbildungskunst, Mannh. 1776. 8.) — Georg Friedr. Wolf (Unterricht in der Singekunst, Halle 1784. 8. Der Innhalt findet sich in den Beytr. zur Litterat. der Musik, S. 90.) — Christoph Friedr. Wilh. Nopitsch (Versuch eines Elementarbuches der Singkunst . . . Nördlingen 1784. 4.) — Joh. Gottl. Portmann (Kurzer musikal. Unterricht . . . mit 48 Platten Beyspielen, Darmst. 1785. 4.) — J. J. Walder (Anleit. zur Singkunst . . . Zür. 1788. 4.) — Solfeggien von verschiedenen Componisten, Wien 1790. — — S. übrigens die Art. Choral, Manier (Tremulant, S. 448.) Solmisation, u. d. m. — —

# Singend.

(Musik.)

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stüks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonsetzer hierin glüklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können. Hasse und Graun haben darum so singend setzen können, weil sie selbst große Sänger waren. Hat die Natur ihm eine feine Stimme versagt, so muß er wenigstens alles, was ihm vorkommt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in blossen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstük diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.

Man pflegt über Stüke, die etwas Arienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch Cantabile zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mittlern Stärke; die Noten werden mehr geschleifet, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Singstimme nicht angemessen sind.

# Singstimme.

(Musik.)

So benennt man in der Vocalmusik diejenige, oder diejenigen Stimmen*), die gesungen werden. Durch die Singstimme wird die Instrumental- von der Vocalmusik unterschieden.

Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaftig redenden, menschlichen Tones, der so mannichfaltig ist, als es mannichfaltige Leidenschaften giebt; und vorzüglich wegen der Bequemlichkeit, mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenſtand der Leidenſchaft ſchildern, einen ſo großen Vorzug, daß die Singſtimme in allen Tonſtüken, wo ſie vorkommt, mit Recht die Hauptſtimme iſt, der die Inſtrumente nur zur Begleitung dienen. Wer daher eine vollkommen gute Singſtimme ſezen kann, kann das Vornehmſte in der Muſik. So leicht dieſes aber zu ſeyn ſcheinet, wenn man eine Grauniſche Singſtimme anſieht, ſo viel Schulen müſſen doch vorher durchgegangen werden, ehe man die Kunſt ſo in ſeiner Gewalt hat, daß man den Zwang der Worte nicht mehr fühlet, und ſie in einem fließenden leichten Geſang auszudrüken im Stande iſt, der dieſelbe rhythmiſche Abtheilung, und denſelben Ton und Charakter habe, die in den Worten liegen. Wer nicht ſelbſt ſingen kann, und von Natur einen fließenden ſchönen Geſang und feines Gefühl hat, ob er gleich Concerte, Fugen und Contrapunkte zu machen im Stande ſeyn würde, der iſt zur Singcompoſition untüchtig. Seine Singſtimme wird eher das Anſehen eines Solfeggio zur Uebung, als eines leidenſchaftlichen Geſanges haben, und ſeine Melodie entweder ſteif oder gemein ſeyn. Zur Singſtimme taugt nur fließender, ausdruksvoller, mit den Worten übereinſtimmender Geſang; dies aber iſt nicht jedermanns Sache. Wer darin glüklich ſeyn will, muß außer den Künſten des Sazes das Singen ſelbſt wie Graun und Haſſe völlig in ſeiner Gewalt haben. Außer dem aber wird eine gute Kenntniß der Sprache, der Proſodie und der metriſchen Einrichtung des Textes erfodert. Denn es iſt ungemein anſtößig, wenn auch nur hier und da in einzeln Stellen die metriſche und rhythmiſche Beſchaffenheit des Geſanges der, die im Texte liegt, widerſpricht. Im folgenden Artikel wird dieſes ausführlicher gezeiget.

---

*) S. Stimme.

## Singſtük.

Dieſen Namen giebt man allen Tonſtüken, worin eine oder mehrere Singſtimmen vorkommen, ſie mögen von Inſtrumenten begleitet ſeyn, oder nicht. Die Singſtimme iſt in dieſen Stüken die Hauptſtimme; auf welche der Tonſezer ſein ganzes Augenmerk richten muß. Aber nicht jedem iſt es gegeben, in Singſtüken glüklich zu ſeyn; am wenigſten denen, die ſelbſt nicht ſingen können, noch das Singende in ihrer Gewalt haben. Denn hier kömmt es nicht blos auf harmoniſche Kenntniſſe und auf den reinen Saz allein an, nicht blos auf Erfindung und richtige Anordnung mancher Säze, damit ſie ein wohlklingendes Ganzes ausmachen, nicht auf künſtlich angebrachte Contrapunkte, ſondern auf einen mit Kunſt und Geſchmak geſezten fließenden Geſang; alles, wodurch ein Inſtrumentalcomponiſt ſich hervorthun kann, iſt einem Singcomponiſten, der uns rühren ſoll, noch nicht hinlänglich. Er muß überdem ein vorzüglich empfindſames Herz haben, das allen leidenſchaftlichen Eindrüken offen ſteht, er muß ein Beobachter der menſchlichen Leidenſchaften ſeyn, in ſofern jede ſich durch ihren eigenen Ton und durch die Gemüthsbewegungen, die ſie hervorbringt, äuſſert, er muß im Stande ſeyn, dieſen Ton und jede Gemüthsbewegung in den Worten, über welche er ſezen ſoll, genau zu entdeken, und ſo deutlich in dem Geſang auszudrüken, daß ſeine Melodie zu einer leidenſchaftlichen Sprache werde, in welcher kein Saz, keine Fortſchreitung, kein Ton befindlich, der nicht, wie von der Leidenſchaft erzeugt, daſtehe, die überdem ein regelmäßiges Ganzes ſey, dem die Worte nicht den geringſten Zwang anthun. Er muß auch noch ein vollkommener Declamator ſeyn, und Hauptſächvon Nebenworten, Hauptſätze von Nebenſätzen mit ihren Unterarten ſchon in der Ausſprache zu unterſcheiden wiſſen. So viel wird von einem Inſtrumentalcomponiſten, der auch ergötzen kann, wenn er in ſeinen Stüken blos einer ſchwärmeriſchen Phantaſie folgt, nicht gefodert. Es iſt ungleich ſchwerer, für das Herz, als blos für die Einbildung zu arbeiten. Dieſe fängt bey der geringſten Veranlaſſung, bey ein paar auf einander folgenden Accorden, Feuer; jenes will gerührt ſeyn. Dem Singcomponiſten werden zwey Hülfsmittel an die Hand gegeben, die ihn, ſich des Herzens ſeiner Zuhörer zu bemächtigen, mächtiglich unterſtüzen. Dieſe ſind: die Worte, und die menſchliche Stimme. Jedes für ſich vermag oft ſchon viel über das menſchliche Herz; thut nun noch der Tonſezer das Seinige, ſo wird ihm Niemand ungerührt zuhören: kein Herz wird den Eindrüken widerſtehen können, die der Zuſammenfluß der Worte, des Geſanges, der menſchlichen Stimme, und der harmoniſchen Begleitung macht.

Wie es ſcheinet, werden zu einem vollkommenen Singſtük, es ſey welcher Art es wolle, folgende Stüke erfodert:

1) Es muß ohne Rükſicht auf den Ausdruk einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemeſſen iſt. Ernſthaft im Kirchenſtyl, glänzend im Kammerſtyl, und affektvoll im Theaterſtyl.

2) Die Singſtimme oder Singſtimmen müſſen den Hauptgeſang führen, in dem ſich die vorzuſtellende Leidenſchaft vorzüglich ſchildert. Wird dieſer Geſang von Inſtrumenten begleitet, ſo muß er niemals durch dieſe verdunkelt werden, ſondern ſie müſſen ihm nur zur Unterſtüzung dienen *).

3) Unter den begleitenden Inſtrumenten ſowol, als in der Art der Begleitung, muß nach dem Ton der vorzuſtellenden Leidenſchaft eine geſchikte Auswahl getroffen werden.

4) Taktart, Bewegung und Rhythmus müſſen mit der Gemüthsbewegung, die die Leidenſchaft erzeugt, übereinſtimmen. Es verſteht ſich, daß die Worte auch darnach eingerichtet ſeyn müſſen.

5) Die Melodie über den Worten muß ſich in Anſehung der höhern und tiefern Töne, der ſteigenden oder ſinkenden Fortſchreitung, der Einſchnitte und Abſchnitte, genau nach dieſen richten, und einfach ſeyn, damit die Worte nicht zerriſſen werden.

6) Die gewöhnliche Ausdehnung der menſchlichen Stimme muß in den Singſtimmen nicht überſchritten werden, es ſey denn, daß man für Stimmen ſchreibe, die über die gewöhnliche Ausdehnung hinausgehen.

7) Daneben muß ein Singſtük nach Beſchaffenheit des Ausdruks voll von ſanften oder frappanten Modulationen, Abwechslungen des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen, immer unterhaltend, ſingend, aber nicht gemein, mit Kunſt gewürzt, harmoniſch richtig, und, ohngeachtet des Zwanges der Worte, ein vollkommenes und regelmäßiges Ganzes ſeyn.

Was zum Ausdruk der Singſtüke gehöret, davon iſt ſchon an einem andern Ort geſprochen worden *).

Man theilet die Singſtüke in ſolche ein, worin nur blos eine Singſtimme den Hauptgeſang führet: dergleichen ſind Lieder, die oft auch ohne alle Inſtrumentalbegleitung ſind, die Arien und Recitative; und in ſolche wo mehrere Stimmen zuſammen ſingen, die wiederum in ſolche abgetheilt werden können, wo die Stimmen gegen

---

*) S. Ripienſtimmen.

*) S. Ausdruk I Th. S. 271. und Melodie.

gen einander concertiren, als **Duette**, Terzette u. d. gl. und in ſolche, wo die erſte Singſtimme den Hauptgeſang hat, und von den übrigen begleitet wird, dergleichen ſind **Choräle**, einige **Motetten** und **Chöre**. Von der Einrichtung dieſer beſondern Arten der Singſtüke aber iſt in ihren Artikeln geſprochen worden.

## Sinnbild.

(Zeichnende Künſte.)

Iſt ein ſichtbares Bild, das außer der unmittelbaren Vorſtellung, die es erweket, noch eine andre allgemeine Bedeutung hat. Nämlich in den zeichnenden Künſten vertritt das Sinnbild die Stelle der Allegorie, des Gleichniſſes, des Beyſpiels, der Vergleichung oder der Metapher in der Rede, und drükt etwas allgemeines durch das Beſondere aus. Viel Sinnbilder ſind allegoriſch; aber ſie ſind es nicht nothwendig, und deswegen muß das Sinnbild überhaupt nicht mit dem allegoriſchen Bilde verwechſelt werden.

Man kann demnach jedes Gemählde oder überhaupt jedes Werk der zeichnenden Künſte, in ſofern es dienet, etwas allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das Bild der Pallas, das urſprünglich eine vermeynte Gottheit vorſtellte, iſt nun ein Sinnbild der Weisheit. Die Abbildung eines Marcus Curtius, der ſich in einen entſtandenen Schlund der Erde ſtürzt, konnte ehedem die Vorſtellung einer beſonderen, wahrhaften, oder vorgegebenen Geſchichte ſeyn; itzt wäre ſie das Sinnbild eines für die Errettung ſeiner Mitbürger ſich ſelbſt aufopfernden Patrioten. Da wäre ſie ein Beyſpiel.

Alſo dienen überhaupt die Sinnbilder dazu, daß ſie die zeichnenden Künſte in gewiſſen Fällen zu einer Sprache machen, die allgemeine Begriffe ausdrükt, ob ſie gleich ihrer Natur nach nur Begriffe von einzeln, oder individuellen Dingen erweken können. Aus dem, was wir im Artikel **Allegorie** geſagt haben, erhellet hinlänglich, wie die eigentliche Allegorie von dem Sinnbild unterſchieden iſt, und warum jede Allegorie ein Sinnbild, aber nicht jedes Sinnbild eine Allegorie iſt. Achilles, als das Bild eines kühnen und hitzigen Helden, Pylades, als das Bild eines getreuen Freundes u. d. gl. ſind keine Allegorien, aber Sinnbilder.

Sie werden alſo überall gebraucht, wo die zeichnenden Künſte allgemeine Vorſtellungen erweken ſollen. Die Alten haben ſie auf ihren Münzen, geſchnittenen Steinen, auf ihren Gefäßen und Geräthſchaften an Gebäuden vielfältig angebracht. Es iſt allerdings eine lobliche Bemühung, die zeichnenden und bildenden Künſte dazu anzuwenden, daß Dinge, die wir zu unſrer Nothdurft täglich brauchen, wie das Geld, die mancherley Geräthſchaften und unſre Wohnungen, etwas an ſich tragen, das nützliche allgemeine Begriffe täglich in uns erneuere. Hätten die Griechen Taſchenuhren gehabt, wie wir, ſo würden ſie dieſelben unfehlbar nicht bloß, wie jetzt geſchieht, mit unbedeutenden Zierrathen, ſondern mit allerhand Sinnbildern verſchönert haben *). Hieraus erkennet man alſo die Natur und den Gebrauch der Sinnbilder.

Es iſt alſo in den zeichnenden Künſten eine wichtige Frage, wie man Sinnbilder erfinde, und wie eine beſondere Sache zum Sinnbild könne gemacht werden? Dieſes iſt eigentlich das, was die ſogenannte Iconologie lehren ſollte. Die Erfindung der Allegorie in zeichnenden Künſten, wovon wir an ſeinem Orte geſprochen haben, iſt nur ein Theil davon.

---

*) S. Münze III Th. S. 95 f. u. 96 f.

von. Das, was wir in verſchiedenen andern Artikeln über das Bild, das Gleichniß, das Beyſpiel, und die Vergleichung überhaupt angemerkt haben, müßte für die Iconologie beſonders auf die zeichnenden Künſte angewendet werden *).

Es kommt hier auf zwey Hauptſachen an, nämlich auf die genaue, aber dabey ſinnreiche, oder reizende Aehnlichkeit zwiſchen dem Bild und dem Gegenbild, und auf das Mittel das Allgemeine in dem Beſondern merkbar zu machen. Es iſt nicht genug, daß man einſehe, der zwiſchen der Wolluſt und der Tugend ſtehende Herkules könne, als ein vollkommen ähnliches Bild eines edlen und tugendhaften Jünglings, der einen rühmlichen Entſchluß wegen der Wahl ſeiner Lebensart faßt, gebraucht werden. Man muß auch gewiß ſeyn, daß der, welcher das Sinnbild ſieht, es verſtehe.

Ueber die Aehnlichkeit haben wir bereits hinlänglich geſprochen **); die allgemeine Bedeutung verſtändlich zu machen, iſt eine Sache von großer Schwierigkeit. Wo man ſich der Schrift bedienen kann, wie auf Münzen, Kupferſtichen und bey andern Werken, da fallen die meiſten Schwierigkeiten weg; weil oft ein einziges Wort hinlänglich iſt, die Deutung anzuzeigen †). Wo dieſes ſich nicht ſchikt, da hat die Sache große Schwierigkeit. Die Allegorie, wenn ſie glüklich genug erfunden iſt, leitet natürlicher Weiſe auf die Bedeutung. Doch muß der Ort, wo ſie angebracht wird, oder andere Nebenumſtände dazu behülflich ſeyn. Ein Gemählde, darauf nichts, als eine Roſe vorgeſtellt wird, kann Niemand auf die Gedanken bringen, daß es eine allgemeine Deutung haben ſoll. Aber ein Kind, das neben einem Roſenſtrauch ſtünde und weinete, dabey eine Mutter, die dem Kind etwas ernſtliches ſagte, würde die Vorſtellung ſogleich zum Sinnbild machen. Die Deutung deſſelben Bildes aber kann verſchieden ſeyn. Es kann dienen, die Lehre zu ſagen: man ſoll nicht ohne Vorſicht nach jedem ſcheinbaren Guten greifen; es kann aber auch den Sinn des franzöſiſchen Sprüchworts: nulle roſe ſans épine, ausdrüken. Für jenen Fall ſchikte ſich das weinende Kind, mit der warnenden Mutter, um die Bedeutung zu beſtimmen; für dieſen aber müßte man ſchon einen Jüngling, und einen lehrenden Philoſophen dazu wählen; weil das Kind die wichtigere Lehre noch nicht faſſen kann.

Ich muß mich, da die allgemeinen Grundſätze, zu verſtändlicher Deutung der Bilder, noch fehlen, mit Beyſpielen behelfen, um nur überhaupt begreiflich zu machen, wie die Sache zu erhalten ſey. Daher gehören auch ein paar Anmerkungen, die wir über das moraliſche Gemählde, das im Grund auch ein Sinnbild iſt, gemacht haben *). Will man das Beyſpiel zum Sinnbild erheben, ſo muß man ſuchen, das Individuelle der Vorſtellung ſo viel möglich von dem Gemählde zu entfernen, damit man ſogleich merken möge, das Bild ſtelle keinen beſondern Fall vor. Wenn z. B. die Perſonen gar nicht, oder doch nach gar keiner bekannten, weder alten noch neuen Art gekleidet ſind, ſo giebt dieſes ſchon eine Vermuthung, das Bild habe eine allgemeine Bedeutung. Und dergleichen Mittel giebt es noch mehr, wenn nur ein Mann von Genie das Bild behandelt. So kann bisweilen ein Zuſatz irgend einer allegoriſchen Perſon, die unter würkliche handelnde Perſonen geſetzt wird, ſogleich anzeigen, daß der Mahler nicht eine Hiſtorie, ſondern eine Moral hat mahlen wollen.

---

*) S. Aehnlichkeit; Bild; Beyſpiel; Gleichniß; Vergleichung.

**) S. Aehnlichkeit.

†) S. Aufſchrift.

*) S. Moral, moraliſches Gemählde.

Aber wir können uns hierüber nicht weiter ausdehnen, und wollen nur noch über den Werth der Sinnbilder anmerken, daß es dabey gar nicht darauf ankomme, daß ſie hohe, oder wenig bekannte Begriffe und Lehren ausdrüken. Die Wichtigkeit muß hier nicht durch die Seltenheit, oder das Neue und Hohe, ſondern durch die Brauchbarkeit beſtimmt werden. Es giebt ſehr gemeine, ſehr leichtfaßliche Wahrheiten und Lehren, wie z. B. die meiſten ſind, die durch ganz bekannte Sprüchwörter ausgedrükt werden, die eine weit größere Wichtigkeit und Brauchbarkeit haben, als manche nur durch großen Scharfſinn, oder tiefe Wiſſenſchaft zu entdekende, und auch ſchwer zu faſſende Wahrheit. Wir erwarten von den Künſten eben nicht Aufklärung des Verſtandes, ſondern würkſame Erinnerungen an ganz bekannte, aber ſehr nützliche Wahrheiten; nicht neue Begriffe, aber tägliche und lebhafte Erinnerung der wichtigſten uns ſchon genug bekannten Begriffe. Es war darum ein ſehr guter Einfall, den unſer geſchikte Hiſtorienmahler Rhode hatte, gemeine Sprüchwörter ſinnbildlich zu zeichnen, wovon ſein Bruder, der Kupferſtecher, verſchiedene herausgegeben hat.

◆ ◆

Ueber die Sinnbilder, im weiteſten Umfange genommen, iſt ſehr viel geſchrieben, und zur Erfindung derſelben manche, obgleich wenige glükliche, Verſuche gemacht worden. Zwar gehöret der größte Theil derſelben nicht unmittelbar und eigentlich hieher; aber, dem Litterator werden die Beyträge zur Geſchichte der Sinnbilderey überhaupt, vermuthlich willkommen ſeyn. Theoretiſch handeln davon überhaupt: **Paul Jovius** (Ragionamento ſopra i Motti e diſegni d'arme e d'amore che communemente chiamano imprese, con un diſcorſo di Girol. Ruſcelli intorno allo ſteſſo ſoggetto, Ven. 1556. 8. Vermehrt mit einem Ragionamento von Lud. Domenichi, Ven. [illegible] 8. und mit dem [illegible] von [illegible], [illegible] 1574. 8. Franzöſiſch, [illegible] 1561. 4. Span. ebend. 1562. 4. Ueberhaupt iſt das Buch ſehr oft und [illegible] früher zuerſt gedrukt worden. Es war das erſte, worinn die Kunſt zu Sinnbildern gelehret wurde; aber die wahren Ausgaben weiß ich nicht nachzuweiſen.) — **Gab. Simeoni** (Dial. pio et ſpeculativo .... Lyone 1560. 4.) — **Bart. Taegio** (Il Liceo ... dove ſi ragiona dell'arte di fabricar le impreſe conformi a i concetti dell'animo ... Mil. 1571. 4. Zwey Bücher.) — **Scip. Ammirato** (Il Rota, overo dell'Impreſe, Dial. Nap. 15[illegible] Flor. 1598. 4. — **Luca Contile** (Ragionamento ... ſopra la proprietà delle Impreſe .. Pav. 1574. f.) — **Giov. Andr. Palazzi** (Diſcorſi ... ſopra l'Impreſe, Bol. 1575. 8.) — **Franc. Caburacci** (Trattato .... dove ſi dimoſtra il vero e nuovo modo di fare le Impreſe .. Bol. [illegible] 4.) — **Torquato Taſſo** (Il Conte, overo del Impreſe, Dial. Nap. [illegible] 4. in ſ. Lettere famil. Praga [illegible] 4. und im 4ten Bd. der Florentiner Ausgabe ſeiner Werke. — **Giul.** [illegible] **Capaccio** (Delle Impreſe, Tratt. [illegible] Lib. III. Nap. 1592. 4.) — **Erc. Taſſo** (Della Realtà e perfezion dell'Impreſe, Berg. 1612. 1614. 4.) — **Erc. Mareſcotti** (Parere [illegible] riſolvono i dubbi [illegible] pi dell'Impreſe, Bol. 1589. 4.) — **Franc. Contarini** (Delle Impreſe, Diſcorſo, Ven. [illegible] 4.) — **Udeno Niſiely** (In der [illegible] Proginn. poet. des 3ten Bd. S. [illegible]) — **Franc. d'Amboiſe** (Diſc. ou Traité des Deviſes . . . Par. [illegible] 8.) — **Marco Boliza** (Il [illegible] nal. . . . ſopra l'Impreſe, Bol. 1616. 4.) — Henr. Etienne (L'art de faire les deviſes, où il eſt traité des Hieroglyphes, Symboles, Emblemes etc. Par. 1645. 8. Engl. von Th. Blount, Lond. 1646. 4.) — Boiſſiere (Traité des régles de la deviſe, bey ſ. Deviſes, Par. 1654. 8.) — Em. Teſoro (Bey ſ. Cannocchiale Ariſtot. S. Art. Aufſchrift S. 231. findet ſich auch eine Idea della perfettiſſima Impreſa.) — Cl. Franc. Meneſtrier (L'art des Emblemes, Lyon 1662. 8. Par. 1684. 8. La Philoſophie des Images, comp. d'un recueil de Deviſes, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits ſur cette matière, Par. 1682-1683. 8. 2 Bde. Lyon 1694. 8. Latein. Amſt. 1695. 8. La ſcience et l'art des deviſes, dreſſés ſur des nouvelles regles, avec ſix c. dev. ſur les evenem. de la vie du Roi, Par. 1686. 8. mit einigen 70 Kupf.) — Pierre le Moyen (De l'art des Deviſes, Par. 1666. 4.) — Dan. Omeis (Exercitat. de Symbolo heroico, Italis Impreſa, Gallis Deviſe dicto . . . Alt. 1685. 4. und bey ſ. G. Gebauers Lib. Delectus. Antholog.) — Georg Adelmann (De Emblematibus Diſp. Vitemb. 1701. 4.) — Jac. Boſch (Symbolographia, ſ. de arte ſymb. Serm. VII. . . . Aug. Vindel. 1702. f.) — Jo. Fdr. Winkler (De Emblem. Diſput. Jenae 1714. 4.) — Joh. Jac. Müller (Introductio in Artem emblematicam, Jen. 1706. 8.) — S. auch das ſechſte der Entretiens d'Ariſte et d'Eugene, von dem P. Bouhours, und die, in der Note vorkommenden Werke des Petraſanta, Maſenius, P. Areſi, Giov. Ferro und Beralli. — So wie die, bey dem Art. Allegorie S. 110 u. f. angeführten Schriften. — — Hiſtoriſche Nachrichten geben: Juvenel de Carlencas (Im 12ten und 13ten Kap. des zweyten Thls. ſ. Verſuchs einer Geſch. der ſchönen freyen und mechaniſchen Künſte u. S. 171. d. d. Ueberſ. aber, wie gewöhnlich, ſehr oberflächlich.) Es iſt bekannt, daß die Alten bereits ihre Schilde, Helme und anderes Geräthe mit Figuren verzierten, welche irgend einen Gedanken ausdrücken ſollten. Das waren dann bloße Embleme. Aber man ſetzte auch ſchon ſehr früh eine Ueberſchrift hinzu, um dieſen Gedanken beſtimmter auszudrücken; und ſo entſtand das, was man Deviſe nennt. Schon die Helden vor Theben, im Aeſchylus, und eben dieſe Perſonen in den Phönizierinnen des Euripides führen dergleichen auf ihren Schildern. (S. unter andern des Fraguier Abhandl. L'ancienneté des Symb. et des Deviſes, im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg.) Unter den neuern Völkern griff, indeſſen, dieſer Gebrauch, ſehr früh, viel weiter um ſich, und entſprang wohl aus eben der Quelle, woraus die vielen allegoriſchen Dichtereyen entſprangen. Eines der, meines Wiſſens, älteſten Beyſpiele von bildlicher Abbildung allgemeiner Lehren, oder Wahrheiten, iſt der, ſo oft und ſo mannichfaltig gemachte, geſtochene, und beſchriebene, ſo genannte Todtentanz. In Deutſchland diente er ſchon im vierzehnten Jahrhundert, zur Verzierung der Kirchen; ſchon ums J. 1486 war er in Holz geſchnitten und der Innhalt in franzöſiſche Reime gebracht (La grant Danſe Macabre . . . la Danſe Macabre des femmes, le debat du corps et de l'ame . . . Par. 1486. f. S. De Bure Bibliogr. inſtruct. Bd. 1. S. 512, N. 3069) und noch in ganz neuern Zeiten haben wir, von R. Schellenberg, Freund Hains Erſcheinungen und Emblems of Mortality, repreſenting . . . death ſeizing all ranks and degrees of people . . Lond. 1790. 12. erhalten. — Noch allgemeiner wurden dergleichen Sinnbildereyen im funfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert. Einzele Menſchen ſo wohl als ganze Stände, Fürſten, Ritter, Gelehrte ſo wohl, als ganze Geſchlechter, Akademien u. ſ. w. hatten ihre Embleme und Deviſen; bey jeder Feſtlichkeit, bey Turnieren, Hochzeiten, Vermählungsfeyern, u. d. m. wurde Gebrauch von ihnen gemacht. Dieſes veranlaßte unſtreitig zuerſt die Italiener, Regeln über dergleichen Zuſammenſetzungen von Figuren und Buchſtaben zu entwerfen, und die Sache in eine Art Syſtem zu bringen. Andre Völker folgten ihrem Beyſpiel. — Und zuletzt wurden deren für Liebhaber aller Art von andern erfunden. Der erſte, welcher deren angegeben, und geſammelt haben ſoll, war Andr. Alciati (Emblem. Libellus, Par. 1535. 8. mit Holzſchn. 1542. 8. mit Kpf. C. Commentar. Claud. Minois, Fr. Sanctii, et not. Laur. Pignorii . . . , Par. 1621. und ebend. 1661. 4. mit Kupf. Lugd. 1714. 8. Franz. von Joh. le Fevre, 1536. 8. von Barth. Aneau, 1549. 8. Ital. Venezia, ebend. 1549. 8. Spaniſch, ebend. 1549. 8. S. übrigens Nicerons Memoires, Bd. 32 S. 325.) — Guil. de la Perriere (Le Theatre des bons Engins auquel sont cont. Cent Emblemes, Par. 1539. 8. La Morosophie, cont. Cent Embl. moraux, Lyon 1553. 8. mit Kpf.) — Gab. Simeoni (Seine Imprese her. et morale ſollen ſchon im J. 1550 erſchienen ſeyn; mir iſt nur die letzte Ausg. v. J. 1559. 4. bekannt. Franz. und lat. erſchienen ſie bey den, in der Folge vorkommenden Deviſen des Cl. Paradin. Wie H. Denis, in der Bücherkunde, Th. 2. S. 421 ihn, als den erſten Sinnbildermaler angeben können, weiß ich nicht!) — Bart. Anulus (Picta Poesis, s. Emblem. Lugd. B. 1552. 8. 1564. 12. mit Holzſchn.) — Achilles Bocchius (Symbolic. Quaest. Lib. V. Bon. 1555. 1574. 1583. 4. Die darin befindlichen Kupfer, 150 an der Zahl, ſind von Giul. Bonaſone, und bey der 2ten Ausg. von Agoſt. Caracci aufgeſtochen. Das Werk gehört bekannter Maßen zu den ſeltenſten.) — Cl. Paradin (Dev. heroiques, Lyon 1557. 8. Verm. mit denen von Gab. Simeoni, Antw. 1567. 16. Verm. von Fr. d'Amboiſe, Par. 1621. 8. Lat. Antw. 1563. 1567. 1600, 16.) — Joh. Sam-

bucci (Emblem. c. aliquot numm
ant. oper. Antv. 1564. 8. 1576. 1
— Lud. Dolce (Imprese di d
Princ. Duchi, Sign. ed altri perso
naggi illuſtr. nell' arme e nelle lette
Ven. 1565. lat. 3 Th. 1578. 4.
Girol. Ruſcelli (Le Imprese illu
con l'espoſizioni e diſcorſi . . . Ve
1566. 4. 1572. 4. Verm. mit ein
4ten Buche, ebend. 1584. 4.) — Had
Junius (Emblemata . . . . Ant
1565 und 1596. 12. Franz. von J
Grevin, ebend. 1570, 16.) — Geor
gette Montenay (Embl. ou Devis
chret. Lyon 1571. 4. Lat. Teut. eb
8. Die Kupfer ſind von einem gewi
Pet. Woeiriot, und der Dichter ab
bauet hundert, deren jedes Kup. einzi
und acht franzöſiſche Verſe erhält
den iſt.) — Jul. Roſc. Hortin
nes oper. misericordiae . . . a Cl
Contareo aeri inc. Rom. 1585. 4.)
Ungen. ([illegible]. Embl. mor
l. l. 1579. 4. Amſt. l. a. 4.) — Ni
Reusner (Emblemata . . . Fra
1581. 4. 1602. 8. Argent. 1587. 4
— Camillo Camilli (Imprese illuſt
di diverſi . . . . con le figure i
tagliate in rame da Girol. Porro, Ve
1586. 4. 3 Th.) — Joh. Jac. Bo
ſard (Emblem. liber, lat. a Theod.
Bry, Metis 1588. 4. 1596. 4. Bi
dem Titel Theatrum vitae huma
Met. l. a. 4. 61 Bl. Deutſch.
1593. 1597. 4.) — Bern. Perſ
(Rime ed Imprese, Ferr. 1592
— Scip. Bargagli (Imprese . .
Ven. 1589. 4. 1594. 4.) — D. Ju
de Horozco y Covarruvias (Embl
mas morales . . . Seg. 1589. 4.) —
Joach. Camerarius (Symbolor.
Emblem. ex re herbar. et ex anima
deſumtor. Cent. III. Nor. 1590. 15
4. Verm. mit einem vierten Cent
ex aquatil. et reptilib. Typ. Vo
1605. 4. Francf. 1654. 4. Mogunt
1668. 8.) — Stamm und Wappenbüch
lein gez. von Theodor Bry, 1592
21 Bl. Verm. von Joh. Theod. Br
und mit der Auſſchr. Proſcen. vit

hu

hom. s. Emblem. secular. Decades tipraem. . . . Frcft. 1617. 4. 24 Bl. — Joach. Meurer (Emblem. Aust. Rost. 1597. 4.) — Bernh. Sellius (Emblem. sacra e praecip. utriusque Testam. histor. concinnata . . . Lugd. Bat. 1591. Quersol. Die Kupfer sind von Phil. Gerart.) — Nic. Taurellus (Emblemata physico ethica . . . Nor. 1595. 8. 1617. 8.) — Juan de Borja (Emblem. morales, deren erstere Ausgabe, im Spanischen, ich nicht zu bestimmen weiß. Lateinisch gab sie ein I. C. C. J. Berol. 1697. 4. und Deutsch, G. F. Gebhardt, Berl. 1698. 4. heraus.) — Joh. Junger (Liber unus Symbolor. varior. Franck. 1598. 4.) — Hern. de Soto (Emblemas moralizadas . . . Mad. 1599. 8.) — Sim. Bertelli (Imprese e sciolte de diversi autori, conforme alle regole, Ven. 1600. 1610. 4. 2 Thle.) — Jac. Typotius und Ans. de Boot (Symb. divina et hum. Pontific. Imperat. Reg. c. Mut. Octavii Strada, Sculpt. Aeg. Sadeler . . . Prag. 1601–1603. fol. 3 Th. Frcft. 1652. f. Arnh. 1666. Amst. 1690. 1692. 12. Symb. varia div. Princ. Archid. Duc. Com. et March. totius Italiae . . . Amstel. 1686. 12. 1697. 12. Die Einleitung des letztern Werkes ist von Boet allein; aller wahrscheinlicher Weise ist auch von diesem Werke eine frühere Ausgabe vorhanden.) — Sim. Oyerius (Symbol. . . . Antv. 1603. 8.) — Theod. Cornhertius (Emblemata moralia et sacra, de rerum usu et abusu . . . Batt. a Rich. Lubbaeo, Arnh. 1609. 4.) — D. Sebast. de Covarruvias Orozco (Emblemas moral. Mad. 1610. 4.) — G. A. Timermann (Emblem. amator. s. a. 4. 47 Bl. Ich vermuthe, daß die Emblemes d'amour . . . Par. s. a. 4. Eine ähnliche Sammlung, mit lat. holl. und französ. Erklärung erschien zu Amst. 1611. in 30 Bl. — Gabr. Rollenhagen (Nucleus Emblemat. selectiss. . . . Colon. ex mus. coelator. Crisp. Passaei 1611. 4. 100 Bl. Strich. ebend. 1611. 4. Centuria sec. Ulmae 1614. 4.) — J. F. de Villava (Empresas espirit. y morales . . . Baeza 1613. 4.) — Bart. Rossi (Imprese fatte in diverse occasioni . . . Ver. 1613. 4.) — Otho v. Veen (Amorum div. Emblem. . . . Antv. 1615. 1660. 4.) — The Mirrour of Majesty, or Emblems. Lond. 1618. 4. — Jac. Bruck (Emblemata moralia et bellica, Arg. 1615. 4. Ebendesselben Emblemata politica, ebend. 1618. 4.) — Emblem. politica, in Aula Cur. Norimb. depicta, et a Pet. Isselburg sculpta. Nor. 1617. 4. — Andr. Friedrichen (Emblemat. nova . . . Frankfurt 1617. 4. Deutsch, ebend. 1617. 4.) — Flor. Schoonhov (Emblem. partim moralia, partim civilia . . . Goud. 1618. Amstel. 1635. 1648. 4. Deutsch von Jac. Zenaert, Lund. B. 1626. 12.) — Gab. Neugebauer (Selector. symbolor. heroic. Centuria gemina. Frcft. 1619. 8.) — Spec. prosp. et adv. Fortunae ex Petrarca 169 embl. aeri inc. p. A. Khol, Nor. s. a. 4. mit teutschen Versen. Nova Philotheca Petrarch. . . . cont. 124 fig. . . . inc. ab Eb. Kiesero . . Frcft. 1620. 4. — Adr. d'Amboise (Devises Roy. . . . Par. 1621. 8.) — Dan. Cramer (Societas Jesu et Rosae Crucis Vera, h. e. Decades IV. Emblem. sacr. 8. mit Kupf. Mit lat. deutschen, franz. und ital. Versen erklärt. Frcft. 1622. 8. Ebendesselben Decades V. Emblemat. ex S. Scr. Frcft. 1622. 8. mit Kupf. Ebend. Octoginta Emblemata moralia nova, in Versen aus verschiedenen Sprachen erklärt, Frcft. 1630. 8. In dem Verz. der Thottischen Bibl. wird das Werk zu den letztern Büchern gezählt, und die Kupfer dem Matth. Merian zugeschrieben; sie scheinen aber von dem Schüler desselben, Rud. Meyer zu seyn.) — J. M. G. Kleppisius (Emblemata varia, inc. aeri (von Conr. Grahlen) ephor. et epigrammatibus illustrata 1623. 4. 50 Bl.) — Pet. Recio (Imprese sacri, con triplic. diſcorſi illuſtr. Ven. 1629 - 1640. 7 Bde. (Da dieſes nicht die erſte Ausgabe, und das Werk vor dem folgenden erſchienen iſt; ſo glaube ich es, hieher ſetzen zu können. Das Jahr d. Erſcheinung iſt mir nicht bekannt.) — Giov. Ferro (Teatro d'Impreſe . . . Ven. 1623. f. 2 Th. 1629. f.) — Philoſ. practica, ſ. var. inclinationes, animor. affectus, atque adeo diverſiſſ. humanar. action. ſtudia, artif. figur. et verſ. lat. germ. et gall. expreſſiones, Frcft. 1624. 40 Bl. — Jul. Wilh. Zincgreff (Emblemat. ethico-politicor. Centuria, caelo M. Meriani, Frcft. 1624. 4. Nachgeſtochen von Clem. Ammon, Heidelb. 1666. 4.) — Zach. Heyns (Emblem. chriſtiana et moral. Roterd. 1625. 4.) — Dan. Meiſner (Theſ. ſapient. civilis, ſ. vitae hum. ac virtut. et vitior. Theatr. . . . . Frcft. 1626. 8.) — Paul Maccius (Emblemat. Mus. Bon. 1628. 4.) — Juſt. Reifenberg (Emblem. polit. Amſt. 1632. 12.) — G. Wither (A collect. of Emblems, Lond. 1635. f.) — Sylv. a Petraſancta (De ſymbol. her. Lib. IX. Antv. 1634. 1682. 4. Nach Rubens von Cor. Galle geſtochen.) — Fr. Quarles (Emblems . . . 1639. 8. 1777. 12.) — D. Diego Saavedra Faxardo (Idea de un Principe politico-chriſt. en Cien impreſas . . . Mon. 1640. 4. Amb. 1655. 4. Lat. Brüſſel 1649. f. Cöln 1669. 12. Ital. von Par. Cerchieri, Ven. 1648. 4.) — Jac. Müller (Emblemat. ſacra . . . . Frcft. 1640. 8. mit 57 Kpf.) — Wilh. Wellhoff (Emblemata, Hafniae 1640. 8.) — Il Muſeo di Giov. P. Rainaldi, diſt. in Impreſe ed Emblemi, Rom. 1644. 4. — Flor. Thonaye (Divertiſſ. ou un Rec. de div. Deviſes et Emblemes, Chart. 1645. 8.) — Zwey Folgen Emblematiſcher Blätter von Alb. Flamenton (1640) 160 an der Zahl. — Mar. Z. Boxhorn (Emblemat. politica . . . Amſtel. 1651. 12.) — Deviſes et Emblem. d'amour moral, gr. p. Alb. Flamen, P. 1653. 8. 1672. 12. — Ph. Fil. Picinelli (Mondo Simbolico, o ſia univerſità d'Impreſe ſcelte, ſp. ed illuſtr. Mil. 1653. f. 1669. f. Lat. von Aug. Erath, Cöln 1695. f.) — Juan de Solorzano Pereira (Embl. C. Reg. politica . . . Mad. 1651. f.) — Les vertus innocens, ou leurs Symboles ſous des figures d'enfans, etc. par H. Teſſelin, Par. 1654. f. 15 Blatt auch zu Augsburg nachgeſtochen. — Jan v. d. Veene (Zinnebeelden of Adams Appel . . . Amſt. 1659. 8.) — Jac. Bornitius (Emblemat. ſacr. et civil. Sylloge Heidelb. 1659. 4. 1664. 4. Emblem. Symbola et Emblem. politico ſacra et hiſtor. polit. Mogunt. 1678. 4.) — Chriſt. Albr. Meiſchen (Neu eröffnete Sinnbilder . . . . Erft. 1661. 8. mit 80 Kupf. Größtentheils aus dem oben angeführten Werke des Andr. Alciats gezogen.) — Ein und dreyßig Emblematiſche Blätter von dem ältern Herrn Chriſtoph Eimart († 1663.) — F. J. Maſenius (Specul. imagin. veritatis occultae, exhib. Symb. Emblem. Hieroglyph. etc. . . . Colon. 1650. 1681. 8.) — Fr. Nuñez de Cepeda (Idea de el buon paſtor copiada por los S. S. Doctores, repreſentada en Impreſſes ſacras, Leon 1682. 4.) — Delights for the ingenious, in above fifty ſelect and choice Emblems divine and moral, ancient and modern . . . Lond. 1684. 8. mit Kupf. — Joh. G. Schiebel (Neu erbauter Schauſaal von Sinnbildern, Nürnb. 1684. 8.) — Lor. Ortiz (Ver, Oir, Oler, Guſtar, Tocar, Empreſas que enſeñan y perſuaden ſu buen uſo en lo politico y en lo moral. Leon 1687. 4.) — Marc. Kaes (Emblemat. philoſophico moralia . . . Dill. 1697. 4.) — Henr. Offelin (Deviſ. et Emblèmes anc. et modernes . . . Amſt. 1691. 4.) — Eine ähnliche Sammlung von J. C. Cavoc, im 2. [illegible] des Jour. de Cartemas, Th. 2, S. 172. [illegible] von Dan. de la Feuille (Deviſes et

Fabl. anc. et mod. . . . miſes en latina, en franç. en eſpagn. ital. angl. flam. et allem. 1693. 4.) — Emblemata, elegantiora, corpuſc. . . . lat. belgaque verſ. elocid. Lugd. B. 1696. 4. — Otto Aicher (Zodiacus vitae, ſive ethic. cont. Symbol. moral. de omnis vitae, ſtudiis ac moribus optime inſtruendis, ex libr. Ethicor. Ariſtot. deducta . . . Sal. 1697. 12.) — J. Mich. v. d. Ketten (Apelles ſymbol. exhibens ſeriem ampliſſimam ſymbolor. Amſtel. 1699. 8. 2 Bd. — Hendr. Graauwhard (Leerzame Zinnebeelden . . . . Amſt. 1704. 8.) — J. W. Heckenauer (Symbol. var. excel. Princ. S. S. Eccleſiae et S. I. Rom. Imp. 8. 62 Bl. — Symbol. et Emblemata juſſu atque Auſpiciis S. Maj. Imp. Moſchoviae, Petr. Alexiw . . . Amſtel. 1705. 4. (Der Sinnbilder ſind über 800; und ſo ſelten das Buch iſt, ſo ſchlecht ſind ſie auch.) — A. Houbracken (Stichtelyke Zinnebeelden . . . Amſt. 1723. 8. mit 57 Kupf.) — Verrien (Rec. d'Emblêmes dev. en Medailles, Par. 1724. 8.) — C. Gottl. Heraeus (Inſcr. et Symbol. varii Argum. Lipſ. 1734. 4.) — Ethica naturalis, ſ. Docum. moral. e variis rerum natural. proprietatibus, virtutum vitiorumque ſymb. imaginibus collecta a Chr. Weigelio, Nor. 4. 100 Bl. Mit teutſchen Erklär. ebend. 1766. 4. — Riley (Emblems, natur. hiſtor. fabul. moral and divine 1781. 12.) u. v. a. m. — —

## Sinngedicht; Epigramma.

(Dichtkunſt.)

Ein kleines Gedicht, darin der Dichter merkwürdige Perſonen oder Sachen nicht umſtändlich, ſondern gleichſam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem beſondern und ſeltenen Licht zeiget. Die eigentliche Art dieſes Gedichtes hat unſer Leſſing zuerſt aus Betrachtung ſeines Urſprunges mit gehöriger Genauigkeit beſtimmt *). Es ſcheinet nämlich aus den Aufſchriften auf Denkmäler entſtanden, wenigſtens dadurch veranlaſſet worden zu ſeyn. Wie nun Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Perſonen, oder Sachen geſezt werden, über deren beſondere und ſeltene Beſchaffenheit insgemein eine kurze Aufſchrift die nöthige Auskunft giebt: ſo iſt das Sinngedicht ein ähnliches poetiſches Monument, das wir mit einem einzigen Blik überſehen. Das bekannte Diſtichon:

> Infelix Dido! nulli bene nupta marito:
> Hoc pereunte fugis! hoc fugiente peris.

bringt uns die berühmte Dido, als ein außerordentliches Beyſpiel einer durch Heyrath unglüklichen Perſon vor Augen, und zeiget in ein paar Worten, worin das Seltene ihres Schikſals beſtanden habe. Der erſte Vers iſt gleichſam die Statue, oder das Denkmal, das uns die Perſon in merkwürdiger Stellung vor das Geſichte bringt; und der zweyte Vers iſt wie die Aufſchrift derſelben, die uns die Sache in zwey Worten erkläret. Dieſes iſt der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

Es hat dieſem zufolge, wenn es vollkommen ſeyn ſoll, zwey Theile, die der angeführte Kunſtrichter Erwartung und Aufſchluß nennt, und die wir mit dem Monument und ſeiner Aufſchrift verglichen haben. Nur dann iſt es vollkommen, wenn es dieſe beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philoſophiſchen Schule das Subject und das Prädicat nennen könnte, und wenn jeder genau,

---

*) In ſeinen Anmerkungen über das Epigramm, im erſten Theil ſeiner vermiſchten Schriften, der 1771 in Berlin herausgekommen iſt.

genau, nachdrüklich und kurz gezeichnet iſt.

Indeſſen nimmt man die Sache nicht immer ſo ſehr genau, daß man nicht auch ſolche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter dieſe Art zählte. Bisweilen beſteht es blos aus dem zweyten Theil, da der erſte durch die Ueberſchrift angezeiget wird. Man findet z. B. in den ſogenannten Menagianis folgendes:

*Ueber ein kleines Luſtwäldchen, das mit Waſſer umgeben iſt.*

Hic Cytherea tuo poteras cum Marte jacere,
Vulcanus prohibetur aquis, Sol pellitur umbris.

Dieſe zwey Verſe ſind eigentlich nur die Aufſchrift; das Denkmal, oder die Sache ſelbſt wird durch die Ueberſchrift angezeiget. Das Sinngedicht wäre vollſtändig, wenn in ein paar vorhergehenden Verſen geſagt würde: *Dieſes Wäldchen iſt mit Waſſer umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweyht.* Von dieſer Art iſt auch folgendes aus der Anthologie:

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεῦξαν λίθον. Ἐκ δὲ λίθοιο
Ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

Es iſt blos die Aufſchrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erſte Theil fehlt ihm. Andern fehlet der zweyte Theil, ſie zeigen uns blos die Sache, und überlaſſen uns, eine anſtändige Aufſchrift darauf zu machen. Von dieſer Art iſt folgendes von unſerm Kleiſt:

Als Pätus auf Befehl des Kayſers ſterben ſollte,
Und ungern einen Tod ſich ſelber wählen wollte:
Durchſtach ſich Arria. Mit heiterem Geſicht
Gab ſie den Dolch dem Mann, und ſprach:
Es ſchmerzet nicht.

Etwas mehr iſt folgendes; denn ob es gleich ſcheinet, als ſtellte es nur das Subject vor, ſo empfindet man doch beſonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufſchrift ſchon in ſich ſchließet:

Δοῦλος Ἐπίκτητος γενόμην, καὶ σῶμ' ἀνάπηρος,
Καὶ πενίην Ἶρος, καὶ φίλος Ἀθανάτοις.

So viel ſey von dem Charakter und der Form dieſes Gedichts geſagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Abſicht; ſo wie auch die Denkmäler ſelbſt nicht allemal einerley Endzwek haben. Einige dienen blos das Andenken würklich außerordentlicher Begebenheiten, Glüks- und Unglüksfälle im Andenken zu erhalten; andere haben Lob, und noch andere Schande zur Abſicht: und eben dieſes hat auch bey dem Sinngedichte ſtatt. Und da dieſe Denkmäler wenig Aufwand erfodern, ſo bedient man ſich auch bloß Thoren damit, um den Klügern die Luſt zu machen, über ſie zu lachen. So zielt folgendes blos ab, das Andenken einer ganz beſondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

Una dies Fabios ad bellum miſerat omnes,
Ad bellum miſſos perdidit una dies.

In dieſe Claſſe rechnen wir alle, die blos überraſchen, die durch das Seltſame der Sache Verwunderung, oder durch das Ungereimte und Närriſche Lachen erweken.

Man ſieht aber ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nacheiferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Abſicht haben, die wichtigern ſind. Von dieſer Seite betrachtet, kann das Sinngedicht, in

ſein

klein es iſt, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung dieſe vier Verſe von Weiſſe leſen:

Dies iſt das ſittſame Geſicht;
Dies iſt die Doris, die Geliebte,
Die ihren Damis eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lehrenden und ſtrafenden Sinngedichtes iſt zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten ſollten. Und wie leichtſinnig müßte der nicht ſeyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den Epiktet, ohne heilſamen Eindruk davon zu fühlen, leſen könnte: Dies iſt Epiktet, ein Sklave, lahm und ſelbſt arm, aber den Göttern werth.

Es laſſen ſich aus allem angeführten, auch ohne mühſames Nachdenken, die vornehmſten Eigenſchaften des Sinngedichtes abnehmen. Man findet ſie in den angeführten Anmerkungen unſers Leſſings gründlich auseinandergeſezt. Wir begnügen uns alſo, die Hauptſachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieſes Gedicht das kleineſte von allen iſt, ſo leidet es auch nicht den geringſten Flecken. Gedanken und Ausdruke müſſen vollkommen beſtimmt, vollkommen richtig und paſſend ſeyn. Der Gegenſtand muß mit wenigen, aber meiſterhaften Zügen ſo gezeichnet ſeyn, daß wir ihn ſchnell, nach ſeiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge faſſen. Und wie bey würklichen Denkmalen die Einfalt eine Haupttugend iſt, ſo muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen ſeyn. Man kann das, was wir über die Beſchaffenheit des Denkmals geſagt haben *), leicht hierauf anwenden.

Das Prädicat, oder was die Aufſchrift vorſtellt, muß uns die Sache in einem völlig intereſſanten Licht zeigen, es ſey als beſonders gut oder bös, oder blos ſelten, oder poſſirlich. Wir müſſen nothwendig dadurch überraſcht, oder doch ſtark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruk, oder naive Einfalt, oder Wiz, oder ſeltſamer Contraſt, aber allemal der vollkommenſte Ausdruk erfodert.

Und hieraus läßt ſich abnehmen, daß dieſes kleine Gedicht einen Meiſter in Gedanken und Ausdruk erfodere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers ſey.

Aus dem Alterthum haben wir viele ſehr ſchöne Sinngedichte in den beyden griechiſchen ſo genannten Anthologien. Aber der Hauptepigrammatiſt, der dieſe Dichtart beſonders und einzig getrieben hat, iſt Martialis. Unter uns haben ſich Logau und Wernike vorzüglich in dieſem Fache gezeiget; und der leztere beſonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es die Deutſchen in dieſer Art gebracht haben; obgleich zu ſeiner Zeit der deutſchen Sprache der leichte und geſchmeidige Ausdruk, den ſie zu unſern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. Hagedorn hat in dieſer, wie in mehrern Arten, auch in Anſehung des vollkommenen Ausdruks, hierin den Deutſchen die erſten Muſter gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von Käſtner herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieſer durch ernſthaftere Arbeiten berühmte Mann alle ſeine Vorgänger in dieſer Art würde übertroffen haben, wenn er ſich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu ſeinem Fache zu wählen.

◆ ◆

Von dem Sinngedichte handeln beſonders in lateiniſcher Sprache: Th. Correa (De toto eo Poematis genere quod Epigramma vulgo dicitur, Ven. 1569. 4.

Bon.

---

*) S. Denkmal.

Bon. 1590. 4.) — **Vinc. Gallus** (De Epigr. opuſcul. in quo Epigramma, Echo, Anagr. Symb. Fabul. et id genus alia conficiendi praecepta traduntur, Mediol. 1632. 12. iſt aber bereits die vierte Ausgabe. Ebend. 1641. 12.) — **Joh. Cottunius** (De conficiendo Epigr. ſ. l. (Bon.) et a. 4. Patav. 1632. 4.) — **G. J. Voſſius** (im 15ten und 20ten Cap. des 3ten Buches ſ. Inſtitut. poeticar.) — **Carl a St. Antonio** (De arte epigrammat. . . . libri tres, Col. 1650. 8. Florent. 1673. 8.) — **Nic. Mercier** (De conficiendo Epigrammate Opus . . . Par. 1653. 8.) — **Franc. Vavaſſor** (De Epigr. Lib. bey ſ. Epigram. Par. 1669. 1672. 8. und in ſeinen Werken, Amſt. 1709. f. S. 81.) — **P. Nicole** (Diſſertat. de vera pulchritudine, et adumbrata in qua certis principiis rejectionis ac selectionis Epigr. cauſae redduntur, vor dem Delect. Epigr. ex veter. et recent. Poet. Par. 1659. 12. Lond. 1686. 12. Franzöſ. vor dem Rec. des plus beaux endroits de Martial, Toul. 1689. 12. Bey dem Rec. des plus belles Epigr. des Poet. franc. depuis Marot, Par. 1698. 12. und vor dem Nouv. Rec. des Epigr. franç. par Mr. Bruzen de la Martiniere, Amſt. 1720. 12. 2 Bd.) — **C. A. Heumann** (De natura et virtutibus Epigr. vor ſ. Anthol. lat. Hanov. 1721. 8.) — Auch gehören, im Ganzen, hieher **Chriſtn. G. Schmidts** drey Diſſertationen, De Poeſi epigrammatico-paſtoritia, De Poeſi epigrammatico-epica und de Poeſi epigrammatico-elegiaca, Gieſſ. 1770-1773. 4. — — In italieniſcher Sprache: Auſſer dem, was in den Werken des **Minturno** (Lib. III. S. 278. Ausg. von 1564.) und **Quadrio** (Vol. 2. Lib. II. S. 361 u. f. S. Art. Dichtkunſt, S. 664 und 667.) davon geſagt wird, handelt davon, **Xav. Bettinelli** (Lettere . . . ſopra gli Epigrammi, Berg. 1788. 8.) — — In franzöſiſcher Sprache: **Guil. Colletet** (Diſc. de l'Epigr. bey ſ. Epigr. Par. 1653. 12. und auch in ſeiner Art poet. Par. 1658. 12.) — **Mich. de Marolles** (Traité de l'Epigr. vor ſeiner Ueberſetzung des Martial, Par. 1655. 8. 2 Bd.) — **Ant. Bauderon de Senecé** (Traité ſur la Compoſition de l'Epigramme vor ſ. Epigr. et autres poeſ. Par. 1717. 12.) — **André le Brun** (Traité de l'Epigr. vor dem Rec. d'epigrammes, Madrig. et Chanſ. Par. 1714. 8.) — **Bruzen de la Martiniere** (Obſervat. ſur l'Epigr. . . . vor dem Nouv. Rec. des Epigr. franç. Amſt. 1720. 12. 2 Bd.) — **Remond de St. Mard** (Reflex. ſur l'Epigr. . . . bey ſ. Reflex. ſur la poeſie en général, à la Haye 1734. 12. und im 5ten Bd. S. 108. ſeiner Werke, Amſt. 1749. 18.) — **Ch. Batteux** (In ſeiner Einleitung in die ſch. Wiſſenſch. Bd. 3. S. 328, Leipz. 1774. 8.) — — Von engliſchen Schriftſtellern: Eine Diſſertat. darüber, vor ſeiner Collect. of Epigr. 1727. 12. 2 Bd. — **Joſ. Trapp** (In der 12ten ſeiner Vorleſungen über die Dichtkunſt S. 151. f. 1742. 8.) — **Newberry** (In ſeiner Art of Poetry on a new Plan, Chap. VIII. p. 56. Vol. I. Lond. 1762. 8.) — Ein Verſuch über dieſe Dichtart findet ſich vor der, unter dem Titel, Feſtoon erſchienenen Samml. engliſcher Sinngedichte, Lond. 1765. 8.) — — Von deutſchen Schriftſtell. ein: **Chriſtn. Gottl. Meiſter** (Unvorgreifliche Gedanken von deutſchen Epigrammatibus in deutſchen Regeln und angenehmen Exempeln, Leipz. 1698. 8.) — **Gotth. Ephr. Leſſing** (Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmſten Epigrammatiſten . . . im 1ten Th. ſeiner verm. Schriften, Berl. 1771. 8. — **J. G. Herder** (Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, beſonders über das Gr. Epigramm, in der erſten Sammlung S. 99. ſeiner zerſtreuten Blätter, Gotha 1785. 8. Anmerkungen über das Gr. Epigramm, in der 2ten Samml. S. 103. Gotha 1786. 8.) — **C. Meiners** (Im 22ten Abſ. S. 324. ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. Lemgo

1787.

1787. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 667 u. f. angeführten Schriften von Morhof, Lu[illegible], Neukirch, Gottſched, vorzüglich Wernicke und Eſchenburg, u. a. m. —

Sinngedichte in griechiſcher Sprache ſind, von ſehr vielen Dichtern geſchrieben, und dieſe, ſehr frühzeitig, von verſchiedenen, in Sammlungen gebracht worden, als von Meleager, von Philippus, von Agathias u. a. m. aber dieſe Sammlungen ſind verloren gegangen. Einen Auszug aus ihnen, mit Zuſätzen aus den Dichtern ſeiner Zeit, machte, im zehnten Jahrhundert, Conſtantinus Cephalas; und einen andern, aber mit Weglaſſung vieler, welche Cephalas in ſeine Sammlung aufgenommen hatte, (oder, wie Brunk in der Vorr. zu der Anal. S. IV u. f. will, nur einen Auszug aus dem Cephalas) der Mönch Planudes im Anfange des 14ten Jahrhundertes. Gedruckt erſchien dieſe letztere Sammlung früher, als jene; zuerſt Flor. 1494. 4. gr. und darauf ebendaſ. 1519. 8. gr. Venedig 1521 und 1550. 8. gr. Von H. Stephanus vermehrt 1566. 4. gr. Von Brodäus, Frkft. 1600. f. gr. Apud. Commel. 1604. 4. gr. und lat. nähmlich mit der Ueberſ. des Eilh. Lubinus (Sie enthält Gedichte aus zweyhundert und einigen vierzig genannten und verſchiedenen ungenannten Dichtern; und iſt in ſieben verſchiedene Bücher, nach Maßgabe des verſchiedenen Innhaltes der Gedichte, abgetheilt. Aus ihr ſind von Zeit zu Zeit, wieder einzele Bücher und einzele Auswahlen gedruckt worden, als Col. 1525. 8. Baſ. 1529. 8. von V. [illegible] 1572. 8. Baſ. 1600. 8. Traj. 1601. 8. Lond. 1726. 8. u. a. m.) — Von der, die ausgelaſſenen, oder ihr zum Grunde liegenden Sammlung des Conſt. Cephalas, wurden von den Zeiten des Salmaſius an, allmählich mehrere, bis dahin ungedruckte Epigramme, einzeln, von mehrern Gelehrten bekannt gemacht, aber J. J. Reiske gab zuerſt, das, was ſolche mehr, als die ſchon gedruckte Anthologie enthielt, zuſammen, im 9ten Bande der Miſcellaneor. Lipſienſ. (595 St.) und den Ueberreſt (400 St.) mit der Aufſchr. Anthol. gr. a Conſt. Cephala cond. . . . Lipſ. 1754. 8. gr. und lat. heraus. Auch dieſe Samml. iſt in verſchiedene Bücher, nach Maßgabe des Innhaltes der Gedichte, abgetheilt, enthält deren von mehr als 120 Dichtern, und unter dieſen mehr als dreyßig, von welchen, in der Anthologie des Planudes nichts vorkommt. — Was in beyden Sammlungen ſich findet, wurde endlich von R. F. Ph. Brunk, zuſammen, aus mehrern Handſchriften ſehr verbeſſert, mit der Aufſchrift, Analecta veter. Poetar. graecor. Argentorati (1772-1776.) 8. 3 Bde. gr. herausgegeben. Die Zahl der Dichter beläuft ſich hier auf 288; und die, jedem zukommenden Gedichte ſind, unter ſeinem Nahmen geſammelt. Unter ihnen finden ſich auch Theokrit, Bion, Moſchus, Anakreon, Callimachus, Cleanth und Proclus. Die nahmenloſen Gedichte, ſo wie die Räthſel, ſind unter beſondre Rubriken gebracht. Uebrigens ſind denn auch aus dieſer Samml. wieder Auszüge erſchienen, als die kleine Anthologie . . . Duisb. 1789. 8. Die kleinen griech. Gedichte . . . Gotha 1789. 8. (jedoch nicht gänzlich aus Brunk) und F. Jacobs hat den Anfang mit einer neuen Ausg. Lipſ. 1794. 8. 2 Bde. gemacht. — Von den, in jenen Sammlungen befindlichen Epigrammatiſten ſind ferner verſchiedene, einzeln, herausgegeben worden, als Strato, von C. A. Klotz, Alt. 1764. 8. Leonidas von Tarent (aber nur ein Specimen oder einen Theil über d. dichteriſchen Charakter, nebſt einem Epigramm) von K. D. Ilgen, Leipz. 1785. 4. Antimachus, von K. A. G. Schellenberg, Halle 1786. 8. Meleager, von A. C. Meineke, Leipz. 1789. 8. und von J. K. F. Manſo, Jen. 1789. 8. — Ueberſetzt, und noch mehr nachgeahmt, iſt ein großer Theil dieſer kleinen Gedichte in allen neuern Sprachen, als in der italieniſchen Sprache: Von Salvini, (in den Novelle letter. di Venezia v. J. 1729. Von Ant. Buongiovanni und Gir. Zanetti (Vari Epigr. della greca Antol. . . . Ven. 1752. 8. überhaupt 130 St.) Von Accurado de Medici (Scelta di Epigr. Liv. 1772. 8. Riem. Flor. 1790. 4.) Von dem Abt Zelini (Epigr. tratti dal Greco, Fraſc. 1787. 8.) Von Gaet. Carcani (Racc. di vari Epigr. div. in VII. libri, Nap. 1788. 4. Wie viel Bände davon erſchienen ſind, weiß ich nicht. Der erſte enthält nur das erſte Buch.) Von Gir. Pompei (im 2ten Bd. ſ. Opere, Ver. 1790. 8. hundert St.) Von J. A. Paſſeroni (im 3ten Bd. ſ. Rime, Mil. 1792. 8.) In die franzöſiſche Sprache: Von P. Tamiſier (Anthologie, ou Rec. des plus beaux Epigr. Gr. . . . mis en vers . . . Lyon 1589. 1597. 1619. 12.) In das Engliſche: Von einem Ungen. (Epigr. translat. . . . from the original Greek . . . Lond. 1785. 8.) In das Deutſche: Chriſtian. Gr. zu Stolberg (In den Gedichten aus dem Gr. Hamb. 1782. 8.) J. N. Götz (In ſ. Vermiſchten Gedichten, Th. 1. S. 154.) J. G. Herder (In den zerſtreuten Blättern, Gotha 1785-1786. 8. 2 Samml.) J. Tobler (Funfzig der ſchönſten Blumen aus der gr. Anthologie, im zweyten Jahrg. des Schweizer. Muſeums S. 728. u. f. Mehrere, im 3ten Jahrg. S. 574 und 992.) — Ein Ungen. (Griech. Blumenleſe . . . Greifſ. 1788. 8. die Ueberſ. ſind aus den Werken anderer geſammelt.) K. G. Sonntag (Im 3ten Jahrg. von Canzlers und Meißners Quartalſchrift; im teutſchen Merkur; in der Berl. Monatsſchrift, und im 1ten Heft der Unterhalt. für Freunde der alten Litterat. Riga 1790. 8.) — Erläuterungsſchriften: Das 16te Kap. in Fr. Vavaſſors Schrift, De Epigr. und auch im 3ten Buche Cap. 28 von Fabric. Bibl. Gr. — Remarq. hist. et crit. sur l'Anthol. manuscr. qui est à la Bibl. du Roi de France . . . von J. Boivin, im 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 347. — In dem 2ten Bde. der Werke des Bened. Averranus, Flor. 1717. f. 3 Bde. finden ſich 76 Diſſertat. in Anthologiam. — In G. E. Leſſings Verm. Schriften Th. 1. S. 290 findet ſich ein Abſchn. über die griechiſche Anthologie; und in ſ. Beyträgen zur Geſch. der Litteratur I. S. 1 II. 419. verſchiedene hieher gehörige Aufſätze. — Paris. crit. in Anthol. Const. Cephalae . . . scr. I. G. Schneider, Lipſ. 1772. 8. und in ſ. Analect. crit. Francof. 1777. 8. — In den Opuſc. poſthum. des Reiske ſoll ſich eine Abhandl. über die gr. Anthologie finden. — Auch gehört, im Ganzen noch hieher: Hist. Poetar. gr. breviora, ab Anacr. usque ad Meleagr. ex Anthol. gr. adumbrata . . . scr. C. G. Sonntag (Lipſ.) 1785. 8. — Und litterar. Nachrichten giebt Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 28. ſo wie die Vorreden vor den Ausgaben von Reiske und von Brunck, und die Biblioth. crit. Vol. I. P. 2. S. 20 u. f. — — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß die lateiniſchen, ältern und neuern Epigrammatiſten nicht wenige ihrer Sinngedichte aus der griechiſchen Anthologie gezogen haben. — —

Griechiſche Sinngedichte von Neuern: Ich ſchränke mich auf den Jan. Laſcaris (Epigr. Gr. Bas. 1537. 8. Par. 1544. 4.) — und den Joh. Cottunius (Gr. Epigr. Lib. II. Pat. 1653. 4.) ein. — —

Sinngedichte von römiſchen Dichtern: Caj. Valerius Catullus (Nur wenige ſeiner Gedichte ſind, was wir jetzt Epigramm nennen. Ueber die Ausg. ſeiner Werke ſ. den Art. Lied S. 191. Zu den, daſelbſt angeführten teutſchen Ueberſetzungen, gehört noch der von K. W. Ramler herausgegebene Auszug aus den Ged. des Catull, Leipz. 1793. 8. Ueber den Character dieſer Gedichte, ſ. G. E. Leſſings vermiſchte Schriften Bd. 1. S. 171.) — Marc. Valerius Martialis (1500. Stücke, in 14 B. eingetheilte Epigramme ſind zuerſt Ven. (1470.) 4. und hierauf mit dem Comm. des Dom. Calderinus, ebend. 1474. 1482. f. Mediol. 1478. 1491. f. Mit dem Comment. des Pet. Marſus, Ven. 1490. f. ferner

Ven. 1501. 8. Par. 1528. 1540. 1544. 1554. 8. Argent. 1595. 12. Par. 1617. f. Mit dem Comment. des Matth. Raderus, Ingolſt. 1602. 1611. Mogunt. 1627. f. (aber auslaſſend, nachdem Franc. Coloma zuerſt eine dergleichen Ausgabe, Val. 1514. geliefert hatte.) Von Th. Farnabius, Lond. 1615. 8. Amſt. 1645. 12. Lugd. Bat. 1744. 12. Von Pet. Scriver, Lugd. Bat. 1619. Amſt. 1620. 12. Von Corn. Schrevel, nach der Ausg. des Farnabius, Lugd. Bat. 1656. 1661. 8. Amſt. 1670. 8. herausgegeben worden. Auch findet er ſich unter den von Barbou gedruckten Claſſikern. Ueberſetzt iſt Martial, Theilweiſe ſogar in das Griechiſche, von Neuern nähmlich, von Fr. Morel, Par. 1600. 4. Von Joſ. Scaliger (Florig. Mart. Par. 1607. 8. auch in ſ. Poemat. Lugd. B. 1619. 12.) und beyde in der Pariſer Ausgabe des Martial 1617. f. In das Italieniſche, von Giul. Graglia, Lond. 1782. 12. mit T. (aber, wie es ſich verſteht, nicht völlig.) In das Spaniſche: G. E. Leſſing, in den Verm. Schriften Th. I. S. 241. und aus ihm, Fr. Schmid, in der Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtk. S. 350. ſchreiben dem Emanuel de Salinas die Ueberſetzung der, in die Arte del Ingenio des Balt. Gracian eingewebten Epigramme des Martial zu; aber, dieſe Ueberſetzung muß nur in den ſpätern Ausgaben des Buches ſtehen; denn in der erſtern, Mad. 1642. 4. ſtehen ſie, bis auf zwey, ohne alle Ueberſetzung, und nur zwey haben andre Verfaſſer. Auch ſind der eingewebten Epigramme des Martial überhaupt nicht ſo viele. In das Franzöſiſche: Alle Epigramme, in welchen die Rede von dem Kaiſer, und dem Domitianus, unter dem Titel: Le Ceſar Auguſte du Poete Martial, 4. um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, die einem Prieſter, Herk. Griſel, zugeſchrieben wird; vollſtändig von Mich. Marolles, ward in Proſa, Par. 1655. 8. 2 Bd. und dann in Verſe, Par. 1675. 4. deſſen einzele Stücke ſchon einzeln gedruckt waren, und ſo ſchlecht, daß Menage dieſe Ueberſetzung Epigrammes contre Martial nannte; ein Choix d'Epigr. de Martial von Du Four, in ſ. Recueil d'Epigr. des plus fameux Poetes Latins, Par. 1669. 12. und von Ceſſac ein Recueil des plus beaux endroits de Martial . . . Toul. 1689. 12. 2 Bd. In das Engliſche: Tim. Kendall lieferte zuerſt, in ſ. Flowers of Epigrammes out of ſundrie the moſt ſingular Authors ſelected . . . Lond. 1577. 12. einen großen Theil der Sinngedichte des Martial; Th. May (Sel. Epigr. of Mart. 1629. 12.) Von einem Fletcher habe ich eine, im Jahr 1656. 12. gedruckte (wahrſcheinlich nicht vollſtändige) Ueberſetzung angezeigt gefunden, und ähnliche Arbeiten haben Will. Hay, Lond. 1755. 12. Thom. Scott 1773. 8. (doch mehr Nachahmung, als Ueberſetzung) und James Elphinſton 1782. 4. geliefert. In das Deutſche: Mehrere unſrer ältern und neuern Dichter hatten einzele Epigr. aus dem Martial überſetzt; dieſe ſammelte K. W. Ramler, vermehrte ſie mit eigenen Ueberſ. und gab ſie, unter der Aufſchr. „Marc. Val. Martialis, in einem Auszuge, lat. und deutſch, Leipz. 1787-1791. 8. 5 Th.“ und eine Nachleſe dazu, Berl. 1794. 8. heraus. — Erläuterungsſchriften: Ant. de Rooy Conjectur. crit. . . . in M. V. Martialis Epigr. Lib. XIV. . . . Traj. ad Rh. 1764. 8. Ebendeſſelben . . . nondum editae Animadv. crit. in M. V. Mart. Epigr. Lib. XIV. . . . Harderov. 1787. 8. — Der 3te Abſchn. von G. Ephr. Leſſings Zerſtreuten Anm. über das Epigram, in ſ. Vermiſchten Schriften Th. 1. S. 193. handelt vom Martial. — Auch gehört im Ganzen noch von dem, bey Gelegenheit der Stor. della Letterat. ital. von Gir. Tiraboſchi (S. Art. Dichtkunſt, S. 637.) zur Vertheidigung des Genies der Spanier, erſchienenen Schriften (S. ebend. S. 638) hieher: Th. Serrani ſuper iudicio H. Tiraboſchi de Martiale, Sen. Luc. . . . ad Clem. Vanetium, Epiſt. II. Ferr. 1776. 8. — Das Leben des Dichters findet ſich, unter andern, im 2ten Bd. der Lebensbeſchreib.

Röm. Dichter, von L. Cruſius, S. 78. d. Ueberſetzung. Auch hat Maſſon eines geſchrieben. Litter. Notizen liefert der 2te Bd. S. 377. der Bibl. lat. des Fabric. Lipſ. 1773. 8.) — **Auſonius** (387. In ſ. Werken, Ven. 1501. 4. (Ed. pr.) Ex ed. Tollii, Amſt. 1671. 8. (b. A.) Baſ. 1780. 8. Zweybr. 1785. 8. findet ſich ein Liber Epigr. und litterariſche Notizen in Fabr. Bibl. lat. Bd. 3. S. 159. a. A.) — **Sammlungen von Sinngedichten römiſcher Dichter:** Die, dem Virgil verſchiedentlich, oder gewiß fälſchlich, zugeſchriebenen berüchtigten Priapeja, ſind bey den Virgil. Catalectis, Ven. 1472. fol. Ven. 1512. 8. und bey verſchiedenen Ausgaben der Werke des Dichters, als Antv. 1561. f. Lugd. Bat. 1581. 12. ſo wie bey einigen Ausgaben des Catull, Tibull und Properz, als 1500. f. und des Petronius, Amſtel. 1669 und 1687. 8. befindlich; auch einzeln, mit der Aufſchrift: Priap. ſ. diverſor. Poetar. in Priapum luſus, Ven. 1517. 1534. 8. Illuſtr. comment. Gasp. Scioppii . . . Frcft. 1606. 8. und Priapeja ſ. luſus et Epigrammata in Priapum LXXXVII. . . . C. Scaligeri, Lindenbrogii, Caſparisque Scioppii notis, Patav. (Amſtel.) 1664. 8. gedruckt. Etwas darüber hat auch Leſſing, a. a. O. S. 282. geſagt. — Epigr. et Poemat. vetera . . . ex Bibl. et c. emendat. P. Pithoei, Par. 1590. 12. Lugd. Bat. 1596. 12. 2 Bd. — Epigr. et poem. veter. bey den Amoenit. Theolog. Philol. des Theod. Almeloveen, Lugd. Bat. 1694. 8. — Anthol. lat. . . . ſeleg. C. A. Heumann, Han. 1721. 8. — Anthologia vet. lat. Epigram. et Poemat. . . . . cura P. Burmanni, Amſtel. 1749 - 1773. 4. 2 Bd. (Die vollſtändigſte aller Sammlungen.) — —

**Lateiniſche Sinngedichte von Neuern.** Alle Dichter, welche dergleichen geſchrieben, anzuführen, würde ſchwer ſeyn: ich ſchränke mich auf diejenigen ein, welche deren in größerer Anzahl verfertigt haben, und ſo anſehnlich auch ſchon die Menge der mir bekannten iſt: ſo wenig ſtehe ich doch, ſie zu nennen, an, da, in einer ausgeſtorbenen Sprache, ſich, unter allen übrigen Dingen, ein Einfall, noch am erſten auf eine erträgliche Art ſagen läßt. **Cantalycius** (Epigr. Ven. 1493. 4.) — **Mich. Marullus** († 1500. Epigr. et Hymni, Flor. 1497. 4. Arg. 1509. 4. Par. 1595. 8.) — **Dominicus Palladius** (Epigrammata et Eleg. Ven. 1498. 4.) — **Pamphilius Saxus** (Epigr. Lib. IV. . . Brix. 1499. 4.) — **Bartolm. Crottus** (Epigr. . . . Libellus, Reg. 1500. 4.) — **Herm. Caiado** († 1508. Seine Poem. Bon. 1501. 4. enthalten auch Sinngedichte.) — **Conr. Celtes** († 1508. In ſ. Poem. Nor. 1502. 4. finden ſich fünf Bücher Epigr.) — **Platus** (Epigrammata et Eleg. Mediol. 1502. 4.) — **Calentius** (In ſ. Opuſcul. . . . Rom. 1503. f. finden ſich auch Epigramme.) — **Herm. Buſchius** (Epigr. Lib. III. Lipſ. 1504. 4.) — **Joh. Jov. Pontanus** († 1503. In ſ. Oper. poet. Ven. 1513-1518. 8. 3 Bd. Baſ. 1556. 8. und öfter) — **Jan. Pannonius** († 1472. Epigr. Ven. 1553. 8.) — **Lanc. Curtius** († 1511. Epigr. Dec. II. Med. 1521. f. ſind ſehr fade und ſtumpf.) — **Pictorius** (Zwey Bücher Epigr. bey ſ. Hymnor. Lib. Ferr. 1514. 4. Einige ſich ſchon in ſ. Carmin. Lib. VII. Mut. 1492. 4. finden, [illegible]. Von einem andern Pictorius ſind Epigr. Lib. VI. Ven. ſ. a. 8. gedruckt.) — **Joh. Ant. Flaminius** (Epigr. Lib. III. bey ſ. Sylv. Lib. II. Bon. 1515. 4.) — **Henr. Cordus** oder **Henr. Urban** (Epigr. Lib. IX. Erford. 1517. 4.) — **Joh. Sapidus** (Epigr. Select. 1520. 4.) — **P. Gauricus** (Eleg. Ecl. Sylv. et Epigrammata, ſ. l. 1526. 8.) — **Pet. Gravina** († 1528. In ſeinen Poem. Neap. 1532. 4.) — **G. Anſelmus** (Nepos. Epigr. Lib. VII. . . . Ven. 1528. 8.) — **Andr. Naugerius** (Navagero † 1529. Epigr. Lib. Baſ. 1546. 8. und in den Del. Poet. Italor.) — Sinc.

San,

Sannazar († 1530. Epigr. Lib. III. Ven. 1535. 8. und in ſ. Poemat. Ven. 1535. 8. Amſtel. 1728. 8.) — **Th. Morus** († 1535. Epigr. Baſ. 1518. 4. Lond. 1638. 8.) — **Joſ. Scaliger** (Epigr. liber, Par. 1533. 8. S. auch deſſen Poem. ſ. l. 1574. 8. Ex off. Plant. 1615. 12.) — **Cl. Roſſeletti** (Epigr. Lugd. B. 1537. 4.) — **Sim. Lemnius**, oder **Lemmichen** (Epigr. Lib. II. Viteb. 1538. 8. Lib. III. . . . ſ. l. 1538. 8. S. übrigens den Art. Satire, S. 152.) — **Bucher** (Epigr. Lib. II. Lug. Gryph. 1538. 8.) — **Marc. Theodoricus** (Epigr. . . . . Par. 1539. 8.) — **Vaſolli** (Epigr. Silva, Tic. 1541. 4.) — **Joh. Secundus** († 1536. Epigr. Lib. in ſ. Oper. Traj. 1541. 8. Lugd. Bat. 1619. 8. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12.) — **Joh. Vulteius** (Voulté 1537. Epigr. Lib. IV. Lugd. B. 1537. 8. Par. 1538. 8.) — **Gaſp. Urſ. Velius** († 1538. Im 6ten Bd. der Delic. Poet. Germ.) — **Ant. Goveanus** (Epigr. . . Lugd. B. 1539. 4.) — **Nic. Bourbon** (Nugar. Lib. VIII. . . . Baſ. 1540. 8.) — **Coppa** (Epigr. et Eleg. Parthen. 1542. 4.) — **Scaphenatus** (Eleg. et Epigrammata, Ven. 1541. 8.) — **Marc. Ant. Flaminius** († 1550. Epigr. Lib. II. Lugd. B. 1561. 8.) — **Jo. Girardus** (Stichoſtratia Epigr. Lib. V. Lugd. 1552. 4. Auch iſt von ihm noch ein Epigr. legal. liber facet. ebend. 1575. 8. gedruckt) — **Mador** (Epigr. amator. . . . Nap. 1551. 4.) — **Nic. Querculus** (Epigr. Lib. II. . . . Par. 1553. 4.) — **Forcatulus** (Epigr. Lugd. 1554. 8.) — **Franchini** (Poem. et Epigrammata, R. 1554. 8.) — **Seb. Huber** (Epigram. Libel. III. 1557. 8.) — **Fauſtus Sabäus** (Epigr. Lib. V. Rom. 1556. 8.) — **Phil. Melanchthon** († 1560. Epigr. Lib. III. Viteb. 1560. Verm. mit 3 Büchern, ebend. 1563. 8. 1575. 1592. 8. Frcft. 1583. 4. mit Kupf.) — **Jean du Bellay** († 1560. Ein Buch Epigr. bey den Oden des Salm. Macrin, Par. 1546. 8.) — **Joach. du Bellay** († 1560. In ſ. Poem. Par. 1558. 4.) — **Lud. Hembold** (Epigr. . . . . Erphord. 1561. 8.) — **Gabr. Ayala** (Popularia Epigr. medica, Antv. 1562. 4.) — **G. Sabinus**, oder **Schuler** (Seine Poem. Lipſ. 1563. 8. enthalten auch Sinnged.) — **Mauritius Martius** (Epigr. Burdig. 1563. 8.) — **Joh. Wittel** (Epigr. ſacr. Lib. Erph. 1567. 8.) — **Walt. Haddon** (In ſ. Poemat. Lond. 1567. 4. 1576. 8.) — **John Parkhurſt** († 1574. Epigr. ſer. Lond. 1560. 8. Ludicra, ſ. Epigr. Juven. Lond. 1572. 4.) — **Theod. Beza** (Epigr. . . . Exc. H. Steph. 1569. 8. S. auch deſſen Poem. Par. 1548. 8. 1597. 4.) — **Pet. Aphrodianus** (Epigr. mor. Lib. II. Col. Agr. 1577. 8.) — **Balth. Menius** (Sylvula Epigr. Viteb. 1579. 8.) — **Cl. Verdier** (Peripetaſis Epigr. Par. 1581. 8.) — **Heinr. Conrad** (Epigr. . . . Libellus. Ant. 1581. 4.) — **G. Buchanan** († 1582. In ſ. Poemat. Baſ. (1564) 8. Amſtel. 1676. 24. Auch, woferne ich mich nicht irre, einzeln, Par. 1594. 8. gedruckt.) — **Steph. Paſchaſius** (Pasquier Epigr. Lib. VI. Par. 1582. 8. 1585. 8. 1618. 16.) — **Andr. Calagius** (Epigr. Viteb. 1583. 8. Epigr. Cent. VI. . . . Frcft. 1600. 8. Epigr. Frcft. 1609. 8. Die letzte Sammlung enthält nur das achte und neunte Hundert.) — **Marc. Ant. Muret** († 1585. In ſ. Juven. Par. 1553 und 1590. 8.) — **Forſtius** (Bey ſ. It. Byzant. Frcft. 1583. 8. finden ſich zwey Bücher Epigrammen.) — **Gruter** (Bey ſ. Pericul. . . . Heidelb. 1587. 8. findet ſich ein Epigr. Libellus.) — **Mich. Send** (Epigr. Lib. I. . . 1587. 4.) — **Mich. Abel** (Seine Poem. 1590. 8. 1599. 8. enthalten zwey Bücher Epigrammen.) — **Adamaeus** (Epigr. lib. Franck. 1595. 8.) — **Hiern. Arconatus** (Epigr. . . . Vien. 1591. 8.) — **Sal. Frenzel** (Epigr. . . . . Viteb. 1593. 8.) — **Jan. Douſa G.** († 1595. Epigr.

Lib. II. . . . Antv. 1569. 8. und Echo ſ. Halcedonia, Salinar. ſ. Epigr. Lib. V. Hag. Com. 1605. 4. Poem. Lugd. Bat. 1607. 12. 1609. 8. Rot. 1704. 8.) — Andr. Fruſius (Epigr. in Haeretic. Col. 1600. 12.) — Tob. Reutner (Epigr. Cent. V. Frcft. 1600. 8.) — Math. Gothus Sec. (Epigrammm . . . Viteb. 1601. 8.) — Joh. Gaſſari (Epigr. Lib. Cur. Var. 1601. 8.) — Paul Meliſſus Schedius († 1602. Epigr. Heidelb. 1592. 8.) — Maximilianus Vrientius (Epigr. Lib. IX. Antv. 1603. 8.) — Caſp. Prätorius (Epigr. Lib. II. Viteb. 1604. 8.) — Wilh. Weſthof (Epigr. miſcellanea . . . Frcft. 1605. 8. Port. Dant. 1637. 8.) — Heinr. Stromberg (Epigr. Groen. 1605. 8.) — Franc. Remond (Epigr. . . . . Med. 1605. 12.) — Caſp. Cunrad (Epigr. Cent. V. Oelſn. 1609. 8.) — Ant. Faye (Epigr. . . . Gen. 1610. 8.) — Barth. Bilovius (Epigr. Lib. XV. il. Frcft. 1621. 8. Magd. 1611. 8.) — Val. Wener ( . . . Epigr. Witt. 1611. 8.) — Math. Zuber (Epigr. Hal. 1613. 8.) — Melch. Hagmus (Epigr. Cent. II. Bud. 1616. 8.) — Greg. Kleppis ( . . . . Epigr. Lipſ. 1616. 12.) — Heinr. Leuchter (Epigr. Darmſt. 1616. 8.) — Bernh. Bauhus (Epigr. Ingolſt. 1616. 12. Col. 1618. 12. Antv. 1620. 12. Antv. 1634. 16.) — Joh. Steuccius (Epigr. . . Ien. 1620. 12.) — Pet. Marbeus (Epigr. lib. Par. 1620. 4.) — Cabillavius (Epigr. Antv. 1620. 12.) — Joh. G. Dorſch (Epigr. Cent. VIII. Argent. 1621. 16.) — Dan. Stolz v. Stolzenberg (Cent. III. Epigr. Frcft. 1622. 12.) — Joh. Cocber (Laurea ſ. Epigr. . . . Nor. 1622. 8.) — Scev. de St. Marthe († 1623. Epigr. Lib. II. in den Del. Poetar. Gall.) — Leo. Fitcher (Epigr. Brunſv. 1623. 12.) — Joh. Paul. Eſel (Epigr. . . . Ulm. 1623. 12.) — Joh. Heermann (Epigr. Lib. IX. Jenae 1624. 12.) — El. Rudel (Epigr. peregrinae. Lipſ. 1624. 12.) — Ch. Becurius (Epigr. miſc. Centur. Lipſ. 1626. 12.) — Joh. Owen Audoenus († 1622. Epigr. Lib. X. Lond. 1612. 8. 3 Bde. Lugd. Bat. 1643. 12. Herbip. 1658. 12. Amſt. 1669. 8. Oxon. 1670. 8. Vrat. 1690. 12. Baſ. 1766. 8. Deutſch, von Val. Löber, Jena 1661. 12. Engliſch, von Vicars 1619. Von J. Pecke ... 1624. Von Harvey 1677. 8. Franzöſ. von Fr. de la Roche, ... 1674. ... 1682. 4. Ital. von Andr. de ... 1709. 12. auch findet ſich eine Auswahl derſelben überſetzt in dem Rec. d'Epigr. anc. Par. 1659. 12. von Guiſiau und in dem 4ten und 6ten Bde. der Nouv. Amuſemens du coeur et de l'eſprit, von F. D. Lequard.) — Joh. Sautemis (Epigr. Lib. II . . . 1628. 8.) — Melch. Sylv. Eckhard (Epigr. Tubing. 1629. 8.) — Jo. Tulmer (Epigr. Centur. Dreſd. 1629. 1631. 8.) — Marc. Opitz (ein Buch Epigr. findet ſich bey ſ. Silv. Lib. III. Frcft. 1631. 8.) — Pet. Winſtrup (Epigr. Lib. III. Ien. 1638. 8.) — Joh. Trautſchel (Epigr. maxime ſacror. Semi-Centur. . . . Cob. 1633. 12.) — Zach. Friedenreich (Epigr. Lib. III. Lipſ. 1636. 12.) — Jac. Ludermann († 1639. Epigr. Lib. III. Dil. 1640. 12.) — El. Kolb (Epigr. Lat. Argent. 1639. 4.) — Barth. Nihuſius (Epigr. Lib. II. Col. Agripp. 1640. 16.) — Friedr. Zamel (Epigr. Lib. XV. Elb. 1641. 4.) — Joh. Theod. von Tſcheſch (Epigr. Centur. Centurias XII. 1644. 8.) — Jgn. Decker (Epigr. . . . Col. 1646. 12.) — Joſ. Baptiſta (Epigr. Cent. I. Ven. 1646. 12.) — Pet. Alois (Epigr. Centur. VI. Neap. 1646. 8.) — Paul Flemming (Epigr. lat. Amſtel. 1649. 8.) — Gabr. Naude (Epigr. Lib. II. Par. 1650. 8.) — Heinr. Joly (Epigr. Vien. 1652. 8.) — Joh. Wilh. Capoferri (Libell. Epigr. Wirceb. 1660. 8.) — Ch. Patin (Epigr. in ſtirpem regiam, Par. 1660. 4.) —

**Nic. Catharini** (Epigr. Lib. VIII. Bitur. 1660. 12.) — **Joh. Mich. Moſcheroſch** (Centur. VI. Epigr. Francf. 1665. 12.) — **Frdr. Hofmann** (Luſum epigram. Cent. Amſtel. 1663. 12. 1665. 8.) — **Jac. Heinr. Paulus** (Epigr. pronuſc. libellus, Argent. 1664. 8.) — **Wilh. Speede** (Epigr. juvenil. Lond. 1669. 8.) — **Fr. Vavaſſor** († 1681. Epigr. . . . Par. 1669. 1678. 8. und in ſ. Oper. Amſtel. 1709. f.) — **Fried. Rappelt** († 1676. Epigr. Libell. Lipſ. 1670. 12.) — **Chriſtph. Gärtner v. Gartenberg** († 1689. Epigr. Lib. Reg. 1680. 12.) — **Wilh. Hornius** (Epigr. Lib. VI. Roter. 1681. 12.) — **Pet. Joffredi** (Miſcell. Epigr. Lib. VI. Aug. Taurinor. 1681. 8.) — **Andr. Forti** (Epigr. Med. 1682. 8.) — **Hieb. Cruſius** (Triga Centur. var. epigr. Lugd. Bat. 1683. 8.) — **Joh. Müller** (Ana et Epigr. Lib. VIII. Amſt. 1684. 12.) — **Cel. Fanelli** (Vagient. Pueritiae luſus, ſ. Epigrammat. Pars Ia. Neap. 1685. 12.) — **Alb. Ines** (Acroamat. epigrammatic. Cent. VI. Vratiſl. 1686. 12.) — **Jac. Lubrano** (Epigr. Lib. X. bey den Suavitat. Mutat. ad Schethi iſpam, Neap. 1690. 8.) — **Chriſtph. Bechtlin** (Epigr. Ratisb. 1696. 12.) — **D. G. Morhof** († 1691. S. Opera poet. Lub. 1697. 8. enthalten einige Bücher Epigr.) — **Mich. Capellarius** (Im iten Bd. ſ. Poem. Par. 1697. 8.) — **Jean B. Santeul** (Santolinus † 1697. In ſ. Oper. Amſt. 1696. 8. Par. 1729. 8. 2 Bd.) **Sam. Leich** (Epigr. Centur. aliquot . . . Lipſ. 1698. 8.) — **Dan. Bruckler** (Epigr. . . . Tub. 1700. 8.) — **Marc. Hancke** (Epigr. Lib. Lipſ. 1701. 8.) — **Carl v. Stop**, ſonſt Tink gen. (Epigr. Lib. IV. Traject. ſ. a. 8. 1702. 12.) — **Carl Royer** (Muſae Juvenil. pars prima, ſ. ſelect. Epigr. Lib. VI. Traject. 1702. 8.) — **Chriſtn. Bornmann** (Epigr. Reg. 1691. 12. Lib. III. Mit. 1705. 12.) — **A. v. d. Wiele** (Epigr. ſacra, Amſtel. 1707. 8.) — **Ant. de Reys** (Epigr. Lib. V. Liſb. 1728. 4. 1730 12.) — **Frdr. Conr. Pankel** (Aculeoli, et Aculei ſine vulnere, ſ. Epigr. Vien. 1737. 8.) — **Barth. Luder** (Epigr. . . . Col. Agr. 1738. 8.) — **C. C. Schelling** (S. deſſen Carm. Lib. II. Lipſ. 1761. 8.) — **Th. Serranus** (Ein großer Th. ſ. Carm. Lib. IV. Fulginii 1788. 8. beſteht aus Epigr.) — **Benj. Nasgott**, oder eigentlich **Sontag** (Epigr. Lib. IV. Conſt. 1792. 8.) — u. v. a. m. — Auch in den Schriften vieler neuern Schriftſteller, als G. E. Leſſings, Abr. Käſtner, u. a. m. ſind noch einzelne lateiniſche Epigramme zu finden. — — **Sammlungen lateiniſcher Sinngedichte von Neuern:** Epigr. ſacra et ſatyr. Verini, Dardani, Jovii, Lippii etc. . . . Baſ. 1518. 4. von L. D. Victorius. — Doctiſſimor. Italorum Epigr. vid. M. A. Flaminii Lib. II. Mar. Molſae Lib. I. Andr. Naugerii Lib. I. Jo. Cottae, Lampridii, Sadoleti et alior. Lib. I. Lutet. ſ. a. 8. — Flores Epigr. ex optim. auctoribus excerpti per Leod. a Quercu, Par. 1555-1560. 16. 2 Th. — Delitiae Delitiar. ſ. Epigr. ex optim. hujus et noviſſ. ſaec. Poetis. Op. Abr. Wright, Oxon. 1637. 12. — Epigr. Delectus ex omnibus tum veter. tum recentior. Poetis decerptus (von P. Nicole) Par. 1659. 12. Lond. 1686. 12. — —

Sinngedichte in **italieniſcher** Sprache: Sie iſt arm an Epigrammen, ärmer, als irgend eine andre cultivirte Sprache, vielleicht weil der Italiener eine zu üppige Imagination hat, um ſich auf Ausbildung eines einzigen Gedanken einſchränken zu können? Luigi Alamanni († 1556) war der erſte, welcher deren in der italieniſchen Sprache ſchrieb, und ſein Beyſpiel verleitete einen Theil der folgenden Dichter, ein regelmäßiges, beſtimmtes Sylbenmaß anzunehmen, und ſie in zwey, drey, oder vielzeiligen Couplets abzufaſſen.

**Lod. Leporeo** dehnte, wie die Italiener wähnen, dieſe Regeln zu weit aus, indem er Epigramme von dreyßig Zeilen verfertigte. In den neuern Zeiten ſcheint man der Form derſelben alle mögliche Freyheit gelaſſen zu haben. (S. Quadrio Stor. e rag. Bd. 2. S. 363.) Die Sinngedichte des Alamanni ſind gewöhnlich bey ſ. Coltivazione, Par. 1546. 4. Fir. 1590. Pad 1718. 4. Bol. 1746. 4. abgedruckt, und belaufen ſich auf 122. — **Gabr. Symeoni** (gab die Verwandelungen des Ovidius, auf 187 Kupfertafeln, Lion 1559. 8. heraus, und nannte die, jedem Blatt beygefügte, in Form einer Octave abgefaßte Erklärung, Epigramm) — **Gerol. Pensa** (Epigrammi . . . in Mondereg 1570. 4.) — **Lud. Leporeo** (unter der Aufſchrift, Decadario trimetro, gab er 1634. 8. einen Band Gedichte heraus, welcher größtentheils aus Epigrammen beſteht) — **Ant. Giul. Brignole** (Il Satirico, Gen. 1646. 8. und unter der Aufſchrift: Il Satirico innocente, Epigr. traſportati dall Greco all' Italiano . . . Gen. 1648. 12. — Auch iſt noch von **Mar. Colonna** eine ähnliche Sammlung gedruckt. — Einzeln finden ſich deren noch, in den Werken verſchiedener neuer Dichter, als des Rolli, des Bertola, des Caſſoni (Ven. 1783. 8. 4 Bde.) u. a. m. aber auch hier beläuft ſich ihre Anzahl nicht hoch. — —

Sinngedichte in ſpaniſcher Sprache: **Mircer Andres Rey de Artieda** (Diſcurſos, Epiſtolas y Epigramas . . . Zar. 1605. 4. Velazquez S. 432. d. Ueberſ. legt ſeinen Epigrammen aber keinen hohen Werth bey) — **Franc. de Caſtro** (Metamorfoſis a lo moderno, en varios Epigr. . . . Flor. 1641. 8.) — Einzeln ſind deren auch dem Hrn. Dieze (Velazquez S. 432. Anm. b.) zu Folge, in den Obras del Bachiller Franc. de la Torre (Quevedo) Mad. 1631. 16. — in den Gedichten, Lupercio und Bartol. de Argenſola, Rimas . . . . Zar. 1634. 4. — in den Ocios del C. di Rebolledo, Amb. 1661. 4. — in den Obras de D. Luis de Ulloa Pereira . . . Mad. 1674. 4. — in den Ged. des Lope de Vega — Juan Rufo — Eſtevan Man. de Villegas — des Pedro Salazar — u. a. m. ſo wie in den, bey dem Art. **Lied**, S. 204 angezeigten Sammlungen zu finden. — —

Sinngedichte in franzöſiſcher Sprache: **Lazare de Baif** († 1547) ſoll das Wort, Epigramme, zuerſt in die franzöſiſche Sprache eingeführt (S. Du Bellay Illuſtrat. de la Langue Franç. Liv. 3. Ch. 12.) und **Marot** ſeine Gedichte dieſer Art, zuerſt Epigramme genannt haben. (S. Baillet Jug. des Sav. T. IV. Part. I. p. 205. N. 6. Amſt. 1725. 12.) Nicht, daß es vorher an Gedichten dieſer Art gefehlt hätte; allein, man benannte ſie, nach der Anzahl der Verſe, aus welchen ſie beſtanden, Quatrains, Sixains, u. ſ. w. Die vom Clem. Marot († 1544.) finden ſich im 3ten Bd. ſ. Oeuvr. à la Haye 1731. 12. — **Mellin de St. Gelais** († 1558. In ſ. Oeuvr. poet. Lyon 1574. 8. Par. 1658. 8. 1719. 12. finden ſich ſehr viele beiſſende, aber, zum Theil, etwas plumpe Epigramme.) — **Cl. Mermet** (So kahle Reime auch ſein Temps paſſé enthält: ſo ſind denn doch die, in den Annal. poet. Bd. X. S. 1. u. f. aufgenommenen Epigrammen nicht ſchlecht.) — **Fran. Maynard** († 1646. In ſ. Oeuvr. Par. 1646. 4. finden ſich viel glückliche Epigramme; nur hat der Herausgeber, Gomberville, einen großen Theil unterdrückt, weil ſie ihm zu frey ſchienen. Uebrigens wollte der Verf. die Form dieſer Dichtart auch unter beſtimmte Regeln bringen, wodurch ſie eben keinen Reiz mehr dürfte erhalten haben. Nachrichten von ihm giebt Baillet in den Jug. des Sav. T. IV. P. 2. p. 141. Amſt. 1725. 12.) — **De la Giraudiere** (Joyeux Epigr. Par. 1634. 8.) — **Guil. Colletet** (Epigr. Par. 1653. 12.) — **Guil. Brebeuf** († 1661. Seine Oeuvr. div. Rouen 1662. 12. und der Rec. des Oeuvr. poſth. P. 1664. 12.

enthalten eine große Anzahl geſchrobener Concet.) — **Jean Ogier de Gombaud** († 1666. Epigr. en III Liv. Par. 1657. 12. Langweilig, und größtentheils ohne epigrammatiſchen Witz.) — **Jacq. de Cailly** († 1674. Seine Petites poeſ. Par. 1667. beſtehen faſt aus nichts, als Epigrammen, welche ſich durch Naivetät und Witz empfehlen.) — **Denis de St. Pavin** († 1670. S. die Samml. ſ. W.) — **Math. de Montreuil** († 1692. In den verſch. Samml. ſ. Gedichte.) — **Andre le Brun** (Epigr. Par. 1714. 8.) — **Ant. Beauderon de Senece** († 1737. Epigr. et autres Poeſies, Par. 1717. 12. 1776. 8.) — Außer dieſen finden ſich deren ſehr viele, und zum Theil glückliche, in den Werken des Boileau, de la Monnoye, Jean B. Rouſſeau, Deſtouches, Piron, Voltaire, de la Borde, u. v. a. m. ſo wie in den verſchiedenen, bey dem Artikel Lied, S. 268. a. angezeigten Sammlungen, von Imbert, Chuard, de St. Juſt, Pidou, Pains, Morvilliers, Simon de Troyes, Marcieur, Pons de Verdun, Gauteron de Bellevue, Guvetaud, Baillant de la Traube, Dupuy, Scheſne, Thevenau, u. a. m. — **Beſondere Sammlungen von Sinngedichten:** Recueil des plus belles Epigr. des Poetes franç. depuis Marot, Par. 1698. 12. 2 Bde. von Barante. — Nouv. Rec. des Epigr. franç. . . . Amſt. 1720. 12. 2 Bde. — Nouv. Anth. franç. ou Choix des Epigr. et Madrigaux de tous les Poetes franç. depuis Marot jusqu'à ce jour, Par. 1769. 12. 2 Bd. — Le cabinet de Lampsaque, ou choix d'Epigr. erotiques, Par. 1784. 18. 2 Bde. — Etrennes de Mnemoſyne, ou Rec. d'Epigr. Par. 1788. 12. welche auch haben fortgeſetzt werden ſollen. — —

**Sinngedichte in engliſcher Sprache:** Das älteſte eigentliche Epigramm in engliſcher Sprache findet ſich in den, den Gedichten des Surrey 1557 und 1565 angehängten vermiſchten Gedichten von verſchiedenen Verfaſſern (S. Warton's hiſt. of Engl. Poet. Bd. 3. S. 55) und Warton ſchreibt es dem **Th. More** zu. — Und außer den bereits angeführten Ueberſetzungen lateiniſcher Sinngedichte von T. Kendall, haben deren noch geſchrieben: **John Heywood** († 1565. Seine über Sprüchwörter geſchriebenen, und zum Theil einzeln gedruckten ſogenannten ſechshundert Epigramme, finden ſich vollſtändig in ſ. Works, Lond. 1576. 4. 1598. 4. und ſind, größtentheils, grobe Späßchen und fade Einfälle. Nachrichten von ihm finden ſich in Warton's Hiſt. of engl. Poet. Bd. 3. S. 87 u. f.) — **Heath** (Two Centuries of Epigr. 1610. 12.) — **John Harrington** (1612. Epigr. 1615. 4. Verm. 1618. 8. 1625. 8. Sie beſtehen aus vier Büchern, und erhielten, zu ihrer Zeit, großen Beyfall.) — **G. Withers** (Poems and Epigrams, L. 1617. 12.) — **John Donne** († 1631. Seine Poems 1628. 1633. 4. 1654. 8. 1719. 8. enthalten eine ziemliche Anzahl von Sinngedichten.) — **Bancroft** (Two Books of Epigrams and Epitaphs 1639. 4.) — **W. Drummond** († 1649. Ein großer Theil ſ. Poems, Edinb. 1616. 4. Lond. 1656. 8. Ed. 1711. 4. beſteht aus Sinngedichten) — **Aſton Cockaine** († 1684. Seine Chain of golden Poems, oder Choice Poems enthalten auch drey Bücher Sinngedichte, welche aber größtentheils ſehr mittelmäßig ſind.) Einzeln finden ſich deren in den Werken ſehr vieler Dichter, als des Waller, Prior, u. a. m. ſo wie in den, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 655 angez. Samml. von Dodsley, Pearch, Nichols, u. a. m. — **Sammlungen von Sinngedichten:** Collect. of Epigr. with a Diſſertat. on this ſpecies of Poetry, 1727. 12. 2 Th. — Collect. of ſelect. Epigr. by M. Hacket 1757. 12. — The Feſtoon: a Collection of Epigramms anc. and modern; panegyrical, ſatir. amorous, moral, humorous, monumental . . . Lond 1765. 8. — —

**Sinngedichte in deutſcher Sprache:** Keine neuere Nation iſt ſo reich in dieſer

Dichtungsart, als wie; ich übergehe, was ſich davon in frühern Dichtern finden kann, und fange gleich an mit **Rud. Weckherlin** (S. deſſen Geiſtl. und Weltl. Ged. Amſt. 1641. 8. 1648. 12.) — **Mart. Opitz** († 1639. Die beſten ſeiner Sinngedichte hat H. Ramler in die Sammlung der beſten Sinngedichte der deutſchen Poeten, Riga 1766. 8. und in ſ. Ausg. des Wernicke aufgenommen.) — **G. Marcum** (Epigr. Bremen 1654. 8.) — **Ernſt Chrſt. Homburg** (Der 2te Th. ſ. Schimpf- und Ernſthaften Clio ſ. l. 1638. 1642. 8. 2 Th. beſteht aus Epigr.) — **Friedrich von Logau** († 1655. Deutſcher Sinngedichte, drey tauſend (3553) Bresl. (1654.) 8. Einen ſehr ſchlechten Auszug daraus, ließ ein Ungenannter, unter der Aufſchrift, S. v. G. (Salomon von Golau, als welchen Nahmen Logau angenommen hatte) Auferweckte Gedichte, Frkf. 1702. 8. drucken; das beſte aus dieſen Sinngedichten (1284) in zwölf Büchern gaben endlich HH. Ramler und Leſſing, Leipz. 1759. 8. mit einer Vorrede, welche Nachricht von dem Dichter giebt, und die Hr. Schmid in ſ. Nekrolog S. 101 u. f. benutzt hat, und mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters heraus. Eine, mit 3 Büchern verm. Aufl. erſchien 1791. 8. in 2 Th.) — **Andr. Tſcherning** († 1659. In ſ. Teutſchen Ged. Frühling, Bresl. 1642 und 1649. 8. und Vortrab des Sommers, Roſt. 1655. 8. finden ſich eine ziemliche Anzahl Sinngedichte; ſein Leben im Nekrolog, S. 94.) — **Andr. Gryph** († 1664. Epigr. oder Beyſchriften, Jen. 1663. 8. und im 2ten Th. ſ. Teutſchen Gedichte, Bresl. 1698. 8. 2 Th.) — **Ad. Olearius** († 1671. S. deſſen Perſiſches Roſenthal, Art. Fabel, S. 178.) — **D. G. Morhof** (S. Teutſchen Ged. Lübeck 1702. 8. enthalten, im 3ten Th. mehrere Beyſchriften) — **Chriſtn. Hofmann von Hofmanswaldau** († 1679. S. deſſen deutſche Ueberſ. und Ged. Bresl. 1673. 8. und Auserleſene Ged. Leipz. 1697. 8. 7 Th. 8.) — **Chriſtn. Gryphius** († 1706. S. deſſen Poet. Wälder, Frft. 1717. 8. 2 Th.) — **Chriſtn. Wernicke** († 1710. Ueberſchriften . . . . Amſt. 1697. 8. acht Bücher. Verm. mit zwey Büchern, Hamb. 1701. 8. und den Poet. Verſuch in einem Heldenged. . . . Hamb. 1704. 8. zehn Bücher. Herausgegeben von J. J. Bodmer, Zür. 1749. 1763. 8. und eine Auswahl, mit vielen Veränderungen, von K. W. Ramler, Leipz. 1780. 8. Das Leben des Verf. findet ſich im Nekrol. S. 76.) — **Joh. Chriſtn. Günther** († 1723. S. deſſen Ged. Bresl. 1735. 1751. 8.) — **Phil. Balth. Sinold, Schütz** gen. († 1742. Geiſtl. . . Poeſien, Lieder, Son. und Epigrammata, Nürnb. 1720. 8.) — **J. C. Niedermayer** († Unter dem Nahmen Nariander, Sinngedichte, ſ. l. 1755. 8. Verm. 1763. 8. Einen Nachtrag dazu 1773. 8. Sie belaufen ſich auf 1600 St.) — **Friedr. v. Hagedorn** († 1754. S. deſſen Werke.) — **G. Ephr. Leſſing** (Sinngedichte von ihm erſchienen zuerſt in den Kleinigkeiten, Stuttg. 1750. 8. Jetzt finden ſie ſich im 1ten Th. ſ. Vermiſchten Schriften.) — **Abr. Käſtner** (S. deſſen Verm. Schriften, Altenb. 1755 1772. 8. 2 Th. S. Vorleſungen, ebend. 1763 1768. 8. 2 Th. Ungedruckte Sinnged. (Gießen) 1781. 8. und unſre Almanache und Taſchenbücher.) — **Fdr. Ewald** (Lieder und Sinngedichte, Berl. 1755. 8. 1791. 8.) — **Ew. von Kleiſt** († 1759. S. deſſen Werke.) — **Joh. Fdr. Löwen** († 1771. S. deſſen Werke.) — **Fdr. Aug. Cartheuſer** (Sinnged. Gießen 1755. 8.) — **Benj. Michaelis** (S. deſſen Einzele Ged. Leipz. 1769. 8. und Werke, Gießen 1780. 8.) — **J. W. Gleim** (Sinngedichte, als Mſcrpt. Berl. 1769. 8. S. auch unſre Almanache.) — **Wilh. Heinſe** (Sinnged. Halberſt. 1771. 8.) — **J. M. Dreyer** (S. deſſen Vorzügl. Gedichte, Altona 1771. 8.) — **Kl. Eb. K. Schmidt** (In ſ. Vermiſchten Ged. Lemgo 1772. 8.) — **Dan. Schiebeler** († 1771. S. deſſen Auserl. Gedichte, Hamb. 1773. 8.) — **Lud. Aug. Unzer** († 1775. Naivetäten und Einfälle, Gött.

1778. 8. Neue Naivetäten und Einfälle 1773. 8.) — Pet. Wilh. Hensler († 1779. Seine in den Almanachen und Taſchenbüchern erſchienenen Epigramme, finden ſich in drey Büchern, in ſ. Gedichten, Altona 1782. 8.) — F. Göckingk (Sinngedichte in drey Büchern, Leipz. 1778. 8. enthalten die beſten aus dieſen, in dem J. 1772. beſonders gedruckten Zweyhundert, und aus den in verſchiedenen Zeitſchriften zerſtreuten Epigrammen.) — Theoph. von Murr (Sinngedichte, Magd. 1773. 8. Nürnb. 1779. 8.) — Ungen. (Launen und Einfälle, Gotha 1775. 8.) — Joach. Chriſtn. Blum (S. den 1ten Th. ſ. Gedichte, Leipz. 1776. 8.) — Joſ. v. Retzer (S. deſſen Gedichte, Wien 1775. 8.) — Chriſtph. Bernh. Schücking (Sinngedichte, ein Verſ. Münſter 1775. 8.) — M. C. G. H. (Epigrammat. Ged. Leipz. 1776. 8.) — K. Fdr. Kretſchmann (S. Sinngedichte erſchienen zuerſt in den Kom. Lyr. und Epigr. Gedichten, Leipz. 1769. 8. dann einzeln, Leipz. 1779 und im 2ten Bd. S. Werke, S. 241.) — Chriſtn. Aug. Fehre (Sinngedichte und Lieder, geſungen an der Böhmiſchen Gränze, Leipz. 1776. 8. Vorher in verſchiedenen Zeitſchriften zerſtreut.) — Fr. Ger. Haaſe (Vermiſchte m. Od. Sinngedichten und Fab. Münch. 1778. 8.) — J. Schmitt (S. deſſen Ged. Nürnb. 1779. 8.) — Ungen. Kurzweil in Sinngedichten, Frcft. 1779. 8. — Gedichte von epigrammatiſcher Art, Leipz. 1779. 8. — Alex. Wittenberg (Epigrammen, Altona 1779. 8.) — Hier. G. v. Bretſchneider (Fab. Rom. und Sinngedichte, 1781. 8.) — G. v. Hacke (Fab. Lied. und Sinngedichte, Neubrandenb. 1781. 8.) — J. Trevies ch. Seivert (Hypochondriſche Einfälle, Preßb. 1784. 8.) — Ungen. (Für acht Kreuzer Sinnged. Leipz. 1785. 8.) — J. W. Luce (Lappalien 1787. 8.) — J. Fdr. A. Kazner (Fab. Epigrammen und Erzähl. Frft. 1786. 8.) — Joh. Fdr. Schlez (Fab. und Sinngedichte, Markbr. 1787. Frft. 1792. 8.) — Karl Dieffenbach (Sinn- und verm. Gedichte, Frft. 1787. 8.) — Perinet (Sinngedichte, Leipz. 1788. 8.) — Selmar, oder v. Brinkmann (Der 1te Bd. ſ. Gedichte, Leipz. 1789. 8. enthält auch drey Bücher Sinngedichte.) — Jor. Aug. Weißhuhn (Sinngedichte, Leipz. 1790. 8.) — Friedr. H. (Sinngedichte, 1790. 8.) — Ephr. Moſes Kuh (Der gröſte Th. ſ. Gedichte, Zür. 1792. 12. 2 Bde. beſteht aus Sinngedichten.) — Auch finden ſich deren noch in den Werken der Herren Weiße, Krauſeneck, Götz, Nicolay, Gotter, Alxinger, Voß, [illegible], Blumauer, G. Schatz (Blumen auf den Altar der Grazien) Langbein, J. E. Engelſchall, J. G. Schaller, v. Haugwitz, Pfeffel, Zinkernagel, in den Ged. zweyer Freunde, Wien 1775. 8. in den Neuen Gedichten, Kopenh. 1777. 8. u. v. m. ſo wie in den, bey dem Art. Lied, S. 177. angeführten vermiſchten Sammlungen, von Thümmel, Eſchenburg, Sangerhauſen, Brückner, von Döring, Boie, u. a. m. — **Sammlungen von Sinngedichten:** 1) Sammlung der beſten Sinngedichte der deutſchen Poeten, 1ter Theil (ein 2ter iſt nicht erſchienen) aus Opitz, Zeiller, Olearius, Tſcherning, Flemming, Andr. Gryphius, Chriſt. Gryphius, Riga 1766. 8. — 2) Epigrammatiſche Blumenleſe (aber nicht lauter Blumen) Offenbach 1776. 1778. 8. 3 Samml. von C. F. Rühl, aus 25 neuern Dichtern. — 3) Sinngedichte der Deutſchen, Leipz. 1780. 8. aus 46 alten und neuern Dichtern, von K. W. J. Baumbey. — Sinngedichte der Deutſchen . . . Zür. 1780. 8. von Hs. H. Füßli, als der 6te Th. der Allg. Blumenleſe der Deutſchen. Sie beſtehn aus ſechshundert und einigen ſiebenzig, und ſind in 20 Bücher abgetheilt. — Epigrammenleſe . . . Berl. 1789. 8. Der dabey befindliche Anhang enthält eine kurze Biogr. und Characteriſt. der angeführten Dichter, als Opitz, Logau, Wernike, Tſcherning, Olearius, Hagedorn, Kleiſt, Käſtner, Ewald, Leſſing, Göckingk, Blum, Pfeffel und Hensler, K. H. Jördens

Blumenleſe deutſcher Sinngedichte, Berl. 1790–1791. 8. 2 Th. — —

## Sinnlich.

(Schöne Künſte.)

Eigentlich wird das ſinnlich genennt, was wir durch die äußern Sinnen des Körpers empfinden; man hat aber die Bedeutung des Worts auch auf das ausgedehnet, was wir blos innerlich ohne Zuthun der körperlichen Sinnen empfinden, wie Begierde, Furcht, Liebe u. d. gl. Dieſes Sinnliche, das man auch empfindbar nennen könnte, wird von dem Erkennlichen, wenn ich dieſes Wort brauchen darf, unterſchieden. Man hat nämlich bemerkt, daß dieſe zwey Arten, ſich etwas bewußt zu ſeyn, da man etwas erkennt, oder da man etwas empfindet, ſehr von einander verſchieden ſeyen, und das, was man empfindet, ſinnlich genannt. Weil es zur Theorie der ſchönen Künſte nothwendig iſt, daß man den Unterſchied zwiſchen Erkennen und Empfinden genau bemerke, indem dieſe Künſte ſich von den Wiſſenſchaften darin unterſcheiden, daß jene für das Empfinden, dieſe für das Erkennen, arbeiten, ſo müſſen wir die Begriffe hierüber genau entwikeln.

Wir ſagen, daß wir etwas erkennen, faſſen, oder begreifen, wenn wir ſeine Beſchaffenheit wahrnehmen; und wir erkennen die Sache deutlich, deren Beſchaffenheit wir andern beſchreiben, oder erklären können. Beym Erkennen ſchwebt alſo unſerm Geiſt etwas vor, oder wir ſind uns einer Sache bewußt, die wir als etwas von uns ſelbſt, das iſt, von unſrer würkenden Kraft, verſchiedenes anſehen, und wir nennen dieſes den Gegenſtand der Erkenntniß. Hingegen ſagen wir, daß wir etwas empfinden, wenn wir uns einer in uns, in unſrer eigenen Kraft, vorfallenden Veränderung bewußt ſind; wenn wir uns izt anders gerühret, oder in einen andern Zuſtand verſezt finden, als wir vorher waren. Das Empfinden geht unmittelbar unſern innern Zuſtand an; denn bey jeder neuen Empfindung ſind wir uns einer Veränderung in uns ſelbſt bewußt; das Erkennen geht auf etwas, das wir als von uns getrennt anſehen. Beym Erkennen ſind wir Zuſchauer deſſen, was vorgeht; beym Empfinden ſind wir ſelbſt das Ding, mit dem etwas veränderliches vorgehet; und dieſes Veränderliche beobachten wir nicht als etwas, das von uns verſchieden iſt, ſondern als etwas, das in unſrer Würkſamkeit liegt. Beym Empfinden iſt die Aufmerkſamkeit ganz auf uns und auf die Veränderung in unſerm innern Zuſtand gerichtet; beym Erkennen aber geht ſie auf etwas von uns verſchiedenes. Am leichteſten zeiget ſich dieſer Unterſchied in den beyden Fällen, da wir ſelbſt vermittelſt der äuſſern Sinnen etwas blos empfinden, oder erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und blos auf das Gefühl ſelbſt Acht haben, ohne auf das Feuer, oder die kalte Luft, wodurch es bewürkt wird, Achtung zu geben, ſo beſchäftigen wir uns blos mit uns ſelbſt. Wir finden uns in einem Zuſtande, der etwas eigenes, von jedem andern Zuſtand verſchiedenes hat. Hier iſt nun nichts von uns verſchiedenes, nichts als außer uns ſich veränderndes gegenwärtig; wir fühlen allein uns ſelbſt, unſre uns gefallende oder mißfallende Exiſtenz. Gefällt uns dieſer Zuſtand, ſo nennen wir die Empfindung angenehm, genießen ſie und wünſchen darin zu verharren, oder ſie noch ſtärker zu genießen. Mißfällt uns der Zuſtand, ſo äußert ſich in der Kraft, die wir als unſer eigenes Weſen empfinden, ein Beſtreben nach einem andern Zuſtande. Kurz, in beyden

Fällen ſind wir ganz mit uns ſelbſt beſchäfftiget, oder wir empfinden nur uns ſelbſt.

Mit dieſem Falle vergleiche man den, da wir einen ſichtbaren Gegenſtand erbliken, deſſen Beſchaffenheit wir beobachten. Hier unterſcheiden wir das, was uns beſchäfftiget, ſehr genau von uns ſelbſt. Denn wir ſehen es als auſſer uns an. Die Aufmerkſamkeit hat hier ein Ziel, das auſſer uns zu liegen ſcheinet, und unſre angenehme oder unangenehme Exiſtenz nichts angeht. Je ſtärker wir unſre Aufmerkſamkeit auf die Beſchaffenheit des Gegenſtandes richten, je mehr vergeſſen wir uns ſelbſt. Unſre Würkſamkeit geht nun darauf in dem Gegenſtand mehr zu ſehen, das Mannichfaltige darin zu entdeken, und uns ſelbſt Rechenſchaft davon zu geben. Hiebey äuſſert ſich, indem wir zu erkennen ſuchen, nicht das geringſte Beſtreben, etwas in unſrer Exiſtenz zu ändern; wir wollen nur ſehen, mehr, oder genauer ſehen, uns ſelbſt wollen wir nicht anders fühlen.

Dieſes iſt der Unterſchied zwiſchen Empfinden und Erkennen. In ſofern nun ein Gegenſtand auf die Empfindung würket, oder das Empfinden verurſachet, wird er ſinnlich genennt; und in ſofern es uns zum Erkennen, zum Erforſchen anreizt, wollen wir ihn erkennlich nennen. Man ſiehet hier ſogleich, daß ein und eben derſelbe Gegenſtand ſinnlich, oder erkennlich iſt, je nachdem er auf uns würket. Ein ſchönes Juweel kann bey einem eiteln Menſchen plözlich den Wunſch erweken, es zu beſizen und ſich damit zu ſchmüken; denn würkt es Empfindung, und iſt in ſofern ein ſinnlicher Gegenſtand: bey einem Juwelierer macht es vielleicht blos die Neugierde rege; er will es näher ſehen, genauer betrachten, giebt auf ſeine Form, auf den Glanz, auf die Beſchaffenheit der einzeln Theile Achtung, ſchäzt ſeinen Werth u. ſ. f. Dieſem iſt es ein Gegenſtand der Erkenntniß, und in ſofern nicht ſinnlich, ob er gleich durch den Sinn des Gefühls erkannt wird.

Sinnlich heißt alſo jeder Gegenſtand, deſſen Gegenwart in unſrer Vorſtellung wir unmittelbar empfinden, und mit deſſen Betrachtung, oder näheren Erforſchung wir uns nicht abgeben, wenn wir den Eindruk davon gleich durch keinen der äuſſern Sinnen bekommen haben. Jeder Begriff, jede Vorſtellung in uns, ſie ſey entſtanden wie ſie wolle, iſt ſinnlich, in ſofern wir uns der Empfindung, die ſie erwekt, allein überlaſſen, ohne näher zu unterſuchen, wie die vorgeſtellte Sache beſchaffen iſt; das iſt, in ſofern wir blos auf ihre Gegenwart, auf das Empfinden derſelben Achtung geben. Deswegen heißt auch jeder confuſe Begriff, den ein Wort in uns erweket und deſſen Beſchaffenheit wir nicht näher erforſchen, ſondern zufrieden ſind mit dem, was wir dabey empfinden, ohne es weiter zu entwikeln, ein ſinnlicher Begriff. Es iſt uns dabey, als ob wir ihn blos aus Anſchauen, ohne Nachdenken gegenwärtig haben, und wir beſchäfftigen uns blos mit dem Eindruk, den er auf uns macht.

Vorzüglich ſinnlich, oder ſtark ſinnlich, wollen wir die Vorſtellungen nennen, die ſtarkes Empfinden erweken, bey dem wir uns verweilen; ein Empfinden, das nicht ſchnell vorübergeht, ſondern uns gleichſam nöthiget, auf unſer Gefühl, oder unſern innern Zuſtand Achtung zu geben. Alſo ſind nicht alle durch äuſſere Sinnen erwekte Begriffe vorzüglich ſinnlich. Einige erweken ſo ſchwache Empfindung, daß man ſie kaum gewahr wird, oder ſie verurſachen eine ſo ſchnelle Unterſuchung ihrer Beſchaffenheit, daß man dabey ſogleich in den Zuſtand der Betrachtung und des ſpeculativen Denkens geräth.

Dieſes aber hängt nicht allemal blos von der Beſchaffenheit des Gegenſtandes, ſondern gar oft von unſerer Sinnesart ab. So iſt der Grundriß eines großen Gebäudes für einen, der die Baukunſt verſteht, eine geometriſche Figur für einen Mathematiker, zwar im allgemeinen Sinn ein ſinnlicher Gegenſtand; aber er lokt ihn ſogleich auf ſeine nähere Betrachtung und Erforſchung des Einzeln darin; dadurch hört er auf ſinnlich zu ſeyn.

Erkenntlich oder ſpeculativ iſt jeder Gegenſtand, den man ohne genaues Bemerken und Erforſchen ſeiner Beſchaffenheit nicht erkennen, oder im Geiſte gegenwärtig haben kann. Von dieſer Art iſt jeder deutliche Begriff, weil man ihn gar nicht faßt, wenn man nicht ſeine Beſchaffenheit, oder das Einzele, was in ihm liegt, durch genaues Beobachten und Nachdenken bemerket. Vorzüglich rechnen wir zum Erkenntlichen die Gegenſtände, die man zwar ohne Nachdenken ſich vorſtellen kann, die aber ſogleich die Vorſtellungskraft zu einer näheren Betrachtung und Erforſchung ihrer Beſchaffenheit reizen. Die Gegenſtände, deren Gegenwart im Geiſte, wenn man ſie nicht näher kennt, gar nichts merkliches in uns würken, und weder zum Denken, noch zum Empfinden reizen, kommen hier als völlig gleichgültige Dinge gar nicht in Betrachtung.

Nach dieſen vorläufigen Erläuterungen kommen wir nun näher zum eigentlichen Inhalt dieſes Artikels. Die ſchönen Künſte haben nicht den Zwek uns zu unterrichten, ſondern uns zu rühren, oder in Empfindung zu ſetzen. Auch da, wo ſie etwa in beſondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun ſie es ſo, daß der Unterricht mit Empfindung verbunden iſt. Daraus folget alſo,
daß die Gegenſtände, die ſie uns
halten, ſinnliche Gegenſtände
müſſen, und daß der Zwek deſto
rer erreicht werde, je mehr Sinn
keit ſie haben.

Die zeichnenden Künſte und
Muſik können keinen andern, als
lichen Stoff bearbeiten; man bra
alſo den Künſtlern in dieſen Gat
gen nicht wie den Rednern und D
tern zu ſagen, ſie ſollen ſuchen
lich zu ſeyn. Aber dieſes müſſen
wiſſen, wie ein an ſich nur ſchl
weg ſinnlicher Gegenſtand vorzug
oder ſtark ſinnlich werde. Die
denden Künſte können ſowol ſin
chen als erkenntlichen Stoff b
beiten. Da iſt alſo nöthig zu w
wie dem nicht ſinnlichen Stoff S
lichkeit zu geben, und wie ſie
ſchwach ſinnlichen noch mehr ſinn
zu machen haben.

Wir müſſen aber, ehe wir
hierüber einlaſſen, nothwendig
derholen, daß man auch ſinnlich
ken, oder erkennen, und denkend
pfinden könne. Jenes geſchieht, w
man beym Denken, bey bloß ſi
Begriffen ſtehen bleibet; dieſes, w
man von blos ſinnlichen Vorſtel
gen ſo ſchwache Empfindungen
kommt, daß man nicht gereizt w
ihnen nachzuhängen, ſondern ſich
Betrachtung der Gegenſtände,
durch ſie verurſacht werden, ü
läßt. Jenes ſinnliche Denken m
ſen wir gegen das ſpeculative D
ken, und dieſes denkende Empfin
gegen das volle Gefühl der Emp
dung halten, um die Verſchieden
der Würkung, die jedes auf uns
genau zu beobachten.

Sinnliche Begriffe werden o
großes Nachdenken erlanget.
wird dazu blos ſo viel Aufmerkſ
keit erfodert, daß man Dinge,
würklich verſchieden ſind, oder
ſchieden in die Sinnen fallen,
einander unterſcheide, wozu der
ringſte Grad des Nachdenkens

län

länglich iſt. Aber um deutliche und entwikelte Begriffe zu erlangen, muß man oft die Vorſtellungskraft ernſtlich, anhaltend und auf mancherley Weiſe anſtrengen. Man muß nicht nur alles Einzele, was erfodert wird, um die Sache dazu zu machen, was ſie iſt, genau faſſen, ſondern dieſes Einzele der Ordnung nach wieder zuſammenſezen, oder vom Zuſammengeſezten wieder entwikeln können. Die ſinnlichen Begriffe, deren man gewohnt iſt, ſtellt man ſich ohne Mühe in einem einzigen untheilbaren Punkt der Zeit vor; deutliche Begriffe kann man nicht anders, als allmählig bekommen; indem man das Einzele darin ſtükweis betrachtet, und gleichſam aufzählt.

Hieraus entſtehet nun ein merkwürdiger Unterſchied zwiſchen ſinnlichem und wiſſenſchaftlichem Denken, in Abſicht auf die Würkung.

Weil wir den ſinnlichen Begriff ſchnell und ohne Anſtrengung der Aufmerkſamkeit faſſen, ſo können wir uns ſogleich dem Eindruk, den er auf uns macht, überlaſſen, und ihn ganz empfinden. Der Begriff, den wir deutlich zu faſſen bemühet ſind, würket gar nichts in uns, als ein bloſſes Beſtreben, das Einzele darin zu ſehen, oder zu faſſen. Dort empfinden wir alles Einzele auf einmal, ohne es zu erkennen, oder zu unterſcheiden; hier aber ſehen, oder empfinden wir nur einen einzigen, einfachen Theil auf einmal, und ſind ſo ſtark beſchäfftiget, dieſen zu faſſen, daß wir das Ganze darüber aus dem Geſichte verlieren, und keine Würkung davon in uns ſpüren. Derjenige, der einem Taſchenſpieler, oder Seiltänzer zuſieht, und alle Augenblik etwas unbegreifliches, widerſprechend ſcheinendes, oder gefährliches wahrnimmt, genießt die Eindrüke davon, er wird in beſtändiger Bewunderung, Erwartung und Furcht unterhalten: wer aber dabey ſein Nachdenken anſtrenget, um zu entdeken, wie alles zugeht, wie das unmöglich ſcheinende möglich iſt, u. ſ. f. fühlt nichts von jenen Eindrüken; ſeine ganze Aufmerkſamkeit iſt auf das Erkennen der Sache gerichtet; er ſieht nicht ein ganzes Kunſtſtük auf einmal, ſondern immer nur eine ſehr kleine Bewegung und gleichſam nur einen Punkt. Man ſehe auch zu leichterm Begriff dieſer Sache die Anmerkung nach, die wir an einem andern Orte *) hierüber gemacht haben.

Und nun begreift man leichte, warum den redenden Künſten dieſes als eine Grundmaxime vorgeſchrieben wird, ſie ſollen überall ſinnlich ſprechen. Denn da ihr Zwek iſt, ſtark und lebhaft zu rühren, dieſes aber durch Entwiklung der Begriffe nicht geſchehen kann, weil dabey alle Aufmerkſamkeit nur auf das Erkennen der Sachen gerichtet iſt: ſo müſſen ſie ſich deſſen völlig enthalten. Je ſinnlicher der Redner oder Dichter ſpricht, je ſchneller wird er gefaßt, und je mehr Würkung thut das, was er ſagt. Dieſes kann als eine Grundlage deſſen, was wir hier noch zum Behuf des Künſtlers zu ſagen haben, hinlänglich ſeyn.

Wie das ſinnliche Denken vor dem ſpeculativen einen großen Vorzug hat, wenn es auf praktiſche Kenntniß, und auf ein Wiſſen, das auf Handeln einflieſſen ſoll, ankommt: ſo iſt auch ein denkendes Empfinden in manchem Falle dem gedankenloſen Gefühl vorzuziehen. Dieſes Gefühl würket weiter nichts, als die damit unmittelbar verbundene Luſt, oder Unluſt, und läßt, nachdem dieſe vorbey ſind, weiter keine Spur in der Seele. Hingegen ſind die Empfindungen, die zugleich mit klaren Vorſtellungen ihrer Urſachen und Würkungen verbunden ſind,

---

*) S. Lehrende Rede III Th. S. 167.

ſind, von groſser Wichtigkeit. Sie ſind es, die uns Kenntniß des ſittlichen Guten und Böſen geben, Neigung zu jenem, und Scheu vor dieſem einpflanzen.

Jenes gedankenloſe Gefühl liegt blos in der thieriſchen Natur, beziehet ſich nur auf körperliche Bedürfniſſe, und iſt deswegen kein Gegenſtand der ſchönen Künſte. Für die Erhaltung, Vervollkommnung und Fortpflanzung der animaliſchen Natur iſt ohne unſer Nachdenken geſorget, aber die allmählige Erhebung des ſittlichen Menſchen, die Ausbreitung und Fortpflanzung des höheren ſittlichen Lebens, iſt der rühmlichen Bemühung edlerer Seelen überlaſſen. Dieſe machen die Seele für das ſittliche Gute empfindſam, wie die Natur dem Körper für das phyſiſcheGute ein Gefühl gegeben hat. Und darin beſtehet der höchſte und edelſte Zwek der ſchönen Künſte. Sie reizen die Empfindung zwar vermittelſt der äuſsern Sinnen, aber nicht durch blos ſinnliche Gegenſtände. Sie legen der Vorſtellungskraft Gegenſtände der klaren Erkenntniß vor, und in dieſe legen ſie den Reiz zu angenehmen und widrigen Empfindungen, damit der nicht blos thieriſche, ſondern vernünftige Menſch das Gute und Böſe kennen, jenes ſuchen und dieſes vermeiden lerne.

Dieſes iſt nun alles, was der Künſtler von der Theorie des Sinnlichen zu wiſſen nöthig hat. Nun kommen wir auf die Anwendung deſſelben.

Hier würde nun zuerſt anzumerken ſeyn, mit welcher Sorgfalt der Künſtler ſich des Sinnlichen bedienen müſſe, um das Angenehme und Unangenehme, womit es insgemein begleitet iſt, nicht am unrechten Ort anzubringen, davon aber iſt bereits an ſo viel Stellen dieſes Werks und ſo hinlänglich geſprochen worden, daß wir dieſen Punkt hier übergehen können. Es bleibet uns alſo nur noch übrig zu zeigen: 1. Wie in redenden Künſten dem blos Erkenntlichen das Kleid der Sinnlichkeit anzuziehen ſey, und 2. wie ſo wol dieſe, als alle andre ſchöne Künſte dem, was nur ſchwach ſinnlich iſt, mehr Sinnlichkeit geben können.

1. Die redenden Künſte ſind nicht beſtimmt, neue Wahrheiten zu erforſchen: dies iſt das Amt der Philoſophie: aber jede nüzliche Wahrheit faßlich und mit eindringender Kraft begleitet vorzutragen und weiter auszubreiten, als die Philoſophie es vermag, dieſes iſt eine von ihren Verrichtungen. Dazu aber müſſen ſie nothwendig einen ſinnlichen Ausdruk brauchen. Er beſtehet darin, daß für jeden nicht ſinnlichen Hauptbegriff ein Wort gewählt werde, das einen ſehr klaren und leicht faßlichen Begriff erweket, vermittelſt deſſen durch irgend einen leichten Trope jener ſchwerere Begriff ſehr klar und faßlich werde. Ein ſolcher Ausdruk wäre es, wenn ſtatt des philoſophiſchen Wortes Vorſehung, wo dieſes nicht ſchon unmittelbar in der populären Sprache einen klaren Begriff erwekt, der Ausdruk väterliche Regierung Gottes gebraucht würde, ingleichen ſehen anſtatt erkennen; fühlen, anſtatt überzeugt ſeyn u. d. gl. Hieher gehören alle Metaphern, Bilder, Gleichniſſe, Vergleichungen; kurz, alle Arten des Ausdruks, wodurch das anſchauende Erkennen befördert wird. Es iſt aber beym Gebrauche dieſer ſinnlichen Sprache höchſt nöthig, daß man beſtändige Rükſicht auf den Zwek habe, und dieſem zufolge das Bekannte und Leichtfühlbare dem unbekanntern und ſchwerer Fühlbaren vorziehe. Denn nicht jede durch die äuſsern Sinnen, oder durch unmittelbar inneres Empfinden erwekte Vorſtellung iſt klar. Die zirkelrunde Figur faſſet jedes Auge weit leichter, als die paraboliſche, oder hyperboli-

ſche; ſie ſind alle gleich ſinnlich, aber nicht gleich klar. Vom angenehmen und widrigen Geruch hat jedermann klare Vorſtellungen: aber in beyden Arten werden ſie weit weniger klar, wenn man das Beſondere, oder Speciſiſche davon faſſen ſoll. Wenn man alſo die Wörter **Roſengeruch** und **Liliengeruch** nicht blos zum allgemeinen Ausdruk der Lieblichkeit der Empfindung, ſondern zur nähern Beſtimmung der Art der Lieblichkeit brauchen wollte, würden ſie wenig nüzen.

Zu dem ſinnlichen Ausdruk gehört auch der Wolklang, und das Empfindſame des Tones, nämlich das Feyerliche, Pathetiſche, Zärtliche, Fröhliche deſſelben, das ſehr viel zum lebhaften Eindruk beyträgt.

2. Die ſchon ihrer Natur nach ſinnlichen Vorſtellungen können auf ſehr vielerley Weiſe noch ſinnlicher gemacht werden. Sinnlicher wird die Vorſtellung einer geſchehenen Sache, wenn man, anſtatt ſie zu erzählen, ſie in Handlung vorſtellt. Darum werden die epiſchen Dichter ſo oft dramatiſch. So wird der Ausdruk einer Empfindung weit ſinnlicher, wenn er als eine Handlung vorgeſtellt wird, beſonders wenn die Handlung an ſich ſchon etwas Nachdrükliches hat. Wenn **Oenone** den Paris erinnert, er habe ſie ehedem ſehr geliebet, ſo iſt die Sache wenig ſinnlich; bekommt aber einen ſehr hohen Grad der Sinnlichkeit durch die Art, wie **Ovidius** es ihr in Mund legt:

> Incisae servant a te mea nomina fagi;
> Et legor Oenone falce notata tua *).

Sehr vermehret es die Sinnlichkeit, wenn das Allgemeine beſonders geſagt wird. Es iſt ſchon ſinnlich, wenn man ſagt: ich wünſche nicht im Ueberfluß zu leben, ſondern begnüge mich am Nothdürftigen; aber ſehr viel ſinnlicher iſt es, wie Horaz es ausdrükt:

> — Dives et aureis
> Mercator exsiccet culullis
> Vina Syra reparata merce.
> — — — —
> — Me paſcant olivae,
> Me cichorea levesque malvae **).

Ein beſonderes Mittel die Sinnlichkeit zu verſtärken iſt auch dieſes, wenn der Künſtler, indem er einen der äuſſern Sinnen beſchäfftiget, plötzlich auch einen andern zu rühren weiß. Dieſes thut Homer ſehr oft, indem er mitten in der Zeichnung ſeiner Gemählde, da ſich unſre Einbildungskraft blos mit Sehen beſchäfftiget, auch das Gehör durch das Raſſeln der Waffen, oder andere Töne, rühret. So iſt folgendes aus dem Horaz höchſt ſinnlich:

> — Spirat adhuc amor,
> Vivuntque commiſſi calores
> Aeoliae fidibus puellae ***).

Hieher gehören auch die **Kunſtgriffe** der Mahler, da ſie neben dem Geſicht, auch andre Sinnen rühren, wie z. B. Pouſſin in ſeinem Gemählde von der Peſt, wo auch der Geruch ſtark gerührt wird; oder wenn ein Mahler in Landſchaften das Kühle der Schatten, das Rauſchen eines Waſſerfalls, die höchſte Stille einer einſamen Gegend, oder im entgegengeſetzten Falle, die von dem Geſang der Vögel erfüllte Luft auszudruken weiß; von dem allen aus den Werken der beſten Mahler Beyſpiele anzuführen wären.

Ueberhaupt wird die Sinnlichkeit durch die vollkommene Erreichung der Natur bey jeder Vorſtellung ungemein vermehret. **Das Gemähld iſt**

---

*) Heroidum V. 20.

*) Od. I. 31.

**) Od. IV. 9.

iſt nie ſinnlicher, als wenn man dabey vergißt, daß man einen gemahlten Gegenſtand ſieht, und die Natur ſelbſt zu ſehen glaubt; wenn man im Portrait an dem Bilde reden und Athem zu empfinden glaubt; wenn man in epiſchen und dramatiſchen Reden den Dichter ſo völlig vergißt, daß man die Perſonen ſelbſt zu hören glaubt.

## Sitten.

(Schöne Künſte.)

Die Bedeutung des Worts iſt etwas unbeſtimmt. Bisweilen begreift man unter dieſer Benennung gar alles, was zum Charakter, der Gemüthsart und Handlungsweiſe eines Menſchen, oder ganzer Völker gehöret, in ſofern ſie ſich von andern unterſcheiden. In dieſem Sinne ſcheinen Ariſtoteles in ſeiner Poetik, und Wolf in ſeiner allgemeinen praktiſchen Philoſophie [*] die Wörter genommen zu haben, für die wir das Wort Sitten gebrauchen. Bisweilen aber ſcheint man dadurch blos dasjenige zu verſtehen, was dem Menſchen in ſeinem Thun und Laſſen zufälliger Weiſe zur Gewohnheit worden, in ſofern es von dem, was andere in ähnlichen Fällen äußern, verſchieden iſt, ſo daß Menſchen, die im Grund einerley Charakter haben, denſelben durch verſchiedene Sitten zeigen.

Wir verſtehen hier durch Sitten gar alles zuſammengenommen, was dem Menſchen in Abſicht auf ſein Thun und Laſſen gewöhnlich worden. Die Sitten beziehen ſich nicht auf den denkenden, ſondern auf den handelnden Menſchen. Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Gründlichkeit, Scharfſinn u. d. gl. bezeichnen den Charakter des Menſchen in ſofern er denkt, und dieſes rechnet man nicht zu den Sitten. Hingegen alles, was er thut, in ſofern es gut oder böſe, ſchicklich oder unſchicklich, rühmlich oder verwerflich iſt, wird ſittlich genennt. Alſo wird man durch die Sitten zum guten, oder ſchlechten, zum angenehmen, oder unangenehmen Menſchen.

Für den ſittlichen Menſchen arbeiten die ſchönen Künſte, da die Wiſſenſchaften für den denkenden Menſchen arbeiten. Dieſe haben den Unterricht, jene die Bildung der Sitten zum Zweck. Darum iſt eine lebhafte Schilderung der Sitten eine vorzüglich und unmittelbar nützliche Arbeit des Künſtlers. Von allen Werken der Kunſt aber ſchicken ſich die Epopöe und das Drama vorzüglich zu ſolchen Schilderungen, weil ſie nicht blos einzele Züge des ſittlichen Charakters, ſondern den ganzen Charakter ſelbſt ſchildern können. Von dieſer Schilderung iſt hier eigentlich die Rede. Wir haben aber ſchon viel von dem, was hieher gehört, bereits in dem Artikel Charakter näher betrachtet.

Jeder Dichter, der ſich an die Epopöe, oder an das Drama wagt, muß vornehmlich eine große Kenntniß der Sitten haben; weil die Schilderung derſelben in dieſen Dichtungsarten den Hauptſtoff ausmacht. Dieſes muß man allemal bey dem Dichter als etwas außer der Kunſt liegendes vorausſetzen. Aber eigentlich zur Kunſt gehört es, die Sitten, deren Kenntniß man beſitzt, zu ſchildern, und ſie auf eine gute Art zu behandeln.

Zur Schilderung der Sitten gehören die Handlungen, die man den Perſonen zuſchreibt, und die Reden, die man ihnen in den Mund legt. Von den Reden haben wir in einem beſondern Artikel geſprochen [*]. Die Schilderung der Handlungen iſt nur der ſchwereſten Arbeiten der ſchönen Künſte. Bey den Handlungen äuſſern ſich ſo ſehr viel kleine äußerliche und innerliche Umſtände, wodurch ſie genau beſtimmt, und individuel werden, daß es eine höchſt ſchwere Sache iſt, ſie vollkommen auszudrüken. Es gehört ausnehmende Scharfſinnigkeit dazu, davon gerade das, was die Handlung am genaueſten beſtimmt, zu wählen, und einen Ausdruk dazu zu finden, der auch das, was ſich nicht ſagen läßt, oder zu weitſchweifend ſeyn würde, den Leſer empfinden läßt. Auch hierin iſt Homer unſtreitig das größte Muſter; und wer ſeine Kräfte hierüber verſuchen will, darf nur ſeine Beſchreibungen gegen die halten, die in der Ilias und Odyſſee ſo häufig vorkommen.

---

[*] S. Philoſ. pract. univerſ. T. II. [illegible] de conjectandis hominum moribus.

[*] S. Reden.

In Anſehung der Behandlung der Sitten fodert Ariſtoteles, daß ſie gut, geziemend, wahrſcheinlich und ſich ſelbſt durchaus gleich ſeyn ſollen. Seine Ausleger haben ſehr verſchiedene Meynungen über das, was der Philoſoph durch gute Sitten verſtehe. Eine ſehr vernünftige Auslegung der Regeln, die Ariſtoteles über die Sitten vorſchreibet, hat unſer Breitinger gegeben, auf den ich den Leſer verweiſe *).

Wir finden, daß die Regeln von Behandlung der Sitten überhaupt, ſich auf folgende bringen laſſen. Erſtlich müſſen ſie wahrſcheinlich ſeyn; weil wir gar bald die Aufmerkſamkeit dem entziehen, was uns nicht wahr, oder würklich dünkt. Einen Römer aus den alten Zeiten der Republik ſo manierlich handeln zu laſſen, als einen heutigen franzöſiſchen Hofmann, oder einen König ſo bedächtlich und ſo blöde handeln zu laſſen, als einen [illegible] Menſchen, der nie unter Menſchen gelebt hat, würde uns gleich abſchreken, weiter auf das, was geſchieht, Achtung zu geben. Zweytens müſſen die Sitten weder im Guten noch im Böſen, weder im Einfachen, noch Verfeinerten übertrieben ſeyn. Sind ſie abſcheulich, ſo wird das Werk anſtößig, und man findet ſich gezwungen, die Augen davon wegzuwenden. Sind ſie übermenſchlich vollkommen, ſo werden ſie phantaſtiſch. Dieſes gilt vornehmlich von Sitten, die man zur Nachahmung als Muſter abbildet. Und in dieſer Abſicht können ſie auch ſchlecht werden, wenn man das Feine darin übertreibet, weil ſie alsdann gar leicht in das Gezierte, Weichliche, oder Spizfündige ausarten. Es gehört ungemein viel Verſtand und Kenntniß der Welt dazu, in den Sitten nichts zu übertreiben.

Drittens müſſen ſie in Anſehung der Zeit, des Orts und der Perſonen, für die ein Werk vornehmlich beſtimmt iſt, nichts unſchikliches und anſtößiges haben. Auf unſerer Schaubühne würden verſchiedene Sitten, die Plautus auf ſeiner Bühne geſchildert hat, ſehr unſchiklich ſeyn. Das, woran geſezte Männer ſich ſehr unſchädlich ergözen, kann für die Jugend ſehr anſtößig ſeyn. Die tragiſche Bühne erfodert andre Sitten, als die comiſche u. ſ. w.

Viertens müſſen ſie bey einer Perſon, bey Menſchen von einerley Stand, von einerley Volk, mit dem allgemeinen Gepräge ihres Charakters übereinſtimmend ſeyn. Aber in den Sitten verſchiedener Menſchen, Stände und Völker muß auch Mannichfaltigkeit und Verſchiedenheit herrſchen. Man erkennet an jedem Helden des Homers die Sitten der damaligen Griechen; aber keiner gleichet dem andern, und die Ilias enthält bey der allgemeinen Aehnlichkeit der Sitten eine bewundrungswürdige Mannich-

---

*) S. Breitingers critiſche Dichtkunſt. I. Th. 13. Abſchnitt.

faltigkeit derſelben in den verſchiedenen Perſonen.

◆ ◆

(*) Von den Sitten, in Rückſicht auf die Werke der ſchönen Künſte, handeln, unter mehrern: **Ariſtoteles** (In ſeiner Dichtkunſt c. 15. (16) und die verſchiedenen Ueberſ. und Erklärer derſelben, verglichen mit G. E. Leſſings Dramaturgie, N. LXXXIII. Ferner in ſ. Redekunſt, Lib. II. c. 1.) — **Horaz** (S. die Erklär. und Ueberſ. ſ. Dichtkunſt, zu dem 156ſten u. f. Verſen derſelben.) — **Rene le Boſſu** (im 4ten Buch ſ. Traité du Poeme Epique ſ. Art. Heldengedicht, S. 506.) — **Ch. Batteux** (In ſ. Einleitung, Bd. 2 S. 99. d. Ueberſ. Ausg. v. 1774.) — **Mallet** (In den Princ. pour la Lecture des Orat. im 3ten Buche, vorzüglich im 3ten Kap. deſſelben, Bd. 2. S. 362.) — **Cailhava** (In den erſten Kap. des 1ten Bds. ſ. Art de la Comedie, S. Art. Comödie, S. 503.) — **Will. Cook** (In dem 8ten Kap. ſ. Elements of dramat. Criticism.) — **Clement** (Im 4ten Kap. des 2ten Th. ſeiner Schrift, de la Traged. mit beſtändiger Rückſicht auf die Brittaniſchen Stücke.) — und verſch. andere mehr. — —

## Sittlich.

(Schöne Künſte.)

Bezeichnet zwar alles, was zu den Sitten gehöret, aber das Wort wird auch beſonders im Gegenſatz des Leidenſchaftlichen gebraucht; ſo wie die Griechen das ἠθος von dem παθος unterſchieden haben; und in dieſem Sinne haben wir es an vielen Stellen dieſes Werks gebraucht. Demnach iſt das Sittliche in Werken des Geſchmaks das, was uns Vorſtellungen von Sitten, von Geſinnungen, Gemüthsart, Handlungsweiſe und Maximen erweket, in ſofern ſich dabey keine merklich ſtarke Leidenſchaften äußern, oder überhaupt, was uns den Menſchen in einem ruhigern Gemüthszuſtand vorſtellt. Es gieb alſo ſittliche Schilderungen, ſittliche Aeuſſerungen, eine ſittliche Schreibart, wie es eine pathetiſche giebt.

Das Sittliche rühret mit weniger Kraft, als das Leidenſchaftliche: es kann nie erſchüttern, nie das Herz zerreiſſen, noch in heftige Bewundrung ſetzen. Aber man würde ſich ſehr irren, wenn man daraus ſchlieſſen wollte, es habe überhaupt in den ſchönen Künſten einen geringern Werth, als das Leidenſchaftliche. Nur auf Menſchen von etwas gröberem Stoffe, die nicht ſehr empfindſam ſind, kann man nicht anders, als durch das Leidenſchaftliche würken; aber feinere Gemüther werden auch durch das blos ſittliche, zwar nicht ungeſtüm, aber doch unwiderſtehlich angegriffen. Es geht in der ſittlichen Welt, wie in der körperlichen. Wenigdenkende, unachtſame und unwiſſende Menſchen werden nur von auſſerordentlichen, ſehr ſtark in die Sinnen fallenden Begebenheiten der Natur, durch Sturm, Donner, Erdbeben, Feuersbrünſte und dergleichen zu einiger Aufmerkſamkeit und Empfindung gereizt; weniger in die Augen fallende Dinge, als die bewundrungswürdige Ordnung, nach welcher alles, was zur Erhaltung und Fortpflanzung der Geſchöpfe nöthig iſt, unbemerkt bewürkt wird, rühren ſie nicht; aber Denker, feinere und empfindſamere Menſchen finden in dieſen ſtilleren Begebenheiten einen weit reichern Stoff zum Vergnügen und zur ſtillen Bewunderung, als in jenen rauſchenden. So iſt es auch in dem Reiche des Geſchmaks. Eine Comödie, eine Erzählung, oder irgend ein anderes Werk der Kunſt, darin blos feinere ſittliche Gegenſtände geſchildert werden, wie beluſtigend oder rührend, wie edel oder wie groß ſie auch an ſich ſeyen, oder wie vortrefflich der Künſtler ſie behan-

del

delt habe, wird Menſchen von etwas ſtumpfen Sinnen wenig gefallen; deſto mehr Vergnügen aber findet der feinere Geſchmak daran. So gefällt auch eine feurige oder pathetiſche Schreibart dem gemeinſten Leſer; aber die blos ſittliche, gelaſſene, wie vortreflich ſie auch ſonſt ſey, hat nur den Beyfall der Kenner.

Es iſt aber auch leicht zu ſehen, daß weit mehr dazu gehört, durch das Sittliche, als durch das Leidenſchaftliche zu gefallen. Bey dieſem iſt es oft ſchon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen ſehr ſtark in die Augen fallenden Gegenſtand ergreife; jenes aber erfodert ſchon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruk mehr Kenntniß und Kunſt. Einem Mahler muß es ſehr viel leichter ſeyn, einen Menſchen zu zeichnen, der ſich vor heftigen Schmerzen windet, und das Geſicht verzerrt, als einen, an dem man bey ruhiger Stellung und gelaſſener Mine allerhand ſorgſame Gedanken wahrnehmen könnte. Und ſo iſt es mit jedem andern blos ſittlichen Gegenſtande beſchaffen.

Das Leidenſchaftliche erwekt mehr Empfindung als Gedanken; beym Sittlichen denkt man mehr, als man empfindet. Deswegen kann man ſich auch mit dieſem weit länger und anhaltender beſchäftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrſcht weit mehr Mannichfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil ſie nicht ſo ſtark angreifen, als dieſe, ſo ermüden ſie auch weniger.

Damit wollen wir gar nicht ſagen, daß für die Werke des Geſchmaks jeder ſittliche Gegenſtand jedem leidenſchaftlichen vorzuziehen ſey. Es kommt hier auf die Abſicht des Werks und auf die Perſonen an, für die es beſtimmt iſt. Ein Redner, der vor der großen Menge ſpricht, muß ſeinen Stoff ganz anders wählen und behandeln, als wenn er es blos mit feiner denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt, ſchnell, ſtark und allenfalls auch nur vorübergehend zu rühren, ſo muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren oder überzeugen will. Eine ruhige und ſittliche Schreibart, auch ein mündlicher Vortrag von dieſem Charakter, ſchiket ſich zu einem ruhigen und ſittlichen Inhalt; aber feurig und leidenſchaftlich muß beydes ſeyn, wenn der Stoff der Rede ſtark leidenſchaftlich iſt. Ueber das Sittliche der Schreibart des Redners giebt Quintilian einige gründliche Lehren, auf die wir uns Kürze halber beziehen *).

## Sol.

(Muſik.)

Die fünfte Sylbe der Aretiniſchen Solmiſation, die die Quinte des Hexachords bezeichnete, wenn deſſen Umfang von ſechs Tönen nicht überſchritten wurde. In der heutigen Solmiſation bezeichnet ſie unſer G; und bey denen, die die Transpoſition derſelben in alle Tonarten annehmen, wovon in dem folgenden Artikel geſprochen wird, iſt ſie allezeit die Dominante der Tonica.

## Solfeggiren; Solmiſiren.

(Muſik.)

Bedeutet urſprünglich, vermittelſt der ſechs aretiniſchen Sylben, eine Melodie ſingen; es wird aber auch überhaupt von jedem Notenleſen oder Singen gebraucht, wobey man den Noten gewiſſe Namen giebt. In dieſem weiten Sinne nehmen wir das Wort in dieſem Artikel, in welchem von dieſen erſten Uebungen der künftigen

---

*) Inſt. L. VI. c. 2.

tigen Sänger ſoll geſprochen werden. Anfänger der Singkunſt machen mit dem Solfeggiren den Anfang, und werden auf mannichfaltige Art ſo lange darin geübt, bis ſie nach Noten ſingen, oder, wie man ſagt, treffen können.

In den mehreſten Orten Deutſchlands bedient man ſich zum Solfeggiren der nämlichen Sylben und Buchſtaben, womit die Töne benennet werden. Man ſingt die Tonleiter von C, über c d e f g a h c̄, und die Fortſchreitungen durch halbe Töne über c cis d dis e u. ſ. w. ohne dazu andere Sylben zu gebrauchen. Dieſe Methode hat den Vortheil, daß das Gedächtniß des Singſchülers nicht mit zweyerley Benennungen deſſelben Tones beſchweret wird; indeſſen iſt nicht zu leugnen, daß einige Mitlauter und die vielen i in cis, dis, fis u. a. der Stimme im Singen etwas hart und unbequem fallen. Doch ſo arg iſt es hiemit nicht, als Rouſſeau es vielleicht meynt, wenn er ſagt, daß die Methode der Deutſchen ſo hart und ſo voller Verwirrung ſey, daß man ein Deutſcher ſeyn müſſe, um darnach ſolfeggiren zu können, und demohngeachtet ein Meiſter der Kunſt zu werden *). Ein Franzoſe hat freylich keinen Begriff von der Leichtigkeit, mit der ein Deutſcher das a oder h ausſprechen, und darauf einen vollen Ton angeben kann, noch das Vermögen, es ihm nachzumachen; und was die Unordnung anbetrifft, die mit dieſer Methode verknüpft ſeyn ſoll, ſo trifft dieſer Vorwurf nur einige wenige eigenſinnige Sangmeiſter, die die faſt durchgängig in Deutſchland feſtgeſetzte Benennung der Töne nicht annehmen, ſondern zween verſchiedenen Tönen oft dieſelbe Benennung geben, z. B. dis für dis und es, fis für fis und ges, wodurch der Schüler freylich verwirrt gemacht werden mu
Bey Vernünftigen hat nach der
fachen Regel: bey allen durch ✱
höhten Tönen den Namen c, d, e u. ſ
die Endigung is, und bey allen
b erniedrigten Tönen, außer bey
h, welches b genennet wird,
Selbſtlautern ein s und den Mi
tern ein es zuzuſetzen, jeder Ton
ne ihm eigne Benennung, und
daher weder mit andern verw
werden, noch im Solfeggiren d
ringſte Unordnung verurſachen.
iſt wahr, daß einige von dieſen
nennungen, als vornehmlich eis
ais zum Singen ganz und gar un
quem ſind; aber iſt es denn ein
ſetz, daß der Sänger in allen
arten ſolfeggiren muß? und wenn
in F und D dur ſolfeggiren und
Noten treffen kann, wird er ni
wenn man ihm einen Begriff von
Transpoſition der Tonarten gema
hat, jedes Singſtück aus dem
oder D dur, wo dieſe Benennun
am häufigſten vorkommen, eben
leicht treffen? Da der Sänger m
keiner Applicatur zu thun, ſonde
blos Intervalle zu treffen hat,
in allen Tonarten dieſelben ſind,
lehre man ihn ſolches in den, in B
ſetzung der Benennung der Töne, lei
teſten Tonarten; und um ihn mit d
ſchwereren Tonarten bekannt zu m
chen, laſſe man ihn über verſchieden
lich ausgeſuchte, leicht und ſchw
auszuſprechende Worte ſingen, u
gebe darauf Acht, daß er ſie deutl
und verſtändlich ausſpreche. Dieſ
iſt von größerer Wichtigkeit, als d
Subtilitäten über die Benennung d
Töne, ob es für den Sänger bequ
mer ſey, ut oder do oder c zu ſinge
Diejenigen, die zu ſehr für leicht au
zuſprechende Sylben und wohlklinge
de Vocalen ſind, bedenken nicht, da
der daran gewöhnte Sänger dadur
oft unrichtig gemacht wird, in d
Folge über ein etwas hartes Wo
einen reinen Ton anzugeben. No
ſchlim

---

*) Dict. de Muſique Art. Solfier.

ſchlimmere Folgen hat die Methode, den Sänger, wenn er die Noten und Intervalle ſchon begriffen hat, ganze Stüke über einen einzigen Vocal, wie z. E. über a ſingen zu laſſen; dadurch wird ſeine Kehle zu einer Pfeife, die nur tönt: er gewöhnt ſich zu einer lahmen Ausſprache im Singen, und alle Worte, die er ausſpricht, verwandeln ſich endlich in Sylben, die alle nur das a zum Selbſtlauter haben. Statt leben, ſingt er: laban; ſtatt fröhlich: fralach ꝛc. Ja bey einigen Sängern, die ſich täglich in dieſer Art zu ſolfeggiren, oder vielmehr in Paſſagen üben, bemerkt man dieſen Fehler der Ausſprache ſchon in der gemeinen Rede. Selten iſt die deutſche Singpoeſie von einigen harten, oder wenigſtens im Singen ſchwer auszuſprechenden Worten frey; darum muß der angehende Sänger neben dem Solfeggiren zugleich in der deutlichen Ausſprache leichter und ſchwerer Worte und aller Vocalen am ſorgfältigſten geübt werden, damit er verſtändlich ſingen lerne: werden die Worte des Sängers nicht verſtanden, ſo iſt er für weiter nichts, als eine lebendige Pfeife zu halten.

In einigen Provinzen von Deutſchland wird noch nach den ſechs aretiniſchen Sylben ut re mi fa ſol la ſolfeggiret; daß dieſe Methode nur bey den alten Tonarten mit Nutzen zu gebrauchen, hingegen in den neuern wegen der unnützen Schwierigkeiten, die ſie verurſachen, mit Recht verwerflich ſey, wird in dem folgenden Artikel gezeiget werden. Die Franzoſen, die dieſen ſechs Sylben, um die Octave auszufüllen, die ſiebente, nämlich ſi zugeſetzt haben, thun ſich nicht wenig auf dieſe ſieben Sylben zu gut, und preiſen ſie als die bequemſten zum Solfeggiren an. Wir finden dieſe Methode aber aus der Urſache, daß c, ces, cis, ut, d, des, dis, re, heißen, folglich drey Töne in unſerm Notenſyſtem immer nur einerley Benennung haben, ſo unvollkommen, und für den Schüler, zumal wenn er, wie Rouſſeau will, die Benennung der Töne der Tonart C in alle übrige Tonarten transponiren ſoll, ſo daß ut die Tonica, mi die Mediante, ſol die Dominante jeder Tonart ſey, ohnerachtet des Nutzens, den man ſich von dieſer Transpoſition verſprechen könnte, ſo ſchwer, daß wir ſie den deutſchen Sangmeiſtern mit gutem Gewiſſen nicht anrathen können. Will man ſich aber doch wohlklingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, ſo wähle man ſolche, wo die Benennungen der natürlichen und der durch ♯ oder ♭ erhöhten und erniedrigten Töne unterſchieden und leicht faßlich ſind. Von dieſer Art ſind folgende von Grauns Erfindung:

| c | d | e | f | g | a | h | c |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| da | me | ni | po | tu | la | be | da |

deren Anfangsbuchſtaben die zwey Buchſtaben es zugefügt werden, wenn die Note durch ein ♯ um einen halben Ton erhöhet wird, nämlich des, mes, nes etc. und as, wenn ſie durch ein ♭ um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas etc. Herr Hiller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum muſikaliſch richtigen Geſange von dieſer ſogenannten Dameniſation Gebrauch gemacht; aber er nimmt wider die Abſicht des Erfinders derſelben, die blos ſtatt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sylbeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit c, me allezeit d, ni allezeit e u. ſ. w. bezeichnen ſollte *), mit dieſen Sylben Mutationen nach Art der aretiniſchen Solmiſation **) vor, wodurch dem angehenden Sänger die Schwierigkeit, die Intervallen treffen

---

*) S. Marpurgs Singekunſt S. 41. 42.

**) S. den folgenden Artikel.

ſen zu lernen, doch gewiß vergrößert wird, weil ſeine Aufmerkſamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Notation der Sylben gerichtet, wenigſtens dadurch getheilet wird.

Die Hauptabſicht des Solfeggirens, es geſchehe nun auf welche Art es wolle, iſt treffen zu lernen. Ich kann hier nicht umhin, kürzlich einer Methode zu erwähnen, die mir vor allen andern die bequemſte ſcheinet, um dieſe Abſicht bey angehenden Sängern glüklich und geſchwind zu erreichen. Nachdem die Noten und die auf- und abſteigende C dur und A moll Tonleiter nach der gewöhnlichen Benennung der Töne gefaßt ſind, mache man dem Schüler einen Begriff von der Transpoſition dieſer Tonleiter in andre Tonarten, und der daher entſtehenden Nothwendigkeit der Vorzeichnungen. Darauf wird der auf- und abſteigende Dreyklang eines jeden Moll- und Durtones, der dem Geſange nach ſehr leicht zu lernen iſt, geſungen, und der Schüler auf die in jedem Dreyklang enthaltenen Intervalle aufmerkſam gemacht. In der Tonleiter und dem Dreyklang ſind faſt alle Intervalle einer Tonart enthalten. Kleine Exempel, wo dieſe Intervalle um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget vorkommen, üben den Schüler in den übrigen Intervallen. Jede Lection wird endlich mit kleinen Singſtüken ohne Worte untermiſcht, damit der Schüler zugleich gewöhnt werde, von der einförmigen Benennung der Töne zu abſtrahiren. Dieſe Methode empfiehlt ſich durch ihre Einförmigkeit und Gründlichkeit; auch währt es nicht lange, daß nicht jeder aufmerkſame Schüler, der nur einiges Talent zum Singen hat, in mäßiger Bewegung alles vom Blatt treffen lernte.

Die Transpoſition der Tonarten iſt allerdings das Schwereſte in der Singkunſt. Mancher Sänger ſingt in C dur alles vom Blatt, und wi in H dur unſicher treffen, weil e dieſer Tonart nicht bekannt genu und doch ſingt er ein ihm bekan Singſtük in jeder Tonart mi cher Leichtigkeit. Dieſe Schwie keit könnte leicht gehoben w wenn die Singcomponiſten ſich fallen laſſen wollten, die Sing me eines Stüks, es gehe aus w chem Ton es wolle, nach Art Waldhörnerſtimmen allezeit in C d oder wäre es eine Molltonart, A moll zu transponiren. Allenf könnte noch ein Schlüſſel zu H genommen werden, um die zu vi Nebenlinien unter und über dem tenſyſtem zu vermeiden. Der S ger würde alsdann nur zwey Ton ten und zwey Schlüſſel ſich beka machen dürfen, ſtatt daß er, nach gewöhnlichen Art zu ſchreiben, ſich zwölf harten und zwölf weichen To arten befleißigen muß, wovon die m reſten ihm das Solfeggiren ſo sa machen, daß ihm oft die Luſt v geht, treffen zu lernen, ob er gl der Kunſt zu ſingen nicht entſa Daher ſind ſo viele Sänger von P feſſion, die zur Schande der Ku und der großmüthigen Belohnung nicht eine Terz vom Blatt zu ſing im Stande ſind.

Singſtüke ohne Worte, die bl zum Solfeggiren gemacht, und Uebung der Singſtimme und Treffens dienen, werden Solfeg genennet.

## Solmiſation.

(Muſik.)

Unter dieſer Benennung verſt man die Methode, nach den ſe Aretiniſchen Sylben ut re mi fa la zu ſolfeggiren.

Guido von Arezzo, ein eif Reformator der Muſik ſeiner Z führte im Anfang des eilften Ja hunderts ein Syſtem von zwey u

zwan

zwanzig diatoniſchen Tönen, nämlich von unſerm großen Γ angerechnet bis ins zweygeſtrichene e, unter denen doch unſer b ſchon mit begriffen war, an, und theilte es in ſieben Hexachorde, oder Leitern von ſechs auf einander folgenden Tönen ab: drey davon enthielten die Töne g a h c d e, zwey die Töne c d e f g a, und zwey die Töne f g a b c d nach ihren verſchiedenen Octaven. Denen er die erwähnten ſechs Sylben, die die Anfangsſylben der erſten ſechs Zeilen eines damals gebräuchlichen Hymnus an den heiligen Johannes ſind, unterlegte, ſo daß mi fa allezeit unter dem halben Ton, der ſich in jedem dieſer Hexachorde von der dritten zur vierten Stufe befindet, zu ſtehen kam. Die drey Hexachorde von g bis e wurden in der Folge das harte, die zwey von c bis a das natürliche und die zwey von f bis d das weiche Hexachord genennet. So lange keines dieſer Hexachorde in der Melodie überſchritten wurde, behielt jeder Ton ſeine ihm eigene Sylbe in der Solmiſation; ſtieg oder fiel der Geſang aber über oder unter dem Umfang einer dieſer Sexten, oder welches merken iſt, gieng die Melodie in ein anderes Hexachord über, ſo mußten die Sylben mutirt werden, damit das mi fa wieder an ſeinem Orte zu ſtehen käme. Daher entſtanden Regeln, wie die Mutation der Sylben bey den Uebergängen der Hexachorde geſchehen müſſe. Demohngeachtet konnten bey der Mannichfaltigkeit der Fortſchreitungen des Geſanges, die Sylben mi fa nicht allezeit bey einer kleinen Secundenfortſchreitung, ohne den Schüler zu verwirren, gebraucht werden, man bewilligte daher unter gewiſſen Einſchränkungen noch die Sylben la fa zu der Fortſchreitung in einen halben Ton. Durch dieſe Benennungen wurden dem Schüler, wenn er erſt die Regeln der Mutation inne hatte, ſowol die Schwierigkeit, die halben Töne in den alten Tonarten zu treffen, als auch überhaupt alle Intervalle, in ſofern ſie in jedem Hexachord nach denſelben Sylben geſungen wurden, erleichtert.

Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatiſchen und enharmoniſchen zu dem diatoniſchen Geſchlecht das Syſtem der Muſik um vieles erweitert, und die alten diatoniſchen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer transponirt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten, die Schwierigkeiten der Solmiſation ſo ſehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Octavengattungen ſo offenbar, daß ohngeachtet der eifrigen Solmiſationsverfechter dennoch der meiſte Theil der Tonkünſtler davon abgieng, und entweder wie die Franzoſen den ſechs Sylben noch die ſiebente zuſetzten, oder wie die Holländer ſieben neue Sylben erfanden, oder wie die Deutſchen bey der natürlichen Benennung der Töne ſtehen blieben, und danach ohne Mutation ſolfeggirten *).

Die Solmiſation hat ſich noch in Italien, und in einigen Gegenden Deutſchlands erhalten, aber, wie man leicht denken kann, mit vielen Abänderungen. Selbſt Buttſtett, der ein eifriger Verfechter derſelben war, und es dem Mattheſon gar nicht vergeſſen konnte, daß er die ganze Solmiſation, mit der man doch einſt im Himmel muſiciren werde, zu Grabe gebracht **), muß doch in ſeiner Vertheidigung derſelben †) zugeben,

---

*) S. den vorhergehenden Artikel.

**) S. deſſen neu eröffnetes Orcheſter, 2 Th.

†) Unter dem Titel: Ut, re, mi, fa, ſol, la, tota Musica et Harmonia aeterna. (Erfurt 1716. 4.)

ſen, daß bey den chromatiſchen Tönen cis, dis, fis, gis in C dur die Stimme erhoben werden müſſe, weil ſie keine eigene Benennung haben; auch erlaube er ſtatt fa, mi zu ſingen wenn vor f ein ♮ ſtehet *). Er hat aber vollkommen Recht, wenn er behauptet, daß die Solmiſation die leichteſte Methode ſey, den Singſchülern Stücke und Choräle aus den alten Tonarten, wo die chromatiſchen Töne nicht vorkommen, treffen zu lehren.

In Fugen hat die Solmiſation auch den Nutzen, daß ſie lehret, wie der Gefährte dem Führer durch die Verwandlung des Mi in Fa zu antworten hat, doch nur in der Joniſchen Tonart; in den andern Tonarten beſtimmt das Mi in Fa die Antwort nicht allezeit, wie an einem andern Ort gezeiget werden **).

◆ ◆

Wegen des, in dem Artikel angeführten Erfinders der Solmiſation, des Guido von Arezzo, ſ. den Artikel Muſik, S. 4[illegible] u. f. — —

Von der Solmiſation, und für und wider ſie, ſo wie von andern Veränderungen [illegible], haben geſchrieben: **Erycius Puteanus** oder **van der Putten** (Pallas modulata, ſ. ſeptem diſcrimina vocum . . . . Mil. 1599. 8. Mit dem Titel, Muſathena . . . Han. 1602. 8. ſo wie in deſſ. Verſ. Amoenitat. 1615. Ein Auszug daraus, unter dem Titel: Pierus muſica, ſteht in ſ. Iter Nonianum, Ven. 1600. 8. Der Inhalt findet ſich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Muſik, S. 268. Der Verf. ſetzt zu den ſechs Aretiniſchen eine ſiebente, Bi, hinzu.) — **Pankr. Crüger** († 1614. ſcheint einer der erſten geweſen zu ſeyn, welcher um d. J. 1590 die Solmiſation abzuſchaffen [illegible]. S. Gerbers Athen. Lexikon.) — **Hip. Hubmeyer** (In ſ. Diſput. Quaeſt. illuſtr. philoſoph. muſicarum, Jen. 1605. 4. wird au (Dec. I. Diſp. 3.) die Frage, an ſeptem ſint voces muſicales unterſucht, un (Dec. II. Diſp. 8.) von den ſieben Sy den Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni gehandelt, und Guido ſelbſt vertheid Ich will hier gleich bemerken, daß di Erfindung dieſer Sylben, oder der Bobiſation, Bocedifation, einem Hubert Waelrant († 1595.) zugeſchrieben wird — **Sethus Calviſius** (Muſic. artis praecepta nova et facillima, per ſeptem voces muſic. . . . Jen. 1612. 8. Zur Vertheidigung der Bobiſation. [illegible] die Stelle ſ. Exercitat. [illegible] weiß ich nicht; aber auch dieſe iſt gegen den vorhergehenden [illegible] gerichtet.) — **Andr. Stechanius** (De [illegible] Quaeſt. miſcell. . . Erf. 1614. 4. wird die Frage unterſucht: an Muſicam (in der Solmiſation) ſit de nota praecept[illegible] parte ad vero motum [illegible] — **Dan. Hitzler** (Über den Erfinder der ſogenannten Bebiſation, [illegible] La, Be, Ce, De, Me, Fe, Ge [illegible] ſ. Nova Muſica [illegible] 1628.) — **Laurent. Zupledius** ([illegible] ſ. Compend. Muſic. Neapol. [illegible] len, 1614. 8. ſetzt [illegible] als den Re, Mi, Fa und [illegible] La, Sol, [illegible]) — [illegible] **B. Demi** ([illegible] Dans Traité de Muſique . . . welche um J. [illegible] zu Paris ſollen gedruckt worden [illegible] ſtatt der ſechs Aretiniſchen, [illegible] Re, Mi, Fa, Sol, [illegible] S. Mattheſons Muſ. Crit. [illegible] und Forkel a. a. O. S. 269.) — **Pedro de Ureña** († 16[illegible] Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, nova Muſica, Venet. [illegible] 4. und unter dem Titel: Arte nueva de Muſica, inventada Año de DC. por S. Gregorio, deſconcertada Año M. XXVI. por Guidon Aretino, reſtituida a ſu primera perfeccion [illegible] MDCXX por Fr. Pedro de Ureña . . . Rom. 1669. 4. Der Verf. [illegible] Joh. Caram. [illegible] Ureña ſetzte zu den ſechs Sylben des Guido eine ſiebente, Ni, hinzu. [illegible] übrigens das Giorn. de Letterati d'Ital. An. 1689. S. 174.) — Pietro Gubelius (Kurzer, jedoch gründlicher Unterricht von den Vocib. musical. . . . Berl. 1659. 8. Enthält die Geſchichte dieſer Materie.) — Joh. H. Buttſtedt (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Tota Musica et harmonia aeterna, oder neu eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum Musices . . . Erf. (1717) 4. Das Werk iſt gegen Mattheſons Neu eröffnetes Orcheſter gerichtet, worin der Solmiſation das Urtheil war geſprochen worden.) — Joh. Mattheſon (Das beſchützte Orcheſter . . . Hamb. 1717. 12. Beantwortung und Widerlegung des vorigen.) — Gab. Nivers (La Gamme du Si, ſoll eine Unterſuchung über den Erfinder dieſer Sylbe enthalten.) — Sanchero ein angenommener Nahme (Rifless. sopra la maggior facilità, che trovasi nell' apprendere il canto, con l'uso di un Solfeggio di dodici monosillabi, Ven. 1746. Die zwölf Sylben ſind, Ut, Pa, Re, Bo, Mi, Fa, Tu, Sol, De, La, No, Si.) — Ant. le Febure (Nouv. Solfeges, Ven. 1780. 8.) — S. übrigens eine Anm. von Agricola, bey ſ. Ueberſ. von Toſi Anweiſung zur Singekunſt, S. 17 u. f. und M. J. Adlung Anleitung zur muſikal. Gelahrtheit, S. 199 u. f. Ausg. von 1758. wo verſchiedene der, an andern Orten, angeführten muſikaliſchen Schriftſteller, welche für oder wider die Solmiſation ſich erklärt haben, angeführt worden ſind. — Auch gehören, im Ganzen, die, bey den Art. Noten, Schlüſſel, u. a. m. angeführten Schriftſteller hieher. — —

---

*) S. 129.

**) S. Fuge.

## Solo.

(Muſik.)

Man bedienet ſich dieſes italiäniſchen Wortes, um ein Stük, oder ſolche Theile eines Stüks, wo ein Hauptinſtrument mit oder ohne Begleitung ſich allein hören läßt, zu bezeichnen. Im erſten Verſtande ſagt man: ein Violin- ein Flötenſolo; und von demjenigen, der ein ſolches Solo vorträgt, ſagt man: er ſey ein Soloſpieler.

Ein ſolches Solo, welches auch oft Sonate genennet wird, beſteht wie dieſe insgemein aus drey Stüken von verſchiedener Bewegung *), und hat gemeiniglich blos die Geſchiklichkeit des Soloſpielers Schwierigkeiten vorzutragen, und die Annehmlichkeit des Inſtruments zu zeigen, zum Endzwek. Daher wird bey der Compoſition deſſelben insgemein weniger auf einen reinen Saz und ſangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruk, ſondern oft blos auf unerwartete Fortſchreitungen, fremde und ſchwere Paſſagen, übernatürliche hohe Töne, Sprünge, Läufer, Doppeltriller und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das geſchikteſte vorgetragen werden müſſen, wenn ſie gefaßt werden ſollen, geſehen; und die Ausführung hat weniger den Zwek, zu rühren, als Bewundrung zu erregen. Wenn ein Soloſpieler die geringſte Anlage zur Compoſition bey ſich fühlet, und es ſo weit gebracht hat, daß er das, was er auf ſeinem Inſtrument herausklaubt, zu Papier bringen kann, ſo ſezt er ſich ſeine Solos ſelbſt, weil Niemand ihm ſie zu Dank machen kann, und weil Niemand, als er ſelbſt, beſſer wiſſen kann, was er auf ſeinem Inſtrument herauszubringen fähig iſt. Er ſezt das Adagio oft in ganz ſimpeln Noten, die, wenn man ſie ſingt, ohne Rhythmus, ohne Geſang und ohne Geſchmak ſind: aber ſeine Phantaſie weiß ſie im Vortrag mit ſo vielen Feinheiten und Coloraturen zu verbrämen, daß es in Wahrheit eine Luſt iſt, zu ſehen, wie andere ihm zuhören. Oft enthält ein Solo auch blos anſcheinende Hauptſchwierigkeiten: dergleichen iſt das Flageo-

---

*) S. Sonate.

Flageolet oder das Pizzicato während dem Spielen auf der Violine, das Harpeggio, oder das Händeüberſchlagen auf dem Clavier, und lange Triller, oder Läufer durch die Tonleiter herauf und herunter, auf den mehreſten Inſtrumenten, mit ſechs ſolchen auswendig gelernten Solos erregt ein Solospieler oft die Bewunderung der ganzen Welt. Fehlet ihm gleich dabey das Vermögen, einen einzigen Takt aus den Ripienſtimmen, wie es ſich gehört, mitſpielen zu können: ſo wird ihm doch nur von Wenigen, die es verſtehen, der Name eines Virtuoſen verſagt.

So ſind die ſchlechten und die mehreſten Solos und Solospieler beſchaffen. Ein guter Solospieler iſt zugleich ein guter Ripieniſt, und hat er den Vortrag in ſeiner Gewalt, ſo ſucht er Ausdruk darein zu bringen, und nicht ſowol durch ſeine Fertigkeit zu frappiren, als durch die leidenſchaftliche Töne, die er ſeinem Inſtrument erpreßt, auf das Herz ſeiner Zuhörer zu würken. Ein gutes Solo iſt eben das, was wir eine gute Sonate nennen; hievon wird im folgenden Artikel umſtändlicher geſprochen werden. Zur Uebung der Fertigkeit und des guten Vortrages ſind die Solos von mannichfaltiger Art jedem Inſtrumentſpieler die unentbehrlichſten Stüke.

In Concerten heißen die Theile der Hauptſtimme, wo die übrigen Inſtrumente blos accompagniren oder pauſiren, Solo *).

In vielſtimmigen Stüken, wo jede Stimme mehr als einfach beſezt iſt, bedient man ſich, vornehmlich in den Singſtimmen, des Solo oft ſtatt des Piano: alsdann ſingt nur einer von der Stimme, und die übrigen ſchweigen ſo lange, bis das Wort Tutti ihnen anzeigt, daß ſie wieder eintreten ſollen.

Solo's ſind geſezt für die Violine
von Graun, Frz. Benda, Joſ. Ben
Czarth, Seyfarth, Raab, C. Höckh
Neruda, Hattaſch, Stamitz, W. G. En
derle, Falco, Fr. Müller, Abr. Gro
nemann, J. F. Hempel, B. Hupfeld,
J. Aubert, Dandrieu, J. M. le Clair,
Senaillée, le Duc, Garnier, Gaviniés,
Fr. la Motte, J. J. Mathieu, Mon
donville, Gab. Guillemain, Ant. Tolla
Barthelemon, Corelli, Tivaldi, Tarti
ni, Locatelli, L. Borghi, Nic. Capuzzi,
Dom. Ferrari, Fr. Geminiani, Giar
dini, Mich. Maſcitti, Miraglio, Al.
Manfredi, A. Marcello, Pugnani, Bar
bella, Ant. Berari. — Für das Cla
vier: Eck, Wagenſeil, J. Aurel. J.
W. Häßler, W. G. de Feſch, C. F.
Neubaur, J. F. Weiß, M. Clementi,
— Für die Flöte: Quanz, Telemann,
J. C. Kleinknecht, J. G. Graf, Kolt
Kirnberger, Frz. Benda, Abel, Czarth,
Wagenſeil, Chriſt. F. Dobbert, Blavet,
Giuſ. Martini, Fr. Monamart, Graun,
Ant. Mahaut, Anna Bon, J. Cerve
to, Kotte. — Für das Violoncello:
Mariet, Mattern, Graziani, Orell
Fr. Guerini, Kloh, Jan. Mara, Ro
bert, J. C. Baumgärtner, W. Gla
ton, J. G. Buchol, J. D. Eger, Ca
— Für die Laute: Colomec, Ph.
rant, M. Teſſenmann, J. Kaper, J.
Kropfgans. — u. s. a. m. — —

## Sonate.

(Muſik.)

Ein Inſtrumentalſtük von zwey,
drey oder vier auf einander folgenden
Theilen von verſchiedenem Charakter,
das entweder nur eine oder mehrere
Hauptſtimmen hat, die aber nur ein
fach beſezt ſind; nachdem es aus ei
ner oder mehreren ganz einfach
concertirenden Hauptſtimmen beſteht,
wird es Sonata a ſolo, a due, a tre
etc. genennet.

Die Inſtrumentalmuſik hat in kei
ner Form bequemere Gelegenheit, ihr
Vermögen, ohne Worte Empfindunge
au

---

*) S. Concert.

gen zu ſchildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate. Die Symphonie, die Ouvertüre, haben einen näher beſtimmten Charakter; die Form eines Concertes ſcheint mehr zur Abſicht zu haben, einem geſchikten Spieler Gelegenheit zu geben, ſich in Begleitung vieler Inſtrumente hören zu laſſen, als zur Schilderung der Leidenſchaften angewendet zu werden. Außer dieſen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Inſtrumentalmuſik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruk annimmt. Der Tonſetzer kann bey einer Sonate die Abſicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrüken; oder ein empfindſames Geſpräch in blos leidenſchaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abſtechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, ſtürmende, oder contraſtirende, oder leicht und ſanft fortfließende ergötzende Gemüthsbewegungen zu ſchildern. Freylich haben die wenigſten Tonſetzer bey Verfertigung der Sonaten ſolche Abſichten, und am wenigſten die Italiäner, und die, die ſich nach ihnen bilden; ein Geräuſch von willkührlich auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Abſicht, als das Ohr unempfindſamer Liebhaber zu vergnügen, phantaſtiſche plötzliche Uebergänge vom Fröhlichen zum Klagenden, vom Pathetiſchen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonſetzer damit haben will, charakteriſiren die Sonaten der heutigen Italiäner; und wenn die Ausführung derſelben die Einbildung einiger hitzigen Köpfe beſchäfftiget, ſo bleibt doch das Herz und die Empfindungen jedes Zuhörers von Geſchmak oder Kenntniß dabey in völliger Ruhe.

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruk in Sonaten zu bringen, beweiſen eine Menge leichter und ſchwerer Clavierſonaten unſers Hamburger Bachs. Die mehreſten derſelben ſind ſo ſprechend, daß man nicht Töne, ſondern eine verſtändliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unſere Einbildung und Empfindungen in Bewegung ſetzt, und unterhält. Es gehört unſtreitig viel Genie, Wiſſenſchaft, und eine beſonders leicht fängliche und biegende Empfindbarkeit dazu, ſolche Sonaten zu machen. Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutſch-Italiäner zu treffen im Stande iſt, der aber oft von Kindern getroffen wird, die bey Zeiten an ſolche Sonaten gewöhnt werden. Die Sonaten eben dieſes Verfaſſers von zwey concertirenden Hauptſtimmen, die von einem Baß begleitet werden, ſind wahrhafte leidenſchaftliche Tongeſpräche; wer dieſes darin nicht zu fühlen oder zu vernehmen glaubt, der bedenke, daß ſie nicht allezeit ſo vorgetragen werden, wie ſie ſollten. Unter dieſen zeichnet ſich eine, die ein ſolches Geſpräch zwiſchen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält, und in Nürnberg geſtochen iſt, ſo vorzüglich aus, und iſt ſo voller Erfindung und Charakter, daß man ſie für ein Meiſterſtük der guten Inſtrumentalmuſik halten kann. Angehende Tonſetzer, die in Sonaten glüklich ſeyn wollen, müſſen ſich die Bachiſchen und andre ihnen ähnliche zu Muſtern nehmen.

Für Inſtrumentalſpieler ſind Sonaten die gewöhnlichſten und beſten Uebungen; auch giebt es deren eine Menge leichter und ſchwerer für alle Inſtrumente. Sie haben in der Cammermuſik den erſten Rang nach den Singſtüken, und können, weil ſie nur einfach beſetzt ſind, auch in der kleineſten muſikaliſchen Geſellſchaft ohne viele Umſtände vorgetragen

gen werden. Ein einziger Tonkünſtler kann mit einer Clavierſonate eine ganze Geſellſchaft oft beſſer und wirkſamer unterhalten, als das größte Concert.

Von Sonaten von zwey Hauptſtimmen, mit einem blos begleitenden oder concertirenden Baß, wird im Artikel Trio umſtändlicher geſprochen werden.

◆ ◆

Ueber die Theorie der Sonate findet, unter andern, meines Bedünkens, ſich viel Gutes in einem, in dem Muſikal. Almanach für Deutſchland auf das Jahr 1784. Leipz. S. 22. befindlichen Briefe. — Sonaten ſind, beſonders in neuern Zeiten, ſo viele, dem Ort nach, geſchrieben worden, daß es ſchwer, wo nicht unmöglich, ſeyn würde, alle anzugeben; [illegible] der eigentliche [illegible] derſelben. Einige der neuern mögen alphabetiſch folgen: Abel, Joh. Ther. Agrell, [illegible] Alberti, [illegible] Almerigi, Gasp. [illegible], [illegible], [illegible], C. P. Em. Bach, J. Chriſt. Bach, J. C. [illegible], J. G. [illegible], [illegible] Fr. [illegible], [illegible] Baretta, Barthelemon, [illegible], [illegible] Becke, J. G. [illegible], [illegible], Fr. Benda, [illegible], [illegible] Bernard, [illegible], J. C. F. [illegible], Anna Bon, A. Boroni, F. [illegible], C. F. Bode, Breitenbach, [illegible], C. [illegible], J. G. Burkhoffer, [illegible], A. Capuzzi, Carus, v. [illegible], [illegible], M. Clementi, [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], F. J. H. v. Dalberg, [illegible], [illegible], [illegible] Deſſel, [illegible], [illegible], [illegible] Dussek, J. L. Duſſek, Eberl, J. G. Eckart, Joh. Fr. Eichmann, [illegible], [illegible], [illegible], Faſch, Ferrari, [illegible], [illegible] Fiſcher, Fils, Fleiſcher, [illegible], Forkel, [illegible], E. C. [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], J. C. [illegible], J. C. Gerſtenberg, C. [illegible], [illegible], Math. G. Grüner, [illegible], [illegible] Guglielmi, Hadrava, Händel, J. W. Häßler, E. Hartmann, Fr. K. Hartmann, Haſſe, G. [illegible], Haueiſen, Fri. Hellmuth, G. [illegible], Herold, J. W. Hertel, Chr. Heſſe, [illegible], Himmel, Joh. Fr. Hobein, [illegible] Hofmann, [illegible] Honauer, [illegible], Bernh. Hupfeld, Hurlebuſch, [illegible], Seb. [illegible], J. S. Juſt, [illegible], Chr. Kalkbrenner, Ant. Kammel, J. P. Kehl, J. C. Kellner, J. C. Kittel, Kirsbaum, Kleinberger, J. F. Kleinknecht, J. F. Klöffler, Koczwara, [illegible], v. Koppeth, L. Kozeluch, J. L. Krebs, J. B. Krumpholz, [illegible], [illegible], [illegible] Kunzen, la [illegible], Ant. [illegible], J. W. Lender, [illegible], [illegible], J. [illegible], Lichtenſteiger, [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] Marpurg, [illegible] Martinez, [illegible], Mattheſon, [illegible], [illegible] Meyer, [illegible] Michelet, [illegible], [illegible], [illegible] Monn, W. A. Mozart, J. G. Müthel, [illegible], [illegible], C. G. Neefe, Nichelmann, J. P. [illegible], Otto, [illegible], [illegible], [illegible], Pleyel, [illegible], [illegible], [illegible], Pugnani, Pucci, [illegible], J. [illegible], J. F. L. Rellſtab, [illegible], J. F. [illegible], Sander, Seydelmann, [illegible], [illegible], Schobert, [illegible], [illegible], Schwanberger, [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], Sterkel, [illegible], G. Türk, [illegible], J. G. [illegible], [illegible], [illegible] Vanhall, [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], [illegible], Zimmermann — u. v. a. m.

# Sonnet.

(Dichtkunſt.)

Ein kleines lyriſches Reimgedicht, das ſich vorzüglich durch ſeine äußere Form von andern unterſcheidet. Es beſteht aus vier Strophen, davon die zwey erſten von vier, die beyden andern von drey Verſen ſind, ſo daß das ganze vierzehn Verſe hat. Die Reime der erſten Strophe müſſen eben ſo ſeyn, wie in der zweyten, und der erſte Vers muß nicht nur mit dem vierten, ſondern auch mit dem fünften, der zweyte mit dem dritten und auch mit dem ſechſten; der dritte mit dem zweyten und ſiebenten, und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden erſten Verſe; hernach kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieſes hat ſo ziemlich das Anſehen einer poetiſchen Tändeley. Bodmer vergleicht es ſcherzend mit dem Bett des Procruſts *); denn der Dichter muß ſeine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwingen, und ſie alſo bald in die Länge ſtrecken, bald abkürzen.

Man hat heroiſche und verliebte Sonnete, auch einige moraliſchen Inhalts. Bey uns iſt es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien ſcheinet man noch darin verliebt zu ſeyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche Petrarcha dieſes Gedicht ſeinen Landsleuten ſo ſchätzbar gemacht.

◆ ◆

Von der Theorie des Sonettes handeln: Vincenzo Toralto von Aragona (La Veronica, overo del Sonetto Dial. Gen. 1589. 4.) — Fed. Meninni (Ritratto del Sonetto … Nap. 1677. 12. Ven. 1678. 12.) — Mar. Equicola (in den Institut. al comporre in ogni ſorte di Rima, Mil. 1541. 4.) — G. Triſſino (in der IV. Div. ſ. Poetica, im 2 Bd. ſ. Opere, Ver. 1729. 4. S. 94.) — S. Minturno (im 3ten Buche ſeiner Poet. S. 240 Ven. 1564. 4.) — Biſſo, (in ſ. Introduzione alla volgar Poeſia, S. 123. Rom. 1777. 12.) — X. Bettinelli (im 7ten Bd. S. 331. ſ. Opere, Ven. 1782. 8. u. v. a. m.) — Guil. Colletet (Traité du Sonnet.. Par. 1658. 12. in einen Auszug gebracht von Chaſtens, in ſeinen Regles de la Poeſie franç.) — Bruzen de la Martiniere (Obſervat. ſur le Sonnet … bey dem Rec. des Epigr. franç. Amſt. 1720. 12. 2 Bd.) — Remond de St. Mard (Reflex. ſur le Sonnet.. in ſ. Reflex. ſur la poeſie en général, à la Haye 1734. 12. und im 5ten Bd. S. 86. ſeiner Oeuvr. Amſt. 1749. 16.) — In deutſcher Sprache: S. die, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 676 u. f. angeführten Schriften, von J. Homann, Rothe, M. G. Ludwig, Menantes, J. G. Wahlen, J. Werkenius, J. G. Neukirch. Auch H. Bürger ſagt in der Vorr. zu der Ausgabe ſ. Ged. v. J. 1789 etwas zu ihrer Empfehlung. — — Was, übrigens, die Entſtehungsart des Sonettes anbetrifft: ſo iſt dieſes Wort das Diminutif von Son, und Son hieß bey den Provenzalen ein Gedicht, welches zum Singen gemacht war. (S. Poeſ. du Roi de Navarre, Par. 1742. 12. Bd. 2. S. 140. N. 2. S. 292. und des Minturno Poetica L. 3. S. 170. Ven. 1564. 4.) Auch kannten dieſe, unter dem Nahmen, Sonet, ſchon eine beſondre Dichtart, wie, unter andern, der Vers:

> Et mainte Sonet et mainte Renverdie

in der angeführten Poeſ. du Roi de Navarre (S. 140.) beweiſt; in eben dieſem Sinne kommt es, in dem Roman de la Roſe vor:

> Lais d'amour et Sonets courtois.

aber, ob dieſe Dichtart ſchon eine, und ob ſie nur eine, und welche Form ſie hatte? iſt nicht bekannt. So viel zeigt ſich nur aus einem, von dem Noſtradamus, in den Vies des Poet. Provenc. S. 59.

---

*) Nicht Bodmer, wenigſtens nicht zuerſt; ſondern ſchon Creſcimbeni, in dem [illegible] della Diſcuſſione d'Arcadia, bey ſ. Werke Della Bell. Volg. Poeſ. S. 100. Ven. 1730. 4. [illegible] ſeiner Critiſchen Dichtkunſt [illegible] iſt, wenigſtens eben ſo gut, als der, dem Hrn. Bodmer hier zugeſchriebene.

N. 59. S. 199. aufbewahrten Gedichte von Guil. Amalrichi, oder Amerighi, daß dergleichen ſchon in der jetzt am gewöhnlichſten Form dieſer Gedichte geſchrieben wurden. Denn dieſe Form iſt keinesweges von einerley Art; und war es ehedem noch weniger. Antonio da Tempo, in ſeiner, ums Jahr 1332. abgefaßten Summa Artis Rhitmici (bey dem Muratori, della perfetta Poeſia, Bd. 1. S. 16. Ven. 1770. 4.) ſagt, Sonetorum ſunt 16 ſpecies; ſcilicet ſimplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitivus, retrogradus, ſemiliteratus, metricus, bilinguis, mutus, ſeptenarius, communis, retornellatus; und Beyſpiele von den mehreſten Arten finden ſich bey dem Creſcimbeni (Stor. della volg. poeſia, Bd. 1. S. 16 und 162 u. f. Ven. 1731. 4.) und mehr noch bey dem Quadrio (Stor. e rag. d'ogni poeſia, Bd. 3. S. 44 u. f.) Die von H. Sulzer angegebene Form iſt indeſſen die allgemeinſte und beliebteſte, und dieſe Form ſoll dem Sonet von dem Guittone d'Arezzo ſchon in der Mitte des 13ten Jahrh. gegeben worden ſeyn. (S. Creſcimb. a. a. O. S. 17 und 164. vergl. mit den Annotaz. des Redi zu ſ. Bacco in Toſcana, und dem Menage in den Orig. della lingua ital.) — Was die Italiener von einem guten Sonette übrigens eigentlich fodern, will ich mit den Worten eines ihrer eigenen Kunſtrichter (Bettinelli. Opere, Bd. 7. S. 363.) ſagen, nämlich, novità ed unità di penſiero, ſplendor d'imagine e di fantaſia, perfetta gradazione e ſcompartimento, nobiliſſima concluſione inaſpettata, ed al reſto ben riſpondente, con locuzione puriſſima, fraſe elegante, ſtilo poetico e bei traslati, e color vivo, e ſopratutto un affetto ſoaviſſimo e inſieme ſopraumano, e il tutto ſenza una rima ſola forzata, un ſol modo improprio, un verſo o pedeſtre, o rimbombante, od altra notabile cattività e magagna. Aber eben dieſer Schriftſteller ſagt auch, an einer andern Stelle (Opere, Bd. 5. S. 8. Anm. a.) daß, als er einſt die Quelle eines außerordentlichen Vergnügens, welches ihm eines ſeiner Sonette gemacht, aufgeſucht, er ſie in dem fortuito incontro di vocali e di conſonanti gefunden habe, nach welchem Verhältniſſe zu urtheilen, der Gedanke ſelbſt, und die eigentliche Ausbildung des Gedankens, bey den Italienern wenig in Betracht zu kommen ſcheint. —

Geſchrieben haben, unter ihnen, Sonette faſt alle Dichter, und über alle nur mögliche Materien; ſie haben Sonetti paſtorali, peſcatori, marittimi, ſatirici, politeamici, pedanteſchi, amoroſi, eroici u. ſ. w. Sonette in Form von Briefen und Geſprächen, u. d. m. Außer denen, bey verſchiedenen Dichtarten, bereits angeführten, bin ich alſo genöthigt mich auf die wichtigſten einzuſchränken. Die Sonette der ältern Dichter ſind in den Sonetti e Canzoni di diverſi Autori Antichi, Fir. 1527. 8. Ven. 1532. 8. verm. 1731. 8. und 1740. 8. geſammelt. — Franz Petrarca, † 1374. Der von ihm geſchriebenen Sonette ſind hundert und achtzehn, deren verſchiedene Ausgaben bey dem Art. Lied, S. [illegible] angezeigt worden ſind, zu welchen ich hier noch die [illegible] 1711. 4. Ven. 1727. u. 1732. 8. ſetzen will. An Commentatoren, an Verehrern, und auch an Verächtern, hat es ihm nicht gefehlt. Bey dem Fontanini (Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 1. S. 44. Ven. 1753. 4.) nehmen die Titel der vorzüglichern, von ihm handelnden Schriftſteller zehn Quartſeiten ein, und die Anzahl derſelben würde ſich leicht ſehr mehren laſſen. Ueberſetzt ſind ſeine Sonette, in das Spaniſche, von Saluſque (wie ihn Quadrio, Bd. 2. S. 416. nennt) Ven. 1567. 4. oder, nach Bertram, (Geſchichte der Gelahrtheit) Salomon Uſque, Ven. 1564. 4. und von Henr. Garcés, Mad. 1591. 4. In das Franzöſiſche: Zwölf Sonette von Jaqu. Pelletier, in ſeinen Oeuvr. poet. Par. 1547. 8. Dreyßig von Hier. l'Avoc. de Laval, in den Eſſais ſur les Sonnets du divin Pétrar-

Petrarque . . . Par. 1584. 8. Einzeln, von Et. du Tronchet, bey s. Lettres amoureuses, Par. 1575. 8. Sämmtlich von Vasq. Philieul, Avignon 1555. 8. Von Phil. de Maldeghem, Brux. 1600. 8. Douay 1606. 8. Von Plac. Catanusi (in Prosa) Leyden 1669. 12. Sechs Sonette, bey der Lettre de Petrarque à Laure, Par. 1765. 12. Eine große Anzahl in den Mém. pour la vie de Petrarque, Amst. 1764. 4. 3 Bd. und eine Auswahl in dem Choix des poes. de Petrarque 1774. 12. so wie Nachahmungen in dem Genie de Petrarque, Parme (Avign.) 1778. 12. In das Englische: Sonnets and Odes of Petr. 1777. 8. von J. Nott. In das Deutsche: In dem 1ten Bd. der Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter, Braunschweig 1764. 8. von Meinhard, so wie in der deutschen Uebersetzung der vorhin angezeigten Memoires, viele in Prosa; unter den Gedichten der Herren Klamer Schmidt, Bürger, Schmidt, Unzers, viele in freyern poetischen Nachahmungen. Das Leben des Petrarca ist oft beschrieben worden, als von J. P. Tomasini (Petrarcha redivivus, integr. Poetae celeb. vitam iconibus exhibens . . . Pat. 1635. 4.) In den schon angeführten Mém. pour la vie de Petrarque, Deutsch, Lemgo 1774-1778. 8. 3 Bde. In einem (sehr guten) Essay on the life and character of Petrarch 1784. 8. Von Meinert, Prag. 1794. 8. Die von ihm dem Sonett gegebenen Eigenheiten, wurden Gesetz für die Nachahmenden; man forderte allgemein Darstellung von Empfindung, oder eines Bildes von allem, was eigentlich Sonett heißen sollte, und zwar Empfindung über einzelne Schönheiten. Ein, wie mir dünkt, sehr richtiges Urtheil über seine Sonette, findet sich in dem 4ten und 5ten Br. der Lettere di Virgilio a' Legislatori della nuov. Arca. von Bettinelli (Op. Bd. 7. S. 166 u. f.) Auch in den Nachrichten von den ältern erotischen Dichtern der Italiener, Han. 1774. 8. findet sich S. 20 u. f. etwas über den Charakter s. Gedichte, so wie in dem 4ten Bde. S. 221. der Variétés litterair. noch reflex. sur les Poesies de Petrarque. — **Buonacorso da Montemagno** (Großvater und Enkel, Rime, Rom. 1559. 8. Prose e Rime de' due Buonacorsi . . . Fir. 1718. 12.) — **Giusto de' Conti** (La bella mano . . . . Bol. 1472. 4. Par. 1595. 12. Fir. 1715. 12. Ver. 1753. 4.) — **Lor. de' Medici** († 1492. Poesie volgari . . . Ven. 1554. 8. Berg. 1763. 8.) — **Mat. Mar. Bojardo** († 1494. Rime, Reggio 1499. 8. Ven. 1501. 8.) — **Ant. Cornazano** (Rime, Ven. 1502. 8. Mil. 1519. 8.) — **Ant. Tibaldeo** († 1537. Sonetti e Capitoli . . . Mod. 1499. 4. 1500. 4. Unter der Aufschrift, Opere d'Amore . . . . Ven. 1514. 8. 1544. 1550. 8. Bresc. 1559. 4. Der Sonette sind 282, und alle tragen das Gepräge jugendlicher Arbeiten, sie sind voll witziger Spielereyen, voller Concetti, dergestalt, daß Tibaldeo für den Urheber dieser Manier gehalten werden kann.) — **Giov. Guidiccioni** († 1541. Rime, Bol. 1709. 12. Nap. 1727. 8.) — **Girol. Benivieni** († 1542. Opere, Fir. 1519. u. f. 8. Ven. 1522. 8. Gli amori dilettevoli . . . 1527. 8. 1533. 8. Die in seinen Sonetten herrschenden Ideen sind erträglich, die Versification und der Ton des Sonettes schön, aber der Ausdruck fällt ins Spielende.) — **Fr. Mar. Molza** († 1544. Bey den Rime des Ant. Broccardo, Ven. 1538. 8. und einzeln, Bol. 1713. 12. Poesie . . . . Berg. 1747. 8. 4 Bd.) — **Vittoria Colonna** († 1546. Rime, Ven. 1552. 12. 1558. 8. Neap. 1692. 8.) — **Piet. Bembo** († 1547. Rime, Ven. 1530. 4. Ven 1548. 12. 1564. 12. Rom. 1575. 12. und noch sehr oft.) — **Franc. Beccuti, Coppetta gen.** († 1553. Rime, Ven. 1558. 8.) — **Ant. Franc. Ranieri** (Rime, Mil. 1553. 12. Ven. 1554. 12.) — **Giov. della Casa** († 1556. Rime e prose . . . . Ven. 1558. 4. Fir. 1598. 8. Nap. 1616. 4.

Par. 1661. 8. Opere, Fir. 1697. 4. 5 Th. Ven. 1728. 4. 5 Th. Prose e Rime, per l'Abbate An. Antonini, Par. 1725. 8.) — **Luigi Alamanni** († 1556. Opere Toscane, Lyone 1533-1534. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8.) — **Jac. Marmitta** († 1561. Rime, Parm. 1564. 4.) — **Ann. Caro** († 1566. Ven. 1569. 1584. 4. 1757. 8. Opere, ebend. 1757. 8. 7 Bd.) — **Ben. Varchi** († 1565. Sonetti, Fir. 1555. 8. 2 Bde. Bol. 1576. 4. Sonetti spirituali, Fir. 1573. 4.) — **Luigi Tanſillo** († 1570. Rime, Bol. 1711. 8. und auch bey den Lagrime di S. Pietro . . Ven. 1738. 4.) — **Bern. Rota** († 1575. Sonetti, Nap. 1560. 8. Opere, Nap. 1726. 8. 2 Bde.) — **Angelo di Coſtanzo** († 1590. Rime, Bol. 1709. 12. Pad. 1738. 8.) — **Torq. Taſſo** († 1595. Rime e proſe . . . . Ven. 1581-1587. 8. und 12. 6 Th. Rime . . . Mant. 1593. 4. Opere non più ſtampate . . . . Rom. 1666. 4. 3 Th. und in den ſämmtlichen Werken, Ven. 1722-1742. 4. 12 Th. Fir. 1724. fol. 6 Bände.) — **Celio Magno** († 1602. Rime . . . . Ven. 1600. 4.) — **Giovb. Guarini** († 1613. Rime, Ven. 1598. 12. Ver. 1737-1740. 4. 4 Th. Mit ihm, und durch ihn, fieng der verdorbene Geſchmack der Italiener im 17ten Jahrhundert ſich an.) — **Giovb. Marino** († 1625. La Lira, III Parti, Ven. 1604-1614. 12. 3 Th. Von den Nachahmern dieſer beyden Dichter, und den folgenden, unter ſolchen, Geſchmacksverderbern der Italiener nenne ich keinen, denn, wenn man Dichter, wie Achillini u. d. anführen wollte; ſo würde man mit eben ſo vielem Rechte, hundert andre anführen müſſen, weil in dem unglücklichen verdorbenen Jahrhunderte vorzüglich und faſt nur Sonette geſchrieben wurden.) — **Franc. Redi** († 1697. Sonetti, Fir. 1702. f. 1703. 12. Parma 1703. 12. und in ſeinen Opere, Ven. 1712-1730. 12. 7 Bd. 1762. 4. 7 Bd. Einer der Wiederherſteller der italieniſchen Dichtkunſt.) — **Carlo Mar. Maggi** († 1699. Rime varie, Mil. 1688. 12. ebend. 1700. 12. 4 Bd.) — **Fr. Lemene** († 1704. Auſſer den geiſtlichen, unter dem Titel, Dio, Mil. 1684. 4. gedruckten Sonetten und Hymnen, ſchrieb er auch [illegible] erotiſche Sonette, welche, in Rückſicht auf Innhalt der übrigen Sonette, von der Manier des Petrarca abweichen. Poeſie diverſe, Mil. 1692. 4. verm. ebend. 1698-1699. 8. 2 Bd. Aus den Memorie d'alcune virtù del S. Fr. di Lemene, con alcune riflessioni su le sue poesie, [illegible] dal P. Tom. Ceva, Mil. 1706. hat Geßner in dem 40 und 41ten der Crit. Briefe S. 303. Zür. 1763. 8. einen Auszug gegeben. Bettinelli erklärt jedoch ſeine Sonette für ſchlecht.) — **Vinc. Filicajo** († 1707. Poeſie, Fir. 1707. 4. Bol. 1708. 8. Ven. 1755. 12. 2 Bd.) — **Carlo Aleſſ. Guidi** († 1712. Poeſie, Parma 1681. 12. R. 1704. 4. Ver. 1726. 12.) — **Giovb. Zappi** († 1719. Rime dell . . . Zappi e di Faustina Maratti, sua Conſorte, Ven. 1723. 12. 1760. 12. 2 Th. Größtentheils erotiſche Sonette.) — **Carlo Barbieri** (Rime, Breſc. 1728. 8.) — **Ben. Menzini** (Rime, Fir. 1730. 8. 4 Bände.) — **Dom. Lazzarini** († 1734. Rime, Ven. 1736. 8. Bol. 1737.) — **Fr. Mar. Zanotti** (Poeſie, Fir. 1734. 8.) — **Euſt. Manfredi** († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. 1732. 8. Ven. 1748. 8.) — **Giov. Ant. Baſſani** († 1747. Poeſie, Pad. 1749. 4.) — **Paolo Ant. Rolli** († 1765. Rime, Lond. 1717. 8. Ver. 1743. 8. Mit dem Titel: Poetici Componimenti . . . Ven. 1761. 8. 3 Bd.) — **Giamp. Zanotti** († 1765. Poeſ. Bol. 1741. 8. ebend. 1745. 8. 3 Bd.) — **Carlo Frugoni** († 1768. Rime, Parm. 1734. 8. und in ſ. Opere, ebend. 1779. 8. 9 Bd. Lucca 1779. 8. 15 Bde.) — **Duranti** (Rime, Breſc. 1755. 4.) — **Damiano de Valentini** (Rime, Lucca 1765. 8.) — **[illegible] Camiani** (Sogno di Roma . . . Lucca 1770. 8.) — **Nomi** (Veglia di [illegible], Pad. 1782. 8.) — **Gir. Murari** [illegible]

Dalla

netti flor. e filoſ. Guaſt. 1789. 8.) — L. Brenna (Sonetti . . . Fir. 1790. 8. 2te Ausg.) — Ang. Mazza (Le facoltà umane, Son. Parm. 1790. 8.) — G. [illegible] (Der 2te Bd. ſ. Opere, Fir. 1790. 8. enthält 4 Bücher Sonetten.) — Gir. Pompei (S. den 1ſten Bd. ſ. Opere, Ver. 1791. 8.) — Wegen mehrerer ſ. den Art. Lied. —

**Beſondre Sammlungen** von Sonetten: Sonetti di diversi Acad. Saneſi . . . Siena 1608. 8. (von 10 Dichtern.) — Raccolta di Sonetti di autori diverſi, Rav. 1623. 12. (von vielen Dichtern.) — Scelta di Sonetti, con varie critiche oſſervazioni, ed una Diſſertaz. intorno al Sonetto in generale, Tor. 1735. 8. Ven. 1737. 8. — Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri Poeti fiorent. alla Burchiellesca, Lond. 1757. 8. Wegen mehrerer Sammlungen ſ. den Art. Lied, S. 263. — Einzeln finden ſich Sonette von vielen verſchiedenen Dichtern in [illegible] überſetzt, in der italien. Anthologie . . . Leipzig 1778-1781. 8. 3 Bd. (von [illegible], Schmidt) und in den vorzüglichſten italieniſchen Dichtern des ſechzehnten Jahrhundertes, Heidelberg 1781. 8. — — Litterariſche Nachrichten über das Sonet bey den Italienern geben, Creſcimbeni in ſeiner Iſtoria della volgar Poeſia, Bd. 1. S. 162. Ven. 1731. 4. und Quadrio in ſeiner Storia e rag. d'ogni Poeſ. Bd. 2. S. 22 u. f. — —

In die ſpaniſche Litteratur wurde das Sonet durch **Juan Boscan** († 1544) eingeführt. Seine Obr. ſind Liſb. 1543. 4. Sal. 1547. 8. Anv. 1597. 12. und noch ſehr oft gedruckt. Es finden ſich deren auch in den Werken des — **Garcilaſo de la Vega** († 1536. Seine Werke ſind mit den Werken des vorigen, und einzeln, Sev. 1580. 4. Sal. 1581. Nap. 1664. 12. Mad. 1765. 8. erſchienen.) — **Diego Hurtado de Mendoza** († 1575. Obr. Mad. 1610. 4.) — **Fern. de Herrera** (Obr. Sev. 1582. Unter dem Titel, Verſos de Fern. de H. . . Sev. 1619. 12.) — **Eſtev. Man. de Villegas** (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. im 3ten Buche des 2ten Theils.) — **Lupercio** und **Bart. de Argenſola** († 1614. und 1631. Rimas . . . Zarag. 1634. 4.) — **Franc. de Quevedo** († 1647. In ſ. Obras, Bruſ. 1660-1671. 4. 4 Bd. enthalten die 5 erſten Muſen, im 3ten Bande faſt nichts, als Gedichte in Form von Sonetten.) — **Luis de Ulloa** (1674. In ſ. Obr. Mad. 1674. 4. ſind ſcherzhafte Sonette, welche zu den beſten ſpaniſchen gehören.) — **Luis de Gongora** († 1627. Einer der Urheber des verdorbenen Geſchmackes der Spanier, und Stifter der ſo genannten Cultos ([illegible]). In ſ. Obras, Mad. 1654. 4. finden ſich Bl. 1. Sonetos heroicos, Bl. 9. Sonetos amoroſos, Bl. 17. Sonetos burleſcos, Bl. 22. Sonetos funebres, Bl. 25. Son. ſacros, Bl. 27. Son. varios.) — **Juan de Tarſis y Peralta, C. de Villamediana** (Obr. Zarag. 1629. 4. Mad. 1648. 4.) — **Hort. Fel. de Arteaga** († 1633. Obr. . . . Mad. 1641. 4.) —

In der franzöſiſchen Poeſie iſt, wie bereits gedacht, das Sonet ſehr alt; allein es ſcheint mit der Provenzaliſchen Dichtkunſt zugleich in Verfall gerathen, und erſt von **Melin d. St. Gelais** († 1558) wieder aufgeweckt worden zu ſeyn. (S. Colletet Traité du Sonnet, N. 6. S. 29 u. f.) La Borde (Eſſai ſur la Muſique, Bd. 4. S. 326.) ſchreibt dieſes zwar erſt dem Pontus de Thiard († 1605) zu; allein ſo viel iſt gewiß, daß ſich deren in den Oeuvr. de St. Gelais, Lyon 1574. 8. bereits finden. — **Joach. du Bellay** († 1560. In ſeinen Werken, Par. 1558. 1561. 4. Rouen 1592. 12. finden ſich allein auf ein einziges Frauenzimmer hundert und funfzehn Sonette, ſämmtlich in Petrarchiſcher Sprache und Weiſe, nur iſt dieſe Sprache nicht ganz ſo gebildet, ſo fein, ſo richtig, und dieſe Bilder nicht ſo ausgearbeitet. Auch hat er deren noch ſehr viel andre geſchrieben, wovon in den Annales poetiques, Bd. 4.

Bd. 4. verſchiedene aufbewahret worden ſind; dergeſtalt, daß er im Ganzen der vorzüglichſte franzöſiſche Sonetdichter heißen kann. Ueberhaupt war das Sonet jetzt Modedichtung; bis zum Ausgange des ſiebzehnten Jahrhundertes haben alle franzöſiſche Dichter deren geſchrieben; und dieſe Dichtart ſtand in ſo großem Anſehn, daß noch der Geſetzgeber des franzöſiſchen Parnaſſes, Boileau (Art poet. Ch. II.) ein fehlerfreyes Sonet für eben ſo wichtig und werth, als ein großes Gedicht erklärte, obgleich ſeiner Meynung nach ein ſolches Meiſterſtück noch ſollte gefunden werden! Das Leben des du Bellay findet ſich im Goujet, Bd. XII. S. 117. und die Urtheile über ihn im Baillet, Poet. mod. No. 1302.) — **Olivier de Magny** (1560. Einige nicht ganz ſchlechte Sonette von ihm finden ſich im 6ten Bd. S. 15 u. f. der Annal. poet.) — **Et. de la Boetie** († 1563. Die von ihm im 7ten Bd. der Annal. poet. aufbewahrten Sonette, haben wirkliche Sprache der Empfindung.) — **P. de Ronſard** († 1585. In ſ. Oeuvr. Par. 1609. f. nehmen die Sonette zwey Bücher ein, die auf eine Caſſandra, Maria und Helena geſchrieben, und zum Theil von Muret commentirt worden ſind, auch ihrer Zeit ſo viel Aufſehens machten, daß der Cardinal du Perron ihrer, in der Leichenrede des Ronſard, beſonders gedachte, und franzöſiſche Kunſtrichter der Zeit ſie den Sonetten des Petrarca vorzogen. Aber ſie ſind ſchon lange vergeſſen, und verdienen es; ſie ſind voller Spielereyen und Witzeleyen, voller erzwungenen Wendungen und Ziereryen, er vergleicht ſeine Geliebte mit einem wilden Thiere, auf welches er Jagd macht u. d. m. dergeſtalt, daß die Verfaſſer der Annales poet. nur wenige (in den 4ten Bd.) aufgenommen haben.) — **Remy Belleau** († 1577. Ein Schüler des Ronſard, ob er gleich früher ſtarb, und mehr Wahrheit und Natur in ſeinen, als in ſeines Meiſters Gedichten herrſcht. Im 6ten Bd. der Annal. poet. finden ſich einige ſeiner Sonette.) — **Jean Ant. de Baif** († 1592. Die

in der Sammlung ſeiner Werke unt
dem Titel, Amours, befindlichen Ge
dichte beſtehen gröſtentheils aus Sonette
wovon aber nur wenige einen Platz in d
Annal. poet. Bd. 7. verdient haben.) —
**Jean de la Jeſſée** (1595. Unter ſeine
in den verſchiedenen Samml. [illegible]
befindlichen Sonetten, ſind auch ſeh
freye. S. über ihn Goujet, Bd.
S. 174 und die Annal. poet. Bd. XI
S. 119 u. f.) — **Jean Paſſerat** (160
Im 9ten Bd. der Annal. poet. fin
ſich die beſten ſeiner Sonette, welche frey
lich viel falſchen Witz, aber auch viel
Stellen haben.) — **Et. Paſquier**
(† 1615. ſcheint den, zu dergleichen Ve
lesegen nöthigen Witz völlig beſeſſen zu h
ben. Einige äußerſt naive Sonette vo
ihm ſind im 6ten Bd. der Annal. poe
anzutreffen.) — **S. G. de la Roq**
(1615. Seine, in dem 12ten Bd. d
Annal. poet. aufgenommenen Sonett
ſind nicht ganz ſchlecht.) — **Claude d**
**Trellon** (Sein Zeitalter iſt weder vo
Goujet (Biblioth. franç. T. XIII. p. 375.
noch in den Annal. poet. Bd. 12. S. 75
genau beſtimmt; aber die letzte, unte
dem Titel, Le Cavalier parfait . . .
Lyon 1597. 12. erſchienene Sammlun
ſeiner Gedichte berechtigt ihn zu eine
Stelle; ſie enthält viel, ſehr viel So
nette, wovon nur wenige in d
Annal. poet. aufgenommen wo
ſind. Aber er lebte in dem Jahr
hunderte dieſer Dichtart, wo, wer Dich
ter heißen wollte, ein paar hundert der
gleichen auf ſeine Geliebte geſchrieben ha
ben mußte.) — **Jean de la Ceppède**
(1613. Merkwürdig durch die in 100 So
nette gebrachte Paſſion — gerade, wi
Marcand die Röm. Geſchichte in Madri
gale bringen wollte.) — **Scevole de**
**St. Marthe** († 1623. Die von ihm i
9ten B. der Annal. poet. aufbewahrt
Sonette ſcheinen mir nur dadurch merk
würdig, daß ſie eine reinere Sprache hab
ben.) — **Guy de Tours** (In ſeinem
9ten Bd. der Ann. poet. befindliche
Sonetten ſind glückliche Wendungen, be
weniger Stil, viel Zierlichkeit.) —

**Phil. Desportes** († 1606. Obgleich ſpäter geſtorben, als einige der vorher angezeigten, iſt doch ſeine Sprache reiner, ſein Ausdruck beſtimmter und deutlicher, als ſeiner Vorgänger; aber freylich iſt ſein Ton auch nicht mehr ſo naif, ſo herzlich; ſeine größere Eleganz hat er nur auf Koſten der Natürlichkeit und Wahrheit erworben. Seine mit vieler Empfindung geſchriebenen Sonette finden ſich im 1ſten Bd. der Annal. poet. und ſind zärtlicher, als in unſern Tagen ein Geiſtlicher, wie er war, ſie geſchrieben haben möchte. Es ſind indeſſen auch geiſtliche darunter, und unter andern eines, (S. 29.) das völlig das Muſter des berühmten Sonettes des Desbarreaux:

> Grand Dieu, tes Jugemens ſont
> remplis d'equité u. ſ. w.

geweſen, obgleich jenes bekannter geworden iſt. Ueberhaupt ſind unter ſeinen Gedichten die geiſtlichen die unbedeutendſten.) — Fran. **Malherbe** († 1628. Unter ſeinen Poeſies, Par. 1630. 12. 1757. 8. finden ſich auch Sonette.) — Franç. Maynard († 1646. Seine, nicht glücklich in der, für das Sonet angenommenen, Form, geſchriebenen Gedichte dieſer Art, in ſeinen Poeſ. Par. 1646. 4. ſind gröſtentheils bloß moraliſch, und nähern ſich immer mehr der Natur des Epigramms. Die beſten darunter ſind die Sonnets chagrins gegen den Card. Richelieu.) — **Pierre Goudelin** († 1649. Er hat deren auch gemacht, in der Mundart von Languedoc nämlich.) — **Cl. de Malleville** († 1647. Seine Poeſ. Par. 1649. 4. und 12. beſtehen faſt aus nichts als Sonetten, wovon nur eines (La belle Matineuſe) berühmt, aber jetzt nur deswegen bekannt iſt, weil es unter den, über eben dieſen Gegenſtand von Voiture und verſchiedenen andern ſchönen Geiſtern verfaßten Sonetten, das beſte war. Nachricht von ihm findet ſich in Baillets Jug. des Sav. Poet. mod. 1694. T. IV. P. 2. p. 118. Ausg. 1725. 4.) — **Vinc. de Voiture** († 1648. Auch in ſ. Oeuvr. Par. 1656. 4. finden ſich Sonette.) — **Jean Ogier de Gombaud** († 1666. Poeſ. 1646. 4. habe viel mittelmäßige Sonette.) — **Denis Sanguin de St. Pavin** († 1670. Unter ſ. Poeſies finden ſich einige, ziemlich glücklich gewandte Sonette.) — **Jean Chapelain** († 1674. Seine Sonette ſind unſtreitig beſſer, als ſ. Pucelle.) — **Jean Henault** († 1682. Er gehört zu den Dichtern, an welchen Boileau ſich ein wenig verſündigt hat. Sein Sonet auf ein zu früh gebohrnes Kind iſt noch berühmt.) — Auch finden ſich deren noch verſchiedene unter den Gedichten des Benſerade († 1691.) Gil. Menage († 1692.) Math. Montreuil († 1692) Regnier Desmarais († 1713.) u. a. m. — Uebrigens haben die Franzoſen dem Sonette die Bouts rimés zu verdanken. Verſchiedentlich wurden dieſe Endreime in der Form des Sonnettes gegeben. Daher ſie denn auch Sonnets en blanc heißen. Der Erfinder dieſer Spielerey war ums J. 1648, ein gewiſſer Dulot, und die Erfindung erhielt ſo allgemeinen Beyfall, daß ſchöne Geiſter und Hofleute, um die Wette, dergleichen Sonnets en blanc ausfüllten, und ſich einander aufgaben. Buſſy-Rabutin beſchäftigte ſich oft damit. Saraſin machte dem Spaße, um das J. 1654. durch ſeinen Dulot vaincu, ein ſcherzhaftes epiſches Gedicht, ein Ende. — —

In England wurde das Sonet, unter der Regierung Heinrich des achten, das heißt, ſo als die Nation zu innerer Ruhe gelangt, und für zärtliche Empfindungen Raum war, mit der ſpaniſchen und italiäniſchen Litteratur zugleich bekannt. Heinr. **Howard Graf Surrey** († 1547.) war der erſte, welcher deren ſchrieb, und ungeachtet der Hauptgegenſtand ſeiner Songes and Sonettes, Lond. 1557. 4. 1565. 4. und öfter, auch eine Geliebte, und Petrarch ſichtlich ſein Muſter iſt: ſo iſt er doch von den metaphyſiſchen Schwärmereyen des Italieners, ſo wie von den gelehrten Anſpielungen, und den erzwungenen Einfällen deſſelben frey. Seine Sonette reden die natürliche Sprache des Herzens; und ei-

und ſeiner größten Verdienſte iſt, daß er einer der erſten war, welcher die Rauhigkeit der engliſchen Poeſie verbeſſerte und verfeinerte. Mehrere Nachrichten von ihm giebt Warton, im 3ten Bd. S. 1 u. f. ſeiner Hiſtor. of Engl. Poetry. Auch wird im Cibber Bd. 1. S. 46. ſein Leben erzählt. — **Th. Wyat** († 1541. Nebenbuhler des vorigen, aber unter ihm; er ſcheint zum Lehrdichter und Satiriker, nicht zu einem Dichter der Empfindung, gebohren geweſen zu ſeyn. Seine Sonette tragen größtentheils das Gepräge der Künſteley; ſie finden ſich bey den vorhin angeführten Ausgaben der Gedichte des erſtern, und Nachrichten über ihn im Warton, a. a. O. S. 28. und im Cibber, a. a. O. S. 53.) — Das Sonnet war nun Modedichterey geworden; bey den Gedichten der vorhergehenden finden ſich deren von verſchiedenen Ungenannten, welche Warton, a. a. O. S. 41. für Franc. Bryan, Vicomt Boleyn, und den Lord Vaulx, alles Hof- und Weltleute jener Zeiten, hält. Sogar Heinrich der achte ſoll deren geſchrieben haben (ebend. S. 58.) — **Edm. Spenſer** († 1598. In ſ. Werken, Bd. 5. S. 121. Ausg. von 1715. 12. finden ſich mehrere Sonetten.) — **Will. Shakeſpear** († 1616. Unter ſ. Gedichten ſind auch hundert und einige funfzig Sonette, welche zuerſt im J. 1609 erſchienen. Litterar. Nachr. davon giebt J. J. Eſchenburg, in ſ. Schrift über W. S. S. 571, wo auch mehrere überſetzt ſind.) — **Sam. Daniel** († 1619. In ſ. Poet. W. 1601. 12. 1623. 4. finden ſich 57 Sonetten an eine Delia, welche zuerſt ſchon im J. 1592 ſollen gedruckt worden ſeyn.) — **Th. Carew** († 1639. Gehört zu den beträchtlichen Sonettendichtern ſ. Zeit. S. deſſen Poems, 1651. 1654. 8. 1772. 12.) — **J. Milton** († 1674. Seine, mehrmals einzeln gedruckten, Poems on ſeveral occaſions, als 1785. 8. 1791. 8. 2 Bde. enthalten auch Sonette.) — Indeſſen ſcheint dieſe Dichtart denn doch nicht ſehr viel Beyfall gefunden zu haben; wenigſtens iſt ſie minder, als die übrigen, von den Engländern, betrieben worden, bis ſie, in neuern Zeiten wieder aufgelebt iſt. Die erſtern Sonette gab nun, meines Wiſſens, ein Ungenannter, mit der Aufſchrift, Sonnets 1770. 4. heraus. Nun folgte **J. Dampfylde** (Sixteen Sonnets 1779. 4.) — **J. Scott** (S. deſſ. Poet. Works.) — **Ungen.** (The Bevy of Beauties, a collect. of Sonn. 1781. 4. Es ſind ihrer 24 St.) — **Th. Warwik** (Er hat deren ſ. Abelard to Eloiſa 1784. 8. beygefügt, und in einem proſaiſchen Aufſatze dabey, die ganze Dichtart in Schutz zu nehmen geſucht.) — **Ungen.** (Sonnets to eminent Men. 1785. 4.) — **Charlotte Smith** (Elegiac Sonnets 1784. 4. verm. 1786. 4.) — **Rich. Polwhele** (Pictures from nature in XII Son. 1785. 4. verm. 1786. 4. und in ſ. Poems 1791. 4.) — **Sam. Knight** (Eleg. and Sonnets 1785. 1787. 4. gehören zu den guten) — **J. Black** (Bey ſ. Vale of Innocence 1785. 4. finden ſich Sonette.) — **Egert. Bridges** (Sonnets and other Poems 1785. 8.) — **J. Whitehouſe** (In ſ. Poems 1787. 8. finden ſich Sonette.) — **Fr. Carey** (Sonnets and Odes 1788. 4.) — **Rob. Merry** (Die Poetry of the World 1788. 12. 2 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. 8. The Album 1790. 12. 3 Bde. enthalten ſehr gute Sonette) — **Ungen.** (The Garland 1788. 12. enthält einige ſehr mittelmäßige Sonette.) — **Ungen.** (Sonnets 1789. 4. Es ſind deren 65, welche beſſer ſeyn würden, wenn der Reim nicht zuweilen ungehorſam geweſen wäre.) — **Th. Ruſſel** (Sonnets 1789. 8.) — **W. L. Bowles** (Fourteen Son. . . . 1789. 4. Verm. mit zehen, unter dem Titel, Sonnets written on picturesque Spots during a tour 1789. 4.) — **J. Sterling** (S. deſſen Poems 1789. 12.) — **W. Groombridge** (Sonnets 1789. 4. Unglückliche Nachahmer.) — **Ungen.** (Sonnets to Eliza 1790. 4. ſind [illegible].) — **Miſtr. Pearſon** (S. ihre Poems 1790. 8.) — **W. Sotheby** (S. deſſen Poems 1790. 4.) — **Th. Warton** (S. deſ-

(S. deſſen Poems 1781. 8.) — **Albert** (Sonnets from Shakeſpear 1791. 8. Der Inhalt iſt vorzüglich aus dem bekannten Triel, Romeo und Julie genommen.) — **H. Kett** (In ſ. Juvenile Poems 1793. 8. finden ſich Sonette.) — Die Poems by Gentlemen of Devonſhire and Cornwallis 1792. 8. enthalten deren von Bamfylde, Emmet, Polwhele, Sweet, Swarwick u. a. m. — In den P. of Sylv. Otway finden ſich deren ſo gar reimfreye, und andre in 15 Zeilen. — —

In deutſcher Sprache finden ſich, ſo viel ich weiß, die erſten Sonette in G. Rud. Weckherlin Oden und Geſängen, Stuttg. 1618. 8. vermehrt unter dem Titel: Geiſtliche und weltliche Gedichte, Amſt. 1641 und 1648. 8. und die darunter zärtlichen Inhaltes ſind, machen noch oben drauf den beſten Theil dieſer Gedichte aus; ſie ſind ſo reich an feinen Ideen, als es von einer Zeit ſich nur erwarten läßt. — **Hans Rud. Rebmann** (Ein lang und kräftig poetiſch Gaſtmahl und Geſpräch zweyer Berge . . . Sonettenweiſe geſtellt 1620. verdient nur, als Beytrag zu der Geſchichte unſerer Poeſie, nicht wegen ſeines innern Werthes, hier eine Stelle.) — **Mart. Opitz** († 1639. Ein großer Theil des 4ten Buches ſeiner Poetiſchen Wälder, II. S. 605. Telleriſche Ausg. beſteht aus Sonetten (91) in welchen die Verſifikation mit härter, als in ſeinen übrigen Gedichten, ſcheint; unſtreitig, weil das Sonet die [illegible] verdoppelt.) — **Paul Flemming** († 1640. In ſeinen Geiſt- und Weltlichen Poemen, Naumb. 1642. 8. finden ſich vier Bücher Sonette, von verſchiedenem Inhalte.) — **Andr. Tſcherning** († 1659. Sein, Deutſcher Gedichte Früling, Breſl. 1642. 8. 1649. 8. und der Vortrab des Sommers, Roſtock 1655. 8. enthält auch Sonette.) — **Andr. Gryph** († 1664. Aus fünf Büchern beſtehen die „Leichen- und Trauerſpielen, auch Oden,“ Breſl. 1663. 8. und unter der Aufſchrift, Vermehrte teutſche Gedichte, ebend. 1698. 8 beygefügten „Sonette.“ Sie ſind größtentheils, obgleich ernſthaften Inhaltes, Jugendwerke, aus welchen er, beurtheilt zu werden, verbittet; allein, meines Bedünkens, verdienen ſeine Sonette noch immer den Vorzug vor ſeinen Trauerſpielen. Dem was ſie ſeyn ſollen, oder ſeyn können, kommen jene weit näher, als dieſe.) — **Dan. Caſp. von Lohenſtein** († 1683. In ſeinen Trauer- und Luſtgedichten, Breſl. 1680. 1689. 8. und öfterer, ſind denn auch Sonette, die durch Plattheit eben ſo ekelhaft ſind, als durch Schwulſt.) — Auch finden ſich deren noch in Schochs, und anderer Reimer Gedichten mehr; aber, wie unſre Dichtkunſt, gegen die Mitte dieſes Jahrhundertes, wieder auflebte, hatten unſre beſten Köpfe ſchon zu viel philoſophiſchen Geiſt, als daß ſie, an einem blos ſpieleriſchen Kunſtwerke, ihre Talente hätten verſchwenden wollen. Selbſt Gottſched wagte es, hier dem Boileau zu widerſprechen. Erſt im Jahr 1765. führte Joh. Weſtermann, mit ſ. Allerneueſten Sonetten, Brem. 8. den Nahmen des Sonettes wieder in unſre Poeſie ein, und ließ bis zum Jahre 1778. vierzehn Stücke, oder Sammlungen drucken, wovon eine immer ſchlechter, als die andre iſt. Indeſſen hat auch ein Ungen. im Teutſchen Merkur v. J. 1776. Mon. April und September — **Fried. Schmit** (In ſ. Gedichten, Nürnb. 1779. 8.) — **G. A. Bürger** (Im 1ten Th. der Ausg. ſ. Ged. vom J. 1789.) — **F. Werthing** (Im 1ten Bde. der neuen Thalia, S. 375.) — **K. W. Neubeck** (In ſ. Ged. Liegnitz 1792. 8.) — **A. W. Schlegel**. — **Schack v. Staffeld** (In dem Göttingiſchen Muſenalm.) deren geliefert, wodurch dieſe Dichtart auch wieder unter uns empfohlen werden könnte. — —

## Sophokles.

Ein bekannter griechiſcher Trauerſpieldichter, von welchem ſieben Tragedien bis auf unſre Zeiten ganz erhalten werden. Dem Alter nach fällt er zwiſchen den Aeſchylus und den

Euripides, den er noch überlebt haben ſoll. Die hiſtoriſchen Nachrichten von ihm laſſen ſich kurz zuſammen ziehen. Er war ein gebohrner Athenienſer von geringer Herkunft. Von den beſondern Veranlaſſungen, die ihn zum Trauerſpieldichter gemacht haben, wiſſen wir nichts. Die Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien ſoll ſich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmal ſoll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen ſeinen Stüken ſollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, ſeinen Mitburgern am meiſten gefallen haben. Zur Belohnung für die erſtere ſoll er von dem Volke die Präfektur von Samos bekommen haben. Vermuthlich geſchah es auch mehr Ehren halber, als wegen ſeiner Geſchiklichkeit in Staatsgeſchäften, daß er dem Perikles zum Amtsgenoſſen in der höchſten Staatsbedienung iſt geſezt worden. Er ſoll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, geſtorben ſeyn.

Man ſagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von ſo auserleſenen Verhältniſſen, und ſo groſſer Schönheit gemacht, daß ſie den andern Künſtlern zum Muſter gedienet, und deswegen die Regel genennt worden. Faſt jede der ſieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieſer Dichtungsart. Wenigſtens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommenen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht beſſer entwerfen könnte, als wenn man die Stüke dieſes Dichters zum Muſter dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut ſey, als die nach dieſem Muſter gemacht iſt.

Dem Plan und der Anordnung nach ſind dieſe Stüke vollkommen.

Jedes ſtellt uns eine Handlung
Augen, die vom Anfang bis zum
de in unſrer Gegenwart ſo vor,
daß alles den höchſten Grad
Wahrheit, den natürlichſten und
gezwungenſten Zuſammenhang
ſo daß wir ohne Mühe mit der g
ten Klarheit den ganzen zuſam
hang der Sachen faſſen, und, w
des geſchieht, einſehen. Die H
lung ſelbſt hat, wenn wir u
Athenienſer betrachten, allen
was ſehr merkwürdiges, und
reſſirt ohne Unterbrechung vom
fange bis zum Ende, ſo daß es
ſehr leid thun würde, wenn w
einen Augenblik gehindert wü
das, was geſchieht, zu ſehen
zu hören.

Seine Perſonen ſind eben ſo
tereſſant, als die Handlungen.
hat ihren ſehr wolbeſtimmten ei
Charakter, dem alles, was ſie ſp
und thut, vollkommen angemeſſen
Alles, was wir von ihnen hören,
was wir ſie verrichten ſehen, hat
Gepräge der Natur, wie ſie ſi
den Umſtänden, und nach dem
rakter würklich zeiget. Sie han
und ſprechen nicht mit der ganz l
denſchaftlichen Energie einer no
hen Natur, wie die Perſonen de
ſchylus; ſie ſezen nicht in Erſtau
und erſchüttern nicht; aber durch
fühlt man ſich mit von tragiſ
Ernſt ergriffen. Ueberall iſt das
lich mit dem Leidenſchaftlichen
bunden, und beydes hat einen
der Wichtigkeit, der uns durch
gleich ſtark denken und empfin
läßt. Aber weder in den Gedan
noch in den Geſinnungen, noch
den Leidenſchaften, reizt uns et
auf, das uns zerſtreuet, oder auf
benſachen, oder auf den Dichter
ret; weil nichts weder zur unzeit
ſchieht, noch übertrieben, noch
unangemeſſen, unrichtig, oder
ſchiklich iſt.

Dieſer Dichter ſteht in allen Abſichten gerad in der Mitte zwiſchen der rohen Hoheit und Heftigkeit des Aeſchylus, und der höchſt rührenden, zärtlichen Empfindſamkeit, und wortreichen, ſittlichen Weisheit des Euripides. Man iſt deswegen ziemlich durchgehends darin einig, ihm die erſte Stelle unter den tragiſchen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anſtößig, daß Quintilian es unentſchieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen ſey *). So viel iſt gewiß, daß er das Herz nicht ſo tief verwundet, als ſein jüngerer Nacheiferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzele kleine Fleken kleben allerdings ſeinen Stüken noch hier und da an, die mit der gröſten Leichtigkeit abzuwiſchen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyſpiel des Spitzfündigen **) aus ihm angeführt; und es ſcheinet ſo gar, daß ihm in einem der beſten Stüke ein Wortſpiel entfahren ſey; wenigſtens kommt mir folgendes ſo vor. Antigone und Iſmene ſehen die von dem Creon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit ſehr ungleichen Augen an. Da die erſtere ſich der Sache mit groſſer Wärme und Empfindung annimmt, ſagt ihr Iſmene:

*Θερμὴν ἐπὶ ψυχροῖσι καρδίαν ἔχεις.*

Du zeigeſt bey einer ſo kalten Sache viel Hitze. Wenigſtens ſcheinet es, daß hier ein ſchiklicheres Wort, als ψυχροῖσι hätte gewählt werden ſollen, um zu ſagen, die Sache ſey von keiner groſſen Wichtigkeit. Allein, ſelbſt ſolche kleine Fleken ſind höchſt ſelten, und werden an einem Dichter, der faſt bis in Kleinigkeiten vollkommen iſt, kaum bemerkt.

◆ ◆

Von den, vergeblich von dem Sophokles (Olymp. 71–93) geſchriebenen 123 Trauerſpielen, (deren Aufſchriften ſich unter andern bey dem Fabricius, Bibl. gr. Lib. II. c. 17. §. 3 vergl. mit den fragm. deperditor. Soph. Dramat. bey den Brunkiſchen Ausgaben, finden) ſind nur ſieben, 1) Der wüthende Ajax, 2) Electra, 3) Antigone, 4) Oedip der König, 5) Oedip auf Kolon, 6) die Trachinerinnen und 7) Philoctetes, übrig, welche zuerſt von Aldus, Ven. 1502. 8. blos griechiſch und eben ſo Antv. 1579 und 1593. ap. Plant. 12. Glasg. 1745. 4. ferner, griechiſch und mit den Scholien (die anfänglich allein, Rom. 1518. 4. gedrukt wurden) Flor. 1522. 4. und nach einer andern Handſchrift, und mit noch andern Scholien, von Adr. Turnebus, Par. 1552. 4. und von Heinr. Stephanus mit beyderley Scholien, und mit mehrern Anm. ebend. 1568. 4. heraus gegeben worden ſind. Griechiſch und Lateiniſch, ohne die Scholien, ſind ſie Heidelb. 1597. 8. Lond. 1722. 12. 2 Bd. Glasg. 1745. 8. 2 Bd. (ſchön aber ſehr incorrect gedruckt) und griech. und lat. mit den Scholien, Gen. 1603. 4. Cantabr. 1665. 8. Oxon. et Lond. 1705–1746. 8. 3 Bd. Eton 1775. 8. 2 Bd. Par. ex ed. Capper. 1781. 4. 2 Bd. Argent. ex ed. Brunkii, 1786. 4. 2 Bd. 1786–1789. 8. 4 Bde. 1788. 8. 3 Bde. (bey welchen ſich auch die Fragm. der verloren gegangenen Stüke befinden, und wovon die letztere, ob ihr gleich der, bey den erſtern befindliche Index fehlt, wohl die vorzüglichere iſt) erſchienen. — —

Ueberſetzt in das Italieniſche: Ajax von Girol. Giuſtiniano, Ven. 1603. 8. Die Electra, von Lud. Dolce, Ven. 8. Von Erasm. di Valvaſone, Ven. 1588. 8. Von Dom. Lazzarini, in ſeinen Poeſie, Ven. 1736. 8. Von Criſt. Gui-

---

*) Utrum (Sophocles an Euripides) ſit poeta melior, inter plurimos quaeritur. Idque ego ſane, quoniam ad praeſentem materiam nihil pertinet, injudicatum relinquo. Inſt. Lib. X. c. 1. 67.

**) S. Spitzfündigkeit.

Piccioni, bey den Traged. traſportate dalla Greca nell' Italiana Favella … Lucca 1747. 4. Von Mich. Aug. Giacomelli, Rom 1754. 4. Von Franc. Angiolini, Rom 1782. 8. **Oedip der König,** von Giov. Andr. dell' Anguillara, Pad. 1565. 4. Von Orſatto Giuſtiniano, Ven. 1585. 4. und im 1ten Bde. des Teatro Ital. von Maffei. Von Piet. Angeli Bargeo, Flor. 1589. 8. Ven. 1748. 8. Von Girol. Giuſtiniano, Ven. 1610. 12. Von Anſel. [illegible], Ven. 1711. 8. Von Franc. Angiolini, Rom. 1780. 8. Bey den Capi d'Opera del Teatro ant. e mod. Ven. 1789. 8. **Die Antigone,** von Lud. Alamanni, in ſeinen Opere toſcane, Lugd. (Lyon) 1533. 8. S. 134. Ven. 1542. 8. und in der Scelta di rare e celebri Trag. (1732.) 8. Von Franc. Angiolini, Rom 1782. 8. Auch wird in der Dramaturgia des L. Allacci noch von Guido Guidi eine italiäniſche Ueberſetzung angeführt. **Oedip auf Kolon,** von Girol. Giuſtiniano, Ven. 1611. 12. **Die Trachinerinnen,** unter der Aufſchrift: La morte di Ercole, von Dom. Giuſ. Farſetti, in ſ. Opere volgari, Ven. 1764. 8. **Philoctetes,** von ebend. Ebend. 1767. 8. — In das Spaniſche, die Electra, unter dem Titel Agamemnon, von Oliva, im 6ten Bd. des Parn. Eſp. — In das Franzöſiſche: Die Electra, von Laz. de Baif, Par. 1537. 8. Von André Dacier, Par. 1692. 12. Altenb. (unter dem verführeriſchen Titel Tragedies de Soph.) 1763. 8. Von Brumoy, in ſ. Theatre des Grecs, Par. 1730. 4. 3 Bd. u. ſ. Die Antigone, von Laz. de Baif, Par. 1573. 8. Von Dupuy, Par. 1762. 12. **Oedip der König,** von André Dacier, Par. 1692. 12. Altenb. 1763. 8. Von Jean Boivin, Par. 1729. 12. Von Brumoy, in ſ. Theatre des Grecs, Par. 1730. 4. 3 Bd. **Philoctetes,** von Brumoy, ebend. und von de la Harpe, in 3 Akten, Par. 1781. 12. **Ajax, Oedip auf Kolon, die Trachinerinnen,** von Dupuy (ſ. vorher) Par. 1762. 12. **Sämmtl.** von Rochefort 1788. 8. 2 Bd. und in der neuen Ausgabe des Theatre des Grecs. — In das Engliſche: Auſſer denjenigen Stücken, welche in der engliſchen Ueberſ. des Theatre des Grecs vom Brumoy, 1760. 4. 3 Bde. vorkommen, die **Electra,** von Ch. Waſe 1649. 8. Von L. Theobald 1714. 12. Von Th. Shirley 1765. 4. (aber mehr Nachahmung, als Ueberſ.) **Oedip K.** von L. Theobald 1715. 12. Von Th. Maurice 1779. 4. Von G. S. Clarke 1790. 8. **Philoctet,** von Th. Sheridan, Dubl. 1725. 8. **Ajax** von Jackſon 1714. 12. **Sämmtlich,** von Adams, Lond. 1729. 8. Von Th. Francklin, Lond. 1759. 4. 2 Bd. 1766. 8. 2 Bd. 1793. 8. in reimfreyen, und die Chöre in gereimten Verſen, mit einer Abhandlung über das alte Trauerſpiel. Von R. Potter 1788. 4. — In das Deutſche: Der **Ajax,** von G. M. Strauß 1608. 8. Von J. E. [illegible], mit dem Titel, der Ausgang des Ajax; Von C. M. Goldhagen, Mietau 1777. 8. Von [illegible], Gotha 1781. 8. und in einer Ueberſ. von [illegible] in [illegible] Proſe. 1790. 8. Die **Electra,** von Schlegel, in Verſen, in ſeinen theatraliſchen Werken, Kopenh. 1747. 8. und im 1ten Th. ſeiner Werke, Koppenh. 1761. 8. Von J. J. Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763. 8. **Antigone,** von Opitz, im 1ten Th. S. 145. ſ. Ged. [illegible] Von Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763. 8. Von C. M. Goldhagen, Mietau 1777. 8. **Oedip der König,** von Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763 8. Von Goldhagen, im [illegible] Bde. der Klotziſchen Bibliot. Von J. C. F. Manſo, Gotha 1785. 8. nebſt einer Abhandl. **Oedip auf Kolon,** von Goldhagen, ebend. Die **Trachinerinnen,** von C. M. Goldhagen, Mietau 1777. 8. **Philoctetes,** von Steinbrüchel, Zür. 1759 1763 8. Von Goldhagen, Mietau 1777. 8. **Sämmtlich** von G. Chriſtoph. Tobler, Baſel 1781. 8. 2 Bd. Von ebend. Gr. zu Stolberg, Leipz. 1787. 8. 2 Bde. —

**Nachahmungen** dieſer Trauerſpiele ſind in den mehreſten neuern Sprachen vorhanden, als in der italieniſchen eine

Anti

Antigone von Ant. Mar. Lucchini, Ven. 1717. 8. Von Pet. Mar. Suarez, ebend. 1727. 8. Ein Oedip K. von Dom. Lalli, Ven. 1738. 8. Ein Oedip zu Kolon, v. P. J. Martelli im 2ten Th. ſ. Teatro Ital. Ein Oreſt (Innhalt der Electra) von Giov. Rucellai, in dem 1ten Bde. des Teatro Ital. von Maffei 1723. In der franzöſiſchen, eine Antigone, von Rob. Garnier 1580. Von Rotrou 1638. 4. (welche jedoch zum Theil nach den Phönizierinnen des Eurip. gebildet iſt.) Von Aſſezan 1686. 12. Ein Oedip von St. Marthe 1614. Von J. Prevoſt 1614. Von P. Corneille 1659. Von Voltaire 1718. und im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. der Beaumarch. Ausg. mit mehreren Briefen über die verſchiedenen Trauerſpiele unter dieſem Titel. Von La Motte 1726. zweymahl, in Verſen und in Proſe; von dem P. Folard, um dieſelbe Zeit; ein Philoctet, von Chateaubrun 1755. Eine Electra, von Pradon 1677. (nicht gedruckt.) Von Longepierre 1702. Von Crebillon 1708. Von Voltaire 1750. und im 4ten Bd. ſ. W. mit einer Diſſertat. ſur les principales Traged. anc. et mod. qui ont paru ſur le ſujet d'Electre. Ein Ajax, von Poinſinet de Sivry 1762. und in ſ. Theatre, Londr. 1764. 12. S. 111 u. f. der aber mit dem Ajax des S. wenig mehr, als den Titel, gemein hat. In der engliſchen Sprache, eine Antigone von Th. May 1631. 8. Eine Electra von Th. Franklin nach dem Stücke des Voltaire, 1761. 12. Eine Oedip von J. Dryden und N. Lee 1679. 4. u. a. m.

**Erläuterungsſchriften**, über den Sophokles überhaupt: **Franc. Portus** (In omnes Soph. Tragoed. Proleg. in quibus ipſa Poetae vita, genusque dicendi declaratur, de Tragoed. ejusque origine, et de Trag. atque Com. diſcrimine paucis agitur; Sophocl. et Eurip. Collatio . . Morg. 1548. 4.) — **Joh. Camerarius** (Commentat. Explication. omnium Tragoed. Soph. . . . Baſ. (1556) 8. Ein Theil davon befindet ſich ſchon bey der gr. Ausg. des Dichters, Hag. 1534. und ſämmtl. bey den Ausg. des H. Stephanus 1568. 4. und des P. Stephanus 1603. 4.) — **Heinr. Stephanus** (Annotat. in Sophoclem et Eurip . . . . Tractat. de orthographia quorund. vocabulor. S. cum caeter. Tragicis communium . . Diſſertat. de Sophoclea imitat. Hom. 1568. 4. auch bey mehrern Exemplaren der Ausg. des H. Stephanus, und bey der Genfer Ausg. v. J. 1603 befindlich.) — **J. J. Beurer** (Oeconomia Soph. . . Hanov. 1598. 8.) — **J. Meurſius** (Aeſchyl. Sophocles et Euripid. ſ. de Tragoed. eor. Lib. III. Lugd. B. 1619. 4. und im 10ten Bde. S. 493. des Gronovſchen Theſaurus: ein Commentar über den Art. Sophokles im Suidas) — **Jac. Coelius** (Seine comparatio Soph. et Senecae findet ſich in I. Palmerii Κριτικον ἐπιχειρημα) — **G. Hauptmann** (Progr. in quo S. ejusque Tragoed. conſider. Ger. 1741. 4.) — **J. J. Reiske** (Animadv. in Soph. Lipſ. 1753. 8.) — **C. A. Clodius** (handelt im 1ten St. ſ. Verſ. aus der Litterat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 78. vom Sophokles.) — **R. J. Beſenbeck** (De Ingenio Soph. Erl. 1789. 4.) — S. auch das Muſeum Helvet. Bd. 6. S. 612. J. F. Heuſingers Spec. obſervat. in Ajac. et Electram . . . Ien. 1745. 4. Benj. Heath Notae ſ. Lect. ad Tragic. Vet. Dram. Oxon. 1762 u. 1764. 4. F. Jacobs Specim. emendat. in Aut. vet. . . . Goth. 1786. 8. A. Matthiä Obſervat. crit. in Tragicos . . . Gott. 1789. 8. u. a. m. — — Beſondre **Erläuterungsſchriften** einzeler Stücke des Sophokles, als über Oedip K. **Andre Dacier** (Si dans l'Oedipe de S. le choeur eſt la troupe des ſacrificateurs, ou ſi c'eſt le peuple repréſenté par les principaux citoyens, im 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. worin er ſich fur die erſtere Meynung erklärt.) **Jean Boivin** (Diſſ. ſur la Trag. de S. Oedipe Roi im 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. und vor ſ. Ueberſ.

des Stückes. Queſtion ſi dans l'Oed. de S. le choeur eſt une troupe de vieux ſacrificateurs, ou ſi c'eſt tout le peuple repreſenté par les principaux citoyens, bey eben dieſer Ueberſ. und gegen die Meynung des Dacier.) **Fr. Arouet de Voltaire** (Von ſ. Lettres à Mr. de Genonville 1719. 12. und im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. der Beaumarch. Ausg. handelt der 3te von dem Oedip des S. Vergl. mit der Europe ſavante v. J. 1719. Mon. Jul. S. 5 und 64. und der Ausg. des S. von Capperonier.) **Jean B. de Valincourt** (1730. Obſervat. crit. ſur l'Oedipe de S. im 16ten Bde. S. 20 der Bibl. françoiſe.) **Louis Dupuy** (Diſſertat. ſur l'Oedipe, im 28ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg.) **Graf Calepi** (Apologia del Edippo di Sof. contra le cenſure del S. de Voltaire, im 3ten St. S. 37 der Samml. Crit. Poet. und anderer geiſtreichen Schriften, Zür. 1741. 8.) **Ben. v. Schurach** (Super Oed. Sophocl. . . . Helmſt. 1765. 4.) **Vic. Knox** (In dem 1ten Bd. ſ. Eſſays moral and literary S. 181. der 2ten Ausg. von 1779 findet ſich ein Auſſ. über den Oedip.) **Ch. Batteux** (Sur l'Oedipe de S. im 42ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg.) **Heinr. Blümner** (De Soph. Oedipo Rege, Lipſ. 1788. 4.) S. auch die, bey J. C. F. Manſo Ueberſ. des Stückes befindl. Abhandlung. — Ueber den **Oedip auf Kolon**: **Cl. Sallier** (Reflex. ſur l'Oed. Colone im 6ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. Remarq. ſur la Tragoed. de S. Oedipe Colone, ebend. im 6ten Bde.) S. auch deutſches Muſ. v. J. 1778. Mon. März und Junius. — Ueber die **Electra**: **Cl. du Molard** (Diſſertat. ſur les principales Trag. qui ont paru ſur le ſujet d'Electre 1750. 12. Iſt eigentlich von Voltaire in deſſen Oeuvr. Bd. 4. S. 127 wo ſie ſich auch findet.) — Ueber den **Philoctet**: **L. Dupuy** (Diſſert. ſur Philoctete, im 32ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg.) In **Wiedeburgs** humaniſt. Magaz. St. 1. Jahrg. 1788. Neoptolemus, ein Sittengemählde aus Soph. Philoctet. S. auch G. E. Leſſings Laokoon S. 31 u. f. vergl. mit den Krit. Wäld. 1. S. 16 u. f. und S. H. Ewald, über das menſchl. Herz, Bd. 3. S. 119 u. f. und N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Bd 31. S. 204. 2[illegible]. — Ueber den **Ajax**: **Hedelin d'Aubignac** (Bey ſ. Pratique du Theatre, S. 327 der Ausg. v. 1715. 8. findet ſich eine Analyſe ou Examen de la . . . Tragedie de Soph. intitulée Ajax.) — Auch finden ſich noch einzele Bemerkungen über den Sophokles, und einzele Stücke deſſelben, in mehrern Schriftſtellern, als in des R. Rapin Reflex. ſur la Poet. §. XIX-XXII. Oeuvr. Bd. 2. S. 161 u. f. Ausg. von 1725. — In Baillets Jug. des Savans No. 1111. T. 3. Part. I. S. 148. Ausg. von 1725. 12. wo die Urtheile mehrerer Litteratoren verſammelt ſind. — In R. Hurds Anm. zum 317ten Vers der Horaz. Epiſtel an die Piſone Bd. 1. S. 216. d. Ueberſ. vergl. mit G. E. Leſſings Dramaturgie, Nr. XCIV und XCV. — In P. N. Signorelli Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 64 u. f. der Ueberſ. — u. a. m. — **Litterariſche Nachrichten** finden ſich in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 17. Vol. 2. S. 191 der 4ten Ausg. —

*Das Leben des Dichters* haben, unter mehrern, geſchrieben: Gr. Gyraldi, (in der Hiſtor. Poetar. Dial. VII.) — **Tan. le Fevre** (in den Vies des Poetes gr.) — **G. Ephr. Leſſing** (Leben des Sophokles, herausg. von J. J. Eſchenburg, Berl. 1790. 8.) — — S. übrigens die Art. **Aeſchylus**, **Chor**, **Euripides** und **Tragödie**.

## Sparrenkopf.

(Baukunſt.)

Eine hervorſtehende Zierrath unter der Kranzleiſte der joniſchen, corinthiſchen und römiſchen Gebälke.

ſe *). Man leitet ihren Urſprung nicht ohne Wahrſcheinlichkeit von den hervorſtehenden Dachſparren her. Ihre Form iſt aus den Figuren zu ſehen. Sie werden entweder ganz einfach gemacht, oder mit geſchnitzten Zierrathen verſchönert, nachdem die Zierlichkeit des Ganzen es zu erfodern ſcheinet. Die Sparrenköpfe kommen darin mit den Balkenköpfen und mit den Zähnen überein, daß ſie immer mitten auf die Säulen oder Pfeiler treffen müſſen. Dieſes verurſachet in Anſehung ihrer Gröſſe und Austheilung manche Schwierigkeit.

Man thut wol, wenn man ſie halb ſo breit macht, als die Zwiſchentiefen, und ihnen in Anſehung der Gröſſe 5 Minuten Breite giebt, wie Goldmann rathet. Denn auf dieſe Art fallen bey allen Säulenweiten die Schwierigkeiten der Austheilung weg. Hingegen gehen die Maaße andrer Baumeiſter nur auf einige Säulenweiten. Des Vignola Eintheilung z. B. paßt nur auf die Säulenweiten von 4. 8. 12. 16. Modell.

Die Sparrenköpfe werden doch in oben erwähnten Ordnungen nicht allemal angebracht. Man findet Gebälke, wo die Kranzleiſte gerade über dem Boorten oder Fries anſchließt. Es ſcheinet, daß ſie zuerſt in der doriſchen Ordnung gebraucht, und daher in andern nachgeahmet werden.

Es iſt eine artige Beobachtung, die der franzöſiſche Baumeiſter **Le Roy** an alten Gebäuden in Athen gemacht hat, daß die Sparrenköpfe ſich von der waagerechten Lage gerade in dem Winkel abwärts neigen, den die Fläche des Dachs mit der waagerechten Linie macht. Daraus wird die Vermuthung, daß ſie die unterſten Ende der Dachſparren vorſtellen, beſtätiget.

## Spitzfündigkeit.

(Schöne Künſte.)

Eine unzeitige Scharfſinnigkeit, die die Begriffe über die Nothdurft und über die Natur der Sachen entwikelt, und ſubtile, ſchwer zu entdekende Kleinigkeiten bemerkt, die kein Menſch wiſſen will, oder wenn er ſie bemerkt, verachtet, weil ſie auf nichts gründliches führen. Es fällt mir eben ein Beyſpiel hievon aus einer Tragödie des ſonſt ſo gründlichen und überall groſſen **Sophokles** ein. Folgende Stelle aus ſeinem Ajax ſcheint mir wenigſtens, als ein Beyſpiel hieher zu gehören. Tekmeſſa hatte bemerkt, daß Ajax ſich von ſeiner Raſerey etwas erholt hatte. Dieſes veranlaſſet zwiſchen dem Chor und ihr folgende Unterredung:

**Der Chor.** Aber wenn er wieder zu ſich ſelbſt gekommen iſt, ſo iſt es gut für uns.

**Tekm.** Was würdeſt du, wenn du die Wahl hätteſt, wählen? Wollteſt du lieber deine Freunde betrübt ſehen, und ſelbſt vergnügt ſeyn, oder an ihrer Betrübniß Theil nehmen.

**Chor.** Das doppelte Uebel ſcheinet mir das gröſſere.

**Tekm.** Und dieſes leiden wir itzt, da uns ſelbſt nichts fehlt.

**Chor.** Wie verſteheſt du das? ich begreiffe dich nicht.

**Tekm.** Da Ajax noch verrükt war, gefiel er ſich ſelbſt in dieſer Krankheit, und wir, denen nichts fehlte, litten für ihn. Itzt aber, da er zu ſich ſelbſt gekommen iſt, wird er von einer böſen Traurigkeit hingeriſſen, und wir leiden nicht weniger, als vorher.

Die Spitzfündigkeit iſt ein Fehler, den die Redner am meiſten begehen; ein beſonderes Muſter derſelben, und auch

---

*) Man ſehe die Figur im Art. **Kranz**. Das lateiniſche Wort für dieſe Zierrath iſt Mutulus; im Franzöſiſchen heißt ſie Modillon.

auch der beſten Art ſie zu beantworten, hat uns Sextus Empiricus *) aufbehalten, in dem Proceß, den ein Schüler des Redners Korax gegen ſeinen Lehrmeiſter angefangen, und der ſich dadurch endigte, daß beyde Partheyen von dem Richtſtuhl weggejagt wurden.

Die Spitzfündigkeit iſt einer der ſchlimmſten Fehler des Geiſtes. Sie verleitet den Spitzfündigen, ſich überall mit Rauch und Nebel, anſtatt würklicher und brauchbarer Begriffe und Gedanken zu beſchäfftigen, und ſich gründlich zu dünken, wo er kaum die Oberfläche der Dinge berühret. Er hält ſich überall an den Schein der Dinge, und dünket ſich groß damit.

Der ſpitzfündige Witz drechſelt und ſchleift ſo lange an einem witzigen Einfall, bis er ihm eine nicht mehr ſichtbare Spitze gegeben hat, die kein Menſch mehr fühlt, und nur eine verwirrte Phantaſie noch zu fühlen glaubet. Aber nirgend iſt dieſe Schwachheit oder Art von Narrheit gefährlicher, und Menſchen von gerader Art zu handeln anſtößiger, als in praktiſchen Dingen, die unmittelbar auf Handlungen gehen. Denn da thut der Spitzfündige nie, was die grade geſunde Vernunft zu thun befiehlt; darum trifft er nie auf den Zwek, auf den er doch immer zu treffen ſich einbildet. Es ſind unſerm Denken und Nachforſchen gewiſſe Schranken geſetzt, die man nicht überſchreiten kann, ohne ſich ganz in Spitzfündigkeiten zu verlieren. Wir müſſen gar oft bey klaren Begriffen, die wir unmittelbar als einfache Vorſtellungen empfinden, ſtehen bleiben, wenn es uns gleich dünkt, als ſollten wir darin noch etwas entwikeln müſſen. Wer den unglüklichen Hang hat, da, wo ſein Gefühl klar ſpricht, noch weiter nachzugrübeln, ob er auch recht fühle, der verfällt in Spitzfündigkeiten. So ſagt uns ei unmittelbares ſehr klares Gefühl, da wir dem, der Noth leidet, zu Hül kommen ſollen, und läßt keine Zweifel übrig. Aber der Spitzfündige findet da noch ſehr vieles zu unterſuchen und zu bedenken, und hilf entweder gar nicht, oder auf eine ſo künſtliche Weiſe, daß es eben ſo vi als nichts iſt.

In Werken des Geſchmaks ſa uns ein ſehr klares Gefühl gar oft daß etwas gut oder ſchlecht, oder da gerade ſo viel zum Zwek hinreichend ſey. Aber der Spitzfündige ſuch noch ſcheinbare, nicht mehr im Gefühl, ſondern in einer verſtiegenen Phantaſie liegende Gründe, das Gut beſſer, das Hinlängliche noch ſtärker zu machen, oder das Schlechte zu vertheidigen.

Wir würden hier aber auch ſelbſ nothwendig in Spitzfündigkeit gerathen, wenn wir unternehmen wollten, anzuzeigen, wo man ſich mi den klaren Begriffen der geſunden Vernunft, mit dem beſtimmten Gefühl des Geſchmaks und der Empfindung begnügen ſoll, ohne die Gründe der Sachen weiter zu entwikeln und wo man ohne Gefahr die Unterſuchung weiter treiben könne. Man muß auch hier die Schranken empfinden, weil ſie ſich nicht zeichnen laſſen. Der einzige Rath, den man denen die noch Gefühl haben, geben kann iſt dieſer, daß ſie, wenn ſie ſich i Unterſuchungen und in Zergliederung der Sachen vertieft haben, den Erfolg, oder die Schlüſſe, die ſie herausgebracht, wieder gegen das, wa ſie vor der Unterſuchung durch blos genaue Aufmerkſamkeit auf ihr Gefühl geurtheilt haben, halten, und bey dem geringſten Widerſpruch, den ſie zwiſchen beyden entdeken, eher dem Gefühl, als der ſubtilen Unterſuchung trauen. Findet ihr, daß euch ein Kunſtrichter etwas, das ih bey guter Aufmerkſamkeit auf alle

---

*) Adv. Mathem. Lib. II.

dazu gehörige ſchlecht, oder anſtößig, oder unſchiklich gefunden habt, durch ſehr künſtliche Entwiklung als gut und ſchiklich anpreiſt: ſo vergleichet das, was ihr von ſeinen Gründen klar fühlet, gegen das, was ihr vorher von der Sache gefühlt habet. Hat dieſes noch mehr Klarheit als jenes, ſo ſetzet ein Mißtrauen in das Urtheil des Kunſtrichters; es könnte gar wol ſeyn, daß er ein bloßer Sophiſt wäre.

## Spitzleiſte.

(Zeichnende Künſte.)

Dieſes Wort iſt geſchikt, dasjenige auszudrüken, was die Franzoſen cul-de Lampe nennen. Denn urſprünglich bedeutet Leiſte jeden geformten Körper, daher Spitzleiſte ein in eine Spitze geformter Körper iſt.

In der Baukunſt bedeutet es einen von einer breiten halbrunden Fläche unten in eine Spitze auslaufenden Körper, der an einer Wand feſt gemacht iſt, um etwas darauf zu ſtellen. Ehedem hat man ſie ſehr häufig an die Voderſeite der Camine angebracht, um allerhand kleine Zierrathen, Theetaſſen u. d. gl. darauf zu ſetzen.

In der Zeichnung heißt es eine ſolche ſpitz zulaufende geſtochene Zierrath, die insgemein am Ende eines Buches angebracht wird.

## Spondeus.

(Dichtkunſt.)

Ein Sylbenfuß von zwey langen Sylben, als Zukunft, Wahrheit. Weder die Alten, noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaaß von lauter Spondeen zuſammengeſetzt; der Fuß dienet alſo blos unter andern, um dem Vers Mannichfaltigkeit zu geben. Wenn einige Spondeen nach einander kommen, ſo geben ſie dem Vers einen langſamen, feyerlichen Gang. Daher dieſer Fuß beſonders zum Hexameter, wo der Dichter etwas langſames und majeſtätiſches auch ſo ausdruken will, ſehr dienlich iſt. Unſre Dichter, welche die griechiſchen Sylbenmaaſſe nachahmen, klagen darüber, daß die deutſche Sprache wenig recht gute Spondeen hat. Wir können deswegen die Majeſtät des Ganges im Hexameter nicht ſo oft in der Vollkommenheit erreichen, wie es die Alten konnten. Bisweilen brauchen unſre Dichter die Spondeen da, wo ſie Trochäen nöthig hätten; aber wenn der Spondeus recht rein iſt, ſo macht dieſes doch etwas Anſtoß.

## Spott.

(Schöne Künſte.)

Ich ſtehe bey mir ſelbſt an, ob ich dieſes Wort brauchen könne, um das auszudrüken, was das lateiniſch-griechiſche Wort Ironia bedeutet; denn es ſcheinet, daß der Spott ohne Ironie ſeyn könne, und daß die Ironie nicht immer ſpotte. Indeſſen haben wir für jenen Fall die Worte auslachen, und höhnen, und das Wort Spaß ſcheinet das Leztere auszudrüken. Wie dem nun ſey, ſo iſt hier von der Ironie die Rede, die man braucht, um Perſonen, oder Sachen lächerlich zu machen: ſie beſteht darin, daß man etwas ſpricht oder thut, das unter dem unmittelbaren Schein des Beyfalls, oder Lobes, gerade das Gegentheil bewürket. Cicero ſpeiſte bey einem gewiſſen Damaſippus, der ſeinen Gäſten ziemlich ſchlechten und noch jungen und herben Wein vorſetzte. „Trinken ſie doch, meine Herren, ſagte der Wirth, es iſt vierzigjähriger Falerner.“ Cicero koſtet ihn, und ſagt: „In der That, der hat ein geſundes und friſches Alter *).“ Dies iſt Spott. Denn unter dem Schein, das vorgegebene Alter des Weines zu beſtätigen, ſagt er gerade das Gegentheil, um den Wirth deſto lächerlicher zu machen.

Der Spott iſt demnach eine beſondere Art des Scherzes, der aus Zweydeutigkeit entſteht. Man giebt Beyfall oder Lob, wo man tadeln will; man ſtellt ſich ernſthaft, wo man lachen, dumm, wo man witzig ſeyn will. Es iſt aber von vielerley Art, oder Kraft. Der gemäßigte Spott, der ohne ernſtlichere Abſichten blos zur Beluſtigung dienet, um ernſthaften Geſchäfften und Unterredungen etwas fröhliches zu geben. Er bewürkt blos ein ſanftes Lächeln, und warnet die, gegen welche er gerichtet iſt, mehr freundſchaftlich, als drohend. Dergleichen miſchte Sokrates ſehr häufig in ſeine Geſpräche, indem er ſich ſtellte, als ob er denen, die er belehren wollte, in ihren ganz unrichtigen Begriffen völlig beypflichtete. Dieſem iſt auch die Verſtellung ähnlich, die den Fabuliſten und andern Erzählern gewöhnlich iſt, wenn ſie ihre Schalkheit und Liſt zu tadeln unter einem Ton der treuherzigen Einfalt verſtecken, wovon man bald in jeder Fabel des La Fontaine Beyſpiele findet.

Luſtig iſt der Spott, wenn man blos ſcherzet, ohne beleidigen zu wollen. Als Cicero ſeinen Schwiegerſohn Lentulus, der ein kleiner Mann war, mit einem großen Degen an der Seite ſah, fragte er: Wer mag meinen Schwiegerſohn an dies Schwerdt angebunden haben? Ueber ſolchen Spott, beſonders wenn die Sache etwas übertrieben iſt, und man merkt, daß es auf keine würkliche Beſchimpfung abgeſehen iſt, lacht allenfalls der, den er trifft, auch noch mit.

Sobald man aber die Abſicht hat, würklich zu beleidigen, Perſonen und Sachen verächtlich zu machen, wird der Spott ſchon beißend, auch wol bitter, wenn man gewahr wird, daß der Spottende etwas aufgebracht iſt.

Fein iſt der Spott, wenn die Verſtellung, die immer bey dem Spottenden iſt, höchſt natürlich und wahrſcheinlich iſt, ſo daß nur etwas Scharfſinnigere ſie entdeken; oder wenn der Hauptbegriff, darin eigentlich die Zweydeutigkeit liegt, ohne Scharfſinn nicht zu merken iſt. Froſtig aber, oder ſtumpf iſt er, wenn er nicht trifft, oder nicht paſſet, wenn das, was man damit lächerlich oder verächtlich machen will, es nicht iſt, oder ſich doch durch den Spott nicht ſo zeiget.

Da das blos beluſtigende Spotten zum Scherz gehört, von dem wir geſprochen haben: ſo betrachten wir hier blos den beißenden Spott, der ernſtliche Abſichten hat.

Menſchen von einigem Gefühl iſt nichts ſchmerzhafter und unerträglicher, als ſich verachtet zu ſehen. Wer ſich ſonſt für nichts mehr fürchtet, hat doch noch Scheu für die Gefahr, verachtet und verlacht zu werden. Daher iſt die Verachtung eine der empfindlichſten Strafen, womit man drohen, oder würklich züchtigen kann. Iſt aber an einem Narren, oder Böſewicht gar nichts mehr zu beſſern: ſo iſt die Verachtung und Beſchimpfung, der er ausgeſetzt wird, doch eine heilſame Warnung für andere.

Nun iſt ſchwerlich irgend ein Mittel, einen Menſchen, der es verdienet, der Verachtung lebhafter auszuſetzen, als der Spott. Wer die Gabe zu ſpotten in einem etwas beträchtlichen Grade hat, kann Narren und Böſewichtern ſehr furchtbar werden. Darum gehört ſie auch unter die ſchätzbaren Talente der Redner und Dichter, zugleich aber unter die gefähr-

---

*) Bene fert aetatem. Macrob. Sat. L. II. cap. 3.

ſatiriſchen Waffen, von denen ein höchſt ſchädlicher Mißbrauch kann gemacht werden. Wie man durch recht beißenden Spott Narren, Heuchler und Böſewichte ſo beſchämen kann, daß ſie ſich nicht unterſtehen, ſich wieder auf einer öffentlichen Scene ſehen zu laſſen; ſo kann er auch auf eine meuchelmörderiſche Weiſe gegen Unſchuldige, oder ſolche, die mehr Warnung als Beſchimpfung verdienen, gemißbraucht werden. Was wir von dem Gebrauch und Mißbrauch der Satyre geſagt haben *), kann auch hierauf gelten. Alſo iſt es unnöthig, ſich hierüber beſonders einzulaſſen.

Zum Glük iſt die Gabe zu ſpotten etwas ſeltenes. Ohne mehr als gewöhnliche Urtheilskraft und ſehr feinen Witz kann ſie nicht beſtehen. Der Hauptſpötter der itzigen Zeit iſt wol **Voltaire**, der aber dieſe Gabe weit mehr gemißbraucht, als gut angewendet hat.

# Sprache.

Man ſagt insgemein, die Sprache ſey dem Dichter, was die Farbe dem Mahler iſt. Im Grunde aber iſt ſie noch weit mehr, weil nicht blos das Colorit, ſondern die Zeichnung der Gedanken ſelbſt von der Sprache abhängt. Es darf alſo nicht erſt bewieſen werden, daß die Vollkommenheit der redenden Künſte großentheils von der Vollkommenheit der Sprache abhange, deren ſie ſich bedienen. Jedermann begreift, daß Homer in der ſcythiſchen oder einer andern barbariſchen und noch wenig vervollkommneten Sprache die Ilias nicht würde gemacht haben, die wir itzt in der griechiſchen Sprache bewundern; und wenn er es unternommen hätte, ſo würden ſeine Geſänge zwar immer das Werk eines großen Genies, aber unendlich weit unter der Ilias geweſen ſeyn, die wir itzt haben. Tauſend Dinge, die er vermittelſt der griechiſchen Sprache zeichnen konnte, würden in der ſcythiſchen Ilias nicht geweſen ſeyn, weil ihr die Worte zum Ausdruk gefehlt hätten.

Was alſo dem Mahler das Studium der Zeichnung und des Colorits iſt, das iſt dem Redner und Dichter das Studium der Sprache. Mit dem Genie des Raphaels würde man ohne Fertigkeit im Zeichnen und der Farbengebung nur ſchlechte Gemählde machen; und mit dem Genie des Homers, oder Pindars, würde der, der nur eine ſchlechte und rohe Sprache beſäße, wenig vollkommenes in der Dichtkunſt an den Tag bringen. Man kann einigermaaßen ſagen, daß die Kunſt des Redners und Dichters im Beſitz der Sprache beſtehe. Wenigſtens iſt dieſes in ſo fern wahr, als es richtig iſt, daß die Kunſt des Mahlers in Zeichnung und Farbengebung beſtehe. Es giebt ohne Zweifel viel Menſchen, die ſo lebhaft denken, ſo angenehm und ſo mahleriſch phantaſiren, und ſo ſtark empfinden, als die guten Dichter, die aber das, was ſie denken und empfinden, aus Mangel der Kenntniß oder Uebung in der Sprache, nicht wie die Dichter zu ſagen wiſſen. Mit einem ſolchen Genie wird man alſo blos alsdann ein guter Dichter, wenn man auch das Inſtrument zum Ausdruk der Gedanken in ſeiner Gewalt hat. So ſehr weſentlich gehört es zur Vollkommenheit der redenden Künſte, daß man eine vollkommene Sprache völlig beſitze.

Die Betrachtung der äſthetiſchen Vollkommenheit der Sprache gehört demnach weſentlich zur Theorie der Künſte, und die Uebungen, wodurch man die Sprache in ſeine Gewalt bekommt, ſind ein eben ſo weſentlicher Theil der Kunſtübung des Redners und Dichters. Wie aber die Sprache von allen Empfindungen des Genies die bewundrungswürdigſte, und in Abſicht auf die Menge und Mannichfaltigkeit deſſen, was dazu gehöret, die gröſte iſt, ſo wäre auch unendlich viel davon zu ſagen. Es wird alſo wol Niemand erwarten, daß in dieſem Artikel alle Eigenſchaften einer äſthetiſch vollkommenen Sprache angezeiget werden. Auch würden wir ſchon die hier geſetzten Schranken weit überſchreiten müſſen, wenn wir uns blos in eine etwas umſtändliche Beurtheilung der deutſchen Sprache und ihrer Tüchtigkeit, oder Untüchtigkeit für die redenden Künſte einlaſſen wollten. Alſo ſchränken wir uns blos auf einige ganz allgemeine Anmerkungen ein, die dem, der dieſe wichtige Materie von Grund aus abhandeln wollte, vielleicht die Arbeit etwas erleichtern können, auch dem angehenden Redner und Dichter die Hauptſtüke, worauf er bey dem ſo wichtigen Studium der Sprache vorzüglich zu ſehen hat, anzeigen werden.

---

*) S. eben Th. IV. S. 128 f.

Man muß in der Sprache den Körper, oder das, was zum Schall und zur Ausſprache gehöret, von dem Geiſt oder der Bedeutung unterſcheiden. Jedes kann ſeine ihm eigene Kräfte haben. Das Körperliche der Sprache iſt zum Gebrauch der redenden Künſte um ſo viel ſchiklicher, je klärer, vernehmlicher und beſtimmter der Ton einzeler Wörter und Redensarten iſt, und je fähiger dadurch die Sprache iſt, durch das blos Schallende Mannichfaltigkeit des Charakters oder Ausdruks anzunehmen.

Der gute Klang, oder die Klarheit und Vernehmlichkeit der Wörter und Redensarten iſt unumgänglich nothwendig; weil es eine weſentliche Eigenſchaft jeder ſchönen Rede iſt, daß ſie das Ohr klar und beſtimmt rühre, damit man ſie nicht nur gern höre, ſondern auch deſto leichter behalte. Wie dieſes von dem Klang einzeler Sylben, ihrer Kürze und Länge, von der Zuſammenſetzung der Sylben in Wörter, den Accenten der Wörter und von der Menge einſylbiger, kurzer und langer Wörter abhange, wäre eine weitläuftige Unterſuchung, die jeder, der ein gutes Ohr hat, leicht ſelbſt anſtellen kann. Man kann alles, was zur Klarheit und Vernehmlichkeit des Schalles, ſowol einzeler Wörter, als ganzer Säze, erfodert wird, leicht aus dem beurtheilen, was zur Klarheit und Faßlichkeit ſichtbarer Formen gehört. Hiervon haben wir in verſchiedenen Artikeln geſprochen *).

Zum Charakter des Schalles, oder ſeinem durch bloſſen Klang zu bewürkenden Ausdruke rechnen wir, erſtlich: daß die Rede eine bald langſamere, bald geſchwindere, bald ſanftflieſſende, bald fröhlichlaufende, bald rauſchende, bald pathetiſch einhergehende Bewegung annehmen könne. Dazu müſſen Sylben und Wörter ſchon gebaut ſeyn, weil dieſe Verſchiedenheit in der Bewegung nur zum Theil von dem Vortrag des Redenden herkommt. Denn man würde vergeblich unternehmen, eine Reihe kurzer Sylben langſam, oder langer ſchnell, oder harte und rauhe Wörter ſanft auszuſprechen, dieſes Charakteriſtiſche muß ſchon im Schall der Wörter liegen. Ferner gehört zum Charakter des Schalles auch das Sittliche und Leidenſchaftliche des Tones, wenn er auch ohne die Geſchwindigkeit, oder Langſamkeit der Bewegung genommen wird. Es iſt offenbar, daß ein Wort vor andern zärtlich, oder traurig, oder ungeſtüm klingen, daß es etwas gemäßigtes, oder lebhaftes, etwas feines oder rauhes an ſich haben könne. Wer dieſes in den Wörtern ſeiner Sprache in gehöriger Mannichfaltigkeit

---

*) S. Form; Glied; Gruppe; Schön.

keit findet und bemerkt, der kann ſchon durch den Ton allein, ohne die Bedeutung, vielerley ausdrüken, ſo wie die Muſik.

Ob nun gleich Redner und Dichter die Sprache finden, wie der Gebrauch ſie gebildet hat, ſo können ſie doch, wenn ſie das Genie dazu haben, durch eine gute Wahl und durch kleine Veränderungen und Neuerungen in der Stellung der Wörter, durch kleine Freyheiten in Veränderung des Klanges, durch neue und dennoch verſtändliche Wörter und Redensarten, ungemein viel zu Vervollkommnung des Körperlichen der Sprache beytragen. Dieſes haben auch alle große Redner und Dichter würklich gethan. Aber es erfodert ein mühſames und langes Studium des Mechaniſchen der Sprache.

Man ſieht aber hieraus auch, daß eine Sprache ſchon ſehr lange und mannichfaltig muß bearbeitet und mit neuen Tönen bereichert worden ſeyn, ehe ſie zu jedem Ausdruk und zu jeder Schönheit, die die verſchiedenen Zweige der redenden Künſte fodern, dienen kann. Man höret zwar ofte ſagen, daß die Sprache, die noch am wenigſten bearbeitet und der Natur noch am nächſten iſt, zur Dichtkunſt die beſte ſey. Dieſes kann für einige beſondere Fälle wahr ſeyn, beſonders für den, wo heftige Leidenſchaften auszudrüken ſind. Aber daß die Sprache des Ennius, oder die noch ältere, die man z. B. in den Ueberbleibſeln der alten römiſchen Geſeze antrifft, ſo bequem zur Beredſamkeit und Dichtkunſt ſey, wie ſie zur Zeit des Horaz oder Virgils geweſen iſt, wird ſich niemand bereden laſſen.

Indeſſen kann freylich eine Sprache durch die Länge der Zeit, und die Veränderung im Gemüthscharakter des Volks, das ſich derſelben bedienet, ſo wol verlieren, als gewinnen: und ich will nicht behaupten, daß unſre Sprache izt für die Beredſamkeit und Poeſie überall ſchiklicher ſey, als ſie zur Zeit der Minneſinger war. Aber gewiß beſſer iſt ſie, als ſie zu Otfrieds Zeiten geweſen.

Nach dem Körperlichen der Sprache kommt das Bedeutende derſelben in Betrachtung. Hier iſt nun wieder die erſte nothwendige Eigenſchaft die volle Klarheit der Bedeutung. In den redenden Künſten taugt kein Wort, das nicht ſogleich, als man es vernimmt, einen ſehr klaren und faßlichen Begriff erwekt; denn die Sprache der Künſte muß völlig klar und faßlich ſeyn, da die Begriffe nur in ſo fern würken, als man ſie klar faßt. Eben dieſes gilt auch von ganzen Säzen. Eine noch unausgebildete Sprache kann gar wol einen Vorrath an Wörtern von klarer Bedeutung haben; aber daß ganze Säze klar werden, dazu wird ſchon mehr erfodert. Die Sprache muß ſchon Beugſamkeit, das iſt, Mannichfaltigkeit der Wortfügung, mancherley Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, auch vielerley Verbindung, Trennung und andre Verhältniſſe bedeutende Wörter dazu haben.

Weil in den redenden Künſten die Begriffe vorzügliche Sinnlichkeit haben müſſen, ſo muß die dazu ſchikliche Sprache reich an Metaphern und Bildern ſeyn. Je mehr Wörter ſie hat, klare ſinnliche Empfindungen der äußern Sinnen auszudrüken, je mehr in der Natur vorhandene, leicht faßliche Gegenſtände ſie mit beſondern Wörtern nennen kann, je reicher kann ſie an Metaphern werden. Wenn aber dieſe klar, lebhaft und richtig beſtimmt ſeyn ſollen: ſo muß die Sprache ſchon lange in dem Munde genau und richtig faſſender, ſcharfſinniger Menſchen geweſen ſeyn. Denn ſonſt möchten bey viel Metaphern die Aehnlichkeiten nur ſchwach ſeyn, oder mehr auf Nebenſachen, als auf das Weſentliche der Begriffe gehen.

hen. Die Sprache eines etwas dummen Volkes möchte ſo reich an Worten ſeyn, als man wollte: ſo würde ſie doch ſehr viel ſchwache, den Begriffen wenig Lebhaftigkeit gebende Metaphern enthalten. Hingegen muß ſie auch nicht von gar zu ſubtilen und zu ſpekulativen Köpfen bereichert worden ſeyn; weil ſie durch dieſe einen großen Theil ihrer Sinnlichkeit verlieren könnte. Die höhern Wiſſenſchaften tragen viel weniger zur Bereicherung einer äſthetiſchen Sprache bey, als gemeinere Künſte und Mannichfaltigkeit ſinnlicher Beſchäftigungen.

Auch in der Bedeutung können Wörter und Redensarten mancherley ſittlichen und leidenſchaftlichen Charakter annehmen; und je mannichfaltiger dieſer iſt, je vorzüglicher iſt die Sprache für die redenden Künſte. Dieſe Verſchiedenheit des Charakters aber bekommt ſie nur durch die Mannichfaltigkeit der Charaktere, Lebensarten und Stände der Menſchen ſelbſt. Perſonen von einerley Familie, die etwas eingeſchränkt nur unter ſich leben, haben auch insgemein einen ihnen allen gebräuchlichen Ton des Ausdruks. In der Sprache der ſchönen Künſte aber muß man ſich in ſehr vielerley Charakter auszudrüken wiſſen: bald ſehr einfach und geradezu, ein andermal geiſtreich; izt ſehr gelaſſen, ein andermal feurig; einmal edel und mit hohem Anſtand, ein andermal in dem beſcheidenſten gemeinen Ton, u. ſ. f. Dieſe verſchiedenen Charaktere hat nur die Sprache eines ſchon großen, und am vorzüglichſten eines großen und zugleich freydenkenden Volks, da ſich keiner ſcheuen darf, ſich in ſeinem eigenen Charakter zu zeigen, und nach ſeiner eigenen Weiſe zu handeln. Denn wo die Menge ſich ſchon nach wenigen, die den Ton geben, richtet, da verſchwindet auch die Mannichfaltigkeit des Charakteriſtiſchen in der Sprache. Dieſes erfahren die franzöſiſchen Dichter genug, die in gar viel Fällen den Ton, der der ſchiklichſte wäre, nicht zu treffen vermögend ſind.

Indem wir hier die Eigenſchaften einer guten äſthetiſchen Sprache anzeigen, geben wir zugleich angehenden Rednern und Dichtern Winke, wie ſie ihre Sprache zu ſtudiren haben, und worauf ſie dabey vorzüglich Acht haben ſollen. Es wäre aber unendlich viel beſonders hierüber zu ſagen; und da wir uns in keinem Stük in dieſes Beſondere einlaſſen können, ſo mag es an dem Allgemeinen, was hierüber angemerkt worden iſt, für dieſen Ort genug ſeyn.

◆ ◆

(*) Von der Sprache, in Beziehung auf den Inhalt des vorhergehenden Artikels, handeln, unter mehrern, H. Home (im 18ten Kap. ſ. Elements of Criticism, und zwar von den Schönheiten der Sprache; von der Schönheit der Sprache in Abſicht auf den Klang der Wörter; von der Schönheit der Sprache in Abſicht auf die Bedeutung; von der Schönheit der Sprache, die aus Aehnlichkeit und Bedeutung entſpringt.) — auch gehört noch, zum Theil, die Einleitung zu J. C. Adelungs Werke, Ueber den deutſchen Styl hieher. — —

## Sprache.

Wird auch oft in einer Bedeutung genommen, die faſt ganz mit der übereinkommt, die man durch Schreibart ausdrükt. So ſagt man, die Sprache des Herzens, die Sprache der Natur, der Leidenſchaft. Nämlich ſowol die Leidenſchaften, als die Sitten haben einen eigenen Charakter im Ton und Ausdruk: ein eigenes Gepräge, das ſich den Reden eindrükt. Wenn man irgendwo folgende Verſe fände:

Sibi ſua habeant regna reges, ſibi
divitias divites,

Sibi honores, ſibi virtutes, ſibi pugnas, ſibi praelia.
Dum mihi abſtineant invidere, ſibi quisque
Habeant quod ſuum eſt *).

ſo würde man ohne nähern Bericht ſehen, daß hier ein vor Freude halb wahnwitziger Menſch ſpricht; und es wäre allenfalls zu errathen, daß ein junger Verliebter in der erſten Hitze einer erhörten Liebe ſchwazt. Denn dies iſt die Sprache der Natur in ſolchen Umſtänden.

Alles was leidenſchaftlich und ſittlich iſt, theilt der Sprache ſeine Natur mit. Daher Redner und Dichter den Ton und die Art jedes leidenſchaftlichen und ſittlichen Charakters genau zu ſtudiren haben. Denn ſo wie es ein ſehr anſtößiger Fehler iſt, wenn der Ton der Rede mit ihrem Inhalt nicht übereinkommt, ſo trägt die Uebereinſtimmung dieſer beyden Sachen ungemein viel zur Schönheit und überhaupt zur Würkung der Rede bey.

Dieſes ſcheint das gröſte Talent des Dichters und Redners zu ſeyn; dadurch zeiget er, daß er die Natur und die Menſchen kennet, und ſeine Materie wol überlegt hat.

Es laſſen ſich hierüber wenig allgemeine Regeln geben. Man muß jede Leidenſchaft, und jeden Charakter der Menſchen wol ſtudirt haben, um hierin allemal glüklich zu ſeyn. Es wäre aber doch gut, wenn man die allgemeinſten Beobachtungen hierüber ſammelte. Ueberhaupt kann man anmerken, daß einige Leidenſchaften etwas ſtumm, andre etwas ſchwazhaft ſind. Jene Eigenſchaft haben alle tief ins Herz dringende Leidenſchaften; dieſe iſt denen eigen, die mehr Ausdehnung, als eindringende Kraft haben. Dies iſt der erſte Unterſchied, auf den man Acht zu haben hat. Hernach unterſcheide man die heftigen von den ſanfteren. Ein ſanfter Schmerzen kann ſo tief in die Seele dringen, als ein heftiger; aber der Ton ſeiner Sprache iſt doch ſehr viel anders, als der, den der heftige Schmerzen annimmt, wenn gleich beyde wenig Worte brauchen. Ich gebe nur einen Wink zu näherer Ausführung dieſer wichtigen Punkte.

Hier ſind noch einige einzele Beobachtungen über die Sprache der Leidenſchaften.

Starke Leidenſchaften, von welcher Art ſie ſeyen, lieben einen ſtarken, etwas übertriebenen Ausdruk, und alles Abgemeſſene, alles genau Zuſammenhangende in der Rede iſt ihnen entgegen. Man fühlt darin zu viel, als daß man auf die Art ſein Gefühl zu äußern Acht haben ſollte. Man nimmt die Worte, wie ſie kommen. O deorum *quidquid* in coelo regit terras et humanum genus! ſagt Horaz im großen Schreken *) ganz gegen die Grammatik. Sind die ſtarken Leidenſchaften von vergnügter Art, ſo wird der Ton etwas trozig oder ausgelaſſen, wie die oben angeführte Stelle aus dem Plautus; ſchwazhaft, wie die Clytemneſtra bey ihrer Ankunft in Aulis **).

Sind ſie verdrießlicher Art, ſo wird der Ausdruk bey ſeiner Stärke kurz, ſehr nachdrüklich, und bekommt auch die Eigenſchaften des Verdruſſes. Philoktet ſagt beym Sophokles: Er (Ulyſſes) würde mich eben ſo gewiß bereden, vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen. Bald darauf drükt ſich ſein bitterer Haß noch ſtärker aus. Lieber wollte ich der Natter, die mich ſo elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.

Redner und Dichter haben die genaue Beobachtung des πάθος und des ἦθος nicht nur zum Gefallen nöthig;

---

*) Plaut. Curcul. Act. I. Sc. 3.

*) Epod. 5.

**) S. Eurip. Iphig. in Aul. vſ. 607 ſq.

ſondern vornehmlich, ſo oft ſie rühren, oder überzeugen wollen.

Was inſonderheit dieſes letzte betrifft, ſo giebt es eine Sprache der Ueberzeugung, die mehr als alle Beweisthümer würkt. Der Redner mag ſeine Beweiſe noch ſo ſchließend machen, wenn ihm die Sprache der Ueberzeugung fehlt, ſo iſt alles, was er ſagt, vergeblich. Dieſe iſt kurz und ſehr einfach *). Nichts verräth hingegen eine zweifelhafte Sache mehr und hindert folglich die Ueberzeugung ſtärker, als das gekünſtelte, das geſuchte, das umſchweifende in der Sprache.

## Staffirung.

(Zeichnende Künſte.)

Bedeutet ſowol in der Baukunſt, als Mahlerey, die Verzierung einer allenfalls fertigen Sache, um ihr etwas mehr Leben oder Anſehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers iſt die Anbringung einiger Zierrathen.

In der Mahlerey bedeutet die Staffirung der Landſchaften die Figuren, Statuen, Ruinen, die man allenfalls erſt nachher darinnen mahlt. Weil zur Staffirung mehr Zeichnung, als zur Landſchaft an ſich gehört, ſo findet man viele gute Landſchaftmahler, die nicht im Stande ſind, ihre Stüke zu ſtaffiren, daher iſt die Staffirung ſehr oft von einem andern Meiſter.

Die Staffirung iſt bisweilen das Wichtigſte in der Landſchaft, wenigſtens kann es ihr einen großen Nachdruk geben. Wir haben aber das, was dabey zu überlegen iſt, ſchon an einem andern Orte näher berührt **).

(*) Von der Staffirung handeln, unter mehrern, G. Laireſſe (Im 9ten, 12ten, 13ten und 14ten Kap. des ſechſten Buches, im 7ten u. f. Kap. des achten Buches; und im 2ten u. f. Kap. des eilften Buches ſ. großen Mahlerbuches.) — De Piles (in ſ. Cours de Peint. par principes, S. 179. Ausg. von 1766.) — C. L. v. Hagedorn (In ſ. Betracht. über die Mahlerey, S. 117 und 348.) — S. übrigens den Art. Landſchaft.

## Stark; Stärke.

(Schöne Künſte.)

Es iſt in den ſchönen Künſten nicht genug, daß jedes Werk, oder jedes Einzele darin das ſey, was es nach der Art und der Abſicht ſeyn ſoll, man muß auch verſichert ſeyn, daß es die Würkung thue, die man erwartet. Es giebt Werke, an denen der Verſtand, oder die Critik nichts auszuſetzen findet, die aber der Geſchmak wenig achtet, weil ſie gar geringen Eindruk machen; ſie ſind ſchwach. Stärke ſchreibet man dem zu, deſſen Würkung vorzüglich groß iſt. Ein ſtarker Gedanken iſt der, den wir nicht nur mit voller Klarheit faſſen, ſondern der ſo vorzüglich auf die Vorſtellungskraft würket, daß wir ihn mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, als etwas, das uns gleichſam erſchüttert, empfinden, oder fühlen. Daher pflegt man auch von der Stärke der Wahrheit zu ſagen, man fühle ſie, man könne ſie mit Händen greifen. Wenn jemand ſagt: ich bin ehrlich und halte Treu und Glauben, ſo verſtehen wir ſehr klar, was er ſagt, finden aber in dieſer Verſicherung nichts, das eine vorzügliche Kraft auf uns hätte; wenn aber Shakeſpear einen ſagen läßt: noch habe ich nie mein gegebenes Wort gebrochen, und würde ſelbſt den Teufel ſeinem Geſellen nicht verrathen *); ſo fühlen wir da eine ungewöhnliche Stärke des Ausdruks.

---

*) Ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ. Eurip. Phoen. v. 472.

**) S. Landſchaft III Th. S. 146.

Die Stärke liegt, wie die Gröſse, nicht in dem Weſentlichen der Dinge, ſondern blos in der Menge gleicher Theile. Von der Gröſse iſt ſie darin unterſchieden, daß ſie die Menge in einem engen Raum vereinigt, da ſie bey jener auseinander verbreitet iſt. Wenn man das Licht, das auf eine große Fläche, z. B. auf einen Tiſch fällt, durch ein geſchliffenes Glas in einen weit engern Raum zuſammendrängt, ſo erhält man nicht mehr Licht, aber es wird ſtärker. Alſo iſt ein ſtarker Gedanken der, der durch wenig Hauptbegriffe eben ſo viel ſagt, als gewöhnlicher Weiſe durch viel Begriffe geſagt wird; ein ſtarker Ausdruk, wo ein Wort ſo viel ſagt, als ſonſt mehrere ſagen würden, eine ſtarke Empfindung, die uns auf einmal ſo viel zu fühlen giebt, als eine andre nach und nach würde gethan haben. Ueberhaupt, was ſchnell eben ſo viel würkt, als in längerer Zeit durch andere Mittel wäre bewürkt worden, wird in Vergleichung des leztern ſtark genannt.

Ein Gedanken kann durch verſchiedene Mittel ſtark werden: blos durch die Kürze des Ausdruks, wie das bekannte taimus Troes. Durch Sinnlichkeit, wenn man ſtatt allgemeiner Begriffe, die man erſt nach einigem Nachdenken völlig faſſen würde, beſondere, den äußern Sinnen vernehmliche braucht. Wenn Terenz ſagen will, daß nur die äußerſte Noth einen dahin bringen kann, gewiſſen Leuten zu ſchmeicheln, ſo ſagt er es ſtark, vermittelſt eines ſinnlichen Bildes:

> — Qui huic aſſentari animum induxeris,
> E flamma te poſſe cibum petere arbitror *).

„Wenn du dieſem ſchmeicheln kannſt, ſo dächte ich, müßteſt du auch dein Brod aus einem Feuer herausholen können.“ Auch wird ein Gedanken ſtark, wenn man anſtatt eines zwar vielbedeutenden, aber durch den täglichen Gebrauch ſchon zu bekannten und gleichſam abgenutzten Ausdruks, einen eben ſo viel, oder mehr bedeutenden nimmt, der weniger geläufig iſt, folglich die Aufmerkſamkeit auf das, was er ſagt, ſchärft. Ein Beyſpiel hievon giebt folgende Stelle des Cicero, da er vom Verres ſagt: „Wir haben euch, ihr Richter, nicht einen Dieb, ſondern einen Räuber; nicht einen Ehebrecher, ſondern einen Beſtürmer der Keuſchheit; nicht einen Kirchenräuber, ſondern einen Feind alles deſſen, was heilig iſt; nicht einen Meuchelmörder, ſondern den grauſamſten Büttel der Bürger und Bundesgenoſſen vor Gerichte geführt **).“ Auch kann ein Gedanken durch die Wendung, wodurch er in ein beſonderes helles Licht geſezt wird, ſtark werden. Unzählige Beyſpiele findet man hievon beym Shakeſpear, der hierin alle Dichter übertrifft. Als ein Beyſpiel kann auch folgendes vom Cicero dienen. „O! des Anſehens und der Würde des römiſchen Volkes, die Königen, fremden Nationen und den entlegenſten Völkern furchtbar iſt! Dieſer aus gedungenen Sclaven, aus Böſewichten und aus Bettlern beſtehende Hauſe ſoll das römiſche Volk ſeyn †)!

---

*) — — — I have
At no time broke my faith, would not betray
The devil to his fellow. Im Macbeth

*) Eunuch. Act. III. ſc. 2.

**) Non enim furem, sed ereptorem; non adulterum sed expugnatorem pudicitiae; non sacrilegum, sed hostem sacrorum religionumque; non sicarium, sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum judicium adduximus. Cic. in Verrem.

†) O speciem dignitatemque Pop. R. quam reges, quam nationes exterae, quam gentes ultimae pertimescunt! multi-

Ein ganz beſonderes Mittel, etwas ſtark zu ſagen, iſt dieſes, da man ihm eine Wendung giebt, die es zu ſchwächen ſcheinet, um ſeine Stärke deſto fühlbarer zu machen. Dahin gehört die Frage, die im Grund eine verſtärkte Bejahung, oder Verneinung iſt *). Dahin gehört auch die Figur, die die Griechen λιτότης, die Verminderung, nennen, wie das horaziſche non ſordidus autor. Ein beſonderes Beyſpiel hievon iſt folgendes. Als Alexander die Geten durch Drohungen zur Unterwürfigkeit bewegen wollte, ließen ſie ihm ſagen: ſie fürchteten ſich in der Welt vor nichts, als vor dem Einſturzen des Himmels. Dies iſt ſtärker, als wenn ſie geſagt hätten: ſie fürchteten ſich ſchlechterdings vor gar nichts.

Die Stärke dienet ſowol zur Ueberzeugung, als zur Rührung. Wo man keine Beweiſe für die Wahrheit einer Sache anzuführen hat, ſondern blos durch Bejahung oder Verſicherung ſie glaubwürdig machen kann, da iſt die Stärke des Ausdruks das einzige Mittel, die Zweifel zu vertreiben. Denn man iſt geneigt zu glauben, daß das, deſſen man uns mit ungewöhnlicher Stärke verſichert, nicht erdichtet ſeyn könne. Eben ſo gewiß rühret man auch, wenn man ſein eigenes Gefühl ſtark an den Tag legen kann. Es giebt zwar auch Fälle, wo beydes Ueberzeugung und Rührung blos durch die höchſte Einfalt und den natürlichſten Ausdruk vollkommen bewürkt werden, und wo es der Stärke nicht bedarf. Aber dieſe rührende Einfalt iſt noch ſchwerer zu erhalten, als die Stärke; ſie ſcheinet auch nicht von ſo allgemeiner Würkung zu ſeyn, und kann nur vor ganz verſtändigen Zuhörern mit Sicherheit des Erfolges gebraucht werden. Die Stärke hingegen iſt von allgemeinerer Würkung. Was man eigentlich hinreißende, überwältigende Beredſamkeit nennt, beſteht großentheils in der Stärke der Gedanken und des Ausdruks, die auch auf Zuhörer von mittelmäßigem Verſtand und Gefühl ihre Würkung thut.

Sie iſt aber durch Kunſt nicht zu erreichen, ſondern hat ihren Grund in der lebhaften Ueberzeugung und ſtarken Rührung des Redners. Ein guter ehrlicher Profeſſor der Beredſamkeit fragte einsmals den Genfer Rouſſeau, wie er es doch mache, daß er immer ſo überzeugend und ſo hinreißend ſchriebe. „Ich, that er hinzu, bin ein Lehrer der Beredſamkeit, der ſeit ſo vielen Jahren alle Figuren, Tropen und Wendungen der Rede ſtudiret; und dennoch iſt es mir noch nie geglükt, mit dem Nachdruk und der Stärke zu ſchreiben, die Ihnen ſo natürlich ſcheinet.“ — „Ich habe weiter kein Geheimniß und keine Regel, antwortete Rouſſeau, als daß ich nichts behaupte, als das, von dem ich ſelbſt lebhaft überzeugt bin, und nichts äußere, als was ich bey jeder Sache würklich empfinde.“

Darin beſteht allerdings das ganze Geheimniß: aber dieſe lebhafte Ueberzeugung und dies ſtarke Gefühl ſelbſt liegt in dem Genie des Redenden. Eine Seele, der es an Kraft und Energie fehlet, ſelbſt der größte Geiſt, der blos an ſubtiler und höchſt genauer Zergliederung der Begriffe ſeine Nahrung findet, dieſe können durch kein Studium zu der Stärke gelangen, wovon hier die Rede iſt. Doch muß allerdings mit der natürlichen Kraft des Geiſtes und des Herzens auch Uebung im Denken und Empfinden verbunden werden. Erſt dann, wenn uns das, wovon wir ſprechen, völlig bekannt und geläufig iſt, daß der ſpeculative Verſtand dabey nicht mehr zu arbeiten hat, bekommen Verſtand und Herz die völlige, gänz-

liche

---

multitudinem hominum ex ſervis conductis, ex facinoroſis, ex egentibus congregatam! Cic. pro domo.

*) S. Frage.

e Freyheit, lebhaft zu denken und empfinden.

Es giebt auch eine falſche Stärke, eine Art der Schwulſt iſt, und Rede keinen Nachdruk giebt. Sie ſtehet daher daß man ſich bey gen, gleichgültigen Dingen groſ- n ſchröklicher und ſo gar hyper- iſcher Ausdrüke bedienet, und von meinen Dingen mit einer Art von ſtigkeit ſpricht, die nicht aus dem fühl entſteht, ſondern eine blos ch üble Gewohnheit angenomme- kindiſche Gebehrdung (Geſticula- n) iſt. In der franzöſiſchen Spra- haben ſich ſo viel übertriebene sdrüke in die alltäglichen Redens- ten eingeſchlichen, daß man oft ganz gleichgültigen Dingen Wor- höret, die Bewundrung, Entzü- ng, Bezauberung ausdrüken, und r Redende betheuert und ſchwört, kein Menſch an dem, was er t, zweifeln würde, wenn er es h noch ſo ſchwach und ſo nachläßig ne. Eine ſolche gar unzeitige tärke macht die Rede völlig abge- makt.

Es verdienet auch noch angemerkt werden, daß es eine blos äuſſer- che und gleichſam körperliche Stär- giebt, die darum, weil ſie die äuſ- n Sinnen mit Gewalt angreift, n ausnehmender Kraft auf die Ge- üther iſt. Ein einziger fröhlicher, rauriger, oder fürchterlicher Schrey, n einem Menſchen, kann ſchon oſſe Würkung auf uns haben: aber nn wir ihn von hundert Stimmen gleich hören, ſo bekömmt er eine ung hinreiſſende Stärke. Daher mmt es, daß man bisweilen in der uſik blos durch ſehr ſtarke Beſe- ung der Stimmen mit einem mittel- mäßigen Stük ungemein große Wür- thun kann. Man kommt in der that dem Herzen am leichteſten durch ührung der äuſſern Sinnen bey. nd dieſes verdienet auch beſonders Anſehung der theatraliſchen Vorſtellungen überlegt zu werden, wo gar oft ein ſehr ſtarkes Erleuchten der Schaubühne, oder in entgegengeſetzten Fällen große Dunkelheit, die Würkung gewiſſer Scenen ungemein verſtärket. Eben dieſes gilt auch von der ſtarken Erhebung der Stimme auf gewiſſen Stellen. Dieſes aber erfodert eine genaue Beurtheilung. Denn gar oft wird der größte Nachdruk durch das Gegentheil, durch eine ſchwache ſinkende Stimme, erhalten; ſo daß nicht alles, was ſtark rühren ſoll, auch mit ſtarker Stimme muß geſagt werden. Aber was würklich erſchüttern ſoll, ſcheinet dieſe Stärke zu erfodern.

## Statue.

(Bildhauerkunſt.)

Mit dieſem lateiniſchen Worte, für welches man auch das deutſche Wort Bildſäule brauchen könnte, benennt man die Werke bildender Künſte, welche die menſchliche Geſtalt körperlich, das iſt, in ihrer völligen Bildung darſtellen. Doch wird das Wort auch von ſolchen Abbildungen der Thiere gebraucht.

Unter welchem Volk und bey welcher Gelegenheit zuerſt der Gebrauch aufgekommen ſey, die Geſtalt des Menſchen in Holz, Stein, oder einer andern feſten Materie durch die Kunſt zu bilden und als ein Denkmal aufzuſtellen, iſt ungewiß. Aus den Nachrichten des Herodotus *) ſollte man ſchließen, daß die Aegyptier die erſten Statuen gemacht haben. Von der erſten Veranlaſſung dazu finden wir aber keine Nachricht.

Schon in dem hohen Alterthum finden ſich aber doch Spuren, daß verſchiedene andre Völker, ſowol im Orient, als in Kleinaſien, Griechenland und Italien, durch Kunſt verfertigte Bilder gehabt haben. Es ſchei-

net

---

*) Im II. B.

net aber, daß die Liebhaberey an Statuen, und die Kunſt der Bearbeitung derſelben in Griechenland zuerſt in einen vorzüglichen Flor gekommen ſeyn. Anfänglich wurden die verſchiedenen Gottheiten in menſchlicher Geſtalt gebildet, nachher die berühmteſten Helden älterer Zeit, und endlich auch kürzlich verſtorbene und noch lebende Menſchen, die man dadurch ehren wollte, daß ihre Geſtalt in Statuen abgebildet und an öffentlichen Orten aufgeſtellt wurde. Der Geſchmak an Statuen der Götter und Menſchen nahm unter den Griechen nach und nach ſo ſehr überhand, daß nicht leicht eine andre Kunſt mit dem Eifer und Aufwand getrieben worden, die man auf die Bildhauerey gewendet hat; ſo daß Griechenland zuletzt mit einer unzählbaren Menge von Statuen der Götter und Menſchen angefüllt worden.

Die Römer ſcheinen in den ältern Zeiten der Republik nur einen mäßigen Gebrauch von Statuen der Götter und verdienter Männer gemacht zu haben. Nachdem ſie aber mit den Griechen näher bekannt worden, und bey Gelegenheit verſchiedener in Griechenland gemachter Eroberungen viel griechiſche Statuen nach Rom gebracht hatten, wurde auch die Liebhaberey an dieſen Werken der Kunſt allmählig lebhafter, und ſtieg ſogar nach und nach bis zu einer Art von Raſerey; ſo daß ein alter Schriftſteller ſagt, man hätte zu einer Zeit mehr Statuen, als Einwohner, in Rom zählen können. Allein da es hier nicht um hiſtoriſche Nachrichten von den Statuen zu thun iſt, ſo verweiſen wir den Leſer, der hierüber Unterricht verlangt, auf das, was Plinius im 34 Buch ſeiner Naturgeſchichte hiervon ſagt, und auf Winkelmanns Geſchichte der Kunſt des Alterthums.

Unſre Abſicht geht hier auf allgemeine Betrachtungen über den Werth und Rang, den die Statuen unter andern Werken der Kunſt behaupten können, und über das Eigenthümliche ihres Charakters.

Ueber ihren gottesdienſtlichen Gebrauch haben wir hier nichts zu ſagen. Die Abbildung der Gottheit unter menſchlicher Geſtalt iſt gegenwärtig nach dem Maaß der Erkenntniß unter uns nicht mehr erträglich; und ich fühle auch nicht den geringſten Beruf, dem Bilderdienſt der im Kalender ſtehenden Heiligen und Märtyrer das Wort zu reden. Alſo werden ſich unſre Anmerkungen blos auf den allgemeinen ſittlichen, und auf den politiſchen Gebrauch dieſer Werke der Kunſt einſchränken.

Da die Statue ein Werk iſt, das ſchon beträchtlichen Aufwand erfodert *), ſo iſt auch ihr der Gebrauch ſehr eingeſchränkt, kann aber eben deswegen deſto wichtiger werden. Wir halten es für unnöthig von Statuen zu ſprechen, die heidniſche Gottheiten, oder andre allegoriſche Weſen vorſtellen. Dieſe letztern könnten zwar wegen der geiſtreichen Erfindung und guten Ausführung ihren Werth haben. Wenn man aber die Koſtbarkeit eines ſolchen Werks bedenkt, ſo ſcheinen ſie eben nicht ſehr zu empfehlen zu ſeyn.

Der beſte und edelſte Gebrauch, der von Statuen zu machen iſt, beſteht ohne Zweifel darin, daß ſie zu öffentlicher Verehrung groſſer Verdienſte und

---

*) Eine Statue, die nicht viel über Lebensgröße und von gutem weiſſen Marmor iſt, kann in einem Lande, das den Marmor nicht ſelbſt hat, unter fünf bis ſechs tauſend Thalern nicht wol fertig gemacht und geſetzt werden. Iſt ſie von Erzt, ſo ſind die Koſten noch weit beträchtlicher. Von ſchlechten, aus gemeinem Sandſtein, und oben hin nach [illegible] gemacht, oder ſonſt ohne Genie gemacht, die man für zwey bis dreyhundert Thaler haben kann, iſt hier nicht die Rede, weil wir ſie für gar nichts halten.

an ein ganzes Volk, und zur Reizung einer edlen Nacheiferung gebraucht werden. Zwar könnte man dieſen Zwek auch ſchon durch andre Ehrenmäler erhalten; aber die Statue hat vor jedem andern Denkmal beträchtliche Vorzüge wegen der ausnehmenden äſthetiſchen Kraft, die in der menſchlichen Geſtalt liegt, wodurch die Statue nicht blos ein Zeichen, oder ein todtes Sinnbild der Tugend iſt, ſondern einigermaßen die Tugend ſelbſt ſichtbar abbildet. Dadurch kann ſie außer dem Ehrenvollen, das ſie hat, noch in andern Abſichten nüzlich werden, wie ſchon anderswo angemerkt worden iſt *). Wir ſezen hier voraus, was wir ſchon einmal **) ausführlicher angemerkt haben, daß ein wahrer Künſtler große Seelen in der menſchlichen Bildung könne ſichtbar machen. Geſchieht dieſes in der Statue, ſo iſt ſie nicht ein bloßes Denkmal, ſondern würket auch auf die, die ihren Ausdruk zu empfinden im Stande ſind, große Gedanken und Empfindungen, die ein anderes Denkmal nicht erweken kann.

Aus dieſen Anmerkungen folget von ſelbſt alles, was wir über die Art und Beſchaffenheit dieſes Werks der Kunſt zu ſagen haben. Sie ſtellt einen Menſchen vor, der durch außerordentliche Verdienſte verehrungswerth iſt. Alſo muß ſie an einem öffentlichen Orte, wo ſie den Augen der meiſten Menſchen ausgeſezt iſt, auf ein genugſam erhaben Poſtament geſtellt werden, und eine verhältnißmäßige Größe haben. Gemeine Lebensgröße iſt zu gering; wie weit man aber darüber gehen ſoll, muß durch den Plaz und die Erhöhung des Poſtaments beſtimmt werden. Doch dieſes betrifft nur das Aeußerliche.

Nach dem innern Charakter muß die Statue zwar, ſo viel ohne Abbruch des wichtigern Theiles geſchehen kann, die Leibesgeſtalt und Geſichtsbildung der Perſon vorſtellen: aber das, wodurch ſich dieſelbe hauptſächlich verdient gemacht hat, die hohe Sinnesart, die eigentliche Größe des Geiſtes, oder Herzens, die den Hauptzug in dem Charakter ausmacht, muß vorzüglich darin ausgedrukt ſeyn, weil dieſes weſentlicher iſt, als die Aehnlichkeit. Alſo würde es hiebey hauptſächlich auf das Ideal ankommen, dem die Aehnlichkeit, wo es nöthig iſt, weichen muß. Es muß ſogleich in die Augen fallen, was man an dem Menſchen, deſſen Bild man ſieht, zu verehren habe: ob es ausnehmende Redlichkeit und Güte, oder Standhaftigkeit in großer Gefahr, oder eine andere hohe Tugend und Sinnesart iſt. Daß dergleichen beſtimmter Ausdruk möglich ſey, ſehen wir an einigen antiken Statuen der Götter und Helden, die das Ideal eines ziemlich genau beſtimmten hohen Charakters ausdrüken. Viele antike Statuen der Gottheiten ſind in der That nichts anders, als allegoriſche Vorſtellungen ihrer Eigenſchaften. Dieſe mußten durch menſchliche Bildung ausgedrükt werden, weil außer der menſchlichen Geſtalt in der Natur nichts ſichtbares iſt, das durch eine natürliche, nicht hieroglyphiſche Bedeutung Eigenſchaften eines denkenden Weſens ausdrükt. So iſt Jupiter ein Bild der ernſten Hoheit mit Güte verbunden; Pallas ein Bild des höchſten Verſtandes und der höchſten Weisheit u. ſ. f. Plinius ſagt von einer Statue des Apollodorus, die Silanio gemacht hatte, ſie habe nicht einen zornigen Menſchen, ſondern den zornigen Charakter ſelbſt ausgedrükt *). So ſollten

---

*) S. [illegible]

**) S. Bildhauerkunſt I. Th. S. 410.

*) Nec hominem (Apollodorum) ex aere fecit, sed iracundiam. **Hist. Nat.** L. XXXIV. c. 8.

ſollten die Statuen großer Männer ſeyn.

Weil ein Charakter, wenn man ihn ganz fühlen ſoll, beſſer erkannt wird, wenn die Perſon in Ruhe, als wenn ſie in einer einzelen beſtimmten Handlung begriffen iſt: ſo würden wir ruhige Stellungen, ohne beſtimmte Handlung, zu den Statuen vorziehen. Dieſes ſcheinen die Alten auch vorzüglich beobachtet zu haben. Nur in gewiſſen Fällen, wo die Größe des Charakters ſich am beſten in der Handlung zeiget, müßte Handlung gewählt werden. So würde Achilles beſſer fortſchreitend, Ulyſſes aber beſſer ſtehend, oder ſitzend gebildet werden. Bey ruhiger Stellung ohne Handlung wird man auch natürlicher Weiſe auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzige Handlung geführet.

Man ſiehet aber hieraus leicht, daß eine vollkommene Statue das höchſte Werk des Genies und der Kunſt ſey. Darum haben auch die Griechen einen Phidias eben ſo bewundert, als irgend einen andern groſſen Geiſt. Aber da es gegenwärtig ſo ungewöhnlich iſt, Verdienſte vortrefflicher Männer durch Statuen zu verehren, und wenn es noch geſchieht, der ganzen Veranſtaltung die Hoheit und Feyerlichkeit, die zu ſolchen öffentlichen Handlungen nothwendig erfodert wird, meiſtentheils fehlet, folglich die Bildhauerkunſt bey uns nicht in dem Glanz erſcheinet, der ihr nöthig wäre, um große dazu tüchtige Genies in die rechte Würkſamkeit zu ſetzen: ſo dürfen wir es uns nicht befremden laſſen, daß in dieſer Art ſo ſehr ſelten etwas erſcheinet, das den guten Statuen des Alterthums könnte zur Seite geſetzt werden.

## Steif.

(Schöne Künſte.)

Es wird im eigentlichen Sinn von Menſchen und Thieren genommen, denen ein Theil der Gelenkigkeit fehlt. Alſo braucht man es in den zeichnenden Künſten von den Figuren, welche ſo gezeichnet ſind, daß man ihnen die Unbeweglichkeit, oder den Mangel der Leichtigkeit der Bewegung anſehen kann.

Hernach kann der Begriff auf alle Dinge, in denen Bewegung, oder etwas der Bewegung ähnliches iſt, angewendet werden: ſteife Schreibart, ein ſteifer Vers, eine ſteife Melodie. Man braucht es auch von der ganzen Gemüthsart, die man ſteif nennt, wenn der Menſch nie, wo es ſeyn ſollte, nachgeben, oder ſich auf eine andere, als ihm gewöhnliche Seite lenken kann.

Daß das Steife des Körpers der Schönheit entgegen ſey, fühlt Jedermann, und der Grund davon iſt auch anderswo von uns angezeiget worden *). In den zeichnenden Künſten hat man ſich alſo ſorgfältig vor allem Steifen zu hüten, es ſey denn, daß man nach der Abſicht des Werks einen häßlichen und ungeſchikten Menſchen vorzuſtellen habe.

In redenden Künſten wird man ſteif, wenn man entweder ſeine Materie nicht vollkommen beſitzt, und etwas ſagen will, was man ſelbſt nicht mit voller Klarheit ſich vorſtellt; oder wenn man ſich zwingt kürzer zu ſeyn, als es der Gedanke verträgt; oder endlich auch, wenn man die Sprache nicht völlig in ſeiner Gewalt hat. Aehnliche Urſachen bringen auch das Steife in der Muſik hervor. Eine ſteife Modulation, ein ſteifer Geſang, entſtehen gemeiniglich daher, daß der Tonſetzer keine hinlängliche Kenntniß der Harmonie

---

*) S. Schönheit.

monie hat, und deswegen Töne, oder Harmonien auf einander folgen läßt, zwiſchen denen die genaue Verbindung fehlet.

Eine ſehr genaue und vertraute Bekanntſchaft mit der Materie, die man zu behandeln hat, iſt das ſicherſte Mittel das Steife zu vermeiden. Wer von Sachen ſpricht, die ihm ſelbſt noch etwas neu und unbekannt ſind, muß ſich nothwendig bisweilen etwas ſteif ausdrüken. Man verſteht insgemein das Horaziſche nonum prematur in annum nur von der Ausarbeitung der Werke des Geſchmaks; es iſt aber noch wichtiger, es auf das Ueberdenken der Materie, oder des Stoffs anzuwenden. Zwar haben leichtſinnige Köpfe die Gabe, von Dingen, die ſie nur halb erkennen, mit Dreiſtigkeit und einer ſcheinbaren Leichtigkeit zu ſprechen, ſo daß man ſie keiner Steifigkeit beſchuldigen kann. Aber dann fehlet es an Richtigkeit und Wahrheit. Es iſt nicht wol möglich, ohne Steifigkeit ſehr beſtimmt und gründlich zu ſeyn, wenn man nicht zugleich ſeine Materie lang und vollkommen überdacht hat.

## Steinſchneider; Stempelſchneider.

Wir nehmen dieſe beyden Arten der Künſtler hier zuſammen; weil unter ihren Künſten eine genaue Verwandtſchaft iſt, und, wenigſtens in den neuern Zeiten, Viele beyde zugleich getrieben haben, auch in beyden groß geweſen ſind, obgleich die Behandlung der Arbeit ſehr verſchieden iſt. Von dieſen beyden Künſten und ihren Werken, den geſchnittenen Steinen und den Schaumünzen, haben wir bereits in beſondern Artikeln geſprochen, alſo bleibet uns hier nur übrig, von den Künſtlern ſelbſt zu ſprechen.

Daß das Alterthum viele ſehr große Meiſter in beyden Künſten beſeſſen habe, iſt aus der beträchtlichen Menge vortrefflicher Werke, die noch vorhanden ſind, hinlänglich abzunehmen. Ob aber das Stempelſchneiden bey den Alten eine beſondere Kunſt geweſen, oder ob die Steinſchneider auch die Stempel zu den Münzen gemacht haben, iſt mir nicht bekannt. Aus dem Edikt des Alexanders, deſſen Plinius und andere gedenken, welches ein Verbot enthielt, daß ein anderer als Apelles ihn mahlen, ein andrer als Lyſippus (Apulejus nennt den Polyklet, ſtatt des Lyſippus,) ſeine Statue machen, und ein anderer als Pyrgoteles ihn in Stein ſchneiden ſoll, möchte man beynahe ſchließen, daß auch die Münzen dieſem letzten allein aufgetragen geweſen. Denn aus den Münzen dieſes Eroberers und ſeiner Nachfolger, die ſich bis auf unſre Zeit erhalten haben, kann man ſehen, daß große Künſtler dazu gebraucht worden. War ihm nun daran gelegen, daß ſein Bildniß nur von großen Meiſtern verfertiget würde, wie ſich allerdings aus jenem Edikt ſchließen läßt, ſo ſiehet man nicht, warum nicht auch der Stempelſchneider darin genennt worden, wenn dieſes Schneiden eine beſondere Kunſt geweſen wäre. Es ſcheinet allerdings, daß unter den Wörtern caelamen und toreuma ſowol in Stein geſchnittene, als auf Münzen geprägte Werke müſſen verſtanden werden. Aber wir wollen es den Gelehrten überlaſſen, dieſen Punkt auszumachen. Mir iſt wenigſtens bey den Alten, die über die Kunſt geſchrieben haben, kein Stempelſchneider vorgekommen, da hingegen der Steinſchneider ſehr oft Erwähnung geſchieht; und doch ſind viel griechiſche Münzen in Abſicht auf die Schönheit der Zeichnung, eben ſo ſchätzbar, als die ſchönſten geſchnittenen Steine.

Wenn es mit der Behauptung der Kenner alter Münzen, daß man nirgend zwey von vollkommen gleichem Gepräge finde, ſeine Richtigkeit hat, ſo ſollte man daraus ſchließen, daß die Alten ihre Münzen nicht ſo geprägt haben, als die Neuern thun. Vielleicht waren ihre Stempel nicht ſo hart, als ſie gegenwärtig ſind; in dieſem Falle ſcheinet es nöthig geweſen zu ſeyn, ihnen oft nachzuhelfen; und daher ließe ſich erklären, warum man keine vollkommen gleiche Gepräge findet.

Der älteſte griechiſche Steinſchneider, deſſen namentlich gedacht wird, iſt Theodor von Samos, der auch Bilder aus Erz gegoſſen hat *); der berühmteſte aber war, wie aus dem vorher angeführten abzunehmen iſt, Pyrgoteles, deſſen Namen auf zwey noch vorhandenen Steinen angetroffen wird. Daß aber der eine, der auch den Namen Phocion trägt, nicht von dieſem Künſtler ſey, hat Winkelmann gezeiget †); auf dem andern, den der Graf von Schönborn in Wien beſitzt, iſt der Kopf des Alexanders, es iſt aber auch nicht ausgemacht, daß es die Arbeit dieſes berühmten Künſtlers ſey.

Der Baron Stoſch hat die antiken Steine, auf denen die Namen der Künſtler eingeſchnitten ſind, ſo viel er davon auftreiben konnte, ſiebenzig an der Zahl, in Kupfer ſtechen laſſen **). Einige der beſten dieſer Steine ſind aus den Zeiten des Auguſtus und ſeiner erſten Nachfolger, von Dioſcorides, Evodus, Hyllus und Solon. Der Herr von Murr hat ſich die Mühe gegeben, ein alphabetiſches Verzeichniß der alten Steinſchneider, deren Namen man auf den Steinen findet, zu verfertigen. Man findet weit mehr römiſche darunter *).

Der berühmte Natter, der ſich in unſern Tagen in der Kunſt des Steinſchneidens beſonders hervorgethan, hat aus ſehr genauer Unterſuchung verſchiedener antiker Steine bewieſen, daß die Alten dieſe Arbeit mit eben ſolchen Werkzeugen verfertiget haben, dergleichen noch itzt im Gebrauch ſind **) und die er auf eine Kupferplatte abgezeichnet hat.

Wie die Künſte des Stein- und Stempelſchneidens im funfzehnten Jahrhundert wieder zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gekommen ſeyen, iſt an einem andern Orte bereits angemerkt worden †). Wir müſſen aber hier die berühmteſten Künſtler in beyden Arten noch anzeigen.

Der älteſte Stein- und Stempelſchneider neuerer Zeit, von dem man Nachrichten findet, iſt Vittore Piſanello, der ſich im Jahr 1400 in Florenz aufgehalten ††). Unter Laurens de Medici dem ältern, thaten ſich zwey Künſtler hervor, davon der erſtere unter dem Namen Giovanni delle Corniole, der andere unter dem Namen Domen. de' Camei bekannt worden. Aber unter dem Pabſt Leo dem X. erſchien eine beträchtliche Anzahl

---

*) Ueber den Theodor ſ. den Art. Geſchnittene Steine S. 486.

†) Geſchichte der Kunſt S. 181.

**) Gemmae antiquae caelatae ſculptorum nominibus inſignitae, a Phil. de Stoſch. Amſt. 1724. fol.

*) S. Bibliotheque de peinture etc. T. I. p. 248. ſq.

**) S. Traité de la Methode antique de graver en pierres fines etc. par Laur. Natter. Londres 1754. fol.

†) S. Geſchnittene Steine.

††) S. Memorie degli Intagliatori moderni. In Livorno 1753. 4. p. 11. Dieſes Werk, in welchem man die meiſten Nachrichten über die neuern Steinſchneider findet, enthält erſtlich das Leben des Valerio Vicentino aus dem Vaſari abgedruckt; hernach die Geſchichte der neuern Steinſchneider aus des Mariette traité des pierres gravées überſetzt; und endlich einige weitläuftige Anmerkungen des Ueberſetzers zu der Mariettiſchen Abhandlung.

zahl vorzüglicher Künſtler in Stein und Stahl, davon Giov. Bernardi, Valerio Belli, insgemein Val. Vicentino genannt, und Matteo de Naſſaro, Aleſſ. Ceſari und Pietro Mar. da Peſcia die vorzüglichſten waren. Die Arbeiten des Val. Vicentino ſind meiſtentheils ſchöner, als die Antiken vom zweyten Rang, und viele ſeiner Münzen und Steine nach antiker Art werden eben deswegen, weil ſie zu ſchön ſind, für nachgemachte, oder nachgeahmte Werke erkannt.

In der zweyten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts ſcheinet die Anzahl der guten Künſtler in dieſer Art in Italien abgenommen zu haben: doch verdienen Jac. von Trezzo und Birago, zwey Mayländer, die für König Philipp II. in Spanien gearbeitet haben, genennt zu werden. Der Birago ſoll zuerſt unternommen haben, in Diamant zu ſchneiden. Damals fiengen auch deutſche Stein- und Stempelſchneider unter dem Kayſer Maximilian dem II. an ſich hervorzuthun. Sandrart gedenkt zwar eines Engelhards aus Nürnberg, der ein Freund des Alb. Dürers ſoll geweſen ſeyn, als eines großen Künſtlers; aber er ſagt zugleich, er habe ſich durch Petſchafte hervorgethan. Unter Kayſer Rudolf machte ſich Caſpar Lehmann berühmt, nach ihm Chriſtoph Schwaiger. Und gegen Ende des ſechszehnten und Anfangs des ſiebenzehnten Jahrhunderts fiengen auch in Frankreich einige an, berühmt zu werden. Von Coldoree hat man einige ſchöne Köpfe von Heinrich dem IV, und in dem Cabinet des Herrn von Crozat, das izt der Herzog von Orleans beſizt, iſt ein Cameo von ihm, der den Kopf der Königin Eliſabeth von England vorſtellt, und von Mariette gerühmt wird. Auch wird ein Julien de Fontenay, Kammerdiener Heinrichs IV, genennt; aber der eben erwähnte Schriftſteller hält ihn mit dem Coldoree für eine Perſon.

Ueberhaupt aber liefert das ſiebenzehnte Jahrhundert wenig berühmte Namen der Steinſchneider; hingegen haben ſich in demſelben viel ſehr gute Stempelſchneider hervorgethan. In der erſten Hälfte deſſelben verdienen Warin a), deſſen Köpfe von den Königen Ludwig XIII. und XIV. ſehr ſchön ſind, Thomas Simon b), der unter Carl I. in England gearbeitet hat, vorzüglich angemerkt zu werden. Von der andern Hälfte deſſelben bis auf unſre Zeit hat ſich die Anzahl ſehr guter Stempelſchneider ſehr vermehret. Die Liebhaber ſchätzen beſonders die Arbeiten der Römer Hamerani c), (vielleicht Hammer, denn ſie ſcheinen deutſchen Urſprungs zu ſeyn;) eines Joh. Crokers d), aus Dreßden, der in London Königl. Stempelſchneider geweſen, eines Rottiers, eines Karlſteen e) aus Schweden, dem man die Erfindung des erhabenen Stempels *) zuſchreibt, eines Raymund Falz f), der in Berlin unter Friedrich I. gelebt hat, und vorzüglich meines unlängſt verſtorbenen Landsmannes Hedlinger g).

Von den neuern Steinſchneidern ſind vorzüglich Dorſch aus Nürnberg, Flavio Sirlato, Carlo Coſtanzi, Domenico Landi, Gottfr. Grafft, Jac. Guay, und vornehmlich Laur. Natter, bekannt.

Was

---

a) († 1672.)

b) Mr. Vertue hat ſein ganzes Werk im J. 1753. in Kupfer herausgegeben.

c) S. über ſie die Vorrede zu dem [illegible] Theil von Lochners Sammlung merkwürdiger Medaillen.

d) († 1740.) e) († 1718.)

*) Es iſt nicht nur leichter und ſicherer, erhabene, als vertiefte Arbeit zu machen; ſondern wenn man, wie es geſchicht, die Vorſicht hat, daß ein Stempel [illegible], einen vollkommenen [illegible] gemacht, ſo kann man, vermittelſt des erhabenen Stempels, bald wieder einen andern vertieften erhalten.

f) († 1703.) g) († 1771.)

Was die Steinſchneider anbetrift: ſo ſehe man den Art. Geſchnittene Steine, S. 401 u. f. Als Stempelſchneider ſind noch vorzüglich bekannt: Vittore Piſano oder Piſanello (1429–1448. Herr Sulzer hat ihn bereits als Steinſchneider genannt. Durch ihn lebte die Kunſt der Schaumünzen in Italien wieder auf. Wenn es gleich ſchon frühere Schaumünzen giebt, z. B. mit den Köpfen des Dante, Petrarch, Boccaz, auf Huſſens Verbrennung (In Begeri Numismat. Pontif. Rom. S. 76.) u. d. m. ſo ſind doch die ſeinigen, mit Recht für die erſten eigentlichen Kunſtwerke anzuſehen. Seine Schaumünzen ſind indeſſen nur gegoſſen, und zwar entweder aus Bley, oder aus ſo genanntem Glockenguth. Die älteſte derſelben iſt auf den Pabſt Martin den 5ten und wie es ſcheint, ums Jahr 1429 verfertiget. Ein Verzeichniß ſeiner ſämmtlichen Arbeiten dieſer Art findet ſich in J. C. W. Möhſens Beſchreibung einer Berliniſchen Medaillen-Sammlung, S. 118–121. 124–126.) — Petrecini (1460. Scheint zuerſt einen eigentlichen Stempel gegraben zu haben.) Vict. Gambello oder Camelio (1471–1484. Wird, von dem Möhſen a. a. O. S. 143 u. f. für den erſten, eigentlichen Stempelſchneider erklärt. Die erſte, geſchnittene Medaille ſcheint auf den Pabſt Sixtus den 4ten gemacht worden zu ſeyn.) — Valerio de' Belli, Vicentino gen. († 1546. Seine, und die Kunſt einiger der nächſt folgenden, in der Nachahmung alter Kaiſermünzen, veranlaßte allerhand Betrügereyen damit.) — Aleſſ. Ceſari (1550. Machte den erſten Verſuch in zweyerley Metall zu prägen, auf einer ſeiner ſilbernen Schaumünzen iſt das erhobene Bruſtbild des Card. Aleſſ. Farneſe von Golde.) — Chriſt. Foppa, Caradoſſo genannt (1550.) Giov. Jac. Caraglio (1550.) Leder und Giov. [illegible] (1550.) Lor. Cortreon, [illegible] gen. (1550.) Leo Leoni (1550.) [illegible] (1550.) Frc. von Parma ([illegible]) [illegible] Guardo (1555.) Giov. Bernardi di Caſtel Bologneſe († 1555.) Giov. Cavino († 1570. Ein Verzeichniß ſeiner Schaumünzen, 83 an der Zahl, findet ſich im 14ten Bd. S. [illegible] von Köhlers Münzbeluſtigungen.) Benv. Cellini († 1570. In dem erſten ſeiner Due Trattati, Fior. 1568. S. 65 u. f. der Ausg. 1731. 4. hat er ſeine, bey Verfertigung der Schaumünzen gebrauchten Handgriffe beſchrieben.) Jac. de' Trezzo (1578.) Alb. Hamerani († 1670.) Giov. Hamerani († 1705.) Otto Hamerani († 1768.) — — Berühmte franzöſiſche Stempelſchneider: Jean Goujon († 1572.) Abrah. und Guil. Dupre (1630.) J. Warin († 1672. Gehört zu den größten Münzverbeſſerern der neuern Zeit. Von ihm ſcheinen die erſten, eigentlichen Medaillons, geprägt worden zu ſeyn.) Jean Varre (1655.) Cl. Balin († 1678.) Ch. Jean Franç. Cheron († 1698.) Nic. Rouſſel (1717.) Jean Mauger († 1722.) Jean du Vivier († 1761.) Jac. Ant. Daſſier († 1759.) Jean Daſſier († 1763.) Mit ihnen will ich den Lothringer, Ferdinand de St. Urbain († 1738.) verbinden, von deſſen Arbeiten in dem Eſſai hiſtor. ſur les progrès de la gravure en Medailles chez les Artiſtes Lorrains . . . Nancy 1753. 8. Nachrichten gegeben werden. — Niederländiſche Stempelſchneider: Joh. Schmelzing († [illegible]) Joh. Boskam (1700.) Joh. Jac. und Joſ. Carl, Gebrüder Roettiers (1700.) — Deutſche und Schweizer Stempelſchneider: Bern. Beheim ([illegible] Die, von ihm, mit dem Bildniſſe des Erzherzogs Sigism. von Oeſtreich geprägten Thaler ſind, für ſeine Zeiten, nicht ſchlecht.) Lor. Roſenbaum ([illegible]) Chriſtn. Maler ([illegible]) P. Paul Werner (16[illegible]) Joh. [illegible] ([illegible]) Joh. Crocker ([illegible]) G. Hautſch ([illegible]) Friedr. Kleinert († 1714.) Phil. Heinr. Müller († 1718.) P. P. Werner (1720.) Geo. Richter (1720.) Joh. L. [illegible] (1740.) Chriſtn. Wermuth († 1739.) G. Wilh. Veſtner († 1740.) Joh. Crafer († 1741.) Phil. Chriſtoph. von Becker († 1743.) Nic. Seeländer († 1744.) Matth. Donner (1760.) Mart. Holtzhey (1750.) [illegible] Schega (1770.) [illegible] ſlinger († 1771. S. Art. Schaumünze 152.) Fdr. W. Dörfer († 1779. G. Meuſels Miſcell. II. S. 21. III. 54.) G. Chriſtph. und Joh. G. ſtitter (1780.) J. L. Oeſterlein († 1787.) ramton (S. G. Meuſels Miſcell. V. 62. VIII. 184. XIX. 59.) Joſ. Be- — H. Boltshauſer (S. Meuſels ſcell. XI. S. 287.) — J. M. Bückle — Jan Donner (S. Meuſels Miſcell. XX. S. 361.) — J. A. Gößmaer S. Meuſels Miſcell. II. S. 19. Muſ. S. 51.) — N. L. Holzmeir (Meuſels XIV. S. 110.) — Fer. H. Krü- — Curan, Kr. Krull — D. Fdr. — J. G. Reil — J. Chriſtn. Reiß — W. Leb Reiz — J. J. Stieler — J. W. Stierle — J. Weber (S. Meuſels Miſcell. XXV. S. 18.) — Sig. Wermuth — J. A. Wörth S. Meuſels Miſcell. XVI. S. 250. I. 2. 8. XXX. 364.) — u. a. m. — Engliſche Stempelſchneider: Th. Si- † 1665. S. Medals, Coins, Great als . . . of Th. Simon . . . publ. G. Vertue 1753. 4. Verb. von R. ugh 1780. 4.) Uebrigens haben auch Medailleurs eine vorzüglich große Anzahl gearbeitet, und der iſt daher von mehrern Engländern einen Engländer angeſehen worden. — Schwediſche Stempelſchneider: Karl Hall († 1708.) Arfeid Karlſteen († 1723.) Ar. Georgi — J. F. Traut — Ljungberg — C. Fehrmann. — Dä- niſche Stempelſchneider: Joh. Henr. Wolf — Dan. Jen. Adzer. — S. über- Phil. Wilh. Ludw. Flocks berühmte ſtechers und Stempelgraveurs, nebſt ih- Zeichen, 1781. 4. — Samml. ſchiedner Medailleurs. Nürnb. 1778. 4. den Art. Schaumünze.

## Stellung.

(Schöne Künſte.)

Es liegt in den verſchiedenen Stellungen des Leibes eine ſo große Kraft, daß faſt jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenſchaft, jede Gemüthsart und jeder Charakter durch die Stellung allein kann ausgedrükt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andere Menſchen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen ſie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewürkt werden. Auch die Unachtſamſten wiſſen es, daß es freche und beſcheidene, hochmüthige und demüthige, fröhliche und niedergeſchlagene Stellungen giebt; die ſich aber beſonders darin geübet haben, die menſchliche Seele in dem Körper zu ſehen, entdeken bisweilen in der Stellung des Leibes ihre ganze Beſchaffenheit. Deswegen iſt die bloße Leibesſtellung ein wichtiger Gegenſtand in den Werken der ſchönen Künſte. Mahler und Bildhauer, Schauſpieler, Tänzer und Redner befinden ſich gar oft in dem Fall, den größten Nachdruk ihrer Vorſtellungen durch dieſes Mittel zu erhalten. Darum iſt es eben ſo wichtig für ſie, den Menſchen in ſeinen verſchiedenen Stellungen zu beobachten, als auf die innern Bewegungen und Regungen des Herzens Achtung zu geben, und der kennt den Menſchen gewiß nur halb, der blos ſein Inwendiges kennt. Gar oft überzeuget uns die bloße Stellung von der Aufrichtigkeit oder Falſchheit der Verſicherungen, die man uns giebt; und oft empfinden wir durch die Stellung mit weit mehr Zuverläßigkeit, oder mit ſtärkerm Nachdruk, was in dem Herzen der andern vorgeht, als ihre Worte uns ſagen könnten.

Es würde ſehr unnütze, oder wol gar ungereimt ſeyn, dem Künſtler die verſchiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannichfaltigen äſthetiſchen Kraft mit Worten zu beſchreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in beſondern Fällen den Eindruk, den er zu machen hat, durch Stellung bewürken ſoll. Man muß dieſes nothwendig aus eigener Beobachtung

achtung wiſſen. Die Theorie der Künſte kann in dieſem Punkt nicht weiter gehen, als daß ſie die große Wichtigkeit der Sache vorſtelle und den Künſtler von der Nothwendigkeit überzeuge, ſich ein eigenes und angelegenes Studium daraus zu machen, die Menſchen in den verſchiedenen Stellungen des Leibes genau zu beobachten, und ſich zu üben, ihre Kraft zu empfinden. Hat er hinlängliche Kenntniß darin erlanget, ſo wird er auch die Nothwendigkeit einſehen, ſich darin zu üben, daß er jede Stellung, die er nöthig hat, in ſeiner eigenen Perſon annehmen, oder durch richtige Zeichnungen darſtellen könne. Tanzſtunden helfen hiezu gar nichts. Wenn man ſie gelernt hätte, ſo würde man ſie doch bey der Ausübung wieder vergeſſen müſſen, wenn man nichts unnatürliches machen wollte. Es urtheilet ein Meiſter der Kunſt ſogar über die fünf Haupt- oder Elementarſtellungen des Tanzes *).

Bey dem mündlichen Vortrag des Redners hat gar oft die Stellung eben ſo viel Kraft zu überzeugen, oder zu rühren, als die Worte ſelbſt, und es geſchiehet auch nicht ſelten, daß das, was Redner oder Schauſpieler ſprechen, durch ihre Stellung vollkommen widerlegt wird. Der Schauſpieler beſonders hat in ſeiner ganzen Kunſt nichts wichtigeres, als die Stellung. Wenn er dieſer Meiſter iſt, ſo wird ihm alles übrige leicht werden. Man kann beynahe daſſelbe von dem Redner ſagen. Es giebt Stellungen die uns, wenn wir auch die Geſichtszüge nicht ſehen, ſo beſtimmt und ſo gewiß von dem Charakter, oder von einer vorübergehenden Gemüthslage der Perſon unterrichten, daß wir kaum mehr nöthig haben, auf das Geſicht zu ſehen. Dergleichen höchſt lebhaft ſchildernde Stellungen trifft man vorzüglich in Raphaels Werken an, deren fleißiges Betrachten nicht nur dem Zeichner, ſondern auch dem Schauſpieler und Redner höchſtens zu empfehlen iſt.

◆ ◆

(*) Von der Stellung handeln: Joh. Andr. D. Bergsträßer (Von der Stellung des Redners, Hanau 1771. 4.) — S. übrigens die Art. Anſtand und Vortrag.

## Stimme.

(Muſik.)

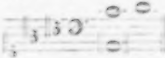
Dieſes Wort hat mehrere Bedeutungen. Es bedeutet 1) die menſchliche Stimme an ſich; und 2) jede geſchriebene Parthie eines Stüks, die den Geſang enthält, der geſungen oder geſpielt werden ſoll. In dieſem Verſtand iſt ein Quartet ein vierſtimmiges Stük, das aus einer Violin- einer Flöten- einer Bratſche- und einer Baßſtimme, oder wenn es ein Singſtük iſt, aus einer Diſcant- Alt- Tenor- und Baßſtimme, die man auch Singſtimmen nennet, beſtehen kann. Selbſt die verſchiedenen Töne, die zu einem Accord gehören, werden auch ſo viel Stimmen genennt; ſo ſagt man, daß zu einem vollkommenen Dreyklang vier Stimmen gehören. Daher auch die Benennungen: Hauptſtimme, Oberſtimme, Nebenſtimme, Mittelſtimme, [illegible] Füllſtimme, Begleitſtimme, [illegible], [illegible] ꝛc. Aeußerſte Stimmen ſind die Oberſtimme und der Baß gegen einander. Es iſt für die Tonſetzer eine Regel, daß jede Stimme der Natur des Inſtruments gemäß, und beſonders im Spielen, wo ſie mehr als einfach [illegible], [illegible] ſey; daß die Hauptſtimme nicht durch die Mittelſtimmen verdunkelt werde; und daß in den äuſſerſten Stimmen die vollkommenſte Reinigkeit beobachtet ſey.

---

*) Les positions ſont bonnes à ſavoir, et meilleures encore à oublier; c'est à l'art du grand Danſeur de s'en écarter agréablement. Toutes celles où le corps eſt ferme et bien deſſiné ſont excellentes. Noverre Lettres ſur la danſe p. 278.

Zu Anſehung der menſchlichen Stimme gehören phyſikaliſche Unterſuchungen, über ihre Entſtehung und über die Urſachen ihrer Verſchiedenheit in den Altern und Geſchlechten, nicht in den Plan dieſes Werks. Wer davon unterrichtet ſeyn will, findet in Toſis Anleitung zur Singkunſt *) hinlänglichen Unterricht davon. Wir merken nur überhaupt an, daß die weibliche Stimme wegen ihrer Annehmlichkeit und Dauer einen Vorzug vor der männlichen habe. Die Stimme der Caſtraten, zu geſchweigen, daß ſie durch grauſame und die Menſchheit ſchändende Mittel erzwungen wird, und ſelten geräth, behält, wenn ſie auch am vollkommenſten iſt, mit ihrer Annehmlichkeit doch ſo viel unnatürliches, daß ſie mit einer ſchönen weiblichen Stimme nicht in Vergleichung zu ziehen iſt. Deutſchland zeugt vor vielen andern Nationen vortrefliche Baßſtimmen.

Die Stimmen werden überhaupt in hohe und tiefe eingetheilt. Hohe ſind: der Diſcant und Alt; tiefe: der Tenor und Baß. Knaben und Frauenzimmer ſingen den Diſcant; Jünglinge von noch nicht reifem Alter haben insgemein eine Altſtimme; Männern iſt der Tenor und Baß eigen. Der natürliche Umfang jeder Stimme, den ein Tonſetzer, der für die gewöhnlichen Menſchenſtimmen ſetzt, in Chören nicht überſchreiten muß, iſt von einer Decime, höchſtens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieſer Vorſtellung zu ſehen iſt:



In Arien iſt ihm eher vergönnt, noch einen Ton höher oder tiefer zu gehen, weil nur ein Sänger, der den Umfang der Stimme habe, dazu nöthig iſt. Wenn die Muſik von einer Orgel, die im Chortone geſtimmt iſt, begleitet wird, ſo iſt auch hierauf Rückſicht zu nehmen: der Umfang jeder Stimme iſt alsdann um einen Ton tiefer.

Aber nicht alle Stimmen ſind in den Umfang einer Decime oder Undecime eingeſchränkt. Einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher; andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Octaven im Umfange hat. Es giebt Diſcantſtimmen, die bis ins dreygeſtrichene c und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altſtimmen. Für ſolche Stimmen aber ſetzt der Tonſetzer nur in beſondern Fällen.

Daß der Klang der menſchlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Inſtrument, von welcher Art es ſey, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bey einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rühret, etwas von der Seele der ſingenden Perſon; ſie hat etwas mehr als körperliches; was eine Statue gegen einen lebenden Menſchen iſt, das iſt der Ton eines Inſtruments gegen den Ton der Menſchenſtimme. Daher ſind die Singſtücke die wichtigſten Werke der Kunſt; und es iſt nicht möglich, durch Inſtrumente, ſo gut ſie auch geſpielt werden, ſo tief in die Herzen zu dringen, als durch Menſchenſtimmen. Und doch ſollte man aus der Beſchaffenheit der gewöhnlichen Concerte das Gegentheil ſchließen. Sie ſind durchgehends ſo beſchaffen, daß man denken ſollte, die Tonkünſtler ſähen das Singen als eine Nebenſache an; denn man hört allemal zehn Inſtrumentalſtücke gegen ein Singſtück, und gegen hundert Liebhaber, die auf Inſtrumenten ſpielen lernen, findet man kaum

---

*) Nach des Herrn Agricola Ueberſetzung S. xx. f.

kamm einen; der ſich auf das Singen legt.

◆ ◆

(*) Obgleich, wie H. S. bemerkt hat, phyſikal. Unterſuchungen über die Entſtehung der Stimme, über die Urſachen ihrer Verſchiedenheit, u. d. m. eigentlich nicht hieher gehören: ſo mögen diejenigen Schriftſteller, welche davon beſonders handeln, denn doch hier eine Stelle einnehmen, als: **Bapt. Condrochius** (De vitiis vocis, Lib. II. Frcft. 1597. 8.) — **Jul. Caſſerius** (De vocis auditusque organis histor. anatom. Ferr. 1601. f. mit K.) — **M. Merſenne** (De la voix . . . der 3te Traité im 1. Harmonie univerſelle, in 53 Propoſit.) — **J. Mattheſon** (Unterſ. und Begr. menſchlicher Stimme, das 6te Kap. im 2ten Th. d. vollkommenen Kapellmeiſters.) — **Den. Dodart** (Mem. ſur les cauſes de la voix de l'homme et de ſes differens tons, in den Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences de Paris v. J. 1700. S. 238. Ein Supplement dazu, ebend. v. J. 1706. S. 136. De la difference des tons de la Parole et de la voix du chant, par rapport au recitatif, et par occaſion des expreſſions de la Muſique anc. et de la Muſ. moderne, ebend. S. 380. Ein zweytes Supplem. ebend. v. J. 1707. S. 66.) — **Morell** (Nouv. Theorie phyſique de la voix, Par. 1746. 12.) — **J. G. Runge** (Diſſert. de voce ejusque organis, Lugd. B. 1753. 4.) — **Tiſſot** (Im 10ten Stke. des Hamb. Magaz. 2. Bd. findet ſich ein, aus dem Franz. überſetzter Verſuch von ihm über die Verbeſſerung der Stimme.) — —

## Stimmen; Stimmung.

(Muſik.)

Von der richtigen Stimmung der Inſtrumente hängt bey der Ausführung der Tonſtüke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Würkung eines Stüks ab. Wir haben deswegen für nöthig erachtet, in dieſem Artikel das, was zur richtigen Stimmung der verſchiedenen Inſtrumente gehört, ausführlich vorzutragen.

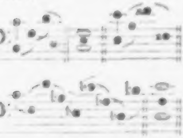
Zuerſt wird in jedem Inſtrument ein Ton feſtgeſezet, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieſer Ton kann bey einem einzelnen Inſtrument willkührlich ſeyn; wo aber mehr Inſtrumente zugleich ſpielen ſollen, iſt nöthig, daß alle nach einem Ton, nämlich gleich geſtimmt ſeyen. Es iſt aber bey dem Mangel der vollkommenen Reinigkeit verſchiedener Intervalle unſers heutigen Syſtems*), und bey der verſchiedenen mechaniſchen Einrichtung der Inſtrumente nicht gleichgültig, welcher Ton zum Stimmton gewählt werde, wenn die Spieler in allen Tonarten gleich rein zuſammenſtimmen ſollen. Da dieſes in einem Orcheſtre von der äuſſerſten Wichtigkeit iſt, und ſo wenig beſtimmt worden, daß jeder ſein Inſtrument nach Gutdünken zu ſtimmen pflegt, und den erſten den beſten Stimmton, der ihm bequem iſt, wählet, ohne zu bedenken, daß dieſer Ton temperirt, und gegen andere Inſtrumente zu hoch oder zu tief ſeyn könne, wodurch denn für jedes feine Gehör oft die übelſte Würkung im Ganzen entſteht: ſo wollen wir hier eine leichte und richtige Methode angeben, nach welcher zuerſt die Orgel, oder das Clavicembal, geſtimmt ſeyn müſſen; und dann die Stimmtöne anzeigen, nach denen die übrigen Inſtrumente geſtimmt werden müſſen.

Ueberhaupt muß die Stimmung, ſo weit es möglich iſt, durch ganz reine conſonirende Intervalle geſchehen, weil dieſe am leichteſten gegen einander zu vergleichen ſind. Bey den Clavierinſtrumenten, wo jeder Ton des Syſtems geſtimmt werden muß,

---

*) S. Syſtem; Temperatur.

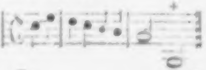
ß, iſt eine Temperatur zu wäh-
, die ſo beſchaffen ſey, daß, in-
n man durch reine conſonirende
tervalle fortſtimmt, ſie jedesmal
nau getroffen werden könne. Die
chtigkeit der Temperatur, die
f folgende Art im Stimmen al-
nal genau getroffen werden kann,
an einem andern Ort erwieſen
rden *).



an nimmt nämlich c auf einer rich-
en Stimmpfeife zum Stimmton,
mmt die Octave deſſelben, dann
reine Quinte g, von g die reine
uinte d̄ und deſſen Unteroctave.
arauf paßt man die reine Terz e in
Terzſtang von c. Von dem er-
tenen c verfährt man vorgeſchrie-
er maaßen bis ḡs, wie in dem er-
n Abſatz von c bis d. Nach dem
altenen ḡs fängt man mit c̄ an,
d ſtimmt durch reine Unterquinten
Octaven bis ad. Alsdenn fehlt
noch das einzige a, welches zwi-
en d und ē ſo eingepaßt wird, daß
gegen beyde leidlich klingt, wel-
s ſehr leicht bewerkſtelliget werden
n. Von c bis ḡs ſind nun alle
ne geſtimmt; nach dieſen werden
übrigen Töne octaven- oder quin-
nweiſe fortgeſtimmt. Auf einem
h dieſer Temperatur geſtimmten
avierinſtrument hat jeder Drey-
ng oder jede Tonart ihren beſon-
n Charakter **), der mit dem, den man auf den übrigen Inſtrumenten ſo leicht unterſcheidet, aufs genaueſte übereinſtimmt. Diejenigen, die der Violinen wegen die Quinten c g d a e rein ſtimmen, erhalten in C dur eine Tonleiter und einen Charakter, der nur dem Cis dur eigen iſt, und Cis dur wird umgekehrt zu C dur. Es iſt jedoch bey jeder Stimmung hauptſächlich darauf zu ſehen, daß die gebräuchlichen Kirchentonarten vorzüglich rein erhalten werden.

Soll nun ein ganzes Orcheſter wol zuſammenſtimmen, ſo müſſen die Violoncelliſten das große C, oder die Quinte C G des Clavicembals oder der Orgel, die nach vorgeſchriebener Art geſtimmet iſt, zum Stimmton nehmen, und danach ihre C-Sayte und die reine Oberquinte ſtimmen, von da ſie mit reinen Quinten aufwärts fortfahren. Die Bratſchiſten verfahren auf eben dieſe Weiſe eine Octave höher. Die Violiniſten ſtimmen die Quinte der Secund- und Terzſayte nach dem g und d̄ der Orgel oder des Flügels, und ſtimmen dann auch aufwärts mit reinen Quinten bis ins ē fort.

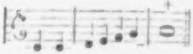
Einige Violiniſten haben die üble Gewohnheit, ihre Quint und Quartſayten nach dem Clavicembal oder Flügel zu ſtimmen, und alsdenn mit reinen Quinten unterwärts fortzufahren. Iſt nun das Violoncell von dem C-G des Flügels aufwärts geſtimmt, ſo iſt das g der Violinſayte gegen die Octave des G der Violoncellſayte ſchon um $\frac{1}{80}$ zu tief. Man darf auf einer ſo geſtimmten Violine nur folgende Noten langſam und rein ſpielen:



---

*) S. Temperatur.
**) S. Tonart.

um zu hören, daß das lezte g gegen das vorhergehende g, als Octave zu tief iſt. Zwar wird nach unſerer Art zu ſtimmen, die ē-Sayte der Violine gegen die C-Sayte des Violoncells, als große Terz um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{4}{5}$, und die ā-Sayte als Sexte von C auch um $\frac{1}{80}$ höher, als $\frac{3}{5}$; aber gute Violiniſten laſſen dieſe bloßen Sayten niemals hören, ſondern greifen ſowol das ē als das ā allezeit auf der unteren Sayte mit dem kleinen Finger, oder in der Applicatur, und temperiren dieſe Töne nach Erfoderniß der Tonart ſchon aus Gefühl. Sobald die Violin, oder jedes Geigeninſtrument nach reinen Quinten geſtimmt iſt, muß in folgenden Noten das lezte ā ſchon in der Applicatur gegriffen werden, weil das bloße zu hoch iſt:



Quanz hat dieſe Unvollkommenheit der reinen Quintenſtimmung auch bemerkt; er ſchlug daher vor *), die beyden Quinten $\underset{\smile}{d\ \bar{a}}$ und $\underset{\smile}{\bar{a}\ \bar{e}}$ auf der Violine etwas unter ſich ſchwebend zu ſtimmen; allein dadurch würde die Unvollkommenheit noch vermehrt worden ſeyn, weil kein Violiniſt alsdenn auf dieſen beyden Sayten eine einzige Quinte hätte rein angeben können. Daher iſt, wenn man annimmt, daß die zwey Sayten ā und ē im Spielen nicht anders als nur in Geſchwindigkeiten blos angegeben werden, die reine Quintenſtimmung von g aufwärts die vollkommenſte Art, die Violinen zu ſtimmen.

Die Flöten und Hoboen, die im Blaſen höher werden, müſſen nicht, wie es faſt durchgängig geſchieht, mit dem ē der Violine, welches ohnehin ſchon um $\frac{1}{80}$ zu hoch iſt, ſondern mit dem ē der Orgel oder des Flügels gleich geſtimmet werden. Die Waldhörner werden allezeit in dem Hauptton des Stüks geſtimmet.

Seitdem Rouſſeau ſich ſo ſehr über die Gewohnheit des franzöſiſchen Orcheſters, ganze Stunden lang vor einer Kirchenmuſik oder einer Oper zu ſtimmen und zu präludiren, aufgehalten hat, hat dieſe üble Gewohnheit in Paris nachgelaſſen; man ſtimmt izo in der großen Oper daſelbſt nicht einmal im Orcheſter, ſondern in beſonderen Nebenzimmern, und jeder iſt in einem Augenblik mit ſeinem Inſtrument fertig. Es wäre zu wünſchen, daß manche deutſche Capellen dieſem Beyſpiel folgen, und einmal einſehen lernen möchten, daß der Zuhörer auf keine unangenehmere Weiſe, und ſchlechter zu dem folgenden vorbereitet werde, als durch das ewige Stimmen und Präludiren ſo vieler Inſtrumente in einander und durch einander, ohne daß einer vor den andern hören kann, ob ſein Inſtrument geſtimmt iſt, oder nicht.

◆ ◆

Von der Stimmung handeln beſonders: Andr. Werkmeiſter (In den nothwendigſten Anmerk. und Regeln zum Generalbaß, Aufl. von 1715 findet ſich ein „Kurzer Unterricht, wie man ein Clavier ſtimmen, und wohl temperiren könne.) — G. Andr. Sorge (Anweiſung zur Stimmung und Temperatur der Orgelwerke, in einem Geſpräch, Hamb. 1744. 8. Zuverläßige Anweiſung, Claviere und Orgeln behörig zu temperiren und zu ſtimmen . . . Leipz. 17[illegible] — Barth. Fritz (Anweiſung, wie man Claviere, Clavecins, Orgeln, nach einer mechaniſchen Art, in allen zwölf Tö-

---

*) In ſeiner Anweiſung, die Flötetraverſiere zu ſpielen.

ren gleich rein ſtimmen könne . . . ; Leipz. 1757. 4. Iſt die 2te Aufl.) — G. Frdr. Tempelhof (Bey ſeinen Gedanken über die Temperatur des Hrn. Kirnbergers . . . Berl. 1775. 8. findet ſich eine Anweiſung, Orgeln, Claviere, Flügel auf eine leichte Art zu ſtimmen.) — Chr. v. Wieſe (Anweiſung der mechaniſchen Behandlung, das Clavier nach einer vorgeſchlagenen neuen Temperatur zu ſtimmen, Dresd. 1792. 4. Formular, Handbuch für den ausübenden Stimmer der Taſteninſtrumente, Dresd. 1792. 4.) — Fdr. W. Marpurg (Neue Methode allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemſte mitzutheilen, auf Veranlaſſung einer, von dem H. C. v. Wieſe vorgeſchlagenen neuen Stimmungsart, Berl. 1790. 4.) — Ungen. (Verſuch eines formulariſch und tabellariſch vorgebildeten Aufſatzes, in Bezug auf die Quelle des harmoniſchen Tönungsausfluſſes, und auf die Stimmungsübertragung ſo wohl der Nationalſtimmung, als der unterſchiedlichen denkenbaren Temperaturſtimmung, Dresd. 1799. 8.) — Auch findet ſich, bey des Sr. Loulie Nouv. Syſt. de Muſique, Par. 1698. 4. eine Deſcription du Sonometre, Inſtrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin. — Und, in den Wahrheiten, die Muſik betreffend, Frft. 1779. 8. findet ſich ein guter Artikel von der Stimmung. — S. übrigens den Art. Temperatur u. d. m. — —

# Strophe.

(Dichtkunſt.) *

Urſprünglich bedeutet das Wort in den lyriſchen Gedichten der Griechen eine Folge von Verſen, die von einem Chor in einem Zug, oder Marſch geſungen waren; weil das Singen mit einem feyerlichen Umgang oder Gang des ſingenden Chores verbunden worden. Wenn der Chor ſich in ſeinem Gang wendete: ſo gieng eine zweyte Folge von Verſen an, deren Anzahl und metriſche Einrichtung eben ſo war, wie in der erſten; alſo mußte der Chor eben ſo viel Schritte thun, um die zweyte Strophe zu ſingen, als er zur erſten nöthig hatte. Dieſe zweyte Folge wurde Antiſtrophe genannt. Wenn der Chor hierauf ſtillſtehend noch etliche Verſe ſang, ſo wurden dieſe zuſammen Epodos genennt, und waren in der metriſchen Einrichtung von Strophe und Antiſtrophe verſchieden. Wenn mit dieſen drey Sätzen das Lied noch nicht geendiget war; ſo wurden in der Folge die Verſe genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Sätze wiederholt. Dieſes kann man in den ſtrophiſchen Chören der griechiſchen Tragödien und in den Oden des Pindars ſehen.

Izt giebt man den Namen der Strophe in unſern Oden und Liedern einer Periode von etlichen Verſen, die allen folgenden Perioden in Anſehung des Sylbenmaaßes und der Versart zur Lehre dienet. Nämlich drey, vier, oder mehr Verſe, womit das Gedicht anfängt, dienen durch das ganze Lied in Abſicht auf das Sylbenmaaß und die Länge der Verſe dergeſtalt zur Regel, daß hernach die Folge des Gedichts in jedem Abſchnitt von drey, vier, oder mehr Verſen, genau ſo ſeyn muß, wie in dem erſten. Folgende vier Verſe:

Freund! die Tugend iſt kein leerer Name,
Aus dem Herzen keimt der Tugend Saame,
Und ein Gott iſts, der der Berge Spitzen
Röthet mit Blitzen.

machen eine Strophe der ſapphiſchen Versart aus; ſo lange das Lied dauert, machen immer vier folgende Verſe eine Strophe, die in Abſicht des Sylbenmaaßes und der Länge der Verſe genau ſo iſt, wie dieſe.

Es giebt einfache und Doppelſtrophen. Die einfachen machen, wie die ſo eben angeführte, nur eine einzige Periode aus, die am Ende einen Hauptruhepunkt hat. Die Doppelſtrophe beſteht aus mehr Verſen, die zwey rhythmiſche Hauptabſchnitte ausmachen, wie folgende:

Welche Fluren! Welche Tänze!
Welche ſchön geflochtne Kränze!
Welch ein ſanftes Purpurlicht!
Sanfter war die Morgenröthe,
Die des Waldes Grün erhöhte,
Mir im ſchönſten Lenze nicht *)!

Obgleich die zweyte Hälfte genau dieſelbe metriſche Beſchaffenheit hat, als die erſte: ſo empfindet man doch, daß der Ton ſich etwas abändert.

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andre Verſe, und alsdann unterſcheiden ſich die beyden Abſchnitte noch merklicher, wie hier:

Hier, auf dieſem Aſchenkruge,
Weint die Freundſchaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnem Pfluge
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.
Finſterniß und Stille!
Unter eurer Hülle,
Lad ich Erd' und Himmel zum Gehör,
Klagen will ich: Ach mein Liebling
Iſt nicht mehr **).

Dieſe Doppelſtrophen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein ebenfalls aus zwey Theilen beſtehen, die ſich im Ton unterſcheiden. Bisweilen unterſcheidet ſich die zweyte Hälfte der Doppelſtrophe von der erſten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppelſtrophen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, beſonders wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus ſich ändert, wie in der ſo eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode ſcheinet die Doppelſtrophe weniger zu vertragen.

---

*) Jacobi.

**) Die Karſchinn.

# Studium.

(Schöne Künſte.)

Zu einem vollkommenen Künſtler werden drey Dinge zugleich erfodert, Genie, Kenntniß und Fertigkeit. Das erſte giebt die Natur, das zweyte wird durch das Studium, und das dritte durch Uebung erlanget. Wir verſtehen alſo durch Studium alle Bemühungen, die der Künſtler anzuwenden hat, um die Kenntniſſe jeder Art, die ihm nöthig ſind, zu erlangen. Bisweilen giebt man dem Wort auch eine weitere Bedeutung, und begreift auch die Uebung ſelbſt mit darunter; wir ſprechen aber von dieſer beſonders. Doch ſchließen wir die Uebung nicht ganz vom Studium aus; denn es gehöret noch einigermaaßen mit zum Studiren, daß man ſich in der Fertigkeit zu ſehen und zu empfinden übe. Der Mahler muß ſein Auge, der Tonſetzer ſein Ohr, und jeder Künſtler überhaupt Verſtand, Geſchmak und Empfindung an allen Gegenſtänden der Kunſt üben: und dieſes iſt von der eigentlichen Uebung, das, was man empfunden hat, auszudrüken, unterſchieden, und kann noch zum Studium gerechnet werden.

Wenn man Natur und Kunſt gegen einander ſtellt, in der Abſicht zu erforſchen, was jede zum vollkommenen Künſtler beyträgt, ſo gehört auch das Studium zur Kunſt: und ſo hat es Horaz ohne Zweifel verſtanden, wenn er beyden einen gleichen Antheil an der Vollkommenheit eines Werks zuſchreibt. Das Genie, und was man überhaupt Gaben der Natur nennt, ſie beſtehen in äußerlichen oder innerlichen Fähigkeiten, machen eigentlich die Grundlage des Künſtlers aus; aber man würde ſich ſehr betrügen, wenn man glaubte, daß außer dem dann weiter nichts, als äußerliche Uebung in dem Mechaniſchen der Kunſt hinzukommen müſſe.

Man betrachte nur die Werke der Künſtler, die vorzügliches Genie zeigen, wie Homer, oder Shakeſpear: ſo wird man ſich bald überzeugen, daß ſie die Gegenſtände ihrer Kunſt mit weit mehr Fleiß und Genauigkeit betrachtet und überlegt haben, als andre Menſchen thun, und daß eben dieſes ihr Genie in Stand geſetzt hat, ſich in dem hellen Lichte zu zeigen, das wir bewundern. Aus jeder Schilderung ſichtbarer Dinge, die Homer mit Fleiß einmiſcht, bemerkt man einen Menſchen, der mit außerordentlicher Aufmerkſamkeit jeden Gegenſtand betrachtet, auf alles, was darin vorkommt, genau Acht hat, und es recht gefliſſentlich darauf anlegt, ihn in der höchſten Klarheit und Lebhaftigkeit zu ſehen. Eben ſo deutlich erhellet aus Shakeſpears ſittlichen und leidenſchaftlichen Schilderungen, daß er ſich ein ernſtliches Studium daraus gemacht hat, jeden Charakter von einiger Kraft, jede Leidenſchaft, bis auf das Innerſte ihrer Beſchaffenheit zu erforſchen. Es iſt deswegen eben ſo wichtig zu ſtudiren, als Talente zu haben; denn beydes muß da ſeyn, wenn der Künſtler groß werden ſoll.

Aber es iſt bey der Theorie der Kunſt nicht genug, daß man den Künſtler von der Nothwendigkeit des Studirens überzeuge, man muß ihm auch ſagen, wie er ſein Studium am vortheilhafteſten einzurichten habe. Mancher geht lange in der Irre herum, und giebt ſich viel Mühe, die ihm zuletzt wenig hilft, weil er auf Nebenſachen ſtudirt hat. Diejenigen Kunſtrichter und Künſtler, die gründlichen Unterricht zu der vortheilhafteſten Art, in jeder Kunſt zu ſtudiren, gäben, würden dadurch jungen Künſtlern einen ſehr wichtigen Dienſt erweiſen. Wir halten eine aus der Natur der Sachen hergeleitete Anweiſung zum Studiren für nützlicher als alle Regeln, weil das wahre Studium jeden die Regeln ſelbſt erfindet läßt.

Von dem allgemeinen Studiren, das überhaupt die Aufklärung des Verſtandes und Erweiterung der Vorſtellungskraft zum Zwek hat, und wodurch nicht nur der Künſtler, ſondern jeder andere Menſch, der ſich künftig in Geſchäfften, die vorzügliche Gemüthsgaben erfodern, hervorthun ſoll, zu ſeinem Berufe vorbereitet wird, wollen wir hier nicht ſprechen, weil es den zukünftigen Künſtler nicht allein angeht. Doch können wir nicht unangemerkt laſſen, daß jede Uebung, wodurch die verſchiedenen Anlagen des Genies überhaupt entwikelt werden, und jede Kenntniß, die den Geſichtskreis des Menſchen überhaupt erweitert, auch dem Künſtler höchſt nützlich ſey. Es hat zwar große Künſtler gegeben, die von den Schulſtudien völlig entblößt geweſen. Aber es läßt ſich allemal vermuthen, daß Unwiſſenheit und engere Schranken des Verſtandes, die aus Mangel gründlicher Schulſtudien herkommen, auch ſolche große Künſtler in manchem Stük in der Kunſt ſelbſt einſchränken. Man ſagt, daß dem groſſen Raphael die Einſichten einiger vortrefflicher Männer von großer Gelehrſamkeit, die er ſich zu Freunden gemacht hat, in manchem Werke, wobey der Mangel an Studien ſein Genie etwas würde gehemmet haben, ſehr nützlich geweſen. Darum würden wir allemal rathen, dem künftigen Künſtler, ſo viel es, ohne den Kunſtübungen Abbruch zu thun, geſchehen kann *), eine ſogenannte gelehrte Erziehung zu geben. Wenn ſie nur gründlich iſt, ſo wird ſie ihn gewiß künftig in der Kunſt ſelbſt einige Grade höher heben, die er ohne dieſelbe nicht würde erreicht haben.

Wir haben aber hier eigentlich nur das Studium zu betrachten, das der Künſt-

---

*) S. Uebungen.

Künſtler bey reifern Jahren und blos in Abſicht auf ſeine Kunſt zu treiben hat. Dieſes geht auf folgende Hauptpunkte: 1. Auf allgemeine Kenntniß des Menſchen; 2. auf Kenntniß der beſondern Charaktere und Sitten ganzer Völker und einzeler Menſchen; 3. auf Kenntniß der ſichtbaren Natur, und 4. auf Kenntniß der Kunſtwerke und der Künſtler.

1. Im Grunde ſind die ſchönen Künſte nichts anders, als Künſte, gewiſſen Abſichten gemäß auf die Gemüther der Menſchen zu würken *); und hieraus erhellet hinlänglich, wie weſentlich nothwendig jedem Künſtler die Kenntniß der menſchlichen Natur iſt. Wie könnte er ohne ſie wiſſen, was in jedem Fall erfodert wird, Eindrüke von gewiſſer Art auf die Gemüther zu machen? Dieſes Studium muß der Künſtler mit genauer Beobachtung ſeiner ſelbſt anfangen. Er muß ſich angewöhnen, auf alles, was in ihm ſelbſt vorgeht, Acht zu haben, und vornehmlich jede Rührung, die mit merklicher Luſt oder Unluſt verbunden iſt, folglich Begierde oder Abneigung erwekt, genau zu beobachten. Ein Menſch, der ſich ſelbſt nie klar und beſtimmt bewußt iſt, was er denkt und empfindet, kann auch andre nicht kennen lernen. Wie ſo viel tauſend Menſchen täglich ſprechen, ohne jemals auf die Sprache, deren ſie ſich bedienen, Acht zu haben, um zu unterſcheiden, wie vielerley Arten der Wörter vorkommen, und wie einige davon die Dinge, von denen man ſpricht, blos bezeichnen, andre ihre fortdaurende Beſchaffenheit, noch andre vorübergehende Veränderungen darin ausdrüken u. ſ. f.; ſo geht es auch überhaupt denen, die kein beſonderes Studium daraus machen, mit der Kenntniß ihrer ſelbſt; ſie reden, handeln, fühlen ſich bald angenehm, bald unangenehm gerühret u. ſ. w. ohne ſich jemals der Dinge, die in ihnen vorgehen, deutlich bewußt zu ſeyn. Sie empfinden jede Leidenſchaft, ohne von einer einzigen ſagen zu können, was ſie eigentlich iſt, und wie ſie entſteht; ſie haben Gefallen oder Mißfallen an vorkommenden Dingen, und wiſſen nie zu ſagen, was ihnen eigentlich daran gefällt, oder mißfällt. Solche Menſchen gehören zum gemeinen Haufen, der überall mechaniſch handelt, wie die Umſtände es veranlaſſen, ohne recht zu wiſſen, was er thut, oder warum er ſo und nicht anders handelt.

Der Künſtler, der ſich ſelbſt ſo wenig beobachtete, würde noch weit weniger wiſſen, was in den Gemüthern andrer Menſchen vorgeht, folglich zu den wichtigſten Werken der Kunſt untüchtig ſeyn. Durch fleißiges Nachdenken über ſeine Gedanken, Empfindungen, deren Veranlaſſung und Beſchaffenheit aber wird er auch in Stand geſetzt, andre Menſchen kennen zu lernen.

2. Allgemeine Kenntniß der menſchlichen Natur iſt dem Künſtler noch nicht hinlänglich; er hat mehr, wie jeder andere nöthig, die mancherley Charaktere und Sitten der Menſchen zu kennen. Denn dieſe ſind der wichtigſte Stoff, den jede Kunſt bearbeitet; darum muß er ein beſonderes Studium daraus machen, ſo vielerley Menſchen, als ihm möglich iſt, kennen zu lernen. Er muß ſich die Gelegenheit machen, viel mit Menſchen von allerley Art, Stand und Charakter umzugehen, vornehmlich aber diejenigen beſondern Gelegenheiten zu Nutze machen, wo intereſſante Geſchäfte ſie in volle Würkſamkeit ſetzen, da ſich die Stärke des Genies und die Wärme des Herzens frey entwikeln können. Es iſt nicht möglich, die Kenntniſſe dieſer Art, die dem Künſtler nothwendig ſind, anders, als durch einen ziemlich ausgearbeiteten Umgang

---

*) S. Künſte.

gang zu erlangen; aber auch dieſer würde wenig nützen, wenn der Künſtler nicht unaufhörlich die Aufmerkſamkeit gleichſam geſpannt hielte, um alles, was das Innere der Menſchen verräth, auf das genaueſte zu bemerken.

Dieſes Studium der Charaktere der Menſchen wird aber erſt alsdenn recht nützlich, wenn man hinlängliche Kenntniß der mancherley Arten der Geſchäffte, der Angelegenheiten und mancherley durch einander laufenden Intereſſen, des öffentlichen und Privatlebens hat. Darum ſollte der Künſtler ſich auch angelegen ſeyn laſſen, dieſe Kenntniſſe zu erwerben. Er kann damit anfangen, daß er erſt das Volk, oder die bürgerliche Geſellſchaft, in der er lebt, nach den verſchiedenen Ständen, Geſchäfften und Angelegenheiten jedes Standes, genau kennen lernt; dann kann er aus der Geſchichte andre Völker und Staaten damit vergleichen, und ſo allmählig zu einer guten Kenntniß der Welt und des menſchlichen Geſchlechts gelangen.

3. Hiezu muß nun auch das Studium der ſichtbaren Natur kommen. Man ruft dem Künſtler von allen Orten her zu, die Natur ſey die wahre Schule, wo er ſeine Kunſt lernen könne: aber er muß auch wiſſen, wie er in dieſer Schule ſtudiren ſoll. Die Natur iſt im eigentlichen Verſtande die Lehrmeiſterinn des Künſtlers; weil ſie gerade auf den Zweck arbeitet, den auch die ſchönen Künſte ſich vorſetzen *). Der allgemeine Charakter der Werke der Kunſt **) iſt in allem, was die Natur hervorgebracht hat, anzutreffen. Durch tägliches Betrachten derſelben wird der Geſchmak gebildet. Gefühl des Schönen, der Einheit und Mannichfaltigkeit, Uebereinſtimmung der äußern Form mit dem innern Charakter, der Harmonie aller Theile, der Wahrheit und Vollkommenheit, und kurz jeder Eigenſchaft eines ganz vollkommenen Werkes, wird durch fleißiges und überlegtes Beobachten der mannichfaltigen Werke der Natur nothwendig geſchärft. Zu dieſem allgemeinen Vortheil kommt noch der beſondere, daß die meiſten Künſte ihren zu bearbeitenden Stoff, die redenden aber ihre Bilder, zu Gleichniſſen, Vergleichungen und Metaphern, in groſſem Reichthum und Mannichfaltigkeit darin antreffen. Darum erleichtert die Kenntniß der Natur dem Künſtler die Erfindung, und giebt ihm einen Reichthum ſinnlicher Vorſtellungen, die er auf das vortheilhafteſte brauchen kann. Man wird daher faſt immer finden, daß vorzügliche Künſtler ſehr genaue und fleißige Beobachter der ganzen ſichtbaren Natur ſind, die ihr Auge auf alles, was ihnen vorkommt, mit einer Art von unerſättlicher Gierigkeit werfen. Und es geſchieht nicht ſelten, daß man das Vergnügen hat, Dinge, die uns in den Werken groſſer Künſtler am meiſten gefallen, und die wir ihrer Erfindungskraft zugeſchrieben haben, endlich in der Natur anzutreffen.

4. Endlich iſt auch beſonders das Studium der beſten Kunſtwerke ſelbſt, eine ſehr vortheilhafte Sache für den Künſtler. Es iſt eine allgemein erkannte Wahrheit, daß Beyſpiele, wo nicht beſſer, doch ſchneller unterrichten, als Regeln; dieſe Beyſpiele nun findet man in den Werken der beſten Künſtler. Wer Genie zu einer Kunſt hat, bekommt ſogleich bey Betrachtung vorzüglicher Werke mehr Licht über das Praktiſche derſelben, als ein langer Unterricht ihm geben könnte. Zu einem vollkommenen Werke der Kunſt gehören ſo ſehr vielerley Dinge; es iſt auch von dem beſten Kunſtgenie nicht zu erwarten, daß es gar alle von ſelbſt erreichen werde. Ein Künſtler iſt in einem

---

*) S. Künſte.

**) S. Werke der Kunſt.

Punkt vorzüglich, ein andrer in einem andern. Darum werden nicht eher Werke, die in allen Theilen vollkommen ſind, an den Tag kommen, bis große Künſtler vielerley Werke ihrer Vorgänger geſehen haben, in denen ſie ſtükweiſe jeden einzeln Theil der Kunſt in ſeiner Vollkommenheit erblikten. Man ſagt von dem groſſen Raphael ſelbſt, daß er nicht eher zu der Höhe gekommen, in der wir ihn izt bewundern, bis er die Gemählde des Michel Angelo geſehen hatte. Für junge Künſtler könnte nichts wichtigeres gethan werden, als daß jeder vorzüglich große Künſtler aufrichtig öffentlich bekannt machte, was er in einem oder dem andern Theile der Kunſt, aus Betrachtung fremder Werke, gelernt hat.

Sowol in dieſer, als in andern Abſichten iſt es nüzlich, wenn gute Lebensbeſchreibungen berühmter Künſtler bekannt gemacht werden. Ihre Methoden zu ſtudiren, die Umſtände, in denen ſie ſich befunden, ihre Bekanntſchaften, und alles, was überhaupt etwas zu ihrer Bildung beygetragen hat, kann andern zu wichtigen Lehren dienen.

# Stukkatur.

(Baukunſt.)

Das Wort kommt vom italiäniſchen Stucco, welches eine Art Mörtel bedeutet, der aus Kalk und fein geſtoſſenem Marmor gemacht wird. Aus dieſem Stuk werden allerhand Zierrathen der Baukunſt, als Laubwerk, Feſtone, Blumen und Früchte, Cartuſchen u. d. gl. verfertiget, die man überhaupt Stukkaturarbeit nennt. In den Gebäuden werden vornehmlich die Geſimſe und Deken der Zimmer mit Stukkaturarbeiten verzieret; man kann ſie aber auch an den Auſſenſeiten anbringen, wenn ſie nur dem Regen nicht allzuſehr ausgeſezt ſind. Hier zu Lande wird blos aus dem gemeinen Kalkmörtel, wie die Maurer ihn brauchen, und gebranntem Gyps ein Stuk gemacht, der auch außen an den Gebäuden ſehr dauerhaft iſt. Es ſcheinet, daß Vitruvius von der Stukkaturarbeit unter dem Namen Coronarium opus ſpreche.

Der Stuk iſt weich, wie Thon, und läßt ſich alſo mit kleinen eiſernen Spateln bearbeiten. Wenn er zurecht angemacht iſt, wozu weiter nichts erfodert wird, als daß man unter friſchen Mauermörtel etwa die Hälfte (auch mehr oder weniger) gebrannten friſchen Gyps miſcht, ſo iſt er ganz weich, und wird allmählig auf die Stelle, wo man Zierrathen anbringen will, aufgetragen. Nach einer kurzen Zeit wird er etwas ſteifer, ſo daß man ihn entweder in Formen drüken, oder auf andre Weiſe nach Belieben bilden kann: während der Arbeit aber wird er immer ſteifer, ſo daß man ihn zulezt mit verſchiedenen eiſernen Inſtrumenten beſchneiden, und beſchaben kann, um allerhand feine Zierrathen herauszubringen. Nach wenig Tagen iſt er ſchon ſo hart, wie ein troknener Thon, und mit der Zeit nimmt er auch eine mittelmäßige Steinhärte an. Wird er fleißig und ſorgfältig, auch zu einer Zeit gemacht, da er völlig hart werden kann, ehe Froſt oder Regen darüber geht, ſo iſt er auch von außen ſehr dauerhaft, wie an vielen Häuſern in Berlin zu ſehen, wo dergleichen Arbeit zu Verzierungen der Fenſtereinfaſſungen ſehr gewöhnlich iſt.

Dieſe Arbeit iſt deswegen ſchäzbar, weil ſie in Vergleichung deſſen, was ähnliche Zierrathen, in hartem Stein, oder auch nur in Holz geſchnizt, koſten, ſehr geringen Aufwand erfodert. Aber wenn ſie auch ſo gemißbraucht wird, wie ſeit etlichen Jahren in Berlin geſchieht, daß man die Außenſeiten der Häuſer ganz damit überladet, ſo wird ſie dem Auge des Kenners ſehr zum Ekel.

◆ ◆

Von der Stukkatur überhaupt handeln: Joh. Aug. Corvinus (Artis Sculpturae, vulgo Stuccaturae, Paradigmata, Aug. Vindel. 1708.) — Joh. Melch. Croeker (Das 22te - 29te Kap. der zweyten Abtheil. ſ. wohlanführenden Mahlers, handelt von Gipsarbeiten.) — Anclair de Montamy (Bey ſ. Traité des couleurs pour la Peint. en Email .... findet ſich eine Art du Stuccateur.) — Appeal on the right of using Oil cement or composition for Stucco, 1779. 8. — Als Stukkaturarbeiter ſind vorzüglich bekannt: Margaritone († 1317. Wird für den Erfinder der Stukkaturarbeit gehalten.) Barth. Ridolfi (1550.) Giov. Nanni, da Udine genannt († 1564.) Leon. Ricciarelli (1570.) Luc. Romano (1586.) Brudini und Branchi (1640.) Roncaioli (1660.) Giov. Fil. Bezzi (1690.) Giovb. Artario (1700.) Giovb. Genone (1700.) Ant. Vicegna (1710.) Sant. Buß (1730.) Abond. Stazio — Mich. Coſta († ) Clerici (1745.) Carpof. Mozzetti, Tencala gen. (1750.) Giuſ. Artario († 1769.) Bentign, Boſſi u. a. m.

## Stumme Spiel.

Der Theil der Vorſtellung des Schauſpieles, der ohne Reden geſchieht. Man wagt es noch ſelten, einen etwas beträchtlichen Theil der Handlung auf der Bühne ſtillſchweigend fortgehen zu laſſen; daher das ſtumme Spiel nach der itzigen Beſchaffenheit der Bühne vornehmlich bey den Perſonen ſtatt hat, welche währender Zeit, da andre ſprechen, entweder als Zuhörer, oder in andern Beſchäfftigungen auf der Bühne ſind. Die Furcht vor dem Stillſchweigen hat indeſſen gar oft bey Dichtern ſehr ſchwache froſtige Scenen veranlaſſet. Es trifft ſich bisweilen, daß die Leidenſchaften auf das höchſte geſtiegen ſind, oder daß ſich ein unvermutheter, aber höchſt merkwürdiger Zufall ereignet, da das Stillſchweigen ſehr natürlich wird. Dieſes zu verhindern, läßt der Dichter bisweilen Nebenperſonen reden, aber ſo ſchwach und ſo froſtig, daß ein ganzer Auftritt dadurch verdorben wird.

In wichtigen Auftritten geſchieht es ganz natürlich, daß die Hauptperſonen in einem etwas langen und wichtigen Stillſchweigen ſind. Läßt man alsdann Nebenperſonen reden, ſo wird unſre Aufmerkſamkeit von dem abgezogen, worauf ſie allein ſollte gerichtet ſeyn. Daher ſcheinet es ſchlechterdings nothwendig, daß bisweilen ganze Auftritte, oder doch Theile derſelben ſtumm ſeyen.

Es ſey aber, daß ein Auftritt ganz oder nur zum Theil ſtumm iſt, ſo iſt allemal das ſtumme Spiel ein ſehr wichtiger Theil der Kunſt des Schauſpielers. Denn es kommt gar oft vor, daß wenigſtens ein Theil der vorhandenen Perſonen eine Zeitlang entweder blos zuhören, oder ſonſt keinen Antheil an der Unterredung haben. Alsdenn kann ihr ſtummes Spiel viel verderben oder gut machen. Es ſpricht entweder gar keiner; oder nur einer, und alle andre hören zu; oder es unterreden ſich zwey, und andre hören zu; oder es ſind Perſonen da, die weder reden noch zuhören, ſondern für ſich in Gedanken beſchäfftiget ſind. Dies ſind die vier Fälle des ſtummen Spiels.

In den drey erſten Fällen muß ſchlechterdings alles auf den Inhalt der Rede übereinſtimmen. Die, welche nicht reden, müſſen den Redenden zuhören, und an ihren Stellungen, Minen, Gebehrden und Bewegungen muß man den verſchiedenen Eindruk der Rede ſehen. Das ſtumme Spiel muß eine Aehnlichkeit mit der Begleitung der Inſtrumente beym Geſamkeit haben. Vor allen Dingen müſſen die Schauſpieler ſich davor in Acht nehmen, daß ihr Spiel die Aufmerkſamkeit auf die Hauptperſonen, welche itzt reden, nicht ſchwäche. Deswegen muß jede Mine, jede Stellung und Geberde gemäßigt ſeyn, daß ſie nicht hervorſteche. Stumme Perſonen müſſen ſich immer erinnern, daß ſie nur den Redenden untergeordnet ſind. Es darf kaum geſagt werden, daß das ſtumme Spiel nichts gegen den Geiſt des Auftritts enthalten müſſe; denn dieſes iſt jedem offenbar. Aber dieſes muß den Schauſpielern auf das nachdrüklichſte empfohlen werden, daß ſie nichts gezwungenes und nichts künſtliches machen. Weit beſſer wäre es, wenn ſie gar nichts machten, und unbeweglich zuhörten. Nichts iſt unerträglicher und der Täuſchung, die beym Schauſpiel ſo ſehr nothwendig iſt, mehr entgegen, als wenn man Zwang und Kunſt ſehen läßt. Der Zuſchauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauſpieler auf ſich ſelbſt Achtung giebt.

In den Auftritten, wo eine ſtumme Perſon für ſich ſteht und keinen Antheil an der Handlung nimmt, die alsdann die Hauptſache des Auftritts ausmacht, wäre zu wünſchen, daß der Schauſpieler gänzlich vergäſſe, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne ſtehe. Er muß völlig ſo handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit ſein Spiel den andern Perſonen untergeordnet ſey.

## Sturzrinne.

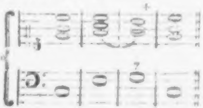
(Baukunſt.)

**E**in großes Glied, das an dem Kranz der Karnieße, auch an dem Fuß der Säulenſtühle gebraucht wird. Man findet die Zeichnung davon im Artikel Glieder.

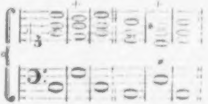
## Subſemitonium.

(Muſik.)

**D**ie große Terz der Dominante, oder der untere halbe Ton ſowol des Haupttones, als überhaupt jedes Tones, in den ausgewichen wird. Dieſer Ton hat etwas von der Eigenſchaft der weſentlichen kleinen Septime an ſich; er unterhält, wie dieſe, den Ton, darin man iſt, befordert jede Ausweichung *), und erregt allezeit das Gefühl des folgenden Accords der Tonica, bey dem er einen Grad über ſich in die Tonica geht. Z. B.



Ohne das Subſemitonium, welches auch Semitonium modi genennt wird, kann kein vollkommener Schluß weder in der Moll- noch Dur-Tonart bewerkſtelliget werden; mit ihm hingegen kann der Schluß auch ohne die weſentliche Septime vollkommen ſeyn, auf folgende Art:

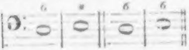


Man hat in vielſtimmigen Sachen wol darauf Acht zu geben, daß das Subſemitonium nicht verdoppelt werde; nicht allein, wenn der Fundamentalton im Baß angeſchlagen wird, ſondern auch bey den Verwechslungen

---

*) S. Ausweichung I Th. S. 231 und 234.

gen des Dominantenaccordes; weil jede Verdoppelung deſſelben hart klinget, und entweder verbotene Octavenfortſchreitungen oder einen ſteifen Geſang verurſachet *). Daher kann bey dem Sextenaccord des folgenden Beyſpiels die Sexte des erſten Exempels verdoppelt werden, in dem zweyten aber nicht, weil ſie das Subſemitonium iſt.



## Sylbenmaaß.

Das Wort ſcheinet in verſchiedenen Bedeutungen genommen zu werden. Ueberhaupt drukt es das regelmäßige Abmeſſen der Sylben aus, in ſofern es auf ihre Länge und Kürze acht; wie wenn man ſagte: die gebundene Rede unterſcheide ſich von der ungebundenen dadurch, daß in jener ein Sylbenmaaß beobachtet werde. Nach dieſer Bedeutung wird es auch gebraucht, wenn man von einem Gedichte ſagt, die Verſe haben ein jambiſches, oder trochäiſches, oder ein nach einem andern herrſchenden Fuß benenntes Sylbenmaaß. In dieſem Sinne wird es ofte mit dem Worte Versart verwechſelt; denn man ſagt bisweilen auch eine jambiſche, trochäiſche u. d. gl. Versart. Man dehnt die Bedeutung bisweilen ſo weit aus, daß man die ganze metriſche Beſchaffenheit des Gedichtes durch das Wort Sylbenmaaß ausdrükt. Dieſe Bedeutung hat es, wenn man vom elegiſchen, heroiſchen, dramatiſchen und lyriſchen Sylbenmaaße ſpricht.

Wir ſchränken hier die Bedeutung blos auf die Beſchaffenheit der Füße des Verſes, ohne Rükſicht auf ſeine Länge und andre Eigenſchaften, ein, und ſchreiben allen Verſen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beſchaffenheit ihrer Füße einerley iſt, wie verſchieden ſie ſonſt in ihrer Länge ſeyen. Nach dieſer Bedeutung ſagen wir alſo die Alpen, die Satyren und die meiſten Oden von Haller haben daſſelbe Sylbenmaaß; in ſofern nämlich die Füße der Verſe durchgehends Jamben ſind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, als Jamben, Trochäen u. ſ. f. beſteht, ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondäen, Daktylen u. a. in denſelben Vers zuſammenkommen. So viel ſey von der Bedeutung des Worts geſagt.

Unſre deutſche Dichter voriger Zeit, das iſt, die, welche vor dem vierzigſten Jahr dieſes laufenden Jahrhunderts geſchrieben haben, waren gewohnt meiſtentheils in gleichartigem Sylbenmaaß zu dichten, und zwar vornehmlich in dem jambiſchen und trochäiſchen, welchem ſie aber bisweilen einen Spondäus mit einmiſchten. Zum lyriſchen Gedichte wählten ſie kürzere jambiſche oder trochäiſche; zum erzählenden und lehrenden aber längere, und blos jambiſche Verſe. Die lyriſchen Strophen aber ſetzten ſie bisweilen aus Verſen von verſchiedenem Sylbenmaaße zuſammen. Aber von Verſen von ungleichartigem Sylbenmaaße wußten ſie wenig, und glaubten vermuthlich, daß unſre Sprache ſich dazu nicht ſchike.

Da ſie in der lyriſchen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, ſo war es in der That auch ſchiklich, bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es ſcheinet, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum Charakter des Liedes gehöret *), auch ein ſolches Sylbenmaaß erfodere. Nur in den Liedern von ſolchem Doppel-

---

*) S. Leitton.

*) S. Lied.

Doppelſtrophen, da immer der zweyte Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnte es ſchiklich ſeyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch wäre dieſes auch nicht allemal nöthig, weil bisweilen blos die veränderte Länge des Verſes dazu hinlänglich ſeyn könnte.

Es iſt ſchon anderswo erinnert worden,*) wenn unſre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem lyriſchen und andern Verſen zu verſuchen. Es iſt wahrſcheinlich, daß die nähere Betrachtung der beſondern Beſchaffenheit der Ode dieſe Veränderung veranlaſſet habe. Man machte lyriſche Verſe, in denen mehrere Arten der Füße abwechſelten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam; und dieſes ungleichartige Sylbenmaaß wurde auch in den zu einer Strophe gehörigen Verſen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verſchiedene Länge der Verſe die Abänderung verſchafft hatte. Nachdem die erſten Verſuche von Pyra, Langen, Ramlern und einigen Verfaſſern der bremiſchen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechiſchen Sylbenmaaßes von unſern lyriſchen Dichtern verſucht. Aber Klopſtok und Ramler ſind darin am glüklichſten geweſen. Dem erſtern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonſetzer machen zwar dieſe Sylbenmaaße ſehr viel mehr zu ſchaffen, um ſeinem Geſang dazu alle rhythmiſche Vollkommenheit zu geben, als da er blos Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Muſik zu ſetzen hatte. Doch wiſſen ſich gute Tonſetzer auch aus dieſen Schwierigkeiten herauszuziehen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat ſeiner Natur nach mehr Mannichfaltigkeit, als das gleichartige: es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten deſſelben zu fühlen, als zu unſern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen, ſolche Gedichte, die auch für unwiſſende, völlig ungeübte Leſer beſtimmt ſind, nach unſern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unſers Erachtens wol bewieſen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verſchiedene Charaktere des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Fürchterlichen, annehmen könne.**) Man muß ſich darum noch nicht einbilden, daß das trochäiſche, oder jambiſche, oder ein anderes Sylbenmaaß ſich mit Ausſchluß anderer zu gewiſſen Charakteren allein ſchike.

◆ ◆

**Von den Sylbenmaaßen der Alten handeln beſonders:** Hephäſtion (De Metris, ex edit. Pauw, Ultraj. 1726. 4. gr. u. lat. b. A.) — Unter den Lateinern: Der Grammatiker **Diomedes**, im 3ten Buche, in der Ausgabe der alten Grammatiker von Putſch, Hanov. 1605. 4. S. 498 u. f.) — **Priscianus** (De verſibus comicis, ebend. S. 1319) — **Marc. Serv. Honoratus** (Ars de centum Metris, ebend. S. 1815. einzeln von L. v. Santen, Lugd. B. 1788. 8) — **Mar. Victorinus** (De carmine heroico, ebend. S. 1955. De ratione metrorum, ebend. S. 19[illegible];) — **Beda** (De metrica ratione, eb. S. 2350.) — **Ter. Maurus** (De . . . Pedibus et Metris, ein Gedicht, ebend. S. 2383. auch einzeln, Mediol. 1497. fol. Par. 1531. 4. Ex off. Sande. 1654. 8. gedruckt.) — **Marius Victorinus** (De Orthogr. et Metris, Lib. IV. a. a. O. S. 2450) — **Mar. Plotius** (De Metris, ebend. S. 2623) — **Caſ.**

---

*) S. Lyriſch.

**) In ſeiner Abhandlung von der Harmonie des Verſes.

Baſſus (De Metris, Fragm. ebend. 2663.) — Atil. Fortunatianus De Metris, Fragm. ebend. S. 2671.) — Rufinus (De Metris Terentii, Plauti et alior. Comicor. ebend. S. 10.) — Cenſorinus (De Metris, Fragm. ebend. 2723.) — Fl. Mallius Theodorus (De Metris Lib. ed Jac. Frider. Heuſinger, Lugd. Bat. 1756 und 1766. 8.) — Nic. Perotti (Epil. De Generibus Metror. ac de Horat. et Sever. Boethii metris, Opus, Ven. 1497. 4.) — Gab. Faernus (Bey Ausg. des Terenz, Flor. 1565. 8. findet ſich ein, de verſibus comicis liber, aber unvollendet, welches F. W. Reiz ſeinem Rudens des Plautus, Lipſ. 1789. 8. wieder abdrucken laſſen.) — Phil. Pareus (De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. method. Francf. 1638. 8.) — J. H. Seale (An Analyſis of the greek Metres, L. 1784. 8.) — Uebrigens kommt eben dieſe Materie, natürlich in den Proſodien der ältern Sprachen, und Bemerkungen darüber in mehrern Schriftſtellern, als, unter andern, in der Vorrede von Heath Not. ad Tragic. Vet. Dram. u. d. m. vor. — Auch gehört, im Ganzen, noch das 6te und 7te Buch von des Salinas Werke De Muſica . . . Salm. 1577. f. hieher. — —

Wegen der Sylbenmaße der **Neuern**, ſ. den Art. **Versart**. — —

## Symmetrie.

(Zeichnende Künſte.)

Das Wort bedeutet zwar nach ſeinem Urſprunge das gute Verhältniß der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeiniglich in zeichnenden Künſten, um die Art der Anordnung auszudrüken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Dieſe Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thieriſchen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß ſie bey den thieriſchen Körpern die vollkommenſte ſey. Wenn man z. B. vorausſetzet, daß dem Menſchen gewiſſe Gliedmaaßen paarweiſe, hingegen andre nur einzeln nöthig geweſen: ſo läßt ſich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile auch gleiche Stellen, jeder der einzelen aber auch ſeine ausſchließende Stelle haben mußte, wenn die Form untadelhaft ſeyn ſollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Aerme auf der rechten Seite, ſo wie er iſt, geſetzt worden, mußte der andere linker Seite ſo geſetzt werden; und dieſes gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher iſt die Symmetrie in der Geſtalt der thieriſchen Körper entſtanden. In den Werken der Kunſt wird ſie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig ſind, ebenfalls beobachtet. So ſiehet man, daß an Häuſern die Fenſter eines Geſchoſſes, die gleich und ähnlich ſeyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt ſind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen gleichen und ähnlichen Theilen entſteht, ſo muß ſie nicht auf die Werke ausgedehnt werden, die nicht nothwendig ſolche Theile haben. Es iſt deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich ſey, um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnütze und willkührliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verſtand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, ſondern erſt dann, wenn dieſe nothwendig ſind, auf ſymmetriſche Anordnung derſelben denken. Darum iſt es auch einfältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine ſo ängſtliche Symmetrie ſucht, als bey der Außenſeite der Gebäude. Hier iſt gar kein Grund dazu vorhanden, daß zu beyden Seiten einer Allee gleiche und ähnliche Theile ſeyen ſollen; folglich fällt auch da die Symmetrie weg; ſie ſchiket ſich da eben ſo wenig, als in einer Landſchaft. Auch der ſchlechteſte Mahler wird ſich hüten, eine ſolche zu mahlen, die aus zwey gleichen und ähnlichen Hälften beſtehet.

Eben ſo wird ſie auch in den gewöhnlichen Balleten, da die Figuranten allemal rechts und links auf gleiche Weiſe vertheilt ſind, gemißbraucht. Daraus entſtehet ein eben ſo ſteifes und gezwungenes Weſen, als man in einigen alten Gemählden ſieht, in denen die Perſonen ſymmetriſch geſtellt worden.

Ueberhaupt iſt alſo die Symmetrie dieſe beſondere Art der Ordnung, da gleiche Theile, auch gleich geſtellt werden. Daher entſtehet in den Werken, wo dieſes Statt hat, eine Mitte, die gleichſam den Augenpunkt ausmacht. Es iſt aber für die ſymmetriſche Anordnung vortheilhaft, daß das Auge ſogleich nach dieſer Mitte gerichtet werde, aus welcher das Ganze mit der größten Leichtigkeit zu überſehen iſt. Daher kommt es, daß die Baumeiſter insgemein die Mitten der Auſſenſeiten an Gebäuden durch beſondere Zierrathen unterſcheiden, damit ſie ſogleich bemerkt werden.

## Symphonie.

(Muſik.)

Ein vielſtimmiges Inſtrumentalſtük, das anſtatt der abgekommenen Ouverturen gebraucht wird. Die Schwierigkeit eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit, eine gute Ouvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stüken, die mit Tanzſtüken von verſchiedener Art abwechſelten, beſtand, und insgemein Partie genennt wurde, Anlaß gegeben. Die Ouvertüre erhielt ſich zwar noch vor großen Kirchenſtüken und Opern; und man bediente ſich der Partien blos in der Kammermuſik: allein man wurde der Tanzſtüke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langſamern Andante oder Largo abwechſelten, bewenden. Dieſe Gattung wurde Symphonie genennt, und ſowol in der Kammermuſik, als vor Opern und Kirchenmuſiken eingeführet, wo ſie noch izt im Gebrauch iſt. Die Inſtrumente, die zur Symphonie gehören, ſind Violinen, Bratſche und Baßinſtrumente; jede Stimme wird ſtark beſezt. Zum Ausfüllen oder zur Verſtärkung können noch Hörner, Hoboen und Flöten dazu kommen.

Man kann die Symphonie mit einem Inſtrumentalchor vergleichen, ſo wie die Sonate mit einer Inſtrumentalcantate. Bey dieſer kann die Melodie der Hauptſtimme, die nur einfach beſezt iſt, ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie Verzierung verträgt, und oft ſogar verlanget. In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme mehr wie einfach beſezt wird, muß der Geſang den höchſten Nachdruk haben, in den vorgeſchriebenen Noten enthalten und in keiner Stimme die geringſte Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil ſie nicht wie die Sonate ein Uebungsſtük iſt, ſondern gleich vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darin vorkommen, die nicht von vielen gleich getroffen und deutlich vorgetragen werden können.

Die Symphonie iſt zu dem Ausdruk des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geſchikt. Ihr Endzwek iſt, den Zuhörer zu einer wichtigen Muſik vorzubereiten, oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Inſtrumentalmuſik aufzubieten. Soll ſie dieſem Endzwek vollkommen Genüge leiſten, und ein mit der Oper oder Kirchenmuſik, der ſie vorhergeht, verbundener Theil ſeyn, ſo muß ſie neben dem Ausdruk des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfaſſung ſetzt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und ſich durch die Schreibart, die ſich für die Kirche, oder das Theater ſchikt, unterſcheiden.

Die Kammerſymphonie, die ein für ſich beſtehendes Ganzes, das auf keine folgende Muſik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzwek nur durch eine vollſtimmige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der beſten Kammerſymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anſcheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, ſtark marquirte Rhythmen von verſchiedener Art, kräftige Baßmelodien und Uniſoni, concertirende Mittelſtimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausſchweifungen von einem Ton zum andern, die deſto ſtärker frappiren, je ſchwächer oft die Verbindung iſt, ſtarke Schattirungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Creſcendo, das, wenn es zugleich bey einer aufſteigenden und an Ausdruk zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Würkung iſt. Hiezu kömmt noch die Kunſt, alle Stimmen in und mit einander ſo zu verbinden, daß ihre Zuſammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig iſt, ſondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyträgt. Ein ſolches Allegro in der Symphonie iſt, was eine pindariſche Ode in der Poeſie iſt: er erhebt und erſchüttert, wie dieſe, die Seele des Zuhörers, und erfodert denſelben Geiſt, dieſelbe erhabene Einbildungskraft, und dieſelbe Kunſtwiſſenſchaft, um darin glüklich zu ſeyn. Die Allegros in den Symphonien des Niederländers Vanmaldere, die als Muſter dieſer Gattung der Inſtrumentalmuſik angeſehen werden können, haben alle vorhin erwähnte Eigenſchaften, und zeugen von der Größe ihres Verfaſſers, deſſen frühzeitiger Tod der Kunſt noch viele Meiſterſtüke dieſer Art entriſſen hat.

Das Andante oder Largo zwiſchen dem erſten und lezten Allegro hat zwar keinen ſo nahe beſtimmten Charakter, ſondern iſt oft von angenehmen, oder pathetiſchen, oder traurigen Ausdruk; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß iſt, und nicht, wie es zur Mode zu werden ſcheinet, aus bloßen Tändeleyen beſtehen, die, wenn man doch tändeln will, eher in einer Sonate angebracht werden, oder in Symphonien vor comiſchen Operetten einen guten Platz haben können.

Die Opernſymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigenſchaft der Kammerſymphonie an, nachdem es ſich zu dem Charakter der vorzuſtellenden Oper ſchikt. Doch ſcheint es, daß ſie weniger Ausſchweifung vertragen, und auch nicht ſo ſehr ausgearbeitet ſeyn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen ſoll, als auf die Symphonie ſelbſt, aufmerkſam iſt. Da die mehreſten unſerer großen Opern denſelben Charakter und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund zu haben ſcheinen, ſo thut die Symphonie ſchon ihre Würkung, wenn ſie auch nur blos wohlklingend lärmet. Wenigſtens haben die Opernſymphonien der Italiäner niemals eine andre Eigenſchaft. Die Inſtrumente lärmen in den Allegros über einen Trommelbaß und drey Accorden, und tändeln in den Andantinos ohne Kraft und Ausdruk; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie. Graun hat ungleich mehr Kunſt und Charakter in ſeine Opernſymphonien gebracht; doch fehlte ſeiner zärtlichen Seele das hiezu nöthige Feuer. Der ſchöne Geſang, der ihn nie verließ, ſo ſchäzbar er auch iſt, iſt in jeder Symphonie doch nur von matter Wurkung. Man glaubt eine feurige Opernarie zu hören, die von Inſtrumenten vorgetragen wird. Graun würde in dieſem Fach von ſeinem Bruder, dem verſtorbenen Concertmeiſter, übertroffen worden ſeyn, der in einigen Kammerſymphonien den wahren Geiſt der Symphonie getroffen hat. Auch hat Haſſe ihn hierin übertroffen, obgleich deſſen Opernſymphonien auch viel arienmäßiges haben.

Die Franzoſen ſuchen in ihren Symphonien vor den Operetten Tändeleyen mit erhabenen Gedanken abzuwechſeln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulſt aus; man darf, um ſich hievon zu überzeugen, nur die erſte die beſte franzöſiſche Symphonie in Partitur ſehen, oder anhören. Da die Operetten überhaupt mehr Charakteriſtiſches, als die groſſen Opern haben, ſo iſt es nicht ausgemacht, daß es jedesmal eine Symphonie ſeyn müſſe, womit das Stük anfängt. Manche Operette kann einen Charakter haben, wozu ſich das Große der Symphonie gar nicht ſchikt. Hier wäre Gelegenheit, neue Formen zu erfinden, die jedem Stük angemeſſen wären, und denen man den allgemeinen Namen Introduction geben konnte, damit ſie nicht mit der Symphonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Inſtrumentalmuſik zum Endzwek haben ſollte, verwechſelt würden.

Die Kirchenſymphonie unterſcheidet ſich von den übrigen vornehmlich durch die ernſte Schreibart. Sie beſteht oft nur aus einem einzigen Stük. Sie verträgt nicht, wie die Kammerſymphonie, Ausſchweifungen oder Unordnung in den melodiſchen und harmoniſchen Fortſchreitungen, ſondern geht in geſezten und nach Beſchaffenheit des Ausdruks des Kirchenſtüks geſchwinderen oder langſamern Schritten fort, und beobachtet genau die Regel des Sazes. Sie hat ſtatt des Prächtigen oft eine ſtille Erhabenheit zum Endzwek, und verträgt am beſten eine pathetiſche und wol ausgearbeitete Fuge.

◆ ◆

Symphonien haben, unter mehrern, geſezt: Joh. Adam, C. F. Abel, Aubert, C. P. E. Bach, J. C. Bach, George und Franz Benda, Ant. Bailleux, Frz. Beck, L. Boccherini, J. J. C. Bode, Boneſi, Broſchi, Ant. Bulant, Giuſ. Cambini, Chelſin, Cannabich, Gaud. Comi, Czarth, Deſormery, [illegible], Dittersdorf, C. Eichner, Mich. Eſſer, Ant. Filz, Förſter, Flor. L. Gaßmann, J. J. G. Gayer, G. Gebel, Frz. Jo. Goſſec, J. Th. Greiner, C. H. Graun, J. G. Graun, Joh. Hartmann, Haſſe, Haydn, C. F. Hennig, Hoegk, Leop. Holmann, Frz. Ant. Hofmeiſter, Horn, Ign. Holzbauer, J. W. Hertel, Janitſch, Frz. Ign. Kaa, A. Kammel, J. F. Klöffler, v. Koſpoth, G. A. Kreußner, Frz. Kraft, Kürzinger, J. P. Kunzen, Lampugnani, Lehmanns, C. G. Lidarti, Lorenziti, Andr. Lucheſi, L. Maier, G. B. Martini, A. W. F. Misliweczek, Miraglio, Mozart, Neruda, G. Pugnani, Raab, Rolle, Riedt, Roie, Stamitz, Schwindl, M. G. Toeschi, Baumgärtner, Wagenſeil, — u. v. a. m. —

# Syſtem.

(Muſik.)

Das Wort hat mehrere Bedeutungen. Die Griechen nannten jedes Intervall, in ſofern es als aus zwey, oder mehr andern zuſammengeſetzt betrachtet wird, Syſtem: in dieſem Sinne kann die Octave ſo genennt werden, in ſofern ſie aus einer Quart und einer Quinte zuſammengeſetzt iſt; die Quinte, in ſofern ſie aus einer kleinen und einer großen Terz zuſammengeſetzt iſt u. ſ. f. In beſonderm Sinne wurde der Name der Quarte gegeben, in ſofern ſie auf verſchiedene Arten aus kleinern Intervallen zuſammengeſetzt wurde, deren Beſchaffenheit die ſogenannten Genera, oder Gattungen des Syſtems ausmachten, nämlich das enharmoniſche, chromatiſche und diatoniſche. Auch die ganze Reihe der Töne, die von den freyen Sayten eines Inſtruments angegeben wurden, hieß das Syſtem; daher denn endlich auch die Bedeutung des Worts gekommen iſt, nach der es die ganze Reihe aller in der Muſik brauchbaren Töne vom tiefſten bis zum höchſten anzeiget. Zu allen dieſen Bedeutungen kommt in der heutigen Muſik noch die, nach der man auch den fünf Linien, auf welche die Noten geſetzt werden, den Namen des Syſtems giebt, insgemein aber werden dieſe Linien das Notenſyſtem genennt.

Wir werden in dieſem Artikel drey zur Theorie der Muſik gehörige Punkte betrachten, von denen das Wort Syſtem gebraucht wird. 1. Das Syſtem einer diatoniſchen Octave; 2. das Syſtem aller im Bezirk einer Octave liegenden, in der heutigen Muſik brauchbaren Töne, und 3. die Reihe aller Töne unſrer Muſik vom tiefſten bis zum höchſten.

1. Ohne Zweifel haben die Menſchen lange geſungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf einfiel, eine Reihe beſtimmter Töne für den Geſang feſtzuſetzen. Die Geſchichte ſagt uns nichts Zuverläßiges von der Erfindung eines Tonſyſtems; aber da der menſchliche Geiſt ſich in allen Zeiten in dem allgemeinen Gange, auf dem er ſeine Erfindungen macht, gleich bleibet, ſo haben wir hier nicht nöthig, uns in der Dunkelheit des höchſten Alterthums um Nachrichten von dem Urſprung deſſelben umzuſehen. Wir kennen noch genug halbwilde Völker, die ohne feſtgeſetztes Tonſyſtem Lieder ſingen; und es iſt zu vermuthen, daß die Griechen und andre Völker des Alterthums, bey denen die Muſik zu einer ordentlichen Kunſt geworden, es eben ſo werden gemacht haben. Der natürliche Sänger wählt die Töne, wie die Empfindung ſie ihm in die Kehle legt, und weiß von keinem Syſtem, aus dem er ſie zu wählen hätte. Wenn man einigen Reiſebeſchreibern glauben ſollte: ſo müßte man auf die Vermuthung fallen, daß unſer heutiges diatoniſches Syſtem der menſchlichen Kehle natürlich und gleichſam angebohren wäre. Denn ſie geben uns von verſchiedenen Völkern, die bloße Naturaliſten im Singen ſind, Lieder nach unſerm diatoniſchen Syſtem in Noten geſetzt. Aber man kann ſich darauf wenig verlaſſen; und vermuthlich würde ein heutiger Neger oder Irokeſe ſein von einem Europäer diatoniſch aufgeſetztes Lied, wenn es ihm vorgeſungen würde, eben ſo wenig erkennen, als Cicero ſeine Reden, von einem heutigen Schüler declamirt, erkennen würde.

Es iſt höchſt wahrſcheinlich, daß der Gebrauch der Inſtrumente den Einfall, gewiſſe Töne feſtzuſetzen, erzeugt habe. Sowol Pfeifen, als beſaytete Inſtrumente ſind Erfindungen, auf die auch halbwilde Völker leicht fallen. Wollte nun der Erfinder eines ſolchen Inſtrumentes etwas ſingbares darauf herausbringen, ſo mußte er nothwendig ein Syſtem von Tönen darauf feſtſetzen, weil das Inſtrument nicht ſo wie die Kehle jeden Ton angiebt, den das Ohr des Spielers verlangt, ſondern nur die feſtgeſetzten, die ſeine Beſchaffenheit allein hervorbringen kann.

Wenn wir alſo ſetzen, Mercurius, oder wer der ſonſt ſeyn mag, der zuerſt den Einfall gehabt, zwiſchen die Hörner eines Stierſchädels einige Sayten zu ſpannen, und dieſe Lyra zur Begleitung ſeiner Lieder zu brauchen, ſey nun in der Arbeit begriffen, dieſen Sayten eine Stimmung zu geben, die ſein Gehör befriedige: ſo entſteht die Frage, was er etwa für Gründe haben möchte, dieſe Sayten ſo und nicht anders zu ſtimmen; oder man kann fragen, wie wird dieſer Erfinder wahrſcheinlicher Weiſe ſeine Sayten ſtimmen? Da man natürlicher Weiſe vorausſetzen kann, er habe ſchon lange vorher ſich im Singen geübt; ſo wird man auch annehmen können, er werde die Töne, die ihm in ſeinen Liedern am meiſten gefallen, auf das Inſtrument zu bringen ſuchen, nämlich die gefälligſten Conſonanzen. Es kann aber zu unſrer Abſicht hinreichend ſeyn, wenn wir uns hier blos an die alte Tradition der Griechen halten, und die allgemeine Frage an dieſem beſondern Fall unterſuchen. Die Erfindung der Lyra wird dem Mercurius zugeſchrieben; und man ſagt, er habe ſie mit vier Sayten beſpannt, die ſo geſtimmt geweſen, daß die tiefſte gegen die höchſte die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erſte Syſtem aus vier Tönen beſtanden, die ſich ſo gegen einander verhalten, wie in unſerm Syſtem die Töne C, F, G, c.

So großes Mißtrauen ich ſonſt in die Sagen der Griechen ſetze, ſo kommt mir dieſe doch wahrſcheinlich vor. Ich glaube, daß in jedem Lande der Welt, wo die Menſchen einiges Gefühl für Wohlklang haben, ein Syſtem, das nicht mehr als vier Sayten haben ſollte, nach einigen Verſuchen gerade ſo würde geſtimmt werden: weil dieſe Intervalle die ſi die man durch Probiren bey allmäl ger Erhebung der Stimme am lei teſten entdeken und ins Gehör faſ kann. Es iſt ganz natürlich, daß d Sänger, der ſeinem Inſtrument v Töne geben will, mit ſeiner Stim vielfältige Verſuche machen werd um die vier Töne zu entdeken, die i als die angenehmſten vorkomme Nun weiß aber jedermann, daß nicht möglich iſt, ein Syſtem vo vier Sayten zu finden, die überhaup mehr Harmonie geben, und ſich zu Einſtimmen bey dem Geſang, od zur Begleitung beſſer ſchiken, als g rade dieſe vier, die eine Octave, zw Quinten und zwey Quarten entha ten. Hiezu kommt aber noch, da jedes dieſer Intervalle, wenn ma es durch Probiren der Stimme einmal getroffen hat, ſich ſehr leicht wiederholen und ins Gehör faſſe läßt. Deswegen waren die angezeig ten vier Töne am leichteſten zu ent deken, und auf dem Inſtrument z ſtimmen; und aus dieſem Grund halten wir die griechiſche Sage für ſ wahrſcheinlich, daß wir alles fernere Nachforſchen über die erſte Beſchaf fenheit des einfacheſten Tonſyſtems für überflüßig halten, da dieſes der wahrſcheinlichſten Erwartung hinlänglich genung thut.

Nun war freylich mit dieſem erſten Tonſyſtem wenig auszurichten. Indeſſen ſoll doch die Lyra eine ziemliche Zeitlang nur dieſe vier Töne gehabt haben. Wenn dies iſt, ſo müſſen wir vermuthen, daß die Sänger nicht auf jeden Ton, den ſie geſungen, auch eine Sayte der Lyra werden angeſchlagen, ſondern es ſo gemacht haben, wie noch itzt geſchieht, da man auf einen Baſſton viel andere Töne in der Höhe ſingt. Alſo werden die Sänger ihren Geſang nach Gutdünken aus der Kehle herausgebracht, und etwa bisweilen, wo ſie glaubten, daß es ſich am beſten ſchike, die eine oder andre Sayte ihrer Lyra dazu angeſchlagen haben. Dieſes iſt, nach unſerm Vermuthen, die älteſte Weiſe zu ſingen, und den Geſang mit einem Inſtrument zu begleiten.

Nun wurde dieſes Syſtem von vier Sayten allmählig durch neue Töne vermehret. Boetius ſagt, Chorebus, des Lydiſchen Königs Athis Sohn, habe die fünfte, Hyagnis die ſechſte, Terpander die ſiebente, und Lychaon aus Samos die achte Sayte hinzugethan. Andre ſchreiben die allmähligen Vermehrungen des Syſtems andern zu; keiner aber ſagt uns deutlich, wie es vermehrt worden. Da wir es für überflüſſig, auch wol gar für unmöglich halten, dieſen höchſt zweifelhaften Punkt der Geſchichte der Kunſt aus Vergleichung der alten Nachrichten in ein volles Licht zu ſetzen, ſo begnügen wir uns, blos einige wahrſcheinliche Muthmaßungen über den Urſprung des alten diatoniſchen Syſtems hier beyzubringen.

Vorläufig merken wir an, daß man die Erfindung oder Zuſetzung neuer Sayten nicht ſo verſtehen müſſe, als wenn die Erfinder bloß in der Höhe oder Tiefe der Lyra eine neue Sayte hinzugefügt hätten, um ihr einen weitern Umfang zu geben. Die Erfindung beſtund darin, daß die größten Intervalle, nämlich Quart und Quinte, in dem Syſtem des Mercurius allmählig durch dazwiſchen geſetzte Töne ausgefüllt worden. Dieſes läßt ſich aus dem Namen abnehmen, den die Griechen der Octave gegeben haben *), der deutlich anzeiget, daß ſie den Bezirk der Octave für den Umfang des ganzen Syſtems gehalten haben, der gar alle Töne in ſich begriffe. Sayten, die über die Octave herausgiengen, gaben alſo keine neue Töne, ſondern wiederholten nur die ſchon vorhandenen, eine Octave höher, oder tiefer. Dieſes kann man ſo wenig eine Erfindung nennen, als man einem Orgelbauer eine Erfindung zuſchreiben würde, der ſeiner Orgel in der Höhe, oder Tiefe über den gewöhnlichen Umfang noch ein paar Töne zuſetzen würde

Demnach beſtund die Erfindung neuer Sayten darin, daß zwiſchen die urſprünglichen Sayten andre geſetzt wurden, die gut einpaßten.

Zufolge der vorher angeführten Sage beſtund das älteſte Syſtem des Mercurius aus vier Sayten, die zwey Tetrachorde, oder Quarten ausmachten. Wir wollen uns dieſes Syſtem, nach unſrer heutigen Art die Töne zu bezeichnen, ſo vorſtellen:

A — D | E — a.

Es beſtand alſo aus zwey Quarten, A — D, und E — a, und aus zwey Quinten, A — E und D — a. Daß aber die Alten dieſes Syſtem als ein Syſtem von zwey Quarten angeſehen haben, iſt daraus klar, weil es hernach, als ſich ihre Töne ſehr vermehret hatten, zur beſtändigen Gewohnheit worden, ſie nach Quarten zu ſtimmen. Die oberſte und unterſte Sayte eines Tetrachords, als A und D, wurden zuerſt nach einer reinen Quarte geſtimmt, hernach ſtimmte man die dazwiſchen liegenden Töne.

Nun entſteht alſo die Frage, nach was für einem Grundſatz die Erfinder neuer Töne mögen verfahren haben, um zwiſchen A und D, oder zwiſchen E und a, neue Sayten zu ſetzen.

Da die Quarte das Hauptintervall dieſes erſten Syſtems war, ſo ſcheinet es natürlich, daß dem erſten Vermehrer eingefallen ſey, dem zweyten Ton des Syſtems D auch eine Quarte zu geben. Wenn wir dieſe durch G bezeichnen, ſo hat das Syſtem nun fünf Sayten, A — D | E — G — a.

Will man dieſe Töne in Zahlen ausdrüken, und für den tiefſten Ton A die Zahl 1 ſetzen, ſo würden nun

---

*) S. Octave.

die fünf Sayten dieſes Syſtems folgende Verhältniſſe haben:

$$\begin{array}{ccccccccc} & & 1 & & & & \frac{3}{4} & & \\ & & \overbrace{\hphantom{D \mid E — G}} & & & & & & \\ A & — & D & \mid & E & — & G & — & a \\ 1 & & \frac{3}{4} & & \frac{2}{3} & & \frac{9}{16} & & \frac{1}{2} \\ & & & & \underbrace{\hphantom{E — G — a}} & & & & \\ & & & & 1 & & — & & \frac{3}{4} \end{array}$$

Nun kann einem zweyten Vermehrer eben ſo leicht eingefallen ſeyn, auch dem Ton E eine Unterquarte zu geben, ſo wie jeder der andern Töne ſeine Unterquarte hatte. Nämlich a hatte E zu ſeiner Unterquarte, G hatte D, und D hatte A. Giebt man nun dem Ton E auch ſeine Unterquarte und nennt ſie B, ſo bekommt man ein Syſtem von ſechs Sayten, in folgenden Verhältniſſen:

$$\begin{array}{cccccccccccc} A & — & B & — & D & \mid & E & — & G & — & a. \\ 1. & & \frac{8}{9}. & & \frac{3}{4}. & & \frac{2}{3}. & & \frac{9}{16}. & & \frac{1}{2}. \end{array}$$

Dieſes machte nun ein Syſtem von vier in einander geſchobenen Tetrachorden aus, nämlich A — D; B — E; D — G, E — A. Hier hatte jeder Ton ſeine reine Quarte, nur der Ton G ausgenommen. Wollte man dieſem auch ſeine Quarte geben, die das Verhältniß von $\frac{27}{64}$ haben müßte, ſo käme man ſchon über das zweyte der urſprünglichen Tetrachorde E — a heraus. Wir können aber ſetzen, der Erfinder dieſer neuen Quarte habe dieſen Ton $\frac{27}{64}$ um eine Octave heruntergeſtimmt; alsdann bekommen wir zwiſchen B und D den neuen Ton C in dem Verhältniß von $\frac{27}{32}$. Wenn man nun auch dieſem noch ſeine Oberquarte giebt, die das Verhältniß von $\frac{81}{128}$ haben muß, ſo bekommt man folgendes Syſtem von acht Sayten:

$$\begin{array}{cccccccc} A. & B. & C. & D. & E. & F. & G. & a. \\ 1. & \frac{8}{9}. & \frac{27}{32}. & \frac{3}{4}. & \frac{2}{3}. & \frac{81}{128}. & \frac{9}{16}. & \frac{1}{2}. \end{array}$$

Setzet man nun dieſes Syſtem wieder in einer zweyten Octave oder noch weiter fort: ſo hat jeder Ton ſeine reine Ober- und Unterquarte, den einzigen Ton F ausgenommen, dem in der zweyten Octave ſeine Oberquarte $\frac{243}{512}$ fehlet. Wollte man aber auch dieſe einſchieben, ſo würde ſich die neue Unbequemlichkeit finden, daß auch dieſer Ton nun keine Oberquarte hätte; und ſo fand man leichte, daß es nicht möglich wäre ein Syſtem zu machen, darin jede Sayte ſeine Quarte bekäme. Man mußte demnach irgendwo ſtehen bleiben, und dem Syſtem dieſen Mangel an einer einzigen Quarte laſſen. Doch wurde hernach dieſer neue Ton $\frac{243}{512}$ würklich noch eingeführt, und auch in die erſte Octave in dem Verhältniß von $\frac{243}{256}$ heruntergetragen: aber ſeine Sayte bekam keinen neuen Namen, ſondern behielt den Namen der zweyten Sayte B. Dieſe wurde alſo im Syſtem als eine doppelte Sayte betrachtet, die in ſpätern Zeiten den doppelten Namen des runden, und viereckigten B getragen hat. Die Neuern aber bezeichneten hernach das viereckige B mit dem Buchſtaben H.

Es ſey nun, daß die Erfinder der neuen Sayten nach der Art, die wir beſchrieben, oder nach einer andern verfahren haben, ſo iſt doch dieſes gewiß, daß in dem diatoniſchen Syſtem der Alten, wie Ptolemäus es angiebt, die Töne die Verhältniſſe der oben angezeigten Zahlen gehabt. Demnach hatte das Syſtem folgende Beſchaffenheit:

$$\begin{array}{ccccccccc} A. & \underbrace{B. \quad ♮} & & C. & D. & E. & F. & G. & a. \\ 1. & \frac{243}{256}. & \frac{8}{9}. & \frac{27}{32}. & \frac{3}{4}. & \frac{2}{3}. & \frac{81}{128}. & \frac{9}{16}. & \frac{1}{2}. \end{array}$$

Läßt man hier die zwey unterſten Töne weg, ſo machen die andern zwey gleiche und ähnliche durch einen gemeinſchaftlichen Ton verbundene Tetrachorde.

$$\begin{array}{cccccccc} & & & & & \overbrace{\frac{243}{256} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{8}{9}} & & \\ A. & B. & . & C. & D. & E. \quad F. & G. & a \\ & \underbrace{\frac{243}{256} \quad \frac{8}{9} \quad \frac{8}{9}} & & & & & & \end{array}$$

Aus dieſem Geſichtspunkt ſahen in der That die Griechen das Syſtem an,

n: denn den unterſten Ton A be-
ach..ten ſie als auſſer dem Syſtem
egend, und nannten ihn deswegen
roslambomenon, den (zur Erfül-
ng der Octave) hinzugenomme-
en; der Ton B aber gehörte nur in
ſondern Fällen, wo ♮ nicht brauch-
ar war, zum Syſtem. Deswegen
aben die Griechen zu völliger Be-
mmung ihrer Syſteme, allemal nur
er Sayten an.

Wollten wir nun dieſes Syſtem
ach der itzigen Art bey C anfangen,
würde es alſo ſtehen.

$$\text{. D. E. F. G. A. }\overbrace{\text{B. H.}}\text{ c.}$$

$$.\ \tfrac{8}{9}.\ \tfrac{64}{81}.\ \tfrac{3}{4}.\ \tfrac{2}{3}.\ \tfrac{16}{27}.\ \tfrac{9}{16}\ \tfrac{128}{243}.\ \tfrac{1}{2}.$$

n dieſem Syſtem haben die Stufen
on einem Tone zum andern folgende
erhältniſſe:

$$\text{. D. E. F. G. A. }\underbrace{\text{A. }\overbrace{\text{B. H.}}^{\frac{8}{9}}}\text{ c.}$$

$$\tfrac{8}{9}.\ \tfrac{8}{9}.\ \tfrac{243}{256}.\ \tfrac{8}{9}.\ \tfrac{8}{9}.\ \tfrac{243}{256}.\ \tfrac{8}{9}.\ \tfrac{243}{256}.$$

lle ganze Töne hatten das Ver-
ältniß von $\frac{8}{9}$, und die halben
on $\frac{243}{256}$.

In dieſem Syſtem kommen unſre
eine kleine und große Terzen nicht
or; denn hier haben alle kleine Ter-
n das Verhältniß von $\frac{27}{32}$, die groſ-
n das von $\frac{64}{81}$. Die Quarten und
Quinten aber ſind durchaus völlig
ein, die Quinte von H ausgenom-
nen, die in dieſem Syſtem gar nicht
orkommt. Wie die Alten dieſes
Syſtem nach Tetrachorden einge-
heilt, und wie weit ſie es in der Hö-
e und Tiefe fortgeſetzt haben; fer-
er, wie ihr allgemeines Syſtem, das
aus Verbindung des diatoniſchen,
hromatiſchen und enharmoniſchen
zuſammengeſetzt war, ausgeſehen ha-
be, können wir hier ohne beträcht-
iche Weitläuftigkeit nicht anzeigen,
und unterlaſſen es um ſo viel lieber,
da man für unſre heutige Muſik kei-
nen Vortheil daraus ziehen kann.
Wer ohne große Weitläuftigkeit hier-
über zuverläſſige Nachricht verlangt, wird ſie bey Rouſſeau finden [*]).

Wir merken nur an, daß dieſes alte diatoniſche Syſtem, wenigſtens dem Anſchein nach, bis in das 16te Jahrhundert iſt beybehalten worden. Ich ſage dem Anſchein nach, weil ich vermuthe, daß die Sänger, auch ohne Abſicht das Syſtem zu ändern, die meiſten kleinen und groſſen Terzen durch das bloße Gefühl werden temperirt, und gar oft anſtatt der Terz $\frac{27}{32}$, die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$, und anſtatt $\frac{64}{81}$ die reine große Terz $\frac{4}{5}$, geſungen haben.

Zarlino wird insgemein für den erſten Verbeſſerer dieſes alten diatoniſchen Syſtems gehalten. Es ſcheinet, daß unſer diatoniſches Syſtem aus den harmoniſchen und arithmetiſchen Theilungen, von denen man ſeit Zarlinos Zeiten ſo viel gehalten hat, entſtanden ſey. Zuerſt alſo theilte man die Octave C-c harmoniſch: dadurch bekam man die Quinte G; hernach arithmetiſch: dieſes gab die Quarte F [**]). Nun theilte man wieder die Quinte C-G harmoniſch, und bekam dadurch die große Terz E; dieſe, nochmals harmoniſch getheilt, gab die Secunde D. Weder die Quinte noch die große Terz wurden arithmetiſch getheilt, weil dieſes nicht mehr diatoniſche, ſondern chromatiſche und noch kleinere Intervalle würde gegeben haben. Auf dieſe Weiſe nun fand man folgende Töne in den darunter geſchriebenen Verhältniſſen:

$$\text{C. D. E. F. G. . . . c.}$$

$$1.\ \tfrac{8}{9}.\ \tfrac{4}{5}.\ \tfrac{3}{4}.\ \tfrac{2}{3}.\qquad \tfrac{1}{2}.$$

Nun nahm man auch die harmoniſche Theilung der obern Quinte F-c vor. Dieſe gab den Ton A, in dem Verhältniß von $\frac{3}{5}$. Nun blieb noch die kleine Terz A-c übrig, die mit einer

---

*) Dict. de Muſ. Art. Syſteme.

**) S. harmoniſche Theilung.

Mittelſayte anzufüllen war. Hier half nun weder die arithmetiſche noch die harmoniſche Theilung, weil durch beyde weder ganze noch halbe diatoniſche Töne herauskommen. Man füllte deswegen dieſen Raum mit einer doppelten Sayte aus, davon die eine H, eine reine große Terz gegen G; die andre B, eine reine Quarte gegen F, als den zwey Haupttönen zwiſchen C und c, nämlich der Ober- und Unterdominante des Grundtones ausmachte. Daraus iſt nun das heutige diatoniſche Syſtem entſtanden, darin die Töne folgende Verhältniſſe haben:

| C. | D. | E. | F. | G. | A. | B. | H. | c. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | $\frac{8}{9}$. | $\frac{4}{5}$. | $\frac{3}{4}$. | $\frac{2}{3}$. | $\frac{3}{5}$. | $\frac{9}{16}$. | $\frac{8}{15}$. | $\frac{1}{2}$. |

Dieſes Syſtem hat alſo, wie das alte, acht Sayten, oder, da die eine, H, doppelt iſt, neun, aber die Verhältniſſe derſelben ſind anders. Damit man ſogleich den Unterſchied zwiſchen dieſem und dem alten diatoniſchen Syſtem überſehe, wollen wir beyde nach den Verhältniſſen der einzelen Stufen vorſtellen:

C. D. E. F. G. A. H. c.

Stufen des alten Syſtems. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$.

Stufen des neuen Syſtems $\frac{8}{9}$. $\frac{9}{10}$. $\frac{15}{16}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{9}{10}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{15}{16}$.

Der Vorzug dieſes Syſtems vor dem alten beſteht darin, daß jeder Ton ſeine ganz reine entweder große, oder kleine Terz hat, den einzigen Ton D ausgenommen, deſſen Terz D. F nur $\frac{27}{32}$ iſt. Hingegen hat das alte den Vortheil über dem neuen, daß in jenem jeder Ton, den einzigen Ton H ausgenommen, ſeine völlige reine Quinte, und jeder ſeine reine Quarte hat, da in dem neuern Syſtem die Töne D und H keine reine Quinten, folglich A keine reine Quarte haben. Daher würde es noch immer zweifelhaft bleiben, welches von beyden Syſtemen vorzuziehen wäre, wenn nicht die Frage durch die Nothwendigkeit entſchieden würde.

Sobald man nämlich mit den Neuern ein Syſtem voraus ſetzet, in dem jede Sayte zum Grundton, oder der Tonica ſoll gemacht werden können, aus welcher ſowol in der harten, als weichen Tonart zu ſpielen iſt: ſo wird ein Syſtem nothwendig, das eigentlich zwiſchen dem alten und dem neuen in der Mitte liegt aber dem neuen näher als dem alten kommt, wie hernach ſoll gezeiget werden.

2. Nun wollen wir ſehen, wie das itzt gewöhnliche Syſtem, nach welchem die Octave C. c aus dreyzehn Sayten beſteht, da das alte nur neun hatte, entſtanden, und allmählig zur Vollkommenheit geſtiegen ſey.

Die Tonſetzer voriger Zeit bedienten ſich ſowol der alten, als der neuen diatoniſchen Leiter ſo, daß ſie von den verſchiedenen Sayten des Syſtems, nur B und H ausgenommen, ohne Unterſchied bald eine, bald die andere, zum Hauptton, oder zur Tonica machten, aus der das ganze Stük geſetzt wurde. Wie aber um jeden Hauptton ſeine durch das Syſtem feſtgeſetzten Intervalle lagen, ſo mußten ſie auch genommen werden. Aus C konnte man nicht anders, als in der harten, aus D, E u. ſ. f. konnte man nicht anders, als aus der weichen Tonart ſpielen. Folglich war auch für jeden Ton die Modulation durch das Syſtem beſtimmt, und jeder hatte ſeine eigene Schlüſſe. Dies waren alſo die ſogenannten Kirchentöne der Alten, in denen wegen Mangel der erfoderlichen Sayten nie ein Intervall, das einzige B oder

H aufgenommen, vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Nun traf es bisweilen, daß ein aus einem gewiſſen Ton geſetztes Lied für diejenigen, die es ſingen mußten, zu hoch oder zu tief gieng. Da mußte nun nothwendig das Stük in einen andern höhern, oder tiefern Ton verſezt werden. Allein dieſes konnte ſelten ſo geſchehen, daß die Intervalle dieſelben blieben; der ganze Geſang mußte nothwendig ſeinen Charakter verlieren, wenn der Ton, in welchen das Stük herauf oder herabgeſezt wurde, im Syſtem andre Intervalle hatte, als der urſprüngliche Hauptton. Wir wollen z. B. ſetzen, man hätte einen Geſang, deſſen Hauptton C war, aus dem Ton F ſingen wollen: ſo gab dieſe Transpoſition dem Grundton eine andre Sexte, als die war, die der Grundton C hatte. Andre Transpoſitionen hätten ſo gar die Terz verändert, und ſtatt der kleinen eine große gegeben u. ſ. f.

Es iſt ſehr zu vermuthen, daß dieſes die Organiſten veranlaſſet habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch ſie die Bequemlichkeit erhalten konnten, den transponirten Geſang dem urſprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. ſetzen, ein Organiſt habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Tone C ähnlich zu machen. Da begreift man leicht, daß er darauf fallen müſſen, zwiſchen F und G noch einen halben Ton einzuſchalten, um in F auf eben die Weiſe zu ſchließen, wie in C geſchloſſen wird. Und aus dieſem Beyſpiele wird man auch die allmählige Einführung der übrigen Semitonien Cis, Dis und Gis leicht begreifen. Dadurch wurde alſo allmählig das Syſtem mit neuen Tönen bereichert, und man bekam anſtatt der ehemaligen acht oder neun Töne in der Octave nun dreyzehen *).

Es iſt aber ein Irrthum, wenn man dieſe neuen Töne für chromatiſche Töne ausgiebt; ſie können chromatiſch gebraucht werden *): aber ſie wurden anfänglich blos diatoniſch gebraucht, Cis als die große diatoniſche Septime von D, ſo wie H die Septime von C war u. ſ. f. Wie aber übrigens dieſe neuen Töne in ihren Verhältniſſen gegen C beſchaffen geweſen, läßt ſich nicht genau beſtimmen; weil vermuthlich jeder Organiſte nach dem Gehör, und wie es die Abſicht, in der er jeden neuen Ton angebracht hat, erfoderte, wird geſtimmt haben.

Nachdem man einmal ſo weit gekommen war, fieng man in der neuern Zeit an, auf eine ganz andre Anwendung dieſer vier neuen Sayten, oder Töne zu denken. Denn nun bemerkte man, daß das Syſtem von dreyzehn Tönen ſo könnte eingerichtet werden, daß jeder zu einer Tonica, und zwar ſowol nach der harten, als nach der weichen Tonart gemacht werden könnte; ſo daß man anſtatt der zwölf alten Töne, deren einige die harte, andere die weiche Tonart hatten, nunmehr vier und zwanzig haben wollte, davon zwölf die harte und eben ſo viel die weiche Tonart hätten.

Ob dadurch die Muſik gewonnen, oder verloren habe, wollen wir hier nicht unterſuchen; es iſt heftig darüber geſtritten worden. In dem Artikel über die Tonarten der Alten wird dieſer Streit berühret werden. Wir

---

*) Ehe dieſe Semitonien auf den Orgeln eingeführet worden, konnten zwar die Sänger die Intervalle des transponirten Tones ſo treffen, wie ſie in dem urſprünglichen waren, aber die Orgel hatte ſie nicht. Daher findet man noch Stüke, da ſogar die Terz, weil ſie der Orgel fehlte, aus dem Dreyklang weggelaſſen worden. Man begnügte ſich, daß die Sänger ſie angeben konnten. Hieraus wird es ſehr wahrſcheinlich, daß dieſes die Einführung der jezigen Semitonien veranlaſſet habe.

*) S. Chromatiſch.

müſſen hier, wo es blos um die Erklärung des Syſtems zu thun iſt, vorausſetzen, man wolle jede Sayte des Syſtems zum Hauptton, ſowol für die harte, als für die weiche Tonart, machen.

Dieſem zufolge müßte nun das Syſtem ſo eingerichtet werden, daß jede der 12 Sayten von C bis H ihre reine ſowol kleine als große Terz, ihre reine Quart und Quinte hätte. Man wird aber bald gewahr, daß dieſes unmöglich angehe, wenn man nicht noch mehr Sayten oder Töne in das Syſtem bringt. Alsdann könnte es leicht einigen einfallen, dieſe neuen Töne auch wieder zu Haupttönen zu machen; dieſes würde wieder neue Töne erfodern, und ſo müßte man das Syſtem bis ins Unendliche vermehren *). Man fand alſo für gut, bey den dreyzehn Tönen ſtehen zu bleiben, und dieſe ſo zu ſtimmen, daß jeder davon zum Hauptton konnte gemacht werden, aus dem man ſowol in der harten als weichen Tonart, wo nicht ganz rein, (welches bey jeder feſtgeſetzten Stimmung unmöglich iſt,) doch ſo ſpielen könnte, daß auch ein empfindſames Ohr ſich dabey befriedigen würde.

Allein über die beſte Einrichtung dieſes Syſtems hat man ſich bis auf dieſen Tag nicht vergleichen können. Vielen dünkt die Einrichtung die beſte, da die zwölf Stufen des Syſtems durchaus gleich genommen werden, ſo daß von C bis c, durch Cis, D, Dis, E, u. ſ. w. immer mit demſelben halben Ton fortgeſchritten werde, welches man insgemein die gleichſchwebende Temperatur nennt. Was aber andre dagegen einwenden, und wie endlich eine Einrichtung vorgeſchlagen worden, die in allen Abſichten die beſte ſcheinet, iſt an einem andern Orte weiter ausgeführt worden *). Dieſes Syſtem iſt das, was Herr Kirnberger vorgeſchlagen hat, und was wir in dieſem Werke durchaus angenommen haben, weil wir es für das beſte halten. Die Verhältniſſe der Töne ſind ſo, wie ſie hier ſtehen:

| C. | *C. | D. | *D. | E. | F. | *F. | G. | *G. | A. | B. | H. | c. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | $\frac{243}{256}$. | $\frac{8}{9}$. | $\frac{27}{32}$. | $\frac{4}{5}$. | $\frac{3}{4}$ | $\frac{32}{45}$. | $\frac{2}{3}$. | $\frac{81}{128}$. | $\frac{161}{270}$. | $\frac{9}{16}$. | $\frac{8}{15}$. | $\frac{1}{2}$. |

Dies iſt alſo das Syſtem, welches aus vier und zwanzig in einander geſchobenen diatoniſchen Tonleitern beſteht, davon jede ſowol in der harten, als weichen Tonart ſo rein iſt, als es bey einem Syſtem von ſo viel Tönen möglich war. Auf dieſe Art iſt das Syſtem von einer Octave entſtanden.

3. Nun haben wir noch das Syſtem in ſeinem ganzen Umfang zu betrachten, nämlich die Reihe gar aller Töne, die gegenwärtig würklich gebraucht werden. Dieſes Syſtem enthält zehen ſolcher Octaven, oder in allen 121 Sayten, die in jeder Octave die angezeigten Verhältniſſe haben. Wenn man alſo die Länge der tiefſten Sayte 1 ſetzet, ſo hätte die kürzeſte $\frac{1}{1024}$ dieſer Länge. Man pflegt aber am gewöhnlichſten die Verhältniſſe nach der Länge der Orgelpfeifen anzugeben. Der tiefſte Ton der Orgeln kommt von einer Pfeiffe, die 32 Fuß lang iſt; zum höchſten aber wird eine Pfeife genommen, deren Länge $\frac{1}{16}$ eines Fußes iſt. Aber zum würklichen Geſang, es ſey, daß die Menſchenſtimmen, oder Inſtrumente ihn hören laſſen, ſind dieſe Töne bey weitem nicht alle brauchbar. Die zwey unterſten und die drey oberſten von bemeldten zehen

---

*) S. Temperatur.

*) S. Temperatur.

zehen Octaven, werden niemals in dem Geſang, oder der Melodie, ſondern blos in der Harmonie gebraucht. Demnach erſtreket ſich das ganze Syſtem der Töne, die zur Melodie brauchbar ſind, auf fünf Octaven von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von ¼ Fuß, oder von C bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$, welches eine Folge von ein und ſechszig Tönen ausmacht. Von dieſen aber iſt die oberſte Octave von $\bar{\bar{\bar{c}}}$ bis $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ ſchon außerordentlich, weil wenig Diſcantſtimmen ſie erreichen, daher der gemeine Umfang des Syſtems der melodiſchen Töne eigentlich nur von vier Octaven iſt.

◆ ◆ ◆

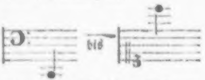
# T.

## Tablatur.

(Muſik.)

War lange die Benennung der muſikaliſchen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stuk geſpielet werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten ſich viele deutſche Tonſetzer, vornehmlich zu vielſtimmigen Clavierſtüken, der bloßen Buchſtaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewiſſe Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und ſeine Geltung andeuteten. Dieſe Art mit Buchſtaben zu ſchreiben, wurde die deutſche, und die mit Noten, die italiäniſche Tablatur genennet. Heut zu Tage verſteht man unter der Tablatur allezeit nur die deutſche.

Nachdem die Noten den Buchſtaben durchgängig vorgezogen worden, hat man ſich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indeſſen hat man der Bequemlichkeit wegen in Geſprächen oder theoretiſchen Schriften folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton beſtimmt und kurz angedeutet werden kann, aus der Tablatur beybehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Syſtems in ſogenannte Octaven ein. Jede dieſer Octaven begreift die ſieben von c bis h und alle dazwiſchen liegenden Töne in ſich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von bis wird die unterſte die große Octave genennet, und ſtatt der Noten werden die Töne derſelben mit großen Buchſtaben angedeutet, als C D E ꝛc. Die darauf folgende heißt die ungeſtrichene Octave, und die Töne derſelben werden durch kleine Buchſtaben angedeutet, c d e ꝛc. Dann folgt die eingeſtrichene Octave, $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ ꝛc. dann die zweygeſtrichene $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ ꝛc. und mit dem höchſten c des Claviers fängt die dreygeſtrichene Octave an, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ $\bar{\bar{\bar{d}}}$ $\bar{\bar{\bar{e}}}$ ꝛc. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contra-



töne genennet, als Contra-H, Contra-B ꝛc.

Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Geltungen der Buchſtaben und die Pauſen angedeutet wurden, findet man in Walthers muſikaliſchem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es iſt nicht unrecht gethan, daß man ſich mit der Tablatur bekannt mache, damit man die in dieſer Schreibart noch vorhandenen Stüke einiger braven alten deutſchen Tonſetzer, dergleichen Scheidt, Kindermann u. a. m. geweſen ſind, wenigſtens in Noten überſetzen könne.

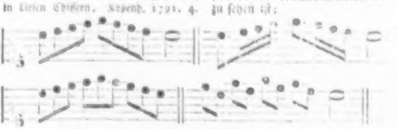
◆ ◆

Von der Tablatur handeln: M. Piccini (Trattato ſopra la Tablatura [illegible] Das Werk iſt vorzüglich für Kirchen, Lauten und Pandoren abgefaßt.) — J. Woltzen (Nova Muſices organicae Tabulatura, Baſ. 1617. fol. 3 Th. Enthält eine Menge Compoſitionen von deutſchen und italieniſchen Tonkünſtlern, in die deutſche Tablatur gebracht.) — J. A. P. Schulz (Entwurf einer neuen und leicht verſtändlichen Muſiktablatur, deren man ſich, in Ermangelung der Notentypen . . . bedienen kann . . . Berl. (1786.) 8. Verbeſſerter Entw. einer Muſiktablatur . . . . im Cramerſchen Magazin der Muſik vom J. 1788. S. 111. Auch iſt die Partitur von des Verf. Oratorium, Maria und Johannes, in dieſen Chiffern. Kopenh. 1791. 4. abgedruckt.) — S. übrigens den
Noten. —

# Tact.

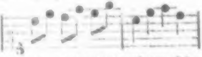
(Muſik.)

Es iſt ſehr leicht zu fühlen, ab
deſto ſchwerer deutlich zu erkenn
daß ohne Takt, oder genaue
theilung der auf einander folg
den Töne in gleiche Schritte, k
Geſang möglich ſey. Wir müſſ
um das Weſen und die Würk
des Taktes zu entdeken, nothw
bis auf den Urſprung der Mu
und des Geſanges beſonders zur
ſehen. Die Muſik gründet ſich a
die Möglichkeit, eine Reihe an ſ
gleichgültiger Töne, deren keiner
ſich etwas ausdrükt, zu einer l
denſchaftlichen Sprache zu mach
Da vorausgeſetzt wird, daß k
Ton für ſich etwas ausdrüke, w
ches in der That der Fall jedes
einer Sayte klingenden Tones
ſo muß nothwendig das Bedeuten
oder der Ausdruk ſolcher Töne,
der Art, wie ſie auf einander f
gen, herkommen. Man kann a
einer kleinen Anzahl von ſechs o
acht Tönen, ſchon eine große M
nichfaltigkeit von melodiſchen S
herausbringen, deren jeder etw
eignes empfinden läßt, wie an f
den Beyſpielen, die jeder noch v
fältig verändern und abwechſeln k
zu ſehen iſt:



Aus dergleichen einzeln Sätzen, deren jeder von dem andern im Takt und Bewegung verſchieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonſtük zuſammenſetzen, das einige Ähnl
keit mit der Rede hätte. Jed
lediglich: Das könnte einen S
Rede vorſtellen, der man wenig

ſo viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Saz eine ruhige oder unruhige, eine vergnügte oder verdrießliche, eine lebhafte oder matte Gemüthsfaſſung ausdrükte. Ein guter Tonſezer könnte durch eine Folge ſolcher Säze lange Zeit ſo phantaſiren, daß man ihm mit Vergnügen zuhören und ſich dabey vorſtellen würde, man hörte Menſchen mit einander ſprechen, deren Sprache zwar unbekannt, aber nicht ganz unverſtändlich wäre; weil doch zu merken ſeyn würde, wenn ſie ſich erhizten, oder ruhiger werden; wenn ſie ſich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungeſtühm ausdrüken. Allein dieſes wäre nun kein Geſang. Zu dieſem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfodert *). Wodurch ſoll nun dieſe erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortſchreiten der Töne. Es ſcheinet zwar, daß man auch ohne dieſe Gleichförmigkeit eine lange Folge von Säzen ſpielen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrükten: man wird aber bald finden, daß dieſes Gefühl der Fröhlichkeit in jedem Saz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht ſo gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derſelben, das die wahre Abſicht des Geſanges iſt, es erfodert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmiſche Fortſchreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget haben. Nun hat keine rhythmiſche Fortſchreitung ſtatt, als durch gleiche Schritte. Zum Geſange wird alſo nothwendig eine ſolche Folge von Tönen erfodert, die ſich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung, und durch dieſe das Gleichartige der Empfindung fühle. Dieſe gleichlangen Glieder aber müſſen auch gleichförmig zuſammengeſezt ſeyn. Denn ohne dieſe Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung ſich verlieren. Zwey Schritte könnten gleichlang ſeyn, und ſehr ungleichartig, oder von ſehr verſchiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwey Glieder



in gleicher Zeit geſpielt würden, folglich gleichlang wären, ſo hätten ſie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmiſchen Fortſchreitung erfodert wird; weil der eine Schritt aus drey, (oder wenn man will, aus ſechs,) der andre aus vier Rükungen beſtünde, welches im Gehör ſogleich eine Verwirrung verurſachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zählen der einzeln Rükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt beſteht, unmöglich machte. Dazu iſt die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

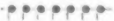
Dieſe gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Muſik nennt. Sein Weſen beſteht alſo darin, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzele Fortrükungen von beſtimmter Art zu entdeken, von denen allemal eine gewiſſe beſtimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir ſchon anderswo gezeiget haben *), ſchon ſtatt, wo noch keine Verſchiedenheit der höhern und tiefern, oder der geſchwindern und langſamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente, weil ohne ſie das Gehör keine Veranlaſſung hätte, die Folge von Tönen in

---

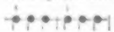
*) S. Geſang; Melodie; Muſik; Rhythmus.

*) S. Rhythmus.

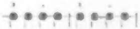
in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir alſo eine Reihe gleichhoher und gleichanhaltender Töne ſetzen, als:



u. ſ. f. ſo muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden ſoll, dieſe Reihe durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als:



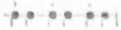
oder ſo:



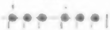
u. ſ. f. Im erſten Fall entſtehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrükungen, davon immer die erſte ſich durch den Accent von den zwey andern unterſcheidet; der andre Fall theilet die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erſte und dritte durch Accente von den andern unterſchieden ſind, jene durch einen ſtärkern, dieſe durch einen ſchwächern. Dadurch wird alſo das Gehör in einem beſtändig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget worden.

Man begreift ſehr leichte, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weiſe geſchehen könne, deren jede, beſonders wenn noch die geſchwindere, oder langſamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entſtehen denn alſo die verſchiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

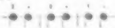
Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die größten Tonſetzer ſich gar viel verſchiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Arten, nämlich der gerade und der ungerade Takt, würklich verſchieden ſind, ſo ſcheinet es, daß die Takte von zwey, vier, ſechs, acht ꝛc. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, ſieben, neun ꝛc. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitern Eintheilung in Nebenarten bedürfe. Dieſes würde allerdings ſeine Richtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zuſammenſetzen und zählen könnte, ohne ſich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derſelben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilet wird. Man darf, um ſich hievon zu überzeugen, nur ſechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald merken, daß man entweder



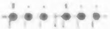
oder:



nämlich Schritte von zween oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzuſehen ſind, denen die übrigen untergeordnet ſind. Dieſe Hauptzeiten beſtimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erſte Eintheilung der ſechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wollte man gar ſo zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleichſtark im Zählen marquirt würden, wie hier:

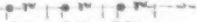


oder:

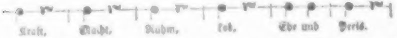


ſo würde man in dem erſten Fall drey Takte von zween, und in dem letzten Fall zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade

Taktart nur aus zween, höchſtens aus vier gleichen Zeiten beſtehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in ſich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unfaßlich, und daher in der Muſik nicht angenommen iſt:*) eben ſo wenig iſt ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zuſammengeſezt iſt. Man verſuche eine Folge von langen einſylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines ſolchen Taktes erweiſen können, wie z. B. Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, Preis, in gleichem Abſtand von einander auszuſprechen, ſo wird man zwiſchen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pauſe bemerken, die die zweyte Hälfte des Abſtandes von einem Wort zum andern einnimmt, wie hier:



Dieſes wird noch deutlicher, wenn man zwiſchen zwey dieſer Worte das kurze Bindungswort: und, ſezt; dann nimmt das vorhergehende Wort mit dieſem und gerade ſo viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:



Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil ſie nur aus drey Zeiten zuſammengeſezt ſind, und keine andre Zuſammenſezung von ungeraden Zeiten ohne Zwang ſtatt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art beyeinander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgeſezet würde, würde die Geſchwindigkeit oder Langſamkeit beſtimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden ſollte. Mehr, ſollte man glauben, würde zu keinem Stük in Anſehung des Takts und der Bewegung erfordert. Aber zu geſchweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geſchwinderen und Langſameren fähig iſt, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, ſo würden in ſolchem Falle nothwendig eben ſo viel Zeichen oder Worte erfodert, die den Vortrag des Stüks bezeichneten, ob es nämlich ſchwer und ſtark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichſam ſpielend vorgetragen werden ſollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter deſſelben ab. Es iſt ein himmelweiter Unterſchied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stük, ohne Rükſicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze deſſelben vorgetragen werde. Hier iſt von keinem künſtlichem, ſondern von dem, in dem Charakter jedes Stüks ſelbſt gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Muſik ein ſteifes und langweiliges Einerley ſeyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden ſoll. Nun iſt es jedem erfahrnen Tonkünſtler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweyviertelnoten, ſchwer und ſtark, und kurze Noten, als Achtel und Sechzehntel, leicht und nicht ſo ſtark anzugeben. Er wird daher ein Stük, wo er höchſtens nur wenige Achtel, als die geſchwindeſten Noten, anſichtig wird, ſchwer, und ein anderes, wo Viertel die längſten Noten ſind, obgleich beyde Stüke im geraden oder ungeraden Takt geſezt wären, und dieſelbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stük herrſchenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz ſchwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er ſich durch die Erfahrung ein gewiſſes Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher einem Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley iſt, mit Tempo giuſto bezeichnet iſt, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen beſteht, eine langſamere oder geſchwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wiſſen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langſamkeit oder Geſchwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit adagio, andante, oder allegro etc. bezeichnet iſt. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verſchiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt ſeine ihm eigene Bewegung, ſein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch ſeinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stük einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langſame Bewegung haben, ſo wird der Tonſezer nach Beſchaffenheit des leichten oder leichteren Vortrags einen Takt von kurzen oder kürzern Zeiten dazu wählen, und ſich der Worte andante, oder largo, oder adagio etc. nachdem die Langſamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen ſoll, bedienen; und umgekehrt: ſoll ein Stük ſchwer vorgetragen werden, und zugleich eine geſchwinde Bewegung haben, ſo wird er einen nach Beſchaffenheit des Vortrags ſchweren Takt wählen, und ihn mit vivace, allegro oder preſto etc. bezeichnen. Ueberſieht ein erfahrner Ausführer nun die Notengattungen eines ſolchen Stüks, ſo iſt er im Stande, den Vortrag und die Bewegung deſſelben genau mit den Gedanken des Tonſezers übereinſtimmend zu treffen, wenigſtens ſo genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn ſie noch ſo deutlich wären, angedeutet werden könnte.

---

*) Man findet in Rouſſeaus Dict. de Muſique Planche B. Fig. X. ein Stük im $\frac{5}{4}$ Takt, das, ohngeachtet Rouſſeau darin un chant très-bien cadencé zu finden glaubt, uns vielmehr ſehr verworren und unfaßlich vorkommt. Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhieng, hat in ſeinen Kirchenſtücken ſogar ganze Chöre in dieſem und andern ihm ähnlichen ermüdenden Takten geſezt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend ſind.

Es war nöthig, dieſes vorangehen zu laſſen, um die Nothwendigkeit der verſchiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf den Vortrag und die Bewegung zu erweiſen. Die wenigſten Tonſezer wiſſen die Urſache anzugeben, warum ſie vielmehr dieſen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stüke wählen, ob ſie gleich fühlen, daß der, den ſie gewählt haben, nur der einzige ſeyn ſollte; andere, die mit Rouſſeau die Vielheiten der Takte für blos willkührliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten ſind, *) haben eine-

---

*) Seine Worte ſind: Si ces ſignes (de Meſures) ſont inſtitués pour marquer autant de différentes ſortes de Meſures, il y en a beaucoup trop; et s'ils le ſont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas aſſez, puiſque, indépendamment de l'eſpece de Meſure et de la diviſion des Tems, on eſt presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déter-

entweder kein Gefühl von dem beſondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu ſetzen, die, weil ſie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stüks angemeſſenen Takte geſezt ſind, ganz anders vorgetragen werden, als ſie gedacht worden. Woher können doch wohl Tonkünſtler von Erfahrung beym Anblik eines Stüks, ohne Rükſicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wiſſen, in welchem Takt es geſezt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

Doch nun iſt es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte ſelbſt zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verſchiedenen geraden Takte, und zwar erſtlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Dieſe ſind:

1) **Der Zweyzweytel- oder der ſogenannte Allabrevetakt**, deſſen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten beſtehen, und der durch dieſes dem Stüke vorgeſezte Zeichen 𝄵, dem man noch das Wort Allabreve überzuſetzen pflegt, angedeutet wird. Er wird ſchwer, aber noch einmal ſo geſchwind, als ſeine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und iſt daher zum ernſthaften und feurigen Ausdruk, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geſchikt, und verträgt in dem ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geſchwinderen Notengattungen, als Achtel. Wir haben aber von dieſem Takt in einem beſondern Artikel geſprochen.*) Wenn Tonſetzer aus Bequemlichkeit und um die vielen Taktſtriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwiſchen zween Taktſtrichen zuſammenfaſſen, ſo wird ſein Weſen dadurch nicht verändert; ſondern der Druk, der die erſte Taktnote jeder Taktart marquirt, geſchieht allezeit von zwey zu zwey halben Takt, oder Zweyviertelnoten, und beſtimmt ſowohl den Niederſchlag des Taktſchlagens, der allezeit auf die erſte Taktnote fällt, als auch die Geltung der Taktpauſen, die in ſolchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.

2) **Der Zweyvierteltakt**, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine beſondere Bewegung angedeutet iſt, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechzehntheilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zweyunddreyßigtheilen alle Notengattungen. Er ſchikt ſich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beſchaffenheit des Ausdruks durch andante oder adagio etc. gemildert, oder durch vivace oder allegro etc. noch lebhafter gemacht werden können. Auf dieſe Beywörter und die Notengattungen kömmt es bey jeder beſondern Bewegung dieſer und aller andern Taktarten an. Iſt das Stük im Zweyvierteltakt mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige, oder gar keine Sechzehntheile, ſo iſt die Taktbewegung geſchwinder, als wenn es damit angefüllt iſt; eben ſo verhält es ſich mit den langſameren Bewegungen.

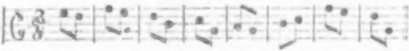
3) **Der Zweyachteltakt**, $\frac{2}{8}$. Dieſer Takt würde den leichteſten Vortrag

---

déterminer le Tems. V. Dict. de Musique Art. Mesure. Hieraus iſt zu vermuthen, daß Rouſſeau kein praktiſcher Muſiker ſeyn müſſe, ſonſt würde ſeinem ſcharfen Beobachtungsgeiſt die Verſchiedenheit des Vortrags und der Bewegung der verſchiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht unbemerkt geblieben ſeyn.

*) S. Allabreve.

trag haben, und nur zu dem lebhafteſten Ausdruck in luſtigen Tanzmelodien ſchicklich ſeyn; denn daß jeder gute Violiniſt folgende Melodie



weit leichter vortragen würde, als wenn ſie im Zweyvierteltakt mit Vierteln geſchrieben wäre, iſt unſtreitig; er iſt aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieſer angezeigten Takte beſteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun iſt bekannt, daß jede Zeit eben ſo leicht in drey als in zwey, oder nicht in fünf oder ſieben Theile eingetheilt werden kann. Daher entſtehen neben dieſen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt iſt, und die durch die gleichſam hüpfende Eigenſchaft der Fortſchreitung von eins, zwey, drey, vier, fünf, ſechs, oder überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruk ſind, als die vorhergehenden. Dieſe ſind:

1) Der Sechsvierteltakt, $\frac{6}{4}$, ſchwer im Vortrag, wie der Allabrevetakt, mit dem er auch, wegen ſeines ernſten obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er beſteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geſchwindeſten ſind. Auf jeden Takttheil werden drey Viertel gerechnet.

2) Der Sechsachteltakt, $\frac{6}{8}$, leicht und angenehm im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{2}{4}$. Sechzehntheile ſind ſeine geſchwindeſten Noten. Und

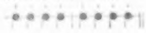
3) Der Sechsſechzehnteltakt, $\frac{6}{16}$, der den allerleichteſten Vortrag und Bewegung hat, und ſelten geſchwindere Noten, als Sechszehntheile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unſtreitig den richtigſten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Urſache Fugen und andere Stüke in dieſem und anderen heut zu Tage ungewöhnlichen Takten geſetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt ſeinen eigenen Vortrag und ſeine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig ſey, in welchem Takt ein Stük geſchrieben und vorgetragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten ſind folgende:

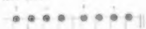
1) Der große Viervierteltakt, deſſen Zeiten aus Vierviertelnoten beſtehen, und der entweder durch C oder beſſer durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden C zu unterſcheiden, angezeiget wird. Seine geſchwindeſten Noten ſind Achtel, die ſowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringſte Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druk auf jeder erſten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig iſt, vorgetragen werden. Er iſt daher wegen ſeines ernſthaften und pathetiſchen Ganges nur zu Kirchenſtüken, und vornehmlich in vielſtimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majeſtätiſchen Ausdruk geſchikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechſeln ſoll. Einige bedienen ſich ſtatt dieſes Taktes eines Vierzweyteltaktes $\frac{4}{2}$, ſo wie ſtatt des Allabreve eines Zweyzweyteltakts $\frac{2}{2}$, wo der ſchwere Vortrag durch die, noch einmal ſo lange Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein

das Unnatürliche dieſer Taktarten, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewürkt vornehmlich in den Pauſen, da dieſelbe Pauſe (▬), bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorſtellen muß, eine ſolche Unordnung, daß jene Schreibart dieſer vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch iſt.

2) Der kleine Viervierteltakt oder der gemeine gerade Takt. Er wird durchgängig mit C bezeichnet, und unterſcheidet ſich von dem vorhergehenden Takte durch den leichtern Vortrag, und durch die gerade noch einmal ſo geſchwinde Bewegung. Viertel ſind ſeine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druck der erſten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquirt werden, nämlich alſo:

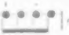


nicht wie hier:

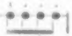


welcher Vortrag nur eigentlich dem zuſammengeſetzten Viervierteltakt, welcher hernach angezeigt wird, zukömmt. Doch wird er, zumal in langſameren Stücken, im Vortrag oft mit dem zuſammengeſetzten verwechſelt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten, die auf die letzt angezeigte Art marquirt werden, eingetheilt. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernſthaften und geſetzten, aber keinen ſchweren gravitätiſchen Gang, und iſt ſowohl in der Cammer- und theatraliſchen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch.

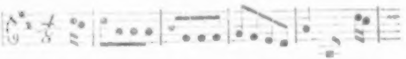
3) Der Vierachteltakt, $\frac{4}{8}$. Couperin hat in ſeinen vortrefflichen Clavierſachen ſich hin und wieder dieſes Taktes bedienet, anzudeuten, daß die Achtel nicht wie im $\frac{4}{4}$ alſo:



, ſondern alle gleich ſchwer, nämlich alſo:



vorgetragen werden ſollen, wodurch auch die Bewegung dieſes Taktes beſtimmt wird, die nämlich nicht ſo langſam, als der vorhergehende Takt, aber auch nicht ſo geſchwind, als der $\frac{2}{4}$ ſeyn kann. Dieſes vorausgeſetzt, wird jedermann fühlen daß folgender Satz in jeder andern Taktbezeichnung, die ihm zukommen kann, folglich in jedem andern Vortrag, würklich etwas anders, als hier, ausdrückt:



Wird jede der vier Zeiten der letzten zwey dieſer Taktarten auch in drey Theile getheilet, wie oben, ſo entſtehen folgende zwey:

1) Der Zwölfachtel- $\frac{12}{8}$, und

2) Zwölfſechzehntheiltakt, $\frac{12}{16}$, deren Vortrag, natürliche Bewegung und Charakter leicht aus dem Vorhergehenden erkannt werden kann.

Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß, wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen ſind, beſtimmt; nämlich ſchwer und langſam bey jenen, und leichter und lebhafter bey dieſen. Ueberhaupt bringt die ungerade

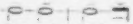
gerade Taktart wegen der gedritten Fortſchreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jedem Ausdruk, und iſt daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen ſchiklicher, als die gerade Taktart. Sie beſteht aus folgenden Takten:

1) Der Dreyzweyteltakt, $\frac{3}{2}$;
2) Der Dreyvierteltakt, $\frac{3}{4}$; und
3) Der Dreyachteltakt, $\frac{3}{8}$; zu welchen noch
4) Der Dreyſechzehnteltakt, $\frac{3}{16}$, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch iſt, doch in der That der einzige iſt, der den äußerſt leichten und geſchwinden Vortrag vieler engliſcher Tänze, die insgemein im $\frac{3}{8}$ geſchrieben ſind, am richtigſten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder eines Paſſepieds, fühlt man außer dem Hauptgewicht der erſten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieſer Takt Sechzehntheile; hingegen vereinigen ſich die drey Zeiten des $\frac{3}{16}$ ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bey jedem Niederſchlag, aber nicht drey zählen; dies iſt der Fall bey den erwähnten engliſchen Tänzen und vielen andern Stüken, die im $\frac{3}{8}$ geſchrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehntheile in ſich enthalten können.

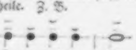
Werden die Hauptzeiten der erſten drey dieſer Takte in ein Gedrittes getheilet, wie oben bey den geraden Taktarten, ſo entſtehen noch folgende Tripeltakte:

1) Der Neunvierteltakt, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{2}$;
2) Der Neunachteltakt, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{4}$; und
3) Der Neunſechzehnteltakt, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{8}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum fröhlichen Ausdruk vorzüglich geſchikt ſind; doch behält der $\frac{9}{4}$ wegen ſeiner größern Notengattungen und ſeines ſchwerern Vortrags noch einen geſezten Gang, der der Kirche anſtändig iſt; der $\frac{9}{8}$ hingegen iſt weit hüpfender, und wird hauptſächlich zu gigueartigen Stüken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ iſt äußerſt tändelnd und lebhaft.

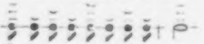
Alle bisher angezeigte Taktarten ſind von der Beſchaffenheit, daß jeder Takt derſelben nur einen Fuß ausmacht, der aus Theilen beſteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verſchieden ſind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Haupttaktheile, deren erſter lang, und der zweyte kurz iſt. Z. B.



Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilet, z. B. Viertel im Allabrevetakt, ſo erhält die erſte Note des zweyten Taktheiles ſchon ein größeres Gewicht, und die Viertel verhalten ſich unter ſich, wie die Taktheile. Z. B.



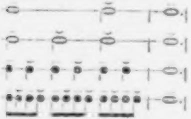
Beſteht der Takt aus noch kleineren Theilen, auch Achteln, ſo ſind auch dieſe an innerlicher Quantität von einander unterſchieden. Z. B.



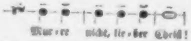
Aus dieſer lezten Vorſtellung wird die Verſchiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Takts deutlich. Die erſte Note hat das größte Gewicht, weil jede Notengattung über ihr lang erſcheinet und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stüks, oder einer Periode, allezeit eine wichtige Note ſeyn muß, ſo kann ſie in allen angezeigten geraden

Taktarten nur auf der erſten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauern, wenn der Schluß vollkommen ſeyn ſoll. Ueberhaupt müſſen die Hauptaccente eines Satzes allezeit auf der erſten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der erſten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen nach Beſchaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accente und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erhellet, daß die Theile oder Sylben der muſikaliſchen Füße weit mannichfaltiger an der innern Quantität ſind, als der poetiſchen; und daß ein Poet, der muſikaliſche Verſe machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, ſondern zugleich auf die Accente der Hauptworte ſein Augenmerk richten müſſe, damit ſie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

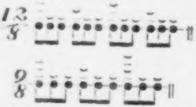
Die Verſchiedenheit der innern Quantität der Takttheile in der ungeraden Taktart iſt aus folgender Vorſtellung zu ſehen:



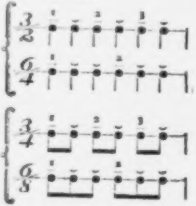
Die Anwendung von der Behandlung dieſer Takttheile in Abſicht ihres verſchiedenen Gewichtes und der darauf zu legenden Accente iſt nach dem, was von den geraden Taktarten geſagt worden, leicht zu machen. Doch iſt von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann, doch nur in dem Fall, wenn der Einſchnitt auf der erſten Zeit fällt, wie hier:



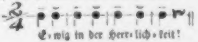
Iſt die Bewegung aber geſchwind, oder beſteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der $\frac{12}{8}$, der $\frac{6}{8}$ und die übrigen auf dieſe Art entſtehenden Takte, ſo hat der Tripel allezeit die erſte Quantität, nämlich — ◡◡, und die übrigen Zeiten verhalten ſich unter ſich, nachdem ſie gerade oder ungerade ſind, z. B.



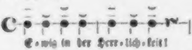
Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeigt worden, bedarf es wol keines Beweiſes, daß der $\frac{3}{2}$ von dem $\frac{6}{4}$, oder der $\frac{3}{4}$ von dem $\frac{6}{8}$, obgleich beyde Takte dieſelbe Anzahl einerley Notengattungen in ſich begreifen, durch das verſchiedene Taktgewicht unendlich von einander unterſchieden ſind. Folgende Vorſtellung macht dieſe Verſchiedenheit deutlich:



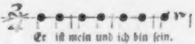
Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zuſammengeſetzt und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zuſammengeſetzten Taktarten, und 3) wie ſie von den einfachen unterſchieden ſind. Um ſich von allem dieſem einen deutlichen Begriff zu machen, verſuche man über dieſe Worte: **Ewig in der Herrlichkeit!** Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen ſind, ſo ſcheint ein Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{2}{4}$ Takt, hiezu am ſchiklichſten zu ſeyn; folglich ſtünden die Noten alſo:



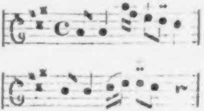
Die langen und kurzen Sylben des poetiſchen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiele auf die erſte Taktnote; und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Ausſprache von gar keiner Wichtigkeit ſind, hier, da ſie auf der erſten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieſes nun zu vermeiden iſt auf keine andere Weiſe möglich, als wenn man zwey dieſer Takte zuſammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, alſo:



Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Takts, und zwar auf deſſen ſchwache oder kurze Zeit gebracht, wo ſie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht ſo ſchwer, als der erſte, und bey der letzten, als Schlußſylbe, nothwendig iſt. Ein entgegengeſetztes Beyſpiel wird dieſes noch deutlicher machen. Man verſetze dieſen Satz:



in den zuſammengeſetzten geraden Takt, ſo werden die Wörter mein und ſein allen Nachdruk verlieren, weil ſie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Verſen, die übrigens aus denſelben Füßen beſtehen, das Hauptwort bald vorne, bald in der Mitte, bald am Ende ſtehen kann, ſo können auch zwey melodiſche Sätze, die aus denſelben Notengattungen, und demſelben Takt- oder Zeitmaaß beſtehen, den Accent an verſchiedenen Orten haben. In der Poeſie bringt dieſer Umſtand keine Veränderung der Versart hervor; in der Muſik hingegen wird dadurch der Takt beſtimmt, der den Ort des Accents und ſein Gewicht allemal angiebt, die alsdann, ſo lange das Stük in demſelben Takt fortgeht, durchgängig feſtgeſetzt bleiben. Daher wenn der Geſang die Eintheilung des $\frac{2}{4}$ Takts hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder erſten Taktnote, ſondern nur von zwey zu zwey Takten verträgt, muß er in dem aus zwey $\frac{2}{4}$ zuſammengeſetzten geraden Takt geſchrieben werden, z. B.



Wäre dieſer melodiſche Satz in $\frac{2}{4}$ geſchrieben, ſo erhielten die mit + bezeichneten Noten ein ſchweres Taktgewicht, und gleichſam eine falſche Declamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zuſammengeſetzten Taktarten, die wir nun in folgender Vorſtellung

ſtellung anzeigen wollen. Die oberen Taktzeichen zeigen die Tactarten an, aus denen die unteren zuſammengeſezt ſind.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| $\frac{2}{4}\frac{2}{4}$. | $\frac{6}{8}\frac{6}{8}$. | $\frac{2}{8}\frac{2}{8}$. | $\frac{6}{16}\frac{6}{16}$. | $\frac{3}{4}\frac{3}{4}$. | $\frac{3}{8}\frac{3}{8}$. | $\frac{3}{16}\frac{3}{16}$. |
| C | $\frac{12}{8}$ | $\frac{4}{8}$. | $\frac{12}{16}$. | $\frac{6}{4}$. | $\frac{6}{8}$. | $\frac{6}{16}$. |

Ob nun gleich jede dieſer zuſammengeſetzten Taktarten in andern Umſtänden einfach iſt, ſo ſind ſie doch in Anſehung ihrer innern Beſchaffenheit ſehr von einander unterſchieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erſte Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauern: der zuſammengeſetzte hingegen theilt den Takt in zween Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte deſſelben durch. Es iſt daher fehlerhaft, wenn man in einem Stük die Schlußnote bald auf der erſten Taktnote, bald auf der Hälfte deſſelben antrifft; dieſes kann nur entſtehen, wenn beyde Taktarten unſchicklich mit einander verwechſelt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet werden. Eben ſo fehlerhaft iſt es, wenn in einer einfachen Taktart die Schlußnote einer Tonart, in die man ausgewichen iſt, nicht den ganzen Takt, ſondern nur die Hälfte deſſelben durchdauert, und der erſte Saz in der Mitte des Takts wieder anfängt; dadurch kommen die Taktſtriche, folglich das Taktgewicht auf der unrechten Stelle, und das Stük wird entweder verkehrt vorgetragen, oder erſchweret demjenigen, der es würklich recht vorträgt, die Arbeit ſehr, weil er anders ſingen oder ſpielen muß, als ihm vorgeſchrieben iſt.

Bewegung und Vortrag der zuſammengeſetzten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen ſie zuſammengeſezt ſind, überein.

Da das Mechaniſche des Takts ein wichtiger, ſchwerer, aber überaus würkſamer Theil der Setzkunſt iſt, ſo iſt allen angehenden Tonſetzern zu rathen, ſich in Tanzſtüken aller Art aufs ſorgfältigſte zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzoſen, vornehmlich des Couperin, deſſen mannichfaltige Behandlung der verſchiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus faſt ohne Beyſpiel iſt, ſich zum Muſter zu nehmen.

◆ ◆

Von dem Tacte oder dem Zeitmaaße in der Muſik überhaupt handeln: **Giov. Spataro** (Tractato di Muſica nel quale ſi tracta de la perfectione de la Seſquialtera producta in la Muſica menſurata, Ven. 1531. fol.) — **Agoſt. Piſa** (Battuta della Muſica dichiarata, Rom. 1611.) — **O. Retzelius** (De Tactu Muſico, Upſ. 1698. 4.) — **D'ons Enbray** (Deſcript. et uſage d'un metromètre, ou machine pour battre les meſures et les temps de toutes ſortes d'air, in den Mém. de l'Acad. des Sciences de Paris, v. J. 1732. S. 182. Schon Loulie hatte einen Zeitmeſſer erfunden, der hier verbeſſert wird.) — **Dion. Diderot** (In ſ. Mem. ſur differens ſujets de Mathem. Haye 1748. 8. wird auch vom muſikal. Zeitmeſſer gehandelt, der darin verworfen wird.) — **Fedr. Willh. Marpurg** (Im 1ten Bd. ſ. kritiſchen Briefe, S. 97. 105. 121. findet ſich eine Theorie des Tactes.) — **D. Giov. Sacchi** (Della diviſione del tempo nella Muſica, nell Ballo e nella Poeſia, Diſſertaz. tre, Mil. 1770. 8. S. N. Forkels muſikal. krit. Bibl. Bd. I. S. 267.) — **Frc. M. Zanotti**, **Giamb.**

Giamb. Martini, und Giov. Sacchi (Lettere . . ., nelle quale ſi propongono e riſolvono alcuni dubbj appartenenti al trattato, Della diviſione del tempo . . . Mil. 1782. 4.) — Gabory (Manuel utile et curieux ſur la meſure du temps, Par. 1771.) — J. Harriſon (Deſcript. concerning ſuch a mechaniſm, as will afford a nice and true menſuration of time; as alſo an account of the diſcovery of the ſcale of muſic, Lond. 1775. 8.) — Davaux (Lettre ſur un inſtrument ou pendule nouveau qui a pour but de determiner avec la plus grande exactitude les differens degrés de viteſſe ou de lenteur des temps dans une piece de muſique, depuis le Preſtiſſimo jusqu'au Largo . . . im Journ. Encycl. v. J. 1784. Mon. Jun. S. 534.) — Abel Burja (Beſchreibung eines muſikaliſchen Zeitmeſſers . . Berl. 1790. 8.) — G. Weiske (bey ſ. 12 geiſtlichen dreyſtimmigen Geſängen, Leipz. 1790 findet ſich die Beſchreibung und Abbildung eines neuen Tactmeſſers.) — — S. auch J. Adelungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit S. 241 u. f. Ausg. von 1783.

Uebrigens handeln von dem Tacte, und von den verſchiedenen Tactarten, natürlich noch die mehreſten, von der Setzkunſt überhaupt handelnden Schriftſteller, als unter andern, Franc. Gafor (Im 3ten Kap. des 2ten Buches ſ. Practica Muſicae.) — Andr. Ornithoparchus (Im 4ten u. 6ten Kap. des 1ten Buches ſ. Muſ. pract. Microl.) — J. Zanger (Im 7ten Kap. des 2ten Thls. ſ. Pract. Muſic.) — G. Dreßler (Im 3ten Kap. des 3ten Thls. ſ. Muſ. pract. Elem.) — Steff. Vanneo (Im 6ten Kap. des 2ten Buchs ſ. Recanet. de muſ. aurea.) — H. Glareanus od. Loritt (Im 5ten u. 7ten Kap. des 3ten Buches ſ. Dodechordon.) — Giuſ. Zarlino (Im 49ten und 67ten Kap. des 3ten Thls. ſ. Iſtitut. armon.) — Fr. Salinas (Von ſ. De Muſic. Lib. VII. gehört das ganze ſechſte Buch in ſo fern hieher, als es vom Rhythmus überhaupt handelt.) — Joh. Magirus (Im 9ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Art. Muſ.) — P. Cerone (Im 21ten — 27ten, 54 und 59ten Kap. des 6ten Buches ſ. Melopeo y maeſtro, del tiempo muſico, uſado en Canto de organo; de las ſennales indiciales de los tiempos; del tiempo mas uſado; de otro tiempo muy uſado; del tiempo; de la Senal del tiempo perfetto ó imperfetto; und im 17ten Buche Del modo, *Tiempo* y Prolacion überhaupt. Auch gehören noch verſchiedene Kap. des 18ten u. 19ten Buches hieher.) — Jac. Tevo (Im 18ten u. 19ten Kap. des 3ten Thls. ſ. Muſico Teſtore.) — J. D. Heinichen (Im 4ten Kap. der 1te Abtheil. ſ. Anweiſung zum Generalbaß, von geſchwinden Noten und mancherley Tacten.) — A. Malcolm (Im 12ten Kap. ſ. Treat. of Muſic.) — J. Mattheſon (Im 7ten Kap. des 2ten Thls. ſ. Kerns melodiſcher Wiſſenſchaft.) — J. Holden (Im 4ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Eſſay towards a rational Syſtem of Muſik.) — Calv. Sethus (Im 8ten Kap. ſ. Melopoeia.) — L. Zacconi (Im 2ten Thl. ſ. Prattica di Muſica.) — J. Crüger (Im 6ten Kap. ſ. Synopſ. Muſic.) — GiovM. Bononcini (Im 5ten und 12ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Muſico prattico.) — J. A. Scheibe (Im 9ten Kap. ſ. Werkes ueber die muſikaliſche Compoſition.) — J. P. Kirnberger (Im 4ten Abſchn. der erſten Abtheil. des 2ten Thls. ſ. Kunſt des reinen Satzes.) — H. C. Koch (Im 2ten Abſchn. der 2ten Abtheil. im 2ten Th. ſ. Verſuchs einer Anleit. zur Compoſition.) — G. W. Wolf (Im 4ten Kap. ſ. Unterrichts in allen Theilen der zur Muſik gehörigen Wiſſenſch. — u. a. m. — —

## Tafelwerk.

(Baukunſt.)

Wird auch mit dem franzöſiſchen Worte Parqueterie genennt. Die Wörter bedeuten einen aus viereckigten Tafeln von verſchiedenem Holze zuſammengeſetzten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey- oder Vierecken beſtehende Figuren zu ſehen ſind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer hellern und einer dunklern, um ſehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer ſich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des Pater Truchet über die Combinationen nachſehen.*)

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein ſchönes Anſehen: und es macht eine beſondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern ſo ſehr verſchiedene regelmäßige Figuren auf dem Fußboden ſiehet, die doch aus einerley Drey- und Vierecken zuſammengeſetzt ſind.

## Tanz.

Der Tanz iſt, wie jedes andre Werk des Geſchmaks, erſt aus unüberlegtem Trieb der Natur entſtanden, durch Geſchmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunſt erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo ſie ſich einfindet, ſo daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrifft, das nicht ſeine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz blos aus Freude und Fröhlichkeit entſtehet, ſo ſchränket die Kunſt ſich nicht blos auf dieſe Gattung ein, ſondern bedienet ſich der äſthetiſchen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, ſo weit, als ſie reichen kann.

Nun iſt offenbar, daß kaum etwas in dem ſittlichen Charakter der Menſchen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Körpers verſtändlich und lebhaft könnte ausgedrükt werden. Deswegen iſt der Tanz in ſeiner Art eben ſo fähig, als Muſik und die Rede ſelbſt, zur ſittlichen und leidenſchaftlichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenſchaftliche Rede ein Gedicht, noch jede Folge leidenſchaftlicher Töne ein Geſang iſt, ſo iſt auch nicht jeder Ausdruk der Empfindung durch Gang und Gebehrden ein Tanz. Alſo müſſen wir vor allen Dingen unterſuchen, wodurch ein ſolcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemeſſenen Gang der Worte zum Gedicht; und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemeſſenen Gang und Einheit des Tones zum Geſange.**) Daher läßt ſich ſchließen, daß auch Einheit des Charakters oder Ausdruks, mit abgemeſſener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieſes bedarf keiner weitern Ausführung, da es klar genug iſt.

Wir haben alſo bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu ſehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruk, in ſo fern er von dem Rhythmus unabhängig iſt. Schon der Rhythmus allein ohne allen andern Ausdruk, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, ſondern auch etwas vom Ausdruk der Empfindung geben. Dieſes iſt aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar.***) Alſo könnte ſchon in lebloſen Körpern eine Bewegung ſtatt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur ſchön und daher angenehm wäre, ſondern auch verſchiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernſt, Artigkeit, Hoheit und mehr dergleichen ausdrükte. Wollte man dieſe äſthetiſche

---

*) Mémoires ſur les combinaiſons par le R. P. Truchet. S. Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences pour l'Annee 1704.

**) S. Geſang.

***) S. Rhythmus.

Kraft einer ſolchen Bewegung verſtärken, ſo müßte man ſie mit Muſik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung ſind, übereinkommen; denn das Ohr vernimmt alles Metriſche weit leichter, als das Auge. Daß dieſes das Weſentliche des Tanzes ſey, läßt ſich ſo leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geſchmak noch völlig unentwikelt iſt, ihre Tänze mit Muſik begleiten. Setzet man nun noch hinzu, daß durch Minen, Stellung und Gebehrden jede Art der Empfindung in dieſer rhythmiſchen Bewegung könne angebracht werden, ſo begreift man gar leichte, wie der Tanz zu einem Werke des Geſchmaks werden könne, das an äſthetiſcher Kraft jedem andern den Vorzug ſtreitig macht. Es iſt keine Gemüthslage, kein Gemüthscharakter, keine Leidenſchaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteſte geſchildert werden könne.

Aber der Tanz hat, wie der Geſang, vor allen Werken der Künſte noch dieſes voraus, daß er nicht blos durch die lebhafte Schilderung würket, ſondern überdem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunſt, das wir blos durch das Anſchauen, oder Anhören genießen. Wie das Lied, das wir ſelbſt ſingen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir blos anhören: ſo hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn würklich ausüben, die volleſte Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunſt ſo augenſcheinliche und ſo lebhafte Würkung ſehen, als die iſt, die der Tanz auf die tanzenden Perſonen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beyſpiele, daß Menſchen ſich zu Tode getanzt haben: ſo ſehr groß iſt die Begierde die Rührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folget nun, daß man durch die Tanzkunſt ungemein viel auswürken könnte, wenn nur Geſchmak und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunſt leiteten. Man iſt zwar gewohnt, das Tanzen als eine bloße Luſtbarkeit anzuſehen, die keine größere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergötzlichkeiten, denen Niemand großen Werth beylegt; und ich zweifle nicht, daß es manchem ſeltſam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er ſehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernſthaften Geſichtspunkt betrachten. Da wir aber in dieſem ganzen Werke gar alle ſchönen Künſte und ſelbſt die geringern Werke derſelben, die man durchgehends nur als Gegenſtände des Zeitvertreibes anſieht, in dem vollen Werthe betrachtet haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; ſo ſoll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von ſeiner wichtigen Seite zu betrachten.

Wenn man bedenket, was für eine große Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben, die Geſellſchaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie ſehr es oft geſchieht, daß durch Tänze zwiſchen Perſonen, die ſich vorher mit gleichgültigen Augen angeſehen haben, eine tiefſitzende Zuneigung erwächſt, ſo wird man auch begreifen, daß verſchiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgewekt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke können erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln iſt, daß durch Minen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrüken iſt, ſo iſt auch nicht abzuſehen, warum nicht ſollten Tänze verfertiget werden können, die zu Erwekung und Verſtärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig ſeyn ſollten.

Wenn wir dieſes vorausſetzen, ſo müſſen wir es auch für möglich halten,

ten, daß ſowol für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als würkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzuſehen wären. Warum ſollten nicht Tänze möglich ſeyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Aeltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legte; oder ſolche, die Beſcheidenheit und Mäßigung, Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten, Muth in Gefahren, und dergleichen ausdrükten, und wodurch alſo die Tänzer ſich in dergleichen Empfindungen übten. Wir wollen uns aber hier an dieſem bloßen Wink begnügen, und Tänzern von wahrem Genie überlaſſen, denſelben weiter zu verfolgen, und nun von den bekannten Arten der Tänze ſprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptclaſſen ein, deren eine die gemeinen oder geſellſchaftlichen Tänze (la belle danſe), die andere die theatraliſchen Tänze, begreift. Die gemeinen Tänze ſind zum geſellſchaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müſſen ſie auch ſo beſchaffen ſeyn, daß ſie von Perſonen, die kein Hauptgeſchäffte aus der Tanzkunſt machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können ſchon künſtlicher ſeyn; weil ſie nur von Tänzern von Profeſſion, die beſonders dazu beſtellt ſind, aufgeführt werden.

Die geſellſchaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Perſonen gemeinſchaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen beſtimmten Charakter hat, nach beſtimmten Figuren eine beſtimmte Anzahl zuſammengeſetzter Schritte machen, und dieſe ſo lange wiederholen, als ſie Luſt haben. Dieſe Tänze ſind in ihrer Art das, was in der Muſik die Lieder, die eben ſo aus einer kleinen Anzahl Takte und Einſchnitte beſtehen, die man ſo lange wiederholt, als man zu ſingen Luſt hat.

Bald jedes Land hat ſeine eigene Art des geſellſchaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekannteſten in verſchiedenen Artikeln angezeiget.*) Ihr allgemeiner Charakter beſteht darin, daß ſie, wie das Lied, eine gewiſſe Empfindung oder eine Gemüthsart ausdrüken, die ſich durchaus gleich bleibet; ſo daß dieſes Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zwek hat, ſich eine Zeitlang in dieſer Gemüthslage zu unterhalten. Dieſe Empfindung iſt in einigen hüpfende Freude, wie im ſchwäbiſchen Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. ſ. f. Dieſe verſchiedenen geſellſchaftlichen Tänze haben ſich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet, und verſchiedene ſind ſo durchgehends angenommen worden, daß ſie bey allen Gelegenheiten, wo in geſellſchaftlichen Zuſammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verſchiedene engliſche Tänze. Man ſcheinet aber darin durchgehends übereinzuſtimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieſer Art einzuräumen ſey. Es iſt auch in der That ſchwerlich ein andrer Tanz erfunden worden, worin ſo viel Zierlichkeit, edler Anſtand und höchſt gefälliges Weſen anzutreffen wäre.

Man könnte zwey Arten ſolcher Tänze machen. Die erſte würde ſo, wie die gewöhnlichen, für mehrere Perſonen zugleich eingerichtet ſeyn, und eine Gemüthslage, ſie ſey ſittlich oder leidenſchaftlich, zum Ausdruk haben, in welcher ſich natürlicher Weiſe eine ganze Geſellſchaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher beſtimmte Charaktere ausdrüken. Dieſe müßten ihrer Natur

---

*) S. Allemande; Menuet; Polonoiſe u. a. m.

tur nach nur von einzeln Perſonen getanzt werden. Dergleichen Tänze ſcheinen bey den Griechen gewöhnlich geweſen zu ſeyn. Man findet ſogar, daß ſie Charaktere einzeler berühmter Perſonen, einer Phädra, einer Rhodope, eines Achilles, durch den Tanz geſchildert haben. Es läßt ſich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Muſik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine geſellſchaftliche Tanz, der blos eine vorübergehende Gemüthslage ſchildert, mit dem Lied übereinkommt: ſo hat ein ſolcher Solotanz von beſtimmtem Charakter einige Aehnlichkeit mit der Ode; und die Muſik müßte dazu ſo eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Strophe mit Veränderungen geſpielt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er ſchildert, in verſchiedenen Schattirungen zu zeigen.

Die theatraliſchen Tänze werden nur von Tänzern von Profeſſion als ein Schauſpiel aufgeführt. Man theilet ſie insgemein in vier Claſſen ab. Die erſte oder unterſte Claſſe wird Groteske genennt; ihr Charakter iſt Ausgelaſſenheit oder etwas Abentheuerliches. Dieſe Tänze ſtellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und ſeltſame närriſche Gebehrden, Luſtbarkeiten und Abentheuer der niedrigſten Claſſe der Menſchen vor. Der gute Geſchmak kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch ſo genau nicht genommen, ob die Cadenzen der Tänzer mit denen, die die Muſik macht, ſo genau übereinſtimmen oder nicht. Dieſer Tanz erfodert hauptſächlich Stärke.

Die zweyte Claſſe machen die comiſchen Tänze aus. Ihr Inhalt iſt ſchon etwas weniger ausgelaſſen, und ſie ſchildern Sitten, Luſtbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge ſind weniger ausgelaſſen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und ſtark in die Augen fallend. Sie müſſen aber immer etwas beluſtigendes und fröhliches haben. Die Hauptſache iſt hier Leichtigkeit, ſchnelle künſtliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Claſſe begreift die Tänze, die man in der Kunſtſprache halbe Charaktere (demi Caractères) nennt. Ihr Inhalt iſt eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comiſchen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin ſchon Perſonen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwikelt ſind. Dieſe Tänze erfodern ſchon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geſchmak.

Die vierte Claſſe begreift die Tänze von ernſthaftem hohen Charakter, wie die tragiſche Schaubühne ihn erfodert. Sie beſtehen entweder in Solotänzen, die blos große und ernſthafte Charaktere ſchildern, oder in ganzen Handlungen von beſtimmtem Inhalt. Hier muß ſchon alles, was die Kunſt an Stellung und Bewegung zum Ausdruk groſſer Empfindungen darzuſtellen vermag, zuſammen kommen. Von dieſem hohen Tanz, der eine beſtimmte Handlung vorſtellt, haben wir im Artikel Ballet beſonders geſprochen.

Jede der vier Gattungen des theatraliſchen Tanzes kann von zweyerley Art ſeyn. Entweder ſchildern ſie blos Charaktere und Sitten, oder ſie ſtellen eine beſtimmte Handlung mit Verwiklung und Auflöſung vor. Im erſten Falle haben die verſchiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es iſt ſchon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beybehalten werde: im übrigen kann der Balletmeiſter nach Gutdünken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Perſonen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannichfaltigkeit zu ſehen. Aber die andere Art erfodert in Anſehung der Anordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatiſche Dichter ſeine Fabel zu behandeln hat, und von Seiten der Tänzer ein gutes pantomimiſches Spiel, um die Handlung verſtändlich zu machen;*) daher dieſe Tänze beſonders pantomimiſche Tänze genennt werden.

Hohe pantomimiſche Tänze ſind erſt ſeit wenig Jahren von Noverre bey Schauſpielen eingeführt worden, nachdem er vorher in ſeinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen **) die Theorie dieſer Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeiſtern ſowohl dieſe Briefe, als die verſchiedenen Entwürfe, die dieſer geſchikte Mann von ſeinen in Wien aufgeführten pantomimiſchen Balletten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

Die theatraliſchen Tänze werden, wie ihre Benennung ſchon anzeiget, nur auf der Schaubühne vorgeſtellt, und zwar insgemein als Zwiſchenſpiele zwiſchen den Aufzügen, und dann zulezt auch zum Beſchluß des ganzen Schauſpieles. Als Zwiſchenſpiele werden ſie izt nur in der Oper durchgehends gebraucht; bey andern Schauſpielen aber erſcheinen ſie gemeiniglich nur am Ende, als ein beſonderes Nachſpiel, das mit dem aufgeführten Schauſpiel keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwiſchen den Aufzügen der Oper vorgeſtellten Ballette würkliche Beziehung auf das Schauſpiel, und ſind in der That nichts anders, als völlige hors d'œuvres, die die Eindrüke, welche das Schauſpiel gemacht hat, wieder auslöſchen.

Nach unſerm Bedünken wäre es leicht, die Ballette mit dem Schauſpiel ſelbſt nicht nur in Verbindung zu bringen, ſondern ſie auch dazu anzuwenden, daß ſie den Eindruk des Schauſpieles unterhielten, oder auch verſtärkten. Die Sache hat an ſich ſo wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten, uns hier darüber einzulaſſen, nachdem wir an einem andern Orte die verſchiedenen Mittel dazu bereits vorgeſchlagen haben.*)

## Tanzkunſt.

Daß dieſe Kunſt eben ſo viel Recht habe, ihren Rang unter den ſchönen Künſten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeſchäzt werden, iſt bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die erſten Gründe der Sache zurükgehen, und überlegen will, was für erſtaunliche Kraft in der Form der menſchlichen Geſtalt liegt, **) wird leicht begreifen, was dieſe Form, mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrüken vermag: daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der äſthetiſchen Kraft keine Kunſt die Tanzkunſt übertreffen könne. Wir betrachten ſie aber nicht in dem zufälligen ſchlechten Zuſtand, in dem ſie ſich gemeiniglich auf der Schaubühne zeiget, ſondern in der Würde und Hoheit, zu der ſie erhoben werden könnte. Wir ſind gar nicht in Abrede, daß ſie faſt durchgehends ſich in einer Geſtalt zeige, in der ſie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen iſt es wichtig, Männer von Genie zu ermuntern, ſie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es iſt eine Schande, ſagt ein Meiſter der Kunſt, daß der Tanz ſich der Herrſchaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und blos mit der Beluſtigung der Augen zufrieden ſeyn ſoll.“ *)

---

*) S. Pantomime.

**) Lettres ſur la Danſe par Mr. Noverre.

*) S. Ballet.

**) S. Reiz; Schönheit; Stellung.

Es würde ein eigenes Werk erfodern, etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunſt zu dem Werth und der Vollkommenheit, die ſie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erheben ſey. Ein Balletmeiſter von wahrem Genie, wie Noverre, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel geſagt haben, ſich hinlänglich überzeugen können, daß ſie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beſchaffenheit fähig ſey, zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdeken, worauf er zu bauen hat, um dieſe Würde allmählig zu erreichen.

Was wir von dem Einfluß der Muſik auf die Erziehung angemerkt haben, **) gilt auch von der Tanzkunſt; und dieſe muß, da ſie nicht ohne Muſik ſeyn kann, noch gewiſſer würken, als die Muſik allein. Ungemein leicht wäre es, die Kräfte der Poeſie, Muſik und Tanzkunſt bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfodert würde, als daß man nach Liedern tanzte. Sollte es blos leere Einbildung ſeyn, es nicht nur für möglich, ſondern ſogar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung ſehr nützlicher Lieder verfertiget, in gute rhythmiſche Muſik geſezt, und auf jedes ein ſchiklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertiget würde, der nicht blos das Rhythmiſche, ſondern auch den Inhalt des Liedes ſchilderte?

Dieſe Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunſt von allen blos zierlichen, und beſonders von den übertrieben künſtlichen Stellungen und Bewegungen erfodern. Denn was allgemein ſeyn ſoll, muß auch leicht zu lernen ſeyn. Man müßte mehr auf Nachdruk, als auf das Künſtliche ſehen. Es hat damit eben die Beſchaffenheit, wie mit der Muſik. Wer dieſe auch nur zur Ausübung ſo vollſtändig lernen wollte, daß er die ſchwereſten Sachen ſpielen, oder ſingen könnte, müßte den größten Theil ſeiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andre leichtere Sachen gut ſinge, oder ſpiele, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was ſonſt der künftigen Lebensart halber zu lernen iſt, zu verſäumen. Eben ſo müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im Charakter und Ausdruk wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Anſehung des öffentlichen Gebrauchs dieſer Kunſt getrauen wir uns nicht, die mancherley Anwendungen, die bey verſchiedenen Völkern ehedem vom Tanzen bey ſehr ernſthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorſchlag zu bringen. Unſre Zeiten vertragen das Ceremonienreiche der öffentlichen Feſte, das bey einer größern Einfalt des Nationalcharakters von ſo großer Kraft iſt, nicht. Je weiter ſich die ſpeculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt ſich der Menſch über die Sinnlichkeit. Ob er im Ganzen dabey gewinne, oder verliere, können wir hier nicht unterſuchen.

Demnach bleibet der Tanzkunſt gegenwärtig kaum ein andrer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbeſſerung ſie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert *) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeiſter mit Recht fodern, daß er in Anſehung des Werths und der Würde deſſen, was er uns ſehen und hören läßt, mit dem dramatiſchen Dichter um den Vorzug ſtreite.

---

*) Il eſt honteux que la danſe renonce à l'empire qu'elle peut avoir ſur l'Ame, et qu'elle ne s'attache qu'à plaire aux yeux. Noverre lettres ſur la danſe.

**) S. Muſik.

*) S. Ballet; Tanz.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimiſchen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder aufkämen. Eine tragiſche, oder komiſche Handlung, ſo vollſtändig, wie der Dichter ſie vorſtellt, ſchiket ſich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgeſtellt wird, iſt in Anſehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeſchränkt, als das poetiſche Drama; und dieſe Einſchränkung muß der Balletmeiſter nicht aus den Augen ſetzen. Wir haben in dem Artikel Ballet ſie einigermaßen zu beſtimmen verſucht.

Daß die Tanzkunſt und die Muſik aller Wahrſcheinlichkeit nach die beyden älteſten Künſte ſeyen, iſt bereits erinnert worden. Wir wiſſen auch aus verſchiedenen Nachrichten, daß bey den Griechen und andern Völkern alter Zeit der Tanz nicht blos zum geſellſchaftlichen Ergötzen, ſondern bey allen öffentlichen Feſten der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um ſo viel unnöthiger, uns hierüber weitläuftig einzulaſſen, da wir die Abhandlung des Cahüſac über die alte und neue Tanzkunſt, nachdem ſie auch in einer deutſchen Ueberſetzung erſchienen iſt, in den Händen der meiſten unſrer Leſer zu ſeyn glauben. Wie weit es die Alten, beſonders die Griechen, in dieſer Kunſt gebracht haben, läßt ſich, da ihre Tänze für uns verloren ſind, nicht ſagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigſtens in den ſpätern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Auguſtus, und auch ſchon etwas früher, das Weſentliche der Kunſt, nämlich den ſittlichen und leidenſchaftlichen Ausdruk, gar ſehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt ſich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit ſchließen. Ich will nur eine Anekdote hievon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimiſche Tanzen, das er nie geſehen, verachtet, und geglaubt, die Bewunderung, mit der man davon ſprach, rühre mehr von der Muſik, als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer unter dem Kaiſer Nero bat ihn, er möchte ihn nur einmahl ſehen. Dieſes geſchah. Der Tänzer hieß die Muſik ſchweigen, und ſtellte durch ſein ſtilles Ballet die bekannte Liebesgeſchichte des Mars und der Venus vor. Der Philoſoph kam für Vergnügen faſt außer ſich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre, was du vorſtellſt, ich ſeh es nicht blos; denn du ſcheinſt mir mit den Händen zu ſprechen."

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunſt weiter ausgedehnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt iſt. Es läßt ſich aus einem Vers in der Ilias,*) und beſonders aus einer Anmerkung, die Lucian in ſeinem Geſpräch von der Tanzkunſt darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unſrer Fechtkunſt übereinkommen, darunter begriffen geweſen; und ſowol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man ſchließen, daß überhaupt das, was wir itzt das ſtumme Spiel der Schauſpieler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem iſt bekannt, daß die Alten gar oft beſondere Charaktere berühmter mythologiſcher Perſonen, und auch einiger Helden durch Solotänze geſchildert haben; von ſolchen Schilderungen aber wiſſen unſre heutigen Tänzer wenig. Man findet ſo gar, daß ſie abſtracte Begriffe durch Tänze vorgeſtellt haben, wie z. B. die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Soſtratus, der bey dem König Antiochus in Dienſten war, ſich geweigert habe, auf Befehl ſeines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieſer des Tänzers Vaterſtadt Priene ſich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht dieſem alten Tänzer keine Schande. „Es ſteht mir nicht an, ſagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterſtadt verloren hat.**) Sie haben aber auch ſolche Tänze gehabt, bey denen es hauptſächlich auf ſeltſame Sprünge und höchſt ſchwere Gebehrdungen ankommt; denn Krato ſagt beym Lucian, es ſey ſchändlich einem Menſchen zuzuſehen, der ſich über alle Maaße die Glieder verbreche.**)

---

*) Il. II. vſ. 617.

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht; und dieſes ſcheinet bey Gelegenheit der Opern geſchehen zu ſeyn.†) In dem letztverwichenen Jahrhundert aber hat man hauptſächlich in Frankreich auf die theatraliſchen Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erſte Directeur de l'Academie de Danſe geweſen, für den erſten großen Meiſter der Kunſt aus. Wir haben aber ſchon anderswo angemerkt,††) daß die ganze Kunſt des theatraliſchen Tanzes der Neuern, bis auf die itzige Zeit, für Perſonen von Geſchmak eben nichts ſehr ſchätzbares gehabt habe. Man hat erſt ſeit wenig Jahren angefangen ihr eine Geſtalt zu geben, in welcher ſie ſich mit Ehren neben den andern ſchönen Künſten zeigen kann; und dazu hat der berühmte Noverre ſowohl durch ſeine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Ballette nicht wenig beygetragen. Ein Mann von feinem Geſchmak und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Hilverding in Wien den erſten Schritt zur wahren Vervollkommung des theatraliſchen Tanzes gemacht habe.*) Man kann demnach hoffen, da nun ein ſo guter Grund zur Verbeſſerung der theatraliſchen Tanzkunſt gelegt worden, daß ſie ſich endlich in einer Geſtalt zeigen werde, die dem edlen Zwek und der Würde der ſchönen Künſte gemäß ſey.

◆ ◆

Von der Tanzkunſt überhaupt, handeln, theoretiſch: **Rinaldo Corſo** (Del Ballo, Dial. Bol. 1557. 8.) — **Fabric. Caroſo** (Il Ballarino ... Ven. 1581. 4. Enthält Anweiſungen zu italieniſchen, franzöſiſchen und ſpaniſchen Tänzen.) — **Jean Tabourot** oder **Thoinet d'Arbeau** (Traité de la Danſe, Par. 1589. 4.) — **Joh. Paſche** (Beſchreibung wahrer Tanzkunſt .. Frft. 1707. 8.) — **John Weaver** (Lectures on the art of Dancing with a Treat. on Action and Geſture, Lond. 1721. 4.) — **Rameau** (Maitre à danſer, qui enſeigne la maniere de faire tous les différens pas ... et de conduire les bras ... Par. 1734. 8. m. K.) — **C. Chr. Lang** (Anfangsgründe zur Tanzkunſt, Erl. 1751. 4.) —

---

*) Sext Empir. adverſ. Mathem. L. I.

**) *εἰς οὐδὲν δέον κατακλώμενον.*

†) S. Opera.

††) S. im Artikel Ballet.

*) On peut aſſurer hardiment que nous n'avons connu (jusqu'au tems de Hilverding) que le ſimple Alphabet de la Danſe. — Des Spectateurs froids et tranquilles ont admiré nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifférence qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, artiſtement crayonnés. S. Feſtin de Pierre Ballet-Pantomime, compoſé par Mr. Angiolini et repréſenté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle iſt aus der Vorrede dieſes kleinen Werks, die Hrn. Calſabigi zum Verfaſſer hat, obgleich der Balletmeiſter Angiolini darin ſpricht.

**Chr. Pauli** (Les elemens de la Danſe, Leipſ. 1756. 8.) — **Chevalier de Rondeau** (Traité du maintien du corps, et de ſe préſenter avec grace, Par. 1760. 12.) — **Noverre** (Lettre ſur la Danſe et ſur les Ballets, Stuttg. 1760. 12. Deutſch, Hamb. 1769. 8. Engl. Lond. 1786.) — **Giov. Andr. Galini** (Critic. Obſervat. on the Art of Dancing ... 1762. 8.) — Country Dances made plain and eaſy. 1764. 12.) — **Aug. Otto Reichardt** (Ueber den theatraliſchen Tanz, in der Cleviſchen Theaterzeitung.) — **Bacquoy Guedon** (Methode pour exercer l'oreille à la meſure dans l'art de la Danſe, Amſt. 1779. 8.) — **Gen. Magri** (Trattato teoretico prattico di Ballo ... Nap. 1779. 4. 2 Th. m. K.) — **Ungen.** (Bemerk. über Pantomime und Ballet, in den Baieriſchen Beyträgen zur ſchönen und nützlichen Litteratur, Münch. 1779. 8.) — **Compan** (Dictionn. de Danſe, contenant l'hiſtoire, les regles et les principes de cet art avec des reflex. crit. et des Anecd. curieuſes ... Par. 1787. Ausgeſchrieben aus bekannten Büchern.) — Ueber den Tanz, beſonders den theatraliſchen, im 3ten Bde. von J. D. Maucharts allg. Repertor. für empiriſche Pſychologie, Nürnb. 1793. 8. — —

Schriften **für und wider den Tanz:** **Jean le Cointe** (Apologie de la Danſe, Par. 1752. 12.) — Traité contre les Danſes ... Par. 1775. 12.) — **Davis** (Thoughts on Dancing. 1791. 8.) — —

**Von der Geſchichte des Tanzes überhaupt:** Eſſai towards the hiſtory of Dancing, Lond. 1712. 12. — **Dan. le Roy** (Ordeelkundige Aanmerkingen over de Danſſeryen zo der oude as latern Volkeren, Rotterd. 1722. 8.) — **P. Bourdelot** (Hiſt. de la Danſe ſacrée et profane, ſes progrès et ſes revolutions depuis ſon origine juſqu'à préſent ... Par. 1724. 12.) — **Louis Cahuſac** (Traité de la danſe, anc. et moderne, Par. 1753. 12. 3 Thl. Deutſch, im 1ten Bde. der Samml. vermiſchter Schriften ... Berlin 1759. u. f. 8. — —

**Von dem Urſprunge des Tanzes:** Traité de l'origine de la Danſe, in dem Extraordinaire des Mercure galant, vom J. 1680. Bd. 10. S. 191. Bd. 11. S. 1. — —

**Von dem Tanze einzeler Völker, als der Griechen und Römer:** Außer den, bey dem Art. Ballet, S. 298 u. f. angeführten Schriftſtellern: **J. J. Rambach** (Von der Orcheſtik, oder Tanzkunſt der Griechen, im 3ten Bde. S. 617. f. Ueberſ. der Potteriſchen Archäologie.) — **J. A. B. Bergſträßer** (Geb. von der Orcheſtik, oder über den Tanz der Alten, im 3ten Bde. des Schirachiſchen Magaz. der deutſchen Kritik.) — u. a. m. — — **Der Juden:** **Ch. G. Zeltner** (De choreis veter. Iudaeor. Diſſertat. Alt. 1726. 4.) — **J. Seb. Renz** (De religioſis ſaltat. veter. Iudaeor. Diſſert. Lipſ. 1738. 4.) — — **Der Chineſen:** Memoires ſur les Danſes chinoiſes, in den Variétés litterair. Bd. 1. S. 472. Bd. 2. S. 309. — — **Von religiöſen Tänzen:** von den Tänzen beym Dienſte der Gottheit, im Schwäbiſchen Magazin von gelehrten Sachen v. J. 1775. — **Chriſtoph Heinrich Brömel** (Von den Feſttanzen der erſten Chriſten, Jena 1701. 4.) — Von dergleichen Tänzen wilder Völker, ſ. Lafiteau Moeurs des Sauvages, Bd. 1. S. 181. 203. 410. — —

S. übrigens den Artikel **Choreographie.**

## Tanzſtük.

(Muſik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorſtellen ſoll, verlangt ein Geräuſch neben ſich, das in rhythmiſche Glieder getheilt iſt, nach denen der Tänzer ſeine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes ſinnlich wird. Hiezu wäre ein Inſtrument hinlänglich, das weiter

ter nichts muſikaliſches hätte, als daß es rhythmiſche Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine große Anzahl Tänzer in gleichem Schritt erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geſchichte, daß einige wilde Nationen blos nach ſolchen lärmenden Trommenſchlägen tanzen. Indeſſen ſo vollſtändig der Tanz auch bey einer ſolchen Vereinigung ungeſitteter Nationen ſeyn mag, ſo iſt doch dieſes nur der niedrigſte Grad des Vergnügens, den die Tanzkunſt gewähren kann. Der Geſchmak hat einen Ekel an einem blos einförmigen Schalle, der das Ohr rühret, ohne es zu vergnügen; daher muß der Geſang, oder etwas dem Geſang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinſtimmt, noch dazu kommen, und indem das Auge an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findet, zugleich dem Ohre Beluſtigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten intereſſant werde.

Der Geſang iſt allen Menſchen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, ſo natürlich, und an ſich ſelbſt aller Arten von Rhythmus ſo fähig, daß man Mühe hat, ſich eine Nation, oder eine Verſammlung von tanzenden Perſonen vorzuſtellen, die nicht Tanz und Geſang mit einander vereinigen ſollte. Bey allen geſitteten Nationen älterer Zeit hatte der Geſchmak dieſen Künſten noch die Poeſie zugeſellet, und man tanzte nach Liedern, die geſungen wurden. Es ſey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und ſchwereren Tanzfiguren, der Beſchwerlichkeit des Singens wegen, ſich begnügte, die Lieder blos von Inſtrumenten ſpielen zu laſſen, und es hernach überdrüßig wurde, immer dieſelben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle ſezte: ſo iſt doch gewiß, daß die mehreſten Tanzſtüke heutiger Zeit blos Inſtrumentalſtüke ſind, und daß derſelbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieſelbe innere Einrichtung haben müſſen, getanzt wird.

Es bleibt für die mehreſten Tonſetzer ein Geheimniß, gute Tanzſtüke zu ſetzen, weil ſie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt ſind, die in den Tänzen ſo mannichfaltig und oft ſo fremd und ungewöhnlich ſind, und die hauptſächlich jeden Tanz charakteriſiren. Die mehreſten Tanzſtüke enthalten gleich in den erſten zwey oder vier Takten alle rhythmiſche Schläge, die durchs ganze Stük vom Anfang bis zum Ende wiederholt werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Geſang zuſammengeſezt werden, der einen mit dem Tanz übereinſtimmenden Charakter hat, deſſen Einſchnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einſchnitten des Rhythmus zuſammentreffen, der überdem ein muſikaliſches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz ſeinen Werth und ſeinen Ausdruk hat. Ein ſolches Tonſtük iſt in der Inſtrumentalmuſik, was ein Lied in der Vocalmuſik iſt. Es gefällt allen Menſchen, und je mehr, je länger es wiederholt wird. Die Kraft des Geſanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung ſtärker. Ein Tanzſtük von acht Takten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal wenn die Bewegung allmählig geſchwinder wird, auf den Tänzer ſo unwiderſtehlich würken, bis er kraft- und athemlos zu Boden ſinkt. *)

Nationaltanzſtüke, die nur einer Nation oder einer Provinz beſonders eigen ſind, ſind am ſchwereſten nachzumachen. Sie haben ſo viel eigenes in der Melodie, in den Einſchnitten, im Rhythmus und in den Schlußfällen, und oft ſo viel von unſerer gewöhnlichen Muſik abſtechendes, daß man ſelbſt von der Nation ſeyn, oder ſich

---

*) S. Rhythmus.

ſich ganz in ihren Geſchmak verſetzen, und den ſeinigen verläugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation ſchildert ſich, wie in den Tänzen, ſo auch in den Tanzſtüken. Es wäre für einen philoſophiſchen Tonſetzer eine wichtige Sammlung, Tanzſtüke von allen Nationen zu haben, ihre verſchiedenen Wendungen des Geſanges und der Modulation oft in einerley Ausdruk, ihren verſchiedenen Geſchmak und verſchiedene Wirkung, die ſie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch ſowol ſeine Kenntniſſe zu erweitern, als auch richtige Schlüſſe daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation ſelbſt zu ziehen. Es wäre zu wünſchen, daß jeder Tonſetzer alle fremde und unbekannte Tanzſtüke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druk allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonſetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als Sei Sonate in dem allerneueſten Geſchmak.

Unter den europäiſchen Nationen hat die franzöſiſche die mehreſten Gattungen von Tanzſtüken geliefert. Einige davon ſind ſehr allgemein geworden, vornehmlich die Menuet; andere ſind weniger allgemein, und viele blos theatraliſch. Unter dieſen giebt es Tanzmelodien, die große Mannichfaltigkeit erfodern, wie die Chaconne und die Paſſecaille. Dieſe Mannichfaltigkeit iſt eine reiche Quelle von mancherley Gemählden, die der Tänzer vorſtellen, und womit er eine Mannichfaltigkeit von Empfindungen ausdrüken kann. Eine ſolche Tanzmelodie muß, wenn ſie vollkommen ſeyn ſoll, einigermaßen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzſtük ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einſchnitte und des Rhythmus ſeyn kann, ſo haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptſächlich zu Tanzſtüken verſchiedener Art angehalten, damit ſie ſich in dem Mechaniſchen des Takts feſtſetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonſetzer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren faſt blos aus Tanzſtüken von verſchiedener Art beſtehen zu laſſen. Dies war zugleich die beſte Uebung im Vortrag. Die verſchiedenen Taktarten; die mannichfaltigen Einſchnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzſtük eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdruks, übten die Spieler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten ſie an einen ſprechenden, ausdruksvollen und mannichfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzſtüke zu ſehr vernachläßiget. Wie wenige ſind im Stande, z. E. eine gute franzöſiſche Loure zu ſetzen, oder gut vorzutragen? Dieſer Vernachläßigung iſt es hauptſächlich zuzuſchreiben, daß unſere heutigen Inſtrumentalſtüke ſich alle ſo ähnlich ſehen, ſo arm an charakteriſtiſchen Zügen, und ſo oft im Rhythmus fehlerhaft ſind, daß auſſer den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzſtüken entſtanden ſind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdruksvolle Vortrag, der die Muſik zu einer leidenſchaftlichen Sprache macht, ſo ſelten, und an deſſen Statt eine manierliche, gezierte, ohne Kraft und Nachdruk tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzſtüke zu pantomimiſchen Tänzen ſind von einer ganz beſondern Gattung, und machen gleichſam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer ſeinen Gang und ſeine Gebehrden einrichtet; daher ſie nicht ſo regelmäßig, als die andern Tanzmelodien ſeyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters, noch die Regelmäßigkeit der Einſchnitte, und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über dieſe Gattung wenig nachgedacht: aber ſie erfordert groſſe Erfahrung über die Kraft der Muſik und den Ausdruk der Modulation, der Fortſchreitung und der verſchiedenen Bewegungen. Der Tonſetzer muß dazu eine groſſe Geſchiklichkeit beſitzen. jede Gemüthsbewegung auszudrüken. Denn alles, was der Tänzer ausdrükt, muß ſchon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

## Täuſchung.

(Schöne Künſte.)

Die Täuſchung iſt ein Irrthum, indem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Würklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemählde vergeſſen, daß es blos die todte Vorſtellung einer Scene der Natur iſt, und die Sache ſelbſt zu ſehen glauben; ſo werden wir getäuſcht. Dieſes geſchieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne ſo natürlich vorgeſtellt ſehen, daß wir dabey vergeſſen, daß das, was wir ſehen, blos Nachahmung iſt, und die Schauſpieler würklich für die Perſonen halten, die ſie vorſtellen.

Man ſieht ſogleich, daß die gute Würkung vieler Werke des Geſchmaks von der Täuſchung herkommt, die ſie in uns bewürken. In den Werken, die natürliche Gegenſtände ſchildern, ſie ſeyen aus der körperlichen oder ſittlichen Welt genommen, kommt die Hauptſache auf die Täuſchung an. Wenn der Künſtler ſie zu bewürken, ſo iſt er ziemlich Meiſter über die Gemüther der Menſchen; er kann ſie mit Haß oder Verdruß, mit Fröhlichkeit oder Schreken erfüllen. Es iſt demnach ein ſehr weſentlicher Punkt in der Theorie der Künſte, daß die Urſachen der Täuſchung unterſucht, und die Mittel, wodurch ſie erhalten wird, angezeiget werden.

Die gänzliche völlige Täuſchung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenſpiel von Dom Gaiforos und der ſchönen Meliſandra, die Marionetten für die würklichen Perſonen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Aehnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unſre Phantaſien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beſchaffenheit der Träume, und einiges Licht über die wahren Urſachen der Täuſchung geben.

Die Urſachen der Täuſchung in den Träumen ſind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen ſinnlichen Empfindungen, die in uns Vorſtellungen von den äuſſerlichen perſönlichen Umſtänden, in denen wir uns befinden, erweken. Wenn wir uns blos innerer Vorſtellungen bewußt ſind, denen nichts beygemiſcht iſt, das ſich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unſern äuſſerlichen perſönlichen Umſtänden gehört, bezieht: ſo kann es nicht anders ſeyn, als daß wir die Vorſtellungen der Einbildungskraft für würkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorſtellungen iſt, das uns des Gegentheils verſichere. Wir müſſen nothwendig uns einbilden, wir ſeyen an dem Orte, in den uns die Phantaſie verſezt hat, wenn wir von dem würklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Perſonen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen ſeyn, wenn unſer Auge alsdann nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte.*) Wenn alſo

gar

---

*) Wer dieſes etwas weiter ausgeführt

zu

gar alles Gefühl unſers äuſſerlichen Zuſtandes aufhört, und bloße Vorſtellungen der Phantaſie klar bleiben, ſo iſt die Täuſchung vollkommen; iſt aber jenes Gefühl blos ſchwach, und weniger lebhaft als die Vorſtellungen der Phantaſie, ſo iſt ſie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenſtänden der Phantaſie ſo ſtark gerührt werden, als von würklichen Eindrüken der Sinnen.

Wenn alſo Dichter und Schauſpieler durch das Drama ſo viel bey uns würken können, daß die Vorſtellungen und Empfindungen von unſerm äuſſerlichem Zuſtande, die wir währendem Schauſpiel haben, ſchwächer werden, als die, welche die Scene ſelbſt giebt: ſo haben ſie die Täuſchung hinlänglich erreicht. Man ſieht aber leicht ein, daß dieſes nicht blos von der Beſchaffenheit der Werke der Kunſt, ſondern zum Theil auch von uns ſelbſt abhängt. Wer ſich nicht in der Gemüthslage befindet, ſich den Eindrüken, die von der Kunſt herrühren, zu überlaſſen, oder ſonſt keine Wärme des Gefühls und der Phantaſie hat, der iſt ſchwerlich zu täuſchen. Der Künſtler muß alſo Menſchen von Empfindſamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft vorausſetzen. Hat er ſolche, ſo liegt ihm ob, ſein Werk ſo darzuſtellen, daß es hinlängliche Täuſchung bewürket.

Hiebey kommt es überhaupt auf eine gänzliche Feſſlung der Aufmerkſamkeit auf den Gegenſtand der Kunſt an. Denn es iſt bekannt, daß das Anſtrengen der Aufmerkſamkeit auf einen Theil unſrer Vorſtellungen, die andern, wenn ſie gleich durch die Sinnen erwekt werden, ſo ſehr ſchwächt, daß man ſie oft nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauſpiel verleitet werden, die Aufmerkſamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, ſo vergeſſen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andere Umſtände unſrer würklichen äuſſerlichen Lage, und bilden uns, ſo gut als im Traum, ein, wir ſeyen an dem Orte, den die Scene vorſtellt, und ſehen die vorgeſtellte Handlung, nicht in der Nachahmung, ſondern in der Natur ſelbſt. Und eben ſo geht es mit jeder Täuſchung zu.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerkſamkeit, ſo wie die Täuſchung es erfodert, gefeſſelt wird, ſind vielerley, und liegen ſowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der äſthetiſchen Kraft, zu einem gewiſſen Grad erhoben, kann die Würkung thun: und wir haben in den meiſten Artikeln dieſes Werks, darin wir die verſchiedenen Eigenſchaften eines vollkommenen Werks der Kunſt beſonders betrachtet haben, das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der ſichtbaren Natur genommen iſt, beruhet die Täuſchung gröſtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemählden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perſpektiv die Täuſchung hervorbringen.

Hingegen wird ſie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit plötzlich ausgelöſcht. Jede würkliche Unrichtigkeit, alles Widerſprechende, Unwahrſcheinliche, Gekünſtelte, läßt uns ſogleich bemerken, daß wir nicht Natur, ſondern Kunſt vor uns ſehen. So bald wir durch irgend einen Umſtand die Hand des Künſtlers erbliken, wird die Aufmerkſamkeit von dem Gegenſtand, den wir allein bemerken ſollten, abgezogen. So gar Schönheit und

---

zu ſehen wünſchet, wird auf die Zergliederung der Vernunft verweiſen, die ich in den Mémoires de l'Academie Royale des Sciences et belles-Lettres im J. 1758. gegeben habe.

Vollkommenheit in einem unwahrſcheinlichen Grad, können der Täuſchung hinderlich ſeyn. Ein Colorit, das ſchöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer iſt, als man ſie in der Natur antrifft, ſind der Täuſchung ſchädlich. Das Verſchönern der Natur, wovon man dem Künſtler ſo viel vorſchwatzt, kann alſo gefährlich werden: da hingegen gar oft überlegte Nachläßigkeiten ſelbſt ſehr viel zur Täuſchung beytragen.

Dieſes ſiehet man am deutlichſten in den Vorſtellungen der Schauſpiele. Die Schauſpieler, die ſo ſehr pünktlich ſind, Gang, Stellung und Gebehrden nach den Regeln der ſchönen Tanzkunſt einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genaueſten Regeln des Wohlklanges ausſprechen, und dergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuſchen, weil ſie nicht in der ſchiklichen Nachläßigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuſchung nicht der höchſte Grad der Vollkommenheit, ſondern der höchſte Grad der Natur und die höchſte Leichtigkeit erfodert.

◆ ◆

Von der Täuſchung überhaupt handelt: **J. C. König** (Im 17ten Abſchn. S. 277. ſ. Philoſ. der ſchönen Künſte. Der Verf. glaubt, daß eigentlich nur ſtrenge idealiſche Wahrheit, oder getreue Nachahmung täuſchen könne, und theilt die Täuſchung in Natur- und Kunſttäuſchung ein). — Ein (unvollendeter) Aufſatz im 9ten Bde. S. 1. u. f. der Neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften (vorzüglich in Rückſicht auf das Drama.) — Von der Täuſchung in den bildenden Künſten überhaupt: **Frc. Ruspoli** (In einer ſ. Orazione: in Lode delle belli Arti Orazione, e Componimenti poetici ... Roma 1777. 4.) — Ueber die mahleriſche Täuſchung ein Aufſatz in dem 21. Hefte S. 138. der Meuſelſchen Miſcellaneen. —

# Temperatur.

(Muſik.)

Das Wort bedeutet überhaupt ein
wol überlegte kleine Abweichung vo
der höchſten Reinigkeit eines Inter
valles, um es dadurch in Verbindun
mit andern deſto brauchbarer zu ma
chen;*) beſonders aber drükt ma
dadurch die Einrichtung des ganze
Tonſyſtems aus, nach welcher ein
Tönen etwas von der genauen Re
nigkeit, die ſie in Abſicht auf gewiſ
Tonarten haben ſollten, benomme
wird, damit ſie auch in andern To
arten können gebraucht werden. W
haben in dem Artikel **Syſtem** gez
get, wie ſowol das alte, als da
neuere reine diatoniſche Syſtem b
ſchaffen ſeyn müſſe. Setzet ma
nun, daß jede Octave dieſes Syſtem
C, D, E, F, G, A, B, H,
ſo geſtimmt ſey, wie die dort ang
zeigten Verhältniſſe es erfodern, un
daß man ſich mit dieſen Tönen, de
ren jeder, nur B und H ausgenom
men, zur Tonica kann gemacht we
den, begnüge, ſo hat man keine Tem
peratur nöthig. Jeder zur Ton
angenommene Ton hat zwar and
Intervalle, als die andern, aber
ſind ſo beſchaffen, daß man mannich
faltige und ſchöne Melodien zu meh
rern Stimmen damit ſetzen kann.

So bediente man ſich in der Th
des diatoniſchen Syſtems bis in da
vorige Jahrhundert: damals ab
fieng man an, eine größere Mannich
faltigkeit von Tönen und Modulatio
nen zu ſuchen. Man war nicht meh
zufrieden, blos aus ſechs Haupttö
nen, und zwar aus jedem entwed
nur in der großen oder in der klei
Tonart zu ſpielen. Die ſchon vorh
eingeführten halben Töne Cis, D
Fis und Gis, wurden allmählig ſ
zu gebraucht, daß man aus eine
Grundtone, der in dem ehemalig

Syſt.

---

*) S. Stimmung.

Syſtem nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen ſpielte. Endlich fiel man auch darauf, die neuen halben Töne ſelbſt zu Haupttönen zu machen, und das ganze Syſtem ſo einzurichten, daß jede der zwölf Sayten der Octave, ſowohl in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieſes war nun mit zwölf Sayten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig feſtgeſetzt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es iſt keine Stimmung von zwölf Sayten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die ſo wäre, daß jede dieſer Sayten ihre reine diatoniſche Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch ſah man, daß dieſe Foderungen beynahe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatoniſchen Reinigkeit etwas weniges wollte fehlen laſſen. Dieſes veranlaſſete alſo die Tonſetzer eine Temperatur zu ſuchen, die das Spielen aus zwölf Haupttönen, ſowol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es ſind nun ſehr vielerley ſolche Temperaturen vorgeſchlagen worden. Wir halten es aber für überflüßig ſie hier anzuzeigen. Gar viel Tonſetzer erklärten ſich für die ſogenannte gleichſchwebende Temperatur. Und da ſie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung ſtehet: ſo wollen wir ihre Beſchaffenheit hier beſchreiben. Vorher aber müſſen wir die allgemeinen Grundſätze, wonach jede Temperatur ſich richten muß, anzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Foderung, daß jeder der zwölf Töne des Syſtems als eine Tonica ſowohl in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht werden, ohne daß die Anzahl der Sayten vermehrt werde. Dieſer Foderung zufolge muß jeder der zwölf Töne ſeine Octave, ſeine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben, weil dieſes die weſentlichen Intervalle ſind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich ſey, jedem Tone dieſe nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich daß man gezwungen ſey, einige Intervalle etwas höher, andre etwas tiefer zu laſſen, als ſie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieſes Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht ſo weit gehen, daß die Dreyklänge dadurch ihre conſonirende Natur verlieren.

Hier kommt es alſo zuerſt auf die Frage an, um wie viel eine Conſonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfodert, könne genommen werden, ohne ihre conſonirende Natur zu verlieren? Alle Tonſetzer ſtimmen darin überein, daß die Octave völlig rein ſeyn müſſe, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber ſind noch brauchbar, wenn ſie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehn.

Dieſes ſind nun die Grundſätze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen iſt. Nun wollen wir die gleichſchwebende Temperatur näher betrachten. Sie beſteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, ſo daß zwiſchen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. ſ. f. bis H-c, die Stufen völlig gleich ſeyen. Hiezu nun würde erfodert, daß die Längen der Sayten, in Zahlen ausgedrückt, eine Reihe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Mithin wären zwiſchen zwey Zahlen, die ſich gegen einander verhielten, wie 2 zu 1, eilf mittlere Proportionalzahlen zu beſtimmen. Dieſes iſt nun weder durch Rechnen, noch durch geometriſche Conſtructionen möglich. Doch kann man auf beyderley Art die Längen der eilf Mittelſayten ſo beſtimmen, daß ſie von der ſtrengſten Genauigkeit wenig abweichen. Da nun die Octave aus fünf ganzen Tönen von dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und zwey halben Tönen von dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ beſteht,*) welche zuſammen auch einen ganzen Ton, von beynahe $\frac{9}{10}$ ausmachen, ſo giebt die gleichſchwebende Temperatur für die Octave zwölf halbe Töne, davon zwey ziemlich genau einen ganzen diatoniſchen Ton von $\frac{8}{9}$ ausmachen.

Ferner hat jede Sayte dieſer Temperatur ihre Quinte und Quarte, die faſt unmerklich von der völligen Reinigkeit dieſer Intervalle abweichen. Denn die Quinten ſchweben nur etwa um den zwölften Theil eines großen Comma unter ſich, folglich die Quarten ſo viel über ſich, welches kaum zu merken iſt: die Terzen aber weichen ohngefehr um $\frac{1}{3}$ eines Comma von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch dieſe Temperatur alle Conſonanzen beynahe ihre völlige Reinigkeit behalten, ſo ſcheinet ſie allerdings vor allen andern den Vorzug zu verdienen. Es läßt ſich auch erweiſen, daß keine Temperatur möglich ſey, durch welche gar alle Conſonanzen ihrer Reinigkeit ſo nahe kommen, als durch dieſe. Daher iſt es ohne Zweifel gekommen, daß ſie ſo viel Beyfall gefunden hat.

Unterſuchet man aber die Sache etwas genauer, ſo findet man, daß dieſe Vortheile der gleichſchwebenden Temperatur nur ein falſcher Schein ſind. Erſtlich iſt es ſchlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieſer Temperatur zu ſtimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem ſehr richtig getheilten Monochord beſonders geſtimmt wird. Denn wer kann ſich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehör ſo zu ſtimmen, daß ſie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichſchwebende Temperatur erfodert, abwärts ſchwebe? Was auch die geübteſten Stimmer hierüber verſichern mögen, ſo begreift jeder unpartheyiſche Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich ſey. Wollte man alſo dieſe Temperatur annehmen, ſo müßte bey jedem Clavier auch ein richtig getheiltes Monochord befindlich ſeyn, nach welchem man, ſo oft es nöthig iſt, ſtimmen könnte.

Wollte man ſich aber auch dieſes gefallen laſſen, ſo ſind noch wichtigere Gründe vorhanden, dieſe Temperatur zu verwerfen. Es iſt offenbar, daß dadurch die Tonarten der Muſik nur auf zwey heruntergeſetzt würden, die harte und weiche; alle Durtöne wären transponirte Töne des C dur, und alle Molltöne transponirte Töne des C moll. Deswegen fielen durch dieſe Temperatur gleich alle Vortheile, die man aus der Mannichfaltigkeit der Tonarten zieht, völlig weg. Dieſe ſind aber zu ſchätzbar, als daß Tonſetzer von Gefühl ſich derſelben begeben könnten.*)

Endlich iſt auch noch der Umſtand zu bemerken, daß in verſchiedenen Fällen aus dem reineſten Geſange, den zwey Singeſtimmen gegen einander führen, Terzen entſtehen, die doch merklich höher ſind, als die, welche die gleichſchwebende Temperatur angiebt, wie Herr Kirnberger deutlich bewieſen hat.**) In dieſen Fällen würden alſo die nach der gleichſchwebenden Temperatur geſtimmten Inſtrumente, gegen die Singeſtimmen und Violine ſchlecht harmoniren.

Dieſes ſind die Gründe, die uns bewegen, die gleichſchwebende Temperatur, ihrer ſcheinbaren Vollkommenheit ungeachtet, zu verwerfen, und ihr die Kirnbergeriſche vorzuziehen. Die Stimmung dieſer Temperatur,

---

*) S. Syſtem.

*) S. Tonarten und Ton.

**) S. deſſen Kunſt des reinen Satzes S. 11. 12.

ratur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, iſt bereits beſchrieben worden.*) Es bleibt alſo hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienſt derſelben beſteht darin, daß ſie nicht willkührlich, wie ſo viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, ſondern ſolche, die ein vielſtimmiger Geſang natürlicher Weiſe hervorbringt.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Inſtrumente ohne alle Temperatur, jede für ſich nach den reineſten Intervallen fortſchreiten, bey ihrer Vereinigung würklich Harmonien, oder Accorde entſtehen; die in verſchiedenen Tonen verſchiedentlich temperirt ſind. Durch einerley Fortſchreitung zweyer Stimmen entſtehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhete große Terzen, und ſo auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieſes iſt ſo fühlbar, daß geübte Spieler aus dieſen ſo entſtandenen Accorden den Ton erkennen, aus welchem ein Stük geſezt iſt, die Inſtrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich geſtimmt ſeyn. Deutliche Beyſpiele von der Verſchiedenheit der Terzen, die auf ſolche Weiſe entſtehen, hat Herr Kirnberger in ſeinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reineſten Geſange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn ſie auch möglich wäre,) die beſte, die jedem Tone ſeine reine große Terz in dem Verhältniß $\frac{4}{5}$, und ſeine reine kleine Terz in dem Verhältniß von $\frac{5}{6}$ gäbe; weil in einigen Tönen ſolche Terzen würklich nicht ſtatt haben, ſondern bey dem reineſten und natürlichſten Geſange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptſache bey Erfindung einer wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone ſolche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung ihm natürlich ſind. Daß dieſes durch die Kirnbergeriſche Temperatur würklich geſchehe, wird jeder, der im Stand iſt, Harmonien zu fühlen, von ſelbſt bemerken. Dieſes iſt der Grund, warum wir ſie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieſer Temperatur geſtimmt, welches ganz leicht iſt,*) ſo bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen Accorde ſeinen beſondern Charakter, den er immer behauptet, man ſtimme die Inſtrumente im Chor- oder Cammerton, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich. Die ſogenannten Kirchentöne ſind nach dieſer Temperatur die reineſten; und von den andern Tönen hat jeder ſeine Art, ſo daß ein geſchikter Tonſetzer den Ton ausſuchen kann, der ſich in beſondern Fällen für ſeinen Ausdruk am beſten ſchiket.**) Wer nicht einſiehet, wie wichtig in gewiſſen Fällen dieſe Wahl des Tones ſey, der verſuche den vortrefflichen Chor aus der Grauniſchen Oper Iphigenia, Mora, mora Ifigenia etc. in C dur, oder F dur zu verſetzen, und gebe bey der Aufführung deſſelben Acht, wie ſehr er ſeine Kraft in dieſen Tönen verlieren wird.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verſchiedene Tonleitern, deren jede ſich vorzüglich zu gewiſſen Charakteren des Ausdruks ſchiket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß ſowol das Dis als Gis dur nach dieſer Stimmung gerade die diatoniſche Tonleiter des Pythagoras haben,

*) S. Stimmung.

*) S. Stimmung.

**) S. Ton.

ben, die wir an ſeinem Orte beſchrieben haben.*) Wer alſo wiſſen will, wie dieſes alte Syſtem klinget, kann es auf einer Orgel, die nach unſrer Temperatur geſtimmt iſt, im Spielen aus Dis und Gis dur erfahren.

Uebrigens haben wir bereits anderswo angemerkt, daß in dieſer Temperatur nur drey temperirte Quinten vorkommen,**) ſo daß die Abweichungen blos auf ſolche Intervalle kommen, die ſie vertragen, oder gar erfodern. Es iſt demnach zu wünſchen, daß dieſe Temperatur durchgehends eingeführt werde.

◆ ◆

Von der Temperatur handeln, unter mehrern: **Mich. Prätorius** (Im 2ten Thle. ſ. Sync. Muſic. S. 150. das in ſo fern hieher gehört, als unter des Verf. Nahmen eine eigene Temperatur bekannt iſt.) — **J. Phil. Bendeler** (Sein Aerarium melopoetic. Nürnb. 1688. f. lehrt, wie die ſchlechten muſikaliſchen Intervallen können verändert werden.) — **Andr. Werkmeiſter** (Muſikaliſche Temperatur . . . Frkft. und Leipz. 1691. 4.) — **Joh. Arn. Fokkerod** (Von ſeinem Muſikaliſchen Unterricht, Mühlh. 1698-1718. 4. 3 Th. handelt der 2te Th. von der Temperatur.) — **Chiſtn. Hugenius** (Demonſtratio Temperamenti in Tono vocis adhibendi, im 1ten Buche ſ. Cosmoth. ſ. de terris coeleſt . . Hag. Com. 1698. 4.) — **C. G.** (Temperamentum muſicum univerſale. S. Acta Erud. ad An. 1717. Suppl. S. 114.) — **Chriſtph. Alex. Sinn** (Die aus mathematiſchen Gründen richtig geſtellte muſikaliſche Temperatura practica, d. i. Gründrichtige Vergleichung der zwölf Semitoniorum in der Octave, wie dieſelben nach Anweiſung der Arithmetik und Geometrie, ad Praxin, fürnehmlich in die Orgelwerke können gebracht werden . . . Wernigeer. 1717. 4. Die Vorrede iſt von C. Calvör und enthält ſo genannte Arcana muſica.) — **G. H. Bünder** (Seine Temperatur findet ſich in Matthesons Muſic. Critic. Th. 1. S. 52.) — **J. G. Meckenheuſer** (Die ſogenannte allerneueſte muſikaliſche Temperatur, oder die von dem Herrn Kapellmeiſter Bümler und Mattheſon Communicirte 12 Rationalgleiche Toni minores oder Semitonia . . . Quedl. 1727. 4) — **Gerh. Hofmann** (Er ſoll, dem Gerberſchen hiſtor. biogr. Lexico S. 614. zufolge, „die ganze Temperatur des, vom Commate Pythagorico entſtehenden Fehlers in der Muſik, ſo bequem eingerichtet haben, daß das ganze Schema calculi nicht mehr als einen Bogen einnimmt;" aber ob und wenn und wo dieſer Bogen gedruckt worden, weiß ich nicht?) — **Chriſtph. Gottl. Schröter** (In ſ. Sendſchreiben an . . Hrn. Mizler . . . . Nordh. 1738. 8. und im 3ten Bd. Th. 3. S. 464. der Mizleriſchen Bibliothek wird von der Temperatur gehandelt, und ebend. S. 580. ein „vollſtändiger Plan der Pythagoriſchen gleichſchwebenden Temperatur, welche durch die Verhältniſſe der größern Quinte $\frac{2}{3}$ [illegible] der größern Quarte $\frac{3}{4}$ entdeckt iſt," mitgetheilt. Auch finden ſich bey Ebendeſſelben Verf. „letzte Beſchäftigung mit muſikaliſchen Dingen . . . Nordh. 1782. 8. ſechs Temperaturplane, ſo wie Nachrichten wegen ſeiner Streitigkeiten über die Temperatur.) — **Montvallon** (In den Mem. de l'Acad. des Scienc. de Paris v. J. 1742. findet ſich, S. 117. u. f. Nachr. von ſ. Nouv. Syſteme de Muſique ſur les intervalles des Tons et ſur la proportion des accords où l'on examine les ſyſt. propoſés par divers Auteurs, welches nichts, als eine neue Temperatur iſt.) — **G. Andr. Sorge** (Geſpräch . . . . von der Prätorianiſchen, Printziſchen, Werkmeiſteriſchen, Neidhardtiſchen und Silbermanniſchen Temperatur, wie auch von dem neuen Syſtem des H. C. Telemanns . . . . Lobenſt. 1748. 4. Ebend. Gründliche Unterſuchung, ob die im 3ten Th. der Mizleriſchen Bibl. S. 437 und 580 befindliche Schröteriſche Claviertemperatur für gleichſchwebend paſſiren könne?

---

*) S. Syſtem IV. Th. S. 484 f.

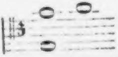
**) S. Quinte.

ſtone? 1754. 8. die in den kritiſchen Briefen über die Tonkunſt geprüft worden iſt.) — **Joh. Phil. Kirnberger** (Conſtruction der gleichſchwebenden Temperatur, Berl. 1760. 4.) — **Joh. Dan. Berlin** (Anleitung zur Tonometrie, oder, wie man durch Hülfe der Logarithmiſchen Rechnung, nach der Geometriſchen Progreſſionsrechnung, die ſo genannte gleichſchwebende muſikaliſche Temperatur leicht und bald ausrechnen kann .... Kopenhagen und Leipzig 1767. 4.) — **Dan. P. Strähle** (In dem 5ten Bde. der Abhandl. der K. Schwediſchen Akademie der Wiſſenſch. ſoll ſich von ihm „ein Verſuch, eine gleichſchwebende Temperatur mechaniſch zu entwerfen“ finden.) — **Joh. Heinr. Lambert** (In den Mem. nouv. de l'Acad. de Berlin v. J. 1776. finden ſich von ihm Gedanken über die muſikaliſche Temperatur, vorgeleſen im J. 1774. und dieſe deutſch im 5ten Bde. S. 417. von Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen.) — **G. F. Tempelhof** (Ged. über die Temperatur des Hrn. Kirnbergers ... Berl. 1775. 8.) — **Friedr. Wilh. Marpurg** (Verſuch über die muſikaliſche Temperatur ... Berl. 1776. 8. mit 4 Kupf.) — Der Innhalt des Werkes, das, außer einem Anhange über den Rameau- und Kirnbergeriſchen Grundbaß, in 25 Abſchn. abgetheilt iſt, findet ſich in N. Forkels Litterat. der Muſ. S. auch das 11te bis 19te Kap. ſ. Anfangsgr. der theoret. Muſik, Leipz. 1757. 4. — **Moſes Mendelsſohn** (Verſuch einer vollkommenen gleichſchwebenden Temperatur durch die Conſtruction zu finden, im 5ten Bde. S. 95. von Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen.) — **Ungen.** (Verſuch in Temperaturtabellen; Gebrauch der Temperaturtabellen; über die geometr. Verhältniſſe der 24 muſikal. Intervallen; Anleit. zu einer Methode, die Differenzen der diaton. chromatiſch- und enharmoniſchen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entſtehenden Hülfsintervallen der ungleich ſchwebenden Temperatur, ohne Cirkel und Maaßſtab auf dem Claviere zu finden, im 5ten Bde. S. 451 — 507. von Marpurgs hiſtor. krit. Beytr.) — **Will. Jones** (handelt in ſ. Phyſiological Diſquiſitions .... Lond. 1781. 4. von der Philoſophy of muſical Sounds, und darin von der Temperatur, u. d. m.) — **Tiberio Cavallo** (In den Philoſ. Transact. for the Year 1788. findet ſich Bd. 78. ein Aufſ. von ihm, Ueber die Temperatur muſikaliſcher Inſtrumente, auf welchen man die Töne nicht nach Gefallen ändern kann, als Claviere, Orgeln, u. d. m.) — S. übrigens die Art. **Intervalle, Klang** (S. 30.) **Monochord, Stimmung, Ton** u. d. m. — ſo wie das 5te Kapitel, S. 291 u. ſ. in M. Jac. Adlungs Anleit. zur muſikal. Gelahrtheit .... Dresden und Leipz. 1783. 8. — —

# Tenor.

(Muſik.)

Mit dieſem Namen bezeichnet man eine der vier Hauptſtimmen der menſchlichen Kehle,*) die ſich durch ihren beſondern Umfang von einander unterſcheiden. Der Tenor iſt die zweyte von unten, und folget zunächſt auf den Baß: ſein gewöhnlicher Umfang iſt von c bis $\bar{g}$, höchſtens bis $\bar{a}$.**)



Dieſe Stimme iſt dem männlichen Geſchlechte von reiferm Alter eigen, doch in Deutſchland weit ſeltener, als der Baß; denn von zehen erwachſenen Mannsperſonen werden immer neun und mehr Baßſtimmen haben,

---

*) S. Stimme.

**) Es iſt nämlich hier nicht von außerordentlichen Stimmen der Soloſänger, ſondern von dem gewöhnlichen Umfange die Rede, den der Tonſetzer vor Augen haben muß, wenn er ſich Chöre ſetzet.

gegen eine, die den Tenor ſingt. Eine helle und ſchöne Tenorſtimme iſt deswegen etwas ſelten; ſie wird aber nicht blos der Seltenheit, ſondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeſchäzt.

# Terenz.

Der bekannte römiſche Comödienſchreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in ſeiner Kindheit ein Sklave des römiſchen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung freygeſprochen hat. Er war noch in der Kindheit, da Plautus ſtarb; und ſchon in ſeinem achtzehnten Jahr ſoll die Andria, ſein erſtes Stük, geſpielt worden ſeyn. Man erzählt bey dieſer Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, ſein Luſtſpiel Andria den Aedilen überreichte, ſagte ihm der Aedil Cerius, der eben an der Tafel war, er ſollte ſein Stük ihm vorleſen. Weil er unbekannt und ſchlecht gekleidet war, ſo wurde ihm neben dem Tiſch eine Bank hingeſezt. Er hatte aber kaum einige Verſe geleſen, als man ſo viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das ganze Stük nach aufgehobener Tafel zu leſen.

Er gewann bald große Achtung. Lälius und Scipio, zwey der erſten Männer in Rom, waren ſeine Freunde, und ſollen ihm bisweilen bey Verfertigung ſeiner Stüke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieſes zur Laſt legen, er aber rechnete ſichs zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den Adelphis die Beſchuldigung ſehr ſchwach von ſich ab. Einige haben geglaubt, daß die Freunde, von denen der Dichter an angezeigtem Orte ſpricht, nicht Scipio und Lälius ſeyn können, weil ſie damals noch zu jung geweſen, ſondern daß die vornehmen Männer, deren Beyſtand der Dichter nicht leugnet, Q. Fabeus Labeo und Mar. Popilius, beyde conſulariſche Männer und Dichter ſeyen; oder ſie nennen, Sulpitius Gallus, ein gelehrter Mann, der dieſe Schauſpiele zuerſt in den conſulariſchen Spielen eingeführt, habe unſerm Dichter geholfen.

Nachdem er die ſechs Stüke, die wir noch haben, verfertiget hatte, reiſte er noch vor ſeinem 25 Jahre nach Griechenland, und auf dieſer Reiſe iſt er geſtorben. Einige ſagen, er ſey auf der See bey ſeiner Zurükreiſe verunglükt. Er ſoll in Griechenland 108 Comödien des Menander überſezt haben; ſie ſind, ſo wie die Originale, verloren. Man wollte ehedem wiſſen, daß von ſeinen ſechs Comödien der Phormio und die Hecyra aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen ſind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römiſchen Ritter verheirathet worden.

Cäſar ſcheinet den Terenz gegen ſein Urbild, den Menander, ſchwach gefunden zu haben, wenn folgendes Sinngedicht, wie man ſagt, würklich von dieſem Dictator iſt.

> Tu quoque, tu in ſummis, o dimidiate Menander,
> Poneris, et merito, puri ſermonis amator,
> Lenibus atque utinam ſcriptis adjuncta foret vis
> Comica, ut haec aequo virtus polleret honore,
> Cum Graecis, neque in hac deſpectus parte jaceres.
> Unum hoc maceror et doleo, tibi deeſſe, Terenti.

Von wem übrigens dieſes kleine Gedicht ſeyn mag, ſo ſcheinet das Urtheil, das darin von unſerm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu ſeyn. So vortrefflich ſeine Comedien ſind, ſo fehlt es ihnen an dem comiſchen Salze, wenn man ſie auch nur mit den Plautiniſchen vergleichet.

Seine Schreibart iſt höchſt gefällig, rein und überlegt; ſeine Charaktere beſſer gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus ſeine; er beſizt ſich beſtändig, läßt ſich keinen Augenblik vom poetiſchen Feuer oder von Laune überraſchen, weder etwas unbedachtſames zu ſagen, noch gegen den feineſten Geſchmak anzuſtoßen. Aber bey ihm wird mehr geredt, als gethan, welches beym Plautus gerade umgekehrt iſt. Er überraſcht ſelten, aber er hört nicht einen Augenblik auf unterhaltend zu ſeyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte ſeiner Perſonen, ſind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemeſſen. Wo er ernſthaft iſt, nähert er ſich deswegen dem Tragiſchen nicht, und wo er comiſch iſt, iſt er es immer auf eine edle Weiſe. Er iſt ein höchſtvernünftiger Dichter; ſein iſt die comiſche Anſtändigkeit in den Reden und Handlungen, ſo wie der comiſche Muthwillen dem Plautus eigen iſt.

Seine gröſte Kunſt beſteht in Zeichnung der Charaktere; und Donat merkt wol an, daß es ihm ſogar gelungen, das ſchwereſte mit Anſtand zu thun: Courtiſanen, die nicht anſtößig ſind, einzuführen, etiam contra praeſcripta comica meretrices interdum non malas introducere.*)

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adolphis, beſonders die 5te Scene des IV Aufzuges, ſind groſſe Meiſterſtüke.

In Sittenſprüchen iſt er ſehr glüklich, und zeiget ſich als einen groſſen Kenner der Menſchen; er ſagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, ſondern ſolche, die ein Mann von groſſer Vernunft, nach genauer Beobachtung deſſen, was in der groſſen Welt vorgeht, denkt. Er iſt weder ein ängſtlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten ſeiner Perſonen ſind in der höchſten Vollkommenheit nach einer ſchönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, deſſen Namen mir unbekannt iſt, ſcheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben,*) wenn er die Liebe, ſo wie unſer Dichter ſie behandelt, der franzöſiſchen Theatergalanterie vorzieht.

Man kann überhaupt ſagen, Terenz ſey der comiſche Dichter aller Menſchen von feiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, ſo treffen wir ſie in dieſen Comödien an.

Die

---

*) Nur eine Probe, daß er auch dieſe niedrigen Geſchöpfe aus dem Schlamm zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle:

Et cum egomet nunc mecum in animo vitam tuam conſidero
Atque voſtrum omnium, volgus qui ab ſeſe ſegregant;
Et vos eſſe illius modi et nos non eſſe, haud mirabile eſt.
Nam vobis expedit eſſe bonas: nos quibuscum res eſt non ſinunt;
Quippe forma impulſi noſtra nos amatores colunt.
Ubi haec imminuta eſt, illi ſuum animum alio conferunt.
Niſi ſi proſpectum eſt interea aliquid, deſertae vivimus.
Vobis cum uno ſemel ubi aetatem agere decretum eſt viro,
Cujus mos maxume eſt conſimilis voſtrum, hi ſe ad vos applicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini;
Ut numquam ulla amori voſtro incidere poſſit calamitas.

Heautontim. Act. II. ſc. 3.

*) Si vous avez des Amans à peindre, liſez l'eſclave africain; ecoutez Phedria dans l'Eunuque, et vous ſerez à jamais dégouté de toutes ces galanteries miſerables et froides qui défigurent la plûpart de nos piéces. Gaz. litt. Oct. 1765. p. 257.

◆ ◆

Die bekannten 6 Luſtſpiele des Terenz ſind, nach einigen ganz frühen, ohne Jahrszahl erſchienenen Ausgaben, Mayland 1470. Rom 1472. f. ohne Abtheilung in ihre Sylbenmaße, ſo wie noch öfter auf eben dieſe Art, und abgetheilt in die Sylbenmaße, Ven. 1487. f. Arg. 1496. f. 1503. f. mit dem Commentar des Donatus; ebend. 1506. 4. mit Holzſchnitten, und den Commentaren des Pet. Marſus und Paulus Malleolus; Ven. 1517. 8. Par. 1529. f. 1536. 4. mit dem Comment. des Donatus; ebend. 1552. f. mit Scholien und Anmerkungen von mehrern; Ex ed. Ant. Goveani, Lov. 1552. 4. Par. 1558. 4. Ex ed. M. Ant. Mureti, Venet. 1555. 8. 1558. 8. Antv. 1573. Franeq. 1597. 8. Ex ed. Pet. Anteſignani, Lugd. Bat. 1560. 8. Gab. Faerni, Flor. 1565. 8. Heidelb. 1547. 8. 1607. 8. Fried. Lindenbergii, Par. 1602. 4. Frcfr. 1623. 4. Dan. Heinſii, Amſtel. 1618. 12. mit ſ. ad Horatii, De Plauto et Terentio judicium, Diſſertat. Ex ed. I. P. Parei, Nap. Nemet. (Speyer) 1619. 4. Mart. Heyneccii, Lipſ. 1592. 8. Luc. Kockerti, Lub. 1651. 8. Henr. Boecleri, Arg. 1657. 8. Th. Farnabii, Lond. 1651. 12. Amſtel. 1669. 12. Corn. Schrevelii, Lugd. Bat. 1644. 8. Nic. Camus, ad uſum Delph. Par. 1675. 4. C. not. varior. Amſtel. 1686. 8. Ioach. Leng. Cantabr. 1701. 4. Frc. Harii, Lond. 1724. 4. Marc. Hugenii, Amſtel. 1710. 8. Rich. Bentleii, Cantabr. 1726. 4. Amſtel. 1727. 4. Lipſ. 1791. 8. Arn. Henr. Weſterhovii, Hag. C. 1726. 4. 2 Bd. 1732. 8. 2 Bd. Urbino, 1736. f. Lat. und Ital. Ferner, Rom 1767. fol. 2 Bde. mit Kupf. (Der Text vorzüglich nach der Ausgabe des Heinſius; die dabey befindlichen Kupfer, welche aus den Larven der Perſonen beſtehen, nach einer im Vatican befindlichen Handſchrift.) Lipſ. 1785. 8. Ex rec. Gudm. Magnaei. Hafn. 1788. 8. 2 Bde. und, außer dieſen noch unzählig oft gedruckt. — —

Ueberſetzt, in das Italieniſche, von einem Ungenannten, Ven. 1533. 8. Von Giov. Fabrini, Ven. 1548. 4. Von Criſtof. Roſario, Rom. 1612. 12. Von Luiſa Bergalli, Ven. 1733. 8. Von Nic. Fortiguerra, mit dem Text, Urbino 1736. f. Lipſ. 1772. 8. Von Ant. Gagliardi, Leipz. 1692. 12. (Nur die Andria, die Brüder, und Phormio.) Von Franc. Bellaviti, Baſſano 1758. 4. und 8. (Nur die Andria, der Verſchnittene, und der Selbſtpeiniger.) Einzeln, die Andria und der Verſchnittene von G. Giuſtiniano, Ven. 1544. 8. Der Verſchnittene, unter dem Titel, La Mora, von Vat. Calderari, Vic. 1589. 8. Die Andria, von Bern. Filippino, bey ſ. Poeſie, Rom. 1659. 8. Der Verſchnittene, von einem Ungen. Ven. 1532. 8. Die Brüder, von Franc. Corte, Mantua 1554. 8. Von Alb. Lollio. Ven. 1554. 12. Phormio, von einem Ungen. Rom 1717. 4. — In das Spaniſche, von Pedro Sim. Abril, Alc. 1583. 8. Barcel. 1599. 8. (nach dem Fabricius auch ſchon 1577 gedruckt.) — In das Portugieſiſche: Die vier erſten Stücke von Leonel da Coſta, ſchon ums J. 1660 gemacht; aber erſt Lisb. 1788. 8. 2 Th. von Bertrand heraus gegeben. — In das Franzöſiſche: In Verſe und Proſa zugleich (vermuthlich von Gillet) Par. f. (Fabricius, Bibl. lat. Bd. 1. S. 63. Lipſ. 1773. 8. folgt dem du Verdier, und ſetzt die Ausgabe in das Jahr 1539. Aber der, auf dem Titelblatt genannte Drucker, Ant. Verard, ſtarb ſchon ums J. 1518–1520. Folglich muß ſie viel älter ſeyn.) Von einem Ungenannten, Par. (1574) 1672. 16. Von Jean Bourlier, Antv. 1566. 8. Von Jacq. Bourlé, Par. 1588. 12. Von St. Aubin (d. i. le Maiſtre de Sacy, aus welcher Fabricius, a. a. O. S. 64 u. 66. zwey Perſonen macht, und alſo zwey Ueberſetzungen anführet) Par. 1647. 12. Aber nur die Andria, die Brüder und der Phormio. Von Et. Augan de Martignac, Par. 1670. 12. Die drey übrigen, als den Verſchnittenen, den Selbſtpeiniger und die Hecyra; Von Mich. Marolles, Par. 1659. 8. 2 Th.

Von Anna Dacier, Par. 1688. 12. 3 Bd. Rotterd. 1717. 8. 3 Bd. mit Kpf. Amſtel. 1724. 12. 3 Bd. Hamb. 1732. 8. 3 Bd. mit K. Von Monnier, Par. 1771. 8. und 12. 3 Bd. Auſſer dieſen finde ich noch, bey dem Fabricius Bibl. lat. S. 64. a. a. O. eine Ueberſetzung des Terenz von B. Roger Gibour, Straſburg 1687. 12. und eine andre, von Hennebert, Cambr. 1726. 8. angeführt; beyde ſind mir aber nicht näher bekannt. Einzeln, iſt noch die Andria von Bonaventura des Periers, Lyon 1537. 8. und von Ch. Etienne, Par. 1542. 8. Der Verſchnittene von Jean Ant. de Baif, in ſ. Jeux, Par. 1573. 8. in das Franzöſiſche überſetzt, und alle Stücke des Terenz, mehr oder weniger frey, und von verſchiedenen, nachgeahmt worden. — In das Engliſche: Warton, in ſ. Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 2. S. 364. Anm. g. S. 365. führt eine, wahrſcheinlich von J. Radal, ums Jahr 1520. 4. gedruckte Ueberſetzung des Terenz an; der Biogr. dramat. zu Folge iſt es aber nur die Andria allein. Völlig haben den Terenz überſetzt: Rich. Bernard 1598. 4. 1614. 4. Law. Echard, ums J. 1713. Th. Cook 1734. 12. 3 Th. 1755. 12. 2 Bde. S. Patrik 1745. 8. 2 Bde. 1767. 8. 2 Bde. Gordon 1752. 12. G. Colman 1765. 4. 1768. 8. 2 Bde. Und in dem Catal. Bibl. Bodl. findet ſich, Art. Terenz, eine Ueberſ. deſſelben, by various Hands v. J. 1694. 8. angezeigt. Einzele Stücke, als die Andria; von M. Kyffin 1588. 4. Von Th. Newman 1717. 8. Von einem Ungen. 1629. 4. Von einem Ungen. ſ. a. 8. und zwey andre Ueberſ. v. J. 1597 und 1600 führt Warton, Bd. 3. S. 449. Anm. u. an. Der Verſchnittene, von Th. Newman 1727. 8. Von einem Ungen. bey Warton, a. a. O. v. J. 1600. Phormio, von Ch. Hoole 1663. 8. (von welchem in der Biogr. dramat. überdem A translation of Terence angeführt wird.) Die Brüder, von einem Ungen. 1774. 8. — In das Deutſche: Von Ungenannten, Straſb. 1499. f. Von M. Heinr. Ham, Leipz. 1535. 8. Von Val. Bolz, ſ. l. 1539. 8. Tübingen 1540. 1544. 1567. 8. Von Joh. Episcopius, Frkft. 1565. 1568. 8. Von Mich. Babſt von Rochlitz, Leipz. 1596. 8. Von einem Ungen. Cöthen 1620. 8. Von Mich. Meiſter, Magd. 1624. 8. Von Dav. Höſchel und Matth. Schenk, Augsb. 1624. 8. Von einem Ungen. Weimar 1626. 8. Von Joh. Rhenius, Leipz. 1627. 1632. 1646. 1658. 8. Von einem Ungen. Hamb. 1670. 8. Von Joh. Chriſtoph. Müller, bey der ital. Ueberſetzung des Gagliardi (nicht von Gagliardi ſelbſt, wie die Ueberſetzer Bibliothek S. 117. ſagt) Leipz. 1692. 12. Von Hartnaccius, Hamb. 1711. 8. Von J. S. Patzke, Halle 1753. 8. Von einem Ungen. (Terenz zum Lehrbuch für Schauſpieldichter und Schauſp. mit Donats Commentar, und Anm.) Petersb. 1782. 8. 1ter Bd. Von Joh. Chriſtoph. Nelde, Leipz. 1784. 8. 2 Th. Von J. L. Roos, Gießen 1794. 8. Einzele Stücke, als die Andria, von Joh. Agricola, Berl. 1544. 8. Von Heinr. Ham, Wittenb. 1602. 8. Von Steph. Riccius, Leipz. 1603. 8. Von Reinh. Lemberger, Rinteln 1614. 8. In dem 3ten Bd. der Akademie der Grazien, und von B. F. Schmieder, Halle 1790. 8. Nachgeahmt in der Engländerinn zu Berlin, Berl. 1777. 8. Der Verſchnittene, von Hs. Nythart, Ulm 1486. f. Von Jeſ. Loner, mit einer Vorrede M. Steph. Riccii, ſ. l. 1586. 8. Von B. F. Schmieder, Halle 1790. 8. Der Selbſtpeiniger, in dem Bürgerfreund, Straſb. 1778. 8. Von B. F. Schmieder, Halle 1791. 8. — —

Erläuterungsſchriften über den Dichter überhaupt: Auſſer den bekannten Commentaren des Donatus, Eugraphius, u. d. m. und dem Schriftchen des Rufinus, De Metris Terentii etc. (S. den Art. Sylbenmaaß.) P. Bembo (De Fabulis Terentii, bey der Diverſ. Poetar. in Priap. luſus, Ven. 1517. 8. und in ſ. Opuſc. Baſ. 1556. 8. Einzeln, Flor. 1564. 4. Caſtigat. in aliquot Ter. loca, Par. 1552. 8.) — Steph. Riccius (In

Ter. Com. VI. Comment. Lipſ. 1581-1584. 8. 3 Bde.) — **Phil. Pareus** (Diſſertat. de Terentiana Plauti imitatione bey ſ. Ausg. des Plautus, Frcft. 1610. 8. Nap. Nem. 1619. 4.) — **Joh. Weiz** (Notae, ſ. Collectanea in Terent. Lipſ. 1610. 8.) — **Dan. Heinſius** (Ad Horatii De Plauto et Terentio Iudicium Diſſertat. bey ſ. Ausg. des Terenz, Amſt. 1618. 12. und der Weſterhoviſchen.) — **Chriſtph. Waſe** (In ſ. Werke De legibus et licentia veter. Poetar. Oxon. 1687. 8. findet ſich vieles über die Sylbenmaaße des Terenz.) — **J. Leng** (Bey ſ. Ausg. des Terenz, Cambr. 1701. 4. findet ſich eine Diſſertat. de ratione et licentia metri Terentiani.) — **Rich. Bentley** (De Metris Terentianis σχεδίασμα bey ſ. Ausg. des Ter. Cambr. 1726. 4. und bey dem Rudens des Plautus, von Reiz, Leipz. 1789. 8. Was Burmann dagegen einwandte, widerlegte Reiz in einer Einladungsſchrift, Burmannum de Bentl. doctrina metror. Terent. judicare non potuiſſe, Lipſ. 1787. 4.) — **Gailiere** (Apologie de Terence, P. 1728. 12. Gegen das Urtheil des Rollin, in ſ. Maniere d'enſeigner les belles Lettres über den Terenz.) — Diſc. ſur Terence, im 4ten Bd. S. 95 der Variétés litteraires. — **Joh. Chriſtph. Briegleb** (De lectione Ter. Philoſopho non indigna, Cob. 1769. 4.) — **G. C. Harles** (Lect. Terent. Specim. critica, Cob. 1769. 1771. 4. Diſput. Lection. Terent. ebend. 1769 u. f.) — **J. F. Roos** (De Terent. quibusd. loc. Gieſſ. 1786. 4.) — Vortrefl. einzele Bemerk. in Diderots dramat. Dichtkunſt, in Leſſings Dramaturgie, u. a. m. — — Erläuterungen einzeler Stücke, als des Selbſtpeinigers: **Frc. Hedelin d'Aubignac** (Diſc. ſur la troiſieme Comedie de Terence, intitulée Heavtontimorumenos contre ceux qui penſent qu'elle n'eſt point dans les règles anc. du Poeme dramatique, bey ſ. Prat. du Theatre. Diſſertat. 2. ou Apologie du Diſc. ſur la troiſieme Comed. de Terence, mit der erſtern, unter dem Titel, Terence juſtifié . . . zuſammen, Par. 1656. 4. und bey der angeführten Ausg. der Prat. du Theatre, Amſt. 1715. 8. — **Gilles Menage** (Reponſe au diſc. in ſ. Miſcell. 1652. 4. Verm. und mit dem Titel, Diſc. ſur l'Heautontimorumenos de Terence, Utr. 1690. 8. und in dem gedachten Werke des Hedelin.) — Der Andria: **J. F. Roos** (Ueber den Charakter des Soſia, Gießen 1784. 4.) — Des Verſchnittenen: **D. Cp Seybold** (Ueber den Eunuch, Pirm. 1787. 4.) —

Das Leben des Dichters haben, unter mehrern, geſchrieben: G. Geraldus (In der Hiſt. Poetar. S. 889. Baſ. 1545. 8.) **Caſp. Sagittarius** (Comment. de vita et ſcr. Terent. . . . Altenb. 1671. 8.) **L. Cruſius** (In den Lebensbeſchreibungen Röm. Dichter, Bd. 1. S. 342. d. d. Ueberſ.) — Litterariſche Notizen in Fabr. Bibl. lat. Bd. 1. L. I. c. 3. S. 43. Lipſ. 1773. 8. — und die Urtheile mehrerer Litteratoren, in Baillets Jug. des Savans T. 3. P. ſec. S. 36. No. 1135. Ausg. v. 1725. 12. —

## Termen.

(Baukunſt; Bildhauerkunſt.)

Könnten eigentlich Bildſäulen genennt werden, weil ſie halb Bilder und halb Säulen ſind. Es ſind Werke, deren obere Hälfte die menſchliche Geſtalt bis auf den halben Leib vorſtellt, die untere aber in einen viereckigen ſich gegen das untere Ende verſchmälernden Pfeiler ausläuft.

In der Baukunſt werden ſie anſtatt der Säulen oder Pfeiler zu Tragung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden ſie frey anſtatt der Statuen hingeſetzt.

Die Termen ſcheinen die älteſten Statuen zu ſeyn. Die meiſten antiken Termen haben unterhalb des geſchnitzten Kopfs, da wo die Schultern angehen, viereckige Löcher, woraus deutlich abzunehmen iſt, daß dieſe

Bilder urſprünglich Pfoſten an den Eingängen der Felder oder Gärten geweſen, durch welche eine Stange geſteckt worden, um das Vieh abzuhalten, gerade wie noch izt die Eingänge ſolcher eingezäunter Felder verwahret werden. Gegenwärtig werden ſolche Pfoſten bisweilen mit einem viereckigen oben abgeſpizten Kopfe verzieret. Dieſem gaben die Griechen und die Hetrurier die Form eines Menſchenkopfs. Ob dieſes blos mehrerer Zierlichkeit halben geſchehen ſey, oder ob die Köpfe beſchüzende Gottheiten haben vorſtellen ſollen, überlaſſe ich andern zu unterſuchen. So viel ſcheinet mir gewiß, daß ſolche Termen die älteſten Werke der Bildhauerkunſt geweſen. Man weiß, daß einige alte Völker blos unförmliche Steine als Bilder der Götter verehret haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberſtes Ende, ſo gut es die noch rohe Kunſt vermochte, nach der Geſtalt des menſchlichen Hauptes ausgehauen ward, um ſie von andern gemeinen Steinen zu unterſcheiden. Vielleicht aber haben die Gränzſteine, die bey alten Völkern für etwas heiliges und unverletzliches gehalten werden, zuerſt dieſen Einfall veranlaſſet. Es mag einem eingefallen ſeyn, dieſe Steine, um ſie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgeſtellt, zu unterſcheiden, oben etwas abzurunden, und etwa Naſe, Augen und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzſtein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verletzung der Gränzen rächet. Dieſer Einfall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzſteine ſo bezeichnet worden. Endlich aber iſt, wie es mit ſo viel andern Dingen gegangen, eine beſondere Zierrath erſt in den Gärten, hernach ſogar an Gebäuden, aus dieſen Gränzſteinen gemacht worden.

# Terz.

(Muſik.)

Ein conſonirendes Intervall, das ſeinen Namen daher hat, daß in der diatoniſchen Tonleiter immer die dritte Sayte, von welchem der ſieben diatoniſchen Töne man ſie abzähle, eine Terz gegen die erſte klinget, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. ſ. f. Weil in unſerm diatoniſchen Syſtem die Stufen von einem Tone zum andern ungleich ſind, und drey Sayten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben, wie D-E, E-F, ausmachen, ſo iſt auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene beſteht aus zwey ganzen Tönen *), dieſe aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen nach dem Verhältniß $\frac{8}{9}$, und einen von $\frac{9}{10}$ **), ſo entſtehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{8}{9}$ und der kleine $\frac{9}{10}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{8}{9}$ auf einander folgen. Im erſten Fall iſt alſo die Terz $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10}$, als C-E, das iſt $\frac{72}{90}$ oder $\frac{4}{5}$; im andern Fall aber iſt ſie $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9}$ als B-d; das iſt $\frac{64}{81}$. Aus eben dieſem Grund iſt auch die kleine Terz nach unſerm Syſtem von zweyerley Art, da ſie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone beſteht; im erſten Fall iſt alſo die kleine Terz $\frac{8}{9} \times \frac{15}{16}$ als A-c, das iſt $\frac{120}{144}$ oder $\frac{5}{6}$; im andern aber iſt ſie $\frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$ als D-F, das iſt $\frac{135}{160}$ oder $\frac{27}{32}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältniß $\frac{6}{7}$ wäre, haben wir anderswo geſprochen †).

---

*) Daher kommt ihr griechiſcher Name Ditonus.

**) S. Syſtem.

†) S. Conſonanz; Dreyklang.

Von dieſen Terzen hat die groſſe Terz, deren Verhältniß $\frac{4}{5}$ iſt, den gröſten Wolklang; weil ſie in der Folge der harmoniſchen Töne zuerſt, und gleich nach der Quinte vorkommt *); zunächſt auf ſie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{5}{6}$, und auf dieſe die verminderte $\frac{6}{7}$, von welcher die von $\frac{64}{75}$ ohngefähr um $\frac{1}{3}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie dieſe drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten Syſtem ſich durch alle Tonleitern verhalten, iſt in dem Artikel über die Intervalle genau angezeiget worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner iſt als $\frac{6}{7}$, für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreyklang iſt die Terz das wichtigſte Intervall, weil ſie die Tonart beſtimmt **); daher ſie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelaſſen werden.

## Terzet.

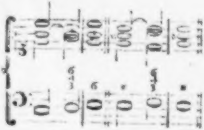
(Muſik.)

So nennt man, nach dem italiäniſchen Terzetto, ein Singſtük von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen ſowol in Kirchenſachen, als in den Opern vor. Das Terzet hat eben die Schwierigkeiten im Saze, von denen bereits an mehr Orten iſt geſprochen worden †), und erfodert deswegen einen in allen Künſten des Sazes wolerfahrnen Tonſezer. Da wir keine vollkommnere Terzette kennen, als die, welche Graun in ſeinen Opern geſezt hat, ſo können wir nicht anders, als den Tonſezern ſie als Muſter anpreiſen.

## Terzquartaccord.

(Muſik.)

Dieſer Accord beſteht aus Terz, Quart und Sexte, und iſt die zweyte Verwechſelung des weſentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte deſſelben zum Baßton genommen wird. Die Terz iſt in dieſem Accord die Diſſonanz *), die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter ſich geht. Z. B.



Er kömmt ſelten anders, als in dieſen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Tonica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im erſten Fall führt er zu dem Dreyklang der Tonica, oder deſſen Verwechslung, und im zweyten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft blos durch 6 angezeiget, und die Quarte wird, wenn ſie nicht vorher gelegen hat, weggelaſſen, und an ihrer ſtatt am beſten die Octave vom Baßtone genommen.

Wenn dieſer Accord die übermäßige Sexte bey ſich führet, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, deſſen Behandlung an einem andern Ort gezeiget worden **).

Der Terzquartaccord kömmt auch noch auf folgende Art vor:

---

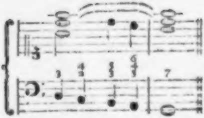
*) S. Conſonanz.

**) S. Tonart.

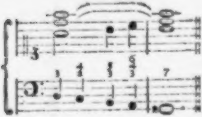
†) S. Duet; Quartet.

*) S. Septimenaccord.

**) S. Sextenaccord.

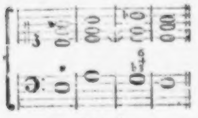


oder:

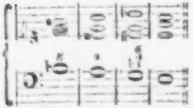


und iſt in ſolchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geſchwind iſt, blos durchgehend.

Man kann auf folgende Weiſe vermittelſt des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren:

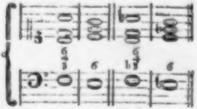


oder auch:



In beyden Fällen iſt der Terzquartaccord, vornehmlich in dieſer Lage, von einem entzückenden Wolklang, weil man die verminderte Terz (6:7) in ihm zu hören glaubt.

Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccords entſteht, iſt leicht von dem vorhergehenden durch ſeine Fortſchreitung zu unterſcheiden. Er kömmt in der Durtonart auf derſelben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen iſt, und führt zum Accord der Tonica. Zum Beyſpiel:



Die Terz ſteht hier ſtatt der Secunde und iſt die zufällige None vom Fundamentalbaß, die ihre Reſolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert: die Diſſonanz der Septime liegt im Baß: daher iſt dieſer Accord ein durch die Terz vorgehaltener Secundenaccord, und muß auch ſo behandelt werden *).

## Tetrachord.

(Muſik.)

Bedeutet in der alten Muſik der Griechen ein Tonſyſtem von vier Sayten oder Tönen, davon die zwey äuſſerſten eine Quarte gegen einander klingen. Es iſt im Artikel Syſtem gezeiget worden, daß die Alten ihre Tonſyſteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, ſo wie itzt das unſrige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemäus das diatoniſche Syſtem beſtimmen will, ſagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demſelben eingetheilt werde. Dieſes war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen

---

*) S. Secundenaccord.

chen und ähnlichen Tetrachorden beſtund, denen die Unteroctave des höchſten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel Syſtem zu ſehen iſt. Deßwegen brauchten ſie auch in ihren Singeſchulen zur Solmiſation nur vier Sylben, τα, τε, τη, τω, da hernach, als das Syſtem in Hexachorde, oder Sexten eingetheilt wurde, die ſechs aretiniſchen Sylben nöthig waren.

Wir halten es für überflüßig, hier zu beſchreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze Syſtem aller Töne daraus zuſammen zu ſetzen. Wer hierüber neugierig iſt, kann die nöthigen Nachrichten hievon in Rouſſeaus Dictionnaire de Muſique finden.

# Theilung.

(Muſik.)

Unter dieſem Worte begreifen wir das, was die Tonſetzer insgemein durch das lateiniſche Wort Diminutio anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeigt worden, wie zu einem Choralgeſange von einer Stimme noch andre Stimmen von gleichen Noten ſollen geſetzt werden, hernach auch gelehret, wie ſolche Stimmen dazu zu ſetzen ſeyen, da auf eine Note des vorgeſchriebenen Chorals, in den andern Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Dieſe Noten ſind dann Diminutiones genennt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden, da man gegen eine halbe Taktnote zwey Viertel, oder vier Achtel ſetzte. Eben ſo kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleiner Geltung vor, die man deswegen Imitationes per Diminutionem genennt hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in ſo fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Taktes, anſtatt einer Note, mehrere geſetzt werden. Der zierliche, melismatiſche Geſang unterſcheidet ſich von dem ſchlechten, oder ganz einfachen Choralgeſange hauptſächlich dadurch, daß in jenem oft ſtatt eines einzigen Tones, der nach Maßgebung des Taktes eine halbe Viertel- oder Achtelnote ſeyn ſollte, mehrere, die aber zuſammengenommen nur die Geltung des einen haben, geſungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Satze auf jede Sylbe, oder in Inſtrumentalſachen auf jeden Taktheil, nur ein Ton geſetzt werden ſoll: ſo würden doch gefühlvolle Sänger und Spieler ſich gewiß nicht daran binden, ſondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdruks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat alſo die Theilung in dem affectvollen Geſang ihren Grund. In der That würde man dem Geſang und auch den Inſtrumentalmelodien die feinſten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in dem $\frac{3}{4}$ Takt blos Viertel, in dem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt lauter Achtel haben wollte. Man würde dieſer Einförmigkeit bald müde werden.

Es ſind aber bey dieſer Theilung der Töne einige ſehr weſentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Satz nicht ſoll verworren werden. Man kann nicht in jeder Taktart jede Theilung anbringen, ſondern nur ſolche, bey denen der Gang des Taktes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabrevetakt nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hievon zu erinnern wäre, iſt bereits im Artikel Takt bey jeder Taktart angezeiget worden. Damit der Gang des Taktes bey vielſtimmigen Stüken durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müſſen ſie nie in allen Stimmen zugleich angebracht werden; es muß allemal eine Stimme durch die der Taktart eigene Taktglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachahmenden Sätzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruk, den eine Sylbe, oder ein Takttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem Hauptsaz im Niederschlag gewesen, in der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegengesezt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einen Takt stehen sollten, nur ein einziger angeschlagen wird, um ihm desto grösseres Gewicht zu geben.

◆ ◆

(*) Von der Theilung (Diminutio) handeln, unter mehrern: Fr. Gafor (Im 4ten und 10ten Kap. des 2ten Buches s. Pract. Music.) — Andr. Ornitoparchus (Im 4ten Kap. des 2ten Buchs s. Mus. act. Microl.) — Steff. Vanneo (Im 15ten und 22ten Kap. des 3ten Buches s. Recan. de Mus. aurea, als zwar, de diminutione s. notular. variatione, und quomodo quantave quantitate diminutionem et incrementum recipiant notulae sub majoris et minoris inaequalitatis proportione, subiectae.) — H. Glarean (Im 9ten Kap. des 3ten Buches s. Dodecachordon, und zwar de augmentat. diminutione ac semiditate.) — Gal. Dressler (Im 8ten Kap. des 2ten Theils s. Mus. pract. Element.) — P. Cerone (Im 68ten Kap. des 2ten Buches s. Melopeo y Maestro.) — Fr. Gasparini (Im 10ten und 11ten Kap. s. Armonico pratico.) — u. a. m. —

## Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Würkung der wichtigsten Werke des Geschmaks gründet sich auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar oft von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichen Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die interessirten Personen in starke Leidenschaften gerathen, sezen auch die übrigen in merkliche Würksamkeit, auch sogar in dem Falle, da wir wissen, daß alles blos erdichtet ist. Das schon lange vergangene, oder vielleicht gar erdichtete große Leiden des Priamus, oder Philoktets, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder beym Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwillen, wenn uns Tacitus die verfluchte Tyranney einiger der ersten Cäsarn in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Würkung schon so viele Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungedult, als wenn wir selbst noch unter dem Druk seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht, den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst als gewiß voraussezen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks die eigentliche Quelle, woraus sie entstehet, deutlich angezeigt *).

Diesen glüklichen Hang an fremdem Interesse Theil zu nehmen, und selbst erdichtetes Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit großem Vortheile

---

*) S. Leidenschaft III Th. S. 224. 225. und Täuschung.

zu Nutze machen. Indem Horaz von den Dichtern ſagt:

> Aut prodeſſe volunt aut delectare poëtae,
> Aut ſimul et jucunda et idonea dicere vitae.

zeiget er das doppelte Hauptintereſſe aller Künſtler an. Wollen ſie uns angenehm unterhalten, ſo können ſie ihren Zwek nicht beſſer erreichen, als wenn ſie uns Scenen ſchildern, die vermöge der Theilnehmung unſre Neigungen und Leidenſchaften in lebhaftes Spiel ſetzen; und wenn ſie nützlich und lehrreich ſeyn wollen, ſo können ſie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weiſe ſeyn. Dieſes iſt aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeiget worden *).

Die Theilnehmung beruhet hauptſächlich auf der Aufmerkſamkeit, die wir auf die vorgeſchilderten Gegenſtände richten. Je gröſſer ſie iſt, je mehr vergeſſen wir unſern würklichen Zuſtand, und je ſtärker fühlen wir den eingebildeten, in den wir uns bey Gelegenheit deſſen, was uns vorgeſtellt wird, ſetzen. Deswegen muß der Künſtler ſehr beſorgt ſeyn, daß die Aufmerkſamkeit auf den vorgeſtellten Gegenſtand durch nichts geſchwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuſchung befördert, oder hindert, iſt auch der Theilnehmung beförderlich oder hinderlich: darum haben wir nicht nöthig, was bereits hierüber geſagt worden **), zu wiederholen.

## Thür.

(Baukunſt.)

Unter dieſem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oeffnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht ſind; folglich auſſer dem, was man im eigentlichen Verſtand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeiſter hat in Anſehung der Thüren verſchiedenes zu überlegen, das er nicht verſäumen darf; beſonders den Ort, wo er ſie anbringt, ihre Geſtalt und Gröſſe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß ſie müſſen in die Augen fallen. Hausthüren müſſen mitten an den Auſſenſeiten ſeyn, weil ſie einzele Stüke ſind *), und weil auch der Bequemlichkeit halber dieſes der beſte Plaz iſt. Die Thüren der Zimmer müſſen ſo angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entſteht. Sind ſie an einer den Fenſtern gegenüberſtehenden Wand, ſo müſſen ſie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenſter treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeiſter ſie allemal ſo anzubringen ſuchen, daß weder von auſſen, noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie geſtöhrt wird.

Die Gröſſe richtet ſich nach der Beſtimmung und der Art des Gebäudes. Das beſte Verhältniß der Weite zur Höhe iſt, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Auſſenſeiten ausmachen, müſſen natürlicher Weiſe, um das Auge gerade dahin zu loken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oeffnungen mit Bogen, wo ſie nicht nothwendig ſind, verwerfen, ſo würden wir blos gerade geſchloſſene Thüren zulaſſen. Eine ganz ſchlechte Würkung thun die mit einem vollen Bogen geſchloſſenen Thüren, wo die daneben ſtehenden Fenſter ohne Bogen ſind.

In Berlin iſt der ſchlechte Geſchmak aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren ver-

---

*) S. Empfindung; Leidenſchaft.
**) S. Täuſchung.

*) S. Symmetrie.

ſeckriviſch zu machen, welches ganz ungereimt iſt. Denn andrer Gründe zu geſchweigen, ſo macht dieſe ſeltſame Veranſtaltung entweder, daß die Oeffnung der Thüre zu klein, und ſo gar kleiner als die Oeffnung der Fenſter wird, oder, wenn die Oeffnung ihre rechte Größe hat, ſo wird der äußere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weiſe verziert werden. Es würde viel zu weitläufig ſeyn, uns hierüber in beſondere Betrachtungen einzulaſſen. Goldmann giebt funfzehen verſchiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht ſind. Die Hauptſache kommt allemal darauf an, daß ſolche Verzierungen dem im Ganzen herrſchenden Geſchmak angemeſſen ſeyen.

◆ ◆

# Ton.

(Muſik.)

Dieſes Wort wird ſelbſt in der Muſik, wo es ſeine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verſchiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Inſtrumente überhaupt, als: den beſondern Klang einer Flöte, einer Violine u. ſ. f. Denn man ſagt von einem ſolchen Inſtrument, es habe einen ſchönen, hellen, vollen, oder einen ſchlechten, dumpfigen, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man verſuchte, die verſchiedenen Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu beſtimmen. Der Ton der menſchlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommenſten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blasinſtru-

---

(*) Anweiſungen zu den verſchiedenen Arten von Thüren geben, unter mehreren: **Alex. Francini** (Portes d'inventions, gr. p. Roſſe, 40 Bl. fol.) — **Jacq. Frc. Blondel** (De la decoration des portes, in ſ. Werk de la diſtribution des Maiſons de plaiſance, Bd. 2. Th. 2. Kap. 2. S. 74. Des developpemens des portes à placard et de celles à doubles venteaux et à double parement, ebend. Kap. 4. S. 164. und in ſ. Cours d'Architect. Bd. 3. Kap. 5. S. 128. De la decoration des portes à placard, ebend. Bd. 5. Kap. 2. S. 45. Des portes entant que d'ouvrage de menuiſerie, ebend. Bd. 6. S. 365. und in Beyſpielen, ebend. S. 410.) — **Militia** (im 3ten Buche ſ. Bürgerl. Baukunſt. Th. 2. S. 88. d. d. Ueberſ.) — **Pelletier** (Portes d'Hotels 6 Bl. Querf.) — **Neufforge** (Portes, Niches etc. 6 Bl. Querf.) — **Puiſieux der Sohn** (Plan et Elevat. d'une Porte cochere, 4 Bl. Fol.) — **Belhiard** (Plan et Elevat. d'une Porte cochere f. 4 Bl.) — **Boucher** (Plan et Elevat. d'une Porte d'Hotel, de Maiſon de campagne, de Jardin 6 Bl. Fol.) — **Boucher der Sohn** (Elevat. de Portes à placard, à deux venteaux, 6 Bl. Fol. Panneaux avec Porte et avec Porte vitrée 6 Bl. Fol. Elevat. de Portes avec leurs profils, f. 6 Bl.) — Profils de deux vanteaux d'une Porte cochere, f. 5 Bl. — — **Joh Rud. Fäſch** (Der erſte Verſ. ſ. Architect. Werke handelt von Verzierung der Fenſt. und Thüren, von Portalen u. d. m.) — **La Londe** (Deſſus des Portes 6 Bl. Fol.) — Rec. de deſſus des Portes . . . 7 Bl. Fol.) — **J. Wachsmuth** (Auszierungen zu Thüren, 4 Bl. Fol.) — — **N. Wallis** (In ſ. Carpenters Treaſure finden ſich Deſigns . . . for Gates, und Doors, ſo wie in ſ. Modern Joiner, deſigns for Door-Caſes.) — **J. Miller** (In ſ. Country Gentlemans Architect ſind deſigns . . . for ornamental wooden Gates befindlich.) — S. übrigens die, bey dem Art. **Baukunſt** angeführten, und von derſelben überhaupt handelnden Werke. —

mente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Saiteninſtrumente, und von dieſen iſt der Ton derer, die geſtrichen werden, wieder von dem, der durch das Anſchlagen oder Zupfen der Saiten hervorgebracht wird, ganz verſchieden. Es giebt Inſtrumente, die einen klagenden Ton haben, andre haben einen frölichen. Wo es darum zu thun iſt, den Menſchen durch Töne in würkliche Leidenſchaft zu ſezen, kommt ſehr viel auf die gute Wahl des Inſtruments an, das den ſchiklichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton verſtehet man auch überhaupt einen Klang von beſtimmter, oder abgemeſſener Höhe. So ſagt man: der Ton C oder c; ein Halbton, ein Terzenton u. ſ. f. In eben dieſem Sinne ſagt man von einem Inſtrument überhaupt, es ſey im Chor- oder Cammerton geſtimmt.

3. Beſonders bedeutet das Wort ein Intervall von einer einzigen diatoniſchen Stufe, und da unterſcheidet man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die gröſſern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fis, u. ſ. f. genennt. Die ganzen Töne ſind wieder zweyerley: der große ganze Ton, C-D, hat das Verhältniß von $\frac{8}{9}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältniß von $\frac{9}{10}$. Auch die kleinern, diatoniſchen Stufen, die man halbe Töne nennt, ſind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältniß von $\frac{15}{16}$, bald von $\frac{128}{135}$ *).

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatoniſche Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Saiten. Wenn man ſagt, ein Stük ſey aus einem gewiſſen Ton geſezt, oder man ſpiele aus einem gewiſſen Tone, ſo heißt es ſo viel, man nehme zur Fortſchreitung des Geſanges nur die Töne, die in der Octave deſſelben Tones nach ſeiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in gröſſern Stüken der Geſang durch mehrere Tonleitern vermittelſt der Modulation durchgeführt wird, ſo wird der Ton, in deſſen Tonleiter das Stük anfängt und endiget, und der auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrſcht, der Hauptton des Stüks genennt *).

Ehe die halben Töne ♯C, ♯D, ♯F, ♯G, in das Syſtem eingeführet worden, hatte das ganze Syſtem nur ſechs Töne, deren jeder ſeine eigene diatoniſche Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G und A **). Aber aus jedem dieſer Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weiſe den Geſang zu führen, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der Tonleiter einſchränkte †). Daher entſtunden alſo zwölf verſchiedene Töne, von denen man für jeden Geſang den ſchiklichſten auszuſuchen hatte. Dieſes nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten, und wir ſprechen in einem beſondern Artikel davon.

Nach der heutigen Beſchaffenheit der Muſik hat jede der zwölf Saiten des Syſtems ihre diatoniſche Tonleiter, ſowol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder ſeine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu ſezenden Geſang für den ſchiklichſten hält. Es iſt nöthig, daß wir über dieſen Punkt nähere Erinnerung geben, weil wir verſchiedentlich bemerkt haben, daß in den Meynungen der Tonſezer ſelbſt noch zu viel Ungewißheit über dieſe Materie herrſcht.

---

*) S. Comma.

*) S. Hauptton.

**) S. [illegible] IV Th. S. [illegible]

†) S. Authentiſch; Plagaliſch.

Nach der ſogenannten gleichſchwebenden Temperatur *) hätte man in der That nur zwey verſchiedene Töne, einen nach der großen oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeiget, daß dieſe Temperatur, wenn ſie auch auf Orgeln, oder Clavieren würklich angebracht wäre, in der Muſik überhaupt nicht ſtatt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violiniſten ſich nach derſelben richten können, ſondern in ihren reinen Fortſchreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichſchwebenden Temperatur erfolgen ſollten. Es war alſo ſchlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortſchreitungen verſchiedener Stimmen entſtehen; und wir haben gezeiget, daß die Kirnbergeriſche Temperatur ſo beſchaffen ſey.

Wenn wir alſo dieſe zum Grunde legen, ſo finden wir in der That, daß jede Sayte des Syſtems darin ihre harte und weiche diatoniſche Tonleiter hat, die ſich bald mehr, bald weniger von andern unterſcheidet. Einige dieſer Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältniß von $\frac{4}{5}$, andre von $\frac{64}{81}$, noch andre von [illegible]; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{5}{6}$, andre von $\frac{27}{32}$, und noch andre von [illegible]; und dieſer Unterſchied findet ſich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Sayte ihre eigene diatoniſche Tonleiter bekommt, die ſich bald mehr, bald weniger von allen andern unterſcheidet, ſo muß nothwendig auch jeder Ton ſeinen eigenen Charakter bekommen, der gegen die andern mehr oder weniger abſticht. Verſchiedene dieſer Töne ſind ſich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterſcheiden ſich merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältniſſen ihrer Intervalle anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzuſtellen *).

Man muß aber bey dieſer Vergleichung der Töne nicht blos die Tonleiter der Haupttöne, ſondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu ſehen, wie verſchieden auch der Charakter der Töne ſey, in welche man zunächſt ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Dieſe Kenntniß aber dienet alsdann dem Tonſetzer, daß er in jedem beſondern Fall den Ton ausſucht, der ſich zu ſeinem Ausdruk am beſten ſchikt.

Damit man die Verſchiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältniſſen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derſelben ſeine natürliche Ausweichungen **) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blik überſehen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorſtellung:

**Durtöne:**

C. G. D. F. am reinſten.
A. E. H. Fis. härter.
B. Cis. Dis. Gis. am härteſten.

**Molltöne:**

A. E. H. D. am reinſten.
Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.
C. G. F. B. am weichſten.

C iſt der reinſte Durton, weil auſſer dreyen Dominantenaccorden alle Ausweichungen deſſelben rein ſind; in G dur kommt ſchon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; D dur wird durch die Ausweichung in A dur und

Ll 4

---

*) S. Temperatur.

*) S. Tonleiter.

**) S. Ausweichung 1 Th. S. 113.

und Fis moll noch härter; F kömmt ſchon dem A dur nahe, der wieder weniger hart als E dur iſt, u. ſ. f. bis Gis dur, der der allerhärteſte Durton iſt.

Mit den Molltönen hat es dieſelbe Bewandtniß. A iſt der reinſte und B der weichſte Mollton.

Es iſt gewiß, daß die reinſten Töne zum pathetiſchen Ausdruk wenig geſchikt, hingegen, mit Rükſicht auf den beſondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart *), zur Beluſtigung, zum lärmenden und kriegeriſchen, zum gefälligen, zärtlichen, ſcherzhaften, oft zum blos ernſthaften Ausdruk am beſten zu gebrauchen ſind. Die weniger reinen Töne ſind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit würkſamer zu vermiſchten Empfindungen, deren Ausdruk in den härteſten Dur- und den weichſten Molltönen von der gewaltſamſten Würkung iſt.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonſetzer nicht blos in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, ſondern auch des Tones ſelbſt, ſehr ſorgfältig ſeyn müſſe. Die Stüke derer, die eine ſolche ſorgfältige Wahl getroffen haben, laſſen ſich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne verſetzen, deren Reinigkeit merklich von der verſchieden iſt, nach der ſie urſprünglich geſetzt worden. Dieſes kann jeder erfahren, der die anderswo **) vorgeſchlagene Probe mit dem Chor Mora aus der Oper Iphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem muſikaliſchen Allerley †) machen will.

◆ ◆

Auſſer den, bey dem Art. **Klang** angeführten, zum Theil hieher gehörigen, Schriften, handeln von dem Ton und den Tönen, und den Tonarten überhaupt: **Fr. Gafor** (Im 3ten u. f. Kap. des erſten Buches ſ. Pract. Muſic. und zwar de diverſis tonorum accidentibus ac format. primi Toni; de format. ſec. et tertii Toni; de formula quarti Toni; de compoſitione quinti Toni, de formula ſexti et ſeptimi Toni; de progreſſione octavi Toni.) — **Andr. Ornitoparchus** (De Tonis in genere, im 4ten Kap. des 1ten Buches ſ. Muſ. act. Microl. De Tonis in ſpecie, ebend. im 12ten Kap.) — **Steff. Vanneo** (De Tono; de multiplici nomine Toni; de Semitonio majori et minori, de Toni et utriusque Semitonii compoſitione . . . de Tonis quot et qui ſint . . . de Tonor. aſcenſu et deſcenſu; de primi ſecundique Toni compoſitione, de tertii quartique Toni formatione; de quinti ſextique Toni modulatione, de ſeptimi octavique Toni compoſitione; de diverſis Tonor. differentiis im 16ten u. f. und im 47ten u. f. Kap. des 1ten Buches ſ. Recan. de Muſ. aurea.) — **Gioſ. Zarlino** (Del Tuono maggiore et minore, del Semituono maggiore e del minore, im 15ten und 16ten Kap. des 3ten Thls. ſ. Iſtitut. armon. Mehreres ſiehe bey dem Art. Tonart.) — **Pet. Cerone** (S. das fünfte Buch ſ. Melopeo y Maeſtro.) — **Jac. Tevo** (Im 2ten Kap. des 2ten Thls. ſ. Muſico teſtore) — **Alex. Malcolm** (Of Tune or relation of acuteneſs and gravity in ſounds, im 2ten Kap. ſ. Treat. on Muſic.) — **Wolfg. Schonsleder** (Im 10ten Kap. des 1ten Th. ſ. Architect. Muſic.) — **Gior. M. Bononcini** (Im 15ten u. f. Kap. des 2ten Thls. ſ. Muſico prattico.) — **Meinr. Spieß** (Im 4ten und 10ten u. f. Kap. ſ. Muſikal. Tractats.) — **F. W. Marpurg** (In der Einleit. zum 1ten Th. ſ. Handbuchs zum Generalbaß.) — **J. A. Scheibe** (Im 3ten und 4ten Kap. ſ. Werkes über die muſikal. Compoſition.) — **J. P. Kirnberger** (In 2ten Abſchn. der erſten Abtheil. des 1ten Thls. ſ. Kunſt des reinen Satzes.) —

---

*) S. Tonart.

**) S. Temperatur.

†) S. 10.

**H. C. Koch** (Im 1ſten Abſchn. der erſten Abtheil. ſ. Verſuchs einer Anleit. zur muſikal. Compoſition.) — **F. W. Wolf** (Im 1ſten Kap. ſeines Unterr. in allen Th. die zur Muſik gehörigen Wiſſenſch.) — **Chriſtn. Kalkbrenner** (Im 7ten, 8ten und 9ten Abſchn. ſ. Theorie der Tonkunſt.) — — S. übrigens den Art. Tonart.

Von den **Verhältniſſen der Töne** beſonders: **Aquinus** (De numeror. et ſonorum proportion. ums J. 1494.) — **W. Chelle** (De proportionibus muſicis, ums J. 1524.) — **Hier. Hangeſt** (De Proportionibus, ums J. 1538.) — **Pet. Cerone** (Im 19ten Buche ſ. Melopeo y Maeſtro, und zwar De las proporciones muſicales.) — **El. Nathus** (De muſica theoret. Lipſ. 1652. 4) — **M. Meibom** (De Proportionibus, Hafn. 1656 f.) — **Franc. Piovesana** (Miſure harmoniche ...) — **Fr. Burmann** (De Proport. harmonica, Upſ. 1715. 4.) — **Giov. Sacchi** (Diſſertaz. del numero e delle miſure delle corde muſiche, e loro correſpondente, Mil 1761. 4.) — **Will. Jakſon** (Preliminary Diſc. to a Scheme, demonſtrating the perfection and harmony of Sounds, L. ſ. a. 8.) — — Auch gehört noch hieher: **Will. Turner** (Sound anatomized in a philoſ. Eſſay on Muſik, 1724. 8.) —

## Ton.

(Redende Künſte.)

Iſt eigentlich der Klang der Stimme, in ſo fern ſie fur ſich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas ſittliches oder leidenſchaftliches hat. Man erkennet nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den kläglichen oder muntern, weinerlichen oder freudigen Inhalt der Rede aus dem Ton, womit ſie vorgetragen wird. Man kann aber nach dem Beyſpiel der griechiſchen Kunſtrichter den ganzen Charakter der Rede, in ſofern dieſelbe durch ganz undeutliche Vorſtellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenſchaftlichen erwekt, den Ton der Rede nennen.

Um dieſes genau zu verſtehen, müſſen wir bedenken, daß jede Gemüthsfaſſung und jede Leidenſchaft nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, ſondern auch ihre eigene Sprache und eigene Wendung habe. Die Einfalt, die Unſchuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn, haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihm eigen iſt. Alles, was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man von einem Menſchen ſagt, er habe in einem hohen Ton geſprochen, ſo verſteht man dieſes nicht nur von einer lauten feſten Stimme, ſondern auch von dem Dreiſten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton iſt nicht blos eine ſchlechte pöbelhafte Ausſprache, ſondern alles in der Rede, was uns anſchauend die Vorſtellung des Niedrigen und Pöbelhaften erwekt. Daher bemerken wir die Art des Tones auch in Reden, die wir blos leſen, ohne ſie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht ſinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt ſich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klareren Vorſtellungen ſelbſt. Oft macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen ſehr ſtarken Eindruk. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführeriſches, dem man um ſo weniger widerſteht, je dunkeler die Gründe der Würkung ſind. Es iſt ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel ſtatt läßt, und ein Ton der Falſchheit und Verſtellung, der den kräftigſten Bewegründen alle Würkungen benimmt. Die deutlichſten Beweiſe von der Beleidigung, die uns eine geliebte Perſon angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unſchuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum iſt der Ton ein höchſtwichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Abſicht der Vorſtellungen übereinkommt. Der Redner, der dieſen nicht trift, verliert ſeine Abſicht. Es iſt aber höchſt ſchwer, die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu ſetzen. Wir werden uns bemühen, diejenigen, die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spur zu führen.

Zum Ton gehört zuerſt, als ein ganz weſentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläuftig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu ſagen hat, in zwey Punkte. Der erſte betrifft die Beſchaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch *). In Anſehung des erſten Punktes unterſcheidet er zweyerley Eigenſchaften: die Stärke und die äſthetiſche Beſchaffenheit der Stimme **). Was über die Stärke zu ſagen iſt, hat wenig Schwierigkeit: aber deſto ſchwerer iſt es, den Ausdruk zu Beſchreibung der äſthetiſchen Beſchaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieſes vortreflichen Lehrers der Kunſt in ſeiner Sprache herſetzen: Eſt (vox) et candida, et fuſca, et plena, et exilis, et lenis, et aſpera, et contracta, et fuſa, et dura, et flexilis, et clara, et obtuſa. Und Cicero ſpricht hievon in folgenden Ausdrüken: Vocis genera permulta, canorum, fuſcum; leve, aſperum; grave, acutum; flexibile, durum *). Auſſer dieſen Benennungen findet man noch eine Menge andrer, deren ſich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und ſchlechten Eigenſchaften des Tones der Stimme anzuzeigen. Weil aber in unſrer Sprache wenig über dieſe Materie gedacht und geſchrieben worden, ſo fehlen uns die Wörter, die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unſrer Sprache auszudrüken.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieſes höchſtwichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird ſie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme ſehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man ſagt. Es iſt nicht ſchwer zu entdeken, daß dieſe, manchem ſo unbedeutend ſcheinende Sache tiefen Eindruk auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme iſt allein ſchon vermögend, jede Leidenſchaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das faſt gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schreken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenſchaften ſehr ſchnell rege machen. Redner und Schauſpieler können nicht ſorgfältig genug ſeyn, dergleichen Würkungen zu beobachten, um hernach durch fleißiges Ueben dieſe vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der ſeiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausrichten wird, als der beſte, deſſen Stimme troken und zum leidenſchaftlichen Ton unlenkbar iſt.

Nächſt der Stimme an ſich, iſt ihr Gebrauch zu betrachten: das Stärkere oder Schwächere, Schnellere und Langſamere, und dergleichen.

---

*) Prima obſervatio eſt, qualem (vocem) habeas; ſecunda, quo modo utaris. Inſt. L. XI. c. 3. 14.

**) Natura vocis ſpectatur quantitate et qualitate. Ib.

*) Cic. de Nat. Deor. L. II.

Durch dieſe blos mechaniſch ſcheinenden Eigenſchaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchſte gebracht werden. Man ſtelle ſich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerſpiel des Corneille vor, daß Medea das Moi! mit einer halb erloſchenen weinerlichen Stimme ſage: ſo wird man begreifen, daß alle Kraft derſelben wegfalle; oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourut, mit einer ſtotternden, oder weichlichen Stimme vorbringe, ſo wird das Erhabene ſelbſt lächerlich. Es iſt bekannt, daß die ernſthafteſten Reden durch eine comiſche Stimme lächerlich, und Tröſtungen durch den ſpottenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langſamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht iſt, geſchwinde ſprechen, oder in einem ſchnellen Affekt, wie der Zorn iſt, langſam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Abſicht auf den Ton ſo wählen müſſen, daß ſie natürlicher Weiſe geſchwind, oder langſam flieſſen, ſo wie der Ton es erfodert; und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruk erinnert worden. In dieſem Stük müſſen Redner und Dichter den Tonſetzer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Abſicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung, und die Wahl des Ausdruks, ſchreibet man der Rede einen Ton zu; und dieſes iſt der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen ſpricht, der verfehlt den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhafte Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einem hohen Ton vorbringen, heißt, wie der Cyniker Diogenes ſehr witzig bemerkt, ein bleyernes Schwerdt aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen; und Horaz nennt dieſes ex fulgure dare fumum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruk hat. Da man in verſchiedener Faſſung auch verſchieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finſter vorkommt, ſo darf man es ſich gar nicht befremden laſſen, daß auch der Ausdruk in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, ſich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimniſſe der menſchlichen Natur, daß einerley Sache gar ſehr verſchieden auf uns würket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Dieſe Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt alſo den verſchiedenen Ton in dem Ausdruk der Rede hervor. Iſt dieſer Ton in Werken des Geſchmaks wol getroffen, ſo daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, ſo ſetzen wir ſchnell uns in dieſelbe Lage; und darauf kommt faſt die ganze Würkung des Werks an.

Man wird dieſes ſehr leichte begreifen, wenn man bedenkt, daß die Muſik, deren Kraft ſo groß iſt, wenn ſie gleich nicht durch Poeſie unterſtützt wird, durch nichts anderes auf uns würket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum ſollte nicht ein Lied, oder eine Ode, ſelbſt da, wo die Worte wenig ſagen, durch den bloßen Ton ſtark rühren können?

Darum iſt der Ton eine der wichtigſten Eigenſchaften eines Werks der redenden Künſte. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beyſpiele von ſolchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, ſondern blos durch den Ton ſind; der alſo würklich oft wichtiger iſt, als der Inhalt ſelbſt. Wer den Ton einer rührenden Leidenſchaft zu treffen weiß, darf eben nicht ſehr beſorgt ſeyn, ob das, was er zu ſagen hat, auch würklich rühren werde; denn der bloße Ton wird dieſe Würkung ſchon thun.

Es iſt demnach eines der nothwendigſten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem beſondern Falle nöthig iſt, zu treffen wiſſe. Dieſes würde nicht ſchwer ſeyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von ſeinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Weſſen Gemüth würklich von Freude, oder Traurigkeit erfüllt iſt, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er ſeine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man ſich auch in die Empfindung geſezt hat, ſo geſchiehet es nur ſehr ſelten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geſchmak ſich derſelben ganz überlaſſen könne: das Nachdenken, das gar oft nöthig iſt, dem Vers, oder der Periode, die nicht wie von ſelbſt fließt, die gehörige Form zu geben, und was ſonſt in Abſicht auf jeden Gedanken zu überlegen iſt, dämpfet die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich iſt Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, ſo kann hier nur durch Beyſpiele gelehrt werden. Eine Sammlung auserleſener Stüke, darin der gehörige Ton vollkommen getroffen iſt, würde dieſes Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläuftigkeiten einzulaſſen, dieſe Materie hier nicht näher ausführen, wünſchen aber, daß jemand ſich die Mühe geben möchte, ſie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da ſie in der That höchſt wichtig iſt. Man wird finden, daß der Ton hauptſächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdruks, und durch den Numerus beſtimmt wird. Jeder dieſer Punkte wird von verſchiedenen Gemüthslagen auch ganz verſchieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als dieſe; und ſo in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epiſchen Tones wird oft blos durch den Gebrauch gewiſſer Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung ſich kaum anders, als durch ein etwas dunkeles Gefühl beſtimmen läßt. Mancher Homeriſche Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als αὐτὰρ, ἀτὰρ, und mancher Klopſtokiſche durch die Wörter, Alſo, Und, Aber, Itzo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne dieſe Wörter nicht zu erreichen wäre.

# Ton.

(Mahlerey.)

Iſt der Charakter, das iſt, das Sittliche oder Leidenſchaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemählde herrſcht. Daß in dem Colorit eines Gemähldes ſolche Charaktere ſtatt haben, fällt auch dem unachtſamſten Menſchen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündiget, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweiſen dieſes allzudeutlich. Jener würkt Ernſt, und dieſer Fröhlichkeit. Die ſanft in einander fließende Farbe einer Landſchaft bey ſchönem duftigen Herbſtwetter, kommt mit dem ſanften und Gefälligen einer Gemüthsart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derſelbigen Landſchaft im Sommer, mit dem runden und geraden Weſen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn dieſes nicht bloße Hirngeſpinſte ſind, ſo liegt blos in der Farbenmiſchung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenſchaftlichen in moraliſchen Gegenſtänden einige Aehnlichkeit hat. Dieſes iſt ohne Zweifel das, was man in dem Gemählde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruk, den ſchon die Griechen gebraucht haben *). Denn wie in der Muſik eine Tonart von der andern ſich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenſchaftliches unterſcheidet, indem eine ſtreng, ernſthaft, wild, eine andre ſanft, gefällig, zärtlich iſt, ſo iſt es auch in der Farbenmiſchung.

Es iſt ſehr ſchwer, die Gattungen des Tones, oder die Tonarten des Colorits zu beſchreiben; ein fühlendes Auge, das gewohnt iſt, ländliche Gegenden zu allen Jahrszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerkſam zu betrachten, kennt ſie; aber noch weit ſchwerer iſt es zu ſagen, wie der Mahler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton uberhaupt durch den Charakter beſtimmt, den die gebrochenen Farben von der Hauptſache, von welcher ſie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur ſehen wir offenbar, daß der Ton der Landſchaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das ſich mit den eigenthümlichen Farben der Korper, worauf es fällt, vermiſcht, bald von dem weißlichen blaſſen Lichte deſſelben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenkt man hiebey noch, daß gewiſſe Farben der Kleider mit dem, was die Phyſionomie der Perſonen uns von ihrem Charakter zeiget, übereinkommen, oder dagegen ſtreiten, ſo wird man geneigt, zu glauben, daß der Mahler den Ton in der Herrſchaft, oder dem Einfluß einiger Hauptfarben in die Miſchung des ganzen Colorits zu ſtudiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beytragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, deſſen Einfluß uns die Körper ſichtbar macht, iſt von verſchiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigſten Feuer geſchmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glüenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. ſ. f. Stellt man ſich eine Landſchaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenſtand ſchon ſeine eigenthümliche Farbe hat, ſo begreift man, daß dieſelbe von jeder Art Licht, das ſie ſichtbar macht, ein anderes Colorit bekömmt, wenn man gleich ſezt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derſelben Seite her auf die Landſchaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landſchaft etwas von ſeiner Art mit. Daher ſcheint das zu kommen, was man den Ton des Gemähldes nennt.

Demnach muß der Mahler, der verſchiedene Töne in ſeine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichtes ſtudiren, das in ſeinem Colorit herrſcht. Dieſes kann er dabey anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages- und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueſte betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Würkung des wiederſcheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Verſuche hiezu etwas beytragen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemahltes Gemählde in einem Zimmer an eine Wand etwas im Schatten. Gegen ihr über an einer Stelle, worauf eine helle Sonne ſchei-

---

*) Plin. XXXV. 5.

ſcheinet, ſetze man eine mit rothem, oder blauem, oder gelbem, oder weiſſem Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abprellen läßt, und bemerke jedesmal die Wurkung dieſes Lichts auf das Gemählde. Auf dieſe Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntniß der Töne kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieſelben zu erreichen.

Das Leichteſte in dieſer Sache iſt die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemähldes nothwendig iſt, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemähldes fodert. Eine traurige Vorſtellung erfodert einen Ton, der den Eindruk des Inhalts unterſtüzt, und eine reizende Vorſtellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

## Tonart.

(Muſik.)

Wir nehmen dieſes Wort hier in der genau beſtimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrükt, was die ältern Tonlehrer durch das lateiniſche Wort Modus auszudrüken pflegten; nämlich die Beſchaffenheit der Tonleiter, nach welcher ſie entweder durch die kleine oder große Terz aufſteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, dieſe die große, oder harte Tonart genennt, welches man auch durch die Worte Moll und Dur ausdrükt. Dieſe beyden Ausdrüke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftſtellern bedeuten ſie nicht wie izt, die beyden Modos, ſondern wurden blos gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Geſange von der Doppelſaite B die höhere, die wir izt mit H bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch B andeuten, zu nehmen ſey. Im erſten Falle hieß der Geſang Cantus durus, im andern Cantus mollis.

Es giebt alſo nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem Syſtem einer Octave befindlichen Töne ſeine harte und ſeine weiche Tonleiter. Aber ſowol die harten als die weichen ſind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen, noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhältniſſe haben *). Was für ein Unterſchied aber auch ſich zwiſchen den verſchiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verſchiedenen Töne findet, ſo iſt dieſes eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern ſich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich ſchiken. Deswegen bey jedem zu verfertigenden Stük die Wahl der Tonart zuerſt in Ueberlegung kommt, die nach Beſchaffenheit des Ausdruks, der in dem Stük herrſchen ſoll, zu wählen iſt.

◆ ◆

Von den Tonarten in der Muſik überhaupt handeln, unter mehreren: Piet. Aaron (Trattato della natura e cognizione di tutti li Tuoni di Canto figurato . . . Ven. 1525. f.) — Heinr. Loris, oder Glareanus (Der Zweck ſ. Dodecachordon, Baſ. 1547 f. aus 3 Büchern beſtehend, geht auf die Feſtſetzung der, zu ſeiner Zeit noch ſehr ſchwankenden, Lehre, von den 12 Tonarten. Claude, ein franzöſiſcher Tonlehrer, hat ein Dodecacharde als Uebung in den 12 Tonarten deſſelben, geſezt.) — Gal. Dresler (Im 4ten und 5ten Kap. des 2ten Th. ſ. Muſ. pract. Element.) — Joſ. Zarlino (Im 4ten Th. ſ. Iſtitut. armon. K. 1. Quel che ſia modo ò Tuono, e delle ſue ſpecie; che i modi ſono ſtati

---

*) Man ſehe den Artikel Tonleiter.

ſtati nominati da molti diverſamente e per qual cagione, del nome e del numero de' modi; degli inventori de i Modi; della natura e proprietà de i Modi; dell ordine de i modi; che l'Hypermiſſolidio di Tolomeo non è quello che noi chiamiamo decimo modo; in qual maniera gli antichi ſegnavano le chorde de i loro modi; . . . che i modi moderni ſono neceſſariamente dodici e in quel maniera ſi dimoſtri; altro modo di dimoſtrar il numero de i dodici modi; diviſ. de i modi in autentichi e plagali; delle chorde finali di ciaſcun modo; de i modi communi e de i miſti; altra diviſione de i modi; . . . della traſportatione de i modi; ragionamento particolare intorno al primo modo e della ſua natura; de i ſuoi principii e delle ſue cadenze; del ſecondo modo; del terzo modo; del quarto modo; del quinto modo; del ſeſto modo; del ſettimo modo; dell' ottavo modo; del nono modo; del decimo modo; dell undecimo modo; del duodecimo modo; in quel maniera ſi debba far giudicio de i modi, et quel ſi de oſſervare nelle compoſitioni. Und im letzten Buche ſ. Supplem. muſicali, in 9 Kap. de i Tuoni e del numero loro; in qual modo i nomi de i ſuoni ſi pigliano . . .; in quali delle quindeci chorde dell' iſtrumento gli antichi accommodavano ciaſcun tuono, e quanto fuſſero più gravi ò più acuti l'un dell' altro, ed in qual maniera vengono accommodati i noſtri moderni; de i Tuoni ò Modi ſecondo l'opinione d'alcuni moderni; degli errori c' hanno commeſſo alcuni de moderni intorno al ragionar de' Tuoni; che non faccia di biſogno, che i tuoni ſiano acuti l'un più dell'altro per un ſemituono; che biſogna, che gli eſtremi Suoni de Tuoni ſiano terminato nell diapaſon; . . . quello che induſſe Tolomeo a dir, che non v'eran più di ſette Tuoni ò Modi; di quello che diſcorrono alcuni in materia de i Tuoni o Modi.) — **Giov. M. Artuſi** (Im 42ten - 45ten Abſchn. ſ. Arte del Contrapunto.) — **Franc. Salinas** (Im 8ten u. f. Kap. des 4ten Buches ſ. Werkes De Muſica.) — **Euch. Hofmann** (Doctrina de Tonis ſ. Modis muſicis, Gryphsw. 1582. Hamb. 1585. 8. handelt, in 7 Kap. de definitione rei et nominis; de fundamento et origine Tonorum; de numero et diviſ. Tonorum; de Tonor. duplici conſtitutione, de diſcrim. Tonorum; de cognitione Tonorum; de ſpeciali Tonor. tractatione.) — **Sethus Calviſius** (Die erſte ſ. Exercitat. Muſic. Lipſ. 1600. 8. handelt de Modis muſicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoſcendis et dijudicandis.) — **P. Cerone** (Das 16te Buch ſ. Melopeo y Maeſtro handelt, in 30 Kap. de los Tonos uſados en Canto de Organo. Auch gehören das 35te - 40te Kap. des 2ten und das 32te - 35te Kap. des 3ten Buches eben dieſes Werkes hieher) — **Pierre Maillart** (Les Tons, ou Diſc. ſur les Modes de Muſique et les Tons de l'Egliſe, et la diſtinction entre eux, Tournay 1610. 4. Der Verf. erweiſt, daß die, zu ſeiner Zeit üblichen, 12 Tonarten von den Kirchentönen unterſchieden ſind.) — **Joh. Nucius** (Im 9ten Kap. ſ. Muſic. poet.) — **Chriſtph. Buel** (Doctrina duodecim Modorum Muſical. fol. ums J. 1620.) — **Mar. Merſenne** (Im 6ten Buche ſ. Harmonicor. und im 3ten Buche des 4ten Traité ſ. Harmonie univerſelle handelt von den Tonarten.) — **Ch. Butler** (Das 1te Kap. ſ. Principles of Muſic handelt of the modes, deren der Verf. mit dem Eoliſchen, fünfe annimmt.) — **Chriſtph. Martini** (Handboek van den waren Loop der Toonen, Amſt. 1641. 4.) — **Ath. Kircher** (Im 15ten - 17ten Kap. des 1ten Buchs, im 7ten und 8ten Kap. des 5ten Buches, im 8ten Kap. des 1ten Thls. des ſiebenten Buches, und im 1ten Kap. des 3ten Thls. eben dieſes Buches ſ. Muſurgia univerſalis, de definitione modi muſici; de numero et ordine modor. apud veteres; de modis modernis; . . . de Tonis ſ. Modis eorumque numero ac qualitate; de modis cantus tam Gregoriani quam figurati; . . . utrum diverſi Toni diverſis affectibus reſpondeant; de natura Tonor. ad concitandos affectus aptorum.) — **Conr. Matthäi** (Kurzer, doch gründlicher Bericht von den Modis muſicis . . . Königsb. 1652. 4. Der Verf. handelt ſehr gut, in 9 Kap. Was ein Modus muſicus ſey; von der Eintheil. der Modorum; wie viel Modi muſ. ſind; von den Namen der Modorum; was die Modos unterſcheide, wie die Modi verſetzt werden; von der Ordnung der Modorum; von den 8 Ton. der Alten; und von den Modis insonderheit.) — **Cl. Chales** (In dem 22ten Tract. ſ. Mund. Mathem. handelt die 25te-26te Propoſ. de duodecim Modis; de Mod. antiquorum; de duodecim Modis recentiorum; de methodo dignoſcendi Modum.) — **Har. Waller** (De modis muſic. Upſ. 1686. 4.) — **Giov. Mar. Bononcini** (Dei Tuoni dell Canto figurato; d'alcune particularità de i ſuddetti Tuoni; quali de ſopradetti Tuoni vengono ordinariamente practicate da Compoſitori; ſe il b molle ed il Dieſis habbino forza di variare il Tuono, e per qual cauſa non vien practicato il terzo, quinto, ſeſto e ſettimo Tuono; che i Tuoni del Canto figurato ſono dodici e non ſolamente otto; modo di conoſcere di che Tuono ſia qualſivoglia Cantilena muſicale; de i Tuoni del Canto fermo, im 13ten u. f. Kap. des 2ten Thls. ſ. Muſico pratico.) — **Giovb. Doni** (Degli obblighi ed oſſervaz. de' Modi muſicali, im 2ten Bd. S. 226 ſ. Opere.) — **Zac. Tevo** (Delli Tuoni ò Modi armoniali ſecondo gl' Antichi; delli Tuoni ò Modi armon. ſecondo li Moderni; . . . della natura e proprietà delle Tuoni, im 4ten, 5ten und 9ten Kap. des 4ten Thls. ſ. Muſico Teſtore.) — **F. X. Murſchhauſer** (In ſ. hohen Schule der muſikal. Compoſition.) — **J. Mattheſon.** (Das 9te Kap. des 1ten Thls. ſ. Vollkommenen Kapellmeiſters handelt von den Tonarten; und von den Wirkungen der verſchiedenen Tonarten das 3te Kap. des 2ten Thls. ſ. Neueröffneten Orcheſters S. 231.) — **Meinr. Spieß** (Von den unterſchiedenen Gattungen der Tonarten; von den verſetzten Tonarten; von den alten und neuen Tonarten; wie viel Modi muſici zu beſtimmen; von den 12 Tonis oder 6 Hauptmodis muſicis; vom Choralgeſ. und deſſen 8 Tönen, im 10ten u. f. Kap. ſ. Muſikal. Tractats.) — Ungen. (Schreiben . . . . woher es kömmt, daß einige Tonarten in der Muſik anmuthig und ſanfter, andre aber ſtark und rauſchender klingen, im 2ten St. von J. W. Hertels Samml. muſikal. Schriften.) — **Giuſ. Tartini** (Im 5ten Kap. ſ. Trattato di Muſica.) — **Mercadier** (Im 2ten Th. beſonders im 5ten und 6ten Kap. ſ. Nouv. Syſt. de Muſique.) — **J. A. Scheibe** (Das 4te Kap. ſ. Werkes und die 2te Betrachtung handelt von den Tonarten überhaupt.) — u. v. a. m. — —

Noch verdient bemerkt zu werden, daß C. H. Blainville ums J. 1704 eine neue Tonart, welche weder Moll noch Dur ſeyn ſollte, erfunden haben wollte; dieſes veranlaßte unter andern eine Lettre à Mr. l'Abbé Raynal von J. J. Rouſſeau, welche ſich im 16ten Bd. ſ. Oeuvr. Deux Ponts 1782. 12. S. 232 u. f. findet. — —

Allerhand Nachrichten über die Geſchichte der Lehre von den Tonarten finden ſich in J. Adlungs Anleitung zur muſikaliſchen Gelahrtheit S. 178. 236. und a. a. St. m. — —

## Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Muſik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatoniſchen

Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem ſie die Tetrachorde von vier Tönen, abgeſchafft *), und dagegen die Tonleitern von acht diatoniſchen Tönen eingeführt hatten, erhielten ſie, indem ſie den Grundton derſelben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c ſieben verſchiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich ſo viel, als ſie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß ſie jeder Tonart durch die harmoniſche Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetiſche Theilung der Octave der Quinte des Grundtones einen zweyfachen Wiederſchlag **) zu geben ſuchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelſt dieſer Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weiſe angeſehen werden, 1) indem die Tonleiter deſſelben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem ſie von der Quinte des Grundtones zur Octave und Duodecime deſſelben aufſtieg. Jene wurde die authentiſche, dieſe die plagaliſche Tonart genennet. Hätte jeder Ton ſeine reine Quinte und Quarte in dem Syſtem gehabt, ſo würden in allem vierzehn Tonarten geweſen ſeyn, nämlich ſieben authentiſche und ſieben plagaliſche. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, ſo konnte jener nur plagaliſch, und dieſer nur authentiſch ſeyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter und Benennung nach der Ordnung, wie ſie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorſtellung zu ſehen iſt:

| | | |
|---|---|---|
| Auth. | $\overbrace{d\ e\ f\ g\ a}^{5}\overbrace{\ h\ \bar{c}\ \bar{d}}^{4}$ | Die doriſche Tonart |
| Plag. | $\overbrace{A\ H\ c\ d}^{4}\overbrace{\ e\ f\ g\ a}^{5}$ | Die hypodoriſche — |
| Auth. | $e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$ | Die phrygiſche — |
| Plag. | $H\ c\ d\ f\ g\ a\ h$ | Die hypophrygiſche — |
| Auth. | $f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}$ | Die lydiſche — |
| Plag. | $c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}$ | Die hypolydiſche — |
| Auth. | $g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}$ | Die myxolydiſche — |
| Plag. | $d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}$ | Die hypomyxolydiſche — |
| Auth. | $a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}\ \bar{f}\ \bar{g}\ \bar{a}$ | Die äoliſche — |
| Plag. | $e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}\ \bar{d}\ \bar{e}$ | Die hypäoliſche — |
| Auth. | $c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}$ | Die joniſche — |
| Plag. | $G\ A\ H\ c\ d\ e\ f\ g$ | Die hypojoniſche — |

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftſtellern einige veränderte Benennungen, doch ſind die hier angegebenen die gewöhnlichſten.

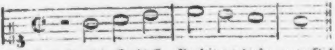
Man ſieht, daß jede authentiſche oder Haupttonart ihre plagaliſche, oder Nebentonart habe, die von der erſten blos durch den Umfang der Tonleiter unterſchieden, und wie ihre Dominante anzuſehen iſt. Dieſe Eintheilung war nöthig, ſowol jede Tonart an ſich, als auch ihre melodiſche Fortſchreitungen und Schlüſſe, und vornehmlich in Fugen die Antwort des Thema, oder den Gefährten des Führers *) genau zu beſtimmen.

---

*) S. Tetrachord.

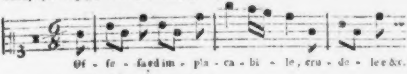
**) S. Wiederſchlag.

Ohne dem würde mancher Choralgeſang ein zweydeutiges Fugenthema abgeben. Z. B.

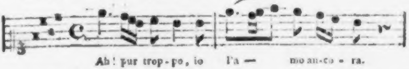


Dieſer Satz kann ſowol in G als C. nämlich in der myxolydiſchen oder hypojoniſchen Tonart geſchrieben ſeyn. Im erſten Fall iſt die Tonart authentiſch, und die Antwort muß in D. nämlich in der plagaliſchen hypomyxolydiſchen Tonart geſchehen; im zweyten Fall iſt ſie plagaliſch, und der Gefährte muß in C. nämlich in der authentiſchen joniſchen Tonart antworten. Hierauf haben die Organiſten hauptſächlich in ihren Vorſpielen Acht zu geben, auch wenn ſie den Choral blos harmoniſch begleiten. Es giebt Kirchengeſänge, die durchgängig authentiſch ſind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagaliſch ſind, wie z. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc. Die Melodie dieſes Liedes iſt in der hypophrygiſchen Tonart, und nicht aus unſerm G dur, wie einige Organiſten glauben, die durch ihre abgeſchmakte harmoniſche Begleitung dieſer vortreflichen und den Worten ſo vollkommen angemeſſenen Choralmelodie allen Ausdruk benehmen.

Man kann in den Choralgeſängen die authentiſche oder plagaliſche Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentiſche Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu ſeiner Octave, die plagaliſche hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleitern darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave heben dieſen Unterſchied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgeſängen, ſondern auch in vielen unſerer heutigen Singſtüke, kann dieſer Unterſchied beobachtet werden. So iſt folgender Anfang einer Grauniſchen Opernarie:


Of - fe - ſa ed im - pla - ca - bi - le, cru - de - le e &c.

authentiſch, und folgender plagaliſch:



Manche Arie iſt durchgehends authentiſch, und andere ſind durchgehends plagaliſch. Da bey den letztern die harmoniſche Begleitung nothwendiger iſt, als bey den erſtern, ſo könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen, die oft ohne alle Begleitung geſungen werden, das Plagaliſche vermeiden, und

---

*) S. Fuge.

und durchgängig authentiſch verfahren müſſe.

Man hat vieles für und wider die alten Tonarten geſchrieben, und dem Anſchein nach ſind ſie blos aus Mangel der nachher eingeführten Töne Cis, Dis ꝛc. *) entſtanden. Wenn man aber die verſchiedenen Würkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und ſelbſt auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die ſie noch heute in den Kirchengeſängen haben, ſo kann man ſie wol nicht blos zufällig und mangelhaft nennen. Es iſt unſtreitig, daß die verſchiedene Lage der halben Töne E. F und H. c jeder Tonart einen unterſcheidenden Ausdruk giebt. Die Fortſchreitung von c d e f in der joniſchen Tonart hat ohngeachtet des halben Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieſer nämliche halbe Ton die Quartenfortſchreitung der phrygiſchen Tonart e f g a ungemein traurig. Hierüber verdienet Printz in ſeiner muſikaliſchen Kunſtübung von der Quarte **) und Quinte †) nachgeleſen zu werden, der den verſchiedenen Ausdruk der ſtufenweiſen Quarten- und Quintenfortſchreitung jeder Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfſinnigkeit beſtimmt, und daraus den beſondern Ausdruk jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm iſt die joniſche Tonart luſtig und muthig; die doriſche ernſthaft und andächtig; die phrygiſche ſehr traurig; die lydiſche hart und unfreundlich; die mixolydiſche mäßig luſtig, und die aoliſche zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengeſänge, die uns in dieſen Tonarten übrig geblieben ſind, völlig dieſen Ausdruk haben, der durch eine der Tonart angemeſſene harmoniſche Begleitung noch verſtärkt, durch eine fremde neumodiſche Begleitung aber ganz ausgelöſcht wird. Ueberhaupt herrſcht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anſtand und Würde, der in den beyden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen iſt, ob ſie gleich Abkömmlinge der joniſchen und aeoliſchen, und die vollkommenſten Tonarten ſind *).

Daher ſollten die übrigen alten Tonarten in Kirchenmuſiken nicht ſo gar aus der Acht gelaſſen, ſondern wenigſtens mit den unſrigen verbunden werden. Da wir durch unſer erweitertes Syſtem, und durch die den Alten unbekannten Semitonien im Stande ſind, jede Tonart in zwölf Töne zu verſetzen, und dem Geſange eine der Tonart gemäße volle harmoniſche Begleitung zu geben, ſo würden die Kirchentöne dadurch noch eine vollkommnere Geſtalt gewinnen, und von der größten Kraft ſeyn. Die vortrefflichen Präludien vor den Catechiſmusgeſängen des alten Bachs, und viele Kirchenſtüke dieſes großen Tonkünſtlers zeugen, welcher mannichfaltigen Behandlung und großen Ausdruks die alten Tonarten fähig ſeyn.

Viele Neuere, die keine andre, als unſere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen verſuchen, ob ſie im Stande ſeyn, eine einzige ſo vollkommene, ausdruksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unſern Tonarten zu ſetzen, als es deren eine Menge in den alten giebt. Unmöglich können die melodiſchen Fortſchreitungen, Modulationen und Cadenzen, die man in Opernarien und Tanzſtüken zu hören gewohnt iſt, in der Kirche von Kraft und Anſtand, und zu jedem Ausdruk der Kirche

---

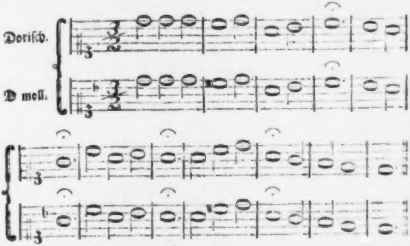
*) S. Syſtem.

**) S. 15.

†) S. 18.

*) S. Tonleiter.

ſchiklich ſeyn. Hingegen gewinnt der Choralgeſang in den alten Tonarten durch die Mannichfaltigkeit der Modulationen, die in unſern Tonarten fremd und fehlerhaft ſind, ein ganz anderes Anſehen; und die Aufmerkſamkeit, die bey ſo einförmigen Melodien ſowol in Anſehung der Fortſchreitung der Töne, als der Bewegung und der rhythmiſchen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beſtändig durch das Unerwartete und Fremde des Geſanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der doriſchen Tonart gegen den unter ihm ſtehenden nämlichen Choral aus dem D moll:



Statt daß in der unterſten Melodie keine andre Modulation als in dem Hauptton ſeiner Mediante, und bey dem zweyten Satz ein halber Schluß in deren Dominante, der doch viel zu unkräftig in der Kirche iſt, vernommen wird, wodurch die Melodie bey der erſten Wiederholung ſchleppend und langweilig wird, reizt der obere Geſang die Aufmerkſamkeit bey jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erſte Satz deſſelben gleich von dem Hauptton nach C dur ausweicht, der zweyte nach G dur, der dritte nach A moll, der vierte nach F dur, und der lezte wieder in den Hauptton zurükkehrt.

Dieſes kann hinlänglich ſeyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgeſang zu erweiſen. Wer übrigens von der Beſchaffenheit und Behandlung dieſer Tonarten näher unterrichtet ſeyn will, kann darüber die Werke des P. Merſenne, Kircher, Murſchhauſer, Prinz, Fux ꝛc. und die Sing- Spiel- und Dichtkunſt des Salomon von Tyl nachſchlagen a).

◆ ◆

(*) Von den Tonarten der Alten geben, auſſer den bey dem vorhergehenden Artikel angeführten, zum Theil die der [illegible] Schriftſtellen, noch beſondre Nachrichten: Andr. Matth. Aquaviva (Die 22 lezten Kap. des erſten Buches ſ. Comment. in Plutarch. de virtute morali, Nap. 1526. f. und mit etwas verändertem Titel, [illegible] 16[illegible].

a) S. auch noch S. Franc. Styles Explication of the Grecian Modes, im 51ſten Bd. der Philoſ. Transactions

1609. 4. handeln von den Tönen, Tonarten, Syſtemen und Klanggeſchlechtern der Griechen und vorzüglich von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Muſik gemacht hat.) — Franch. Gafor (Im 4ten Buche ſ. W. De Harmonia muſicor. inſtrum.) — Luigi Dentici (Im erſten ſ. Due Dial. della Muſica, Nap. 1552. 4.) — Giov. B. Doni (Compendio dell Trattato de' Generi e de' Modi della muſica . . . Rom. 1635. 4. Annotaz. ſopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Muſica, dove ſi dichiarono i luoghi più oſcuri e le maſſime più nuove ed importanti ſi provano . . . . con due Trattati, l'uno ſopra i buoni e veri Modi, l'altro ſopra i Tuoni ed Armonie degli Antichi . . . Rom. 1640. 4.) — Franc. Stiles (Explanation of the Modes or Tones in the ancient Grecian Muſic, in den Philoſ. Transact. vom J. 1760. Bd. 51. S. 695. in 8 Abſchn.) —

## Tonica.

(Muſik.)

Mit dieſem Worte wird der Grundton der diatoniſchen Tonleiter angedeutet, der in jedem Satz eines Stüks der Hauptton iſt, in welchem der Geſang und die Harmonie fortgehen, und den Satz ſchließen. Die Tonica iſt daher von dem eigentlichen Hauptton darin unterſchieden, daß ſie mit jeder Ausweichung ihren Platz verändert, da dieſer hingegen durchs ganze Stük derſelbe bleibt*). Doch wird ſie auch in der Bedeutung des Haupttones genommen, wenn man ſagt, der erſte Theil eines Stüks habe in der Dominante geſchloſſen.

Der fünfte Ton der Tonica iſt die Dominante. Beyde Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch ſind. Der Accord der Tonica iſt allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter dem Dominantenaccord verſteht man den weſentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener Schluß kann ohne dieſe beyden Accorde bewerkſtelliget werden*). Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentalton im Baß angegeben wird, von beruhigender Würkung iſt, ſo muß man ihn in der Mitte eines Satzes nur in ſeinen Verwechslungen hören laſſen, oder wenigſtens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberſtimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit gefühlt, und die Aufmerkſamkeit unterbrochen werde.

## Tonleiter.

(Muſik.)

Eine Folge von acht ſtufenweiſe auf- oder abſteigenden diatoniſchen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie iſt nach Beſchaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne ſowol auf- als abſteigend, wie in der diatoniſchen Octave von C bis c: und in der Molltonart abſteigend, wie von a bis A; aufſteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt: die Septime, der Nothwendigkeit des Subſemitoniums wegen **); und die Sexte, um die unharmoniſche Fortſchreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beyde Arten der Tonleiter beſtehen aus einer diatoniſchen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen †), und ſind

---

*) S. Hauptton.

*) S. Ausweichung; Cadenz; Fortſchreitung; Septimenaccord.

**) S. Subſemitonium.

†) S. Diatoniſch.

ſind durch die verſchiedene Lage der beyden halben Töne ſowol an Geſang als an Ausdruk ſehr von einander unterſchieden. Da ſie in unſerm Syſtem in alle Töne verſezt werden können, ſo ſind ſo viele Tonleitern, als es verſezte Tonarten giebt, nämlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre beſtimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder verſezten Tonart, den Verhältniſſen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterſchieden, und daher dem Ausdruk der Tonart ſelbſt, in jedem verſezten Ton eine veränderte Schattirung geben *). In der untenſtehenden Tabelle werden die Verhältniſſe jeder Tonleiter angezeiget werden.

Bey Verfertigung eines Stüks iſt die Tonleiter des Haupttones und der Tonart, worin es geſezet werden ſoll, das Hauptaugenmerk des Tonſezers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden ſoll **), keine andre Töne hören laſſen kann, als die in der Tonleiter deſſelben vorkommen. Die Töne dieſer Tonleiter müſſen daher in dem ganzen Stük herrſchend ſeyn, vornehmlich bey dem Anfang und gegen das Ende deſſelben. In der Mitte iſt ihm vergönnt, der Mannichfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verlezen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Haupttones nur um einen Ton verſchieden ſeyn darf †), damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurükkehren kann, und dieſe nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannichfaltigkeit in den Tönen des Stüks angebracht.

Ehedem hatte jeder Ton in der diatoniſchen Octave von C bis c ſeine beſondere Tonleiter, die, weil die ſogenannten Semitonien Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen Syſtem fehlten, nicht in andere Töne verſezt werden konnten. Daraus entſtanden ſechs bis ſieben durch ihre Tonleitern verſchiedene Tonarten, die insgemein Kirchentöne genennet werden *), und die durch die in jeder Tonleiter verſchiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verſchiedenem und lebhaftem Ausdruk waren, wie die in dieſen Tonarten uns übrig gebliebenen Kirchengeſänge zeigen. Die Einführung der erwähnten Semitonien in unſerm Syſtem hat den Vortheil zuwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne verſezt, und jeder Ton zur Tonica von ſechs Tonleitern, und wenigſtens eben ſo vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat ſich aber dieſes Vortheils begeben, und außer den alten Choralgeſängen keine andre als die joniſche und äoliſche Tonart beybehalten, und dadurch die heutige Muſik auf die C dur- und A molltonart eingeſchränkt, die unſtreitig die vollkommenſten, aber zu allem und jedem Ausdruk, vornehmlich in der Kirche, nicht hinlänglich oder ſchiklich ſind.

Die Vollkommenheit dieſer zwey Tonarten liegt in der faßlichen und leicht zu ſingenden Fortſchreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derſelben folgen ſo natürlich auf einander, und haben ſo viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen dieſe Vollkommenheit ihrer Tonleitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen ſind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufſteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müſſen; aber auch dieſes iſt zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehen. Ueberdies ſind die Töne beyder Tonleitern von der Beſchaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Geſange der harten oder der weichen Tonart die vollkommenſte harmoniſche Begleitung zuſammengeſetzt werden kann, welches in den übrigen alten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

---

*) S. Ton.

**) S. Hauptton.

†) S. Ausweichung.

*) S. Tonart der Alten.

Wäre das chromatiſche und enharmoniſche Geſchlecht in unſer Syſtem eingeführet oder einzuführen möglich, ſo würden wir auch chromatiſche und enharmoniſche Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unſers Syſtems blos zur Vollkommenheit des diatoniſchen Geſchlechts da ſind, und alles, was würklich chromatiſch und enharmoniſch in unſerer Muſik vorkommen kann, blos aus einzelen Fortſchreitungen der Melodie oder Rükungen der Harmonie beſteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeſchlecht hervorgebracht wird, ſind alle die verſchiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die ſo unrichtig mit dieſen Namen belegt, und oft ſo weitläuftig zergliedert und unterabgetheilt werden, blos chromatiſch und enharmoniſch in der Einbildung, weil ſie im Grunde aus mehreren diatoniſchen Tonleitern zuſammengeſchoben, und übrigens an und für ſich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unſerer Muſik ſind *).

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatoniſchen Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältniſſen ihrer Intervalle von dem Grundton an, da es unſtreitig iſt, daß die Verſchiedenheit der Reinigkeit der Intervalle in jeder Tonleiter auch eine Verſchiedenheit in dem Ausdruk bewürken müſſe, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stüks gemacht wird, mit Rükſicht auf den beſondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart, zu dieſem oder jenem Ausdruk am ſchiklichſten ſeyn müſſe. Wir beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel **Ton** geſagt worden.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

| C. | D. | E. | F. | G. | A. †) | H. | c. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| ♭D. | ♭E. | F. | ♭G. | ♭A. | B. | c. | ♭d. |
| 1. | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| D. | E. | ♯F. | G. | A. | H. | ♯c. | d. |
| 1 | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| ♭E. | F. | G. | ♭A. | B. | c. | d. | ♭e. |
| 1 | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| E. | ♯F. | ♯G. | A. | H. | ♯c. | ♯d. | e. |
| 1. | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| F. | G. | A. | B. | c. | d. | e. | f. |
| 1 | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |
| ♯F. | ♯G. | ♯A. | H. | ♯c. | ♯d. | e. | ♯f. |
| 1 | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] | [illegible] |

---

*) S. Chromatiſch; Enharmoniſch; Diatoniſch; Syſtem.

†) Man hat in dieſer Tabelle, um das Verhältniß des A und C deſto leichter zu überſehen, weder [illegible] noch [illegible], ſondern an deren ſtatt [illegible] geſetzt, da der Unterſchied derſelben nur ein halbes Comma beträgt.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G. | A. | H. | c. | d. | e. | #f. | g. |
| 1. | $\frac{9}{10}$ | $\frac{4}{5}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{3}$ | $\frac{3}{5}$ | $\frac{8}{15}$ | $\frac{1}{2}$ |
| bA. | B. | c. | bd. | be. | f. | g. | ba. |
| 1 | $\frac{8}{9}$ | $\frac{4}{5}\frac{80}{81}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{3}$ | $\frac{3}{5}\frac{80}{81}$ | $\frac{8}{15}\frac{80}{81}$ | $\frac{1}{2}$ |
| A. | H. | #c. | d. | e. | #f. | #g. | a. |
| 1 | $\frac{8}{9}$ | $\frac{4}{5}\frac{2025}{2048}$ | $\frac{3}{4}\frac{80}{81}$ | $\frac{2}{3}$ | $\frac{3}{5}\frac{80}{81}$ | $\frac{8}{15}\frac{2025}{2048}$ | $\frac{1}{2}$ |
| B. | c. | d. | be. | f. | g. | a. | b. |
| 1 | $\frac{8}{9}$ | $\frac{4}{5}\frac{80}{81}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{3}$ | $\frac{3}{5}\frac{80}{81}$ | $\frac{8}{15}$ | $\frac{1}{2}$ |
| H. | #c. | #d. | e. | #f. | #g. | #a. | h. |
| 1 | $\frac{8}{9}\frac{32805}{32768}$ | $\frac{4}{5}\frac{2025}{2048}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{3}$ | $\frac{3}{5}\frac{2025}{2048}$ | $\frac{8}{15}\frac{2025}{2048}$ | $\frac{1}{2}$ |

Tonleitern der zwölf Töne nach der weichen Tonart †).

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Aufſteigend | C | D | bE | F | G | A | H | c |
| Abſteigend | | | $\frac{27}{32}$ | | | bA | B | |
| | | | | | | $\frac{81}{128}$ | $\frac{9}{16}$ | |
| | #C | #D | E | #F | #G | #A | #H | #c |
| | | | $\frac{1024}{1215}$ | | | A | H | |
| | | | | | | $\frac{256}{405}$ | $\frac{2048}{3645}$ | |
| | D | E | F | G | A | H | #c | d |
| | | | $\frac{27}{32}$ | | | B | c | |
| | | | | | | $\frac{81}{128}$ | $\frac{9}{16}$ | |
| | bE | F | bG | bA | B | c | d | be |
| | | | $\frac{1024}{1215}$ | | | bc | bd | |
| | | | | | | $\frac{256}{405}$ | $\frac{9}{16}$ | |
| | E | #F | G | A | H | #c | #d | e |
| | | | $\frac{5}{6}$ | | | c | d | |
| | | | | | | $\frac{5}{8}$ | $\frac{5}{9}$ | |
| | F | G | bA | B | c | d | e | f |
| | | | $\frac{27}{32}$ | | | bd | be | |
| | | | | | | $\frac{81}{128}$ | $\frac{9}{16}$ | |
| | #F | #G | A | H | #c | #d | #e | #f |
| | | | $\frac{27}{32}$ | | | d | e | |
| | | | | | | $\frac{5}{8}$ | $\frac{9}{16}$ | |
| | G | A | B | c | d | e | #f | g |
| | | | $\frac{27}{32}$ | | | be | f | |
| | | | | | | $\frac{81}{128}$ | $\frac{9}{16}$ | |
| | #G | #A | H | #c | #d | #e | †f | g |
| | | | $\frac{1024}{1215}$ | | | e | #f | |
| | | | | | | $\frac{256}{405}$ | $\frac{2048}{3645}$ | |
| | A | H | c | d | e | #f | #g | a |
| | | | $\frac{5}{6}$ | | | f | g | |
| | | | | | | $\frac{5}{8}$ | $\frac{5}{9}$ | |
| | B | c | bd | be | f | g | a | b |
| | | | $\frac{27}{32}$ | | | bg | ba | |
| | | | | | | $\frac{256}{405}$ | $\frac{9}{16}$ | |

Auf-

---

†) Da die Molltonleiter im Aufſteigen außer der Terz, und der Sexte und Septime im Abſteigen die nämlichen Töne und Intervalle der Durtonleiter hat, ſo hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen nur die Verhältniſſe der kleinen Terz, Sexte und Septime angezeigt.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| uffſteigend | H | *c | d | e | *f | *g | *a | h |
| bſteigend | | | [illegible] | | | g | a | |
| | | | | | | [illegible] | [illegible] | |

◆ ◆

(*) Auſſer den, bey dem Art. Intervalle angeführten, im Ganzen hierher ehörigen Schriftſtellen handeln von den Tonleitern und Intervallen überhaupt noch, unter mehrern, Andr. Ornitoparchus (Im 7ten Kap. des erſten Buches ſ. Muſic. activ. Microl.) — Steff. Vannius (Im 40ten Kap. des 1ten Buches ſ. Recan. de Muſ. aurea.) — H. Lorit Glareanus (Im 2ten Kap. des 1ten Buches ſ. Dodecachordon.) — J. Zanger (Im 1ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Pract. Muſic.) — Giuſ. Zarlino (Im 15ten-26ten und mehrern Kap. des 2ten Th. ſ. Iſtitut. arm. Auch gehört noch hierher das 3te Kap. des 3ten Theils eben dieſes Werkes, ſo wie das 1te Kap. des 3ten Buches, das 37te Kap. des 4ten Buches ſ. Supplem. muſic.) — Fr. Salinas (Im 4ten-29ten Kap. des 2ten Buches ſ. Werkes De Muſica, und im 2ten Kap. des 4ten Buches.) — J. Magirius (Im 11ten-17ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Art. Muſic.) — Pedro Cerone (Im 30ten Kap. des 2ten Buches, im 22ten Kap. des 3ten Buches.) — Erasm. Sartorius (Im 3ten Kap. des 2ten Buches ſ. Inſtitut. muſical.) — Ath. Kircher (Im 5ten-7ten Kap. des 3ten Buches, im 4ten Kap. des 4ten Buches ſ. Muſurgia univ.) — Cl. Chales (In der 20ten und 22ten Prop. des 20ten Tractats ſ. Mund. mathem.) — Jac. Tevo (Im 9ten Kap. des 2ten Thls. ſ. Muſico Teſtore.) — J. D. Heinchen (Im 1ten Kap. der erſten Abtheil. ſ. Generalbaß in der Compoſition.) — Alex. Malcolm (Im 13ten Kap. ſ. Treat. of Muſic.) — J. J. Fux (Im 20ten Kap. des 1ten Buches ſ. Grad. ad Parn.) — J. Mattheſon (Im 7ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Vollk. Kapellmeiſters.) — Meine. Spieß (Im 5ten-7ten Kap. ſ. Muſikal. Tractats.) — Giov. Antoniotto (Der 2te Abſchn. des erſten Thl. ſ. Arte armonica enthält die neuern Tonſyſteme, und die verſchiedenen daraus hergeleiteten Tonleitern.) — Giuſ. Tartini (Im 4ten und 6ten Kap. ſ. Trattato de Muſica.) — Fdr. W. Marpurg (In der Einleitung und im 1ten Abſchn. des erſten Theiles, und im 3ten Abſchn. des zweyten Thls. ſ. Handbuchs beym Generalbaß; und im 1ten-6ten Abſchn. ſ. Verſuchs über die muſikal. Temperatur.) — J. Holden (Im 1ten und 2ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Eſſay towards a rational Syſtem of Muſic.) — J. Phil. Kirnberger (Von der Tonleiter und der Temperatur derſelben; von den Intervallen; von der Tonleiter und den daher entſtehenden Tönen und Tonarten, im 1ten und 2ten Abſchn. des erſten Theiles, und im 1ten Abſchn. der erſten Abtheilung des zweyten Thls. ſ. Kunſt des reinen Satzes.) — Mercadier de Beleſta (Im 3ten, 4ten und 6ten Kap. des erſten Thls. ſ. Nouv. Syſteme de Muſique.) — F. W. Wolf (Im 1ten Kap. ſ. Unterrichts in allen Theilen der, zur Muſik gehörigen Wiſſenſch.) — u. v. a. m. —

## Toſcaniſch.

(Baukunſt.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten bey den Hetruſkern im Gebrauch geweſen iſt. Man hat kein altes Gebäudes, an welchem ſie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kaiſer Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendiken hoch iſt, und einen corinthiſchen Säulenſtuhl hat, kann für kein Muſter der toſcaniſchen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes ſind zu bäuriſch, um zu Muſtern zu dienen. Da nun auch Vitruvius ſie nicht deutlich genug beſchreibet, ſo iſt das, was die Neuern für die toſcaniſche Bauart ausgeben, eine von ihnen erdachte Sache. Von den Neuern haben ſie in Frankreich La Broſſe und Le Mercier, der erſtere am Pallaſt Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; Manſard an der Grotte zu Verſailles.

Darin kommen alle Baumeiſter überein, daß ſie von allen Arten die einfacheſte ſey, und die wenigſten und einfacheſten Glieder habe. Goldmann macht die toſcaniſche Säule 16 Model hoch; dem Fuß giebt er eine runde Plinthe und einen Pfühl, jedes von ½ Model hoch. Dem Knauff giebt er außer dem Hals drey Riemlein, einen Walſt und die Platte, und an dem Fries macht er hervorſtehende Balkenköpfe, doch ohne Dreyſchlize *).

Was ſonſt noch über die toſcaniſche Ordnung zu erinnern wäre, iſt bereits anderswo angezeiget worden **).

◆ ◆

(*) Von der Toſcaniſchen Ordnung handelt, unter mehreren, Milizia in ſ. Grundſ. der bürgerl. Baukunſt, Bd. 1. S. 107. d. Ueberſ.

## Tragiſch.

(Schauſpiel.)

Das Wort bedeutet etwas, das der Tragödie eigen iſt, oder ſich für dieſelbe gut ſchiket. In dieſem Sinne ſagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenſchaft ſey tragiſch. In etwas eingeſchränkterm Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglüksfälle veranlaſſet, oder hervorgebracht werden, tragiſch genennt, weil man gewohnt iſt, dergleichen in dem Trauerſpiel zu ſehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erſtern, allgemeinen Sinne, von dem, was ſich zur Tragödie ſchiket, oder ihr eigen iſt.

Der Hauptcharakter des Tragiſchen beſteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgeſtellten Gegenſtände. Die Perſonen müſſen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Geſellſchaft, darin ſie leben, wichtig ſeyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Intereſſe gegründet ſeyn, ſondern die Wohlfahrt, oder den gänzlichen Untergang groſſer Perſonen, oder gar ganzer Familien, oder Geſellſchaften entſcheiden. Die Alten haben, wie bekannt iſt, die Hauptperſonen niemals aus dem Privatſtande genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darin überein, daß die tragiſche Bühne Perſonen von hohem, öffentlichem Charakter erfodere. Man hat deswegen dem pathetiſchen Drama, deſſen Hauptperſonen aus dem Privatſtand genommen ſind, den beſondern Namen des bürgerlichen Trauerſpiels gegeben, dem noch verſchiedene Kunſtrichter, wir können nicht entſcheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie ſtreitig machen. Daß auch Privatperſonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Lichte erſcheinen, oder von außerordentlichen Unglüksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter ſich gehörig entwikeln ſoll, ſo muß doch das Intereſſe, wodurch er in Würkſamkeit geſezt wird, von Wichtigkeit ſeyn: und Begebenheiten, die recht tragiſch ſeyn ſollen, müſſen entweder viel Menſchen zugleich, oder Perſonen von hohem Range betreffen.

Soll die tragiſche Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreibe dienen, ſo ſcheinet wenigſtens

---

*) S. Abſchnitt I Th. S. 10 f.

**) S. Ordnung III Th. S. 620 f.

ſo viel gewiß zu ſeyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen ſey. Es iſt ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger deſſelben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Intereſſe für etwas geringes halte: ohne dieſen Geiſt kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal ſtark, und in ihrer Verfaſſung feſt ſeyn. Durch öftere Vorſtellung ſogenannter bürgerlicher Trauerſpiele aber würden die Zuſchauer ſich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben ſo ſtarken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragiſchen Schauſpiel ſein eigenes Ziel zu ſetzen hätten, ſo würden wir es ſo ſetzen, daß die Gemüther der Zuſchauer dadurch geſtärkt, zu großen und männlichen Geſinnungen geführet, und für die wichtigſten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anſtrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorſchlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauſpiel zu machen, und die Leidenſchaften der zärtlichen Art auf die comiſche Bühne einſchränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beſte, Abſcheu und Widerſetzung gegen Gewaltthätigkeit, Verachtung des Privatintereſſe, ſelbſt des Lebens, wenn es auf den Dienſt des Staates ankommt, und andre große heroiſche Geſinnungen zur Grundlage der tragiſchen Schaubühne vorſchlagen. Freylich gewinnen die Trauerſpiele von zärtlicherm Inhalt faſt durchgehends, beſonders in Deutſchland, den allgemeineſten Beyfall. Denn jeder Menſch iſt zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wolluſt eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß faſt durchgehends im Trauerſpiel die Tugend leidend, und durch eine traurige Kataſtrophe beſiegt vorgeſtellt wird. Sollte man es aber für die tragiſche Bühne weniger ſchiklich halten, daß die Tugend nach einem ſchweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glüklichen, aber doch großen und bewundrungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenſchaften, Begebenheiten, Lagen und Unternehmungen, die man vorzüglich tragiſch nennen kann, weil ſie ſich ſehr gut zur Tragödie ſchiken. Die finſtere Grauſamkeit eines Tyrannen, die Standhaftigkeit in höchſten Unglüksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die ſich bey wichtigen Gelegenheiten zeiget, ſind tragiſche Charaktere. Zu tragiſchen Leidenſchaften rechnen wir Haß, Zorn Rachgierde, Eiferſucht, an Perſonen von großer Macht, oder wenn ſie überhaupt ſich unter großen und merkwürdigen Umſtänden zeigen. Die heftigſte Liebe kann nur unter ſeltenen Umſtänden wahrhaftig tragiſch ſeyn*). Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragiſche Situationen hervorbringen. Tragiſch ſind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Geſellſchaften, ganzer Staaten, ankommt. Dergleichen Gegenſtände haben die wahre tragiſche Größe, wodurch die Zuſchauer unwiderſtehlich hingeriſſen oder erſchüttert werden.

◆ ◆

(*) Hieher gehören diejenigen Schriftſteller, welche von dem Vergnügen an tragiſchen, oder traurigen Gegenſtänden handeln. Da, indeſſen, die Zahl derſelben in ſo ferne ſehr groß ſeyn würde, als dieſer Gegenſtand auch von ſehr vielen Philoſophen, bey Gelegenheit des Mitleidens, in Betrachtung gezogen worden iſt: ſo ſchränke ich mich auf die berühmteſten, und auf diejenigen ein, welche dieſe Materie beſonders behandelt haben. **Hobbes** (Er findet in ſ. Schrift De Homine C. XII. §. 10. den Grund des Mitleidens in der Furcht, oder vielmehr in der Einbildung, daß uns ein ähnliches Uebel, als was wir an dem Leidenden ſehen, befallen könne. Er verdient nur in ſo fern hier beſonders angeführt zu werden, als ein engliſcher Schriftſteller, Hawkesworth, in dem Adventurer, No. 110 dieſe Erklärung ſeinem Aufſatze über das Vergnügen an tragiſchen Gegenſtänden zum Grunde gelegt, und ein, hievon ausführlich handelnder, in der Folge vorkommender, anderer engliſcher Schriftſteller, Campbell, auf dieſen Rückſicht genommen hat.) — **J. B. Dubos** (Die erſten vier Abſchnitte des erſten Thls. ſ. Reflex. crit. ſur la Poeſie gehören in ſo fern hieher, als darin das Vergnügen an unangenehmen Vorſtellungen, blos aus der Sehnſucht der Seele, bewegt zu werden, hergeleitet wird. Vergl. mit dem Beſchluß von **M. Mendelsſohn** Briefen über die Empfindungen, und ſ. erſten Rhapſodie, in ſ. Schriften, Th. 1. S. 122. Th. 2. S. 17. Aufl. v. 1771.) — **Dav. Hume** (Sein Eſſay of Tragedy, in ſ. Eſſays mor. polit. and litter. 1742. 1770. Bd. 1. S. 270 der letzten Ausgabe, Deutſch in J. J. Duſch Verm. krit. und ſat. Schriften, Alt. 1758. 8. beſteht blos aus der Unterſuchung, wie tragiſche Gegenſtände Vergnügen erwecken können? Die Gründe davon findet er in der Sehnſucht der Seele nach Bewegungen, in der zwar ſehr dunkeln, aber doch immer vorhandenen Vorſtellung, daß die dargeſtellten Leiden nur Dichtung ſind, und endlich in der Kunſt oder Vollkommenheit des Kunſtwerkes ſelbſt, das dieſe Leiden darſtellt.) — **Henr. Franc. Dagueſſeau** († 1751. In ſ. Oeuvr. Paris 1759 u. f. 4. findet ſich eine Abhandl über die Urſachen des Vergnügens, das die Seele bey den Vorſtellungen von Schauſpielen, und beſonders von Trauerſpielen empfindet.) — **G. Campbell** (Das 11te Kap. des erſten Buches ſ. Philoſophy of Rhet. Bd. 1. S. 277. handelt, in e Abſchn. of the cauſe of that pleaſure which we receive from objects or repreſentations that excite pity or other painfull feelings. Im erſten Abſchn. prüft und widerlegt, oder beſtreitet, er die verſchiedenen, vorher angeführten, Erklärungen dieſes Vergnügens, in dem zweyten findet er den Urſprung deſſelben in der eigenen Natur des Mitleidens, oder derjenigen Leidenſchaften, aus welchen das Mitleiden zuſammen geſetzt iſt, nämlich in der eigentlichen, blos peinlichen, Commiſeration oder Sympathie mit den Leidenden, in dem Wohlwollen (benevolence) oder dem Verlangen, andre glücklich zu ſehen, und in der Liebe, oder in der angenehmen Empfindung, welche ein der Seele angemeſſener Gegenſtand (favorable object) oder liebenswürdige Eigenſchaften, in ihr hervorbringen.) — **E. Platner** (Lehrt in ſ. Neuen Anthropologie §. 861 u. f. das Vergnügen, welches aus der Nachahmung des Unangenehmen durch die Kunſt entſpringt, aus der Vollkommenheit der Nachahmung und aus der Bewunderung des Künſtlers, und aus dem, die Täuſchung unterbrechenden Bewußtſeyn, daß die Vorſtellung nur eine Nachahmung der Natur, nicht eine wirklich vorhandene Sache ſey, her.) — Von den Gründen des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden, ein Aufſ. im 9ten Bd. S. 177. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Der Verf. findet die Gründe deſſelben in der Schönheit und Vollkommenheit der leidenden Perſon, beſonders wenn dieſe durch Liebe und Zärtlichkeit unglücklich iſt; in der befriedigten Wißbegierde über wichtige Scenen des menſchlichen Lebens; in der, durch das Uebel lebhafter werdenden Thätigkeit der Menſchen; und in dem Vergnügen an der Kunſt ſelbſt, welche uns das Unglück darſtellt, und in dem Vergnügen an unſerer eigenen Empfindſamkeit.) — **F. Schiller** (Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden, in dem 1ten Bde. S. 92. f. Neuen Thalia, Leipz. 1792 8.) — — S. auch noch den erſten von H. Home's Verſuchen über die erſten Gründe der Sittlichkeit und natürlichen Religion, welcher von der Neigung der Menſchen, ſich mit unglücklichen Gegenſtänden zu beſchäftigen, handelt, ſo wie den 36ten Abſchn. in **Fontenelle's** Reflex. ſur la Poetique, das 3te Kap. in des L. Racine Traité de la Poeſie dramat. beyl. Remarq. ſur les Traged. de Jean Racine, und Hurds Anmerk. über Horazens Dichtkunſt, Th. 1. S. 105 und 387. d. Ueberſ. — —

---

*) S. Liebe.

## Tragödie; Trauerſpiel.

Um den Begriff des Trauerſpiels nicht allzuſehr einzuſchränken, wollen wir jede theatraliſche Vorſtellung einer wichtigen und pathetiſchen Handlung hieher rechnen. Nach dieſem Begriff wäre die Tragödie von der Komödie blos durch die größere Wichtigkeit und den hohen Ernſt ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigſtens nicht für gut, daß man ihren Charakter blos auf die Erweckung des Mitleidens und Schreckens einſchränkt. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernſthaften und pathetiſchen Handlung, kann das Trauerſpiel noch von verſchiedener Art ſeyn. Wir glauben wenigſtens, daß es nicht ganz ohne Nutzen ſeyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterſcheiden. Zu der erſten Art rechnen wir ſolche, darin ein tragiſcher Charakter den Hauptſtoff ausmacht; die zweyte Art würde eine tragiſche Leidenſchaft; die dritte eine tragiſche Unternehmung, und die vierte eine ſolche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenſchaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerſpiel vor; dennoch aber unterſcheidet ſich eine Art von der andern dadurch, daß eines oder das andere dieſer vier Dinge das Fundament der ganzen Handlung iſt, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen Volk entweder zur Bewundrung und Verehrung, oder zum Schreken, Abſcheu, oder Haß entwikelt zu werden. Dies iſt ſo offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf. Hat ſich ein Dichter vorgeſetzt, einen ſolchen Charakter im Trauerſpiel zu behandeln, ſo kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Dieſe muß nicht nothwendig groß ſeyn; denn auch in geringern Handlungen kann ſich ein ſehr wichtiger Charakter entwikeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in ſeiner Antigone in einem wahrhaftig tragiſchen Licht gezeiget, obgleich die Handlung des Stüks an ſich keine vorzügliche Größe hat. Eine geringſcheinende Sache kann von wichtigen Folgen ſeyn; alſo könnte der Miniſter eines eigenſinnigen Monarchen das Aeußerſte verſuchen, ſeinen Herrn von einer an ſich wenig ſcheinbaren Sache, wegen der ſchlimmen Folgen, die er davon vorausſieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter ſich die Gelegenheit machen, einen ſehr großen Charakter in ein helles Licht zu ſetzen.

In dieſer Art des Trauerſpiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und ſie iſt deswegen ſchätzbar, weil ſie dem Dichter die Wahl der Handlung ſehr erleichtert. Man findet überall in der Geſchichte der Völker große Charaktere; aber ſelten ſind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorſtellung auf der Schaubühne ſchiklich wären. So ſind z. B. der Tod des Cato, oder die Entlaſſung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die als ſolche ſich zur Tragödie ſchiken, wenn ſie nicht durch die Größe der Charaktere des Cato und Titus dazu erhoben würden. Darin beſteht alſo das Weſen dieſer Art, daß ſie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Perſonen, der ſich dabey in vollem Lichte zeiget, erhalten. So iſt der Prometheus des Aeſchylus; ein ſonderbares Trauerſpiel, das blos durch den erſtaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnte der Tod des Sokrates, des Seneca, Stoff zu Tragödien dieſer Art geben. Die Handlung der Begebenheit würde in keinem dieſer drey Fälle für die tragiſche Bühne groß genug ſeyn; aber der Charakter des Helden könnte ſo behandelt werden, daß das Stük die Größe und das Pathos, die zum Trauerſpiel erfodert werden, dadurch erhielte.

Trauerſpiele von Leidenſchaften waren ſolche, an denen man die fatale Würkung großer, aber vorübergehender Leidenſchaften vor Augen legte, des Zorns, der Eiferſucht, der Rache, des Neides und dergleichen. Auch hier iſt die Begebenheit ſelbſt das wenigſte; nur muß freylich bey ſchädlichen oder gefährlichen Leidenſchaften die Fabel ſo eingerichtet ſeyn, daß dieſelben unglükliche Würkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verſchiedene tragiſche Ausbrüche vorübergehender Leidenſchaften vor, die für das Trauerſpiel ſehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verurſachte; die Reue, die darauf folgte; die Raſerey, während welcher er Perſepolis in Brand ſtekte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenſchaften, könnten auf eine wahrhaftig tragiſche Art behandelt werden.

Zu Trauerſpielen von Begebenheiten müſſen wichtige Unglüksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die ſchon an ſich intereſſant genug ſind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verſchiedenen Würkungen derſelben auf Perſonen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeiget. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Peſt, Verwüſtungen ganzer Länder, plözlich einbrechende allgemeine Noth, ſind Begebenheiten, die leicht zu behandeln ſind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmenden Perſonen in ſehr merkwürdigen Gemüthsfaſſungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrükung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projects und dergleichen. Dieſe Art iſt vielleicht die ſchwereſte ſowol in Behandlung der Charaktere, als in Anſehung des Mechaniſchen der [illegible]ſt.

Dieſes waren alſo die Hauptgattungen des Trauerſpiels. Es iſt nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beſchaffenheit der dramatiſchen Handlung überhaupt wol ſtudirt, und die Gattung des Trauerſpiels gewählt hat, nicht bald den Weg finden ſollte, daſſelbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier beſonders angemerkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerſpiel nützlich ſeyn könne. Bey den beyden erſten Gattungen iſt dieſes offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenſchaften der Verehrung und Bewunderung der Zuſchauer, das Böſe der Verabſcheuung und den Haß derſelben, darzuſtellen. Hier iſt alſo der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerſpiel macht, daß es durch Nachahmung böſer Sitten das Gemüth nach und nach an dieſelben gewöhne, und den billigen Abſcheu dafür ſchwäche, ihn nicht treffe. Er muß ſich hüten, Mitleiden für böſe Menſchen zu erwecken; das Laſter muß er mit Abſcheu, heftige Leidenſchaften aber mit Furcht und Schrecken zu begleiten ſuchen. Dieſer Philoſoph hält überhaupt die heftigen Leidenſchaften für unanſtändig, und es ſcheinet, als wenn er auch blos deswegen das Trauerſpiel verwerfe, weil man den Menſchen nicht zu heftigen Leidenſchaften reizen ſoll.

Etwas gründliches iſt ohne Zweifel in ſeiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenſchaften, die, wenn man ſie oft und ſtark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geiſtes ſchwächen. Von dieſer Art ſind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey erſten Gattungen ſelten ſtatt; wir werden gleich davon ſprechen. Allein Abſcheu vor großen Laſtern, Furcht und Schrecken, als Folgen von übertriebener Leidenſchaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibiſche oder gar Kindiſche vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnet werden. Die alten Dichter ſcheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenſchaften ſich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meiſten Neuern. Dieſe übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter ſcheint nur den Menſchen für grauſam zu halten, der alles um ſich herum ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt; nur den für ſtandhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tauſend Gefahren ſich mit der größten Unbeſonnenheit ſtürzet, und ganze Heere erlegen will. In dieſen Fehler iſt der große Corneille gar oft gefallen. Man ſieht leicht, daß eine ſolche Behandlung der Leidenſchaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, ſondern gar ſchädlich ſey. Eine prahleriſche Größe erweckt keine Bewunderung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenſchaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewundrung, Haß und Abſcheu ſind die Leidenſchaften, welche die zwey erſteren Arten des Trauerſpiels in dem Zuſchauer erwecken ſollen. Sie müſſen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenſtände mit Gewalt, nicht durch Ueberliſtung, wie bey Kindern, ſondern auf eine natürliche Weiſe, auf eine Art, die auf nachdenkende männliche Gemüther würkt, nach und nach erzeuget werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenſchaften, nicht nur das Aeuſſere derſelben ſehen laſſen.

Die dritte Art, oder das Trauerſpiel der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige Marcus Aurelius ſagt in ſeinen moraliſchen Gedanken, das Trauerſpiel ſey zuerſt erfunden worden, um die Menſchen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich ſeyen, und ſie zu lehren, dieſelben mit Geduld zu ertragen.*) Dieſes iſt ein Nutzen, den man aus dem Trauerſpiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewiſſer, als durch die Geſchichte, die uns alles von weitem zeiget, da das Schauſpiel, weil wir die Sachen vor uns ſehen, ungleich ſtärker auf uns würket. Unglücksfälle, die zu unſern Zeiten in entlegenen Ländern geſchehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt ſind. Man hat deswegen den wichtigſten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunſt leihen müſſen, welche uns die Gegenſtände näher vor das Geſicht bringt.

---

*) S. in dem XI Buch.

Dieſes iſt die Abſicht der Epopöe; aber das Schauſpiel bringt ſie uns würklich vor Augen, und hat deswegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglüksfälle lehrreiches an ſich haben, ſowol durch ſich ſelbſt, als durch das verſchiedene Betragen der Menſchen, das kann dieſes Trauerſpiel uns auf die vollkommenſte Art verſchaffen. Die Ungewißheit und Unzuverläßigkeit aller menſchlichen Veranſtaltungen; der Heldenmuth, womit einige Menſchen das Unglük ertragen; die Schwachheit, die andre dabey äuſſern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenſchaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernſthaften Vorfällen in dem Betragen des Menſchen würken; was ein Menſch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in dieſem Trauerſpiel nicht gelehrt, ſondern unauslöſchlich in die Empfindung eingegraben.

Ariſtoteles hat geſagt, daß das Trauerſpiel durch Erwekung des Mitleidens und Schreckens das Gemüth von dieſen Leidenſchaften reinige; und ſeine Ausleger haben ſich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieſer Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerſpiels, wovon jezt die Rede iſt, macht uns mit Unglüksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schreken; aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in ſolchen Sachen giebt, macht es uns ſtark ſie zu ertragen. Wer viel in Gefahr geweſen, der wird ſtandhaft; und wer durch viel Fatalitäten gegangen iſt, iſt im Unglück weniger kleinmüthig als andere.

Sollen aber dieſe Vortheile durch das Trauerſpiel würklich erhalten werden, ſo muß der Dichter die Leidenſchaften mit Verſtand behandeln, ſo wie die Griechen es unſtreitig gethan haben, deren Perſonen überhaupt geſetzter und männlicher ſind, als man ſie auf der heutigen, beſonders der deutſchen Schaubühne ſieht. Wer mit weichlichen, zaghaften, durch Unglüksfälle außer ſich geſezten Menſchen lebt, der verliert alle Stärke der Seele; und dieſe Würkung könnte auch das Trauerſpiel haben, deſſen Perſonen zaghaft, weinerlich und jammernd ſind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erſte Art muß der tragiſche Dichter ſeine Perſonen fühlen laſſen. Diejenigen irren ſehr, welche in dem Trauerſpiel den Zuſchauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren ſuchen, da die Großmuth und Gelaſſenheit bey dem Unglük edler iſt, als die größte Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt ſehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Gracchen, für wahnwizig gehalten, weil ſie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, ſelbſt wahnwizig und für das Große der Tugend unempfindlich geweſen. Wenn der Trauerſpieldichter nicht blos das Volk ergözen, ſondern ihm nüzlich ſeyn will, ſo ſehe er auf große Tugenden, und laſſe ſeine Helden im Unglük edel und ſtandhaft, nicht aber zaghaft ſeyn.

Es kann ſehr nüzlich ſeyn, wenn der Dichter unterſucht, woher es doch kommt, daß die Neuern ſo gerne Unglüksfälle der Verliebten auf die tragiſche Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren ſie den Alten nicht wichtig, nicht ernſthaft, nicht männlich genug, ohne Zweifel urtheilten ſie von dieſem Tragiſchen, daß es das Gemüth zu weichlich mache; und daher läßt ſich abnehmen, was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung ſie zu erreichen geſucht haben.

Das Trauerſpiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weiſe behandelt werden: entweder kann das volle Unglük, das den Inhalt der Handlung ausmacht, ſchon vom Anfang vorhanden ſeyn; oder es entſteht erſt durch die Handlung. Im erſten Fall muß die Handlung ſo geführt werden, daß ſie mit dem Ausgang, den das Unglük hat, mit dem, was dadurch in dem Zuſtand der handelnden Perſonen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; ſo wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokles, und im Hippolithus des Euripides, dem Ajax, des Sophokles. Im andern Fall entſteht das Unglük aus der Handlung, welche ſich eigentlich damit endiget. Dieſe Art ſcheinet von geringerm Werth zu ſeyn, als die erſtere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten: das Trauerſpiel der Unternehmungen. Die Handlung deſſelben beſteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tauſend andern. Es iſt leicht, die Wichtigkeit dieſer Gattung einzuſehen. Das Gemüth iſt gleich vom Anfang in einer groſſen Spannung, und von Seite der handelnden Perſonen werden die wichtigſten Gemüthskräfte angeſtrengt. Bald iſt die höchſte Klugheit, bald groſſer Verſtand, bald Verſchlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verleugnung ſeiner ſelbſt, bald eine andere große Eigenſchaft des Geiſtes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beſtändiger Würkſamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden ſind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl ſchlägt. Kurz, was in dem Beſtreben der Menſchen groß und wichtig ſeyn kann, was Zufall und gute oder ſchlechte Ausführung bewürken oder veranlaſſen, kann in dieſer Gattung vorgeſtellt werden.

Dieſes Trauerſpiel kann zur Schule jeder heroiſchen Tugend werden: zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden ſind, jeden Zufall, der ſie befördert oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Urſache groſſer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieſer Gattung kann niemand zweifeln: ſo wenig, als an der Schwierigkeit, die ſie hat. Denn keine Gattung erfodert mehr Verſtand und Ueberlegung, als dieſe, mehr Kenntniß der menſchlichen Geſchäffte und Kräfte.

Aus allen dieſen Anmerkungen erhellet hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerſpiel nützlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man ſieht aber auch zugleich, daß die glükliche Ausführung deſſelben nur von Männern zu erwarten ſey, die über das gemeine Maaß der Denkungsart erhaben ſind. Niemand bilde ſich ein, daß eine intereſſante Begebenheit, die ernſthafte Empfindung erwekt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgeſtellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich ſeyn, die Haupteigenſchaften eines guten Trauerſpiels hier in Betrachtung zu ziehen. Ariſtoteles hat ſechs Punkte im Trauerſpiel angemerkt, deren jeder eine beſondere Betrachtung verdienet: die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittenſprüche, die Veranſtaltungen der Schaubühne, die Muſik. Wir wollen von jedem beſonders ſprechen.

Von der Beſchaffenheit des Inhalts, oder dem tragiſchen Stoff, iſt bereits geſprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für den Dichter ſeyn, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat alsdann nicht nöthig, die handelnden Perſonen ſo vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu laſſen; weil die Sachen dem Zuhörer ſchon bekannt ſind. Bey etwas verwikelten Begebenheiten iſt es höchſt ſchwer, den Zuſchauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt iſt, auf eine natürliche Weiſe in den rechten Geſichtspunkt zu ſetzen. So ſind in Corneilles Rodogüne die Erzählungen der Laodice, die dieſen Endzwek haben, faſt unausſtehlich. Alſo kommt hier zuerſt die Behandlung der Fabel in Betrachtung. Ariſtoteles verlangt zuerſt davon, daß ſie vollſtändig, ganz und von einer anſtändigen Größe ſeyn.

Im Trauerſpiel muß alſo eine Handlung zum Grund gelegt werden, das iſt, es muß ein wichtiger Gegenſtand da ſeyn, der die Thätigkeit der handelnden Perſonen in einem hohen Grad reizt. Glük oder Unglük, großer Vortheil oder großer Schaden, oder, wie man ſich mit einem Worte ausdrukt, ein wichtiges Intereſſe, an dem die handelnden Perſonen Antheil nehmen. Sie müſſen nicht auf die Bühne kommen, um ſich über geſchehene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieſes macht kein Schauſpiel aus; ſondern ſie müſſen etwas unternehmen, etwas, das ſie wünſchen, zu erhalten ſuchen, oder etwas, das ſie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Perſonen gereizt, ſondern auch die Zuſchauer werden in Aufmerkſamkeit und Erwartung geſezt.

Es muß nur ein ſolches Intereſſe zum Grunde liegen, das die Aufmerkſamkeit beſtändig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuſchauer nur mit einem einzigen Gegenſtand, der ihn ganz beſchäfftiget, zu thun habe. Es könnte nicht anders als ſchädlich ſeyn, wenn der Zuſchauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwiklung folgen müßte. Eine einzige beſchäfftiget ihn ganz. Daher ſind die Trauerſpiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzele Schönheiten haben, aber einzele Scenen machen kein Trauerſpiel aus.

Die Handlung muß vollſtändig und ganz ſeyn, das iſt, man muß ihren Anfang und ihr Ende ſehen. Wenn der Anfang mangelt, ſo iſt der Zuſchauer unruhig und ungeduldig zu wiſſen, warum die handelnden Perſonen in ſo großer Würkſamkeit ſind. Kein Menſch kann ſich enthalten, wenn er einen Zuſammenlauf von Leuten ſieht, die ein wichtiger Gegenſtand beſchäfftiget, zu fragen, was die Urſache davon ſey. So lang er dieſe nicht weiß, kann er das, was er ſieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieſer Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geſchieht, Achtung giebt. Erſt alsdann, wenn man die Urſache oder Veranlaſſung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerkſamkeit völlig auf das gerichtet, was nun vorgeht.

Dieſes iſt nicht ſo zu verſtehen, daß das Trauerſpiel nothwendig bey der erſten Veranlaſſung zur Handlung anfangen müſſe. Denn dieſes wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlaſſung gehört noch nicht zur Handlung ſelbſt. Aber man muß ſie dem Zuſchauer zu wiſſen thun; zwar kann dieſes geſchehen, wenn die Handlung ſchon angegangen: aber es muß bald geſchehen. So fängt Sophokles ſeinen Ajax nicht damit an, daß er uns ſehen läßt, aus welcher Urſache, und wie er raſend wird; er iſt es ſchon. Aber wir erfahren gleich, warum er es geworden, und dieſes iſt der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der ſeine Kunſt verſteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Perſonen ſehen läßt, die eine große Angelegenheit beſchäfftiget. Dies fängt an, unſre Aufmerkſamkeit zu reizen; dann unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieſes iſt, und woher ſie kommt, damit wir deſto richtiger beurtheilen können, was geſchieht. Der Unterricht von der Veranlaſſung und den Urſachen der Handlung, den wir durch die handelnden Perſonen bekommen, wird die Ankündigung genennt, wobey verſchiedenes zu bedenken iſt, das wir in dem beſondern Artikel darüber näher beſtimmt haben. So ſehen wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer ſich vor dem Pallaſt ſeines Königs verſammelt. Dies iſt der Anfang des Trauerſpiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Prieſters an den König, daß eine ſchrekliche Peſt ſeit einiger Zeit in Theben herrſcht, daß dieſes verderbliche Uebel eine Strafe der Götter ſey, wegen des ungerochen gebliebenen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich, die Entdekung des Mörders und ſeine Beſtrafung zu bewürken: dieſes iſt der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das iſt ſo viel, es muß etwas geſchehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Perſonen hemmet oder überflüßig macht; etwas, woraus klar erhellet, warum itzt die Perſonen, die wir ſo beſchäfftiget geſehen, aufhören zu handeln. Dieſes geſchieht entweder, wenn ſie ihren Endzwek erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit geſezt worden, ihre Würkſamkeit in Abſicht auf das Intereſſe der Handlung fortzuſetzen. Dieſes iſt nothwendig, weil ſonſt der Zuſchauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verurſachet, und ſeine Aufmerkſamkeit von den Hauptgegenſtänden abzieht; weil er ſonſt einen großen Theil des Nutzens, den das Schauſpiel ihm geben ſoll, vermißt, da er nicht ſieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Perſonen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menſchen bey Unternehmungen beurtheilen ſoll, ſo muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieſer Theil des Trauerſpiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang; und wir haben das, was dabey zu merken iſt, in einem beſondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollſtändigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umſtand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen, oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zuſammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Würkung vorkomme, deren Urſache verborgen geblieben. Denn ſonſt würde unſer Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerſtreuende Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt ſich ſehen, daß der Philoſoph, deſſen Regeln wir hier erläutern, ſie nicht ohne wichtige Gründe vorgeſchrieben habe. Eben ſo verhält ſichs auch mit dem, was er von der Größe ſagt, die er nicht ausmißt, ſondern blos durch einen Fingerzeig angiebt, indem er ſagt, die Handlung müſſe eine anſtändige Größe haben. In der That wird ein verſtändiger Dichter hierüber nicht lange in Ungewißheit ſeyn. Eine Handlung, die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, ſchikt ſich zu keinem Schauſpiel, weil in ſo kurzer Zeit die Charaktere und Leidenſchaften der handelnden Perſonen ſich nicht ſehr entwikeln können, und weil es überhaupt angenehmer iſt, einen intereſſanten Gegenſtand ſo lange zu verfolgen, daß man einigermaaßen geſättiget wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuſchauens derſelben, muß wenigſtens eine Stunde einnehmen, weil ſie ſonſt die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß ſie auch nicht von einer ermüdenden Länge ſeyn. Das beſte Schauſpiel, das unſre Aufmerkſamkeit in beſtändiger Spannung hält, und das muß das Trauerſpiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, ſo würde es uns gewiß ermüden; auch die Schauſpieler könnten es ſchwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus dieſen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauſpiels ſetzen, läßt ſich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen ſeyn ſoll, welches in allen Werken der Kunſt eine Haupteigenſchaft iſt, ſo kann die Handlung keine größere Ausdehnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgeſtellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit iſt ſelten ſo kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht ſo ſehr genau, und ſezt zum voraus, daß der Zuſchauer, der mit dem beſchäftiget iſt, was er vor ſich ſieht, dem, was auſſer der Scene geſchieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet ſich eben nicht ſehr beleidiget, daß eine Perſon, die etliche Minuten lang von der Scene weggeweſen, und nun wiederkommt, inzwiſchen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abweſenheit gedauert hat, erfodert wird. Daher kommt es, daß oft Handlungen vorgeſtellt werden, die natürlicher Weiſe einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten ſind aber in dieſem Stük genauer geweſen, als wir ſind. Viele von ihren Trauerſpielen ſind ſo, daß die ganze Handlung auch in der Natur während der Zeit der Vorſtellung hätte geſchehen können, wiewol ſie doch auch nicht ohne alle Ueberſchreitung des Maaßes ſind. Daß ſich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaubt haben, mag meiſtentheils daher kommen, daß ſie ſich nicht getrauen, ohne viel Verwiklung und Mannigfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu ſeyn. Dieſe trauten ſich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerſpiele, die höchſt einfach, und doch höchſt unterhaltend ſind, wo die Handlung durch viele Scenen ſehr wenig fortrükt, der Zuſchauer aber in beſtändig lebhafter Würkſamkeit iſt.

Daß Shakeſpear, der größte tragiſche Dichter unter den Neuern, ſowol dieſe, als manche andre Regel übertreten, und doch gewußt hat, zu gefallen, beweiſt nichts dagegen. Wenn er zu dem großen Verdienſt, das er würklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugethan hätte, ſo wäre er noch größer, und würde noch mehr gefallen. Ein gothiſches Gebäude kann einige ſehr gute Parthien haben, deswegen iſt es doch ein Werk, das im Ganzen ohne Geſchmak iſt. Viele Gemählde von Rembrand ſind in einigen Stüken bewundernswürdig, ſonſt aber jedem Menſchen von Geſchmak unausſtehlich. Indeſſen wollen wir gar nicht behaupten, daß nur das Trauerſpiel gut ſey, das nach den Regeln der Alten behandelt wird: aber dieſe Behandlung halten wir überhaupt für die beſte. So viel von der Beſchaffenheit der Handlung.

Der zweyte weſentliche Punkt, worauf es beym Trauerſpiel ankommt, betrift nach dem Ariſtoteles die Sitten; und darunter ſcheint er alles zu begreifen, was zum Charakter, der Denkungsart, und den Handlen der Handlungen der Perſonen gehört. Wenn der Philoſoph, wie es ſcheint, die Fabel würklich für das wichtigſte Stük des Trauerſpiels gehalten hat, ſo können wir nicht ſeiner Meynung ſeyn, weil es uns außer Zweifel ſcheint, daß die Sitten ein wichtigerer Theil ſeyen. Eine der vornehmſten und wichtigſten Fabeln, die jemals auf die tragiſche Bühne gekommen, iſt die vom Oedipus in Theben. Eine wüthende Peſt droht der ganzen Stadt den Untergang; die Prieſter geben vor, ſie werde nicht eher nachlaſſen, bis der Mörder des vorigen Königs entdekt und beſtraft ſeyn. Oedipus, der wegen ſeiner vortreflichen Regierung angebetet wird, ſezt ſich vor, alles mögliche zu thun, um den Mörder zu entdeken und zu ſtrafen. Es ergiebt ſich aus der Unterſuchung, daß er ſelbſt, ohne es gewußt zu haben, dieſer Mörder iſt; daß der ermordete König ſein Vater geweſen; daß die Königin, die er geheirathet hatte, ſeine leibliche Mutter iſt; daß ſeinen Aeltern vorhergeſagt worden, ihr Sohn würde ſeinen Vater umbringen, und ſeine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitelung dieſer Prophezeyung der Vater gleich nach ſeiner Geburt ihn in eine Wildniß den Thieren auszuſetzen befohlen habe; daß alles deſſen ungeachtet er am Leben geblieben, und durch die ſeltſamſte Fatalität alles würklich begangen habe, was vorher geſagt worden. Nach dieſer Entdekung ſticht er ſich ſelbſt die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt, und beſänftiget dadurch den Zorn der Götter. Dies iſt die Fabel. Wunderbar, höchſt ſeltſam und ſehr tragiſch. Man kann daraus ſehen, daß der Menſch ſeinem Schikſal nicht entgehen kann; daß auch den rechtſchaffenſten Menſchen ſchrekliche Unglüksfälle betreffen können. Aber alles dieſes ſcheint doch weniger wichtig zu ſeyn, als die Empfindung und die Aeußerung der Leidenſchaften und des Betragens der intereſſirten Perſonen bey ſolchen Umſtänden. Wir wollen den Oedipus, die Königin, ſeine Freunde, das Volk ſelbſt näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenſchaften, ihr Betragen nach den kleinſten Umſtänden wiſſen; und dieſes ſcheinet uns bey dieſer Sache das Wichtigſte zu ſeyn. Wenn man uns erzählt, daß ein Schiff durch Sturm ſo lange in der See gehalten worden, bis alle Lebensmittel verzehrt geweſen; daß der Hunger ſo ſehr überhand genommen, daß das Volk einen Menſchen geſchlachtet, und ſich von deſſen Fleiſch genähret habe, und daß in dem Augenblik, da der zweyte ſollte geſchlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdekt worden, das den Unglüklichen Rettung gebracht: ſo erſtaunt man zwar über einen ſolchen Fall; aber die nähern Umſtände zu wiſſen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathſchlagungen beyzuwohnen, die Empfindungen, Leidenſchaften und das Betragen eines jeden zu ſehen, ſcheint doch das Wichtigſte bey der Sache zu ſeyn.

Das erſte, was der Dichter in Anſehung der Sitten zu beobachten hat, iſt, ihnen eine gewiſſe Größe zu geben. Die Menſchen, die er handeln läßt, müſſen Menſchen von der erſten oder oberſten Gattung ſeyn. Nicht eben in Anſehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äußerliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Würkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruk giebt, ſondern Menſchen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überſchreiten. Es giebt unter Menſchen vom höchſten Rang kleine ſchwache Seelen, und unter dem gemeineſten Haufen Männer von großem und ſtarkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten iſt die Größe der Seele, ſowol im Guten, als im Böſen. Sie zeiget ſich in durchdringengenden Verſtand, in ſtarkem männlichen Muth, in kühnen Entſchließungen, in Abſichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenſchaften. Im Trauerſpiel müſſen wenigſtens die Hauptperſonen Menſchen ſeyn, deren Kräfte, von welcher Art ſie ſeyen, große Veränderungen in Abſicht auf Glük und Unglük hervorzubringen im Stande ſind.

Es ſcheinet, als wenn einige neuere tragiſche Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenſchaften ſezten, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein ſchlechter Menſch, eine ſchwache Frauensperſon kann in heftige Leidenſchaften gerathen. Aber es können vanae ſine viribus irae ſeyn. Ein Kind, das ſich über eine Kleinigkeit erboßt, ein nichtsbedeutender Menſch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten ſucht, eine ſchwache Frauensperſon, die ſonſt in der Welt keine wichtige Rolle ſpielt, aber vor Liebe raſend worden, ſind keine tragiſche Gegenſtände. Es iſt nicht dieſe Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menſchen zeigen, deren Denkungsart, deren Abſichten, deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig ſcheinen, und die im Stande ſind, Dinge zu bewürken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewunderung erweken. Es iſt alſo ganz natürlich, wiewol nicht ſchlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerſpiel Perſonen vom höchſten Range nimmt. Denn dieſe haben natürlicher Weiſe größere Abſichten, als geringe Menſchen; ihnen ſind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geſchäffte, deren ſie gewohnt ſind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laſter, ihre Fehler und ihre Klugheit ſind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch ſehr verwikelte Intriguen betrieben werden, ſo hat das Trauerſpiel noch deswegen keine Größe, wenn hohe Perſonen darin aufgeführt werden; denn auch dieſe können in ihren Sitten ohne alle Größe ſeyn.

Die Menſchen alſo, die man uns im Trauerſpiel zeiget, müſſen Menſchen von einer beträchtlichen moraliſchen Größe ſeyn. In ihren Reden und Urtheilen muß ſich ein großer Verſtand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Abſichten muß nichts kleines ſeyn, ſondern ſie müſſen auf Dinge gehen, die kein Menſch von Verſtand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenſchaften müſſen wichtige Folgen verſprechen. Dieſes ſind die zur Größe der Sitten gehörige Punkte, die wir den Dichtern zu ernſthafter und anhaltender Ueberlegung anheim ſtellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine ſolche Größe der Sitten im Trauerſpiele eben nöthig iſt; warum man nicht feine ernſthafte Handlungen, wie ſie etwa unter einem einfältigen, ſanftmüthigen Volke geſchehen, das keine große Angelegenheiten kennt, ſo wie uns etwa die Dichter die Menſchen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorſtellen, auf die tragiſche Bühne bringen. Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerſpielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, ſich allerdings recht gut ſchiken würden. Aber in großen politiſchen Geſellſchaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menſchen das Schikſal vieler Tauſenden beſtimmen können; wo man ſchon gewohnt iſt, große Dinge zu ſehen, große Dinge zu begehren, ſehr verwikelte Gegenſtände zu betrachten; wo man Menſchen findet, die großer Dinge fähig ſind; wo man Fälle erlebt hat, die von erſtaunlichen Folgen geweſen: in einer ſolchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir ſie beſchrieben haben, auf die tragiſche Bühne, um bey dem Zuſchauer ernſthaftes Nachdenken und ſtarke Empfindungen zu erwecken. Die Menſchen, welche in großen politiſchen Geſellſchaften leben, ſind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; ſie nehmen in allem, wo ſie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung iſt, reizt ihre Aufmerkſamkeit nicht. Man muß ihnen alſo Sitten, die nach ihrer Art groß ſind, vorſtellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein beſonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart ſeines Volks abzumeſſen wiſſen. Wer in der Tragödie Nationalgegenſtände bearbeitete, der müßte dieſes nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Geſinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Abſichten eines römiſchen Conſuls zu geben. Aber die ſchönen Künſte ſind in Abſicht ihrer Anwendung nicht in der Verfaſſung, daß ſie auf Nationalbedürfniſſe angewendet würden. Daher auch die genaue Abmeſſung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter ſich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abentheuerliche falle; eine falſche Größe, die ins Kleine und ſogar ins Abgeſchmakte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, laſſen ſich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein geſunder Verſtand und eine ſcharfe Beurtheilungskraft des Dichters, können allein ihn vor dieſem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raſerey, Zuverſichtlichkeit an Großſprecherey, Verſtand an Spitzfündigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, ſo kann ihn niemand vor Ausſchweifungen bewahren. Das Trauerſpiel erfodert einen Mann, der ſelbſt groß in ſeinen Sitten iſt. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeſchränkte, mit bloßer Schulkenntniß verſehene Leute, für ſolche, die mehr Einbildungskraft als Verſtand haben, die von Kleinigkeiten großes Aufheben machen, ſchikt ſich der Cothurn nicht, und wenn ſie auch alle Regeln der Kritik vollkommen inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen, und ſelbſt groß zu handeln im Stande ſind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die hiſtoriſche, ſondern die poetiſche. Was jede Perſon redt und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umſtänden gegründet ſeyn; man muß die Möglichkeit, daß ſie ſo denken, ſo empfinden und ſo handeln, einſehen können, ſonſt fällt die Täuſchung und die Theilnehmung, die zum Drama ſo nöthig ſind, ganz weg. Man muß hiebey, wie Ariſtoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge ſehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören: auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten iſt wie alles andere Nothwendige in den Künſten, davon der beſondere Artikel darüber nachzuſehen, ſo wie auch über das Schikliche beſonders gehandelt worden *).

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten iſt, daß dieſelben mannichfaltig und mit guter Wahl gegen ein-

---

*) S. Nothwendig; Schiklich.

ander geſtellt oder contraſtirt ſeyn müſſen. Die Verſchiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem ſie Schwierigkeiten und Beſtrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderſtellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragiſchen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmſten Stüke des Trauerſpiels iſt. Denn durch die Fehler derſelben kann ein ſonſt gutes Stük verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein ſchlechtes Stük erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdruks überhaupt, iſt an einem andern Orte gehandelt worden *). Hier iſt ſehr leicht einzuſehen, daß der Dichter eine ſeiner vornehmſten Angelegenheiten aus der wahren tragiſchen Schreibart machen müſſe. Er muß auf zwey Dinge die genaueſte Aufmerkſamkeit haben: auf den Charakter der Perſon, die er reden läßt; und auf den Gemüthszuſtand, darin ſie iſt.

Der Charakter beſtimmt einen großen Theil deſſen, was zum Ausdruk gehört. Ein kalter ruhiger Menſch, der dabey ſtandhaft und unbeweglich iſt, ſpricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrüken, als ein hitziger und unbeſtändiger Menſch: der zaghafte, ſchwache Menſch ganz anders, als der kühne und entſchloſſene. Nichts iſt ſchwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen iſt, zu treffen: und hierin wird der Dichter ſeine Stärke oder Schwäche am deutlichſten an den Tag legen.

Eine geſetzte, nachdrükliche und kurze Art zu reden ſchikt ſich für ernſthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreiſſende oder etwas gewaltſame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch beſondere Regeln läßt ſich das Sittliche der Schreibart nicht wol beſtimmen. Die beſte Gelegenheit, dieſe Materie zu ſtudiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannichfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommenſten Muſter der Uebereinſtimmung des Sittlichen im Ausdruk mit dem Charakter. Wir müſſen bey allgemeinen Bemerkungen ſtehen bleiben.

Da im Trauerſpiel ein ernſthaftes Intereſſe alle Perſonen beſchäftiget, und da allezeit eine gewiſſe Größe in ihren Sitten ſeyn muß, ſo muß auch überhaupt die Schreibart dieſen beyden Dingen angemeſſen ſeyn. Ueberhaupt muß mehr Verſtand, als Einbildungskraft darin herrſchen. Witz und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichniſſe ſchiken ſich nicht zum tragiſchen Ausdruk: denn es muß ſchlechterdings nichts geſuchtes, nichts, was den Dichter ſehen läßt, darin ſeyn. Die handelnden Perſonen ſind allzuſehr mit dem Intereſſe der Handlung beſchäftiget, als daß ſie den Ausdruk ſuchen ſollten.

Bey dieſer weiſen Einfalt muß der Ausdruk edel ſeyn, weil die Sitten ſo ſind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand ſucht in ſeinen Reden weniger vornehm zu thun, als würklich vornehme und großdenkende Menſchen. Sie verachten den äuſſerlichen Schimmer überall, und alſo auch in ihren Reden. Sie ſind ſowol mit Beywörtern, als mit Bildern ſparſamer, als andre Menſchen, weil in jeder Sache das Weſentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil ſie den geraden Ausdruk mehr, als gemeine Menſchen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht ſich nicht beſtimmt genug auszudrüken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil ſie ihn gleich das erſtemal beſtimmt auszudrüken wiſſen. Bey Kleinigkeiten halten ſie ſich nicht auf, folglich ſind

---

*) S. Schreibart.

ſie in ihren Reden nicht ſo ausführlich, als geringere Menſchen, am allerwenigſten ſind ſie in ihrem Ausdruk übertrieben. Das Große iſt ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drüken ſie ſich ernſthaft, aber nicht zitternd aus; das Schöne iſt ihnen nicht gleich vortrefflich, und das Widrige nicht gleich zerſtörend. Alles dieſes gehört zu dem edlen tragiſchen Ausdruk.

In Abſicht auf die Leidenſchaften hat der tragiſche Dichter den Einfluß jeder derſelben auf die Sprache auf das ſorgfältigſte zu ſtudiren. Da von der Sprache der Leidenſchaften in einem beſondern Artikel gehandelt worden, ſo können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich iſt auch das Mechaniſche des Ausdruks zu bedenken. Es ſcheinet doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerſpiel einen ſchiklichern Ton gebe, als die ungebundene; wiewol wir dieſe eben nicht ſchlechterdings verwerfen wollen. Nur iſt dieſes gewiß, daß ein guter leichtfließender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beyträgt. Jeder gereimte Vers, beſonders aber der alexandriniſche, ſcheinet etwas zu kleines für die Hoheit des Trauerſpiels zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und beſonders Euripides hat damit öfters abgewechſelt. Die Abwechslung des Schnellen und Langſamen ſcheint inſonderheit im Trauerſpiel ganz nothwendig zu ſeyn.

Von den Sittenſprüchen, als dem vierten Hauptpunkt, ſagen wir hier nichts, weil dieſes an einem beſondern Orte ausgeführt worden *). Auch von den Veranſtaltungen, als dem fünften, iſt an ſeinem Orte gehandelt worden **). Das ſechſte Stük aber, nämlich die Muſik, hat bey unſerm Trauerſpiel gar nicht ſtatt, weil unſre Tragödien nicht von Muſik begleitet werden. Die griechiſche Tragödie aber wurde, ſo wie unſre Oper, durchaus in Muſik geſezt. Dieſes erhellet deutlich aus einer Frage, die Ariſtoteles in ſeinen Aufgaben aufwirft *). Was aber die Declamation betrifft, davon iſt an einem andern Orte geſprochen worden **).

Faſſen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerſpiel gehört, kurz zuſammen, ſo zeiget ſich, daß folgende weſentliche Dinge dazu gehören. Die Handlung muß ganz und vollſtändig ſeyn, von ernſthaftem Inhalte; ein einziges wichtiges Intereſſe muß darin ſtatt haben, und ſie muß eine eingeſchränkte Größe haben: alles muß darin zuſammen hangen; es muß nichts geſchehen, das den Haupteindruk nicht vermehrt, nichts, davon man den Grund nicht einſieht. Alles muß wolgeſchloſſen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß ſeyn. Der Dichter muß uns die Hauptperſon keinen Augenblik entziehen; es muß nichts geſchehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwiklungen müſſen nicht zu künſtlich und die Auflöſungen nicht widernatürlich, nicht gewaltſam ſeyn. Die Sitten der Perſonen müſſen groß und edel, und in den Charakteren eine hinlängliche Mannichfaltigkeit ſeyn. Die Leidenſchaften müſſen ſtark, aber nicht übertrieben und den großen Sitten anſtändig ſeyn.

Die Reden müſſen überhaupt den Sitten und den Leidenſchaften angemeſſen ſeyn. Es muß nichts geſagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigſten etwas, das den Eindruk ſchwächt; (ein Fehler, darein Shakeſpear oft verfällt;)

---

*) S. Denkſpruch.

**) S. Scene; Verzierung der Schaubühne.

*) Ariſt. Problem. XXVII.

**) S. Vortrag.

Ton und Ausdruk müſſen für jeden Charakter und für jede Leidenſchaft beſonders abgepaßt ſeyn. Die Selbſtgeſpräche müſſen wichtig ſeyn, und über alle zu bemerkende Veranſtaltung von ſelbſt aus der Empfindung entſtehen.

Ueber den Urſprung des Trauerſpiels iſt viel Fabelhaftes von den Alten geſchrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Theſpis Karre macht, und dann ſie, wie Horaz fortfährt, iſt die gewöhnlichſte, aber gewiß fabelhaft. Der Menſch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von großen und wichtigen Begebenheiten zu ſeyn, die Menſchen bey denſelben handeln und leiden zu ſehen. Darin liegt der erſte Keim zum Urſprung des Trauerſpiels, das aus eben dieſem Grund älter, als die Comödie ſcheint.

Aller Vermuthung nach hat dieſes das tragiſche Schauſpiel bey mehrern Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgeſehen habe, veranlaſſet. Man muß alſo eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber ſehr alt ſcheinet es bey ihnen zu ſeyn. Bentley führet in ſeinen Anmerkungen über den Ariſtophanes eine Stelle aus einem alten Scholiaſten an, welcher ſagt, daß zu des Orpheus Zeiten ein gewiſſer Thomis zuerſt dramatiſche Spiele den Griechen habe ſehen laſſen, ἐν ὀρφέως [illegible]. Suidas merket ſehr ausdrüklich an, daß Theſpis der ſechzehnte in der Zeitfolge geweſen; den erſten giebt er einen gewiſſen Epigenes aus Sicyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Theſpis geſtorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeſchylus der erſte gute Trauerſpieler geweſen, ſo nennt Suidas Stüke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber hätten; und auch Euſebius nennt andre vor jenem. Plato ſagt ausdrüklich, daß die Tragödie lange vor Theſpis im Gebrauch geweſen *). Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die feyerlichen Begräbniſſe großer Helden das Trauerſpiel veranlaſſet haben, da die vornehmſten Thaten der Verſtorbenen dabey vorgeſtellt werden. Wir finden, daß verſchiedene Dichter bey dem Grabe des Theſeus um den tragiſchen Preis geſtritten haben. Dieſe Art des Wettſtreites hat ſich lange unter den Griechen erhalten. Artemiſia hat bey dem Begräbniß ihres Gemahls Mauſolus Wettſtreite zu ſeinem Lobe halten laſſen, die vermuthlich aus Tragödien beſtanden haben; denn A. Gellius **) ſagt, daß noch zu ſeiner Zeit eine Tragödie, Mauſolus, von dem Theodektes, der einer der Streiter war, vorhanden geweſen ſey. Es herrſcht alſo in der Geſchichte dieſes Gedichts große Ungewißheit. Und wie ſoll man folgende Stelle des Ariſtoteles verſtehen: „Dieſer (Ariſtarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerſt dem Drama die itzige Form gegeben †).“ Doch ſtimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darin überein, daß die Geſänge des Chors, ſo wie im Trauerſpiel, alſo auch in andern Gattungen des Drama, urſprünglich der weſentliche Theil deſſelben geweſen. Deswegen wurde die zwiſchen den Chören vorkommende Handlung Epiſodium genennt. Ariſtoteles ſagt, daß die älteſten Chöre von Satyren geſungen worden; und Caſaubonus ††) führet eine Stelle aus dem Diogenes an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerſpiels

---

*) S. Plat. Minos gegen das Ende.

**) L. X. c. 18.

†) Suidas in (Ἀρίσταρχος) σύγχρονος Εὐριπίδῃ, ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.

††) De ſatyrica poeſi.

ſpiels urſprünglich Dithyramben, oder Lieder auf den Bacchus, abgeſungen haben. Wenn man ſich hiebey erinnert, daß die Alten die Geſchichten einiger Götter bey gewiſſen heiligen Feſten durch allegoriſche Handlungen unter feyerlichen Geſängen vorgeſtellt haben, wie in Egypten die Geſchichte des Oſiris und der Iſis, in Syrien die Geſchichte der Venus und des Adonis, in Griechenland die Geſchichte der Ceres und Proſerpina, ingleichen des Bacchus, und noch dabey bedenkt, daß die Trauerſpiele ſowol als die andern dramatiſchen Spiele zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feſte gehört haben: ſo wird es wahrſcheinlich, daß das Drama überhaupt in ſeinem Urſprung nichts anders geweſen, als die Vorſtellung einer geheimen Geſchichte aus der Götterhiſtorie. Nach vielen Veränderungen hat ſich hernach, wie Ariſtoteles ausdrüklich berichtet, ſeine urſprüngliche Natur verloren, und iſt das geworden, was es zu ſeiner Zeit geweſen *). Und hieraus läßt ſich leicht begreifen, woher die ſo große Verſchiedenheit in den alten Nachrichten über den Urſprung des Trauerſpiels entſtanden. Es iſt aber der Mühe nicht werth, hierüber weitläuftiger zu ſeyn. Vielleicht läßt ſich der anſcheinende Widerſpruch, der ſich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annimmt, die Tragödie ſey in ihrem Urſprung blos ein Geſang von traurigem Inhalt geweſen, dadurch eine Art Rhapſodiſten große Unglüksfälle fürs Geld beſungen haben. Lucianus **) führt ein altes Sprüchwort an, das dieſes zu beſtätigen ſcheint, und aus welchem abzunehmen iſt, daß einige trojaniſche Flüchtlinge, vermuthlich an einem Orte, da ſie ſich nach Zerſtörung ihrer Stadt niedergelaſſen, einen Tragödienſänger gemiethet hatten, um ſich die Zeit zu vertreiben, und daß dieſer, ohne zu wiſſen, wer ſie ſind, die Trauergeſchichte von der Zerſtörung Troja geſungen habe.

Aus den Trauerſpielen der Griechen, die wir noch haben, läßt ſich ſehen, daß ſie ihre lezte Form erſt in den Zeiten des Sophokles bekommen haben. Denn die Trauerſpiele des Aeſchylus, der kurz vor dem Sophokles gelebt hat, ſind gegen das, was ſeine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, blos aus dem groben gearbeitete Verſuche, aber Verſuche, an denen bereits die Hand eines großen Meiſters zu ſehen iſt.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerſpiel, ſo wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchſten Vollkommenheit, deren es fähig iſt, erſcheine. Die Neuern haben auch, ſo weit ihr Genie und der Geſchmak es ihnen verſtattet haben, dieſe Form, doch mit Ausſchließung der Chöre, beybehalten. Ob durch dieſe Weglaſſung das Trauerſpiel gewonnen oder verloren, wollen wir nicht unterſuchen, da man izt durchgehends darin übereinkommt, daß im Trauerſpiel nicht mehr ſoll geſungen werden, die Chöre aber den Geſang nothwendig machen. Darin bilden ſich einige Neuere ein, dem Trauerſpiel Vortheile verſchafft zu ſehen, daß der Raum zwiſchen den Aufzügen, der ehemals durch die Geſänge des Chors ausgefüllt worden, izt beſſer dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwiſchen fortrüket, welches bey den Alten nicht geſchehen. Daß aber dieſes eine Verbeſſerung ſey, wird nicht jedermann eingeſtehen. Vielen kommt es als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedeken.

---

*) Πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.

**) Luc. in den Fiſchen.

ſen. Es wäre zu verſuchen, was für eine Würkung es thäte, wenn zwiſchen den Aufzügen Chöre erſchienen, die durch feyerliche Geſänge einige Eindrüke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich ſind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu ſehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen laſſen, etwas fremde.

Das griechiſche Trauerſpiel kommt uns in Vergleichung des heutigen, beſonders des franzöſiſchen, vor, wie die griechiſchen Statuen eines Phidias gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeiget bey der edelſten Einfalt und in ſeiner nakenden Geſtalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die ſich der ganzen Seele bemächtiget; dieſe ſcheinen durch Lebhaftigkeit der Gebehrden und der Stellungen, und durch redende Minen ſchön. Aber dieſe Gebehrden und Reden drüken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdruks zurükelaſſen. Es iſt offenbar, daß die Alten in Behandlung der Leidenſchaften ſich weit näher an der Natur gehalten, als die Neuern. Dieſe ſind gar nicht ſelten weich, gekünſtelt, übertrieben. Die Alten ſcheinen es ſich zur Regel gemacht zu haben, ihre Perſonen ſo reden und ſo handeln zu laſſen, wie ihr Charakter und die Lage der Sachen es erfoderten; die Neuern ſcheinen mehr den Zuſchauer des Trauerſpiels, als die handelnde Perſon vor Augen zu haben, und nicht das Natürlichſte zu finden, ſondern das zu ſuchen, was ihrer Meynung nach den Zuſchauer am ſtärkſten rühren möchte. Jene laſſen gar nicht merken, daß ſie für einen Zuſchauer arbeiten; dieſe ſehen gar oft allein auf ihn, und ſcheinen die Wahrheit der vorzuſtellenden Sache aus dem Geſichte zu verlieren. Wir müſſen deswegen den Verluſt ſo vieler hundert griechiſcher Trauerſpiele ſehr bedauren. Denn die Griechen haben eine große Menge tragiſcher Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym Fabricius *) zu finden. Die Anzahl der Stüke, deren die Alten erwähnen, beläuft ſich weit über tauſend, davon kaum noch dreyßig übrig ſind, welche den Aeſchylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfaſſern haben.

Die Römer waren, wie es ſcheint, auch in dieſem Stük weit hinter den Griechen zurük geblieben. Die einzigen römiſchen Trauerſpiele, die wir unter dem Namen des Seneca noch haben, ſind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechiſchen Stüke zurük, als die guten Stüke der Neuern. Doch ſcheinet es, daß ſie auch gute Trauerſpiele gehabt, in deren Vorſtellung man ſich mit großer Gewalt gedrängt hat. „Suche reich zu werden,“ ſagt Horaz, „es ſey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerſpiele des Pupius in der Nähe ſehen könneſt **).“ Es ſcheinet, daß unter den Neuern die Spanier zuerſt das Trauerſpiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen geſucht haben. Ein ſpaniſcher Schriftſteller †) verſichert, daß ſchon im Jahre 1533 Fernand Peres de Oliva zwey gute Trauerſpiele, die Rache des Agamemnons, und die beraubte Hekuba, geſchrieben habe a). In Frankreich ſind die erſten

---

*) Bibl. Gr. L. II. c. 19.

**) Hor. Ep. I. 1. 65.

— — Rem facias, rem,
Si poſſis recte; ſi non, quocunque modo rem,
Ut propius ſpectes lacrimoſa poëmata Pupi.

†) Dom Auguſtin de Montiano y Luyando, deſſen Schrift unter dem Titel: Diſſertation ſur les tragédies eſpagnoles, ins franzöſiſche überſezt worden.

a) Bekanntermaßen iſt die Sophoniſbe des Triſſin bereits im J. 1516 in Rom aufgeführet worden, folglich ſind, auf alle tiſſen guten Trauerſpiele von P. Corneille auf die Bühne gebracht worden; und gleich nach ihm hat Racine ſie zu der Vollkommenheit gebracht, die ſie nachher in dieſem Lande nicht ſcheinen überſchritten zu haben; wiewol noch nach ihm viele, beſonders aber **Crebillon** und **Voltaire**, viel gute Stüke geliefert haben, die, wenigſtens in einzelen Scenen, ſelbſt gegen die griechiſchen nicht zu verwerfen ſind.

Das größte tragiſche Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewundrungswürdigen Shakeſpear gehabt, dem es aber bey dieſem großen Genie an gereinigtem Geſchmak gefehlt hat. In ſeinen beſten Stüken kommen neben Scenen von der höchſten tragiſchen Vollkommenheit ſolche, die ins Abentheuerliche fallen. In Deutſchland ſcheinet eine ſchon ziemlich helle Dämmerung dieſem Theile der Kunſt bald einen vollen Tag zu verſprechen.

◆ ◆

Von dem Trauerſpiele überhaupt handeln: **Ariſtoteles** (Περὶ ποιητικης; Ueber die Ausgaben, Ueberſetzungen und Erklärungen, ſ. den Art. **Dichtkunſt**, S. 657.) — In lateiniſcher Sprache: **Joh. Ant. Viperani** (Im 8ten u. f. Kap. des 2ten Buches ſ. Poetica, und zwar de Tragoedia, de natura et forma Tragoediae; de partibus Tragoediae; utra praeſtant. ſit, Trag. an Epopoeia? alles nach dem Ariſtoteles und Platon.) — **Jul. Caeſ. Scaliger** (Im 5ten, 6ten, 8ten, 9ten, 11ten und 16ten Kap. des erſten Buches ſ. Poet. als Com. et Tragoedia. Tragoedia Tragoed. ſpecies; Com. et Trag. partes; Trag. partes; Tragicae perſonae. Er unterſcheidet, unter andern, wie ſchon Viperanus, das lateiniſche oder römiſche, von dem griechiſchen Trſpl. ohne jedoch die Unterſchiede anzugeben; ferner die Trauerſpiele dem Innhalt nach von einander, in ſo fern als Callias eine ſo genannte Tragoediam grammaticam geſchrieben haben ſoll. (S. Athen. Deipn. Lib. X. S. 453. Ausg. von 1612.) zu welcher die Buchſtaben den Innhalt hergegeben, und als er auch das ſatyriſche Schauſpiel zur Tragödie zählt.) — **Jac. Pontanus** (Im 16ten-22ten Kap. ſ. Poeticar. Inſtitut. als Notatio et definit Trag. item qui ſit ut delectet; ratio et forma Tragoediae; Trag. et Com. diſcrimina; Aeſch. Soph. et Eurip. comparati; de appellationibus fabular. ſ. dramatum. Die Urſache des Vergnügens, welches das Trſpl. gewährt, findet der Verf. in der Kunſt der Darſtellung oder Nachahmung, in dem, der menſchlichen Natur eigenen, und ihr angenehmen, Mitleiden, und in dem Unterrichte, den ſie, über die Urſachen der Unglücksfälle, uns gewährt.) — **Paoli Beni** (S. Art. **Drama**, S. 711.) — **Dan. Heinſius** (De Tragoediae Conſtitut. Liber, Lugd. Bat. 1611. 8. verm. 1643. 12. (Die Ueberſchriften der 17 Kap. des Werkes ſind folgende: De utilit. hujus doctrinae; tota Poeſis imitatio, Platoni peculiariter Tragoedia . . . Trag. affectuum purgatio, partes Trag. eſſentiales, de prima ejus parte ac praecipua, de fabula; ambitus Trag. et magnitudo, actio quae tota et perfecta . . . . qualem eſſe oporteat fabul. ſ. Trag. ſubjectam; . . . . partis primae diviſio, fab. duplex ut et actiones, quae ſit ſimplex, quae implexa, ejus partes, peripetia et agnitiones; agnitionum ſpecies; . . . de perturbatione, tertia fabulae implexae parte; . . . . perturbationes. ſ. affectus, a quibus, inter quos et quomodo excitentur, . . . . de mutat. actionis, an duplex eſſe poſſit, utra praeſtet, unica an duplex; . . . quomodo actionem ſuam debeat diſponere poeta, quando mores ac perſonae

---

alle Fälle, nicht die Spanier die erſten, welche, unter den Neuern, regelmäßige Trauerſpiele gehabt haben. A. d. H.

ſonae imponendi, quando et qua ratione intexendum ſit Epiſodium, quae connexio ſit, quae ſolutio, artificium earum, pro earum ratione diverſas dici fabulas, fabul. ſimplicis tres ſpecies; de ſolutione per machinam, . . quando paullatim creverit Tragoedia, perſonae et quae obſervanda in illis, de narratione ſ. expoſitione; . . . de ſecunda parte eſſentiali, moribus; . . de ſententia, tertia parte; . . . . de quarta parte, dictione ſ. elocutione; . . . . reliquae duae partes, melodia et apparatus . . .) — **Tarq. Gallucci** (De Tragoedia, Commentar. bey ſ. Vindic. Virgil. . . . Rom 1621. 4.) — **Giuſ. Spucce** (De componenda Tragoedia, Diſſertat. bey dem 2ten Bd. der Tragedie des Ortenſ. Scamacca, Palermo 1633. 8.) — **Friedr. Rappolt** (Poetica Ariſtotelica, ſ. veter Tragoediae expoſitio, qua ex mente Ariſtotelis, cujus quae ſuperſunt fragmenta, unicam hanc poeteos partem continent, univerſae Tragoediae ratio explicatur, Lipſ. 1678. 12.) — **Joſ. Trapp** (Die 26te-29te ſ. Praelect. poet. handelt vom Trſpl.) — Uebrigens verſteht es ſich von ſelbſt, daß mehrere von den, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 662 u. f. angeführten, in lateiniſcher Sprache von der Dichtkunſt handelnden Schriftſteller, auch vom Trauerſpiele handeln. Voſſius iſt darunter, meines Bedünkens, der merkwürdigſte.) —

In italieniſcher Sprache: **Gian. G. Triſſino** (In der Quinta diviſione ſ. Poetica, Op. Bd. 2. S. 95. Ausg. von 1729. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß Triſſino bereits, um die Lehre des Ariſtoteles vom Trauerſpiele gehörig zu erklären, auf die übrigen Schriften des griechiſchen Philoſophen Rückſicht genommen hat, und daß er auch nur Furcht (tema) oder Schrecken, durch das Trſpl. erweckt haben will.) — **Sperone Speroni** (Dial. ſopra il modo di compor la Tragedia, in ſ. Dial. Ven. 1542. 1544. 1552. 8. S. auch von ihm die Folge dieſes Artikels, bey Gelegenheit ſeiner Canace) — **Giamb. Gir. Cintio** (S. den Art. Dichtkunſt S. 664) — **Seb. Minturno** (Im 2ten Buche ſ. Poetica, S. 74. der Ausg. von 1564.) — **Jaſ. Denores** (Der 1te Th. ſ. Poet. handelt, in 9 Kap. von dem Trauerſpiel, welches er, nach den parti di qualità e di quantità betrachtet; die erſtern ſind die Fabel, die Sitten (coſtume) die Geſinnungen (ſentenze) und die Sprache oder der Ausdruck; die letztern der Prolog, die Epiſoden, der Ausgang (Exodus) und das Chor. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß er den Zweck des Trſpl. auch darin ſetzt, Abſcheu gegen die Tyrannen und die Machtigen einzuflößen) — **Gabr. Zinano** (Diſcorſo ſopra la Tragedia, in ſ. Sommario di varie rettoriche greche, lat. et volgari, Regg. 1590. 8.) — **Ant. Roſſi** (Diſcorſi intorno alla Tragedia, Vic. 1599. 8.) — **Agoſt. Michele** (S. den Art. Drama, S. 712.) — **Lor. Giac. Tebalducci Maleſpini** (In ſ. Orazioni e Diſcorſi, Fir. 1597. 4. findet ſich Bl. 29. ein Diſc. ſopra la purgazione della Tragedia) — **Fauſt. Summo** (S. den Art. Drama, S. 712.) — **Udeno Niſiely** (Mehrere ſ. Proginn. poet. handeln vom Trſpl. als, im 2ten Bde. der 25te vom tragiſchen Stil; der 30te von den dramat. Epiſoden; der 31te vom Subject des Trauerſpieles; der 47te von dem Vorzuge zwiſchen dem Heldengedicht und dem Trſpl. der 48te von der, dem Trſpl. zukommenden Größe, der 49te von der Erkennung, der 50te von dem, den tragiſchen Perſonen zukommenden, Character; der 132te von der Zeit oder Dauer des Trauerſpieles; im 4ten Bde. der 56te vom Styl der Tragödie; im 5ten der 14te von dem Trſpl. überhaupt, und a. m. aber der Verf. hat mehr die Meynungen Andrer geſammelt, als eigene vorgetragen.) — **Giov. Bonifaccio** (Diſc. nel quale ſi tratta del modo di ben formare a queſto tempo una Tragedia, Pad. 1624. 1631. 4) — **Giov. Gudedei** (Bey ſ. Trag. l'Aſmondo, Pad. 1632. 4. findet ſich ein Brief über die Trauerſpiele mit fröhlichem Ausgange.) — Carl. Gallucci (Rinovazione dell' antica Tragedia e diſeſa del Criſpo, eines lateiniſchen Trauerſpiels des Bernard. Stefonio, Rom. 1633. 4.) — Martino La Farina (Diſc. della Tragedia, bey den Tragedie ſacre e morale, Palerm. 1633. 8. 2 Bd.) — Piet. Buonarelli (In ſ. Diſcorſi acad. R. 1658. 12. findet ſich einer über die Frage; qual ſia più profittevole nella Republ. ragionev. il Poema tragico o il comico.) — Innoc. Mar. Fioravanti (Diſcorſo della Tragedia, in den Memorie, Impreſe etc. de' Sign. Academici Gelati, Bol. 1672. 4.) — Mar. Creſcimbeni (In dem 5ten ſ. Geſpräche Della bellezza della volgar Poeſia werden auch die Grundſätze des Trauerſpieles, aber blos zu Gunſten ſ. Elvio, einer favola paſtorale, entwickelt.) — Piet. Jac. Martello (1) Del verſo tragico, e qual debba eſſere nelle Tragedie italiane, bey ſ. Theatro, Rom. 1709. 8. 2) Della Tragedia antica e moderna, Dial. Rom. 1715. 8. Das Geſpräch iſt in ſechs Seſſione abgetheilt, und betrift blos einige Unterſchiede zwiſchen dem Trſpl. der Alten und der Neuern, und die Abweichungen der letztern von den erſtern. Der Verf. behauptet, daß verſchiedene der Beſchaffenheiten des griechiſchen Trſpls. blos das Werk der Zeitumſtände in Griechenland waren, daß nur die Regeln, welche aus der Natur der Sache ſelbſt fließen, unveränderlich ſind, und daß daher die Form und Einrichtung des griechiſchen Trſpls. nicht durchaus Muſter für die Neuern ſeyn könne. Im Grunde ſcheint die Schrift gegen die folgende Schrift des Gravina gerichtet, und zu der Vertheidigung des Verf. welcher ſeine Trſple. nach franzöſiſchen Stücken gebildet hatte, abgefaßt zu ſeyn.) — Vincenzio Gravina (Della Tragedia, Libro uno, Nap. 1716. 4. und nachher bey den Auflagen ſeines Werkes, Della Ragione poetica, Ven. 1731. 4. und öfter. Der Verf handelt, in 42 Abtheil. della fine della Poeſia; della Trag. e ſua dignità; della fav. tragica: purgazion degli affetti per la Tragedia; contro i moderni Tragici; del periodo o tempo della fav. e ſuoi vizi; degli altri vizi della favola; dell' unità della favola; degli epiſodi; della favola ſemplice, o ravviluppata; della poetica d'Ariſtotile; dello ſcioglimento della favola; dei fatti atroci; del coſtume; del coſtume veriſimile; dell' inaſpettato; del coſt. natur. civ. e domeſtico; contro i moderni Tragici; dell' egualità del coſtume; contro i moderni Tragici; della ſentenza; contro i moderni Tragici; della locuzione; virtù della gr. e lat. favella; contro la moderna locuzione; del numero; del verſo magico, cioè del jambo, del verſo della volgar Tragedia; del numero e del ritmo; facoltà della lingua italiana; della rima e ſuo uſo; dalle Trag. di Seneca; della melodia, ſe tutta la Trag. ſe cantaſſe e ballaſſe; diſtinz. della melodia e dell' armonia, dell' antica rappreſentazione; contro alcuni interpreti; del Teatro, dell' apparato; delle parti di quantità; delle Trag. franzeſi.) — Pietro de' Conti di Calepio di Bergamo (Paragone della Poeſia tragica d'Italia con quella di Francia, Zurigo 1732. 8. verm. mit einer Vertheidigung des Verf. gegen das Eſame critico des Giuſ. Salio, Pad. 1738. 8. und des Sophocles gegen den Voltaire, Ven. 1770. 8. Das Werk enthält 7 Kap. wovon, in dem erſten, in 4 Art. s'eſaminan le favole tragiche degli Italiani e de' Franceſi nella proprietà principale, das zweyte, in 4 Art. e theilt Oſſervazioni intorno le circoſtanze che rendono efficaci le peripezie, das dritte, in 3 Art. della pratica degli Epiſodi, das vierte, in 7 Art. de' vantaggi ch' hanno li Franceſi circa molti artifici ſpettanti all' ordine ed alla forma della tragica rappreſentanza, das fünfte, in 7 Art. dell' oſſervanza delle regole ſpettanti a' coſtumi, das ſechſte, in 8 Art. della qua-

lità

ſo) dello ſtile praticato da poeti d' ambedue le nazioni; das ſiebente, in 5 Art. di vari metri uſati dagl' Italiani in Tragedia, e de' tragici verſi de' Franceſi. Ein Anhang handelt von dem Trſpl. des la Motte. In den weſentlichen Theilen der Fabel ſcheinen die Franzoſen dem Verf. zurück geblieben zu ſeyn; und die Italiener, durch eine zu treue Nachahmung des griech. Trſpls. gefehlt zu haben.) — **Becelli** (In dem 4ten Abſchn. des 1ten Buches ſ. Werkes Della novella Poeſia, wird, S. 18 u. f. unterſucht ſe oggidì la tragedia faccia o poſſa fare gli antichi e mirabili effetti, e ſe i fatti de' noſtri Martiri ſieno veramente tragica materia.) — **Xav. Quadrio** (Der 3te Bd. ſeiner Stor. e Rag. d'ogni Poeſia handelt in 6 Diſtinz. dell' origine e della propagazione della tragica Poeſia; della natura della Tragedia; del ſuggetto della Tragedia; della favola trag. e della coſtituzione di eſſa; della parte di quantità della Tragedia; della pratica del Teatro.) — **Gorini Corio** (Vor ſ. Teatro tragico e comico, Ven. 1732. 8. findet ſich eine Abhandl. über die vollkommene Tragödie.) — **Ant. Conti** (Vor ſ. Quadro Tragedie, Fir. 1751. 8. Lucca 1764. 8. finden ſich Vorreden über die Theorie des Trſpls. und in dieſen einzele gute Bemerkungen.) — **Giov. Ant. da Lucca** (Vor den Tragedie di *Lauriſo*, (welches ſein Nahme unter den Arkadiern war) Rom. 1761. 8. 4 Bde. finden ſich Due ragionamenti ſopra la compoſizione delle Tragedie.) — **Gianrinaldo Carli** (Dell' indole (e dell' iſtoria) del Teatro tragico. in dem 14ten Bd. S. 147-220 der Raccolta d'opuſc. ſcient. et filol.) — **Ceſarotti** (Eine Abhandlung über das Vergnügen, welches das Trauerſpiel verſchafft, findet ſich bey ſ. Ceſare e Maometto del S. Voltaire, Ven. 1762. 8.) — **Frc. Maria Zanotti** (Die 2te Abtheil. ſ. Ragionamento dell' arte poetica, Bol. 1768. 8. handelt v. Trſpl.) — **Giov. Pizzi** (S. den Art. **Drama**, S. 717.) — **Giov. Camera** (Vor dem 1ten Bande ſ. Novo Teatro, Piſ. 1789. 8. finden ſich Oſſervaz. . . ſulla Tragedia.) — **Sav. Bettinelli** (Vor ſeinen Tragedie . . . Baſſano 1771. 8. und im 6ten Bd. ſ. Opere, Ven. 1782. 8. S. 1 u. f. ſteht ein Diſcorſo ſopra il Teatro italiano, worin auch von Trauerſpielen, theoretiſch und hiſtoriſch, gehandelt wird. Der letztere Theil iſt der beſſere, und dieſer findet ſich im Auszuge in dem Gothaer Theaterkalender für das Jahr 1779.) — —

In ſpaniſcher Sprache: **Joſ. Ant. Gonzalez de Salas** (Nueva Idea de la Tragedia, o illuſtracion ultima al Libro ſingolar de Poetica de Ariſtoteles, Mad. 1633. 4. Mad. 1778. 8. 2 Bde.) — **Auguſtin de Montiano y Luyando** (Vor ſeinen zwey Trauerſpielen, Virginia 1750. und Ataulfo 1753. finden ſich zwey Abhandlungen über das ſpaniſche Trauerſpiel, wovon die erſte von Hermilly, Par. 1754. 12. 2 Bd. in das Franzöſiſche überſetzt worden iſt.) — **Ignacio de Luzan** (Das 2te Buch ſ. Poetica . . . Zarag. 1737. fol. Mad. 1779. 8. handelt vom Trſpl.) — —

In franzöſiſcher Sprache: **Jean de la Taille de Bondaroy** (De l'art de la Tragedie, vor ſ. Saul le furieux, Par. 1572. 8.) — **Pierre de Laudun d'Aygaliers** (Das 5te Buch ſ. Art poet. 1597. 12. handelt vom Trſpl.) — **Jean Louis Guez de Balſac** (In ſ. Diſc. ſur une Trag. de Mr. Heinſius intitulée Herodes Infanticida, Par. 1636. 8. und in ſ. Oeuvr. div. Par. 1664. 12. finden ſich mehrere, das Trſpl. überhaupt betreffende Anmerkungen) — **Hipp. Jul. Pilet de la Menardiere** (Der größte Theil ſ. Poetique, Par. 1640 4. handelt von dem Trauerſpiele; aber ſeicht und geiſtlos.) — **Franc. Sarraſin** (Diſc. ſur la Tragedie . . . in ſ. W. Par. 1656. 4. Rouen 1658. 12. beſchäftigt ſich mehr mit Entwickelung der, in der Amour tyrannique des Scuderi, vergeblich befindlichen Schönheiten, als mit dem Trauerſpiele überhaupt, enthält aber oder denn doch einzele gute Bemerkungen darüber.) — Fr. Hedelin, Abt von Aubignac (Sein, bey dem Art. Drama, S. 718 angezeigtes Werk beſchäftigt ſich im Grunde nur mit dem Trauerſpiel, und gehört alſo auch hieher. Ferner findet ſich im 6ten Bde. der Mem. de Litterat. et d'Hiſt. p. le Pere des Molets, Par. 1728. 12. und im 3ten Bde. der Bibl. franc. ou Hiſt. litter. de la France, ein Aufſatz von ihm, der von den Diſcours de pieté dans les Tragédies handelt, und worin er ſich wider Gegenſtände, welche aus der chriſtlichen Religion genommen ſind, wider lange moraliſche Tiraden, u. d. m. erklärt, und gute Nachrichten über die Vorſtellungen der Myſterien liefert.) — **Pierre Corneille** (Der zweyte Diſcours bey ſeinen Werken, Par. 1663. f. und allen folgenden Auflagen, handelt von dem Trauerſpiele; deutſch findet er ſich im 2ten St. der Beyträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 211.) — **Pierre de Villiers** (Entretiens ſur les Tragedies de ce tems, Par. 1675. 12. und auch in den, von Franç. Granet herausgegebenen Diſſertat. ſur pluſieurs Trag. de Corneille et de Racine, Par. 1739. 12. vornämlich wider die, in den franzöſiſchen Trauerſpielen herrſchende Liebe.) — **Chev. de Mere** (Diſſertat. ſur la Traged. anc. et moderne, in ſ. Oeuvr. poſth. à la Haye 1701. 12. S. 185-209.) — **Rene de Vatry** (Von ſeinen, im 8ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. befindlichen trois Diſſertations ſur la Tragedie, gehören die beyden erſten hieher, où l'on examine s'il eſt neceſſaire qu'une tragedie ſoit en V Actes (welche Frage er bejahet, weil Erfahrung, Beyſpiel der gröſten Dichter, und Beyſtimmung der beſten Kritiker es ſo wollen) und die zweyte Sur les avantages que la Traged. anc. retiroit des Choeurs (welche er darin ſetzt, daß durch die Chöre das Trauerſpiel regelmäßiger und mannichfaltiger gemacht, daß ihm mehr Glanz, mehr Majeſtät, mehr Pathos gegeben wird.) — **Ungen.** (Lettres ſur les Traged. de Mr. Campiſtron, et ſur l'uſage de la Tragedie des moeurs, in dem Merc. de Trevoux Fevr. 1708.) — **Et. Souciet** (Lettres contenant quelques reflect. ſur la Trag. in den Mem. de Trevoux, Julius und Auguſt 1709. Wider die Möglichkeit, daß durch das franzöſiſche Trauerſpiel die Leidenſchaften gereinigt werden können.) — **Nic. de Malezieux** (Diſc. . . . ſur la Traged. de Joſeph, par l'Abbé Geneſt, bey dieſem Trauerſpiele, Par. 1711. 12. Gegen die Vermiſchung der Perſonen und Zeitaltern, der heidniſchen und chriſtlichen Mythologie.) — **Franç. Salignac de la Motte Fenelon** (In ſ. Reflex. ſur la Rhetor. et ſur la poet. Par. 1718. 12. findet ſich auch ein Projet d'un traité ſur la Tragedie, (S. 48. der Amſterdammer Ausgabe von 1730.) in welchem er die, in den franzöſiſchen Trauerſpielen herrſchende fade Galanterie, den bald übertriebenen, bald geſierten, ſpitzfindigen Ausdruck, die falſche Darſtellung der Charakter des Alterthums, z. B. des Auguſt, rügt.) — **Jean Bapt. Dubos** (In ſ. Reflex. crit. ſur la poeſie, et ſur la peinture, Par. 1719. 12. 2 Bd. und noch ſehr oft, im 1 Bd. handelt der 7te Abſchn. des erſten Theils davon, que la Traged. nous affecte plus que la Comedie à cauſe de la nature des ſujets que la Tragedie traite; der 14te zum Theil des ſujets propres à la Tragedie; der 15te Des perſonnages de ſcelerats qu'on peut introduire dans les Tragedies; der 16te De quelques Traged. dont le ſujet eſt mal choiſi; der 17te S'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragedies; der 18te Que nos voiſins diſent que nos poetes mettent trop d'amour dans leurs Tragedies; der 20te De quelques maximes qu'il faut obſerver en traitant des ſujets tragiques; der 24te Si les poet. trag. ſont obligés de ſe conformer à ce que la Geogr. l'Hiſt. et la Chronol. nous apprennent poſitivement; der 44te Que les poemes dramat. purgent les paſſions.)

paſſions.) — **Ch. de St. Denis, Sr. de St. Evremont** (In dem 3ten Bd. ſ. W. Londr. (Par.) 1725. 12. finden ſich 1) reflex. ſur la Traged. anc. et moderne, worin er vorzüglich von der Gefahr des Schauſpieles redet; 2) Diſcours ſur les caractères des tragedies, worin er die großen Schwierigkeiten, Empfindungen richtig auszudrücken, zu zeigen ſucht. 3) Penſées ſur les Trag. et le caractère de Corneille.) — **Louis Riccoboni** (Bey ſ. Hiſt. du Theatre ital. findet ſich, Bd. 1. S. 247. eine Diſſertat. ſur la Traged. moderne, worin er viele der geheimen Schäden des franzöſiſchen Trauerſpieles aufdeckt. Deutſch, von J. F. May, findet dieſe Abhandlung ſich im 2ten Bd. S. 500. der Schriften der deutſchen Geſellſchaft.) — **Fran. Houdart de la Motte** (In dem 4ten Bd. ſeiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Bd. finden ſich vier Diſcours ſur la Tragedie, welche zuſammen zuerſt mit ſeinen Oeuvr. de Theatre, Par. 1730. 8. gedruckt wurden, und worin er die, in den franzöſ. Trauerſpielen herrſchende Liebe in Schutz nimmt, wider die Einheiten, und vorzüglich des Ortes und der Zeit ſich erklärt, eine neue Einheit, nämlich des Intereſſe, angiebt, die gewöhnlichen Expoſitionen, die Confidenten, die Monologen tadelt, und endlich behauptet, daß man auch in Proſa Trauerſpiele ſchreiben könne. Auch über den Dialog, und den Ausdruck ſind ſehr gute Bemerkungen darin enthalten.) — **Franc. Arouet de Voltaire** (Widerlegte einen Theil der Behauptungen des la Motte in der Vorrede der Ausgabe ſeines Oedip vom J. 1729. und hat nachher verſchiedene ſeiner Trauerſpiele, als den Brutus, die Zayre, u. a. m. mit lehrreichen Vorreden und Zueignungsſchriften begleitet. Auch finden ſich in ſeinen Werken noch mehrere Aufſätze über das Theater, als Des divers changemens arrivés à l'art tragique; De la Tragedie angl. Deutſch, in den Beyträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters, S. 96. Du Theatre anglois, in dem 6ten Bd. der Ausg. des Beau-
marchais; De la Tragedie, im 6ten
Bd. Lettre à l'Acad. franc. im
Bd. welche vorher alle ſchon, eine
einmahl, und zum Theil in anderer
als in den Lettres ſur les anglois,
dem Appel à toutes les Nations d'Eu-
rope, gedruckt waren. Ueberſ. in
Engliſche iſt ein Theil dieſer Aufſätze, mi
der Aufſchrift, Critical Eſſays on Dra-
matic Poetry, Lond. 1761. 12. Au
gehören hierzu noch ſeine Commentaires
ſur les Oeuvres de Corneille, die mi
dieſen Werken zugleich 1764. 8. 12 Bd. er
ſchienen, aber auch einzeln abgedruckt
den ſind.) — **De la Place** (Eſſai ſur le
gout de la Tragedie, Amſterd. 17
8. Ein Gemiſch von Verſen und Pr
das vorzüglich Bemerkungen über, w
ſonar gegen die Eigenheiten, und di
Sprache des Trauerſpieles enthält.) —
**Auguſtin Nadal** (Obſervations ſur
la Tragedie, und eine Lettre à M.
la Preſidente Ferrant über eben dens
ben Gegenſtand, in dem 2ten Bd.
Oeuvr. melées, Par. 1738. 12. Sehr
iſt, was er über das Trauerſpiel der Alt
ungegründet, was er von der Wirkun
ſehr vieler, in einer Scene erſcheinende
Perſonen, und gänzlich aller Erfahrun
und Natur zuwider, was er zu Gunſte
einer vernachläßigten Schreibart ſag
Uebrigens will er die Einheit der Zeit
gar auf zwölf Stunden einſchränken.) —
**Ungen.** (Eclairciſſement ſur la m
nière dont la terreur et la pitié thé
trale operent la purgation des p
ſions, propoſée par Ariſtote, comm
le but de la Tragedie, in den Mem
de Trevoux, Janv. 1740. Nichts a
Declamation) — Ungen. (Obſerva
générales ſur le ſentiment et l'intér
qui doivent entrer dans nos Trag
in dem 1ten Bd. des Merkur vom D
cembr. 1762. — **Ch. Batteux** (In
Cours de belles Lettres handelt d
2te Art. des 2ten Abſchnittes des 4
Theils von der Tragödie, Bd. 2. S. 26
der Ramleriſchen Ueberſ. 4te Aufl. Au
finden ſich in den Mem. de l'Acad. d
Inſcript. noch 4 Mem. von ihm, d

de la nature et des fins de la Tragedie, [illegible] Memoire, De l'Epopée comparée avec la Tragedie et l'Hiſtoire, welche ſämmtlich, mit einigen ähnlichen Memoires des Hrn. Rochefort, einzeln, unter dem Titel: Quatre Mem. ſur la Poet. d'Ariſtote, Gen. (Berl.) 1781. 8. gedruckt worden ſind.) — Louis Racine (In dem, bey ſ. Remarques ſur les Tragedies de Jean Racine, Amſt. et Par. 1752. 12. 3 Bd. im 3ten Bd. befindlichen Traité de la poeſie dramatique anc. et moderne, unterſucht er, im 3ten Kap. En quoi conſiſte le plaiſir de la Tragedie et de la grande emotion que cauſoient les Traged. grecques. Im 4ten Kap. La Tragedie eſt elle utile? Im 9ten Kap. Defauts que les Etrangers ont coutume de reprocher à notre Tragedie; Im 10ten Kap. Les Grecs ont-ils porté plus loin que nous la perfection de la Tragedie?) — Nic. Ch. Joſ. Trublet (In ſ. Eſſais findet ſich, im 4ten Bd. Par. 1762. 12. S. 305. ein Aufſatz. De la Tragedie, und S. 328. Reflex. ſur la proſe et les vers franc. par rapport à la Tragedie) — Friedr. Marmontel (In ſ. Poet. françoiſe, Par. 1763. 8. 2 Bd. handelt das 12te Kap. im 2ten Bd. S. 95. von dem Trauerſpiel. Und bey den, von ihm herausgegebenen Chef d'oeuvres dramatiques findet ſich im 1ten Bd. eine Abhandlung über das Trauerſpiel, welche deutſch, unter dem Titel: Ueber die dramatiſche Dichtkunſt, Leipz. 1774. 8. erſchien) — Ungen. (Diſſertation ſur la Tragedie anc. et moderne, Par. 1767. 12. worin unterſucht wird, 1) welchen Vortheil die Alten von ihren Chören hatten. 2) Ob die alte Tragödie ähnlich geſungen worden, und worin ſie ſich von der neuern unterſcheidet? 3) Ob das Trauerſpiel fünf Acte haben müſſe?) — Vaubriere (S. den Art. Drama, S. 713.) — De Lille (Ihm wird, in den Trois Siecles litterair. eine Poetique ſur la Tragedie zugeſchrieben, welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß.) — Mercier (In ſ. Werke, Du Theatre handelt das 2te und 3te Kap. De la Trag. anc. et moderne) — Jean Mar. Bern. Clement (De la Tragédie ... Amſt. 1784. 8. 2 Th. Der Verf. handelt, im erſten Th. in 7 Kap. des progrès de l'art tragique et de ſa decadence, de la vraiſemblance theatrale in 5 Kapit. de l'action ou du mouvement dramatique; de l'appareil theatral; du pathetique de ſituation; im zweyten Th. in 8 Kap. des differentes parties de l'Economie dramatique; des moyens eſſentiels à l'Econ. dramatique; des caracteres; des moeurs; des ſentimens; des paſſions; du dialogue; du ſtyle de la Tragedie; aber alles in Beziehung auf die Trſpl. des H. v. Voltaire, um ſolche herab zu ſetzen.) — Domairon (Der 4te Art. des dritten Kap. im 2ten Bd. S. 314. ſ. Princ. generaux des belles lettres, Par. 1785. 12. handelt du genre tragique, und zwar de la tragédie, de la terreur et de la pitié, des malheurs propres à la Tragédie, de la fable de la Tragedie, de l'amour dans la Tragedie, du ſtyle de la Tragedie, des poetes tragiques.) — Außer dieſen finden ſich bey Dorats Trauerſpiel Amilka, oder Peter der Große; bey Arnauds Comte de Cominge, Par. 1768. 8. u. a. m. noch Abhandlungen über das Trauerſpiel. — —

In engliſcher Sprache: Rymer (The Tragedies of the laſt Age conſidered and examin'd by the Practice of the anc. and by the Common ſenſe of all Ages, Lond. 1678. 1692. 8. A ſhort View of Tragedy, its Origin, Excellency and Corruption, with ſome reflections on Shakeſpear, and other Practitioners for the Stage, L. 1693. 8. Beyde Schriften ſind zwar eigentlich mehr hiſtoriſch, als theoretiſch, enthalten aber doch auch eine Menge einzeler critiſcher Bemerkungen.) — Th. Pope Blount (Was er, in ſ. Remarks upon Poetry, über das Trauerſpiel, S. 45 u. f. ſagt, iſt aus dem vorhergehenden Schriftſteller und aus Rapins Reflex. gezogen.)

gen.) — **Lud. Cruſius** (handelt, in ſ. Lebensbeſchr. römiſcher Dichter, Bd. 1. S. 261. d. U. vom Trſpl. nach dem Ariſtoteles.) — **Wilkes** (In ſ. General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt das 2te und 3te Kap. des erſten Theils von dem Trauerſpiele überhaupt, und den verſchiedenen Arten deſſelben.) — **Ungen.** (In dem Eſſay upon the preſent ſtate of the theatre in France, England and Italy . . Lond. 1760. 8. handelt das 11te Kap. S. 46. von dem Trauerſpiele, conſidered with regard to the Paſſions; das 14te S. 67. Of the uſe of Tragedy; das 15te Tragedy conſidered in an abſtract and metaphyſical light; das 20te Tragedy conſidered as a work of art. Was in dem Werke von den Einheiten geſagt wird, hat ſogar Hedelin ſchon geſagt.) — **J. Newberry** (Das 22te Kap. ſ. Art of Poetry on a new Plan, Bd. 2. S. 165 handelt vom Trauerſpiele.) — **Heinr. Home** (In dem 22ten Kap. der bekannten Elements kommen eine Menge ſeiner Bemerkungen über die Wahl des Subjectes in der Tragödie vor.) — **Jam. Moor** (On the End of the Tragedy, according to Ariſtotle, an Eſſay in two Parts . . Glasg. 1764. 8. Durch eine, dem Worte *Κάθαρσις* gegebene andre Bedeutung, will er die, von dem Ariſtoteles, dem Trauerſpiele zugeſchriebene Reinigung in eine **Wegräumung** der Leidenſchaften verwandeln. Deutſch findet ſich das Werk bey G. B. v. Schirach Ueberſetzung des Marmontel, von der Harmonie des Styles, Bremen 1767. 8.) — **Ungenannter** (Curſory Remarks on Tragedy, on Shakeſpear, and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians, Lond. 1774. 4. Nimmt vorzüglich das franzöſiſche Trauerſpiel, beſonders des Hrn. von Voltaire, gegen die Vertheidiger des Shakeſpear in Schutz.) — **Will. Cooke** (S. den Art. Drama, S. 714.) — **Jam. Harris** (S. ebend. S. 715.) — **Hugh Blair** (Die 45 und die 46te ſ. Lectures, Bd. 2. S. 4[illegible] handeln von dem Trauerſpiele.) — Auſſer dieſen finden ſich in Hurds Commentar über die Dichtkunſt des Horaz, u. a. m. eine Menge hierher gehöriger Bemerkungen. — —

In deutſcher Sprache: **Phil. Harsdörfer** (Im 2ten Th. ſ. Poet. Trichters kommt etwas vom Trauerſpiele vor.) — **Albr. Chriſtn. Rothe** (auch er ſagt im 3ten Th. ſ. Vollſt. deutſchen Poeſie etwas von dem Trauerſpiele.) — **Joh. Chriſtoph. Gottſched** (Das 10te Kap. des 2ten Thls. ſ. Dichtkunſt handelt vom Trſpl. und iſt vielleicht, ſo wenig auch darin zu finden ſeyn mag, die erſte, erträgliche deutſche Schrift darüber.) — **J. J. Bodmer** (Bey ſ. Briefwechſel von der Natur des poet. Geſchmacks, Zür. 1736. 8. iſt eine Unterſuchung, wie das Erhabene im Trauerſpiele Statt finden könne, und von der poetiſchen Gerechtigkeit.) — **Ungen.** (Abhandlung von den auf der Schaubühne ſterbenden Perſonen, im 15ten St. der Beytr. zur Crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie, u. ſ. w. S. 390.) — **G. B. Straube** ([illegible]chen warum ein Trauerſpiel nothwendig in Verſen geſchrieben ſeyn müſſe, ebend. im 24ten St.) — **Chr. Mylius** (Unterſuchung, ob, und in wie fern die Gleichniſſe in den Trauerſpielen Statt finden, ebend. im 30ten St.) — **Ad. Dan. Richter** (Zufällige Gedanken von dem Verſe und Reime des Trauerſpieles . . . Annab. 1742. 4. Der Verf. erklärt ſich dagegen.) — **Joh. El. Schlegel** (In dem 3ten Th. ſ. Schriften, Coppenh. 1761-1770. 8. 5 Th. findet ſich ein Auszug eines Briefes an ſeinen Bruder, welcher Anmerkungen über die Trauerſpiele der Alten und Neuern enthält; und ebend. ein Aufſatz von der Würde und Majeſtät des Ausdruckes im Trauerſpiele, der, als Vorrede zu ſeinen theatraliſchen Werken, Coppenh. 1747. 8. zuerſt gedruckt worden iſt.) — **Mich. Conr. Curtius** (Bey ſ. Ueberſ. der Dichtkunſt des Ariſtoteles findet ſich eine Abhandl. v. Trauerſpiele.) — **J. P. Schrader** (Von ſ. drey Abhandl. vor dem komiſchen Theater von Straub, Breſl. 1759. 8. handelt eine vom Trſple.) — **Fried. Nicolai** (Vor dem 1ten Bande der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften findet ſich von ihm eine Abhandlung über das Trauerſpiel.) — In dem 3ten Band eben dieſes Werkes S. 201. ein Schreiben über die Sittlichkeit der Tragödie. — Bey dem Stücke, Leichtſinn und Verführung, ein Geſpräch über das heroiſche und bürgerliche Trauerſpiel. **Chriſtn. Heinr. Schmid** (Ueber das bürgerliche Trauerſpiel, im 3ten Bde. der Unterhaltungen. Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti, Leipz. 1773. 8. Ueber Götz von Berlichingen, Leipz. 1773. 8.) — **G. E. Leſſing** (Mehrere der Aufſ. in ſ. Dramaturgie handeln von der Theorie des Trauerſpieles.) — **Lor. Weſtenrieder** (In ſ. Reden und Abhandl. München 1779. 8. findet ſich auch eine Abhandlung über das Trauerſpiel.) — **Ant. v. Klein** (Ueber Leſſings Meynung vom hiſtoriſchen Trſpl. und über Emilia Galotti, Frft. 1781. 8. Ueber das Trſpl. Agnes Bernauerinn, Mannh. 1781. 8.) — **J. A. Eberhard** (In ſ. Theorie der ſchönen Wiſſenſch. Halle 1783. 8. handelt das 4te Hauptſt. S. 139. und — in **J. J. Eſchenburgs** Entwurf einer Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften, der 6te Abſchn. S. 240 der 2ten Aufl. von dem Trauerſpiele. — **F. W. Gotter** (Die Vorrede vor dem 2ten Bd. ſ. Gedichte handelt von dem verſificirten Trſple.) — **F. Schiller** (Ueber die tragiſche Kunſt, in dem 1ten Bd. S. 176 der Neuen Thalia.) — —

Von dem Urſprunge des Trauerſpieles: **Rich. Bentley** (Der eilfte Abſchn. in ſ. Reſp. ad C. Boyl. Opuſc. Philol. S. 273. der Leipz. Ausg. handelt De origine Tragoediae, und der Verf. erklärt den Theſpis für den Erfinder derſelben.) — **Rene de Vatry** (Recherches ſur l'origine et les progrès de la Trag. und ſuites des recherches, im 15ten und 20ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — **P. Brumoy** (Diſc. ſur l'origine de la Tragedie, vor dem 1ten Bande ſ. Theatre des Grecs.) — **J. J. Mano Valent** (Num Theſpis Trag. Auctor haberi poſſit, Diſſert. Erl. 1788. 4. zwey St. Gegen Bentleys Meynung.) — —

Von der Geſchichte, und den Eigenheiten des Trauerſpieles bey den Griechen: **Fr. Portus** (Er handelt, in ſ. Prolegom. in Soph. Trag. Morg. 1548. 4. von dem Trauerſpiele überhaupt, ſeinem Urſprunge, ſeinem Unterſchiede von dem Luſtſpiel, u. d. m.) — **Jac. Mycillus** (Bey der Ausg. des Euripides, Baſ. 1562. f. finden ſich von ihm de Trag. et ejus partibus prolegomena quaedam.) — **Joſ. Barnes** (Tractatus de Trag. veter. Graecor. item de Theatro, et Scena, et illius apparatu, nec non de Muſica theatrica, deque Verſuum tragicor. legibus, in 13 Abſchn. bey ſ. Ausg. des Euripides.) — **Joh. Chriſtph. Cramer** (De Theſpide primo cultior. Trag. Auctore, Jen. 1754. 4.) — **J. Ad. Emmerich** (De quibusdam apud Graec. vet. Trag. Scriptoribus, Jen. 1759. 4.) — **Th. Franklin** (Diſſertat. on ancient Tragedy, Lond. 1760. 4. und bey der 2ten Ausg. ſ. Ueberſ. des Sophokles.) — **Th. Chr. v. Murr** (Eſſai ſur l'Hiſt. des Poetes tragiques grecs, Nur. 1760. 8.) — **Benj. Heath** (Vor ſ. Not. ſ. Lect. in Trag. vet. Dramat. Oxon. 1762. 4. findet ſich eine Diſp. de tragicor. graecor. Metris.) — Im 4ten Bde. der *Variétés litteraires*, Par. 1768. 12. findet ſich, S. 113 eine Lettre ſur la Tragedie grecque. — **Le Beau** (Des Tragiques Grecs, in dem 35ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — Einzele vortreffliche Bemerkungen über die Beſchaffenheit und Eigenheiten des gr. Trſpls. finden ſich in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 73 u. f. — **Joſ. And. Ben. Bergſträſſer** (Ueber die Anſpielungen der griechiſchen Tragiker auf die Geſchichte, im 3ten Bd. von G. B. v. Schirach Magaz. der deutſchen Kritik.) — **Sav. Mattei** (Nuovo Siſtema d'interpretare

tare i Tragici greci, bey ſ. Saggio di Poeſie lat. e ital. Nap. 1774. 4.) — Piet. Signorelli (Das 5te Kap. des 2ten Buches ſ. Krit. Geſch. des Theaters, Bd. 1. S. 41. d. U. handelt vom griech. Trſpiele.) — J. J. H. Naſt (Obſervat. in poem tragicum Graec. Stuttg. 1778. 4.) — H. Merian (In dem 3ten ſ. Mem. von dem Einfluß der Wiſſenſch. auf die Dichtkunſt, wird von der Tragödie der Griechen, Bd. 1. S. 146. d. U. gehandelt.) — La Harpe (Im 1ten Bd. ſ. Oeuvr. Par. 1779. 8. findet ſich ein Verſ. über die drey tragiſchen griech. Dichter.) — Rochefort (Sur l'objet de la Tragedie chez les Grecs, zwey Abhandl. in den Mem. de l'Acad. des Inſcript. und bey den Quatre Mem. de l'Abbé Batteux, Gen. (Berl.) 1781. 8.) — Abt Barthelemy (Das 71te Kap. ſ. Voyage du jeune Anacharſis handelt, von der Natur und dem Gegenſtande des griech. Trſpiels) — J. Auger (De la Trag. grecque et du nom qu'on devrait lui donner pour s'en faire une juſte idée, Par 1792. 8.) — S. übrigens die Art. Chor, S. 465. Drama, S. 717 u. f. u. a. m. — — Geſchrieben haben Trauerſpiele bey den Griechen: Aeſchylus (ſ. deſſen Art.) — Euripides (ſ. deſſen Art.) — Sophokles (ſ. deſſen Art.) — Und die Nahmen derjenigen, deren Werke nicht auf uns gekommen ſind, in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 19. — S. auch die von H. Grotius herausgegebenen Excerpta ex Tragoed. et Com. graec. . . Par. 1626. 4. gr. und lat. — —

Von der Geſchichte und den Eigenheiten des Trauerſpieles bey den Römern: Ant. del Rio (Syntagma Tragoed. lat. . . . Antv. 1593. 4. Par. 1619. 4.) — P. Signorelli (Im 7ten Kap. des 2ten Buches ſ. Krit. Geſch. des Theaters, Th. 1. S. 183. d. U.) — Torb. Baden (De cauſis neglectae Tragoediae apud Romanos, Gött. 1790. 8.) — Trag. vet. lat. Tereus, deperditar. XV. foror, cujus hiſt. et Prol. tradit D. C. Grim, Annab. 1790. 4. — — Geſchrieben haben Trauerſpiele bey den Römern: Seneca (ſ. deſſen Art.) — Die Nahmen der übrigen finden ſich in den angezeigten Schriftſtellern; und die übrig gebliebenen Fragmente von ihren Stücken in Scriverii Collect. veter. Tragicor. Lugd. Bat. 1620. 8. Von dem Pacuvius hat Annibale Leo noch beſondre Memorie . . . Nap. 1763. 8. herausgegeben. — —

Das eigentliche Trauerſpiel der Neuern, hat, im Ganzen, ſich, bekannter Maßen, nach dem Trauerſpiel der Alten gebildet; und erſchien zuerſt in römiſcher Geſtalt. Als nähmlich die, aus den Ueberſchwemmungen der Barbaren, geretteten Ueberbleibſel der alten Dichter allmählig wieder an das Licht gebracht wurden, und die Verfaſſung der Zeiten das Studium derſelben zu genießen anfieng, ſo ſuchten die, welche mit dieſen Werken bekannt waren, nach den Muſtern derſelben, Trauerſpiele in lateiniſcher Sprache; und da dieſe Sprache die Sprache der ehemahligen Herren der Welt geweſen, ſo ſie ausgebildet, um aus ihr zugleich allein Kenntniß und Wiſſenſchaft zu ſchöpfen; da die Sprache der nordiſchen Eroberer kaum ſchreibfähig, und doch die Poeſie ihren Schreibern gewieſen, und als Kunſtwerk bekannt war: ſo gieng es hier natürlich zu, daß diejenigen, welche nur ſich anſchickten, ſich um Kenntniß und Wiſſenſchaft zu bewerben, oder dergleichen zu beſitzen ſcheinen wollten, nicht blos die Form der Kunſtwerke der Alten, ſondern auch die Sprache derſelben darin, und um ſo viel eher beybehielten, da jene Sprache ſelbſt, zum Theil, die Sprache der Beſiegten wurden, die Sprache, Sitten, Gebräuche und Religion derſelben, zum Theil, annahmen, und zu ſehr das thätige Leben liebten, als daß ſie viel Werth auf Künſte und Wiſſenſchaften hätten legen können. Wer einmahl Kunſtwerke liefern wollte, konnte ſie, unter ſolchen Umſtänden, nicht wohl anders, als in der Form und in der Sprache der Alten, liefern. In dem Geiſte derſelben ſie zu verfertigen, davon hielt das

Studium dieſer Sprache ſelbſt, die zu ihrer Erlernung erforderliche Zeit, die damit, damals noch, verknüpften größern Schwierigkeiten, und der Werth, welchen ſie durch dieß alles, in den Augen ihrer Beſitzer erhalten mußte, ab; und die, aus der Art der Cultur der Zeit, entſtandenen Myſterien, Faſtnachtsſpiele, Haupt- und Staatsactionen zu zweckmäßigen Kunſtwerken, und aus ihnen ein eigenes, ſchönes Ganzes zu bilden, dazu mußten dieſe, ſowohl in Anſehung der Form, als der Sprache, in den Augen derjenigen, welche ſich mit Kunſt und Wiſſenſchaft abgaben, zu roh und unförmlich und barbariſch, und eine ſolche Unternehmung ſelbſt, in ihren Augen, ihrer unwürdig ſcheinen, da ſie dadurch nur für den großen, ungebildeten Haufen hätten arbeiten und den Beyfall der in ihren Augen gebildeten, eben ſo lateiniſchen Männer, nicht erwerben können. Und bey dieſem, der lateiniſchen Sprache einmahl zu Theil gewordenen Vorzuge und Anſehen, war es denn auch eben ſo natürlich, daß dieſe Sprache noch, wie die neueren Volksſprachen ſchon weiter gebildet waren, hin und wieder, im Beſitze der Dichtkunſt blieb, und auch noch ſpäter in ihr Kunſtwerke abgefaßt, ſo wie die Form der, in ihr abgefaßten Werke, mit einigen kleinen Veränderungen, allgemein angenommen wurde. Und ihr Einfluß iſt noch weiter gegangen. In den erſtern, in den neuern Sprachen ſelbſt, verfertigten Trauerſpielen, zeigt ſich die Manier des Seneca durchaus, und gewiſſe Spuren davon ſind noch gegenwärtig in vielen Trauerſpielen, beſonders der Franzoſen, zu finden. — Die erſten mir bekannten lateiniſchen Trauerſpiele der Neuern ſind in Italien von **Albertus Muſſatus** († 1330) geſchrieben worden; ſie ſind ganz nach Senecaiſcher Art, führen den Titel, Eccerinis, und Achilleis, und finden ſich in ſ. Operibus, Ven. 1636. f. S. 1 u. f. — Zu ſeinen Nachfolgern gehören, unter mehrern: **Greg. Carrari** († 1464. Progne, gedruckt, Ven. 1558. 4.) — **Laudivivi** (De captivitate Ducis Jacobi, des Generals Jacob Piccinino) — **C. Verardi** (1492. Fernandus ſervatus) — **Nic. Bartholomäus** (Chriſtus Xilonicus, Par. 1529. 8. Antv. 1537. 8.) — **Carolanus Martianus** (Tragoed. VIII. Medea, Electra, Hippol. Bacchae, Phoen. Cycl. Prometh. et Chriſtus ... Nap. 1563. 8.) — **G. Buchanan** (Jephte, Par. 1557. 4. franz. von Flor. Chretien, Orl. 1567. 4. Baptiſtes, ſ. Calumnia, Lond. 1578. 8. und bey ſ. Elegiar. liber. Lut. 1579. 16. Aus der Vorrede erhellt, daß der Verf. dieſe Stücke mit dem Vorſatze geſchrieben, den Geſchmack an allegoriſchen Vorſtellungen, oder den ſo genannten Moralitäten, dadurch zu verdrängen.) — **Car. Godranius** (Suſannae tragica Comoedia; Div. 1571. 4.) — **Nic. Friſchlin** († 1590. In ſ. Oper. ſcen. Argent. 1604. 8. finden ſich zwey lateiniſche Triple.) — **Hugo Grotius** († 1645. Adamus exul. In ſ. Poem. ſac. Hag. 1601. 4. Sophompaneas und Chriſtus patiens, Amſt. 1635. 4.) — **Dan. Heinſius** († 1655. Auriacus, ſ. libertas ſaucia, Lugd. B. 1602. 4. Herodes Infanticida, das letztere Stück veranlaßte zu ſeiner Zeit eine Menge Kritiken; Balſac ſchrieb eine, vorher angeführte, Abhandlung dagegen, welche Heinſius ſelbſt, in einer Epiſtola . . . Lugd. B. 1636. 8. und de Croy in einer Reponſe . . Par. 1641. 12. widerlegte. Auch Salmaſius ließ eine, ad Aegid. Menagium Epiſt. . . . Par. 1644. 8. dagegen drucken. Der Tadel gründete ſich vorzüglich auf die darin vermiſchten heidniſchen und chriſtlichen Gottheiten, Furien und Engel.) — **Bernh. Stephoni** (Criſpus, Lugd. B. 1609. 12. Flavia, Par. 1622. 16.) — **Hadr. Jordanus** (Suſanna, Par. 1654. 12.) — **Ch. de la Rue** († 1725. In ſ. Poemat. Par. 1680. 4. finden ſich zwey lateiniſche Triſte. Lyſimachus und Cyrus.) — u. v. a. m. —

Trauerſpiele **in italieniſcher Sprache**: **Bettinelli**, in dem Diſc. del Teatro italiano, Opere, Bd. 6. S. 1. und

Signorelli, in ſ. krit. Geſchichte des Theaters, Bd. 1. S. 347. u. ff. finden in der, in den J. 1470–1480. verfaßten Favola d'Orfeo des **Poliziano** den erſten Keim des italieniſchen Trauerſpieles. Nun iſt es zwar wahr, daß das Stück ſich tragiſch endigt (Orpheus wird von den Bacchantinnen zerriſſen) aber, abgerechnet, daß Hirten und Schäfer darin erſcheinen, daß Orpheus ein lateiniſches Gedicht darin ſingt, zeigt ſich keine Spur, daß der Dichter die Begebenheiten zu einem, unter ſich verbundenen Ganzen habe ordnen wollen, und keine einzige Situation iſt darin ausgeführt. Dem Orpheus, wie er ſein lateiniſches Gedicht ſingt, wird von einem Hirten erzählt, daß, wie ſeine Geliebte vor ſeinem Nebenbuhler Ariſtäus geflohen, ſie von einer Schlange verwundet worden, und geſtorben ſey; nun ſingt er ein italieniſches Klaglied; dadurch wird Pluto, der als gegenwärtig angenommen wird, erweicht, und giebt ſie ihm wieder; Orpheus ſtimmt wieder ein, aus dem Ovidius nachgeahmtes, lateiniſches Lied an: mit einem Mahl klagt Euridice, daß ſie ihm entriſſen werde; eine Furie widerſetzt ſich, wie er ihr nach will; er bricht in Klagen aus; nun ermuntert eine Bacchante ihre Gefährten zum Morde des Orpheus in Einer Octave, und erſcheint auch gleich mit ſeinem Kopfe, und das Stück ſchließt mit einem Lobliede auf den Bachus, und nimmt überhaupt nur dreyzehn Duodezſeiten ein. Ob das Stück in der, von dem P. Ireneo Affo di Buſſetto beſorgten Ausgabe, Ven. 1776. in einer andern Geſtalt erſcheint, weiß ich nicht; in ſeinen, im J. 1782. gedruckten Stanze findet es ſich noch in der beſchriebenen. — Im Anfange des ſechzehnten Jahrhundertes (1502) gab **Galeotto Carretto** bereits eine Sophonisbe, in Octaven geſchrieben, heraus, welche der gewöhnlichen Form des Trauerſpiels viel näher kommt, ob ſie gleich in funfzehn, oder gar zwanzig Acte abgetheilt iſt; auf ſie folgte der Filoſtrato e Panfila und Demetrio, Re di Tebe, Ven. 1508. 8. in Terzinen des **Ant. di Piſtoja**, und endlich, im J. 1516. die bekannte Sophonisbe des **Giov. Georg. Triſſino** († 1550) gänzlich nach den Muſtern der Alten eingerichtet, (gedruckt, Rom 1524. 4.) aber freylich nicht mit dem Geiſte derſelben geſchrieben. Es iſt ein regelmäßiges, aber kaltes, todtes Kunſtwerk größtentheils in reimfreyen Verſen mit einem Chore. In der Zueignungsſchrift an Leo X. entſchuldigt der Verf. ſich noch ſehr, daß er ſie nicht in lateiniſcher Sprache geſchrieben, und führt für die letztere Sprache ſehr gute Gründe an. — Nun war die Laufbahn eröffnet, in kurzer Zeit traten eine Menge Dichter mit ähnlichen Arbeiten hervor, als **Rucellai** (Rosmunda, aufgeführt zu Florenz im J. 1516. gedruckt, Siena 1525. 8. Lond. 1779. 4. mit A. Oreste, erſt gedruckt im 1ſten Bde. des Teatro ital. von Maffei, Ver. 1723. 8.) — **Bongiano Grattarolo** (Poliſſena, Ven. 1585. 8. Altea, 1556. Aſtianatte, Ven. 1589. 8. und im Teatro ital. des Maffei) — **Mario Guazzo** (Diſcordia d'amore, Ven. 1528. 8. in Terzinen) — **Luigi Alamanni** († 1550. Antigone, im 2ten Bde. ſ. Opere, Lion, 1533. 8.) — **Lud. Martelli** (Tullia Rom, 1533. 8. und in ſ. Opere, Fir. 1548. 8.) — **Giovb. Giraldi Cintio** (L'Orbecche, Ven. 1543. 8. 1564. 12. L'Altile, L'Eufimia, La Selene, L'Epitia, la Didone, la Cleopatra, L'Arrenopia, Gli Antivalomeni, ſämmtlich mit der erſtern, Ven. 1583. 8. (und nach dem Quadrio, Bd. IV. S. 67. zum Theil bereits 1590 einzeln.) — **Lud. Dolce** (Ecuba, Vin. 1543. 8. Tieſte, Vin. 1543. 8. La Didone, Ven. 1547. 8. La Giocaſta, Vin. 1549. 8. Ifigenia, Vin. 1551. 8. La Medea, Vin. 1557. 8. Dieſe ſechs zuſammen, Vin. 1560. 12. 1566. 8. La Marianna, Vin. 1565. 8. Le Trojane, Vin. 1566. 8.) — **Piet. Aretino** (L'Orazia, Ven. 1546. 8.) — **Speron Speroni** († 1588. La Canace, Fir. (Ven.) 1546. 8. Ven. 1562. 8. welche, wegen der ungleichen Verſe (verſi rotti) der häufigen Reime, und ihres ſchrecklichen Innhaltes ein Giudizio . . . con molte utili conſiderazioni circa l'arte tragica, Luc. 1550. 8. Ven. 1566. 8. das dem Bart. Cavalcanti zugeſchrieben wird, veranlaßte, wogegen Speroni eine, erſt bey ſ. Canace, Ven. 1597. 4. gedruckte Apologia und drey Lezioni zu ſeiner Vertheidigung ſchrieb. Auch Fauſtino Summo nahm ſich in ſ. Due diſcorſi . . . Pad. 1590. 4. des Speroni an, und Giamb. Liviera ſchrieb, unter dem Titel: Apologia intorno alle Tragedie di ſette une, Pad. 1592. 4. dagegen, worauf noch eine Riſpoſta des Summo, und eine Replica des Liviera in eben dieſem Jahre erſchienen. Mit vielen Veränderungen ſtehet übrigens dieſes Stück in der neuen Ausgabe der ſämmtlichen Werke des Speroni, Ven. 1740. 4. 5 Bd. — **Giamb. Paraboſco** (La Progne, unter der Aufſchrift, Commedia nuova gedruckt, Ven. 1548. 8.) — **Angelo Leonico** (Il Soldato, Ven. 1550. 8. Die ſpielenden Perſonen ſind aus dem bürgerlichen Leben, und mithin iſt das Stück, da es ſich tragiſch endiget, als der erſte Verſuch eines bürgerlichen Trauerſpieles anzuſehen) — **Al. Spinello** (La Cleopatra, Ven. 1550. 8.) — **Ceſare de Ceſari** (La Romilda, Ven. 1551. 8. La Cleopatra e la Scilla, Ven. 1552. 8.) — **Giov. Andr. Anguillara** (L'Edippo, Pad. 1556. 4. Ven. 1556. 4.) — **Ottav. Zara** (L'Ippolito, Pad. 1558. 8.) — **Mart. Galadei** (La Medea, Ven. 1558. 8.) — **Lic. Carbone** (L'Altea, Nap. 1559. 8.) — **Rin. Corſo** (La Panthia, Bol. 1560. 8.) — **Ludov. Demenichi** (La Progne, Fir. 1561. 8.) — **Jac. Caſtellini** (L'Asdrubale, Fir. 1562. 8.) — **Graf von Monte Vicentino** (L'Antigono, Ven. 1565. 4.) — **Anello Paolillo** (L'Incendio di Troja, Nap. 1556. 8.) — **Silv. Razzi** (La Gismonda, Fir. 1569. 8.) — **Luigi Groto, il Cieco d'Adria** gen. (La Dalida, Ven. 1572. 8. L'Adriana, Ven. 1582. 8.) — **Paolo Regio** (Lucrezia, Nap. 1572. 12. Das erſte Trauerſpiel in Proſa, welches ſelbſt italieniſchen Litteratoren ſo wenig bekannt, obgleich die angeführte Ausgabe die zweyte iſt, daß ſo gar Apoſtolo Zeno den, erſt Berg. 1595. 4. gedruckten Cianippo des Agoſt. Michele für das erſte proſaiſche Trauerſpiel ausgiebt. S. Leone Allacci Dramaturgia, Art. Cianippo, Ven. 1755. 4.) — **Celſo Piſtorelli** (Marc. Antonio e Cleopatra, Ver. 1576. 8.) — **Paolo Trapolini** (L'Iſmeno, Pad. 1575. 8. Theſida, Pad. 1576. 8.) — **Torq. Taſſo** (Il Torriſmondo, Mant. 1577. 8. Berg. 1587. 4. in dem Teatro ital. des Maffei, in den Werken des Verf. Fir. 1724. f. 6 B. und öfterer.) — **Franz Bozza** (La Fedra, Ven. 1578. 8.) — **Adr. Valerini** (L'Afrodite, Ver. 1578. 8.) — **Girol. Zoppio** (L'Atamante, Macer. 1579. 8.) — **Vinc. Giuſti** (L'Irene, Ven. 1579. 8. Der Chor des Stückes iſt in zwey Theile abgetheilt, welche mit einander den Dialog führen. L'Alcmeone, Ven. 1588. 8. L'Ermeti, Ven. 1608. 12.) — **Giuſ. Teodoli** (Il Demetrio Moſcovita, Ven. 1581. 8. Cel. 1651. 8.) — **Ceſ. della Porta** (La Delia, Nap. 1581. 8.) — **Ett. Pignatelli** (La Carielea, Nap. 1582. 8.) — **Franc. Mondella** (L'Iſifile, Ver. 1582. 8.) — **Ant. Cavalerino** (Il Conte di Modena, La Roſimonda, Il Telefonte, L'Ino zuſammen, Ven. 1582. 4.) — **Leonoro Verlato** (La Rodopeia, Ven. 1582. 8.) — **Girol. Giuſtiniano** (Jefte, Parm. 1583. 8.) — **Guidob. Mercati** (L'Orbola di Bertagna, Fir. 1585. 8.) — **Nic. Maſucci** (La Coſtanza, Fir. 1585. 8.) — **Carlo Turco** (La Caleſtri, Ven. 1585. 8.) — **Paol. Bozzi** (La Eutheria, Ven. 1588. 8. La Cratasiclea, Ven. 1591. 8.) — **Ott. Aſinari** (Il Tancredi, Berg. 1588. 4.) — **Giamb. Liviera** (Il Creſfonte, Pad. 1588. 8.) — **Val. Fuligni** (Il Bragadino, Peſ. 1589. 4.) — **Cl. Forzate** (La Recinda, Pad. 1590. 4.) — **Gabr. Zinano** (L'Almerigo, Regg. 1590. 12.) — Aleſſ. Miari (Il Principe Tigridoro, Reg. 1591. 4.) — Ant. Decio (L'Acripanda, Fir. 1591. 8. 1592. 4.) — Piet. Cresci (La Tullia feroce, Ven. 1591. 8.) — Giac. Guidoccio (La Matilda, Pad. 1592. 8.) — Muzio Manfredi (La Semiramide, Berg. 1593. 4. und in dem Teat. ital. des Maffei.) — Giul. Salinero (L'Alceſte, Gen. 1593. 4.) — Orl. Peſcetti (Il Ceſare, Ver. 1594. 4.) — Ant. degli Angeli (L'Arſinoe, Ven. 1594. 12.) — Franc. Alberti (L'Oloferne, Ferr. 1574. 4.) — Giamb. Marzi (L'Erodiate, Fir. 1574. 4.) — Giov. Villifranchi (L'Altamore, Fir. 1595. 8.) — Maffeo Veniero (L'Idalba, Ven. 1596. 4.) — Agoſt. Michiele (Cianippo, Berg. 1596. 4. in Proſa abgefaßt.) — Fab. Cleſio (L'Ilia, Meſſ. 1598. 4.) — Vinc. Panciatichi (Quinthia, Fir. 1600. 8. Il Re Artemidoro, Fir. 1604. 4.) — Pomp. Torelli (La Merope, Parm. 1589. 4. Il Tancredi, Parm. 1597. 4. La Galatea, Il Polidoro, La Vittoria, mit den vorigen zuſammen, Ven. 1603 und 1605. 8.) — Angel. Ingegneri (La Tomiri, Nap. 1602. 1607. 4.) — Melch. Zoppio (La Medea Eſule, Bol. 1602. 4. L'Admeto, la Creuſa, Il Meandro, mit der vorigen, Bol. 1629. 4.) — Oraz. Perſio (Pompejo Magno, Nap. 1603. 12.) — Carlo Ruggiero (La Reina di Scozia, Nap. 1604. 8.) — Aurel. Corbellini (Il Mauritio, Tor. 1604. 12.) — Franc. Vinta (La Regina Ilidia, Ven. 1605. 4.) — Agoſt. Dolce (L'Almida, Udine 1605. 4.) — Corteſe Corteſi (La Giſmunda, Reina di Padova, Vic. 1607. 4.) — Tib. Gambarutti (La Regina Teano, Rom. 1609. 8.) — Rid. Campeggi (Il Tancredi, Bol. 1612. 1614. 4.) — Lod. Aleardi (L'Avida Tiranno, Vic. 1611. 4.) — Giovbat. della Porta (Il Giorgio, Nap. 1611. 8. L'Uliſſe, Nap. 1614. 8.) — Franc. Bracciolini (L'Evandro, Fir. 1612. 8. L'Arpalice, Fir. 1613. 8. La Penteſilea, Fir. 1615. 8.) — Giamb. Oldoni (L'Edemondo, Mil. 1611. 12.) — Jac. Griſaldi (L'Oranta, Per. 1611. 8.) — Val. Marriano (L'Irene, Vic. 1615. 8.) — Silv. Brandi (La Statira, Bol. 1617. 4. Il Guiſcardo, Bol. 1627. 4.) — Giul. Cam. Cavallini (L'Afronia, Carpi 1617. 4.) — Fil. Finella (La Celonia, Nap. 1617. 8.) — Aleſſ. Salvio (La Scaccaide, Nap. 1618. 12.) — Scip. Francucci (Il Beliſario, Ven. 1619. 12.) — Giovb. Albari (L'Hiſpania, Crem. 1619. 8.) — Andr. Santamaria (L'Ippolito, Nap. 1619. 12.) — Proſp. Buonarelli (Il Solimano, Fir. 1620. 4. Zuletzt in dem Teatr. ital. des Maffei; das erſte Trauerſpiel ohne Chor. Sein Medoro incoronato, Anc. 1621. 4. hat einen fröhlichen Ausgang, und Intermezzo's.) — Giul. Ceſ. Malmignati (L'Oldaura, Trev. 1620. 8.) — Ett. Alcain (L'America, Ven. 1621. 8.) — Anſaldo Ceba (La Principeſſa Silandra, Bol. 1621. 4. Alcippo Spartano, Gen. 1623. 8. und in Maffei's Teat. ital. Le Gemelle Capoane in der zuletzt angeführten Sammlung.) — Franc. Gioano (Antigono tradito, Mil. 1621. 8.) — Franc. Parini (La Roſmilda, Ven. 1622. 12.) — Gabr. Chiabrera (L'Erminia, Gen. 1622. 12.) — Bald. Bonifaccio (L'Amata, Ven. 1622. 4.) — Lod. Rota (Il Re Gernando, Berg. 1623. 4.) — Giov. Mamiano (La Lucrezia, Ven. 1625. 4.) — Tob. de' Ferrari (La Roſilda, Ven. 1625. 4.) — Giov. Ant. Anſaldo (La Zenobia, Tor. 1625. 8.) — Vic. della Nena (Il Ferente, Fir. 1626. 12.) — Nic. Pavaroni (La Romilda, Ven. 1626. 4.) — Ett. Pignatelli (Caricchia, Napol. 1627. 8.) — Agoſt. Luzzago (L'Edeſſa, Ver. 1627. 4.) — Giov. Capponi (La Cleopatra, Bol. 1628. 12.) — Angel. Gabrieli (Il Cino, Ven. 1628.

1628. 12.) — **Girol. Rocco** (Il Demetrio, Rom. 1628. 8.) — **Franc. Cerati** (La Rosane, 1630. L'Artace, Ven. 1638. 12. Altea, Ven. 1638. 12. Ginevra, Ven. 1638. 12.) — **Giamb. Mannini** (La Flerida gelosa, Parm. 1631. 4.) — **Ortenſ. Scamacca** † 1648. Einer der fruchtbarſten tragiſchen Schriftſteller der Italiener, ſeine Stücke, welche ſich auf 49 belaufen, und wovon ein Theil aus ſo genannten heiligen Tragödien beſteht, ſind, Palermo 1634-1648. 12 in 15 Bde. gedruckt.) — **Girol. Bartolommei** (Altamone und Cretio, Rom. 1633. 8.) — **Franc. Bernaudo** (Gustavo, Re di Suezia, Nap. 1633. 12.) — **Giov. Undedei** (L'Almonda, Ven. 1633. 8.) — **Giov. Piet. de' Negri** (La Geltruda, Nap. 1634. 12.) — **Bern. Marescotti** (L'Aramante, Bol. 1635. 8.) — **Franc. Pona** (La Cleopatra, Ven. 1635. 12.) — **Ant. Mar. Cospi** (Il Mustafa, Fer. 1636. 4.) — **Luigi Manzini** (L'Aridobolo, Rom. 1637. 4. L'Oreone, Bol. 1652. 4.) — **Sforza Pallavicino** (L'Erminigildo, Rom. 1644. 8. in gereimten Verſen, welche der Verf. in einem angehängten Ragionamento vertheidigt.) — **Giul. Zani** (Il Galba, Rom. 1646. 8.) — **Giov. Beltrando** (La Vedova costante, Crem. 1648. 8.) — **Giamb. Ghirardelli** (Costantino, Rom. 1653. 8. in Proſe. Sen. Favorit ließ, unter dem Nahmen Ippolito Schirbandelo einen Brief darüber drucken, worin er die Abfaſſung deſſelben in Proſa tadelte; der Verf. vertheidigte ſich in einer, bey dem Stücke befindlichen Difesa, gegen welche Giov. Bat. Capocco del Pizzo ſ. Partenio, Dial. R. 1655. 8. herausgab, worin er die, von Ghirardelli gebrauchten Gründe zu widerlegen ſucht.) — **Mar. Ceuli** (L'Ormondo, Rom. 1650. 8.) — **Giov. Delfini** (1656. La Cleopatra, im 3ten Bd. des Teatro ital. des Maffei; La Lucrezia, il Medoro und Creſo, erſt mit der vorigen zuſammen, Rom. 1731. 4. Pad. 1733. 4. gedruckt.) — **Carlo Seracino** (La Stratonica, Trento 1652. 8.) — **Berlingiero Gessi** (Il Nino Figlio, Bol. 1655. 4.) — **Mauro Ruggieri** (Vespasiana Imperatrice, Ven. 1656. 12.) — **Carlo de' Dottori** (L'Aristodemo, Pad. 1657. 4. und im Teatro italiano des Maffei, das, was der lyriſchen Poeſie der Italiener in dieſem Jahrhunderte begegnete, war auch das Geſchick der dramatiſchen; ſie wurden beyde lyriſch, und haben beyde vielleicht dieſes dem herrſchenden Geſchmacke an der Muſik zu verdanken. So gut das Stück ſonſt iſt, oder ſo gute Wirkungen es auf dem Theater hervor bringt: ſo iſt doch der Styl, eben jenes Fehlers wegen, unerträglich.) — **Em. Teſauro** (L'Ermenegildo, L'Edippo, l'Ippolito, Tor. 1661. 8. die beyden letztern aus dem Seneca gezogen.) — **Giov. Franc. Savaro** (Criſpo, Bol. 1662. 12. Emiddio, Rom. 1666. 12.) — **Girol. Graziani** (Il Cromuele, Mod. 1671. 8.) — **Ant. Caraccio** (Il Corradino, Rom. 1694. 4.) — **Giul. Agoſti** (L'Artalerte, Reggio 1700. 8.) — **Luigi Riccoboni** (Tito Manlio, Bol. 1707. 12. in Proſa.) — **Pier. Jac. Martello** (In ſ. Teatro, Rom. 1709. 8. 2 Bd. und in dem Seguito del Teatro, Bol. 1723. 8. 2 Bd. ſo wie nachher in ſ. Opere, Bol. 1735. 8. 7 Bd. finden ſich überhaupt funfzehn Trauerſpiele in gereimten Alexandrinern, die nach ihm versi martelliani genannt worden. Er ſcheint ſich das franzöſiſche Trauerſpiel zum Muſter genommen zu haben.) — **Lor. Lucchesini** (Clodoaldo und Maurizio Imperadore, Rom. 1711. 8.) — **Vinc. Gravina** (Servo Tullio, L'Appio Claudio, Il Papiniano, Il Palamede, L'Andromeda, Nap. 1712. 8. Vergeblich nach den Muſtern der griechiſchen Bühne abgefaßt; aber ohne den Geiſt derſelben.) — **Scip. Maffei** (La Merope, Modena 1714. 4. und überhaupt in dieſem Jahre dreymahl, ſo wie nachher noch ſehr oft, als Ver. 1745. 4. Ven. 1747. 4. (wobey die darüber erſchienenen Kritiken nebſt ihren Widerlegungen befindlich ſind.) — Ueberſetzt, in alle mögliche Sprachen, als in das Franz. bereits im J. 1717 und von dem Abt Dubourg 1743. 8. Von Freret; in das Engliſche, von G. Jeffereys 1731. 8. (jedoch mehr Nachahmung, als Ueberſ.) Von Aver 1740. 8. In das Deutſche, von Molter. Das Aufſehn, welches das Stück machte, iſt bekannt. Es veranlaßte, indeſſen, auch einige Kritiken, als Oſſervazione . . . von dem Abt Domen. Lazzarini di Morro, R. 1743. 4. Aber die, in der Anweiſung der vornehmſten Bücher in allen Theilen der Dichtkunſt, Leipz. 1781. 8. S. 552. angeführte Parodie des Jac. Valareſſo iſt nicht die Parodie der Merope, ſondern des Ulyſſes von Dom. Lazzerini. Das richtigſte Urtheil darüber findet ſich in G. E. Leſſings Dramaturgie.) — Pompejo di Montevecchio (Il Chilperico, Bol. 1714. 4.) — Ann. Marcheſe (Poliſſena und Criſpo, Nap. 1715. 8. Auch ſind von dem Verf. noch Tragedie criſtiane, Nap. 1720. 4. 2 Bd. gedruckt.) — Fulv. Teſti (L'Arſinda, Ver. 1719. 8.) — Ant. Ghiſilieri (Giovanna I. Reg. di Napoli, Bol. 1719. 12.) — Saverio Panſuti (L'Orazia, Fir. 1719. 8. Il Bruto, Nap. 1722. 8. La Virginia, Nap. 1725. 8. Sofonisba, Nap. 1726. 8. Il Sejano; zuſ. Nap. 1742. 8.) — Dom. Lazzerini (L'Uliſſe il Giovane, Pad. 1720. 8. Ven. 1743. 12. Dieſes Stück veranlaßte die bereits gedachte, dem Valareſſo zugeſchriebene Parodie, Rutzvanſcad . . . Ven. 1724. 8. welche denn wieder den Mintidaſpe . . . Ven. 1724. 8. und den Bacco Uſurpatore di Parnaſo . . . Ven. 1724. 8. u. a. m. veranlaßte.) — Giorg. Recanati (La Demodice, Ven. 1720. 8.) — Girol. Baruffaldi (L'Ezzelino, Ven. 1721. 8. Giocaſta la Giovine, Faenza 1725. 8.) — Nic. Sabbioni (Il Senapo, Aſc. 1721. 8.) — Giamp. Zanotti (La Didone, Ver. 1721. 8. Il Tito Marzio Coriolano, Bol. 1732. 8.) — Giov. Artico (La Medea, Ven. 1721. 8. Il Sejano, Ven. 1722. 4.) — Giov. Ant. Bianchi (Demetrio, Bol. 1721. 8. Eliſabetta, Bol. 1723. 8. Giette, Bol. 1721. 8. ſämmtlich in Proſa; Virginia, Bol. 1732. 8. Artalia, Bol. 1735. 8. u. a. m. überhaupt zwölf Stücke.) — Gian. Mar. Pozzi (L'Idomeneo, Rom. 1722. 8.) — Giov. Biavi (La Morte di Giulio Ceſare, Nap. 1722. 8. Il Polinice, ebend. 1723. 8.) — Carlo Paganetta (Antiochide, Ven. 8.) — Giuſ. Salio (La Penelope, Pad. 1724. 8. Temiſto, Pad. 1728. 8. Salvio Ottone, Pad. 1726. 8.) — Ant. Conti (Il Ceſare, Faenza 1726. 4. Lucio Giunio Bruto, Ven. 1743. 8. Marco Bruto 1744. 8. Druſo, Ven. 1748. 8. zuſammen, Fir. 1751. 8. Ven. 1765. 8. mit einer theoretiſchen Vorrede.) — P. P. Carrara (Il Cetaro, Bol. 1727. 8.) — Gian. Alf. Montanaro (L'Achille in Troja, Ven. 1728. 4.) — Giul. Ceſ. Becelli (L'Oreſte Vendicatore, Ver. 1728. 8.) — Luiſa Bergalli (La Teba, Ven. 1728. 8.) — Mich. Giuſ. Morni (Il Temiſtocle, Rom. 1728. 8. Teodoſio, Rom. 8.) — Dom. Rolli (Il Porſenna, Rom. 1731. 8.) — Giov. Granelli (Dione Siracuſano, Bol. 1734. 8. Auch hat der Verf. noch ein Paar aus dem alten Teſtament gezogene Stücke geſchrieben.) — Giuſ. Gorini Corio (In ſ. Teatro trag. e comico, Ven. 1732. 8. 2 Bd. finden ſich 8 Trauerſpiele, als: L'Ecuba (Mil. 1730. 8.) La Morte d'Agrippina, Il Bruto (Mil. 1724. 8.) La Jezabele, Il Meemet, La Roſimonda vendicata. (Mod. 1724. 8.) Il Duca di Guiſa. (Mil. 1728. 8.) und La Morte d'Annibale. Einzeln hat er noch eine Roſimonda, Mod. 1720. 8. Iſicratea, Mil. 1724. 8. Polidoro, ebend. 1724. 8. Narſete, Mil. 1728. 8. Baldaſare, Mil. 1740. 8. drucken laſſen, welche nachher, mit den vorigen, und einigen Opern zuſammen, unter dem Titel, Teatro tragico, Mil. 1745. 12. 5 Bd. erſchienen ſind.) — Sebaſt. degli Antonii (La Congiura di Bruto, Ven.

1733. 8.) — **Scipione Cigala** (La Cleopatra, Nap. 1736. 4.) — **Carl Goldoni** (Errico Re di Sicilia, Ven. 1740. 8.) — **Gasp. Gozzi** (Elettra, Ven. 1743. aus der Electra des Longepierre gezogen; Medea, Ven. 1746. 12. Edipo, ebend. 1749. 12. ſämmtl. in ſ. Opere, ebend. 1759. 8. 6 Bd.) — **Carlo Sanſeverino** (Ciro in Babilonia, Bol. 1743. 8. Annibale Cartaginese, Bol. 1749. 8.) — **Alfonſo Varano** (Demetrio, Bol. 1745. 8. Giovanni di Giscala, Ven. 1754. 4. Agneſe, Martire del Giaponne, R. 1783. 8. Sämmtl. im 3ten Th. ſ. Opere, Parm. 1789. 12. 3 Bde. Das erſte iſt das beſte, und ein vorzüglich gutes Stück.) — **Serafino Giuſtiniani** (Numitore, Genoa 1750. 8.) — **P. Ringhieri** (Baldaſſare, Pad. 1754 8. Auch hat er noch mehrere, mir nicht bekannte Stücke geſchrieben, welche viel Beyfall erhalten haben ſollen. Nach dieſem Stücke zu urtheilen, können ſie auf dem Theater allenfalls wirken; Prüfung halten ſie nicht aus.) — **Giov. Giorg. Alberti** (Ihm werden drey Trauerſpiele, das Decemvirat, Mahomet der 4te und die Amerikaner zugeſchrieben, welche ich nicht näher anzugeben weiß.) — **Giuſ. Farſetti** (La morte d'Ercole . . .) — **Giov. Ant. da Lucca**, unter dem Nahmen **Lancisio** (Tragedie, Rom. 1761. 8. 4 Bde.) — **Chiari** (Traged. Bol. 1760. 8.) — **C. Giuſ. Lanfranchi Roſſi** (Seine Opere dram. Fir. 1766. 8. enthalten auch ein paar Trauerſpiele.) **Durante Duranti** (Virginia, Breſc. 1768. 8. Attilio Regolo, Tor. 1771. 4.) — **Piet. Puchierai** (La Virginia e la Cleone, Fir. 1767. 8.) — **Druſino Criſeo** (ein angenommener Nahme, Marianna, Gen. 1767. 4.) — **Ungen.** (Gli Americani, Fir. 1768. 8.) — **Giuſ. Angelelli** (Tragedie e poeſie, Rom. 1768. 8. es ſind drey, Gottlieb, Zenobia, und Hubert von Berg.) — **Aleſſ. Carli** (Gli Longobardi und Telone e Ermelinda, Ver. 1769. 8.) — **Girol. Pompei** (Callirroe, Ver. 1769. 8. Ipermeſtra, ebend. Tamira, ebend. Sämmtlich im 4ten Bde. ſ. Opere, Ven. 1791. 8.) — **Fulvio Mauro** (Il Centurione, Fir. 1770. 8.) — **Richardi** (Congiura contra la Caſa Medici, Bruſ. (Nap.) 1770. 4.) — **Ant. Parabo** (Wolfen, oder der ſchottiſche Held und Sorbonische.) — **Ungen.** (Bianca ed Enrico, Mod. 1771. 8.) — **Ant. Landi** (In der Raccolta di Poeſie teatrali, Fir. 1771. 8. 2 Bd. finden ſich verſchiedene mittelmäßige Trauerſpiele.) — **Maria Fortuna** (Zeffira, Siena 1771. 8. ſciolti.) — **Orat. Callini** (Zelinde, Parma 1772.) — **Franc. Otto Magnocavalla** (Corrado, Parm. 1772. Roſſana, Mant. 1776. 12.) — **Sav. Bettinelli** (Tragedie, Baſſ. 1771. 8. Es ſind ihrer drey, Jonathan, Demetrius, und Xerxes ohne Liebe.) — **Mich. Sarcone** (Teodoſio il Grande, Nap. 1773. 8.) — **Scarſetti** (Daviantas, Bol. 1774. 8. Orſiſo und Egeria.) — **Paolo Campi** (Biblis, Mod. 1775. 8.) — **Caranie** (Bianca Capello, D. Garcia, und die Verſchwörung der Pazzi, in den Jahren 1778. 1779.) — **Andr. Willi** (In ſ. Opere dramat. 1778. 1783. 8. 5 Bde. wovon der erſte, Halle 1788. 8. Deutſch erſchienen iſt, finden ſich drey Trauerſpiele.) — **Ungen.** (Ugolino Conte de' Gherardeſci, Baſſ. 1779. 8.) — **D. Juan Colomes** (Cajo Marcio Coriolano, R. 1779. Agneſe di Caſtro, Liv. 1781. Scipione in Cartagine, Bol. 1783.) — **Man. Laſſala** (Ifigenia in Aulide, Bol. 1779. 4. Nach dem St. des Racine. Ormiſinda, Bol. 1783. 8. Lucia Miranda, Bol. 1784. 8.) — **Moreſchi** (Carlo primo, Bol. 1784. 8.) — **Vitt. Alfieri** (Tragedie, Ven. 1783. 8. 3 Bde. Par. 1788. 8. 6 Bde.) — **Vinc. Monti** (L'Ariſtodemo, Parm. 1786. 4. Galeotto Manfredi) — **Aleſſ. Popoli** (Teatro, Ven. 1787. 8. 5 Bde. Trag. und luſtig.) — **Giov. de Gamerra** (Il Novo Teatro, Piſ. 1790. 8. 8 Bde. enthält, auſſer mehreren Luſtſpielen, verſchiedene, heroiſche und bürgerliche Triole.) — Beſſaui — Semiſalia — u. a. m. — — **Sammlungen von italieniſchen Trauerſpielen:** Teatro Italiano, von Maffei, Ver. 1723-1728. 8. 3 Th. — Scelta di Tragedie, Ven. 1731. 8. Vier St. — Teatro trag. Ital. Fir. 1724. 8. 6 Bde. — Auch beſitzen die Italiener Ueberſetzungen von ſehr vielen Stücken des Racine, Corneille, Voltaire, u. a. m. — — **Nachrichten von dem tragiſchen Theater der Italiener geben: Xav. Quadrio** (In dem 3ten Bde. ſ. Stor. e Rag. d'ogni Poeſia.) — **Signorelli** (Im 3ten und 4ten Kap. des erſten und im 1ten und 4ten Kap. des 3ten Buches ſ. Krit. Geſchichte des Theaters.) — **Ceſ. Urſini** (Lezione intorno il lento progreſſo della Tragedia in Italia, Tor. 1789. 4.) — Wegen mehrerer hieher gehöriger Werke, ſ. den Art. **Drama**, S. 714. Uebrigens ſtimmen die italieniſchen Kunſtrichter alle darin überein, daß ihre erſten Trauerſpiele nichts als klägliche Copien der Griechen und zwar fiacche e languenti, daß ſie declamazioni in iſcena, diſſertazioni, compoſizioni rettoriche (ſ. den Diſcorſo des Bettinelli) ſind; und mich dünkt, als ob dieſe letztern Fehler auch noch den neueſten Stücken derſelben anklebten. In dieſen haben ſie nach den Franzoſen ſich zu bilden geſucht; und hier dünkt mich iſt die eigentliche dramatiſche Wahrheit und Natur nicht zu finden. Auf dem Theater ſelbſt haben ihre Stücke, einige wenige abgerechnet, nie Glück gemacht. — —

Trauerſpiele in **ſpaniſcher** Sprache: Die älteſten, in dieſer Sprache, geſchriebenen Trauerſpiele, ſind von **Fern. Perez de Oliva** († 1533. La vengança de Agamemnon, und Hecuba triſte, in ſ. Obras, Cord. 1586 4. und im 6ten Bde. S. 191 u. f. des Parn. Eſp. befindlich. Beyde ſind in Proſa, und aus der Electra des Sophokles, und der Hekuba des Euripides gezogen.) — **Ger. Bermudez** (1550. Niſe Laſtimoſa und Niſe
laureada, mit dem Titel Primeras T
gedi. Eſpanolas, Mad. 1577. 8. u
im 6ten Bde. der angeführten S
abgedruckt. Sie ſind in reimfreyen
ſen abgefaßt; und jede derſelben hat
Chöre, welche mit der Handlung n
weiter verbunden ſind, als daß ſie
Akt, deren fünfe ſind, mit Betr
gen in verſchiedenen, lyriſchen Sil
maßen, ſchließen. Etwas mehr
nehmen ſolche indeſſen an der Handl
des zweyten Stückes. Der Inhalt
die bekannte Geſchichte der Ines de C
ſtro.) — **Juan de la Cueva** (
ſiete Infantes de Lara; La Muerte
Ayax Telamon; la muerte de Virgi
nia y Appio Claudio, und el Princip
Tyranno gedr. im J. 1588. Es
die erſten, in vier Jornades abgeth
Stücke, und die Charaktere, beſ
der Charakter des Tyrannen im
Stücke, höchſt übertrieben.) — **Ju
de Malara** (Zeitgenoſſe, oder gar
gänger des letztern, wie ſich aus de
Arte poetica zeigt. Velaſquez, S
d. ſ. ſchreibt ihm nur ein Stück,
lon, zu; auch findet, in den bekan
Verzeichniſſen von der ſpaniſchen Bühne
ſich keines, als dieſes von ihm; aber
nach jenem Gedichte zu urtheilen,
er deren viele geſchrieben, und manch
ley Neuerungen in der tragiſchen Dar
ſtellung eingeführt haben. Cueva,
a. O. (Parn. Eſp. Bd. 8. S. 66) ſa
von ihm:

El Maeſtro *Malara* fue loado
Por que en alguna coſa alter
el uſo
antiquo con el nueſtro conformad
En el Teatro mil Tragedias pu
Con que dió nueva luz a la rudez
De ella apartando el termin
confuſo.
Aplica al verſo tragico la altez
epica, y dale lirica dulzura
con afectos ſuaves ſin dureza.

Oder ſollte alles dieſes nur Poeſie ſeyn?
— **Andr. Rey de Artieda** (L
Amantes, Val. 1581. 8.) — Gab
**Laſſo** (La Honra de Dido reſtaura

u.

und la Deſtrucion de Conſtantinopola, in ſ. Romancero, Alc. 1587. 8.) — **Guillem. de Caſtro** (Dido y Eneas, im 2ten Bde. ſ. Comedias, Valenc. 1625. 4.) — **Lupercio di Argenſola** († 1613. Iſabella und Alexandra, abgedruckt im 6ten Bde. S. 313. des Parn. Eſp. Beyde Stücke ſind bereits in drey Jornaden abgetheilt, und alſo wahrſcheinlich ſpäter, als die folgenden geſchrieben; ſie ſollen indeſſen bereits ums J. 1585 abgefaßt worden ſeyn. In Rückſicht auf Schreibart überhaupt haben ſie allerdings Werth; aber Fabel und Charactere ſind unnatürlich und übertrieben. In der erſten kommen zehn, in der letzten, welche nur eilf Perſonen hat, neun um; überhaupt ſind dieſe Perſonen ſehr blutdürſtig; und beſonders die Hauptperſon in der letztern ekelhaft, auch iſt das letztere Stück in ſehr vielerley abwechſelnden, reimloſen Versarten abgefaßt, welche die Täuſchung äußerſt ſtören. Das Lob alſo, das Cervantes ihnen im D. Quixote, Th. 1. Kap. 48. giebt, ſcheint zu beweiſen, daß ſein dramatiſcher Geſchmack nicht eben ſehr gebildet war. Noch wird, ebend. eine Filis, wahrſcheinlicher Weiſe von eben dieſem Verf. gerühmt, welche noch nicht aufgefunden worden iſt.) — **Chriſt. de Virues** (In ſ. Obras tragic. . . . Mad. 1609. 8 finden ſich fünf ſo genannte Trauerſpiele, la gran Semiramis, la cruel Caſandra, Atila furioſo, la infeliz Marcela und Eliſa Dido, und in den Jahrbüchern der ſpaniſchen Bühne werden dem Verf. noch drey andere, El Amor, Abſalon und Saul y Jonatas zugeſchrieben. Von den Einheiten derſelben im Ganzen, iſt bereits bey dem Art. **Comödie**, S. 539 gehandelt. Die Dido iſt unſtreitig das beſte, wenigſtens regelmäßigſte, Stück. Uebrigens verdienen, meines Bedünkens, die von dem Verf. ſeinen Helden und Heldinnen gegebenen Beywörter auf dem Titel, in ſo fern bemerkt zu werden, als ſolche ſichtlich darauf zielen, das Intereſſe der Sache zu erhöhen, und alſo erweiſen, daß der Verf. ſelbſt ſolche nicht durch ſich allein hat ihr Glück wollen machen laſſen.) — **Chriſt. de Meſa** (El Pompeyo, bey ſ. Ueberſ. der Ekl. des Virgil, Mad. 1618. 8. ein ſehr mittelmäßiges St.) — **Lope de Vega** († 1635. Unter ſeinen ſo zahlreichen Stücken, werden mehrere, als El Duque de Viſea, Roma abraſada, la bella Aurora (die Geſchichte von Cephalus und Procris) el caſtigo ſin venganza, la inocente ſangre, el marido mas firme (Orpheus) und la Ariſtea für Trſpl. ausgegeben, und den Nahmen von Tragikomödien führen, unter mehrern, el Aſſalto de Maſtrique, el baſtardo Mudarro, Arauco domado, la nueva victoria del Marques de Santa Cruz, la bella Andromeda, el mejor mozo de Eſpaña, el Marques de Mantua, la deſdichada Eſtefania, el ultimo Godo, el Conde Fernan Gonzalez, el Rey ſin Reyno, Peribanez und el Comendador de Ocaña. Alle haben gleiche Fehler und gleiche Schönheiten; das Ueberraſchende, Außerordentliche, Uebertriebene, Abentheuerliche herrſcht in allen; aber in allen zeigt ſich auch glücklicher Erfindungsgeiſt, und einzelne glückliche Situationen.) — **Mexia de la Cerda** (D. Ines de Caſtro, in der Manier des Lope geſchriebenes Stück, in dem 3ten Bde. der Comedias des Verf.) — **Hurtado Velarde** (Los ſiete Infantes de Lara, welche unter den Stücken des Lope gewöhnlich mit abgedruckt iſt.) — **Franc. Lopez de Zarate** († 1658. Hercules furente in ſ. Obras, Mad. 1651. 4. aus dem Seneca gezogen; in einem nur zu hochtrabenden Style abgefaßt.) — **Th. de Anorbe** (El Paulino im J. 1740. Der Verf. wollte mit dieſem Trſpl. ein Stück in der franzöſiſchen Manier liefern; aber es hat eben ſo wenig franzöſiſches, als tragiſches überhaupt.) — **D. Auguſt. de Montiano y Luyando** (Virginia 1750. Ataulpho 1751. Beyde nach franzöſiſchen Muſtern, und Regeln; auch ſchön verſificirt; aber doch nichts, als kalte Kunſtwerke.) — **D. Man. Laſſala** (Joſeph deſcubierto a ſus hermanos, Val. 1762. Don

Sancho Abarca, Val. 1765. 8.) — **Nic. Fern. de Moratin** (Lucrecia 1763. Ormeſinda 1770. Sie veranlaßten mancherley bittre Kritiken; das letzte Stück hat unſtreitig das größere Intereſſe; nur wird dieſes dadurch ſehr vermindert, daß die Heldinn von einem Mohren geſchwächt wird.) — **D. Joſ. Cadhalſo y Valle** (D. Sancho Garcia Conde de Caſtella 1771 und 1784. In gereimten Verſen.) — **D. Thom. Sebaſtian y Latre** (Progne y Philomela 1773 nach einem Stücke des Fr. Rojas.) — **D. Ign. Lopez de Ayala** (Numancia deſtruida 1775.) — **Vinc. Garcia de la Huerta** (La Raquel und Agamemnon vengado, in ſ. Obras, Mad. 1778. 8. 2 Bde. und als Supplement zu ſ. Theatro Heſp. Xayra eine Ueberſ. des Volt. Stückes. Das erſte iſt vielleicht das intereſſanteſte Stück der Spanier, das zweyte iſt aus dem Sophokles genommen.) — **Marques de Palacios** (Alexandre il nobile, Ana bolena, Ana de Cleves, [illegible], Artabenes, el Conde Garci Sanchez, el Conde de Sore, el Duque de Somerſet, el Duque de Albuquerque, Hernan Cortes, Semiramis und Abdolomino.) — **D. Criſt. Mar. Cortes** (Atahualpa, Mad. 1784. 4. Pelayo.) — **Gasp. Melch. Jovellanos** (Pelayo.) — **Triquero** (Egilona.) — Noch führt Huerta in ſ. Th. Heſp. einige Stücke an, deren Verf. mir nicht bekannt ſind, als la Jahel, los dos Guzmannes, Florinda vengada, u. a. m. Auch dürften ſich noch manche ſo genannte Tragikomödien hieher rechnen laſſen, ſo wie ſo gar Stücke, welche den Nahmen Comedias führen; wie z. B. der, aus Leſſings Dramaturgie bekannte Conde de Sex, welcher mit dem Titel Comedia abgedruckt iſt. — — **Nachrichten von dem ſpaniſchen Trauerſpiele geben: D. Auguſtin de Montiano y Luyando** (Diſcurſo ſobre las Tragedias Eſp. . . Mad. 1750. Enthält ausführliche Beurtheilungen der frühern ſpaniſchen Stücke, aber gänzlich nach franzöſiſchem Maßſtabe.) — **D. L. Joſeph Velazquez** ( J den Anhän. der 3ten Abtheil. S. d. U. ſ. Geſch. der ſpaniſchen Dichtkunſt, gänzlich aus dem vorher gedachten [illegible] gen.) — **P. Signorelli** (In ſ. krit. Geſch. des Theaters, Th. 2. S. 47. 66 und 316. d. U. mit größtentheils ſehr verkehrten, einſeitigen oder nachgeſchriebenen Urtheilen. — —

Trauerſpiele in franzöſiſcher Sprache. Mehrere Geſchichtſchreiber der franzöſiſchen Bühne, z. B. Fontenelle, in ſ. Hiſt. du Theatre franc. im 3ten Bd. ſ. Oeuvr. Ausg. von 1742. S. 20 finden ſchon im Anfange des 14ten Jahrh. ums J. [illegible] das Trauerſpiel in Frankreich. Um dieſe Zeit ſchrieb nähmlich ein Provenzaliſcher Dichter, Cinque belles Tragedies des geſtes de Jeanne Reine de Napl aber ſie haben ſich durch die Wörter, Comedie, Tragedie, Fabula, u. d. m. verführen laſſen, das, was Erzählung iſt, und entweder wegen der Schreibart, wie das Werk des Dante, oder wegen ſeines Inhaltes, wie die angeführte Schrift des Paraſol, Comedie oder Tragedie genannt wurde, in ordentliche Dramen zu verwandeln. Es iſt jetzt ausgemacht, daß, wenn gleich die ſo genannten Trouveres (S. den Art. Comödie S. 555.) ſchon frühzeitiger eine Art dramatiſcher Compoſitionen verfertigt haben, doch ſo frühzeitig keine Spur von eigentlichem Trauerſpiele in Frankreich zu finden iſt. Dieſes ſcheint zuerſt durch Ueberſetzungen griechiſcher Dichter, dort bekannt geworden zu ſeyn. Die erſtern dieſer Ueberſetzungen wurden von Lazare de Baif verfertigt (die Elektra des Sophokles, Par. 1537. 8. die Hekuba des Euripides, Par. 1550. 8.) Von Th. Sebilet (die Iphigenia, Par. 1549. 12.) von G. Bouchetel (die Hekuba, Par. 1550. 8.) allein das älteſte, und wirklich aufgeführte, Originalwerk iſt die Cleopatra captive des **Etienne Jodelle** († 1573) geſtellt im J. 1552, deren vier erſte Akte in Zehnſylbnern, und der 5te in alexandriniſchen Verſen geſchrieben ſind, und auf welches ſeine Dido folgte, der es wirklich nicht an einzeln Schönheiten fehlt. — Bey der Menge franzöſiſcher Trauerſpiele, und der Nothwendigkeit, den Raum zu ſparen, ſchränke ich mich auf die bloße Nahmenanzeige ihrer Verfaſſer ein. **La Peruſe** († 1554. Seine im J. 1554. erſchienene Medea iſt in abwechſelnden, männlichen und weiblichen Alexandrinern geſchrieben, und alſo das Muſter der tragiſchen Autoren zu nennen.) — **Melin de St. Gelais** († 1558. Seine Sophoniſbe verdient nur in ſo fern bemerkt zu werden, als ſie das erſte franzöſiſche Trauerſpiel in **Proſa** iſt.) — **Jean Bretog** (Hat eine Tragedie à huit perſonnages geſchrieben, worin nicht allein ein paar allegoriſche Perſonen vorkommen, ſondern auch eine Perſon auf dem Theater gehangen wird.) — **Jacq. Grevin** (1570) **Jacq. de la Taille** († 1562.) **Gabr. Bounyn** († 1566.) **Frcs. le Duchat** († 1563?) **Nic. Filleul** († 1570.) **Guil. le Breton** († 1586.) **Jean du Maine** († 1586.) **Jean de Baubreuil** († 1592.) **Robert Garnier** († 1590. Er führte den Titel Tragicomedie auf dem franzöſ. Theater ein; ſein erſtes Stück, Porcia, iſt vom J. 1568. ſein beſtes, Hippolyt, vom J. 1573. Uebrigens brachte er mehr Regelmäßigkeit in das franzöſiſche Trauerſpiel, und ſelbiges der gegenwärtigen Form näher.) **Rol. Briſſet** († 1598.) **Jean Behourt** (1601.) **Jacq. du Hamel** († 1608) **Nic. de Montreux** († 1610.) **Et. Bellone** († 1611.) **Fr. Bertrand** († 1611.) **Cl. Billard** († 1615.) **Nic. Chret des Croix** († 1615.) **Jean Prevoſt** († 1618.) **Ch. Bauter** (1620.) **Pierre Brinon** († 1620.) **P. Matthieu** († 1621.) **Ant. de Montchretien** († 1621.) **Fr. Bern. de Brouſſe** († 1622.) **Theoph. Viaud** († 1626.) **Borne** († 1630.) **Alex. Hardy** († 1630. Er ſoll der theatraliſchen Werke über 800 geſchrieben haben. Aber, in einem ſeiner Stücke werden zwey Mädchen von dem Theater entführt, und in der Couliſſe geſchändet. **De Broſſe** († 1640.) **Chaporon** († 1642.) **Regnault** († 1642.) **Guyon de Bouscal** († 1650.) **Jean de Rotrou** († 1650. Wer ſollte es glauben, daß, bis zu ſeiner Zeit, noch kein tragiſcher Dichter drey Perſonen in einer Scene zu verbinden wußte? Es wird dem Rotrou als Verdienſt angerechnet, daß er zuerſt das Geſpräch unter drey Perſonen zu vertheilen verſtand. Sein Wenceslaus, der den Titel Tragicomedie führt, und ſich noch auf dem Theater erhält, iſt im J. 1647. zuerſt geſpielt worden. Aber hieraus erhellt zugleich, daß er mit Unrecht der Lehrmeiſter des Corneille genannt wird; denn nur vermittelſt dieſes Stückes hätte er es allenfalls ſeyn können, und der Cid des Corneille erſchien bereits im J. 1636. und auch die Horazier und der Cinna früherhin, als der Wenceslaus.) **Frcs. Triſtan** († 1655.) **Pierre du Ryer** († 1658.) **Jean Magnon** († 1662.) **Jul. de la Mesnardiere** († 1663.) **Gaut. de la Calprenede** († 1663.) **Jean de la Serre** († 1665. Auch er hat ein Trauerſpiel in Proſa, Thomas Morus, verfaßt.) **George de Scudery** († 1667. Er war einer der erſten, welcher ſich ſtrenge an die mechaniſchen Theaterregeln hielt, oder zu halten glaubte, welcher die ſogenannte vier und zwanzigſtündige Einheit, u. d. m. einführte, oder eingeführt haben wollte.) **Frcs. Hedelin d'Aubignac** († 1673.) **Gab. Gilbert** († 1675.) **Jean Desmarets** († 1676.) **Pierre Corneille** († 1684. Mit ſeinem, im J. 1636. erſchienenen Cid fieng ſich eine neue Epoche für das franzöſiſche Theater an. Auf dieſes Theater wurde dadurch der Kampf der Leidenſchaften zuerſt gebracht. Die Engländer hatten es ſchon durch den Hamlet im J. 1608. kennen gelernt. Von den Ausgaben ſeiner Werke begnüge ich mich mit Anzeige der Pariſer von 1682. 12. 10 Bd. 1722. 12. 10 Bd. wobey die Werke ſeines Bruders, Thomas, befindlich ſind, und der Ausgabe des Hrn. von Voltaire, 1764. 8. 12 Bd. Daß Corneille viel Lobredner gefunden hat, iſt ſehr natürlich; Gaillard, Langlac, Bitaube u. a. m. haben

ben deren und Fontenelle ſein Leben geſchrieben. Eine vortrefliche Zergliederung ſeiner Rodogune findet ſich in Leſſings Dramaturgie.) Jacq. de Montauban († 1685.) Jean de Mayret († 1686.) Phil. Quinault († 1688.) Iſ. de Benſerade († 1691.) Mich. le Clerc († 1691.) Antoinette Deshoulieres († 1694.) P. d'Aſſezan († 1696.) Cl. Boyer († 1698.) Nic. Pradon († 1698. Er iſt durch ſeine Phädra berüchtigt worden, aber das Urtheil über ihn fällt minder ſtrenge aus, wenn man ihn nach ſ. Tamerlan und Regulus beurtheilt.) Jean Racine († 1699. Sein erſtes Stück, La Thebaide, ou les freres ennemies iſt vom J. 1664. Die beſten Ausgaben ſeiner Werke ſind, Par. 1702. 12. 2 Bd. Amſt. 1722. 12. 2 Bd. Lond. 1723. 4. 2 Th. Par. 1768. 8. 6 Bd. 1770. 12. 7 Bd. (mit einem ſchlechten Commentar von Boisgermain) 1783. 4. 3 Bde. 12. 5 Bde. erſchienen. Nachrichten zu ſeinem Leben liefern die bekannten, von ſeinem Sohne geſchriebenen Mem. ſur la vie de Jean Racine, zuletzt Lauſ. et Gen. 1747. 12. gedruckt, aus welchen Hr. Schmid das Leben deſſelben in der Allgem. Biographie gezogen hat. Erläuterungen verſchiedener ſeiner Stücke finden ſich in den bekannten Reflex. ſur la poeſie, Par. 1747. 12. 2 Bd. ebenfalls von ſeinem Sohne, die zuerſt in den Mem. de l'Academie des Inſcript. erſchienen waren. Vermehrt, und auf alle Stücke ausgedehnt ſind ſie, unter dem Titel: Remarques ſur les Tragedies de Jean Racine, ſuivie d'un Traité ſur la poeſie dramatique ancienne et moderne, Amſt. 1752. 12. 3 Bd. gedruckt worden. Notes grammaticales ſur les Tragedies de R. gab der Abt Olivet heraus, wogegen Des Fontaines einen Racine vengé ſchrieb. Auch hat Longepierre noch eine Parallele de Corneille et de Racine ums J. 1693. ſo wie, um eben dieſe Zeit, Fontenelle und endlich auch Vauvenargues eine dergleichen in ſ. Introduction à la connoiſſance de l'eſprit humain 1746 drucken laſſen, die, mit Ausnahme der

erſtern, oder mit Aufſätzen ähnlicher Art,
in der Parallele des trois principau
Poetes Trag. franç. Par. 1765. 12
geſammelt worden ſind. Ferner ſind
ſich in Le Franc Pompignan Oeuvr. ein
Lettre à Mr. Racine le fils, ſur
Traged. de ſon pére, und Obſervat
ſur l'Eſther im 12ten St. des Journ
Encycl. v. J. 1793. Ob das Exame
impartial des meilleures Tragedies de
Racine, Par. 1768. der Commentar
des Boisgermain iſt, weiß ich nicht
Urb. Chevreau († 1701.) Edm. Bou
ſault († 1701.) Jean Frcs. Duch
(† 1704.) Theod. de Riuperou
(† 1706.) Ant. de la Foſſe († 17
Pechantres († 1709.) Th. Corne
(† 1709.) P. Ant. de la Place († 17
Jean Belin († 1711.) Catharin
Bernard († 1712.) Gaſp. Abeil
(† 1718.) Cl. Geneſt († 1719.) Louis
Ferrier († 1721.) Hil. de Longepierre
(† 1721.) Jean Campiſtron († 17
Jean de la Chapelle († 1723.) Ant
Houdard de la Motte († 1731. Daß
La Motte die Proſa in das Trauerſp
wieder einführen wollte, iſt bekannt. Seine
Ines de Caſtro hat Hr. Bertuch in das
Deutſche überſetzt.) Gilles de Cau
(† 1733.) Aug. Nadal († 1741.) Mar.
Anna Barbier († 1743.) Sim. Joſ.
Pellegrin († 1745.) Franc. Deſcham
(† 1747.) Hen. Richer († 1748.) Ant.
Danchet († 1748.) Linant († 17
Louis de Boiſſy († 1758.) Pierre
Morrand († 1758.) Joſ. de Chanc
de la Grange († 1758.) Louis Ca
huſac († 1759.) Cl. de la Touche
(† 1760.) Jean de la Noue († 176
Mar. Anna du Boccage († 17
Proſp. Jolyot de Crebillon († 176
Sein erſtes Stück, Idomeneus, iſt vom
J. 1705. Seine Werke ſind, Par. 17
12. 2 Bd. 1749. 12. 3 Bd. 1750. 4. 2 B
gedruckt.) Alex. Piron († 1773. Oeuvr
Par. 1776. 8. 7 Bde.) P. Laur. Bu
rel de Belloy († 1775. Oeuvr. 177
8. 6 Bde. Er war der erſte, welcher ei
nen national Gegenſtand, die Belagerung
von Calais auf die Bühne brachte.)

Jean B. de Chateaubrun († 1775.) Pierre Ch. Colardeau († 1776. Oeuvr. 1779. 8. 2 Bde.) Jean B. Greſſet († 1778.) Frcs. Arouet de Voltaire († 1778. Sein erſtes, in ſeinem neunzehnten Jahre geſchriebenes Stück iſt der, im J. 1718. geſpielte Oedip und ſein letztes Agathocles, erſt ein Jahr nach ſeinem Tode aufgeführt. Von den vielen Ausgaben ſeiner Werke iſt die von Hrn. Beaumarchais wohl die beſſere. Seine Trſple. nehmen die ſechs erſten Bände derſelben ein. Von den vielen, über ſeine theatraliſchen Werke, erſchienenen Schriften, begnüge ich mich mit Anführung des Ami de la verité ou Lettres impartiales . . . ſur toutes les pieces de Theatre de Mr. de Voltaire, Par. 1767. 12. von Hrn. Dourxigne, und der vorher angeführten Schrift von Clement. Die mehreſten ſeiner Trauerſpiele, beſonders der frühern, ſind in das Italieniſche (von Botti, Baretti, Ceſarotti, Conti, Cappacelli u. a. m.) in das Engliſche, in das Deutſche (aber größtentheils ſchlecht, die Arbeiten von den Herren Eſchenburg und Gotter ausgenommen) und zum Theil in das Spaniſche, Däniſche, Holländiſche, Polniſche, Schwediſche, überſetzt worden. Wegen der, von dem Leben des Verf. Nachricht gebenden Schriften, ſ. den Art. Heldengedicht, S. 511.) Cl. Joſ. Dorat († 1780.) Franc. de Pompignan (Oeuvr. 1784 8. 4 Bde.) — Ch. Paliſſot de Montenoy — Mauzer — Fr. Th. Arnaud — Bern. Joſ. Saurin — Ant. Mart. Le Mierre († 1793.) — Edm. de Sauvigny — J. Franc Baſtide — Jean de la Harpe (Oeuvr. 1778. 8. 6 Bde.) — Seb Nic de Champfort — J. Fred. Marmontel († 1789. Seine Trſple. finden ſich im 1ſten Bd. ſ. W.) — Ducis Cordier — Louis Poinſinet de Sivry — Ch. J. Franc. Henault († 1770. In ſ. Pieces de Theatre, Par. 1770. 8. findet ſich ebenfalls ein Trſpl. in Proſa, François II) — J. B. Robert Boiſſel d'Welles — Chabanon — Du Clairon — Burſay — Moreau — Araignon — G. Gasp. de Fontanelle — Chev. Vatan — Soubry — Moline — Traverſier — J. Fontaine Malherbe — Ant. de Lauren — De Mire — Le Fevre — Maiſonneuve — Le Blanc — Bobain — Courtial — Ganeau — Roſoy — Boismartin — Pelletier — Renou — Blin de Sainmore — Douin — Turpin — d'Uſſieux — Sabatier de Cavaillon — Peyraud de Beauſſol (Seine Arſacides welche im J. 1776 erſchienen, ſind in 6 Aufzügen abgefaßt, und auch geſpielt worden.) — Gudin de la Branelliere — Balze — Legouvee — Vic. de Graves — Clement — Rochefort — Maydieu — Laignelot — Fallet — Le Grand — Buſſardin — Buiſſon — Ronſin — Imbert — De la Montagne — Murville — St. Pierre — Mar. Joſ. Chenier — Lace — Rouſſin — u. v. a. m. — Sammlungen von franzöſiſchen Trauerſpielen: Le Theatre des Trag. franc. Rouen 1598-1611. 12. 8 Bde. — S. übrigens den Art. Drama, S. 741 u. f. — — Von der Geſchichte, den Eigenheiten u. ſ. w. des franzöſiſchen Trauerſpieles, handeln, auſſer den, bey dem Art. Drama, S. 719 u. f. angeführten Schriftſtellern: P. Brumoy (Diſc. ſur le Parallèle des Theatres, im 1ſten Bd. ſ. Théâtre des Grecs.) — Franc. Ant. Chevrier (Diſſert. ſur les progrés de la Trag. Par. 1750. 12) — L. Jaquet (Parall. des Trag. grecs et franc. Lyon 1760. 12. Scheint der Parallele des Brumoy entgegen geſetzt, und zu Gunſten des franzöſ. Trſpls. geſchrieben zu ſeyn; aber ſehr gründlich und bündig iſt der Verf. nicht dabey zu Werke gegangen.) — Ungen. (L'ami des arts ou lettre crit. d'un vieux Comedien ſur l'etat préſent de la poeſie, et ſur les Traged. modernes données depuis 1757 jusqu'à ce jour, Gen. 1760. 8. Eine, meines

Gedänkens richtige Beurtheilung der, in dem angezeigten Zeitpunkt erſchienenen Stücke.) — **Mercier** (Von ſ. Schrift, De la Litterat. et des Litterat. . . . Yverd. 1778. 8. findet ſich ein nouvel examen de la Tragédie françoiſe) — In dem 10ten u. f. Stücke der, zu Gotha erſcheinenden Cahiers de Lecture v. J. 1785 findet ſich eine Hiſt. du Theat. tragique françois. — —

Trauerſpiele in **engliſcher Sprache:** Das erſte, regelmäßige Stück, (welchem, ſo viel ich weiß, keine Ueberſetzung von Trauerſpielen der Alten voranging,) iſt, meines Wiſſens, die, im J. 1561. geſpielte, von Th. Sakville und Norton geſchriebene Tragedie of Ferrex and Porrex, oder Gorboduc, welche neuerdings in dem 1ten Bd. der Select Collection of old Plays, Lond. 1744 und 1780. 8. 12 Bde. (S. 99. der 2ten Ausg. von 1780.) wieder abgedruckt worden iſt, und wovon ſich in Wartons Hiſtory of Engliſh Poetry, Bd. 3. S. 355 u. f. ein weitläuftiger Auszug findet. Es hat einen Chor. In der angeführten Sammlung finden ſich die beſſern der vor Shakeſpears Zeiten geſchriebenen Trauerſpiele. — **Will. Shakſpeare** († 1616. Sein erſtes Stück ſoll der, ihm gewöhnlich zugeſchriebene Titus Andronikus, und im J. 1589. geſchrieben worden ſeyn. Außer den einzeln Quartabdrücken und den Folioausgaben von 1623. 1632. 1664. 1685. ſind ſeine Werke von Nic. Rowe, 1709. 8. 7 Bd. Von Pope, 1725. 4. 6 Bd. Von L. Theobald, 1733. 8. 7 Bd. 1773. 8. 8 Bd. Von Th. Hanmer, Oxf. 1744. 4. 6 Bd. 1771. 4. 6 Bd. Von Warburton, 1747. 8. 8 Bd. (welche viele Streitſchriften veranlaßte.) Von Johnſon, 1765. 8. 8 Bd. Von Steevens, 1766. 4. 2 Bd. 1766. 8. 4 Bd. (nur zwanzig Stücke.) Von Capell (1767.) 8. 10 Bd. 1773. 8. 10 Bd. Von Johnſon und Steevens, 1773 und 1778. 8. 10 Bd. Supplemente dazu, 1780. 8. 2 Bd. Von Reed, 1785. 8. 10 Bd. Von Bell 1785-1788. 12. 20 Bde. mit Kupf. Von Edm. Malone, 1786. 12. 7 Bde. 1790. 8. 11 Bde. 1791. 12. 7 Bde. 1792. 4. 15 Bde. Von S. Ayſcough 1784. 17
8. Von Harding, nach Steevens 1793.
15 Bde. The Plays of Sh. as they a
now performed . . . 1774. 8. 8 B
Von der prächtigen Ausgabe durch Boyd
ſind, ſo viel ich weiß, erſt 4 Hefte,
jedes von zwey St. abgedruckt.
auſſer dieſen eine Menge Handausgab
dergeſtalt, daß dieſer Dichter etwa
vierzig Mahle jetzt gedruckt iſt. E
läuterungsſchriften. Die Anzahl d
ſelben iſt ſo groß, daß ich mich auf
mir bekannten einſchränke; eine der e
derſelben iſt der 14ten vorhin angef
Short View of Tragedy . . . .
Rymer, Lond. 1693. 8. Remar
on the Plays of Shak. by C. Gil
bey der Rowiſchen Ausgabe. An E
on the Genius and Writings of Sh.
by Mr. Dennis, Lond. 1712. 8.
F. Pecks Mem. of the life of J. Mi
ton 1740. 4. finden ſich Explanat.
crit. rem. on Sh. Critic. Obſerva
on Sh. by J. Upton, Lond. 1746 u
1748. 8. An Enquiry into t
Learning of Sh. . . . by P. Whall
Lond. 1748. 8. The Beauties
Sh. . . . by W. Dodd, Lond. 175
verm. 1780. 12. 3 Bd. Shakſp. illuſt
ted, or the Novels and hiſtories
which the Plays of Sh. are found
Lond. 1753 und 1755. 12. 2 Bd.
Miß. Lenox, Critic. Hiſtor. and
planatory Notes on Sh. . . . by Za
Grey, Lond. 1755. 8. 2 Bde. Obſ
vat. and Conject. upon ſome paſſag
of Sh. Oxf. 1766. 8. von Th. Tyrwh
Eſſay on the Learning of Sh. . . .
by R. Farmer, Cambr. 1767. 8. A
Eſſay on the Writings and Geniu
Sh. . . . by Mrs. Montagu, Lo
1770. 8. 1784. 8. Deutſch, du
J. J. Eſchenburg, Leipz. 1771. 8. mit
nigen Zuſätzen. Franzöſ. Par. 1777.
Curſory Remarks on Tragedy, o
Sh. . . . . Lond. 1774. 8. Intr
duction to the ſchool of Sh. . . 17
8. von Kenrik. A philoſ. Analyſis an
Illuſtration of Sh. remarkable cha
racters by W. Richardſon, L
177

1784. 12. Deutſch, Lpz. 1778. Von eben dieſem Verf. ſind noch: Eſſays on Sh. dramatic characters of Richard III. King Lear and Timon of Athens, to which are added an eſſay on the faults of Sh. and additional obſerv. on the char. of Hamlet, Lond. 1784. 12. An Eſſay on Sh. dram. character of Falſtaff and on his imitat. of female characters to which are added ſome general obſervat. on the ſtudy of Sh. 1788. 8. The Morality of Sh. Drama illuſtrated, by Mr. Griffith, Lond. 1775. 8. Notes and various Readings on Shak. by Ed. Capell, Lond. 1775. 4. Wenn, mit der School of Sh. or extracts from divers engl. books ... ſhewing from whence his ſeveral tables were taken and ſome parcel of his dialogue ... (1783.) 4. 3 Bde. An Eſſay on the dram. character of Falſtaff 1777. 8. von Morgann. Deutſch in der Olla Potrida v. J. 1779. An Eſſay on the character of Hamlet, as performed by Mr. Henderſon (1777.) 8. Six old Plays on which Shak. founded his meaſure for meaſure, Comedy of Errors, Taming the Shrew, King John, K. Henry IV. K. Henry V. King Lear, L. 1779. 8. 2 Bde. Dramatic Miſcellanies, conſiſting of critical Obſerv. on ſeveral Plays of Shak. ... by Th. Davies, Lond. 1784. 8. 3 Bde. Remarks on ſome of the Caracters of Shak. Lond. 1785. 8. von Whately. Macbeth reconſidered 1788. 8. gegen die vorhergehende Schrift. Concordance to Sh. 1787. 8. 1791. 8. On the merit of Sh. in den Eſſ. philoſ. hiſtor. and literary 1789. 8. Ueber Hamlets Character, ein Aufſ. von Th. Robertſon, in dem 2ten Bde. der Tranſact. of the Roy. Soc. of Edinb. 1790. 4. Index to Sh. von Ayſcough 1790. 8. Zur Verzierung Shakſpeare's: Sh. illuſtrated, being Portraits of all the eminent characters, and Views of all princ. places, mentioned in his plays, fol. 140 Bl. The Pittoreſque Beauties of Sh. by Taylor. Sieben Hefte, jedes von 4 Bl. The Bee, or a Companion to the Sh. Gallery, cont. a Catal. of all the pictures ... 1789. A Catal. of the Pict. in the Shak. Gallery 1790. 8. 1791. 8. Auch gehört hieher noch das Gedicht von Jerningham, The Shakſpeare Gallery 1791. 4. Erläuterungen in franzöſiſcher Sprache: Lettre de Mr. de Voltaire à l'Academie franç. ... Par. 1776. 8. und im 64ten Bd. ſeiner Werke, Ausg. von Beaumarchais. Engliſch, Lond. 1777. 8. Deutſch, mit (ſchaalen) Zuſätzen, von Albr. Wittenberg, Hamb. 1777. 8. und von J. J. Eſchenburg, im 2ten Bd. des deutſchen Muſeums vom J. 1777. mit Berichtigungen. Diſc. ſur Sh. et ſur Mr. de Voltaire, p. Joſ. Baretti, Lond. 1777. 8. In deutſcher Sprache: Vergleichung Sh. und Gryphs, von J. El. Schlegel, im 7ten St. der Crit. Beyträge von Gottſched, und im 3ten Bde. S. 27. ſ. Werke. Der 14-18te Br. in den Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. S. 215 u. f. Ein Aufſatz in den fliegenden Blättern von deutſcher Art und Kunſt, Hamb. 1773. 8. S. 71 u. f. Ueber Shak. von Joh. Jac. Eſchenburg, Zür. 1787. 8. Ueberſetzt in das Franzöſiſche: Mehrere Stücke in dem Theatre Anglois des de la Place, Par. 1745-1748. 12. 8 Bd. Vollſtändig Par. 1776-1782. 8. 20 Bd. von dem Gr. Catuelan und den HH. Fontainemalherbe und le Tourneur. In das Holländiſche, Funfzehn Stücke, Amſt. 1778-1782. 8. 5 Bd. In das Deutſche, von Wieland, Zür. 1764-1766. 8. 8 Bd. Neu herausgegeben von H. Eſchenburg, nebſt den von Hrn. W. übergangenen, und Auszügen aus den, dem Sh. gewöhnlich zugeſchriebenen Stücken, ſo wie kritiſche Anmerkungen und Erläuterungen, ebend. 1775-1782. 13 Bd. — Franz Beaumont und John Fletcher († 1615 und 1625. Werke 1647. f. 1750 und 1778. 8. 10 Bd. Ueberſetzt in das Deutſche iſt die Braut von H. W. von Gerſtenberg, Copenh. 1765. 8. bey welcher Ueberſ. ſich auch Th.

Edwards Abhandl. über das Genie und die Schriften beyder Dichter, ſo wie J. Simpſons Nachr. von beyder Leben und Genie, und Langbains Nachr. von ihren Schauſpielen findet.) **Ben Jonſon** († 1637. Werke 1631 f. Von Whalley 1756. 8. 7 Bd. Die, bey dieſer Ausg. befindlichen Abhandl. und Nachr. des Herausg. von Jonſons Genie, und von ſ. Leben, ſind, bey der vorhin angeführten Ueberſetzung der Braut, mit ins Deutſche überſetzt worden.) **Phil. Maſſinger** († 1639. Werke, Lond. 1779. 8. 4 Bd. von J. M. Maſon, b. A. Bey ihr findet ſich ein Aufſatz über den Dichter von Colmann, und im 3ten Bde. der Mem. of the Society of Mancheſter 1790. 8. einer von J. Ferrier.) **Nath. Lee** († 16 . . .) **Th. Otway** († 1690. Plays 1768. 12. 3 Bde.) **John Dryden** († 1701. Dram. W. 1762. 8. 6 Bde.) **Nic. Rowe** († 1718.) **J. Addiſon** († 1719.) **G. Lillo** († 1739. Works 1775. 12. 2 Bd. Deutſch, L. 1776. 8. 2 Bde.) **Th. Southern** († 1746. Plays 1775. 12. 3 Bde.) **Ambr. Philipps** († 1748.) **J. Thomſon** († 1748. Works 1762. 4. 2 Bde. 1788. 12. 3 Bde.) **Ed. Young** († 1765. Works 1779. 12. 6 Bde. 1768. 4. 4 Bde.) **Ed. Moore** († . . . . .) **Henry Brooke** († . . . Collection of H. B. Pieces 1778. 8. 4 Bde.) **Hugh Kelly** († 1777.) **Maſon** — **John Hume** — **Arth. Murphy** (Works 1786. 8. 7 Bde.) — **Will. Shirley** — **Fenton** — **J. Hoole** — **Alex. Dow** — **Edw. Howard** — **E. Teres** — **Miſtr. Barry** — **John Hughes** — **Home** — **Will. Whitehead** — **Hannah Moore** — **Rob. Jephſon** — **Downmann** (Traged. 1792. 8.) — **Pratt** — **Edw. Ayscough** — **Miſtrß. Brook** — **Ge. Carliſle** — **Miſtr. Celeſia** — **G. Cockings** — **Miſtr. Cowley** — **J. Cradock** — **Rich. Cumberland** — **Delap** — **Franc. Dobbs** — **J. Gambold** — **Franc. Gentleman** — **Green** — **Will. Harrot** — **Andr. Henderſon** — **F. Edw. Howard** (In ſ. Miſcell. Works Dubl. 1782. 8. 3 Bde.) — **Th. Hull** — **H. Jones** — **Mountfort** — **Abr. Portall** — **J. Holden Pott** — **Pratt** — **Jul. Mandeville** — **R. P. Jodrell** — **Th. Boyce** — **Al. Bickwell** — **B. Greathead** — **Rob. Porret** — **Perc. Stockdale** — **A. Macdonald** — **John St. John** — **J. C. Villiers** — **Th. Maurice** — **Jan. Mylne** (In ſ. Poems 1790. 8.) — **Robendſon** — **Richardſon** u. v. a. m. — — **Sammlungen von Trauerſpielen:** S. den Art. Drama, S. 742. — —

Von der **Geſchichte**, den Eigenheiten u. ſ. w. des engliſchen Trauerſpieles handeln, außer den, bey dem Art. Drama, S. 731 u. f. angeführten Schriftſtellern, und außer mehrern, von den angezeigten Commentatoren des Shakeſpeare, und einigen, ebenfalls vorher ſchon benannten Autoren (z. B. v. Voltaire, unter andern: W. Guthrie (Eſſay on engliſh Tragedie, L. 1747. 8. Gegen die Behauptungen des le Blanc, in ſeinen Lettres, concernant les Anglois.) — —

Trauerſpiele in deutſcher Sprache. Auch unter uns ſcheint das eigentliche Trauerſpiel zuerſt durch Opitzens Ueberſetzung der Antigone des Sophocles, und der Trojanerinnen des Seneca bekannt geworden zu ſeyn. Von den frühern Originalſtücken kann man ſich aus dem [illegible] des der Kindermörder, [illegible], wovon ſich ein Auszug in dem 23ten St. der Gottſchediſchen Beyträge zur krit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit, Leipz. 1741. 8. [illegible] machen. Wegen der folgenden tragiſchen Dichter verweiſe ich, unter mehrern, auf die Chronologie des deutſchen Theaters (Leipz.) 1775. 8. auf den Theaterkalender, Gotha 1775. 24. fortgeſetzt bis jetzt, und überhaupt auf die, bey dem Art. Drama, S. 744. angezeigten Schriften. — —

Trie-

# Trio.

(Muſik.)

Ein Inſtrumentalſtük von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violoncell. Es beſteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Säzen von verſchiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tre genennet. Es giebt aber auch dreyſtimmige Sonaten, die aus zwey Hauptſtimmen und einem begleitenden Baß beſtehen, und oft blos Trios genennet werden. Beyde Gattungen ſind in Anſehung des Sazes ſehr von einander unterſchieden, und ſollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechſelt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptſtimmen, die gegen einander concertiren, und gleichſam ein Geſpräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey intereſſirt ſeyn, und, indem ſie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören laſſen, die in den Charakter des Ganzen einſtimmt, und den Ausdruk befördert. Dies iſt eine der ſchwerſten Gattungen der Compoſition. Nicht diejenigen, die den dreyſtimmigen Saz *) allein verſtehen, ſondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdruksvollen Geſang in ihrer Gewalt haben, können darin glüklich ſeyn.

Es giebt Trios, die im ſtrengen und gebundenen Kirchenſtyl geſezt ſind, und förmliche Fugen in ſich enthalten. Sie beſtehen insgemein aus zwey Violin- und einer Baßſtimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Dieſe müſſen mehr wie einfach beſezt ſeyn: ohnedem ſind ſie von keiner Kraft. Die ſtrenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und ſtark beſezten Muſiken durch das Volltönige, Feyerliche und Einförmige ihrer Fortſchreitung alle Menſchen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach beſezt iſt, auſſer auf den Kenner, dem die Kunſt allenthalben willkommen iſt, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranſtaltung zu groſſen Empfindungen vorbereitet iſt, und weil es blos auf das Einzele des Geſanges aufmerkſam iſt, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geſchmak und Ausdruk vorkommen muß.

Daher erfodert das Kammertrio eine Geſchiklichkeit des Tonſezers, die Kunſt hinter dem Ausdruk zu verbergen. In den beſten Trios dieſer Art iſt ein ſprechender melodiſcher Saz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechſelnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruk iſt, angebracht wird; oder es ſind deren zwey oder drey, die oft von entgegengeſeztem Ausdruk ſind, und gleichſam gegen einander ſtreiten. Singende und jedem Inſtrument gemäße Begleitung des Thema; freye Nachahmungen; unerwartete und wolklingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichſam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wolcadenzirter Geſang und Zwiſchenſäze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde: auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Paſſagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stüks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmſten Stüke der Kammermuſik.

Gute Trios dieſer Art ſind aber ſelten, und würden noch ſeltener ſeyn, wenn der Tonſezer ſich vorſezte, ein vollkommen leidenſchaftliches Geſpräch unter gleichen, oder gegen einander abſtechenden Charakteren in Tönen zu ſchildern. Hiezu würde noch mehr erfodert werden, als wolklingende Melodien auf eine künſtliche und angenehme ins Ohr fallende Art drey-

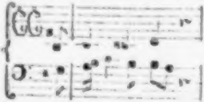
---

*) S. Dreyſtimmig.

dreyſtimmig zuſammenzuſetzen. Nur der, welcher alle einzele Theile der Kunſt mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantaſie verbände, und ſich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenſchaft in den ſchildernden Geſprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, muſikaliſch zu empfinden, und in Tönen auszudrüken, würde eines ſolchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchſten Vollkommenheit erheben.

Eben dieſes läßt ſich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreyſtimmigen Sonaten von zwey Hauptſtimmen mit einem blos begleitenden Baß anwenden, die übrigens in Anſehung des Satzes wie Duette, die von einem Baß begleitet werden, anzuſehen, und denſelben Regeln unterworfen ſind *). Unter dieſen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der erſten mehrentheils terzen- oder ſextenweiſe folgt, oder blos die Stelle einer Mittelſtimme vertritt, und in der Bewegung neben dem Baß fortſchreitet; dieſe Gattung erfodert einen überaus reizenden und ausdruksvollen Geſang in der Oberſtimme, und fremde und künſtliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth ſie ins Langweilige und Abgeſchmakte.

Niemand, als wer ſchon weit über die Lehrjahre der Compoſition hinweg iſt, ſollte es ſich einfallen laſſen, Trios zu ſetzen, es ſey in welcher Gattung es wolle; da ſo gar viel dazu erfodert wird, ein gutes Trio zu machen. Unſere heutige junge Componiſten ſetzen ſich über dieſe Bedenklichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit ſo viel ſchlechten Trios heimgeſucht, in welchen oft nicht einmal der reine dreyſtimmige Satz beobachtet iſt, wo jedes Stük insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopaſſagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören laſſen, zuſammengeſetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruk oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer, der nur die geringſte Kunſtwiſſenſchaft beſitzt, muß nicht die Haut ſchaudern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechſelnd den Hauptgeſang, der gar nichts baßmäßiges hat, führet, und die Violinen den Baß dazu ſpielen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zuſammengehören, die zweyte, die dreyſtimmig geſetzt ſeyn muß, nach welcher die erſte, die am beſten nur zweyſtimmig iſt, wiederholet wird *).

◆ ◆

Trios für das Clavier ſind von Abel, C. P. E. Bach, Roſe, Wagenſeil, Händel, Rameau, J. Agrell, Honauer, J. A. Lamberger, Gamboni, Fr. W. Rolmeiſter, Fr. A. Baumbach, J. A. Juſt, J. W. Kolb, Petti, Bart, Braun, Muz. Clementi, Colonitz, Hoſer, G. Haydn, Lachnith, J. G. Lang, G. B. Martini, Joh. Martini, Michaelis; — für die Violine von Corelli, Tartini, Piantanida, Telemann, C. P. Bach, Graun, Fr. Benda, Hertel, Gerſtadt, Czarth, Janitſch, Stamitz, Berwal, Leop. Hofmann, Schwanenberger, Liben, Zeidlin, Cannabich, Zelt, Pugnani, Campioni, Demachi, L. Boccherini, Zappa, Theod. Smith, Agus, Ant. Kapelmeyer, Joh. Perau, C. Berwig, Carnaloti, J. Cervetto, Chabran, Chretien, J. Ciampi, G. B. Cirri, W. Cramer,

---

*) S. Duett.

*) S. Menuet.

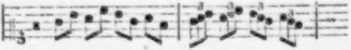
Cramer, Cröner, Ditters v. Dittersdorf, Dolphin, Ledur, W. Kleften, Jan. Fränzl, J. Gehot, Fr. Geminiani, Fel. de Giardini, Zanetti, J. A. Matthieu, N. J. Matthieu, B. Meucsini, J. J. Mondonville, L. Mozart, Alb. Oehlemann, Fr. Guerini, J. P. Guillemain, Helbert, Holzbauer, Jalin, Janson, Ant. Kammel, C. G. Lidarti; — für die Flöte von Krebs, Kleinknecht, Kirnberger, Riedt, Rezel, Quanz, Schaffrath, Abel, Schale, Graun, Hasse, Fr. Benda, C. P. E. Bach, L. Hofmann, Mich. de la Barre, Anna Fey, Jos. Canal, Florio, C. W. Glöck, Goldberg, Giov. Martini, G. Merger, Neumann, J. Fr. Greiner, J. Fr. Kleker, Muhard; — für die Laute; J. Kropfgans, P. C. Durant, E. Kohott — u. s. a. m. gesezt. — —

# Triole.

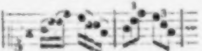
(Musik)

Iſt die Benennung von drey auf einander folgenden gleichen Noten, die den Zeitraum von zween einnehmen, wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein Viertel, oder drey Sechszehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden. Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig iſt, daß man ſie ſogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelſten Note angezeiget.

Die Triolen ſind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entſtanden. Sie verrüken die natürliche Eintheilung der Zeit, ohne darüber unfaßlich zu werden, und bringen dadurch, daß drey Noten nicht länger dauern, als zwey, viele Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit in die Glieder der Taktbewegung. So iſt z. B. in folgendem Saz der zweyte Takt, der übrigens eine blos veränderte Wiederholung des vorhergehenden Taktes iſt, weit lebhafter an Bewegung und Ausdruk, als der erſte:

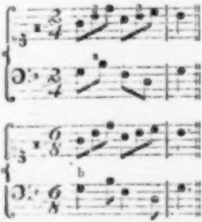


Wird die Triole aber ſtatt vier geſchwinderer Noten angebracht, z. B. ſtatt vier Sechszehntheilen auf ein Viertel, ſo bewürkt ſie gerade das Gegentheil, und erſchlafft gleichſam die Bewegung, wie hier:



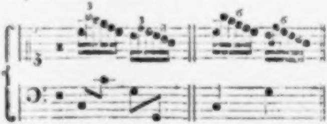
Dieſer Fall iſt aber ſelten, und der zuſammengeſezteren Eintheilung wegen ſchwerer zu ſpielen und zu verſtehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter iſt, zwey, als vier Theile in ein Gedrittes zu bringen.

Ob nun gleich die Triolen faſt wie die Tripelnoten des 3. $\frac{6}{8}$ und anderer ähnlicher Takte anzuſehen ſind, ſo ſind ſie doch von dieſen vornehmlich durch die harmoniſche Behandlung unterſchieden. Bey den Triolen kann die Harmonie ſich nicht bey der zweyten oder dritten Note verändern; bey den Tripelnoten hingegen kann jede Note eine andere Harmonie zum Grunde haben; ſie ſind daher auch ſchwerer im Vortrag, als die Noten der Triole, die ganz leicht vorgetragen werden. In zwey- oder mehrſtimmigen vornehmlich Clavierſtüken hütet man ſich, zwey Noten gegen eine Triole zu ſetzen, wie bey a, weil die gegenſeitige Bewegung widrig, und ſchwer zu treffen iſt: zu den Tripelnoten hingegen können jederzeit zwey Noten angebracht, und ohne die geringſte Schwierigkeit getroffen werden, wie bey b.



Wollte man auch die erſte und dritte Achtelnote des erſten Beyſpiels durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechszehntheilen machen, ſo trifft die Sechszehntheilnote doch nicht auf die letzte Note der Triole, ſondern erſt nach ihr; doch iſt die Zuſammenſetzung leichter zu treffen und zu verſtehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierſtücken vor, ob ſie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und ſtatt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. ſechs Sechszehntheil ſtatt vier auf ein Viertel. Man unterſcheidet ſie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Dieſe werden, wenn auch ihrer zwey zuſammengezogen werden, wie die Achtel im $\frac{6}{8}$ Takt marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im $\frac{2}{4}$ Takt, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zuſammengezogenen Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Baßſtimme ganz bequem angeſchlagen werden, zur Sextole aber nicht. Z. B.



Daher ſie genau bezeichnet werden müſſen, wenn ſie recht vorgetragen werden ſollen.

Man hat in Soloſachen noch mehr dergleichen Olen von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführet. Sie erfodern aber einen geſchikten Spieler, und ſind bey dem allen, zumal wenn ſie von keiner beträchtlichen Geſchwindigkeit ſind, und ihrer etliche auf einander folgen, von widriger Würkung auf den Zuhörer, weil ſie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben ſcheinen, da die Triolen und Sextolen hingegen ſich leicht in jede Taktbewegung ſchiken, und, wenn ſie mit Geſchmak und Ueberlegung angebracht werden, dem Geſang ein großes Leben geben.

◆ ◆

---

(*) Ueber den Vortrag der Triolen, ſ. unter mehrern, das 6te Hauptſtück in **L. Mozart's** Violinſchule. — —

# Triton.

(Muſik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F - H Tritonus genennt, weil ſie aus drey ganzen Tönen beſteht, folglich einen halben Ton höher iſt, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen Syſtem von keinem andern, als großen ganzen Tönen wußte, ſo war das Verhältniß deſſelben von $\frac{512}{729}$. In dem heutigen Syſtem ſind die zwey falſchen Quinten ♯C - G und ♯G - d von dieſem Verhältniß, und unſer Triton, der aus zwey großen und einem kleinen ganzen Ton zuſammengeſetzt iſt, hat das Verhältniß $\frac{32}{45}$, und iſt folglich um $\frac{80}{81}$ tiefer, als der Tritonus der Alten.

Dieſes Intervall wurde vor Alters wegen ſeiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodiſchen Fortſchreitungen gezählt, und an deſſen ſtatt mußte allezeit die reine Quarte F - B geſungen werden, wodurch denn auch die würkliche Einführung des B in der ältern Muſik veranlaſſet worden *). Auch in der heutigen Muſik gehört ſowol der Triton als ſeine Umkehrung, die falſche Quinte, unter die verbotenen melodiſchen Fortſchreitungen, doch nur im ſtrengen Kirchenſtyl; außerdem aber, und vornehmlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrüklichen Stellen ohne Bedenken geſetzt, und ſind oft von der größten Kraft und Schönheit in der Melodie.

Der Triton kömmt in allen unſern Durtonleitern von der vierten zur ſiebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in dem verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave deſſelben vorkommt, wol unterſcheiden. Erſterer iſt die eigentliche übermäßige Quarte, die in der Umkehrung zur falſchen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jene iſt ein diſſonirendes, dieſe aber ein mehr conſonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie ſehr von einander unterſchieden iſt, wie an ſeinem Orte gezeiget worden *).

# Triumphbogen.

(Baukunſt.)

Unter den Ueberbleibſeln der ehemaligen römiſchen Pracht befinden ſich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil ſie die Geſtalt großer gewölbter Stadtthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen geſetzt worden. Sie werden auch Ehrenpforten genennt. Man ſiehet in Rom noch drey Denkmäler dieſer Art, die den Kaiſern Titus, Septimius Severus und Conſtantinus zu Ehren geſetzt worden. Sie ſind alle drey nach einerley Form: ein ſehr großes und hohes Portal, zu deſſen beyden Seiten ſich noch zwey kleinere befinden. Die vordere und hintere Hauptſeiten ſind mit Säulen verzieret, die ein vollſtändiges Gebälke mit darüber geſetzter Attike tragen. Ueber den Bogen und an dem Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der großen Thaten, wodurch das Denkmal veranlaſſet worden, in Stein ausgehauen.

Es ſcheinet, daß dieſe prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kaiſer aufgekommen ſeyn. Sie gehören überhaupt in die Claſſe der Denkmäler, von denen wir in einem beſondern Artikel geſprochen haben. In den neuern Zeiten werden dergleichen Ehrenporten bey feyerlichen Einzügen großer Monarchen bisweilen nachgeahmet, aber meiſtentheils auf

---

*) S. B.

*) S. Quarte; Quinte.

auf eine ſehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingeriſſen. Das groſſe Portal am dem Königlichen Schloß in Berlin, iſt nach dem Muſter des Triumphbogen des Kaiſers Septimius Severus gebaut.

◆ ◆

(*) Nachrichten von den, in dieſem Artikel angeführten Triumphbogen der Alten, finden ſich bey den Art. Bauart, S. 304 und 306. und Flaches Schnitzwerk S. 340. — —

Entwürfe zu Triumphbogen haben, von Neuern, unter mehrern, geliefert: Le Brun (Arc de Triomphe en Obelisque pour la Place Dauphine, geſt. v. Chauveau. Arc de Triomphe à l'honneur de Louis le grand. Deux Arcs de Triomphe, geſt. von le Pautre.)

## Troken.

(Schöne Künſte.)

Es iſt ſchwer, den eigentlichen metaphoriſchen Sinn dieſes Worts, wenn es von Werken des Geſchmaks gebraucht wird, zu beſtimmen. Es ſcheinet überhaupt einen Mangel äſthetiſcher Annehmlichkeit eines Gegenſtandes auszudrüken. Sehen wir auf die eigentliche Bedeutung zurüke, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, ſo finden wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeiget, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und Thierreiches ein geſundes und wolgefälliges Anſehen bekommen. Eine trokene Pflanze iſt zwar keines der ihr zukommenden weſentlichen Theile beraubet; aber der Lebensſaft, daher ſie die volle Schönheit der Geſtalt und das Gefällige des Anſehens erhalten ſollte, fehlet ihr. Hievon ſcheinet die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenſtänden des Geſchmaks gebraucht wird, hergenommen zu ſeyn.

Dieſem zufolge würde die Trokenheit zwar keinen Mangel des Weſentlichen oder des Nothwendigen, ſondern blos Armuth, oder gänzliche Beraubung des Annehmlichen ausdrüken. In der That ſagt man von einer Erzählung, ſie ſey troken, wenn ſie auch bey der genaueſten Richtigkeit des Weſentlichen der Geſchichte, bey Anführung der kleineſten Umſtände, weder die Phantaſie, noch die Empfindung angenehm unterhält: und ſo wird überhaupt jeder Gegenſtand des Geſchmaks, der nur dem Verſtande Richtigkeit zeiget, für den ſinnlichen Theil unſrer Vorſtellung aber nichts reizendes hat, troken genennt.

Und hieraus läßt ſich unmittelbar abnehmen, daß die Trokenheit in Werken des Geſchmaks ein ſehr ſchwerer Fehler ſey, weil ſie dem Zwek derſelben gerad entgegen ſteht. Eben der Annehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trokene beſteht, wird ein Gegenſtand äſthetiſch, oder für die ſchönen Künſte brauchbar; daher würde das ſchönſte Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trokenen Ueberſezung aufhören, ein Gedicht, ein Werk des Geſchmaks zu ſeyn.

Man verfällt leicht ins Trokene, wenn man blos mit dem Verſtand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Abſicht auf ſtrenge Wiſſenſchaft ein glüklicher Schwung des Genies iſt, ſich immer blos am Weſentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchſten Deutlichkeit zu entwikeln, wird in ſchönen Künſten verderblich. In Werken des Geſchmaks kommen die Säfte, wodurch ſie ihr Anſehen, ihre Annehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glüklicher Mitwürkung der Phantaſie und des Herzens her. Weſſen Phantaſie bey der Arbeit nicht erhizt iſt, oder wenigſtens lacht; weſſen Herz nicht

Wärme dabey fühlt, der läuft Gefahr troken zu werden. Bey den mühſamen Arbeiten iſt man in dieſem Falle; deswegen jeder Künſtler wohlthut, das Werk von der Hand zu legen, ſo bald ihm die Arbeit mühſam wird. In Werken des Geſchmaks alles nach Regeln abpaſſen, anſtatt dem Feuer des Genies zu folgen, macht ebenfalls troken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meiſter ſind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trokenheit.

## Tropen.

(Redende Künſte.)

Könnte im Deutſchen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen ſind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andere Bedeutungen *). So wird in der Redensart: die ganze Stadt iſt beſtürzt, das Wort Stadt von ſeiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und iſt in dieſer Redensart ein Tropus. Es giebt, wie wir bald ſehen werden, ſehr viel Arten dieſer Ableitung; jede Sprache hat eine unzählige Menge derſelben, und ſie entſtehen aus verſchiedenen Urſachen. Eine der gewöhnlichſten iſt der Mangel eigentlicher Wörter. Man ſagt: dieſer Menſch hat eine harte Seele, weil man kein eigentliches Wort hat, diejenige auszudrüken, was der Tropus hart hier bezeichnet; andre Male entſtehen ſie, weil man in der Eil, und um kurz zu ſeyn, einen Ausdruk ſtatt einer Umſchreibung, oder auch nur, weil er ſich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darſtellt, gebraucht; wie in den Redensarten: **Europa hat mehr Künſte, als jeder andre Welttheil; er führt hundert Pferde an,** anſtatt hundert gewaffnete Reuter. Gar oft entſtehen die Tropen aus dem Beſtreben, nachdrüklich zu ſeyn, und das, was man ſagen will, dem anſchauenden Erkenntniß vorzubilden. So ſagt man: **Er brennt vor Zorn.**

Es lieſſe ſich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen beſteht; davon aber die meiſten ihre tropiſche Kraft verloren haben, und für die eigentlichen Ausdrüke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen ſchreiben; wer dieſe Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandelt ſehen will, kann darüber das Werk eines franzöſiſchen Schriftſtellers leſen *). Wir betrachten ſie hier nur in Abſicht auf ihre äſthetiſche Kraft, in ſofern ſie der Rede eine äſthetiſche Eigenſchaft geben, die Quintilian in angezogener Stelle Virtutem nennt, und die unſer Baumgarten zu ſehr eingeſchränkt, da er ſie unter das äſthetiſche Lichte ſezt. Wir halten uns aber hier nur bey dem Allgemeinen auf; weil wir die Kraft der beſondern Gattungen der Tropen, in dem jedem beſonders gewidmeten Artikel betrachten.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorſtellung, die man erweken will, nicht unmittelbar, ſondern vermittelſt eines andern erwekt wird. Dieſe Verwechſelung geſchieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrükendes Wort hat, oder aus Abſichten. Aus Noth nennt man unſichtbare Dinge mit Namen der ſichtbaren. So bald man aber dieſer Tropen nur in etwas gewohnt wird, ſo verlieren ſie ihre Kraft und ſind wie eigentliche Ausdrüke. Bey den Ausdrüken, faſſen, ſehen, begreifen, ſich vorſtellen, erwägen, fällt uns gar ſelten ein, daß ſie Tropen ſind.

---

*) Verbi vel ſermonis a propria ſignificatione in alienam cum virtute mutatio. Quintil. VIII, 6.

*) Traité des Tropes par Mr. du Marſais.

Man kann aus gar vielerley Abſichten die Begriffe verwechſeln. Entweder ſcheuet man ſich die Sache geradezu zu ſagen, weil ſie etwas anſtößiges oder beleidigendes, oder auch bloß etwas zu rohes hat. Daher entſtehen mancherley Tropen. So hält man für anſtändiger von einem Menſchen zu ſagen, er habe etwas üppig gelebt, als geradezu zu ſagen, er habe ſich mancherley dem Körper ſchädlichen Wollüſten ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches ſagen, das ſich geradezu gar nicht ſagen ließe. Daher die Menſchen, die ein beſonderes Studium daraus machen, in dem geſellſchaftlichen Leben alles rohe, anſtößige, widrige zu vermeiden, die überall Höflichkeit und Zierlichkeit anzubringen ſuchen, haben ungemein viel tropiſche Redensarten, die ihnen eigen ſind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Gezierte.

Man braucht aber auch Tropen in Fällen, die jenen gerade entgegengeſezt ſind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruk nicht ſtark, nicht lebhaft, nicht mahleriſch genug iſt; oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darſtellt. Im vorhergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleyer bedekt, der das Unangenehme verbirgt, und nur das Artige davon ſehen läßt; in dieſem aber werden ſie in ihrer nakenden Geſtalt gezeiget; und wo dieſes noch nicht genug iſt, wird ihnen ſogar die Haut noch abgezogen, damit alles und jedes noch deutlicher und treffender möge geſehen werden. Der unmenſchliche Menſch wird alsdenn zum Bären, der grauſame zum Tyger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdrüke bisweilen auch bloß die Abſicht, die Vorſtellung lebhafter und ſinnlicher zu machen. So ſagt man von einem Menſchen, der vortheilhafte Veränderungen ſeiner Glüksumſtände zu hoffen hat, er habe ſchöne Ausſichten.

Aus dieſen verſchiedenen Abſichten entſtehen ſo unzählige Arten der Verwechslung in den Vorſtellungen und Ausdrüken, daß es ein fruchtloſes Unternehmen wäre, ſie alle herzählen und beſtimmen zu wollen. Noch ungereimter würde es ſeyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hievon überhaupt mit einigem Nuzen kann geſagt werden, beſteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geſchmak in dem Gebrauche der Tropen zu leiten.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorſtellung, die er unmittelbar erwekt, muß eine andere hervorgebracht werden, ſo daß die erſte gewiſſermaßen das Zeichen der andern iſt. Aus dieſer Vorſtellung laſſen ſich verſchiedene nüzliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müſſen verſtändlich, und nicht gar zu weit hergeholt ſeyn; ſie müſſen von Dingen hergenommen ſeyn, die allgemein bekannt ſind, nicht aus Gegenſtänden einer beſondern Lebensart, am allerwenigſten aus ſolchen, womit allein die geringſte Claſſe der Menſchen ſich beſchäftiget, ſondern aus ſolchen, die etwas ſchäzbares, etwas edles haben; aus den Würkungen der Natur, aus Naturalgeſchichten, aus allgemeinen menſchlichen Verrichtungen, aus Künſten und Wiſſenſchaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Abſehung ihres Gebrauchs muß man auf die Urſache, die ſie hervorbringt, ſehen. Wie die Noth nirgend ein Geſez erkennet, ſo iſt es auch hier. Wo ſie aus Noth gebraucht werden, da ſind ſie unvermeidlich, und in dieſen Fällen dienen allein die

beſverſprechenden Anmerkungen. Nur mag man dieſe Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anſtatt der Sache ſelbſt gebrauchen, wird in der Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeſchmakt werden, wenn man allezeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Abſicht, ſo hat man ſich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Ueppigkeit in ihrem Gebrauch, die im Grunde eine blos kindiſche Zierung iſt, in Acht zu nehmen. Alles geradezu zu ſagen, iſt freylich oft roh, oft anſtößig und manchmal beleidigend; aber auch immer viel verblümt zu ſeyn, alles zu ſchmüken, oder zu verſchönern, iſt vielleicht noch wichtiger. Wenigſtens können männliche, freye Seelen eher die erſtere, als dieſe Ausſchweifung vertragen. Es giebt Leute, die ſo übertrieben zärtlich ſind, daß ſie bald gar nichts mehr mit ſeinem Namen nennen dürfen, Kleinmüthige, kindiſche, aller Kräften beraubte Seelen, die überall etwas finden, das ihnen Schaam macht, Schwärmer des Geſchmaks. Solche Seelen verräth ein ausſchweifender Gebrauch ſchönender Tropen.

Auch in der dritten Abſicht muß man ſich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Heftigkeit verräth, ſo wie die vorhergehende zu viel Weichlichkeit anzeigt. So wie ein Menſch, der nichts ohne Zeichen mit Händen und Füßen ſagen kann, und die Erzählung der gleichgültigſten Dinge mit den ſeltſamſten Verdrehungen begleitet, abgeſchmakt wird, ſo wird es auch der, welcher beſtändig in verſtärkenden Tropen ſpricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derſelben ſie übertreibt. Man muß hier die beſondere Abſicht, in welcher man ſpricht, oder ſchreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebſt dem Charakter der Perſonen, für welche man ſchreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelſtraße zu wählen im Stande ſey.

Auch in der vierten Abſicht kann der Gebrauch der Tropen gar ſehr übertrieben werden. Dieſes ſcheinet beſonders ſeit einigen Jahren in Deutſchland aufzukommen, wo zu befürchten iſt, daß man, wie ehedem in Griechenland und Rom, auf den ausſchweifenden, ſophiſtiſchen und rhetoriſchen Geſchmak des Schönſchreibens verfalle, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geſchehen, jemals die ſchöne Einfalt der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewiſſen Gegenden Deutſchlands bald keine deutſche Schrift von Geſchmak leſen, wo nicht die Tropen, die am ſparſamſten als feine Würze ſollten gebraucht werden, in der größten Verſchwendung vorkommen. Inſonderheit ſcheinet man ſich in diejenigen verliebt zu haben, die von den zeichnenden Künſten hergenommen werden. Man hört von nichts, als von der Grazie, dem Contour, dem Colorit, dem ſchönen Ideal u. d. gl.

Man muß alſo nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen ſich zu mäßigen wiſſen, ſondern auch in der Wahl derſelben alles Affectirte, alle Ueppigkeit und aſiatiſche Zärtlichkeit vermeiden. Die griechiſchen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander geſezt. Nur die vornehmſten Arten machen eine Reihe von Namen, die dem guten Geſchmak Gefahr drohen. Wir überlaſſen jedem Liebhaber, der hievon Unterricht haben will, die Mühe, ſie bey jenen Schriftſtellern nachzuſuchen. Was von beſondern Tropen uns anmerkungswürdig geſchienen, iſt unter folgenden Artikeln zu finden: **Allegorie**, **Metapher**, **Spott**, **Hyperbel**,

**perbel, Umſchreibung oder Periphraſis.**

◆ ◆

Von den Tropen handeln, unter mehrern: Quinctilianus (Im 6ten Kap. des 8ten Buches ſ. Instit.) — Ceſ. Cheſneau de Marſais (Des Tropes ou des differens ſens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue . . . Par. 1730. 8. Das Werk iſt in 3 Th. abgetheilt, wovon der erſte, in 7 Artikeln, des Tropes en general, der zweyte, in 23 Art. des Tropes en particulier; der dritte, in 12 Art. des autres ſens dans lesquels un même mot peut être employé dans le discours handelt. Er nimmt der Tropen überhaupt 19 an.) — Et. Bonnot de Condillac (Im 6ten und 8ten Kap. des 2ten Buches vom 2ten Th. ſ. Unterrichtes oder Wiſſenſchaften, S. 271 und 311 u. ff.) — Domairon (Im 8ten Kap. des 8ten Abſchn. vom 1ten Bde. ſ. Princ. gen. des belles lettres, S. 138.) — G. Campbell (Im 2ten Bande S. 176. ſ. Philoſophy of Rhetorik.) — Ch. Batteux (In ſ. Einleit. Bd. 4. S. 81 u. ff. Ausg. v. 1774.) — J. C. Adelung (Im 1ten Bd. S. 371 und 400 ſ. Werkes über den deutſchen Styl der 2ten Aufl.) — u. a. m. — S. übrigens den Art. Figur, S. 232 u. f.

## Tropfen.

(Baukunſt.)

Sind kleine Zierrathen an dem Unterbalken der doriſchen Ordnung. Nämlich unter jeden Dreyſchlitz kommen ſechs ſolche Tropfen in Form abgeſtuzter Kegel, und in eben dieſer Ordnung werden ſie auch an dem Kinne der Kranzleiſte angebracht *). Es iſt blos aus Neigung zum Gewöhnlichen, daß man ſie in der Baukunſt beybehalten hat, wo ſie eben nichts zur Schönheit beytragen. Einige halten ſie für Vorſtellungen der Tropfen von Pech oder Wachs, welches die alten Baumeiſter auf die Dreyſchlitze (die urſprünglich Balkenköpfe waren,) geklebet, um ſie vor dem Eindringen der Näſſe zu bewahren; andre halten ſie für Köpfe der Zapfen, wodurch die Querbalken an die Unterbalken befeſtiget worden. Gegenwärtig ſind ſie in der That nichtsbedeutende Zierrathen, die ein Baumeiſter ohne Schaden des guten Geſchmacks weglaſſen könnte.

## Tropheen.

(Baukunſt.)

Urſprünglich waren ſie von eroberten Waffen zuſammengeſetzte Denkmäler, die an dem Orte des Sieges geſetzt wurden. Zur Nachahmung derſelben hat man hernach in der Baukunſt allerhand in Holz oder Stein ausgehauene Waffen als Zierrathen angebracht, und ſie entweder in den Giebelmauren, oder auf den Gebälken und Gallerien, oder auch an den Wänden und Pfeilern der Gebäude angebracht, wie verſchiedentlich an dem berliniſchen Arſenal zu ſehen. Die Tropheen an den Wänden ſind aus Nachahmung einer Gewohnheit der Römer und vermuthlich auch anderer Völker entſtanden, bey denen es bisweilen geſchah, daß ein aus dem Krieg zurükgekommener Bürger die Waffen des von ihm erlegten Feindes an der Außenſeite ſeines Hauſes aufgehangen, wo ſie nach den Geſetzen, wenn auch ein ſolches Haus durch Kauf in andre Hände gekommen war, nicht durften weggenommen werden.

Dieſe Zierrathen ſind hernach auf andre Arten nachgeahmt worden, da man ſowol in den Außenſeiten einiger Gebäude, als inwendig in den Zimmern, andre Sachen, als Jagdgeräthe, muſikaliſche Inſtrumente, Werkzeuge der Künſte und Wiſſenſchaften in wolgezeichneten Gruppen, wie angehängt, gehänget, anbringet, die bisweilen, wiewol ſehr uneigentlich, auch Trophäen genennt werden. Dergleichen ſieht man in Berlin an dem Gebäude der Academie der Wiſſenſchaften und der Academie der Künſte, wodurch die Beſtimmung dieſes Gebäudes ſchon von außenher erkannt wird.

---

*) S. Kranzleiſte.

◆ ◆

---

(*) Entwürfe zu Trophäen haben, unter mehrern, geliefert: **Errard** und **Cochon** (Div. Trophées, f. 6 Bl.) — **Jean Le Pautre** (Troph. d'Armes, Par. 1659. 4. 6 Bl.) — **Salambier** (Cahier de Cartels, Trophées etc. f. 6 Bl. Troph. des Arts und Troph. de Muſique, f. 2 Bl.) — **La Foſſe** (Suite de Cartels et de Trophées, f. 42 Bl.) — **Dumont** (Livre de nouv. Troph. f. 7 Bl.) — **Charpentier** (Deux Liv. de differ. Troph. f. 24 Bl.) — **Huquier** (Nouv. Liv. de Troph. f. 12 Bl.) — **Caun** — **Tardieu** — u. v. a. m. — S. übrigens den Art. Verzierungen. —

◆ ◆ ◆

# U.

## Uebereinanderſtellung; Ueberſtellung.

(Baukunſt.)

In großen und hohen Gebäuden, hauptſächlich bey Thürmen, geſchieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderſtehenden Geſchoſſe ſeine eigene Säule hat. In dieſen Fällen hat der Baumeiſter verſchiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzuſtoßen.

Was zuerſt hiebey in die Augen fällt, ſind die zwey Grundſätze, auf welche das Weſentliche in der Uebereinanderſtellung ankommt: daß die ſchwächere Ordnung oben, und die ſtärkere unten komme; und daß die Säulen gerade übereinander ſtehen, ſo daß die Axen der übereinanderſtehenden Säulen in eine einzige ſenkrechte Linie fallen. Beydes ſind nothwendige Regeln, deren Verabſäumung den Geſchmak und das Auge beleidigen würde.

Insgemein wird die doriſche Ordnung zu unterſt geſezt, darüber die joniſche, und wo drey Geſchoſſe ſind, über dieſer die corinthiſche oder römiſche. Auf dieſe Weiſe iſt die gehörige Abſtufung der Stärke und Feſtigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die ſtarke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberſtehenden Säulen nicht mehr ſehen könnte. Dieſem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die obern Säulen auf eine über dem untern Gebälke weglaufende Plinthe geſezt werden. Einige Baumeiſter ſezen ſie aus eben dieſem Grunde auf Säulenſtühle. Allein zu geſchweigen, daß ſie, weil man die Füße dieſer Säulenſtühle nicht ſehen kann, verſtümmelt ausſehen, ſo haben ſie noch dieſes Nachtheilige, daß dadurch die edle Einfalt zu ſehr aufgehoben wird.

Aus der andern Regel folget auch nothwendig, daß die untere Dike des Stammes der Säule, die auf einer andern ſteht, nicht gröſſer ſeyn könne, als die obere Dike des Stammes an der darunterſtehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geſchoß ſeinen Model, der aus dem Model der unterſten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme beſtimmt werden muß. Wenn alſo der untere Säulenſtamm um ⅛ verdünnet oder eingezogen wird, ſo iſt der Model der zweyten Ordnung ⅞ deſſen, wonach die untere abgemeſſen iſt. Iſt noch eine dritte Ordnung über der zweyten, ſo iſt deren Model ⅞ deſſen, der in der zweyten gebraucht worden, oder $\frac{49}{64}$ deſſen, der zu unterſt angenommen worden *). Dieſes iſt ſchlechterdings nothwendig. Sollte es ſich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Abſichten zu niedrig würde, ſo weiß ein verſtändiger Baumeiſter ſich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer ſo weſentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anſtatt der Plinthe einen hohen, gerade durch das ganze Geſchoß laufenden Fuß anbringen, um die Höhe zu erreichen.

Ein Hauptumſtand iſt hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müſſen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, ſo wird auch die Säulenweite in jedem Geſchoß anders. Wenn ſie z. B. unter 8 Model iſt, ſo iſt ſie in der nächſten Ordnung 10, und in der dritten $12\frac{1}{2}$ Model. Dieſes kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken- oder Sparrenköpfe, oder Zahnſchnitte hat, den Baumeiſter in groſſe Verlegenheit ſetzen; weil auch die Mitte dieſer Theile durch alle Geſchoſſe auf einander, und allemal eine auf die Axe der Säulen treffen muß. Daher kommt es, daß auch von guten Baumeiſtern häufige Fehler, die daher entſtehen, nicht vermieden worden ſind. Um ſo viel mehr hat man Urſache, wegen der Ausmeſſung dieſer Theile die Goldmanniſchen Regeln anzunehmen, welche allen dieſen Schwierigkeiten am ſicherſten abhelfen *).

◆ ◆

Von der Uebereinanderſtellung der Säulen, handeln unter mehreren: Sam. Locke (Die Verbindung und Uebereinanderſtellung der Säulen, oder Anweiſung, wie bey der Baukunſt die fünf Säulenordnungen, auf eine ſehr leichte und bequeme Art, nach einer gegründeten Regel, ſo wohl bey geraden, als auch cirkelrunden Figuren übereinander zu ſetzen und zu verbinden ſind, Dresden 1783. f. mit 60 K.) — Militia (Im 1ten Bd. ſ. Grundr. der bürgerl. Baukunſt, S. 148 u. ff.)

# Ueberfluß.

(Schöne Künſte.)

Der Reichthum in Werken der Kunſt, der ihrer Wirkung ſchadet. Es iſt eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir wollen dieſes beſonders auf die Werke der Kunſt anwenden, und einigen Künſtlern, denen dieſes nützlich ſeyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zuſammen häufen könne. Die Künſte haben hierin vor den Veranſtaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geſchmak am Schönen vor dem gröbern Geſchmak, der auf die Befriedigung der natürlichen Bedürfniſſe abzielt. Der Ueberfluß ſchwächt überall die Annehmlichkeit des Genuſſes.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfniſſe ſchwerer wird, als die Anſchaffung derſelben, genießen unſtreitig weniger Vergnügen, als die-

---

*) S. Model.

*) S. Ordnung.

die, deren Begierden durch einige Schwierigkeiten ſie zu befriedigen gereizt, und deren Geſchmak durch Mäßigkeit in ſeiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben ſo geht es in Sachen, die blos auf die feineren Bedürfniſſe der Seele abzielen. Was für ein entzükendes Vergnügen iſt es nicht, ſich der Wolluſt, der Freundſchaft und der Zärtlichkeit zu überlaſſen, wenn die Gelegenheit dazu etwas ſelten iſt? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man ſich in einer guten Geſellſchaft befindet, wo Geiſt, Munterkeit und Vergnügen mit Verſtand und Kenntniß herrſchet, wenn man ſie ſelten genießt?

Eine reiche Bildergallerie rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit, aber der Geiſt wird bald durch die Menge der Gegenſtände zerſtreuet: man hat Mühe, ſeine Aufmerkſamkeit zu ſammeln, um das Vergnügen von einem Meiſterſtük ganz zu genießen. Ein Gemählde von der erſten Art in einem Zimmer ſammelt alle unſre Sinnen zuſammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Bruſt einer Schönen, reizt das Auge ungemein; aber die Menge derſelben macht einen Augenblik erſtaunt, und verliert bald allen Reiz.

Der Künſtler verſteht ſeinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in ſeinen Werken aufzuhäufen ſucht; denn je höher ſeine Gattung iſt, je ſparſamer muß es vorkommen. Die vortrefflichſten Gleichniſſe, die häufig ſind, verlieren ihre Kraft: in einem Gemählde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu ſeyn verdienet; im Drama, wo jede Perſon unſrer ganzen Aufmerkſamkeit werth wäre; in einem Tonſtük, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdruks vorgetragen wird, wo jede Figur tief ins Herz dringet: an allen ſolchen Werken iſt ein ſchädlicher Ueberfluß. Nichts iſt vortrefflicher, als die Metaphern und die ſtarken Gedanken des engliſchen Dichters Young; aber ihr Ueberfluß macht ſie ermüdend und gebiehrt Ekel.

Es ſcheinet, als wenn die erſten Kenner, ſowol unter den Alten, als unter den Neuern die vornehmſten Werke der Bildhauer mehr bewunderten, als die erſten Werke der Mahler. Sollte der Grund hievon in der Sparſamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer iſt? Daß die feineſten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Auguſtus und Ludwigs des XIV vor denen, die unter Trajan und unter Ludwig dem XV erſchienen ſind, den Vorzug geben, kommt großentheils daher, daß die letztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit kluger Sparſamkeit angebracht ſind.

Es iſt ein ungemein ſchädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geiſt und die Empfindung angreifen müſſe. Denn dieſes iſt der gewiſſeſte Weg, nur ſchwach zu rühren. Der Künſtler verſteht ſein Intereſſe am beſten, der jeden großen Eindruk ſo weit von andern entfernt, daß er Zeit hat, ſich völlig dem Gemüthe einzudrüken, und ſich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk ſind, je ſparſamer müſſen ſie vorkommen.

Iſt dieſe Sparſamkeit auch bey der höchſten Schönheit nöthig, ſo iſt ſie es noch ſehr viel mehr bey Dingen, die blos als Zierrathen anzuſehen ſind, wo der Ueberfluß ſchnellen Ekel gebiehrt. Die Anmerkungen, welche wir in dem Artikel über die edle Einfalt vorgetragen, können hieher gezogen werden. Dieſe ganze Betrachtung aber iſt für den deutſchen Künſtler vorzüglich nothwendig, damit er nicht, durch den Schein geblendet, die Werke andrer Völker aus dem Zeitpunkt der Ueppigkeit zu Muſtern annehme, wie die erſten italiäniſchen Baumeiſter gethan haben.

## Uebergang.

### (Redende Künſte.)

Die verſchiedenen Arten, wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf den folgenden, von einem vorgetragenen Punkt auf einen andern übergehen, verdienet in der Theorie der redenden Künſte beſonders betrachtet zu werden; weil ſie ſehr viel zur Annehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt beytragen. Dieſer Uebergang geſchiehet entweder unmittelbar, ſo daß zwey ganz verſchiedene Gedanken, ohne etwas dazwiſchen geſetztes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindeſätze und Formeln, wodurch der Grund, oder die Art der Verbindung angezeiget wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzele Wörter oder Formeln geſchehen, was von den römiſchen Lehrern der Redner tranſitus, und tranſitio genennt wird *). Was die Bindewörter, oder Conjunctionen, in einzelen Perioden ſind, das ſind die Uebergangsformeln in Abſicht auf die ganze Rede. „Ohne die Bindewörter, ſagt ein großer Kunſtrichter, kämen in der Rede nur abgeriſſene zerſtükte Glieder heraus, die nichts feſtes ausmachten. Die Rede würde, wie eine Liſte von geſammelten Ausdrüken und Redenarten ausſehen. Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bedingen, entgegen zu ſetzen, gegen zu halten, zu entwikeln, den Zeitpunkt, die Urſache, den Schluß anzudeuten, die Rede fortzuſetzen und abzuführen *).“ Der hiſtoriſche, der lehrende, der unterhaltende Vortrag, und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verſtand, als Einbildungskraft und Empfindung herrſchet, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren, und gewiß hängt ein großer Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrag einer ganz ſtrengen Lehrart, wie z. B. in mathematiſchen und philoſophiſchen Beweiſen, iſt man ſorgfältig, jeden zum Beweis dienenden Satz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen; man findet da immer die Wörter: darum, nun aber, alſo, deswegen, folglich u. d. gl. Denn da iſt es ſehr weſentlich, daß der Leſer überall den genaueſten Zuſammenhang aller Säze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage ſchiken ſich dieſe Formeln nicht, weil da die Sachen nicht einen weſentlichen, ſondern mehr zufälligen Zuſammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: hierauf, inzwiſchen; deſſen ungeachtet; nunmehr; darauf u. ſ. f. Andre Gattungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyriſchen Gedicht aber fallen ſie faſt ganz weg, und der Uebergang geſchieht, der Empfindung gemäß, meiſtentheils unmittelbar. Doch kommen auch da noch Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter (Interjectionen) als der Bindewörter haben.

Man

---

*) Der Verfaſſer der IV Bücher über die Rhetorik an Herennius ſagt: Tranſitionem vocamus, quae, cum oſtendit breviter, quid dictum ſit, proponit item brevi quid ſequatur, hoc modo: *In patriam cujusmodi fuerit, habetis; nunc in parentes qualis extiterit, conſiderate.* Quintilian ſpricht von den Uebergängen an mehr Orten unter dem Namen tranſitus.

*) Bodmer in den Grundſäzen der deutſchen Sprache im VIII Abſchnitt.

Man kann überhaupt anmerken, daß die verſchiedenen Gemüthslagen, darin die redende Perſon ſich befindet, auch die Verſchiedenheit des Ueberganges natürlicher Weiſe verurſache, und daß deswegen drey verſchiedene Gattungen deſſelben vorkommen müſſen, nachdem die Folge der Rede durch den Verſtand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung beſtimmt wird. In Werken, die blos auf deutlichen Unterricht gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade einfache Weiſe den Zuſammenhang der Gedanken anzeigen; ſie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß ſey, der aus dem Vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erläuterung, eine Einſchränkung und nähere Beſtimmung, ein Gegenſatz des Vorhergegangenen ſey; ob es weſentlich zur Sache diene, oder nur beyläufig angemerkt werde; ob es die Fortſetzung der vorgetragenen Materie, oder etwas davon verſchiedenes ſey u. ſ. w. Kurz, dieſe Formeln laſſen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit ſehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein ſehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo ſchon mehr auf Annehmlichkeit, mannichfaltige Befriedigung des Geſchmaks geſehen wird, kommen künſtliche, dem Geſchmak ſchmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Witz, oder in der Laune des Redenden ihren Urſprung haben. Es giebt zierliche, launige, ſatyriſche, poßirliche und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben ſowol, als die Figuren, über die ſo ſehr viel geſchrieben worden, verdienten in der Rhetorik betrachtet zu werden, da ſie gewiß viel zur Vollkommenheit der **Schreibart** beytragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigten Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendiget ſey, und nun etwas neues anfange. Die Griechen bedienten ſich in ihrem lehrenden Vortrag gar oft der kurzen Formel: ſo viel hievon, oder eines dieſem ähnlichen Schluſſes, oder zeigten alsdann, ohne Umſchweif den neuen Punkt an, auf den ſie übergiengen. Dieſe Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen; z. B. *Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit iſt zum zweyten von dem Ausdruk zu reden.* In dem einfachen lehrenden Vortrag dienet dieſes zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weiſe von einem Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beyſpiele dienet.

Die epiſchen Dichter bedienen ſich bisweilen ſehr feyerlicher Uebergänge, wobey ſie wol gar eine neue Anrufung an die Muſe thun. Ein merkwürdiges Beyſpiel eines ſolchen höchſtpathetiſchen epiſchen Ueberganges iſt der Anfang des dritten Buchs im verlornen Paradies. Dieſe Art iſt ſehr ſchiklich, die Aufmerkſamkeit aufs neue zu erweken, und den Leſer in große Erwartung zu ſetzen; daher faſt alle Dichter in der Epopée ſich derſelben bedient haben.

Hingegen ſind Uebergänge, die erzwungene, blos eingebildete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, ſehr froſtig und kindiſch, welches Quintilian an den rhetoriſchen Schulübungen ſeiner Zeit, und am Ovidius tadelt *).

Von

---

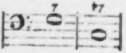
*) Illa vero frigida et puerilis eſt in ſcholis affectatio, ut ipſe tranſitus efficiat aliquam utique ſententiam —
ut

Von dem Uebergange handeln, unter mehrern: Jo. Pet. Adolphus (Medulla orator. continens omnium Tranſitionum formulas, Amſt. 1656. 12.) — Jac Hugues (De artificio Tranſit. Mag. . . Viteb. 1657. 8.) — — S. auch das dritte Buch, in der Kunſt zu ſchreiben, von Condillac, im 2ten Th. S. 188 d. Ueberſ. f. Unterr. aller Wiſſenſch. — die 6te von Prieſtleys Vorleſungen — u. a. m. S. übrigens die, bey dem Art. Anordnung, S. 170 u. f. angeführten Schriftſteller. —

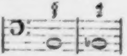
## Uebergehung.

(Muſik.)

Es geſchiehet bisweilen, daß in einem Tonſtük ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weiſe und nach den gewöhnlichen Regeln folgen ſollte, übergangen, oder ausgelaſſen, und an ſeiner Stelle der, der erſt auf ihn folgen ſollte, genommen wird. Dieſes geſchiehet hauptſächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolget, wie in dieſem Beyſpiele:

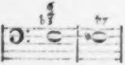


oder in der Umkehrung:

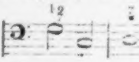


da das Gehör nach dem erſten Accord einen Schluß in die Tonica C erwartet. Die große Terz der Dominante G ſollte, als Leitton, ihren Gang über ſich in die Octave der Tonica nehmen. Dieſes geſchiehet hier nicht; denn dieſe Terz tritt um einen halben Ton unter ſich in die kleine Septime. Hier iſt alſo nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht erſetzet, ſo daß keine würkliche Trennung des Zuſammenhanges dadurch verurſachet, ſondern vielmehr die Fortſchreitung deſto gedrungener wird.

Auf eine ähnliche Weiſe werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in folgendem Beyſpiel:

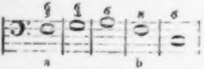


Die wahren Grundtöne ſind hier Dominanten mit dem Septimenaccord. Dieſer Satz entſtehet aus dieſem



durch Verwechslungen der beyden Dominantenaccorde und Auslaſſung des ganzen Dreyklanges auf C, und dieſes Grundtones ſelbſt.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, deſſen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erweckt worden iſt, übergangen, und an ſeiner Stelle ſogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da ſie in ſo enger Verbindung ſtehen, daß der Zuſammenhang durch die Auslaſſung nicht unterbrochen wird: als worauf es bey der Uebergehung hauptſächlich ankommt. Folgende Beyſpiele kommen häufig vor, und ſind von angenehmer Würkung:



Bey a iſt der G accord, und bey b der E accord übergangen worden.

---

ut Ovidius laſcivire in Metamorphoſi ſolet. Inſt. L. IV. c. 1.

# Uebermäßig.

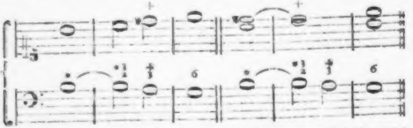
(Muſik.)

So werden mit Ausnahme der Terz alle diejenigen Intervalle genennt, welche um einen halben Ton höher genommen werden, als ſie in der Tonleiter des Tones, darin man ſpielt, liegen; als ♯1, die übermäßige Prime, ♯2-Secunde, ♯4-Quarte, ♯5-Quinte, und die in neuern Zeiten angenommene ♯6 übermäßige Sexte. Alle diſſoniren gegen den Hauptton. Die übermäßige Terz C-♯e, und übermäßige Septime C-♯h ſind von keinem ſtrengen Tonlehrer für brauchbar angenommen worden; und daher giebt es auch weder eine durch die Umkehrung der übermäßigen Terz verminderte Sexte, noch eine durch die Umkehrung der vermeynten übermäßigen ♯7 verminderte Secunde ♯H-c.

Da die übermäßige ♯2, ♯4, ♯5 und ♯6 außer der natürlichen Tonleiter liegen, und daher widrige Verhältniſſe hervorbringen, ſo ſind ſie aus dieſem Grunde im Singen ſehr ſchwer zu treffen, und dieſerwegen zu ſetzen verboten; es ſey denn, daß man ſie als Leittöne in andere Töne der Tonleiter betrachte. In dieſem Falle wird das Verbot nicht ſo ſtrenge genommen, daher kann man von C durch dis nach e, durch fis nach g, und von gis nach a gehen.

Aber von C durch ♯a nach h kann man ſchwerlich gehen, und man wird nicht leicht von guten Meiſtern in der Melodie Beyſpiele davon antreffen. Man kann auch von C dur gewöhnlicher Weiſe nicht nach H moll moduliren. Doch kann ♯A vor H vorkommen, wenn dieſes H die Dominante von E moll iſt.

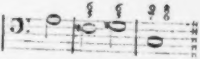
Dergleichen ehedem verbotene Fortſchreitungen, z. B. bey der übermäßigen Secunde von C durch ♯d nach e, laſſen ſich dadurch entſchuldigen, daß man ſie ſo betrachtet, als wenn man einen Tauſch mit einer andern Stimme übernähme. Z. B.



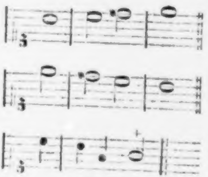
Wenn man ſich der übermäßigen Fortſchreitungen enthält, und ſie nur auf gewiſſe beſondere Fälle ſpart, ſo kann man außerordentliche Würkung damit hervorbringen. Im Recitativſtyl kommen ſie aber häufiger vor, beſonders die übermäßige Quarte.

Die ordentliche große Septime iſt eben ſo, wie die übermäßigen Intervalle, im ſtrengen Styl melodiſch zu ſezen verboten; ehedem betraf das Verbot auch die große Sexte, die doch gegenwärtig in der Melodie unentbehrlich iſt. Man findet alte Lehrbücher, wo unſere große Septime die übermäßige genennet wird.

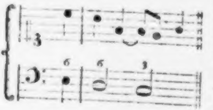
Weder die übermäßige Quinte, noch die übermäßige Sexte kommen melodiſch im Abſingen vor; wol aber im Baß zuweilen die ♯5, zumal wenn der Baß nicht geſungen, ſondern von Inſtrumentiſten geſpielt wird. Zum Beyſpiel:



Weil jedes übermäßige Intervall als ein Leitton anzuſehen iſt, ſo folget, daß man nach demſelben im Aufſteigen einen halben Ton über ſich treten müſſe, und im Abſteigen einen halben Ton unter ſich. Zum Beyſpiel:



Der letzte Fall bey † hat nur im Recitativ ſtatt, und iſt alſo ſo zu verſtehen:



## Ueberredung.

(Beredſamkeit.)

Wir machen einen Unterſchied zwiſchen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene ſetzen wir in dem Beyfall, der mehr erſchmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung iſt ſie darin unterſchieden, daß dieſe aus unumſtößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Ueberredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumſtößliche Kenntniß der Wahrheit.

Man kann, ohne ſich in tiefe pſychologiſche Betrachtungen einzulaſſen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menſchen ſich von jeder Sache, gegen die ſie kein Vorurtheil haben, ſehr leicht überreden laſſen. Wer in Abſicht auf die Wahrheit oder Falſchheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil iſt, kann, wie eine im Gleichgewicht ſtehende Wage, durch jeden ſcheinbaren Grund überredet werden. Hingegen iſt auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sache eingenommen iſt, kaum zu überreden*), es ſey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

Alſo kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Wegräumung aller vorhandenen Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menſchen bereden will, an. Iſt dieſes Haupthinderniß gehoben, ſo iſt das übrige ſehr leicht. Das erſte, deſſen ſich ein Redner zu verſichern hat, iſt die genaue Kenntniß der Meynungen und Vorurtheile ſeiner Zuhörer, über die Sache, deren er ſie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Anordnung für ſeine Rede machen. Man ſieht aber leichte, was für große Kenntniß des Menſchen überhaupt, und was für genaue Bekanntſchaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfodert werden. Wer nicht in die Gemüther ſeiner Zuhörer hineinſchauen, und mit ſeinen Bliken ſo gar in die dunkeln Winkel derſelben zu dringen vermag, kann nicht ſicher ſeyn, ſie zu überreden. Die ſcheinbareſten Gründe für eine Sache ſind ohne Kraft, ſo lange das Vorurtheil gegen ſie iſt.

Nur eine gründliche Pſychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile der Menſchen erfahren könne, und wie er ſie zu heben habe. Mit wenigem läßt ſich eine ſo ſehr wichtige und ſchwere Sache nicht abhandeln: darum können wir uns auch hier in dieſe Materie nicht einlaſſen. Wir bemerken nur, daß der Redner ſich ein beſonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur, und die verſchiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die beſondere Sinnesart ſeiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es ihm hieran, ſo iſt alle ſeine Bemühung, zu überreden, vergeblich, es ſey denn, daß er ganz freye und uneingenommene Zuhörer habe.

---

*) Nihil facile perſuadetur invitis. Quintil. Inſt. L. IV. c. 4.

Setzen wir nun voraus, daß die Hinderniſſe der Ueberredung gehoben ſind, ſo braucht es in der That ſehr wenig, die Ueberredung zu bewürken. Dieſes kann durch zweyerley Wege geſchehen. Der eine geht gerade gegen den Zwek, durch Gründe, die die Sache wahrſcheinlich machen. Von den Beweiſen, Beweisarten und Beweisgründen haben wir in beſondern Artikeln geſprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweiſen, die blos Ueberredung bewürken ſollen, die Hauptſache auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorſtellungen ankomme. Dieſe Eigenſchaften bedeken das Schwache derſelben. Wo man ſich einbildet, eine Sache zu ſehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Würklichkeit. Man muß alſo bey dieſen Beweiſen mehr auf das Anſchauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derſelben arbeiten. Gar oft liegt ein zur Ueberredung ſchon hinlänglicher Beweis blos in der Art, wie die Sachen vorgeſtellt, oder in dem Geſichtspunkt, aus dem ſie angeſehen werden. „Wenn du auch mit Mühe und Anſtrengung etwas gutes und rühmliches thuſt, (ſagte der Philoſoph Muſonius,) ſo vergehet die Mühe, und das Gute bleibet. Thuſt du etwas ſchändliches mit Vergnügen, ſo iſt auch dieſes vorübergehend, aber die Schande bleibt *).“ Dieſe Art gute und böſe Handlungen anzuſehen, führet ſchon ohne weitern Beweis auf die Ueberredung, daß man ſich jener befleißigen, und daß man dieſe vermeiden ſoll.

Höchſt wichtig zur Ueberredung iſt es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuverſichtlichkeit, mit Lebhaftigkeit und Würde vorgetragen werden. Denn oft thut dieſer das meiſte zur Ueberredung. Der große Hauſe, ſo gar ſchon ein großer Theil derer, die ſelbſt denken, getraut ſich ſelten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuverſichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit verſichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als würklich, mit lebendigen Farben geſchildert wird.

Ein andrer Weg, zur Ueberredung zu gelangen, beſteht darin, daß man die Sache gar nicht beweiſt, und ſich ſogar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man ſetzt ſtillſchweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers ſey der Sache günſtig, und ſpricht ſo davon, als wenn man blos das, was er ſelbſt davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt ſeinen Weg zu gehen, und den Redner blos zur Begleitung bey ſich zu haben: und ſo kann man ihn, da er ſelbſt kein Ziel hat, und blos dahin zu gehen glaubet, wohin die Phantaſie ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man ſetze, ein Geſchichtſchreiber erzähle in der Geſchichte Peters des I. ſeine Heyrath mit Catharina. Wenn er, ohne die Frage zu berühren, ob es anſtändig oder nützlich ſey, daß ein großer Monarch eine Perſon von niedrigem Stande zur Gemahlin nehme, und neben ſich auf den Thron

---

*) S. Gell. Noct. Att. L. XVI. c. 1.

ſehe, die Sache dem Anſehen nach blos hiſtoriſch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit ſich bey der Erzählung verweilet, um den vortrefflichen Charakter der Catharina zu ſchildern; wenn er erzählt, daß dieſer Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe u. d. gl.: ſo wird kein uneingenommener Leſer ſich leicht unterſtehen, von der Sache anders zu urtheilen, und jeder wird ſtillſchweigend aus dieſem Falle ſich überhaupt bereden, daß der gröſte Monarch ohne Verletzung ſeiner Ehre, ohne Unanſtändigkeit, aus der niedrigſten Claſſe ſeiner Unterthanen ſich eine Gemahlin wählen könne.

Würde man aber im Gegentheil die Geſchichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV. mit der Maintenon ſo erzählen, daß man die Beſtürzung des Hofes lebhaft ſchilderte; daß man beſchriebe, wie der Miniſter ſich dem König zu Füßen würfe, und ihn in pathetiſchem Tone beſchwörte, ſeinen Thron nicht zu beflecken u. d. gl. ſo würde bey dem Leſer gerade die entgegengeſetzte Würkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts ſchimpflicheres thun könne, als eine ſo ungleiche Heyrath einzugehen. So leicht iſt es, das Urtheil der Menſchen zu lenken, wenn ſie noch nicht eingenommen ſind.

Es kommt alſo bey der Ueberredung nicht ſowol auf die Richtigkeit der Beweiſe, als auf die Lebhaftigkeit, womit ſie vorgetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein blos wahrſcheinlicher Beweis auf; und wo dieſe nicht ſind, da läßt man ſich auch durch ſchwache Beweiſe, durch bloße Verſicherungen, und ſogar auch ohne dieſe, durch Erſchleichung bereden. Sehr wichtig iſt es dabey, daß der Redner die Kunſt beſitze, dem Zuhörer in ſeinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es merke, und ſeinen Verſtand durch die Empfindung zu lenken. Er muß ſchlechterdings wiſſen, jede Sache in dem ſeinem Zwek günſtigen Lichte vorzuſtellen, und das Herz dafür zu intereßiren. Es muß aber ſo natürlich, ſo gar ohne Zwang geſchehen, daß der Zuhörer den Geſichtspunkt, aus dem man ihn die Sache ſehen läßt, für den eigentlichſten halt, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ton und Ausdruk genau auf dieſen Geſichtspunkt paſſen. Was in ein günſtiges Licht geſtellt worden, muß auch mit dem vortheilhafteſten Namen genennt, und mit einnehmendem Ausdruke beſchrieben werden; und was in ein widriges Licht geſezt worden, muß auch in einem Ausdruke vorgetragen werden, der ihm angemeſſen iſt. Dieſes hat vornehmlich Cicero verſtanden, deſſen Ausdruk allemal einnehmend, ſcheinend, vergrößerend oder verkleinernd, hart oder ſanft iſt, nachdem er für, oder gegen eine Sache einzunehmen ſucht.

## Uebertrieben.

(Schöne Künſte.)

**M**an übertreibet eine Sache, wenn man ihr etwas zuſchreibet oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art überſchreitet, und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwider iſt. Es wäre eine übertriebene Zumuthung, von einem Menſchen ſo viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leiſten im Stande ſind; darum wäre es auch übertrieben, wenn man von ihm ſagte, er habe ſo viel Arbeit gethan. Auch das iſt übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in ſolchem Uebermaaße beylegt, daß dadurch die Art derſelben geändert, und die Würkung, die man zu vermehren geſucht hat, dadurch vermindert wird. Man ſagt im Sprüchwort: wer zu viel beweiſt, der beweiſet gar nichts; und wo des Gewürzes zu viel genommen wird, da wird die Speiſe dadurch widrig.

Es giebt alſo zwey Arten des Uebertriebenen: die eine macht den übertriebenen Gegenſtand ſchimäriſch, oder unmöglich; die andere verändert ſeine Art, und benimmt ihm die Würkung, die man ihm durch Uebertreibung ſeiner Eigenſchaften zu geben geſucht hat. Beyde Arten ſind in Werken des Geſchmaks ſorgfältig zu vermeiden, weil ſie von ſehr übler Würkung ſind.

Zu der erſtern Art rechnen wir die abentheuerliche gigantiſche Große der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht ſchlägt: von der andern Art iſt unmäßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Würkung vielmehr hindernde, als befördernde Anhäufung des Guten und Böſen, des Angenehmen oder Widrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder ſchwerem Tadel überhäuft wird: ſo verfehlt das Lob oder die Rüge den Zwek, und anſtatt davon gerührt zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt beſtehet dieſes Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung ſeines Zweks mehr thut, als man thun ſollte, und ſein Geſchütz überladet, daß es entweder zerſpringt, oder ſonſt ſeine Würkung verlieret. Mancher will uns vergnügt machen, und ſchweift ſo aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unſer Mitleiden erweken, und bewürkt nur Abſcheu.

Das Uebertriebene der erſtern Art entſtehet aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeſchrieben ſind, nicht zu bemerken im Stand iſt, wird von einer lebhaften Phantaſie leicht verleitet, ihnen Eigenſchaften anzudichten, die das Maaß ihrer Kräfte überſchreiten. Es iſt alſo vornehmlich ein Fehler ſchwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß ſie alles über die Maaße vergrößern, oder verkleinern, weil ſie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit ſcharfſinnige Köpfe zu dieſem Uebertriebenen verleiten. Wenigſtens kann man den **Corneille**, der die Charaktere ſeiner tragiſchen Helden ſehr oft übertreibet, nicht des Mangels an Einſicht und Scharfſinn beſchuldigen: aber der Geſchmak ſeiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich.

Die andere Art des Uebertriebenen ſcheint aus Mangel des feineren, oder des richtigen Gefühles zu entſtehen. Es giebt Menſchen von ſo ſchwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenſtand in ſeinen natürlichen Schranken groß oder ſchön genug iſt; ſie merken nicht, daß ein Menſch betrübt iſt, wenn er nicht kindiſch klagt und weint; oder daß er zornig iſt, wenn er nicht raſet und alles um ſich herum zerſtöret. Darum übertreiben ſie auch alles, wenn ſie andre in Empfindung ſetzen wollen. Ein lautes Geſchrey machen, heißt bey ihnen verſtändlich reden; heulen nennen ſie weinen; gewaltſame Sprünge und Gebehrden ſind ihnen Tanz. Hingegen iſt ſtille Größe, nach ihrem ſtumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tiefſitzender Schmerz Unempfindlichkeit; ein ſanftes, aber innigliches Vergnügen Gleichgültigkeit. In dieſem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlet dem Pöbel das feinere Gefühl, das Große, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar iſt, zu bemerken. Daher kommt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abſcheuliche in Schandthaten, wodurch ſie Abſcheu erwe-

erweken, und das Entſezliche und Gewaltſame in den Unternehmungen, wodurch ſie Furcht oder Bewundrung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelten Geſchmak und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menſchen von ſtumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernimmt, wenn man nicht übermäßig ſchreyt: ſo giebt es auch im Gegentheil ſolche, die den Blödſichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Dieſe ſind gewohnt, die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles ſo zu verfeinern, daß es ſeine natürliche Kraft verlieret. Es geht ihnen, wie den Wollüſtlingen, die keinen Geſchmak an natürlich wolſchmakenden Speiſen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, ſondern ſinnlich entzükt ſeyn; ſtatt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, ſehnen ſie ſich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen ſuchen ſie alles ſo ſehr zu verfeinern, daß ſie nur noch die Quinteſſenz der Dinge behalten. Daher kommt ſo viel übertriebener Witz, ſo viel übernatürliche Spitzfündigkeit der Empfindung, ſo viel wollüſtige Künſteleyen in Wendung und Ausdruk, ſo viel ſybaritiſche Schonung, wo das Herz mit einiger Dreiſtigkeit ſollte angegriffen werden.

Am meiſten zeiget ſich dieſe übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Muſik, beſonders in den Opern, wo der einfache das Herz einnehmende Geſang gänzlich verdrängt iſt, und einem blos wollüſtigen Kützeln des Gehöres hat weichen müſſen. Es ſcheinet, daß mancher Sänger völlig vergeſſen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu ſezen habe, und daß er ſein Verdienſt darin ſuche, wie eine Nachtigall zu gurgeln, oder ſeine Stimme ſo hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieſes iſt die ſchlimmſte Art des Uebertriebenen, weil es den Menſchen allmählig des natürlichen Gefühles beraubet, und ihn gewöhnt, gleichſam von Luft zu leben, oder ſich von Dünſten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgemein ſchleicht ſich dieſes Uebertriebene allmählig ein, nachdem die ſchönen Künſte den höchſten Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Denn die hernach kommenden Künſtler ſuchen alsdann ihre Vorgänger, die ſie auf dem geraden natürlichen Wege des Geſchmaks nicht mehr übertreffen können, durch allmählige Verfeinerung zu übertreffen. Darum iſt es eine ſeltſame Erſcheinung in Deutſchland, daß ſich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äuſſert, ehe wir die höchſte Stufe der Vollkommenheit würklich erreicht haben. Aber wir ſind nicht ohne Hoffnung, daß die Kunſt ſich dem einreiſſenden Uebel noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg widerſetzen werde.

Man erlaubt dem comiſchen Dichter und dem Schauſpieler, und rathet ihnen ſogar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauſpieler muß allerdings in Stimme und Gebehrden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuſchauer ſteht, rechnen, weil dieſe ſein Spiel etwas ſchwächt. Deswegen thut er wol, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht; und der Zuſchauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Gränzen zu weit überſchreitet. Der Dichter ſcheinet nur da aus den Schranken heraustreten zu können, wo die Charaktere der Perſonen und die Handlung ſelbſt etwas matt iſt. [illegible] das etwas Uebertriebene der Charaktere in dem Porträt das ganze Stük, das in den bloßen Schranken der Natur wenig reizen würde.

Ueber-

## Ueberzeugung.

(Beredſamkeit.)

Wir ſind von der Wahrheit einer Sache nur alsdann überzeuget, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen ſtatt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewißheiten ſtatt haben, aber entweder zeigen ſie ſich uns nicht, oder ſie ſind nicht ſtark genug, unſere Meynung, oder unſer Urtheil zurükzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entſteht blos aus dem würklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders ſeyn könne, als ſo, wie wir ſie erkennen. Sie wird aber ſelten anders, als durch ſtrenge, förmliche Vernunftſchlüſſe bewürkt; es ſey denn, daß ſie aus Gegeneinanderhaltung zweyer ganz einfachen Begriffe liege, wie die Grundſätze, die man Axiome nennt, als z. B. dieſer: daß das Ganze größer iſt, als einer ſeiner Theile. Es gehöret nicht hieher zu zeigen, wie die ſtrengen Beweiſe, die zur Ueberzeugung führen, zu geben ſeyn. Für den Redner ſchiken ſich die ſtrengen philoſophiſchen Beweiſe, die in dem wiſſenſchaftlichen Vortrage nöthig ſind, nicht. Zur ſeine eigene Ueberzeugung aber muß er ſie, wo ſie ſtatt haben, zu geben wiſſen. Nur als Redner muß er ſie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewürken, der ſelbſt überzeuget iſt. Wir ſezen alſo hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er ſie andern mittheilen ſoll. Iſt er durch den mühſamen Weg einer genauen Unterſuchung zu der Richtigkeit und Vollſtändigkeit der Begriffe, alsdann zu ihrer deutlichen Entwiklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen: ſo muß er nun dieſen Weg, den er mit vieler Mühe zurükgelegt hat, wie von einer Höhe überſehen; alle ſeine Krümmungen und ſteile Sprünge bemerken; um zu erforſchen, wie er ſie gerade und eben zu machen habe. Denn das, was ihm ſchwer geweſen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat alſo der Redner zur Ueberzeugung ſeiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philoſoph geht; beyde geben Beweiſe, die im Weſentlichen dieſelben ſind. Was aber der Philoſoph allgemein, abſtrakt und kurz gedrungen ſagt, wird von dem Redner durch beſondere klare und leichtfaßliche Vorſtellungen dem Anſchauen ausführlich vorgebildet. Ein ſolcher Beweis iſt im Grunde nur eine rhetoriſche Erweiterung eines ſtrengen philoſophiſchen Beweiſes. Wie der Philoſoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und beſtimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der beſondern Dinge, aus deren Betrachtung ſie ſinnlich gefaßt werden: ſo unterſcheiden ſich beyde in ihren Arten zu beweiſen.

Der Redner hat alſo zur Ueberzeugung ſeiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philoſoph; er muß den Beweis, gerade ſo wie dieſer, erfinden und vortragen: alsdann aber hat er erſt den Text ſeiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derſelben. Nun muß er aus dieſem Grundriß ein Gebäude aufführen, deſſen Zierlichkeit und andre nach dem Zwek erforderliche Vollkommenheiten nicht blos Kenner einſehen, ſondern jeder Menſch von geſunder Beurtheilung ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieſes für das Höchſte in der Kunſt des Redners, weil er hiezu ſowol ſeine Materie, als das, was zur Kunſt der Rede gehört, in einem hohen Grad in ſeiner Gewalt haben muß.

# Das Uebliche. Coſtume.

(Schöne Künſte.)

Iſt in Vorſtellungen, die aus der Geſchichte der Völker genommen ſind, das Zufällige, in ſofern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenſtand genommen iſt, beſtimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer als Römer, Griechen als Griechen, gekleidet ſind, römiſche und griechiſche Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgeſtellt werden, ſo ſagt man, das Uebliche ſey dabey beobachtet.

Die Beobachtung des Ueblichen iſt bisweilen nothwendig, allezeit aber ſchiklich. Nothwendig kann ſie in Gemählden werden, weil ſie oft das beſte Mittel iſt, den Inhalt des Stüks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen ſogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Perſonen, und dadurch den Inhalt. Schiklich iſt es überall, weil es der Vorſtellung hilft, wenn man ſich in die Sitten der Zeiten ſetzet, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorſtellung aus entfernten Zeiten oder Orten giebt, die Aufmerkſamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche ſind ſehr anſtößig. Unter den Mahlern hat keiner ſchwerer dagegen geſündiget, als Paul der Veroneſer, der die Jünger Chriſti allenfalls in Kleidern, die den ſpätern Mönchsorden eigen ſind, vorſtellt. Selbſt der große Raphael, der ſonſt in allen Stüken ſo viel Verſtand zeiget, iſt nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthiſchen Säulen ausgeziert iſt.

Der Mahler iſt aber nicht der einzige Künſtler, der ſich an das Uebliche zu halten hat; ſie müſſen es alle thun, wo ſie Dinge aus der Geſchichte fremder Völker vorſtellen. Es iſt eben ſo anſtößig, wenn die franzöſiſchen Trauerſpieldichter einem König von Sparta oder Mycene den Pomp und die Sprache eines perſiſchen, oder eines heutigen großen Monarchen beylegen, als wenn ein Mahler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerſpiele iſt es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothiſchen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemahlinnen in großen Fiſchbeinröken zu ſehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantiſche Genauigkeit empfehlen, denn die Schaubühne hat nicht den Zwek, uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch nicht bis zur Beleidigung übertreten werden, weil in dieſem Falle die Zuſchauer, die Kenntniß der Sachen haben, in ihrer Aufmerkſamkeit auf die Hauptſachen geſtört werden.

Es gehöret aber weitläuftige hiſtoriſche Kenntniß dazu, wenn der Künſtler das Uebliche überall beobachten ſoll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntniß der griechiſchen, römiſchen und andrer Nationalalterthümer hat ſich bereits ziemlich weit in das leſende Publikum ausgebreitet; und es würde gegenwärtig keinen ſehr großen Aufwand erfodern, zum Gebrauch der Kunſtſchulen faſt alles zuſammen zu bringen, was zum Unterricht in dem Ueblichen der berühmteſten alten Völker erfodert wird.

Der Herr von Hagedorn hat in ſeinen Betrachtungen über die Mahlerey eine artige Wendung gewählt, ſeine Gedanken über die Wichtigkeit dieſes Punkts an den Tag zu legen, da er den Abſchnitt, der davon handelt, Erinnerungen an das Uebliche überſchrieben hat. Dadurch ſcheinet er anzuzeigen, daß man dem Künſtler hierüber keine ſtrenge Geſeze vorſchreiben ſoll. Es iſt freylich nicht alles, was zum Ueblichen gehört, gleichwichtig, und man kann dem Künſtler darin immer mehr überſehen, als dem Gelehrten, der in einer todten Sprache ſchreibt, und gegen das Uebliche darin anſtößt. Angenehm muß es aber allemal für Kenner ſeyn, wenn ſie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.

◆ ◆

Von dem **Ueblichen überhaupt** handeln, unter mehrern: **Anne Claude Gr. Caylus** (Vor ſ. Tabl. tirés de l'Iliade, Par. 1757. 8. finden ſich Obſervat. gen. ſur le Coſtume.) — **C. L. v. Hagedorn** (Von dem Ueblichen überhaupt, und den Hülfsmitteln zur Kenntniß deſſelben; von dem Ueblichen nach der Fabel; von dem Ueblichen nach der Geſchichte, die 15te–17te ſ. Betracht. über die Mahlerey, S. 198 u. f.) — **Frc. Algarotti** (Im 8ten Abſchn. ſ. Verſuchs über die Mahlerey, S. 115 d. Ü.) — Der 9te Abſchn. in der **Theoret. Abhandl. über die Mahlerey**, Frft. 1769. 8. — **A. Tiſchbein** (Im 3ten Bande des erſten Thls. ſ. Unterr. zur gründl. Erlernung der Mahlerey.) — **Fr. Chriſtoph. v. Scheyb** (Im 19ten Abſchn. des 1ten Thls. S. 212. ſ. Oreſtrio.) — **C. L. Junker** (In ſ. Grundſ. der Mahlerey, S. 63.) — **W. Becker** (Vom Coſtume an Denkmälern, Leipz. 1776. 8.) — **A. H. Mertens** (In der 3ten ſ. Briefe über die zeichnenden Künſte, S. 373.) — **Chriſtoph. Lud. Reinbold** (Im 11ten Abſchn. ſ. Zeichen- und Mahlerſchule.) — Ein Aufſ. über das Studium des Koſtume, im 2ten Hefte, S. 1 der Meuſelſchen Miſcellaneen. — Auch finden ſich vortrefliche Bemerkungen darüber in Joſ. Reynolds Seven Diſcourſes. — —

Von den **Fehlern wider das Uebliche** in einzeln Fällen, mit beſondern Anmerkungen auf richtige Darſtellung: **Giovan. Gilio da Fabbrinano** (Der 2te ſ. Due Dialoghi . . Camer. 1564. 4. handelt degli errori de' Pittori circa le ſtorie, con molte annotaz. ſopra il giudicio univerſale dal Buonarotti . . .) — **Joh. Molanus** (De Pictur. et Imagin. ſacris . . . de vitandis circa eas abuſibus, et earum ſignificationibus, Lov. 1570. 1594. 8.) — **Hilſcher** (Curiöſe Gedanken von den Fehlern der Mahler, bey Abbildung der Geburt Chriſti, aus dem Lateiniſchen durch M. M. Dresden 1708. 12. Das Original iſt mir nicht bekannt.) — **Pelletier de Rouen** (In den Mem. de Trev. v. J. 1704 und 1705 finden ſich verſchiedene Abhandl. von ihm über die Fehler der Mahler bey Darſtellung von geiſtl. Gegenſtänden.) — **G. Horn**, unter dem Nahmen Balsnicenſis (Erbauliche Nachr. von allerhand Irrthümern der Mahler, in der bibliſchen Geſchichte . . Frft. 1723. 8.) — **J. Ch. von Beliz** (Irrthümer und ſeltſame Einfälle der Mahler, in Abbildung der Leidens und Sterbensgeſchichte J. Chr. . . Wittenb. 1730. u. 1749. 8) — **Joſ. Mery de la Canorgue** (Theologie des Peintres, Sculpteurs, Grav. et Deſſinat. . . . Par. 1765. 12. Aus dem Werke des Molanus gezogen) — **Ungen.** (Obſervat. hiſtor. et crit. ſur les erreurs des Peintres, Sculpt. et Deſſinat. dans la repreſentation des ſujets tirés de l'Hiſtoire ſainte . . . Par. 1765. 12. 2 Bde. Deutſch, Leipz. 1772. 8.) — **Phil. Rohr** (Sein, unſtreitig ſchon viel älterer, Pictor errans iſt mir nicht weiter bekannt, als daß darin die, von den Mahlern, in Abbildung chriſtlicher Geſchichten, begangenen Fehler gerügt werden.) — —

**Abbildungen vom Ueblichen überhaupt** haben, unter mehrern, geliefert: **Ceſ. Vecelli** (Raccolta degli abiti di diverſe nazione, Ven. 1554. 8. Verm. Ebend. 1664. 4.) — **Ferd. Bertel** (Omnium fere Gentium Habitus, Ven. 1563. 4. 60 Bl.) — **Piet. Bertelli**

tellt (Diverſarum Nation. habitus . . Ven. 1594-1597. 3 Th. 254 Bl.) — **Bern. Picart** (Cerem. et Coutumes religieuſes de tous les peuples du monde . . . Amſt. 1723. f. 9 Bde. Par. 1762. f. 9 Bde. 1783. fol. 4 Bde. überh. 254 Bl. Ob die Hiſt. gen. et partic. des religions et du culte de tous les peuples du monde, welche, nach Zeichnungen von Moreau auf 300 Bl. erſcheinen und an die Stelle dieſes Werkes treten ſollte, vollendet worden iſt, weiß ich nicht.) — **And. Bardon** (Coll. des anc. Peuples . . Par. 1772 1776. 4. 31 Lagen, über 300 Bl. Redig. p. Cochin 1785. 4. 1792. 4. 4 Bände. Nachgeſtochen zu Leipz. 1776 u. f. 4. vier Hefte, jedes zu 12 Bl.) — **And. Lens** (Le Coſtume, ou eſſai ſur les habillemens et les uſages de pluſieurs peuples de l'Antiquité, prouvé par des Monumens, Liege 1776. 4. Deutſch durch G. H. Martini, Dresd. 1784. 4.) — Recueil d'Eſtamp. repreſent. les Grades, les Rangs et les Dignités de toutes les Nations exiſtantes, Par. 1780. f. — **Silv. Marechal** (Coſtumes civ. actuels de tous les peuples connus, Par. 4. 4 Bde.) — **J. C. Bar** (Rec. de tous les Coſtumes des Ordres religieux et militaires . . Par. 1778. 4.) — — Von einzeln Völkern: Divers Habillemens ſuiv. le Coſtume d'Italie, d'après les deſſeins de Mr. Greuze, gr. p. Moitte, Par. 1768. f. 24 Bl. — **J. Strutt** (Views of the Manners, Cuſtoms, Arms, Habits of the Inhabitants of England, from the Saxons to the preſent Time, 1775. 4. 3 Bde. mit 157 Kupfern.) — **Juan de la Cruz Cano y Holmedilla** (Colleccion de Trajes de Eſpaña, tanto antiguos come modernos . . . Mad. 1777. f. 2 Bde.) — **Deverre** (Coſt. Eſpagnoles, anc. et modernes . . .) — Beſchreibung aller Nationen des Rußiſchen Reiches . . . Petersb. 1775. 4. mit K. — —

Vom Ueblichen, in Anſehung des Drama, handeln, unter mehrern: **Vinc. Gravina** (Im 14ten, 15ten, 17ten, 18ten und 19ten Abſchn. ſ. Schrift Della Tragedia.) — **Piet. de' Conti di Calepio** (Im 5ten Kap. ſ. Paragone, und zwar dell' oſſervanza delle regole ſpettanti i coſtumi.) — **J. El. Schlegel** (In ſ. Demokrit, einem Todtengeſpr. im 3ten Th. S. 177. ſ. W.) — **Chr. Mylius** (Von der nöthigen Wahrſcheinlichkeit bey der Vorſtellung von Schauſpielen, im 3ten St. der Beytr. zur Crit. Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit, S. 297.) — u. a. m.

## Uebungen.

(Schöne Künſte.)

Sind Arbeiten des Künſtlers, die keinen andern Zweck haben, als die Erlangung der zur Kunſt nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyſpielen, daß Uebungen zu bewundrungswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunſtſtücke der Gaukler, der Seiltänzer und Taſchenſpieler ſind bekannte Beweiſe davon. Daher ſagt ein ſchon altes Sprüchwort, daß Uebung den Meiſter mache. Fleißige und tägliche Uebungen ſind demnach mit dem Studium der Kunſt nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künſtler werden will. Wie aber zu den Künſten innere und äuſſere Fertigkeiten erfodert werden, ſo giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man ſich die Fertigkeiten des Geiſtes und des Herzens, z. B. die Fertigkeit, ſchnell zu faſſen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu überſehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äußere Uebungen der Sinnen und andrer Gliedmaaßen des Körpers erlanget man die Fertigkeiten, genau zu ſehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfaſſendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geſchickte Hand u. ſ. f. Es wäre ſehr überflüßig, hier jeder zu den verſchiedenen Künſten nöthigen Fertigkeit beſonders Erwähnung zu thun; die Sachen ſind bekannt. Aber wichtig iſt es, jungen Künſtlern zu ſagen, daß das größte Genie zur Kunſt die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles ſelbſt es ſich zur Regel gemacht, keinen Tag, ohne einige Penzelſtriche zu thun, vorbey gehen zu laſſen, und daß durchgehends die größten Künſtler in jeder Art dieſelbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlanget haben.

Iſt aber die Uebung ſelbſt für Meiſter ſo nothwendig, ſo mag der Schüler und der noch junge Künſtler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künſtlers muß in der früheſten Jugend, ich möchte bald ſagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künſten muß die Hand und das Auge, zur Muſik die Finger, oder nach Beſchaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künſten der Rede die Werkzeuge der Sprache, und auch das Gehör, zuerſt geübet werden. Später wird man zu vielen Uebungen zu verdroſſen, weil das Gemüth ſchon zu ſehr mit andern Gegenſtänden beſchäfftiget iſt; ſie werden ſchon ſchwerer, weil die Gliedmaßen ſchon anfangen, etwas von ihrer Geſchmeidigkeit zu verlieren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruk, den jede einzele Uebung macht, und davon etwas fortdauernd ſeyn muß, ſchon etwas von ſeiner Lebhaftigkeit zu verlieren anfängt.

Wichtig iſt es dabey, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schwerere ſteige. Es wäre zu wünſchen, daß man für jede Kunſt ſo vollſtändige und ſo wol überlegte Anweiſung für die erſten Uebungen der Kunſt hätte, als die ſind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Bey den innern Uebungen muß man bey den ſogenannten untern Seelenkräften, dem Gedächtniß, der Einbildungskraft, und der Kraft zu faſſen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwikeln, zu beurtheilen u. ſ. w. durch Uebung anſtrengen.

Zu wünſchen wäre es, daß einer unſrer beſten Pſychologen ſich die Mühe gäbe, eine allgemeine Aſketik oder Wiſſenſchaft der Uebungen zur möglichſt vollkommenen Entwiklung der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Dann könnte man daraus auch die beſondern Anweiſungen zu den innern Uebungen der Künſtler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch ſolche Werke, die Künſtler zur Uebung verfertiget haben, Uebungen genennt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil ſie im Franzöſiſchen études genennt werden. Dergleichen Uebungen großer Meiſter werden von Kennern ſehr geſucht. Insgemein übertreffen ſie in beſondern Theilen der Kunſt die würklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bey den Uebungen ſiehet der Künſtler insgemein nur auf das Eine, darin er ſich übet, verfährt deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunſt gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer ſich blos in der Zeichnung des Einzelen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußerſten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich ſind, in Verlegenheit geſezt. So wird der Tonſezer, der ſich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn er bey der Arbeit auf alles zugleich hätte ſehen müſſen.

## Umfang.

### (Muſik.)

Bedeutet den Abſtand des tiefſten Tones eines Inſtruments, oder einer Stimme, bis zum höchſten. Von dem Umfange des ganzen Tonſyſtems haben wir am Ende des Artikels Syſtem geſprochen. Wichtig iſt für den Tonſetzer die genauere Kenntniß des Umfanges jeder Stimme und jedes Inſtruments, damit er nichts ſetze, das ſie nicht erreichen können. Denn in dieſem Falle, der öfterer vorkommt, als man denken ſollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spieler nehmen anſtatt der ihnen vorgeſchriebenen Töne andere, wodurch die Harmonie verdorben wird. Von dem Umfange der verſchiedenen Singeſtimmen iſt am gehörigen Orte geſprochen worden *), alſo iſt hier noch der Umfang der vornehmſten Inſtrumente zu betrachten.

Zuerſt vom Waldhorn. Der Umfang dieſes Inſtruments, und ſeine natürlichen Töne in jeder Höhe deſſelben, ſind vielen Tonſetzern, und ſo gar manchem Waldhorniſten ſelbſt, nicht hinlänglich bekannt. Er iſt von fünf vollen Octaven; nämlich von $\underline{C}$ (16 Fußton) bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$ ($\frac{1}{2}$ Fußton) Aber die zwiſchen den beyden äußerſten Gränzen liegenden Töne des Syſtems ſind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, ſo wie die Trompeten, die Töne, wo nicht beſondere Kunſt ſie verändert, natürlicher Weiſe nicht nach unſerm diatoniſchen Syſtem, ſondern nach der harmoniſchen Progreßion der Zahlen, angiebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältniß der Länge der Sayten ausdrukt, und den tiefſten Ton 1 nennt: ſo verhalten ſich die Töne im Aufſteigen, wie die Zahlenprogreßion 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ u. ſ. f., oder nach den Schwingungen der Sayten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. ſ. f. Man kann ſich alſo die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaaßen vorſtellen:

$\underline{C}$. C. G. c. e. g. $\overset{*}{b}$. $\bar{c}$. $\bar{d}$. $\bar{e}$. $\overset{*}{\bar{f}}$. $\bar{g}$. $\overset{*}{\bar{a}}$. $\overset{*}{\bar{b}}$. $\bar{h}$. $\bar{\bar{c}}$. u. ſ. f. bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. - - - 32.

Hiebey müſſen wir anmerken, daß die mit * bezeichneten Töne nicht gerade die ſind, die in unſerm diatoniſchen Syſtem mit dieſen Buchſtaben bezeichnet werden, ſondern etwas niedriger, oder höher; ſo daß der Waldhorniſte, um die wahren diatoniſchen Töne $\bar{b}$, $\bar{f}$, $\bar{a}$, $\bar{b}$, herauszubringen, ſein Inſtrument im Blaſen temperiren muß. Merkwürdig aber iſt es, daß in der unterſten Octave $\underline{C}$ - C, dem Spieler alle halben Töne unſers zuſammengeſetzten Syſtems eben ſo leichte werden, als in der oberſten Octave $\bar{\bar{c}}$ - $\bar{\bar{\bar{c}}}$, da ſie in der zweyten C - c, nur mit großer Mühe und Kunſt herauszubringen ſind. Indeſſen bedient man ſich der unterſten und oberſten Octave in Ripienſtimmen nicht, ſondern nur für Soloſpieler. Der Tonſetzer thut überhaupt wol, wenn er für die Ripienſtimmen dem Waldhorn keine Töne vorſchreibt, als die ſich von 2 bis 16 in dem vorſtehenden Verzeichniſſe finden.

Es wird auch nicht überflüßig ſeyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn ſeine Töne um eine Octave tiefer angiebt, als der für dieſes Inſtrument gebräuchliche Violinſchlüſſel ſie anzeiget; weil man nicht nöthig gefunden, einen eigenen Schlüſſel für das Waldhorn anzunehmen.

---

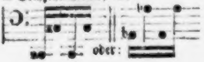
*) S. Stimmen.

Von der Trompete gilt alles, was hier über das Waldhorn angemerkt worden, mit der Einſchränkung, daß ſie in der Tiefe um eine Octave höher anfängt, und in der Höhe eine Octave mehr hat. Ihr Umfang iſt alſo von C bis $\overset{\equiv}{c}$, oder in Zahlen von 2 bis 64, nach den Einſchränkungen, die wir über die Töne des Waldhornes bemerkt haben.

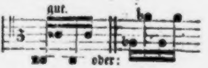
Der Umfang der Violine iſt in der Tiefe vom g ohne Einſetzung einer höhern Applicatur bis ins $\bar{h}$. In Ripienſachen geht man ſelten über $\overset{\equiv}{d}$.

Von Haſſe hat man ſowol Arien als Sinfonien, wo er für die erſte Violine bis ins $\overset{\equiv}{e}$ geſetzet hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe vom großen C an, und gehet ohne höhere eingeſetzte Applicatur bis $\bar{d}$ oder $\bar{e}$. Man findet aber häufig Sachen, in welchen bis $\bar{g}$ geſetzt iſt, ſogar von Haſſe, welcher doch am allerbequemſten für Ripienſtimmen geſetzet hat. Bey dieſem Inſtrument hat man ſich vornehmlich in Acht zu nehmen, daß in der ganz unterſten tiefſten Octave keine geſchwinde Paſſagien geſetzt werden; weil erſtlich bey kleinen Intervallen daraus nur ein undeutliches Poltern wird, zweytens bey weitem die Töne nicht geſpannet werden können, beſonders Octaven in Sechzehntheilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des Umfanges mit dem Violoncell gemein, nur daß ſie um eine Octave höher iſt: weil die Menſur des Inſtruments aber kürzer iſt, ſo fällt auch die Regel weg, Octaven in Menge nach einander zu ſetzen.



Der Umfang der Flöte iſt von $\bar{d}$ bis $\overset{\equiv}{g}$, auch wol bis $\overset{\equiv}{a}$: indeſſen pflegen gute Componiſten ſelten über $\overset{\equiv}{e}$ zu ſetzen, beſonders in Ripienſachen.

Die Hoboe geht von $\bar{c}$ bis $\overset{\equiv}{d}$ in Ripienſachen; Soloſpieler gehen, wie die Violiniſten, viele Töne höher.

Das Fagot geht von $\underline{B}$ bis $\bar{g}$, $\bar{a}$, auch wol $\bar{b}$ in die Höhe. Der Umfang der Ripienſingſtimmen iſt ſchon an andern Orten angezeiget.

## Umkehrung.

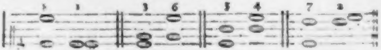
(Muſik.)

Dieſes Wort hat in der Muſik verſchiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verſchiedenen Stellen dieſes Werks die Verwechslung eines Accords genennt haben, wird auch Umkehrung deſſelben genennt. Davon ſprechen wir in einem beſondern Artikel *). 2 Durch die Umkehrung eines Intervalls verſtehet man die Verſetzung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch dieſe Umkehrung wird die Octave zum Unisonus, die Terz zur Sexte, die

---

*) S. Verwechslung.

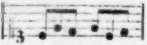
die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Secunde u. ſ. f. wie aus dieſer Vorſtellung zu ſehen iſt:



Hierauf gründen ſich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entſtehen *).

3. Bisweilen werden ganze melodiſche Säze ſo umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieſes ſind die Umkehrungen der melodiſchen Säze durch den doppelten Contrapunkt, da von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. ſ. f. höher, oder tiefer geſezt, und alſo gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel **Nachahmung** gegebenen Beyſpielen **) zu ſehen iſt, wo die untere Diſcantſtimme des erſten Sazes (a) bey (b) durch die Umkehrung, oder Verſezung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird: bey (c) iſt die untere Stimme des erſten Sazes um eine Terz erhöhet, und bey (d) durch Heraufſezung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In dieſen Umkehrungen der Stimmen beſteht die ganze Kunſt des doppelten Contrapunkts.

4. Einzele kleine melodiſche Gänge werden auch ſo umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Saz auf- oder abſteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in dieſem Beyſpiele:



Durch dergleichen Umkehrungen wird vornehmlich in contrapunktiſchen Stüken, wo oft nur ein einziger kurzer Saz ausgeführt, oder zu jeder Note des Choralgeſanges angebracht wird, Mannichfaltigkeit in die Melodie gebracht, die ſonſt ſehr arm und mager klinget. Sie müſſen aber von der Art ſeyn, daß der Geſang dadurch nicht unförmlich werde.

In Singſtüken ſind dergleichen Umkehrungen, vornehmlich über die nämlichen Worte, allezeit von ſchlechtem Erfolg, weil ſie eine falſche Declamation der Worte verurſachen. Der berühmte Buononcini hat ein Singſtük über die Worte: Wer ſich ſelbſt erhöhet, ſoll erniedriget, und wer ſich ſelbſt erniedriget, ſoll erhöhet werden, gemacht, wo dieſe Art der Umkehrung des Thema ſehr glüklich angebracht iſt.

Man findet ganze Stüke von groſſen Contrapunktiſten, die auf dieſe jezt angezeigte Art umgekehrt werden können. Dieſe werden nach den Regeln des doppelt-verkehrten Contrapunkts gemacht, die in **Marpurgs** Abhandlung von der **Fuge** angezeiget ſtehen.

## Umriß.

(Zeichnende Künſte.)

Die äußerſten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers beſtimmt wird. Vorzüglich verſteht man dadurch die äußerſten Linien bey Zeichnung der menſchlichen Geſtalt, die den wichtigſten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede beſondere Anſicht des Körpers läßt einen beſondern Umriß ſehen, und in jeder möglichen Anſicht verändert er ſich nach der Stellung oder Bewegung der Gliedmaaßen. Alſo kann eine

---

*) S. Contrapunkt.

**) S. III Th. S. 494.

Figur nach unendlich viel verſchiedenen Umriſſen gezeichnet werden.

Bey jeder Zeichnung des Umriſſes iſt auf zwey weſentliche Punkte zu ſehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umriſſes entſteht aus Beobachtung der wahren Verhältniſſe, und der wahren Wendung einzeler Theile. Nämlich, der ganze Umriß beſteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmten und immer in einander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieſer Linien entſtehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene ſind nicht nur in jedem einzelen Körper, ſondern bey jeder Stellung und Bewegung, ſowol in Verhältniß, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältniſſe und Formen, die ganzen Gattungen eigen ſind. Menſchen von gewiſſer Lebensart zeigen Umriſſe, die ihrer Gattung eigen ſind. Ein Kämpfer, der ſich täglich in gewaltſamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umriſſe, als ein weichlicher und meiſt ſtillſitzender Menſch. Dergleichen Veränderungen entſtehen auch durch das Temperament und das Alter. Man erſtaunet bey einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten, in jedem Falle die Richtigkeit der Umriſſe zu treffen.

Ohne ſehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nakenden Körpern von allerley Alter und Temperament, iſt es unmöglich, einige Fertigkeit in Zeichnung der Umriſſe zu erhalten. Und doch wird die ausgebreitetſte Kenntniß hierin für tauſend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur ſelbſt vor Augen hat. Es iſt nöthig, die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu ſetzen, damit beſonders junge Künſtler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nakenden müſſen die Muſkeln des menſchlichen Körpers ſo bekannt ſeyn, als die Buchſtaben des Alphabets dem, der Wörter zu ſchreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedekt, giebt eigentlich der menſchlichen Figur die Schönheit, in ſofern ſie von der Richtigkeit der Verhältniſſe unabhängend iſt. Sie mildert alles Harte und Steife, bringt alle Linien des Umriſſes zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das ſanfte Weſen, wodurch die menſchliche Geſtalt, auch blos in Abſicht auf den Umriß allein, die höchſte Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umriſſes ſcheinet die erſte nothwendige Eigenſchaft der Schönheit des Umriſſes zu ſeyn. Eine einzige unabgebrochene Linie muß die ganze Figur umſchließen. In dieſer Linie muß nichts gerades ſeyn; alles muß ſich wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit ſo ſanften Abwechslungen, daß man vom ausgebogenen auf das eingebogene, von dem mehrgekrümmten auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen komme, ſo daß das Auge um den ganzen Umriß ſanft fortglitſchen könne.

Einer der wichtigſten Punkte der Schönheit liegt in der abwechſelnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der beſcheidenen Vorſichtigkeit, womit andere Theile gleichſam ausgeſprochen werden. Im Umriß kann nicht einerley Ton herrſchen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen ſoll. Wer den vortrefflichſten Umriß, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch faſt alle Kraft; er würde nur den Schatten eines ſchönen Umriſſes, wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältniſſe, darſtellen. So wie die Wörter der Rede, die Redeſätze und ganze Perioden ihre verſchiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müſſen um wohlklingend zu ſeyn, ſo muß auch der Umriß Ton und Stimme abändern. Einiges muß ſich durch Kühnheit, anderes durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man blos zu fühlen, nie aber zu erkennen im Stand iſt, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beſchreiben wollen. Der Künſtler übe ſein Auge an der Natur, an den beſten Antiken, an den Werken des Raphaels, M. Angelo und andrer großer Männer, und lerne zuerſt fühlen; dann ſuche er das, was er fühlt, auszudrüken.

Neue Schwierigkeiten zeigen ſich in Abſicht auf den Umriß, wenn der Zeichner ſtatt der Reißfeder den Penſel führet. Da muß er einigermaaßen zaubern können, um uns Sachen ſehen zu laſſen, die nicht da ſind. Denn wir ſehen Begränzung, ohne die Gränzen zu ſehen. Aber ich enthalte mich von einer Sache zu ſprechen, die für die Meiſter der Kunſt ſelbſt zum Theil noch ein Geheimniß iſt. Einige Lehren hierüber giebt Leonh. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel ſeiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Mahlern wenige in dieſem Stüke der Kunſt glüklich geweſen. Extrema corporum facere et deſinentis picturae modum includere, rarum in ſucceſſu artis invenitur. Ambire non debet ſe extremitas ipſa et ſic deſinere, ut promittat alia poſt ſe, oſtendatque etiam, quae occultat. Hanc Parrhaſio gloriam conceſſere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura ſcripſerunt *).

Von dem Umriß handeln, unter mehrern: W. Goeree (In der 12ten Abtheil. ſ. Reiß- und Zeichenkunſt, S. 190 d. Ueberſ. Ausg. von 1750.) — H. Teſtelin (In der 2ten der Conferences de l'Acad. Roy. de Peint. et Sculpt. S. 32. u. f. bey dem Gedicht des le Mierre) — C. L. v. Hagedorn (Von der Wahrnehmung ſanfter Umriſſe in der Natur; von dem Character der Umriſſe und den verſchiedenen Zeichnungsarten insbeſondere; und von verhältnißmäßiger Andeutung der Muskeln, die 39te - 40te ſ. Betrachtungen, S. 553. u. f.) — Fr. Chriſtph. v. Scheyb (Von der Richtigkeit des Umriſſes, und von den zierlichen Umriſſen der antiken Bildhauerkunſt; im 10ten und 17ten Kap. des 1ten Bds. ſ. Köremon. Und im Anhange eben dieſes Bds. S. 325 eine Abhandl. von der Art und Weiſe die Umriſſe zu verfertigen und zu zeichnen.) — — S. übrigens, die, bey dem Artikel Zeichenkunſt, angez. Schriften.

# Undecime.

(Muſik.)

Dieſes Intervall iſt von der Quarte blos dem Namen nach unterſchieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie iſt eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte; und alles, was von dieſer in einem eigenen Artikel geſagt worden iſt, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwiſchen der Quarte und der Undecime den Unterſchied machen wollen, daß die erſtere conſonirend, die andre aber diſſonirend ſey: aber wir halten es nicht der Mühe werth, dieſes zu widerlegen. Der größte Harmoniſt J. S. Bach wußte von keiner Undecime; und was itzt von einigen ſo genennt wird, kommt bey ihm nie anders, als unter der Bezeichnung der Quarte 4. vor. Man hat deswegen nie nöthig, dies Intervall mit 11 zu bezeichnen, und findet auch davon bey keinem guten Harmoni-

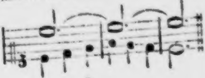
---

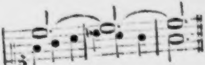
*) Plin. L. XXXV. c. 10.

monisten ein Beyſpiel, außer wenn man der Regularität halber in durchgehenden Noten folgende Bezeichnungen braucht:

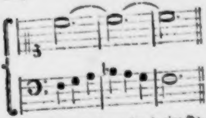
7. 8. 9. 10. 11. 10. u. ſ. f.
5. 6. 7. 8. 9. 8.

Aber den Contrapunkt in der Undecime unterſcheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quinte und Duodecime. Beyde laſſen ſich auf zweyerley Art verſetzen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.

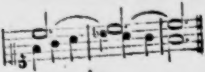

a

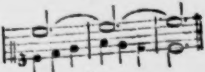

b

Der Satz bey a iſt bey b in den Contrapunkt der Quarte verſetzt. Dieſe Verſetzung hat ihren Grund darin, daß der erſte Satz ſelbſt eine Verſetzung aus dem Contrapunkt der Quinte iſt, nämlich von folgendem Satz:



deſſen untere Stimme bey b eine Octave höher verſetzt iſt. So wie das vorhergehende Beyſpiel eine Quarte höher verſetzt iſt, ſo kann dieſes auch eine Quarte tiefer geſchehen, auf folgende Art:


A

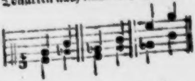

B

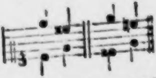
Der Grund, warum dieſes angeht, liegt darin, daß der Contrapunkt A ſich in den Contrapunkt der Quinte verſetzen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave iſt. Wird der Contrapunkt der Quarte des erſten Beyſpiels eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer verſetzt, ſo entſteht der Contrapunkt in der Undecime.

## Unharmoniſch.

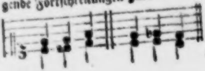
(Muſik.)

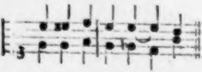
Nennet man diejenigen Fortſchreitungen, die aus zwey verſchiedenen Tonarten nach einander folgen. Z. B.



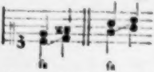


Geſchiehet die Veränderung mit einem ♯ oder b in einer Stimme, ſo ſind bey den Terzen und Sexten folgende Fortſchreitungen gut:



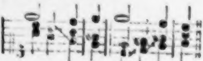


Der Triton wird als eine unharmoniſche Fortſchreitung von allen ſtrengen Tonlehrern verboten:

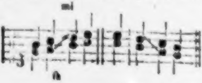


und ſie nennen dieſes Mi gegen Fa *).

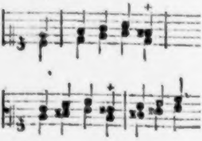
Es iſt öfters nicht möglich, dieſes zu vermeiden, und man hat ſogar Vorfälle, wo zwey Tritons nach einander vorkommen.



Am allerwenigſten gilt dieſes Verbot bey Fortſchreitungen folgender Art:



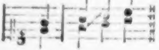
Nach einem Einſchnitte ſind die unharmoniſchen Fortſchreitungen erlaubt, wie hier:



und ſo mit den umgekehrten Sexten.

Bey den ganz alten Tonſetzern waren zwey große Terzen nach einander gänzlich verboten, und in der That hatten ſie dazu Recht, weil ſie nur große Terzen von $\frac{81}{64}$ hatten, die um $\frac{81}{80}$ höher als die reinen Terzen, folglich härter ſind *). Noch viel weniger gaben ſie drey große Terzen nach einander zu.

In neuern Zeiten, da die Terzen $\frac{5}{4}$ angenommen ſind, fällt dieſe Härte weg, und wird ſelten als ein übler Querſtand betrachtet, zumal wenn bey zwey nach einander folgenden großen Terzen die Fortſchreitung in der Tonleiter, nämlich von der Quarte zur Quinte der Tonart geſchiehet, als in folgendem Beyſpiel in C dur **).



Zu melodiſchen unharmoniſchen Fortſchreitungen rechnet man alle übermäßige Intervalle †).

## Unterbalken.

(Baukunſt.)

Sollte eigentlich Hauptbalken heißen, wie er denn im Franzöſiſchen wirklich Architrave genennt wird. Er iſt der unterſte Theil des Gebälkes, oder der Balken, welcher längſt über die Säulen oder Pfeiler eines Gebäudes gelegt wird. Er dienet, alle in einer Reihe ſtehende Pfeiler oder Säulen mit einander zu verbinden, und dann hauptſächlich zur Unterlage der Querbalken, worauf die Deke des Gebäudes kommt. Alſo iſt er in allen Gebäuden ein ganz weſentliches Glied. Er muß ſo liegen, daß er nicht über den Schaft der Säule vorſtehe. Seine Dike oder Höhe wird von 1 bis 1½ Model genommen.

---

*) S. Mi Fa.

*) S. Terz.

**) Man ſehe darüber den Artikel Fa.

†) S. Uebermäßig.

Er wird entweder ganz glatt gelaſſen, wie in den meiſten antiken Gebäuden, oder in Bänder abgetheilt. Goldmann ſezt allemal einen Ueberſchlag auf den Unterbalken und unter dem Ueberſchlag einen Riemen in der toſcaniſchen Ordnung, eine Hohlleiſte in der doriſchen, in der joniſchen eine Kehlleiſte, in der römiſchen eine Kehlleiſte und einen Stab, und in der corinthiſchen eine Hohlleiſte nebſt Kehlleiſten und Stab. In antiken Gebäuden von feinem Geſchmak findet man ihn auch mit in einander geſchlungenem Laubwerk verziert. Der doriſche Unterbalken hat dieſes eigen, daß unter den Triglyphen des Frieſes Tropfen an dem Unterbalken hangen.

Da man izt keine große Gebäude mehr von Holz aufführet, ſo braucht es bey großen Säulenweiten Kunſt, dem Unterbalken die gehörige Stärke zu geben, daß er von der darüber liegenden Laſt nicht eingedrukt werde. Die Alten machten deshalb ſolche Unterbalken an Haupteingängen, wo die Säulen weit aus einander waren, von gegoßnem Erze. Sie gaben den Unterbalken am Portal des Tempels der Diana zu Epheſus für ein groſſes Meiſterſtük aus, wiewol er nur 15 Fuß lang war. An dem Fronton des Louvre in Paris ſind die Unterbalken aus einem Stük Stein und 54 Fuß lang.

## Unterhaltende Rede.

(Beredſamkeit.)

Eine förmliche Rede, wobey man keine höhere Abſicht hat, als den Zuhörer über einen Gegenſtand angenehm zu unterhalten, und wobey Unterricht und Rührung nur beyläufig vorkommen. Wenn es bey dem allgemeinen und höhern Zwek der ſchönen Kunſte andern erlaubt iſt, bisweilen blos zu ergetzen, ſo muß man auch der Beredſamkeit dieſes nicht verbieten. Bey der öffentlichen Anwendung der Poeſie und der Muſik wird gar oft blos auf angenehme Unterhaltung geſehen. Dieſe kann auch die Beredſamkeit verſchaffen. Aber in unſern Zeiten ſind wenig Länder, wo man für dieſe Kunſt Geſchmak genug hat, um ſie zu dergleichen öffentlichen Unterhaltungen anzuwenden. In Frankreich machen ſich doch viele ein großes Feſt daraus, eine blos unterhaltende academiſche Rede zu hören. Es ſcheinet auch, daß ehedem in Athen und in Rom manche Rede, ob ſie gleich einen andern Zwek zu haben ſchien, von einem großen Theile der Zuhörer blos als unterhaltend angehört worden; und es läßt ſich nicht zweifeln, daß nicht in den Oden der Alten manche blos unterhaltende Rede vor großen Verſammlungen gehalten worden.

In Deutſchland giebt es noch verſchiedene Feyerlichkeiten, bey denen eine unterhaltende Rede ein weſentlicher Theil der Feyer ſeyn ſollte. Wären die Veranſtaltungen dazu beſſer, als ſie zu ſeyn pflegen, ſo könnten ſie vortheilhaften Einfluß auf die Beredſamkeit haben. Man iſt aber an vielen Orten gegen dieſe Kunſt überhaupt ſo kaltſinnig, daß ein ſchlechtes Concert weit mehr Zuhörer anlokt, als die beſte öffentliche Rede.

Von dem Hauptcharakter der unterhaltenden Rede haben wir bereits anderswo geſprochen *). Ihr Stoff beſtehet hauptſächlich in Schilderung intereſſanter Gegenſtände, wobey man weder Unterricht oder Belehrung,

---

*) S. Rede.

lehrung, noch beſondere Rührung zum Zwek hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart; Schilderungen der Jahreszeiten; verſchiedene Arten der Lobreden auf Perſonen und Sachen. Was ein blos angenehmes Schauſpiel, ein blos zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landſchaft u. d. gl. das iſt in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wohlredenheit, als eigentliche Beredſamkeit nöthig iſt.

## Unterſaz.

(Baukunſt.)

Ein vierekiger Körper, auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen geſezt werden, damit ſie eine größere Höhe erreichen. Es geſchieht bisweilen, daß die Säulen nach dem Verhältniß der Ordnung, wozu ſie gehören, noch nicht hoch genug reichen, und doch andrer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man beſorget, daß der Säulenfuß durch ein Gebälke, über dem die Säulen ſtehen, bedekt werde. In beyden Fällen iſt nöthig, daß die Säule durch einen Unterſaz, oder durch ein Poſtament höher geſtellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig iſt, ſo wählt man das erſte Mittel, oder den Unterſaz. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall 1½ Model hoch genommen.

## Ut.

(Muſik.)

Iſt in unſerer harten Tonleiter, nämlich der joniſchen, der erſte Ton, nach welchem die übrigen Intervalle gerechnet werden, und alſo jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Solmiſation bey Verlaſſung eines Tones erfodert, geſchiehet *). Die Octave von dieſem Ut verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung Ut iſt in neuern Zeiten, ſowol in Italien, als auch in verſchiedenen katholiſchen deutſchen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do ſey heller und bequemer zu ſingen, als Ut. Allein Ut ſcheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählt zu ſeyn, damit angehende Sänger alle Vocalen deutlich und verſtändlich vortragen lernten, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocalen entweder als o oder a hören laſſen, weil ſie am bequemſten auszuſprechen ſind.

◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆ ◆

# V.

## Venediſche Schule.

Iſt von den Schulen der Mahlerey diejenige, die ſich durch einen großen Geſchmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit ſowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Penſels, der wahre Ton der Natur, ſind

---

*) S. Solmiſation.

ſind vorzügliche Eigenſchaften dieſer Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römiſche oder die lombardiſche Schulen. Eine kurze Geſchichte der Mahlerkunſt in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beſchreibt *). Es dienet auch denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde ſehen wollen, zum Wegweiſer.

Titian a) iſt ohne Widerrede der erſte Meiſter dieſer Schule, und der gröſte Coloriſt, der vielleicht jemals geweſen. Ob man ihm gleich in verſchiedenen Stüken den Rubens und den **Van Dyk** an die Seite ſetzet, ſo muß man doch geſtehen, daß das Bezaubernde in ſeinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erwekt, als das von **Van Dyk**. Man findet in allen groſſen Gallerien etwas von ihm; aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde ſehen, die in Venedig von ihm ſind. Tintoret b), ein anderer groſſer Mahler dieſer Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein groſſes Talent war, im Groſſen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

**Paul von Verona** c), eines der gröſten Genies, wegen vollkommen verſtändiger Anordnung der Gemählde, ſowol in Abſicht auf die geſchikte Verbindung aller Theile, als auf die Austheilung des Lichts: Wahrheit und Stärke ſind überall in ſeinem Colorit. Man wirft ihm vor, daß alle ſeine ſtarke Schatten etwas Violettes haben; aber ſeine Halbſchatten ſind deſto vortrefflicher. Die Leichtigkeit ſeines Penſels geht über alles, und die Pracht in Kleidung ſeiner Perſonen giebt ſeinen Gemählden einen Reichthum, der ihnen eigen iſt. Aber das Große in den Charakteren findet man nicht bey ihm; er hat allezeit ſich genau an die Natur gebunden, und kein Mahler hat das Uebliche ſo ſehr aus den Augen geſetzt, als er.

Von den neuern venediſchen Mahlern ſind vorzüglich zu merken: **Tiepolo**, ein Mann von ſchönem Genie, der ein ſehr angenehmes Colorit mit einer groſſen Leichtigkeit in ſeiner Arbeit verbindet; **Pellegrini**, **Piazetta**, **Lazarini**, **Molinari**, **Celeſti**, **Bombelli**, **Liberi**.

◆ ◆

Zu den berühmten Meiſtern dieſer Schule gehören noch: Georg. Giorgione († 1511.) Giov. Ant. Licinio oder Regillo, Pordenone genannt († 1540.) Sebaſt. del Piombo, Frat. Baſtiano gen. († 1547.) Giov. Nanni da Udine († 1564.) Andr. Schiavone († 1582.) Jac. Palma, der ältere († 1588.) Jac. da Ponte, Baſſano gen. († 1592. Eine Abhandl. über ſ. mahleriſches Verdienſt findet ſich im 2ten Bde. der Opere des Abts Giamb. C. Roberti, Baſſ. 1789. 8.) Jac. Palma, der jüngere († 1628.) Aleſſ. Turchi, oder l'Orbetto, Veroneſe gen. († 1670.) Sebaſt. Ricci († 1734.) Von welchen, und ihren Werken, ſo wie von mehreren, Nachrichten geben: Le maraviglie dell' Arte ovvero le vite de Pittori Veneti . . . dal Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2 Bd. — Compendio delle vite de' Pittori Veneziani iſtorici più renomati del preſente ſecolo . . . . da Aleſſ. Longhi, Ven. 1762. f. — Auch gehören hierher noch: Le riche minere della Pittura Veneziana, Ven. 1664. 1674. 12. Verm. 1730. 8. — Il gran Theatro di Venetia, ovvero Raccolta della delle principali vedute e Pitture, che in eſſa ſi contengono, fol. 2 Bd. — Varie pitture à freſco de' principali Maeſtri Veneziani . . . di Ant. Mar. Zanetti, Ven. 1760. f. — Della Pittura Veneziana, e delle opere publiche de' Veneziani Maeſtri, Lib. V. Ven. 1771. 8. — Raccolta di cento e dodici Quadri rappreſ. Iſtor. ſacre, dipinte da' più celebri Pittori della Scuola Veneziana . . . 1772. fol. — u. a. m. — —

---

*) Deſcrizione di tutte le publiche pitture della città di Venezia ed iſole circonvicine. Venez. 1733. 8vo.

a) († 1576.)

b) (eigentlich Robuſti † 1594. Ein beſonders Leben von ihm gab Carlo Ridolfi, Ven. 1642. 4. heraus.)

c) (eigentlich Caliari † 1588. Ein beſonderes Leben von ihm, hat der vorhergedachte C. Ridolfi, Ven. 1646. 4. drucken laſſen.)

## Veränderungen; Variationen.

(Muſik.)

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien ſetzen, die alle nach den Regeln des harmoniſchen Satzes richtig ſind. Wenn alſo eine Melodie von Sängern, oder Spielern wiederholt wird, ſo können ſie das zweytemal vieles ganz anders, als das erſtemal ſingen oder ſpielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; geübte Tonſetzer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonie mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der erſten beybehalten: für beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrüken.

Die ältern Tonſetzer pflegten insgemein ihre Melodien in einfachen, oder etwas langen Noten zu ſetzen, und alſo nur das Weſentliche auszudrüken. Dieſes gab denn, beſonders in Stüken von langſamer Bewegung, geſchikten Spielern und Sängern Gelegenheit, dieſe einfachen Töne mit Geſchmak und Empfindung etwas zu verzieren. Weil aber viel Sänger und Spieler dieſes nicht ohne Verletzung der Harmonie, oder des Ausdruks zu thun vermochten: ſo gewöhnten ſich die Setzer nach und nach an, die ſchiklichſten Verzierungen, ſchon als weſentlich zur Melodie gehörige Verſchönerungen, ſelbſt zu ſetzen. Nun werden dieſe Verzierungen von üppigen Sängern wieder mit neuen Verzierungen, die bey der Wiederholung noch vielfältig verändert werden, verbrämt. Dadurch entſteht denn der, zwar eine ſehr fertige und bis zur Verwundrung künſtliche Kehle anzeigende, aber aller wahren Kraft und alles Nachdruks gänzlich beraubte Geſang, der itzt beynahe überall geſucht wird.

So wie die meiſten Melodien der ſogenannten galanten Muſik gegenwärtig von Tonſetzern ausgearbeitet und verziert geſchrieben werden, ſollten ſie, wenigſtens das erſtemal, ohne weitere Zuſätze geſungen oder geſpielt werden. Bey der Wiederholung ſtünde dem geſchikten Sänger noch immer frey, ſchikliche Veränderungen anzubringen. Es iſt aber kaum nöthig, zu erinnern, daß dieſes nur ſolche Sänger und Spieler thun können, die wahre Kenntniß der Harmonie und des melodiſchen Ausdruks haben. Da dieſe etwas ſelten ſind, ſo höret man insgemein in Opern Veränderungen, wodurch Melodie und Harmonie nicht blos verdunkelt, ſondern völlig verdorben werden. Es giebt ſogar Sänger, die gewiſſe Veränderungen, die ſie von ihren Sangmeiſtern gelernt haben, bey jeder Gelegenheit, ſelbſt da, wo ſie ſich am wenigſten ſchiken, wieder anbringen. Dieſes iſt ein Mißbrauch, dem ſich die Capellmeiſter aus vollen Kräften widerſetzen ſollten, weil in der That der theatraliſche Geſang dadurch völlig verdorben wird. Die meiſten Arien werden itzt ſo geſungen, daß ſie den reichen gothiſchen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen, an denen das Auge nichts glattes ſieht, ſondern überall durch geſchnitzte Zierrathen, die alle Theile wie ein Spinnengewebe überziehen, gleichſam gefangen wird.

Die Sangmeiſter ſollten es ſich zur Pflicht machen, ihre Schüler zu überzeugen, daß das wahre Verdienſt eines Sängers in dem richtigen, jeder Empfindung angemeſſenen Vortrag der vom Tonſetzer vorgeſchriebenen Töne beſtehe, und daß ſie bey verſtändigen Zuhörern dadurch mehr Ruhm erwerben, als durch die künſtlichſten Veränderungen.

In Liedern kann es nothwendig werden, Veränderungen anzubringen, denn es trift ſich ofte, daß die auf einerley Töne fallende Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruk und einen empfindſamern Ausdruk erfodern, als in einer andern. Alsdann kann ein Sänger durch ſchikliche Veränderungen die Melodie, die der Tonſetzer für alle Strophen gleich gemacht, für jede beſonders nach Erfoderniß abändern.

Inſtrumentiſten ſchweifen insgemein in Veränderungen eben ſo aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunſt des Spielens beſtehe blos darin, daß zehnmal mehr Töne geſpielt werden, als auf dem Papier ausgedrukt ſind, oder daß er die Arbeit des Tonſetzers als einen Text anzuſehen habe, über den er eine Zeitlang ſpielen ſoll. Wir empfehlen den Spielern, das, was der vortreffliche Bach in ſeinem Werke von der wahren Art das Clavier zu ſpielen über die Veränderungen angemerkt hat, wol zu überlegen*).

Kleine Melodien für Inſtrumente, als Sarabanden, Couranten und andre Tanzſtüke, ſind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander geſpielt zu werden. Daher haben verſchiedene berühmte Tonſetzer dergleichen Stüke mit mancherley veränderten Melodien geſetzt, die immer auf dieſelbe Folge von Harmonien paſſen. Die beſten Veränderungen in dieſer Art, die man als Muſter anpreiſen kann, ſind die von Couperin, und von dem großen J. Seb. Bach. Eine noch höhere Gattung von ganz veränderten Melodien ſind die Sonaten mit veränderten Repriſen. Herr C. P. Em. Bach hat deren ſechs für das Clavier herausgegeben, die er der Prinzeſſin Amalia von Preußen dedicirt hat. Der Vorbericht zu dieſem Werk enthält einige nüzliche Anmerkungen über die Kunſt zu verändern.

Die höchſte Gattung von Veränderungen iſt unſtreitig die, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieſer Art eine Arie für das Clavier mit dreyßig ſolcher Veränderungen; und eben dergleichen über das Lied: Vom Himmel hoch, da komm ich her, die man für das Höchſte der Kunſt anſehen kann. Bewundernswürdig iſt dabey dieſes, daß bey jeder Veränderung die erſtaunliche Kunſt der harmoniſchen Verſetzungen faſt durchgängig mit einem ſchönen und fließenden Geſang verbunden iſt. Von eben dieſem großen Mann hat man auch eine gedrukte Fuge aus dem D moll, die einige zwanzigmal verändert iſt, wobey alle Arten des einfachen, zwey- drey- und vierfachen Contrapunkts in gerader und verkehrter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieſer Art verdienen auch die Giguen des franzöſiſchen Tonſetzers d'Anglebert, imgleichen verſchiedene Arbeiten eines Frohbergers, Johann Kriegers*) desgleichen aus den vortrefflichen 12 Violinſolo, und die

ſolle

---

*) In dem Capitel vom Vortrage.

*) Dieſer war Muſikdirektor in Zittau. Die Stüke, von denen hier die Rede iſt, ſind im Jahr 1699. unter dem Titel: „Anmuthige Clavierübungen; beſtehend in unterſchiedenen Ricercarien, Präludien, Fugen ꝛc." herausgekommen.

Follie d'Eſpagne des berühmten Corelli, als Muſter angeführt zu werden.

Wir wollen hier nur noch anmerken, daß bey Symphonien und Ouvertüren ſelbſt die erſten Violiniſten ſich ſchlechterdings aller Veränderungen enthalten, und ſich nicht einmal durchgehende Noten zu Ausfüllung einer Terz erlauben ſollen; weil dadurch in dergleichen Stüken gar leicht Quinten und Octaven entſtehen. Begleitende Inſtrumentiſten, beſonders die Ripieniſten, ſollen ſich aller Veränderungen gänzlich enthalten.

◆ ◆

(*) Von den Veränderungen handeln, unter mehrern: Chrph. Simpſon (Chelys Minuritionum, or the Diviſion Viol, Lond. 1667. f. lat. und engl. Das Werk enthält eine Anweiſung zu melodiſchen Veränderungen über einen Grundbaß für die Viol da Gambo, und beſteht aus 3 Thl. wovon der 1te eine Anweiſung zum Spielen dieſes Inſtrumentes giebt, der 2te den Gebrauch der Con- und Diſſonanzen, und der 3te die Kunſt, Variationen über einen Grundbaß zu machen, lehrt.) — Fedr. Wilh. Riedt (Betracht. über die willkührl. Veränderungen muſikal. Gedanken bey Ausführung einer Melodie . . u. im 2ten Bde. S. 95 von Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen.) — Ob das Werk des Girol. della Caſa, Il vero modo di diminuire con tutte le ſorte di ſtromenti, hieher gehört, weiß ich nicht zu beſtimmen, da mir der Innhalt nicht bekannt iſt. —

## Verbindung.

(Schöne Künſte.)

Es iſt eine weſentliche Eigenſchaft der Werke des Geſchmaks, daß alle Theile derſelben unter einander verbunden ſeyn:*) jeder darin vorkommende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöſet da ſteht, wird anſtößig, weil man nicht weiß, warum er da iſt, was er ſoll, oder wie er auf das Vorhergehende folget. Deswegen hat der Künſtler bey Erfindung und Zuſammenſetzung ſeines Werks überall auf die Verbindung aller Theile mit dem Ganzen, oder unter einander wohl Acht zu haben, damit nichts außer dem Zuſammenhang mit dem übrigen da ſtehe.

Jeder Theil aber muß in einer doppelten Verbindung erſcheinen; er muß nämlich mit dem Ganzen, und mit den neben ihm liegenden Theilen verbunden ſeyn. Das erſtere hat ſtatt, wenn ein Grund vorhanden iſt, warum er als ein Theil des Ganzen erſcheinet, das andere, wenn man ſiehet, oder fühlet, warum er an der Stelle ſteht, wo man ihn ſieht.

Den Sachen, in metaphyſiſchem Geſichtspunkt betrachtet, fehlet es nie an Verbindung, denn bey Erfindung und Zuſammenſetzung der Werke des Geſchmaks ſind allemal Gründe vorhanden, warum jeder Theil in dem Werk erſcheinet, und warum er da ſteht, wo wir ihn antreffen. Die Rede iſt aber hier nicht von dieſer in metaphyſiſchem Sinne genommenen, ſondern von der äſthetiſchen Verbindung, vermöge welcher wir die Gründe, woraus das Daſeyn und die Stelle jedes Theils erkennt wird, fühlen, ſo daß wir nirgend Anſtoß bemerken, ſondern in den Vorſtellungen, die das Werk in uns erweket, überall natürlichen Zuſammenhang, ohne Lüken, ohne Mangel, und ohne fremde, nicht zur Sache gehörige Theile, empfinden.

Wir erkennen oder empfinden den Zuſammenhang der Dinge entweder durch den Verſtand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch leidenſchaftliches Gefühl, und durch dieſe drey dreyen Mittel verbindet der Künſtler die Theile ſeines Werks; jedes aber begreift wieder mehrere, und oft gar mannichfaltige Gattungen der Verbindung. So verbindet der Verſtand Urſache und Würkung, indem er die Würkung aus der Urſache, oder dieſe aus jener erkennet; er ſiehet die Aehnlichkeit, oder Gleichartigkeit mehrerer Dinge, die mancherley Arten der Abhänglichkeit und der Verhältniſſe, und leitet daher ihre Verbindungen. Die Einbildungskraft aber hat noch mehr Arten der Verbindung, denn ſie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenſtand auf einen andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemeſſen ſind. Die geringſte zufällige Kleinigkeit führet ſie oft auf ſehr entlegene Vorſtellungen. So haben auch die Empfindungen des Herzens ihren eigenen Gang von einem Gefühl zum andern.

---

*) S. Werke des Geſchmaks.

Wir fühlen hier die Gefahr, uns in ſehr weitläuftige pſychologiſche Bemerkungen einzulaſſen, und wollen lieber die Segel einziehen, lieber unvollſtändig, als ſchwerfällig, und für die meiſten Künſtler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar ſprechen. Darum kommen wir näher zum Zwek dieſes Artikels.

Es iſt ſchlechterdings das Intereſſe des Künſtlers, daß die, für welche er arbeitet, in ſeinem Werk keinen Mangel der Verbindung bemerken. Jeder einzele Theil des Werks muß mit dem Ganzen ſo verbunden ſeyn, daß man den Grund erkenne, warum er da iſt; wenigſtens, daß er nicht fremd, nicht völlig überflüßig, und auſſer dem Charakter des Ganzen liegend erſcheine. Außerdem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall ſtatt haben.

Zu beyden gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug iſt, daß der Künſtler bey Zuſammenſezung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, ſondern auch nachher, bey ſchon etwas kälterm Geblüte, die Verbindung würklich noch gewahr werde. Es geſchiehet gar oft, daß Gedanken und Vorſtellungen ſich aus einander entwikeln, und in unſrer gegenwärtigen Gemüthslage auf einander folgen, deren Zuſammenhang wir nachher gar nicht mehr einſehen. Dieſes begegnet dem Philoſophen in ganz methodiſchen Unterſuchungen; alſo muß es bey dem Künſtler, der im Feuer der Einbildungskraft, und in Wärme der Empfindung arbeitet, noch weit öfterer vorkommen. Kann er ſelbſt aber in ſolchen Fällen den Zuſammenhang ſeiner Vorſtellungen nicht mehr entdeken, ſo muß dieſes natürlicher Weiſe andern noch weniger möglich ſeyn.

Es iſt deswegen ſehr nüzlich, daß man beym erſten Entwurf eines Werks genau auf das Achtung gebe, was eine Vorſtellung mit der andern verbindet, daß man auf Vortheile denke, das Band, das ſie verknüpft, auf eine Weiſe, die dem Feuer der Würkſamkeit zu Fortſezung der Arbeit nicht ſchadet, anzudeuten, um ſich deſſelben nachher wieder zu erinnern. Geſchieht dieſes, ſo kann der Künſtler bey der Ausarbeitung da, wo die Verbindung nicht merklich iſt, allemal auf Mittel denken, ſie merklich zu machen. Es giebt vielerley Mittel, auch ſehr fremd und entfernt ſcheinende Beziehungen der Gedanken gegen einander in nahe Verbindung zu ſezen, ſo wie es auf der andern Seite eben ſo viel giebt, einen ſehr natürlichen Zuſammenhang etwas fremder und reizender zu machen. Aber ſie gehören unter die Geheimniſſe der Künſtler, die ſie ſelbſt nicht gern andern entdeken.

Wir müſſen vor allen Dingen anmerken, daß die Verbindungen enger und genauer, oder entfernter, offenbarer und gewöhnlicher, oder verſtekter und fremder ſeyn müſſen, nachdem der Charakter des Werks die eine oder die andere Art natürlich macht. Was vom Uebergang angemerkt worden,*) gilt auch hier. Bey Unterſuchungen, im lehrenden Vortrag, und überhaupt in den Werken, die für den Verſtand gemacht ſind, müſſen die Verbindungen natürlich, eng und in dem Weſentlichen der Dinge gegründet ſeyn; weil es ſonſt dem Werk an Gründlichkeit fehlet. Je beſtimmter der Endzwek eines Werks iſt, je genauer und beſtimmter muß auch die Verbindung aller Theile deſſelben ſeyn; denn ein Werk von ganz genau beſtimmtem Zweke hat ſchon einige Aehnlichkeit mit einer Maſchine, deren Würkung nicht kann erreicht werden, wenn die geringſte Trennung in ihren Theilen ſtatt hat. In Werken, an denen die Einbildungskraft des Künſtlers den größten Antheil hat, ſind die Verbindungen natürlicher Weiſe viel freyer, und ſie ſind es um ſo viel mehr, je ſtärker die Einbildungskraft erhizt iſt. Ein Werk dieſer Art würde kalt oder matt werden, wenn der Künſtler da auf methodiſche, und auf innere oder weſentliche Uebereinkunft der Dinge gegründete Verbindungen denken wollte.

Aber dieſe Materie kann überhaupt hier weder methodiſch noch ausführlich behandelt werden; weil das Hauptſächlichſte der Kunſt, die Wahl der Theile, ihre Anordnung und ein großer Theil der Bearbeitung auf die Art der Verbindung ankommt. Wollten wir hierüber vollſtändig ſeyn, ſo müßten wir den völligen Gang des Verſtandes bey Unterſuchungen, den vielfachen, mehr oder weniger kühnen Flug der Phantaſie durch die würkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, oft ſehr ſeltſamen Wege des Herzens in ihren Krümmungen, ſteilen Höhen und gählingen Abſtürzen vor Augen haben.

Wir können alſo kaum etwas anders thun, als auf der einen Seite den Künſtler ermuntern, in ſeinem Studiren und Nachdenken über die Geheimniſſe der Kunſt eine beſondere Aufmerkſamkeit auf die Verbindungen zu wenden, und deren verſchiedene Arten und Grade nach den Charakteren und den verſchiedenen Tönen der Werke, ſo viel möglich iſt, zu beſtimmen; auf der andern Seite die Liebhaber und Kunſtrichter erinnern, daß ſie ſich bemühen ſollen, bey jedem Werke der Kunſt ſich ſo viel möglich in die Gemüthslage zu ſetzen, darin der Künſtler bey Verfertigung des Werks geweſen iſt, wenn ſie nicht in die Gefahr kommen wollen, ein falſches Urtheil über die Verbindungen zu fällen, oder ohne Noth Anſtoß in dem Werk zu finden.

**Es** giebt leichte, ſehr faßliche, ſchwere und ſcharfſinnige, natürliche und phantaſtiſche, comiſche und ernſthafte, entfernte und nahe, weſentliche und zufällige, und noch gar viel mehr Arten der Verbindungen, deren jede nach dem Charakter und Ton des Werks gut oder ſchlecht iſt. Die einzige praktiſche Anmerkung, die wir hier machen können, iſt dieſe: daß der Künſtler, der ſich vorgenommen hat, ſein Werk bis zur Vollkommenheit zu bearbeiten, es ein oder ein paar male, blos in Abſicht die Verbindungen zu beurtheilen, genau durchzuſehen habe. In Anſehung der Verbindung jedes einzelen Theiles mit dem Ganzen haben wir an einem andern Orte dem Künſtler die Regel gegeben, daß er in Beurtheilung ſeines Werks bey jedem Theile ſtehen bleibe, um ihn zu fragen, warum biſt du da, und wie erfülleſt du deinen Endzwek? haſt du den Ort, der dir zukommt? u. ſ. f. Dieſes ſtellt ihn vor der Gefahr ſicher, Dinge zuzulaſſen, die auſſer Verbindung mit dem Ganzen ſind. In Anſehung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen: wie folgeſt du auf das Vorhergehende? wie hängſt du mit dem Folgenden zuſammen? Wird der, für den das Werk gemacht iſt, ohne Anſtoß und Zwang dieſe Vorſtellung nach der vorhergehenden annehmen, und völlig faſſen? u. ſ. w. Braucht der Künſtler dieſe Vorſicht, ſo wird er auch entdeken, ob die Verbindungen überall nach dem Character des Werks richtig ſeyen, oder nicht.

---

*) S. Uebergang.

Wie überhaupt in der Natur alles genau zuſammenhängt, ſo hat auch das menſchliche Gemüth einen natürlichen Hang, in ſeinen Vorſtellungen durch Stufen, nicht durch Sprünge von dem einen zum andern zu kommen. Wir lieben nach merklicher Hitze nicht plötzliche, ſondern allmählige Abkühlung. Findet der Künſtler es ſeiner Abſicht gemäß, ſehr entfernte, oder gar entgegengeſezte Dinge nahe an einander zu bringen, ſo muß er auch beſorgt ſeyn, ſolche Dinge dazwiſchen zu ſetzen, die den ſchnellen Uebergang erleichtern. Und darin zeiget ſich meiſtentheils der Unterſchied zwiſchen dem Künſtler von wahrem Genie, und dem, der ohne daſſelbe nach Kunſtregeln arbeitet. Am deutlichſten ſieht man dieſes in der Muſik, wo große Harmoniſten auf eine gar nichts Hartes habende Weiſe ſchnell in ſehr entfernte Töne gehen können, wobey andere allemal hart, und dem Gehör anſtößig werden.

## Verdünnung; Verjüngung.

(Baukunſt.)

Es iſt eine von alten und neuen Baumeiſtern angenommene Regel, daß die Säulen nicht durchaus gleichdike, ſondern gegen das obere Ende zu etwas verdünnet ſeyn ſollen. Der Urſprung dieſer Regel iſt in der älteſten Bauart zu ſuchen, da man die Säulen von unbearbeiteten Stämmen der Bäume gemacht hat, die allemal in der Höhe etwas dünner ſind, als an dem Boden. Da man aber bemerkt hat, daß die Verdünnung der Säule etwas Annehmlichkeit giebt, hat man ſie zur Regel gemacht. Dieſe Vermuthung von dem Urſprung der Verdünnung wird auch dadurch beſtätiget, daß man ſie nicht bis auf die Wandpfeiler erſtrekt hat. Dieſe wurden aus bearbeiteten Baumſtämmen gemacht, die viereckig gezimmert und dadurch überall gleichdik wurden.

Es iſt vielleicht kein anderer Grund, als dieſer ungefähr, davon anzugeben, daß die Pfeiler nicht verdünnet werden. Denn in dem Gefühl der Schönheit kann dieſer Unterſchied ſchwerlich gegründet ſeyn, da er vielmehr eine widrige Würkung hervorbringt. Wer ein mit einer Säulenlaube verſehenes Gebäude gerade von vorne anſieht, dem muß der Uebelſtand, der daher entſteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegenſtehenden Pilaſter oben über die Säulenſtämme heraustreten.

In der Art der Verdünnung kommen die Baumeiſter gar nicht mit einander überein. Einige von den Säulen aus der älteſten Zeit und vorzüglich beym Tempel von Päſtum, ſind gleich vom Fuß an verdünnt und kegelförmig; die meiſten Baumeiſter aber machen die Säule bis auf den dritten Theil ihrer Höhe gleichdik; einige Neuere haben durch eine doppelte Verdünnung, eine Bauchung ergeben, wodurch ſie auf dem dritten Theil der Höhe am dickſten werden, von da aber, ſowol nach oben, als nach unten zu, ſich verdünnen.

Vitruvius iſt vermuthlich ängſtlich in Anſehung der Regeln der Verjüngung, und ſezet fünferley Maaßen davon an, nach Verſchiedenheit der Säulenhöhen und der Dicken. Scamozzi hat das Herz gehabt, zu ſagen, daß dieſe Abweichungen klein, die eine ſo ängſtliche Beobachtung der Regeln nicht verdienen, und darin tritt ihm auch Goldmann bey. Sein ganzer Hauptbegriff iſt dieſer, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleichdik macht, von da aber ihn ſo abnehmen läßt, daß das Verhältniß der untern Dike zu der obern in den niedrigern Ordnungen wie 5 zu 4, in den höhern wie 6 zu 5 wird. Die meiſten neuern Baumeiſter nehmen dieſes leztere Verhältniß für gar alle Säulen an.

Die Art der Verjüngung, welche faſt durchgehends angenommen iſt, und die den Säulen eine ſchönere Form giebt, beſteht darin, daß ſie nicht nach einer geraden, ſondern krummen Linie geſchiehet, deren Zeichnung nach den Regeln verſchiedener Baumeiſter mehr oder weniger mühſam iſt.

## Vergleichung.

(Redende Künſte.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutungen; aber beyde drüken die Neben- oder Gegeneinanderſtellung zweyer Dinge aus, in der Abſicht, eines durch das andere zu erläutern. Was bey den römiſchen Lehrern der Redner insgemein Comparatio genennt wird, iſt die Vergleichung zweyer Dinge von einerley Art, wodurch die Größe, oder die Wichtigkeit des einen gegen das andere abgewogen wird; man könnte ſie die logiſche Vergleichung nennen. Eine andere Art, die eigentlich Similitudo heißt, ſtellt Dinge von ungleicher Art, in der Abſicht die Beſchaffenheit des einen, aus der Beſchaffenheit des andern anſchauend zu erkennen, neben einander; ſie kann die äſthetiſche Vergleichung genennt werden.

Die logiſche Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn ſie dienet, uns anſchauend von der Wahrheit eines Sazes zu überzeugen. Wie folgendes: „Es iſt ein Verbrechen, einen römiſchen Bürger binden zu laſſen, ein noch größeres, ihn zu geiſſeln .... Was denn, wenn er gar gekreuziget wird!*)" Ueberhaupt ſind drey Arten aus Vergleichungen zu beweiſen, die Cicero ſo beſtimmt: Ex comparatione — valent, quae ejusmodi ſunt: quod in re majore valet, valeat in minore; quod in minore valet, valeat in majore; quod in re pari valet, valeat in hac, quae par eſt.**) Wenn es nämlich darum zu thun iſt, andre zu überzeugen, daß etwas gut oder bös, erlaubt oder unerlaubt ſey, ſo führt man bey dieſer Vergleichung einen Fall an, deſſen Beurtheilung keinem Zweifel unterworfen iſt, wobey zugleich in die Augen fällt, daß der andere Fall, über den wir urtheilen ſollen, jenem völlig gleich, geringer, oder wichtiger ſey. Wenn gezweifelt wird, ob jemand fähig ſey, eine gewiſſe böſe That zu begehen, und man kann eine anführen, eben ſo böſe, oder noch böſer, die er würklich begangen hat, anführen: ſo iſt der Zweifel gehoben.

Dieſe Vergleichung iſt im Grunde nichts anders, als die Anführung eines Beyſpieles, oder eines ähnlichen Falles, und hat die einzige Kraft, überzeugend zu beweiſen. Oft fällt es in die Augen, daß die zwey Fälle ähnlich ſind, und daß Urtheil über den einen iſt ſchon entſchieden; alsdenn bedarf die Sache keiner weitern Ausführung; es iſt da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß die Fälle völlig ähnlich ſind, da muß der Redner die Aehnlichkeit der Fälle beweiſen. Alsdenn iſt die ganze Rede im Grunde nichts anders, als eine ausführlich behandelte Vergleichung.

---

*) Cic. Orat. in Verrem V.

**) Cic. in Topic.

Hier iſt nur die Rede von kurzen Vergleichungen, die keiner Ausführung bedürfen. Sie ſind alſo die kürzeſten und leichteſten Arten zu beweiſen, die allen andern Beweisarten vorzuziehen ſind. Dieſe Vergleichung aber iſt mehr ein Werk des Verſtandes, als des Geſchmaks, und gehört mehr in die Logik, als in die Redekunſt.

Die äſthetiſche Vergleichung iſt ein kurzes, und gleichſam im Vorbeygehen ausgeführtes Gleichniß,*) als wenn man ſagt: Schönheit verblühet wie die Roſe, oder etwas ausführlicher, wie wenn Haller von der Ewigkeit ſagt:

Wie Roſen, die am Mittag jung
Und welk ſind an der Dämmerung:
So ſind vor dir der Angelſtern und
Wagen.

Zur äſthetiſchen Vergleichung wird alſo ein Bild genommen, das nur ganz, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das ſogenannte tertium comparationis) betrifft, kurz beſchrieben wird, in der Abſicht, daß aus dem Anſchauen deſſelben die Beſchaffenheit des Gegenbildes richtiger, oder ſinnlicher, oder lebhafter erkannt oder empfunden werde.

Von dem Gleichniß unterſcheidet ſie ſich ſowol durch die ihr eigene Kürze, als beſonders dadurch, daß man bey der Vergleichung Bild und Gegenbild ungetrennt neben einander ſtellt, und von jenem nichts mehr ſehen läßt, als was man in dieſem will ſehen laſſen: da hingegen in dem Gleichniß die Beſchreibung des Bildes ausführlicher und über die Nothdurft ausgedehnt iſt, ſo daß man eine Zeitlang das Bild allein mit einigem Verweilen und von dem Gegenbild abgeſondert, betrachtet, als wenn man ſchon daran allein Gefallen hätte.

Doch giebt es auch Vergleichungen, die etwas länger gedehnt ſind, und ſich vom eigentlichen Gleichniß mehr durch gewiſſe Enthaltſamkeit in der Zeichnung des Bildes unterſcheiden. Folgende Vergleichung ſcheint gerade auf der Gränze, wo das Gleichniß anfängt, zu ſtehen. „Warum fragſt du, großmüthiger Sohn des Tydeus, nach meinem Geſchlechte? Wie die Blätter der Bäume, ſo ſind die Geſchlechter der Menſchen. Izt wehet der Wind alles Laub ab; dann treibet im Frühling der grünende Baum wieder neues hervor: ſo iſt die Fortpflanzung der Menſchen; ein Geſchlecht wird itzt gebohren, das andere vergeht."**) Es ſcheinet überhaupt, daß bey dem Gleichniß die Einbildungskraft von dem Bilde lebhafter, als bey der Vergleichung gereizt werde, und daß bey der Vergleichung das Gegenbild, als das einzige Nothwendige, die Vorſtellungskraft mit dem Bilde zugleich beſchäftige. Daraus würde denn folgen, daß zum Gleichniß mehr poetiſche Laune, mehr angenehme Schwazhaftigkeit, wenn wir dieſes Wort im guten Sinne nehmen dürfen, als zur Vergleichung erfodert werde. Bey der Vergleichung gehet man den geraden Weg zum Ziel fort, und zeiget ohne ſtille zu ſtehen, oder einige Schritte aus dem Wege herauszuthun, einen in der Nähe liegenden Gegenſtand; beym Gleichniß aber ſtehet man bey dieſem Gegenſtand etwas ſtill, oder man gehet, um ihn näher zu betrachten, wol einige Schritte von dem Wege ab. Nur Schwäzer verweilen ſich zu lange, und

Ss 5

---

*) S. Bild; Gleichniß.

**) Il. Z. vs. 145 ff.

und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in dieſem Beyſpiel:

Quaſi piſcis, itidem eſt amator lenae; nequam eſt niſi recens:
Is habet ſuccum, is ſuavitatem, eum quovis pacto
Vel patinarium, vel aſſum verſes quo pacto lubet *)

Der erſte Vers iſt zur Vergleichung völlig hinreichend, der Zuſatz der beyden andern verräth ein garſtiges, ſchwatzhaftes Weib von niedrigem Charakter, das der Dichter hier ſchildern wollte.

Die äſthetiſche Vergleichung iſt in Abſicht auf ihre Würkung von dreyerley Art: ſie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine Aufklärung, und iſt alsdann ein Werk des Verſtandes: oder zum angenehmern Sehen, als eine Verſchönerung, und hat ihren Grund in der Phantaſie; oder endlich zum lebhaftern Sehen, als eine Verſtärkung, und rühret von lebhafter Empfindung her. In allen Fällen muß das Bild ſehr bekannt und geläufig ſeyn, damit es ſeine Würkung ſchnell thue.

Für die aufklärende Vergleichung muß die Beſchaffenheit des Bildes, aus der wir das Gegenbild, wie in einem Spiegel ſehen ſollen, völlige Aehnlichkeit mit dieſem haben, und ſehr hell in die Augen fallen. Haller ſagt von den ehemaligen rauhen Scandinaviern, daß ſie die friedlichen Einwohner des ſüdlichen Europa als eine Beute anſahen, die von der Natur für ſie geſchaffen wäre, wie für den Sperber die Taube geſchaffen ſey.**) Dieſe Vergleichung iſt überaus geſchikt, die Begriffe, die er uns geben wollte, in vollkommener Klarheit darzuſtellen. Sehr bekannt und geläufig iſt das Bild des Sperbers, der die Taube, als einen ihm von der Natur beſtimmten Raub haſcht. Die halb thieriſche Rauhigkeit der Scandinavier, ohne Bedenken, und ohne die geringſte Rükſicht auf Recht oder Unrecht auf unbewehrte Nachbarn loszugehen, wird mit völliger Richtigkeit und Klarheit in dem Bild ſinnlich erkannt. Dieſe Vergleichung hat überall ſtatt, wo man auf eine populare Art zu lehren hat. Die umſtändliche Entwiklung der Begriffe durch den eigentlichen Ausdruk hat immer etwas ſchwerfälliges, und iſt, wo man nicht mit Perſonen, die im abſtracten Denken geübt ſind, ſpricht, dunkel. Darum iſt es, wo man für viele ſchreibt, ſehr nothwendig, die Begriffe durch Vergleichungen aufzuklären.

Man muß aber dabey den Grad der Aufklärung, oder die Kenntniß und die Fähigkeiten derer, mit denen man ſpricht, vor Augen haben. Sehr geübte Denker lieben nicht, daß ihnen das, was ſie ohne Bild beſtimmt und genau genug ſehen, durch Vergleichungen aufgeklärt werde. Für dieſe kann man nicht ſchnell genug denken; ſie wollen alles geradezu und auf das Kurzeſte vernehmen. Deswegen haben die Vergleichungen im ſtrengen dogmatiſchen Vortrag ſelten ſtatt. So bald man aber mit Menſchen zu thun hat, die mehr des anſchauenden, als des entwikelten Denkens gewohnt ſind, muß man ſich der aufklärenden Vergleichungen öfters bedienen. Doch iſt in ſofern darin Maaß und Ziel zu halten, daß man ſie nur bey etwas ſchweeren Hauptbegriffen zu Hülfe nehme. Wenn ſie zu oft ohne Noth vorkommen, ſo denkt der Zuhörer, man traue ſeiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden ſie ihm anſtößig. Dieſes erfährt man beym Leſen des Ovidius nur allzu oft. Dieſe Vergleichung erfodert auch noch die genaue Sorgfalt, von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was weſentlich zu dem eigentlichen Punkt der Vergleichung gehöret. Bey der Wahl und Erfindung der zu dieſer Vergleichung dienenden Bilder kommt es hauptſächlich darauf an, daß ihre Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde vollſtändig ſey, oder daß ſie uns dieſes ganz mit allen dazu gehörigen weſentlichen Begriffen abzeichnen. Man ſiehet bisweilen, daß zu Aufklärung eines einzigen Begriffes mehr Vergleichungen gebraucht werden, wo eine einzige beſſer gewählte hinlänglich geweſen wäre.

---

*) Plaut. Aſinar. Act. I. ſc. 3.

**) Alfred 1. B.

Die verſchönernde Vergleichung iſt das Werk der Einbildungskraft, an dem der Verſtand keinen Antheil hat. Bild und Gegenbild ſind mehr in Anſehung ihrer Würkung, als in ihrer Beſchaffenheit einander ähnlich. Bey angenehmen, oder überhaupt bey intereſſanten Gegenſtänden, bey denen wir uns gerne verweilen, bringt die Einbildungskraft uns andere, die ähnlichen Eindruk auf uns gemacht haben, ins Gedächtniß, und die Begierde dieſen Eindruk zu genießen, oder ihn andern mitzutheilen, macht, daß wir auch auf dieſe blos in der Einbildungskraft ſchwebenden Gegenſtände die Aufmerkſamkeit richten. Daher haben Vergleichungen dieſer Art ihren Urſprung. Oßian ſingt von Rathos:

Reizend erſchienſt du dem Auge Darthulens. Dem öſtlichen Lichte
Glich dein Geſicht, der Schwinge des Raben dein Haupthaar. Die Seele
War dir erhaben und mild, wie die Stunde der ſcheidenden Sonne.
Sanft wie die Lüfte im Schilfe, wie gleitende Fluten im Lora
War dein Geſpräch. Doch wenn ſich die Wuth des Gefechtes empörte,
Glichſt du der ſtürmenden See.*)

Hier ſind eine Menge Vergleichungen hinter einander. Jede ſchildert nicht den Gegenſtand, den der Dichter zeichnen, ſondern den Eindruk, die beſondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen laſſen. Nicht das Geſichte des Jünglings glich der aufgehenden Sonne; ſondern die froliche Empfindung, die Darthula bey dem Anſchauen fühlte, glich dem Eindruk, den die aufgehende Sonne macht. u. ſ. w.

Empfindungen ſind etwas ſo einfaches, daß es nicht möglich iſt, ſie andern zu erkennen zu geben, als wenn man ſie in ihnen erwekt. Wo man alſo denkt, ſie würden ſie bey Vorzeigung eines Gegenſtandes nicht haben, da zeiget man ihnen einen andern gewöhnlichen Gegenſtand, von dem man mit Gewißheit denſelben oder einen ähnlichen Eindruk erwarten kann. Sie dienen alſo überhaupt, Empfindungen nach ihren beſondern Charakteren zu erweken, und man wählet dazu ſehr bekannte Gegenſtände, die in ihren Würkungen auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde übereinkommen. Hier kommt es mehr auf ein ganz feines Gefühl und eine ſehr lebhafte Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter dieſe Vergleichungen vorzüglich. Sie ſchiken ſich auch nur da, wo man angenehm unterhalten und rühren will. Die Bilder müſſen ſehr bekannt ſeyn, damit ſie mit wenig Strichen ſich der Einbildungskraft lebhaft darſtellen, und man muß des ganz beſondern (ſpecifiſchen) Eindruks, den ſie auf empfindſame Gemüther machen, ſehr gewiß ſeyn. Sie ſcheinen ſich mehr zu Reden und Gedichten von einem etwas gemäßigten Ton, als zu denen von ganz heftigem Affect zu ſchiken. Denn in dieſem iſt das Feuer zu ſtark, um ſich bey Vergleichungen zu verweilen; die Bilder gehen in Metaphern oder Allegorien über.

Wo man eine Vorſtellung oder Empfindung nicht blos ſchildern, ſondern nachdrüklicher ſagen will, da fällt man auf Vergleichungen der dritten

---

*) Darthula.

Art, die darum etwas hyperboliſches oder übertriebenes haben. Man braucht Bilder, die ſtärker rühren als das Gegenbild. So vergleichet man einen in Widerwärtigkeiten ſtandhaften Mann mit einem Felſen, der gegen die tobenden Wellen des Meeres unbeweglich ſteht; von einem Menſchen, der heftig erſchrikt, ſagt man, er ſey wie vom Gewitter getroffen; und ſo ſagt Horaz von dem rechtſchaffenen Mann, er fürchte ſich mehr vor einer ſchändlichen Handlung als vor dem Tode. Die Vergleichungen dieſer Art können bis zum Erhabenen ſteigen. Sie müſſen aber etwas ſparſamer, als die andern Arten gebraucht werden, es ſey denn, daß durchaus in der Rede, oder dem Gedichte, wo ſie gebraucht werden, ein ganz heftiger Affect herrſche; denn dieſer vergrößert alles.

Es giebt auch poßirliche Vergleichungen, die das Lächerliche verſtärken, wovon ein großer Reichthum von Beyſpielen in Buttlers Hudibras anzutreffen iſt. Sie ſind meiſtentheils ſo beſchaffen, daß bey der Vergleichung etwas widerſprechend ſcheinendes vorkommt, das ihnen das Lächerliche giebt: große Sachen werden mit kleinen, ernſthafte mit ſcherzhaften verglichen, oder das Bild hat etwas ſo gar ſehr von der Art des Gegenbildes verſchiedenes, daß nur eine ſeltſame, poßirliche Einbildungskraft die Aehnlichkeit entdekt. Sie geben den Spottreden eine beſondere Schärfe.

Was wir überhaupt von Erfindung der Bilder angemerkt haben,*) gilt auch von Erfindung der Vergleichungen, daher wir uns hiebey nicht beſonders verweilen dürfen.

◆ ◆

(*) Die, zu dieſem Artikel gehörigen Nachweiſungen finden ſich bey dem Artikel Gleichniß. — In den daſelbſt angeführten Schriftſtellern gehört noch, J. C
Adelung (Im 1ten Bde. S. 554. d. W
Ueber den deutſchen Styl, 3te Aufl.) — —

# Verhältniß.

## (Schöne Künſte.)

Die Größe oder Stärke eines Theil
in ſofern man ihn mit dem Ganzen
zu dem er gehört, vergleicht. Grö
und Stärke ſind unbeſtimmte Dinge
die unendlich wachſen und unendlich
abnehmen können. Man kann vo
keiner Sache ſagen, ſie ſey groß ode
klein, ſtark oder ſchwach, als in ſo
fern ſie gegen eine andre gehalten
wird.

In einem Gegenſtande, der au
Theilen beſteht, herrſcht ein aute
Verhältniß der Theile, wenn keine
in Rükſicht auf das Ganze, weder z
groß noch zu klein iſt. Unſer Urthe
über das Verhältniß der Theile ent
ſteht entweder aus der Natur der Sa
chen, oder aus der Gewohnheit.
Dieſe hat uns gewiſſe Maaßen de
Dinge ſo bekannt gemacht, daß di
Abweichung davon etwas widerſpre
chendes oder übertriebenes in unſer
Vorſtellungen hervorbringt. Den
wir können uns nicht enthalten, i
einem uns ganz bekannten und gelän
figen Gegenſtand, ſo bald wir ih
ſehen, alles ſo zu erwarten, wie wi
es gewohnt ſind. Iſt nun etwa
darin merklich größer oder kleiner,
als das gewöhnliche Maaß erfodert,
ſo erwekt derſelbe Gegenſtand zweyer
ley Vorſtellungen, die einander i
einigen Stüken widerſprechen. I
Dingen, die blos durch die Gewohn
heit beſtimmt ſind, können die Ur
theile der Menſchen über die Verhält
niſſe einander entgegen ſeyn.

Es giebt aber auch ein Urtheil übe
Verhältniſſe, das aus der Natur de
Sache ſelbſt entſteht. Wenn ei
Theil des Ganzen eine Größe hat, di
ſeiner Natur, oder ſeiner Beſtim
mung widerſpricht: ſo wird uns die

ſe

---

*) S. Allegorie; Bild.

ſes Mißverhältniß nothwendig anſtößig. Eine ſehr hohe und dabey ſehr dünne Säule erwekt gleich die Vorſtellung, daß ſie zu ſchwach iſt, die darauf geſetzte Laſt zu tragen. Zwey ähnliche Glieder eines Körpers, die zu einerley Gebrauch dienen, wie die Arme, die Füße, die Augen, müſſen ihrer Natur nach gleich groß ſeyn. Ein Fehler gegen dieſes Verhältniß widerſpricht dieſem Grundgeſetz.

Ein Gegenſtand wird für wol proportionirt gehalten, wenn kein Theil daran in ſeinem Maaße weder der Gewohnheit noch der Natur widerſpricht. Alsdenn zieht kein beſonderer Theil wegen ſeiner Größe die Augen auf ſich; man behält die völlige Freyheit, das Ganze zu faſſen, und den Eindruk deſſelben zu fühlen. Man empfindet alſo vermittelſt der guten Verhältniſſe die wahre Einheit der Sache, wodurch der Eindruk, den ſie machen ſoll, vollkommen werden kann, weil von den Theilen, woraus das Ganze beſteht, keiner die Aufmerkſamkeit beſonders auf ſich zieht. Hingegen ſchadet der Mangel der guten Verhältniſſe ſowol dadurch, daß die unproportionirten Theile unſre Vorſtellungskraft auf ſich lenken, folglich ſie vom Ganzen abziehen; hernach auch dadurch, daß ſie durch das Widerſprechende, das jedes Mißverhältniß hat, beleidigen. Ohne Vollkommenheit der Verhältniſſe kann alſo kein Gegenſtand ſchön ſeyn.

Das Verhältniß zeiget ſeine Würkung in allen Arten der Größen, nicht nur in der Ausdehnung. In jedem Gegenſtande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmoniſches Ganzes zuſammenfließen ſollen, kann Verhältniß oder Mißverhältniß ſtatt haben. Auch in Dingen von ganz andrer Art, die blos die innere Empfindung reizen, kann ein Theil zu viel oder zu wenig Reizung in Abſicht auf das Ganze haben. Mithin hat die Betrachtung der Verhältniſſe überall ſtatt, wo Theile ſind, deren Würkung Grade zuläßt.

In ſichtbaren Gegenſtänden haben Verhältniſſe ſtatt: in der Größe der Theile, indem einige zu groß oder zu klein ſeyn können; in dem Lichte, indem einige zu hell, andre zu dunkel ſeyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil ſchöner, oder reizender, rührender, überhaupt kräftiger ſeyn kann, als es das Ganze verträgt. In Gegenſtänden des Gehörs haben Verhältniſſe in der Dauer, in der Stärke des Tons, in der Höhe und Tiefe, in dem Reiz oder der Kraft derſelben ſtatt. Es wäre demnach ein Irrthum, zu glauben, daß nur in zeichnenden Künſten und in der Baukunſt die guten Verhältniſſe zu ſtudiren ſeyen. Jeder Künſtler muß ſie beobachten; denn dadurch entſtehet das Ebenmaaß, oder die Harmonie, oder die wahre Einheit des Ganzen.

Hier entſteht alſo die Frage, was der Künſtler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfodert, in Anſehung derſelben zu überlegen habe? Verſchiedene Philoſophen und Kunſtrichter haben bemerkt, daß die Verhältniſſe am beſten gefallen, die ſich durch Zahlen ausdrüken laſſen, die man leicht gegen einander abmeſſen kann, ſo wie die ſind, wodurch in der Muſik die Conſonanzen ausgedrükt werden.*) Man muß aber hierin nichts geheimnißvolles oder unerklärbares ſuchen. Der Grund davon wird ſich bald offenbar zeigen, wenn man nur die Sache in ihrem gehörigen Geſichtspunkt betrachtet.

Das Verhältniß ſetzt zwey Größen voraus, weil es in Vergleichung oder Gegeneinanderhaltung derſelben beſteht. Nun kommt es bey der Größe jedes Theils darauf an, mit was für einer andern Größe man ſie vergleichen ſolle. Sind dieſe Größen zu weit

---

*) S. Conſonanz; Harmonie.

weit aus einander, ſo hat ihre Gegeneinanderhaltung nicht mehr ſtatt. Man vergleicht die Größe des Mundes oder der Naſe wol mit der Größe des Geſichts, aber nicht mit der Größe der ganzen Statur. Wenn alſo ein Gegenſtand der Theil eines Haupttheils iſt, ſo vergleichet man ihn mit ſeinem Haupttheil, und mit den Theilen, die zugleich mit ihm Theile eines Theils ausmachen: die Finger mit der Hand, die Hand mit dem Arm, dieſen mit dem ganzen Körper und ſeinen Haupttheilen, den Schenkeln und dem Rumpf. Alſo vergleicht man einerley Theile mit einander, oder die Theile, die unmittelbar zuſammen ein Ganzes ausmachen ſollen. Dinge, deren Größe weit aus einander iſt, können zuſammengenommen kein Ganzes ausmachen. Eine Stadt macht mit einigen darum liegenden Feldern, Hügeln, Büſchen, eine Gegend aus. Aber eine Stadt mit einem kleinen daran ſtoſſenden Garten macht keine Gegend aus, ſondern eine Stadt; der Garten kann wegbleiben, ſie bleibt immer eine Stadt. So könnte bey einem Menſchen ein Finger zu groß, oder zu klein ſeyn, oder ganz fehlen, und die Perſon noch immer ein ſchöner Menſch ſeyn; aber die Hand, an der er fehlte, wäre keine ſchöne Hand mehr.

Wir ſehen hieraus überhaupt, daß man bey dem Urtheil über Verhältniſſe den Theil, worüber man urtheilet, nothwendig gegen einen andern Theil, der mit ihm in gleichem Range ſteht, halten müſſe. In der Muſik werden die Töne eines von dem Grundton ſehr entfernten Accords nur unter einander verglichen, und nicht mehr gegen einen ſehr tief unter ihnen liegenden Grundton gehalten. In der Baukunſt vergleichet man die kleinern Glieder nicht mit dem Gebäude, ſondern mit dem Geſims, oder dem Haupttheile, deſſen unmittelbare Theile ſie ſind.

Nothwendig muß hier auch noch angemerkt werden, daß bey Schätzung der Größe die Natur des Gegenſtandes, an dem wir ſie ſehen, in Betrachtung zu ziehen iſt. Man würde ein Fenſter ſehr unproportionirt finden, wenn es acht oder zehenmal höher, als breit wäre; und doch findet man an einer Säule dieſes Verhältniß der Höhe gegen die Dike gut. Bey dem Fenſter haben Höhe und Breite einerley Zwek, die Vermehrung des Lichts; bey der Säule kommen zwey Sachen in Betrachtung, die Erhebung, oder Erhöhung des aufliegenden Theiles und die Feſtigkeit der Unterſtützung. Hiebey entſtehet die Frage, ob die Dike gegen die einmal feſtgeſetzte Höhe groß genug ſey. Wäre bey dem Fenſter gar nichts feſtgeſezt, als die Menge des einfallenden Lichtes, ſo wäre unſtreitig dieſes das beſte Verhältniß, wenn die Breite der Höhe gleich wäre, weil beyde gleichen Antheil an Vermehrung des Lichts haben. Daß aber die Höhe insgemein größer, als die Breite genommen wird, hat ſeinen Grund in der Höhe des zu erleuchtenden Zimmers, und nicht darin, daß ein langes Vierek ſchöner ſey, als das, deſſen Höhe der Breite gleich iſt.

Man ſiehet hieraus überhaupt, daß das Urtheil über Verhältniſſe nicht ſo einfach ſey, als ſich mancher einbildet, und daß es eben nicht blos darauf ankommt, Zahlen gegen einander zu halten.

Man hat zu allen Zeiten erkannt, daß der menſchliche Körper das vollkommenſte Muſter der guten Verhältniſſe ſey. In der That ſind alle Regeln der vollkommenſten Harmonie oder Uebereinſtimmung daran zu erkennen. Dieſe vollkommene Form im Ganzen betrachtet, bietet gleich einige Haupttheile dar, von denen keiner über den andern herrſcht, keiner die Aufmerkſamkeit ſo auf ſich zieht, daß ſie den andern entgienge. Je kleiner im Haupttheil iſt, je mehr hat er Mannichfaltigkeit und Schönheit, wodurch das, was ihm an Größe abgeht, erſetzt wird. Der Kopf, als der kleineſte Theil, hat die größte Schönheit, der Rumpf, als der größte, hat die wenigſte Schönheit; dadurch wird das Gefühl gleichſam gezwungen, das Ganze immer auf einmal zu faſſen. Eben ſo genau ſind auch die Theile der Haupttheile abgepaßt, daß man niemals weiß, welchen man vorzüglich betrachten ſoll. Die Theile des Geſichtes, Stirn, Wangen, Augen, Naſe, Mund, Kinn, folgen derſelben Regel; die Augen gewinnen an Reiz, was ihnen an Größe fehlet, um die Aufmerkſamkeit an ſich zu ziehen, die Stirn und die Wangen, die wegen ihrer anſehnlichen Größe ſtärker ins Geſicht fallen, haben weniger Reiz, und ſo alles übrige, daß man niemals bey einem Theile ſtehen bleibt, ſondern immer auf das Ganze geführt wird.

Anſtatt alſo dem Redner, dem Dichter, dem Tonſetzer, dem Mahler und dem Baumeiſter weitläuftig zu ſagen, wie er in jedem Werk die Haupttheile unter einander, und dann die Theile der Theile unter einander in gute Verhältniſſe bringen ſoll, nicht blos in Verhältniß der Größe und Stärke, ſondern auch in die Verhältniſſe der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellen und Dunkeln, und aller andern Grade leidender Eigenſchaften, damit keiner über andre von ſeiner Art herrſche, wollen wir ſie alle auf eine fleißige und mit genauer Ueberlegung begleitete Betrachtung des harmoniſchen Baues im menſchlichen Körper verweiſen.

Indem er aber dieſes vollkommene Muſter aller guten Verhältniſſe ſtudiret, muß er nothwendig die eigene Natur und Beſtimmung eines jeden Theiles genau vor Augen haben, ehe er von ſeinem Verhältniß gegen das Ganze ſein Urtheil fällen kann.

## Verhältniſſe.

(Zeichnende Künſte.)

Es wäre ein völlig ungereimtes Unternehmen, allgemeine und doch beſtimmte Regeln für die Verhältniſſe der Theile der ſchönen Form zu ſuchen, da unendlich vielerley Formen bey ganz verſchiedenen Verhältniſſen ſchön ſeyn können, und überhaupt die Schönheit, folglich auch die Verhältniſſe der Form, von der Natur der Sache, der die Form zugehöret, abhängen. Eine Schlange iſt mit ganz andern Verhältniſſen ſchön, als ein vierfüßiges Thier, und dieſes als ein Vogel. In der Natur giebt es keine todte Formen, dergleichen die Figuren der Geometrie ſind: die Formen natürlicher Körper ſind nur wie Kleider anzuſehen, die einem ſchon vorhandenen und ſeiner Beſtimmung gemäß eingerichteten Körper gut angepaßt ſind. Bey der Form alſo muß nothwendig auf die Sache, der ſie als ein Kleid zugehöret, ihre Natur und ihre Beſtimmung geſehen, und daher die Verhältniſſe der Theile der Form beſtimmt werden. Ohne dieſes wäre in den zeichnenden Künſten nichts gewiſſes mehr. Wer ein Trinkgeſchirr macht, muß nothwendig dabey auf den Gebrauch deſſelben ſehen, daraus das Allgemeine der Form beſtimmen, und dann ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältniſſe geben, die ſich zu jener durch das Weſen beſtimmten Form am beſten ſchiken. Davon aber läßt ſich außer den allgemeinen Grundregeln, die in dem vorhergehenden Artikel berührt worden, nichts näher beſtimmtes ſagen.

Wo aber die zeichnenden Künſte die Gegenſtände nicht erfinden, ſondern aus der Natur nachahmen, da bleibt ihnen auch die Erfindung der Form nicht frey; ſie müſſen ſie nehmen, wie die Natur ſie gemacht hat. Da dieſe gleichwol bey Formen von einerley Art die Verhältniſſe der Theile verſchiedentlich abändert, und einer Form mehr Schönheit giebt als andern von ihrer Art, ſo kommt es darauf an, daß der Zeichner das beſte für jeden Fall zu wählen wiſſe. Wir wollen hier, um uns in der unermeßlichen Mannichfaltigkeit der Dinge nicht zu verirren, die Betrachtung der Verhältniſſe blos auf die wichtigſte aller Formen, der menſchlichen Figur einſchränken.

Man ſchreibet dem Zeichner insgemein genau beſtimmte Verhältniſſe vor, nach denen er jeden Theil des menſchlichen Körpers zeichnen ſoll, um ihn ſchön zu machen. Aber man bedenkt dabey nicht genug, daß ſelbſt für die menſchliche Geſtalt kein abſolutes Maaß der Schönheit geſetzt ſey. Wie die weibliche Geſtalt eine andre Schönheit hat als die männliche, die Kindheit eine andere als die männlichen Jahre, ſo erfodert auch jeder Charakter des Menſchen andere Schönheit, folglich andere Verhältniſſe. So mancherley Charaktere zu ſchildern ſind, ſo vielerley Verhältniſſe müſſen auch beobachtet werden. Die griechiſchen Bildhauer, die das Gefühl des Schönen in einem hohen Grad beſaßen, bildeten ihre Gottheiten nicht nach einerley Verhältniſſen; Jupiter, Apollo, Herkules, und andre Götter, bekamen jeder andere, nach dem ihnen zukommenden Charakter, und ſo auch die Göttinnen.

Es fehlet unendlich viel daran, daß wir für jede Art des Characters die genaue Form des Körpers ſollten beſtimmen können, die ſich am beſten für ihn ſchiket. Alſo beſitzen wir auch keine beſtimmte Wiſſenſchaft der Verhältniſſe, die man dem Zeichner vorſchreiben könnte.

Da die Charaktere der Menſchen aus ſo mannichfaltigen Vermiſchungen ihrer Eigenſchaften beſtehen, daß es unmöglich iſt alle zu beſtimmen, ſo iſt es auch nicht möglich, die Verhältniſſe der verſchiedenen ſchönen Formen des Körpers anzugeben. Doch ſcheinet es, daß die Griechen darin das meiſte gethan haben. Sie legten ihren meiſten Gottheiten beſtimmte Charaktere bey, deren jeder in ſeiner Art das Höchſte war, was man etwa an Menſchen beobachten konnte; ihre Bildhauer befliſſen ſich in dem Bild jeder Gottheit ihren Charakter auszudrüken, und dieſes nöthigte ſie, die menſchliche Geſtalt auf das genaueſte zu betrachten, damit ſie entdeken konnten, wie die Natur die vorzüglichſten Charaktere der Menſchen in der Geſtalt des Körpers ſichtbar gemacht habe. Durch dieſes Studium entdekten ſie, wie die Verhältniſſe ſeyn müßten, wenn die Geſtalt eine Venus, oder eine Juno nach ihrem Charakter abbilden ſollte. Die Geſtalt der Königin der Götter mußte bey der weiblichen Schönheit auch Hoheit und Ernſt, das Bild der Göttin der Liebe alle Reizungen zur Wolluſt darſtellen.

Wir können alſo nichts beſſeres thun, da unſre Begriffe von menſchlicher Vollkommenheit, überhaupt betrachtet, eben die ſind, die die Griechen gehabt haben, als die Verhältniſſe annehmen, die ſie in der Natur durch vieles Forſchen entdekt haben. Es iſt ein großer Verluſt für die zeichnenden Künſte, daß die Werke der Griechen, die über die Verhältniſſe geſchrieben haben, verlohren gegangen. Philoſtratus führt in der Vorrede zu der Beſchreibung ſeiner Bilder einige davon an. Doch iſt dieſer Verluſt dadurch in etwas erſezt, daß noch verſchiedene ſchöne Werke der bildenden Künſte übrig geblieben ſind, woraus man die Verhältniſſe, denen ſie folgten, abmeſſen kann. Man hat die beſten Antiken vielfältig abgezeichnet, und nach allen Verhältniſſen ausgemeſſen. Aber zum Studium der beſten Verhältniſſe

fehlet

ehlet es nun noch an einem Werke, darin die Charaktere, die die Griechen in ihren Bildern haben ſichtbar machen wollen, genau beſchrieben wären. Ein in den Schriften der Alten durchaus erfahrner Philoſoph müßte uns den Charakter des Jupiters, Mars und aller Götter, Göttinnen und Helden, deren Bilder wir haben, beſchreiben. Dieſe gegen die vorzüglichſten Bilder gehalten, würden uns ziemlich beſtimmt ſehen laſſen, durch was für Verhältniſſe jeder Charakter am ſichtbarſten ausgedrukt wird.

Es wäre eine geringe Mühe, dieſen Artikel mit verſchiedenen Tabellen von würklich ausgemeſſenen Verhältniſſen der Theile des menſchlichen Körpers zu verlängern; wir halten es aber dem Zwek dieſes Werks nicht gemäß, uns in dieſe Weitläuftigkeiten einzulaſſen, zumal, da der deutſche Künſtler in des Herrn von Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey das meiſte, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.

◆ ◆

Von den Verhältniſſen handeln: **Luc. Palioli di Borgo S. Sepulcro** (La divina proporzione, Ven. 1508. f.) — **Alb. Dürer** (Underweyſung der Meſſung mit dem Zirkel und Richtſcheyt, in Linien, ebenen und gantzen Corporen, Nürnberg 1525 und 1538. f. mit F. Lat. Par. 1532. f. Arnh. 1605. f. mit 60 Kpfr. Ebendeſſelben vier Bücher von menſchlicher Proportion, Nürnb. 1528. f. 1538. f. und in allen ſeinen Büchern, Arnh. 1603. f. Lat. von Joach. Camerarius, Nor. 1532-1534. f. Par. 1557. 1567. f. Ital. von Giov. P. Galucci, Ven. 1591 und 1594. f. Franzöſiſch, Arnh. 1614. f. Holl. ebend. 1622. f. Engl. 1666. f.) — **Hier. Rodler** (Ein ſchön nützlich Büchlein und Unterweiſung zur Kunſt des Meſſens für Maler, Bildhauer ... Siemeren 1531. f.) — **Heinr. Lautenſack** (Unterweiſung der Perſpective und Proportion der Menſchen und Roſſe, Frkft. 1564. f.) — **Vinc. Dati** (Il primo libro delle perfette proporzioni di tutte le coſe, che imitar e ritrar ſi poſſono, coll arte del diſegno, Fir. 1567. 4.) — **Giov P. Lomazzo** (Das 1te Buch in ſ. Trattato dell' Arte della Pittura Mil. 1584. 4. handelt De la Proporzione, und dieſes kam einzeln, franzöſ. Toulouſe 1649. f. heraus. Auch handelt er in ſeiner Idea del Tempio della Pittura ... ebend. 1591. 4. noch De la proporzione del corpo umano di diece faccie.) — **Fil. Esegrenio** (Li primi Elementi nella Simmetria, o ſia commenſurazione del diſegno delli Corpi umani ... Padova (1600.) f.) — **Joh. Sig. Elsholt** (Anthropometria ... Patav. 1654. 4. Deutſch, Nürnb. 1695. 8.) — **Willh. Goere** (In ſeiner Natuurlyk en Schilderkonſtig Ontwerp der Menſchenkonde .. Amſt. 1682. 8. mit Kpfrn. S. den Art. Mahlerey, S. 312.) — **Abr. Boſſe** (Sur les proportions de IV des plus belles figures de l'Antique, Par. 16. 22 Bl.) — **Ger. Audran** (Les Proportions du corps humain, meſurées ſur les plus belles figures de l'Antiquité, Par. 1683. fol. 30 Bl. Deutſch von Sandrart, Nürnberg 1689. fol. und vermehrt im 4ten Bde. der neuen Ausg. ſ. W. S. 122 u. f.) — **P. Caſati** (Compaſſo di Proporzioni, Bol. 1685. 4.) — **Joh. G. Bergmüller** (Anthropometria, oder Statur des Menſchen, Augsburg 1723. f. 12 Bl.) — **G. Lichtenſteger** (Aus der Arithmetik und Geometrie herausgeholte Gründe zur menſchlichen Proportion, Nürnb. 1746. f.) — **W. H. Watelet** (Von ſ. Reflex. ſur la Peint. bey ſ. Art de peindre, Par. 1760. 4. handelt die erſte Des Proportions.) — **Jean de Witt** (Proportions du corps humain, gr. par J. Punt, Amſt. 1747. f. auch mit einem holländiſchen Titel abgedruckt.) — **Chr. Tob. Ephr. Reinhard** (Ausmeſſung des menſchlichen Körpers ... Glogau 1767. 8.) — **C. L. von Hagedorn**

(Von ſ. Betrachtungen über die Mahlerey handelt die fünf und dreyßigſte von der Zuſammenſtimmung der Verhältniſſe überhaupt, und die 36te von Verhältniſſen insbeſondre.) — **Joh. B. Hagenauer** (Unterr. von der Proportion des Menſchen . . . Wien 1791. mit 6 K.) — —

## Verhältniſſe.

(Baukunſt.)

Mit den Verhältniſſen in der Baukunſt hat es eine ähnliche Bewandtniß, als mit denen im menſchlichen Körper. Da man einmal vollkommene Muſter vor ſich hat, ſo müſſen die Verhältniſſe derſelben als erwieſene Regeln angenommen werden. Sie ſind zwar nicht ſo beſtimmt, daß man nicht vielfältig, ohne den guten Geſchmak zu beleidigen, davon abweichen könnte, und würklich abgewichen wäre. Da aber zu befürchten iſt, daß dergleichen Abweichungen nach und nach zu großen Ausſchweifungen Gelegenheit geben möchten, ſo ſcheinet die Erhaltung des guten Geſchmaks zu erfodern, daß die genaue Beobachtung der von den beſten Baumeiſtern gebrauchten Verhältniſſe, als ein unveränderliches Geſetz angenommen werde. Denn wo man einmal die Regeln aus den Augen ſezet, da wird dem ſchlechten Geſchmak die Freyheit gelaſſen, nach und nach das Schöne zu vertreiben, wie aus unzähligen Beyſpielen der Baukunſt kann dargethan werden.

Was ein alter Philoſoph *) bey einer andern Gelegenheit angemerkt hat, kann auch hier angewendet werden. „Wenn du einmal vergeſſen haſt, ſagt er, daß der Schuh blos zur Verwahrung des Fußes gemacht iſt, ſo haſt du bald einen vergüldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und dann einen ausgeſchnitzten. Denn wenn man einmal das Ziel der Natur überſchritten hat, ſo hat man auch keine Schranken mehr gegen die Ausſchweifung.“ Es ſcheinet alſo beſſer gethan zu ſeyn, wenn man durch eine genaue Befolgung der einmal vorgeſchriebenen Verhältniſſe, die Baukunſt in dem Zuſtand läßt, worein ſie von den größten Meiſtern geſezt worden iſt, als daß man durch Abweichungen von denſelben dem ſchlechten Geſchmak die Freyheit laſſe, das ſchon entdekte Schöne zu verderben.

Da von den allgemeinen Grundſätzen über gute Verhältniſſe vorher geſprochen, in verſchiedenen Artikeln über die Theile der Gebäude auch ihre Verhältniſſe angegeben, in dem Artikel **Ordnung** aber die wichtigſten Werke, woraus die Verhältniſſe der alten Baumeiſter gelernt werden können, angezeiget worden, ſo enthalten wir uns hier fernerer Weitläuftigkeit über dieſe Materie.

◆ ◆

---

*) Epictetus.

(*) Von den Verhältniſſen in der Baukunſt, handelt unter mehreren: Der **Abt Laugier** (In ſ. Obſervat. ſur l'Architect. im 1ten Abſchn. derſelben, in 6 Kap. als, worin das Verh. beſteht; von der Proportion in Anſehung des Innerlichen der Gebäude; von dem allgem. Verh. bey dem Aufriß der Gebäude; von dem Verh. der Theile mit dem Ganzen in Anſehung des Innerlichen der Gebäude; von dem Verh. der Theile mit dem Ganzen in Anſehung des äußern Aufriſſes der Gebäude; von dem Verh. der Theile unter einander.) — **Milizia** (Im 2ten Buche ſ. Grundſ. der bürgerl. Baukunſt, in 6 Abſchn. als, von den architect. Verhältniſſen; vom Sehen in Abſicht auf Architectur; von den allg. Verh. der Faſſaden; vom Verh. der Theile mit dem Ganzen der Faſſaden; von den allg. Verh. im Innern der Gebäude; vom Verh. der Theile mit dem Ganzen im Innern der Gebäude.) — u. a. m.

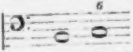
## Verminderter Dreyklang.

(Muſik.)

Er beſteht aus der Octave der kleinen Terz und kleinen Quinte. Dieſe Quinte kommt allemal in der Molltonleiter von der Secunde zur kleinen Sexte der Tonica vor, z. B. A moll: H-c-d-e-f; ſie beſtehet aus zwey halben Tönen H-c und e-f und zwey ganzen c-d und d-e. An ſich iſt ſie diſſonirend, ſie wird aber bey dieſem Accord als eine Conſonanz behandelt, und iſt, wie ſchon anderswo gezeiget worden, von der falſchen Quinte, die in dem Quintſextaccord vorkommt, ſehr unterſchieden *). In der Umkehrung wird ſie zur großen Quarte, anſtatt daß die falſche Quinte zum Triton wird **).

Je näher die kleine Quinte in dem verminderten Dreyklange dem Verhältniß 5:7 kömmt, je beſſer iſt ſie in dieſem Accord zu gebrauchen, und je weiter entfernt ſie ſich von dem Klang der falſchen Quinte: eben ſo verhält es ſich mit ihrer Umkehrung. Dieſes ſcheint übrigens paradox zu ſeyn, weil die kleinen Quinten dieſer Art in der Umkehrung als große Quarten höher wie die Quinten ſelbſt ſind. Indeſſen iſt das Gehör in beyden Fällen ſehr mit dieſen Verhältniſſen zufrieden, ſtatt daß alle übrigen, die der Vernunft nach richtiger zu ſeyn ſcheinen, nicht von dieſer Würkung ſind: in ſolchen zweifelhaften Fällen iſt das Gehör allemal ein beſſerer Richter, als die ſpeculativiſchen Zahlenrechnungen oder Linienabzählungen. Unſer H-f, das von dem Verhältniß 45 - 64 iſt, klingt als kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang am ſchlechteſten; hingegen vollkommen gut als falſche Quinte, die die Septime des Fundamentaltones iſt; ſo auch ihre Umkehrung. Die Urſache dieſer Verſchiedenheiten liegt darin, daß das f gegen die über ihr liegende Secunde, als Octave vom Grundton, 8:9 ausmacht, folglich diſſonirt, und das G des Fundamentalbaſſes gleich ins Gefühl bringt, wozu noch die reine große Terz und Quinte vom Grundton das Ihrige beytragen; da hingegen von 7 nach 8 keine weſentliche Septime ins Gefühl gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreyklanges iſt weit eingeſchränkter, als der beyden andern *). Er kann weder ein Stük anfangen, noch endigen. Er hat ſeinen Sitz auf der Secunde der Molltonleiter, und führet am natürlichſten zu dem Accord der Dominante; wenigſtens wird dieſer Accord bey jeder andern Fortſchreitung übergangen, wie z. B.



Zwiſchen dieſen beyden Accorden iſt der E duraccord als der Dominantenaccord von A moll übergangen worden **).

Die Verwechslungen des verminderten Dreyklanges ſind in der dem Artikel Dreyklang nachſtehenden Tabelle unter den Buchſtaben k und n angezeiget.

## Verrükung.

(Muſik.)

Durch dieſes Wort bezeichnen wir eine nur eine kurze Zeit dauernde, oder aus gewiſſen Abſichten glüklich veranſtaltete Zerſtörung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerükt werden.

---

*) S. Falſch; Quinte (falſche).

**) S. Quarte; Triton.

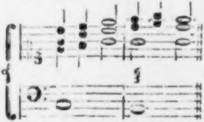
*) S. Dreyklang.

**) S. Uebergang.

Dergleichen Verrükungen oder Wegrükungen kommen ſowol in der Harmonie, als in der Melodie vor.

Die harmoniſche Verrükung kann auf zweyerley Weiſe vorkommen: 1. indem man die Grundharmonie auf einen Augenblik zerſtört, aber auch ſogleich wieder herſtellet; und 2. indem man den Accord nicht gleich in ſeiner Vollkommenheit hören läßt. In beyden Fällen aber geſchieht es ſo, daß die Grundharmonie darum nicht aus dem Gefühl gebracht wird.

Im erſten Fall iſt die Verrükung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie iſt, und in den Stimmen, wo die Verrükung geſchieht, geht ein Durchgang in der Melodie vor *), z. B.



Verrükungen dieſer Art geſchehen ohne alle Vorbereitung; ſie zerſtören die vorhergehende Harmonie auf der ſchlechten Zeit des Taktes, und ſtellen ſie auf der folgenden guten mit doppelter Annehmlichkeit wieder her. Sie dienen außerdem bald zur Verbindung des Geſanges in den einzelen Stimmen, bald zur Unterhaltung der Bewegung, oder das Stilleſtehen derſelben zu verhindern. Die Intervalle, mit denen dieſe Art der Verrükung bewerkſtelliget wird, ſind insgemein gegen die Grundnote diſſonirend, und werden auch durchgehende Diſſonanzen genennet.

Im zweyten Fall entſtehen die zufällig diſſonirenden Accorde, die nur auf der guten Zeit des Taktes vorkommen können, und deren Diſſonanzen vorbereitet und aufgelöſet werden müſſen. Hievon aber iſt in verſchiedenen Artikeln hinlänglich geſprochen worden **). Wir merken nur noch an, daß die harmoniſche Verrükung in beyden Fällen nur bey ſolchen Accorden, die von einer beträchtlichen Länge und Gewicht ſind, angebracht werden kann.

Eine andere Art der Verrükung, die aber nur in der Melodie ſtatt hat, iſt die, wenn ein oder mehrere Töne durch Vorausnahme oder Verzögerung ***) früher oder ſpäter, als ſie ſollten, eintreten. Hievon wird in einem beſondern Artikel geſprochen †).

Zeit, Rhythmus und Bewegung können auch auf mancherley Weiſe verrükt werden. Wenn z. B. im $\frac{3}{8}$ Takt drey Viertel geſezt werden, die den Zeitraum von zwey Takten einnehmen, und gleich ſchwer vorgetragen werden, wodurch die Taktbewegung auf eine kurze Zeit ganz zernichtet wird. Dieſe Art der Verrükung kann in Unentſchloſſenheit, oder in dem Ausdruk der Furcht, oder in einem Singſtük bey überaus ſtarken und nachdrüklichen oder feurigen Worten, oder wenn man den Zuhörer nach einer einförmigen und langweiligen Fortſchreitung der Bewegung unvermuthet durch etwas fremdes und ungewöhnliches erſchüttern und wieder aufmuntern will, von der größten Kraft ſeyn, wenn ſie nur mit Ueberlegung angebracht wird; oder wenn in einem Allegro ein paar Takte Adagio angebracht werden; oder beyde Bewegungen in entgegengeſezten Leidenſchaften mit einander abwechſeln; oder wenn die Bewegung auf eine kurze Zeit gar ſtille ſteht, wie bey Fermaten ††).

---

*) S. Durchgang.

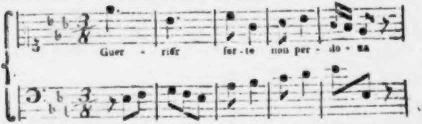
**) Diſſonanz 1 Th. S. 687; Auflöſung ebend. S. 228; Vorhalt.

***) Anticipatio; Retardatio.

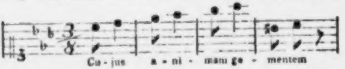
†) S. Verzögerung.

††) S. Fermate.

Hieher gehören auch die unvermuthete Ruhe mitten in einem Takt; der ungerade Rhythmus von drey oder fünf Takten; oder die Art der Verrükung, nach der bey nachdrüklichen Worten weſentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in dieſem Beyſpiel einer Grauniſchen Opernarie:



Jedermann erkennet gleich, daß dieſe Art der Verrükung in Singſtüken nur über ſolche Worte oder Sylben angebracht werden kann, die ſie vertragen. In dem Stabat mater des Pergoleſi, das der großen Bewunderung, womit ſo viele davon ſprechen, unerachtet von uns für ein ſehr fehlerhaftes und ſchlechtes Werk gehalten wird, findet ſich folgende Arie;



wo dieſe Verrükung ſo unſchiklich angebracht iſt, daß jedem Sprachkenner bey Anhörung derſelben die Haut ſchaudert.

Alle dieſe Verrükungen der Zeit, des Rhythmus und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hinaus, und bringen, wenn ſie ſparſam und mit Ueberlegung angebracht werden, viel Freyes und Großes in die Schreibart. Große Meiſter bringen damit die größten Würkungen hervor; Stümper legen damit ihre Unwiſſenheit und ihre Ungeſchiklichkeit an den Tag. Bey jenen ſtehen ſie allezeit am rechten Ort, und die Uebertretung der Regeln wird in ihren Werken oft zur größten Schönheit; bey dieſen ſtehen ſie niemals recht, ſie zerſtören die Ordnung, und bringen Verwirrung und Unſinn hervor.

Anfängern der Sezkunſt iſt zu rathen, daß ſie ſich ſtrenge an die Regeln halten, die die Ordnung zum Endzwek haben, und ſich vollkommen darin feſtſetzen, ehe ſie anfangen, die Ausnahmen großer Meiſter nachzuahmen, und ſich dieſer lezt angezeigten Arten der Verrükungen zu bedienen.

## Vers.

Der Vers iſt in der Rede gerade das, was der Rhythmus im Geſang iſt: was wir alſo in einem beſondern Artikel vom Rhythmus geſagt haben, gilt auch von dem Vers, und kann hier vorausgeſezt werden. Wie ein rhythmiſcher Abſchnitt der Melodie (ein Rhythmus) aus einer kleinen Anzahl Takte beſteht, die ſo zuſammenhangen, daß das Ohr ſie als ein kleines Ganzes auf einmal faßt und am Ende einen merklichen Schlußfall fühlet: gerade ſo beſteht der Vers aus einigen Füßen, die zuſammen einen dem Gehör auf einmal faßlichen

Satz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Urſprung, die Natur und Würkung des Rhythmus erklärt haben, iſt zugleich eben dieſes auch von der gebundenen Rede erkläret werden. Alſo bleibet uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers als einer beſondern Art des Rhythmus eigenthümlich ſind. Er iſt ein Rhythmus ohne Geſang, durch den bloßen Ton der Rede erzeuget; und ein Gedicht, deſſen Versbau richtig iſt, muß durch den Vortrag, der der Sprache und dem Inhalt angemeſſen iſt, von ſelbſt in vernehmliche Verſe getheilt werden.

Jeder Vers muß dieſe zwey Haupteigenſchaften haben, daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Füßen beſtehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlußfall habe, wodurch er ſich von dem folgenden Vers abſondert. Dadurch wird alſo der Gang oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße), deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilet; in jedem Gliede kommen dieſelben Accente in derſelben Ordnung immer wieder, und einige ſolcher Glieder machen einen Abſchnitt aus, ſo daß das Gehör während der Rede ſich beſtändig mit Abmeſſen und Zählen beſchäftiget, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an ſeinem Orte ausführlich gezeiget worden *).

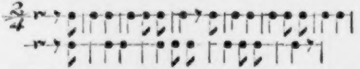
Der Tonſetzer zeiget ſein Metrum dadurch an, daß er im Anfang ſeines Stüks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruk der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieſes nicht nöthig; wer ihn ſo, wie die Natur der Sprache und der Inhalt, oder der Sinn der Rede, es erfodert, lieſt, trifft die rhythmiſchen Abtheilungen, ohne weitere Kunſt ſchon dadurch allein. Man leſe folgendes, ſo wie die deutſche Sprache und der Sinn es erfodert:

Fangt an! Ich glühe bereits. Fangt
— — —
an holdſelige Sayten!
— — —
Entzükt der Echo begieriges Ohr!
— — — —

ſo wird man natürlicher Weiſe die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruk ausſprechen, die dazwiſchen liegenden aber leicht. Dadurch aber entſteht die Eintheilung des Ganges der Rede in gleiche Füße, oder Takte, gerade ſo wie wir es vom Rhythmus gezeiget haben.

Fangt | an! Ich | glühe be | reits
Fangt | an hold | ſelige | Sayten!
Ent | zük't der | Echo be | gieriges | Ohr!

In Muſik geſetzt, würde das Metriſche dieſer Verſe ſo ausſehen:



Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße, iſt hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem ſiebenten Takt iſt der Schlußfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch konnte er es auch ohne dieſes ſeyn, wenn ſtatt des Trochäus Sayten, ein wahrer und reiner Spondäus ſtünde; weil alsdann die Bewegung ſogleich anzeigte, daß die folgende ſchwache Sylbe Ent, nicht mehr zu dem vorhergehenden Fuße könne genom-

---

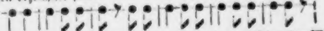
*) S. Rhythmus.

nommen werden, indem dadurch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerſtört würde. Eben ſo wird jeder in folgendem Verſe den Nachdruk allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet ſind.

Wißt es: jenſeit des Grabs iſt ein zweyfacher Fußſteig gebahnet.

Dieſer u. ſ. f.

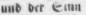
Folglich wird jeder dieſen Satz metriſch ſo leſen;



Der Schlußfall wird im ſechsten Takte dadurch merklich, daß nach der letzten kurzen Sylbe nothwendig eine Pauſe muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte Dieſer, die erſte Sylbe den Nachdruk hat, folglich mit der letzten des vorhergehenden Taktes nicht in eines gezogen werden kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerſtört würde.

Dieſe Beyſpiele ſind hinlänglich, die Natur des Verſes überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leſer, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verſtändlich iſt, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den Gang der gebundenen Rede metriſch und rhythmiſch abtheilen wird.

Das Weſen des Verſes beſteht alſo darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; ſeine Vollkommenheit aber darin, daß beydes bey dem, der Sprache und dem Inhalt völlig angemeſſenen Vortrag, ohne den geringſten Anſtoß leicht merklich ſey. Beydes bedarf einiger Erläuterung.

Gleichartig ſind die Füße, die aus gleichviel Zeiten beſtehen, und die Accente auf denſelben Zeiten haben. So ſind der Spondäus und Daktylus gleichartig, weil ſie aus zwey gleichlangen Zeiten beſtehen, davon die erſte ſchwer, die andre leicht iſt: oder . In unſerer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zuſammenhang der Worte und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anſtößig zu ſeyn, wie ein Spondäus ausgeſprochen werden, beſonders da, wo er am Einſchnitt in den Sinn der Worte ſteht. In dem vorher angeführten Verſe:

Wißt es, jenſeit des Grabs u. ſ. f.

kann und ſoll man leſen wißt es; würde man in einem andern Zuſammenhang ſagen: Ihr wißt es ſchon; ſo würden dieſelben Sylben nothwendig wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszuſprechen ſeyn:

◡◡ ◡
Ihr wißt es ſchon *). Der Jambus und der Trochäus ſind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten beſtehen, davon zwey in eines zuſammengezogen ſind ◡ —, und — ◡ (beyde ſo viel als ◡◡◡): ſo ſind ſie darin völlig verſchieden, daß die ſchwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig ſind alſo die Füße, die aus gleichviel Zeiten beſtehen, und den Nachdruk auf einerley Stellen haben, als '— — und '— ◡◡; '— ◡ und '◡◡◡. Es ſcheinet zwar,

---

*) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten ◡◡◡ gleich ſind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es iſt, daß wie im Deutſchen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redeſatzes ein zwey- oder ein dreyſylbiges Wort ſetzen. Man ſagt eben ſo gut: — — ſie ſind getheilt, als: ſie ſind getheilet: beydes iſt im Klang einerley, weil der Jambus getheilt in der That ausgeſprochen wird — getheil't, ſo daß er einigermaaßen dreyſylbig, wenigſtens dreyzeitig wird. So iſt es auch mit dem Trochäus. In dem Worte kommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; ſagt man aber er wird kommen, ſo hat das zweyſylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kom-m-en.

zwar, daß es Verſe gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als – – | ⏑ – | – – | ⏑ – | In verba jurabas mea *). Allein dieſes geſchieht nur in Doppelfüßen, die wie der zuſammengeſetzte Takt in der Muſik anzuſehen ſind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße – ⏑ – | – – ⏑ – |, und beyde ſind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indeſſen könnten dergleichen Verſe ohne langweilige Monotonie nicht viele hinter einander folgen.

Ohne ganz ermüdende Weitläuftigkeit können nicht alle Fälle der gleich- und ungleichartigen Zuſammenſetzungen angezeigt werden. Wir begnügen uns, überhaupt anzumerken, daß der Dichter den Tonſetzer zum Muſter zu nehmen habe, der nicht zweyerley Taktarten in einem Rhythmus verbindet, es ſey denn, daß er etwa dem Ende deſſelben durch die Taktordnung einen beſonders merklichen Schlußfall geben wolle.

Der Schlußfall des Verſes kann auf ſehr verſchiedene Weiſe merklich gemacht werden. Ehedem bedienten ſich die deutſchen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen Einſchnitts im Sinn, als der bequemſten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gab den Griechen und den Römern andere Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erſte, oder die zwey erſten Sylben des folgenden Verſes unmöglich mit der letzten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zuſammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede zerſtört würde; und dieſes haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes, ohne Abtheilung geſchrieben fände:

> Und ein liebenswürdiges Paar, zwo befreundete Seelen,
> Benjamin und Dudaim, umarmten einander und ſprachen.

würde bald merken, daß es zwey Hexameter ſind. Denn es iſt nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verſes mit zum erſten zu ziehen, ohne den metriſchen Gang ganz zu zerſtören. Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen, das Ende eines rhythmiſchen Abſchnitts zu empfinden. Die Alten wußten dieſes ſo beſtimmt fühlen zu machen, daß ſie ſogar den Vers mitten in einem Wort endigten. Doch mag dieſes eine blos geduldete poetiſche Freyheit geweſen ſeyn; denn es kommt doch, gegen die andern Fälle, wo der Vers ſich mit einem Wort endiget, nicht oft vor. Denn iſt auch die Pauſe, oder eine im letzten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem letzten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen: als:

> Komm Do|ris komm | zu je|nen
> Buchen —

Da nach dem Gange des Verſes auf die letzte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erſte Sylbe des folgenden Verſes aber offenbar kurz iſt, ſo fühlet man hier die Pauſe, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylbe einnimmt. Eben ſo würde man das Ende merken, wenn man den Vers trochäiſch, mit vorgeſetzter kurzen Sylbe leſen, oder wie man in der Muſik ſpricht, im Auftakt anfangen wollte: Komm| Doris | komm zu | jenen | Buchen|. Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, ſo paßte er, als ein Jambus, nicht in die Bewegung. Alſo fühlet man auch das Ende des Verſes.

Wir begnügen uns, dieſes wenige über den Schlußfall des Verſes angemerkt zu haben, und überlaſſen es einem geübten Dichter, die Materie

---

*) Hor. Epod. XV.

praktiſch auszuführen, da die Ausübung ſelbſt uns völlig fremd iſt.

Zur Vollkommenheit des Verſes, in ſofern man ſie vom Ausdruk unabhängig betrachtet, wird verſchiedenes erfodert. Erſtlich muß der wahre metriſche Gang auf eine völlig ungezwungene Weiſe, ſo bald man dem Geiſte der Sprache und dem Inhalt gemäß lieſt, dem Ohr leicht vernehmlich ſeyn, ſo daß man, ohne den wahren Vortrag zu verletzen, ihn gar nicht unmetriſch leſen könnte. Jeder Redeſatz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter, und nach dem Sinn, den er ausdrükt, ſeine beſtimmte grammatiſche und rhetoriſche Accente. Werden dieſe gehörig beobachtet, ſo muß gleich das Metrum da ſtehen, wenn der, welcher lieſt, es auch nicht geſucht hätte. Hiezu dienet nun ſehr die Vorſichtigkeit, die Worte ſo zu wählen, daß ſie durch die Füße des Verſes an einander gekettet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pauſe ſetzen könne. In der freundſchaftlichen Sprache des täglichen Umganges könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm ſagen: **Komm Doris, komm; — zu jenen Bächen**, ſo daß dieſe Worte ihr Metrum völlig verlören. Der Grund davon iſt, weil mit dem dritten Worte ſich auch ein Fuß endiget. So genau kann uns der Vers ſelten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gekettet würden; aber darauf muß der Dichter wenigſtens mit Fleiß ſehen, daß kein Einſchnitt im Sinn gerade am Ende eines Fußes ſtehe. Haller ſagt:

> Hier ſpannt, o! Sterbliche, der Seele Sehnen an,
> Wo Wiſſen ewig nüzt, und Irren ſchaden kann.

Nach dem Worte Sterbliche kann man, obgleich der Fuß zu Ende iſt, nicht ſtehen bleiben, man muß forteilen, und dadurch das Metrum empfinden, weil der Sinn noch nicht beſtimmt iſt. Im zweyten Vers aber kann man bey dem Worte nüzt, ſtehen bleiben, ſo lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet iſt. Deswegen zerfällt auch dieſer Vers in zwey Hälften, da er blos einen kleinen Ruhepunkt in der Mitte haben ſollte. Der Vollkommenheit des erſtern dieſer Verſe ſchadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Worts Sterbliche gegen ſeine wahre Ausſprache nachdrüklich oder ſchwer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verſes ein ſo genau beſtimmtes Metrum, daß man ohne Verletzung des wahren Vortrages ihn nicht auf zweyerley metriſche Weiſe leſen könne. Herr Schlegel, der dieſes auch anmerkt, führt von dieſer Zweydeutigkeit des Metrums folgendes Beyſpiel an:

> Ich ſah, wie wir vordem, auf ein Orangenblatt.

Der Vers iſt ein gewöhnlicher, aber ſchlechter Alexandriner:

> Ich ſah | wie wir | vordem | auf ein | Oran | genblatt,

aber er iſt auch ein choriambiſcher Vers:

> Ich ſah | wie wir vordem | auf ein O | rangenblatt.

Dieſe beyden zur Vollkommenheit des Verſes erforderlichen Punkte hat Herr Schlegel ſehr gründlich abgehandelt, und mit Beyſpielen hinlänglich erläutert *).

Drittens muß der Vers auch fließend und wohlklingend ſeyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für ſich, ſondern auch in dem Zuſammenhang, darin es vorkommt, leicht

---

*) In ſeiner Abhandlung von der Harmonie des Verſes.

auszuſprechen iſt; wenn der Sinn deſſelben jedem Leſer von Gehör das Schwere und Leichte der Sylben ſo darbietet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältniß in Dauer und Nachdruk genau trifft; und wenn die Folge der Sylben ſo iſt, daß das Gehör bey jeder die folgende ſchon erwartet, ſo daß man nirgend ſtille ſtehen kann, bis man das Ende des Verſes erreicht hat.

Alle dieſe Dinge betreffen aber nur die mechaniſche Vollkommenheit des Verſes, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verſtünde. Zur innern Vollkommenheit des Verſes wird nun auch erfodert, daß ſein metriſcher Gang uns etwas empfinden laſſe, das den Eindruk des Sinnes unterſtützt. Man kann die äſthetiſche Kraft des Rhythmus am beſten in der Muſik fühlen, wo ſie auch ohne Worte richtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich iſt, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruk der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, ſo können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Muſik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man blos durch Rhythmus und ohne Worte verſtändlich mit dem Herzen ſprechen könne. Zugleich aber wird er auch überzeuget werden, daß einerley Rhythmus, nach Beſchaffenheit der ſchnellen oder langſamen Bewegung, verſchiedenen Ausdruk bekommt. Wer ſich die Mühe geben will, das, was wir in zwey andern Artikeln *) davon angemerkt, und mit Beyſpielen erläutert haben, genau zu ſtudiren, wird hierüber ziemliches Licht bekommen. Da ich mein Unvermögen fühle, dem Dichter über dieſen wichtigen Punkt etwas beſtimmteres zu ſagen: ſo muß ich mich begnügen, ihn auf die angeführte Abhandlung des Herrn Schlegels, und vornehmlich auf das, was Herr Klopſtok über dieſe Materie bis itzt bekannt gemacht hat, zu verweiſen. Das einzige, was ſich vielleicht beſtimmt ſagen läßt, betrift die Länge und Kürze der Verſe. Denn es ſcheinet ausgemacht zu ſeyn, daß eine Folge von ganz kurzen Verſen ſich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, ſcherzhaften, auch zärtlichen Ausdruk; eine Folge von langen Verſen aber ſich zu ganz ernſthaften und feyerlichen Empfindungen vorzüglich ſchike.

Das kürzeſte Maaß des Verſes ſcheinet von zwey, und das längſte von ſechs, höchſtens von acht Füßen zu ſeyn. Wäre der Vers kürzer, ſo würde das O[illegible]hn nicht als etwas Ganzes, ſondern als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wäre er länger, ſo konnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes faſſen. Wir ſehen daher, daß ſchon ein Vers von ſechs Füßen, ſo kurz ſie auch ſeyen, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einſchnitt haben muß, damit man nicht nöthig habe, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, ſondern den Vers in zwey Gliedern faſſen könne.

Da man zu einem Verſe mehr, oder weniger Füße nehmen kann; da dieſe von einerley, oder von verſchiedenen Arten ſeyn können; da endlich in dieſem zweyten Falle die Füße in verſchiedener Ordnung ſtehen können: ſo entſtehet daraus eine erſtaunliche Mannichfaltigkeit der Verſe, davon nur einige wenige Arten beſondre Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß genennt, als jambiſche, trochäiſche Verſe; andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie der Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichts u. ſ. w. Von einigen Arten haben wir in beſondern Artikeln geſprochen; wir überlaſſen aber eine umſtändlichere Betrachtung aller gewöhn-

---

*) S. Muſik; Rhythmus.

gewöhnlichen Arten der Verſe denen, die beſonders und ausführlich über den Bau der Verſe zu ſchreiben Luſt haben.

◆ ◆

**Von dem Verſe überhaupt handeln:** ein Aufſatz im 4ten Bde. S. 165 der Variétés litter. (unter dem Titel, Diſc. ſur l'origine et les viciſſitudes du vers.) — **L. Racine** (De la verſification das 4te Kap. in ſ. reflex. ſur la Poeſie, S. 148. Par. 1747. 12.) — **F. Marmontel** (Du mechaniſme des vers, das 7te Kap. im 1ten Bde. ſ. Poet. franc.) — **H. Home** (Der 4te Abſchn. des 18ten Kap. ſ. Grundſ. der Kritik handelt von der Verſification.) — **Joh. Ad. Schlegel** (Von der Harmonie des Verſes, die 10te ſ. Abhandl. bey ſ. Batteux, Th. 2. S. 431. Ausg. v. 1770.) — **Joſ. Prieſtley** (Von der Harmonie des Verſes, die 34te ſ. Vorleſ. S. 318. d. U.) — **Giov. Sacchi** (Die 3te ſeiner drey Diſſertazioni, Mil. 1770. 8. handelt, della diviſione del tempo nella Poeſia, und unter andern, del piede poetico, del metro, e del ritmo; della teoria univerſale della verſificazione; d'alcune difficoltà contro l'eſpoſto ſiſtema u. d. m. Vergl. mit den Lettere del S. Zanotti, del P. Martini, e del P. Sacchi . . . Mil. 1782. 4.) — —

**Anweiſungen zur Verskunſt** in den verſchiedenen Sprachen, ſind ſehr viele vorhanden. Für die italieniſche haben deren, unter mehrern, geſchrieben: **Cl. Tolomei** (Verſi e regole della nuova poeſia Toſcana, Rom. 1539. 4. Enthält die Vorſchriften der von Tolomei 1539 zu Rom geſtifteten Academia della nuova Poeſia, welche darauf ausgieng, den Hexameter und Pentameter der Alten in die Poeſie der Italiener einzuführen;) — **Mar. Equicola** (Inſtituzioni all comporre in ogni ſorte di rima (con un diſcorſo della pittura) . . Mil. 1541. 4. Ven. 1555. 4. — **Gir. Ruſcelli** (Trattato del modo di comporre in Verſi Italiani . . . Ven. 1559. 8.) — **Lud. Dolce** (In ſ. Oſſervazioni della volgar Lingua, Ven. 1563. 12. betitelt das 4te Buch Della volgar Poeſia, e del modo ed ordine di comporre diverſe maniere di rime.) — **Tom. Stigliani** (Arte del verſo Italiano . . . Rom. 1658. 8.) — **Giuſ. Gaet. Salvadori** (Poetica Toſcana . . . Nap. 1691. 12.) — **Giov. Bat. Biſſo** (Introduzione alla volgar Poeſia . . . Palermo 1749. 12. Rom. 1777. 12.) — Und Nachrichten von den Versarten der Italiener geben noch: **G. Creſcimbeni** (im 1ten Bd. S. 102. ſ. Iſtor. della volgar Poeſia, Ausg. von 1731.) — **Xav. Quadrio** (Im 1ten Bde. S. 579 u. f. ſ. Stor. e rag. d'ogni Poeſia.) — — Für die ſpaniſche Sprache: **Franc. de Ubeda** (Er hat ſ. Libro de Entretenimiento de la Picara Juſtina . . . Med. 1605. 4. eine Poetik beygefügt, worin 51 verſchiedene Versarten angeführt werden. — Und Nachrichten von den ſpaniſchen Versarten, giebt **Velazquez** (Im 2ten und 3ten Abſchn. der 3ten Abtheil. ſ. Geſch. der ſpan. Dichtkunſt S. 270 u. f. d. U.) — — Für die franzöſiſche Sprache: L'Art de Rhetorique pour apprendre a dicter et rimer en pluſieurs manières, 4. (ohne Druckort und Jahrz.) — **Jacq. de la Taille** (La manière de faire des vers en françois . . . Par. 1573. 8.) — **Pierre de Deimier** (L'Academie de l'art poetique, où . . . ſont vivement eclaircis et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoiſſance de la poeſie françoiſe, Par. 1610. 8.) — **Eſprit Maubert** (Art poetique diviſé en trois parties, l'invention, diſpoſition, et elocution, in ſ. Marguerites poetiques, tirées des plus fameux Poetes françois . . . reduites en lieux communs . . . Lyon 1613. 4.) — **Ungen.** (Introduction à la poeſie, Par. 1620. 12.) — **Guil. Colletet** (L'Ecole des Muſes, dans laquelle ſont enſeignées toutes les règles qui convernent la poësie (verſification) françoiſe, Par. 1656. 12.) — **Cl. Lancelot** (Traité de la verſification françoiſe, bey ſ. Traités ſur la poëſie latine etc. Par. 1663. 12.) — **Mich. Morgues** (Traité de la poeſie françoiſe, Par. 1684. 12. Mit Zuſätzen von Brumoy, Par. 1724. 12.) — **P. Richelet** (La verſification françoiſe, ou il eſt parlé de l'origine de la rime, et de la maniere de bien faire et de bien tourner les vers . . . Par. 1671. 12. Auch, auszugsweiſe, vor ſ. Dict. de rimes.) — **A. Ph. de la Croix** (L'art de la poeſie françoiſe . . Lyon 1694. 12.) — **M. Fiot** (Le Parnaſſe Cavalier, ou la maniere de faire très bien . . . toutes ſortes de vers françois . . . ſ. l. et a.) — **L. J. B. de Chalons** (Règles de la poeſie françoiſe, avec des obſervat. critiques ſur les règles de la verſification franc. . . Par. 1716. 12.) — **Joſ. de Mervezin** (Abrégé des règles de la verſification françoiſe, bey ſeiner hiſtoire de la poeſie françoiſe, Amſt. 1717. 12.) — **Dion. Gaullyer** (Traité de la verſification . . . franc. als der 4te Theil der Règles pour la langue . . . franc. . . . Par. 1718. 12.) — **Cl. Buffier** (Abrégé nouveau des règles de la poeſie françoiſe, bey ſeiner Grammatik, Par. 1714. 12.) — **Reſtaut** (Abrégé des règles de la verſification franc. bey ſ. Principes generaux et raiſ. de la Grammaire franc. Par. 1732. 12.) — **Joſ. d'Olivet** (Traité de la Proſodie franc. 1736. 1767. 12.) — — Und Nachrichten von den Versarten der Franzoſen geben, unter andern, **Cl. Joannet**, (im 1ten Bd. S. 6 u. f. ſ. Elemens de la Poeſie franc.) — — Für die engliſche Sprache: **Ed. Byſhe** (Art of poetry . . . Lond. 1702. 12. 1775. 12. 2 Bde. Urſprünglich iſt das Werk aber noch früher erſchienen.) — Und Nachr. von den engliſchen Versarten giebt, unter mehrern, **J. Newbery**, im 1ten Bde. S. 2 u. f. ſ. Art of Poetry on a new plan.) — Auch gehört hieher noch ein Aufſ. von F. Sayer, in ſ. Diſquiſit. metaphyſ. and litter. 1793. 8. über die engliſchen Sylbenmaße. — — Anweiſungen zur Verskunſt in der deutſchen Sprache: Im Grunde ſind auch unſre früheſten Anweiſungen zur Dichtkunſt ſelbſt, wie der Art. Dichtkunſt, S. 675 u. f. zeigt, nicht viel anders oder mehreres. Ich will, indeſſen, hier noch die mir bekannten Schriftſteller darüber hinzufügen. **Mart. Rinkart** (Summar. Diskurs und Durchgang von teutſchen Verſen, Fußtritten und vornehmſten Reimarten, Leipz. 1645. 8.) — **Juſt. G. Schottel** (Teutſche Vers- und Reimkunſt . . . Frft. a. M. 1656. 8. in drey Büchern. Hier findet man, unter andern auch, Klapreime, Reimwechsler, u. d. m.) — **Joh. Heinr. Hadewig** (Wohlgegründete deutſche Verskunſt, Brem. 1660. 8.) — **Balth. Kindermann**, unter dem Nahmen Kurander (Der deutſche Poet, Witt. 1664. 8.) — **Joh. Albr. Moller** (Tyroc. Poeſ. Teut. d. i. Eine kurz- und grundrichtige Einleitung zur deutſchen Vers- und Reimkunſt, Brſchw. ſ. a. 8. Helmſt. 1675. 8.) — **J. Lud. Praſche** (Gründl. Anzeige von Fürtrefflichkeit und Verbeſſerung deutſcher Poeſie, Regensb. 1680. 12.) — **Theod. Kornfeld** (Selbſtlehrende alt-neue Poeſie oder Verskunſt der Edlen deutſchen Heldenſprache, darin grundgründlich aller gebräuchlichen Sylben, Pedum, Reimen, Verſen, Gedichten, Strophen, Beſchaffenheiten, nebenſt guter Invention der Gedichte deutlich vorgeſtellt werden, Brem. 1686. 8. Das Werk iſt in Frag- und Antwort abgefaßt; und unter den Gedichten kommen auch Wandelgedichte, Irrgedichte, Cancrimiſche Verſe, Wiedertritte u. d. m. vor.) — **Joh. Pet. Titze** (Zwey Bücher von der Kunſt, hochdeutſche Verſe und Lieder zu machen, Danz. 1642. 8.) — **Jac. Fdr. Reimmann** (Poeſis Germanor. canon. et apocrypha: Bekannte und unbekannte Poeſie der Deutſchen, darinnen, im 1ten Th. die bekannten und gemeinen Canones von der deutſchen Elocution, Metro und Rhythmo, ingl. von den Gen. Jamb. Troch. et Dactyl. kürzlich entworfen und mit Ex. erläutert werden; in dem 2ten Th. die unbekannten, und bis dato noch von Niemand unterſuchten Grundregeln, von den Carm. Emblem. Symb. Hierogl. Parab. Mythic. und Paradig. vorgetragen und mit Ex. bewehrt werden, Leipz. 1703. 12.) — **Fried. Redtel** (Nothwendiger Unterr. von der deutſchen Verskunſt, Stettin 1704. 8.) — **Chriſtph. Weiſſenborn** (Gründl. Einleit. zur teutſchen und lat. Orat. und Poeſie, Frft. 1713. 8.) — **Dan. Heinr. Arnold** (Verſ. einer ſyſtemat. Anleitung zur deutſchen Poeſie überhaupt, Königsb. 1732. 8.) — Vorzüglich gehört aber hieher das 5te Kap. des 3ten Abſchn. im 1ten Bd. von **C. W. Ramlers** Ueberſ. der Einleitung des Batteux, S. 163 u. f. Ausg. 1774. das von der deutſchen Verskunſt handelt. — — S. übrigens die Art. Hexameter, Proſodie, Reim, u. d. m. — —

## Versart.

Unter dieſem Worte verſtehen wir nicht die metriſche Beſchaffenheit eines einzigen Verſes, wodurch er ſich von andern unterſcheidet, ſondern die metriſche und rhythmiſche Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein ſehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig ſey. Wer würde eine epiſche Erzählung in der kurzen anakreontiſchen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn alſo das Gedicht auch in ſeiner metriſchen Sprache vollkommen ſeyn ſoll, ſo muß eine ſchikliche Versart für daſſelbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle beſtimmt werden: und wenn dieſes auch angienge, ſo würde doch allem Anſehen nach Niemand im Stande ſeyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu beſtimmen, die ſich am beſten dazu ſchikte. Man muß ſich alſo hier blos mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man ſich noch ſehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat ſich bis dahin in Anſehung der Gedichtarten damit begnügen müſſe, ſie in gewiſſe, nur einigermaßen beſtimmte Claſſen oder Gattungen einzutheilen: als lyriſche, epiſche, dramatiſche u. ſ. w.: und näher, oder genauer laſſen ſich auch die Versarten nicht beſtimmen. Unſers Erachtens kommt es bey der Beurtheilung, wie ſchiklich oder unſchiklich eine Versart für dieſe oder jene Gedichtart ſey, darauf an, daß man, ſo gut es angeht, ſich richtige Vorſtellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedicht herrſcht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geſchildert, oder erwekt wird. Die verſchiedenen Tanzmelodien ſind im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine beſondere, oder doch beſonders ſchattirte Empfindung erwekt, und unterhält. Nun iſt offenbar, daß es fröhliche, komiſche, zärtliche, ernſthafte, heftige, gemäßigte, Tanzmelodien giebt; und ſchon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe, daß folglich ein trauriges Gedicht eine andere Versart erfodere, als ein luſtiges.

Doch muß man hiebey als eine ſehr weſentliche Beobachtung anmerken, daß die blos todte Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entſtehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonſtüken kommt es hauptſächlich auf den jedem Stük eigenen und genau beſtimmten Grad der geſchwinden, oder langſamen Bewegung, und die geringere oder ſtärkere Lebhaftigkeit in Anſchlagung, oder dem Vortrag der Töne an. Eine Menuet hört ganz auf das zu ſeyn, was ſie ſeyn ſoll, wenn ſie merklich geſchwinder, oder merklich langſamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt, vorgetragen wird. Und eben dieſes zeiget ſich auch in der Versart. Folgende einzele Verſe:

Gebt meiner Phyllis den Kranz!

und:

Dämpfet die ſchrekliche Gluth!

haben, wenn man nicht auf den Vortrag ſieht, vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erſte fröhlich, der zweyte fürchterlich; jener hat eine fröhliche, dieſer eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht blos auf die mechaniſche Anordnung ankomme; und daß ein und eben dieſelbe Versart ſich zu ganz verſchiedenem Ausdruk ſchiken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlaſſet. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieſelbe Versart zu Oden von ſehr verſchiedenem Charakter gewählt hat. Alſo läßt ſich aus der todten Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beſchaffenheit und Folge ſeiner Füße durch Zeichen ausdrukt, noch ſehr wenig ſchlieſſen. Man kann die Probe mit Klopſtoks Oden machen, deren Versart insgemein auf dieſe Art vorgezeichnet iſt. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein beſonderer Ton oder Ausdruk in jeder Ode herrſche; dieſer wird erſt durch den Vortrag beſtimmt.

Deswegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine beſondere Regeln geben; man iſt durch die Natur der Sache genöthiget, bey wenigen allgemeinen Anmerkungen ſtehen zu bleiben.

Eigentlich unterſcheidet ſich die gebundene Rede von der Proſa dadurch, daß ſie in ihrem metriſchen Gange gleichförmiger fließt. Sobald eine Sprache etwas ausgebildet iſt, nimmt zwar auch die proſaiſche Rede in derſelben etwas rhythmiſches an ſich, indem allemal einzele Redeſätze nach einem gewiſſen Wolklang geordnet werden. Aber zwiſchen den verſchiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede, wenn gleich jedes ein wolklingendes Metrum hat, findet man nicht die Uebereinſtimmung, die ihnen die Gleichheit des Charakters gäbe, die in der gebundenen Rede allemal angetroffen wird. Die beſte Proſa, in einzele Glieder abgeſetzt, zeiget uns eine Folge, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus entdeken. Wenn auch jedes einzele Glied ein würklicher Vers wäre; ſo iſt es metriſch und rhythmiſch betrachtet von andrer Art, als die nächſt vorhergehenden und folgenden. Alſo ändert ſich der Charakter, oder das Aeſthetiſche des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzele Satz einen ſehr guten Vers ausmachte, ſo würde doch in der Folge der Sätze das genau abgemeſſene, und in gewiſſen Zeiten wiederkommende vermißt werden.

Der natürliche Grund dieſes Unterſchieds zwiſchen der gebundenen und ungebundenen Rede ſcheinet daher zu kommen, daß der Dichter in Empfindung, in einem höhern, oder geringern Grad der Begeiſterung, ſpricht, die er an den Tag zu legen, und durch den Rhythmus zu unterhalten ſucht, da der in Proſa redende blos auf die Folge ſeiner Begriffe ſieht, und die Unterſtützung der Empfindung durch das Abgemeſſene der Rede nicht ſucht.

Da nun die gebundene Rede überhaupt aus einer, wenigſtens eine

Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entſtehet, ſo folget daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schiklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrſcht, beurtheilen müſſe. Beyſpiele werden dieſes begreiflich machen.

Wer blos lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von ſeiner Materie in einem Grad gerührt ſeyn, daß er ſie in gebundener Rede vorträgt, aber das Rhythmiſche derſelben wird natürlicher Weiſe ſchwächer ſeyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er ſtärker gerührt wäre. Da ſeine Rede mehr vom Verſtande, als von der Empfindung geleitet wird, ſo wird wenig Geſang darin ſeyn. Zu dergleichen Inhalt ſchiket ſich demnach eine freye Versart. Die ſchwache Laune des Dichters wird ohne genau beſtimmten Rhythmus durch metriſche Gleichförmigkeit ſchon genug unterſtützt. Kürzere und längere Verſe, wenn auch keiner dem andern rhythmiſch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaaße wird, wo nicht eine ganz ſtrenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrſchen; ſie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambiſch, oder trochäiſch fortfließen. Der epiſche Dichter, auch der lehrende, der ſeine Materie ſchon mit gleich anhaltender Feyerlichkeit vorträgt, fällt natürlicher Weiſe auf eine ſchon mehr gebundene Sprache, und ſucht ſchon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er ſpricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmiſchen Abſchnitten. Von dieſer Art iſt unſre alexandriniſche, und auch die griechiſche und lateiniſche epiſche Versart, die in Hexametern fließt.

Noch beſtimmter und tiefer iſt der lyriſche Dichter gerührt, deſſen Materie ſelbſt durchaus gleichartiger iſt. Er äußert blos Empfindung, und alles, was er ſagt, entſtehet nicht ſowol aus Nachdenken, oder aus dem Verſtande, als aus Empfindung. Darum iſt ihm eine genauer abgepaßte, oder ſtrengere Versart natürlich, die, wie wir von gleichem Rhythmus angemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, ſondern verſtärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, ſo ſchiket ſich die ſtrophiſche Eintheilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellet, was wir im Artikel vom Rhythmus über die Tanzmelodien angemerkt haben. Denn ſtarke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu ſeyn, wenn ſie nicht immer neu unterſtützt, oder genährt werden.

Der Odendichter befindet ſich ſchon in einer merklich andern Gemüthslage, als der ein Lied dichtet;*) darum iſt es auch natürlich, daß die Versart verſchieden ſey. In beyden Fällen iſt die ſtrophiſche Eintheilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Verſen wird im Liede mehr Gleichförmigkeit ſeyn, als in der Ode, weil das Lied eine vollkommen gleich anhaltende Empfindung vorausſetzet.

Dieſe Anmerkungen ſcheinen mir wenigſtens aus der Natur der Sache zu folgen. Ob ſie aber einer noch nähern Anwendung auf die Beſchaffenheit der verſchiedenen Versarten fähig ſeyn, getraue ich mir nicht zu ſagen. Niemand ſcheint fähiger zu ſeyn, dieſe Materie gründlich auszuführen, als unſer Klopſtok, wie die von ihm bekannt gemachten Fragmente über die Theorie des Versbaues und der Versarten hinlänglich beweiſen.

---

*) Dieſes iſt im Artikel Lied gezeiget worden.

# Verſetzung.

## Muſik.

Die Verſetzung eines ganzen Tonſtüks, die insgemein Transpoſition genennt wird, beſteht darin, daß ein ganzes Stük mit allen Stimmen um einen, zwey, drey, oder mehrere Töne höher, oder tiefer geſetzt wird.

Dieſe Verſetzung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopraniſt eine Arie, welche ſonſt ein Altiſte zu ſingen hatte, ſingen ſoll. Bey dieſem Vorfall hat man nur darauf zu ſehen, daß man bey dieſer Verſetzung ſtatt des erſten Tones, darin die Arie geſetzt geweſen, einen Ton wähle, der dem erſten in Anſehung der Intervalle am ähnlichſten iſt. Die in dem Artikel Tonleiter befindliche Tabelle der Töne dienet, die Aehnlichkeit der verſchiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stük aus dem C dur ins D dur verſetzt wird, oder aus dem C dur gar um eine Quinte höher ins G dur: ſo iſt die Verſetzung wegen der Aehnlichkeit der Tonleitern dieſer verſchiedenen Grundtöne erträglich; hingegen ein Stük aus dem ♭E ins F, oder aus dem F ins G, desgleichen von ♭E ins G, oder von G dur zurük ins ♭E dur verſetzt, verliehret wegen der Ungleichheit der Intervalle ſeinen ganzen Charakter.

Dieſe Verſetzung verurſachet in Anſehung der Inſtrumente beträchtliche Ungelegenheit, da ſowol bey einer höhern als auch tiefern Verſetzung verſchiedenen Inſtrumenten an beyden Enden einige Töne entweder gar fehlen, oder höchſt beſchwerlich werden.

In Kirchen, wo die Orgeln Chorton haben, da die Inſtrumente im Cammerton ſtehen, iſt jeder Spieler verbunden während dem Spielen zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verſchiedenen Inſtrumentiſten folgende Art zu verſetzen. Die Violiniſten ſpielen nach dem Tenorſchlüſſel, aber um eine Octave höher; die Altiſten oder Bratſchiſten nach dem gemeinen Baßſchlüſſel, um eine Octave höher; und die Baßiſten, nämlich Violoncell und Violon, nach dem C Schlüſſel, auf der zweyten Linie des Notenſyſtems, um eine Octave tiefer. Dieſe Verſetzungen geſchehen dem Organiſten zu gefallen, um ihm das Spielen des Generalbaſſes nicht noch ſchwerer zu machen; da ohnedem in den Kirchenſtüken, beſonders in Fugen, alle Augenblik andere Zeichen vorkommen, die einem ſchwachen Organiſten, wenn er genöthigt wäre, die Begleitung eine Secunde tiefer zu nehmen, die Sache ſehr ſauer machen würden. An einigen Orten ſind alle zur Kirchenmuſik erforderliche Inſtrumente nach der Orgel im Chorton geſtimmt, haben aber die große Beſchwerlichkeit, daß wegen der Höhe alle Augenblik bald hier, bald da die Sayten ſpringen. Ueberdies klingen ſolche Inſtrumente wegen ihres rauſchenden Tones höchſt unangenehm.

Weit beſſer wäre es, wenn der Organiſt allein transponirte: darin kann er durch die tägliche Uebung endlich eine hinlängliche Fertigkeit erlangen.

Die Mittel ſich dieſes zu erleichtern ſind folgende: 1) Den Baß ſpielt er Altzeichen um eine Octave tiefer. 2) Den Tenor, Discantzeichen um eine Octave tiefer. 3) Den Alt, Baßzeichen um eine Octave höher. 4) Den Discant, den ſogenannten franzöſiſchen hohen Baß, wo der f Schlüſſel auf der dritten Linie des Notenſyſtems ſtehet. 5) Das Violinzeichen, den Tenor um eine Octave höher.

Auch die Choräle werden oft höher oder tiefer verſetzt. Dabey hat man beſonders darauf Acht zu haben, daß die Lage der halben Töne, oder das Mi Fa, in dem verſetzten Ton gerade ſo ſeyn, wie in dem urſprünglichen, weil ſonſt die Tonart würde verändert werden.

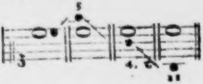
Alles, was man hiebey zu beobachten hat, und wie man bey einem Choral erkennen könne, ob er in einer der gewöhnlichen Kirchentonarten geſetzt, oder in eine andere transponirt ſey, hat Murſchhauſer mit hinlänglicher Deutlichkeit auseinander geſetzt.*)

Von groſsem Nutzen iſt es, wenn junge Spieler ſich fleiſsig üben, ein Stük aus vielen andern Tönen, wo nicht gar aus allen Tönen, durch Verſetzung zu ſpielen; weil dadurch ihnen alle Töne und Tonarten geläufig werden.

Eine Art der Verſetzung kommt auch im Contrapunkt vor, über die wir uns etwas umſtändlich erklären müſſen, damit man Verſetzung und Umkehrung unterſcheide.

Wenn man beym doppelten Contrapunkt ſaget, die Umkehrung ſey in dieſem oder jenem Contrapunkt, ſo verſtehet man, daſs die zwey Stimmen durch die Umkehrung vertauſcht werden, ſo, daſs die oberſte Stimme zur unterſten, und die unterſte zur oberſten wird. Wenn alſo durch den Contrapunkt in der Octave, Decime, Duodecime, eine würkliche Umkehrung geſchehen ſoll: ſo müſſen die Stimmen vorher nicht weiter als eine Octave, Decime, oder Duodecime aus einander ſtehen; ſtehen ſie weiter, ſo entſtehet durch den Contrapunkt nur eine Verſetzung.

Dieſe contrapunktiſchen Verſetzungen ſind nichts anders, als Wiederumkehrungen des doppelten Contrapunkts in der Octave, oder Doppeloctave. So entſteht aus dem Contrapunkt der Quinte durch die Wiederumkehrung in die einfache Octave, die Verſetzung in der Quarte, und in der Doppeloctave die Verſetzung in der Undecime, wie im folgenden Beyſpiel zu ſehen iſt:



Hier verdient angemerkt zu werden, daſs alle nur mögliche contrapunktiſche Verſetzungen aus den drey Contrapunkten der Octave, Decime und Duodecime herzuleiten ſind, und daſs alle übrige Contrapunkte nicht urſprünglich ſind, ſondern in den Verſetzungen der obbenannten drey, die ſo mannichfaltiger Umkehrungen und Verſetzungen unter ſich fähig ſind, ihren Grund haben. So entſteht z. B. eine Verſetzung in die Sexte, wenn der Contrapunkt der Decime wieder in den der Duodecime umgekehret wird, der alsdann durch die Verſetzung in der Octave, die Verſetzung der Sexte hervorbringt; oder näher, wenn man den Contrapunkt der Decime gleich in den der Quinte umkehrt: denn dieſer hat ſeinen Grund in der Verſetzung des Contrapunktes der Duodecime, ſo wie der der Terz in der Verſetzung des Contrapunkts der Decime.

Es wird nicht unnöthig ſeyn, hier noch zu zeigen, wie man im doppelten Contrapunkt, ſowol bey Umkehrungen, als bey Verſetzungen, am leichteſten zu Werk gehe, um die dadurch verurſachte Veränderung der Intervalle zu erkennen.

Bey würklichen Umkehrungen in den Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verfahre man alſo: Man ſetze zu der Zahl, die den Contrapunkt anzeigt, eins zu, und nehme alſo für den Contrapunkt in der Octave die Zahl 9, für den in der Decime 11, und für den in der Duodecime 13, zum Grund an, und ziehe davon die Zahl, die der Name des Intervalls angiebt, ab: ſo zeiget der Reſt das Intervall an, das durch die Umkehrung entſteht. So wird z. B. in dem Contrapunkt der Octave die Terz zur Sexte, nämlich: $\begin{smallmatrix}9\\3\\6\end{smallmatrix}$ und die Quinte zur Quarte: $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$.

---

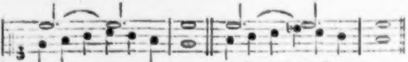
*) S. deſſen hohe Schule der muſikaliſchen Compoſition S. 133 ff.

In dem Contrapunkt der Decime giebt die Octave eine Terz, die Quinte eine Sexte $\begin{smallmatrix}11\\8\\3\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}11\\5\\6\end{smallmatrix}$ u. ſ. f. in dem Contrapunkt der Duodecime die Octave eine Quinte, $\begin{smallmatrix}13\\8\\5\end{smallmatrix}$; die Terz eine Decime $\begin{smallmatrix}13\\3\\10\end{smallmatrix}$ u. ſ. f.

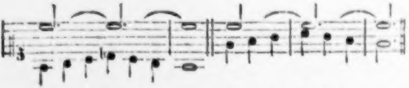
Geſchehen aber keine Umkehrungen, ſondern Verſetzungen, ſo verfährt man hierbey auf folgende Art. Setzet man die unterſte Stimme um eine Terz näher an die obere Stimme, ſo ziehet man von der Zahl, die das Intervall anzeiget, 2 ab, ſo iſt der Reſt die Zahl des durch Verſetzung entſtehenden Intervalls: ſo wird z. B. aus der Decime die Octave, aus der Sexte die Quarte u. ſ. f. Eben ſo verhält es ſich, wenn die oberſte Stimme um eine Terz näher an die untere geſetzt wird. Entfernet ſich aber die eine Stimme von der andern um eine Terz, ſo wird die Zahl 2 addirt. Dadurch geſchieht es, daß die Terz zur Quinte, die Octave zur Decime wird. Hieraus ſiehet man, daß bey Verſetzungen um eine Quarte, Quinte, Sexte, auf eine ähnliche Weiſe die Zahlen 3, 4 oder 5 zu addiren, oder zu ſubtrahiren ſind.

Sowol die Umkehrungen der Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime, als auch die Verſetzungen, welche aus jenen entſtehen, müſſen denen, die Kirchenſtüke ſetzen wollen, ſehr geläufig ſeyn. Zum Fugenſaz iſt dieſes völlig nothwendig.

Diejenigen, welche ſich in den drey Hauptcontrapunkten der Octave, Decime und Duodecime vollkommen geübet haben, werden ohne Mühe und Suchen immer andere Verſetzungen finden. Uebrigens merkt man noch, daß die contrapunktiſchen Veränderungen, da eine Stimme unverändert bleibet, die andere aber um zwey, drey, oder mehr Stufen gegen ſie herauf, oder von ihr herabgerukt wird, Verſetzungen, und nicht Umkehrungen ſind. Folgende Beyſpiele dienen zur Erläuterung:



Verſetzung in der Secunde



in der 7. und von dieſer

in der obern Septime.

Dieſe contrapunktiſchen Verſetzungen unterſcheiden ſich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2. 3. 4. 5. 6. ꝛc. darin, daß bey den letzteren die zweyte Stimme gehen kann, wie ſie will; da bey den contrapunktiſchen Verſetzungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten, ſen, unverſetzt bleiben muß, oder höchſtens nur eine Octave verſetzt wird.

◆ ◆

Von der Verſetzung in der Muſik handeln, unter mehrern: L'art de tranſpoſer toute ſorte de Muſique, ſans être obligé de connoître ni le ton, ni le mode . . . Par. 1711. 12. — Alex. Frere (Tranſpoſitions de Muſique, reduites au naturel par le ſecours de la Modulation, avec une Pratique des tranſpoſitions irregulierement écrites, et la maniere d'en ſurmonter les difficultés. Amſt. ſ. a. 8. Das Werk beſteht aus 2 Thl. deren Inhalt ſich in J. N. Forkels Allgem. Litterat. der Muſik S. 360 findet.) — Franc. Campion (Traité d'accompagnement et de compoſition . . . ouvrage generalement utile pour la Tranſpoſition . . . 1710. 8.) — Eclairciſſement d'un Probleme de Muſique pratique, pourquoi l'on employe quelquefois dans la compoſition, les tons ou modes tranſpoſés préferablement aux tons ou modes naturels? in den Mem. de Trev. v. J. 1718. Mon. Aug. S. 310. und im Journ. des Sav. v. J. 1719. S. 69.) — J. Mattheſon (Reflex. ſur l'eclairciſſement d'un Probleme de Muſique . . . Hamb. 1720. 4. Ueber die vorhergehende Schrift.) — J. P. A. Fiſcher (Kort en grondig Onderwys van de Tranſpoſitie . . ., Utr. 1728. 4.) — C. Joh. Heinr. Haltmeier (Anleit. wie man einen Generalbaß, oder auch Handſtücke, in alle Töne tranſponiren könne . . . Hamb 1737. 4. und auch im 2ten Bde. S. 256. der Mizleriſchen Bibl.) — — Auch gehört, im Ganzen, hieher die Leibnitziſche Schrift, De arte combinatoria, Lipſ. 1666. 4. und im 2ten Bde. S. 339. f. Oper. Deutſch, Frankfurt 1690. 4. — — S. übrigens Adlungs Anleit. zur muſikaliſchen Gelahrtheit, S. 265 und 322. der 2ten Aufl. — —

## Verſetzungen.

(Redende Künſte.)

Es giebt auch in ausgebildeten Sprachen, die ſchon feſtgeſetzte Regeln der Wortfügung haben, allemal noch viel Redeſätze, wo die Ordnung der Wörter ohne Veränderung des Sinnes verändert werden kann. Haller ſagt von der Jugend:

Der Wolluſt ſanfte Glut wärmt ihr die Adern auf,
Kein Einfall von Vernunft hemmt ihrer Küſſe Lauf.

Der Sinn dieſer beyden Redeſätze iſt völlig derſelbe, wenn die Worte ſo geſtellt werden.

Die ſanfte Glut der Wolluſt wärmt ihr die Adern auf.
Ihrer Küſſe Lauf hemmt kein Einfall der Vernunft.

oder ſo:

Ihr wärmt die ſanfte Glut der Wolluſt die Adern auf.
Den Lauf ihrer Küſſe hemmt kein Einfall der Vernunft.

Veränderungen der Ordnung der Worte werden Verſetzungen genennt. Es giebt aber Verſetzungen, die den Sinn ändern. Wenn der erſte der angeführten Verſe ſo verſetzt würde:

Wärmt der Wolluſt ſanfte Glut ihr die Adern auf,

ſo würde es dem Satz ſeine abſolut bejahende Bedeutung benehmen, und ihn zu einer Frage, oder zu einem bedingten Satze, Wenn ihr die Wolluſt ꝛc. machen. Andere Verſetzungen aber ändern den Sinn nicht, ſie geben ihm nur eine verſchiedene Wendung. Derſelbe Gedanke bekömmt in dieſer Stellung:

Der Wolluſt ſanfte Glut wärmt ihr die Adern auf.

eine andere Wendung, als in dieſer:

Die Adern wärmt ihr die ſanfte Glut der Wolluſt auf.

Nach der erſten Wortfügung iſt die Wolluſt der Hauptbegriff, auf den es hier ankommt; und der Sinn iſt ſo gewendet, daß man zuerſt die Urſache, dann ihre Stärke, und zuletzt ihre Wirkung ſich vorſtellen muß. Nach der andern wird die Würkung als die Hauptſache zuerſt vorgeſtellt, hernach ihre Urſache angezeiget.

Dergleichen Verſetzungen haben aber nur ſtatt, in ſofern ſie den grammatiſchen Regeln der Wortfügung nicht entgegen ſind; denn wenn ſie dieſes wären, ſo würden ſie anſtößig ſeyn. Man kann, ohne barbariſch zu reden, anſtatt: Geſtern iſt er bey mir geweſen, nicht ſagen: bey mir geſtern iſt er geweſen, wol aber, er iſt geſtern bey mir geweſen.

Ungrammatiſche Verſetzungen ſind überall zu vermeiden, weil ſie in jeder Rede dem Ohr anſtößig werden. Aus den Verſetzungen aber, die ohne Verwirrung des Sinnes, und ohne Beleidigung des Gehörs können vorgenommen werden, ziehen die redenden Künſte ſo große und ſo mannichfaltige Vortheile, daß eine Sprache zur Beredſamkeit und Dichtkunſt um ſo viel tauglicher iſt, je mannichfaltigere Verſetzungen ſie zuläßt.

Es giebt Verſetzungen, die blos den Wolklang befördern, einen Satz leicht und wohlfließend, und eine ganze Periode wolklingend machen.

Auch wird oft ein Redeſatz blos durch Verſetzung zum Vers, ohne ſonſt irgend einen andern Ton, oder eine andere Wendung anzunehmen. Es iſt dem Sinne nach vollkommen gleichgültig zu ſagen: Jeder bringt den Mutterwitz auf die Welt, der Schulwitz wird nur durch Bücher gegeben, oder:

Den Mutterwitz bringt jeder auf die Welt,
Der Schulwitz wird durch Bücher nur gegeben.

Andremale dienen ſie zum Nachdruk und zur Lebhaftigkeit der Rede:

Was wahre Tugend iſt, wird nie der Pöbel kennen;

iſt weit lebhafter, als dieſes: Der Pöbel wird nie kennen, was wahre Tugend iſt.

Bisweilen geben ſie der Rede den feurigen, oder feyerlichen poetiſchen Ton, der uns mit großem Nachdruk rühret. Hagedorn ſagt im Ton der edelſten Begeiſterung:

Verlohren iſt der Tag und ſchändlich ſind die Stunden,
Die, wenn wir fähig ſind, Bedrängten beyzuſtehn,
Beym Anblik ihres Harms uns unempfindlich ſehn.

Ein großer Theil der Kraft würde dieſem Satz entgehen, wenn man mit denſelben Worten ſagte: Der Tag iſt verlohren, und die Stunden ſind ſchändlich, die uns, wenn wir fähig ſind u. ſ. w.

Blos in den Verſetzungen liegt ſo mannichfaltige und ſo wichtige äſthetiſche Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beyſpiele davon zu ſammeln. Denn anders iſt es nicht wol möglich, weder die verſchiedenen Arten derſelben anzuzeigen, noch ihre Würkungen zu erkennen.

Wir würden dieſe Sammlung etwa nach dieſer Eintheilung ordnen: 1. Verſetzungen, deren Würkung ſich blos auf Wolklang erſtreckt. 2. Die zur Deutlichkeit des Sinnes, oder zur Kürze dienen. 3. Die dem Ton der Rede einen gewiſſen Charakter geben. 4. Die den Nachdruk verſtärken, und das Leidenſchaftliche der Rede fühlbarer machen.

Es iſt offenbar, daß für redende Künſte die Sprache, die die meiſten Vorzüge hat, zu allen Arten der Verſetzungen die biegſamſte iſt. Wenn unſre Sprache der griechiſchen und lateiniſchen hierin nicht gleich komt, ſo ſtehet ſie doch nicht leicht einer der nigen europäiſchen Sprachen nach. Aber dieſe Materie iſt an ſich ſo ſchwer, ſo weitläuftig, und für unſre Sprache beſonders ſo wenig bearbeitet, daß ich mir nicht getraue, ihre Behandlung hier vorzunehmen.

◆ ◆

Von Verſetzungen überhaupt handelt Condillac, in ſ. Eſſai ſur l'Origine des connoiſſances humaines, T. 1. Sect. 1. Chap. 12. p. 164. Amſt. 1746. 12. und eben derſelbe, in dem Unterricht aller Wiſſenſchaften, Bern 1777. 8. 1 Th. 2. S. 364. — J. C. Adelung (Im 1ten Bd. S. 189. ſ. Werkes, Ueber den deutſchen Styl, Ausgabe von 1785.) — S. auch das 3te Buch des 1ten Bandes von dem Origin and Progreſs of Language, Edinb. 1774. 8. 3 Bde. — —

## Verſetzungszeichen.

(Muſik.)

Sind ſolche, die den Noten vorgeſetzt werden, wenn ſie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stük geht, erfordert, genommen werden ſollen. In unſerm angenommenen Notenſyſtem haben nur die Töne c d e f g a h, durch alle Octaven ihre eigenen Noten. Alle übrige höhere, oder tiefere Töne werden durch Verſetzungszeichen, die dieſen Noten vorgeſetzt werden, angezeiget. Sie ſind entweder zufällig, und ſtehen unmittelbar vor der Note, die erhöhet oder erniedriget werden ſoll; in dieſem Fall beſtimmen ſie die veränderte Höhe oder Tiefe der einzigen Note, vor welcher ſie ſtehen, oder höchſtens aller derer, die in einem Takt auf der nämlichen Stufe ſtehen, wenn nämlich kein anderes Zeichen, wodurch ihre Geltung wieder aufgehoben wird, vorhergehet: oder ſie werden am Anfange des Stüks neben den Schlüſſel geſtellet, und gelten alsdann durchs ganze Stük.*) Sie ſind folgende.

a) Erhöhungszeichen:

1) ✱, das Kreuz, oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton**) erhöhet.

2) ×, das einfache Kreuz, welches die Stelle des vorhergehenden bey ſolchen Tönen vertritt, bey denen ein ✱ vorausgeſetzt wird, oder die in der Vorzeichnung ſchon ein ✱ haben.

b) Erniedrigungszeichen:

1) b, das Be, oder das runde Be, welches einen halben Ton erniedriget.

2) ♭, deutlicher bb, das große oder zweyfache Be, welches ſtatt des vorhergehenden b nur ſolche Töne um einen halben Ton erniedriget, die ſchon ein b in der Vorzeichnung haben.

---

*) S. Vorzeichnung.

**) Meiſtentheils ſollte dieſes der kleine halbe Ton $\frac{24}{25}$ ſeyn, nämlich der Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen Terz. Auf unſern Clavieren und Orgeln, wo dieſer kleine halbe Ton in andern Umſtänden zu klein, und daher unbrauchbar ſeyn würde, kommt ſtatt deſſen $\frac{128}{135}$ oder $\frac{243}{256}$ vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes ſollte ebenfalls nur $\frac{24}{25}$ betragen, weil bey dieſem Kreuz allezeit ein durch ✱ erhöhter Ton vorausgeſetzt wird; es iſt daher falſch, wenn einige ſagen, daß das × einen ganzen Ton erhöhe, weil es unſinnig ſeyn würde, von C in ×Cis, oder von F in ×Fis überzugehen. Gleiche Bewandniß hat es mit den Erniedrigungszeichen. Von einem durch ✱ erhöhten Ton zu ſeiner kleinen Secunde, wie von ✱c nach d, von ✱f nach g u. ſ. w. iſt allezeit ein großer halber Ton; desgleichen von einem durch b erniedrigten Ton zu ſeiner kleinen Unterſecunde, als von ♭a nach g, von ♭g nach f u. ſ. w.

**c) Wiederherſtellungs- oder Wiederrufungszeichen:**

♮, das vierekige Be, oder Be quadrat, welches ſowol die in der Vorzeichnung durch ♯ erhöhten Töne um einen halben Ton erniedriget, als auch die durch ♭ erniedrigten um einen halben Ton erhöhet. In dieſen Fällen zerſtört das ♮ bey einer oder etlichen auf einander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn ſeine Geltung nicht vorher durch das ♯ oder ♭ vor denſelben wieder aufgehoben wird. Es wird aber auch vor ſolche Noten geſetzt, die kurz vorher ein ♯ oder ♭, das nicht in der Vorzeichnung befindlich iſt, gehabt haben, und hebt alsdann die Geltung deſſelben wieder auf, indem es den natürlichen Ton der Tonleiter wieder herſtellet.

Es iſt nicht gar lange, daß man ſich in dieſer letzten Abſicht des ♮ auch nach einem × oder ♭♭ bediente, und dadurch das ♯ oder ♭ der Vorzeichnung wieder herſtellete. Dieſes war der Eigenſchaft des Wiederherſtellungszeichens vollkommen gemäß; aber es verurſachte, zumal den Ungeübteren, einige Verwirrung im Spielen. Man hat daher nach der Zeit für gut befunden, die durch × zufällig erhöheten, und durch ♭♭ erniedrigten Töne, durch das ♯ und ♭ der Vorzeichnung wieder herzuſtellen. Im Grunde ſtreitet dieſes wider die Eigenſchaft des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, es fällt aber deutlicher in die Augen, und iſt bey unſerer Einrichtung der Verſetzungszeichen, da das ♮ zu mehreren Abſichten gebraucht wird, der erſten Art vorzuziehen.

Die Alten bedienten ſich ohne Ausnahme des ♯ zum Erhöhen, und des ♭ zum Erniedrigen, auch da, wo unſer ♮ angebracht wird. Sie ſetzten z. B. vor Es ein ♯, wenn es E, und vor Fis ein ♭, wenn es F werden ſollte. Unſtreitig iſt dieſe Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der unſrigen vorzuziehen. Auch bedeutete in ihren Bezifferungen das ♯ allezeit die große und das ♭ die kleine Terz, ſtatt daß aus einer natürlichen Folge unſerer Einrichtung die große Terz bald durch ♯, bald durch ♮, und die kleine ebenfalls bald durch ♭, bald durch ♮ angezeiget werden muß. Es iſt zu verwundern, wie man dieſe ſimple Art hat verlaſſen, und dafür die unſrige, die durch die verſchiedene Bedeutung des ♮ ſo zuſammengeſetzt iſt, hat einführen können. Dieſes ♮ ſollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherſtellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieſelbe durch zufällige Kreuze oder Bees zerſtört geweſen, vorſtellen.

## Verwandſchaft der Töne.

(Muſik.)

In dieſer Benennung wird das Wort Ton für Tonleiter geſetzt; denn wenn man ſagt, ein Ton ſtehe mit einem andern in Verwandſchaft, ſo meynet man, die Tonleiter des einen Tones, als Tonica betrachtet, habe Uebereinkunft mit der Tonleiter des andern. Alſo beſtehet die Verwandſchaft der Töne darin, daß die Tonleiter einer Tonica mit der Tonleiter einer andern nahe übereinſtimmt. Dieſe Verwandſchaft, oder Uebereinſtimmung aber wird in einer doppelten Abſicht betrachtet, in Rükſicht auf die Ausweichungen, oder auf die Verſetzungen.

In Abſicht auf die Ausweichungen beſteht die Verwandſchaft der Töne darin, daß der Ton, in den man ausweicht, das Gefühl des vorhergehenden nicht plötzlich auslöſche; hingegen ſind zwey Töne in Abſicht auf die Verſetzung *) verwandt,

---

*) S. Verſetzung (Transpoſition).

wandt, wenn die verſchiedenen Intervalle der Tonica in beyden nicht ſehr unterſchieden ſind. In einem, nach der gleichſchwebenden Temperatur geſtimmten Clavier ſind gar alle Töne in Abſicht auf die Verſetzungen gleich verwandt, und völlig einerley, denn jede Tonica hat genau dieſelben Intervalle, wie die andre:*) aber auch auf einem ſolchen Inſtrument ſind nicht alle Töne in Abſicht auf die Ausweichungen gleich verwandt.

Wenn von der Verwandſchaft der Töne geſprochen wird, ſo verſtehet man insgemein die Verwandſchaft, die in Abſicht auf die Modulation betrachtet wird. Von dieſer iſt hier allein die Rede, da von der andern in dem Artikel **Verſetzung** geſprochen wird.

In etwas längern Tonſtüken, wo zwar dieſelbe Hauptempfindung durchaus herrſcht, aber doch in ihrer Stimmung, oder ihrem Ton verſchieden, oder oft gleichſam anders ſchattirt wird, kann der Geſang nicht in einem Tone bleiben, ſondern wird durch Ausweichungen in verſchiedene andere Töne herübergeleitet. Dieſes kann nun ſo geſchehen, daß allemal der nächſte Ton, in den man ausweicht, in ſeinem Charakter mehr oder weniger Uebereinkunft, das iſt, mehr oder weniger Verwandſchaft mit dem vorhergehenden hat. Wenn nun die Empfindung durch merkliche Schattirung ſich von der vorhergehenden unterſcheiden ſoll, ſo muß man in einen etwas entfernten, das iſt, wenig verwandten Ton ausweichen; ſoll aber die Schattirung weniger merklich, oder abwechſelnd ſeyn, ſo weichet man in einen näher verwandten Ton aus. Alſo muß man bey der Modulation die Verwandſchaft der Töne nothwendig vor Augen haben. Deswegen muß man auch die Grade dieſer Verwandſchaft beſtimmen können.

Alſo entſtehet hier die Frage, woraus dieſe Verwandſchaft zu erkennen ſey.

Weil in jedem Ton die drey weſentlichen Sayten, Tonica, Dominante und Mediante, am öfteren gehört werden, folglich das Gehör gleichſam ſtimmen; ſo ſind überhaupt die Töne verwandt, deren weſentliche Sayten in beyder Töne Tonleiter vorkommen; wo aber eine oder mehrere der weſentlichen Sayten des einen Tones der Tonleiter des andern fremd ſind, folglich ihr Gefühl auslöſchen, oder verdunkeln, da iſt keine Verwandſchaft. So ſind dem Ton C dur die Töne G dur, A mol, E mol, F dur und D mol verwandt. Denn keiner dieſer Töne hat eine weſentliche Sayte, die nicht in der Tonleiter des Tones C dur enthalten wäre. Hingegen ſind demſelben Tone C dur die Töne G mol, A dur u. ſ. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieſer Töne nicht in der Tonleiter des C dur liegen, folglich, da ſie oft vorkommen, das Gefühl dieſer Tonleiter gleich auslöſchen.

Die Grade der Verwandſchaft zu ſchätzen, muß man außer den Tonleitern der beyden Töne auch auf die ſehen, die ihren Dominanten zugehören, weil man gar oft in einem Ton den Accord ſeiner Dominante hören läßt. Daraus wird man z. B. ſehen, daß G dur dem C dur näher, als E moll, verwandt iſt, weil auch die Dominante von G dur in ihrer Tonleiter dem C dur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von E moll.

Wir haben an einem andern Orte*) einen Canon, oder ein Formular gegeben, woraus man leicht für jeden Ton die Grade der Verwandſchaft mit andern erkennen kann.

---

*) S. Temperatur.

*) Artikel Ausweichung I Th. S. 106.

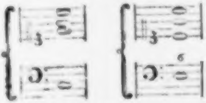
Verſchiedene Harmoniſten haben gezeiget, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge ſo moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden in naher Verwandſchaft ſtehe, zuletzt aber die Modulation auf den erſten Hauptton wieder zurück komme. Dieſes wird der harmoniſche Cirkel genennt.*)

## Verwechslung.

(Muſik.)

Das Wort wird auf mehr als eine Weiſe als ein Kunſtwort gebraucht. Durch Verwechslung der Harmonie, oder eines Accords, verſtehet man eine ſolche Verſetzung oder Umkehrung des Grundtones, und eines dazu gehörigen Intervalles, wodurch dieſes Intervall in den Baß, und der eigentlich in den Baß gehörige Grundton des Accordes in eine obere Stimme kommt, wie wenn

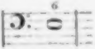
anſtatt dieſes geſetzt wird:



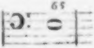
Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung, weil ſtatt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte in den Baß kann geſetzt werden; im erſten Fall entſteht der Sextenaccord, im andern der conſonirende Quartſextenaccord.**) Der Septimenaccord aber kann dreymal verwechſelt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime ſtatt des Grundtones in den Baß kommen kann; durch die erſte Verwechslung entſteht der Quintſextenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord; und durch die dritte der Secundenaccord, wie in den Artikeln über dieſe Accorde iſt gezeiget worden. Bey allen dieſen Verwechslungen wird der Accord in ſeiner vollkommenern Geſtalt, da nämlich der Grundton im Baſſe ſteht, der Grundaccord genennt.

Dieſe Verwechslungen ſind aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave entſtanden, und ſo alt als dieſer; hernach aber hat man ſie auch verſchiedentlich, ohne zwey Stimmen durchaus gegen einander umzukehren, nur in einzelen Accorden gebraucht. Die Verwechslungen des Dreyklanges werden weit öfter, als dieſer ſelbſt gebraucht, der wegen ſeiner vollkommenen Harmonie überall, wo er vorkommt, Ruhe, oder einen Einſchnitt verurſachet. Die Verwechslungen des Septimenaccordes werden gebraucht, um die Kraft einer Cadenz etwas zu ſchwächen;*) endlich werden auch beyde Accorde oft in ihren Verwechslungen genommen, um dadurch beſſere melodiſche Fortſchreitungen zu erhalten.

Man muß aber immer dabey vorausſetzen, daß der Verwechslung ungeachtet der eigentliche Grundaccord dem Gehör doch fühlbar bleibe, weil es durch die Art der Fortſchreitung leicht unterſcheidet, wie es den Accord nehmen ſoll. Ob alſo gleich dieſer Accord einzeln oder allein angeſchlagen



gerade ſo klingen kann, wie die erſte Hälfte dieſes Accords,



---

*) Man ſehe Heinichens Anweiſung zum Generalbaß.

**) Man ſehe die Tabelle im Artikel Dreyklang.

*) S. Cadenz.

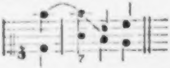
ſo thut er im Zuſammenhang doch eine ganz andre Würkung; indem eben daraus das Gehör im erſten Falle den Accord C, im andern aber den Accord B. fühlt.

Der verwechſelte Accord thut überhaupt die Würkung ſeines Grundaccordes, nur mit einiger Verminderung der Harmonie.

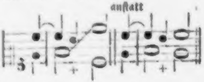
Bey dieſen Verwechslungen hat man in dem vielſtimmigen Saz und bey der Begleitung genau darauf zu ſehen, was für Intervalle können verdoppelt werden. Man muß dabey allemal auf den Grundaccord zurük ſehen, und nur die Intervalle verdoppeln, die in demſelben verdoppelt werden können. Da nun in dem Dreyklang die Octave am ſicherſten und öfterſten verdoppelt wird, die Terz ſeltener, und die Quinte noch ſeltener, ſo muß eben dieſes mit den Intervallen geſchehen, in welche bey der Verwechslung, Octave, Terz und Quinte verwandelt werden. Im vierſtimmigen Saz, z. B. im Sextenaccord, iſt die Verdopplung der Sexte, als der Octave des eigentlichen Grundtones, am ſicherſten und öfterſten zu nehmen, bey dem Quartſextenaccord gilt dieſes von der Quarte, weil ſie da die Octave des eigentlichen Grundtones iſt.

Daher ſiehet man auch, warum bey den Verwechslungen des Septimenaccords, die darin liegenden Conſonanzen oft gar nicht können verdoppelt werden, z. B. die Quinte in dem Quintſextenaccord; weil ſie die Diſſonanz des wahren Grundtones iſt.

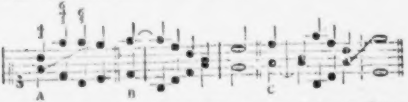
Eine andre Art der Verwechslung iſt die, da eine Diſſonanz nicht in der Stimme, wo ſie vorbereitet gelegen hat, ſondern in einer andern aufgelöſet wird. Es geſchicht alſo dabey gleichſam ein Tauſch, ſo daß eine Stimme die Diſſonanz einer andern, ehe die Auflöſung vor ſich gehet, übernimmt, und hernach auch die Auflöſung in derjenigen Stimme geſchiehet, welche die Diſſonanz übernommen hat, wie hier:



Es geſchicht auch, daß eine Diſſonanz in einer andern Stimme aufgelöſet wird, wenn ſie gleich vorher in dieſe Stimme nicht iſt aufgenommen worden, wie hier:

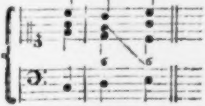


Auch kann die Reſolution noch länger verſchoben werden, wenn zwey Verwechslungen vor ſich gehen, ehe die Reſolution erfolget, wie bey A. Eben dieſes kann nach drey Verwechslungen geſchehen wie bey B. und dennoch kann am Ende, bey der Reſolution, noch eine Verwechslung der Diſſonanz durch eine andere Stimme geſchehen, wie bey C.



Dergleichen Verwechslungen ſind in den Recitativen oft höchſt nothwendig, um einen Saz zu verlängern. Man hat in Recitativen, wo mehr als eine Stimme recitiret, ſolche Verwechſlungen in allen Stimmen angebracht; und gemeiniglich werden auch die Auflöſungen in dieſen Fällen übergangen, daß alſo nach einem unreſolvirten Satze gleich ein anderer diſſonirender erfolget; dadurch wird ein Zuhörer in beſtändiger Unruhe und Erwartung einer Auflöſung oder Ruhe unterhalten. Marcello in Venedig hatte es zu ſeinen Zeiten, da dieſe Art gewöhnlich war, ſo weit damit getrieben, daß geſchikte Componiſten Mühe hatten, deren Richtigkeit auf dem Papier zu entdeken.

Eine ganz gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechſelung geſchiehet bey dem Sextenaccord, in welchem die Terz, anſtatt daß ſie unter ſich treten ſollte, über ſich tritt, und der Baß die Reſolution hat:



## Verwiklung.

(Schöne Künſte.)

Wir ſagen, eine Sache ſey verwikelt, wenn es uns einige Mühe und Anſtrengung der Aufmerkſamkeit verurſachet, ihre Art und Beſchaffenheit einzuſehen; plan und einfach aber nennen wir das, deſſen Art und Beſchaffenheit wir leicht erkennen. Eine Handlung iſt plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranſtaltungen gerade zum Zwek führen; verwikelt iſt ſie, wenn man zu Erreichung des Zweks mancherley Anſtalten zu machen hat. Jene gleichet einer Reiſe, auf der man den geradeſten Weg geht, und ohne Hinderniß zum Ziele kommt; dieſe hat Aehnlichkeit mit einer Reiſe, die durch mannichfaltige Umwege, und durch Wegräumung vielerley Hinderniſſe zum Ziele führet.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwiklung haben wenig Reizung; und wenn ſie eine beträchtliche Zeit erfodern, ſo werden ſie langweilig und verdrießlich. Man überſiehet gleich im Anfang alles, was dabey zu thun iſt, und in der Ausführung ſelbſt geht alles ohne Schwierigkeit fort; man muß nirgend ſtille ſtehen, um ſich zu bedenken, wie man dem Ziel näher kommen ſoll; man trift keine Schwierigkeiten an, deren Ueberwindung Anſtrengung der Kraft erfodert. Alſo beſchäfftiget die Handlung ſelbſt den Geiſt nicht, und das Verlangen, das Ende davon zu ſehen, iſt das einzige, was wir dabey fühlen. Daher entſtehet der Verdruß der langen Weile daben. Eben ſo geht es uns auch, wenn wir die Handlungen anderer Menſchen ſehen. So bald wir gar nichts Verwikeltes darin bemerken, finden wir ſie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Perſonen, wenn wir ſie in mancherley Schwierigkeiten verwikelt ſehen, die ſie nach und nach überwinden.

Wir haben bereits anderswo gezeiget, wie in den epiſchen und dramatiſchen Handlungen aus Verwiklung der Umſtände Knoten entſtehen, die unſere Aufmerkſamkeit auf den Fortgang der Dinge kräftig reizen, und wie die allmählige Auflöſung der Knoten durch die Befriedigung unſerer Erwartungen Vergnügen macht.*) Im Grund entſtehet unſer Vergnügen nur aus dem Gefühl unſerer Kräfte, und deren Würkung. Wo wir eine beſtändige Spannung der Kräfte fühlen, die allmählig ihre Würkung erreichen, da empfinden wir auch Vergnügen. Die Kräfte ſelbſt aber fühlen wir nicht anders, als durch die Anſtrengung. Es ſey alſo, daß wir durch Betrachtung der Dinge, oder durch Handlungen, die wir verrichten, Vergnügen empfinden ſollen, ſo muß in den Dingen, womit wir uns beſchäftigen, Verwiklung vorkommen, die ſich allmählig auflöſet. Da wir aber die Würkung der Knoten und ihrer Auflöſung in den Werken des Geſchmaks an den angeführten Orten hinlänglich betrachtet haben, ſo wollen wir dieſen Artikel blos auf ſolche Anmerkungen einſchränken, daraus der Künſtler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwikelte vorzüglich brauchen ſoll.

---

*) S. Knoten; Auflöſung.

Es giebt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wohlgefallen erweckt, und wo es ſogar bis zum Entzüken gefällt; aber auch ſolche, wo der Mangel der Verwiklung die Sachen völlig gleichgültig und langweilig macht. Die einfache Pracht verſchiedener Monumente der alten griechiſchen Baukunſt, entzükt das Aug eines Kenners; aber ein Luſtgarten, deſſen Plan und Anordnung wir auf einen Blik ganz überſehen, die Außenſeite eines großen Gebäudes, die innere Anordnung einer großen Menge der darin befindlichen Zimmer, die wegen ihrer Einfalt gleich ſo in die Augen fallen, daß man aus einem kleinen Theile die Beſchaffenheit des Ganzen erkennet, ſind völlig gleichgültige Dinge, bey denen wir ohne merklichen Ueberdruß uns nicht verweilen können.

Verwiklung ſcheinet überall nothwendig, wo ein Gegenſtand blos die Vorſtellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beſchäftigen ſoll, denn ſie verurſachet Nachdenken, Betrachtung, Vergleichung der Dinge, um ihren Zuſammenhang zu faſſen.

In der Epopöe und in dem Drama muß ſo viel Verwiklung ſeyn, als nöthig iſt, die Aufmerkſamkeit auf den Verlauf der Sachen geſpannt zu halten. Denn wenn auch gleich die ganze Handlung auf Rührung, oder Erregung der Empfindung abzielet, ſo wird dieſer Endzwek doch nur in ſofern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerkſamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenſchaftlichen Zuſtand der handelnden Perſonen nur in ſofern gerührt, und empfinden, was ſie ſelbſt empfinden, nur in ſofern, als wir uns in ihre Umſtände verſetzen. Dieſes thun wir aber nur, wenn wir alles, was ihnen begegnet, und [illegible], wie ſie ſich durch die ganze Handlung betragen, mit Aufmerkſamkeit beobachten. Wie man mit bloßen Füßen ſo ſchnell über glühende Kohlen weggehen kann, daß man ihre Hitze nicht empfindet, ſo machen auch die leidenſchaftlichen Scenen keinen Eindruk auf uns, wenn die Aufmerkſamkeit ſich nicht dabey verweilet, wenn wir nicht Zeit nehmen, oder uns die Mühe nicht geben, ſie zu faſſen. Die Aufmerkſamkeit aber können wir keinem Gegenſtand der Erkenntniß beharrlich geben, wenn nichts verwikeltes darin iſt. Weil alſo im Drama und in der Epopöe die Empfindung auf der Aufmerkſamkeit erfolget, mit der wir die Lage der Sachen, und den Fortgang der Handlung beobachten, ſo muß nothwendig Verwiklung darin ſeyn. Liegt ſie nicht ſchon in der Art, wie die Sachen geſchehen, ſo muß der Dichter ſie durch wohlüberlegte Anordnung hineinbringen, er muß uns die Würkung beſchreiben, oder ſehen laſſen, ehe wir die Urſache davon erfahren, oder er muß uns die Urſache groß und wichtig vorſtellen, ehe wir die Würkung davon ſehen. In beyden Fällen entſteht eine Verwiklung; denn wir ſehen etwas, deſſen Urſach, oder Würkung uns eine zeitlang verborgen iſt, und dieſes reizt die Aufmerkſamkeit ſich beſtändig zu genauer Beobachtung des Zuſammenhanges.

[illegible]

◆ ◆

(*) [illegible]

# Verzierungen.

(Schöne Künste.)

[illegible]

---

*) [illegible]

Feuer und Lustigkeit. Wie die Menge der kleinen Gedanken in Spitzfündigkeiten ausartet, so artet der Geſchmak am Schönen bey kindiſchen Gemüthern in Zierrath aus.

So gewiß es iſt, daß ein mäßiger und von geſundem Geſchmak begleiteter Gebrauch der Verzierungen, den Werken der ſchönen Künſte Annehmlichkeit und Reizung giebt; ſo gewiß iſt es auch auf der andern Seite, daß überhäufte und ohne Geſchmak angebrachte Verzierungen das beſte Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geſchmak gewählter Schmuk, kann auch die ſchönſten Perſonen noch vortheilhafter kleiden; aber wo alles von Geſchmeide und Schmuk ſtrotzet, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Ein vortrefflicher Kunſtrichter ſcheinet die Verzierungen in den Werken der Beredſamkeit für Dinge zu halten, die man mehr dem gemeinen Liebhaber als dem Kenner zu gefallen anbringt.*) Wahre Kenner ſehen überall auf das Weſentliche der Dinge, und finden das größte Wohlgefallen an Vollkommenheit; wer aber mehr Gefühl, als Kenntniß hat, durch die weſentliche Vollkommenheit der Dinge gerührt zu werden, ergötzt ſich an angebrachten Zierrathen. Es wird allemal gewiß ſo ſeyn, daß die größten Künſtler in jeder Art auch die größte Sparſamkeit in Verzierungen zeigen. In den griechiſchen Gebäuden, die aus der guten Zeit der Kunſt übrig geblieben ſind, findet man nur wenig Verzierungen; deſto verſchwendet ſind ſie aber an den ſo genannten gothiſchen Gebäuden der mittlern Zeiten, die man durch Schönheit und Pracht unterſcheiden wollte.

Es iſt kaum ein Theil der **Kunſt**, der mehr Geſchmak und Beurtheilung erfodert, als dieſer. Der Künſtler thut wol, der es ſich zur Maxime macht, in Anſehung der Verzierungen lieber zu wenig, als zu viel zu thun, da der gänzliche Mangel der Verzierungen kein Werk mangelhaft macht, die Ueberhäufung derſelben aber es gewiß verſtellt.

Es giebt Werke der **Kunſt**, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulaſſen. Wo Stärke, oder tiefe Rührung des Herzens geſucht wird, folglich in pathetiſchen und zärtlichen Gegenſtänden, ſcheinen ſie gar nicht ſtatt zu haben. Man kann überhaupt dieſes zur Grundregel der Verzierungen ſetzen, daß ein Werk um ſo viel weniger Zierrath verträgt, je mehr weſentliche äſthetiſche Kraft es beſitzt. Man findet in den Philippiſchen Reden des Demoſthenes, und in den Catilinariſchen und Philippiſchen des Cicero nichts von Schmuk, den der römiſche Redner ſonſt, wo er weniger ernſthaft war, vielleicht nur zu viel liebet. In blos unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, oder die Materie an ſich weniger wichtig, weniger ernſthaft iſt, können die Verzierungen zu Vermehrung der Annehmlichkeit viel beytragen.

Der Künſtler, dem es ein wahrer Ernſt iſt, zu unterrichten, oder zu rühren, denkt nie an Verzierungen, die dazu nichts beytragen können; aber der, der beluſtigen will, muß, wenn ſein Stoff dazu nicht hinreichend iſt, ſeine Zuflucht zu Verzierungen nehmen. Die griechiſchen Fabeln, die dem Aeſopus zugeſchrieben werden, und die lateiniſchen des Phädrus, ſind faſt durchaus ohne alle Verzierung, weil es den Verfaſſern um Ernſt am Unterricht zu thun war; hingegen ſieht man aus den häufigen Verzierungen in den Fabeln des la Fontaine, daß er mehr geſucht hat zu beluſtigen, als zu unterrichten.

---

*) Cultu et ornatu ſe commendat ipſe, qui dicit, et in ceteris judicium doctorum, in hoc vero etiam popularem laudem petit. Quintil. Inſt. L. VIII. c. 3.

Der Künſtler hat aber nicht blos zu beurtheilen, wo ſich Verzierungen ſchiken, ſondern auch wie ſie beſchaffen ſeyn ſollen. Quintilian hat in wenig Worten geſagt, was ſich hierüber ſagen läßt: Ornatus virilis, fortis, ſanctus ſit; nec effeminatam levitatem, nec ſuco eminentem colorem amet: ſanguine et viribus niteat. Die Verzierungen ſollen männlich, kräftig und keuſch ſeyn; ſie ſollen nicht weibiſchen Leichtſinn verrathen, auch nicht bloſſen Schimmer geben, ſondern wahre männliche Kraft und Bedeutung haben.

Die meiſten in der reinen griechiſchen Baukunſt gebräuchlichen Verzierungen, können als Beyſpiele zur Erläuterung dieſer Foderungen angeführt werden. Man begreift beynahe bey allen, wie ſie entſtanden, oder warum ſie da ſind, wie wir größtentheils in den Artikeln darüber angemerkt haben:*) und meiſt überall dienen ſie, das Anſehen der Feſtigkeit zu vermehren. Alſo ſind ſie nicht leichtſinniger Weiſe, oder aus bloſſem Eigenſinn angebracht: faſt überall ſind ſie einfach und von faßlicher Form, alſo nicht ausſchweifend oder üppig; ſie haben eine Bedeutung, indem ſie entweder zum Tragen, oder Unterſtützen dienen, wie die Kragſteine, oder zum feſtern Verbinden, wie die Schlußſteine und die durchlaufenden Bänder und Geſimſe, oder ſonſt ſchikliche Nebenbegriffe erweken, wie die Trophäen, Feſtonen und dergleichen. Nirgend ſind ſie bloſſer Schimmer, der ohne beſtimmten Zwek blos das Auge an ſich lokte: nirgend verbergen ſie die natürliche Form und einfache Geſtalt der weſentlichen Theile, an denen ſie angebracht ſind.

Hingegen ſiehet man in den ſpätern Gebäuden der Alten, die unter den Nachfolgern der erſten Kaiſer aufgeführt worden, Verzierungen, die nichts von den erforderlichen guten Eigenſchaften an ſich haben. Theile, die ſtark und feſt ſeyn ſollen, bekommen durch ausgeſchnitztes Laubwerk das Anſehen, als ob ſie ſchwach und zerbrechlich wären. Man ſieht Laub- und Schnitzwerk, deſſen Grund man nicht einſehen kann; ausgehauene Bilder an Schlußſteinen, die ein bloſſes Ohngefähr, oder eine völlig ausſchweifende, abentheuerliche Phantaſie dahin ſetzen konnte. Was ſeiner Natur nach gerade oder glatt ſeyn ſollte, iſt zur vermeynten Zierde zerbrochen oder verkröpft, oder durch Schnitzarbeit kraus gemacht.

Man kann kaum ſorgfältig genug ſeyn, zu verhüten, daß die Verzierungen nicht am unrechten Orte angebracht, nicht zu überhäuft ſeyen, nicht gegen die Art und gegen den Charakter des Werks, oder der Theile, denen ſie zur Zierde dienen ſollen, ſtreiten. Was nicht einen weſentlichen Theil hebt, oder unterſtützt, oder angenehmer macht, was blos angehängt iſt, ſcheint verwerflich.

Aber es wäre vergeblich, eine Materie, wobey es mehr auf gründlichen und feinen Geſchmak, als auf entwikeltes Denken ankommt, umſtändlicher zu behandeln.

**Verzierungen** (Decorationen) nennt man auch die Veranſtaltungen, wodurch auf der Schaubühne der Ort der Handlungen durch Mahlerey vorgeſtellt wird: aber uneigentlich; denn dieſe Verzierungen ſind nicht Nebenſachen zur Verſchönerung, ſondern weſentlich zum Schauſpiel gehörige Sachen. Von den Veranſtaltungen der Schaubühne, wodurch die Vorſtellung des Orts der Handlung in jedem Falle kann bewürkt werden, und von der Wahl der Scene haben wir bereits geſprochen.

---

*) S. Geſims; Sparrenkopf; Kragſtein u. ſ. w.

hen.*) Ueber das Beſondere in der unſt des Schauſpielmahlers bin ich icht im Stand, hier etwas befrie-igendes zu ſagen. In Anſehung es Geſchmaks iſt das Wichtigſte, was man dem Mahler der Schau-ühne zu ſagen hat, dieſes, daß er en Zweck ſeiner Arbeit bedenken, und nichts vorſtellen ſoll, als was othwendig iſt, die Wahrheit der Vorſtellung zu unterſtützen. Er muß chlechterdings blos darauf bedacht eyn, daß das Auge des Zuſchauers ie Scene für den wahren Ort der Handlung halte, und ſich ſorgfäl-ig hüten, daß das Auge keine Ge-egenheit finde, durch etwas unna-ürliches, oder unſchikliches, oder gegen das Uebliche ſtreitende, oder allzuſehr hervorſtechende, ſich von er Handlung ſelbſt abzuwenden, um ie Decoration zu tadeln, oder zu be-wundern. Er hat das Seinige zum Schauſpiel am beſten gethan, wenn er Zuſchauer gar nicht an ſeine Ar-beit denkt, ſondern nur auf die han-delnden Perſonen ſieht, und glaubt, daß er ſich würklich an dem Ort der Scene befinde.

◆ ◆

Von den **Verzierungen** überhaupt, oder einzelen Arten derſelben, han-deln: Hirol. da Porto (1630. Ihm wird in den Vite de' piu celebri Archit. Rom. 1768. 4. S. 424. eine Abhandl. degli Ornamenti della Archit. civile ſecondo gli Antichi zugeſchrieben, die ich aber nicht näher nachzuweiſen weiß.) — Nic. Goldmann (Abhandlung von den Verzierden der Architectur, welche durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden . . . Augsb. 1720. f. mit 5 Kpfrn. Auch gehört hieher, L. C. Sturms noch mehr erweiterte Sturmiſch-Goldmanniſche Baukunſt mit Sachen und Meublen, welche zu inwendigen Auszierungen dienen können, in 8 Heften, Augsb. f. mit 54 Kpfrn.) — **Ch. Cochin** (Ihm wird die Supplication aux orfevres, ciſeleurs, ſculpteurs en bois pour les appartemens . . . . und die Lettre d'une ſociété d'Architect. welche urſprünglich in dem Mercure erſchienen, und in dem Rec. de quelques pieces concernant les arts. Par. 1757. 12. geſammelt, und im 2ten Bd. S. 1. u. f. der Samml. vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſenſch. u. fr. Künſte, Berl. 1760. 8. ins Deutſche überſetzt worden ſind, zugeſchrieben.) — — F. A. Krubſacius (Gedanken von dem Urſprunge, Wachsthum, und Verfalle der Verzierungen in den ſchönen Künſten . . . . Leipz. 1759. 1778. 8.) — Moulin (Eſſais ſur l'art de decorer les Theatres, Par. 1760. 8. ein Gedicht.) — Leic. Poch (Etwas von Bauzierraten, nach modern antiquen Geſchmack, Augsb. 1781. 8. mit 21 Kpfrn.) — Fr. v. Scheyb (Der 12te Abſchn. im 2ten Bd. ſ. Köremon, S. 451. handelt von Verzierung à la Grecque. Der 59te. 60te Abſchn. im 2ten Thl. ſ. Oreſtrio, S. 284 u. f. von Verzierungen der Architectur; von Verzierungen in den übrigen Künſten der Zeichnung, und von grotesken Verzierungen. — In den Unterſuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. handelt das 6te Kap. S. 87. von den Verzierungen. — Von den Arabesken, ein Aufſ. im 2ten St. des teutſchen Merkurs v. J. 1789. — C. L. Stieglitz (Ueber den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, im 40ten Bde. der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — A. Riem (Ueber die Arabesken, in der Monatſchr. der Berliner Academie der Künſte, Bd. 1. St. 6. S. 276. Bd. 2. St. 1. S. 10. St. 3. S. 119.) — K. P. Moritz (Ueber die Archit. Zierrathe der Säulenordnungen, ebend. Bd. 3. St. 1. Vorbegriff zu einer Theorie der Ornamente, Berl. 1793. 8.) — Auch gehören noch mehrere Kap. aus des Laireſſe großen Mahlerbuch hieher, welche bey dem Art. Nebenwerk, S. 516. angeführt worden ſind. — —

---

*) S. Schaubühne; Scene.

Entwürfe zu Verzierungen von allerhand Art, ſind von ſehr vielen Künſtlern geliefert worden. Sie alle anzuzeigen, würde zu viel Raum einnehmen; ich ſchränke mich daher auf die merkwürdigſten unter ihnen ein. **Polydor Caldara**, Caravaggio gen. (Opere .... dis. ed intagl. da Giovb. Galeſtruzzi, f. 12 Bl. Auch ſind mehrere derſelben von Sp. Albert, u. a. m. geſtochen.) — **Steph. della Bella** (Friſes, Feuilles et Grotesques 18 Bl. Caprices 13 Bl. Ornamenti di fregi e fogliami 16 Bl. Div. Capricci 24 Bl. Ornamenti o Grotteſche 12 Bl. Diſegni varii d'Ornati, intagl. dal Cartres, f. u. d. m.) — **L. Barnacci** (Verſch. Verzierungen von ihm hat Melch. Küſſel geä.) — **Bald. Bianchi** (Fregi d'Architettura 1645. f. 48 Bl.) — **Gaet. Brunetti** (Ornamenti geſt. von Bierard, 4. 18 Bl. von Regun und Fletcher, 4. 60 Bl.) — **Dom. Santi** (Campi ornati d'Archit. .... intagl. da Dom. Mattioli, Bol. 1695.) — **Fil. Paſſerini** (Invenzioni d'ornamenti d'Architettura, e d'intagli diverſi, utili ai Argentieri, Intagliatori, Ricamatori etc. Rom. 1698. f.) — **Ferd. Bibiena** (In ſ. Varie Opere f. finden ſich Entwürfe zu mehrern Arten von Verzierungen.) — **Fr. Aquila** (Rac. de vaſi diverſi formati da illuſtri artefici antichi, e di varie targhe ſoprapoſte alle fabbriche più inſigni di Roma .... R. 1713. Qfol. 51 Bl.) — **Gaet. Chiaveri** (Ornamenti diverſi di porte e fineſtre in proſpettiva ... Dresd. 1743. fol. 30 Bl.) — **Giac. Albertoli** (Ornamenti div. ... inc. da Giac. Mercoli, Mil. f. 26 Bl.) — **Giov. Giardini** (Promptuar. artis argentariae, ex quo centum exquiſito ſtudio inventis, del. ac aere inc. tab. elegantiſſimae ac innumerae educi poſſunt noviſſimae ideae ... Rom. 1750. fol. 2 Thl.) — **Carlo Antonini** (Manuale di varj ornamenti, tratti delle fabbriche e fram. antichi .... Rom. 1777–1781. 4. 4 Thl.) — — **J. Catelle** (Livre de divers ornemens pour Plafonds, Galleries etc. gr. p. J. Poilly 1640. f. 11 Bl.) — **Ch. Errard** (Div. Ornemens .... gr. p. Lochon, 1651. f. 14 Bl.) — **Ch. le Brun** (Div. deſſeins de decorations de Pavillons f. 11 Bl.) — **Jean le Pautre** (Friſes et Ornem. modernes, 25 Bl. Nouv. Deſſeins d'Ornemens. S. gen. ſ. übrigen Arbeiten i. den Catal. de Mr. Mariette, Par. 1751. 8.) — **Loire** (Nouv. deſſeins d'ornemens de panneaux, lambris, caroſſes f.) — **J. G. Oppenort** (Deſſeins, couronnemens et amortiſſemens par deſſus portes, croiſées, niches etc. 46 Bl.) — **J. Ch. de la Foſſe** (Pendules, Tables etc. fol. 6 Bl. Girandoles, Bras de cheminées f. 6 Bl. Vaſes antiq. f. 6 Bl. Poeles, Piedeſtaux, Atheniennes, et Friſes, f. 6 Bl. Poeles ou Piedeſtaux, f. 4 Bl. Secretaires, Encoignures, Gueridons, f. 4 Bl.) Auch iſt, ſo viel ich weiß, die Suite d'Iconologie hiſtor. pour ſervir à la decoration, f. 101 Bl. von ihm.) — **La Londe** (Bordures et Cadres de differentes formes, f. 6 Bl. Bordures à l'uſage de la ſculpture, f. 12 Bl.) — **de la Joue** (Vaſes, f. 7 Bl.) — **Pineau** (Decorations pour toutes ſortes de chambres, f. 16 Bl.) — **Fr. Boucher** (Livre de Vaſes ..., 12 Bl. Nouv. Livre propre à ceux qui veulent apprendre à deſſiner l'ornement, f. 12 Bl. Livre d'Ecrans, 12 Bl. geä. von Huquier.) — **der jüngere Boucher** (Piedeſtaux, f. 6 Bl. Tablettes d'appui de croiſée, f. 6 Bl. Cippes, gaines et piedeſtaux, f. 6 Bl. Gaines et Piedeſtaux, f. 6 Bl. Croiſées en platte bande, f. 6 Bl.) — **Jean Berain** (Ein Verz. der von ihm geätzten Verzierungen findet ſich in dem Diction. des Artiſtes, Bd. 2. S. 419 u. f.) — **Demarteau** (Quatre Livres de Leçons d'Ornemens, dans le gout du crayon, f. 24 Bl. nach Hut u. a. m.) — **Germ. Audran** (Rec. de divers ornemens .... 15 Bl. nach

Ch. Errard

G. Charmeton. Livre de Vaſes, 6 Bl. Livre de Panneaux 6 Bl. Livre de Friſes, nach la Fage u. d. m.) — **Bacqueville** (Deux Livr. d'Ornemens, jezt von 12 Bl.) — **Huet** (Bonnet hat nach ihm Neun Hefte von Arabesken, f. jedes 4 Bl. geſtochen.) — **Babel** (Livre d'Ornemens 6 Bl. geſt. von Huquier.) — **And. Ch. Boule** (Livre d'Ornemens, 6 Bl.) — **Bourguet** (Suite d'ornemens d'orfevrerie) — **Delay** (Differentes Penſées d'ornemens arabeſques, überh. 12 Bl. Deux livres de Panneaux 14 Bl. Livre d'Ecrans chinois und Bordures d'Ecrans; Deux Livres pour principes d'ornemens, panneaux etc. jedes zu 12 Bl.) — **G. P. Cauvet** (Rec. d'ornemens à l'uſage des jeunes artiſtes qui ſe deſtinent à la decoration des Batimens. Par. 1757. f.) — Rec. d'ornemens à l'uſage des artiſtes pour la decoration des Batimens, 1777. fol.) — **P. Bourdon** (Livre d'ornemens pour les orfevres et les jouailliers 1793.) — — The principles of drawing ornaments made eaſy by proper Examples of leaves for mouldings, capitals, ſcrolls, huſks, foliage etc. ſ. a.) — **G. Alken** (A new book of ornaments, 6 Bl.) — **J. Pether** (A book of tablets, 6 Bl.) — **T. Law** (A new book of ornaments, 6 Bl. A book of Vaſes, 6 Bl.) — **Adrian** (Ornaments in Architecture. ....) — **Columbani** (A book of Vaſes, 6 Bl.) — **Gerard** (New book of foliage, 6 Bl.) — **G. Edwards** (A ſmall book of Ornaments, 6 Bl.) — **P. Paſtorini** (A new book of deſigns for girandoles, and glaſsframes, 10 Bl.) — Ornamental Iron works, or deſigns for fan lights, ſtair-caſe railing, window guard irons, lamp irons etc. 4. 21 Bl.) — **Chippendale** (Deſigns of the moſt elegant and uſeful houſehold furniture 1762. f. 200 Bl.) — **Hepplewhite** (Deſigns of houſehold furniture, fol. ....) — **Sim. Cammermeyer** (Zierratenbuch ....) — **J. G. Bergmüller** (Ganz neue und ſehr nützliche Schilden und Ornamente, f. 6 Bl.) — **Nilſon** (Ornemens modernes, f. 11 Bl.) — **J. Rump** (Oefen und Vaſen. f. 6 Bl.) — **J. S. Hildt** (Geſäße und Krüge. f. 4 Bl.) — **F. X. Habermann** (Laubwerk mit Landſch. f. 6 Bl.) — **W. H. Schwarz** (Racc. di varj Ornate, ant. e mod. geſt. von Zucchi.) — **C. T. Weinlich** (Oeuvr. d'Architect Dresd. 3 Hefte.) — G. B. Hagenauer — u. v. a. m. — —

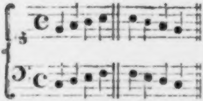
Von Verzierungen der Alten können, unter mehrern, Begriffe geben: Le Antiche camere delle Terme di Tito ... del. intagl. e color da L. Mirri ... Rom. 1776. f. Deſcript. des Bains de Titus ... gr. ſous la direction de Mr. Ponce, Par. 1759. f. — Collection des Peint. ant. qui ornoient les Palais, Thermes, Mauſolées, Chambres ſepulcrales des Emp. Tite, Trajan, Adrian et Conſtantin, gr. en 33 pl. R. 1781. f. — Arabeſques ant. des Bains de Livie et de la Ville Adrienne, gr. par Ponce, Par. 1789. fol. — u. a. m. — —

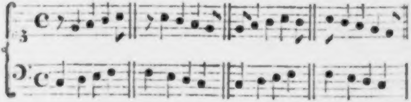
S. übrigens die Art. **Baukunſt**, **Cartouche**, **Fruchtſchnur**, **Groteske**, **Trophäen** u. d. m. — —

## Verzögerung.

(Muſik.)

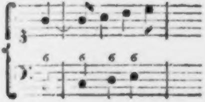
Es geſchiehet bisweilen, daß in der Muſik eine Stimme ihre Töne früher oder ſpäter angiebt, als der Gang des Geſanges, oder die Bewegung und Takt es erfoderten. In ſofern dieſes aus Ueberlegung geſchieht, um den Ausdruk zu unterſtützen, wird es unter die Kunſtgriffe gezählt, die unter den lateiniſchen Namen Retardatio und Anticipatio bekannt ſind. Man kann ſich beydes an folgenden Beyſpielen vorſtellen. Wenn zwey Stimmen auf folgende Art mit einander fortrüken:



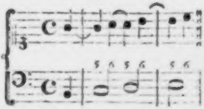


ſo haben beyde einen gleichen Gang; in beyden Stimmen werden die zuſammengehörigen Töne auf jeden Schritt zu gleicher Zeit angegeben: aber in folgenden Beyſpielen wird der Gang ungleich. In den zwey erſten Fällen bleibt die obere Stimme auf jeden Schritt um ein Achtel hinter der untern zurüke, und dieſes wird Verzögerung, Retardatio, genennt; in den beyden andern aber treten zwar im Niederſchlag beyde Stimmen zugleich ein, in den folgenden Taktzeiten aber tritt die obere Stimme auf jeden Schritt früher, als die untere ein; dieſes nennt man Voreilung, Anticipatio.

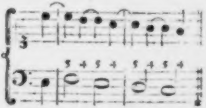
Es iſt offenbar, daß das Verzögern und Voreilen die Harmonie auf jeden Schritt verändert; es entſtehen dadurch verſchiedene Diſſonanzen, die aber im Generalbaß insgemein nicht angedeutet werden. Nur bey ganz langſamer Bewegung werden die daher entſtehenden Diſſonanzen als Vorhalte mit Ziffern bezeichnet, und müſſen in dem begleitenden Baſſe würklich angeſchlagen werden. Alſo müßte folgendes



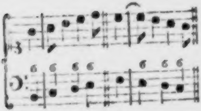
in dieſer Form



mit Anſchlagung aller Quinten in der Begleitung geſpielt werden. Denn obgleich hier auf den guten Taktzeiten Quinten auf Quinten kommen, ſo iſt eine ſolche Fortſchreitung doch gut, weil bey der 6 eine eigene gute conſonirende Harmonie ſteht. Im Abſteigen aber wäre dieſes unrichtig, weil nach den Quinten keine conſonirende Harmonie folget, wie dieſes Beyſpiel zeiget:



In folgenden zwey Fällen iſt die Voreilung der obern Stimme nicht zuläßig:



weil unvorbereitete Septimen und vorgehaltene Quinten ohne Vorbereitung auf einander folgen.

Die Sänger und Spieler bringen oft Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonſetzer nicht angezeigt hat, und gar oft ſind ſie von ſehr guter Würkung. Aber wer dieſes thun will, muß eine hinlängliche Kenntniß der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey anſtoße. Ueberdem muß man auch darauf Acht haben, ob die andern begleitenden Stimmen ſolche Veränderungen in dem Fortſchreiten zulaſſen. Wenn die Violinen, oder Flöten die Hauptſtimme im Unisonus begleiten, kann dieſe weder verzögern, noch voreilen, weil ſie mit den andern Stimmen lauter Secunden machen würde.

Mit den ſchiklichen und den Ausdruk habenden Verzögerungen und Voreilungen muß man das ſogenannte Schleppen und Eilen, das aus würklichem Mangel des Gefühls der wahren Bewegung entſteht, nicht verwechſeln; denn dieſes ſind wahre und ſchwere Fehler, die die ganze Harmonie eines Stüks verderben. Wer durchaus mit ſeiner Stimme jeden Ton um ein Achtel zu früh, oder zu ſpät angiebt, verurſachet eine völlige Verwirrung in der Harmonie. Doch iſt das Eilen noch erträglicher als das Schleppen, weil die eilende Stimme die andern bald mit ſich fortreißet.

## Vielſtimmig.

(Muſik.)

So nennt man den Satz, der aus mehr als vier Stimmen beſteht, deren jede ihre beſondere Melodie hat. In ſofern bey dem Dreyklang ein Intervall deſſelben verdoppelt werden muß, ſollte der vierſtimmige Geſang, der aus Baß, Tenor, Alt und Diſcant beſteht, auch ſchon zum vielſtimmigen gerechnet werden; denn eigentlich iſt der Satz vielſtimmig, der die Verdoppelung eines oder mehrerer zum Accord gehörigen Intervalle erfodert. Da nun der conſonirende Accord außer dem Grundton, der zum Fundamentalbaſſe gehört und für keine beſondere Stimme gerechnet wird, nur drey Intervalle enthält, die Octave oder Prime, deren Terz und Quinte, die in drey Stimmen können vertheilt werden, ſo erfodert die vierte Stimme bey jeder conſonirenden Harmonie ſchon die Verdoppelung oder Wiederholung eines der conſonirenden Intervalle. Indeſſen wird nach dem gewöhnlichen Gebrauch des Worts nur der Geſang, der mehr als vier Stimmen hat, vielſtimmig genennt; daher im vielſtimmigen Geſang auf jeden Accord, wenn er gleich, wie der weſentliche Septimenaccord, aus vier Intervallen beſteht, wenigſtens ein Intervall muß verdoppelt werden.

Beym vielſtimmigen Geſang hat man außer den allgemeinen Regeln des Satzes beſonders noch nöthig zu wiſſen, was für Intervalle zur Vermehrung der Harmonie ſollen verdoppelt werden. Wir haben deswegen hier vornehmlich zu zeigen, wie dieſe Verdoppelung am ſchiklichſten geſchehe.

Hier iſt vorerſt dieſes zur Grundregel anzunehmen, daß bey diſſonirenden Accorden die Diſſonanzen nicht können verdoppelt werden;

weil dieſes offenbar verbotene Octaven verurſachen würde. Denn da die Auflöſung der Diſſonanzen ihren Gang völlig beſtimmt, ſo müßte die verdoppelte Diſſonanz in beyden Stimmen, wo ſie vorkommt, einerley Gang nehmen, folglich würden dadurch nothwendig Octaven entſtehen.

Es iſt alſo eine allgemeine Regel, daß nur die Conſonanzen können verdoppelt werden. Dabey iſt dieſes die natürlichſte Ordnung, daß die Verdoppelung nach der Ordnung, in der die Conſonanzen erzeuget werden, geſchehe. Wir haben anderswo *) gezeiget, daß dieſe harmoniſche Progreſſion 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ u. ſ. f. alle conſonirenden Töne oder Intervalle in ihrer natürlichen Ordnung enthalte. Daher kann man den Schluß ziehen, daß, wo nur eine Conſonanz zu verdoppeln iſt, am natürlichſten die Octave $\frac{1}{2}$ verdoppelt werde; wo zwey zu verdoppeln ſind, Octave und Quinte $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$. Wo drey zu verdoppeln ſind, Octave, Quinte und die doppelte Octave $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, und ſo fort. Dieſes iſt die wichtigſte Grundregel zur Verdoppelung. Doch kann ſie nicht allemal genau beobachtet werden, weil dadurch bisweilen in irgend einer Stimme unharmoniſche Fortſchreitungen entſtehen könnten. Auch kann man aus der angezeigten Erzeugung der Conſonanzen zum vielſtimmigen Satz dieſe wichtige Regel herleiten, daß in den tiefen Stimmen die Conſonanzen weiter aus einander, in den obern aber näher an einander zu bringen ſind, wie ſchon anderswo angemerkt worden **).

Das Wichtigſte aber, was hiernächſt anzumerken iſt, iſt dieſes, daß man bey verwechſelten Accorden allemal die wahre Grundharmonie vor Augen habe; weil ohne dieſes nicht kann beurtheilt werden, ob ein Intervall könne verdoppelt werden, oder nicht. Durch die Verwechslung nimmt eine Diſſonanz oft das Anſehen der Conſonanz an, und kann dennoch nicht verdoppelt werden. So iſt z. B. in dem $\frac{6}{5}$ Accord die Quinte die eigentliche Diſſonanz *), und kann folglich nicht verdoppelt werden. Wenn man alſo ſagt: daß nur die Conſonanzen können verdoppelt werden, ſo iſt dieſes von den Conſonanzen des eigentlichen Fundamentaltones zu verſtehen, auf den man alſo beſtändig Aufſicht zu nehmen hat.

Bey den Accorden, die zufällige Diſſonanzen haben, muß die Verdoppelung der Conſonanzen, in welche die Diſſonanzen ſich auflöſen; vermieden werden. Wo z. B. 9 8 vorkömmt, verdoppelt man erſt Quinte und Terz, die Octave aber nur, wenn dieſes noch nicht hinlänglich iſt, alle Stimmen zu verſehen; bey 4 3 verdoppelt man erſt Quinte und Octave, und nur bey ſehr viel Stimmen die Terz des Baßtones; bey $\frac{9}{4}$ $\frac{7}{4}$ verdoppelt man erſt die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und dann die Terz; bey dem Sextenaccord, der die Septime zum Vorhalt hat, wird auch erſt die Octave des Baſſes verdoppelt, ehe man die Sexte dazu nimmt.

Eine wichtige Anmerkung zur Lehre des vielſtimmigen Satzes, kann aus den ſogenannten Mixturen der Orgeln gezogen werden. Denn daher kann man lernen, daß zu einem conſonirenden Accord in gehöriger Entfernung und Schwäche des Tones, mancherley Diſſonanzen mitgenommen werden konnen, ohne den Geſang diſſonirend zu machen. Wenn in einem Tonſtük ſo viel Stimmen wären, als Regiſter in einer großen

---

*) S. Saite; Klang.

**) S. Enge.

*) S. Quintſextenaccord.

Orgel ſind, ſo könnten die Töne in den verſchiedenen Stimmen nach Maaßgebung der Mixturen der Orgel ſehr füglich vertheilt werden.

Der vielſtimmige Geſang hat an ſich etwas feyerliches und großes, und iſt alſo vorzüglich bey ſolchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren ſind.

Es iſt vielleicht nicht ausgemacht, aber doch höchſt wahrſcheinlich, daß die Alten keinen vielſtimmigen Geſang gehabt haben. Insgemein ſchreibt man ſeine Einführung einem engliſchen Biſchof Dunſtan, der im zehnten Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der große Galiläi ſagt, daß nach allen von ihm angeſtellten Unterſuchungen ſich ergebe, der vielſtimmige Geſang ſey nicht früher, als 150 Jahre vor ſeiner Zeit aufgekommen. Dieſe Epoche würde gegen das Jahr 1430 fallen *). Der Abbe Le Beuf, der ſich ſehr tief in Unterſuchungen über die Beſchaffenheit der ältern Kirchenmuſik eingelaſſen, verſichert, daß man die älteſten Spuren des vielſtimmigen Geſanges erſt gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts finde **). Er ſoll daher entſtanden ſeyn, daß auf gewiſſen Stellen der Lieder, beſonders am Ende, zwey Stimmen, die ſonſt durchaus im Unisonus giengen, Terzen gegen einander geſungen haben. Dieſes nannte man Organizare in duplo. Wollte man den Schluß auf das Wort Amen, oder Alelujah, dreyſtimmig machen, ſo bekam ein dritter Sänger eine Stimme, die um eine Octave höher als die erſte war, und zum vierſtimmigen Schluß wurde auch die zweyte Stimme um eine Octave höher genommen.

Noch im vierzehnten Jahrhundert wurde der vielſtimmige Geſang, wie der angeführte franzöſiſche Schriftſteller beweiſet, von vielen für einen Mißbrauch, und für eine Verderbung des alten guten Geſanges gehalten; daher Pabſt Johannes XXII in einer Bulle vom Jahre 1322 denſelben einzuſchränken ſuchte *).

Im Grund aber kann doch die Bemerkung des Galiläi, nach welcher der vielſtimmige Geſang erſt um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts aufgekommen iſt, ihre Richtigkeit haben; denn das Organizare in duplo und triplo, war eigentlich nicht vielſtimmig, da dieſelbe Melodie von allen Stimmen um eine Terz und um eine Octave höher, als die Hauptſtimme, nachgeſungen wurde.

## Vierſtimmig.

(Muſik.)

Der Saz, der aus vier verſchiedenen Stimmen beſteht. Weil der vollſtändige conſonirende Dreyklang, außer dem Grundtone noch drey andere Töne in ſich begreift **), ſo gründet ſich die Kunſt des vierſtimmigen Sazes, in ſofern er von andern Arten des Sazes verſchieden iſt, darauf, daß durchaus die volle Harmonie genommen, und die verſchiedenen Töne derſelben ſo in die vier Stimmen vertheilt werden, daß jede einen reinen und fließenden Geſang habe.

Doch geht es nicht allemal an, die Töne der vier Stimmen aus der vollſtändigen Harmonie zu nehmen; man muß bald wegen der Auflöſung der Diſſonanzen, bald des leichtern und ſchönen Geſanges halber, bisweilen ein Intervall daraus weglaſſen, und dafür ein anderes verdoppeln. Selbſt bey dem Septimenaccord, der einen

---

*) S. deſſen Dialogo della Muſica antica e moderna.

**) S. deſſen Traité hiſtorique et pratique ſur le chant eccléſiaſtique. Paris 1741. 8. S. 74.

*) S. S. 90. in dem angezogenen Werke.

**) S. Dreyklang.

Ton mehr hat, als der Dreyklang, iſt es bisweilen nothwendig, daß die Quinte weggelaſſen, und dagegen die Octave des Baſſes verdoppelt werde.

Wo bey dem vierſtimmigen Satze Verdoppelungen nothwendig werden, muß man ſich nach den Regeln richten, die im vorhergehenden Artikel hierüber gegeben worden *).

Uebrigens iſt anzumerken, daß zur Fertigkeit der Kunſt des reinen Satzes überhaupt eine fleißige Uebung in vierſtimmigen Sachen das nothwendigſte ſey. Wer in dem vierſtimmigen Satz ſo geübet iſt, daß er alle Stimmen nicht nur rein, ſondern zugleich leicht und ſingbar zu machen weiß, hat die meiſten Schwierigkeiten der Setzkunſt überſtiegen.

Die wahre Vollkommenheit eines vier- und mehrſtimmigen Tonſtüks beſtehet darin, daß würklich jede Stimme einen ſchon an ſich wolklingenden, leichten und von den andern würklich verſchiedenen Geſang enthalte. Denn wo eine Stimme mehr die Art einer bloßen Ripienſtimme hat, oder öfters mit einer andern im Unisonus, oder in der Octave fortgeht, da wird der Geſang mehr drey- als vierſtimmig. Dieſe Vollkommenheit trifft man in den Werken der Neuern weit ſeltener an, als bey den ältern Tonſetzern, die ſtrenger auf den guten Geſang jeder der vier Stimmen hielten, als man gegenwärtig zu thun pflegt. Die beſten Muſter, die man dem angehenden Tonſetzer empfehlen kann, ſind unſtreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

## Vollkommenheit.

(Schöne Künſte.)

Vollkommen iſt das, was zu ſeiner Völle gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß das iſt, was es ſeyn ſoll. Demnach beſteht die Vollkommenheit in gänzlicher Uebereinſtimmung deſſen, das iſt, mit dem, was es ſeyn ſoll, oder des Würklichen mit dem Idealen. Man erkennet keine Vollkommenheit, als in ſofern man die Beſchaffenheit einer vorhandenen Sache gegen ein Urbild, oder gegen einen, als ein Muſter feſtgeſetzten Begriff hält. Es giebt zwar Fälle, wo wir über Vollkommenheit urtheilen, ohne völlig und gänzlich beſtimmt zu wiſſen, was ein Gegenſtand, in allen möglichen Verhältniſſen genommen, ſeyn ſoll; aber alsdann beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit ſolcher Dinge, ſondern nur das, davon wir einen Urbegriff haben. Wenn uns etwas von Geräthſchaft, ein Inſtrument, eine Maſchine, zu Geſichte kommt, deren beſondere Art oder Beſtimmung uns völlig unbekannt iſt, ſo halten wir doch etwas davon gegen feſtgeſetzte Urbegriffe; wir ſagen uns, dieſes iſt ein mechaniſches Inſtrument, oder eine Maſchine, u. ſ. f. Oder näher zu wiſſen, was es ſeyn ſoll, ſehen wir in vielen Fällen, daß etwas daran fehlt, daß etwas daran zerbrochen, oder etwas, das mit dem übrigen nicht zuſammenhängt, oder irgend etwas, das unſerm Begriffe von der Sache entgegen iſt; und in ſofern entdeken wir Unvollkommenheit darin. Eben ſo kann es auch ſeyn, daß wir eine uns in ihrer beſondern Art unbekannte Sache vollkommen finden, weil wir ſie gegen den Urbegriff einer etwas höheren Gattung, oder einer allgemeinern Claſſe der Dinge halten. Wenn wir ein uns unbekanntes Thier ſehen, das wir zu keiner Art zählen können, ſo erkennen wir doch überhaupt, daß es ein Thier iſt, und beurtheilen, ob es das an ſich hat, was zu einem Thier gehört. Wären wir in der Ungewißheit, ob es ein Thier

---

*) S. auch Verwechslung S. 674. f.

oder eine Pflanze ſey, ſo würden wir doch urtheilen, daß es zu der Claſſe der Dinge gehört, die erzeugt werden, allmählig wachſen und einen innern Bau haben, der dies allmähliche Wachſen verſtattet u. ſ. f. Und in ſofern wäre es möglich, Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdeken.

Durch Beobachten und Nachdenken bekommt jeder Menſch eine Menge Grund- oder Urbegriffe, (prænotæ, anticipationes, wie die alten Philoſophen ſie nannten,) gegen die er denn alles, was ihm vorkommt, hält, um zu beurtheilen, was es ſey, zu welcher Claſſe, Gattung, oder Art der Dinge es gehöre. Je mehr ein Menſch des Nachdenkens gewohnt iſt, je mehr deutliche Begriffe er hat, je geneigter iſt er, überall Vollkommenheit oder Uebereinſtimmung deſſen, was er ſiehet, mit ſeinen Urbegriffen zu ſuchen und zu beurtheilen.

Die Entdekung der Vollkommenheit iſt natürlicher Weiſe mit einer angenehmen Empfindung begleitet. Dieſes können wir hier als bekannt und als erklärt oder erwieſen annehmen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vollkommenheit äſthetiſche Kraft habe, folglich ein Gegenſtand der ſchönen Künſte ſey. Doch iſt ſie es nur in ſofern, als ſie ſinnlich erkannt werden kann. Eine Maſchine von großer Vollkommenheit, als z. B. eine höchſt genau gearbeitete und richtig gehende Uhr; die richtigſte und genaueſte Auflöſung einer philoſophiſchen, oder mathematiſchen Aufgabe; der bündigſte Beweis eines Satzes, ſind vollkommene Gegenſtände; doch nicht Gegenſtände des Geſchmaks, weil ihre Vollkommenheit ſehr allmählig und mühſam durch deutliche Vorſtellungen erkannt wird. Nur die Vollkommenheit, die man anſchauend, ohne vollſtändige und allmählige Entwiklung, ſinnlich erkennt und gleichſam auf einen Blik überſieht, iſt ein Gegenſtand des Geſchmaks. Wird ſie nicht erkannt, ſondern blos in ihrer Würkung empfunden, ſo bekommt ſie den Namen der Schönheit.

Es giebt verſchiedene Arten des Vollkommenen. eine Vollkommenheit in Zuſammenſtimmung der Theile zur äußerlichen Form; eine Vollkommenheit in der Zuſammenſtimmung der Würkungen; eine abſolute Vollkommenheit, die aus nothwendigen ewigen Urbegriffen beurtheilet wird; und eine relative, die man aus vorausgeſetzten, oder hypothetiſchen Urbegriffen beurtheilet. So ſind insgemein alle Reden, die Homer ſeinen Perſonen in den Mund legt, nach der Kenntniß, die wir von ihren Charakteren und der Lage der Sachen haben, höchſt vollkommen.

Auch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollſtändigkeit, Klarheit, ſind im Grunde nichts anders als Vollkommenheiten, und gehören in dieſelbe Claſſe der äſthetiſchen Kraft, weil ſie die Vorſtellungskraft gänzlich und völlig befriedigen. Was wir aber über alle dieſe Arten des Vollkommenen zum Gebrauch des Künſtlers zu erinnern fänden, iſt bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerkt worden *).

Vollkommenheit, von welcher Art ſie ſey, iſt allemal ein Werk des Verſtandes, und würkt auch unmittelbar nur auf den Verſtand. Wie viel Geſchmak und Empfindung ein Künſtler haben mag, ſo muß noch Verſtand und Beurtheilung hinzukommen, wenn er etwas machen ſoll, das durch Vollkommenheit gefällt.

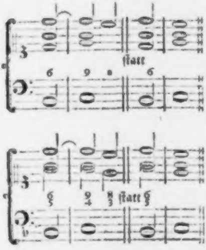
---

*) S. Ordnung; Richtigkeit; Klarheit.

# Vorhalt.

(Muſik.)

Eine Diſſonanz, die in einem Accord eine Zeitlang die Stelle einer Conſonanz vertritt und bald in dieſelbe übergeht. Es iſt bereits anderswo erinnert worden, woher es kommt, daß in der Fortſchreitung der Harmonie ein Ton oder mehrere, die zu einem vorhergehenden Accord gehören, noch auf dem folgenden eine Zeitlang liegen bleiben, und die Stelle anderer zu dem Accord gehöriger Töne einnehmen *). Wir haben dieſe Vorhalte zufällige Diſſonanzen genennt, weil ſie zu der Harmonie, oder zu dem Accord, in dem ſie ſtehen, nicht gehören, ſondern zufälliger Weiſe, weil ſie ſchon da liegen und der Uebergang von ihnen auf die dem Accord weſentlichen Töne eine gute Würkung thut, beybehalten werden. Dadurch unterſcheiden ſie ſich von der weſentlichen Diſſonanz, die als ein nothwendiger Ton zu dem Accord gehört und vor ſich da ſteht, da die Vorhalte nur eine Zeitlang die Stelle andrer Töne vertreten. Z. B.



Ein Vorhalt kommt immer auf der guten Zeit des Takts, damit das Diſſoniren fühlbarer ſey, und tritt auf der darauf folgenden ſchlechten Zeit in die Conſonanz über, deren Stelle er vertreten hat, als die Quarte in die Terz, die None in die Octave u. ſ. f. Der Vorhalt iſt von dem Vorſchlag darin verſchieden, daß dieſer nicht von der vorhergehenden Harmonie liegen bleibet, ſondern ohne dieſe Vorbereitung von dem eigentlichen Ton, den man hören ſollte, angeſchlagen wird, und dieſem hernach Platz macht.

Die Vorhalte kommen nur in dem ſogenannten ſchweren oder ſtrengen Styl vor, wo ſie wegen des empfindlichen Diſſonirens ſtarke Würkung thun. Es iſt aber dabey in Acht zu nehmen, daß der Vorhalt nicht länger daure, als die Conſonanz, an die er gebunden iſt. Man kann wol eine kürzere Note an eine längere, aber nicht eine längere an eine kürzere binden. Auch iſt es eine weſentliche Eigenſchaft des Vorhalts, daß er nur um einen einzigen Grad von der Conſonanz, an deren Stelle er ſteht, entfernt ſey.

# Vorſchlag.

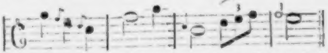
(Muſik.)

Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen ſollte, kommt, angeſchlagen wird. Er iſt allezeit die Ober- oder Unterſecunde des Tones, auf den man gehen will. In der Harmonie kommt der Vorſchlag nicht in Betrachtung; denn er dienet blos zu den melodiſchen Verzierungen. Der Vorſchlag hat keine beſtimmte Dauer, ſondern wird, nachdem der Vortrag dem Charakter des Stüks zufolge es erfodert, bald länger, bald kürzer gemacht.

---

*) S. Diſſonanz; Bindung.

Er wird deßwegen auch mit kleinen beſondern Noten angedeutet, deren Geltung ſelten beſtimmt wird. Zum Beyſpiel:



Gar viel Vorſchläge aber werden von Sängern und Spielern ohne Vorſchrift des Tonſetzers gemacht. Sie haben ſich aber dabey in Acht zu nehmen, daß ſie nicht zur Unzeit und nicht zu oft hinter einander kommen. Was hierüber anzumerken iſt, findet man in Herrn Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen, vollkommen gut angezeiget *). Wir merken nur noch an, daß der Vorſchlag unausſtehlich ſey, der von der None zur Octave vom Baſſe ganz am Ende genommen wird, beſonders wenn man ihn, wie öfters von gefühlloſen Spielern geſchieht, ſtark angiebt, und ſo lange hält, daß man den letzten Ton, der eigentlich den Schluß machen, und alles in Ruhe ſetzen ſoll, kaum mehr vernimmt.

◆ ◆

(*) Von dem Vorſchlage handelt, unter mehrern: **L. Mozart** (Im 9ten Hauptſtücke ſ. **Violinſchule**.) — **C. P. E. Bach** (In der 2ten Abtheil. des 2ten Hauptſt. ſ. Verſuchs über die wahre Art, das Clavier zu ſpielen.) — **F. W. Marpurg** (In dem 2ten Artikel des 9ten Hauptſt. ſ. Anleit. zum Clavierſpielen.) — **D. G. Türk** (Im 3ten Kap. ſ. Klavierſchule, und zwar von den Vorſchlägen überhaupt; von den veränderlichen Vorſchlägen; von den unveränderlichen Vorſchlägen; von den Nachſchlägen.) — —

# Vortrag.

(Redende Künſte.)

Iſt der Ausdruk der Rede durch Stimm und Gebehrde, oder das Vernehmliche der Rede, das nicht in dem Sinn der Worte, ſondern in dem Ton, in den Gebehrden und in dem Geſichte des Redners liegt. Dieſes iſt die Erklärung, die Cicero von dem Wort Actio giebt *). Jedermann weiß aus der täglichen Erfahrung, daß dieſelben Gedanken, derſelbe Sinn der Worte durch die Verſchiedenheit des Vortrages ganz verſchiedenen Eindruk machen; daß folglich der Vortrag ein wichtiger Theil der Beredſamkeit ſey. Es verdienet aber hier beſonders angemerkt zu werden, daß die zwey größten Redner des Alterthums, Demoſthenes und Cicero, ihn für den allerwichtigſten gehalten. „Der Vortrag," ſagt Cicero, „iſt das, was in der Rede die größte Kraft hat. Ohne ihn kann der größte Redner nichts ausrichten; aber ein mittelmäßiger, der ihn in ſeiner Gewalt hat, kann dadurch öfters die größten übertreffen. Man ſagt, daß Demoſthenes, als er gefragt wurde, was das Wichtigſte in der Kunſt zu reden ſey, dem Vortrag die erſte, und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe **)."

Darum verdienet die Betrachtung des guten Vortrags in der Theorie der redenden Künſte, eine beſonders genaue

---

*) S. 6. ff.

*) Facit (actio) dilucidam orationem et illuſtrem, et probabilem, et ſuavem, non verbis, ſed varietate vocum, motu corporis, vultu. Cic. in Top.

**) Actio in dicendo una dominatur. Sine hac ſummus orator eſſe in numero nullo poteſt: mediocris hac inſtructus, ſummos ſæpe ſuperare. Huic primas dediſſe Demoſthenes dicitur, cum rogaretur, quid in dicendo eſſet primum; huic ſecundas, huic tertias.

genaue Ausführung. Aber die Sache iſt faſt unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen. Man müßte beynahe die ganze Theorie der Muſik und der Pantomime deutlich vor Augen haben, um alles, was zum Vortrag der Rede gehört, anzeigen und beſtimmen zu können. Man müßte zeigen können, wie eine Folge von Tönen auch ohne den Sinn der Worte das Gehör angenehm zu unterhalten, und das Herz kräftig zu rühren vermögend ſey, und wie es zugehe, daß ein Menſch, ohne zu ſprechen, durch Stellung, Gebehrde und Mine verſtändlich und herzrührend ſprechen könne. Daß beydes täglich geſchehe, wiſſen wir aus der Erfahrung; aber deutlich zu zeigen, wie es geſchehe, und jede Kraft, die in dem Hörbaren der Rede und in dem Sichtbaren des Redners liegt, genau zu beſtimmen und pſychologiſch zu erklären, wäre ein Unternehmen, dem zur Zeit kein Philoſoph gewachſen iſt. Denn wenn er auch alles, was er durch den Vortrag fühlet, genau unterſcheiden, und den Grund jeder beſondern Würkung einſehen könnte: ſo fehlten ihm die Worte, das, was er erkennt und fühlt, auszudrüken. Wer wird z. B. um von hunderten nur einen beſondern Fall anzuführen, mit Worten beſchreiben können, in welchem Tone man das Wort Gott ausſprechen müſſe, wenn es ein Ausrufungswort, des Schrekens, oder der anbetenden Bewunderung, oder der geduldigen Unterwerfung ſeyn, und die Kraft haben ſoll, eine dieſer Empfindungen fühlen zu laſſen?

Wenn alſo der Vortrag der wichtigſte Punkt in der Beredſamkeit iſt, ſo iſt er gewiß auch der ſchwereſte, in der Theorie der Kunſt abgehandelt zu werden.

Es ſcheinet, daß die Griechen eine beſondere Kunſt daraus gemacht haben, die Werke der Dichter (vielleicht auch der Redner) geſchikt vorzutragen; ſo wie man gegenwärtig in der Muſik Künſtler hat, die ſelbſt keine Tonſtüke ſetzen, ſondern blos fremde Werke vortragen. Dieſer Kunſt gedenken einige Alten unter dem Namen Rhapſodia; und wie gegenwärtig die Inſtrumentiſten ſich in Geſellſchaften hören laſſen, ſo ließen ſich in Athen die Rhapſodiſten hören. Es gab ſolche, die ſich blos auf den Vortrag eines einzigen Dichters einſchränkten; weil ſie glaubten, daß die Kunſt zu ſchwer ſey, als daß ein Menſch ſie in allen ihren Zweigen beſitzen konnte. Ich beſinne mich in einem der Werke des Ariſtoteles geleſen zu haben, daß ein Rhapſodiſt beſonders über den Vortrag der Werke von kläglichem Inhalt geſchrieben habe. Plato hält dafür, daß der Einfluß des Himmels, oder die Begeiſterung dem Rhapſodiſten eben ſo nöthig, als dem Dichter *); und es läßt ſich aus einer Stelle des Euripides ſchließen, daß zu ſeiner Zeit die Kunſt des Vortrages zu einem hohen Grad der Vollkommenheit geſtiegen ſey: wenigſtens vermuthe ich, daß folgende Worte, die der Dichter der Hekuba in den Mund legt, die Schilderung irgend eines Rhapſodiſten derſelben Zeit ſeyn ſollten: „o! daß ich durch die Kunſt des Dädalus oder den Beyſtand irgend einer Gottheit den Ton der Stimme in den Armen und Händen, oder in den Haaren und in den Füßen hätte **)!“

Wir können hier nicht viel mehr thun, als daß wir einen Entwurf machen, nach welchem die wichtige Lehre vom Vortrage abzuhandeln wäre.

Zum Vortrage gehören zwey ſehr verſchiedene Dinge, das Hörbare der Rede, und das Sichtbare an dem Redenden. Jenes wird insgemein unter dem Namen der Declamation, dieſes unter dem Wort Action begriffen.

---

*) Im Geſpr. Jon.

**) Eurip. Hecub. vſ. 836-838.

Die vollkommene Declamation muß drey Haupteigenſchaften haben: Deutlichkeit, Wolklang, und einen dem Inhalt gemäßen Ausdruk. Wir haben über jede dieſer Eigenſchaften verſchiedenes anzumerken.

1) Die Deutlichkeit des Vortrages erfodert erſtlich eine helle und volltönende Stimme, die zwar großentheils von dem Bau der Werkzeuge der Sprache abhängt, aber durch fleißige Uebung zu größerer Vollkommenheit kann gebracht werden. Zweytens, eine gute Ausſprache der Buchſtaben, Sylben und Wörter, die durch fleißiges Ueben ebenfalls zu erhalten iſt. Wir empfehlen denen, die ſich in dieſen beyden Stüken üben wollen, das, was Plutarchus in dem Leben des Demoſthenes von den Uebungen dieſes großen Redners, ſeine Stimme und Ausſprache zu verbeſſern, anführet, mit Ueberlegung nachzuleſen. Den Lehrern und Vorſtehern der Schulen aber, iſt die tägliche Uebung der Jugend zur Verſtärkung der Stimme und zur deutlichen Ausſprache auf das nachdrüklichſte zu empfehlen.

Drittens wird zur Deutlichkeit des Vortrages erfodert, daß die Worte eines Satzes, und die einzeln Redeſätze einer Periode in einem unzertrennlichen Zuſammenhang vorgetragen werden, ſo daß der, der auch den Sinn der Worte nicht verſtünde, die Eintheilung der Rede in kleinere Glieder und größere Perioden vernehmen könnte. Dieſes hängt von dem Gang, oder der Bewegung der Rede, von der genauen Beobachtung der oratoriſchen Accente, der größern und kleinern Ruhepunkte und der Clauſeln oder verſchiedenen Cadenzen ab. Nur die Worte fallen als ein unzertrennlicher Redeſatz ins Gehör, die in einer genau zuſammenhangenden und nirgend unterbrochenen Bewegung, als Glieder einer Kette in einander geflochten ſind, ſo daß das Gehör bey jedem Worte noch etwas folgendes erwartet, bis endlich ein Ton vorkommt, der es etwas beruhiget, und ihm einige Verweilung verſtattet. Ohne große Weitläuftigkeit und eine völlige Entwiklung der mechaniſchen Beſchaffenheit des Geſanges iſt es nicht möglich, dieſen Punkt des deutlichen Vortrages gehörig zu erläutern. Wer aber aus der Muſik weiß, wie es zugeht, daß auch Unerfahrne fühlen, welche Töne zuſammen einen Takt, und welche Takte ein rhythmiſches Glied ausmachen, der wird auch begreifen, wie mehrere Wörter blos durch den Ton, ohne Rükſicht auf die Bedeutung, als ein Satz der Rede ins Gehör fallen. Man muß wiſſen die Töne ſo zuſammenzuhängen, daß man bey keinem ſtille ſtehen kann, ſondern etwas nothwendig folgendes dabey empfindet, bis man auf eine gewiſſe Stelle gekommen, die einen größern oder kleinern Ruhepunkt verſtattet. Da dieſes in dem Geſang weit deutlicher zu bemerken iſt, als in der Rede, ſo könnte der Tonſetzer dieſen Punkt des deutlichen Vortrages dem Redner am beſten erklären. Deswegen ſetzen auch die Griechen mit Recht die Muſik unter die Wiſſenſchaften, darin der künftige Redner wol ſollte geübet werden *). Wer das, was wir über den Takt und Rhythmus geſagt haben, wol überlegt, wird einſehen, worauf es in Anſehung dieſes Punkts ankomme.

Endlich gehört auch ein richtiges Maaß des Geſchwinden und Langſamen zur Deutlichkeit des Vortrages. Zu ſchnelles Reden macht einzele Sylben und Wörter undeutlich, zu langſames aber macht die Eintheilung in Worte und Sätze unvernehmlich.

---

*) Man ſehe, was Quintilian im 10 Cap. des 1 B. ſeiner Institutiones oratoriae davon ſchreibt.

Wer uns die Sylben langſam einzeln vorzählt, ſagt uns keine Worte, ſondern blos Sylben, ſo wie der, der buchſtabiret; und die ſo langſame Aufzählung einzeler Worte macht keine Redeſätze, ſondern blos unzuſammenhangende Worte.

Von den Accenten und der Bewegung hängt eigentlich das Rhythmiſche der Rede ab. In den Tonſtüken läßt ſich die Deutlichkeit, oder Faßlichkeit des Rhythmiſchen am leichteſten bemerken. Alſo könnte niemand beſſer und gründlicher über dieſen Punkt des Vortrages ſchreiben, als ein Tonſetzer. Ich halte dafür, daß es wol möglich wäre durch die Art der Notirung, die wir zur Bezeichnung des Rhythmus gebraucht haben *), die Declamation jeder Periode, wie die gröſte Deutlichkeit des Vortrages es erfodert, anzudeuten; und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Alten ſich bisweilen einer ſolchen Notirung bedient haben. Etwas von dieſer Bezeichnung iſt durch den Gebrauch der kleinern und gröſſern Unterſcheidungszeichen der Ruhepunkte bereits eingeführet; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannichfaltigkeit der Ruhepunkte beſtimmt auszudrüken.

Wenn wir dieſer Punkte blos Erwähnung thun, ohne ſie weiter auszuführen, ſo geſchiehet es deswegen, weil es ſchon nützlich iſt, dem Redner die verſchiedenen Dinge, denen er zum Vortrag nachzudenken hat, anzuzeigen, da denn ſein eigenes Nachdenken ihm das Nähere an die Hand geben wird. Ohne unendliche Weitläuftigkeit wäre es nicht möglich, dieſe Sachen auszuführen. Wir müſſen hier mit Quintilian ſagen: Haec quam breviſſime potui, non ut omnia dicerem ſectatus, quod infinitum erat; ſed ut maxime neceſſaria.

Die Deutlichkeit des Vortrages überhebt den Zuhörer alles Beſtrebens die Rede richtig zu vernehmen, und verſtattet ihm die Muße, die volle Kraft derſelben deſto ſtärker zu empfinden; und in ſofern iſt die Deutlichkeit eine äſthetiſche Eigenſchaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenſchaft der Declamation iſt der Wolklang. Dieſer hängt nun erſtlich wieder von dem Klang der Stimme überhaupt ab. Ein Menſch hat vor dem andern einen angenehmern Ton der Stimme; worin er beſtehe, läßt ſich leichte fühlen, aber unmöglich beſchreiben. Alſo haben wir über dieſen Punkt nichts anderes anzumerken, als daß wir dem künftigen Redner empfehlen, ſich die äuſſerſte Mühe zu geben, die Fehler ſeiner Stimme zu verbeſſern, oder ihm rathen, wenn er es durch keine Bemühung dahin bringen kann, ſeine Stimme angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutreten. Denn wenn er auch die vortreflichſten Sachen ſagte, ſo würde eine unangenehme Stimme jedermann abſchreken, ihn zu hören. Wir müſſen den Sangmeiſtern überlaſſen, die Mittel anzuzeigen, wodurch die Stimme Annehmlichkeit bekömmt.

Aber der Wolklang hängt nicht blos von der Annehmlichkeit der Stimme ab. auch die Ausſprache muß angenehm ſeyn. Hiezu wird erfodert, daß die Mitlauter, oder die ſogenannten ſtummen Buchſtaben leicht und flüchtig, die Selbſtlauter aber hell und nachdrüklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrehen ausgeſprochen werden. Die Rede wird ungemein rauh und hart, wenn man ſich auf den ſtummen Buchſtaben verweilet, und ihnen zu viel Deutlichkeit giebt. Wer die Wörter: Grundſatz; Nehmen u. d. gl. ausſpricht, als ob ſie wie Gr-r-un-n-dſat-tz; N-e-hm-men-n, geſchrieben wären, wird nur der ſchön-

ſten

---

*) S. Rhythmus, IV Th. S. 101 f.

ſten Stimme ſehr unangenehm ſprechen. Auch iſt das Schleppen, oder zu lange Ziehen der wolklingendſten Selbſtlauter, um ſo viel mehr der weniger wolklingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: Und, Grund u. d. gl. ſo ausſprechen, daß das U darin lang und geſchleppt wird, wie in dem Worte Huhn. Auch das Verdrehen der Vocalen, als ob ſie Doppellauter vorſtellten, iſt einer der größten Fehler gegen den Wolklang der Ausſprache. Man höret bisweilen Hand ausſprechen, als ob es wie Ha-and geſchrieben wäre.

Ferner gehört zur guten Ausſprache ein angemeſſener Grad der Flüchtigkeit, oder Schnelligkeit, und einige Mannichfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörigen Sylben ihren Zuſammenhang bekommen, daß ſie als ein Wort und nicht als einzele Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichtönend, oder monotoniſch ſind, und wenn nicht eine gefällige Abwechslung des Hohen und Tiefen, des Nachdrüklichen und Leichten, des Langen und Kurzen in der Folge der Sylben und der Worte beobachtet wird. Aber dieſe Abwechslung muß flüchtig und leicht bewerkſtelliget werden. Der ſchönſte Vers verlieret, durch langſames Scandiren, alles Angenehme des Klanges.

Eben dieſes iſt auch von den einzelen Redeſätzen, woraus die Perioden beſtehen, zu merken. Daß einige Säze leichter und ſchneller, andere etwas ſchwerer und langſamer, einige mit ſteigender, andere mit fallender Stimme, einige mit kaum merklichen, andre mit mehr fühlbaren Clauſeln, oder Abfällen ausgeſprochen werden, giebt der Rede eine Art von Melodie, wodurch ſie ſehr angenehm werden kann. Bey der Unmöglichkeit, alles, was hiezu erfodert wird, durch deutliche Beyſpiele zu zeigen, können wir nichts weiter thun, als dem künftigen Redner eine tägliche Uebung der wolklingenden Declamation zu empfehlen. Er nehme zu ſolchen Uebungen einige von guten Rednern geſchriebene wolklingende Perioden vor ſich, verſuche jede davon auf mehr als einerley Art herzuſagen, und bemerke bey jeder Veränderung die Verſchiedenheit der Würkung auf den Wolklang. Noch beſſer wäre es, wenn er dieſe verſchiedentlich abgeänderte Declamation einer Periode durch andere vornehmen ließe, und durch aufmerkſames Anhören den Grad des Wolklanges bey jeder Wiederholung zu empfinden ſuchte.

3. Die dritte Eigenſchaft der vollkommenen Declamation iſt der gute Ausdruk, oder die Uebereinſtimmung des Klanges der Rede mit ihrem Inhalt. [*] Die Muſik beweiſet, daß jede Leidenſchaft und jede beſondere, ſowol ruhige als unruhige Lage des Gemüthes durch Ton und Bewegung könne geſchildert werden; und man höret auch täglich, daß in dem Ton der gemeinen Rede in gar viel Fällen mehr Kraft liegt, als in dem Sinn der Worte. Man ſtelle ſich vor, daß folgende Worte in dem wahren Ton der tiefſten Wehmuth ausgeſprochen worden:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich ſehe
Geſpitzte Keile!

So wird man begreifen, daß der, der den Sinn der Worte nicht verſtünde, dennoch durch den bloſſen Schall weit ſchmerzhafter würde gerührt werden, als der, der ohne Ton den Sinn der Worte vernähme. Die Worte, Wehe! Wehe! bedeuten nichts, als daß ſie uns ſchlechtweg anzeigen, der Menſch, der ſie ſpricht, leide; aber der Ton macht, daß wir ſein Leiden würklich empfinden.

Der Redner alſo, der den Vortrag völlig in ſeiner Gewalt hat, kann uns durch Ton und Bewegung der Stimme in jede Gemüthsfaſſung ſetzen; er kann uns ruhig und gelaſſen, zum Nachdenken aufmerkſam, munter und fröhlich, zärtlich, traurig, unruhig, verzagt, herzhaft oder ängſtlich machen. Stimmt alſo dieſe in Ton und Bewegung liegende Kraft mit dem Sinn der Worte genau überein, ſo bekommt die Rede ſelbſt eine unwiderſtehliche Kraft. In der Beredſamkeit iſt alſo nichts wichtiger als die Kunſt, die Kraft der Rede durch den Vortrag zu unterſtützen. Dieſer beſondere Theil der Declamation kann aber ſo wenig, als die andern durch Worte gelehret werden. Alles, was man hiebey thun kann, und was in der That von großem Nutzen iſt, beſteht darin, daß der Redner auf das Beſondere, was zu dieſem Ausdruk gehöret, aufmerkſam gemacht werde.

Zuerſt kommt alſo der Ton der Stimme ſelbſt in Betrachtung. Ein einzeler unartikulirter Laut kann fröhlich oder traurig, heftig oder ſanft und gelaſſen klingen. Er bekommt ſeine äſthetiſche Kraft theils von dem Grad der Stärke, von der Langſamkeit und Schnelligkeit, von dem Nachdruk oder der Flüchtigkeit, womit er ausgeſprochen wird; theils von dem Ziehen, oder Stoßen, oder Anſchwellen, oder andern Arten ſeiner Erzeugung; theils von dem Ort, wo er gebildet wird, oder wo er zu entſtehen ſcheinet, da er bald tief aus der Bruſt, bald aus der Kehle zu kommen, bald nur in dem Munde, oder gar nur auf den Lippen ſelbſt gebildet zu ſeyn ſcheinet. Es iſt völlig unmöglich, alle Verſchiedenheiten, die der Ton einer einzigen Sylbe annehmen kann, und jeden Ausdruk, den dieſe Verſchiedenheiten ihm geben, zu beſchreiben. Dieſes kann nur empfunden werden. Aber es iſt für den Redner wichtig, daß er ſich im genauen Beobachten und Empfinden dieſer Verſchiedenheiten fleißig übe. Die vorher angeführten Worte des Klanges können ſo ausgeſprochen werden, daß ſie blos zärtliche und gleichſam ſchmachtende Traurigkeit ausdrüken. Dies würde geſchehen, wenn man die Worte Wehe! Wehe! aus der Kehle ſanft und gelaſſen, langſam und mit einer allmähligen Wendung oder Inflexion des Tones auf der erſten Sylbe jedes Worts ausſpräche. Tiefere Wehmuth würden ſie ausdrüken, wenn der Ton auf der erſten Sylbe tief aus der Bruſt, mit einem dumpfigen Ton, allmählig etwas verſtärkt und ſich in der zweyten Sylbe verlierend, ausgeſprochen würde. Schrekhaft würden ſie klingen, wenn ſie mit lautem, offenem Schreyen, einem hellen Ton, ſchnell hintereinander, als wenn man um Hülfe rufte, vorgebracht würden. Es iſt aber unendlich viel leichter mit der Stimme ſolche Veränderungen des Vortrages vorzunehmen, und ihre verſchiedene Würkung zu beobachten, als ſie zu beſchreiben. Alſo müſſen wir uns begnügen, nur dieſes einzige Beyſpiel angezeiget zu haben; das übrige muß dem eigenen Fleiß des angehenden Redners überlaſſen werden. Weil es hier blos auf Erfahrung ankommt, ſo muß er ſich angelegen ſeyn laſſen, jede Gelegenheit, wo er Menſchen, die in Leidenſchaft geſezt ſind, ſprechen höret, ſich zu Nuze zu machen, um ſeine Beobachtungen zu vermehren. Dadurch wird er fühlen lernen, wodurch ein Ton fröhlich, zärtlich, ſchmeichelnd, kriechend, demüthig, oder traurig, kläglich, ſcheltend, zornig, ſtreng, wodurch er flüchtig, gleichgültig, ernſthaft, feyerlich wird. Denn es iſt außer Zweifel, daß blos der Ton der Rede alle dieſe Eigenſchaften annehmen könne.

Nach dem Ton, ſeiner Bildung und Stimmung kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruk in Betrachtung. Die Tonſetzer unterſcheiden nicht nur die verſchiedenen Grade des Geſchwinden und Langſamen in der Bewegung, durch ihre Kunſtwörter **Allegro, Andante, Largo,** u. d. gl. ſondern auch noch den beſondern leidenſchaftlichen Charakter, den ſie durch die Worte **Vivace, Moderato, Grave, Gratioſo, con Tenerezza** und dergleichen ausdrüken. Die Tanzmelodien beweiſen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruk der beſondern Arten der Empfindung beytrage. Da ſie insgemein ohne Worte nur durch Inſtrumente vorgetragen werden, ſo müſſen die Tonſetzer nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdruks, der aus der Art der Bewegung entſtehet, in ihrer Gewalt haben, da Redner und Dichter ſich zum Theil auch auf den Sinn der Worte verlaſſen können. Deswegen kann der Redner nur in der Schule der Muſik alles lernen, was er über die Bewegung der Stimme zu beobachten hat. So kläglich die vorher angeführte Stelle aus der bekannten Ramleriſchen Cantate dem Sinne nach iſt, ſo wird ſie jeder Tonſetzer in einer ſolchen Bewegung, und Taktart ſetzen können, die, des kläglichen Sinnes ungeachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtſinn ausdrukt.

Es iſt um ſo viel wichtiger, die wahre Bewegung für jeden Ausdruk zu treffen, da ſie die leidenſchaftliche Bildung der einzelen Töne, wovon vorher geſprochen worden, entweder erleichtert, auch wol an die Hand giebt, oder gar unmöglich macht. Denn wo irgend eine Sylbe nach Art der Bewegung auf eine ſchlechte Taktzeit fällt, ſo iſt es nicht möglich ihr einen leidenſchaftlichen Nachdruk zu geben, weil die Bewegung ein leichtes Anſchlagen derſelben erfodert. Dem Redner iſt alſo zur kräftigen Declamation eine genaue Kenntniß von den Eigenſchaften und Würkungen des Rhythmus unumgänglich nothwendig. Er muß für jede Periode der Rede, nach dem in dem Sinne liegenden Ausdruck, den ſchiklichſten Rhythmus zu wählen wiſſen, ſonſt iſt es nicht möglich, daß er überall die wahre Declamation treffe. Da die Theorie des Rhythmus ſelbſt noch ſo wenig bearbeitet iſt, ſo kann man auch dem Redner keine beſtimmte Regeln über die beſondern Fälle der Declamation geben. Wer indeſſen zu wiſſen verlanget, was etwa hierüber von den beſten Lehrern der Redner geſagt worden, den verweiſen wir auf das dritte Capitel des eilften Buchs der Inſtitution des Quintilians.

Jede Leidenſchaft und überhaupt jede beſondere Gemüthslage hat nicht nur ihre eigene Art, ſondern in dieſer Art auch ihren Grad der Würkſamkeit; und beydes kann durch rhythmiſche Bewegung ausgedrukt, oder geſchildert werden. Das ruhige, gelaſſene, ſanfte, zärtliche, das lebhafte, heftige, ſtürmiſche, und mehr dergleichen Eigenſchaften unſrer innern Würkſamkeit, können durch rhythmiſche Bewegung fühlbar gemacht werden; dieſes iſt durch die Muſik völlig außer Zweifel geſetzt. Alſo muß der Redner, ſo genau als ihm möglich iſt, dieſe Uebereinſtimmung zwiſchen der rhythmiſchen Bewegung der Töne, und den Gemüthsbewegungen, ſorgfältig bemerken. Dieſes iſt der Weg, auf dem er zum wahren Ausdruk der Declamation kommen kann. Dann kommt es in jedem beſondern Fall noch darauf an, daß er ſich befleiße, die wahre Gemüthslage, in welcher jede Periode der Rede muß vorgetragen werden, genau zu treffen, und daß er Empfindſamkeit genug habe, ſich in dieſelbe zu ſetzen. Hat er dieſen Punkt gewonnen, ſo wird er auch

auch Ton und Bewegung treffen: die Kunſt aber, oder die genauere Kenntniß der Beſchaffenheit der rhythmiſchen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel ſey von dem erſten Punkt des Vortrages der Declamation geſagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen ſeyn, ſo muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört, übereinſtimmen. Es iſt unnöthig hier zu wiederholen, was ſchon an ſo mancher Stelle dieſes Werks angemerkt worden, daß Stellung, Gebehrden und Geſichtszüge bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit ſolcher Kraft ausdrüken, daß empfindſame Menſchen durch das bloße Anſchauen diejenigen Empfindungen fühlen, die ſie an andern ſehen *). Wie dieſes Sichtbare bey jeder verſchiedenen Gemüthslage beſchaffen ſey, kann Niemand beſchreiben; auch kann das Wenigſte, was das Auge dabey entdekt, nur genennt werden. Man kann alſo dem Redner nichts ſagen, als: er ſolle ſich die verſchiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden, und der veränderten Geſichtszüge bekannt machen; ſich fleißig üben, ſie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und dann, wo er zu reden hat, ſie am rechten Orte anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Mine können ſehr verſtändlich und nachdrüklich, und deſſen ungeachtet ſchlecht und dem Redner unanſtändig ſeyn. Sie müſſen nicht blos wahr, oder natürlich, ſondern auch ſo, wie es einem wolerzogenen, geſezten und wolgeſitteten Menſchen anſtändig iſt, von Anſtand und Geſchmak begleitet ſeyn. Denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, ſind zwar bey allen Menſchen verſtändlich: aber bey vielen haben ſie etwas ungeſittetes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menſchen von feinerm Geſchmak anſtößig iſt. Ueberhaupt iſt eine gewiſſe Mäßigung der Leidenſchaften, und ein gewiſſer Anſtand in allen Bewegungen der Gliedmaaſſen und veränderten Geſichtszügen, Menſchen von ausgebildetem Geiſt und Herzen eigen. Die Freude wirkt bey kleinen, kindiſchen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das geſeztern Menſchen lächerlich iſt. So kann jeder andere ſichtbare Ausdruk der Empfindung zwar verſtändlich, aber auf mancherley Weiſe dem guten Geſchmak und feinern Sitten anſtößig ſeyn. Wollte man dem Redner alles ſagen, was hierüber zu ſagen iſt, ſo müßte man ſich in umſtändliche Ausführung deſſen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntniß und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menſchen ändern, einlaſſen.

Ueberhaupt aber merke man ſich, daß bey geſitteten Menſchen alle Gebehrden, Bewegungen und Minen weit gemäßigter und weniger auffallend ſind, als bey rohen und ungeſitteten. Dieſe haben weniger Nachdenken, und bilden ſich ein, daß andere, ſo wie ſie ſelbſt, den Sinn ihrer Reden nicht genugſam faſſen, wenn ſie nicht alles durch ſichtbare Zeichen unterſtüzen. Daher reden ſie mit Händen und Füßen ſelbſt da, wo ſie nicht im Affect ſind, ſondern blos unterrichten wollen. Dies iſt eigentlich das, was man Geſticuliren nennt, und iſt der unangenehmſte Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andre Bezeichnung verſtehe. Nur da, wo das Herz empfindet, wirkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaaßen, deren Bewegung die

---

*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung, Gebehrden, Schönheit, hierüber geſagt worden.

Stärke der Empfindung anzeiget. Da iſt alſo Action nothwendig; doch nur ſo weit, als ſie auch einem geſetzten Manne von der Empfindung gleichſam abgezwungen wird. Verſchiedene noch hieher gehörige Anmerkungen ſind bereits in andern Artikeln angeführt worden.*)

◆ ◆

Von dem Vortrage überhaupt handeln, unter mehrern: **René Bary** (Methode pour bien prononcer un diſcours et le bien animer, Par. 1679. 1708. 12.) — Reflex. ſur la declamation, in dem 24ten Bde. der Hiſt. des Ouvr. des Savans. — **Leon de Gallois, S. de Grimareſt** (Traité du Recitatif dans la Lecture, dans l'action publ. dans la declamation et dans le chant, avec un traité des accens, de la quantité . . . Par. 1707. 12. Rotterd. 1740. 12. Deutſch, im 4ten Bde. S. 231. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der ſch. Wiſſenſch. u. der ſch. Künſte, Berl. 1761. 8.) — **L. Riccoboni** (Penſées ſur la declamation, Par. 1738. 8.) — **Watts** (Art of Reading . . . .) — **J. Maſon** (Eſſais on Elocution, or Pronounciation, L. 1749. 1761. 8.) — **Th. Sheridan** (A courſe of Lectures on Elocution, 1762. 4. Lectures on the art of Reading, 1744-1775. 8. 2 Bde. 1787. 8. 2 Bde. Deutſch, von R. G. Löbel, Leipz. 1793. 8. 2 Thl.) — **J. Rice** (An Introd. to the art of reading with propriety and energy, Lond. 1765. 8.) — **Joſ. Steele** (Proſodia rationalis, or an Eſſay towards eſtabliſhing the melody and meaſure of ſpeech, to be expreſſed and perpetuated by peculiar ſymbols, Lond. 1775. 4. Verb. u. verm. 1779. 4.) — **W. Enfield** (Vor ſ. Speaker 1775. 8. findet ſich ein Eſſay on Elocution. Exerciſes on Elocution, 1780. 8.) — Help to Elocution, 1780. 8.) — **J. Walker** (Elements of Elocution, or Lectures on the art of reading. Lond. 1781. 8. 2 Bde. Hints for improving in the art of reading 1783. 8. Rhetorical Grammar, or Courſe of leſſons in elocution, 1784. 4. The melody of ſpeaking delineated . . . . 1787. 8.) — **J. C. F. Rellſtab** (Verſuch über die Vereinigung der muſikal. und oratoriſchen Declamation . . . Berl. 1786. 4. Vorzüglich für Tonkünſtler geſchrieben.) — The juvenile Speaker, or the art of Reading, 1787. 8.) — **H. Mainab** (A Synopſis of a courſe of Elocution, 1787. 8.) — **N. G. Lobel** (Einige Bemerkungen über die Declamation, im 5ten Bd. S. 45. von K. A. Cäſars Denkwürdigkeiten aus der philoſ. Welt.) — **M. Lacy** (Addr. on Reading and Muſic, 1788. 8.) — **H. G. B. Franke** (Ueber Declamation, Gött. 1789. 8.) — **Ungen.** (Ueber die Action angehender Prediger auf der Kanzel, Wittenb. 1791. 8. eine ganz gute Compilation.) — **C. G. Schocher** (Soll die Rede immer ein dunkler Geſang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anſchaulich gemacht, und nach Art der Tonkunſt gezeichnet werden? Leipz. 1791. 4.) — **Ungen.** (Grundriß der körperlichen Beredſamkeit für Liebhaber der ſch. Künſte, Redner und Schauſpieler, ein Verſuch, Hamburg 1792. 8.) — **J. G. D. Schmiedtgen** (Ueber die Euphonie, oder den Wohllaut auf der Kanzel, Leipz. 1794. 8.) — — Auch handeln hiervon noch: **C. Batteux** im 4ten Bde. S. 230. ſeiner Einleitung, Auflage von 1774. — **J. A. Eberhard**, in ſ. Theorie der ſchönen Wiſſenſch. S. 151. Aufl. von 1783. — **H. Blair**, in der 34ten ſ. Lectures, Bd. 2. S. 204. der Quartausgabe. — u. a. m. — — S. übrigens die Artikel **Anſtand** und **Stellung**. — —

---

*) S. Ausdruck in der Schauſpielkunſt, 1 Th. S. 268 f. Geberden; Anſtand; Stellung.

# Vortrag.

(Muſik.)

Iſt das, wodurch ein Tonſtük hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder ſchlechte Würkung ab, die ein Stük auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stük kann durch einen guten Vortrag ſehr erhoben werden; hingegen kann ein ſchlechter Vortrag auch das vortrefflichſte Stük ſo verunſtalten, daß es unkenntlich, ja unausſtehlich wird.

Da die Muſik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohr mitgetheilt werden kann, und der Tonſetzer bey Verfertigung eines Stüks allezeit auf den Vortrag deſſelben Rükſicht nimmt, und dann vorausſetzt, daß es gerade ſo, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, ſo iſt die Lehre vom Vortrage die allerwichtigſte in der praktiſchen Muſik, aber auch die allerſchwereſte, weil ſie gar viele Fertigkeiten vorausſetzt, und die höchſte Bildung des Virtuoſen zum Endzwek hat.

Jede Gattung von Tonſtüken verlanget eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Anſehung des Vortrags der Hauptſtimme und der Begleitungsſtimmen unterſchieden iſt. Da von dem, was bey dem letzteren zu beobachten iſt, hinlänglich an einem andern Ort geſprochen werden,*) ſo haben wir es hier blos mit dem erſtern zu thun, und zwar nur in ſofern unſre Anmerkungen, die das Wichtigſte, was bey dem guten Vortrag einer Hauptſtimme zu beobachten iſt, enthalten werden, auf alle und jede Inſtrumente und die Singeſtimme angewendet werden können, ohne uns in das, was bey jedem Inſtrument in Anſehung des Mechaniſchen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anſchlags auf dem Clavier, des Windes und Zungenſtoſſes bey der Flöte ꝛc. beſonders zu beobachten iſt, einzulaſſen, weil davon allein ein großes Buch geſchrieben werden könnte. Auch haben die Männer Bach, Quanz und Mozart hierüber der Welt die wichtigſten Vortheile an die Hand gegeben;*) und es wäre zu wünſchen, daß man auch von allen übrigen Inſtrumenten ſolche Lehrbücher hätte.

Es verhält ſich mit dem Vortrag einer Hauptſtimme, wie mit dem Vortrag der Rede. Derjenige, der blos die vorgeſchriebenen Noten lieſt, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er ſie nur rein und im Takt ſingt oder ſpielt, hat ſo wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der blos deutliche Worte ausſpricht, ohne den Ton ſeiner Ausſprache zu verändern. Wer an einem ſolchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verräth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geſchmak und Empfindung haben davor einen Ekel.

Jedes gute Tonſtük hat, wie die Rede, ſeine Phraſen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein beſtimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; dieſe Stüke müſſen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhörer unverſtändlich. Daher iſt Deutlichkeit das erſte, was bey dem guten Vortrag zu beobachten iſt. Dann kömmt der Ausdruk und Charakter des Tonſtüks in Betrachtung: ein anderes iſt ein fröhliches, ein anderes ein pathetiſches oder trauriges Stük; ein anderes ein Lied oder eine Opernarie, ein Tanzſtük oder ein Solo; jedes verlangt einen ihm angemeſſenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch Ausdruk erfodert. Endlich verlangt der Geſchmak Zierrathen, in ſo fern ſie ſich zu dem Charakter und Ausdruk des Stüks ſchiken; daher muß in den Vortrag gewiſſer Stüke noch Schönheit oder Zierlichkeit kommen.

---

*) S. Begleitung.

*) S. Die Capitel vom Vortrag in den bekannten Werken: Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen; Quanzens Verſuch einer Anweiſung die Flöte traverſiere zu ſpielen; Mozarts Violinſchule; und für die Singſtimme das ſchöne Werk der Agricolaiſchen Ueberſetzung des Toſi Anleitung zur Singkunſt.

Dieſes ſind die drey Haupteigenſchaften des guten Vortrags, die wir nun, ſo weit es die Einrichtung dieſes Werks erlaubt, naher betrachten wollen.

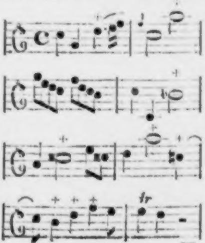
Es darf wol nicht angemerkt werden, daß bey dem guten Vortrag eine gewiſſe erworbene Fertigkeit im Notenleſen, und vornehmlich in dem Mechaniſchen der Ausführung vorausgeſetzt wird. Der Redner, der ſeine Ausſprache und ſeine Gebehrden nicht in ſeiner Gewalt hat, hat keinen Anſpruch auf einen guten Vortrag zu machen; ſo auch der Virtuos, der ſein Inſtrument oder ſeine Stimme nicht in ſeiner Gewalt hat. Hiemit wird aber nicht gemeynet, daß man alle Schwierigkeiten, die in den Solos oder den Bravurarien vorkommen, auszuführen im Stand ſeyn müſſe. Nicht alle Stüke enthalten ſolche Schwierigkeiten, und man kann einen guten Vortrag haben, ohne eben ein Soloſpieler, oder ein Sänger von Profeſſion zu ſeyn; ja man hat Beyſpiele, daß bey der fertigſten Ausführung oft ein ſchlechter Vortrag verbunden iſt. Aber jedes Stük, es ſey übrigens ſo leicht oder ſchwer, als es wolle, verlangt einen gewiſſen Grad der Fertigkeit in der Ausführung; dieſen muß man nothwendig beſitzen, wenn man es nicht verſtümmelt, oder doch ängſtlich vortragen will.

Zur Deutlichkeit des Vortrages gehört: 1) daß man die Taktbewegung des Stüks treffe. Die Wörter andante, allegro, preſto etc. zeigen nur überhaupt an, ob das Stük langſam, oder geſchwind, oder mittelmäſſig langſam oder geſchwind vorgetragen werden ſolle. Bey den unendlichen Graden des Geſchwinderen oder Langſameren iſt dieſes nicht hinlänglich. Der Spieler oder Sänger muß ſich ſchon durch die Erfahrung ein gewiſſes Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stüke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder blos mit Tempo giusto bezeichnet ſind. Er muß daher die Notengattungen des Stüks überſehen. Ein Stük mit allegro bezeichnet, deſſen mehreſte und geſchwindeſte Noten Achtel ſind, hat eine geſchwindere Taktbewegung, als wenn dieſe Noten Sechzehntel ſind, und eine gemäſſigtere, wenn ſie zwey und dreyſſige Theile ſind; ſo auch in den übrigen Gattungen der Bewegung. Auf dieſe Art iſt er im Stande, die Bewegung des Stüks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfodert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruk des Stüks ſein Augenmerk habe: hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdruks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages iſt hinlänglich, daß man die richtige Bewegung des Stüks einigermaſſen treffe.

2) Daß jeder Ton rein und diſtinct angegeben werde. Bey einigen kreiſcht der Ton, wenn ſie forte, oder bricht ſich, wenn ſie piano ſpielen oder ſingen; dies iſt höchſt unangenehm. In geſchwinden Stüken oder Läufern muß jeder Ton rund, und deutlich von den andern abgeſondert vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches vornehmlich geſchieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelaſſen, oder, wie man ſagt, verſchlukt werden.

3) Müſſen die Accente des Geſanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erſtlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Takts fallen. Von dieſen erhält die erſte Note des Takts den vorzüglichſten Druk, damit das Gefühl des Taktes beſtändig unterhalten werde, ohne den kein Menſch die Melodie verſtehen würde. Nächſt der erſten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Takts, aber weniger ſtark, marquiret. Hiebey aber muß der Unterſchied wol beobachtet werden, den die Einſchnitte unter den Takten machen. Die erſte Note eines Takts, der nur ein Theil einer Phraſe iſt, kann nicht ſo ſtark marquiret werden, als wenn die Phraſe mit ihr anfängt, oder wenn ſie der Hauptton einer Phraſe iſt. Diejenigen, die dieſes nicht beobachten, ſondern in allen Stüken durchgängig die erſte Taktnote gleich ſtark marquiren, verderben das ganze Stük; denn dadurch, daß ſie von dieſer Seite zu deutlich ſind, ſchaden ſie der Deutlichkeit des Ganzen, indem ſie dadurch außer Stand geſezt werden, die Einſchnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der gröſten Nothwendigkeit iſt. Dieſes wird aus dem Folgenden noch deutlicher werden. Die ſchlechten Zeiten werden nur alsdann marquiret, wenn eine neue Phraſe auf ihnen anfängt, wie hernach wird gezeiget werden.

Zweytens werden unter die Accente ſolche Töne gerechnet, die in jeder Phraſe einen beſondern Nachdruk verlangen. So wie in der Rede viele Worte blos zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redeſatzes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausſpricht, damit er das Hauptwort deſto hörbarer machen könne: ſo ſind auch in jedem melodiſchen Saz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wol von einander unterſchieden werden müſſen. Oft, und vornehmlich in Stüken, die durchgängig einerley Notengattungen haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Takts überein. In ſolchen Stüken aber, wo mehr Mannichfaltigkeit des Geſanges iſt, zeichnen ſich die Haupttöne faſt allezeit vor den übrigen Tönen aus, und müſſen mit vorzüglichem Nachdruk marquiret werden. Sie ſind daran kennbar, daß ſie insgemein länger oder höher als die vorhergehenden und kurz darauf folgenden Töne ſind; oder daß ſie durch ein der Tonart, worin man iſt, fremdes ♯ oder b erhöhet oder erniedriget ſind; oder daß ſie frey anſchlagende Diſſonanzen ſind; oder daß ſie eine an ihnen gebundene Diſſonanz präpariren: ſie fallen überdem meiſtens auf die gute Zeit des Taktes, außer wenn ein neuer Einſchnit mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonſetzer, um ſie deſto nachdrüklicher zu machen, eine Verrükung vornimmt, und ſie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in ſolchen Fällen kommen ſie auch auf der ſchlechten Zeit des Takts vor, und ſind in dem letzten Fall wegen ihrer zugeſezten Länge am kenntbarſten, wie in dem fünften und ſechſten Takt des folgenden Beyſpiels:



Alle mit + bezeichneten Noten ſind ſo viele Haupttöne dieſes Satzes, die weit nachdrüklicher als die übrigen vorgetragen werden müſſen. Die ſyncopirten Noten des ſiebenten Taktes ſind zwar keine eigentlichen Haupttöne; man hat hier aber nur anzeigen wollen, daß man dergleichen Noten wie Haupttöne vorzutragen habe, nämlich feſt und nachdrüklich, und nicht, wie häufig geſchieht, mit Rükungen, indem die erſte Hälfte der Note ſchwach angegeben, und die zweyte Hälfte derſelben durch einen Ruk verſtärkt wird, um die guten Zeiten des Takts fühlbar zu machen. Der Geſchmak hat die ſyncopirten Noten eingeführt, um dadurch, daß die natürlichen Accente des Takts auf eine kurze Zeit würklich verlezt werden, Mannichfaltigkeit in die Bewegung zu bringen, und durch die Wiederherſtellung ihres natürlichen Ganges denſelben doppelt angenehm zu machen.

Dieſes mag hinreichend ſeyn, diejenigen, die ein Stük deutlich vortragen wollen, auf die Accente deſſelben aufmerkſam zu machen. Man begreift leicht, daß die Beobachtung derſelben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verſchiedenheit des Nachdruks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruk verlanget. Dadurch entſtehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuoſen in ihren Vortrag zu bringen wiſſen. Aber zu ſagen, wo und wie dieſes geſchehen müſſe, iſt ſo ſchwer, und denen, die nicht eigene Erfahrung und ein feines Gefühl haben, ſo unzureichend, daß wir für überflüßig halten, uns länger dabey aufzuhalten.

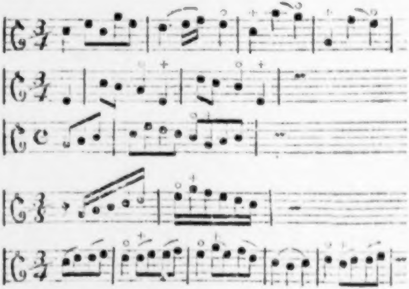
4) Müſſen die Einſchnitte aufs deutlichſte und richtig marquiret werden. Die Einſchnitte ſind die Commata des Geſanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müſſen. Dies geſchieht, wenn man entweder die lezte Note einer Phraſe etwas abſezt, und die erſte Note der folgenden Phraſe feſt wieder einſezt; oder wenn man den Ton etwas ſinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phraſe wieder erhebt.*) Hört die Phraſe mit einer Pauſe auf, ſo hat dieſes keine Schwierigkeit; der Einſchnitt marquirt ſich von ſich ſelbſt.

Endigt die Phraſe aber mit keiner Pauſe, ſo erfodert es mehr Kunſt, den Einſchnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er ſchwerer zu entdeken iſt. Dem Sänger zwar macht es, außer in den Paſſagen, keine Schwierigkeit, weil er ſich nur nach den Einſchnitten der Worte, über die er ſingt, zu richten hat, mit denen die Einſchnitte der Melodie genau zuſammen treffen müſſen; aber dem Spieler. Die Hauptregel, die hiebey in Acht zu nehmen iſt, iſt dieſe, daß man ſich nach dem Anfang des Stüks richte. Ein vollkommen regelmäßiges Tonſtük beobachtet durchgängig gleiche Einſchnitte: nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle ſeine

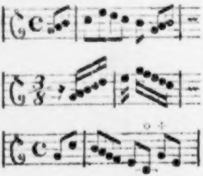
---

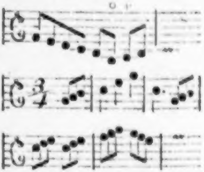
*) Das Wort Phraſe wird hier in der umfänglichſten Bedeutung genommen, indem ſowol die Einſchnitte, als auch Abſchnitte und Perioden des Geſanges darunter verſtanden werden. Im Vortrage werden alle dieſe Eintheilungen auf einerley Weiſe marquirt; und wenn würklich von großen Spielern oder Sängern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, ſo iſt dieſe doch ſo ſubtil, und ſo weitläuftig zu beſchreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derſelben begnügen.

Phraſen an. Daher iſt in folgenden Beyſpielen die mit ○ bezeichnete Note die, mit welcher die erſte Phraſe aufhört, und die mit + bezeichnete, mit welcher die neue Phraſe anfängt:



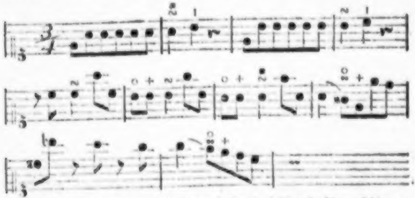
Wenn der Einſchnitt wie bey dem dritten und vierten Beyſpiel zwiſchen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zuſammengezogen werden, ſo pflegen einige Tonſetzer die Noten, die zu der vorhergehenden Phraſe gehören, von denen, womit eine neue anfängt, in der Schreibart von einander zu trennen, um den Einſchnitt deſto merklicher zu bezeichnen, nämlich alſo:





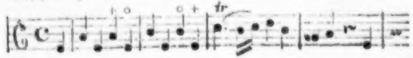
Dieſe Schreibart macht die Einſchnitte ſehr deutlich, und verdiente wenigſtens in zweifelhaften Fällen, der gewöhnlichen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bey Vierteln und halben Taktnoten könnte ſie nicht angebracht werden, man müßte ſich denn des Strichleins ' über der letzten Note der Phraſe bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geſchieht.

In vielen, zumal großen Stüken von phantaſiereichem Charakter, kommen verſchiedene Einſchnitte und mancherley Gattungen von Phraſen vor, die man nothwendig aus der Beſchaffenheit des Geſanges erkennen muß. Man ſehe folgenden Anfang einer Bachiſchen Clavierſonate:

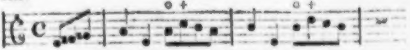


Wir haben der Kürze wegen blos die Oberſtimme ohne den Baß hergeſetzt, weil ſie zu dieſen Anmerkungen hinreichend iſt. Die Zeichen ○ und † zeigen an, wo die Phraſe aufhört, und eine neue anfängt. Daher wäre es höchſt fehlerhaft, wenn man z. B. den ſechſten Takt ſo vortragen wollte, als wenn mit der erſten Note deſſelben die Phraſe anfienge, da doch die vorhergehende ſich damit endiget, wie die Achtelpauſe des vorhergehenden Takts anzeiget; ſo auch von der folgenden Abänderung des Einſchnitts im achten und letzten Takt.

Es iſt unglaublich, wie ſehr der Geſang verunſtaltet und undeutlich wird, wenn die Einſchnitte nicht richtig oder gar nicht marquiret werden. Man darf, um ſich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte ſo vortragen, daß die Einſchnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieſer Tanz zu verſtehen iſt, ſo unfaßlich wird er dadurch allen Menſchen. Hiewieder wird am häufigſten in ſolchen Stüken gefehlet, wo die Phraſen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer ſchlechten Zeit deſſelben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verſchiedenen Accente des Geſanges fallen, vorzüglich zu marquiren, und die ſchlechten überhaupt gleichſam wie nur durchgehen zu laſſen. Dadurch wird denn in ſolchen Fällen die Phraſe zerriſſen, und ein Theil derſelben an die vorhergehende oder die darauffolgende angehänget, welches doch eben ſo widerſinnig iſt, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte. In folgendem Beyſpiel iſt, wenn der Einſchnitt marquiret wird, die Melodie an ſich gut; werden aber blos die Accente des Takts marquirt, ſo wird der Geſang äußerſt platt, und thut die Wurkung, wie wenn einer, ſtatt zu ſagen: Er iſt mein Herr; ich bin ſein Knecht, ſagen wollte: Er iſt mein Herr ich; bin ſein Knecht.



oder:



Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verſchiedenen Tonſtüke geübt, die ſo leicht zu fühlende und ſo mannichfaltige, ja alle Arten von Einſchnitten haben, ſo würden ſie bald bemerken, wie ſie die Accente und die Einſchnitte zu marquiren haben, um beyde fühlbar zu machen; ſie würden alsdann auch leichter, als in den Sonaten und Solos geſchehen kann, die Phraſen von zwey, drey oder mehrern Takten aus dem Zuſammenhang der Melodie erkennen lernen.

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts iſt dem Zuhörer anſtößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes. Wer von Natur kein Gefühl des Takts hat, dem iſt nicht zu helfen. Wer aber blos aus Unachtſamkeit bey ſchweren Sätzen ſchleppt, und bey leichten eilt, oder immer ſchleppt oder eilt, dem kann dieſer Wink hinreichend ſeyn, ſich eine ſo häßliche Sache abzugewöhnen.

Es wird nicht überflüßig ſeyn, hier noch anzumerken, daß die wenigen Zeichen, womit der Tonſetzer den Vortrag einzeler Noten oder Sätze bezeichnet, als die Bogen zum Schleifen, die Striche oder Punkte zum Abſtoßen, das f und p zum Forte und Piano, die Triller ꝛc. aufs genaueſte beobachtet werden müſſen, weil ſie gewiſſen Sätzen ſo weſentlich ſind, als die Töne ſelbſt, folglich die Beobachtung derſelben zur Deutlichkeit des Vortrages höchſt nothwendig iſt.

Dies ſind die weſentlichſten Stüke, die bey dem Vortrag einer Hauptſtimme beobachtet werden müſſen, wenn die Melodie allen Menſchen faßlich und angenehm ins Gehör fallen ſoll. Sie machen aber nur erſt einen Theil des guten Vortrags aus, nämlich den Theil der reinen und richtigen Declamation des Geſanges. Dieſer Theil iſt gleichſam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der Ausdruk nicht hinzukömmt. Nur der Ausdruk giebt dem Vortrag erſt das wahre Leben, und macht das Stük zu dem, was es ſeyn ſoll. So lange dieſer in dem Vortrag fehlt, und wenn er noch ſo deutlich iſt, bleibt doch der Zuhörer von Geſchmak und Empfindung kalt und ungerührt. Auch iſt es der Ausdruk allein, der bey dem Vortrag des nämlichen Stüks den Meiſter von ſeinem Schüler, den großen Virtuoſen von dem mittelmäßigen, unterſcheidet.

Worin beſtehe aber der Ausdruk im Vortrage? Er beſteht in der vollkommenen Darſtellung des Charakters und Ausdruks des Stüks. Sowol das Ganze als jeder Theil deſſelben, muß gerade in dem Ton, in dem Geiſt, dem Affect und in demſelben Schatten und Licht, worin der Tonſetzer es gedacht und geſetzt hat, vorgetragen werden. Wem iſt unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verſchiedenen Ton der Ausſprache einen verſchiedenen, ja oft einen entgegengeſetzten Ausdruk geben, oder durch eine eintönige kalte Ausſprache gar allen Ausdruk benehmen könne? Daß dieſes bey einer melodiſchen Folge von Tönen eben ſowol angehe, iſt außer Zweifel, und nur zu oft wahr. Jedes gute Tonſtük hat ſeinen eigenen Charakter, und ſeinen eigenen Geiſt und Ausdruk, der ſich auf alle Theile deſſelben verbreitet; dieſe muß der Sänger oder Spieler ſo genau in ſeinen Vortrag übertragen, daß er gleichſam aus der Seele des Tonſezers ſpiele. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenleſen ankomme, iſt leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruk eines Stüks bezeichnen, ſind ſehr wenig und unbeſtimmt. Die Taktart, die Anzeige der Bewegung, die Wörter affettuoſo, meſto, ſpiritoſo etc. die nicht einmal von Jedem dem Stüke vorgeſezt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzeler Noten oder Säze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirung, deren der Ausdruk fähig iſt, lange nicht hin, und ſezen doch noch allezeit einen Virtuoſen voraus, der das Eigenthümliche der Taktart kennt, der die Bewegung genau trifft, und der da weiß, wie er das meſto, das ſpiritoſo etc. vorzutragen habe, damit es würklich ſo traurig, ſo feurig ꝛc. klinge, als der Tonſezer es empfunden hat. Der Sänger hat noch eher ein Zeichen, das ihm den Ausdruk durchs ganze Stük beſtimmt; er darf nur auf den Ausdruk der Worte Acht haben: dennoch hängt es immer noch von ſeiner Geſchiklichkeit ab, wie genau er dieſen Ausdruk treffe; dann könnte es auch ſeyn, daß der Tonſezer ſelbſt ihn nicht genau getroffen hätte. Daher iſt ſowol dem Sänger als Spieler in Abſicht auf den Ausdruk des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche Geläufigkeit in der muſikaliſchen Sprache ſelbſt habe, nämlich, daß er nicht allein Noten, Phraſen und Perioden fertig leſe, ſondern den Sinn derſelben verſtehe, den Ausdruk, der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das eigenthümliche des Charakters des Tonſtüks ſchon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet wie ein Arioſo, oder ein Lied wie eine Opernarie vor; dergleichen Fehler wider den Charakter eines Stüks ſind Zuhörern von richtigem Gefühl höchſt anſtößig. Es würde ein thörichtes Unternehmen ſeyn, zu beſtimmen, worin ſich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruk insbeſondere genau darſtellen ſoll, unterſcheiden müſſe, da das Anhören richtig vorgetragener Stüke dem jungen Künſtler von Gefühl hierüber in wenigen Minuten mehr Licht giebt, als alles, was hierüber, nicht ohne ermüdende Weitläufigkeit, beſtimmtes geſagt werden könnte. Aber die Mittel, wodurch der Ausdruk im Vortrag überhaupt erhalten wird, wollen wir anzeigen, und ſie mit einigen Anmerkungen begleiten. Dieſe ſind:

1) Die richtigſte Bewegung. Ohne dieſe kann das Stük unmöglich den völligen Ausdruk des Tonſezers gewinnen. Es iſt daher eine Hauptſache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stüken, die vorher geübt oder wenigſtens ein paarmal durchgeſpielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin ſie vorgetragen werden müſſen, und hat man erſt einmal die richtige Bewegung eines Stüks getroffen, ſo iſt es leicht, ſie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung ſolcher Stüke zu treffen, die gleich vom Blatt geſpielt oder geſungen werden ſollen, iſt künſtlicher. Außer der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfodert, daß man auch die jeder Taktart natürliche Bewegung im Gefühl habe. So ſind z. B. die Achtel im $\frac{3}{8}$ Takt nicht ſo lang, als die Viertel im $\frac{3}{4}$, aber auch nicht ſo kurz als die Achtel deſſelben; daher iſt ein Stük mit vivace bezeichnet, im $\frac{3}{8}$ Takt lebhafter an Bewegung, als es im $\frac{3}{4}$ ſeyn würde; man ſehe, was hierüber bereits im Artikel Takt angemerkt worden. Dann muß auch der Charakter und die Schreibart des Stüks in Erwägung gezogen werden. Ein Allegro für die Kirche verträgt keine ſo geſchwinde Bewegung, als für die

Kammer oder das Theater, und wird in einer Sinfonie geſchwinder vorgetragen, als in derſelben Taktart und mit denſelben Notengattungen in einem Singſtük oder einem gearbeiteten Trio. Hat der Künſtler erſt die hiezu nöthige Erfahrung, und verſteht er daneben in dem Sinn der Noten zu leſen, ſo iſt er im Stande, jedem Stük, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaßen aufmerkſam überſehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stüke von ſehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruk nehmen oft noch eine geſchwindere Bewegung an, als der Tonſetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruk, zumal wenn ſie ein oder etlichemal wiederholet werden; nur muß die Geſchwindigkeit nicht ſo weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verloren geht. Aber ſehr langſame Stüke von pathetiſchem oder traurigem Ausdruk können leicht allen Ausdruk verlieren, wenn ſie zu langſam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutſchlands iſt es zur Mode geworden, das Adagio ſo langſam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktſchritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortreflichſte Stük langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeiſters, der den Pſalm buchſtabiret.

2) Die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemeſſene Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdruks ab. Ein Stük von großem und pathetiſchem Ausdruk muß aufs ſchwereſte und nachdrüklichſte vorgetragen werden: dies geſchieht, wenn jede Note deſſelben feſt angegeben und angehalten wird, faſt als wenn tenuto darüber geſchrieben wäre. Hingegen werden die Stüke von gefälligem und ſanftem Ausdruk leichter vorgetragen, nämlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht ſo feſt angehalten. Ein ganz fröhlicher oder tändelnder Ausdruk kann nur durch den leichteſten Vortrag erhalten werden. Wird dieſe Verſchiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, ſo geht bey vielen Stüken ein weſentlicher Theil des Ausdruks verloren; und doch ſcheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß iſt es, daß die Manier, alles leicht und gleichſam ſpielend vorzutragen, ſo überhand genommen, und auf die Setzkunſt ſelbſt ſo mächtig gewürkt hat, daß man von keinem großen und majeſtätiſchen Ausdruk in der Muſik etwas mehr zu wiſſen ſcheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenſtüke verloren gegangen, und kein Unterſchied in dem Vortrag eines Kirchenſolo oder einer Opernarie gemacht wird. Statt des nachdrüklichen ſimpeln Vortrags, der Herz und Seel ergreift, ſtrebt jeder nach dem Niedlichen und Manierlichen, als wenn die Muſik gar keinen andern Endzwek hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu beluſtigen. Unglüklich iſt der Tonſetzer, der würklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen ſetzt, die ſchwer vorgetragen werden müſſen; er findet unter hundert nicht einen, der ſich, in die Simplicität des Geſanges zu ſchiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukömmt. Auch findet der verwöhnte Geſchmak keinen Gefallen mehr an ſolchen Sachen, und hält es wol gar für eine Pedanterie, mit der Muſik mehr als das Ohr beluſtigen zu wollen.

Die Schwere oder Leichtigkeit wird größtentheils aus der Taktart des Stüks beſtimmt. Je größer die Notengattungen der Taktart ſind, je ſchwerer iſt der Vortrag, und je leichter, je kleiner ſie ſind. Dieſes iſt bereits an einem andern Orte hinlänglich ſich gezeiget worden.*) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen des Stüks ſehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der 3/8 Takt z. B. hat einen leichten Vortrag; iſt aber ein Stük in dieſer Taktart mit Adagio bezeichnet, und mit Zweyunddreyßigtheilen angefüllt, dann iſt der Vortrag deſſelben ſchwerer, als er ohnedem ſeyn würde, aber nicht ſo ſchwer, als wenn daſſelbe Stük im 3/4 Takt geſezt wäre. Ferner muß man aus der Beſchaffenheit oder dem Zuſammenhang der Melodie ſolche Stellen oder Phraſen bemerken, die vorzüglich ſchwer oder leicht vorgetragen ſeyn wollen; dadurch wird der Ausdruk verſtärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in ſtrengen Fugen und Kirchenſtüken fällt dieſe Schattirung weg, weil ſie ſich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdruks derſelben verträgt. In ſolchen Stüken wird jede Note, nachdem die Taktart iſt, gleichſchwer und nachdrüklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche ſchwerer vorgetragen, als in der Kammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenmuſiken nicht vor.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Menſch, der niedergeſchlagen iſt, wenn er auch die nachdrüklichſten Sachen ſagt, ſpricht in einem ſchwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig iſt; hievon iſt jedermann überzeugt. Da die Muſik nun hauptſächlich die Schilderung der verſchiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzwek hat, ſo iſt der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stük vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdruks im Vortrage. Die Zeichen p, f, und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen ſo wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen, hin, alle Grade derſelben zu bezeichnen; ſie ſtehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unſchiklichkeiten begangen werden möchten, indem man ſtark ſpielte, wo der Ausdruk Schwäche verlangt, oder ſchwach, wo man ſtärker ſpielen ſollte: ſie würden, wenn ſie würklich hinreichend wären, oft unter alle Noten eines Stüks geſezt werden müſſen. Dem Sänger werden ſie ſelten vorgeſchrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen ſoll.

Jedes Stük verlangt im Vortrag einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den ſich die Zeichen p, f, ꝛc. beziehen: dieſer muß aus der Beſchaffenheit ſeines Charakters und Ausdruks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung deſſelben in ſeinen Theilen, die aus der Beſchaffenheit des Geſanges erkannt wird. Einige Stüke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen ſeyn; andere hingegen fortiſſimo. Wo hierwider gefehlet wird, verliert der Ausdruk einen großen Theil ſeiner Kraft. Es iſt falſch, wenn man glaubt, daß die Stüke, die ſchwer vorzutragen, auch ſtark, und die leichten ſchwach vorgetragen werden müſſen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stüks zu treffen, muß man den Ausdruk, der in ihm liegt, aus den Noten leſen können, oder es einigemal in verſchiedener Stärke oder Schwäche durchſpielen, und auf die Verſchiedenheit merken, die dieſe Abänderungen in dem Ausdruk zuwege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukömmt. Aber die höchſte Vollkommenheit des Ausdruks beruht auf den ſchiklichſten

---

*) S. Takt.

Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stüks. Oft verlangt der Ausdruk ſchon bey einer einzigen Note eine ſolche Abänderung. Ein geſchikter Sänger oder Violiniſt preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmählige Zu- und Abnehmen ſeiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: wie vielmehr müſſen wir nicht hingeriſſen werden, wenn er jeder Periode, jedem Saz und jeder Note derſelben, durch die richtigſten Schattirungen des Piano und Forte, ſein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stüks ſich von den übrigen unterſcheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdruks im Ganzen beytragen? Dann glauben wir eine überirrdiſche Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzüken. Dieſe Austheilung des Lichts und Schattens im Vortrag iſt nur das Werk ſolcher Virtuoſen, die die muſikaliſche Sprache und den Ausdruk des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier iſt es nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, ſondern ſie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Austheilung ſeines Lichts und Schattens beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuoſen ſeyn. Die Hauptnoten, die Hauptphraſen, die Hauptperioden, muß er im Lichte ſtellen, das iſt, er muß ſie mit vorzüglicher Stärke hören laſſen; allem übrigen hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheile nahe kömmt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verſchiedener Schwäche vortragen. Beſtimmteres läßt ſich hierüber nichts ſagen. Wer ſeinen Vortrag in Abſicht auf dieſen Theil des Ausdruks bilden will, muß hören, fühlen und lernen.

Da die Stärke und Schwäche ſo viel zu dem Ausdruk im Vortrage beytragen, ſo iſt leicht zu erachten, daß die Inſtrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdruksvollen Vortrag ſehr unvollkommen ſind. In dieſer Abſicht iſt das in allen andern Abſichten ſo vollkommene Clavicembal eines der unvollkommenſten Inſtrumente.

Dieſes und alles übrige, wodurch der Künſtler, wenn er die übrigen Fertigkeiten beſizt, ſeinem Vortrag Ausdruk giebt, faßt die einzige Regel in ſich: er muß ſich in den Affekt des Stüks ſezen. Nur alsdann, wenn er den Charakter des Stüks wol begriffen, und ſeine ganze Seele von dem Ausdruk deſſelben durchdrungen fühlt, wird er von dieſen Mitteln zu ſeinem Endzwek, und tauſend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruk oft noch über die Erwartung des Tonſezers erhöhet wird, und die unmöglich zu beſchreiben ſind, Gebrauch machen; ſie werden ſich ihm während dem Spielen oder Singen von ſich ſelbſt darbieten. Er wird die Noten ſo anſehen, wie der gerührte Redner die Worte; nicht in ſofern ſie Zeichen von den Tönen ſind, die er hörbar machen ſoll, ſondern in ſofern eine Anzahl derſelben ihm ein Bild von dieſem oder jenem Ausdruk darſtellet, den er fühlt, und den er ſeinen Zuhörern eben ſo empfindbar machen will, als er es ihm ſelbſt iſt. Er wird einige Töne ſchleifen, andere abſtoßen; einige heben, andere feſt anhalten: bald den Ton ſinken laſſen, bald ihn verſtärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derſelben abſezen ſoll; er wird ſogar, wo es zur Verſtärkung des Ausdruks dient, eilen oder ſchleppen: ſein Inſtrument oder ſeine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rührende klagende Töne und Fortſchreitungen hören laſſen, und in einem fröhlichen Allegro mit jedem Ton Freude verkündigen. Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein ſolcher Vortrag eines ausdrukvollen Stüks nicht unwiderſtehlich mit ſich fortreißen? Ein ſolcher Vortrag iſt es, der auch oft mittelmäßigen Stüken Kraft und Ausdruk giebt. Aber er iſt auch höchſt ſelten. Die Sucht, blos zu gefallen, wovon unſre heutigen Virtuoſen ſo ſehr angeſtekt ſind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage; und werden ſie würklich in Empfindung geſezt, ſo treiben ſie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendſten und nachdruklichſten Stüke nehmen in ihrem Vortrag einen unmannlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geſchmak, ſagen ſie, verlange, daß das Ohr geſchmeichelt werde; dieſes könne nicht anders, als durch mancherley neuerſonnene, artige und gefällige Wendungen des Geſanges, und durch gewiſſe angenommene Favorit- oder Modepaſſagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geſchmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es iſt daher kein Wunder, daß es der heutigen Muſik ſo ſehr an Kraft, Nachdruk und Mannichfaltigkeit des Ausdruks gebricht, und daß ſie der ältern Muſik in dieſer Abſicht um vieles nachſtehen muß, ob ſie dieſelbe gleich in dem ſogenannten feinen Geſchmak übertreffen mag. Dies ſind zuverläßig die Früchte der Vernachläßigung der Ouvertüren, Partien und Suiten, die mit Tanzſtüken von verſchiedenem Charakter und Ausdruk angefüllet waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdruks geübt, und feſtgeſezt wurden. Denn nichts iſt würkſamer, den Vortrag des Spielers in dem Weſentlichſten, was zum Ausdruk erfodert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Uebung in allen Arten der Tanzſtüke *). Es verſteht ſich, daß hier von dem richtigen charakteriſtiſchen Vortrag derſelben die Rede iſt; denn ſo wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzſtüke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entſteht, daß der erſte Saz derſelben aufs ſchwerſte vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs ſchärfſte geriſſen und abgeſtoßen werden, ſtatt daß man ſie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geſchmaks wegen, vermuthlich auch aus Unwiſſenheit, zuſammenzieht, und ſchleift: noch unterſcheidet man in den Balleten weder die Paſſepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Paſſecaille. Wer ſeinen Vortrag ſo bilden will, daß er jeden Ausdruk annehme, laſſe ſich von einem hierin erfahrnen Lehrmeiſter, oder auch allenfalls geſchikten Tanzmeiſter, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzſtüke unterrichten. Die Tanzſtüke enthalten das mehreſte, wo nicht alles, was unſere guten und ſchlechten Stüke aller Arten in ſich enthalten: ſie unterſcheiden ſich von jenen blos darin, daß ſie aus vielen zuſammengeſezte Tanzſtüke ſind, die in ein wol oder übel zuſammenhängendes Ganze gebracht worden. Man ſage nicht, daß die Tanzſtüke keinen Geſchmak haben; ſie haben mehr als das, ſie haben Charakter und Ausdruk. Hat der angehende Künſtler erſt inne, was dazu gehört, ſeinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruk zu geben, dann wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Muſiken, von geſchikten Männern vorgetragen, bald ſeinen Geſchmak bilden. Was den feinen Geſchmak betrifft, in ſofern er blos die Kitze-

---

*) S. Tanzſtüke.

Kizelung des Ohrs zum Endzwek hat, dem kann er ſich leicht nebenher erwerben; er iſt ſo ſchwer nicht; und die Gelegenheit dazu wird ihm in den wöchentlichen Concerten, oder an Höfen, nicht fehlen. Der gute Geſchmak verlangt aber, daß er von dieſem nur einen ſehr mäßigen Gebrauch mache. Dem angehenden Sänger rathen wir, ſich unabläßig in dem guten Vortrag aller Arten von Liedern zu üben; ſie ſind in allen Abſichten für ihn eben das, was die Tanzſtüke den Spielern ſind, und bedürfen daher keiner weitern Anpreiſung.

Die Schönheit, als die lezte Eigenſchaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, iſt zum Theil ſchon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruk hat, inbegriffen: denn wer wird einem ſolchen Vortrag alle Schönheit abſprechen? Sie macht aber eine beſondere Eigenſchaft des Vortrages aus, in ſofern ſie auf gewiſſe von der Deutlichkeit und dem Ausdruk unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen gefälligern Reiz geben; oder in ſofern ſie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemeſſen ſind, und wodurch die Geſchiklichkeit desjenigen, der ein Stük vorträgt, in ein größeres Licht geſezt wird. Die Annehmlichkeiten der erſtern Art ſind:

1) Ein ſchöner Ton des Inſtruments oder der Stimme, der, wie eine klare helle Ausſprache in der Rede, den Vortrag ungemein verſchönert. Mancher hat einen ſchönen Ton, ohne daß er ſich viele Mühe darum gegeben hat; andre erlangen ihn erſt durch vielfältige Bemühungen; und andere erhalten ihn niemals ganz ſchön. Der ſchönſte Ton iſt aber der, der jeden Ton des Ausdruks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleichklar und helle bleibt. Dieſen muß der Künſtler durch unabläßige Uebungen zu erlangen ſuchen.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages durchs ganze Stük. Der Künſtler thut allezeit beſſer, ſolche Stüke vorzutragen, denen er vollkommen gewachſen iſt, als ſolche, die er nur mit Anſtrengung aller ſeiner Kräfte gut vorzutragen im Stande iſt. Zu geſchweigen, daß er nicht allezeit gleich aufgelegt, oder auch wol furchtſam ſeyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte; ſo iſt überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer ſo angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stük ſo, als ein ſchweres Stük mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem erſtern Fall einen höhern Begriff von der Geſchiklichkeit des Künſtlers, weil er aus der Leichtigkeit ſeines Vortrages auf ſeine übrigen größern Fertigkeiten ſchließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß ſeine Kräfte ſich nicht weiter erſtreken.

3) Kann zu dieſen Annehmlichkeiten des Vortrags zugleich eine anſtändige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es iſt höchſt unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch ſeine Töne bezaubert, nicht anſehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Iſt dieſem der größte Virtuoſe ausgeſezt, wie vielmehr der mittelmäßige? Man ſchüze nicht die Schwierigkeiten vor, die ohnedem nicht herausgebracht werden können. Bach, der große Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehöret haben, einmüthiglich verſichern, niemals die geringſte Verdrehung des Körpers gemacht; und man hat kaum ſeine Finger ſich bewegen ſehen. Was ſind doch alle heutigen Schwierigkeiten auf allen Inſtrumenten und allen Singſtimmen gegen die, die dieſer Mann vor dreyßig Jahren auf dem

Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Oder ließen sich etwa [illegible] Bewegungen, die der Empfindung, wovon der Künstler belebt ist, ihm aber dem Blatte [illegible], vorschreiben. Aber wie erhellt, daß nur der gemeine Künstler hierauf aufmerksam machen sollen, welchem nur ihm mangelt. Daß gleich anfangs an eine ruhige und anständige Haltung zu gewöhnen, und sich nicht mehr zu bewegen, als unumgänglich zu dem Vortrag nöthig ist. Jedermann wird ihm ansehen, wenn sein Vortrag [illegible] gut ist, und seine mehr Bewegungen gekünstelt, und gesuchet. Daß diese Anmerkung den Clavierspieler nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Drey Hauptabschnitte geben dem Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stücken von allerley und jedem Charakter und Ausdruk von gleicher Wichtigkeit. Ganz anders verhält es sich mit den [illegible]. [illegible] gehören: 1) alle Manieren, die der Tonsetzer nicht angezeigt hat, und Veränderungen ganzer Stellen; können nur in gewissen Stücken, wo sie wirklich zur Verschönerung des Ausdruks dienen, angebracht werden: [illegible] sind bey dem [illegible], erhabenen, [illegible] Charakter und Ausdruk. In solchen Stücken können [illegible] angebracht werden. Sie müssen aber mit Maaß und nur da angebracht werden, wo der Tonsetzer einen schiklichen Ort für sie gelassen hat: sie müssen [illegible], und dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessen, [illegible] werden können, und [illegible] von Bedeutung seyn, so müßten immer nicht [illegible] des ganzen Gedankens, sie müßten [illegible] aus der [illegible] gebracht werden. [illegible] Fertigkeit, [illegible] und [illegible]

der Harmonie. [illegible] in einem [illegible] folgen, [illegible] sich [illegible] lassen. Veränderungen in einem Stük angebrachte, [illegible] den Ausdruk zu verschönern, wird er [illegible]. Der Zuhörer [illegible] hält sich [illegible] an dem [illegible] des Ausdruks, und [illegible] auf die Veränderungen des [illegible], wenn sie gut sind: aber er wird nicht [illegible], wenn sie nur [illegible]. [illegible] Manieren, die [illegible], daß der [illegible]. In einigen [illegible], daß sie alle und jede Veränderungen [illegible], und in [illegible] Manieren auf Manieren, Verzierungen auf Veränderungen [illegible] zum Vortheil, [illegible] ist. [illegible] und [illegible] des Tonsetzers. [illegible] ist [illegible], daß sie [illegible] werden, und [illegible] Ausdruk, [illegible], daß der Tonsetzer [illegible] Verzierungen der [illegible], und [illegible].

3) Die Manieren und [illegible]. [illegible] Ausdruk [illegible]

ſeinen Gebrauch weiter als erlaubte [illegible] ſetzet *). Das Uebel iſt einmal eingeriſſen. Jeder Sänger oder Spieler will zeigen, daß er Fermaten und Cadenzen machen kann. Es iſt wahr, ſie werden ihm [illegible] von dem Tonſetzer angezeiget; aber da die Ausführung derſelben lediglich ſeiner Phantaſie überlaſſen iſt, ſo iſt offenbar, daß der Tonſetzer bey der [illegible] nichts weiter [illegible], als: da doch Fermaten und Cadenzen gemacht werden müſſen, ſo mag es hier geſchehen. [illegible] Vortrag nicht [illegible], aber [illegible] unter den Fingern [illegible]. Will der Sänger oder Spieler nun wirklich [illegible] machen, ſo muß er [illegible] gleich [illegible], wie er ſie machte, [illegible] muß er [illegible] ſeiner Finger [illegible] machen. [illegible] Charakter und Ausdruck des ganzen Stücks geben, und alles vermeiden, was in dieſem Charakter und Ausdruck nicht [illegible]; [illegible] machen ſie einen [illegible], [illegible] haben, [illegible] das Gefühl der [illegible] Harmonie, [illegible]. Aber [illegible] die Fermate [illegible] Gefühle [illegible]; ſie [illegible] Schritt [illegible], daß der Mangel der [illegible] ganz natürlich wird, und [illegible] nicht zu lang [illegible] die [illegible] und dem Gefühle [illegible] werden. Die Fermaten iſt [illegible] Ton, der [illegible] wird, und auf dem [illegible] die [illegible] beſtändig, [illegible] bey [illegible] langen und Fermaten einem Stück, und machen ſie zu einem [illegible] Theil des Ganzen; alsdann können ſie als Verzierungen des Ausdrucks angeſehen werden, und der gute Geſchmack wird ſich nicht mehr durch ihren Gebrauch beleidiget finden. Wie viel Spieler aber und Sänger von Profeſſion ſind aber [illegible] genug, dergleichen aus dem Stegreif zu machen!

Hieraus erhellet, daß die Schönheit des Vortrages nur alsdann von Werth ſey, wenn ſie mit dem Charakter und dem Ausdruck [illegible] wird.

Man begreift leicht, daß, wer dieſen Geſetzen [illegible], [illegible] ſpielt oder ſingt, [illegible] Geſang [illegible], nicht allein [illegible] Stücke, nämlich eine ſolche, die die [illegible] zu [illegible] beſitzen und von der [illegible] der [illegible], [illegible] durch [illegible] Uebung und große Erfahrung ſeinen Vortrag zu dieſer Vollkommenheit erhoben haben kann. Doch iſt hier [illegible] zu machen, [illegible] ſolchen, die [illegible] Stücke, die [illegible] gute Meiſtern [illegible] werden, [illegible] haben, und [illegible] ſolchen, die [illegible] Vortrag [illegible], [illegible], was ihnen vorgelegt wird, und nicht [illegible] und [illegible] vorgetragen. [illegible] Schüler, die [illegible] ganze Vortrag [illegible], aber aus der Schule [illegible], die [illegible] zu bleiben gewohnt: [illegible] iſt es, die den Namen der wahren Virtuoſen verdienen, und [illegible]

---

*) [illegible] Leipzig [illegible] [illegible]

ſen geſchickt braucht der ſchöne Klang, die neben dem guten Vortrag der Akkorde Fertigkeit am Streichinſtrument und in der Ausführung haben.

Was bey dem Vortrag des Recitativs, der eine eigene Art ausmacht, beſonders zu beobachten iſt, iſt ſchon im Art. Singen angezeigt worden.

◆ ◆

Von dem Vortrage in der Muſik überhaupt handeln: [illegible] über die Execution, ihre Beſchaffenheit, Mittel, Gehülfe, ein Kap. im Hrn. Quantz an der Flöte, S. 107 bis 133. — [illegible] über den muſikal. Vortrag, in J. A. Hillers wöchentl. Nachrichten, 2. Jahrg. S. 267. Jahr 3. 1767. S. 29 und 201. — Ein Beitrag zu dem Art. der Muſikanten, die Muſik betreffend, Berl. 1779. 8. —

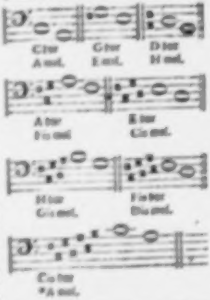
Wegen des Vortrages, in Abſicht gewiſſer Inſtrumente, ſ. den Art. Inſtrumentaliſt.

## Verzeichnung.

### (Muſik.)

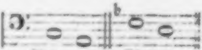
Die Art, wie man in verſchiedenen Tonleitern durch die Zeichen ♯ und ♭, im Anfang jedes Notenſyſtems den Hauptton bezeichnet, in dem das Stück geſetzt iſt. Nach der einmal eingeführten Art die Noten zu ſchreiben, ſtellen die auf und zwiſchen den fünf Linien geſchriebenen Noten, wenn keine andere Zeichen dabey ſind, blos die Töne der diatoniſchen Leiter C, D, E, F, G, A, H, c u. ſ. f. vor; braucht man andere Töne, ſo müſſen ſie durch ♯, oder ♭, die auf eben denſelben Linien ſtehen, angezeigt werden. Aber derſelbe Ton kann ſowol durch ♯, als durch ♭ angezeigt werden; denn ſowol ♯D, als ♭E, bezeichnen die vierte Saite unſers gleichſchwebenden Syſtems, die einen halben Ton höher als D, und einen halben Ton tiefer als E iſt. Daher kömmt die Verſchiedenheit der Verzeichnung. Folgende Methode, die Verzeichnung jedes Tones am vortheilhafteſten zu bewerkſtelligen, ſcheinet den Vorzug vor allen andern zu verdienen.

Um zu wiſſen, wo und wie viel ♯ vorzuzeichnen ſeyen, ſo fange man bey dem Ton C dur, der gar keiner Verzeichnung bedarf, an, und gehe hernach auf die Durtöne in der Ordnung der ſteigenden Quinten, nämlich von C dur nach G dur; von da nach D dur; denn A dur u. ſ. f. und ſetze mit Beybehaltung der Verzeichnung des vorhergehenden Tones, vor der Septime jedes Tones, ein ♯; ſo bekommt man der Ordnung nach die wahre Verzeichnung aller dieſer Töne in der großen Tonart, und zugleich die Verzeichnung für die weiche Tonart ihrer Unterterzen, wie aus folgender Vorſtellung erhellet:



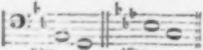
Das letztere iſt ſchon etwas außerordentlich.

Mit der Verzeichnung durch ♭, nimmt man die Töne, wie die Ordnung der abſteigenden Quinten ſie angiebt, und ſezet jedesmal vor die Quarte des Tones ein b; wie aus folgender Vorſtellung zu ſehen iſt: ſo bekommt man wie vorher die beſte Vorzeichnung dieſer Töne in der harten, und ihrer Unterterzen in der weichen Tonart.



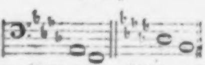
C dur
A mol.

F dur
D mol.



B dur
G mol.

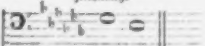
♭Es dur
C mol.



♭A dur
F mol.

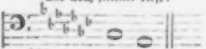
♭D dur
B mol.

Ungewöhnlich iſt folgende Vorzeichnung.



♭G dur.
♭E mol.

und noch ſeltener dieſe:



♭C dur.
♭A mol.

◆ ◆ ◆

# W.

## Wahl.

(Schöne Künſte.)

Es iſt zu einem vollkommenen Künſtler nicht genug, daß er alle Talente und Fertigkeiten beſitze, den Gegenſtand, den er ſich zu bearbeiten vorgenommen hat, auf das genaueſte darzuſtellen; er muß auch den Werth des Gegenſtandes, und ſeine Tüchtigkeit in Rükſicht auf den Geſchmak zu beurtheilen wiſſen. Es giebt Gegenſtände, die der Bearbeitung der Kunſt nicht werth ſind; und andere, die zwar nach dem innern Werth ſchäzbar, aber ſo beſchaffen ſind, daß ſie durch keine Bearbeitung zu Werken des Geſchmaks werden können. Der Mahler, der in der höchſten Vollkommenheit der Kunſt einen Gegenſtand mahlte, den kein Menſch in der Natur zu ſehen verlangte, hat ſeine ſchäzbaren Talente ſo übel angewandt, als jener Thor, der die Kunſt gelernt hatte, ein Hirſenkorn allemal durch ein Nadelöhr zu werfen. In gleichem Falle wäre der Redner, oder Dichter, der uns in den ſchönſten Worten und Perioden, oder in den wolklingendſten Verſen und mit der höchſten Leichtigkeit des Ausdruks, Sachen ſagte, die kein Menſch hören möchte. Auf der andern Seite würde der beſte Künſtler ſich vergeblich bemühen, einen unäſthetiſchen Stoff zu einem Werk der Kunſt zu bilden. Die an ſich vortreffliche Geſchichte des Herodotus, in den ſchönſten Verſen vorgetragen, würde, wie Ariſtoteles ſagt, dennoch kein Gedicht ſeyn.

Hieraus folget, daß der Künſtler ſowol ſeinen Stoff überhaupt, als jeden Theil deſſelben in einer doppelten Abſicht zu beurtheilen, und zu wählen habe. Einmal muß er darauf ſehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle.

Man muß für alle Künſte zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Vitruvius von Gemählden ſagt: ſie ſeyen nichts werth, wenn ſie nur durch Kunſt gefallen *).

Hievon haben wir im Artikel Künſte hinlänglich geſprochen, und wollen unſre Künſtler zum Ueberfluß noch auf die gute Lehre verweiſen, die Cicero dem Redner giebt. **). Hernach aber muß der Künſtler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt, und jeder Theil deſſelben ſich äſthetiſch bearbeiten laſſe, um ein Gegenſtand des Geſchmaks zu werden. Zu jenem wird Verſtand und Beurtheilung, zu dieſem Geſchmak erfodert. Mengs hat angemerkt, daß Albert Dürer die Kunſt der Zeichnung eben ſo ſehr in ſeiner Gewalt gehabt, als Raphael, aber in Abſicht auf den Geſchmak nicht ſo gut zu wählen gewußt habe, als dieſer. Oft findet ein Dichter ein Gleichniß, das vortrefflich paßt, und dennoch nicht kann gebraucht werden, weil es dem guten Geſchmak entgegen iſt. Darum ſagt Horaz vom guten Künſtler:

— quae
Desperat tractata nitescere posse relinquit.

Der Künſtler muß alſo nirgend leichtſinnig, oder unbedachtſam das erſte, was ſich ſeiner Vorſtellungskraft darbietet, nehmen; ſondern allemal mit Sorgfalt unterſuchen, ob es das iſt, was es ſeyn ſoll, ob es ſchon in ſeiner natürlichen Beſchaffenheit hinlängliche äſthetiſche Kraft hat, und ob es ſo iſt, wie der gute Geſchmak es erfordert. Je mehr Beurtheilung und Geſchmak er hat, je beſſer wird er in beyden Abſichten wählen.

Noch iſt bey der Wahl der Materie überhaupt auch darauf zu ſehen, ob ſie zu der beſondern Gattung des Werks, wofür ſie dienen ſoll, bequem und ſchiklich ſey. Es giebt Handlungen, die ſich ſehr gut zur Tragödie ſchiken, und ſchlecht zur Epopée, und umgekehrt; Empfindungen, die man vortrefflich in einem Liede, und nicht wol ſchiklich in einer Ode vortragen könnte. Iſt der Stoff nicht nur überhaupt intereſſant, zur äſthetiſchen Bearbeitung tüchtig, ſondern auch noch für die Form des Werks ſchiklich, ſo wird einem guten Künſtler die Ausführung nicht mehr ſchwer werden.

— Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Die Dichter haben größere Sorgfalt bey der Wahl nöthig. Der Mahler, der übel gewählt hat, gefällt noch immer, wenn die Arbeit vollkommen ausgeführt, oder wenn der Gegenſtand vollkommen dargeſtellt iſt. Nicht darum, wie Du Bos meynt, weil es ſchwerer iſt, gut zu zeichnen, und zu mahlen, als einen guten Vers zu machen; ſondern deswegen, weil eine vollkommene Nachahmung der Aehnlichkeit halber Wohlgefallen erweckt *).

---

*) Neque enim picturae probari debent — si tantum sunt elegantes ab arte. Vitr. L. VII. c. 5.

**) Sumendae res erunt aut magnitudine praestabiles, aut novitate primae, aut genere ipso singulares. Neque enim parvae, nec usitatae, neque vulgares admiratione, aut omnino laude dignae videri solent. Cic. in Brut.

werke *). In ſofern aber der Dichter ſchildern will, hat er eben den Vortheil, daß gute Schilderungen auch von ſchlechten Sachen gefallen, mit dem Mahler gemein. Die Schilderung des alten Buches in **Boileaus Lutrin** gefällt gerade aus dem Grunde, warum eine vollkommen gemahlte Kröte gefallen würde.

Der eben angeführte Schriftſteller unterſucht in einem beſondern Abſchnitt ſeines vortrefflichen und überall bekannten Werks über die ſchönen Künſte **), was einen Stoff für die Dichtkunſt und für die Mahlerey vorzüglich tüchtig mache. Aber er ſcheinet dieſe Materie nicht in das hellſte Licht geſetzt zu haben. Man kann die vorzügliche Brauchbarkeit eines Stoffs für jede Kunſt durch das, was jeder Kunſt weſentlich iſt, genauer beſtimmen. Für die Muſik ſchiket ſich nichts, als Aeußerungen der Leidenſchaften; ſie kann ihrer Natur nach weder Gedanken, noch ſichtbare Gegenſtände ſchildern ***). Für den epiſchen Dichter iſt die Schilderung einer Scene, wo viel Menſchen zugleich müſſen beobachtet werden, wenn man den zwekmäßigen Eindruk davon haben ſoll, ungleich weniger ſchiklich, als für den Mahler; und die Ausſicht, die ein Landſchaftmahler vorzüglich wählen könnte, weil ſie im Ganzen überſehen die beſte Würkung thut, möchte ſich ſehr ſchlecht für den ſchildernden Dichter ſchiken. So hat jede Kunſt etwas, das die Wahl des Gegenſtandes beſtimmen kann. Wir haben aber das, was wir hierüber anzumerken hätten, theils in den Artikeln über beſondere Künſte, theils in denen über die beſondern Gattungen der Kunſtwerke, bereits angeführt.

# Wahrheit.

## (Schöne Künſte.)

Iſt Richtigkeit unſrer Vorſtellungen. Dieſe ſind wahr, wenn das, was wir für möglich oder würklich halten, in der That ſo iſt; falſch und irrig ſind ſie, wenn das, was wir für möglich oder würklich halten, es nicht, oder nicht in der Art iſt, wie wir es uns vorſtellen. Wahrheit iſt alſo Vollkommenheit, Irrthum Unvollkommenheit unſrer Erkenntniß: durch jene bekommen unſre Begriffe, Gedanken und Urtheile die Realität, Würklichkeit oder Währung *), die den Probierſtein aushalten; durch dieſen ſind ſie ſchimäriſch, eingebildet, ungegründet, oder gar widerſprechend. Wahrheit wird auch von der Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beſchreibung gebraucht. Beyde Bedeutungen kommen im Grund nur auf eine. Denn unſre Vorſtellungen ſind auch Abbildungen aus einer möglichen, oder würklichen Welt. Daher nennt Leibnitz die Begriffe und Gedanken, Abbildungen des Zuſammengeſetzten in dem Einfachen.

Ehe wir von dem Verhältniß der Wahrheit gegen die ſchönen Künſte ſprechen können, müſſen wir ſie in ihrem allgemeinen Verhältniß gegen den Geiſt betrachten. Von unſern Vorſtellungen hängen die meiſten, wenigſtens die wichtigſten unſrer Empfindungen ab, und unſre Handlungen bekommen ihre Richtung von ihnen. Irrthum oder falſcher Wahn erzeuget eitle, wie von leeren Phantomen verurſachte Empfindungen. Vergnügen und Verdruß, die ſie mit ſich führen, ſind vergeblich: und verlohren ſind die Handlungen, die von Irrthum ihre Richtung bekommen. Umſonſt und eitel iſt Freude und Traurigkeit, die von Aberglauben und falſchem Wahn erzeuget wird, wie die Freude eines Dürftigen, der im Traume reich geworden; Handlungen und Unternehmungen, die von Irrthum geleitet werden, ſind mühſame Reiſen nach eingebildeten Ländern, ſie führen nicht zum Zwecke.

---

*) S. Aehnlichkeit.

**) Reflexions ſur la poeſie et la peinture Sect. XIII.

***) Man ſehe, was aus dieſem Grund über die Wahl des Stoffs für die Oper, in dem Artikel Oper iſt erinnert worden.

*) Währung bedeutet auch die völlige Richtigkeit des Inhalts der Metalle und Münzen. Wahrung, Wahrheit, und Gewahre, ſind Wörter von einer Stammwurzel.

Höchſt wichtig, vielleicht allein wichtig iſt alſo die Wahrheit dem Menſchen; und ſeinem wahren innern Intereſſe kann nichts mehr entgegen ſeyn, als Irrthum. Keine Wohlthat iſt größer, als den Irrenden zurecht zu weiſen; keine Miſſethat ſtrafbarer, als Menſchen in Irrthum zu verleiten. Der Geiſt des Menſchen kennet kein anderes Gut, als Wahrheit; und Irrthum iſt das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles ſittliche Elend hat ſeinen Urſprung darin.

Weil die Wahrheit das einzige Gut des menſchlichen Geiſtes, ſeine würkliche Nahrung iſt: ſo muß auch alles, was die ſchönen Künſte dem Verſtand und der Einbildungskraft vorlegen, auf Wahrheit gegründet ſeyn. Der unmittelbare Zwek der ſchönen Künſte iſt Lebhaftigkeit, oder Stärke der Vorſtellung; durch die Bearbeitung des Künſtlers bekommen unſre Vorſtellungen Kraft, Leben und Würkſamkeit. Wären ſie falſch, oder zielten ſie auf Irrthum ab: ſo würden ſie um ſo viel ſchädlicher, je lebhafter wir ſie gefaßt haben. Darum iſt Kenntniß und Liebe der Wahrheit eine weſentliche Eigenſchaft eines rechtſchaffenen Künſtlers; und ſehr richtig urtheilte jener Spartaner, der einem Sophiſten, welcher ſich rühmte, ſeine Zuhörer alles glauben zu machen, was er wollte, antwortete: **Beym Himmel! es giebt keine Kunſt, und es wird nie eine Kunſt ſeyn, deren Grund nicht Wahrheit ſey** *)! Der Künſtler, der die Wahrheit nicht kennt, oder ſie gering ſchäzt, iſt ein deſto gefährlicherer Menſch; weil das, was er uns ſagt, oder vorhält, ſtarken Eindruk auf uns macht.

Je größer die eigentlichen Kunſttalente ſind, je wichtiger iſt es, daß der Künſtler die Wahrheit erkenne und liebe. Zwar liegt die Erforſchung und Entdekung der Wahrheit außer der Kunſt; ſie iſt der Zwek der Philoſophie: aber wichtige Wahrheiten fühlbar zu machen, ihnen eine würkende Kraft zu geben, ſie dem Geiſt unauslöſchlich einzuprägen, dies iſt die edelſte Anwendung der Kunſt. Es iſt noch zweifelhaft, ob der Philoſoph, der wichtige Wahrheiten entdeket, oder der Künſtler, der ſie der Menge fühlbar macht, und ſie zum Gebrauch ausbreitet, dem menſchlichen Geſchlecht einen wichtigern Dienſt leiſte. Die Werke der Kunſt, die Irrthum, falſche Meynungen oder Vorurtheile über wichtige Gegenſtände begünſtigen, gleichen einer äußerlich ſchönen und Lüſternheit erwekenden Frucht, die vergiftet iſt; den Künſtler aber, der ſeine Talente auf einen ſchimäriſchen, nicht auf Wahrheit, oder Realität gegründeten Stoff verwendet; der ſeine Vorſtellungen aus einer nicht würklichen, ſondern blos eingebildeten Welt nimmt, und ihnen keine Beziehung auf die würkliche giebt, können wir in keinen höhern Rang ſtellen, als den, den wir den Dienern der Ueppigkeit anweiſen, die die Tafeln der Reichen mit Früchten verſehen, die aus Wachs gemacht ſind.

Damit wollen wir dem Künſtler den blos erdichteten, aus einer nur in ſeiner Phantaſie vorhandenen Welt genommenen Stoff keinesweges verbieten. Er kann uns Scenen aus

---

*) Plutarch. Apophth.

einer Feenwelt ſchildern, kann Thiere reden laſſen, kann ein Elyſium und einen Tartarus, ein Paradies und eine Hölle bilden, wie es ſeine Phantaſie verlangt; aber unter dieſer äuſſern Schale muß Wahrheit liegen; wir müſſen in dem Bilde der erdichteten Welt die wahre ſehen können. Nur der Stoff iſt ſchimäriſch und ohne Wahrheit, in dem wir nichts von der Beſchaffenheit der wahren Welt erkennen; der ein bloſſer Traum ohne Deutung iſt. Dieſes bedarf keiner umſtändlichen Erklärung; denn für den Künſtler, der hieraus noch nicht merken kann, was wir durch einen erdichteten, aber ſich auf Wahrheit beziehenden Stoff verſtehen, iſt dieſes Werk nicht geſchrieben.

Wahrheit muß alſo bey jedem Werke der Kunſt zum Grunde liegen; und je wichtiger, je brauchbarer dieſe Wahrheit iſt, je ſchätzbarer iſt ſein Stoff. Der Künſtler alſo, der auf die Hochachtung der Welt einen Anſpruch machen will, frage ſich ſelbſt, ſo oft er ein Werk an den Tag legt, was wirſt du nun damit ausrichten? Wozu wird das, was du andern ſo lebhaft in den Geiſt und in die Phantaſie einprägeſt, dienen? Ueber welche Angelegenheit werden die Menſchen nun richtiger, oder würkſamer denken, als vorher; welchen nützlichen Begriff werden ſie ſich nun lebhafter vorſtellen, welche heilſame Empfindung wird ihnen gewöhnlicher werden? Was wirſt du überhaupt in den Vorſtellungen der Menſchen berichtiget, oder aufgeklärt, oder würkſam gemacht haben? Iſt der Künſtler ein Mann von Verſtand und Kenntniß, ſo werden dergleichen Unterſuchungen ihm über den Werth ſeiner Arbeiten das nöthige Licht geben.

Wahrheit, auch ohne Rükſicht auf ihre Brauchbarkeit, in ſofern ſie Vollkommenheit der Schilderung oder Vorſtellung iſt, gehört zum äſthetiſchen Stoff, weil ſie Vergnügen würkt. Ein an ſich gleichgültiger in der Natur vorhandener Gegenſtand, den ein Mahler nach der völligen Wahrheit geſchildert hat, macht allemal Vergnügen; und es iſt um ſo viel gröſſer, je ſchwerer es iſt, die Wahrheit der Schilderung zu erreichen, weil dazu mehr Talent, mehr Vollkommenheit im Künſtler erfordert wird. Wenn es alſo Vergnügen macht, eine Landſchaft in der völligen Wahrheit der Natur von dem Mahler geſchildert zu ſehen, und wenn das Vergnügen noch gröſſer iſt, einen lebenden Menſchen nicht blos in ſeiner äuſſern Geſtalt, ſondern nach ſeinem Charakter, und mit ſeinen Gedanken im Gemählde zu erbliken, ſo muß das gröſte Vergnügen daraus entſtehen, wenn die redenden Künſte ſchwere, ſehr verwikelte Begriffe, und ſchwer zu entdekende Wahrheiten, leicht und einleuchtend darſtellen; denn dazu ſcheinen die gröſten und wichtigſten Talente erfodert zu werden. Wenn wir gewiſſe ſehr verwikelte Gegenſtände der ſittlichen Welt lange mit Aufmerkſamkeit und Nachforſchen betrachtet und unterſucht haben, ohne ihre wahre Beſchaffenheit erkannt zu haben, oder ohne daß es uns geglükt hat, unſer Urtheil darüber auf eine befriedigende Weiſe feſtzuſetzen; ſo macht es uns ein ausnehmendes Vergnügen, wenn ein tiefer denkender und glüklicher forſchender Kopf uns auf einmal den Gegenſtand in einem hellen und faßlichen Lichte zeiget. Kein Künſtler hat es ſo wie der Redner und Dichter in ſeiner Gewalt, uns durch Entdekung oder Vortrag der Wahrheit mit Luſt und Vergnügen zu durchdringen.

Mich dünkt, daß man den Dichtern, die uns abſtracte oder ſpeculative Wahrheiten, deren Entdekung ſelbſt dem Philoſophen die gröſte Mühe macht, ſehr einleuchtend vortragen, zu wenig Recht widerfahren läßt. Nach meinen Begriffen iſt Pope in ſeinem Verſuch vom Menſchen kein geringerer Dichter, als Homer in ſeinen mit Recht bewunderten Schilderungen der Menſchen und der Sitten. Man muß bedenken, was für erſtaunliche Schwierigkeit es hat, Wahrheiten von der Art, wie die tiefen philoſophiſchen Speculationen über die ſittliche Beſchaffenheit der Welt ſind, ſich einfach, hell und höchſt faßlich vorzuſtellen. Wir treffen oft bey Pope, Haller, Juvenal, Horaz und andern Dichtern kurze Denkſprüche, Lehren und Bilder an, die uns eine Menge Gedanken, die wir lange ſehr unbeſtimmt, verworren, dunkel und ſchwankend gefaßt hatten, in einem überaus hellen Licht und in der höchſten Einfalt darſtellen, und die wir für bewundrungswürdige Schilderungen der Wahrheit halten müſſen. Daß ſie als äſthetiſche Gegenſtände weniger geſchätzt werden, als poetiſche Schilderungen ſichtbarer Gegenſtände, kommt blos daher, daß weniger Menſchen im Stande ſind, ihre Wahrheit einzuſehen, als die Wahrheit dieſer andern Schilderungen bekannterer Gegenſtände.

◆ ◆

Von der Wahrheit, in Beziehung auf die ſchönen Künſte überhaupt, handeln, unter mehrern: J. Riedel (Im 12ten Abſchn. ſ. Theorie der ſch. Kſte. von Wahrheit, Wahrſcheinlichkeit und Erdichtung.) — J. C. König (Im 5ten Abſchn. S. 219. ſ. Philoſophie der ſch. Künſte von der bildenden Wahrheit.) — — Von der dichteriſchen Wahrheit: Vinc. Gravina (Im 1ten Abſchn. des erſten Buches ſ. Rag. poet. del vero e del falſo, del reale e del finto.) — L. A. Muratori (Im 9ten, 11ten u. 12ten Kap. des erſten Buches, und im 4ten Kap. des 2ten Buches ſ. Perfetta Poeſia.) — L. Racine (Im 6ten Kap. ſ. Reflex. ſur la Poeſie, S. 250. Ausg. v. 1747.) — Im 2ten Bande der Iris findet ſich ein Aufſatz über die poetiſche Wahrheit. — Ed. Tatham (In ſ. Chart. and Scale of Truth, Lond. 1790. 8. 2 Bde. handelt ein Abſchn. von der poet. Wahrheit.) — — Von der Wahrheit in der Mahlerey: de Piles ((In ſeinem Cours de Peint. S. 23 Amſt. 1767. 12. du Vrai dans la Peinture.) — C. L. Junker (In ſeinen Grundſätzen der Mahlerey, S. 115.) —

## Wahrſcheinlichkeit.

(Schöne Künſte.)

Das Wahre iſt für die Vorſtellungskraft, was das Gute für die Begehrungskraft iſt. Wie wir nichts begehren können, als in ſofern wir es für gut halten, ſo können wir auch in die Maſſe unſerer Vorſtellungen nichts aufnehmen, als was wahr ſcheinet. Darum iſt Wahrſcheinlichkeit in dem, was die Werke der Kunſt uns vorſtellen, eine weſentliche Eigenſchaft. Es iſt nicht genug, daß das, was der Künſtler uns ſagt, oder vorſtellt, wahr, oder in der Natur vorhanden ſey; wir müſſen es auch für etwas würkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten; denn ſonſt wenden wir gleich die Aufmerkſamkeit davon ab, als von einem Gegenſtand, den wir weder faſſen, noch für würklich halten können.

Deswegen ſoll die erſte Sorge des Künſtlers darauf gerichtet ſeyn, daß der Gegenſtand, den er uns vorzeichnet, wahrſcheinlich ſey, daß wir ihn für etwas gedenkbares, oder würkliches halten. Dieſe Wahrſcheinlichkeit iſt im Grunde nichts anders, als die Möglichkeit, oder Gedenkbarkeit der Sache. Es kann dem Künſtler gleichgültig ſeyn, ob der Gegenſtand, den er ſchildert, in der Natur würklich vorhanden ſey, oder nicht; ob das, was er erzählt, würklich geſchehen ſey, oder nicht. Es iſt nicht ſeine Abſicht, uns von dem, was vorhanden,

handen, oder geſchehen iſt, zu unterrichten; ſondern die Vorſtellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Iſt das, was er uns vorſtellt, nur gedenkbar, nur möglich, ſo kann er unbekümmert ſeyn, ob es auch in der Natur irgendwo vorhanden ſey. Ein paar Beyſpiele werden hinlänglich ſeyn, uns eines mühſamen Beweiſes, daß in den Künſten das Mögliche die Stelle des Würklichen vertreten könne, zu überheben. Der unmittelbare Zweck des Künſtlers iſt allemal, entweder die Vorſtellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Hiezu iſt das Mögliche eben ſo ſchiklich, als das Würkliche. Klopſtok will uns einen ſehr lebhaften Begriff von der Gemüthslage geben, in der ſich Kaiphas nach einem ſataniſchen Traume befindet, und bedienet ſich dazu des Gleichniſſes eines in der Feldſchlacht ſterbenden Gottesläugners:

— — Wie tief in der Feldſchlacht
Sterbend ein Gottesläugner ſich wälzt;
u. ſ. f.*)

Hier iſt es völlig gleichgültig, ob jemals ein ſolcher Fall würklich vorgekommen ſey, oder nicht; genug, daß das Bild gedenkbar und paſſend iſt. Wäre nie ein Atheiſt in der Welt geweſen, oder wäre nie einer in dieſen Umſtänden umgekommen, ſo dienet dennoch das Bild, da wir es uns lebhaft vorſtellen können, um das Gegenbild mit groſſer Lebhaftigkeit darin zu erbliken. Zum Zweck des Dichters war Möglichkeit und Würklichkeit völlig einerley. Eben ſo verhält es ſich, wenn Empfindungen zu erweken ſind. Ob ein ſolcher Mann, wie Homer den Ulyſſes ſchildert, in der Welt vorhanden ſey, oder nicht: genug, daß wir uns ihn vorſtellen können; die bloſſe Vorſtellung iſt hinlänglich, unſre Bewunderung zu erweken.**) Alſo können durch das blos Mögliche Vorſtellungskraft und Empfindung eben ſo lebhaft, als durch das Würkliche gerührt werden. Das Erdichtete iſt ſo gar oft weit glaublicher, als das Würkliche; denn oft iſt dieſes wegen Mangel einiger Umſtände, die darin verborgen bleiben, nicht gedenkbar. Es geſchehen bisweilen Dinge, die unmöglich ſcheinen, da man ſeinen eigenen Augen nicht traut, wo eine Würkung ohne Urſache ſcheinet. Dergleichen Dinge, wenn ſie auch noch ſo gewiß wären, nimmt die Vorſtellungskraft ungern an. Darauf gründet ſich die Vorſchrift des Ariſtoteles, daß der Künſtler oft das erdichtete Wahrſcheinliche dem würklich Wahren, aber Unwahrſcheinlichen vorziehen ſoll.

Der Künſtler hat demnach, ohne die mühſamen Unterſuchungen, die der Philoſoph und der Geſchichtſchreiber nothwendig vornehmen müſſen, wenn ſie die Wahrheit finden wollen, nöthig zu haben, nur dieſe einfache Regel zu beobachten: daß alles, was er vorſtellt, in der Art, wie er es vorſtellt, würklich gedenkbar ſey. Er darf nur darauf Acht haben, daß in den Dingen, die er als vorhanden vorſtellt, nichts widerſprechendes, und in dem, was er als geſchehen beſchreibt, nichts ungegründetes vorkomme. Es iſt aber nicht genug, daß die Sachen ihm ſelbſt gedenkbar ſeyn, ſie müſſen es auch für die ſeyn, für die er arbeitet. Deswegen muß in der Darſtellung der Sachen keine weſentliche Lüke bleiben. Man kann eine würklich vorhandene, oder eine geſchehene Sache, die man ſelbſt geſehen hat, folglich nicht nur als möglich, ſondern auch als würklich begreift, ſo beſchreiben, daß es andern unmöglich fällt, ſie ſich vorzuſtellen. Dieſes geſchieht, wenn man aus Unachtſamkeit in der Beſchreibung oder Erzählung einige weſentliche Dinge wegläßt, die man doch dabey gedacht hat; oder wenn die Worte und andere Zeichen, deren man ſich bedienet, etwas anderes ausdrüken, als wir haben ausdrüken wollen. Darum iſt es nothwendig, daß der Künſtler, nachdem er ſein Werk entworfen hat, es hernach mit kalter Ueberlegung betrachte, um zu entdeken, ob kein zur Faßlichkeit oder Glaubwürdigkeit nöthiger Umſtand übergangen worden, und ob er jedes einzele würklich ſo ausgedrükt habe, wie er es gedacht hat.

---

*) Meſſias IV Geſ.

**) S. Täuſchung.

Man ſollte denken, daß kein verſtändiger Menſch, und ein Künſtler muß doch nothwendig ein ſolcher ſeyn, etwas vortragen, oder ſchildern werde, das er ſelbſt nicht begreift, oder das ſo, wie er es vorträgt, nicht begreiflich iſt. Es ſcheinet demnach ganz unnöthig zu ſeyn, dem Künſtler weitläuftig von der Beobachtung des Wahrſcheinlichen zu ſagen, das ſo leicht zu beurtheilen iſt. Da es aber auch dem verſtändigſten Künſtler aus mehr als einer Urſache begegnen kann, daß er unwahrſcheinliche Dinge vorträgt, ſo ſcheinet es uns wichtig genug, daß wir vier Hauptquellen dieſes Fehlers anzeigen.

1. In der Hitze der Arbeit verſäumet man gar oft, gewiſſe Dinge zu bemerken, wodurch eine Sache unmöglich, oder unwahrſcheinlich wird, und man glaubt etwas zu begreifen, das andere nicht annehmen können; weil ihnen Zweifel dagegen entſtehen, die der Künſtler in der Hitze der Einbildungskraft überſehen hat. Wir finden beym Plautus gar oft, daß Sklaven ihre Herren auf eine völlig unwahrſcheinliche Art betrugen; und es iſt uns unmöglich, die Aufführung dieſer Leute zu begreifen. Denn da es ihnen nothwendig das Leben koſten müßte, wenn der Betrug an den Tag käme, dabey aber nicht die geringſte Wahrſcheinlichkeit, oder Vermuthung vorhanden iſt, daß er verborgen bleiben könne, ſo läßt ſich auch nicht gedenken, daß dieſe Leute ſich ſo unbeſonnen der augenſcheinlichen Gefahr gehenkt oder gekreuziget zu werden, blos ſtellen ſollten, wie doch wirklich geſchicht. Der Dichter hatte ſchon einen außerordentlichen Fall, wodurch der Betrug verborgen bleiben ſollte, ſich vorgeſtellt; und die ganze Intrigue kam ihm ſo comiſch und ſo ſehr unterhaltend vor, daß er verſäumt hat, die Ueberlegung zu machen, daß der Sklave ganz unnatürliche und unglaubliche Dinge thue. Kein Menſch wird ſo unſinnig ſeyn, einen andern, deſſen Gewalt man unterworfen iſt, auf das ärgſte zu beleidigen, in Hoffnung, daß ein Wetterſtrahl ihn tödten werde, ehe er Zeit habe, die Beleidigung zu rächen. Und doch handeln die Sklaven in den Comödien des Plautus nicht ſelten ſo: und dadurch wird die ganze Verwiklung oft völlig unwahr. Eben ſo unwahrſcheinlich iſt es, daß jemand ſich in eine gefährliche Unternehmung einlaſſe, der nur ein plötzlicher, höchſt ungewöhnlicher Zufall einen guten Ausgang geben konnte. Darum merkt Daubignac wol an, daß ein plötzlicher Tod durch einen Schlagfluß, oder Wetterſtrahl, ſo möglich auch der Fall iſt, ein ſchlechtes Mittel wäre, die Verwiklung des Drama aufzulöſen. Aber in der Hitze der Arbeit denkt der Dichter nicht allemal an dieſe Bedenklichkeiten. Eben ſo iſt es gar nicht ungewöhnlich, daß Mahler ſolche Fehler gegen die Perſpectiv begehen, dadurch ihre Vorſtellung völlig unmöglich wird. Sie haben in der Hitze der Arbeit vergeſſen, die Wahrheit der Zeichnung in Abſicht auf die Perſpectiv zu unterſuchen. Deswegen iſt kaltes Prüfen eines entworfenen Planes eine nothwendige Sache.

2. Oft verwechſelt man die Zeichen, wodurch man ſeine Gedanken ausdrükt, glaubt etwas auszudrüken, das man würklich ſehr klar und

beſtimmt denkt, und drükt doch etwas anders aus. Ich erinnere mich, daß einem ſonſt ganz verſtändigen Manne, bey einer im Frühjahre lang anhaltenden Dürre die Worte entfuhren: Wenn uns doch der Himmel bald mit einem warmen, trokenen Regen erfreuen wollte! Er dachte etwas Würkliches und Wahres; ſagte aber etwas Unmögliches und Ungereimtes. Dieſes kann auch jedem Künſtler in der Wärme der Empfindung begegnen. Darum iſt es nicht genug, daß unſre Gedanken oder Vorſtellungen der Wahrheit gemäß ſeyen; wir müſſen auch verſichert ſeyn, daß wir gerade das ausgedrükt haben, was wir dachten. Und der Künſtler hat ſorgfältig zu unterſuchen, ob auch andre bey Betrachtung ſeines Werks das denken, oder empfinden werden, was er dabey gedacht und empfunden hat.

2. Der Künſtler drükt nie alles aus, was er ſich bey der Sache vorſtellt. Geſchiehet es, daß er etwas weſentliches, oder etwas, wodurch die ganze Vorſtellung begreiflich wird, wegläßt, ſo hat er etwas wahres gedacht, und ſtellt uns etwas, das wir nicht annehmen, nicht für wahr halten können, vor. Oft wird eine ganze Handlung durch einen einzigen kleinen Umſtand wahrſcheinlich; wird dieſer aus Verſehen weggelaſſen, ſo verwerfen wir die ganze Erzählung davon, als etwas falſches. Darum muß der Künſtler ſorgfältig unterſuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Weſentliches weggelaſſen habe. Was wir leichte von ſelbſt zur Wahrſcheinlichkeit hinzudenken können, kann er ohne Bedenken weglaſſen; aber wo ein nicht zu errathender Umſtand zur Glaubwürdigkeit der Sache nothwendig iſt, da muß er ausdrüklich angeführt werden. Ein in den Sitten und in der Staatsverfaſſung der Römer unerfahrener Leſer des Livius, oder Tacitus, wird manche wahrhafte Erzählung dieſer Geſchichtſchreiber als unglaublich verwerfen. Dieſe Männer ſchrieben für Leſer, denen das, was zur Glaubwürdigkeit ſolcher Erzählungen nothwendig iſt, völlig bekannt war; darum hatten ſie nicht nöthig, dieſer Dinge zu erwähnen.

Dinge, die an ſich, wenn man Zeit und Ort und andre Nebenumſtände nicht in Betrachtung ziehet, unglaublich ſind, werden ganz begreiflich, wenn man jene zufällige Dinge dabey vor Augen hat. Nur geht es nicht allemal an, dieſer Dinge da, wo ſie zur Glaubwürdigkeit nothwendig ſind, zu erwähnen; und in dieſem Falle müſſen ſie vorher an einem ſchiklichen Orte ausdrüklich angeführt, oder doch durch Winke angedeutet werden. Iſt etwas außerordentliches, das ein Menſch thut, aus den Umſtänden der Sache ſelbſt unbegreiflich, ſo kann der Grund in etwas, das vorhergegangen iſt, oder in dem ganz beſondern und ſeltenen Charakter der Perſon liegen. In ſolchen Fällen muß man vorher, ehe der Sache erwähnt wird, auf eine ſchikliche Weiſe das, was zur Begreiflichkeit der Sache dienet, irgendwo einmiſchen, und ſo die Glaubwürdigkeit der Sache vorbereiten. In einem Trauerſpiel retten ſich zwey Perſonen durch Schwimmen aus einem Schiffbruch, die eine fragt die andere, ob ſie auch ihre Schätze gerettet habe: ja! antwortet ſie, da ſie nur in Juwelen beſtehen, ſo habe ich ſie in den Buſen geſtekt. Durch Erwähnung der Juwelen wollte der Dichter die Rettung des Schatzes begreiflich machen. Aber er hätte dieſes Umſtandes eher, an einem ſchiklichern Orte und überhaupt auf eine natürliche Weiſe erwähnen ſollen. Denn ſo, wie er es hier thut, iſt die Sache völlig unnatürlich.

Wenn die Erzählung oder Vorſtellung einer Handlung in völliger Wahrſcheinlichkeit erſcheinen ſoll, ſo muß man die Veranlaſſung, die Charaktere der Perſonen, das Intereſſe jeder derſelben, und überhaupt alles, was als würkende Urſache dabey ſeyn kann, genau kennen. Der epiſche Dichter kann uns gar leicht und ſchiklich von allen dieſen Dingen unterrichten, aber dem dramatiſchen wird dieſes oft ſehr ſchwer. Daher entſtehen die wichtigſten Fehler gegen die Wahrſcheinlichkeit. Es iſt höchſt anſtößig, wenn Perſonen, die in wichtigen Angelegenheiten handeln, Reden in den Mund gelegt werden, die blos für den Zuſchauer dienen. Denn ſie führen den offenbareſten Widerſpruch mit ſich; wir ſollen einen Menſchen für den Oreſtes, oder Agamemnon halten, und ſeine Reden verrathen einen Schauſpieler! Man laſſe lieber den Zuſchauer in einigem Zweifel über die Gründe und Urſachen deſſen, was er ſieht oder hört, als daß man auf eine ſo ſehr unſchikliche Weiſe die Zweifel hebt. Man muß ſich durch die Sorge, wahrſcheinlich zu ſeyn, nicht zu der größten Unwahrſcheinlichkeit verleiten laſſen. Der Dichter muß dem Zuſchauer zutrauen, daß er verſchiedenes von ſelbſt einſehen und begreifen werde. Verſchiedene dramatiſche Dichter beweiſen darin eine ſo übertriebene Sorgfalt, daß ſie gar oft, wenn eine neue Scene bevorſteht, auf die unnatürlichſte Weiſe uns durch die handelnden Perſonen ſagen laſſen, wer der ſey, der nun erſcheinen wird.

4. Mangel an Erfahrung und Kenntniß der Welt, iſt auch eine der Quellen des Unwahrſcheinlichen. Eine blos philoſophiſche, oder pſychologiſche Kenntniß des Menſchen iſt nicht hinreichend, Perſonen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer beſondern Art zu denken und zu handeln, natürlich zu ſchildern. Keine Theorie iſt dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit ſolchen Menſchen gelanget man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat ſeine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; wer ſie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stük unwahrſcheinlich werden.

Ueber das Wahrſcheinliche im Drama ſetze ich noch dieſe allgemeine Anmerkung hinzu.

Man muß bey der dramatiſchen Handlung zwey Arten von Wahrſcheinlichkeit wol unterſcheiden; man könnte ſie mit dem Namen der phyſiſchen und metaphyſiſchen bezeichnen. Zu jener gehören die Einheit der Zeit, des Orts, die Dauer der Handlung und dergleichen zufällige Dinge; zur andern die Handlungen, Entſchließungen, Reden, Charaktere u. ſ. f.

Die Erfahrung lehret, daß die Verletzung der phyſiſchen Wahrſcheinlichkeit weniger anſtößig iſt, als ein Fehler gegen die metaphyſiſche. Daß eine Handlung, wozu nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge 24 Stunden erfodert werden, in drey Stunden vorgeſtellt wird, beleidiget ſo nicht, als wenn ein Menſch gegen ſeinen Charakter handelt, oder etwas ſagt, das er natürlicher Weiſe in den Umſtänden, worin er ſich befindet, nicht ſagen konnte.

Die Urſache hievon ſcheinet dieſe zu ſeyn, daß wir uns leicht eine Welt vorſtellen können, wo alles geſchwinder geſchiehet, als in der gegenwärtigen; da wir im Gegentheil uns keinen Menſchen vorſtellen können, der ſich entſchließt, oder der handelt, ehe der Beweggrund dazu vorhanden iſt.

Dieſe zwey Arten der Wahrſcheinlichkeit gründen ſich auf die zwey Arten der Wahrheit, die zufällige und die nothwendige. Das Unwahrſcheinliche der erſten Art iſt möglich; das von der zweyten Art ſcheinet unmöglich; daher iſt es ſo anſtößig, daß keine Nachſicht dafür ſtatt findet.

◆ ◆

Von der dichteriſchen Wahrſcheinlichkeit überhaupt handeln, unter mehrern: **Vinc. Gravina** (Del veriſimile e del convenevole, im 3ten Abſchn. ſ. Ragione poet.) — **Ant. L. Muratori** (Jm 6ten und 7ten Kap. des 2ten Buches ſ. Perfetta Poeſia.) — **J. B. Dubos** (Jm 28ten Abſchn. des 1ten Bds. ſ. Reflex. Crit. ſur la Poeſie etc. S. 229 der Dresd. Ausg.) — **J. C. Gottſched** (Das 6te Kap. des 1ten Theils ſ. Crit. Dichtkunſt handelt von der Wahrſcheinlichkeit in der Poeſie.) — **J. J. Breitinger** (Jm 6ten Abſchn. des erſten Bds. S. 128. ſ. Critiſchen Dichtkunſt.) — **F. Marmontel** (Jm 10ten Kap. des erſten Bds. ſ. Poet. franc. S. 374. der Ausg. von 1763.) — **Joh. Ad. Schlegel** (bey ſ. Batteux, S. 293. Anmerk. 123. Ausg. von 1770.) — — Von der Wahrſcheinlichkeit im epiſchen Gedichte: **R. le Boſſu** (Jm 7ten Kap. des 3ten Buches ſ. Traité du Poeme epique. Auch gehören noch im Ganzen das 14te und 16te Kap. im erſten Buche dieſes Werkes, des actions veritables dont les recits ſont des fables, und des actions feintes, dont les recits ſont hiſtoriques hieher.) — — Von der Wahrſcheinlichkeit in dramatiſchen Gedichten: **Frc. Hedelin** (Jm 2ten Kap. des 2ten Buches ſ. Prat. du Theatre; mit welchem das 6te Kap. des erſten Buches, du melange de la repreſentation avec la verité de l'action theatrale zu verbinden iſt.) — **Ch. Batteux** (Jn d. 2ten Bde. ſ. Einleitung, S. 218. Ausg. von 1774.) — Das 16te Kap. des Eſſay upon the preſent ſtate of the Theatres, handelt of truth and probability in dramatic Poems. — **J. Bern. M. Clement** (Jm 2ten bis 4ten Kap. d. erſt. Thls. ſ. Schr. de la Tragédie.) — **Cailhava** (Das 26te Kap. des 1ten Bds. ſ. Art de la Comedie, Ausg. von 1776. handelt vom Wahrſcheinlichen im Luſtſpiele.) — —

Von der Wahrſcheinlichkeit in Gemählden: **J. B. Dubos** (Jm 30ten Abſchn. des 1ten Bds. ſ. Reflex. crit. S. 246. der Dresdner Ausgabe.) — **C. L. v. Hagedorn** (Jn der 14ten ſ. Betracht. über die Mahlerey.) —

S. übrigens die, bey dem Artikel **Wahrheit** angeführten Schriftſteller. —

## Wechſelnoten.

(Muſik.)

Dieſes Wort iſt eine Ueberſetzung des italiäniſchen Ausdruks note cambiate, und bedeutet die Noten oder Töne, die den unregelmäßigen Durchgang machen, wovon an ſeinem Orte geſprochen worden.*) Es ſcheinet, man habe durch dieſen Ausdruk anzeigen wollen, daß die Töne des unregelmäßigen Durchganges mit andern verwechſelt werden, oder die Stelle andrer Töne einnehmen. Man kann ſie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne anſehen. Aber von den eigentlichen Vorhalten, denen wir den Namen der zufälligen Diſſonanzen gegeben haben, ſind ſie doch ſehr verſchieden. Denn die Wechſelnoten müſſen auf der Zeit des Takts, auf der ſie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle ſie geſtanden haben, da die eigentlichen Vorhalte erſt auf der folgenden Zeit aufgelöſet werden. Dann können die Wechſelnoten frey angeſchlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher müſſen gelegen haben; und endlich können die Wechſelnoten ſowol auf guten, als ſchlechten Taktzeiten vorkommen, da die Vorhalte nur an die gute Zeit allein gebunden ſind.

---

*) S. Durchgang.

Das Diſſoniren der Wechſelnoten wird bey der Bezifferung nicht angedeutet, und ſie werden in dem begleitenden Generalbaß nicht mitgeſpielt. Ueber den Gebrauch der Wechſelnoten, und die dabey zu beobachtende Vorſichtigkeit empfehlen wir den Anfängern das 14 und 15 Capitel in Murſchhauſers hohen Schule der Compoſition nachzuleſen, da wir kein Buch kennen, darin das, was von richtiger Behandlung der Diſſonanzen zu beobachten iſt, beſſer als in dieſem angezeiget und ausgeführt würde.

## Werke des Geſchmaks; Werke der Kunſt.

Aus den von uns angenommenen Begriffen über das Weſen und die Beſtimmung der ſchönen Künſte muß auch der Begriff eines vollkommenen Werks der Kunſt hergeleitet werden. Ein Werk alſo, das den Namen eines Werks der ſchönen Kunſt behaupten ſoll, muß uns einen Gegenſtand, der ſeiner Natur nach einen vortheilhaften Einfluß auf unſre Vorſtellungskraft, oder auf unſre Neigungen hat, ſo darſtellen, daß er einen lebhaften Eindruk auf uns mache. Demnach gehören zu einem Werke des Geſchmaks zwey Dinge: eine Materie, oder ein Stoff von gewiſſem innern Werth, und eine lebhafte Darſtellung deſſelben. Der Stoff ſelbſt liegt außer der Kunſt; ſeine Darſtellung aber iſt ihre Würkung: jener iſt die Seele des Werks; dieſe macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, ſondern die Darſtellung des Stoffs, iſt das eigentliche Werk der Kunſt. Durch die Wahl des Stoffs zeiget ſich der Künſtler als einen verſtändigen und rechtſchaffenen Mann, durch ſeine Darſtellung als einen Künſtler. Bey Beurtheilung eines Werks der Kunſt müſſen wir alſo zuerſt auf den Stoff, und hernach auf ſeine Darſtellung ſehen. Dieſer Artikel hat die Feſtſetzung der allgemeinen Grundſätze, nach welchen ein Werk in Anſehung dieſer beyden Punkte zu beurtheilen iſt, zur Abſicht.

1. Hier iſt alſo zuerſt die Frage, wie der Stoff, den der Künſtler zu bearbeiten ſich vornimmt, müſſe beſchaffen ſeyn. Nach unſern Grundſätzen muß er einen vortheilhaften Einfluß auf die Vorſtellungskraft, oder auf die Neigungen haben. Dieſes kann nicht anders geſchehen, als wenn er unſer Wolgefallen an Vollkommenheit, Schönheit und Güte befördert, oder nährt und unterhält. Hat der Stoff ſchon in ſeiner Natur, ehe die Kunſt ihn bearbeitet, dieſe Kraft, ſo hat er die Wahrheit, oder Realität, die bey jedem Werke der Kunſt muß zum Grund gelegt werden.*) Wählt der Künſtler einen Gegenſtand, der keine von dieſen Kräften hat; ſtellt er das nicht Vollkommene, nicht Schöne, nicht Gute, als vollkommen, ſchön und gut vor: ſo iſt er ein Sophiſt; ſein Werk wird ein Hirngeſpinſt; ein Körper von Nebel, der nur die äußere Form eines wahrhaften Werks von Geſchmak hat. Anſtatt unſre Neigung zum Vollkommenen, Schönen und Guten zu nähren und zu beſtärken, zielet es darauf ab, uns leichtſinnig zu machen, und uns dahin zu bringen, daß wir uns an dem Schein begnügen. Wie die alten Philoſophen aus der Schule der Eriſtiker durch ihre ſubtilen Vernunftſchlüſſe, ihre Schüler nicht zu gründlichen Forſchern der Wahrheit, ſondern zu Zänkern machten: ſo macht ein ſolcher Künſtler die Liebhaber, für die er arbeitet, zu eingebildeten windigen Virtuoſen, die nie auf das Innere der Sachen ſehen, wenn nur das Aeuſſere da iſt.

---

*) S. Wahrheit.

Es iſt um ſo viel wichtiger, daß der Künſtler die wahre Realität ſeines Gegenſtandes mit Ernſt ſuche, da der Schaden, der aus der frevelhaften Anwendung der Kunſt entſteht, höchſt wichtig iſt. Ein Volk, das durch ſophiſtiſche Künſtler verleitet worden, ſich an dem Schein zu begnügen, verliert eben dadurch den glüklichen Hang nach der Realität, den die ſchönen Künſte vermehren ſollten. Ein angenehmer Schwäzer wird für einen Lehrer des Volks, ein artiger Narr oder Böſewicht wird für einen Mann von Verdienſt angeſehen. Wären die Werke des Geſchmaks der ehemaligen Künſtler in Sybaris bis auf uns gekommen: ſo würden wir vermuthlich darin den Grund finden, warum ein Koch, oder eine Puzmacherin bey dieſem Volk höher geſchäzt worden, als ein Philoſoph. Ich kenne keine freventlichere, verächtlichere Geſchöpfe, als gewiſſe Kunſtliebhaber ſind, die mit Entzüken von Werken des Geſchmaks ſprechen, die nichts als Kunſt ſind; die ein Gemählde von Teiniers, blos wegen der Kunſt, den unſterblichen Werken eines Raphaels vorziehen. Sie ſind Virtuoſen, wie jener Narr bey Liſcov durch ſeine Abhandlung über eine gefrorne Fenſterſcheibe ſich als einen Philoſophen gezeiget hat. Alſo wird die Kunſt allein, wenn ſie in der Wahl des Stoffs von Vernunft verlaſſen iſt, höchſt ſchädlich; weil ſie Wolgefallen an eitelen und unnüzen Gegenſtänden erwekt.

Es iſt eine eitele Vertheidigung ſolcher Kunſtwerke, daß man ſagt, ſie dienen zum Vergnügen und zu angenehmen Zeitvertreibe. Der Grund hätte ſeine Richtigkeit, wenn dieſer angenehme Zeitvertreib nicht eben ſo gut durch Werke von wahrem Stoff könnte erreicht werden. Darin beſteht eben die Wichtigkeit der Kunſt, daß ſie uns an nüzlichen Dingen Vergnügen finden läßt. Wer unſre Meynung über den Werth der Kunſtwerke von ſchimäriſchem Stoff übertrieben findet, dem antworten wir mit dem Quintilian: Sollten wir das Landgut für ſchöner halten, wo wir lauter Lilien und Violen und ergözende Waſſerkünſte ſehen, als das, das uns Reichthum von Feldfrüchten und mit Trauben beladene Weinreben zeiget? Sollten wir den unfruchtbaren Platanus und ſchön geſchnittene Myrten, den mit Weinreben prangenden Ulmen und dem fruchtbaren Oelbaum vorziehen? *)

Man kann die Werke der Kunſt in Anſehung des Stoffes in drey Claſſen abtheilen. Er iſt nämlich 1. ergözend, oder unterhaltend; 2. lehrend, oder unterrichtend; 3. rührend, oder bewegend. Von dieſen iſt der ergözende am Werth der geringſte; doch deswegen nicht verächtlich. Er iſt nicht blos darum ſchäzbar, daß er, wie Cicero in Rukſicht auf die redenden Künſte bemerkt, gleichſam das Fundament der Kunſt iſt, **) ſondern auch deswegen, weil jedes Vergnügen, das auf wahre Vollkommenheit und Schönheit gegründet iſt, ſeinen wahren innern Werth hat, indem es unſre Luſt an dem Vollkommenen und Schönen unterhält: der lehrende Stoff ſcheint der wichtigſte, weil Kenntniß oder Aufklärung das höchſte

---

*) An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis oſtenderit lilia et violas, et amoenos fontes ſurgentes, quam ubi plena meſſis, aut graves fructu vites erunt? Sterilem platanum, tonſasque myrtos, quam maritam ulmum et uberes oleas praeoptaverim? Quint. Inſt. L. VIII. c. 3.

**) Ejus totius generis, quod graece ἐπιδεικτικὸν nominatur, quod quaſi ad inſpiciendum, delectationis cauſa comparatum eſt, (formam) non complectar hoc tempore: *non quod negligenda ſit; eſt enim illa quaſi nutrix* ejus oratoris, quem informare volumus. Cic. Orator.

ſte Gut iſt: der rührende gefällt am durchdringendſten, und ſcheinet in der Behandlung der leichteſte.

Wer ein Werk des Geſchmaks in Abſicht auf ſeinen Stoff beurtheilen will, darf nur, nachdem er es mit hinlänglicher Aufmerkſamkeit betrachtet hat, auf den Gemüthszuſtand Acht haben, in den es ihn verſetzet hat. Fühlt er ſich von irgend etwas, das vollkommen, oder ſchön, oder gut iſt, ſtärker gereizt als vorher; empfindet er einen neuen, ungewöhnlichen Schwung etwas gutes zu machen, oder ſich etwas Böſem zu widerſetzen; hat er irgend einen wichtigen Begriff, irgend eine große, edle, erhabene Vorſtellung, die er vorher nicht gehabt; oder fühlet er die Kraft einer ſolchen Vorſtellung lebhafter als vorher: ſo kann er verſichert ſeyn, daß das Werk in Anſehung des Stoffs lobenswerth iſt.

2. Nach dem Stoff kommt die Darſtellung deſſelben in Betrachtung, wodurch das Werk eigentlich zum Werke des Geſchmaks wird. Sie erfodert eine Behandlung des Stoffs, wodurch er ſich der Vorſtellungskraft lebhaft einpräget, und in dauerhaftem Andenken bleibt.* Beydes ſetzet voraus, daß das Werk die Aufmerkſamkeit ſtark reizen, und durchaus unterhalten müſſe. Denn die Lebhaftigkeit des Eindruks, den ein Gegenſtand auf uns macht, iſt insgemein dem Grade der Aufmerkſamkeit, mit dem er gefaßt wird, angemeſſen. Das Werk muß demnach ſowol im Ganzen, als in einzelen Theilen uns mit unwiderſtehlicher Macht gleichſam zwingen, uns ſeinen Eindrüken zu überlaſſen. Darum muß weder im Ganzen, noch in den einzelen Theilen nicht nur nichts anſtößiges, oder widriges ſeyn; ſondern alles muß Ordnung, Richtigkeit, Klarheit, Lebhaftigkeit und kurz jede Eigenſchaft haben, wodurch die Vorſtellungskraft vorzüglich gereizt wird. Es muß ein einfaches leicht zu faſſendes unzertrennliches und vollſtändiges Ganzes ausmachen, deſſen Theile natürlichen Zuſammenhang und vollkommene Harmonie haben. Man muß bald ſehen, oder merken, was es ſeyn ſoll; weil die Ungewißheit über dieſen Punkt der Aufmerkſamkeit gefährlich wird. Je beſtimmter man den Hauptinhalt ins Auge faßt, und je ununterbrochener die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende unterhalten wird, je vollkommener iſt das Werk in Abſicht auf die Darſtellung.

Dieſes ſind allgemeine Foderungen, die aus der Natur der Sache ſelbſt fließen, und gar nichts willkürliches haben. Für welches Volk, für welches Weltalter, ein Werk gemacht ſey, muß es doch die erwähnten Eigenſchaften haben. Außer dem muß auch die Kritik nichts fodern, und dem Künſtler weder in Anſehung der Form, noch in Rükſicht auf das beſondere der Behandlung, Geſetze vorſchreiben. Thut er jenen Foderungen genug, ſo hat ihm über die beſondere Art, wie er es thut, Niemand etwas vorzuſchreiben. Jedes Volk und jedes Zeitalter hat ſeine Moden und ſeinen beſondern Geſchmak in dem Zufälligen; und der Künſtler thut wol, wenn er ihm folget. Aber dieſes Zufällige läßt ſich nicht durch Regeln feſtſetzen. Wie man von einem Kleide als nothwendige Eigenſchaften fodern kann, daß es die Theile, die einer Bedekung bedürfen, bedeke, daß es commode ſey, und gut ſitze, übrigens aber keine Art der Kleidung, die dieſe Eigenſchaften hat, verwerflich iſt, ſie ſey franzöſiſch, engliſch oder polniſch: ſo muß man es auch mit den Werken des Geſchmaks halten. Ein Gemählde kann in ſeiner Art vollkommen ſeyn, ob es in Waſſerfarben oder mit Oelfarben gemahlt ſey; und eine Ode kann eine hebräiſche oder griechiſche Form haben, und in der einen ſo gut als in der andern vor, trefflich ſeyn.

## Wiederholung.

(Redende Künſte.)

Eine Figur der Rede, die darin beſteht, daß in einem Satz ein Wort, oder ein Gedanken des größern Nachdruks halber wiederholt wird. *Wir müſſen, ſagt Cicero, die Sache mit dieſem Mann durch Krieg ausmachen; ja durch Krieg, und zwar ohne Verzug.*[*] Dieſe Wiederholung hat hier die Würkung einer zuverſichtlichen Behauptung; als wenn der Redner dadurch einen Einwurf blos durch nochmalige Behauptung widerlegt hätte. Die wenigen Worte ſagen eben ſo viel, als dieſe: *Durch Krieg — Ich übereile mich nicht; ich weiß, was ich ſage; ſo hitzig es ſcheinen möchte, es bleibt uns kein ander Mittel übrig.*

In ſtarken Leidenſchaften, wo man mit Heftigkeit etwas wünſchet, oder verabſcheuet, iſt die Wiederholung ſehr natürlich. *Weg, weg damit!* iſt eine ſehr gewöhnliche Formel derer, die etwas lebhaft verabſcheuen. Von ausnehmendem Nachdruk iſt die Wiederholung in folgender Erzählung von der Niobe.

> Ultima reſtabat, quam toto corpore mater,
> Tota veſte tegens: **unam minimamque** relinque;
> De multis **minimam** poſco, clamavit, et **unam**.

Wenn in dem Vortrag bey der Wiederholung auch die Stimme ſtärker, oder affectreicher wird; ſo kann ſie große Würkung thun.

Aber eben deswegen muß dieſe Figur ſehr ſparſam und nur da gebraucht werden, wo der Affect am höchſten geſtiegen iſt.

Es giebt noch andere Arten der Wiederholung, die auch andere Würkung thun; ſie ſcheinen uns aber nicht wichtig genug, daß wir ſie hier anzeigen ſollten.[*]

## Summariſche Wiederholung.

(Beredſamkeit.)

Iſt das, was die griechiſchen Lehrer der Redner ἀνακεφαλαίωσις nannten, und was auch im Lateiniſchen Recapitulatio heißt, nämlich eine beym Beſchluß der Rede vorkommende kurze Wiederholung deſſen, was in der Abhandlung vollſtändig ausgeführt worden. Quintilian beſchreibt die Sache nach ſeiner Art, kurz und bündig. „Eine Wiederholung und Zuſammenhäufung der abgehandelten Sachen, die das vorhergehende wieder ins Gedächtniß bringt, und den Inhalt der Rede im Ganzen darſtellt, und wodurch das, was einzeln nicht hinlänglich gewürkt hat, izt zuſammengefaßt, ſeine Würkung thut."[**] Dieſe ſummariſche Wiederholung iſt ein höchſt ſchweres, aber ſehr wichtiges Stük des Beſchluſſes. Man muß nicht nur das, was weitläuftig ausgeführt worden, in ſeinen weſentlichen Theilen kurz zuſammenfaſſen; ſondern den Sachen auch eine neue Wendung und größere Lebhaftigkeit geben, damit es nicht ſcheine, als wenn man das Geſagte noch einmal, ſo wie es ſchon geſagt worden, wiederhoderholen wolle, welches langweilig und verdrießlich ſeyn würde.

---

[*] Cum hoc P. C. bello, bello inquam, decertandum eſt, idque confeſtim, Philipp. V. 12.

[*] S. Quint. Inſtit. L. IX. c. 3 ſ. 28. ſeq.

[**] Rerum repetitio et congregatio quae graece ἀνακεφαλαίωσις, a quibusdam latinorum enumeratio, et memoriam judicis reficit et totam ſimul cauſam ponit ante oculos, et, etiamſi per ſingula minus moverat, turba valet. Inſt. L. VI. c. 1.

Bey dieſer Wiederholung muß der Redner weder ſich in eine neue Erzählung oder Beſchreibung, noch in einen neuen Beweis einlaſſen, ſondern vorausſetzen, daß der Zuhörer das Vorhergehende hinlänglich gefaßt habe, und nun alles mit einem einzigen Blik, und aus einem neuen Geſichtspunkt, wieder überſehen wolle. Darum berührt er bey dieſer Wiederholung nur das Weſentlichſte, mit größter Kürze, in dem zuverſichtlichſten Ton und mit voller Wärme des Ausdruks. Dieſes erfodert gerade den ſtärkſten Redner; denn es iſt viel leichter, einen Beweis methodiſch zu führen, oder eine umſtändliche Erzählung zu machen, als das kräftigſte davon in wenig Worten zuſammen zu faſſen. Quintilian führet die Peroration, oder den Beſchluß der letzten Rede des Cicero gegen den Verres zum Muſter einer vollkommenen ſummariſchen Wiederholung an: ſie iſt in der That höchſt pathetiſch. Jungen Rednern iſt eine ganz beſondere Uebung in dieſem Theile der Kunſt zu empfehlen. Sie können die Reden des Demoſthenes und Cicero dazu nehmen, und verſuchen, den darin abgehandelten Materien, durch ſummariſche Wiederholung, neue Kraft zu geben. Sie müſſen dabey vorausſetzen, daß die Zuhörer durch die Abhandlung hinlänglich überzeuget, oder gerührt ſeyen, und bedenken, daß es nun darum zu thun ſey, dieſer Ueberzeugung oder Rührung den letzten Nachdruk, und das wahre Leben zu geben. Dieſes kann nicht anders geſchehen, als wenn ſie ſelbſt in volles Feuer der Empfindung geſetzt ſind. Denn im Grund iſt dieſer Theil der Rede nichts anders, als eine ſehr ſchnelle und lebhafte Aeußerung deſſen, was man izt, nachdem der Redner das Seinige gethan hat, fühlt.

## Wiederlegung.

(Beredſamkeit.)

Man wiederlegt einen andern, wenn man die Falſchheit deſſen, was er geſagt, oder behauptet hat, zeiget. Eigentlich iſt jeder Beweis, und jede Vertheidigung eine Wiederlegung. Wir betrachten aber hier die Sache nicht in dieſem allgemeinen Geſichtspunkt, noch iſt unſre Abſicht hier ausführlich zu zeigen, wie eine förmliche Vertheidigungsrede beſchaffen ſeyn müſſe. Wir nehmen das Wort in dem eigentlichern Sinn, und ſprechen von der Wiederlegung, als einem beſondern Theil einer Rede, der gegen einen beſondern Theil einer andern Rede gerichtet iſt. Dieſe Bedeutung geben die Lehrer der Redner dem Worte*). Es wird durchgehends für ſchweerer gehalten, etwas zu wiederlegen, als einen Satz geradezu zu beweiſen. Quintilian ſagt, es ſey eben ſo viel leichter, einen anzuklagen, denn zu vertheidigen, als es leichter iſt, zu verwunden, denn zu heilen. Wir haben bereits anderswo**) angemerkt, daß es ſehr leicht ſey, die Menſchen von etwas zu überreden, wenn ſie gänzlich unpartheyiſch, oder uneingenommen ſind. Bey der Wiederlegung wird immer vorausgeſetzt, daß man ſchon ein Vorurtheil gegen ſich habe. Dieſes muß durch die Wiederlegung völlig zernichtet werden, ehe der Zwek der Wiederlegung kann erreicht werden.

Es iſt aber unſre Abſicht hier gar nicht, den ſophiſtiſchen Rednern zu zeigen, wie eine würkliche Wahrheit könne verdächtig gemacht, oder ſo verdreht werden, daß der Beyfall, den

---

*) Refutatio dupliciter accipi poteſt. Nam et *pars defenſoris tota* eſt poſita in refutatione: et *quae dicta ſunt ex diverſo, debent utrimque diſſolvi*: et haec *eſt proprie*, cui in cauſis quartus aſſignatur locus. Quint. Inſt. L. V. c. 13.

**) S. Ueberredung.

den andre ihr gegeben, ihr genommen werde. Nichts macht einen Redner bey Verſtändigen verächtlicher, als wenn er offenbaren Wahrheiten falſche Vernunftſchlüſſe entgegen ſetzt, oder ſie durch ein ſchimmerndes Wortgepränge verdächtig zu machen ſucht. Wir ſetzen voraus, daß blos der Irrthum wiederlegt, und das ungegründete Vorurtheil ſoll gehoben werden.

Cicero ſetzet drey Arten der Wiederlegung. 1. Entweder, ſagt er, verwirft man das Fundament, worauf der zu wiederlegende Satz gegründet iſt; 2. oder man zeiget, daß das, was daraus geſchloſſen worden, nicht daraus folge; 3. oder man ſetzet dem Vorgeben, oder dem Satz etwas entgegen, das noch mehr, oder doch eben ſo viel Schein hat. Hernach merkt er an, daß oft der Scherz ungemein viel zur Wiederlegung beytrage *).

Die beyden erſten Fälle der Wiederlegung haben ſtatt, wenn das, was man wiederlegen will, den würklichen Schein der Wahrheit, oder einen ſcheinbaren Beweis für ſich hat. In dieſem Fall iſt entweder das Fundament, worauf der vermeynte Beweis ſich gründet, oder der Schluß, der daraus gezogen wird, unrichtig; folglich muß die Wiederlegung auf eine der zwey erſten Arten geſchehen. Iſt aber das, was man wiederlegen ſoll, ein bloßes Vorgeben, eine Behauptung, die durch keinen Beweis unterſtützt iſt: ſo kann es auch nicht wol anders, als auf die dritte Art wiederlegt werden. So wiederlegt Hektor den Polydamas, der wegen eines böſen Zeichens die Fortſetzung des Streits abrathet, durch zwey Worte: Das beſte Zeichen für uns iſt, daß wir für das Vaterland ſtreiten *). Zu dieſer Art der Wiederlegung ſind die Machtſprüche vortrefflich **), die mehr würken, als weitläuftige Gegenbeweiſe. Was Cicero von der guten Würkung des Scherzes anmerkt, bezieht ſich hauptſächlich auf dieſe Art der Wiederlegung. Denn wenn man eine Meynung lächerlich machen kann, ſo getraut ſich nicht leicht jemand, ihr beyzupflichten. Als ein gutes Beyſpiel hievon kann die Antwort angeführt werden, die Hannibal dem Giſko gegeben, der eine fürchterliche Beſchreibung von dem römiſchen Heer gemacht hatte. „Das iſt freylich merkwürdig, ſagte der Heerführer; aber das Sonderbareſte dabey iſt dieſes, daß unter ſo viel tauſend Römern keiner Giſko heißt!“ Freylich macht der Spott oder Scherz allein keine Wiederlegung, und muß auch nirgend gebraucht werden, als wo völlig ungegründete zugleich ungereimte Meynungen, oder Behauptungen, die ſchädliche Würkungen haben könnten, abzuweiſen ſind.

Bey jeder Wiederlegung hat man ſorgfältig zu bedenken, worauf eigentlich die Wahrſcheinlichkeit, oder Glaubwürdigkeit deſſen, was man wiederlegen will, beruhe. Denn dieſes iſt der eigentliche Punkt, worauf es bey der Wiederlegung ankommt. Man iſt geneigt, etwas falſches für wahr, oder etwas unwichtiges für wichtig zu halten, entweder weil ſcheinbare Gründe dafür vorhanden ſind; oder weil die Sache mit unſern Vorurtheilen, oder Neigungen übereinſtimmt; oder endlich, weil man für die Perſon, die die Sache behauptet, eingenommen iſt. Hat man entdeket, aus welcher dieſer drey Quellen die Glaubwürdigkeit entſpringt: ſo weiß man auch, wogegen man bey der Wiederlegung zu arbeiten hat.

---

*) Reſiſtendum - aut iis, quae comprobandi ejus cauſa ſumuntur, reprehendendis; aut demonſtrando, id quod concludere illi velint non effici ex propoſitis, nec eſſe conſequens; aut afferendum in contrarium partem, quod ſit aut gravius, aut aeque grave. — Vehementer ſaepe utilis jocus, et facetiae. In Orat.

*) Il. XII. vſ. 243.

**) S. Machtſpruch.

## Wiederſchein.

(Mahlerey.)

Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem allgemeinen eine Scene erleuchtenden Lichte, wie das Sonnenlicht, oder das Tageslicht iſt, ſondern von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers, verurſachet wird. Wer das, was wir von dem Lichte überhaupt angemerkt haben*), gefaßt hat, weiß, daß die Farben der Körper nichts anders ſind, als das von ihnen zurükprallende Licht, das in unſerm Auge das Gefühl ihrer Farben verurſachet. Nun kann die Farbe eines Körpers ſo helle ſeyn, daß ſie nicht blos auf unſer Auge, ſondern auch auf die Farbe der nahe gelegenen Körper ihre Würkung thut, und dieſe in etwas verändert.

Man kann nämlich jede helle Farbe als ein Licht anſehen, das auf andere, ohnedem ſchon ſichtbare Körper fällt, und auf deren Farben mehr oder weniger Einfluß hat. Daſſelbige Kleid verändert ſeine Farbe um etwas, wenn die Wände des Zimmers, darin wir ſind, ſehr weiß, oder ſehr gelb, oder ſehr roth ſind; weil die helle Farbe der Wand als ein Licht auf das Kleid fällt, und alſo nothwendig eine Aenderung darauf verurſachet.

Wenn alſo Gegenſtände von mancherley Farben neben einander liegen, ſo bekommt jeder nicht blos das allgemeine Licht des Tages, oder der Sonne, das auf alle zugleich fällt; ſondern einige empfangen auch das beſondere Licht der Farben der neben ihnen liegenden Körper, oder Wiederſcheine. Deswegen iſt die Kenntniß der Wiederſcheine ein wichtiger Theil der Theorie des Mahlers. Zwar möchte mancher denken, der Mahler, der nach der Natur mahle, und ſeiner Kunſt gewiß iſt, hätte keine Theorie des Lichts und des Wiederſcheines nöthig; er dürfte nur mahlen, was er ſehe. Aber die Sache verhält ſich ganz anders. Wenn wir den Landſchaftmahler ausnehmen, ſo wird kein Gegenſtand gerade ſo gemahlt, wie der Zufall in der Natur ihn den Augen des Mahlers darſtellt. Er wählt Stellung, Anordnung, Einfallen des Lichts, und auch die Dinge, die als Nebenſachen zu Hebung der Hauptgegenſtände ins Gemählde kommen. Je richtiger ſeine Kenntniß des Wiederſcheines iſt, je beſſer wählt er jeden Umſtand zur Verſchönerung des Colorits. Auch da, wo der Künſtler ſich ganz an die Natur hält, kann er ohne theoretiſche Kenntniß des Lichts und der Wiederſcheine nicht einmal alles, was zur Farbe der Körper gehört, ſehen; wenigſtens bemerkt er es nicht ſo, daß er im Stande wäre, die Natur genau nachzumachen. Alſo iſt ſchon zu völlig genauer Beurtheilung der Farben, die man in der Natur vor ſich ſiehet, eine Kenntniß des Lichts und der Wiederſcheine nothwendig. Sehr richtig hat Cicero bemerkt, daß die Mahler in den Schatten und in den hervorſtehenden Theilen der Körper viel mehr ſehen, als andere *). Da es aber unnöthig iſt, die Wichtigkeit der Lehre von den Wiederſcheinen weitläuftig zu beweiſen, ſo gehen wir, ohne uns länger hiebey aufzuhalten, zur Sache ſelbſt.

Der Grundbegriff zur Theorie des Wiederſcheines iſt die Vorſtellung, daß jeder Gegenſtand von heller Farbe als ein Licht anzuſehen ſey, das ſeine Farben gegen alle Seiten verbreitet. Nun muß aber alles, was zur Theorie der Kunſt von dem Licht überhaupt angemerkt worden iſt, auf jeden hellen Gegenſtand zur Kenntniß der Wiederſcheine beſonders angewendet werden. Da kommt nun hauptſächlich die Stärke des wiederſcheinenden Lichtes, und ſeine Würkung auf die Farben der Körper, darauf es fällt, in Betrachtung.

---

*) Im Artikel Licht.

*) Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus! Quaeſt. Acad. L. IV.

Eigentlich und die Sache mit mathematiſcher Genauigkeit betrachtet, verbreitet jeder ſichtbare gefärbte Körper ſein Licht, das iſt, ſeine Farbe, auf alle um und neben ihm ſtehende Gegenſtände, ſo wie ein angezündetes würkliches Licht alles umſtehende erleuchtet: aber die Würkung des Wiederſcheines iſt nur unter gewiſſen Umſtänden merklich. Dieſes muß aus der allgemeinen Theorie des Lichts beurtheilet werden. Die Erleuchtung eines Körpers iſt um ſo viel gröſſer, 1. je heller und brennender das Licht an ſich ſelbſt iſt; 2. je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenſtand liegt, und 3. je gerader es auf ſeine Fläche fällt. Dieſes iſt aus der Theorie des Lichts überhaupt bekannt [*]. Hiezu kommt 4. bey dem Wiederſcheine, als einem zweyten Lichte, noch die Beleuchtung des Gegenſtandes von dem Hauptlichte in Betrachtung. Denn je heller das Hauptlicht auf einer Stelle iſt, je ſchwächer iſt daſelbſt die Würkung des Wiederſcheines. Das Licht einer angezündeten Kerze, das bey Nacht große Würkung thut, iſt beym hellen Tage von keiner Würkung. Ueberhaupt muß in Anſehung dieſes vierten Punkts feſtgeſetzt werden, daß das wiederſcheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einfluß hat, die merklich dunkeler ſind, als dieſes wiederſcheinende Licht ſelbſt.

Dieſe vier Punkte ſind die wahren Grundſätze, aus denen der Mahler abnehmen kann, wo der Einfluß der Wiederſcheine merklich werde. Eine genaue mathematiſche Ausführung der Sache würde ein eigenes Werk erfodern; und ein ſolches Werk fehlet noch zur Vollſtändigkeit der Theorie der Mahlerey. Wir wollen alſo nur zur Probe einige Hauptfälle, wo jene Grundſätze können angewendet werden, anführen.

Aus dem vierten Punkt folget überhaupt, daß die Wiederſcheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich ſeyn können. Zwar nimmt jeder helle Körper, von einem nahe an ihm liegenden merklich helleren etwas Licht an; aber der Unterſchied der Helle zwiſchen dem wiederſcheinenden, und dem ſchon vorher vorhandenen Lichte muß ſchon ſehr beträchtlich ſeyn, wenn die Würkung des Wiederſcheines in die Augen fallen ſoll. Je dunkler alſo die Schatten ſind, je merklicher iſt auch der Einfluß der Wiederſcheine. Sie ſind alſo das Mittel, den Schatten einige Klarheit und Annehmlichkeit zu geben. Ohne ſie würden die ganzen Schatten ſchwarz, und die halben Schatten kalt und matt ſeyn.

Daher muß der Mahler ſorgfältig ſeyn, die Anordnung ſo zu machen, daß die dunkeln Stellen des Gemähldes natürlicher Weiſe durch Wiederſcheine belebt werden können. Dieſes iſt einer der wichtigſten Punkte der Kunſt des Mahlens, der allein umſtändlich ausgeführt zu werden verdiente.

Nach dieſer allgemeinen Bemerkung, wo die Wiederſcheine den beſten Dienſt leiſten, muß nun die beſondere Theorie derſelben aus den drey erſten Punkten, als den eigentlichen Grundſätzen dieſer Lehre, hergeleitet werden. Wir wollen nur einiges davon zum Beyſpiel, wie man zu dieſer Theorie gelangen kann, anführen.

---

[*] S. Licht.

Aus dem erſten Punkt folget, daß die helleſten Farben, nämlich die, darin das meiſte Weiße gemiſcht iſt, die ſtärkſten Wiederſcheine geben, weil das weiße Licht das ſtärkſte iſt. Es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß auch die Größe der hellen Maſſe zur Stärke der Wiederſcheine in Betrachtung kommen müſſe. Hat alſo der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, ſo muß er einen hellen Gegenſtand ſo ſetzen, daß er durch ſeinen Schein die dunkeln Schatten durch Wiederſcheine beleuchte. Wer nur einigermaaßen mit der Ausübung der Kunſt bekannt iſt, begreift leicht, was für Schwierigkeiten dieſes in der mahleriſchen Anordnung der Gemählde verurſachet. Denn eben dieſe hellen Stellen verbreiten auch ihre Wiederſcheine auf halbdunkele, auf die ſie leicht zu ſtarken Einfluß haben können.

Aus dem zweyten Punkt muß die Entfernung des hellen Gegenſtandes von dem Dunkelen, das den Einfluß der Wiederſcheine genieſſen ſoll, beſtimmt werden. Was dem Hellen an Stärke fehlet, kann durch die Nähe erſetzt werden. Eine mittelmäßige helle Stelle nahe an einer dunkeln, wie z. B. eine helle Stelle auf der Schulter gegen den Schatten am Halſe, kann ſchon hinlängliche Wiederſcheine geben.

Der dritte Punkt muß ebenfalls zur Vermehrung oder Verminderung der Wiederſcheine in Betrachtung gezogen werden. Wäre die helle Stelle zu ſtark, oder zu ſchwach, als zur Beleuchtung der Schatten erfodert wird, und der Mahler könnte ſich nicht anders helfen, ſo müßte er die Schwächung durch ſchiefere Einfallungswinkel der Wiederſcheine bewürken; die Verſtärkung aber durch gerades Einfallen derſelben.

Alſo ſtehen dem Mahler allemal drey Mittel, ſeine Schatten durch Wiederſcheine zu beleben, zu Dienſte; und von ſeiner Beurtheilung hängt es ab, welches davon er in jedem beſondern Fall wählen ſoll. Es giebt Fälle, wo genaue und mit mancherley Betrachtungen verbundene Ueberlegung nöthig iſt, um das beſte zu wählen. Wer dieſe Theorie hinlänglich erläutern wollte, müßte die mannichfaltigen Anwendungen dieſer Mittel an würklich vorhandenen Beyſpielen erläutern; welches aber ohne große Weitläuftigkeit nicht geſchehen könnte. Wer ſich die Mühe giebt, die Werke der größten Coloriſten genau zu prüfen, wird faſt allemal die Gründe entdecken, warum Licht und Schatten, Helles und Dunkeles, nebſt den eigenthümlichen Farben, ſo wie er es ſieht, und nicht anders von dem Mahler gewählt worden.

Nach der Stärke des wiederſcheinenden Lichts kommt ſein Einfluß auf die Farben in Betrachtung. Jedes wiederſcheinende Licht hat ſeine Farbe, die ſich mit der eigenthümlichen Farbe des von dem Hauptlicht erleuchteten Körpers vermiſcht, folglich in dieſer eine Veränderung verurſachet. Die durch den Wiederſchein verurſachten Farben entſtehen aus Vermiſchung der eigenthümlichen Farbe des Gegenſtandes, auf den der Wiederſchein fällt, und der Farbe, die der Wiederſchein gebende Körper hat, ſo daß z. B. der von einem blauen Körper auf einen gelben fallende Wiederſchein eine grünliche Farbe verurſachet, und ſo auch in andern Fällen. Beſonderer daher entſtehender Erſcheinungen haben wir bereits an einem andern Orte erwähnet *). Da man bey dem Mahler eine gute Kenntniß der durch Miſchung

---

*) S. Schatten gegen das Ende des Artikels.

ſchung zweyer Farben entſtehenden Veränderungen vorausſezet, ſo iſt in der Theorie über dieſen Punkt wenig zu erinnern.

Verſchiedene ſcharfſinnige Bemerkungen über die Wiederſcheine hat auch da Vinci gemacht *), auf die wir den Künſtler verweiſen.

Eine beſondere Art des Wiederſcheins iſt die Abbildung einiger Gegenſtände im Waſſer, die in Landſchaften oft ſo angenehme Würkung thun. Wenn der Mahler blos nach der Natur arbeitet, ſo zeiget ihm dieſe, welche Sachen er im Waſſer als wiederſcheinend zu mahlen hat. Arbeitet er aber aus Erfindung, ſo muß er ſich genau an Regeln binden, die die mathematiſche Kenntniß des von Spiegeln zurükgeworfenen Lichts an die Hand giebt. Die Lage des Auges kommt hier vor allen Dingen in Betrachtung. Iſt dieſe genau beſtimmt, ſo kann der Mahler allemal nach den Regeln der Katoptrik leicht beſtimmen, welche Gegenſtände im Waſſer ſichtbar werden müſſen, und wo jeder Punkt des wahren Gegenſtandes im Waſſer ſich zeigen wird; denn dieſes läßt ſich mathematiſch beſtimmen. Indeſſen wird dieſe Materie von den Lehrern der Perſpectiv insgemein übergangen, ob ſie gleich eine beſondere Ausführung verdiente. Laireſſe giebt dem Mahler, dem die Theorie dieſer Sache fehlet, ein mechaniſches Mittel an, ſich zu helfen. Nämlich man ſezet auf einen Tiſch, der die Fläche der zu mahlenden Landſchaft vorſtellt, ein Beken voll Waſſer; und hinter demſelben in der verhältnißmäßigen Hohe und Entfernung werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden, u. d. gl. die man zu mahlen hat, hingeſezt. Sieht alsdann der Mahler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Waſſerbeken, ſo kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenſtänden durch den Wiederſchein ſichtbar wird.

Das wiederſcheinende Bild iſt um ſo viel heller, je weniger Licht auf das Waſſer fällt, und um ſo viel dunkler, je heller das Waſſer erleuchtet wird. Auf Waſſer, das ganz im Dunkeln ſteht, ſind die wiederſcheinenden Bilder beynahe ſo hell, als die Urbilder ſelbſt.

Aber dieſe ganze Materie verdienete genauer und umſtändlicher abgehandelt zu werden, als es hier geſchehen kann.

◆ ◆

Von dem Wiederſchein handelt unter mehrern: G. Laireſſe (im 5ten Buche ſeines groſſen Mahlerbuches, vorzüglich im 3ten und 5ten Kapitel.) — C. L. von Hagedorn (in der 49ten f. Betracht. über die Mahlerey, S. 695. — und in der Lettre à un amateur de Peinture, Dresde 1755. 8. S. 350 u. f.) — —

## Wiz.

### (Schöne Künſte.)

Das Wort bedeutet urſprünglich überhaupt, was man izt im allgemeinen Sinn Verſtand, oder einen guten Kopf nennt; und ehedem nennte man einen Menſchen von vorzüglichen Gaben des Geiſtes, einen wizigen Menſchen. Gegenwärtig hat es einen etwas eingeſchränktern Sinn, und man ſtellt ſich izt, wenigſtens in der gelehrten Sprache, den Wiz als eine beſondere Gabe des Geiſtes vor, die vornehmlich in der Fertigkeit beſteht, die mancherley Beziehungen und Verhältniſſe eines Gegenſtandes gegen andere ſchnell einzuſehen und lebhaft zu fühlen. Doch ſcheinet dieſe Erklärung den Begriff nicht beſtimmt und vollſtändig genug auszudrüken. Da es aber hier nicht um eine pſychologiſche Zergliederung des Wizes zu thun iſt, ſo begnügen wir uns, den

Wiz

---

*) Traité de peinture im LXXV und den folgenden Capiteln.

Witz vornehmlich in Rükſicht ſeines Einfluſſes auf die Werke des Geſchmaks zu betrachten.

Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Witzes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen witzigen Kopf nennet, in ſeinen Vorſtellungen mehr von einer lebhaften Phantaſie, als vom Verſtande im eigentlichen philoſophiſchen Sinne dieſes Worts, geleitet werde. Wie nun der Verſtand überall auf deutliches und entwikeltes Denken zielet, ſo ſcheinet der Witz auf ſinnliche, aber lebhafte, ſehr klare Vorſtellungen zu lenken. Der Verſtand zergliedert und betrachtet jeden Begriff, jede Vorſtellung nach dem Einzelen, das darin iſt, und findet ſeine Befriedigung in vollſtändiger Zergliederung; der Witz aber faßt den Begriff gern im Ganzen, mit ſinnlicher Klarheit, und beſtrebt ſich, ihn lebhaft zu fühlen: darum verfähret er ſchnell, da der Verſtand langſamer geht. Die lebhafte Einbildungskraft des witzigen Kopfes erweket bey jedem Begriffe eine Menge andrer Vorſtellungen, die nach den Geſetzen der Einbildungskraft einige Beziehung darauf haben. Aehnlichkeit, Contraſt, und jede andere, innere oder äußere Beziehung, bringt dem witzigen Kopf, indem er eine Vorſtellung lebhaft empfindet, jene andere damit verbundene zugleich in die Phantaſie. Dadurch wird die Lebhaftigkeit der Vorſtellung erhöhet; ſie gefällt oder mißfällt dem witzigen Kopf mehr, als dem Menſchen von Verſtande.

Da die Einbildungskraft ſich mehr mit dem äußerlichen Anſehen der Dinge, mit ihrer Form und Geſtalt, als mit ihrer innern Beſchaffenheit beſchäfftiget, ſo dringet der Witz auch nicht tief in die Sachen hinein; der Schein befriediget ihn, wo der Verſtand Würklichkeit oder Realität ſucht. Indeſſen kommt [illegible] bey auf den Grad des [illegible] an, der mit dem Witz verbunden [illegible] Fehlet ſie ihm, ſo artet dieſer in Albernheit aus. Nichts iſt verſtändigen Menſchen ekelhafter und abgeſchmakter, als die Aeußerungen einer lebhaften Einbildungskraft, die ganz von Beurtheilung verlaſſen iſt.

Es ſcheinet, daß die Hauptneigung des witzigen Kopfes darauf gehe, daß er ſich mit dem, was die Dinge, die er ſich vorſtellt, gefallendes, oder mißfallendes haben, beſchäfftige. Wie die Kinder mit dem Gelde ſpielen, und keinen Unterſchied zwiſchen gemünztem Gold und den ſogenannten Zahl- oder Rechenpfennigen machen, gerade ſo geht der Hang des Witzes auf das, was die Vorſtellungen an ſich ergötzendes haben, ohne auf den anderweitigen Gebrauch derſelben zu ſehen. Eine Begebenheit, die ſich auf Glük oder Unglük beziehet, und die andern ihrer Folge halber merkwürdig iſt, rühret den witzigen Kopf mehr durch ihre Beſchaffenheit, als durch ihre Folgen; er lacht bisweilen über das, was andern Thränen auspreßt, und ärgert ſich, wo andere ſich freuen. An ſich ſelbſt betrachtet, iſt der Witz leichtſinnig, indem er die Dinge nicht in ihren Folgen oder Würkungen, ſondern in ihren Beziehungen auf die Beſchäfftigung der Einbildungskraft, beurtheilt; er iſt uneigennützig und ergötzt ſich an Dingen, die der nachdenkende Verſtand für ſchädlich halten würde. Es iſt daher nicht ſelten, daß bey Menſchen von recht herrſchendem Witz wenig Herz, das iſt, wenig von den ſonſt gewöhnlichen Empfindungen zärtlicher Art, angetroffen wird.

Dieſer ſtarke Hang jedes Ding in dem, was es in ſeiner Beſchaffenheit oder Form luſtiges, gefälliges oder ergötzendes hat, zu betrachten und zu genieſſen, macht den Witz erfinderiſch bey jeder Vorſtellung, aus dem ganzen Vorrath der in der Einbildungskraft liegenden Begriffe alles herbey zu rufen, was zur Belebung der Hauptvorſtellung dienet. Daher kommen die vielen Bilder, die mannichfaltigen Vergleichungen, die Nebenbegriffe und ſeltenen Einfälle in den Reden des witzigen Kopfes.

Es erhellet hieraus, daß der Witz eine der Grundlagen des zur Kunſt nöthigen Genies ſey. Denn da die lebhafte Rührung der Einbildungskraft eine der nothwendigſten Würkungen der Werke des Geſchmaks iſt, der Witz aber gerade dahin zielt, ſo iſt er eines der Hauptmittel, einem Gegenſtand, der an ſich nicht Reizung genug hätte, äſthetiſche Kraft zu geben. Eine an ſich unbedeutende Begebenheit, von einem witzigen Kopf erzählt, kann ſehr unterhaltend werden. Der gemeinſte Gedanken, die Schilderung des unerheblichſten Gegenſtandes, gewinnt durch den Einfluß des Witzes einen Reiz, der ihn für Menſchen von Geſchmak höchſt angenehm macht.

Wenn er aber in Werken des Geſchmaks dieſen Dienſt leiſten ſoll, ſo muß er mit Scharfſinn verbunden und von Verſtand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfſinn wird er leicht falſch, ausſchweifend, und ſogar abgeſchmakt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, ſo wird er unzeitig abentheuerlich, übertrieben und ſchädlich.

Man muß überhaupt die Aeuſſerungen des Witzes als ein Gewürz anſehen, und gerade den Gebrauch davon machen, der bey Zurichtung einer Mahlzeit von dieſem gemacht wird. Ganz von Gewürze wird kein Gericht gemacht; doch etwa ein kleines Schälchen mehr zur Wolluſt als zur Nahrung hingeſetzt. Aber jede zur Nahrung beſtimmte Speiſe wird damit etwas erhöhet; es ſey denn, daß ſie ſchon an ſich hinlänglichen Reiz für den Geſchmak habe. Gerade ſo verhält es ſich mit [illegible] Witze. Blos witzig können kleinere, zur Ergötzung und zum Scherz gemachte Werke der Kunſt ſeyn; aber in gröſſern Werken, die ſchon eine höhere Beſtimmung haben, muß er niemals herrſchend ſeyn, ſondern blos der ſchon an ſich wichtigen Materie einen etwas erhöheten Geſchmak geben.

Zu viel Witz, auch da, wo ſein mäßiger Gebrauch nöthig iſt, ermüdet, unterdrükt die den Geiſt und das Herz nährenden Kräfte, die ſchon in dem Stoff liegen, und macht, daß das, was nützlich ſeyn ſollte, blos angenehm wird. Iſt er einmal im Reiche des Geſchmaks herrſchend geworden, ſo thut er eben die verderbliche Würkung, die der unmäßige Gebrauch des Gewürzes in der Lebensart der Wollüſtlinge thut, die allen Geſchmak an nahrhaften und geſunden Speiſen verlieren, und deswegen in eine Weichlichkeit verſinken, in der alle Stärke des Körpers verloren geht. Verſchwendung des Witzes zeiget allemal den Verfall des Geſchmaks; und ein Volk, das in den Werken des Geſchmaks ſich vorzüglich nach Witz umſieht, iſt ſchon ſo verdorben, daß die ſchönen Künſte die heilſamſte Würkung, die man von ihnen zu erwarten hat, an ihm nicht mehr thun können. Die gründlichſte Rede, darin ein ſolches Volk zu ernſtlicher Ueberlegung deſſen, was zu ſeinem wahren Intereſſe dienet, ermahnet würde, thäte weniger Würkung, als ein witziger Einfall. Weit mehr richten die ſchönen Künſte bey einem Volk aus, deſſen Geſchmak noch rauh und ungeläutert iſt, als bey dem, deſſen Geſchmak durch übertriebenen Gebrauch des Witzes die Schwächung der Weichlichkeit erfahren hat. Darum ſollten Kunſtrichter, denen die Ausbreitung des wah-

ren

nn und gründlichen Geſchmaks am Herzen liegt, auf nichts mehr wachen, als auf die Hintertreibung des Mißbrauchs, der insgemein von dem Witze gemacht wird, ſo bald die ſchönen Künſte bis zu einer gewiſſen Verfeinerung getrieben worden.

Da der Witz eigentlich dazu dienet, daß gewiſſe Vorſtellungen, die in ihrer weſentlichen Beſchaffenheit die Aufmerkſamkeit nicht genug reizen, dadurch Leben und äſthetiſche Kraft bekommen: ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß ſein Gebrauch bey Gegenſtänden, die an ſich Lebhaftigkeit und Reizung genug haben, überflüßig, auch wol gar ſchädlich ſey. Wie er einen gemeinen Gedanken erhebt, ſo benimmt er einem ſtarken und wichtigen etwas von ſeiner Kraft, indem er die Aufmerkſamkeit von dem Weſentlichen auf etwas Zufälliges lenket. Wo der Verſtand durch große und wichtige Wahrheiten zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetiſche oder zärtliche Gegenſtände zu rühren iſt, da bleibt der Witz ausgeſchloſſen. So unumgänglich er zu blos unterhaltenden Werken zu dem luſtigen Schauſpiel und zu der ſpottenden Satyre iſt, ſo übel wäre er in dem Trauerſpiel und in andern pathetiſchen Werken angewendet. Je feiner er iſt, je mehr beleidigt er den guten Geſchmak, wo das Herz blos empfinden, oder der Verſtand blos erkennen und beurtheilen will.

◆ ◆

Von dem Witze handeln, unter mehrern: **Lor. Gracian** (Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza, Mad. 1642. 8. Das Werk iſt unſtreitig das ausführlichſte, was über dieſe Materie geſchrieben worden iſt. Es enthält 50 Abſchn. oder Diſcurſos, deren Inhalt aber hier zu viel Platz einnehmen würde. Indeſſen dürfte andern das, was dem Verfaſſer Witz iſt, leicht falſcher Witz ſcheinen.) — **C. Morris** (An Eſſay towards fixing the true ſtandard [illegible] and Humour, Raillery, Satyre [illegible] Ridicule 1744. 8.) — **H. Home** (Im 13ten Kap. ſ. Elements of Criticism, Bd. 1. S. 378. Ausg. v. 1769.) — **G. Campbel** (Im 2ten Kap. des erſten Buches ſ. Philoſophy of Rhetor. Bd. 1. S. 41 u. f.) — **J. Prieſtley** (In der 24ten ſ. Vorleſ. S. 208. d. Ueberſ.) — **P. Gäng** (Im 3ten Abſchn. des 2ten Hauptſt. ſ. Aeſthetik, S. 271.) — S. übrigens die Art. Comiſch, **Lächerlich** u. d. m. — —

# Wolklang.

(Redende Künſte.)

Es iſt ſchon an mehrern Stellen dieſes Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrüklicher empfindet, als das Geſicht; daß angenehme und widrige Töne ſtärker auf uns würken, als dergleichen Farben und Formen. Hierauf gründet ſich die Nothwendigkeit, den Werken der redenden Künſte Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verlieret einen großen Theil ihrer Kraft, wenn ſie nicht wenigſtens mit einer gewiſſen Leichtigkeit fließt; und ſie wird ſehr unangenehm und widrig, wenn ſie alles Wolklanges beraubt iſt. Wo das Ohr ſich beleidiget fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann angenehme, ſogar wichtige Sachen ſagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruk geſchieht, damit dem Gehör, das gar ſehr empfindlich iſt, beſchwerlich fallen *). Der Wolklang räumt nicht nur jeden Anſtoß des Gehöres, der die Aufmerkſamkeit auf den Sinn der Rede ſtöhren würde, aus dem

---

*) Quamvis enim ſuaves, graveſque ſententiae, tamen ſi inconditis verbis efferuntur, offendent aures, quarum eſt judicium ſuperbiſſimum. Cic. Orat.

Wege und macht dadurch die Rede flieſſend; ſondern er thut noch mehr, indem er verurſachet, daß man ſie mit Luſt höret, und daß die empfindſame Lage des Gemüthes, die den Eindruk ſehr befördert, unterſtüzt und verſtärkt wird. Dieſes haben wir bereits an andern Stellen dieſes Werks außer Zweifel geſezt *).

Der Wolklang iſt demnach in Werken des Geſchmaks nicht blos als eine Annehmlichkeit, ſondern als eine Unterſtüzung der in der Rede liegenden Kraft anzuſehen. Es iſt bekannt genug, daß Vorſtellungen und Gedanken von mittelmäßiger Kraft durch einen höchſt wolklingenden Ton, beſonders durch ein gutes Sylbenmaaß, ſehr große Rührung hervorbringen können. Wenn Haller ſagt:

O ſelig! wem ſein gut Geſchike
Bewahrt vor großem Ruhm und Glüke,
Der, was die Welt erhebt, verlacht ꝛc.

ſo macht der Wolklang des Ausdruks, daß die Gedanken deſto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtniß bleiben; daß der, der dieſelben Gedanken ſchon oft mag gehört, oder ſelbſt gehabt haben, ohne ſonderlich davon gerührt zu werden, izt ihre volle Kraft empfindet. Mancher Vers des Homers, deſſen Inhalt wenig Aufmerkſamkeit würde nach ſich gezogen haben, iſt durch den Wolklang zur Würde eines Denkſpruchs oder gar eines wichtigen Sprüchworts erhoben worden.

Was ein ſchönes und lebhaftes Colorit in der Mahlerey iſt, das iſt der Wolklang für die Werke der redenden Künſte. Für das Gedicht insbeſondere iſt es ſo weſentlich, daß der Mangel deſſelben allein es von dem Gebiet der Poeſie ausſchließt. Iſt er nicht die erſte und wichtigſte Eigenſchaft der Werke der Beredſamkeit und Dichtkunſt, ſo iſt er doch eine nothwendige; denn die beſten Gedanken können durch übel klingenden Ausdruk ihre Kraft verlieren.

Darum iſt es ſehr wichtig, daß Redner und Dichter beſondern und ernſtlichen Fleiß darauf wenden, ihre Werke wolklingend zu machen.

Ohne große Weitläuftigkeit, und ohne ſehr ſchwerfällig zu werden, läßt ſich nicht alles, was zur Erreichung des Wolklanges gehört, anzeigen *). Wir müſſen uns nur auf das Allgemeineſte und Wichtigſte dieſer Materie einſchränken. Das meiſte hängt ohnedem mehr von einem feinen Gehör und einer fleißigen Uebung im Hören, als von theoretiſchen Kenntniſſen ab. Deswegen giebt auch Quintilian dem angehenden Redner den Rath, ſich fleißig im mündlichen Vortrag zu üben, und andern aufmerkſam zuzuhören. Man glaubt oft nicht übelklingend geſchrieben zu haben, bis man verſucht, das Geſchriebene gut vorzutragen. Da zeiget ſich denn gar oft, daß man nur zu ſehr gefehlt habe.

Der Wolklang hängt, wie Cicero wol angemerkt hat, vom Klang und dem Numerus ab **). Den Klang geben die einzelen Sylben und die aus dieſen zuſammengeſezten Wörter, die an ſich mehr oder weniger wolklingend ſind; und ihre Stellung. Denn dieſelbe Sylbe und daſſelbe Wort klingt voller, beſſer, nachdrüklicher, nachdem ſeine Stellung neben den übrigen ihm Nachdruk oder Flüchtigkeit giebt, ſeine Ausſprache erleichtert, oder ſchwerer macht. Der Redner macht die Wörter nicht, er muß ſie nehmen, wie ſie ihm von dem eingeführten Gebrauche gegeben werden. Doch bleibet ihm in gar viel Fällen die

---

*) S. Klang; Ton; Rhythmus; Metriſch.

*) De verbis componendis, & ſyllabis propemodum dinumerandis et dimetiendis loquemur, quae etiamſi ſunt neceſſaria, tamen fiunt magnificentius, quam docentur. Cic. in Orat.

**) Duae ſunt res, quae permulceant aures, ſonus et numerus. l. c.

Wahl derſelben. Giebt es nicht gänzch gleichgültige Wörter, ſo verſtatt doch die Wendung, die einem des eſſern' Klanges halber gewählten Worte die geſuchte Bedeutung giebt, ar oft eine Wahl. Und wenn auch ieſe gar nicht ſtatt hätte, wenn ein nder wolklingendes Wort aus Noth u wählen wäre, ſo kann es allemal o geſtellt werden, daß es dem guten Klang keinen merklichen Schaden hut.

Man muß ſich nur dafür in Acht ehmen, daß nicht Wörter von ſchlechtem Klange da ſtehen, wo der ratoriſche Accent liegt, ſondern da, wo der Ton ſinkt, und die Bewegung leicht und ſchnell iſt. Man muß ſich hüten, harte Sylben auf harte folgen zu laſſen. Iſt irgendwo eine Sylbe von harter oder ſchwerer Ausſprache unvermeidlich, ſo geht es doch faſt allemal an, die Ausſprache derſelben durch eine vorhergehende, oder nachfolgende ſchikliche Sylbe ſo zu erleichtern, daß das Rauhe oder Schwere faſt unmerklich wird.

So viel möglich iſt, muß man ſich dafür hüten, daß der Accent nicht auf Sylben von ſchlechtem Klang falle. Und meiſtentheils kann dieſes vermieden werden; denn wir haben eine Menge blos einſylbiger Wörter, die vor oder nach einem zweyſylbigen geſezt, in dieſem den Accent verändern. Mehr einſylbige Wörter, deren jedes einen Accent hat, hintereinander geſezt, würden einen ſehr übeln Klang machen; aber zwey oder drey laſſen ſich oft ſo ſtellen, daß eines den Accent allein auf ſich zieht, und daß ſie zuſammen wie ein einziges Wort klingen.

Wir können uns aber nicht in alle Kleinigkeiten einlaſſen, wodurch der Klang der Wörter im Zuſammenhange mit andern kann verbeſſert werden, ob wir gleich wünſchten, daß jemand ſich die Mühe gäbe; ſie zu ſammeln. Es iſt keine Sprache, in der nicht ſehr viel Abweichungen von den gewöhnlichen grammatiſchen Regeln, blos des Wolklanges halber vorkommen. Man dürfte nur alle dieſe Fälle ſammeln, ſo würde man ſehen, wie vielerley Mittel es giebt, den Uebelklang einzeler Wörter zu verbeſſern. Hieher gehört auch, was wir über den Klang der Wörter, und über das unangenehme Zuſammenſtoſſen einiger Buchſtaben anderswo angemerkt haben *).

Eine zu öftere Wiederholung derſelben, oder ähnlich klingender Wörter, beſonders gleicher Endungen, iſt des Wolklanges halber ſo viel möglich zu vermeiden. Erfodert es die Nothwendigkeit, ein Wort in einem kurzen Umfang der Rede mehrmal zu brauchen, ſo muß man darauf ſehen, daß das Unangenehme der Wiederholung durch die Mannichfaltigkeit des Rhythmiſchen in den verſchiedenen Sätzen, da es vorkommt, verbeſſert werde.

Wir müſſen aber nicht unbemerkt laſſen, daß der Klang nicht, wie es doch ſcheinet, von dem bloſſen Schall der Wörter allein abhängt, ſondern durch den Sinn derſelben merklich unterſtützt wird. Iſt dieſer leicht, und ſind die Gedanken angenehm, ſo findet man auch einen mittelmäßigen Klang gut; hingegen würde der vollkommenſte mechaniſche Bau der Rede nicht wolklingend ſcheinen, wenn der Sinn ſchwer zu faſſen, oder wenn ſonſt etwas beleidigendes oder anſtöſſiges darin wäre. Wie eine mittelmäßige Farbe auf einem Geſichte von groſſer Schönheit angenehm iſt, hingegen das ſchönſte Colorit auf einem häßlichen Geſicht wenig gefällt, ſo verhält es ſich auch mit dem Wolklang der Rede. Den beſten Klang giebt allemal ein reizender Gedanke, wenn nur der Ausdruk deſſelben nichts anſtöſſiges, oder holpriges hat.

---

*) S. Klang; ꝛc.

Der andere Hauptpunkt, worauf es bey dem Wolklang ankommt, iſt der Numerus, oder das Rhythmiſche des Ganges. Von dieſem ſprechen wir in einem beſondern Artikel. Wir merken hier nur als eine Hauptſache an, daß erſt dann die Rede recht wolklingend wird, wenn ihr Gang dem Inhalt derſelben vollkommen angemeſſen iſt. Die genaueſte Ueberlegung des innern Tones, oder der Stimmung des Gemüthes, in der ſich der Redende befindet, muß die Art des Ganges der Rede beſtimmen. Das Sittliche und Leidenſchaftliche dieſer Gemüthslage, der Grad deſſelben, das Gelaſſene, das Lebhafte, das Zärtliche und das Strenge, oder was ſonſt das ἦθος und das πάθος, das in der Rede herrſcht, näher beſtimmt, muß dem Ausdruk die wahre Bewegung und den rechten Ton geben.

Für ſo nothwendig wir den Wolklang halten, ſo wünſchten wir doch nicht, daß er als die vornehmſte Eigenſchaft der Werke redender Künſte angeſehen würde. Man muß ihn immer wie ein Kleid betrachten, das nur dann etwas gilt, wenn die Perſon unſre Aufmerkſamkeit verdienet. Wer die gröſte Schönheit im Wolklange ſucht, läuft Gefahr, wichtigere Fehler zu begehen, als wer ihn ganz verſäumt. Man kann ihm wol etwas von dem Sprachgebrauch aufopfern; aber ihm zu gefallen, ſoll man nie den Gedanken ſchwächen, oder auf andere Weiſe verſtellen. Auch muß man ſeinen Werth nicht ſo hoch ſetzen, daß man ihn für hinlänglich hielte, die Werke des Geſchmaks ſchäzbar zu machen. Wer alles dem guten Klang aufopfert, wird nie etwas wichtiges ſchreiben. Man muß das Ohr nicht zu ſybaritiſcher Weichlichkeit gewöhnen. Eine ernſthafte von wichtigen Dingen angefüllte Rede könnte durch übertriebenen Wolklang verdorben werden. Wie die Mahler ernſthafte Gegenſtände nicht mit der höchſten Lieblichkeit der Farben mahlen; und wie ſie einen Athleten nicht mit ſo ſanften und verfließenden Umriſſen zeichnen, die der weiblichen Schönheit eigen ſind, ſo muß man es auch mit dem Wolklang machen, der allemal mit dem Inhalt übereinſtimmend ſeyn muß.

◆ ◆

Von dem Wohlklange handeln, unter mehreren: **Ch. Batteux** (Von der redneriſchen Harmonie, die in Worten liegt; von der Harmonie der Schreibart, im 4ten Bde. S. 178. d. Ueberſ. ſ. Einleitung, 4te Aufl.) — **L. Racine** (Im 4ten Kap. ſ. Reflex. ſur la Poeſie, S. 149. Ausg. v. 1747.) — **J. Maſon** (Eſſays on poetical and proſaic numbers, Lond. 1749. 1761. 8.) — **Edm. Mallet** (Der 4te Abſchn. des 3ten Hauptſt. im 3ten Buche ſ. Principes pour la lecture des Orateurs, handelt von der Harmonie und Ordnung der Worte.) — **J. A. Schlegel** (Von der Harmonie des Verſes, die 10te Abhandl. bey ſ. Batteux, Th. 2. S. 431. d. Ausg. v. 1770.) — **Fr. Marmontel** (Das 6te Kap. des erſten Bds. ſ. Poet. françoiſe handelt von der Harmonie des Styles; deutſch, mit Anwendung auf die deutſche Sprache, von J. G. v. Schirach, Brem. 1768. 8.) — **Condillac** (Von der Harmonie des Styles, im 2ten Th. ſ. Unterrichts aller Wiſſenſchaften, S. 356. d. Ueberſ.) — **J. Mitford** (Eſſay upon the Harmony of language . . . 1774. 8. vorzüglich in Rückſicht auf engliſche Sprache.) — **Joſ. Prieſtley** (Die 32te und 33te ſ. Vorleſungen, handeln von der Harmonie des Verſes und der Harmonie der Proſe.) — **J. C. Adelung** (Im 2ten Kap. des 1ten Bd. ſ. Werkes Ueber den deutſchen Styl, S. 221. der 3ten Ausg.) — Auch gehört noch ein Theil des 18ten Kap. von H. Home's Elem. of Criticism, und die 14te Vorleſ. von H. Blair hieher. —

# Wörter.

(Redende Künſte.)

Wir betrachten hier die Wörter nicht in ihrer ganzen Beſchaffenheit und Bedeutung, als die Elemente der Sprache, ſondern blos nach der beſondern äſthetiſchen Kraft, die in einigen derſelben liegt. Der Sprachlehrer zeiget, wie die Wörter gewählt, zuſammengeſetzt, und wie das Veränderliche darin müſſe beſtimmt werden, um für jeden Fall das auszudrüken, was man zu ſagen hat. Von dieſem allgemeinen Gebrauch der Wörter iſt hier die Rede nicht; ſondern blos von dem, was Redner oder Dichter in gewiſſen Fällen, in Abſicht des äſthetiſchen Gebrauchs beſonderer Wörter zu überlegen haben. Redner und Dichter müſſen ſich ſo verſtändlich und ſo richtig ausdrüken, als es zum gemeinen Gebrauch nöthig iſt; alſo kommt hier eigentlich nicht die Wahl der Wörter, in Abſicht auf Verſtändlichkeit und Richtigkeit, ſondern in Rükſicht auf die äſthetiſchen Eigenſchaften in Betrachtung.

In den redenden Künſten werden die Wörter in Rükſicht auf den Klang und auf das Aeſthetiſche der Bedeutung beurtheilet. Von dem Klang iſt bereits geſprochen worden;*) alſo iſt noch das Aeſthetiſche der Bedeutung zu betrachten. Was wir darunter verſtehen, iſt bereits anderswo hinlänglich gezeiget worden.**) Die Redner und noch mehr die Dichter müſſen ſich ein beſonderes Studium aus der Erwägung der äſthetiſchen Eigenſchaften der Wörter machen. Denn erſt alsdann iſt der Ausdruk vollkommen, wenn die Wörter den Charakter haben, der mit dem Inhalt übereinſtimmt; wenn ſie edel, hoch, comiſch, pathetiſch, angenehm, nachdrüklich und überhaupt genau in dem Ton und Charakter der Materie ſind, zu deren Ausdruk ſie gebraucht werden. Ein hohes Wort zum Ausdruk eines gemeinen Gedankens, wird lächerlich, und ein niedriges Wort zu Bezeichnung eines hohen oder edeln Begriffs, iſt anſtößig.

Die genaue Kenntniß der äſthetiſchen Eigenſchaft eines Wortes erfodert nicht nur eine ſehr genaue Bekanntſchaft mit der Sprache, ſondern auch Kenntniß der Welt, oder der verſchiedenen Stände der Menſchen, und einen ſehr feinen Geſchmak; denn oft hangen ſie von kaum merklichen Kleinigkeiten ab.

Die Beredſamkeit folget in der Wahl der Wörter nicht eben denſelben Maximen, nach denen die Dichtkunſt ſie wählet. Zwar vermeiden beyde alles gemeine, niedrige, durch den gemeinſten Gebrauch abgenuzte; alles was unangenehme oder widrige Nebenbegriffe erwekt. Die Beredſamkeit aber begnüget ſich, aus den bekannteſten Wörtern die edelſten und beſten auszuſuchen. Die Dichtkunſt hingegen liebt das fremde, ungewöhnliche, das ihrem Ausdruk etwas außerordentliches giebt. Da Ton und Sprache des Dichters ſchon an ſich etwas außerordentliches und enthuſiaſtiſches haben, ſo ſchiken ſich auch dergleichen Wörter für die poetiſche Sprache. Schon die Griechen haben uns Beyſpiele dieſer beſondern Wahl poetiſcher Wörter gegeben. Wir haben aber ſchon anderswo von der Nothwendigkeit, und von der nähern Beſchaffenheit der, der Dichtkunſt eigenen Sprache unſere Meynung geäußert.*)

Nicht nur in Wörtern, wodurch man Hauptbegriffe ausdrükt, oder einzele merkwürdige Dinge bezeichnet, ſucht die Dichtkunſt etwas eigenes zu behaupten, ſondern auch in ſolchen, die zur Verbindung der Begriffe, zum Schwung und zur Wendung der Gedanken dienen. Und wo ſie aus Noth die Verbindungswörter aus der gemeinen täglichen Sprache des Umganges braucht, weiß ſie ihnen doch durch fremde Stellung und einen nachdrüklichen Gebrauch einen höheren Ton zu geben.*)

---

*) S. Klang und Wolklang.

**) S. Ausdruk I Th. S. 276. f.

*) S. Proſa; poetiſche Sprache.

## Wulſt.

(Baukunſt.)

Ein groſſes, oder auch nur mittelmäßiges Glied, das nach einem unterwärts laufenden Viertelskreis gebrauchet iſt. Seine Ausladung wird insgemein ¾ der Höhe genommen. Die Figur des Wulſts iſt im Artikel Glieder nachzuſehen. Insgemein wird er von einem Band und einem Riemen eingeſchloſſen.

## Wunderbar.

(Dichtkunſt.)

Iſt eigentlich nach dem gemeinen Sprachgebrauch alles, was Bewunderung erwekt, oder verdienet. Doch ſcheinet das Wunderbare, das insgemein für den höchſten poetiſchen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopée anzutreffen gewohnt iſt, von einer beſondern und vorzüglichen Art zu ſeyn. Wir bewundern alles, was unſre Erwartung und unſre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge ſchätzen, oder für die Aufmerkſamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent; jede Tugend und jedes Laſter, deſſen Größe weit über die gemeinen Schranken geht; kurz jedes außerordentliche in der körperlichen oder ſittlichen Welt erwekt Bewundrung: aber deßwegen wird nicht jedes außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Rede iſt.

Einige Kunſtrichter ſcheinen dieſes Wunderbare blos in dem Uebernatürlichen zu ſetzen, das durch würkliche Wunderwerke der Allmacht geſchieht. Aber dadurch ſchränken ſie dieſen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge können ſo außerordentlich und ſo ſehr über unſre Erwartungen ſeyn, daß man ſie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermeßlichen ätheriſchen Weltgegenden, die Klopſtoks reiche Phantaſie erſchaffen hat, ſcheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer dieſem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenſtände ſchildert, die zu der würklichen Welt oder Natur gehören, oder zu gehören ſcheinen, aber ſo völlig unerwartet und außerordentlich ſind, daß ſie uns die Natur in einer zwar nicht widerſprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höheren Geſtalt zeigen, und dadurch die Bewundrung hervorbringen, von der wir in einem eigenen Artikel geſprochen haben; was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebet, aber ſie ſehr weit übertrifft. Denn ſo außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge ſind, die man uns erzählt oder beſchreibt, ſo ſetzen ſie uns nicht in Bewundrung, wenn wir gar keine Wahrheit oder natürliche Möglichkeit darin entdeken. Die Aufſchneidereyen, dergleichen in Lucians wahrhafter Geſchichte vorkommen, und die unſern Begriffen ganz widerſprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirdiſchen Reiſen, werden ſchwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epiſche Dichter ſeinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß ſie völlig willkührlich und gar

nicht

*) S. Ton.

nicht im Ernſte gemeynt ſind. Es koſtet der Einbildungskraft nichts, dergleichen außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung oder Verbindung mit der würklichen Welt haben. Aber höchſt außerordentliche Nachrichten, oder Dichtungen, die noch Realität oder Wahrheit zum Grund haben, die ſich mit der würklichen Natur vertragen, aber unſre Erwartungen ſehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das ſie haben, möglich und einigermaaßen wahrſcheinlich ſind, ſetzen uns in Bewunderung. Wunderbar wäre für Unwiſſende eine wahrhafte Beſchreibung der unermeßlichen Größe und höchſt ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Aſtronomen davon haben. Wunderbar, wiewol aus natürlichen und vorhandenen Urſachen begreiflich, iſt die Sündfluth, wie ſie in der Noachide beſchrieben iſt. Wunderbar wäre auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes, die wahrhafte Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen beſtehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, ſo außerordentlich es iſt, ſich noch mit unſern Begriffen vertragen, und noch Wahrſcheinlichkeit behalten muß, iſt es ſchwer zu erreichen, obgleich jede wilde Phantaſie an außerordentlichen Vorſtellungen reich iſt. Die Einbildungskraft allein iſt zur Erfindung des Wunderbaren nicht hinreichend; ſie muß von Kenntniß der würklichen, körperlichen und ſittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterſtützt werden, ſonſt werden ihre außerordentlichen Vorſtellungen ſchimäriſch, ausſchweifend und abgeſchmakt. Wie ausgebreiteter die Kenntniß iſt, die der Dichter von der würklichen Natur hat, ſo viel leichter wird ihm, wenn es ihm ſonſt nicht an Erfindung und Dichtungskraft fehlet, die [illegible] des Wunderbaren. Wenn er [illegible] mehr als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer als ſie in die körperliche und geiſtige Welt hineinſchaut: ſo giebt ihm dieſes Gelegenheit, ſeine Vorſtellungen noch mehr zu erhöhen, und ſie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopſtok ſo wenig von der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit ſo eingeſchränkte Begriffe gehabt, wie der griechiſche Barde, ſo würde ein großer Theil des Wunderbaren in ſeinem Meßias weggeblieben ſeyn. Der Dichter, deſſen Kenntniſſe ſchon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntniſſe ſeiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Wolluſt des Geiſtes, die Bewundrung zu fühlen, wird dadurch angereizt und auch in Stand geſetzt, andre durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit ſeltener in Oßians Gedichten, als in den andern uns bekannten Epopöen; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwiſſenden Volke, und ſeine Kenntniſſe erſtrekten ſich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntniſſe ſeiner Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wiſſen mochte, als das Volk, unter dem er lebte, wenig Veranlaſſung, ſeine Vorſtellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer ſcheint ungleich mehr Kenntniſſe der körperlichen und ſittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er ſeine Geſänge dichtete. Er ſcheinet viel fremde in ſeinem Lande noch verborgene Kenntniſſe gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, ſie durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm ſeine Kenntniß erleichterte, ſeine Zuhörer in Bewundrung zu ſetzen. Es erhellet hieraus, daß die blos körperliche

Natur eben ſowol, als die unſichtbare Geiſterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und ſehr erhöhte Kenntniß des Möglichen oder Würklichen aus beyden Welten, ſetzt uns in Bewunderung.

Das Wunderbare iſt eine der vorzüglichſten äſthetiſchen Eigenſchaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menſchen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kommt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrſcheinlichkeit dazu, ſo ſind ſie ſehr geneigt, das Erdichtete für wahr zu halten. Darum iſt es ein ſehr kräftiges Mittel, ſowol auf die Vorſtellungskraft, als auf die Empfindung zu würken. Der Hang zum Außerordentlichen iſt ſo ſtark bey dem Menſchen, daß er es nicht nur mit dem größten Wolgefallen anhöret, ſondern in der Trunkenheit der Bewunderung ſich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare ſeine Würkung thun ſoll, ſo muß es, wie wir ſchon angemerkt haben, glaubwürdig und auch begreiflich ſeyn, damit man es nicht ſogleich verwerfe. Deswegen muß der Dichter dabey genaue Rükſicht auf die Kenntniſſe der Perſonen, für die er dichtet, nehmen. Kindern, und einem Volke, deſſen Zuſtand in Abſicht auf Kenntniſſe mit der Kindheit übereinkommt, kann die äſopiſche Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns ſind dieſe Thiere nichts Wunderbares; wir wiſſen es, daß es der Dichter in dieſem Stük nicht im Ernſte meynet. So iſt beym Homer manches, das zu ſeiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in ſeine Zeit verſetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare, das aus der alten Götterlehre geſchöpft wird, ſo wenig mehr brauchen, als das, was ſich auf das Syſtem der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwiſſenden Völkern iſt ſie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus konnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare in dem Meſſias, das uns in angenehmes Erſtaunen ſezt, bey einem ganz unwiſſenden Volke ſeiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringſte Würkung thun. Unſre Begriffe und Kenntniſſe von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdekungen der Aſtronomen zu danken haben, und die ſchon an ſich wunderbar ſind, erleichtern das Begreifen der erſtaunlichen Vorſtellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwiſſenden Volk Eindruk machen könnten.

◆ ◆

Von dem Wunderbaren handeln, unter mehreren: J. J. Bodmer (Crit. Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poeſie, und deſſen Verbindung mit dem Wahrſcheinlichen, Zür. 1740. 8. Iſt nichts als ein Commentar über Miltons verlornes Paradies.) — J. J. Breitinger (Im 6ten Abſchn. ſ. Critiſchen Dichtkunſt.) — Colley Cibber (A Rhapſody upon the Marvellous 1751. 4.) — J. A. Schlegel (Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poeſie, beſonders in der Epopee, im 2ten Bde. S. 299. ſ. Batteux, 3te Aufl.) — J. Riedel (Im 9ten Abſchn. ſ. Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſch.) — Bitaube (In den Nouv. Mem. de l'Academie de Berlin de l'année 1771.) — J. C. König (Im 9ten Abſchn. S. 370. ſ. Philoſophie der ſchönen Künſte.) —

---

# Z.

## Zahnſchnitt.

(Baukunſt)

Sind kleine Zierrathen an dem Bande, der ſich in einigen Gebälken zwiſchen dem Fries und dem Kranz befindet. Man ſehe die Abbildung davon in der erſten Figur des Artikels Kranz, wo die Zahnſchnitte durch die Zahl 9 bezeichnet ſind. Man macht ſie insgemein ſo, daß die Höhe eines Zahnes ſeine Breite um ¼, auch wol gar um ⅓ übertrifft; die Zwiſchentiefen aber, oder der ausgeſchnittene Raum zwiſchen zwey Zähnen, verhält ſich zu der Breite des Zahnes wie 2 zu 3.

Dieſe Zierrath hat freylich nicht viel auf ſich; doch dienet ſie, die Mannichfaltigkeit und das Anſehen des Reichthums zu vermehren, und das Glatte zu unterbrechen. Und da man es einmal gewohnt iſt, ſie an ganz zierlichen joniſchen und corinthiſchen Säulenordnungen zu ſehen, ſo würde man dieſe Gebälke ohne die Zahnſchnitte zu leer finden. Ohne Zweifel hat irgend ein ehemaliger Gebrauch an dieſer Stelle hervorſtehender Latten die Baumeiſter veranlaſſet, die Zahnſchnitte als Zierrathen anzubringen. An den Giebelgeſimſen ſtellen ſie in der That die hervorſtehenden Latten vor. Es iſt aber eben deswegen dem guten Geſchmak entgegen, daß man ſie da ſenkrecht herunter ſtehen macht, da ſie natürlicher Weiſe mit dem Giebelkranz ſelbſt einen rechten Winkel machen ſollten.

## Zeichnende Künſte.

Unter dieſer allgemeinen Benennung begreift man die ganze Claſſe der ſchönen Künſte, die durch Darſtellung ſichtbarer Formen auf die Gemüther würken, bey denen folglich die Zeichnung dieſer Formen das Weſentliche der Kunſt ausmacht. Dieſe Künſte haben ihr Fundament in der äſthetiſchen Kraft, die in den Formen der Körper liegt, von welcher an ſeinem Orte geſprochen worden.*) Ein feines und lebhaftes Gefühl für alle Arten dieſer Kraft, und ein ſcharfes Auge, das die mannichfaltigen Formen in der Natur ſehr beſtimmt und getreu faßt, ſind die weſentlichſten Talente zu dieſen Künſten.

Man hat auf ſo vielfältige Weiſe verſucht, die ſichtbaren Formen als Gegenſtände des Geſchmaks darzuſtellen, daß der Hauptſtamm der zeichnenden Künſte ſich in ſehr viele Zweige verbreitet hat. Zuerſt ſind zwey Hauptäſte zu unterſcheiden. An dem einen hangen die Zweige der zeichnenden Kunſt, die die Formen körperlich bilden, und an dem andern die, welche ſich nur flach, aber durch die Zauberkraft der Vermiſchung des Lichts und Schattens ſo darſtellen, daß das Auge die würkliche körperliche Form zu ſehen glaubt. Jene werden auch die bildenden Künſte genennt, weil ſie unförmliche körperliche Maſſen zu ſchönen Formen bilden. Doch ſcheinet der Sprachgebrauch die Baukunſt

---

*) S. Form.

kunſt nicht mit unter dieſem allgemeinen Namen zu begreifen, ob ſie gleich mit den andern dieſes gemein hat, daß ſie aus unförmlichen Maſſen ſchöne Formen zuſammenſetzet.

Die bildenden Künſte theilen ſich wieder in viele beſondere Zweige, die man aber mehr durch die Behandlung und durch das mechaniſche Verfahren, als durch den Geiſt oder den Stoff, den ſie darſtellen, unterſcheidet. Wir haben der Hauptzweige ſchon beſondere Meldung gethan*). Man könnte noch mehr Arten derſelben unterſcheiden, wenn an einer ſubtileren Zergliederung dieſer Sache was gelegen wäre. So könnte man z. B. die Boſſirkunſt, die Schmelzkunſt**) und die Drechſelkunſt auch noch als beſondere Zweige der bildenden Kunſt anſehen. Die letztere hat in der That bey den Griechen ihren eigenen Namen und Rang behauptet.

Der andere Hauptaſt theilet ſich wieder in verſchiedene Zweige, die Mahlerey, die muſaiſche Kunſt, die Kupferſtecherkunſt und das Formſchneiden.

Die große Mannichfaltigkeit der zeichnenden Künſte giebt einen ſehr überzeugenden Beweis von dem großen Wolgefallen, das der Menſch an ſchönen Formen findet. Es ſcheinet mir außer Zweifel zu ſeyn, daß dieſes natürliche Wolgefallen an Schönheit der Form, ſchon in ſeiner erſten Nüchternheit und Einfalt dieſe Künſte hervorgebracht hat; ob ſie gleich mit der Zeit vielfältig blos zur Ueppigkeit und zur Unterſtützung einer eiteln Pracht angewendet worden. Es giebt zwiſchen der erſten Anwendung dieſer Künſte, die blos auf ein unſchuldiges, weiter nichts auf ſich habendes Vergnügen des Auges abzielte, und ihrem Mißbrauch, der ſie blos zur Unterſtützung einer übermüthigen Pracht angewendet hat, eine Mittelſtraße, die uns die zeichnenden Künſte in ihrem höchſten Werthe zeiget, da ſie ſowol zu allgemeiner Erhebung oder Erhöhung des Gemüthes, als zu kräftiger Rührung deſſelben in beſondern Fällen können angewendet werden. Davon aber haben wir an andern Orten hinlänglich geſprochen*). Wir berufen uns hier nur deswegen darauf, damit man ſich überzeuge, daß die Aufnahme und Vollkommenheit dieſer Künſte, da ſie das Ihrige zu Vervollkommnung des menſchlichen Geſchlechts beyträgt, keine gleichgültige Sache ſey.

Die ſtrengern Sittenlehrer, die die zeichnenden Künſte ihres Mißbrauchs halber völlig verwerfen, bedenken nicht, wohin ihre Grundſätze führen. Wenn man alles, was blos unſern Geſchmack am Schönen nähret, unterdrücken ſollte, ſo würde der Menſch gerade die Vorzüge verlieren, die ihn am höchſten über die Thiere empor heben. Man macht uns reizende Schilderungen von der Glückſeligkeit der noch an der erſten rohen Natur hangenden Völker, die, bey gänzlichem Mangel jener Künſte, die nöthigſten und dringendſten Bedürfniſſe der Natur in ſorgloſer Ruhe befriedigen. Aber man bedenkt nicht, wie nahe ſolche Menſchen den Thieren ſind, die eben ſo ſorgenfrey gerade die Bedürfniſſe, die man für die wichtigſten hält, befriedigen. Die ſo mannichfaltigen Talente des Menſchen geben einen offenbaren Beweis, daß er zu einer Vollkommenheit beſtimmet ſey, von welcher der höchſte Wolſtand, der blos Ruhe und völligen Genuß aller Nothdurft verſchaffet, noch unendlich entfernt iſt. Aber dieſe Betrachtung kann hier nicht weiter ausgeführet werden.

Die

---

*) S. Bildende Künſte.

**) L'Art de émailler.

*) S. Baukunſt; Bildhauerkunſt; Mahlerey; Gemählde und Kupferſtecherkunſt.

[illegible]

# Zeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Daß die Zeichnung [illegible] Mahlerey [illegible] Colorit [illegible]

[illegible]

[illegible] *) [illegible]

[illegible]

---

*) S. [illegible]

**) S. [illegible]

[illegible]

---

[illegible]

Aber durch diese Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht [illegible] werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zweck wohl gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Würkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrücklich gezeichnet seyn, damit er das Aug zur aufmerksamen Betrachtung reize. [illegible] der erste Grundsatz der zeichnenden Künste sey, [illegible] zu zeichnen, und überall Schönheit zu suchen. Diese Grundsätze aber [illegible] der zeichnenden Künste nicht eigen, und muß von dem Zeichner nicht weiter ausgedehnet werden, als von jedem andern Künstler. Der Zeichner muß also [illegible], weitläuftig und nachdrücklich, aber auf Geist oder Art mit [illegible] vortragen; [illegible] Zeichnung muß immer Harmonie und Verhältniß beybehalten, und der Maler [illegible] wo weder Farbe noch Ton die perspektivischen [illegible] Harmonie geben. [illegible] daß ein Zeichner [illegible] zu [illegible] sey, so würde er zu weit führen. Raphael der größte Zeichner unter den Neuern, hat [illegible] Formen, weil sie zu [illegible] waren. Aber auch solche Gegenstände müssen in ihren [illegible] nach guten Verhältnissen, [illegible], mit Geist und Leben, gezeichnet seyn. Wie in Gemählden die Zeichnung die Hauptsache ist, so ist in der Zeichnung der Geist und das Leben das Charakteristische. Richtigkeit, [illegible] und Schönheit [illegible]

[illegible] Zeichnung [illegible] S. [illegible] XV.

[illegible]: aber das Leben, [illegible] eigentlichen [illegible] Charakter jedes Gegenstandes [illegible]

Ueber diese beyde wichtigen Punkte der Zeichnung giebt [illegible] in dem angeführten Werke den richtigsten und bestimmtesten Unterricht. Jeder Zeichner sollte diese vortrefflichen [illegible] Anmerkungen beständig, als [illegible] Glaubensartikel seiner Kunst täglich vor Augen haben. [illegible] ist es der, [illegible] Geist und die Schönheit der Zeichnung liegt, [illegible], so begnügen wir uns, den Künstler hier blos dahin zu verweisen.

◆ ◆

Von der Zeichnung überhaupt handeln, unter andern: G. Vasari (Im [illegible] Kap. s. Introduzione alle tre arti del disegno, [illegible]) — Giamb. Armenini (Im [illegible] Kap. des [illegible] Buches s. Veri Precetti della Pittura, [illegible] il disegno, [illegible]) — Aless. Allori (Dialogo ... sopra l'arte del disegnare le figure, principiando da muscoli, ossa, nervi, vene, membra e figure perfette, Fir. 1590. 4.) — Leon. da Vinci (Im [illegible] Kap. s. Traité de la Peint.) — [illegible] Testelin (Im [illegible] des [illegible] Peint. de l'Acad. de la Peint. [illegible] und in der ersten der Conferences de l'Acad. Roy. . . . pendant l'année 1667.) — [illegible] (Im [illegible] des s. Probleme [illegible]) — Gerard von Lairesse (Ist auch die „Anweisung zu der [illegible] und Zeichenkunst, darinnen die Gründe und Grundsätze, [illegible] in der Zeichnung zu erlangen, [illegible]

[illegible]

nuß, ſäuberlich und hoch ſächlich angemahlen werden," zuſchreiben, welche ich im Originale nie geſehen, wovon aber eine engl. Ueberſ. v. J. 1676. 4. u. eine deutſche bey der auch aus dem Holländiſchen überſetzten, Sammlung zur Mahlerkunſt von Wil. Goeree, Hamb. 1678. Leipz. 1744. 1750. als ste Abtheilung (S. 157 der letztern Ausg.) vorhanden iſt; ſie handelt von dem, was die Zeichenkunſt ſey und worin dieſelbe beſtehe; von dem erſten Anfange der Zeichenkunſt; von den Dingen, die bey jedweder Staffel der Zeichenkunſt nothwendig in Acht zu nehmen ſind; von der 2ten Staffel, nämlich von dem Nachzeichnen der in Wachs oder in andern Dingen gebildeten und gegoſſenen Kunſtwerke; von dem allgemeinen Zeuge, womit man zeichnet, und worauf man zeichnet; von der Handlung und Weiſe, die man im Zeichnen gebrauchen muß; von dem Ganzen oder Allgemeinen und ſeinen Theilen und wie dieſelben angelegt und verbunden werden müſſen; wie man feſt, fertig und ſchnell zeichnen ſoll; von den Erhabenheiten; von dem Widerſcheine; von dem Verſchieben, oder Verlierende der Dunkelheit u. des Lichtes; von den künſtigen oder übereilten, deren Deutlichkeit und des Wohlſtandes, benebenſt der Bewahrung der Theile; von dem Ueberziehen und Ausſchätzen.) — H. Teſtelin (die erſte der, von ihm herausgegebenen Conferences de l'Acad. avec les ſentimens des plus habiles Peintres .... handelt de l'eloge du Trait et du deſſein.) — Rog. de Piles (In ſ. Cours de la Peint. S. 116. und in ſ. Elemens de la Peint. S. p. 315. 400. der Ausg. von 1766.) — Dupuy du Grez (In der 4ten Diſſertat. ſ. Traité ſur la Peint. Toul. 1699. 4. S. 85. u. f.) — Richardſon (In ſ. Eſſay on the Theory of Paint. S. 102. der franz. Ueberſ. Amſt. 1728. 8.) — J. Gwin (Eſſay on Deſign. 1749. 8.) — D. Webb (In dem 4ten ſ. Geſpr. über die Mahlerey, S. 40 der Ueberſ.) — C. L. v. Hagedorn (Im 3ten Buche ſ. Betracht. über die Mahlerey, S. 499.) — In der Theoretiſchen Abhandlung über die Mahlerey und Zeichnung, Leipz. 1769. 8. wird, in 14 Abſchnitten, von der Zeichnung gehandelt, als was die Zeichnung ſey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verſchiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathſam ſey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung beſtehe; vom Zuſammenſetzen im Zeichnen; von den Studien und Wachsthum der Zeichnungen; . . . von der nachahmenden Zeichnung u. d. m. aber freylich höchſt oberflächlich.) — Joſ. Chriſtoph. v. Scheyb (Im 12ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Köremon, u. zwar vom beſondern Geſchmack, u. einer glücklichen Wahl im Zeichnen. Im 29ten u. 64ten Abſchn. ſ. Oreſtrio, Th. 1. S. 301. Thl. 2. S. 165. unter der Aufſchrift: Nachtwürdige Schule der Zeichnung u. Schule der Zeichnung.) — Ant. Tiſchbein (Im 3ten Buche des 1ten Thls. ſ. Anleit. zur gründl. Erlernung der Mahlerey. — Chriſtn. Ludw. Reinhold (Im 1ten-5ten u. 15ten, 19ten, 20ten, 21ten, 22ten, 23ten u. 26ten Abſchn. ſ. Syſtems der zeichnenden Künſte.) — Chriſtn. Joh. Prange (Von der Geometrie in der Zeichnungskunſt; von der erſten Stufe der Zeichnungskunſt, in 9. Kap.). Von der zweyten Stufe in der Zeichnungskunſt, handelt der erſte, zweyte u. neunte Abſchn. des 1ten Bds. ſeines Entwurfs einer Academie der bildenden Künſte, Halle 1778. 8. Ueber den Unterſchied u. die Verbindung des mathematiſchen Zeichnens mit der Zeichenkunſt aus freyer Hand, Halle 1784. 8.) — Raph. Mengs (In ſ. riflessioni ſopra . . Raff. Correg. e Tiziano, im 1ten Bde. S. 116. 165. u. 176. ſ. Opere und in ſ. Lezioni pratiche, im 2ten Bde. S. 235.) — A. H. Mertens (In der 4ten ſeiner Vorleſungen über die zeichnenden Künſte, Leipz. 1783. 8.) — C. D. H. (In den vier erſten Abſchn. ſ.

Theoret. u. pract. Anweiſung zur Zeichen- u. Mahlerkunſt, als, von der Zeichenkunſt überhaupt; von den erſten Anfangsgr. der Zeichenkunſt; einige Raiſonnement. über die Zeichenkunſt; über das Zeichnen nach dem Leben.) — J. G. Puhlmann (Ueber Zeichnung und Compoſition, in dem 2ten und 6ten St. des 2ten Bds. der Monatsſchr. der Berl. Academie der Künſte S. 117 und 267.) —

So genannte Zeichenbücher: Nach Raphael ſind deren folgende vorhanden: Livre de Têtes et de Figures, tir. des plus beaux ouvr. de R. gr. p. Mll. de la Haye, Par. 1706. f. 40 Bl. Rec. de XC Têtes tir. des Cartons de R. 1722. Querfol. 22 Bl. Verm. mit den Umr. der Köpfe, einigen Blättern von Anfangsgr. anatom. Figur. und einigen alten Statuen, unter dem Titel: The ſchool of R. or the ſtudents guide to expreſſion, Lond. 1759. fol. 102 Bl. mit 14 Bl. Text. Methode pour apprendre le deſſein, enr. de C pl. d'après Raphael, p. C. A. Jombert, Par. 1755. 4. Rec. de div. pieces d'après R. Ann. Carrach. etc. Par. Querfol. 23 Bl. Livre de differentes études d'après R. et autres grands Maitres . . p. A. Aubert, Par. 4. 12 Bl. Teſte ſcelte di perſonnaggi illuſtri . . . da Paol. Fidanza, Rom. 1757–1767. f. 144 Bl. die aber alle ſchlecht gerathen ſind, u. a. m. wovon ſich im 21ten Bd. S. 162. der Nachr. von Künſtlern und Kunſtſachen Auskunft findet. — Nach Parmeggiano († 1540. Scelta di diſegni agli Studenti pittori, intagl. da Franc. Curti, Bol. f.) — Nach Agoſt. Caraccio (1609. Eſemplare del diſegno, f. 24 Bl. Livre d'Etudes, gr. p. L. Ciamberlani et F. Bricci 33 Bl. Scuola perfetta . . . p. F. Colignon 8. 24 Bl. Libro nuovo da diſegnare, per il Valeſio geſt. von ebend. 8. 20 Bl. Eſempl. del diſegno copiato dal' Originale d'Agoſtino, 27 Bl. Livre de Portraiture . . . p. Poilly, 10 Bl. Auch gehören hieher noch die Penſieri div. lin. ed intagl. da Annib. Caracci, 40 Bl. u. a. m.) — Nach Guido Reni († 1642. Scelta di diſegni agli Studenti pittori, Bol. f. o. J.) — Nach Abrah. Bloemart († 1647. Livre d'Etudes, p. F. Bloemart, 30 Bl. Ein ähnliches von 15 Bl. Rec. de Principes pour deſſiner p. F. Bloemart 173 Bl. Livre à deſſiner mis en ordre p. B. Picart, Amſt. 1740. f. 170 Bl. Livre d'Etudes, p. Fr. Boucher 12 Bl.) — Nach Mic. Dolleri (1610. Livre à deſſiner, von J. le Clerc, 36 Bl. 4.) — Nach Pouſſin († 1665. Zeichenbuch, Nürnb. 14 Bl. f.) — Nach Hub. Goltzius von J. C. Viſcher (Fundament. Regul. artis pictor. et ſculpt. 30 Bl.) — Nach und von Giov. Fr. Barbieri († 1666. Primi Elementi per indurre i Giovani al diſegno, Bol. 22 Bl. f. Auch ſind nach dieſem Meiſter noch von mehrern, als von [illegible] 6 Bl. von [illegible] 13 Bl. von Bartolozzi 4. 44 Bl. ähnlicher Art geliefert worden. In dem Allg. Künſtlerlexicon wird geſagt, daß man ſo gar zehn Zeichenbücher von ſeiner Art habe.) — Nach und von Stefano della Bella (1670. Rec. de div. pieces, ſerv. à l'art de la portraiture 38 Bl. I principj del diſegno, 8. 30 Bl. Livre pour apprendre à deſſiner, mis en lumière, p. Iſrael, 12 Bl. u. a.) — Nach P. P. Rubens (Livre à deſſiner, cont. 20 morc. gr. p. P. Pontius, Antv. . . . Livre de princ. du deſſein, gr. p. P. Aveline, 43 Bl.) — Nach Seb. Bourdon (Nouv. livre des princ. du deſſein, gr. p. I. L. Paſquier, 12 Bl. f.) — Nach Ch. Le Brun († 1690. Caracteres des Paſſions, von le Clerc, 20 Bl. 8. Von Picart, von Engelbrecht, u. a. m. Livre de Portraiture, von Simonneau, 18 Bl. Von Bonnart, 14 Bl. Livre pour apprendre à deſſiner, von L. Poilly 12 Bl. Die Kunſt zeichnen zu lernen, in 13 Kpfrn. nach dem Muſter des Ch. le Brun und Roberts, Leipz. 1770. f.) — Nach G. Hoefnagel (Archetypa ſtudiaque von J. Hoefnagel, Frckf. 1592. 4. 50 Bl. Blumen, Früchte, Inſecten.) — Nach Ger. Hoet (Les princ. fondemens du deſſein, dans leſquels on voit plus de C exemples naturels de diverſes attitudes et genres, von Gobert, Leyde 1723. fol. 100 Bl.) — Nach Franc. Verdier (Rec. de div. Figures d'Academie, von J. B. de Poilly, f. 17 Bl. Von Gantrel 14 Bl.) — Nach Maria Eimmart († 1707. Fig. et poſitus varii foeminae ex ſtatuis ant. comp. Nor. fol.) — Nach J. Bouchardon (Livre de div. Etudes unter dem Titel Guida armonica, von Aubert 1761. f. 12 Bl. Nouv. livre des principes de deſſein, von J. J. Paſquier, 8 Bl. Deux livr. de div. figures d'Academie, von Avelines, Aubert und Huquier u. a. Par. 1758 f. 24 Bl.) — Nach Fr. Boucher (Livre à deſſiner, von le Bas, 20 Bl. Deux Livr. d'Etudes, von Huquier, jedes 6 Bl. Livre d'Academies, von ebend. 12 Bl. Livre d'Academies, von de la Rue, 12 Bl. Liv. d'Etudes, von Roland, 6 Bl. 4. und einzele Akademiſche Figuren von andern mehr.) — Nach Ch. Natoire (Livre d'Academie, von J. J. Paſquier, 12 Bl. f.) — Von Fr. Aquila (Liv. pour deſſiner, 16 Bl.) — Von G. Rugendas und J. Riedinger (Neues Zeichenb. von wilden und zahmen Thieren, 30 Bl. f.) — Von J. P. Le Bas (Livre de deſſeins qui repreſentent les parties du corps humain, 8 Bl. Livr. d'études de différentes figur. militaires, 8 Bl. 4.) — Nach Piazetta (Studii di Pittura, geſt. v. Pitteri, Ven. 1760. f.) — Nach D. N. Le Sueur (Princ. du deſſein, von D. Berger, 1765. Querfol. überh. 15 Bl.) — Auch ſind dergleichen Zeichenbücher noch nach ſehr vielen andern Meiſtern, als nach Giac. Palma, Joſ. Ribera, Salvator Roſa, Guido u. a. m. vorhanden. — — Eigentliche Anweiſungen zur Zeichenkunſt: Seb. Beham (S. den Art. Mahlerey, S. 335.) — Silv. Belli (Libro del miſurar con la viſta, Ven. 1569. 4.) — Joſt. Ammon (S. den Art. Mahlerey, S. 335.) — Jean Couſin († 1590. L'art de deſſiner, fol.) — Odo. Fialetti (1618. Li primi elementi della pittura, cioè il modo per diſegnare con facilità tutte le parti del corpo umano, 4.) — Chriſtph. Scheiner (Pantographia, ſ. Ars delineandi res quaslibet per Parallelogrammum lineare, ſ. Cavum mechan. mobile, Lib. II. expl. et illuſtr. Rom. 1631. 4.) — Criſp. van Paß (La prima parte della luce del diſegnare e del dipingere, Amſtel. 1643. f.) — Abr. Boſſe (Traité des manières de deſſiner les ordres de l'Architect. ant. en toutes leurs parties, Par. 1664. 1672. 1684. f.) — Mich. L'Aſne († 1667. Principi del diſegno . . .) — J. Langlois (La maniere et l'uſage de la Singe et du compas de proportion, Par. 1680.) — Joh. Biſchop († 1686. Paradigmata Graphices, f. 57 Bl.) — Ungen. Traité du deſſein et du lavis, Par. 1696. 8. — L'art de deſſiner proprement les plans, profils etc. de l'Architecture, Par. 1697. 8. — L'art de deſſiner les plans, profils, elevations geom. et perſpect. Par. 1697. 8. — Schuſter (Neues Reiß- und Zeichenbuch, Nürnb. 1699. f.) — G. H. (Neues vollſt. Reißbuch, Nürnb. 1707. f.) — Joh. Chriſtph. Weigel (Nützliche Anweiſung zur Zeichnungskunſt, fol.) — Ger. Laireſſe (Princ. du deſſein, Amſt. 1719. 1746. f. Deutſch, Nürnb. 1727. 4. Leipz. 1745. f. Ins Kleine gebracht von J. G. Kraus, Querfol. 100 Bl. — Engl. Lond. 1730. 4. 1733. f.) — Ch. Tronquet (L'art de faire une infinité de deſſeins, Par. 1722. 4.) — J. D. Herz (Gründl. und vollkommene Anleitung zum Zeichnen, und kunſtmäßig völlige Ausarbeitung menſchlicher Statüe, Augsb. 1723. f. 60 Bl.) — Lod. Mattioli (Prim. Elem. della Pittura per uſo de' principianti, Bol. 1728. Qfol. 24 Bl.) — J. D. Preißler (Die durch Theorie erfundene Practik, oder Regeln, deren man ſich als eine Anleitung zu be-

rühmhmter Künſtler Zeichenwerken bedienen an, Nürnb. 1718. f. 1759. f. (9te Aufl.) Th. Anleitung zum Nachzeichnen ſchö- r Landſchaften oder Proſpecte, Nürnb. 59. f. mit 26 Kpfrt. (3te Aufl.) — oſ. **Widemaiſſer** (S. den Art. Mahlerey, S. 336.) — **Fr. Dankert** Deutſche Akademie der Mahlerey, Reiß- nd Zeichnungskunſt, Nürnb. 1731. Qfol. 54. Qfol. 118 Bl.) — **J. Gybbs** Rules of drawing the ſeveral parts f Architect. Lond. 1732. 1753. f. 4 Bl.) — **Edw. Oakley** (Eaſy ru- es for drawing in Architecture . . .) — **J. J. Schübler** (Erfindungskunſt . . . und wie alles, was die freye Hand- eichnung ſonſt gewöhnlicher Maßen be- greift, unter ſichre Gründen kann projectirt werden . . . Nürnb. 1734. f. mit 5 Kpfrn.) — **Th. Bowles** (Princi- ples of drawing 1739. 1771. fol. 30 Bl.) — **Ungen.** (Nouv. methode pour apprendre à deſſiner ſans maitre, Par. 1740. 4. mit 120 Bl.) — **Dubotte** (Les regles du deſſein et du lavis pour les plans particuliers des ouvrages et des batimens, Par. 1743. 1754. 8.) — **Du Pain** (La ſcience des ombres, par rapport au deſſein, neceſſaire à ceux qui veulent deſſiner en Archit. et en Peint. Par. 1750. 8. mit K. Deutſch, Nürnb. 1786. 8.) — **J. L. Eisler** (Gründl. Anweiſung zum Laub- und Groteskenwerk, 337 Bl. Qfol.) — **Joh. Jac. Marinoni** (De re ichnographica, Vien. 1751. 4.) — **J. C. Eiſen** (L'amour du deſſein, ou cours du deſſein, dans le goût du crayon, Par. 1757. fol. 12 Bl.) — **Ungen.** (The complete Drawing Book, 1755.) — The Art of drawing and paint. in Watercolours 1755. 12. — Neue Anleit. zur Zeichenkunſt, 36 Bl.) — **Andre Bardon** (Les elemens de l'art de deſſiner, Par. 1768. 4.) — **G. H. Werner** (Die Erlernung der Zeichenkunſt durch die Geometrie und Perſpectiv, Erf. 1764. 8. Nützliche Anweiſung zur Zeichenkunſt der Blumen 1765. 8. Anweiſ. zur Zeichenkunſt der vierfüßigen Thiere, ebend. 1766. 8. mit 19 Kpf. Nützlicher Unterr. zu dem Landſchaftzeichnen, 1767. 8. mit 21 Kpf. Anweiſung in der Zeichenkunſt, wie die Theile des Menſchen durch geometriſche Regeln und nach dem vollkommenden Ebenmaße ganz leicht zu zeichnen 1768. 8. Verm. 1776. 8. mit 8 Kpfrn. Anweiſung alle Arten von Proſpecten nach den Regeln der Kunſt und Perſpectiv von ſelbſt zeichnen zu lernen . . Erf. 1781. 8. mit 17 Kpfrn. Anweiſung alle Vertical- und Horizontalgemälde nach den Regeln der 5 Säulenordnungen zu zeichnen . . Erf. 1782. 8. mit 9 Kpfrn.) — **Fdr. W. Kratzenſtein** (Pract. Abhandlung von Verfertigung ſchöner und accurater Zeichnungen und Riſſe, Nürnb. 1766. 8.) — **Joubert de la Hiberderie** (Le Deſſinateur pour les fabriques d'etoffes d'or, d'argent et de ſoye . . . Par. 1765. 1774. 8.) — **Lanſellos** (Leçons de deſſein et de lavis, Par. 1767. 8.) — **Janinet** (Les vrais principes du deſſein, ſuivis du caractere des paſſions p. S. le Clerc, Par. 1773. 8. 50 Bl.) — **G. Dickham** (The drawing-Maſter, 4. . . .) — **Ungen.** (Anfangsgründe zur Zeichenkunſt für Anfänger, in XX Kupfert. Nürnb. 1768. 4.) — **J. G. Schenk** (Die Zeichnung des menſchlichen Körpers, theoret. und pract. vorgetragen, Jena 1769. 4. mit 17 Kpfrt.) — **Ungen.** (Vorſchlag zu einer neuen Lehrart, in der ſchönen Handzeichnungskunſt, Berl 1774. 8.) — **E. A. Schmidt** (Beſſere und untrügliche Kunſt nach der Natur zu zeichnen, durch ein Univerſalinſtrument erfunden, Berl. 1777. 4.) — **Ungen.** (Nouv. livre de principes raiſonnés de deſſein, depuis les yeux juſqu'à l'academie et l'écorché, d'après les meilleurs maitres, anc. et mod. et dans lequel on a fait entrer les têtes d'expreſſion de le Brun, Par. (1779.) fol. 62 Bl. — **J. Herzberg** (Anleit. zum gründl. Unterr. in der Handzeichnungskunſt für Anfänger, Breßl. 1782. 8.) — **J. Leonh. Hofmann** (Anweiſung zur Verfertigung und Gebrauch

brauch des allgemeinen Zeicheninſtruments ohne Gläſer, mittelſt deſſen jeder, auch ein der Zeichenkunſt Unerfahrner, ohne weitern Unterricht, nach der Natur alles geſchwind und pünctlich zu zeichnen vermag, Anſp. 1780. 8.) — Ungen. (Anfangsgr. der Zeichnungskunſt für Eltern und Kinder mittlern und geringen Standes, Hanau 1780. 8.) — Unterhaltungen für Anfänger in der Zeichenkunſt, Dresd. 1780 u. f. Qfol. 20 Hefte. — Ph. L. Pariſeau (Principes du deſſein . . .) — J. Kleinhart (Zeichenbuch für Liebhaber der freyen Landſchaftzeichnung, Prag 1781. f. 41 Bl.) — J. Metz (Studies for drawing, chiefly from the Antique, Lond. 1784. f.) — Stuart (Drawing Book 4. 58 Bl.) — G. M. Kraus (A. B. C. des Zeichners, Leipz. 1786. 8. mit 10 Kpfrn.) — Tyrof's, Knorrs und Bönerſche gründl. Anleitung, ſchöne Landſchaften und Proſpecte zu zeichnen, Nürnb. 1787. f. Ungen. (Neues Blumen und Zeichenbuch, Nürnb. (1788.) 8. 26 ill. Bl.) — Conr. Bernh. Meyer* (Der Transparentſpiegel, oder Beſchreibung eines neuen, ſehr einfachen und nützlichen Inſtruments für Zeichner, Botaniker u. ſ. w. Zurich. 1788. 8. mit 2 Kupfern.) — Ungen. The Artiſts Repoſitory, or Drawing Magazine, 8. 4 Bde.) — The young Draftsmans guide to the true outlines of the human figure . . . f. 18 Bl. — The principles of drawing Ornaments made eaſy by proper examples . . . 4. 16 Bl. — J. H. Meil (Unterr. im Zeichnen für Kinder, Berl. 1789 u. f. 8. Zwey Heft. mit 27 Kpfrn.) — J. G. Richter (Unterweiſung für Anfänger . . . . im Zeichnen, Leipz. (1791.) fol. 12 Bl.) — Ungen. (Nothwendige Anweiſung in der Zeichenkunſt . . . Alt. 1792. 8. 2te Aufl. Nach Laireſſe und Preisler, aber ſchlecht.) — Handbuch für Zeichner, Schneeb. 1794. Querfol. — R. G. Rügers (Der Zeichenmeiſter . . für die Jugend und alle Stände, Leipz. 1794. 8. mit 16 Kpf.) —

## Zeichnung; Handzeichnung.

(Zeichnende Künſte.)

Iſt ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künſte, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten etwas mehr ausgeführt. Dergleichen Zeichnungen werden von den Künſtlern gemacht, entweder blos um ſich zu üben, oder um Gedanken und Erfindungen, die ſie haben, zum künftigen Gebrauch zu entwerfen.

Sie ſind in Anſehung der Ausarbeitung von verſchiedener Art. Einige enthalten blos den allgemeinen Entwurf einer Erfindung, mit groſſer Flüchtigkeit gemacht, dadurch der Künſtler ſich entweder der Zeichnung ſeiner Formen, oder der Zuſammenſetzung und Anordnung ſeines Werks, die er in einem glüklichen Augenblik erfunden, verſichern will. In andern iſt die Zeichnung ſchon mehr ausgeführt, auch wol bereits Licht und Schatten, oder wol gar die Hauptfarben angezeigt.

Die Handzeichnungen groſſer Meiſter werden von Kennern und Künſtlern ſehr hoch geſchätzt, und nicht ſelten zum Studium der Kunſt, den nach dieſen Zeichnungen vollendeten Werken ſelbſt vorgezogen. Denn da ſie insgemein in dem vollen Feuer der Begeiſterung verfertiget werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künſtler mit der gröſten Lebhaftigkeit fühlt, und am glüklichſten arbeitet: ſo iſt auch das gröſte Feuer und Leben darin.

## Zeiten; Taktzeiten.

(Muſik.)

Sind die Theile, in welche der Takt eines Tonſtüks eingetheilt wird. In den einfachen Taktarten, als $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$, und $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, zählt man zwey, vier, oder drey Hauptzeiten, oder Taktſchläge; in zuſammengeſetzten Taktarten aber muß man außer dieſen Hauptſchlägen, oder Hauptzeiten, noch die kleinern Zeiten unterſcheiden, deren drey oder vier eine Hauptzeit ausmachen. So ſind im Sechsviertel- und Sechsachteltakt zwey Hauptzeiten zu unterſcheiden, deren jede wieder in drey kleinere Zeiten abgetheilt wird; im $\frac{12}{8}$ Takte ſind vier Hauptzeiten, deren jede wieder in drey kleinere getheilt wird. Im $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{4}$ Takt ſind drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere begreift.

Die Hauptzeiten ſind die, auf deren jede eine beſondere Harmonie angeſchlagen werden muß, die entweder eben die ſeyn kann, die ſchon in der vorhergehenden Zeit gehört worden iſt, oder eine neue. Wo durchgehende Töne vorkommen, entſtehen noch kleinere Takttheile, die aber nicht mehr für Zeiten gerechnet werden.

Dieſe Zeiten ſind, wie die Sylben der Wörter, lang oder kurz, das iſt, einige werden durch den Nachdruk des Vortrages ſchwer, andere durch leichten Vortrag leicht. Man nennt die ſchweren Zeiten auch gute, die leichten ſchlechte Zeiten. Von der genauen Beobachtung des Schweren und Leichten der verſchiedenen Taktzeiten hängt der Charakter und Geiſt der Melodie hauptſächlich ab, wie anderswo ausführlicher gezeiget worden *). Nichts iſt deswegen ſowol beym Saz, als beym Vortrag wichtiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verſchiedenen Zeitſyſteme auf das genaueſte überlegt und abgepaßt werde. Wie das Schwere und Leichte der Zeiten im erſten Takt iſt, ſo muß es durchaus in allen folgenden ſeyn. Es iſt aber eine allgemeine Regel, daß in allen Taktarten die erſte Zeit ſchwer ſey. In den geraden Taktarten wechſelt das Leichte und Schwere meiſtentheils ſo ab, daß die erſte, dritte, fünfte, und überhaupt die Zeiten, die auf ungerade Zahlen fallen, ſchwerer ſind, als die zweyte, vierte, ſechste, und alle auf gerade Zahlen fallende Zeiten. Im ungeraden Takt aber hat dieſes beſtändige Umwechſeln des Schweren und Leichten nicht ſtatt; ſondern da iſt insgemein die erſte Zeit lang, die beyden andern aber ſind kurz. Doch können die kurzen Zeiten durch Anbringung ſowol weſentlicher als zufälliger Diſſonanzen lang gemacht werden. Aber da dieſe mit mancherley Schwierigkeiten verbundene Materie im Artikel Takt ausführlich behandelt worden, ſo können wir uns hier darauf berufen.

Die genaue Unterſcheidung der guten und ſchlechten Zeiten iſt nicht blos des Vortrags halber, ſondern wegen der ſchiklichen Anbringung der diſſonirenden Töne, nothwendig. Wo zufällige Diſſonanzen, oder Vorhalte vorkommen, müſſen ſie mit ihrer Auflöſung allemal zwey Hauptzeiten einnehmen, eine gute für die Diſſonanz und eine ſchlechte für die Auflöſung; die blos durchgehenden Noten hingegen nehmen in allen Fällen nur eine halbe Zeit an. Was hierüber noch zu merken iſt, hat Murſchhauſer am deutlichſten und vollſtändigſten angezeiget.*)

◆

(*) Die, von dem Innhalte des vorhergehenden Artikels umſtändlich handelnden

---

*) S. Takt.

*) S. deſſen hohen Schule der muſikaliſchen Compoſition S. 16. 83 und 96.

den Schriftſtellern, finden ſich bey dem Art. Tafel angezeigt. — —

## Zierlich; Zierlichkeit.

(Schöne Künſte.)

Wir nehmen dieſe Wörter in dem Sinne, den die Wörter Elegans, und Elegantia in der lateiniſchen Sprache haben. Zierlich bedeutet hier nicht das, was ſich durch Zierrathen auszeichnet, ſondern was durch eine gute geſchmakvolle Wahl des Einzelen, das zu der Sache gehört, ſich in einer ſchönen und angenehmeren Geſtalt zeiget. Zierlich iſt die Rede, darin die einzeln Wörter, oder Redensarten wohl gewählt ſind, um das, was ſie ausdrüken ſollen, nicht nur in völliger Richtigkeit, ſondern auch mit Annehmlichkeit und Geſchmak auszudrüken; darin ferner auch auf den Wohlklang, und überhaupt auf alles, was ohne Veränderung des Sinnes den Ausdruk angenehmer machen kann, geſehen worden. Zierlich iſt das Gebäude, darin mit Vermeidung alles Ueberflüſſigen, oder blos zur Pracht dienenden, alles nach den beſten Verhältniſſen gemacht, dazu die angenehmſten Formen gewählt ſind, und jede Kleinigkeit mit gehörigem Fleiß ausgearbeitet wird, ſo daß der feinſte Geſchmak nirgend Mangel noch Anſtoß dabey empfindet.

Ueberhaupt beſtehet die Zierlichkeit in Schönheit, die nicht durch Einmiſchung beſonderer ſchöner Theile, ſondern durch die beſte Wahl des Nothwendigen hervorgebracht wird. Auch die nakende Schönheit, ohne Verzierung, iſt zierlich, wenn jeder, und auch der kleineſte der nothwendigen Theile, mit Geſchmak gewählt iſt. Die Zierlichkeit wird gegen Reichthum und Pracht in Gegenſatz geſtellt,*) und dadurch wird zu verſtehen gegeben, daß ſie ſolche nicht in Anhäufung des Schönen, ſondern in der Schönheit des Nothwendigen zu ſuchen ſey.

Ein Gegenſtand, der durch vorzügliche ihm weſentliche Kraft ſtark rühret, bedarf der Zierlichkeit nicht; wenn er nur Richtigkeit hat, und alles Anſtößige darin vermieden iſt. Ein Gebäude, das durch Größe, mit Einfalt verbunden, das Auge in Erſtaunen ſetzen ſoll, darf nicht zierlich ſeyn. Ein Gedanken, der ſich durch große Wahrheit auszeichnet, oder der groß, erhaben, oder höchſt pathetiſch iſt, braucht nicht zierlich ausgedrükt zu ſeyn; man würde das Angenehme der Zierlichkeit bey der ſtärkeren Empfindung, die ſeine vorzügliche weſentliche Kraft erwekt, nicht bemerken.

Zierlichkeit iſt alſo hauptſächlich da nöthig, wo größere weſentliche Kraft fehlet. Für den blos unterhaltenden Stoff iſt ſie am nothwendigſten, weil ſie ihm die wahre Annehmlichkeit giebt. Schon durch ſie allein wird ein Werk, das ſonſt keine äſthetiſche Kraft hätte, zum Werke des Geſchmaks. Stark, nachdrüklich, rührend und pathetiſch kann man ohne Kunſt ſprechen; aber Zierlichkeit wird ſchwerlich ohne Kunſt und Uebung, wenigſtens nie ohne feinen Geſchmak erreicht werden. Daher iſt die Zierlichkeit vorzüglich die Eigenſchaft der Werke des Geſchmaks, die ſich nicht ſchon durch irgend eine höhere Kraft auszeichnen.

◆ ◆

(*) Von der Zierlichkeit, in Rükſicht auf Baukunſt, handelt das erſte Buch des 1ſten Thls. von des Militia Grundſ. der bürgerlichen Baukunſt, Bd. 1. S. 1. u. f. — —

---

*) So ſagt zum B. Corn. Nepos vom Atticus: Elegans, non magnificus.

Zier-

## Zierrathen.

(Schöne Künſte.)

Sind kleinere, mit dem Weſentlichen eines Gegenſtandes verbundene Theile, die blos zu Vermehrung des Reichthums und der äußerlichen Schönheit dienen. Ein Werk, dem es an Zierrathen fehlet, iſt deswegen nicht unvollkommen, nicht fehlerhaft, aber es kann zu nakend ſeyn. Alſo ſind ſie einigermaßen Anhängſel, die man wegnehmen könnte, ohne das Werk fehlerhaft zu machen. Aber ſie ſind deſto ſchätzbarer, je genauer ſie mit dem Weſentlichen verbunden ſind, und das Anſehen weſentlicher Theile haben. In den redenden Künſten ſind Figuren und Tropen, die nicht zum beſtimmteren oder kräftigern Ausdruk, ſondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienen, und in gleicher Abſicht eingeſchaltete Gedanken und Epiſoden, Zierrathen; in der Mahlerey, das, was man insgemein Nebenſachen nennt; in der Muſik die Manieren; in der Baukunſt alles Schnitzwerk, und alles, was den weſentlichen Theilen zu Vermehrung der Pracht, oder des Reichthums beygefügt iſt.

Durch Anbringung der Zierrathen wird ein Werk verzieret, und reich, oder prächtig, aber nicht eigentlich zierlich. Da wir über die Verzierungen bereits in einem beſondern Artikel geſprochen haben, ſo begnügen wir uns hier den Begriff der Zierrathen beſtimmt zu haben.

◆ ◆

## Zurükweichen.

(Mahlerey.)

Es geſchieht oft, daß in einem Gemählde die entfernten Gegenſtände ſich nicht hinlänglich entfernen, oder nicht genug zurükweichen, obgleich der Mahler in Zeichnung und Farben der entfernten Gegenſtände alles gethan zu haben glaubet, was die Regeln hierüber erfodern.*) Der Fehler liegt insgemein in den Farben und in Licht und Schatten der nächſten Gegenſtände, oder des Vorgrundes, und deſſen, was darauf ſteht. In dieſem Falle muß das Zurükweichen der entfernten Gegenſtände durch nähere Bearbeitung der vorliegenden erhalten werden. Denn wenn man machen kann, daß das Vodere dem Auge näher zu kommen ſcheinet, ſo wird auch das Hintere blos dadurch zurükweichen. Dieſes Hervortreten, oder Herannähern der voderſten Gegenſtände, wodurch das Zurükweichen der hinteren erhalten wird, muß durch dreyerley Mittel bewirkt werden; durch ausführlichere Zeichnung, durch beſtimmtere Farben und durch ſtärkeres Licht und Schatten. Denn je näher uns ein Gegenſtand iſt, je genauer unterſcheiden wir jede Kleinigkeit in ſeiner Zeichnung, je lebhafter und beſtimmter unterſcheiden wir die Farbe jeder Stelle und jeden Wiederſchein, und eben ſo viel heller ſcheint jedes Licht, und dunkeler jeder Schatten.

Dieſe drey Mittel muß der Mahler verſuchen, um das Zurükweichen der entfernten Gegenſtände zu erhalten. Findet er aber, daß die genaueſte Befolgung der Regeln in Abſicht auf dieſe Punkte die geſuchte Wür-

---

(*) Die, von dieſem Artikel handelnden Schriftſteller ſind bey dem Art. Verzierungen angezeigt. Ich ſeze noch hinzu, daß in dem, bey dem Art. Mahlerey angeführten großen Mahlerbuch des Laireſſe ſich, meines Bedünkens, die beſten Winke zu den Zierathen, oder Beywerken in Gemählden, finden. S. den Art. Nebenwerk S. 816. wo die dahin gehörigen Kapitel angegeben ſind.

*) S. Haltung.

Würkung noch nicht hervorbringet: ſo kann er daraus abnehmen, daß der Fehler in den eigenthümlichen Farben der nähern Gegenſtände liege. Es giebt Farben, die ohne Rükſicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden weit mehr abſtechen, als andere. Da Vinci hat ſehr richtig angemerkt, daß zwey hintereinander liegende Gegenſtände, deren eigenthümliche Farben von einerley Art ſind, ſich weit weniger von einander entfernen, als wenn ihre Farben verſchiedenen Ton haben. So iſt es z. B. weit ſchwerer, wo grün gegen grün ſteht, das Zurükweichen zu erhalten, als wo die Farben verſchiedener Art ſind, wie wenn roth gegen gelb geſezt wird.

Darum muß der Mahler ſich befleißigen, die Würkung der Farben. beſonders in Abſicht auf das Zurükweichen, genau zu beobachten. Alles andre, was zur Haltung gehöret, kann durch Theorie gelernt werden; aber dieſer Punkt hängt allein von der Erfahrung ab. Man kann dem Künſtler hierüber nichts nüzlicheres ſagen, als daß man ihm ein fleißiges und überlegtes Leſen der vortrefflichen Beobachtungen empfiehlt, die da Vinci nach ſich gelaſſen hat. Dadurch wird er nicht nur überhaupt von dem Nuzen, den dergleichen Beobachtungen haben, überzeugt werden, ſondern zugleich lernen, ſein Auge unaufhörlich darin zu üben, daß ihm von allem, was die Erfahrung in Beobachtung der Natur an die Hand geben kann, nichts entgehe.

## Zweyſtimmig.

(Muſik.)

Sind die Tonſtüke von zwey Stimmen. Sie ſind von zweyerley Art. Die vornehmſten und ſchwerſten ſind die von zwey concertirenden Stimmen, und werden Duette genennt. Von dieſem haben wir in einem beſondern Artikel geſprochen. Wir merken hier nur noch an, daß über die Lehre vom Saz des für [illegible] Inſtrumente gemachten Duetts der [illegible]bericht zu Quanzens Flöten[illegible] nachzuſehen iſt.

Eine andere und leichtere Art des zweyſtimmigen Sazes kommt in den Stüken vor, da eine einzige Melodie für die Flöte, Hoboe, oder ein anderes Inſtrument, von einem Clavicembal oder Flügel begleitet wird. Bey dieſen hat der Saz weniger Schwierigkeit; weil allenfalls das Leere der Hauptſtimme durch die vielſtimmige Begleitung bedekt wird. Aber bey dergleichen Stüken wird oft der Fehler begangen, daß ſie von einer Viola, oder gar von einem Violon begleitet werden. Dadurch geſchehen Verſezungen in den Contrapunkt der Octave, wozu doch der Tonſezer das Stük nicht eingerichtet hat.

Einzele Stellen des zweyſtimmigen Sazes kommen bisweilen auch in Concerten vor, wo die Hauptſtimme durch einige Tacte nur von einer Violine begleitet wird. Dergleichen Stellen müſſen nothwendig nach den Regeln der Duette, oder Bicinien geſezt werden.

Es iſt ſehr übel gethan, wenn man Anfänger zuerſt im zweyſtimmigen Saze übet. Dieſer kann nicht richtig gelernt werden, bis man die ganze vierſtimmige Harmonie gründlich verſteht und einen vierſtimmigen Generalbaß rein zu ſezen weiß.

## Zwiſchenzeit.

(Dramatiſche Dichtkunſt.)

Die Zeit, die im Drama zwiſchen zwey Aufzügen verſtreicht, und während welcher der Zuſchauer nichts von der Handlung ſieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwiſchen zwey Auftritten eine

Lüke, oder Zwiſchenzeit bliebe.*) Darum iſt es eine durchgehends angenommene Regel, daß während einem Aufzug die Schaubühne nie ſoll leer gelaſſen werden. Hingegen bleibet ſie zwiſchen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechiſchen Schauſpielen geſchah dieſes nicht. Die Zwiſchenzeit, in der die Handlung würklich ſtill ſtund, war von dem Chor ausgefüllt, und dieſer unterhielt den Zuſchauer mit Gegenſtänden, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgeſetzt, wo ſie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuſchauer durfte ſich den Zwang nicht anthun, ſich einzubilden, daß zwiſchen dem Schluß des vorhergehenden, und dem Anfang des neuen Aufzugs eine beträchtlichere Zeit verfloſſen ſey, als würklich geſchieht. Vielweniger wurde dieſe Zwiſchenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet.

Die beträchtlichen Zwiſchenzeiten, die ſich die neuern Dichter nicht ſelten erlauben, geben ihnen zwar die Bequemlichkeit, manches hinter dem Vorhang geſchehen zu laſſen, wodurch die Vorſtellung ſelbſt ſehr abgekürzt wird. Aber ſelten geſchicht es mit Vortheil für das Ganze. Währender Zwiſchenzeit beſchäfftiget ſich der Zuſchauer meiſtentheils mit ganz fremden, das Schauſpiel gar nicht angehenden Gegenſtänden, und dieſes kann nicht wohl ohne Schaden der Würkung geſchehen. Geſchieht inzwiſchen etwas wichtiges in der Handlung ſelbſt, ſo hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sache erzählen, die man lieber geſehen hätte, oder man muß gar erſt aus dem, was itzt geſchieht, errathen, was in der Zwiſchenzeit vorgefallen iſt.

Es ſcheinet demnach, daß auch in dieſem Stük die Einrichtung des griechiſchen Schauſpiels der unſrigen vorzuziehen ſey. Die Schaubühne wurde nicht nur nie leer, ſondern man ſah auch zwiſchen zwey Handlungen, wenigſtens im Trauerſpiel, nichts fremdes, und ſo wurde der Zuſchauer in einer ununterbrochenen Aufmerkſamkeit auf die Handlung unterhalten.

Die ungeſchikteſte Anwendung der Zwiſchenzeit aber geſchah ehedem durch die Zwiſchenſpiele, oder Intermezzi, die eine beſondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meiſtens poßirliche Handlung vorſtellten. Aber nicht viel beſſer ſind in unſern Opern die Ballete zwiſchen den Aufzügen.

◆ ◆

*) S. Lüke.

(*) Von der Zwiſchenzeit im Drama handelt, unter mehrern: Jer. Hedelin (Im 6ten Kap. des 3ten Buches ſ. Prat. du Theatre.) — D. Diderot (Im 14ten Abſchn. ſ. Disc. de la Poesie dramatique.) — Cailhava (Im 16ten Kap. des erſten Bds. ſ. Art de la Comedie, Ausg. von 1772.) —

◆ ◆ ◆

# Zuſätze und Berichtigungen.

**Abentheuerlich.** S. 5. Die Mem. de l'anc. Chevalerie, von St. Palaye, ſind von J. L. Klüber, Leipz. 1786-1788. 8. 3 Bde. ins Deutſche überſetzt. — Zu den daſelbſt angeführten, vom Ritterweſen handelnden Schriften gehören noch: ein Aufſatz im Teutſchen Merkur, v. J. 1777, 2tes Vierteljahr, S. 19 und das Schriftchen, Ueber den Geiſt und die Geſchichte des Ritterweſens, Gotha 1786. 8. S. übrigens den Art. Heldengedicht.

**Academie.** In Spanien findet ſich noch eine, im J. 1787 geſtiftete Mahleracademie zu Barcelona. — In Frankreich iſt die, von den Künſtlern zu Paris 1391 geſtiftete, unter der Regierung Ludewig des 16ten aufgehoben, und zu Toulouſe iſt eine, bereits 1726 geſtiftet worden. — Die Däniſche Academie zu Koppenhagen hat im J. 1767 mehrere Privilegien, und im J. 1771 ihr jetziges Reglement erhalten. — In Deutſchland iſt noch zu Freyburg im Breisgau eine Zeichenſchule befindlich. — — Ueber die franzöſiſche Mahleracademie zu Rom hat Algarotti einen Verſuch geſchrieben, welcher ſich franzöſiſch im 4ten Bde. S. 195 der Variétés litteraires findet, und worin er den Nutzen dieſer Anſtalt zu zeigen ſucht. — Zu den Schriften über die Londner Academie gehören noch: The Bee, or the exhibition exhibited 1788. 4. Obſervat. on the preſent State of the Royal Acad. ... by an old Artiſt 1790. 4. — Zu den Schriften über die Nürnberger Academie gehört noch die abgenöthigte Ehrenrettung von J. D. Ihle, Nürnb. 1788. 8. — Zu den Schriften über die Berliner Academie: Obſervat. crit. ſur l'expoſition à l'Academie des beaux arts à Berlin 1789. Berl. 1790. — Von den Ausſtellungen der Academie zu Augsburg ſind, bis jetzt, dreyzehn Stücke erſchienen. — Im 1ten St. der Monatsſchrift der Berliner Academie der Künſte findet ſich, von J. J. Engel, ein Aufſatz über die Frage: „wenn die rechte Zeit ſey, da man der Verfeinerung der Künſte durch Errichtung einer Academie zu Hülfe kommen müſſe. —

**Accent.** S. 13. Zu J. W. Reitz Schriften über den Accent in der griechiſchen Sprache ſind, Lipſ. 1791. 8. auch Zuſätze erſchienen. — Eben davon handelt noch der 16te, 17te und 19te Brief in Ch. Davies Letters to a young Gentleman, Lond. 1790. 8. 2 Bde. — Zu den Schriften über den Accent in der deutſchen Sprache gehören noch: Vom Tonmaaße der einſylbigen Wörter, eine Rede von G. Behrndt; im 17ten St. S. 48 der Beytr. zur Critiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, und ein Aufſatz von G. F. Stender, in den Schriften der teutſchen Geſellſchaft zu Göttingen. — Ueber die Accente in der hebräiſchen Sprache, ſ. den Art. Muſik.

**Accord.** S. 23. Von Accorden handeln noch: J. G. Zeidler (In ſ. Tornarius Muſicus, Miſn. 1615. 4.) — F. W. Marpurg (Unterſuchung der Sorgiſchen Lehre von der Entſtehung der diſſonirenden Sätze, in dem 5ten Bde. S. 131 u. f. ſ. Hiſtor. krit. Beytr. Berl. 1754. 8.) — J. Adlung (Muſikaliſches Siebengeſtirn, d. i. Sieben zur edlen Tonkunſt gehörige Fragen . . . Berl. 1768. 4.) — In Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1770 findet ſich, S. 325 eine „Vorzeige, wie die Con- und Diſſonanzen von veränderlichen Stuffen und Nahmen auf den Notenleitern entſtehen, wenn man einerley Grund und einerley Oberklang mit einander verbindet, u. ſ. w.) — Klaas Douwes (Grondig Onderſoek van de Toonen der Muzyk, waarin van de wydte of grootheid van Octav. Quint. Quart. en Tertien heele halve Toonen . . . gehandelt woorde,

T'Am-

'Amſterd. 1773. 8. Iſt bereits die 2te Aufl.) — G. F. Lingke (Kurze Muſik-
hre, in welcher nicht allein die Verwandtſchaft aller Tonarten, ſondern auch die
der zukommenden harmoniſchen Sätze gezeigt, und mit practiſchen Beyſpielen er-
äutert werden. Leipz. 1779. 4.) — — Das franzöſiſche Werk von Bemetzrieder
ſt, in das Engliſche von Giffard Bernard, 1779. 4. überſetzt worden. —
S. übrigens die Art. Ausweichung, Conſonanz, Hauptſatz, Harmo-
nie, u. d. m.

neis. Zu den angeführten italieniſchen Ueberſetzungen derſelben kommen noch,
die von Mar. Candido, Neap. 1768. 8. 2 Bde. in reimfr. Verſen; und von Klem.
Bondi, Parma 1790. 8. ebenfalls in reimfr. Verſen. — In das Portugieſiſche
iſt ſolche von J. Fr. Bareto, Liſſ. 1759. 8. überſetzt. — In das Franzöſiſche,
noch von Fontaine de St. Fréville, Par. 1784. 12. 3 Bde. in Verſen. Auch wird
in dem Catal. Bibl. Bodl. Art. Virgilius, Bd. 2. S. 644. b. noch eine franzöſi-
ſche Ueberſetzung von P. D. Mouchaut, Par. 1577. 8. angeführt. — Die engli-
ſche Ueberſetzung von Gawen Douglas iſt, Lond. 1553. 4. Ebend. 1710. f. ge-
druckt. Uebrigens kommen zu dieſen Ueberſetzungen noch, eine von J. Ogilby,
Lond. 1632. 8. in zehnſylbigten Verſen. Auch ſind noch mehrere proſaiſche Ueber-
ſetzungen vorhanden, als von Stirling 1741. 1779. 8. Von Cooke 1741. 8. Von
Joſ. Davidſon 1743. 1790. 8. 2 Bde. Und angezeigt habe ich noch eine von Jack-
ſon, v. J. 1775. 8. ſo wie von W. Hawkins 1764. 8. (in reimfr. Verſen) und
von Melmoth 178[illegible]. 4. gefunden. Die erſte oder älteſte engliſche Parodie der Ae-
neis iſt von Ch. Cotton, und erſchien, unter dem Titel, Scarronides 1664. 8.
Sie enthält blos das erſte Buch; vermehrt mit dem 4ten erſchien ſie 1667. 8. und
das 2te 1692. 8. Eine andre Parodie des ſechſten Buches erſchien, unter dem
Titel: Cataplus or Aeneas his deſcent into hell 1672. 12. — Zu den Deut-
ſchen Ueberſetzungen derſelben kommt noch, eine neue, zu Zeit. 1793. 8. erſchie-
nene. Fragmente einer beſſern von Hottinger finden ſich in dem Schweitzer Mu-
ſeum; und das 2te und ein Theil des 4ten Buches, in Octaven überſ. von F. Schil-
ler im 1ten und 2ten St. der Thalia v. J. 1792. Parodien derſelben ſind noch
von J. B. Michaelis (doch nur der Anfang des erſten Buches, Werke, S. 97.)
und von H. Berkhahn (eine Fortſetzung des vorigen, im Alm. der deutſchen Mu-
ſen v. J. 1779 und im deutſchen Muſeum v. J. 1782.) vorhanden. Die Traveſti-
rung von Al. Blumauer veranlaßte ein anderes Gedicht: Blumauer bey den Göt-
tern in Olympus angeklagt . . . Wien 1792. 8. — Zu den Erläuterungs-
ſchriften: De eo quod nimium eſt in imitatione Homeri Virgiliana, Diſſ.
Auct. A. G. Walch, Schleuſ. 1773. 4. — De Virgilio, Homeri imitatore,
Diſſert. J. H. Tittmann, Viteb. 1787. 8. — In den Lettere des Algarotti,
ein Brief über V. militäriſche Kenntniſſe; franz. im 1ten Bde. S. 447 der Varié-
tés litteraires. — Diſſertat. ſul' Epiſod. degli amori d'Enea e Didone . . .
dal' Abate J. Andres, Ceſ. 1783. 4. — Der S. 37. a. angeführte Diſcours
von Rapin iſt ins Deutſche von Fr. Graf von Wildenſtein, Wien 1766. 8. über-
ſetzt worden. — Eſſays . . . upon two books of V. Aen. by James Har-
rington, 1658. 8. — In Warburtons bekanntem Werke, Ueber die Geſetzge-
bung Moſis, findet ſich, im 2ten Buch des 1ten Bds. eine Abhandlung über das
6te Buch der Aeneis, gegen welche zum Theil die ſechſte der Diſſertat. on diffe-
rent ſubjects des Jortin, Lond. 1755. 8. und vorzüglich die Critical obſer-
vat. on the ſixth book of the Aen. 1770. 8. gerichtet ſind. — Im 2ten Bde.
der Transact. of the Royal Soc. of Edinburg 1790. 4. finden ſich Bemerkun-
gen über einige Stellen eben dieſes Buches von J. Beattie. — — S. 34. b.
Z. 25. ſtatt Sie, l. Sin. — Ebend. Z. 47. ſ. d'Orville, l. d'Orvilliers. —
S. 35.

S. 35. a. Z. 9. f. [illegible] l. 1653. — S. 37. b. Z. 34 ſind die Worte: „In zwey Bde.“ wegzuſtreichen. — Eben. Z. 37. ſtatt Rec, lies Rat.

**Aeſchylus.** Der Prometheus iſt in das Italieniſche auch ein mahl im [illegible] Bde. der Capi d'opera del Teat. ant. e mod. Ven. 1789. 8. überſetzt, [illegible] hat, Rom 1788. 8. den erſten Band der Tragedie di Eſchilo, Sofocle ed Euripide herausgegeben. — Der Anfang einer neuen deutſchen Ueberſ. des Prometheus findet ſich im 2ten Th. der Neuen Thalia, Leipz. 1792. 8. — Zu den Schriftſtellern, welche den Dichter erläutert haben, gehören noch: A. J. [illegible] (Aeſch. quorund. locor. explicat. Erl. 1788. 8.) — A. H. L. Heeren (Bemerk. über die dramat. Kunſt des Aeſchylus, in dem 2ten St. S. 1. u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt.) — Fr. Hardy (Thoughts on ſome particular paſſages in the Agamemnon, im 2ten Bde. der Transact. of the Iriſh Academy, ob nähmlich die Griechen und Trojaner ein und dieſelbe Sprache geſprochen.) — In A. Askew's Trag. Aeſch. Specim. Lugd. B. 1746. 4. finden ſich Bemerkungen über die Eumeniden. — Auch gehört noch zu dem Aeſchylus die Erklärung eines alten Reliefs, im Muſ. Vatic. von A. H. L. Heeren, im 3ten St. S. 1. u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunſt. — In den Notices et Extr. des Mſcrpts. de la Bibl. du Roi, Bd. 1. S. 281. u. f. Par. 1787. 4. wird eine Nachr. von fünf Handſchr. des Aeſchylus gegeben, welche, deutſch, Hildburgh. 1790. 8. erſchienen iſt. —

**Aeſopus.** S. 43. a. Z. 49. ſt. 751 l. [illegible] — S. 44. a. Z. 35 iſt nach S. 109 u. f. einzurücken der Obſervat. miſcell. — S. 44. b. Z. 26. ſt. [illegible] l. [illegible] — S. 44. In dem 2ten Bde. S. 687. u. f. der Notices et Extraits de la Bibl. du Roi hat Rochefort 18 noch vorher nicht gedruckte Aeſopiſche Fabeln, griech. und franz. mit Anm. und einer Einleitung von der Geſchichte dieſer Fabeln, herausgegeben. — Zu den ital. Ueberſetzungen kommt noch eine, im 14ten Jahrh. gemacht, aber erſt Flor. 1778. 12. gedruckte. — S. 45. b. Der Titel der daſelbſt, aus dem Maittaire angeführten ſpaniſchen Ueberſ. iſt, bey dem Art. Fabel, S. 181 zu finden. Die Ueberſ. des Villafranca iſt, zuerſt, Sevilla 1682 gedruckt. — In das Portugieſiſche iſt Aeſop von M. Mendez, Evora 1603. 12. Liſb. 1681. 8. Coimbra 1701. 8. überſetzt. — Zu den franzöſiſchen Ueberſetzungen kommen noch die von Guil. Haudent (Trois cent ſoixante ſix Apol. d'Eſope miſes en rithme franç. Rouen 1547. 12.) Von Ant. Du Moulin, Rouen 1578. 16. in Verſen und mit L. Von einem Ungen. in den Oeuvr. Par. 1670. 12. Von Palaiſeur, unter dem Titel, Feſtin. nuptial. 1700. 8. in Verſ. Von einem Ungen. Par. 1718. 12. Von Le Roy 1770. 8. (Nur 40 St.) Von Chalot und Muſet 1790. 8. Auch hat ſie Fr. Nau in Lieder und Vaudeville gebracht, zu welchen La Caſſagne die Muſik 1754. 4. geſetzt hat. Auf ähnliche Art erſchienen ſie, mit dem Titel, Etrennes d'Eſope aux françois 1774. 12. Ingleichen iſt Aeſop, von Bourſault, in zwey verſchiedenen Stücken, als les fables d'Eſ. und Eſope à la cour in den J. 1690-1701 auf das franzöſiſche, und das erſte dieſer Stücke von Vanbrugh im J. 1697 auf das engliſche Theater gebracht, ſo wie dieſes wieder von Sheridan, ums J. 1778 in eine Farce verwandelt worden. Auch Euſt. le Noble hat für die Bühne 1691 einen Arlequin Eſope, ſo wie Nau einen Eſope au village, Oper. com. geſchrieben. — Zu den engliſchen Ueberſetzungen gehören die von Caxton 1483. (aus dem Franzöſiſchen gezogen.) Von Rob. Henriſon, ums J. 1570, aber noch ungedruckt und im Schottiſchen Dialect. Von W. Bullokar 1585. 12. Von Willan (The Phrygian Fabuliſt 1650. 8.) Von einem Ungen. (Fables paraphr. 1653. 8.) Von Th. Phillpott, Lond. 1666. f. mit Kupfern nach Zeichn. des Barlow. Von [illegible], nach dem Franz. des [illegible] 1708. 8.

Von Edw. Arwaker, L. 1708. 8. Von Dodsley 1762. 1787. 12. mit K. Von
Jalſon 1775. 8. Die Arbeit des L'Eſtrange iſt 1714. 4. mit 11 K. ins Franz. über-
ſetzt worden. — Zu den deutſchen Ueberſetzungen, die von Hulreic Wolgemuth,
Frkf. 1623. 8. 2 Th.] Auch iſt zu Warſchau 1780. 8. eine deutſche und polniſche
Ueberſ. erſchienen. — Zu den Erläuterungsſchriften: Ein Aufſ. von C. A.
Heumann, in den Act. Philoſ. Bd. 1. Th. 6. S. 944. — F. G. Freytags Diſ-
ſertat. de inſigni Aeſopi deformitate, Lipſ. 1717. 4. — J. Brucker, in ſ.
Hiſt. crit. Philoſ. Bd. 1. S. 453. der 2ten Aufl. —

**eſthetik.** Zu den Schriften darüber kommen noch: C. F. D. Schubarts Vor-
leſ. über die ſch. Wiſſenſch. für Unſtudirte, Augsb. (Münſter) 1777. 8. Umgearb.
und verm. Münſter 1781. 8. Vorleſungen über Mahlerey, Kupferſtecherkunſt,
Bildhauerkunſt, Steinſchneiderkunſt und Tanzkunſt, Münſter 1777. 8. — Ver-
ſchiedene einzele Aufſ. von K. Heinr. Heydenreich, als „Skizze einer Einleit.
in die Aeſthetik, im 6ten Bde. S. 233. der Denkw. aus der philoſ. Welt von Cä-
ſar; Ueber die Principien der Aeſthetik, und über den Grundbegriff der ſchönen
Künſte, in der Amalthea, Bd. 1. St. 2. und Bd. 2. St. 2. Eine Abhandlung
über Entwickelung der Aeſthetik, Kritik der Baumgartenſchen, Prüfung des Kanti-
ſchen Einwurfs u. ſ. w. im 2ten St. S. 169 des Neuen philoſ. Magazines von J.
H. Abicht und F. G. Born. — Grundſätze der Aeſthetik, deren Anwendung und
künftige Entwickelung von Carl v. Dalberg, Erfurt 1791. 4. — Skizzen oder
Fragmente der Philoſophie und Critik, von J. Aſcher, Berl. 1790. 8. —
Fdr. Wilh. Dan. Snells Darſtellung und Erläuterung der Kantiſchen Kritik
der äſthetiſchen Urtheilskraft, Gießen 1791. 8. — J. C. Jahns Aeſthetiſch prakti-
ſches Handbuch zum Beſten der Schulen, Frft. 1792. 8. — Reſultate der philo-
ſophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des
Erhabenen, von G. Dreves, Leipz. 1793. 8. — K. L. Porſchke Gedanken
über einige Gegenſtände der Philoſophie des Schönen, Liebau 1794. 8. — Aeſthe-
tiſche Fragmente über das Schöne, inſonderheit in den bildenden Künſten, Berl.
1794. 8. — Obſervat. de uſu Analyſeos philoſ. in Aeſthet. Auct. Dn. Bo-
thius, Upſ. 1788. 4. — Ein Aufſatz über die Analogie der Logik und
Aeſthetik, in J. H. Abichts und F. G. Borns Neuem philoſophiſchen Magaz.
Bd. 2. S. 205. —

**Aezen, Aezkunſt.** J. H. Tiſchbein (Kurzgefaßte Abhandlung über die Aez-
kunſt . . . Caſſel 1790. f.) — Zu den vorzüglichen Aezkünſtlern kommen noch:
J. L. Aberli, Fr. Ermels, J. J. Boiſſieu, Cl. H. Watelet. — Ueber die
Werke des Hogarth, S. 67. ſind bekanntermaßen, eine Menge Erklärungen ge-
ſchrieben, als in franzöſiſcher Sprache von Rouquet (Lettres à un Ami.) Von
einem Ungen. (Hogarth moralized, 1768. 4.) Von Ireland (Hogarth illu-
ſtrated 1791. 8. 2 Bde.) Von G. C. Lichtenberg (Hogarths W. mit Erläuter.
Göttingen 1794. 8. vielleicht am glücklichſten.) — — Zu den Verzeichniſſen
von Kupferſtichen: Deſcriz. della raccolta di Stampe del C. Iac. Du-
razzo . . . Parma 1788. 4. — Neues Muſeum von J. G. Meuſel, Leipz.
1794. 8. zwey St. — — Zu den Werken, worin Lebensbeſchreibungen
gen und Nachrichten von Aezkünſtlern ſich finden: Diction. des Ar-
tiſtes, p. Mr. (L. Abel) Fontenay 1776. 8. 2 Bde. — H. Hüsgen Nach-
von Frankfurter Künſtlern und Kunſtſachen . . . Frft. a. M. 1780. 8. Verm.
und mit dem Titel, Artiſtiſches Magazin, ebend. 1790. 8. — Nachrichten von
größtentheils Hamburgiſchen Künſtlern . . . Hamb. 1794. 8.

**Alcove.** Aufriſſe zu Alcoven haben, unter mehrern, geliefert: J. J. Schübler
Vorſtellung unterſchiedlicher Cabinets und Alcoven mit fürſtlichem [illegible] . .) —

J. S.

J. F. Marot (Livre de desseins d'Alcoves; in ſ. Oeuvre.) — Le Clerc (Plan et Elevat. d'Alcoves, f. 4 Bl.) — —

**Allegorie** (redende Künſte.) S. 26. a. Z. 40. ſ. Trauergeſichte, l. Traumgeſichte. Allegoriſche Gedichte, bey den Italienern, haben, unter mehrern, noch geſchrieben: Ant. Conti (Tempio d'Apollone, in ſ. Opere, Ven. 1740.) — Fr. Algarotti (Sein Congreſſo di Citera ſ. Art. Heldengedicht, gehört wol ſtreitig noch hieher.) — — Bey den Franzoſen: Jean de la Fontaine (La Fontaine des amoureux de ſcience aus dem 14ten Jahrh. gedruckt, Lyon 1547. S. Goujets Bibl. franc. Bd. IX. S. 67 u. f.) — Gaſton de Foix († 1391. Der 2te Th. ſ. Phebus des Deduiz de la Chaſſe . . . Par. . . 4. iſt gänzlich allegoriſch. S. Goujet, a. a. O. S. 115 u. f.) — J. Froiſſart (1400. Unter ſ. Gedichten iſt das Paradis d'amour, in Form eines Traumes abgefaßt, gänzlich allegoriſch.) — Ungen. (La Fontaine perilleuſe, gedruckt, Par. 1572. S. Goujet, a. a. O. S. 181.) — Pierre Michault (1466. La Danſe des aveugles, Lyon 1555. 8.) — Octavien de St. Gelais († 1502. Der größte Th. ſ. Gedichte unter dem Titel; Chaſſe et depart d'amours . . . Par. 1533. 4. iſt in einen allegoriſchen Traum eingewebt. Eben ſo verhält es ſich mit dem andern Theile, welcher den Titel, Sejour d'honneurs, Par. 1519. 4. führt. S. Goujet, a. a. O. Bd X. S. 240 u. f. — P. Gringoire (1544. Das Chateau de labour, das Warton in ſ. Dichtkunſt, bey Gelegenheit zweyer engliſcher Ueberſetzungen, v. J. 1506 und 1519. (Hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 2. S. 247.) anführt, und dem St. Gelais zuſchreibt, iſt nicht von ihm, ſondern von Gringoire. S. Goujet, a. a. O. S. 182. und Bd. XI. S. 212 u. f.) — Fr. Habert (1561. Le voyage de l'homme riche, Troyes 1545. 8.) — P. Ronſard (In ſ. Werken findet ſich auch ein, in Form eines Traumes abgefaßtes Gedicht, La Promeſſe, worin der Dichter mit dieſer ein langes Geſpräch führt.) — — Bey den Engländern: J. Thomſon (The caſtle of indolence, in 2 Geſ. im 2ten Th. ſ. Works, Ausg. v. J. 1762.) — Ungen. (The baniſhment of Cupid. 1756. 4.) — Ungen. (The land of liberty 1775. 4.) — The temple of compaſſion 1771. 4. — The Caſtle of infamy 1780. 4. — S. Johnſon (The temple of faſhion 1781. 4.) — Ungen. Sir Salvadore 1781. 8. — Temple of wit and folly 1784. 4. — Miß Mar. Robinſon (The cavern of woe 1793. 4.) — J. Bidlake (The progreſs of Poetry, Painting and Muſik, 5 Geſ. in ſ. Poems 1794. 4.) — — S. übrigens die, bey den Art. Fabeln, Lehrgedicht, u. d. m. angeführten Gedichte.

**Allegorie** (zeichnende Künſte.) Zu den Werken, welche zur Kenntniß und Darſtellung ſo genannter allegoriſcher Figuren dienen können, kommen noch: The new Pantheon, or hiſtor. Dictionary of the Gods, Demigods, Heroes . . . . 1790. 4. 2 Bde. mit K. aber nicht eben ſehr zuverläßig. — Ein Anhang zu K. W. Ramlers Allegor. Perſonen, Berl. 1791. 8. — — S. 108. a. Z. 21. ſ. Perſonen überhaupt, l. Handlungen in der Mahlerey. — S. 110. b. Z. 38. ſ. Sachlerbuch, l. Mahlerbuch. —

**Alten**, S. 118 u. f. Zu den Werken, welche zur Verſtändlichkeit des Innhaltes der alten Schriftſteller überhaupt führen können, gehören noch: Handbuch der griechiſchen Alterthümer, in Rückſicht auf Genealogie, Geographie, Mythologie, Kunſt und Geſchichte, Leipz. 1790. 8. (ein ziemlich ſeichtes Werkchen.) — Geſchichte des häuslichen, gottesdienſtlichen, ſittlichen, politiſchen, kriegeriſchen und wiſſenſchaftl. Zuſtandes der Griechen, nach den verſchiedenen Zeitaltern und Völkerſchaften, von P. F. A. Nitſch, Erf. 1791-1794. 8. 2 Th. aber noch nicht vollendet. Ein Auszug daraus, Altenb. 1791. 8. — — C. G. *Heyne* Antiquitas Rom.

nprimis Iuris Romani . . . Gött. 1779. 8. — Römiſche Kriegsalter
on J. J. H. Naſt, Halle 1782. 8. — Roman Antiquities . . . by
Adam 1791. 8. Verb. 1792. 8. Deutſch, von J. L. Meyer, mit Zuſ. Erl.
794. 8. — P. F. A. Nitſch Beſchr. des häuslichen, wiſſenſchaftl. ſittl. gottes-
ienſtl. politiſchen und kriegeriſchen Zuſtandes der Römer, nach den verſchiedenen
Zeitaltern der Nation, Erf. 1788-1790. 8. 2 Bde. Ein Auszug daraus 1791. 8.
— Einleit. in die claſſiſchen Schriftſteller der Griechen und Römer . . . Altenb.
790. 8. Erſter Theil, die Römer (Sehr mittelmäßig gerathen.) — Biblioth.
claſſica, or a claſſical Diction, . . . with tables of coins, weights and
meaſures, by J. Lempriere, Lond. 1788. 8. — Zu den Schriften über Re-
ligion, Orakel, u. ſ. w. der Alten: Eſſai ſur la Religion des anc. Grecs,
von Le Clerc Septchene, Lauſ. 1787. 8. 2 Th. Engl. 1788. 4. — De Apol-
line juris perito Diſſ. C. *Ferd. Hommelii*, Lipſ. 1748. 4. und in ſ. Opuſc.
Baruth. 1785. 8. S. 1. — Vindiciae Oraculor. a Daemonum imperio ac
ſacerdotum fraudibus, Auct. *I. B. Koppe*, Gött. 1774. 4. — ANΘOTCA,
oder Roms Alterthümer . . . die heil. Gebräuche der Römer, von K. Ph. Mo-
ritz, Berl. 1791. 8. mit K. — Diſſertat. on the Eleuſinian and Bacchic My-
ſter[illegible] by R. Taylor. 1792. 8. — — Zu den Schriften von der Geographie
der [illegible]en: Geogr. des Grecs analyſée, ou les Syſt. d'Eratoſtene, de
Strabon et de Ptolomée, comparé entre eux, et avec nos connoiſſances
modernes . . . p. Mr. Goſſelin . . . Par. 1790. 4. mit 10 Karten. —
Entw. der alten Geographie, von F. P. A. Nitſch, Leipz. 1792. 8. 2te Aufl. —
— Zu den Schriften, welche Erläuterungen einzeler Schriftſteller der
Alten enthalten: *Ioh. Frid. Chriſtii* Noctes Acad. Hal. 1727 u. f. 8. vier St.
Obſervata claſſica quibus in veter. ſcriptor. commentatur, von J. A. D.
Bergſträßer 1771-1774. 4. vier St. — Spec. emendat. in autores vet. cum
gr. tum lat. . . . Auc. *F. Iacobs*, Gotha 1786. 8. — *A. M*[illegible] Ob-
ſervat. crit. . . . Gött. 1789. 8. — Epiſt. crit. . . . Rom. [illegible] von
N. Schow. — De interpretat. veter. ſcriptor. et monumentor. [illegible]ſenſum
veri et pulcri facilem et ſubtilem [illegible]randum acuendumque recte inſti-
tuenda, Comentat. II. ſer. *Chr. Dan. Beckius*, Lipſ. [illegible]-1791. 4. —
Vorleſungen über die claſſiſchen Dichter der Römer, von P. F. A. Nitſch,
Leipz. 1793. 8. 2 Bde. — — Zu den Werken, welche litterariſche N[illegible]e.
von den Schriften der Alten enthalten: Muſeum der neueſten deutſchen Ueber[illegible] und
anderer in die Archäol. der Gr. und Römer einſchlagenden Materien und Denk-
mähler . . . von J. A. B. Bergſträßer, Feſt. 1781-1783. 8. vier St. —
Vollſt. Samml. aller Ueberſ. der Gr. und Römer, vom 16ten Jahrh. bis aufs J.
1784. von N. Schlüter, Feſt. 1785. 8. — Verſ. einer vollſt. litterat. der deut-
ſchen Ueberſ. der Römer, von J. F. Degen, Altenb. 1794. 8. — — Zu den
Journalen: Biblioth. crit. Amſtel. 1777 u. f. 8. bis jetzt drey Bde. — —
Zu den Schriften über Werth, Eigenheiten u. ſ. w. der Alten: Obſervat.
on the greek and roman Claſſics, von A. Hill, 1753. 12. — On claſſical
learning, by Iof. Cornish 1784. 8. — On the comparative merit of the
Ancients and the Moderns with reſpect to the imitative arts, von Th.
Kerſhaw, im 1ten Bde. S. 405 der Mem. of the litter. and philoſ. Soc.
of Mancheſter, Lond. 1785. 8. Deutſch, in der Ueberſ. dieſer Schriften,
Leipz. 1788. 8. — Parallelen vom griechiſchen und modernen Genius, von Fr.
Bouterweck, Gött. 1791. 8.
Amphitheater. Deſcriz. de Circi, particolarmente di quello di Caracalla . . .
di I. L. Bianconi, Rom. 1790. f. Herausgeg. von Fea und Uggieri. —

**Anagram.** De Ratione Anagrammatiſmi, ſcr. Gul. Blancus, R. 1586. 4. — Ein richtiges Urtheil, nebſt allerhand Nachrichten darüber findet ſich in D. Morhofs Unterr. von der deutſchen Sprache und Poeſie, S. 697. 3te Ausg. — In Gundlings Otiis handelt das 6te Kap. von Liebhabern der Anagrammen. — Ferner gehört, im Ganzen, noch hieher die Rechtfertigung der Chronodiſtichen, in der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. B. 9. S. 101. — Uebrigens gab es, zur Zeit, wo ſie Mode waren, ganze Sammlungen davon, als Ioh. Mautneri Roſa Verniaca, ſ. Lycaeum Roſtoch. anagrammat. Roſt. 1636. 12. Curia Roſtoch. Roſt. 1636. 12. von ebend. (die zu den Beſten gehören.) Anagr. ſur le nom de Mr. Colbert, p. Alexis, f. — Anagr. ſur l'auguſte nom de Louis XIV. p. I. Douet 1651. 4. — Auch bey uns hat J. D. Steuber eine dergleichen Sammlung herausgegeben.

**Anakreon.** Zu den Ausg. des Text, kommt die von F. G. Born, Lipſ. 1789. 8. gr. — — In Anſehung der italieniſchen Ueberſ. will ich hier bemerken, daß die in Fabr. Bibl. gr. Vol. II. S. 101 u. f. 4te Ausg. angeführte Anzahl derſelben, einige Ausnahmen leidet, weil die N. 3. und 4. unter den übrigen noch einmahl vorkommen. N. 3. 5. 6. iſt keine andre, als die von Bart. Corſini. — — S. 132. Die franz. Ueberſ. von Capperonier iſt nichts, als eine Verbeſſerung der von Gaçon; ſie veranlaßte den Anacréon vengé, ou lettres . . . Critop. (Par.) 1755. 12. von J. B. Fr. Cl. David. — C. Geſlans hat eine beſondere Imitation des Odes d'Anacréon, Par. 1754. 12. herausgegeben. — Der S. 133. b. angeführte, ungenannte Ueberſetzer des Anakr. iſt Fr. Fawkes; indeſſen iſt auch noch eine Ueberſ. 1768. 4. erſchienen. — — Zu den deutſchen Ueberſ. Von Caſp. J. Löfler mit dem Text, Nordh. 1698. (1708.) 12. Von Joh. Fr. Grymler, Dreſ. 1789. 8. — — Zu den Erläuterungsſchriften: J. G. Barth Stricturae aliquot animadverſ. ad Anacreontem, Numb. 1777. 4. — D. J. Schmieder Commentat. II. in 28 priores Odas Anacr. Hal. 1782–1783. 4. — D. A. Grimm Anmerk. über einige Oden des Anakr. Duisb. 1778. — Erläuter. über den Anakr. von J. G. C. Schwaben, Weimar 1781–1783. 4. zwey St. — — S. 133. b. Z. 4. ſt. Nickell, l. Tickell.

**Anatomie.** L'Anatomie à l'uſage du deſſein, deſſ. p. E. Bouchardon, gr. p. Feſſard, f. 27 Bl. — Anleitung zur anatomiſchen Kenntniß des menſchl. Körpers, für Zeichner und Bildhauer, von Joh. Heinr. Lavater, Zür. 1790. 8. (Nach einem holl. Werke des H. v. Bunkel, aus den Albiniſchen Tafeln gezogen.) —

**Anmuthigkeit.** Der Künſtler am Altar der Grazien, von Joh. Pet. Melchior, im 4ten St. des Pfälziſchen Muſeums. — — Von der Anmuthigkeit und Lieblichkeit im Gartenbau, Hirſchfeld, in ſ. Theorie der Gartenkunſt, Bd. 1. S. 174. —

**Anordnung.** Von der Anordnung der Rede handelt noch: Jac. Strebäus (De elect. et orator. collocatione verbor. Lib. II. Par. 1538. 4. Col. 1582. 8.) — Chr. Schrader (Diſpoſit. orator. ad ductum Rhetor. Ariſtot. concinnatae, Helmſt. 1663. 4.) —

**Anſchlag.** (Baukunſt.) J. F. Penther (Bauanſchlag, Augsb. 1765. f. 3te Aufl.) — J. C. Huth (Allgem. und gründliche Unterweiſung zu Bauanſchlägen, Halberſt. 1777–1779. f. 2 Th.) — —

**Anſtand.** The art of ſpeaking in Public, or an Eſſay on the action of the orator, Lond. 1727. 8. —

**Anſtändig.** Von dem Anſtändigen überhaupt, handeln noch: J. A. Eberhard, im 2ten St. S. 399. des 2ten Bds. der Nachträge zu Sulzers allgem. Theorie, Leipz. 1792. 8. — — Von dem Anſtande, oder dem Anſtändigen, im Luſtſpiel:

Cailhava, im 8ten Kap. des erſten Bds. ſ. Art de la Comedie. — Ueber
den ſittlichen Anſtand im Luſtſpiel, ein Aufſaz, in der deutſchen Monatsſchr. v. J.
1791. S. 68. — — Von dem Unanſtändigen in der Mahlerey: G. Laireſſe
(Im 7ten Kap. des vierten Buches ſ. Groſſen Mahlerbuches.) — —
Antik. Ueber den Urſprung und Geſchichte der Kunſt, von Aug. Wilh. Stubemund,
Jena 1767. 8. — Entwurf der Kenntniſſe der Kunſt, von Fel. Hofſtäter, Wien
1774. 8. Grundſ. der Kunſt, und ihrer Geſchichte, von ebend. Wien 1775. 8. —
Ueber die Mahlerey der Alten . . . von A. Riem und B. Rode, Berl. 1787. 4.
— Handb. des Studiums der alten Kunſtwerke für Künſtler und Liebhaber, von
P. F. A. Nitſch, Leipz. 1792. 8. — Priſcae Artis opera ex Epigr. graec.
eruta, Comment. II. von C. G. Heyne, Gött. 1789-1790. De priſcae artis
operibus Conſtantin. ſervatis, von ebend. 1790. — — S. 188 a. Von dem
Muſeo Pio-Clementino iſt 1793 der 5te Bd. erſchienen. — Ebend. b. Von der
Antichità d'Ercolano im J. 1792. der 8te Bd. welcher Abbildungen von Leuch-
tern und Lampen enthält; von den drey erſten Bänden im J. 1790. eine neue
Ausg. — Deſcriz. del Muſeo antiquario . . . del S. Principe di Biſcari
(in Sicilien) fatta del S. Dom. Seſtini, Flor. 1776. 8. Liv. 1787. 8. (Sta-
tuen, Büſten (50) Vaſen (840) Münzen (8000) Geſchn. Steine, u. d. m.) —
Von der deutſchen Ueberſ. der Monum. antichi des Winkelmann von C. P. Brun
iſt der 2te Bd. Berl. 1793. f. vollendet worden. Franzöſiſch hat Grainville ſolche
1788. 4. herausgegeben. — Calcografia delle più belle Statue antiche, R.
1779. 4. 48 Bl. — Monumens Egyptiens . . . Rome 1791. f. 2 Bde. und
200 Bl. — Aus der Voyage pittoreſque de Naples et de Sicile iſt ein deut-
ſcher Auszug, Gotha 1789-1793. 8. 5 Th. erſchienen. — Die Voyage pittor.
par Houel iſt in 4 Bden. vollendet, welche überhaupt 253 Kupfer enthalten. —
Signor. veter. Icones per D. Ger. Reynſt. coll. tab. aen. inciſae Amſtel.
f. a. f. 110 Bl. — — Von Geräthen der Alten: Auſſer dem 8ten Bde. der Anti-
chità d'Ercolano: Vaſi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripodi, von Pi-
raneſi, fol. 2 Th. — Rec. de gravures d'après des Vaſes ant. . . . tir. du
Cabinet du Chev. Hamilton. gr. p. G. Tiſchbein, Frcſt. 1794. f. (Bis jetzt
nur ein Band.) — Ragion. de' Vaſi Murrini von dem Prinzen Biſcari, 1781. 4.
Sur les Vaſes murrhins, zwey Abhandl. von Leblond und Larcher, in dem
43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. — Ueber die Vaſa Murrina,
von A. F. v. Veltheim, Helmſt. 1791. 8. — Deſcription of the Portland
Vaſe . . . by J. Wedgwood, Lond. 1790. 8. — Vermuthungen von der
Barbarini, jezt Portland Vaſe, (von A. F. v. Veltheim) Helmſt. 1791. 8. —
— Von den Mahlereyen der Alten: Der Recueil de Peint. antiq. imitées
fidelement pour les couleurs etc. iſt mit den Peint. de la Pyramide de C.
Ceſtus et des Bains de Conſtantin, Par. 1784-1790. f. vermehret worden,
und beſteht überhaupt aus 54 Bl. — Arabeſques ant. des Bains de Livie et
de la Ville Adrienne, d'après les deſſeins de Raphael, Par. 1789. f. —
Les Peintures de la Maiſon d'Antonin, decouvertes dans la Ville Negroni,
p. Camillo Buti, f. — La Ville d'Adrien . . . fol. — Auch wird in dem
Dict. des Artiſtes, Bd. 3. S. 593. noch eine Sammlung von 72 Bl. welche die
Mahlereyen in dem Hauſe des Titus, und in den Bädern des Conſtantin darſtellen,
gez. und geſt. von Maria Carloni, Rom 1780. f. angeführt — — Von Mün-
zen der Alten: Cat. d'une collect. de Medailles ant. formée p. le C. de Ben-
tink, Amſt. 1787. 4. 2 Th. mit K. von Weisbrod. — Cat. Numiſmat. au-
reor. argenteor. et aereor. graecor. romanor. barbaricor. etc. a I. F. Chriſt
collector. Lipſ. 1764. 8. — Cat. de Med. antiques et mod. du cabinet
de

de Mr. d'Ennery, Par. 1788. 4. — Catal. Numiſm. Muſei de Froyani, Lib. 1763. 4. — Numophyl. Heldianum, Brem. 1764. 8. — Numophyl. Rinkianum, Lipſ. 1766. 8. — Theſ. Numiſmat. quae colleg. Otto C. de Thot, Hafn. 1790. 8. 2 Bde.) — — Numi Aegyptii Imperat. proſt. in Muſeo Borgiano . . . Rom. 1787. 4. mit 22 Kpft. von G. Zoega. — Hiſt. Osrhoena et Edeſſena ad fid. numiſmat. Auct. Th. Chr. Bayer, Petrop. 1737. 4. — De Minniſari aliorumque Armeniae regum numis et Arſacidarum Epocha, Auct. Ed. Corſini, Lib. 1754. 4. wogegen E. Fröhlich Dubia, Vien. 1754. 4. drucken ließ. — Römiſche Münzen finden ſich in der 6ten Abh. der Rovine della Città di Peſto . . . R. 17[illegible]. f. abgebildet. — Hiſt. de Carauſius, Emp. de la Gr. Bretagne, Collegue de Dioclecien prouvée p. des Medailles, p. Genebrier, Par. 1740. 4. Medallic Hiſtory of Carauſius, by M. Stukeley 1757. 4. 2 Th. The hiſtory of Carauſius in which many errors of Genébrier and Stukely are detected 1762. 4. — Schaumünzen auf einzeln Blättern ſind noch von mehrern Künſtlern geliefert worden, als von dem Gr. Caylus eine Folge kaiſerlicher Medaillen in Quart, 68 Bl. — Medailles des Imperateurs rom. 4. 231 Bl. — u. a. m.

**Ariſtophanes.** Die Ausg. deſſelben von Ph. Invernizzi iſt Lipſ. 1794. 8. 2 Bde. gr. nach einer Handſchrift aus dem 10ten Jahrh. erſchienen; die Scholien werden einen dritten Band einnehmen. — Die angezeigte ſpaniſche Ueberſ. der Wolken iſt von J. David, Antw. 1609. 8. herausgegeben worden. — In das Franz. ſind die Wolken noch von C. M. Plouquet, Tüb. 1788. überſetzt worden. — In das Engliſche, der Plutus, von Th. Randolph, unter dem Titel, Hey for honeſty, down with Knavery 1651. 4. — Was die Stage of Ariſtophanes 1777. 4 enthält, weiß ich nicht zu beſtimmen. — In das Deutſche, der Plutus, von einem Ungen. Rothenb. 1779. 8. — — Zu den Erläuterungsſchriften: Die angef. Apologia von Nic. Friſchlin iſt gegen den Plutarch gerichtet. — Franc. Vavaſſor (Das 4te-6te Kap. des erſten Abſchn. ſ. Schrift de ludicra dict. S. 69. Ed. Kapp. handelt de comicis Poetis, Ariſtoph. Menandro.) — K. A. Boettiger (Ariſtophanes impunitus Deor. gentil. irriſor, Lipſ. 1790. 4.) —

**Aufſchrift.** Davon handeln noch: **Joh. Faber** (De Inſcript. Diſſertat. Sor. 1657. 4.) — **F. Joach. Berger** (Sciatera Inſcript. argutar. Berol. 1691. 8.) — **Dan. Peucer** (De argutis Inſcript. eloquentiae nexiis, Ien. 1726. 4.) — **Bern. Lami** (Degli Elogi funerali, Tor. 1724. 8.) — **Sam. Johnſon** (Eſſay on Epitaphs, in ſ. Works.) — **J. Newberry** (In den 11ten Kap. ſ. Art of Poetry.) — **C. S. Schurzfleiſch** (De latinis Inſcript. retinendis, diſſertat. bey ſ. Orat. Viteb. 1697. 4.) — — Zur Verſtändlichkeit der alten Innſchriften: **Joa. Gerard** (Siglar. roman. ſ. Explic. Notar. ac Literar. quae hactenus reperiri potuerunt in Marm. Lapid. Num. Auctor. aliisque Romanor. Veter. Reliq. . . . Lond. 1792. 4.) — — Zu den Sammlungen von neuern Aufſchriften: **Pant. Candidus** (Epitaphia ant. et recent. homin. qui in S. Liter. celebr. Reg. et Princ. Doctor. et Clar. viror. mulier. . . . facta coll. et dig. in Lib. IV. Argent. 1600. 4. — Die mehreſten frühern franzöſiſchen Dichter haben eine Menge Grabſchriften auf die merkwürdigen Perſonen ihrer Zeit verfertigt: Dichtereyen der Art ſcheinen damahls eben ſo ſehr Mode geweſen zu ſeyn, als die nachherigen Leichengedichte, und ſind ohnſtreitig nie wirklich geſetzt worden; es finden ſich deren in den Gedichten des Ant. de Cotel, Phil. Desportes, Cl. Morenne, Vauquelin, Bertaut, Des[illegible], Loys, Nerveze, Conrad Gonnet, Doubiguier, u. a. m. — Eben o verhält es ſich mit den frühern engliſchen Dichtern; auch Pope hat ihrer ortreffliche geliefert. Sammlungen der Art haben noch geliefert: T. Webb (Collect. of Epit. 1776. 8. 2 Bde.) — J. Bowdee (The Epitaph-writer, comprizing upwards 600 orig. Epit. . . . with an eſſay upon Epitaph writing 1791. 12.) —

sdruck. In S. Arteaga Geſch. der ital. Oper werden Bd. 2. S. 495. Saggi ilosofici ſull' origine e i fonti della eſpreſſione nelle belle Arti e nelle belle Lettere angekündigt, von welchen ich nicht weiß, ob ſie erſchienen ſind. —

sdruck in zeichnenden Künſten. S. 267. b. das Werk des de la Chambre, iß, Münſter 1789. 8. 2 Th. ins Deutſche überſetzt worden. —

sdruck in der Muſik. Davon handeln noch: Frdr. Jo. Widder (De affectibus ope Muſices excitandis, augendis et moderandis, Diſſert. Gött. 1751. 4.) — Ein Aufſatz in dem Mercure de France v. J. 1771. Nov. S. 113. — Ein Aufſ. in den Wahrheiten, die Muſik betreffend, Frft. 1779. 8. — Einer der Thirty Letters on various ſubjects, 1782. 8. 2 Th. — G. M. Cambini (Différens Solfeges d'une difficulté graduelle, pour l'exercice du phraſe, du ſtyle et de *l'expreſſion*, avec des remarq. neceſſaires . . . . Par. 1788.) —

uſſenſeite. Davon handelt noch: Militia (Im 3ten und 4ten Abſchn. des zweyten Buches ſ. Grundſ. der Bürgerl. Baukunſt, Bd. 1. S. 190 u. f. der Ueberſ.) — — Zeichnungen zu Auſſenſeiten haben, unter mehrern, geliefert: Puiſieux (Façades de deux Hôtels et deux Maiſons, fol. 4 Bl.) — Der jüngere Boucher (Façade d'un Pavillon, f. 6 Bl.)

usweichung. Phil. Joſ. Frick (Ausweichungstabellen für Clavier und Orgelſpieler, Wien 1772. Qfol.) —

allet. Von dem, was in dem Artikel Ballet der Alten genannt wird, handeln noch: M. d'Aulnaye (De la ſaltation theatrale, ou recherches ſur l'origine, les progrès, et les effets de la Pantomime, chez les Anciens, Par. 1790. 8. mit K.) — Von dem Ballet der mittlern Zeiten: God. de Beauchamp (In dem 3ten Th. ſ. Recherch. ſur les Theatres de France, aber nur von den franzöſiſchen.) — Eine Sammlung derſelben, mit dem Titel, Rec. des plus excellens Ballets de ce tems erſchien. Par. 1612. 8. — Von dem theatraliſchen Tanze überhaupt: Fr. Algarotti (In ſ. Verſuch über die Oper, S. 268. d. U.) — Ant. Planelli (Im 6ten Abſchn. ſ. Schrift, Dell' Opera in Muſica, S. 210 u. f.) — Matteo Borſa (In drey Briefen in den Opuſc. ſcelti di Milano, 1781. 4.) — Stef. Arteaga (Im 16ten Kap. ſ. Geſch. der ital. Oper, Bd. 2. S. 420 u. f. d. U.) — — S. 294. a. Z. 29. St. Geſang, lies Gang. —

auart. Von der Bauart der Aegypter: C. b. Pauw (Der 6te Abſchn. ſ. Recherches ſur les Egypt. et les Chinois, Bd. 2. S. 1. handelt von dem Zuſtande der Baukunſt bey ihnen.) — Monumens Egyptiens, Obeliſques, Pyramides, Chamb. ſepulcrales etc. R. 1791. f. 200 Bl. — Ricerche ſull' Archit. Egiziana, e ſu ciò che i Greci pare abbiano preſo da quella nazione . . . Flor. 1787. 4. (Eine Beantwortung der angeführten Diſſert. dell' Archit. Egiziana.) — Paucton (Bey ſ. Theorie des loix de la Nature, Par. 1781. 8. findet ſich eine Diſſertat. ſur les Pyramides d'Egypte.) — — Von der Bauart der Griechen und Römer überhaupt: Rob. Morris (Eſſay in defence of ancient Architecture, or a Parallel of the anc. Building with the modern, 1728. 4.) — Viril. de St. Maux (Lettres (7) ſur l'Archit. des Anciens . . . Par. 1780-1785. 8.) — Von den Tempeln derſelben:

ſelben: **Nic. Beatrice** (Von dem Pantheon, dem Tempel des Glückes, u. ſ. w. fol.) — **Piraneſi** (Tempio di Veſta fol.) — **J. F. Boucher** (Vue du Temple de Minerve et des ruines du Pantheon, 4. zwey Bl. Ruines du Temple d'Auguſte.) — **Von den Bädern**: Les Thermes des Romains, deſſ. p. Palladio, et publ. d'après l'exemplaire de Lord Burlington avec quelques obſervat. p. Scamozzi, Vic. 1785. f. — **Von ihren Grabmählern**: Hiſt. crit. de la Pyramide de Cajus Ceſtius . . . p. l'Abbé Rive, Par. 1790. f. mit K. — **Von ihren Triumphbogen und Ehrenpforten**: Unter den Werken des Piraneſi finden ſich mehrere Triumphbogen und Trophäen; und eben derſelbe hat auch die Trojaniſche und Antoniniſche Ehrenſäule geätzet. — **Von ihren Theatern**: Das Theater zu Herkulanum, von Piraneſi. — — **Von Italien überhaupt**: **J. Androuet** (Livre des Edif. antiq. romains, Par. 1583. f. mit 50 Kpfrn.) — Von einzeln Städten, als von **Rom**: **Ant. Abacco** (Libro . . . appartenente a l'Archit. nel quale ſi figurano alcune nobili Antichità di Roma, R. 1558. Ven. 1576. fol.) — Einzele Blätter von alten römiſchen Gebäuden haben, unter mehreren geliefert: **W. Auſtin** (Views of ancient Rome in its ſplendour fol. 6 Bl.) — — **Von der gothiſchen Bauart**: **J. Murphy** (Deſign. of the Church and Monaſtery of Batalha in Portugal, with an introductory Diſc. on Gothic Architect. 1792. fol.) — — **Von der neuern Bauart in Italien**: **J. W. Bauer** ([illegible]tige Palatia . . . geä. von Melch. Küſel 1670. f. 18 Bl.) — L'Italie illuſtrée cont. les Vues des Palais, Bât. celebres, Places etc. de la Ville de Veniſe et des princ. Villes d'Italie . . . Leide 1757. f. 135 Bl. — — Von dem **neuern Rom**: **J. L. Bernini** (Einzele Blätter, nach ſ. Zeichnungen, geſt. von Falda, Bellin, u. a. m. welche den Vatican, die Engelsburg, Brunnen, Capellen und Altäre darſtellen.) — Von **Venedig**. **Ant. Canale** (Urbis Venetiar. Proſpect. celebr. tab. XXXVIII. ab Ant. Viſentino . . Ven. 1742. Eine andre Folge von 12 Bl. geſt. von Fletſcher und Bellard.) — Von **Mailand**: **M. A. Dalre** (Maiſons de Plaiſance ou Palais de Campagne de l'Etat de Milan, Mil. 1737. f. — — Von der Bauart in **Spanien**: **Ant. Canevari** (Profil de St. Jaques et de St. Ildefonſe, fol. 8 Bl.) — — **Mazzolari** (Le reali Grandezze del' Eſcuriale deſcritte, Bol. 1650. 4.) — — Von der Bauart in **England**, aus den ältern Zeiten: **J. Schnebbelie** (The Antiquary's Muſeum, illuſtr. the anc. Architecture, Paint. and Sculpt. of Great Britain 1791.) — Aus den gegenwärtigen Zeiten: Views of Palaces and conſiderable Buildings in Great Britain, by Kip, 1709. f. 80 Bl. — Views of Caſtles, Monaſteries, Palaces and princ. Cities in England and Wales, by S. and N. Buck, f. 3 Th. — Plans Elevations etc. of the Pavilions at Chiswik, f. — Plans and Elevat. of the Gardens and Palace at Kenſington, by Rhode 1762. f. 8 Bl. — Views of Noblemen and Gent. Seats, by Mr. Watts, 1779. f. 84 Bl. — Collect. of ſelect Views in Great Britain, by Middimans 1784. f. 9 Hefte. — Select. Views of the principal Seats of the Nobility and Gentry in England and Wales, by W. Angus, f. 6 Hefte. — Views of the principal Seats of the Nobility and Gentry in Leiceſterſhire, by J. Throsby, 1791. 2 Bde. — Five Views with a Plan of the Earl of Burlington's Houſe at Chiswik, by J. Rocque f. 5 Bl. — Views of Cottages, Farmhouſes and Country Villas, by Middleton, 1793. f. — Plans of the Houſe, Gardens and Park of Wentworth Houſe, by Cole, fol. 3 Bl. — Topographical Miſcellany . . cont. Deſcript. of Manſions, Churches, Monuments etc. 1792. 4. —

**arkunſt.** Vitruvius iſt in das Spaniſche zuerſt von Mig. de Urrea, Al- 15, 2 f. überſezt worden. — Die abenteurliche Hypnerotomachia wurde bereits im J. 1546 von J. Martin in das Franz. überſezt, und erſchien mit dem Commentar des Beroalde bereits im J. 1600. — Franzöſ. Schriften von der Baukunſt: Les loix des Batimens par Desgodetz, avec les notes de M. Goupy 1748. 8. — De l'Architecture, p. M. I. F. Sobry, 1776. 8. — Le ſecret de l'Architecture . . . . p. Mathur. Jouſſe, La fleche 1642. f. — — Engliſche Schriften: The firſt and chief Grounds of Architect. . . . by J. Shute 1563. f. — Counſel and advice to all Builders, by Balt. Gerbier, 1663. 8. Diſc. on magnificent Buildings, von ebendemſ. 1662. 8. — Treat. of Architect. . . . by N. Maccler 1669. f. mit 69 Kpfrn. — Eſſay on Architect. 1752. 12. — Gentleman and Builders directory, by W. Robinſon 1774. 8.) — Sketches in Architect. cont. cottages, Villas etc. by J. Soane 1793. f. — — In deutſcher Sprache: Ueber Geſchmack in der Baukunſt, Leipz. 1788. 8. — C. von Dalberg (Verſ. einiger Beytr. über die Baukunſt, Erf. 1792. 4. Sie beſtehen aus drey Aufſ. welche von feuerfeſten Wohnungen, vom Geſchmack der Baukſt. und von der Aeſthetik der Baukunſt handeln.) — Abrah. Leuthner (Gründl. Darſtellung der 5 Säulen, mit Grundr. von Luſthäuſern, Kapellen, Klöſtern, u. ſ. w. Prag 1701. f.) — J. Gröning (Vollkommener Baumeiſter . . . oder drey Bücher von der Civil- Militär- und Navalbaukunſt . . . Hamb. 1703. 8.) — G. H. Borbeck (Entw. einer Anweiſung zur Landbaukunſt, Gött. 1779. 1792. 8. mit 17 K.) — Samml. zur Baukunſt, enthält, in 34 Kpfrn. Palläſte, Schlöſſer, Hotels, Luſtſchlöſſer, bürgerl. Häuſer, u. ſ. w. und eine neue Baukunſtordnung, die ſo wohl in Frankreich als Deutſchland, nach den Riſſen des H. Jsnard ausgeführt worden, Straßb. 1791. f. — F. L. v. Cancrin (Von der Anlage und dem Bau ſchöner, geſunder neuer, oder der Verbeſſerung alter übel gebauter Städte, Frft. 1792. 8. Von der Anlage und dem Bau ſchöner und geſunder Bauerhöfe, ebend. 1792. 8. Grundl. der bürgerl. Baukunſt, nach Theorie und Erfahrung, Gotha 1792. 4.) — Pract. Lehrbegriff der Baukunſt auf dem Lande, Wien 1793. 8. 5 Th. — J. P. Birkner (Theoret. pract. Unterr. über die bürgerl. Baukunſt, Nürnb. 1794. 8.) — Von F. C. Schmidt Bürgerl. Baumeiſter iſt der 2te Th. 1792. f. erſchienen. — — Von der Geſchichte der Baukunſt: C. L. Stieglitz (Geſch. der Baukunſt der Alten . . . Leipz. 1792. 8.) — — Wörterbücher: In italieniſcher Sprache: Dic. delle belle arti . . cont. tutti in nomi propi della Pitt. Scult. ed Architettura, Segov. 1788. 8. (eigentlich ſpaniſch geſchrieben.) — In franz. Sprache: Dict. abregé de Peint. et d'Architecture p. Fr. M. de Marſy, Par. 1746. 12. 2 Bde. — In deutſcher Sprache: Encyclop. der bürgerl. Baukunſt, in welcher alle Fächer in dieſer Kunſt nach alphabeth. Ordnung abgehandelt ſind . . . von C. L. Stieglitz, Leipz. 1792-1794. 2 Th. (welche bis zum Buchſt. J gehen.) —

**Bebung:** Chriſtn. F. Friderici (Avertiſſ. eine Bebung auf dem Clavecin anzubringen 1770. 8.) —

**Begeiſterung.** In lateiniſcher Sprache: C. J. Sucro (hat noch ein Program darüber drucken laſſen, das ich nicht näher nachzuweiſen weiß.) — In italieniſcher Sprache: Lor. Giacomini (Diſc. dell furor poetico, Fir. 1597. 4.) — In engliſcher Sprache: Eſſay on the Oeſtrum, or Enthuſiaſm of Orpheus 1760. 12. — In deutſcher Sprache: J. W. Streithorſt (Die iote f. Pindol. Vorleſungen in der litterariſchen Geſellſch. zu Halberſtadt, Leipz. 1787. 8.) — —

**Beredſamkeit.** **Franc. Revergati** (De comparanda Eloquentia, Lutet. 1541. 4.) — **Rob. Britain** (De ratione conſeq. Eloquent. Par. 1544. 8.) — **Edm. Richer** (De Analogia, cauſis Eloq. et ling. petr. locupl. Par. 1601. 8. De arte et cauſis rhetor. 1629. 8.) — **Aug. Ferd. Pfeiffer** (De Ingenio oratorio, Erl. 1770. 8.) — **Ch. F. Franke** (Corruptam per quaeſt. infinitas Eloquent. demonſtr. Vitteb. 1788. 4.) — In franz. Sprache: **Reyrac** (Lettre ſur l'Eloq. de la chaire . .) — **Simon** (Lettre ſur l'Eloq. de la Chaire 1755. 12.) — **Jean Siffrein Maury** (Eſſai ſur l'Eloquence, bey ſ. Panegyr. de St. Louis 1772. 8.) — In engliſcher Sprache: **J. Langborne** (Letters on the Eloquence of the Pulpit.) — **Rich. Sharp** (On the nature and uſe of Eloq. in dem 3ten Bde. der Mem. of the Literary and Philoſ. Soc. of Mancheſter 1790. 8.) — In deutſcher Sprache: **J. J. Bodmer** (Von der Natur der Beredſamkeit, Zür. 1725. 8.) — — Von der Geſchichte der Beredſamkeit: S. 379. u. der Herausgeber des bekannten Dial. de cauſis corr. Eloq. iſt J. H. A. Schulz und J. J. Raſt der Verf. einer deutſchen Ueberſ. Halle 1787. 8. — **Dan. Leopold** (Varior. Aetat. Eloq. ſacr. et prof. ἐξερεύνησις, Aug. Vind. 1708. 12.) — **Andr. Goepel** (Cenſura . . . de autor. Eloquent. roman. qui vixerunt in adulta, ſ. aurea aetate . . . Iſen. 1710. 12.) — Ueber das Studium der Beredſamkeit bey den Alten, in M. Engels Magaz. der Phil. und ſchönen Litterat. IV. 2. — **Ferri** (De l'Eloquence et des Orat. anc. et mod. Par. 1789. 8.) — The faſhionable preacher or modern Pulpit. Eloquence diſplayed 1792. 8. — Ueber den Mangel großer Redner in Deutſchland, im 2ten Hefte des Pfalzbair. Muſeums, v. J. 1786. — Der 3te Th. von J. W. Schmids Anleit. zum populären Kanzelvortrag, Jena 1789. 8. enthält eine Characteriſtik der alten und neuern Kanzelredner. — **M. P. H. Schuler** (Geſch. der Veränderungen des Geſchmacks im Predigen, beſonders unter den Proteſtanten in Deutſchland . . . . Halle 1792. 8. 3 Th.) —

**Beywort.** Davon handelt unter mehrern **J. C. Adelung** (In ſ. W. über den deutſchen Styl, Bd. 1. S. 325.) — Ein Aufſ. im 7ten Heft des Pfalzbaieriſchen Muſeums v. J. 1789. (Ueber die ſo genannten verzierenden oder müßigen Beywörter in der Poeſie.) —

**Bezifferung.** Davon handelt noch: **Hſt. Wilh. v. Gerſtenberg** (Ueber eine neue Erfindung, den Generalbaß zu beziffern, im 1ten Jahrg. des Göttingiſchen Magaz. der Wiſſenſch. und Litterat. St. 4. S. 1 u. f. 1780. 8. —

**Camin.** **Jean Berain** (Suite de Cheminées . . . gr. p. Scotin, 5 Bl. Drey andre ähnliche Folgen, jede von fünf Bl.)

**Cantate.** Theoretiſch handeln davon noch: **Jul. de la Mesnardiere** (Im 12ten Kap. ſ. Poet. franc. S. 420.) — **Domairon** (In ſ. Princ. des belles Lett. Bd. 1. S. 30.) — **Dan. Morhof** (Im 15ten Kap. ſ. Unterr. von der d. Sprache und Poeſie.) — **J. F. Löwe** (Anmerk. über die Odenpoeſie, und Anmerk. über die geiſtliche Cantatenpoeſie, nebſt einem Schreiben an H. Ramler, im 1ten und 2ten St. von Hertels Samml. Muſik. Schriften, S. 1 und 137.) — **J. H. Weißmann** (Abhandl. über die Cantate, bey einer Ode auf das Geburtsfeſt der Prz. von Rudolſtadt 1782. 8.) — — Geſchrieben haben deren noch, in franzöſiſcher Sprache: **H. Richer** († 1748. Acht St. bey ſ. Ueberſ. der Heroiden des Ovidius, 1723. 12.) — **Fr. Bern. Coquart** (In ſ. Poeſies 1755. 12. 2 Th.) — **Gobry** (Cantates patriotiques 1790. 8.) — Auch findet ſich ein Rec. de Cantates, bey dem Rec. de Chanſons choiſies, Amſt. 1735 u. f. 12. 8 Bde. — — In engliſcher Sprache: **H. Carey** (Cantatas 1724. 8. und mit Muſik

ver

von ihm ſelbſt.) — J. Hughes († 1719. In ſ. W. finden ſich mehrere Cantaten.) — J. Swift (Von ihm ſchreibt ſich eine ſatiriſche Cantate her, die Eccles in Muſik geſetzt hat.) — In deutſcher Sprache: J. F. Löwen (Die Muſikal. Gedichte im 2ten Th. ſ. Schriften beſtehen aus drey Cantaten.) — N. D. Giseke (In ſ. Poet. Werken finden ſich, S. 259 u. f. fünf Cantaten.) — C. A. Burchardi (Ged. für die Muſik über Gegenſtände der Religion, Kopenh. 1782. 8.) — M. G. F. M. (Religionscantaten . . . Leipz. 1789. 8. — — In Muſik haben deren noch geſetzt Morin (der erſte welcher ums J. 1709 franz. Cantaten ſetzte.) — Fr. Hartm. Graf — Richlangdon (Collection of Cantatas.) — Ant. Kraft, u. a. m. —

**apelle, Capellmeiſter.** Von dem Innhalte dieſes Artikels handeln noch: J. P. Bendeler (Director. muſic. oder Erörterung derjenigen Streitfragen, welche zwiſchen den Schul Rector. und Cantor. über dem Direct. muſic. movirt werden 1706. 4.) — Ein Schreiben im 4ten Bde. S. 178 der Mizlerſchen Bibl. über die Anfrage, ob einem Kapellmeiſter die muſikal. Theorie ſchlechterdings nothwendig ſey? — Ernſt G. Baron (In ſ. Zufälligen Gedanken über verſch. muſikal. Materien, im 2ten Bd. S. 124. von Marpurgs Hiſtor. krit. Beyträgen, wird von den Naturgaben und den Pflichten eines Capellmeiſters gehandelt.) —

**Carricatur.** Letters on Carricaturas 1759. 8. — Zu den neuern Künſtlern, welche deren geliefert haben, gehören noch J. C. de Carmontel (ſ. den Art. in dem Dict. des Artiſtes.) — Wells (3 Bl. geſt. von Nixon.) — Auch gehören hieher noch die ſonderbaren Einfälle des Prinzen von Patagonien, von welchen auch in Houels Voy. pittor. Bd. 1. S. 41 Nachr. gegeben wird. —

**Cartouche.** Deren haben noch geliefert: F. Boucher (Douze differ. Sujets et Cartouches allegor. von B. Aveline, f. — Einzeln, geſt. v. Huquier.) — Balth. Bianchi (In ſ. Fregi d'Architettura 1645. f. finden ſich eine Menge Cartouchen.) — Ferd. Bibiena (Unter ſ. Varie Opere di Proſpettiva finden ſich mehrere Cartuchen.) — P. F. Babel (Livre de Cartouches, 6 Bl. geſt. von Bivares.) — Borch (Liv. nouv. de Cartouches, 6 Bl.) — Ranſon (Recueil de Cartouches, Fleurs, Vaſ. Ornem. 1778. f.) —

**Caryatiden:** L. Carrache (Einzele Blätter zu zwey und drey Figuren.) — Agoſtino Veneziano (Unter ſ. Werken finden ſich auch 12 Bl. dergl. in 4.) — Corn. Bos (Unter ſ. Bl. ſind mehrere Caryatiden S. Dict. des Art. Bd. 3. S. 187.) —

**Choral.** In lateiniſcher Sprache handeln noch davon: Seb. v. Felſtin (Opuſc. Muſic. . . . (Crac. 1515.) Ebend. 1534. 4. Der Innhalt findet ſich im 7ten und 8ten St. von J. G. Meuſels Hiſtor. litter. bibliogr. Magazin, S. 309.) — P. Cl. le Vol (Philomela Gregor. Ven. 1669.) — C. Brunnel (De Elementis Muſicae planae, Upſ. 1728. 4.) — In italieniſcher Sprache: Aiguino Breſciano (La Illuminata de tutti i Tuoni di Canto fermo . . . . Ven. 1562. 1581. 4. Beſteht aus 3 Büchern, und jedes derſelben aus mehreren Kap.) — Lor. Friſoni (Trattato del Canto fermo, Mil. 1628.) — Gerol. Cantone (Armonia Gregoriana, Tor. 1678. 4.) — Giuſ. Fedeli (Regole di Canto fermo . . . Crem. 1757. f.) — — In ſpaniſcher Sprache: Alfonſo de Caſtillo (Arte di Canto Llano, Salam. 1504. 4.) — Dom. de Artuſel (Canto Llano, Valed. 1572. 8.) — Th. Gomez (Reformacion del Canto Llano, ums J. 1660.) — Ign. Ramoneda (Arte de Canto Llano en compendio breve . . Mad. 1778. 4.) — — In portugieſiſcher Sprache: Joa. Martins (Arte do Canto Chao . . . Coimbr. 1603. 8. 1625. 8. Wahrſcheinlich aber nur Ueberſetzung aus dem Spaniſchen.) — Pedro

**Taleſio** (Arte do Canto Chaõ . . . Coimbr. 1617. 1620. 4.) — **Manh. de Souſa Villabolos** (Arte de Canto Chaõ . . . Coimbr. 1688. 4.) — **Joa. Vaz. Barradas Muito Pam y Morato** (Preceitos eccleſ. do Canto firme . . Liſb. 1733. 4. Verm. 1738. 4. Flores muſicaes . . Liſb. 1735. 4. Breve reſumo de Canto Chao . . . Liſb. 1738. 4.) — **Fr. Gab. da Annunciacam** (Arte do Canto Chaõ . . Liſb. 1735. 4.) — **Vict. Jer. da Coſta** (Arte do Canto Chaõ . . .) — **D. Carlos de Jeſus Maria** (Arte do Canto Chaõ, Coimbr. 1741. 4.) — — In franzöſiſcher Sprache: **Louis Bourgeois** (Le droit chemin de Muſique, ou maniere de chanter les Pſeaumes par uſage, ou ruſe, Lyon 1550. 4.) — **Adrien Cacquerel** (La methode univerſelle pour apprendre le plein chant ſans maitre, Par. 1647. 4.) — **Sache'** (Traité des Tons de l'Egliſe ſelon l'uſage romain 1676.) — **Ungen.** (Traité theoret. et prat. du plein Chant, appellé Gregorien . . . Par. 1750. 8.) — L'art du plein Chant . . . 1765. 8.) — **Imb. Sens** (Nouv. Meth. ou princ. raiſonnés du plain Chant dans ſa perfection . . . Par. 1780. 12.) — — In engliſcher Sprache: **Edm. Gibſon** (Bey ſ. Directions to the Clergy findet ſich a Method, or courſe of ſinging in churches.) — **R. Harriſon** (Sacred Harmony, or a Collect. of Pſalm Tunes anc. and modern . . . 1784.) — — In deutſcher Sprache: **Heinr. Götting** (Bey ſ. Catechiſm. Lutheri von Wort zu Wort in vier Stimmen componirt . . . Erft. 1605. 8. findet ſich ein „Bericht, wie junge Knaben und Mägdlein innerhalb 12 Stunden die Muſicam begreifen können.) — **G. Quitſchreiber** (Ein kurz Muſikbüchlein . . . Jen. 1607. 8.) — **Joſ. Joach. Münſter** (Der Titel ſeines, S. 471. a. angeführten Werkes iſt eigentlich folgender: Scala Jacob aſcendendo et deſcendendo, d. i. Kürzlich, doch wohl gegründete Anleit. und vollkommener Unterr. die edle Choralmuſik . . . zu lernen, Augsb. 1743. 4.) — **J. Müller** (Kurze und leichte Anweiſung zum Singen der Choralmelodien, Erft. 1793. 4.) — — **Choralbücher** haben noch herausgegeben: **J. Becker** (Choralbuch, Caſſel 1771. 4.) — **G. F. Günter** (Kirchengeſ. Leipz. 1785. f.) — **R. Spazier** (Zwanzig vierſt. Chöre . . . Leipz. 1785. f.) — **J. Chr. Kühnau** (Vierſt. alte und neue Choralgeſ. . . . Berl. 1786. 1790. 4. 2 Th.) — **J. Ch. Krebs** (Samml. einiger der vornehmſten Kirchengeſ. mit Veränder. Altenb. 1787. f.) — **J. W. Köhler** (Einige bekannte Choralmelodien, nach neuem Geſchmack, Nürnb. 1787. 4.) — **J. G. Vierling** (Choralbuch . . . Caſſel 1789. 8. mit einer Vorr. von der Verbeſſerung des Kirchengeſangs.) — **J. C. Ohley** (Variirte Choräle für die Orgel, Quedl. 1790. fol. 4 Th.) — **Keßler** (Neues vierſtimmiges Choralbuch, Stuttg. 1793. 4.) — u. a. m. —

**Choreographie.** Davon handeln noch: **N. Malpied** (Elem. de Choreogr. Par. 1762. 8.) — **Perrin** und **La Hante** (Choreogr. nouv. ou Methode pour former et danſer ſoi-même les Contredanſes, P. 1762.) — **Magny** (Princ. de Choreogr. ſuivi d'un Traité ſur la cadence, Par. 1765. 8.) — **C. Chr. Lang** (Choreogr. Vorſtell. der engl. und franz. Figuren in Contertänzen, Erl. 1763. 4.) — — S. auch J. G. Nagels neue engliſche Tänze, Halle 1766 u. f. 2 Th. — u. a. m. —

**Colorit.** Handgriffe bey dem Illuminiren, Gotha 1776. 8. —

**Comödie.** In lateiniſcher Sprache handeln noch davon: **Fed. Ceruti** (In einem ſ. zwey Dialog. . . Ver. 1593. 8.) — — In italieniſcher Sprache: Der Verf. der S. 502 angef. Oſſervaz. iſt nicht Giov. Antonio Bianchi, ſondern **Giov. Bianchi**, der auch noch einen Diſcorſo in lode dell' arte comica, Ven.

1752. 8. drucken laſſen. — In ſpaniſcher Sprache: **Diego de Colmenares** (Cenſura de Lope da Vega Carpio ò diſc. de la nueva Comedia, con una reſpueſta.) — In franzöſiſcher Sprache: **Bernh. Fontenelle** (Die Vorr. vor ſ. Schauſpielen, im 7ten Bde. ſ. W. Ausg. von 1751. enthält eine neue Art von Theorie für das Luſtſpiel.) — **Ch. Paliſſot de Montenoy** (In ſ. Theatre et Oeuvr. div. 1763. 12. 3 Bde. findet ſich ein Auſſ. über die neuere Komödie, ein Geſpräch über Perſönlichkeiten, und zwey Geſpr. über Sokrates und Ariſtophanes.) — Die S. 502. b. angezeigte Schrift von Lebrun fällt fort; ſie gehört zu denen, wider das Schauſpiel überhaupt (S. den Art. Drama S. 729. b.) gerichteten Schriften. — S. 507. a. Z. 7. ſtatt mit, l. ein. — — Von der Geſchichte der Komödie in Griechenland handeln noch: **Anne Dacier** (In der Vorr. zu ihrer Ueberſ. von drey Luſtſp. des Plautus 1683. 12.) — **Rene Vatry** (In zwey Abhandl. im 21ten und 36ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript.) — **J. B. Merian** (In ſ. Abhandl. von dem Einfluſſe der Wiſſenſch. auf die Dichtkunſt, Bd. 1. S. 169 d. Ueberſ.) — **Abt Barthelemy** (In ſ. Voyage du jeune Anacharſis.) — — **Komödien in italieniſcher Sprache** haben noch geſchrieben: **Al. Popoli** (S. Teatro, Ven. 1787. 8. 5 Bde. beſteht aus Trauer- und Luſtſp.) — **Giov. de Gamerra** (S. Novo Teatro, Piſ. 1790. 8. 8 Bde. enthält Komödien von allerhand Art.) — Sammlungen: Teatro comico Fiorentino, Fir. 1750. 8. 6 Bde. — **Komödien in ſpaniſcher Sprache: Nic. Fern. Moratin** (Seine Petimetra 1762. 4. iſt eine der erſten, ganz regelmäßigen ſpaniſchen Komödien.) — **Ant. Valaderes de Sotomayor** (El Vinatero de Madrid 1684. 4.) — **Komödien in franzöſiſcher Sprache:** Lamin — Lebrun — Laya — Billeterque — Morgien — Picard — Beffroy de Regny — Julie Candeille — Marſollier — Armand Charlemagne — Vigne — Boquay — Dumaniant — La Salle — u. v. a. m. Ueberhaupt hat die Liebhaberey des Theaters ſo wenig abgenommen, daß ſeit Jahr und Tag mehr als zwey hundert neue Stücke geſchrieben und geſpielt worden ſind, und daß Paris jetzt wenigſtens ein Dutzend öffentliche Theater hat. Aber freylich dürften die wenigſten dieſer neuen Stücke eine Prüfung aushalten, oder für irgend ein anderes Volk, als das gegenwärtige franzöſiſche, und die, mit ähnlicher Sucht befallenen Ausländer, Intereſſe haben. — S. 361. Der eigentliche Urheber der Proverbes dramat. iſt die bekannte Mde. Durand († 1736.) in deren Werken ſich bereits acht derſelben finden. — **Komödien in engliſcher Sprache** haben noch geſchrieben: Fr. Reynolds — Edw. Morris — **Ch. Macklin** — Joſ. Richardſon — Bourgeone. —

**Concert.** Davon handeln noch, unter mehreren: **P. Cerone** (Im 21ten Buche ſ. Melopeo y Maeſtro, unter der Aufſchrift: De los Conciertos y conveniencia de los Inſtrumentos muſicales in 26 Kap.) — **J. N. Forkel** (In der genauern Beſtimmung einiger muſikal. Begriffe, Gött. 1780. 4. N. 4.) — **Ch. Davies** (In der 36ten ſ. Letters 1787. 8. 2 Bde.) — — In **Frankreich** ſoll J. A. Baif († 1591.) zuerſt die ſogenannten muſikal. Akademien, oder Concerts verſamml. eingeführt haben. —

**Conſonanz.** **J. de Muris** (De Numeris, qui muſicas retinent conſonantias, ſec. Ptolomaeum de Pariſiis, im 3ten Bde. der Script. eccleſ. de Muſica.) — **Valer. Bona** (Eſſempi delle Paſſaggi delle Conſonanze e Diſſonanze . . . . Mil. 1596. 4. — Uebrigens kommt die Lehre von den Conſonanzen, in den von der Theorie der Muſik, und von den verſchiedenen Theilen derſelben, ſo wie von der Setzkunſt handelnden Werken, von Gafors Pract. Muſic. an, bis auf H. C. Kochs Verſuch einer Anleit. zur Compoſition, vor. —

**Contrapunct.** Der älteſte hieher gehörige Schriftſteller möchte eigentlich Franco von Cöln (S. Art. Muſik, S. 452.) ſeyn. Uebrigens handelt noch vom Contrapunct: Guil. Gerſon (Utiliſſ. Muſic. Regul. cunctis ſummopere neceſſarie plani cantus ſimpl. contrapuncti rerum factar. tonor. et artis accentuandi tam exemplariter quam practice, Par. f. a. aus dem 15ten Jahrh. S. Hawkins Gen. History of Muſ. Bd. 2. S. 239. Anm. n.) — Oraz. Tigrini (Sein Compendio della Muſica nell quale brevemente ſi tratta dell' arte del Contrapunto, Ven. 1588. 1602. beſteht aus vier Büchern.) — Rocco Rodio (Regole di Muſica ... intorno alle varie opinione de Contrapuntiſti, con la dimoſtrazioni di tutti i Canoni ſopra il Canto fermo, con li Contrapunti doppii, e rivoltati e loro regole ... Nap. 1609. (S. Hawkins Hiſt. of Muſ. Bd. 3. S. 212.) ebend. 1620. 1626.) — Angel. Berardi (Auſſer dem, von ihm bereits angeführten Werke gehören noch hieher deſſen Arcani muſicali ... ne' quali appariſcono diverſi ſtudii artificioſi, molte oſſervazione e regole concernenti alla teſſitura de' componimenti armonici ... Bol. 1706. 4.) — D. Ant. Eximeno (Dubbio ſopra il Saggio di Contrapunto del Padre Martini, Rom. 1775.) — — In engliſcher Sprache: El. Bevin (A brief and ſhort inſtruction of the arte of Muſicke, to teach how to make diſcant of all proportions that are in uſe ... 1631. 4.) — Th. Campion (A new Way of making fowre parts in Counterpoint by a moſt familiar and infallible rule, f. a. 8. Mit Anm. von Chriſtoph Simpſon 1674. 8. und auch bey einigen Ausg. von Playford's Introduction.) — — Uebrigens findet ſich im 2ten Th. von Marpurgs Abhandl. von der Fuge (S. Art. Fuge) eine Geſchichte des Contrapunctes. — — Von der Frage, ob die Alten den Contrapunct gekannt: Phil. Louis de Chaſtellux (Lettre ... aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutſch in Hillers wöchentl. Nachr. v. J. 1768 erklärt ſich wider die Alten.) — Chabanon (Conjectures ſur l'introduction des Accords dans la Muſ. des Anc. im 35ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inſcript. Quartausg. iſt eben der Meinung, als unſer Marpurg, daß der Gebrauch der paraphoniſchen Töne, deren Gaudentius gedenkt, als erſter Anfang des Contrapunctes anzuſehen iſt.) — Rochefort (Recherches ſur la Symphonie des Anc. in dem 41ten Bde. von ebend. Mem. worin den Griechen zwar die Kenntniß des Contrapunctes in ſolchem Umfange als die Neuern ſie haben, abgeſprochen, aber doch behauptet wird, daß ſie damit nicht ſo unbekannt geweſen, als man gewöhnlich glaubt.) —

**Copiren.** Schlüſſel zur Copirkunſt ... von H. L. J. Leipz. 1785. 8. — Auch gehört noch hieher: „der Transparentſpiegel, oder Beſchr. eines ſehr einfachen und nützlichen Inſtrumentes für Zeichner, Kupferſtecher u. d. m. von L. [illegible], Nür. 1788. 8. —

**Cupel.** Cecchini (Due Raggion. ſopra le Cupole, bey des Neſſi Diſc. d'Architett. Fir. 1753. 4.) —

**Dante.** In das Franzöſiſche iſt er noch von Rivarol, 1785. 8. — In das Engliſche, von C. Rogers 1782. 4. in Proſe überſezt. — — Zu den Erläuterungsſchriften gehören noch: Giudizio degli antichi Poeti ſopra la moderna cenſura di Dante, attribuita ingiuſtamente a Vergilio, Ven. 1758. 4. (Von Bettinelli.) — A Sketch of the Lives and Writings of Dante and Petrarch ... 1790. 8. (Mit Kenntniß und Einſicht geſchrieben.) — Ein Auſſ. im 4ten St. des Teutſchen Merkurs, v. J. 1785. — S. 591. v. Z. 44. ſtatt [illegible], l. [illegible]. — Ebend. ſind die Worte: „von Leon. Aretin," zu [illegible] chen, weil er mit Aretino ein und dieſelbe Perſon iſt. — Ebend. St. Chamfort, ſ. Chabanon. —

Die lyriſchen Gedichte des Dante finden ſich in den Son. e Canz. di diverſi antichi Autori Toſc. . . . Fir. 1527. 8. Ven. 1532. 8. 1731. 8. —

**Decke.** Von Deckenverzierungen ſind noch in Kupfer geſtochen: Vier Plafonds von den Carraches, geſt. von D. Dauphin. — Der Plaf. des Pallaſtes Juſtiniani, von Fr. Albani, geſt. von Canale. — Plafond du grand Eſcalier de Verſailles, von le Brun, geſt. von C. Simonneau d. ält. — Plafond du petit cabinet, von ebend. geſt. v. St. André. — Plafonds du Salon de la Guerre, et du ſalon de la Paix, von ebend. geſt. von Vortemels und Cochin. — Plaf. du Chateau de Vaux-le Vicomte, 4 Bl. — Viere von Carlo Carlone. — Zwey von Franceſchini, geſt. von W. Baillie. — Der Plaf. des Saales Barbarini von P. Berettino, geſt. von Bloemaert, u. a. m. 9 Bl. — Six Plafonds dans le gout franc. von J. G. Bergmüller. — Deſſeins pour des Plafonds, von Ferd. Bibiena, überh. 15 Bl. — Auch ſind noch Erfindungen dazu von J. le Pautre, u. v. a. m. vorhanden. — Uebrigens wird Pauſias (aus der 100ten Olymp) gewöhnlich für den Erfinder dieſer Art von Mahlereyen ausgegeben. —

**Denkmal.** Ueber Denkmale der Vorwelt, von J. G. Herder, Gotha 1792. 8. und in der vierten Samml. ſ. zerſtreuten Blättern, S. 185 u. f. — — Nachrichten und Beſchreibungen von Denkmälern geben: **J. J. Oberlin** (Sein Orbis antiq. Monumentis ſuis illuſtr. primae litterae, Arg. 1772. 4. 1789. 8. können wenigſtens als ein Regiſter der ältern angeſehen werden.) — **C. Meiners** (Beſchr. alter Denkmäler in allen Theilen der Erde, deren Urheber und Errichtung uns bekannt oder ungewiß ſind, Nürnb. 1786. 8.) — **Aubin L. Millin** (Antiq. Nationales, ou Rec. de Monumens pour ſervir a l'hiſt. de l'empire franc. tels que Tombeaux Inſcript. Statues etc. Par. 1790-1792. 4. 4 Bde.) — Archaeologia or Miſcell. Tracts, relating to Antiquity . . . L. 1770 u. f. 4. 10 Bde. — **Fr. Groſe** (Antiq. of England, Wales and Scotland . . 1773 u. f. 4. 8 Bde. 1793. 4. 10 Bde.) — **Rich. Gough** (Bibl. Topogr. Britannica, or Antiq. of various parts of England 1780 u. f. 4. 8 Bde. Sepulchr. Monuments in Great Britain, 1786. fol.) — Comparative View of the ancient Monuments in India, 1785. 4. (Iſt von ebend. Verfaſſer.) — Aſiatick Reſearches . . . Calc. 1788. 4. 2 Bde. — Uebrigens gehören mehrere, bey dem Art. Bauart angeführte Werke hieher. —

**Deutlichkeit.** Davon handeln, unter mehreren: **H. Home** (Im 2ten Abſchn. des 18ten Kap. ſ. Elem. of Criticiſm.) — **G. Campbell** (Im 6ten-9ten Kap. ſ. Philoſ. of Rhetorik.) — **Joſ. Prieſtley** (In der 32ten ſ. Vorleſ. S. 301. d. R.) — **J. C. Adelung** (Im 4ten Kap. des 1ten Thls. ſ. Werkes Vom Style, Bd. 1. S. 122.) —

**Deutſche Schule.** A. Dürers Leben findet ſich noch im 2ten Bde. S. 24 der Leben großer Deutſchen, Mannh. 1787. f. und in den Lebensbeſchr. merkw. deutſchen Gelehrten und Künſtler, Leipz. 1794. 8. —

**Dichtkunſt.** (Poeſie.) Von der Poeſie überhaupt, ihren Eigenheiten, u. ſ. w. handeln noch, in lateiniſcher Sprache: **Girol. Fracaſtor** (Naugerius, ſ. de re poet. Dial. Ven. 1555. 4. und in ſ. Oper. 1555 und 1584 4.) — **Lor. Gambara** (De perfecta Poeſ. ratione et cur abſtinendum ſit a ſcript. Poemat. turp. aut laſcivior. Rom. 1576. 4.) — **Th. Correa** (De Antiq. et Dign. Poeſ. et Poetar. differentia, R. 1586. 4.) — **Fed. Ceruto** (De re poetica, libellus incerti auctoris, Ver. 1588. 4.) — **Vit. Bering** (De art. poet. natura et conſtitut. Hafn. 1650. f.) — **Joa. Broaeus** (Parall. Poeſ.

et Jurisprudentiae, Lutet. 1664. 8.) — Vinc. Gravina (De Poesi Epist. Neap. 1716. 4. und bey ſ. Rag. poet.) — H. B. Merian (De praeceptis Poetar. adv. Rhetor. praecepta, Baſ. 1741. 4.) — J. G. Lindner (Stromata aesthet. imprimis de augmentis poeseos, Reg. 4.) — Chriſtph. Joſ. Sucro (De rei poet. rationibus, Progr. Cob. 1750. 4.) — F. G. Barth (De digression. poet. Port. 1766. 4.) — J. G. Meuſel (De Interpret. Poetar. Hal. 1766. 4.) — J. B. Schirach (De sympath. poet. Hal. 1767. 4.) — Pet. Svedelius (De abusu licentiae poet. Upſ. 1787. 4.) — J. G. J. Hermann (De Poeseos generibus . . . Lipſ. 1794. 4.) — — In italieniſcher Sprache: Franc. Lapini (Lettione nella quale ſi ragiona del fine della Poesia . . . Fior. 1567. 4. — Giov. Zinano (Il Sogno, overo della Poesia, in ſ. Sommar. di var. Rettor. gr. lat. e volg. Regg. 1590. 8.) — Ant. Gardino (Ueber den Einfluß des Platonismus in die Poeſie, in dem 3ten Bd. der Saggi scient. e letter. della Acad. di Padova 1794. 4.) — Giov. Cotta (Wie die Moral in der Poeſie, vermittelſt phyſiſcher Gegenſtände gelehrt wird.) — — In franzöſiſcher Sprache: Guil. Colletet (De l'Eloquence poëtique, 1657. 4.) — D. G. (Le Mont Parnasse, ou de la preference entre la prose et la poesie, Par. 1663. 4.) — Chabanon (Sur le sort de la Poesie en ce siecle philosophe, Par. 1764. 8.) — — In ſpaniſcher Sprache: Juan de Xauregui (Discurso poet. contra el hablar culto y oscuro, Mad. 1624. 8.) — — In engliſcher Sprache: Edw. Tatham (Essay on journal Poetry 1778. 12.) — J. Armſtrong (Remarks on Poetry, bey ſ. Juven. Poems 1789. 8.) — — In deutſcher Sprache: F. A. Wiedeburg (Ueber den Verluſt der Dichtkunſt bey der Ausbildung der Proſe, und der Litteratur überhaupt.) — J. G. Herder (Ueber Bild- und Dichtung, in der 3ten Samml. ſ. Zerſt. Blätter, S. 87 u. f.) — — Von dem Werthe und Unwerthe, Schädlichkeit oder Nützlichkeit der Poeſie: Piet. Franc. Bottazoni (Lettere discorsivi intorno ad alcuni poetici abusi pregiudizievoli si al decoro della religion catolica, come alla buona morale, Nap. 1758. 4. D. Gutierre, Marq. de Careaza (La poesia defendida y difinida, [illegible]. 4.) — J. H. Campe (Ueber Zweck und Nutzen der Poeſie, wogegen ein Ungen. eine Vertheidigung der Poeſie in dem gemeinnützigen Magaz. geſchrieben hat.) — J. d'Israeli (A defence of Poetry 1790. 4. Ein kurzes Gedicht.) — — Ueber Urſprung der Poeſie: N. Madrigal (Warum ſind die Dichter bey allen Nationen älter, als die Proſaiſten, in der deutſchen Monatſchr. v. J. 1794. Mon. Februar.) — — Von der Geſchichte der Poeſie bey den Griechen: C. G. Heyne (De Genio Saec. Ptolemaeor. in ſ. Opusc. Acad. Bd. 1. S. 76.) — H. B. Merian (Von ſ. ſchon angeführten Mem. handelt der erſte, das erſte von der erſten Poeſie der Griechen; das zweyte von dem Homer; das dritte von der Poeſie der Gr. nach dem Homer, bis auf die Zeiten der Ptolemäer.) — J. H. J. Köppen (Ueber Sprache und Dichtkunſt der Griechen, vor dem 3ten Th. ſ. Griech. Blumenleſe.) — — Von der Geſchichte der Poeſie der Römer: Die, S. 636. a. angeführte Diſſertation von [illegible] iſt urſprünglich lateiniſch geſchrieben, von Th. Hayes ins Engliſche überſetzt und zuerſt 1718. 4. gedruckt.) — H. B. Merian (Von ſeinen ſchon angef. Mem. handelt das vierte, in 5 Abſchn. von der Poeſie der Römer, bis auf die Zeiten des Trajan.) — J. G. Purmann (De Ingenio Poetar. Romanor. Frcft. 1781. 4. drey Progr.) — — Von der Geſchichte und den Eigenheiten der italieniſchen Poeſie: J. Millas (Sopra il disegno e lo stile del sermon poet. italiano, Ver. 1786. 8.) — Giovb. Garduzzi (Del carattere nazion. del guſto italiano . . . Vic. 1786. 8.) — **D. Gattinara** (Del buon guſto nella lingua italiana, Lipſ. 1790. 8.) — — Von der Geſchichte und den Eigenheiten der ſpaniſchen Poeſie: **J. F. Butenſchön** (Verſ. über die ſchöne Spaniſche Litterat. bey ſ. aus dem Span. überſetzten Liedern zweyer Liebenden, Heidelb. 1788. 8.) — Auch liefern Beyträge dazu: **Ant. de Capmany y de Montpalau**, in ſ. Teatro hiſtor. critico de la Eloq. Eſpañ. Mad. 1786-1788. 8. 4 Bde. — **D. J. Rodriguez de Caſtro**, in ſ. Bibl. Eſpañola . . . Mad. 1786. f. 2 Bde. — **J. B. Conti**, in ſ. Coleccion de Poeſias Caſtellanas . . . Mad. 1789. 8. 3 Bde. — — Von der Geſchichte und den Eigenheiten der franzöſiſchen Poeſie: **Pierre de Cazeneuve** Origine des Jeux Floraux . . . Toul. 1659. 4.) — **De la Loubere** (Traité de l'origine des Jeux flor. Toul. 1715. 8.) — **N. B. Sammietz** (Ueber die Grundſ. der Spr. Schreibart und Dichtkunſt der Franzoſen, Münch. 1790. 8.) — — Von der Geſchichte und Eigenheiten der engliſchen Poeſie: **Joſ. Walker** (Hiſtor. Memoirs of the Iriſh Bards . . . 1786. 4.) — **Ch. Vallancey** (Sev. Accounts of the antient Iriſh Bards, in den Collect. de Reb. Hibern. N. XIV. 1786. 8.) — Auch gehören dazu einige ältere, in neuern Zeiten herausgegebene Gedichte, als The heroic Eleg. of Llywarch Hen, with a literal translation, 1792. 8. (Aus dem 7ten Jahrh.) — Barddoniaeth Dafydd ab Gwilym, 1792. herausgeg. von Owen, und aus dem 14ten Jahrh. — — Von der Geſchichte und den Eigenheiten der Poeſie der Dänen, und der Nordiſchen Völker überhaupt: S. 642. Von der Edda iſt noch die Edda Rhythm. ſ. antiq. vulgo Saemundina dicta P. I. Odas mythol. a Resenio non editas cont. . . . Hafn. 1787. 4. ſo wie von Sagen noch Viga-Glums Saga . . . Kop. 1786. 4. herausgegeben worden. — Nachrichten geben: De Poeſi Fennica, Abo 1780. 4. Vier Diſſertat. — Bragur, oder Litterar. Magazin der deutſchen und nordiſchen Vorzeit von Böckh und Gräter, Leipz. 1791 u. f. 8. bis jetzt 4 Bände. — — Von der Geſchichte u. ſ. w. der deutſchen Poeſie: **B. C. Sandvig** (Lect. Theotiſc. Spec. Carminis antiqui de S. Georg. Fragment. . . . Hafn. 1783. 8.) — **F. Nyerup** (Symb. ad Litterat. Teutonic. antiquior. . . . ſumt. P. F. Suhm, Hafn. 1787. 4.) — Ueber die altdeutſchen Ged. aus dem Schwäbiſchen Zeitalter, in dem 1ten Quart. des zweyten Jahrg. der Quartalſchr. für ältere Litterat. und neuere Lectüre. — **J. C. Adelung** (Jacob Püterich von Reicherzhauſen, ein kleiner Beytr. zur Geſch. der deutſchen Dichtkunſt im Schwäbiſchen Zeitalter . . . Leipz. 1788. 4.) — Fortpflanzung der hochl. fruchtbringenden Geſellſchaft, Nürnb. 1651. 4. — **C. F. Wiliſch** (Von den Bemühungen der Poeten, die Geſchichte alter und neuer Zeit zu beſchreiben, Leipz. 1760. 4. — Von der Aehnlichkeit der Engliſchen und Deutſchen Dichtkunſt, im D. Muſeum, v. J. 1779. Mon. November. — **Gottfr. Brun** (Verſ. einer Geſch. der deutſchen Dichtkunſt, Dichter und Dichterwerke, von ihrem Urſprung bis auf Bodmer und Breitinger . . . Königsb. 1782. 8. Handbuch der deutſchen Litterat. Wien 1786. 8. (iſt ſchlecht gerathen.) — Obſervat. hiſtor. ſur la Litterat. Allem. par un Franç. Ratisb. 1782. 8. — **J. J. Bodmer** (Die ſechs Zeitpuncte der Geſchichte deutſcher Poeſie, im 2ten Heft des 3ten Jahrg. von dem Schweizeriſchen Muſ.) — **F. J. Koch** (Compendium der deutſchen Litteraturgeſch. von den älteſten Zeiten bis auf d. J. 1781. Berl. 1790. 8.) — **Unzen.** (Kurze Ueberſicht der Geſch. der deutſchen Poeſie, in den Nachtr. zu Sulzers Allg. Theorie, Bd. 1. S. 197.) — **Eul. Schneider** (Ueber den gegenwärtigen Zuſtand und die Hinderniſſe der ſchönen Litterat. im katholiſchen Deutſchlande, Bonn 1789. 4. und bey ſ. Ged. Frft. 1790. 8.) —

Von der **Poeſie der Ebräer**: **R. Dav. Jehaja** (Libellus de Metris Hebraeor. . . Par. 1562. 8. Aus ſ. Hebr. Gramm. gezogen) — **Laur. Fabricius** (Metrica Hebraeor. tam vetus quam nova, Witteb. 1623. 8.) — **J. A. Cramer** (Bey ſ. Poet. Ueberſ. der Pſalmen, Leipz. 1762. u. f. 8. 4 Th. finden ſich verſchiedene hieher gehörige Abhandl. als vom Weſen der bibl. Poeſie, und ob die bibl. Ged. in abgemeſſenen oder gereimten Verſen verfaßt ſind.) — — Von der **Poeſie der Araber**: **Torre u. Garcia Aſcenſio** (Enſayo . . . ſobre la Poeſia de los Arabes, bey ſ. Enſayo ſobre la Gram. de los Arabes, Mad. 1787. 4.) — — Von den Moallakah (S. 651. a.) hat E. Fdr. C. Roſenmüller, das dritte, Lipſ. (1792.) 4. — und W. F. Hetzel Carm. arabicor. ſpec. I. Lemgo 1788. 8. ſo wie, Deutſch, drey arabiſche Gedichte in altdeutſcher Art im 1ten und 2ten St. ſ. Orions herausgegeben. — — Von der **Poeſie der Türken**: **Giov. B. Donado** (Della Letterat. de' Turchi, Ven. 1688. 12.) — **G. Toderini** (Letterat. Turchesca, Ven. 1787. 8. 3 Bde. Deutſch von Ph. W. G. Hausleutner, Königsb. 1790. 8. 2 Th. worin, indeſſen, ſich nur wenige Nachr. von der Poeſie finden.) — — **Sammlungen von Poeſien**: Coleccion de Poeſias Caſtellanas, von dem Gr. J. B. Conti, mit ital. Ueberſ. in Verſen, Mad. 1789. 8. 3 Bde. — — Die Beyſpielſammlung zur Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. von J. J. Eſchenburg, Berl. 1788 u. f. 8. 7 Bde. enthält ausgeſuchte griechiſche, lat. ital. franz. engl. und deutſche Gedichte. — — Rec. des anc. Poetes françois . . . Par. 1723. 12. 6 Bde. — — Anc. Popular. Poetry, Lond. 1792. 4. — — Sammlung deutſcher Dichter aus dem 12ten, 13ten und 14ten Jahrh. Berl. 1784. 2 Bde. (beſorgt von Chriſtoph H. Müller.) — H. v. Hofmannswaldau und andrer deutſchen auserleſene und bisher ungedruckte Gedichte, Leipz. 1697. 8. 7 Th. 1725. 8. (von B. Neukirch.) — Auserleſene Ged. unterſchiedener berühmter und geſchickter Männer, Halle 1718 u. f. 8. 3 Bde. (von Chriſt. Heinr. Hunold.) — Poeſie der Niederſachſen, Hamb. 1721-1738. 8. 6 Bde. (von Chr. Fr. Weichmann) und ein Beytr. dazu, Hamb. 1782. 8. — Allgemeine Blumenleſe der Deutſchen, Zür. 1782-1788. 8. 6 Th. (von H. H. Füßli.) —

Dichtkunſt. (**Poetik**.) Der Brief des Horaz an die Piſonen, iſt in das Portugieſiſche von Fr. Joſ. Freire, Liſb. 1759. 8. und von Mig. de Couto Guerreiro 1772. 8. in das Engliſche zuerſt von Drant 1567. 4. in das Deutſche noch von G. W. C. Starke, Halle 1790. 8. und von M. Engel, mit einem durchgängigen Commentar, Mainz 1791. 8. überſetzt. — Das S. 652. a. angeführte Werk des Ant. da Tempo iſt wirklich, Ven. 1509. 8. gedruckt. — — Anweiſungen zur Dichtkunſt haben noch geliefert, in engliſcher Sprache: **Th. Campion** (Obſervat. on the art of Engliſh Poeſie 1602. 8.) — — In deutſcher Sprache: **F. L. Walther** (Anweiſung . . zur Dichtkunſt, Erf. 1786. 8. Für Schulen geſchrieben.) — **Fdr. Wilh. Hetzel** (Anleit. zur Bildung des Geſchmacks für alle Gattungen der Poeſie, Hildburgsh. 1791. 8. 2 Th. Weitgeſchrieben und ſchlecht ausgeſchrieben.) —

Diſtichon. Die Opitziſche Ueberſ. des Cato iſt in F. G. Freytags Adpar. litter. Bd. 1. S. 370 u. f. beſchrieben. — Auch ſind davon ſo gar griechiſche Ueberſetzungen von Max. Planudes, Joſ. Scaliger, M. Zuber und Joh. Mylius, die ſich, nebſt der Opitziſchen, in der Ausgabe derſelben, von Chr. Daum, Zwickau 1672. 8. finden. — Als Erläuterungsſchriften gehören dazu ein paar Aufſ. von M. Zuerius Boxhorn und H. Cannegieter, bey der angef. Ausg. v. J. 1715. — **Joh. Bennius** (Diſſertat. . . . quod diſticha et praecepta moral. quae . . Catoni tribuuntur, numquam ab ipſo profecta ſunt, Hafn. 1702. 4.) —

Zuz

**Aug. Buchner** (Eine ſ. Orat. S. 142. Ausg. v. 1727. handelt De Car. Diſtich. — — Uebrigens haben Verſe der Art in lateiniſcher Sprache noch mehrere abgefaßt, als: **Seb. Brant** (Liber facetus de moribus juvenum 1499. 4. Einer frühern Ausg. mit einer teutſchen Ueberſ. gedenkt Panzer, in den Annalen S. 57. und 148. Mainz 1509. 4. Ob, indeſſen, das Lateiniſche von Brant ſelbſt iſt, iſt wohl noch nicht ausgemacht. S. das Nürnb. Litterar. Wochenblatt, N. 29. Bd. 2. S. 39.) — **Fauſt Andrelinus** († 1519. Hecatodistichon, Par. 1512. 4. C. I. Mauri enarrat. Lyon 1537. 1549. 8. Frzöſ. v. J. Parradin, Lyon 1546. 8. Von Prive 1604. 12.) — **Herc. Griſelli** (Diſtichor. XXXVI. Dec. Flor. 1634. 8.) — **Ben. Peraſſo** (Diſtichor. cent. XV. Ven. 1684. 12.) — **Fr. Oudin** († 1752. Silva Diſtichor. moral. Par. 1719. 8.) — — Die **Quatrains des Pibrac** erſchienen zuerſt, Par. 1574. 4. und die vollſt. Ausgaben ſind vom J. 1667. 1746. 12. **Ueberſetzt** ſind ſolche in das Griechiſche und Lateiniſche zugleich von Flor. Chretien, 1584. In das Griechiſche allein von P. du Moulin 1641. In das Lateiniſche von Aug. Prevoſt 1584. 4. Von J. Richard 1585. Von Chr. Teiſſel 1600. In das Deutſche von Ant. Sittner, Bern, 1642. 4. Von Mart. Opiz, in ſ. W. Bd. 1. S. 300. Indeſſen iſt er weder der Erſte noch der Einzige, welcher deren geſchrieben: Seine Vorgänger und Nachfolger ſind: **Guil. de la Perriere** (Cent Conſiderat. des quatre Mondes . . . Lyon 1552. 8. ſind in Quatrains abgef.) — **P. Habert** (Petit Miroir de vertu, Par. 1559. 16. beſteht aus Quatrains.) — **Cl. Mermet** (In ſ. Paſſe temps, Lyon 1585. 8.) — **Jean de la Jeſſee** (S. Philoſophie morale et civile, Par. 1595. 8. beſteht aus Quatrains.) — **P. Jeſ. de la Pimpie de Solignac** (Quatrains ou Maximes ſur l'education, 1728. 12.) — **Sammlungen:** Rec. de Poetes moraliſtes, ou Choix de Quatrains nouv. Par. 1786. 12. 2 Bde. —

Dithyramben. In franzöſiſcher Sprache haben deren geſchrieben: **Ambr. de la Porte** († 1555. Dithyrambes au bouc d'Etienne Jodelle, in ſ. Livret de folaſtries, P. 1553.) — **J. A. Baif** (Dithyr. pour la pompe du bouc d'Et. Jodelle und noch mehrere einzele, in ſ. Oeuvr. 1573. 8. 2 Bde.) — **La Harpe** (hat auf Voltaire einen, im J. 1779, und, wofern ich nicht irre, auch in neuern Zeiten, einen auf die Freyheit geſchrieben.) —

Drama. Davon handeln noch, in italieniſcher Sprache: **Visconti** (In einer Abh. über die Regel des Horaz, Nec quarta laboret, etc. überſ. im 3ten Bde. des Rec. de pieces . . . concern. les Antiquités etc. Par. 1756. 8. 4 Bde.) — **Giov. de Gamerra** (Oſſervaz. ſullo Spettacolo in generale, ſulla Trag. ſulla Trag. domeſtica pantom. ſulla Comedia, ſugli attori etc. vor dem 1ten Bde. ſ. Novo Teatro, Piſ. 1789. 8.) — — In franzöſiſcher Sprache: **P. Alex. Leveque de la Ravaliere** († 1762, der aber nicht Biſchof war, wozu einige teutſche Schriftſteller ihn gemacht haben: Eſſai de comparaiſon entre la Declamation et la Poeſie dramatique, 1729. 12.) — **Ungen.** (Le Theatre ouvert au public, ou Traité de la Trag. et de la Comedie 1750. 8.) — **Caron de Beaumarchais** (Eſſai ſur le Drame ſerieux, bey ſ. Eugenie, Par. 1767. 12. Deutſch bey der Ueberſ. derſelben von Pfeffel.) — **P. J. B. Nougaret** (De l'art du Theatre, où il eſt parlé des differens genres de ſpectacles, et de la Muſique adoptée au Theatre, Par. 1769. 8. 2 Bde.) — **J. J. Rouſſeau** (De l'imitation theatrale, eſſai tiré des Dial. de Platon, im 11ten Bde. ſ. W. Zweybr. Ausg.) — **Domairon** (Des qualités de l'action dramatique, de la conduite de l'action Dramat. und des perſonnages dramat. im 2ten Abſchn. des 3ten Kap. ſ. Princ. gen. des belles lettres.) —

— In

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1781. 8.) — **A. de' Conti Rodeli** (Apologhi immaginari, Baſſ. 1787. 4.) — **Ungen.** favole cento ad uso della studiosa gioventù, Ven. 1789. 12. — **Joſ. Maucerni** (Favole e novelle, Bologna 1789. 8.) — **J. Ger. de Roſſi** (Favole, Rom. 1788. 1790. 8.) — **A. Felice** (Favole eſopiche, [illegible] 1790. 8.) — — Von den Fabeln des la Fontaine hat G. E. Cahl, Berl. 1791–1794. 8. 2 Th. eine deutſche Ueberſ. in Verſen geliefert. — Fabeln in franzöſiſcher Sprache haben noch geſchrieben: **J. P. Valette** (Rec. de fabl. choiſ. 1765. 12.) — **De la Cour Damonville** (Fabl. moraliſées en Quatrains 1753. 12.) — **Rich. Marcelli** (Fabl. nouv. 1765. 12.) — **Chev. Florian** (Fables . . . 1792. 12.) — S. 190. a. Die daſelbſt angezeigte eine Sammlung franzöſiſcher Fabeln von Boiſſmare fällt weg, weil ſie mit der folgenden eine und dieſelbe iſt. — — Fabeln in engliſcher Sprache: **Chr. Smart** (S. 1772. Parables in familiar verses 1768. 12. verm. in ſ. Poems 1791. 8. 2 Vol. [illegible] im Geſchmack und [illegible] die Fabeln von [illegible]) — **Char. Trimmer** (Fabulous hiſtor. 1786. 8. Deutſch, Zittau 1788. 8. Es ſind nicht ſo wohl eigentliche Fabeln, als Scenen aus dem häuslichen Leben einer Familie von Rothkehlchen, in welchen dieſe, und andere Thiere redend eingeführt werden.) — **Ungen.** (Tales and fables . . . 1788. 4.) — **Sammlungen:** Anthologia, or a Coll. of fables, Münch. 1786. 8. Deutſch, ebend. 1787. 8.) — [illegible] fables in verse 1792. 8. ([illegible]) — — Fabeln in deutſcher Sprache: Der [illegible] von J. G. [illegible] in 12 Büchern, Berl. 1792. 8. bearbeitet worden. — [illegible] (Fabeln und Erzähl. [illegible] . . . 8.) — **Heinr.** [illegible] **v. Berchtesgaden** (Fabeln, Romanzen und Sinngedichte 1781. 8.) — **Chriſtn. Aug. Burkhardt** (Verſuche in Fabeln . . . Regensb. 1781. 8.) — **J. L.** [illegible] (. . . Gedächtnißübung . . . in ganz neuen Fabeln und Erzähl. [illegible] 1786. 8.) — **F. Schwarzbeck** (Fabeln und Lieder, Schwäb. Gmünd 1787. 8.) — **J. Ferd. Schlez** (Fabeln und Sinngedichte, Marktbreit 1787. 8. [illegible] 1791. 8.) — **Ungen.** Deutſche Fabeln . . . 1791. 8. — Fabeln, Geſch. Erzähl. und Lieder, Prag 1791. 8. — **A. G. Meißner** (Neue Fabeln für die Jugend, nach verſchiedenen Dichtern bearbeitet, Prag 1791. 1794. 8.) — **Ungen.** Fabeln, Erzähl. und Mährchen . . . für Kinder, Berl. 1792. 8. — **M.** (Neue Fabeln zum Gebrauch der Jugend, von [illegible] Breſl. 1792. 8.) — **Ungen.** Fabeln . . . für junge Leute, Lübeck 1792. 8. — Sittenlehre in Fabeln und Erzähl. für die Jugend . . . Winterthur 1794. 8. mit K. — **Bachof von Echt** (Fabeln, als Manuſcript für Freunde.) — **Sammlungen:** Auserleſene Fabeln von Gellert, Gleim und Hagedorn, Berl. 1791. 8. — **C. C. Ellwood** (Neue Fabeln für die Jugend, Hof 1790. 8.) —

Farben. Die Schrift des Theophraſt (S. 210.) findet ſich allerdings in Gronovs Theſaurus, und handelt, in 13 Kap. vom weiſſen Farben, [illegible] die, wie der Verf. ſagt, latini ſermonis elegantiam ſtudioſis [illegible]. — Die Schrift des Rob. Boyle erſchien urſprünglich mit dem Titel: Experiments concerning colours 1664. 8. — Uebrigens handeln noch davon: [illegible] die harmoniſche Farbenmiſchung, und die Wirkung und Verhältn. der Farben im Colorit, im 2ten St. der Monatsſchr. der Berl. Akad. der Künſte, v. J. 1788. — **C. F. A. Hochheimer** (Chemiſche Farbenlehre, oder ausführlicher Unterricht von Bereitung der Farben zu allen Arten der Mahlerey, Leipz. 1792. 8.) — Handb. für Mahler, Illuminirer, u. ſ. w. worin man den Gebrauch der Farben ſehr leicht lernen kann, Leipz. 1792. 8. — Die Kunſt, [illegible] mit ihren Schattirungen und Abſtufungen für die Mahlerey und [illegible]

wird

ſt zu verfertigen, Ulm 1791. 8. — Wiener Farbencabinet, oder vollſtändiges
[illegible] zur Natur, Grund- und Zuſammenſetzungsfarben . . . mit 5000
der Natur abgebildeten Farben und der Beſtimmung des Nahmens einer je-
Farbe . . . Wien 1794. 4. — — Zu den Schriften von dem Farbencla-
e (S. 112.) K. v. Eckartshauſen (Augenmuſik oder Harmonie der Farben,
1791. 8.) —
d. Parker (On Japanning and Varniſhing . . . 1688. f. mit K.) —
J. H. Hacking (Gründliche Abhandlung vom Lackirkünſten, Stend.
o. 8.) —
o. Davon handeln noch: G. B. Armenini (In ſ. Veri Precetti, Lib. II.
S. 64 u. f. Ausg. v. 1678.) — Ein Ausz. im 1ten Th. des 2ten Bds. von
Maaß, der bildend. Künſte, Mannh. 1792. 8. —
ete. Zu den Beſchreibungen und Abbildungen von Gemählde-Sammlungen
men noch: Deſcriz. de principali Quadri del Pal. R. di Madrid, von A.
[illegible] in ſeinem Viage di Eſpaña; Ital. in ſ. Opere
S. 61. Deutſch, Wien 1778. 8. — Engl. des [illegible] Sketches of the art
Painting 1782. 12. — Die, Ritter von Ehrenſtrahl vornehmſte Schilde-
reyen, welche in den Palläſten des Königs von Schweden zu ſehen ſind, Stockh.
1. — Verzeichniß der Gemählde, welche ſich in der Bildergallerie . . .
Schloſſe zu Berlin befinden, von J. G. Puhlmann, Berlin 1790. 8. —
der Gemählde in der Herzoglich Mecklenburg-Schweriniſchen Gallerie zu
Schwerin, von J. G. Groth, Schwerin 1790. 8. — — Von Privatſamm-
lungen: Gabinetto Firmiano, o ſia Catal. delle Pitture ch' erano preſſo il
Conte [illegible] Carlo di Firmian in Milano, Mil. 1781. 4. — Le Cabinet du
Duc de Choiſeul . . . Par. 1771. f. — Tabl. du cabinet de Mr. Poullain
1781. 4. — Beſchreibung der Gemählde-Gallerie des Freyh. v. Brabeck zu Hil-
desheim . . . von F. W. B. v. Ramdohr, Han. 1792. 8. vergl. mit einem
Schreiben an H. [illegible] in Rom . . Leipz. 1789. 8. —
Gartenkunſt. Miſcellanies on ancient and modern Gardening and the
ſcenery of Nature 1785. 8. — Le Jardin anglois p. feu Mr le Tourneur,
verſetzt v. Palm 1788. 12. 2 Bde. — Ideal eines deutſchen Gartens, im 2ten
Th. des Wirtembergiſchen Repert. S. 114. — Einige Gedanken über den Gar-
auch im 1ten St. der Neuen Litterat. und Völkerkunde, v. J. 1789. — A. H.
Heydenreich (über das höchſte Schöne der Gartenkunſt, bey ſ. Ueberſ. von [illegible]
[illegible] der Gärten, von der ländl. Natur, Leipz. 1792. 8.) — Freyh.
Racknitz (Geſch. über die [illegible] ländlichen [illegible] und ſo genannten engli-
ſchen Gärten, in der Berl. Monatsſchr. v. J. 1792 Mon. Januar.) — —
Geſchichte der Gartenkunſt: Eſſay on the riſe and progreſs of
Gardening in Ireland, von J. C. Walker, im 4ten Bde. der Transact. of
the Iriſh Acad. 1791. 4. — Beſchreibung und Abbildung von Gärten:
Cab. Viſitors Verzeichniß deutſcher Gärten, Leipz. 1796. 4. mit K. —
mählde (redende Künſte.) Beſchreibende Gedichte haben noch geliefert:
[illegible] (Les Promenades de l'Automne und l'eruption de l'Etna, des Cal-
[illegible] 1791. 8.) — J. C. J. Cerutti (Les Jardins de Betz
1791. 8. — — W. Sotheby (Seine Poems 1790 4. enthalten eine Beſchr.
von Wales.) — Rob. Alves (Edinburg, in two Parts, and the weeping
Bard in ſixteen Cantos 1793. 8.) — Ungenannte: A Poem on a Voyage
of diſcovery 1793. 4. — The morning Walk 1791. 4. — Stonehenge
179.. 4. — Poems wherein is attempted to deſcribe certain Views of
Nature and of ruſtic manners 1791. — The South Downes 1793. 8. —

**Generalbaß.** **Joh. Chrſtn. Bert. Keßel** (Unterr. im Generalbaß . . . Leipz. 1790. 8.) — **D. G. Türk** (Kurze Anweiſung zum Generalbaß, Halle 1791. 8. Die Recenſion dieſer Schrift in der Allg. d. Bibl. Bd. 108. veranlaßte eine „Beleuchtung dieſer Recenſion, Halle 1792. 8.) —

**Genie.** Davon handeln noch: **J. C. Adelung** (Im 1ſten Kap. des 3ten Thls. ſ. Werkes vom Style, Bd. 2. S. 359.) — **Unzer.** (Vom Genie, ein Aufſ. im 4ten St. der Philoſ. und litterar. Monatsſchr. 1787.) — Beweis, daß das Genie in der Richtung der Aufmerkſamkeit beſtehe, im Jul. des deutſchen Magaz. von Eggers, v. J. 1792. —

**Geſchmack.** **Giovb. Corniani** (I Piaceri dello Spirito, o sia Analisi de principi del gusto e della Morale, Baſſ. 1790. 8. Für Frauenzimmer.) — **K. W. Jovel** (Ueber das Studium des Geſchmacks, eine Vorl. bey ſ. Schrift, von der Gemeinnützigkeit der Wiſſenſch. Frft. 1773. 8.) — **K. P. M. Snell** (Ueber frühe Bildung des Geſchmacks . . . Gießen 1785. 8. — **J. C. Adelung** (Im 3ten Kap. des 3ten Th. ſ. W. Ueber den deutſchen Styl, Bd. 2. S. 375.) — — Ueber die Geſchichte des Geſchmacks: Pſychol. Unterſ. über die Urſachen des Geſchmacks unſers Zeitalters an den Geſchichten der Vorwelt, im 2ten Bde. des Allgem. Repertor. für empiriſche Pſychol. von J. D. Mauchart, Nürnb. 1792. 8. —

**Geſchnittene Steine.** **Joh. V. Döll** (Einige Ged. über die Kunſt des Steinſchneidens, im 13ten St. des Neuteutſchen Muſeums, vergl. mit dem 20ten Hefte ſ. Miſcell.) — **A. F. v. Veltheim** (Etwas über Memnons Bildſ. Neros Smaragd, Toreutik, und die Kunſt der Alten, in Glas und Steine zu ſchneiden . . . Helmſt. 1794. 8.) — S. 396. Zu den Beſchreibungen und Abbildungen des ehemaligen Stoſchiſchen Cabinets: Eilf einzele Bl. von J. A. Schweikart, geſt. in den J. 1745 - 1756. f. Deſcript. des pierres gr. . . . deſſ. d'après les empreintes et gr. p. J. A. Schweikart, Nürnb. 1775. 4. Abbild. Aegypt. Gr. und Römiſcher Gottheiten mit Erklär. Nürnb. 1792 - 1794. deutſch und franz. f. und 4. bis jetzt 2 Theile. — Zu den neuern Steinſchneidern gehören noch: Sirleti — Vinc. Santarelli — Ant. Pazzaglia — Fabbri — Pet. Ueſt († 1782) Chriſtoph. Labhart — G. B. Tettelbach — Joh. Fer. Muller — Pichler — Jeuffroy — W. G. Barnett — Benſley — C. Brown — W. Brown — R. R. Burch — Dean — W. Fraier — J. Frewin — W. Lane — Law — Marchant — Th. Pownall — W. Pownall — Whitley — Wickſtand — Wray —

**Glasmahlerey.** **Walt. Gedde** (The manner how to anneile or paint in Glaſſe, Lond. 1616. 4.) — **Haudicquet de Blancourt** (De l'art de la Verrerie 1690. 1697. 12.) — **G. L. Hochgeſang** (Von Verfertigung des Glaſes, Gotha 1780. 8. mit K.) —

**Groteske.** **Frz. Chr. v. Scheyb** (Schreiben über die ſo genannten grotesken Mahlereyen, im 2ten Bd. des Koſmos, S. 460.) — **C. L. Stieglitz** (Ueber den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, im 42ten Bde. S. 3. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. Einzeln, Leipz. 1790. 8.) — **J. D. Fiorillo** (Ueber Groteske . . . Gött. 1791. 8.) — Ueber Arabesken und Grotesken, im 1ſten Th. des 1ſten Bds. von C. Huths Magaz. der Baukunſt, Wien 1792. 8. — **C. Flögel** (Geſchichte des Grotesk-Comiſchen, Leipz. 1788. 8.) — — Zu den Künſtlern, welche Grotesken verfertigt haben: Giovb. Ceroballo (hat deren in Stahl geſchnitten.) — Auch gehören die ſonderbaren Zuſammenſetzungen des Prinzen von Patagonien, wovon Brydone, Borch, Houel (in ſ. Voyage pittor. Bd. 1. S. 41.) Nachrichten geben, hieher. —

Helden.

**Heldengedicht.** Davon handeln noch: **Bened. dell Uva** (Bey ſ. Rime . . . Fir. 1584. 8. findet ſich ein Diſc. de la Poeſia Epica) — **W. Tindal** (Miſcell. remarks on epic Poetry, gegen die Theorie des Ariſtoteles, in ſ. Juvenile Excurſ. 1791. 12) — **Belſham** (Ein Aufſ. im 2ten Bde. ſ. Eſſ. philoſ. hiſtor. and liter. 1791. 8. — — **Hero und Leander** iſt noch in das Italieniſche, von Gatteri . . . und von Girol. Pompei, im 2ten Bde. ſ. Opere, Ver. 1790. 8. — **Tryphiodorus**, von Bandini, Flor. 1765. und ebendemſ. in das Engliſche noch von Th. Northmore, Lond. 1791. 8. — Von Claudians Raub der Proſerpina zwey Bücher von Rich. Polwhele in den Poems by Gentlemen of Devonſhire 1792. 8. und das ganze Gedicht ins Deutſche von C. v. Schütz, Hamb. 1784. 8. metriſch überſetzt. — — Epiſche Gedichte in engliſcher Sprache: **Ungen.** (The fate of Britain . . . 1786. 4. in drey Geſ. nicht metriſch.) — The Conflagration 1786. 8. — **J. Roberts** (The deluge 1789. 4.) — **Job. Swain** (Redemption in V. Books 1789. 4.) — **W. Gilbank** (The day of Pentecoſt . . in XII Books 1789. 8.) — **Ungen.** (The death of Cain 1790. 12. In der Geßneriſchen Manier; aber dem Tode Abels ſo wenig ähnlich, als Cain ſelbſt dem Abel.) — **Rich. Cumberland** (Calvary or the death of Chriſt in eight Books 1792. 4.) — **Miſs. Gunning** (Virginius and Virginia in ſix Books 1792. 4.) — Zu den ältern deutſchen epiſchen Gedichten: Namelos und Valentin (Niederdeutſch und aus dem 14ten Jahrh. abgedr. in Nic. Staphorſt Hamb. Kirchengeſch. und wahrſcheinlich nach der franz. Hiſt. des deux nobles et vaillans Chevaliers, Valentin et Orſon, gedr. Lyon 1491. 8. S. übrigens deutſches Muſ. v. J. 1784. Mon. Jul. und Auguſt, Bd. 2. S. 441 und 447.) — **Hans Folcz** (Ein teutſch poetiſch Gedicht von wannen das H. römiſch reich ſeinen urſprung . . . hab . . . Nürnb. 1480. 4. S. Panz. Annalen S. 114.) — **Ungen. von Heilbrunn** (Eine gereimte Beſchreibung des Bauernkrieges in Franken ums J. 1520 im 4ten Bde. S. 681 von Senkenbergs Select. Jur. et Hiſt.) — **Ungen.** (Geneal. und kurze Chronika der Landgr. zu Thüringen und Heſſen bey einander gehabt, im 3ten Bde. S. 241. von Kuchenbeckers Annal. Haſſiac.) — **Churfſt. Ludw. der 3te v. d. Pfalz** (Geneal. des Bayer. und Pfälziſchen Hauſes, im 1ten Bd. S. 37 von Fiſchers Script. Germ.) — **Ungen.** (Beſchr. des Urſprunges der Stadt Biberach, in J. W. Oetters hiſtor. Bibl. Th. 2. S. 282.) — **Fürſt Ludewig v. Anhalt** (Reiſebeſchreibung, in Beckmanns Acceſſ. ad Hiſt. Anhalt. S. 161.) — — Zu den neuern deutſchen epiſchen Dichtern: **J. C. Lavater** (Pontius Pilatus 1782. 8. Jeſus Meſſias, oder die Evangelien und Apoſtelgeſch. in Geſ. Zür. 1783-1786. 8. 4 Bde. Joſeph von Arimathia, in 7 Geſ. Hamb. 1794. 8.) — **E. Lr. Mich. Rathleff** (Gerklaide, eine von der Belagerung von Magdeburg ausgehende und mit der Schlacht bey Breitenbach ſich endigende Handlung, Lemgo 1788. 8.) — Der Ungen. S. 563 heißt: **Fdr. Aug. Müller**, und hat außer den dort angeführten noch ein ähnliches, intereſſantes Gedicht, Adelbert der Wilde, in 12 Geſ. Leipz. 1793. 8. geliefert —

**Heroide.** Die Heroiden des Ovidius ſind noch von Girol. Pompei, Baſſano 1785. 8. in das Italieniſche überſetzt worden. Heroiden haben noch geſchrieben, in engliſcher Sprache: **Jerningham** (Abelard to Eloiſa 1792. 4.) — **Lady Burrel** (In ihren Poems 1793. 8. 2 Bde.) — — In deutſcher Sprache: **L. T. Koſegarten** (In ſ. Ged. Leipz. 1788. 8. 2 Bde. führen mehrere den Titel von Heroiden.) — **K. v. Lackner** (Ritter Bayerne an Emma, in der N. Thalia, Th. 1. S. 415.) —

**Hexameter.** Ueber den deutſchen Hexameter, nach der Proſodie, und dem Geiſte unſrer Sprache, in den Fragm. über die Neuere deutſche Litteratur, 1te Samml. Riga 1767. 8. S. 108. — — In italieniſcher Sprache hat L. B. Alberti († 1472) bereits einen Verſuch gemacht, die Versarten der alten einzuführen. (S. Crescimbeni Iſtor. della volgar Poeſia, Bd. 5. S. 171.) —

**Hirtengedichte.** Die Abhandl. des Rapin (S. 585.) hat **Th. Creech** 1684. 8. ins Engliſche, den Discourſe des Pope (S. 587.) Lacroix 1750. 8. in das Franzöſiſche — den Theokrit G. Pagnini, ums J. 1768. und Gil. Gaetani 1775. 8. in das Italieniſche — und F. C. Bindemann 1793. 8. in das Deutſche metriſch überſ. Zu den Erläuterungsſchr. deſſelben gehören: Ein Aufſ. von C. J. Hirſch Ueber den Geiſt des Theokrits und der Idylle, im 5ten Th. ſ. Neuen Vermiſchten Schriften, ueber Theokrits indecente Zoten und Plumpheiten, in den Analekten für Philol. Philoſ. und Litterat. Leipz. 1787. 8. N. 3. Commentar. perpet. in Theocr. Charites et Syrac. ſcr. Albr. Beyer, Kil. 1792. 8. (meiſt ſammlend, und nicht eben befriedigend.) — S. 590. a. die deutſche Ueberſ. von des Moſchus Entführung der Europa, iſt, durch ein Verſehen, dort dem Bion zugeſchrieben, und dafür das Grabmal des Bionis weggelaſſen worden. — — Virgils Hirtengedichte ſind noch in das Franzöſiſche von einem Ungen. Par. 1791 8. in Verſe; in das Engliſche, von Hamilton 1742. 8. Von einem Ungen. 1763. 8. in das Deutſche von J. G. v. Mühlb. 1793. 8. überſetzt worden. — Hirtengedichte in italieniſcher Sprache haben noch geſchrieben: **Cav. Pindemonte** (Saggio di Poeſie campeſtre, Parm. 1788. 8.) — In franzöſiſcher: **Citoyen B.** (Idylles, ou mes goûts 1793. 8.) — In engliſcher: **W. Hawkins** (Poems, chiefly paſtoral, Lond. 1787. 8.) — **Miſſ. Weſt** (In ihren Miſcell. Poems 1791. 8.) — **Drawe** (In den Poems by Gentlem. of Devonſhire and Cornwallis 1792. 8. aber burlesk.) — In deutſcher Sprache: **Chriſt. Dorothea Lilien** (Idyllen und Lied. Dresd. 1784 8.) — In Vogtlands Blumenkranz, Zitt. 1791-1793. 8. finden ſich mehrere Hirtengedichte. —

**Holländiſche Schule.** **F. W. B. v. Ramdohr** (Ueber die Kunſt, das Schöne in den Gemählden der Niederl. Schulen zu ſehen, eine Abhandl. bey der Beſchr. der Braunſchweig. Gallerie, Han. 1792. 8.) —

**Homer.** Zu den ihn überhaupt erläuternden Schriftſtellern und Schriften: Ueber die Zeit der Handlung der Iliade und der Odyſſee, urſprüngl. in den Mem. de Trevoux, und daraus in den Mem. d'une Societé celebre . . Par. 1751. 8. 3 Bde. — **Ungen.** Obſervat. ſur les Poemes d'Homère et de Virg. Par. 1749. 12 — **J. Merian** (Das 2te ſ. Mem. über den Einfluß der Wiſſenſch. auf die Dichtkunſt, in den Mem. der Berl. Akademie handelt vom Homer; Deutſch in der ueberſ. derſ. Bd. 1. S. 58 u. f.) — **Fried. Ferd. Drück** (De eloquent. Homeri, Stuttg. 1779. 4. De virtutibus vitiisque Homeri et Virg. ex ſcriptor. indole aeſtimandis, ebend. 1780. 4. — **K. Gtl. Jehnichen** (De fide Homeri hiſtor. Diſſert. II. Viteb. 1786. 8.) — **P. Ch. Henrici** (De ſtudio homer. Prol. Alt. 1787. 4.) — **G. M. Herrmann** (De fructu ex natura Hom. lect. capiendo, Vim. 1788. 4.) — **C. A. Böttcher** (Quam vim ad relig. cultur. habuerit Hom. lectio apud Graecos, Gub. 1789. 4.) — **Will. Tindal** (ueber das Pathos des Homer, in ſ. Juvenile Excurſions 1791. 12.) — **Albin L. Millin** (Mineralogie homerique, ou eſſai ſur les mineraux dont il eſt fait mention dans les poemes d'Homère, Par. 1790. 8. Deutſch von J. T. Rink, Königsb. 1793. 8.) — **W. Tasker** (Letters (9) illuſtrat. the anatom. and medicin. knowledge of Homer, bey ſ. Select odes

1792. 4.) — — Von der Theologie des Homer: Groddek (Ueber das Lo-
kal der Unterwelt, bey Homer, im 4ten St. der Bibl. der alten Litterat. und
Kunſt.) — — Ueber die Ilias: Ueber das Lager der Griechen vor Troja, im
4ten St. der mittlern Monatsſchr. v. J. 1786. — M. K. D. Ilgen (Neſtoris
feticuli ſenis exempl. Homer. non magis delectare quam prodeſſe. Lipſ.
1792. 4.) — Lechevalier (Deſcript. of the Plain of Troy . . . . 1792. 4.
Deutſch mit Anm. und Zuſ. von C. G. Heyne, Leipz. 1792. 8.) — Edw. Led-
wich (A Diſſertat. on a paſſage in the ſixth B. im 4ten Bde. der Transakt.
of the Iriſh Academy.) — Fr. Jacobs (Verbot Priamus den Trojanern zu
weinen? ad Il. H. v. 424 u. f. im 8ten St. S. 34. der Bibl. der alten Litterat.
und Kunſt.) —

orat. Chr. Lange (De Horatii Pictura, Progr. III. Bar. 1768-1770. f.)
— J. F. Enger (Obſervat. in Horat. Poem. Breſl. 1785. 4. (Ueber die
Sat. und Briefe.) Mit Anm. über einige Oden, ebend. 1785. 4. zwey St.) —
Chriſtn. H. Schmid (Apologie des Horaz gegen einige neuere Schriftſteller, im
1ten St. der Litterat. und Völkerkunde für das J. 1789. — J. H. Withof
(Krit. Anmerk. über Horaz, Düſſeld. 1790. 8. Drey St.) — J. Sayers (Ueber
den poetiſchen Charakter des H. die neunte Abhandl. ſ. Diſquiſit. metaphyſic.
and litterar. 1793. 8.) —

Hymnen. Kallimachus iſt, in das Engliſche von H. W. Tytler 1793. 4. in das
Deutſche von C. W. Ahlwardt, Berl. 1794. 8. überſ. — Hymnen haben noch geſchrieben
in franzöſiſcher Sprache: La Harpe (Hymne à la liberté 1792. 4.) — In
deutſcher Sprache: L. T. Koſegarten (Im 1ten Bd. ſ. Ged. Leipz. 1788. 8.
finden ſich mehrere Hymnen.) — Eul. Schneider (Ein Hymnus auf Publicität, in
ſ. Gedichten, Frft. 1790. 8.) — — Die ital. Ueberſ. der Pſalmen von Sav. Mattei
iſt bereits 1780. 8. zu Neapel erſchienen. —

Ilias. Iſt in das Spaniſche, nicht von Gonſ. Perez, ſondern von J. Garcia
Malo, Mad. 1788. 8. 3 Bde. und die vier erſten Geſ. von Th. de Yriarte, im
3ten Bde. der Samml. ſ. Werke, Mad. 1787. 8. 6 Bde. und — noch in das
Deutſche, von J. H. Voß, Altona 1793. 8. 2 Bde. überſetzt.

Inſtrumentalmuſik. Ueber Inſtrumentalmuſik, ein Aufſ. im 4ten Bde. S. 1 u. f.
der Neuen Bibl. der ſch. Wiſſenſchaften. — Anweiſungen dazu: J. W. Herbſt
(Ueber die Harfe, nebſt einer Anweiſung, ſie zu ſpielen, Leipz. 1792. 8.) —
Tutor for the Guitar. — Tutor for the Hautbois. — Tutor for the Cla-
riner. — Tutor for the German flute. — J. Gunn (The art of playing
the German flute on new principles . . . . 1793. f.) — J. G. Tromlitz
(Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu ſpielen, Leipz. 1791. 4. in
15 Kap.) — J. F. X. Kürzinger (Des ſ. getreuen Unterr. zum Singen . . .
Augsb. 1763. 4. findet ſich auch, S. 53 u. f. ein Unterr. die Violin zu ſpielen.) —
J. Ad. Hiller (Anweiſung zum Violinſpielen für Schulen, und zum Selbſtunter-
richt, Leipz. 1792. 4.) — Tutor for the Violin. — Tutor for the Violin-
cello. — J. Gunn (The art and practice of fingering the Violoncello . .
1793. f.) — Hookes (Inſtruct. for the Harpſicord 4.) — Ungen (Verſ.
eines Unterrichts zum Clavierſpielen, Leipz. 1785. 8.) — Joh. Rohleder (Er-
leichterung des Clavierſpielens, vermöge einer neuen Einrichtung der Claviatur,
und eines neuen Notenſyſtems, Königsb. 1793. 4.) — Das Werk des Bedos
(S. 689. b.) L'art du facteur des Orgues hat J. C. Vollbeding, deutſch, in ei-
nem Auszuge, Berl. 1793. 8. herausgegeben. — Joh. Lobelius, oder Gel-
ſchlägel (Kurzgefaßte Geſchichte der pneumatiſchen Kirchenorgeln, u. d. Beſchreib.
der in der Pfarrkirche des Prämonſtratenſerſtifts befindl. Orgel, Prag 1786. 8.) —

Miß Ford (Inſtruction for playing on the muſical glaſſes 1761. 8.) —

**Intereſſant.** J. A. J. Cerutti (L'intérêt d'un ouvrage, Dij. 1763. 12.) —

**Kirchenmuſik.** Beyträge zur Geſchichte derſelben finden ſich in Franc. Pagi Breviar. hiſtor. chronol. critic. illuſtrior. Pontific. geſta etc. complectens, Antverp. 1717 1727. 4 Bde. — Von dem Werthe und Nutzen derſelben: G. C. Adler (De liberal. artium in Eccleſia utilitate, ſi rite tractantur, Starg. 1762. 4.) — Von Kirchenmuſiken, im D. Muſeum, v. J. 1782. Mon. October S. 364. An den Verf. des Aufſ. von Kirchenmuſiken, ebend. v. J. 1783. Mon. October S. 351. — — Für und wider die Kirchenmuſik: Jos. Boyſe (The well-tuned organ, or a diſcuſſion on the queſtion whether or not inſtrumental and organical Muſik be lawful in holy publik Aſſemblies 1700. 4.) — Ben. Geron. Feyjoo y Montenegro (Declamacion contra la introduccion de la Muſica profana en los templos, im 1ten Bd. ſ. Teatro critic. 1726. 4. wogegen D. Euſt. Cerbellon einen Dialogo harmonico en defenſa de la Muſiqua de los Templos 1726. 4. drucken ließ.) — — Ueber das Singen der Chorſchüler und der Currende, mit Gründen für und wider, im 3ten Bde. der Magdeburgiſchen gemeinnützigen Blätter 1790. 8. —

**Klang.** A. Suremain Miſſery (Theorie acouſtico-muſicale, ou de la doctrine des ſons, rapportée aux principes de leur combinaiſon, Par. 1793. 8.) — Von Aleſſ. Barca Introd. ad una nuova Teoria di Muſica (ſ. S. 40. b.) iſt die Fortſetzung in dem 2ten Bde. der Saggi, Pad. 1789. 4. erſchienen, worin er mit keinem ſ. Vorgänger, weder mit Galilei, Descartes, Euler noch Rameau zufrieden iſt.)

**Künſte.** (ſchöne) Von dem Nutzen und Einfluß derſelben handeln noch: D. C. H. Hoier (Diſſertat. quid artibus elegantior. mores debeant diſquir. Upſ. 1789. 4. Drey St.) — K. H. Heydenreich (Warum urtheilen die Neuern ſo zweydeutig über die Nützlichkeit der ſchönen Künſte für den Staat und die Menſchheit, im 1ten Bde. S. 312. der Amalthea.) — K. L. H. Reinhold (Ueber den Einfluß des Geſchmacks auf die Cultur der Wiſſenſch. und der Sitten, im 1ten Bde. des T. Merkurs v. J. 1788.) — K. Moritz (Ueber den Einfluß des Studiums der ſchönen Künſte auf Manufacturen und Gewerbe, im Januar 1791 der deutſchen Monatsſchrift, N. 3.) —

**Kupferſtecher.** Nachrichten von ihnen giebt noch G. Tiraboſchi (Notizie de' Pittori, Scult. Inciſori ed Architetti natii negli Stati del S. Duca di Modena 1786. 4.) —

**Lächerlich.** K. P. Conz (Ueber das Lächerliche, in dem 3ten Bde. des allgem. Repertoriums für empiriſche Pſychol. von J. D. Mauchart, Nürnb. 1793. 8.) — Anat. und phyſiol. Unterſuchung über das Lachen . . . nebſt einer Abhandl. in welcher Kants Erklär. des Lachens erläutert und Platners Theorie des Lächerlichen geprüft wird, Weißenb. 1794. 8. (die Unterſuchung ſelbſt iſt aus dem Franzöſiſchen überſetzt, aber das Original iſt mir nicht bekannt.) —

**Landſchaft.** Will. Gilpin (On ſketching Landſcape, in ſ. Three Eſſays 1792. 8.) —

**Lehrgedicht.** Davon handeln noch, in italieniſcher Sprache: Giamb. Roberti (In einem Aufſ. über den Gebrauch der Naturgeſch. in der Dicht. im 4ten Bde. ſ. Opere, Baſſ. 1789. 8. worin er dem didactiſchen Dichter Regeln giebt, wie er ſeinen Gegenſtand zu behandeln hat.) — — Zu den erläuternden Commentaren des Heſiodus gehören noch: F. Schlichtegroll (Ueber das Schild des Herkules nach dem Heſiod. . . . Gotha 1788. 8.) — L. Wachler

(Ueber Heſiodus Vorſtellungen von den Göttern der Welt, den Menſchen und den menſchlichen Pflichten, Rinteln 1789. 8.) — Virgils Georgika und noch in das Deutſche, von J. A. H. Mabib. 1793. 8. und Ovids Kunſt zu lieben von J. G. C. Schlüter, Leipz. 1793. 8. überſezt. — M. Manilius iſt von Pingre, mit einer franz. Ueberſ. Par. 1786. 8. 2 Bde. herausgegeben. — — Lateiniſche Lehrgedichte haben, von Neuern, noch geſchrieben: D. de la Croix (Connubia florum, Par. 1730. 8. Lond. 1791. 8. jedoch mehr Beſchreibung als Lehrgedichte.) — Ant. Zanoni (De Salinis Cerviensibus, Lib. III. Cef. 1786. 8.) — Goodſ. Coopmann (Varis, ſ. de Variolis, Lugd. B. 1787. 8.) — Joſ. Desbillons (Ars bene valendi, Heidelb. 1788. 8.) — Gb. N. Heerkens (Aves Friſicae, Rot. 1787. 8. De valetudine Literat. Lib. III. Gron. 1793. 4.) — Hier. de Boſch (De aequalitat. Hominum, Amſtel. 1793. 4.) — — In italieniſcher Sprache: Lomenelli (Poeſie filoſof. . . Lucca 1786. 8.) — Ungen. (Il Peniatore . . Nap. 1787. 8.) — Elpino, ein Arcadier (La coltura degli Orti 1787. 8.) — Tormiere (La caccia delle allodole col parabajo, Vic 1787. 8.) — S. Martino (La Pittura ad Olio, Tur. 1787. 8.) — D. G. B. (L'infelicità . . . Liv. 1788. 8.) — Fabrucci (Le Arti, o siano gl' inganni e frodi di alcuni artigiani e le pene infernali ad essi dovuti, Tor. 1788. 4.) — Ungen. Delle divine Opera . . . Tor. 1789. 8. 2 Bde. — Cam. Brunovi (Il Medico poeta, ovv. la Medicina esposta, Caſ. 1790. 8.) — Joſ Carletti (La morte del figliulo prodigo, R. 1789. 8.) — Cp. Murani (Le caccie, Pad. 1789. 8.) — Ungen. Il travaglio de bachi da seta, Pav. 1789. 4. — — In franzöſiſcher Sprache: M. T. Rouſſeau (Les faſtes du commerce en XII. ch. 1788. 8.) — Coquillon de Chauſſepierre (Le code de la nature, P. de Confucius, trad. 1783. 8.) — Chambert (Demetrius ou l'education d'un prince 1790. 8. 2 Th.) — Ungen. La liberté du cloitre 1789. 8. — La liberté, ou la France regénerée 1789. 8. — Chabanon († 1792. Eſſai ſur la Traged. lyr. in drey Epiſteln, in ſ. Oeuvr. Par. 1789. 8. eines der beſten neuern Gedichte in dieſer Art.) — Ungen. Des genres politiques 1790. 8. — Sacombe (La Luciniade, ou l'art des accouchemens 1793. 8.) — — Pope's Verſ. über den Menſchen (S. 199) iſt noch in deutſche Verſe von Fr. H. Bote, Berl. 1793. 8. — Youngs Nachtgedanken, in das Italieniſche von Loschi, Ven. 1780. 8. 3 Bde. und von einem Ungen. nach dem Franzöſiſchen des Pey, Rom 1789. 8. In das Franzöſ. von Pey (aber mehr Nachahmung, als Ueberſ. 1787. und von J. F. Hardouin, in Verſe 1793. 12. 4 Bde. überſezt. — Armſtrongs (S. 201) Art of preſerving health, erſchien bereits 1744. 4. The oeconomy of love ums J. 1738. — Neue Lehrgedichte in engliſcher Sprache: Ungen. Happineſs 1790. 4. — The priſon 1790. 4. — J. d'Iſraeli (A Defence of poetry . . 1790. 4.) — Mar. Locke (Virtue in retirement 1791. 4.) — Ungen. Rational religion, or the faith of men 1791. 8. Reime) — Ungen. (Painting in four Cantos 1792. 8.) — J. Palmer (The fate of Empire 1792. 4.) — T. Feall (Superſtition 1792. 4.) — Tim. Touchſtone (Tea and Sugar, or the Nabob and the Creole 1792. 4. Zwey Bücher.) — Ungen. Eſſay on Man in his natural and political State of Government 1793. 4. — — In deutſcher Sprache: Das Rud. Meyer (S. 206. b.) nicht Verfaſſer der ihm dort zugeſchriebenen Reime iſt, erhellt, meines Bedünkens, ſchon daraus, daß ſeine Kupfer dazu mit „neuen dazu dienenden moraliſchen Verſen," Hamb. (Zürich) 1759. 4. wieder abgedruckt worden ſind. Ueberhaupt ſind die letztern, die Kupfer, wohl das

Hauptwerk. — Das S. 810. b. einem Ungenannten zugeſchriebene Gedicht, Das Glück der Liebe, Braunſchw. 1769. 8. iſt von N. D. Giſeke (S. [illegible]) — Zu den Lehrdichtern kommen noch: **J. C. A. Beumelburg** (Der [illegible] in 25 Lehrged. Bai. 1788. 8.) — **Ign. Cornova** (An Böhmens junge Bürger, in 4 Geſ. Prag 1783. 8.) — **Al. Blumauer** (Glaubensbekenntniß eines nach Wahrheit Ringenden, [illegible] 1786. 8.) — **Pet. [illegible]** (Der Werth der Freundſchaft, Augsb. 1787. 8.) — **K. S.** (Der ſchöne Garten, Berl. 1788. 8.) — **G. D. Kaibel** (Der Glaube des Chriſten, Mannh. 1792. 8.) — **C. Preiſſel** Lehren an Eule . . . Lüb. 1792. 8.) — **J. Tiedge** (Die [illegible], eine Epiſtel, Leipz. (1792.) 8.) — **Frz. v. Kleiſt** (Zamori, oder die Philoſophie der Liebe, Berl. 1793. 8.) — Ungen. (Die Kunſt zu lieben in [illegible] Büchern, Berl. 1794. 8. Eines der feinſten Gedichte über dieſen ſo mannichfaltig gemißbrauchten Gegenſtand.) — — Epiſteln haben noch geſchrieben, bey den Italienern: **Cl. Vannetti** (Epiſtol. ſopra la villa di lui dipinta di Q. Orazio [illegible] Xav. Bettinelli, R. 1790. 8.) — — Bey den Spaniern: **G. de Montemayor** († 1561. S. Parn. Eſp. Bd. IX. S. 140.) — **Diego Hurtado de Mendoza** († 1575. Ebend. Bd. IV. S. 1. Bd. VIII. S. 97.) — **Est. Man. de Villegas** (1614. Bey der letzten Ausg. ſ. Eroticas, Mad. 1774. 4. 2 Bde. und im Parn. Eſp. Bd. IX. S. 3 und 10.) — **Luis de Leon** (In ſ. Obras, Mad. 1761. 4. und im Parn. Eſp. Bd. IV. S. 266.) — **Balt. Eliſio de Medinilla** (1617. Im 2ten Bde. der neuen Ausg. des Lopez, und im Parn. Eſp. Bd. IX. S. 354.) — **B. Leonardo de Argenſola** († 1631. In der neuen Ausg. von ſeinen und ſeines Bruders W. Mad. 1786. 8. 3 Bde. und im Parn. Eſp. Bd. 1. S. 226 und 311.) — **Al. Esquerra** (Im Parn. Eſp. Bd. 1. S. 330.) — **Fr. de Borja** († 1658. In ſ. Werken, Mad. 1639. Amb. 1654. 1663. 4. und im Parn. Eſp. Bd. VIII. S. 25. Bd. IX. S. 349. 140.) — **Bern. de Rebolledo** (1670. In ſ. Ocios, Amb. 1661. 4. und im Parn. Eſp. Bd. IX. S. 155.) — **L. de Ulloa Pereyra** (1674. Im Parn. Eſp. Bd. VII. S. 334.) — — In franzöſiſcher Sprache: **Morel** (Epitre à Julie sur les inconveniens du luxe 1788. 8.) — **Coliand** (Lettres en vers . . . Lond. 1789. 8.) — Ungen. (In den Rec. de gaieté et de plaisir 1791. 12. 2 Bde.) — — In deutſcher Sprache: **F. L. W. Kathlef** (Epiſtel an Pylon 1789. 8.) — **J. F. Degen** (Epiſteln, Altenb. 1791. 8.) —

**Leidenſchaften.** Von den Leidenſchaften, in Beziehung auf die ſchönen Künſte, handeln, unter mehrern: **Ariſtoteles** (In den eilf erſten Kap. des 2ten Buchs ſ. Rhetorik.) — **Cicero** (handelt an mehreren Stellen, als, Orat. c. 37. und de Orat. Lib. 1. c. 12. §. 51. c. 19. §. 87. [illegible] von der Nothwendigkeit, die Leidenſchaften zu erwecken, als von den Mitteln dazu.) — **M. Fabius Quinctilianus** (In den beyden erſten Kap. des 6ten Buches ſ. Inſtitut. orat.) — **Melch. Junius** (Animor. conciliandor. et movendor. ratio, Mompelg. 1595. 8.) — **Valent. Thilo** (Pathologia orator. ſ. affectuum movendor. ratio, Magd. 1665. 12. Hal. 1665. 12.) — **Jo. Mallet** (Im 2ten Buch ſ. Princ. pour la lecture des Orateurs, Bd. 2. S. 204.) — **H. Home** (In dem 15ten und 17ten Kap. der Elements of Criticism, und zwar of the external signs of emotions and paſſions, und of the language of paſſions.) — **J. Campbell** (In dem 4ten u. f. Abſchn. des 7ten Kap. im 1ſten Buche ſ. Philoſ. of Rhet. Bd. 1. S. 199 u. f.) — — In näherer Beziehung auf das epiſche Gedicht: **R. le Boſſu** (Im 9ten Kap. des 3ten Buches ſ. Traité du Poeme epique.) — In näherer Beziehung auf das Trauerſpiel: **J. Hipp. de Mesnardière** (In 7ten Kap. ſ. Poet. 1640. 4.) — **Hedelin d'Aubignac** (Im 6ten [illegible] des 4ten Buches ſ. Poet. du Theatre, S. 298. der Ausg. von 1715] und zwar des [illegible]tiques ou des paſſions et mouvemens d'eſprit.) — Clement (Im [illegible] Kap. des 4ten Th. ſ. Schrift De la Tragedie, S. 225. jedoch vorzüglich in Rückſicht auf die Holländiſchen Trauerſpiele. — In Beziehung auf die bildenden Künſte: Ein Aufſ. im 11ten St. des Schwäbiſchen Muſeums, Kempten 1786. 8. —

**Lied.** Von den Liedern der Griechen (S. 260) handeln noch: H. H. Cludius (Etwas von den Skolien der Griechen, im 1ſten und 3ten St. der Bibl. der alten Literat. und Kunſt, S. 54 u. S. 32. wo jedoch die Namen einiger griechiſchen Skoliendichter, als der Calliſtrate (nicht des Calliſtratus, wie neulich jemand meynte) und der [illegible] ſ. d. Anthol. Lyndr. S. 137. Leip. B. 1245. fehlen.) — Ilgen (Obſervat. de Scoliis Graecor. ebend. im 5ten St. S. 20.) — — Von den Liedern der Engländer: Die Vorrede vor den Songs from the time of King Henry the third to the revolution 1792. 8. — Tyrtäus (S. 260) iſt noch in das Deutſche von Fr. v. Bele, Berl. 1793. 8. metriſch, — ſo wie Catull von Fr. X. Mayr, mit Tibull und Properz zuſ. Wien 1786. 8. 3 Th. und von K. W. Ramler, Leipz. 1793. 8. (in einem Auszuge) ins Deutſche, und von Marolles 1653. 8. in das Franz. überſetzt. Auch hat Roſenfeld noch zwey [illegible] des Catull. Leipz. 1785. und J. W. Gurlitt die Vermählung des Peleus und der Thetis, Leipz. 1787. 8. und G. D. Adler ebend. in ſ. Auserleſ. Poeſien, Leipzig 1785. 8. Deutſch geliefert. — Lieder in italieniſcher Sprache haben noch geliefert: Giac. Vittorelli (Rime, Baſſ. 1784. 8.) — Fortunata Fantaſtici (Comp. poet. Fir. 1785. 4.) — Tom. Jocelli (Poeſie, Berg. 1788. 8. 3te Aufl.) — Joſ. L. Conte Pellegrini (Poemetti, Baſſ. 1785. 8.) — Mich. Madio (Verſi, R. 1785. 8.) — Hier. Tartarotti (Rime ſcelte, Rove. 1785. 8.) — T. Bandettini (Rime 1786. 8.) — Dom. Ravizza (Poeſ. dramat. e liriche, Nap. 1785. 8. 3 Bde.) — Benv. Falconi (Alcune Poeſie, Baſſ. 1787. 8.) — Franc. Zacchiroli (Raccolta di verſi, Ferm. 1787. 8.) — F. Sebrucoli (Rime piacevoli, Flor. 1787. 4.) — Alex. Zappa (Rime, Venez. 1787. 4. 2 Bde.) — Frc. Caſali (Compon. poetici, Baſſ. 1788. 8.) — Vi. Monti (Verſi, Parm. 1788. 8.) — Cl. Filomarino Torre (Poeſie, Sarzana 1789. 12. 2 Bde.) — Gav. Fontana (Amori, Orc. 1789. 8.) — J. C. Paſſeroni (Rime, Mil. 1790. 8. 3 Bde.) — Caſſola (Poeſ. militare, Mil. 1789. 8.) — Gaet. Golti — Lor. Fasconi — Angel. Mazza — u. a. m. — — Lieder in franzöſiſcher Sprache: Ungen. Chanſons anacreont. du Berger Sylvain 1786. 12. — Mes ſouvenirs, Caen 1786. 8. — Bernard (Préludes poet. Lond. 1786. 8.) — Briel (Delaſſemens poet. Lond. 1788. 8.) — Lam . . . (L'ami d'Erato, Ang. 1 a. 12.) — [illegible] (Eſſays poet. Par. 1790. 12.) — Guerard (Poeſ. div. Par. 1790. 8.) — Sammlungen Le Chanſonnier patriote 1793. 12. — — Lieder in engliſcher Sprache: A. Brome († 1666. Songs 1668. 8. Die mehrſten ſtehn in Beziehung mit den Begebenheiten ſeiner Zeit, und ſind gegen das Rump Parliament gerichtet.) — G. Huddesford (In ſ. Salmagundi 1791-1794. 4.) — Sammlungen: The patriotic Songſter, by Mr. Gower 1792. 12. — The Syren, or muſic. Bouquet 1793. 12. — — Lieder in deutſcher Sprache: Andr. Gottl. Hartmann (Kleine Ged. Pförten 1777. 8. 2 Bde.) — Vict. Amad. Bühre (Kleine Ged. Tübingen 1785. 8.) — Chriſtn. Jac. Wagenſeil (Vermiſchte Gedichte . . Kempten 1785-1786. 8. 2 Th. Lieder bey frohen Geſellſch. Kaufbeuren 1786. 8.) — N. C. Koſſius (Lieder, Erl. 1787. 8.) — Amalia Berlepſch (Poeſien,

Lpz.,

Gött. 1787. 8.) — **Eul. Schneider** (Ged. Frft. 1790. 8. 3te Aufl.) — Filidor d. h. **H. L. C. Senf** (Gedichte, Leipz. 1788. 8.) — **Chriſtn. Fr. Dan. Schubarth** (Gedichte, Frft. 1787. 8. 2 Th.) — **Gl. Leon** (Ged. Wien 1788. 8.) — **Wernh. Huber** (Funken vom Heerde ſeiner Laren, Baſ. 1787. 8.) — **G. W. C. Starke** (Gedichte, Bernb. 1788. 8.) — **J. M. Armbruſter** (Ged. mit Muſik, Kempten 1785. 8. 2 Th. Neue Lieder für Kinder, Nürnb. 1791. 8. u. a. m.) — **J. L. Gericke** (Melpomene, mit Muſik, Hamb. (1788.) Qfol. 2 Hefte.) — **Theod. Beck** (Gedichte, St. Gallen 1789. 8.) — **G. K. Klaudius** (Lieder mit Melodien, Deſſ. 1789. Qf.) — **J. H. Schaller** (Vermiſchte Gedichte, Kehl 1789. 8.) — **Joh. A. Winkler v. Mohrenfels** (Ged. Wien 1789. 8.) — **Juſt. Fried. Zehelein** (Vermiſchte Ged. Bayr. (1790.) 8.) — **Otto Gr. v. Haugwitz** (Ged. Bresl. 1790. 8.) — **J. J. Ihle** (Ged. mit Muſik, Frft. 1790. 8.) — **Eberh. Frz. Hübner** (Ged. mit Melodien, Stuttg. 1790–1791. 8. 2 St.) — **C. F. W. Buri** (Gedichte, Bernb. 1791. 8.) — **Sophia Albrecht** (Gedichte . . . Dresden 1791. 8. 2te Aufl.) — **Ungen.** (Malerien neuer Bacchanalien, Weim. 1791. 8. Sind Redoutenlieder) — **W. Schröder** (Kleinigkeiten, Frft. 1792. 8.) — **V. W. Neubeck** (Gedichte, Liegn. 1792. 8.) — **Sammlungen**: Allgem. geſellſchaftliches Liederbuch, Hamb. 1790. 8. — Ländliche Geſänge . . . Leipz. 1790. 8. — Lieder für fröhliche Geſellſch. Hamb. 1791. 8. — Deutſches Liederbuch, Stuttg. 1791. 8. — — **Beſondre Sammlungen**: Vollſtändiges Liederbuch der Freymaurer, Kopenh. 1785. 4. 2 Bde. — Dreymahl fünf Freymaurerlieder, Caſſ. 1785. 8. — Freymaurerlieder . . . ſ. l. 5786. 8. — Geſangbuch für Freymaurer, Königsb. 1787. 8. — Freymaurerlieder von Al. Blumauer 1786. 8. — **Vermiſchte Sammlungen**: Zu ihnen kommen noch: Flora für d. J. 1785. Hamb. 12. — Preßburger Muſenalmanach 1785. 8. — Schwäbiſche Blumenleſe, Tüb. 1782–1793. 8. — Salzburger Muſenalm. 1787 u. f. — Oberrheiniſcher Muſenalm. Worms 1788. 8. — Berliner Muſenalm. Berl. 1790 u. f. — Blumenleſe der Muſen, Wien 1790 u. f. — Preußiſche Flora, Berl. 1791. 8. — Eunomia, Berl. 1792. 8. — Taſchenbuch für Dichter und ihre Freunde, Magd. 1792. 8. Zwey (ſchlechte) Samml. — u. a. m.

**Lied.** (**Muſik.**) Lieder haben noch in Muſik geſetzt: **Auberle** (Lieder zum Singen, St. Gallen 1785. 4.) — **K. C. Agthe** (Lieder eines leichten und fließenden Styls, Deſſau 1782. f.) — **J. André** (Weiſens Scherzh. Lieder, Offenb. 1774. fol. Auserl. ſcherzh. und zärtl. Lieder, ebend. 1774. Lieder, Arien und Duetten, Berl. 1780. 4. Vier Hefte. Neue Lieder, ebend. 1783. 4. 2 Th. Lieder, Offenb. 1793. f. 2 Th.) — **K. P. E. Bach** (Odenſammlung, Berl. 1761. 1774. 4. Neue Liedermelodien, Lüb. 1789. 4.) — **B. T. Breitkopf** (Neue Lieder, Leipz. 1770. Qfol.) — **F. C. Dreßler** (Lieder für das ſch. Geſchlecht, Frft. 1771. 4. Freundſch. und Liebe in melod. Liedern, Nürnb. 1774. 4.) — **J. F. A. Eybenſtein** (Lieder von beliebten deutſchen Dichtern, Wien 1782. Qfol.) — **J. H. Egli** (Singcompoſitionen, Zür. 1786. 4. 2 Th.) — **G. W. Gruber** (Bürgers Ged. fürs Clavier, Nürnb. 1780. Qfol. 2 Samml. Lieder von verſch. Lieblingsdichtern, ebend. 1785. f.) — **Lud. Maifeld** (Orphia Lieder, Leipz. 1791. 4.) — **Mude** (Lieder, Leipz. 1793.) — **Frz. Chr. Neubauer** (Bey Zür. 1788. f.) — **F. A. Naumann** (Samml. von 36 Arietten . . Leipz. 1781. 4. Vierzig Freymaurerlieder, Berl. 1784. 8.) — **C. F. W. Nopitſch** (Muſ. zu den Ged. Bürgers, Ramlers und der G. Stolberg, Deſſau 1784. 4.) — **H. S. Oswald** (Lieder für das Cl. Bresl. 1782 u. f. 4. Zwey Th. Neue Samml. von Liedern 1785. Qfol.) — **Chr. Ad. Overbeck** (Lieder und Geſ. Hamb. 1781. Qfol. —

**W. Pohl** (Lieder, Bresl. 1785 u. f. 4. Zwey Samml.) — **Maria Theres. Paradies** (Zwölf Lieder, Leipz. 1786.) — **J. F. Reichardt** (Außer den, bereits angeführten: Ges. fürs schöne Geschlecht, Berl. 1776. 4. Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius, Hölty, Berl. 1779. 4. Drey Samml. Oden und Lieder von Uz, Hagedorn u. s. w. [illegible] 1782. 4. Lieder von Jacobi und Gleim, Gotha 1783. 4.) — **J. H. Rolle** (Lieder nach dem Anakreon, Berl. 1775. 4.) — **C. Preuß** (vermischte Oden und Lieder, Han. 1783 f.) — **J. A. Schmalbauer** (Liedersamml. Speier 1785.) — **v. Seckendorf** (Volks- und andre Lieder, Dessau 1778 u. f. Drey Samml.) — **Jos. Ant. Steffan** (Samml. deutscher Lieder fürs Cl. Wien 1780 u. f. Vier Samml.) — **C. C. Sturm** (Lieder für Gartenfreunde und Liebh. der Natur, Berl. 1793. fol.) — **D. G. Türk** (Lied. und Ged. aus Siegwart, Leipz. 1780. 4.) — **F. A. Türschmann** (Lieder, Leipz. 1793.) — **G. P. Weimar** (Lieder, Reval 1780.) — **C. L. Willing** (Lieder mit Melodien, Leipz. 1786.) — **E. W. Wolf** (Wiegenliederchen, Riga 1766. Qfol. Ein und funfzig Lieder der besten deutschen Dichter, Weimar 1784. Qfol.) — **G. H. Warnecke** (Lieder mit Melodien.) — **J. M. Wiese** (Kleine Singstücke, Lub. 1784. 4.) — **C. G. Taz** (Lieder beym Clavier, Leipz. 1783. 1785. Zwo Samml.) — — **Sammlungen:** Ges. am Clavier von Angiolini, Bachmann, Reichardt, Schulz u. Berl. 1787. f. Vier Hefte. — Clavierlieder, enthaltend Ges. von Angiolini, Benda, Lucke, ebend. 1787. f. Vier Hefte. — Clavierst. enthaltend Ges. von Haydn, Naumann, Kunzen, Reichardt u. Berl. 1788. 8. — Ges. am Cl. von Wittich, Hiller, Jäger, Kannengießer, Berl. 1787. f. Zwey Hefte. — Flora, enth. Compos. für Gesang und Clavier v. Green, Gluck, Bach, Hamb. 1787. 4. — Kleine Clavierstücke mit Gesang, Berl. 1789. 4. — Musikal. Potpourri . . . Stuttg. 1790. 4. —

**Lobrede.** Ueber Lobreden, mit Anwendung auf Friedrich den Gr. und Rousseau, im 1ten Jahrg. des deutschen gemeinnützigen Magaz. — **J. G. Schlosser** (Vorschlag, wie die Trauerreden, bey den Lobesfeyerlichkeiten verstorbener Regenten, am besten einzurichten seyn dürften: im 10ten St. des deutschen Mus. v. J. 1776.) — — Die Lobrede des **Plinius** auf den Trajan ist in das Englische von Rob. Stappleton, Oxf. 1644. 8. Von White Kennet 1686. 8. und von Smith 1702. 8. übersetzt. — Vitt. Alfieri da Asti hat eine, vorgeblich neu aufgefundene Lobrede des Plinius, Par. 1787. 8. italienisch drucken lassen.)

**Lyrisch.** **P. de Morand** (Projet pour le progrès de la poesie lyrique, im 4ten Bde. der Amus. du coeur et de l'esprit.) — Zu den, von der lyrischen Poesie der Alten handelnden Schriften gehört, im Ganzen noch, des **A. Barbosa** Epometria, Salam. 4. Sev. (1520) 4. worin von den Singweisen und den lyrischen Sylbenmaßen der Alten gehandelt wird. — **H. B. Merian** (Von der lyrischen Poesie der Griechen, in s. Abhandl. von dem Einflusse der Wissensch. auf die Dichtkunst, Bd. 1. S. 128. d. U.) — S. 305. a. Z. 17. st. Innhalt, l. Gesänge, oder der Singweise. —

**Mahlerey.** In italienischer Sprache: Saggio pittorico. 1) Canoni della Pittura. 2) Riflesſ. sull arte critico-pittor. . . R. 1786. 12. — Prodromo di una Encycl. metodica delle belle arti ſpettanti al diſegno, Parm. 1789. 12. — — In englischer Sprache: **J. Bates** (The art of Drawing, Limning, Waſhing, Painting and Engraving, bey s. Myſteries of art and nature, 1634. 1635. 4.) — **H. Peacham** (The Gentleman's Exercise of Drawing, Painting, Limning, 1634. 4.) — **J. Stone** († 1653. Ihm wird, in Walpole's Anecd. of Paint. Bd. 2. S. 52. der Octavausg. eine Art of Painting, fol. zugeschrieben, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß.) —

**Will. Sanderſon** (Graphice, or the moſt excellent art of painting in two parts, Lond. 1658. 8.) — **Ungen.** A Book of Drawing, Colouring, Painting 1666. 8. — **Lehrgedichte:** Painting, in IV Cant. 1792. 8. — In deutſcher Sprache: **J. F. v. Schlichten** (Etwas zum Unterr. für anfangende Liebhaber der Mahlerey, im 3ten Hefte des Pfalzbaier. Muſ. v. J. 1786.) — **Ungen.** Briefe über die Mahlerey, ebend. im 4ten Hefte v. J. 1788.) — **F. Leop. Pauer** (Grundlinien einer ſyſtemat. Einthl. der zeichnenden Künſte ..., Wien 1790. 8.) — **A. J. Anconi** (Unterr. für anfangende Künſtler der Mahlerey, Dreſd. 1790. 8.) — **Joſ. Fr. zu Racknitz** (Briefe über die Kunſt, Dreſd. 1792. 4. mit K.) — In der Encyklop. für Künſtler, Berl. 1793. 8. findet ſich eine pract. Anweiſung zur Oel- und Paſtellmahlerey und zum Emailliren. — — **Vermiſchte Schriften** über die Mahlerey: **Flor. Malvelli** (Ornati per le Arti del diſegno, Bol. 1786. 4.) — **Vallemanni** (I Pregi della bella arte celebrati nel Campidoglio, R. 1789. 4.) — **Joſ. Mathias** (Diſc. ſobre las utilidades do deſenho, Lisb. 1788. 4.) — **Ch. Coypel** (Parallele de l'Eloquence et de la Peinture, bey des Seniors Art de peindre à l'eſprit) — **C. C. L. Hirſchfeld** (Ueber die Verwandtſchaft zwiſchen Mahlerey und Gartenkunſt, im 1ten St. des erſten Bds. des Gartenkalend. 1779. 8.) — — **Wörterbücher** (Dizionario delle belle arti ... Segov. 1788. 8. [illegible] ſpaniſch geſchrieben.) — Dict. des arts de Peinture, Sculpt. et Grav. p. Mſſ. Watelet et Leveſque, Par. 1792. 8. 5 Bde. Deutſch von [illegible] Leipz. 1793. 8. bis jetzt 2 Bde.) — — Von der **Geſchichte** der Mahlerey überhaupt: **Rob. Ant. Bromley** (A philoſ. and critic. Hiſt. of the fine arts, Painting, Sculpt. and Archit. ... Lond. 1793. 4. Das Werk ſoll vier Bände ſtark werden; dieſer erſte enthält ſehr ſeichtes Geſchwätz.) — **Th. Hickey** (The Hiſt. of Painting and Sculpt. from the earlieſt accounts, Calc. 1788. 4. Größtentheils aus der, S. 352. angezeigten Lettera des [illegible] gezogen.) — Bey den **Aegyptern:** **C. v. Pauw** (De l'etat de la Peinture et de la Sculpt. chez les Egyptiens, les Chinois et tous les Orientaux en général, in ſ. Recherch. philoſ. ſur les Egypt. Bd. 1. S. 203. Ausg. v. 1774.) — — Bey den **Griechen:** **C. v. Pauw** (Conſiderat. ſur l'etat des beaux arts à Athenes, in ſ. Recherch. phil. ſur les Grecs, Bd. 2. S. 57.) — — Von der Geſchichte der Mahlerey in neuern Zeiten **überhaupt:** Gedanken über den neuern Kunſtverfall, und über das Verderben des Geſchmacks, im 10ten St. des Journ. von und für Deutſchland, v. J. 1785. — und das fünfte Stück von C. F. Prange's Abhandl. über verſch. Gegenſtände der Kunſt, Halle 1785. 8. — — Von der **Geſchichte** der Mahlerey in **Italien,** und zwar zu **Rom:** Briefe aus Rom, im teutſchen Merkur v. J. 1786. Mon. Januar, Februar, März. — Eſame analit. di più celebri quadri delle chieſe e delle più rinomate pitture a freſco de' palazzi di Roma, bey dem vorher angef. Saggio pittor. — Memorie delle belle arti moderne, Rom. ein Journal, das noch fortdauert. — Zu **Sienna:** Lettere Saneſi ... ſopra le belle Arti, R. 1785. 4. 3 Bde. — Zu **Perugia:** **H. Mariotti** (Lettere pittoriche Perugine, Per. 1788. 8.) — Zu **Piſa:** **Al. Morona** (Piſa illuſtrata nelle arti del diſegno, Piſ. 1788. 8.) — — In **England:** **Carter** (Specim. of anc. Sculpt. and Paintings from the earlieſt Period to Henry the VIIIth. ſ. 28 Hefte. — — In **Deutſchland,** und zwar zu **München:** **Bermüller** (Abrégé de tout ce qu'il y a de remarquable à Munich, Mun. 1789. 8.) — — **Lebensbeſchreibungen** von italieniſchen Mahlern: **G. Tiraboſchi** (Notizie de' Pittori, Scult. Inciſ. ed Archit. nati negli Stati del Duca di

Modena, Mod. 1786. 4.) — — Von engliſchen Mahlern: **Graham** (Eſſay towards an Engliſh ſchool, bey ſ. Ueberſ. des de **Piles**, Lond. 1706. 1753. 8.) — — Von deutſchen Mahlern: Nachr. von größtentheils Hamburgiſchen Künſtlern . . . Hamb. 1794. 8. —

**Masken.** Die, davon handelnden Schriftſteller ſind bey dem Art. **Schauſpielkunſt**, S. 267. a. angeführt. Zu ihnen kommt noch: **C. A. Boettiger** (Proluſ. de perſonis ſcenic. vulgo Larvis . . . Vimar. 1794. 4.) —

**Melodie.** Die bey dieſem Art. angeführte Schrift von C. Nichelmann, veranlaßte „Gedanken eines Liebhabers . . . Nordh. 1755. 4." darüber, auf welche eine Antwort, mit dem Titel: „Die Vortreflichkeit des H. Capv. Dünkelfeinds, 4." erſchien. —

**Mittelfarben.** Von den Mittelfarben überhaupt handelt **Ch. L. v. Hagedorn** (In der 48ten ſ. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 679 u. f.) —

**Muſik.** Der, S. 445. a. dem Doni zugeſchriebene Diſcorſo, iſt von **Giov. Bardi**, Gr. v. **Vernio**. — Zu den von der theoretiſchen Muſik handelnden Schriftſtellern: **ein Ungen.** (Philoſ. Eſſays of Muſik, Lond. 1677. 4.) — **Adams** (Familiar Introduction to the principles of Muſik, Lond. f.) — — Von der practiſchen Muſik: **J. Hier. Grav** (Rudim. Muſic. pract. Bern 1685. 8.) — **Will. Salmon** (A propoſal to perform Muſik in perfect and mathem. proportions, with remarks by Dr. Wallis, Lond. 1688. 4.) — **Ant. Bailleux** (Solfeges pour apprendre facilement la Muſique voc. et inſtrum. où tous les principes ſont developpés avec beaucoup de clarté, Par. 1770. 1784.) — **J. G. Portmann** (Kurzer muſikal. Unterr. für Anfänger und Liebhaber . . . Darmſt. 1785. 4.) — — Vermiſchte Schriften: **Frz. Friedr. S. A. v. Boecklin** (Briefe über die Muſik, Freib. 1791.) — — Von der Geſchichte der Muſik überhaupt: **Rich. Eaſtcott** (Sketches of the origin, progreſs and effects of Muſik, with an account of the ancient Bards and Minſtrels 1793. 8.) — Der **Hindus** (In dem 3ten Bde. der Aſiatic Reſearches findet ſich eine Abhandl. über die Tonarten ihrer Muſik.) — Ueber die **Muſik in Italien**: **Benvenuto da S. Rafaele** (Zwey Briefe, in dem 28ten und 29ten Bde. der Raccolta d'opuſc. di Milano, über den Zuſtand derſelben, da Tartini erſchien.) — — Zu **Danzig**: Ueber Danziger Muſik und Muſiker, Elb. 1785. 8. — Briefwechſel über Danz. Muſ. und Muſiker, Berl. 1785. 8. — — Der Verf. der S. 477. angef. Sentimens d'un Harmoniphile war nicht M. C. Laugier, ſondern Ant. Jacq. Labbet de Morambert. —

**Mythologie.** Zur Verſtändlichkeit derſelben: **G. Boccaccio** (Genealogia Deor. Lib. XV. . . . (Ven. 1472.) f. Baſ. 1532. Ital. von Giuſ. Betuſſi 1547. 1569. 4.) — **Lil. Greg. Gyraldus** (Hiſtor. Deor. gentilium, in ſ. W. Baſ. 1580. Lugd. B. 1696. f. 2 Bde.) — **Ger. J. Voſſius** (Idolatria gentilis, im 5ten Bde. ſ. W.) — **Chr. Seybold** (Einleit. in die gr. und röm. Mythologie, Leipz. 1779. 8.) —

**Nachahmung.** **Th. Twining** (On Poetry, conſidered as an imitative Art, bey ſ. Ueberſ. der Poetik des Ariſtoteles, Deutſch im 49ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch.) — .

**Noten.** Ein Beytr. zur Litterargeſch. der erſten Drucke mit muſikal. Noten findet ſich im 2ten St. von J. G. Meuſels Hiſtor. litterar. bibliogr. Magaz. S. 136. —

**Octave.** Sieben Schriften über die Frage: warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen? . . . in Mizlers muſikal. Bibl. Bd. 2. Th. 4. S. 1. — **Gournay**

(Lettre ſur une nouvelle regle de l'Octave que propoſe le Marquis de Culant, Par. 1785. 8.) —

**Ode.** Die Oden des Horaz ſind noch überſetzt, in das Italieniſche, von Fr. Venini, Neapl. 1786. 8. in Verſen; von J. Bezzoli, Berg. 1789. 8. (für Schulen.) Von Ant. Ceſari, Ver. 1788. Baſſ. 1789. 8. (nur 30 Oden.) — In das Franzöſiſche, in Verſen, von einem Ungen. Orl. 1789. 8. 2 Bde. (ſehr frey.) In Proſe, von einem Ungen. mit den ſämmtl. Werken des H. 1787. 8. 2 Bde. — In das Engliſche: von Dunſter, nebſt den Epiſteln 1712. 8. Von Corwell, Orf. 1718. 4. Von J. Hanway, 1730. 8. Von Hare 1737. 8. 2 Bde. Von einem Amerikaner, 1786. 8. Von Will. Boscawen 1793. 8. — In das Deutſche: von Carp. Abel (das 1te Buch und einige aus den übrigen, bey ſ. Ueberſ. des Boileau, Goßl. 1729-1732. 8. 2 Th.) Von Bröckde, Lüneb. 1745. 8. (das 1te Buch, in Reime.) Von R. Roesler Zwölf Oden, Leipz. 1785. 8. Von K. Lang, Erl. 1786. 8. (Zwey Bücher.) In den Erläuterungsſchriften über denſelben: Th. C. Harleſii Lection. Venuſ. Erl. 1778 u. f. f. zehn St. — Oden von neuern lateiniſchen Dichtern: Jan. Helvetius (In ſ. Poemat. Lugd. B. 1782. 8.) — Joh. B. Premlechner (In ſ. Lucubrat. poet. Vindob. 1789. 8.) — — Oden in italieniſcher Sprache: Fr. Franceſchi (Odi . . . Lucc. 1788. 8.) — Vitt. Alfieri (America libera, Odi V. Kehl 1784. 8.) — Luigi Godard — Angel. Mazza. — — In franzöſiſcher Sprache: Aug. Ximenes (In dem Codicille d'un Veillard 1792. 8. — — In engliſcher Sprache: J. Dennis (Ein Verzeichniß ſeiner ſo genannten Pindariſchen Oden findet ſich in Cibbers Lebensbeſchr. derſelben, Bd. V. S. 226. der bekannten Lives.) — J. Scott (In ſ. Poet. IV. 1781. 8.) — D. Humphries (A Poem addreſſed to the armies of the united ſtates of America 1785. 4. Frenſch. Par. 1786. 8.) — Th. Warton (In ſ. Poems 1791. 8.) — Will. W. Carr (In ſ. Poems 1791. 8.) — E. Richards (Songs of the aboriginal Bards of Britain 1792. 4. Zwey ſchöne Gedichte.) — G. Dyer (Acht Oden in ſ. Poems 1792. 4.) — Nath. Drake (In ſ. Poems 1793. 4.) — J. Biolake (In ſ. Poems 1794. 4.) — — In deutſcher Sprache: Werner (Lyriſche Gedichte, Wien 1785. 8.) — J. J. Brinkmann (Oden und Geſ. Schwerin 1787. 8.) — Joſ. C. Winkler v. Mohrenfels (In ſ. Gedichten, Wien 1789. 8.) —

**Odyſſee.** Iſt in das Engliſche noch von J. Ogilby, 1669. überſetzt.

**Oper.** Davon handelt noch: C. D. Ebeling (Ueber die Oper, im Hanöverſchen Magaz. v. J. 1767.) — C. Meiners (Im 17ten Kap. ſ. Grundr. der Theorie und Geſch. der ſch. Wiſſenſch. S. 261.) — — Opern, in italieniſcher Sprache haben noch geſchrieben: Olivieri Damiani (Poeſie, Fir. 1765. 8. 2 Bde.) — Gaſt. della Fattiboni — Xav. Mattei — Abt Colomes (Scipio) — Gaſt. della Torre di Rezzonico (Aleſſandro) — Jac. Durandi (Opere drammat. . . Par. 1786 u. f. 8. 4 Bde.) — Al. Popoli (In ſ. Teatro, Ven. 1787. 8. 5 Bde.) — — In franzöſiſcher Sprache: Derivaux — Hofmann — — Von der Geſchichte der Oper in Frankreich: Le Texier (Idées ſur l'opera . . . Londr. 8.) — — In England: Ch. Burney (Im 5ten und 6ten Kap. des 4ten Bds. ſ. Hiſt. of Muſic.) —

**Operette.** Von der franzöſiſchen Operette handeln noch: Jerome Carré (Eſſay ſur la Poeſie lyri-comique, Par. 1770. 8. — — Deutſche Operetten haben, unter mehrern noch geſchrieben: K. Mächler — J. A. Weppen — J. H. Weißmann — Yſenburg von Bury — A. W. v. Leipziger — F. W. Großmann — C. A. Vulpius (Operetten, Bayr. 1791. 8.) — G. M. Lambrecht — W. A. Schöpfel — L. v. Baczko (Operetten, Königsb. 1794. 8.)

**Oſſian.** Iſt in das Spaniſche von Joſ. Al. Ortez, Vallad. 1788. 4. überſetzt. — Noch hat J. v. Harold Poems of Oſſian lately diſcovered, Duſſeld. 1787. 8. und eine deutſche Ueberſ. derſelben, ebend. 1787. 8. herausgegeben. —

**Parodie.** Von mehreren deutſchen Parodien giebt Flögel in ſ. Geſchichte des Burlesken S. 190. Nachricht. —

**Pindar.** Iſt noch in das **Italieniſche**, von Ant. Jerocades, Neap. 1790. 8. überſetzt. — In das **Engliſche**, von Jam. Baniſter 1791. 8. (Mit Ausnahme der von Weſt überſetzten, und der 4ten u. 5ten Pythiſchen.) — In das **Deutſche**, die 9te Pythiſche, im 4ten Jahrg. des Schweiz. Muſeums. — — Zu den **Erläuterungsſchriften**: De digreſſion. Pind. Diſſ. Auct. I. Frykſtede, Upſ. 1790. 4. —

**Plan.** Zu dieſem Artikel gehören, in Anſehung der **Mahlerey**: Die 18te der Hagedornſchen Betrachtungen. — In Anſehung des **Drama**: Der 7te und 10te Abſchn. von Diderots **Schrift** de la Poeſie dramatique, Oeuvr. Bd. 3. S. 20 und 89. —

**Plautus.** Die Aſinaria und Ciſtellaria ſind noch von Fortiguerri in das **Italieniſche** — Der Trinummus von Rickleis, im 3ten St. des 3ten Bds. von Wiedeburgs humaniſtiſchen Magazin, in das **Deutſche** überſetzt worden. — Zu den **Erläuterungsſchr.** Tentamen ſtricturar. in quaed. M. A. Pl. Com. Auct. Ed. Lindes, Baſ. 1789. 4. — Auch gehört, im Ganzen, eine Einladungsſchr. von K. G. Ruhkopf, über die Methode, den Plautus mit der ſtudirenden Jugend zu leſen, Stade 1785. 4. hieher. —

**Poetiſch.** Davon handeln noch: **J. Trapp** (In der 4ten - 7ten ſ. Praelect.) — **Condillac** (Im 5ten Kap. des 4ten Buches ſ. Art d'ecrire, Bd. 2. S. 484. u. f.) — **J. C. Adelung** (Im 2ten Bde. S. 249 ſ. W. vom Stile.) — Ein Aufſatz im 2ten Quart. des 2ten Jahrg. des Journ. für ältere Litterat. und neuere Lektüre. — Auch gehört das Progr. von A. G. Walch, Regulae ſtyl. poet. ex Virg. Aen. evolv. Schleuſ. 1787. 4. hieher. —

**Portrait.** Von alten **Griechen und Römern**: Caeſar. omnium Imag. ex antiq. numiſm. Lib. I. Vin. 1548. Parm. 1554. 4. von En. Vico. — Ant. Zantani XII. prior. Imper. Imag. 1550. 4. c. Aen. Vici 1553. 4. — Imag. . . . Imperat. Romanor. . . ex off. Plant. 1599. 12. — — Von neuern berühmten **Männern**: Portique anc. et mod. ou Temple de Memoire dedié aux Manes des Savans ill. et des Artiſtes cel. 1784. Zwölf Hefte, jedes von 2 Bildn. — Rec. des Portraits des hommes et femmes ill. de toutes les Nations connues, von Duflos, f. Vierzig Hefte, jedes zu 6 Bl. Ein Second Rec. erſchien im J. 1786. — Les illuſtr. Modernes f. 1788. (hat aus 110 Bildn. beſtehen ſollen.) — Von berühmten **Theologen**: Iac. Verheiden praeſt. aliq. Theologor. qui Romae Antichriſtum oppugnarunt effigies, Hag. Com. 1602. f. (Die Kupfer ſind von H. Hondius; und eine neue Ausg. beſorgte Fr. Rothſcholz 1726. f.) — Abbild. berühmter Gottesgelehrten, Leipz. 8. Neun Hefte. — Von berühmten **Buchdruckern**: Icon. Bibliopol. et Typographor. ab incun. Typogr. ad noſtra uſque tempora edid. Frd. Rothſcholtz, Nor. 1726 f. 3 Bde. — — Von berühmten **Franzoſen**: Portraits des hommes ill. franc. avec les abrégés de leur vie, p. Vulſon de Colombieres, 1669. 8. — Rec. de Portraits qui ſe ſont diſtinguées dans les Armes, les belles Lettres etc. p. S. I. Desrochers, Par. 4. — Portr. des grands hommes, femmes illuſtr. et ſujets mem. de France, von Blin, 4. 27 Hefte. — Eine Samml.

von franz. Schauſpielern und Schauſpielerinnen, von A. de St. Aubin, nach Sauvage. — — Von berühmten **Engländern**: The Kit-Kat Club, a collect. of Portraits of the princ. Engl. Characters in the laſt age, from orig. Paint. by J. Kneller, fol. — Vertue's Heads of the principal Engl. Poets, f. — The founders of the Colleges at Oxford, and Cambridge, by Faber, f. — Biogr. Mirror . . . compriſing a ſeries of anc. and modern brittiſh Portraits 1793. 4. Bis jetzt 6 Hefte. — Von berühmten **Deutſchen**: Samml. von Bildn. gelehrter Männer und Künſtler, herausg. von C. W. Bock und J. P. Möſer, Nürnb. 1790 u. f. bis jetzt ein Band. — — **Verzeichniſſe** von Bildniſſen: A Catal. of engraved brittiſh Portr. from Egbert the great to the preſent Time, by H. Bromley 1793. 4. — Verz. von Nürnbergiſchen Portr. aus allen Ständen, von G. W. Panzer, Nürnb. 1790. 4. — Ein Verz. von Künſtlerbildniſſen findet ſich bey dem Allg. Künſtlerlexicon, Zür. 1779. f. —

**Poſſierlich.** Dahin gehört noch ein Theil der 25ten Vorleſ. von Prieſtley, S. 223 d. U. S. übrigens die Art. **Lächerlich** und **Parodie**.

**Präludiren.** Etwas über das Präludiren überhaupt . . . von J. H. Knecht, in der Boßleriſchen Muſikal. Realzeitung v. J. 1788. S. 98. — Anweiſung, Präludia zu machen, von Vierling, Leipz. 1794. — Choralvorſpiele haben noch herausgegeben: J. C. Kühnau — J. W. Große — J. H. Knecht — J. C. Kellner — J. P. Knecht — N. P. Metſch — H. N. Gerber — J. C. Conrad — Giuſ. Giordani, u. v. a. m. —

**Quinte.** Delle Quinte ſucceſſive nel contrapunto . . Mil. 1780. 4. worüber ſich Erörterungen in den Lettere del S. Fr. M. Zanotti, Giamb. Martini u. a. m. Mil. 1782. 4. finden. — Uebrigens war es C. Hugen, welcher das Verbot der auf einander folgenden Quinten zuerſt aus der dadurch verurſachten Ungewißheit in der Modulation, in ſ. Cosmotheoros, erklärte. —

**Rede.** Von den Reden des **Iſokrates** S. 28 u. f. iſt die Rede im Areopagus noch von J. M. Afsprung, Zeit. 1784. 8. ins Deutſche — und von den Reden des **Demoſthenes**, S. 29 u. f. ſind die drey Olynthiſchen, die vier Philippiſchen, die Reden über den Frieden, über Haloneſus, über Cherſoneſus, der Brief von Philipp und die Rede darüber, unter dem Titel, Harangues politiques, von Gin 1791. 8. ins Franz. überſetzt worden, und zu den **Erläuterungsſchr.** gehören noch das 5te Buch im 5ten Bde. von Monboddo's Origin of language, welches of the oratory of Demoſth. cont. obſervat. on his matter and ſtyle, handelt. — Von des **Libanius** Reden (S. 33.) iſt der 2te Bd. Altenb. 1793. erſchienen. — Die Reden des **Cicero** ſind noch in das Franzöſiſche von Clement (mit den ſämmtl. rhetor. Schriften) 1783. 12. 8 Bde. und die Catilin. und die für den Marcel und Ligarius, von Buonell, Rouen 1787. 12. überſetzt. Von der deutſchen Ueberſ. der Reden des Cicero von J. B. Schmitt iſt der 2te und letzte Th. 1794. und die Reden für den Archias, den Marcellus, das Manil. Geſetz, und die 2te Philippiſche ſind von einem Ungen. Leipz. 1791. 8. erſchienen. — — Zu den **italieniſchen** S. 56 u. f. Reden kommen die Orat. academ. del C. Tomini Foreſti, Berg. 1786. 8. (3te Aufl.) — — Zu den **franzöſiſchen**, gerichtlichen Reden: Nouv. Rec. de Playdoyers franc. p. l'Abbé le Noir du Parc. 1786. 12. — **Henr. Frc. Dagueſſeau** († 1751. In ſ. Oeuvr. Par. 1756. 12. 8 Bde. 1761. 4. 5 Bde.) — **Engliſche Reden** S. 39 u. f. Debates and Proc. of both houſes of Parl. from 1743-1774. 1792. 8. 7 Bde. — Parlam. Regiſter from 1774-1780. 8. 16 Bde. — Parlament Regiſter from 1780-1784. 8. 14 Bde. — Parl. Regiſter from 1784-1790. 8. 13 Bde. — Parl. Regiſter from 1790-1792. 8. 6 Bde. — The beauties of the brittiſh Senate, taken from the debates of the Lords and Commons, from the beginning of the adminiſtration of S. Robert Walpole, to the end of the ſecond ſeſſion of the adminiſtration of W. Pitt, 1786. 8. 2 Bde. — Memorable Speeches of Th. Erſkine 1793. 8. — Collect. of Mr. Fox and Mr. Pitt's Speeches 1793. 8. — S. 39. b. Z. 12. ſt. 1733. l. 1743. Ebend. Z. 13. ſt. 1741. l. 1771. — Zu den deutſchen Reden: Reden und Betracht. über Gegenſtände der Natur, der Wiſſenſch. und der Sittenlehre von J. Ch. K. Krohne, [illegible] 1788. 8. — Der 1te Th. von C. D. Seybold Kl. Schriften, Lemgo 1791. 8. [illegible] hält zehn pädagogiſche Reden. —

**Redekunſt.** Zu des Ariſtoteles Ars Rhet. Lib. III. ſind I. S. Vateri Animadv. c. auctar. Frd. Wolfii, Lipſ. 1794. 8. erſchienen. — Des Cicero De Orat. Lib. III. ſind noch von G. Barro, Lond. 1723. 8. in das Engliſche überſetzt. — — Zu den deutſchen Werken über die Redekunſt kommt noch der dritte Theil von J. J. Eſchenburgs Entw. einer Theorie und Litteratur der ſch. Wiſſenſch. S. 267. der Ausg. v. 1789. 8. —

**Romanze.** Einer der erſtern Schriftſteller, welcher in Frankreich, in neuern Zeiten, das Wort Romanze wieder gebraucht hat, war St. Palaye, in ſ. Romance d'Aucaſſin et de Nicolette 1752. 12. Unter den Nahmen von Balladen aber ſchrieb lange vor Voiture, ſchon Chriſtine von Piſan (1411) Gedichte (S. Goujets Bibl. franç. Bd. IX. S. 156) ſo wie Al. Chartier (ebend. 171. 174) u. v. a. m. Und Warton, in der hiſt. of Engl. Poetry, Bd. 2. Emendat. fol. g. 2 führet franzöſiſche Gedichte von Gower (1350) an, welche den Titel Balades, or Sonets führen, wovon die Stanzen Refrains haben, und deren Innhalt Liebe iſt. — Der Eremit von Warkworth iſt (1117) aufs neue ins Deutſche, Breſl. 1790. 8. (ſchlecht) überſetzt. — — Zu den alten deutſchen Romanzen können wir noch manche gereimte Marienlegende, als die, in Tenzels Unterredungen Th. 9. S. 540. und mehrere, wovon im deutſchen Muſ. v. J. 1780. S. 340 u. f. Nachricht gegeben wird, rechnen. Auch gehört noch die ſo genannte Novella: War jemandzo der new mar begehrt, ſ. l. et a. 4. hieher. Auch finden ſich deren noch in P. W. Henslers Gedichten, Alton. 1782. 8. —

**Rondeau.** In deutſcher Sprache ſind mir keine, als im 3ten Th. von J. N. Götze Gedichten, Mannh. 1785. 8. bekannt.

**Satire.** Theoretiſch handeln davon noch: **J. A. Viperani** (Im 3ten Buch ſ. Poet. Antv. 1558. 8.) — **Chriſtn. Wieſe** (Sein kurzer Bericht von dem politiſchen Näſcher, Leipz. 1680. 8 ſoll, Morhof zu Folge, eine Anweiſung zur Verfertigung von Satiren ſeyn; aber das Buch ſelbſt habe ich nie zu Geſicht bekommen.) — **Dan. Morhof** (Im 16ten Kap S. 677. des 3ten Thls. ſ. Unterrichts.) — **Alb. Chriſtn. Rotbe** (Im 3ten Th. ſ. Vollſtändigen deutſchen Poeſie.) — **Gottfr. Ludewig** (In ſ. deutſchen Poeſie dieſer Zeit, Leipz. 1703. 8.) — **Chriſtn. Fdr. Hunold** (Im 1ten Th. ſ. allerneueſten Art zur reinen und galanten Poeſie, Hamb. 1707. 8.) — **Joh. Chriſtph. Gottſched** (Im 6ten Kap. des 2ten Th. ſ. Crit. Dichtkunſt, S. 566. der 3ten Aufl. Auch handelt das 70te St. im 2te Th. der vernünftigen Tadlerinnen von dem Unterſchiede zwiſchen der wahren Sat. und ehrenrührigem Pasquille.) — **Joſ. Trapp** (In der 17ten und 18ten ſ. Praelect. poetic.) — **Cl. Joannet** (Im 13ten Bd. ſ. Elemens de Poeſie franç.) — **J. Newberry** (Im 2ten Bd. S. 99. ſ. Art of Poetry on a new plan.) — **Ungen.** (Eſſay on Satire and Panegyric 1764. 4.) — **Alex. Stevens** (Eſſay on Sat. bey der Lecture on Heads, 1785. 8.) — **Domairon** (Im 2ten Bd. S. 91. ſ. Princ. des belles Lettres.) — **Lor. Weſtenrieder** (In ſ. Einleit. in die ſch. Wiſſenſchaften . . . München 1778. 8.) — **J. J. Eſchen-**

Eſchenburg (In ſ. Entw. einer Theorie und Litterat. der ſch. Wiſſenſch. S. 114. der Ausg. v. 1789.) — — Für und wider die Satire: On the uſe and abuſe of Satire 1781. 4. — Auch gehört hieher noch im Ganzen der Diſc. ſur la Satire de la Com. des Philoſophes, in den Oeuvr. des Coyer, Par. 1764. 12. 7 Bde. — Die Sat. des Horaz (S. 144) ſind noch in das Deutſche, von J. H. v. K. Frankf. 1782. 8. — und von den Sat. des Juvenal (S. 145 u. f.) iſt die 4te und 14te in das Engliſche, von Th. Morris in ſ. Miſcell. Lond. 1791. 8. — Des Seneca (S. 147) Apokolokynth. in das Deutſche, von F. G. Sonntag, in den Unterhalt. für Freunde der alten Litterat. Rig. 1790. 8. (urſprünglich im T. Merkur) überſetzt. — — Zu den neuern lateiniſchen Satirenſchreibern gehören noch: Pacificus Maximus (In ſ. Hecatelegio, Flor. 1489. 4. finden ſich invectivae quondam.) — Das Ged. des Giovb. Spagnolo (S. 149) De calamitat. tempor. iſt zuerſt Bon. 1489. 4. und nachher einzeln, Daventr. 1492. 4. 1495. 4. Ven. 1499. 4. gedruckt. Das Gedicht Alphonſus hat nur einige ſatir. Stellen, z. B. auf den weiblichen Pabſt Johannes, und die Ausſchweifungen der römiſchen Biſchöfe; eigentlich iſt es pro rege Hiſpaniae de victoria ad Granatam a Saracenis reportata geſchrieben. Aber, von ſeinen übrigen Gedichten gehören unſtreitig noch mehrere hieher, als das Carmen eleg. contra poetas impudice loquentes, Rom. 1487. 4. u. a. m. (Von ſ. Bucol. giebt Freytag, in dem Adparat. litter. Bd. 2. S. 947. Nachr.) — Eliſ. Calentius (Seine Opuſc. Rom. 1503. f. enthalten unter andern, eine Sat. contra Poetas; auch wird ihm noch eine Sat. quod non ſit locus amicitiae zugeſchrieben.) — In den Zeitpunct, worin Hutten (S. 149 u. f.) lebte und ſchrieb, fallen noch eine Menge anonymer Satiren, als die Litania Germanor. und die Lamentat. Germanicae nationis v. J. 1522. die im 7ten Bde. des Patriotiſchen Archives für Deutſchland, Mannh. 1787. 8. aufbewahret worden ſind. — B. Pirkheimers (S. 150) Eckii dedolati ad Caeſ. Maj. magiſtralis oratio, iſt auch in den Beytr. zu den Reformationsurkunden . . . von J. B. Riederer, Alt. 1762. 4. S. 112. abgedruckt. — Cittadella (Bey ſ. Mod. contemplandi, Ven. 1535. 8. findet ſich eine Sat.) — S. 150. b. Die erſte, ohne Jahrszahl erſchienene Ausg. der Epiſtol. obſcur. viror. iſt eigentlich v. J. 1516. die letzte, Frcf. 1757. 8. 3 Bde. aber ſehr incorrect. S. übrigens Meuſels Hiſtor. litter. Magaz. Th. 1. S. 38 u. f. wo, S. 39. alle die Schriftſteller genannt ſind, welche davon Nachricht geben. Uebrigens veranlaßten dieſe Epiſt. noch mancherley Nachahmungen, als die Colloquia obſcuror. Theolog. 1560. 8. (S. Schwindels Anal. litter. Nor. 1736. 8. Bl. 217.) — Florilegium ex diverſis opuſculis 1520. (S. Riederers Nachr. Bd. 4. S. 170.) — Epiſt. doctor. et eloquentior. catholicor. viror. ad varia membra et ſuppoſita, 1715. 8. u. a. m. — Des Jan. Aniſius (S. 151. b.) Var. Poem. enthalten Trotz des Titels, keine Satiren; dieſe ſind einzeln, Neap. 1532. 4. gedruckt. — Ebend. J. iſt ſ. Mariae l. Moriae. — Zu den Sat. des L. Capiluppi (S. 152. b.) gehören die Carmina ad Paſquillum appoſita, An. 1522. ſ. l. et a. 4. ſ. l. 1522. 8. — Dem Joh. Major (S. 155. a.) wird auch noch die Satire auf den Camerarius, Lucii Vigilii Jeſurbii Aegloga Hagnon, ſ. l. (1554.) 8. und bey der Ausg. ſ. Synod. Avium 1558. 4. zugeſchrieben. Auch ſ. Parentalia, ſo wie ſein Hortus Libanon, oder Libani, bey eben dieſer Ausgabe, ſind ſatiriſch. — Zu Val. Andreä ſatir. Schriften gehören noch: Turris Babel, ſ. judicior. de fratern. roſaceae crucis Chaos, Arg. 1619. 12. Apap proditus, in ſ. Opuſc. de reſtitut. reipubl. chriſt. ſ. l. 1613. 12. Xenorae matris cum Pitolca filia colloq. ebend. S. 119. Herculis chriſt. luctae XXIV. Argent. 1615.

1615. 12. Mythol. Chriſtiana ſ. virtut. et vitior. vitae hym. imaginum
Lib. III. Arg. 1619. 12. — Iſ. Wolmar oder Volkmar (Biblioth. Gall-
Suecica, ſ. ſyllabus oper. ſelector. quibus Gallor. Suecorumque belli pro-
ferendi pacis evertendae ſtudia publico exhibentur . . . Utopia ſ. a. 4. Iſt
wohl nicht, wie es in J. J. Koch Compend. der Litteraturgeſch. S. 161. heißt,
Verz. und Innhaltsanzeige der meiſten, durch den 30jähr. Krieg veranlaßten Sat.
ſondern beſteht nur aus erdichteten Titeln, und iſt gegen den Card. Mazarin gerichtet.
S. Buders Bibl. jur. ſelecti, S. 637. Ausg. v. 1743. und Oelrichs Beytr. zur
Geſch. und Litterat. S. 35.) — Ungen. (Vaticinia ſatyr. ſuper deplorato ec-
bis Chriſtiani ſtatu, Antv. 1684. 8.) — S. 159. a. Frank v. Frankenau Sat.
med. fallen gänzlich weg; weil ſie nichts weniger, als eigentliche Satiren ſind. —
Des L. Sectanus (ebend.) Sermones, erſchienen, in terza rime überſetzt,
Zurigo 1760. 4. und veranlaßten eine kleine italieniſche Schrift: I Piſſeri di
Montagna, che andarono per ſuonare e furono ſuonati, da Ceſſelio Ale-
maſſige, Leida e Londr. 4. — Die, von D. Parr (S. 160) den Werken des
Bellendini vorgeſetzte Vorrede veranlaßte eine poetiſche Beantwortung In olentem
Bellendini editorem 1787. 4. mit einer engliſchen Vorrede. — Ubaldo Ber-
golini (De celibatu, mit einer ital. Ueberſ. von Angel. Dalmiſtro, Ven. 1794.
8.) — — Zu den Satirenſchreibern in italieniſcher Sprache: Tarſia (Satira
ſopra l'arte de' Pedanti, Fior. 1565. 8.) — Die Sat. des Arioſt (S. 761)
ſind von C. W. Ahlwardt, Berl. 1794. 8. ins Deutſche überſetzt worden. — —
Zu den ſpaniſchen Satirikern gehören noch: Lope de Vega (Seine, unter
dem Nahmen des Licenciado, Thome de Burguillos gedruckten Rimas 1618.
enthalten mehrere, in Form von Sonetten abgefaßte ſatiriſche Gedichte, wo-
von mehrere in den 2ten Bd. S. 306 u. f. des Parn. Eſp. aufgenommen worden
ſind.) — Zu den Satiren des Man. de Villegas (S. 165) kann auch noch
die, im 9ten Bde. S. 3. des Parn. Eſp. abgedruckte Epiſtola contra los que
afectan el eſcribir obſcuro, gerechnet werden. — — Franzöſiſche Satiri-
ker: Angoulevent (Unter dieſem Nahmen ſind Sat. batardes, Par. 1615. 12.
erſchienen.) — Von den Satiren des Boileau iſt die auf den Menſchen, von
einem ungenannten Engländer 1787. 8. nachgeahmt worden. — In dem Zeit-
punkt, worin Euſt. le Noble (S. 178) ſeine politiſchen Satiren ſchrieb, erſchie-
nen mehrere, ähnliche Aufſätze, von Viſe (im Merc. galant) von dem P. St.
Marthe (Entretiens touchant l'entrepriſe du Prince d'Orange ſur l'Angle-
terre . . . 1689. 8.) von Arnoud (Le vrai Portrait de Guillaume Henry de
Naſſau 1689. 8.) u. a. m. — Ferner eine Menge ſatiriſcher Brochüren, welche
die, aus Frankreich vertriebenen Reformirten damahls in Holland drucken ließen.
— Satiren finden ſich noch bey den Pieces fugitives, Londr. 1771. 12. —
Epitres, Satyres, Contes du Poete Philoſophe, Londr. 1771. 8. — Con-
ſervations des gens du monde dans tous les tems de l'année, Par. 1786.
8. — Bracteole (Eloge philoſ. de l'impertinence, Par. 1788. 8.) —
Armand de Charlemagne (In dem 49ten Bde. der Neuen Bibl. der ſchönen
Wiſſenſch. S. 362. finden ſich, unter dieſem Nahmen, einige ſatiriſche Gedichte,
auf den gegenwärtigen Zuſtand der Sitten in Frankreich.) — — Satiren in
engliſcher Sprache: And. Borde (Das erſte Kap. in ſ. Introduction of
knowledge 1542. iſt eine Sat. auf die Unſtätigkeit und Veränderlichkeit des
engliſchen Characters.) — J. Bale (1540. The Maſs of the Gluttons, und
The Alcoran of the Prelates, gegen Pabſtthum.) — G. Withers (Abuſes
ſtript and whipt, or Satir. Eſſays 1614. 8. A Sat. dedicated to his Ma-
jeſty 1614. 8. Poems 1620. 8. Ob ſ. Speculum ſpeculativum, or a
con-

conſiderlng glaſs 1660. 8. auch noch zu den Sat. gehört, weiß ich nicht.) — Ungen. (A Sat. againſt Hypocrites 1655. 4.) — In dem. Muſes Farewell 1690. 12. finden ſich Satiren. — The loyal and impartial Satyriſt . . . 1694. 8. — Der Will. King (S. 187.) zugeſchriebene Toaſt fällt weg; er gehört einem andern, im J. 1763. geſtorbenen W. King. — Swifts Mährchen von der Tonne iſt zuletzt von Kp. Riesbeck, Zür. 1787. 8. ſo wie ſein [illegible], von ebend. Zür. 1788. 8. und Gulliver in Liliput noch von L. H. Krögen, Kopenh. 1786. 8. überſ. — Ceſar de Miſſy († 1775. Dick and Tim, und Bribery, a Sat. 1750. 8.) — Der, S. 190. Will. Kenrik zugeſchriebene Lexiphanes, iſt eigentlich von einem gewiſſen Campbell. — Zu Peter Pindars Satiren (S. 191 u. f.) gehören noch deſſen Pathetic Odes 1794. 4. — In Smith Poems 1790. 8. findet ſich, Faſhion, a Satire. — Ungen. Marat, a political Ecl. 1793. 4. — Deutſche Satiriker: Wenn S. 199. a. geſagt iſt, daß Joh. Geiler Predigten über das Nv. oder Narrenſchiff gehalten: ſo iſt dieſes nicht ſo zu verſtehen, als ob er es, wie Text, zum Grunde gelegt, ſondern daß er es nur bey ſ. Predigten vor Augen hatte. — Zu Murners Sat. S. 200 iſt, in F. J. Kochs Compendium der deutſchen Litteraturgeſch. S. 165. noch die „Andechtig geiſtliche Badenfart . . . Straßb. 1514. 4. (S. Panzers Annalen, S. 372. No. 798.) gerechnet worden, aber abſichtlich, als eine Satire auf die chriſtl. Religion, iſt ſie denn doch wohl nicht geſchrieben, wenn ſie es gleich vielleicht ſcheinen kann. — Von des Simplicius (S. 202) Schriften, iſt auch der Springinsfeld, Wien 1791. 8. moderniſirt erſchienen; der neuere Bearbeiter des Simpliciſſimus iſt C. J. Wagenſeil, und das Buch erſchien ſchon, Leipz. 1785. 8. — Simplicius gedenkt, in ſ. Satyr. Pilgram, einer zu Straßburg gedruckten ſatiriſchen Schrift, „der Mommerdecker," welche ich nicht näher nachzuweiſen weiß. — Zu C. Weiſens (S. 203.) Satir. Schriften gehören auch deſſen Ueberflüßige Gedanken. — Val. Pietſch († 1733. In ſ. Ged. Königsb. 1740. 8. finden ſich mehrere Strafgedichte oder Satiren.) — S. 205. b. Eben der Ungenannte, welcher Weislingern antwortete, ſchrieb noch, als Satire: Schutzſchrift für die päbſtlichen Controverſiſten . . . Conſt. 1753. 8. und des Katol. Layen Glückwunſch und Troſtſchr. an den Autor der Controversſchrift, Lucifer Witteberg. (Mich. Kuen) Freyſ. 1752. 8. — Die Satir. Abbildungen (S. 206) ſind von Kaſiun. — Zu J. A. Bandels (S. 206. b.) ſatir. Schriften gehört noch deſſen Stummer Advokat, welcher unter dem Titel, der Prokurator ohne Hände fortgeſetzt wurde, und wovon der Verf. ſelbſt den erſten Theil ins Ital. überſetzte. Uebrigens veranlaßte ſeine Schmähſchrift eine Menge Gegenſchriften und Antworten, als den Kleinen Bandel, von Klett 1753. 8. Den redenden Advokaten von Jungandres, Schwab. 1761. 1766. 8. Sieben Auftr. (gegen den ſtummen Advokaten.) — — Zu C. M. Wielands Satiriſchen Schriften (S. 208.) gehören vorzüglich deſſen Abderiten, urſprüngl. im Merkur erſchienen. — Zu Beda Mayr's (S. 208) der Spazierſtock in ſeinem Glanze, d. i. Dank und Ehrenrede auf die Spazierſtöcke, München 1769. 8. — Ungen. Beweis, daß D. Bahrdt Schuld an dem Erdbeben in Calabrien ſey, 8. — Leber. Spurer (Zwey Sat. über den Geſchmack, und an die Göttin der Gerechtigkeit . . . 1782. 8.) — Zu A. F. Cranz Satir. Schriften: Die Bockiade, Frft. am M. 1779. 8. Die neue Bockiade 1781. 8. Ellen und ſein Eſel, Berl. 1781. 8. Der gebährende Berg 1783. 8. Correſpondenz mit und über eine Berl. Laus, Berl. 1783. 8. u. a. m. — Dn. Albr. Cranz (Kraut und Rüben durcheinander, Bresl. 1784 u. f. 8. Vier Portionen.) — Ungen. Grönländiſche Prozeſſe, oder ſatir. Skizzen 1783. 8. — Timon, eine prächtige Sat. auf eine Menge von Schurken, Narren und Böſewichter 1787. 8. —

Kritik der ſchönen Vernunft, Fez und Marocco 1790. 8. (Auf die Kantiſche Philoſophie.) — — Von unſern Romanen (S. 212.) gehören noch ſehr viele hieher, als die Geſchichte einiger Eſel, Hamb. 1782. 8. 3 Bde. (ein nicht ſchlechtes Buch, welches ganz unbekannt geblieben iſt.) — Der empfindſame Maurus Pancrazius Pipianus Curt. . Erf. 1781-1783. 8. 4 Th. von **C. F. Timme**, und ebendeſſelben Luftbaumeiſter, eine Wochenſchrift, Erf. 1785. 8. 2 Bde. — Von dem Artikel ſelbſt handeln noch: Schreiben eines guten Freundes . . . worin er ihm einen Beytrag zu ſeiner edirenden Bibl. ſatirico morali mittheilet, 1746. 8. — und J. Riedel ſechſter Brief an das Publikum, S. 103 u. f. —

Von ſatiriſchen Schaumünzen, ſ. den Art. Schaumünzen. — Von ſatiriſchen **Mahlereyen**, oder Gemählden, ob es deren gleich mannichfaltig ebenfalls giebt, Nachrichten zu geben, verbietet der Raum. —

**Satyriſches Drama.** Davon handeln noch: **Udeno Niſiely** (Im 5ten Bd. ſ. Proginn. poet. S. 134 u. f.) — Uebrigens iſt der Cyclops des Eurip. in das Italieniſche, von Zanetti, Pad. 1749. 4. überſetzt; — und S. 213. b. Z. 4. ſtatt C. L. Kuinoel, iſt Joh. G. Chriſtn. Hoerner zu leſen. —

**Schaubühne.** Die, S. 240 angeführten Capi d'Opera ſind von **J. Vinc. Benini**; ſie beſtehen aus zwey Theilen, wovon nur der erſte Vorſchläge zu einem neuen Theatergebäude enthält. — Uebrigens gehört noch ein Theil der, bey dem Art. **Baukunſt**, S. 307. a. angezeigten architect. Werke des **Ferd. Galli Bibiena** hieher.

**Schaumünze.** Die Abhandl. des Jac. Spon (S. 245. a.) iſt zuerſt bereits von J. M. Heuſinger, bey ſ. Ausgabe von Julians Caeſ. Gotha 1736. 8. ins Lateiniſche überſetzt worden. — S. 247. a. Die Maniere de diſcerner etc. von (Guil.) Beauvais, iſt nicht bey einer Hiſt. des Emirs, ſondern bey ſ. Hiſt. abrégée des Emper. Rom. . . pour leſquels on a frappé des Medailles 1767. 12. 3 Bde. abgedruckt. Auch gehört von den Schriften dieſes Verf. noch ſeine Diſſertat. ſur la marque et contremarques des Med. des Empereurs, Rom. 8. hieher. — S. 247. Der daſelbſt dem Addiſon zugeſchriebene Critical eſſay iſt nicht von ihm, ſondern von Cuningham. — Von der **Verfertigung von Schaumünzen** handeln noch: **Benv. Cellini** (Im 7ten-10ten Kap. des erſten ſ. Due Trattati, S. 65 u. f. Fir. 1731. 4.) — **Marc. Martin** (Kunſtreicher Münzmeiſter und wohlerfahrner Münzwardein, Berl. 1752. 8.) — **Gottfr. Uhlig** (Verſ. einer Numismatik für Künſtler, oder Vorſchr. wie auf alle Fälle Münzen im römiſchen Geſchmack zu entwerfen, und hiſtor. Gegenſtände in anpaſſende Allegorien einzukleiden ſind . . . Lemb. 1792. 4.) — — Zur **Kenntniß der Schaumünzen**: **Joh. Chr. Olearius** (Spec. rei numar. ſcientifice tradendae . . Ien. 1698. 8. Verb. Gött. ſ. a. 8. Curioſe Münzwiſſenſchaft . . Jena 1701. 8.) — **Nic. Henrice** (Plan du Traité hiſtor. et chronol. des monnoyes Rom. et des differentes livres, ſur leſquels elles ont été ſucceſſivement taillées depuis leur première fabrication jusqu'à la priſe de Conſtantinople, Par. ſ. a. 4.) — **Gottl. Rink** (De veter. Numiſm. potentia et qualitate lucubr. Lipſ. 1701. 4.) — **Joh. Dav. Köhler** (Rem. hiſtor. ſur les Medailles et Mon. Berl. 1740. 4.) — **Joh. Fried. Joachim** (Unterr. von dem Münzweſen, worin ſo wohl der Zuſtand und Beſchaffenheit der Münzen bey den Juden, Griechen und Römern, als auch die Einrichtung des Münzweſens in den vornehmſten Europäiſchen Ländern vorgeſtellt wird, Halle 1754. 8.) — **Fr. Perez Bayer** (De Numis Hebr. Samaritanis, Valent. 1781. 4.) — **Dom. Seſtini** (Lett. e diſſertaz. numiſmat. ſopra alcune Medaglie della collez. Ainslicana, Liv. 1789. 4. 4 Th.) — **Joſ. Eckhel** (Doct. Numor. vet. Vindob. 1792. 4.

bis jetzt nur ein Band, welcher die Münzen von Spanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien und ſ. Inſeln enthält.) — — Zur Kenntniß der neuern Schaumünzen: Sal. Neugebauer (Symbol. heroica recentior. Numism. in averſis lateribus occur. Frcft. 1619. 8.) — Von den Jettons (S. 252. b.) oder Gedächtnißmünzen, Gedenkpfennigen, J. C. W. Moehſen, im 1ten Bde. S. 177. ſ. Beſchr. einer Berl. Medaillenſamml. — — Zu den Schaumünzen unter der Regierung Ludwig des funfzehnten (S. 250. a.) Medailles du regne du Roi Louis XV. depuis le commencement jusqu' à l'an 1727. P. fol. — S. 251. a. Der Titel des daſelbſt angef. Werkes von W. E. Tenzel iſt folgender: Saxon. Numismat. d. i. Hiſtorie des Hauſes Sachſen auf den Medaillen und Münzen . . . Jena 1708. f. Ferner Sax. Numism. ſ. Numophyl. Numismat. mnemonicor. et iconicor. ab Elector. Ducib. Sax. lineæ tam Erneſt. quam Albert. cudi juſſor. fig. aen. ornat. Dresd. 1705. 4. 6 Th. —

**Schauſpieler, Schauſpielkunſt.** Die S. 266. a. angezeigte Schrift von G. H. Ewald ſteht im 2ten St. des 2ten Bds. des Gothaiſchen Magazines, 1778. 8. — W. A. Iffland (Fragmente über Menſchendarſtellung auf den Deutſchen Bühnen, Gotha 1785. 8.) — Was kann eine gute ſtehende Bühne wirken? ein Aufſ. im 1ten St. der Rheiniſchen Thalia. — Ueber die Achtung, welche der Schauſpieler verdient, in den Verſuchen, Deſſau 1782. 8. — Warum ſtehen die Mitglieder der Schaubühne noch jetzt in einem ſo geringen Grade der Achtung, im 3ten St. von Knüppels und Menke Philoſ. und Litterar. Monatsſchr. 1787. 8. — J. G. Grüner (Ueber die Wahl des Schauſpielerſtandes, in der Litterat. und Völkerkunde v. J. 1788. Mon. October.) — Millin de Grandmaiſon (Sur la liberté du Theatre 1790. 8. Ueber die Theaterpolicey.) — Jo. Walder (Dramatiſche, dramaturgiſche und andre Aufſätze und Skizzen, Freyb. 1789. 8. gehn größtentheils die Schauſpielkunſt an.) — — Zur Geſchichte der engliſchen Schauſpieler: Nachr. von Garriks Tode, aus dem Franz. des Linguet von A. Wittenberg, Hamb. 1779. 8. — Die Apologie der M. Bellamy hat A. Wittenberg, Hamb. 1786. 8. ins Deutſche überſ. — Memoirs of Anna Bellamy 1785. 12. — Eſſay on the preeminence of comic Genius, with obſervat. on the ſeveral characters Mſtreſſ. Jordan has appeared in 1786. 8. — Life and Mem. of Miſs Anna Catley 1790. 8. — — Der deutſchen Schauſpieler: Ernſt L. M. Rathlef (Die letztern Tage der jüngern Dem. Ackermann, Hamb. 1776. 8. wozu auch noch ein Beytrag, ebend. 1776. 8. erſchien.) — Wotron (Charlotte (Ackermann) aus authentiſchen Quellen, Jen. 1778. 8.) — Ant. Peiba (Gallerie der deutſchen Schauſp. und Schauſpielerinnen, Berl. 1783. 8. wozu J. F. Schink Zuſ. und Berichtigungen, Wien 1783 8. herausgab.) — M. Müller (Beytr. zur Lebensgeſch. des Schauſpieler Abt, Frft. 1784. 8.) — Chr. G. Neefe (Karoline Großmann, Gött. 1784. 8.) — J. F. Schink (Katharine Jacquet, Wien 1786. 8) — Reinecke (Biograph. einiger deutſchen Schauſpielerinnen, 1787. 8.) — — Auch gehört im Ganzen J. F. Schinks Theater von Abdera, Berl. 1787–1789. 8. 2 Bde. hierher. — —

**Scherz, Scherzhaft.** Zu den, von dem Scherz überhaupt handelnden Schriftſtellern, gehören noch Cicero (Im Orator. c. 26. und im 2ten Buch de Oratore c. 54 u. f.) — F. Quinctilianus (Im 3ten Kap. des 6ten Buches ſ. Inſtitut. Orator.) — — De la Soriniere (Reflex. ſur l'abus et le mauvais uſage, que l'on fait du ſtile marotique, im Merc. de France, vom J. 1748. Mon. Junius.) — Cl. Jeanninet (Im 2ten Bde. ſ. Elem. de Poeſie franç. Bd. 2. S. 79 und zwar de la poeſie badine et enjouée, und de la Poeſie burleſque; die letztere theilt er in dreyerley Arten, in diejenige, qui l'eſt par l'idée ſeule qui fait le ſujet des vers', diejenige qui l'eſt par les idées diſparates, ou par l'oppoſition des idées et de l'expreſſion und diejenige, dont le burleſque eſt fondé ſur le peu de rapport entre les ſentimens et leur objet, et les perſonnes et leur langage.) — — Scherzhafte lateiniſche Gedichte unter den Neuern: Pet. Galliſard (Encom. Pulicis, Lugd. B. 1550. 8. und im 1ten Bde. von Casp. Dornavs Amphitheatr.) — Joſ. Addiſon (Πυγμαιο γερανομαχια und Machinae geſticulantes, in ſ. W. Bd. 1. S. 182 und 143. Ausg. von 1765. 8.) — Scherzhafte italieniſche Gedichte, in der Manier des Burchiello: Von Ant. Bucci (S. 274. b.) findet ſich ein Gedicht überſezt in Schmidts Ital. Anthologie, Th. 1. S. 82. — Von den Gedichten des Burchiello (ebend.) iſt eine Samml. mit dem Titel, Sonetti del Burchiello, Bellincioni ed altri Poeti Fior. alla Burchielleſca, Lond. 1757. 8. vorhanden. — Von den Ged. des Lor. de' Medici (S. 275. a.) ſind Sammlungen unter dem Titel, Poeſie volgare, Ven. 1554. 8. Berg. 1763. 8. gemacht. — Pietro Aretino (Der verſtorbene Flögel hat, in ſ. Geſchichte des Burlesken S. 90 auch ſ. Sonetti luſſurioſe unter die Berneskiſchen Gedichte geſezt, und ich will alſo genauere Nachrichten von ihnen hier geben; ſie wurden zuerſt unter die bekannten, verloren gegangenen Blätter des M. Antonio, 16 an der Zahl, geſezt, und erſchienen mit ihnen im J. 1524. Eine beſondre Ausgabe derſelben, aber mit vier vermehrt, ſcheint Aretin ſelbſt, ums J. 1554. veranſtaltet zu haben; eine andre, aus eben ſo vielen beſtehend, iſt Ven. 1556. 16. eine andre, Par. 1763. 12. erſchienen; in der leztern finden ſich aber 26 dergleichen, und unter dieſen fehlen von den ächten Aretiniſchen N. 15. 18. 19. 20. 21. Auch die lat. Ueberſ. des la Monnoye von 16 dieſer Son. iſt gedruckt ſ. l. et a. Uebrigens waren die Platten zu den Blättern des M. Antonio, wohl ſchon lange vorher, ehe Joſtain ſolche zu kaufen glaubte, vernichtet.) — Die Rime des Giovb. Fagivoli (S. 277. a.) ſind Fir. 1729-1734. 4. 6 Bde. Amſt. (Ven.) 1739. 12. 6 Bde. zuſammen gedruckt. — Die Rime piacev. des Gasp. Gozzi (ebend.) ſind Lucca 1751. 8. Ven. 1758. 8. 2 Bde. zuſammen gedruckt. — — Zu den Macaroniſchen italieniſchen Dichtern: Giov. G. Arione (nicht Aglione, wie Flögel, a. a. O. S. 117. verleitet von Mazzuchelli, oder Adelung, der aber ſeinen Irrthum Art. Arione, berichtigt hat, ſagt, lebte ums J. 1560. Macharonea contra Macharoneam Baſſani ad ſpectabilem d. Baltaſarem Lupum Aſten. Studentem Papiae 8. 7 Bl. und in ſ. Oper. molto piacevole, Ven. 1560. 1624. 8. Einzeln Aſti 1601. Tor. 1628. 8. Der Seltenheit wegen, mag der Anfang hier ſtehen:

O Tu qui quondam de Oriente veniſſes
Offerre munera, vocaris nomine Magi
Et de cognomine ſpaventas pecora campi etc.

— Der S. 292. angeführte deutſche Ameiſen und Mückenkrieg in 3 Büchern iſt zuerſt ſchon 1600. 12. unter dem Titel Mückenkrieg, erſchienen, und iſt aus der Moſchea des Folengi (S. 279. a.) gezogen. — Das Macaroniſche Gedicht des Bern. Stephonius (ebend. b.) führt den Titel Macharonis Forza. — Ungen. (Macaronica de Syndicatu et condemnatione doct. Samſonis Lethi.) — Ungen. (Dial. facetus et ſingularis, non minus eruditionis quam Macaronices amplectens, ex obſcuror. viror. ſalibus cribratus, ſ. l. et a. 8.) — Andr. Bajanus (1624. Cornevale, fab. Macarones . . . Bracciani apud Andr. Phacum 1620. 8.) — Giovb. Graſeri († 1786. S. Clem. Vanetti Commentariol. de I. B. Graſer. Mod. 1790. 8.) — — Epiſche ſcherzhafte Poeſien in Italieniſcher Sprache: Ungen. La Corneide, Poema eroic. comic. Cornip. 1773. 8. mit K. — Ant. di Gennaro, Herz. v. Belforte

(Del Cinto di Venere, Nap. 8.) — Der Verf. des, S. 281. a. angef. Bertoldo iſt Girol. Baruffaldi, und das Gedicht erſchien zuerſt, Bol. 1726. 4. — Das Giuoco delle Carte des Bettinelli erſchien zuerſt, Crem. 1774. 8. — — Franzöſiſche Dichter in der Macaroniſchen Manier: **Jean Germain** (Hiſtor. braviſſima Caroli V. Imp. a Provincialibus Payſanis triumphanter fugati, desbifati . . . 1536. 8.) — **J. Ed. du Monin** († 1586. In ſ. Oeuvr. Par. 1582. 12. ſoll ſich ein Carmen arenaicum de quorundam nugigerolorum piaffa inſupportabili finden.) — **Ungen.** (Harenga macaronica habita in Monaſterio Cluniacenſi . . . ad Cardin. de Lotharingia . . . pro repetenda corona aurea quam abſtulit a Iacobitis urbis Metenſis, Rhem. 1566. 8.) — **Et. Tabourot** († 1590. Cacaſangue Reyſtro-Suyſſo Lanſquenetorum . . . Par. 1588. 8.) — **Jan. Cec. Frey** († 1631. Flögel, in ſ. Geſch. des Burlesken, S. 227. ſetzt ihn, unter die deutſchen Makaroniker; aber dadurch, daß er ein Deutſcher war, wird ſein Gedicht, Recitus veritabilis ſuper terribili Eſmeuta Payſannorum de Ruellio, ſ. l. et a. 8. noch nicht deutſch makaroniſch.) — — Die Zahl der ſo genannten Burlesken, franzöſiſchen Dichter und Schriftſteller (S. 283) würde ſich, ohnſtreitig noch ſehr vermehren laſſen; K. F. Flögel, in ſ. Geſchichte des Burlesken, hat S. 157 u. f. deren eine große Anzahl angeführet, unter welchen aber wohl einige mit Unrecht, als eigentlich Burleske angeſehen werden. — — S. 285. a. die daſelbſt angeführte engliſche Ueberſ. des Lutrin, iſt von Ozell. — Gedichte von der heroiſch komiſchen Art haben noch geſchrieben: **Ungen.** (La Cavaillonade, ou le ſiege de Cavillon par les Avignois . . . Cavaillon 1791. 8.) — — Zu den Burlesken oder in der Hudibraſtiſchen Manier ſchreibenden Dichtern der Engländer gehören noch: Ein **Ungen.** The female Proſelyte a Sadback Slider . . . Lond. 1735. fol. — **Rowland Rugely** (Seine Miſcell. Poems 1764. 8. ſind faſt alle in dieſem Style abgefaßt) — **Ungen.** Poems, conſiſting of Tales, Fables, Epigr. 1770. 12. ebenfalls in dergleichen Verſen. — Wenn übrigens S. 287. a. Hawkins Brown wegen ſ. Pipe of Tobacco (in Dodsleys Samml. Bd. 2. S. 280) unter den Burlesken Dichtern ſteht; ſo iſt deswegen das Gedicht nicht in Hudibraſt. Manier. — — Zu den ſcherzhaften frühern engliſchen Dichtern gehören noch: **Joh. Heywood** (The Spider and the Fly 1556. 4. mit K. wovon Warton, in der hiſt. of Engl. Poet. Bd. 3. S. 92 u. f. einige Nachricht giebt.) — **Fowldes** (Battel between Frogs and Miſe 1603. 4. Ob dieſes nur Ueberſetzung des bekannten Homeriſchen Gedichtes iſt, weiß ich nicht zu beſtimmen.) — **Ungen.** (Typhon, or the Giants-war, a mock-poem 1665. 8. — **John Durant Breval** († 1739. The art of dreſs 1717. 8. Ein anderes ſ. ſcherzh. Gedichte, das ich aber nicht kenne, ſoll den Titel, der Reifrock, führen. Uebrigens prangt der Nahme des Verf. auch in der Dunciade, C. II. V. 126 und 238.) — **Newbural** (The Pockiad. 8.) — **Ungen.** Modern Gallantery, or the new art of love 1768. 4. — **Rich. Tickel** (The wreath of faſhion, or the art of ſentimental poetry 1778. 4. The project 1778. 4. The anticipation 1778. 8. gehören, indeſſen, in gewiſſer Art, auch zu den Satiren.) — **G. Colman** (The Rolliad, im 2ten Bde. ſ. Proſe and Verſe 1778. 8. 3 Bde.) — **Ungen.** Belloniad, an her. poem. inſcr. to a young officer 1785. 4. — Dem, S. 290. b. angezeigten New Foundling-hoſpital etc. iſt ein Foundling-Hoſpital 1743. 8. voran gegangen. — — Zu den deutſchen ſcherzhaften Dichtern überhaupt: Daß in unſern frühern Dichtern ſich mehrere hieher zu rechnende Gedichte finden, iſt ſehr gewiß; die mehrſten Hochzeitgedichte ſind von dieſer Art; aber wer mag ſolche kennen oder leſen? Indeſſen will ich wenigſtens **Paul Flemmings**

mings liefländiſche Schneegräfinn (im 3ten Buch ſ. Poetiſchen Wälder) nennen. So gar Leichengedichte dieſer Art, als in Ch. Betulius Niederſächſiſchen Lorbeerhayn, das Epiced. auf einen Hofleuhend. — S. 292. Der Verf. des Grenadiers hieß eigentlich Meier, und das Gedicht erſchien im 3ten St. des 3ten Bds. S. 457 der Erweiterung des Erkenntniſſes und Vergnügens. — Ungen. Scherze, Dreſd. 1762. 8. 2 Th. (Sie enthalten kom. Heldengedichte u. d. m.) — **J. F. Ratſchky** (Melchior Striegel . . Wien 1793. 8. Auf die Freyheitsſchwärmer.) — — In den proſaiſchen Scherzen in engliſcher Sprache: **Tragueland** (Jeſts, or deys Joy's Bogg Witticiſm. ſ. a. 12.) — Apophtegmes, that is to ſaie, prompte, wittie Saiynges verie pleaſaunt 1564. 12. — Wits recreations, with ingenious conceits for the Wittie, and merry Medecines for the Melancholie 1648. 12. — In deutſcher Sprache: **Gerv. Gottſchalk** (Proſaiſche Schwänke aus den Zeiten der Minneſänger, Leipz. 1794. 8. 2 Bde.) — **Ungen.** Schwänke und Launen, Braunſchw. 1794. 8. — — Von den S. 297 erwähnten Ana iſt eine Auswahl, mit dem Titel, Ana, ou Coll. des bon mots . . par Furetiere, Pogge, Menage, Marville, Charpentier etc. 1791. 8. 12 Bde. erſchienen. —

**Schmelzmahlerey.** Zu den guten Mahlern von dieſer Art gehört noch, C. G. Moraich. — Von dem S. 304. b. erwähnten Nielliren handelt noch: **Benv. Cellini** (Im 2ten Kap. des erſten ſ. Due Trattati, S. 22.) —

**Schön.** Der S. 312. a. genannte Heinr Beaumont, iſt eigentlich **Joſ. Spence.** — Das S. 319 angeführte Werk des Pouilly gab Vernet zuerſt, Genf 1746. und verm. der Abt du Saulx, Par. 1774. 8. heraus. — Uebrigens handeln davon noch: **St. Arteaga** (Ricerche filoſofiche ſulla Bellezza ideale, conſiderata come oggetto di tutte l'arte imitative, Mad. 1789. 8.) — **Per. Camper** (Ueber die Schönheit der Formen. Deutſch, in ſ. Vorleſungen, Berl. 1793. 4. S. 53. und im 48ten Bde. der N. Bibl. der ſch. Wiſſenſch. S. 179. Auch gehört hieher noch das 1te Kap. des 3ten Thls. ſ. Abhandl. über den natürlichen Unterſchied der Geſichtszüge . . . S. 48. d. d. Ueberſ.) — **L. T. Roſegarten** (Ueber die weſentliche Schönheit, in ſ. Rhapſodien, Leipz. 1790. 8. S. 5.) —

**Schraffirung.** Nicht im 9ten ſondern im 13ten Buche handelt Laireſſe hievon. —

**Schreibart.** Von K. P. Moritz Vorleſungen über den Styl iſt, der 2te Th. Berl. 1794. 8. — und von **J. W. A. Koſmann** Verſ. einer vollſtändigen Theorie des deutſchen Styles, Berl. 1794. 8. erſchienen. —

**Sinngedicht.** Zu den Verf. derſelben gehören noch: **Hier. Balbus** (Epigr. L. I. et 2. 4. Vien. 1494. 4. Berüchtigt wegen ihrer Ungeſittetheit.) —

**Tanzkunſt.** Davon handelt noch: **Joſſon** (Traité abregé de la Danſe, 1763. 12.) —

**Täuſchung.** Darüber findet ſich noch ein Aufſ. im 1ten St. des 4ten Bds [illegible] Eberhards Philoſ. Magazin. —

**Terenz.** Die Andria iſt noch in das Ital. von Nic. Machiavel überſetzt, aber erſt in der Pariſer Ausgabe ſ. W. gedruckt. —

**Tonart.** S. 544. b. Z. 29. ſt. 1704. l. 1751. Auch veranlaßte dieſe vermeintliche Erfindung des Blainville mehrere Kritiken die ſich im Mercure des J. 1751. und 1752. finden. —

**Vers.** Von den italieniſchen Versarten handeln noch: **Lud. Zuccolo** (Diſc. delle ragioni del numero del verſo italiano, Ven. 1623. 4.) — **Piet. della**

Valle (Di tre nuove maniere di verſo ſdrucciolo, Diſc. Rom. 1634. 4.) — Loretto Mattei (Teor. del verſo volgare . . . Ven. 1695. 12.) — — Von den ſpaniſchen: Mart. Sarmiento (In ſ. Mem. para la hiſt. de la poeſia Eſp. S. 166 u. f.) —

**Verzierung.** Entwürfe zu dergleichen haben noch geliefert: Over (Ornamental Architect. for Gardens, 8. 54 Bl.) — Pergoleſi (Deſigns for ornamental Architect. f. 7 Hefte.) —

**Zeichnung.** Zu den Zeichenbüchern gehören noch: The ſchool of arts, or the moſt complete Drawing-Book 1765. f. — Ein Zeichenbuch, von Volpato und Morghen, R. 1786. f. 36 Bl. —

**Zeichnung, Handzeichnung.** Von dem Werthe, und den Vorzügen derſelben vor den Mahlereyen handelt, unter mehrern, Richardſon (In ſ. Eſſai ſur la Theorie de la Peint. S. 111 u. f. und in der Schrift ſur l'art de critique etc. S. 16. Ausg. v. 1728.) —

Johann George Sulzer's

ehedem Profeſſors zu Berlin und Mitgliedes der Königlichen
Akademie der Wiſſenſchaften

# Lebensbeſchreibung,

von ihm ſelbſt aufgeſetzt.

Aus
der Handſchrift abgedruckt,
mit Anmerkungen
von
Johann Bernhard Merian
und
Friedrich Nicolai.

Berlin und Stettin,
1809.

[illegible]

[illegible]

# Vorbericht.

Die Handſchrift der nachſtehenden eigenen Lebensbeſchreibung eines Mannes, welcher als Gelehrter und als Menſch gleich ſchätzenswürdig war, erhielt ich ſchon im Jahre 1779 von dem ſel. Prediger [illegible] in Charlottenburg, welcher ſie bald nach Sulzer's Tode, von dem ſel. Grafen [illegible], dem vertrauten Freunde Sulzer's erhalten hatte, um die Erlaubniß ſie abſchreiben zu laſſen.

Formey hat ſein ſchönes Eloge de Mr. Sulzer, *) wie man offenbar ſehen kann, die Handſchrift dieſer eigenen Lebens und Verrichtungen, vor Augen gehabt, aber nur ſehr geringen Gebrauch davon gemacht. Zwar hat ſie

---

*) In den Mémoires de l'Académie des Sciences de Berlin. Année 1779.

bei ſeinem umſtändlichen Leben Sulzer's,*) nicht genannt und alſo gar nicht gebrauchen können. Gleichwohl wird ein aufmerkſamer Nachleſer auf dieſe ſo offenherzig und ungemein [illegible] geſchriebenen Lebensgeſchichten, Sulzer's jugendliche Erziehung und ſeine allmählige geiſtige Bildung ganz anders und deutlicher, vermuthlich auch hie und wieder lehrreicher erſehen können, als aus Hirzel's ſonſt auch ſo [illegible] Werke. Ich hoffe alſo einigen Dank zu verdienen, daß ich dieſe ſo lange verborgen gelegene Handſchrift öffentlich bekannt mache. Das Original derſelben hat ſchon lang nach Sulzer's Tode vermiſſet werden, wie mir auch Herr Merian, ein vertrauter Freund Sulzer's, erzählte, der, als ich ihm dieſe Lebensbeſchreibung vor einigen Jahren mittheilte, ſich wunderte und freute, daß eine Abſchrift in meinen Händen geblieben war. Eine andere Abſchrift beſitzt Sulzer's Schwiegerſohn, der berühmte Hr. Graff zu Dresden, deſſen Erlaubniß zur Herausgabe ich, wie billig, ſuchte und erhielt.

---

*) Hirzel an Gleim über Sulzer den Weltweiſen, 2 Bände. Zürich 1779. 8.

Ich habe die Handſchrift treu abdrucken laſſen, und außer einigen unbedeutenden Nachläſſigkeiten in der Schreibart, wovon vielleicht einige auch nur bloß Fehler des Abſchreibers ſeyn mögen, nichts geändert, damit auf keine Weiſe etwas von dem Eigenthümlichen dieſer Selbſtbekenntniſſe möchte verwiſcht werden. Herr Merian fügte auf meine Bitte, beym Durchleſen etliche Anmerkungen hinzu, welche allenthalben am gehörigen Orte unter dem Text geſetzt ſind. Ich ſelbſt habe für nöthig gehalten, jetzt einige Anmerkungen zum beſſern Verſtändniſſe einiger nicht allgemein bekannten Umſtände hinzuzufügen. Herrn Merian's Anmerkungen ſind mit Zahlen, und die meinigen mit ** bezeichnet; außerdem iſt jeder Anmerkung der Anfangsbuchſtab des Namens des Verfaſſers beygefügt.

Sulzer iſt ein Mann welcher auf mannigfaltige Weiſe wohlthätig auf die deutſche Litteratur überhaupt wirkte, beſonders aber auch auf die Aufnahme und Verbreitung derſelben in Berlin und in den Preußiſchen Staaten, wo, zu der Zeit als er nach Berlin kam, der größte Theil der gebildeten Leute faſt von nichts anderm als von Franzöſiſcher Literatur hören wollte. Auch legte er den erſten Grund zur Verbeſſerung der Schulen zu Berlin, wozu nachher **Büſching**, **Gedicke** und **Meierotto** ſo rühmliche Schritte thaten. Das Leben eines ſolchen Mannes iſt ſchon an ſich merkwürdig, aber noch merkwürdiger wird es freylich demjenigen, welcher in Gedanken ſich ganz in die damalige Zeit verſetzen kann. Berlin, den 21ſten Wintermonats 1808.

Fr. Nicolai.

## Kurze Nachricht von meiner Herkunft und von den wichtigſten Umſtänden meines Lebens.

Mein Geburtsort iſt die kleine, aber in ziemlichem Wohlſtand blühende Stadt Winterthur in dem Canton Zürich. Daſelbſt haben ſich zu Folge alter Nachrichten die Stammältern *) aller jetzt in beträchtlicher Anzahl dort befindlichen Sulzer'ſchen Familien, vor mehr als 400 Jahren niedergelaſſen.

Allem Anſehn nach ſind ſie aus Schwaben, wo ſie von den dortigen Salzwerken ihren Namen angenommen, oder bekommen haben, nach Winterthur gekommen. Meines Wiſ-

---

*) Leu führt im ſchweizeriſchem Lexikon aus Tſchudi's Chronik einen Hartmann Sulzer an, der 1388 in der Schlacht bey Näfels erſchlagen worden. Von dem Geſchlechte in Winterthur führt er keine früher an, als vom Ende des 15ten Jahrhunderts, aber eben ſo früh, führt er Sulzer an aus dem Kanton Bern, namentlich aus Interlachen und Hasli; auch in Uri war ein Geſchlecht, welches im 17ten Jahrhunderte ausſtarb.

ſens ſind in der Schweiz ſonſt keine Sulzer, als die, welche in meiner Vaterſtadt verbürgert ſind. Hingegen ſind ſie in Schwaben, beſonders in Augsburg in ziemlicher Anzahl.

Ich bin den 5ten oder den 16ten October im Jahre 1720 geboren. In einem Aufſatze meines ſeligen Vaters iſt der 5te, im Kirchenbuche aber der 16te October angegeben. Meine Aeltern waren Heinrich Sulzer, der 1734 als Rathsherr und Seckelmeiſter (Treſorier) der Stadt im 72ſten Jahre ſeines Alters geſtorben iſt, und Frau Eliſabeth Künzli, welche in dem 61ſten Jahre ihres Alters ihr Leben an demſelben Tage, da mein Vater geſtorben, geendigt hat. Sie ſtarben beide an einem anſteckenden Fleckfieber, welches damals viele Menſchen weggeraſt hat.

Mein Vater war, nach einer damaligen Gewohnheit in ſeiner erſten Jugend von ſeinen Aeltern nach Nismes in Languedoc zur Erziehung geſchickt worden; dagegen ein Sohn aus dem Hauſe in Nismes, wo mein Vater aufgenommen worden, in meines Großvaters Hauſe erzogen wurde. Dieſe Art Söhne auf einige Jahre gegen einander zu vertauſchen, war damal gewöhnlich, und brachte den Vortheil, daß junge Leute ohne merkliche Unkoſten in der Fremde erzogen wurden, und die Sprache eines andern Landes lernten. 1)

---

1) Dieſe Tauſche ſind noch bis auf den heutigen Tag ſehr gewöhnlich, jedoch meiſtens auf die deutſche und franzöſiſche Schweiz eingeſchränkt. Ich habe mich ſelbſt zu Lauſanne in dieſem Falle befunden, allwo ich bei der Frau von Severy wohnte, deren Sohn damal auf der Univerſität zu Baſel ſtudirte und in meinem väterlichen Hauſe meine Stelle einnahm. In Lauſanne habe ich ungefähr in meinem 17ten Jahre das Franzöſiſche erlernt, wovon ich vorher kein Wort verſtanden hatte, und zugleich das Engländiſche, wozu mir die Menge

Ich habe oft von meinem ſeligen Vater gehört, daß er Willens geweſen, ſich in Frankreich nieder zu laſſen und der Handlung zu widmen, wenn nicht die damal eben angehende Verfolgung der Proteſtanten, ihn auf andre Geſinnungen gebracht hätte. Er verließ alſo Frankreich nach der Aufhebung des Edikts von Nantes. Sehr oft erzählte er in ſeinem Alter ſeinen Kindern, was er von den Drangſalen der Proteſtanten, bey dieſer großen Verfolgung, ſelbſt geſehen hatte.

Ich würde höchſt undankbar gegen meine Aeltern ſeyn, wenn ich nicht zu ihrem Lob anzeigte, wie viel ich ihnen in Abſicht auf die erſte Bildung meines Gemüthscharakters zu danken habe.

Mein Vater war ein Mann von bewährter Rechtſchaffenheit, deſſen vornehmſte Bemühung darin beſtand, daß er in den verſchiedenen Aemtern, die ihm nach und nach anvertraut wurden, das Wohlſeyn der Stadt und der Bürger, ſo viel möglich war, beförderte. Ich erinnere mich noch ſehr lebhaft, wie er mit patriotiſchem Eifer in ſeiner Familie gegen aufkommende Mißbräuche in der Verwaltung der öffentlichen Geſchäfte ſprach. Er war ein großer Feind derer, die dabey mehr auf ihren Nutzen, als auf das gemeine Beſte ſahen. Er widerſetzte ſich aus allen Kräften der allmälig einreißenden Ueppigkeit, und hielt ſehr ſtreng auf alte Einfalt der Sitten und Sparſamkeit in der Lebensart. Er war ein großer Feind der Scheinheiligkeit und der religiöſen Schwärmerei, und ahndete wo er konnte den falſchen Religionseifer unſrer damaligen Geiſtlichen. Ich erinnere mich noch jetzt mit lebhaftem Vergnügen, vieler ſehr nachdrücklichen Reden die er über erwähnte Punkte, wenn ſeine Familie um ihn verſam-

---

der damal ſich dort aufhaltenden Engländer Gelegenheit verſchaffte. Ich rechne die Tage, die ich daſelbſt zugebracht, unter die angenehmſten meines ganzen Lebens. M.

melt war, beſonders gegen ſeine Schwiegerſöhne hielt. Der ſtarke Eindruck, den ſie ſchon damal, ob ich gleich ein Kind war, auf mich machten, legte ohne Zweifel den Grund zu meiner Sinnesart. Und hieraus habe ich geſchloſſen, daß das Beyſpiel der Aeltern, bey der Erziehung den ſtärkſten Einfluß hat.

Meine Mutter war eine Frau, die mit ungemeiner Sanftmuth und Einfalt der Sitten eine lebhafte Empfindung der wahren Ehre verband. So oft ich auch als ein kleines Kind Abſchied von ihr nahm, um in die Schule, oder zu meinen Kameraden zu jugendlichen Spielen zu gehen, erinnerte mich die rechtſchaffene Frau auf's zärtlichſte, mich wohl in Acht zu nehmen, nichts zu reden oder zu thun, deſſen ich mich hernach würde zu ſchämen haben. Sie empfahl ihren Kindern bey jeder Gelegenheit die vortreffliche Maxime, nur die nähere Bekanntſchaft ſolcher jungen Leute zu ſuchen, die etwas älter, dabey geſitteter und verſtändiger wären als ſie ſelbſt, um durch ihren Umgang beſſer zu werden. Sie vermahnte uns oft, daß wir trachten ſollten, Andern in der Anſtändigkeit der Aufführung, nicht in Aufwand und einer koſtbaren Lebensart gleich zu werden. Fürnehmlich aber ermahnte ſie uns zur Einfalt der Sitten und warnete vor Stolz. Ich erinnere mich, daß ſie uns oft, wenn, wie bey uns die Gewohnheit iſt, herumziehende Bettler auf Wagen weggeſchaft wurden, ſagte: daß ſich unter dieſen Elenden auch ſtolze und hochmüthige Leute befänden, und daß der Stolz eher den Menſchen erniedrige, als erhebe.

Soviel von dem Charakter meiner Aeltern, woraus abzunehmen, daß ich zwar leicht von vornehmern und reichern, aber ſchwerlich von beſſern Aeltern hätte geboren ſeyn können.

Mein Vater hatte in zwey Ehen 25 Kinder gezeugt, von denen allen ich das jüngſte war. Obgleich alſo mein Vater nach ſeinem Stande und dem Orte wo er lebte, ein Mann von einigem Vermögen war, ſo fiel dennoch bey ſeinem Tode, da noch eilf Haupterben übrig waren, nur ein geringer Theil auf mich, der aber zu meiner Erziehung hinreichend war.

Meine Aeltern hatten mich dem geiſtlichen Stande gewidmet, und mir dieſes ſo oft geſagt, daß mir in meiner erſten Jugend nie eingefallen iſt, etwas anders als ein Geiſtlicher zu werden, ob mir gleich ſchon damals das ſcheinheilige Weſen unſrer meiſten Geiſtlichen und ihr langweiliges Predigen, gegen welches ich auch meinen Vater ſo oft hatte eifern gehört, merklich mißfiel. Dabey empfand ich nur ſehr ſchwachen Trieb zu den Schulſtudien die ich treiben mußte und die mit mir auf eine Art getrieben wurden, die mir alles widrig und abgeſchmackt machte, ſo, daß ich nicht anders als aus Zwange lernte.

Allein dies war die Schuld der damaligen ſchlechten Lehrart unſrer Schulen, nach der man nichts als unverſtändliche Wörter ohne Begriffe in den Kopf bekam. Ich erinnere mich noch ganz deutlich, daß ich in keiner einzigen Schulſtunde die geringſte Aufmerkſamkeit hatte, außer denen, in welchen unſer Rektor uns die erſten Begriffe von der allgemeinen Erdbeſchreibung, von der Figur und Größe der Erde und was dahin einſchlägt, gab; alle andre Stunden, ohne Ausnahme, waren mir zum Ekel.

Dennoch hatte ich in meiner Kindheit einen Hang zum Leſen und zu reellen Kenntniſſen. Mein Vater gab mir bisweilen eine Reiſebeſchreibung und unter andern auch Scheuchzer's helvetiſche Reiſen in die Hände, an denen ich großen Geſchmack fand. Wären alſo die Erziehungsanſtalten damal beſſer geweſen, ſo würde ich ohne Zweifel auch mehr gelernt haben.

Vielleicht verdient auch dieſes in Abſicht auf die Wirkung der Erziehung angemerkt zu werden, daß ich den ſtarken und unauslöſchlichen Hang zur Gartenliebhaberey und zum Pflanzen der Bäume durch meine Erziehung bekommen habe. Mein Vater hatte Gärten, Wieſen und Weinberge, die er fleißig beſuchte und wohin er mich als ein Kind gar oft mitnahm. Er ſelbſt legte oft bey Pflanzung junger Obſtbäume Hand an, und was zu pfropfen war, verrichtete er es meiſt ſelbſt, wobey ich denn fleißig zuſah. Ich erinnere mich, daß ich als ein Kind in meinem fünften Jahre in meiner Unwiſſenheit verſuchte, Weinreben auf Roſenſtöcke zu pfropfen, in der Meinung, die Weintrauben ſollten den Geruch der Roſen annehmen.

Ich bin über den Punkt von meiner Kindheit etwas weitläuftig geweſen, weil mir dieſe umſtändliche Erzählung lehrreich ſcheint.

Ich war bey meiner Aeltern Tode 14 Jahre alt, wurde nun aus der Schule genommen und einem Privatlehrer, mit dem mein Vater meinethalben ſchon Abrede genommen hatte, in Unterweiſung gegeben. Allein auch da wollte es nicht beſſer als in der Schule gehen. Das Einzige worauf ich aufmerkſam wurde, war etwas, das mich damals gar nichts angehen ſollte, die Geometrie, welche mein Lehrer mit andern ältern Schülern als ich war, trieb. Ich wünſchte gar oft auch ſo glücklich als meine ältere Kameraden zu ſeyn und meine griechiſche und hebräiſche Grammatik gegen ein geometriſches Buch zu vertauſchen.

Nachdem ich alſo bis in mein 16tes Jahr mit Erlernung der lateiniſchen, griechiſchen und hebräiſchen Sprache und mit etwas kahler Logik und Metaphyſik, wovon ich nicht einen einzigen Begriff habe faſſen können, gequält worden war, hielt man mich für tüchtig auf dem akademiſchen Gymnaſium in Zürich förmlich zu ſtudiren, um mich zum geiſtlichen Stande tüchtig zu machen.

Im Frühjahr 1756, führte mich mein Vormund nach Zürich und ſetzte mich, in Penſion, bei einem Prediger ab. Damal hatte ich in der That noch nicht den geringſten Begriff von Wiſſenſchaften, auch nicht von wahrer Literatur, folglich auch nicht die mindeſte Luſt zum Studiren. Ich war in Abſicht auf die Studien genau in dem Falle des Sprichworts: Ignoti nulla cupido.

Zu meinem Glück aber fügte es ſich, daß in der Penſion in der ich war, ſich zugleich ein paar fleißige Studenten befanden, die in Literatur und Wiſſenſchaften ſchon etwas bewandert waren. Aus ihren Reden und aus ihren Büchern bekam ich die erſten Begriffe von dem, was man Literatur und Wiſſenſchaft nennt. Ich ſah, daß es in beiden um Kenntniſſe angenehmer und wichtiger Dinge zu thun ſey, und dieſes gab mir die erſte Luſt zum Studiren. Eines der erſten Bücher das ich in die Hand nahm und mit großer Begierde las, war Wolf's deutſche Metaphyſik.

Nun war zwar die Luſt zum Studiren einigermaßen bey mir rege geworden, aber ich war ohne Führer und ohne eigene Begriffe, wie und wo ich die Sache angreifen ſollte. Der ehrliche Pfarrer bei dem ich in Penſion war, wußte weiter nichts an ſeinen Penſionärs zu thun, als ſie zu ermahnen, fleißig die Bibel zu leſen, als das Buch aller Bücher. Ich beſuchte zwar die mir angewieſenen Lektionen der Profeſſoren; aber da ſie zum Theil ſchlecht waren, ich auch gar zu wenig literariſche Kenntniß mitgebracht hatte, ſo ging mir dabey noch kein Licht auf. Zu Hauſe trieb ich aus Noth meine Sprachen elend grammatiſch, wie ich in der Schule gewöhnt worden, und dieſes geſchah mit Ekel. Doch las ich zu meiner Erholung Wolf's Metaphyſik, und bald hier bald da etwas aus einem andern, einem meiner Mitpenſionäre gehörigem Buche. Zu meinem größten Nachtheile aber verließen die, von denen ich etwas gelernt hatte, in dem erſten halben Jahre meines hieſigen Aufenthalts das Gymnaſium und die Penſion; und nun hatte ich keine Kameraden als ſolche, die ſo roh und unwiſſend waren als ich ſelbſt.

Dieſes hätte mich bald in's Verderben geſtürzt. Meine Luſt zum reellen Studiren wurde durch nichts unterhalten, und ich war meine ganze Kindheit durch an nichts weniger, als an ein ſitzendes Leben gewöhnt; denn damal wurden die Knaben bey der Erziehung noch nicht ſo zu Hauſe gehalten wie jetzt geſchieht. Wenn wir aus der Schule kamen war uns erlaubt, auf öffentliche Plätze vor den Thoren zu gehen und da allerley Arten von Spielen zu treiben. Wenn dieſes nicht die beſte Art iſt, die Jugend zu den Studien vorzubereiten, ſo hat ſie andre beträchtliche Vortheile. Sie iſt der Geſundheit zuträglich, ſtärkt Leib und Gemüth, und bereitet zum geſellſchaftlichen Leben und zu Betreibung ernſthafterer Geſchäfte mit andern vor. Von dieſer Art der Erziehung alſo blieb mir ein Hang zum Spazierengehen, zu Geſellſchaften und Ergötzlichkeiten. Zum Unglücke machte ich mit Studenten Bekanntſchaft, die nicht nur dieſes, ſondern auch das Spiel liebten. Nun brachte ich meine meiſte Zeit mit Spazierengehen und in den Kaffe- oder Weinhäuſern zu, und gewann dabey einen Hang zum Kartenſpiel.

Doch war es auch dabey mein Glück, daß ich unter ſolche Kameraden gerathen war, die außer dem Hange zum Müßiggang und Spiel, ſonſt ſich keinem laſterhaften Leben ergaben. Ich war, den Müßiggang und das Spiel ausgenommen, mit keinem Laſter bekannt, und machte mich keiner Ausſchweifung ſchuldig. Indeſſen lernte ich nichts, und mein

Vormund machte mir beſtändig Vorwürfe, daß ich mehr Geld brauche als mein geringes Vermögen zulaſſen wolle.

In der That ſtand ich damal aus bloßem Mangel einer vernünftigen Aufführung am Rande des Verderbens, da mein Vermögen ſich immer minderte und ich nichts lernte. Ein glücklicher Zufall rettete mich.

Der Prediger bei dem ich in Penſion war, war der Vater des vortrefflichen und verdienſtvollen nachherigen Kanonikus und Profeſſors Geßner *), der damal noch in ſeines Vaters Hauſe wohnte. Aber das erſte Jahr über als ich da war, ſah ich dieſen rechtſchaffnen Gelehrten wenig. Er war ſehr oft krank und noch öfter abweſend, um ſich auf dem Lande zu erholen. Aber in dem zweiten Jahre meines akademiſchen Lebens hatte ich das Glück näher mit ihm bekannt zu werden. Ich muß aus inniger Dankbarkeit gegen dieſen mir unſchätzbaren Mann hier anmerken, daß ſeine Bekanntſchaft, allem Anſehn nach, mich vom Untergange gerettet hat.

Dieſer edle Mann kannte kein andres Vergnügen, als die Beſchäftigung mit den Wiſſenſchaften. Er hatte ſchon damal eine ſchöne Bibliothek; ſeine Neigung breitete ſich faſt über alle Wiſſenſchaften aus und er beſaß gründliche Kenntniſſe in der Phyſik, Naturgeſchichte, Mathematik und Philoſophie. Bei ſeinem ausnehmenden Fleiß hatte er ſich gute Methoden ausgedacht, die Kenntniſſe, die er entweder durch Leſen oder durch eigenes Nachdenken erworben hatte, methodiſch zuſammen und in Zuſammenhang zu bringen. Dazu kam, daß er ſeines ſehr leutſeligen und gefälligen Weſens halber, ſich die Liebe junger Leute erwarb, denen er denn

---

*) Johann Geßner, nachher Stifter der naturforſchenden Geſellſchaft zu Zürich. geſt. 1790.

mit Vergnügen an die Hand ging und ſeine Kenntniſſe ihnen herzlich gern mittheilte.

Sobald ich dieſen würdigen Mann näher kennen gelernt hatte, erwachte in mir eine ſtarke Neigung zu den Wiſſenſchaften, wovon ich, durch ihn, wiewohl nur erſt von weitem einige Begriffe erhalten hatte. Ich fing nun an die Geometrie, Phyſik und Naturgeſchichte mit Ernſt zu treiben, wozu mir Geßner treue Anleitung gab. Allein der eingewurzelte Hang geſellſchaftlichen Umgang und Annehmlichkeiten des Lebens zu genießen, der vielleicht eben ſo ſtark war, als die Liebe zu den Wiſſenſchaften, hinderte mich dennoch, mich dem Studiren gänzlich zu widmen, wie es nöthig geweſen wäre; um in irgend einer Wiſſenſchaft mich hervorzuthun. Dazu kam noch, daß ich zu keiner einzigen Wiſſenſchaft, oder zu irgend einem Zweige der Gelehrſamkeit, eine vorzügliche Neigung fühlte. Ich liebte alle, und keine ſo, wie es hätte ſeyn ſollen, um darin etwas auſſerordentliches zu thun. Mit gleicher Luſt ſchrieb ich Anmerkungen über mein hebräiſches Lexikon, oder über Wolf's mathematiſche Schriften und Linné's Syſtema naturae.

Dieſe auf alles zerſtreuete Neigung iſt mir hernach bis in mein Alter und in dieſe meine letzten Tage geblieben; und eben ſo die, zwiſchen Geſchäften, dem Genuſſe des Lebens und dem Studiren getheilte Neigung. Daher iſt es gekommen, daß der Hang die Annehmlichkeiten des Lebens zu genießen mich beſtändig von anhaltenden Studiren abgezogen, die Liebe zu den Wiſſenſchaften aber, mich immer gehindert hat, andern Geſchäften, oder der Zerſtreuung mich gänzlich zu überlaſſen. So blieb ich mein ganzes Leben hindurch ein Amphibium, das mit gleicher Luſt in der Welt und in dem ruhigen Wohnſitze der Wiſſenſchaften lebte. Wenn dieſes nicht der Weg iſt ſich in der gelehrten Welt einen großen Namen zu erwerben, ſo iſt es vielleicht doch der angenehmſte, durch das Leben hindurch zu kommen. Das Studiren hat mich nicht ungeſund und die Geſchäfte in denen ich verwickelt geweſen, haben mich nicht unruhig gemacht. Aber genug hiervon.

Im Jahre 1739, hatte ich, wie man zu ſprechen pflegt, meine Schulſtudien geendigt, und ward, wiewohl nicht ohne große Schwierigkeit, nach einem ziemlich ſchlecht ausgefallenen Examen, *) unter die Zahl der ordinirten Geiſtlichen des Züricher Synodus aufgenommen. In der That aber ſah es damals mit meinen erworbenen Kenntniſſen und Glücksumſtänden etwas mißlich aus. Außer etwas Mathematik, Philoſophie und den Elementarkenntniſſen der Naturgeſchichte, beſaß ich wenig Wiſſenſchaft. In der Theologie das Nothdürftigſte und eben ſo einige ſchwache Kenntniſſe der alten Literatur, und etwas mehr von der ſogenannten hiſtoria literaria; dabei war doch mein Kopf einigermaßen vorbereitet in der Wiſſenſchaft worauf ich mich etwa legen würde, etwas vorwärts zu kommen. Aber ich hatte keine andere Ausſicht, als nach vielen Jahren eine Predigerſtelle oder eine Schulſtelle zu erhalten. Inzwiſchen war mein an ſich geringes Vermögen ziemlich heruntergeſchmolzen, und reichte auf keinerley Weiſe hin, auch bey der ſparſamſten Lebensart mich ohne fremde Beyhülfe zu nähren. Hier fing ich alſo an, Sorgen für die Zukunft zu fühlen. Es fiel mir zuerſt ein, auf irgend eine Univerſität zu gehen, daſelbſt mich erſt zum Privatlehrer in der Philoſophie oder Mathematik aufzuwerfen und dadurch mir den Weg zu einem Lehramte zu bahnen.

---

*) Beſonders wäre er wegen ſeiner geringen Kenntniß der hebräiſchen Sprache beynahe abgewieſen worden, aber ſeine Probepredigt machte die Sache wieder gut. Das berichtet Hirzel in ſeinem Leben Sulzer's Th. 1. S. 27. Z.

Aber ich hatte bei aller meiner Unwiſſenheit doch Selbſtkenntniß genug, um zu merken, daß weder meine mathematiſchen noch philoſophiſchen Kenntniſſe hervorſtechend genug ſeyn, um bloß durch mich ſelbſt empor zu kommen. Ich ließ mir alſo gefallen, den Weg einzuſchlagen, den die meiſten andern meiner Art auch nahmen, ſo viele Einwürfe auch meine Eigenliebe dagegen machte. Nämlich, ich nahm mir vor, irgend eine Informator- oder Hofmeiſterſtelle in einem Privathauſe anzunehmen, bis ſich beſſere Ausſichten für mich finden würden. Hiezu zeigte ſich bald eine gute Gelegenheit, da man mich in einem anſehnlichen Hauſe in Zürich, als Hofmeiſter dreier Söhne verlangte. Ich nahm es an und legte dadurch den Grund zu meinem ganzen nachherigen Schickſal, wie aus der Folge erhellen wird. Denn darin, daß ich gerade in dieſes und in kein anderes Haus gekommen bin, liegt der Grund aller künftigen Hauptbegebenheiten meines Lebens.

Durch das Haus, worin ich im Jahre 1740, und einen Theil von 1741 lebte, kam ich in Bekanntſchaft mit der Familie des damaligen Landvogts in Knonau Herr Scheuchzer's, eines nahen Anverwandten des Hauſes. Dieſes veranlaßte eine kleine Reiſe nach Knonau, dem Sitze des Landvogts, in einer Gegend von ausnehmender Annehmlichkeit. Nicht weit davon war ein Dorf von der herrlichſten Lage, Maſchwanden. Der Prediger daſelbſt war ein alter unvermögender Mann, der ſeinem Amte nicht länger vorſtehen konnte, und einen Vikarius verlangte. Die herrliche Lage des Orts, die Freundſchaft welche mir in dem Hauſe des Landvogts von Knonau erzeigt worden, und beſonders die freundſchaftliche Verbindung, in welche ich mit ſeinem ältern Sohne getreten war, machten mich nach dieſer Stelle lüſtern, die ich auch bald darauf antrat.

Hier war ich nun, wie mich dünkte, in meinem eigentlichen Elemente. Meine Amtsverrichtungen erforderten ſehr wenig Zeit. Der Prediger, deſſen Stelle ich vertrat, hatte eine ziemlich gute Bibliothek, inſonderheit in der Literatur. Der Ort ſelbſt war äußerſt angenehm und die umliegende Gegend bot eine große Mannichfaltigkeit der herrlichſten Spaziergänge an. Die Nähe des Schloſſes Knonau gab mir Gelegenheit zu einem ſehr angenehmen geſellſchaftlichen Umgang, und ſo hatte ich alles, was ich damals wünſchen konnte. In der That ſind die Tage, die ich an dieſem Ort zugebracht, in Anſehung der Annehmlichkeiten, die ich genoſſen habe, die ſchönſten Tage meines Lebens.

Meine Zeit theilte ich zwiſchen dem Studiren, dem Spazieren durch wahrhaftig romantiſche Gegenden und dem geſellſchaftlichen Umgange mit dem Hauſe in Knonau. Da zeigte ſich alſo wieder der Einfluß meines Naturells auf die allmählige Ausbildung meines Charakters. Ich habe es ſchon erinnert: meine natürlichen Neigungen waren ohngefähr gleich getheilt zwiſchen den Wiſſenſchaften und Kenntniſſen, zwiſchen dem Reiz der Natur und dem Genuß des geſellſchaftlichen Lebens. Aus dieſem Grunde war in meinem Studiren nichts anhaltendes; ſo, daß ich in kein Fach mit der Beharrlichkeit eindrang, welche nöthig iſt, um darin etwas vorzügliches zu leiſten. Im Studiren ſelbſt war mein Geſchmack ſehr zertheilt; die Betrachtung der ſchönen Natur hatte vorzüglichen Reiz für mich; aber ich liebte auch die Mathematik, dabey hatte das Leſen der alten griechiſchen und römiſchen Schriftſteller, die mir bisher faſt unbekannt geblieben waren, ebenfalls viel Anziehendes für mich.

Hier alſo gewöhnte ich mich an eine Art zu leben, der ich hernach mein ganzes Leben hindurch gefolgt bin. Ein Theil meiner Zeit wurde auf das Studiren gewendet, ein anderer, auf den Genuß der ſchönen Natur durch Spazierengehen und

Beobachten der verſchiedenen Feldarbeiten, und ein dritter, auf geſellſchaftlichen Umgang und Theilnehmung an Geſchäften, wozu die landvoigteiliche Regierung, die ich hier in der Nähe ſah, mir Gelegenheit gab.

Die mancherley Beobachtungen über die Natur, gaben mir hier die erſte Gelegenheit, Schriftſteller zu werden. Aus der Fülle der Empfindungen verfertigte ich da verſchiedene Aufſätze, die erſt in Zürich in einer periodiſchen Schrift erſchienen, nachher aber in Berlin von dem Herrn Hofprediger Sack *) in ein Bändchen geſammelt und unter dem Titel: **Moraliſche Betrachtungen über die Werke der Natur**, herausgegeben wurden.

Auch meine Luſtgeſchäfte zu betreiben, fand ich hier einige Nahrung. Es wurden zufällig eine halbe Stunde weit von dem Orte meines Aufenthalts, einige alte römiſche Urnen, nebſt einigen Götzenbildern ausgegraben, die dem Landvoigt zugeſchickt wurden. Als er ſie mir wies, ſtellte ich ihm vor, daß es der Mühe werth ſey, weiter nachzugraben und allenfalls einige Unkoſten auf die Unterſuchung der Gegend zu verwenden. Es wurde darüber die Genehmhaltung der Finanzkammer zu Zürich eingeholt und mir wurde die Beſorgung der Sache aufgetragen. Der Erfolg hiervon war, daß man zwiſchen den Dörfern **Luneren** und **Maſchwanden**, in einer kleinen äußerſt angenehmen Ebene, an dem Fluß Reuß, die Spuren einer daſelbſt geſtandenen Stadt entdeckte, von welcher bisher niemand etwas nur vermuthet hatte. Ich ließ eine Menge verſchütteter Fundamente von Gebäuden aufdecken. Aber man fand weiter nichts als Mauern, auſſer einer beträchtlichen Anzahl römiſcher Münzen, goldener Geſchmeide, die wie es ſcheint in einem Keller verborgen worden, und einer Menge Urnen, ohne Aufſchriften, nebſt ſehr viel irdenen Schalen u. ſ. f. *) Alles dieſes aber war nicht hinlänglich, das geringſte Licht über die ehemalige Beſchaffenheit dieſes verſchütteten Orts zu geben. Man wurde endlich der Sache überdrüßig und das fernere Nachgraben wurde eingeſtellt.

---

*) A. Fr. Wilh. Sack, der Vater, Verf. des vertheidigten Glaubens der Chriſten.

Von dem Dorfe Maſchwanden, wo ich mich damals aufhielt, hat man eine freie Ausſicht auf die Alpengebirge, die wenige Meilen weit davon ihren Anfang nehmen. Dieſes erweckte in mir die Begierde, dieſe erſtaunenswürdigen Gegenſtände, das größte und anſehnlichſte Werk der Natur auf der Erde, in der Nähe zu ſehen. Im Jahre 1742, that ich eine kleine Reiſe in dieſe Gebirge, wovon ich bald hernach eine Beſchreibung durch den Druck bekannt gemacht habe. **) Von dieſer Reiſe kam ich krank zurück, und wurde bald darauf an einer Entzündung der Gedärme ſo elend, daß aller Anſchein zu meinem Aufkommen verſchwand. Bei dieſer Gelegenheit zeigte mein vortrefflicher Gönner, der Herr Kanoni-

---

*) Sulzer beſchrieb dieſe Entdeckungen, in einem Aufſatze, welcher im dritten Stücke einer damals zu Zürich herauskommenden moraliſchen Schrift: *Neuer hiſtoriſcher Mercurius oder Sammlung alter und neuer Merkwürdigkeiten aus der Philoſophie, Gottesgelahrtheit und Sittenlehre von J. R. Ziegler*, und auch beſonders gedruckt ward. Breitinger gab eine beſonders ausführlichere Beſchreibung davon heraus. N.

**) Beſchreibung der Merkwürdigkeiten auf einer 1742 gemachten Reiſe durch einige Orte des Schweizerlandes beobachtet. 1743. 4.

kus Geßner, eine zärtliche Sorgfalt für mich. Er kam ſelbſt, ſeiner eigenen kränklichen Umſtände ohngeachtet, nach Maſchwanden, verordnete Arzneien und that alles mögliche mich vom Tode zu retten. Die Natur aber und mein gutes Temperament halfen mir heraus; doch blieb ich lange Zeit äuſſerſt entkräftet. In dieſen Umſtänden begab ich mich nach Zürich, wo gedachter würdiger Mann mich in ſein Haus aufnahm, und durch ſeine Sorgfalt und angewandte Heilmittel, mich endlich wieder auf die Beine brachte.

Aber es iſt Zeit meine Geſchichte fortzuſetzen. Des vorhergedachten Landvoigts Scheuchzer's Sohn, mein vertrauter Freund, hatte nun nach der Gewohnheit der jungen Züricher, die das Vermögen dazu haben, ſeine Reiſen in fremde Länder angetreten; und dieſes war die nähere Veranlaſſung zur weitern Entwickelung meiner äußern Umſtände. Er ſchrieb mir aus Dresden, daß er daſelbſt Bekanntſchaft mit einem dort wohnenden Landsmann (dem Banquier und nachherigen Baron Wolf) gemacht habe, welcher wünſchte, einen jungen Geiſtlichen aus der Schweiz, für ein paar Jahre bey ſich zu haben, um ſeine Söhne in der Religion zu unterrichten. Mein Freund glaubte, daß ich vermuthlich Luſt haben würde, dieſes zu unternehmen. Die Sache ſchien mir annehmlich; doch wollt' ich mich für's erſte nach dem Charakter des Mannes und dem Umſtänden ſeiner Familie erkundigen. Ich eröffnete den Antrag meinem nachherigen ſehr werthen Freunde, dem Herrn Direktor Schultheß, *) der den Herrn Wolf und ſeine Familie kannte. Dieſer redliche Freund wollte mir nicht rathen die Stelle anzunehmen, er ſagte mir aber: daß, da

---

*) Ein Kaufmann zu Zürich, welcher auch die Wiſſenſchaften liebte.

Univ. Bibl.
München

ich Luſt hätte nach Deutſchland zu gehen und einen Antrag von dieſer Art anzunehmen, er hoffte mir in Kurzem einen ähnlichen aber weit angenehmern thun zu können. Dieſes geſchah auch einige Wochen hernach, da er mir antrug nach Magdeburg zu gehen, um daſelbſt die Erziehung zweier Söhne eines dortigen reichen Kaufmanns *) zu übernehmen. Er ſagte mir von dem Charakter des Mannes, von den Annehmlichkeiten und Vortheilen, die ich in dieſem Hauſe haben würde, ſo viel Gutes, daß ich mich ſogleich entſchloß, die Stelle anzunehmen.

Durch dieſen Zuſammenhang der Umſtände wurde ich alſo nach Magdeburg verſetzt, und kam nach meinem Wunſche in die brandenburgiſchen Staaten, wo ich mich, wie hernach geſchehen iſt, für immer feſt zu ſetzen hoffte.

Gegen das Ende des Jahres 1743, reiſete ich aus der Schweiz ab. Vor meiner Abreiſe nahm ich Abrede mit dem berühmten Bodmer, deſſen kritiſche Streitigkeiten mit der Gottſchediſchen Schule damal mit der größten Lebhaftigkeit geführt wurden, ihm von kritiſchen Neuigkeiten, die ich in Deutſchland erfahren würde, fleißig Nachricht zu geben. Dadurch iſt denn zwiſchen dieſem vortrefflichen Mann und mir ein Briefwechſel und aus dieſem eine genaue freundſchaftliche Verbindung entſtanden, die bis jetzt mit herzlich gegenſeitiger Zuneigung gedauert hat. Gleich im erſten Jahre meines Aufenthalts in Magdeburg 1744 kam ich in Bekanntſchaft mit dem Herrn Hofprediger Sack, der von Berlin aus dahin gekommen war, ſeine alten Freunde zu beſuchen. Er gab mir gleich Ausſichten in Berlin eine Bedienung für mich zu

---

*) Hrn. Bachmann.

erhalten, und ſtellte mir die Annehmlichkeiten, die ich dort haben würde, ſo lebhaft vor, daß ich ganz lüſtern darnach wurde. Nicht lange darauf ſchrieb er mir von Berlin, daß ich wirklich eine erledigte Stelle, nämlich die Stelle eines Profeſſors der Mathematik an dem Joachimsthalſchen Gymnaſium offen fände, die ich vermuthlich erhalten würde, wenn ich ſelbſt hinkäme.

Alſo reiſete ich im Anfange von 1745 nach Berlin. Bey meiner Ankunft aber hörte ich, daß die Stelle bereits vergeben wäre. Indeſſen machte ich dort Bekanntſchaft mit Hrn. Euler, und durch ihn mit dem nachherigen Präſidenten der Akademie, Maupertuis. Nach einem kurzen Aufenthalt, der aber mein Verlangen in dieſer Hauptſtadt zu leben, noch ſehr verſtärkt hatte, ging ich mit Verſprechungen meiner Bekannten, die Gelegenheiten mir dort eine Bedienung zu ſchaffen wohl in Acht nehmen zu wollen, wieder nach Magdeburg zurück.

Im Jahre 1747, wurde die gedachte Stelle am Joachimsthalgymnaſium wieder erledigt. Der Herr Hofprediger Sack und Herr Euler brachten es bey dem Präſidenten von Maupertuis dahin, daß er dieſelbe von dem Könige für mich erbat und erhielt. Ich war eben in Braunſchweig als ich dieſe Nachricht erhielt, und ritt von da vergnügt nach Berlin, wo ich das Ziel meiner Wünſche erreicht zu haben glaubte.

Während meines Aufenthalts in Magdeburg verfertigte ich eine deutſche Ueberſetzung von Scheuchzer's Itineribus Alpinis für die Geßnerſche Buchhandlung in Zürich, und arbeitete auch ein Werk über die Erziehung und Unterweiſung der Kinder aus,*) wozu ich den Entwurf ſchon in der Schweiz gemacht hatte.

---

*) Zweymal gedruckt zu Zürich, 1745 und 1748.

Noch ehe ich die Lehrſtelle in Berlin erhalten hatte, wurde mir von dem damals regierenden Fürſten von Bernburg die Stelle eines Inſtitutors ſeines Erbprinzen angetragen, die ich aber von mir ablehnte.

Im Spätjahr 1747 trat ich meine Stelle in Berlin an, und hatte dabey Hoffnung bald auch in die Akademie der Wiſſenſchaften aufgenommen zu werden, wozu mir der Präſident, von dem es allein abhing, *) Hoffnung machte. Denn er ſagte mir ausdrücklich: er habe mich dem Könige zu der Stelle am Gymnaſium bloß deswegen vorgeſchlagen, damit er mich in die Akademie nehmen könne, und ich, bis dort eine Penſion aufkäme, inzwiſchen den Gehalt am Gymnaſium genießen könne. Aber dieſe guten Geſinnungen des Herrn Maupertuis für mich dauerten nicht lange. Man mußte vermuthen, daß ihn jemand gegen mich eingenommen habe, aber ich habe den wahren Grund ſeiner Abneigung ge-

---

*) Jetzt werden die aufzunehmenden Mitglieder, den ſämmtlichen Mitgliedern der Akademie vorgeſchlagen, und von ihnen nur durch die Mehrheit der Stimmen erwählt, welches gewiß zweckmäßiger iſt, als wenn die Wahl auf den Willen eines Einzigen beruhet, auf welchen Vorurtheil oder bloß einſeitige Empfehlung nur allzuleicht Einfluß gewinnen können. In den vorliegenden Fall, mußte noch dazu Hr. Formey Sulzer's moraliſche Betrachtungen über die Natur erſt ins franzöſiſche überſetzen. (Man ſ. Eloge de Mr. Sulzer, in den memoires de l'Academie de Berlin, Année 1779. S. 5.) weil Maupertuis nichts von Sulzer's deutſchen Schriften verſtand. Sulzer war unſtreitig würdig in die Akademie aufgenommen zu werden; aber dieß eben genannte halb aſcetiſche Büchlein hätte ihm nicht eine Befugniß dazu geben können, wenn es auf eine unparteiiſche Wahl aller gelehrten Mitglieder angekommen wäre.

gen mich nie erfahren. a) Ich würde auch allem Anſehn nach, nie in die Akademie aufgenommen worden ſeyn, wenn nicht der verſtorbene Geheimerath und erſte Leibarzt Eller, die Sache mit großem Ernſt betrieben hätte. Er brachte den Präſidenten dahin, daß ich im Spätjahr 1750 als ordentliches Mitglied in die Akademie aufgenommen wurde.

Dieſes Jahr war überhaupt für mich ein glückliches Jahr, und brachte mich aus der Ungewißheit und Unbeſtändigkeit meines bisherigen Lebens in einen Beharrungsſtand, indem ſowohl mein häusliches Leben durch eine Heirath, als mein gelehrtes Leben durch Aufnahme in die Akademie, ihre Feſtigkeit bekamen. Denn ohne dieſen doppelten Vortheil würde ich ſchwerlich in Berlin geblieben ſeyn. Meine Stelle am Gymnaſium war höchſt unangenehm. Unter der zahlreichen da ſtudirenden Jugend war kein Schatten von guter Diſciplin, und keiner von den Lehrern hatte die geringſte Autorität, als in ſo fern er ſie durch den ſehr deſpotiſchen Rektor des Gymnaſiums zu erhalten ſuchte. Es war aber meinem Charakter gänzlich zuwider, eine Autorität, die mir Kraft meines Amts, und ſelbſt durch die gewiſſenhafte und gute Art demſelben vorzuſtehen, gebührte, durch Umwege zu ſuchen.

---

a) Ich vermuthe, jedoch iſt es eine bloſe Vermuthung, daß die dazumal mit Eifer betriebenen Streitigkeiten über die Monaden zu der Verzögerung der Aufnahme Sulzer's in die Akademie beigetragen haben. Er war wie bekannt, der Leibniziſchen Philoſophie ergeben; Hr. Euler hingegen derſelben äuſerſt abgeneigt und ein eifriger Anti-Monadiſt, der es auch dahin brachte, daß der auf die Aufgabe über dieſe Materie geſetzte Preis einer anti-monadiſtiſchen, obwohl ſehr ſchlechten Schrift zufiel. Hiervon habe ich in meinem Eloge de Mr. Formey einige Umſtände erzählt. NN.

Da ich alſo mit dem beſten Willen der Jugend nützlich zu ſeyn, doch nichts ausrichtete und dabey noch ſo vielem Mißbrauch und Unordnungen, denen ich abzuhelfen mich vergeblich bemüht hatte, zuſehen mußte; ſo wurde mir mein Amt ſehr zur Laſt, und ich würde es, wie mein Vorfahr Herr Beguelin, freiwillig niedergelegt haben, wenn mich nicht ein beſonderes Intereſſe bei einiger Geduld erhalten hätte.

Nämlich ich hatte ſchon in Magdeburg auf eine Perſon eine Neigung geworfen, in deren Beſitz ich meine wahre Zufriedenheit zu finden hoffte, und ich hatte ſtarke Vermuthungen, daß auch ſie eine Gegenneigung zu mir habe. Da ſie ohne Eltern war und unter der Vormundſchaft ihres Oheims, des Herrn Bachmann's in Magdeburg ſtand, ſo hatte ich mich ſchon das Jahr vorher bei dieſem um ſie gemeldet, aber ihn mir abgeneigt gefunden; wie denn insgemein die Kaufleute, beſonders wenn ſie reich ſind, kaum etwas anders als ihren Stand ſchätzen.

Jetzt, im Sommer 1750, nahm ich mir vor die Sache nochmahls ernſtlich zu betreiben, und, falls ſie mir mißlingen ſollte, auf einen ganz andern Plan des Lebens zu denken. Ich hielt zu dem Ende bey dem König um Erlaubniß an, eine Reiſe nach meinem Vaterlande zu thun, die ich auch erhielt. Meine Abſicht war über Magdeburg zu gehen, da noch einen Verſuch wegen der erwähnten Heirath zu machen, und falls er mißlingen ſollte, auf irgend einen andern Ausweg zu denken.

Aber auch diesmal verließ mich mein gutes Glück nicht; das Verlöbniß kam zu Stande. Die in allen Abſichten vortreffliche Perſon, die ihr Schickſal mit dem meinigen aus wahrer Zuneigung gegen mich vereinigen wollte, war die Tochter des Herrn Adolph Keuſenhof's, eines ſchon ſeit einigen Jahren verſtorbenen Kaufmanns, der aus dem Herzogthum

Berg nach Magdeburg gekommen war und daſelbſt Handlung getrieben hatte. Nun konnte ich meine Reiſe nach meinem Vaterlande vergnügt fortſetzen, und war ſicher, daß es mir an einem dringenden Beweggrunde, bald wieder zurück zu kommen, nicht fehlen würde. Ich muß hiebey noch gedenken, daß mein vortrefflicher Freund Bodmer ſchon ſeit einiger Zeit damit umgegangen war, den Dichter Klopſtock in Zürich bey ſich zu haben, um ihm da die nöthige Muße und Sorgloſigkeit zu geben, die zur Vollendung ſeines angefangenen herrlichen Gedichts vom Meſſias, nöthig ſchien. Es wurde alſo abgeredet, daß wir mit noch einem jungen Gelehrten aus Zürich, Herrn Schultheß *) zuſammen reiſen ſollten. Herr Klopſtock kam zu dem Ende nach Magdeburg und von dort aus kamen wir in neun Tagen nach Zürich.

Bey dieſer Gelegenheit kann ich nicht unangemerkt laſſen, daß die Abſicht dieſer Reiſe in Anſehung des Dichters nicht iſt erreicht worden. Nicht nur deswegen, weil Klopſtock in den erſten Tagen ſeines Aufenthalts in Zürich die Nachricht bekam, daß der König von Dänemark, um ihm Muße zu ſchaffen, ihm eine Penſion gegeben, und er ſelbſt nach Koppenhagen zu kommen eingeladen worden; ſondern auch darum, weil nach kurzer Zeit eine merkliche Mißhelligkeit zwiſchen dem alten und dem jungen Dichter entſtanden iſt.

Ungeachtet mir alle Umſtände dieſes fatalen Zwiſtes genau bekannt ſind, ſo trag' ich Bedenken, ſie hier anzuführen. Das einzige was ich davon ſagen kann, iſt dieſes: daß Herr Klopſtock durch junge, hitzige und brauſende Ergötzlichkeiten

---

*) J. G. Schultheß, der als Ueberſetzer von Arrian's Epiktet u. a. griechiſchen Schriften ſich nachher rühmlich bekannt gemacht hat. R.

liebende Leute, ſich hat verführen laſſen, dem, die äußerſte Stille und Eingezogenheit liebenden Bodmer, und zwar nicht auf die ſchicklichſte Art zu verſtehen zu geben, daß die Geſellſchaft der jüngern Freunde ihm beſſer anſtehe, als die ſeinige, und daß er deswegen ſich in dem Bodmeriſchen Hauſe zu eingeſchränkt finde. Anfänglich wurde Bodmer über dieſe ſehr unerwartete Aeußerung nur beſtürzt. Sein ganzes Herz hing ſo an dem jungen Dichter, wie das zärtlichſte Vaterherz an einem innigſt geliebten Sohne. Herr Klopſtock ſcheint dieſes nicht gefühlt zu haben. 3) Als die jungen Leute, die ihn gern ganz beſeſſen hätten, und darin durch ſeinen Aufenthalt bei Bodmer ſich in etwas eingeſchränkt fanden, ſahen, daß einmal der erſte Schritt, ihn von dem alten Dichter zu entfernen, gethan ſey, wurden ſie dreiſter, machten ihren jungen ſehr unerfahrnen Freund auch kühner, und ſo entſpann ſich die Uneinigkeit. Auf Bodmer's Seiten waren die ältern Freunde, die ihm Klopſtock's Verfahren in dem ſchlechteſten Geſichtspunkte vorſtellten, und den guten Mann, deſſen Charakter ganz zur Sanftmuth *) geneigt iſt, gegen ihn aufzubringen ſuchten. Beide Dichter ließen ſich zu weit führen,

---

3) Es gab dennoch hierüber ſehr verſchiedene Meinungen. Einige glaubten, Bodmer habe von Klopſtock verlangt, daß er ſo zu ſagen für ihn allein leben ſollte, welches freilich von einem jungen Manne, einem feurigen Kopfe, und beſonders von einem Dichter zu viel gefordert hieß. Auch ſoll in der Folge, wofern mich mein Gedächtniß nicht betrügt, mit Herrn Wieland etwas ähnliches vorgefallen ſeyn. M.

*) Bodmer ward von Sulzer äußerſt und wirklich übermäßig verehrt; dieß zeigte ſich auch bey der Beurtheilung der vorliegenden Geſchichte. Bodmers Charakter war nicht ganz zur Sanftmuth geneigt, vielmehr feurig, noch bis in ſein hohes Alter.

und der förmliche Bruch erfolgte darauf. Aber genug hievon. Am Ende des Sommers reiſ'te ich wieder zurück und nahm meinen Weg über Frankfurt, Caſſel und Göttingen, an welchem letzten Ort ich mit Haller'n in perſönliche Bekanntſchaft kam, und bei ihm auch den berühmten Bibliothekar des Statthalters der vereinigten Provinzen Herrn König antraf; der bald darauf nach Berlin kam. Durch dieſe Reiſe gab er Gelegenheit zu der bald nachher ausgebrochenen ärgerlichen Zänkerei mit dem Präſidenten von Maupertuis, in welche ich einigermaßen beſonders verwickelt worden bin, und die vollends den Präſidenten mir gänzlich abgeneigt gemacht hat, ſo daß ich, ſo lange er lebte, bey der Akademie keine Penſion zu erwarten hatte. *)

Bey meiner Aufnahme in die Akademie, ward ich in die Klaſſe der ſpekulativen Philoſophen geſetzt, und dadurch ward endlich der Gegenſtand meiner Studien, der bisher ſehr ſchwankend geweſen, indem ich mich mit mehrern Wiſſenſchaften wechſelsweiſe abgegeben habe, für immer beſtimmt, und ich fing an im Ernſt darauf zu denken, etwas Neues und Nützliches in dieſem Fache zu bearbeiten.

---

Man muß dabey nicht vergeſſen, daß Bodmer auf den Gedanken gekommen war ein Heldengedicht, die Sündfluth, in Hexametern zu machen, wozu dem ſonſt ſo ſehr verdienten Manne der Geiſt fehlte, und welches Klopſtock freilich nicht ſo bewundern konnte, wie es Sulzer bewunderte, welcher ſich auch beynahe mit allen ſeinen berliniſchen Freunden darüber entzweyete, daß ihnen der Noah nicht ſchmecken wollte. N.

*) Dieß iſt eine Beſtätigung meiner obigen Bemerkung, daß es unzweckmäßig und unſchicklich war, die innern Angelegenheiten einer gelehrten Geſellſchaft bloß von der Willkühr eines Einzigen abhängen zu laſſen. Man ſ. auch oben Hr Merians Anmerkung Nr. 8. N.

Noch in demſelben Jahr wurde meine Heirath vollzogen, und nun befand ich mich in einer angenehmen Lage; weil ich wenigſtens in meinem häuslichen Leben Vergnügen hatte, das mir den Ekel, welchen mir mein Lehramt verurſachte, einigermaßen vergeſſen machte.

Ich muß hier wiederholen, was ich bereits von meinem eben nicht ſehr einfachen Gemüthscharakter geſagt habe. Jetzt wäre es Zeit geweſen, mich gänzlich und mit geſammelten Gemüthskräften auf eine Wiſſenſchaft zu legen. Mit meinen mäßigen Glücksumſtänden zufrieden, hatte ich keine weitere Entwürfe zu machen. Der Ehrgeiz mich empor zu heben, hat mich nie geplagt, und ich war vollkommen damit zufrieden, daß ich von einer Anzahl anſehnlicher Perſonen, mit denen ich in Bekanntſchaft ſtand, nach Verhältniß meines Standes geachtet wurde. Anſtatt aber mich in dieſen vortheilhaften Umſtänden ganz auf die Wiſſenſchaften zu legen, regte ſich auch meine Neigung zum Genuß des Lebens und zu Geſchäften, wo ich etwas anzuordnen und auszuführen hatte. Ich mußte auch meiner Frau Ergötzlichkeiten verſchaffen. Daher entſtanden Zerſtreuungen, kleine Reiſen, Geſellſchaften; ich baute ein Haus, legte einen Garten an, und pflanzte darin nach Herzensluſt. Dies rief mich alſo vom ernſthaften und anhaltenden Studiren ab.

Inzwiſchen iſt alles wohl betrachtet, dieſes vielleicht noch die beſte Art zu leben, daß man ſich weder ganz den Geſchäften, oder einem anhaltenden Studiren, noch ganz dem Genuße der Annehmlichkeiten des Lebens überläßt, ſondern ſich zwiſchen beiden theilt, ohne ſich jemal Gewalt anzuthun. Was hilft zuletzt ein berühmter Name, mit dem man nicht die geringſte unangenehme Empfindung zu vertreiben, oder nur zu mildern im Stande iſt? Und dann iſt man auf der andern Seite nicht allemal ſicher durch neue Entdeckungen zur

Erweiterung der Wiſſenſchaften, der Welt einen wirklichen Nutzen zu ſtiften. Alſo finde ich keine Urſache, meine auf oben beſchriebene Weiſe, bis jetzt da ich meinem Ende nahe bin, fortgeſetzte Lebensart, zu bereuen. Ich habe die Vergnügungen des Lebens von allen Arten genoſſen; habe mich auf der andern Seite in den Wiſſenſchaften nicht ganz unthätig gezeigt, und durch viele Bekanntſchaften, die ich mit Perſonen aus allen Ständen, vom höchſten bis zum niedrigſten unterhalten habe, iſt mir doch manche Gelegenheit vorgekommen, auch in Geſchäften, ſowohl für Privatperſonen, als für das Publikum manches Gute zu ſtiften, oder auszurichten, wodurch ich bey denen, die meine Art zu handeln kennen, den Ruhm eines rechtſchaffenen Mannes erhalten habe, der unfehlbar mehr werth iſt, als der glänzende Name eines großen Genie's. Denn dieſer erwirbt nur Bewunderung, jener aber wirkt Zuneigung andrer Menſchen, welche ich für das höchſte Gut des Lebens halte. Es iſt unendlich mehr werth, ſich bewußt zu ſeyn daß man von vielen Menſchen geliebt werde, als ſich vorzuſtellen, man werde bloß bewundert.

Zwiſchen den Jahren 1750 und 1760, hat ſich keine merkliche Veränderung in meinen äußerlichen Umſtänden zugetragen. Aber dieſe zehn Jahre durchlebte ich mehr in Zerſtreuung, als jemals vorher. Der Bau meines Hauſes, der bald darauf erfolgte Krieg und mancherley neue Bekanntſchaften und Verbindungen, in die ich gekommen war, verurſachten dieſelbe. Ich kam in dieſer Zeit in die Bekanntſchaft einiger Prinzen des Königlichen Hauſes. Der verſtorbene Prinz von Preußen *) trug mir auf, ſeinen zweiten

Prinzen

---

*) Der Vater des nachherigen Königs Friedrich Wilhelm II.
A.

Prinzen Heinrich, in der Geometrie zu unterrichten. Mit dem Markgrafen Heinrich kam ich in ſo genaue Bekanntſchaft, daß ich oft ganze Tage, vom Morgen bis in die ſpäteſte Nacht bei ihm zubringen mußte. Auch wurde ich ſehr oft zu ſeinem Herrn Bruder, dem damaligen Markgrafen von Schwedt gerufen. Angenehmer und auch nützlicher war mir im Anfange des Krieges, die Bekanntſchaft mit dem Grafen von Borke, der damals Oberhofmeiſter des jungen Prinzen von Preußen war, und während des Krieges in meinem Hauſe wohnte. Durch dieſen rechtſchaffenen Mann und durch den Marquis d'Argens wurde ich, dem Namen und Rufe nach, dem König näher bekannt; weil dieſe beyden Männer, die mir wohl wollten, bey verſchiedenen Gelegenheiten mit dem König von mir ſprachen. Dieſes hat den Grund zu der nachherigen merklichen Veränderung meiner Umſtände gelegt. Auch kam meine nähere Bekanntſchaft mit dem jetzigen Prinzen von Preußen *) daher. Ich ſtand zwar ſchon von lange in vertrauter Freundſchaft mit Herrn Beguelin, dem zweiten Hofmeiſter dieſes Prinzen, deſſen Erziehung ich vom Anfange mit angeſehen hatte. Jetzt aber trug mir der Graf von Borke auch deſſen Unterweiſung in der Geometrie auf. Obgleich nachher, vermuthlich durch einen Mißverſtand, dieſe beyden rechtſchaffenen Männer plötzlich in des Königs Ungnade gefallen und von dem Prinzen entfernt wurden; ſo muß ich ihnen aus genauer Kenntniß der Sache das Zeugniß geben, daß ſie ſich in ihrem Poſten als rechtſchaffene Männer betragen haben, und daß ſchwerlich jemal ein Prinz von ſo hohem Range mit mehr Sorgfalt unterrichtet worden, noch mehr gute Lehren bekommen, oder von

---

*) Dem nachherigen Könige Friedrich Wilhelm II. N.

ſeinen Vorgeſetzten beſſere Beiſpiele des Guten geſehen hat, als dieſer.

Von dem Jahre 1761 hebt ſich ein Hauptzeitpunkt meines Lebens an. Im Frühling dieſes Jahres ſtarb meine Frau nach einer langwierigen Krankheit, die ihr von ihrer letzten Niederkunft geblieben war. Dieſer Verluſt hat mich erſtaunlich angegriffen, und mich nicht nur eine Zeitlang zu jedem Geſchäft untüchtig gemacht, ſondern ich fing an zu glauben, daß ich für meine künftige ganze Lebenszeit in dieſer Untüchtigkeit bleiben würde. Ich hatte meine Amtsverrichtung, das erſte Jahr durch nach dieſem Zufall, einem andern übertragen. Da ſich aber mein trübſinniger Gemüthszuſtand in dieſem Jahr nicht geändert hatte, hielt ich bey'm König um Erlaubniß an, eine Reiſe zu meiner Aufmunterung zu thun und erhielt ſie auch durch den Marquis d'Argens.

Ich reiſte alſo im Sommer 1762, erſt nach Magdeburg, wo damals der ganze Hof ſich aufhielt, und einige Zeit darauf trat ich die Reiſe nach meinem Vaterlande an. Auf dieſer Reiſe, wo ich den Weg über Leipzig durch Thüringen und Heſſen nach Frankfurt, von da durch die Pfalz über Straßburg nach Baſel nahm, war ich vieler Gefahr unterworfen, und entging durch ſeltſame Zufälle, die zu beſchreiben zu weitläuftig wäre, wie durch ein Wunderwerk der Plünderung und vielleicht noch größern Gefahren, indem ich mehr als einmal in einem Tage, durch mehrere feindlich gegen einander ſtreifende Partien, allemal glücklich durchgekommen: *) da andre Reiſende, theils vor meinen Augen, theils

---

*) Zu Hübnefeld, zwiſchen Fulda und Saalmünſter, kam er eben an, als franzöſiſche leichte Truppen von Huſaren der alliirten Armee aus dieſem Orte verjagt wurden. Beide Parteien ſchoſſen ſich um ſeinem vor dem Wirthshauſe ſtehenden Wagen herum, und durch denſelben. Man ſ. Sulzer's

vor und hinter mir geplündert und gemißhandelt worden. Durch alle dieſe Gefährlichkeiten kam ich glücklich in Baſel an. Von da ging ich auf Bern, wo ich einige Freunde hatte und auch neue bekam. Mit Anfange des Herbſtes langte ich in meiner Vaterſtadt an, wo ich denn bis auf das folgende Frühjahr blieb. Das Vergnügen nach einer langen Abweſenheit mich wieder in meiner Familie und unter meinen älteſten und beſten Freunden zu befinden, trug doch viel dazu bey, mein Gemüth wieder in etwas zu beruhigen. Ich arbeitete den Winter über an dem ſeit einigen Jahren entworfenen Werke, das hernach unter dem Titel: Allgemeine **Theorie der ſchönen Künſte**, an's Licht getreten iſt.

Sobald man im Frühjahr 1763, des Friedens gewiß war, ſchrieben mir meine Freunde von Berlin: ich ſollte eilen dahin zurück zu kommen, weil der König ſich mehrmal habe verlauten laſſen, er habe neue Dinge, die Erziehungsanſtalten betreffend, vor, wozu er mich brauchen wollte. Ich reiſ'te alſo im März 1763 wieder aus meinem Vaterlande ab, und hatte zu meiner Geſellſchaft einige brave junge Züricher, die kurz vorher den außerordentlichen Handel wegen des berufenen Landvoigts Grebel angefangen und ziemlich glücklich zu Ende gebracht hatten; jetzt aber, da doch noch eine ſtarke und zweideutige Gährung dieſer Sache halber übrig war, für gut befanden, ſich eine Zeitlang von Hauſe zu entfernen. Die Hauptperſon davon war, der nachher ſehr berühmt gewordene **Lavater**; mit ihm waren ſeine beyden Freunde, Heß, und Füeßli, welcher letztere bald darauf ſich ſeinem angebornen Hang zur Zeichnung und Malerey überließ und nun in England ſich aufhält.

---

Tagebuch einer in dem Jahren 1775 und 1776 gethanen Reiſe. (Leipzig, 1780. gr. 8.) S. 13. 13.

Bei meiner Zurückkunſt beſtätigte mir der Graf von Borke, daß der König ſich mehrmal gegen ihn geäußert habe, er wollte mich nun zu einer neuen und wichtigen Anſtalt brauchen. Worin aber dieſe Anſtalt und mein Amt dabey beſtehen ſollte, konnte mir niemand ſagen. Da ich inzwiſchen durch zweyjährige Entfernung von meinem Lehramte eine ſtarke Abneigung gegen daſſelbe empfand, bat ich um Erlaubniß es niederzulegen, die ich auch erhielt.

Den Sommer dieſes Jahres brachte ich in Pommern bey dem Grafen von Borke zu, der die Erlaubniß erhalten hatte, einige Monate auf ſeinen Gütern zuzubringen. Auf der Reiſe dahin legte ich in Schwedt eine Kommiſſion ab, die mir von Zürich aus war aufgetragen worden und die darin beſtand, daß ich im Namen der XIII. eidgenöſſiſchen Kantone einem jungen Prinzen von Wirtemberg, zu deſſen Taufpathen ſie von dem Prinzen Eugen, Vater des jungen Prinzen gebeten worden, ein Pathengeſchenk überreichen ſollte. Damals hielt ſich die Familie des Prinzen in Schwedt auf, wo ich meinen Auftrag ausrichtete.

Inzwiſchen verſtrich dieſes Jahr 1763, ohne mir über das Vorhaben, das der König haben ſollte, und wobey ich ſollte gebraucht werden, das geringſte nähere Licht zu geben. Ich fing an, die Gedanken daran fahren zu laſſen und nach einiger Ueberlegung wie ich den Reſt meines Lebens am beſten zubringen könnte, faßte ich den Entſchluß, mit meinen zwei unerzogenen Töchtern nach meinem Vaterlande zurückzugehen, daſelbſt auf dem Lande in der Nähe von Zürich ſo eingezogen zu leben, als nöthig ſeyn würde, um mit dem mäßigen Einkommen von dem Vermögen, das ich würde dahin bringen können, zu leben.

Zur Beſtärkung in dieſem Vorhaben, zeigte ſich gleich anfangs des Jahres 1764, die Gelegenheit mein Haus vortheilhaft zu verkaufen. Und nachdem dieſes berichtigt war, fing ich auch an etwas von meinen übrigen Sachen zu verkaufen, um mich allmählig zu der groſſen Veränderung, die ich vorhatte, anzuſchicken.

Wie aber unſer Schickſal ſehr ſelten ſich nach unſern Entwürfen richtet, ſo gieng es jetzt auch mir. Im Februar 1764 wurde mir zu wiſſen gethan, daß der König mir eine Penſion von 200 Thlr. bey der Akademie gegeben habe. Bisher hatte ich keine gehabt, aber 200 Thlr. waren freylich nicht vermögend mich von dem einmal gefaßten Entſchluß abzubringen. Ich ſchrieb an den König, bedankte mich für die angebotene Gnade und hielt zugleich um Erlaubniß an, meinen gefaßten Entſchluß nach meinem Vaterlande zurück zu gehen, ausführen zu dürfen. Hierauf erhielt ich zur Antwort ein ganz gnädiges Kabinetsſchreiben, darin Sr. Majeſtät mir die Gnade erwieſen, zu ſagen: daß es Ihnen zum Wohlgefallen gereichen würde, wenn ich meinen Entſchluß änderte, indem Sie willens ſeyn mich irgendwo zu brauchen. Aber wie, wo und wenn, darüber nicht das geringſte Licht.

Ich nahm alſo die Freyheit nochmals an den König zu ſchreiben und meine vorige Bitte dringend zu wiederholen. Hierauf bekam ich ſelbſt keine Antwort; an deren Statt aber einen Boten von dem Grafen von Borcke, der in mich drang eilends nach Potsdam zu kommen. Zugleich ſchickte er mir ein Schreiben, das der König auf mein letztes an ihn hatte gelangen laſſen. In dieſem Schreiben meldete der König dem Grafen: daß ich auf meinen Abſchied dringe, weil aber Sr. Majeſtät willens wären mich zu brauchen, ſo trugen Sie ihm auf, mich zu bereden, im Lande zu bleiben. Aber weiter kein Wort, wo ich ſollte gebraucht werden.

Indeſſen konnte ich nun wohl nicht umhin mich nach

[illegible]

[illegible]

---

[illegible]

---

[illegible]

[illegible]

---

[illegible]

nur zu Caſſel; denn er hatte nur unter dem Vorwand einer Reiſe in ſeinem Vaterlande, ſich für eine Zeitlang vom Heſſiſchen Hofe losgemacht. Ich fand bei dem Anfange dieſer [illegible] Bekanntſchaft in genauer Bekanntſchaft mit ihm. Demungeachtet bot er mir an, ihn auf dieſer Reiſe zu begleiten. Ich erhielt auch vom König eine [illegible] Erlaubniß, ſo lange wegzubleiben, bis man mich gerade nöthig hätte. Alſo reiſte ich im Auguſt mit [illegible] Geſandten von hier ab. Weil er vor ſeiner Ueberfahrt nach England den Sommer in Spaa zubringen wollte, ſo reiſeten wir über Caſſel nach Frankfurt, und von da auf einer Jacht den Main und Rhein hinunter bis auf Cölln, von da über Aachen nach Spaa. In Caſſel geſellte ſich der damalige [illegible] [illegible], jetzt preußiſche General Herr von [illegible] [illegible] zu uns und ging mit nach Spaa. Der Geſandte blieb bis im October in Spaa und ich hatte da, mit verſchiedenen engliſchen Herren Bekanntſchaft gemacht, die mir [illegible] [illegible] verſprachen, mir in England Vergnügen zu machen.

Von da reiſeten wir über Lüttich nach Brüſſel, wo Herr Mitchell, der ehemals als engliſcher Miniſter da geſtanden hatte, er, viele ſeiner alten Freunde beſuchen wollte. In Brüſſel machte ich durch ihn verſchiedene gute Bekanntſchaften; vorzüglich aber muß ich die [illegible] [illegible] [illegible], womit der damalige Miniſter Herr Graf von [illegible] mir begegnete, erwähnen. Er hatte eine große Sammlung von Kupferſtichen und Handzeichnungen zuſammengebracht, und da er hörte, daß ich ein Liebhaber davon war, erlaubte er mir alle Morgen ganz früh zu ihm zu kommen und daß auch die ganze Zeit über, die er Audienz zu geben hatte, [illegible] [illegible] ſeine Kunſtſchätze, die zur Tafel [illegible] [illegible]. Aber ich bedaure ſehr, daß der Generalſtatthalter Prinz Carl, ſehr unpäßlich, [illegible] [illegible] nach Wien gereiſt war. Herr Mitchell hatte mich unterwegs ſehr begierig gemacht, dieſen Prinzen zu ſehen, von dem er mir ſo viel Gutes erzählte.

Als ich in der beſten Hoffnung war nun bald England zu ſehen, bekam ich den 13ten November einen Brief von meinem Freunde von Catt, daß ich den 14ten November unfehlbar in Berlin zurück ſeyn möchte. Dieſes war eine höchſt verdrüßliche Nachricht für mich. Herr Mitchell ſagte mir, er wollte in zwey Tagen nach Calais abgehen, ich ſollte thun als wenn ich den Brief nicht mehr in Brüſſel, ſondern erſt in London bekommen hätte, und alſo die Reiſe mit ihm fortſetzen. Ich getrauete mir nicht dieſen Schritt zu wagen, habe aber nachher erfahren, daß er von keinen ſchlimmen Folgen würde geweſen ſeyn. Ich mußte nun in dem ſchlechteſten Wetter und den erſchrecklich böſen Wegen, wo ich mehr als einmal Lebensgefahr ausgeſtanden habe, in größter Eile zurückreiſen und bezahlte durch das viele Ungemach, das ich dabey ausgeſtanden habe, alles Vergnügen der vorhergegangenen Reiſe reichlich. Die Wege waren ſo außerordentlich ſchlecht, daß verſchiedene Poſtmeiſter es mir ſchlechterdings abſchlugen, auf die gewöhnliche Poſtroute Pferde zu geben. An einigen Orten mußte ich ſie doppelt bezahlen, an andern mir Umwege gefallen laſſen. Und dennoch war alle dieſe Eil umſonſt.

Ich war nun wieder in Berlin, die Akademie war noch nicht geöffnet, und das ganze Geſchäft, das mir bald nach meiner Ankunft aufgetragen wurde, beſtand darin, daß ich zu dieſer Eröffnung einen Profeſſor der Rechtsgelehrſamkeit und einen für die Hiſtorie aufſuchen und vorſchlagen ſollte; welches ich, da die Sache gar nicht eilig war, von London aus eben ſo gut hätte thun können. Ich bereuete nun zu ſpät, dem Rathe des Herrn Mitchell's nicht gefolgt zu haben, welches mich um ſo viel mehr verdroß, da ich ſonſt bey ähnlichen Gelegenheiten mehr Muth gehabt habe.

Noch in dieſem Jahre erhielt ich vom König einen Platz, den ich mir, etwas von Berlin entlegen, in einer angenehmen aber ſtillen Gegend ausgeſucht hatte, um daſelbſt einen Garten und eine ländliche Wohnung anzulegen, worauf ich ſeitdem die Sommer ſehr angenehm zubringe.

Im Jahre 1765 kam endlich die Errichtung der neuen Königlichen Ritterakademie zu Stande, obgleich noch nicht alle Profeſſoren zugegen waren. Alſo ich fing in dieſem Jahre meine neue Laufbahn an.

Bey dieſem Jahre muß ich einer Sache, die ich damals unternommen habe, gedenken, die anfänglich gering ſchien, aber durch ihre Folgen wichtig wurde und die mir von vielen falſch unterrichteten und paſſionirten Perſonen üble Nachreden zugezogen hat, obgleich die Sache an ſich ſelbſt ſo iſt, daß ich nicht glaube jemals etwas nützlicheres in meiner kleinen Sphäre gethan zu haben. Dies iſt die Veranlaſſung zur Beſtellung der ökonomiſchen Kommiſſion bei der Akademie der Wiſſenſchaften. Ich will die ganze Sache nach der ſtrengſten Wahrheit erzählen, und muß ſie erzählen; weil ich weiß daß noch jetzt mehrere Mitglieder der Akademie und darunter einige meiner Freunde, ſehr übel von der Sache unterrichtet ſind. g)

---

g) Unter andern war es unſer Freund Beguelin. Er behauptete beſtändig, daß alle aus dieſer neuen Einrichtung zu erwartende noch ſo große Vortheile den Verluſt eines Euler's niemals erſetzen könnten. M. Dieß iſt in gewiſſer Maaße allerdings wahr. Aber man muß billig auch bedenken, daß Sulzer's Anordnungen für das Publikum, und für die Akademie erſprießlich waren, und daß es ſeine Schuld nicht war, daß Euler ſich nicht gut betrug und hernach aus Eigenſinn Berlin verließ. N.

Ich hatte mich ſchon vielfältig bey Herrn Euler, der als der Einzige noch in Wirkſamkeit ſtehende Direktor der Akademie, in den ökonomiſchen Geſchäften derſelben alles that, beklagt, daß die genealogiſchen Kalender von denen die Akademie anſehnliche Einkünfte zog, ſowohl im Druck, als an Kupferſtichen und Band ſo ſchlecht wären, daß zu beſorgen ſtehe, es würde ſie zuletzt niemand mehr kaufen. Herr Euler geſtand mir dieſes ein; ſagte mir ſogar wie alle dieſe Mängel von dem Eigennutze des Oberkommiſſarius Köhler herkämen. Unter andern verſicherte er; Köhler zwinge die Buchdrucker zu dieſen Kalendern eine Schrift zu nehmen, die er vor vielen Jahren habe gießen laſſen, die aber jetzt abgenutzt ſey, und dennoch müſſe gebraucht werden, weil die Buchdrucker ihm jährlich etwas dafür bezahlen müßten. Bei einer andern Gelegenheit vertraute mir Herr Euler noch eine andere Beſchwerde, die er gegen Köhlern hatte. Nämlich daß bey Anfang des Krieges unter der Baarſchaft der Akademie ſich 6000 Thlr in Golde befunden hätten, und daß dieſe Summe jetzt nur in Silber-Courant verhanden ſey, ohne daß irgendwo das Agio derſelben, welches damals ſehr beträchtlich geweſen, in den Rechnungen vorgekommen ſey. Kurz, ich erfuhr von Herrn Euler ſelbſt, daß in der Adminiſtration unleidliche Mißbräuche herrſchten. Dennoch war er geneigt den Köhler nach Willkühr verfahren zu laſſen. Zum Theil hatte er das Herz nicht, ſich ihm zu wiederſetzen, weil er wußte, daß der Großkanzler *) ihn beſchütze, zum Theil aber

---

*) v. Jarriges. Derſelbe hatte ehemal, als Mitglied der Akademie, das Kalenderweſen beſorgt, und Köhler der bey ihm anfänglich Bedienter war, hatte ſich deſſen mit rühmlichen Eifer angenommen, und dadurch die Einkünfte der Akademie, gegen

ſtand er in dem Gedanken, daß Köhler der einzige Mann im Lande ſey, der das Kalenderweſen recht betreiben könnte. Dieſes ſind die wahren Urſachen, warum er ſich nie unterſtanden hat dem Köhler in irgend einer Sache entgegen zu ſeyn.

Da ich mit Herrn Euler nichts ausrichten konnte, klagte ich öffentlich bey der Akademie über den Verfall der Kalender; aber niemand wollte das geringſte thun, um dem Uebel abzuhelfen. Hierauf entſchloß ich mich die Sache von einer andern Seite anzugreifen. Ich unterrichtete Herrn von Catt von der Sache und bat ihn ernſtlich Gelegenheit zu ſuchen, dem Könige die Nothwendigkeit vorzuſtellen, daß die ganze Adminiſtration der Einkünfte der Akademie gehörig unterſucht werde. Dieſes that die gewünſchte Wirkung: es kam eine Kabinetsordre dazu an die Akademie und in derſelben wurden ſechs Mitglieder zu Kommiſſarien dieſer Unterſuchung ernannt, darunter ſowohl Herr Euler als ich waren.

Bey der Akademie wußte niemand, woher dieſer Streich gekommen, nur Herr Euler mochte vermuthen, daß ich ihn möchte veranlaßt haben. Von den Verrichtungen dieſer Kommiſſion will ich nichts ſagen, obgleich Dinge davon zu erzählen wären, die den Charakter gewiſſer bekannter Männer in einem beſondern Lichte zeigen würden. Das einzige worüber ich noch umſtändlich ſeyn muß, betrifft den Abſchied des Herrn Eulers von der Akademie und ſeine Verſetzung nach Petersburg, die eine Folge dieſer Sache waren, und worüber der Kommiſſion, beſonders mir und Herrn Lambert

---

vorige Zeit, anſehnlich erhöhet: freylich aber auch ſich nicht dabey vergeſſen, weshalb ihm viele ungünſtig waren und manche Klagen einlieſen. N.

von Unwiſſenden Vorwürfe gemacht worden, als hätten wir dieſen berühmten Mann aus der Akademie weggebiſſen, wie ſie ſich ausdrückten. Die Sache aber verhält ſich in der genauen Wahrheit ſo:

Die ganze Unterſuchung war Herrn Euler äußerſt zuwider. Bisher hatte er allein alles regiert, und dann wollte er durchaus nichts Nachtheiliges für Köhlern geſchehen laſſen. Daher ſetzte es nun freilich manche Scene, die ihm verdrüßlich war; weil er keinen einzigen Punkt wollte von Grund aus unterſuchen laſſen. Inzwiſchen war nun die Unterſuchung ſo weit gekommen, daß die Kommiſſion einen Bericht über das ganze Geſchäft aufgeſetzt hatte, der an den König ſollte geſchickt werden. Alle Kommiſſarien außer Herrn Euler waren darin einig, daß eine Hauptveränderung in der Adminiſtration nöthig ſey, weil es ſich gezeigt hatte, daß Köhler allein ohngefähr den vierten Theil aller Einkünfte für ſich zöge. Man konnte ſich aber über keinen Vorſchlag der dem König zu thun wäre, vereinigen. Daher wurde der Bericht ſo abgefaßt, daß drey Vorſchläge gethan wurden, unter denen Sr. Majeſtät einen auswählen konnten. Dieſe waren:

1) Das Kalenderweſen, die hauptſächlichſte Quelle der Einkünfte der Akademie, ſollte verpachtet werden. 6)

---

6) Ich war der erſte der für die Pacht ſtimmte, hatte aber hierin den Beifall des einzigen Herrn Beauſobre. Glücklicher Weiſe brachte Herr Euler ſelbſt, durch ſein Schreiben an den König, worin er davon abrieth, ſelbige zu Stande. Denn ich geſtehe freymüthig, daß ich mir von einer Adminiſtration des Kalenderweſens von Seiten der Kommiſſion, und beſonders durch Herrn Lambert, der ſehr darauf drang, ohne den Zeitverluſt zu rechnen, keinen vortheilhaften Begriff machen konnte.

M.

2) Es ſollte eine neue Adminiſtration deſſelben beſtellt werden.

3) Köhler ſollte fortfahren es zu adminiſtriren, aber unter neuen Bedingungen.

Indem nun dieſer Bericht bei den verſchiedenen Kommiſſarien zur Unterſchrift herum geſchickt wurde, kam ein Kabinetsſchreiben an die Kommiſſion, in welchem der König befahl: das Kalenderweſen in Pacht zu geben. Dabey enthielt das Königl. Schreiben noch Verſchiedenes, woraus man vermuthen mußte, der König habe den Bericht, der doch noch nicht abgegangen war, ſchon geſehen.

Dieſe Kabinets-Ordre veranlaßte eine außerordentliche Konferenz der Kommiſſarien. In derſelben ſagte ich gleich Anfangs, das Kabinetsſchreiben beweiſe deutlich, daß einer von uns mit der Kommiſſion nicht aufrichtig genug gehandelt habe, indem offenbar daraus erhelle, daß der König ſchon alles wiſſe, was ihm erſt durch das ganze Kollegium habe ſollen berichtet werden ꝛc. ꝛc.

Jedermann ſchwieg hierauf eine Weile lang ſtill, und wir ſahen ſtillſchweigend einander an. Herr Euler zog uns endlich aus der Verlegenheit und geſtand, daß er an den König geſchrieben habe, um den ſchädlichen Folgen, die der entworfene Bericht gewiß nach ſich ziehen mußte, zuvor zu kommen. Er ſetzte hinzu: er ſey überzeugt, daß niemand als Köhler im Stande ſey die Finanzen der Akademie zu adminiſtriren, daß er deutlich vorausſehe, daß wenn Köhler weggedrängt ſeyn würde, die Einkünfte der Akademie in Verfall gerathen und ſich ſo vermindern müßten, daß die Penſionen nicht mehr würden bezahlt werden können ꝛc. ꝛc. Er habe alſo aus guter Meinung dem Könige vorläufig abgerathen, unſern Vorſchlägen Gehör zu geben.

Dieſes naive Bekenntniß erweckte ein allgemeines Lächeln.

Man fragte endlich Herrn Euler, ob er auch nicht ſelbſt eine Antwort vom König erhalten habe. Nach einiger Unentſchloſſenheit geſtand er: daß er eine habe, und legte dieſelbe auf den Tiſch. Sie ward mit ſeiner Bewilligung geleſen, und es erhellte daraus, daß Herr Euler in ſeinem Schreiben an den König, alles was die Kommiſſion vorzuſchlagen willens geweſen, zum Voraus zu widerlegen unternommen hatte. Dieſe Widerlegung muß aber ſo beſchaffen geweſen ſeyn, daß ſie dem König gerade das Gegentheil von dem bewies, was ſie beweiſen ſollte. „Ich bin zwar nicht im Stande," „ſagte der König, krumme Linien auszumeſſen, aber ſo viel „weiß ich doch, daß 16 mehr iſt als 13." Dieſes bezog ſich darauf, daß in dem Berichte ſtand, der gegenwärtige Ertrag der Kalender belauſe ſich auf 13000 Thlr. man hoffte aber, daß durch eine beſſere Adminiſtration, er auf 16000 Thlr. und darüber ſteigen würde.

Wir konnten uns alle nicht enthalten über dieſe Antwort des Königs zu lachen. Herr Euler aber, der vorher ganz gleichgültig geſchienen hatte, wurde jetzt ſehr empfindlich. Er ſchrieb nachher hierüber nochmals an den König, erhielt aber eine, allem Anſehn nach, ſehr ernſthafte Antwort, die er niemand gezeigt hat. Dieſes iſt die wahre Veranlaſſung ſeines Entſchluſſes wieder nach Petersburg zu gehen. 7) Es iſt indeſſen nicht ohne Wahrſcheinlichkeit, was einige von uns vermutheten, daß er noch einen andern Grund gehabt, nämlich:

---

7) Herr Euler machte hieraus gar kein Geheimniß, und ſagte es jedem, der es nur hören wollte. In dergleichen Fällen mißverrechnete ſich unſer großer Geometer erſtaunend.

M.

nämlich: die Furcht, es würden die Einkünfte der Akademie nun in ſolchen Verfall gerathen, daß man nicht mehr im Stande ſeyn würde, ihm und ſeinem Sohne ihre Penſion ganz zu bezahlen. Denn es iſt ganz unglaublich von was für kindiſchen Beſorgniſſen und Vorurtheilen, dieſer in ſeinem Fache ſo große Mann, eingenommen war. Der Erfolg hat denn auch hinlänglich gezeigt, in was für einem ſchiefen und falſchen Licht Herr Euler dieſes ganze Geſchäft geſehen habe. Denn anſtatt daß unter der alten Adminiſtration die Einkunfte der Akademie kaum auf 16000 Thlr. ſtiegen, ſind ſie gegenwärtig 8) auf 25000 Thlr. gekommen. Doch genug hievon.

In eben dieſem Jahre 1765, ereignete ſich noch ein anderer Vorfall, der mir nachher ſehr viel Arbeit und unendlichen Verdruß gemacht hat, deſſen Ausgang aber ſo war, daß ich mir ſchmeichle, dem Lande dadurch keinen geringen Dienſt geleiſtet zu haben. Auch hierüber muß ich mich etwas umſtändlich erklären.

In der vorhergehenden Erzählung, habe ich bereits angeführt, daß das Joachimsthalſche Gymnaſium damal in größtem Verfall gekommen ſey. Ich hatte ſchon, als ich noch Profeſſor daſelbſt war, manchen Verſuch gemacht, dem Schulrath darüber die Augen zu öffnen; aber alles war völ-

---

8) Im J. 1778. Im J. 1800 ſtieg die Pacht auf 30,400 Thaler. M. — Seit 1808 iſt die Akademie genöthigt das Kalenderweſen ſelbſt zu verwalten, da ſich kein Pächter gefunden hat. N.

lig vergeblich geweſen. Es wäre der Mühe werth, daß ich eine ausführliche Geſchichte dieſer Sache aufſetzte; denn daraus würde zu erſehen ſeyn, wie die vortrefflichſten Stiftungen durch Nachläſſigkeit, Unverſtand und Unwiſſenheit der Aufſeher auf der einen Seite, und auf der andern Seite durch Eigennutz, dumme Pedanterey, Herrſchſucht und Stolz der Schulmänner, nicht nur ganz unnütz, ſondern ſogar ſchädlich werden können. Aber die Sache iſt mir theils zu ekelhaft und theils zu mühſam. Hierüber aber habe ich mir ſchon oft Verwürfe gemacht, daß ich zu gemächlich geweſen bin, auch nur ein bloßes Tageregiſter von der Sache aufzuſetzen; weil ſchon daraus allein erhellen würde, was für nichtswürdigen Leuten bisweilen das Publikum Preis gegeben wird.

Es war nun ein neuer Miniſter *) zum Haupte des Schulraths geſetzt worden, und man fing an einzuſehen, daß eine völlige Reformation des Gymnaſiums nicht länger konnte aufgeſchoben werden. Herr Hofprediger Sack, als Viſitator deſſelben, hatte natürlicherweiſe die größte Rolle dabey zu ſpielen; dazu aber hatte er wenig Luſt. Er legte deswegen ſeine Stelle als Viſitater nieder und beredete den Miniſter, dem Könige mich dazu vorzuſchlagen. Ich ſah die Folgen davon wohl ein; da ich aber damal noch bey vollen Leibes- und Gemüths-Kräften war, wollte ich mich einer Sache, die ſo heilſam ausfallen konnte, nicht entziehen und nahm ſowohl die Stelle des Viſitators, als den Auftrag die Reformation zu bewirken, an.

---

*) Hr. v. Zedlitz. A.

Ich mag mich in keine Erzählung meiner Verrichtungen dabey einlaſſen, ſondern will nur überhaupt anmerken, daß nach unbeſchreiblicher Arbeit und Verdruß von derſelben, die Reformation zwar nicht gänzlich nach meinem Sinne, aber doch größtentheils zu Stande gekommen, daß neue Geſetze, eine neue Lehrart und einige neue Lehrer eingeführt, die abſcheulichſten Mißbräuche aber glücklich abgeſchafft worden ſind.*)

---

*) Es iſt wohl nicht zu läugnen, daß bey dieſer Schule mehrere Mißbräuche abzuſchaffen waren, auch nicht, daß Sulzer treffliche und weſentliche Verbeſſerungen in den Lehrmethoden entwarf. Aber er war weniger bemühet auf Mittel zu denken, wie ſie glücklich auszuführen wären und darin Beharrlichkeit zu zeigen, da er vielmehr wegen der Schwierigkeiten die ſich ihm entgegenſetzten, bald der ganzen Sache beynahe überdrüßig ward. Es ging ihm wie manchen Verbeſſerern von Schulen und von Staaten, welche zwar das Unvollkommene alter beſtehender Verfaſſungen ſehr lebhaft einſehen, und daher alles ganz neu machen wollen, aber nicht genug überlegen, ob etwa ihre vorgeſchlagenen Ideen neuer Organiſationen auch allezeit in den vorliegenden Umſtänden ganz paſſend und ob ſie ſo leicht auszuführen ſind wie ſie ſich vorſtellen. Man will da eine neue Maſchine angeben und denkt nicht genug an die unvermeidliche Friktion. Sulzer, nachdem er die Schule ganz umgeformt hatte, zog ſeine Hand ab, weil ihn die Schwierigkeiten verdrießlich machten, welche vor ſeinen Füßen lagen, aber woran er wenig gedacht hatte. Die alten Schullehrer konnten nicht in ſeine Ideen eingehen, wollten vielleicht zum Theile auch nicht, und ein neuer Lehrer, C. H. Müller, (oder Myller, ſonſt auch bekannt durch Herausgabe alter deutſcher Gedichte aus dem 12ten 13ten 14ten Jahrhunderte, zu Berlin 1783, 1784 gedruckt,) ein Landsmann Sulzer's, den er nach Berlin gezo-

Seltſam war es hiebey, daß ich mir dadurch den Haß faſt aller alten Lehrer zugezogen habe, ungeachtet ich ihre

---

gen hatte, und auf den er unglücklicher Weiſe ein großes Vertrauen ſetzte, war faſt ganz unbrauchbar, und verdarb ſehr viel durch ſein aufbrauſendes und verkehrtes Weſen. Daher hatte Sulzer's trefflich gedachte Verbeſſerung anfänglich nicht die vortheilhafteſte Wirkung auf dieſes Gymnaſium, vielmehr riß, beſonders unter den im Gymnaſium wohnenden Schülern, denen S. mehr Freyheit hatte geben wollen, der äußerſte Mangel an Diſciplin ein, bis der edle Meierotto das Rektorat dieſer Schule übernahm, und Sulzer's gute Ideen mit ſeinen eignen verbindend, dieſelbe nach und nach in einen muſterhaften Zuſtand brachte. Eine von den vorzüglichſten Ideen bei dieſer Schulverbeſſerung führte Sulzer aus, in den 1768 zuerſt gedruckten Vorübungen zur Erweckung der Aufmerkſamkeit und des Nachdenkens, zum Gebrauch einiger Klaſſen des Joach. Gymnaſiums, die ein kleines Bändchen ausmachten. Er fühlte ſelbſt, daß dieſe Schrift noch nicht ganz vollkommen war. Er trug daher bei einer im J. 1771 nöthigen neuen Ausgabe, da er Krankheit wegen die Verbeſſerung ſelbſt nicht übernehmen konnte, dieſelbe ſeinem Landsmanne, dem obengedachten Prof. Myller auf, zu welchem er damal ein unbegränztes Vertrauen hegte. Dieſer aber, zur Ausführung ganz ungeſchickt, dehnte zwar die Sammlung viel weiter aus, aber auf eine unzweckmäßige oft beinahe abentheuerliche Weiſe. Erſt, nachdem dieſe Auflage verkauft war, arbeitete 1780 der edle Meierotto dieſes unförmlich gewordene Werk um, in drei Heften, zum Gebrauch der niedern, mittlern und höhern Klaſſen, mit Hinzufügung eines vierten Heftes, zum Gebrauch der Lehrer. So iſt dieſes Werk, durch Meierotto, eines der brauchbarſten Schulbücher geworden. N.

Gehalte vermehrt, ihre Arbeiten vermindert und ihr Anſehen und die Autorität bey der Jugend um ein Merkliches erhöhet habe.

Es ſcheint mein Schickſal zu ſeyn, mich faſt allein mit Schularbeiten abzugeben. Im Jahre 1769 oder 1770, denn deſſen erinnere ich mich nicht recht, bekam ich den Auftrag nach Kloſterbergen zu gehn, mich in Magdeburg zu dem Herrn Hofprediger Sack und Herrn O. C. R. Spalding, die ſich damals in dieſem Orte befanden, zu geſellen, und auf Königlichen Befehl den Abt Häne in Abſicht auf das dortige Schulweſen außer Wirkſamkeit zu ſetzen, die Schulanſtalten zu unterſuchen und Vorſchläge zu deren Verbeſſerung zu thun. Da fiel mir wieder eine verdrießliche und ſonſt eben nicht geringe Arbeit zu, wobey ich wieder wenig Dank verdiente.

Kaum war dieſes vorbey, ſo bekam ich wieder einen andern Auftrag derſelben Art. Ich ſollte mich mit Herrn Spalding nach Stettin verfügen, daſelbſt die Umſtände des dortigen akademiſchen Gymnaſiums und hernach auch die Stadtſchule unterſuchen; von da nach Stargardt gehen, um dort ein ähnliches Geſchäft in Anſehung des Gröningſchen Gymnaſiums, der Stadt- und Realſchule auszurichten und über alles ſollten Entwürfe zur Verbeſſerung gemacht werden. Alles ward nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen ausgerichtet, hatte aber wenig Nutzen.*) Auch hier könnte ich eine gewiſſe Gattung Menſchen nach der Wahrheit, aber zugleich ſo ſchildern, daß auch der unempfindlichſte Menſch, Ekel und Unwillen gegen ſie fühlen müßte. Das einzige Angenehme bey dieſer Kommiſſion war, daß ich von meiner Reiſe nach Stargardt die Gelegenheit bekam, meinen alten Gönner und Freund und den Grafen von Borke zu beſuchen, der ſeit Anfang 1763, da er in Ungnade gefallen war, ſich beſtändig in Pommern auf ſeinen Gütern aufhielt, wo ich nun mit Herrn Spalding ein Paar ſehr vergnügte Tage zubrachte.

---

*) Der ſtets einſichtsvolle und wohlmeinende Sulzer war wie ſchon gedacht, oft in dem Fall ſo manchen wackern Leute, welche — in Schulen und Staaten — die leicht zu bemerkenden Fehler beſtehen-

Nun komme ich auf den fatalen Zeitpunkt, der mich für immer meiner Geſundheit und des größten Theils meiner Leibes- und Gemüthskräfte beraubt und von dem Umgange mit der Welt ausgeſchloſſen hat.

Im Jahre 1771 hatte ich meine ältere Tochter an den Hofmaler Graf in Dresden verheirathet, und nun reiſte ich im Frühjahr 1772 dahin, um die jungen Eheleute zu beſuchen. Auf der Rückreiſe nach Berlin geſchah es durch einen Zufall, daß ich mich nach einer Erhitzung heftig erkältete. Der Er-

---

der Formen einſehen, welche meinen, es ſey nun mit Entwürfen zur Verbeſſerung alles hinlänglich gethan, und ſich nun wundern, wenn dieſe Entwürfe nicht den gewünſchten Nutzen ſtiften. Sie ſind dann ſehr geneigt, dieß Mißlingen ganz auf diejenigen zu ſchieben, welche die auf dem Papier und in der Idee ſo wohl ausgeſonnene Entwürfe ausführen ſollen. Dabey wird denn oft vergeſſen, daß die in den Entwürfen vorgeſchriebene neue Form in der Ausführung noch größere Mängel haben möge, als die durch die Erfahrung einigermaßen erprobte alte Form. N.

folg war wie gewöhnlich, ein ſtarker Schnupfen und Huſten, die ich aber doch ohne Arzney zu überwinden hoffte, und ohne einen neuen Zufall vermuthlich würde überwunden haben. Da das Uebel am ſtärkſten war, ließ die Prinzeſſin Amalia mich zur Mittagstafel nöthigen. Ich ſagte dem Bedienten: er mögte mich bey Ihro Königlichen Hoheit entſchuldigen, indem ich, wie er ſelbſt hörte, kaum einen Laut von mir geben könne. Der Bediente drang in mich, ich ſollte kommen, weil er glaubte die Prinzeſſin würde es ſonſt ungnädig aufnehmen, indem die verwittwete Königin von Schweden auch bey der Tafel ſeyn würde, und dieſe eigentlich die Perſonen ernannt habe, die da ſpeiſen ſollten. Alſo nahm ich einfältiger Weiſe die Einladung an. Es war eben ein ſehr heißer Tag, und doch glaubte ich meines Huſtens halber gut zu thun, wenn ich ein warmes Kleid von Tuch, ſtatt eines Sommerkleides anzog. Weil ich in meinem Garten wohnte, ſo hatte ich in der größeſten Mittagshitze beynahe eine Stunde auf dem Wege nach dem Palais der Prinzeſſin zu fahren, und kam in vollem Schweiß daſelbſt an.

Man hatte ſich bey offnen nach dem Garten gehenden Fenſtern, kaum an die Tafel geſetzt, als ein ſtarkes Gewitter mit Sturmwind entſtand. Die Königin wollte die Fenſter nicht zumachen laſſen, um das aufſteigende Gewitter deſto beſſer ſehen zu können. Indeſſen ſaß ich gerade an einer Seite der Tafel, wo der kalte Wind mich völlig traf. Dieſes erkältete mich auf eine fürchterliche Art. Als ich nach Hauſe kam, fühlte ich gleich etwas Fieber, doch war es den folgenden Tag weg und ich befand mich wieder ziemlich gut. Drey oder vier Tage darauf aber überfiel mich ein heftiges Fieber mit ſtarker anhaltender Hitze. Den Tag darauf war ich wieder wohl. Und nun glaubte ich einige Tage lang, ein ordentliches dreytägiges Fieber zu haben, weil ich nach dem Anfall immer einen guten Zwiſchentag hatte. Deswegen verſäumte ich auch einen Arzt rufen zu laſſen. Aber ich wurde indeſſen immer ſchlechter und ließ mich nun nach der Stadt bringen, um die Hülfe eines Arztes zu ſuchen. Dieſer fand mich ſo übel, daß er den Kopf ſchüttelte und mich unverzüglich zu Bette bringen ließ. Da zeigte ſich bald, daß ich ſchon ſeit geraumer Zeit Geſchwüre in der Lunge hatte, davon die Materie bereits faul und zum Theil in das Geblüt getreten war. Ich fiel alſo in ein heftiges faules Fieber und vor den ungeheuern Geſtank, der von mir ausdünſtete, konnte faſt niemand an mich kommen.

Indeſſen gelang es meinem ſehr wachſamen und geſchickten Arzte, dem Herrn Geheimenrath Muzel, wenigſtens die tödtliche Kraft des Fiebers zu hemmen; aber ein ungeheurer, Tag und Nacht ohne alle Unterbrechung anhaltender Huſten, richtete mich ganz zu Grunde. Ich behielt noch 18 Monat lang ein ſchleichendes Fieber, wovon ich doch endlich auch befreyt worden bin. Aber ein ſtarker Huſten und ein damit verbundener eiterhafter Auswurf bleiben nun ſchon im ſechsten Jahre nach dieſer fatalen Krankheit. Dabey ſind meine Kräfte, beſonders im Winter meiſt ganz weg. Und in dieſem Zuſtande leb' ich jetzt, da ich dieſes ſchreibe, nachdem ich unzählige ſo ſehr geprieſene Heilungsmittel vergeblich verſucht habe.

Indeſſen bin ich dieſe Zeit über nicht ganz unthätig geweſen. Noch vor meiner Krankheit trat der erſte Theil meiner Theorie der ſchönen Künſte an's Licht, und ſobald ich wieder ſo viel Kräfte bekommen hatte, daß ich die Feder führen konnte, arbeitete ich auch den zweyten Theil dieſes mühſamen Werks aus.

Hiezu kommt noch eine außerordentliche Arbeit. Kaum hatte ich mich etwas erholt, als ich von dem Herzoge von Curland ein Schreiben erhielt, darin er mir eröffnete: er ſey Vorhabens, ein akademiſches Gymnaſium in Mietau zu ſtiften, und daß er wünſchte einen Plan von mir zu deſſen Einrichtung zu bekommen. Nach einigen nähern Erläuterungen, welche die Abſicht dieſer Stiftung näher beſtimmen ſollten, entwarf ich einen ſolchen Plan, und ſchickte ihn, doch nur als einen Entwurf, den ich, nach darüber eingegangenen Anmerkungen genauer auszuarbeiten vorhatte, an den Herzog. Zu meiner Verwunderung und Beſtürzung aber, erhielt ich, einige Zeit hernach, anſtatt der erwarteten Erinnerungen, meinen Plan gedruckt und ſchon in der völligen Formalität eines Geſetzes für dieſe Stiftung.

Nun mußte ich auch die Lehrer dieſes Gymnaſiums zuſammen ſuchen, und dahin ſchicken u. ſ. f. Dieſes verurſachte mir viel Arbeit, und nachher auch nicht wenig Verdruß; indem kaum einer nachdem er da angekommen, mit ſeiner Lage zufrieden war, ſo, daß mir zuletzt die ganze Sache zur Laſt wurde. Nachdem die Profeſſoren alle da angekommen waren, bekam ich ſelbſt eine Einladung vom Herzoge dahin zu kommen und die Direktion der Sache über mich zu nehmen. Es wurde mir dabey ein Gehalt von 900 Dukaten, ein eignes Haus und ſo oft ich wollte freye Tafel am Hofe angetragen. Ich lehnte die Sache ſo gut ich konnte ab. Wäre ich auch völlig geſund geweſen, ſo würde ich dennoch die Stelle nicht angenommen haben, weil ich mit meiner jetzigen

Lage völlig zufrieden bin und dafür halte, daß man einen Stand, darin man zufrieden iſt, nie gegen einen obgleich vortheilhafter ſcheinenden, den man nicht genau kennt, vertauſchen ſollte. Da mich ohnedem dieſe Stelle in Verbindung mit dem Hofe würde gebracht haben, und ich vor allem Hofleben, an großen oder kleinen Höfen, einen Abſcheu habe, ſo war die Verſuchung ſie anzunehmen deſto geringer.

Nunmehr konnte ich ſo ziemlich darauf rechnen, daß ich die von dem Schickſale mir hier beſtimmte Rolle geſpielt habe, und nahm mir vor, mich in kein Geſchäfte und in keine Arbeit mehr einzulaſſen. Ich hielt bey dem König um die Erlaubniß an, meine Lehrſtelle bei der Ritterakademie durch einen andern, den ich namentlich vorſchlug, verſehen zu laſſen. Die Hauptſache, nämlich das Uebertragen meiner Arbeit an einen andern, wurde mir zugeſtanden, aber dazu ſollte ich einen geſchickten Mann aus der Schweiz kommen laſſen, der nach meinem Tode die Stelle haben ſollte. Ich fand niemanden dazu, und ſeit der Zeit habe ich meine Arbeit, ſo weit es meine Kräfte zuließen, theils ſelbſt verſehen, theils für eine Zeitlang von andern verſehen laſſen. Und in dieſem ungewiſſen Zuſtande, ob ich mein Amt werde behaupten können, oder aufgeben müſſen, lebe ich noch.

Im Jahre 1775 machte ich einen Hauptverſuch meine Geſundheit wieder herzuſtellen. Der Herr von Haller hatte mir ſchon das Jahr vorher gerathen, im Herbſt nach Neapel zu reiſen und daſelbſt den Winter zuzubringen. Nun dachte ich ernſtlich an dieſe Reiſe. Da ich aber kurz vorher des Engländers Smollet Reiſe durch Frankreich und Italien geleſen hatte, bekam ich Luſt einen Winter in Nizza zuzubringen. Auf erhaltene Erlaubniß vom Könige, reiſ'te ich auch im Auguſt 1775 dahin ab. Weil ich ein beſonderes Tagebuch von dieſer Reiſe geſchrieben habe, *) ſo will ich mich hier dabey nicht aufhalten, ſondern nur melden, daß ich gegen Ende des Julius 1776 von dieſer Reiſe glücklich wieder zurück gekommen, zwar nicht völlig geſund, doch merklich beſſer, als ich vorher geweſen war.

Auf meiner Reiſe, nach Nizza erfuhr ich in Lauſanne durch die Zeitung, daß der König mich zum Direktor der philoſophiſchen Klaſſe bey der Akademie ernannt habe, und bald darauf wurde mir dieſes durch Briefe eines berliniſchen Freundes beſtätigt. 9)

Dieſe Reiſe verſchaffte mir auch den Vortheil, in

---

*) Es iſt, wie ſchon oben S. 34. 35. erwähnt, zu Leipzig, 1780, nach Sulzers Tode gedruckt worden. N.

9) Das war ich. Und auch ich war es, ohne Ruhm zu melden, (weil ich nur meine Schuldigkeit that,) der Sulzern dieſe Stelle verſchafft hatte. Die Akademie hatte ſelbige, wie billig, dem älteſten und ſehr verdienten Mitgliede der Klaſſe, Herrn Beguelin zugeſtimmt, der König aber, der durch ungerechte Verläumdung gegen ihn eingenommen war, verwarf dieſe Zuſtimmung. Hierauf ſetzte ich ein Schreiben an Sr. Majeſtät auf und bewog Herrn la Grange ſelbiges gleichfalls zu unterſchreiben, worin wir beide Sulzer'n zu der gedachten Stelle vorſchlugen, welche ihm auch ohne Anſtand ertheilt wurde; ja ſogar dankte uns der König, Ihn daran erinnert zu haben, weil Ihm entfallen war, daß Sulzer zu der philoſophiſchen Klaſſe gehöre und nach Beguelin der älteſte darin wäre. M.

Bekanntſchaft mit dem berühmten und rechtſchaffenen Herrn Bonnet zu kommen, die ſich bald von beiden Seiten zu einer warmen Freundſchaft erhöhete, welche ſeit dem durch einen anhaltenden Briefwechſel genährt wird.

Seit meiner Wiederkunft von dieſer Reiſe bis jetzt (Oktober 1778) iſt wenig Veränderliches in meinen Umſtänden vorgefallen, und ich habe auch ſeitdem nichts Erhebliches gethan. Meine Geſundheitsumſtände verſchlimmerten ſich durch den folgenden Winter wieder ſo, daß ich ſeit derſelben Zeit bis auf den heutigen Tag nicht nur viel und mancherley Beſchwerden erfahren müſſen, ſondern beinahe von einem Monate zum andern in Erwartung das Ende meines Lebens zu finden, geweſen bin. Die beſtändige Vorſtellung, daß ich dem Tode nahe ſey, hat mir endlich eine ziemlich anhaltende Gleichgültigkeit für das Leben eingeflößt, ſo, daß mich jetzt dünkt, ich werde ohne Verdruß oder Mühe, den Tod auf mich zukommen ſehen.

Gegen Ende des Jahres 1777, erhielt ich ein ſehr gnädiges Kabinetsſchreiben vom Könige, worin Sr. Majeſtät mir auftrugen für den Prinzen Ludwig, zweyten Sohn des Prinzen von Preußen, einen tüchtigen Inſtitutor auszufinden. Auf meinen erſten Vorſchlag, der nicht angenommen wurde, vermuthlich deswegen, weil die vorgeſchlagene Perſon verheirathet war, befahl mir der König, den Mann den er verlangte, vorzüglich in der Schweiz aufzuſuchen. Ich ſchrieb deswegen an meine Freunde von Haller und Bonnet, aber ohne Erfolg. Endlich ſchlug ich einen Berliner, den Sohn des Geheimenraths Gautier de St Blancard vor, der, nachdem ihn der König ſelbſt geſehen hatte, endlich angenommen wurde.

Den letzten Tag in dieſem Jahre ſchrieb mir der Herr von Catt; daß der König mich denſelben Abend zu ſprechen verlangte, und daß ich mich nach 5 Uhr auf dem Schloße einfinden ſollte. Ich war äußerſt ſchwach und konnte mir nicht vorſtellen, daß ich nur wenige Minuten vor dem Könige würde ſtehen können. Indeſſen wollte ich gern dem Befehle Folge leiſten, hauptſächlich deswegen, weil ich wußte, daß der König mich wegen der Aufnahme des jungen Mathematikers Schulz 10) in die Akademie, wozu er von den Direktoren derſelben vorgeſchlagen worden, ſprechen wollte, und ich ſehr wünſchte, daß es geſchehen möchte. Ich ließ mich

---

10) Da ich denſelben Tag auch zum Könige berufen wurde, ging ich zu Sulzer'n, um mich mit ihm hierüber zu verabreden. Da dieſer Tag ſehr kalt und windig war, befürchtete er bei'm Eintritt unter das Portal des Schloſſes, durch das daſelbſt beſtändige Blaſen des Windes alle ſeine Kräfte auf Einmal zu verlieren und außer Stande zu ſeyn einen Schritt weiter zu gehen. Ich ermunterte ihn ſo gut ich konnte, durch die Vorſtellung, daß es doch der Mühe werth wäre einen großen Mann näher kennen zu lernen, mit dem er noch niemal geſprochen noch ihn in der Nähe geſehen hätte. Wir kamen demnach überein, daß ich ihn des Abends zur beſtimmten Stunde, in einem Wagen abholen ſollte. Da ich nach Hauſe zurückkam, wunderte ſich meine Frau, daß es keinem von uns beiden eingefallen wäre, Sulzer'n in einem geſchloſſenen Tragſtuhle bis in den obern Saal des Schloſſes hinbringen zu laſſen. Ich kehrte hierauf noch einmal zu Sulzer zurück, welchen dieſes Vorſichtsmittel gänzlich beruhigte. M.

alſo hinauf tragen und wurde gegen 6 Uhr mit meinem Collegen Herrn Merian, durch den Herrn von Catt bey Sr. Majeſtät eingeführt. 11)

Der König war äußerſt gnädig und ſchien überhaupt ſehr aufgeräumt. Da Sr. Maj. von meiner Schwachheit unterrichtet waren, ſo trug ich kein Bedenken, in Dero Gegenwart mich bald an den Herrn von Catt, bald an eine ſogenannte ſpaniſche Wand, vor welcher der König ſtand, anzulehnen.

Der König fing die Unterredung, wie ich vermuthet hatte, gleich damit an, daß er mich über den jungen Schulz,

---

11) Bis wir hinein gerufen wurden, ſaßen wir in dem Vorzimmer bey dem Kamin. Sulzer äußerte die Beſorgniß, daß es ihm unmöglich ſeyn würde ſich aufrecht zu halten wenn er ſich nicht irgendwo anlehnen könnte. Catt ging hin, um den König davon zu benachrichtigen. Die Antwort war: Er brauche ſich im geringſten nicht zu geniren, könne ſich anlehnen wo er es für gut fände, und auch ich könne ihm meinen Arm hierzu leihen. Ich reichte ihm alſo bei'm Hereintreten meinen Arm. Da wir uns aber in einem engen Gang zwiſchen zwei Schirmwänden befanden, auch der König gleich auf mich zukam und mich anredete, mußte ich mich von Sulzern trennen und ihn die ganze übrige Zeit Herrn von Catt überlaſſen.

Der König war wirklich ſehr aufgeräumt. Er ſetzte ſich niemals nieder, ſondern bald ging er das Zimmer hinauf und hinunter, bald blieb er vor uns ſtehen, erkundigte ſich nach Sulzer's Geſundheitsumſtänden, befragte ihn über ſeine Reiſe nach Italien und ſagte was ferner in dieſer Nachricht enthalten iſt.

M.

dann aber den Profeſſor Ferber in Mitau, der von dem Miniſter v. Heynitz, als ein trefflicher Mineralog zur Aufnahme in die Akademie empfolen worden war, befragte. Es war darum zu thun, daß einer dieſer beiden Gelehrten mit einer Penſion bey der Akademie ſollte angenommen werden, weil der Zuſtand der akademiſchen Kaſſe es nicht erlaubte, beide mit Penſionen zu verſehen.

Als ich von Schulz als einem tüchtigen Aſtronomen ſprach, ſagte der König: daß er nicht abſehe, warum wir uns ſo ſehr für die Aſtronomie intereſſirten, da wir keine Marine hätten, noch jemals haben würden. Ich antwortete hierauf: daß Europa Sr. Maj als einen allgemeinen Beförderer aller Wiſſenſchaften anſehe, daß die Aſtronomie, als eine der wichtigſten, von allen europäiſchen Nationen mit großem Eifer getrieben werde, und daß es der Akademie zu großer Ehre gereichen würde, wenn ſie das Itzige zur Vervollkommnung dieſer Wiſſenſchaft beitragen würde, daß folglich dieſes ein Gegenſtand wäre, der ſo gut als irgend ein anderer, die Aufmunterung von Seiten Sr. Maj. verdiente. Der Erfolg war, ſo wie ich es gewünſcht hatte, daß Herr Schulz *) mit einer Penſion zum Mitglied der Akademie aufgenommen ward.

---

*) Johann Gottfried, Schulz geb. zu Berlin 1749, hatte anfänglich die Kaufmannſchaft erlernt, aber aus Liebe zur Mathematik, beſonders zur Aſtronomie und Baukunſt verließ er dieſelbe. Hiebey unterſtützten ihn einige wohlhabende Mitglieder der hieſigen franzöſiſchen Kolonie (weil ſeine Mutter von dieſer Kolonie war.) und Lambert gab ihm nähere Anleitung zum Studium der Mathematik. Er ſtieg

Nachher ſprach der König vieles über das Epikuräiſche Syſtem der Philoſophie, dem er nicht abgeneigt ſchien. Er kam darauf auf die heutigen Philoſophen in Frankreich, von denen er, ungeachtet ſeiner Verbindung mit d'Alembert, keine groſse Vorſtellung zu haben ſchien. Er ſagte unter andern: daß dieſe Leute die Menſchen reformiren wollten, die ſie doch gewiß nicht kennten, daß ſie von dem kleinen ſehr eingeſchränkten Zirkel ihrer Bekanntſchaft, auf die Menſchen überhaupt Schlüſſe machten, die nothwendig ſehr einſeitig ſeyn müßten u. ſ. w.

Nach mancherley die Philoſophie betreffenden Materien, kam die Unterredung noch auf die Religion. Als Sr. Maj. unter andern ſagten: daß man in dem Unſinn ſoweit gegangen, d'admettre un Dieu, qui en a fait un ſecond et que ces deux enſemble en ont produit un troiſiéme etc. nahm ich mir die Freyheit zu ſagen: daß gegenwärtig die vornehmſten Theologen, beſonders einige der angeſehenſten Geiſtlichen in Berlin dergleichen abgeſchmacktes Zeug nicht mehr vorbringen, daß überhaupt die chriſtliche Lehre, ſo wie ſie

---

her bis zum Oberbaurath, und hat in dieſer Eigenſchaft verſchiedene Waſſerbaue zweckmäßig ausgeführt. Sein Verdienſt als Mathematiſcher Gelehrter hat ſich wohl nur hauptſächlich auf die Eigenſchaft eines ſehr mühſamen und genauen Rechners beſchränkt. Im J. 1776 gab er aſtronomiſche Tafeln in drey Bänden heraus und im J. 1778 logarithmiſche und andere zur praktiſchen Mathematik nöthige Tafeln, in zwey Bänden. Durch ſeinen unermüdeten Fleiß ward ſeine Geſundheit untergraben und er ſtarb ſchon im J. 1796. N.

ſie jetzt von den im größten Rufe ſtehenden Predigern in Berlin vorgetragen werde, eine ganz andere Geſtalt habe, als ſie zu den Zeiten, da Sr. Maj. in der Religion unterrichtet worden, gehabt u. ſ. w. Unter andern ſagte ich auch: daß der Propſt Spalding ein eigenes mit großem Beifall aufgenommenes Werk geſchrieben habe, worin er den Geiſtlichen die ſtolze Vorſtellung, daß ſie unmittelbar einen göttlichen Beruf als Prieſter Gottes hätten, zu benehmen ſuche, und ihnen vorſtelle, daß ihr Beruf, als bloß politiſch betrachtet, dem zu Folge ſie das Volk über alle Pflichten unterrichten und zu Befolgung derſelben ermahnen ſollten, edel genug ſey u. ſ. w. Worauf der König ſagte: cela eſt très bien, et je ſuis le premier à reſpecter cela. Sr. Maj. ſetzten hinzu, die Einbildung der Geiſtlichen von einem unmittelbaren göttlichen Beruf, ſey eben ſo ungereimt, als das Vorgeben, womit man den Souveränen ſchmeichelte, daß ſie das Ebenbild Gottes auf Erden ſeyn. Hier ſagte der König etwas, das mich ſehr rührte und welches ich deswegen für merkwürdig genug halte, es von Wort zu Wort hier anzuführen. Voyez vous, ſagte er in einem ſehr ernſthaften und nachdrücklichen Tone: Si je réuſſirois à rendre tous mes ſujets parfaitement heureux, je n'aurois opéré que ſur une très petite partie de ce globe, lequel n'eſt qu'une partie infiniment petite de l'Univers. Comment oſerois-je me comparer à cet Etre qui gouverne et tient en ordre cet immenſe Univers? *) Ich denke, daß wenig Könige eines ſolchen Gedankens fähig ſind.

---

*) Es liegt vor Augen, daß es wenn ich es dahin brächte, alle meine Unterthanen glücklich zu machen, ſo hätte ich nur auf

Nachdem die Unterredung gegen zwey Stunden gedauert hatte, ſagten Sr. Maj. zu mir ſehr gnädig: je vois que vous êtes fatigué, je vous ferai apeller une autre fois.*) Worauf ich mich beurlaubte.

Der Herr von Catt ſagte mir hernach, daß er den König in langer Zeit nicht ſo aufgeräumt geſehen habe. In der That war er in einem hohen Grade herablaſſend und höchſt aufgeräumt; erzählte gelegentlich allerhand Anekdoten, inſonderheit von dem verſtorbenen Baron von Pöllnitz und deſſen Religionsänderungen, wobey Sr. Maj. ſich herablieſſen, ſeine Heucheleyen durch Ton und Geberden auf das lebhafteſte nachzuahmen. 12) Er ſprach überhaupt mit großer Verachtung von dieſem Mann. Nach dieſer Audienz zu ur-

---

einen ſehr kleinen Theil dieſes Erdballs gewirkt. Wie könnte ich denn mich unterſtehen, mich mit dem Weſen zu vergleichen, welches das unermeßliche Weltall regiert und in Ordnung erhält. N.

*) Ich ſehe Sie ſind ermüdet. Ich werde Sie ein ander mal rufen laſſen.

12) Unter andern eine an ſeiner Tafel vorgefallene Unterredung, woran Voltaire, Maupertuis, d'Argens, Algarotti Antheil hatten. Er ahmte die Geberden und die Stimmen dieſer Männer, ſo genau nach, daß wir darüber erſtaunten. Als er ſolches merkte, ſah er mich an und ſagte: Vous me regardez; n'est-ce pas là à peu près le ton de Maupertuis, que vous devez avoir bien connu? — (Sie ſehen mich an, iſt dies nicht ohngefähr des Maupertuis Ton, den Sie

theilen, würde ich das Urtheil von ganzem Herzen unterſchreiben, das Voltaire ehedem vom Könige gegen jemanden geäußert hat, da er ſagte: que le Roi de Prusse étoit le plus poli et le plus spirituel de tous les hommes. Ich glaube auch überhaupt, nachdem ich alle mögliche Aufmerkſamkeit auf jedes Wort, jeden Ton und jede Geberde, dieſes gewiß außerordentlichen Fürſten, verwendet, bemerkt zu haben, daß die Anlage ſeines Charakters in Anſehung des Geiſtes und Herzens, ganz vortrefflich ſey, und daß dasjenige, was etwa an ihm auszuſetzen wäre, wirklich zufällige und vorübergehende Unvollkommenheiten ſind.

Das folgende 1778ſte Jahr, iſt mir bisher in Anſehung meiner Geſundheit ſehr fatal geweſen. Außer der allgemeinen großen Schwachheit habe ich viel ſchlimme und zum Theil

---

müſſen gekannt haben.) — Oui Sire! antwortete ich, tellement que je l'ai cru revenir de l'autre monde et l'entendre parler lui-même. — (Ja Sire! ſo ſehr, daß ich glaubte, er ſey aus jener Welt zurückgekommen, und ich hörte ihn.) —

Da wir Abſchied genommen hatten, waren Catt und Sulzer ſchon voraus. Der König hielt mich aber zurück: que diable! nous n'avons prèsque pas parlé de l'affaire principalement de votre Schulz: repetez moi cela en peu de mots. — (Zum Henker! wir haben faſt nichts von dem Hauptgeſchäft, von Ihren Schulz geſprochen; wiederholen Sie mir das Nöthige in wenig Worten.) — Ich that es, und er ſagte: Nous verrons. Bon ſoir! — (Wir wollen ſehen, guten Abend!) — Den folgenden Tag kam der Befehl, Schulzen in die Akademie als Aſtronom aufzunehmen. M.

ſchmerzhafte Zufälle gehabt, welche den ganzen Sommer durch bis jetzt, miteinander abgewechſelt haben, ſo daß ich zu aller Art von Beſchäftigung dieſes Jahr über völlig untüchtig geweſen bin. *)

---

*) Dieß ſchrieb der als Gelehrte und Menſch höchſt ſchätzenswürdige Mann, dem wohl ein längeres Leben ſehr wäre zu wünſchen geweſen, zu Ende des Oktobers 1778. Er ſtarb den 27ſten Februar 1779. N.